DO SŁOW NIE

Janusz Górski

Literacze okładki polskich książek 1944–2019

Karakter · Sztuka książki – biblioteka pod redakcją Janusza Górskiego

biblioteka
pod redakcją
Janusza
Górskiego

DO

Janusz Górski Literacze i typograficzne

SŁOW

okładki polskich książek 1944–2019

NIE

O TY

TULE

Rzadko się zdarza, żeby autor poświęcał pierwszy rozdział książki objaśnianiu jej tytułu. Ale w podtytule *Liternicze i typograficzne okładki polskich książek 1944–2019* każdy człon domaga się komentarza.

1. 'LITERNICZE I TYPOGRAFICZNE'

Mój wybór padł na powyższe określenie, ponieważ wydaje się zrozumiałe i obejmuje wszystkie formy kształtowania liter – chociaż dzisiaj, w potocznym rozumieniu, często się te pojęcia utożsamia. Jeszcze na początku lat 70. XX wieku, kiedy nakładem Zakładu Narodowego im. Ossolińskich ukazała się *Encyklopedia wiedzy o książce*, hasło 'typografia' liczyło skromne 12 wierszy, a pierwsze podane w nim znaczenie jest już dzisiaj nieaktualne: „często stosowana nazwa drukarni"[A]. Z kolei 'liternictwo' określano jako „rozległą dziedzinę obejmującą projektowanie i użytkowanie pisma"[2] i zaliczano do niego, oprócz kaligrafii i rzemieślniczej produkcji napisów, przede wszystkim pisma drukarskie oraz informację w przestrzeni publicznej i środkach masowego przekazu. Na uczelniach artystycznych uczono 'liternictwa' w pracowniach liternictwa, a ich absolwenci robili 'liternicze' projekty i uzupełniali o 'liternictwo' swoje plakaty. Ewa Frysztak, projektantka okładek PIW-u i świetna literniczka, wspominała, jak Wojciech Fangor „przed stu laty wpadł do mnie wieczorową porą i powiada: »Zrób mi tu liternictwo na jutro«. Musiał to być jakiś plakat, nie pamiętam, zrobiłam"[3].

Dopiero w ostatnich trzech dekadach, odpowiednio do postępów komputeryzacji, zakres znaczeniowy obu terminów uległ zasadniczemu przesunięciu. Jacek Mrowczyk w swoim *Niewielkim słowniku typograficznym* z 2008 roku tłumaczy słowo 'typografia' jako: „kongenialne projektowanie, ułatwiające czytanie, odbiór treści oraz orientację w strukturze informacji"[4] i nie wspomina o sposobie, w jaki układ typograficzny został wytworzony – wyświetlony na ekranie komputera, wydrukowany techniką offsetową z przeniesionych na formy drukowe plików komputerowych, jako wynik druku z czcionek czy wykreślony ręką grafika. Liternictwo

[A] Drugie objaśnienie też nie pokrywało się z dzisiejszym pojmowaniem tego terminu: „W szerszym znaczeniu pod mianem typografii rozumie się wykonywanie druków metodą druku wypukłego. […] W ściślejszym znaczeniu jest to rodzaj zdobienia druku". Dopiero na końcu autor hasła przyznał, że „do typografii należy także pismo drukarskie (typograficzne); jego ukształtowanie jest przedmiotem pracy artysty-grafika i rytownika stempli"[1].

zaś to według tego samego słownika: „projektowanie krojów pisma" albo, „w zawężonym rozumieniu tego terminu, ćwiczenia ręcznego rysowania liter"[5]. Zgodnie ze słownikiem Mrowczyka liternictwo[B] jest „dyscypliną projektową integralnie związaną z typografią"[6].

W powojennej polskiej grafice książki większość tytułowych napisów na okładkach była wykonywana ręcznie, ale ostateczną formę uzyskiwały one w procesie druku, zatem w podtytule niniejszego opracowania zdecydowałem się na rozbudowany zapis: 'okładki liternicze i typograficzne'. Jednak niejednorodność objaśnień obu terminów i częściowe pokrywanie się ich zakresów wskazuje na konieczność – przynajmniej dla potrzeb tego opracowania – dokładniejszego ich określenia, dlatego w następnym rozdziale, zatytułowanym stosownie *Definicje*, podejmę próbę sformułowania definicji podstawowych pojęć. W dalszej części pracy będę się posługiwał terminami 'liternicze' i 'typograficzne' wymiennie, starając się używać pierwszego z nich do układów literniczych malowanych odręcznie (bądź w inny sposób ręcznie budowanych, na przykład za pomocą letrasetów), a drugiego – do liter drukowanych tradycyjnie drukiem wypukłym (z drewnianych i metalowych czcionek), jak również generowanych za pomocą fotoskładu, a w późniejszych latach z komputerowych fontów.

2. 'OKŁADKI'

Pojęcia 'okładka' nie definiują zawarte na jej pierwszej stronie informacje wydawnicze. Zdarzają się okładki, na których brak imienia i nazwiska autora książki albo tytułu[C], zdarzają się nawet takie, których pierwsze strony wypełnia tylko ilustracja albo typograficzny ornament[D].

Tytułowe 'okładki' to nierzadko obwoluty, często pod względem graficznym o wiele ciekawsze od okładek. Czasem wydawcy zamiast obwoluty zakładają na książkę półobwolutę albo opaskę, a edycje szczególnie cenne chronią w tekturowych futerałach. Zatem, pisząc ogólnie o okładkach i obwolutach (a także półobwolutach, opaskach i futerałach), będę posługiwał się terminem 'okładki', żeby nie powtarzać wielokrotnie frazy 'okładki

[B] W latach 50. XX wieku konsekwentnie rozróżniano oba pojęcia.Termin 'liternictwo' odnosił się przede wszystkim do nauki pisania liter, obejmującej zarówno teoretyczne podstawy ich budowy, jak i techniki wykonania napisów za pomocą odpowiednich narzędzi. Pojęciem 'typografia' obejmowano pismo drukowane (w języku greckim *typo* znaczy 'odbicie' i źródłosłów ten tłumaczy wąski zakres stosowania terminu). Oczywiście techniki druku były różne: poczynając od odbijania przez średniowiecznego drukarza zespołu drewnianych czcionek po techniki druku płaskiego, w tym przede wszystkim druk offsetowy.

[C] Trudno za każdym razem używać frazy 'imię i nazwisko autora oraz tytuł książki' (czasem uzupełnionej o nazwę wydawnictwa, a także inne informacje, takie jak numer tomu albo nazwa serii), ale znalezienie krótkiego określenia zawartości tekstów na okładkach nie jest proste. W dalszej części pracy zdecydowałem się posłużyć terminem 'tytularia', żywym jeszcze i stosowanym przez grafików oraz drukarzy w latach 70. XX wieku. Jan Bokiewicz, który zaczął projektować okładki w latach 60., w rozmowie ze mną przeprowadzonej w końcu 2019 roku kilkakrotnie użył tego terminu, traktując go jako jednoznaczny i zrozumiały (chociaż dzisiaj jest to słowo zapomniane).

Filip Trzaska w wydanym w 1976 roku *Poradniku redaktora* zaproponował znacznie szerszą (zgodną z polską normą) definicję tytulariów: „zespół napisów (danych) koniecznych do zidentyfikowania danego wydania. Są to: a) autorstwo (autorzy, współpracownicy), b) tytuł, podtytuł, dodatki do tytułu, c) oznaczenie wydania, d) numer kolejny części (tomu), e) adres wydawniczy (miejsce, data wydania, nazwa instytucji wydawniczej i drukarni), f) nazwa instytucji sprawczej (odpowiedzialnej za opracowanie, inicjującej lub zlecającej publikację wydawnictwa), g) forma wydawnicza (nazwa serii)"[7].

[D] Edycję monografii *Tkanina polska* z 1959 roku oprawiono w unikatowe tkaniny żakardowe wykonane przez Spółdzielnię Artystów ŁAD (każdy egzemplarz w jeden z kilkudziesięciu wzorów) i nie umieszczono na nich żadnych nadruków[8].

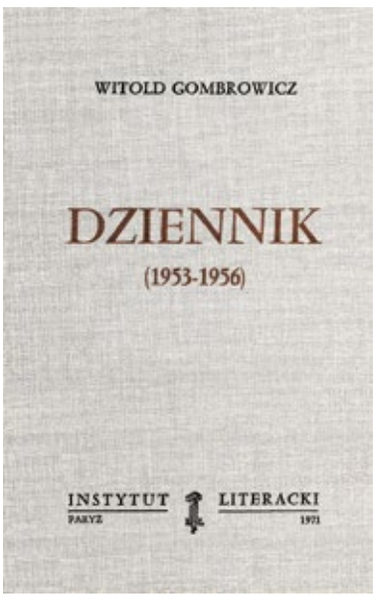
i obwoluty'. Natomiast omawiając konkretny projekt, zawsze określę rodzaj oprawy, ta sama informacja ujęta zostanie w każdym z podpisów ilustracji.

3. 'POLSKICH'
Termin ten ogranicza omawiane w tym tomie projekty okładek do prac autorów polskich, a prezentowane książki do wydanych na ziemiach polskich (w ich granicach ustalonych po drugiej wojnie światowej) przez wydawców, których siedziby także znajdują się w Polsce. Pominięte zostały zatem polskie publikacje emigracyjne, których opracowania graficzne w dużym stopniu kształtowane były przez tradycje, style i mody panujące w krajach ich edycji[E]. Pominięte zostały także (z niewielkim wyjątkiem) okładki książek zaprojektowane oryginalnie dla zagranicznych wydawców w krajach, w których miała miejsce pierwsza publikacja – i powtórzone w edycji polskiej (a także ich krajowe adaptacje dokonywane przez polskich projektantów).

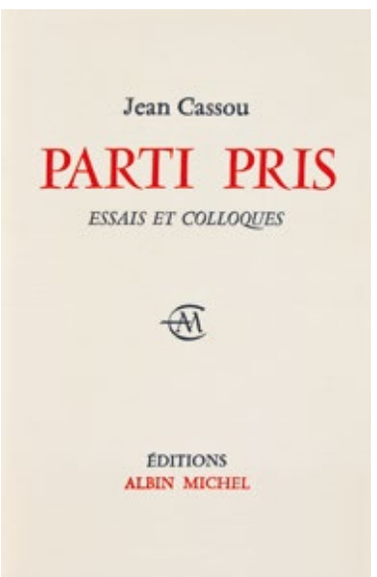
4. 'KSIĄŻEK'
Publikacja obejmie przede wszystkim okładki książek, ale znajdą się w niej również pojedyncze przykłady opracowania graficznego innych druków zwartych: zeszytów z nutami, programów teatralnych oraz katalogów wystaw artystycznych.

5. '1944–2019'
Druga wojna światowa stanowi tak istotną cezurę w dziejach polskiej kultury, że słuszne wydaje się rozpoczęcie narracji od jej zakończenia (choć nastąpiło ono dopiero 9 maja 1945 roku, to pierwsze inicjatywy wydawnicze podjęte zostały – na wyzwolonej Lubelszczyźnie – już w 1944 roku). Opracowanie nie obejmie książek i broszur wydawanych w 1944 roku przez Polskie Państwo Podziemne, ponieważ ich forma graficzna była kontynuacją

[E] Doskonałą tego egzemplifikacją są tomy bardzo dla polskiej kultury zasłużonej serii działającego na emigracji Instytutu Literackiego Jerzego Giedroycia, których okładki ukształtowała francuska tradycja edytorska i typograficzna i które z tego powodu tak bardzo różniły się od książek wydawanych w PRL-u.



1



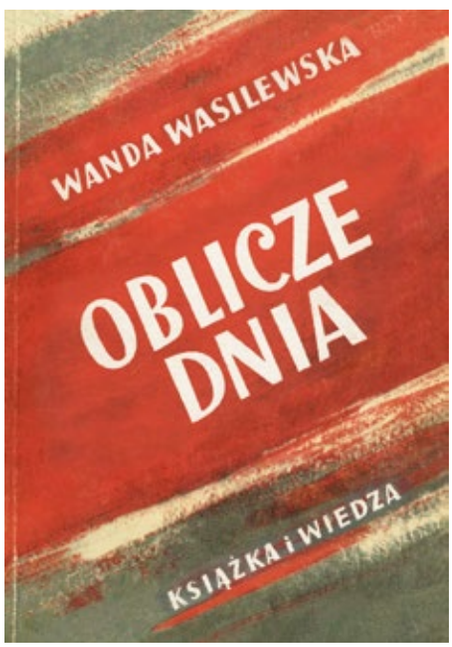
2

1 **autor nieznany** | Witold Gombrowicz | *Dziennik (1953–1956)* | Instytut Literacki | 1971 | okładka

2 **autor nieznany** | Jean Cassou | *Parti Pris* | Editions Albin Michel | 1964 | okładka

[F] Interesującym wyjątkiem jest anonimowy projekt broszurki *W ogniu* wydrukowanej przez podziemne AK-owskie wydawnictwo w styczniu 1944 roku w Warszawie. Opracowanie przywołuje skojarzenia z okładkami projektowanymi w drugiej połowie lat 40. przez grafików związanych z władzą komunistyczną – między innymi z reprodukowaną poniżej obwolutą Rudolfa Langego.

1



2

języka i wzorów projektowania z okresu międzywojnia[F] (chociaż wypada przyznać, że to samo można powiedzieć o wielu projektach okładek książek wydawanych – nie tylko przez prywatnych edytorów – w latach 1945–1949).

postscriptum

Książek wydanych w Polsce po 1944 roku, których okładki można określić mianem literniczych lub typograficznych, zaprojektowano wiele tysięcy. Nietrudno znaleźć wśród nich projekty banalne, opracowane przy minimum wysiłku, a zarazem bezpieczne, nieprzywołujące żadnych emocji, a tym bardziej niewskazanych czy źle widzianych odniesień. Ogromną większość stanowią okładki zwyczajne, na których złożone na osi środkowej albo – szczególnie w latach 70. – wyrównane do lewej tytularia uzupełnia tylko sygnet wydawnictwa bądź (nieczęsto) niewielki ornament typograficzny. Tak projektowano przede wszystkim okładki książek naukowych i technicznych, podręczników akademickich, słowników czy poradników.

W poniższym opracowaniu przedstawię – co oczywiste – jedynie znikomy wycinek tej części polskiego edytorstwa. Za najważniejsze kryterium wyboru uznałem wartość artystyczną projektów. Spróbuję pokazać jak najwięcej prac godnych przypomnienia: odkrywczych, świadczących o kreatywności autorów, ale także ich wrażliwości na urodę formy graficznej. W książce znajdą się również projekty nieudane – głównie po to, by na ich przykładzie wskazać popełniane błędy. Starałem się liczbę nieudanych opracowań ograniczyć do minimum i reprodukować je w mało okazałych rozmiarach.

Ocena wartości projektów z zakresu sztuki, a także – choć w mniejszym stopniu – sztuki użytkowej, zawsze pozostaje mniej lub bardziej arbitralna i czytelnik może postawić zarzut, że pominąłem w opracowaniu projekty wybitne albo bardzo dobre[G]. Na swoją obronę mogę powiedzieć tylko tyle, że subiektywność wyborów łagodzi – przynajmniej w części – moje doświadczenie zawodowe jako projektanta i nauczyciela akademickiego[H].

jeszcze jedno postscriptum

Uważny czytelnik, który ma już za sobą lekturę pierwszego rozdziału książki, zauważył zapewne nietypową architekturę jej łamów – z tekstem głównym sąsiadują dodatkowe przykłady, uzupełnienia lub cytaty, złożone mniejszym stopniem pisma. Taki układ typograficzny stosowano już w inkunabułach i określano terminem *modus modernus*. Uznałem, że warto przywrócić to rozwiązanie. Dlatego, chociaż współcześnie komentarze sytuowane są zazwyczaj w przypisach, zdecydowałem się umieścić je na marginesach, obok głównego wywodu. Do komentarzy tych odsyłają umieszczone w głównym tekście (a w rozdziale *Przykłady* także przy reprodukcjach) indeksy w postaci wersalikowych liter, kolejno od 'A' do 'Z' (po wyczerpaniu alfabetu zaczynamy od początku). Taki system również ma długą tradycję w dziejach edytorstwa, sięgającą XVI wieku, kiedy jako indeksy przypisów służyły wymiennie – na tej samej stronie [!] – zarówno litery, jak i asteryski[I]. Rzadkim rozwiązaniem bywa – stosowane często w tej książce – włączanie ilustracji do marginaliów, dzięki czemu pomieszczony tam wywód nabiera (po części) charakteru drugiego – równoległego do głównego – toku narracji. Model taki wydaje się przydatny w publikacjach z dziedziny sztuk wizualnych, architektury czy fotografii, a szczególnie w antologiach i pracach o rozbudowanej, niejednorodnej strukturze.

Tradycyjne przypisy, oznaczane cyframi zarówno w głównej kolumnie tekstu, jak i w komentarzach – w jednym porządku – zostały umieszczone na końcu książki i zawierają źródła cytatów oraz adresy bibliograficzne publikacji. ■

1 autor nieznany | *W ogniu* | Tajne Wojskowe Zakłady Wydawnicze | 1944 | okładka

2 Rudolf Lange | Wanda Wasilewska | *Oblicze dnia* | Spółdzielnia Wydawniczo-Handlowa „Książka i Wiedza" | 1949 | obwoluta

[G] „Epoka nasza jest epoką antologii"[9] – obserwacja Władysława Tatarkiewicza wydaje się dzisiaj bardziej aktualna niż na przełomie lat 70. i 80. XX wieku, kiedy została sformułowana. Poniższe uwagi podaję za *Ilustrowanym słownikiem terminów literackich*: „Antologia, pomyślana jako wybór tekstów (lub ich fragmentów), wydaje się formą szczególnie atrakcyjną w czasach, gdy niemal na każdym kroku zmagamy się z gwałtownym przyrostem informacji […]. Forma ta jednak nie tyle zbiorem bywa, ile przemyślanym wyborem. […] Pozycja [autora antologii], wzmocniona prawem copyrightu, wydaje się – zwłaszcza dzisiaj – bliższa statusowi autora-kreatora, co widać już na okładkach współczesnych antologii. […] Uzasadnieniem tego zjawiska wydaje się rozpad kanonu i rozproszenie ośrodków opiniotwórczych, skutkujące tworzeniem własnych, niczym nieograniczonych rankingów osobistych"[10].

[H] Friedrich Forssman, ceniony typograf (z zawodu zecer), pisał: „Nie da się uniknąć odwoływania się do osobistych upodobań. […] Na podstawie czego można ustalić i zweryfikować takie cechy jak 'proporcje' czy 'adekwatność' pisma? […] Czy zgoda między profesjonalistami i znawcami jest głównym kryterium oceny udanego projektu?"[11].

[I] W godnej polecenia nie tylko pasjonatom typografii książce Keitha Houstona *Ciemne typki. Sekretne życie znaków typograficznych* znalazłem taką informację: „Niektórzy pisarze uczynili układanie [przypisów] formą sztuki. Najsłynniejszy chyba przypis znajduje się w *opus magnum* księdza Johna Hodgsona, sześciotomowej *History of Northumberland*, ogłoszonej w latach 1820–1840. W trzecim tomie tego bardzo gruntownego dzieła znalazł się zajmujący 165 stron przypis, w którym omówione zostały dzieje rzymskich bojów na Wyspach Brytyjskich. […] Ten bezprecedensowy napisany na marginesie esej wprowadzony został [do tekstu książki] za pomocą litery *u*, a nie asterysku bądź obelisku. W tekście owego przypisu znalazły się przypisy do niego, oznaczone od (a) do (z) (jest ich tyle, że alfabet rozpoczyna się jeszcze dwa razy), i przypisy do tych przypisów, które musiały już otrzymać odsyłacze takie jak asterysk i obelisk"[12].

DE

FINI

CJE

1.

Zacznę od obiecanej próby sformułowania definicji kilku podstawowych pojęć, do których wielokrotnie będę się dalej odwoływał:

LITERNICTWO

– sztuka tworzenia tekstów z odręcznie formowanych liter obejmująca teoretyczne założenia ich konstrukcji wywiedzione z historii rozwoju pisma. Liternictwo jest jedną z najdawniejszych sztuk użytkowych cywilizacji. Oprócz tradycyjnych technik pisma narzędziowego tworzonego za pomocą pióra i pędzla (na wszystkich materiałach) obejmuje także różne techniki pisma konstruowanego (np. wycinanie, formowanie), rycie inskrypcji w glinie i tynku oraz wykuwanie ich w kamieniu, a także rytowanie stempli drukarskich. Pojęcie to mieści również kształtowanie pozostałych form liter trójwymiarowych, nie tylko tradycyjnych (np. papieroplastykę, produkcję neonów), ale też z zastosowaniem najnowszych technologii (np. ploterów, drukarek 3D). Termin 'liternictwo' obejmuje ponadto projektowanie krojów pisma (fontów), zarówno do druku, jak i środowisk cyfrowych. Do końca lat 80. XX wieku liternictwo stanowiło przedmiot nauczania w wyższych i średnich szkołach plastycznych[A]. Ważną odmianą liternictwa jest kaligrafia.

KALIGRAFIA

– umiejętność pięknego – wyraźnego i estetycznego – formowania pisanych ręką liter z zachowaniem ich proporcji i kształtów. W zależności od funkcji obejmowała pisma dziełowe, kancelaryjne i związane z życiem codziennym. W różnych kulturach i zależnie od dominujących prądów estetycznych ceniona bardziej albo za czytelność pisma, albo za jego urodę i siłę wyrazu. Od najdawniejszych czasów kultywowana w całym cywilizowanym świecie, doskonałość osiągnęła w kulturze muzułmańskiej, gdzie stała się inspiracją dla sztuk zdobniczych (zastępując zabronioną przez religię sztukę figuralną). Kaligrafię dziś zalicza się raczej do dziedziny rzemiosła niż sztuki, choć jej naukę można od niedawna znaleźć w programach dydaktycznych uczelni artystycznych.

[A] Nazwę 'liternictwo' jako określenie nauki liternictwa artystycznego w szkołach plastycznych nadał w Polsce profesor Bonawentura Lenart. Na naszym rynku wydawniczym można było znaleźć kilka podręczników przybliżających sztukę literniczą, w tym najważniejsze – *Technikę liternictwa* Jana Wojeńskiego[1] i *Liternictwo* Stefana Bernacińskiego[2]. Obie publikacje wielokrotnie wznawiano. Na reprodukcji poniżej widnieje okładka *Techniki liternictwa* w edycji Naszej Księgarni z 1951 roku (od 1953 roku wznawiały ją Polskie Wydawnictwa Gospodarcze, a od schyłku lat 60. do lat 90. Państwowe Wydawnictwo Ekonomiczne).

1

1 **Witold Kalicki** | Jan Wojeński | *Technika liternictwa* | Nasza Księgarnia | 1951 | okładka

TYPOGRAFIA

– dziedzina projektowania, której zadaniem jest nadanie formy wizualnej tekstom, ich układ i uporządkowanie (wzajemne oraz względem innych elementów graficznych, na przykład fotografii, ilustracji, infografiki), konieczne do ich publikacji za pomocą urządzeń mechanicznych (od maszyny do pisania po prasę drukarską) bądź cyfrowych: komputerów (wraz z urządzeniami peryferyjnymi takimi jak drukarki i plotery), telefonów komórkowych, telewizji i środków masowej komunikacji wizualnej. Celem typografii jako sztuki użytkowej jest pośredniczenie między nadawcą komunikatu wizualnego a jego odbiorcą, ułatwiające odczytanie i zrozumienie przekazywanych treści. Współcześnie typografia często jest traktowana jako jedna z dyscyplin projektowania informacji.

OKŁADKA

– zewnętrzna część książki, której zadaniem jest fizyczna ochrona wkładu przed zniszczeniem. Okładka stanowi ważny element ukształtowania edytorskiego (które często zawdzięcza jej swą piękną formę) oraz buduje więź między autorem, wydawnictwem i czytelnikami. Opracowanie graficzne okładki sygnalizuje zazwyczaj zawartość książki, określając jej charakter i wskazując potencjalnych adresatów; może również informować o przynależności publikacji do serii wydawniczej. Poza tytułem oraz imieniem i nazwiskiem autora na okładce mogą się znaleźć: nazwa i sygnet wydawnictwa, numer tomu, nazwa serii oraz – zwłaszcza na jej czwartej stronie (a w oprawie miękkiej również na skrzydełkach) – noty o książce i jej autorze, recenzje oraz fragmenty tekstu, dzięki czemu spełnia ona także zadania marketingowe. Okładki dzielą się na twarde i miękkie. W okładkach twardych wkład książki zostaje połączony za pomocą wyklejki z okładką sporządzoną z tektury oklejanej papierem, płótnem[B] bądź innymi materiałami introligatorskimi. Okładki miękkie są wykonane z kartonu. Zarówno okładka twarda (wraz z grzbietem i kapitałką), jak i okładka miękka, w wyniku prac introligatorskich trwale połączone z wkładem książki, stanowią jej oprawę[C].

[B] Obok okładek twardych krytych płótnem stosuje się oprawy półpłócienne, w których tylko grzbiet i ewentualnie rogi okładki są obciągane płótnem, a obie ścianki zostają oklejone papierem, a także oprawy półtwarde, w których sztywną tekturę zastępuje elastyczny karton.

[C] Zwięzły opis budowy książki w oprawie twardej podaje *Encyklopedia książki*: „Książka […] składa się z wkładu, czyli składek, które uzyskuje się poprzez odpowiednie złożenie arkuszy papieru połączonych ze sobą w grzbiecie; stanowią one blok książki połączony z okładką. Blok książki za pomocą wyklejki, czyli dwukartkowej składki przymocowanej do pierwszego i ostatniego arkusza książki, umocowany jest w oprawie. Wyklejka chroni zewnętrzne arkusze i wiązanie bloku książki z okładką, często też zdobi wewnętrzne ściany okładki. Składki w blok książki łączą zwięzy, czyli biegnące w poprzek grzbietu paski […], wokół których okręca się nić przy zszywaniu poszczególnych składek, a które służą także do przymocowania bloku książki do okładki. Oba końce grzbietu – zwięz najwyższy i najniższy chroni, a zarazem zdobi kapitałka – starannie wykończony, pleciony lub tkany paseczek, wiążący blok książki z okładką”[3].

Obecnie rozróżnia się oprawę wydawniczą, w której książka ukazuje się na rynku, oraz – nieczęstą – oprawę jednostkową (biblioteczną lub nadaną przez właściciela).

1 Janusz Górski | Bolesław Miciński | *Podróż do piekieł* | Biblioteka „Więzi” | 2011 | okładka z półobwolutą

2 Janusz Górski | Bolesław Miciński | *Podróż do piekieł* | Biblioteka „Więzi” | 2011 | okładka

OBWOLUTA

– koszulka wykonana z papieru o wysokiej gramaturze, którego wytrzymałość może być podwyższona przez oklejenie bezbarwną folią lub pokrycie bezbarwnym lakierem, nakładana na okładkę dla ochrony książki. Obwoluta zazwyczaj nie jest z książką scalona (choć zdarza się, że zostaje przyklejona do grzbietu okładki). Obwoluty poza najistotniejszą funkcją ochronną pełnią bardzo ważne zadanie reklamowe[D]. Na obu bocznych ich brzegach, zagiętych na wewnętrzne strony okładki (tzw. skrzydełkach), zamieszcza się zwykle teksty promocyjne, informacje o autorze, listę jego dzieł lub spis pokrewnych tematycznie książek wydawnictwa. Dlatego w obwolutę często okłada się książki w oprawie płóciennej, na której druk jest utrudniony i która zazwyczaj pozbawiona jest ilustracji. Opracowanie graficzne obwoluty często nawiązuje do projektu okładki albo go powiela. Obwoluta, podobnie jak okładka, może wskazywać rodzaj zawartości książki, sygnalizować jej przynależność do serii wydawniczej albo identyfikować wydawcę. Dla ochrony książki lub podniesienia jej walorów estetycznych owija się czasem jej oprawę w przezroczysty celofan. Publikacje o szczególnej wartości i edycje bibliofilskie, wielotomowe lub pojedyncze, umieszcza się w futerałach z tektury.

2.

Definicje innych terminów zostaną przedstawione (na marginesach), gdy przyjdzie ku temu czas. Teraz pora na kolejne wyzwanie: określenie kryteriów pozwalających odróżniać okładki literacze i typograficzne od pozostałych.

Okładka książki w formie, jaką znamy współcześnie, to wynalazek niedawny. W najstarszych (pochodzących z połowy XV wieku) inkunabułach informacje o ich zawartości, a także o roku i miejscu edycji, proweniencji, a niekiedy (choć nieczęsto) o autorze, zawierał kolofon umieszczony na końcu [!] dzieła. Pierwsza strona, która pozostawała niezadrukowana, miała zadanie chronić całość przed uszkodzeniem, a na stronach następnych drukarze umieszczali zazwyczaj rejestry, dedykacje,

[D] Niekiedy wydawcy zamiast obwoluty zakładają półobwolutę o wysokości równej połowie wysokości książki. Ma ona zazwyczaj przeznaczenie promocyjne (poniżej reprodukcja okładki *Podróży do piekieł* Bolesława Micińskiego zaprojektowanej przeze mnie w 2011 roku – w półobwolucie i bez).

Dość częstym zabiegiem jest owijanie okładki w opaskę – wstęgę papieru lub kartonu z końcami sklejonymi bądź zachodzącymi na wewnętrzną stronę okładki. Opaska może mieć dwojakie zastosowanie: łączy woluminy wielotomowego wydawnictwa albo prezentuje slogany promocyjne (często jest to informacja o przyznaniu nagrody).

1

2

podziękowania oraz przedmowę[E]. Od lat 70. XV wieku informacje z kolofonu coraz częściej pojawiały się na początku woluminu. Pierwowzorem odrębnych kart tytułowych było oczko (po włosku *occhietto*), czyli pierwsze wyrazy tytułu, dekoracyjnie zakomponowane na pierwszej – dotąd niezadrukowanej – stronie księgi[F]. Z czasem karta tytułowa, której zawartość uzupełniona została o tytuł i autora dzieła, miejsce i rok edycji oraz nazwisko drukarza, stała się miejscem typograficznej kreatywności tego ostatniego. Ważnym elementem był umieszczany na dole kompozycji sygnet drukarza i wydawcy, często o wyrafinowanej formie graficznej. Tytuł, niekiedy bardzo rozbudowany, składano różnymi odmianami czcionek, a wokół tekstów biegły drzeworytowe obramowania. Pod koniec pierwszej połowy XVI wieku drukarze zawarli niepisane porozumienie, by oprócz ilustracji, które zostały wykonane specjalnie do dzieła i stanowiły jego integralną część, na kartach tytułowych można było odbijać tylko znaki znajdujące się w kaszcie zecerskiej (czyli w zasobach drukarni). Uroczysty charakter nadawały winietom[G] architektoniczne ornamenty[H] (naśladujące obramowanie okna lub portal) i arabeski składane z pojedynczych elementów typograficznych, wzorowanych na abstrakcyjnych motywach charakterystycznych dla sztuki islamu. Formy dekoracji kart tytułowych ulegały przekształceniom zależnie od obowiązujących wzorców estetycznych, choć trudno niekiedy wskazać jednolite tendencje stylistyczne w ramach tej samej epoki.

Drukarze i księgarze oferowali nabywcom książki w kilku postaciach, najczęściej nieoprawione, połączone jedynie w składki. Czasem zszywali je nićmi w broszurę, której nadawali oprawę tymczasową: ślepą, czyli pozbawioną nadruku, albo z okładką typograficzną. Nabywcy oprawiali zakupione składki w oprawę introligatorską na własny koszt[I]. W dziejach książki stosowano różne formy opraw. „Średniowieczne kodeksy oprawiane były najczęściej w deski powleczone skórą, wzmacniane w grzbiecie paskami pergaminu lub papieru. Okładki ciężkich książek zabezpieczane były metalowymi narożnikami i wypukłymi guzami oraz klamrami, spinającymi górną i dolną deskę z przeciwnej strony

[E] Podaję za *Encyklopedią książki*: „Tekst książki rozpoczynał się wyrażeniem *incipit liber* (zaczyna się książka), zamykał wyrażeniem *explicit liber* (kończy się książka). […] Zarówno incipit, jak i explicit często wyróżniane były odrębną formą graficzną lub barwą”[4].

[F] Mimo to jeszcze długo umieszczano na końcu książki kolofon, ostatecznie zastąpiony przez ozdobną kartę tytułową dopiero w XVII wieku. Współcześnie kolofon pojawia się w wydawnictwach o charakterze bibliofilskim.

[G, H] Definicjom pojęć, których wagę uznałem za drugorzędną, przypadnie miejsce na marginaliach.

WINIETA
– dekoracja karty tytułowej książki, zbudowana z ornamentu albo ilustracji okolonych ornamentem. Nazwę zawdzięcza wici roślinnej, stosowanej już w średniowiecznych rękopisach iluminowanych, potem przez stulecia będącej jednym z popularnych dekoracyjnych motywów roślinnych. Winieta tytułowa nosi też nazwę frontyspisu.

ORNAMENT
– zespół form dekoracyjnych stosowany między innymi w typografii i zdobnictwie opraw książkowych. Jego podstawowym elementem jest pojedynczy moduł, niewielki i o prostej budowie, z którego konstruowane są niezliczone kombinacje. Najczęściej abstrakcyjny, ponieważ jego forma, wywodząca się ze świata roślin, poddana została tak dalekiej modyfikacji, że podobieństwo do pierwowzoru niemal zanikło. Ornament, stosowany przy projektowaniu winiet, nagłówków i przerywników, może wypełniać płaszczyznę, dzielić ją lub podkreślać ważne elementy kompozycji. Ornament typograficzny budowany jest wyłącznie z zasobów kaszt zecerskich.

[I] „Zanim książka w ogóle powstała, kupujący musiał wybrać tekst, który miał się w niej znaleźć. Rękopisy często sprzedawano w postaci luźnych kart, a w jednym oprawionym tomie mogło się znaleźć nawet kilka zupełnie ze sobą niezwiązanych tekstów. W zależności od epoki sztuka Szekspira mogła sąsiadować z traktatem religijnym, a kalendarz z encyklopedią. […] Gdy nabywca otrzymał w końcu upragniony tom, mógł oddać go rubrykatorom albo iluminatorom do ozdobienia. Dopiero na końcu zamawiał u introligatora oprawę – według upodobania”[5].

grzbietu. W przeszłości książki podręczne posiadały natomiast oprawy sakwowe lub płaszczowe, w których materiał okryciowy o większych rozmiarach niż okładziny, do których był przymocowany, można było zawijać lub zawiązywać, chroniąc blok książki podczas niepogody lub transportu. Od XV wieku oprawę zaczęto wykonywać nie tylko z desek, ale i z posklejanego papieru i tektury, co sprawiło, że książki stały się lżejsze. Na pokrycie okładek używano skóry, pergaminu, atłasu”[6].

Funkcja ochronna opraw była najważniejsza, ale ich dekoracyjność również stanowiła od stuleci przedmiot starań introligatorów. Adaptowali ornamentykę z dekoracji kart tytułowych oprawianych dzieł, z wzorników wydawanych dla złotników, snycerzy czy hafciarzy, a z czasem z katalogów opracowywanych specjalnie dla nich. O wyglądzie opraw decydowali też właściciele książek, którzy określali rodzaj oklejki odpowiadający ich gustom albo dostosowany do pozostałych tomów w bibliotece, proponowali wykonawcom program ikonograficzny czy też zlecali umieszczenie na oprawie superekslibrisu[J]. W epoce Ludwika XV obok bogato zdobionych rokokowych okładek wykonywano również wyrafinowane, oszczędne i doskonałe technicznie oprawy jansenistyczne, niemal zupełnie pozbawione dekoracji. W końcu, z upływem stuleci, dekoracja oprawianych w skórę książek zaczęła przenosić się na ich grzbiety.

Jeszcze w pierwszej połowie XIX wieku okładki miały formę literniczą i nie nawiązywały w żaden sposób do treści książek. Tytuły i nazwiska autorów składano czcionkami w drukarni, a o urodzie powstałych w ten sposób opracowań decydowały zasoby kaszt i wrażliwość estetyczna drukarzy. Pojawiającymi się na nich elementami graficznymi były na ogół drobne formy dekoracyjne albo bordiury[K] drukowane tak jak tytularia z czcionek[L].

W ostatnich dekadach stulecia masowa produkcja książek i ich komercjalizacja sprawiły, że sztuka drukarska zaczęła się chylić ku upadkowi. Książka stawała się produktem tanim, wytwarzanym w wielkich ilościach i pozbawionym wartości, jaką mają przedmioty będące wynikiem rękodzielniczej pracy człowieka. Zarazem

[J] SUPEREKSLIBRIS
– znak własnościowy wskazujący, kto jest posiadaczem książki. Najczęściej były to herb, godło albo monogram właściciela, o dekoracyjnej formie, które tłoczono, haftowano bądź grawerowano (na metalowej plakietce) na zewnętrznej stronie oprawy. Znany od połowy XV wieku, największą popularność osiągnął w wieku XVI.

Można by określić oprawę ozdobioną superekslibrisem jako dalekiego przodka współczesnej okładki, ale trzeba pamiętać, że wszystkie tomy jednego właściciela mogły być sygnowane tak samo, w związku z czym różniły się tylko formatem, rodzajem złoceń i dekoracji oraz ewentualnie tekstem umieszczonym na grzbiecie książki. Oprawy opatrzone superekslibrisem nie służyły ani do odróżnienia poszczególnych tomów, ani tym bardziej do promocji ich zawartości – nie miały znaczenia handlowego. Funkcje te pełniły karty tytułowe dzieł.

[K] BORDIURA
– typ ornamentu otaczającego kolumnę druku. Środkowa – okolona bordiurą – część kompozycji nosi nazwę zwierciadła. Bordiura nazywana jest niekiedy winietą ramkową.

[L] Obok ozdobników w winietach pojawiały się niekiedy dekoracyjnie ujęte drobne sceny figuralne, drukowane również z gotowych form. Wnętrze pierwszego – paryskiego – wydania *Pana Tadeusza* Adama Mickiewicza zdobione było niewielkimi drzeworytami dobranymi do treści poematu z gotowych, pozostających w zasobach drukarza elementów typograficznych (w zakończeniu księgi *Dyplomatyka i łowy* znalazło się na przykład przedstawienie psów gończych, choć nie w polskim krajobrazie). Zabrakło, oczywiście, obrazków przedstawiających codzienne życie polskiej szlachty, ale zamieszczona została winietka z Napoleonem (którego drzeworytniczą podobiznę można było w tamtej epoce znaleźć w każdej francuskiej drukarni).

[M] Gorącym manifestem w obronie pięknej książki wytwarzanej przez drukarza – rękodzielnika, przeciwstawionej martwym, pozbawionym indywidualizmu wyrobom fabrycznym, jest niewielki tomik *Esej o typografii* angielskiego artysty i typografa Erica Gilla, który pisał: „Komercyjne drukarstwo, druk maszynowy, przemysłowy, byłby w sobie właściwy sposób dobry, gdyby był konsekwentnie zwyczajny i w pełni efektywny. […] W miarę jak doskonalimy nasze umiejętności drukowania coraz piękniejszych, coraz bardziej wymyślnych i delikatnych liter, standaryzacja form oraz unicestwienie wszelkiej fantazyjności i wymyślności stają się intelektualną koniecznością. […] Ci, którzy używają ludzkich metod, nigdy nie osiągną mechanicznej doskonałości, ponieważ zniewolenie i standaryzacja industrializmu są sprzeczne z naturą człowieka. Ludzka typografia często bywa niezgrabna, nawet siermiężna, ale podczas gdy pewna siermiężność ludzkich wyrobów nie ma w istocie większego znaczenia, w produkcji maszynowej jest niedopuszczalna. […] Kompromis jest niemożliwy; musimy, jakbyśmy byli industrialistami, chełpić się industrializmem i potęgą masowej produkcji, rozumiejąc, że w jego wytworach dobry smak równoznaczny jest z absolutną zwyczajnością i użytkowością”[7].

Okładka polskiej edycji tego dziełka, zaprojektowana przez Pracownię d2d (czyli Elżbietę Totoń oraz Roberta Olesia, zasłużonych propagatorów typografii i sztuki edytorskiej), jest transpozycją okładki wydania anglojęzycznego.

1

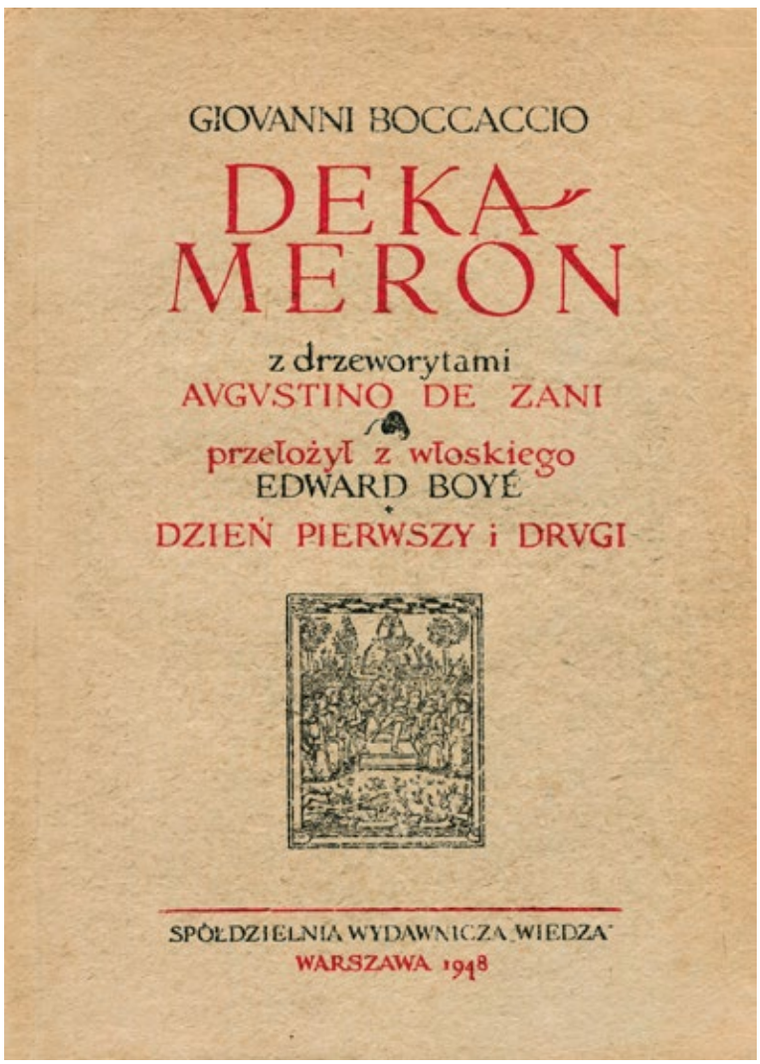
wydawcy byli świadomi, że zgodnie z duchem przedsiębiorczości oraz tradycją kupiecką sprzedawany towar powinien się wyróżniać i być oceniany przez nabywców jako atrakcyjny i godny posiadania. Stąd okładki, które znamy dzisiaj, zrodziła chęć sprzedania możliwie dużej liczby egzemplarzy jak największej liczbie nabywców. Wydawcy zaczęli zamawiać u grafików oryginalne projekty opraw, a z czasem zabiegać także o poprawę jakości książek. Ilustrowana okładka, której opracowanie graficzne nawiązywało do treści dzieła, ukształtowała się już w drugiej połowie XIX wieku, ale popularność osiągnęła dopiero na początku wieku XX. Zbiegło się to w czasie z jednej strony z odrodzeniem grafiki użytkowej, przyniesionym przez secesję (*art nouveau*, *Jugendstil*), z drugiej z towarzyszącym jej, zainicjowanym w Anglii około roku 1890 ruchem *Arts and Crafts*, którego ideą było przywrócenie książce walorów artystycznego wytworu rękodzielniczego[M].

Lata międzywojenne ubiegłego wieku to czas książki dobrze oprawionej. Wtedy pojawiły się też obwoluty, które pozwalały na zastosowanie niedrogiego, a przy tym atrakcyjnego druku wielobarwnego. Kolorowa okładka, początkowo kojarzona głównie z literaturą dziecięcą i młodzieżową oraz popularną, szybko zdobyła sobie uznanie. Już w dwudziestoleciu międzywojennym ilustrowana okładka stała się pełnoprawnym i autonomicznym elementem książki literackiej i artystycznej, a jej rozwój przebiegał niezależnie od zmian w dziedzinie ilustracji. W tym czasie ogromnie wzrósł również jej potencjał reklamowy.

3.

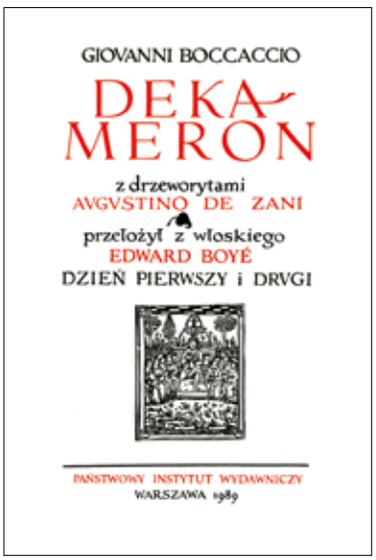
Czas przejść do współczesności i podjąć próbę wskazania kryteriów pozwalających odróżnić okładki literacie i typograficzne od pozostałych. Już pierwsze wydawane po wojnie książki każą postawić pytanie, czy elementem uzupełniającym projekt literniczej okładki może być detal graficzny. Za przykład niech posłuży wydanie *Dekameronu* Giovanniego Boccaccia przez Spółdzielnię Wydawniczą „Wiedza” w 1948 roku[N] – projektantem okładki był Andrzej Rudziński[O] – gdzie bogatej kompozycji literniczej, wzorowanej na układach

typograficznych kart tytułowych dawnych ksiąg (chociaż malowanej ręką grafika), towarzyszy nieduża rycina przedstawiająca księcia na tronie w otoczeniu dworzan, przypuszczalnie zreprodukowana z któregoś z historycznych dzieł. Ponieważ ta forma ozdobienia okładki pozostaje wierna tradycji projektowania książek, słuszne wydaje się zaliczenie takich rozwiązań do kategorii okładek



2

N Warto wspomnieć, że w jednej z kolejnych reedycji *Dekameronu*, w Państwowym Instytucie Wydawniczym w roku 1989, niemal wiernie powtórzono ten właśnie projekt. Kiedy wydanie opracowane przez Rudzińskiego ukazało się pierwszy raz, taka archaizująca forma kompozycji okładki nie była czymś rzadkim; pół wieku później, gdy na półkach księgarskich dominowały modernistyczne projekty z bezszeryfowymi groteskami, wybór tego rozwiązania oznaczał już jednoznaczne odwołanie się wydawcy do wczesnorenesansowego rodowodu opowieści i miał charakter marketingowy.



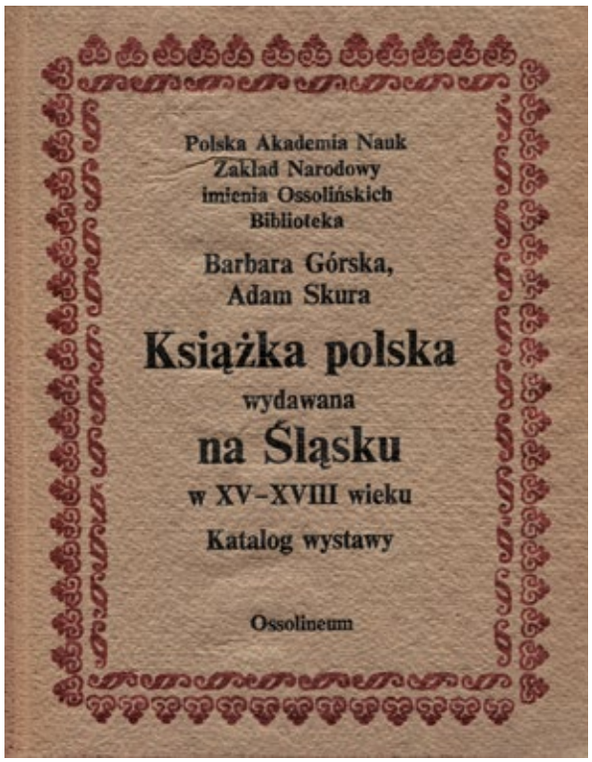
3

O Wybitny typograf, Leon Urbański, uważał Andrzeja Rudzińskiego, który należał do jego szkolnych nauczycieli, a później wykładowców na ASP, za swojego mistrza.

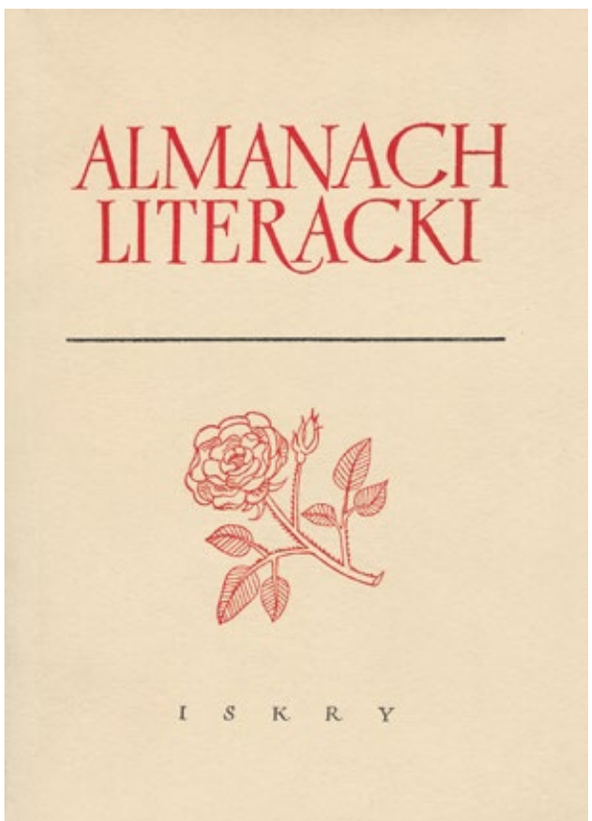
1 **Pracownia d2d (Elżbieta Totoń i Robert Oleś)** | Eric Gill | *Esej o typografii* | d2d.pl | 2016 | okładka

2 **Andrzej Rudziński** | Giovanni Boccaccio | *Dekameron* | tom I | Spółdzielnia Wydawnicza „Wiedza" | 1948 | okładka

3 **Andrzej Rudziński** | Giovanni Boccaccio | *Dekameron* | tom I | Państwowy Instytut Wydawniczy | wydanie XI | 1989 | okładka



1



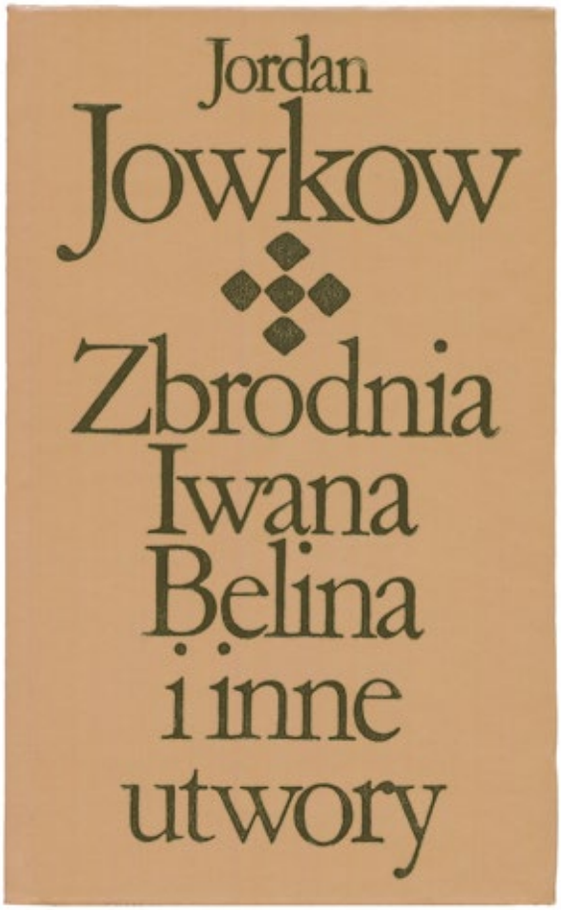
2

literniczych, zwłaszcza gdy elementem graficznym jest albo cytat z dawnej księgi, albo jego naśladownictwo.

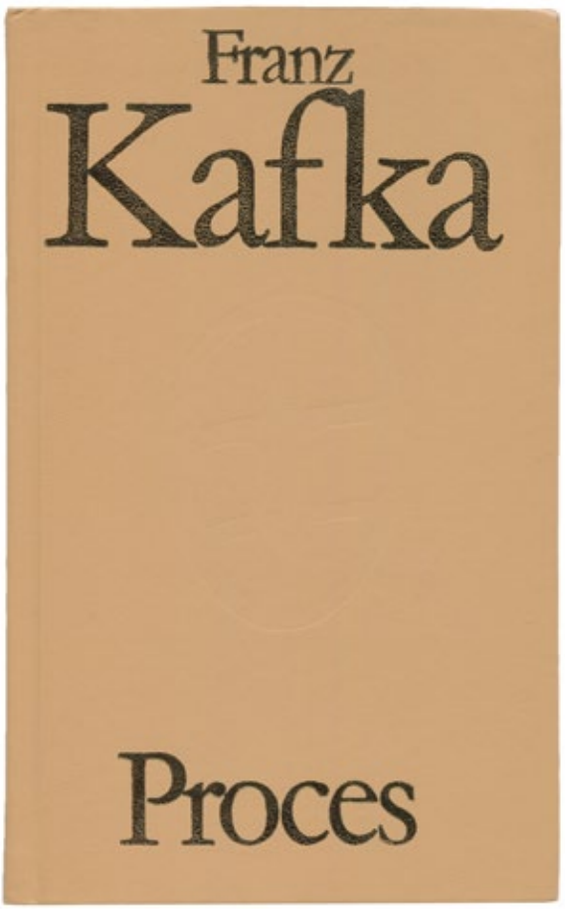
Na okładce opublikowanego w 1975 roku katalogu wystawy *Książka polska wydawana na Śląsku w XV–XVIII wieku* projektantka Helena Skraińska ujęła tytularia w ozdobne obramowanie. Składa się ono z bordiur zbudowanych z drobnych, powtarzających się ozdobników zecerskich i prawdopodobnie zostało starannie odtworzone ze strony tytułowej renesansowego dzieła. Aby replika była wierniejsza, okładka wykonana została z papieru czerpanego, wyprodukowanego najpewniej przez zabytkową XVI-wieczną papiernię w Dusznikach-Zdroju.

Z kolei okładkę wydanego w 1954 roku *Almanachu literackiego* (autorem projektu jest prawdopodobnie Andrzej Heidrich) zdobi niewielka ilustracja przedstawiająca różę. Mimo że twórcą ryciny jest współczesny wydaniu książki grafik, to jednak kameralność tego wyobrażenia oraz tradycyjne jego usytuowanie pośrodku i w dolnej połowie okładki, nad nazwą wydawnictwa, pozwala zaliczyć zarówno ten, jak i podobne mu projekty do literniczych (ułatwia to technika, którą posłużył się autor ilustracji – naśladująca formę drzeworytu).

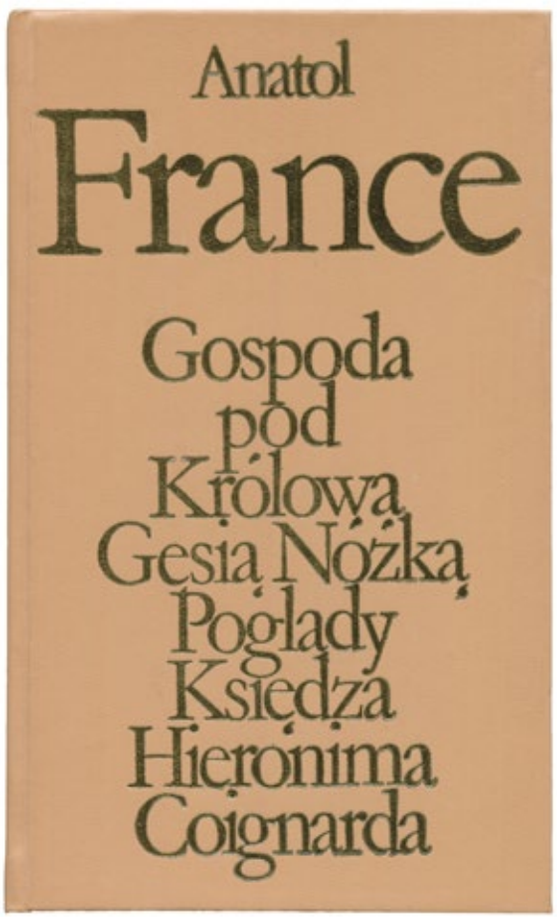
Okładki Biblioteki Klasyki Polskiej i Obcej, które projektowała Emilia Freudenreich, oprócz tytulariów tłoczonych złotą folią (w pierwszych latach ery gierkowskiej wydawcy mogli pozwolić sobie na takie ekstrawagancje), miały niewielkie formy graficzne również tłoczone, lecz bez folii (rysunek często odciskano zbyt płytko i dlatego był trudny do odczytania nawet na egzemplarzu trzymanym w ręku – na reprodukcji obok jest właściwie niewidoczny). Do zbudowania wypełniających całą szerokość okładki tytulariów graficzka użyła szlachetnej renesansowej antykwy, którą ułożyła na osi środkowej – ale z minimalnymi odstępami między wierszami i bez odstępów międzyliterowych. Takiego układu nie można złożyć z czcionek (ze względu na ich ramiona i odsadki), zatem nie jest to wierne odwzorowanie dawnych okładek typograficznych. Jednak okładkowe kompozycje Freudenreich mają sporo uroku i – prawdopodobnie dzięki swym błędom i niedoskonałościom – oddają



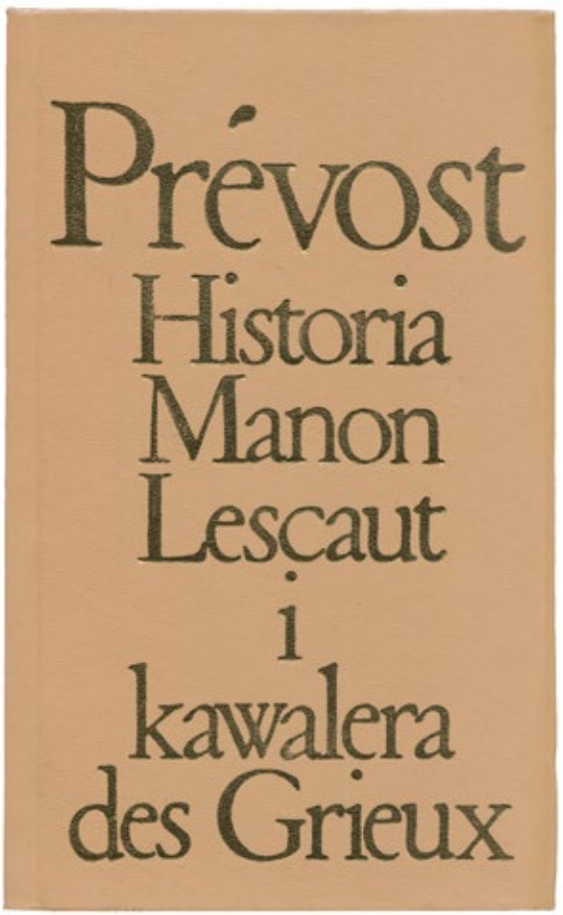
3



4



5



6

1 **Helena Skraińska** | Barbara Górska i Adam Skura | *Książka polska wydawana na Śląsku w XV–XVIII wieku* | Ossolineum | 1975 | okładka

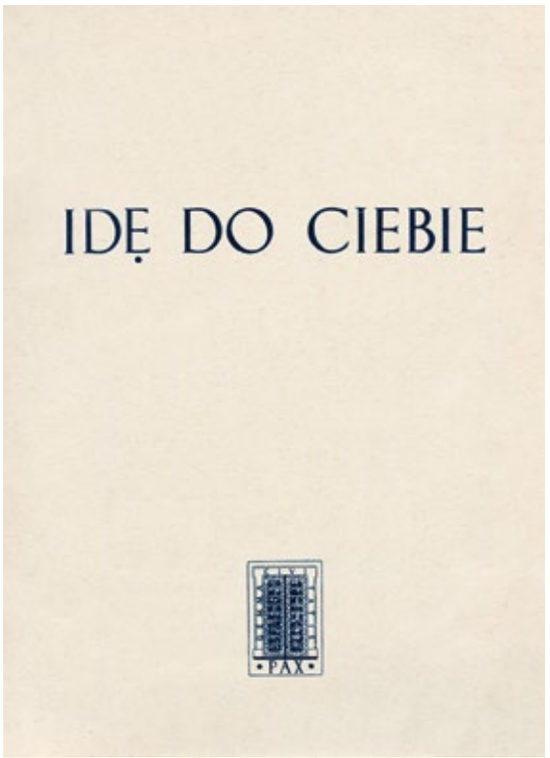
2 **Andrzej Heidrich** [?] | *Almanach literacki* | Iskry | 1954 | okładka

3 **Emilia Freudenreich** | Jordan Jowkow | *Zbrodnia Iwana Belina i inne utwory* | Czytelnik | wydanie II | 1975 | okładka

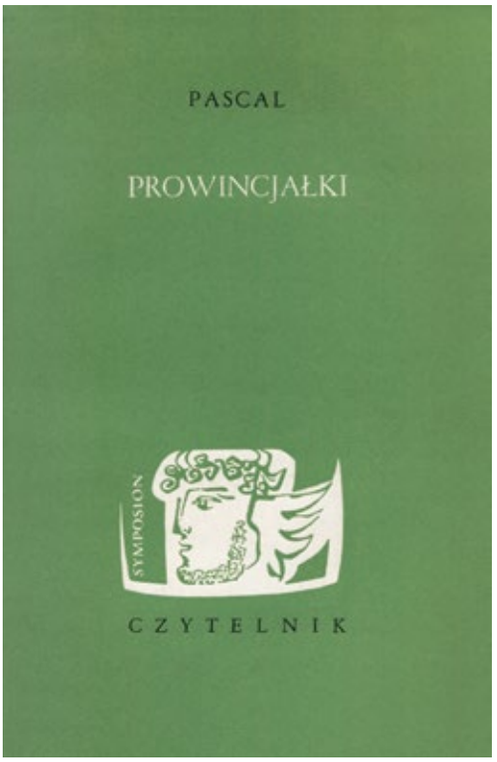
4 **Emilia Freudenreich** | Franz Kafka | *Proces* | Państwowy Instytut Wydawniczy | wydanie IV | 1974 | okładka

5 **Emilia Freudenreich** | Anatol France | *Gospoda pod Królową Gęsią Nóżką. Poglądy Księdza Hieronima Coignarda* | Wydawnictwo Literackie | wydanie II | 1975 | okładka

6 **Emilia Freudenreich** | Prevost | *Historia Manon Lescaut i kawalera des Grieux* | Państwowy Instytut Wydawniczy | wydanie IV | 1974 | okładka



1



2

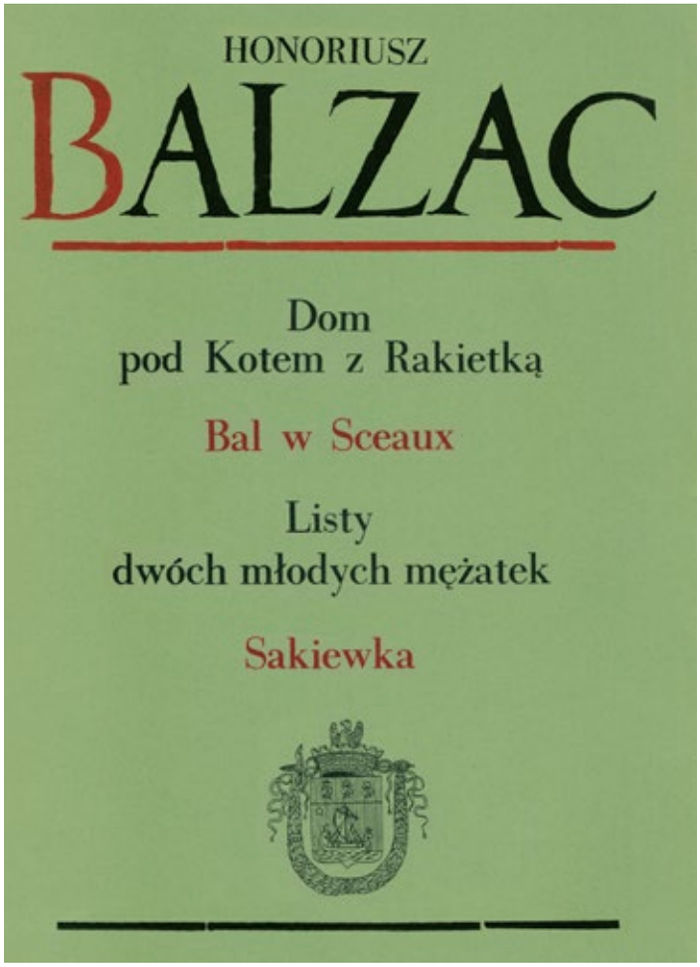
[P] Niekiedy objętość tytulariów nie zostawiała miejsca na tłoczenie ozdobnika, jednak zdarzało się to rzadko. ▸IL. 5, 6 STR. 19 Wyjątkowo ozdobnik tłoczony był złotą folią, tak jak litery. ▸IL. 3 STR. 19

[R] Warto zwrócić uwagę na tę okładkę z jeszcze jednego powodu: jej kompozycja konsekwentnie klasycyzująca (centralny układ, tradycyjne rozmieszczenie elementów, zbudowanie tytułu z liter naśladujących rzymską kapitałę), a zarazem prosta i elegancka, wskazująca na wrażliwość estetyczną autora projektu, stoi w konflikcie z zaskakującą i niezgodną z tradycją typograficzną formą znaku diakrytycznego pod literą 'E' w słowie 'IDĘ'. Dzieje się tak, kiedy nowe (nowoczesne, modernistyczne) zderza się ze starym (które należy tu rozumieć jako wierne tradycji albo konserwatywne). Często w takim przypadku rezultat okazuje się chybiony: na omawianej okładce kropka nadaje kompozycji figlarny charakter, a przesłanie książki z żartem nie ma nic wspólnego.

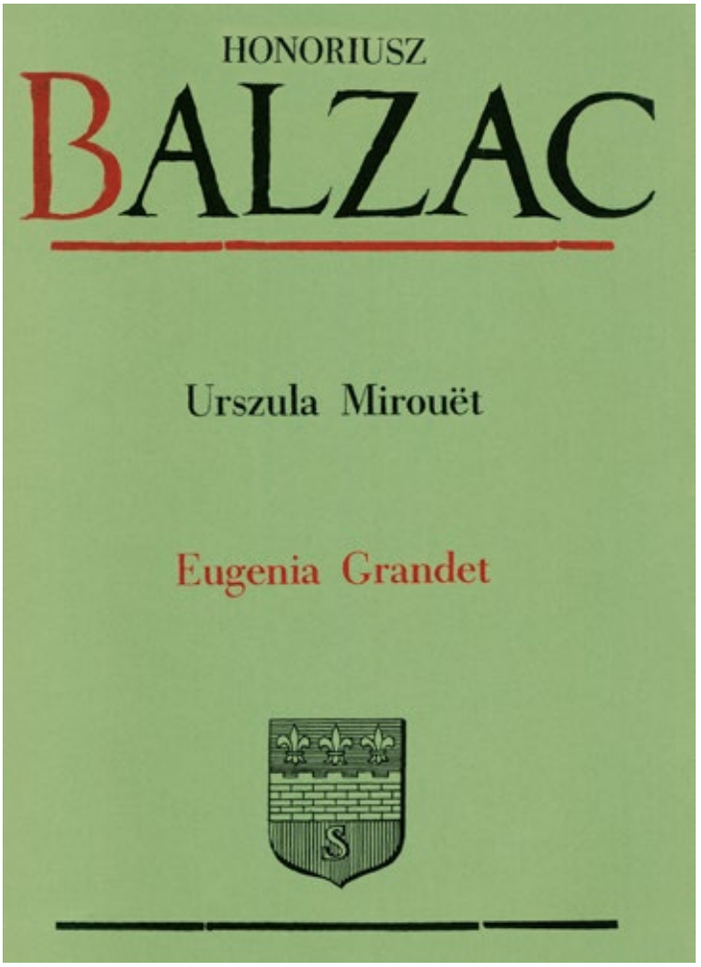
ducha staroświeckich druków. Pomaga w tym metoda ich odbijania, która niczym niemal nie różni się od technologii sprzed pięciu stuleci[P].

W pierwszych dekadach po wojnie literom tytulariów na okładkach często towarzyszył wyłącznie znak oficyny wydawniczej, umieszczony zazwyczaj u dołu na osi środkowej kompozycji. Przykładem jest okładka książki Wandy Leszczyńskiej *Idę do Ciebie* wydanej w 1953 roku. Nieznany autor projektu dodał do kompozycji literniczej jedynie duży, dekoracyjny sygnet[R].

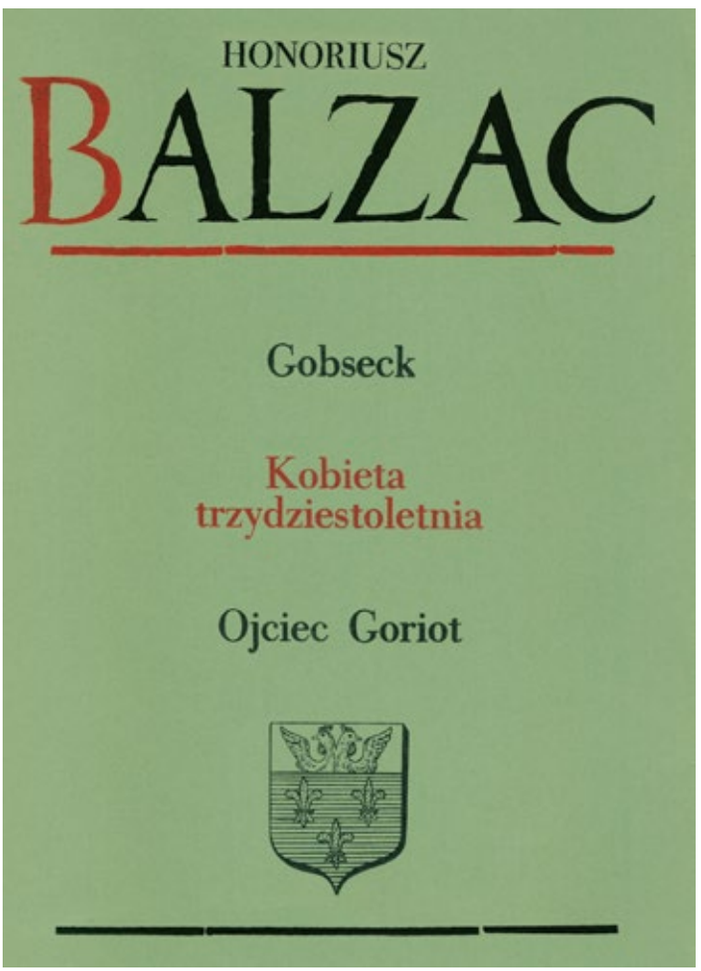
Odmianą takich okładek są projekty, w których miejsce znaku oficyny zajmuje sygnet serii wydawniczej albo herb miasta, które jest siedzibą wydawcy. Przykładami tych rozwiązań są obwoluta *Prowincjałek* Blaise'a Pascala wydanych w czytelnikowskiej serii Symposion, którą zaprojektował Andrzej Heidrich (miejsce sygnetu wydawnictwa zajął w niej uroczy znak serii), i ozdobiona przez nieznanego projektanta herbem Torunia okładka wydanej przez toruńską oficynę w 1946 roku broszury Tadeusza Czeżowskiego *Główne zasady nauk filozoficznych*. ▸IL. 1 STR. 231



3



4



5

1 **autor nieznany** | Wanda Leszczyńska | *Idę do Ciebie* | Instytut Wydawniczy PAX | 1953 | okładka

2 **Andrzej Heidrich** | Blaise Pascal | *Prowincjałki* | Czytelnik | 1963 | obwoluta

3 **Jerzy Jaworowski** | Honoriusz Balzac | *Dom pod kotem z Rakietką. Bal w Sceaux. Listy dwóch młodych mężatek. Sakiewka* | Czytelnik | 1957 | obwoluta

4 **Jerzy Jaworowski** | Honoriusz Balzac | *Urszula Mirouët. Eugenia Grandet* | Czytelnik | 1958 | obwoluta

5 **Jerzy Jaworowski** | Honoriusz Balzac | *Gobseck. Kobieta trzydziestoletnia. Ojciec Goriot* | Czytelnik | 1958 | obwoluta

1

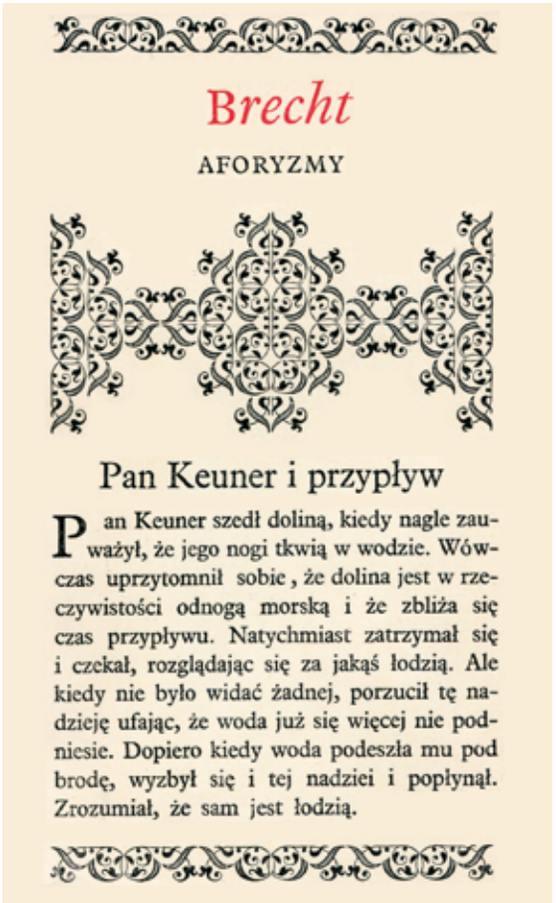
Podobne rozwiązanie zastosował Jerzy Jaworowski w serii obwolut zaprojektowanych w 1957 roku do wielotomowej *Komedii ludzkiej* Honoriusza Balzaca, tylko herby pełnią funkcję dekoracyjną. Nazwisko autora napisane zostało przez grafika odręcznie – wersalikami naśladującymi renesansową antykwę – nierówną, wrażliwą kreską, z którą kontrastują pozostałe teksty złożone na osi pionowej czcionkami o kroju antykwy oświeceniowej: imię 'Honoriusz' i tytuły powieści. U dołu obwolut na kolejnych tomach znalazły się XIX-wieczne ryciny przedstawiające herby francuskich miast. W tak prosty sposób zbudowany został szkielet jednej z ładniejszych serii wydawniczych połowy ubiegłego wieku[S].

Inną formą dekoracji współczesnej okładki wywodzącą się z tradycji typograficznej jest otoczenie układu literniczego bordiurą (dawniej konstruowaną z zestawionych ze sobą symetrycznych elementów zdobniczych, z których każdy znajdował się na oddzielnej czcionce). Grafik odtwarzający rozwiązania, którymi posługiwali się drukarze zdobiący karty tytułowe dzieł czy introligatorzy wykonujący złocenia na oprawionych w skórę okładkach, niekiedy tytularia obramowane bordiurą malował ręcznie. Za przykład niech posłuży tom poezji Tadeusza Śliwiaka poświęcony Mikołajowi Kopernikowi *Astrolabium z jodłowego drzewa* z 1953 roku (autor projektu nieznany). Typograficznej, z matematyczną dyscypliną skonstruowanej bordiurze[T] towarzyszyły litery swobodnie nawiązujące do tradycyjnych krojów pism. Ta fantazyjność liter – nawet jeżeli ich źródłem była klasyczna antykwa – cechować będzie bardzo wiele literniczych okładek polskich książek lat 50. i 60. XX wieku.

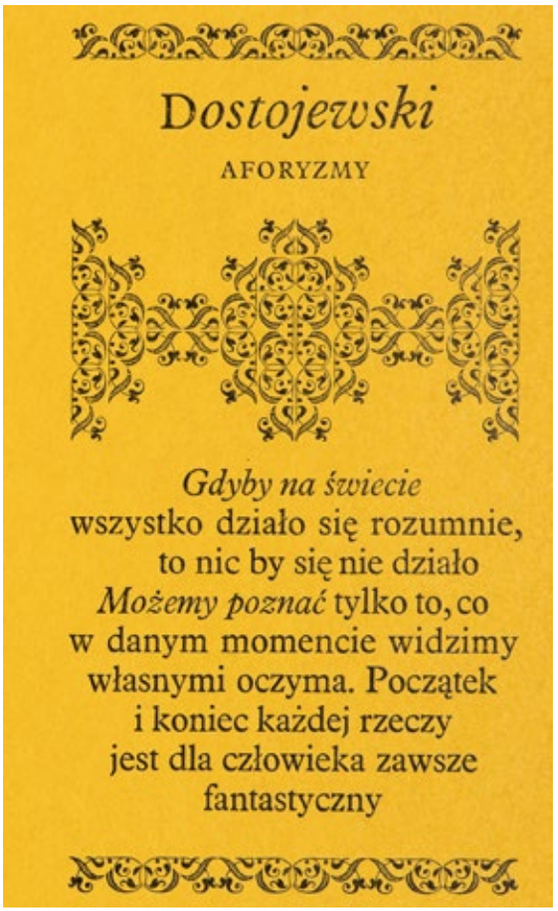
Wzorem podobnego rozwiązania z bliższych nam czasów jest kolejna wybitna seria, zaprojektowana przez Leona Urbańskiego u końca lat 60., czyli Biblioteka Aforyzmów, wydawana przez Państwowy Instytut Wydawniczy przez ponad dwie dekady. Urbański, ceniony twórca książek i druków bibliofilskich, był zdania, że najważniejsza jest użyteczność projektu, a dobra okładka powinna się ograniczyć do przekazania podstawowych informacji o książce oraz oddania jej charakteru i nastroju. Kierując przez dziesięciolecia Doświadczalną Oficyną Graficzną Pracowni Sztuk Plastycznych

[S] Opracowanie to miało jeden, ale istotny, mankament: grafik zrezygnował z informacji o zawartości poszczególnych tomów na grzbietach obwolut, ograniczając się do podania autora dzieła (i powtórzenia herbu z pierwszej strony). Wielu nabywców tego liczącego kilkadziesiąt woluminów cyklu, ustawiając książki na półce, usuwało z nich obwoluty, ponieważ miejsce dla tytułów tomów znalazło się dopiero na grzbietach okładek[8].

[T] Ornament na okładce *Astrolabium z jodłowego drzewa* nie został namalowany przez grafika, ale odbity z powtórzonych wielokrotnie i zwierciadlanie względem siebie odwróconych dwóch zaledwie stylizowanych motywów zdobniczych – o roślinnym pochodzeniu – pochodzących z zasobów typograficznych drukarni (choć mógł być reprodukcją takiej dekoracji z dawnego dzieła).

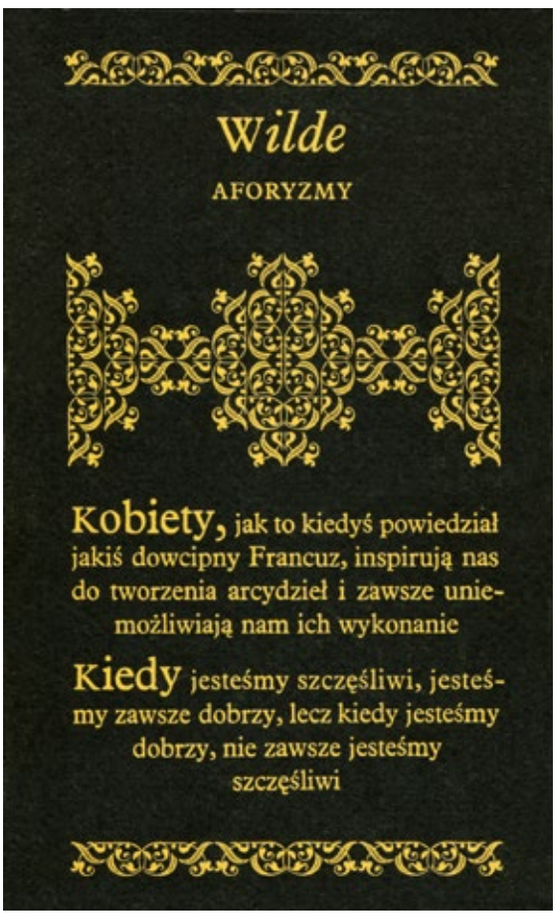


2



3

4



5

1 **autor nieznany** | Tadeusz Śliwiak | *Astrolabium z jodłowego drzewa* | Wydawnictwo Literackie | 1948 | okładka

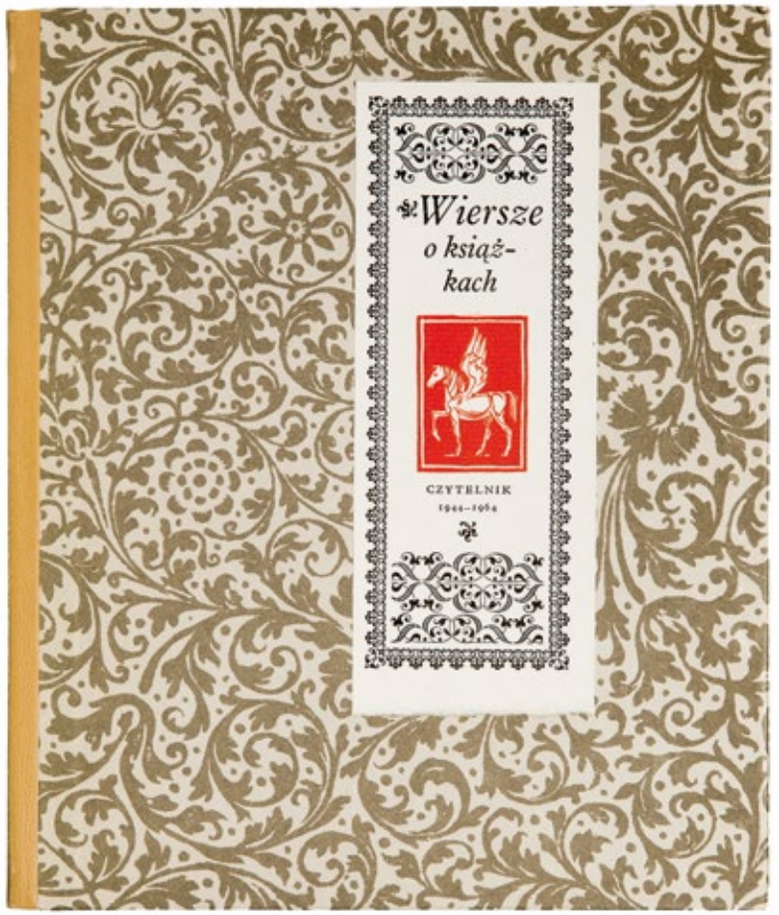
2 **Leon Urbański** | Bertolt Brecht | *Aforyzmy* | Państwowy Instytut Wydawniczy | 1974 | obwoluta

3 **Leon Urbański** | Fiodor Dostojewski | *Aforyzmy* | Państwowy Instytut Wydawniczy | 1976 | obwoluta

4 **Leon Urbański** | *Aforystyka dwudziestolecia [1918–1939]* | Państwowy Instytut Wydawniczy | 1976 | obwoluta

5 **Leon Urbański** | Oskar Wilde | *Aforyzmy* | Państwowy Instytut Wydawniczy | 1974 | obwoluta

1



2

[u] Teodor Zbierski, autor pracy *Semiotyka książki* opublikowanej w 1978 roku, formułuje jednoznaczną ocenę: „Różnego rodzaju winiety, ozdobniki i ornamenty nie należą do komunikatu ikonicznego, gdyż wszelka ornamentyka w książce […] nie spełnia żadnych funkcji semantycznych. Jest ona tworem […] nie przedstawiającym i nie oznaczającym. Różne meandry, symetrycznie rozmieszczone i rytmicznie powtarzające się motywy roślinne nic nie »znaczą«”[9]. Przykłady przedstawione w dalszej części rozdziału podadzą w wątpliwość kategoryczność tej wyrażonej w prostych żołnierskich słowach konstatacji.

1 **Leon Urbański** | *1564–1964. Sześćset lat w służbie książki* | Państwowy Instytut Wydawniczy | 1964 | okładka

2 **Leon Urbański** | *Wiersze o książkach* | Czytelnik | 1964 | okładka

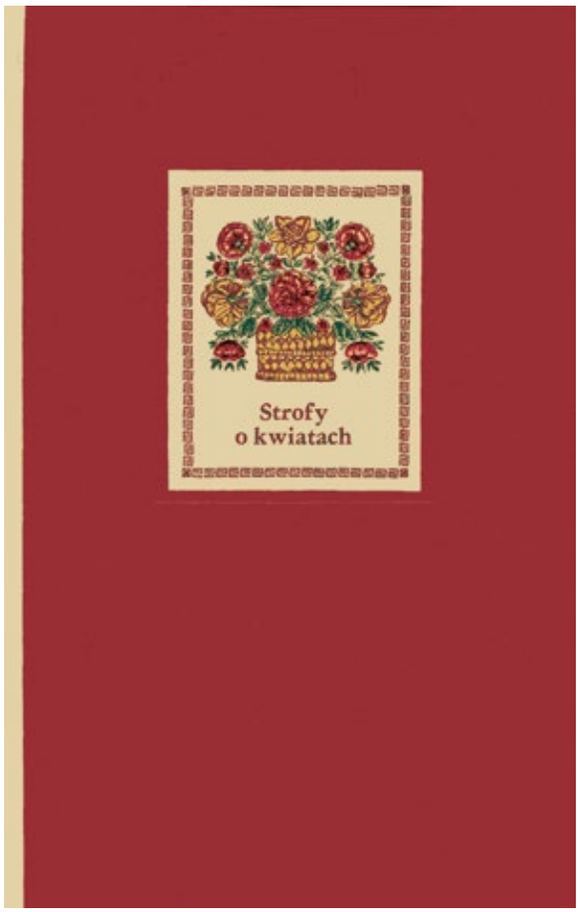
3 **Leon Urbański** | *Strofy o kwiatach* | Iskry | **1981** | okładka

4 **Leon Urbański** | *Strofy o Ojczyźnie* | Iskry | **1978** | okładka

5 **Leon Urbański** | *Muzo, pieśni opowiadaj. Kraj Rad w poezji polskiej* | Wydawnictwo Łódzkie | 1979 | okładka

w Warszawie, wykorzystywał jej zasoby do zbudowania symetrycznego ornamentu, któremu w projektach kolejnych tomików towarzyszą teksty złożone ręcznie z czcionek, przy czym różnorodność kompozycji typograficznych na poszczególnych obwolutach tej kameralnej serii jest zdumiewająca. Urbański bawił się nadawaniem różnych form układom liter, raz składając teksty justowane w kolumnie, z tytułem i inicjałem, innym razem kapitalikami na osi środkowej, czy też budował je z kilku aforyzmów, w których pierwsze słowa każdego z nich zaczynał kursywą, aby wskazać, gdzie mają one początek.

Jeżeli obwoluty tomików z aforyzmami bez wahania określimy jako ‘typograficzne’ (do tej samej kategorii zaliczam także okładkę broszury *Sześćset lat w służbie książki* z 1964 roku)[u], to z innymi projektami Leona Urbańskiego jest już problem, i to natury językowej. Trudno je nazwać ‘literniczymi’, ale gdyby podtytuł tej książki był krótszy i brzmiał: *Okładki typograficzne polskich książek*, a termin ‘typografia’ rozumiany był za *Encyklopedią wiedzy o książce* z 1971 roku jako drukowanie metodą druku wypukłego oraz forma zdobienia dzieł, to prace Urbańskiego w pełni by tej definicji odpowiadały[w].



3

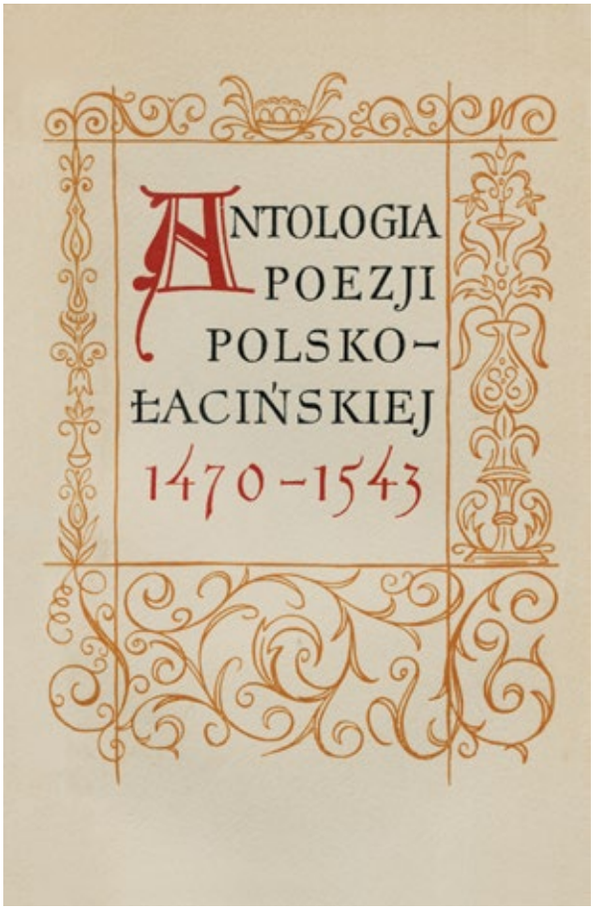
4

Kolejnym przykładem okładki, na której antykizującą literę tytułu obwiedziono dekoracyjnym ornamentem, jest okładka wydanej w 1956 roku książki *Antologia poezji polsko-łacińskiej 1470–1543* według projektu Aleksandra Stefanowskiego. Wyróżnia ją swobodnie kształtowany rysunek bordiury lekko tylko nawiązujący do tradycji, chociaż wyraźnym ukłonem pod adresem dawnej grafiki książki jest obwiedzenie tytułu liniami poziomymi i pionowymi, które stanowią szkielet dekoracji graficznej. Źródłem inicjałowej litery 'A' są średniowieczne rękopisy, ale pozostałe słowa tytułu napisane zostały odręcznie pismem naśladującym z wdziękiem kapitalikowy skład renesansową antykwą. Warto zwrócić uwagę na dywiz, który wygląda jak obrócone kursywowe 'I', oraz na pomysłową kompozycję litery 'Ł', niewystępującej przecież w alfabecie łacińskim (podobny element został w niej wykorzystany w miejsce kreski skośnej).

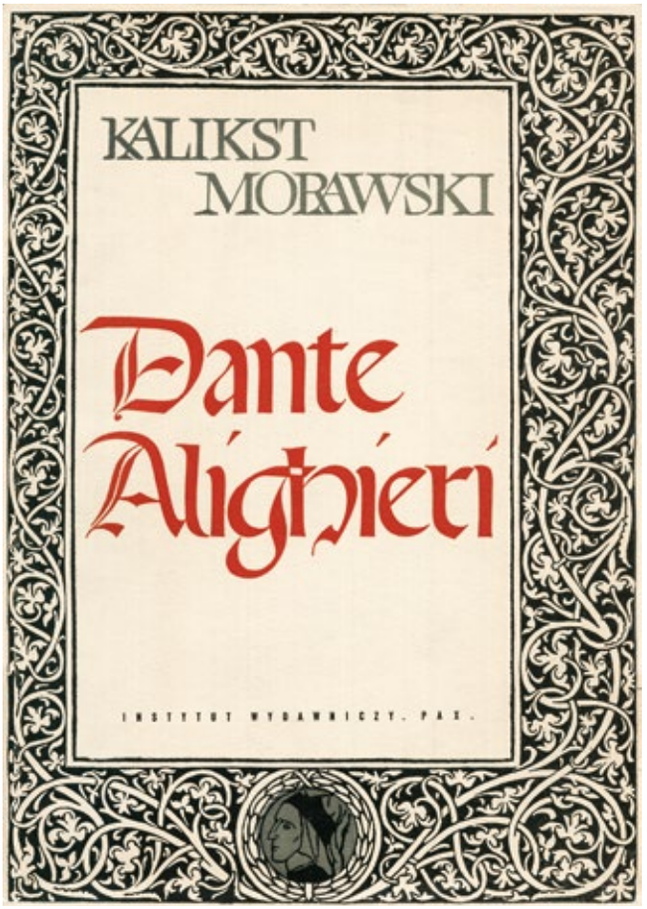
Dekoracyjne obramowanie na okładce książki Kaliksta Morawskiego *Dante Alighieri* (1961) jest prawdopodobnie dziełem Tadeusza Niemirskiego, autora jej opracowania graficznego, wzorowanym

W Kwiatowy wieniec na okładce zbioru poezji *Muzo, pieśni opowiadaj* z 1979 roku można byłoby zasadnie opisać jako wielobarwną ilustrację, gdyby w rzeczywistości nie okazał się aplikacją na okładkowym płótnie. Projekt i technika druku naklejki oraz sposób oprawy tej książki to kolejny hołd Urbańskiego oddany drukarskiej tradycji.

5



1



2

[x] Tadeusz Niemirski [?] z dużym wyczuciem nadał pismu formy, które wskazują na to, że powstało w drugiej połowie XX wieku mimo jego XIV-wiecznej proweniencji. Z jednej strony podwoił kreski pionowe obu liter inicjałowych, tak jak to robili średniowieczni skrybowie, z drugiej – nadał znakom dekoracyjną i lekką formę, czego przykładem są subtelne, ledwie zaznaczone kreseczki zastępujące kropki nad literami 'i', albo biały czworokąt, który znalazł się na skrzyżowaniu poziomej kreski litery 'g' i pionowego elementu litery 'h' w słowie 'Alighieri' – rozwiązanie w kaligrafii nieznane.

1 **Aleksander Stefanowski** | *Antologia poezji polsko-łacińskiej 1470–1543* | Państwowy Instytut Wydawniczy | 1956 | okładka

2 **Tadeusz Niemirski [?]** | Kalikst Morawski | *Dante Alighieri* | Instytut Wydawniczy PAX | 1961 | okładka

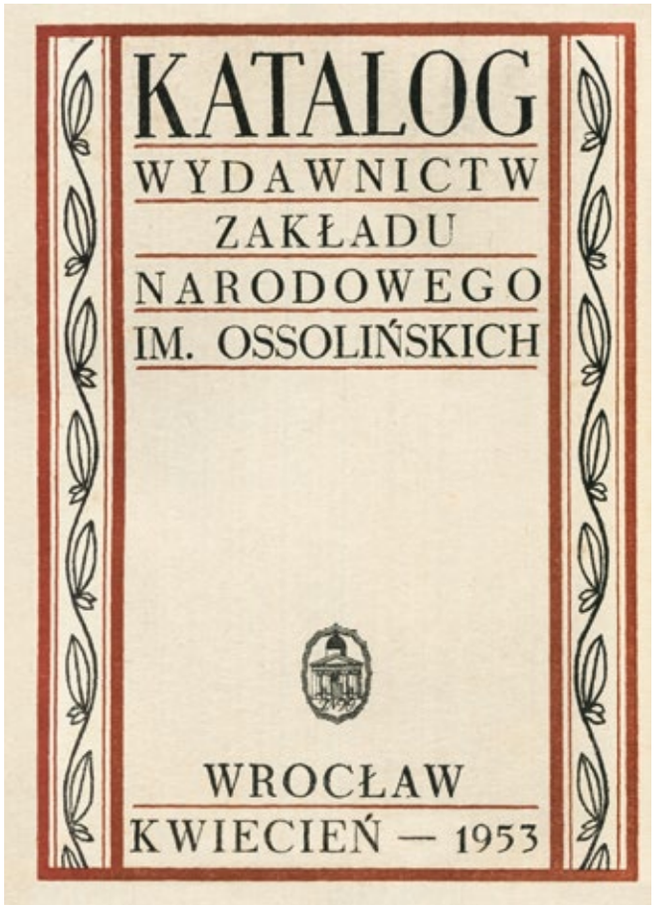
3 **Bronisław Gerhardt** | *Katalog wydawnictw Zakładu Narodowego im. Ossolińskich* | Ossolineum | 1953 | okładka

4 **autor nieznany** | Leopold Staff | *Poezje* | tom III | Państwowy Instytut Wydawniczy | 1953 | okładka

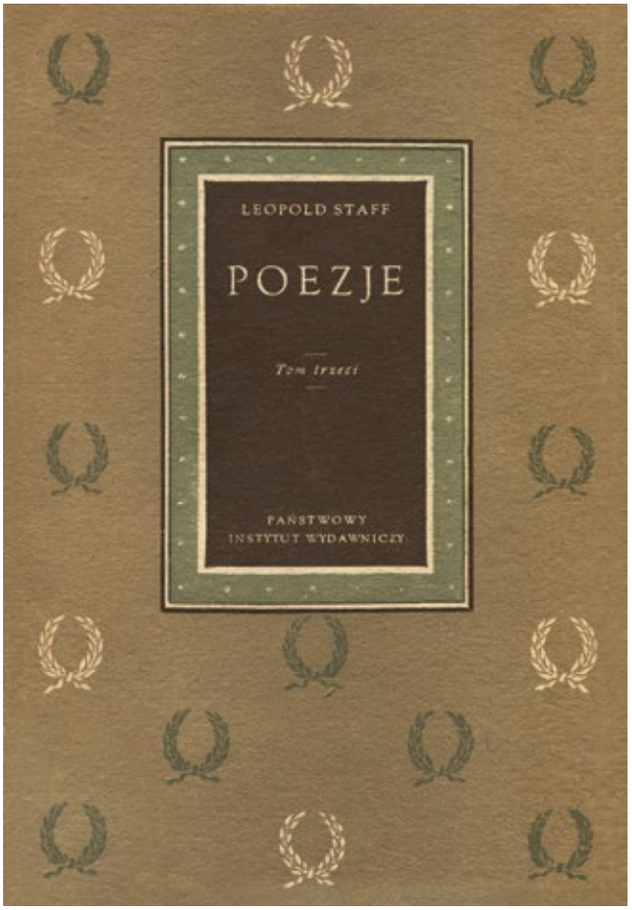
na dawnych ornamentach (a może również na wzorach twórców z kręgu *Arts and Crafts Movement*). W medalionie u dołu kompozycji znalazła się portretowa podobizna Dantego, a w zwierciadle bordiury widnieje tytuł namalowany literami nawiązującymi do odręcznego pisma średniowiecznego[x].

Prosta, a zarazem dystyngowana jest okładka *Katalogu wydawnictw Zakładu Narodowego im. Ossolińskich* wydanego w 1953 roku według projektu Bronisława Gerhardta. W tym opracowaniu ważną funkcję pełnią linie typograficzne w trzech kontrastujących ze sobą grubościach. Nie tylko tworzą obramowanie, ale także podkreślają kolejne wersy tytulariów, po których obu stronach wiją się pionowo dwie stylizowane gałązki będące jedynym ozdobnym elementem kompozycji.

Projekty okładek w różny sposób nawiązujące do rozwiązań historycznych były w latach po drugiej wojnie światowej bardzo liczne. Tytulariom w mniej lub bardziej dekoracyjnych ramkach towarzyszyły sygnety wydawców, ozdobniki bądź kameralne ilustracje. Większość takich opracowań cechują skromność i dyskretna



3

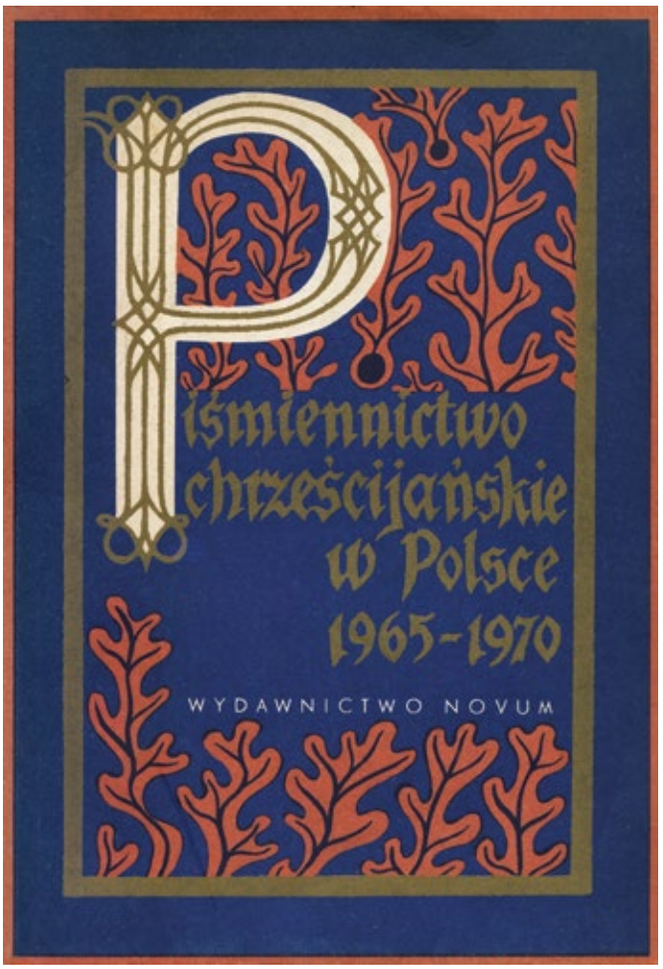


4

uroda, na co przykładów dostarczy także rozdział czwarty tej pracy. ▸IL. 3, 4 STR. 239 W tym miejscu przywołam jeszcze projekt wielotomowego wydania poezji Leopolda Staffa, opublikowanego przez Państwowy Instytut Wydawniczy w 1953 roku (autor opracowania graficznego nieznany[y]). Na oliwkowej okładce *Poezji* miejsce bordiury zajęły wieńce laurowe – albo białe, albo drukowane ciemnozieloną farbą, równomiernie ułożone jak aplikacja na tkaninie.

Nawiązania do tradycyjnych kompozycji typograficznych, choć rzadziej, zdarzały się również w dekadach późniejszych. Na obwolucie tomu *Piśmiennictwo chrześcijańskie w Polsce 1965–1970* wydanego w roku 1973 według projektu Zofii Jurakowskiej-Nowickiej inspiracja dawną sztuką drukarską stanowi tylko punkt wyjścia do projektu niemal nowoczesnej dekoracji zbudowanej ze stylizowanych – ni to liści dębu, ni to wodorostów. Z tą nowoczesną formą kontrastują inicjał nawiązujący do celtyckiej rękopiśmienniczej tradycji i wydrukowane złotą farbą na granatowym tle liternictwo tytułu, naśladujące średniowieczne pismo gotyckie. Kompozycja

[y]Warto zwrócić uwagę na to, że w latach 40. i 50. okładki, w których główny motyw graficzny oparty był na tradycyjnych rozwiązaniach, uważano za tak zwyczajne i oczywiste, że projektantowi nie wypadało sygnować ich swoim nazwiskiem (niekiedy zresztą nie brał udziału w ich opracowaniu, były bowiem dziełem nadających kształt książce drukarzy). Gdy dwadzieścia lat później tradycja ta wraz z pokoleniem przedwojennych mistrzów sztuki drukarskiej odeszła w przeszłość, nawet banalne, najprostsze literacze projekty sygnowano nazwiskami ich autorów.



1

2

z obwoluty, kunsztowna w kolorze i ornamentalna, przywołuje ducha chrześcijańskiej tradycji (chociaż dotyczy piśmiennictwa drugiej połowy XX wieku).

Podejmowane po roku 1960 próby naśladowania historycznych wzorów nie zawsze dawały dobry rezultat – zdarzało się, że graficy przedkładali swój temperament artystyczny nad warsztatową biegłość i dyscyplinę. Przykładem może być obwoluta *Rozważań duszpastersko-katechetycznych* Józefa Dajczaka wydanych w 1967 roku według projektu Marii Dolnej. Wielkich rozmiarów

1 **Zofia Jurakowska-Nowicka** | *Piśmiennictwo chrześcijańskie w Polsce 1965–1970* | Wydawnictwo Novum | 1973 | obwoluta

2 **Maria Dolna** | Józef Dajczak | *Rozważania duszpastersko-katechetyczne* | Księgarnia Świętego Wojciecha | 1967 | obwoluta

3 **R. Brudzewski** | Iwan Turgeniew [właśc. Turgieniew] | *Rudin* | Wydawnictwo Władysława Bąka | 1948 | okładka

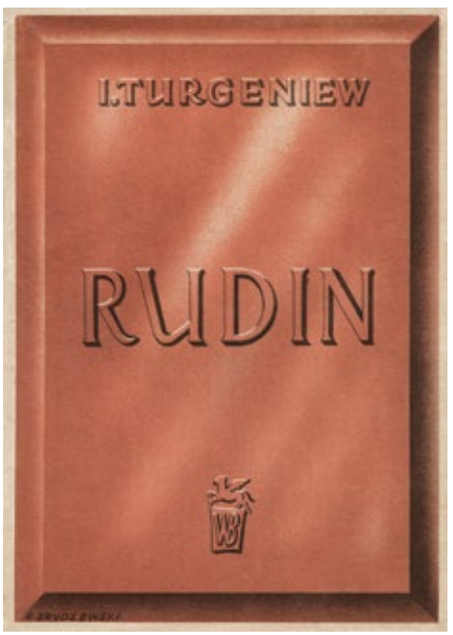
wersalikami napisane słowo ‘Rozważania’ w intencji autorki opracowania graficznego okładki miało być stylizowanym nawiązaniem do renesansowej antykwy – niestety, nieumiejętność znalezienia właściwych proporcji liter i całkowite usunięcie interlinii wskazujące na brak wrażliwości typograficznej spowodowały, że logotyp ten stał się bulwiasty[Z].

W latach 40. i w pierwszej połowie lat 50. xx wieku dekoracyjne obramowania na okładkach nierzadko przyjmowały inne niż prostokątne kształty, najczęściej owalne i eliptyczne[A]. ▸IL. 1–6 STR. 240, 241 Schyłek lat 50. przyniósł nowe, radykalne rozwiązania, w których ramki przybrały zdecydowanie nowoczesne formy – nieraz bardzo plastycznie interesujące. Jerzy Zbijewski na okładce pracy Tadeusza Nowackiego *Wychowanie a cywilizacja techniczna* (jeden z tomów serii Spółdzielni Wydawniczo-Handlowej „Książka i Wiedza”, wydany w 1964 roku) uprościł kompozycję do minimum. Jej graficzny wyróżnik stanowią zaznaczone kolorem czarnym kwadratowe narożniki ramki (zmieniającej kolor w kolejnych tomach). W środku znajdują się tytularia złożone skromnie czcionką drukarską. Kompozycja – centralna i wyważona – ma charakter wyraźnie historyzujący, ale lapidarna forma ramki jest na wskroś modernistyczna. Jedyne, co z nowoczesnością niewiele ma wspólnego, to ręczne wykreślenie graficznych elementów opracowania. Rozwiązanie to jest charakterystyczne dla polskiej sztuki książki lat 50. i 60., kiedy nie ukrywano manualnego wykonania projektu. Często – tak było w tym przypadku – okładka nabierała dzięki temu życia i energii (dopiero w latach 70. proste linie wykreślane od linijki zdominowały okładkową grafikę).

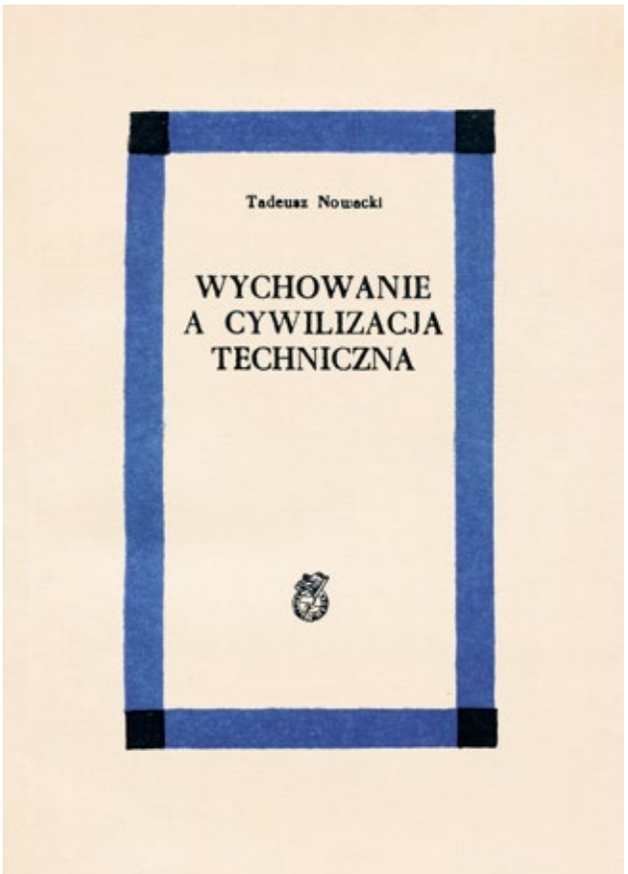
Udanym przykładem kontynuacji tego nurtu jest zaprojektowana przez Jana Samuela Miklaszewskiego obwoluta do serii Profile publikowanej przez Wydawnictwo „Wiedza Powszechna” przez dwie dekady. Seria obejmowała biografie wybitnych ludzi pióra – polskich i obcych. W tym projekcie ramka otaczająca złożone czcionkami tytularia zbudowana została z czterech czworokątów zbliżonych kształtem do prostokąta, z których każdy był w innym kolorze. Oczywiście kolory na każdej z obwolut różniły

[Z] Nie można jednak odmówić projektowi Marii Dolnej majestatu i siły wyrazu. Może dlatego, że miejsce dekoracyjnej bordiury zajął ornament przywołujący na myśl wykonaną przez kowala ozdobną kratę w architektonicznym portalu, a także dzięki dobrze dobranym kolorom.

[A] Zdarzały się rozwiązania niecodzienne, jak w projekcie okładki z 1948 roku, której autorem jest R. Brudzewski, do powieści Iwana Turgieniewa *Rudin*. Tytularia (niezbyt udanie) imitują litery wyryte w marmurowej płycie nagrobnej, która zarazem – dzięki temu, że wypełnia całą powierzchnię okładki – przybiera formę klasycyzującego obramowania.



3



1

1 **Jerzy Zbijewski** | Tadeusz Nowacki | *Wychowanie a cywilizacja techniczna* | Książka i Wiedza | 1964 | okładka

2 **Jan Samuel Miklaszewski** | Artur Hutnikiewicz | *Stefan Żeromski* | Wiedza Powszechna | 1960 | obwoluta

3 **Jan Samuel Miklaszewski** | Bolesław Faron | *Zbigniew Uniłowski* | Wiedza Powszechna | 1969 | obwoluta

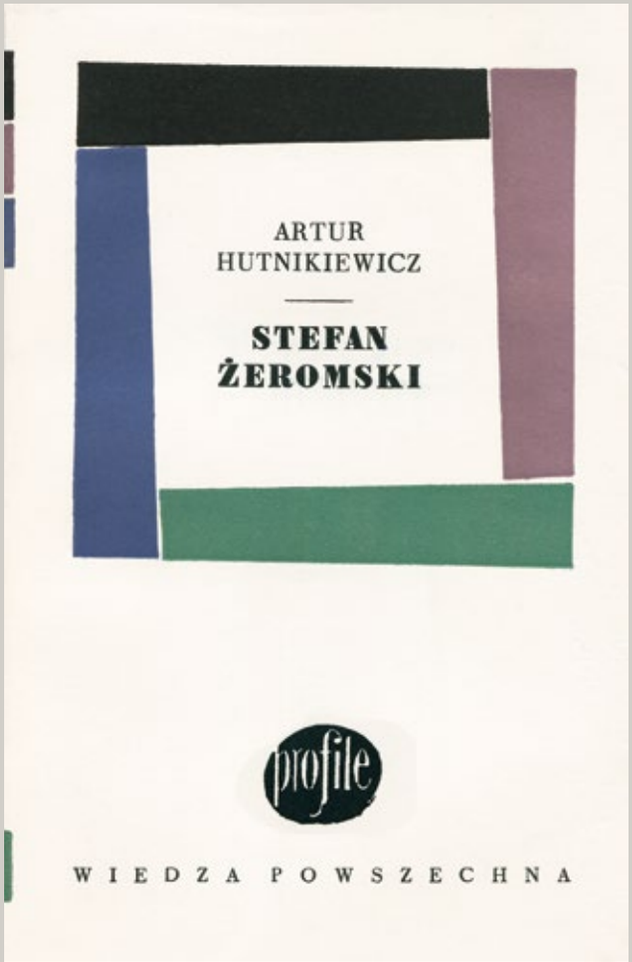
4 **Jan Samuel Miklaszewski** | George Bidwell | *Walter Scott* | Wiedza Powszechna | 1963 | obwoluta

5 **Jan Samuel Miklaszewski** | Alina Nofer | *Henryk Sienkiewicz* | Wiedza Powszechna | 1959 | obwoluta

się między sobą, co przy porównaniu kilku tomów serii dawało znakomity efekt. Jak w poprzednim przykładzie – czworokąty w ramce zostały przez grafika namalowane ręcznie i na każdą z obwolut od nowa (choć niemal identycznie), przez co zestawione ze sobą różnią się subtelnie i z wdziękiem. Całą serię Profile scala piękny sygnet (można się domyślać, że również autorstwa Jana Samuela Miklaszewskiego, który był wytrawnym liternikiem).

W reprodukowanych poniżej projektach zamykające liternictwo obramowania przybrały już formy w pełni nowoczesne, nie pozostawiając wątpliwości, że zostały zrealizowane po październikowej odwilży. Szczególne zasługi położyła tu Spółdzielnia Wydawniczo-Handlowa „Książka i Wiedza", w której ukazało się najwięcej tak zaprojektowanych tomów. Dużą niespodziankę mogą sprawić okładki publikowanych przez to wydawnictwo książek z serii filozoficznej – przy czym zaskakuje nie sposób ich opracowania graficznego, ale nazwisko autora. Jest nim Jan Młodożeniec, najwybitniejszy zapewne polski projektant okładek książkowych, zapamiętany jednak wyłącznie jako twórca żywiołowych, pełnych fantazji kompozycji malarskich. Dyscyplina cechująca okładki tej serii, a jednocześnie wysmakowana kolorystyka zestawionych ze sobą jej tomów pokazują zupełnie inne oblicze tego grafika.

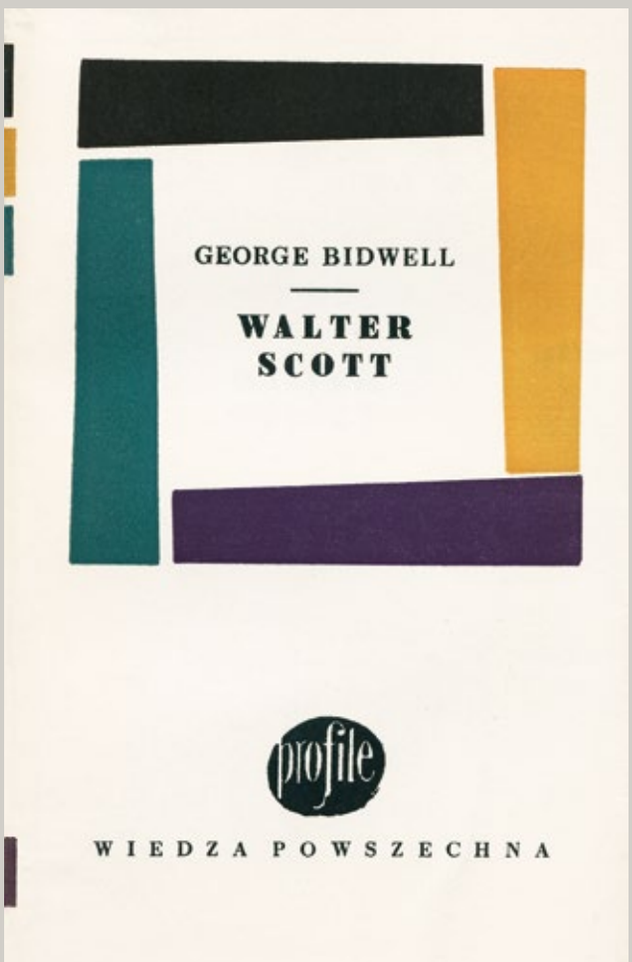
Za kolejny przykład posłuży okładka publikacji *Nauka przeciw idealizmowi* Maurice'a Cornfortha wydanej przez tę samą oficynę w 1957 roku według projektu Stanisława Żakowskiego. Geometryczne elementy, podobnie jak w opisywanych wcześniej opracowaniach Jana Samuela Miklaszewskiego i Jerzego Zbijewskiego, są rysowane ręką, choć na tyle precyzyjnie, że z daleka może to okazać się trudne do zauważenia. Jednak dzięki niewielkim nierównościom kreski czarne pasy drżą i wibrują, a tę wibrację silnie potęguje diagonalny układ kompozycji, jej budowa nawiązująca do obrotów wirującego śmigła oraz jaskrawe zestawienie czarnego i żółtego koloru. To, że ten nowoczesny (choć zgrzytliwy i drażniący) projekt pochodzi z połowy lat 50., zdradzają tylko skromne, niezbyt dobrze odbite tytularia, złożone jednym z niewielu dostępnych w polskich drukarniach krojów czcionek[B]. Gdyby litery na tej okładce złożyć


ARTUR
HUTNIKIEWICZ
STEFAN
ŻEROMSKI
profile
WIEDZA POWSZECHNA

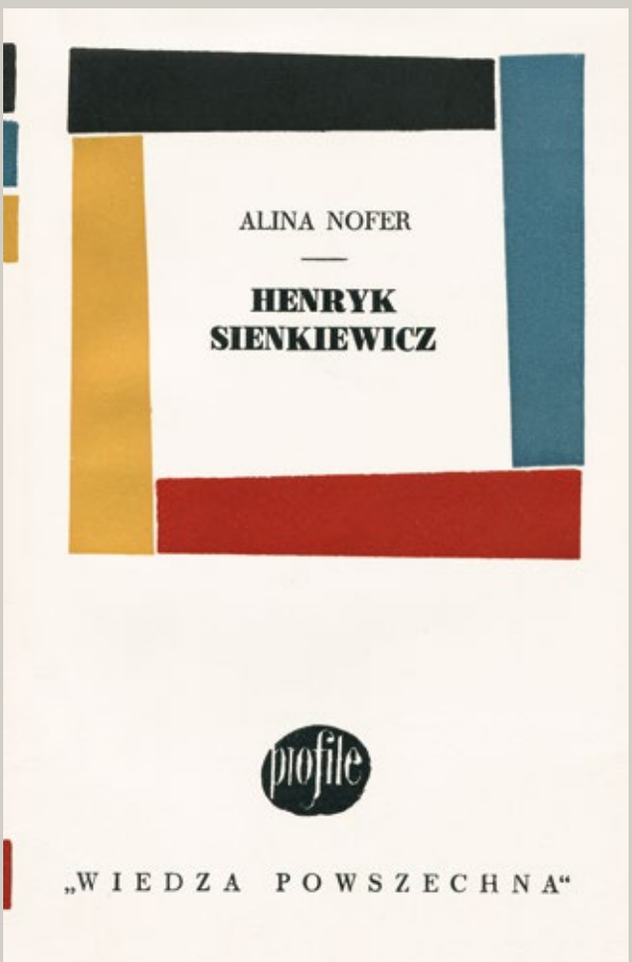
2

BOLESŁAW FARON
ZBIGNIEW
UNIŁOWSKI
profile
WIEDZA POWSZECHNA

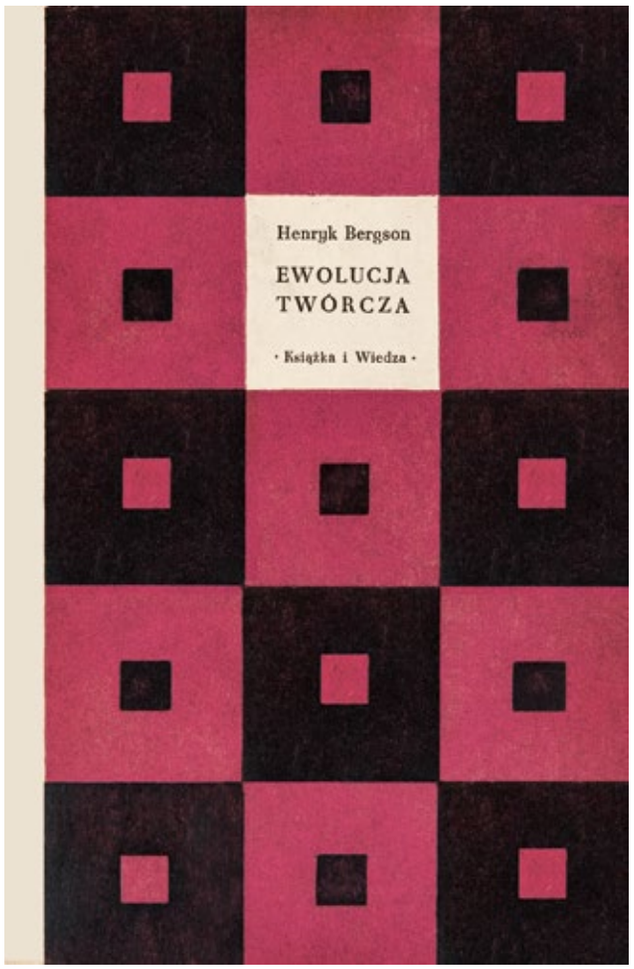
3


GEORGE BIDWELL
WALTER
SCOTT
profile
WIEDZA POWSZECHNA

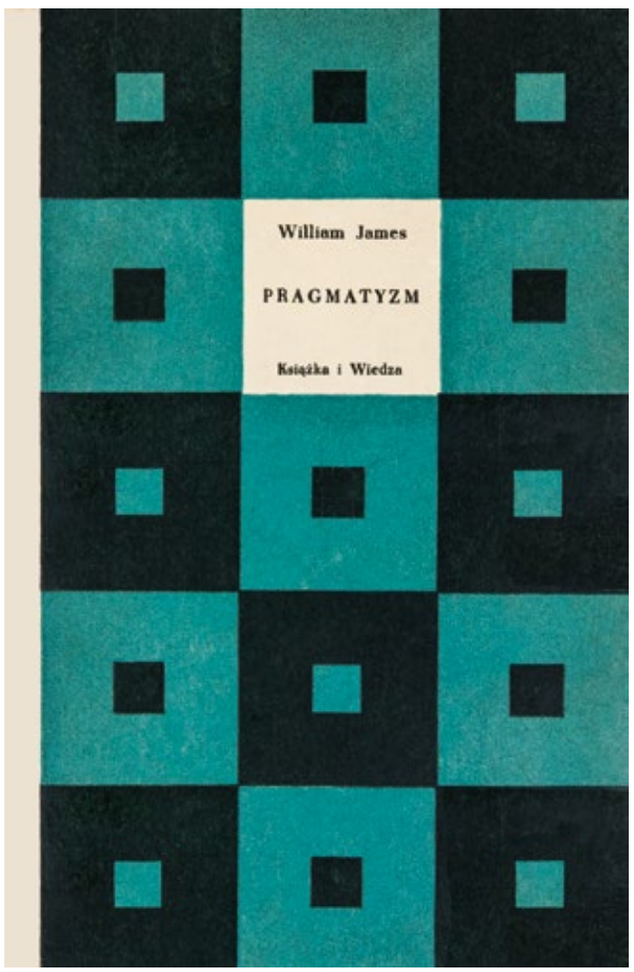
4


ALINA NOFER
HENRYK
SIENKIEWICZ
profile
„WIEDZA POWSZECHNA"

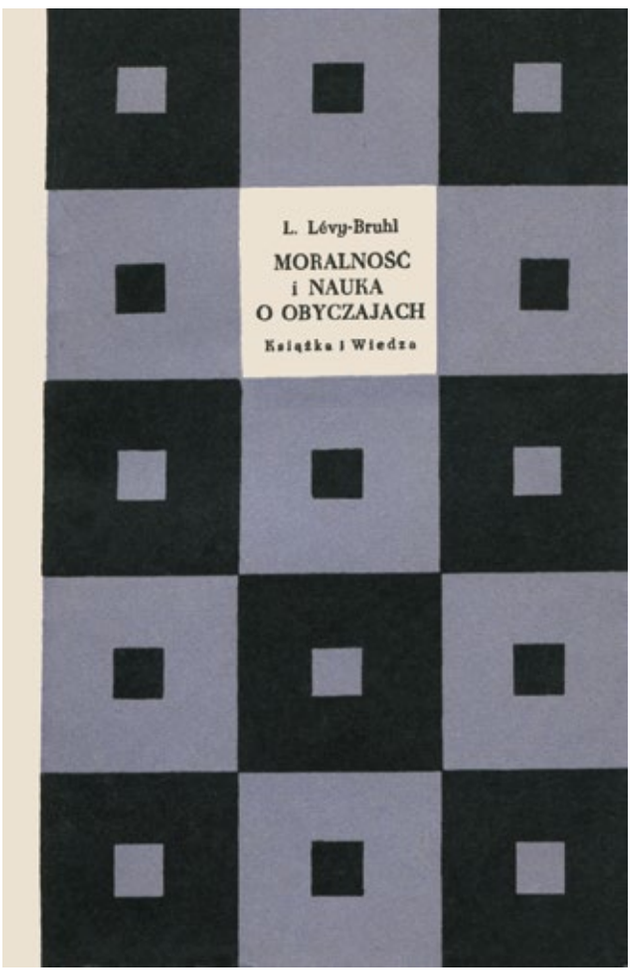
5



1



2



3

1 **Jan Młodożeniec** | Henryk Bergson | *Ewolucja twórcza* | Książka i Wiedza | 1957 | okładka

2 **Jan Młodożeniec** | William James | *Pragmatyzm* | Książka i Wiedza | 1957 | okładka

3 **Jan Młodożeniec** | Lucien Lévy-Bruhl | *Moralność i nauka o obyczajach* | Książka i Wiedza | 1961 | okładka

4 **Stanisław Żakowski** | Maurice Cornforth | *Nauka przeciw idealizmowi* | Książka i Wiedza | 1957 | okładka

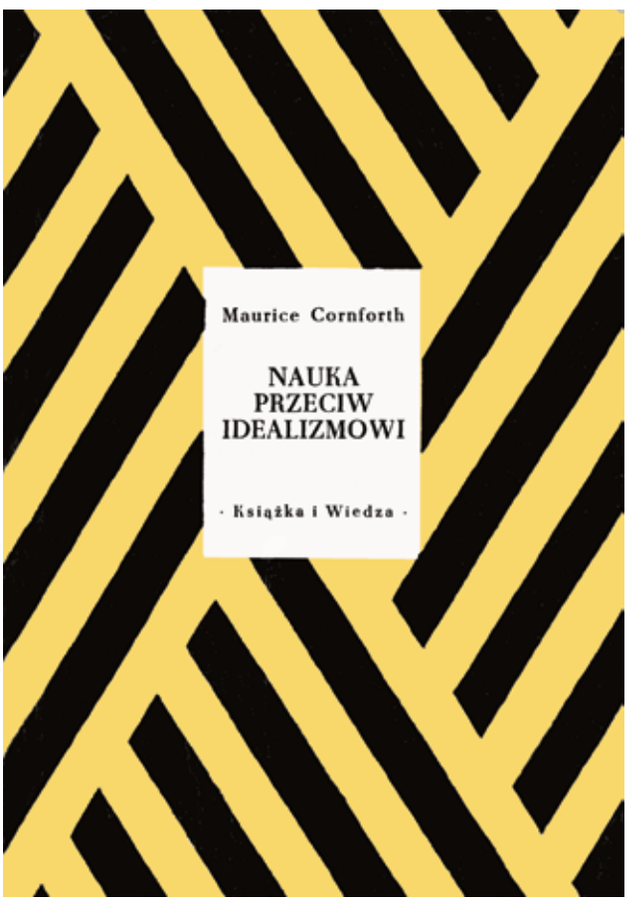
współcześnie na komputerze, dobierając kontrastujący z grafiką font, nie sposób byłoby odgadnąć roku jej narodzin.

Książka *Kultura świecka w dziejach naszego narodu* z roku 1959 według projektu Stanisława Kaźmierczyka należy do kolejnej udanej plastycznie serii „Książki i Wiedzy". W tym rozwiązaniu graficzna ramka, choć zdecydowanie geometryczna, jest już malowana swobodnymi pociągnięciami pędzla, co dodaje jej dramatyzmu i dynamiki (nawet prostokąt centralnej płaszczyzny z tytułem zastąpiony został czworokątem o nierównoległych krawędziach). Projekt łączy w sobie modernistyczną oszczędność z ekspresjonistyczną gwałtownością form i kolorów.

Okładki serii Biblioteka Postępowego Wychowania, wydawanej przez „Iskry", na przykład tomu esejów Bolesława Pleśniarskiego *Zarys historii laicyzacji oświaty i wychowania w Polsce* (1961), zostały zaprojektowane przez Jerzego Kępkiewicza. Porównajmy jego okładkę z opracowaniem autorstwa Stanisława Kaźmierczyka (poprzednia książka także dotyczyła problemów laicyzmu). Projekt Kępkiewicza zbudowany jest również z gwałtownie zderzonych ze sobą form geometrycznych, chociaż ich proste, równo wykreślone krawędzie powodują, że kompozycja zawiera mniejszy ładunek dramatyzmu i wywodzić ją trzeba raczej z tradycji konstruktywistycznych niż z ekspresjonizmu. Mniej kontrastowe kolory i słabiej rozwibrowane krawędzie sprawiają, że wizerunek serii staje się bardziej stonowany, a co za tym idzie, domyślamy się, że pomieszczone w niej teksty mają charakter mniej bojowy. Potwierdza to także różnica profilu oficyn – „Iskry" były popularnym wydawnictwem młodzieżowym, a „Książka i Wiedza" tubą propagandową partii. Czy ten domysł jest słuszny, trudno odpowiedzieć bez uprzedniej lektury.

Okładka książki Jana Barteckiego i Edwarda Chabiora *O nową organizację procesu nauczania* (1963), według projektu Zygmunta Bobrowskiego, jest rozwiązaniem pośrednim między dwoma omawianymi poprzednio. Z jednej strony geometryczne (w tym wypadku wyłącznie trójkątne) formy zrobione zostały ręką, a ich nierówne krawędzie w wielu miejscach do siebie nie pasują. Z drugiej strony jednak kolory są stonowane jak w projekcie serii

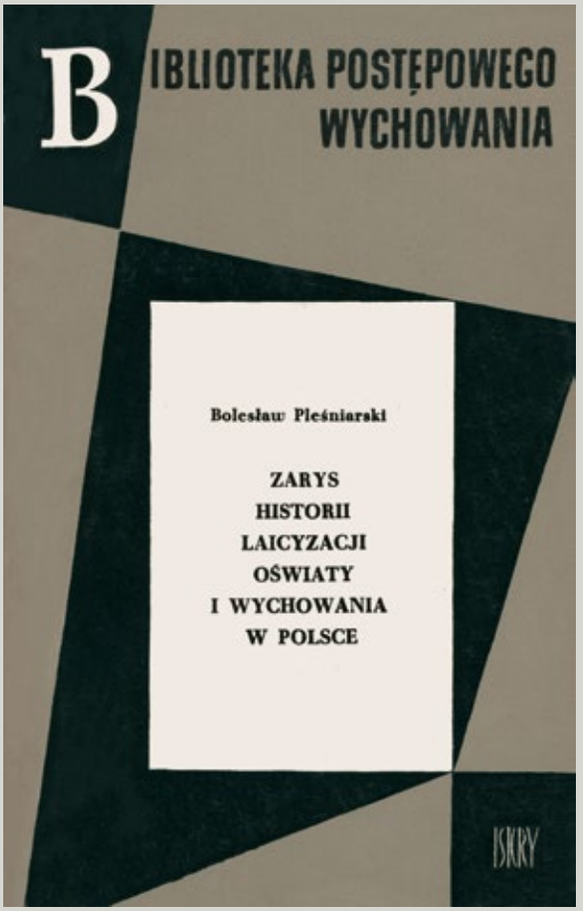
[B] Tym krojem jest Półtawski, dwuelementowa antykwa zaprojektowana w latach 1923–1928 przez polskiego grafika i typografa Adama Półtawskiego. Była jednym z najlepiej rozpoznawalnych w Polsce krojów pisma, dlatego czasem nazywano ją 'polskim krojem narodowym'.



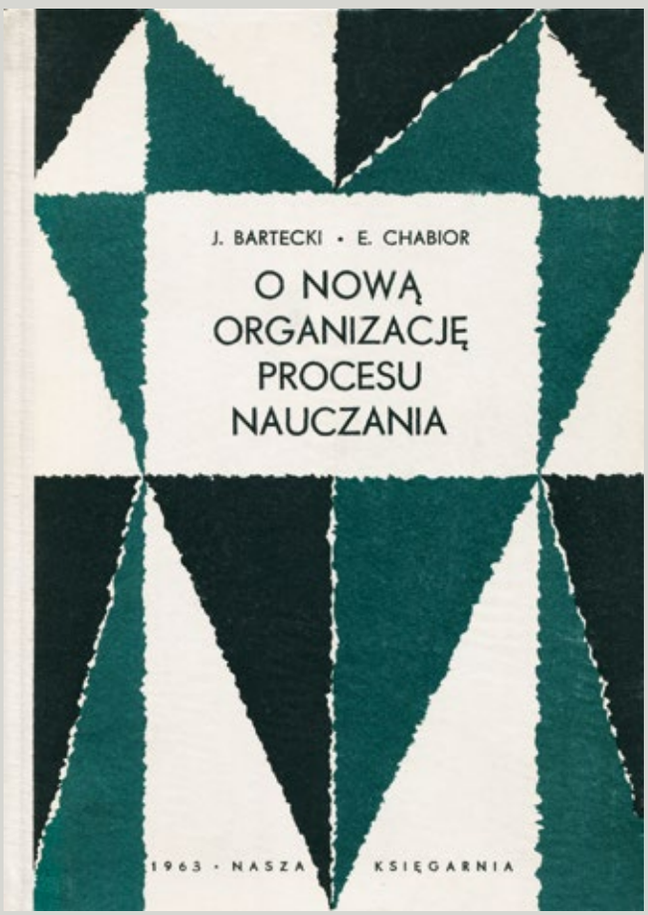
4

KULTURA
ŚWIECKA
W DZIEJACH
NASZEGO
NARODU

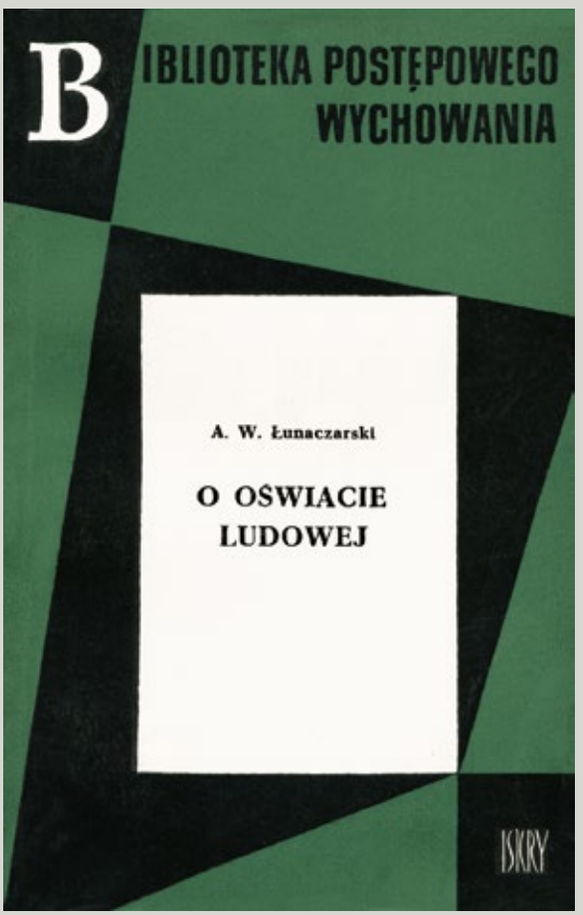
1


BIBLIOTEKA POSTĘPOWEGO WYCHOWANIA
Bolesław Pieśniarski
ZARYS
HISTORII
LAICYZACJI
OŚWIATY
I WYCHOWANIA
W POLSCE
ISKRY

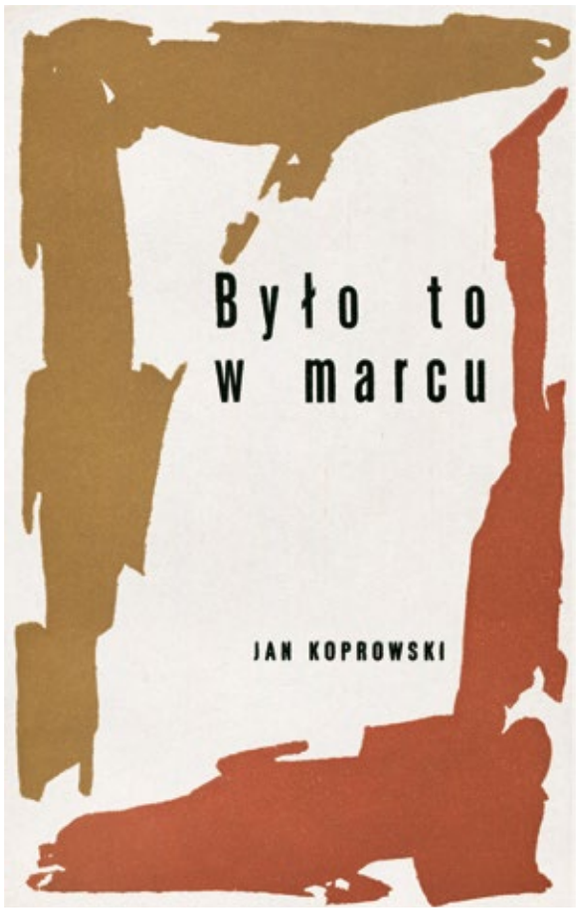
2


J. BARTECKI • E. CHABIOR
O NOWĄ
ORGANIZACJĘ
PROCESU
NAUCZANIA
1963 · NASZA KSIĘGARNIA

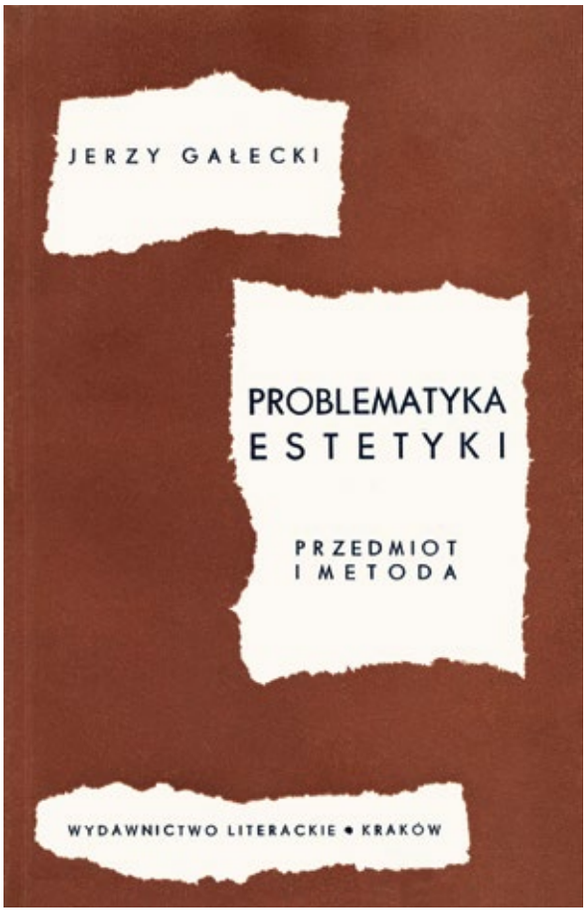
3


BIBLIOTEKA POSTĘPOWEGO WYCHOWANIA
A. W. Łunaczarski
O OŚWIACIE
LUDOWEJ
ISKRY

4



5



6

wykonanym przez Jerzego Kępkiewicza, a kompozycja w pełni symetryczna, przy czym pionowa oś symetrii przebiega przez środek okładki.

Kolejną książką, którą chciałbym w tej sekwencji przypomnieć, jest zbiór opowiadań *Było to w marcu* Jana Koprowskiego, z 1962 roku, z obwolutą projektu Romana Prokulewicza. Rozwiązanie to od opisywanego modelu znacznie odbiega, i to z kilku powodów. We wszystkich omawianych poprzednio okładkach wyrazy były złożone w bloku na środkowej osi symetrii okładki i na niewielkiej, wyważonej interlinii. Tytularia na obwolucie książki Jana Koprowskiego skomponowane są co prawda na pionowej osi symetrii, ale cały blok nie został wyrównany do osi okładki. Dynamizuje to kompozycję, a szczególnej dramatyczności dodaje jej forma obramowania, która nie przypomina stosowanych wcześniej rozwiązań i przybiera postać nieregularnych, niemal swobodnie malowanych dwoma kolorami ekspresyjnych plam.

1 **Stanisław Kaźmierczyk** | *Kultura świecka w dziejach naszego narodu* | Książka i Wiedza | 1959 | okładka

2 **Jerzy Kępkiewicz** | Bolesław Pleśniarski | *Zarys historii laicyzacji oświaty i wychowania w Polsce* | Iskry | wydanie III | 1961 | okładka

3 **Zygmunt Bobrowski** | Jan Bartecki, Edward Chabior | *O nową organizację procesu nauczania* | Nasza Księgarnia | 1963 | okładka

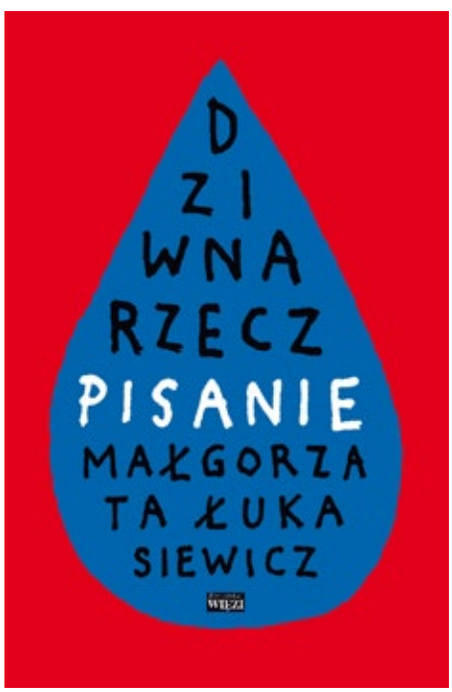
4 **Jerzy Kępkiewicz** | Anatolij Wasiljewicz Łunaczarski | *O oświacie ludowej* | Iskry | 1961 | okładka

5 **Roman Prokulewicz** | Jan Koprowski | *Było to w marcu* | Wydawnictwo Łódzkie | 1962 | obwoluta

6 **Barbara Biernat** | Jerzy Gałecki | *Problematyka estetyki. Przedmiot i metoda* | Wydawnictwo Literackie | 1962 | okładka

[c] Wszystkie litery w ostatnio przedstawianych okładkach złożone zostały czcionkami metodą składu ręcznego. W projektach Młodożeńca, Żakowskiego, Kaźmierczyka i Kępkiewicza była to dwuelementowa antykwa (pewnie niedalekie od prawdy jest przypuszczenie, że graficy nie mieli wpływu na wybór kroju), a w ostatnich trzech – bezszeryfowy grotesk (w projektach Bobrowskiego i Biernat – Paneuropa, a Prokulewicza – Rex). Składu ręcznego do składania tytulariów w pierwszych powojennych dziesięcioleciach nie używano często – po części z powodu małego wyboru krojów w drukarniach, po części z winy złego stanu technicznego czcionek i maszyn typograficznych. Dodatkowym utrudnieniem były ograniczenia dostępu do drukarń dyktowane względami politycznymi. Dlatego na ogół projektanci sami malowali litery. W omawianych projektach typograficzny skład ręczny został zastosowany chyba dlatego, że kompozycje obramujące liternictwo są dynamiczne i bogate, co pozwalało na rezygnację z nadania literom bardziej wyrazistych form.

[d] Jak zakwalifikować projekt Łukasza Rayskiego okładki zbioru esejów *Dziwna rzecz pisanie* Małgorzaty Łukasiewicz (2012)? Litery – duże i ważne – tak jak poprzednio obramowane zostały zamkniętą formą, tyle tylko że ukształtowaną w wielką sinoniebieską łzę (czyżby pisanie rodziło więcej trosk niż radości?).



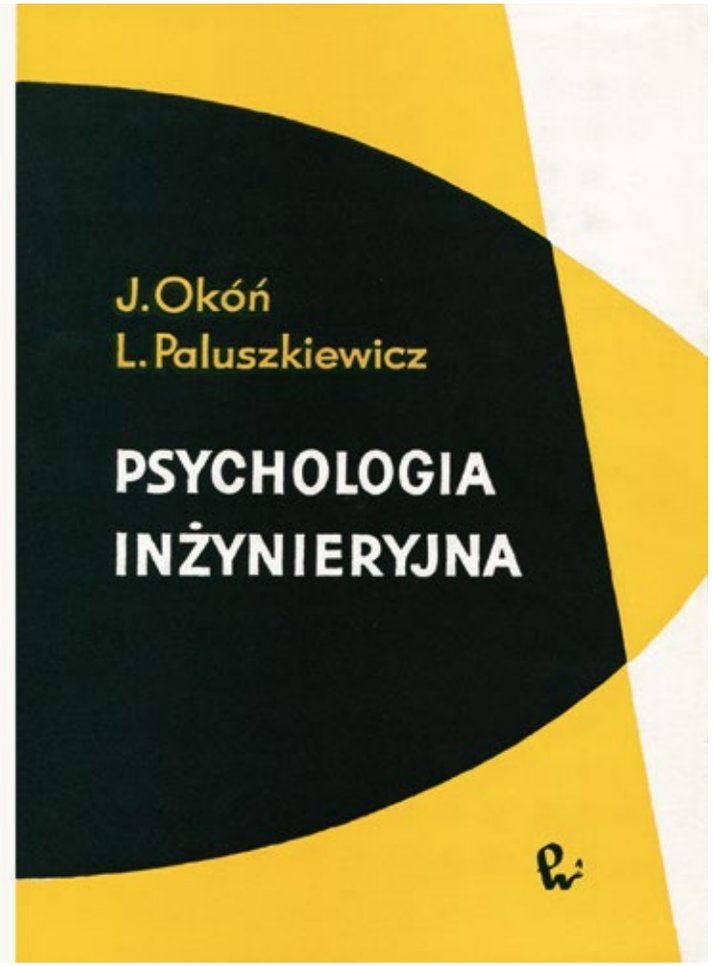
1

Uzasadnieniem wyboru takiego rozwiązania może być tematyka zawartych w tomie opowiadań (ich akcja toczy się w czasie wojny), podczas kiedy wszystkie wymienione wcześniej publikacje zawierały mniej lub bardziej nacechowane ideologicznie teksty publicystyczne albo propagandowe. Warto zwrócić uwagę, że najbardziej dynamiczne i wyraziste są książki zaprojektowane przez Żakowskiego, Kaźmierczyka i Kępkiewicza, których problematyka jest jawnie zideologizowana: każda z nich porusza tematy związane z wdrażaniem laickiego wychowania w Polsce. Wydaje się nieprzypadkowe, że tym wojującym tekstom towarzyszą tak radykalne formalnie okładki.

W innym projekcie, okładce książki Jerzego Gałeckiego *Problematyka estetyki. Przedmiot i metoda* zaprojektowanej przez Barbarę Biernat (1962) ▸IL. 6 STR. 35, dramatyzm graficznej formy zbudowanej z porwanych skrawków papieru (każdy z elementów tytulariów znalazł się na oddzielnym skrawku) jest nie mniejszy, choć zamieszczona w publikacji praca ma charakter naukowy. Być może częściej, niż skłonni bylibyśmy dzisiaj przypuszczać, o sile wyrazu okładkowej kompozycji decydował artystyczny temperament autora, a nie tematyka książki czy wizerunek oficyny wydawniczej. Warto jeszcze zwrócić uwagę na to, że z ekspresyjnymi plamami koloru lepiej współgrają tytularia złożone groteskiem[c].

Jako ostatnie w tej grupie projektów przedstawię obwoluty dwóch publikacji naukowych: *Psychologii inżynieryjnej* Jana Okónia i Longina Paluszkiewicza oraz *Cybernetyki technicznej* Aleksego Grigorowicza Iwachnienki, wydanych odpowiednio w 1963 i 1962 roku, a zaprojektowanych przez Henryka Białoskórskiego. Zastosowane w nich rozwiązanie graficzne do omawianej kategorii układów ramowych – choćby uproszczonych i umownych – zdecydowanie nie należy. A jednak opływowe formy pełnią tu podobną funkcję kompozycyjną: otaczają tytularia i nadają obwolutom dynamikę, która dobrze odpowiada tematyce serii poświęconej współczesnej fizyce i naukom technicznym. Nie mam również wątpliwości, że tych wyrazistych czarno-żółtych kompozycji, na których tle białe litery tytułów zdają się świecić, nie sposób nazwać przedstawiającymi.

2



3

4.

Powyższe przykłady wskazują na konieczność uporządkowania naszych rozważań terminologicznych. Okładkę zbudowaną wyłącznie z liter bez wahania nazwiemy literniczą bądź typograficzną. Podjąłem też decyzję, aby określać tym terminem projekty, w których literom towarzyszą drobne dekoracyjne ilustracje, sygnety, ornamenty, tradycyjne zdobienia albo ramki, a także ich nowoczesne odpowiedniki. I tak już pojemną kategorię jeszcze poszerzyłem przez zaliczenie do niej również kilku ostatnio przedstawionych projektów. Litery tytulariów nie tyle zostały w nich okolone ramką, co raczej wieloelementowe, kolorowe, rozwibrowane obramowania grają główną rolę w tych opracowaniach, a złożone ręcznie z czcionek tytularia stanowią jedynie ich (wcale nie najważniejsze) dopełnienie. Wspomniane kompozycje graficzne łączy to, że nie posługują się obrazem, nie opowiadają historii, a jeżeli niosą jakieś skojarzenia albo budują nastrój, to nigdy dosłownie – ich interpretacja zawsze zależy od arbitralnego

1 **Łukasz Rayski** | Małgorzata Łukasiewicz | *Dziwna rzecz pisanie* | Biblioteka „Więzi" | 2012 | okładka

2 **Henryk Białoskórski** | Aleksy Grigorowicz Iwachnienko | *Cybernetyka techniczna* | Państwowe Wydawnictwo Naukowe | 1962 | obwoluta

3 **Henryk Białoskórski** | Jan Okóń, Longin Paluszkiewicz | *Psychologia inżynieryjna* | Państwowe Wydawnictwo Naukowe | 1963 | obwoluta

[E] Nie rodzą takich rozterek układy typograficzne umieszczone w ramach na osi środkowej, które – po kilku dziesięcioleciach – ostatnio powróciły na okładki. Dobrym przykładem chłodnej dyscypliny ich współczesnej wersji jest zaprojektowana przez Przemka Dębowskiego okładka książki *Język miast* Deyana Sudjica z 2017 roku. Uwagę przyciąga cena publikacji wydrukowana tą samą odmianą i tą samą wielkością pisma, co tytularia. Na taki żart pozwolić sobie może tylko grafik, który jest zarazem wydawcą książki.

1

osądu odbiorcy[D]. Prawdopodobnie podejmę dobrą decyzję, włączając do kategorii okładek literniczych i typograficznych wszystkie projekty nieprzedstawiające, nawet jeżeli w ich opracowaniach graficznych nie dominują litery. Oczywiście, to rozwiązanie też nie jest pozbawione wad: trudno niekiedy rozstrzygnąć, czy okładkowa kompozycja rzeczywiście – w zgodzie z intencją grafika – coś przedstawia, czy jest to tylko gra wyobraźni odbiorcy[E].

5.

Kolejne problemy terminologiczne wynikają z projektów, w których litery przekazujące istotne informacje, na przykład imię i nazwisko autora albo tytuł, znalazły się na okładce obok liter pełniących inne funkcje, takie jak budowanie kontekstu, tworzenie nastroju albo nawet dekorowanie. W takich projektach powinno się mówić o współwystępowaniu liter tytulariów i obrazu, tak jak w typowej okładce ilustracyjnej – tyle tylko, że obraz zbudowany został z liter bądź litery stanowią jego najważniejszy element. Poniżej kilka przykładów.

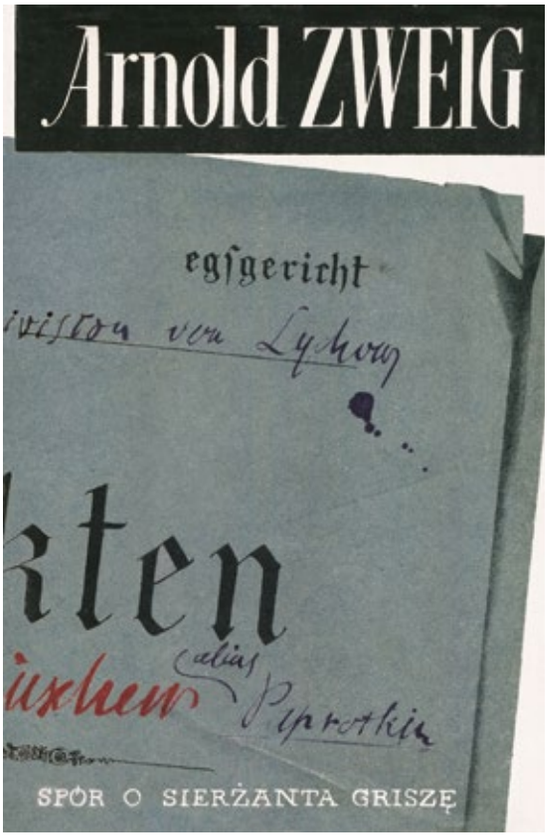
Obwolutę wydanego w 1955 roku tomu *Spór o sierżanta Griszę* (należącego do cyklu powieściowego *Wielka wojna białych ludzi*) Arnolda Zweiga zaprojektował wspominany wcześniej wybitny i niesłusznie zapomniany grafik Jerzy Jaworowski. Literom tytulariów towarzyszy realistyczna ilustracja przedstawiająca narożnik teczki z niemieckimi sądowymi aktami osobowymi. W kadrze znalazło się złożone frakturą drukowane słowo *egßgericht* i fragment słowa *akten*. A oprócz tego kilka odręcznych adnotacji niebieskim i czerwonym atramentem, kleks, a nawet zgniecenie i zagięcie kartonu teczki. Czy można ten projekt nazwać projektem literniczym? Z jednej strony jego głównymi bohaterami są litery (chociaż pełniące sprzeczne ze sobą funkcje). Z drugiej niemal naturalistyczne wyobrażenie realnego przedmiotu, czyli używanej, opisanej adnotacjami teczki, które zajmuje prawie całą powierzchnię okładki, każe określić ten projekt jako typową okładkę ilustracyjną – litery i ilustracja tworzą jedną współdziałającą całość.

1 Przemek Dębowski | Deyan Sudjic | *Język miast* | Karakter | 2017 | okładka

2 Jerzy Jaworowski | Arnold Zweig | *Spór o sierżanta Griszę* | Czytelnik | 1955 | obwoluta

3 Jan Młodożeniec | Tadeusz Konwicki | *Wniebowstąpienie* | Iskry | 1967 | obwoluta

4 Jan Bokiewicz | Mary Berg | *Dziennik z getta warszawskiego* | Czytelnik | 1983 | obwoluta



2

3

Kolejnym budzącym rozterki projektem jest obwoluta *Wniebowstąpienia* Tadeusza Konwickiego z 1967 roku. Chociaż tytularia w projekcie Jana Młodożeńca są duże i grają pierwszoplanową rolę, to ich informacyjna funkcja zostaje zepchnięta na drugi plan, ponieważ otrzymały inne zadanie: stanowią winietę i tytuł wstępniaka gazety, której przedstawienie wypełnia obwolutę. Mimo że w większości markowanych artykułów grafik zastąpił litery kreseczkami, to jednak udaje się odczytać numer, rok, cenę czy datę dzienną edycji. I znów pytanie, czy gazeta – w dodatku zbudowana nie z liter, ale z naśladujących je kreseczek – jest tutaj głównym bohaterem, czy tytułowe litery. Chyba jednak gazeta.

Czy jako literniczą określimy udającą okładkę notatnika obwolutę *Dziennika z getta warszawskiego* Mary Berg (zaprojektowaną przez Jana Bokiewicza w 1983 roku)? Umieszczone na niej tytularia imitują ręcznie opisaną przez właścicielkę nalepkę na pierwszej stronie dziennika albo albumu z fotografiami (na ten ostatni wskazują czarne narożniki, które w tamtych czasach służyły do mocowania zdjęć). Opracowanie o ponad dwie dekady późniejsze od projektu Jerzego Jaworowskiego nie korzysta już

4

1

z naturalistycznego warsztatu, jednak okładka narzuca nieodparcie sugestię przedstawienia rzeczywistego obiektu. Ponowić można pytanie, czy jest to jedynie rodzaj obramowania dla liter, czy odwrotnie, litery stanowią dopełnienie wizerunku autentycznego dokumentu, pochodzącego z getta. Sądzę, że to drugie.

Kontrowersje budzić może też zaprojektowana przeze mnie w 2016 roku okładka książki Pawła Sowińskiego *Tajna dyplomacja. Książki emigracyjne w drodze do kraju 1956–1989*. Fotografia, którą zrobiłem na stacji paryskiego metra, dobrze koresponduje z tematem publikacji: Paryż był siedzibą najważniejszej emigracyjnej oficyny wydawniczej – „Kultury" Jerzego Giedroycia – a litery na zdjęciu zdają się dokądś zmierzać, dążyć do celu ukrytego poza lewym dolnym narożnikiem kompozycji. Sądzę, że można włączyć mój projekt do analizowanego w tej książce zbioru – nieuprzedzony odbiorca zobaczy na fotografii nie ścianę metra, ale niemal abstrakcyjną, dynamiczną kompozycję literniczą.

Odmianą tego rozwiązania są zdjęcia kaszt drukarskich albo pojedynczych czcionek (najczęściej drewnianych, tak zwanych klocków). Czasem leżą bezładnie, częściej zostają dekoracyjnie ułożone, jak na okładce Grażki Lange do jej autorskiego dzieła zatytułowanego *Warszawa* ▸IL. 3 STR. 99 albo na zaprojektowanej przez Andrzeja Bareckiego okładce książki Janusza Rudnickiego *Życiorysta 3* (2019). Kwestii, czy można zaliczyć te opracowania do typograficznych, nie da się łatwo rozstrzygnąć (rzecz jest szczególnie zawiła, ponieważ czcionki z definicji należą do świata typografii, a zarazem są zbiorem fizycznych obiektów – drewnianych klocków). Warto jednak zadać inne pytanie, czy litery na okładce powinny być lewo- czy prawoczytelne (pierwsze rozwiązanie, choć zgodne z rzeczywistością, utrudnia odczytanie tytułu, drugiemu można zarzucić fałsz).

Barecki wybrał drugi sposób, co nie dziwi, gdy wziąć pod uwagę rynkowy profil wydawcy książki. Sam zmierzyłem się z tym problemem dwukrotnie, po raz pierwszy projektując okładkę podziemnego pisma „Podpunkt" jesienią 1983 roku. Przedstawiłem na niej zdjęcie pieczątki z napisem 'ROK 1984' ułożonym

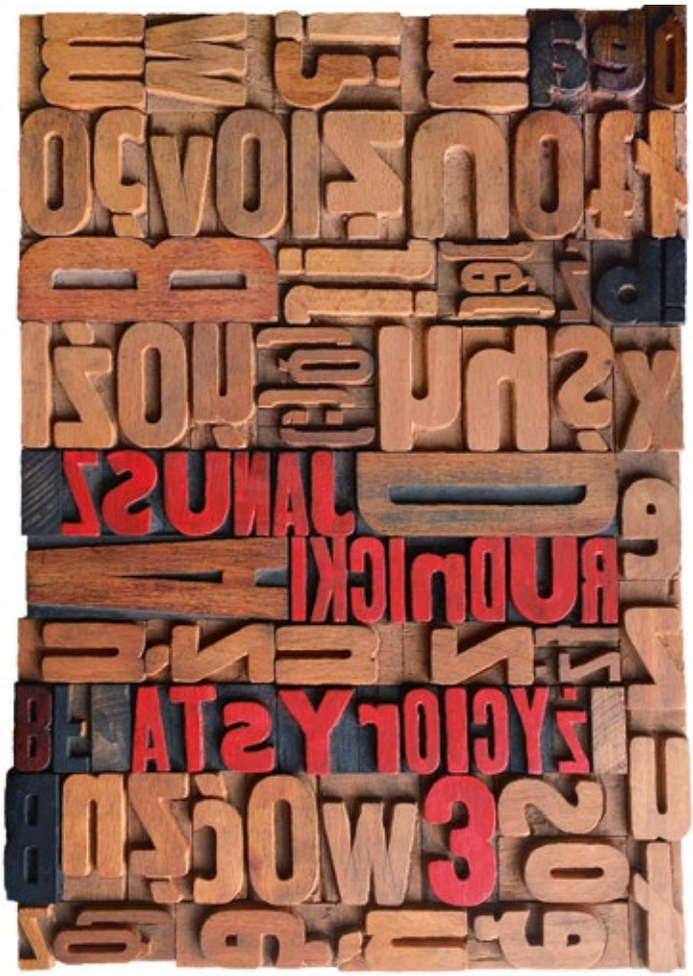
1 **Janusz Górski** | Paweł Sowiński | *Tajna dyplomacja. Książki emigracyjne w drodze do kraju 1956–1989* | Biblioteka „Więzi" | 2016 | okładka

2 **Andrzej Barecki** | Janusz Rudnicki | *Życiorysta 3* | Iskry | 2019 | kompozycja z drewnianych czcionek

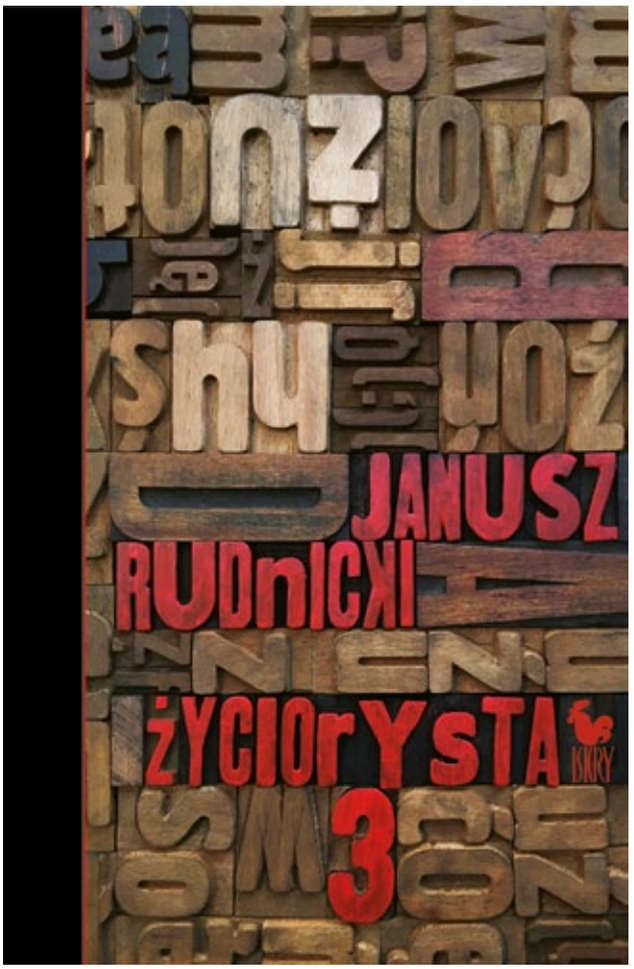
3 **Andrzej Barecki** | Janusz Rudnicki | *Życiorysta 3* | Iskry | 2019 | obwoluta

4 **Janusz Górski** | „Podpunkt" nr 1 | 1983 | okładka

5 **Janusz Górski** | Stanisław Rosiek | *Władza słowa* | 2011 | okładka (pomysł okładki 1983, fotografia 1988)


JANUSZ
RUDNICKI
ŻYCIORYSTA
3

2


JANUSZ
RUDNICKI
ŻYCIORYSTA
3

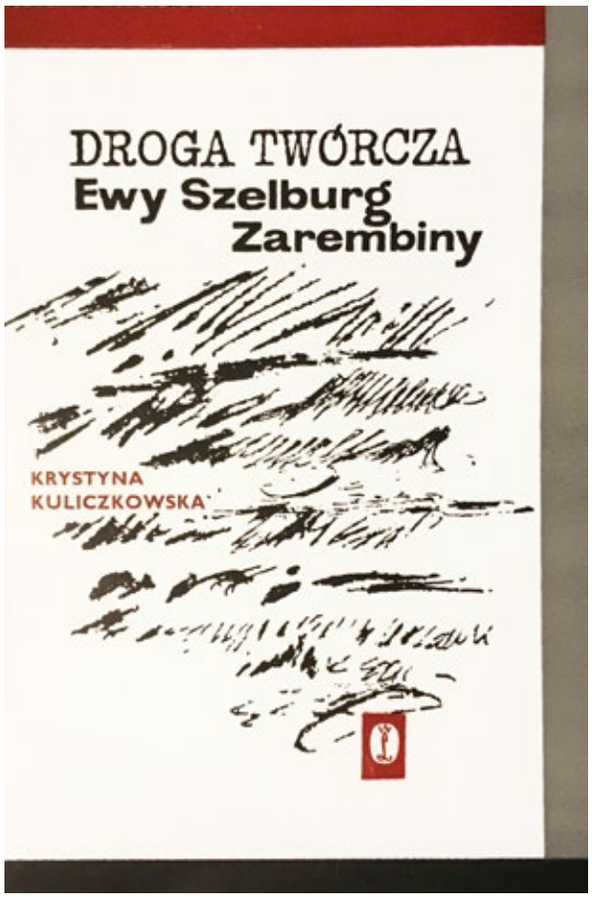
3

pod punkt
gdańskie zeszyty literackie nr 1 jesień 1983

4

i polityka
Stanisław Rosiek
Władza słowa

5



1

[F] Mieczysław Wasilewski wspomina: „Nie pamiętam ni cholery, to było kilkadziesiąt lat temu, w ogóle nie mam tej książki. Możliwe, że było parę wersji. To był mój okres pędzlowania, coś pomiędzy gryzmołami a chińszczyzną. To mnie wtedy frapowało”[10].

1 **Zofia Darowska** | Krystyna Kuliczkowska | *Droga twórcza Ewy Szelburg-Zarembiny* | Wydawnictwo Literackie | 1965 | okładka

2 **Mieczysław Wasilewski** | Krystyna Tatar | *Opowieść belferska* | Książka i Wiedza | 1970 | obwoluta

3 **Mieczysław Wasilewski** | Krystyna Tatar | *Opowieść belferska* | Książka i Wiedza | 1970 | niewykorzystany projekt obwoluty

prawoczytelnie (w obawie, że zła jakość druku dostatecznie utrudni jego odczytanie). Gdy cztery lata później przygotowałem barwną wersję tego projektu do polskojęzycznej edycji we Francji, słowo ‘ROK’ usunąłem, a cyfry pozostawiłem nieodwrócone (emigracyjne wydanie ostatecznie się nie ukazało, zdjęcie zaś trafiło na okładkę tomu Stanisława Rośka *Władza słowa* wydanego w 2011 roku).

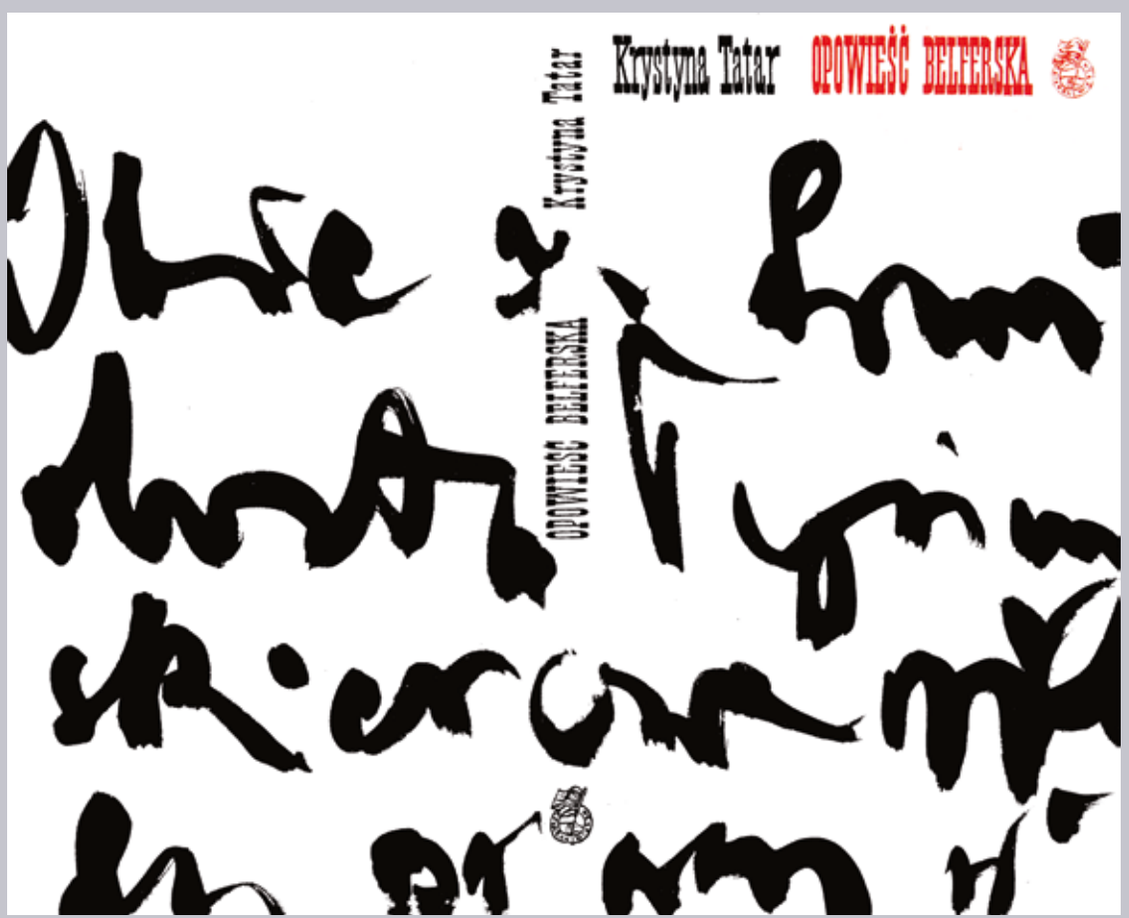
Okładkę książki Krystyny Kuliczkowskiej *Droga twórcza Ewy Szelburg-Zarembiny (1965)* według projektu Zofii Darowskiej można zestawić z obwolutą *Wniebowstąpienia* autorstwa Jana Młodożeńca. Tym razem jednak nie gazetowa czcionka jest imitowana przez graficzkę, ale odręczne notatki robione ręką bohaterki opracowania, pisarki i poetki Ewy Szelburg-Zarembiny. Nie są to jednak autentyczne notatki, lecz nieregularne, chropawe, stawiane tępą stalówką kreski, które mają jedynie przywoływać skojarzenie z odręcznym pismem. Choć ich forma jest abstrakcyjna, to podobieństwo do duktu odręcznego pisma pozostaje na tyle silne, że odbiorca nie ma wątpliwości, jaka była intencja autorki opracowania. Czy można nazwać literniczym projekt, który wypełniają nieregularne kreski, będące jedynie odległą sugestią liter?

Mieczysław Wasilewski, autor obwoluty wspomnień Krystyny Tatar zatytułowanych *Opowieść belferska* (projekt z 1970 roku był jedną z pierwszych realizacji tego cenionego plakacisty), zastosował inne rozwiązanie. Litery, choć kulfoniaste, układają się w pierwsze zdanie opowiadanej historii – jednak dopiero wówczas, gdy obwolutę zdejmiemy z książki i rozłożymy. Kiedy ją z powrotem założymy, na pierwszej stronie zobaczymy tylko gryzmoły, chociaż dociekliwy czytelnik może się domyślać, że stanowią fragment pisanego odręcznie tekstu, i nawet próbować je odczytać. Co ciekawe, na reprodukowanym poniżej zachowanym wariancie projektu tej obwoluty grafik napisał to samo zdanie jeszcze mniej wyraźnie i litery – kompletnie nieczytelne – przywołują już tylko skojarzenie z rękopisem[F].

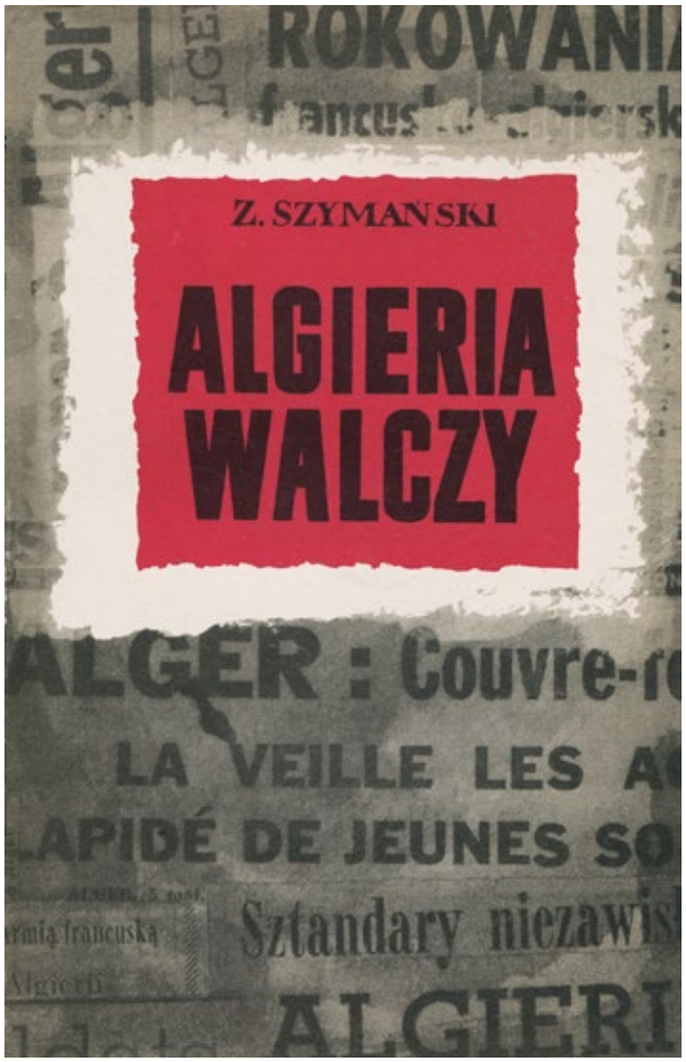
Litery na okładce książki Zygmunta Szymańskiego *Algieria walczy* (wydanej w 1961 roku według projektu Tadeusza Michaluka), podobnie jak na okładce Młodożeńca do *Wniebowstąpienia,* pełnią

Cena zł 12,–
Krystyna Tatar
Opowieść belferska
K. Tatar
Opowieść belferska

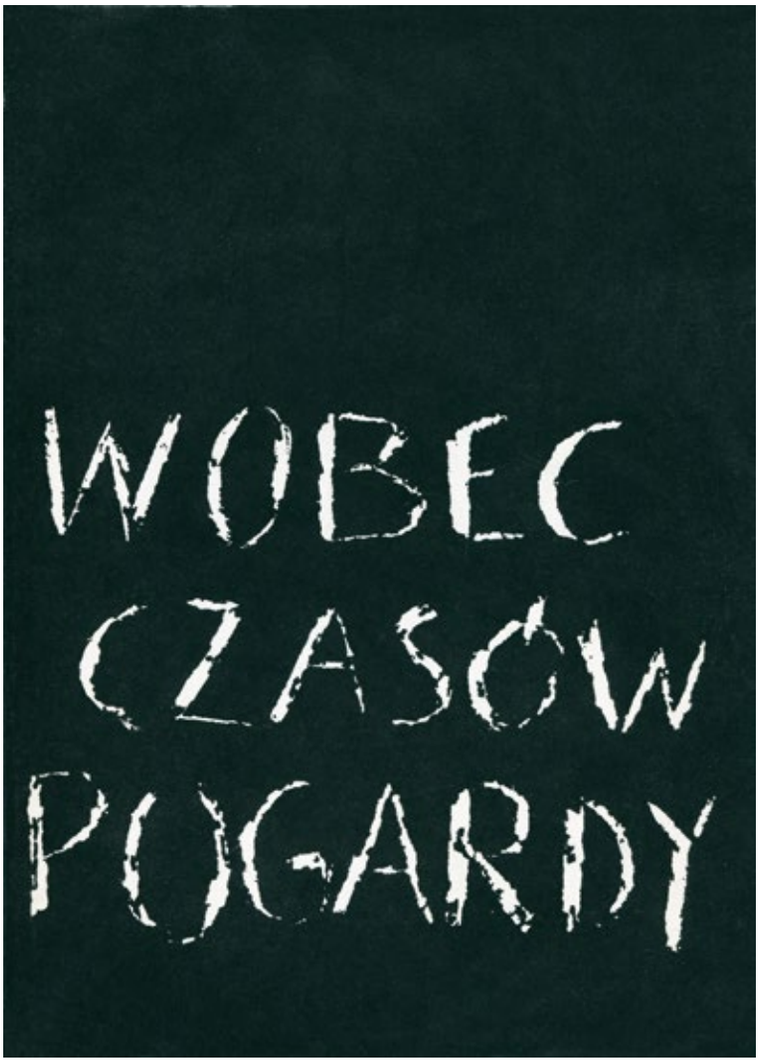
2


Krystyna Tatar
OPOWIEŚĆ BELFERSKA
Krystyna Tatar
OPOWIEŚĆ BELFERSKA

3



1



2

dwie przeciwstawne funkcje: tekst znajdujący się na usytuowanej centralnie, wydartej czerwonej kartce przekazuje zasadniczą dla odbiorcy informację o autorze i tytule książki. Litery umieszczone w tle (stanowiące fragmenty gazetowych nagłówków bądź raczej naklejonych na murze afiszy) treści nie niosą albo w ogóle, albo ich przekaz jest niedosłowny. Mówią o atmosferze napięcia, politycznej konfrontacji, a nawet walki zbrojnej. Ich zadanie polega na budowaniu nastroju, przywoływaniu okoliczności wydarzeń opisanych w książce, ale ponieważ są elementem dominującym kompozycji, a zarazem trudno jednoznacznie określić, jaka jest ich rola w świecie przedstawionym okładki, można to rozwiązanie zakwalifikować do kategorii projektów literniczych.

1 **Tadeusz Michaluk** | Zygmunt Szymański | *Algieria walczy* | Wydawnictwo Ministerstwa Obrony Narodowej | 1961 | okładka

2 **Grażyna Juszkiewicz** | *Wobec czasów pogardy* | Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza | 1988 | obwoluta

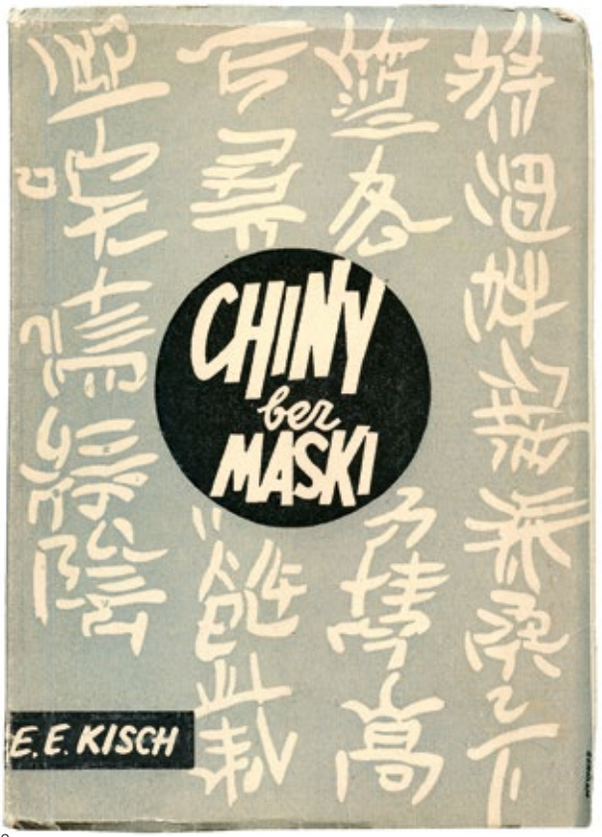
3 **Mieczysław Berman** | Egon Erwin Kisch | *Chiny bez maski* | Wydawnictwo „Prasa Wojskowa" | 1949 | okładka

4 **Antoni Pucek** | Stanisław Maria Saliński | *Hieroglify* | Czytelnik | 1957 | okładka

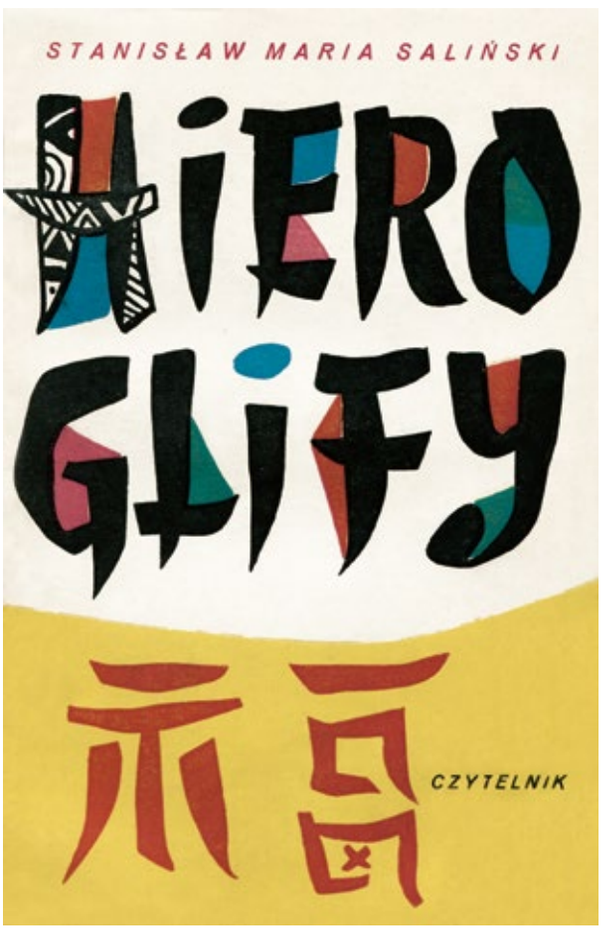
Korzyści z unikania tego rodzaju niejednoznaczności unaocznia zaprojektowana przez Grażynę Juszkiewicz obwoluta książki *Wobec czasów pogardy* (1988). Treść obu publikacji stanowi relacja o porównywalnie dramatycznych wydarzeniach, jednak Juszkiewicz udało się podobny komunikat zawrzeć w formie nie tylko wyłącznie literniczej, ale też skrajnie oszczędnej. Na obwolucie znalazł się tylko tytuł książki, lecz jego forma naśladująca napis wyryty na ścianie więzienia przez skazanych dobitnie określa jej problematykę – losy żołnierzy polskiego państwa podziemnego w czasie drugiej wojny światowej – i obrazuje ich tragizm. Niesymetryczna kompozycja, dominujące czarne tło i surowość rysunku białych liter przesądzają o sile wyrazu tego opracowania. Dzięki swej prostocie oddziałuje z większą mocą niż wyważona, dekoracyjna okładka Michaluka.

Na okładce książki Egona Erwina Kischa *Chiny bez maski* wydanej w 1949 roku według projektu Mieczysława Bermana znaki, które stanowią tło centralnie umieszczonego w czarnym kole tytułu, nie dają się odczytać. Jest to autorska fantazja – stylizacja na chińskie hieroglify, których tylko niektóre elementy odtworzone zostały poprawnie[11]. Można się domyślać, że Berman potraktował je wyłącznie jako orientalną dekorację. Gdyby sens zapisanego hieroglifami komunikatu łączył się z treścią książki (choćby żaden z polskich czytelników nie potrafił ich odczytać), wówczas bez wątpliwości należałoby się jej miano literniczej. A jak zakwalifikować ten projekt?

Zabawnym pomysłem Antoniego Pucka, projektanta okładki powieści Stanisława Marii Salińskiego *Hieroglify* (wydanej w 1957 roku), jest próba nadania łacińskim literom formy chińskich znaków. Tytułowe ‘hieroglify’ kształtami tylko nieco przypominają chińskie litery, w dodatku wypełnione zostały kolorowymi płaszczyznami, co już zdecydowanie utrudnia ich odczytanie jako ideogramów. Być może dzięki zestawieniu z dwoma chińskimi znakami umieszczonymi u dołu projektu (pierwszy z nich oznacza ‘pokazywać’, a drugi – stanowi wytwór fantazji grafika), oczekiwany przez autora projektu efekt został osiągnięty: okładka,

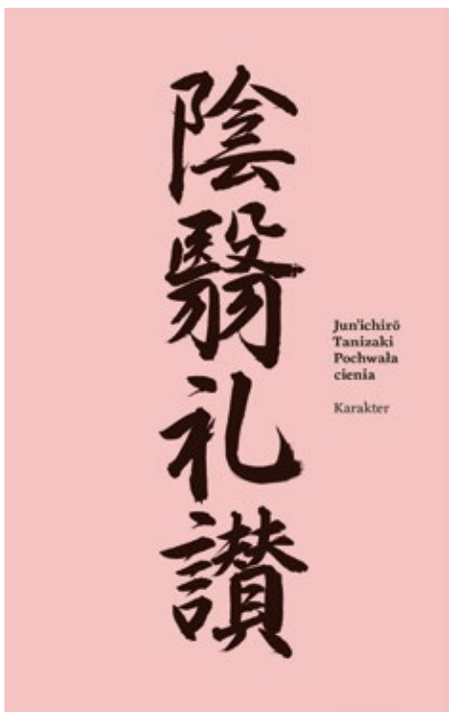


3



4

[G] Graficzna uroda malowanych pędzelkiem hieroglifów inspiruje także współczesnych projektantów: na okładce książki *Pochwała cienia* Jun'ichirō Tanizakiego (2016), zaprojektowanej przez Przemka Dębowskiego, minimalistyczna kompozycja typograficzna stanowi kontrapunkt dla japońskiej kaligrafii (jest to tytuł tomu, którego zapis fonetyczny brzmi: *in'ei raisana*). W ten sposób zbudowana została cała Seria Japońska wydawnictwa Karakter.



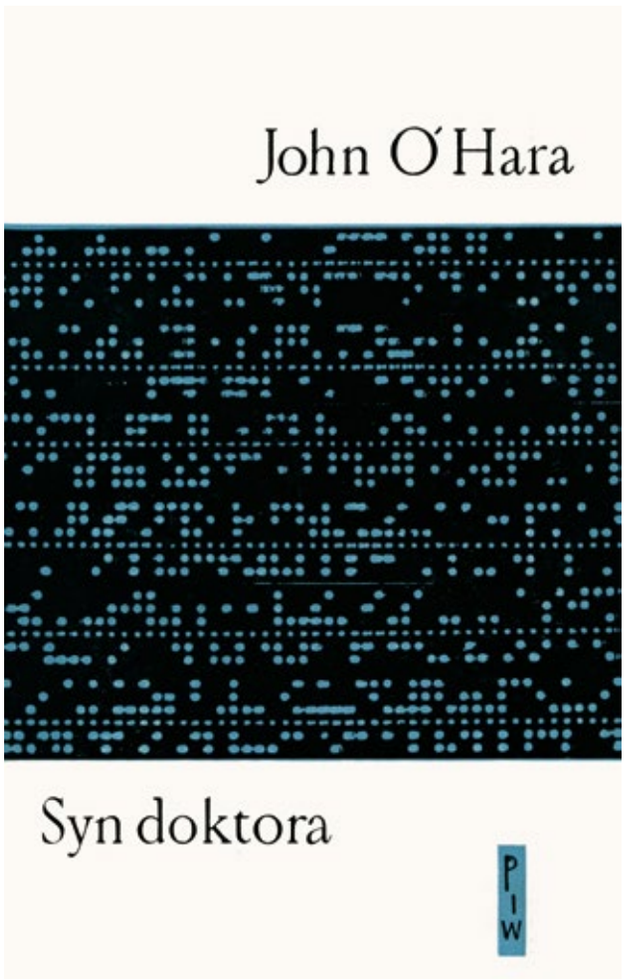
1

[H] Warto zwrócić uwagę na pomysłowe oznaczenie numerów tomów w projekcie Pilicha. Funkcję tę pełnią jedno lub dwa kółka, tej samej co pozostałe wielkości, umieszczone poniżej tytułu. Dobrze informują o numerze woluminu, ponieważ są jedynymi elementami projektu w kolorze, a zarazem dopełniają graficzną kompozycję okładki (w pierwszym tomie kółeczko miało kolor pomarańczowy – jeszcze bardziej widoczny).

kusząc egzotyką (i tajemnicą), skutecznie przekonuje do kupienia książki[G].

Chińskie hieroglify, choć nie są literami pisma alfabetycznego, pełnią tę samą co one funkcję. Gdy jednak zapiszemy komunikat w kodzie binarnym i przedstawimy jego wydruk komputerowy, to jak określić zbudowaną w ten sposób okładkową kompozycję? Kolejne projekty pochodzą z czasów narodzin epoki cyfrowej. Są to okładka powieści Johna O'Hary *Syn doktora* z 1967 roku, zaprojektowana przez Aleksandra Stefanowskiego, i okładka poradnika *Klucz do maszyny cyfrowej* z 1977 roku, której autorem jest Andrzej Pilich. W obu tych projektach rolę liter bądź cyfr przejęły kółeczka imitujące otworki w komputerowych kartach i taśmach perforowanych. Ponieważ odniesienie do ich źródła (szczególnie dla starszych czytelników) wydaje się jednoznaczne, znowu trzeba potraktować ten element okładkowej grafiki jako ilustrację – jedynie na pozór abstrakcyjną. Matematyczny porządek w pierwszym projekcie i kontekst, nadany okładkowej kompozycji przez tytuł drugiej publikacji, pozwalają upewnić się, że ta interpretacja obu opracowań jest właściwa i zgodna z intencjami projektantów[H].

Kolejnego problemu metodologicznego przysparzają uniwersalne symbole graficzne: czy okładki z czerwoną gwiazdą, gwiazdą Dawida, hitlerowską swastyką albo łacińskim krzyżem wliczymy do kategorii typograficznych? Ideograficzny charakter znaków i ich ściśle komunikacyjna funkcja pozwalają na taką decyzję. Wszystkie wymienione wyżej symbole nie najlepiej jednak się czują na pierwszych stronach okładek (oczywiście poza radziecką gwiazdą w czasach PRL-u oraz krzyżem w III Rzeczypospolitej). Wciąż silnie odczuwalne jest zwłaszcza tabu ciążące na publicznym przedstawianiu hitlerowskich insygniów. Kilka projektów, które teraz przedstawię, to wariacje na temat swastyki. Autorem pierwszego, bardzo udanego, jest Wojciech Węzel (tak zapisano w stopce redakcyjnej, ale niechybnie mamy do czynienia z omyłką korekty, przypuszczalnie powinno być: Wojciech Wenzel). Tło tytulariów na okładce powieści Steve'a Nelsona



2

3

Trzynasty sędzia wydanej w 1956 roku buduje monumentalna, namalowana brutalnie pędzlem bez zachowania proporcji czarna swastyka. Jednak ponieważ została wydrukowana „na spad" (to znaczy w taki sposób, że jej krawędzie uciekają poza krawędzie okładki), a puste przestrzenie między jej ramionami grafik wypełnił – czerwonym i zielonym kolorem, w pierwszym oglądzie nie widzimy swastyki, ale raczej dynamiczną, sugerującą wirowanie kompozycję abstrakcyjną.

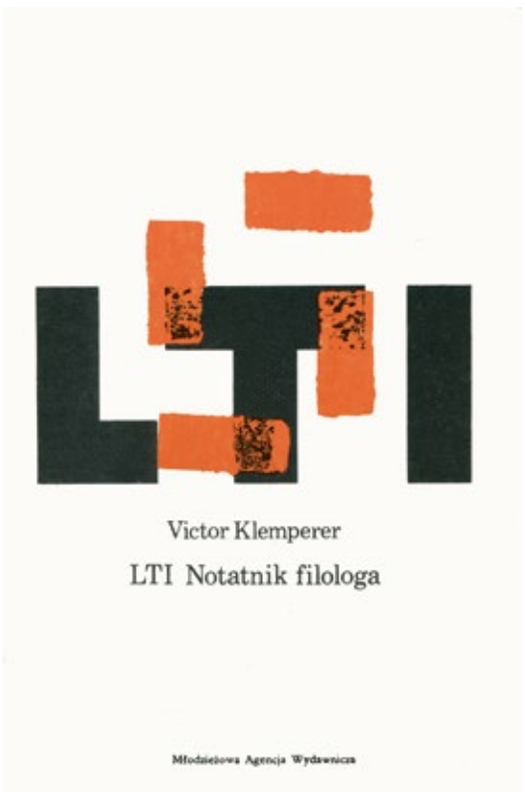
1 **Przemek Dębowski** | Jun'ichirō Tanizaki | *Pochwała cienia* | Karakter | 2016 | okładka

2 **Aleksander Stefanowski** | John O'Hara | *Syn doktora* | Państwowy Instytut Wydawniczy | 1967 | okładka

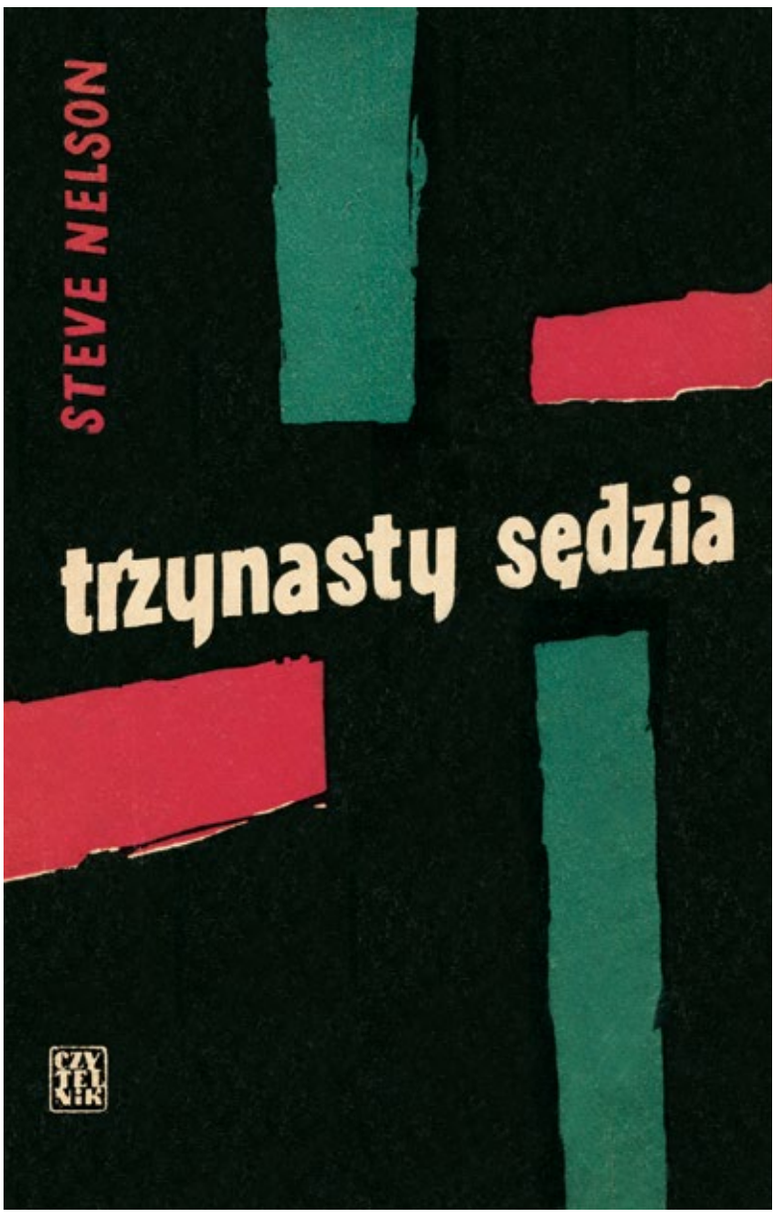
3 **Andrzej Pilich** | *Klucz do maszyny cyfrowej* | tom II | Wydawnictwa Naukowo-Techniczne | 1977 | okładka

[1] Skuteczniej ukrył swastykę Lech Majewski w projekcie okładki do książki Victora Klemperera *LTI. Notatnik filologa*, wydanej w 1989 roku. Do litery 'T' w czarnym logotypie 'LTI' złożonym mocnym blokowym krojem grafik dodał cztery namazane pędzlem pomarańczowe paski, które przy pewnej dozie uważności zmieniają tę literę w swastykę. Jednak taka interpretacja wymaga od odbiorcy wysiłku i myślę, że wielu mniej spostrzegawczych lub niezbyt wnikliwych czytelników mogło potraktować tę ingerencję jedynie jako element graficzny dysharmonizujący porządek liter.

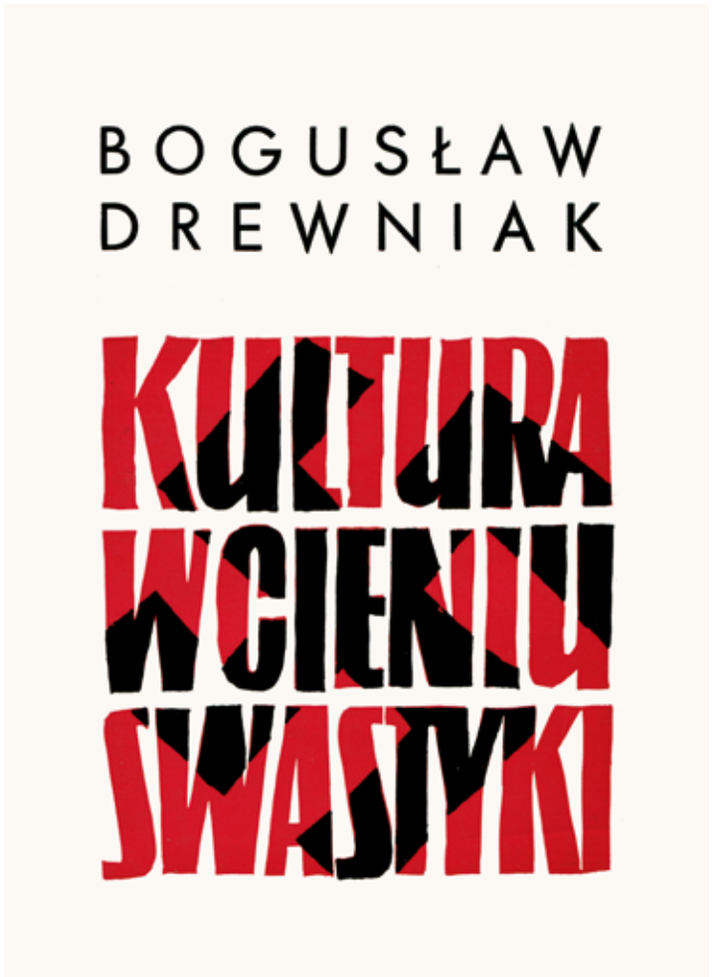
Na zaprojektowanej przez Zbigniewa Kaję obwolucie rozprawy Bogusława Drewniaka *Kultura w cieniu swastyki* (wydanej w 1969 roku) czarna swastyka, chociaż jest bardziej widoczna, również ma pozostać w ukryciu. Poznański grafik wpisał ją w równy blok czerwonych liter tytułu (zrezygnował nawet z odstępu po przyimku 'w')[1]. Zdumiewające, że identyczne narzędzie wybrał Zygmunt Ziemka, projektując cztery lata później okładkę książki Antoniego Czubińskiego *Kraj Rad. Lata zmagań i zwycięstw*.



1



2



3

4

Podczas gdy w opracowaniu Kai swastyka złowieszczo skryta „w cieniu" tytułu kategorycznie przekreśla wartość nazistowskiej kultury, to w projekcie Ziemki wyłaniająca się z liter czerwona gwiazda prowadzi w świetlaną przyszłość tytułowy Kraj Rad (w czasach PRL-u jakakolwiek inna wykładnia była nie do pomyślenia). Bliźniaczemu rozwiązaniu formalnemu nadajemy dwie antytetyczne interpretacje – bezwarunkowej negacji i bezwarunkowej afirmacji – kierując się brzmieniem i sensem obu tytułów.

1 **Lech Majewski** | Victor Klemperer | *LTI. Notatnik filologa* | Młodzieżowa Agencja Wydawnicza | wydanie II | 1989 | okładka

2 **Wojciech Węzel [Wojciech Wenzel?]** | Steve Nelson | *Trzynasty sędzia* | Czytelnik | 1956 | okładka

3 **Zbigniew Kaja** | Bogusław Drewniak | *Kultura w cieniu swastyki* | Wydawnictwo Poznańskie | 1969 | obwoluta

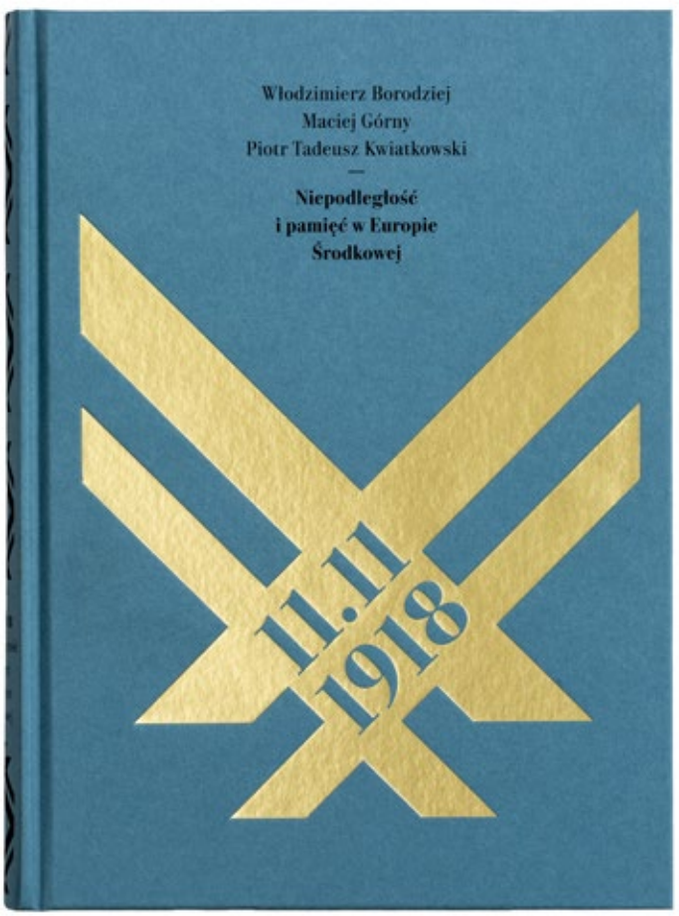
4 **Zygmunt Ziemka** | Antoni Czubiński | *Kraj Rad. Lata zmagań i zwycięstw* | Iskry | 1973 | okładka

JAGD AU
MODERNE.
VERBOTENE
IM DRITTEN RE
HUN
MODER
PROHIBI
THIRD REIC
POL
AWANE
ZAKAZA
W TRZEC
TTALTNE KALEKI I KRETYNI, KOBIETY, KTÓRE MOGĄ WZBUDZAĆ
AZE, MĘŻCZYŹNI BLIŻSI ZWIERZĘTOM NIŻ LUDZIOM, DZIECI,
BY ŻYŁY, TRZEBA BY JE UZNAĆ ZA BOŻE PRZEKLEŃSTWO!
LTETE KRÜPPEL UND KRETINS, FRAUEN, DIE NUR
VIRKEN KÖNNEN, MÄNNER, DIE TIEREN NÄHER
KINDER, DIE WENN SIE SO LEBEN WÜRDEN,
GOTTES EMPFUNDEN WERDEN MÜSSTEN!
RIPPLES AND CRETINS, WOMEN WHO
SGUST, MEN CLOSER TO ANIMALS
EINGS, CHILDREN WHO IF THEY
NSIDERED A CURSE OF GOD!

1

Rozwiązanie nieco zbliżone do projektu Zbigniewa Kai zaproponował Kuba Sowiński, autor okładki katalogu *Polowanie na awangardę. Zakazana sztuka w Trzeciej Rzeszy* (2011). W tym typograficznym projekcie cień swastyki wyłania się z czerwonego tła okładki wycięty przez cztery regularne, zrytmizowane bloki liter. Obrócenie kompozycji o czterdzieści pięć stopni (jak na hitlerowskiej fladze), ciasny kadr, dramatycznie obcinający znaczną część tekstu, duszna czerwono-czarna kolorystyka, wreszcie czarny pas na grzbiecie składają się na siłę wyrazu tego projektu[J].

Podobnie nieoczywiste rozwiązanie wybrał Sowiński, projektując okładkę wydanej w 2018 roku monografii *Niepodległość i pamięć w Europie Środkowej*. Tłoczone złotą folią przecinające się pasy nie tylko konstruują ornament, ale też kreślą zgeometryzowany i uproszczony wizerunek polskiego godła, którego górną partię grafik zastąpił tytulariami (na słuszność takiego odczytania wskazuje rocznicowy charakter publikacji).



2

[J] Na zaprojektowanej przez Mieczysława Skrobackiego okładce książki Aleksandra Rogalskiego *W kręgu Nibelungów* (1958) swastyki jedynie się domyślamy (widzimy tylko dwa jej ramiona, w dodatku rozerwane i częściowo przykryte żółtą plamą, na której wydrukowano tytuł). Paradoksalnie jednak siła wyrazu tego opracowania jest duża, a skojarzenie z niemieckim ekspansjonizmem (ugruntowane przez PRL-owską propagandę) mocne.

3

1 **Kuba Sowiński** | *Polowanie na awangardę. Zakazana sztuka w Trzeciej Rzeszy* | Międzynarodowe Centrum Kultury | 2011 | okładka

2 **Kuba Sowiński** | Włodzimierz Borodziej, Maciej Górny, Piotr T. Kwiatkowski | *Niepodległość i pamięć w Europie Środkowej. 11.11.1918* | Międzynarodowe Centrum Kultury | 2018 | okładka

3 **Mieczysław Skrobacki** | Aleksander Rogalski | *W kręgu Nibelungów* | Wydawnictwo Poznańskie | 1958 | okładka

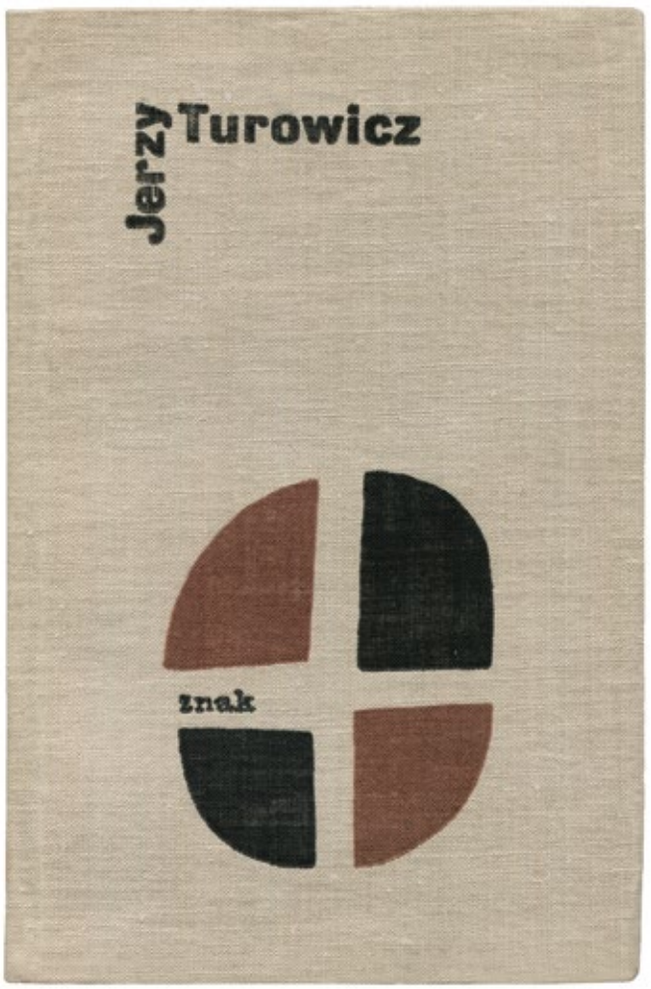
1

W czasach PRL-u projektanci musieli sięgać po podobne strategie, jeśli na okładce chcieli przedstawić krzyż. Laicyzacja Polaków i ograniczenie wpływu Kościoła katolickiego na życie społeczne należały do najważniejszych zadań, jakie rządząca partia komunistyczna stawiała przed polityką oświatową i propagandą – dlatego nawet wydawnictwa katolickie nakłaniane były do usuwania z okładek wizerunków wiążących się z kultem religijnym. Zakazy i ograniczenia komunistycznej cenzury zmuszały twórców nie tylko do większej pomysłowości, lecz przede wszystkim do przestrzegania dyscypliny warsztatowej. Próby przemycenia symbolu krzyża dawały niekiedy interesujące

1 Teresa Stankiewicz | Jerzy Turowicz | *Chrześcijanin w dzisiejszym świecie* | Znak | 1963 | obwoluta

2 Teresa Stankiewicz | Jerzy Turowicz | *Chrześcijanin w dzisiejszym świecie* | Znak | 1963 | okładka

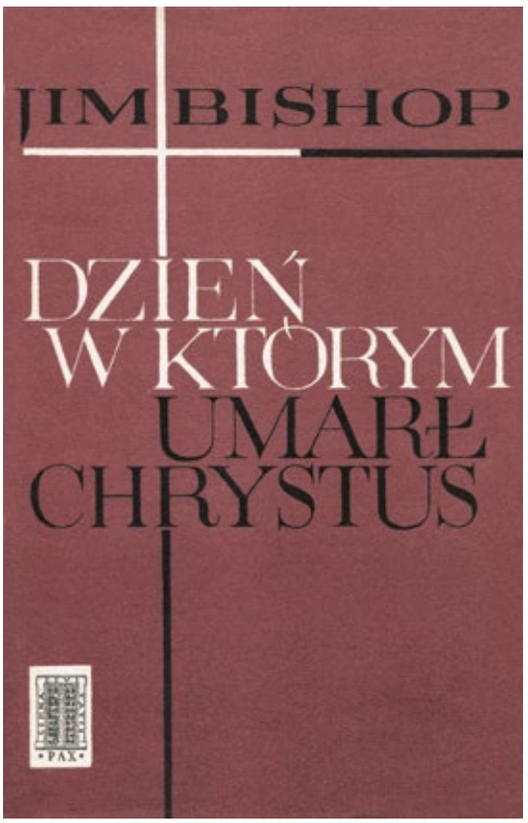
3 Tadeusz Niemirski | Jim Bishop | *Dzień, w którym umarł Chrystus* | Instytut Wydawniczy PAX | 1964 | obwoluta



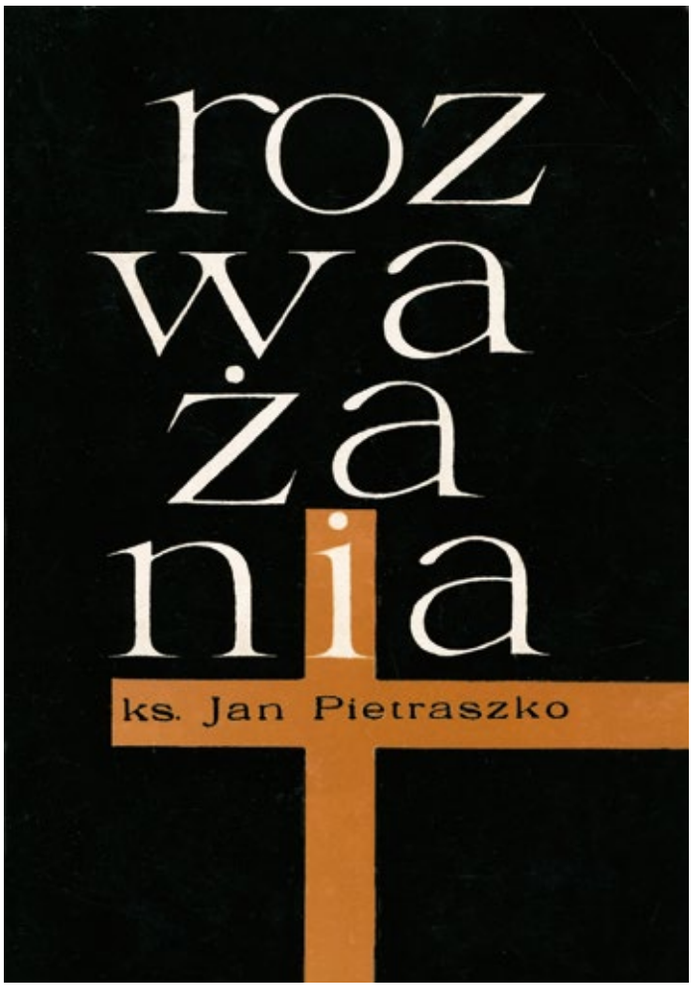
2

rezultaty artystyczne, jak w przypadku obwoluty i okładki książki *Chrześcijanin w dzisiejszym świecie* Jerzego Turowicza, zaprojektowanych w 1963 roku przez Teresę Stankiewicz. Warto dodać, że graficy przedstawiali na okładkach niemal wyłącznie krzyż grecki (który ma wszystkie ramiona równej długości, w odróżnieniu od krzyża łacińskiego o wydłużonej belce pionowej). Prawdopodobnie na takie wizerunki przychylniejszym okiem spoglądali komunistyczni cenzorzy[K].

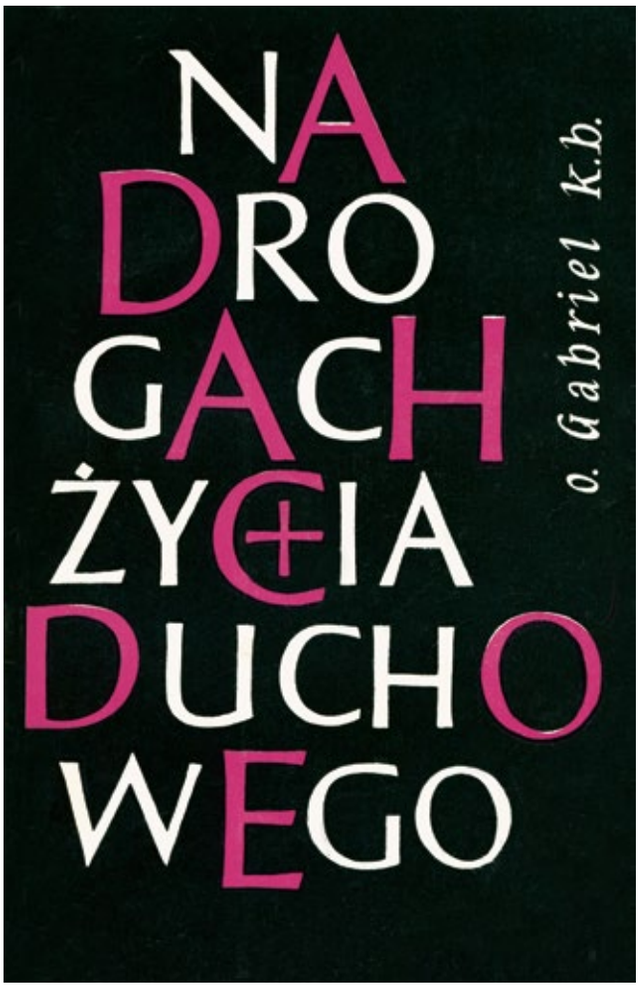
[K]Na skromnej dwubarwnej obwolucie powieści Jima Bishopa *Dzień, w którym umarł Chrystus* (1964) autor projektu, Tadeusz Niemirski, przedstawił zarówno krzyż grecki, świecący blaskiem, jak i łaciński, którego wydłużonej belce pionowej nadał kolor czarny. Żeby jednak przedstawienie krzyża łacińskiego uczynić mniej czytelnym, grafik przedłużył także jego krótsze ramię – w ten sposób pozioma, biało-czarna linia pełnić zaczęła nową funkcję: podkreśla imię i nazwisko pisarza.



3



1



2

Na okładce *Rozważań* księdza Jana Pietraszki (1961), którą zaprojektowała Krystyna Miodońska, oraz traktatu ojca Gabriela *Na drogach życia duchowego* (1965), według projektu Barbary Szczerbińskiej, przedstawienia krzyża są szlachetnie proste, a zarazem subtelne (co musiało budzić aprobatę cenzorów). Czy jednak są przez to mniej sugestywne? Warto docenić, jak silnie przyciąga uwagę patrzącego usytuowany w centrum drugiej kompozycji (i w środku litery 'C') niewielki krzyż grecki. Obie

1 **Krystyna Miodońska** | Jan Pietraszko | *Rozważania* | Znak | 1961 | okładka

2 **Barbara Szczerbińska** | o. Gabriel | *Na drogach życia duchowego* | Wydawnictwo Karmelitów Bosych | 1965 | okładka

3 **Barbara Szczerbińska** | Dominik Wider | *Wezwani do życia* | Wydawnictwo oo. Karmelitów Bosych | 1980 | okładka

3

prace mają w sobie protestancką surowość – ascetyzm, którego stanowczo zabrakło na późniejszej o półtorej dekady okładce książki ojca Dominika Widera *Wezwani do życia*. Barbara Szczerbińska (autorka drugiego ukazanego wcześniej opracowania) przedstawiła na niej dekoracyjny wizerunek Drzewa Życia[L]. Jego kolory mają alegoryczne odniesienia, ponieważ Drzewo Życia symbolizowało również wieczne odradzanie się przyrody. Winne grono przywołuje pamięć Ostatniej Wieczerzy, stając się

[L] Chrześcijanie utożsamiają Drzewo Życia z drzewem krzyża. Śmierć na krzyżu stała się początkiem życia, stąd w przedstawieniu na pierwszej stronie okładki ukryty został dodatkowo kształt łacińskiego krzyża. W wiekach średnich rozpowszechniło się obrazowanie krzyża w formie ulistnionego pnia z gałęziami, owocami i sękami (dlatego te wyobrażenia nosiły nazwę „krucyfiksy gałęziowe").

1

2

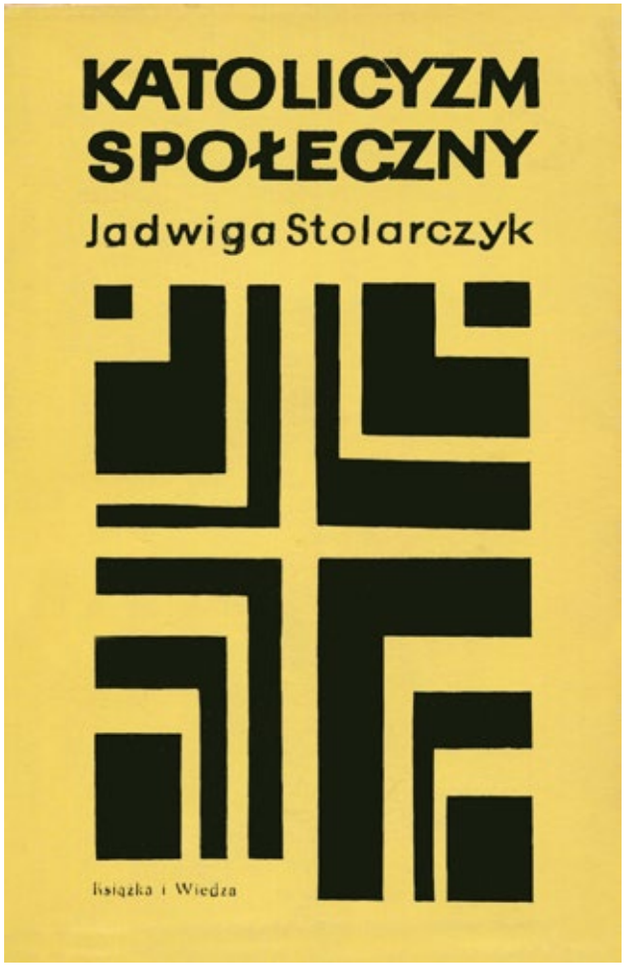
[M] Krzyże na okładkach *Rozważań* Jana Pietraszki i tomu *Wezwani do życia* Dominika Widera coś łączy: oba są niesymetryczne – mają dłuższe jedno z poziomych ramion. Poza tym różnią się diametralnie. Pierwszy – goły i surowy – uosabia chrześcijańską pokorę, drugi przywołuje na myśl przepych jezuickich świątyń epoki kontrreformacji. Czy nie można ich potraktować jako symbolicznego przedstawienia dwóch dróg, którymi może podążać Kościół w Polsce?

[N] Niemieckiemu architektowi Ludwigowi Mies van der Rohe przypisuje się autorstwo maksymy: „Mniej znaczy więcej". W dziedzinie projektowania graficznego – w wyższym stopniu niż we współczesnej architekturze – ponadczasowe projekty cechuje prostota, funkcjonalność i technologiczna szczerość.

alegorią ofiary krwi Jezusa, a więc Nowego Przymierza i Zbawienia. W obraz o tak bogatym programie ikonicznym udało się ponadto projektantce misternie wpleść litery tytułu oraz sygnet wydawnictwa. Cała kompozycja stanowi kwintesencję religijnego kiczu.

Kontrast między wcześniej przedstawionymi okładkami książek o tematyce religijnej i ostatnim projektem Szczerbińskiej jest porażający[M]. Złożyły się na to dwie przyczyny: w latach 70. i 80. graficy ulegli skłonności do manieryzmu i pompierstwa, ignorując pryncypialną zasadę sztuki projektowania – umiejętne odejmowanie[N] (kilka przykładów podobnej afektacji znajdzie czytelnik w dalszej części książki) ▸IL. 1, 2 STR. 227, oraz w tym samym czasie widocznie obniżyła się również jakość polskiej sztuki sakralnej[O].

Oba przedstawione powyżej projekty z lat 80. budzą rozterki. Dla kompozycji z okładki tomiku księdza Janusza Mariańskiego *Żyć parafią* (1984), autorstwa Edwarda Zielonki, bardziej odpowiednim miejscem byłaby pierwsza strona folderu firmy spedycyjnej. Na okładce książki *Modlitwa i praca* jej projektant, Mieczysław Żądlak, przedstawił trzy krzyże greckie, jednak ich forma nie

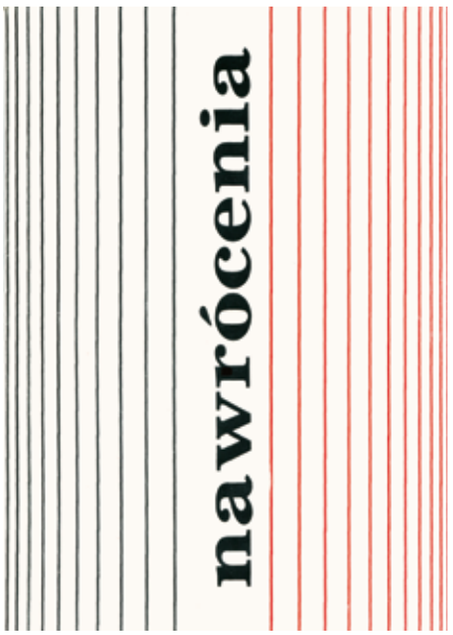


3

kojarzy się z wzniosłością i uduchowieniem, gdyż grafik nadał im kształt naśladujący wydzieranie z papieru. Co więcej, umieszczając w centrum jednego z nich spójnik 'i', utożsamił je ze znakami dodawania, przez co jeszcze bardziej unieczytelnił religijne odniesienie (na okładce widzimy raczej nie krzyże, ale krzyżyki). Wydawałoby się, że w 1981 roku, kiedy rządzący Polską komuniści w wielu ideologicznych kwestiach zdecydowali się na ustępstwa, podobne kamuflujące krzyż strategie nie były konieczne.

Interesujące przedstawienie krzyża znalazłem na okładce publikacji Jadwigi Stolarczyk *Katolicyzm społeczny* z 1969 roku (projekt Stanisława Kaźmierczyka). Książki nie opublikowała jednak oficyna katolicka, tylko „Książka i Wiedza" – główny wydawca literatury marksistowskiej (idee katolicyzmu społecznego partyjni propagandyści wykorzystywali do rozbijania jedności Kościoła w Polsce). Czy poddając dekonstrukcji łaciński krzyż, grafik mimowiednie zdradził intencje swoich mocodawców?

[0] Być może bardziej odpowiednie dla poświadczania przeżyć duchowych są przedstawienia mniej dosłowne, operujące raczej symbolem niż znakiem czy ilustracją. Metaforę tytułowego 'nawrócenia' na okładce książki Bogdana Piwowarczyka z 1991 roku Anna Boryska, jej projektantka, zbudowała wyłącznie z linii. Jednak ich nierównomierne zagęszczenie, wyróżniające tytuł pracy, i zmiana koloru z czarnego na czerwony wystarczyły do uobecnienia wewnętrznej przemiany.



4

1 **Edward Zielonka** | Janusz Mariański | *Żyć parafią* | Wydawnictwo Wrocławskiej Księgarni Archidiecezjalnej | 1984 | okładka

2 **Mieczysław Żądlak** | *Modlitwa i praca* | Wydawnictwo Sióstr Loretanek | 1981 | okładka

3 **Stanisław Kaźmierczyk [w opisie błędnie Stanisław Kazimierczyk]** | Jadwiga Stolarczyk | *Katolicyzm społeczny* | Książka i Wiedza | 1969 | okładka

4 **Anna Boryska** | Bogdan Piwowarczyk | *Nawrócenia* | Gorzowskie Wydawnictwo Diecezjalne | 1991 | okładka

[P]W relacji portalu niedziela.pl z konferencji *Piękno materialne – piękno duchowe*, która odbyła się w Łodzi w 2003 roku, czytamy: „Wschód to przede wszystkim ikona – wizerunek namalowany wedle ścisłych kanonów, który nie jest ozdobą wnętrza cerkwi, czyli nie jest wykonywany po to, aby podobał się oglądającym. Ale to właśnie ikona, bodaj najważniejszy element cerkwi, jest »oknem na świat Boży«. [...] Natomiast na Zachodzie od dawna już rzeźby i obrazy w kościołach pełnią rolę ozdobną i dydaktyczną, nie podlegają tak ścisłym regułom, są wykonywane po to, aby się podobały. To samo dotyczy muzyki kościelnej. W efekcie mamy bogactwo różnorodności, ale i o wiele większe ryzyko brzydoty". Uczestnikom spotkania nie udało się niestety znaleźć odpowiedzi na pytanie: „Jak ubogacić naszą tradycję głębokim, sakralnym pojmowaniem piękna?" – minęło niemal dwadzieścia lat, a w polskiej sztuce religijnej nie widać nawet zaczątków odrodzenia[12].

1

Na tle przedstawionych wcześniej opracowań graficznych książek o tematyce religijnej najjaśniejszym blaskiem świeci zaprojektowana przez Zofię Darowską obwoluta tomu szwajcarskiego teologa Hansa Ursa von Balthasara *Modlitwa i kontemplacja* (1965)[P].

1 **Zofia Darowska** | Hans Urs von Balthasar | *Modlitwa i kontemplacja* | Znak | 1965 | obwoluta

2 **Nikola Hahn** | Kristi Funk | *Piersi. Poradnik dla każdej kobiety* | Wydawnictwo Otwarte | 2018 | okładka

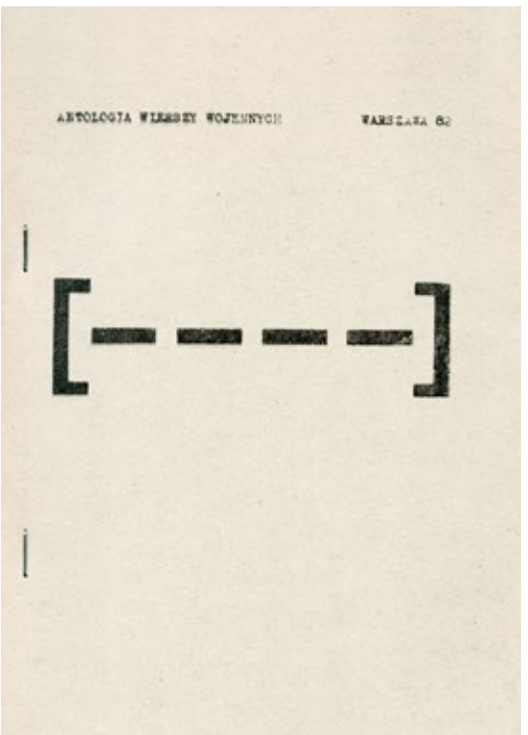
3 **Be [Jan Bokiewicz]** | *Antologia wierszy wojennych* | Niezależna Oficyna Wydawnicza | 1982 | okładka

2

Gdy miejsce symboli zajmą znaki zbudowane z prostych figur geometrycznych, grafik i w tej sytuacji potrafi zdziałać cuda. W projekcie okładki książki Kristi Funk *Piersi. Poradnik dla każdej kobiety* (wydanej w 2018 roku) jego autorka Nikola Hahn opowiedziała o tragedii kobiet chorych na raka piersi, ich bólu, lęku, poczuciu straty po amputacji w sposób niezwykle subtelny, a zarazem dobitny. Tylko dwa znaki ułożone obok siebie, nie nadrukowane, ale dyskretnie wytłoczone w różowej tekturze[R], wycięty półokrągły górny narożnik, białe litery tytulariów i słowo 'Piersi' groźnie wyróżniające się czarnym kolorem druku. Bardzo dobra praca[S].

[R] Kolor różowy pojawił się na okładce poradnika nieprzypadkowo. Nie tylko jest tradycyjnie kojarzony z kobiecością, ale – być może dzięki temu – został wybrany na barwę kampanii mającej na celu walkę z rakiem piersi. Symbolem kampanii jest różowa wstążka.

[S] Nie mniej udany jest projekt Jana Bokiewicza (dla ochrony przed Służbą Bezpieczeństwa sygnującego swoją pracę jako Be) okładki *Antologii wierszy wojennych* opublikowanej przez podziemne wydawnictwo podczas stanu wojennego w 1982 roku. Widząc tylko kwadratowe nawiasy i kilka półpauz, młodsi czytelnicy mogą się poczuć zdezorientowani, ale pozostali rozpoznają ten symbol jako znak ingerencji Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk, czyli komunistycznej cenzury. Jedna z niewielu okładek wydawnictw bezdebitowych, która świetnie wytrzymała próbę czasu.



3

[T] Okładki zaprojektowane przez Adama Żebrowskiego do serii przewodników po miastach świata wydawanej przez Wydawnictwo Agora i Wydawnictwo Promocyjne „Między Nami" na przełomie pierwszego i drugiego dziesięciolecia XXI wieku w sposób podobny do książek Nargiełły mienią się czystymi mocnymi kolorami, gdy zestawimy ze sobą kilka tytułów. Plus nie mniej udany projekt układu literniczego.

1

[U] Paul Renner, twórca Futury, pisał: „Krój naszych czasów nie może opierać się na piśmie odręcznym […]. Pismo, które odpowiadałoby duchowi naszych czasów, powinno być dokładne, precyzyjne i bezosobowe. […] Nasze pismo drukarskie jest maszynowym odciskiem wytwarzanych przez maszyny metalowych czcionek, które bardziej są znakami do czytania niż pismem"[13]. Te uwagi mogłyby się odnosić także do liter na okładkach Nargiełły.

Tadeusz Pietrzyk, zasłużony projektant książek technicznych, na obwolucie tomu *Elektronika* Jerzego Antoniewicza (1979) litery złamanego na trzy wiersze tytułu dodatkowo oddzielił od siebie szeregami granatowych strzałek. Tytuł nie stracił (zbyt wiele) na czytelności, a zyskał nowoczesny, „komputerowy" wyraz. Warto docenić rolę zastępujących dywizy czerwonych strzałek kierujących wzrok czytelnika do następnych wierszy i zabawnie powtarzające ich skos imię i nazwisko autora.

Serię książek popularyzujących problemy współczesnej fizyki wydawaną przez Państwowe Wydawnictwo Naukowe w połowie lat 60. zaprojektował Stefan Nargiełło, wykorzystując kompozycje ułożone z jednobarwnych trójkątów na białych płaszczyznach okładek. Pochwalić trzeba decyzję użycia mocnych kolorów (dopiero oglądane razem okładki Nargiełły odkrywają swoje bogactwo)[T] i prostej bezszeryfowej czcionki – Paneuropy, która była wersją modernistycznej Futury[U]. Jeden z niewielu przykładów udanego wykorzystania w projektach druku tytulariów ze składu ręcznego.

2

3

4

5

6

1 **Adam Żebrowski** | *In Barcelona. Przewodnik* | Wydawnictwo Agora/ Wydawnictwo Promocyjne „Między Nami" | 2011 | okładka

2 **Tadeusz Pietrzyk** | Jerzy Antoniewicz | *Elektronika* | Wydawnictwo Naukowo-Techniczne | 1979 | obwoluta

3 **Stefan Nargiełło** | David H. Frisch, Alan M. Thorndike | *Cząstki elementarne* | Państwowe Wydawnictwo Naukowe | 1966 | okładka

4 **Stefan Nargiełło** | Jerome Spar | *Ziemia, morze, powietrze* | Państwowe Wydawnictwo Naukowe | 1967 | okładka

5 **Stefan Nargiełło** | C. Sharp Cook | *Budowa jądra atomowego* | Państwowe Wydawnictwo Naukowe | 1964 | okładka

6 **Stefan Nargiełło** | Robert Katz | *Wstęp do szczególnej teorii względności* | Państwowe Wydawnictwo Naukowe | 1967 | okładka

1

2

Nierzadko sposobem, w jaki autorzy projektów „przemycają" ilustracje w kompozycjach literniczych, jest wypełnianie liter fotografiami albo grafiką. Za przykład podobnej praktyki niech posłuży obwoluta książki Czesława Czerniawskiego *Wielki rejs* wydanej w 1966 roku według projektu Aleksandra Jerzego Szrajbera. Część liter tytułu rozmieszczonych na okładce (od krawędzi do krawędzi) wypełniają fragmenty fotografii przedstawiających morskie fale, tak jakby litery te były wycięte (puste w środku), a fotografia znajdowała się pod obwolutą. Oczywiście jest to iluzja, gdyż w rzeczywistości grafik wyciął tych kilka liter ze zdjęcia i przykleił w odpowiednich miejscach makiety. Problematyka powieści Czerniawskiego dotyczy rybaków dalekomorskich, dlatego skojarzenie z morską tonią jest naturalne, ale dla nas istotniejsze pozostaje pytanie, czy możemy określić ten projekt jako literniczy. Ponieważ zdjęcie na zreprodukowanych fragmentach jest niemal abstrakcyjne, a litery w projekcie nie tylko dominują, ale wręcz go wypełniają, daję na to pytanie odpowiedź twierdzącą.

To samo rozwiązanie zastosowała Anna Pol, projektantka wydanej w roku 2013, zatem późniejszej o niemal pół wieku książki Steve'a Martina *Piękny przedmiot*. Tym razem litery imienia, nazwiska oraz tytułu zajmują niewielką część powierzchni okładki, wydają się ażurowe i widać przez nie fragmenty znajdującego się pod spodem obrazu. Żeby złudzenie było pełne, biała powierzchnia, na której rozmieszczono litery, nie wypełnia okładki i na jej marginesach można dostrzec zewnętrzne krawędzie ukrytego pod spodem malowidła. Ponieważ fabuła książki rozgrywa się w świecie nowojorskich galerii i domów aukcyjnych, zabieg ten uznać wypada za udany.

▸IL. 3 STR. 174

Przyjrzyjmy się teraz zaprojektowanej przez Piotra Młodożeńca okładce powieści Uwe Timma *Na przykładzie mojego brata* opublikowanej w 2005 roku. Najważniejsze są tu duże inicjały imienia i nazwiska autora. Pierwszą literę tworzy wojskowa naszywka na mundur z oznaczeniem rodzaju wojsk, rozcięta dramatycznie w miejscu, gdzie 'U' ma światło. Drugą z liter grafik wypełnił nieostrym, kontrastowym i zabarwionym na brunatno zdjęciem

3

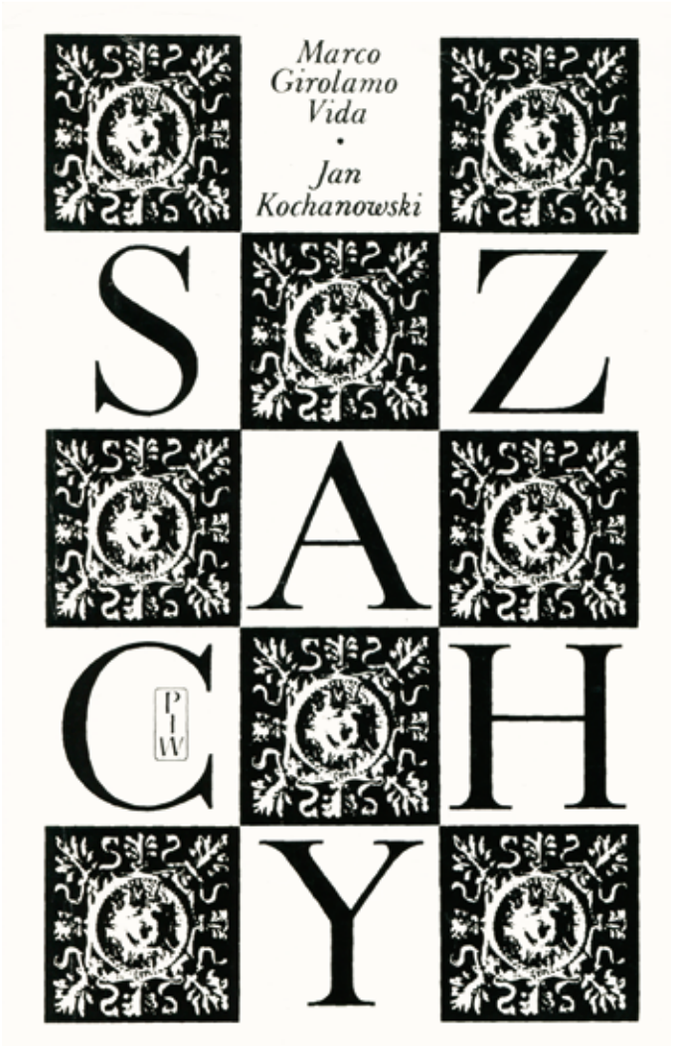
maszerujących hitlerowskich żołnierzy. Znalazł się na nim fragment godła III Rzeszy. Tym razem autor nie próbuje nawet udawać, że litery są ażurowe i widać przez nie to, co znajduje się pod okładką.

Podobny pomysł zastosował Maciej Buszewicz w projekcie albumu fotogramów Wojciecha Dziworskiego (2000). Autor opracowania graficznego publikacji zatytułowanej *1/250'* również wypełnił

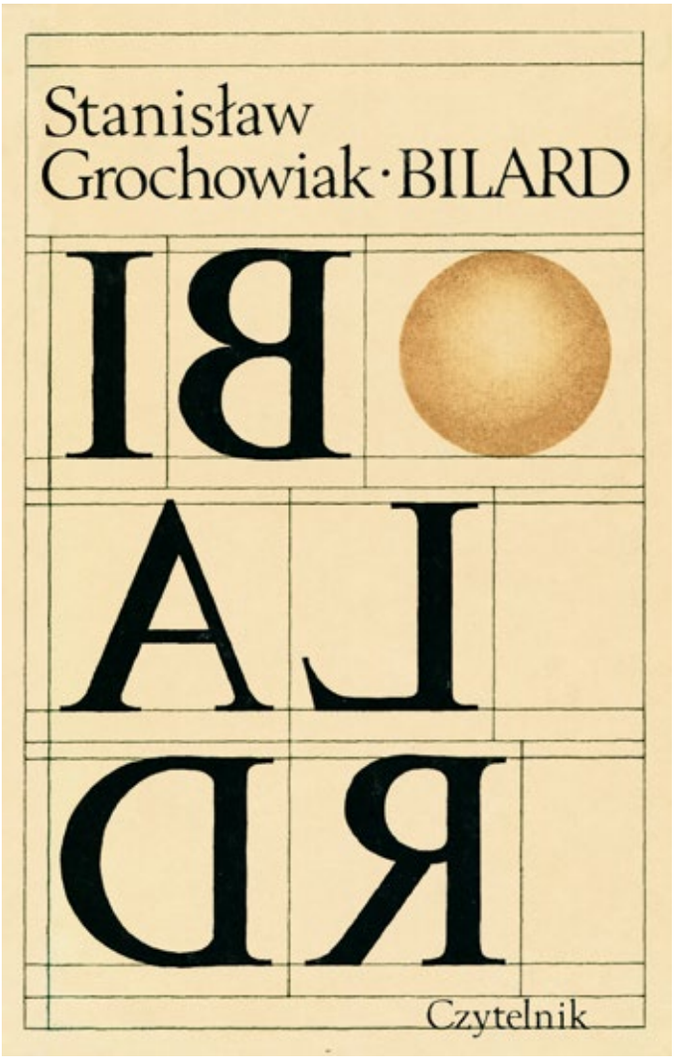
1 Aleksander Jerzy Szrajber | Czesław Czerniawski | *Wielki rejs* | Wydawnictwo Morskie | 1966 | obwoluta

2 Piotr Młodożeniec | Uwe Timm | *Na przykładzie mojego brata* | Czytelnik | 2005 | okładka

3 Maciej Buszewicz | Bogdan Dziworski | *1/250'* | Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe & Agencja PIĘKNA | 2000 | obwoluta



1



2

litery umieszczonym pod obwolutą zdjęciem, ale zamiast imitować ten zabieg, wykonał go naprawdę – litery obwoluty zostały wycięte wykrojnikiem i wypełniająca je fotografia rzeczywiście znajduje się pod spodem na pierwszej stronie okładki. Mimo że zdjęcie zajmuje ułamek powierzchni projektu, jego siła wyrazu – przez to, że jest wycięte przez litery – ulega podwojeniu. Znaczenie ma tutaj

1 **Andrzej Heidrich** | Marco Girolamo Vida, Jan Kochanowski | *Szachy* | Państwowy Instytut Wydawniczy | 1983 | obwoluta

2 **Andrzej Heidrich** | Stanisław Grochowiak | *Bilard* | Czytelnik | 1977 | okładka

3 **Maria Ihnatowicz** i **Andrzej Krajewski** | Elsa Triolet | *Nigdy* | Książka i Wiedza | 1967 | obwoluta

także trzeci wymiar: cień rzucany przez obwolutę na wyłaniającą się spod spodu fotografię zwiększa siłę oddziaływania kompozycji.

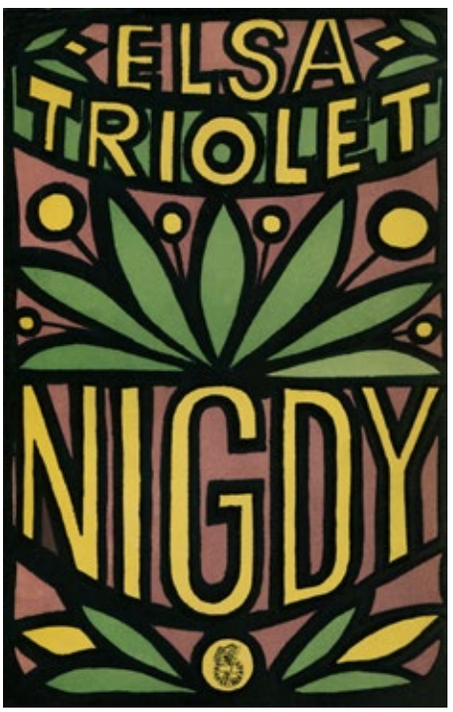
Dla unaocznienia terminologicznych kłopotów, jakie okładki mogą sprawiać badaczowi, doskonale nadają się dwa – pokrewne – projekty Andrzeja Heidricha. Pierwszy do obwoluty poematu *Szachy* w podwojonej wersji autorskiej: Marca Girolamo Vidy i Jana Kochanowskiego (1983), drugim jest oprawa tomiku poezji Stanisława Grochowiaka *Bilard*, opublikowanego sześć lat wcześniej. Obie okładki można określić terminem 'logiczne', ponieważ zachowują geometryczny porządek, po którym można rozpoznać grafikę książkową Heidricha. W pierwszym projekcie litery tytułu 'Szachy' rozłożone na białych kwadratowych polach imitujących białe pola szachownicy stanowią główny motyw kompozycji obok wypełnionych ornamentem pól czarnych. Właśnie ta ozdobna zawartość nie pozwala jednoznacznie zidentyfikować ich jako pól szachownicy, dlatego można je potraktować jako dekoracyjne obramowanie[W].

Z kolei tytuł 'Bilard' został zduplikowany wersalikami wypełniającymi większą część okładki, tyle tylko że zreprodukowanymi w zwierciadlanym odbiciu. Część pozostałej pustej przestrzeni zajmuje przedstawiona trójwymiarowo złota kula. Oceniam wartość artystyczną tego projektu nawet wyżej od poprzedniego. Lewoczytelne litery słowa 'bilard' subtelnie sugerują rykoszety kul na bilardowym stole, a wspomniana złota kula – choć majestatycznie nieruchoma – zdaje się motorem tej dynamiki. Cała kompozycja ujęta jest w delikatne linie, które nadają jej rygor dyscypliny, tak charakterystycznej dla precyzji bilardowych uderzeń, a zarazem będącej nieodłącznym elementem projektów okładek Heidricha. ▸IL. 1–4 STR. 366 Skłaniam się do uznania obu okładek za liternicze.

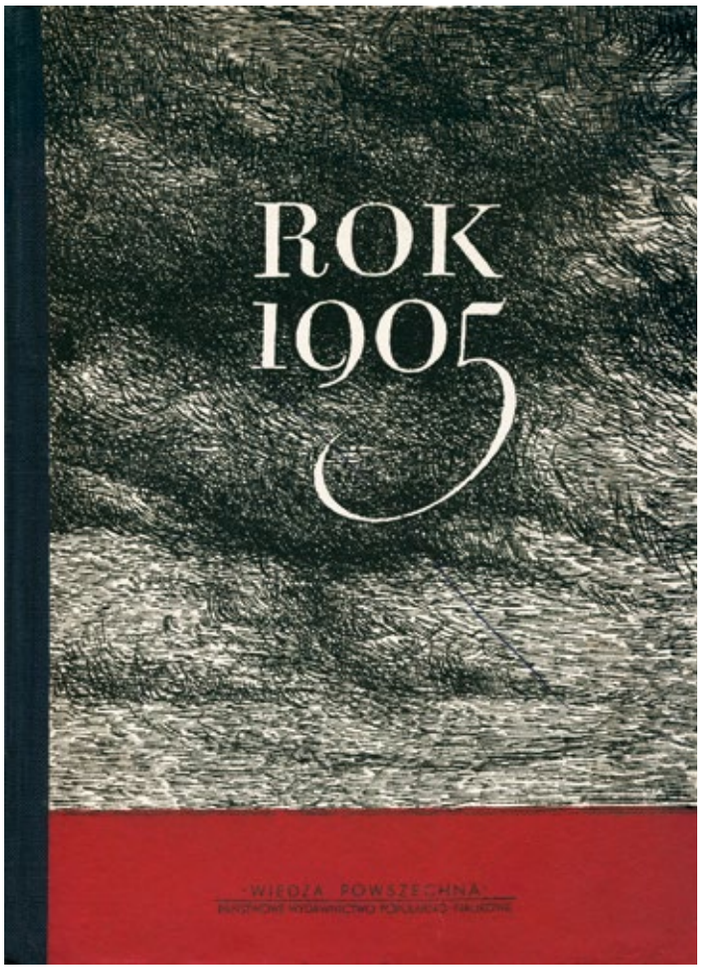
6.

Przed nami jeszcze wiele podobnie nieoczywistych przykładów. Przyjrzyjmy się pierwszej z trzech kolejnych okładek, zaprojektowanej przez Józefa Czesława Bieńka do książki *Rok 1905* (1955). Niewielkich rozmiarów tytuł ma za tło szare i czarne skłębienia,

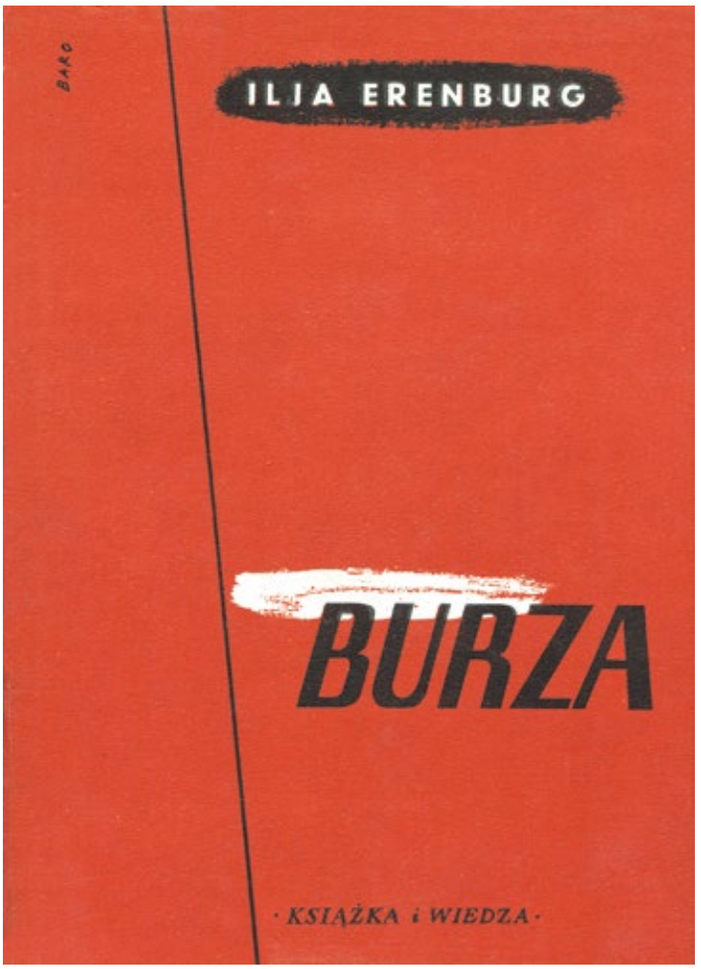
[W] Na obwolucie powieści Elsy Triolet *Nigdy* z 1967 roku, zaprojektowanej przez Marię Ihnatowicz i Andrzeja Krajewskiego, do głosu dochodzi eskapistyczne upodobanie do ornamentu, cechujące całą niemal późniejszą twórczość Krajewskiego, przede wszystkim w dziedzinie plakatu. Tego opracowania nie jestem skłonny włączyć do kategorii okładek literniczych, gdyż litery utraciły tu podmiotowość – zostały wykorzystane jako elementy wypełniającego płaszczyznę obwoluty monstrualnego ornamentu. Odwrotnie w pracy Heidricha, której głównym bohaterem są litery tytułu i, jak szachowe figury, dumnie stoją na okładce – szachownicy.



3



1



2

pieczołowicie wyrysowane piórkiem za pomocą setek krótkich, urywanych kresek. Tę graficzną kompozycję można by uznać za abstrakcyjną, jednak tematyka książki (narodowościowy i rewolucyjny zryw Polaków w pierwszych latach XX wieku) każe jednoznacznie zinterpretować treść rysunku jako przedstawienie nadciągającej nawałnicy. Zdecydowanie nie jest to zatem okładka literacka.

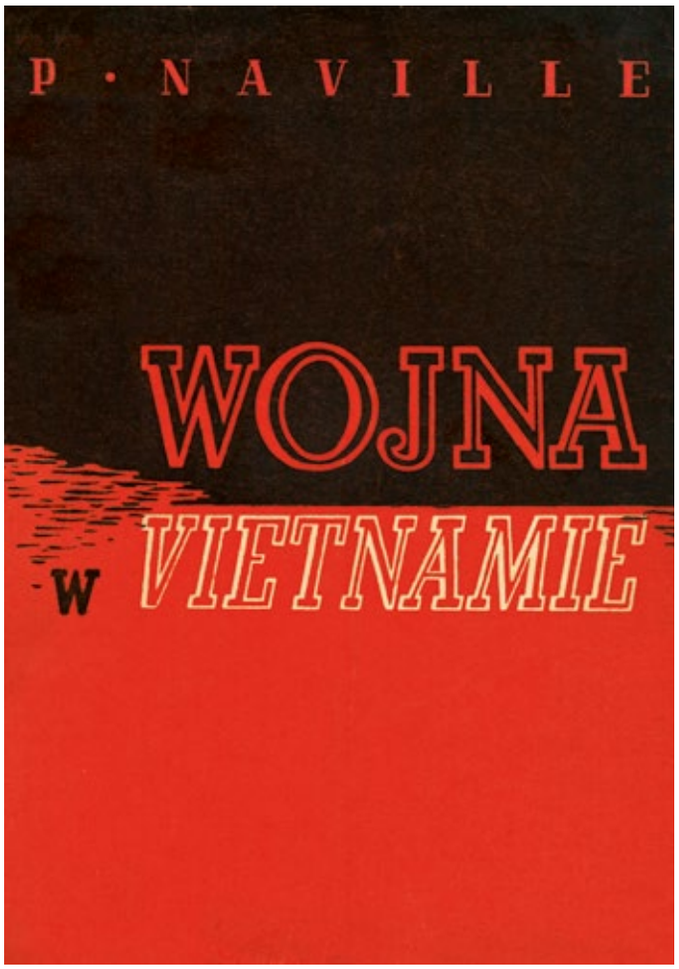
Tematem powieści *Burza* Ilii Erenburga, wydanej w 1950 roku, jest również walka, tym razem z faszyzmem. Jednak projektant Piotr Baro zastosował o wiele delikatniejsze i mniej jednoznaczne środki wyrazu – głównym elementem projektu obok liter uczynił lekko skośną czarną kreskę, przekreślającą całą powierzchnię czerwonej okładki, oraz białą plamę – chmurę lub raczej flagę, która zdaje się do owej kreski umocowana. Mimo bardzo oszczędnych środków graficznych siła wyrazu tego projektu wcale nie ustępuje omawianemu poprzednio[x].

1 **Józef Czesław Bieniek** | *Rok 1905 na ziemiach polskich* | Wiedza Powszechna | 1955 | okładka

2 **Piotr Baro** | Ilia Erenburg | *Burza* | Książka i Wiedza | 1950 | okładka

3 **Wanda Wernerowa** | Pierre Naville | *Wojna w Vietnamie* | Wydawnictwo „Prasa Wojskowa" | 1950 | okładka

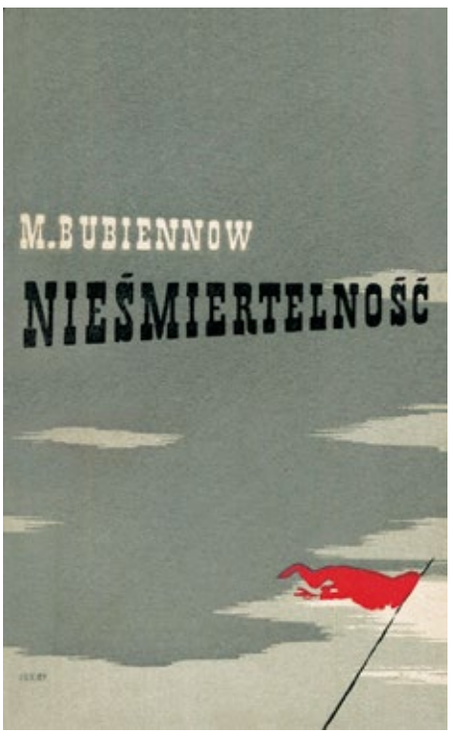
4 **Janusz Grabiański** | Michaił Bubiennow | *Nieśmiertelność* | Iskry | 1955 | okładka



3

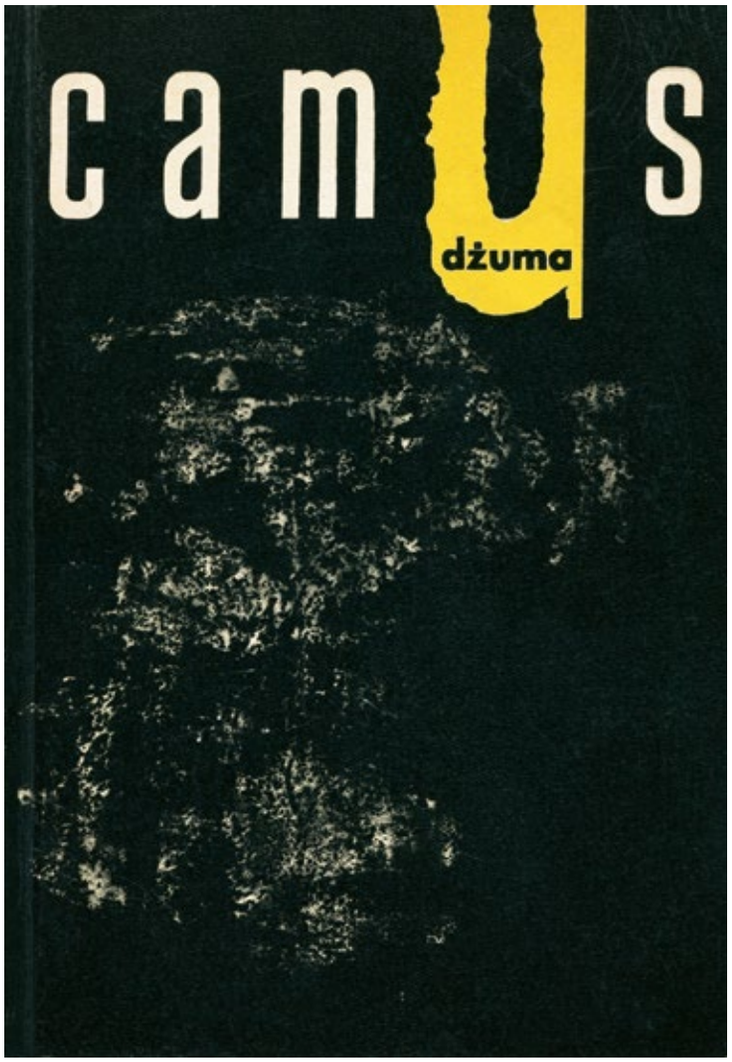
Jeszcze oszczędniej prezentuje się trzecia przedstawiona w tej sekwencji praca, projekt okładki Wandy Wernerowej do książki Pierre'a Naville'a *Wojna w Vietnamie* (1950). Jej tematem jest walka o samostanowienie, która przez komunistycznych ideologów określona była jako rewolucyjna. Słowo 'WOJNA' napisane czerwonymi literami na czarnym tle w górnej części okładki sąsiaduje ze słowami 'W VIETNAMIE' usytuowanymi na drugiej połowie – czerwonej. Byłaby to idealnie statyczna kompozycja, gdyby nie niewielkie naruszenie wypełniających obie połowy okładki płaszczyzn czerwonego i czarnego koloru, w postaci czegoś, co nie da się jednoznacznie zinterpretować – może być odczytane jako ślad pożogi albo odbicie w wodzie płomieni pożaru. Wszystkie trzy projekty ograniczają kolorystykę do czerni, czerwieni i bieli, przy czym ich opisowość można stopniować od narracyjnego projektu pierwszego do niemal pozbawionego treści projektu ostatniego. Który z nich najlepiej obrazuje waleczny zryw, pozostawiam decyzji czytelnika[y].

[x] Zaskakująco podobna do projektu Baro jest zaprojektowana przez Janusza Grabiańskiego okładka powieści *Nieśmiertelność* Michaiła Bubiennowa (1955), przedstawiającej dzieje walk o władzę sowiecką. Warto te opracowania porównać, bo być może jest to najkrótsza droga prowadząca do sformułowania definicji okładki literniczej. Obie są podobne pod względem kompozycji i użytych rekwizytów, ale realistyczny język okładki Grabiańskiego każe ją zakwalifikować jako jednoznacznie przedstawiającą. Na okładce Baro zbliżone formą elementy mogą zostać uznane za niczego nieobrazujące – to podkreślenie i linia dynamizująca układ graficzny. Duża swoboda interpretacyjna tej okładki pozwala ją nazwać literniczą.



4

[y] Roland Reuss, ceniony niemiecki edytor i literaturoznawca, pisał: „Pochodzący nie wiadomo skąd kuriozalny obyczaj, by wszędzie umieszczać na okładkach obrazy nawiązujące do treści książki, pokazuje jedynie, że wiele osób z branży zatraciło świadomość tego, czym tak naprawdę jest książka. Stanowi on zdradę wobec tej przesiąkniętej pismem rzeczywistości, którą jest książka jako medium, i ucieczkę od niej w stronę referencji pozaliterackich, niemających z istotą książki już nic wspólnego"[14].



1

2

Tak jak tematem czterech poprzednich projektów była walka, tak choroby są tematem następnej pary: wykonanej przez Jana Sikorę obwoluty powieści *Dżuma* Alberta Camusa w edycji z 1964 roku i projektu Tadeusza Kobaka do broszury *Przewlekłe zaparcia i biegunki u dorosłych*, wydanej cztery lata wcześniej. Oczywiście tytułowa dżuma oprócz dosłownego znaczenia mieściła w sobie wiele odniesień, jak zło, wojna i inne plagi znienacka uderzające w człowieka, a druga publikacja to praktyczny poradnik typu „zdrowie dla każdego". Jednak metafora, która znalazła się na okładkach, okazuje się w zaskakujący sposób podobna. W obu projektach przedstawienie wydaje się na pozór abstrakcyjne, zarazem w obu interpretacja sama się narzuca, gdy zestawimy obrazy z tematyką

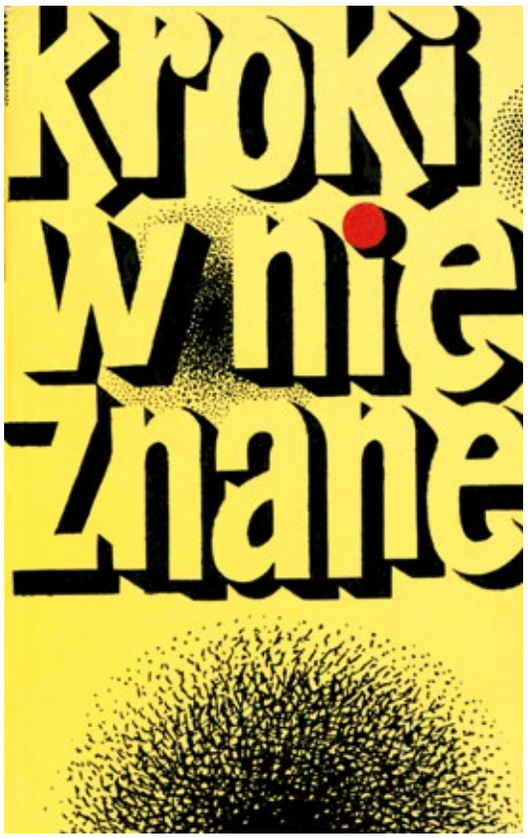
1 **Jan Sikora** | Albert Camus | *Dżuma* | Państwowy Instytut Wydawniczy | wydanie IV | 1964 | obwoluta

2 **Tadeusz Kobak** | Henryk Bomski | *Przewlekłe zaparcia i biegunki u dorosłych* | Państwowy Zakład Wydawnictw Lekarskich | 1960 | okładka

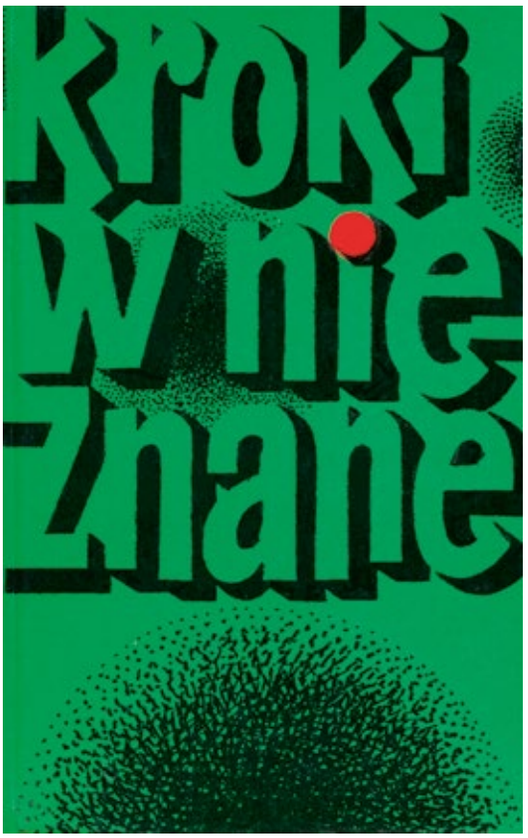
3 **Bohdan Bocianowski** | *Kroki w nieznane* | tom I | Iskry | 1970 | okładka

4 **Bohdan Bocianowski** | *Kroki w nieznane* | tom II | Iskry | 1971 | okładka

5 **Barbara Konarzewska** | Stanisław Lem | *Katar* | Wydawnictwo Literackie | wydanie II | 1978 | obwoluta



3

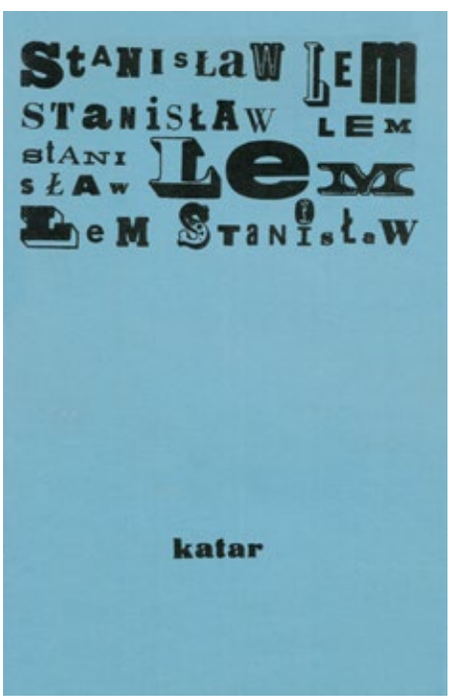


4

książek. Nieokreślona, czarna, ziemista materia na okładce *Dżumy* kojarzy się z chorą tkanką (albo z piachem cmentarnego dołu). Z kolei brązowa, agresywna, rozlewająca się plama na drugiej z okładek zdaje się atakować (zajęła już część tytułowego napisu, barwiąc jego tło na symboliczną czerń). Czy trzeba dodawać, że brudnobrązowy kolor nie został użyty przypadkiem? Choć obie okładki różni język graficzny, to zastosowana przez projektantów metoda jest podobna: przedstawienie fizycznych (fizjologicznych) objawów choroby. Także siła metafory wydaje się porównywalna. Żadnej z nich jednak nie sposób zaliczyć do kategorii rozwiązań literniczych.

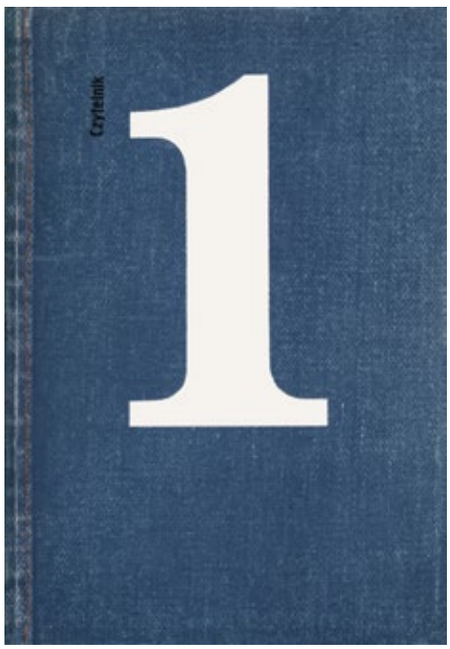
Za to projektem literniczym, i to udanym, było sześć różnokolorowych okładek serii zbiorów opowiadań *science fiction* wydawanej przez Państwowe Wydawnictwo „Iskry" około roku 1970, a zaprojektowanych przez Bohdana Bocianowskiego, skądinąd cenionego ilustratora książek dla dzieci i młodzieży. Przypominające jeżowce, na poły abstrakcyjne kuliste formy jedynie przy dużej dozie fantazji wyobrażają planety (wówczas czerwona kropka nad 'i' byłaby czerwonym karłem?). Najprawdopodobniej jednak wyrażają t a j e m n i c ę. Czy do jej obrazowego przedstawienia projekty literniczne nie są najodpowiedniejsze[z]?

[z] Intuicja ta jest chyba trafna, ponieważ wiele tomów polskiej literatury fantastycznonaukowej ma literniczne okładki. Szczególnie udany jest projekt Mariana Stachurskiego do *Astronautów* Stanisława Lema z 1957 roku ▸IL. 1, 2 STR. 126, a miłośnicy gatunku pamiętają pomnikową edycję Wydawnictwa Literackiego dzieł wybranych Stanisława Lema, do której obwoluty projektowała Barbara Konarzewska.



5

[A] W oszczędnym projekcie Jacka Przybyszewskiego do pięciotomowego wydania dzieł Edwarda Stachury (1982) znaczną część każdej z okładek wypełniają cyfry oznaczające kolejne woluminy (uzupełnione jedynie nazwą wydawnictwa). Mimo braku tytulariów można by zaliczyć je do literniczych, gdyby nie tło – fragment dżinsowej tkaniny z kawałkiem szwu tuż przy grzbiecie książki, sfotografowany werystycznie w kolorze.



1

2

Na okładkach zaprojektowanej przez Kubę Sowińskiego, jednego z najlepszych polskich dizajnerów doby współczesnej, serii Fundamenty wydawanej przez Fundację Centrum Architektury, litery tytulariów wpisują się, układają, zostają nadrukowane albo wyświetlone na białych, przestrzennie i wieloplanowo uformowanych płaszczyznach (a w pracy Jane Jacobs częściowo przykryte przez białe pseudokonstrukcyjne belki). Trójwymiarowe powierzchnie i elementy zdają się wykonane z łatwego do formowania kartonu, jak w modernistycznych makietach – architektonach. Zaskakująco dobrze udało się grafikowi połączyć materialność tych struktur z ulotną poetycznością. Może takie będą liternicze projekty w przyszłości – nieoczywiste, łudzące zmysły, a zarazem sensualne[A]?

1 **Jacek Przybyszewski** | Edward Stachura | *Poezja i proza* | tom I | Czytelnik | 1982 | okładka

2 **Kuba Sowiński** | Rem Koolhaas | *Śmieciowa przestrzeń. Teksty* | Fundacja Centrum Architektury | 2018 | okładka

3 **Kuba Sowiński** | Le Corbusier | *Urbanistyka* | Fundacja Centrum Architektury | 2015 | okładka

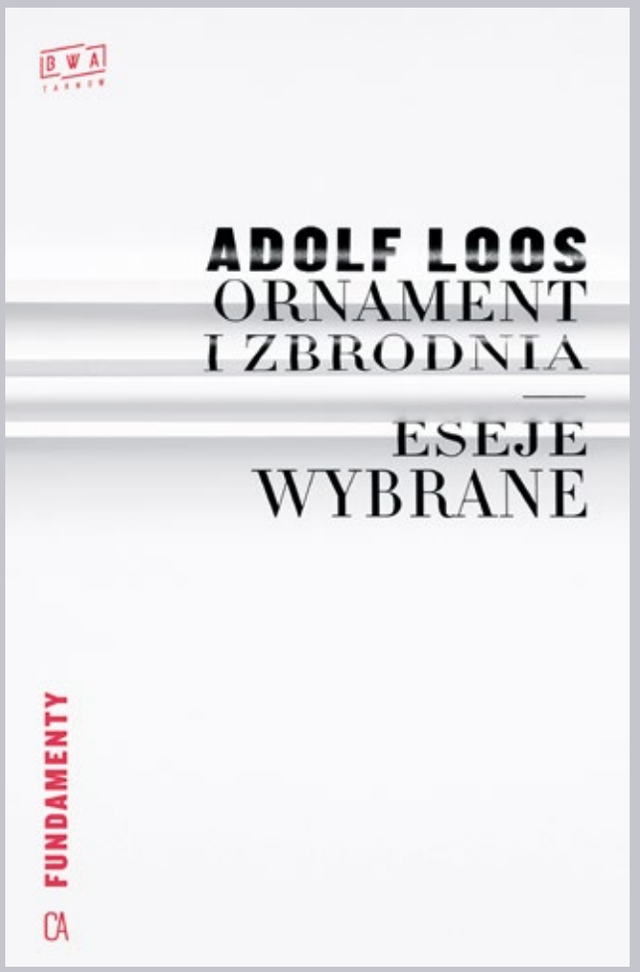
4 **Kuba Sowiński** | Adolf Loos | *Ornament i zbrodnia. Eseje wybrane* | Fundacja Centrum Architektury | 2013 | okładka

5 **Kuba Sowiński** | Jan Chmielewski i Szymon Syrkus | *Warszawa funkcjonalna* | Fundacja Centrum Architektury | 2013 | okładka

6 **Kuba Sowiński** | Jane Jacobs | *Wielkie małe plany* | Fundacja Centrum Architektury | 2018 | okładka

LE CORBUSIER
URBANISTYKA
FUNDAMENTY
CA

3


BWA
ADOLF LOOS
ORNAMENT I ZBRODNIA
ESEJE WYBRANE
FUNDAMENTY
CA

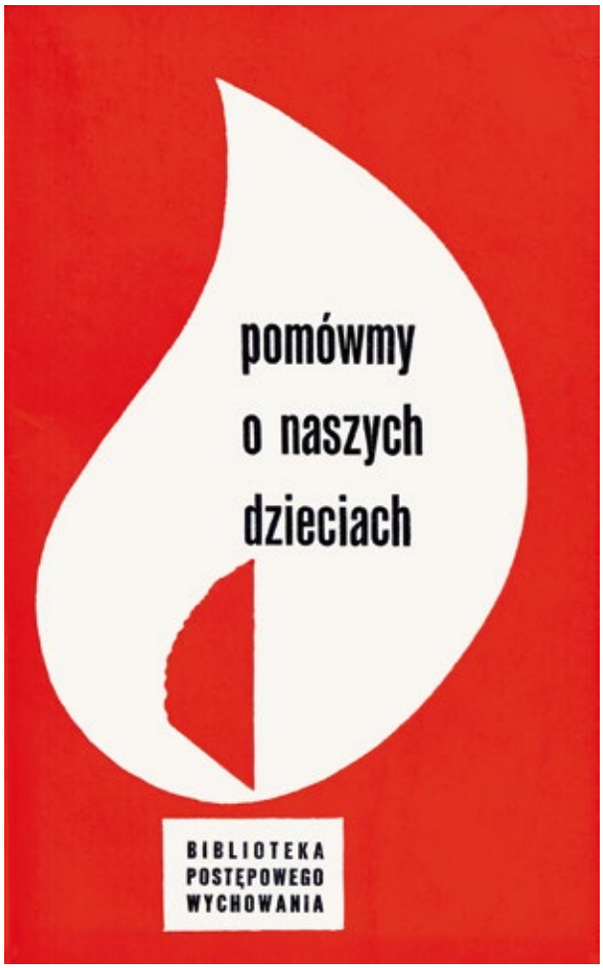
4

WARSZAWA FUNKCJONALNA
Jan Chmielewski
Szymon Syrkus
FUNDAMENTY
CA

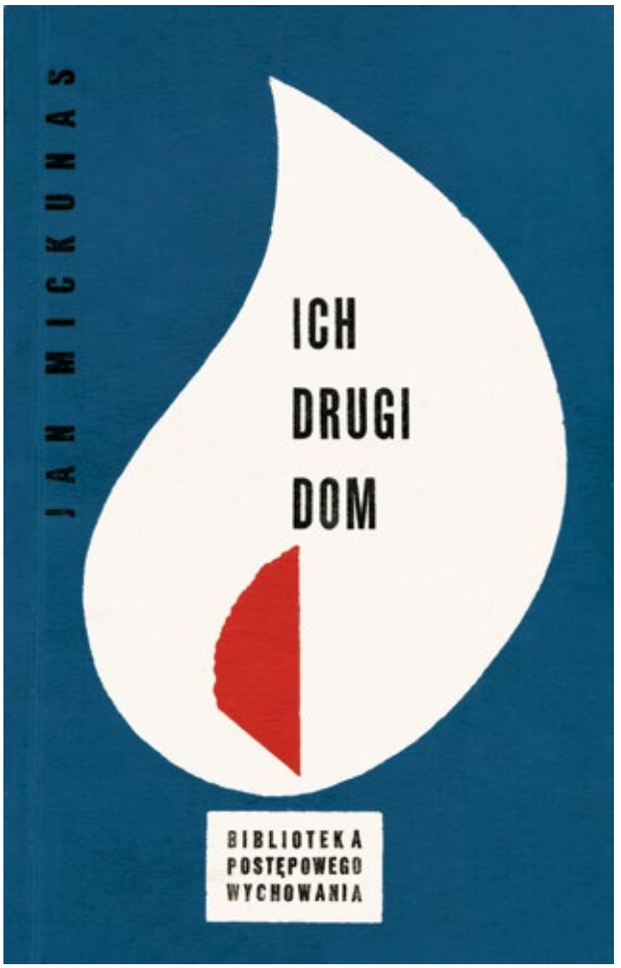
5

JANE JACOBS
WIELKIE MAŁE PLANY
FUNDAMENTY
CA

6



1



2

[B] Projekt Janusza Stannego zastąpił w 1962 roku udane opracowanie graficzne tej serii, którego autorem był Jerzy Kępkiewicz. ▸IL. 2, 4 STR. 34 Na okładkach innych tomików cyklu Stanny zmieniał granatowe tło na szare albo kolor płomienia na żółty, ale mimo tych modyfikacji ich forma pozostawała nieodmiennie przedstawiająca.

1 **Janusz Stanny** | *Pomówmy o naszych dzieciach* | Iskry | 1962 | okładka

2 **Janusz Stanny** | Jan Mickunas | *Ich drugi dom* | Iskry | 1962 | okładka

3 **Cezary Nerwiński** | Sławomir Kryska | *Ten drugi* | Wydawnictwo Ministerstwa Obrony Narodowej | 1969 | obwoluta

4 **Krystyn Zieliński** | Kazimierz Przybył-Stalski | *Partyzancki czas* | Wydawnictwo Łódzkie | 1962 | obwoluta

5 **Krystyn Zieliński** | Wiesław Jażdżyński | *Nie ma powrotu* | Wydawnictwo Łódzkie | 1963 | obwoluta

7.

Nieprędko dojdziemy do ładu z definicją okładki literniczej. Oto kolejne projekty, które każą z pokorą uznać, że granice określające ten gatunek nie są ostre i zdecydowane oceny zawsze mogą być przedmiotem sporów.

Pierwszy z pokazanych tu tomików serii Biblioteka Postępowego Wychowania wydawnictwa Iskry, zaprojektowanych przez samego Janusza Stannego, włączyłbym do kategorii typograficznych. Drukarskie pismo tytulariów mieści się w wypełniającym całą okładkę sygnecie serii, pełniącym zarazem funkcję ich obramowania. Stylizowany płomień świecy symbolizuje tu światło postępu (być może odwołuje się także do popularnego symbolu – kaganka oświaty). Na drugiej okładce grafik zmienił jedynie kolor tła. W wyniku tej nieznacznej modyfikacji metaforyczna

3

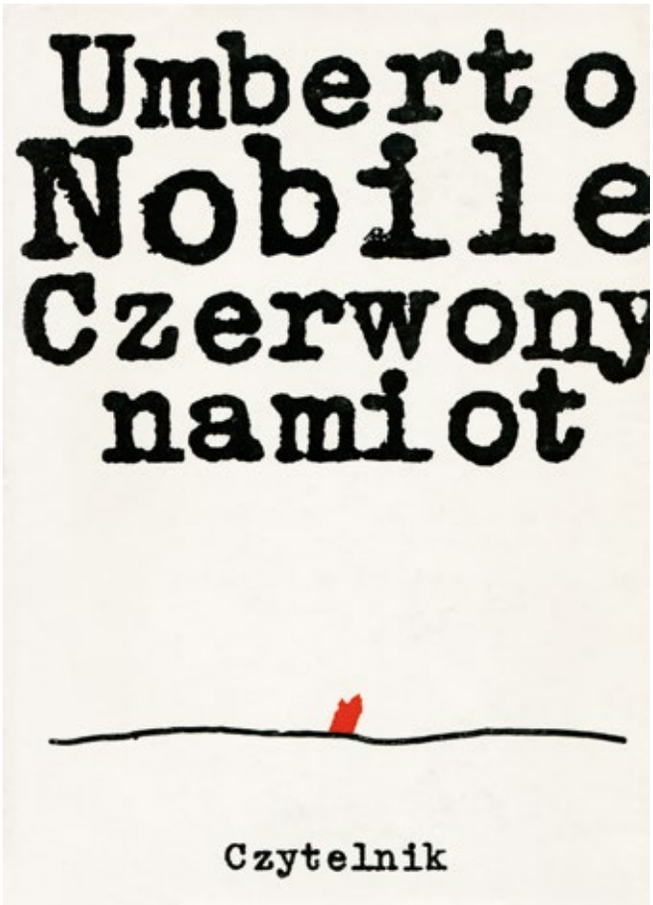
4

kompozycja nabrała zdecydowanie obrazowego charakteru – teraz przedstawia płomień świecy rozjaśniający ciemnogranatowy mrok. To najbardziej dobitny przykład, jak trudno wyznaczyć linię graniczną dzielącą projekty liternicze od przedstawiających[B].

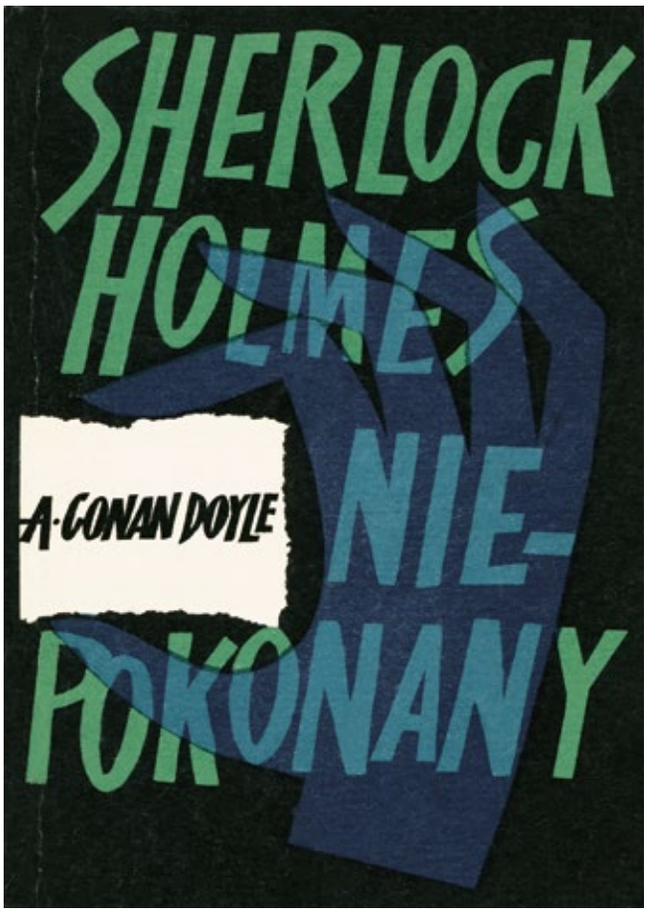
Na zaprojektowanej przez Cezarego Nerwińskiego obwolucie powieści Sławomira Kryski *Ten drugi* (wydanej w 1969 roku, gdy do przejęcia władzy w Polsce szykowali się „partyzanci" Mieczysława Moczara) niewielka sylwetka żołnierza zamienia litery tytułu w leśną gęstwinę – dającą schronienie, choć dramatycznie groźną (sylwetkę wystarczy na chwilę przysłonić, by iluzja lasu zniknęła). Z kolei Krystyn Zieliński na obwolucie książki *Partyzancki czas* Kazimierza Przybył-Stalskiego (1962) zbudował przedstawienie lasu z kilku granatowych i seledynowych, niemal abstrakcyjnych patykowatych form, na których tle umieścił monumentalne litery tytułu (autor wspomnień walczył w powstaniu warszawskim, a po jego upadku kanałami przedostał się na Żoliborz i stamtąd do Puszczy Kampinoskiej)[C].

[C] Rok później ten sam grafik na obwolucie powieści Wiesława Jażdżyńskiego *Nie ma powrotu* zostawił tylko sześć pionowych nierównych krech, które dramatycznie przecinając litery tytułu, nie budują już iluzji lasu, ale stanowią raczej metaforę niepokojów i rozdarć czasu okupacji.

5



1



2

[D] Marian Stachurski, autor obwoluty do powieści Adama Strusia *Rok w miasteczku* (z 1962 roku), za pomocą najprostszych figur geometrycznych – prostokątów, trójkątów i koła – zbudował barwny obrazek przedstawiający tytułowe miasteczko oglądane z lotu ptaka. Mimo że litery są ważnym elementem kompozycji, to projektu również nie mogę zaliczyć do kategorii literniczych.

3

Projekt Jana Bokiewicza obwoluty do książki generała Umberta Nobile *Czerwony namiot* (1976), opisującej pionierski przelot sterowca „Norge" ponad biegunem północnym, jest lapidarny, a element graficzny zajmuje na nim ledwie ułamek powierzchni. Nie jest jednak literniczy. Bokiewicz, używając najprostszych środków: nierównej czarnej linii horyzontu i małej czerwonej plamki, opowiedział długą historię. To narracja o wielkich, pustych arktycznych przestrzeniach i zagubionym pośród nich czerwonym namiocie z przemarzniętymi polarnikami skulonymi ciasno wokół ognia[D].

Na okładce wydanego w roku 1969 tomu opowiadań autorstwa sir Arthura Conan Doyle'a o legendarnym detektywie ważnym elementem jest dłoń trzymająca kawałek papieru z nazwiskiem autora. Jednak na pierwszy rzut oka pozostaje ona niewidoczna, ponieważ pokrywa ją kolor niemal przezroczysty (w pierwszym wydaniu z 1960 roku ręka wydrukowana kolorem czerwonym biła w oczy). Dzięki temu na pierwszym planie znalazły się wypełniające okładkę mocne litery tytułu. Ten celny pomysł projektanta Zbigniewa Kai dobrze przedstawia nieuchwytność świetnie zakamuflowanego

4

5

przestępcy albo spryt skrytego w cieniu ścigającego go detektywa. W latach 60. polska telewizja popularyzowała wśród młodzieży akcję „Niewidzialnej ręki", której celem była dyskretna pomoc potrzebującym – ludziom starszym i chorym. W tej kompozycji widać nieoczekiwanie odbicie tamtego przesłania.

Całą powierzchnię okładki książki dominikanina Romualda Kosteckiego *Ten, który jest, i jego dzieło* (1973) wypełniają litery ogarnięte płomieniami ognia. Nie jest to ogień umowny, a jego dość realistyczne przedstawienie przywołuje w wyobraźni raczej obraz ognia piekielnego niż Bożej miłości. Choć wybór języka graficznego, którym przedstawiona została ta metafora, wydaje się dyskusyjny, to częściową satysfakcję autorce Barbarze Szczerbińskiej może dać moja wysoka ocena plastycznej urody jej pracy.

Na obwolucie wspomnień Tadeusza Gędziorowskiego *Dachau* (1961) wielkie, wypełniające niemal całą powierzchnię trójwymiarowe litery tytułu, rzucające groźny czarny cień, wskazują na literniczy charakter projektu Jerzego Cherki. Niewielką przestrzeń pod literami zajmują druty kolczaste, które nie tyle stanowią część

1 **Jan Bokiewicz** | Umberto Nobile | *Czerwony namiot* | Czytelnik | 1976 | obwoluta

2 **Zbigniew Kaja** | Arthur Conan Doyle | *Sherlock Holmes niepokonany* | Wydawnictwo Poznańskie | wydanie II | 1969 | okładka

3 **Marian Stachurski** | Adam Struś | *Rok w miasteczku* | Czytelnik | 1962 | obwoluta

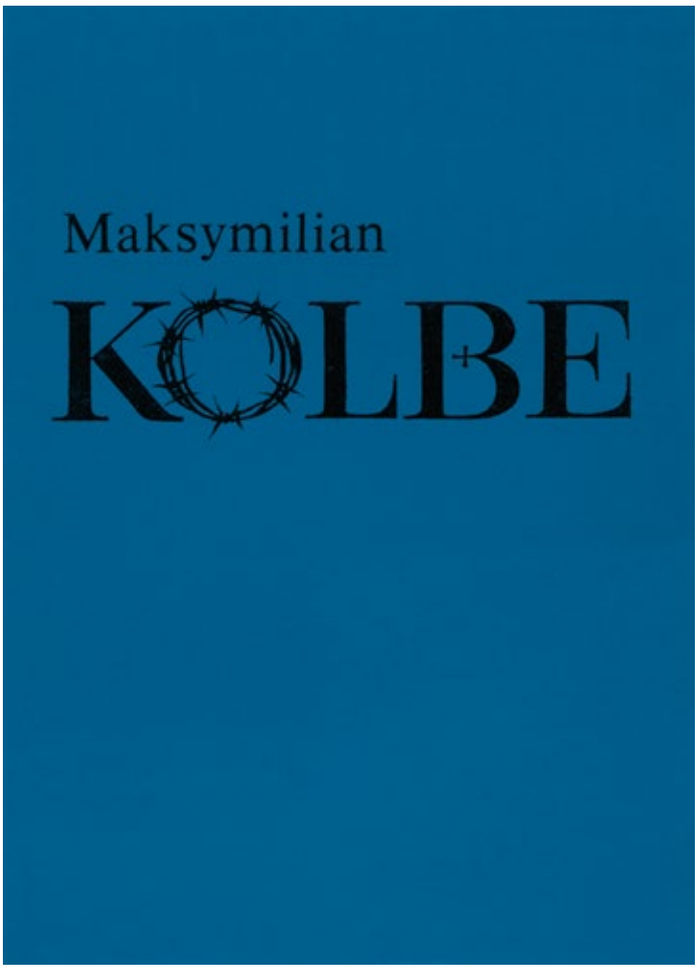
4 **Barbara Szczerbińska** | Romuald Kostecki | *Ten, który jest, i jego dzieło* | Wydawnictwo Karmelitów Bosych | 1973 | okładka

5 **Jerzy Cherka** | Tadeusz Gędziorowski | *Dachau* | Książka i Wiedza | 1961 | obwoluta

[E] Strategia projektantów przedstawiona na ostatnich przykładach polega na włączeniu w strukturę okładki literniczej ilustracji bądź graficznych elementów o charakterze przedstawiającym – niekiedy jawnie (w niewielkiej skali i niemal abstrakcyjnych, jak w pracy Bokiewicza albo Cherki), czasem w sposób zakamuflowany (jak w okładce Kai). Podobne rozwiązania zawsze będą przedmiotem kontrowersji przy podejmowaniu decyzji o włączeniu ich do kategorii okładek literniczych.

[F] Na okładce książki Leszka Proroka *Okno dziwów* wydanej w 1966 roku projektantka Barbara Kasten-Pszczółkowska zastąpiła litery 'o' i 'ó' stylizowanym okienkiem telewizora (w tamtych czasach telewizory miały ekrany w kształcie podobnym do rozciągniętej poziomo litery 'o'). Pomysł ten, nieco naiwny, broni tylko zgodność z tematem książki: tytułowe okno dziwów to oczywiście telewizor, który wtedy, sześćdziesiąt lat temu, mógł się wydawać wynalazkiem nie z tej ziemi. Niestety autorka zdecydowała się uatrakcyjnić projekt kolejnym rozwiązaniem godnym słuchaczy pierwszego roku grafiki: każdą z liter tytułu złożyła innym krojem pisma, zadbała przy tym, by żadna z nich nie był prosta i zwyczajna. Zbudowanie słowa 'Dziwów' (dlaczego wielką literą?) z pretensjonalnie 'udziwnionych' liter to już nie naiwność, lecz nieporadność.

1



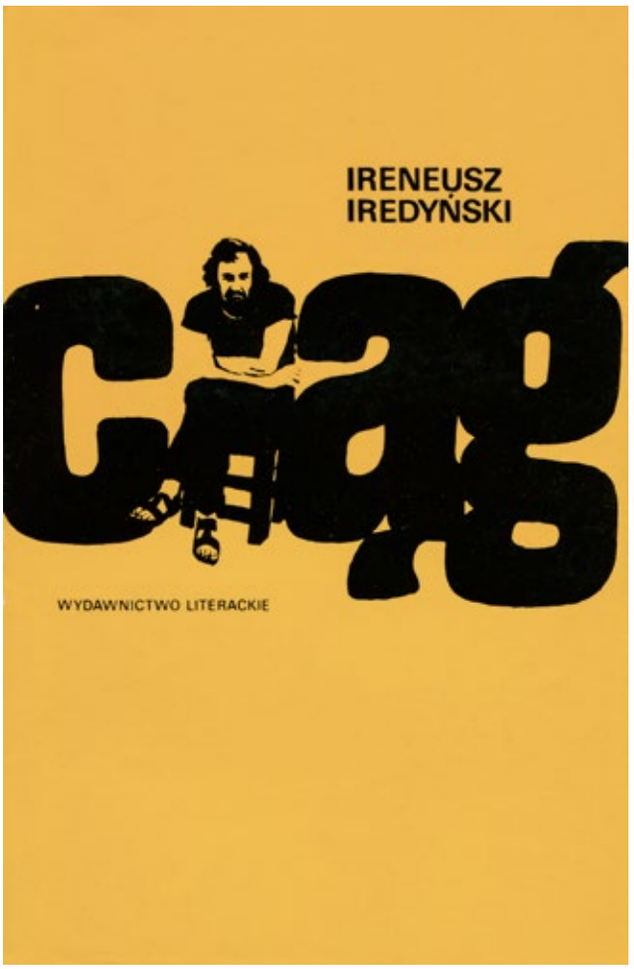
2

pozostającego pod napięciem obozowego ogrodzenia (w którym druty się nie krzyżowały), co raczej budują surrealistyczny, groźny pejzaż – odległą perspektywę drucianych pól, nad którymi ciemne litery tytułu wiszą jak burzowe chmury albo memento[E].

Niekiedy litery na okładce zastąpione zostają przez przedmioty, co jest szczególnie łatwe, kiedy ich kształty są podobne[F]. Jerzy Kępkiewicz, projektant okładki broszury księdza Mieczysława Malińskiego *Maksymilian Kolbe* (wydanej w 1982 roku), w nazwisku męczennika literę 'O' zastąpił cierniową koroną, a połączenie

brzuszków litery ‘B’ zwieńczył delikatnym stylizowanym krzyżem. Jeżeli grafik nie wzdragał się przed dosłownym wskazaniem na męczeństwo zakonnika poprzez przywołanie symbolu korony cierniowej, to nie powinien już zmieniać w tym pięcioliterowym słowie formy jeszcze jednej litery. Wydaje się, że siła wyrazu tego układu literniczego byłaby większa, gdyby to korona została usunięta i jedynie skromny, dyskretny znak krzyża wskazywał na świętość bohatera publikacji (prawdziwa świętość nie lubi rozgłosu). Ciemne, zgaszone kolory projektu Kępkiewicza, które są źródłem małej czytelności liter tytułu, aż się proszą o zmianę.

Na obwolucie zaprojektowanej przez Zofię Darowską do zbioru czterech opowiadań Ireneusza Iredyńskiego *Ciąg* (1982) graficzka, podobnie jak Barbara Kasten-Pszczółkowska, zamieniła literę na ilustrację – minuskułowe ‘i’ zastąpił siedzący na stołku zgarbiony mężczyzna (prywatnie mąż projektantki – Andrzej Darowski, również świetny grafik[15]). Wcisnął się między litery ‘c’ i ‘ą’ tak bardzo, że prawie wtopił w tytułowy napis (jego głowa mogłaby być kropką nad ‘i’). Mocny sugestywny projekt zachęcający do sięgnięcia po książkę i – mimo obecności ludzkiego bohatera – literniczy.



3

8.

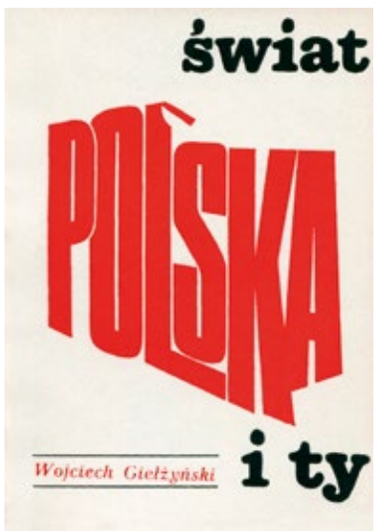
Autorzy projektów następnych okładek wykorzystali rozwiązanie, w którym nie litery zostają zastąpione przez ilustracje, ale odwrotne – to literom projektanci wyznaczyli zadanie przedstawiania obrazów (albo ich fragmentów). Na obwolucie zbioru reportaży Jerzego Lovella *Polska, jakiej nie znamy* (1970) projektantka Krystyna Miodońska zbudowała kontur Polski ze wszystkich liter tytulariów. Realizacja tego karkołomnego zadania powiodła się, tym bardziej że udało jej się tytułowemu słowu ‘Polska’ nadać w opracowaniu pozycję dominującą. Praca Miodońskiej przywołuje na myśl psychodeliczne kompozycje liternicze, którymi kilka lat wcześniej europejską grafikę zainspirowali projektanci z kręgów amerykańskiego ruchu *flower-power*. Chociaż projektowi brakuje ich kolorów (i – co nie dziwi – narkotycznych miękkich konturów), to docenić trzeba jego adekwatność do zawartości publikacji.

1 Barbara Kasten-Pszczółkowska | Leszek Prorok | *Okno dziwów* | Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza | 1966 | okładka

2 Jerzy Kępkiewicz | Mieczysław Maliński | *Maksymilian Kolbe* | Wydawnictwo Interpress | 1982 | okładka

3 Zofia Darowska | Ireneusz Iredyński | *Ciąg* | Wydawnictwo Literackie | 1982 | obwoluta

G Zaprojektowaną przez Jana Śliwińskiego okładkę zbioru reportaży *Świat, Polska i ty* Wojciecha Giełżyńskiego (1969) i obwolutę wspomnień *Wróciła Polska* (1974), według projektu Krystyny Töpfer – w porównaniu z opracowaniami Miodońskiej i Okołowa – oceniam krytycznie. W pierwszym przykładzie razi nieporadna kanciasta forma logotypu (litera 'P' zachodzi na 'O', żeby zmniejszyć światło między nimi, litera 'L' ma niezgrabnie długi element poziomy i okaleczenie wyobrażające Półwysep Helski). Drugiemu projektowi zarzucę statyczność (kompozycyjną nudę) i brak wrażliwości na kolory, choć pochwalić trzeba pomysłowy sposób umieszczenia w logotypie znaku diakrytycznego litery 'Ó'.

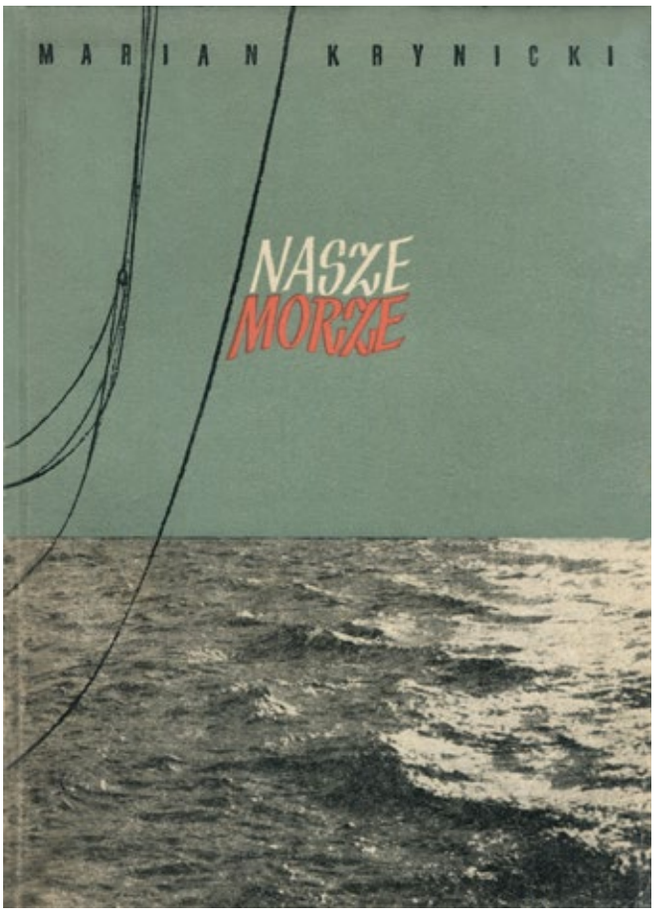


1

2

3

Józef Czesław Bieniek na okładce książki Mariana Krynickiego *Nasze morze* (1955) również zaangażował litery do gry w przedstawionym na okładce spektaklu – tym razem zastąpiły polską banderę powiewającą nad bezmiarem morza, na której słowo 'nasze' jest białe, a 'morze' – czerwone. Dzisiaj jej narracyjność wydaje się staroświecka – jak bardzo zmieniła się grafika książkowa w następnym piętnastoleciu, świadczy obwoluta wydanych w 1971 roku *Pamiętników inwalidów wojennych*. W tym lapidarnym projekcie Leszka Okołowa bohaterem również jest flaga. Zaskakujące, że sens ten odczytujemy jednoznacznie, mimo



4

5

że białą jej część grafik zastąpił tytułem złożonym c z a r n y m ciężkim groteskiem bezszeryfowym, a jedynie płat dolny pozostał czerwony. Zdecydowanie asymetryczna kompozycja i nierówne krawędzie czerwonego pasa nadają powiewającej fladze dynamikę, może on być także potraktowany jako mocne, dramatyczne podkreślenie tytułu. Ta wieloznaczność i oszczędność zastosowanych przez projektanta środków pozwalają wysoko ocenić jego pracę [G].

W następnych projektach litery także zostały w różny sposób zaangażowane do budowania obrazowych przedstawień. Janusz Stanny na okładce obyczajowej powieści Andrzeja Mularczyka

1 **Jan Śliwiński** | Wojciech Gielżyński | *Świat, Polska i ty* | Iskry | 1969 | okładka

2 **Krystyna Töpfer** | *Wróciła Polska* | Iskry | 1974 | obwoluta

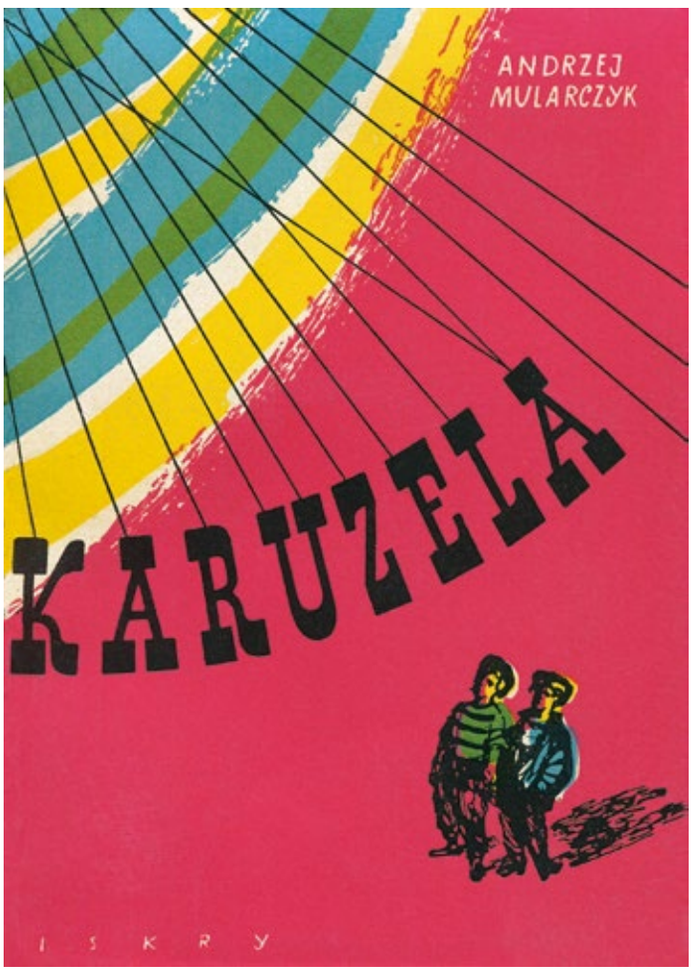
3 **Krystyna Miodońska** | Jerzy Lovell | *Polska, jakiej nie znamy* | Wydawnictwo Literackie | 1970 | obwoluta

4 **Józef Czesław Bieniek** | Marian Krynicki | *Nasze morze* | Wiedza Powszechna | wydanie II | 1955 | okładka

5 **Leszek Okołów** | *Pamiętniki inwalidów wojennych* | Wydawnictwo Ministerstwa Obrony Narodowej | 1971 | obwoluta

H Być może wszystkie cztery projekty można zaliczyć do kategorii literniczych, ponieważ litery grają w okładkowych kompozycjach pierwszoplanową rolę (dosłownie – chociaż nie zawsze zajmują na nich najwięcej miejsca). Z drugiej strony złożoność, wieloznaczność i sugestywność zawartych w tych okładkach obrazów pozwalają również na zajęcie stanowiska przeciwnego.

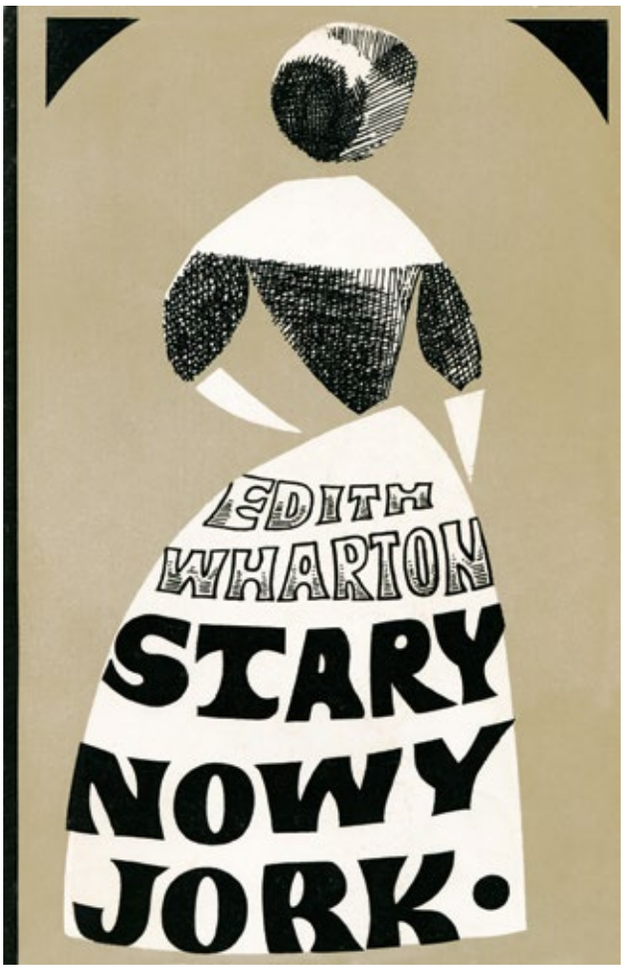
Karuzela (1954) zastąpił nimi krzesełka tytułowej karuzeli, największej atrakcji ówczesnych wesołych miasteczek. Sposób jej przedstawienia za pomocą smug koloru i prostopadłych do nich cienkich czarnych kresek świadczy o talencie młodego grafika – tą drogą udało mu się odebrać karuzeli dosłowność (w zgodzie z intencją autora, który nadał tytułowi swojej książki sens metaforyczny). Rosław Szaybo na obwolucie tomu opowiadań *Dom* Edmunda Głuchowskiego (1962) ściany tytułowego domu zbudował z liter, a Krystyn Zieliński na obwolucie autobiograficznej prozy Leona



1

2

3



4

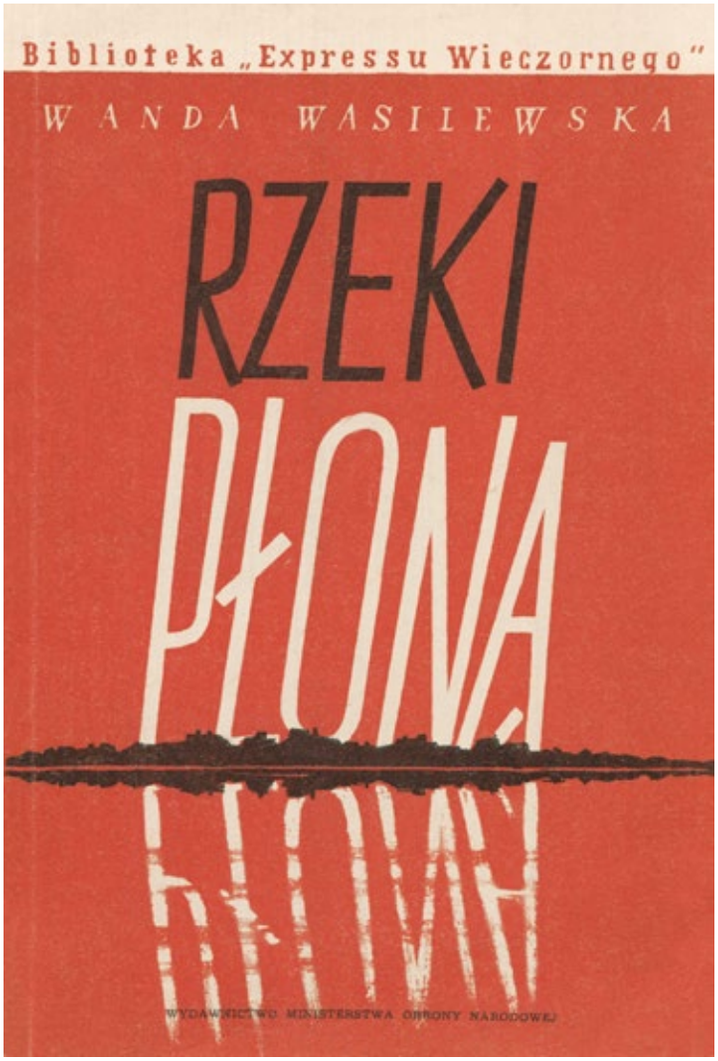
Gomolickiego *Ucieczka* (1959) wykorzystał je jako podkłady, na których ułożył szyny kolejowe. Z kolei Ewa Frysztak na obwolucie zbioru opowiadań Edith Wharton *Stary Nowy Jork* (1966) przedstawiła postać kobiecą, po części wyciętą z tła, po części rysowaną piórkiem, której długą, szytą według XIX-wiecznych wzorów spódnicę zamiast koronek zdobią litery tytulariów. Ten oryginalny pomysł nadaje staroświeckiego uroku okładce tomu prozy, której bohaterem jest nowojorska elita i jej życie towarzyskie w drugiej połowie XIX wieku[H].

1 **Janusz Stanny** | Andrzej Mularczyk | *Karuzela* | Iskry | 1954 | okładka

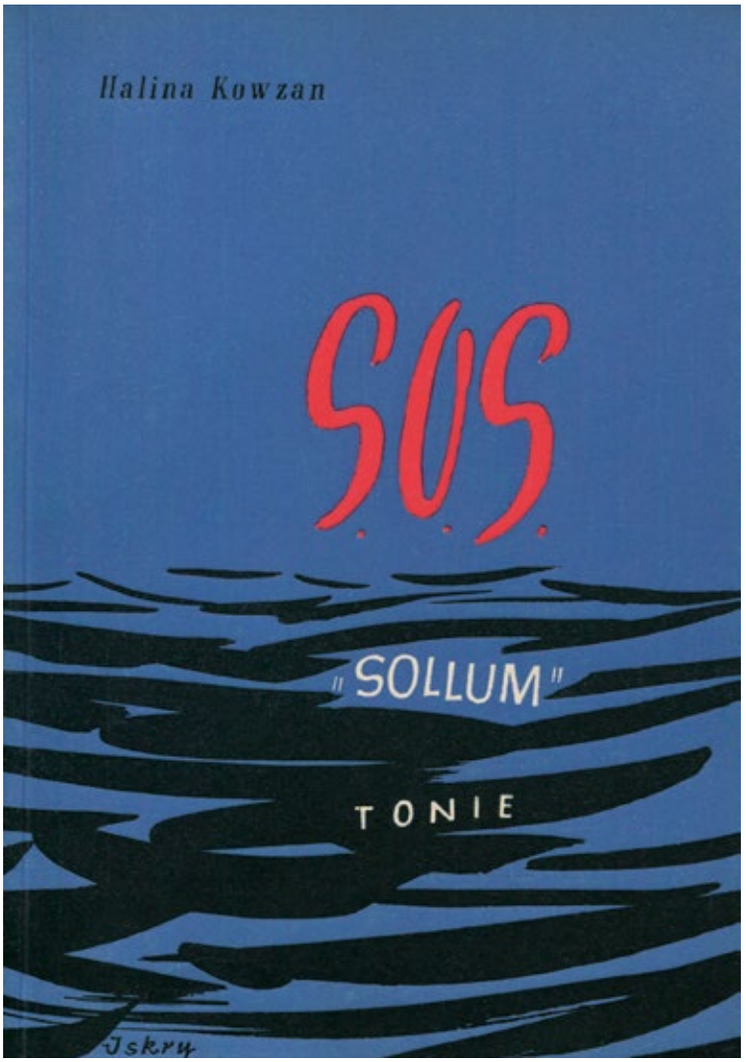
2 **Rosław Szaybo** | Edmund Głuchowski | *Dom* | Iskry | 1962 | obwoluta

3 **Krystyn Zieliński** | Leon Gomolicki | *Ucieczka* | Wydawnictwo Łódzkie | 1959 | obwoluta

4 **Ewa Frysztak** | Edith Wharton | *Stary Nowy Jork* | Państwowy Instytut Wydawniczy | 1966 | obwoluta



1



2

Na okładce relacji Wandy Wasilewskiej z Wietnamu zatytułowanej *Rzeki płoną*, wydanej w 1953 roku według projektu Włodzimierza Lewińskiego, na ceglastoczerwonym tle – przedstawiającym morze ognia – złożony w dwóch wersach tytuł odbija się w wodzie, przy czym w kadrze mieści się tylko odbicie drugiego jego członu – słowa 'płoną', rozedrganego na skutek ruchu wodnej toni. Iluzja migawkowego obrazu z ogarniętej płomieniami wietnamskiej dżungli jest bardzo sugestywna dzięki temu, że brzeg rzeki zaznaczony został wąziutkim pasmem namalowanej czarną farbą ściany lasu (który również odbija się w rozświetlonej na czerwono rzece). To czarne pasemko, jedyny realistyczny element w zasadniczo umownym przedstawieniu, jest bardzo wąskie i zajmuje nie więcej niż jedną piętnastą powierzchni okładki, której głównym bohaterem są litery. A jednak jego obecność jest niezbędna dla

1 **Włodzimierz Lewiński** | Wanda Wasilewska | *Rzeki płoną* | Wydawnictwo Ministerstwa Obrony Narodowej | wydanie III | | 1953 | okładka

2 **Jerzy Cherka** | Halina Kowzan | *S.O.S., „Sollum" tonie* | Iskry | 1954 | okładka

3 **Krzysztof Dobrowolski** | Lew Tiepłow | *O cybernetyce* | Wydawnictwa Naukowo-Techniczne | 1967 | obwoluta

uczytelnienia obrazu, a przede wszystkim – dla podniesienia jego dramatycznego wyrazu.

Podobne rozwiązanie odnajdujemy na okładce powieści *s.o.s.*, *„Sollum" tonie* Haliny Kowzan wydanej w 1954 roku i zaprojektowanej przez Jerzego Cherkę. W tym projekcie świecące na czerwono litery 's.o.s.' zdają się wysyłanymi z tonącego statku sygnałami wołania o pomoc, a pozostała część napisu – refleksami na wodzie świateł bulajów. Przygnębiająca, ciemnogranatowa tonacja okładki przywołuje obraz oceanu, który nocą niemal nie różni się barwą od koloru nieba.

Krańcowo inny niż na obu tych okładkach jest sposób budowania obrazu przez litery na obwolucie książki Lwa Tiepłowa *O cybernetyce* (wydanej w 1967 roku), na której żółte zera i czerwone jedynki z układu dwójkowego odpowiednio rozmieszczone stworzyły zabawny wizerunek kota z długim, sterczącym do góry ogonem. Mechaniczny sposób wygenerowania ilustracji, odpowiadający logice matematycznych maszyn liczących, nie odebrał jej ciepła. Krzysztofowi Dobrowolskiemu udało się nadać przyjazną twarz chłodnej i wysoce skomplikowanej technice cyfrowej[1].

9.

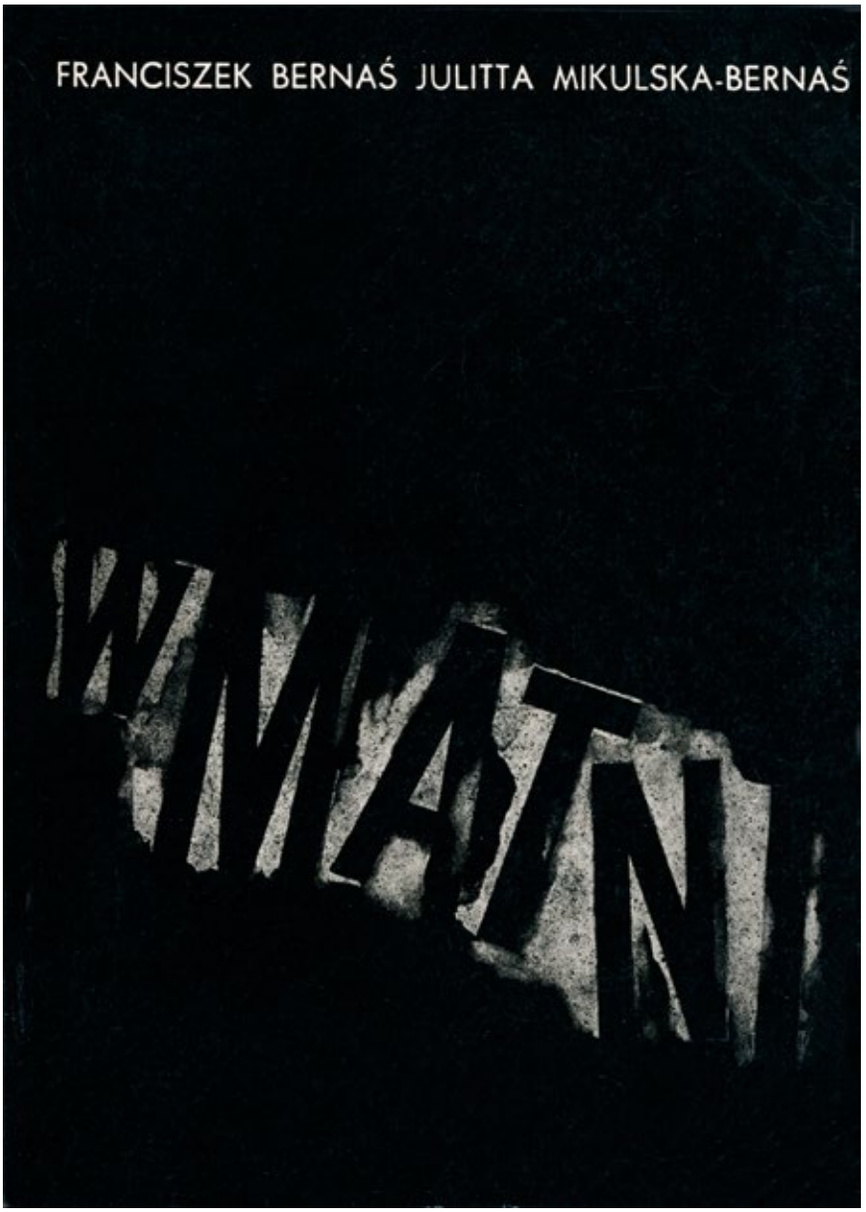
Kolej na przedstawienie okładek, których autorzy za pomocą literniczej kompozycji wykreowali wieloznaczne obrazowe wyobrażenia, nie korzystając wcale z ilustracyjnych zapożyczeń. Na zaprojektowanej przez Jerzego Cherkę okładce *Pieśni gniewnych* (opublikowanych w 1962 roku) namalowane ręką grafika litery tytułu z jednej strony odziedziczyły wdzięk i elegancję swych protoplastów – pisma kaligraficznego najwyższej próby oraz rzymskiej kapitały (choć same są minuskułowe), z drugiej mają zadziorność właściwą burzycielom i buntownikom. Zawdzięczają ją nie tylko dynamicznej, równanej do lewej i do dołu strony kompozycji, poszarpaniom krawędzi i wyrazistej kolorystyce, ale przede wszystkim płomieniom migoczącym nad trzema literami 'i'. Opartą na tym prostym pomyśle okładkę uznałbym za wybitną, gdyby nie czwarty płomień, niepotrzebnie doklejony do litery 'g' w słowie

[1] We wszystkich przedstawionych tu projektach rezultat jest bardzo dobry mimo zasadniczej różnicy w przyjętej przez grafików strategii budowania obrazów za pomocą liter. Wszystkie trzy okładki zaliczę do kategorii literniczych (choć przy drugiej z nich mam wątpliwości).

3

[J] Warto zwrócić uwagę, że autorką tego opracowania jest ceniona ilustratorka Elżbieta Murawska, która przed zamążpójściem posługiwała się nazwiskiem Krotkiewska i pod nim zaprojektowała szereg świetnych okładek na początku lat 60. ▸IL. 1–6 STR. 286, 287 Zamknięta, ciasna kompozycja obwoluty zbioru opowiadań Jana Wiktora *Burek* (w wydaniu z 1963 roku), pod którą jako autorka opracowania graficznego podpisała się ta sama Elżbieta Krotkiewska, wskazuje, że los bohatera tytułowej opowieści nie był godny pozazdroszczenia, a szorstka struktura narysowanych kredką desek, z których graficzka zbudowała litery tytułu, przywołuje na myśl krajobrazy charakterystyczne dla twórczości pisarza – piewcy kultury i tradycji Pienin.

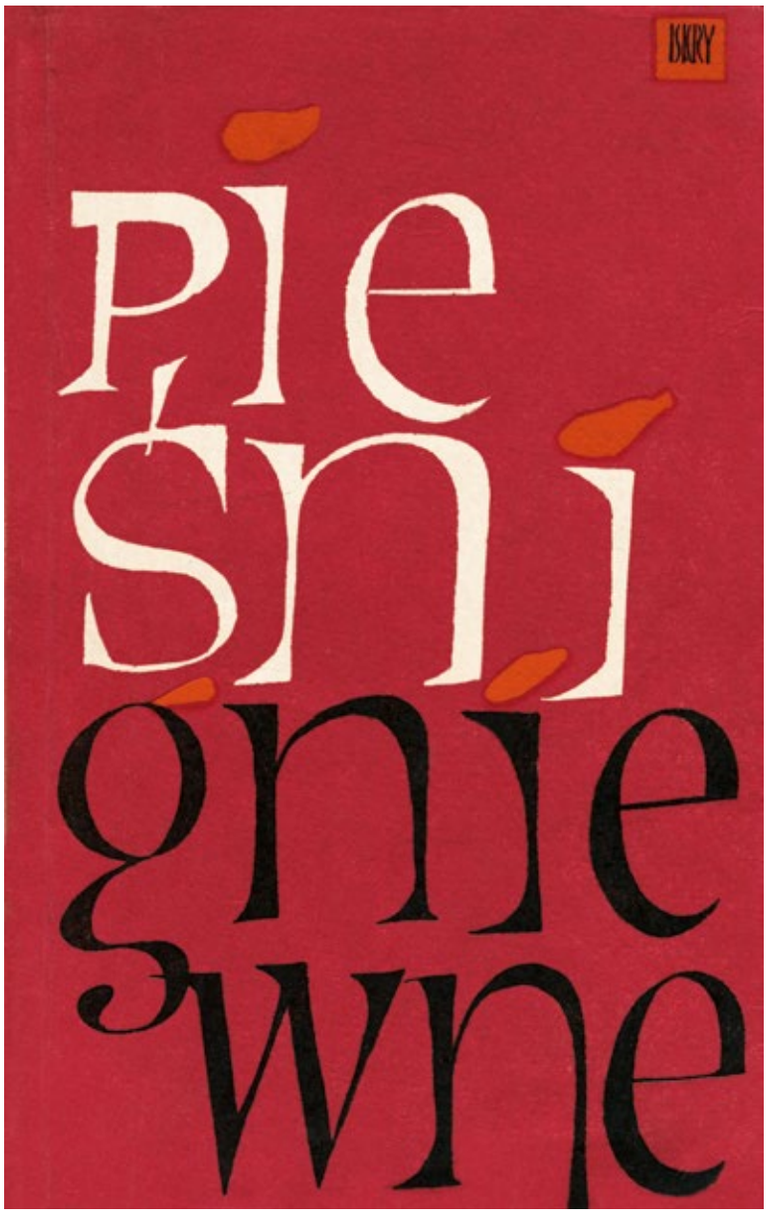
1



2

'gniewne'. Trzy wcześniej opisane płomyki grafik umieścił w miejsce kropek, a odstęp między nimi i literami jest odpowiednikiem knotów, które oddzielają płomień od świecy. Tymczasem czerwona plamka zastępująca element górnej części litery 'g' nie porusza się na wietrze, lecz sterczy nieruchomo, przyklejona do litery. Ten przykład pokazuje znaczenie, jakie ma dyscyplina projektowa – umiejętność pozostawienia w realizowanej pracy tylko tego, co rzeczywiście niezbędne.

Na okładce książki Franciszka Bernasia i Julitty Mikulskiej-Bernaś *W matni* (1967), przywołującej dramaty z czasu drugiej



3

1 **Elżbieta Krotkiewska** | Jan Wiktor | *Burek i inne opowieści* | Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza | 1963 | obwoluta

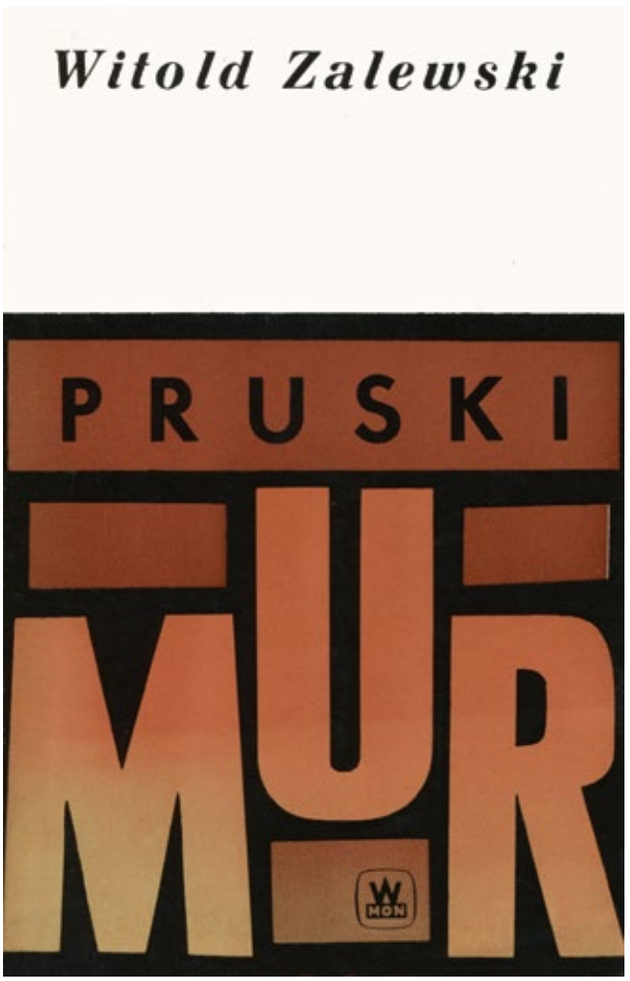
2 **Elżbieta Murawska** | Franciszek Bernaś i Julitta Mikulska-Bernaś | *W matni* | Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza | 1967 | okładka

3 **Jerzy Cherka** | *Pieśni gniewne* | Iskry | 1962 | okładka

4 **Barbara Pochwalska** | Witold Zalewski | *Pruski mur* | Wydawnictwo Ministerstwa Obrony Narodowej | wydanie III | 1967 | obwoluta

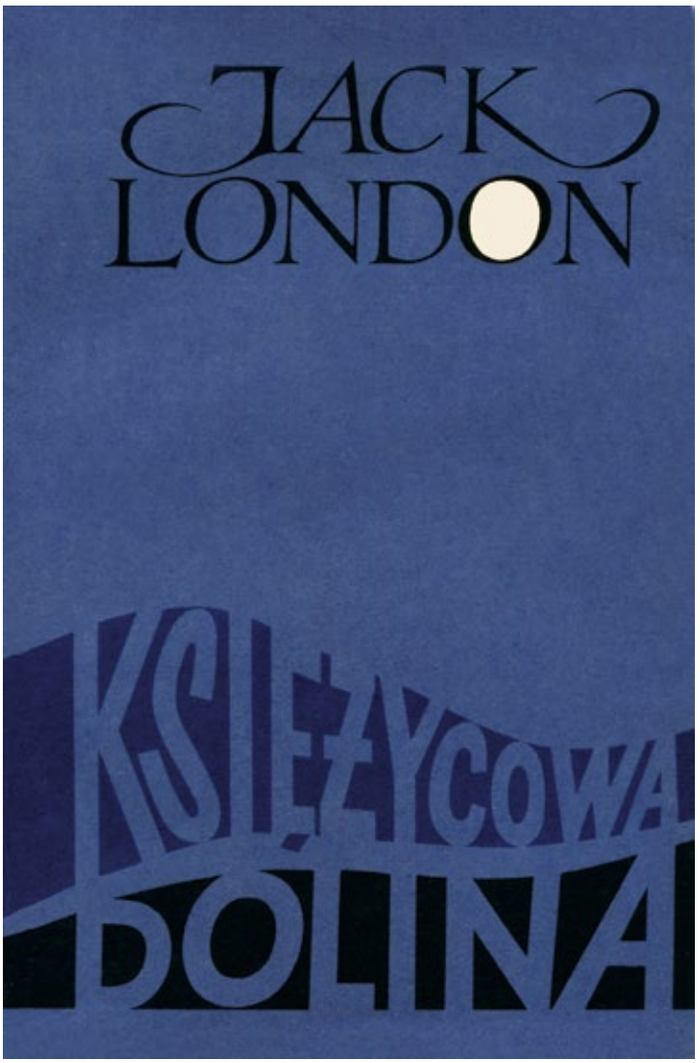
wojny światowej, litery tytułu dosłownie utkwiły w wąskiej, rozświetlonej wewnętrznym światłem szczelinie. Znalazły się w pułapce bez wyjścia jak górnik w zasypanym chodniku albo grotołaz w syfonie jaskini. Dramat został podkreślony przez projektantkę Elżbietę Murawską ogromem czerni, otaczającej literniczе przedstawienie jak gruba warstwa skał, która przeraża ludzi tkwiących w ciasnych podziemnych przestrzeniach[J]. Bardzo dobry projekt.

Z kolei Barbara Pochwalska z liter tytułu zbudowała mur na obwolucie powieści Witolda Zalewskiego *Pruski mur*, opublikowanej w tej edycji w 1967 roku. Brudnoczerwony, niemal brunatny kolor



4

1



2

liter – cegieł i ciasna zblokowana kompozycja są wizualnym odpowiednikiem dusznej atmosfery wypełniającej tę na poły kryminalną, na poły polityczną powieść, której akcja, choć toczy się w Polsce powojennej, silnie wiąże się z okupacją niemiecką i rokiem 1945.

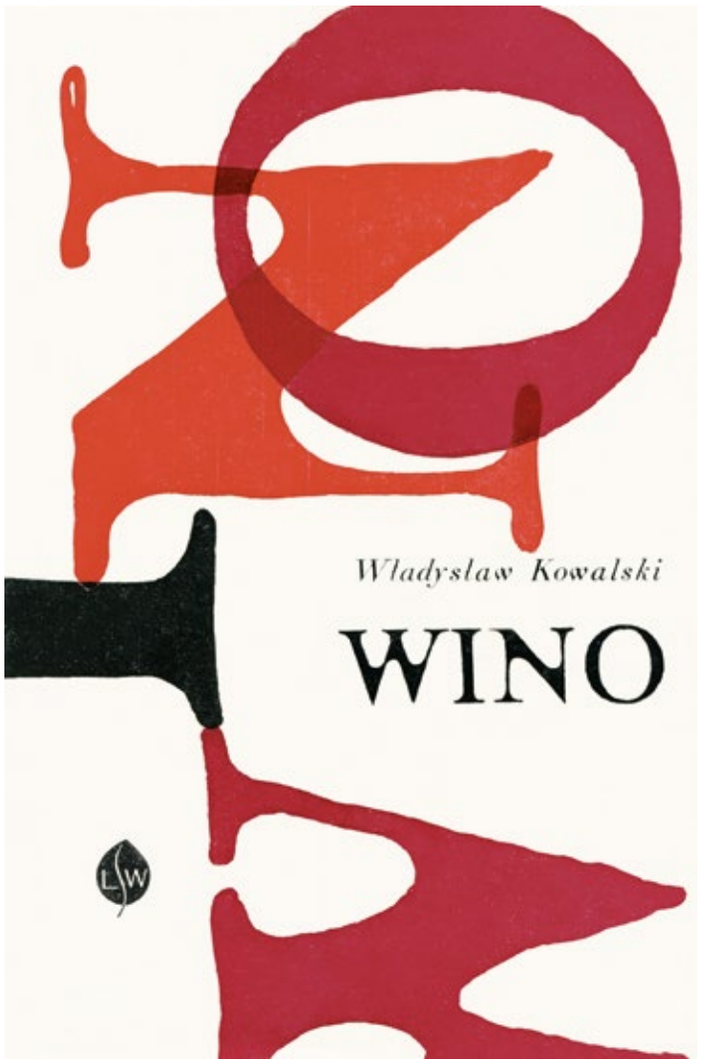
Liternicze kompozycje na okładkach dwóch książek Jacka Londona budują rozległe krajobrazy, mimo że pionowy format mocno to utrudnia. W zbiorze opowiadań *Biała cisza*, wydanym w 1979 roku według projektu Jerzego Kępkiewicza, jest to arktyczny pejzaż przedstawiony w biało-błękitnej tonacji. Na pierwszym planie widać rozległe ośnieżone zbocze i dopiero w głębi (czyli w górnej części okładki) groźnie sterczą skały zbudowane z lodowych brył, tworzące litery imienia i nazwiska pisarza. Na drugiej – obwolucie książki *Księżycowa dolina* (III wydanie z 1973 roku) według projektu Mirosława Pokory – tytułowa dolina tonie w mroku, oświetlona

1 **Jerzy Kępkiewicz** | Jack London | *Biała cisza i inne opowiadania z Północy* | Iskry | 1979 | okładka

2 **Mirosław Pokora** | Jack London | *Księżycowa dolina* | Iskry | wydanie III | 1973 | obwoluta

3 **Wiktor Chrucki** | Władysław Kowalski | *Wino* | Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza | 1966 | obwoluta

4 **A. Weiss** | Szczepan Aleksander Pieniążek | *Sadownictwo* | Państwowe Wydawnictwo Rolnicze i Leśne | wydanie II | 1958 | obwoluta

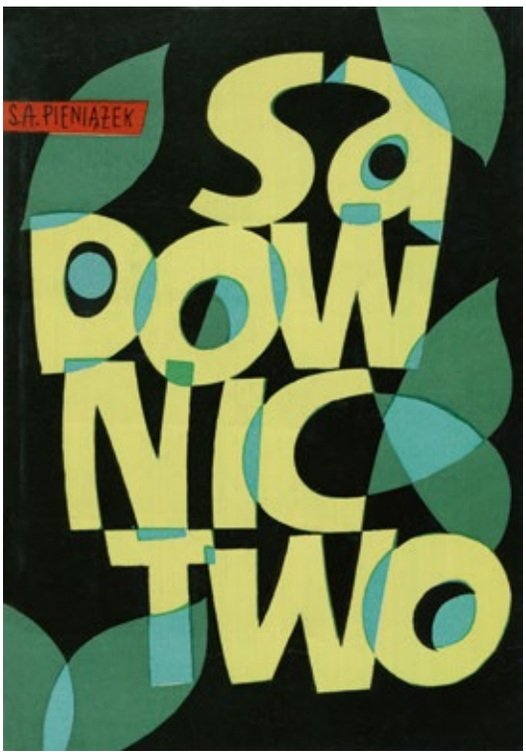


3

tylko blaskiem księżyca, w który zamieniło się wnętrze litery ‘o’. Ten sielankowy obrazek współgra z tonacją powieści – historią pary, która zakłada rodzinę, zamieszkuje na farmie i dzielnie wspiera się w trudnych chwilach. Zdumiewające, jak dobrze udało się obu grafikom oddać wrażenie głębi w tych oszczędnych, literniczych kompozycjach.

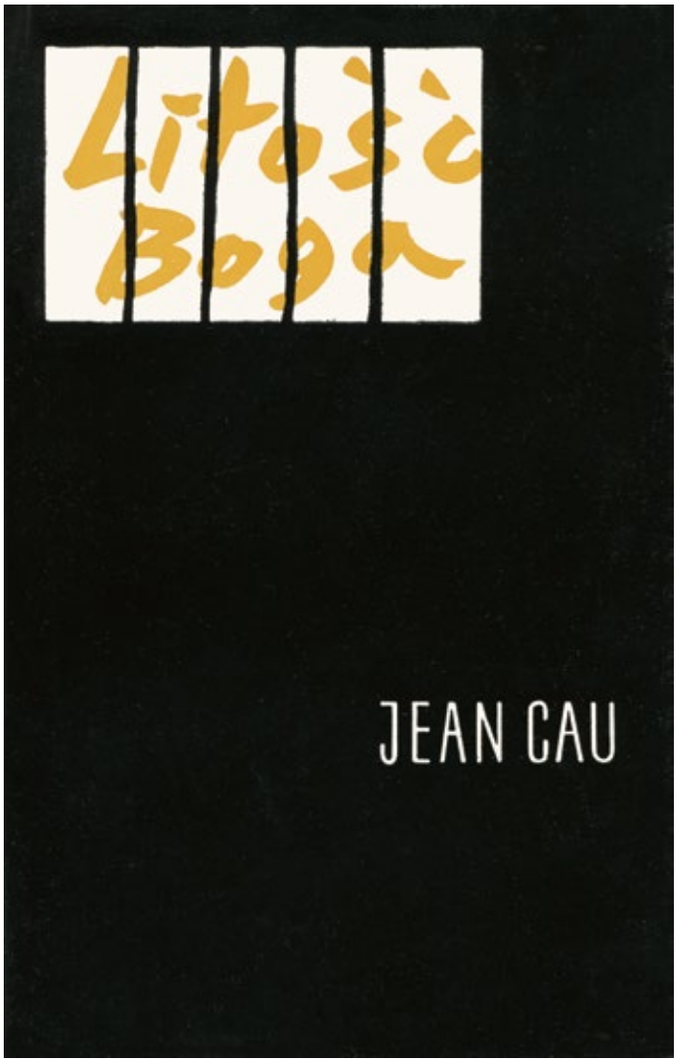
Na obwolucie zbioru opowiadań Władysława Kowalskiego *Wino* z 1966 roku zaprojektowanej przez Wiktora Chruckiego namalowany niewielkimi czarnymi literami tytuł został zduplikowany, obrócony o dziewięćdziesiąt stopni i rozbity tak, że litery nakładają się jedna na drugą. Ale najważniejsze są: zamiana ich koloru na różne odcienie czerwieni oraz rozmycie krawędzi plam. Grafik stworzył w ten prosty sposób obraz śladów po kieliszkach z czerwonym winem na białym obrusie[K].

[K] Obwoluta podręcznika Szczepana Pieniążka *Sadownictwo* (1958) zaprojektowana przez A. Weissa (lub A. Weiss), mimo że jest od trzech reprodukowanych obok okładek bogatsza o przedstawienie obrazowe – litery tytułu okolone zostały migocącymi w słońcu liśćmi – tak jak pozostałe zaliczona zostaje do grona projektów literniczych (może dlatego, że ten projekt kolejny raz pomaga mi wytyczyć granicę oddzielającą okładki liternicze od pozostałych).



4

1



2

Intrygującym rozwiązaniem zaskakuje obwoluta opracowania Romana Szydłowskiego *Dramaturgia Bertolta Brechta* z roku 1965. Na scenie teatru stoi tytułowa ‘dramaturgia’ złożona w czterech krótkich wierszach, a proscenium wypełnia imię i nazwisko Bertolta Brechta. Leszek Hołdanowicz w swoim projekcie nie wykorzystał żadnego realistycznego elementu, tylko czarny prostokąt na dole (proscenium, na którym stoją litery tytułu) oraz dające złudzenie głębi białe tło, nad którym rozpościera się nieostra ciemnoszara płaszczyzna (nieba?). A mimo to wrażenie, że jest to scena teatru, pozostaje nieodparte, co więcej, brak rekwizytów pozwala odczytać obraz także jako uniwersalną scenę teatru świata. Autor obwoluty ceniony był przede wszystkim jako twórca plakatów – nic dziwnego, że odnajdujemy w tym projekcie umiejętność posługiwania się symbolami i operowania graficznym skrótem.

1 **Leszek Hołdanowicz** | Roman Szydłowski | *Dramaturgia Bertolta Brechta* | Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe | 1965 | obwoluta

2 **Aleksander Stefanowski** | Jean Cau | *Litość Boga* | Państwowy Instytut Wydawniczy | 1963 | obwoluta

3 **Wojciech Iwańczak** | Andris Kolbergs | *Człowiek, który przebiegał przez ulicę* | Czytelnik | 1989 | okładka

4 **Jan Śliwiński** | Marian Podkowiński | *Po obu stronach Atlantyku* | Wydawnictwo Poznańskie | 1984 | okładka

Na obu następnych okładkach projektantom udało się stworzyć iluzję przestrzeni. Pierwsza to obwoluta wydanej w 1963 roku powieści *Litość Boga* Jeana Cau. Grafik Aleksander Stefanowski umieścił tytuł na niewielkim poziomym białym prostokącie (w lewym górnym rogu), a pozostałą płaszczyznę wypełnił czernią. Wystarczyło ten prostokąt przeciąć czterema pionowymi czarnymi liniami, by okazało się, że to więzienie, a przez pręty więziennego okna przenika nie tylko światło, ale też tytułowa litość Boga. Kompozycja projektu jest niemal idealna: przeciwwagę górnego prostokąta z tytułem stanowią niewielkie białe litery imienia i nazwiska pisarza, złożone po prawej stronie obwoluty, dwie trzecie od jej dolnej krawędzi. Diagonalna kompozycja powiększa dramatyzm przedstawienia, a minimalizm użytych graficznych środków uwydatnia ostateczność losów opisanych w powieści.

Druga to okładka powieści sensacyjnej Andrisa Kolbergsa *Człowiek, który przebiegał przez ulicę* wydanej w 1989 roku według projektu Wojciecha Iwańczaka. Pięć słów tytułu złożonych zostało w pięciu wierszach – pierwszy równany do prawej strony okładki, ostatni do lewej, pozostałe słowa umieszczone na przekątnej, przy czym litery w każdym następnym wierszu są większe niż w poprzednim. Odwołanie do realności zawdzięcza projekt umiejscowieniu tytułu na białych polach czarno-białych poziomych pasów. Nie ma tu zbiegu perspektywicznego, najmniejszej aluzji do rzeczywistej ulicy, a jednak odniesienie do niej narzuca się samo. Jedyne, co umniejsza wartość tej okładki, to zbanalizowany krój Times, niepodzielnie panujący w polskiej typografii końca lat 80.

Na okładce książki Mariana Podkowińskiego *Po obu stronach Atlantyku*, opublikowanej w 1984 roku według projektu Jana Śliwińskiego, na ciemnoniebieskim tle, które może przedstawiać zarówno nocne niebo, jak i powierzchnię oceanu, rozpościera się tytuł złożony ciasno wersalikami w trzech wierszach w poprzek dołu okładki. Jednak litery złożone zostały nie na liniach prostych, lecz na łukach, przez co tytuł zdaje się układać na powierzchni kuli ziemskiej, łącząc ze sobą kontynenty – Europę i Amerykę Północną, które wcale nie zostały na okładce pokazane.

3

4

10.

Czasem na okładkach książek (tak jak na reprodukowanej wcześniej obwolucie *Dramaturgii Bertolta Brechta*) znaleźć można mocne pomysły właściwe dla sztuki plakatu. Nie jest to zaskoczeniem, ponieważ w latach jego świetności wielu projektantów zajmowało się obiema tymi dyscyplinami; wystarczy wspomnieć Henryka Tomaszewskiego, Mariana Stachurskiego, Ewę Frysztak, Andrzeja Krajewskiego i – przede wszystkim – Jana Młodożeńca. Dwie obwoluty tego ostatniego – do kryminału Mariana Bekajły i Bronisława Wiernika *Kto zabił Szańca?* z 1966 roku oraz do wydanej dwa lata wcześniej powieści *Trampolina* Marka Nowakowskiego – mocno różni wartość plakatowych pomysłów. Przewrócenie litery 'A' (dlaczego akurat tej?), która jak można się domyślać, uosabia martwego Szańca, godne jest ćwiczenia studenta pierwszego roku, natomiast sprężynującą literniczą trampolinę zaliczam do rozwiązań bardzo udanych (Młodożeniec wprawił w ruch także imię i nazwisko pisarza, a nawet nazwę wydawnictwa).

Włodzimierz Lewiński, projektując obwolutę powieści Konstantego Simonowa *Dnie i noce* (wydanie IV z 1956 roku), pokazał, jak za pomocą prostych środków: liter i rozwibrowanej plamy koloru zbudować poruszający obraz. Trwa jeszcze noc, choć tuż nad ziemią niebo rozjaśniają pierwsze błękity brzasku. Ciszę rozdziera wystrzał. Ciemność rozświetlają czerwone flary (litery tytułu są względem siebie dynamicznie przesunięte) zapowiadające ostrzał artyleryjski i kolejny długi dzień walki. I tak przez następne dnie i noce[L].

Tom podsumowujący drugie sympozjum poświęcone patologii zwierząt opublikowany został w 1960 roku. Zaskakujące, że nie znamy autora jednej z najlepszych polskich okładek literniczych, chociaż wydawcą książki była profesjonalna oficyna (w latach 60. raczej się już nie zdarzało pominięcie nazwiska projektanta). Dodane do prostej, geometrycznej cyfry '2' dwie czerwone kropki wystarczyły grafikowi do zbudowania portretu pawiana, wpatrującego się w otaczającą klatki z małpami chmarę gości ogrodu zoologicznego. Kompozycja całości i ułożenie liter tytułu dowodzą, że nie ma w tym przypadku – to dzieło mistrza.

[L] Zaprojektowana przez Krystynę Töpfer obwoluta książki Józefa Kozaka *Bal* z 1972 roku jest bogatsza w rekwizyty – litery tytułu stoją na tle rozległego nocnego pejzażu, który rozjaśnia tarcza księżyca w pełni. Surrealistyczną tonację opracowania – zagadkową pustkę i wrażenie opuszczenia – tłumaczy krytyczna ocena, wystawiona przez autora współczesnej wiejskiej obyczajowości, w której tradycyjne wartości uległy erozji w zderzeniu z nowoczesnością[16].

1

1 Krystyna Töpfer | Józef Kozak | *Bal* | Iskry | 1972 | obwoluta

2 Włodzimierz Lewiński | Konstanty Simonow | *Dnie i noce* | Wydawnictwo Ministerstwa Obrony Narodowej | wydanie IV | 1956 | obwoluta

3 autor nieznany | *2 Sympozjum Patologii Zwierząt* | Państwowe Wydawnictwo Rolnicze i Leśne | 1960 | okładka

4 Jan Młodożeniec | Marian Bekajło i Bronisław Wiernik | *Kto zabił Szańca?* | Czytelnik | 1966 | obwoluta

5 Jan Młodożeniec | Marek Nowakowski | *Trampolina* | Czytelnik | 1964 | obwoluta

Dnie i noce
KONSTANTY SIMONOW

2

2
SYMPOZJUM
PATOLOGII
ZWIERZĄT
ZOO • 1960
WARSZAWA

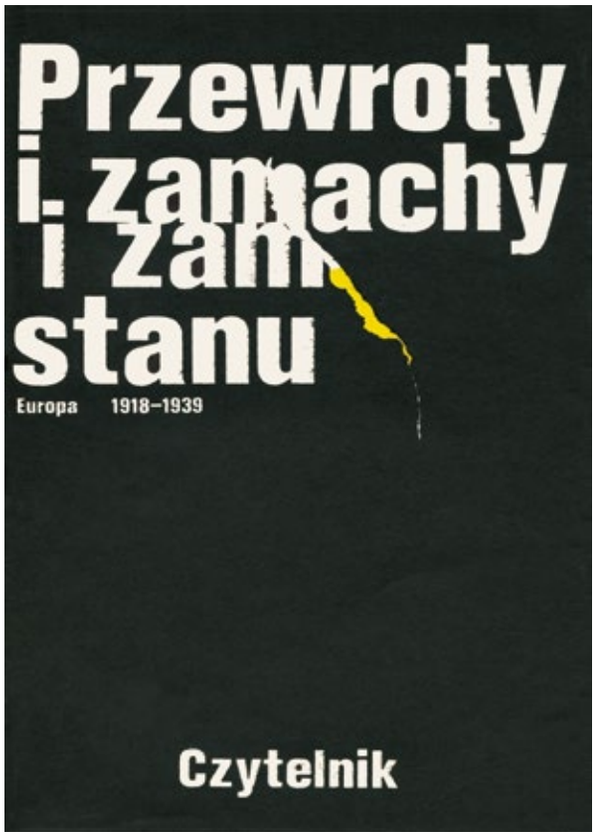
3

MARIAN
BEKAJŁO
BRONISŁAW
WIERNIK
KTO
ZABIŁ
SZAŃCA?

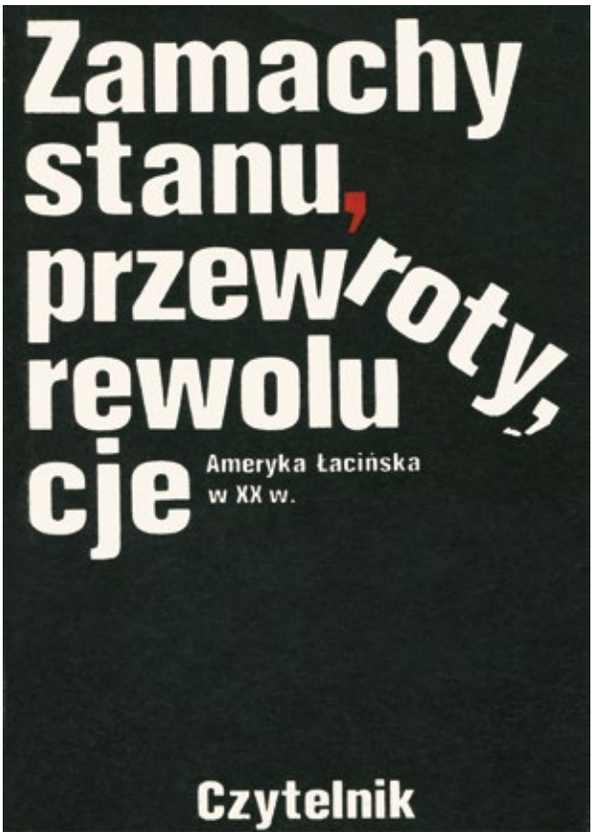
4

olir
Trampo
Trampolina
MAREK NOWAKOWSKI
· Czytelnik ·

5

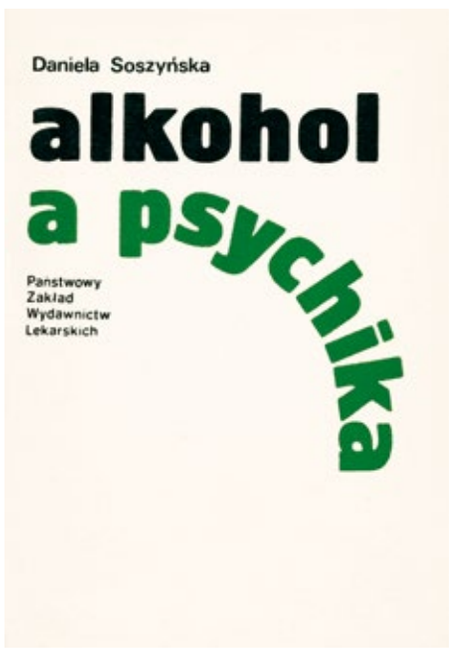


1



2

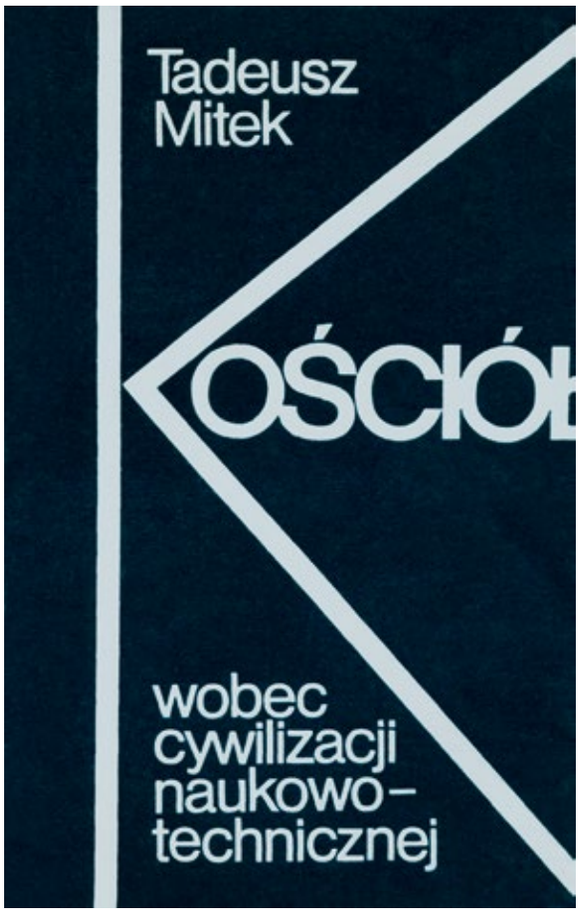
[M] Na zaprojektowanej przez Jerzego Rozwadowskiego okładce III wydania książki Danieli Soszyńskiej *Alkohol a psychika* z 1980 roku ten sam pomysł przedstawiony został w sposób karykaturalny (choć może celny z terapeutycznego punktu widzenia – lęk przed impotencją może pomóc zwalczyć nałóg).



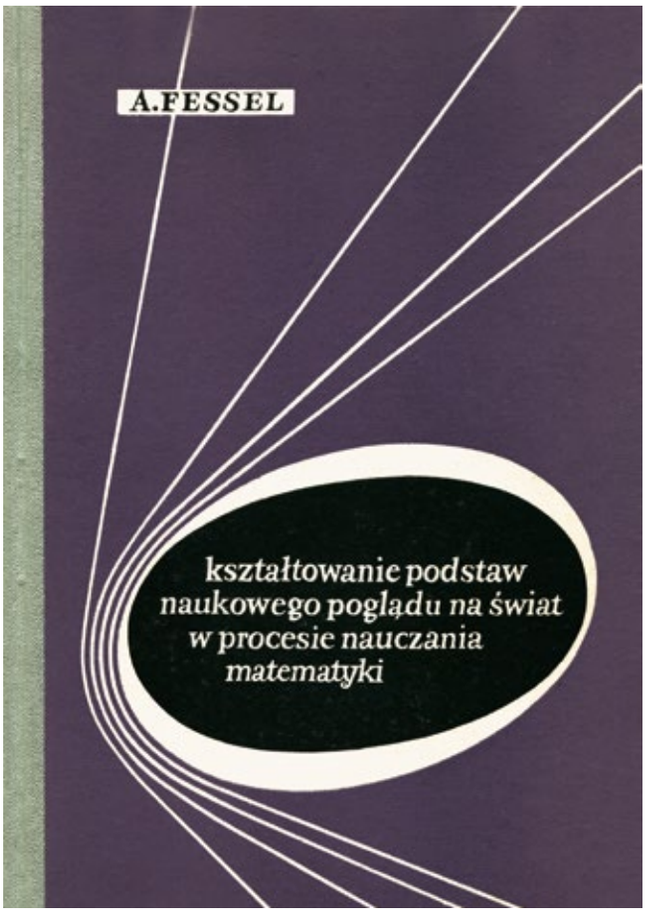
3

Oprawę tomów poświęconych zamachom, przewrotom i rewolucjom w międzywojennej Europie oraz w Ameryce Łacińskiej w XX wieku zaprojektował Jan Bokiewicz. Na pierwszym z nich (wydanym w 1981 roku) litery tytułu są rozdarte, fraza 'i zam' nieoczekiwanie powtórzona, a szczelina przywołuje kolorem i formą błyskawicę. Na drugim, późniejszym o dwa lata, pomysł graficzny jest bardziej dosłowny, chociaż sposób, w jaki czerwony przecinek dekonstruuje słowo 'przewroty', zasługuje na uznanie (drugi z przecinków rozłamał się na dwie części). W pracach tego grafika warto podkreślić rolę koloru, którego waga w projektach pozostaje odwrotnie proporcjonalna do zadrukowanej nim powierzchni okładek[M].

Równie dramatyczny, choć graficznie odmienny jest pomysł literniczy zastosowany przez Waldemara Żaczka, projektanta okładki książki *Kościół wobec cywilizacji naukowo-technicznej* Tadeusza Mitka (1986). Inicjałowa litera 'K' została zbudowana w taki sposób, że słowo 'KOŚCIÓŁ' dosłownie wbija się w jej pionowy element.



4



5

Nie mamy wątpliwości, jakie są poglądy autora (a może także grafika) na relacje Kościoła ze współczesnym światem. Jako kolejny dowód, że w epoce PRL-u idealizm nie poddawał się nauce bez walki, przedstawię okładkę opublikowanej w 1957 roku rozprawy Abrahama Fessela pod długim, zapowiadającym wartą poznania treść tytułem *Kształtowanie podstaw naukowego poglądu na świat w procesie nauczania matematyki* (autorem projektu był Stanisław Nagel). Plastyczna wizja grafika nie pozostawia wątpliwości – nienaukowe (a może obskuranckie?) poglądy stawiają materializmowi twardy opór, uginają się, ale mu nie ulegają.

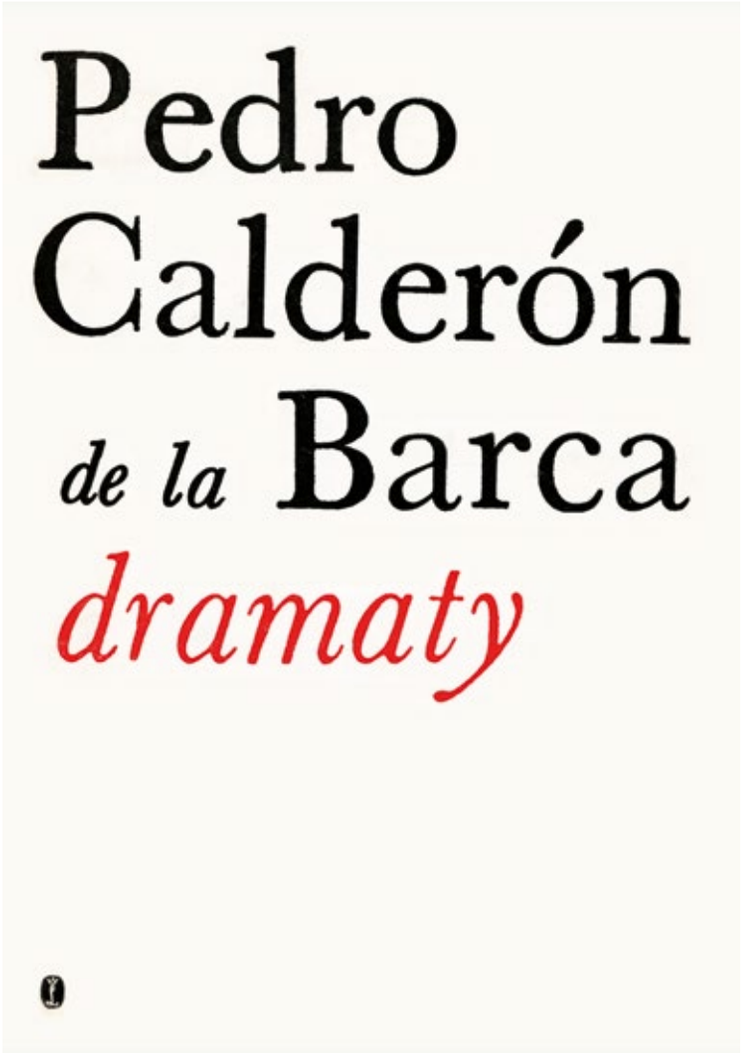
1 Jan Bokiewicz | *Przewroty i zamachy stanu. Europa 1918–1939* | Czytelnik | 1981 | obwoluta

2 Jan Bokiewicz | *Zamachy stanu, przewroty, rewolucje. Ameryka Łacińska w XX w.* | Czytelnik | 1983 | okładka

3 Jerzy Rozwadowski | Daniela Soszyńska | *Alkohol a psychika* | Państwowy Zakład Wydawnictw Lekarskich | wydanie III | 1980 | okładka

4 Waldemar Żaczek | Tadeusz Mitek | *Kościół wobec cywilizacji naukowo-technicznej* | Wydawnictwo Ministerstwa Obrony Narodowej | 1986 | okładka

5 Stanisław Nagel | Abraham Fessel | *Kształtowanie podstaw naukowego poglądu na świat w procesie nauczania matematyki* | Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkolnych | 1957 | okładka



1

2

11.

Niewiele zostało do dodania. Pozostaje odpowiedzieć na pytanie, co w przypadku, gdy obwoluta jest liternicza, a okładka posługuje się obrazem, albo odwrotnie, gdy na obwolucie znalazła się tylko ilustracja, a na okładce – tylko litery. Doskonały, bo zwierciadlanie symetryczny przykład stanowią dwie książki zaprojektowane przez Józefa Wilkonia. Pierwszą z nich są *Dramaty* Pedra Calderóna de la Barca (1975). Na białej, drukowanej na powlekanym papierze obwolucie znalazły się tylko tytularia. Delikatne nierówności ich liter zachowały urodę czcionek odbitych przed stuleciami, także użycie tylko dwóch kolorów: czarnego i czerwonego jest zgodne z tradycją. Z oszczędną, ale elegancką obwolutą kontrastuje surowa materia białego okładkowego płótna, na którego powierzchni został nadrukowany portret dramaturga. Na okładce nie ma żadnych liter.

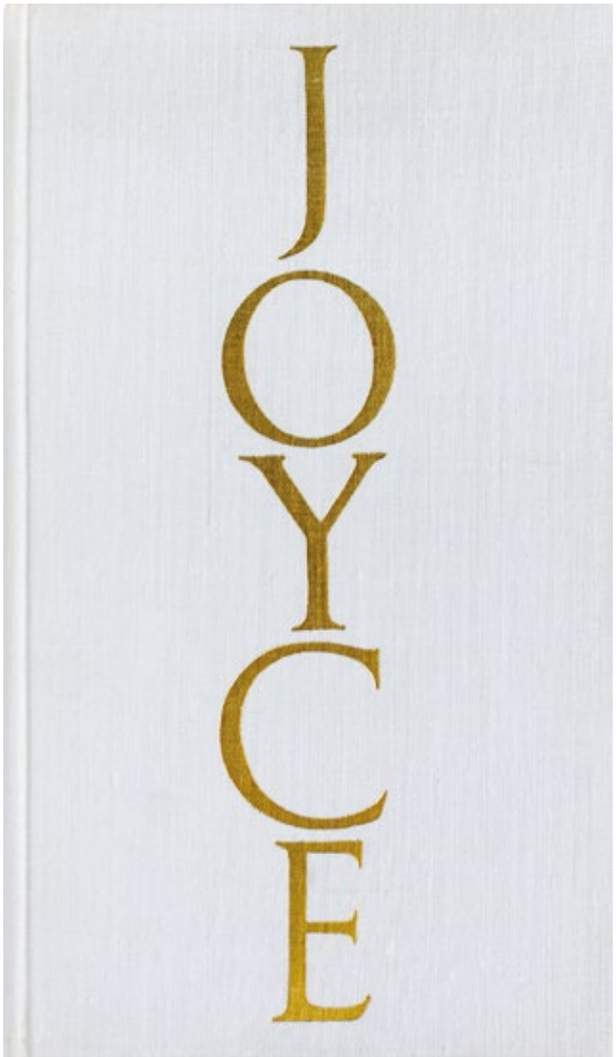
1 **Józef Wilkoń** | Pedro Calderón de la Barca | *Dramaty* | Wydawnictwo Literackie | 1975 | obwoluta

2 **Józef Wilkoń** | Pedro Calderón de la Barca | *Dramaty* | Wydawnictwo Literackie | 1975 | okładka

3 **Józef Wilkoń** | James Joyce | *Utwory poetyckie* | Wydawnictwo Literackie | 1972 | obwoluta

4 **Józef Wilkoń** | James Joyce | *Utwory poetyckie* | Wydawnictwo Literackie | 1972 | okładka

3



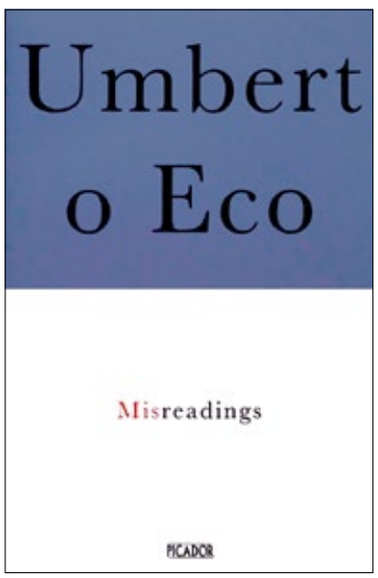
4

Drugi projekt, *Utwory poetyckie* Jamesa Joyce'a (1972), jest odwrotnością poprzedniego. Na obwolucie nie znalazło się nic poza kontrastową czarno-białą fotografią pisarza na tle wypełniających całą powierzchnię równoległych, cienkich, czarnych linii. Na białej płóciennej okładce wytłoczone złotą folią nazwisko autora zostało złożone w pionowej kolumnie od jej góry do samego dołu. Układ typograficzny okładki dyskretnie przypomina smukłą, wyciągniętą sylwetkę Joyce'a z obwoluty.

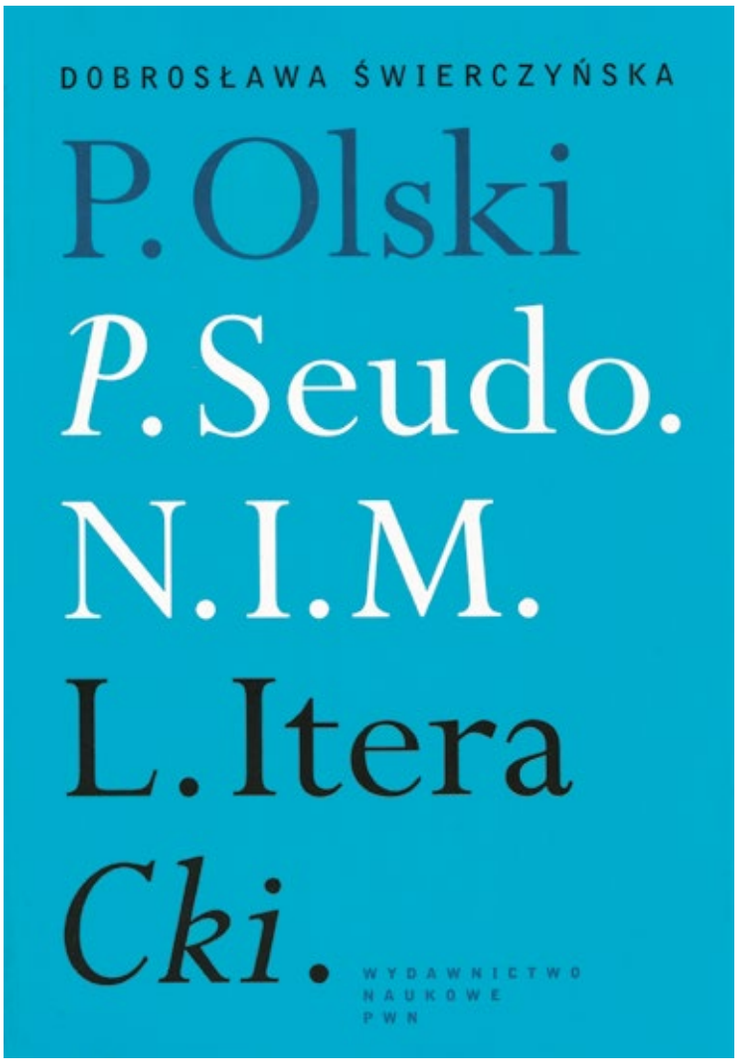
W tej pracy będę odwoływał się do tego, co jest zewnętrzną szatą książki. Jeżeli została przez wydawcę owinięta w obwolutę, o niej tylko będę pisał. Niekiedy jedynie, gdy relacja między obwolutą a okładką wyda się interesująca, wspomnę o okładce. Pierwszy z przedstawionych przykładów zaliczę do literniczych, a drugiego – nie[N].

[N] Dla rygorystycznego kategoryzatora szczęśliwe jest rozwiązanie, które znalazła Ewa Frysztak w projekcie obwoluty książki *Bella* Jeana Giraudoux, wydanej w 1965 roku. ▸ IL. 2 STR. 147

0 W historii polskiej sztuki książki podobnych rozwiązań można znaleźć bardzo niewiele. Trafnie pisał o tym Cyprian Kościelniak, polski rysownik (a przed laty także projektant literniczych okładek książek ▸IL. 4 STR. 356) mieszkający i pracujący w Holandii: „My zaczynaliśmy od malarstwa i architektury. Nasi graficy wywodzą się z tych dwóch specjalności. Natomiast oni [Holendrzy] byli zawsze ćwiczeni w grafice użytkowej. Zaczynali od typografii i na niej kończyli. Czyli obcowali wyłącznie z formą. Dlatego nie przenieśli myślenia wizualnego na ilustrację. Angażowali w nią wyłącznie myślenie werbalne, co skutkuje tym, że ilustracje holenderskie przypominają komiksy. Czyli to, co widzisz, jest tym (i wyłącznie tym), co w nich jest. Nie ma nic więcej poza tym, co zostało narysowane”[17]. Na tej różnicy opierała się atrakcyjność polskiej grafiki drugiej połowy lat 50. i lat 60. XX wieku dla zachodnich odbiorców. Jednak szkoda, że niewiele można znaleźć polskich okładek tak precyzyjnie skonstruowanych, jak ta nieznanego autora do książki *Misreadings* Umberta Eco wydanej przez brytyjskie wydawnictwo Picador w 1994 roku (proszony o podanie autora projektu wydawca odpowiedział, że to niemożliwe po tylu latach od edycji – *c'est la vie*).

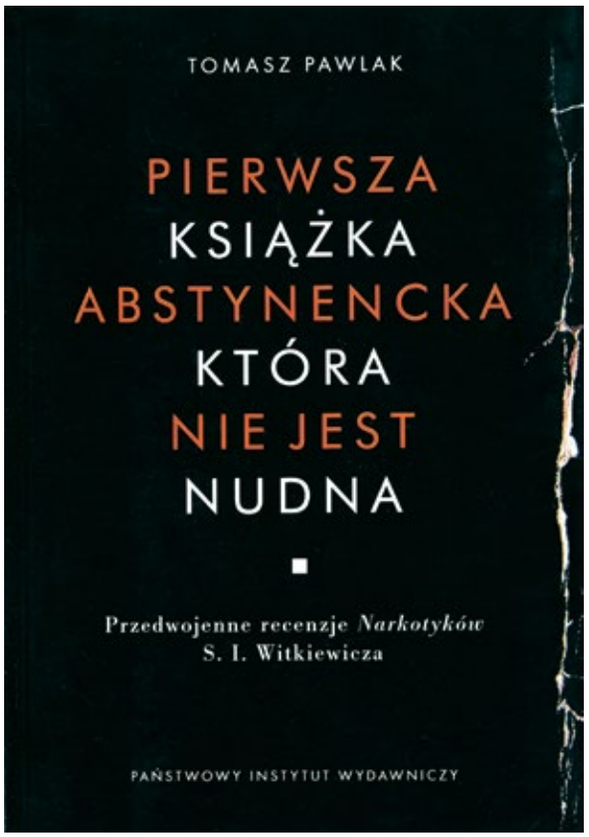


1



2

Zanim podejmę próbę sformułowania definicji okładki literniczej, przedstawię projekt, którego pomysł jest literniczy – dosłownie. To okładka opublikowanej w roku 1999 pracy naukowej z pogranicza literaturoznawstwa i leksykologii *Polski pseudonim literacki* Dobrosławy Świerczyńskiej. Autor opracowania graficznego, Dariusz Komorek, z jednej strony posługuje się wyłącznie

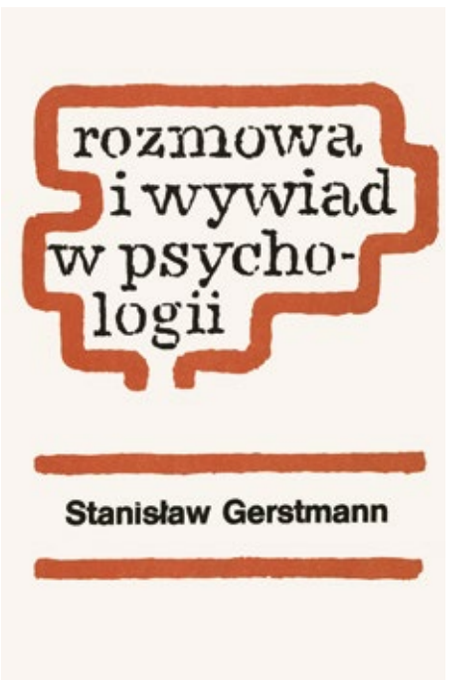


3

literami, z drugiej – ściśle wiąże kompozycję okładkową z tematem publikacji. Jego pomysł jest niezwykle prosty: grafik podzielił słowa tytułu tak, że zbudował z nich pięć wyimaginowanych literackich pseudonimów, poczynając od P. Olskiego, a kończąc na Ckim. *Chapeau bas*[O].

Nieco inny, ale także zdecydowanie konceptualny[P], jest pomysł okładki książki Tomasza Pawlaka *Pierwsza książka abstynencka, która nie jest nudna* z 2016 roku, wykonanej przez Studio Anter na podstawie projektu Justyny Niedzińskiej do książki Stanisława Ignacego Witkiewicza *Nikotyna-Alkohol-Kokaina-Peyotl-Morfina-Eter+Appendix+Niemyte dusze* (z 2016 roku). Naderwana krawędź oprawy została odwzorowana iluzjonistycznie i nieuważny czytelnik

[P] Za konceptualny można uznać pomysł okładki książki Stanisława Gerstmanna *Rozmowa i wywiad w psychologii* z 1980 roku, według projektu Stefana Nargiełły, który ramce otaczającej tytuł nadał formę dialogowego dymku (aby uniknąć sugestii, że to autor książki wypowiada słowa tytułu, projektant oddzielił jego nazwisko poziomymi kreskami, co zaburzyło precyzję komunikatu graficznego). Warto dodać, że wydawca kolejnym edycjom nadał inną kolorystykę, na przykład w wydaniu z 1976 roku linie są purpurowe, a z 1985 – zielone (na reprodukcji znalazło się wydanie IV).



4

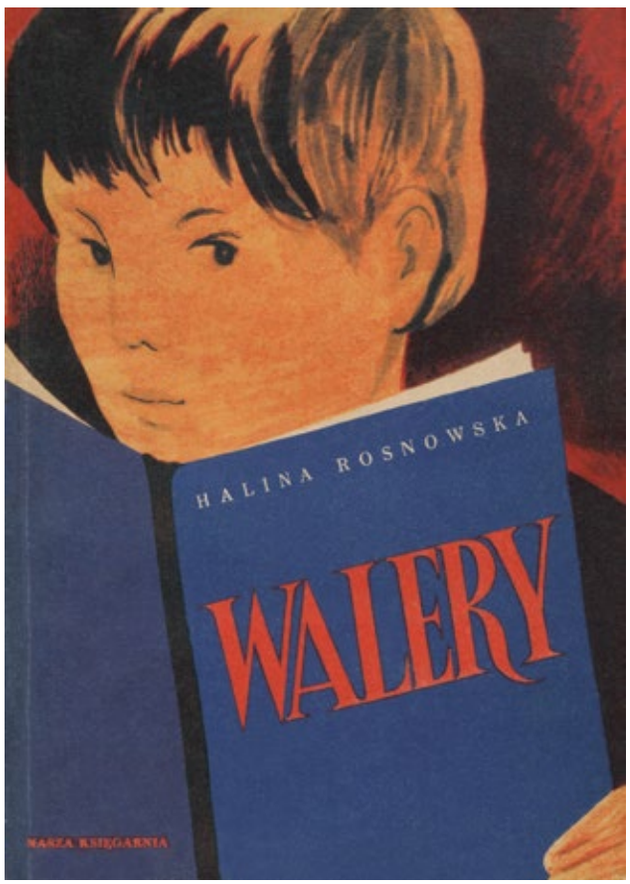
1 **autor nieznany** | Umberto Eco | *Misreadings* | Picador | 1994 | okładka

2 **Dariusz Komorek** | Dobrosława Świerczyńska | *Polski pseudonim literacki* | Wydawnictwo Naukowe PWN | wydanie II | 1999 | okładka

3 **Studio Anter na podstawie projektu Justyny Niedzińskiej** | Tomasz Pawlak | *Pierwsza książka abstynencka, która nie jest nudna* | Państwowy Instytut Wydawniczy | 2016 | okładka

4 **Stefan Nargiełło** | Stanisław Gerstmann | *Rozmowa i wywiad w psychologii* | Państwowe Wydawnictwo Naukowe | wydanie IV | 1980 | okładka

[R] Na stronie redakcyjnej książki znalazła się jedynie adnotacja: Ilustracje Ignacy Witz. Ich stylistyczne podobieństwo do ilustracji okładkowej pozwala przypuszczać, że tę ostatnią także on zaprojektował. Ale pewności mieć nie będziemy, ponieważ w latach 50. dość powszechna była praktyka, że jeden grafik był autorem projektu okładki książki, a inny ją ilustrował.



1

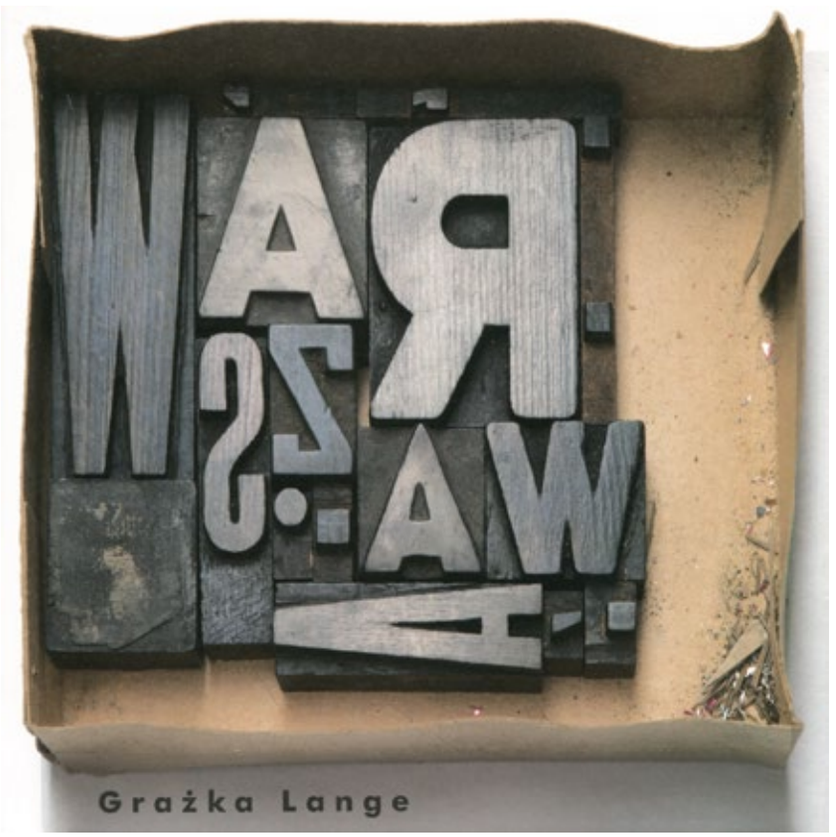
mógłby wywiedziony w pole nie dostrzec, że to fotografia. Jednak uszkodzenie jest i d e n t y c z n e jak na okładce oryginalnie zaprojektowanej przez Niedzińską – zatem to, co jednostkowe i incydentalne, zostało mechanicznie zduplikowane. Błąd.

Na zakończenie tego rozdziału pokażę trzy projekty, które liternicze nie są, chociaż – z różnych powodów – można by je za takie uznać. Pierwszy to okładka powieści dla starszych dzieci *Walery* Haliny Rosnowskiej (1955), zaprojektowana przypuszczalnie przez Ignacego Witza[R]. Ilustrator przedstawił na niej realistyczny portret tytułowego bohatera czytającego książkę. I nic nie wskazywałoby na odmienność tego projektu od innych okładek ilustracyjnych, gdyby nie pomysł umieszczenia tytulariów na pierwszej stronie okładki trzymanego przez chłopca tomu. Czy zatem nie należałoby jej zaliczyć do kategorii tych, na których litery pełnią podwójną funkcję? ▸IL. 1–4 STR. 80, 81 Przemawia przeciwko temu zdecydowanie ilustracyjny charakter projektu i skromna rola tytulariów w całej kompozycji.

Na podobnym pomyśle zbudowana jest okładka dziennika podróży Piotra Mareckiego *Polska przydrożna* (edycja w 2020 roku). Autor książki „jedzie przez krainy kebabów, pizzerii i nieczynnych barów, przemierza Polskę powiatową”[18]. Projektantka okładki, Agnieszka Pasierska, dokonała niewinnej mistyfikacji i wmontowała tytuł książki w zdjęcie reklamy na budynku z lat 70., naśladując sposób, w jaki litery przylepiłby jeden z twórców typo-polo (których prace reprodukuje Marecki w swojej książce). Litery, a także wykonane z nich szyldy i tablice są ważnymi bohaterami książki, ich pokraczna wersja straszy z okładkowego zdjęcia, ale projekt literniczy nie jest.

Ostatnim już przykładem w tym rozdziale będzie okładka książki *Warszawa* wydanej w 2015 roku w opracowaniu graficznym Grażki Lange (wspominałem o niej, pisząc o projekcie, w którym Andrzej Barecki wykorzystał zdjęcie drewnianych czcionek ▸IL. 2, 3 STR. 41). Jest ona jednocześnie pomysłodawczynią tego tomiku, gromadzącego teksty wielu autorów i zilustrowanego fotografiami artefaktów należących – w większości – do kolekcji artystki. Głównym bohaterem okładki są co prawda litery, ale nie jest to ani liternictwo,

2



3

ani typografia, a raczej punkt wyjścia typografii, czyli zestaw drewnianych czcionek drukarskich dekoracyjnie ułożonych w tytułowy napis (litery na czcionkach są lewoczytelne, żeby po odbiciu w druku ich reprodukcja była prawidłowa). Pisałem wcześniej, że czcionkom określenie „typograficzne" należy się z natury rzeczy. Jednak materialność tekturowego pudełka, w którym zostały umieszczone, oraz przede wszystkim drobin pyłu w jego rogu, uniemożliwiają nazwanie tego projektu literniczym.

Powtarzam się, ale w ten sposób próbuję – dokonując, jak w matematyce, szeregu przybliżeń – dokładnie określić przedmiot tej książki. Tylko taka metoda może dać rezultat w przypadku materii niejednorodnej i łatwo poddającej się arbitralnym osądom.

1 **Ignacy Witz [?]** | Halina Rosnowska | *Walery* | Nasza Księgarnia | 1955 | okładka

2 **Agnieszka Pasierska** | Piotr Marecki | *Polska przydrożna* | Czarne | 2020 | okładka

3 **Grażka Lange** | Grażka Lange | *Warszawa* | Tako | 2015 | okładka

12.

Oto wreszcie obiecana definicja:

OKŁADKA LITERNICZA I TYPOGRAFICZNA

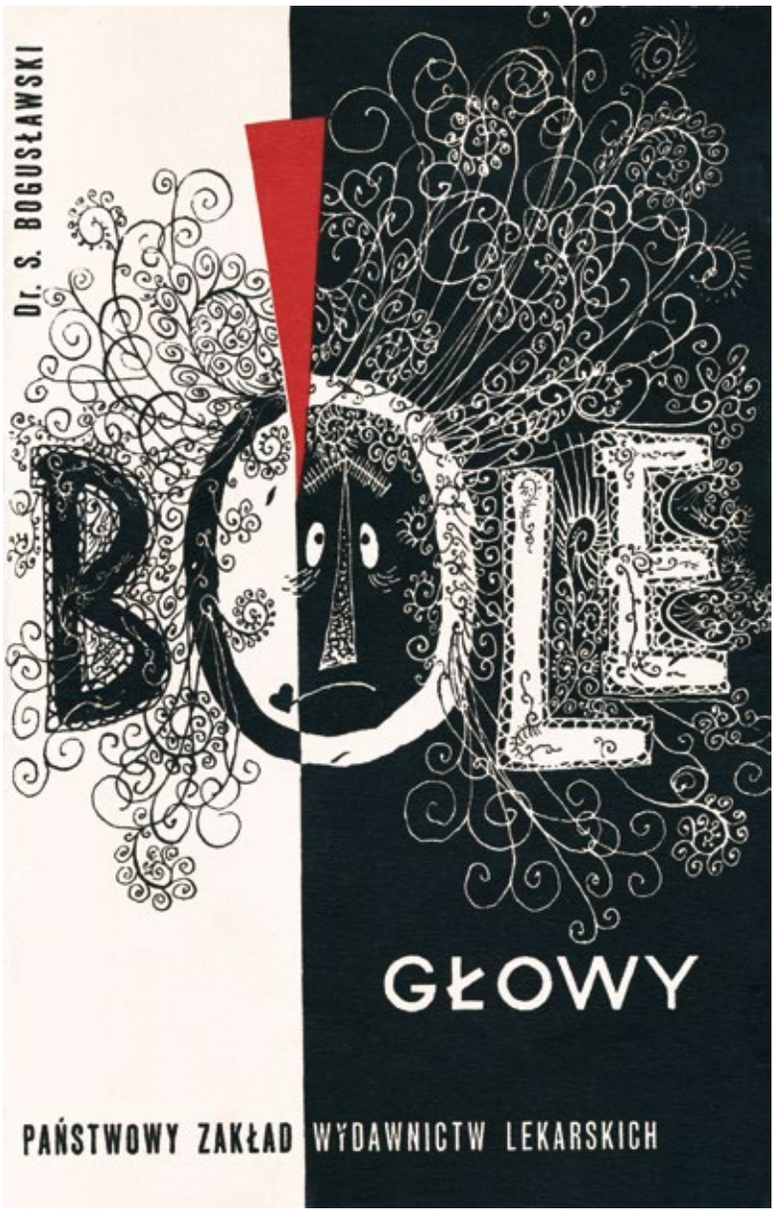
– pierwsza strona okładki książki lub druku zwartego, a w przypadku, gdy książka owinięta jest w obwolutę – pierwsza strona obwoluty, jeśli przedstawiona na niej kompozycja graficzna zbudowana jest wyłącznie z liter albo litery stanowią jej istotny składnik – najważniejszy nośnik przekazywanego przez okładkę komunikatu. Litery mogą być malowane lub w inny sposób wykonane ręcznie (okładka liternicza) bądź odbite z form drukarskich albo zreprodukowane z komputerowych fontów (okładka typograficzna). Do definiowanej kategorii należą okładki, na których literom towarzyszą proste figury geometryczne, znaki, symbole, godła i herby, a także nieprzedstawiające elementy graficzne porządkujące lub dekorujące kompozycję – nawet jeżeli ich wielkość dominuje nad rozmiarem liter. Pojęcie to mieści również okładki, na których występujące obok liter nieprzedstawiające elementy graficzne nie pozwalają się jednoznacznie nazwać ani zinterpretować, nawet w kontekście tytułu i charakteru publikacji. Litery na okładkach literniczych i typograficznych mogą – w różny sposób i w różnym stopniu – zostać zaangażowane do współtworzenia obrazowych przedstawień, którym towarzyszą, jeśli ich rola nie będzie marginalna. Mogą też być zastępowane przedstawiającymi elementami, powierzchnia liter może być nimi wypełniona, mogą też spoczywać na przedstawiających podłożach. Literom mogą towarzyszyć niewielkich rozmiarów ilustracje. We wszystkich tych przypadkach mówimy o okładce literniczej albo typograficznej wyłącznie wówczas, gdy wielkość i rola elementów przedstawiających bądź ilustracji są w okładkowej kompozycji drugorzędne[S].

Definicja rodziła się w bólach, czego czytelnik był mimowolnym świadkiem, dlatego pozwolę sobie zakończyć ten rozdział reprodukcją okładki broszury Stanisława Bogusławskiego *Bóle głowy* (1965), którą zaprojektował (znakomicie) Mirosław Pokora[T]. ■

[S] Powyższa długa i niezbyt spójna definicja powstała wyłącznie na potrzeby tej pracy – po to, by umożliwić selekcję reprodukowanych w niej projektów.

O tym, ile uroku ma zwięzła definicja zaświadcza objaśnienie, które podał László Moholy-Nagy: „Typografia to komunikat złożony czcionką". Artysta i teoretyk sztuki modernistycznej zawarł je w definicji stworzonego przez siebie terminu 'typofoto'[19].

1 Mirosław Pokora | Stanisław Bogusławski | *Bóle głowy* | Państwowy Zakład Wydawnictw Lekarskich | 1959 | okładka



1

Mirosław Pokora to lubiany ilustrator wydawnictw dla dzieci. Niewiele jest w polskiej sztuce książki przykładów tak mocnego, obrazowego, a zarazem dowcipnego przedstawienia uczuć i emocji (wydawca wznawiał publikację w tym samym opracowaniu graficznym aż do początku lat 80.). Przyciąga wzrok czerwona szpila (jedyny barwny akcent w czarno-białej okładce), która zastąpiła znak diakrytyczny litery ‘ó’. Drobnym mankamentem jest skupienie przez projektanta całej uwagi na słowie ‘bóle’, przez co druga część tytułu złożona poniżej bezszeryfowym groteskiem przestaje się z nim łączyć. Natręctwo każe mi zadać pytanie: czy jest to projekt literniczy? Byłby nim na pewno, gdyby grafik nie umieścił w środku litery ‘ó’ wykrzywionej bólem twarzy. Wówczas okładka – mniej dosłowna – byłaby nadal czytelna, a przy tym bardziej wyrafinowana. Ale czy nadal zabawna?

PRO

BLE

MY

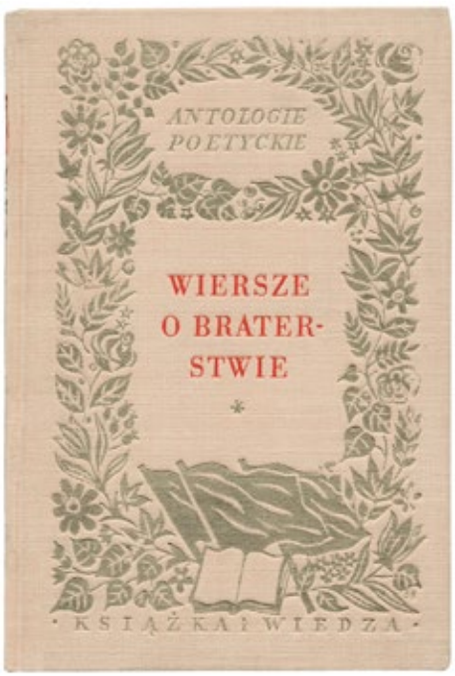
1.

Poprzedni rozdział poświęciłem sformułowaniu definicji podstawowych terminów. Przedstawiając projekty okładek, opisywałem również strategie stosowane przez ich autorów. Pokazywałem znalezione przez nich odpowiedzi na pytanie, jak wyłącznie za pomocą liter (albo niemal wyłącznie) zidentyfikować wydawcę książki, zasygnalizować jej charakter, wskazać odbiorców, opowiedzieć o zawartości, a w przypadku publikacji z zakresu literatury pięknej – oddać klimat i tonację, zachęcając w ten sposób do przeczytania. Następny rozdział, zatytułowany *Przykłady*, zawiera antologię okładek literniczych i typograficznych w ujęciu chronologicznym – w podziale na cztery okresy. W charakterze aneksów w tym samym rozdziale dodane zostały zapisy rozmów, które przeprowadziłem z grafikami podczas kwerend i opracowywania materiałów. Tytuł rozdziału, którego lekturę czytelnik rozpoczyna: *Problemy*, nie wyjaśnia, co będzie jego treścią. Zamierzam go poświęcić zagadnieniom związanym z kształtem edytorskim książek oraz formalnymi i technicznymi aspektami projektowania kompozycji typograficznych. Częściej niż dotąd będzie w nim mowa o niefortunnych wyborach i błędach. Tylko marginalnie omawiać będę kwestie dotyczące kreatywnej strony sztuki projektowania – jeżeli jakaś kwestia dotycząca tego tematu nie została poruszona w poprzednim rozdziale, postaram się uzupełnić ten brak w rozdziale następnym.

2.

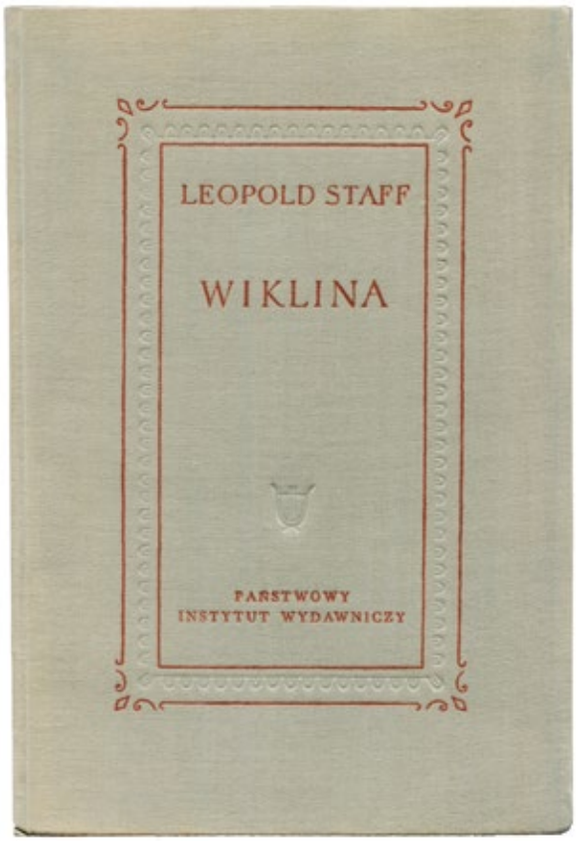
Obwoluty różnią się między sobą aspektami technicznymi (gatunkiem papieru, techniką powielania, liczbą kolorów, formami uszlachetniania), ale możliwości projektantom dają niewielkie – ograniczone do druku płaskiego. Graficy mogą naprawdę rozwinąć skrzydła dopiero, kiedy projektują okładki – mając do dyspozycji najróżniejsze technologie introligatorskie, pokrycia, naklejki, otwory itp. Najtańszymi wersjami okładki twardej są oprawy całopapierowe albo półpłócienne, jednak już w pierwszej połowie lat 50. XX wieku, mimo ekonomicznego niedostatku tamtych czasów, często oprawiano książki w płótno[A].

[A] Litery na okładkowym płótnie najczęściej wykonywano techniką druku typograficznego, nierzadko dwoma kolorami – jednym tytularia, a drugim ornamenty. Na okładce antologii *Wiersze o braterstwie*, zaprojektowanej przez Stefana Bernacińskiego (wydanej w 1951 roku, czyli w apogeum epoki stalinowskiej w Polsce), bogata, mocno ideologicznie nacechowana bordiura wydrukowana została kolorem srebrzystoszarym, a tytuł – czerwonym.



1

1 Stefan Bernaciński | *Wiersze o braterstwie* | Książka i Wiedza | 1951 | okładka



1

2

[B] Warto zwrócić uwagę na małe formy dekoracyjne na obu okładkach: w projekcie Marii Dolnej subtelnie odbity ozdobnik przedstawiający lirę i jego odpowiednik w pracy Ewy Frysztak – dyskretnie wytłoczony prostokąt, na którym wydrukowany został logotyp PIW-u. Niewielkie, a cieszą oczy.

Litery na tomiku *Dziewięć muz* są ładniejsze i bardziej zadziorne, ale przyczyna tej różnicy leży raczej w literniczym talencie Ewy Frysztak niż czasie powstania obu prac. Dodać warto, że opracowanie Marii Dolnej jest adaptacją rok wcześniejszej pierwszej edycji, która ukazała się w oprawie kartonowej.

Nadrukowi wykonanemu farbami drukarskimi towarzyszyło niekiedy suche tłoczenie (bez użycia farby) dekoracyjnych ozdobników i bordiur, jak w okładkach dwóch skromnych tomików poezji Leopolda Staffa – drugiego wydania *Wikliny* według projektu Marii Dolnej (1955) oraz *Dziewięć muz* zaprojektowanego przez Ewę Frysztak-Lubelską (1958)[B]. Zdumiewające, jak podobne są te opracowania. Obie realizacje dzieli cezura 1956 roku – największego przełomu w historii (a zarazem w historii sztuki) PRL-u. W czasie tych trzech lat wydarzyły się: II Wystawa Grupy Krakowskiej, Ogólnopolska Wystawa Młodej Plastyki *Przeciw wojnie – przeciw faszyzmowi,* zapamiętana pod nazwą Arsenał, i październikowy wiec pod Pałacem Kultury w Warszawie, kiedy to Władysław Gomułka

przekonał do siebie Polaków. W sztukach plastycznych zmieniło się wszystko: sztywną doktrynę zastąpił zupełny brak reguł, miejsce kostycznego socrealizmu zajęły abstrakcja i taszyzm, których najzagorzalszym propagatorem był Tadeusz Kantor. Skąd się wzięło zadziwiające podobieństwo tych dwóch okładek? Jego źródłem jest „długie trwanie" reguł projektowania książek – kanonu, którego początki sięgają połowy XV wieku. W ten sposób zawsze projektowało się książki i rewolucyjny przewrót za oknami pracowni Ewy Frysztak w budynku PIW-u przy ulicy Foksal nie przeszkodził jej w starannym „wyciąganiu" kolejnych literek. Niemała w tym zasługa Marka Rudnickiego, pełniącego w tych latach funkcję kierownika redakcji graficznej Państwowego Instytutu Wydawniczego.

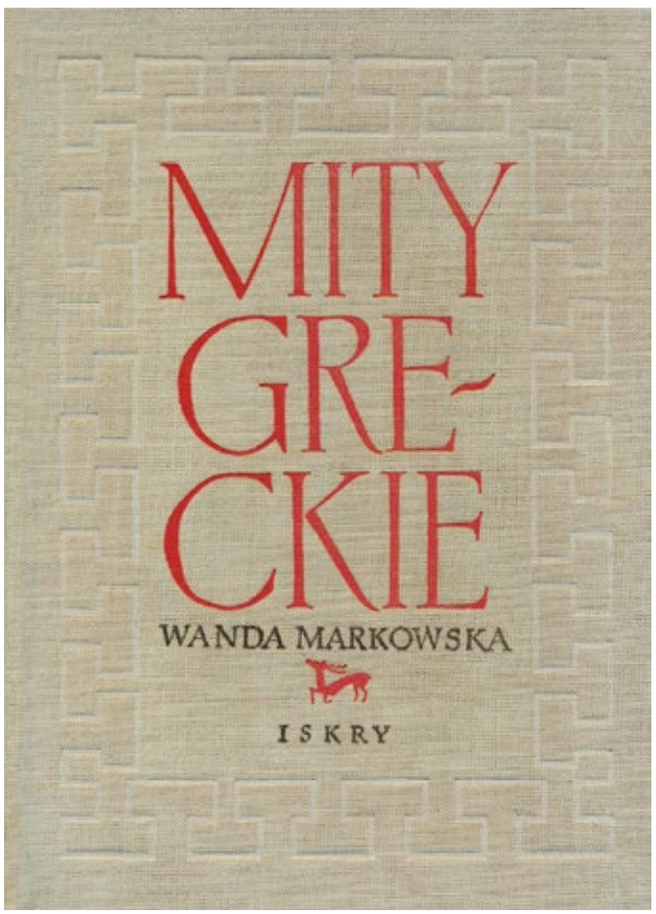
Podobieństwo łączy też okładki dwóch książek, których tematyka wiąże się ze starożytną Grecją: drugiego wydania *Mitów*

1 **Maria Dolna** | Leopold Staff | *Wiklina* | Państwowy Instytut Wydawniczy | wydanie II | 1955 | okładka

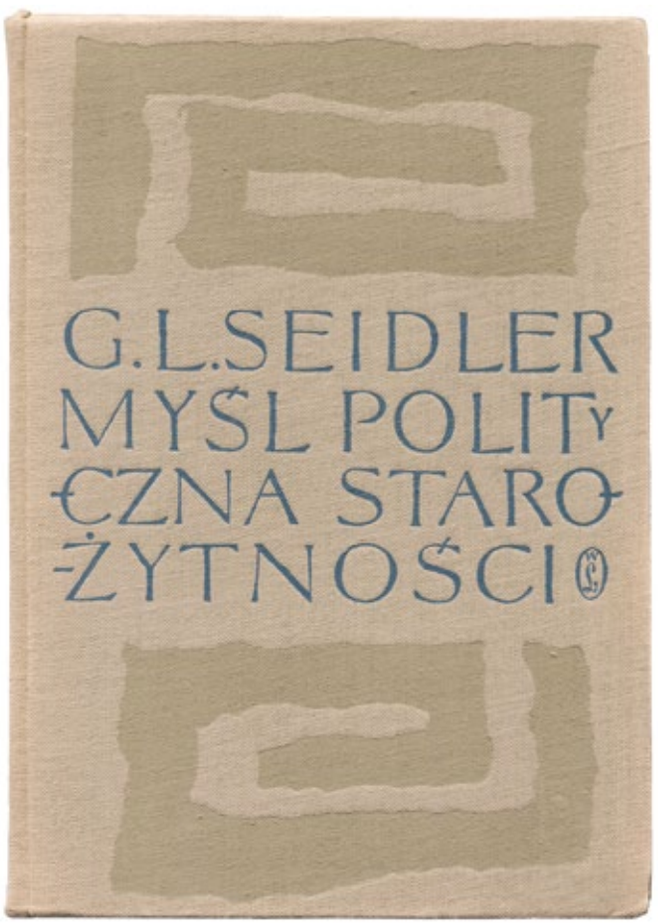
2 **Ewa Frysztak-Lubelska** | Leopold Staff | *Dziewięć muz* | Państwowy Instytut Wydawniczy | 1958 | okładka

3 **Andrzej Heidrich** | Wanda Markowska | *Mity greckie* | Iskry | wydanie II | 1955 | okładka

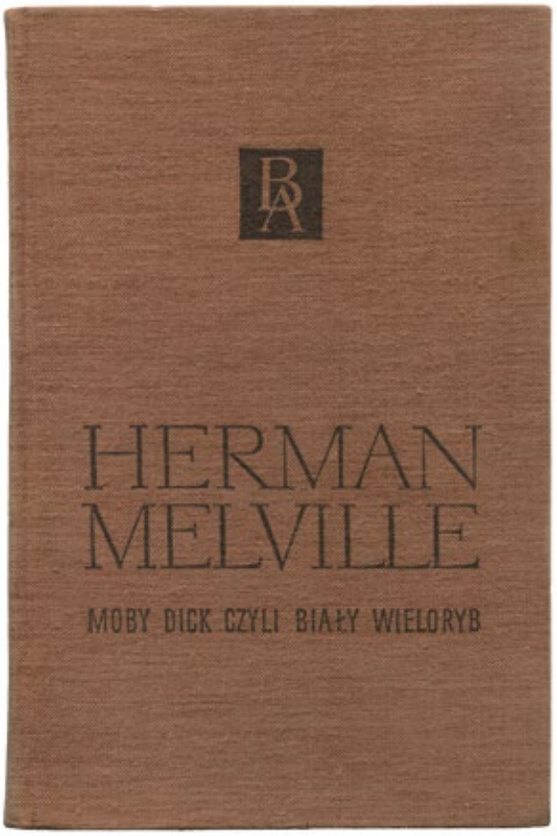
4 **Zofia Darowska** | Grzegorz Leopold Seidler | *Myśl polityczna starożytności* | Wydawnictwo Literackie | 1961 | okładka



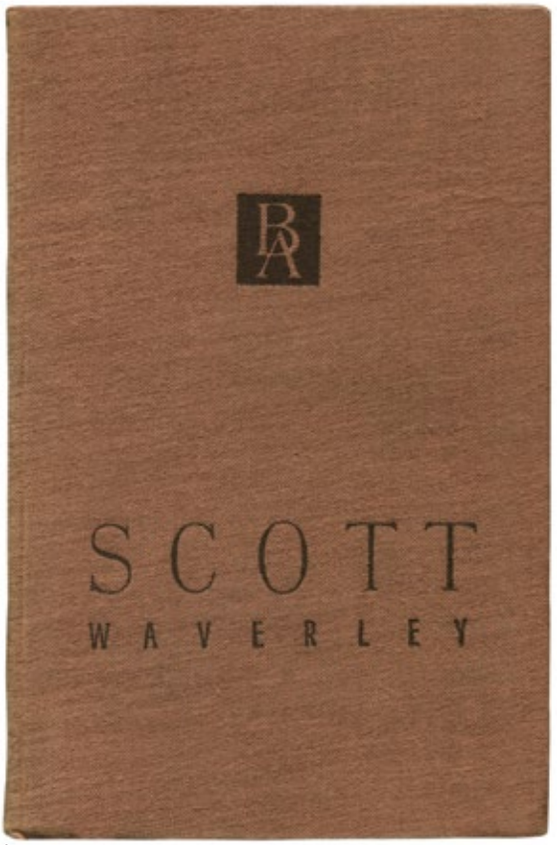
3



4



1



2

[c] Ponownie chciałbym zwrócić uwagę czytelnika na drobne elementy dodające finezji okładkom oprawionym w płótno. Mam na myśli miniaturową czerwoną sylwetkę jelenia w projekcie Heidricha i niewielkie odstępstwa od reguł typograficznych w pracy Darowskiej: pomniejszoną literkę 'Y' na końcu drugiego wiersza (podobne rozwiązanie stosowali rzeźbiarze w kutych w marmurze sentencjach) i symetryczne przecięcie przez dywizy liter 'C' i 'O' w trzecim wierszu (dywiz sprytnie przeskoczył do trzeciego wiersza, by nie psuć zabawy na końcu wiersza drugiego).

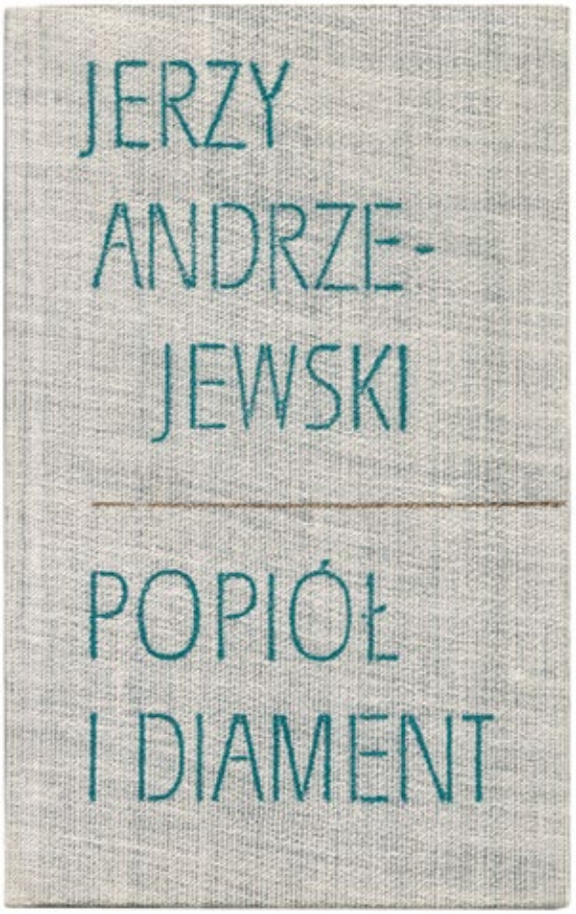
1 **Ewa Frysztak** | Herman Melville | *Moby Dick, czyli biały wieloryb* | Państwowy Instytut Wydawniczy | 1961 | okładka

2 **Ewa Frysztak** | Walter Scott | *Waverley albo lat temu sześćdziesiąt* | Państwowy Instytut Wydawniczy | 1962 | okładka

3 **Ewa Frysztak** | Jerzy Andrzejewski | *Popiół i diament* | Państwowy Instytut Wydawniczy | wydanie XIV | 1967 | okładka

4 **Noviki** | Zorka Wollny | *Ofelie. Ophelias* | Akademia Sztuki w Szczecinie | 2018 | okładka

greckich Wandy Markowskiej z 1955 roku według projektu Andrzeja Heidricha i zaprojektowanej przez Zofię Darowską *Myśli politycznej starożytności* Grzegorza Leopolda Seidlera z 1961 roku. Łączy je rzymska kapitała, na którą stylizowane jest literowanie obu okładek, i motyw meandra, czyli ornamentu w postaci linii załamującej się wielokrotnie pod kątem prostym, dekoracji charakterystycznej dla sztuki helleńskiej. Różni te dwa projekty forma ornamentu: brutalnego, o nierównych, poszarpanych krawędziach, przywołującego na myśl sztukę prymitywną w opracowaniu Darowskiej i geometrycznego w projekcie Heidricha. Jego hieratyczną, uprządkowaną na osi środkowej kompozycję literniczą na okładce *Mitów greckich*, w projekcie Darowskiej zastąpił blok liter brutalnie wypełniający całą szerokość okładki[c]. Czy jednak tych odmienności nie tłumaczą raczej różnice temperamentów obojga grafików niż transformacje postaw i stylistyk wywołane przewrotem październikowym? Darowska miała malarską fantazję, o czym przekonają czytelnika reprodukcje jej okładek w następnym rozdziale ▸IL. 1–6 STR. 304, 305, a Heidrich zawsze, także w latach 80., najchętniej posługiwał się linijką i ekierką. ▸IL. 1–4 STR. 366



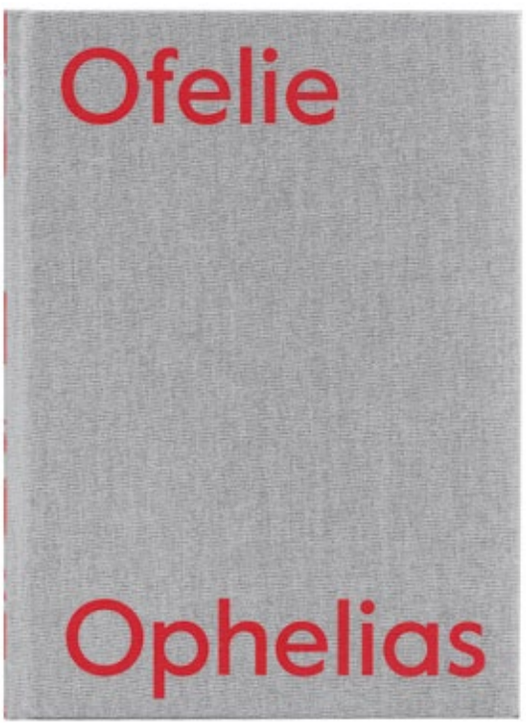
3

Ostatnie przykłady mogłyby bronić tezy, że przy projektowaniu opraw całopłóciennych graficy okazywali się konserwatywni, przedkładając wierność tradycji nad eksperymenty. A może to wydawcy powierzali wykonanie tego rodzaju zadań projektantom, którzy dyscyplinę i szacunek wobec klasycznych reguł mieli we krwi? Tę drugą tezę zdają się potwierdzać kolejne dwa projekty Ewy Frysztak: oszczędne, wręcz ascetyczne kompozycje liternicze na okładkach Biblioteki Arcydzieł, serii Państwowego Instytutu Wydawniczego publikowanej w drugiej połowie lat 50. i początku lat 60.[D], oraz czternastego [!] wydania powieści Jerzego Andrzejewskiego *Popiół i diament* z 1967 roku (przy czym trzeba odnotować, że książka w tej edycji miała też obwolutę, na której projektantka umieściła, obok liter, ekspresyjną ilustrację)[E]. W tym ostatnim opracowaniu uwagę zwracają szlachetne, proste liternictwo i elegancja kompozycji, łącząca w sobie dynamikę nieregularnego ułożenia wierszy równanych do lewej z klasycznym porządkiem[F] oraz linia oddzielająca imię i nazwisko autora od tytułu, która z lewej strony jest wyrównana do tekstu, a z prawej urywa się dramatycznie na krawędzi okładki.

[D] W stopkach redakcyjnych książek tej serii nazwisko projektantki pojawia się także w wersji Ewa Frysztak-Witowska.

[E] W latach 60. zaczęto używać płócien introligatorskich o znacznie ciekawszej strukturze. Bardzo ważnym elementem projektu okładki powieści Andrzejewskiego jest współbrzmiąca z układem literniczym szorstka materia okładkowej tkaniny.

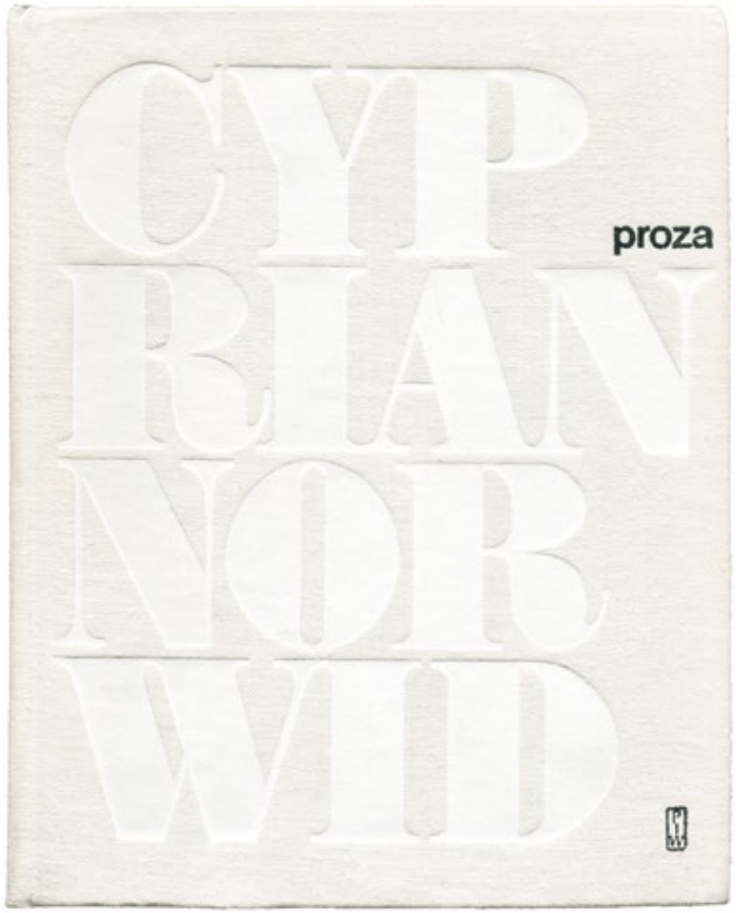
[F] Niemal równo pół wieku później studio Noviki podpisało się pod projektem okładki publikacji Zorki Wollny *Ofelie. Ophelias* (2018). Na podobnym jak w opracowaniu Ewy Frysztak biało-szarym płótnie z grubym splotem nadrukowane zostały jednym kolorem bezszeryfowe litery, równane do lewej strony. Istotną różnicą jest sposób ich wykonania podczas pracy nad projektem: Frysztak namalowała je pędzelkiem, a autorzy okładki *Ofelii* złożyli w komputerze fontem. Znak czasu.



4

[G] Nie tylko Jolanta Barącz – następczyni Aleksandra Stefanowskiego na stanowisku kierownika pracowni graficznej Państwowego Instytutu Wydawniczego – wielotomową edycję rozróżniała kolorem nadruków na grzbietach. Oto trzy tomy *Atlasu lamp elektronowych* z lat 1961–1962, w opracowaniu graficznym Jerzego Cherki, z jednakowymi układami typograficznymi tytułu na grzbietach, które różniły się jedynie kolorem liter (może to zadecydowało, że publikacja uzyskała w 1962 roku tytuł „Najpiękniejszej Książki Roku").

1



2

Czasem do tłoczenia liter w płótnie oprawy używano folii. Świetny rezultat przyniosło to rozwiązanie w edycji *Pism wszystkich* Cypriana Norwida (1971), których okładki zaprojektowała Jolanta Barącz. Surowe białe płótno, wypełniające całą powierzchnię litery imienia i nazwiska poety tłoczone białą matową folią i tylko dwa nieduże czarne akcenty: tytuł tomu (złożony bez wielkich liter) i logotyp wydawnictwa. Warto dodać, że grzbiety ustawionych na półce jedenastu tomów edycji różniły się tylko barwą nadruku niewielkiego graficznego portretu poety: od błękitnego, poprzez granatowy, fioletowy, czerwony aż do żółtego (wyłączenie jednego koloru – zielonego – dało spójną i zarazem wyrafinowaną całość)[G].

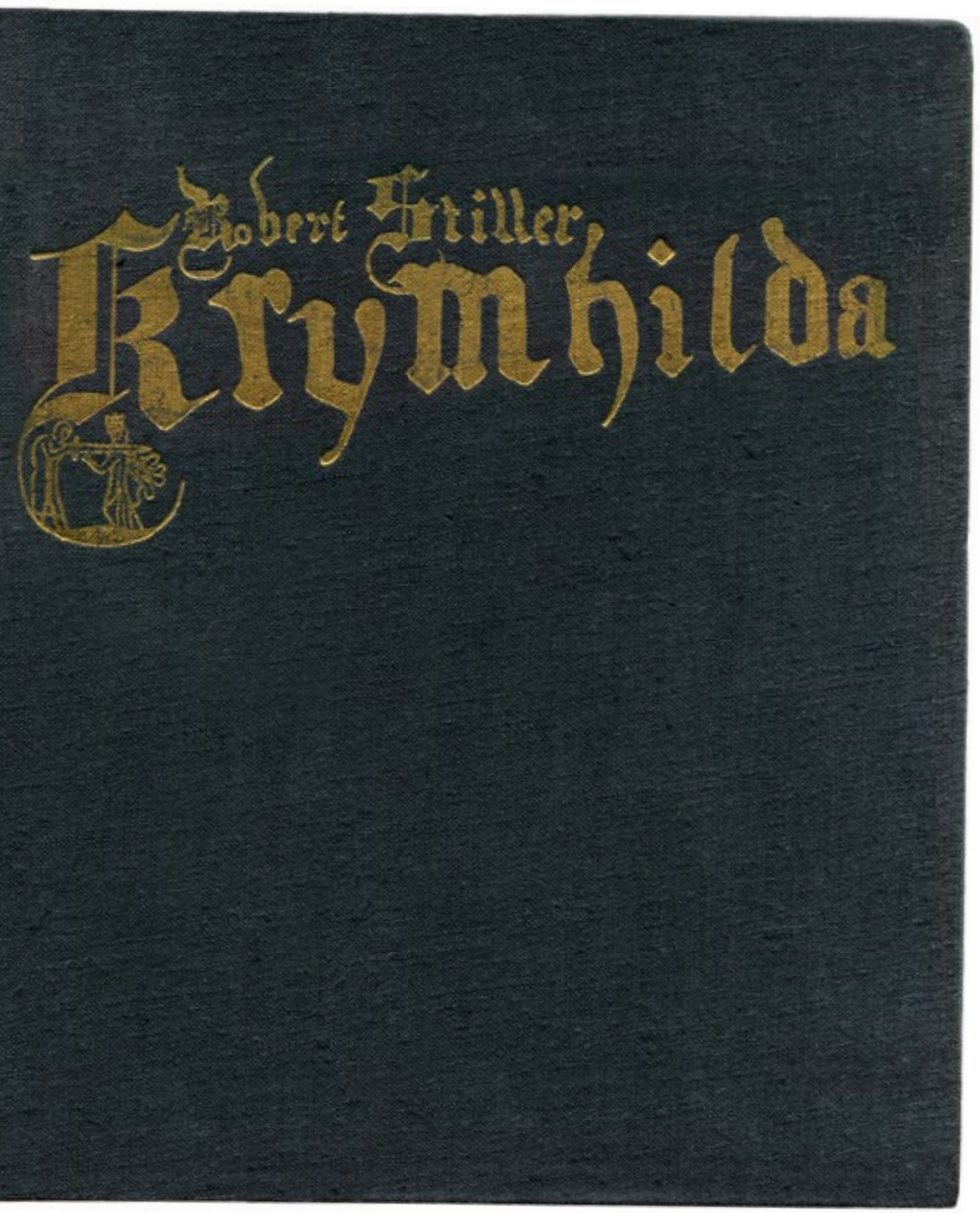
Zarówno w poprzednich stuleciach, jak i obecnie wydawcy i projektanci opraw, żeby wyróżnić i uświetnić swoje książki, chętnie posługują się kolorem złotym[H]. Na zaprojektowanej przez Andrzeja Strumiłłę okładce *Krymhildy* (starogermańskiej sagi *Pieśń o Nibelungach*, której adaptacji dokonał w 1974 roku Robert Stiller) litery tytułu pięknie przez grafika uformowane na wzór średniowiecznej rotundy wytłoczone zostały złotą folią w czarnym

1 **Jerzy Cherka** | *Atlas lamp elektronowych* | Wydawnictwa Komunikacji i Łączności | 1961–1962 | grzbiety okładek

2 **Jolanta Barącz** | Cyprian Norwid | *Pisma wszystkie* | tom VI | Państwowy Instytut Wydawniczy | 1971 | okładka

3 **Andrzej Strumiłło** | Robert Stiller | *Krymhilda* | Nasza Księgarnia | 1974 | okładka

4 **Marcin Markowski** | Marcin Świetlicki | *Polska (wiązanka pieśni patriotycznych)* | 2018 | Wydawnictwo Wolno | okładka



3

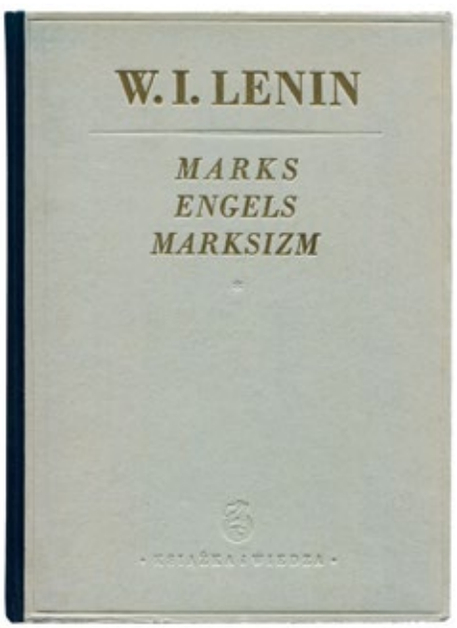
H Marcin Markowski, projektant okładki wiązanki pieśni patriotycznych *Polska* Marcina Świetlickiego (2018), wybierając tłoczenie złotą folią, kierował się ironią. Tomik miał przywoływać skojarzenie z modlitewnikiem, co współbrzmiało z obrazoburczymi wierszami poety, jednak przedsięwzięcie zakończyło się połowicznym sukcesem. Format książki jest zdecydowanie za duży, objętość zdecydowanie za mała, a kompozycja liternicza różni się od tytulariów na okładkach książeczek do nabożeństwa (przede wszystkim twardy bezszeryfowy grotesk powinien zostać zastąpiony uduchowioną antykwą). Honor wydawcy ratują: gatunek tworzywa, z którego zrobiona jest oklejka (chociaż powinno mieć delikatną groszkową fakturę), złota folia i długa, czerwona wstążeczka.

4

1

2

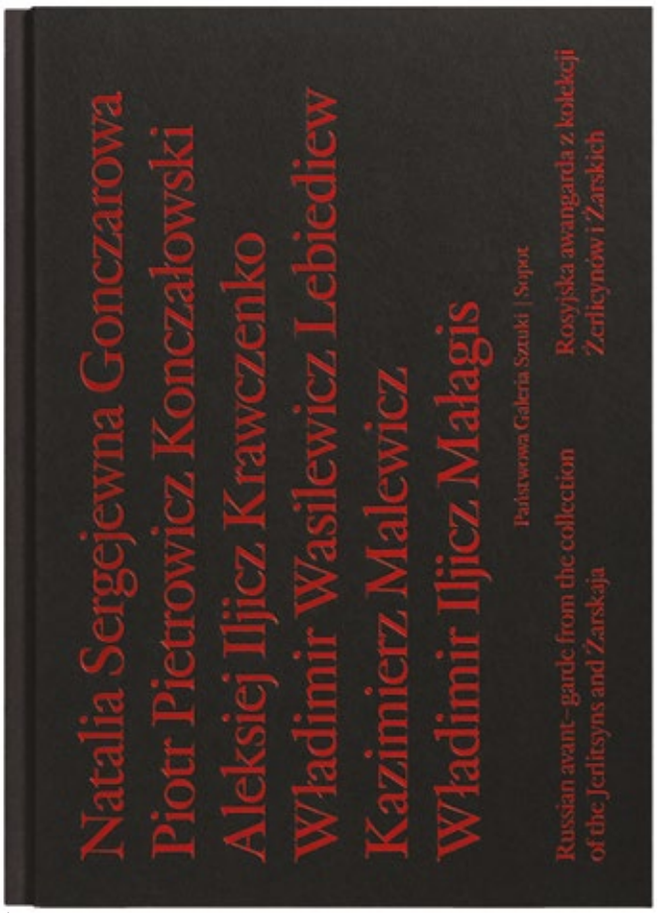
[1] Już w latach 40. xx wieku w publikacjach, na których pięknej edycji szczególnie zależało wydawcom (albo raczej ich partyjnym zwierzchnikom), obok suchego tłoczenia stosowano tłoczenie złotą folią, jak na okładce dzieła Włodzimierza Iljicza Lenina *Marks, Engels, Marksizm* z 1949, której projektanta nie znamy (rysunek suchego tłoczenia jest tak precyzyjny, że można odczytać nawet nazwę wydawnictwa na sygnecie).



3

surowym płótnie oprawy. Ten sam motyw graficzny wydrukowany farbami na obwolucie nie ma nawet w połowie siły wyrazu okładki. W tym przypadku – wyjątkowo – obwoluta z kredowanego papieru okazała się nijaka, a okładka uderza ekspresją. Autor ośmiela się radzić posiadaczom tego wydania *Krymhildy*, by książkę postawili na półce tylko w okładce, ze złożoną obwolutą w środku[1].

W czasach PRL-u zdarzało się grafikom uzyskać zgodę przełożonych na druk kolorem złotym nawet obwolut. Wspominali o tym z dumą Józef Wilkoń (*Noctes aninenses* Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego z 1975 roku)[1], Władysław Brykczyński (*Dzieje żywota i znamienitych spraw Admirała don Krzysztofa Kolumba przez jego syna Hernanda Colona* z 1965 roku)[2], a także Ewa Frysztak-Witowska, której obwoluta monografii Hesketha Pearsona *Oscar Wilde* (1963) – dzięki złotej płaszczyźnie wypełniającej światło litery 'O' – była jedną z jej najlepszych realizacji. Projektantka wspomina: „Z tego projektu jestem zadowolona. Przy tym oszczędzaniu, które panowało, to była rewelacja, że prawdziwe złoto mi dali! [Bez tego złota] w ogóle by nie było to. Żółty nie mógł być"[3].



4

1 **Ewa Frysztak-Witowska** | Hesketh Pearson | *Oscar Wilde* | Państwowy Instytut Wydawniczy | 1963 | obwoluta

2 **Joanna Jopkiewicz** | Darek Foks | *Ludzie kultury* | Wydawnictwo Warstwy | 2019 | okładka

3 **autor nieznany** | Włodzimierz Iljicz Lenin | *Marks, Engels, marksizm* | Książka i Wiedza | 1949 | okładka

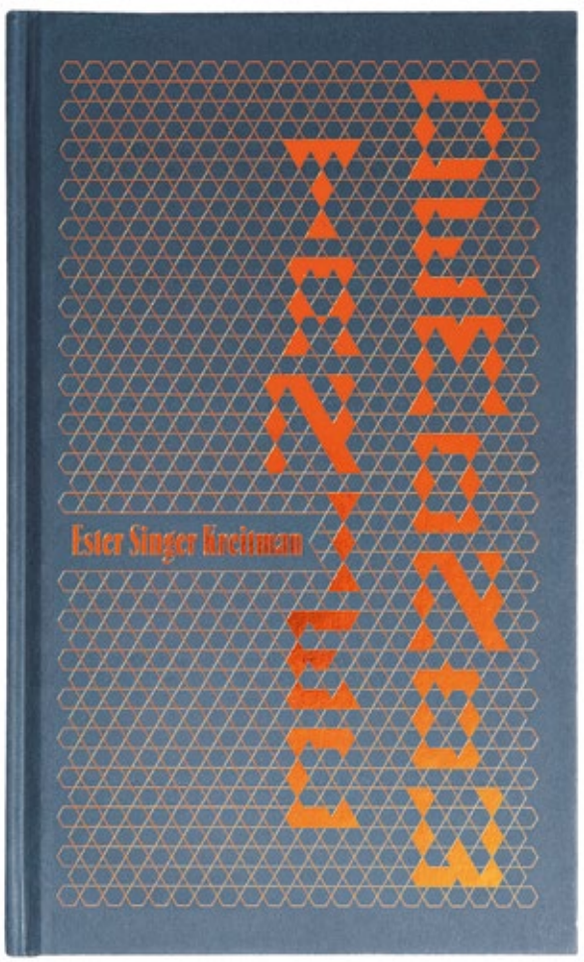
4 **Ryszard Bienert** | *Rosyjska awangarda z kolekcji Żerlicynów i Żarskich* | Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie | 2012 | okładka

5 **kilku.com [Idalia Smyczyńska i Robert Zając]** | Ester Singer Kreitman | *Taniec demonów* | Wydawnictwo Fame Art | 2019 | okładka

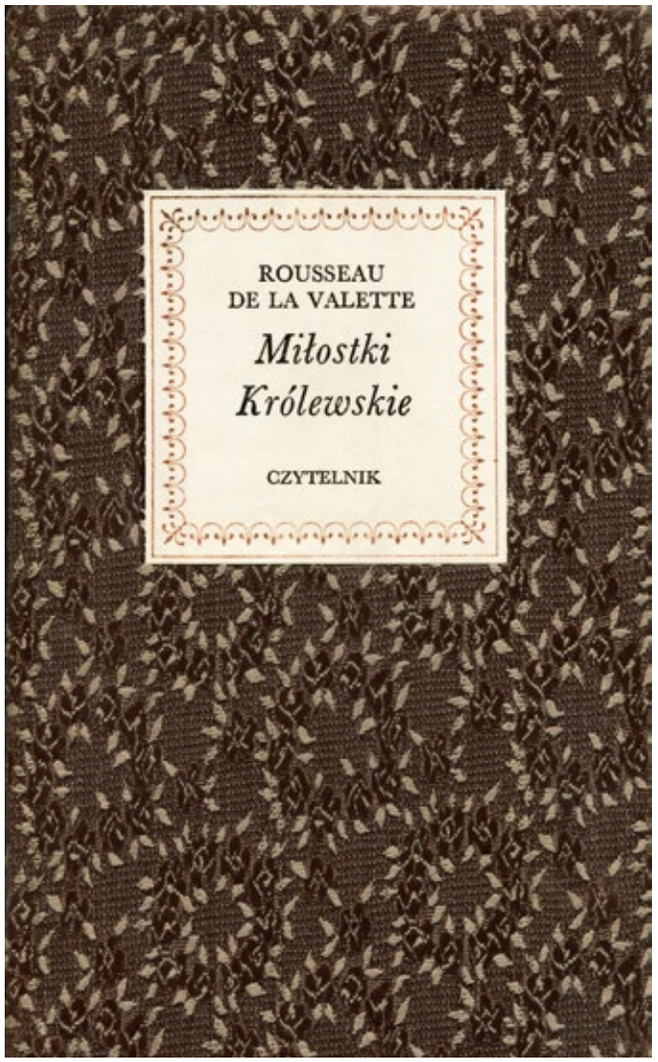
Ponad pięćdziesiąt lat później ten sam efekt zawdzięcza złotemu nadrukowi okładka książki Darka Foksa *Ludzie kultury*, wydanej w 2019 roku w opracowaniu graficznym Joanny Jopkiewicz. Złota folia rozświetla umieszczone na całej powierzchni okładki litery, opalizuje i migoce, przez co niedoskonałości układu typograficznego pozostają niedostrzeżone. Dodajmy, że o ile elegancja obwoluty *Oscara Wilde'a* współgra z pozą dandysa, którą przyjął bohater biografii, o tyle w przypadku tomiku poezji Darka Foksa przeciwnie – wielkie złocone litery mają wydźwięk ironiczny i przewrotny.

Użycie złotej folii przydawało okładkom elegancji i powagi. W zupełnie innym celu zastosowano kolor czerwony w monografii *Rosyjska awangarda z kolekcji Żerlicynów i Żarskich*, wydanej w 2012 roku według projektu Ryszarda Bienerta. Tłoczenie czerwoną folią w czarnej tekturze okładki nazwisk artystów i dwujęzycznego tytułu przywołuje mroczną aurę kojarzącą się z paroksyzmami pierwszego porewolucyjnego dziesięciolecia w sowieckiej Rosji.

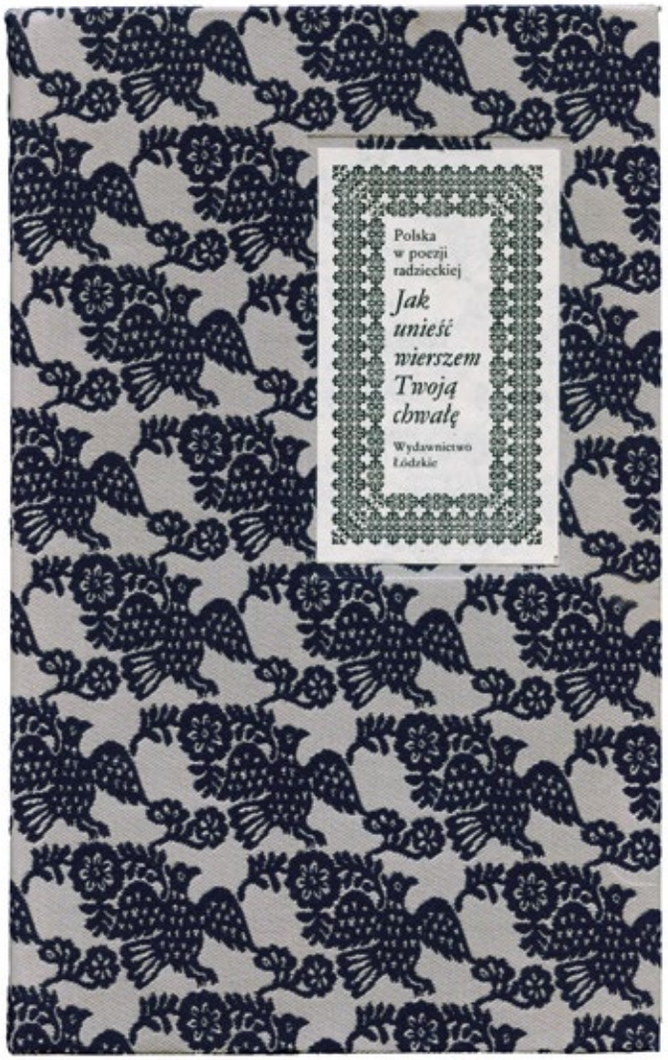
Na oprawie powieści Ester Singer Kreitman *Taniec demonów* z 2019 roku, według projektu kolektywu kilku.com (czyli Idalii



5



1



2

Smyczyńskiej i Roberta Zająca), została zastosowana barwna metalizowana folia, która nadała okładce zagadkowość, a zarazem wykwintną elegancję. Współczesne maszyny introligatorskie pozwalają na tłoczenie nawet bardzo drobnych i finezyjnych wzorów, takich jak zbudowana z cienkich linii modułowa siatka, w którą wpisane zostały mechanicznie zdeformowane litery tytułu.

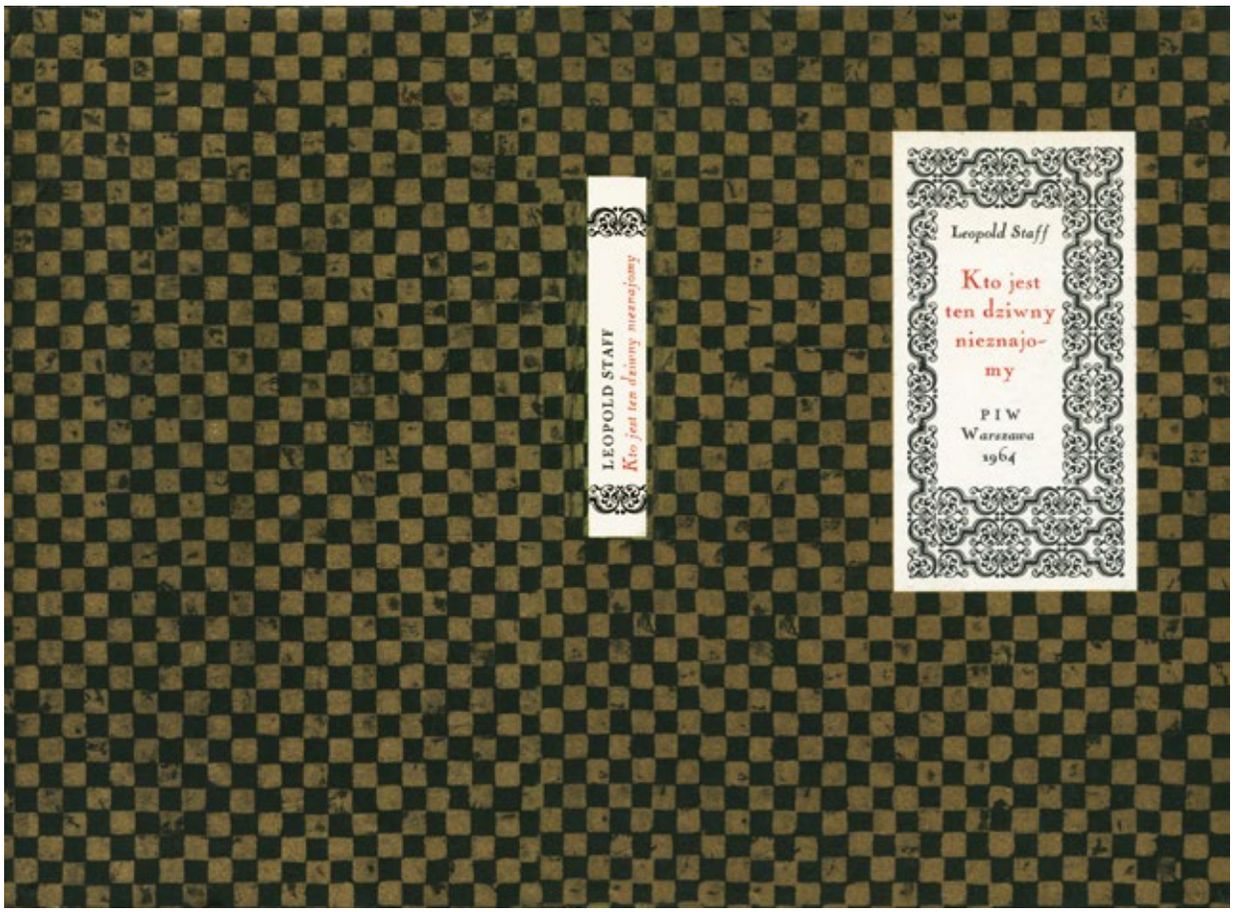
Obok jednolitej oprawy płóciennej stosowano – nieczęsto jednak – materiały wzorzyste. *Miłostki królewskie* autorstwa Rousseau de La Valette w opracowaniu graficznym Władysława Brykczyńskiego wydawca (w 1971 roku) zdecydował się oprawić w bogato zdobioną, ornamentalną, ciemnobrązową tkaninę, przywodzącą na myśl królewski buduar. Tytularia, których nie można

1 Władysław Brykczyński | Rousseau de La Valette | *Miłostki królewskie* | Czytelnik | 1971 | okładka

2 Leon Urbański | *Jak unieść wierszem Twoją chwałę. Polska w poezji radzieckiej* | Wydawnictwo Łódzkie | 1977 | okładka

3 Leon Urbański | Leopold Staff | *Kto jest ten dziwny nieznajomy* | Państwowy Instytut Wydawniczy | 1964 | okładka

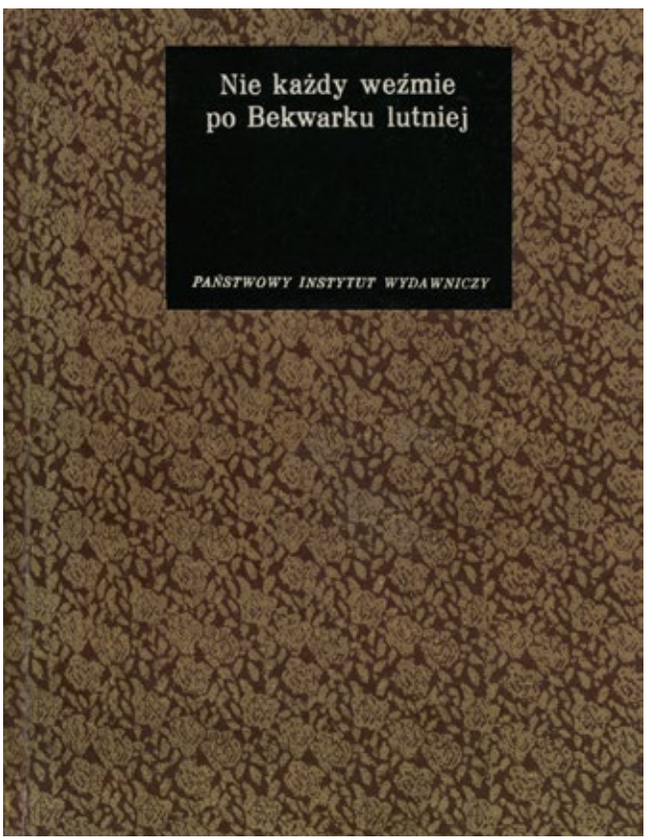
4 Ryszard Świętochowski i Janusz Lewandowski | *Nie każdy weźmie po Bekwarku lutniej* | Państwowy Instytut Wydawniczy | 1971 | okładka



3

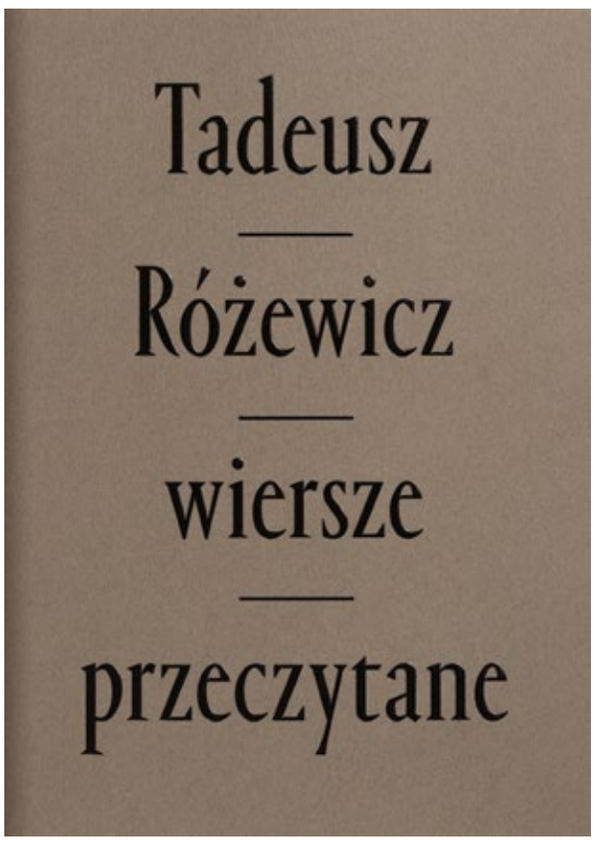
było wydrukować na nierównej powierzchni oklejki, znalazły się na papierowej naklejce umieszczonej w wytłoczonym polu, tak jak robiono to dawniej. Podobnie oprawiony został zbiór poezji radzieckiej *Jak unieść wierszem Twoją chwałę* z 1977 roku, jedynie jego projektant, Leon Urbański, papierową nalepkę z tytulariami umieścił nie na osi środkowej okładki, ale z jej prawej strony.

Tytularia na okładkach tomów wierszy: Leopolda Staffa *Kto jest ten dziwny nieznajomy* z 1964 roku według projektu Leona Urbańskiego oraz wydanego w 1971 roku dla uczczenia 25-lecia Państwowego Instytutu Wydawniczego zbiorku cytatów *Nie każdy weźmie po Bekwarku lutniej*, zaprojektowanego przez Ryszarda Świętochowskiego i opracowanego typograficznie przez Janusza Lewandowskiego, wydrukowano na papierowych naklejkach, które zostały przyklejone do matowych, szlachetnie dekoracyjnych papierowych oklejek (pierwszą okładkę grafik opatrzył drugą naklejką umieszczoną na grzbiecie, a bordiurze na froncie nadał intrygującą, niesymetryczną formę – tak powstała jedna z najpiękniejszych okładek PRL-u).



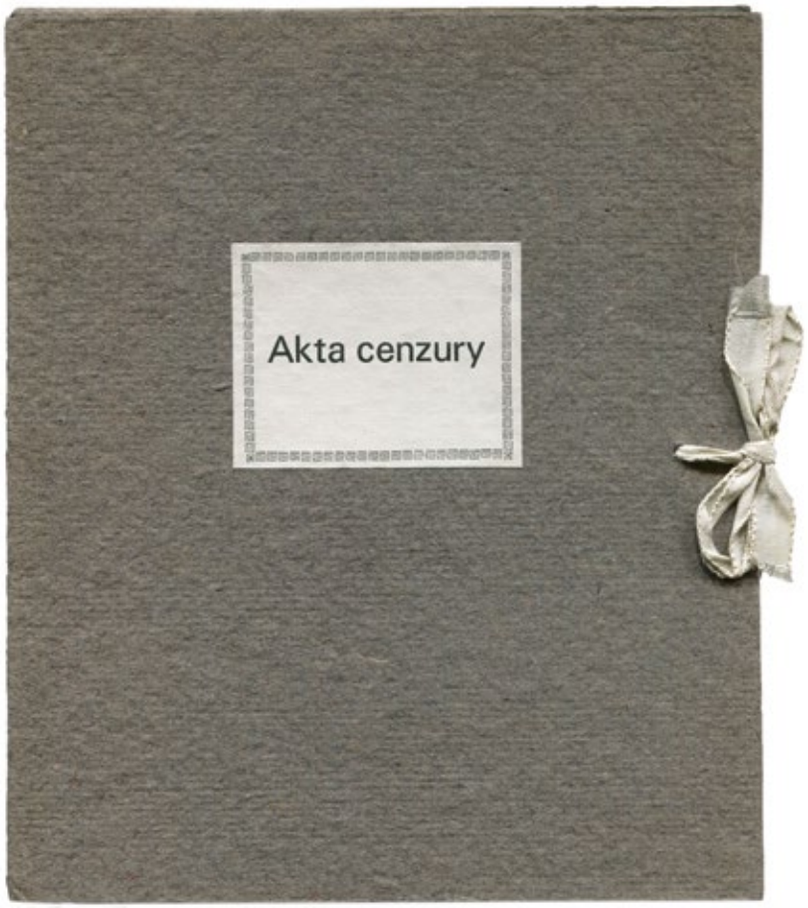
4

1

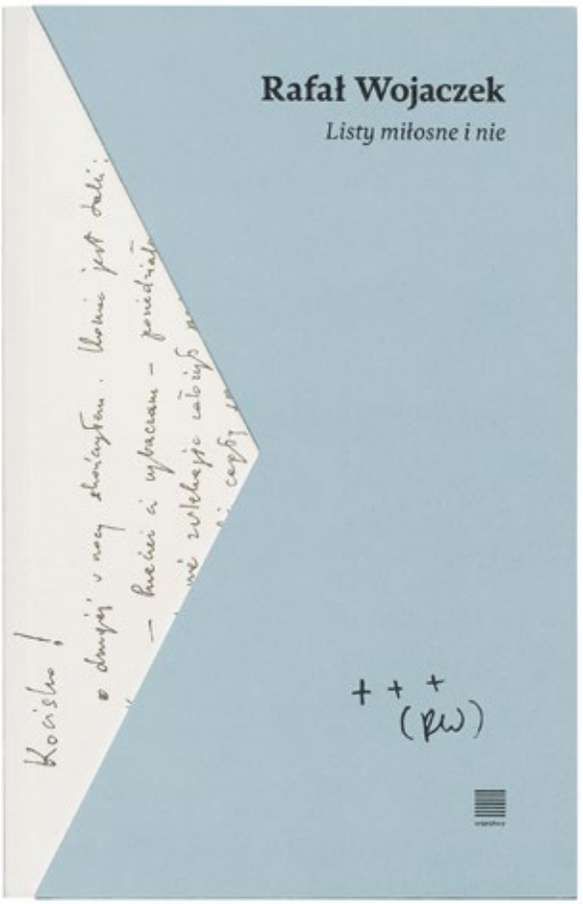


2

3.
Przykłady dzisiejszego stosowania w oprawie obu rodzajów tłoczeń jednocześnie – suchego i folią – pokazują, że ta tradycyjna rzemieślnicza technika może współgrać z nowoczesną formą typograficzną. W oprawie półpłóciennej katalogu Andrzeja Kramarza *Rzeczy* zaprojektowanego przez Witolda Siemaszkiewicza tłoczenie wykonano w surowej szarej tekturze. Wielokrotne powtórzenie tytułu: rzeczy/things uzasadnione jest zawartością publikacji, która gromadzi fotografie tysięcy artefaktów oferowanych na targowiskach i bazarach. Nieznane dawniej efekty daje wykonywanie nadruków techniką sitodruku przy użyciu farb specjalnych – odblaskowych, fotochromowych, fosforyzujących i puchnących. To ostatnie rozwiązanie zastosował Ryszard Bienert, projektując szlachetnie prostą okładkę zbioru *Wierszy przeczytanych* Tadeusza Różewicza (2014). Rzadko stosowanym zabiegiem jest wydrukowanie tej samej okładki w kilku wersjach – w przypadku *Wierszy przeczytanych* Tadeusza Różewicza są to cztery warianty kolorystyczne (pierwsze wydanie tomiku miało okładkę oliwkową lub kremową, a drugie: szarą albo pomarańczową).



3



4

Niektórzy puryści wśród bibliofilów nie zgadzają się nazwać książką publikacji, gromadzących pojedyncze karty w tekach bądź skoroszytach. Nie wchodząc w definicyjne spory, warto zaznaczyć, że wśród podobnych wydawnictw bywają przykłady druków o wielkiej urodzie, jak zaprojektowana przez Leona Urbańskiego w 1964 roku teka zawierająca reprinty akt carskiej cenzury. Surowe, ale szlachetne tekturowe okładki związane białą jedwabną wstążeczką, z naklejoną skromną karteczką z tytułem zbioru dają złudzenie autentyku[J].

Pomysłowe rozwiązanie, które dla okładki *Listów miłosnych i nie* Rafała Wojaczka (2019) znalazła jej projektantka Joanna Jopkiewicz, pozwala uniknąć sporów o definicję książki, a zarazem łudzi wrażeniem, że mamy do czynienia ze zbiorem luźnych dokumentów zebranych w kartonowym futerale. Bladoniebieski kolor okładki i kształt wycięcia zrobionego w tym pseudofuterale przywołują na myśl najbardziej popularny w czasach PRL-u wzór pocztowej koperty. Kolejna publikacja wrocławskiego wydawnictwa Warstwy warta uwagi bibliofilów.

[J]Leon Urbański naklejane na okładki książek karteczki z tytulariami opatrywał zawsze dekoracyjnymi układami typograficznymi, często asymetrycznymi, drukowanymi z czcionek w kierowanej przez siebie Doświadczalnej Oficynie Graficznej PSP. ▸IL. 2, 3 STR. 112, 113 Na naklejce *Akt cenzury* ramka jest tak prosta, jakby była dziełem anonimowego introligatora, stałego dostawcy artykułów piśmiennych dla carskiego urzędu.

1 Witold Siemaszkiewicz | Andrzej Kramarz | *Rzeczy* | Muzeum Etnograficzne im. Seweryna Udzieli w Krakowie | 2008 | okładka

2 Ryszard Bienert | Tadeusz Różewicz | *Wiersze przeczytane* | Wydawnictwo Warstwy | wydanie II | 2016 | okładka

3 Leon Urbański | *Akta cenzury* | Redakcja „Pamiętnika Teatralnego" | 1966 | okładka

4 Joanna Jopkiewicz / Grupa Projektor | Rafał Wojaczek | *Listy miłosne i nie* | Wydawnictwo Warstwy | 2019 | okładka

1 **Janusz Górski** | Barbara Sieroslawski | *Inwentaryzacja. Przedmioty scenograficzne Jerzego Grzegorzewskiego zachowane w magazynach Teatru Narodowego w Warszawie* | Teatr Narodowy | 2008 | pudełko

2 **Janusz Górski** | Barbara Sieroslawski | *Inwentaryzacja. Przedmioty scenograficzne Jerzego Grzegorzewskiego zachowane w magazynach Teatru Narodowego w Warszawie* | Teatr Narodowy | 2008 | karty katalogowe

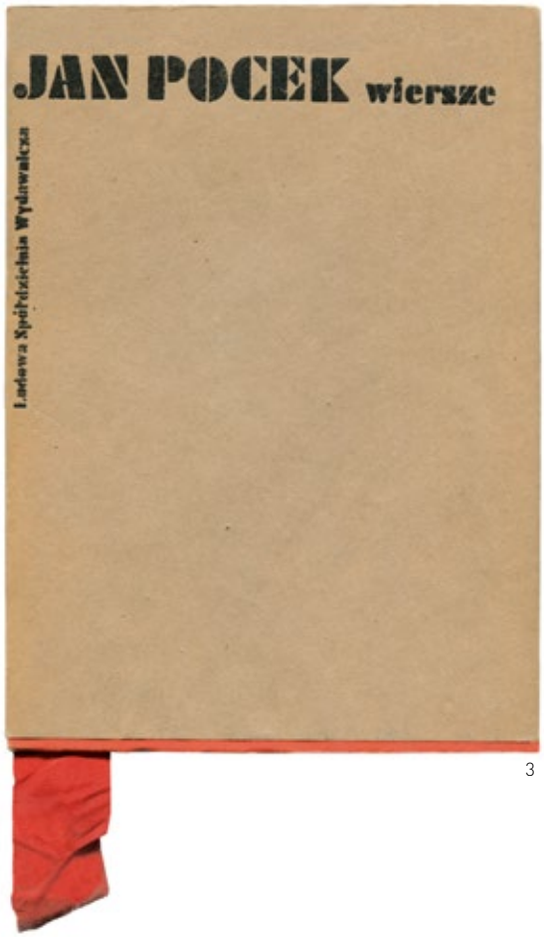
3 **Marian Murawski** | Jan Pocek | *Wiersze* | Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza | 1973 | obwoluta

4 **Marian Murawsk**i | Stanisław Gąsienica-Byrcyn | *Myśli juhasa* | Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza | 1974 | obwoluta

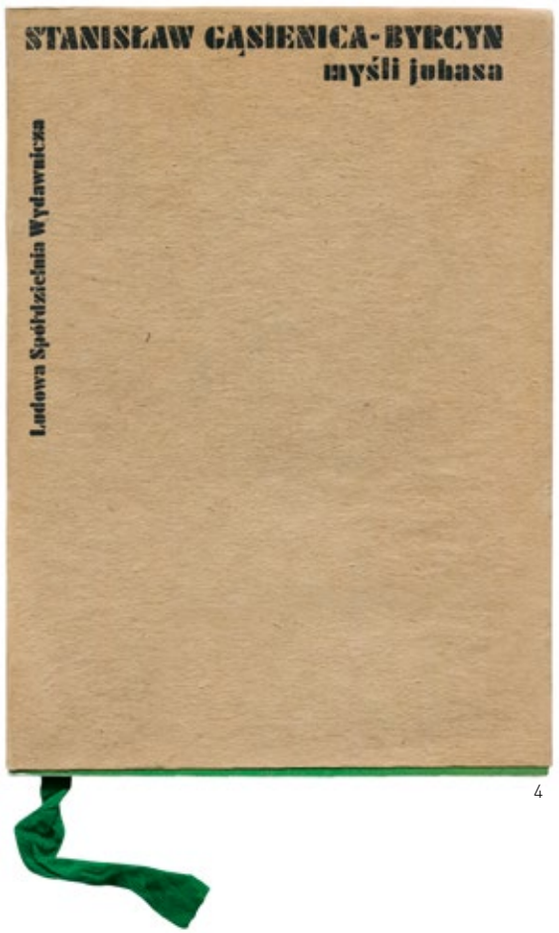
5 **Ryszard Bienert** | *Kamil Kuskowski 2000–2012* | Galeria Bielska BWA | 2012 | okładka

1

2



3

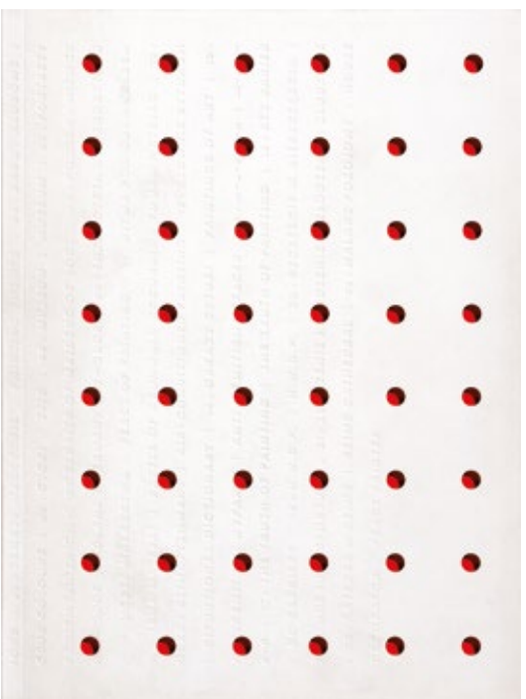


4

Zaprojektowanemu przeze mnie w 2008 roku katalogowi Barbary Sieroslawski *Inwentaryzacja. Przedmioty scenograficzne Jerzego Grzegorzewskiego zachowane w magazynach Teatru Narodowego w Warszawie* wydawca – Teatr Narodowy – nadał numer ISBN, dlatego bez wahań mogę tu pokazać jego reprodukcje. Sporych rozmiarów szarobrązowe tekturowe karty, na których zreprodukowano obiekty, umieszczone zostały w pudle z tektury oklejonej szorstkim marmurkowym papierem. Odwołanie do biurowych inwentaryzacyjnych segregatorów wydaje się czytelne.

Stosowany niekiedy w oprawach szorstki papier pakowy potrafi nadać owiniętym w niego publikacjom oryginalny artystyczny wyraz. Kolejne tomiki serii poetyckiej zaprojektowanej przez Mariana Murawskiego dla Ludowej Spółdzielni Wydawniczej oprawione zostały właśnie w obwoluty wykonane z papieru do pakowania, a wszystkie litery zostały wydrukowane prostym szablonowym krojem jak na opakowaniach zastępczych albo tymczasowych. Wrażenie wyrafinowania projekt zawdzięcza zadrukowanym czystym kolorem okładkom, których krawędzie widoczne są spod szarej obwoluty, i szerokim wstążeczkom, również w kolorze okładki[K].

[K] Podobnie prosty pomysł na wykorzystanie koloru zastosował Ryszard Bienert w projekcie oprawy katalogu Kamila Kuskowskiego *2000–2012*, wydanego w 2012 roku: przez okrągłe otworki białej kartonowej okładki widać intensywną czerwień, jaką zadrukowana została wewnętrzna strona jej skrzydełka.


5

[L] Ten sam Kuba Sowiński naklejkę z nazwiskiem Antonisza – któremu poświęcony jest katalog wydany w 2013 roku – umieszczał w coraz to innym miejscu zaprojektowanej przez siebie okładki. Pomysł grafika dyskretnie koresponduje z anarchistyczną postawą bohatera publikacji, który robił filmy animowane, brutalnie wydrapując kolejne kadry bezpośrednio na taśmie filmowej.

1

2

3

Pomysłowo zaprojektował okładkę antologii *Piękni xx-wieczni. Polscy projektanci graficy* (wydanej w 2017 roku) jej autor Kuba Sowiński[L]: na pierwszej i czwartej stronie oklejki z białego tworzywa namalował wałkiem różnokolorowe wielkie litery 'X', które dopiero po rozłożeniu okładki tworzą monumentalne 'XX' (bohaterami książki są xx-wieczni projektanci). Każdy egzemplarz jest inny, ponieważ iksy malowane były ręcznie na oklejkach (po naklejeniu ich na tekturę, a przed oprawą)[M].

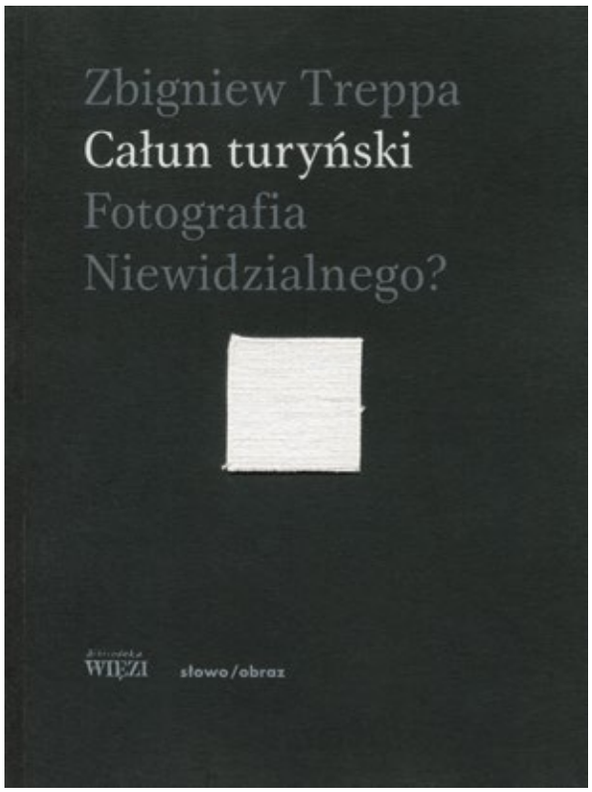
4

1–2 **Jakub de Barbaro i Kuba Sowiński** | Antonisz | *Technika jest dla mnie rodzajem sztuki* | 2013 | okładka

3 **Kuba Sowiński** | *Piękni XX-wieczni. Polscy projektanci graficy* | 2+3D | 2017 | okładka

4 **Kuba Sowiński** | *Very Graphic. Polish Designers of the 20th Century* | edycja anglojęzyczna | Instytut Adama Mickiewicza | 2015 | okładki

[M] Kuba Sowiński opowiada: „Farba na oklejki była nanoszona specjalnymi markerami, które umożliwiały także mieszanie kolorów, więc uzyskałem w ten sposób więcej odcieni. Robiła to ze mną grupa znajomych (nie tylko projektantów). Przyjęliśmy zasadę, że malowaniem rządzi przypadek – z przodu i z tyłu razem są 4 ślady, co przy 7–8 kolorach daje ponad 2400 kombinacji. Nie oznacza to, że nie ma kilku takich samych zestawień kolorów, bo jeżeli komuś dobrze malowało się tylko różowym markerem, to było ich więcej. Sedno raczej w tym, że niepowtarzalne są same ślady narzędzia i drobne zachlapania. Bałem się znacznej liczby odrzutów, ale szczęśliwie było ich niedużo, mimo że się trochę wygłupialiśmy podczas pracy”[4].



1

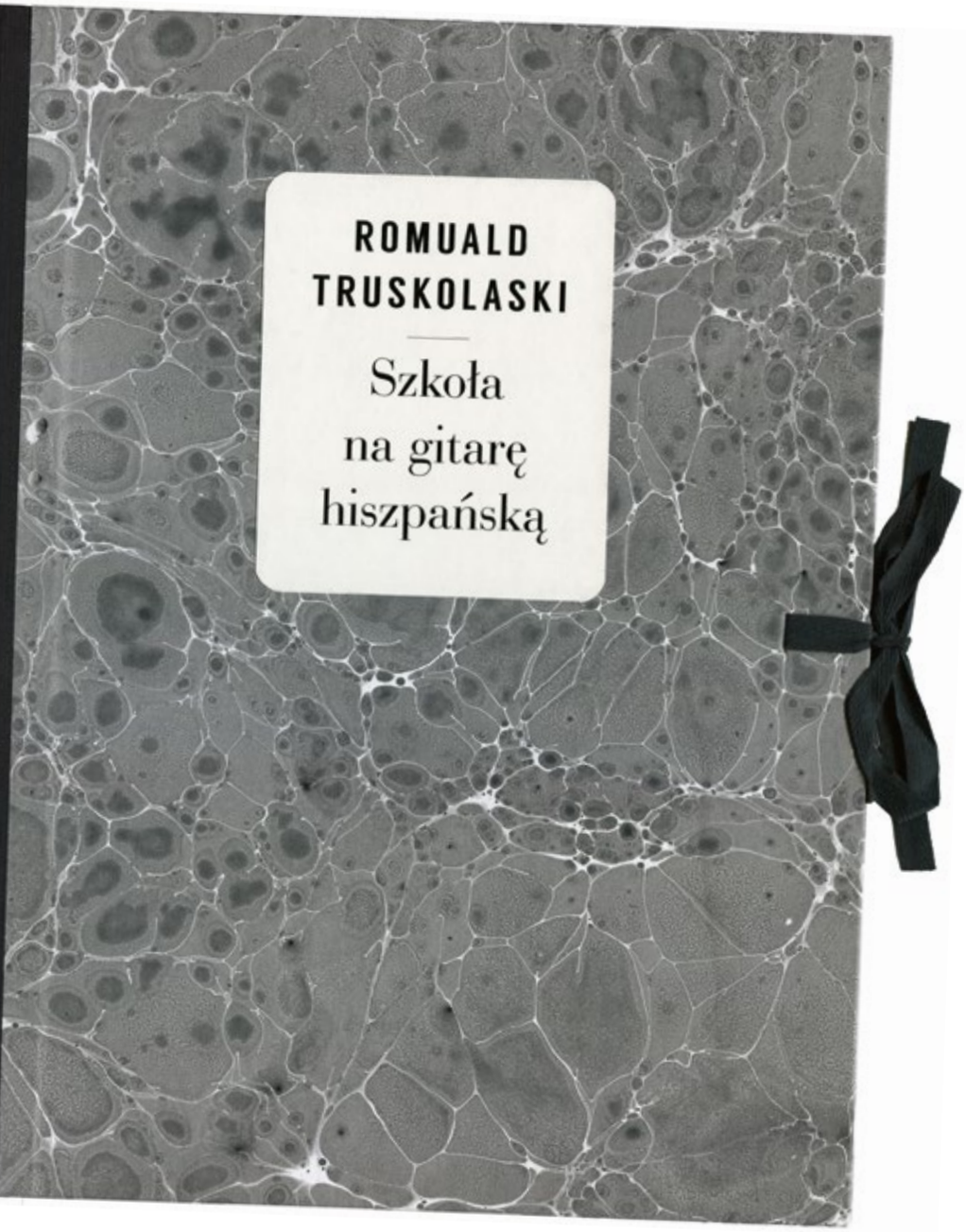
Pod koniec pierwszej połowy lat 90., w czasie, kiedy sztukę książki ogarnęła zapaść, zdecydowałem się nadać cyklowi publikacji wydawnictwa słowo/obraz (założonego przeze mnie wspólnie ze Stanisławem Rośkiem) historyzujący kształt edytorski. Seria nazywała się Minerwa. Biblioteka Filozofii i Historii Filozofii pod redakcją Leszka Brogowskiego, a jej opracowanie graficzne obejmowało nie tylko oprawę, ale także projekt typograficzny wnętrza, co w tamtym okresie zdarzało się nieczęsto. Książki ukazywały się w oprawie półpłóciennej, tytularia na oklejkach odbijane były techniką typograficzną z ręcznie złożonych czcionek (nawet w logotypie wydawnictwa komputerowa Futura zastąpiona została Paneuropą), a ozdobne inicjały drukowane były oddzielnie na papierze w kolorze *chamois* i ręcznie przyklejane do okładek. Reprodukowane na nalepkach inicjałowe litery 'M' (od nazwy serii) miały formę odpowiadającą stylistycznie epoce, której dotyczyła książka. W tym kształcie edytorskim wydane zostały pierwsze tomy cyklu, jako pierwszy – *Mistycy, spirytualiści, alchemicy niemieccy XVI wieku* Alexandra Koyré (1995). Ta tradycyjna technologia okazała się zbyt kosztowna i w następnych woluminach (publikowanych przez oficynę słowo/obraz terytoria) oprawa była już kartonowa z inicjałem drukowanym wraz z tytulariami techniką offsetową[N].

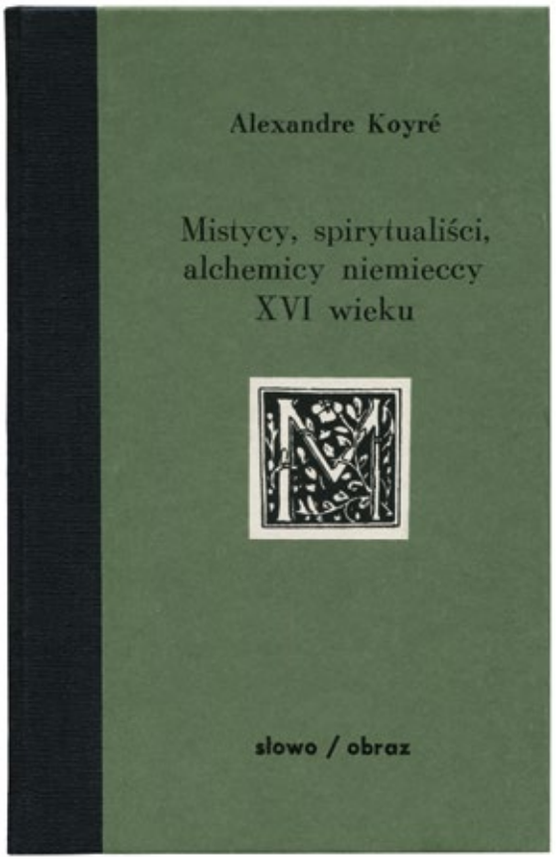
Podobny zabieg udało mi się powtórzyć w 2004 roku, kiedy na okładkach książki Zbigniewa Treppy *Całun turyński. Fotografia Niewidzialnego?* poniżej tytulariów drukowanych techniką sitodruku na czarnym kartonie zleciłem naklejanie skrawka białego surowego płótna. Z kolei reprint XIX-wiecznego podręcznika gry na gitarze hiszpańskiej autorstwa Romualda Truskolaskiego (2016) oprawiłem w okładkę, która naśladowała tekę zawiązywaną na tasiemkę (okładka wystawała poza blok książki nieco bardziej, niż ma to miejsce w zwykłej oprawie twardej). Oklejki zostały wykonane z ręcznie produkowanego papieru marmurkowego, dzięki czemu każdy egzemplarz różnił się od pozostałych, a tytularia były wydrukowane na naklejanych na okładkach karteczkach (z zaokrąglonymi narożnikami).

[N] Stanisław Salij poszedł krok dalej – w projekcie okładki pracy Anny Wasilewskiej *Od Potockiego do Pereca* z 2009 roku zacytował dosłownie rozwiązanie stosowane na przełomie lat 40. i 50. XX wieku. ▸IL. 3 STR. 237

2

3





4

5

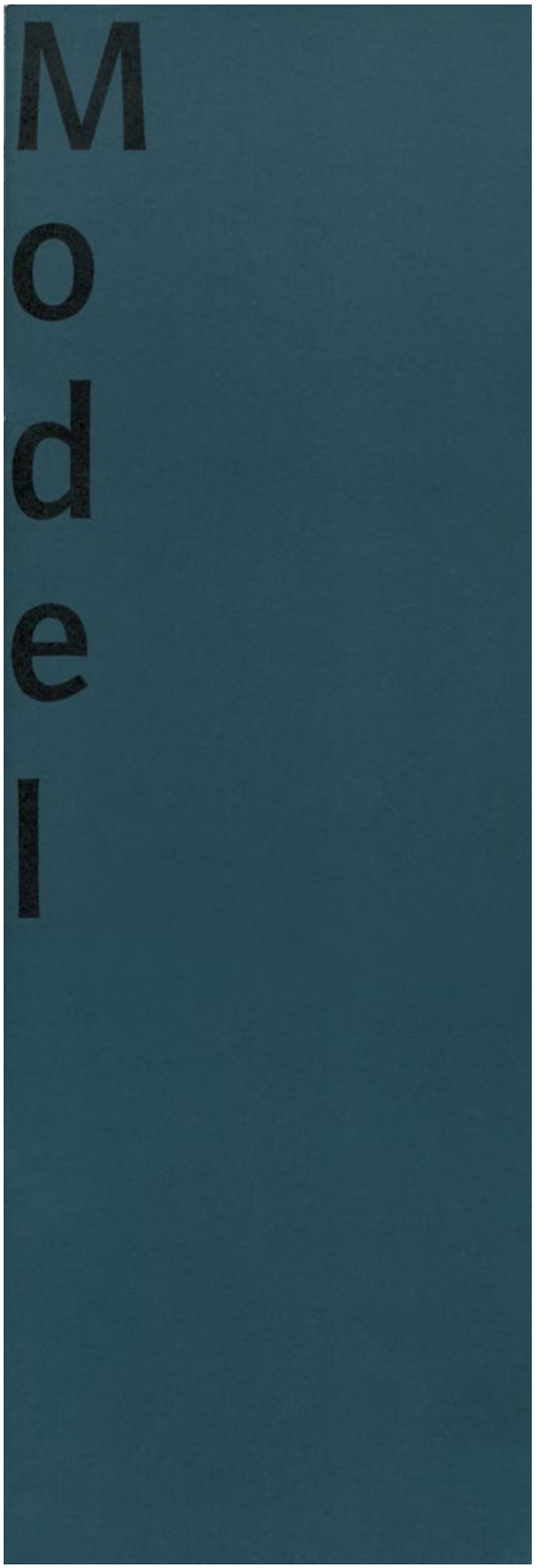
1 **Janusz Górski** | Zbigniew Treppa | *Całun turyński. Fotografia Niewidzialnego?* | Biblioteka „Więzi" i słowo/obraz | 2004 | okładka

2 **Stanisław Salij [Stanisław Rosiek]** | Anna Wasilewska | *Od Potockiego do Pereca. Pięć rozmów o literaturze francuskiej* | słowo/obraz terytoria | 2009 | okładka

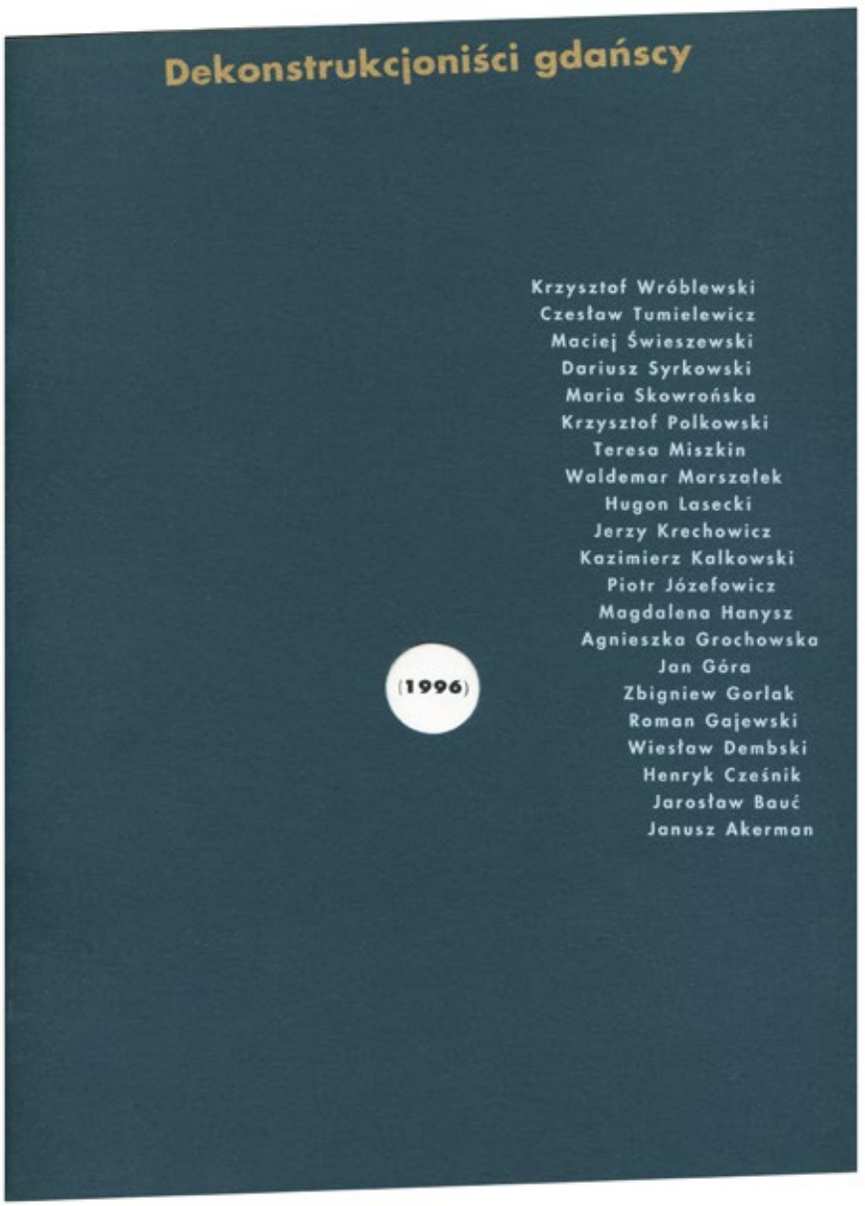
3 **Janusz Górski** | Romuald Truskolaski | *Szkoła na gitarę hiszpańską* | Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina | 2016 | okładka

4 **Janusz Górski** | Alexandre Koyré | *Mistycy, spirytualiści, alchemicy niemieccy XVI wieku* | słowo/obraz | 1995 | okładka

5 **Stanisław Salij [Stanisław Rosiek]** | Alexandre Koyré | *Od zamkniętego świata do nieskończonego wszechświata* | słowo/obraz terytoria | 1998 | okładka



1



2

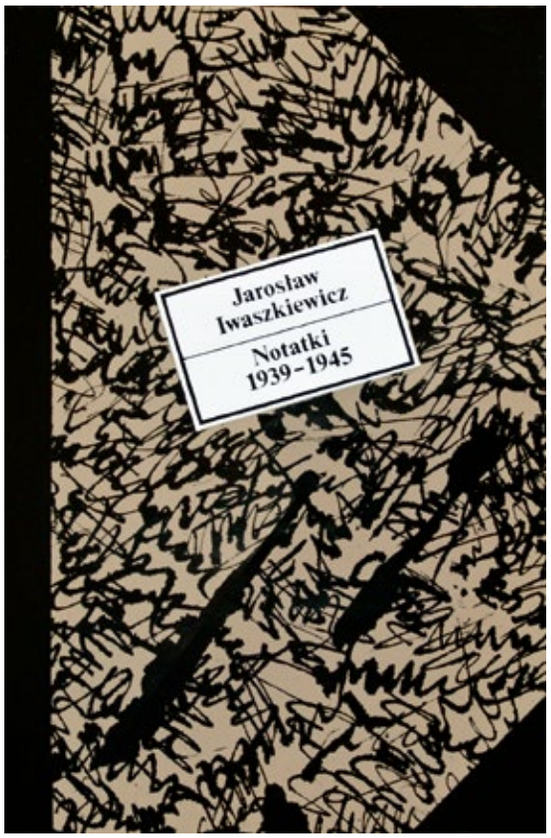
1 Janusz Górski | *Model* | słowo/obraz | 2002 | okładka

2 Janusz Górski | *Dekonstrukcjoniści gdańscy* | słowo/obraz | 1996 | okładka

3 Wiesław Gołuch | Jarosław Iwaszkiewicz | *Notatki 1939–1945* | Wydawnictwo Dolnośląskie | 1991 | obwoluta

4 Wiesław Gołuch | Jarosław Iwaszkiewicz | *Notatki 1939–1945* | Wydawnictwo Dolnośląskie | 1991 | obwoluta i skrzydełko

5 Ireneusz Kulik i Jan Lessaer | *Stany graniczne fotografii* | Zarząd Okręgu Katowickiego ZPAF | 1977 | okładka



3

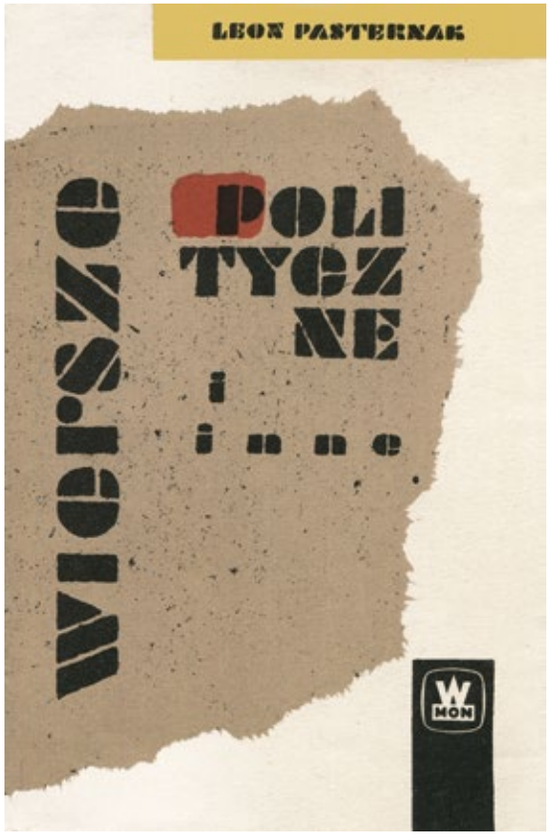
4

Na okładkę katalogu *Dekonstrukcjoniści gdańscy* użyłem jedynego kartonu dostępnego w polskich hurtowniach w połowie lat 90., którego kolor nie był banalny (długo ich asortyment obejmował tylko czyste, żywe barwy). Jak przystało na druk dekonstrukcjonistyczny, krawędzie publikacji nie były względem siebie prostopadłe, a wydrukowany na stronie tytułowej rok edycji – 1996 – wyzierał przez wycięty w okładce otwór. Kiedy w 2002 roku projektowałem katalog prac Marka Modela, musiałem na okładkę wybrać ten sam gatunek i kolor materiału (oferta hurtowni nie zmieniła się, mimo że minęło sześć lat). Publikacja miała nietypowy format (wysokość niemal pół metra), ponieważ takie proporcje – wydłużone i pionowe – miały akty rysownika[0].

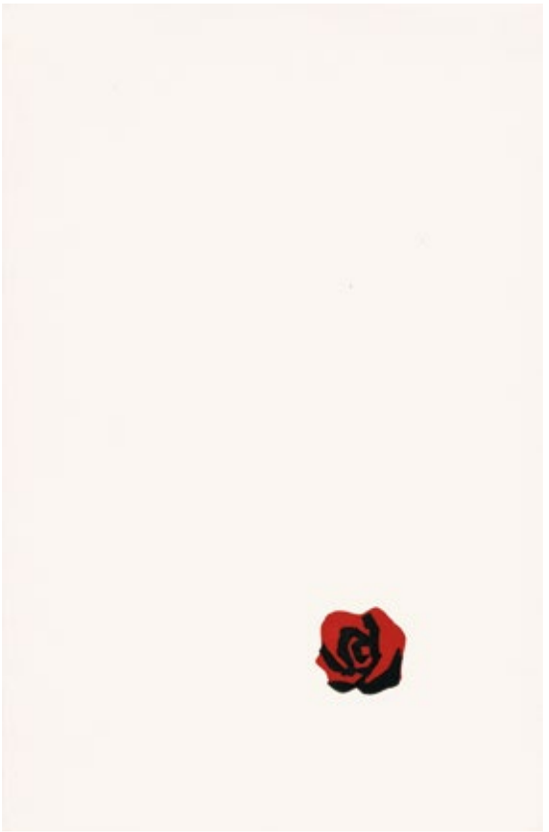
Innego rodzaju jest pomysł zaprojektowanej przez Wiesława Gołucha obwoluty *Notatek 1939–1945* Jarosława Iwaszkiewicza (1991). Na jej pierwszej stronie widzimy okładkę notatnika, w którym introligator zastąpił marmurek papierem pokrytym atramentowymi bazgrołami. Po rozłożeniu skrzydełka odkrywamy, że szary papier został zagięty do środka, jak w popularnych dawniej zeszytowych „sekretach".

[0] Przykładem szlachetnie prostego rozwiązania graficznego, w którym projektanci wykorzystali zwykłe materiały introligatorskie, jest okładka katalogu *Stany graniczne fotografii* (1977). Z szarobrązową tekturą i surowym czarnym płótnem doskonale się komponował drukowany techniką typograficzną tytuł, którego litery zostały tak głęboko wciśnięte w powierzchnię oprawy, jakby były tłoczone (współautorem projektu – obok Jana Lessaera – był artysta konceptualny Ireneusz Kulik).

5



1



2

[P] Za przykład może posłużyć edycja powieści Waltera Kaufmanna *Przekleństwo nad Maralingą* z 1964 roku, której zaprojektowana przez Zbigniewa Kaję obwoluta owija gołą – niezadrukowaną okładkę. To rozwiązanie okazywało się niezbyt fortunne, gdy książka z jakichś przyczyn traciła obwolutę.

1 **Barbara Pochwalska** | Leon Pasternak | *Wiersze polityczne i inne* | Wydawnictwo Ministerstwa Obrony Narodowej | 1959 | obwoluta

2 **Barbara Pochwalska** | Leon Pasternak | *Wiersze polityczne i inne* | Wydawnictwo Ministerstwa Obrony Narodowej | 1959 | okładka

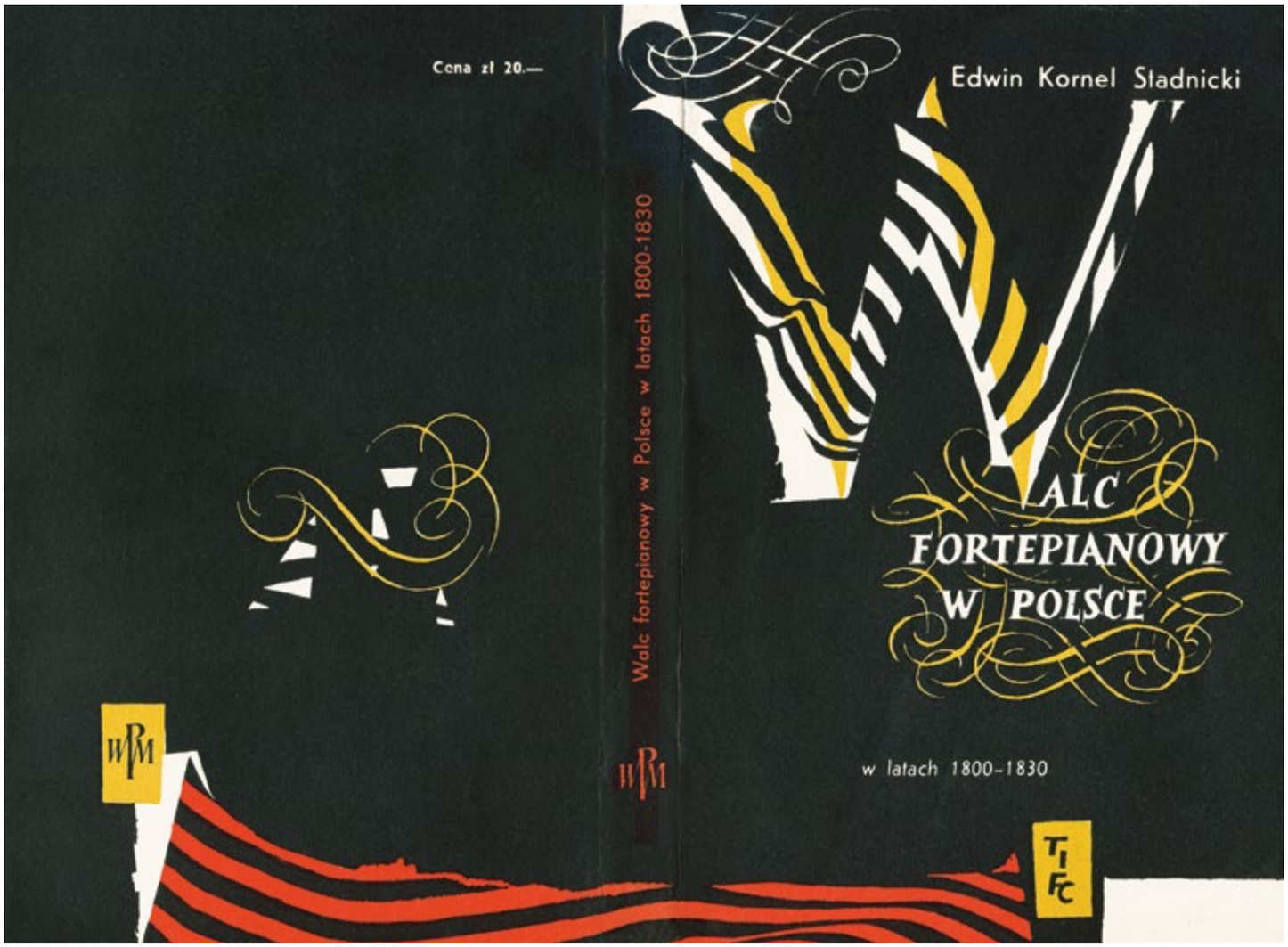
3 **Adam Młodzianowski** | Edwin Kornel Stadnicki | *Walc fortepianowy w Polsce w latach 1800–1830* | Polskie Wydawnictwo Muzyczne | 1962 | obwoluta

4 **Adam Młodzianowski** | Edwin Kornel Stadnicki | *Walc fortepianowy w Polsce w latach 1800–1830* | Polskie Wydawnictwo Muzyczne | 1962 | okładka

4.

Przedmiotem tego opracowania są okładki, ale jeżeli publikacja miała też obwolutę, uwagę kieruję tylko na nią (opisuję to, czym książka zachęcała do jej kupna w witrynie księgarni). Wyjątków od tej zasady będzie kilka, w tej liczbie znajdą się poniższe przykłady. Postaram się za ich pomocą przedstawić rozwiązania, które stosowali graficy, projektując obwolutę i okładkę do tej samej książki.

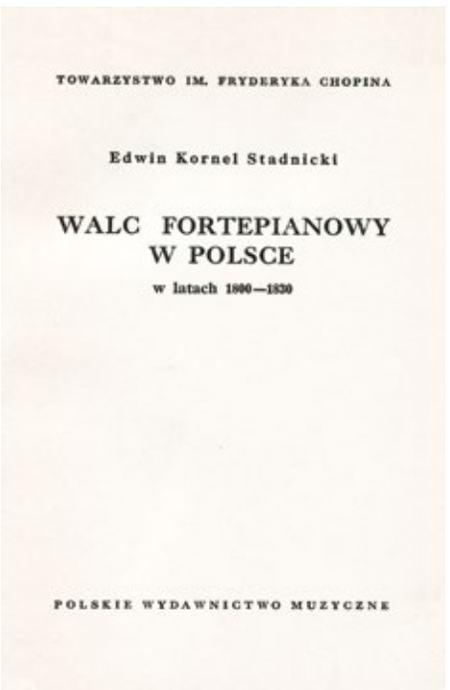
Do połowy lat 50. XX wieku wydawcy owijali w obwoluty bardzo niewiele publikacji. Oprawy twarde przydzielano książkom szczególnie godnym przetrwania, zatem przede wszystkim dziełom o dużym ładunku ideologicznej perswazji, a także klasyce polskiej i obcej dobieranej w zgodzie z wymogami panującej doktryny politycznej. Pozostałe książki, szczególnie masowe wydania literatury pięknej w edycjach sygnowanych przez gazety, jak seria Biblioteka Trybuny Robotniczej, miały oprawy miękkie. Począwszy od drugiej połowy lat 50., najpopularniejszą formą edytorską stała się oprawa miękka w obwolucie. Relacja między obwolutą a okładką była od tego czasu aż do schyłku lat 60. podobna – kartonowa okładka książki służyła przede wszystkim do ochrony jej zawartości i, w skrajnych



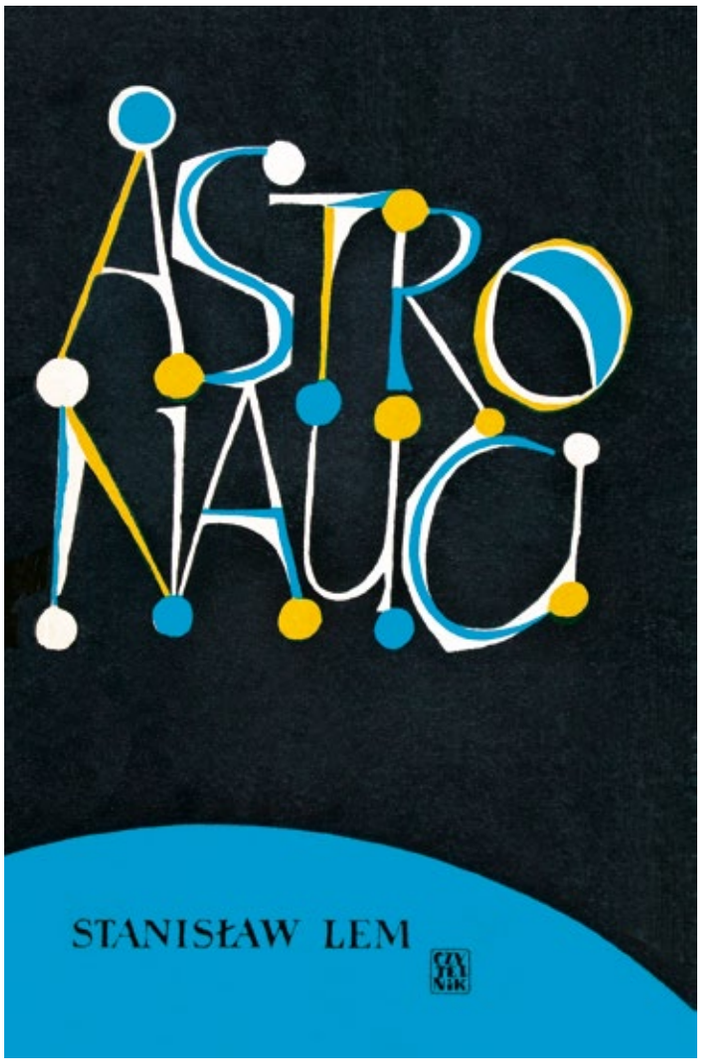
3

wypadkach, była całkowicie niezadrukowana[P]. Książki owijano w obwoluty, ponieważ niska jakość okładkowego kartonu nie pozwalała na odtworzenie na nim wielobarwnych reprodukcji. Do druku obwolut przydzielano zazwyczaj lepszy papier, nawet kredowany, zatem projekty grafików mogły zostać na nim lepiej odwzorowane.

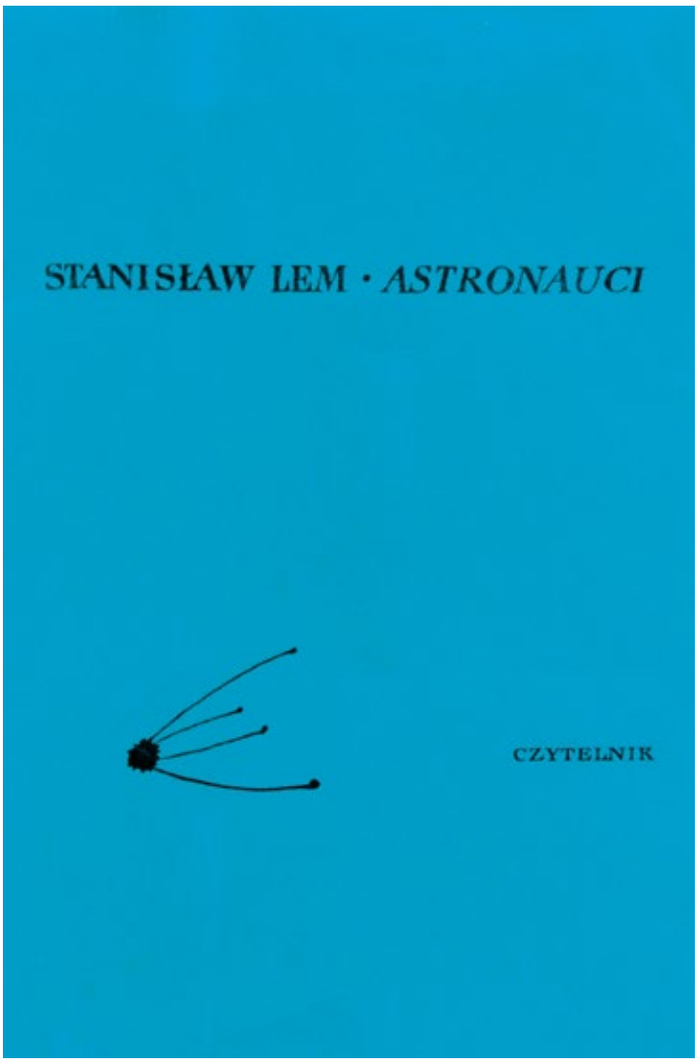
Barbara Pochwalska na okładce zaprojektowanego przez siebie tomiku *Wierszy politycznych i innych* Leona Pasternaka (1959) umieściła tylko niewielkie, dwukolorowe przedstawienie róży. Nierzadko zdarzało się, że wydawca ograniczał się do wydrukowania na okładce jedynie tytulariów umieszczonych centralnie na jej osi środkowej, czarnym kolorem, techniką typograficzną. Przykładem szczególnie jaskrawego kontrastu są obwoluta i okładka monografii *Walc fortepianowy w Polsce w latach 1800–1830*, wydanej w 1963 roku. Adam Młodzianowski zaprojektował obwolutę, łącząc



4



1



2

barokowy rozmach z nowoczesną formą graficzną, a tytularia na okładce zostały ręcznie złożone przez zecera czcionkami niewielkich rozmiarów i wyrównane do pionowej osi kompozycji.

Jednym z najlepszych opracowań literniczych lat 50. jest zaprojektowana przez Mariana Stachurskiego obwoluta pierwszej powieści *science fiction* Stanisława Lema *Astronauci* w edycji

3

4

z 1957 roku. Tytuł przybrał kształt gwiazdozbioru mieniącego się światłem na czarnym niebie, a wycinek niebieskiego koła to przypuszczalnie planeta Wenus – cel wyprawy tytułowych astronautów. Niewielu grafików potrafiło dorównać Stachurskiemu w opowiadaniu wielowątkowych historii wyłącznie przy użyciu liter. ▸IL. 1–6 STR. 274, 275 Obwoluta i okładka tworzą w tej książce zgrany duet (gwoli sprawiedliwości dodać trzeba, że na okładce grafik umieścił niewielki obrazek: sylwetkę statku kosmicznego zagubionego w błękitnych przestworzach[R]).

Zdarzało się, że projektanci powtarzali na okładce kompozycję graficzną z obwoluty, lecz rzadko było to odtworzenie mechaniczne: zmieniała się jej wielkość, a kolorystyka na ogół stawała się uboższa. *Listy* autorstwa wybitnych ludzi teatru, Mieczysława Limanowskiego i Juliusza Osterwy, wydane w 1987 roku, na okładce miały czarno-białą repryzę kompozycji typograficznej z trójkolorowej obwoluty, nieznacznie jednak zmienioną i nieco skromniejszą. Warto porównać pierwsze strony obwoluty i okładki, by docenić kunszt ich projektanta – Wojciecha Freudenreicha.

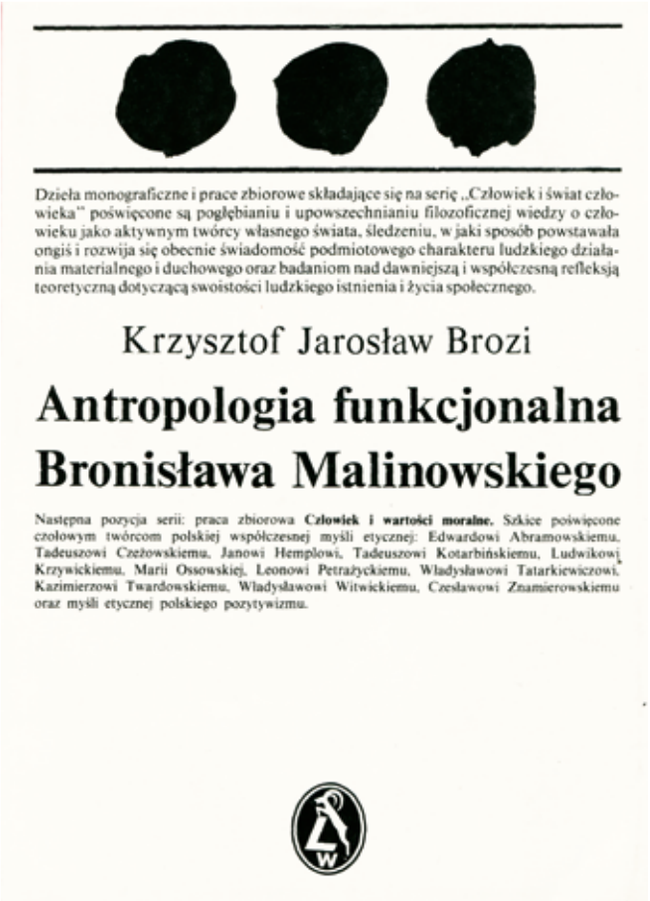
[R] Namalowany przez artystę statek kosmiczny to niemal realistyczne przedstawienie Sputnika-1 (w tłumaczeniu z języka rosyjskiego: towarzysza podróży), pierwszego sztucznego satelity Ziemi, wystrzelonego przez ZSRS w październiku tego samego roku, w którym ukazała się książka. Było to wiekopomne wydarzenie, a obserwacje sputnika na niebie prowadzone były ze wszystkich kontynentów.

1 **Marian Stachurski** | Stanisław Lem | *Astronauci* | Czytelnik | wydanie V | 1957 | obwoluta

2 **Marian Stachurski** | Stanisław Lem | *Astronauci* | Czytelnik | wydanie V | 1957 | okładka

3 **Wojciech Freudenreich** | Mieczysław Limanowski i Juliusz Osterwa | *Listy* | Państwowy Instytut Wydawniczy | 1987 | obwoluta

4 **Wojciech Freudenreich** | Mieczysław Limanowski i Juliusz Osterwa | *Listy* | Państwowy Instytut Wydawniczy | 1987 | okładka



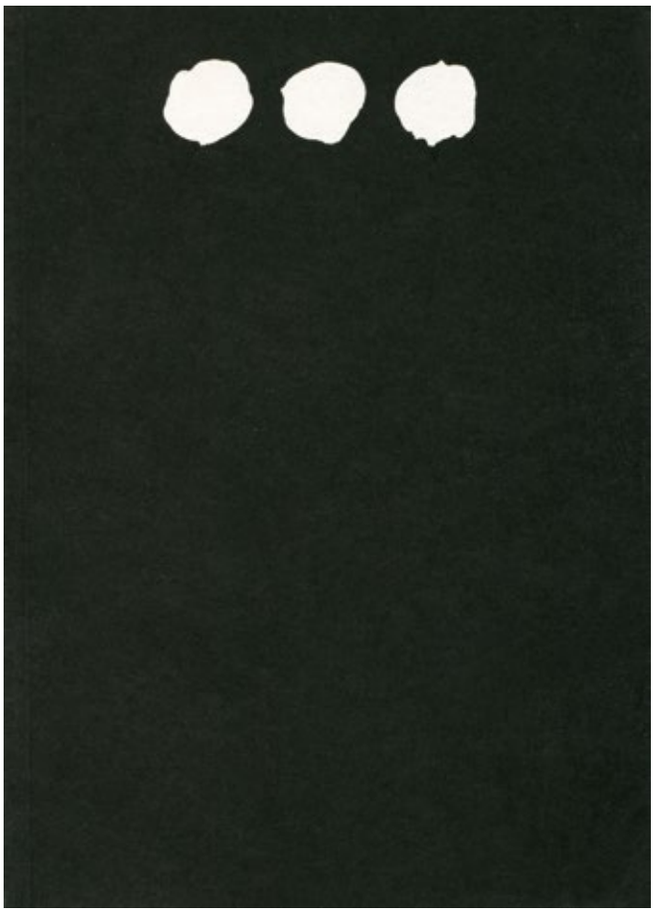
Dzieła monograficzne i prace zbiorowe składające się na serię „Człowiek i świat człowieka" poświęcone są pogłębianiu i upowszechnianiu filozoficznej wiedzy o człowieku jako aktywnym twórcy własnego świata, śledzeniu, w jaki sposób powstawała ongiś i rozwija się obecnie świadomość podmiotowego charakteru ludzkiego działania materialnego i duchowego oraz badaniom nad dawniejszą i współczesną refleksją teoretyczną dotyczącą swoistości ludzkiego istnienia i życia społecznego.

Krzysztof Jarosław Brozi

Antropologia funkcjonalna Bronisława Malinowskiego

Następna pozycja serii: praca zbiorowa **Człowiek i wartości moralne.** Szkice poświęcone czołowym twórcom polskiej współczesnej myśli etycznej: Edwardowi Abramowskiemu, Tadeuszowi Czeżowskiemu, Janowi Hemplowi, Tadeuszowi Kotarbińskiemu, Ludwikowi Krzywickiemu, Marii Ossowskiej, Leonowi Petrażyckiemu, Władysławowi Tatarkiewiczowi, Kazimierzowi Twardowskiemu, Władysławowi Witwickiemu, Czesławowi Znamierowskiemu oraz myśli etycznej polskiego pozytywizmu.

1



2

Niekiedy na okładce pojawiał się tylko najważniejszy motyw graficzny z obwoluty. Zbigniew Czarnecki, projektant oprawy książki *Antropologia funkcjonalna Bronisława Malinowskiego (*1983), którą napisał Krzysztof Jarosław Brozi, na okładce umieścił jedynie odręcznie namalowany wielokropek, odwrotnie niż na obwolucie – biały na czarnym tle.

Czasami okładka dzięki temu, że drukowano ją oszczędniej – tylko jednym kolorem – uzyskiwała większą siłę wyrazu niż obwoluta, jak to się zdarzyło w przypadku powieści historycznej Keitha Robertsa *Łódź przeznaczenia* (1980). Warto spojrzeć na inicjałową literę 'Ł' w tytule, przez grafika Jacka Przybyszewskiego upodobnioną do łodzi, w której skośna kreska zdaje się zastępować trzymane przez przewoźnika wiosło.

Z odwrotną sytuacją mamy do czynienia w przypadku oprawy powieści Michela Servina *Deo Gratias* (1964): drukowana trzema kolorami obwoluta silniej przyciąga wzrok niż okładka odbita jednym kolorem na białym kartonie. Kompozycja liternicza z obwoluty, powtórzona w zmniejszeniu na okładce – koło zbudowane

1 **Zbigniew Czarnecki** | Krzysztof Jarosław Brozi | *Antropologia funkcjonalna Bronisława Malinowskiego* | Wydawnictwo Lubelskie | 1983 | obwoluta

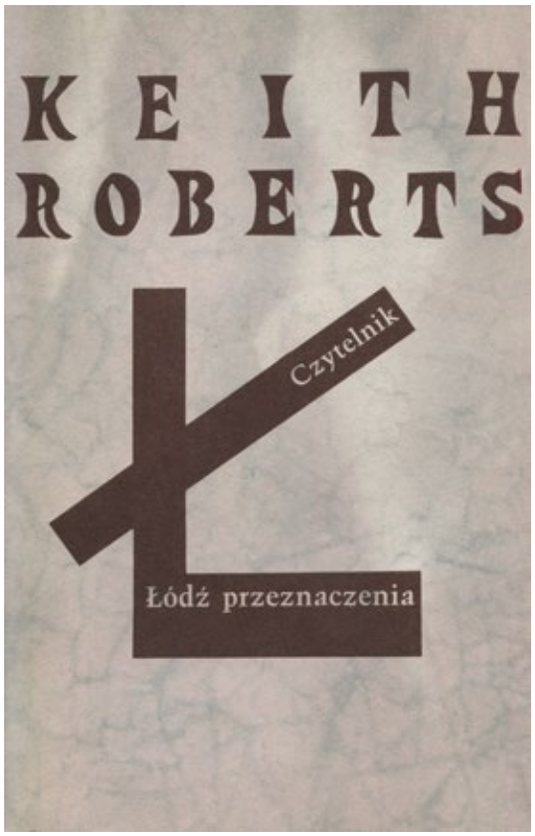
2 **Zbigniew Czarnecki** | Krzysztof Jarosław Brozi | *Antropologia funkcjonalna Bronisława Malinowskiego* | Wydawnictwo Lubelskie | 1983 | okładka

3 **Jacek Przybyszewski** | Keith Roberts | *Łódź przeznaczenia* | Czytelnik | 1980 | obwoluta

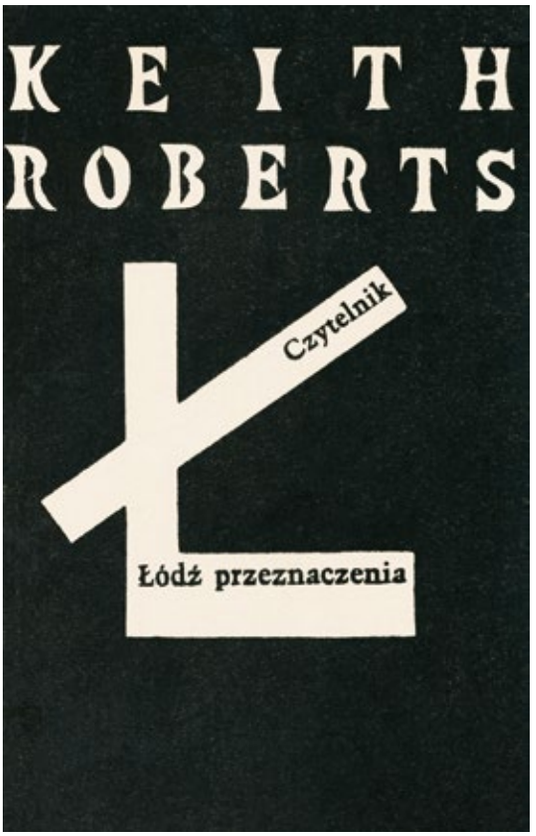
4 **Jacek Przybyszewski** | Keith Roberts | *Łódź przeznaczenia* | Czytelnik | 1980 | okładka

5 **Jan Młodożeniec** | Michel Servin | *Deo Gratias* | Czytelnik | 1964 | obwoluta

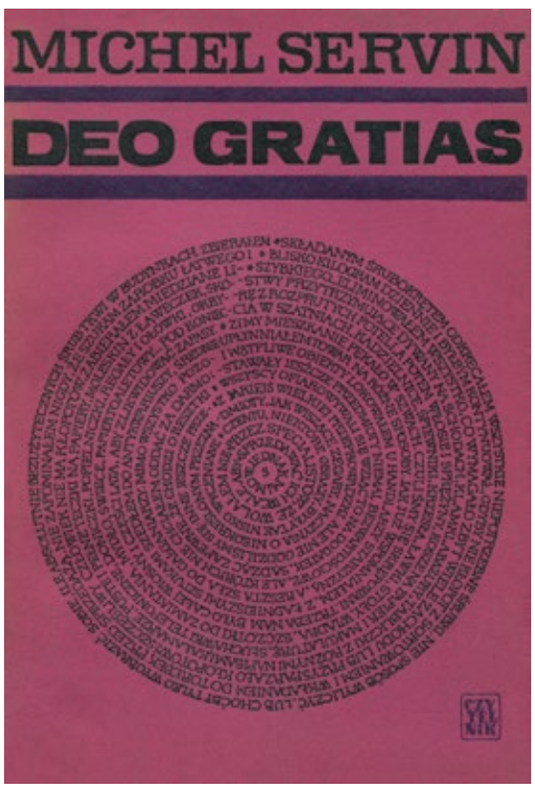
6 **Jan Młodożeniec** | Michel Servin | *Deo Gratias* | Czytelnik | 1964 | okładka


KEITH
ROBERTS
Czytelnik
Łódź przeznaczenia

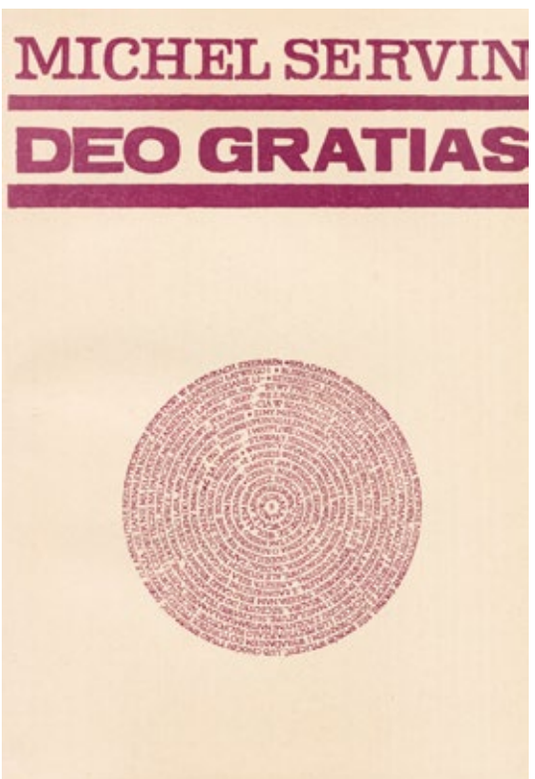
3


KEITH
ROBERTS
Czytelnik
Łódź przeznaczenia

4


MICHEL SERVIN
DEO GRATIAS

5


MICHEL SERVIN
DEO GRATIAS

6

przez Jana Młodożeńca z precyzyjnie namalowanych jedna za drugą literek, które składają się na fragment tekstu książki – przywołuje na myśl labirynt albo monetę dawaną na tacę (tematyka powieści dotyczy finansów Kościoła katolickiego).

W latach 60. również książki w oprawie twardej coraz częściej wyposażano w obwoluty. Niekiedy projekty graficzne okładek były bardzo skromne, jednak w edycjach szczególnie prestiżowych obwoluty drukowano na najlepszych papierach i foliowano, a litery na okładkach formowano za pomocą suchego tłoku. W drugim wydaniu publikacji *Ruch robotniczy w Polsce Ludowej* według projektu Kazimierza Hałajkiewicza (1980) układ literniczy z obwoluty został wiernie odwzorowany na okładce, na której barwna kompozycja została zmieniona w rysunek wytłoczony w oklejce koloru czerwonego, korespondującego z tematyką książki.

W oprawach publikacji *Druga wojna światowa. Fakty, mity, legendy* Bronisława Maszlanki z 1969 roku oraz dwa lata późniejszej *Jeśli nie nastanie pokój* Nigela Caldera nadruki na płóciennych okładkach są mniej rozbudowanymi wersjami układów literniczych

1 **Kazimierz Hałajkiewicz** | *Ruch robotniczy w Polsce Ludowej* | Wiedza Powszechna | wydanie II | 1980 | obwoluta

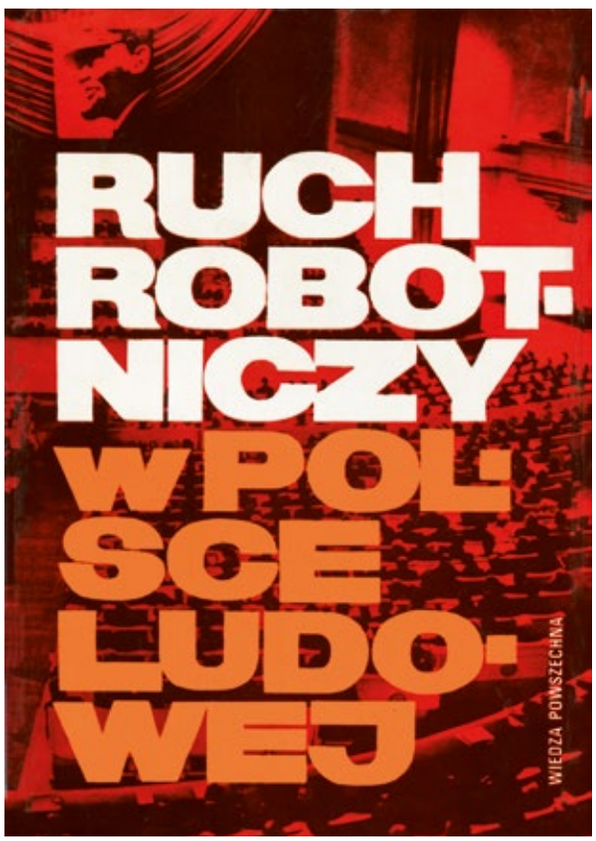
2 **Kazimierz Hałajkiewicz** | *Ruch robotniczy w Polsce Ludowej* | Wiedza Powszechna | wydanie II | 1980 | okładka

3 **Konstanty Maria Sopoćko** | Bronisław Maszlanka | *Druga wojna światowa. Fakty, mity, legendy* | Wydawnictwo Ministerstwa Obrony Narodowej | 1969 | obwoluta

4 **Konstanty Maria Sopoćko** | Bronisław Maszlanka | *Druga wojna światowa. Fakty, mity, legendy* | Wydawnictwo Ministerstwa Obrony Narodowej | 1969 | okładka

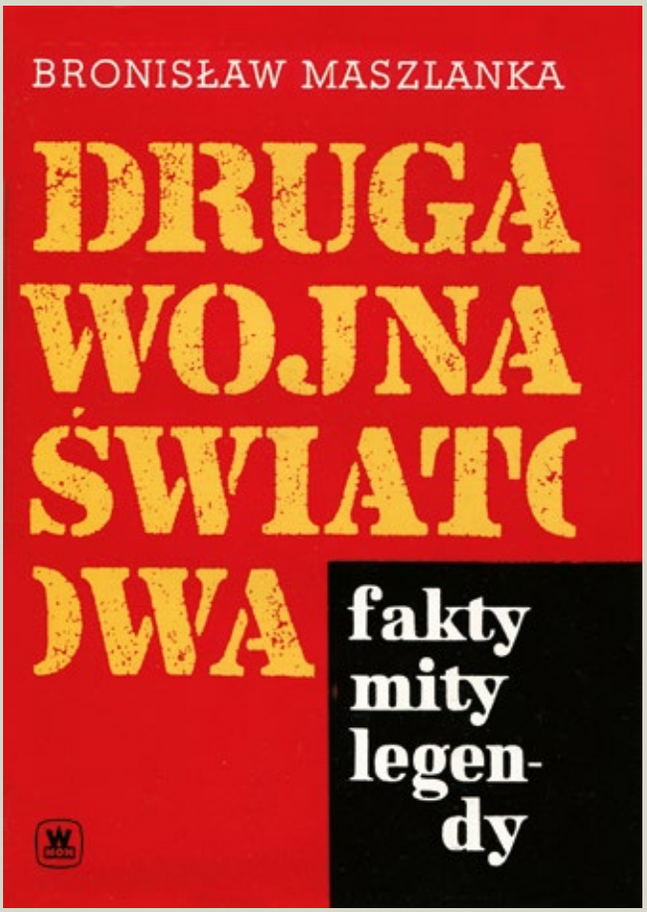
5 **Waldemar Żaczek** | Nigel Calder | *Jeśli nie nastanie pokój* | Wydawnictwo Ministerstwa Obrony Narodowej | 1971 | obwoluta

6 **Waldemar Żaczek** | Nigel Calder | *Jeśli nie nastanie pokój* | Wydawnictwo Ministerstwa Obrony Narodowej | 1971 | okładka

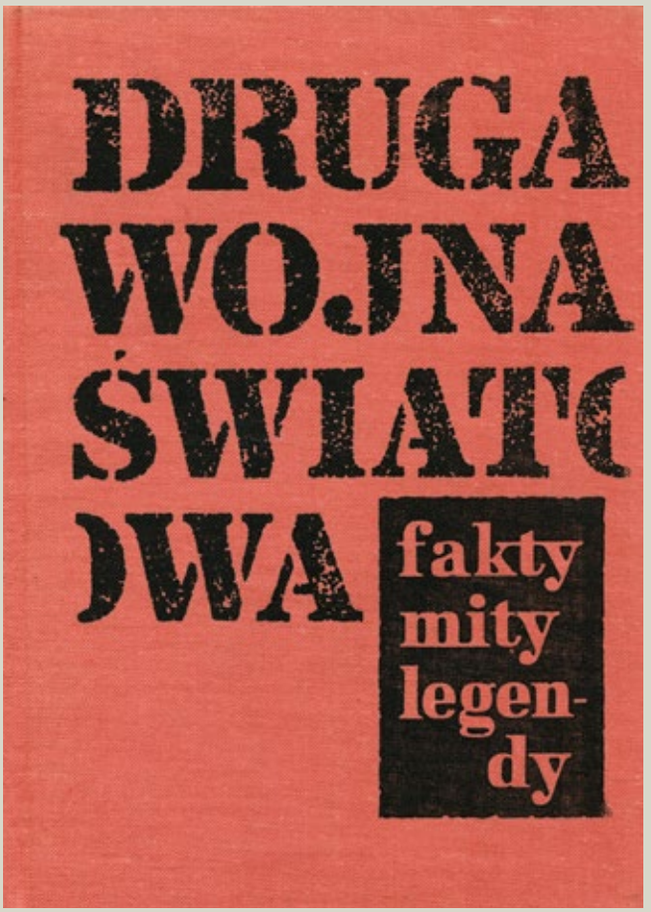


1

2


BRONISŁAW MASZLANKA
DRUGA WOJNA ŚWIATO WA
fakty mity legen- dy

3


DRUGA WOJNA ŚWIATO WA
fakty mity legen- dy

4

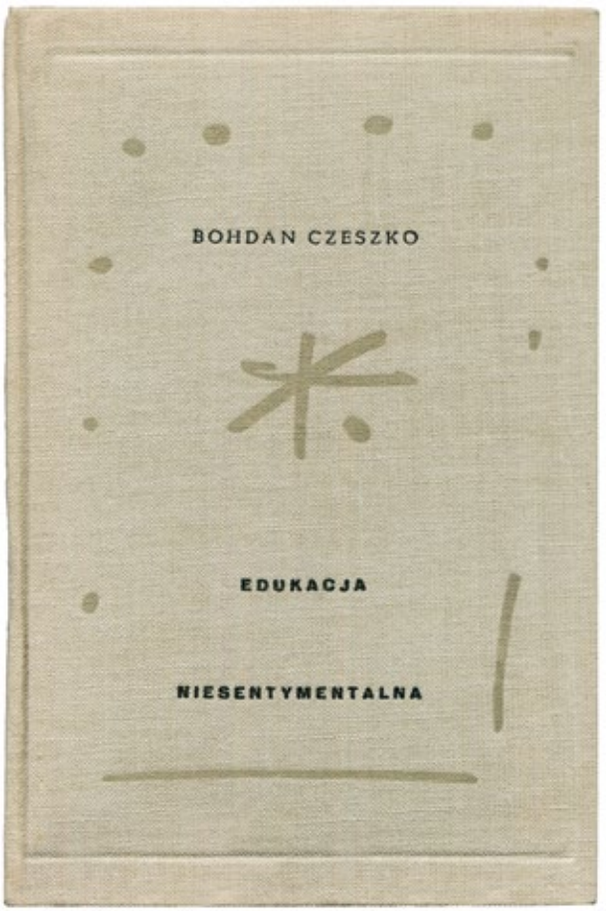
B*W*W
BIBLIOTEKA WIEDZY WOJSKOWEJ
Jeśli nie nastanie pokój
WYDAWNICTWO MINISTERSTWA OBRONY NARODOWEJ

5

B*W*W
BIBLIOTEKA WIEDZY WOJSKOWEJ

6

1



2

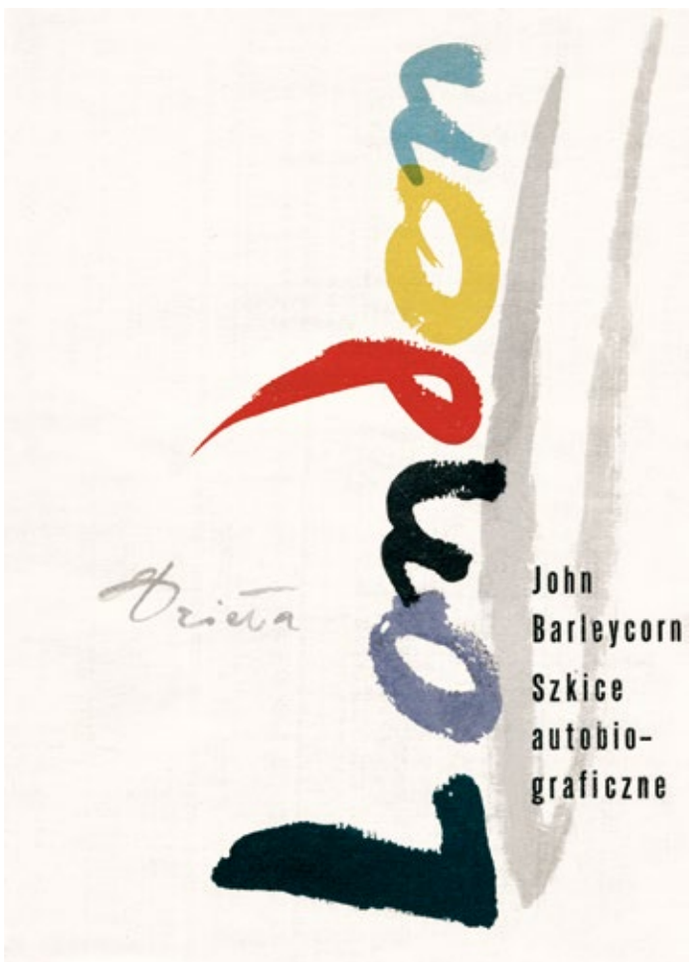
z obwolut. Autorzy obu projektów, pierwszego – Konstanty Maria Sopoćko i drugiego – Waldemar Żaczek, dokonali redukcji tak umiejętnie, że nadruki na obu okładkach nie ustępują urodą kompozycjom z obwolut, a zarazem powadzą z nimi dyskretny dialog[s].

Kompozycje na obwolucie i na okładce dwóch następnych opracowań, których autorem jest Jerzy Jaworowski, bardzo się różnią. Projektując oprawę zbioru opowiadań Bohdana Czeszki *Edukacja niesentymentalna* (1958), dla barwnych, malowniczych gryzmołów z obwoluty znalazł grafik na okładce dobry odpowiednik w postaci kilku kropek, dwóch kresek i gwiazdki drukowanych skromnie

[s] Szablonowym literom głównego tytułu w projekcie Sopoćki nierówności krawędzi i przetarcia nadają na okładkowym płótnie charakter inwentaryzacyjnych nadruków na wojskowych workach z zaopatrzeniem. Konstanty Maria Sopoćko, ceniony w drugiej połowie lat 40. i w latach 50. ilustrator, pokazuje w tej pracy pazur dizajnera. Warto się przyjrzeć przepołowionej literze 'O' na końcu przedostatniego wiersza i na początku wiersza następnego, który to zabieg pozwolił na usunięcie – zbyt w tym projekcie delikatnego – dywizu.

szarą farbą na nieco jaśniejszym szarym płótnie. W drugim opracowaniu, projekcie oprawy dziesięciotomowej edycji *Dzieł* Jacka Londona z 1957 roku, nic nie łączy obu układów literniczych. Każdy z nich oceniany osobno ma wiele uroku, jednak żywe, pisane ręką litery tytułu cyklu z obwoluty są obce wykreślonemu przy linijce nazwisku pisarza z okładki. Różni je nie tylko forma graficzna, ale także kompozycja: na obwolucie otwarta i pełna temperamentu, na okładce zamknięta i statyczna, oraz kolorystyka: okładkowy logotyp drukowany brunatną farbą na zgaszonym żółtym podkładzie jest przeciwieństwem zabawy barwami na obwolucie. Jedyne, co je łączy, to wielkość najważniejszego elementu obu kompozycji – nazwiska pisarza – i obrócenie go o dziewięćdziesiąt stopni odwrotnie do ruchu wskazówek zegara[T].

[T] Dalekie od prawdy nie jest pewnie przypuszczenie, że zaprojektowane wcześniej i wydrukowane już okładki wydawca uznał za nieatrakcyjne i zamówił obwoluty, których forma była bardziej odpowiednia dla prozy Jacka Londona – poszukiwacza złota, trampa i niepoprawnego idealisty.



3

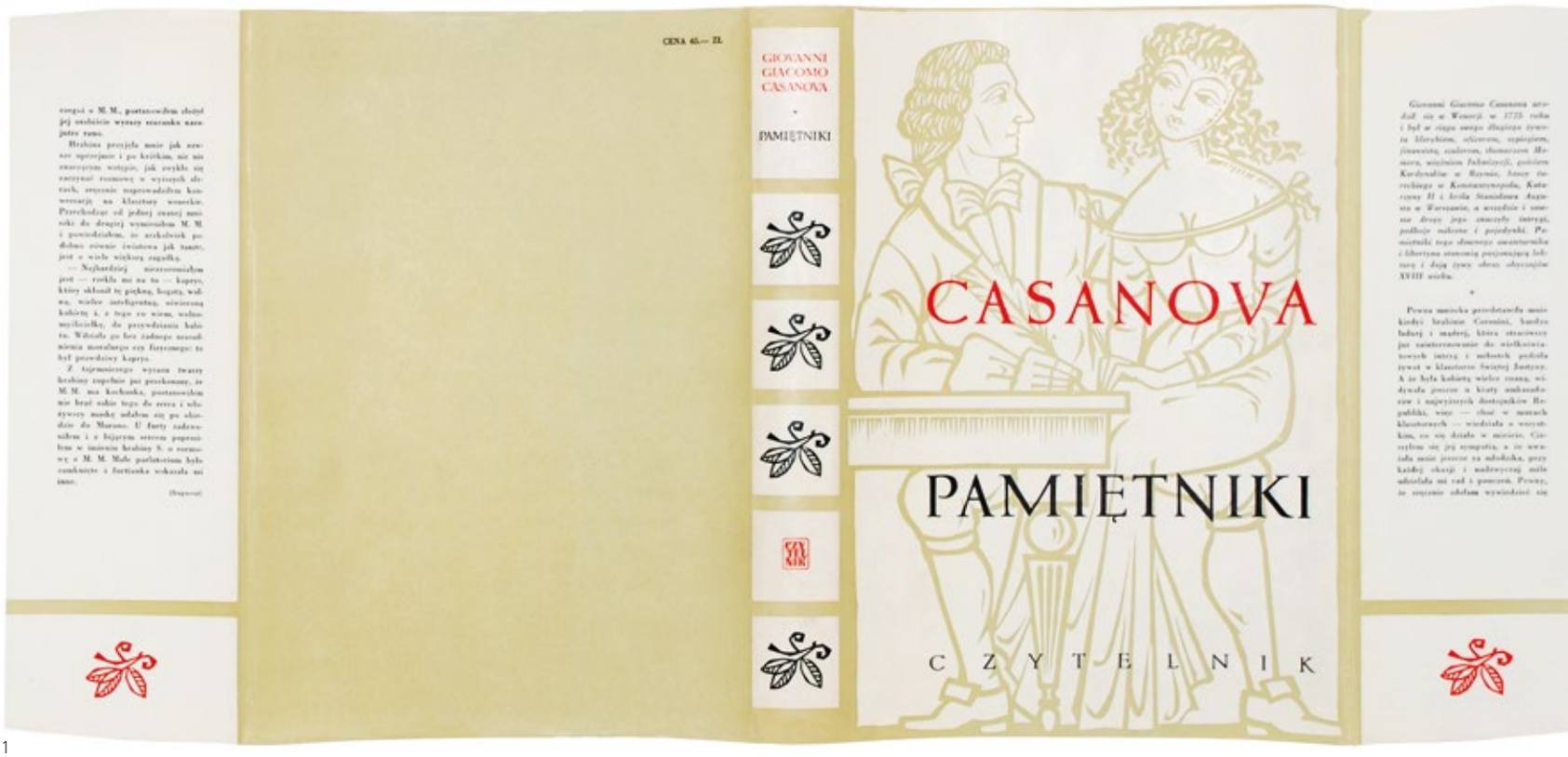
4

1 **Jerzy Jaworowski** | Bohdan Czeszko | *Edukacja niesentymentalna* | Czytelnik | 1958 | obwoluta

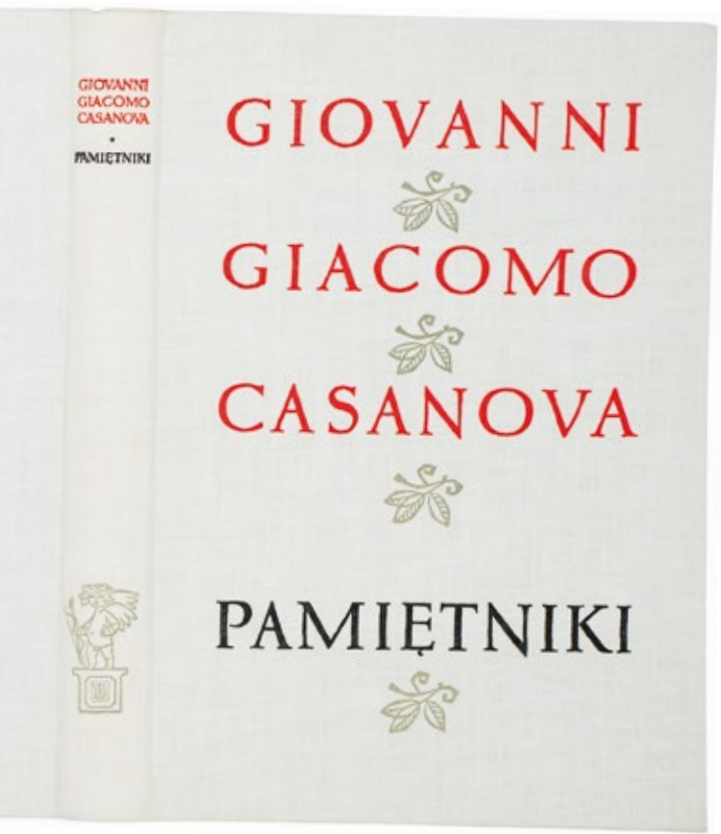
2 **Jerzy Jaworowski** | Bohdan Czeszko | *Edukacja niesentymentalna* | Czytelnik | 1958 | okładka

3 **Jerzy Jaworowski** | Jack London | *Dzieła* | tom X | Iskry | 1957 | obwoluta

4 **Jerzy Jaworowski** | Jack London | *Dzieła* | tom X | Iskry | 1957 | okładka



1



2

W pełnym elegancji projekcie Andrzeja Heidricha do *Pamiętników* Giovanniego Giacoma Casanovy (wydanych w 1961 roku) relacja między obwolutą, okładką i stronami tytułowymi była wyrafinowaną grą kontrastów i podobieństw. Kompozycja liternicza z obwoluty książki została ograniczona do dwóch słów: 'Casanova' i 'Pamiętniki' (nie licząc nazwy wydawnictwa), napisanych dwuelementową antykwą i umieszczonych na tle drukowanej jasnym kolorem i stylizowanej na dawną rycinę ilustracji. Na okładce zaś, gdzie tło zastąpiła faktura białego płótna oklejki, tytularia zostały uzupełnione o dwa imiona autora, a wszystkie cztery wiersze projektant przedzielił dekoracyjnymi ozdobnikami (takie same ozdobniki znalazły się na obwolucie – u dołu obu skrzydełek i na grzbiecie – oraz na stronie przedtytułowej).

Okładka zbioru felietonów Krzysztofa Teodora Toeplitza *Opakowanie zastępcze*, zaprojektowana przez Jana Bokiewicza, należy do tych, które cenię najwyżej. Cieszy moje oczy surową makulaturową tekturą i grzbietem oprawy oklejonym szarym płótnem o grubym splocie i postrzępionych krawędziach, nabazgranym

flamastrem na górze nazwiskiem autora (nadruk zajmuje część płóciennej oklejki, co tylko pozornie jest łatwe do wykonania), a także złożonym czcionkami malutkim tytułem. W 1975 roku, kiedy powstał projekt, tytułowe ‘opakowanie zastępcze’ było żartem, ponieważ produkcja okładki wcale nie należała do tanich[u]. Dwa lata później przyszło już Polsce spłacać zaciągnięte pochopnie gierkowskie kredyty i na rynku zaroiło się od prawdziwych opakowań zastępczych: byle jakich, drukowanych brudnym kolorem na papierach najgorszego gatunku. Niewykluczone, że wówczas komunistyczna cenzura nie udzieliłaby zgody na taki tytuł tomiku – nie było się już z czego śmiać.

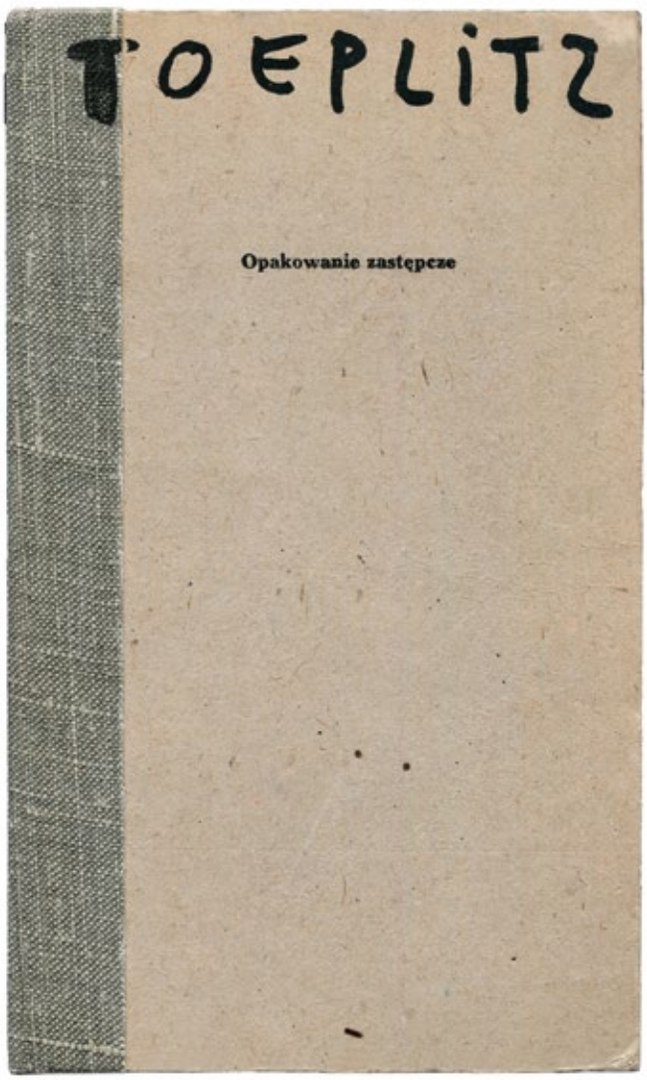
1 **Andrzej Heidrich** | Giovanni Giacomo Casanova | *Pamiętniki* | Czytelnik | 1961 | obwoluta

2 **Andrzej Heidrich** | Giovanni Giacomo Casanova | *Pamiętniki* | Czytelnik | 1961 | okładka

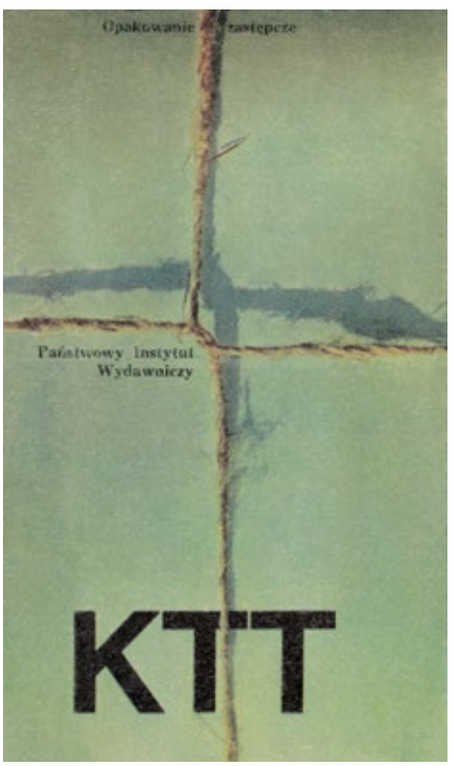
3 **Jan Bokiewicz** | Krzysztof Teodor Toeplitz | *Opakowanie zastępcze* | Państwowy Instytut Wydawniczy | 1975 | okładka

4 **Jan Bokiewicz** | Krzysztof Teodor Toeplitz | *Opakowanie zastępcze* | Państwowy Instytut Wydawniczy | 1975 | obwoluta

[u] Drukowana w kolorze na matowym papierze obwoluta też tania w produkcji nie była, co gorsza dyskretna ironia, którą zachwyciła mnie okładka, gdzieś się ulotniła – zastąpił ją dosłowny żart. Książka Toeplitza do dziś stoi w moim regale bez obwoluty.



3



4

[w] W 2015 roku byłem wydawcą i projektantem opracowania graficznego monografii Andrzeja Drzycimskiego *Westerplatte. Misja specjalna*. Na całej okładce (co widać było dopiero po jej rozłożeniu) umieściłem zbudowany frakturą logotyp 'Westerplatte' z niemieckiej tablicy z przystanku na półwyspie. Został on wydrukowany na oklejce z papieru pakowego oraz na grzbiecie wykonanym z czarnego płótna. Przetarcia logotypu to ślady kul, ponieważ zdjęcie tablicy zrobiono tuż po kapitulacji polskiej załogi.

1

2

5.

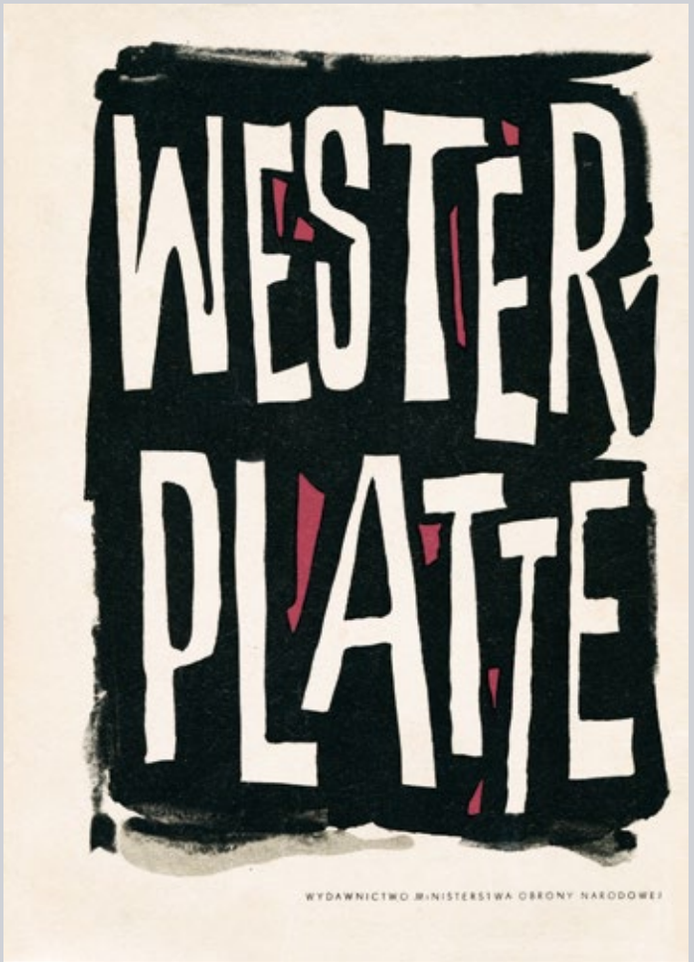
Nie mogę nie wspomnieć o bogactwie rozwiązań graficznych, których źródłem są relacje między kompozycjami graficznymi z obwoluty, okładki i stron tytułowych książki. Pisałem już o tym przy okazji projektu Andrzeja Heidricha do *Pamiętników* Casanovy. Przykładem podobnej synergii jest oprawione broszurowo drugie wydanie monografii Zbigniewa Flisowskiego *Westerplatte* z 1959 roku, w opracowaniu graficznym Jerzego Kępkiewicza (pierwsze wydanie miało oprawę twardą z obwolutą). Patetycznej kompozycji na pierwszej stronie okładki, zbudowanej z blokowych białych liter namalowanych na czarnym podkładzie i przedzielanych niekiedy skrawkami czerwieni, towarzyszy na stronie tytułowej nie mniej dramatyczny układ literniczy powtarzający motyw z okładki. Tu litery są czarne, ich krawędzie rozedrgane, a czerwone plamy nabrały charakteru płomienistych smug w tle. To nie wszystko, na stronie przytytułowej pojawia się jeszcze raz logotyp 'Westerplatte'. Tym razem w jednym wierszu (poprzednie dwa dywiz dzielił po cząstce 'Wester' na dwa wersy), w pochylonej, ale równie ekspresyjnej formie. Nieco lepsza jakość okładkowego kartonu pozwoliła nadać znajdującemu się na nim przedstawieniu charakter walorowy, na malarskim czarnym tle mogły pojawić się półtonowe plamy, podczas gdy wewnątrz książki litery mają już formę graficzną. W tych skromnych warsztatowo, dwukolorowych kompozycjach literniczych udało się projektantowi nie tylko opowiedzieć o heroizmie obrońców półwyspu, ale też przedstawić obraz nocnego, zasnutego dymem i rozświetlonego pociskami i smugami ognia nieba[w].

1 **Janusz Górski** | Andrzej Drzycimski | *Westerplatte. Misja specjalna* | Oficyna Gdańska | 2015 | okładka

2 **Janusz Górski** | Andrzej Drzycimski | *Westerplatte. Misja specjalna* | Oficyna Gdańska | 2015 | detal okładki

3 **Jerzy Kępkiewicz** | Zbigniew Flisowski | *Westerplatte* | Wydawnictwo Ministerstwa Obrony Narodowej | wydanie II | 1960 | okładka

4 **Jerzy Kępkiewicz** | Zbigniew Flisowski | *Westerplatte* | Wydawnictwo Ministerstwa Obrony Narodowej | wydanie II | 1960 | strony tytułowe



3

WOJSKOWY INSTYTUT HISTORYCZNY

WESTERPLATTE

WARSZAWA 1960

WESTER-
PLATTE

wspomnienia relacje dokumenty

zebrał, opracował
i wstępem opatrzył
Zbigniew Flisowski

WYDAWNICTWO MINISTERSTWA OBRONY NARODOWEJ

4

1

2

3

1 **Jerzy Kępkiewicz** | Zbigniew Flisowski | *Westerplatte* | Wydawnictwo Ministerstwa Obrony Narodowej | wydanie II | 1960 | kompozycja liternicza z okładki

2 **Jerzy Kępkiewicz** | Zbigniew Flisowski | *Westerplatte* | Wydawnictwo Ministerstwa Obrony Narodowej | wydanie II | 1960 | kompozycja liternicza ze strony tytułowej

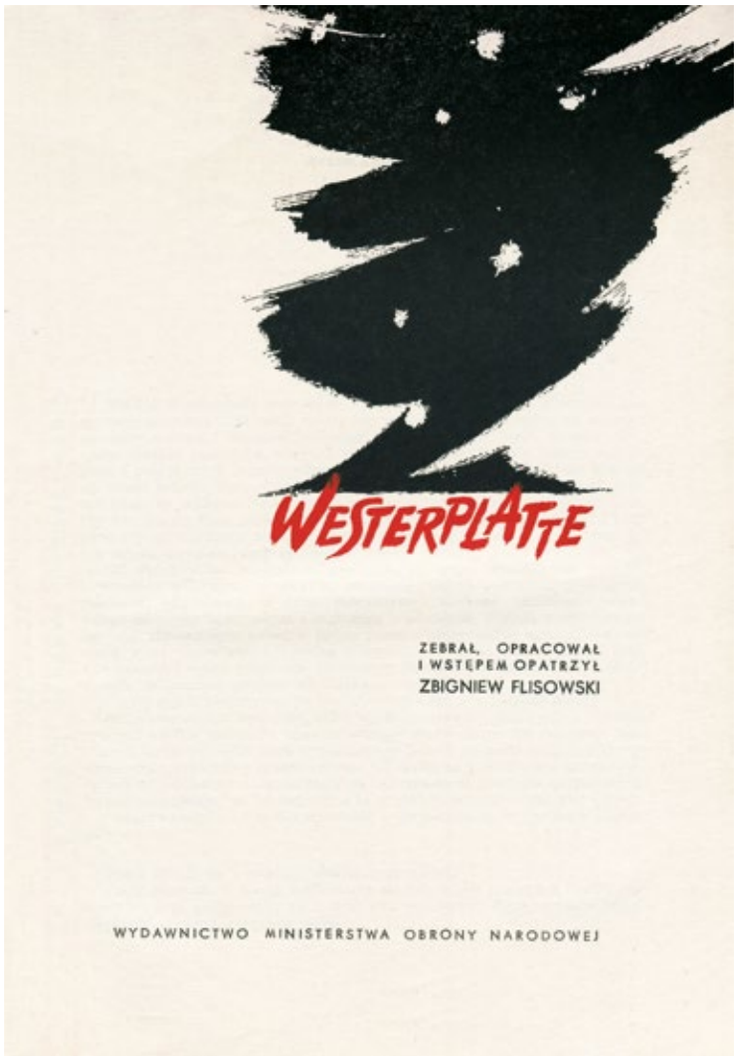
3 **Jerzy Kępkiewicz** | Zbigniew Flisowski | *Westerplatte* | Wydawnictwo Ministerstwa Obrony Narodowej | wydanie II | 1960 | kompozycja liternicza ze strony przytytułowej

4 **Cezary Nerwiński** | Zbigniew Flisowski | *Westerplatte* | Wydawnictwo Ministerstwa Obrony Narodowej | wydanie III | 1965 | strona tytułowa

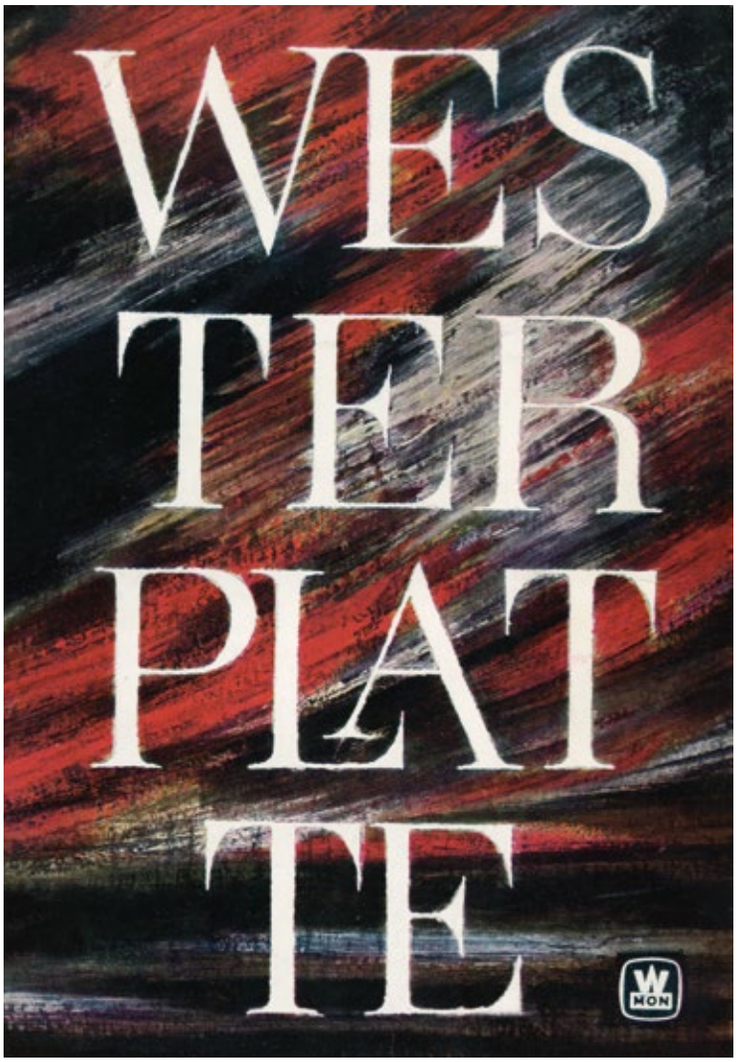
5 **Cezary Nerwiński** | Zbigniew Flisowski | *Westerplatte* | Wydawnictwo Ministerstwa Obrony Narodowej | wydanie III | 1965 | obwoluta

6 **Cezary Nerwiński** | Zbigniew Flisowski | *Westerplatte* | Wydawnictwo Ministerstwa Obrony Narodowej | wydanie III | 1965 | logotyp z okładki

W 1965 roku trzecie wydanie pracy Flisowskiego, z oprawioną w karton okładką i drukowaną w kolorze na kredowanym papierze obwolutą, zaprojektował Cezary Nerwiński. Grafik osiągnął połowiczny sukces, gdyż nie udało mu się nadać jednorodnego charakteru kompozycji z obwoluty oraz układom graficznym okładki i stron tytułowych publikacji[x]. Ograniczone możliwości, jakie dawał czarny druk na okładkowym kartonie i dwukolorowy na zwykłym papierze drukowym we wnętrzu książki, zmusiły projektanta do dyscypliny w wyborze języka graficznego, co dało rezultat nieustępujący pracy Kępkiewicza sprzed sześciu lat. Natomiast malarska kompozycja z obwoluty razi dosłownością



4



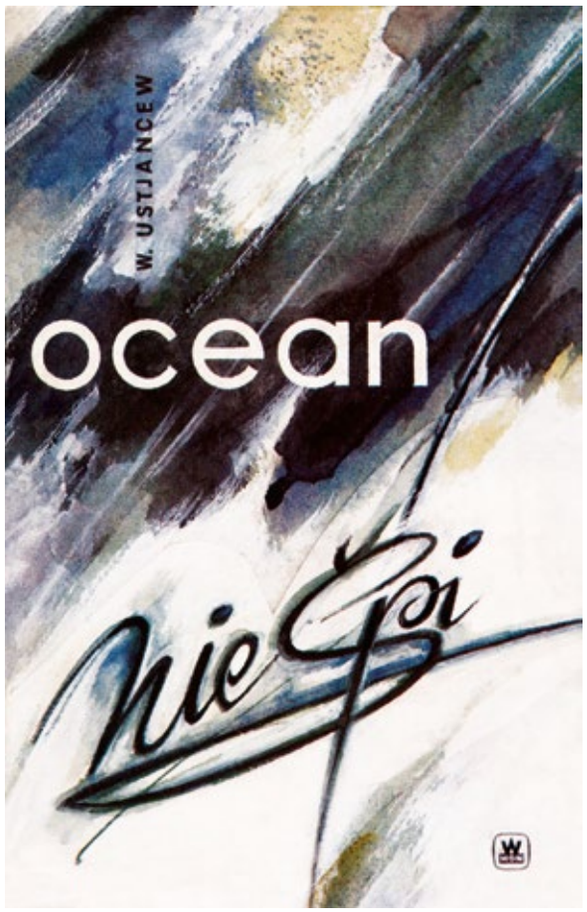
5

6

i nieporadnością warsztatową, a układ literniczy – nieprzystającą do problematyki książki manierycznością.

Niepowodzeniem zakończyła się również kolejna podjęta przez Nerwińskiego próba zbudowania malarskiej kompozycji literniczej. Na błyszczącej obwolucie zbioru opowiadań Wiktora Ustjancewa *Ocean nie śpi* z 1968 roku litery obu części tytułu jaskrawo

[x] Z tym samym zadaniem zmierzył się także Władysław Brykczyński, projektując w 1978 roku obwolutę VIII wydania monografii Zbigniewa Flisowskiego. Muszę jednak poddać krytyce dekoracyjne kształty, jakie nadał literom tytułu, oraz banalną – zarówno w przedstawieniu, jak i w formie – ilustrację (nie jest to opracowanie literniczne, stąd nie znalazła się tu jego reprodukcja).



1

2

do siebie nie pasują, a forma graficzna frazy ‘nie śpi’ – jest amatorska. Natomiast udany okazał się projekt okładki, drukowanej w dwóch kolorach na kiepskim kartonie. Jeszcze lepszy rezultat dało odwrócenie kolorów na stronie otwierającej (ostatnią w tomie) tytułową opowieść – panuje na niej noc, a tytułowy ‘ocean’ świeci odblaskami księżyca na falach (jego martwa tarcza nadaje kompozycji mroczny, niepokojący charakter, a wrzecionowate linie przywodzą na myśl szczątki okrętu). Może gdyby jakość papieru obwolut obu książek była gorsza, a druk został ograniczony do dwóch kolorów, udałoby się Nerwińskiemu uniknąć porażki?

1 **Cezary Nerwiński** | Wiktor Ustjancew | *Ocean nie śpi* | Wydawnictwo Ministerstwa Obrony Narodowej | 1968 | obwoluta

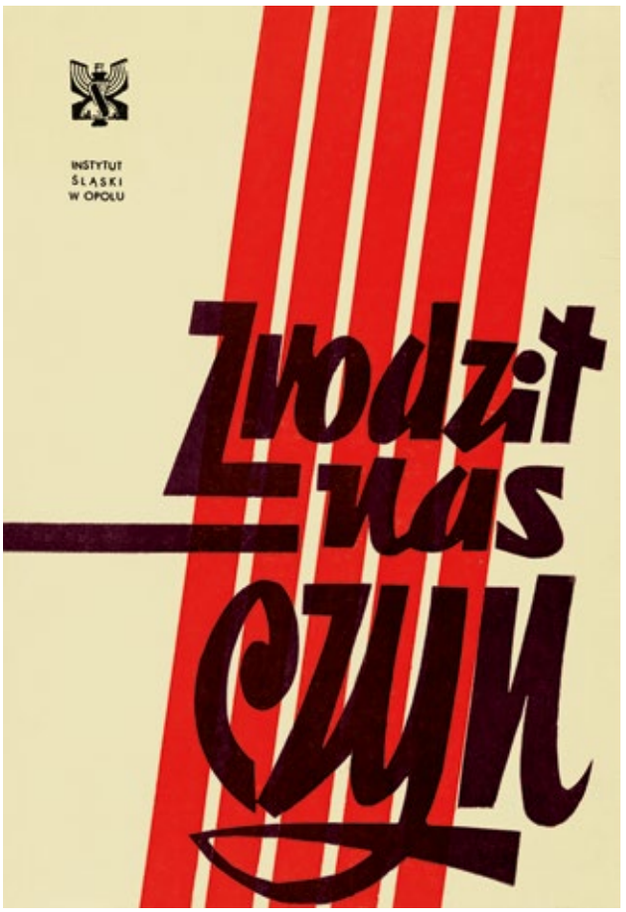
2 **Cezary Nerwiński** | Wiktor Ustjancew | *Ocean nie śpi* | Wydawnictwo Ministerstwa Obrony Narodowej | 1968 | okładka

3 **Cezary Nerwiński** | Wiktor Ustjancew | *Ocean nie śpi* | Wydawnictwo Ministerstwa Obrony Narodowej | 1968 | strona tytułowa rozdziału

4 **Antoni Ganczarski** | *Zrodził nas czyn* | Instytut Śląski w Opolu | 1973 | okładka

5 **Antoni Ganczarski** | *Zrodził nas czyn* | Instytut Śląski w Opolu | 1973 | logotyp z okładki, strony przedtytułowej i tytułowej

3



4

Kompozycja autorstwa Antoniego Ganczarskiego na okładce wydanego w 1973 roku tomu *Zrodził nas czyn* jest dynamiczna, czerwone skośne pasy kroczą w rytm marszowej muzyki, tylko tytułowy logotyp bardziej się nadaje na szyld kawiarni niż na okładkę monografii ruchu młodzieżowego na Śląsku Opolskim w latach 1945–1956. Historia walk niezłomnych młodych komunistów nie może mieć tak statycznego tytułu – wdzięczącego się do czytelnika zdobnością liter oraz galanteryjnym zawijasem litery ‘y’. Wzorem dobrze zaprojektowanego „bojowego” logotypu są liternicze projekty Jerzego Kępkiewicza do tomu *Westerplatte*. ▸IL. 1–3 STR. 138

5

1 **Ewa Frysztak** | Henryk Sienkiewicz | *Krzyżacy* | Państwowy Instytut Wydawniczy | wydanie XX | 1965 | okładka

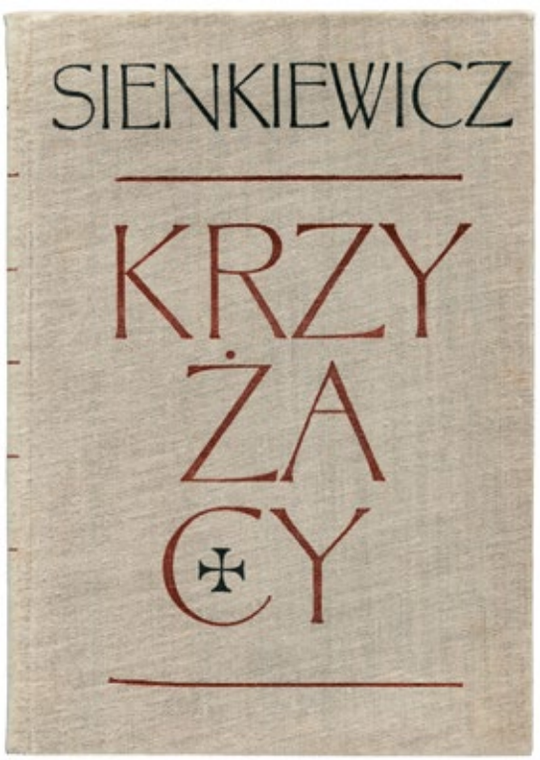
2 **Ewa Frysztak** | Henryk Sienkiewicz | *Krzyżacy* | Państwowy Instytut Wydawniczy | wydanie XX | 1965 | strona tytułowa

3 **Karol Śliwka** | Russell B. Scott | *Technika niskich temperatur* | Wydawnictwo Naukowo-Techniczne | 1963 | obwoluta

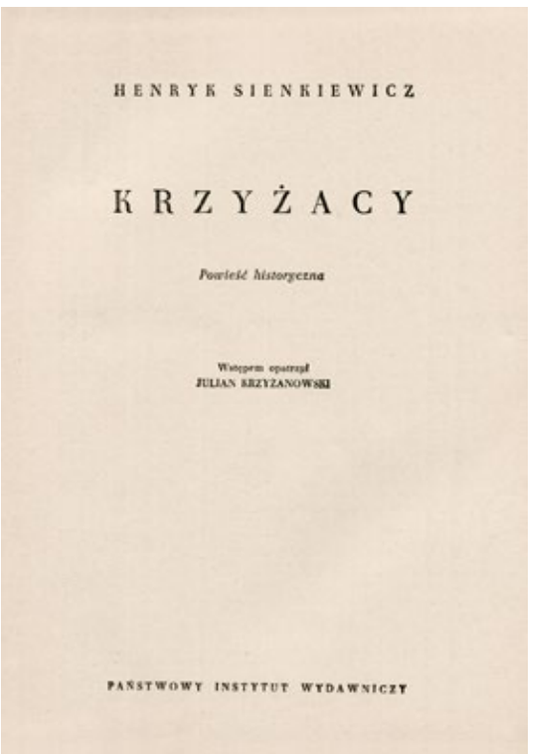
4 Russell B. Scott | *Technika niskich temperatur* | Wydawnictwo Naukowo-Techniczne | 1963 | rozkład środka książki (po lewej wykres, którego fragment grafik wykorzystał w projekcie)

Stosowanym niekiedy przez grafików rozwiązaniem jest transpozycja motywów ikonograficznych ze środka książki na okładkę. Przykładem może być obwoluta pracy Russella B. Scotta *Technika niskich temperatur* (1963). W jej projekcie Karol Śliwka (niepodpisany na stronie redakcyjnej) wykorzystał fragment jednego z wykresów ilustrujących książkę. Wydrukowany na obwolucie w niewielkim fragmencie, kolorem białym na niebieskim tle, zdaje się bardziej szronem na szybach niż wytworem techniki. Środki, których użył projektant, były najprostsze z możliwych, a dały efekt znakomity.

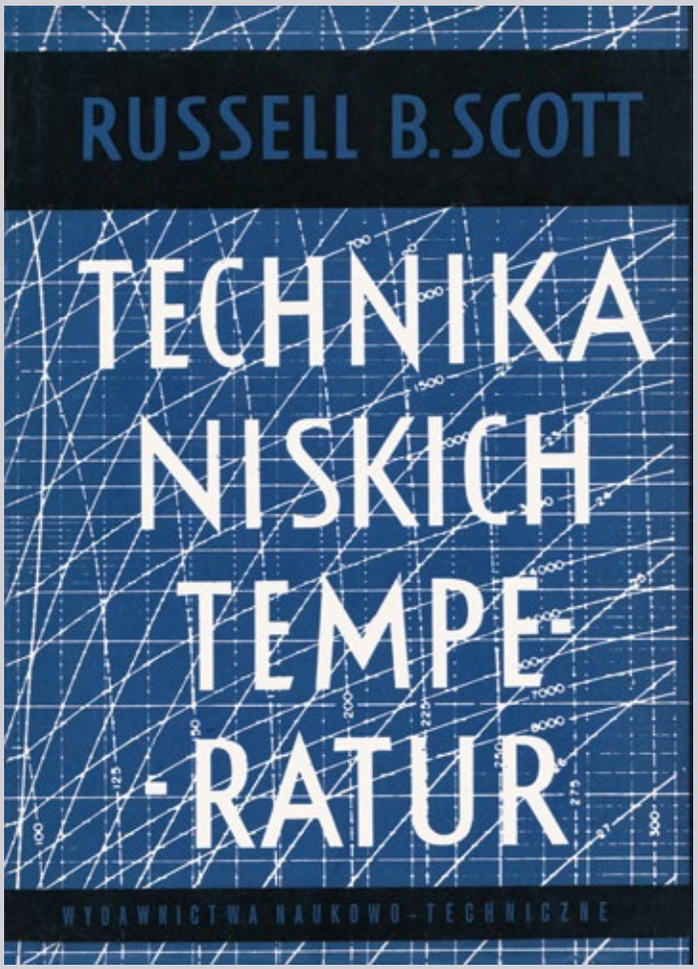
Na zakończenie tych rozważań pokażę przykład rozwiązania odwrotnego, XX edycję *Krzyżaków* Henryka Sienkiewicza z 1965 roku. Stronę tytułową książki, złożoną w drukarni według sztampy, z ciekawym rozwiązaniem układu literniczego na okładce nie wiąże literalnie nic. A wystarczyło, na przykład, powtórzyć na niej krzyżyk, który choć niewielkich rozmiarów, pełni na okładce zaprojektowanej przez Ewę Frysztak ważną funkcję kompozycyjną.



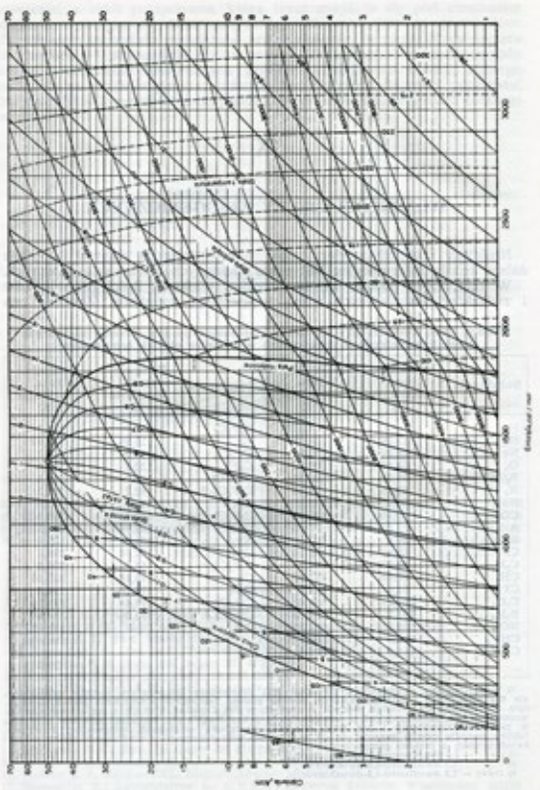
1



2



3



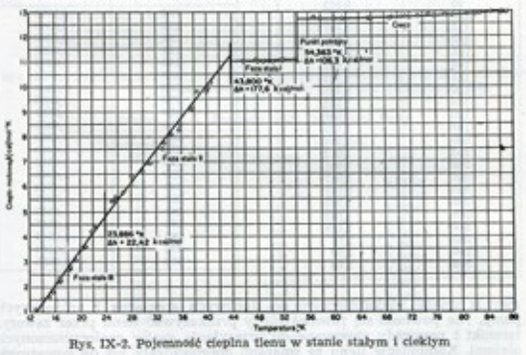
Rys. IX-1. Wykres Molliera. Własności tlenu. Na podstawie wykresu sporządzonego w U. S. Bureau of Mines (1928 r.) jako załącznik do Technical Paper 427 (7). Objętości podane w cm^3/mol, temperatura w °K, entropia w cal/mol °K

cze jak tlen, azot, powietrze, wodór i hel potraktowane zostały szczegółowo. Opracowano dla nich tablice lepkości i przewodnictwa cieplnego gazu oraz wykresy zależności entropii od temperatury. Poza tym zamieszczono tablice równania i wykresy dotyczące ich własności w stanie stałym. Świadomie pominięto tablice własności termodynamicznych w stanie gazowym, które można łatwo znaleźć w innych pracach. Oczywiście wykresy zależności entropii od temperatury zawierają przybliżone wartości dla zależności p-t-v i szeregu innych własności termodynamicznych.

Własności termodynamiczne pewnej ilości gazów stosowanych w przemyśle są bardzo szeroko omówione w dwu publikacjach, które niedawno się ukazały. Pierwsza z nich (1) podaje własności termodynamiczne i dyfuzyjne powietrza, argonu, dwutlenku węgla, tlenku węgla, powietrza, acetylenu, etylenu, propanu i argonu. Własności helu zostały bardzo dokładnie omówione przez Keesoma (3).

1. Tlen

Tlen, którego ciężar atomowy został ustalony jako 16,000, został przyjęty za podstawę do obliczeń chemicznych ciężarów atomowych. Tlen występujący w przyrodzie składa się z trzech stałych izotopów o liczbie masowej 16, 17 i 18 pozostających do siebie w stosunku jak 10,000 : 4 : : 20. Wobec tego, że izotopy tlenu z trudem się rozdzielają jest mało prawdopodobne aby inżynier-kriogenik napotkał w praktyce skład izotopowy zasadniczo odbiegający od powyższej proporcji. Dane zamieszczone w niniejszym rozdziale są więc oparte na pomiarach dotyczących



Rys. IX-2. Pojemność cieplna tlenu w stanie stałym i ciekłym

tlenu naturalnego. Mają one również zastosowanie do dwuatomowego cząsteczkowego tlenu O_2, pomijając, że w stanie stałym istnieje pewien słaby, przejściowy związek cząsteczek tlenu, które tworzą polimer O_4, uważany za przyczynę błękitnego odcienia charakteryzującego tlen cie-

4

1

ʏ Mimo że obie książki różnią się tematyką, ich okładki są do siebie podobne: mają tę samą tonację barwną, zbliżoną kompozycję i sierp księżyca na czwartej stronie każdej z nich. Nie powinno to dziwić – w czasach, gdy okładki pełniły funkcję reklamową tylko pozornie, bo książek na rynku stale brakowało – wielu projektantów nie przywiązywało wagi do ich treści i na okładkach malowało to, co im w duszy grało.

6.

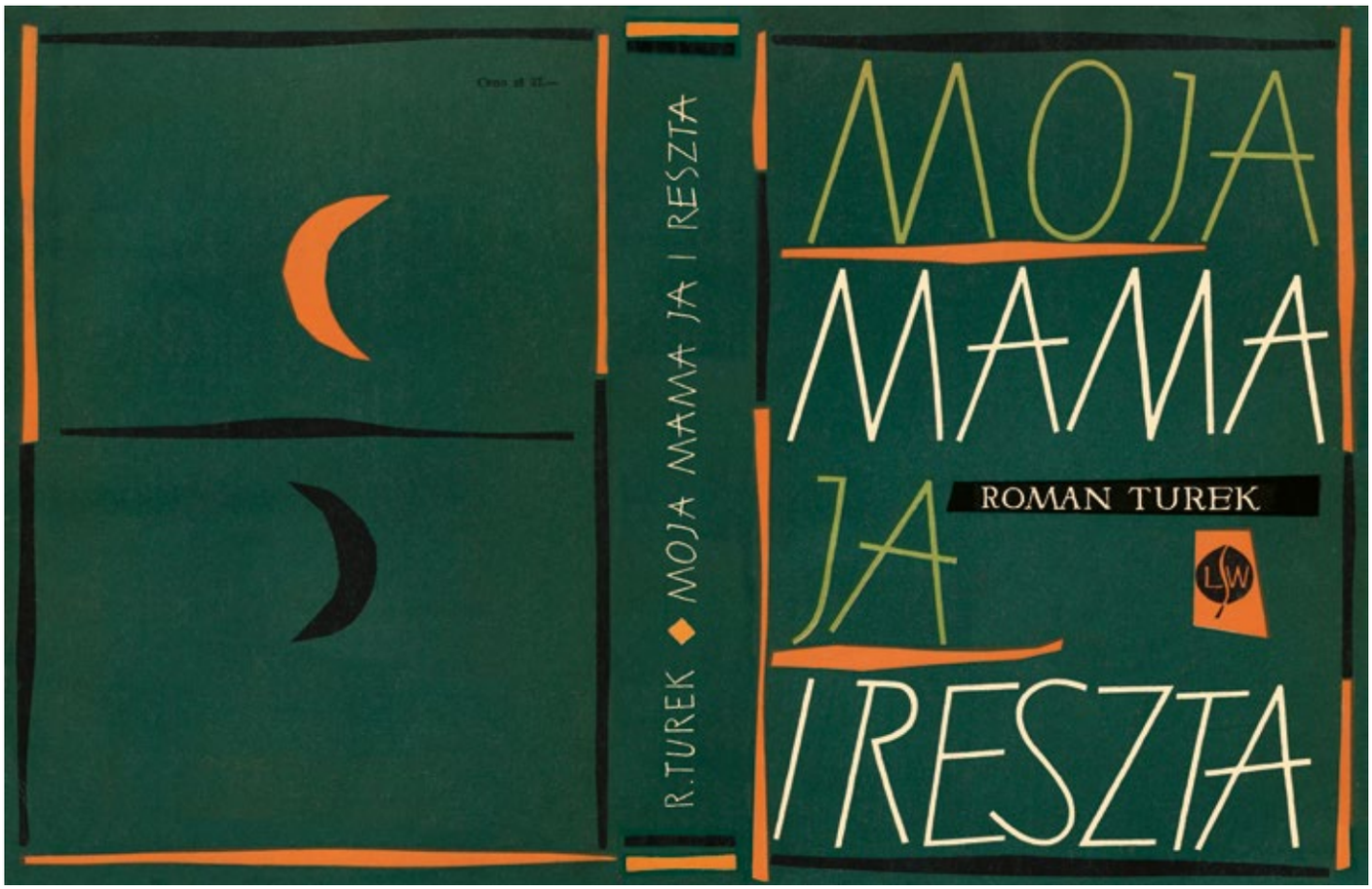
Tematem wartym poruszenia przy omawianiu opraw książkowych są projekty, których autorzy nie ograniczali się do pierwszej strony okładki, ale włączali do opracowania ich grzbiety i tyły – urodę takich rozwiązań można podziwiać dopiero po rozłożeniu książki. Zaprojektowana przez Ewę Frysztak obwoluta publikacji Stanisława Strumph-Wojtkiewicza *Gra wojenna* z 1969 roku, zbeletryzowanej historii polskiego ruchu oporu we Francji w latach drugiej wojny światowej, przywołuje na myśl plany taktyczne, na których prostokąty oznaczają jednostki wojskowe kierowane przez sztabowców do walki. A zarazem pozostaje kolorową abstrakcyjną kompozycją o czysto dekoracyjnym charakterze – która z tych interpretacji jest słuszna, niech zdecyduje czytelnik.

Okładka pracy *Bilans literatury XX wieku* Renégo Marilla Albérèsa z 1958 roku według projektu Tadeusza Niemirskiego oraz obwoluta wydanych trzy lata później wspomnień Romana Turka *Moja mama, ja i reszta*, zaprojektowana przez Andrzeja Kowalewskiego ʏ, urzekają nokturnowymi pejzażami. Na jednej sierp księżyca odbija się

1 **Ewa Frysztak** | Stanisław Strumph-Wojtkiewicz | *Gra wojenna* | Państwowy Instytut Wydawniczy | 1969 | obwoluta

2 **Andrzej Antoni Kowalewski** | Roman Turek | *Moja mama, ja i reszta* | Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza | 1961 | okładka

3 **Tadeusz Niemirski** | René Marill Albérès | *Bilans literatury XX wieku* | Instytut Wydawniczy PAX | 1958 | obwoluta


MOJA
MAMA
JA
I RESZTA
ROMAN TUREK
R. TUREK ◆ MOJA MAMA JA I RESZTA

2

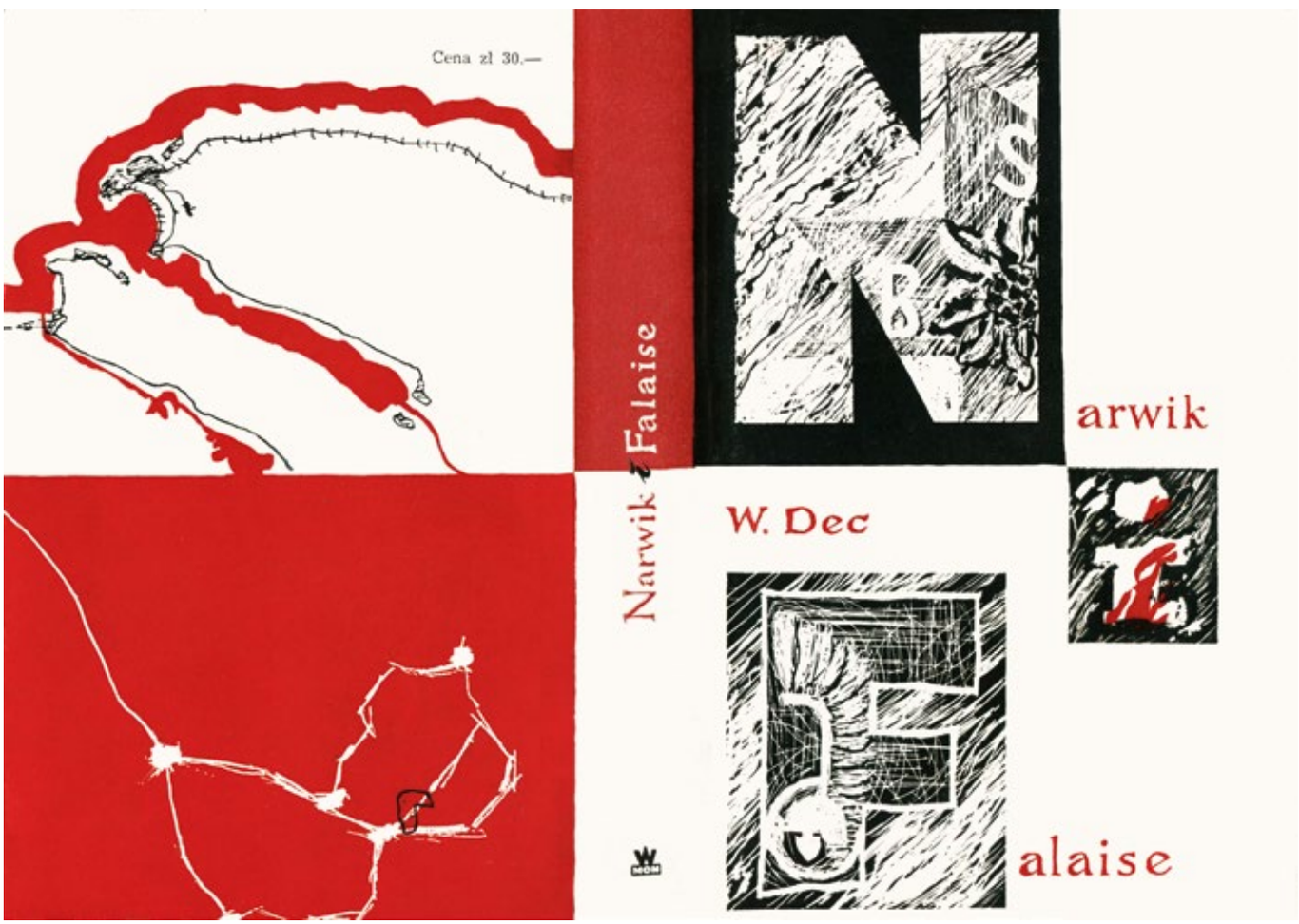
BILANS
LITERATURY
XX WIEKU
René Marill
ALBÉRÈS
PAX

3

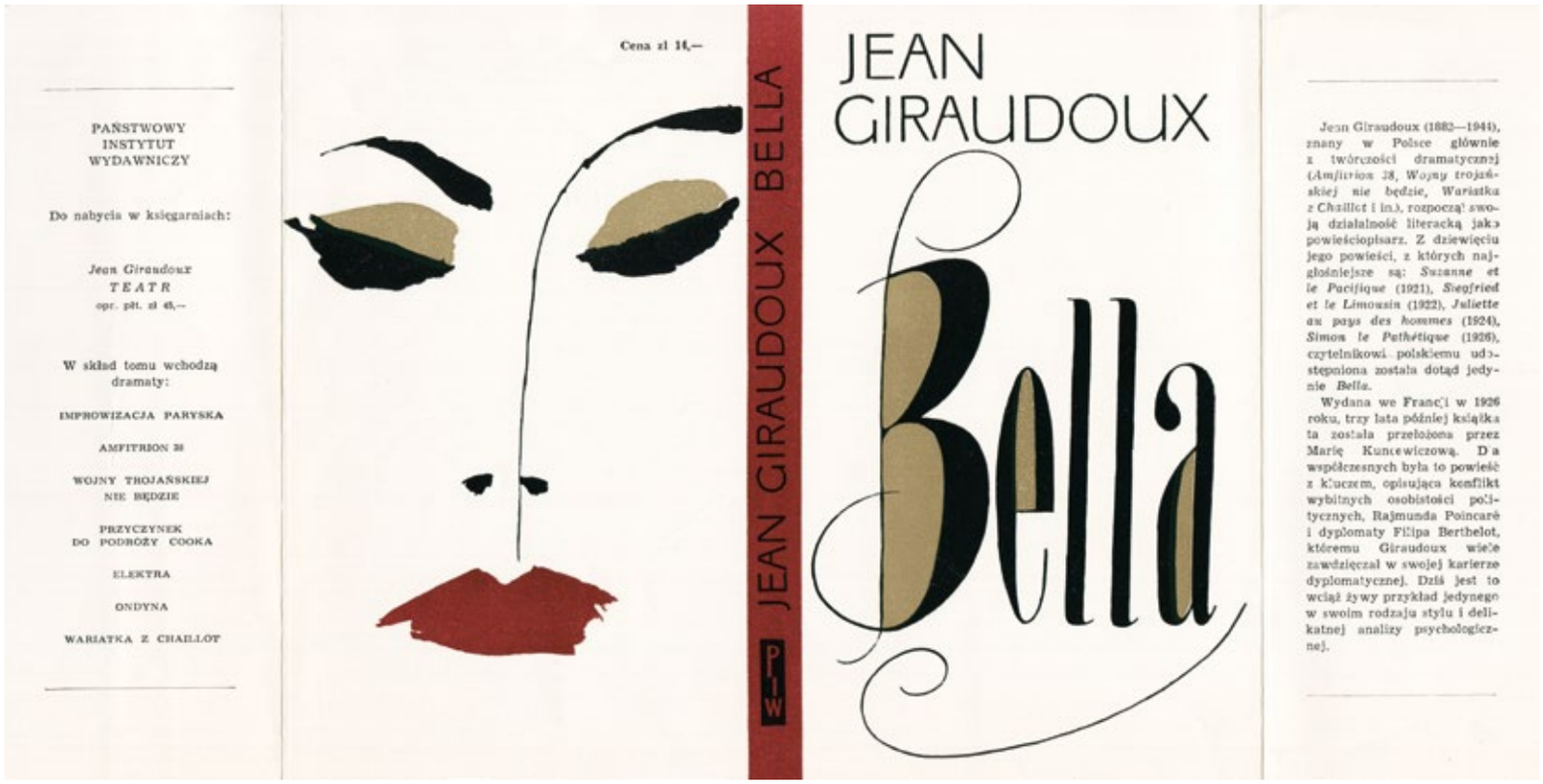
[z] Wykorzystanie w zamkniętej kompozycji przodu i tyłu okładki zaczęło być w Polsce popularne w połowie lat 50. xx wieku, a autorem szczególnie udanych projektów tego rodzaju był Marian Stachurski. ▸IL. 4 STR. 165 Można się jednak na nie natknąć już w latach 30., o czym świadczy znakomita okładka książki Ernsta Bulowy *300 000 km na sekundę z Dr. Wszędobylskim*, którą w 1934 roku zaprojektował Mieczysław Berman. Obecnie czwartą stronę oprawy zajmują z reguły recenzje i teksty promocyjne.

(ignorując prawa fizyki) w gładkiej toni jeziora, którego brzeg niknie w oddali, na drugiej księżyc przygląda się niewielkim, migotliwym prostokątom pól – obrazowi, jaki można zobaczyć przez okienko lecącego nad Polską samolotu. Dla tych nastrojowych krajobrazów układ horyzontalny kompozycji jest konieczny, stąd zaanektowanie przez projektantów czwartych stron opraw (i konieczność rozłożenia książki, żeby ich prace podziwiać)[z].

Obwoluta książki Władysława Deca *Narwik i Falaise*, wydanej w 1958 roku według projektu Mirosława Pokory, zawiera rozbudowany program ikonograficzny. W inicjałowych literach ‘N’ i ‘F’ można odszukać ukryte emblematy jednostek Polskich Sił Zbrojnych biorących udział w obu bitwach: odpowiednio Batalionu



1



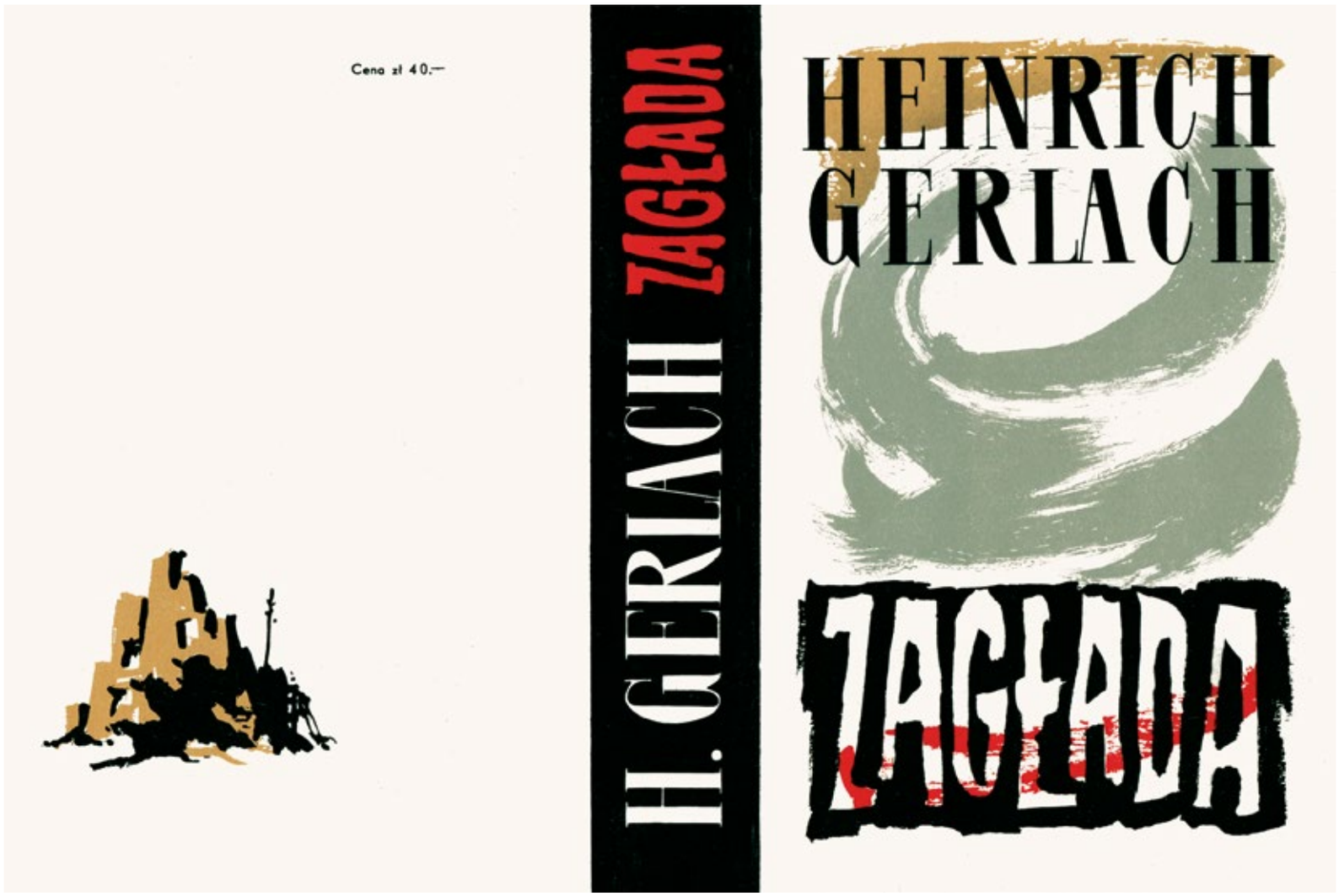
2

Strzelców Podhalańskich i 1 Dywizji Pancernej. Bogaty rysunek obu inicjałów umieszczonych na pierwszej stronie obwoluty, przywołujący na myśl strukturę ziemi lub skał, a także czerwone plamy krwi na minuskułowym ‘i’ tylko pozornie stanowią kontrast z topograficznymi mapkami na czwartej stronie. Pozornie, bo nie są to mapy, ale fantazyjne wariacje zbudowane na ich kanwie. Ten jeden z pierwszych projektów Pokory, w późniejszych latach ilustratora o oryginalnej, dekoracyjnej kresce ▸IL. 1 STR. 101, bardziej przypomina realizacje z dziedziny grafiki warsztatowej niż obwolutę publikacji dotyczącej wojskowości.

Na zaprojektowanej przez Ewę Frysztak obwolucie powieści *Bella* Jeana Giraudoux (1965) pierwsza strona jest liternicza (warto zwrócić uwagę na tytuł, który łączy kaligrafię z artystycznym przetworzeniem oświeceniowej antykwy), a na tyle obwoluty znajduje się syntetyczny portret bohaterki wykonany tymi samymi narzędziami, co tytułowe liternictwo. Brak elementów przedstawiających na pierwszej stronie obwoluty pozwala bez wahania nazwać ją literniczą, ale gdyby na czwartej stronie nie było ilustracji, projekt wiele by stracił – powinowactwo formy liter z pierwszej strony i rysunku ze strony czwartej dało rezultat mistrzowski.

1 **Mirosław Pokora** | Władysław Dec | *Narwik i Falaise* | Wydawnictwo Ministerstwa Obrony Narodowej | 1958 | obwoluta

2 **Ewa Frysztak** | Jean Giraudoux | *Bella* | Państwowy Instytut Wydawniczy | 1965 | obwoluta



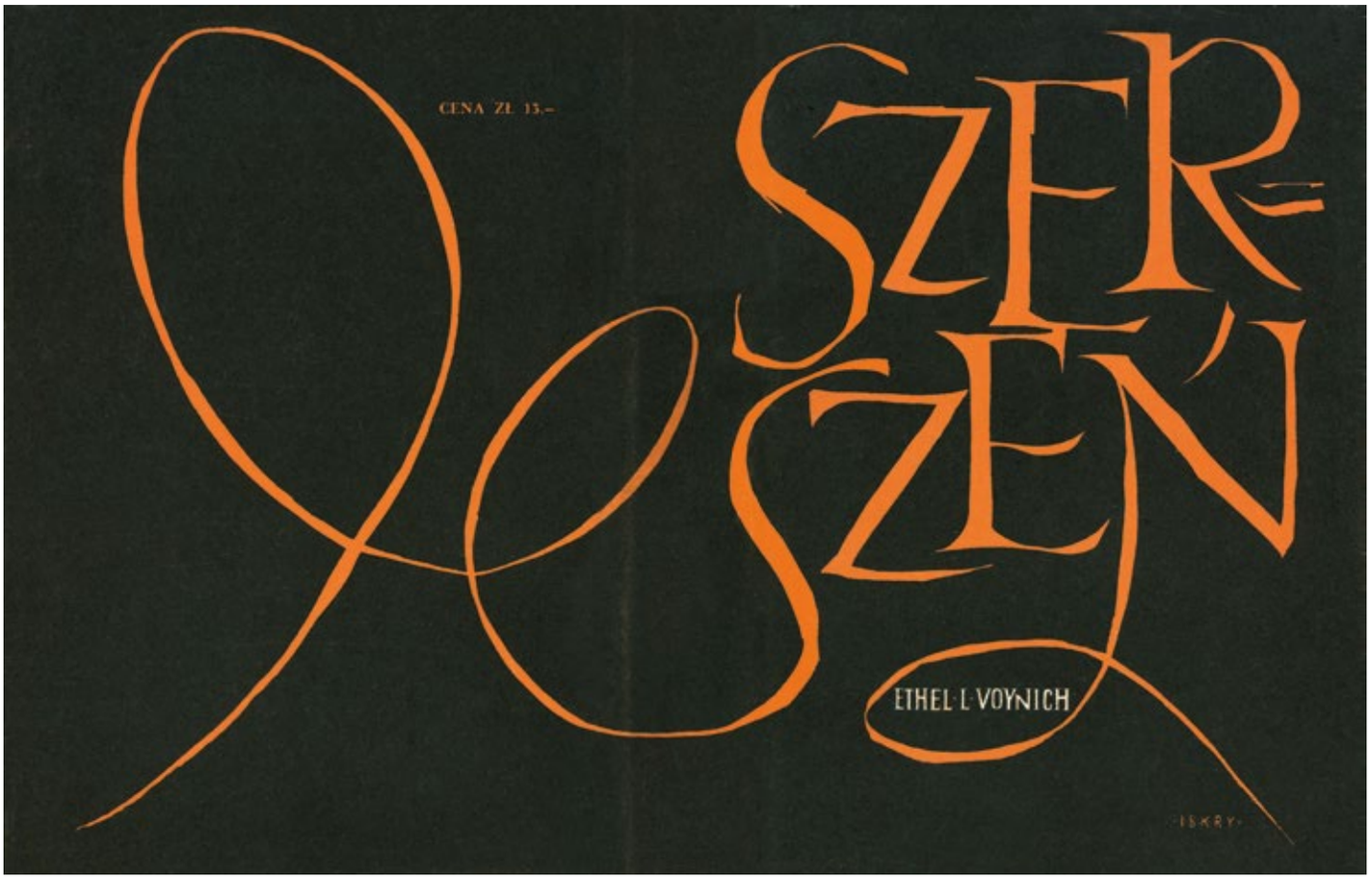
1

Wydana w 1960 roku *Zagłada* Heinricha Gerlacha to pierwsza opublikowana w Polsce powieść o Stalingradzie oparta na przeżyciach niemieckiego żołnierza. Zaprojektowana przez Mieczysława Wiśniewskiego kompozycja liternicza na pierwszej stronie obwoluty kojarzyć się może z zamętem, przywoływać uczucie grozy albo rozpaczy, może też być uznana za nieprzedstawiającą. Jej interpretacja wydaje się łatwiejsza, gdy zobaczymy ruiny widoczne po rozłożeniu obwoluty – malowane pędzlem plamy na jej froncie to najpewniej wiry kurzu, chmury pyłu towarzyszące wybuchom pocisków w bombardowanym mieście. W tym opracowaniu docenić trzeba także świetnie zaprojektowany grzbiet książki. Rozedrgane białe litery tytułu, które na pierwszej stronie obwoluty przecięte zostały smugą – nie wiadomo, krwi albo ognia – na czarnej płaszczyźnie grzbietu krzyczą jaskrawą czerwienią.

1 **Mieczysław Wiśniewski** | Heinrich Gerlach | *Zagłada* | Wydawnictwo Ministerstwa Obrony Narodowej | 1960 | obwoluta

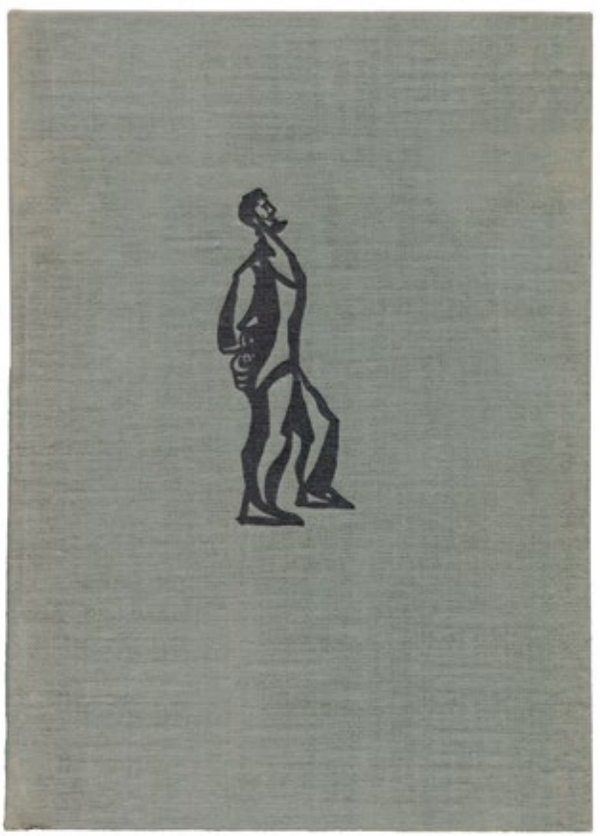
2 **Jan Młodożeniec** | Ethel Lilian Voynich | *Szerszeń* | Iskry | wydanie III | 1956 | obwoluta

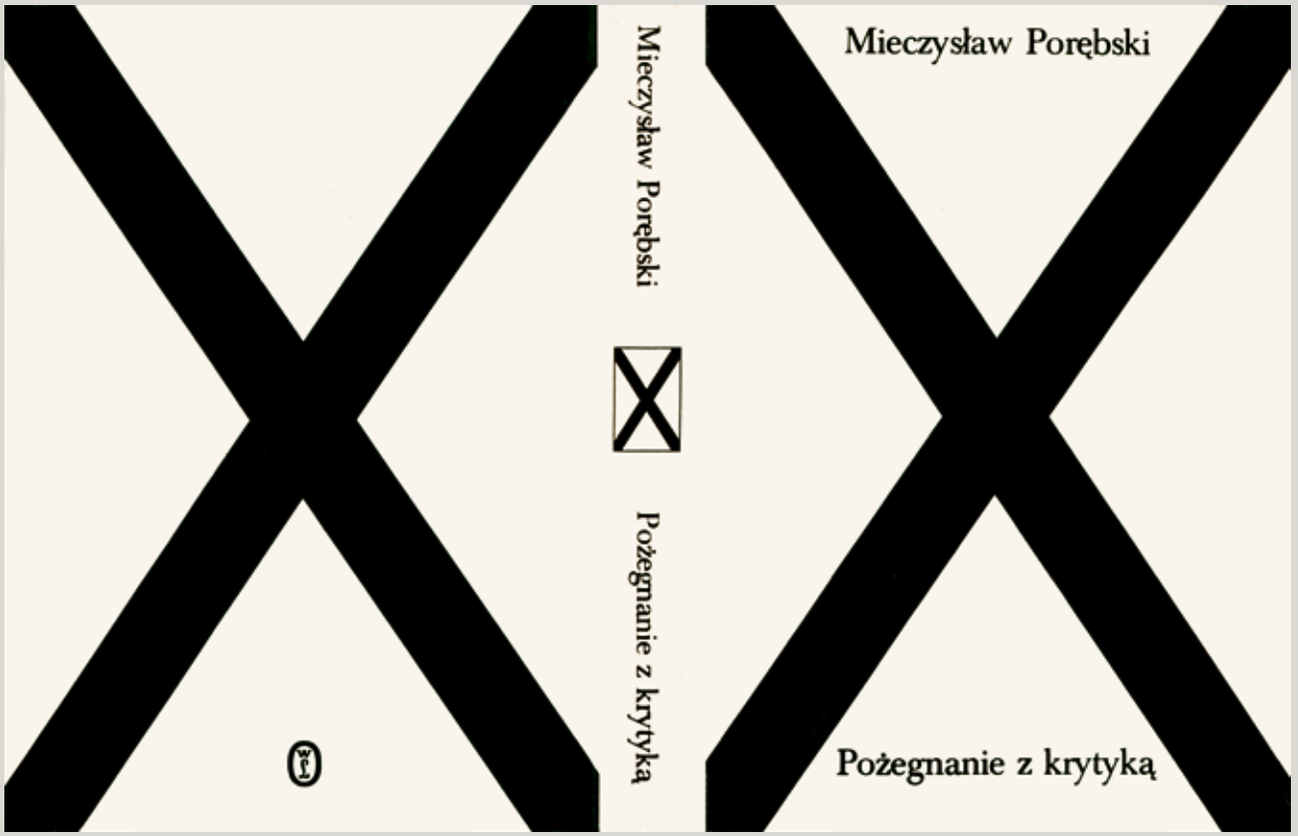
3 **Jan Młodożeniec** | Ethel Lilian Voynich | *Szerszeń* | Iskry | wydanie III | 1956 | okładka



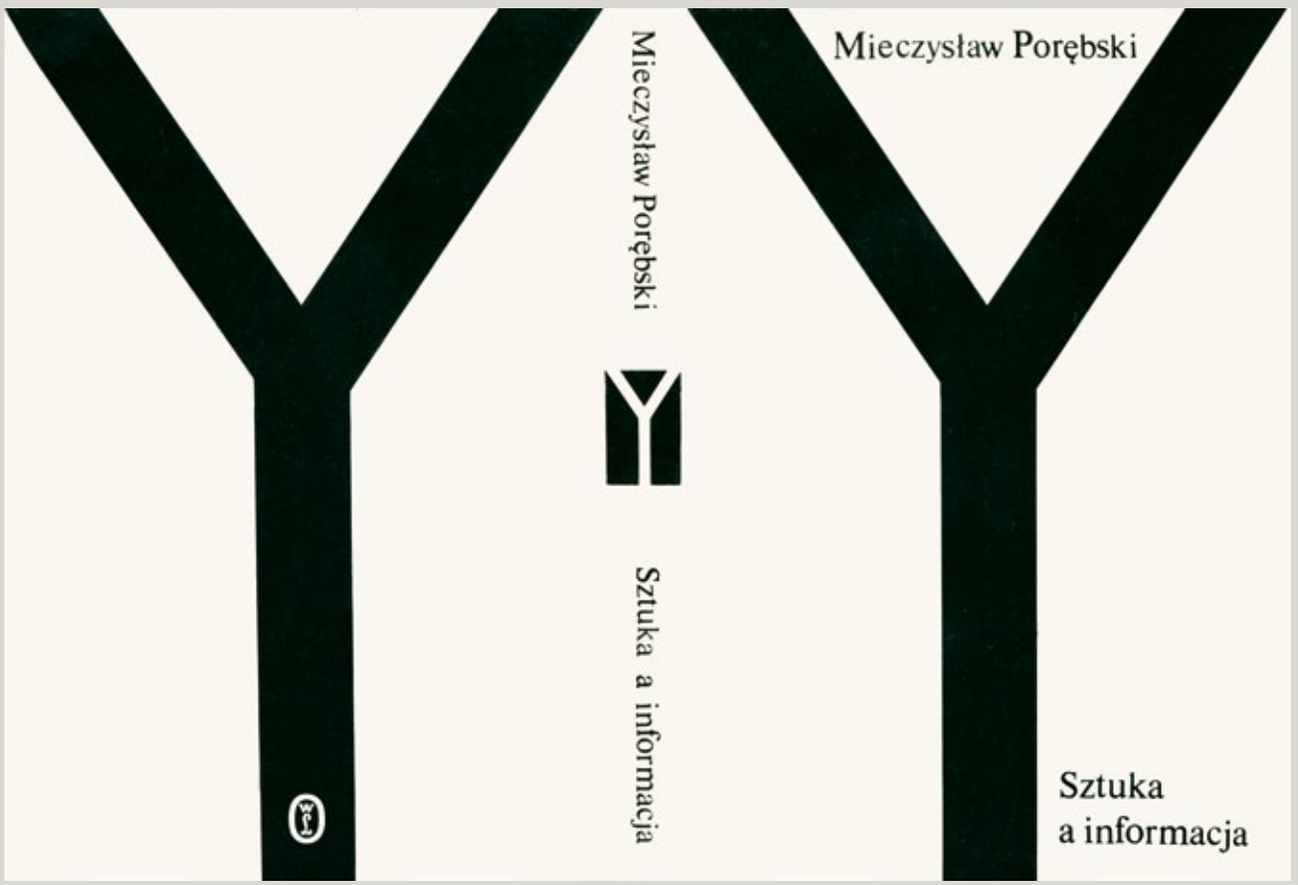
2

Pierwszą stronę obwoluty książki Ethel Lilian Voynich *Szerszeń* (trzecie wydanie z 1956 roku) wypełnia namalowana przez Jana Młodożeńca kaligraficzna kompozycja. Dopiero rozłożenie obwoluty pozwala odczytać intencję grafika, który litery tytułu wykreślił zgodnie z wirującą linią lotu tytułowego szerszenia. O tym, że książka nie jest opowieścią z życia owadów, dowiadujemy się dopiero po obejrzeniu jej okładki. Została na niej przedstawiona dumnie wyprostowana postać głównego bohatera – młodego rewolucjonisty, który w czasach walk o zjednoczenie Włoch przeciwstawia się tyranii władz Państwa Kościelnego. W 1964 roku Młodożeniec zaprojektował jeszcze raz oprawę tej powieści (jej siódmej edycji), jednak tym razem zrezygnował z opisanego wyżej pomysłu i wypełnił cały front obwoluty energicznie malowanymi literami tytulariów. ▸IL. 1 STR. 298


3


Mieczysław Porębski
Pożegnanie z krytyką
Mieczysław Porębski
Pożegnanie z krytyką

1


Mieczysław Porębski
Sztuka a informacja
Mieczysław Porębski
Sztuka
a informacja

2

W 1983 roku Andrzej Strumiłło zaprojektował oprawę drugiego wydania zbioru szkiców Mieczysława Porębskiego *Pożegnanie z krytyką*. Wypełniający całą płaszczyznę pierwszej i czwartej strony obwoluty czarny znak to ani litera 'x', ani krzyż świętego Andrzeja. Gdy oglądamy tylko front książki, naturalne wydaje się potraktowanie rzekomego iksa jako znaku przekreślenia – odpowiadającego tytułowemu 'pożegnaniu' z krytyką. Jednak na wybór tak dosłownego symbolu raczej by się nie zdecydował autor projektu – malarz, grafik, miłośnik myśli filozoficznej i sztuki Wschodu. Wyjaśnienie odnajdujemy dopiero, spojrzawszy na grzbiet, na którym niewielki znak 'x' wpisany został w narysowaną cienką kreską ramę. To symbol przedstawienia, znak obrazu, a przecież właśnie analizie dzieł sztuki krytyk poświęcił życie (w centrum pierwszej strony okładki umieszczony został powiększony symbol z grzbietu obwoluty).

Lech Przybylski, który trzy lata później opracowywał graficznie kolejny tom pism Porębskiego, zatytułowany *Sztuka a informacja*, wybrał najprostszą interpretację projektu Strumiłły i odpowiednio na pierwszej oraz czwartej stronie obwoluty umieścił kolejną literę alfabetu – 'Y'. Zestawione razem projekty mogą się podobać, ale przedstawione na nich znaki pełnią teraz funkcję dekoracyjną (na okładkach zbioru pism badacza, który zajmował się teorią informacji i semiotyką, wydaje się to irytujące).

3

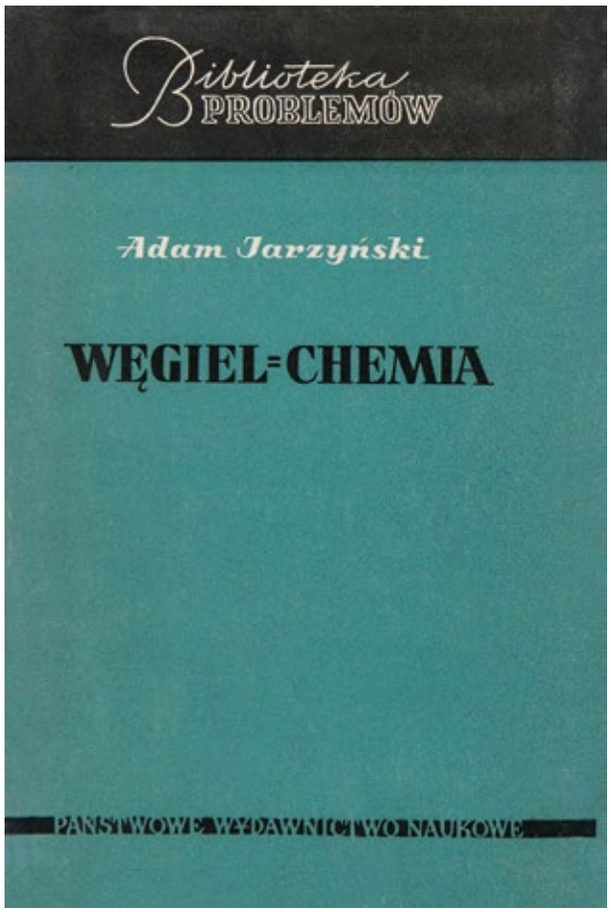
4

1 **Andrzej Strumiłło** | Mieczysław Porębski | *Pożegnanie z krytyką* | Wydawnictwo Literackie | wydanie II | 1983 | obwoluta

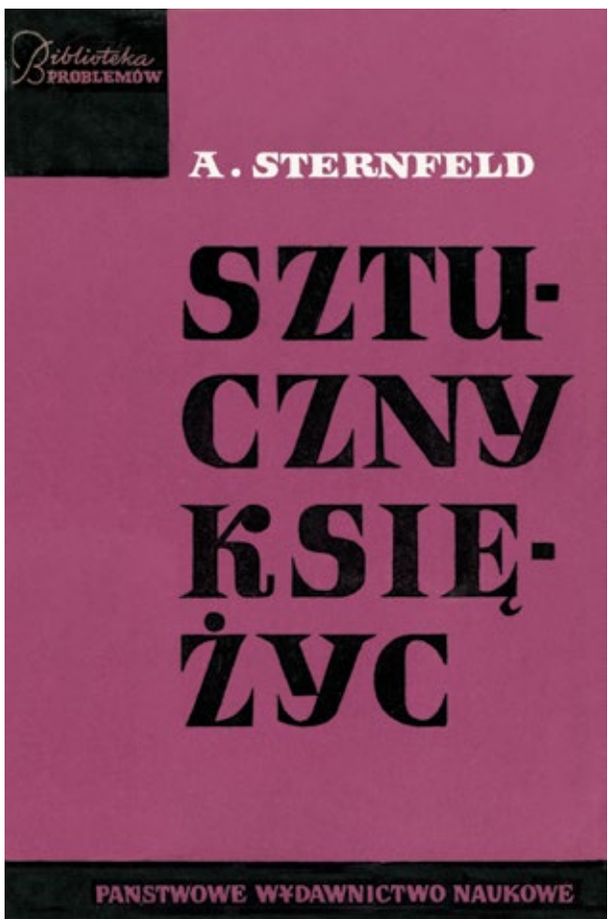
2 **Lech Przybylski** | Mieczysław Porębski | *Sztuka a informacja* | Wydawnictwo Literackie | 1986 | obwoluta

3 **Andrzej Strumiłło** | Mieczysław Porębski | *Pożegnanie z krytyką* | Wydawnictwo Literackie | wydanie II | 1983 | okładka

4 **Lech Przybylski** | Mieczysław Porębski | *Sztuka a informacja* | Wydawnictwo Literackie | 1986 | okładka



1



2

7.

Zagadnieniem, przed którym nieuchronnie staje badacz okładek książkowych drugiej połowy XX wieku, są metamorfozy projektów serii wydawanych przez dziesięciolecia. Dają one obraz tego, jak ewoluowały style i mody oraz jak się zmieniał język graficzny i warsztat projektantów. Doskonałym przykładem jest Biblioteka Problemów – cykl Państwowego Wydawnictwa Naukowego (warto dodać, że czasopismo „Problemy" zawsze przywiązywało dużą wagę do opracowania graficznego i nie przypadkiem przez dziesięciolecia autorem jego okładek był Mieczysław Wasilewski). Okładki zaprojektowane w latach 50. i 60. różnią się między sobą w niedużym stopniu, choć w tym czasie layout serii zmieniał się trzykrotnie. Zestawienie ich z modernistycznymi projektami z lat 70. i 80. pokazuje, jaka zmiana nastąpiła w projektowaniu graficznym w Polsce na przełomie szóstej i siódmej dekady XX wieku. Inne przykłady tego zwrotu można będzie obejrzeć w czwartej części książki zatytułowanej *Przykłady.*

Projektanci obu epok ograniczali środki wyrazu do liter, logotypów i płaszczyzn koloru, który umiejętnie wykorzystywali do różnicowania poszczególnych tomów cyklu. O zasadniczych odmiennościach decydują układy literowe. Najstarszy, z 1957 roku,

1 **autor nieznany [Teodor Klonowski?]** | Adam Jarzyński | *Węgiel = chemia* | Państwowe Wydawnictwo Naukowe | 1957 | obwoluta

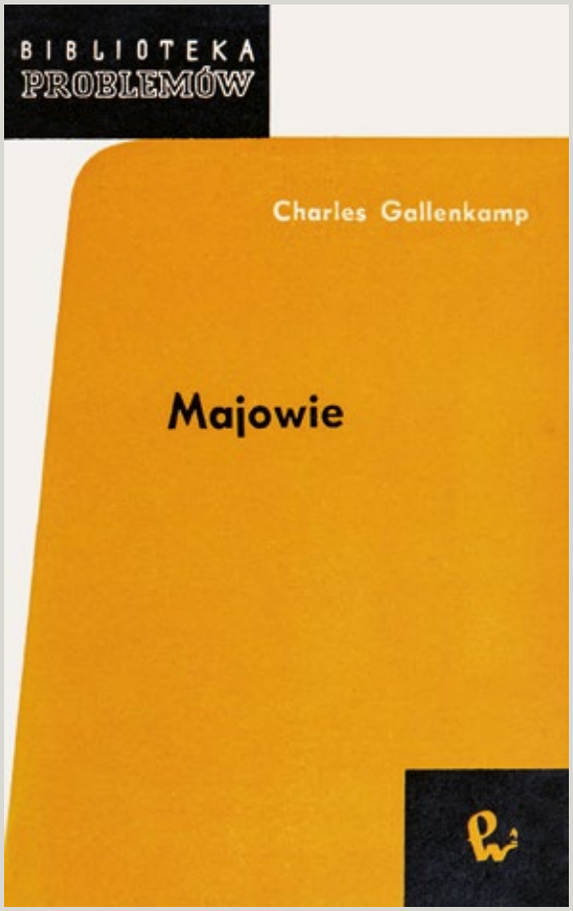
2 **Teodor Klonowski** | Ary Sternfeld | *Sztuczny księżyc* | Państwowe Wydawnictwo Naukowe | 1957 | obwoluta

3 **Teodor Klonowski** | Charles Gallenkamp | *Majowie* | Państwowe Wydawnictwo Naukowe | 1968 | obwoluta

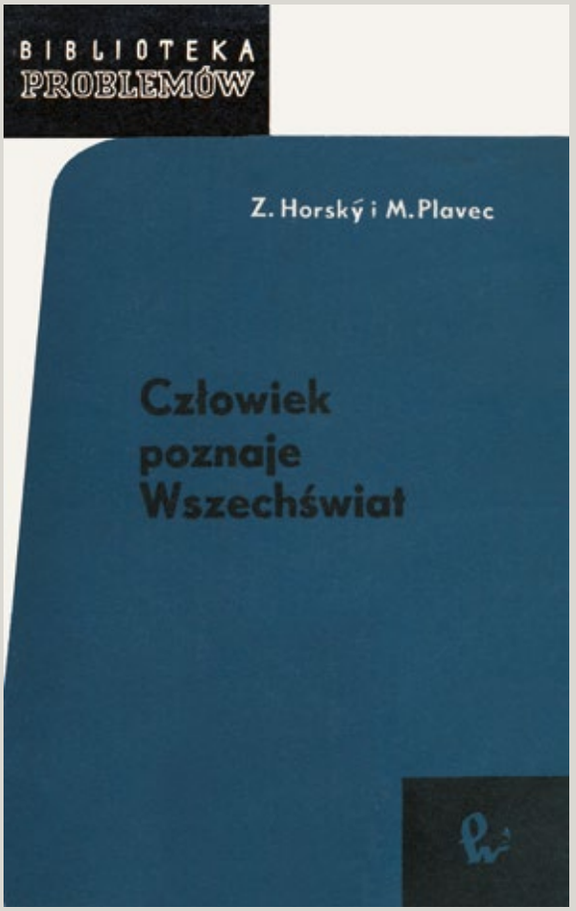
4 **Teodor Klonowski** | Zdeněk Horský, Miroslav Plavec | *Człowiek poznaje Wszechświat* | Państwowe Wydawnictwo Naukowe | 1966 | obwoluta

5 **Jacek Neugebauer** | Fridrich S. Zawielski | *Czas i jego pomiary* | Państwowe Wydawnictwo Naukowe | 1981 | okładka

6 **Jacek Neugebauer** | *Światło* | Państwowe Wydawnictwo Naukowe | 1973 | okładka


BIBLIOTEKA
PROBLEMÓW
Charles Gallenkamp
Majowie

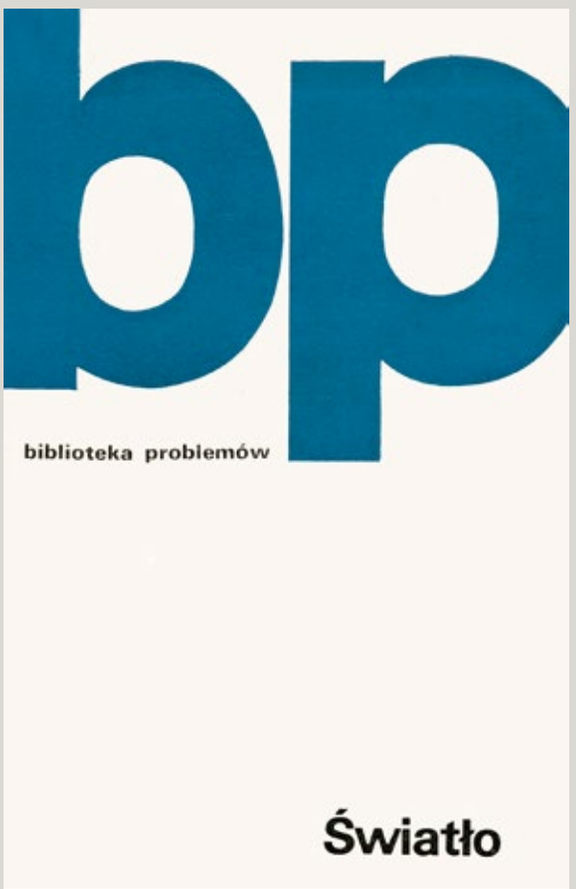
3


BIBLIOTEKA
PROBLEMÓW
Z. Horský i M. Plavec
Człowiek
poznaje
Wszechświat

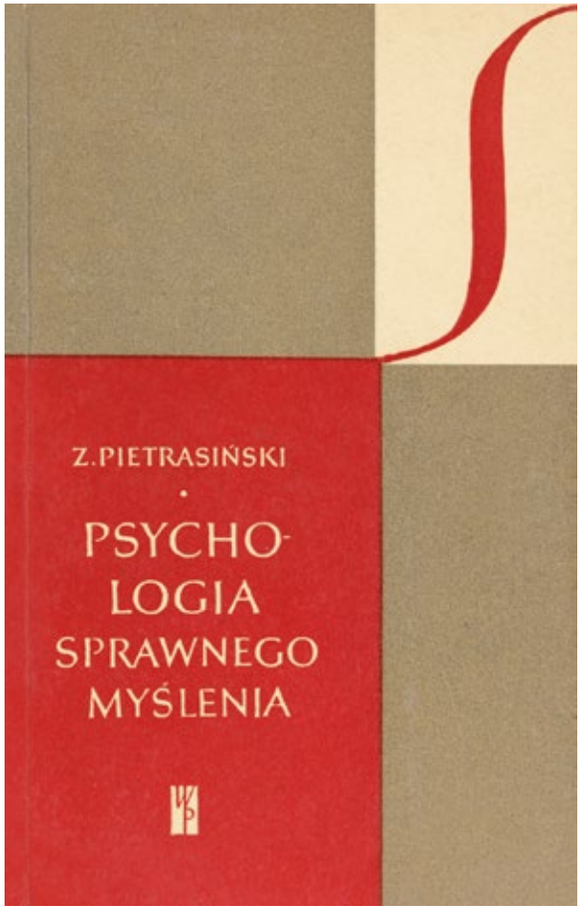
4

bp
biblioteka problemów
Fridrich S. Zawielski
Czas i jego pomiary

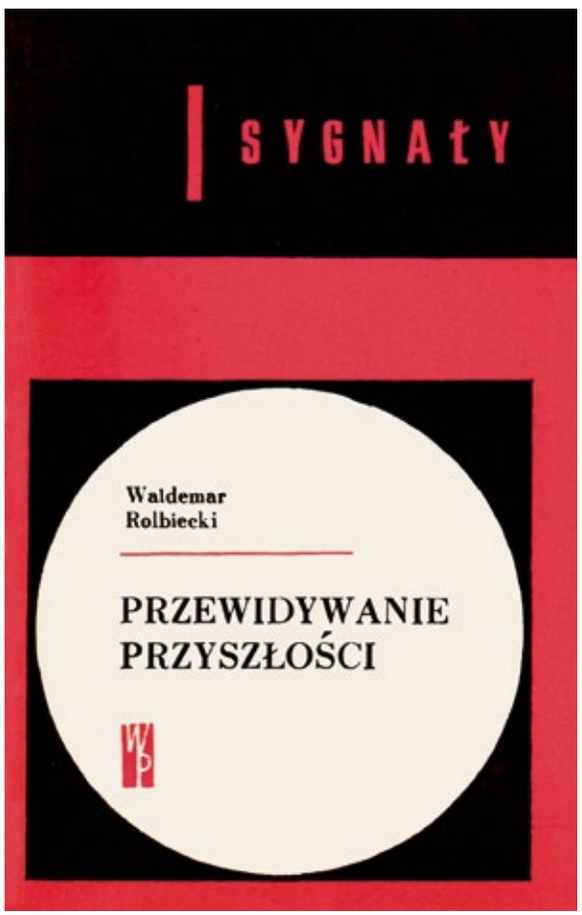
5


bp
biblioteka problemów
Światło

6



1

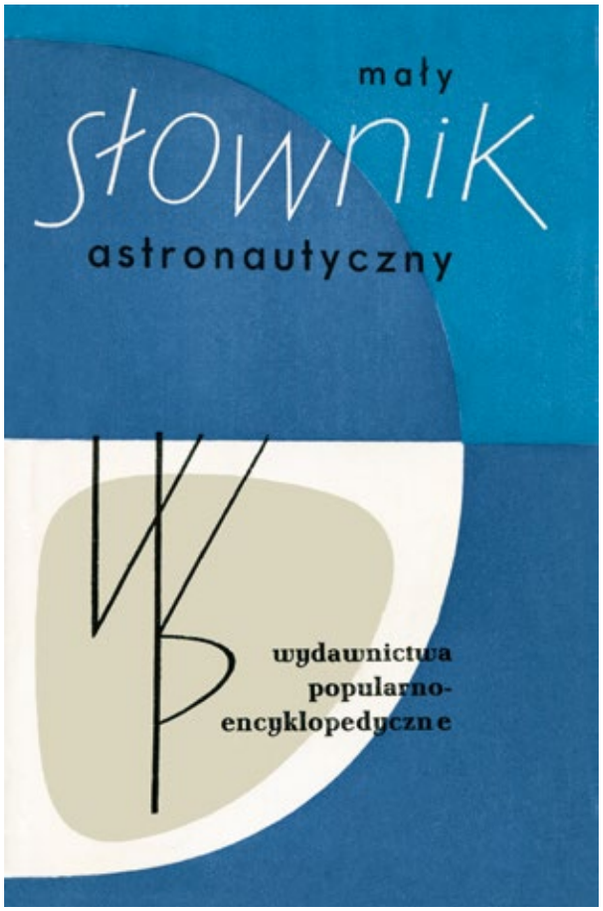


2

jest tradycyjnie zbudowany na osi środkowej z logotypem serii umieszczonym na tej samej osi u szczytu kompozycji (drugi człon logotypu to miniatura tytułu z winiety czasopisma). Za przykład niech posłuży obwoluta książki *Węgiel = chemia* Adama Jarzyńskiego z 1957 roku. Próba modernizacji, którą przeprowadzono rok później (w piętnastym tomie serii), zamknęła ten sam logotyp w małym czarnym kwadracie w lewym górnym rogu kompozycji, układ typograficzny wyrównany został do lewej, a litery powiększone, dzięki czemu uwidoczniły się ich dekoracyjne kształty. Pod projektem podpisał się Teodor Klonowski, który jest prawdopodobnie autorem także poprzedniej obwoluty, na co wskazuje ten sam rysunek liter tytułu. Chociaż rozwiązanie się udało, a tytuł tomu można odczytać z daleka, wydawca zarzucił je już po tej jednej próbie (być może przyczyną decyzji była konieczność dzielenia wyrazów w tytule). Kolejna modernizacja w połowie lat 60. nie tylko uprościła logotyp serii (w którego pierwszym członie dekoracyjną pisankę zastąpił grotesk), ale także zastąpiła malowane ręcznie litery prostym, niedużym tekstem złożonym w drukarni krojem Paneuropa. Istotną zmianę kompozycji stanowił kształt płaszczyzny koloru, którą od białego tła odcinały dynamiczna skośna krawędź i zaokrąglony narożnik.

Jak wcześniej wspomniałem, różnice między tymi trzema wersjami projektu nie są zasadnicze – dopiero layout wprowadzony w latach 70. okazał się zmianą rewolucyjną. Od tego czasu głównym motywem graficznym cyklu stały się drukowane mocnym kolorem i złożone minuskułą inicjały serii ‘bp’ umieszczone na spad na górze białej okładki i wypełniające całą jej szerokość. Niewielki nowy logotyp Biblioteki Problemów i pozostałe teksty złożone zostały krojem Helvetica, który w tamtych latach był synonimem nowoczesności. Znakiem czasu było niestety także zastąpienie przez wydawcę oprawy twardej z obwolutą oprawą miękką z surowego kartonu niskiej jakości.

Autorami okładek wydawanej przez Wiedzę Powszechną od 1959 roku serii Sygnały byli Józef Czesław Bieniek i Andrzej Borecki. W 1970 roku ich skromną szachownicową kompozycję



3

4

z dominującym inicjałem ‘S’ (którego elegancka forma była jedynym ozdobnym elementem projektu) zastąpił nowocześniejszy projekt Wiesława Kosińskiego[A].

Przykładem udanego projektu serii książek o charakterze popularnonaukowym były obwoluty słowników wydawanych w latach 60. przez Wiedzę Powszechną, pod którym podpisali się Józef Czesław Bieniek i Władysław Brykczyński. Kolejne tomy cyklu (podobnie jak w cyklu Sygnały tej samej oficyny) różniła kolorystyka obwolut. Zwraca uwagę lekki i nowoczesny sygnet wydawnictwa, który zarazem stanowił znak cyklu Wydawnictwa Popularno-Encyklopedyczne. Seria w 1972 roku uzyskała nowoczesne opracowanie graficzne, którego autorem był Kazimierz Hałajkiewicz, jednak forma nadana przez grafika wielkiej literze ‘S’ (inicjałowi wyrazu ‘Słownik’) nie należała do udanych. Decyzję wyróżnienia tematu słownika (‘matematyczny’) oceniam jako słuszną w porównaniu z poprzednią wersją obwolut (na których najważniejszy był ‘słownik’), ale zbudowanie tytułu z wersalików

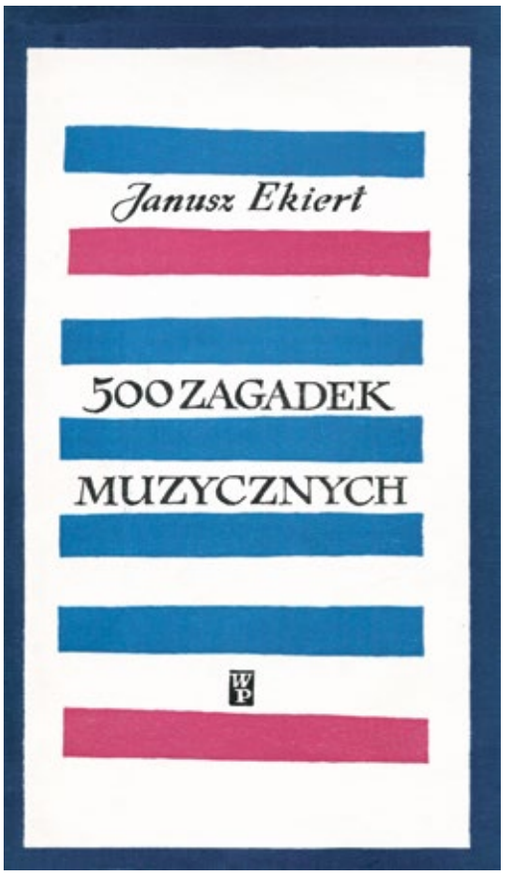
[A] Prosty i dobrze zaprojektowany logotyp ‘Sygnały’ Wiesław Kosiński uzupełnił białym kołem, przywołującym skojarzenie ze światłem kolejowego sygnalizatora – w jego centrum umieścił tytularia, kierując na nie w ten sposób wzrok (i uwagę) czytelnika. Wcześniejsza o dziesięciolecie wersja projektu okładek serii była dekoracyjna, ale zachowawcza – zmodernizowane opracowanie odpowiadało na wyzwania nowoczesności, a także bardziej się zgadzało z nazwą i charakterem serii (wprowadzającej czytelników w podstawowe zagadnienia współczesnej psychologii i nauk społecznych).

1 **Józef Czesław Bieniek i Andrzej Borecki** | Zbigniew Pietrasiński | *Psychologia sprawnego myślenia* | Wiedza Powszechna | wydanie II | 1960 | okładka

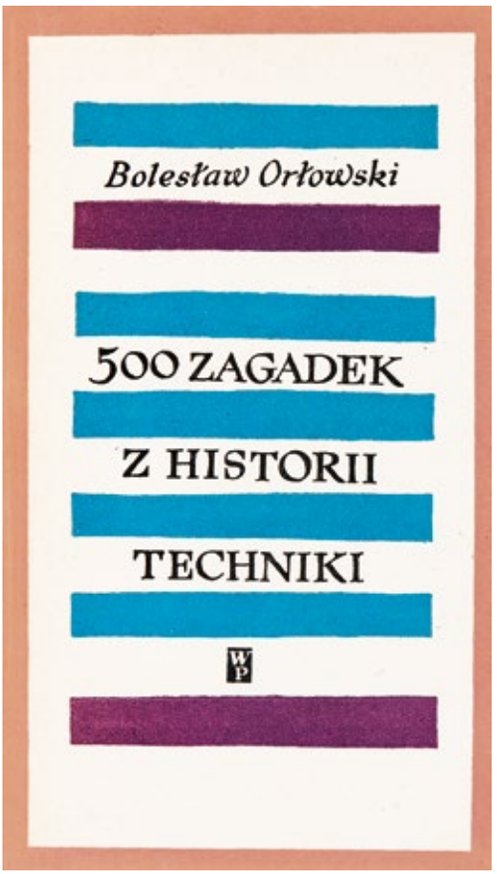
2 **Wiesław Kosiński** | Waldemar Rolbiecki | *Przewidywanie przyszłości* | Wiedza Powszechna | 1970 | okładka

3 **Józef Czesław Bieniek i Władysław Brykczyński** | *Mały słownik astronautyczny* | Wiedza Powszechna | 1960 | obwoluta

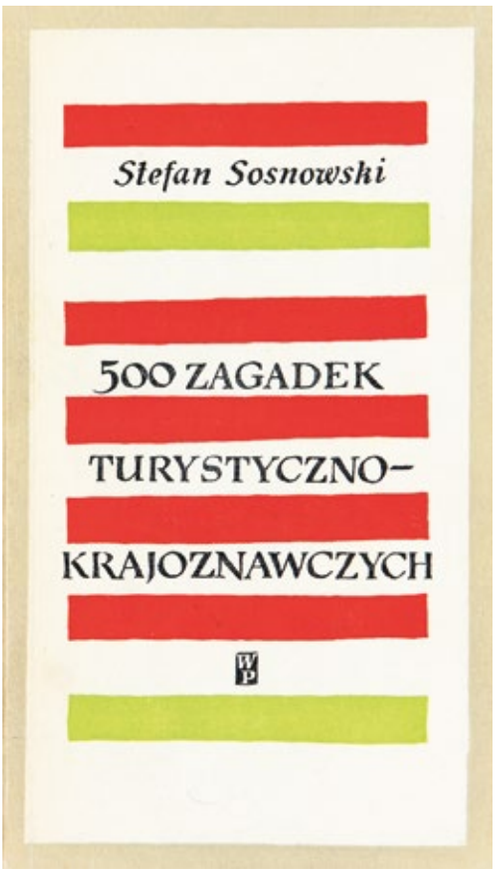
4 **Kazimierz Hałajkiewicz** | *Mały słownik matematyczny* | Wiedza Powszechna | wydanie III | 1972 | obwoluta



1



2



3

pozbawionych odstępów międzyliterowych (oraz dzielenie wyrazu) mocno go unieczytelniło.

Bardzo udana jest kompozycja liternicza na okładkach serii książeczek 500 Zagadek wydawanej także przez Wiedzę Powszechną. Władysław Brykczyński zaprojektował je u schyłku lat 50. z tak dużym wdziękiem, a zarazem tak nowocześnie, że edytor nie zmieniał opracowania graficznego cyklu przez ponad dziesięciolecie (okładki różnią się subtelnie między sobą, ponieważ grafik za każdym razem od nowa wycinał z kolorowych papierów i układał w ramce ich elementy). U schyłku lat 60. dobry projekt Brykczyńskiego wydawca zastąpił znacznie mniej udanym – a w dodatku

1 **Władysław Brykczyński** | Janusz Ekiert | *500 zagadek muzycznych* | Wiedza Powszechna | 1966 | okładka

2 **Władysław Brykczyński** | Bolesław Orłowski | *500 zagadek z historii techniki* | Wiedza Powszechna | 1965 | okładka

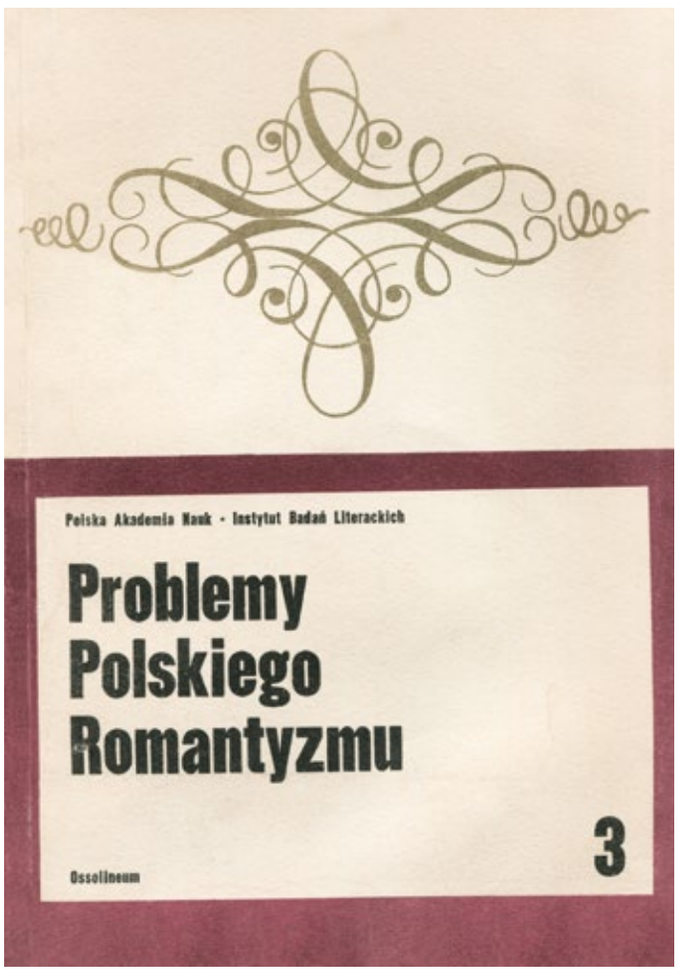
3 **Władysław Brykczyński** | Stefan Sosnowski | *500 zagadek turystyczno-krajoznawczych* | Wiedza Powszechna | 1963 | okładka

4 **Jerzy Adamski** | *Problemy polskiego romantyzmu* | tom III | Zakład Narodowy im. Ossolińskich | 1981 | okładka

5 **Andrzej Rudziński** | Hugo Kołłątaj | *Wybór pism naukowych* | Państwowe Wydawnictwo Naukowe | 1953 | okładka

niespójnym – rozwiązaniem zawierającym ilustracje (dlatego zabraknie w tym miejscu jego reprodukcji). Gdy po 1989 roku edycję serii kontynuowała prywatna oficyna, a w miejsce ilustracji pojawiły się fotografie, rezultat był jeszcze gorszy.

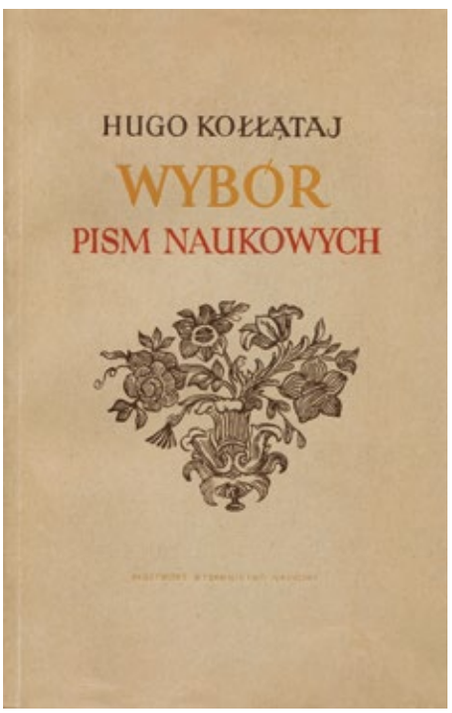
Aby unaocznić mechanizm zmian modernizacyjnych, które przyniósł początek lat 70., przedstawię okładkę opublikowanego dekadę później tomu z serii Problemy Polskiego Romantyzmu. Jej projektant, Jerzy Adamski, kaligraficznemu ozdobnikowi nadał rangę głównego motywu kompozycji – umieścił go na jej górze, powyżej tytułu, i wypełnił nim całą jej szerokość[B]. Tytularia, zamknięte w topornym prostokątnym obramowaniu, złożył groteskiem bezszeryfowym i wyrównał do lewej strony. Zignorowanie kilkusetletniej tradycji typograficznej przyniosło mocny stylistyczny zgrzyt. Można przypuszczać, że tematem książki jest dekonstrukcja



4

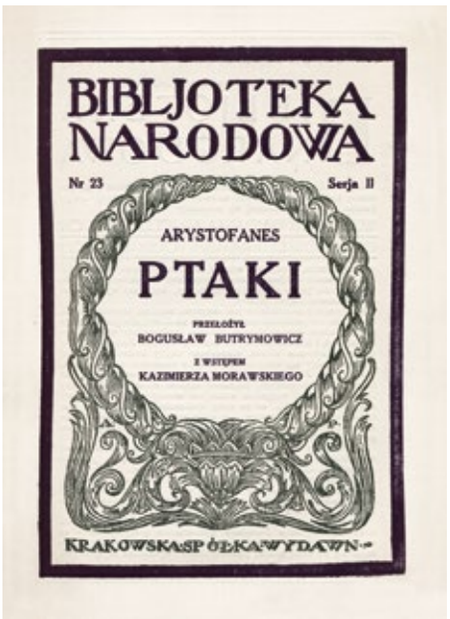
[B] Także na przedstawionej poniżej okładce *Wyboru pism naukowych* Hugona Kołłątaja, opublikowanym w 1953 roku według projektu Andrzeja Rudzińskiego, ornament odgrywa ważną rolę. Kompozycja liternicza jest tradycyjnie zbudowana na osi środkowej strony, jednak tytularia złożone dwuelementową antykwą wydrukowane zostały aż trzema kolorami (w tym kolorem żółtym, który przez dawnych drukarzy nie był stosowany). Kwiatowy ozdobnik, umieszczony zgodnie z tradycją poniżej tytulariów i także wyrównany do osi środkowej, został jednak ponad miarę powiększony, co pozwala przypuszczać, że zamierzeniem grafika była ostrożna modernizacja skostniałej, jego zdaniem, klasycznej formuły karty tytułowej (uprawomocnia to przypuszczenie renoma autora projektu – liternika, wykładowcy technik drukarskich, a później profesora w katedrze grafiki książki warszawskiej ASP ▸IL. 2, 3 STR. 17).

Zaprojektowana ćwierć wieku później okładka tomu Problemów Polskiego Romantyzmu jest przykładem kompletnej dekompozycji tego sięgającego renesansu wzorca i zapowiedzią jeszcze dalej idących dekonstrukcjonistycznych zabiegów ponowoczesności.



5

[c] Kazimierz Wyka wspominał: „Biblioteka Narodowa podjęła swoją działalność w roku 1919. […] U Gebethnera i Wolffa, u Krzyżanowskiego, cieszyła oko jej do 1939 roku niezmieniona okładka, z brązowym nadrukiem, z winietą w stylu późniejszej secesji krakowskiej, takiej w swojej manierze plastycznej winietą jak nieistniejący przystrój malarski ówczesnego kina Uciecha, wykonany przez Henryka Uziembłę, jak dekoracja kawiarni Noworolskiego w Sukiennicach. Autor tej winiety skromnie się podsygnował: A.P. Czyżby Antoni Procajłowicz?[5]".



1

1 Antoni Procajłowicz | Arystofanes | *Ptaki* | Krakowska Spółka Wydawnicza | 1922 | okładka

2 Antoni Procajłowicz | Mikołaj Gogol | *Martwe dusze* | Zakład Narodowy im. Ossolińskich | 1956 | okładka

3 Antoni Procajłowicz | *Żagary. Antologia poezji* | Zakład Narodowy im. Ossolińskich | 2019 | okładka

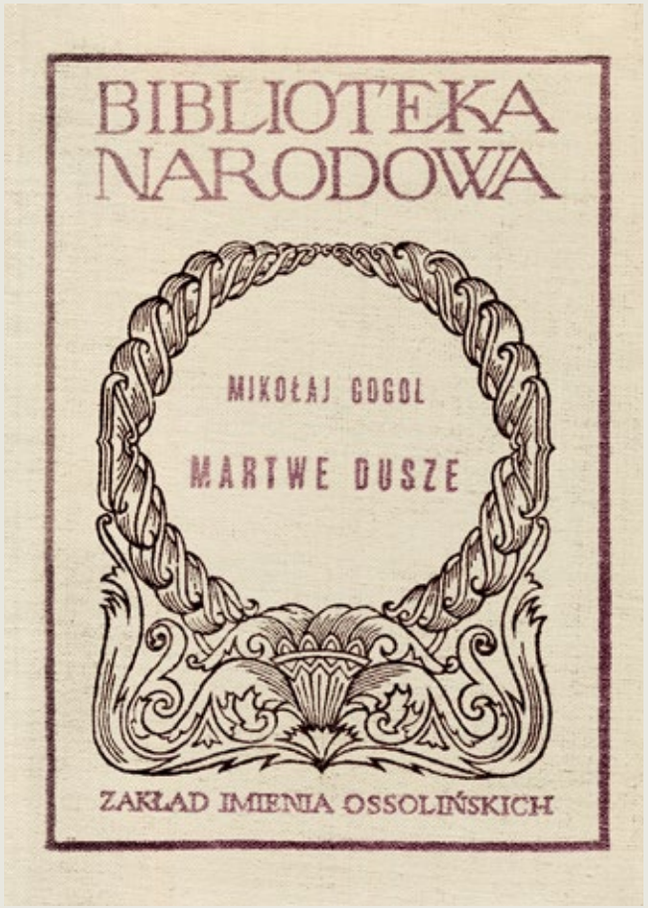
4 Alina i Leszek Kaćmowie | Juliusz Słowacki | *Fantazy* | Zakład Narodowy im. Ossolińskich | wydanie III | 1968 | okładka

5 Alina i Leszek Kaćmowie | Józef Korzeniowski | *Karpaccy górale* | Zakład Narodowy im. Ossolińskich | wydanie III | 1969 | okładka

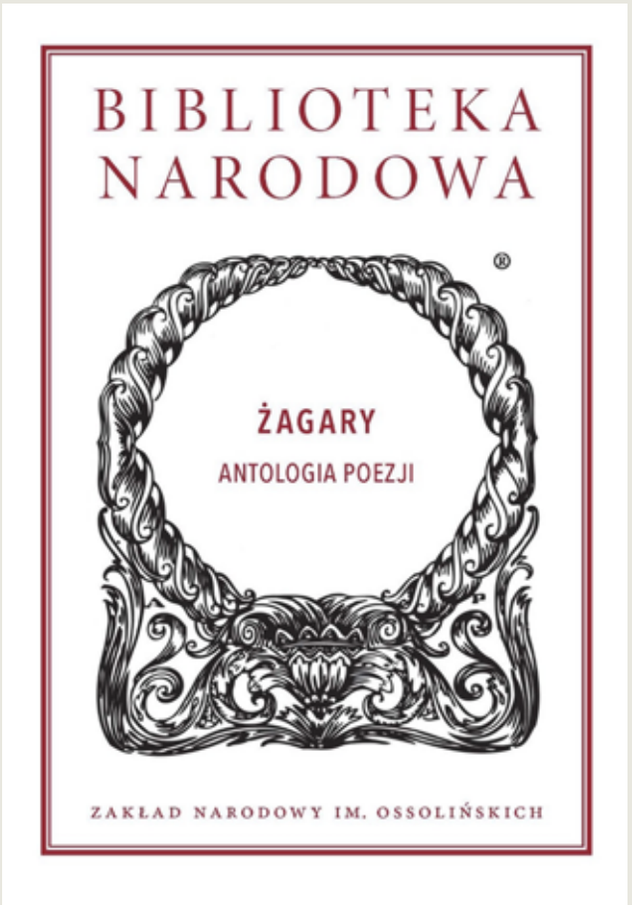
mitu polskiego romantyzmu, a powiększony do monstrualnych rozmiarów ornament przyjął rolę jego groteskowego graficznego emblematu (osąd, czy tak jest, pozostawiam filologom).

Ciekawa jest historia opraw Biblioteki Narodowej – perły w koronie wrocławskiego Zakładu Narodowego im. Ossolińskich. Tomy wyróżniały się kieszonkowym formatem i białą okładką z wieńcem – znakiem firmowym serii. Oryginalny projekt, wykonany w 1919 roku, jest dziełem Antoniego Procajłowicza. Grafik ukrył w wieńcu swoje inicjały, które usunięto w czasach PRL-u (a dziś przywrócono i możemy je odnaleźć na reprodukowanej obok okładce tomu *Żagary. Antologia poezji* z 2019 roku)[c]. W serii I (literatura polska) obowiązywała brązowa kolorystyka, a w serii II (literatura obca) – fioletowa. „Secesyjną okładkę Biblioteki Narodowej wielokrotnie krytykowano, podejmowano nawet próby jej zmiany, co zaowocowało wprowadzeniem uproszczonego projektu Aliny i Leszka Kaćmów, ale mimo upływu stu lat poprzedni wzór widnieje ciągle na okładkach serii"[6].

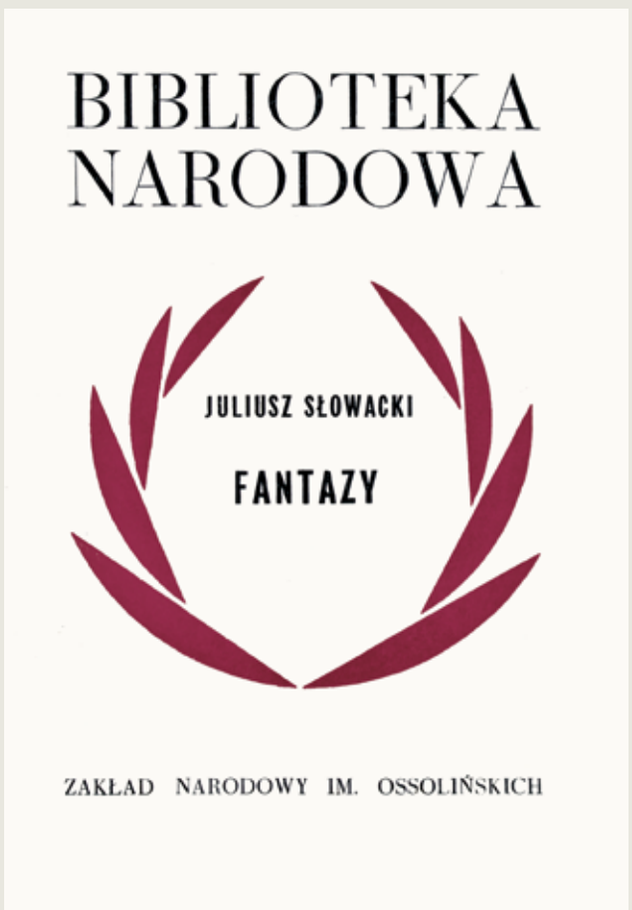
Kaćmowie w swoim udanym modernistycznym rozwiązaniu również zaproponowali rozróżnienie obu serii poprzez ich kolorystykę: do okładek twardych serii I – czerwone płótno, a serii II – zielone; okładki kartonowe serii I zdobił wieniec brązowy, a serii II – fioletowy (wersję płócienną tej oprawy reprezentuje tu tomik *Karpaccy górale* Józefa Korzeniowskiego z 1969 roku, a kartonową – wydany rok wcześniej *Fantazy* Juliusza Słowackiego). Zmodernizowany projekt nie został zaakceptowany przez czytelników, dlatego w 1971 roku powrócono do klasycznego wieńca Antoniego Procajłowicza. Nie zaprzestano jednak prób zmiany krojów liter, z których zbudowane były teksty na okładkach. Przede wszystkim zmieniał się logotyp Biblioteki Narodowej: na reprodukcjach przedstawionych na stronach 159 i 160 złożony został czterema odmianami dwuelementowej antykwy. Na okładce *Martwych dusz* Mikołaja Gogola jest to naśladownictwo Naudina, zaprojektowanego przez Bernarda Naudina w latach 1912–1924, dostępnego w polskich zecerniach jeszcze w latach 60. XX wieku. Wydaje się, że ten krój dobrze współbrzmi z wieńcem opracowanym przez Procajłowicza


BIBLIOTEKA
NARODOWA
MIKOŁAJ GOGOL
MARTWE DUSZE
ZAKŁAD IMIENIA OSSOLIŃSKICH

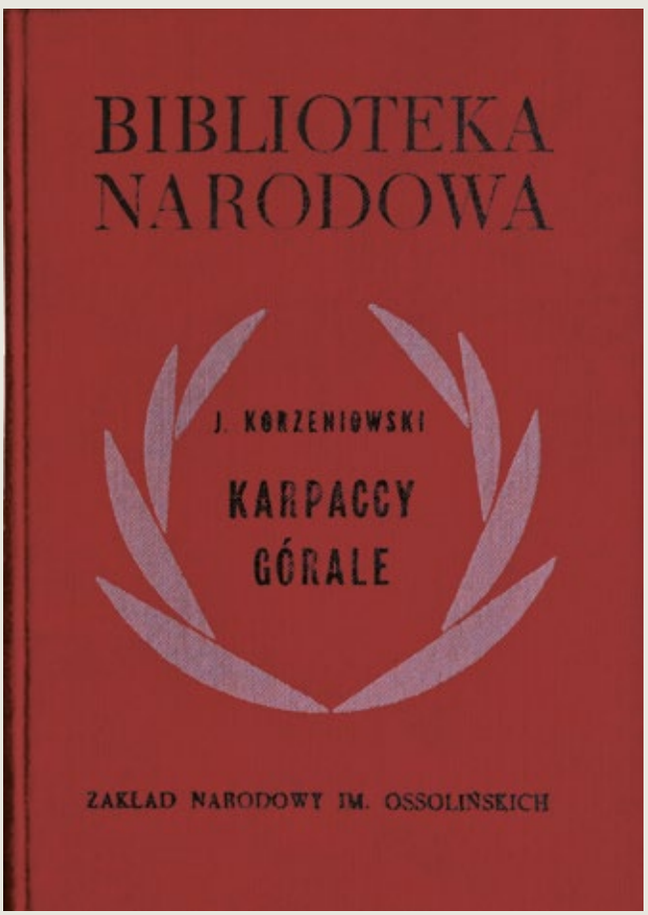
2


BIBLIOTEKA
NARODOWA
ŻAGARY
ANTOLOGIA POEZJI
ZAKŁAD NARODOWY IM. OSSOLIŃSKICH

3

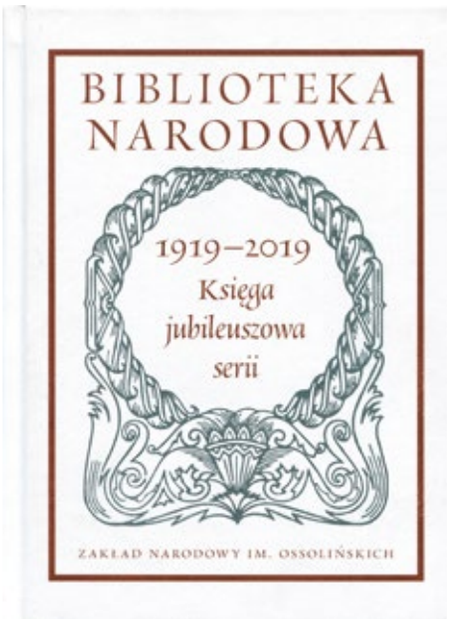

BIBLIOTEKA
NARODOWA
JULIUSZ SŁOWACKI
FANTAZY
ZAKŁAD NARODOWY IM. OSSOLIŃSKICH

4


BIBLIOTEKA
NARODOWA
J. KORZENIOWSKI
KARPACCY
GÓRALE
ZAKŁAD NARODOWY IM. OSSOLIŃSKICH

5

[D] Warto porównać oryginalny projekt Procajłowicza z jego powojennymi replikami, na których blade liternictwo tytulariów oraz ramki budowane z cienkich linii ulegają sile dominującej w kompozycji secesyjnej winiety. ▸IL. 3 STR. 159 Nie najlepszego wyboru dokonała także Elżbieta Totoń, projektując w 2019 roku okładkę publikacji *Biblioteka Narodowa 1919–2019. Księga jubileuszowa serii* – wybrana przez nią odmiana renesansowej antykwy pozostaje z wieńcem Procajłowicza w jeszcze większej niezgodzie. Na tym tle wysoko oceniam klasycyzujące opracowanie małżeństwa Kaćmów.



1

1 Elżbieta Totoń | *Biblioteka Narodowa 1919-2019. Księga jubileuszowa serii* | Zakład Narodowy im. Ossolińskich | 2019 | okładka

2 Danuta Staszewska | Albert Paris Gütersloh | *Kain i Abel* | Państwowy Instytut Wydawniczy | 1965 | okładka

3 Danuta Staszewska | Henri Michaux | *Niejaki Piórko* | Państwowy Instytut Wydawniczy | 1966 | okładka

4 Danuta Staszewska | Maria Dąbrowska | *Łucja z Pokucic. Zegar z kukułką* | Państwowy Instytut Wydawniczy | 1966 | okładka

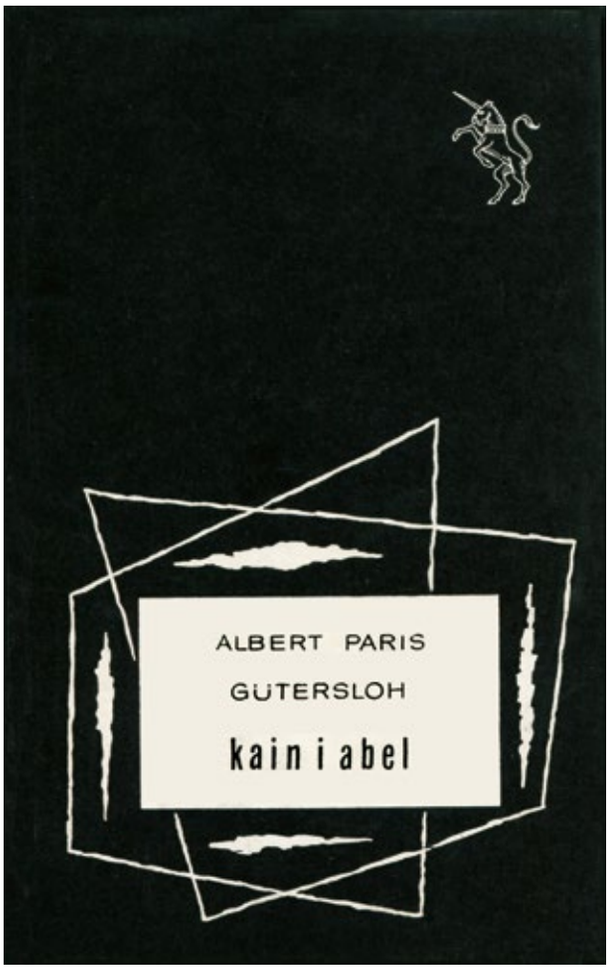
5 Wojciech Freudenreich | Jurij Nagibin | *W leśniczówce* | Państwowy Instytut Wydawniczy | 1970 | okładka

w tym samym okresie – zarówno dekoracyjną formą, jak i ciężarem. Nie bez znaczenia jest również zredukowanie do minimum świateł między literami, przez co podobieństwo do splątanych linii wieńca wydaje się silniejsze. Na okładkach tomów Biblioteki Narodowej opublikowanych przed wojną logotyp serii wykonany został ręką grafika (dość zresztą nieporadnie), który rysując litery, wzorował się na kroju zaprojektowanym przez Naudina.

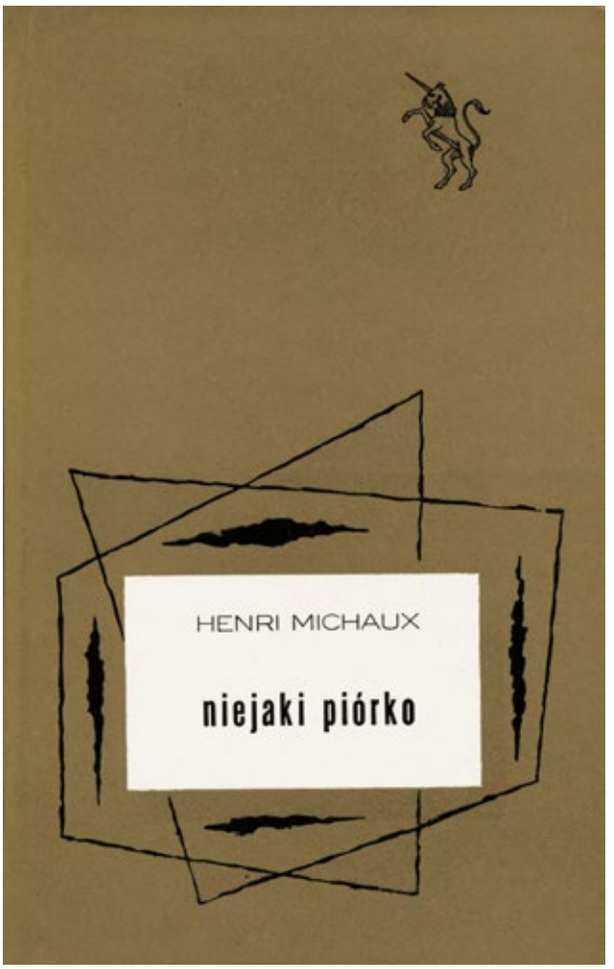
Dobrego wyboru dokonało małżeństwo Kaćmów, uzupełniając w swoim projekcie wieniec o prostej, wywodzącej się z antyku, formie tytułem serii złożonym ciasno antykwą klasycystyczną. Natomiast renesansowa antykwa znana z okładek najnowszych tomów Biblioteki jest za delikatna, a duże odstępy międzyliterowe nie pomagają w zbudowaniu mocnego logotypu – za przykład takiego rozwiązania służyć może okładka tomu *Żagary. Antologia poezji*[D].

Niefortunną decyzję podjął edytor, Państwowy Instytut Wydawniczy, modernizując na przełomie lat 60. i 70. projekt jednej z najbardziej udanych pod względem opracowania graficznego swoich serii. Mowa o Bibliotece Jednorożca, której okładkę zaprojektowała Danuta Staszewska. Graficzne, szlachetnie proste, a zarazem delikatnie rozwibrowane obramowanie tytulariów, wydrukowane na płaszczyźnie zmieniającego się z kolejnymi tomikami koloru, znalazło nieoczekiwany kontrapukt – stylizowaną na dawną rycinę figurkę jednorożca w górnym prawym rogu okładki. Wszystkie książeczki owijane były w przezroczyste foliowe obwoluty (które na ogół nie zachowały się do naszych czasów). Każdy tomik był ilustrowany przez innego artystę, nie tylko przez grafików – kilka jest dziełem znanych malarzy. Kolekcja Biblioteki Jednorożca z lat 60. stanowi arcydzieło polskiej sztuki edytorskiej.

Projekt Wojciecha Freudenreicha (dekadę później tuza polskiej typografii) nie ma cienia wdzięku poprzednika, a nowe wyobrażenie jednorożca – linearne, nawiązujące formą do kształtu „nowoczesnych" liter – przypomina bardziej owada niż mityczne zwierzę. Podobnie manieryczne kroje pisma były modne i powszechnie stosowane przez całe lata 70. (oraz w pierwszej połowie lat 80.), czego liczne przykłady znajdzie czytelnik w dalszych częściach książki.


ALBERT PARIS
GÜTERSLOH
kain i abel

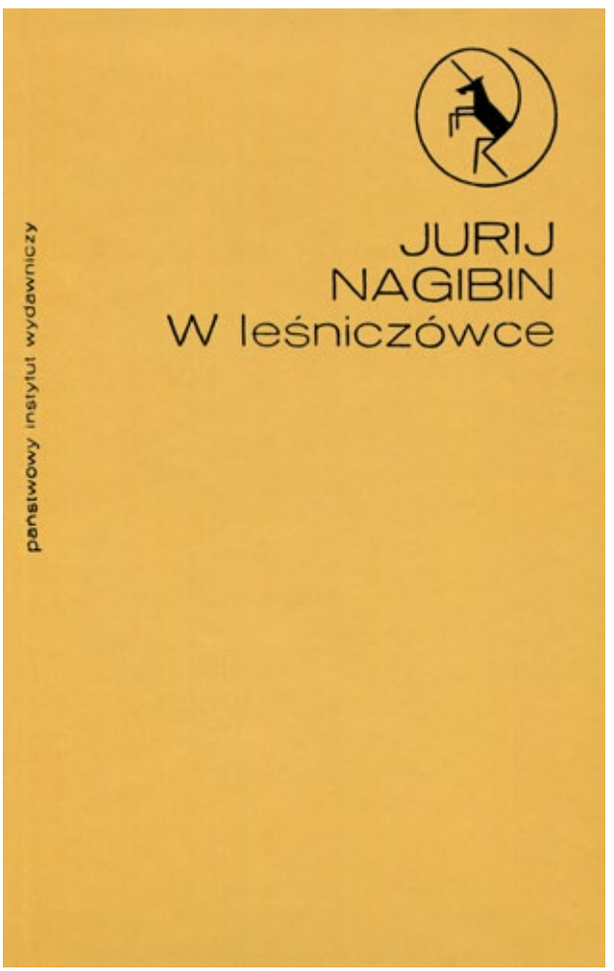
2


HENRI MICHAUX
niejaki piórko

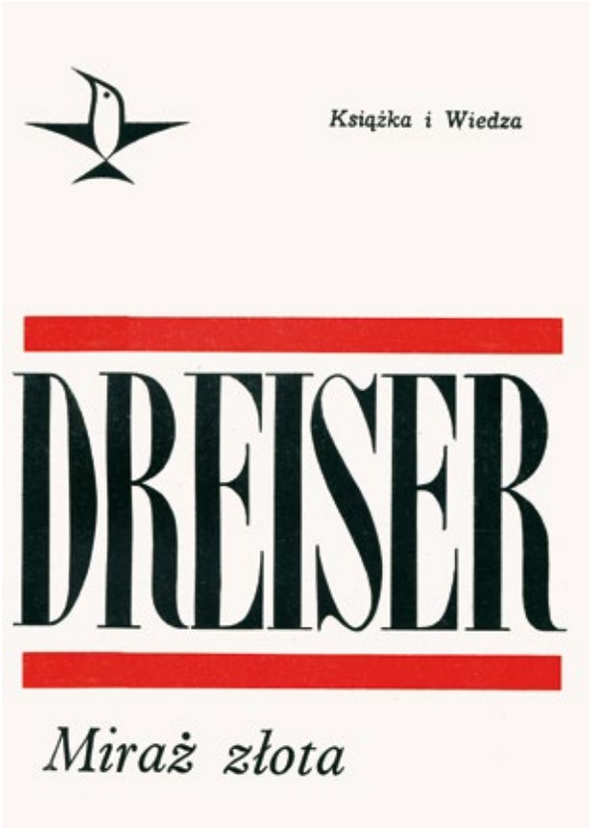
3

MARIA DĄBROWSKA
łucja z pokucic
zegar z kukułką

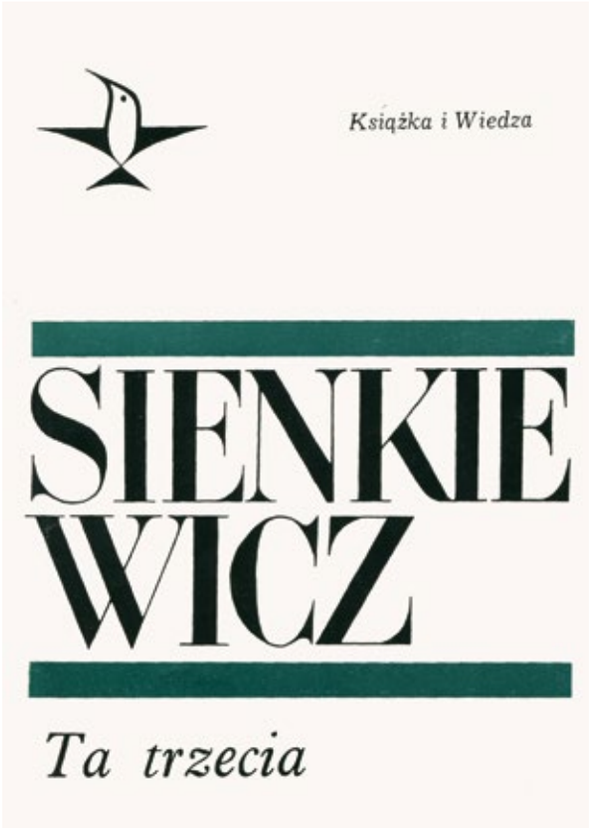
4


państwowy instytut wydawniczy
JURIJ
NAGIBIN
W leśniczówce

5



1

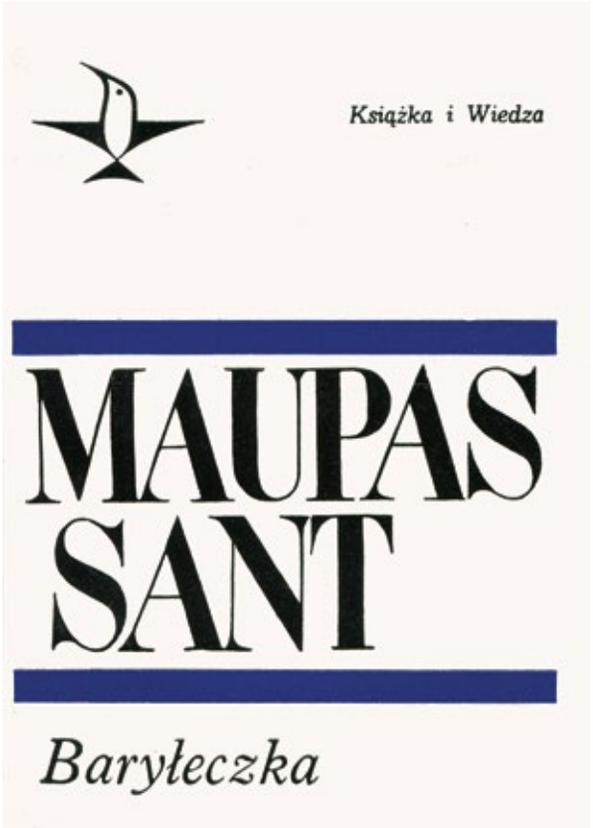


2

[E] Jan Okopień pisał w „Kulturze": „Celem naszej książki kieszonkowej, formułując rzecz w wielkim skrócie, jest: 1. zlikwidowanie w drodze masowych nakładów ostrego deficytu poszukiwanych tytułów; 2. znaczna oszczędność papieru; 3. pozyskanie nowego odbiorcy, który nie jest tradycyjnym klientem księgarń i »łowcą nowości«"[7].

Niewielkie książeczki, o których teraz opowiem, też mają ciekawe dzieje. W połowie lat 60. na najwyższym szczeblu władzy podjęto decyzję o rozpoczęciu przez polskich wydawców edycji tanich, drukowanych w wysokich nakładach książek kieszonkowych, będących krajowym odpowiednikiem zachodnich *pocketbooks* (albo *paper backs* – czyli książek oprawianych w miękkie papierowe okładki[E]. W krótkim czasie na rynku pojawiły się cztery serie: 'z delfinem', 'z ptaszkiem', 'z człowiekiem' oraz 'z kolibrem'. Radosław Cybulski, autor opracowania *Serie książek kieszonkowych w Polsce w latach 1966–1970*, pisał o tym eksperymencie pięć lat później: „Nowe serie polskich książek kieszonkowych nie zaspokoiły potrzeb czytelniczych, ponieważ ukazywały się w zbyt niskich nakładach. Niektóre tytuły sprzedawano nawet »spod lady« tylko stałym klientom. Z tego powodu […] można uważać [je] za wydawniczy eksperyment, nie spełniają one na rynku księgarskim podstawowych warunków książki kieszonkowej"[8]. Te uwagi dotyczyły przede wszystkim trzech pierwszych wymienionych wyżej serii. Ta, która jest przedmiotem mojego zainteresowania – seria 'z kolibrem' – nie zdobyła tak dużego powodzenia. Oto dalszy ciąg relacji Cybulskiego:

3



4

„W 1967 roku trafiły na lady księgarskie oraz do kiosków »Ruchu« pierwsze tomiki serii kieszonkowej »Książki i Wiedzy« oznaczone »kolibrem«. Seria w 1968 roku przeżywała swój rozkwit. Dalsze lata przyniosły zarówno zmniejszenie liczby tytułów (w 1968 – 42 tytuły, w 1970 – 13 tytułów), jak i znaczne zmniejszenie nakładów. […] Przeciętny nakład jednego tytułu zmniejszył się o połowę”[9]. Gdzie należy szukać przyczyny niepowodzenia tego cyklu? Okładki trzech pozostałych serii zachęcały do kupienia książek barwnymi ilustracjami, jedynie okładki serii ‘z kolibrem’ były liternicze. Chociaż nie stanowiło to jedynej różnicy (książeczkom ‘z kolibrem’ nadano najmniejszy format, a ich środki przypominały druk gazetowy), to właśnie brak ilustracji na okładkach przyczynił się do upadku tego przedsięwzięcia wydawniczego[F]. Oto gorzkie podsumowanie: „Mniejsze zainteresowanie pozycjami z serii »Koliber« jest dowodem, że dobór tematyczny nie jest jedynym wyznacznikiem powodzenia czytelniczego serii. […] W przypadku »Kolibra« nastąpiło swego rodzaju zdeformowanie kształtu książki w stosunku do powszechnie panujących wyobrażeń. Seria była przeznaczona dla masowego czytelnika. Tymczasem okładka z wyeksponowanym

[F] W ankiecie adresowanej do księgarzy przeprowadzonej u schyłku lat 60. znalazły się pytania dotyczące oceny książek kieszonkowych. Najwięcej miejsca poświęcili respondenci serii ‘z kolibrem’. Oto jedna z wypowiedzi: „Seria »Koliber« zalega na półkach i w magazynach księgarskich, a to dlatego, że nie posiada odpowiedniej szaty graficznej”[10].

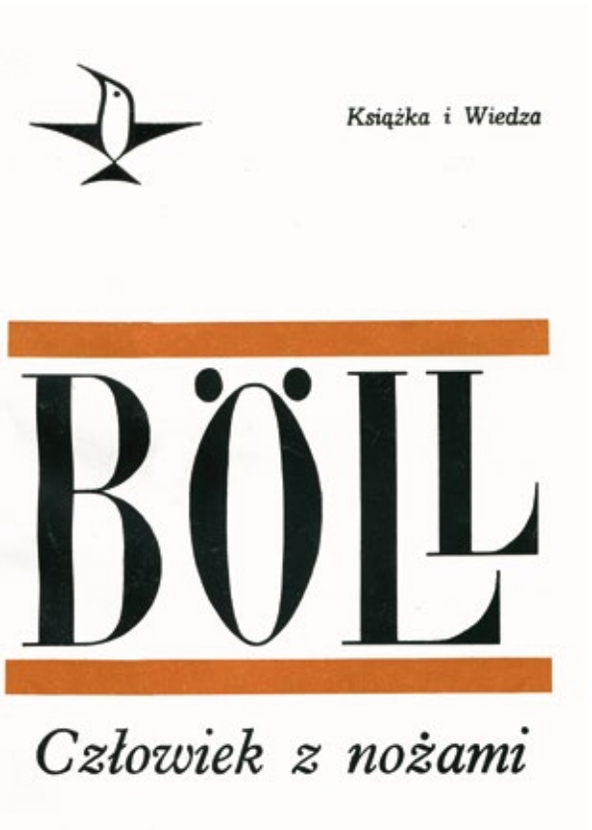
1 Jan Śliwiński | Theodore Dreiser | *Miraż złota* | Książka i Wiedza | 1969 | okładka

2 Jan Śliwiński | Henryk Sienkiewicz | *Ta trzecia* | Książka i Wiedza | 1969 | okładka

3 Jan Śliwiński | Anatol France | *Jokasta* | Książka i Wiedza | 1968 | okładka

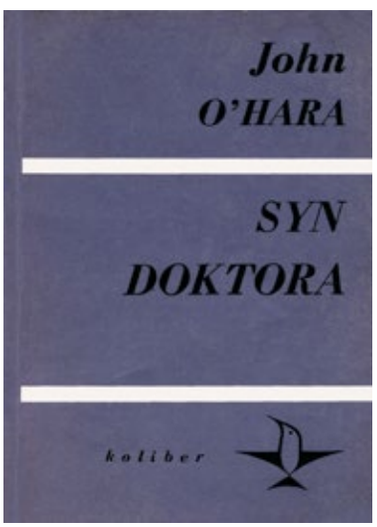
4 Jan Śliwiński | Guy de Maupassant | *Baryłeczka* | Książka i Wiedza | 1970 | okładka

1



2

[6] W roku 1970, domyślać się można, że z powodów ekonomicznych, ponieważ seria nie przynosiła wydawnictwu spodziewanych zysków, zamieniono kredowany papier okładek na zgrzebny karton, a soczysty kolor zastąpił bury błękit (jak na reprodukowanej poniżej okładce książki Johna O'Hary *Syn doktora* z 1970 roku – choć kolory w kolejnych tomikach zmieniały się, to nieodmiennie pozostawały bure). Ponieważ kompozycja liternicza także nie dorównywała zaprojektowanej przez Śliwińskiego, nie dziwi, że autor tego opracowania wolał pozostać anonimowy.



3

nazwiskiem autora i prawie że ukrytym tytułem nie zachęcała adresatów – nowych czytelników do jej nabywania. Dodajmy do tego niestaranne wydanie, zły gatunek papieru, druk przypominający czytelnikowi gazetę. […] Z doświadczenia serii książek kieszonkowych, które osiągnęły powodzenie, wynika, że książka dla masowego czytelnika powinna zaciekawiać i l u s t r a c j ą [podkr. moje] i tytułem. Tymczasem te elementy w omawianej serii nie zostały wykorzystane"[11].

W socjalistycznej gospodarce niedoboru reklama była zbędna. Okładki książek nie musiały niczego „sprzedawać", dlatego mogły się stać miejscem realizacji artystycznych ambicji i warsztatowych eksperymentów ich autorów. *Casus* serii 'z kolibrem' jest tu wyjątkiem: doszło do zderzenia „artystycznego" projektu z oczekiwaniami i przyzwyczajeniami czytelników. Należy bowiem podkreślić, że okładki serii 'z kolibrem' są d o b r z e z a p r o j e k t o w a n e. Ich autor, Jan Śliwiński, zbudował zgrabną kompozycję, na pierwszy plan wysuwając (słusznie!) nazwisko autora złożone stylizowaną antykwą klasycystyczną o dużej sile wyrazu. Poza dwoma wąskimi kolorowymi paskami jedyną ozdobę tego

ascetycznego projektu stanowi umieszczony w lewym górnym narożniku piękny sygnet serii. Wpisywanie nazwisk o różnej długości w ograniczone paskami pole stanowiło kolejne wyzwanie, któremu sprostał projektant. Jednak jego wysiłek nie przyniósł komercyjnego sukcesu. Pewnie to samo spotkałoby także wybitniejszych od niego grafików, gdyby ich nagradzane w konkursach projekty zderzyły się ze ścianą gospodarki rynkowej[G].

8.

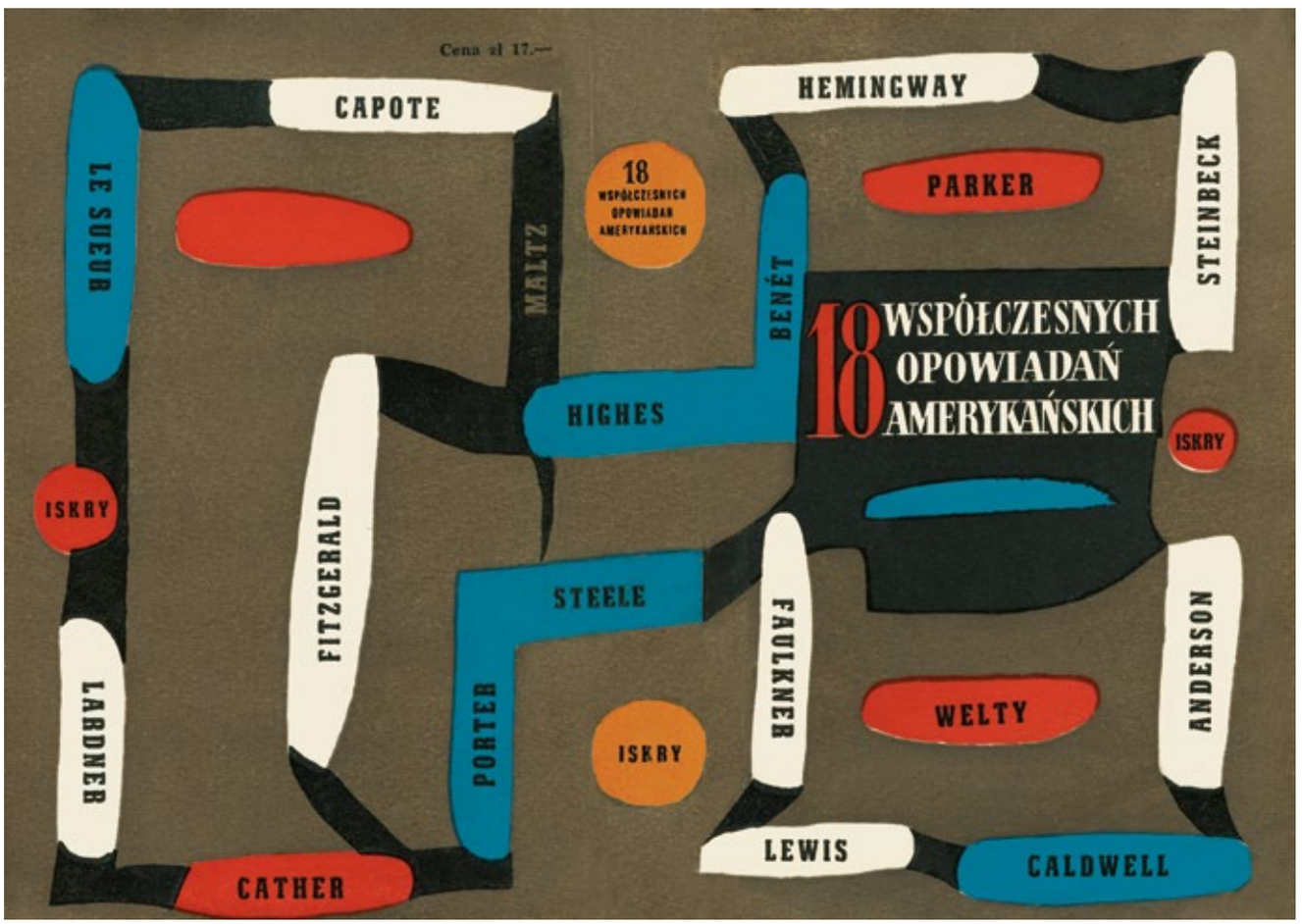
Wróćmy do szczęśliwego dla twórców kraju, w którym jedynym gremium oceniającym projekt okładki było kolegium redakcyjne w wydawnictwie, złożone z ludzi inteligentnych i wrażliwych na piękno (może nie zawsze, ale nierzadko). Do rozwiązania mamy kolejny problem: jak połączyć w graficzną całość książki, które nie stanowią serii, a które łączy wspólny temat. Mistrzowsko wywiązał

1 Jan Śliwiński | Jack London | *Serce kobiety* | Książka i Wiedza | 1969 | okładka

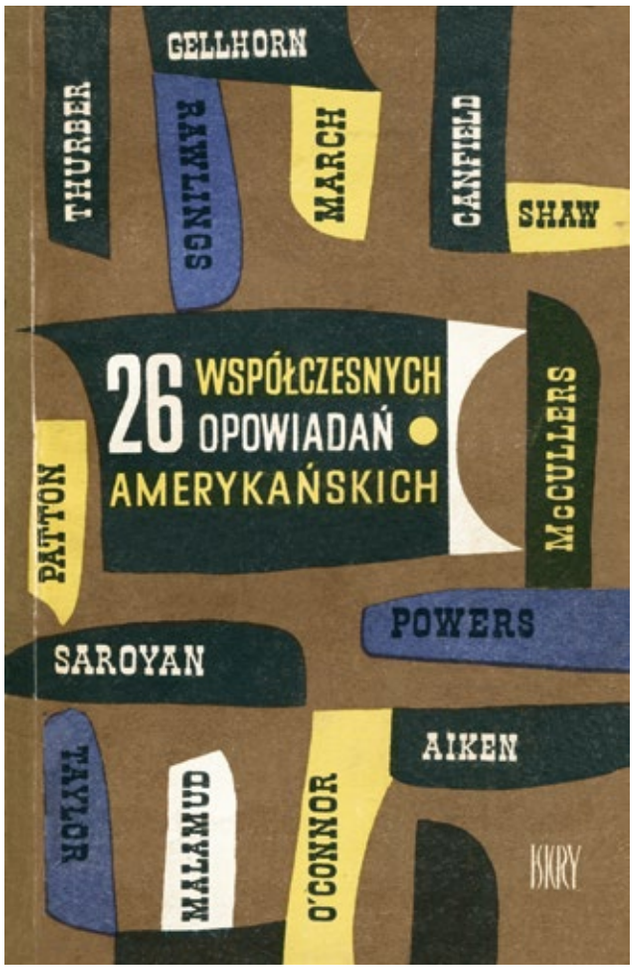
2 Jan Śliwiński | Heinrich Böll | *Człowiek z nożami* | Książka i Wiedza | 1967 | okładka

3 autor nieznany | John O'Hara | *Syn doktora* | Książka i Wiedza | 1970 | okładka

4 Marian Stachurski | *18 współczesnych opowiadań amerykańskich* | Iskry | 1957 | okładka



4


GELLHORN
THURBER
SONTAG
MARCH
CANFIELD
SHAW
26 WSPÓŁCZESNYCH OPOWIADAŃ AMERYKAŃSKICH
McCULLERS
PATTON
POWERS
SAROYAN
AIKEN
TAYLOR
MALAMUD
O'CONNOR
ISKRY

1

32
WSPÓŁCZESNE OPOWIADANIA AMERYKAŃSKIE
WARREN
BELLOW
CHEEVER
SWADOS
MILLER
BALDWIN
UPDIKE
BERRIAULT
MAILER
ROTH
CASSILL
GRAU
SPENCER
HUMPHREY
OATES
PURDY
GOLD
ISKRY

2

14 OPOWIADAŃ CZESKICH i SŁOWACKICH
IVAN KLÍMA
BOHUMIL HRABAL
MILAN KUNDERA
JAN BENEŠ
RUDO MORIC
ARNOŠT LUSTIG
IVAN VYSKOČIL
LADISLAV FUKS
ISKRY

3

W•AKSIONOW
J•KAZAKOW
W•SIOMIN
G•SIEMIONOW
M•SŁUCKIS
J•SIEMIONOW
G•WŁADIMOW
W•SANGI
B•OKUDŻAWA
W•LIPATOW
W•SZUKSZYN
I•ZWIERIEW
W•MAKSIMOW
29 OPOWIADAŃ RADZIECKICH
ISKRY

4

5

6

się z tego zadania Marian Stachurski, projektując dla Państwowego Wydawnictwa „Iskry" antologie opowiadań pisarzy różnych narodów: cztery zbiory *Współczesnych opowiadań amerykańskich* (wydane kolejno w latach 1957, 1963, 1969 i 1973), *14 opowiadań czeskich i słowackich* (1966) oraz *29 opowiadań radzieckich* (1967). Talentowi grafika zawdzięczają te okładki jednocześnie różnorodność – każda książka jest inna – i spójność: siła układów literniczych łączy poszczególne tomy w nierozerwalną całość.

W 1967 roku Iskry opublikowały jeszcze *11 opowiadań węgierskich*. I tu niespodzianka: w stopce redakcyjnej jako autorkę projektu okładki wskazano Ewę Salamon. Być może jest to pomyłka – konstrukcja oraz forma graficzna liter pozwalają przypisać wykonanie Stachurskiemu, jednemu z najlepszych kaligrafów tamtych lat. Podobne błędy niekiedy się wówczas zdarzały[H]. Józef Wilkoń wspomina, że w opublikowanej przez Państwowy Instytut Wydawniczy książce, której okładkę zaprojektował, jako jej autorkę podano Ewę Frysztak. Indagowany o to redaktor niefrasobliwie odpowiedział: „Niech się pan nie dziwi, ona tu wszystko projektuje"[13].

[H] Jan Bokiewicz opowiada: „Najlepszą okładkę literniczą zrobiłem do *Człowieka bez właściwości* Roberta Musila w PIW-ie. ▸ IL. 1 STR. 352 Tyle że nie została podpisana moim nazwiskiem. Najpierw wyszła edycja bez obwoluty, w szarym płótnie, chyba Frysztak ją zrobiła. Po jakimś czasie wydano ją jeszcze raz i owinięto w moją obwolutę, ale ponieważ klisze środka książki były gotowe, poszło: 'Okładkę projektowała...', a obwolutę to już nie wiadomo kto. A to było moje dzieło"[12].

1 Marian Stachurski | *26 współczesnych opowiadań amerykańskich* | Iskry | 1963 | okładka

2 Marian Stachurski | *32 współczesne opowiadania amerykańskie* | Iskry | 1973 | okładka

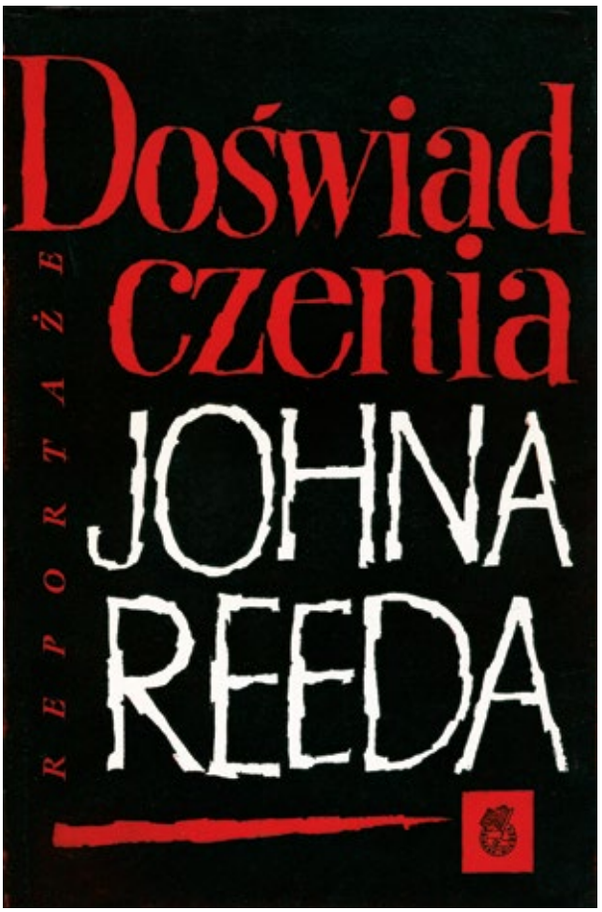
3 Marian Stachurski | *14 opowiadań czeskich i słowackich* | Iskry | 1966 | okładka

4 Marian Stachurski | *29 opowiadań radzieckich* | Iskry | 1967 | okładka

5 Ewa Salamon [Marian Stachurski?] | *11 opowiadań węgierskich* | Iskry | 1967 | okładka

6 Marian Stachurski | *31 współczesnych opowiadań* | Iskry | 1965 | okładka

1



2

1 **Jan Hollender** | John Reed | *Dziesięć dni, które wstrząsnęły światem* | Państwowy Instytut Wydawniczy | 1956 | obwoluta

2 **Jan Hollender** | *Doświadczenia Johna Reeda* | Państwowy Instytut Wydawniczy | 1960 | obwoluta

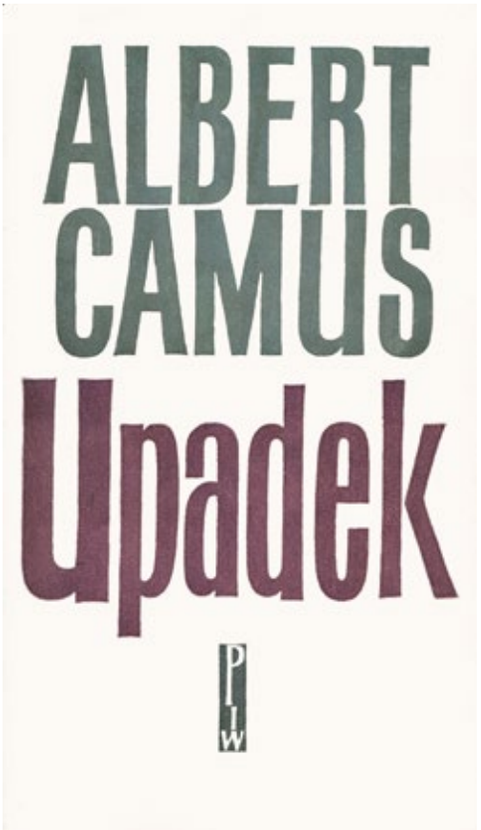
3 **Marek Rudnicki** | Albert Camus | *Upadek* | Państwowy Instytut Wydawniczy | 1957 | obwoluta

4 **Aleksander Stefanowski** | Albert Camus | *Obcy* | Państwowy Instytut Wydawniczy | 1958 | obwoluta

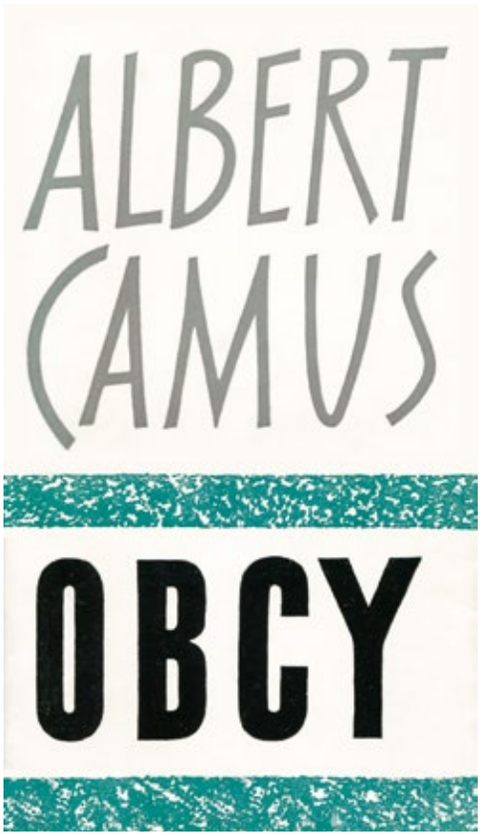
5 **Aleksander Stefanowski** | Albert Camus | *Dżuma* | Państwowy Instytut Wydawniczy | wydanie II | 1960 | okładka

6 **Aleksander Stefanowski** | Adolf Rudnicki | *Niekochana* | Państwowy Instytut Wydawniczy | 1958 | obwoluta

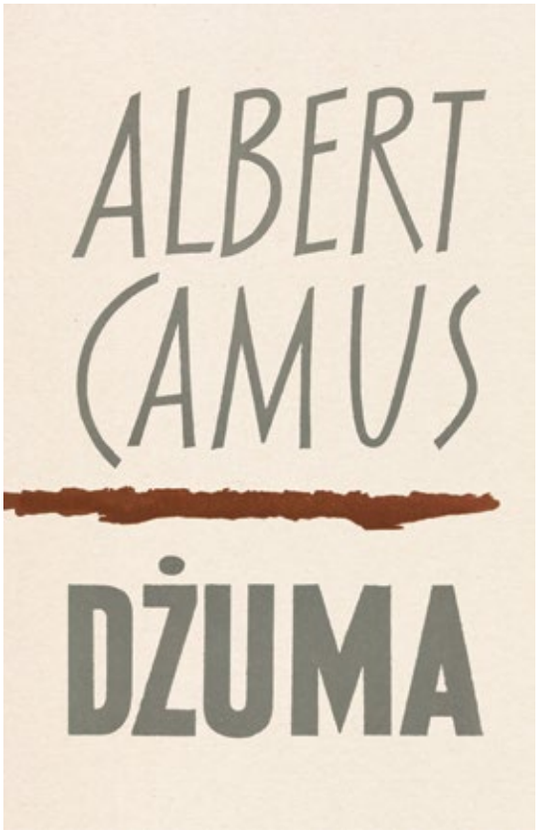
Podobna spójność łączy zaprojektowane przez Jana Hollendra okładki dwóch książek związanych z postacią Johna Reeda, amerykańskiego reportera, który był naocznym świadkiem rewolucji październikowej. Pierwsza z nich to wielokrotnie wznawiana we wszystkich krajach bloku sowieckiego relacja Reeda *Dziesięć dni, które wstrząsnęły światem*. Drugą jest tom reportaży poświęconych życiu i losom dziennikarza, zatytułowany *Doświadczenia Johna Reeda*. Obie książki wydane zostały przez Państwowe Wydawnictwo „Książka i Wiedza", pierwsza w 1956 roku, druga w roku 1960. Ich obwoluty mogą stanowić wzór, jak za pomocą najprostszych



3



4

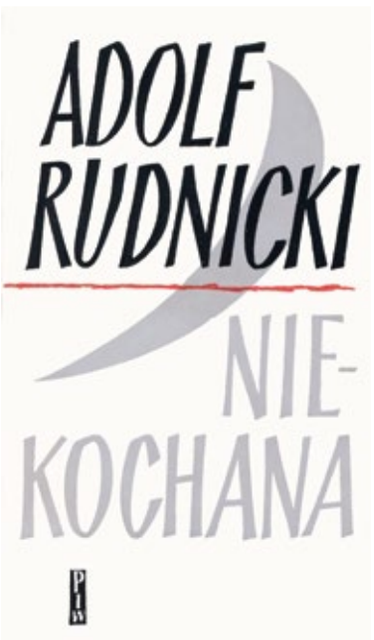


5

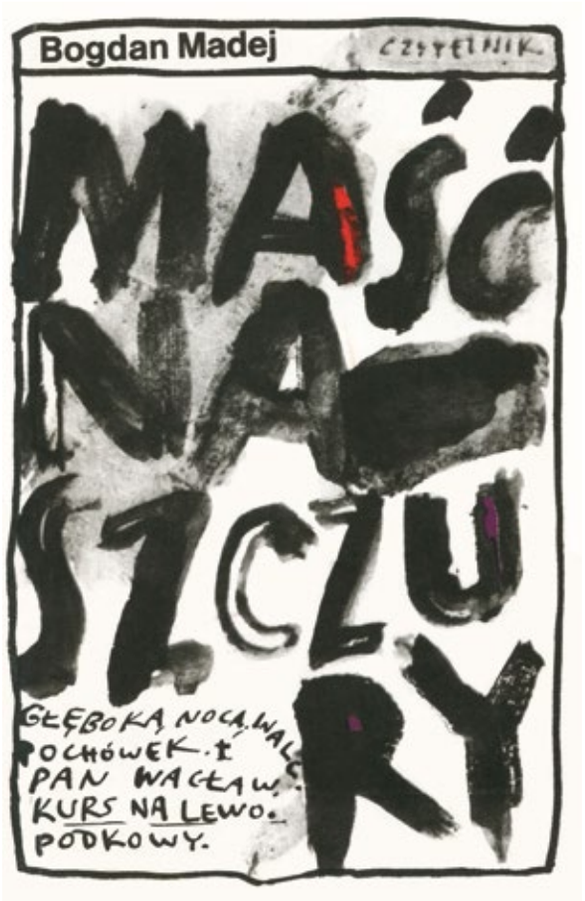
środków graficznych, mimo zastosowania różnych form i rysunków liter oraz odmiennych układów kompozycyjnych, uzyskać silny – „rewolucyjny" – a zarazem jednolity wyraz.

Inny przypadek reprezentują pierwsze polskie edycje prozy Alberta Camusa. Projekt obwoluty do *Upadku* zrobił w 1957 roku jeszcze Marek Rudnicki, pierwszy szef redakcji graficznej PIW-u, który na dziesięciolecie narzucił książkom tej oficyny graficzny ład i literniczą dyscyplinę. Obwolutę kolejnej powieści, *Obcego*, projektował w 1958 roku już jego następca, Aleksander Stefanowski. Warto zwrócić uwagę, że mimo innych krojów liter i wprowadzenia przez drugiego grafika dwóch zielonych nierównych pasków umieszczonych na całej szerokości okładki oba projekty łączy wspólny duch. Źródłem podobieństwa jest pokrewna forma odręcznie malowanych liter, białe tło, a przede wszystkim układ tytulariów w trzech wierszach z najmocniejszym z nich – tytułem – u dołu kompozycji. Według tego samego wzoru zaprojektował Stefanowski w 1960 roku okładkę drugiego wydania *Dżumy*, na której miejsce zielonych pasków zajęła dramatycznie poszarpana rudoczerwona krecha oddzielająca imię i nazwisko autora od tytułu[1].

[1] Podobne liternictwo stosował Stefanowski także w innych swoich pracach. Na obwolucie noweli Adolfa Rudnickiego *Niekochana*, wydanej także przez PIW w 1958 roku, kompozycja jest jednak bardziej dynamiczna, a tytularia dramatycznie rozdziela sierp księżyca.



6



1

2

Zdarza się, że ten sam grafik ponownie wykonuje projekt okładki tej samej książki, czego powodem jest na ogół przekonanie wydawcy, że pierwsza wersja się nie sprawdziła. Nieczęsto jednak oba projekty różnią się tak znacznie, jak w przypadku powieści Bogdana Madeja *Maść na szczury*, do której dwóch kolejnych edycji liternicze okładki zaprojektował Jan Bokiewicz, odpowiednio w 1983 i 1988 roku. Wcześniejszą wypełniają amorficzne, jakby mimochodem nabazgrane litery, a jedyny barwny element, niewielka czerwona plama na pierwszej literze 'A', zdaje się przypadkowym zabrudzeniem. Podobne, charakterystyczne dla tego

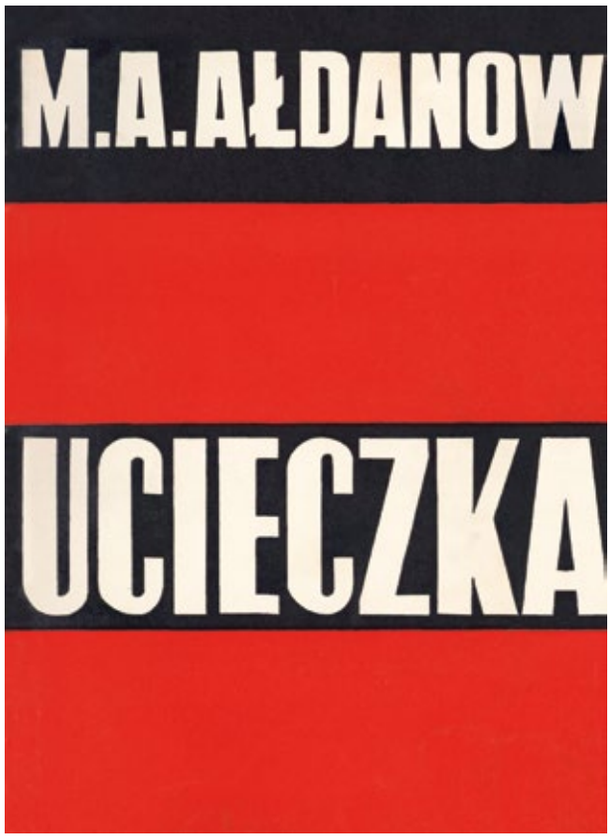
1 **Jan Bokiewicz** | Bogdan Madej | *Maść na szczury* | Czytelnik | 1983 | okładka

2 **Jan Bokiewicz** | Bogdan Madej | *Maść na szczury* | Czytelnik | wydanie II | 1988 | okładka

3 **Mieczysław Berman** | Marek Aleksandrowicz Ałdanow | *Ucieczka* | Wydawnictwo Jakuba Przeworskiego | 1933 | okładka

4 **Mieczysław Berman** | Włodzimierz Brus | *Od wersalu do Trizonii* | Wydawnictwo „Prasa Wojskowa" | 1948 | okładka

5 **Zbigniew Kaja** | Jerzy Krasuski | *Kulturkampf* | Wydawnictwo Poznańskie 1963 | okładka



3

4

grafika kompozycje współgrały z poczuciem beznadziei, szarzyzną i bylejakością wypełniającymi PRL-owską rzeczywistość lat 80. Późniejsza okładka nie jest ani odrobinę pogodniejsza, a jej prosty motyw literniczy przywołuje na myśl powszechne w tym czasie opakowania zastępcze – drukowane jednym kolorem na najtańszym gatunku papieru.

Nie dziwi sytuacja odwrotna, gdy ten sam grafik jest autorem podobnych projektów okładek. Mieczysław Berman rozwiązanie liternicze, które często stosował w latach 30. XX wieku, powtórzył w 1948 roku, projektując okładkę monografii Włodzimierza Brusa *Od Wersalu do Trizonii* (usprawiedliwieniem tej decyzji może być pokrewna – historiozoficzna i polityczna tematyka obu opracowań). Zaskakujące podobieństwo zrealizowanego piętnaście lat później przez Zbigniewa Kaję projektu okładki książki Jerzego Krasuskiego *Kulturkampf* nie jest raczej wynikiem zapożyczenia, ale podążania tropem utartych skojarzeń, łączących to, co niemieckie, z dynamicznie ułożonym, twardym, bezszeryfowym liternictwem, monumentalną kompozycją i zapożyczoną z hitlerowskiej flagi kolorystyką.

5

1

2

3

Jak odróżnić od siebie kolejne części wielotomowej edycji? Ewa Frysztak-Lubelska, projektując obwoluty trylogii Romana Bratnego *Kolumbowie. Rocznik 20* (w wydaniu z 1957 roku), posłużyła się w tym celu kolorem. Obwoluta tomu pierwszego, który opowiada o niemieckiej okupacji, ma tło czarne, tomu drugiego, poświęconego losom bohaterów w powstaniu warszawskim – czerwone, a ostatniej części trylogii, przedstawiającej czasy powojenne – zielone. Odpowiednio zmienia się także kolorystyka brutalnych, szablonowych liter tytułów. Na okładkach powieści Jamesa Jonesa *Stąd do wieczności* (w edycji z 1966 roku) Danuta Staszewska z rozedrganych liter zbudowała tytuł wypełniający całą kompozycję – w pierwszym tomie białe litery mają czarne tło, w drugim zaś na białym tle litery są czerwone. Trudno znaleźć mocniejszą metaforę wyboru między złem i dobrem, którego musi dokonać bohater powieści. Inny sposób zastosował Wiesław Rosocha na okładkach powieści Wiktora Hugo *Nędznicy* (edycja siódma z 1986 roku) – z cyfr oznaczających numery kolejnych tomów zbudował białe pola francuskiej flagi.

1 **Ewa Frysztak-Lubelska** | Roman Bratny | *Kolumbowie. Rocznik 20. Śmierć po raz pierwszy* | Państwowy Instytut Wydawniczy | 1957 | obwoluta

2 **Ewa Frysztak-Lubelska** | Roman Bratny | *Kolumbowie. Rocznik 20. Śmierć po raz drugi* | 1957 | obwoluta

3 **Ewa Frysztak-Lubelska** | Roman Bratny | *Kolumbowie. Rocznik 20. Życie* | 1957 | obwoluta

4 **Wiesław Rosocha** | Wiktor Hugo | *Nędznicy* | tom I | Iskry | 1986 | okładka

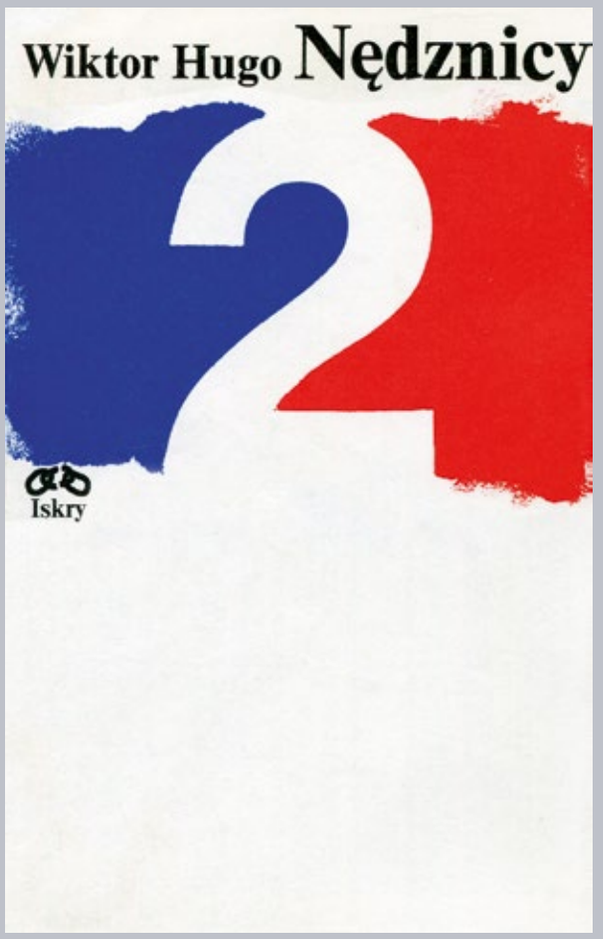
5 **Wiesław Rosocha** | Wiktor Hugo | *Nędznicy* | tom II | Iskry | 1986 | okładka

6 **Danuta Staszewska** | James Jones | *Stąd do wieczności* | tom I | Państwowy Instytut Wydawniczy | wydanie II | 1966 | okładka

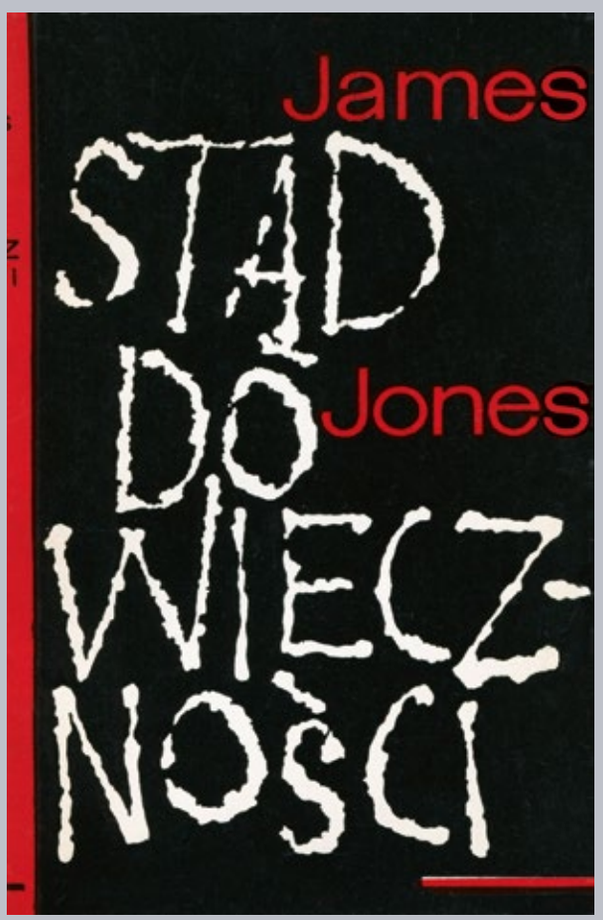
7 **Danuta Staszewska** | James Jones | *Stąd do wieczności* | tom II | Państwowy Instytut Wydawniczy | wydanie II | 1966 | okładka

Wiktor Hugo Nędznicy
1
Iskry

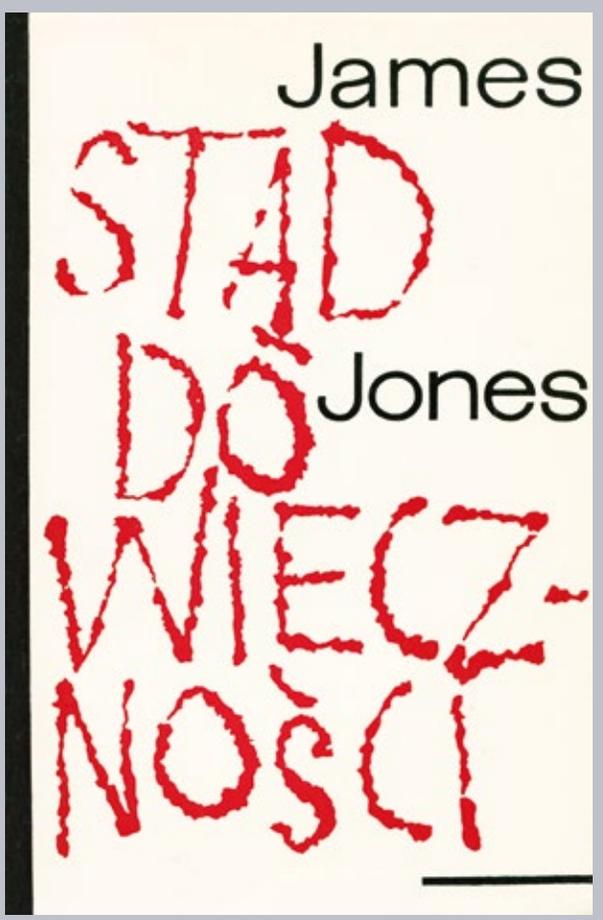
4


Wiktor Hugo Nędznicy
2
Iskry

5

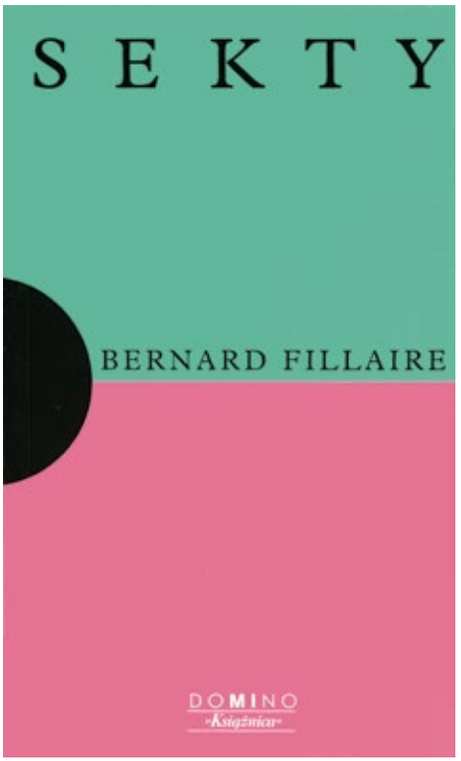

James
STĄD
DO
Jones
WIECZ-
NOŚCI

6

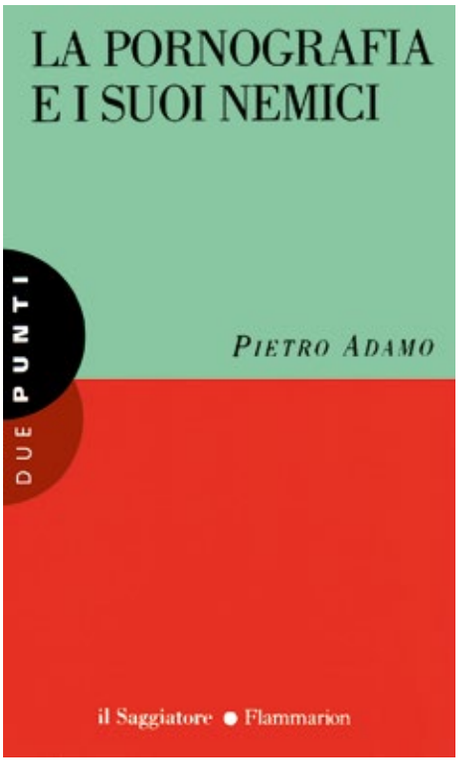

James
STĄD
DO
Jones
WIECZ-
NOŚCI

7

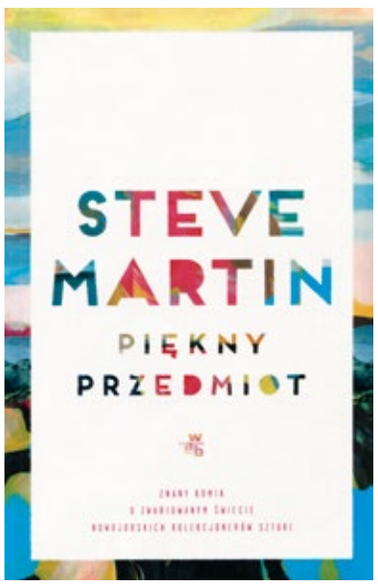
Anna Pol, adaptując do polskiej edycji w Wydawnictwie W.A.B. oryginalny projekt okładki książki Steve'a Martina *Piękny przedmiot*, wykorzystała, co prawda, pomysł ażurowych liter, przez które widać fragmenty znajdującego się pod spodem obrazu, ale zmieniła kompozycję okładkową na tyle, że należy uznać ją nie za adaptację, lecz pracę oryginalną.



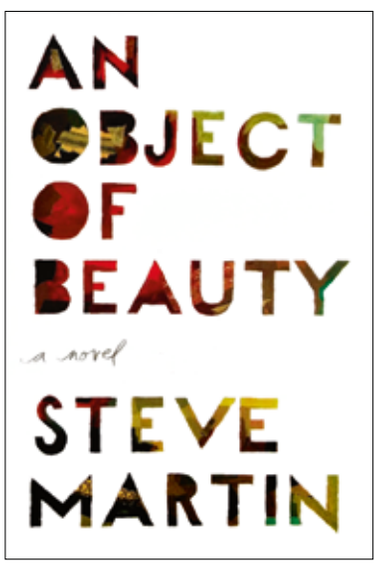
1



2

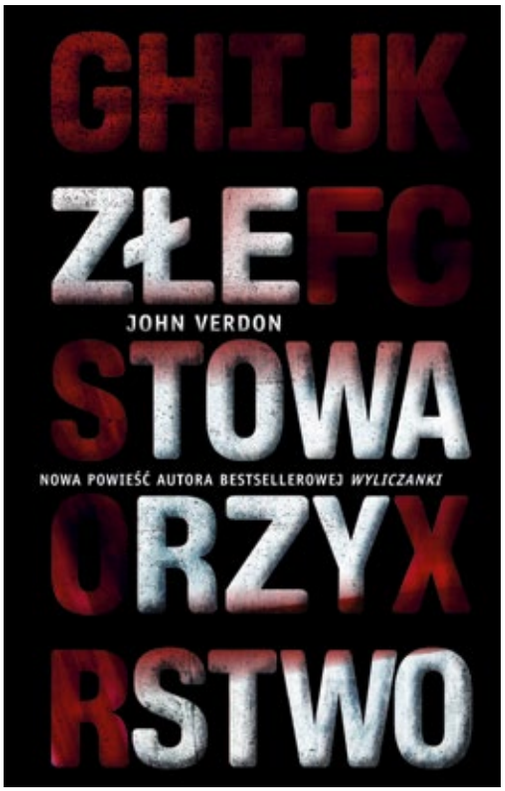


3

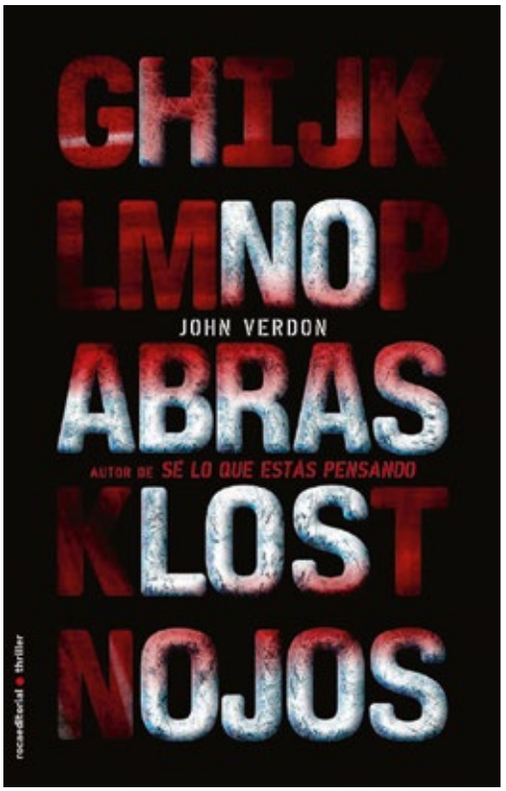


4

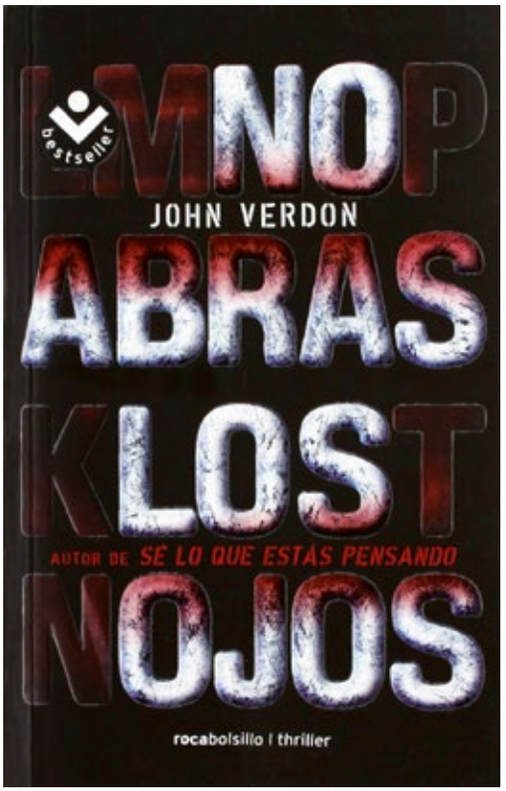
Na zakończenie tej części przedstawię historię dwóch adaptacji. Zaprojektowana przez Daniela Leprince'a okładka serii książek wydawnictwa Flammarion (których reedycję w drugiej połowie lat 90. zrobiła Książnica) miała prostą geometryczną okładkę. Francuski grafik podzielił ją na dwa równe prostokąty, które wypełnił czystymi kolorami, a w połowie wysokości kompozycji, na krawędzi grzbietu, umieścił charakterystyczne czarne półkole. Mariusz Banachowicz, autor opracowania graficznego polskich wydań, powtórzył wiernie wszystkie elementy oryginalnego projektu, zmieniając jedynie nazwę wydawnictwa (zastosował te same kroje pisma, nawet nazwa serii złożona została identycznie). Na półkach polskich księgarń w ubogich w dobre projekty latach 90. seria wyróżniała się prostotą rozwiązania graficznego. W edycji włoskiej pod nazwą *Due Punti*, dokonanej przez Flammariona wspólnie z wydawnictwem il Saggiatore, jedyną istotną różnicą było podwojenie półkola w taki sposób, że obie figury nachodziły na siebie, dzięki czemu nazwa serii – Dwa Punkty – znajdowała odzwierciedlenie w projekcie graficznym. Autor włoskiego projektu zmienił też kroje pisma i układ tytulariów, dzięki czemu jego projekt wysubtelniał.



5



6



7

Thriller Amerykanina Johna Verdona ukazał się w Stanach Zjednoczonych w 2011 roku pod tytułem *Shut Your Eyes Tight* (Zamknij mocno oczy) z okładką, na której tłem tytulariów było banalne zdjęcie rozsypanych płatków czerwonej róży. Mario Arturo zrobił do edycji hiszpańskiej zatytułowanej *No abras los ojos* (Nie otwieraj oczu) nowy projekt, w którym z liter tytułu zbudował dramatyczną i mroczną kompozycję. Wydawnictwo Otwarte adaptowało w polskim wydaniu powieści zatytułowanym *Złe towarzystwo* (2012) tę drugą wersję okładki. Jednak wyrównanie tytułu i wytłumienie skrytych w mroku pozostałych liter osłabiło siłę hiszpańskiego oryginału, odbierając mu charakter krwawej wyliczanki. Jeszcze dalej poszedł edytor hiszpański w późniejszym o dwa lata drugim wydaniu powieści. Tytułowa kompozycja została ciasno skadrowana, w wyniku czego niejednoznaczność pierwowzoru bezpowrotnie się ulotniła (domyślać się można, że o tej decyzji przesądziły względy marketingowe – świadczy o tym umieszczenie na okładce tej edycji natrętnego sygnetu „bestseller", który dodatkowo zakłóca mroczny nastrój opracowania)[J].

1 Daniel Leprince [opracowanie graficzne polskiej edycji Mariusz Banachowicz] | Bernard Fillaire | *Sekty* | Książnica | 1999 | okładka

2 autor nieznany | Pietro Adamo | *La pornografia e i suoi nemici* | il Saggiatore i Flammarion | 1996 | okładka

3 Anna Pol | Steve Martin | *Piękny przedmiot* | Wydawnictwo W.A.B. | 2013 | okładka

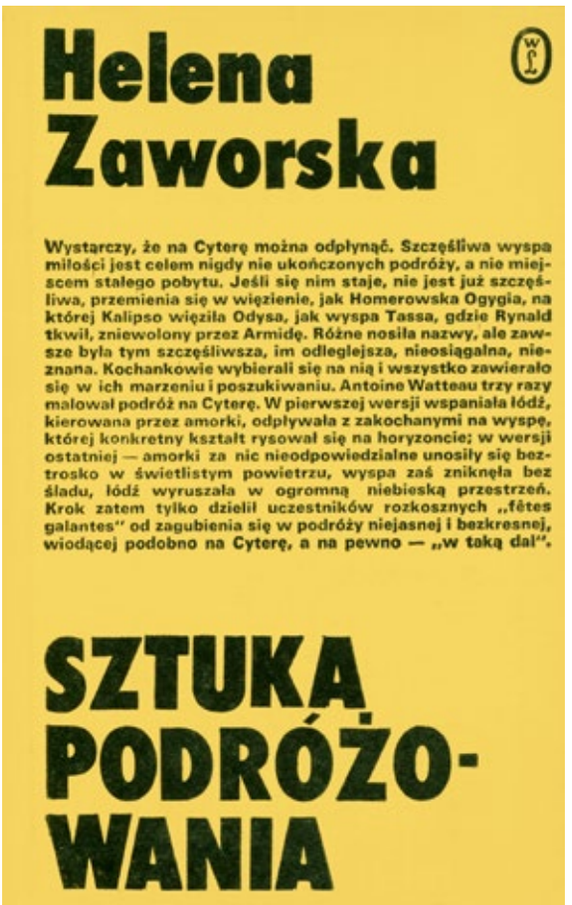
4 Darren Booth | Steve Martin | *An Object of Beauty* | Grand Central Publishing | 2010 | obwoluta

5 Mario Arturo [opracowanie typograficzne polskiej edycji Daniel Malak] | John Verdon | *Złe towarzystwo* | Wydawnictwo Otwarte | 2012 | okładka

6 Mario Arturo | John Verdon | *No abras los ojos* | Roca Editorial | 2011 | okładka

7 Mario Arturo | John Verdon | *No abras los ojos* | Roca Editorial | 2013 | okładka

1



2

1 **Janusz Bruchnalski** | Artur Sandauer | *Proza* | Wydawnictwo Literackie | 1972 | okładka

2 **Janusz Bruchnalski** | Helena Zaworska | *Sztuka podróżowania* | Wydawnictwo Literackie | 1980 | okładka

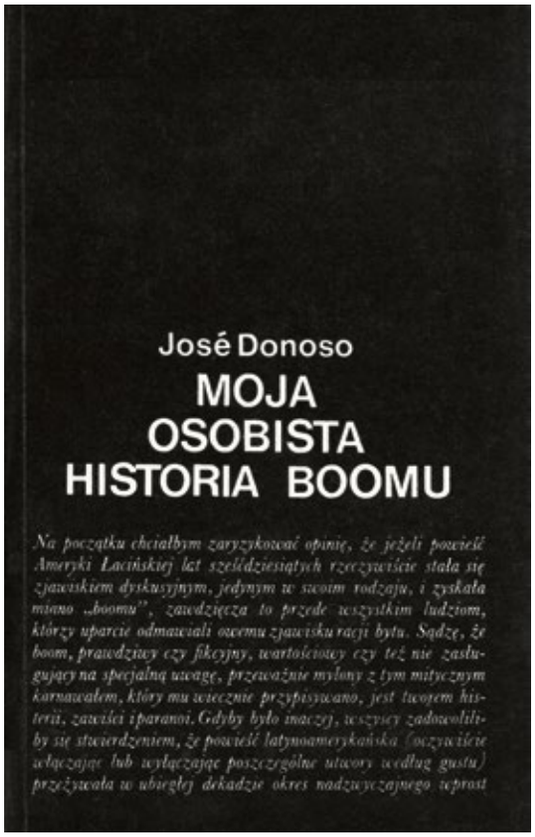
3 **Janusz Bruchnalski** | José Donoso | *Moja osobista historia boomu* | Wydawnictwo Literackie | 1977 | okładka

4 **Janusz Bruchnalski** | Karel Čapek | *Marsjasz, czyli na marginesie literatury* | Wydawnictwo Literackie | 1981 | okładka

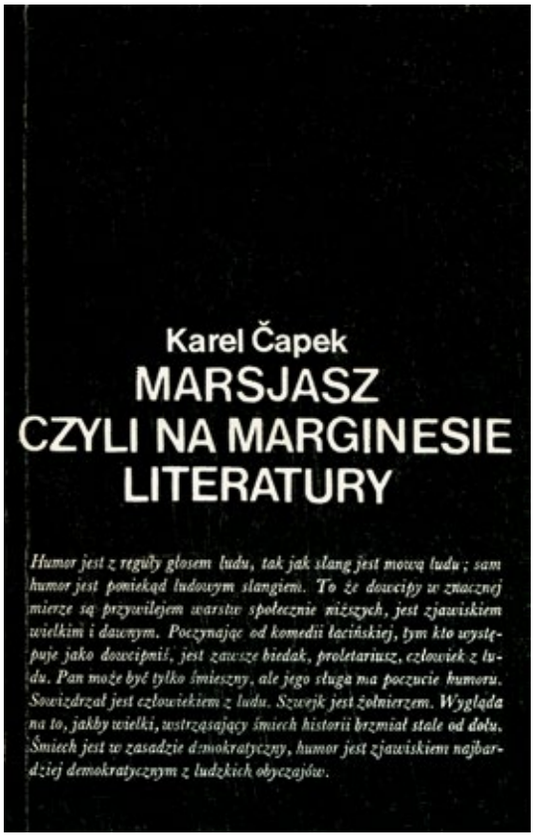
5 **autor nieznany [Janusz Bruchnalski?]** | Bohdan Pociej | *Lutosławski a wartość muzyki* | Polskie Wydawnictwo Muzyczne | 1976 | obwoluta

9.

Jednym ze sposobów budowania kompozycji typograficznych na okładkach jest dodanie do tytulariów noty o książce albo krótkiego (ale znaczącego) fragmentu tekstu z jej środka. Nie zawsze stanowi on zamkniętą całość – czasem urywa się u dołu strony, jakby zapowiadając dalszy ciąg w środku tomu (co byłoby nie do pomyślenia, gdyby znajdował się na czwartej stronie okładki albo na skrzydełku obwoluty, gdzie się go zazwyczaj umieszcza). Zaskakujące, że Janusz Bruchnalski, który zaprojektował okładki serii książek literaturoznawczych Wydawnictwa Literackiego, raz



3



4

urywał tego rodzaju dodany tekst w pół zdania (*Moja osobista historia boomu* Joségo Donoso z 1977 roku), innym razem kończył go wraz z końcem akapitu (*Marsjasz, czyli na marginesie literatury* Karela Čapka z 1981 roku). Być może pierwsze rozwiązanie spotkało się z krytyką purystów językowych. Prymarnym zadaniem takiej noty jest udział w konstruowaniu kompozycji literniczej, co daje typografowi możliwość, by justowanej kolumnie tekstowej zamkniętej w prostokącie i jednolicie szarej[K] przeciwstawić duże i mocne litery tytulariów. Bruchnalski, który bardzo lubił to rozwiązanie, szczególnie udany rezultat osiągnął w projekcie okładki *Prozy* Artura Sandauera z 1972 roku. Całą kompozycję typograficzną złożył i odbił w drukarni – tytularia czcionkami drewnianymi, a notę pismem blokowym z materiału zecerskiego wykonanego z ołowiu. Zazwyczaj dodany tekst grafik umieszczał po tytulariach, ale w książce Heleny Zaworskiej *Sztuka podróżowania* z 1980 roku zastosował inny model: przedstawiona u góry okładki z imienia i nazwiska autorka opowiada czytelnikom o jednej z wypraw, by zakończyć relację wezwaniem do drogi – tytułem książki złożonym dużymi prostymi literami[L].

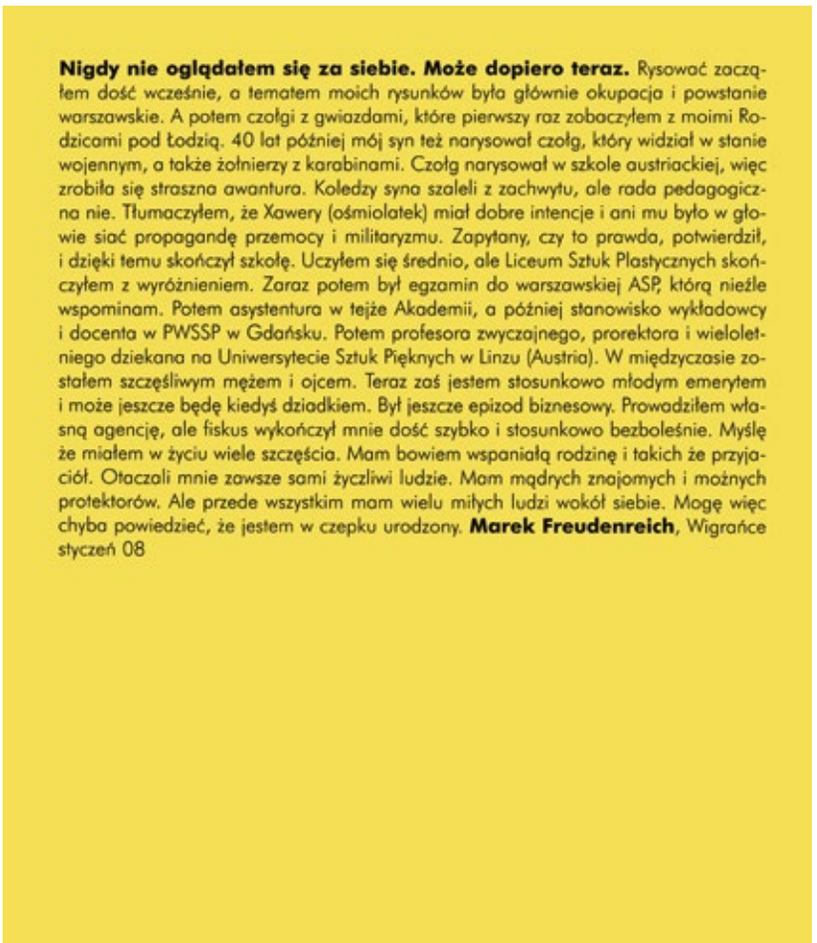
[K] Szara kolumna – typograficzne określenie kolumny tekstu, która została złożona w taki sposób, że sprawia wrażenie jednolitej.

[L] Niepodpisany projekt obwoluty pracy *Lutosławski a wartość muzyki* Bohdana Pocieja z 1976 roku jest prawdopodobnie także dziełem Janusza Bruchnalskiego, który przez lata pozostawał bliskim współpracownikiem Polskiego Wydawnictwa Muzycznego.

5

[M] Na obwolucie *Myśli lekarza* Władysława Szenajcha wydanych w 1965 roku według projektu Kazimierza Blichewicza miejsce wyimka z książki zajęło wyliczenie tytułów jej trzech rozdziałów i tytułów wszystkich podrozdziałów, ułożonych jeden za drugim w wielowierszowe akapity. Złożone na całej szerokości strony brązowym kolorem wyraźnie różnią się od tytulariów (równanych do prawej strony, wciętych w kolumnie na jedną czwartą jej podstawy i drukowanych kolorem czarnym).

1



2

Wojciech Freudenreich na okładce wydanego w 2008 roku katalogu wystawy prac Marka Freudenreicha w Muzeum Plakatu umieścił fragment jego wspomnień (na grzbiecie nazwisko swojego kuzyna zapisał: M. Freud & E. N. Reich), a na obwolucie zaprojektowanego wspólnie z Janem Bokiewiczem arkusza poetyckiego z *Odą do typografii* Pabla Nerudy – początek tytułowego poematu, którego dalszy ciąg znalazł się na pierwszym skrzydle obwoluty, w środku zaś tego bibliofilskiego druku utwór ten został złożony ponownie różnymi krojami i wielkościami pisma drukarskiego[M].

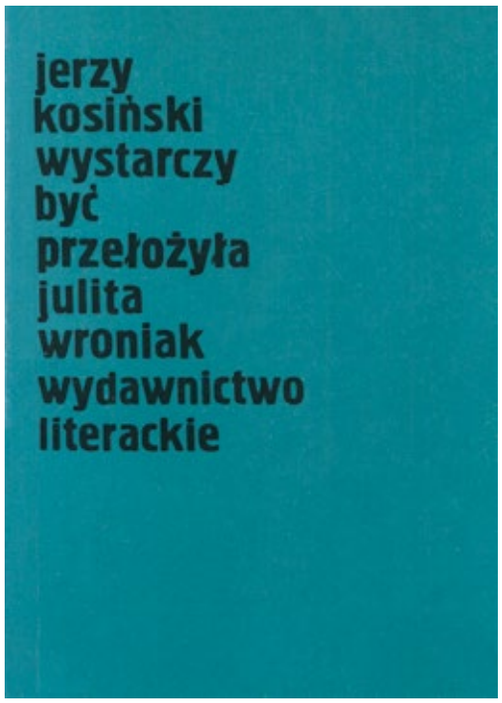
1 Kazimierz Blichewicz | Władysław Szenajch | *Myśli lekarza* | Państwowy Zakład Wydawnictw Lekarskich | 1965 | obwoluta

2 Wojciech Freudenreich | M. Freud & E. N. Reich | *Plakaty* | Muzeum Plakatu | 2008 | okładka

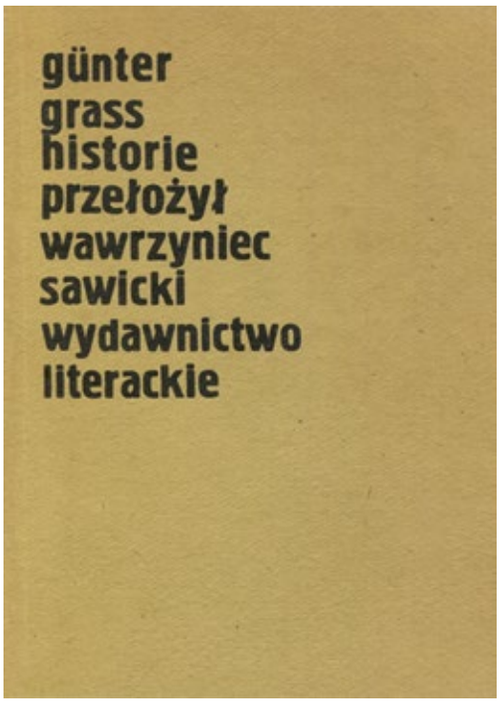
3 Jan Bokiewicz i Wojciech Freudenreich | Pablo Neruda | *Oda do typografii* | Iskry | 1982 | obwoluta

Pablo Neruda
Oda do typografii

Litery długie, poważne,
pionowe,
z czystej linii
uczynione,
wyprostowane
jak maszt
okrętu
na środku
stronicy
pełnej
zamętu i wzburzenia,
algebraiczne czcionki
Bodoniego*,
litery
doskonałe,
zwinne
jak zające,
ujęte
w biały kwadrat
geometrii,
samogłoski
elzewirjskie**
zaklinowane
w drobnej stali
warsztatu nad wodą
we Flamandii, na Północy
pociętej kanałami,
znaki
kotwicy,
czcionki aldyńskie***
trwałe jak
morska postać
Wenecji,
na której macierzyńskich wodach
niby żagiel pochylony
płynie kursywa
krzywiąc alfabet:
wiatr odkrywców
oceanicznych
pochylił
na zawsze profil pisma.
Od średniowiecznych dłoni
podsunęły się aż pod twe oczy
to
N,
ta
8
dwukolna,
to
J,
to
R
od róży i rosy.
Tam
je wypracowano,
jak gdyby być miały
zębami, pazurami,
metalowymi młotami
języka.
Wybijali każdą literę,
wznosili ją
jak mały czarny posąg
na bieli,
jak płatek kwiatu,
jak wygwieżdżony pień
inteligencji, która przybierała
kształt
pełnowodnej rzeki
i popłynęła
do morza ludów
z całym
alfabetem,
oświecając
ujście.
Serca, oczy
ludzi
zapełniały się literami,
posłaniami,
słowami,
a wiatr przelotny
lub stały
uniósł księgi
szalone
lub święte.
Pod nowymi piramidami – pisma –
czcionka
była żywa,
alfabet płonął,
spółgłoski,
samogłoski,
jak powyginane
kwiaty.
Oczy
papieru,
które patrzyły
na ludzi
oczekując
darów od nich,
ich historii, ich miłości,
rozpościerając
skarb nagromadzony,
rozrzucając z nagła
nieszybką mądrość
po stole
jak talię kart,
i cały
sekretny
humus
wieków,
śpiew, pamięć,
przewroty,
ślepa parabola
raptem
stawały się
urodzajem,
spiżarnią,
literami,
literami,
które poszły
i wznieciły ogień,
literami,
które żeglowały,
i zwyciężyły,
literami,
które się zbudziły
literami
wyzwalającymi,
literami
w kształcie gołębia
w locie,
literami
czerwonymi na śniegu,
znakami przestankowymi,
drogami,
budowlami
z liter.
a François Villon i Gonzalo
de Berceo,
trubadury pamięci
cienko
zapisanej na skórze
jak na bębnie
bojowym,
przybyli na przestronny okręt
książek,
okręt typografii
żeglującej.
Ale
litera była
nie tylko pięknem,
była życiem,
pokojem dla żołnierza,
zeszła do samotni
kopalń
i górnik
przeczytał
twardą ulotkę
konspiracji,
ukrył ją
w sekretnych fałdach
serca,
a na górze,
na ziemi,
stał się inny
i inne
stało się jego słowo.
Litera
została matką
nowych sztandarów,
litery
zrodziły
gwiazdy
naziemne
i śpiew, hymn gorący,
który łączy
lud
jednej litery
z ludem drugiej
litery
i jeszcze innej,
od ludu do ludu przenosił
swą dźwięczną władzę
i rozrastał się w gardłach ludzi,
aż narzucił ich pieśni jasność.
Typografio,
pozwól mi
jednak
sławić cię
w czystości
twych
nieskazitelnych profilów,
w kolbie
litery
O,
w chłodnym
wazonie
Y,
w Q
Queveda
(jakżeby mogła
moja poezja
przejść obok tej litery
bez odczucia dawnego dreszczu



1



2

3

Oszczędniejsze rozwiązanie zastosował Janusz Bruchnalski w serii tomików małej prozy Wydawnictwa Literackiego z lat 70. i 80. Grafik uzupełnił tytularia o imię i nazwisko tłumacza oraz nazwę wydawnictwa, składając cały tekst minuskułą – blokowym krojem czcionki od góry okładki i równanym do lewej strony. Zaskakuje rygorystycznie przestrzegana zasada, że w jednym wierszu znaleźć się może tylko jedno słowo, co daje dyskusyjny rezultat, gdy napotykamy wers z jednoliterowym spójnikiem 'i', jak na okładce tomiku *Kompozytor i jego dama* Jurija Nagibina z 1977 roku.

10.

Nie zawsze dłuższe teksty na okładkach polskich książek uzyskują tak uporządkowaną i funkcjonalną formę, jak w ostatnio przedstawionych przykładach. Wręcz przeciwnie, projektowaniem okładek zajmują się wszak artyści mający dyplomy akademii sztuk pięknych (a nie absolwenci szkół zawodowych kształcących typografów). Dlatego nie dziwi duża liczba prac, w których litery stanowią raczej narzędzie konstruowania metafory lub odgrywają rolę dekoracyjną, niż przekazują komunikat.

Egzemplifikacją pierwszej wymienionej funkcji – czyli budowania metafory – będzie kilka następnych przykładów. Na zaprojektowanej przez Waldemara Świerzego w 1962 roku okładce monografii Franciszka Ryszki *Noc i mgła* zmultiplikowane litery

1 **Lidia Bruchnalska wg projektu Janusza Bruchnalskiego** | Jerzy Kosiński | *Wystarczy być* | Wydawnictwo Literackie | 1990 | okładka

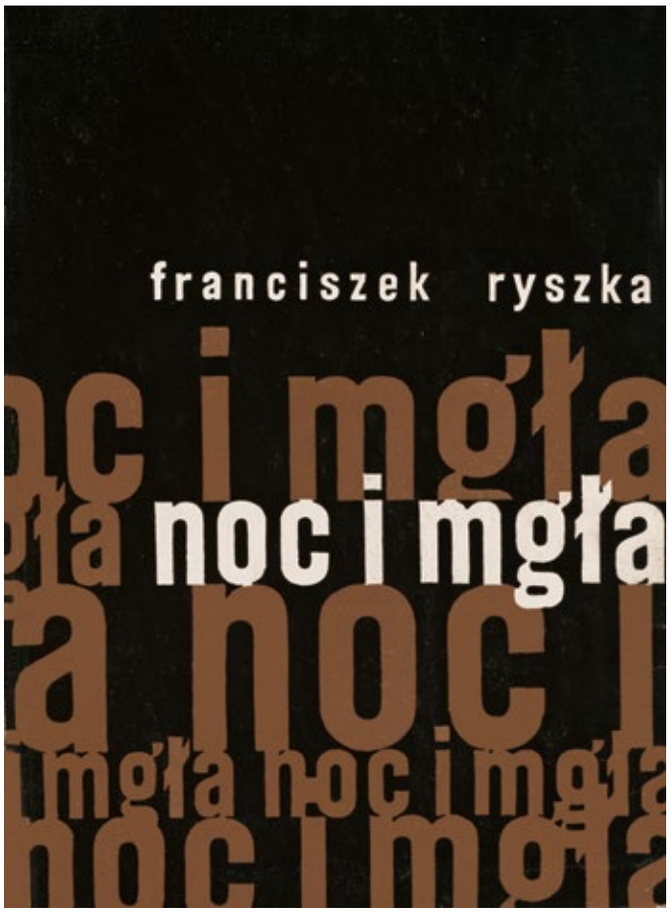
2 **Lidia Bruchnalska wg projektu Janusza Bruchnalskiego** | Günter Grass | *Historie* | Wydawnictwo Literackie | 1982 | okładka

3 **Janusz Bruchnalski** | Jurij Nagibin | *Kompozytor i jego dama* | Wydawnictwo Literackie | 1977 | okładka

4 **Waldemar Świerzy** | Franciszek Ryszka | *Noc i mgła. Niemcy w okresie hitlerowskim* | Zakład Narodowy im. Ossolińskich | 1962 | okładka

5 **Włodzimierz Terechowicz** | Stefan Kozicki | *Podzwonne dla parafii* | Iskry | 1965 | obwoluta

6 **Michał Maryniak** | Zbigniew Safjan | *Rozdroża* | Wydawnictwo Ministerstwa Obrony Narodowej | 1987 | okładka



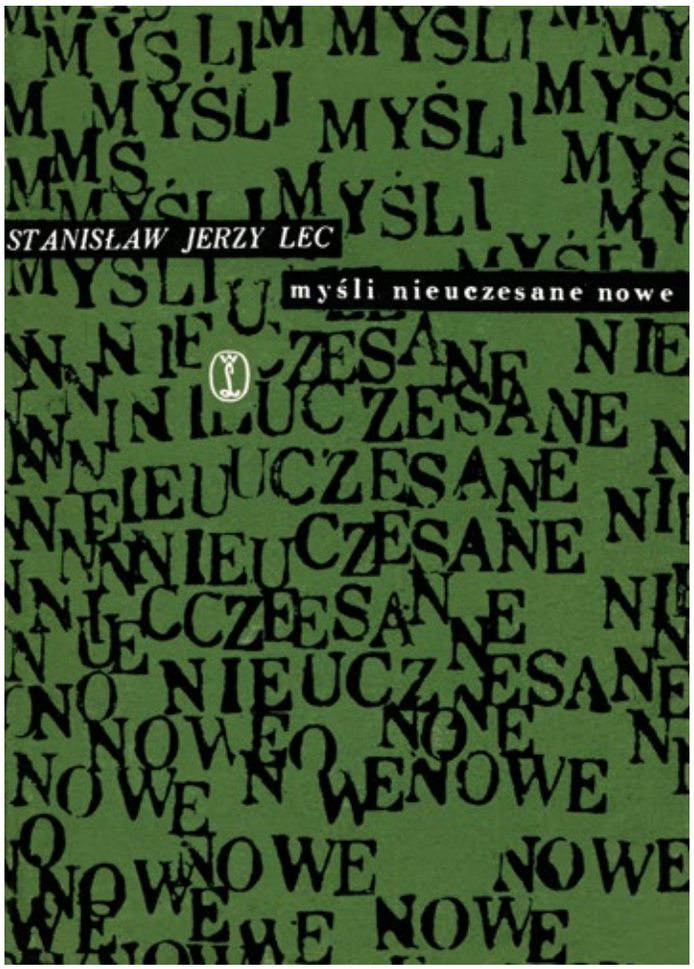
4

5

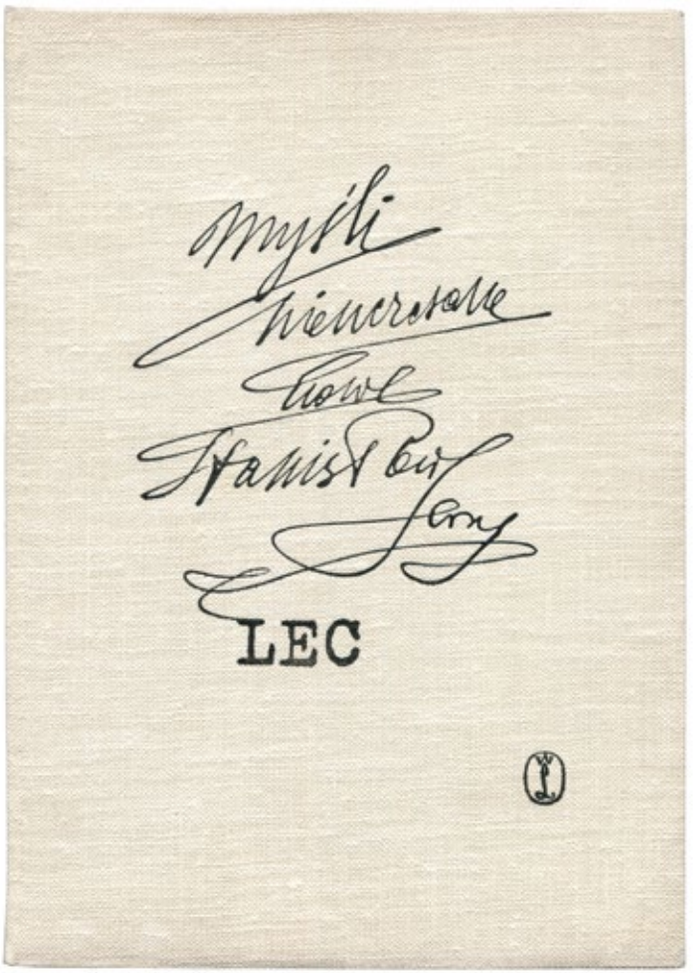
tytułu drukowane brązowym kolorem na czarnym podłożu tworzą tytułową mgłę – „Noc i mgła" to kryptonim tajnej akcji Hitlera, której celem była eksterminacja rzeczywistych i domniemanych przeciwników Trzeciej Rzeszy. Na tym mrocznym tle jasno świecą białe litery tytulariów. Podobne liternicze rozwiązania znaleźć można na plakatach (na przykład w projekcie Bronisława Zelka do *Ptaków* Alfreda Hitchcocka), co nie dziwi, ponieważ Świerzy jest wybitnym przedstawicielem tej dyscypliny graficznej.

Jeszcze większy nieporządek panuje na obwolucie zbioru reportaży Stefana Kozickiego *Podzwonne dla parafii* z 1965 roku według projektu Włodzimierza Terechowicza – litery tworzą tam zbiegowisko. Michał Maryniak z kolei zbudował labirynt krzyżujących się dróg ze zwielokrotnionego wyrazu 'ROZDROŻA' w projekcie okładki do zbioru opowiadań Zbigniewa Safjana (1987), których akcja toczy się u schyłku ostatniej wojny. Na marginesie warto zwrócić uwagę, że od lat 60. graficy chętnie rezygnowali z użycia w projektach wielkich liter (albo odwrotnie – wszystkie teksty składali wersalikami).

6



1



2

1 **Zofia Darowska** | Stanisław Jerzy Lec | *Myśli nieuczesane nowe* | Wydawnictwo Literackie | 1966 | obwoluta

2 **Zofia Darowska** | Stanisław Jerzy Lec | *Myśli nieuczesane nowe* | Wydawnictwo Literackie | 1966 | okładka

3 **Zofia Darowska** | Maria Dąbrowska | *Pisma rozproszone* | Wydawnictwo Literackie | 1964 | obwoluta

4 **Janusz Wysocki** | *Dzieje prasy polskiej* | Wydawnictwo Interpress | 1988 | obwoluta

Zofia Darowska, projektując w 1966 roku obwolutę *Myśli nieuczesanych nowych* Stanisława Jerzego Leca, stempelkami (które można było w tamtych czasach kupić w każdym sklepie papierniczym) odbiła dziesiątki razy – czarnym tuszem na zielonym papierze – tytuł książki. Uzyskała tą drogą nie tylko dekoracyjny ornament (przywołujący na myśl ozdobne całopapierowe oprawy z lat 20. xx wieku), ale też żartobliwe przedstawienie myśli, które kłębią się w głowie aforysty, by znaleźć ujście na kartach książki.

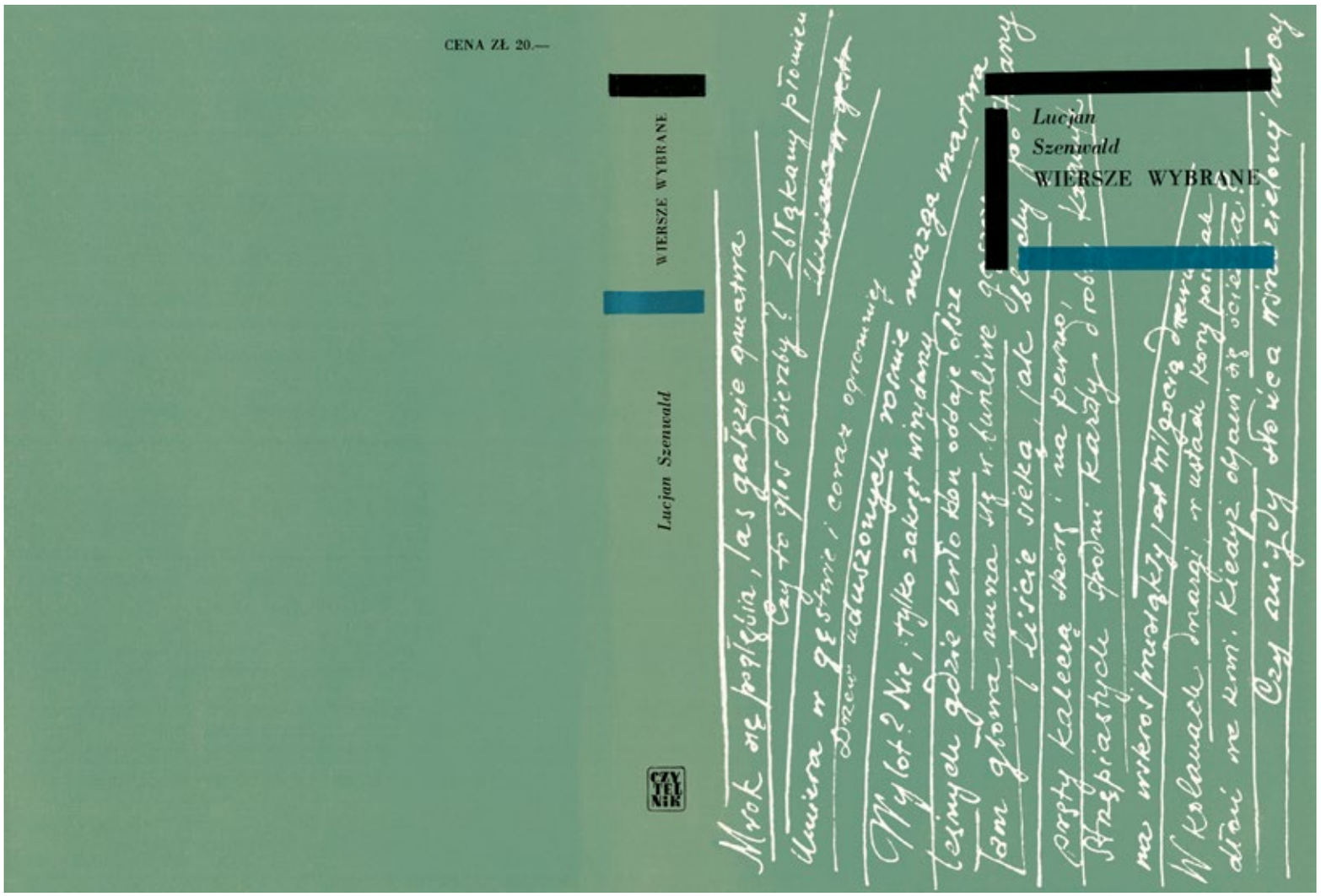
3

Okładka tego tomiku zaskakująco różni się od obwoluty. Graficzka wykonała ją zupełnie innymi narzędziami: tytuł oraz imiona autora wykaligrafowała piórkiem, a trzyliterowe nazwisko aforysty napisała na maszynie do pisania. Delikatna kompozycja, odbita na biało-szarym płótnie, stanowi przeciwieństwo intensywnie zielonej i gęsto zadrukowanej obwoluty, a zarazem jej subtelne dopełnienie.

Ta sama krakowska graficzka w projekcie *Pism rozproszonych* Marii Dąbrowskiej (1964) rozrzuciła na powierzchni pierwszej i czwartej strony obwoluty wielokrotnie napisany na maszynie do pisania tytuł książki, starając się oddać charakter pomieszczonych w książce fragmentów. Intrygująco przedstawia się grzbiet, na którym oprócz wydrukowanych czerwoną farbą nazwiska autorki i numeru tomu widać chaotycznie przecinające go fragmenty maszynowego pisma[N].

[N] Janusz Wysocki na obwolucie *Dziejów prasy polskiej*, wydanych w 1988 roku, z setek literek najróżniejszych krojów i odmian pisma zbudował ilustrację przedstawiającą zwoje mózgowe.

4



1

Zakończmy ten fragment rozważań przedstawieniem obwoluty *Wierszy wybranych* Lucjana Szenwalda z 1964 roku, którą zaprojektował Jerzy Jaworowski. Kaligrafowany fragment wiersza naśladuje autorski rękopis, a jednocześnie buduje wyobrażenie falującego łanu zboża – skojarzenie bliskie poezji Szenwalda, silnie związanej z tradycją romantyczną[0].

1 **Jerzy Jaworowski** | Lucjan Szenwald | *Wiersze wybrane* | Czytelnik | 1964 | obwoluta

2 **Jan Młodożeniec** | Otto F. Walter | *Pan Tourel* | Czytelnik | 1965 | obwoluta

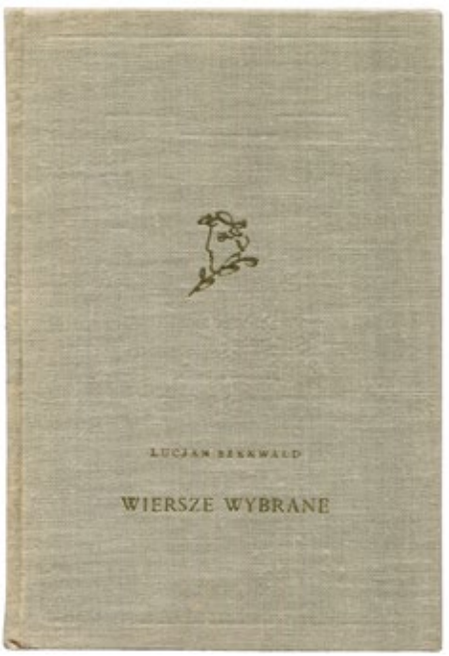
3 **Jerzy Jaworowski** | Lucjan Szenwald | *Wiersze wybrane* | Czytelnik | 1964 | okładka

2

11.

Innym stosowanym przez literników rozwiązaniem są multiplikacje tytułu książki. W wielu projektach tytuł, czytelnie złożony najczęściej u góry okładki, zostaje powtórzony w dolnej jej części w innej graficznie formie: ilustracyjnej bądź dekoracyjnej. Skromna jednobarwna kompozycja liternicza na obwolucie obyczajowej powieści Ottona F. Waltera *Pan Tourel* (opublikowanej w 1965 roku według projektu Jana Młodożeńca) bez wątpienia pełni funkcję ozdoby. Tego, czy graficzna replika tytułu, unieczytelnionego przez nakładanie się różnej wielkości liter i obrócenie o dziewięćdziesiąt stopni, miała w intencji artysty przedstawiać również symboliczny portret tytułowego bohatera, już się chyba nie dowiemy.

0 Jerzy Jaworowski przywiązywał wielką wagę do relacji między kompozycją graficzną na obwolucie i na okładce książki (jak w przedstawianej wcześniej oprawie zbioru opowiadań Bohdana Czeszki *Edukacja niesentymentalna* ▸IL.1–2 STR.132). Na wykonanej z szarego płótna okładce zbioru wierszy Szenwalda, obok tytulariów złożonych niewielkimi czcionkami i odbitych złotym kolorem, grafik umieścił miniaturowy – także złoty – portrecik poety naszkicowany piórkiem, jakby na marginesie rękopisu z obwoluty. Projekt okładki jest klasycznie wyśrodkowany, podczas gdy nowoczesny układ obwoluty oparł grafik na obróceniach, przesunięciach i kontrastach. Obie kompozycje łączy krój liter i nieuchwytna poetyckość przedstawień.



3

1 **Jan Misiek** | Andrzej Wydmiński | *Hotel pijany* | Wydawnictwo Morskie | 1982 | okładka

2 **Jan Misiek** | Jerzy Sulima-Kamiński | *Patriarcha* | Wydawnictwo Morskie | 1982 | okładka

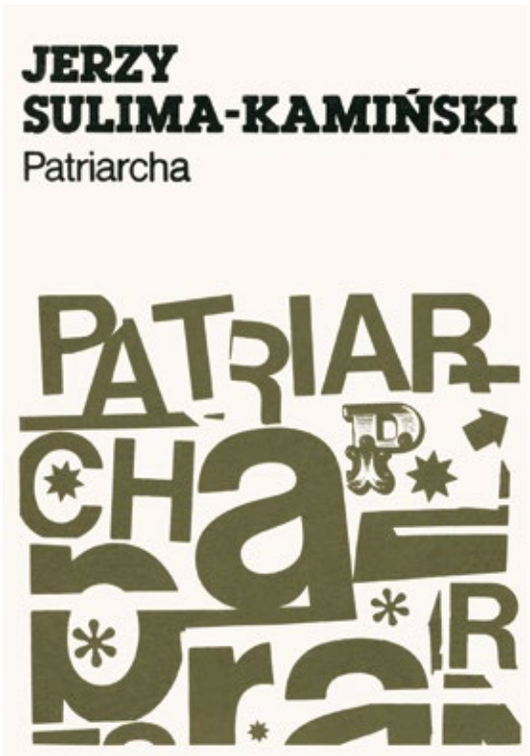
3 **Roman Prokulewicz** | Józefa Radzymińska | *Druga ziemia* | Wydawnictwo Łódzkie | 1964 | obwoluta

4 **Michał Dziadkowiec** | Steve Edwards | *Fotografia* | Nomos | 2014 | okładka

5 **Michał Dziadkowiec** | Steven Beller | *Antysemityzm* | Nomos | 2014 | okładka

6 **autor nieznany** | Melchior Wańkowicz | *Tworzywo* | Instytut Wydawniczy PAX | 1973 | okładka

1



2

[P] Powodu powtórzenia tytułu na obwolucie powieści Józefy Radzymińskiej *Druga ziemia* (1964) według projektu Romana Prokulewicza nie potrafię znaleźć. Drugą ziemią jest tutaj Argentyna, do której docierają emigranci – bohaterowie powieści. Jest to zatem „nowa ziemia", a nie „ta sama ziemia", jak można sądzić, obejrzawszy obwolutę. Powtórzenie spowodowało jeszcze i to, że tytuł uzyskał brzmienie: 'DRUGA ZIEMIA. DRUGA ZIEMIA'.

3

Powtórzony tytuł na okładce zbioru opowiadań Andrzeja Wydmińskiego *Hotel pijany*, wydanego w 1982 roku według projektu Jana Miśka (malarza, który przez lata pełnił funkcję kierownika pracowni graficznej gdańskiego Wydawnictwa Morskiego), jest zbudowaną z liter wieloplanową ilustracją. Litery różnych krojów i wielkości migocą jak na podświetlanych szyldach podejrzanych hotelików w gorszych dzielnicach wielkich miast (bardzo w tym pomaga niewielka strzałka). Szkoda, że tego rozwiązania grafik nie powtórzył na okładce innego tomiku serii – wydanym w tym samym roku zbiorze prozy *Patriarcha* Jerzego Sulimy-Kamińskiego. Kompozycja zbudowana z liter tytułowego słowa odgrywa jedynie rolę dekoracyjną. Ma urok, ale nie buduje metafory – ani zawartości książki, ani jej tytułu.

Wśród rozwiązań opartych na dwukrotnie (bądź więcej razy) powtórzonym tytule trzeba poddać krytyce opracowania, w których grafik multiplikuje go w tej samej formie graficznej, nieświadomie zmieniając w ten sposób jego brzmienie (a niekiedy także sens)[P].

4

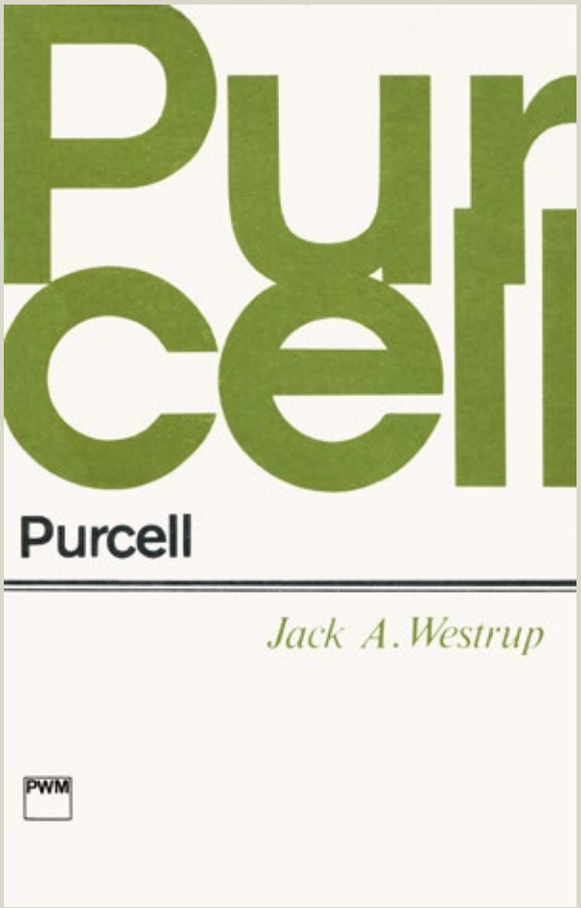
5

Na przykład trzykrotne powtórzenie tytułu na pierwszej stronie obwoluty książki Melchiora Wańkowicza *Tworzywo* (w edycji z 1973 roku) sprawia, że czytamy: 'TWORZYWO, TWORZYWO, TWORZYWO'[R].

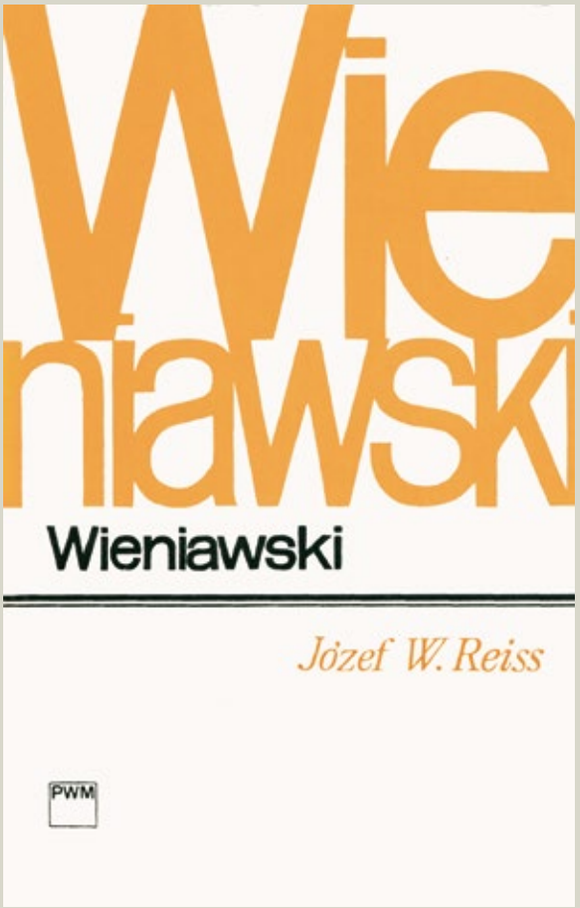
Na tym tle zwraca uwagę okładka książki Steve'a Edwardsa *Fotografia* (2014). Znajdujący się na niej zduplikowany tytuł nawiązuje do istoty fotografii – gry między obiektem i jego odbiciem, negatywem i pozytywem, czernią i bielą. W projekcie Michała Dziadkowca litery „odbijają się" w lewoczytelnej replice, przywołując na myśl proces, w którym fotograficzną pozytywową odbitkę uzyskuje się z negatywowego filmu. Nie można jednak tego projektu zaliczyć do nielicznej grupy okładek, na których powtórzenie tytułu pozostaje strukturalnie powiązane z tematyką książki, jest to bowiem wynik p r z y p a d k u, a nie opartej na logice świadomej strategii grafika. Świadczą o tym zaprojektowane przez Dziadkowca okładki pozostałych książek z serii wydawniczej Bardzo Krótkie Wprowadzenie, publikowanej przez krakowski Nomos. Tytułowe słowa i frazy ('Postmodernizm', 'Darwin', 'Prawa zwierząt') poddane zostają na nich mechanicznemu powtórzeniu i odbiciu, a skonstruowane w ten sposób typograficzne „nowotwory" masakrują litery, pozbawiając je naturalnej dystynkcji i harmonii.

[R] O tym, że to nieporozumienie, mamy szansę przekonać się po rozłożeniu obwoluty. Na jej tyle nieznany z nazwiska projektant powtórzył kompozycję literniczą z pierwszej strony, nieznacznie ją modyfikując. Zmultiplikowany sześciokrotnie tytuł (oraz powtórzone czterokrotnie imię i nazwisko autora tomu) nabierają charakteru powtarzalnego elementu zdobniczego.

6


Purcell
Jack A. Westrup
PWM

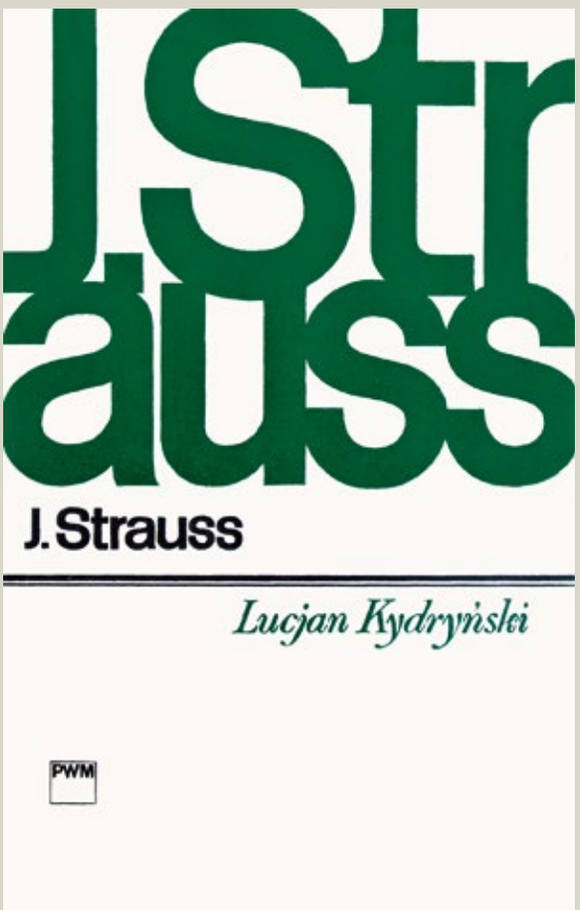
1


Wieniawski
Józef W. Reiss
PWM

2

Beethoven
Stefania Łobaczewska
PWM

3


J. Strauss
Lucjan Kydryński
PWM

4

5

6

Znakiem graficznym zaprojektowanej przez Andrzeja Darowskiego serii Polskiego Wydawnictwa Muzycznego zatytułowanej Popularne Monografie stały się barwne, dekoracyjne kompozycje zbudowane z liter nazwisk kompozytorów. Złożone zostały groteskiem bezszeryfowym, tak jak ich powtórzenia umieszczone poniżej jako tytuły książek. Napięcie między barwnym logotypem wypełniającym górę okładki, tytułem równanym do lewej strony oraz imieniem i nazwiskiem autora tomu, złożonym dwuelementową kursywą i równanym do prawej, stanowi oś kompozycyjną projektu[S].

1 **Andrzej Darowski** | Jack A. Westrup | *Purcell* | Polskie Wydawnictwo Muzyczne | 1986 | obwoluta

2 **Andrzej Darowski** | Józef W. Reiss | *Wieniawski* | Polskie Wydawnictwo Muzyczne | wydanie III | 1977 | obwoluta

3 **Andrzej Darowski** | Stefania Łobaczewska | *Beethoven* | Polskie Wydawnictwo Muzyczne | wydanie V | 1983 | obwoluta

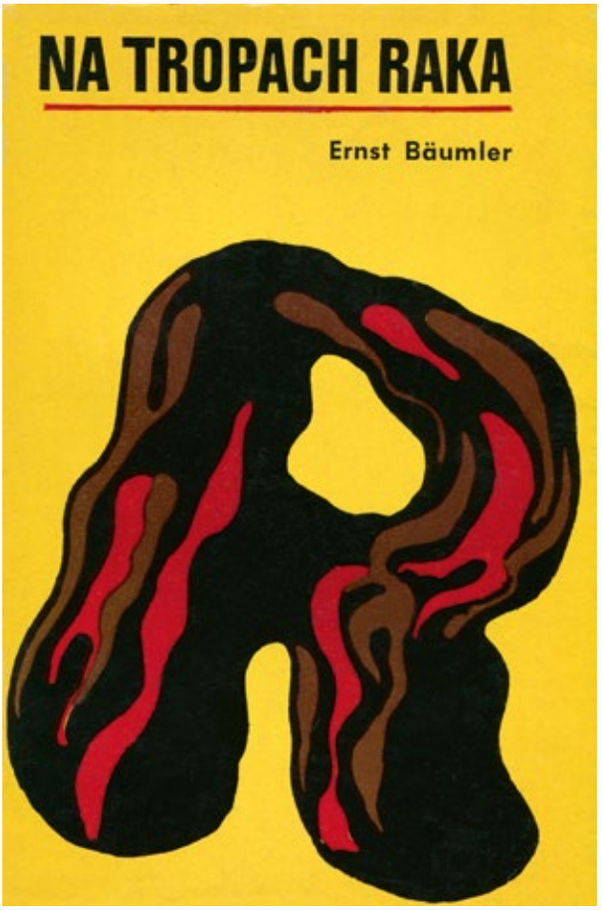
4 **Andrzej Darowski** | Lucjan Kydryński | *J. Strauss* | Polskie Wydawnictwo Muzyczne | 1979 | obwoluta

5 **Andrzej Darowski** | Józef Powrożniak | *Paganini* | Polskie Wydawnictwo Muzyczne | wydanie IV | 1982 | obwoluta

6 **Andrzej Darowski** | Wiarosław Sandelewski | *Donizetti* | Polskie Wydawnictwo Muzyczne | 1982 | obwoluta

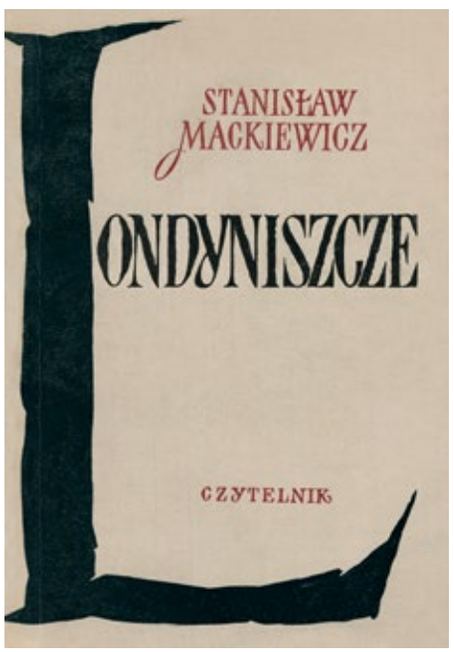
[S] Z projektem Andrzeja Darowskiego mam problem (być może to pierwszy problem – w dosłownym rozumieniu – który przedstawiam w rozdziale zatytułowanym *Problemy*). Powtórzone u góry okładki nazwisko kompozytora złożone zostało w taki sposób, że litery, nachodząc na siebie, niekiedy kaleczą się wzajemnie. Nie może się podobać dziwotwór stworzony przez relacje liter 'a', 'g' i 'n' na obwolucie biografii Paganiniego, napisanej przez Józefa Powrożniaka (1982). Podobnie rażą szeryfy litery 'n', fałszywie uformowane przez nakładające się na dół tej litery górne wydłużenia obu liter 't' (w tomie *Donizetti* Wiarosława Sandelewskiego wydanym w tym samym roku). Niebudzące dzisiaj aż takich sprzeciwów dekonstrukcjonistyczne działania zainicjował grafik kilka dekad temu. Mimo że seria liczy sobie już kilkadziesiąt tomów, zdarza mi się zgrzytać zębami, kiedy biorę do ręki którąś z biografii.

1



2

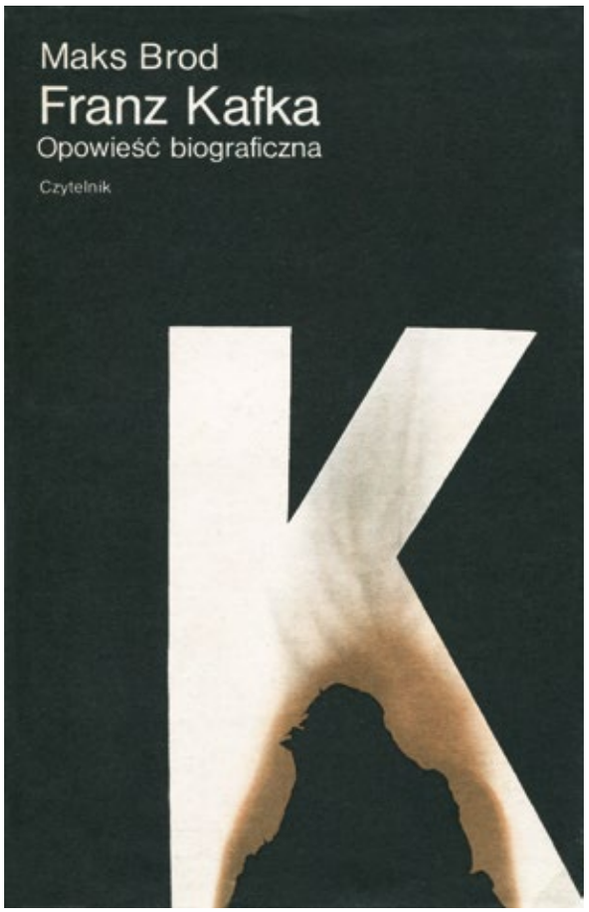
[T] Rozwiązanie, w którym za ogromną inicjałową literą umieszczone zostają znacznie mniejsze pozostałe litery tytułu, znajdziemy w zaprojektowanej przez Andrzeja Radziejowskiego okładce książki Stanisława Mackiewicza *Londyniszcze* z 1957 roku.



3

12.

Przyjrzyjmy się kolejnej strategii budowania układów literniczych – modelowi, w którym dominującą pozycję na okładce zajmuje pojedyncza litera, ale nie pełni ona funkcji inicjału[T], lecz motywu graficznego organizującego kompozycję. Przykładami takiego rozwiązania są okładki lub obwoluty książek: *Polska 1969. Liczby i fakty* (1969 rok, projektant Gerard Desput), Ernsta Bäumlera *Na tropach raka* (1971 rok, projektant Tadeusz Michaluk), Maksa Broda *Franz Kafka. Opowieść biograficzna* (1982 rok, projektant Władysław Brykczyński) oraz *Dymy nad Birkenau* Seweryny Szmaglewskiej (1982 rok, projektant Wiesław Rosocha). Niewiele je łączy poza monumentalną literą w centrum kompozycji. Na okładce *Polski* obła, trójwymiarowa litera 'P' pomalowana w jasno- i ciemnoczerwone poziome pasy w niełatwy do wytłumaczenia sposób dobrze koresponduje z wyobrażeniem o naszym kraju u schyłku epoki gomułkowskiej. Z jednej strony mała stabilizacja, koncert Rolling Stonesów w Sali Kongresowej (tu skojarzenie z psychodelicznymi kolorami strojów dzieci kwiatów jest oczywiste), marzenie o własnej



4

5

syrence, wczasy w Karpaczu, z drugiej zaś strony – propagandowa nowomowa i cynizm komunistycznej władzy.

Czarno-czerwono-brunatna litera 'R' na żółtej obwolucie *Na tropach raka* zdaje się roztapiać czy wręcz gnić – skojarzenie z nowotworowym rozkładem jest oczywiste. Biała, bezszeryfowa litera 'K' na obwolucie biografii Kafki została w dolnej partii nadpalona tak, że jej geometryczną formę naruszyły spopielałe krawędzie i ślady dymu. Pisarz nakazał w testamencie spalić swe rękopisy, czego biograf nie wypełnił, stąd adekwatność symbolu (można znaleźć też inny klucz interpretacyjny i wskazać na niszczący wpływ norm i rygorów mieszczańskiego świata na kondycję psychiczną Kafki).

Na okładce *Dymów nad Birkenau* głównym bohaterem jest litera 'B' pomalowana w białe i szaroniebieskie pionowe pasy jak na obozowym pasiaku. Widzimy tylko jej dolną partię, podczas gdy górna ginie w czerni tła. Każdy, kto czytał oświęcimskie relacje, pamięta powtarzające się wielokrotnie opisy gęstego, cuchnącego dymu z kominów krematoriów, który zalegał na całym terenie obozu.

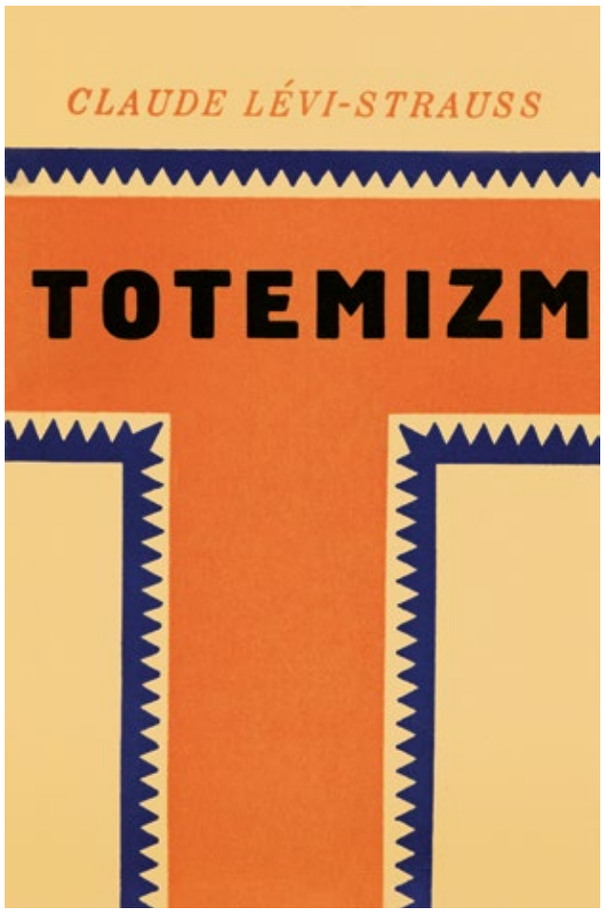
1 **Gerard Desput** | *Polska 1969. Liczby i fakty* | Wydawnictwo Interpress | 1969 | okładka

2 **Tadeusz Michaluk** | Ernst Bäumler | *Na tropach raka* | Wiedza Powszechna | 1971 | obwoluta

3 **Andrzej Radziejowski** | Stanisław Mackiewicz | *Londyniszcze* | Czytelnik | 1957 | okładka

4 **Władysław Brykczyński** | Maks Brod | *Franz Kafka. Opowieść biograficzna* | Czytelnik | 1982 | obwoluta

5 **Wiesław Rosocha** | Seweryna Szmaglewska | *Dymy nad Birkenau* | Czytelnik | 1982 | okładka



1

2

Z kolei na okładce książki Claude'a Lévi-Straussa *Totemizm* jej projektant, Kajetan Sosnowski, inicjałowi 'T' nadał formę graficzną upodobnioną do ludowych ornamentów, zamieniając ją na naszych oczach we fragment plemiennego wzoru (który stanowi zarazem obramowanie tytułu złożonego pozbawionym finezji, blokowym – „prymitywnym" – krojem pisma).

Przykładami podobnego rozwiązania są okładki katalogów wystawowych zaprojektowane przez Jerzego Treutlera. Grafik każdej z wypełniających niemal całą powierzchnię okładek liter nadał inną formę, przy czym litery na dwóch katalogach wystaw

1 **Kajetan Sosnowski** | Claude Lévi-Strauss | *Totemizm* | Państwowe Wydawnictwo Naukowe | 1968 | okładka

2 **Jerzy Treutler** | *25 lat Pracowni Doświadczalnej Tkactwa Artystycznego ZPAP* | Centralne Biuro Wystaw Artystycznych | 1976 | okładka

3 **Jerzy Treutler** | *22 Polish Textile Artists* | Centralne Biuro Wystaw Artystycznych | 1977 | okładka

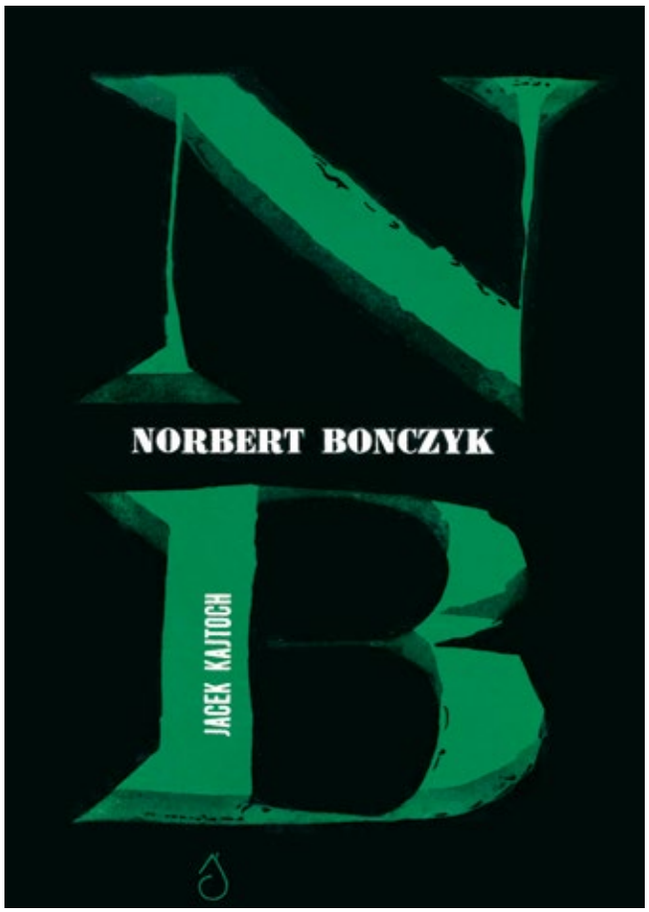
4 **Jerzy Treutler** | *Piotr Waligóra 1909–1968 rzeźba* | Centralne Biuro Wystaw Artystycznych | 1972 | okładka

3

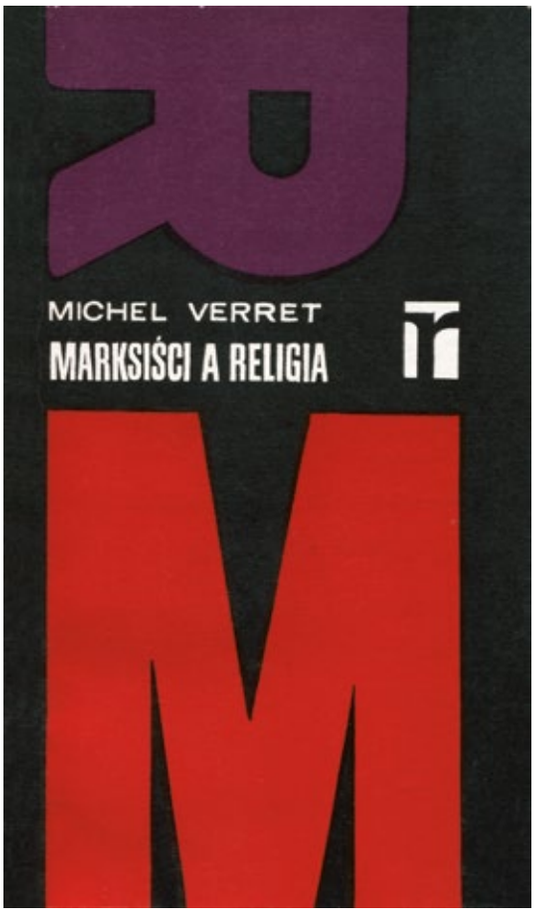
4

tkanin (*25 lat Pracowni Doświadczalnej Tkactwa Artystycznego* ZPAP z 1976 roku i rok późniejszy *22 Polish Textile Artists*) mają krawędzie przywołujące na myśl frędzle, które stanowią ozdobne zakończenia kilimów. Projekty obu okładek są powtórzeniem rozwiązań zastosowanych przez grafika w plakatach towarzyszących wystawom. W trzecim katalogu litera 'W' rozpoczynająca nazwisko artysty Piotra Waligóry zbudowana została z form przypominających uproszczone przedstawienie górskich szczytów, co może nieprzypadkowo ma związek z drugą częścią nazwiska twórcy[U].

[U] Nie ma wątpliwości, że góry pojawiły się w projekcie Jerzego Treutlera, ponieważ Piotr Waligóra był absolwentem Szkoły Przemysłu Drzewnego w Zakopanem i jednym z najwybitniejszych rzeźbiarzy zaliczanych do Szkoły Zakopiańskiej.



1



2

Na obwolucie monografii Jacka Kajtocha *Norbert Bonczyk*, z roku 1965 według projektu Eugeniusza Rzeżuchy, i okładce książki Michela Verreta *Marksiści a religia,* wydanej w roku 1968 i zaprojektowanej przez Andrzeja Krzysztoforskiego, główną rolę grają nie jedna, ale dwie litery: inicjały imienia i nazwiska bohatera oraz pierwsze litery obu członów tytułu. W pierwszym przypadku biografia nieznanego szerzej poza Śląskiem poety stara się zaintrygować czytelnika nieoczywistym, „poruszonym" rysunkiem odręcznie wykonanych liter. W drugiej książce blokowe litery 'M' i 'R' obrócone względem siebie o dziewięćdziesiąt stopni zdają się

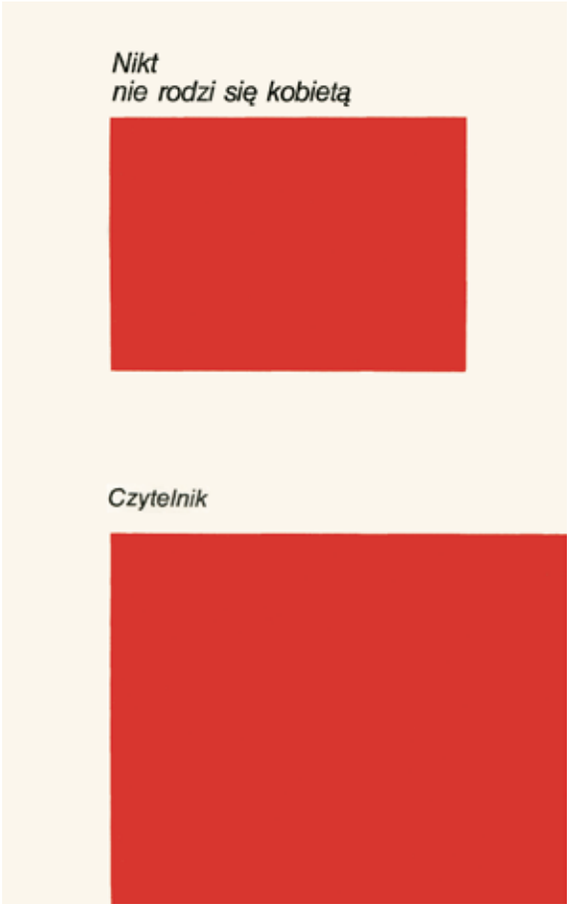
1 **Eugeniusz Rzeżucha** | Jacek Kajtoch | *Norbert Bonczyk* | Wydawnictwo „Śląsk" | 1965 | obwoluta

2 **Andrzej Krzysztoforski** | Michel Verret | *Marksiści a religia* | Książka i Wiedza | 1968 | okładka

3 **Wojciech Freudenreich** | *Nikt nie rodzi się kobietą* | Czytelnik | 1982 | okładka

4 **Wojciech Freudenreich** | *Symbole i symbolika* | Czytelnik | 1990 | okładka

5 **Jerzy Kępkiewicz** | Jerzy Lipiński | *Ludowe Wojsko Polskie* | Książka i Wiedza | 1965 | okładka



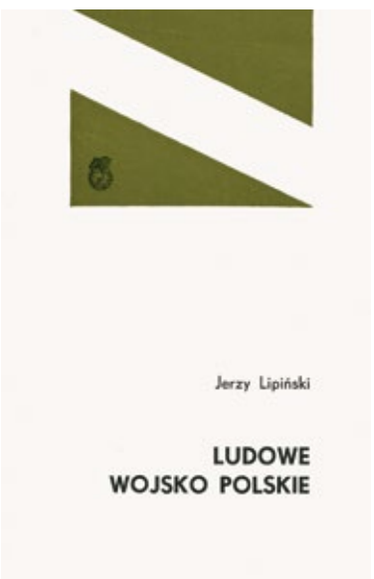
3

4

ze sobą mierzyć, zgodnie zresztą z wymową tytułu – marksistom i religii nigdy nie było razem po drodze.

Przedstawię teraz projekty, na których inicjałowe litery poza odwołaniem do swojego desygnatu niczego nie przedstawiają. Kolejne tomy wydawanej w latach 80. przez Czytelnik serii Panorama zawierały antologie tekstów podsumowujących osiągnięcia światowej humanistyki – między innymi socjologii, filozofii, politologii – i w czasach PRL-u stanowiły perłę wydawniczą. Okładki kolejnych książek, zaprojektowane przez Wojciecha Freudenreicha, różniły się wyłącznie kolorem tła zajmującej całą powierzchnię białej litery 'P', przy czym jej prostokątna forma pełniła także funkcję geometrycznego obramowania tytulariów. Ten sam zabieg zastosował Jerzy Kępkiewicz, projektant okładki monografii Jerzego Lipińskiego *Ludowe Wojsko Polskie* (wydanej w 1965 roku), który literze 'N' nadał prosty geometryczny kształt, i zadrukował 'wojskowym' zgniłozielonym kolorem nie jej powierzchnię, ale wyłącznie jej światła, przez co uzyskał efekt podobnie nieoczywisty[W].

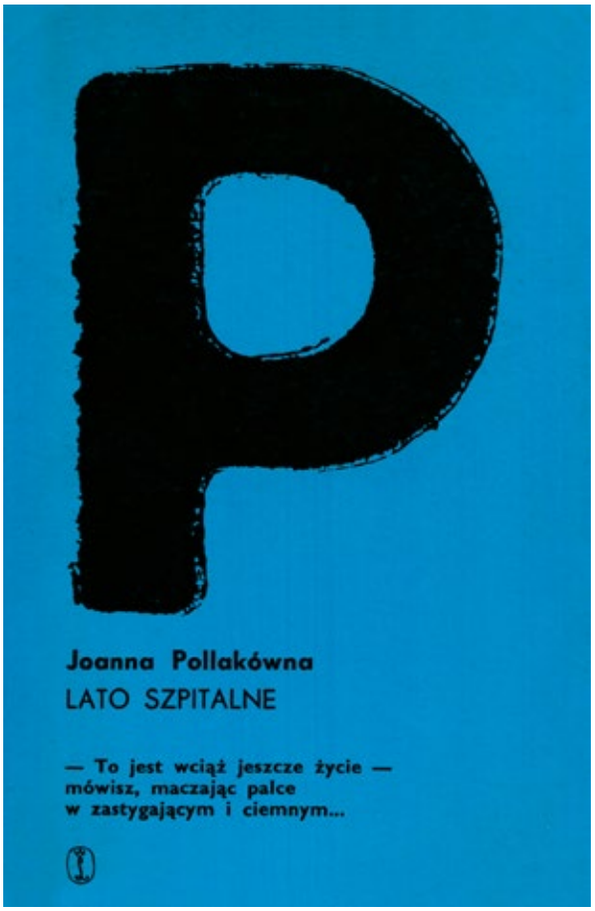
[W] Ponieważ książka jest jednym z tomów serii Biblioteka Wychowania Obywatelskiego i nie wiadomo, jaką rolę miałaby odgrywać na okładce wersalikowa litera 'N', może przedstawiona obok interpretacja jest błędna, a kompozycja na okładkach kolejnych woluminów (różniących się tylko kolorem trójkątów) pełni wyłącznie funkcję dekoracyjną.



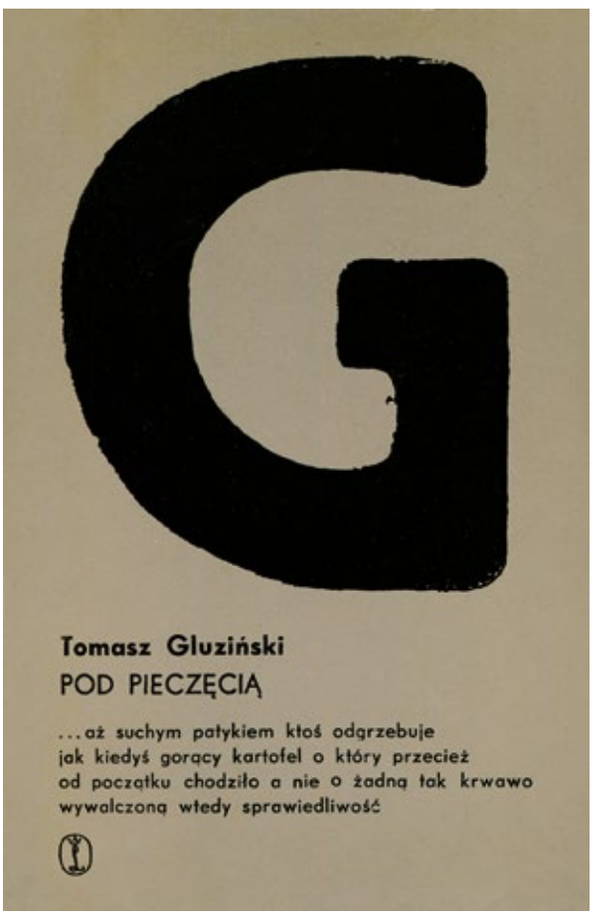
5

O
Jan Bolesław Ożóg
NA ŚWIĘTO KAINA
Ptak wie, że ptakiem jest,
i ręczę za to, że
i pies na pewno wie, jak go wołają.
Szyję dam, że róża z dziką różą śnią sen białej róży.

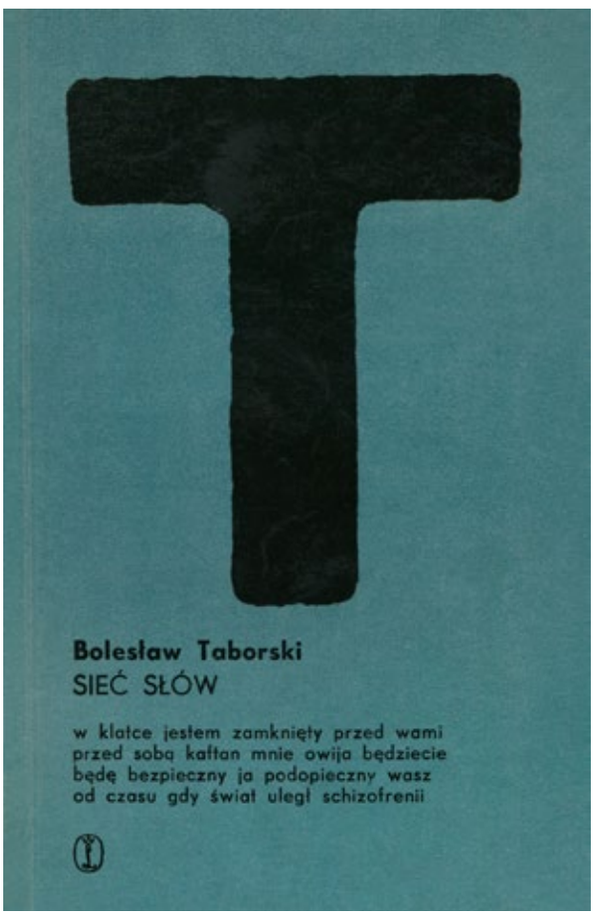
1


P
Joanna Pollakówna
LATO SZPITALNE
— To jest wciąż jeszcze życie —
mówisz, maczając palce
w zastygającym i ciemnym...

2


G
Tomasz Gluziński
POD PIECZĘCIĄ
...aż suchym patykiem ktoś odgrzebuje
jak kiedyś gorący kartofel o który przecież
od początku chodziło a nie o żadną tak krwawo
wywalczoną wtedy sprawiedliwość

3


T
Bolesław Taborski
SIEĆ SŁÓW
w klatce jestem zamknięty przed wami
przed sobą kaftan mnie owija będziecie
będę bezpieczny ja podopieczny wasz
od czasu gdy świat uległ schizofrenii

4

5

6

Wersalikowe inicjały nazwisk poetów na projektowanych przez Janusza Bruchnalskiego w latach 70. okładkach tomików Wydawnictwa Literackiego odtwarzały nierówno odbite drewniane czcionki z blokowym krojem liter, chociaż w rzeczywistości namalowane zostały pędzlem. W latach 50. i 60. graficy często wybierali takie rozwiązanie (o czym więcej napiszę w drugiej części rozdziału *Przykłady*), jednak już dekadę później zazwyczaj reprodukowali czcionki naprawdę odbite w drukarni.

Niekiedy inicjałowe litery na okładkach projektanci zastępowali znakami interpunkcyjnymi. Jan Bokiewicz na okładkę *Procesu* Franza Kafki (w edycji z 1976 roku) wybrał cudzysłów. „Powieść Kafki jest metaforą, wielką przenośnią, stąd cudzysłów”[14] – wyjaśniał grafik. Z kolei ja, na wykonanej z makulaturowego kartonu okładce monografii Zofii Watrak *Wybory i przemilczenia. Od szkoły sopockiej do nowej szkoły gdańskiej* (2001), wydrukowałem wielki ukośnik – symbol zmiany albo tytułowego ‘wyboru’, a zarazem sygnet wydawnictwa słowo/obraz.

1 **Janusz Bruchnalski** | Jan Bolesław Ożóg | *Na święto Kaina* | Wydawnictwo Literackie | 1976 | okładka

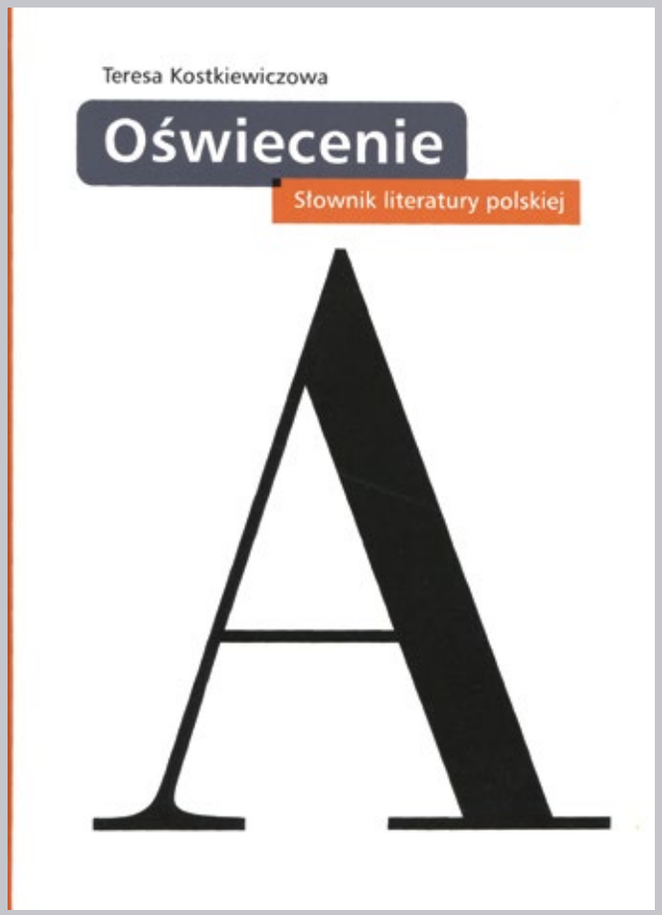
2 **Janusz Bruchnalski** | Joanna Pollakówna | *Lato szpitalne* | Wydawnictwo Literackie | 1975 | okładka

3 **Janusz Bruchnalski** | Tomasz Gluziński | *Pod pieczęcią* | Wydawnictwo Literackie | 1974 | okładka

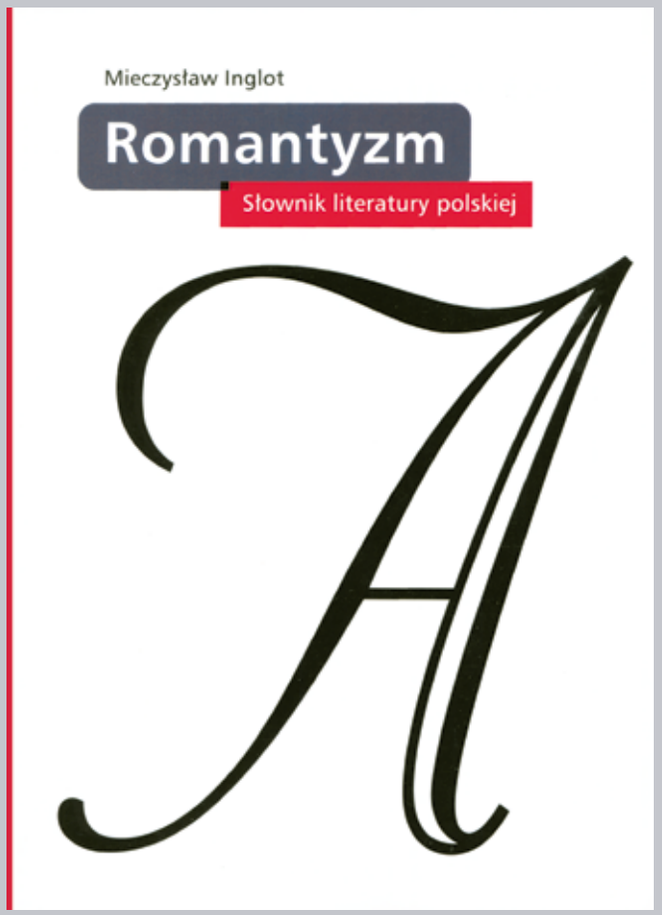
4 **Janusz Bruchnalski** | Bolesław Taborski | *Sieć słów* | Wydawnictwo Literackie | 1976 | okładka

5 **Jan Bokiewicz** | Franz Kafka | *Proces* | Państwowy Instytut Wydawniczy | wydanie III | 1971 | okładka

6 **Janusz Górski** | Zofia Tomczyk-Watrak | *Wybory i przemilczenia. Od szkoły sopockiej do nowej szkoły gdańskiej* | słowo/obraz | 2001 | okładka


Teresa Kostkiewiczowa
Oświecenie
Słownik literatury polskiej
A

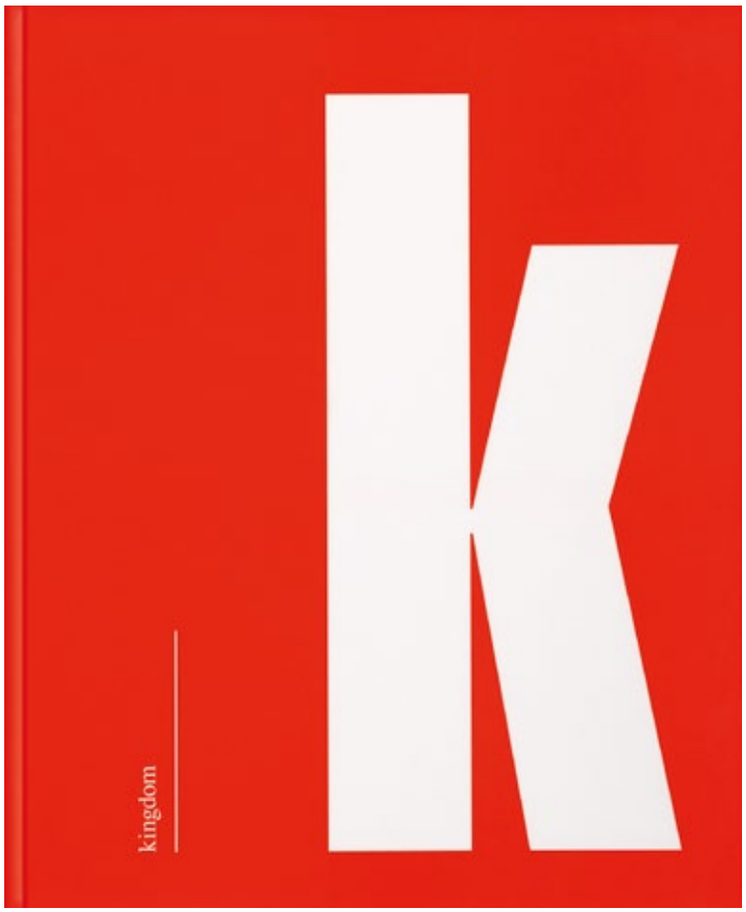
1


Mieczysław Inglot
Romantyzm
Słownik literatury polskiej
A

2

Grzegorz Gazda
Dwudziestolecie międzywojenne
Słownik literatury polskiej
A

3



4

5

Glify liter dzisiejszych fontów olśniewają wyrafinowaniem i elegancją form – wystarczy powiększyć je do rozmiarów książki. W zaprojektowanych także przeze mnie w latach 2007–2008 okładkach trzech *Słowników literatury polskiej* wybór kształtu litery 'A' dyktowany był stylem typograficznym epoki, której dotyczył każdy z tomów serii.

Minuskułowa litera 'k' na okładce katalogu Doroty Nieznalskiej *Królestwo. The Kingdom* (2009, projekt Ryszarda Bienerta) zapowiada piękne całostronicowe kompozycje typograficzne wypełniające jego środek (dodać warto, że okładka – oszczędnie minimalistyczna – ustępuje bogatym rozwiązaniom literniczym i kolorystycznym wnętrza). Zaskakująca może wydać się decyzja grafika, by ten modernistyczny i zarazem eskapistyczny katalog towarzyszył wystawie zbudowanej ze zdobionych koralami i bursztynem koron cierniowych.

Wersalikowe 'R' (które tym razem stanowi część tytułu publikacji) to inicjał nazwiska Józefa Robakowskiego, któremu poświęcony jest zaprojektowany w 2007 roku przez Krzysztofa Tyczkowskiego

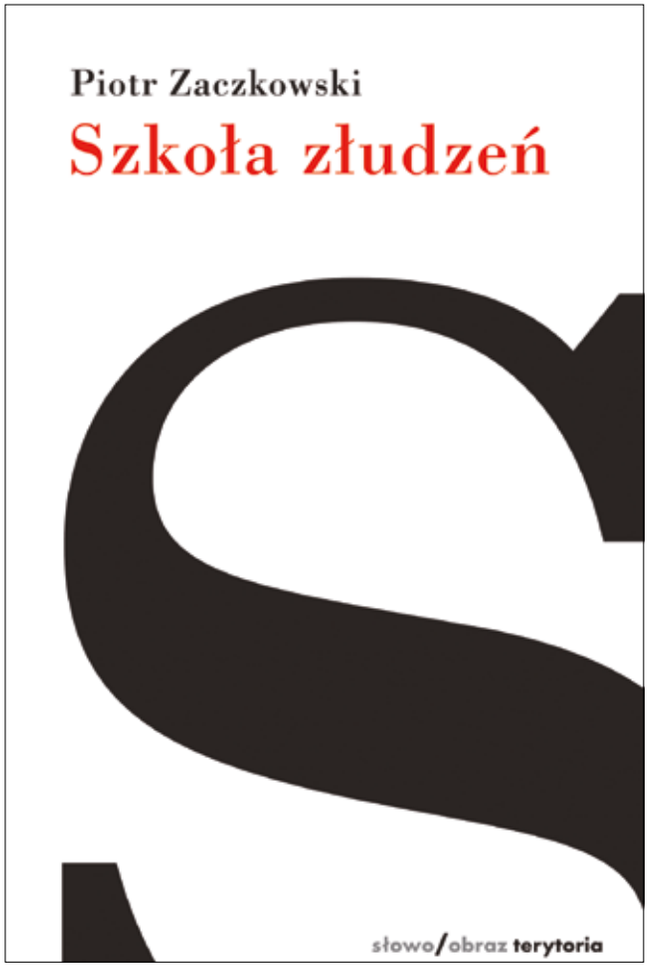
1 **Janusz Górski** | Teresa Kostkiewiczowa | *Oświecenie* | Gdańskie Wydawnictwo Oświatowe i słowo/obraz terytoria | 2007 | okładka

2 **Janusz Górski** | Mieczysław Inglot | *Romantyzm* | Gdańskie Wydawnictwo Oświatowe i słowo/obraz terytoria | 2007 | okładka

3 **Janusz Górski** | Grzegorz Gazda | *Dwudziestolecie międzywojenne* | Gdańskie Wydawnictwo Oświatowe i słowo/obraz terytoria | 2008 | okładka

4 **Ryszard Bienert** | *Kingdom: Dorota Nieznalska* | Galeria Piekary | 2009 | okładka

5 **Krzysztof Tyczkowski** | *Miraże Józefa R.* | Muzeum Sztuki w Łodzi | 2007 | okładka



1

2

3

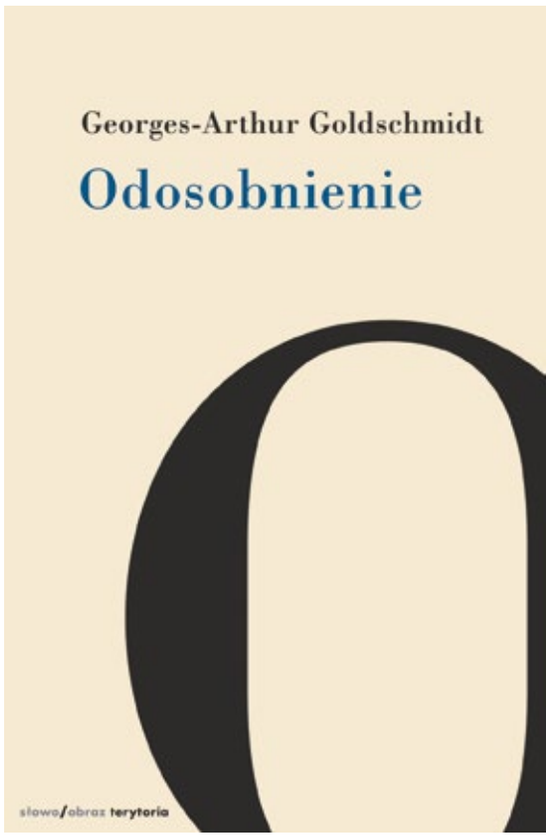
1 **Stanisław Salij [Stanisław Rosiek]** | Piotr Zaczkowski | *Szkoła złudzeń* | słowo/obraz terytoria | 2014 | okładka

2 **Stanisław Salij [Stanisław Rosiek]** | Jerzy Jarzębski | *Miasta, rzeczy, przestrzeni*e | słowo/obraz terytoria | 2019 | okładka

3 **Stanisław Salij [Stanisław Rosiek]** | Stanisław Rosiek | *[nienapisane]* | słowo/obraz terytoria | 2008 | okładka | projekt

4 **Stanisław Salij [Stanisław Rosiek]** | Georges-Arthur Goldschmidt | *Odosobnienie* | słowo/obraz terytoria | 2006 | okładka

5 **Pracownia Teren Prywatny** | *Zbigniew Gostomski. Powroty / Returns* | Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteca | 2017 | okładka



4

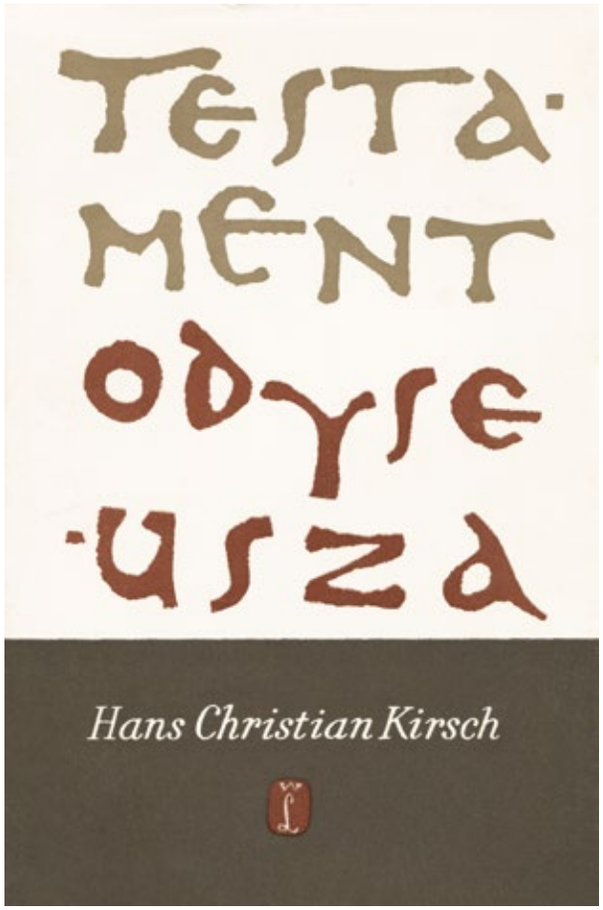
katalog, dokumentujący sekwencję akcji artystycznych zrealizowanych przez twórcę w Muzeum Sztuki w Łodzi.

Na zaprojektowanych przez Stanisława Salija okładkach książek wydawnictwa słowo/obraz terytoria z ostatnich dwóch dekad wypełniające niemal całą powierzchnię litery złożone zostały tą samą antykwą klasycystyczną, której grafik użył do zbudowania tytulariów. Oszczędne dwukolorowe kompozycje urodę zawdzięczają dobremu kadrowaniu inicjałowych liter – niekiedy nieznacznemu, jak na okładkach książek *Miasta, rzeczy, przestrzenie* Jerzego Jarzębskiego z 2019 roku i *[nienapisane]* Stanisława Rośka z 2008 roku, niekiedy dekonstruującemu rysunek glifu jak na pozostałych projektach[x].

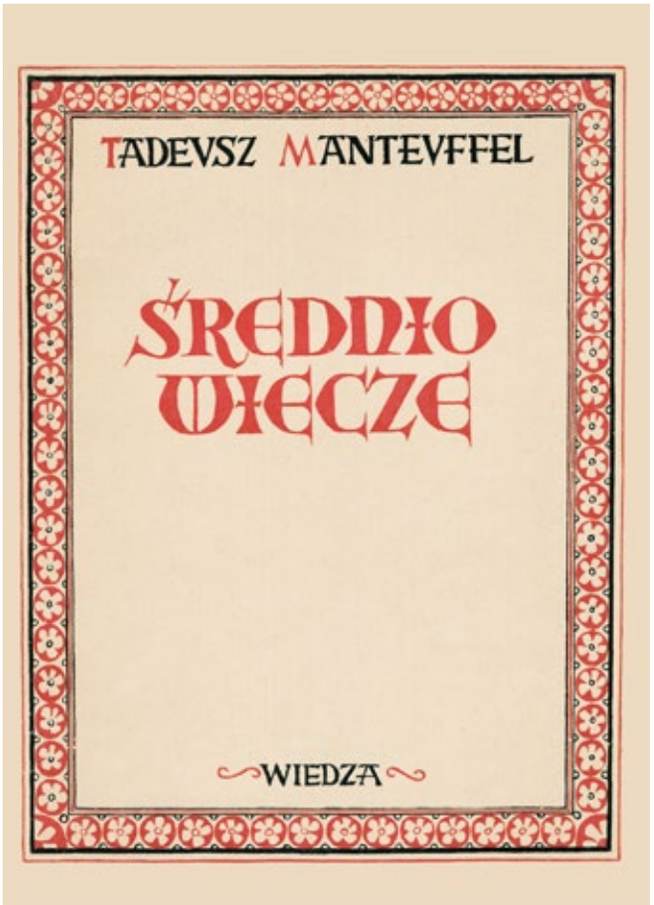
[x] Podobnie radykalne kadrowanie powiększonej pierwszej litery nazwiska artysty na okładce książki *Zbigniew Gostomski. Powroty / Returns* wydanej w 2017 roku i zaprojektowanej przez Pracownię Teren Prywatny nie przyniosło udanego rezultatu. Przyczynę łatwo wskazać: 'G' na okładce nie tylko zostało skadrowane – dodatkowo białe płaszczyzny, które pozostały po wykonaniu tego procesu w górnej części opracowania, grafik wypełnił kolorem czarnym. W ten sposób kompletnie zniekształcił glif dwuelementowej antykwy, która sprawia wrażenie okaleczonej (poniżej glif zbliżonej formą wersalikowej litery 'G').

5

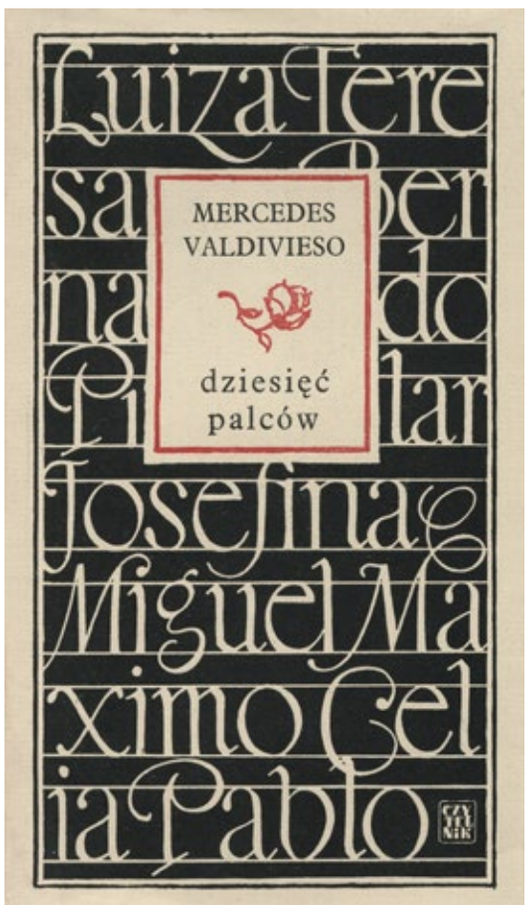
G



1



2



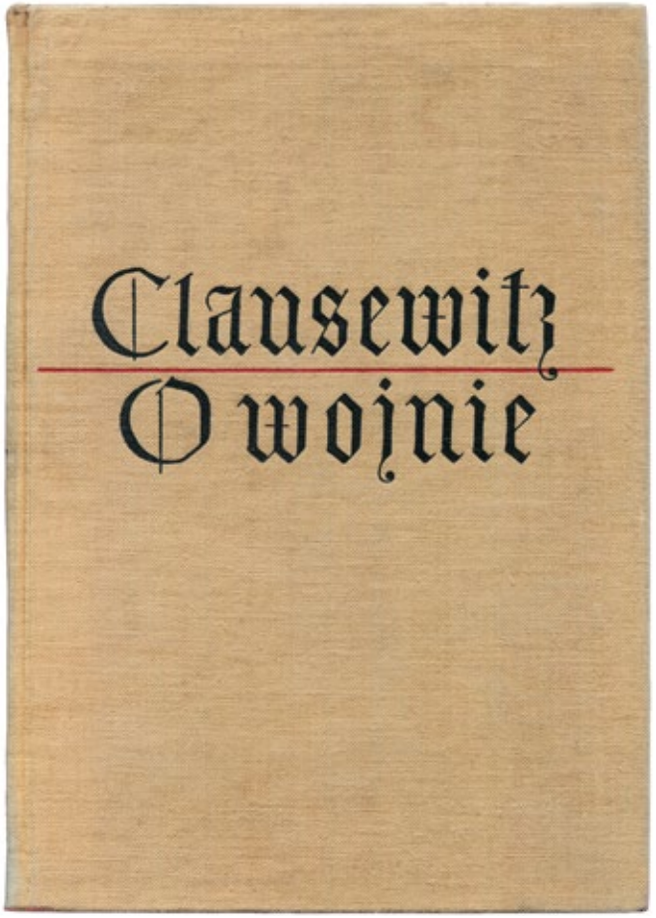
3

13.

Popularnym rozwiązaniem stosowanym przy projektowaniu okładek literniczych jest stylizowanie pisma na kroje historyczne lub wytworzone za pomocą nieużywanych dziś narzędzi i urządzeń. W publikacjach o tematyce historycznej litery tytulariów często przybierają formę nawiązującą do kształtów pisma opisywanej epoki. Tytuł na okładce książki Hansa Christiana Kirscha *Testament Odyseusza* (1967) jej projektantka, Krystyna Miodońska, zbudowała z liter wzorowanych na hellenistycznych papirusach, a nie na greckim piśmie z okresu klasycznego, które dotrwało do naszych czasów w inskrypcjach rytych w marmurze. Być może tłumaczy ten wybór tradycyjnie odręczny sposób sporządzania tytułowego ‘testamentu’.

Na okładce monografii Tadeusza Manteuffla *Średniowiecze*, wydanej w 1947 roku, Maria Hiszpańska namalowała tytuł pismem stylizowanym na liternictwo średniowiecznych manuskryptów. Graficzka zamknęła kompozycję wykonaną w tym samym duchu dekoracyjną bordiurą, a w całym opracowaniu użyła, obok czarnego – tylko koloru czerwonego (czy jednak nie w nadmiarze?).

4



5

Władysław Brykczyński, projektant obwoluty książki Mercedes Valdivieso *Dziesięć palców* z 1968 roku, imiona bohaterów powieści wypisał kaligraficznym pismem, naśladując jeden z renesansowych wzorników, takich jak *Krótkie studium sposobów pisania w Rzymie, w roku pańskim* MDXXII Ludovica Vicentina. Odwrócenie kolorów dodało tej inskrypcji tajemniczości, a czerwona róża w środku prostokąta z tytulariami przywołuje na myśl tradycyjny drukarski ozdobnik – liść Aldusa[ɣ].

Obwolutę książki *Czy Polacy wybić się mogą na niepodległość* (1967) Maciej Żbikowski zaprojektował, wzorując się na stronach tytułowych XVIII-wiecznych książek tak udanie, że dopiero wnikliwa analiza pozwala odkryć mistyfikację (w połowie XVIII wieku nie było jeszcze Ministerstwa Obrony Narodowej). Obwoluta wydrukowana została na surowym szarobrązowym papierze pakowym, który przywołuje na myśl podobnej barwy papiery czerpane.

Ciekawym aspektem analizowanego zagadnienia jest stosowanie przez grafików odmian pisma gotyckiego wówczas, kiedy tematyka książki pozostaje w jakikolwiek sposób związana z Niemcami albo

[ɣ] Ozdobniki o formach kwiatowych są w innych językach nazywane kwiatami drukarza (ang. *printers' flower*) lub liśćmi Aldusa (ang. *aldus leaf*, niem. *Aldusblatt*, fr. *feuille aldine*), od nazwiska renesansowego włoskiego drukarza Aldusa Manucjusza.

1 **Krystyna Miodońska** | Hans Christian Kirsch | *Testament Odyseusza* | Wydawnictwo Literackie | 1967 | okładka

2 **Maria Hiszpańska** | Tadeusz Manteuffel | *Średniowiecze* | Spółdzielnia Wydawnicza „Wiedza" | 1947 | okładka

3 **Władysław Brykczyński** | Mercedes Valdivieso | *Dziesięć palców* | Czytelnik | 1968 | obwoluta

4 **Maciej Żbikowski** | *Czy Polacy wybić się mogą na niepodległość* | Wydawnictwo Ministerstwa Obrony Narodowej | 1967 | obwoluta

5 **Mirosław Pokora** i **Mieczysław Kowalczyk** | Carl von Clausewitz | *O wojnie* | Wydawnictwo Ministerstwa Obrony Narodowej | wydanie II | 1958 | okładka

PAŃSTWOWY INSTYTUT WYDAWNICZY

◆Hermann Kesten◆

MAUR z KASTYLII

Król Juan

KRÓL BYŁ MARKOTNY. ROZMYŚLAŁ O SWOIM ŻYCIU. OD PIĘĆDZIESIĘCIU LAT NOSI GO DOBRA, MIŁA ZIEMIA. OD TRZYDZIESTU SZEŚCIU LAT SPRAWUJE RZĄDY ON, JUAN II.

A MOŻE NAPRAWDĘ PANOWAŁ NIE ON, TYLKO ALVARO DE LUNA, DZIŚ ŚCIĘTY W VALLADOLID, ALVA-

1

PAŃSTWOWY INSTYTUT WYDAWNICZY

◆Hermann Kesten◆

FERDYNAND i IZABELA

Koronacja

ŚMIERĆ GALOPUJE SZYBKO. W NOCY ZMARŁ KRÓL HENRYK. W POŁUDNIE WIEDZIAŁO JUŻ O TYM CAŁE MIASTO SEGOVIA.

–O, IZABELO! – ZAWOŁAŁA Z PŁACZEM BEATRIX I POBIEGŁA DO PRZYJACIÓŁKI, AŻEBY JĄ OBJĄĆ. – KRÓL NIE ŻYJE!

– DLACZEGO PŁACZESZ?

2

PAŃSTWOWY INSTYTUT WYDAWNICZY

◆Hermann Kesten◆

KRÓL FILIP II

Maria

LADY CLARENCE STAŁA WŚRÓD MGŁY, SŁYSZAŁA HUK DZIAŁ, TĘTENT KONI I GŁUCHY ODGŁOS BĘBNÓW. PO DRUGIEJ STRONIE ULICY STARŁO SIĘ ZE SOBĄ DWÓCH MĘŻCZYZN. JEDEN DŹGNĄŁ LANCĄ DRUGIEGO W BRZUCH. JAK PRZEZ ZASŁONĘ UJRZAŁA LADY CLARENCE, ŻE JE-

3

4

5

ich historią. Sprzyjała temu wykorzystywana przez komunistyczną propagandę i mająca swoje źródło w traumie drugiej wojny światowej niechęć do Niemców (dzięki temu niechęć do sojuszników ze Wschodu mogła wydać się mniejsza). Jednak nie zawsze to rozwiązanie dawało banalne rezultaty: dowodem mogą być złożone frakturą szlachetnie proste tytularia na okładce dzieła Carla von Clausewitza *O wojnie* (II wydanie z 1958 roku), pod której projektem podpisali się Mirosław Pokora i Mieczysław Kowalczyk.

Aby przywołać aurę dawnych druków, nie trzeba korzystać z historycznych krojów pisma. Zbigniew Rychlicki[z] w projekcie okładek *Tajemniczej wyspy* Juliusza Verne'a (w edycji z 1980 roku) użył współczesnej kaligrafii tak celnie, że litery sprawiają wrażenie, jakby zostały przekopiowane z XIX-wiecznego afisza. Liternictwo na zaprojektowanych przez Mieczysława Orłowskiego obwolutach trylogii Hermanna Kestena, wydanej w 1969 roku, jest współczesne (nierówne litery przypominają odbicia gumowych stempli z drukarenki-zabawki), ale fragmenty powieści zostały ułożone z wersalików niemal bez interlinii i wyjustowane tak, że wypełniają bez reszty dolne połówki obwolut. Dzięki temu wrażenie, że obcujemy ze starodrukami, jest przemożne. Grafik

[z] Zbigniew Rychlicki był przez ponad 30 lat naczelnym grafikiem w Instytucie Wydawniczym „Nasza Księgarnia". Ten ceniony ilustrator książek dla dzieci (twórca Misia Uszatka) w projektach okładek bardzo rzadko sięgał po rozwiązania liternicze. Jak widać na zamieszczonym przykładzie, poradził sobie jednak znakomicie.

1 **Mieczysław Orłowski** | Hermann Kesten | *Maur z Kastylii* | Państwowy Instytut Wydawniczy | 1969 | obwoluta

2 **Mieczysław Orłowski** | Hermann Kesten | *Ferdynand i Izabela* | Państwowy Instytut Wydawniczy | 1969 | obwoluta

3 **Mieczysław Orłowski** | Hermann Kesten | *Król Filip II* | Państwowy Instytut Wydawniczy | 1969 | obwoluta

4 **Zbigniew Rychlicki** | Juliusz Verne | *Tajemnicza wyspa* | tom I | Nasza Księgarnia | wydanie XII | 1980 | okładka

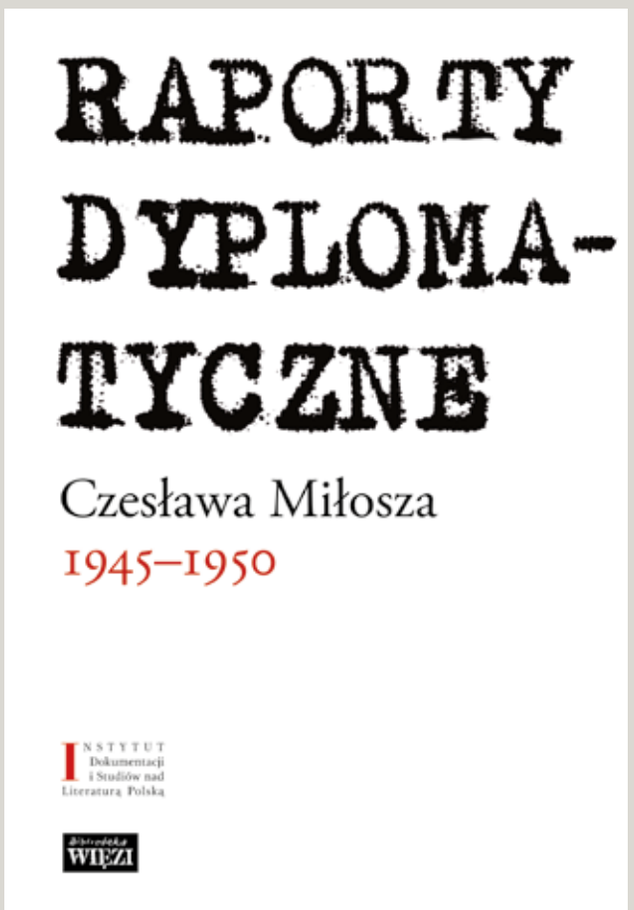
5 **Zbigniew Rychlicki** | Juliusz Verne | *Tajemnicza wyspa* | tom II | Nasza Księgarnia | wydanie XII | 1980 | okładka

Krzysztof
Kąkolewski
Co u pana
słychać ?
iskry

1

Listy do Księdza
Jerzego Popiełuszki
Kochany
Księże
Jurku...
nowa

2


RAPORTY
DYPLOMA-
TYCZNE
Czesława Miłosza
1945–1950
Instytut
Dokumentacji
i Studiów nad
Literaturą Polską
biblioteka
WIĘZI

3

dobrze dobrał drzeworytnicze ilustracje, oszczędnie i celnie użył koloru czerwonego, a subtelnymi dysonansami układu literniczego (takimi jak mniejszy rozmiar liter ze znakami diakrytycznymi albo wstawienie kilku wersalików nieznacznie mniejszych od pozostałych) sugeruje, że zecerowi nie starczyło czcionek odpowiedniego stopnia pisma. Majstersztyk.

W trzech następnych opracowaniach graficy użyli tekstów z maszyny do pisania. Najbardziej intrygująca wydaje się zaprojektowana przez Macieja Buszewicza okładka zbioru reportaży Krzysztofa Kąkolewskiego *Co u pana słychać?* (1981). Zaskakuje umieszczona poniżej tytulariów nazwa wydawnictwa Iskry – gdyby nie jej obecność, książkę bez wahania można by zaliczyć do tak zwanej 'bibuły'– druków podziemnych, rozpowszechnianych bez zgody cenzury. Żeby docenić tę stylizację, warto porównać opracowanie Buszewicza z zaprojektowaną przez Jana Bokiewicza okładką *Listów do Księdza Jerzego Popiełuszki* z 1985 roku, u której dołu widnieje sygnet Nowej – Niezależnej Oficyny Wydawniczej, publikującej książki bez stempla cenzury. Krój liter maszyny do pisania kojarzył się wtedy z opozycyjnymi ulotkami i literaturą drugiego obiegu, stąd ograniczenie środków graficznych tylko do napisanych na niej liter było dobrą decyzją (budzi jednak wątpliwości użycie w obu projektach dwóch wielkości pisma – rozwiązanie, którego za pomocą maszyny do pisania nie można było uzyskać). W wykonanej przeze mnie okładce *Raportów dyplomatycznych Czesława Miłosza 1945–1950* (wydanych w 2013 roku) zastosowanie pisma maszynowego przywołać miało inne skojarzenie – grubych teczek druków, które były wynikiem sumiennego wykonywania przez poetę obowiązków służbowych.

W (nie)zaprojektowanej przez Przemka Dębowskiego obwolucie książki Marcina Wichy *Jak przestałem kochać design* z 2015 roku podoba mi się konceptualny, ironiczny pomysł: jeżeli grafik nie kocha już designu, wówczas składa tytularia znienawidzonym (i kojarzącym się z biedą lat 80.) krojem Times, wielkimi wersalikami na osi środkowej kompozycji i drukuje je na błyszczącym papierze. Czy jednak dla polskich czytelników jest to ironia czytelna?

4

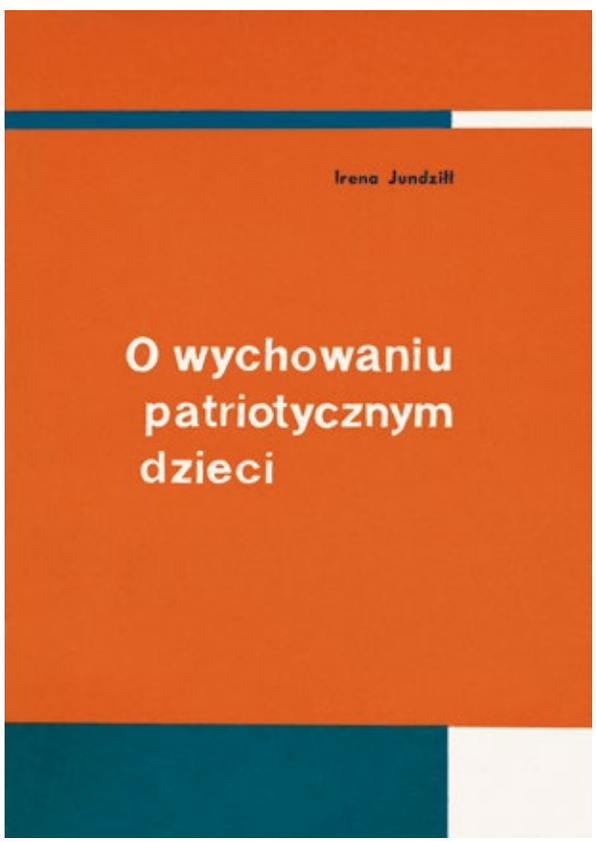
1 Maciej Buszewicz | Krzysztof Kąkolewski | *Co u pana słychać?* | Iskry | 1981 | okładka

2 Jan Bokiewicz | *Kochany Księże Jurku... Listy do Księdza Jerzego Popiełuszki* | Nowa | 1985 | okładka

3 Janusz Górski | *Raporty dyplomatyczne Czesława Miłosza 1945–1950* | Biblioteka „Więzi" | 2013 | okładka

4 Przemek Dębowski | Marcin Wicha | *Jak przestałem kochać design* | Karakter | 2015 | obwoluta

1

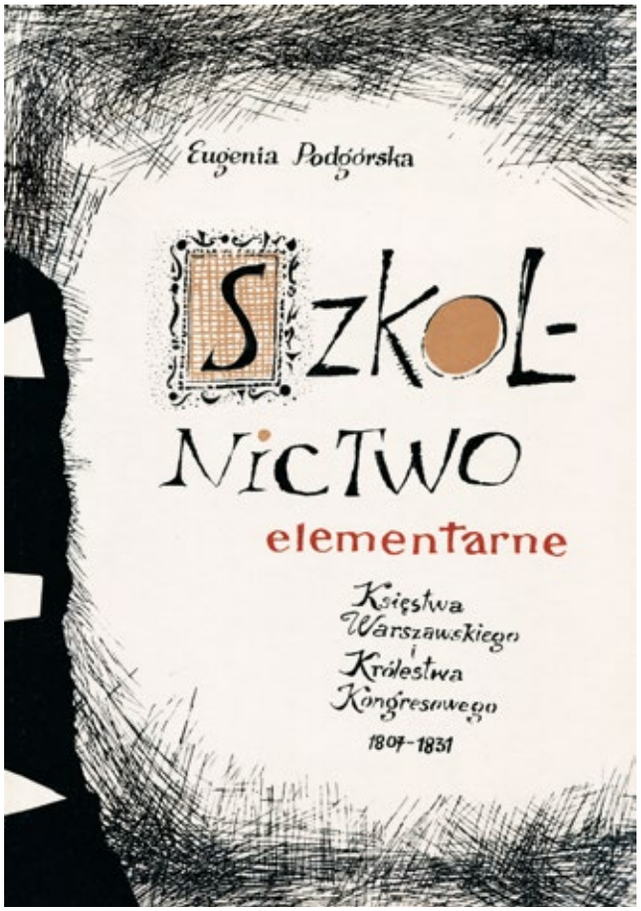


2

14.

Zadam teraz pytanie, które dla tematu mojego opracowania jest zasadnicze: o zgodność projektu okładki z treścią książki. Przedstawię dwa projekty okładek Ireny Snarskiej: *Dziecko w konflikcie z prawem karnym* Natalii Han-Ilgiewicz (1965) i *O wychowaniu patriotycznym dzieci* Ireny Jundziłł (1969), obie książki opublikowane przez tę samą oficynę – Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkolnych. Opracowania dzielą zaledwie cztery lata, tematyka obu należy do poważnych, a różnią się diametralnie. Układ literniczy na pierwszej z okładek jest radośnie rozwibrowany, z literami ułożonymi swobodnie i ignorującymi linie konstrukcyjne. Ich forma graficzna kłóci się z zawartością książki – konflikt dziecka z prawem karnym stanowił (i stanowi do dzisiaj) jeden z najpoważniejszych problemów społecznych. Okładka drugiej publikacji jest wyważona, utrzymana w oficjalnym urzędowym tonie i mimo pomarańczowego koloru tła, w żywym odcieniu lubianym przez dzieci, do wychowania patriotycznego na pewno nie zachęca. Wysoko oceniam urodę graficzną obu opracowań. Muszę jednak zarzucić projektantce (a również zlecającym jej pracę szefom redakcji graficznej wydawnictwa) dezynwolturę – kierowanie się raczej ocenami estetycznymi niż interesem czytelnika.

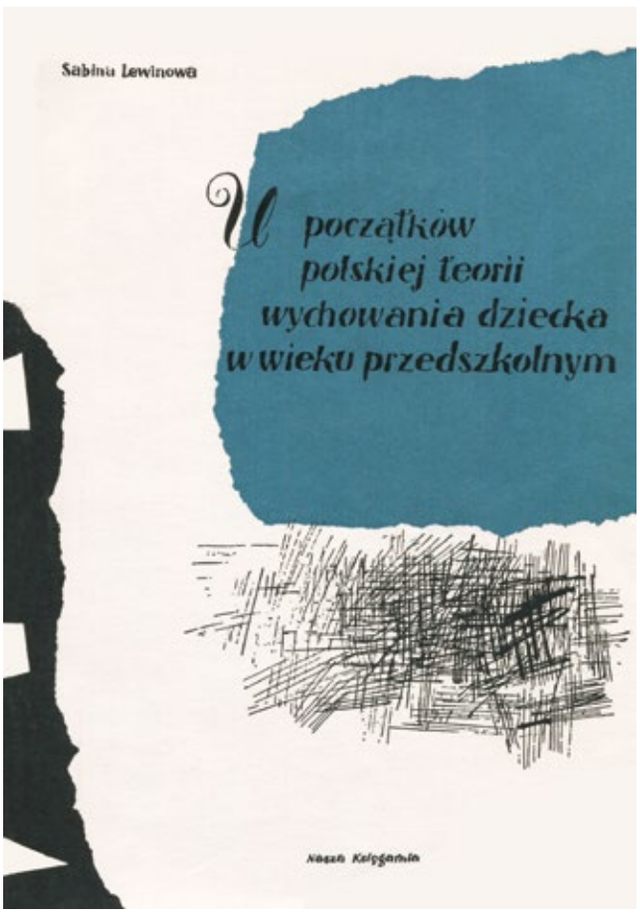
Kolejny przykład takiego podejścia stanowi seria książek Naszej Księgarni zaprojektowana na początku lat 60. przez znakomitą ilustratorkę Elżbietę Krotkiewską (dzisiaj znaną jako Elżbieta Murawska). Tematyką tego cyklu jest historia i współczesność edukacji w Polsce. Tytuły kolejnych tomów mówią za siebie: *Szkolnictwo elementarne Księstwa Warszawskiego i Królestwa Kongresowego 1807–1831* Eugenii Podgórskiej (1960) czy z tegoż roku *Towarzystwo do Ksiąg Elementarnych* Janiny Lubienieckiej oraz *U początków polskiej teorii wychowania dziecka w wieku przedszkolnym* Sabiny Lewinowej. Być może charakterem wydawnictwa, którego głównym adresatem były dzieci i młodzież, trzeba tłumaczyć poetycką, graficzną, barokowo bogatą – ale ogromnie daleką od naukowej powagi formę tych okładek. Przypuszczam jednak, że głównym źródłem ich fantazyjności jest artystyczny temperament



3

4

projektantki. Doceniam urodę tych opracowań (należą do moich ulubionych okładek z czasów PRL-u), ale jednocześnie zdaję sobie sprawę z tego, że takie projekty mogły znaleźć uznanie autorów i wydawców tylko w kraju, w którym zadekretowano gospodarkę planową, doktrynalnie negującą prawa rynku i przyzwyczajenia czytelników.



5

1 **Irena Snarska** | Natalia Han-Ilgiewicz | *Dziecko w konflikcie z prawem karnym* | Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkolnych | 1965 | okładka

2 **Irena Snarska** | Irena Jundziłł | *O wychowaniu patriotycznym dzieci* | Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkolnych | 1969 | okładka

3 **Elżbieta Krotkiewska** | Eugenia Podgórska | *Szkolnictwo elementarne Księstwa Warszawskiego i Królestwa Kongresowego 1807–1831* | Nasza Księgarnia | 1960 | okładka

4 **Elżbieta Krotkiewska** | Janina Lubieniecka | *Towarzystwo do Książ Elementarnych* | Nasza Księgarnia | 1960 | okładka

5 **Elżbieta Krotkiewska** | Sabina Lewinowa | *U początków polskiej teorii wychowania dziecka w wieku przedszkolnym* | Nasza Księgarnia | 1960 | okładka

1 **Wojciech Freudenreich** | Melchior Wańkowicz | *Było to dawno* | Państwowy Instytut Wydawniczy | 1981 | obwoluta

2 **Wojciech Freudenreich** | Melchior Wańkowicz | *Międzyepoka* | Państwowy Instytut Wydawniczy | 1980 | obwoluta

3 **Wojciech Freudenreich** | Jerzy Jaruzelski | *Stanisław Cat-Mackiewicz* | Czytelnik | 1987 | okładka

4 **Lech Przybylski** | Julian Przyboś | *Utwory poetyckie* | Wydawnictwo Literackie | 1984 | obwoluta

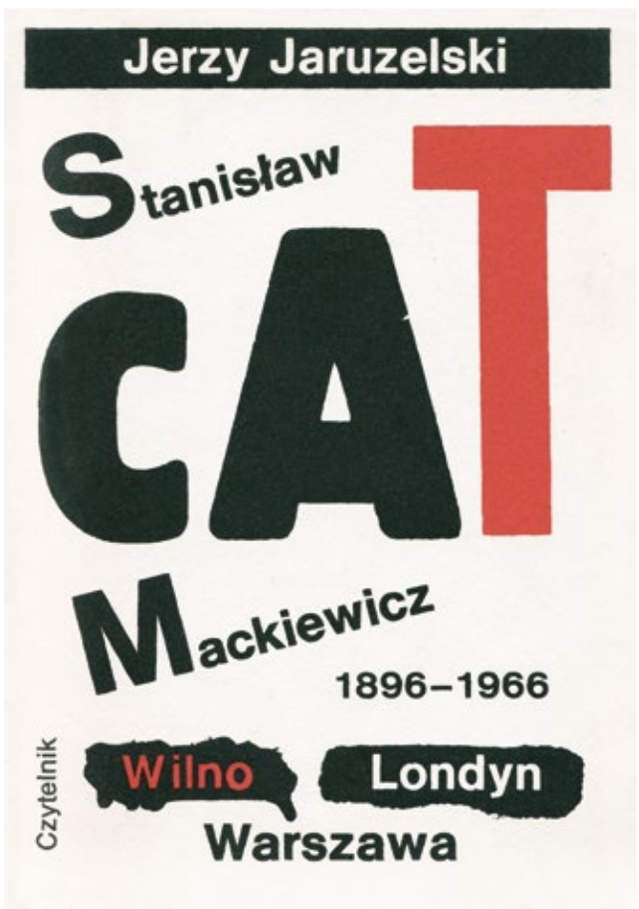
Podobny zarzut postawić można niektórym projektom z lat 80. wybitnego polskiego grafika Wojciecha Freudenreicha. Przedmiotem jego fascynacji były charakterystyczne dla polskiego konstruktywizmu okresu międzywojnia dynamiczne układy typograficzne z obracanymi o dziewięćdziesiąt stopni tekstami, dopełniane niewielkimi elementami typograficznymi: liniami, kwadratami i kołami. Sądzę, że to zauroczenie jest źródłem konfliktu między jego błyskotliwymi projektami obwolut i okładek a zawartością książek. Wysoko cenię za graficzną finezję projekty obwolut Freudenreicha do prozy Melchiora Wańkowicza (*Było to dawno* i *Międzyepoka* wydane w latach 1980–1981), jednak nie znajduję związku między radykalną formą graficzną tych opracowań, której źródeł szukać należy w dorobku polskiej awangardy, a potoczystą prozą reportera, głęboko zanurzoną w tradycji przedwojennego pisarstwa i silnie państwowotwórczą.

1

2

Także projekt okładki Wojciecha Freudenreicha do książki Jerzego Jaruzelskiego *Stanisław Cat-Mackiewicz, 1896–1966, Wilno–Londyn–Warszawa*, wydanej w 1987 roku, nie ma żadnego związku z kulturową formacją, z której wywodził się pisarz – związany ze środowiskiem ziemiańskim konserwatywny publicysta. Inspiracją projektu są raczej konstruktywistyczne realizacje komunizujących artystów, takich jak Mieczysław Szczuka, Teresa Żarnower czy Henryk Berlewi. Na tym tle wysoko ocenić wypada projekt oprawy *Utworów poetyckich* Juliana Przybosia w edycji z 1984 roku (obwoluta i tłoczenia okładki były dziełem Lecha Przybylskiego, a za opracowanie typograficzne książki odpowiadał Janusz Bruchnalski). Bardzo podobna forma graficzna tym razem zastosowana została w projekcie obwoluty zbioru wierszy literackiego eksperymentatora – realizatora założeń poetyki awangardowej, którego wiersze cechuje dyscyplina słowa[A].

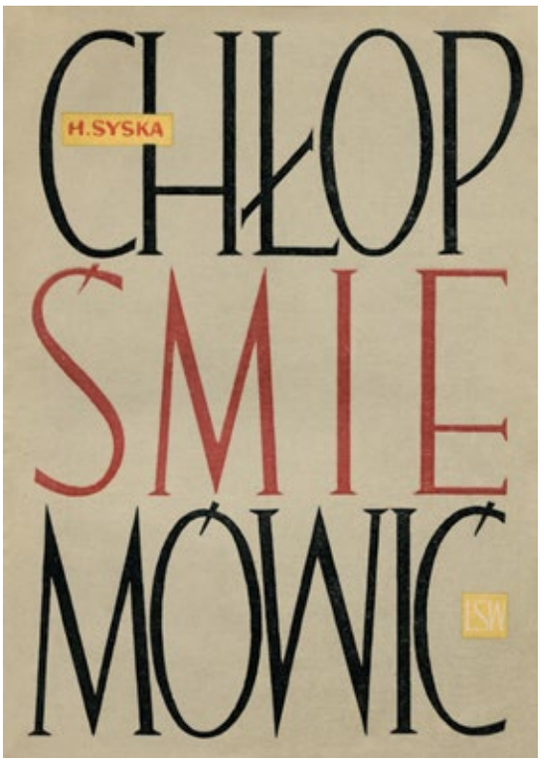
[A] Prace polskich „konstruktywistów" z lat 80. cechuje *horror vacui*, podczas kiedy awangardowe okładki w okresie międzywojennym były niekiedy radykalnie proste i ascetycznie oszczędne. Wystarczy przywołać zaprojektowany przez Władysława Strzemińskiego w 1932 roku tomik *W głąb lasu. Poezje* tegoż Juliana Przybosia albo projekty Henryka Stażewskiego do zbiorów wierszy Anatola Sterna *Anielski cham* z 1928 roku i Stanisława Młodożeńca *Niedziela* z roku 1930.



3

4

1



2

3

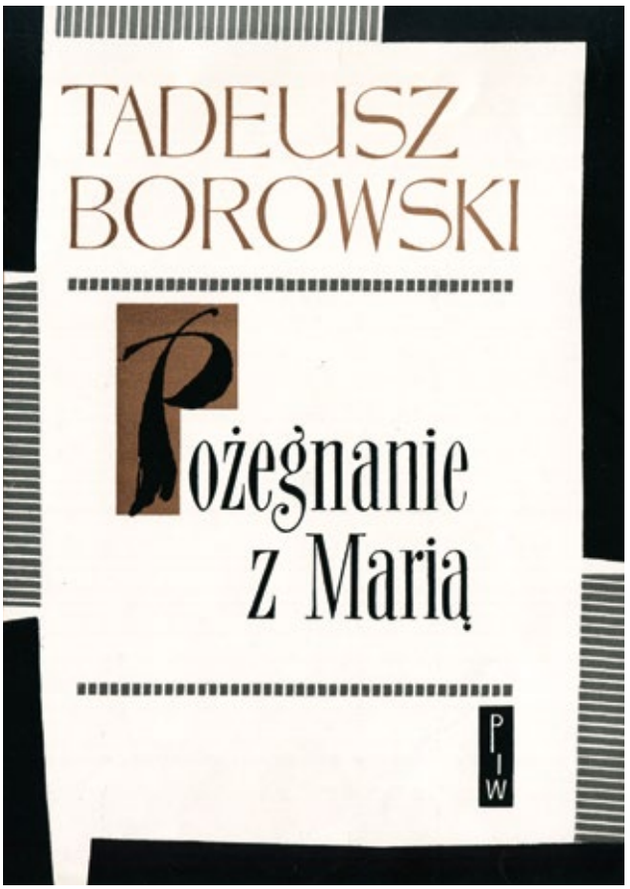
Wątpliwości budzi projekt broszury uświetniającej pięćdziesięciolecie Spółdzielni Zaopatrzenia i Zbytu Powiatu Krakowskiego, które miało miejsce w 1963 roku – autorem opracowania jest Adam Roliński, a okładkę zaprojektował Marian Sztuka. Wydawałoby się, że bardzo prozaiczna działalność uhonorowanej Spółdzielni kazałaby wybrać dla tego druku formę odświętną, ale jednak skromną. Kompozycja liternicza na okładce odległa jest od tego postulatu – chociaż w druku o innym charakterze te kaligraficzne, pomysłowo zbudowane litery mogłyby się podobać.

Innym przykładem niezgodności formy układu literniczego na oprawie z zawartością publikacji jest zaprojektowana przez Andrzeja Antoniego Kowalewskiego okładka książki Henryka Syski *Chłop śmie mówić* (1958). Grafik namalował tytuł dekoracyjnie zmodernizowaną, ale wciąż majestatyczną rzymską kapitałą.

Kompozycja zbudowana z trzech wierszy wypełniających całą powierzchnię okładki przywołuje na myśl napisy kute na antycznych marmurowych tablicach. Bardzo daleki jest związek tych liter z kondycją polskich chłopów, którzy jeżeli już ośmielili się zabierać głos, to mówili o sprawach bliższych im niż kultura antyczna.

Nietrafność w projekcie oprawy książki Kazimierza Greba *Przy tablicy szkolnej* (1960) jest innej natury. Franciszek Starowieyski, umieszczając tytułowy napis na przedstawionej na okładce tablicy, nie skorzystał z gotowego kroju, który w tej kompozycji zachowałby neutralność. Nie napisał też tytułu kredą, co wydaje się sposobem naturalnym. Wybrał rozwiązanie karkołomne: odbił litery farbą z gotowych stempelków. W białych literach wykonanych r ę c z n i e na czarnej szkolnej tablicy – narzędziem innym niż kreda – czuje się fałsz. To nie wszystko, przyjrzyjmy się poniższemu zestawieniu: nierówno odbita na literach rzadka farba, imię i nazwisko autora książki napisane cienkim pędzelkiem, malarski zygzak poniżej tytułu (wykonany grubszym pędzlem), rysunek wykresu w prawym dolnym rogu (zrobiony na tablicy przez ucznia?), nazwa serii umieszczona na kartce z naderwaną krawędzią i typograficzna strzałka wskazująca pierwsze słowo tytułu. Artysta podjął słuszną decyzję, porzucając grafikę książkową na rzecz projektowania plakatów.

Dylemat, jaki mam w związku z projektem obwoluty do zbioru opowiadań Tadeusza Borowskiego *Pożegnanie z Marią* w edycji z 1965 roku, choć podobny, jest mniej oczywisty. Mistrzowsko zbudowana kompozycja liternicza, której autorką jest Ewa Frysztak, urzeka szlachetnym umiarem, spokojem i uporządkowaniem. Budzi nostalgię za tym, co minione, i gdyby zdobiła okładkę powieści Stanisława Dygata *Pożegnani*a, byłaby jedną z najlepszych realizacji graficzki. Proza Borowskiego nie ma sobie podobnych w literaturze powszechnej jako niemal pozbawiona empatii relacja ze świata obozów koncentracyjnych (wystarczy przypomnieć, że pisarz włączył do tego zbioru opowiadania *Dzień na Harmenzach* i *Proszę państwa do gazu*). Behawiorystyczna forma opisu wegetacji więźniów wykluczała analizę ich uczuć, a tym bardziej obca jej była wszelka dekoracyjność. Dyskretna elegancja projektu



4

1 **Marian Sztuka** | Adam Roliński | *50 lat Spółdzielni Zaopatrzenia i Zbytu Powiatu Krakowskiego* | Zakład Wydawnictw CRS | 1963 | okładka

2 **Andrzej Antoni Kowalewski** | Henryk Syska | *Chłop śmie mówić* | Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza | 1958 | okładka

3 **Franciszek Starowieyski** | Kazimierz Greb | *Przy tablicy szkolnej* | Nasza Księgarnia | 1960 | okładka

4 **Ewa Frysztak** | Tadeusz Borowski | *Pożegnanie z Marią* | Państwowy Instytut Wydawniczy | wydanie IV | 1965 | obwoluta

[B] Hans Rudolf Bosshard, niemiecki typograf, pisał: „Nie mam […] zamiaru piętnować typograficznych idiotyzmów, dla których przestrzeń stwarzają technologie elektroniczne, za które nie one są wszakże odpowiedzialne. Problem ten można zilustrować stosunkowo prostym przykładem: fonty i elementy graficzne można bez większego wysiłku uwypuklić, podkładając pod nie cień. Obraz staje się przestrzenny, choć trójwymiarowość nie ma tu raczej czego szukać. […] Otaczający nas świat jest przestrzenny, architektura tę przestrzeń ogarnia i organizuje, myślimy i poruszamy się w przestrzeni. Domeną typografii jest natomiast płaszczyzna. Symulowane rzucanie cienia na papier jest typograficznym absurdem”[15].

Frysztak nie stoi z prozą Borowskiego w jawnej sprzeczności (w tytułowym opowiadaniu odnaleźć można nutę liryzmu), ale – może z winy swojej plastycznej urody – zdaje się obojętna wobec traumy kacetów.

Podobny brak zgodności stanowi poważny problem zwłaszcza dzisiaj: dekadencka, eskapistyczna kultura ponowoczesna wydaje się prowokować grafików do pomijania treści książek przy opracowywaniu ich projektów. Grzegorz Laszuk, którego bardzo cenię za realizacje dla sceny TR Warszawa, jest autorem okładek do *Dramatów* Henrika Ibsena (2014) i *Pabiteli* Bohumila Hrabala (2015). Nie miejsce tu na analizę dramatopisarstwa Ibsena, ale wystarczy przywołać dwie jego najgłośniejsze sztuki: wypełniony alegoriami i motywami baśniowymi *Peer Gynt* oraz odsłaniający z okrutną wnikliwością zakłamanie mieszczańskiej rodziny *Dom*

1

2

1 **Grzegorz Laszuk** | Henrik Ibsen | *Dramaty wybrane* | tom I | Czuły Barbarzyńca | 2014 | okładka

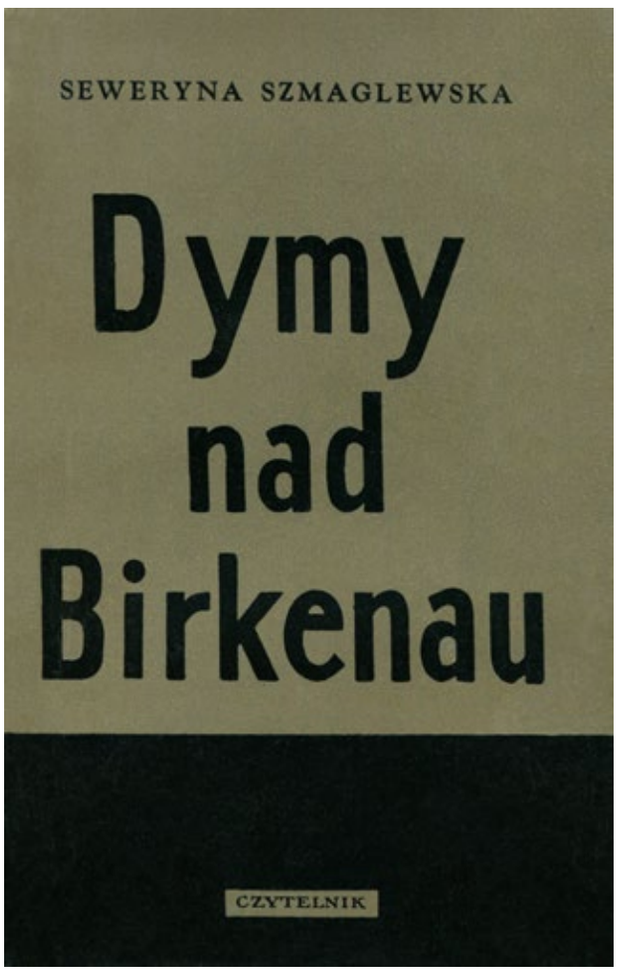
2 **Grzegorz Laszuk** | Bohumil Hrabal | *Pabitele* | Czuły Barbarzyńca | 2015 | okładka

3 **Jerzy Jaworowski** | Seweryna Szmaglewska | *Dymy nad Birkenau* | Czytelnik | 1958 | okładka

4 **Janina Gołubiewowa** | Antoni Gołubiew | *Poszukiwania* | Znak | 1960 | okładka

lalki – obu z ornamentyką opracowania Laszuka nic nie łączy. Jeszcze odleglejsza jest żywa, sensualna i emocjonalna proza Hrabala od wystudiowanej, chłodnej kompozycji liter mechanicznie rzucających cień[B] na okładkę zbioru jego opowiadań[C].

Na pierwszy rzut oka projekt okładki obozowej relacji Seweryny Szmaglewskiej *Dymy nad Birkenau*, opublikowanej w tym wydaniu w 1958 roku, wydaje się amatorski[D]. Litery są niekształtne, nierówne, podobnie jak odstępy między nimi, a spacja między literami 'D' i 'y' w pierwszym słowie tytułu nieproporcjonalnie



3

[C] Żeby nie pozbawiać projektantów prawa wyboru formy oprawy graficznej, przytoczę opinię innego niemieckiego typografa – Friedricha Forssmana: „Projekt książki stanowi jej interpretację i było tak od zawsze. Samo już przyporządkowanie do określonej grupy tekstów, dla której przyjęto pewną formę zewnętrznego przedstawienia, nie jest czymś przypadkowym"[16].

Na rynku książki, przede wszystkim w oczach księgarzy i czytelników, okładki budują wizerunek wydawnictwa i stanowią najskuteczniejszą metodę jego wizualnej identyfikacji. Może zatem najważniejszym celem Laszuka jest przekazanie odbiorcom metakomunikatu, że obie książki opublikowała oficyna Czuły Barbarzyńca?

[D] Okładkę powieści *Poszukiwania*, zaprojektowaną w 1960 roku przez Janinę Gołubiewową, żonę autora książki Antoniego Gołubiewa, ocenić trzeba jako rzeczywiście amatorską. Świadczy o tym nieporadność i naiwność w rysunku liter. Być może decyzja powierzenia jej wykonania małżonce podyktowana była gestem kurtuazji pisarza. Jeszcze bardziej nieudana była liternicza kompozycja na obwolucie powieści Andrzeja Brychta *Dancing w kwaterze Hitlera* (w edycji z 1966 roku), którą zaprojektowała żona pisarza – Małgorzata Brycht. Nie załączam jej reprodukcji, żeby oszczędzić oczy czytelników.

4

[E] Fakt, że litery na pierwszych stronach okładek obracane są wyłącznie w jednym kierunku – odwrotnie do ruchu wskazówek zegara – wydaje się (moim zdaniem) rozstrzygać odwieczny spór, w którą stronę obracać tekst na grzbiecie książki.

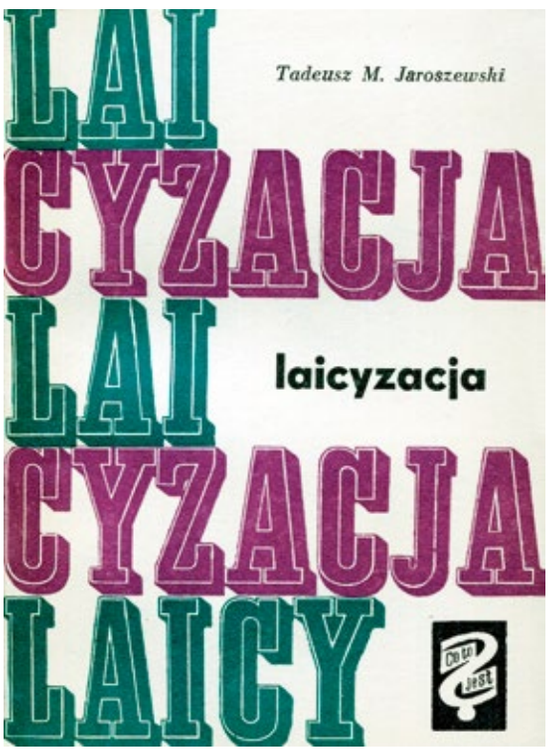
Jan Grochocki pisze na swoim blogu zatytułowanym *Blog introligatorski, czyli wszystko o książkach*: „Istnieją dwie tradycje wydawnicze – amerykańska i europejska. […] Sposób amerykański mówi, aby napisy szły od góry do dołu, [dzięki czemu] łatwiej czyta się napis na grzbiecie, gdy książka leży poziomo »twarzą«, czyli pierwszą stroną okładki zwróconą do góry. […] Za tradycją amerykańską stoi marketing i sprzedaż. […] Europejska tradycja wydawnicza jest […] bardziej logiczna i merytoryczna". I dodaje, że najstarsze polskie źródło, do którego udało mu się dotrzeć, *Podręcznik dla zecerów* W. Danielewicza wydany w Warszawie w 1892 roku, nakazywał: „tytuł na grzbiecie […] umieszcza się w jednym podłużnym wierszu tak, aby mógł być czytany od dołu do góry książki"[17].

duża. Jednak pod tym projektem podpisał się jeden z najlepszych polskich grafików – Jerzy Jaworowski. Kultura i wrażliwość plastyczna, które znamionują wszystkie jego prace, każą domyślać się, że nieporadność w kształtowaniu liter i ich przypadkowe usytuowanie na okładce (chociaż same elementy tytułu zostały wypośrodkowane) są reminiscencją nieumiejętnie wykonywanych przez więźniów szyldów i napisów obozowych. Dopiero zestawienie projektu okładki tej książki z innymi pracami grafika ▸IL. 1–6 STR. 280, 281 pokazuje mistrzowską rękę jej autora.

15.

Wielu przedstawionych w tej części książki okładek nie powinno się traktować jako wzory – należą do tej grupy zaprojektowane przez Włodzimierza Terechowicza tomiki serii wydawnictwa Iskry zatytułowanej Co to jest? Tytuły zostały na nich złożone wersalikami i bez uzasadnienia podzielone na nielogiczne cząstki.

1



2

1 **Włodzimierz Terechowicz** | Mieczysław Michalik | *Moralność na co dzień* | Iskry | 1968 | okładka

2 **Włodzimierz Terechowicz** | Tadeusz Maciej Jaroszewski | *Laicyzacja* | Iskry | 1966 | okładka

3 **Mieczysław Kowalczyk** | Ryszard Kaczorowski | *Zbrodnia kidnapera* | Iskry | 1959 | okładka

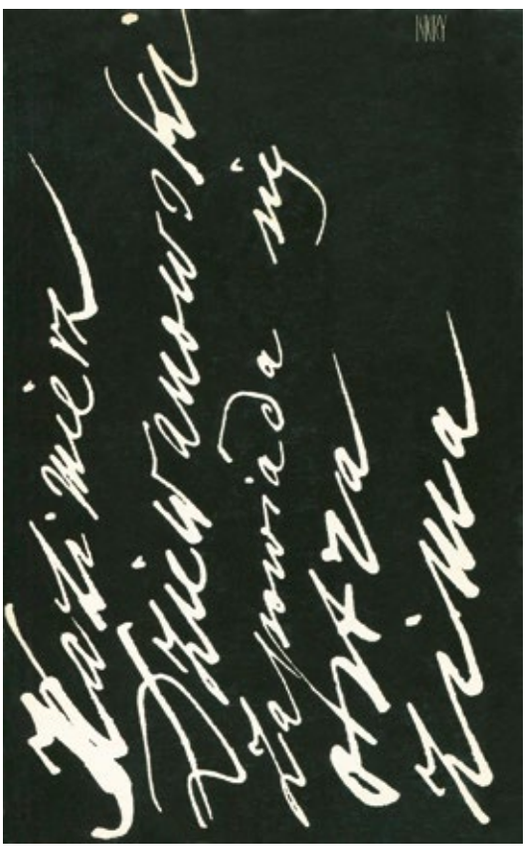
4 **Andrzej Strumiłło** | Kazimierz Dziewanowski | *Zapowiada się ostra zima* | Iskry | 1981 | obwoluta

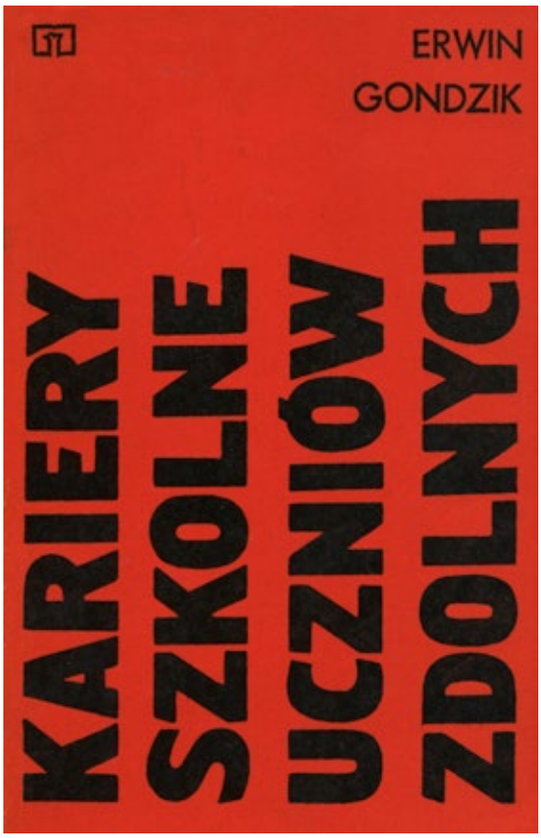
W książeczce Mieczysława Michalika *Moralność na co dzień* wydanej w 1968 roku trzeci wiersz składa się tylko z dwóch liter: 'Ś' i 'Ć', chociaż nic nie stało na przeszkodzie, żeby złamać słowo 'moralność' zgodnie z zasadami dzielenia wyrazów na trzy wiersze: mo/ral/ność. Nieprawidłowo dzielony przedostatni wiersz ma dziurę w postaci spacji dzielącej słowo 'CO' od cząstki 'DZI'. Jaki był powód takiego łamania tytułu na okładce publikacji, której tematem jest moralność, czyli życie godne i zgodne z zasadami – nie wiadomo. Na okładce opublikowanego dwa lata wcześniej tomiku *Laicyzacja* Tadeusza M. Jaroszewskiego szczególnie irytują trzy wiersze tytułu drukowane zielonym kolorem: dwukrotnie powtórzone 'LAI LAI' (to po chińsku?) oraz ostatni wiersz, który uzyskał brzmienie innego słowa: 'LAICY' (czy uznać je za wyraz surowej samooceny redaktora serii i autora projektu?).

Trudna do wytłumaczenia jest także decyzja projektanta okładki kryminału Ryszarda Kaczorowskiego *Zbrodnia kidnapera* (1959). Na czarnym tle, charakterystycznym dla serii Klub Srebrnego Klucza (popularnie nazywanej 'z kluczykiem'), znalazły się tylko tytularia, napisane niewielkimi białymi literami. Jednak trzy litery tytułu: 'b' w 'zbrodni' oraz 'd' i 'n' w słowie 'kidnapera' grafik Mieczysław Kowalczyk wyróżnił – namalował je z rozmachem przy użyciu pędzla w trzech intensywnych kolorach. W rezultacie tytuł jest niemal nieczytelny, a na pierwszy plan wybija się skrótowiec 'bdn' (więcej sensu miałoby żartobliwe 'cdn').

Na pytanie, czy tytularia mogą być obracane o dziewięćdziesiąt stopni, padną różne odpowiedzi (chociaż nie ulega wątpliwości, że można je obracać wyłącznie w kierunku odwrotnym do ruchu wskazówek zegara[E]). Obrócenie tytulariów o kąt prosty na obwolucie książki Kazimierza Dziewanowskiego z 1981 roku *Zapowiada się ostra zima* spowodowało, że nie można ich przeczytać (dodatkową trudność stanowi odwrócenie kolorów – tradycyjne narzędzia nie pozwalają na pisanie kaligraficznych liter kolorem białym). Łatwo się przekonać, że projektant, wybitny ilustrator Andrzej Strumiłło, popełnił błąd – stawiane drżącą ręką litery stają się czytelne, gdy obrócimy całą książkę o dziewięćdziesiąt stopni w prawo.

3


4



1

2

[F] Książka miała także obwolutę, na której tytularia wydrukowane zostały w kontrze na brązowym tle w takim samym jak na okładce układzie typograficznym. Niektóre z liter tytułu na obwolucie graficzka pokryła plamami koloru, doszczętnie odbierając im czytelność. Dodać warto, że na stronie tytułowej publikacji tytuł też przypomina łamigłówkę, chociaż nie został obrócony o dziewięćdziesiąt stopni.

1 **Krzysztof Płuciennik** | Erwin Gondzik | *Kariery szkolne uczniów zdolnych* | Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne | 1976 | okładka

2 **Joanna Marczewska** | Aleksander Krawczuk | *Gajusz Juliusz Cezar* | Zakład Narodowy im. Ossolińskich | wydanie II | 1972 | okładka

3 **Bożena Kowalewska** | *Węzłowe zagadnienia rolnictwa północno-wschodniej Polski* | Państwowe Wydawnictwo Rolnicze i Leśne | 1980 | okładka

4 **Wojciech Markiewicz** | Marian Grundboeck | *Rozpoznawanie i zwalczanie enzootycznej białaczki bydła* | Państwowe Wydawnictwo Rolnicze i Leśne | 1980 | okładka

5 **Romana Freudenreich** | *Preparatyka organiczna* | Państwowe Wydawnictwo Naukowe | wydanie II | 1975 | okładka

Tytuł na okładce książki *Kariery szkolne uczniów zdolnych* Erwina Gondzika wydanej w 1976 roku jej projektant, Krzysztof Płuciennik, złożył czarną blokową czcionką na czerwonym tle. Obrócenie napisu w niewielkim stopniu zmniejsza jego czytelność, pozwala za to na znaczne powiększenie liter (bez konieczności dzielenia wyrazów) i nadanie im siły. Wydawałoby się, że to samo można powiedzieć o zaprojektowanej przez Joannę Marczewską okładce książki *Gajusz Juliusz Cezar* pióra Aleksandra Krawczuka (1972). Decyzja użycia – w tytule biografii pierwszego cesarza w dziejach imperium – zmodernizowanej odmiany rzymskiej antykwy jest słuszna, jednak ten wybór wyklucza obracanie tytułu. Rozwiązania takiego (którego źródeł szukać trzeba w eksperymentach konstruktywistów) na pewno nie odnajdziemy w antycznych inskrypcjach. Cechowały je majestat i powaga, które idą w parze z horyzontalną kompozycją (na pionowej okładce pozostaje grafikowi tylko równomierne rozłożenie liter na całej jej powierzchni).

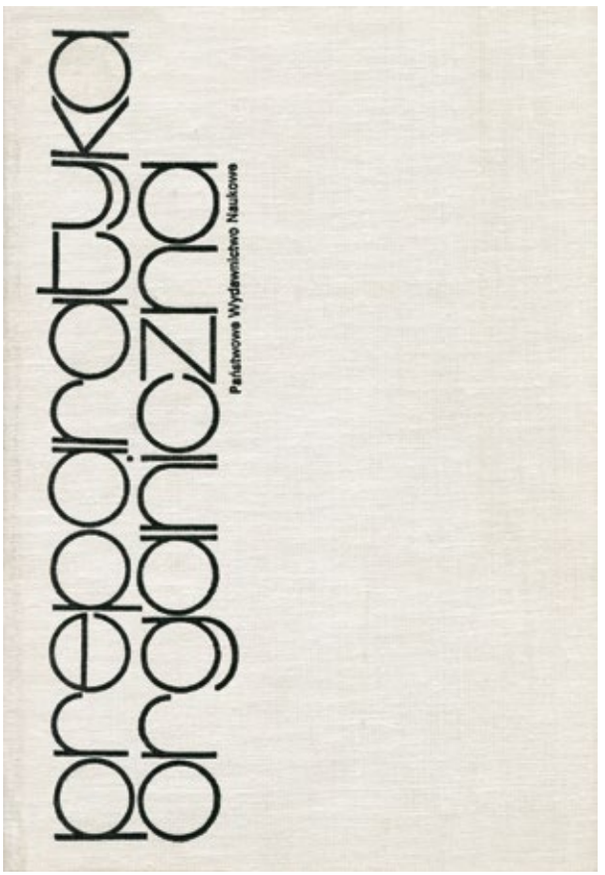
Tytuł publikacji z 1980 roku *Węzłowe zagadnienia rolnictwa północno-wschodniej Polski* projektantka Bożena Kowalewska

3

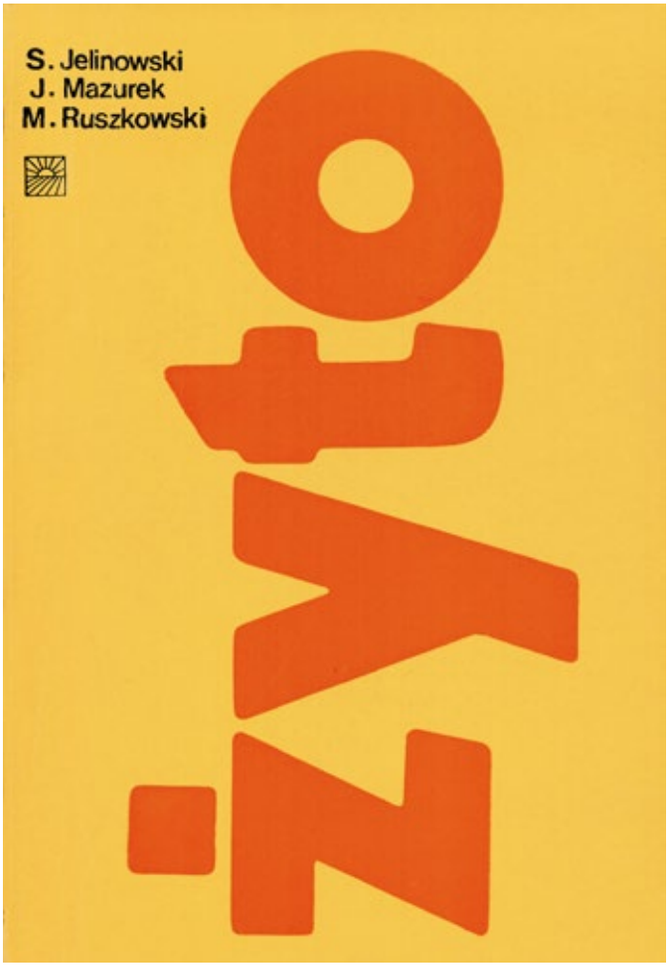
4

również obróciła o dziewięćdziesiąt stopni, mimo to pozostaje on czytelny. Może się podobać jego dynamiczny układ z pierwszą częścią wyrównaną do lewej strony, a drugą do prawej, i pomysłowe usytuowanie sygnetu wydawnictwa na końcu jednego z czerwonych pasków zamykających kompozycję od góry i od dołu. Wątpliwości budzi jedynie decyzja zbudowania pierwszych trzech wyrazów tytułu z wersalików.

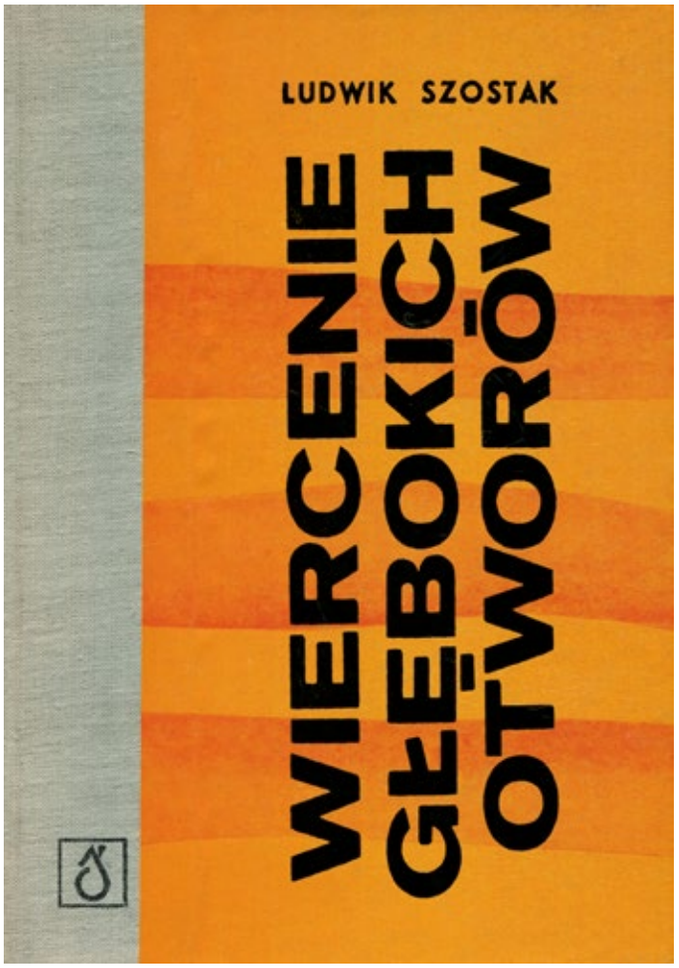
Na okładkach książek wydanych w latach 70. możemy znaleźć wiele przykładów tytułów złożonych bez odstępów literowych. Napisy te da się jeszcze (choć z trudem) przeczytać, gdy nie zostaną obrócone. Jeżeli grafik użyje przy tym bezszeryfowego grotesku, jak zrobił to Wojciech Markiewicz w projekcie okładki podręcznika Mariana Grundboecka *Rozpoznawanie i zwalczanie enzootycznej białaczki bydła* z 1980 roku, rezultat można ocenić jako nieudany w stopniu umiarkowanym (choć termin 'enzootyczny' d o m a g a s i ę czytelnego złamania). Kiedy jednak Romana Freudenreich zbudowała tytuł publikacji naukowej [!] *Preparatyka organiczna* (1975) z manierycznie skonstruowanych liter, a następnie go obróciła – poniosła porażkę[F].



5



1



2

1 **Teresa Berezowska** | Stefan Jelinowski, Jan Mazurek, Marek Ruszkowski | *Żyto* | Państwowe Wydawnictwo Rolnicze i Leśne | 1972 | okładka

2 **Jerzy Szostak** | Ludwik Szostak | *Wiercenie głębokich otworów* | Wydawnictwo „Śląsk" | 1973 | okładka

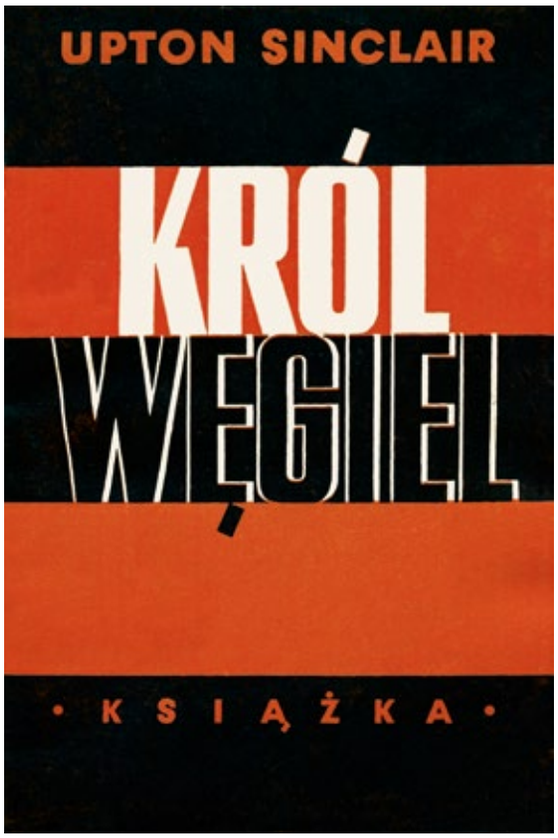
3 **Władysław Stańczykowski** | Upton Sinclair | *Król węgiel* | Książka | wydanie III | 1948 | okładka

4 **Barbara Niedzielska** | Andrzej Brycht | *Opadanie ziemi* | Instytut Wydawniczy PAX | 1962 | okładka

5 **Jerzy Kępkiewicz** | *Nadzieje i rzeczywistość kultury. Antologia publicystyki czterdziestolecia Polski Ludowej* | Instytut Wydawniczy Związków Zawodowych | 1986 | okładka

Obrócenie o dziewięćdziesiąt stopni tytułu książki *Żyto* (1972), zaprojektowanej przez Teresę Berezowską, nie tylko nie umniejsza czytelności czteroliterowego słowa, ale pozwala tytułowemu zbożu „rosnąć" (słoneczna kolorystyka dodaje mu lipcowego ciepła)[6]. Obrócone litery na zaprojektowanej przez Jerzego Szostaka okładce książki Ludwika Szostaka *Wiercenie głębokich otworów* (wydanej rok później) wgryzają się w glebę, której kolejne warstwy przedstawił grafik za pomocą dwóch odcieni koloru pomarańczowego. Dobrym pomysłem było wyrównanie tytułu do prawej strony, dzięki czemu słowa wwiercają się w ziemię na różną głębokość.

Tu dygresja: dwie przedstawione obok okładki książek – na pozór abstrakcyjne – łączy z ostatnim opracowaniem ten sam „podziemny" motyw obrazowy. Pierwszą jest powieść Uptona Sinclaira *Król węgiel* w edycji z 1948 roku, zaprojektowanej przez Władysława Stańczykowskiego, drugą – proza Andrzeja Brychta *Opadanie*



3

4

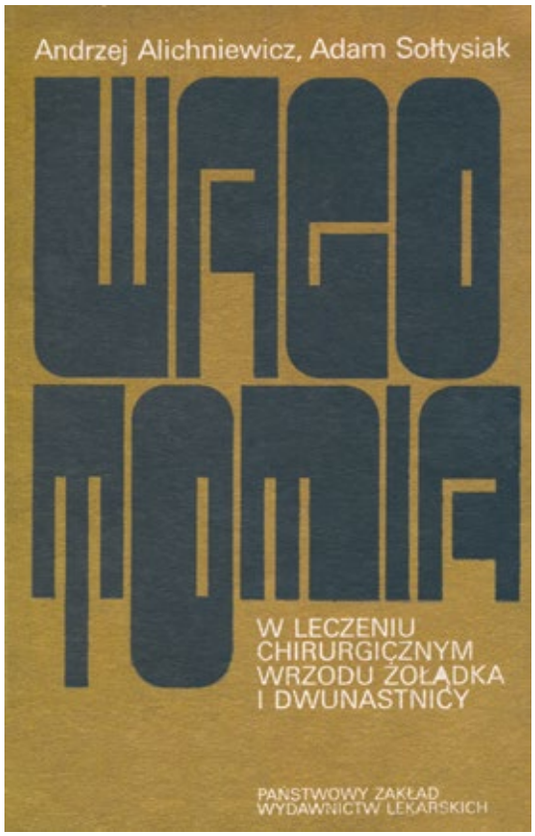
ziemi (1962), pod którą podpisała się jako autorka Barbara Niedzielska. Tytuły książek każą odczytać kompozycje graficzne na ich okładkach jako pokłady ziemi – na pierwszej przecięte sztolniami rozświetlonymi lampkami górników, na drugiej opadające w głąb i grzebiące ludzkie nadzieje. Abstrakcyjne obrazy, jeżeli nadać im znaczące tytuły, zaczynają mówić ludzkim głosem. Nie dziwi zatem, że chcąc tego uniknąć, malarze nierzadko wybierają dla swoich nieprzedstawiających prac tytuły takie, jak *Kompozycja c* (Piet Mondrian) albo *M 5* (Wojciech Fangor).

16.

Okładkowe tytularia dotknęła w latach 70. jeszcze jedna plaga. Rozpowszechniło się wówczas pretensjonalne i nieczytelne liternictwo, które często, co szczególnie dziwi, stosowane było w publikacjach o charakterze naukowym i w podręcznikach. Praca naukowa z zakresu medycyny zatytułowana *Wagotomia* (termin oznacza zabieg operacyjny polegający na przecięciu nerwu błędnego odpowiedzialnego za wydzielanie soku żołądkowego), napisana przez Andrzeja Alichniewicza oraz Adama Sołtysiaka

[6] Jerzy Kępkiewicz, projektując w 1986 roku okładkę antologii publicystyki czterdziestolecia Polski Ludowej *Nadzieja i rzeczywistość kultury*, nieszablonowo zastąpił światło cyfry '0' tytułem obróconym o dziewięćdziesiąt stopni. Ale dlaczego z n i w e c z y ł własny pomysł, umieszczając podtytuł w taki sam sposób w centrum pionowego elementu cyfry '4'?

5


Andrzej Alichniewicz, Adam Sołtysiak
WAGOTOMIA
W LECZENIU CHIRURGICZNYM WRZODU ŻOŁĄDKA I DWUNASTNICY
PAŃSTWOWY ZAKŁAD WYDAWNICTW LEKARSKICH
1

EUGENIUSZ SKRODZKI
tula-remia
PAŃSTWOWY ZAKŁAD WYDAWNICTW LEKARSKICH
2

Antoni Pieniążek
PAŃSTWO NA ETAPIE BUDOWY ROZWINIĘTEGO SPOŁECZEŃSTWA SOCJALISTYCZNEGO
3

Jerzy Kram
praca polonisty w klasie humanistycznej i grupie fakultatywnej
4

i wydana w 1978 roku, ma podtytuł (złożony niewielkimi wersalikami prawie bez interlinii) brzmiący: ‘w leczeniu chirurgicznym wrzodów żołądka i dwunastnicy’. Nie ma tu zatem miejsca na niefrasobliwość. Projekt Zenona Nowackiego może służyć za ostrzeżenie, jak wyszukany i nadmiernie ozdobny krój liter stawia pod znakiem zapytania czytelność tytułu książki. Gdyby słowo ‘wagotomia’ należało do codziennego słownictwa, jego odczytanie byłoby prostsze (największy problem sprawia litera ‘g’, która wygląda jak ‘e’). Czy wytłumaczeniem tego wyboru był nieświadomy lęk grafika przed opisanymi w książce zabiegami, czy raczej chęć odebrania im drastyczności przez swoiste „upiększenie” kompozycji? Podobne rozterki budzi wydany w tym samym roku kolejny podręcznik medyczny – napisany przez Eugeniusza Skrodzkiego i zatytułowany *Tularemia* (termin oznacza jedną z chorób zakaźnych, którą człowiek zaraża się od kleszczy). Maria Naruszewicz, która zaprojektowała okładkę, nadała literom nie mniej wymyślne (i trudne do odczytania) kształty: ‘a’ mimowiednie odczytuję jako ‘o’, a ‘m’ jako ‘nn’.

Nie więcej szczęścia miały książki techniczne, na przykład zaprojektowany przez Marka Stańczyka podręcznik Josefa Heřmana *Łączenie bezzestykowe* (1982). Mało, że tytuł, jak w poprzednich przykładach, jest nieczytelny, mało, że grafik nadał literom (wykreślonym wyłącznie z pomocą linijki i cyrkla) pretensjonalną pseudonowoczesną formę. Na domiar złego pozbawiając je odstępów, stworzył karykaturalne połączenia – niby-ligatury – co może bawić w zestawieniu z tytułem publikacji.

Barbara Kozakiewicz, autorka okładki książki Antoniego Pieniążka *Państwo na etapie rozwiniętego społeczeństwa socjalistycznego*, próbowała z jej tytułu zbudować monumentalny gmach Polski Ludowej (ale budowla się chwieje, być może dlatego, że książka wydana została w 1980 roku, tuż przed Sierpniem). Litery tytułu kolejnej publikacji – poradnika Jerzego Krama *Praca polonisty w klasie humanistycznej i grupie fakultatywnej (*1979) – Adam Truszkowski, projektant okładki, wykreślił precyzyjnie cienkimi liniami. Niestety, znaki nie tylko pozbawione zostały odstępów międzyliterowych,

5

1 **Zenon Nowacki** | Andrzej Alichniewicz i Adam Sołtysiak | *Wagotomia w leczeniu chirurgicznym wrzodu żołądka i dwunastnicy* | Państwowy Zakład Wydawnictw Lekarskich | 1978 | okładka

2 **Maria Naruszewicz** | Eugeniusz Skrodzki | *Tularemia* | Państwowy Zakład Wydawnictw Lekarskich | 1978 | okładka

3 **Barbara Kozakiewicz** | Antoni Pieniążek | *Państwo na etapie budowy rozwiniętego społeczeństwa socjalistycznego* | Książka i Wiedza | 1980 | okładka

4 **Adam Truszkowski** | Jerzy Kram | *Praca polonisty w klasie humanistycznej i grupie fakultatywnej* | Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne | 1979 | okładka

5 **Marek Stańczyk** | Josef Heřman | *Łączenie bezzestykowe* | Wydawnictwo Naukowo-Techniczne | 1982 | okładka

1

ale zestawiono je tak blisko, że w każdym z wyrazów litery łączą się jedna z drugą. Również interlinia jest tak mała, że górne wydłużenia liter w wierszu wciskają się w litery wiersza znajdującego się powyżej (a niekiedy się z nimi krzyżują). Żeby jeszcze utrudnić czytanie, dwa wyrazy są podzielone nierównej długości pauzami (które pełnią funkcje dywizów).

Pora przedstawić jeszcze jeden projekt Włodzimierza Terechowicza, którego dwie okładki książeczek z serii Co to jest? pokazywałem wcześniej w tym niewielkim przeglądzie projektów chybionych: obwolutę pracy Zygmunta Mysłakowskiego *Wychowanie człowieka w zmiennej społeczności* (1964). Dominujący w kompozycji nagłówek o treści 'wan/eka' tłumaczy się, gdy cała obwoluta, razem ze skrzydełkami, zostanie rozłożona – dopiero wówczas można odczytać pełne brzmienie umieszczonego na niej hasła 'wychowanie człowieka'. Nietrudno wskazać dwie najważniejsze przyczyny porażki. Są nimi decyzja losowego wyboru kolorystyki poszczególnych znaków – najmocniej wyróżnione zostało w ten sposób czerwone minuskułowe 'k' w centrum opracowania (ku czemu trudno znaleźć rozsądne wytłumaczenie), oraz niewysunięcie poza prawą krawędź fragmentu litery 'n' (tą drogą można było uwidocznić niekompletność przedstawionej na pierwszej stronie obwoluty kompozycji literniczej). Do niepowodzenia przyczyniają się niewątpliwie brak staranności grafika i warsztatowe błędy podczas formowania liter, nadające opracowaniu charakter amatorski.

Jak zmieniły się reguły budowania kompozycji literniczych na okładkach, pokazuje projekt oprawy katalogu Izabelli Gustowskiej *66 Persons. Search for Iza G.* (2012), którego autorem jest Ryszard Bienert. Oceniam wysoko to opracowanie nie tylko dlatego, że dekonstrukcjonizm obrócił na nice dawne zasady – dzisiaj nie rażą multiplikacje obróconego o dziewięćdziesiąt stopni tytułu. Bienertowi udało się – w odróżnieniu od Terechowicza – zasugerować czytelnikowi, że pierwsza część drukowanego purpurowym kolorem (tylko purpurowym!) napisu znajduje się na czwartej stronie okładki – poprzez ucięcie go tuż przy grzbiecie.

1 **Włodzimierz Terechowicz** | Zygmunt Mysłakowski | *Wychowanie człowieka w zmiennej społeczności* | Książka i Wiedza | 1964 | obwoluta

2 **Ryszard Bienert** | Izabella Gustowska | *66 Persons. Search for Iza G.* | Fundacja 9/11 Art Space | 2012 | okładka

3 **Ryszard Bienert** | Izabella Gustowska | *66 Persons. Search for Iza G.* | Fundacja 9/11 Art Space | 2012 | okładka po rozłożeniu

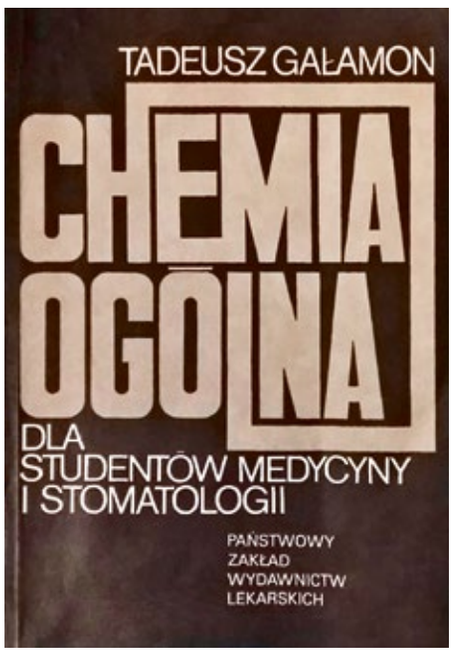
Izabella
Gustowska
66 Persons
Search for Iza G.
Fundacja 9/11 Art Space
2012

2

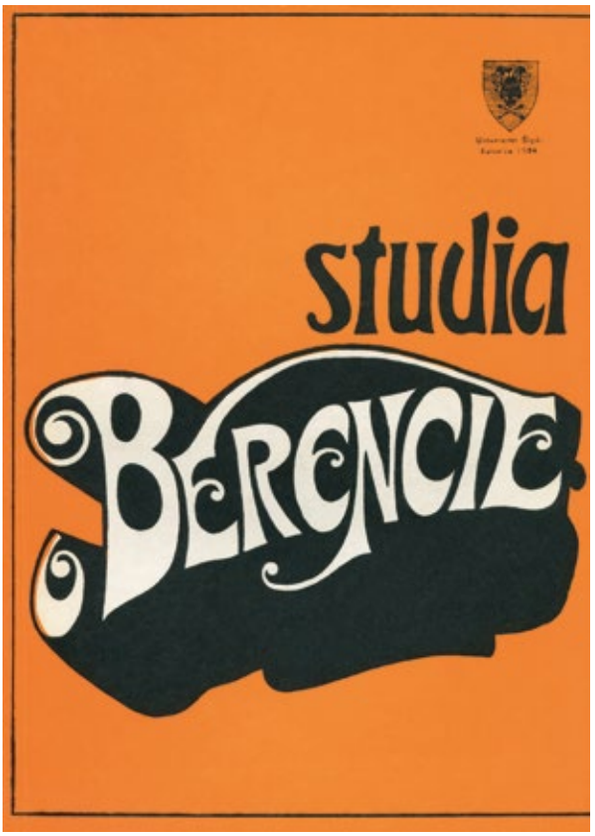
Izabella
Gustowska
66 Persons
Search for Iza G.
Fundacja 9/11 Art Space
2012

3

[H] Na obwolucie podręcznika Tadeusza Gałamona *Chemia ogólna dla studentów medycyny i stomatologii*, wydanego w 1988 roku według projektu Michała Maryniaka, litera ‘L’ jest wyższa niż pozostałe, a jej poziomy element wyciąga się i częściowo obramowując tytuł, łączy z górą prawego pionowego elementu litery ‘H’. Dziwactwo, które nie służy niczemu, nie ma żadnego związku z tematem książki, a utrudnia odczytanie tytułu.



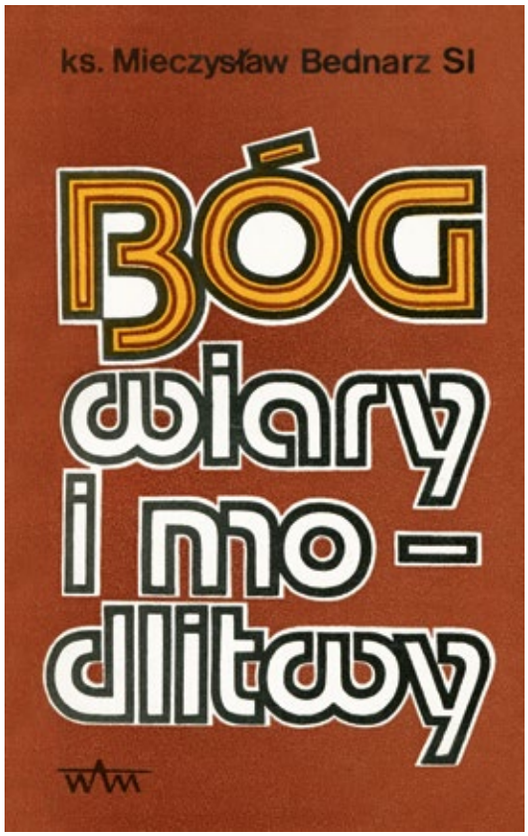
1



2

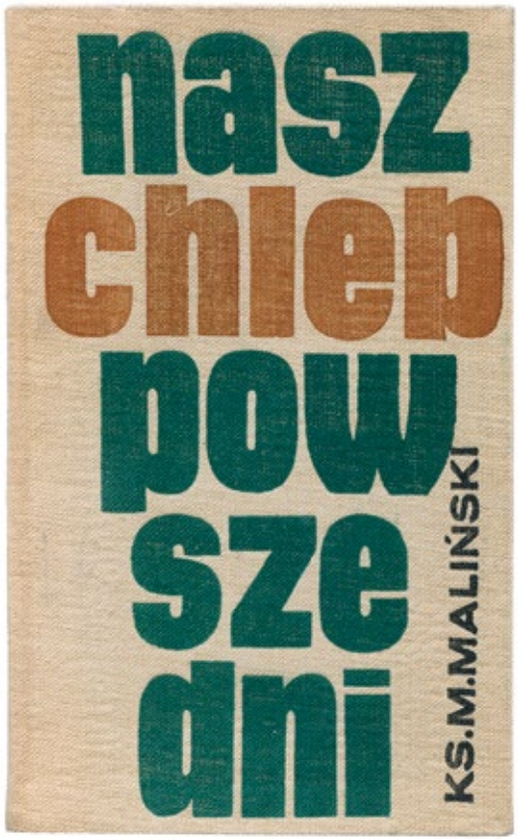
Na okładce *Studiów o Berencie* (1984), według projektu Haliny Lerman, nazwisko młodopolskiego powieściopisarza zostało w tytule narysowane literami, dla których inspiracją była secesja. Mimo że Wacław Berent pisał stylizowaną i wypełnioną metaforami prozę, oceniam ten projekt krytycznie: litery nie tylko są pretensjonalne, ale też warsztatowo niedoskonałe, a całość mało czytelna. Kiedy pierwszy raz wziąłem tę książkę do ręki, nie mogłem odczytać tytułu, być może dlatego, że litera ‘o’ jest bardzo niewielka i przyklejona do wielkiej litery ‘B’, co nie przypomina przyimka, a raczej cudzysłów (albo ozdobnik)[H].

Na okładce książki księdza jezuity Mieczysława Bednarza *Bóg wiary i modlitwy* (1982) ważnemu (jak się domyślam) przesłaniu duchowemu dziwaczna forma tytułu odebrała siłę przekonywania (i wiarygodność). Można postawić tej kompozycji zarzut małej czytelności, ale silniejszy sprzeciw budzą niekształtność i wymyślny rysunek liter. Krój jest zapewne wynalazkiem autorki projektu okładki – Barbary Szczerbińskiej.



3

4



5

Opracowanie graficzne książki księdza Mieczysława Malińskiego *Matka Jezusa* opublikowanej w 1984 roku również może zadziwić. Okładce opowieści o życiu Matki Boskiej jej projektant – Jerzy Chodurski – nadał jaskrawy różowy kolor, a tytularia złożył bezszeryfowym groteskiem i obrócił je o dziewięćdziesiąt stopni. Jakby tego było mało, litery imienia 'Jezus' splótł w łańcuch tak misternie, że przypominają łamigłówkę. Można się domyślać, że celem tego nieudanego eksperymentu było unowocześnienie wizerunku wydawnictw kościelnych i przekonanie do nich młodych czytelników (pierwsze wydanie książki z 1981 roku zdobi rysunkowy portret bohaterki uzupełniony skromnymi, złożonymi antykwą tytulariami).

Zaprojektowana przez Andrzeja Łukaszewskiego prosta płócienna okładka książki tego samego autora zatytułowanej *Nasz chleb powszedni* (1974) potwierdza, że jeszcze w połowie lat 70. nic nie zapowiadało głębokiego kryzysu w polskiej sztuce sakralnej, który przyniosła następna dekada.

1 **Michał Maryniak** | Tadeusz Gałamon | *Chemia ogólna dla studentów medycyny i stomatologii* | Państwowy Zakład Wydawnictw Lekarskich | 1988 | okładka

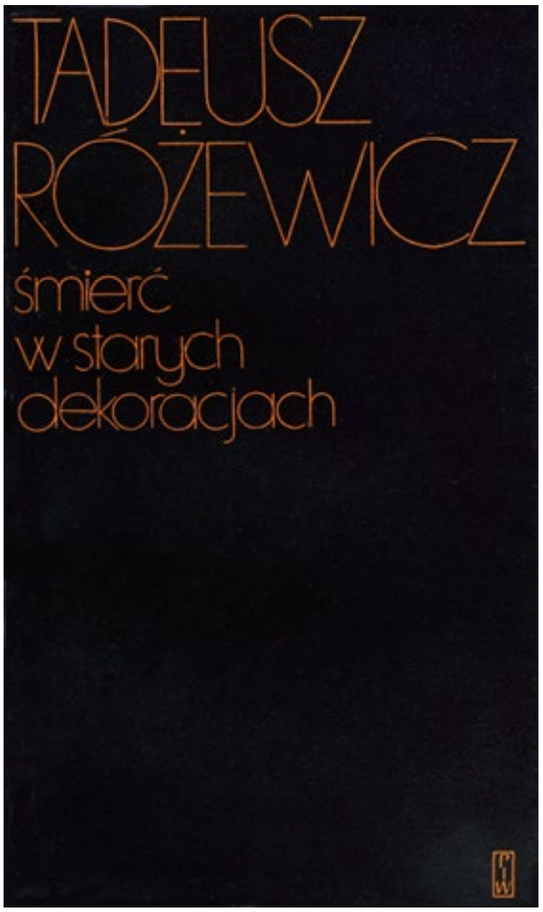
2 **Halina Lerman** | *Studia o Berencie* | Uniwersytet Śląski | 1984 | okładka

3 **Barbara Szczerbińska** | Mieczysław Bednarz | *Bóg wiary i modlitwy* | Wydawnictwo Apostolstwa Modlitwy | 1982 | okładka

4 **Jerzy Chodurski** | Mieczysław Maliński | *Matka Jezusa* | Wydawnictwo Wrocławskiej Księgarni Archidiecezjalnej | wydanie II | 1984 | okładka

5 **Andrzej Łukaszewski** | Mieczysław Maliński | *Nasz chleb powszedni* | Znak | 1974 | okładka

1



2

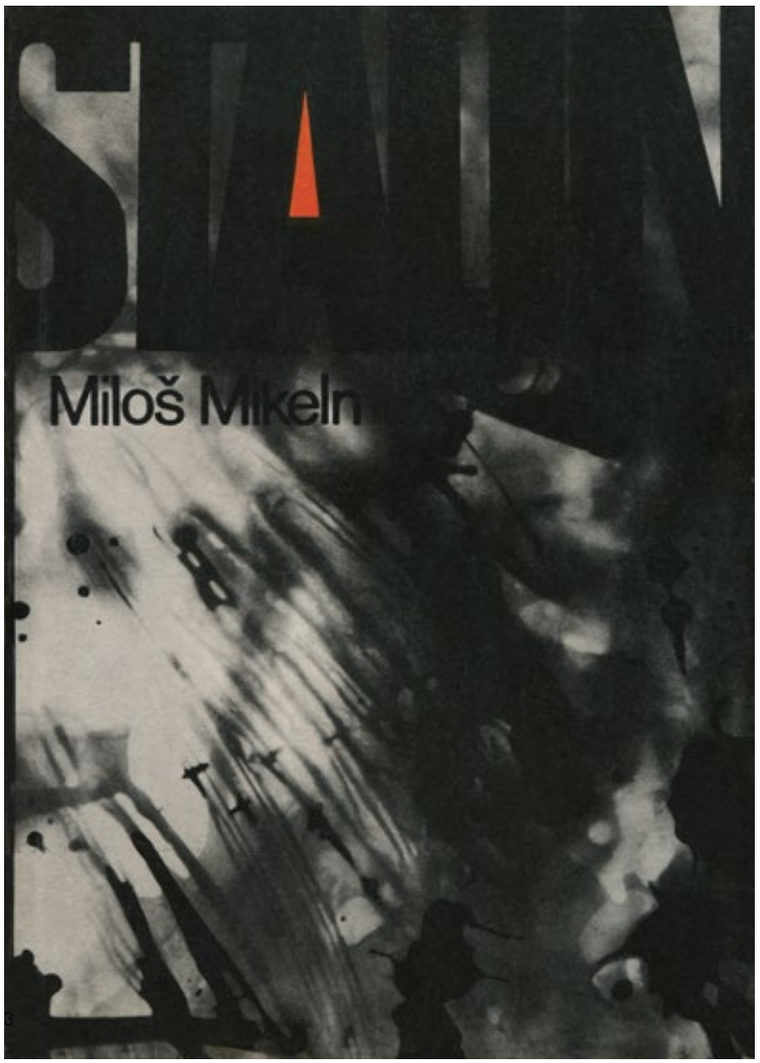
Kompozycja literacka na okładce podręcznika Bolesława Żuka *Metody genetyki populacji w hodowli zwierząt* (1973) została lepiej zaprojektowana. Mimo że tytuł zbudowany został wyłącznie z wersalików o niewielkiej grubości kreski i pozbawiony odstępów między wierszami, można go (przy odrobinie dobrej woli) odczytać. Stanisław Porada zestawił litery z dużą wrażliwością, a cały układ literniczy ładnie wyrównał: wiersze tytułu złożone są czterema wielkościami pisma, a niepełny ostatni wiersz grafik uzupełnił imieniem i nazwiskiem autora. Moje zastrzeżenia budzi jedynie funkcja tej wysmakowanej kompozycji – okładka poradnika dla hodowców zwierząt jest dla niej mało odpowiednim miejscem.

Krytykowałem wcześniej rozpowszechnioną w latach 70. modę zestawiania ze sobą bardzo delikatnych grotesków bez odstępów międzyliterowych. Na okładkach książek naukowych było to irytującą manierą ▸IL. 5 STR. 219, jednak na zaprojektowanej przez

1 Stanisław Porada | Bolesław Żuk | *Metody genetyki populacji w hodowli zwierząt* | Państwowe Wydawnictwo Rolnicze i Leśne | 1973 | okładka

2 Zenon Porada | Tadeusz Różewicz | *Śmierć w starych dekoracjach* | Państwowy Instytut Wydawniczy | wydanie II | 1971 | obwoluta

3 Waldemar Żaczek | Miloš Mikeln | *Stalin* | Wydawnictwo Ministerstwa Obrony Narodowej | 1990 | okładka



3

Zenona Poradę obwolucie drugiego wydania małej prozy Tadeusza Różewicza *Śmierć w starych dekoracjach* (1971) takie rozwiązanie zdaje się odpowiadać elegijnej tonacji utworu.

Na okładce monografii Miloša Mikelna *Stalin*, opublikowanej w 1990 roku według projektu Waldemara Żaczka, tytuł jest niemal nieczytelny. Jednak tym razem taki zabieg można usprawiedliwić tematem książki – nazwisko ludobójcy ginie w szarościach tła, jak gdyby było nim brudne błoto syberyjskiego łagru. W tym czarno-białym projekcie jedynie światło litery 'A' świeci dramatycznie czerwonym kolorem jak krew albo sygnalizator. Łatwiej wybaczyć brak czytelności, jeżeli usprawiedliwiony jest on siłą wyrazu artystycznego opracowania, a tytuł składa się tylko z jednego słowa: Stalin[1]. ■

[1] Roland Reuss w *Perfekcyjnej maszynie do pisania* stwierdza: „Dość trudno zastosować [określenie] »czytelne« do pisma drukowanego bez popadania w sztuczność. Już sam poziom abstrakcji pisma drukowanego, czyli konieczność używania odpowiednio ustrukturyzowanych i stabilnych sekwencji liter, wyklucza »nieczytelność«, a tym samym czyni stosowanie przeciwnej kategorii całkowicie zbędnym. Znane z anglosaskiego kręgu językowego rozróżnienie »*readability*« i »*legibility*«, wykorzystujące – jak często ma to miejsce w angielskim – różnicę między germańskim a łacińskim rdzeniem słowotwórczym, można zrozumieć następująco: »czytelny« w sensie »możliwy do odczytania« i »czytelny« jako »zrozumiały«. […] Dlatego też lepiej dokonywać oceny typografii książkowej jedynie w perspektywie czytelności jako »zrozumiałości«"[18]. Rozważania niemieckiego literaturoznawcy dotyczą jednak czytelności właściwego tekstu książki – tytularia na okładkach niekiedy trudno jest odczytać także w pierwszym znaczeniu omawianego terminu.

PRZY

KŁA

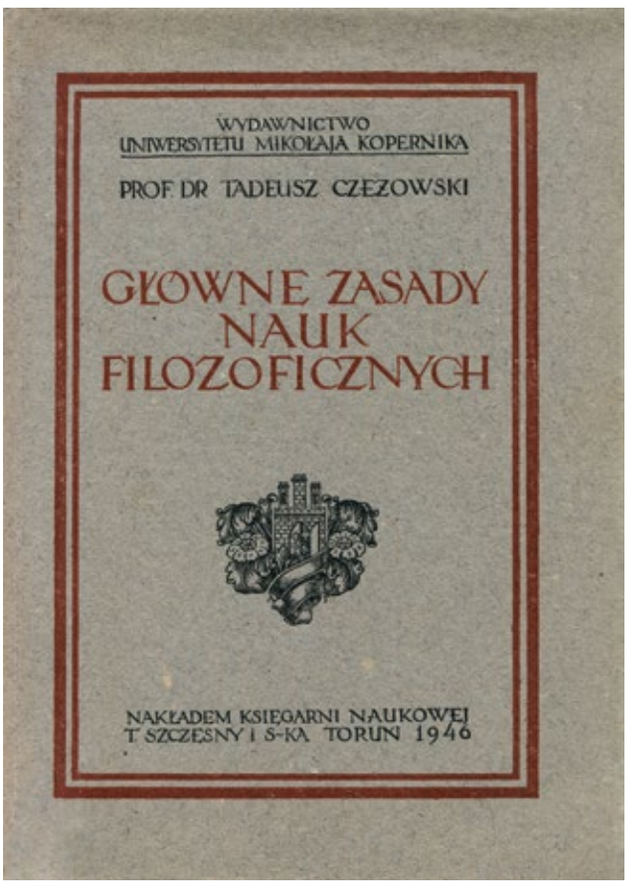
DY

ancien régime: 1944–1955

1.

Czwarty rozdział książki podzieliłem na cztery części – pierwsza obejmuje lata 1944–1955. Powody wyznaczenia 1944 roku jako początku opracowania przedstawiłem w pierwszym rozdziale *O tytule*, ale wybór roku 1955 wymaga wytłumaczenia. W szkicu *Oddech. Okładki polskich książek z literaturą piękną 1954–1960* za cezurę wyznaczającą schyłek epoki stalinowskiej przyjąłem rok 1954 i tak ten wybór uzasadniłem: „Doktryna socrealizmu, narzucona polskiej sztuce w 1949 roku, odcisnęła nierówne piętno na jej poszczególnych dyscyplinach. Spod presji czynników ideologicznych najwcześniej i najpełniej wyzwolili się projektanci […]. Już w latach 1952–1953 (czyli jeszcze za życia Józefa Stalina) [powstały] pierwsze nowoczesne realizacje: […] okładka Jana Młodożeńca do uhonorowanej Nagrodą Stalinowską powieści André Stila *Pierwsze starcie. Pod wieżą ciśnień* czy ilustracje Henryka Tomaszewskiego do tomiku wierszy *Kaczka dziwaczka* Jana Brzechwy (1953). Z takich oto powodów w tytule tego szkicu pojawił się rok 1954, jednak równie dobrze mógłby to być rok 1953”[1].

W niniejszym opracowaniu, żeby przy wyznaczaniu dat granicznych uniknąć podobnych rozterek, postanowiłem na punkty zwrotne wybrać lata politycznych przesileń. Jednak pierwszą cezurą będzie rok 1955, mimo że dopiero w następnym roku – po ujawnieniu tajnego referatu Chruszczowa na temat stalinowskich zbrodni wygłoszonego na XX Zjeździe KPZR – doszło do wydarzeń



1

1 **autor nieznany** | Tadeusz Czeżowski | *Główne zasady nauk filozoficznych* | Księgarnia Naukowa T. Szczęsny i S-ka | wydanie II | 1946 | okładka

poznańskich i rozłamu w PZPR, zakończonego dojściem do władzy nowej ekipy pod przywództwem Władysława Gomułki. Zdecydowałem się na wybór roku 1955, ponieważ historycy sztuki łączą początek gwałtownej erozji socrealistycznego epizodu w Polsce ze zorganizowaną wtedy w warszawskim Arsenale Ogólnopolską Wystawą Młodej Plastyki „Przeciw wojnie – przeciw faszyzmowi", towarzyszącą v Światowemu Festiwalowi Młodzieży i Studentów.

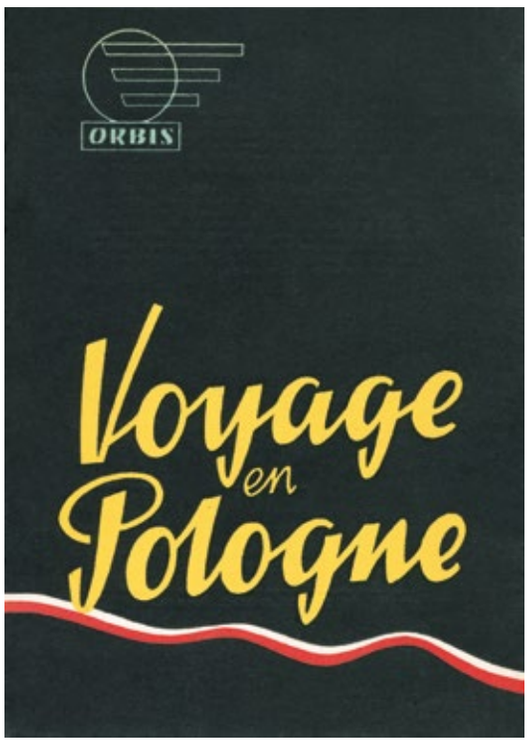
2.

Zaraz po zakończeniu wojny do odbudowy ruchu wydawniczego przystąpili przede wszystkim prywatni wydawcy i księgarze-nakładcy. W pierwszym powojennym pięcioleciu, szczególnie w książkach niezależnych edytorów, okładki nie różniły się od przedwojennych. Publikowały je często te same co w międzywojniu oficyny, projektowali ci sami graficy, nie zmieniły się też przyzwyczajenia ani gust większości czytelników[A].

Mieczysław Fuksiewicz, zanim podjął własną działalność wydawniczą, był (w połowie lat 30. XX wieku) redaktorem w Księgarni Wydawniczej Trzaski, Everta i Michalskiego w Warszawie. Na okładce opublikowanego przez siebie w 1949 roku *Rytmu małżeńskiego* Johna O'Briena umieścił tylko szlachetnie prostą kompozycję typograficzną oraz swój sygnet. Wydawnictwo Stanisława Cukrowskiego już w 1933 roku reklamowało się w prospekcie: „Biblioteka Nowości w Warszawie daje rocznie 52 książki oraz tytułem bezpłatnej premji jedną dwutomową książkę darmo"[2]. Oficynę wyróżniał wysoki poziom graficzny okładek, które w latach 30. projektowali Henryk Czerny, Zbigniew Jurkowski, a także młody Eryk Lipiński. Nie dziwi zatem, że nawet dwukolorowemu układowi typograficznemu na okładce książki Stanisława Helsztyńskiego *Od Fieldinga do Steinbecka* (1948) wydawca nadał oryginalny kształt, zdobiąc go drobnymi elementami zecerskimi. Dodam, że oba projekty, zbudowane w drukarni z czcionek, nie zostały podpisane, co stanowiło wówczas zasadę.

Nawet reaktywowana w 1944 roku pod patronatem Polskiej Partii Robotniczej lewicowa Spółdzielnia Wydawnicza „Książka"

[A] Przedwojenny styl projektowania można odnaleźć także później – na publikacjach upaństwowionych wydawnictw – o czym zaświadcza okładka broszury *Voyage en Pologne* nieznanego autorstwa, która reklamowała usługi Biura Podróży Orbis już w następnym dziesięcioleciu.



1

1 **autor nieznany** | *Voyage en Pologne* | Biuro Podróży „Orbis" | 1. połowa lat 50. | okładka

2 **autor nieznany** | John O'Brien | *Rytm małżeński* | Mieczysław Fuksiewicz i S-ka | 1949 | okładka

3 **autor nieznany** | Stanisław Helsztyński | *Od Fieldinga do Steinbecka* | Stanisław Cukrowski | 1948 | okładka

4 **Jan Samuel Miklaszewski** | Pedro Calderon de la Barca | *Alkad z Zalamei* | Czytelnik | 1954 | okładka

5 **autor nieznany** | Tadeusz Różewicz | *Czerwona rękawiczka* | Spółdzielnia Wydawnicza „Książka" | 1948 | okładka

JOHN O'BRIEN

RYTM MAŁŻEŃSKI

MIECZYSŁAW FUKSIEWICZ i S-KA
KSIĘGARNIA TECHNICZNO-NAUKOWA
WARSZAWA, NOWOGRODZKA 37
1949

2

STANISŁAW HELSZTYŃSKI

OD FIELDINGA DO STEINBECKA

STANISŁAW CUKROWSKI

3

PEDRO CALDERON DE LA BARCA

ALKAD Z ZALAMEI

CZYTELNIK

1954

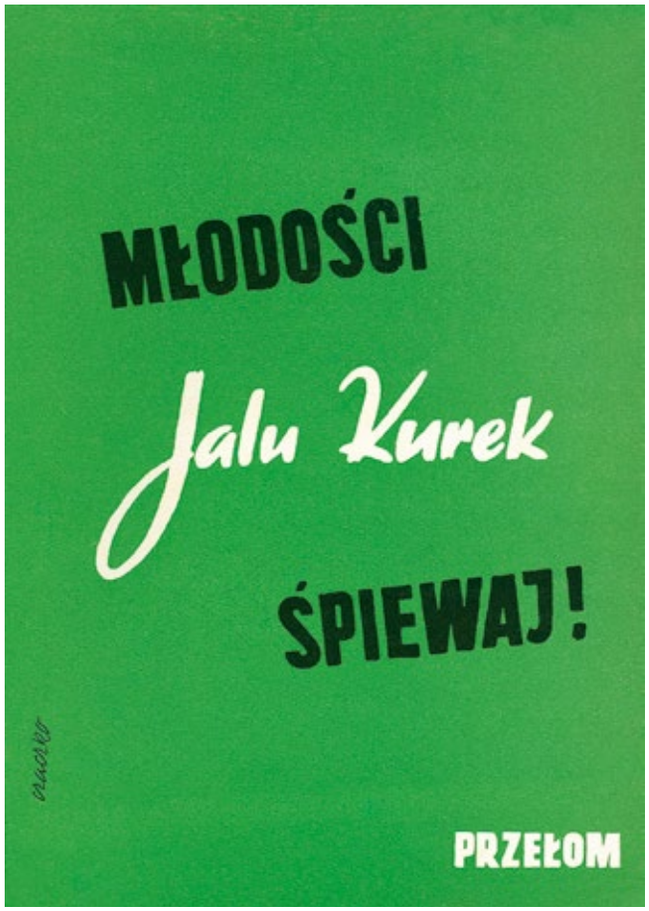
4

TADEUSZ RÓŻEWICZ

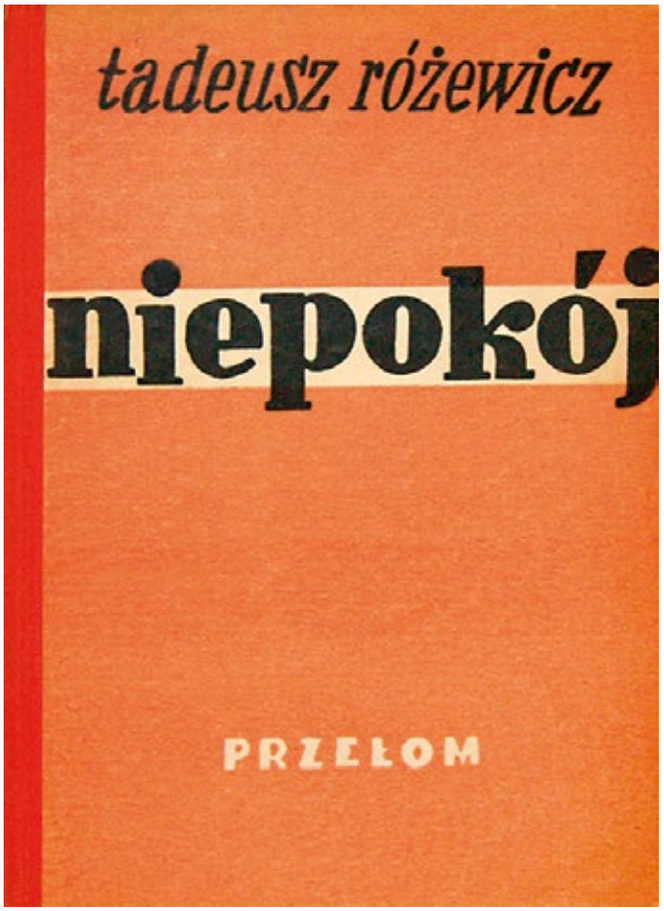
CZERWONA RĘKAWICZKA

SPÓŁDZIELNIA WYDAWNICZA »KSIĄŻKA«
1948

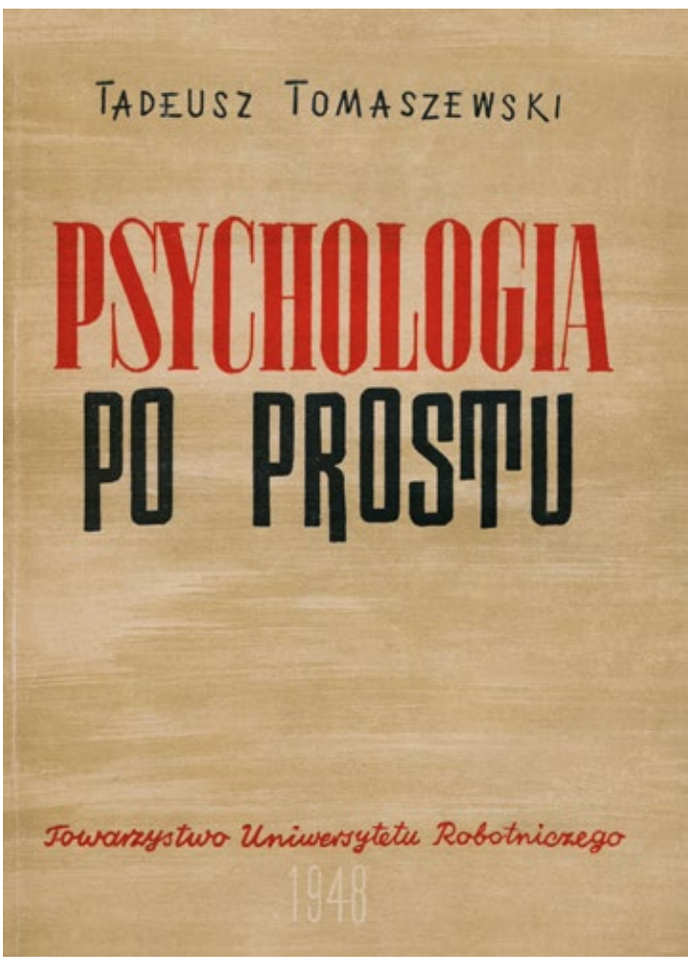
5


MŁODOŚCI
Jalu Kurek
ŚPIEWAJ!
PRZEŁOM

1


tadeusz różewicz
niepokój
PRZEŁOM

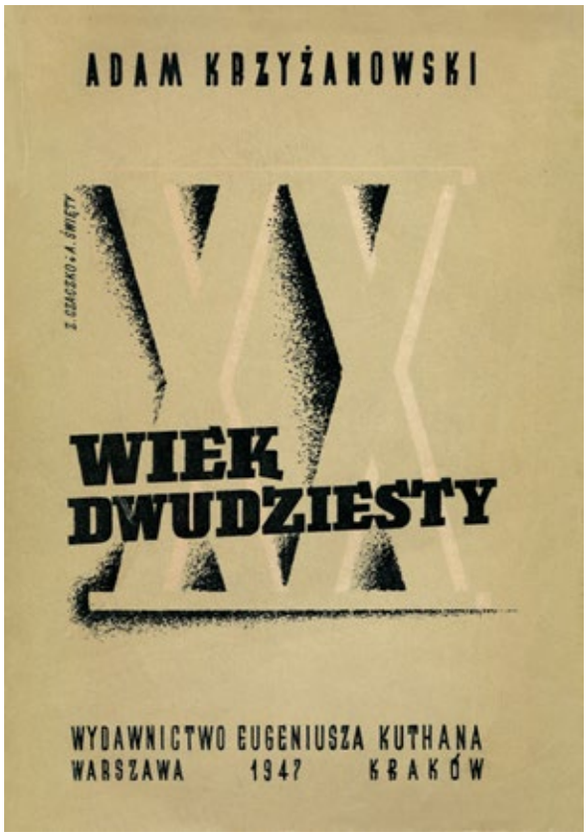
2


TADEUSZ TOMASZEWSKI
PSYCHOLOGIA
PO PROSTU
Towarzystwo Uniwersytetu Robotniczego
1948

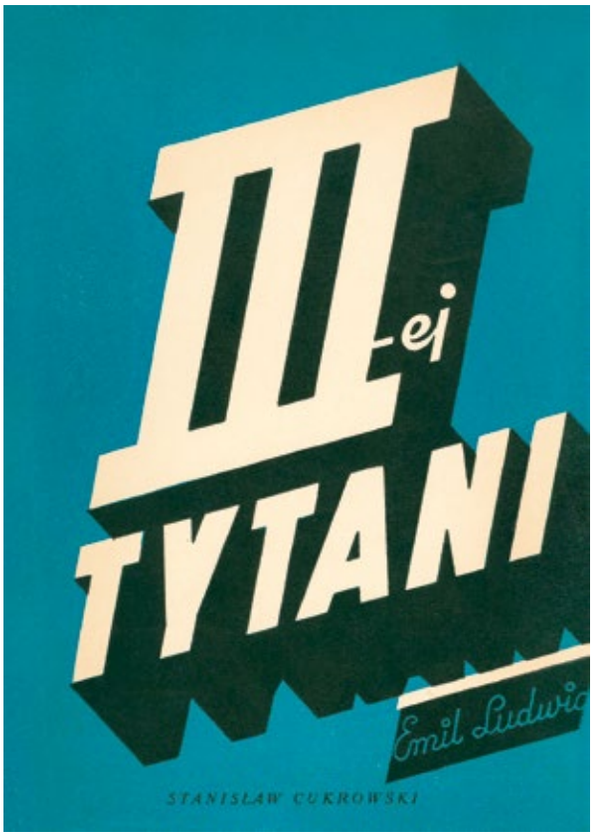
3

Sinclair Lewis
Królewska
Krew

4



5



6

(która niebawem zaczęła wydawać czasopisma i książki na skalę masową) na okładce tomiku wierszy Tadeusza Różewicza *Czerwona rękawiczka* z 1948 roku umieściła skromną kompozycję literniczą i piękny ozdobnik autorstwa Edwarda Bartłomiejczyka, od 1930 roku profesora Szkoły Sztuk Pięknych (od 1932 Akademii Sztuk Pięknych) w Warszawie i zasłużonego w międzywojniu artysty książki.

Przedstawione na tych stronach okładki mogłyby zdobić książki wydane w dwudziestoleciu międzywojennym. Leon Chejfec, autor projektu oprawy książki Emila Ludwiga *III-ej tytani* w edycji z 1946 roku, współpracował z wydawcą Stanisławem Cukrowskim już w latach 30. Mieczysław Berman, projektant okładki czterotomowej edycji powieści Sinclaira Lewisa *Królewska krew* z 1949 roku, był przed wojną jednym z najbardziej cenionych projektantów (wystarczy przypomnieć jego prace dla wydawnictw Michała Fruchtmana, Jakuba Przeworskiego i Towarzystwa Wydawniczego „Rój" Melchiora Wańkowicza – największego wydawcy w przedwojennej Polsce).

1 **Zdzisław Czaczko i Antoni Święty** | Jalu Kurek | *Młodości, śpiewaj!* | Przełom | 1947 | okładka

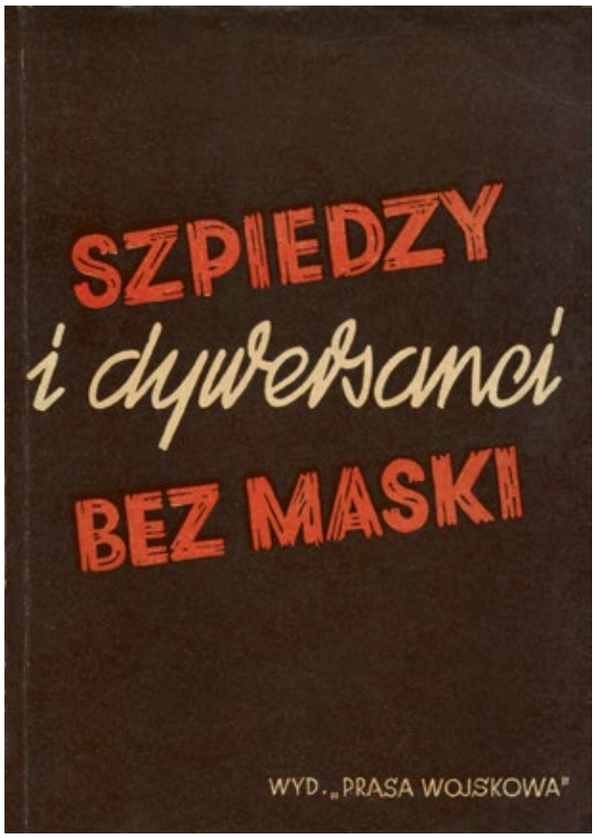
2 **autor nieznany** | Tadeusz Różewicz | *Niepokój* | Przełom | 1947 | okładka

3 **Jan Słomczyński** | Tadeusz Tomaszewski | *Psychologia po prostu* | Towarzystwo Uniwersytetu Robotniczego | 1948 | okładka

4 **Mieczysław Berman** | Sinclair Lewis | *Królewska krew* | Wydawnictwo Prasa Wojskowa | 1949 | okładka

5 **Zdzisław Czaczko i Antoni Święty** | Adam Krzyżanowski | *Wiek dwudziesty* | Wydawnictwo Eugeniusza Kuthana | 1947 | okładka

6 **Leon Chejfec** | Emil Ludwig | *III-ej tytani* | Stanisław Cukrowski | wydanie II | 1946 | okładka



1

2

[B] Piotr Rypson w monografii Mieczysława Bermana zatytułowanej *Czerwony monter* pisał: „[W ramach] wydawnictwa Prasa Wojskowa funkcjonowały redakcje publikacji polityczno-wojskowych, literatury pięknej i popularnonaukowej. Wydawnictwo rozkwitało, przejmując drukarnie na terenie całego kraju. Nakłady książek i czasopism były ogromne"[3].

1 autor nieznany [Mieczysław Berman?] | *Szpiedzy i dywersanci bez maski* | Wydawnictwo Prasa Wojskowa | 1949 [?] | okładka

2 autor nieznany [Mieczysław Berman?] | *Titowska szajka szpiegów przed sądem w Budapeszcie* | Wydawnictwo Prasa Wojskowa | 1949 | okładka

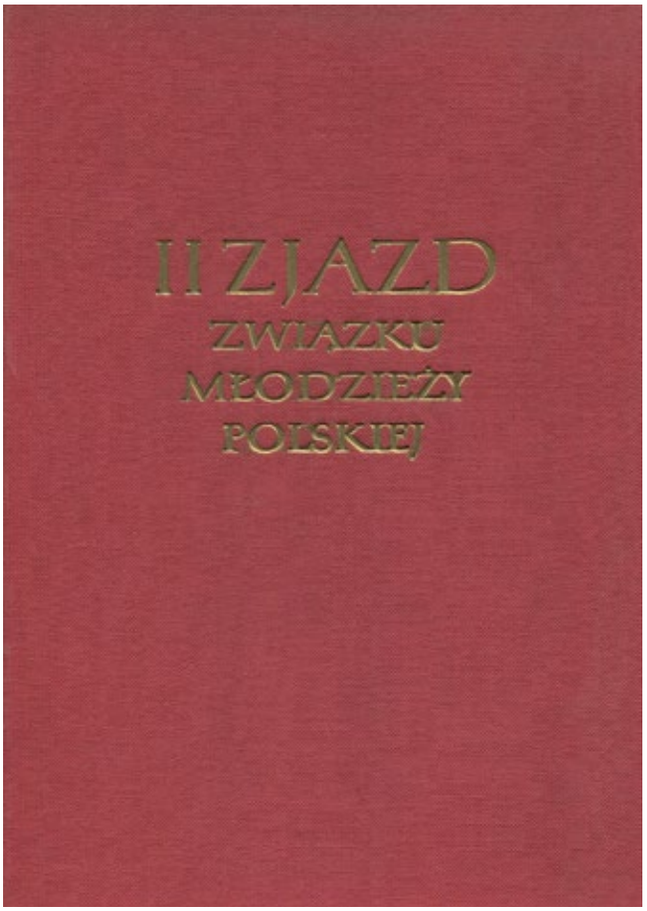
3 autor nieznany | Karol Marks | *Walki klasowe we Francji 1848–1850* | Książka i Wiedza | 1949 | okładka

4 Jan Śliwiński | *II Zjazd Związku Młodzieży Polskiej* | Iskry | 1955 | okładka

W tym samym czasie, kiedy niezależni edytorzy podjęli próbę odrodzenia przedwojennego rynku wydawniczego, rozpoczął się proces przejmowania przez komunistów władzy nad kulturą. W nauce jako obowiązującą doktrynę dekretowano stalinizm – sowiecką karykaturę marksizmu – a we wszystkich dziedzinach sztuki – socrealizm. Wraz z umacnianiem się „demokracji ludowej" sektor prywatny był systematycznie wypierany, nie zawsze przy zastosowaniu prawnych metod. Nastąpiła likwidacja niezależnych od państwa oficyn wydawniczych. Stopniowo ograniczana swoboda wypowiedzi, rosnące wpływy urzędów cenzorskich i sterujących nimi aparatczyków, a w końcu terror polityczny pozwoliły po 1949 roku na objęcie pełnej kontroli nad rynkiem wydawniczym i traktowanie książek jako narzędzia masowej indoktrynacji. W przełomowym roku 1950 – już 1 stycznia – upaństwowiono wszystkie księgarnie i powołano do życia Dom Książki, instytucję, której zadaniem była budowa monopolistycznej sieci księgarskiej.

Komunistyczne broszury propagandowe, publikowane przede wszystkim przez powołany do życia w 1947 roku koncern wydawniczy Prasa Wojskowa[B], wyposażano w okładki wzorowane

3



4

na przedwojennych drukach politycznych: krzykliwe, epatujące mocnymi zestawieniami kolorów i dynamicznymi, ręcznie malowanymi literami[c]. Jeszcze przed wojną tę stylistykę upowszechnili wydawcy literatury popularnej i sensacyjnej, w czym ogromny udział miał Mieczysław Berman, który równie często jak dla edytorów o poglądach lewicowych pracował na zlecenie oficyn komercyjnych, w tym przede wszystkim dla propaństwowego „Roju". Prawdopodobnie to on jest projektantem okładek dwóch jadowicie napastliwych broszurek wydawnictwa Prasa Wojskowa komentujących proces Laszlo Rajka z 1949 roku (druki nie miały ani daty, ani nazwiska projektanta okładek).

Na tym tle zaskakująco ascetycznie i zachowawczo przedstawiają się oprawy oficjalnych publikacji komunistów o charakterze doktrynalnym. Okładka pracy Karola Marksa *Walki klasowe we Francji 1848–1850* z 1949 roku przywołuje na myśl raczej popularne w okresie klasycyzmu wzorniki czcionek Giambattisty Bodoniego niż edycję pism prekursora wojującej ideologii.

[c] Ponownie oddaję głos Piotrowi Rypsonowi: „W okresie nasilającej się walki politycznej między komunistami (i lewicą) a radykalną prawicą i nazistami w Europie [w latach 30. XX wieku] taki wzór komunikatu był coraz częściej stosowany w drukach komunistów i faszystów niemieckich, w grafice propagandowej republikańskiej Hiszpanii. Swoją bezpośredniością i natychmiastowością owa stylistyka przekształcała treść w apel skierowany wprost do czytelnika. Ten styl literniczy Bermana, po którym można bez większego trudu rozpoznać prace jego autorstwa, wywarł ogromny wpływ na projektowanie graficzne w Polsce przed wojną, a zwłaszcza po niej, w czasach PRL"[4].

D

1

D W rozdziale *Przykłady* komentarzami będę opatrywał także reprodukcje okładek – wówczas indeksy do nich będę umieszczał obok górnego prawego narożnika ilustracji. Poniżej komentarz do reprodukowanej u góry strony okładki publikacji *Plan 6-letni*.

W środku publikacji tytuł zapisany został słowami: ‘Plan sześcioletni’. Jednak na okładce, żeby nadać mu większą dynamikę, odpowiadającą śmiałości zamierzeń gospodarczych komunistycznej władzy, wybrano zapis przy użyciu cyfry ‘6’.

2

1 **Maksymilian Kałużny, Zofia Jurakowska, Aleksander Łącki** | *Plan sześcioletni* | Polskie Wydawnictwa Gospodarcze | 1952 | okładka

2 **autor nieznany** | *Co dał socjalizm kobiecie radzieckiej* | Zarząd Główny Ligi Kobiet | 2. poł. lat 40. | okładka

3 **autor nieznany** | Effendi Kapijew | *Poeta* | Czytelnik | 1948 | okładka

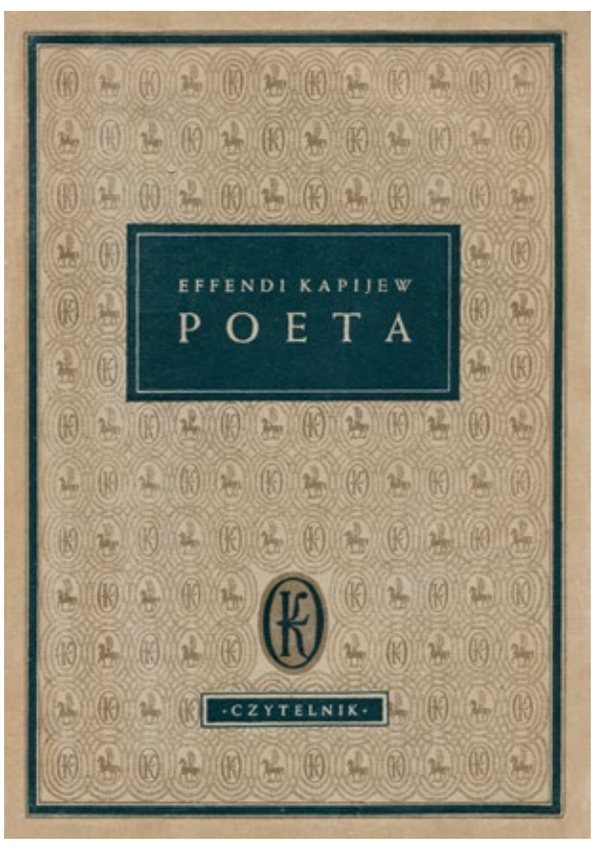
4 **autor nieznany** | Tadeusz Różewicz | *Czas, który idzie* | Czytelnik | 1951 | okładka

W okładkach literniczych ery stalinowskiej nie znajdujemy wpływów ani radzieckiej grafiki wydawniczej lat 20. XX wieku[E], ani tym bardziej eksperymentów polskiej awangardy okresu międzywojennego[F]. Jednym z wyjątków jest projekt skromnej broszury z końca lat 40. *Co dał socjalizm kobiecie radzieckiej* (publikacja nie ma daty ani nazwiska autora opracowania graficznego).

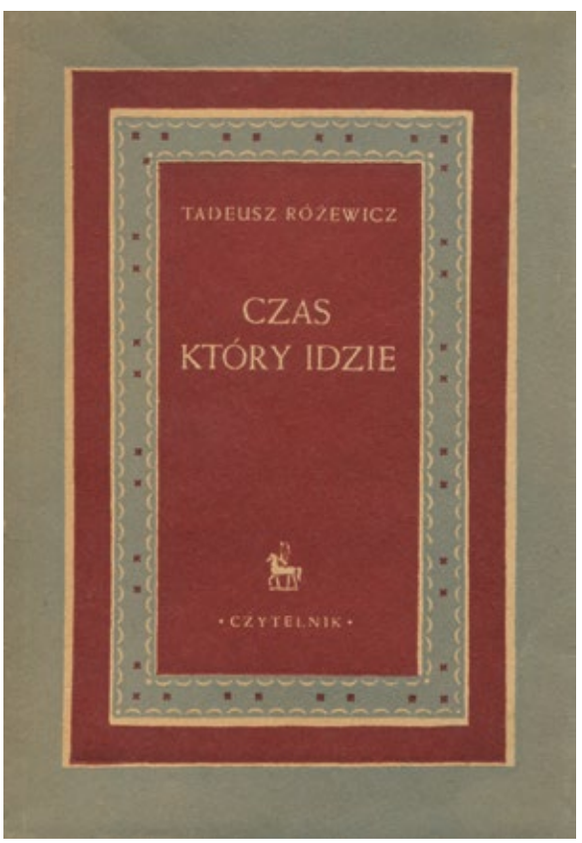
Ogromna większość okładek literniczych z tych lat to wariacje na kanwie tradycyjnego modelu z tytulariami złożonymi dwuelementową antykwą na osi środkowej, ujętymi w mniej lub bardziej ozdobne obramowania i dekorowanymi niewielkimi formami graficznymi. Pewne rozluźnienie tej formuły, które odnotować można już w 1953 roku, należy łączyć ze śmiercią Józefa Stalina. Układy literacze nabrały wówczas dynamiki, a miejsce ramek zajęły płaszczyzny mocnego koloru. Wiele okładek książek wydanych w 1954 i 1955 roku mogłoby zostać zaprojektowanych kilka lat później, kiedy w polskiej sztuce po socrealistycznych rygorach nie został nawet ślad.

[E] Mimo, że w Związku Radzieckim w latach 30. poddano zasadniczej krytyce wywodzącą się z konstruktywizmu sztukę awangardową poprzedniego dziesięciolecia, opatrując ją etykietą kosmopolityzmu, to czołowi jej przedstawiciele – Aleksandr Rodczenko, El Lissitzky i Warwara Stiepanowa – w latach 30. i 40. stworzyli model nowoczesnej propagandy w czasopiśmie „SSSR na Strojkie", w którym przekształcili modernistyczne rozwiązania zgodnie z wytycznymi realizmu socjalistycznego.

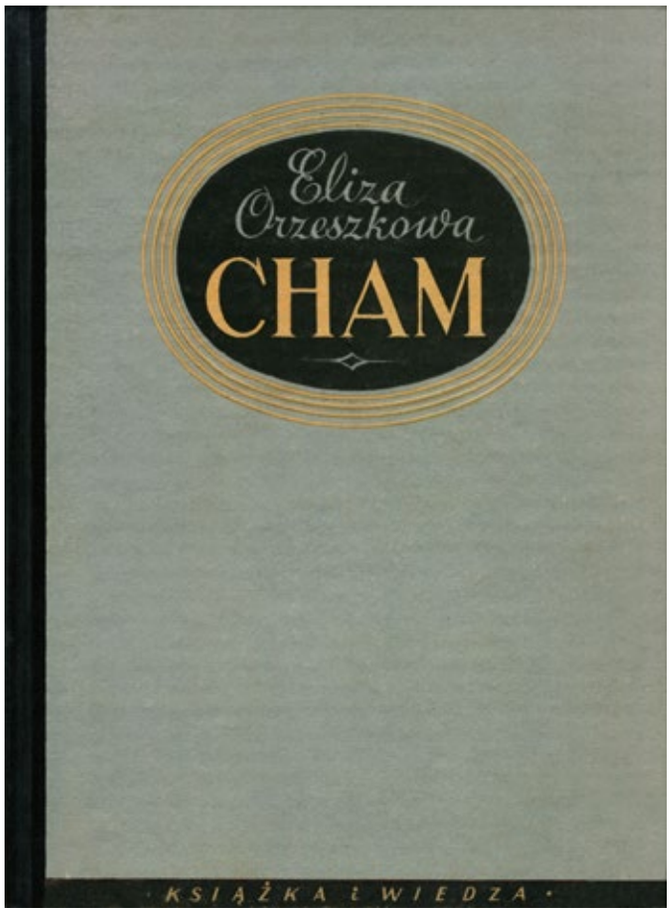
[F] Wydawałoby się, że odwołanie do konstruktywistycznych prac Mieczysława Szczuki i Teresy Żarnowerówny, artystów silnie związanych z ruchem komunistycznym, powinno być naturalną drogą dla projektantów współpracujących z Partią po wojnie. Jednak awersja nowych władz do tradycji polskiego ruchu komunistycznego okresu międzywojnia (będąca wynikiem rozwiązania w 1938 roku Komunistycznej Partii Polski, oskarżanej przez Stalina o agenturalność) oraz charakteryzujący doktrynę socrealizmu historycyzm stanowiły barierę nie do przezwyciężenia.

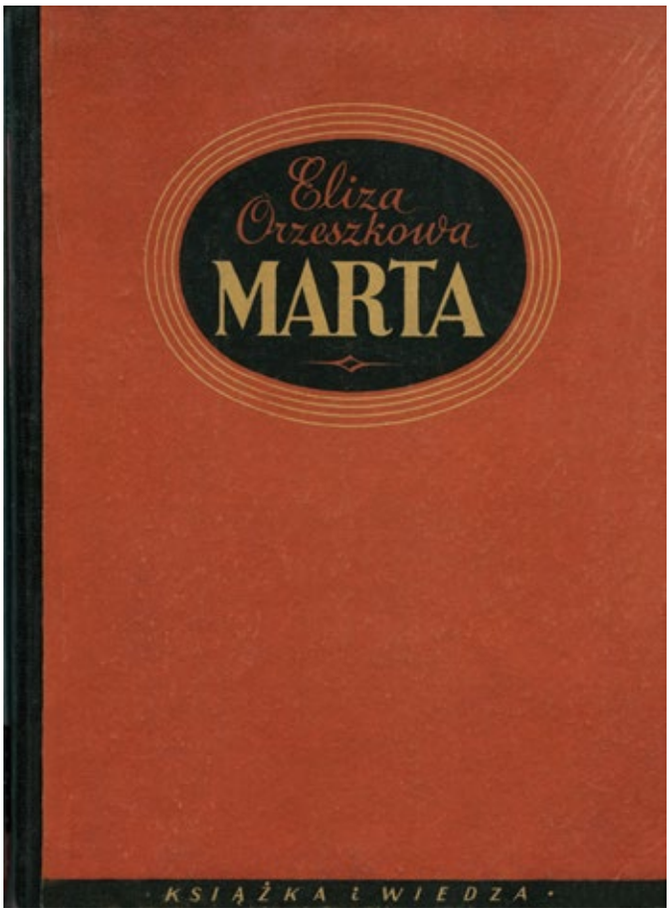


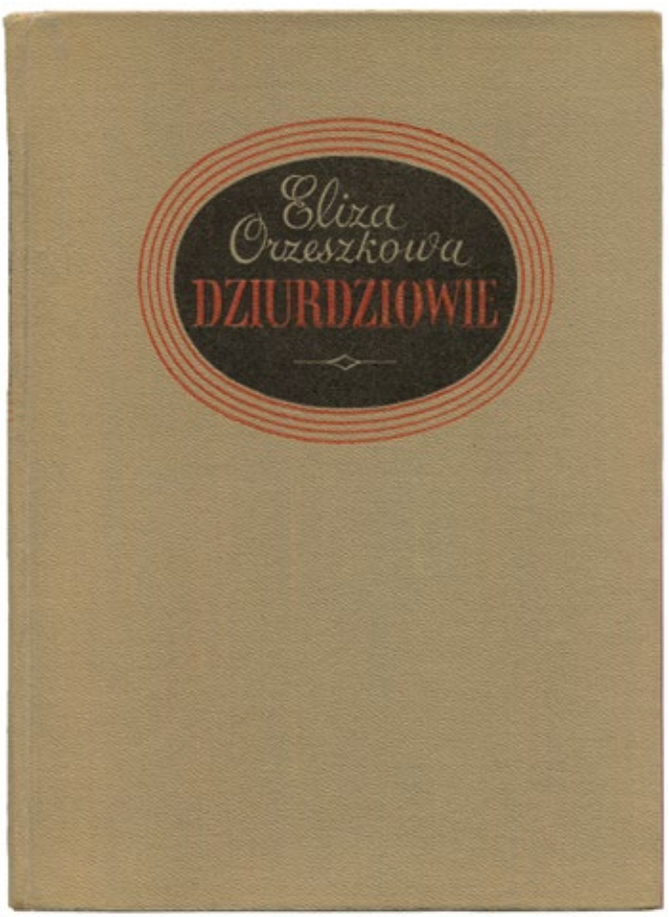
3

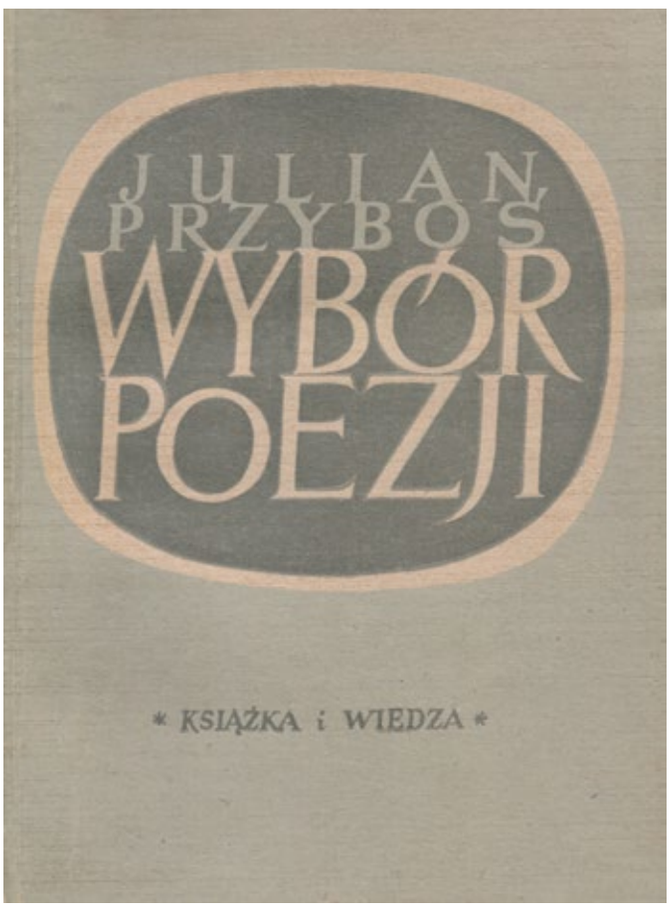


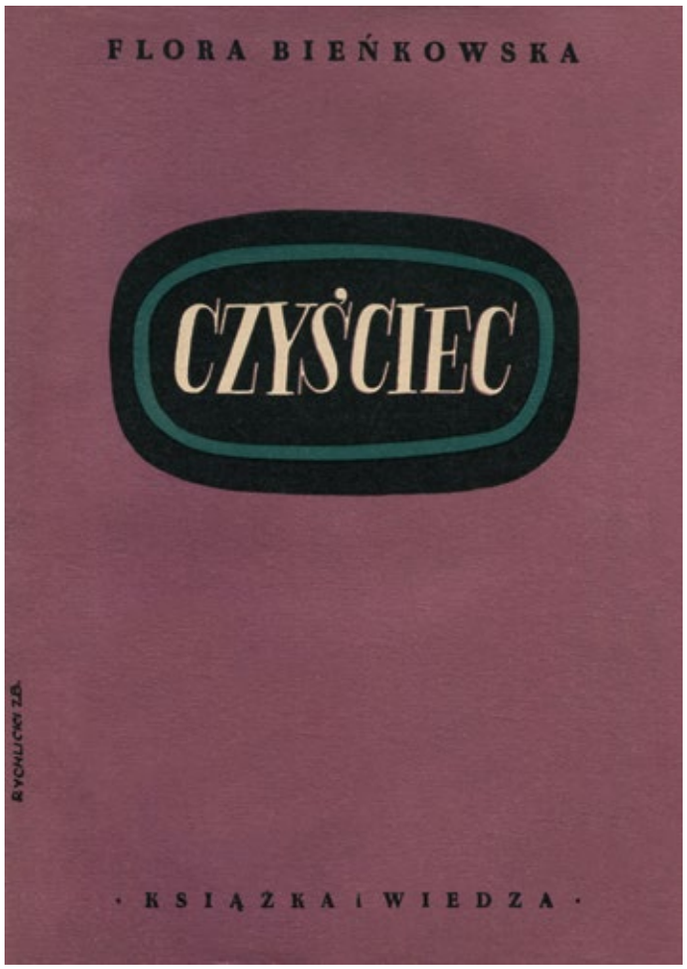
4


Eliza Orzeszkowa
CHAM
KSIĄŻKA i WIEDZA
1

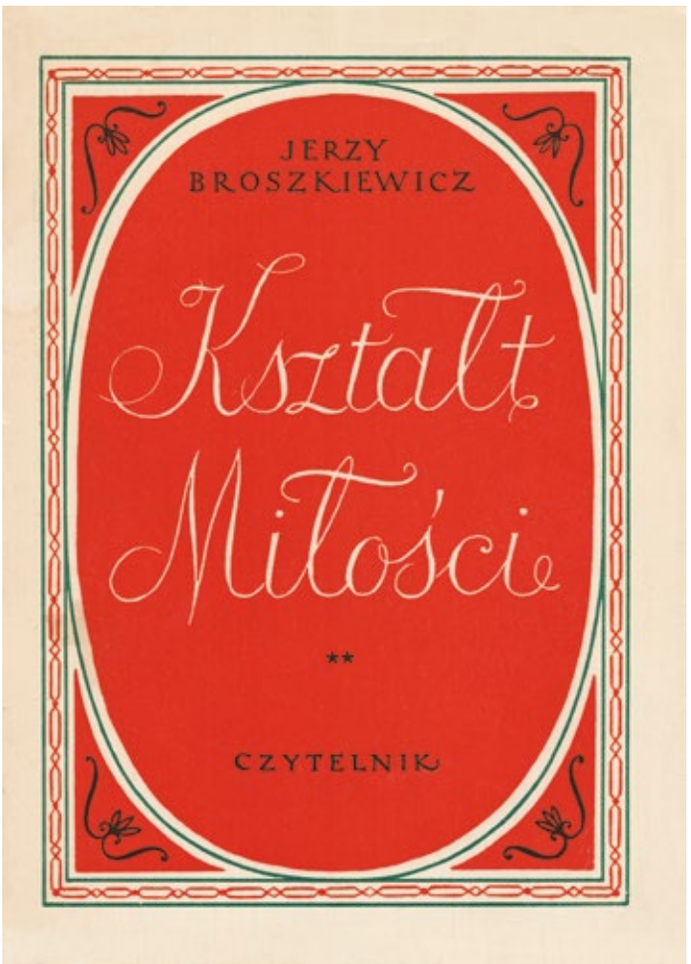

Eliza Orzeszkowa
MARTA
KSIĄŻKA i WIEDZA
2


Eliza Orzeszkowa
DZIURDZIOWIE
3


JULIAN PRZYBOŚ
WYBÓR POEZJI
KSIĄŻKA i WIEDZA
4



5



6

1 **Stefan Bernaciński** | Eliza Orzeszkowa | *Cham* | Książka i Wiedza | wydanie II | 1949 | okładka

2 **Stefan Bernaciński** | Eliza Orzeszkowa | *Marta* | Książka i Wiedza | wydanie II | 1949 | okładka

3 **Stefan Bernaciński** | Eliza Orzeszkowa | *Dziurdziowie* | Książka i Wiedza | 1949 | okładka

4 **Aleksander Bernaciński** | Julian Przyboś | *Wybór poezji* | Książka i Wiedza | 1949 | okładka

5 **Zbigniew Rychlicki** | Flora Bieńkowska | *Czyściec* | Książka i Wiedza | 1949 | okładka

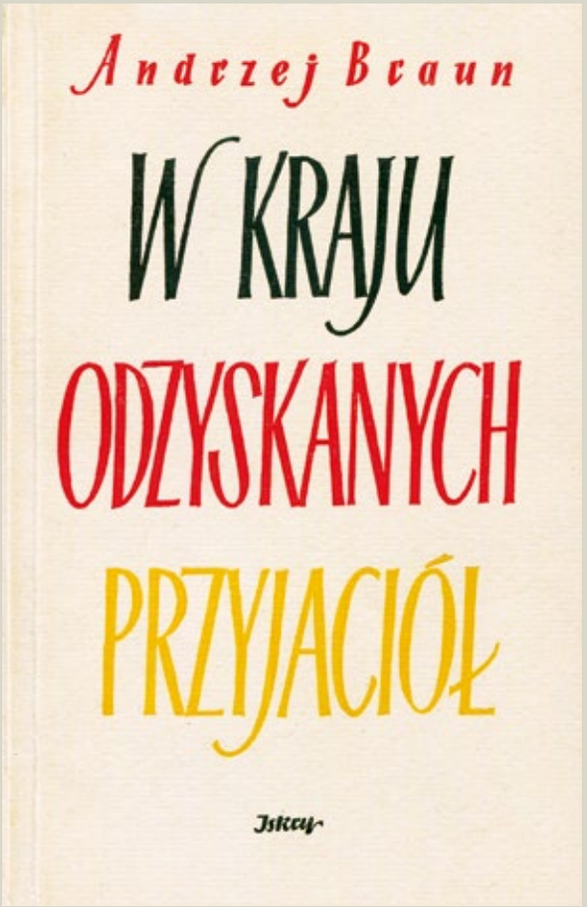
6 **autor nieznany** | Jerzy Broszkiewicz | *Kształt miłości* tom II | Czytelnik | 1950 | okładka

G

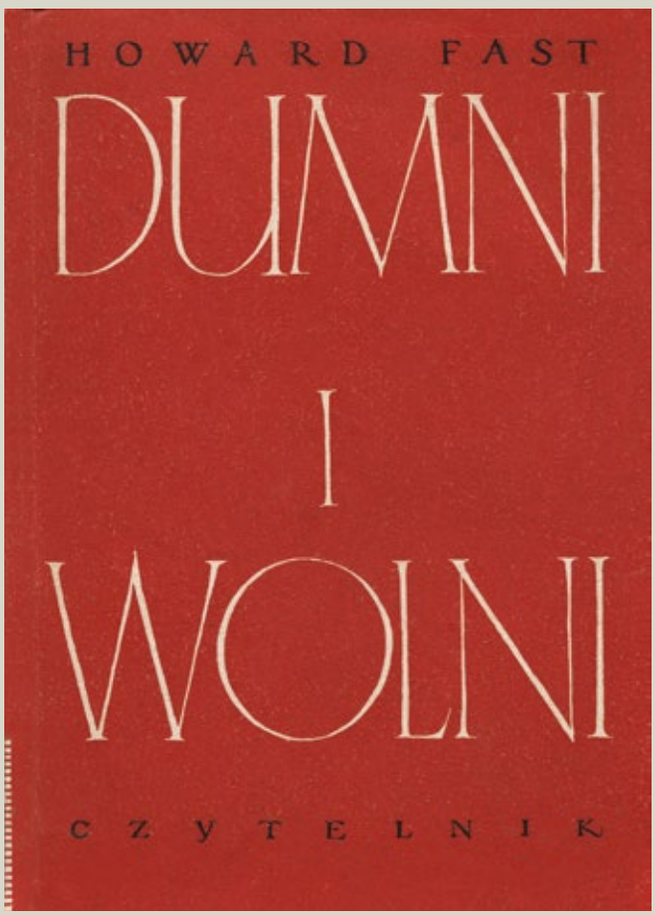
Na
dziesięciolecie
ZWM
ZRODZIŁ
NAS
CZYN
Iskry

1

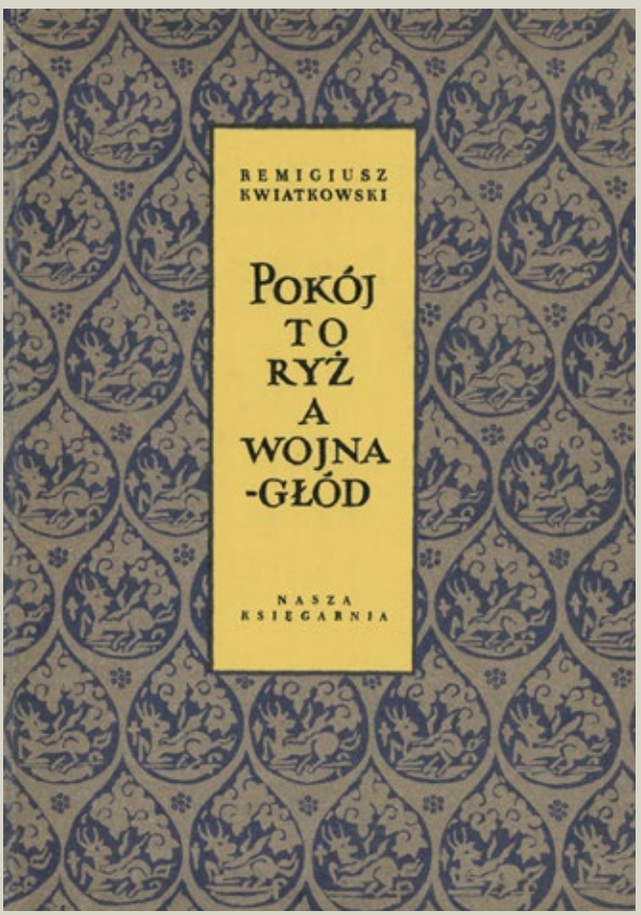
H


Andrzej Braun
W KRAJU
ODZYSKANYCH
PRZYJACIÓŁ
Iskry

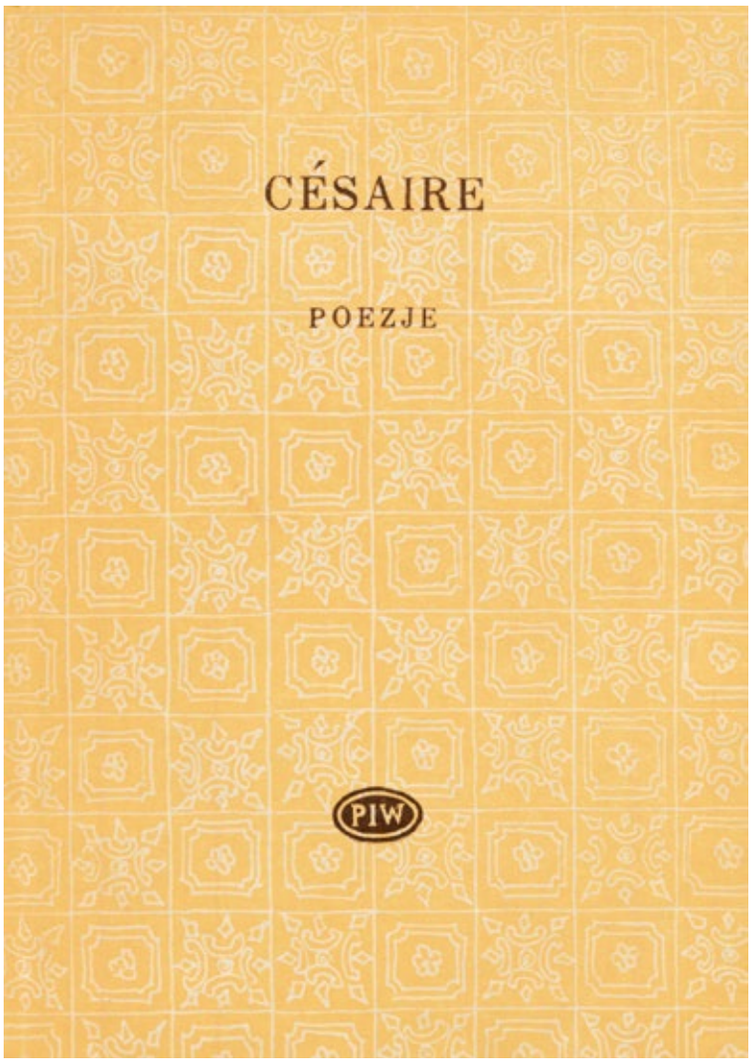
2


HOWARD FAST
DUMNI
I
WOLNI
CZYTELNIK

3


REMIGIUSZ
KWIATKOWSKI
POKÓJ
TO
RYŻ
A
WOJNA
-GŁÓD
NASZA
KSIĘGARNIA

4



5

[G] Mieczysław Berman, główny wykonawca komunistycznych wydawnictw propagandowych, wzorował swój styl literniczy na pisanych po murach hasłach albo szybkich odręcznych notatkach (grafik stosował go już w latach 30., między innymi w projektach dla „Roju"). Marek Rudnicki, autor okładki książki *Zrodził nas czyn* wydanej w 1953 roku na dziesięciolecie Związku Walki Młodych, formą liter i kompozycją tytułu udowodnił, że hasłową dynamiczność można uzyskać również, modernizując renesansową antykwę (wielka szkoda, że grafik nie powiększył tytułu na całą szerokość okładki).

[H] Kolory trzech wierszy tytułu książki Andrzeja Brauna z 1953 roku (projekt Czesława Bieńka), które układają się w kolory płatów niemieckiej flagi, pozwalają odgadnąć, że tytułowym 'krajem odzyskanych przyjaciół' jest bratnia Niemiecka Republika Demokratyczna (w czasach stalinowskich przyjaciele z Niemiec zachodnich mogli zaprowadzić do więzienia).

[I] PIW-owska Biblioteka Poetów znana jest pod nazwą serii celofanowej (później, ze względów oszczędnościowych i technicznych, tomiki nie były owijane w celofan, jednak nazwa pozostała). Okładka zaprojektowana przez Marka Rudnickiego w 1955 roku do *Sonetów do Laury* Francesca Petrarki przetrwała dziesięciolecia – w 1994 roku PIW *Liryką* Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego reaktywował serię w niemal niezmienionej szacie graficznej (jedynie biały ornament zastąpiło suche tłoczenie o tym samym rysunku).

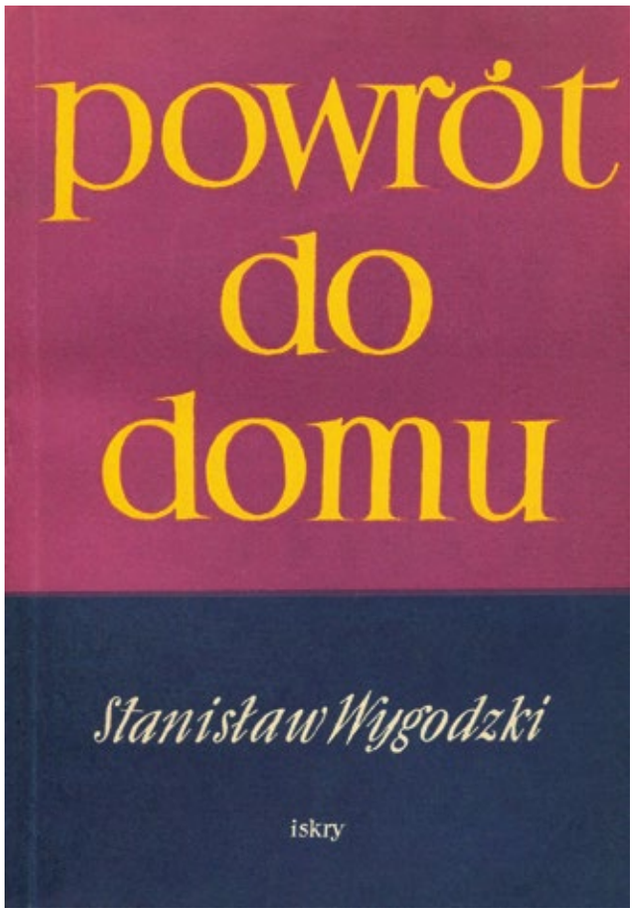
1 **Marek Rudnicki** | *Zrodził nas czyn. Na dziesięciolecie ZWM* | Iskry | 1953 | okładka

2 **Czesław Bieniek** | Andrzej Braun | *W kraju odzyskanych przyjaciół* | Iskry | 1953 | okładka

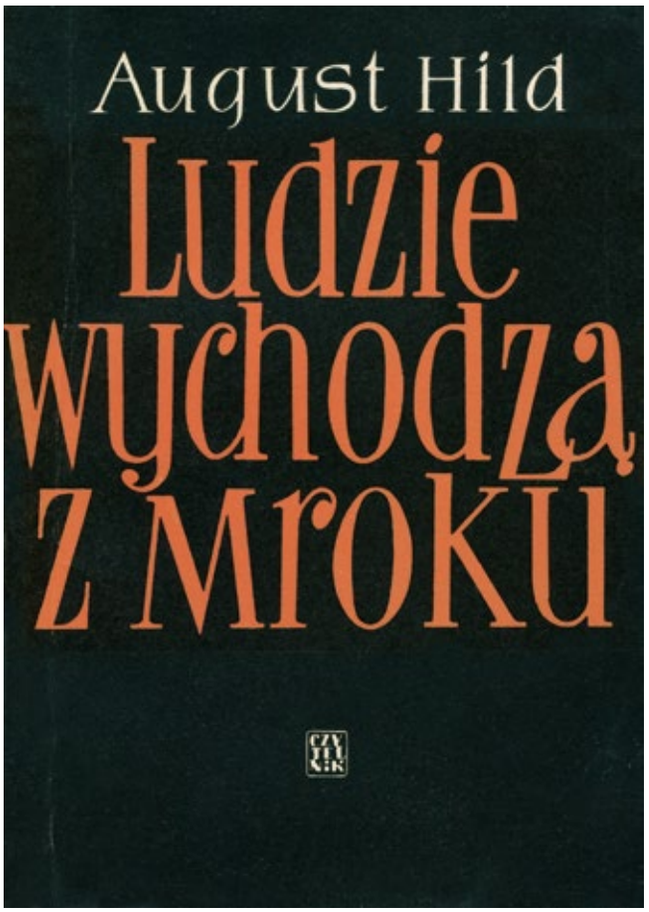
3 **Jan Samuel Miklaszewski** | Howard Fast | *Dumni i wolni* | Czytelnik | 1952 | okładka

4 **autor nieznany [Janina Wodzicka?]** | Remigiusz Kwiatkowski | *Pokój to ryż, a wojna – głód* | Nasza Księgarnia | 1955 | okładka

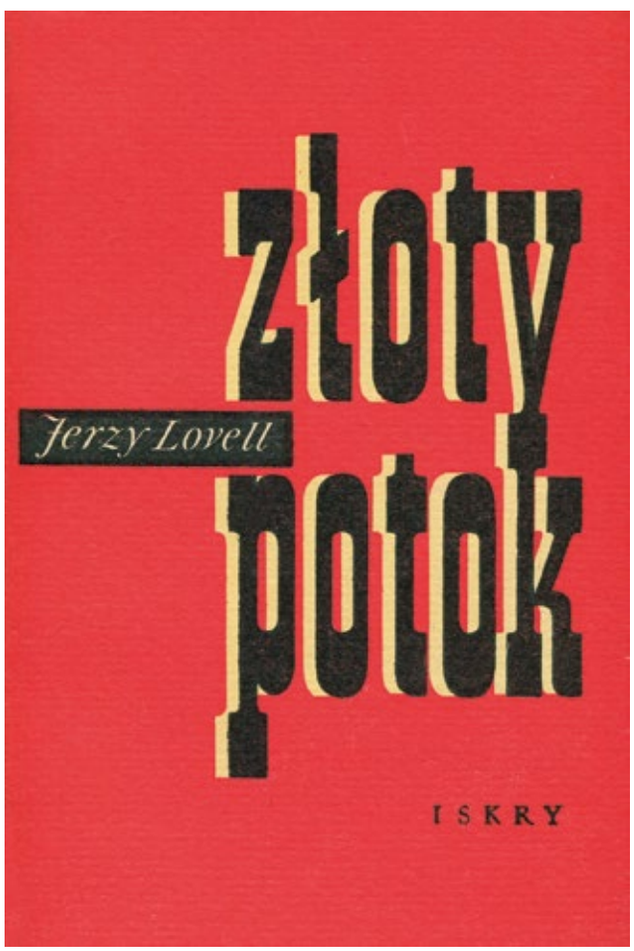
5 **Marek Rudnicki** | Césaire | *Poezje* | Państwowy Instytut Wydawniczy | 1978 | okładka


powrót
do
domu
Stanisław Wygodzki
iskry

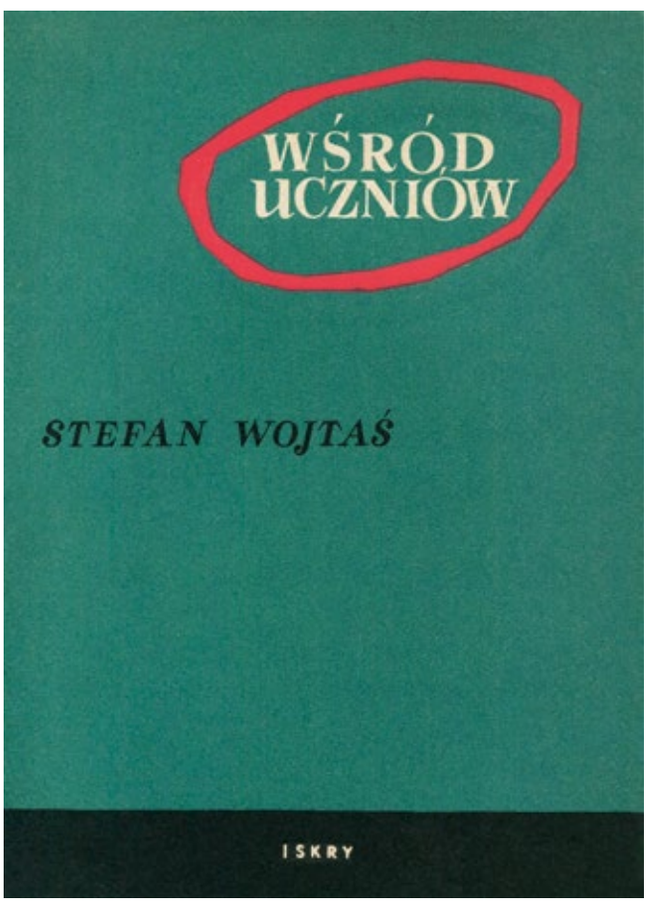
1


August Hild
Ludzie
wychodzą
z Mroku

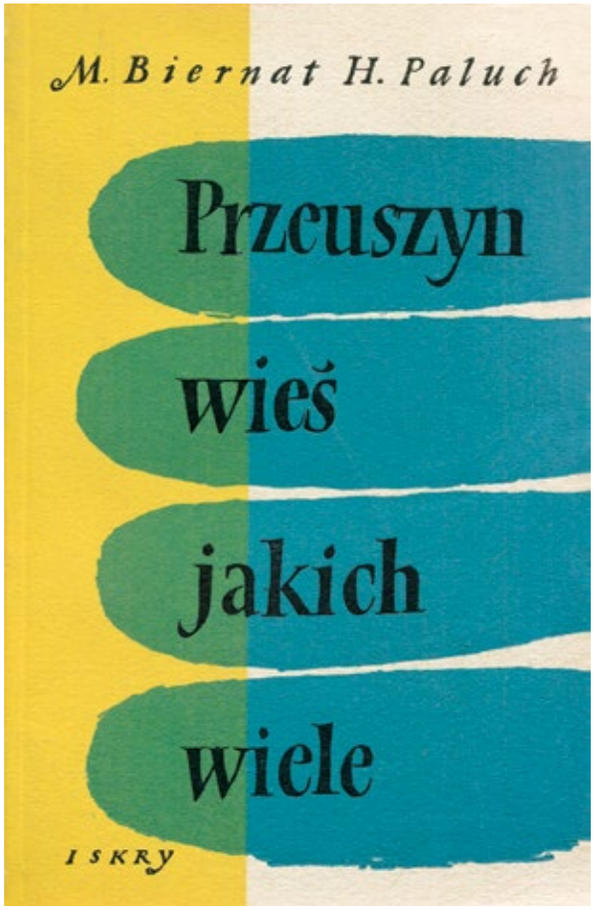
2


złoty
potok
Jerzy Lovell
ISKRY

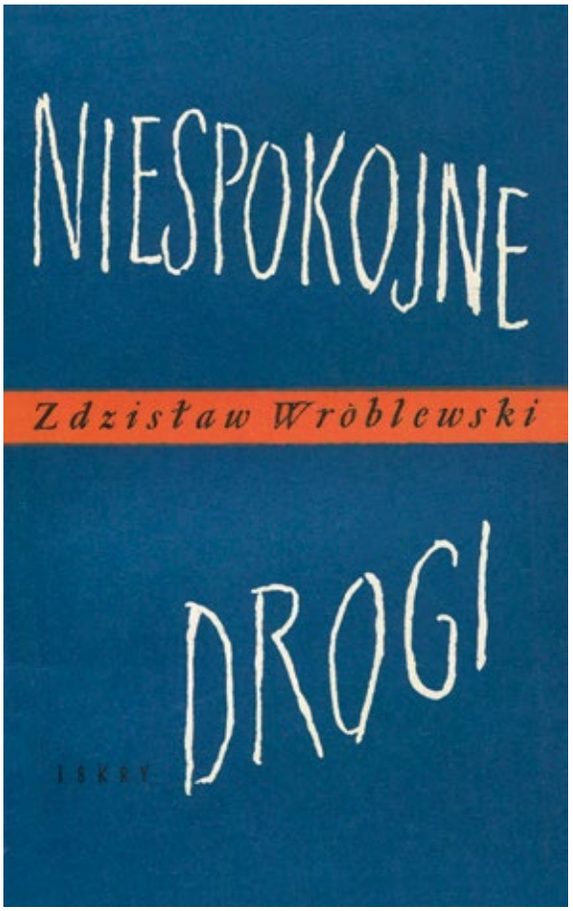
3


WŚRÓD
UCZNIÓW
STEFAN WOJTAŚ
ISKRY

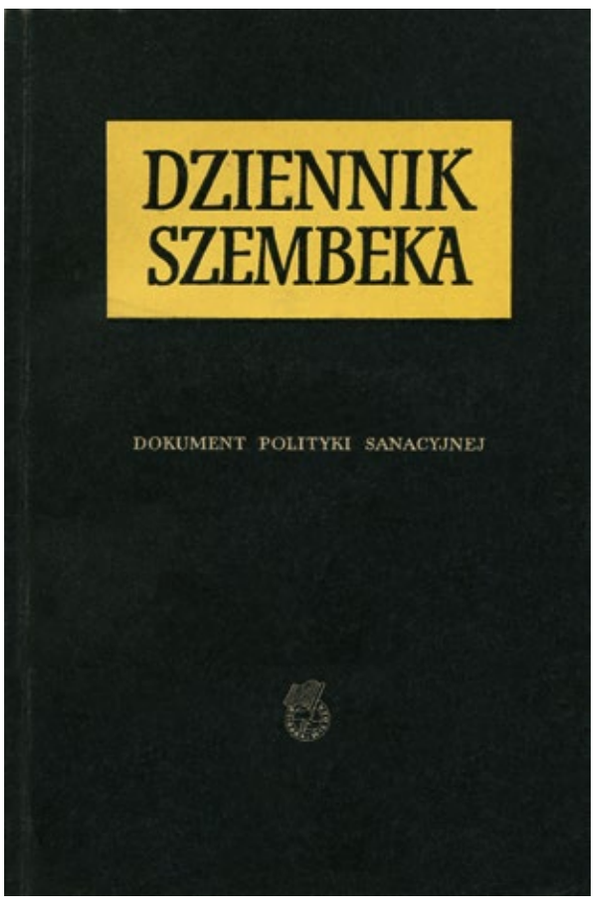
4



5



6



7

1 **Janusz Grabiański** | Stanisław Wygodzki | *Powrót do domu* | Iskry | 1954 | okładka

2 **Wojciech Wenzel** | August Hild | *Ludzie wychodzą z mroku* | Czytelnik | 1954 | okładka

3 **Jan Hollender** | Jerzy Lovell | *Złoty potok* | Iskry | 1954 | okładka

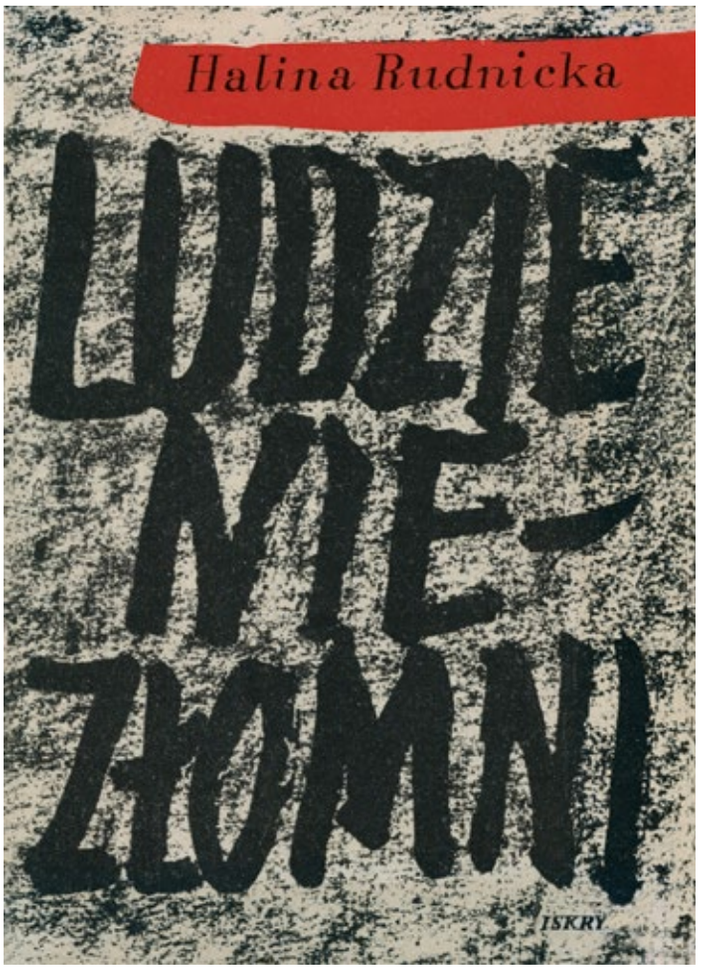
4 **Janusz Stanny** | Stefan Wojtaś | *Wśród uczniów* | Iskry | 1954 | okładka

5 **Jan Śliwiński** | Mieczysław Biernat i Henryk Paluch | *Przeuszyn, wieś jakich wiele* | Iskry | 1955 | okładka

6 **Marek Rudnicki** | Zdzisław Wróblewski | *Niespokojne drogi* | Iskry | 1955 | okładka

7 **Jan Śliwiński** | *Dziennik Szembeka. Dokument polityki sanacyjnej* | Książka i Wiedza | 1954 | okładka

1



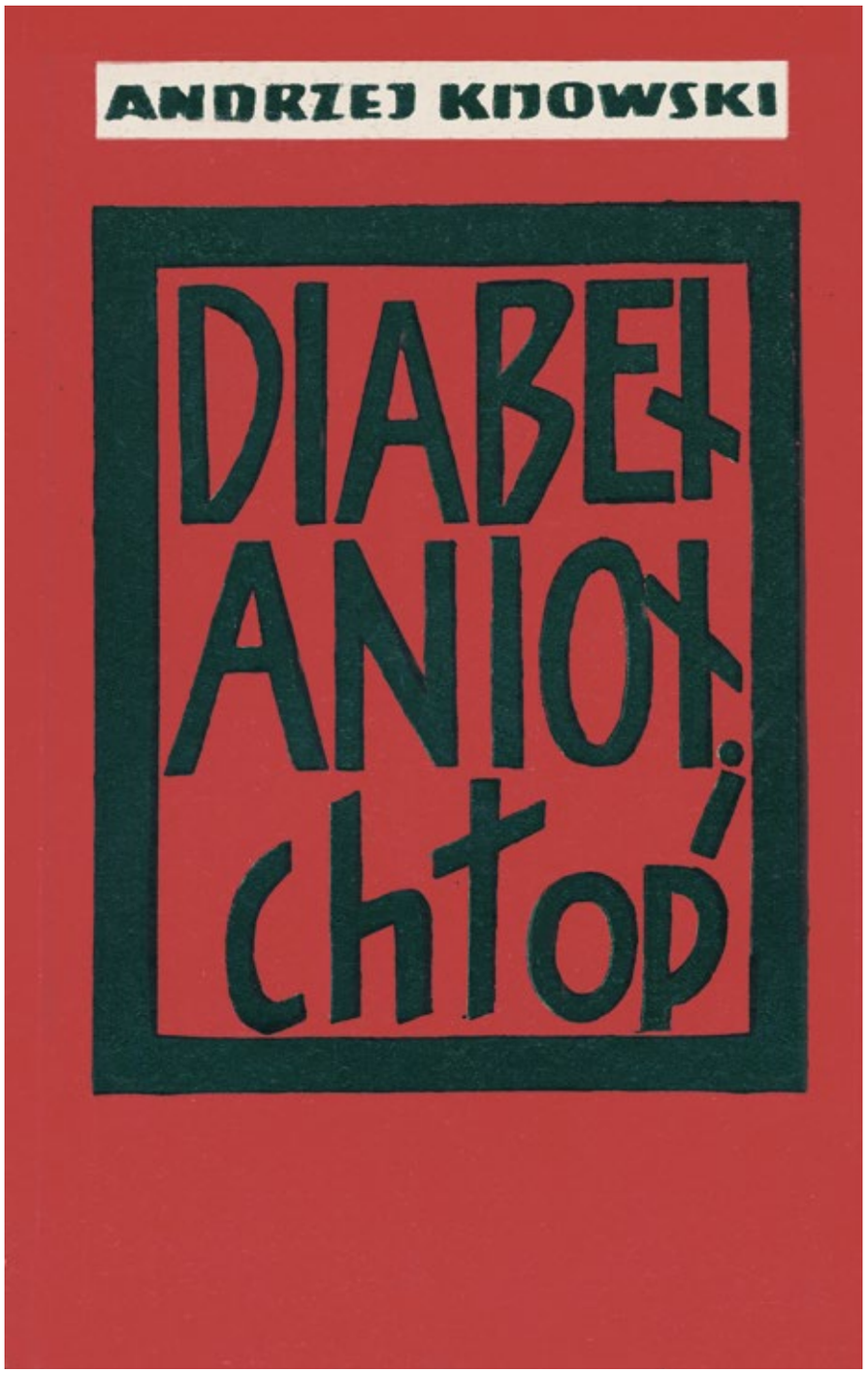
2

1 **Janusz Stanny** | *Opowiadania* | Iskry | 1954 | okładka

2 **Jerzy Jaworowski** | Halina Rudnicka | *Ludzie niezłomni* | Iskry | 1954 | okładka

3 **Lech Przybylski** | Andrzej Kijowski | *Diabeł, anioł i chłop* | Wydawnictwo Literackie | 1955 | okładka

4 **Kacper Ruducha** | praca dyplomowa na Wydziale Grafiki ASP w Gdańsku w pracowni prof. Janusza Górskiego i dr Anity Wasik | 2012 | grzbiety książek



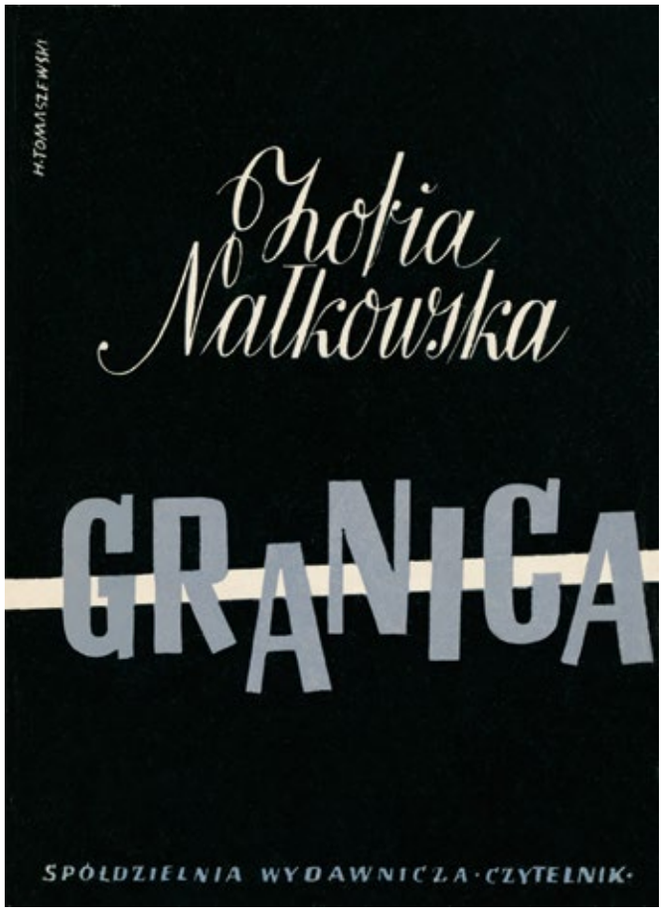
3

K

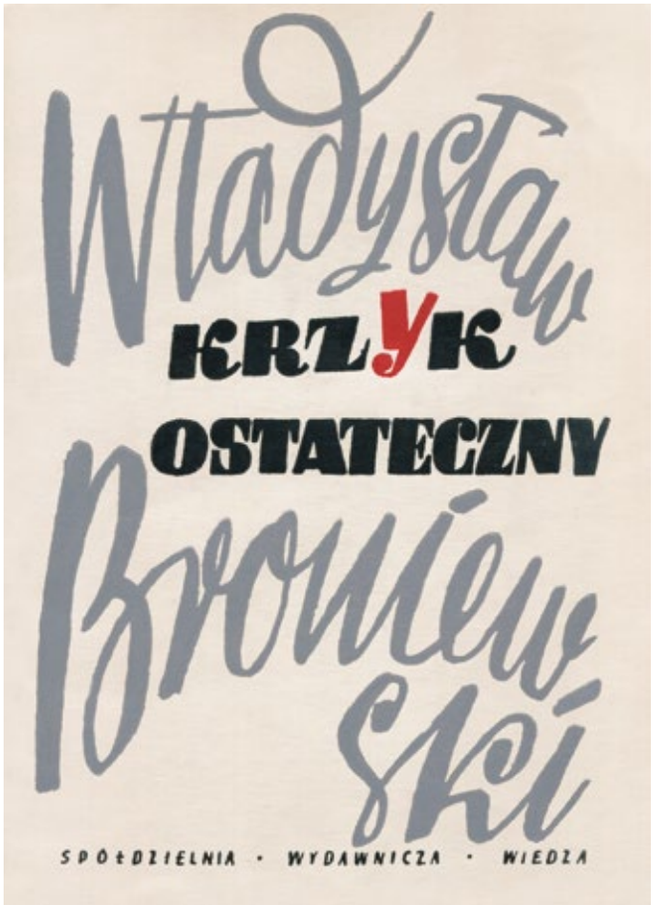
J Janusz Stanny zaprojektował okładkę zbioru opowiadań pisarzy francuskich, mając dopiero dwadzieścia dwa lata i przed sobą trzy lata studiów na warszawskiej ASP (w tym samym 1954 roku opracował graficznie jeszcze kilka innych książek, a wśród nich bardzo udaną *Chatę wuja Toma* Harriet Beecher Stowe).

K Lech Przybylski, projektant okładki książki Andrzeja Kijowskiego *Diabeł, anioł i chłop* (1955), kierował pracownią graficzną Wydawnictwa Literackiego, ale zapamiętany został przede wszystkim jako długoletni współpracownik Starego Teatru – projektował dla tej sceny afisze i programy, jest też autorem jej znaku. Zaskakująco nowoczesna okładka tomu opowiadań Kijowskiego przywołuje na myśl dekonstrukcjonistyczne realizacje współczesnych młodych grafików (poniżej fotografia grzbietów książek, które w 2012 roku zaprojektował w ramach pracy dyplomowej Kacper Ruducha, student Wydziału Grafiki gdańskiej ASP).

4



1



2

[L] W obu projektach można zauważyć pomysły charakterystyczne dla sztuki plakatu – dziedziny, w której niebawem Henryk Tomaszewski okaże się mistrzem: przecięcie tytułowych liter 'GRANICA' twardą „graniczną" linią na pierwszej okładce i „krzyczące" czerwone 'y' na drugiej – poza tą jedną małą literą w całości czarno-szarej.

1 **Henryk Tomaszewski** | Zofia Nałkowska | *Granica* | Czytelnik | 1945 | okładka

2 **Henryk Tomaszewski** | Władysław Broniewski | *Krzyk ostateczny* | Spółdzielnia Wydawnicza Wiedza | wydanie II | 1946 | okładka

3 **Henryk Tomaszewski** | Włodzimierz Słobodnik | *Poufne* | Książka | 1948 | okładka

4 **Henryk Tomaszewski** | Anna Seghers | *Ocalenie* | Czytelnik | 1950 | okładka

3.

Na zakończenie przedstawię przypadek w dwójnasób szczególny. Jego bohaterem jest Henryk Tomaszewski – artysta, który wywarł najsilniejszy wpływ na polską sztukę projektowania graficznego, a zarazem reprodukowane tu jego prace dobitnie unaoczniają paroksyzmy grafiki użytkowej pierwszego powojennego dziesięciolecia. Tomaszewski zdobył przed wojną doskonałe wykształcenie: skończył Szkołę Przemysłu Graficznego im. Marszałka Józefa Piłsudskiego w Warszawie, a potem studiował malarstwo na warszawskiej ASP. Debiutował jeszcze w czasie studiów, a w 1939 roku zdobył I nagrodę w konkursie na projekt pawilonu polskiego na Światowej Wystawie w Nowym Jorku. Zaprojektowana w 1945 roku okładka powieści Zofii Nałkowskiej *Granica* poświadcza jego talent i zawodowe umiejętności, ale jej sylistyka pozostaje zdecydowanie przedwojenna. Liternictwo na tomie wierszy Władysława Broniewskiego *Krzyk ostateczny* (1946) jest już naturalnie swobodne i w niczym nie przypomina stylizowanego pisma odręcznego Mieczysława Bermana[L]. Jednak najbardziej zaskakuje rewolucyjnie nowatorska

3

4

oprawa graficzna tomiku wierszy Włodzimierza Słobodnika *Poufne* z 1948 roku. Radosna zabawa literami nie tylko zapowiada plakaty artysty z końca lat 50., ale jest jedną z najlepszych realizacji polskiej sztuki książki w jej historii. Dwa lata później grafik ponownie udowadnia swoją warsztatową biegłość w projekcie okładki serii Klub Dobrej Książki wydawanej przez Czytelnik (należy do niej reprodukowana powyżej powieść Anny Seghers *Ocalenie* z 1950 roku). Jednak zarazem daje dowód, jak skutecznie socrealistyczna doktryna łamała karki nawet wybitnych twórców. ■

rewolucja: 1956–1970

1.

Pierwszą cezurą jest rok 1955, drugą – 1970. W grudniu tego roku, po krwawo stłumionym przez milicję i wojsko buncie robotników Gdańska, Gdyni i Szczecina, skompromitowanego Władysława Gomułkę na stanowisku I sekretarza KC PZPR zastąpił Edward Gierek.

Gomułka po dojściu do władzy w 1956 roku, wbrew społecznym nadziejom, nie zamierzał pogłębiać przemian, jakie dokonały się w Październiku. Partia komunistyczna nadal odgrywała kierowniczą rolę w państwie, działały cenzura i Służba Bezpieczeństwa (powołana w listopadzie 1956 roku), a także obowiązywały centralne planowanie i „socjalistyczne" stosunki produkcji oraz polityka zagraniczna zależna od Związku Radzieckiego. Rządy gomułkowskie, nazwane czasem „małej stabilizacji", w gospodarce przyniosły stagnację, jednak w wielu dyscyplinach sztuk użytkowych zapisały się jako najświetniejszy okres w historii. Jedną z nich była sztuka książki – przede wszystkim ilustracja książkowa i projektowanie okładek.

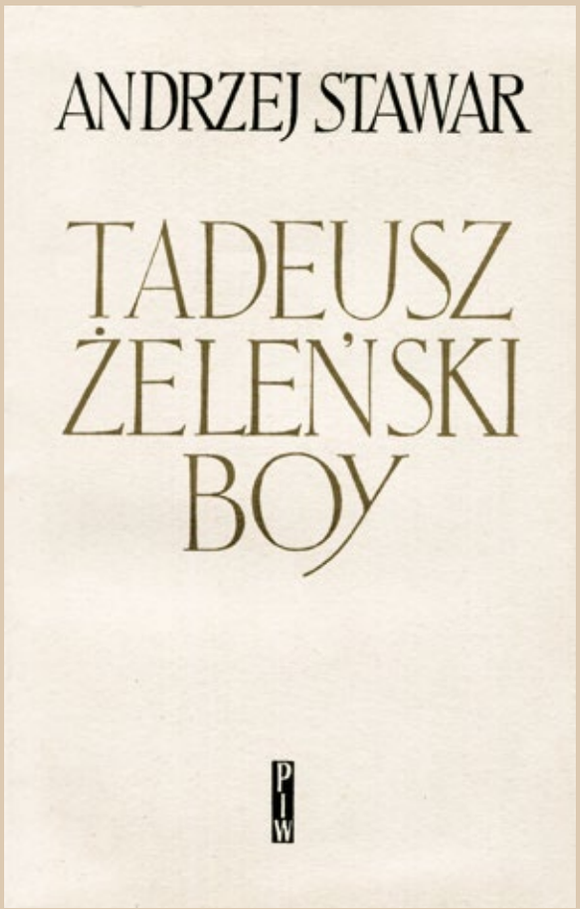
W najważniejszej polskiej oficynie wydającej literaturę piękną – Państwowym Instytucie Wydawniczym – pracownią graficzną kierował do 1960 roku (wówczas wyemigrował do Francji) Marek Rudnicki, który zbudował kanon jej literniczych okładek. Trudno uwierzyć, że reprodukowane na stronie obok projekty są dziełem aż trojga jego współpracowników – Ewy Frysztak, Zofii Sadowskiej i Aleksandra Stefanowskiego. Cechują je przede wszystkim: wyśrodkowana klasyczna kompozycja, zastosowanie rzymskiej

1 **Aleksander Stefanowski** | Andrzej Stawar | *Tadeusz Żeleński-Boy* | Państwowy Instytut Wydawniczy | 1958 | okładka

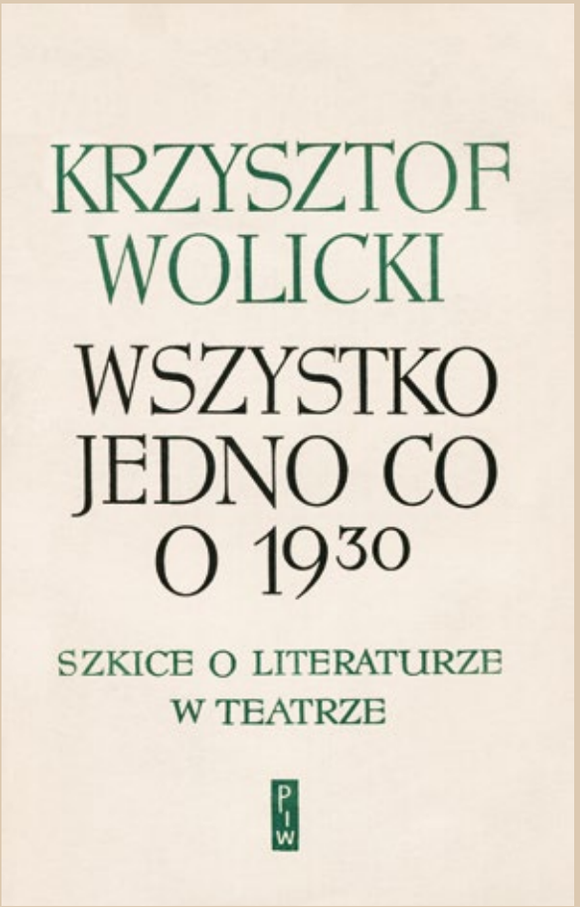
2 **Ewa Frysztak** | Krzysztof Wolicki | *Wszystko jedno co o 19.30. Szkice o literaturze w teatrze* | Państwowy Instytut Wydawniczy | 1969 | okładka

3 **Aleksander Stefanowski** | Michał Głowiński | *Porządek, chaos, znaczenie* | Państwowy Instytut Wydawniczy | 1968 | okładka

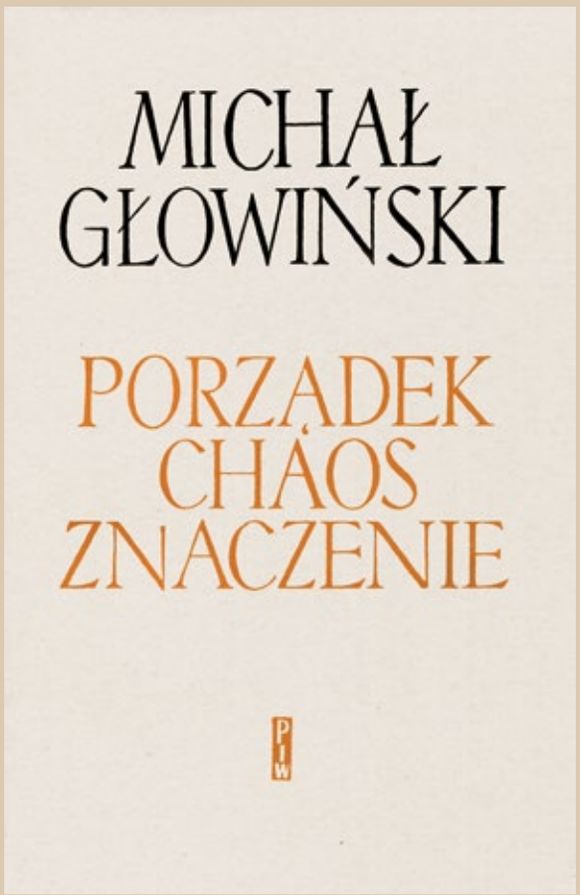
4 **Zofia Sadowska** | Zdzisław Najder | *Nad Conradem* | Państwowy Instytut Wydawniczy | 1965 | okładka


ANDRZEJ STAWAR
TADEUSZ ŻELEŃSKI BOY
PIW

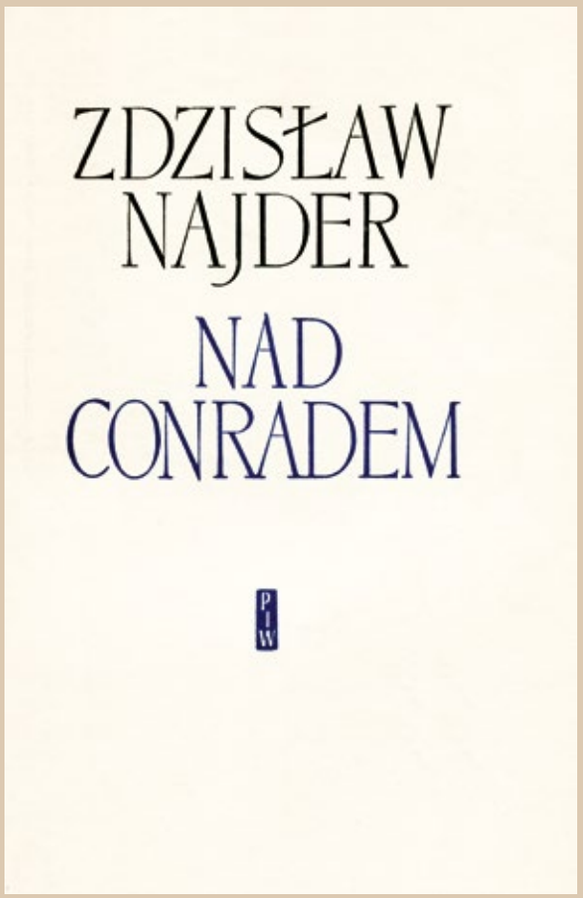
1


KRZYSZTOF WOLICKI
WSZYSTKO JEDNO CO O 1930
SZKICE O LITERATURZE W TEATRZE
PIW

2


MICHAŁ GŁOWIŃSKI
PORZĄDEK CHAOS ZNACZENIE
PIW

3

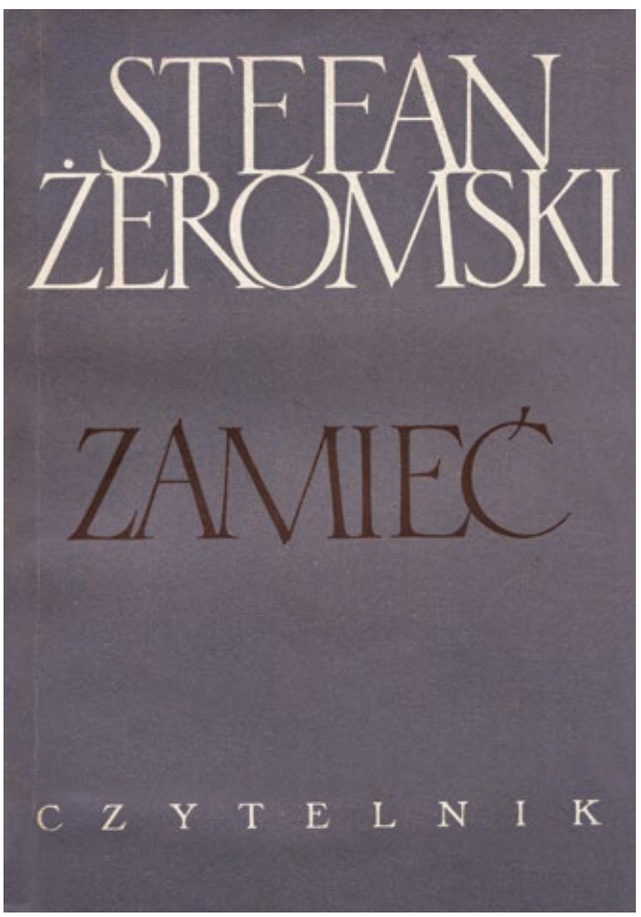

ZDZISŁAW NAJDER
NAD CONRADEM
PIW

4

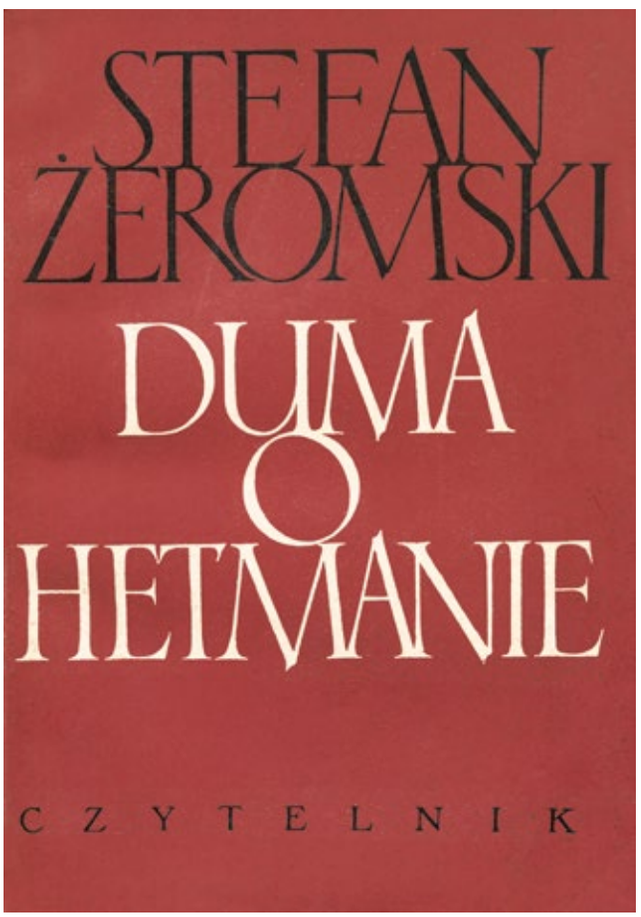
M Odpowiednikiem Marka Rudnickiego w drugim największym polskim wydawnictwie literackim – Spółdzielni Wydawniczej „Czytelnik” (założonej już w 1944 roku w wyzwolonym Lublinie) – był Jan Samuel Miklaszewski, rysownik i wytrawny liternik, który w latach 50. i 60. pełnił funkcję kierownika pracowni graficznej tej oficyny. Jego wrażliwości i artystycznej odwadze zawdzięcza Czytelnik miano najlepszego – pod względem opracowania graficznego okładek – polskiego wydawnictwa (chociaż autorskie projekty Miklaszewskiego, wyważone i stonowane, przypominały raczej okładki PIW-u).

kapitały, subtelnie modernizowanej przez grafików, oraz umiar, ład i dyscyplina. Rudnicki pozwalał sobie często na większą fantazję, lekko pochylając wersalikowe litery i rezygnując z interlinii, jak na okładce relacji Ksawerego Pruszyńskiego *Droga wiodła przez Narvik* z 1956 roku ▸IL. 2 STR. 254, albo łącząc antykwę ze swobodnie formowaną kaligrafią (w tomiku wierszy Władysława Broniewskiego *Anka* z 1956 roku).

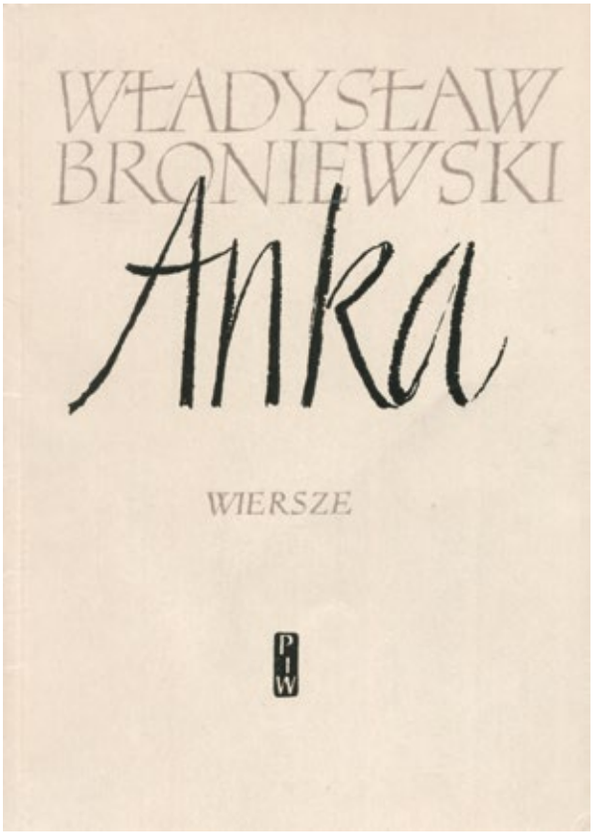
Ewa Frysztak, absolwentka krakowskiej ASP i najzdolniejsza z wychowanków Rudnickiego, w drugiej połowie lat 50. rozpoczęła poszukiwanie własnego języka artystycznego, a w następnej dekadzie to jej zawdzięczać będzie PIW największe osiągnięcia w dziedzinie grafiki książkowej.



1

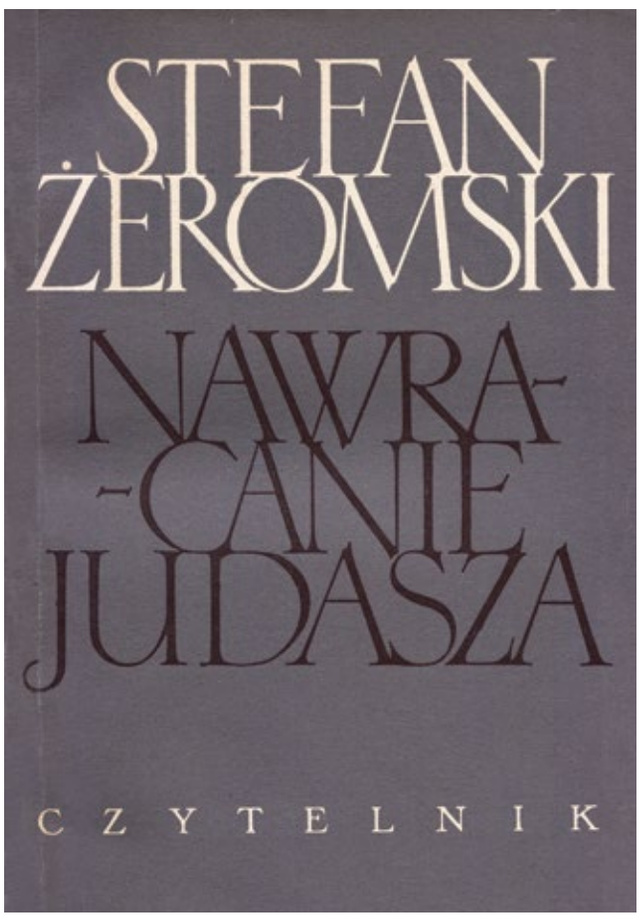


2



3

4



5

1 **Jan Samuel Miklaszewski** | Stefan Żeromski | *Zamieć* | Czytelnik | 1956 | okładka

2 **Jan Samuel Miklaszewski** | Stefan Żeromski | *Duma o hetmanie* | Czytelnik | 1957 | okładka

3 **Marek Rudnicki** | Władysław Broniewski | *Anka* | Państwowy Instytut Wydawniczy | 1956 | okładka

4 **Marek Rudnicki** | Jan Czarny | *Spojrzenia* | Iskry | 1956 | okładka

5 **Jan Samuel Miklaszewski** | Stefan Żeromski | *Nawracanie Judasza* | Czytelnik | 1956 | okładka

aneks 1

Z Ewą Frysztak rozmawia Janusz Górski [2019]

JG Litery na okładkach książek wydanych w drugiej połowie lat 50. i w latach 60. niemal wyłącznie wykonywane były ręcznie. Co więcej, niekiedy naśladowały, o d t w a r z a ł y czcionki drukarskie. Także pani zawsze malowała litery sama, a przecież można było napisać instrukcję dla drukarza: „Składać Paneuropą, 24 punkty”.

EF Paneuropa to moja ulubiona czcionka. Lubiłam ją, bo była prosta.

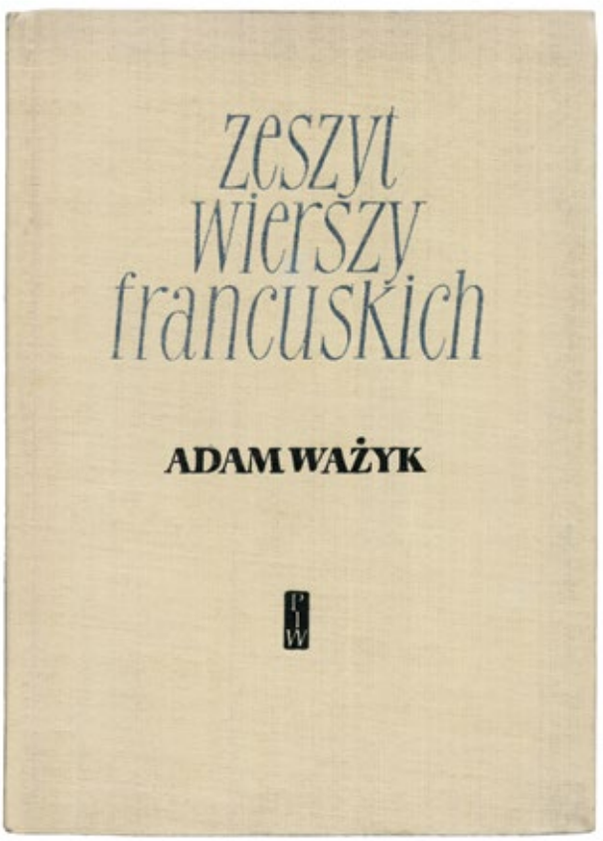
JG Przypominała Futurę.

EF Myślę, że ręczne rysowanie liter wyniosłam z PIW-u, tam był taki trend.

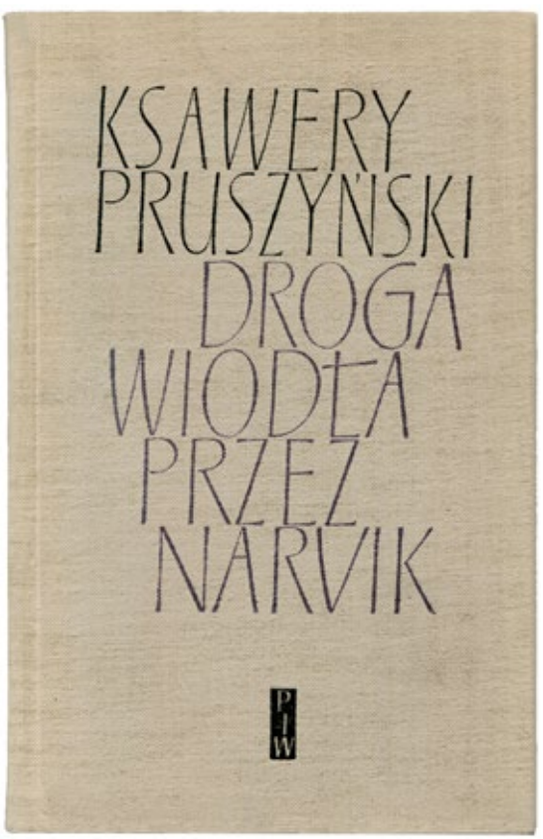
JG Kto go wyznaczył, pierwszy kierownik redakcji graficznej Marek Rudnicki?

EF Rudnicki, przypuszczam.

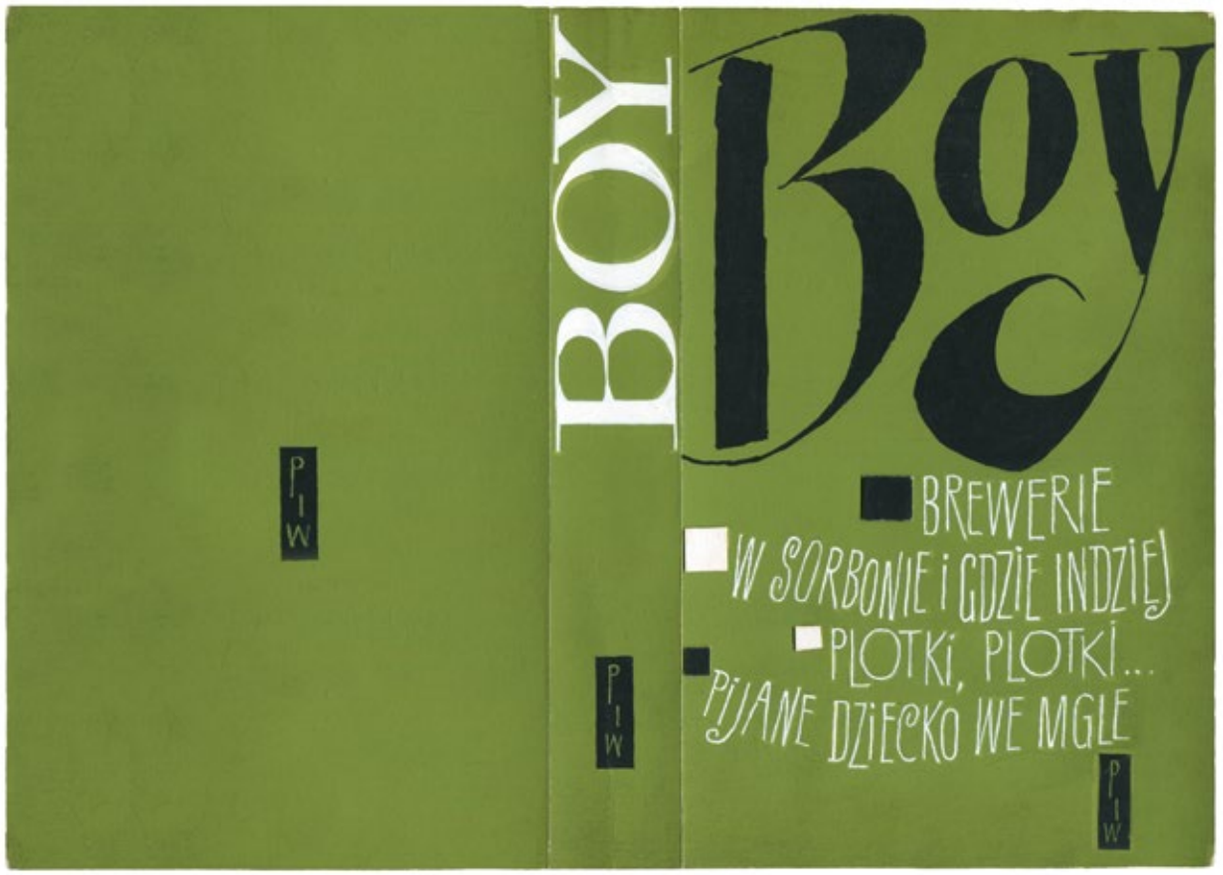
N Kto był uczniem, a kto nauczycielem? Dwie okładki: do książki Ksawerego Pruszyńskiego *Droga wiodła przez Narvik* (zaprojektowana przez Marka Rudnickiego) oraz do *Zeszytu wierszy francuskich* Adama Ważyka (pod którą podpisała się Ewa Frysztak-Lubelska) pochodzą z tego samego – przełomowego – 1956 roku.



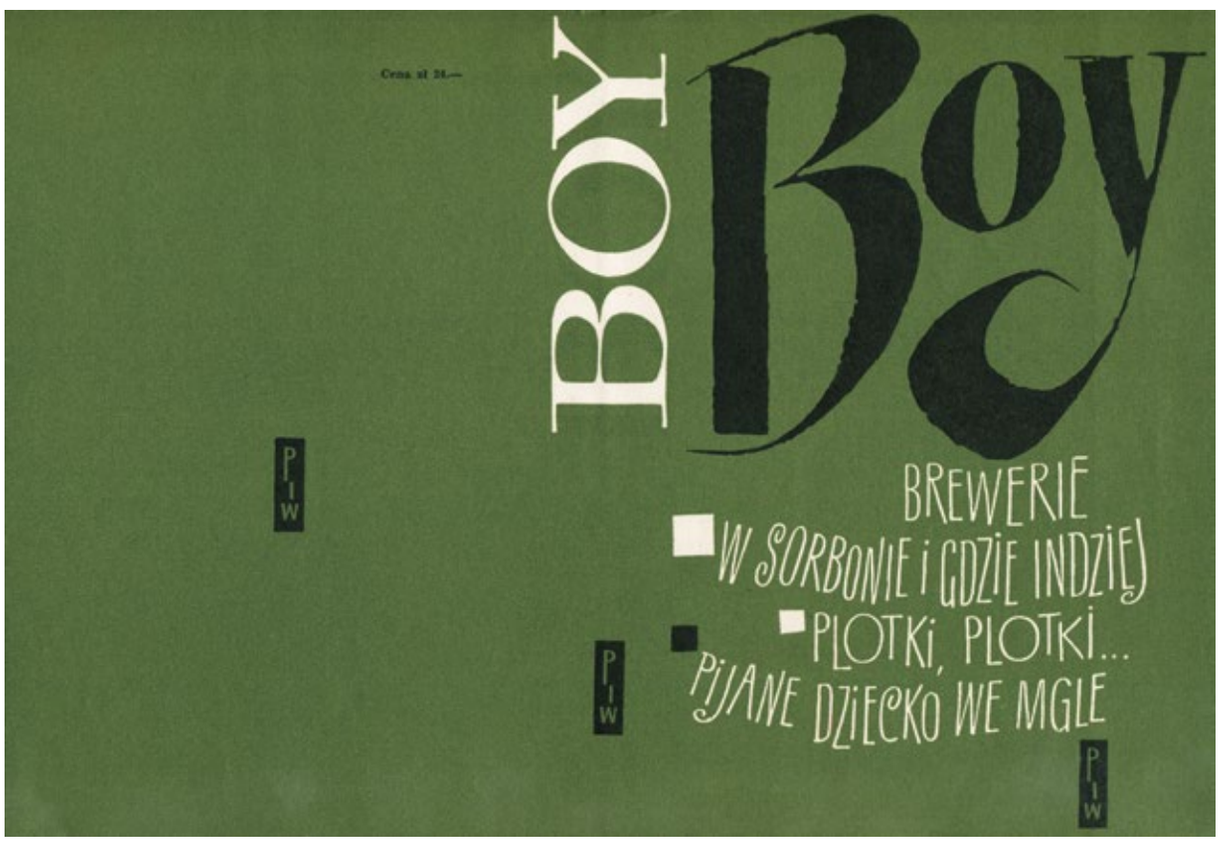
1



2



3



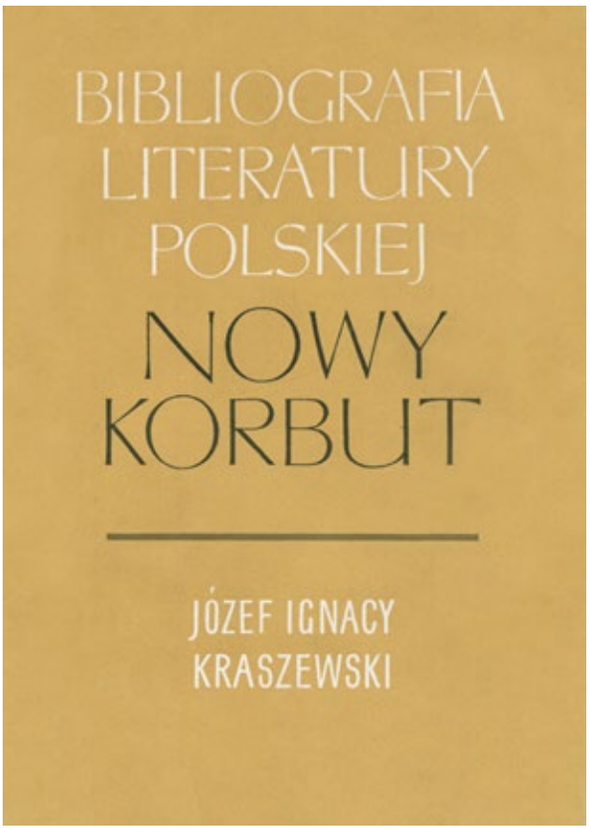
4

1 **Ewa Frysztak-Lubelska** | Adam Ważyk | *Zeszyt wierszy francuskich* | Państwowy Instytut Wydawniczy | 1956 | okładka

2 **Marek Rudnicki** | Ksawery Pruszyński | *Droga wiodła przez Narvik* | Państwowy Instytut Wydawniczy | 1956 | okładka

3 **Ewa Frysztak-Lubelska** | Tadeusz Żeleński Boy | *Felietony III* | Państwowy Instytut Wydawniczy | 1958–1959 | obwoluta | projekt

4 **Ewa Frysztak-Lubelska** | Tadeusz Żeleński Boy | *Felietony III* | Państwowy Instytut Wydawniczy | 1958–1959 | obwoluta



1

JG Dlaczego?

EF Nie wiem, nie było mnie tam, gdy zaczynał. Trzeba było ręcznie naśladować drukarskie czcionki.

JG A dlaczego tytułów nie składano po prostu z czcionek? Nie wszystkie kroje były dostępne, to zrozumiałe, ale niekiedy ręcznie robione litery naśladowały kroje, które znaleźć można było w kasztach.

EF Nie wiem.

JG Sądzę, że wynikało to z dwóch powodów. Po pierwsze, jeżeli zlecało się skład drukarni, to mogło się zdarzyć, że zecer pomylił kroje albo zignorował instrukcję. Nie wiadomo było, jaki będzie rezultat, a nad projektem wykonanym w pracowni graficznej wydawnictwa można było zachować pełną kontrolę. Po drugie, czcionki bywały uszkodzone, maszyny zużyte i skład z gotowych form często wypadał w druku gorzej.

EF Nie było efektu artystycznego.

JG I trzeci powód, o którym już wspomniałem – drukarnie dysponowały niewielkim wyborem krojów, a jeszcze mniej było krojów tytułowych, czyli dużej wielkości.

EF Nie wiem, czybym się ośmiu doliczyła.

JG Krótko po wojnie wykorzystywano jeszcze kroje z zasobów przedwojennych, na przykład blok kamienny, Naudin albo litery z czcionek drewnianych. Drewniane były wspaniałe.

EF Nie oglądałam ich, jeździłam do drukarni rzadko, głównie po to, żeby dopilnować kolorów.

JG W każdym wydawnictwie projekty do druku przygotowywał technik…

EF Rysownik techniczny. Zajmował się tylko liternictwem. Wyłącznie.

JG Co robił?

EF Na przykład *Noc* Jerzego Andrzejewskiego, mój pierwszy projekt.

JG Przerysowywał litery z pani projektu na kalkę?

EF Nie, chyba na brystol, jednak głowy nie dam. Przygotowywał to w domu i przynosił do wydawnictwa.

JG Nie pracował na miejscu?

EF Bywał co dzień, ale nie pamiętam, żeby miał swoje biurko i przy nim siedział. No ale to było sto lat temu, mogę nie pamiętać.

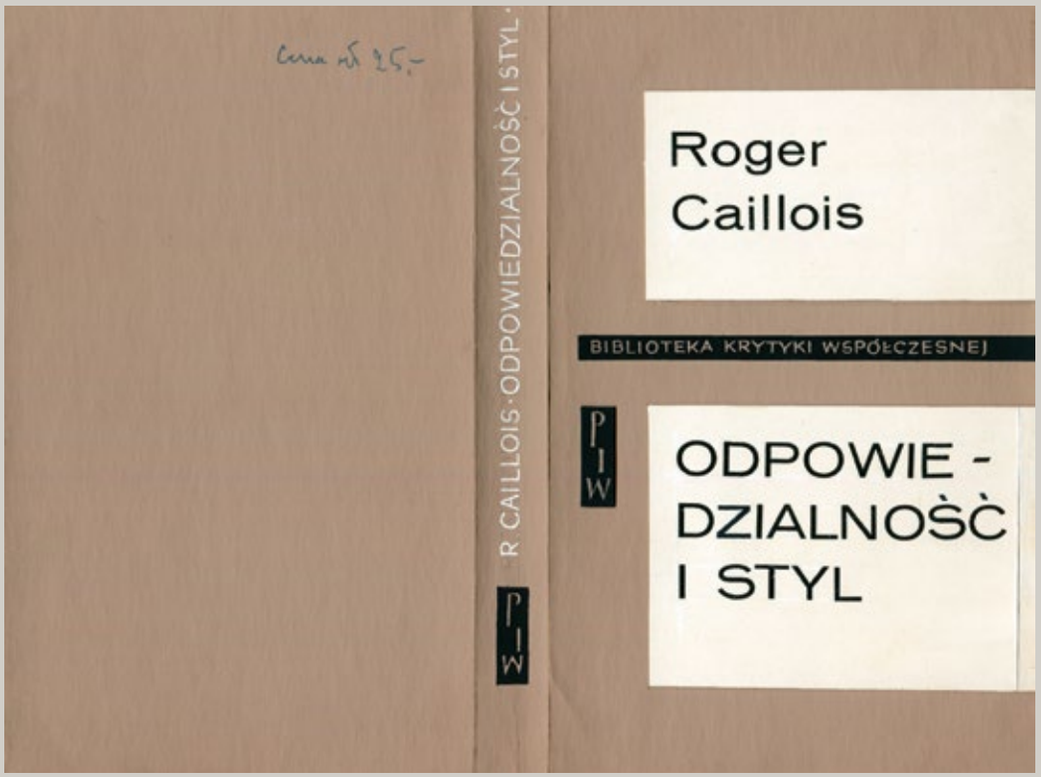
1 **Ewa Frysztak** | *Bibliografia literatury polskiej. Nowy Korbut. Józef Ignacy Kraszewski* | Wydawnictwo Literackie | 1966 | obwoluta

2 **Ewa Frysztak** | Roger Caillois | *Odpowiedzialność i styl* | Państwowy Instytut Wydawniczy | 1967 | obwoluta | projekt

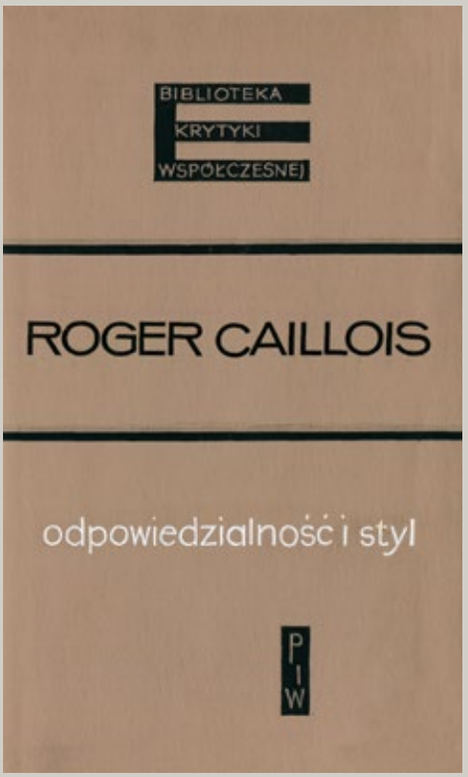
3 **Ewa Frysztak** | Roger Caillois | *Odpowiedzialność i styl* | Państwowy Instytut Wydawniczy | 1967 | okładka | projekt

4 **Ewa Frysztak** | Roger Caillois | *Odpowiedzialność i styl* | Państwowy Instytut Wydawniczy | 1967 | obwoluta

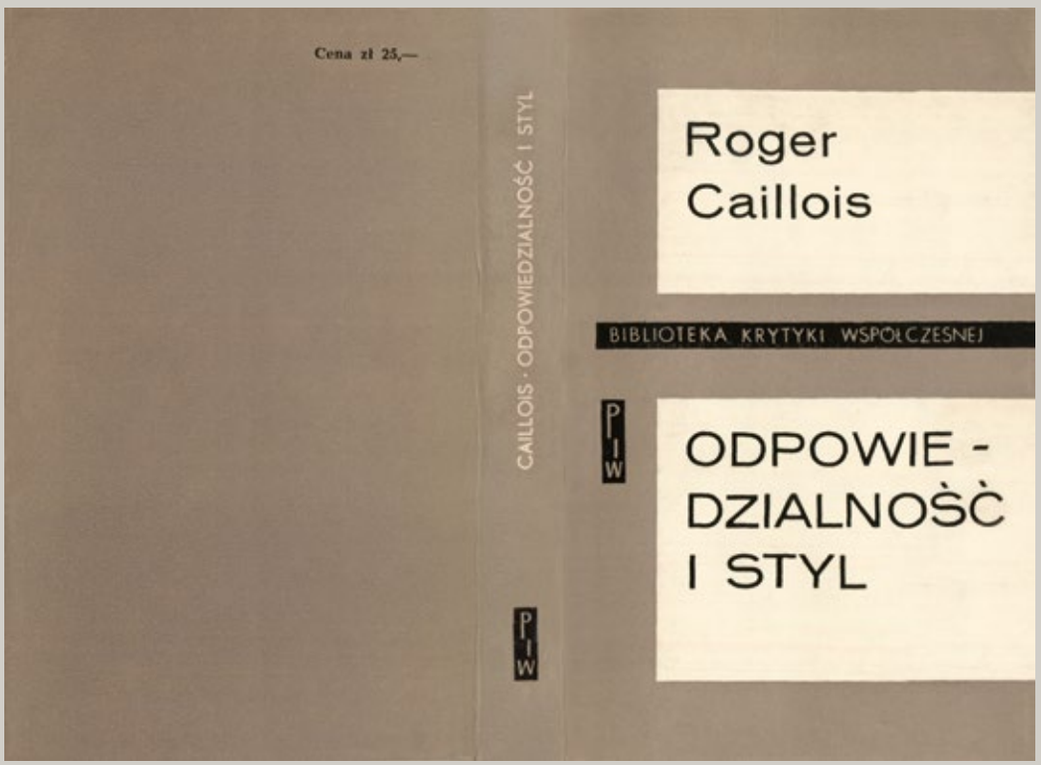
5 **Ewa Frysztak** | Roger Caillois | *Odpowiedzialność i styl* | Państwowy Instytut Wydawniczy | 1967 | okładka


Cena zł 25,-
R. CAILLOIS · ODPOWIEDZIALNOŚĆ I STYL ·
PIW
Roger
Caillois
BIBLIOTEKA KRYTYKI WSPÓŁCZESNEJ
PIW
ODPOWIE -
DZIALNOŚĆ
I STYL

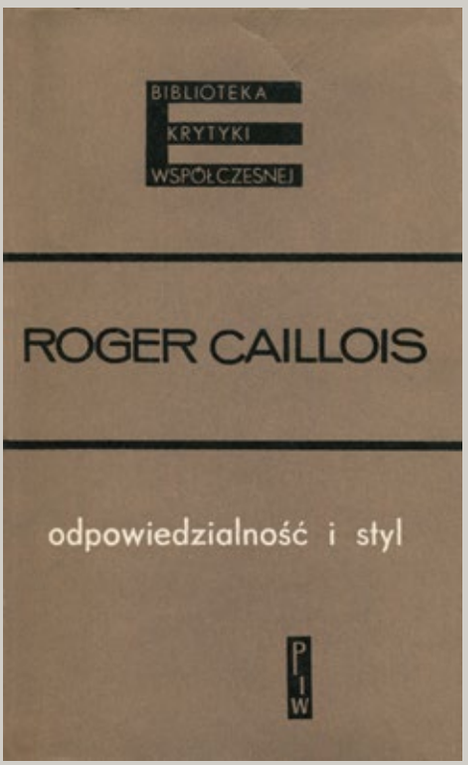
2


BIBLIOTEKA
KRYTYKI
WSPÓŁCZESNEJ
ROGER CAILLOIS
odpowiedzialność i styl
PIW

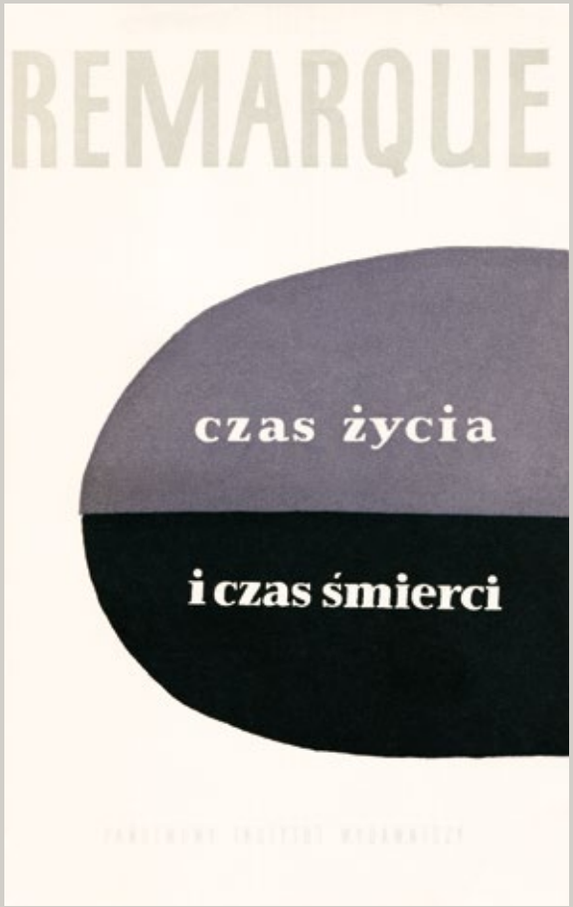
3


Cena zł 25,—
CAILLOIS · ODPOWIEDZIALNOŚĆ I STYL
PIW
Roger
Caillois
BIBLIOTEKA KRYTYKI WSPÓŁCZESNEJ
PIW
ODPOWIE -
DZIALNOŚĆ
I STYL
PIW

4


BIBLIOTEKA
KRYTYKI
WSPÓŁCZESNEJ
ROGER CAILLOIS
odpowiedzialność i styl
PIW

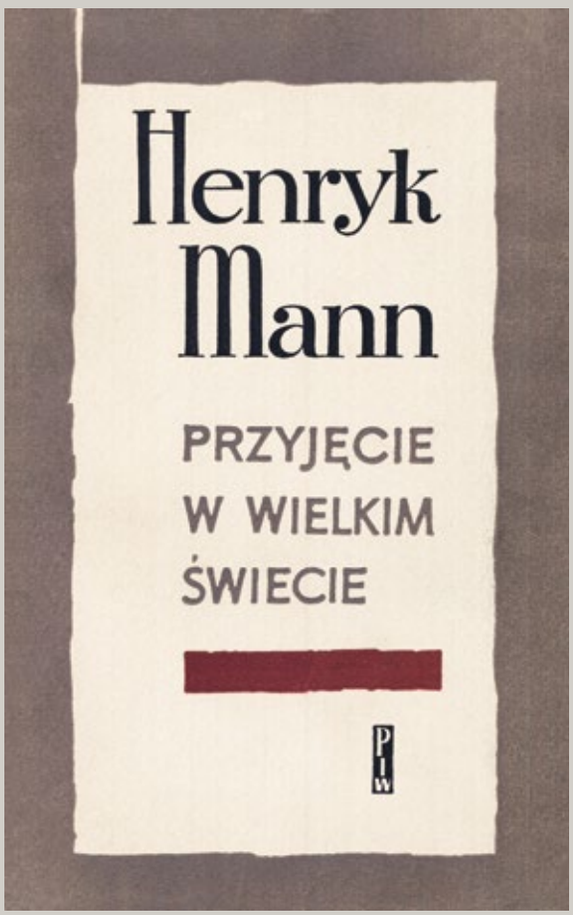
5


REMARQUE
czas życia
i czas śmierci

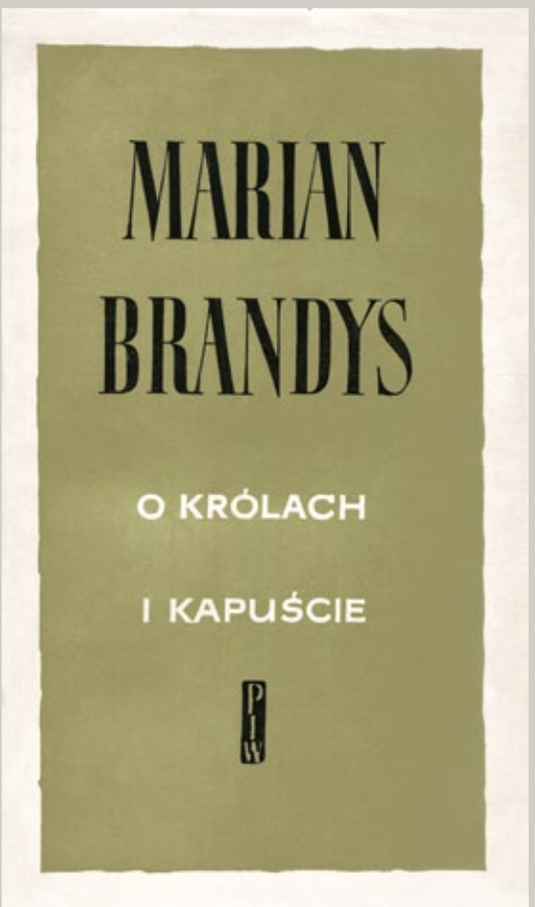
1

Radiguet
opętanie
PIW

2


Henryk
Mann
PRZYJĘCIE
W WIELKIM
ŚWIECIE
PIW

3


MARIAN
BRANDYS
O KRÓLACH
I KAPUŚCIE
PIW

4

Za to dobrze pamiętam, że czasem go opieprzałam. „Jasiu, drewniane” – mówiłam.

JG Pani litery były niedoskonałe, co dodawało im artyzmu, a on je prostował.

EF Otóż to.

JG Zadaniem technika było także rozbijanie projektów na kolory.

EF Jakie kolory? Druk typo, góra dwa kolory.

JG Czasem trzy.

EF Czasem.

JG Pani dawała projekt w jednym egzemplarzu w obu kolorach?

EF Nie rozdzielałam kolorów.

JG Zadaniem technika było przygotowanie projektu jako zestawu czarno-białych rysunków, oddzielnie dla każdego z kolorów. Jeżeli w pani projekcie białe litery były umieszczone na zielonym tle, technik musiał zrobić to samo, czyli zostawić białe litery na czarnym tle.

EF Tak. Czasem łączyło się to z koniecznością wycięcia liter z tła, jeżeli zarówno litery, jak i tło były kolorowe.

JG Miała pani okazję wykorzystywać litery z fotoskładu?

EF A co to znaczy?

JG Fotoskład to technologia stosowana w wydawnictwach w drugiej połowie lat 70., która pozwalała naświetlać teksty na błonie fotograficznej, taki protokomputer. Zrewolucjonizowała łamanie książek.

EF Nigdy w życiu, w tym czasie nie było mnie w Polsce. A przed wyjazdem, w drugiej połowie lat 70., nie pracowałam już w PIW-ie, byłam wolnym strzelcem.

JG Wróćmy do rysowania liter ręką. Nauczyła się pani tego w czasie studiów?

EF Liternictwo było jednym z przedmiotów, których uczyłam się w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie.

JG Na czym polegały te zajęcia? Musiała pani przerysowywać setki literek?

EF Nie pamiętam kompletnie, kompletnie! Widocznie nie sprawiało mi to jakiejś wielkiej przykrości.

5

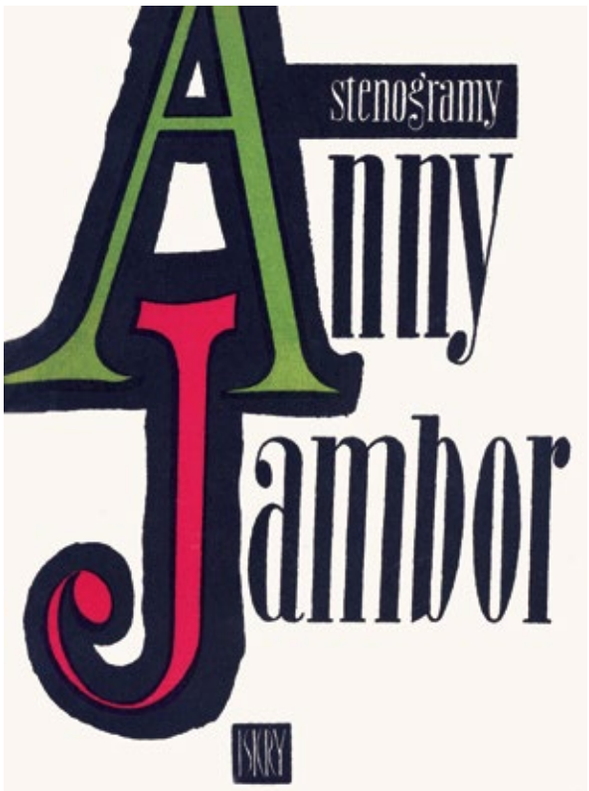
1 **Ewa Frysztak-Witowska** | Erich Maria Remarque | *Czas życia i czas śmierci* | Państwowy Instytut Wydawniczy | 1960 | obwoluta

2 **Ewa Frysztak-Lubelska** | Rajmund Radiguet | *Opętanie* | Państwowy Instytut Wydawniczy | 1958 | obwoluta

3 **Ewa Frysztak-Lubelska** | Henryk Mann | *Przyjęcie w wielkim świecie* | Państwowy Instytut Wydawniczy | 1959 | okładka

4 **Ewa Frysztak-Lubelska** | Marian Brandys | *O królach i kapuście* | Państwowy Instytut Wydawniczy | 1959 | okładka

5 **Ewa Frysztak** | Olga Bergholc | *Dzienne gwiazdy* | Państwowy Instytut Wydawniczy | 1966 | obwoluta



1

JG W PIW-ie często robiła pani tytuł klasyczną rzymską antykwą. Jednak ją pani modernizowała, czasem zwężała, czasem niemal do zera redukowała odstępy międzywierszowe, niekiedy dodawała ozdobne zakończenia liter. Korzystała pani na co dzień z podręczników albo wzorników krojów?

EF Nie, skądże. Nie miałam żadnych podręczników.

JG To skąd pani czerpała wzory liter? Z wyobraźni, z pamięci?

EF Myślę, że raczej z wyobraźni, bo miałam tylko katalog czcionek z drukarni. Koniec. I czasopisma, przede wszystkim „Graphis".

JG Sama je pani kupowała?

EF Tak. Byłam u stryja w Anglii, chałturzyłam, więc miałam trochę pieniędzy. Potem, gdy stryj zobaczył, że kupuję takie rzeczy, zaproponował, że będzie mi je przysyłał. Zamiast kupować jakieś okropne sukienki, zaprenumerował „Graphis".

JG W projekcie antologii Antoniego Marianowicza i Andrzeja Nowickiego *Księga nonsensu* wklejała pani w makiety wycinki z czasopism zagranicznych, żeby pokazać, jak powinien zostać złamany tekst.

EF Później przywiozłam z Londynu letrasety, które tutaj były wielką rzadkością. Ale nie używałam ich zbyt często.

JG Letraset to było ogromne ułatwienie. Tytuł, którego wykonanie zajmowało pół dnia, można było odbić w dziesięć minut. Ale produkowane później polskie odpowiedniki były do niczego. I polskie, i czeskie.

EF Do niczego. ■

1 **Ewa Frysztak-Lubelska** | *Stenogramy Anny Jambor* | tom II | Iskry | 1959 | okładka

2 **Ewa Frysztak-Lubelska** | Władysław Broniewski | *Poezje* | Iskry | 1959 | okładka

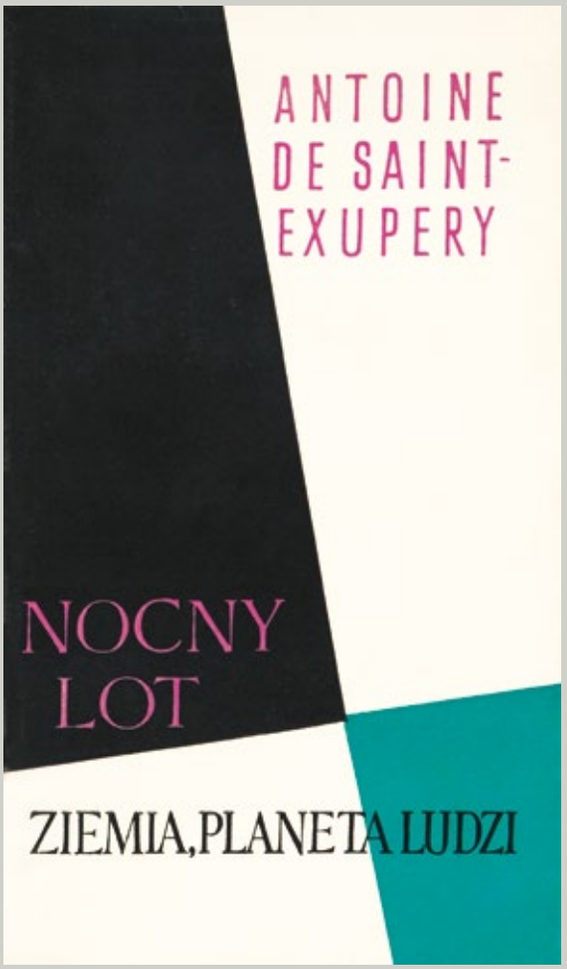
3 **Aleksander Stefanowski** | Antoine de Saint-Exupéry | *Nocny lot. Ziemia, planeta ludzi* | Państwowy Instytut Wydawniczy | 1960 | obwoluta

4 **Aleksander Stefanowski** | Wojciech Żukrowski | *Piórkiem flaminga* | Państwowy Instytut Wydawniczy | wydanie IV | 1966 | okładka

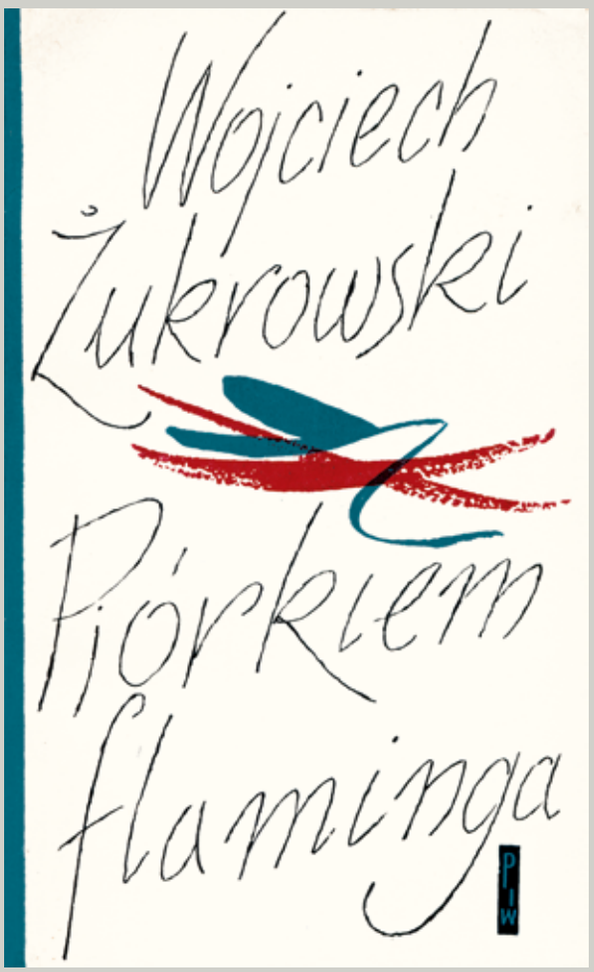
5 **Aleksander Stefanowski** | Jerome David Salinger | *9 opowiadań* | Państwowy Instytut Wydawniczy | 1967 | okładka

Władysław
Broniewski
POEZJE
ISKRY

2


ANTOINE
DE SAINT-
EXUPERY
NOCNY
LOT
ZIEMIA, PLANETA LUDZI

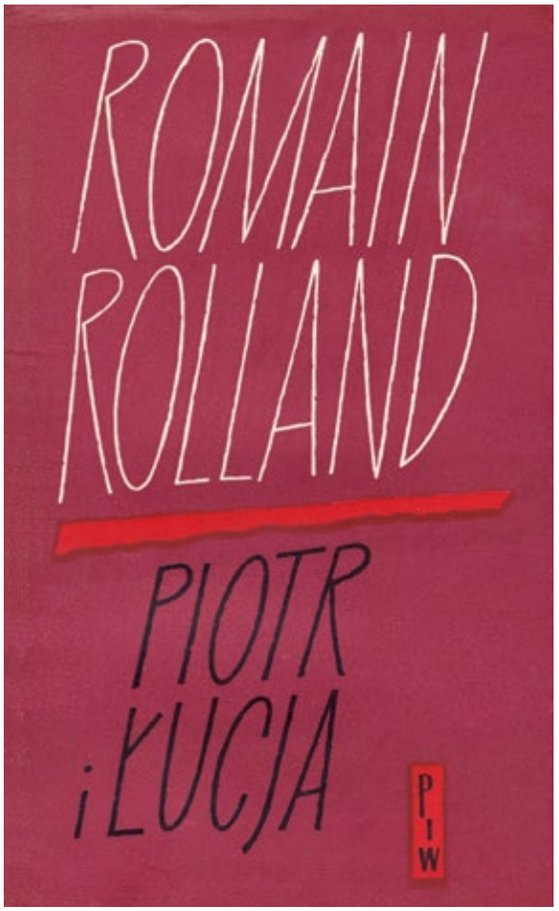
3

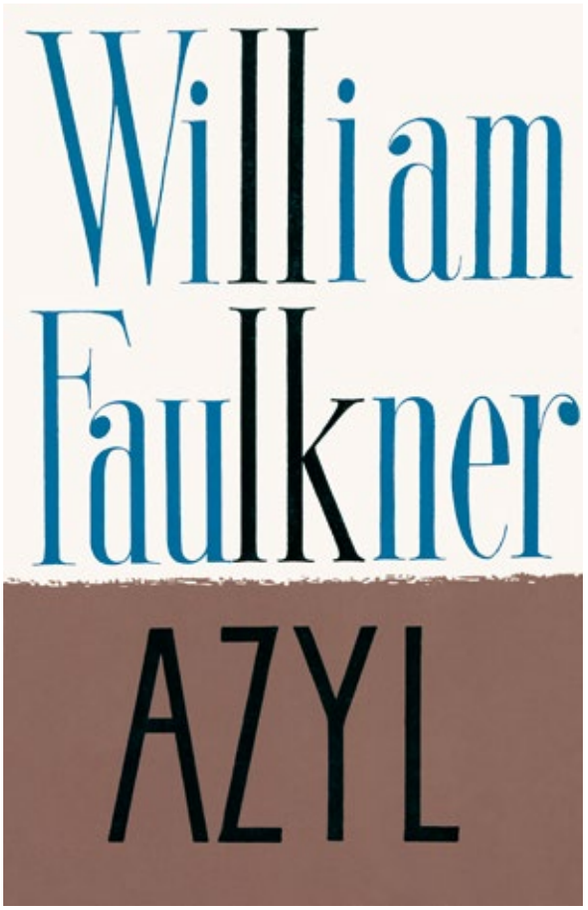

Wojciech
Żukrowski
Piórkiem
flaminga
PIW

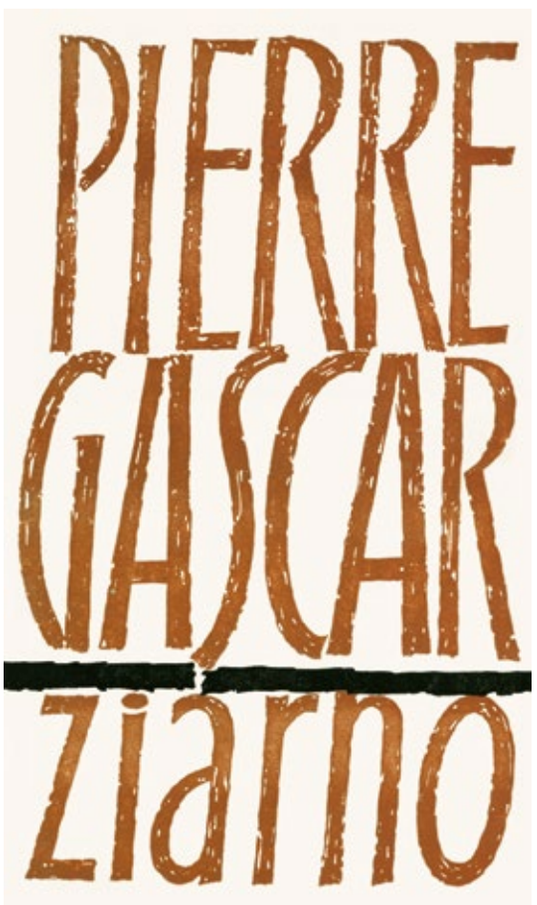
4

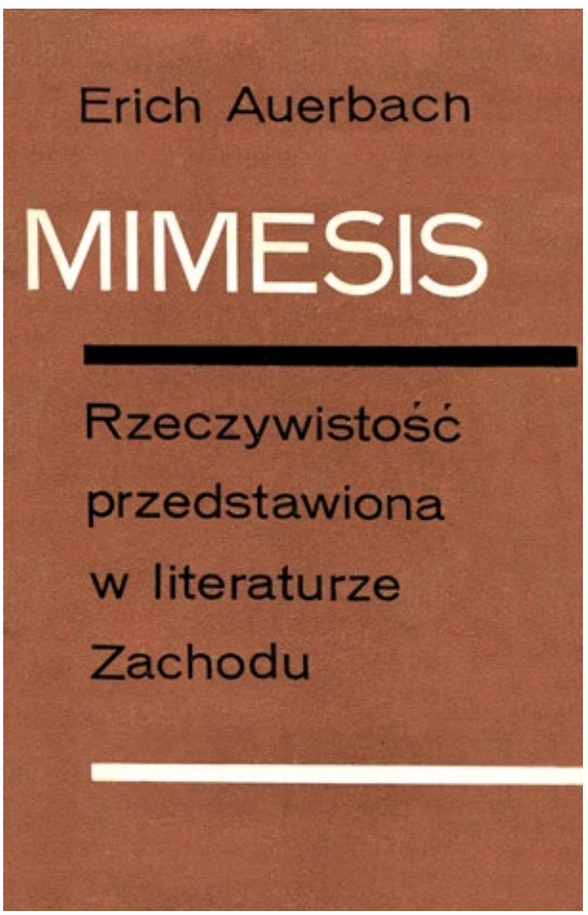
J.D.Salinger
9
opowiadań
PIW

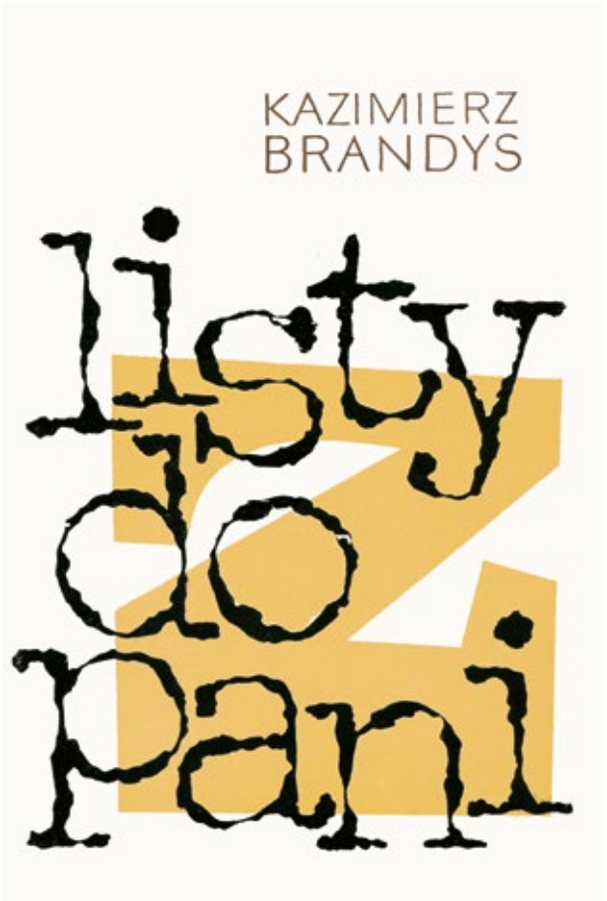
5


ROMAIN
ROLLAND
PIOTR
i ŁUCJA
PIW
1

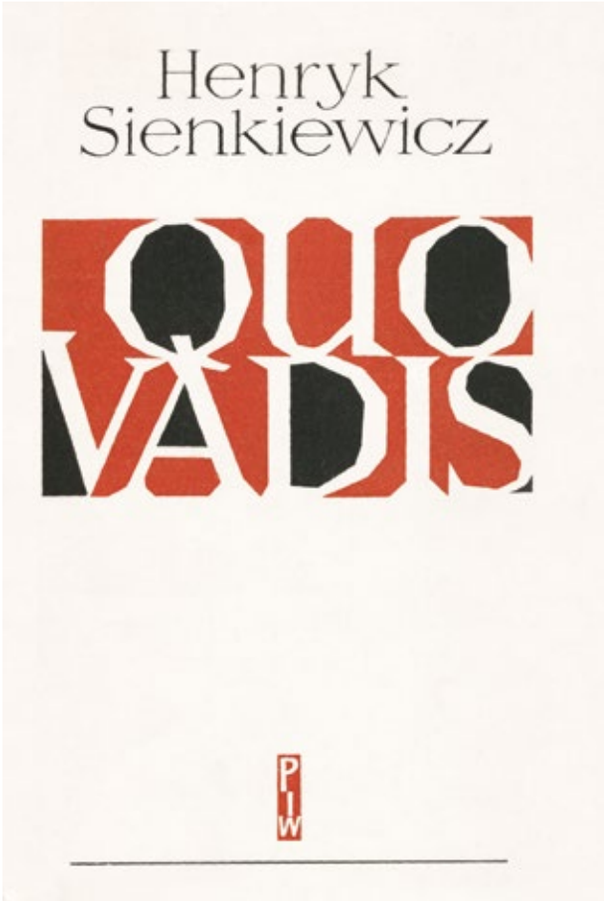

William
Faulkner
AZYL
2


PIERRE
GASCAR
ziarno
3


Erich Auerbach
MIMESIS
Rzeczywistość
przedstawiona
w literaturze
Zachodu
4



5



6

2.

W jednym z pierwszych numerów „Projektu", którego edycję podjęto zaraz po Październiku, Jerzy Olkiewicz wygłosił ożywczy (po szarzyźnie okresu stalinowskiego) postulat: „Okładka, a jeszcze bardziej obwoluta książki jest jednocześnie jej opakowaniem i reklamą, prócz roli informacyjnej spełnia więc również rolę handlową"[5]. Wśród rezultatów, które przyniosła realizacja tej sugestii (opisanych przeze mnie w szkicu *Oddech. Okładki polskich książek z literaturą piękną 1954–1960*), było współzawodnictwo między dwoma najważniejszymi polskimi wydawnictwami literackimi – Państwowym Instytutem Wydawniczym i Czytelnikiem. Istotny element tej rywalizacji stanowiła szata graficzna okładek. W ocenie Jerzego Olkiewicza „grafika PIW-u jest poważna, unikająca efekciarstwa, umiarkowana, ostrożna – w najlepszych przykładach można by ją nazwać dystyngowaną czy elegancką"[6]. Tonując tę opinię, pisałem: „Krytyczną ocenę należałoby uzupełnić informacją, że w katalogu PIW-u przeważały edycje klasyki polskiej i obcej oraz teksty

1 **Aleksander Stefanowski** | Romain Rolland | *Piotr i Łucja* | Państwowy Instytut Wydawniczy | wydanie II | 1961 | obwoluta

2 **Danuta Staszewska** | William Faulkner | *Azyl* | Państwowy Instytut Wydawniczy | 1957 | obwoluta

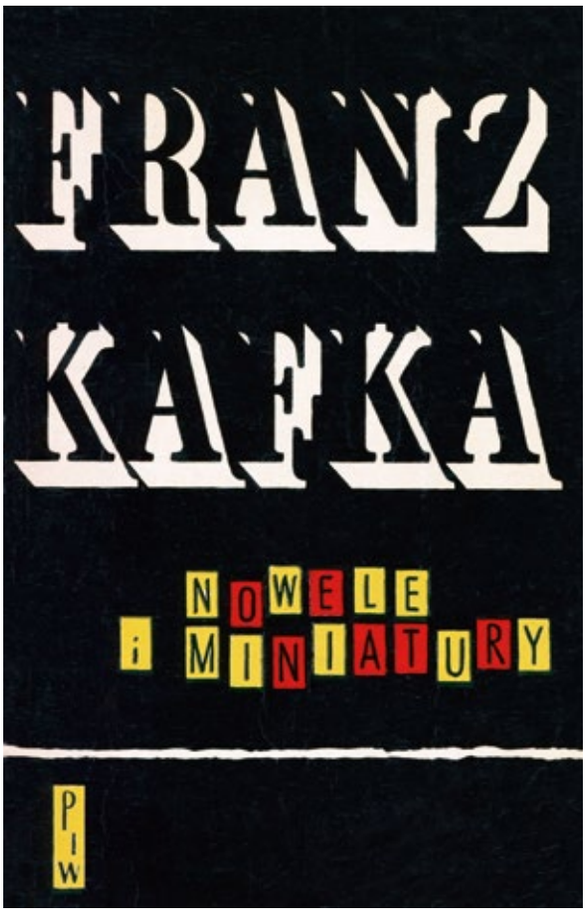
3 **Marek Rudnicki** | Pierre Gascar | *Ziarno* | Państwowy Instytut Wydawniczy | 1957 | obwoluta

4 **Ewa Frysztak** | Erich Auerbach | *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu* | Państwowy Instytut Wydawniczy | 1968 | obwoluta

5 **Danuta Staszewska** | Kazimierz Brandys | *Listy do pani Z* | Państwowy Instytut Wydawniczy | wydanie III | 1965 | obwoluta

6 **Andrzej Heidrich** | Henryk Sienkiewicz | *Quo vadis* | Państwowy Instytut Wydawniczy | 1961 | okładka

1



2

1 **Aleksander Stefanowski** | Maja Ganina | *Obym cię była nie spotkała* | Państwowy Instytut Wydawniczy | 1968 | obwoluta

2 **Aleksander Stefanowski** | Franz Kafka | *Nowele i miniatury* | Państwowy Instytut Wydawniczy | 1961 | okładka

3 **Jan Zygmanowski** | Maksym Gorki | *Matka* | Państwowy Instytut Wydawniczy | 1957 | okładka

4 **Tadeusz Babicz** | Halina Brodzka | *Inne Niemcy* | Zachodnia Agencja Prasowa | 1962 | okładka

5 **Jan Samuel Miklaszewski** | Roger Manvell i Heinrich Fraenkel | *Goebbels* | Czytelnik | 1962 | obwoluta

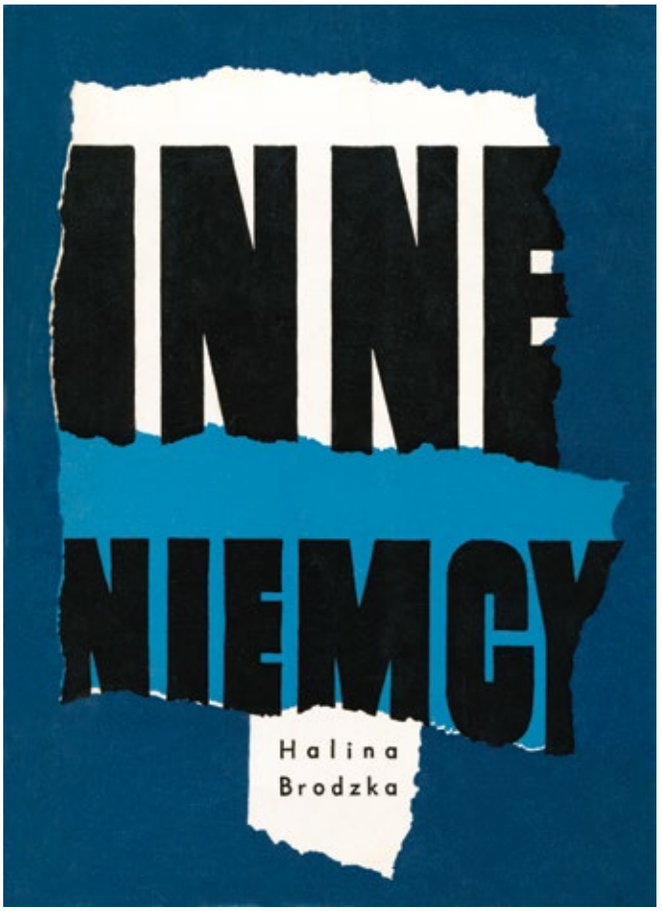
6 **Włodzimierz Łajming** | Marceli Podlaszewski | *Ustrój polityczny Wolnego Miasta Gdańska w latach 1920–1933* | Wydawnictwo Morskie | 1966 | okładka

współczesne najwyżej oceniane przez oficjalną krytykę, zatem forma opracowania graficznego dobrze korespondowała z charakterem wydawanych książek. […] Na okładkach PIW-u w tym okresie przeważały rozwiązania liternicze, z których wiele dobrze broni się do dzisiaj”[7]. Obok Ewy Frysztak projektowali je przede wszystkim Danuta Staszewska i Aleksaner Stefanowski, następca Marka Rudnickiego na stanowisku szefa redakcji graficznej PIW-u.

Podobnie stonowane liternicze opracowania znaleźć można było w ofercie także innych polskich wydawnictw, jednak większość okładek stanowiły projekty nasycone kolorem, dynamiczne

GORKI
matka

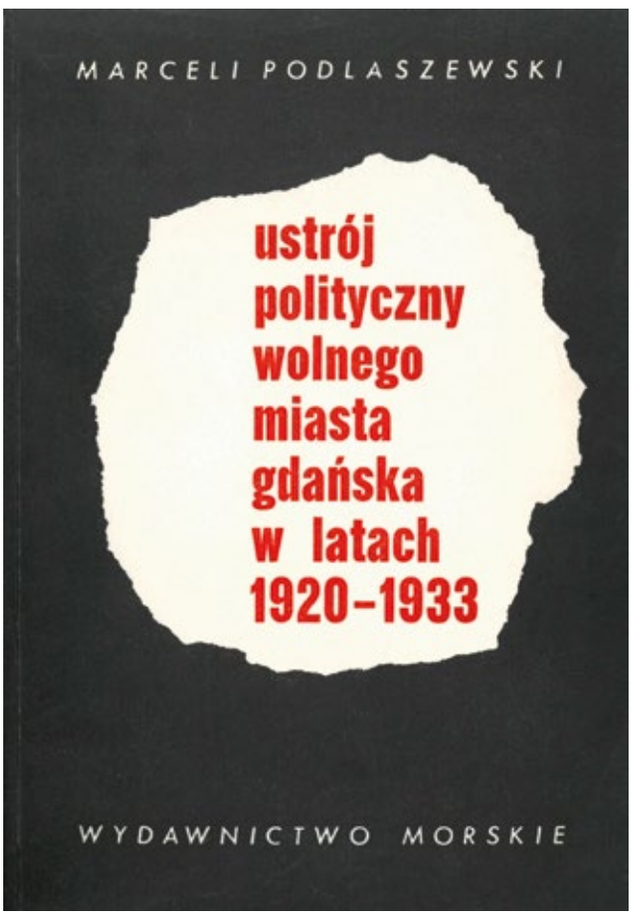
3


INNE
NIEMCY
Halina
Brodzka

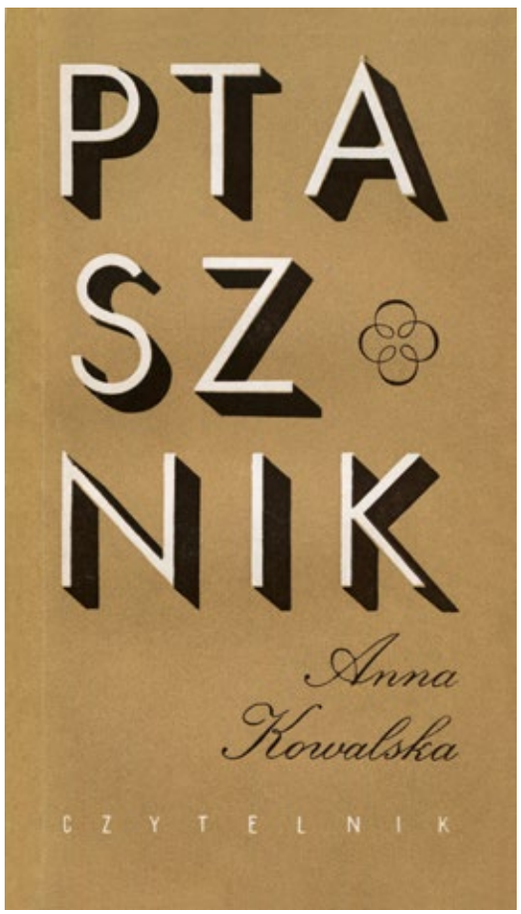
4

ROGER MANVELL I HEINRICH FRAENKEL
CZYTELNIK
GOEBBELS

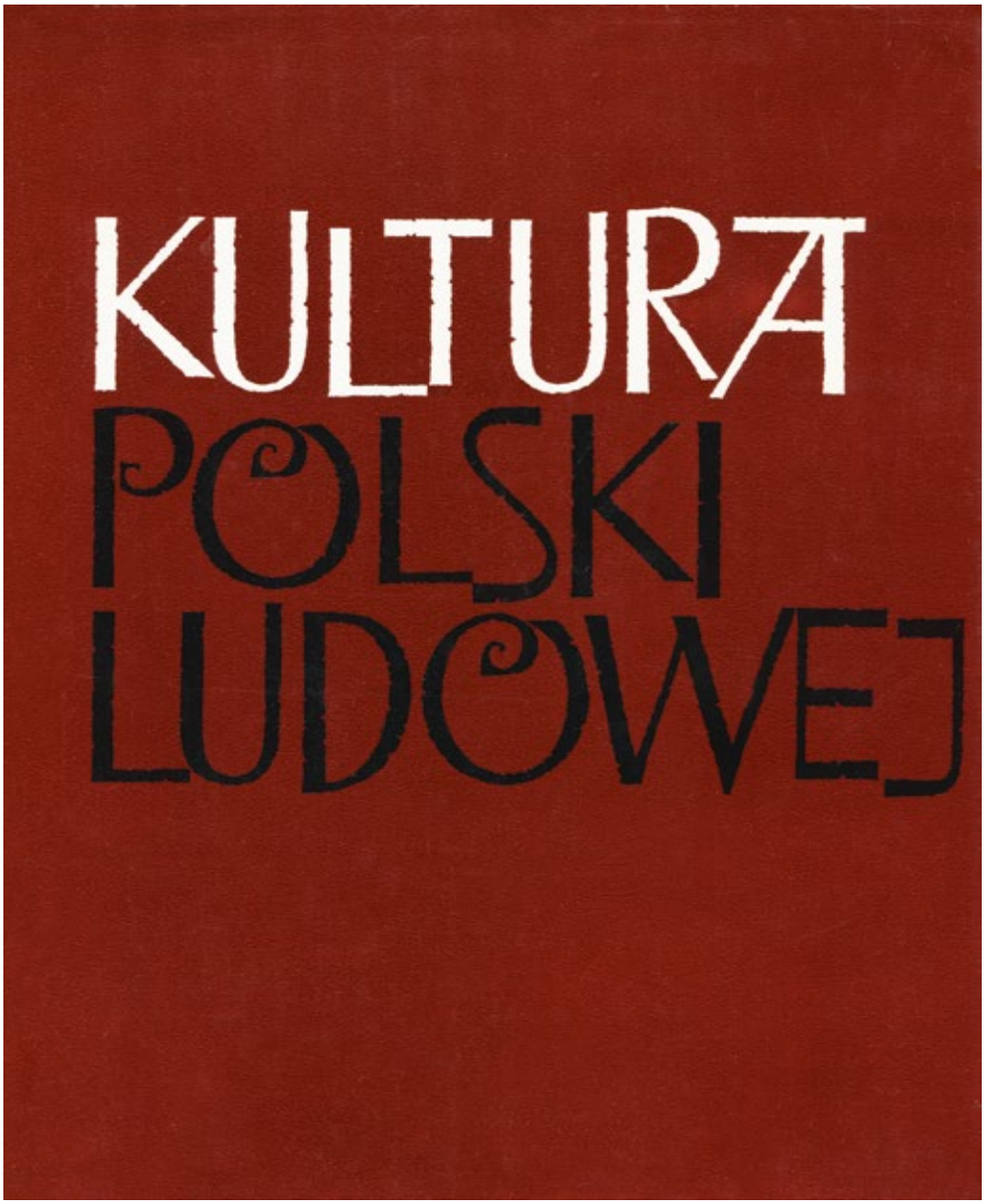
5


MARCELI PODLASZEWSKI
ustrój
polityczny
wolnego
miasta
gdańska
w latach
1920–1933
WYDAWNICTWO MORSKIE

6

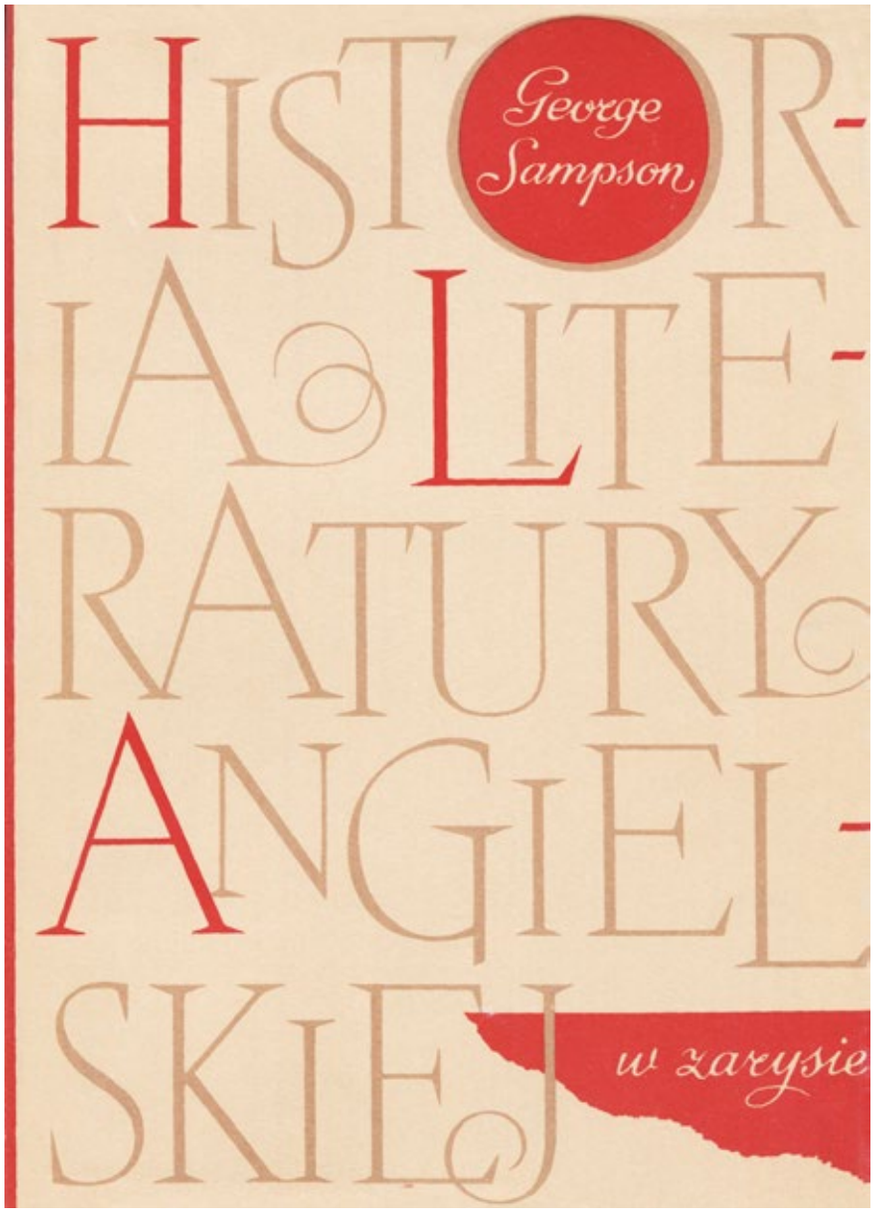


1



2

i zaczepne. „Przemiany polityczne Października przyniosły polskim twórcom niemal nieskrępowaną wolność artystyczną, przywróciły im prawo do poszukiwań i eksperymentów. Realizm, kojarzący się z doktrynalnymi ograniczeniami socrealizmu, został na dekady odsunięty na margines. Źródłem odniesień i tematem sporów stały się znów nurty awangardy z pierwszej połowy xx wieku, […] dołączyła do nich fascynacja najnowszymi prądami w sztuce Zachodu, przede wszystkim taszyzmem. […] Różne odmiany taszyzmu wywarły w drugiej połowie lat 50. ogromny wpływ na polską sztukę projektową”[8].



3

Na przełomie lat 40. i 50. przyłączono do akademii sztuk pięknych w Warszawie i Krakowie dobrze funkcjonujące w tych miastach szkoły wyższe sztuk stosowanych[0]. W nowych uczelniach „rola przedmiotów artystycznych w programach edukacji projektantów ogromnie wzrosła. Młodzi graficy, czując się »prawdziwymi« artystami, chętnie rezygnowali z reguł, które wiązały ręce ich starszym kolegom, a doświadczenie zdobyte za sztalugami i w pracowniach grafiki warsztatowej z entuzjazmem wnosili do projektowania”[10]. Projektowaniem okładek i ilustracją zajęło się również wielu absolwentów malarstwa, a nawet architektury,

[0] W 1950 roku do stołecznej ASP przyłączono Wyższą Szkołę Sztuk Plastycznych w Warszawie, kontynuatorkę tradycji Miejskiej Szkoły Sztuk Zdobniczych i Malarstwa. Nową uczelnię nazwano Akademią Sztuk Plastycznych (dopiero w 1957 roku przywrócono nazwę Akademia Sztuk Pięknych). W tym samym roku krakowską ASP połączono z Wyższą Szkołą Sztuk Plastycznych w Krakowie, uczelnią o najstarszych w Polsce tradycjach kształcenia w dziedzinie sztuk użytkowych i przemysłu artystycznego. We wstępie opublikowanej w 1949 roku broszury przedstawiającej plany rozwoju tej ostatniej szkoły w latach 1949–1955 czytamy: „Dnia 17 października 1833 r. został utworzony uchwałą Senatu Wolnego Miasta Krakowa […] osobny oddział rysunku, malarstwa, rzeźby i architektury w ramach ówczesnej szkoły technicznej przemianowanej na INSTYTUT TECHNICZNY, który obejmował […] szkołę techniczną podzieloną na 5 kursów rocznych, czyli klas, do których należą: a) katedra malarstwa, b) katedra rzeźby, c) katedra rysunku i architektury oraz zakłady i warsztaty techniczne obejmujące: litografię, drukarnię, warsztaty stolarskie i tokarskie”[9].

1 **Andrzej Heidrich** | Anna Kowalska | *Ptasznik* | Czytelnik | 1964 | obwoluta

2 **Tadeusz Piątek** | Tadeusz Galiński | *Kultura Polski Ludowej* | Państwowe Wydawnictwo Ekonomiczne | 1966 | obwoluta

3 **Henryk Białoskórski** | George Sampson | *Historia literatury angielskiej w zarysie* | Państwowe Wydawnictwo Naukowe | 1967 | obwoluta

NORBERT
HONSZA
W KRĘGU LITERATURY I NIEMIECKIEJ

1

MARY
Konrad Frejdlich

2

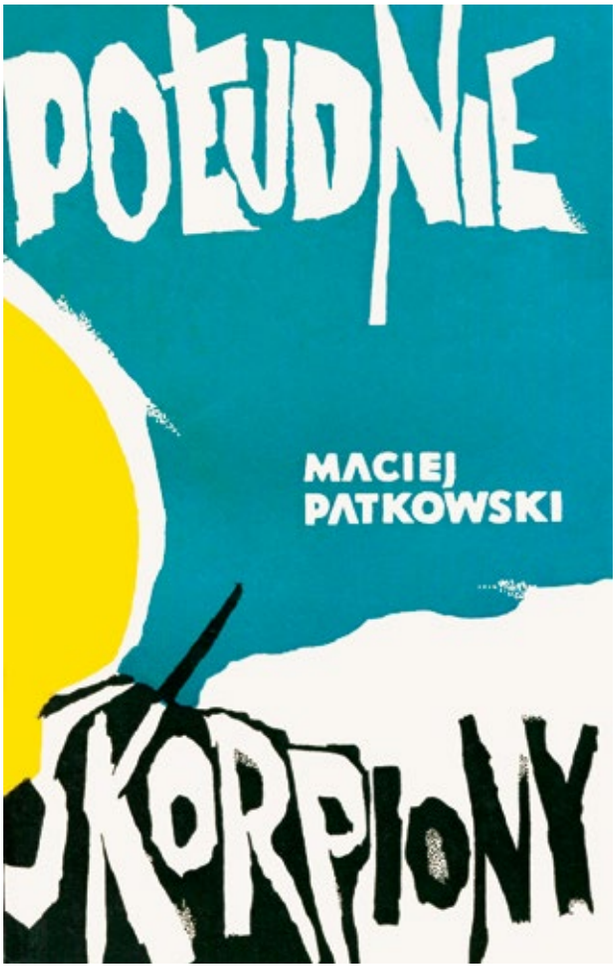
STANISŁAW
CZERNIK
RĘKA

3

ISKRY
JAK
GWIAZDA SPADA
KUREK

4

5



6

traktując to zajęcie jako sposób zdobycia środków na utrzymanie (Józef Wilkoń był absolwentem malarstwa, a Jan Lenica inżynierem architektem). Zdzisław Schubert pisał o nich: „Ci młodzi twórcy nie mieli na ogół pojęcia, jak powinno się projektować […]. Doświadczenia przedwojennej reklamy były oficjalnie wyklęte, zdobycze aktualnej sztuki – niedostępne. Z konieczności zaczęli używać warsztatu, który znali najlepiej – warsztatu malarskiego”[11].

W dziedzinie sztuk projektowych królował plakat. Mieliśmy polską szkołę plakatu, plakat otrzymał swoje muzeum, a od 1966 roku także Międzynarodowe Biennale. Nic dziwnego zatem, że rozwiązania sprawdzone w sztuce plakatu projektanci przenosili na okładki książek. Może dlatego ich prace były tak oryginalne – zarazem uwodzące i drapieżne. Dotyczy to przede wszystkim grafików współpracujących z warszawskimi oficynami – Czytelnikiem i Iskrami – oraz z Wydawnictwem Literackim i Polskim Wydawnictwem Muzycznym z Krakowa.

1 **Stanisław Kluska** | Norbert Honsza | *W kręgu literatury niemieckiej* | Wydawnictwo Śląsk | 1968 | obwoluta

2 **Stanisław Gratkowski** | Konrad Frejdlich | *Miary* | Wydawnictwo Łódzkie | 1965 | obwoluta

3 **Andrzej Antoni Kowalewski** | Stanisław Czernik | *Ręka* | Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza | 1963 | obwoluta

4 **Stanisław Zagórski** | Jalu Kurek | *Gwiazda spada* | Iskry | 1959 | okładka

5 **Stefan Rzepecki** | Maciej Patkowski | *Południe* | Iskry | 1960 | okładka

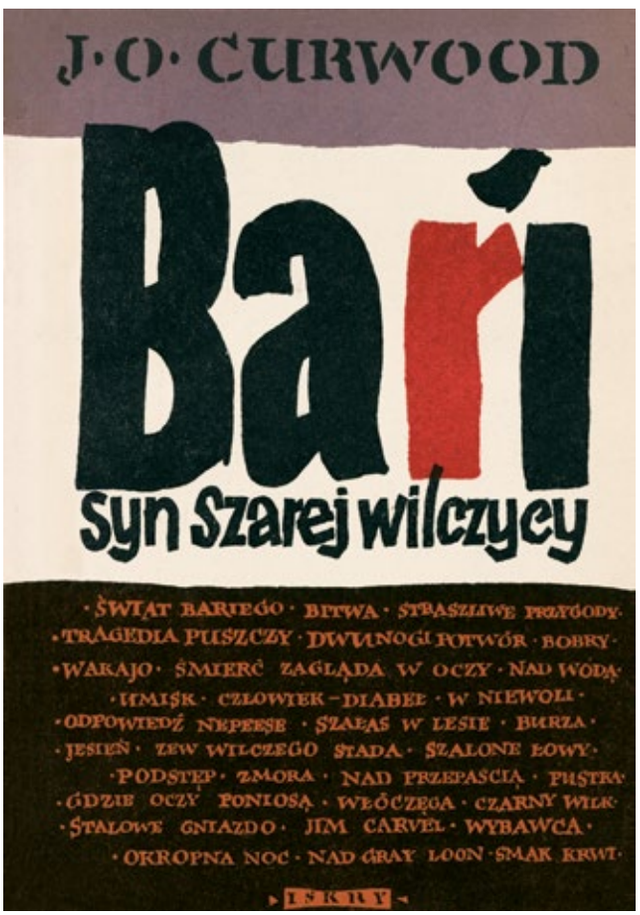
6 **Stanisław Baraniak** | Maciej Patkowski | *Południe. Skorpiony* | Iskry | wydanie II | 1962 | okładka

J·O·CURWOOD
Szara wilczyca
CUD · NA DALEKĄ PÓŁNOC · MAC CREADY
PŁACI DŁUG · WOLNY · BITWA WŚRÓD ŚNIE-
GÓW · JOANNA · OKROPNA DROGA · WIELKA
ZMIANA · DRAMAT NA SŁONECZNEJ SKALE
· POŻAR · ZAWSZE RAZEM · CZERWONA -
ŚMIERĆ · SZLAKIEM GŁODU · PRAWO KŁÓW ·
POJEDYNEK PRZY ŚWIETLE GWIAZD · KAZAN
SŁYSZY ZEW · SYN KAZANA · BARI · NAJEŹDŹCY
WALKA W GŁUSZY · STRZAŁ NAD RZEKĄ ·
SYSTEM SANDY MAC TRIGGERA · INTERWEN-
CJA PROFESORA MAC GILLA · SAMOTNA W
MROKU · JAK ZGINĄŁ SANDY · PUSTY ŚWIAT ·
ZEW SŁONECZNEJ SKAŁY ·
ISKRY

1

LISTY
ZZA
TRZECH
GRANIC
Z. Kałużyński
· CZYTELNIK ·

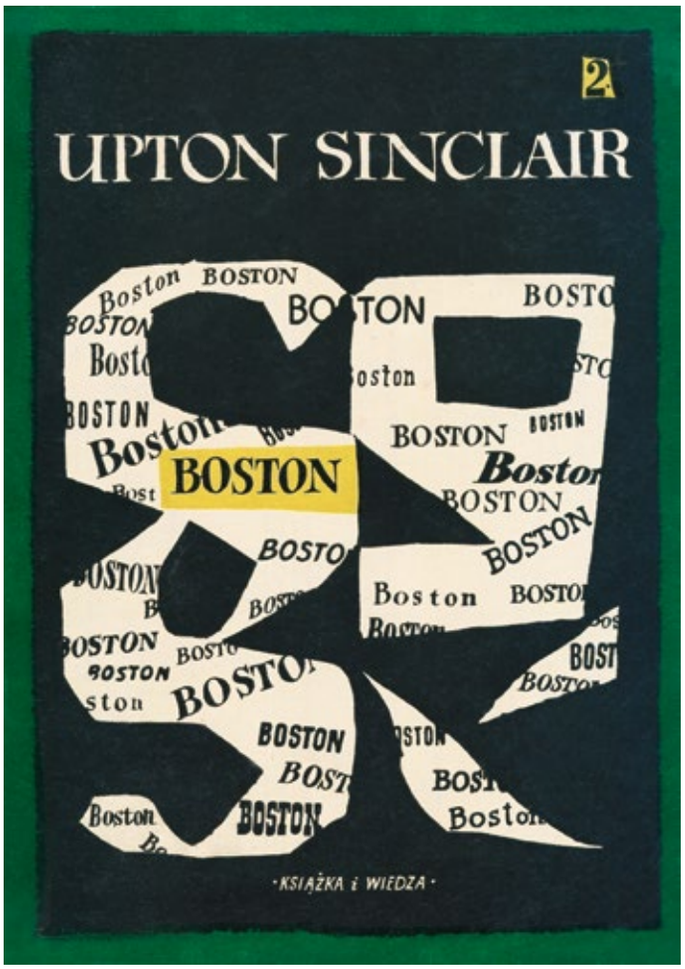
2


J·O·CURWOOD
Bari
syn Szarej wilczycy
· ŚWIAT BARIEGO · BITWA · STRASZLIWE PRZYGODY ·
· TRAGEDIA PUSZCZY · DWUNOGI POTWÓR · BOBRY ·
· WAKAJO · ŚMIERĆ ZAGLĄDA W OCZY · NAD WODĄ ·
· UMISK · CZŁOWIEK - DIABEŁ · W NIEWOLI ·
· ODPOWIEDŹ NEPEESE · SZAŁAS W LESIE · BURZA ·
· JESIEŃ · ZEW WILCZEGO STADA · SZALONE ŁOWY ·
· PODSTĘP · ZMORA · NAD PRZEPAŚCIĄ · PUSTKA ·
· GDZIE OCZY PONIOSĄ · WŁÓCZĘGA · CZARNY WILK ·
· STALOWE GNIAZDO · JIM CARVEL · WYBAWCA ·
· OKROPNA NOC · NAD GRAY LOON · SMAK KRWI ·
ISKRY

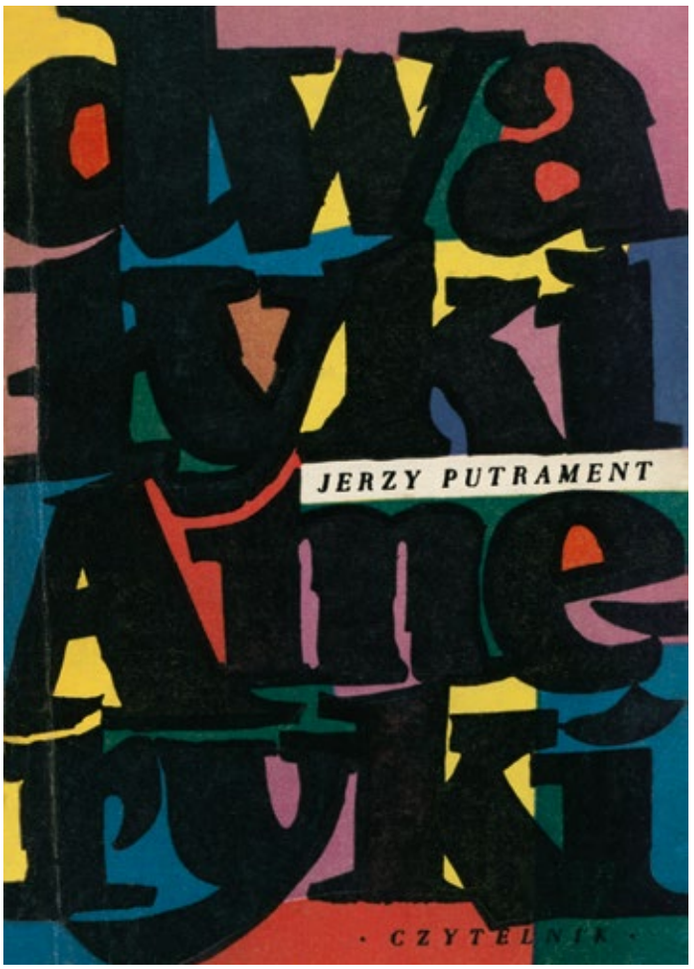
3

KORNEL
FILIPOWICZ

4



5



6

P Warto porównać reprodukowane na tych stronach prace Jana Młodożeńca z jego geometrycznym projektem serii ‘z szachownicą’ wydawnictwa Książka i Wiedza ▸IL. 1–3 STR. 32 oraz obwolutami tomików poetyckich. ▸IL. 3, 4 STR. 299

1 **Jan Młodożeniec** | James Oliver Curwood | *Szara Wilczyca* | Iskry | 1957 | okładka

2 **Jan Młodożeniec** | Zygmunt Kałużyński | *Listy zza trzech granic* | Czytelnik | 1956 | okładka

3 **Jan Młodożeniec** | James Oliver Curwood | *Bari, syn Szarej Wilczycy* | Iskry | 1956 | okładka

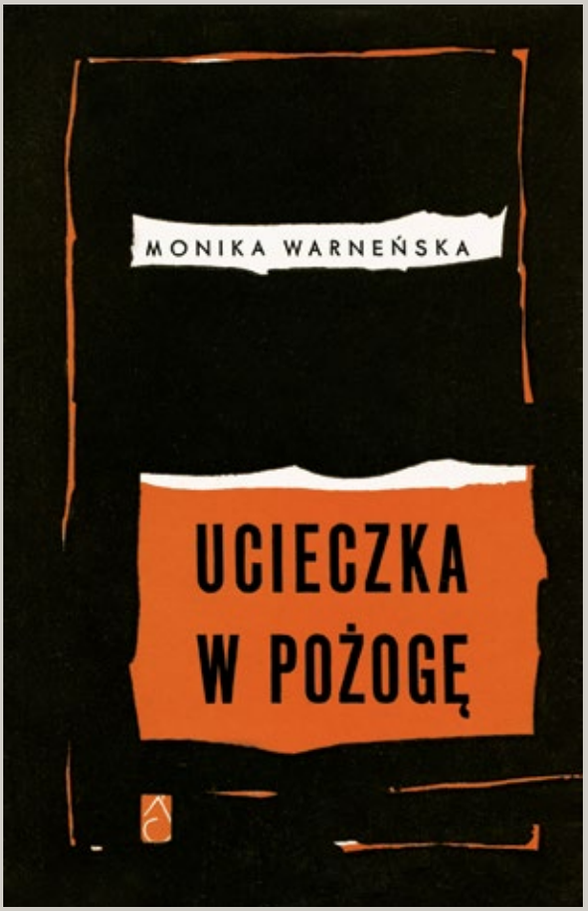
4 **Jan Młodożeniec** | Kornel Filipowicz | *Po burzy* | Czytelnik | 1956 | okładka

5 **Jan Młodożeniec** | Upton Sinclair | *Boston* | tom II | Książka i Wiedza | wydanie II | 1957 | okładka

6 **Jan Młodożeniec** | Jerzy Putrament | *Dwa łyki Ameryki* | Czytelnik | 1956 | okładka

Franišek Kafka

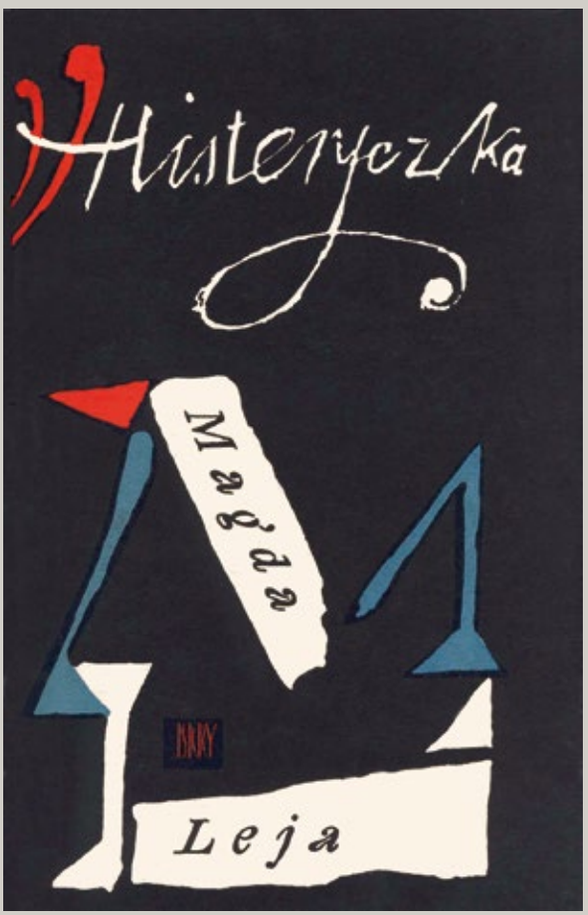
1


MONIKA WARNEŃSKA
UCIECZKA
W POŻOGĘ

2

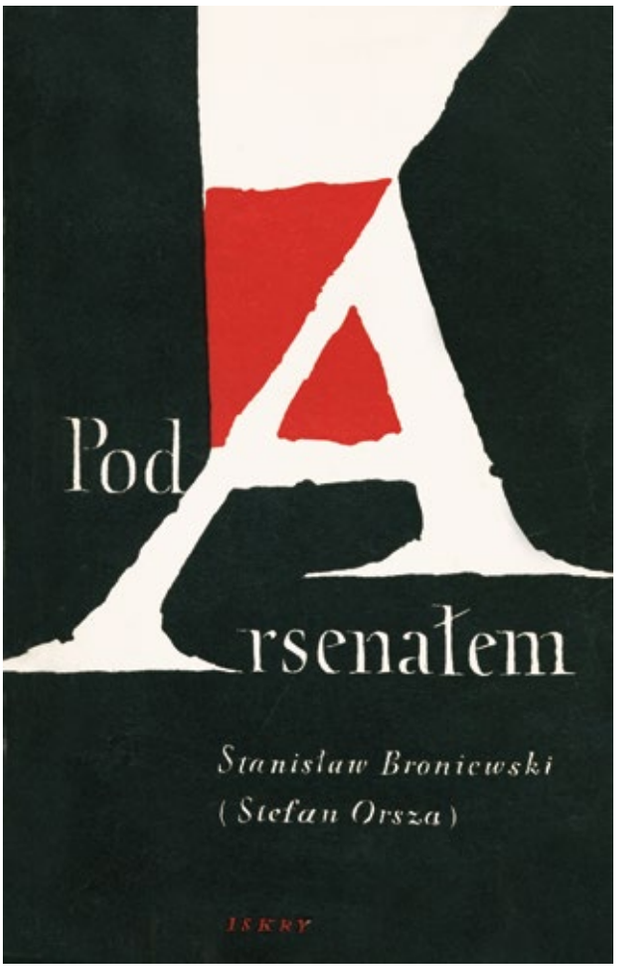
Vratko Šrobár
przygoda
matematyczna

3


Histeryczka
Magda
Leja

4

5



6

1 **Roman Prokulewicz** | František Kafka | *Okrutne lata* | Wydawnictwo Łódzkie | 1966 | obwoluta

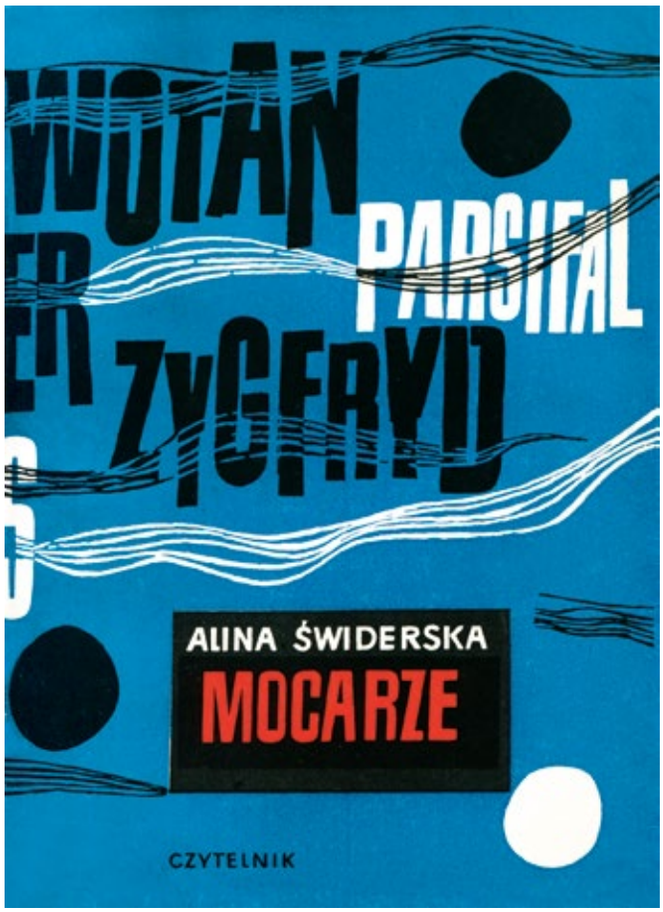
2 **Ryszard Twardoch** | Monika Warneńska | *Ucieczka w pożogę* | Wydawnictwo „Śląsk" | 1965 | obwoluta

3 **Czesław Podgórski** | Vratko Šrobár | *Przygoda matematyczna* | Iskry | 1967 | okładka

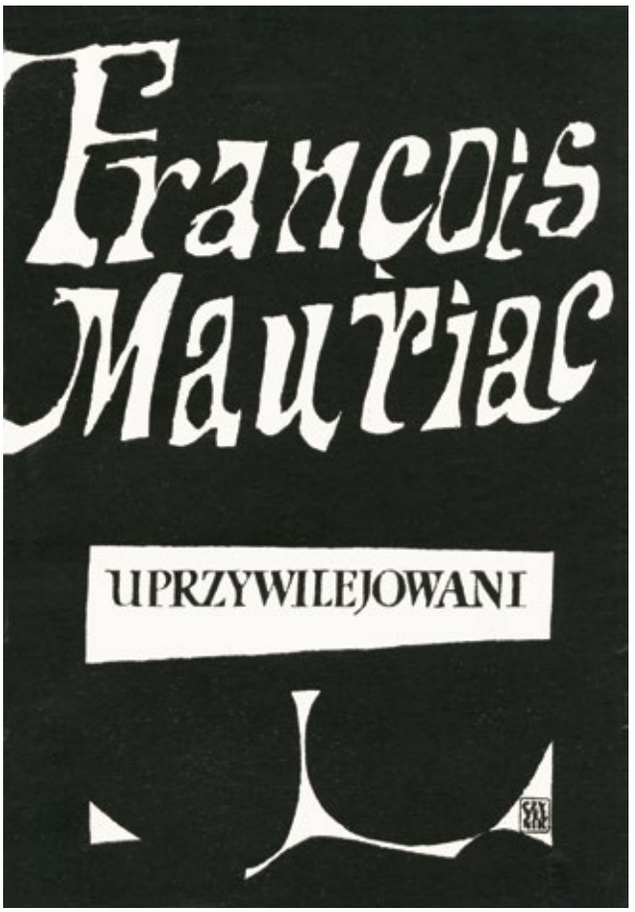
4 **Jerzy Cherka** | Magda Leja | *Histeryczka* | Iskry | 1959 | okładka

5 **Stanisław Kaźmierczyk** | *Szkice z dziejów papiestwa* | Książka i Wiedza | 1958 | okładka

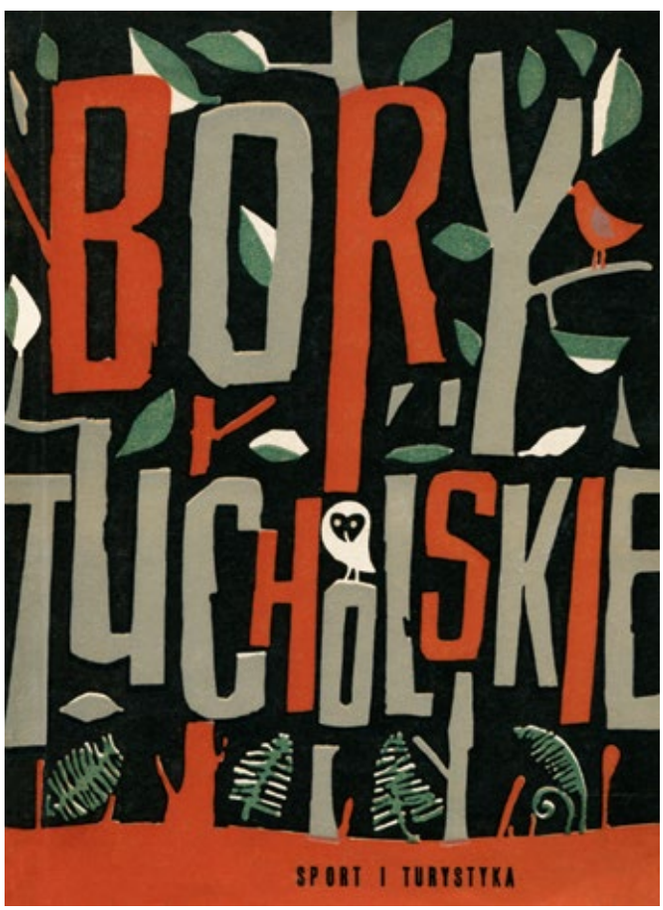
6 **Stefan Rzepecki** | Stanisław Broniewski | *Pod Arsenałem* | Iskry | 1957 | okładka



1



2



3

1 **autor nieznany [Marian Stachurski?]** | Alina Świderska | *Mocarze* | Czytelnik | 1961 | okładka

2 **Marian Stachurski** | François Mauriac | *Uprzywilejowani* | Czytelnik | 1958 | obwoluta

3 **Marian Stachurski** | *Bory Tucholskie* | Sport i Turystyka | 1959 | okładka

4 **Marian Stachurski** | Dobrica Ciosić | *Korzenie* | Czytelnik | 1957 | obwoluta

5 **Marian Stachurski** | Jerzy Brzęczkowski | *Nocny gość* | Iskry | 1958 | okładka

6 **Marian Stachurski** | Konstanty Paustowski | *Kolchida* | Iskry | wydanie IX | 1958 | okładka

7 **Marian Stachurski** | Jan Józef Szczepański | *Koniec westernu* | Czytelnik | 1971 | okładka

CZYTELNIK
Dobrica Ciosić
KORZENIE

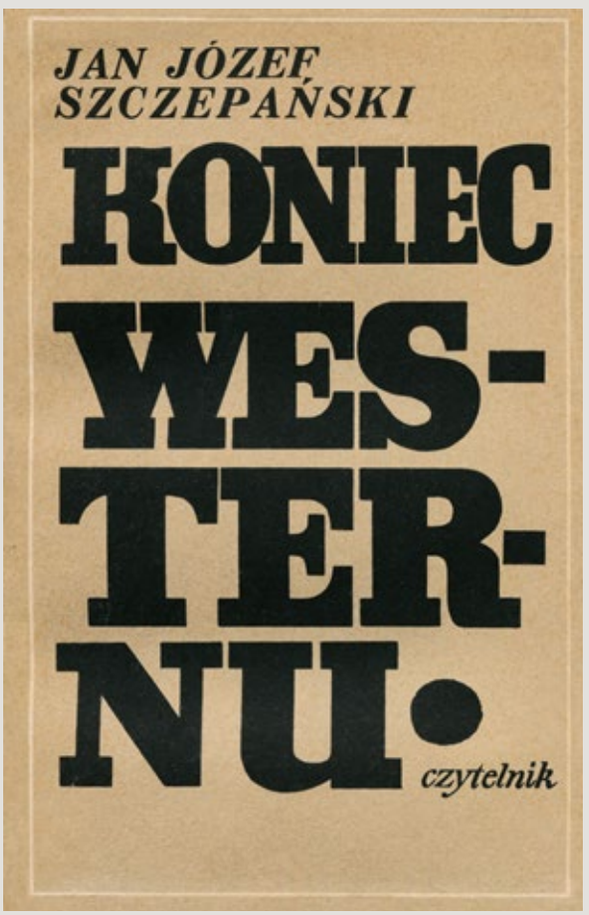
4

JERZY
BRZĘCZKOWSKI
NOCNY
GOSC
ISKRY

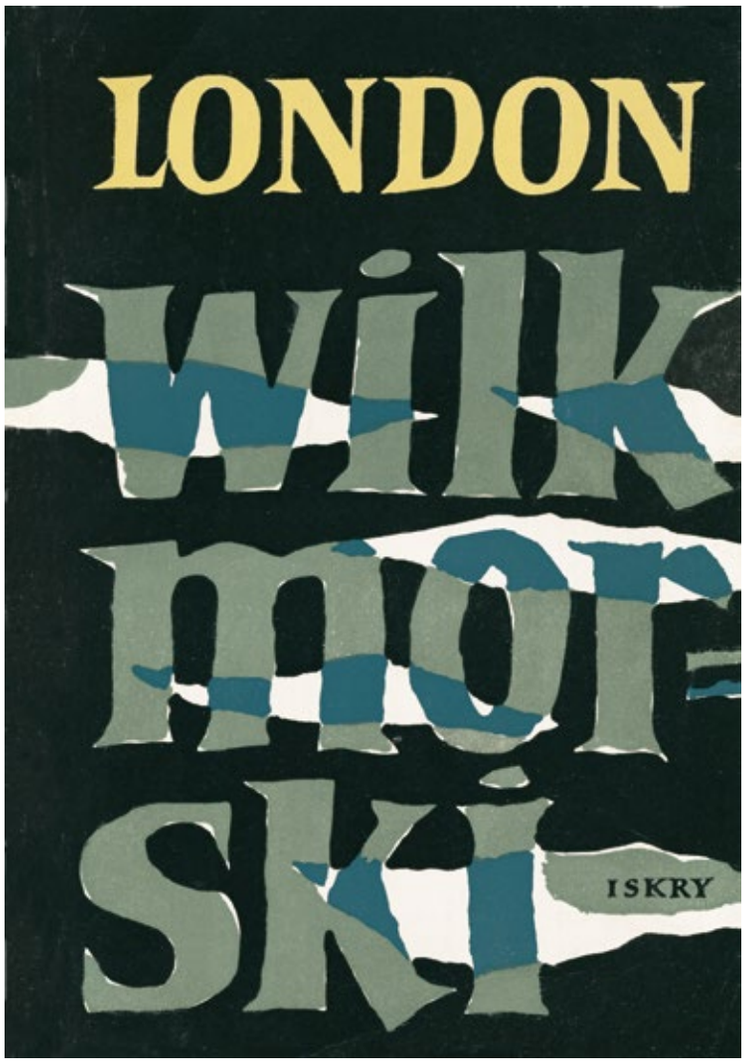
5

KONSTANTY PAUSTOWSKI
KOLCHIDA
ISKRY

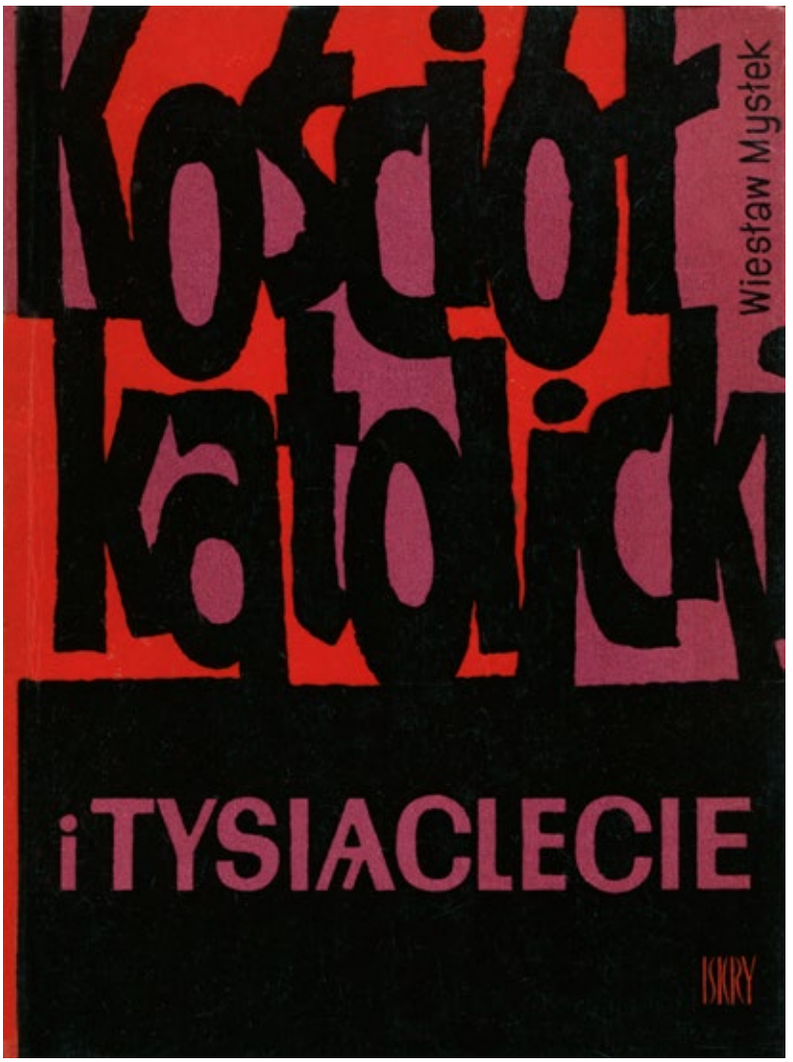
6


JAN JÓZEF
SZCZEPAŃSKI
KONIEC
WES-
TER-
NU.
czytelnik

7



1



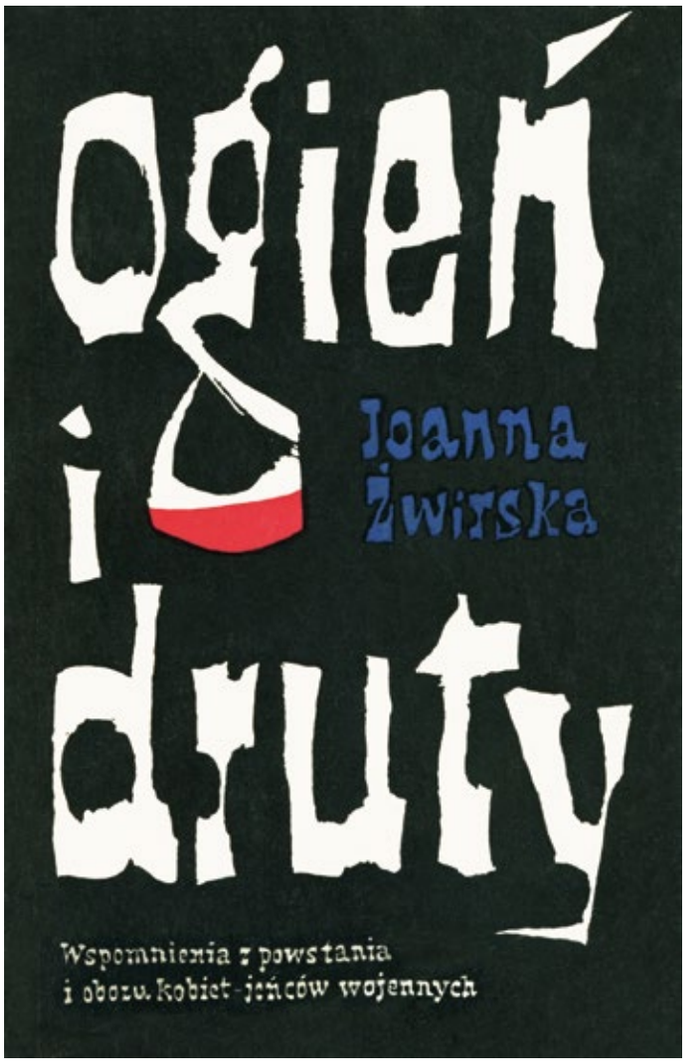
2

1 **Jerzy Kępkiewicz** | Jack London | *Wilk morski* | Iskry | 1956 | okładka

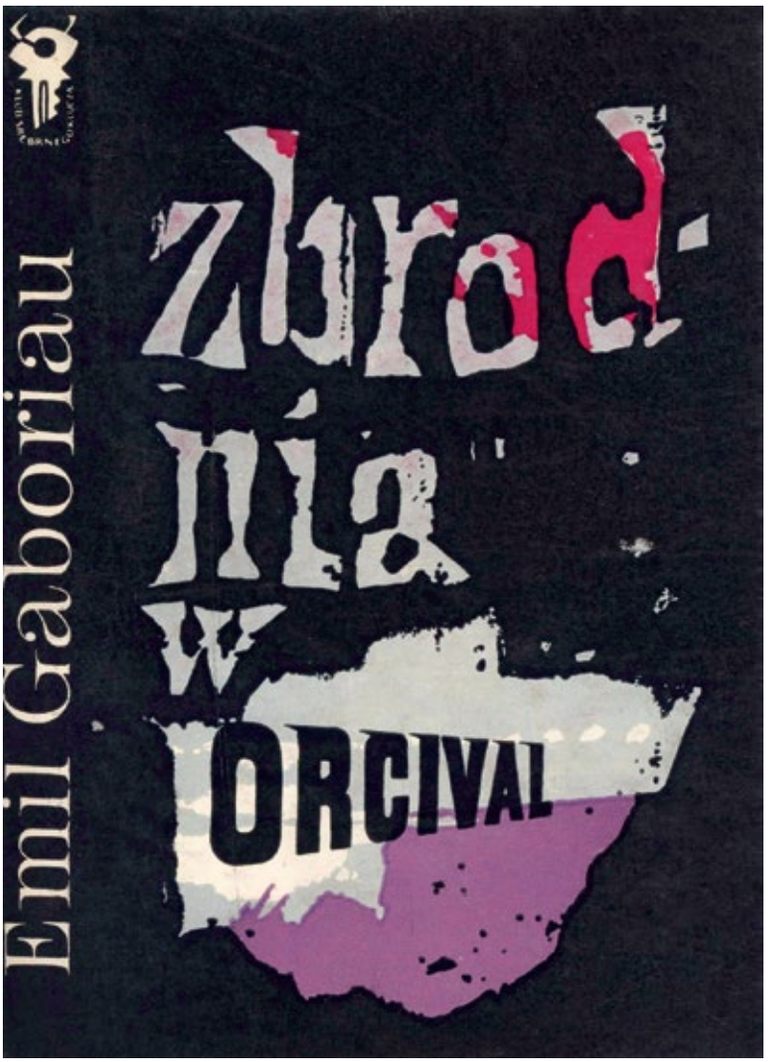
2 **Jerzy Kępkiewicz** | Wiesław Mysłek | *Kościół katolicki i tysiąclecie* | Iskry | 1963 | okładka

3 **Janusz Grabiański** | Joanna Żwirska | *Ogień i druty. Wspomnienie z powstania i obozu kobiet jeńców wojennych* | Iskry | 1958 | okładka

4 **Janusz Grabiański** | Emil Gaboriau | *Zbrodnia w Orcival* | Iskry | 1959 | okładka



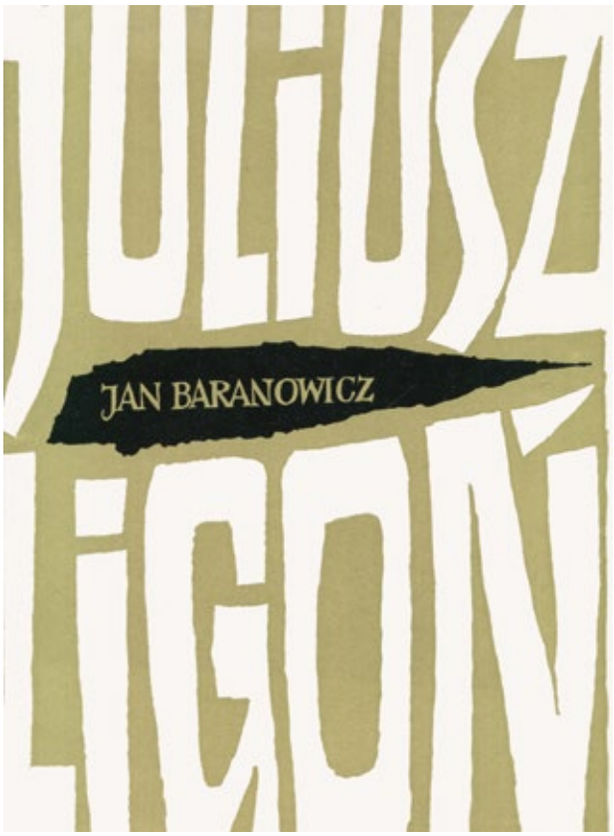
3



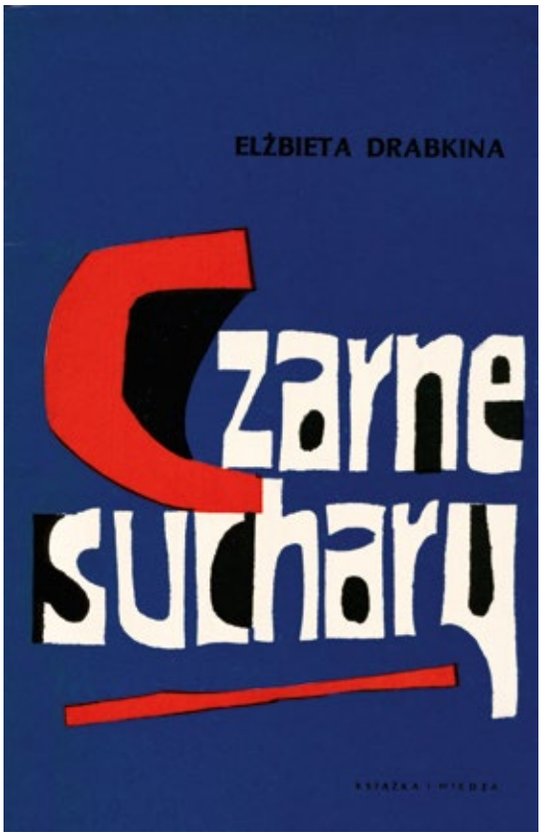
4

R

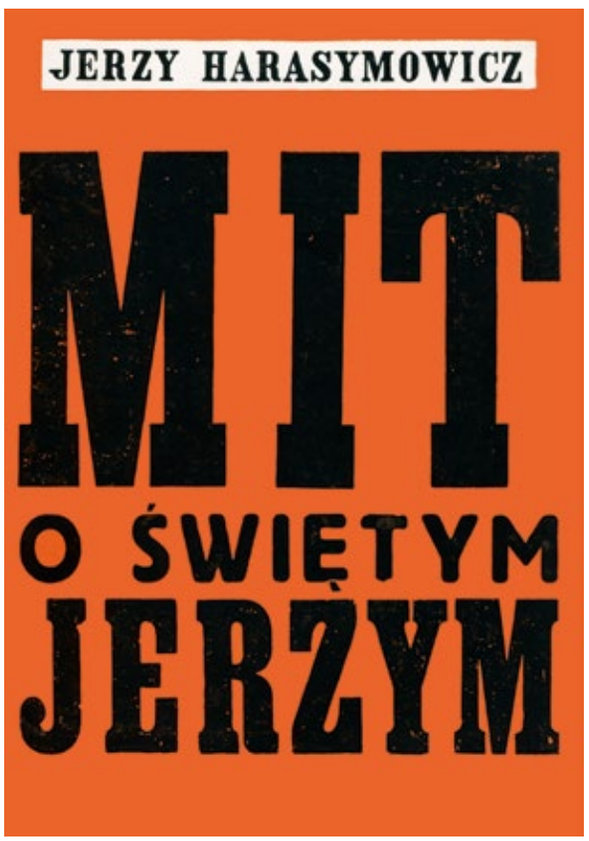
R Zaskakujące (a zarazem niepokojące), jak podobne są wyraz artystyczny, kolorystyka i liternictwo na dwóch okładkach zaprojektowanych przez Janusza Grabiańskiego dla tego samego wydawcy w odstępie jednego roku (odpowiednio w 1958 i 1959). Pierwsza – *Ogień i druty* Joanny Żwirskiej to relacja więźniarki hitlerowskiego obozu jenieckiego, druga – *Zbrodnia w Orcival* Emila Gaboriau jest sensacyjnym kryminałem.



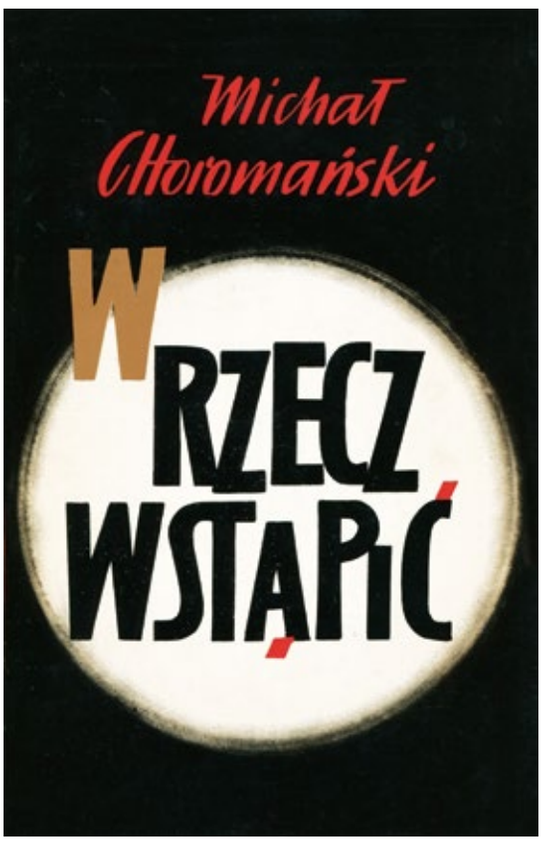
1



2



3



4

1 **autor nieznany** | Jan Baranowicz | *Juliusz Ligoń* | Wydawnictwo „Śląsk" | 1960 | obwoluta

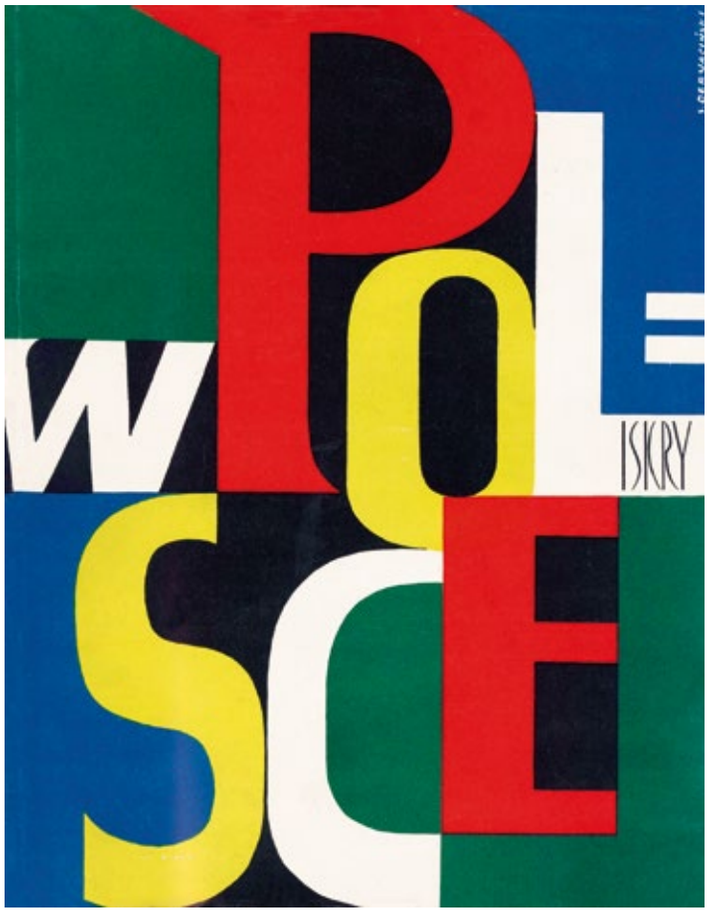
2 **Stanisław Żakowski** | Elżbieta Drabkina | *Czarne suchary* | Książka i Wiedza | 1963 | okładka

3 **Daniel Mróz** | Jerzy Harasymowicz | *Mit o świętym Jerzym* | Wydawnictwo Literackie | 1960 | obwoluta

4 **Zbigniew Kaja** | Michał Choromański | *W rzecz wstąpić* | Wydawnictwo Poznańskie | 1968 | obwoluta

5 **Stefan Bernaciński** | *W Polsce* | Iskry | 1960 | obwoluta

6 **Stefan Bernaciński** | *Kazimierz Nita. Gwasze* | Związek Polskich Artystów Plastyków | 1965 | okładka



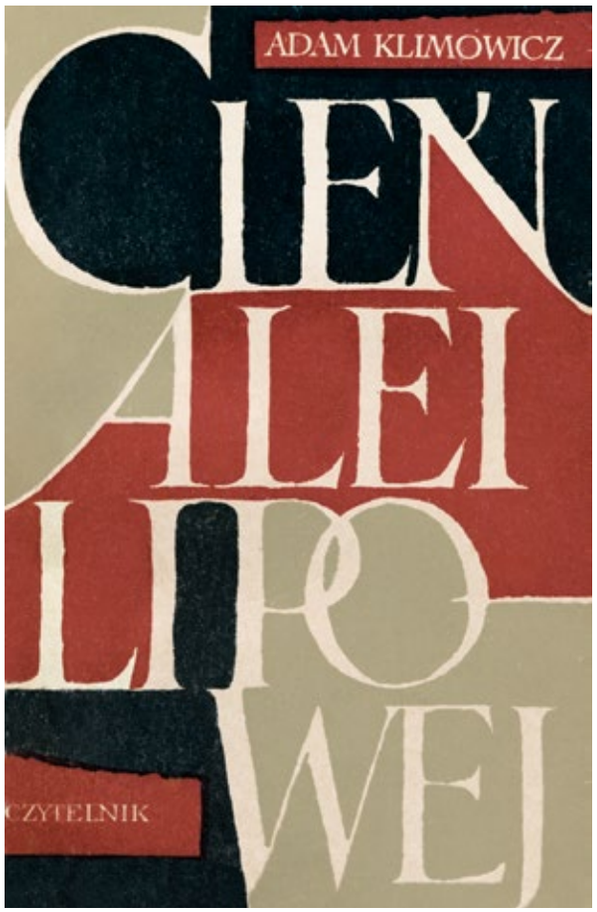
5

T

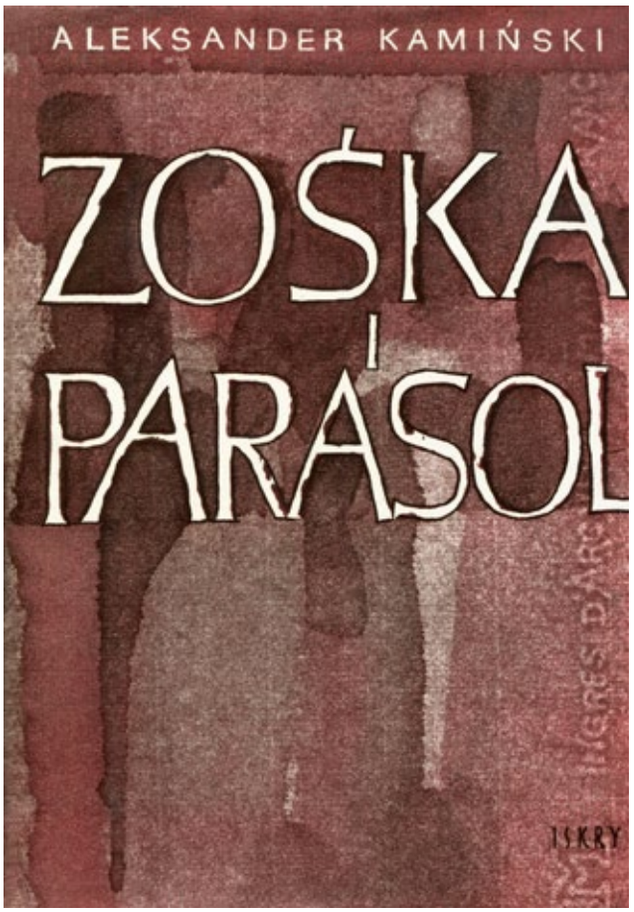
S Obwolutę tomiku wierszy Jerzego Harasymowicza *Mit o świętym Jerzym* zaprojektował w 1960 roku wybitny rysownik Daniel Mróz. W tym skromnym druku, z tytułem złożonym drewnianymi czcionkami, czuje się fascynację artysty XIX-wiecznymi afiszami (które często drukowane były na barwionych papierach).

T Stefan Bernaciński na przełomie lat 40. i 50. był jednym z najaktywniejszych projektantów okładek. ▸IL.1–3 STR. 240 Opracowaniem graficznym katalogu Kazimierza Nity (1965) i zredagowanego przez Ryszarda Kapuścińskiego albumu *W Polsce* (1960) potwierdza swoje kompetencje w projektowaniu książek także w następnej dekadzie. W trzeciej części tego rozdziału zreprodukowany został udany projekt obwolut dwutomowej edycji *Międzynarodowy ruch robotniczy* (1976). ▸IL.1, 2 STR. 374 Bernaciński podsumował swoje zawodowe doświadczenia, opracowując popularny i wielokrotnie wznawiany podręcznik literatury wydany po raz pierwszy w 1978 roku.

6


ADAM KLIMOWICZ
CIEŃ ALEI LIPOWEJ
CZYTELNIK

1


ALEKSANDER KAMIŃSKI
ZOŚKA I PARASOL
ISKRY

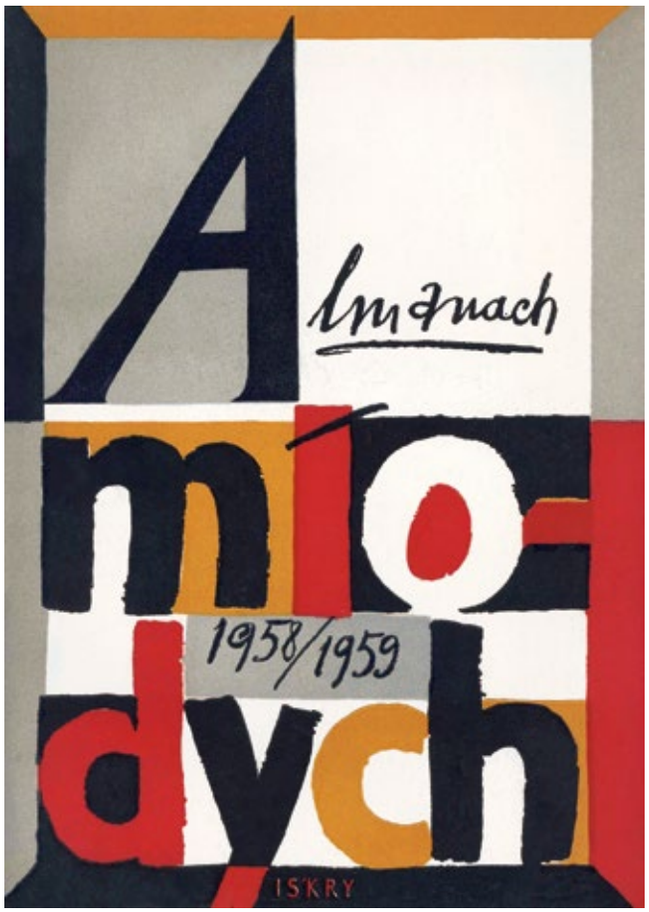
2

ANTONI SŁONIMSKI
GWAŁT NA MELPOMENIE

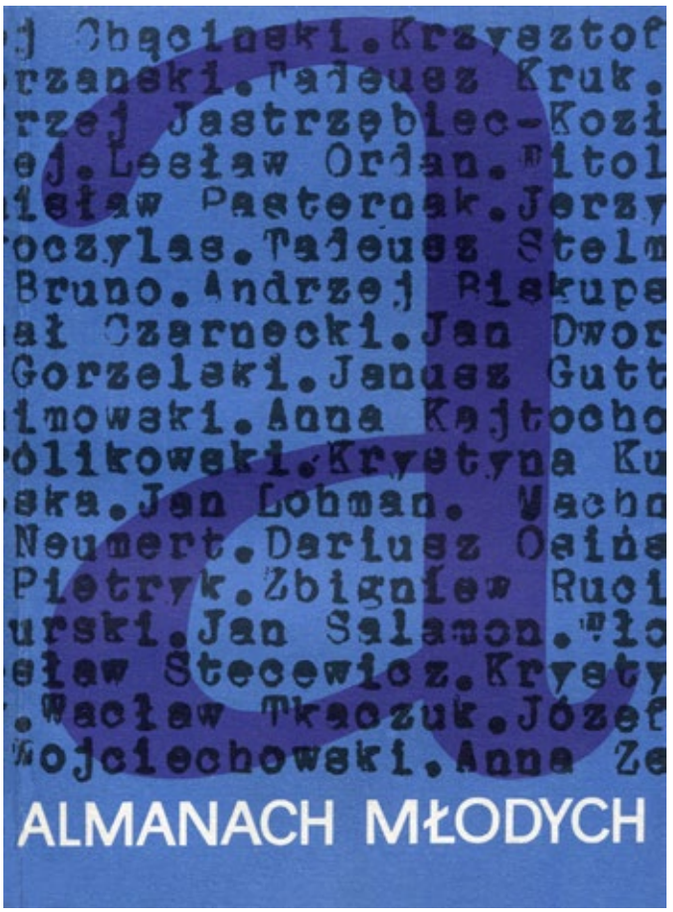
3

JACK LONDON
ZEW KRWI

4



5



6

1 **Jerzy Jaworowski** | Adam Klimowicz | *Cień alei lipowej* | Czytelnik | 1956 | okładka

2 **Jerzy Jaworowski** | Aleksander Kamiński | *Zośka i Parasol* | Iskry | wydanie II | 1970 | obwoluta

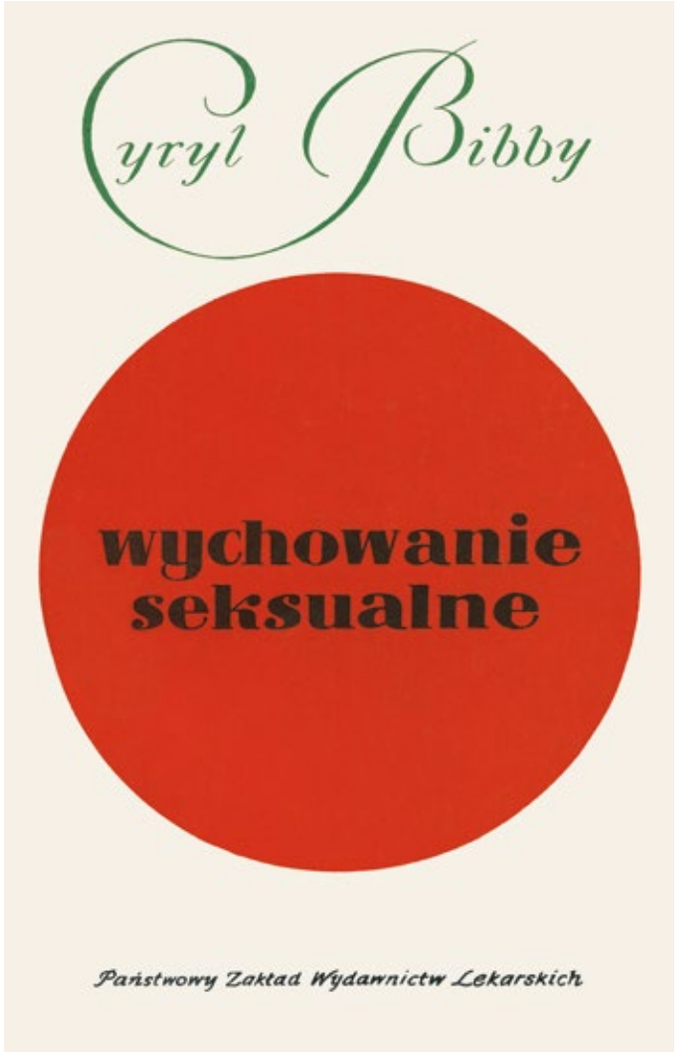
3 **Jerzy Jaworowski** | Antoni Słonimski | *Gwałt na Melpomenie* | Czytelnik | 1959 | obwoluta

4 **Jerzy Jaworowski** | Jack London | *Zew krwi* | Iskry | 1958 | okładka

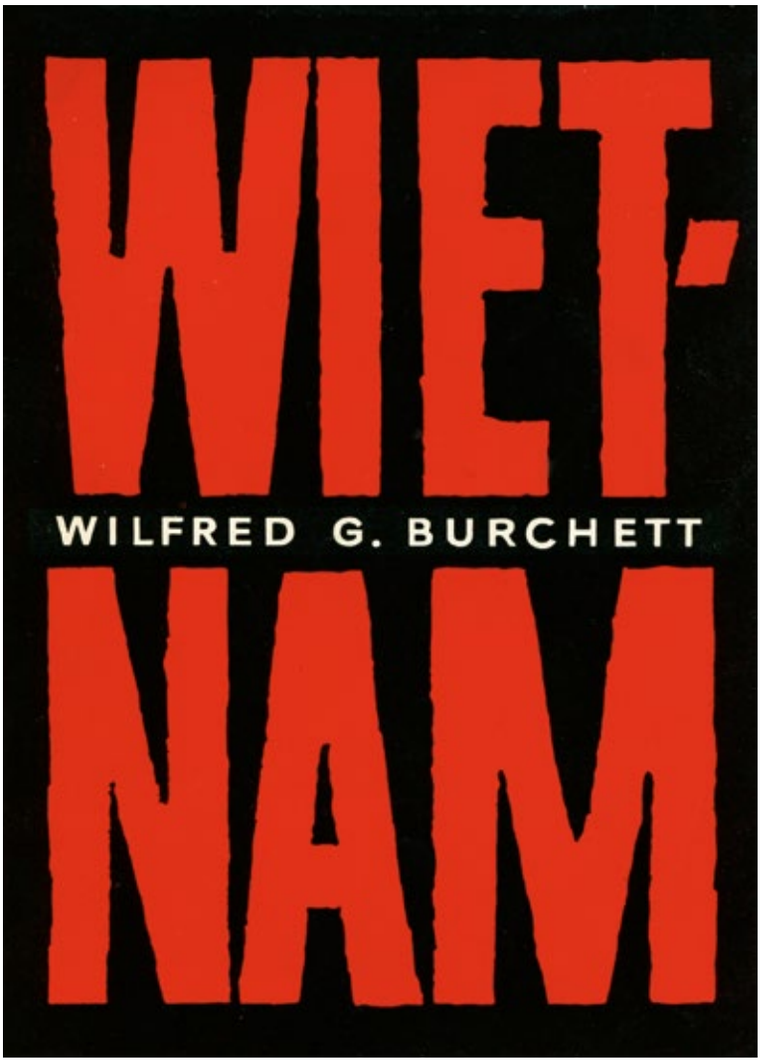
5 **Jerzy Jaworowski** | *Almanach młodych* | Iskry | 1959 | okładka

6 **Jerzy Jaworowski** | *Almanach młodych* | Iskry | 1965 | okładka

U Ten sam projektant – Jerzy Jaworowski, to samo wydawnictwo – Iskry i ten sam *Almanach młodych* (choć prezentujący różnych autorów), a jaka różnica w wyrazie artystycznym. W połowie lat 60. zaczął się w Polsce kształtować nowoczesny, modernistyczny język grafiki użytkowej, którego rozwiniętą postać można było obserwować dekadę później, a jego reminiscencje zauważamy także współcześnie. Podobnie zasadniczą różnicę widać między projektami okładki książki Adama Klimowicza *Cień alei lipowej* z 1956 roku i obwoluty wspomnień Aleksandra Kamińskiego *Zośka i Parasol* w edycji z 1970 roku. Chociaż formalnie oba opracowania są pokrewne, to druga z książek mogłaby się ukazać w tej samej szacie graficznej również dzisiaj (a pierwsza już nie).



1



2

1 **Jerzy Kępkiewicz** | Cyryl Bibby | *Wychowanie seksualne* | Państwowy Zakład Wydawnictw Lekarskich | 1962 | okładka

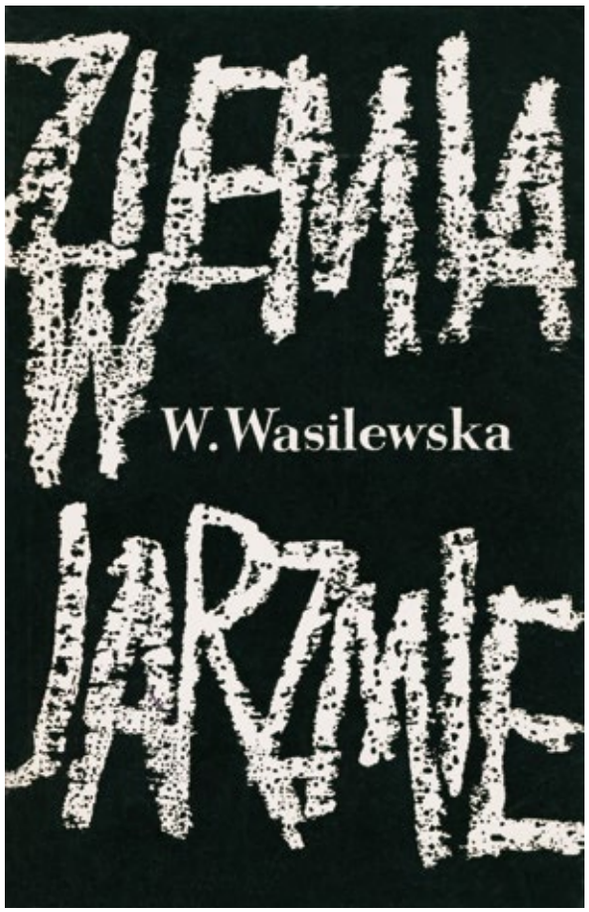
2 **Jerzy Kępkiewicz** | Wilfred G. Burchett | *Wietnam* | Książka i Wiedza | 1966 | obwoluta

3 **Jerzy Kępkiewicz** | Wanda Wasilewska | *Ziemia w jarzmie* | Książka i Wiedza | wydanie VIII | 1964 | okładka

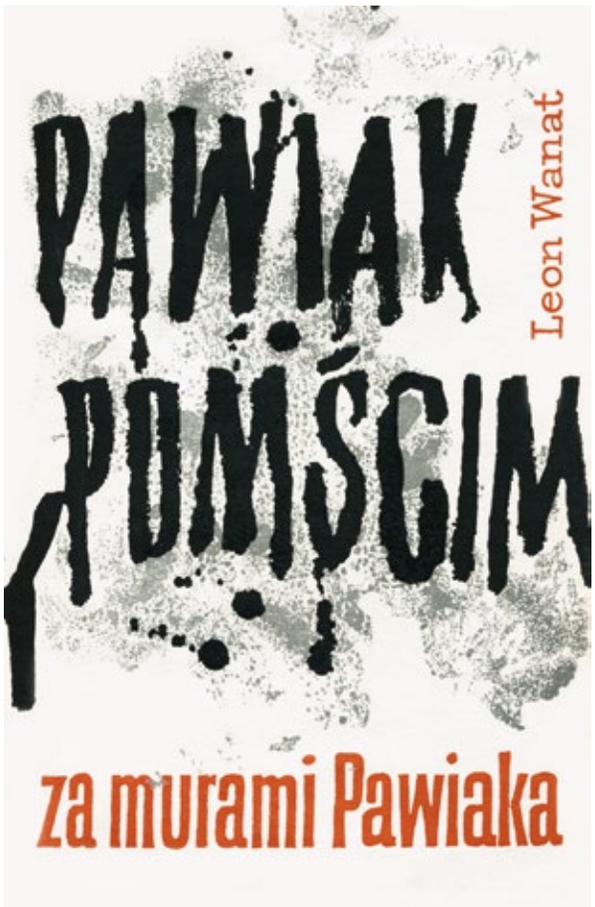
4 **Jerzy Kępkiewicz** | Leon Wanat | *Za murami Pawiaka* | Książka i Wiedza | 1965 | obwoluta

5 **Jerzy Kępkiewicz** | Jerzy Krasicki | *Tamten brzeg* | Iskry | 1961 | okładka

6 **Jerzy Kępkiewicz** | Felicjan Majorkiewicz | *Narwik* | 1957 | okładka


ZIEMIA
W. Wasilewska
JAROWE

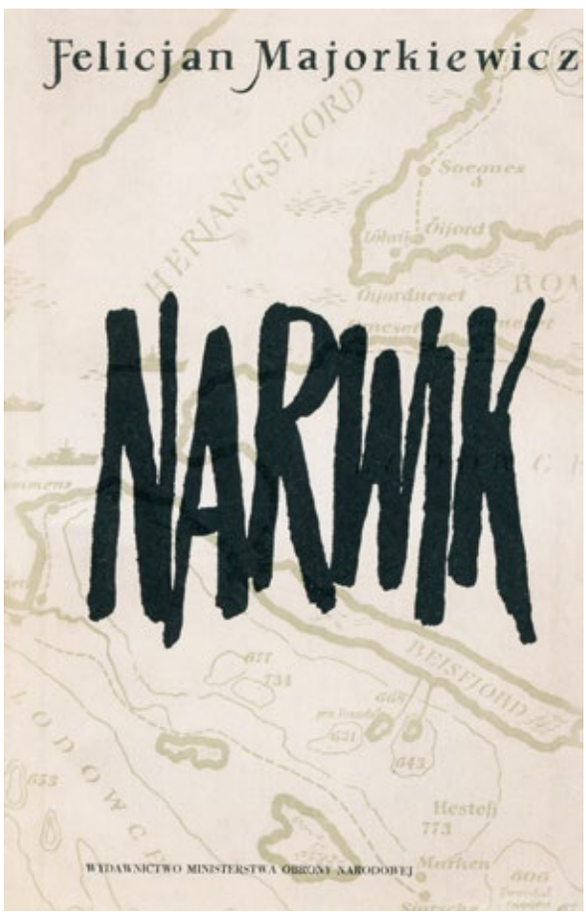
3


PAWIAK
PÓŁNOCNIM
Leon Wanat
za murami Pawiaka

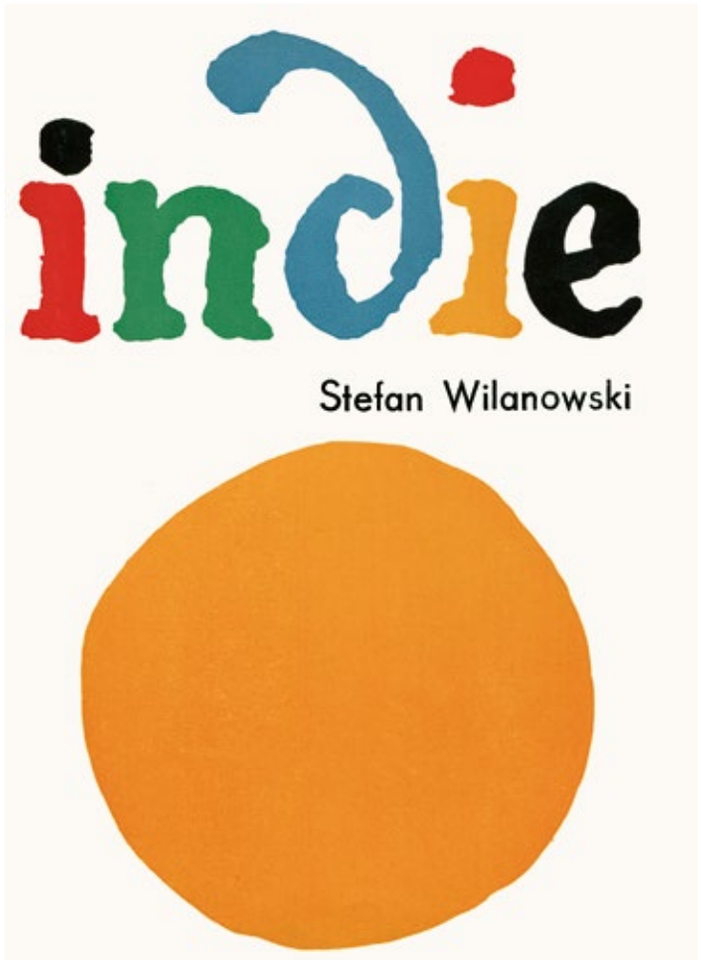
4

Jerzy Krasicki
Tamten
brzeg
ISKRY

5


Felicjan Majorkiewicz
NARWIK
WYDAWNICTWO MINISTERSTWA OBRONY NARODOWEJ

6



1

2

1 **Karol Syta** | Stefan Wilanowski | *Indie* | Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza | 1969 | obwoluta

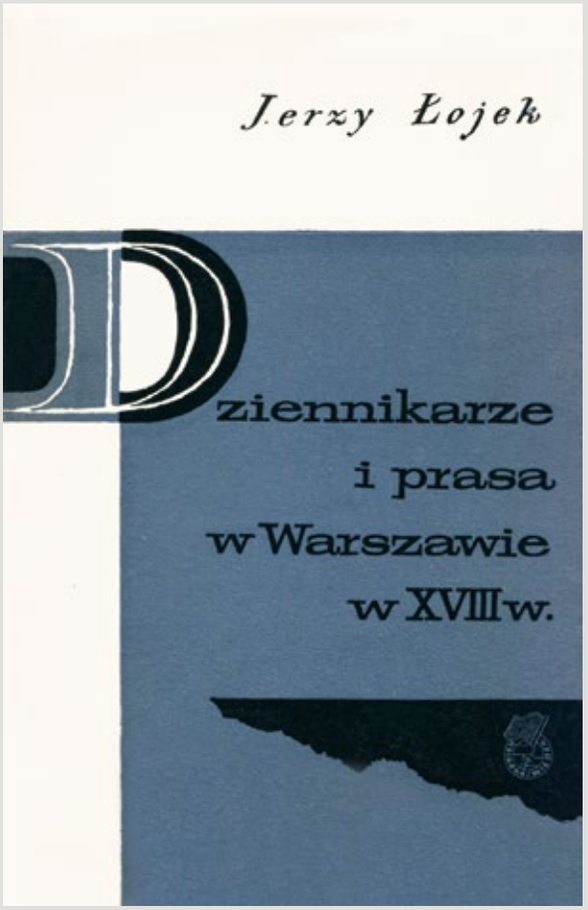
2 **Tadeusz Grabowski** | Czesław Thullie | *Zabytki architektoniczne ziemi śląskiej* | Wydawnictwo „Śląsk" | 1965 | obwoluta

3 **Stanisław Żakowski** | Jerzy Łojek | *Dziennikarze i prasa w Warszawie w XVIII w.* | Książka i Wiedza | 1960 | okładka

4 **Eustachy Lech Karłowski** | Stanisława Fleszarowa-Muskat | *Pozwólcie nam krzyczeć!* | Wydawnictwo Morskie | wydanie III | 1962 | obwoluta

5 **Tadeusz Piątek** | Andrzej Karpiński | *O gospodarce Polski* | Państwowe Wydawnictwo Ekonomiczne | 1962 | okładka

6 **autor nieznany** | *Uniwersytety ludowe* | Iskry | 1960 | okładka


Jerzy Łojek
Dziennikarze
i prasa
w Warszawie
w XVIII w.

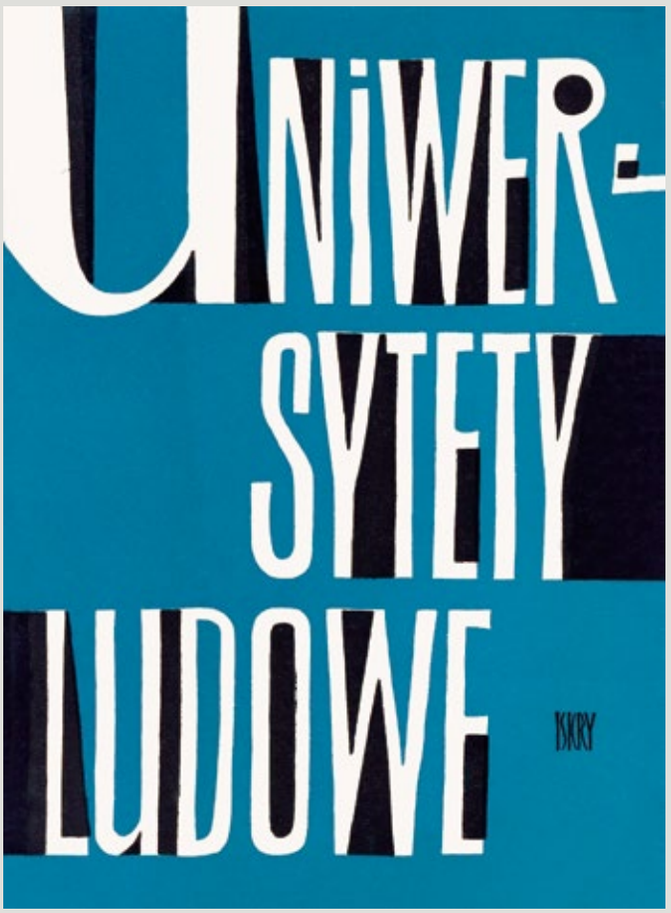
3

STANISŁAWA FLESZAROWA-MUSKAT
Pozwolcie nam krzyczeć!
WYDAWNICTWO MORSKIE

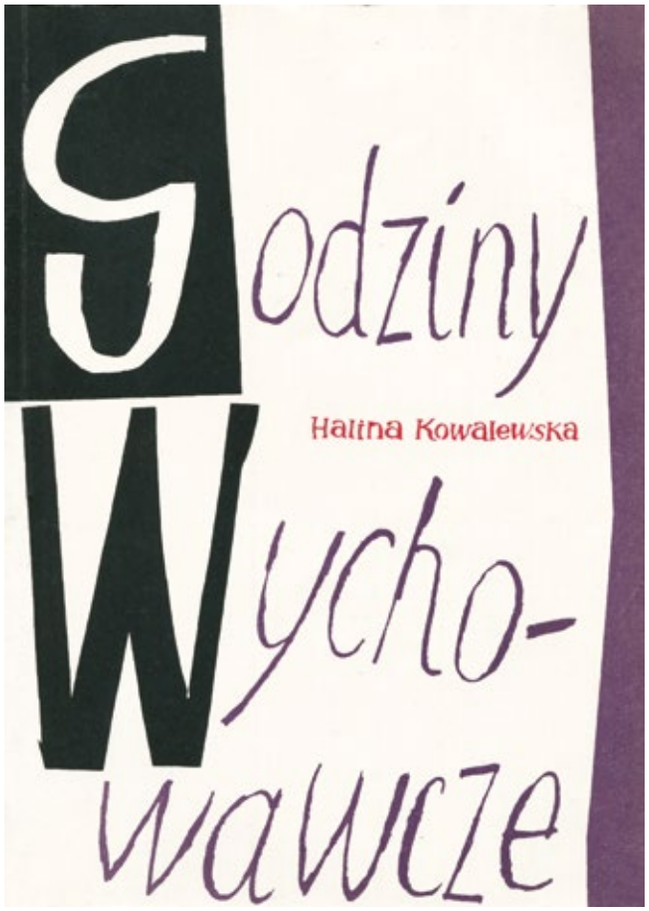
4

Andrzej Karpiński
O GOSPODARCE POLSKI

5


UNIWERSYTETY LUDOWE
ISKRY

6



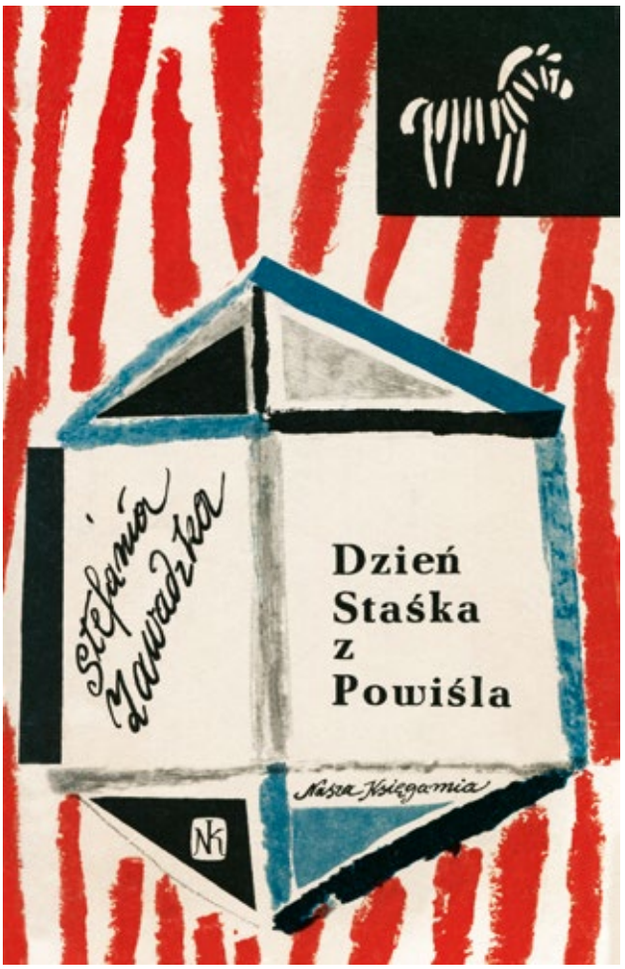
1

2

W Pięć bardzo dobrych projektów Elżbiety Krotkiewskiej-Murawskiej przedstawiałem wcześniej ▸IL. 1, 2 STR. 84 ▸IL. 3–5 STR. 209 W projekcie okładki książki *Co to jest higiena psychiczna* (1962), napisanej przez wybitnego polskiego psychiatrę Kazimierza Dąbrowskiego, udało się graficzce oddać optymistyczny ton przenikający stworzoną przez profesora koncepcję dezintegracji pozytywnej. Litery na okładce pracy *Godziny wychowawcze* Haliny Kowalewskiej z tego samego roku są jakby nabazgrane przez wymagającego opieki pedagogicznej ucznia, ale zarazem radośnie swobodne.

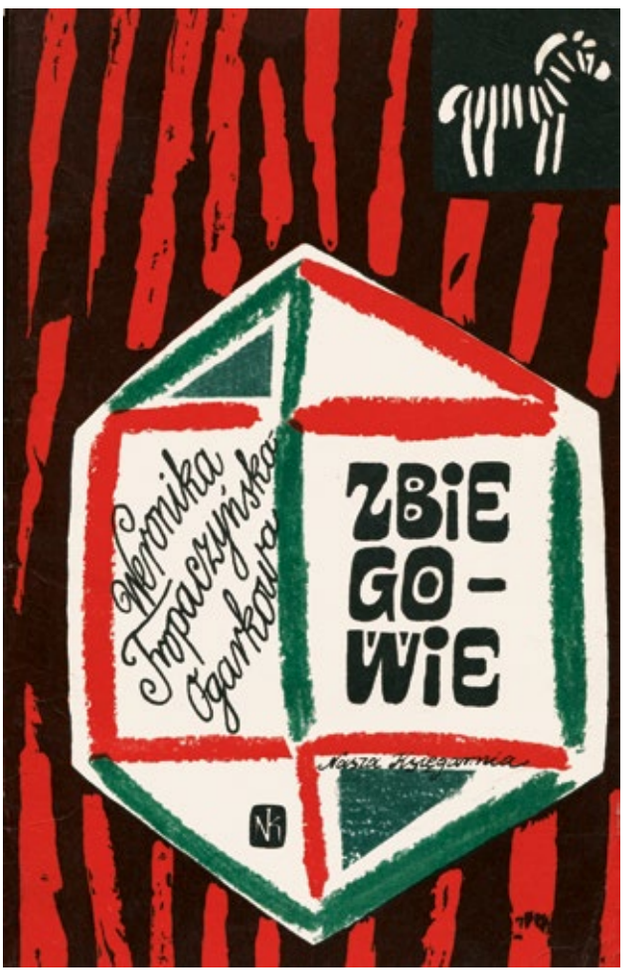
X W rozdziale *Definicje* przedstawiłem dwie serie (Profile, projektowaną przez Jana Samuela Miklaszewskiego ▸IL. 2–5 STR. 31 oraz 500 Zagadek projektowaną przez Władysława Brykczyńskiego ▸IL. 1–3 STR. 156), w których graficy w każdym kolejnym opracowaniu od nowa wycinali (z kolorowych papierów) i układali elementy okładkowej kompozycji. Elżbieta Krotkiewska-Murawska, projektując kolejne tomiki Serii z Zebrą (publikowanej przez Naszą Księgarnię), zawiesiła poprzeczkę wyżej: nie modyfikuje layoutu, ale w kolejnych okładkach wszystkie jego elementy maluje od nowa (jedynym niezmiennym elementem jest sygnet cyklu). Dzięki temu – oglądane razem – stanowią zwartą, choć pięknie zróżnicowaną całość.

3



4

5



6

1 **Elżbieta Krotkiewska** | Halina Kowalewska | *Godziny wychowawcze* | Nasza Księgarnia | 1962 | okładka

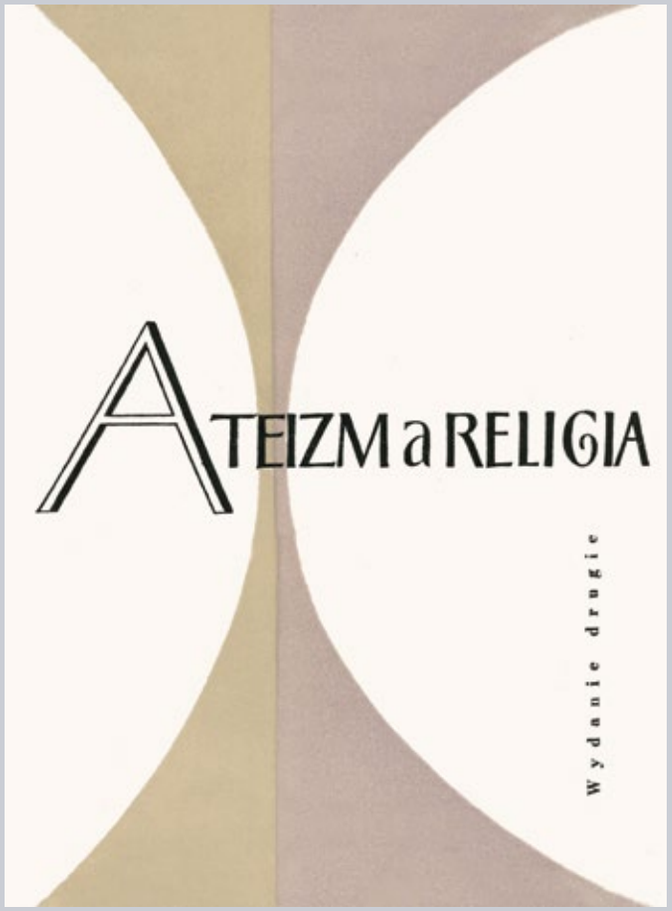
2 **Elżbieta Krotkiewska** | Kazimierz Dąbrowski | *Co to jest higiena psychiczna* | Nasza Księgarnia | 1962 | okładka

3 **Elżbieta Krotkiewska-Murawska** | Jan Prokop | *Euklides i barbarzyńcy* | Czytelnik | 1964 | obwoluta

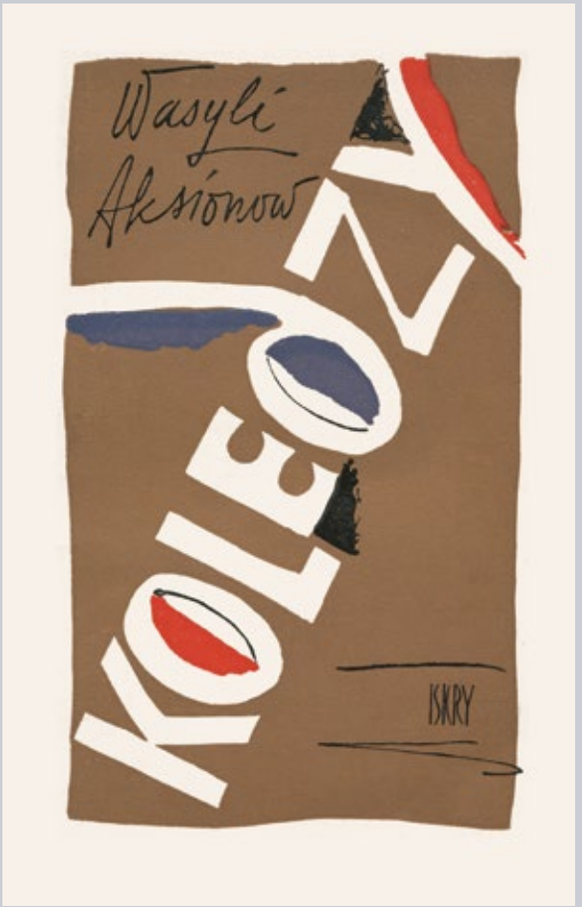
4 **Elżbieta Krotkiewska-Murawska** | Stefania Zawadzka | *Dzień Staśka z Powiśla* | Nasza Księgarnia | 1964 | okładka

5 **Elżbieta Krotkiewska-Murawska** | Konstanty Paustowski | *Burza na stepie* | Nasza Księgarnia | 1964 | okładka

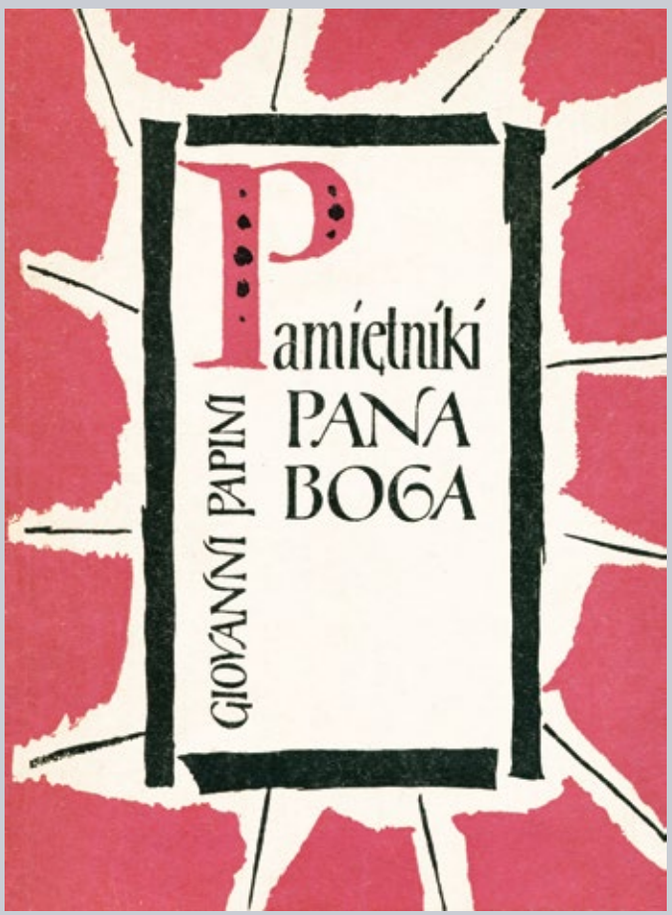
6 **Elżbieta Krotkiewska-Murawska** | Weronika Tropaczyńska-Ogarkowa | *Zbiegowie* | Nasza Księgarnia | 1965 | okładka


ATEIZM a RELIGIA
Wydanie drugie

1


Wasyli Aksionow
KOLEDZY
ISKRY

2

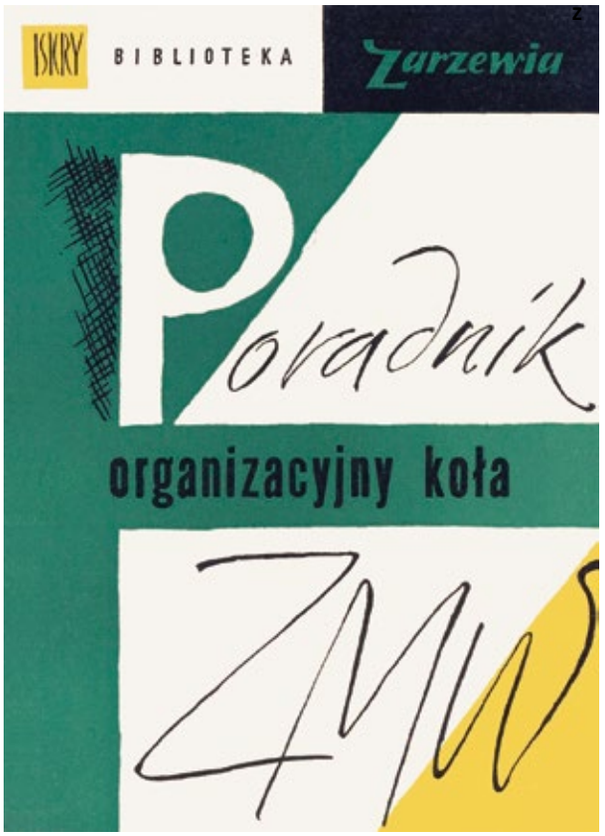

Pamiętniki
GIOVANNI PAPINI
PANA
BOGA

3

KRAJ
nad
WISŁĄ
ISKRY

4

5



6

7

[Y] Oba projekty stanowią udane próby ocieplenia wizerunku komunistycznych organizacji młodzieżowych (ocenę etyczną ich aktywności pozostawiam moralistom i historykom). W innych opracowaniach tego rodzaju bywał Jan Śliwiński dogmatycznie usztywniony.

1 **Jan Śliwiński** | *Ateizm a religia* | Książka i Wiedza | wydanie II | 1960 | okładka

2 **Jan Śliwiński** | Wasyli Aksionow | *Koledzy* | Iskry | 1961 | okładka

3 **Jan Śliwiński** | Giovanni Papini | *Pamiętniki Pana Boga* | Książka i Wiedza | wydanie II | 1958 | okładka

4 **Jan Śliwiński** | *Kraj nad Wisłą* | Iskry | 1960 | okładka

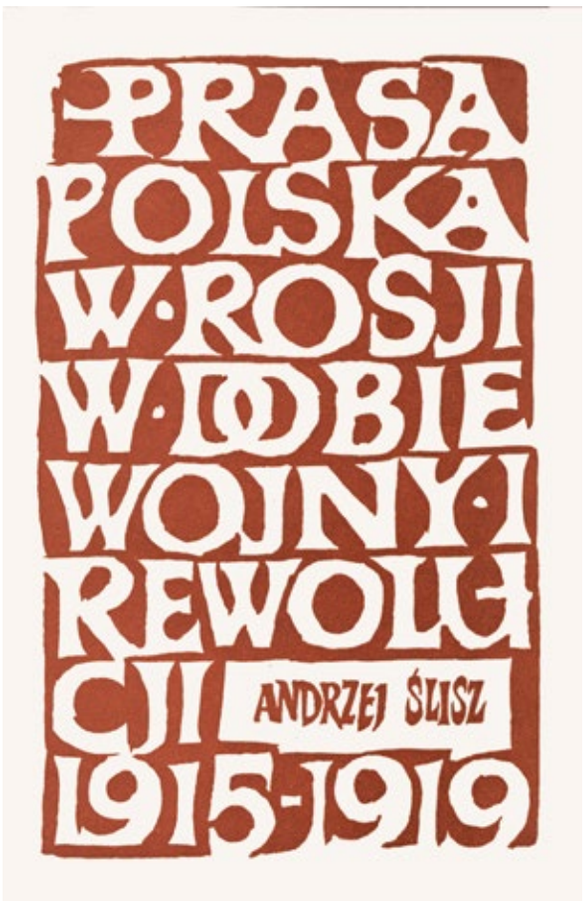
5 **Jan Śliwiński** | *Materiały i dokumenty Związku Młodzieży Socjalistycznej* | Iskry | 1960 | okładka

6 **Jan Śliwiński** | *Poradnik organizacyjny koła ZMW* | Iskry | 1959 | okładka

7 **Jan Śliwiński** | Jerzy Olbrycht | *Wesele na Pogranicznej* | Iskry | 1961 | okładka

1

2



3

1 **Krystyn Zieliński** | Aleksander Minkowski | *Urlop na Tahiti* | Wydawnictwo Łódzkie | 1965 | obwoluta

2 **Bożena Kajanek** | Tadeusz Dołęga-Mostowicz | *Bracia Dalcz i S-ka* | Wydawnictwo Literackie | wydanie III | 1959 | okładka

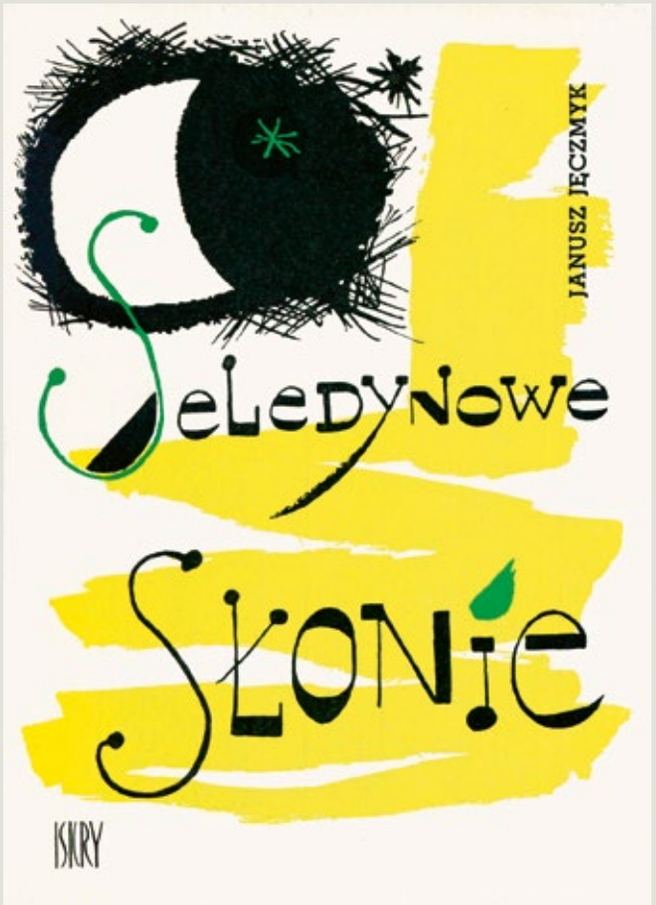
3 **Stanisław Kaźmierczyk** | Andrzej Ślisz | *Prasa polska w Rosji w dobie wojny i rewolucji 1915–1919* | Książka i Wiedza | 1968 | okładka

4 **Jerzy Zbijewski** | Janusz Jęczmyk | *Seledynowe słonie* | Iskry | 1960 | okładka

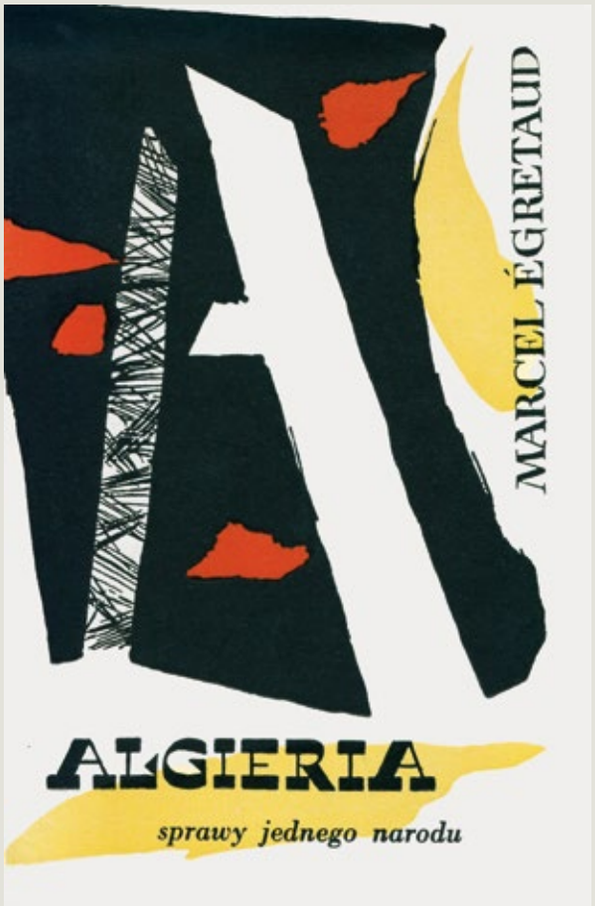
5 **Jerzy Zbijewski** | Marcel Égretaud | *Algieria. Sprawy jednego narodu* | Książka i Wiedza | 1958 | obwoluta

6 **Jerzy Zbijewski** | *Ludzie bliscy* | Iskry | 1960 | obwoluta

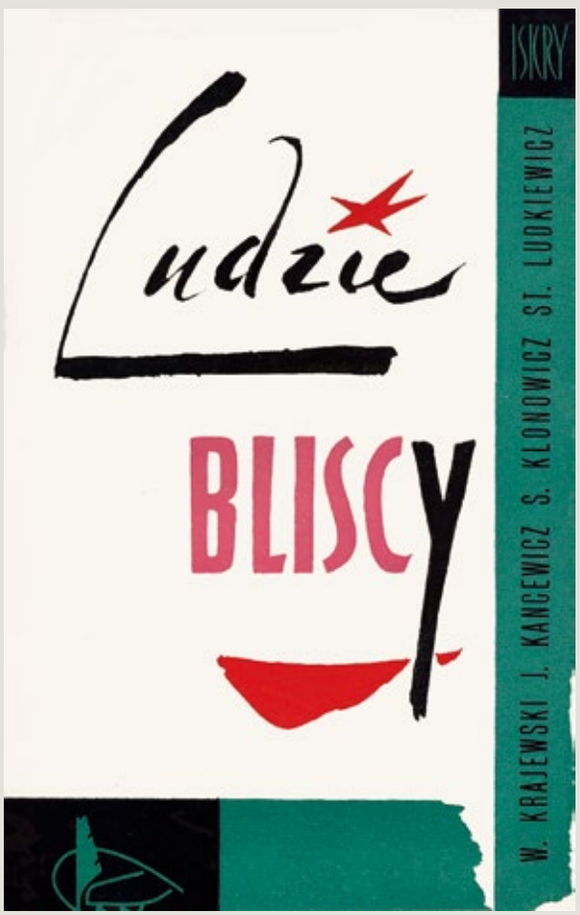
7 **Jerzy Zbijewski** | Stefan Kozicki | *Szukam miss powiatu* | Iskry | 1961 | obwoluta


JANUSZ JĘCZMYK
Jeleniowe
słonie
ISKRY

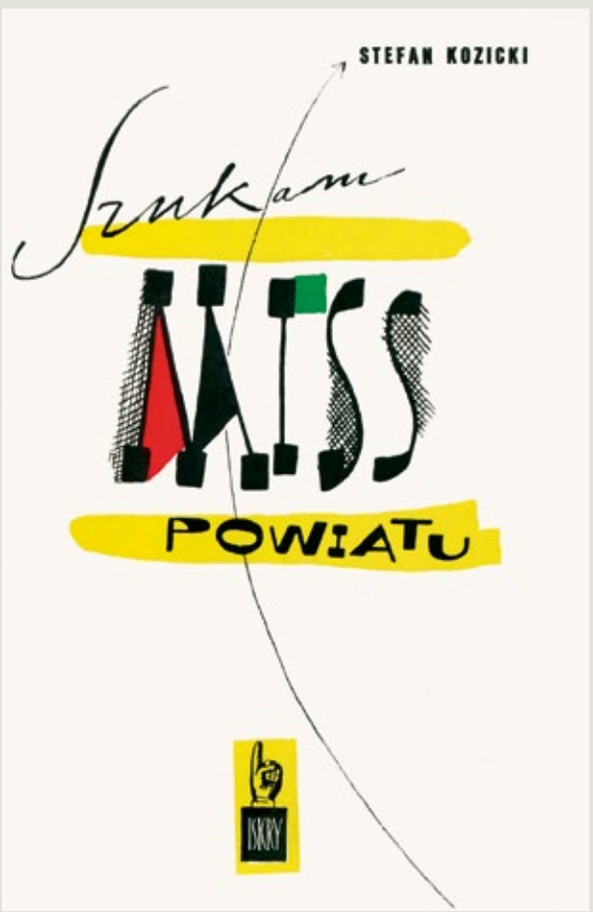
4


MARCEL ÉGRETAUD
ALGIERIA
sprawy jednego narodu

5

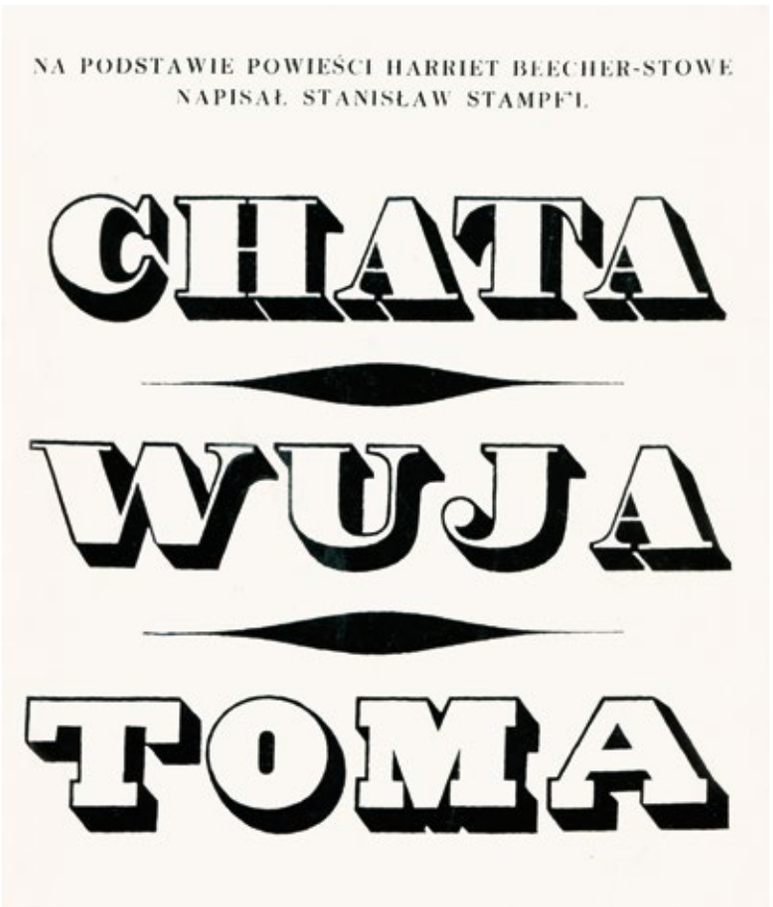

ISKRY
Ludzie
BLISCY
W. KRAJEWSKI J. KANCEWICZ S. KLONOWICZ ST. LUDKIEWICZ

6

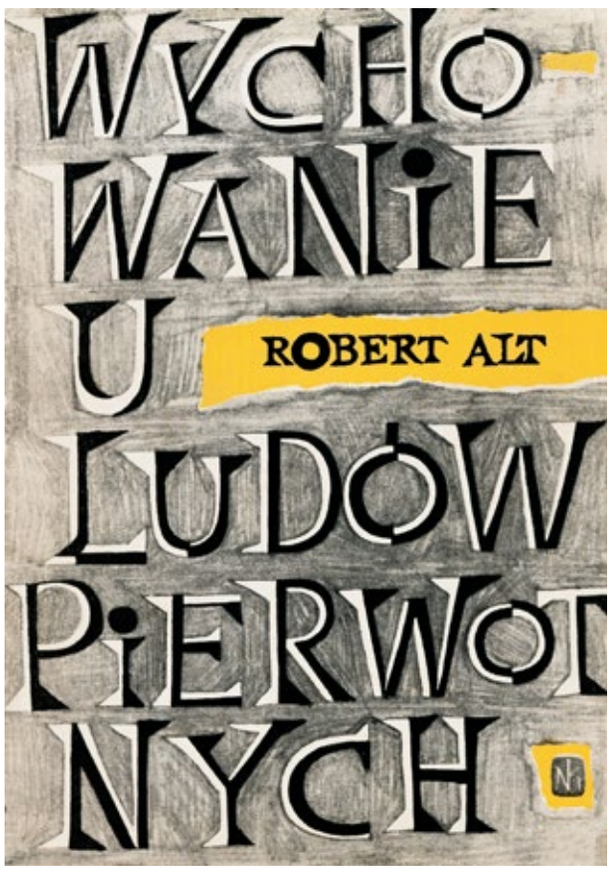

STEFAN KOZICKI
Szukam
MISS
POWIATU
ISKRY

7

1



2



3

1 **Bohdan Butenko** | Helena Bobińska | *Stach sobie-pan* | Nasza Księgarnia | wydanie II | 1958 | okładka

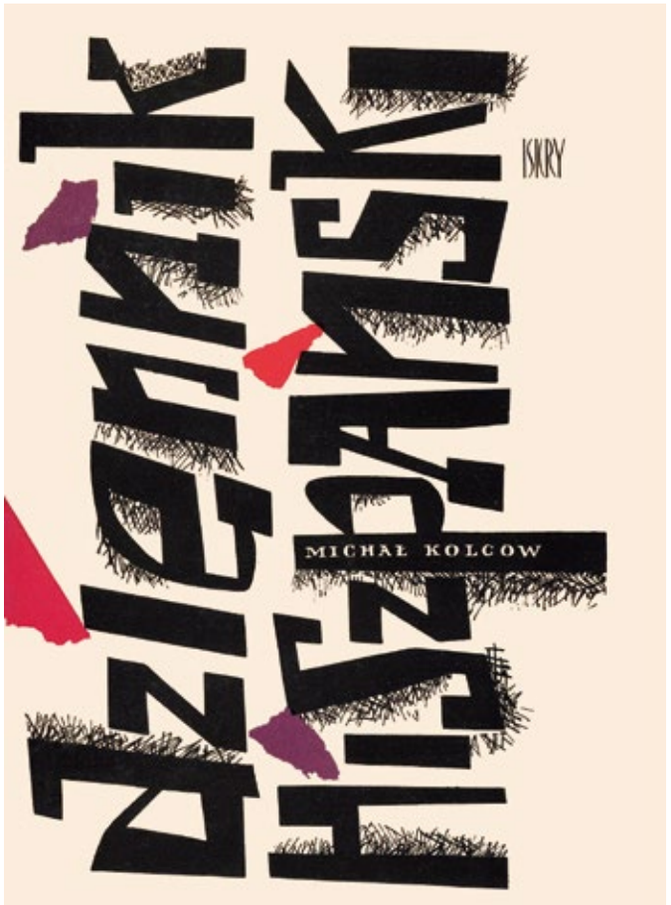
2 **Andrzej Strumiłło** | na podstawie Harriet Beecher-Stowe napisał Stanisław Stampf'l | *Chata wuja Toma* | Nasza Księgarnia | 1964 | okładka

3 **Krystyna Witkowska** | Robert Alt | *Wychowanie u ludów pierwotnych* | Nasza Księgarnia | 1960 | okładka

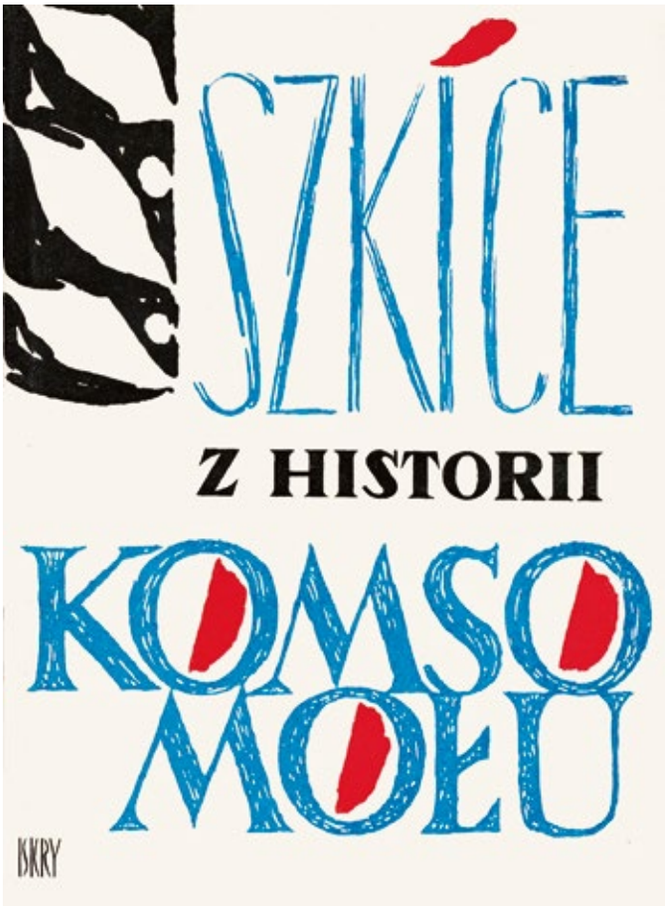
4 **Stanisław Zagórski** | Michał Kolcow | *Dziennik hiszpański* | Iskry | 1959 | obwoluta

5 **Krystyna Dąbrowska** | *Szkice z historii Komsomołu* | Iskry | 1960 | obwoluta

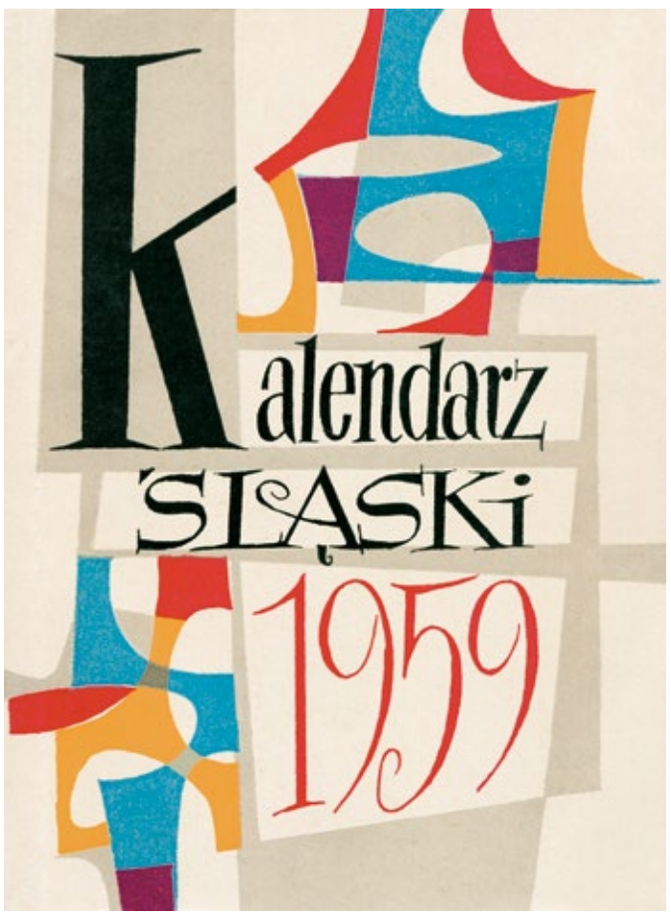
6 **Ryszard Twardoch** | *Kalendarz Śląski. 1959* | Wydawnictwo „Śląsk" | 1958 | okładka



4



5



6

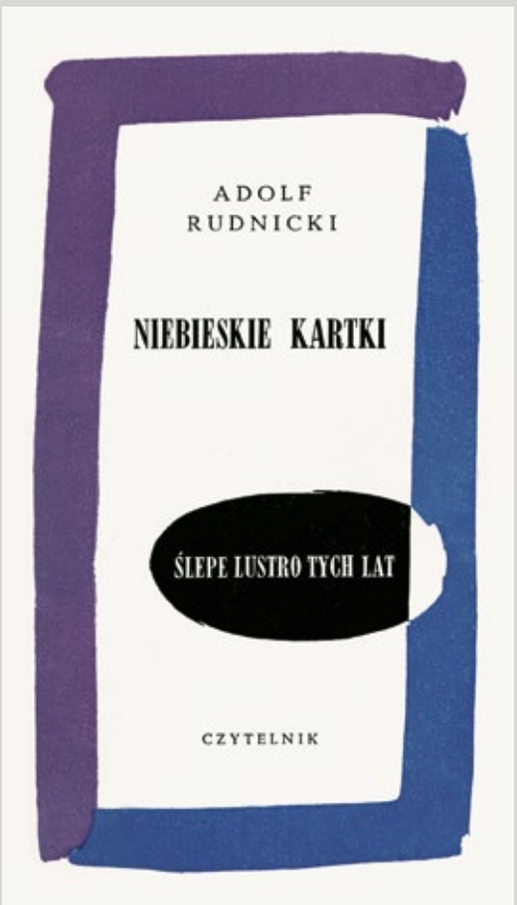
z Obwoluta książki *Szkice z historii Komsomołu* z 1960 roku, której autorką jest Krystyna Dąbrowska, potwierdza raz jeszcze szeroki zakres artystycznej wolności, jaką wywalczyli sobie projektanci po Październiku. Także niezależności politycznej – niewiele było w PRL-u tematów równie drażliwych i silnie poddanych partyjnej kontroli, co najnowsza historia ZSRR. Na reprodukowanej obok obwolucie *Dziennika hiszpańskiego* Michała Kolcowa, opracowanej rok wcześniej przez Stanisława Zagórskiego, udało się grafikowi prostymi środkami oddać patos i gwałtowność hiszpańskiej wojny domowej. W dekoracyjnych literach projektu Dąbrowskiej trudno odnaleźć ślad dramatycznych bojów młodych radzieckich komunistów – zmagań na frontach wojny ojczyźnianej i na frontach wielkich budów kolejnych stalinowskich *piatiletek*.

A. Valentin
HENRYK HEINE

1

Sesja leninowska
Dialog o filozofii marksis-towskiej

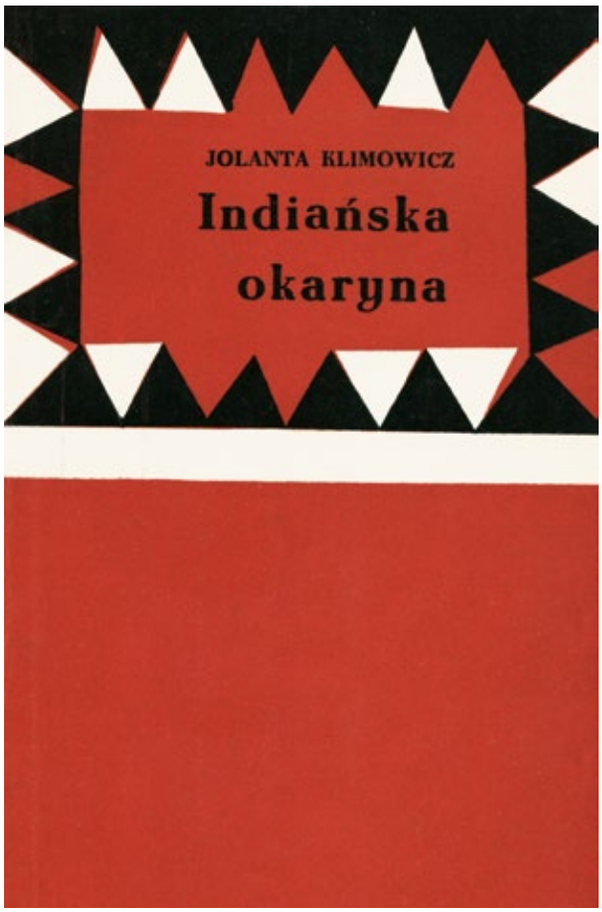
2


ADOLF RUDNICKI
NIEBIESKIE KARTKI
ŚLEPE LUSTRO TYCH LAT
CZYTELNIK

3

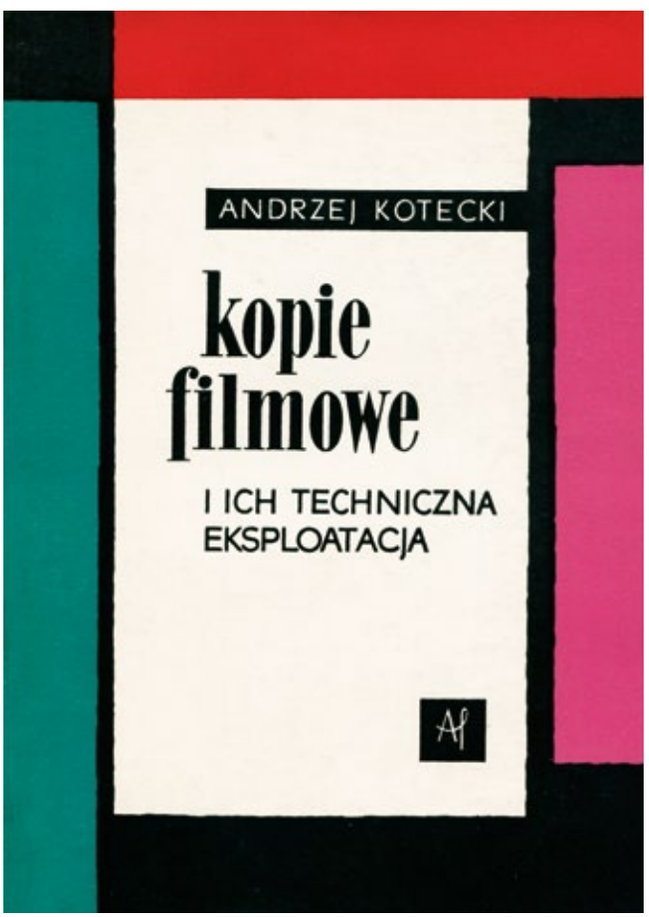
ZBIGNIEW BRZEZIŃSKI
O dojrzewaniu
JERZY LEOWSKI
JERZY SERejSKI
SPRAWY
NIE TYLKO „DRAŻLIWE"
JERZY
JERZY
ISKRY

4



5

6



7

1 **Jerzy Zbijewski** | Antonina Valentin | *Henryk Heine* | Książka i Wiedza | 1958 | obwoluta

2 **Jan Śliwiński** | *Dialog o filozofii marksistowskiej* | Książka i Wiedza | 1961 | okładka

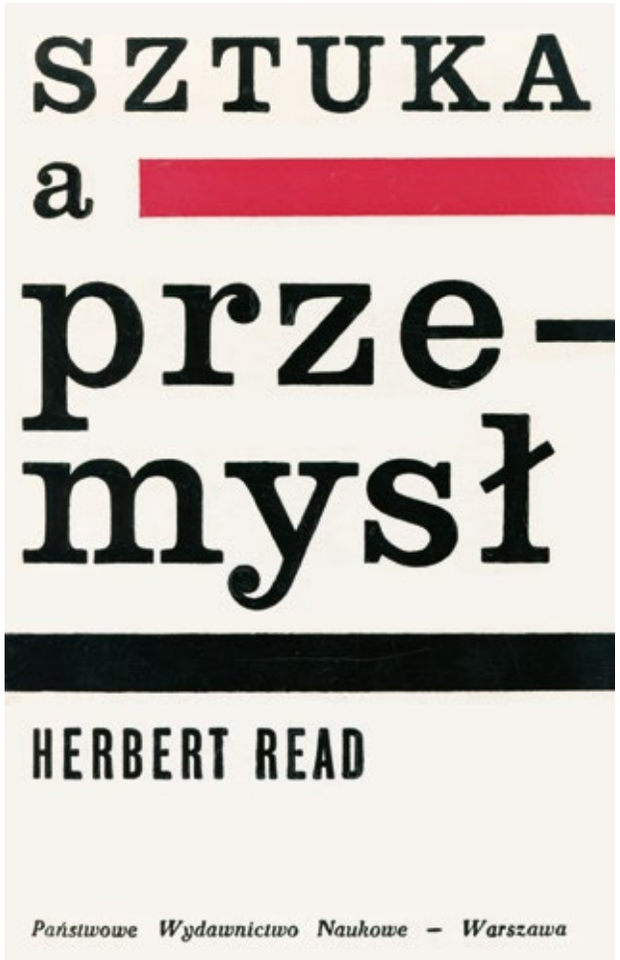
3 **Jerzy Jaworowski** | Adolf Rudnicki | *Niebieskie kartki. Ślepe lustro tych lat* | Czytelnik | wydanie II | 1958 | obwoluta

4 **Jerzy Cherka** | Zbigniew Brzezinski, Jerzy Leowski i Jerzy Serejski | *O dojrzewaniu. Sprawy nie tylko „drażliwe"* | Iskry | 1959 | okładka

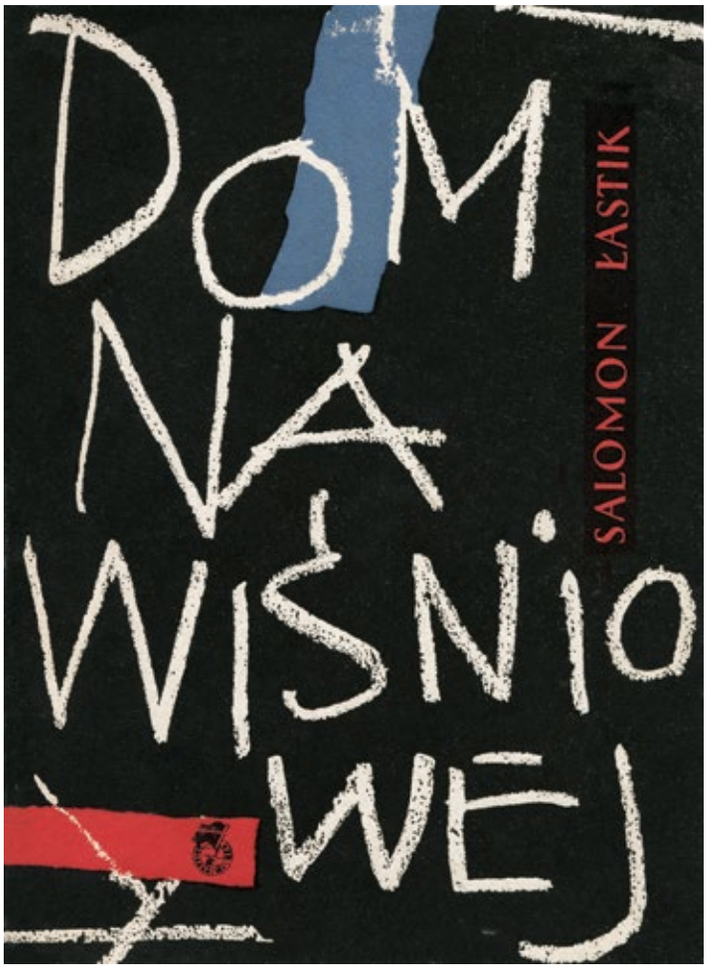
5 **Jerzy Grabowski** | Jolanta Klimowicz | *Indiańska okaryna* | Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza | 1967 | okładka

6 **Andrzej Gucewicz** | Bertolt Brecht | *Dramaty, proza, pieśni, wiersze* | Zarząd Oświaty i Kultury Głównego Zarządu Politycznego Wojska Polskiego | 1962 | okładka

7 **autor nieznany** | Andrzej Kotecki | *Kopie filmowe i ich techniczna eksploatacja* | Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe | wydanie V | 1961 | okładka



1



2

A Jan Młodożeniec nieodmiennie pozostaje sobą – jako ilustrator, twórca plakatów oraz okładek. Natomiast trudno odgadnąć, że dwie reprodukowane na stronie obok okładki liternicze opracowane zostały przez wybitnego ilustratora Janusza Stannego. Podobnie niełatwo jest wskazać Juliana Pałkę i Waldemara Świerzego – równie znakomitych autorów plakatów – jako projektantów reprodukowanych kolejno powyżej: okładki książki Herberta Reada *Sztuka a przemysł* (1964) i obwoluty zbioru reportaży z milicyjnej izby dziecka *Dom na Wiśniowej* Salomona Łastika (1960). Nieco dalej znajdzie czytelnik kolejny oszczędny projekt obwoluty Pałki ▸IL. 3 STR. 324, a w rozdziale *Problemy* chwaliłem inną realizację Świerzego ▸IL. 4 STR. 181, chociaż również trudno odgadnąć, że to on jest jej autorem.

1 **Julian Pałka** | Herbert Read | *Sztuka a przemysł* | Państwowe Wydawnictwo Naukowe | 1964 | okładka

2 **Waldemar Świerzy** | Salomon Łastik | *Dom na Wiśniowej* | Książka i Wiedza | 1960 | obwoluta

3 **Janusz Stanny** | Mikołaj Dubow | *Próba* | Iskry | 1962 | okładka

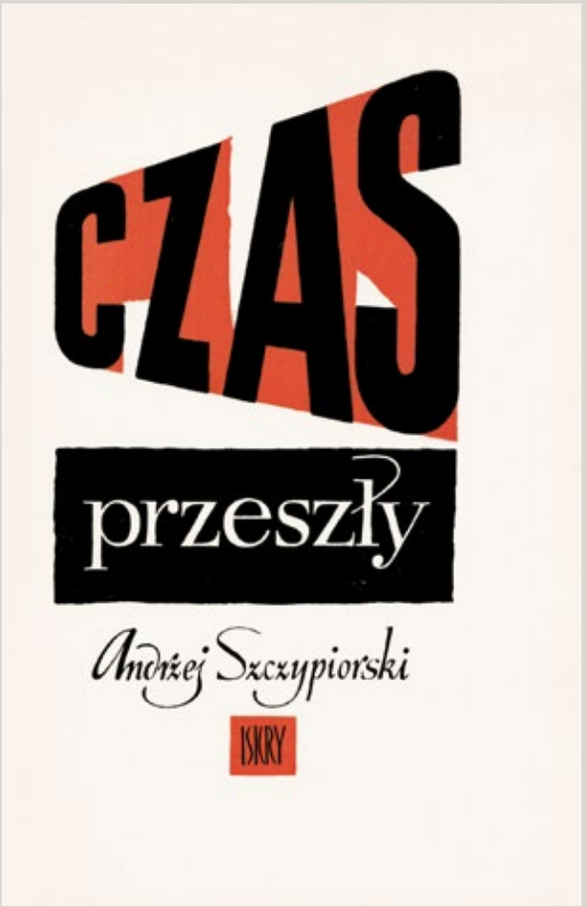
4 **Janusz Stanny** | Andrzej Szczypiorski | *Czas przeszły* | Iskry | 1961 | okładka

5 **Jan Młodożeniec** | Jan Parandowski | *Alchemia słowa* | Czytelnik | wydanie III | 1961 | obwoluta

6 **Jan Młodożeniec** | Jan Parandowski | *Niebo w płomieniach* | Czytelnik | 1967 | obwoluta

MIKOŁAJ DUBOW
PRÓBA
ISKRY

3

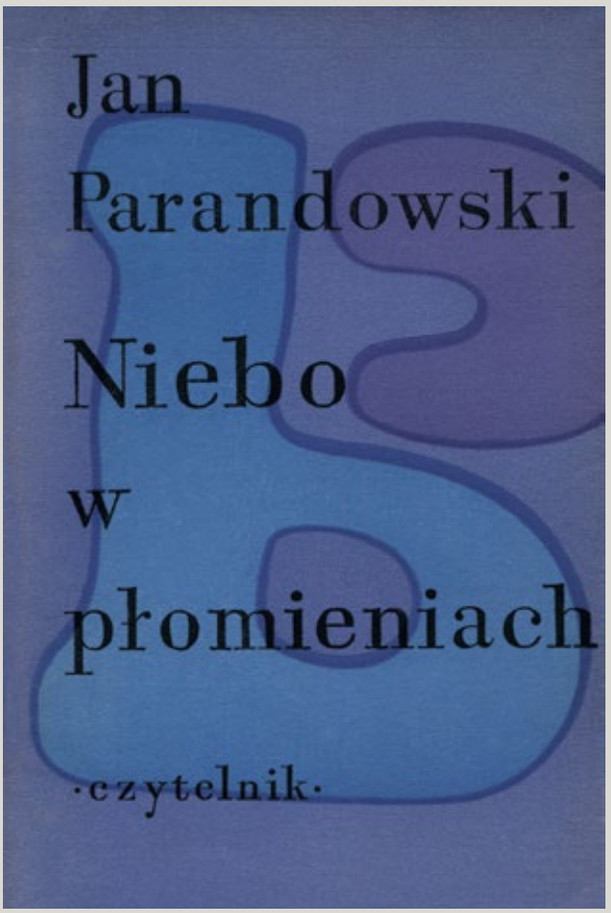

CZAS
przeszły
Andrzej Szczypiorski
ISKRY

4

Jan Parandowski
Czytelnik
ALCHEMIA SŁOWA

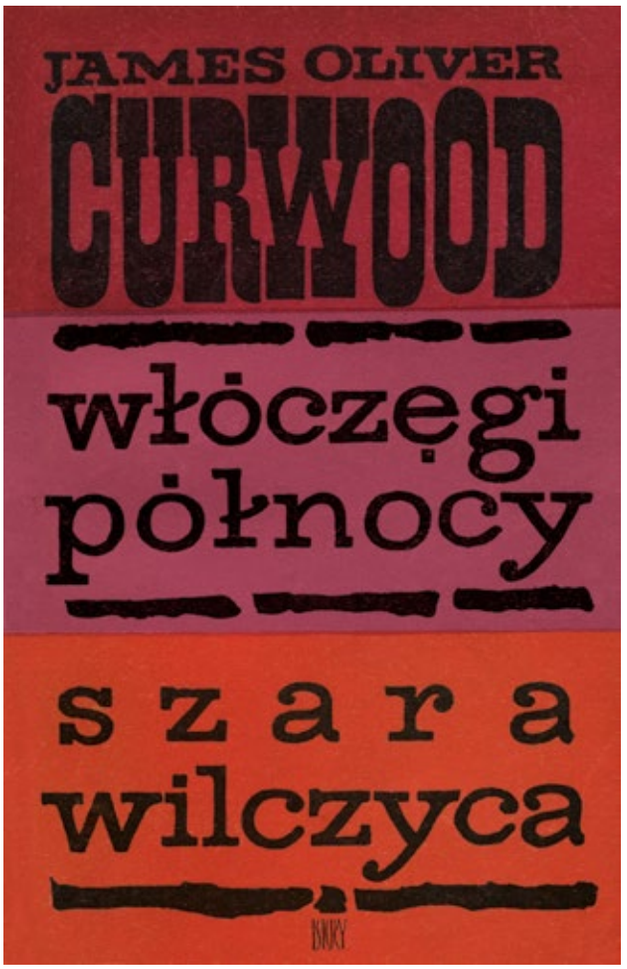
5

A


Jan
Parandowski
Niebo
w
płomieniach
·czytelnik·

6

1



2

1 **Jan Młodożeniec** | Ethel Lilian Voynich | *Szerszeń* | Iskry | wydanie VII | 1964 | obwoluta

2 **Jan Młodożeniec** | James Oliver Curwood | *Włóczęgi Północy. Szara Wilczyca* | Iskry | wydanie VII | 1963 | okładka

3 **Jan Młodożeniec** | Joanna Kulmowa | *Jonasz, czyli miara epoki* | Iskry | 1967 | obwoluta

4 **Jan Młodożeniec** | Wincenty Faber | *Otwieranie liści* | Iskry | 1964 | okładka

5 **Jan Młodożeniec** | Claude Eatherly i Günther Anders | *No more Hiroshima* | Książka i Wiedza | 1963 | okładka

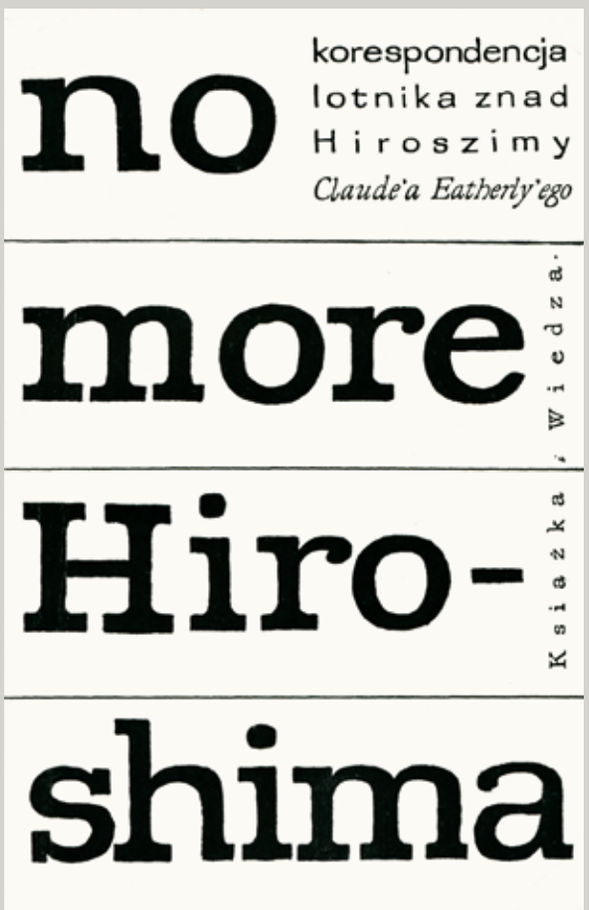
6 **Jan Młodożeniec** | Jerzy Krzysztoń | *Skok do Eldorado* | Iskry | 1967 | obwoluta

joanna
kulmowa
jonasz
JONASZ
CZYLI MIARA EPOKI
ISKRY

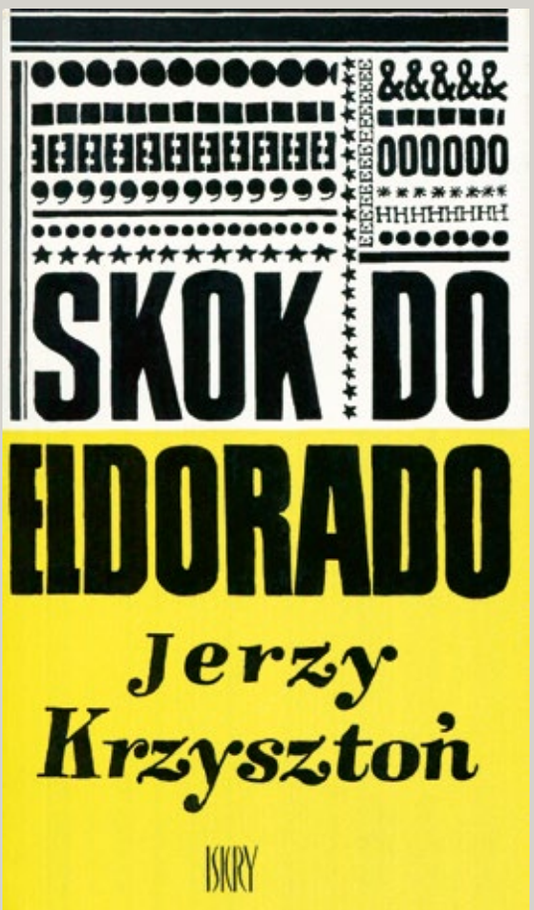
3

Wincenty Faber
OTWIERANIE LIŚCI
WINCENTY FABER · OTWIERANIE LIŚCI
wincenty faber
OTWIERANIE LIŚCI
WINCENTY FABER · OTWIERANIE LIŚCI ·
Wincenty Faber
otwieranie liści
Wincenty Faber · otwieranie liści ·
WINCENTY FABER
otwieranie liści
Wincenty Faber
otwieranie liści
WINCENTY FABER · OTWIERANIE LISCI

4

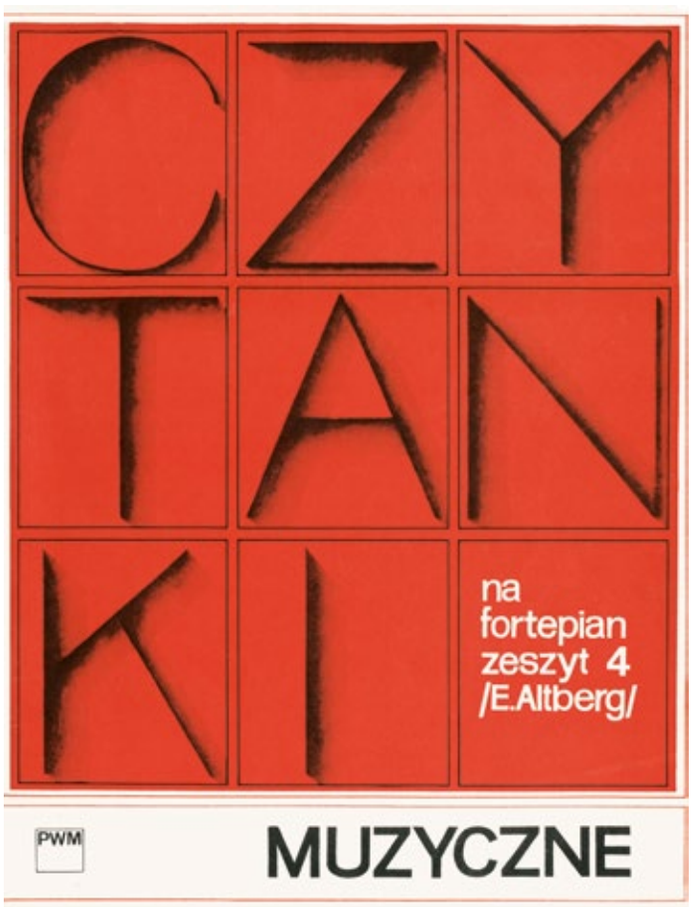

no
korespondencja
lotnika znad
Hiroszimy
Claude'a Eatherly'ego
more
Książka i Wiedza
Hiro-
shima

5

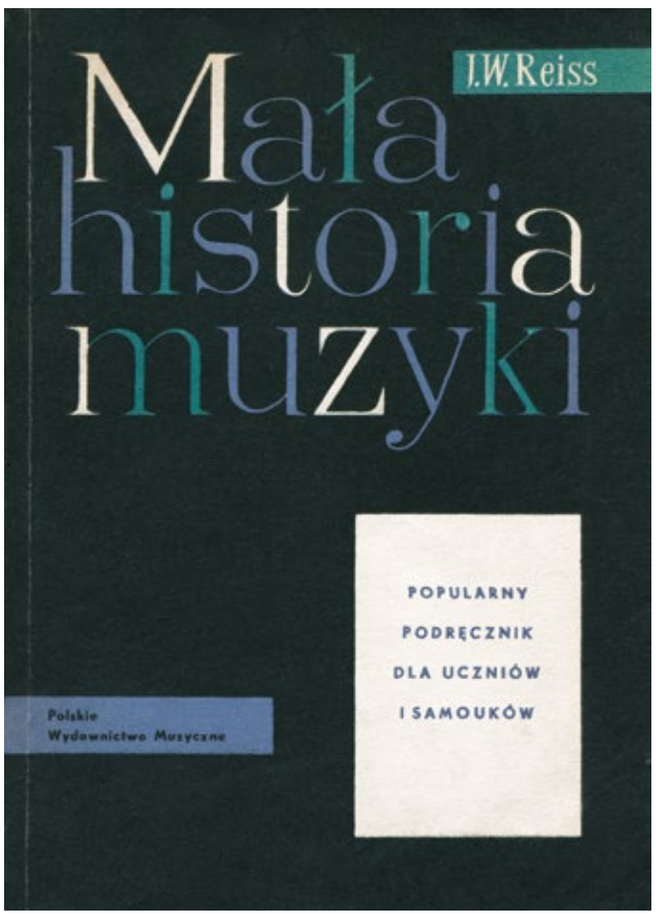

SKOK DO
ELDORADO
Jerzy
Krzysztoń
ISKRY

6

1



2



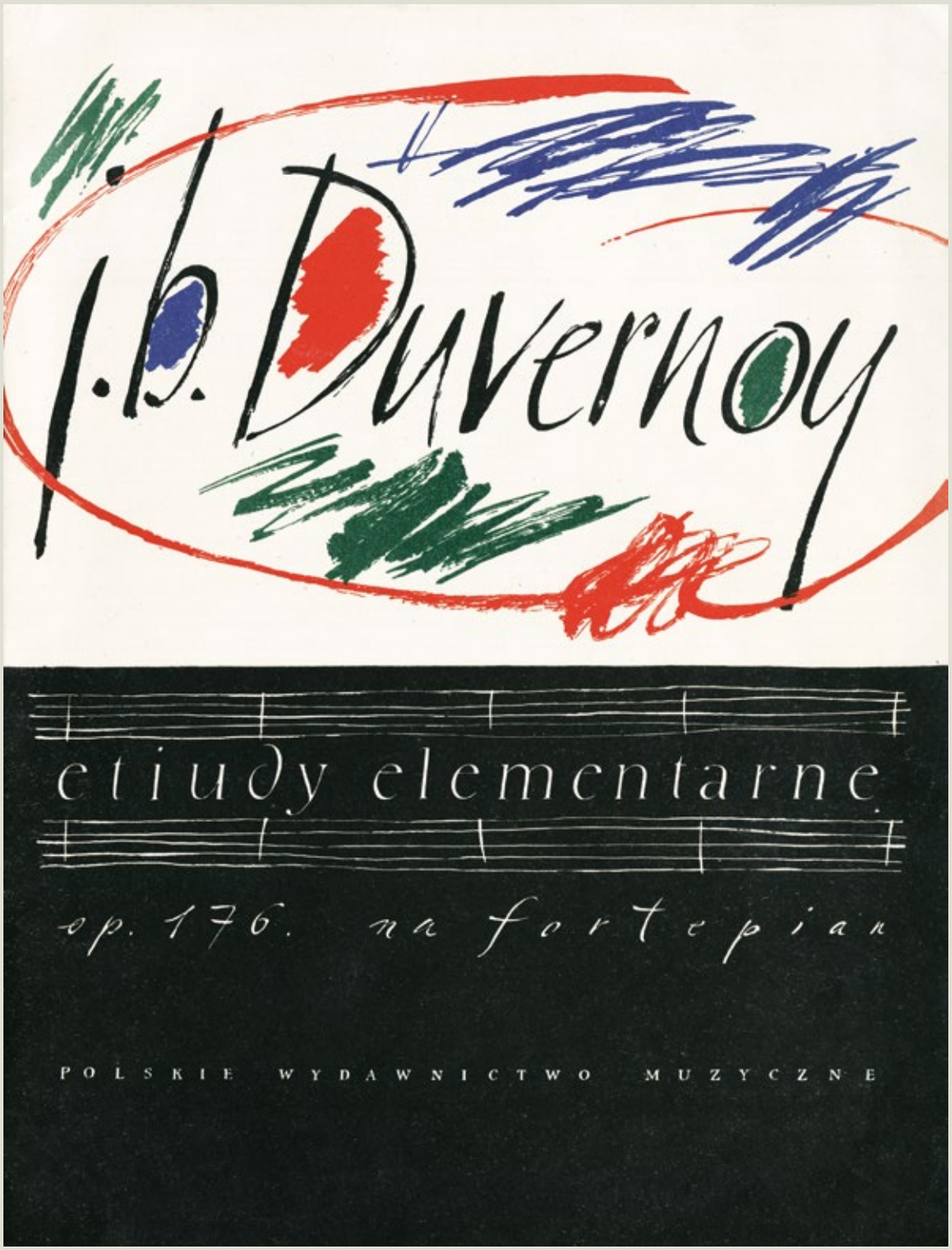
3

1 **Andrzej Darowski** | Piotr Czajkowski. *Album dla młodzieży na fortepian* | Polskie Wydawnictwo Muzyczne | 1962 | okładka

2 **Andrzej Darowski** | *Czytanki muzyczne na fortepian* | zeszyt 4 | Polskie Wydawnictwo Muzyczne | 1964 | okładka

3 **Andrzej Darowski** | Józef Władysław Reiss | *Mała historia muzyki. Popularny podręcznik dla uczniów i samouków* | Polskie Wydawnictwo Muzyczne | 1958 | okładka

4 **Andrzej Darowski** | Jean B. Duvernoy | *Etiudy elementarne op. 176. na fortepian* | Polskie Wydawnictwo Muzyczne | wydanie IV | 1964 | okładka


J.B. Duvernoy
etiudy elementarne
op. 176. na fortepian
POLSKIE WYDAWNICTWO MUZYCZNE

4

aneks 2

Z Zofią Darowską rozmawia Janusz Górski [2019]

JG Andrzej Darowski, pani mąż, robił dyplom w pracowni plakatu…

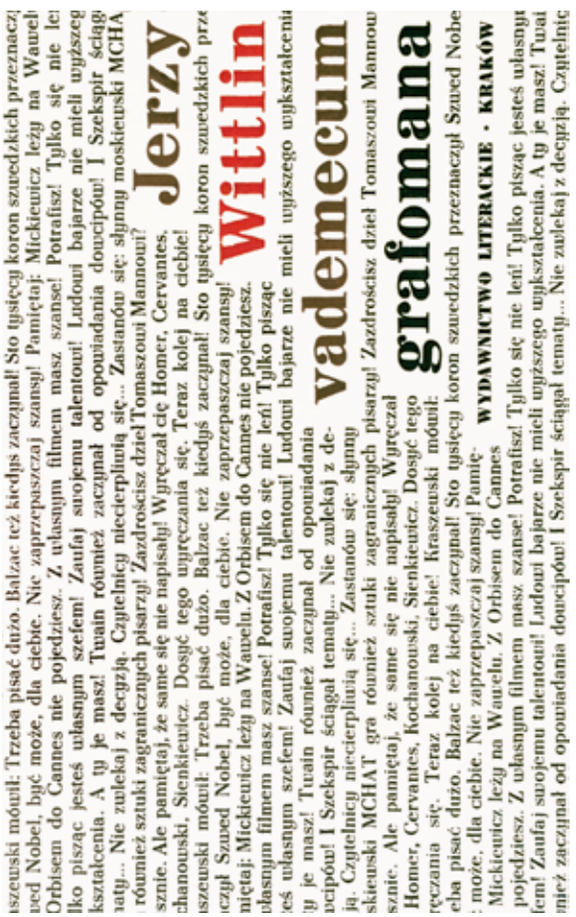
ZD A ja na grafice.

JG Jaka była pani praca dyplomowa?

ZD Robiłam książeczkę dla dzieci. Ilustracje, okładkę, wnętrze – wszystko.

JG Czyli litery też namalowała pani ręcznie?

ZD Litery składałam z czcionek, natomiast mąż pisał je ręką. Był świetnym liternikiem. W tamtych czasach przy projektowaniu okładek pisało się litery ręcznie, więc nasza współpraca polegała na tym, że ja robiłam projekt, a mąż dodawał do niego kompozycję literniczą. Bo to nie było takie sobie odręczne pisanie, o nie.



1

2

JG Czyli mąż był raczej literakiem, a pani wolała robić ilustracje?

ZD Tak, ale muszę dodać, że on również był bardzo dobrym ilustratorem. Ilustrując, nigdy nie opowiadał niczego dosłownie, pomysł ubierał w grafikę – tak bym to określiła.

JG W jednym z katalogów wystawowych, z 1969 roku, wydanym w języku czeskim, znalazłem interesujące zestawienie. Pani reprezentowana jest przez klasyczną ilustrację, portret kobiecy malowany akwarelą, a mąż z gotowych elementów zbudował chłodną kompozycję typograficzną – widać ogromną różnicę temperamentów. A przecież Andrzej Darowski zrobił też bardzo wiele ilustracji malowanych pędzlem, lekkich, zwiewnych.

ZD Tak, jego prace były, jakby to powiedzieć, skrótowe.

JG Myślę, że robiąc zadanie projektowe, pani mąż bardziej kierował się intelektem, podchodził do zadania analitycznie. Z drugiej strony, to pani podpisała się pod projektem obwoluty *Vademecum grafomana* Jerzego Wittlina albo pod niemal konceptualną okładką zbioru reportaży Barbary Seidler *Skłóceni z prawem*. Czyli pani też robiła projekty uporządkowane, poddane rygorom, zdyscyplinowane.

ZD Mieliśmy z mężem wspólny punkt widzenia.

JG Pani prace, które najbardziej lubię, cechuje ton lekki, swoboda gestu, ilustracyjność. Jednak z tego, co pani mówi, wynika, że państwa artystyczne temperamenty nie różniły się znacznie.

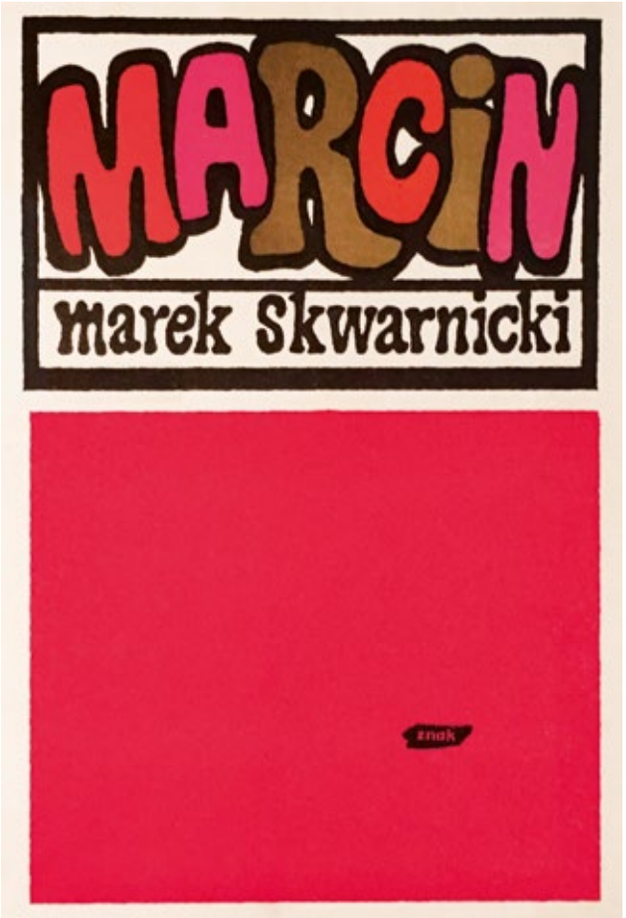
ZD Usiłowaliśmy być uniwersalni.

JG Projektując, kierowali się państwo treścią książki, jej charakterem, i do niego dostosowywali pomysł oraz język graficzny?

ZD Proszę zobaczyć, jak różne każde z nas robiło projekty! Oboje zawsze czytaliśmy książki, których okładki mieliśmy zrobić. Ja musiałam przeczytać, mąż też, żeby się zastanowić, wymyślić, co uchwycić w opracowaniu. To nie było tak, że robiliśmy, cokolwiek nam przyszło do głowy. Nie. Projekt musiał być związany z treścią książki, oboje analizowaliśmy każdą z nich.

JG Pani dyplomowa książeczka wyszła drukiem?

ZD Została wydrukowana w Akademii, w drukarni na ulicy Humberta. Tam też zrobiona została oprawa.



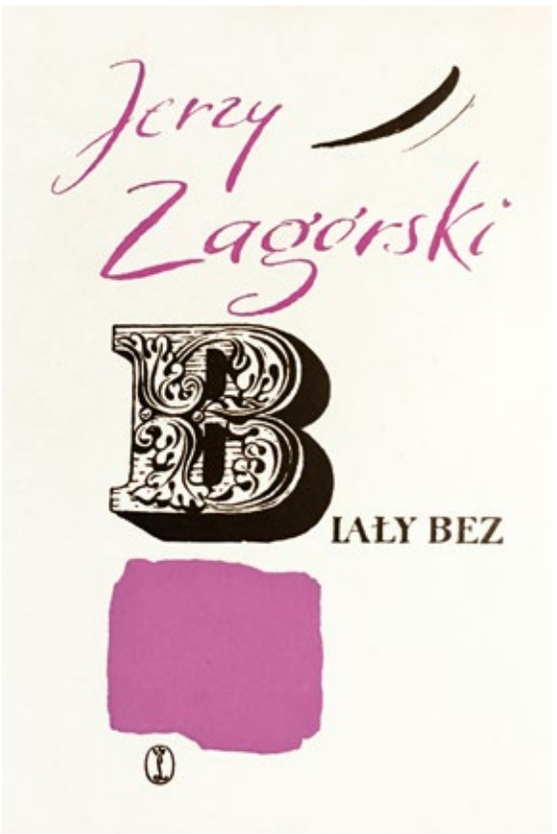
3

1 **Zofia Darowska** | Jerzy Wittlin | *Vademecum grafomana* | Wydawnictwo Literackie | 1965 | obwoluta

2 **Zofia Darowska** | Barbara Seidler | *Skłóceni z prawem* | Wydawnictwo Literackie | 1972 | obwoluta

3 **Zofia Darowska** | Marek Skwarnicki | *Marcin* | Znak | 1967 | obwoluta

1



2

JG Czyli to była praca studyjna.

ZD Ale została wydrukowana. Natomiast mąż wszystko pisał odręcznie.

JG Dlaczego? Przecież łatwiej było złożyć teksty z czcionek w drukarni.

ZD Żeby złożyli to, co mąż zaprojektował, trzeba było do tej drukarni pójść, stanąć za drukarzem i dyktować mu wszystko krok po kroku.

JG Teksty w pracy dyplomowej pani składała sama?

ZD Nie. Wielu studentów składało samemu, w naszej drukarence. Ja nie składałam, później czasem mąż mi pisał, na tym polegała między innymi nasza współpraca.

JG Czyli precyzję ręki mąż miał większą?

ZD Tak, był perfekcjonistą.

JG Doskonale to widać w jego projektach dla Polskiego Wydawnictwa Muzycznego, na przykład w projekcie okładki nut Piotra Czajkowskiego. Pani musiała się zajmować dzieckiem, domem, a mąż w tym czasie godzinami...

ZD …ślęczał nad liternictwem. Ale kiedy się brałam do malowania, to też tylko malowaniem się interesowałam. ■

1 **Zofia Darowska** | Jessie Conrad | *Józef Conrad* | Wydawnictwo Literackie | 1959 | obwoluta

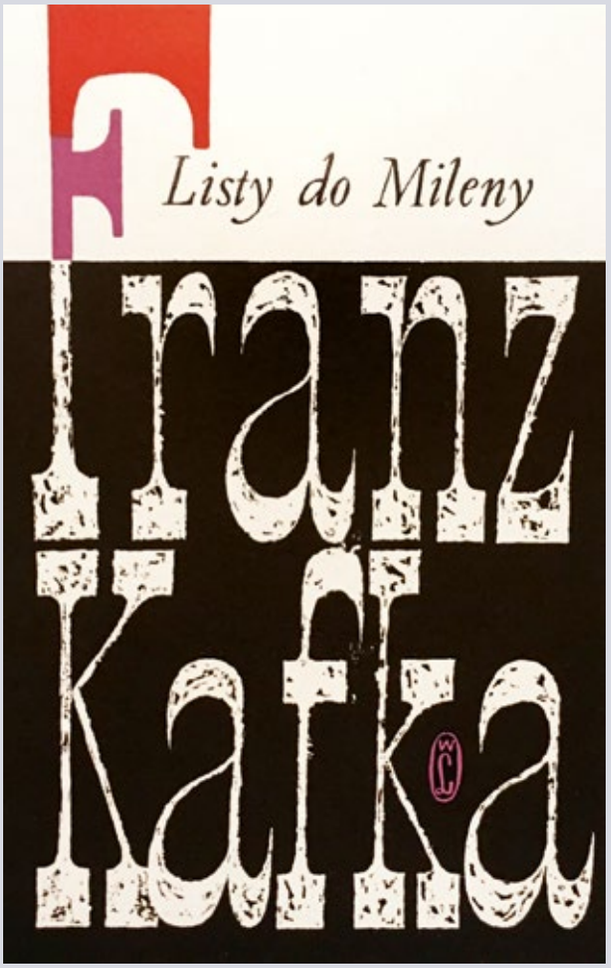
2 **Zofia Darowska** | Jerzy Zagórski | *Biały bez* | Wydawnictwo Literackie | 1963 | obwoluta

3 **Zofia Darowska** | Franz Kafka | *Listy do Mileny* | Wydawnictwo Literackie | 1959 | obwoluta

4 **Zofia Darowska** | Jalu Kurek | *Kantata profesora Wróbla* | Wydawnictwo Literackie | 1962 | obwoluta

5 **Zofia Darowska** | Gabriela Zapolska | *Fioletowe pończochy* | Wydawnictwo Literackie | 1964 | obwoluta

6 **Zofia Darowska** | Tadeusz Hollender | *Liryka i satyra* | Wydawnictwo Literackie | 1963 | obwoluta


Listy do Mileny
Franz Kafka

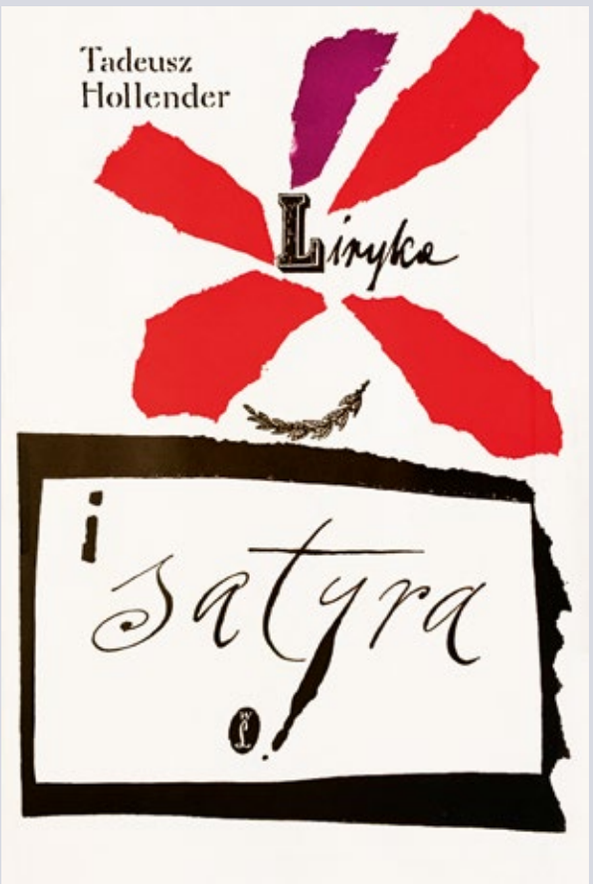
3

Jalu Kurek
Kantata
profesora WRÓBLA

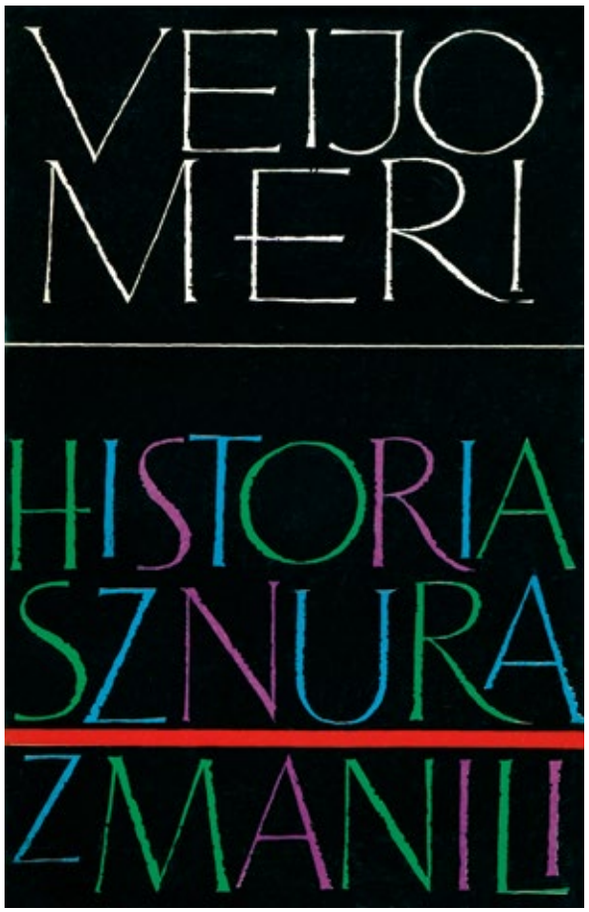
4

GABRIELA
ZAPOLSKA
Fioletowe
pończochy
Wydawnictwo Literackie - Kraków

5


Tadeusz
Hollender
Liryka
i
satyra

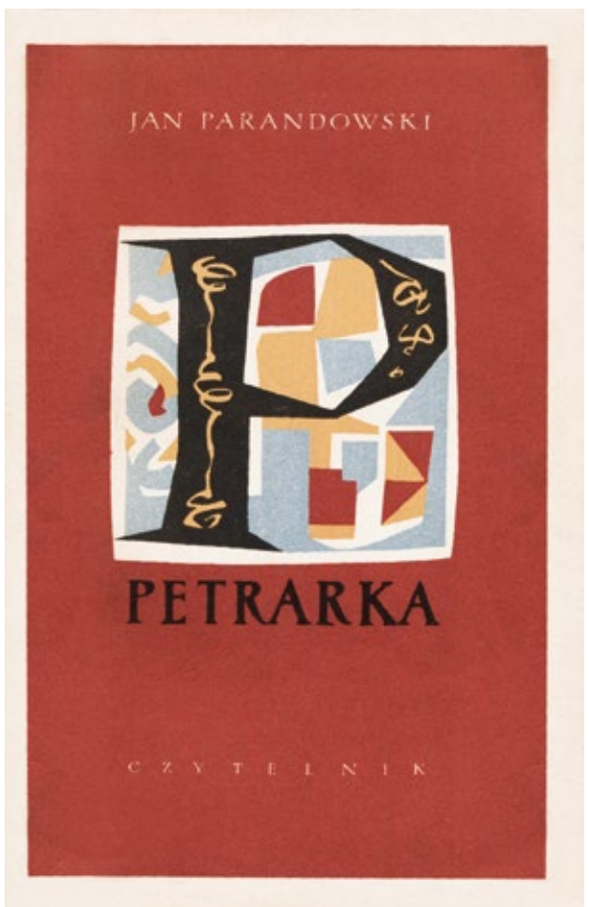
6


VEIJO MERI
HISTORIA SZNURA ZMANILI

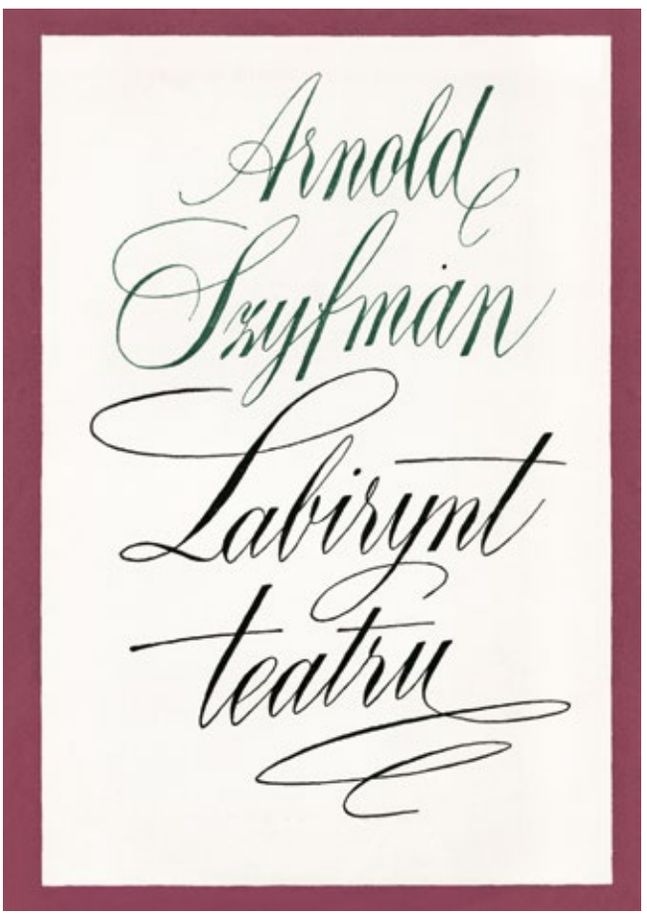
1

JAN LECHOŃ
POEZJE

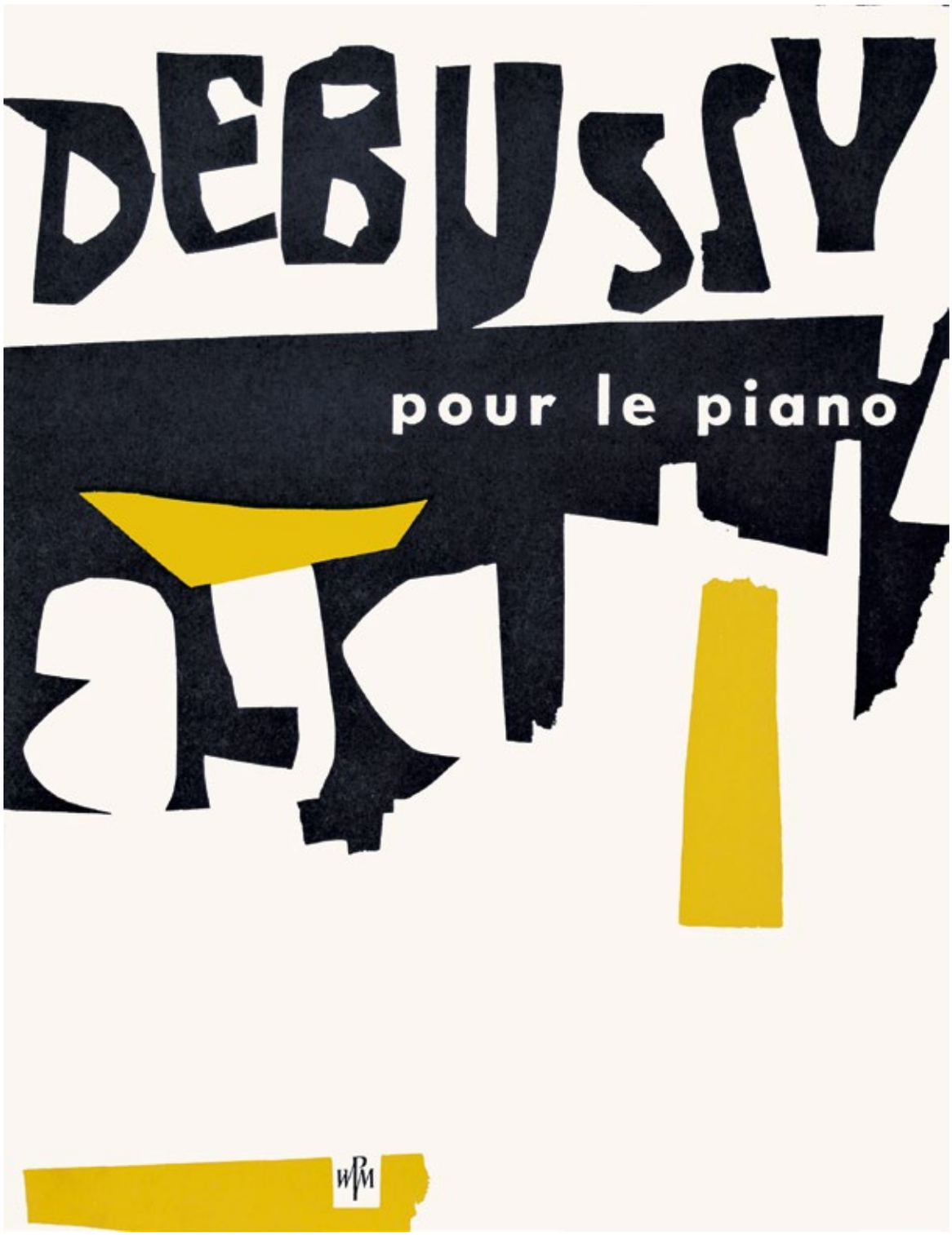
2


JAN PARANDOWSKI
PETRARKA
CZYTELNIK

3


Arnold Szyfman
Labirynt teatru

4



5

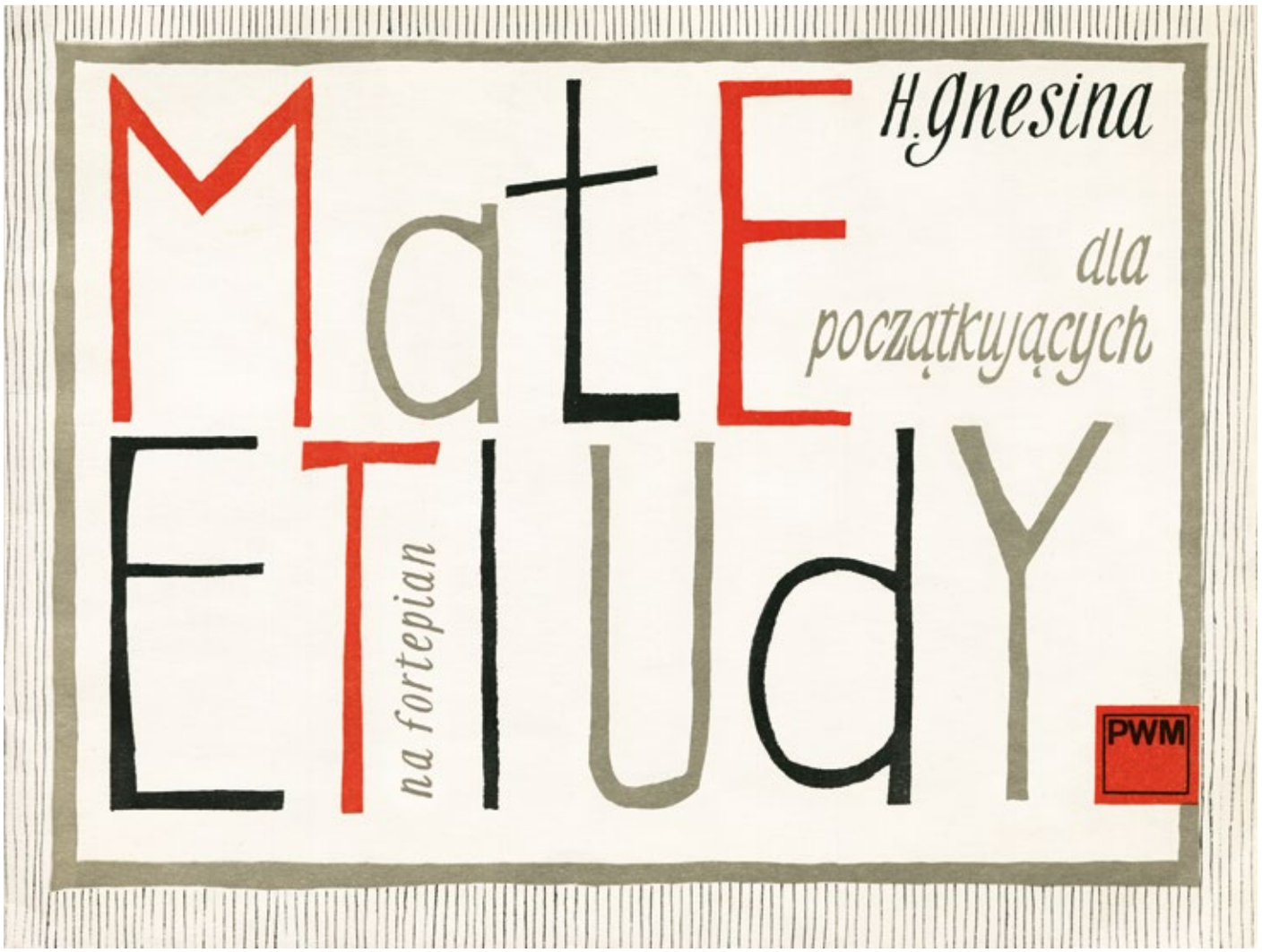
1 **Zbigniew Kaja** | Veijo Meri | *Historia sznura z Manili* | Wydawnictwo Poznańskie | 1967 | obwoluta

2 **Jerzy Jaworowski** | Jan Lechoń | *Poezje* | Czytelnik | 1957 | obwoluta

3 **Andrzej Heidrich** | Jan Parandowski | *Petrarka* | Czytelnik | wydanie II | 1957 | obwoluta

4 **Zenon Januszewski** | Arnold Szyfman | *Labirynt teatru* | Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe | 1964 | obwoluta

5 **Adam Młodzianowski** | Claude Debussy | *Pour le piano* | Polskie Wydawnictwo Muzyczne | wydanie II | 1965 | okładka



1

1 **Janusz Bruchnalski** | Helena Gnesina | *Małe etiudy na fortepian dla początkujących* | Polskie Wydawnictwo Muzyczne | 1958 | okładka

2 **Janusz Bruchnalski** | Witold Zechenter | *Fraszki* | Wydawnictwo Literackie | 1962 | okładka

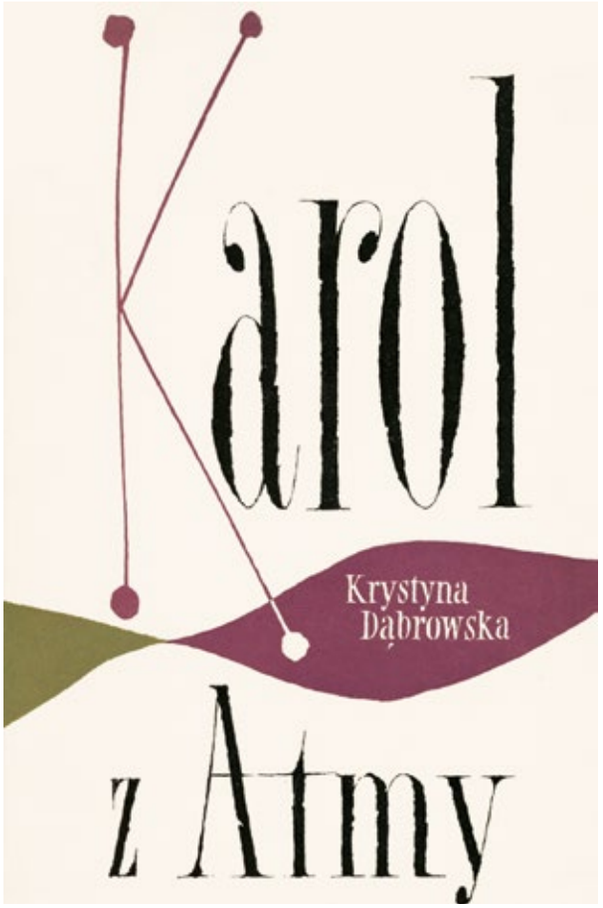
3 **Janusz Grabiański** | Krystyna Dąbrowska | *Karol z Atmy* | Iskry | 1958 | obwoluta

4 **Jerzy Gurda** | Giacomo Puccini | *Tosca* | Opera i Operetka w Bydgoszczy | 1966 | okładka programu

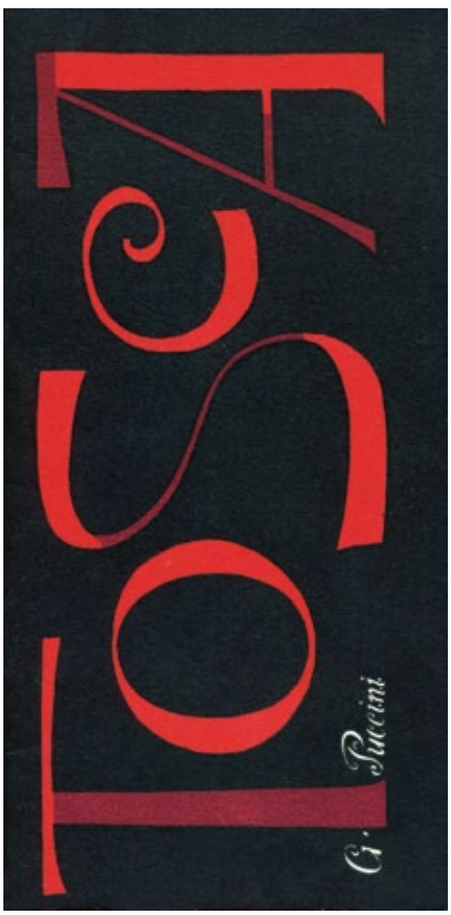
5 **Jan Młodożeniec** | Jan Parandowski | *Akacja* | Czytelnik | 1967 | obwoluta

WITOLD ZECHENTER !
FRASZKI

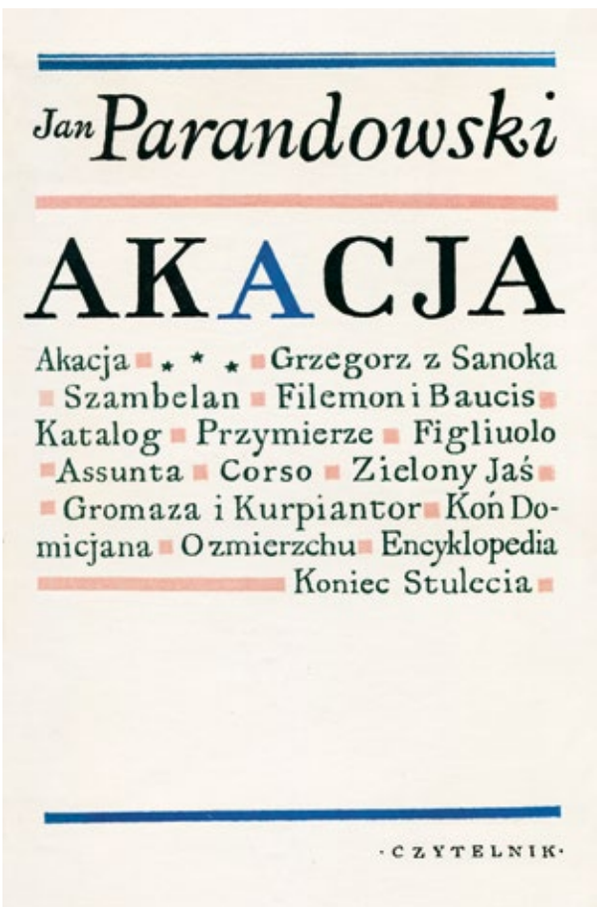
2


arol
Krystyna
Dąbrowska
z Atmy

3

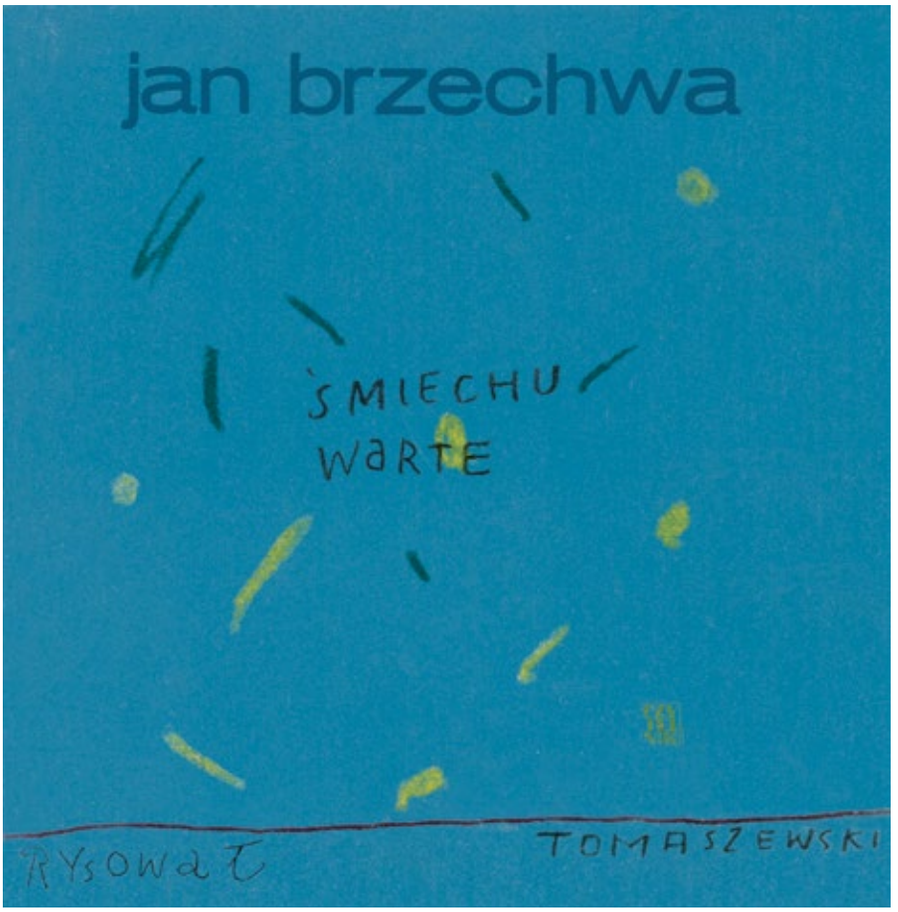

Tosca
G. Puccini

4


Jan Parandowski
AKACJA
Akacja ■ * * * ■ Grzegorz z Sanoka
■ Szambelan ■ Filemon i Baucis ■
Katalog ■ Przymierze ■ Figliuolo
■ Assunta ■ Corso ■ Zielony Jaś ■
■ Gromaza i Kurpiantor ■ Koń Do-
micjana ■ O zmierzchu ■ Encyklopedia
Koniec Stulecia ■
·CZYTELNIK·

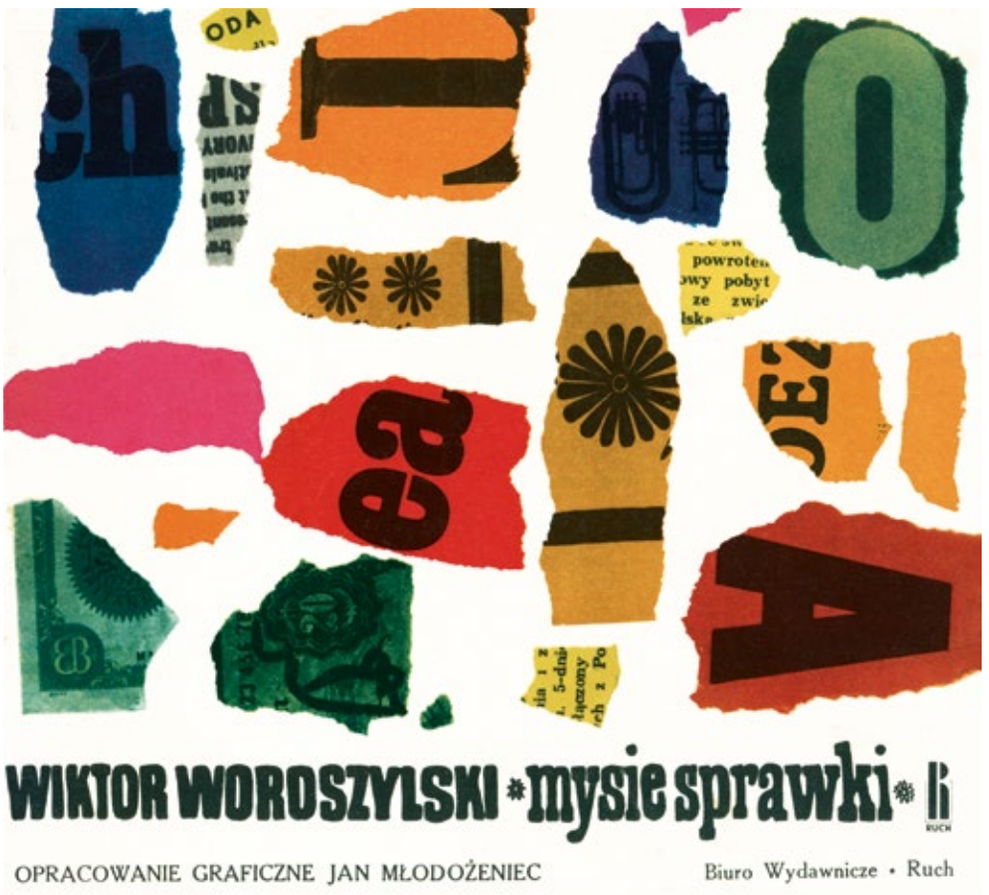
5

B Zadziwiające, jak skromny (i mało efektowny) jest zbiór wydanych w Polsce książek dla dzieci i młodzieży z okładkami literniczymi albo typograficznymi. W naszej tradycji edytorskiej publikacje dla młodych czytelników powinny być ilustrowane, a adresatami metafor budowanych za pomocą liter mogą być wyłącznie dorośli.

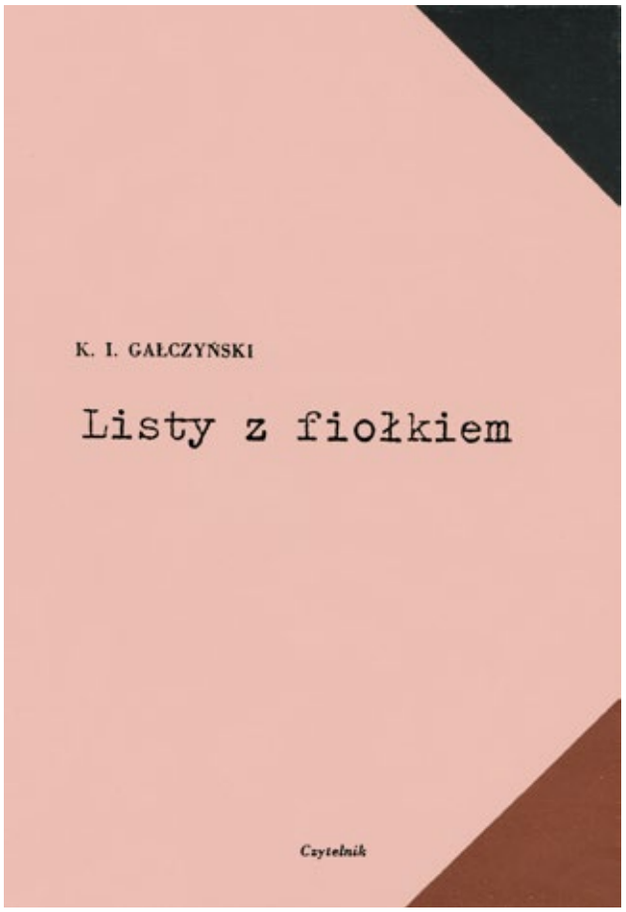


1

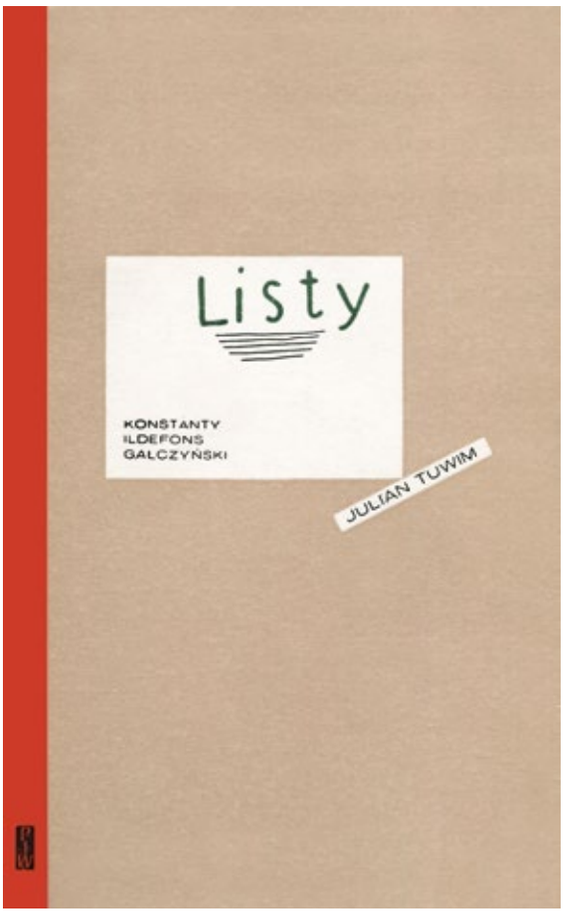
B



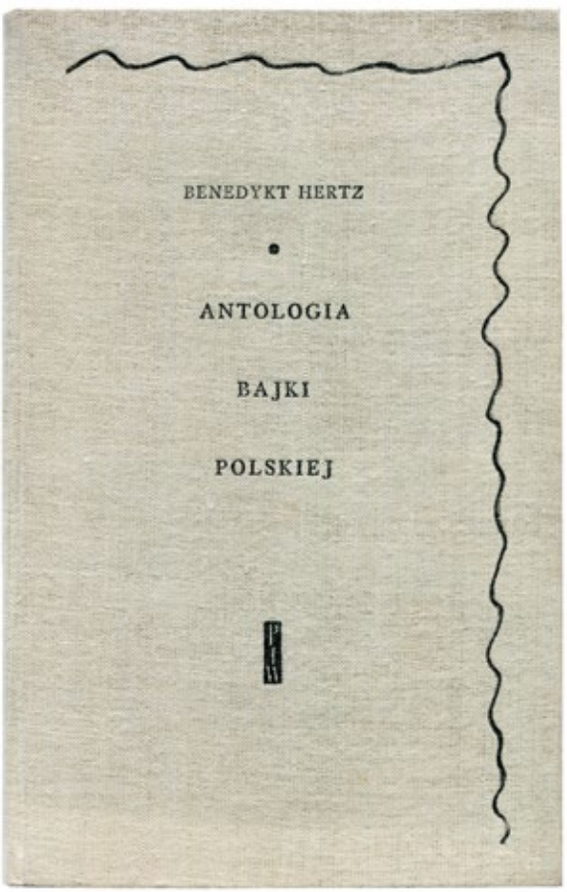
2



3



4



5

1 **Henryk Tomaszewski** | Jan Brzechwa | *Śmiechu warte* | Czytelnik | 1964 | okładka

2 **Jan Młodożeniec** | Wiktor Woroszylski | *Mysie sprawki* | Biuro Wydawnicze „Ruch" | 1968 | okładka

3 **Henryk Tomaszewski** | Konstanty Ildefons Gałczyński | *Listy z fiołkiem* | Czytelnik | 1964 | obwoluta

4 **Henryk Tomaszewski** | Konstanty Ildefons Gałczyński i Julian Tuwim | *Listy* | Państwowy Instytut Wydawniczy | 1969 | obwoluta

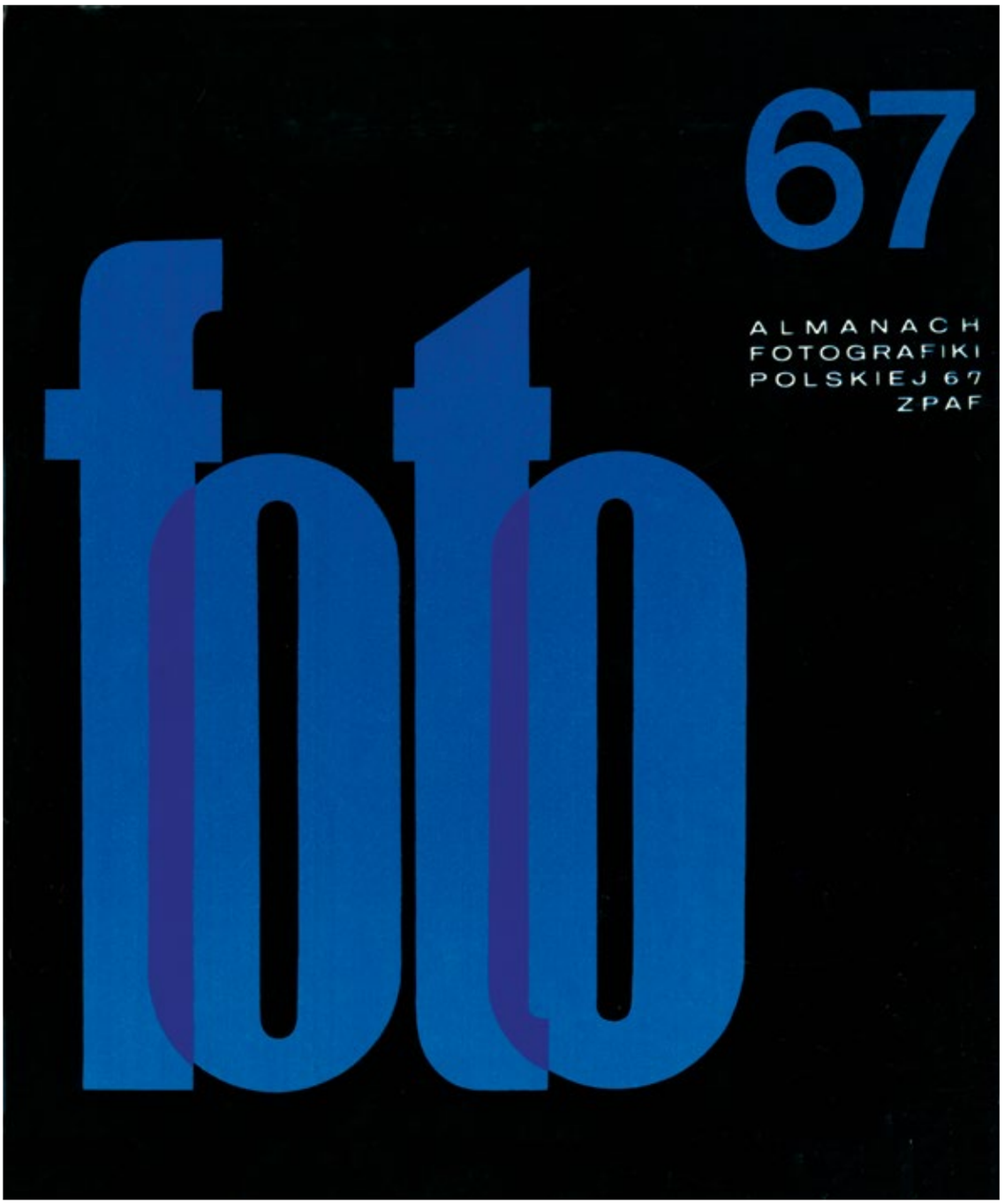
5 **Henryk Tomaszewski** | Benedykt Hertz | *Antologia bajki polskiej* | Państwowy Instytut Wydawniczy | 1958 | okładka

1 **Józef Mroszczak** | *Almanach fotografiki polskiej 67 ZPAF* | Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe | 1967 | obwoluta

2 **Zenon Januszewski** | *Almanach fotografiki polskiej ZPAF 1961* | Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe | 1961 | obwoluta

3 **Józef Mroszczak** | *Almanach fotografiki polskiej ZPAF* | Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe | 1959 | obwoluta

4 **Jan Heydrich** | *Formy. Francja* | Centralne Biuro Wystaw Artystycznych „Zachęta" | 1964 | okładka



1

ZPAF
1961
almanach fotografiki polskiej

2

almanach fotografiki polskiej
ZPAF

3

FORMY
FRANCJA

4

aneks 3

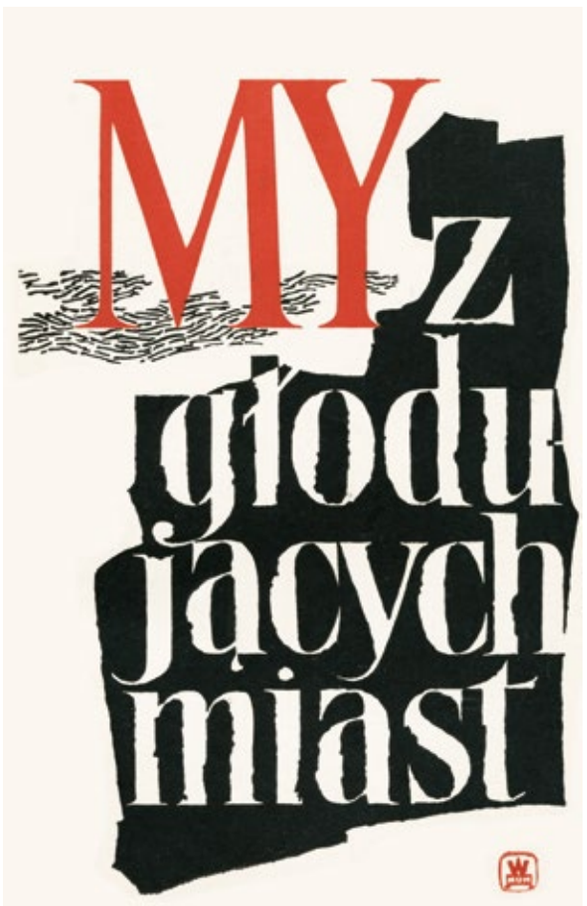
Z Władysławem Brykczyńskim rozmawia Janusz Górski [2019]

JG Pamięta pan swoje okładki?

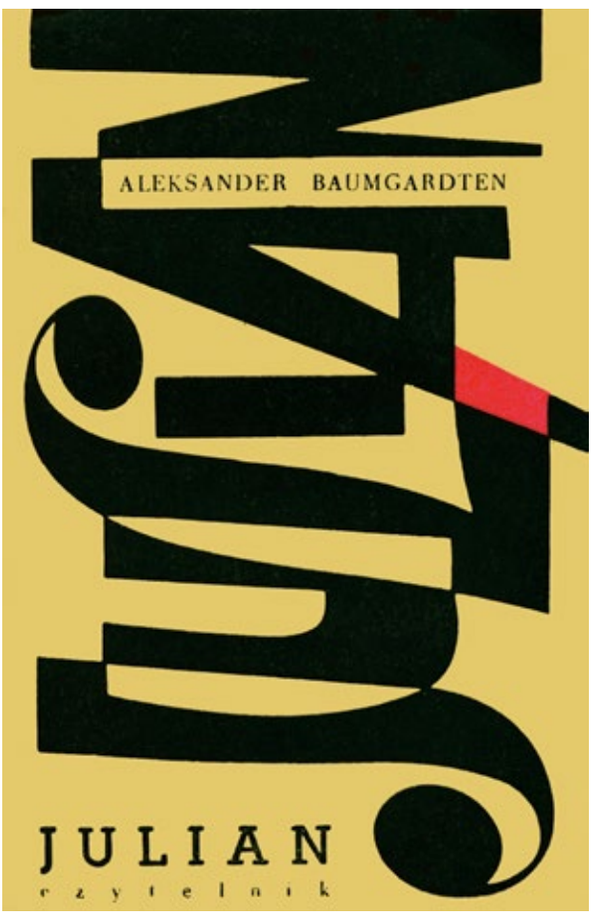
WB Kurczę, niektórych to już w ogóle nie pamiętam. Tyle ich zrobiłem przez Bóg wie ile lat, że mogę nie pamiętać. Zacząłem studia w 1950 roku. Przez dwa lata uczono nas technik graficznych, jak litografia i techniki metalowe: akwaforta, staloryt, miedzioryt.

JG A liternictwo?

WB Liternictwo prowadził profesor Tadeusz Tuszewski. Kazał nam wypisywać całe arkusze patykiem, lewościętym lub prawościętym. On był rzeczywiście dobrym fachowcem, ale strasznie seplenił



1



2

i wciąż powtarzał, żeby nie maczać patyka w tuszu, broń Boże, tylko nabierać tusz czerpadełkiem. No i dostał ksywę Czerpadełko. Znana postać, liternik znakomity.

JG Odtwarzaliście historyczne kroje, na przykład minuskułę karolińską?

WB Ależ naturalnie. Na brystolu małego formatu, A4. Potem uczyliśmy się pisania liter pędzelkiem.

JG Miał pan też zajęcia z Andrzejem Rudzińskim?

WB Tak, on też był świetnym liternikiem i świetnym typografem. Ogromnie wymagający, straszna piła. Dawał nam bardzo różne zadania, na przykład projekt pudełka na papierosy albo pudełka na zapałki. Okropnie nas przy tym piłował.

JG U kogo robił pan dyplom?

WB Przez dwa ostatnie lata byłem w pracowni Henryka Tomaszewskiego i u niego zrobiłem dyplom, w 1957 roku. Praktykę miałem w pracowni graficznej Czytelnika, potem jakiś czas pracowałem jako wolny strzelec.

JG Kto był wtedy szefem artystycznym w Czytelniku? Jan Samuel Miklaszewski?

WB Jeszcze długo Miklaszewski. Zrobiłem dla nich kilka okładek i Samuel zaproponował mi pracę, to był rok 1963. Oprócz Samuela i mnie byli jeszcze Andrzej Radziejowski, Jerzy Jaworowski, Jan Młodożeniec, Andrzej Heidrich, Marian Stachurski i Zdzisław Topolewski – pracownik techniczny. Wszyscy mieliśmy etaty, a właściwie półetaty, bo wtedy Czytelnik wydawał wiele tytułów, panował głód książki. Potem zmarł Jaworowski, później Stachurski i w latach 80. zostaliśmy tylko Heidrich, ja, no i Zdzisio Topolewski. Wtedy dołączyli do nas Janek Bokiewicz i Zbigniew Czarnecki. W 1991 roku w wydawnictwach nastąpiły redukcje personelu – w Czytelniku zwolniono 120 osób, zlikwidowano korektę, redakcję techniczną i naszą pracownię graficzną.

JG A kto był szefem po Miklaszewskim?

WB Heidrich został szefem, a ja kierownikiem pracowni, czyli facetem, który rozdawał robotę i pilnował, żeby okładki były wykonywane w terminie, słowem, od czarnej roboty. Współpracowałem

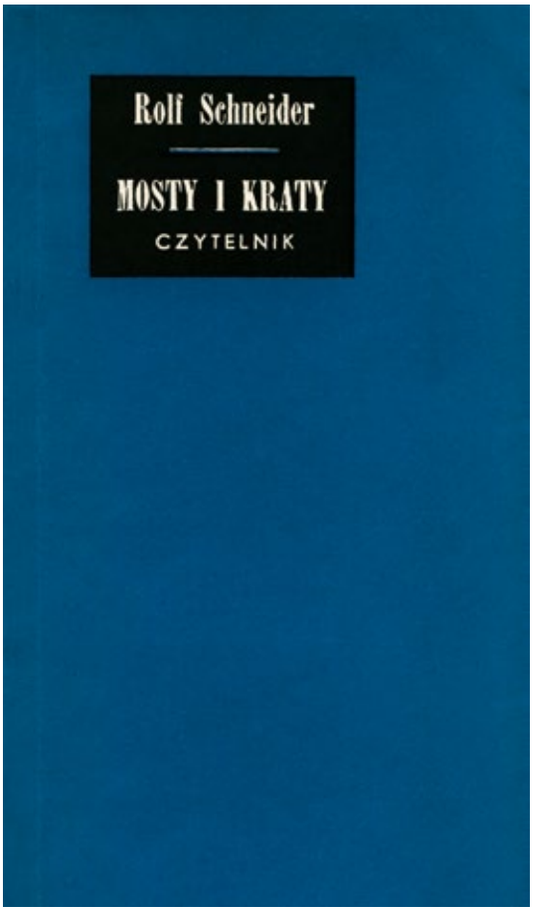
3

1 **Władysław Brykczyński** | *My z głodujących miast* | Wydawnictwo Ministerstwa Obrony Narodowej | 1961 | okładka

2 **Władysław Brykczyński** | Aleksander Baumgardten | *Julian* | Czytelnik | 1965 | obwoluta

3 **Władysław Brykczyński** | *Towarzystwo Demokratyczne Polskie. O sile zbrojnej narodowej* | Wydawnictwo Ministerstwa Obrony Narodowej | 1960 | okładka

1



2

też z innymi wydawnictwami, dużo projektów zrobiłem dla Wydawnictwa Ministerstwa Obrony Narodowej, gdzie szefem artystycznym był przedwojenny grafik i drzeworytnik Konstanty Sopoćko. Dla AGPOL-u, który zajmował się reklamą polskich central handlu zagranicznego, projektowałem foldery, a bywało, że i znaki.

JG Litery na okładkach malowaliście ręcznie?

WB W Czytelniku wpadłem w ręce Jana Samuela Miklaszewskiego, który był mistrzem liternictwa pisanego pędzelkiem kałankowym, i od nas też wymagał w tej robocie precyzji. Preferował antykwę, nawet bardzo wysmukłą, delikatną, i wszyscy musieliśmy tak czy owak ją opanować. Po jego odejściu bardzo się poluzowało i na przykład Janek Młodożeniec literę traktował właściwie jak znak.

JG Znak plastyczny.

WB Tak, malarski. Znakomitym liternikiem był i jest Janek Bokiewicz, u niego litera również miała charakter znaku, przeważnie czarnego na białym tle, albo odwrotnie.

JG Pan nie wykształcił swojego autorskiego stylu literniczego.

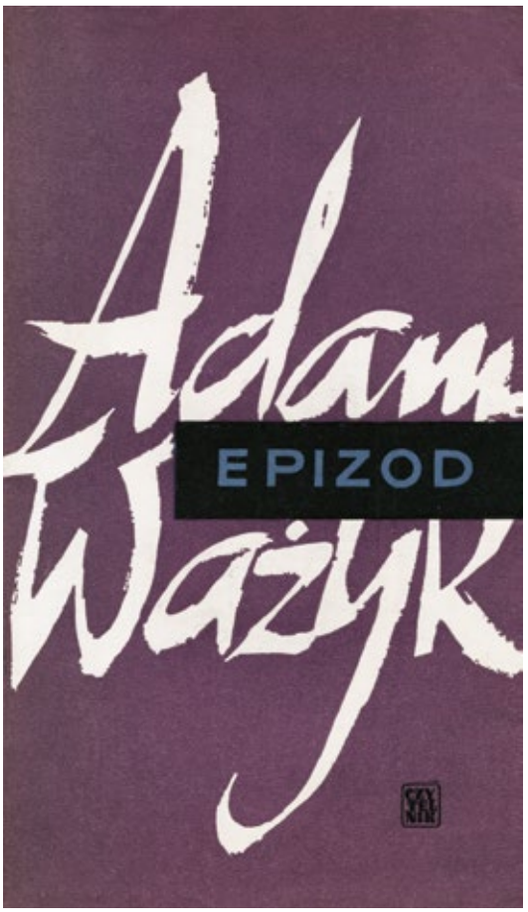
WB Nie. Starałem się, żeby litera zawsze współgrała z charakterem książki. Początkowo wszyscy pracowaliśmy pędzelkami kałankowymi, sprowadzanymi z Zachodu. Niektórzy, jak Heidrich, używali pędzli chińskich, gorszej jakości. Moja sytuacja była komfortowa, ponieważ wuj mieszkający w Austrii przysyłał mi kałanki i nie tylko miałem je dla siebie, ale też sprzedawałem kolegom. Potem pojawiły się letrasety. To były arkusze folii, formatu chyba A4, przykładało się arkusz i odciskało litery na brystolu. Produkowano je w Anglii i dlatego stale brakowało liter często u nas spotykanych, jak „z" albo „k", natomiast za dużo było liter „e", bo w języku angielskim „e" jest najpopularniejsze. Jak się zużyło wszystkie „z" i „k", to już nie było co z tym arkuszem robić. Oprócz liternictwa na letrasetach były rastry, krateczki, kropeczki i tak dalej.

JG Wróćmy do pana zajęć w Czytelniku.

WB Do epoki paleolitu. Paleolit dlatego, że wszystko wykonywaliśmy ręcznie, a okładki drukowane były na maszynach monotypowych. Stwarzało to wiele ograniczeń, nie można było zrobić, dajmy na to, przechodzenia koloru w kolor, rozjaśnień, efektów malarskich. Kolory musiały być położone gładko, równo na całej powierzchni. I do tego właśnie potrzebny był pracownik techniczny, wspomniany Zdzisio Topolewski, który każdą okładkę musiał rozbijać na kolory. Polegało to na tym, że kładł na okładce folię i w czerni odwzorowywał każdy z użytych kolorów, których mogło być maksymalnie cztery. Później wszystkie te folie składał razem i nanosił na nie tak zwane pasery, czyli krzyżyki; chodziło o to, żeby drukarze mogli dokładnie kolory spasować. Gdy stopniowo zaczęto wyposażać drukarnie w maszyny offsetowe, można już było projektować okładki malarskie, wmontowywać zdjęcia, ale to dopiero lata 70.

JG Na czym pan się wzorował, malując litery?

WB Miałem książki, oprócz tego w sprzedaży od czasu do czasu pojawiał się „Graphis". Później zamawiałem w NRD bardzo dobre wydawnictwa na temat grafiki książkowej. Oprócz tego



3

1 **Władysław Brykczyński** | Rolf Schneider | *Mosty i kraty* | Czytelnik | 1967 | obwoluta

2 **Władysław Brykczyński** | Rolf Schneider | *Mosty i kraty* | Czytelnik | 1967 | okładka

3 **Władysław Brykczyński** | Adam Ważyk | *Epizod* | Czytelnik | 1961 | obwoluta

raz do roku w Pałacu Kultury organizowano targi książki i zawsze zamawiałem sobie tam jakieś wydawnictwa zachodnie.

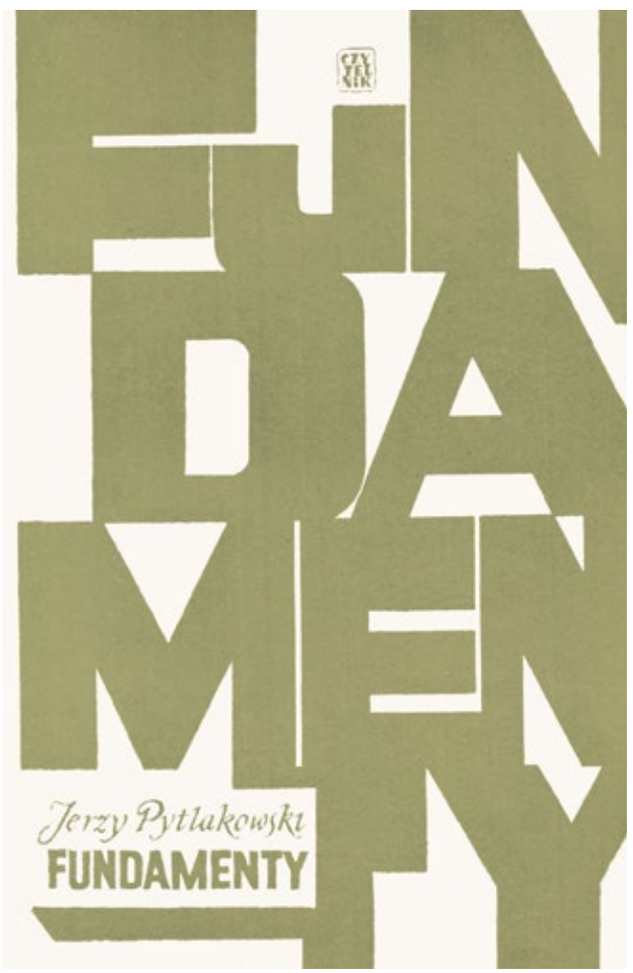
JG W Czytelniku wybierał pan książki do opracowania czy musiał pan brać to, co zlecał Miklaszewski?

WB Robiło się na bieżąco. Dostawaliśmy maszynopis z redakcji i trzeba było zrobić okładkę.

JG Ile było czasu?

WB Dwa tygodnie góra. Potem nastąpił podział i robiło się okładki dla redakcji, do której było się przydzielonym. Ja na przykład współpracowałem z redakcją angielską, w której ukazywały się również wszystkie książki *science fiction*, ponieważ szef redakcji, Lech Jęczmyk, był ich wielkim fanem. Oprócz tego współpracowałem z redakcją pamiętników i publicystyki. W szczytowym

1



2

roku wydaliśmy 300 tytułów, z tym że sporo w seriach, które nie wymagały specjalnego opracowania graficznego, na przykład w serii Nike, znakomitej, którą zaprojektował Miklaszewski.

JG Pan też projektował serie?

WB Słowniki dla Wiedzy Powszechnej, z charakterystyczną literą ‘S’. ▸IL. 3 STR. 155

JG I serię 500 Zagadek, adresowaną do szerokiego kręgu czytelników. Mimo to pana projekt był lapidarny i oszczędny. ▸IL. 1–3 STR. 156

WB Zrobiłem go tak, żeby pasował i do historii sztuki, i do biologii.

JG Za każdym razem robił pan paseczki od nowa?

WB Trochę sobie tę pracę upraszczałem, wycinając je z kolorowych papierów.

JG A literki stawiał pan ręcznie?

WB Prawie wszystko było wtedy robione ręcznie.

JG Oklejką *Miłostek królewskich* jest wzorzysta tkanina. Pana projektu? ▸IL. 1 STR. 112

WB Nie, dostałem do wyboru kilka wzorów. Książka wyszła drukiem w dwóch wariantach oprawy, różnią się deseniem i w niewielkim stopniu kolorem.

JG Nie wiedziałem o tym… Tło okładki książeczki *Dziesięć palców* zbudował pan z wyliczenia imion bohaterów zapisanych kaligraficznymi literami. ▸IL. 3 STR. 202

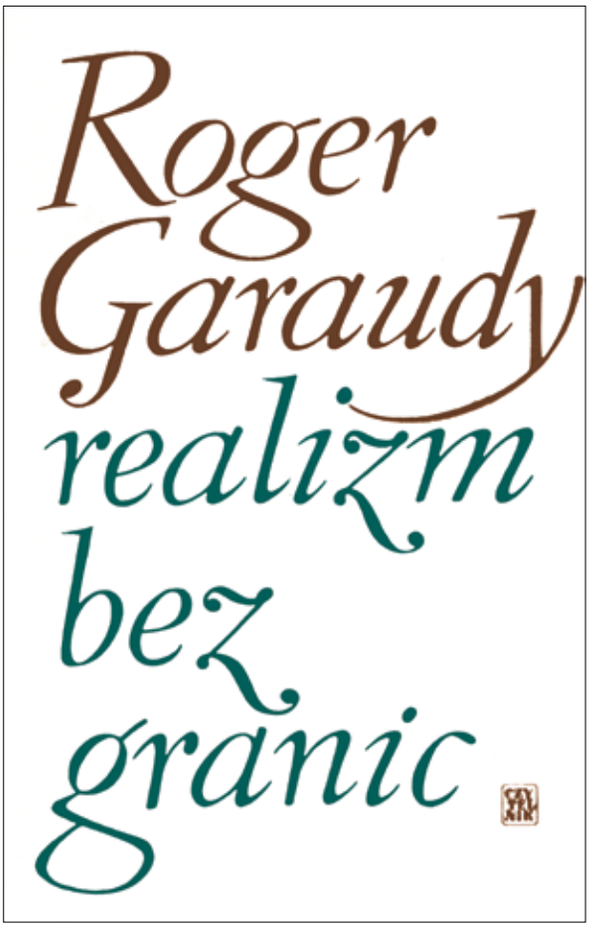
WB Kiedy teraz jej się przyglądam, to myślę: „Jezu, ile ja miałem cierpliwości!”. Dziś już by mi się nie chciało.

JG A na okładce zbioru wierszy Adama Ważyka zrobił pan z kolei litery odważnie, energicznymi pociągnięciami pędzla. ▸IL. 3 STR. 317

WB Tak, są machnięte.

JG Miał pan bogaty repertuar form literniczych. Każdy pana projekt jest inny. Najwięcej wspólnego mają chyba obwoluty *Fundamentów* oraz *Mostów i krat*. Na obu zbudował pan z liter twarde, nieco techniczne kompozycje wypełniające całe płaszczyzny. Ładnie pan się bawi literami, nagle jakieś ich elementy stają się cieńsze, wyższe albo dłuższe, tworzą budowlane konstrukcje, zgodnie zresztą z brzmieniem tytułów książek.

WB Litery właśnie dlatego są wspaniałe… ■

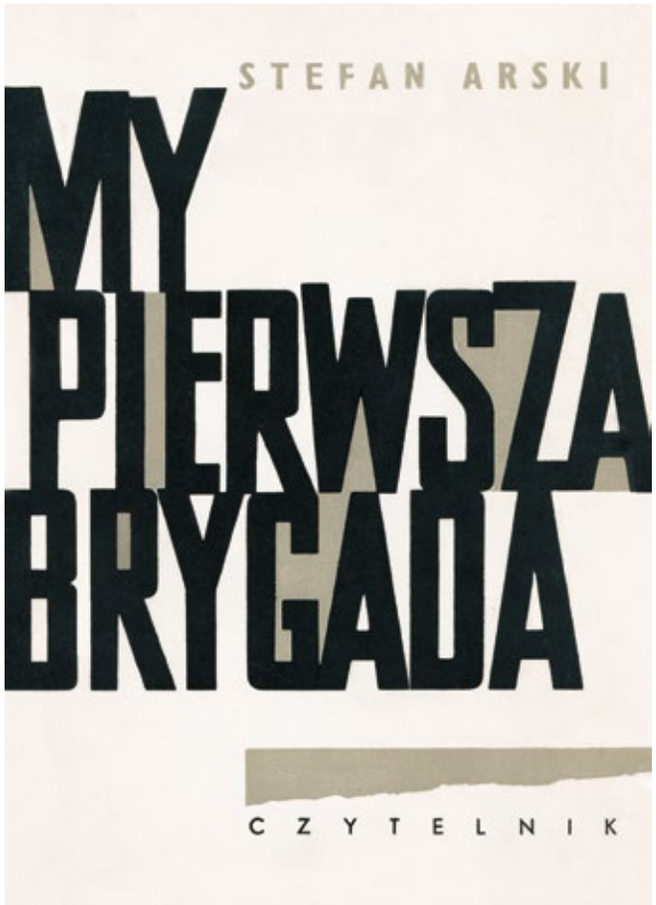


3

1 **Władysław Brykczyński** | Jerzy Pytlakowski | *Fundamenty* | Czytelnik | wydanie IV | 1966 | obwoluta

2 **Władysław Brykczyński** | Jerzy Pytlakowski | *Fundamenty* | Czytelnik | wydanie IV | 1966 | okładka

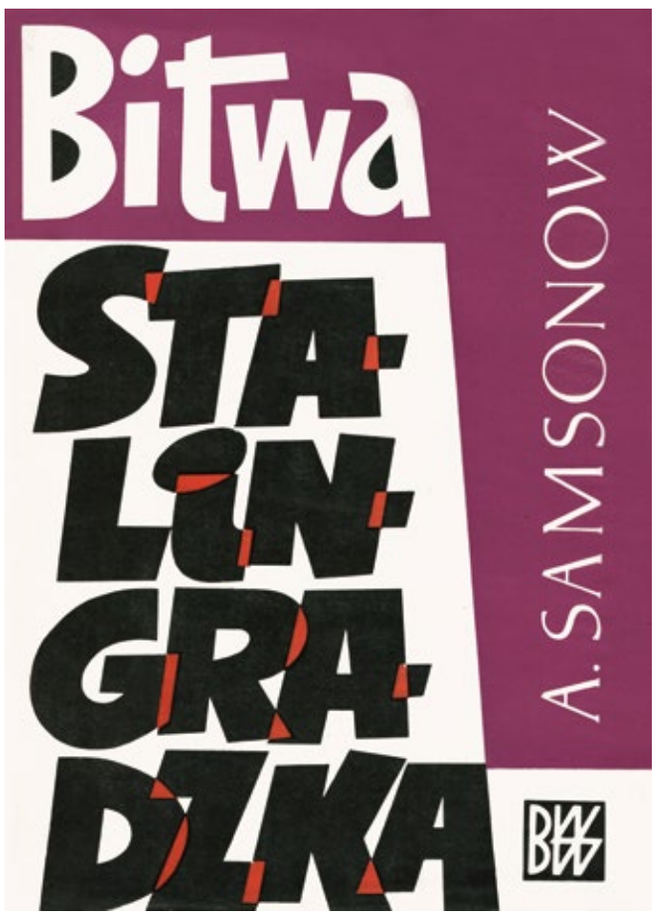
3 **Władysław Brykczyński** | Roger Garaudy | *Realizm bez granic* | Czytelnik | 1963 | obwoluta


STEFAN ARSKI
MY PIERWSZA BRYGADA
CZYTELNIK

1

Erich Kuby
HURA! HURA!
CZYTELNIK

2


Bitwa
STA-LIN-GRA-DZKA
A. SAMSONOW
BBS

3

BRONISŁAW MASZLANKA
BUN-DES-WEH-RA

4

5

6

1 **Andrzej Heidrich** | Stefan Arski | *My, Pierwsza Brygada* | Czytelnik | 1962 | obwoluta

2 **Jerzy Jaworowski** | Erich Kuby | *Hura! Hura!* | Czytelnik | 1964 | obwoluta

3 **Mieczysław Wiśniewski** | Aleksander Samsonow | *Bitwa stalingradzka* | Wydawnictwo Ministerstwa Obrony Narodowej | 1962 | obwoluta

4 **Mieczysław Wiśniewski** | Bronisław Maszlanka | *Bundeswehra* | Wydawnictwo Ministerstwa Obrony Narodowej | 1959 | okładka

5 **Barbara Pochwalska** | Siergiej Biriuzow | *W ogniu dział* | Wydawnictwo Ministerstwa Obrony Narodowej | 1962 | obwoluta

6 **Stefan Rzepecki** | *Gorączka ziemi* | Iskry | 1963 | okładka

[c] Litery na obwolutach książek: *My, Pierwsza Brygada* Stefana Arskiego (1962) oraz *Hura! Hura!* Ericha Kuby (1964) zgodnie kroczą do rytmu marszowej muzyki, chociaż graficy zastosowali w tym celu różne środki graficzne (ich autorami byli koledzy Władysława Brykczyńskiego z redakcji graficznej Czytelnika, odpowiednio: Andrzej Heidrich i Jerzy Jaworowski).

1 **Przemysław Bytoński** | Alojzy Sroga | *Ziemia i ludzie* | Książka i Wiedza | 1965 | okładka

2 **Kazimierz Hałajkiewicz** | *Teatr młodzieży* | Nasza Księgarnia | 1970 | okładka

3 **Stanisław Töpfer** | *Kim będę? Wybieramy zawód* | Iskry | 1960 | okładka

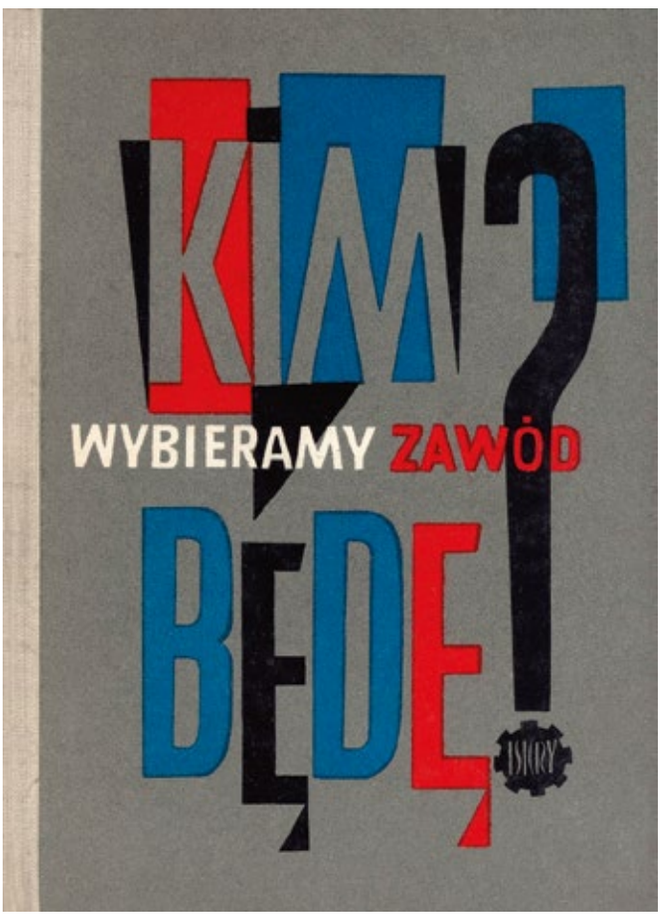
4 **Tadeusz Michaluk** | Tadeusz Szafar | *Dien Bien Phu* | Wydawnictwo Ministerstwa Obrony Narodowej | 1965 | okładka

5 **Zygmunt Ziemka** | Feliks Mikstacki | *Kształtowanie się podstaw ideowo-programowych PPR w latach walki z hitlerowskim okupantem* | Wydawnictwo Ministerstwa Obrony Narodowej | 1966 | okładka

6 **Jerzy Cherka** | *A-Z. Encyklopedia popularna PWN* | Państwowe Wydawnictwo Naukowe | wydanie IV | 1966 | okładka

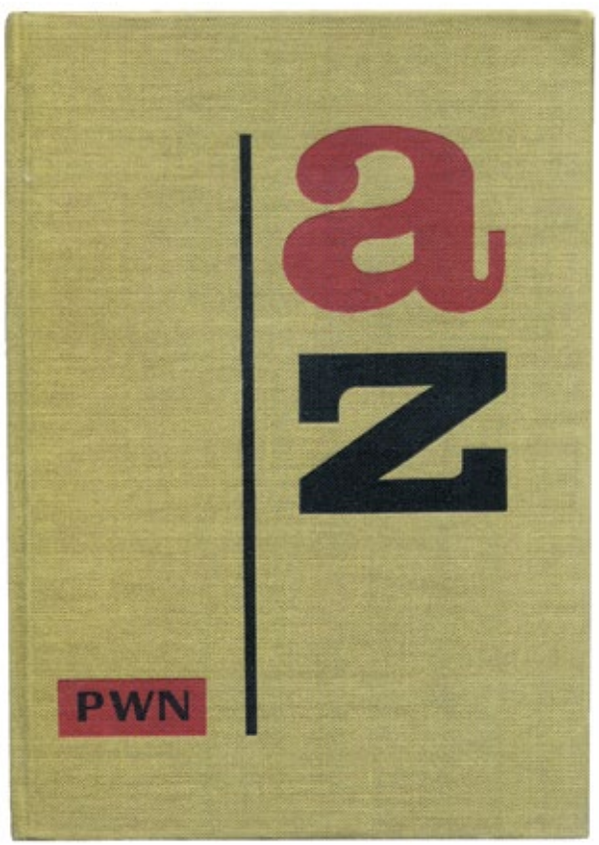
1

2

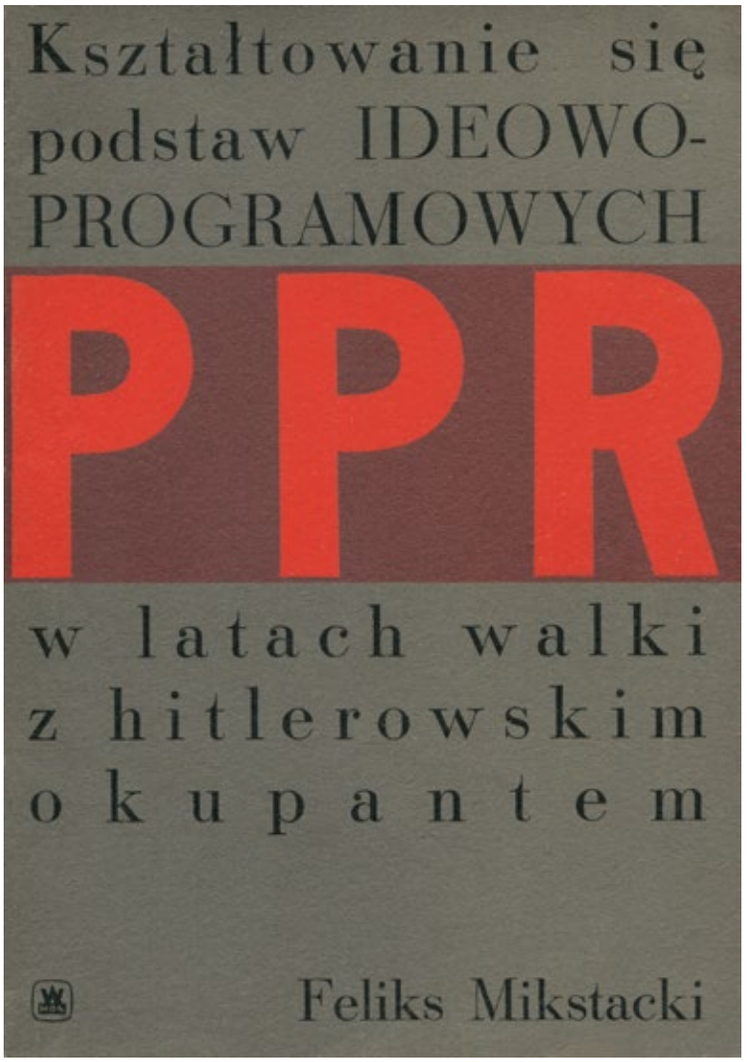


3

4



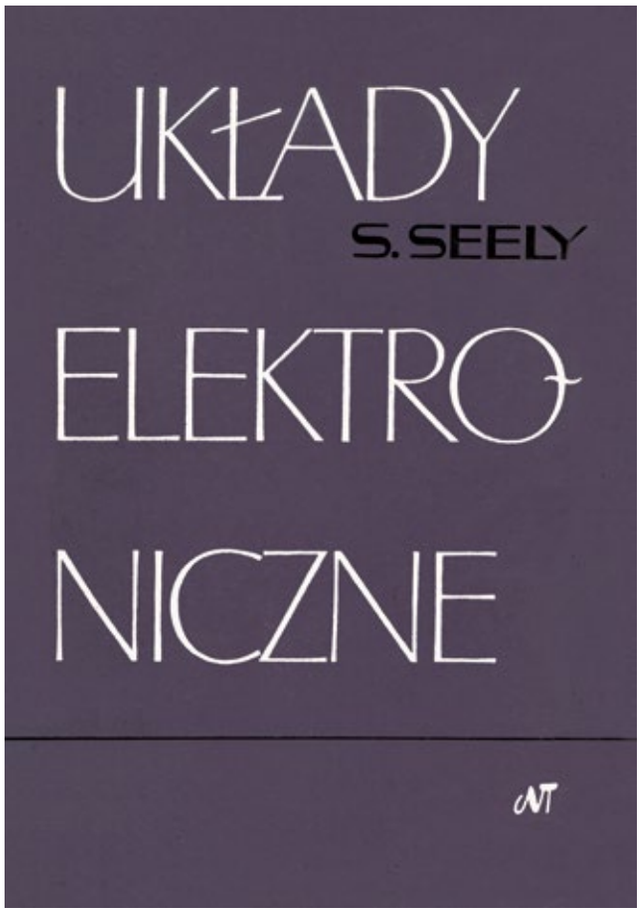
6



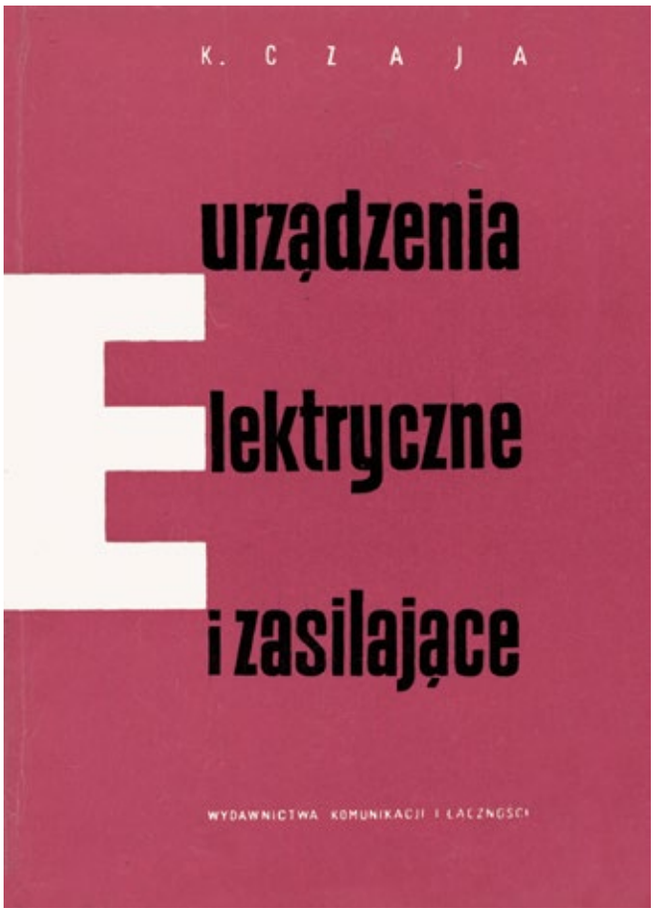
5

D

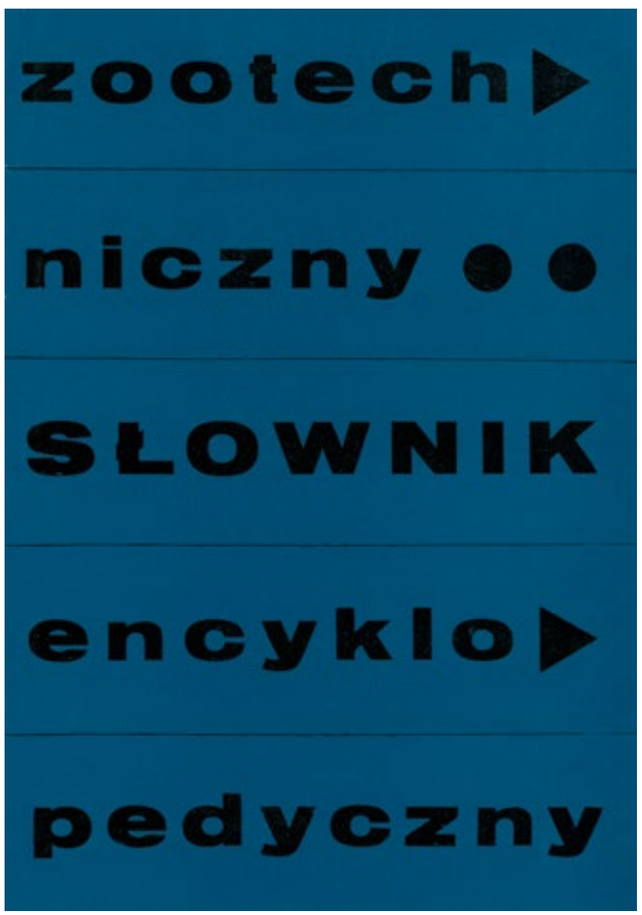
D Z zaprojektowaną przez Zygmunta Ziemkę okładką książki Feliksa Mikstackiego o długim tytule: *Kształtowanie się podstaw ideowo-programowych* PPR *w latach walki z hitlerowskim okupantem* (1966) mam kłopot. Nie jest mi po drodze z jej partyjną proweniencją i ideologiczną tematyką. Złożenie wersalikami w tytule dwóch słów: 'IDEOWO-PROGRAMOWYCH' odradzałbym swoim studentom. A mimo to uważam, że jest to jeden z wyróżniających się w tej książce projektów – ma siłę i szczerość konspiracyjnego, składanego w podziemnej drukarni afisza.


UKŁADY
S. SEELY
ELEKTRO
NICZNE
WT

1


K. C Z A J A
urządzenia
Elektryczne
i zasilające
WYDAWNICTWA KOMUNIKACJI I ŁĄCZNOŚCI

2

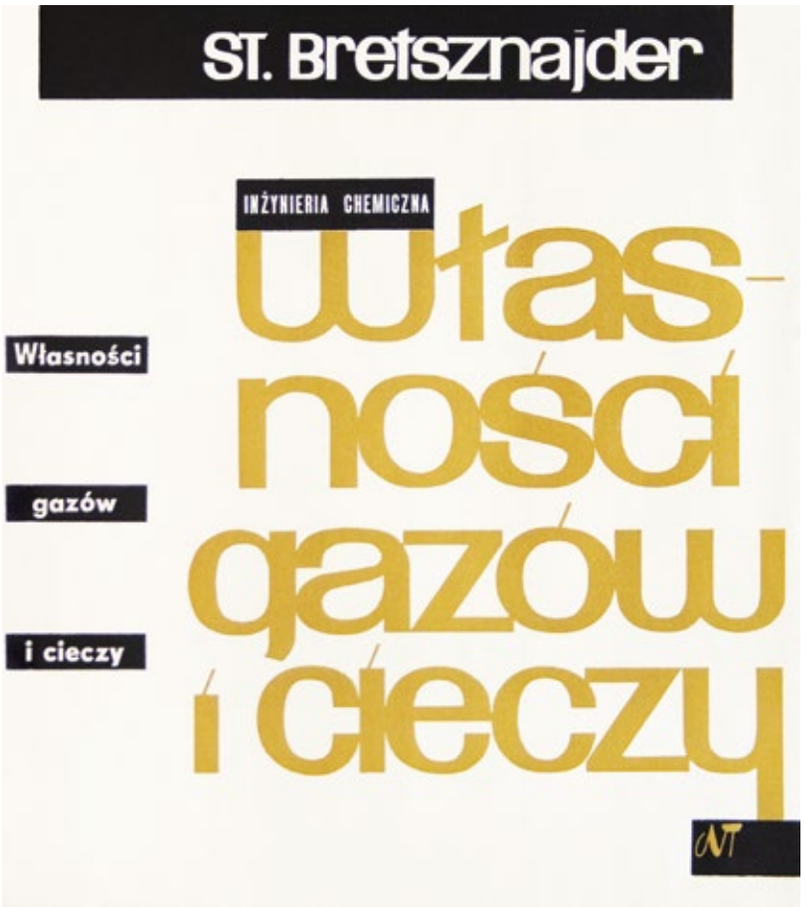

zootech
niczny
SŁOWNIK
encyklo
pedyczny

3

urza
dzenia
tury
styczne

4

5



6

1 Tadeusz Pietrzyk | Samuel Seely | *Układy elektroniczne* | Wydawnictwo Naukowo-Techniczne | 1961 | obwoluta

2 Jerzy Kempkiewicz [Jerzy Kępkiewicz?] | Kazimierz Czaja | *Urządzenia elektryczne i zasilające* | Wydawnictwa Komunikacji i Łączności | wydanie II | 1962 | okładka

3 Julian Pałka | *Zootechniczny słownik encyklopedyczny* | Państwowe Wydawnictwo Rolnicze i Leśne | 1964 | obwoluta

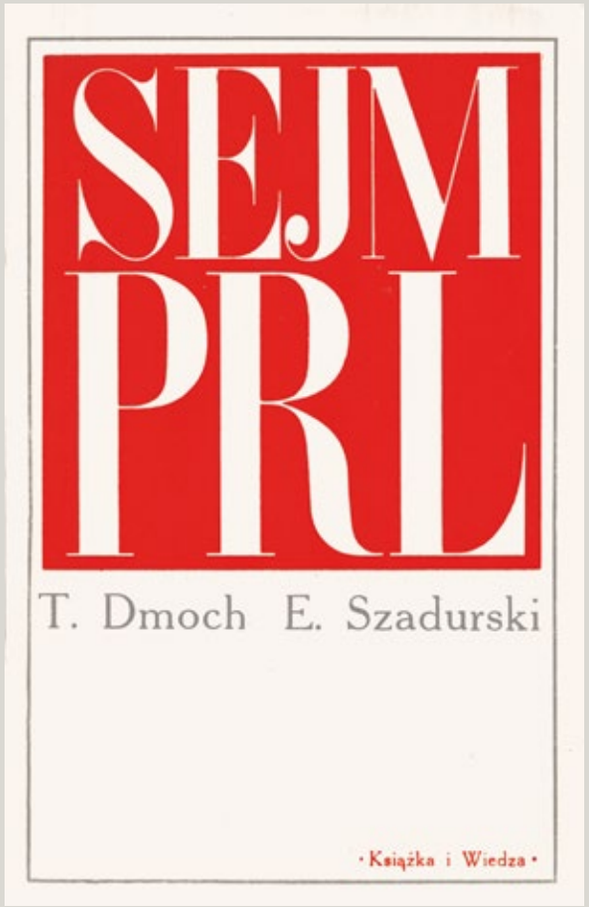
4 Józef Mroszczak | *Urządzenia turystyczne* | Arkady | 1963 | okładka

5 Karol Śliwka | Kazimierz Niewiarowski | *Tłokowe silniki spalinowe* | Wydawnictwa Komunikacji i Łączności | 1968 | obwoluta

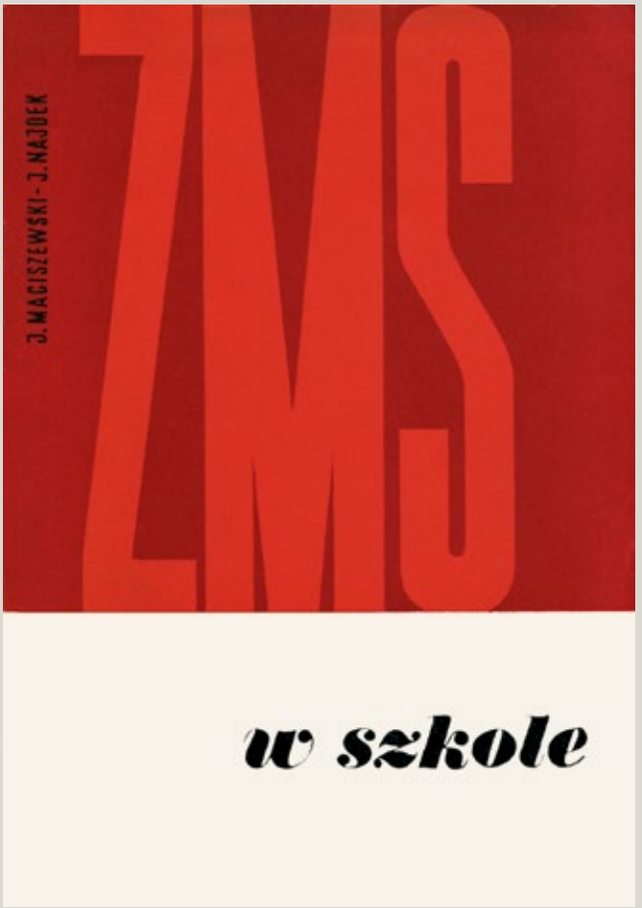
6 Karol Śliwka | Stanisław Bretsznajder | *Własności gazów i cieczy* | Wydawnictwo Naukowo-Techniczne | 1962 | obwoluta

[E] Na okładce pracy naukowej Kazimierza Czai *Urządzenia elektryczne i zasilające*, wydanej w 1962 roku według projektu Jerzego Kempkiewicza (czy na stronie redakcyjnej nie przytrafiła się literówka i autorem opracowania nie jest Jerzy Kępkiewicz?), tytuł został złożony minuskułą w trzech wierszach w centrum kompozycji, nieznacznie tylko odsunięty w prawo od osi pionowej. Dominującym elementem jest umieszczona po lewej stronie okładki wielka litera 'E', pierwsza w słowie 'elektryczne', która łączy się z nim i z pozostałymi dwoma słowami tytułu tak, jakby była częścią instalacji elektrycznej i spinała niezależne od siebie jej elementy. Użycie bezszeryfowego grotesku i logiczny sposób uporządkowania kompozycji literniczej bardzo dobrze współgrają z techniczną tematyką publikacji.

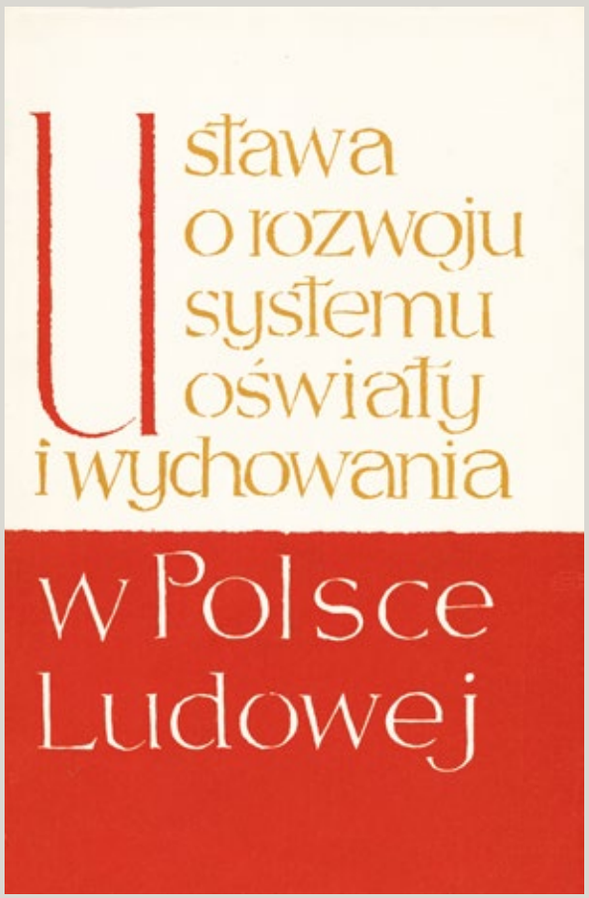
[F] Obwolutę *Zootechnicznego słownika encyklopedycznego*, opublikowanego w 1964 roku, zaprojektował Julian Pałka, a okładkę wydanej rok wcześniej książki *Urządzenia turystyczne* – Józef Mroszczak (miała ona też standardową obwolutę z kolorową fotografią). Dwaj wybitni plakaciści o malarskim temperamencie świetnie poradzili sobie z projektami o charakterze technicznym.


SEJM
PRL
T. Dmoch E. Szadurski
·Książka i Wiedza·

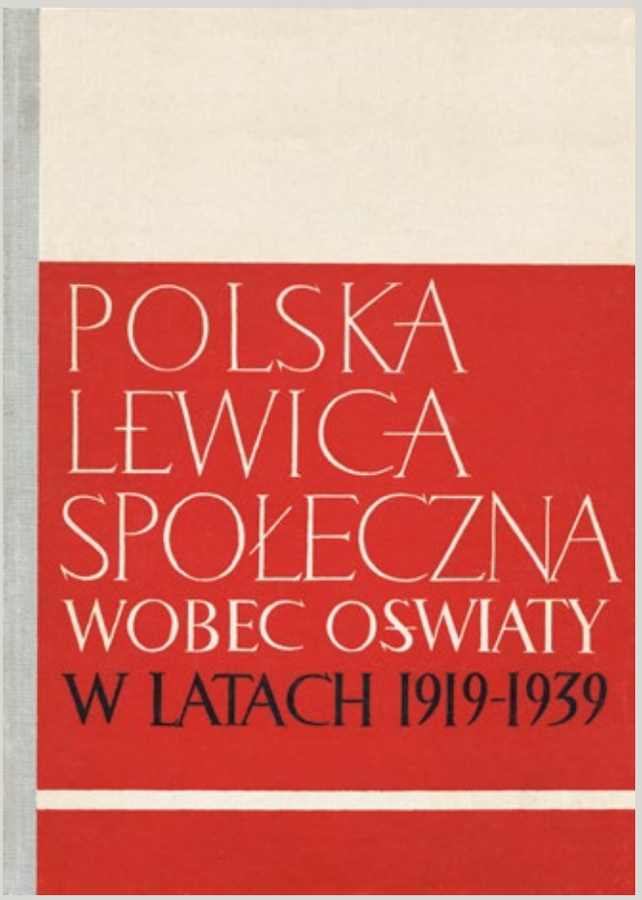
1


J. MACISZEWSKI - J. NAJDEK
ZMS
w szkole

2


Ustawa
o rozwoju
systemu
oświaty
i wychowania
w Polsce
Ludowej

3


POLSKA
LEWICA
SPOŁECZNA
WOBEC OŚWIATY
W LATACH 1919-1939

4

5

6

7

1 **autor nieznany** | Tadeusz Dmoch i Eugeniusz Szadurski | *Sejm PRL* | Książka i Wiedza | 1969 | okładka

2 **Robert Sobczyński** | Jarema Maciszewski i Józef Najdek | *ZMS w szkole* | Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkolnych | wydanie II | 1963 | okładka

3 **Andrzej Kowalewski** | *Ustawa o rozwoju systemu oświaty i wychowania w Polsce Ludowej* | Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkolnych | 1961 | okładka

4 **Jadwiga Korczak** | *Polska lewica społeczna wobec oświaty w latach 1919-1939* | Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkolnych | 1960 | okładka

5 **Jerzy Kępkiewicz** | *XI Plenum KC Związku Młodzieży Socjalistycznej* | Iskry | 1963 | okładka

6 **Mateusz Gawryś** | *Struktura gospodarki narodowej* | Państwowe Przedsiębiorstwo Wydawnictw Kartograficznych | 1969 | okładka

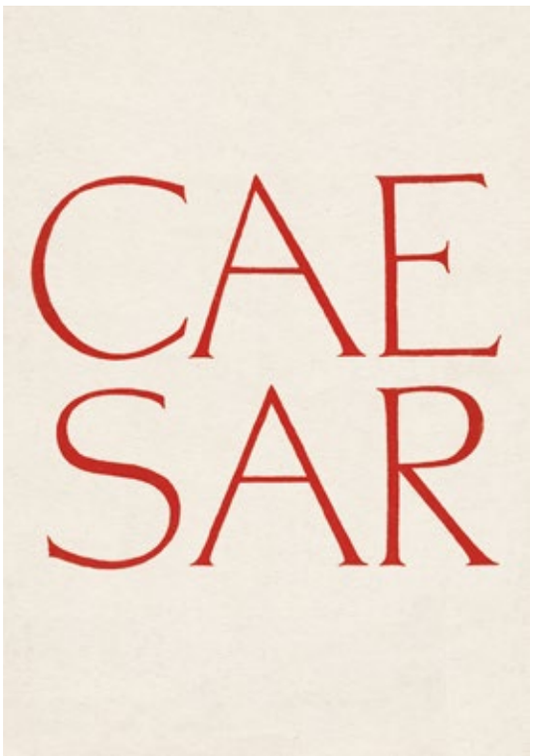
7 **Włodzimierz Terechowicz** | *Młodzież w pięciolatce* | Iskry | 1966 | okładka

1 **Maria Antuszewicz** | *Caesar* | Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkolnych | 1962 | okładka

2 **Maria Antuszewicz** | *Cicero* | Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkolnych | 1962 | okładka

3 **Maria Antuszewicz** | *Ovidius* | Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkolnych | 1962 | okładka

4 **Maria Antuszewicz** | *Vergilius* | Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkolnych | 1962 | okładka



1

2

3

4

3.

W drugiej połowie lat 50. i w latach 60. kompozycje liternicze na okładkach graficy malowali i wykreślali ręcznie. Pisałem wcześniej o powodach takiego wyboru. Krzysztof Lenk dodawał: „Branża wydawnicza była pod ciągłym nadzorem. Projektantom broniono dostępu do drukarń, ponieważ celem było utrzymanie systemu ścisłej kontroli. Stąd, nie mając treningu ani doświadczenia, trudno było »czuć« czcionkę”[12]. W podobnym tonie wypowiadał się Leon Urbański: „Od lat prawie trzydziestu pozbawieni jesteśmy dostępu do najbardziej podstawowych, tradycją uznanych i cenionych pism drukarskich. […] Nowe kreacje liternicze […] nieodzowne wręcz w pracy grafika, które radykalnie zmieniły w ostatnich latach oblicze światowej typografii, znane są u nas z rzadko oglądanych katalogów lub częściej ze słyszenia. O dostępie do pism mówię w przenośni. O jakimkolwiek dostępie realnym do kaszty w celu przeprowadzenia eksperymentu czy sprawdzenia własnych koncepcji graficznych bezpośrednio w drukarni mowy być nie może”[13].

Tego, że ukształtowane przez stulecia formy liter odtwarzane były ręcznie, wcale nie ukrywano. Mimetycznej zręczności nie ceniono wysoko, nawet rzymską kapitałę przekształcano, modernizowano i stylizowano. Kiedy podejmowano próbę wiernego jej odtworzenia, zmienność form i niepewność kreski podkreślały manualny charakter repliki. Doskonałym tego przykładem są okładki serii tekstów źródłowych do nauki łaciny, które zaprojektowała w 1962 roku Maria Antuszewicz. Kształty liter są na nich niedoskonałe, ale kompozycje graficzne brawurowo nowoczesne.

Eric Gill pisał: „I jak w czasach rzymskich rzymski skryba imitował formy inskrypcji wykutych w kamieniu, ponieważ dla niego nie było innych liter, tak w XV wieku, gdy pisanie piórem było najbardziej rozpowszechnioną i wpływową formą liternictwa, sytuacja się odwróciła i kamieniarz zaczął kopiować skrybę – inskrypcja w kamieniu jest imitacją liter pisanych piórem”[14]. W ten sposób zatoczyliśmy koło. W połowie XX wieku, w Polsce, grafik projektujący okładki książek odtwarzał pędzelkiem litery odbijane z czcionek przez renesansowego drukarza[6]. ■

[6] Eric Gill dodawał: „Jeżeli przyznamy – a przyznać chyba musimy – że w czasach rzymskich inskrypcje w kamieniu były głównym modelem wszystkich form liter, to należałoby się spodziewać, że gdy zaczęto pisać litery piórem na papierze bądź na skórze, ich kształty były imitacją form z inskrypcji – okazuje się, że rzeczywiście tak było. […] Jeszcze w IV wieku pisane piórem litery pokazują, że skryba nie zamierzał wynajdywać form odpowiednich do pisania piórem, ale po prostu tak dobrze, jak potrafił, oddawał za pomocą pióra formy, które uważał za zwyczajne liternictwo. […] Wpływ używanego narzędzia był jednak ogromny i z biegiem czasu ze względu na upowszechnienie się zapisów odręcznych i zmniejszenie roli inskrypcji, a także ze względu na większą szybkość pisania […] ludzie przywykli do form liter, które choć miały być zwykłymi literami rzymskiego alfabetu, znacznie się od nich różniły. W VI wieku wykształciła się już forma pisma w oczywisty sposób naturalna dla pisania piórem. Proces ten przebiegał dalej tak długo, aż jakiekolwiek podobieństwo do rzymskiego oryginału zostało zatarte. […] A zatem w IV wieku Lombardowie nie usiedli i nie wymyślili lombardzkiego pisma. Sieneńska inskrypcja w Muzeum Wiktorii i Alberta, datowana na rok 1309, jest po prostu kamienną wersją znanych kamieniarzowi liter pisanych piórem. Rzemieślnicy wykuwający litery w XV stuleciu nie wynaleźli gotyku. […] Formy rytych przez nich liter to formy typowe dla pióra”[15].

nowoczesność: 1971–1989

H Okładkę książki Janusza Kazimierza Zawodnego *Katyń* (1989) zaprojektował Leszek Mądzik, absolwent historii sztuki, który trzykrotnie bez powodzenia próbował się dostać do akademii sztuk pięknych. Rozgłos uzyskał jako scenograf i reżyser teatralny, założyciel i wieloletni dyrektor artystyczny Sceny Plastycznej KUL. Swoje przedstawienia budował z obrazów, ruchu i muzyki, nie było w nich słów, a nadrzędną rolę odgrywało światło (ślad tej poetyki można odnaleźć w reprodukowanej obok okładce). Projekt jest kolejną graficzną wariacją na temat pokładów ziemi, o czym pisałem w rozdziale *Problemy*. ▸IL. 2, 3, 4 STR. 220–221

1 Leszek Mądzik | Janusz Kazimierz Zawodny | *Katyń* | Wydawnictwo Towarzystwa Naukowego Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego | wydanie II | 1989 | okładka

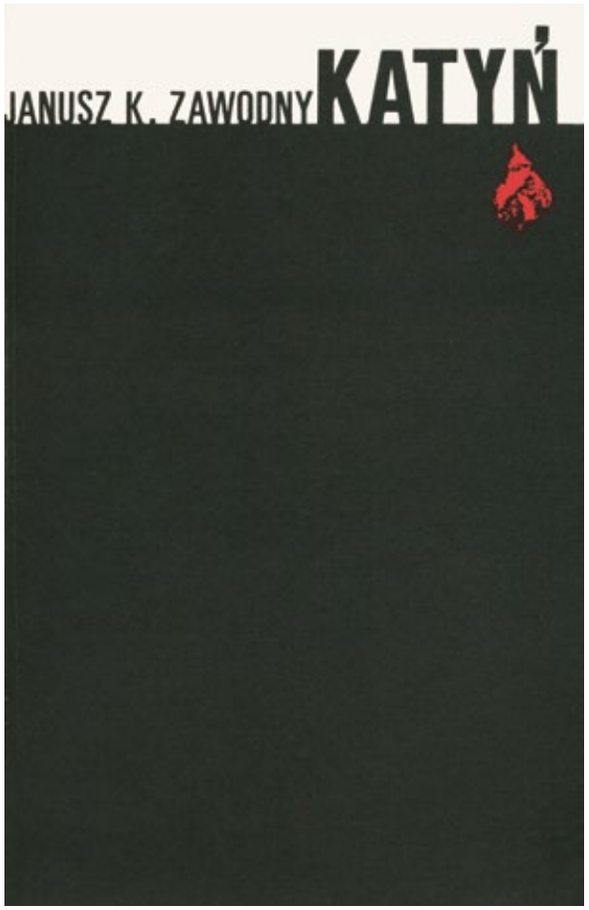
2 Anna Gosiewska | *Ludzie Lasek* | Biblioteka „Więzi" | 1987 | okładka

3 Marek Berliński | Andrzej Werner | *Zwyczajna apokalipsa* | Czytelnik 1971 | obwoluta

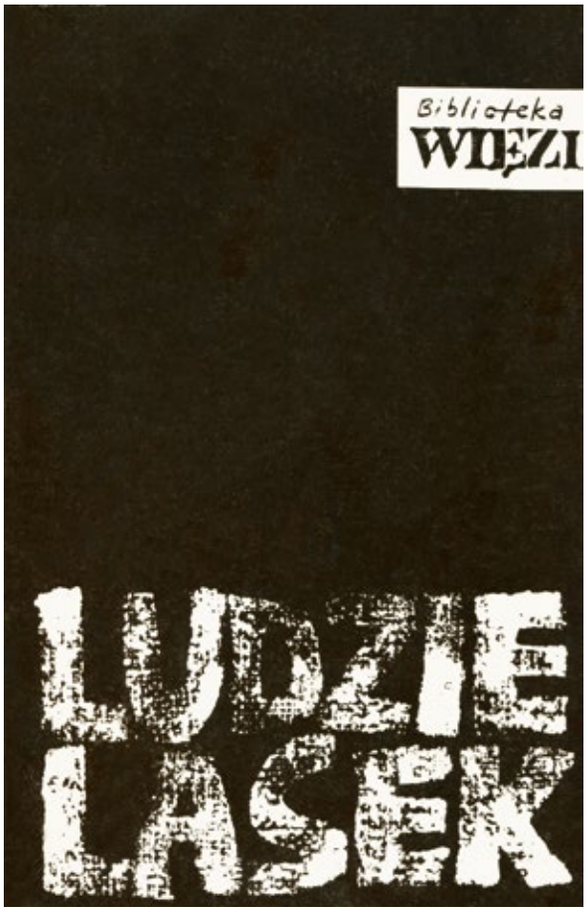
4 Mikołaj Brykolski | Alain Peyrefitte | *Społeczeństwo wobec przemocy* | Państwowe Wydawnictwo Naukowe | 1982 | okładka

1.

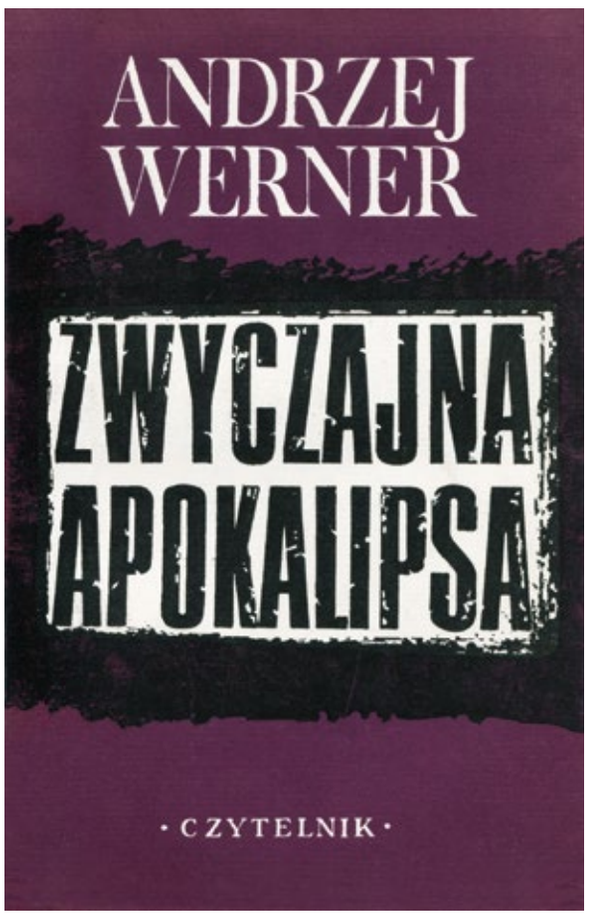
Na przełomie 1970 i 1971 roku stanowisko I sekretarza KC PZPR objął Edward Gierek, który rozpoczął proces gwałtownej modernizacji kraju, wykorzystując do tego celu kredyty z Zachodu. W pierwszych latach jego rządów poziom życia Polaków wyraźnie wzrósł, dlatego późniejsze kłopoty z zaopatrzeniem (wywołane koniecznością spłaty pochopnie zaciągniętych długów) i próba podniesienia cen podstawowych towarów przyniosły społeczny protest zakończony wydarzeniami w Radomiu i Ursusie. W dziedzinie projektowania graficznego epoka gierkowska to lata zasadniczego przeobrażenia. Projektantom przybyło wiele nowoczesnych narzędzi, między innymi samoprzylepne litery (w Polsce nazywane letrasetami od nazwy ich największego producenta – brytyjskiej firmy Letraset) oraz naświetlarki, w które wyposażano coraz więcej wydawnictw, pozwalające na szybkie składanie i łamanie tekstów. Nic dziwnego, że fantazyjne litery malowane pędzelkiem zostały zastąpione przez równe, zwarte bloki zbudowane z jednakowych, profesjonalnie zaprojektowanych znaków. Przyczyną zmian było także wkroczenie nowego pokolenia, dla którego osiągnięcia polskiej szkoły plakatu były już przebrzmiałą historią. Bronisław Zelek, Marek Freudenreich, Krzysztof Lenk i inni młodzi projektanci odważnie wykorzystywali w plakatach znak, fotografię i rygorystyczne układy typograficzne. Ale przede wszystkim zmienili sposób myślenia – intelektualny namysł i podporządkowana logice analiza usunęły


JANUSZ K. ZAWODNY
KATYŃ

1


Biblioteka
WIĘZI
LUDZIE
LASEK

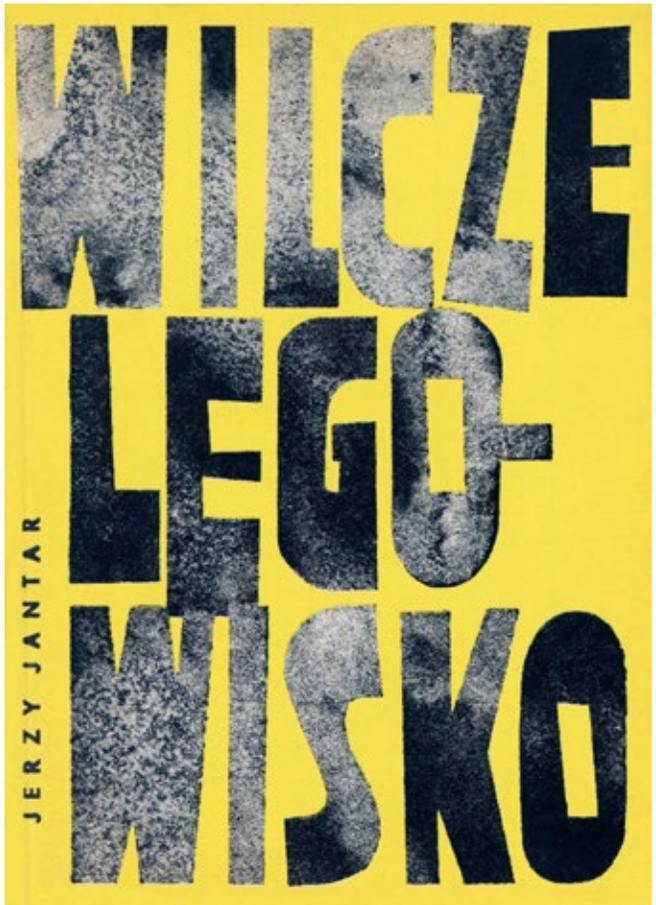
2

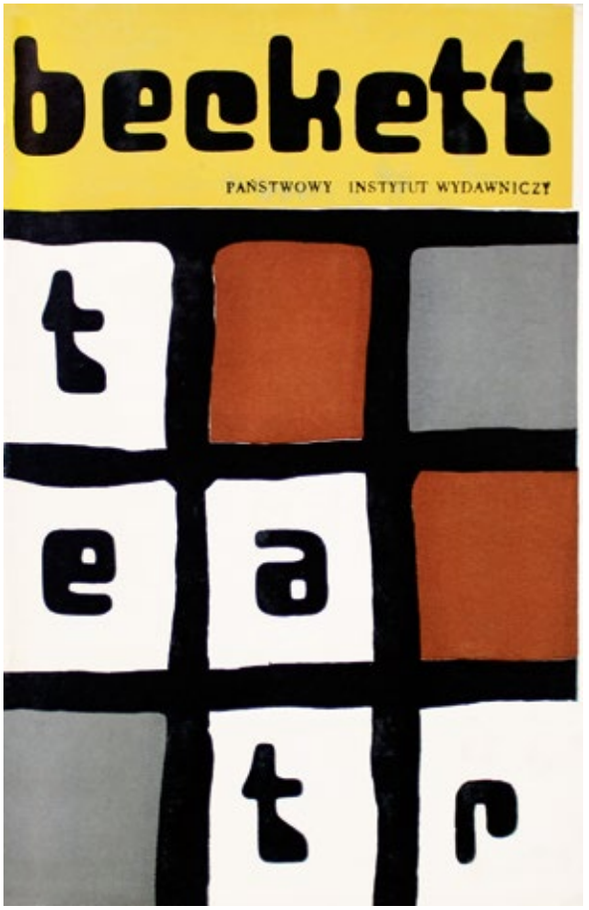

ANDRZEJ
WERNER
ZWYCZAJNA
APOKALIPSA
· CZYTELNIK ·

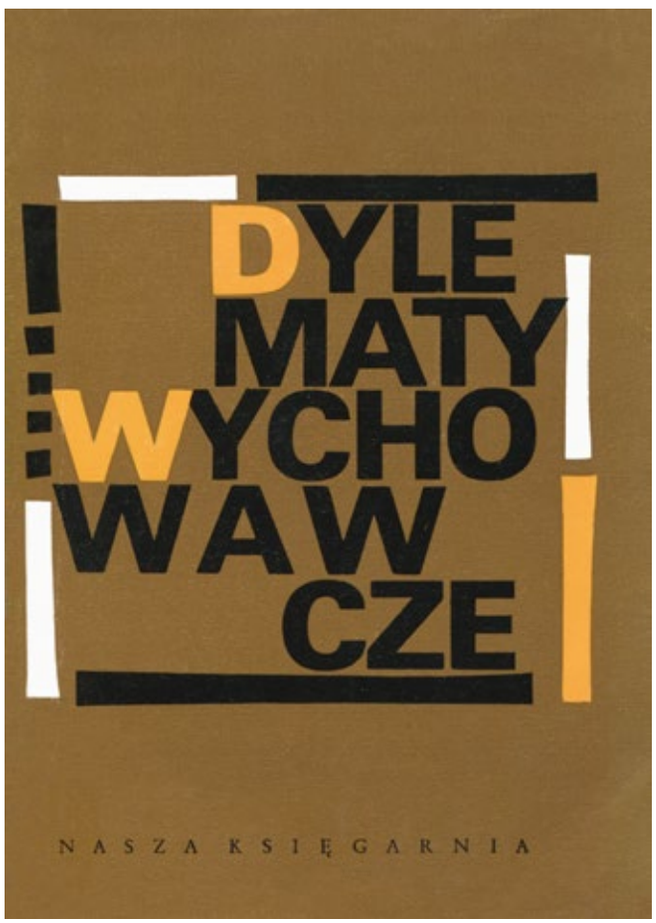
3

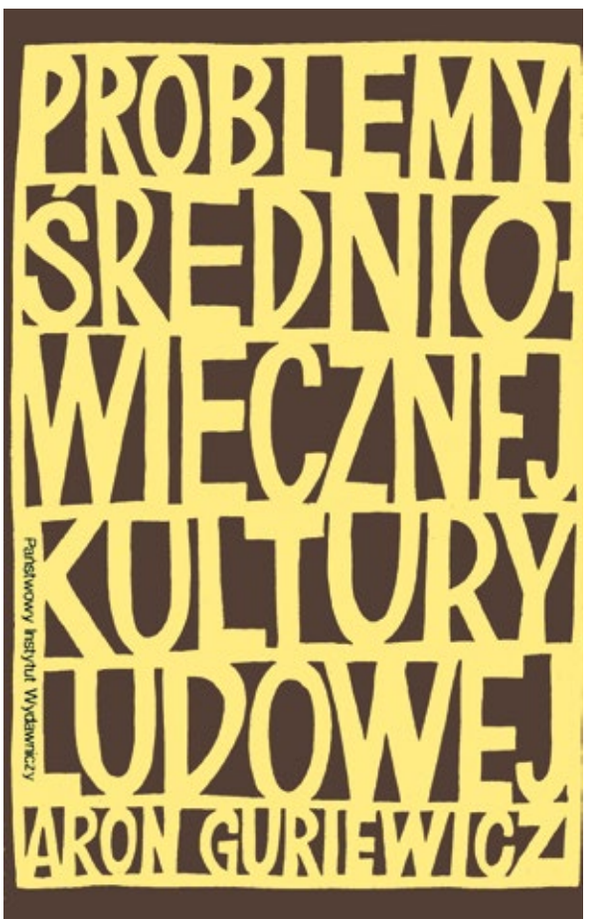
Społeczeństwo wobec
RZE
MO
CY

4


WILCZE LEGOWISKO
JERZY JANTAR
1


beckett
PAŃSTWOWY INSTYTUT WYDAWNICZY
teatr
2


DYLEMATY WYCHOWAWCZE
NASZA KSIĘGARNIA
3


PROBLEMY ŚREDNIOWIECZNEJ KULTURY LUDOWEJ
ARON GURIEWICZ
Państwowy Instytut Wydawniczy
4

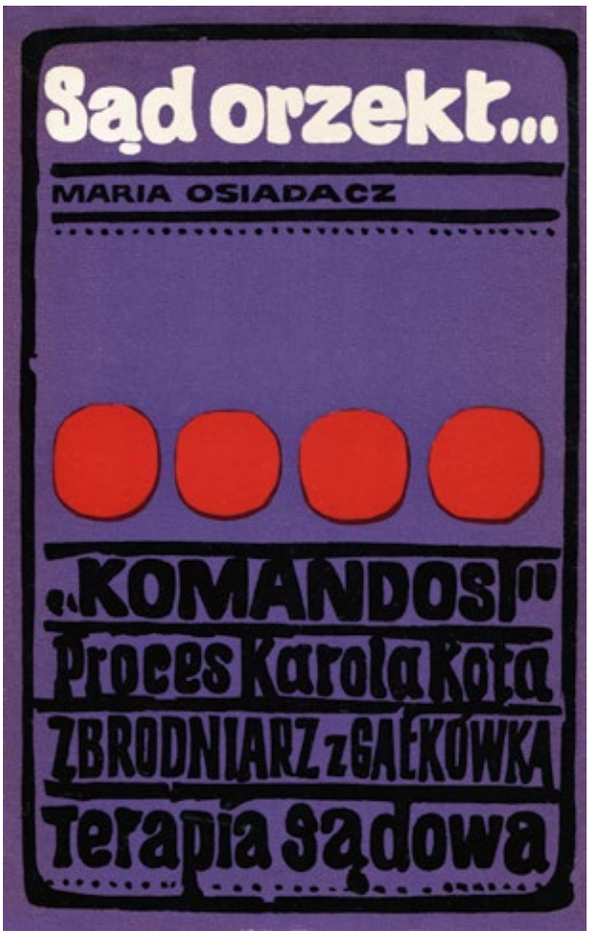
w cień żywiołową spontaniczność ich poprzedników. Pewien wpływ na polską grafikę (choć relatywnie niewielki wskutek ograniczania kontaktów z Zachodem w czasach Gomułki) wywarła młodzieżowa rewolta 1968 roku i towarzysząca jej psychodeliczna estetyka ruchu *flower-power*. Jej najbardziej zagorzałym propagatorem był w Polsce Andrzej Krajewski, który pozostał wierny tej stylistyce (a także fascynacji Ameryką) do końca.

2.

Wiele okładek zaprojektowanych na początku omawianego okresu było kontynuacją poszukiwań z poprzednich lat. Jednak już w połowie lat 70. do głosu doszli młodzi – przede wszystkim Jan Bokiewicz i Wojciech Freudenreich (obaj zaprzyjaźnieni ze sobą graficy próbowali sformalizować współpracę i przez krótki czas, w latach 1994–1998, działali jako „studio 1 & 1"; firmę rozwiązali, ale nadal pracują razem). Na podstawie ich artystycznych wyborów można przedstawić dwa bieguny, pomiędzy którymi rozpościera się przestrzeń projektowania okładek w tych dwóch dekadach.

Wojciech Freudenreich był jednym z pierwszych w Polsce dizajnerów (we współczesnym tego słowa znaczeniu). Jako jego poprzednika wskazać potrafię tylko (starszego o trzydzieści lat) Stanisława Zamecznika, z wykształcenia architekta, który obok grafiki zajmował się także teorią organizacji przestrzeni, a najwięcej osiągnął w dziedzinie projektowania wystaw i wnętrz obiektów użyteczności publicznej.

Dla Wojciecha Freudenreicha funkcja projektowanego obiektu była najważniejsza i przesądzała o jego formie, a skuteczność odbioru komunikatu wizualnego stała wyżej od jego piękna. Dlatego projektując układy typograficzne, najczęściej posługiwał się bezszeryfowymi groteskami – czytelnymi i oddestylowanymi z emocji – które łamał w zdyscyplinowane, wyrównane kolumny. Bardzo oszczędnie używał koloru, w wielu opracowaniach ograniczał się wyłącznie do najprostszych środków: liter drukowanych czarnym kolorem na białej, pozbawionej jakichkolwiek ozdób powierzchni okładki. ▸IL. 1, 3 STR. 360



5

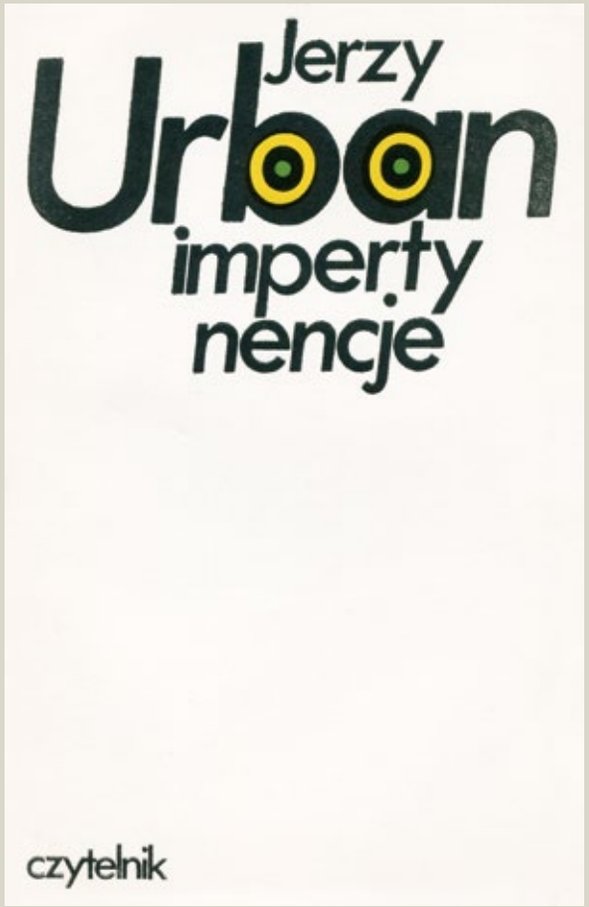
1 **Mieczysław Romańczuk** | Jerzy Jantar | *Wilcze legowisko* | Pojezierze | 1971 | okładka

2 **Jan Młodożeniec** | Samuel Beckett | *Teatr* | Państwowy Instytut Wydawniczy | 1973 | obwoluta

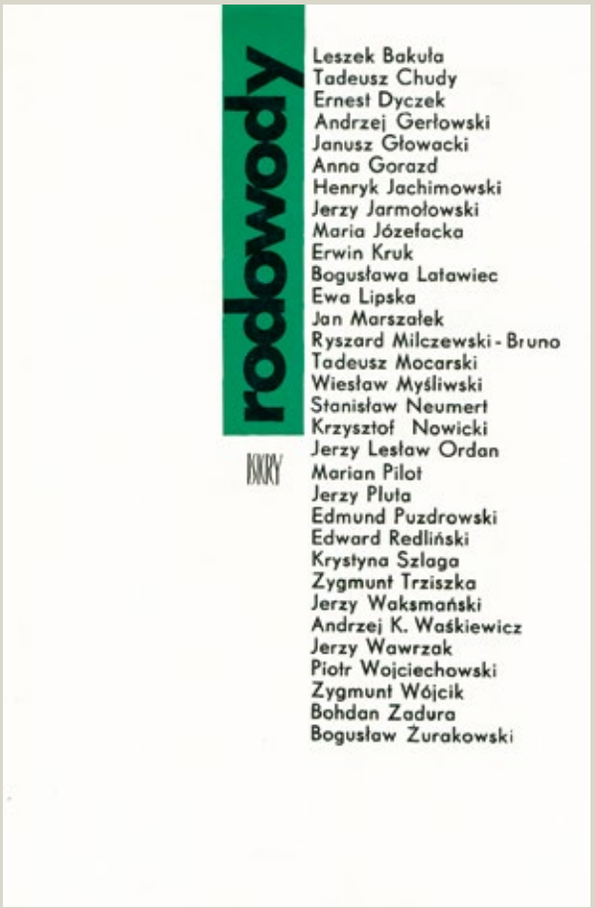
3 **Adam Młodzianowski** | *Dylematy wychowawcze* | Nasza Księgarnia | 1972 | obwoluta

4 **Andrzej Łubniewski** | Aron Guriewicz | *Problemy średniowiecznej kultury ludowej* | Państwowy Instytut Wydawniczy | 1987 | obwoluta

5 **Gerard Desput** | Maria Osiadacz | *Sąd orzekł...* | Wydawnictwo Ministerstwa Obrony Narodowej | 1971 | obwoluta


Jerzy
Urban
imperty
nencje
czytelnik

1


rodowody
Leszek Bakuła
Tadeusz Chudy
Ernest Dyczek
Andrzej Gerłowski
Janusz Głowacki
Anna Gorazd
Henryk Jachimowski
Jerzy Jarmołowski
Maria Józefacka
Erwin Kruk
Bogusława Latawiec
Ewa Lipska
Jan Marszałek
Ryszard Milczewski - Bruno
Tadeusz Mocarski
Wiesław Myśliwski
Stanisław Neumert
Krzysztof Nowicki
Jerzy Lesław Ordan
Marian Pilot
Jerzy Pluta
Edmund Puzdrowski
Edward Redliński
Krystyna Szlaga
Zygmunt Trziszka
Jerzy Waksmański
Andrzej K. Waśkiewicz
Jerzy Wawrzak
Piotr Wojciechowski
Zygmunt Wójcik
Bohdan Zadura
Bogusław Żurakowski
ISKRY

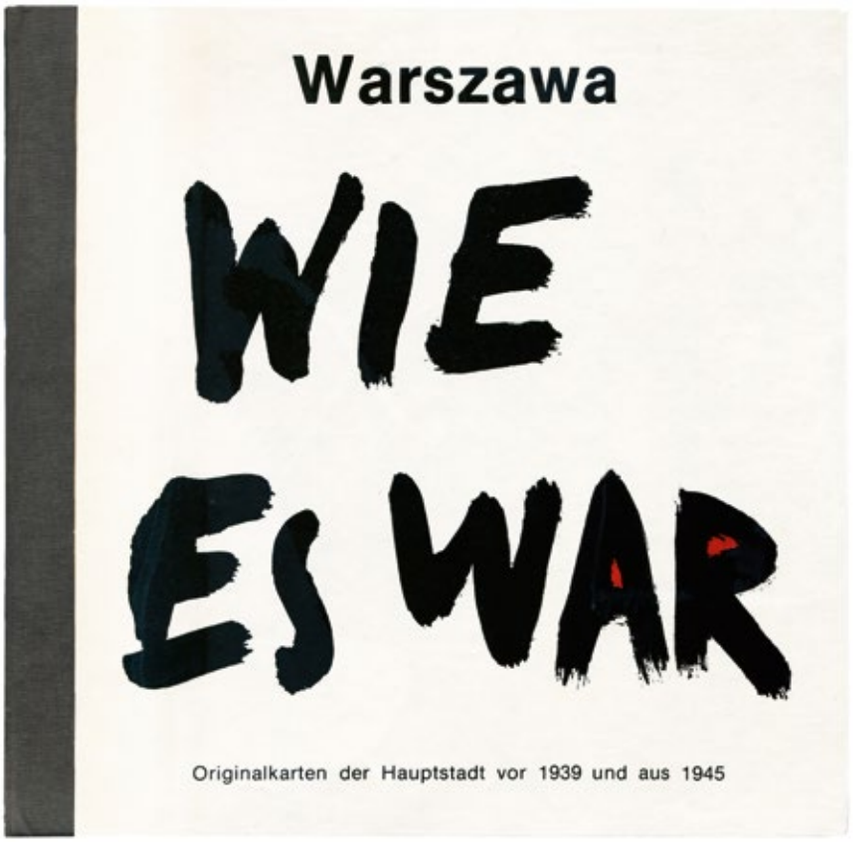
2

Włodzimierz Kalicki
Inaczej
Gdy wyszli dziesięć metrów przed bramę, rozległ się huk wystrzałów. Wydawało mu się, że strzelają stojący naprzeciw żołnierze. Dostał postrzał w nogę. Jednym z dwóch zabitych
.?!
był robotnik kupujący w kiosku papierosy. Kiosk znajduje się kilkanaście metrów za bramą i raczej trudno wyobrazić sobie pocisk lecący nad zwartym tłumem robotników przed bramą, dalej nad bramą i nagle zniżający lot, by trafić człowieka przed kioskiem. Strzelać musiano więc z wysoka.
OKO W OKO Z ŻYCIEM
Iskry

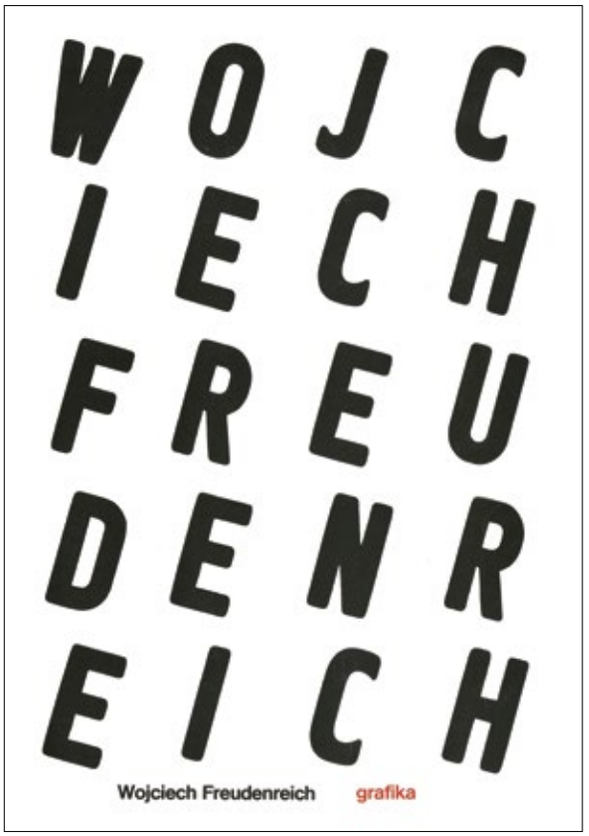
3

K.L. CLARK
F.G. McCABE
Micro - Prolog
WYDAWNICTWA NAUKOWO-TECHNICZNE

4



5



6

Wojciech Freudenreich, który za Adolfem Loosem mógłby powtórzyć, że „ornament to zbrodnia”[1], znalazł kontynuatora w Zbigniewie Czarneckim. Młodszy o dekadę grafik śmielej stosował kolor, nie stronił też od osobliwych, ezoterycznych figur geometrycznych, które wzbogacały surowe kompozycje typograficzne zbudowane najczęściej, tak jak u Freudenreicha, z grotesków bezszeryfowych.

Na przeciwnym biegunie sytuują się niektóre prace czołowego projektanta omawianego okresu – Jana Bokiewicza. Chociaż jest też autorem oszczędnych i wyrównanych do osi środkowej kompozycji typograficznych, jak dwa woluminy katalogu fotografika Krzysztofa Gierałtowskiego (2002) albo dynamicznej, utrzymanej w duchu konstruktywizmu okładki *Balu w operze* Juliana Tuwima (1982) ▸IL. 5 STR. 359, to znajdziemy też w jego dorobku opracowania, które stanowią ich całkowite przeciwieństwo. Celnym zobrazowaniem formalnych i warsztatowych różnic między tymi dwiema odmianami rozwiązań literniczych Bokiewicza są

[1] Właściwie *Ornament i zbrodnia* (fr. Ornement et crime). Taki tytuł nosił esej, pierwszy raz opublikowany w 1913 roku, w którym austriacki architekt poddał radykalnej krytyce ówczesne praktyki projektowe – przede wszystkim styl Art Nouveau.

1 **Wojciech Freudenreich** | Jerzy Urban | *Impertynencje* | Czytelnik | 1974 | obwoluta

2 **Wojciech Freudenreich** | *Rodowody* | Iskry | 1974 | obwoluta

3 **Zbigniew Czarnecki** | Włodzimierz Kalicki | *Inaczej* | Iskry | 1989 | okładka

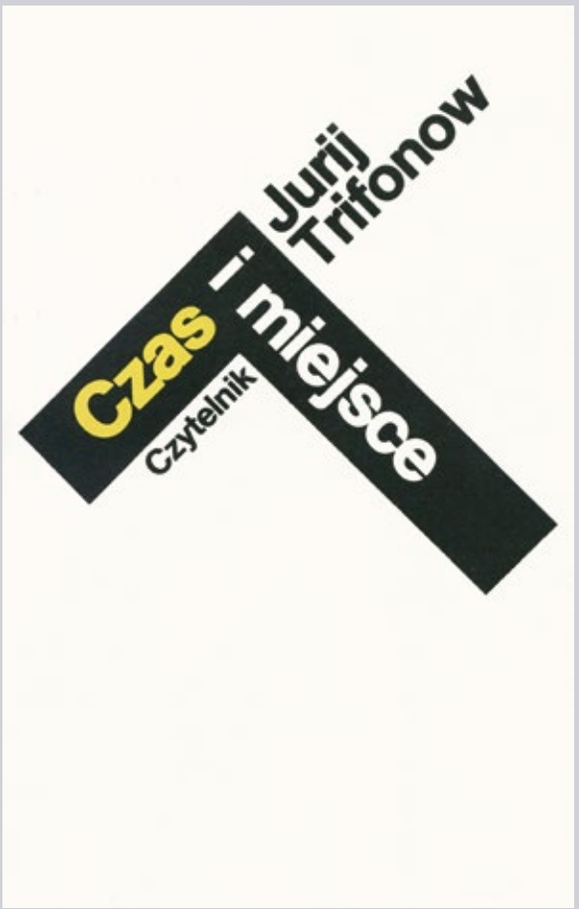
4 **Tadeusz Pietrzyk** | K.L. Clark i F.G. McCabe | *Micro-Prolog* | Wydawnictwa Naukowo-Techniczne | 1988 | okładka

5 **Wojciech Freudenreich** | *Warszawa. Wie es war* | Wydawnictwo Alfa | 1985 | okładka

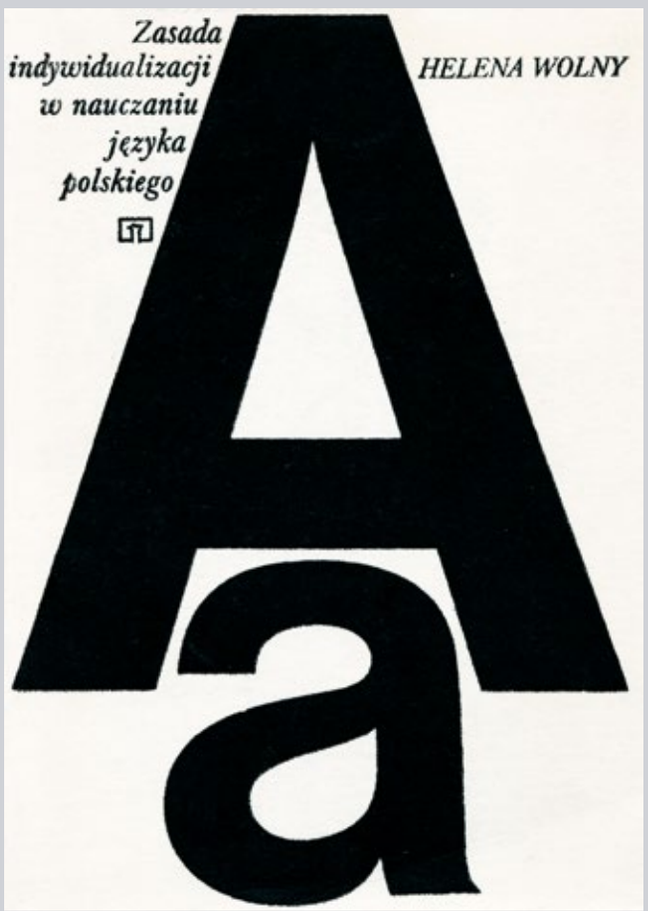
6 **Wojciech Freudenreich** | *Wojciech Freudenreich. Grafika* | Wydawnictwo Centralnego Biura Wystaw Artystycznych | 1989 | okładka

SAUL BELLOW
CZYTELNIK
WSPOMNIENIA MOSBY'EGO

1


Jurij Trifonow
Czas i miejsce
Czytelnik

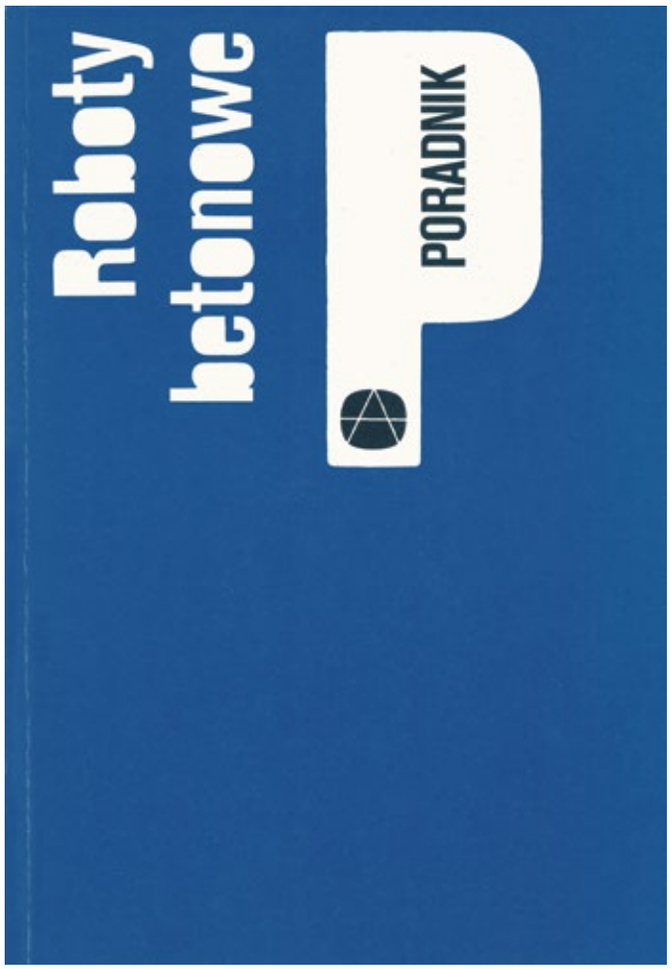
2


Zasada indywidualizacji w nauczaniu języka polskiego
HELENA WOLNY
A
a

3

Jan Trzynadlowski
Edytorstwo. Tekst, język, opracowanie

4



5

6

1 **Zbigniew Czarnecki** | Saul Bellow | *Wspomnienia Mosby'ego* | Czytelnik | 1982 | okładka

2 **Zbigniew Czarnecki** | Jurij Trifonow | *Czas i miejsce* | Czytelnik | 1985 | obwoluta

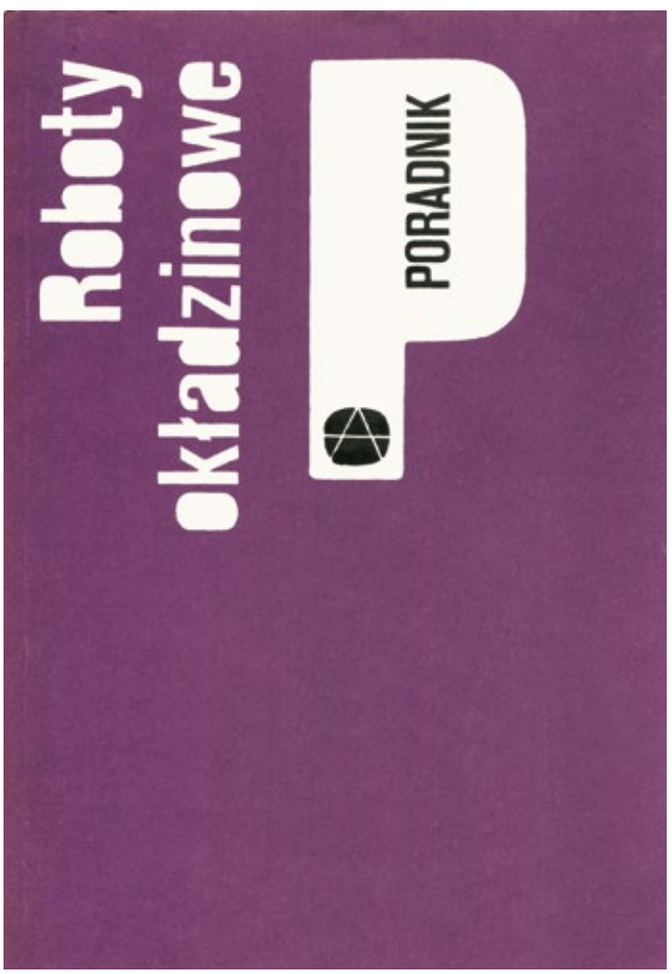
3 **Zbigniew Czarnecki** | Helena Wolny | *Zasada indywidualizacji w nauczaniu języka polskiego* | Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne | 1979 | okładka

4 **Danuta Żukowska** | Jan Trzynadlowski | *Edytorstwo. Tekst, język, opracowanie* | Wydawnictwo Naukowo-Techniczne | 1976 | obwoluta

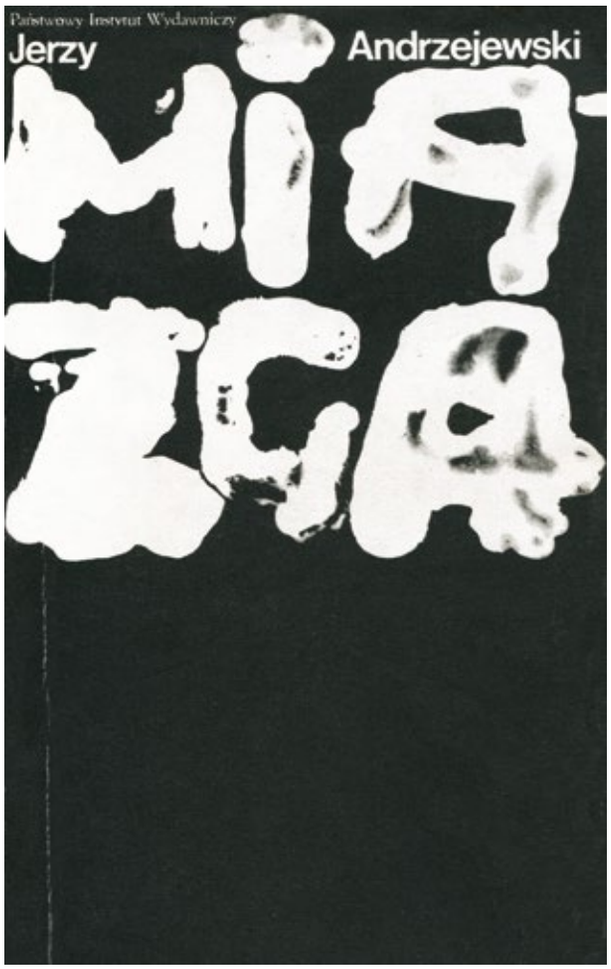
5 **Zbigniew Czarnecki** | Marian Abramowicz | *Roboty betonowe. Poradnik* | Arkady | wydanie II | 1982 | okładka

6 **Zbigniew Czarnecki** | Zbigniew Wolski | *Roboty podłogowe. Poradnik* | Arkady | wydanie III | 1988 | okładka

7 **Zbigniew Czarnecki** | Zbigniew Wolski | *Roboty okładzinowe. Poradnik* | Arkady | 1988 | okładka



7


Państwowy Instytut Wydawniczy
Jerzy Andrzejewski
MIAŁCZĄCA

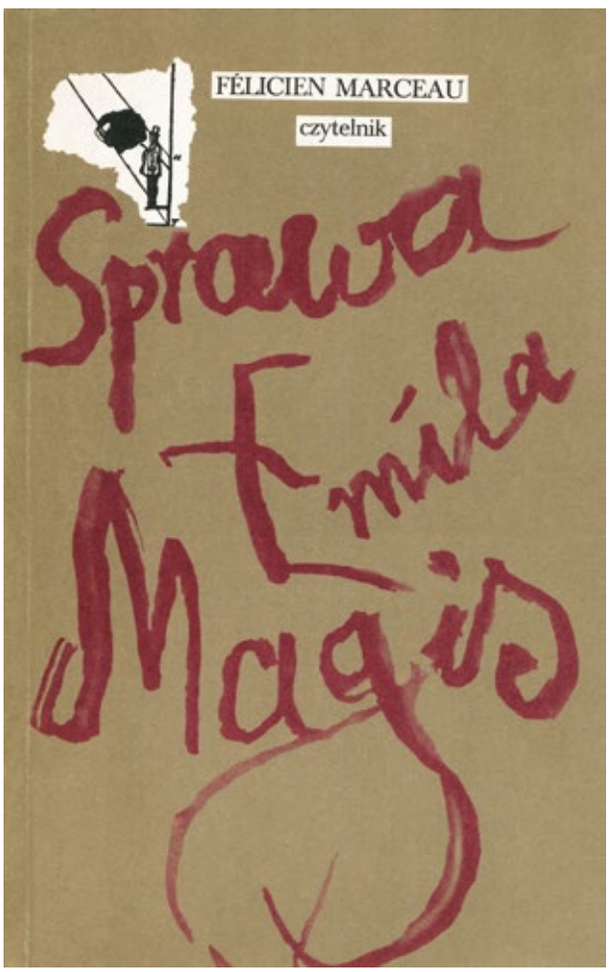
1

RAFAŁ
WOJACZEK

2

BARTŁOMIEJ GOLKA
PLASTELINA

3


FÉLICIEN MARCEAU
czytelnik
Sprawa Emila Magis

4

projekty dwóch edycji powieści Bohdana Madeja *Maść na szczury*. ▸ IL. 1, 2 STR. 170 Na okładkach tego drugiego, biegunowo odmiennego rodzaju, litery zostają poddane destrukcji: są zdeformowane, rozmazane, kruszą się albo rozpływają, bywają niedokładnie odbite szablonem albo równie pospiesznie wyhaftowane na szarym płótnie. Często pisane są odręcznie, ale daleko im wówczas do pięknych form klasycznej kaligrafii. Równe i proste linie typograficzne zostają zastąpione przez niestarannie nabazgrane podkreślenia i obramowania. Dominują kolory ciemne i zgaszone, czasem można znaleźć na nich plamy, kleksy i inne zabrudzenia. Ponieważ podobne projekty tworzyło, obok Bokiewicza, wielu innych grafików, warto zadać pytanie, czy była to świadoma strategia, dyktowana niską jakością materiałów poligraficznych i marnym drukiem, czy zapis (nie zawsze uświadamianego) stanu rozczarowania i apatii powszechnego w Polsce w drugiej połowie lat 70. i w całej następnej dekadzie.

1 **Andrzej Piekarski** | Jerzy Andrzejewski | *Miazga* | Państwowy Instytut Wydawniczy | 1982 | okładka

2 **Paweł Pawlak** | Rafał Wojaczek | *List do nieznanego poety* | Wydawnictwo Dolnośląskie | wydanie II | 1987 | okładka

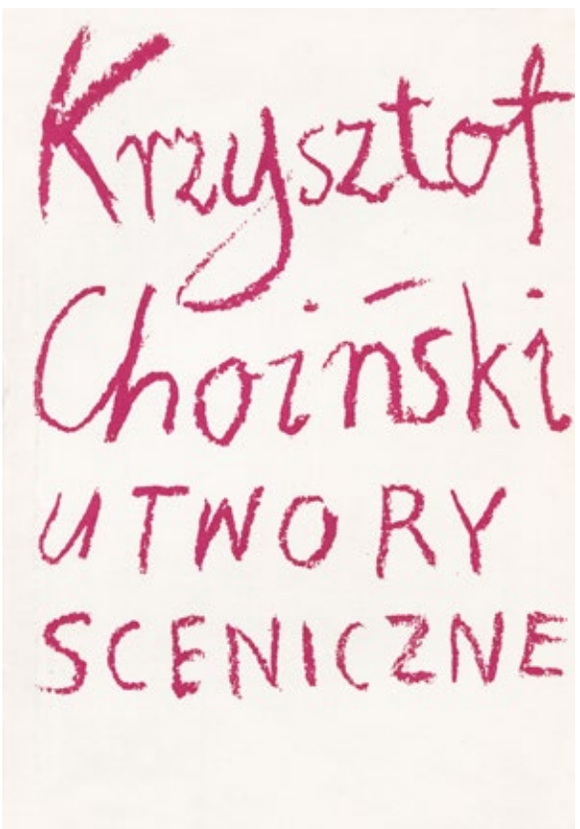
3 **Włodzimierz Morawski** | Bartłomiej Golka | *Plastelina* | Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza | 1987 | okładka

4 **Jacek Przybyszewski** | Félicien Marceau | *Sprawa Emila Magis* | Czytelnik | 1981 | okładka

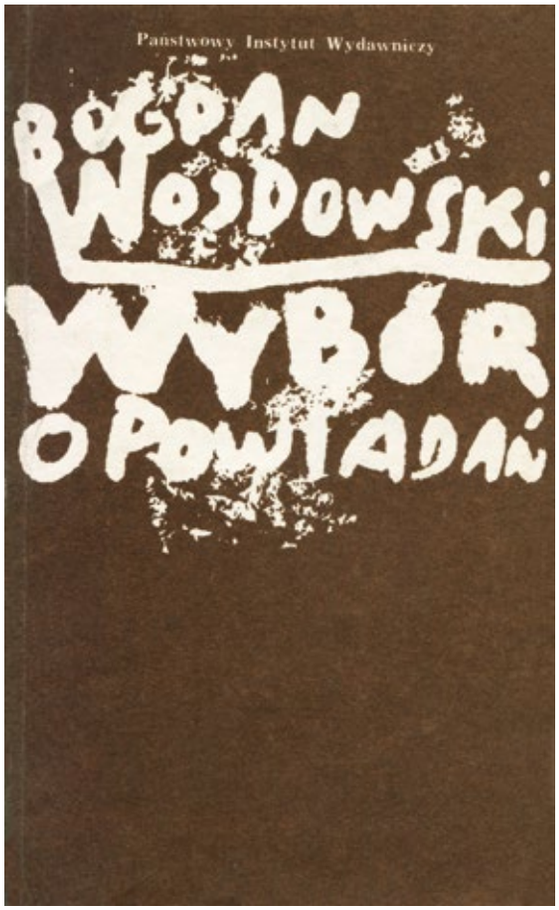
5 **Jacek Przybyszewski** | Jerzy Czarnota | *Migotanie zegarów* | Iskry | 1981 | okładka

6 **Jacek Przybyszewski** | Krzysztof Choiński | *Utwory sceniczne* | Wydawnictwo Centralnego Ośrodka Metodyki Upowszechniania Kultury | 1981 | okładka

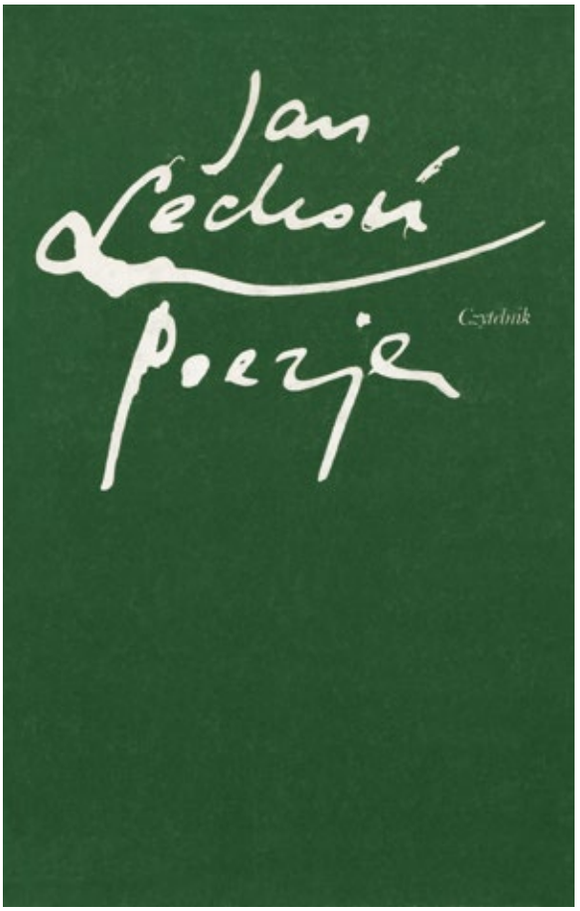
5



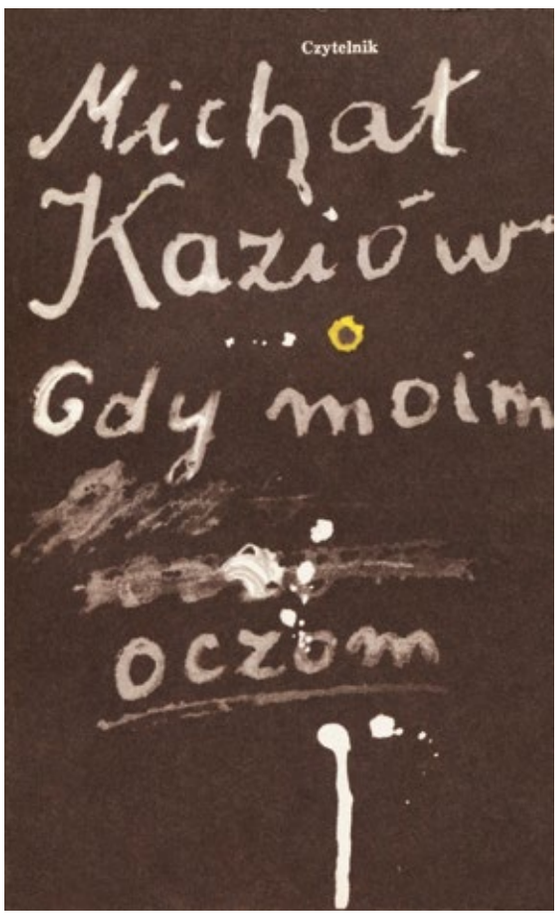
6


Państwowy Instytut Wydawniczy
BOGDAN WOŹDOWSKI
WYBÓR OPOWIADAŃ

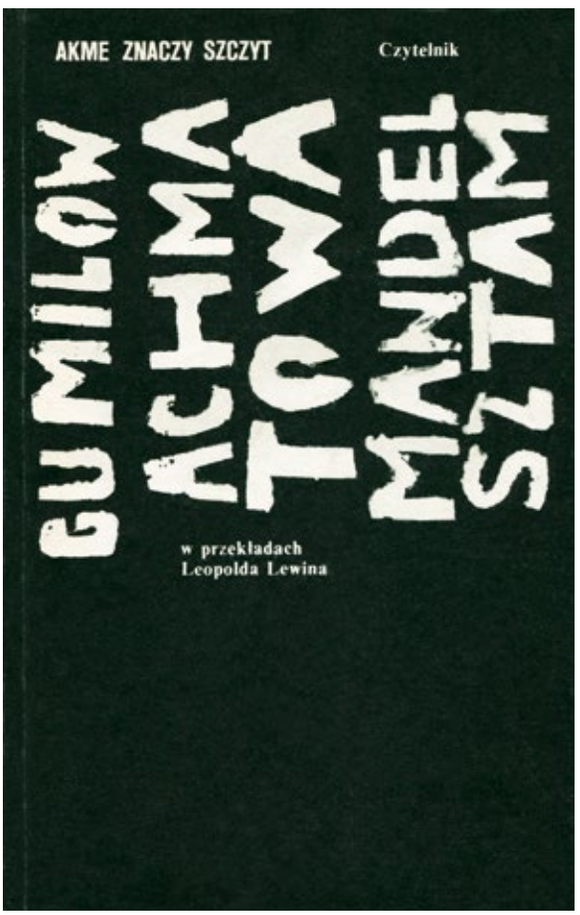
1


Jan Lechoń
Poezje
Czytelnik

2


Czytelnik
Michał Kaziów
... Gdy moim
oczom

3


AKME ZNACZY SZCZYT
Czytelnik
GUMILOW
ACHMA
TOWA
MANDEL
SZTAM
w przekładach
Leopolda Lewina

4

aneks 4

Z Janem Bokiewiczem rozmawia Janusz Górski [2019]

JG Kiedy zrobił pan pierwszą okładkę?

JB W roku 1961 albo 1962, na początku studiów w Akademii. To była powieść Ludwiki Woźnickiej. Pamiętam nazwisko, bo nosiły je dwie siostry, które były chrzestnymi matkami braci Kaczyńskich. Obie popełniły później samobójstwo. Tytuł też pamiętam do dziś, *Naoczny świadek*, wydawnictwo Czytelnik.

JG A pierwsza okładka liternicza albo typograficzna? Znalazłem pana projekt z 1965 roku – Aleksandra Bocheńskiego *Czy nowy podział na ludzi i małpy?*

JB W PAX-ie. To były początki, nie miałem jeszcze swojego języka.

JG Układ typograficzny tej okładki jest tradycyjny, wyróżniał go tylko wielki, biały znak zapytania, który stanowił element dominujący…

JB Pod spodem?

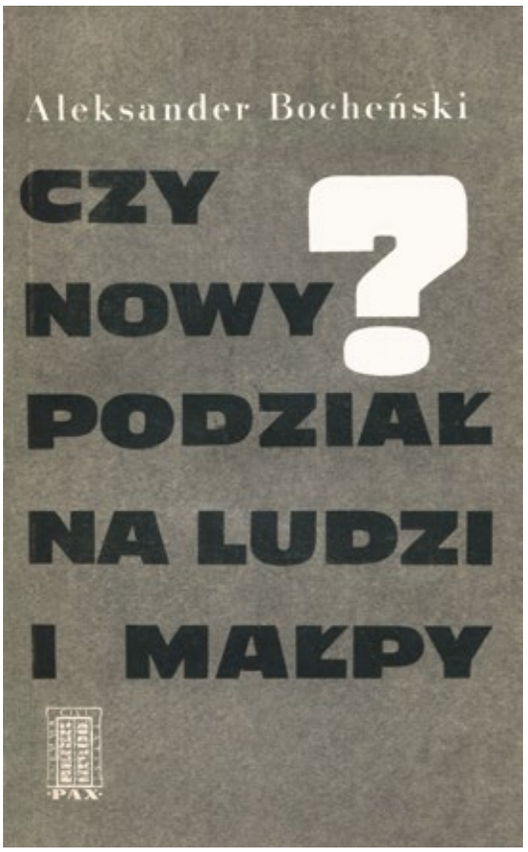
JG Na górze, między wierszami tytułu. To była zaskakująca decyzja, bo złamał pan szyk zdania, ale dzięki temu znak stał się widoczny, a kompozycja nabrała dynamiki. Litery malował pan ręcznie?

JB Nie, złożyłem czcionkami, grubym bakaratem. W projekcie okładki książki Józefa Ścisło *Świat musi osądzić* skład też zrobiłem z czcionek, to był blok ciężki. Byliśmy uprzywilejowani, mieliśmy w Akademii własną drukarnię. A wtedy każdy świstek podlegał cenzurze i dlatego nie można było pójść do państwowej drukarni (a innych nie było) i poprosić drukarza, żeby złożył tytuł do projektu. Do drukarni trudno się było dostać.

JG Ale przecież w tym czasie, także w krajach komunistycznych, wydawano wiele książek, których tytuły na okładkach były składane w drukarniach. Grafik pisał instrukcję: „Złożyć Paneuropą siedemnastką na osi pionowej".

JB Zgadza się, pisano to ołówkiem, u nas też tak robiono.

JG Rzadko. Jeszcze w latach 60. cała literatura piękna, eseistyka, poezja miały okładki z literami malowanymi ręką.



5

1 **Jan Bokiewicz** | Bogdan Wojdowski | *Wybór opowiadań* | Państwowy Instytut Wydawniczy | wydanie II | 1984 | okładka

2 **Jan Bokiewicz** | Jan Lechoń | *Poezje* | Czytelnik | 1979 | obwoluta

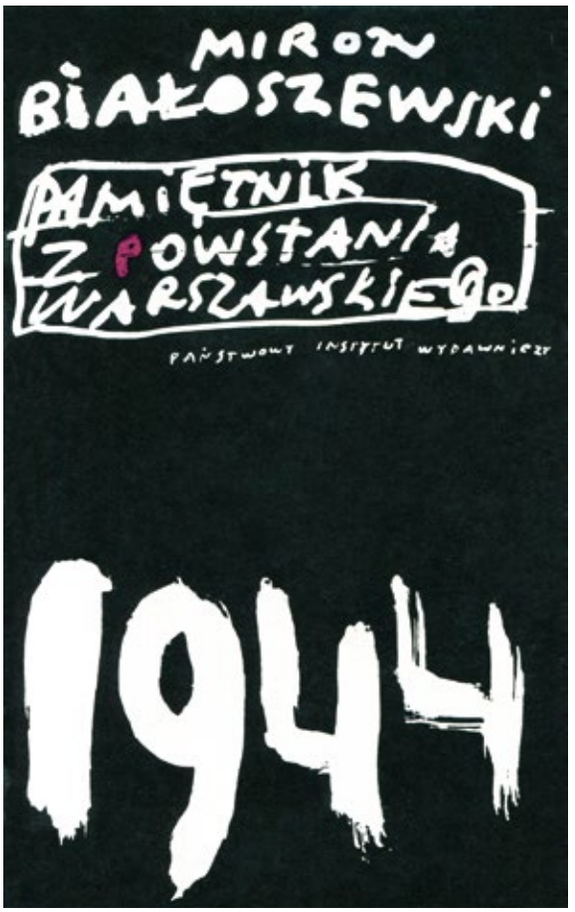
3 **Jan Bokiewicz** | Michał Kaziów | *Gdy moim oczom* | Czytelnik | 1985 | okładka

4 **Jan Bokiewicz** | *Akme znaczy szczyt. Gumilow, Achmatowa, Mandelsztam* | Czytelnik | 1986 | okładka

5 **Jan Bokiewicz** | Aleksander Bocheński | *Czy nowy podział na ludzi i małpy?* | Instytut Wydawniczy PAX | 1965 | okładka

ARTUR
SANDAUER
CZYTELNIK·WARSZAWA 1983
PROZA

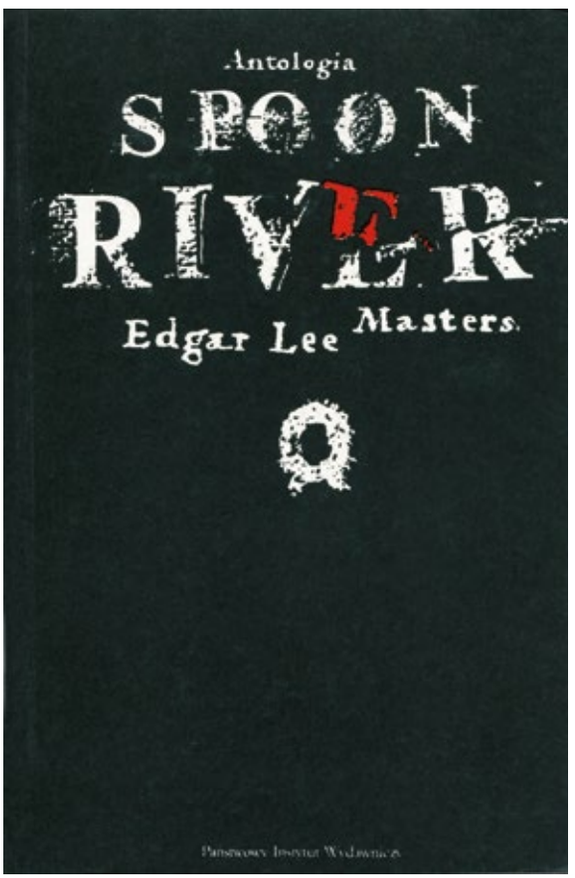
1


MIRON
BIAŁOSZEWSKI
PAMIĘTNIK
Z POWSTANIA
WARSZAWSKIEGO
PAŃSTWOWY INSTYTUT WYDAWNICZY
1944

2

TÁIN
czyli
UPROWA-
-DZENIE
STAD
Z
CUAILNGE
Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza

3


Antologia
SPOON
RIVER
Edgar Lee Masters
Państwowy Instytut Wydawniczy

4

JB Prawda, często imitowano czcionki.

JG Czasem robiono imitacje, ale powstało wiele projektów, na których litery miały oryginalne, zaprojektowane przez grafików kształty. Pan też tak robił w latach 70.

JB Nie tylko tak. Kupowałem „Paris Match" i z niego wycinałem litery. Czasem jakiejś brakowało, nie było też polskich znaków, więc musiałem je dorobić, w miarę przyzwoicie. Potem do fotografa i kolejne przyklejanie.

JG Żmudna praca, ale dawała możliwość dobrego ustawienia świateł.

JB Niekiedy zamawiałem w drukarni odbitkę i wmontowywałem do projektu okładki już wydrukowane litery. Tak było bezpieczniej, bo gdy wysyłałem opisany rysunek, zawsze istniało ryzyko, że do druku pójdzie coś zupełnie innego. Tak było z *Naocznym świadkiem*, mówię o pierwszej mojej okładce, ją też opisałem, bo nie miałem wtedy dostępu do czcionek, nawet w Akademii. Opisałem, nawet przykleiłem jakieś litery na wzór, a wyszło coś zupełnie innego, bo techniczny w Czytelniku, Topolewski, przerobił mój projekt wedle swojego uznania i złożono tytuł Rexem czy czymś takim.

JG Uznał, że to nie ma znaczenia?

JB Oczywiście że tak.

JG Gdyby był pan tuzem, pewnie by się zawahał…

JB Wątpię.

JG Dał pan wycinek z zagranicznej gazety, więc może podobnej czcionki po prostu nie było w zasobie?

JB Pewnie chciał dobrze, ale...

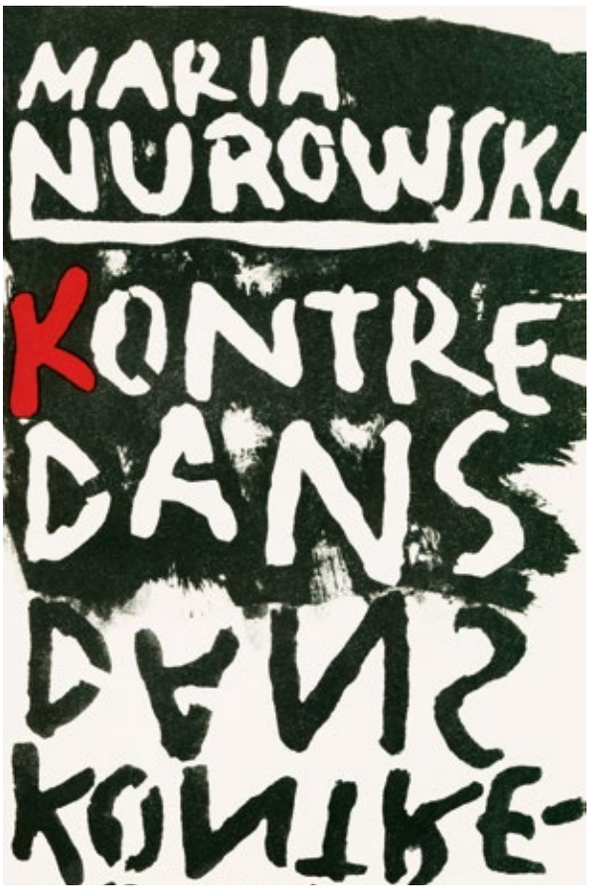
JG To nie było to samo?

JB Nie, jednak nie.

JG Gdy grafik malował litery, miał pełną kontrolę nad ich formą. Wiedział, jak będą wyglądały w druku.

JB Często malowałem litery. A jeżeli zamawiałem je w zecerni, to musiałem zobaczyć, jak wyglądają, przykleić je do mojej okładki. Chciałem mieć gotową okładkę, od A do Z, dopiero wtedy oddawałem ją do druku.

JG Chciał pan mieć kontrolę nad projektem.



5

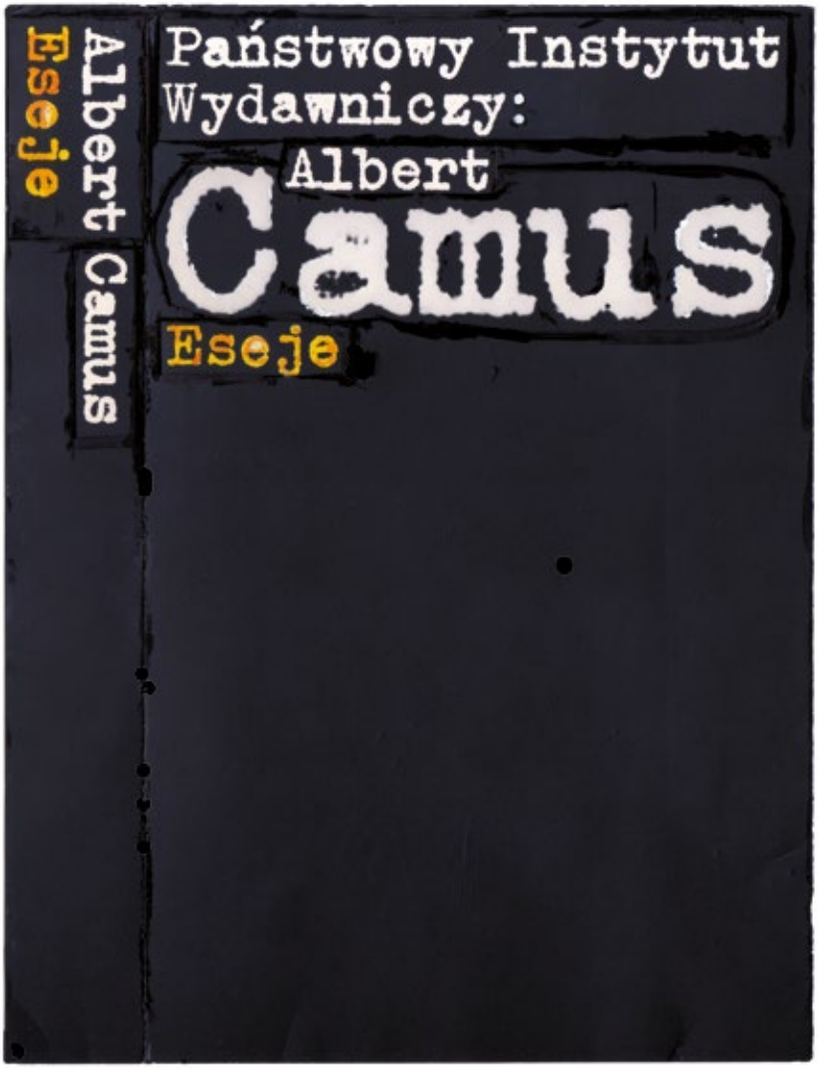
1 **Jan Bokiewicz** | Artur Sandauer | *Proza* | Czytelnik | 1983 | okładka

2 **Jan Bokiewicz** | Miron Białoszewski | *Pamiętnik z powstania warszawskiego* | Państwowy Instytut Wydawniczy | wydanie V | 1984 | obwoluta

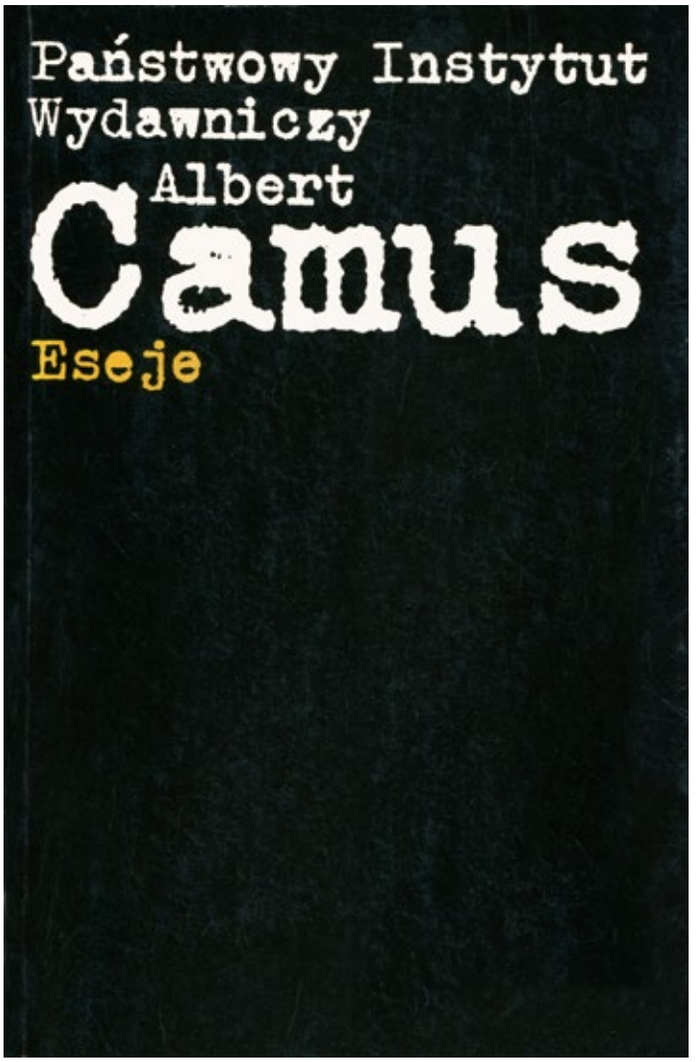
3 **Jan Bokiewicz** | *Táin, czyli uprowadzenie stad z Cuailnge* | Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza | 1983 | obwoluta

4 **Jan Bokiewicz** | Edgar Lee Masters | *Antologia Spoon River* | Państwowy Instytut Wydawniczy | 1981 | okładka

5 **Jan Bokiewicz** | Maria Nurowska | *Kontredans* | Czytelnik | 1984 | okładka



1



2

JB Do końca.

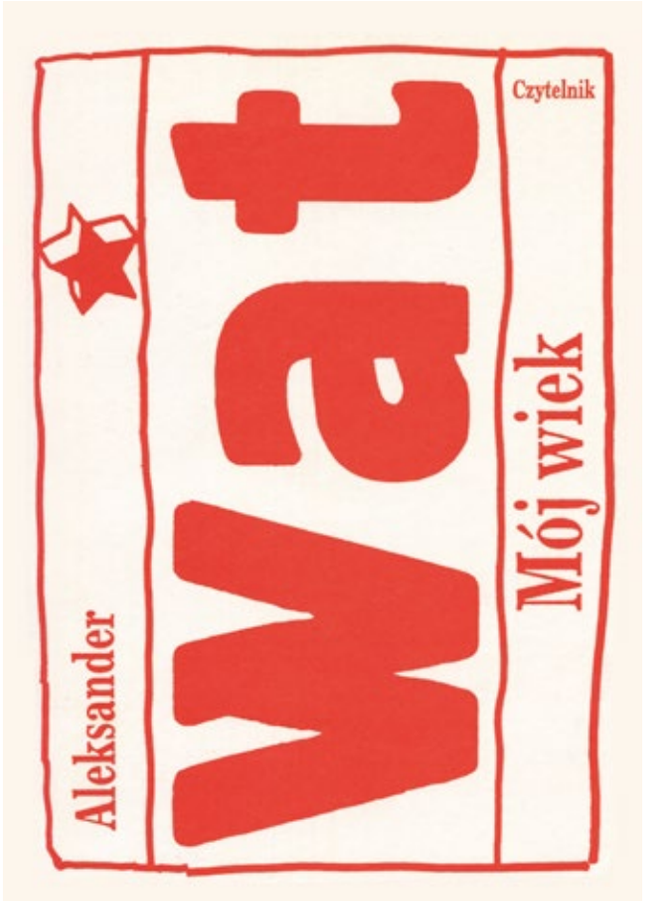
JG Gdy malując litery, wykorzystujemy antykwę rzymską jedynie jako inspirację, gdy nadajemy im nowe oryginalne kształty, to rezultat może być interesujący. Ale w wiernym odtwarzaniu pędzelkiem formy czcionek jest coś nienaturalnego.

JB Oczywiście! To nie ma sensu.

JG A kiedy pojawiły się letrasety, używał ich pan?

JB Naturalnie. To był wielki wynalazek.

JG Problemem była ogromna cena arkusza. A jeden arkusz mieścił tylko jeden krój w jednej wielkości. Dostawał je pan w wydawnictwie?



3

4

JB Nie, nigdy. Znajomi Szwedzi mi czasami przywozili. Ale nawet gdy miałem ich więcej, to i tak po chwili się kończyły. Oczywiście polskie znaki diakrytyczne trzeba było samemu dorabiać.

JG A z fotoskładu też pan korzystał?

JB Gdy już wszedł, to tak. Nad Czytelnikiem mieściło się Wydawnictwo Akcydensowe, i pan Henryk, który tam rządził, chętnie robił każdemu tytularia, na folii. Z tą folią szło się do fotografa, który sporządzał odbitki, większe, mniejsze. To była wielka wygoda.

JG Z wyborem fontów była jednak bieda, tylko Helvetica i Times.

JB Nie, był duży wybór.

JG W gdańskim Wydawnictwie Morskim wybór mieliśmy tylko między tymi dwoma krojami.

JB Skromnie, ale zawsze coś.

JG Przejdźmy do czasów, gdy ukształtował pan swój graficzny język i zaczął malować zdeformowane kulfoniaste litery.

JB Ręcznie pisane.

1 **Jan Bokiewicz** | Albert Camus | *Eseje* | Państwowy Instytut Wydawniczy | wydanie II | 1974 | projekt | pierwsza strona okładki i grzbiet

2 **Jan Bokiewicz** | Albert Camus | *Eseje* | Państwowy Instytut Wydawniczy | wydanie II | 1974 | okładka

3 **Jan Bokiewicz** | Aleksander Wat | *Mój wiek* | tom 1 | Czytelnik | 1990 | okładka

4 **Jan Bokiewicz** | Aleksander Wat | *Mój wiek* | tom 2 | Czytelnik | 1990 | okładka

1

JG Mało powiedziane.

JB Gryzmoły.

JG To lepsze określenie, bo ręcznie można też litery kaligrafować, a pan je świadomie dekonstruował.

JB Podobała mi się ta swoboda, gest, można je było bardzo szybko napisać. Chociaż musiałem to powtarzać dwadzieścia, trzydzieści razy, żeby wybrać najlepszą wersję. Mało tego, czasem trzeba było wycinać z innych kartek pojedyncze litery, które się bardziej udały, i je dolepiać. Takich książek zrobiłem w życiu bardzo dużo.

JG Jest pan autorem bardzo wielu okładek literniczych – litery grają w pana projektach pierwszoplanową rolę.

JB Litera, pismo według mnie są najważniejsze w grafice, w plakacie. Nie ma plakatu bez litery. Przywiązywałem do tego dużą wagę. Informacja jest najważniejsza, może dlatego.

JG Dotknął pan ważnego problemu – teksty na niektórych z pana projektów, tych z gryzmołami, nie zawsze były czytelne. Na przykład na okładce *Dziennika z getta warszawskiego* Mary Berg. ▸IL. 4 STR. 39

JB To jedna z moich lepszych okładek.

JG Bardzo ładna, ale mówię o czytelności.

JB Może druk trochę jej zaszkodził? W takich literach było coś spontanicznego, chciałem zatrzymać jakiś odruch mojej ręki.

JG Pokazać siebie?

JB Tak, ale pokazać też nastrój literatury, która jest w środku.

JG Okładka *Dziennika* Mary Berg miała naśladować osobisty notatnik, pamiętnik?

JB Nie, raczej album z fotografiami.

JG Z prozą Marka Hłaski, która jest głęboko pesymistyczna, takie gryzmoły współgrają, ale zdarzały się kolizje między przesłaniem książki a pokiereszowanym tytułem. To była moda, inni graficy robili podobne okładki. Być może pana naśladowali, a być może ten język był po prostu łatwiejszy w sensie technicznym, nie trzeba było mozolić się nad wykreślaniem literek.

JB Być może.

JG W jakim stopniu wybór kalekich liter był motywowany poczuciem bezkształtności zewnętrznego świata? Jerzy Andrzejewski wydał

1 Jan Bokiewicz | Jerzy Jarzębski | *Gra w Gombrowicza* | Państwowy Instytut Wydawniczy | 1983 | okładka

2 Jan Bokiewicz | Stanisław Dygat | *Kołonotatnik* | Państwowy Instytut Wydawniczy | 1980 | okładka

3 Jan Bokiewicz | Stanisław Dygat | *Wiosna i niedźwiedzie. Rozmyślania przy goleniu* | Państwowy Instytut Wydawniczy | 1985 | okładka

wtedy autobiograficzną powieść *Miazga*, której tytułowi Andrzej Piekarski nadał podobnie miękką, rozlewającą się formę. ▸IL. 1 STR. 338 Ten tytuł dobrze oddawał stan apatii, bezwładu, o którym mówię. Czy dlatego pana litery były rozlazłe, nieudane, niekompletne?

JB Ułomne. Chodziło mi głównie o wyraz graficzny, znajdowałem piękno w tej nierównej plamie, w tym rozprysku tuszu, gdy coś się rozlało, w tym, że naokoło powstały jakieś brudy, które czasami zatrzymywałem. Zależało mi na urodzie graficznej. Oczywiście, to jest względne, mnie się wydawało ładne.

JG Czasem zderzał pan koślawe litery z równo odbitymi czcionkami, na przykład na okładkach do prozy Aleksandra Wata.

JB Budowałem kontrast.

JG W *Listach do domu* Sylvii Plath słowo ‘listy’ napisał pan ręką, mocno, brutalnie, a słowa ‘do domu’ złożył w czarnej ramce czcionkami niewielkiej wielkości. ▸IL. 3 STR. 350 Dom jako miejsce bezpieczne, uporządkowane?

JB Była to seria listów wydawanych w Czytelniku, w której każda z książek miała inny odręczny napis. Lubiłem ją.

JG Na okładce *Gry w Gombrowicza* Jerzego Jarzębskiego wypełnił pan swoimi literami siatkę planszy do gry albo szachownicy…

JB To była zabawka, w której przestawia się kwadraty, żeby ułożyć obrazek.

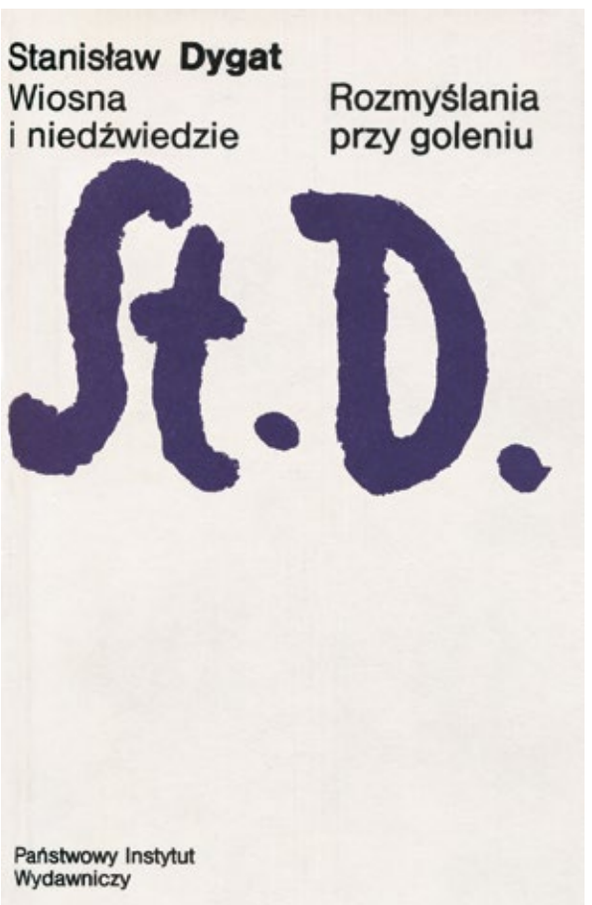
JG Do powieści *Maść na szczury* Bogdana Madeja zrobił pan dwie wersje okładki: na pierwszej, z 1983 roku, namalował pan akwarelą kulfoniaste, rozmyte, rozpuszczające się litery… ▸IL. 1, 2 STR. 170

JB Na czerwonej apli jest słowo ‘Maść’.

JG Nie, to na tej drugiej, późniejszej. Druga jest bardzo prosta, przypomina etykietę. Między 83. a 88. rokiem zrezygnował pan z dekonstruowania liter.

JB Zgadza się. Pamiętam recenzję tej pierwszej okładki, że to straszne, jak można, takie wymięte, aż rzygać się chce. Napisał ją jakiś facet do „Ex Librisu”, dodatku do „Życia Warszawy”. Mam ten wycinek do dziś, to bardzo śmieszne. A Madej, autor książki, był zadowolony.

2



3

1

JG Nie znam tej książki, ale tytuł sugeruje, że to jak u Hłaski, coś brudnego.

JB Tak, parszywe, plugawe.

JG Zrobił pan projekty okładek czterech tomów prozy Marka Hłaski.

JB Ktoś napisał, teraz, po latach, że nie mógł patrzeć na te okropne okładki. Facet z „Gazety Wyborczej", Krzysztof Varga. Biedne bardzo te okładki, napisał.

JG Prowokowały brzydotą, ale przecież Hłasko pisał o niewydarzonym świecie. Tamto wydanie pism Hłaski było dużym sukcesem edytorskim...

JB Wcześniej były zakazane. Taki wentyl, o, proszę, zwalniają. Ale nie wszystko, dwa tomy nadal pozostały na indeksie i ukazały się dopiero w podziemiu, w Nowej. Zaprojektowane przeze mnie zresztą, w tej samej szacie graficznej.

JG Może tylko biel kartonu była zbyt czysta.

JB Z tego nędznego kartonu po niedługim czasie robiła się szmata. Chodziło mi właśnie o taką zgrzebność. Czasami było to zaletą, że coś się w druku rozmazało, że jakieś kłaczki zostały naokoło. Nie znosiłem kredy, wszystkiego, co świecące, lakierowane. Gdy pytali mnie, czy drukować na kredzie, mówiłem: „Broń Boże!". Ale zawsze było zagadką, jak i na jakim papierze wydrukują. Gdyby niektóre tamte książki przyzwoicie wydać, byłyby lepsze.

JG Kontrast między gryzmołami a doskonałej jakości kartonem i nowoczesną technologią byłby większy.

JB Właśnie.

JG Wspomniał pan o wydawnictwach niezależnych. W podziemiu powstało niewiele dobrych projektów okładek.

JB Na ogół to śmietnik, pełna amatorszczyzna. Zrobiłem czterdzieści książek dla wydawnictw niezależnych. Niektóre się udały. Nigdy jednak nie wiedziałem, co z mojego projektu wyjdzie, czasem wydrukowali tylko połowę, czasem coś odcięli. Kiedyś przygotowałem projekt dla Barbary Skargi, był na nim wagon kolejowy, i ten rysunek został obcięty.

1 Jan Bokiewicz | Marek Hłasko | *Nawrócony w Jaffie. Sowa, córka piekarza* | Nowa | 1988 | okładka

2 Jan Bokiewicz | Marek Hłasko | *Opowiadania* | Czytelnik | wydanie II | 1985 | okładka

3 Jan Bokiewicz | Marek Hłasko | *Wszyscy byli odwróceni. Brudne czyny. Drugie zabicie psa* | Czytelnik | wydanie II | 1985 | okładka

4 Jan Bokiewicz | Marek Hłasko | *Felietony. Listy. Palcie ryż każdego dnia* | Czytelnik | wydanie II | 1985 | okładka

5 Jan Bokiewicz | Marek Hłasko | *Ósmy dzień tygodnia. Cmentarze. Następny do raju* | Czytelnik | wydanie II | 1985 | okładka

Czytelnik
MAREK
HŁASKO
OPOWIADANIA

2

Czytelnik
MAREK
HŁASKO
WSZYSCY BYLI ODWRÓCENI.
BRUDNE CZYNY.
DRUGIE ZABICIE PSA.

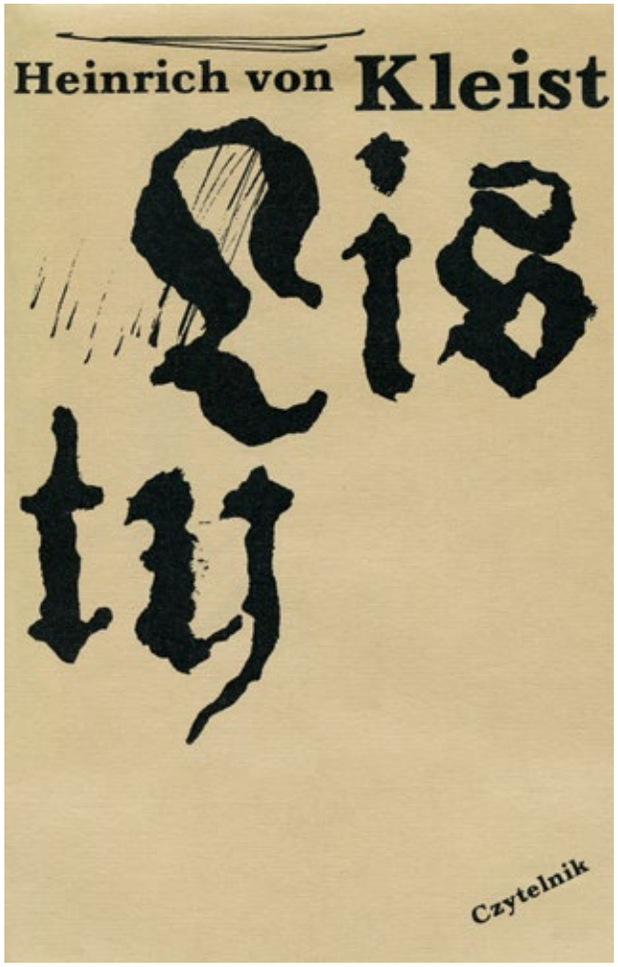
3

Czytelnik
MAREK
HŁASKO
FELIETONY.
LISTY.
PALCIE RYŻ KAŻDEGO DNIA.

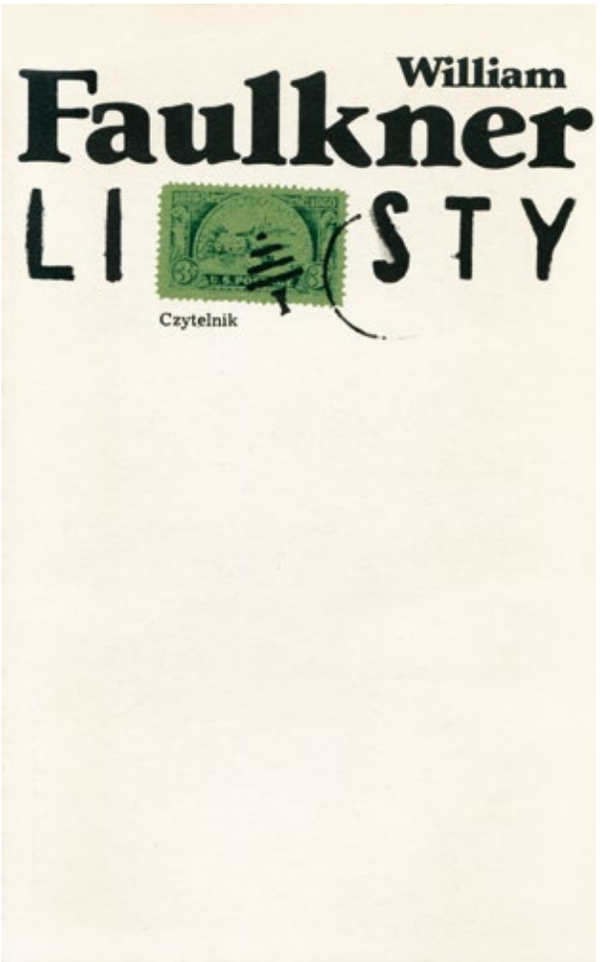
4

Czytelnik
MAREK
HŁASKO
ÓSMY DZIEŃ TYGODNIA.
CMENTARZE
NASTĘPNY DO RAJU.

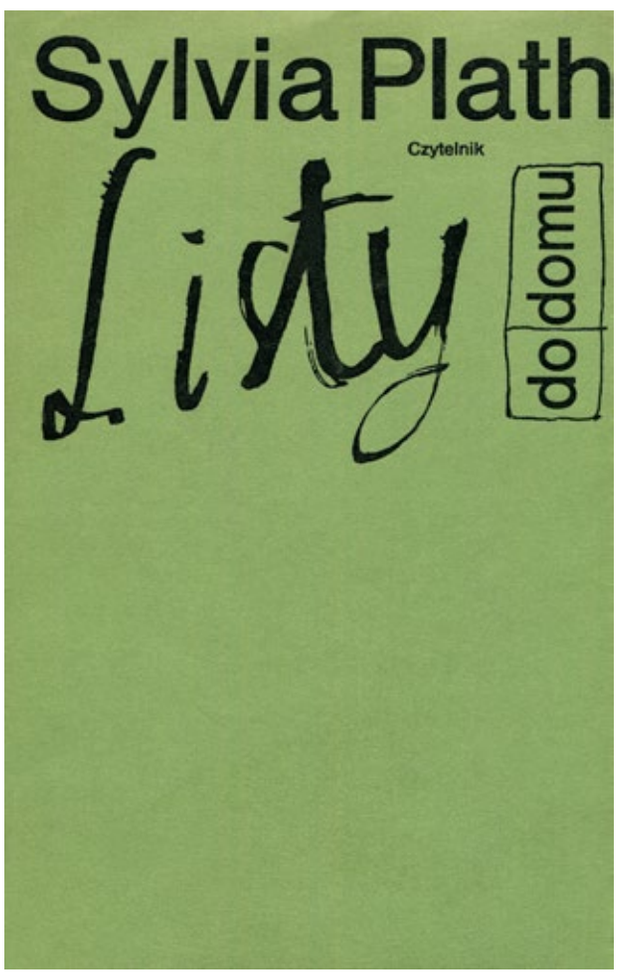
5


Heinrich von Kleist
Listy
Czytelnik

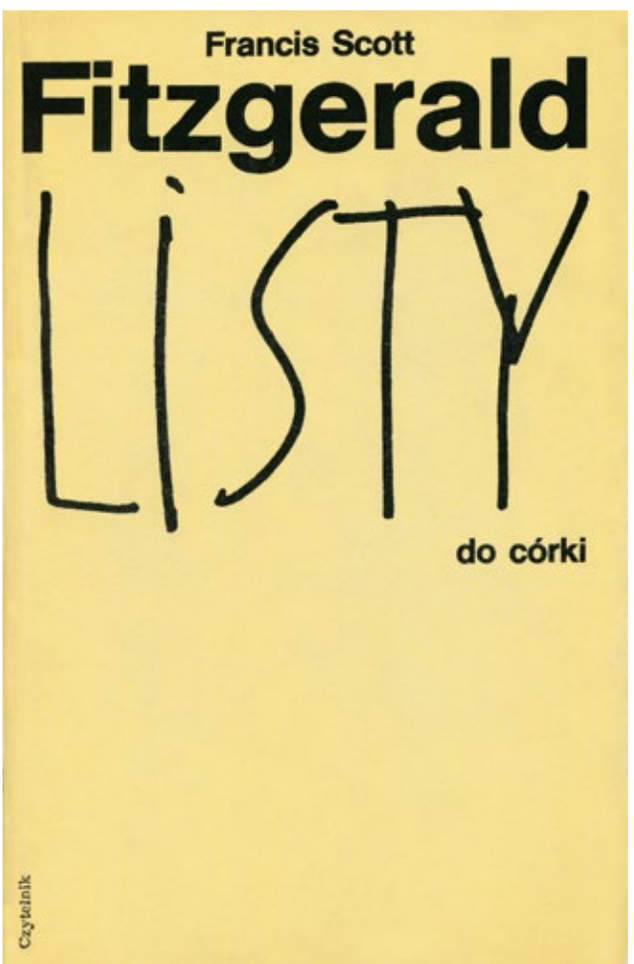
1


William
Faulkner
LISTY
Czytelnik

2


Sylvia Plath
Czytelnik
Listy
do domu

3


Francis Scott
Fitzgerald
LISTY
do córki
Czytelnik

4

JG Dzięki temu, że pan chętnie posługiwał się literą, wpadek było mniej. Na okładce tomiku poezji stanu wojennego umieścił pan tylko kwadratowy nawias i w nim cztery kreski. ▸IL. 3 STR. 59

JB To był znak cenzury.

JG Które z wydawnictw bezdebitowych ceni pan najwyżej?

JB Chyba *Drogę donikąd* Józefa Mackiewicza, z tym 'x'. Nawiasem mówiąc, zrobiłem je czarne, przynoszą mi książkę i jest żółte. Żółte na białym tle, więc nic nie widać, mam to na szczęście w wersji czarnej.

JG Z jakimi wydawnictwami pan wtedy współpracował?

JB Z Nową, Kręgiem, Przedświtem. Zrobiłem Czesławowi Bieleckiemu plakat, którego projekt on przesłał mi w grypsie z więzienia. Jerzy Giedroyc ogłosił konkurs na plakat w paryskiej Kulturze, a Czesław postanowił go zrobić, opisał to w *Historii* CDN. Podobno w ustach przekazał go komuś, niesamowite.

JG Zrobił pan?

JB Zrobiłem. I wygrał. A ten Henryk, operator fotoskładu, o którym już wspominałem, kiedyś złożył mi tekst do projektu dla podziemia. Oczywiście nie cały tekst, tylko fragmenty, które potem skleiłem. On to jednak rozpoznał i przerażony mówi: „Słuchaj, przecież tylko ja mam taką czcionkę! Leon Urbański na pewno ją rozpozna. Co będzie, jak go spytają?". Taka mania.

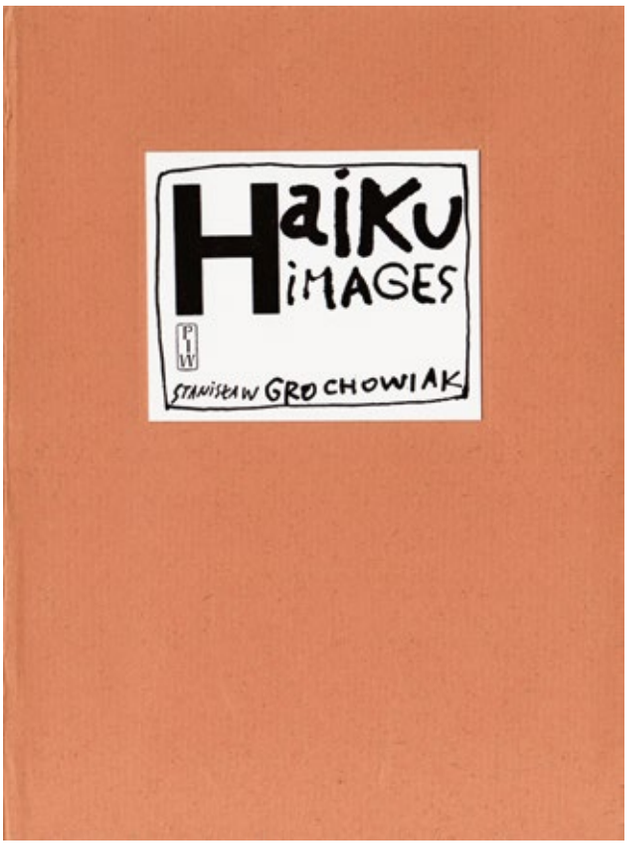
JG Znał pan Urbańskiego bliżej?

JB Tak, wspólnie z Leonem i Januszem Stannym byliśmy w latach 90. jurorami konkursu na najlepszą okładkę miesiąca. Organizowała go „Gazeta Wyborcza". Wcześniej znałem go z widzenia. Myśmy wtedy żartowali, że on robi grafikę „kościelną", na osi, taką klasyczną.

JG Ma na koncie mnóstwo świetnych projektów, także asymetrycznych, nowoczesnych.

JB Majster niebywały; poza tym miał wielką wiedzę, o literze wiedział wszystko. Gdy umarł, napisałem o nim wspomnienie.

JG Kilka lat współpracował pan blisko z Wojciechem Freudenreichem.



J

5

J Warto porównać projekt Bokiewicza z opracowaniem graficznym Henryka Tomaszewskiego do tego samego tomiku ▸IL. 7 STR. 369 (obie edycje ukazały się jednego roku).

1 **Jan Bokiewicz** | Heinrich von Kleist | *Listy* | Czytelnik | 1983 | obwoluta

2 **Jan Bokiewicz** | William Faulkner | *Listy* | Czytelnik | 1983 | okładka

3 **Jan Bokiewicz** | Sylvia Plath | *Listy do domu* | Czytelnik | 1983 | obwoluta

4 **Jan Bokiewicz** | Francis Scott Fitzgerald | *Listy do córki* | Czytelnik | 1982 | okładka

5 **Jan Bokiewicz** | Stanisław Grochowiak | *Haiku-images* | Państwowy Instytut Wydawniczy | wydanie II | 1978 | okładka

1

2

JB Razem robiliśmy katalogi i druki dla Zachęty. Potem przestaliśmy, ponieważ nie było wiadomo, kto i co zrobił. Jak można plakat we dwóch projektować?

JG Jeżeli jeden grafik robi litery, a drugi ilustrację, to współpraca dobrze się układa. A jak było z wami?

JB Kiedy dawali nam tytuł plakatu, siadaliśmy, wybieraliśmy na komputerze czcionkę i raz, dwa. Ponieważ trzeba było to robić na wczoraj, któryś z nas mówił: „Zrób inaczej, zrób czerwone, będzie lepiej". W sumie dość nieciekawa praca, wolałbym to sam robić.

JG Byliście instytucją…

JB Teraz widzę błędy, na przykład litery robiliśmy tak zwane gumowane, zwężaliśmy je albo poszerzaliśmy na komputerze, niedopuszczalna rzecz.

JG Taka była moda początku lat 90.

JB Gdy się nie mieści, trzeba zwęzić. Do dziś to pokutuje, walczę z tym. Ktoś te litery zaprojektował i nie wolno jego projektu zmieniać.

JG Którą swoją okładkę literniczą ocenia pan najwyżej?

JB Do *Człowieka bez właściwości* Roberta Musila w PIW-ie.

JG Chwalił pan też okładkę *Procesu* Kafki, tę z cudzysłowem. ▸IL. 5 STR. 197

JB Szymon Bojko opublikował tę okładkę w międzynarodowym almanachu na początku lat 70. Przychodzi z Anglii paczka z wielką księgą i tam reprodukcja na całą stronę. ■

1 Jan Bokiewicz | Robert Musil | *Człowiek bez właściwości* | tom IV | Państwowy Instytut Wydawniczy | 1971 | obwoluta

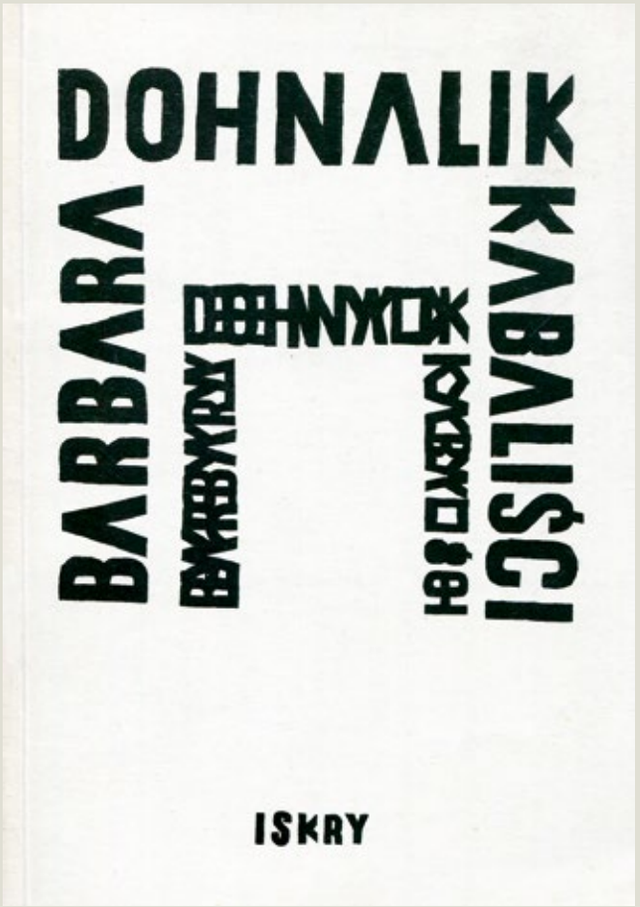
2 Jan Bokiewicz | Erich Maria Remarque | *Czarny obelisk* | Czytelnik | wydanie II | 1983 | okładka

3 Piotr Młodożeniec | Barbara Dohnalik | *Kabaliści* | Iskry | 1985 | okładka

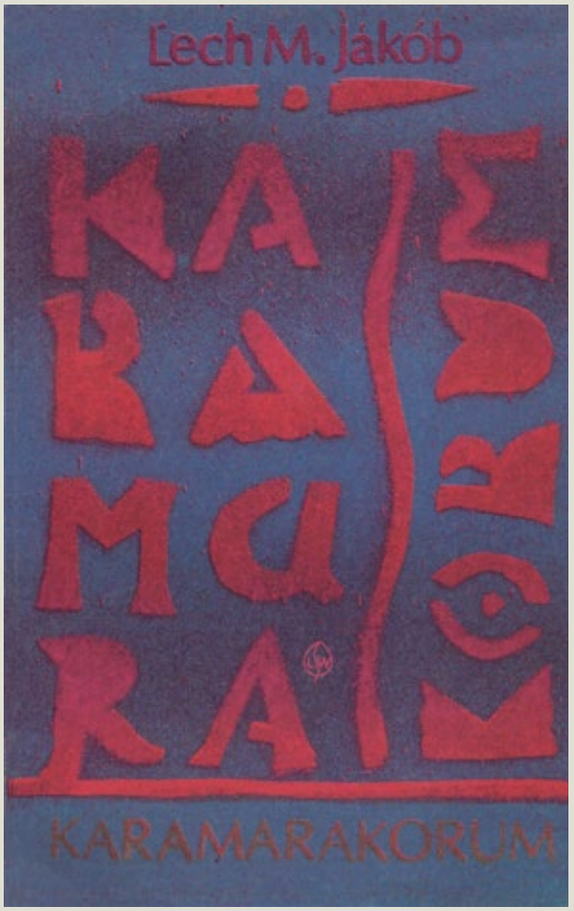
4 Piotr Młodożeniec | Lech Marek Jakób | *Karamarakorum* | Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza | 1986 | okładka

5 Piotr Młodożeniec | Roman Wysogląd | *Przekrętka* | Iskry | 1985 | okładka

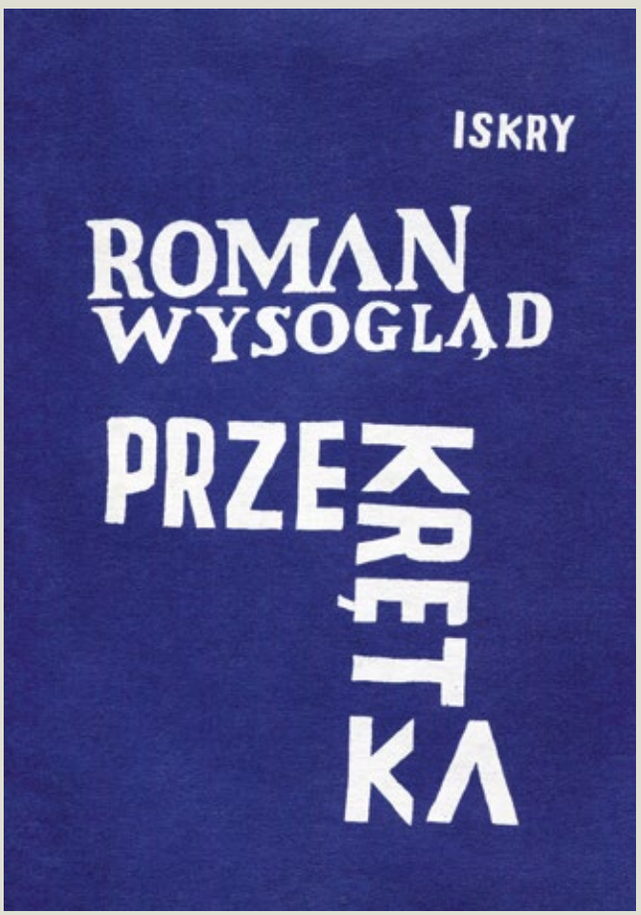
6 Piotr Młodożeniec | Leszek Prorok | *Zbiegowisko* | Czytelnik | 1984 | okładka


BARBARA DOHNALIK
KABALIŚCI
ISKRY

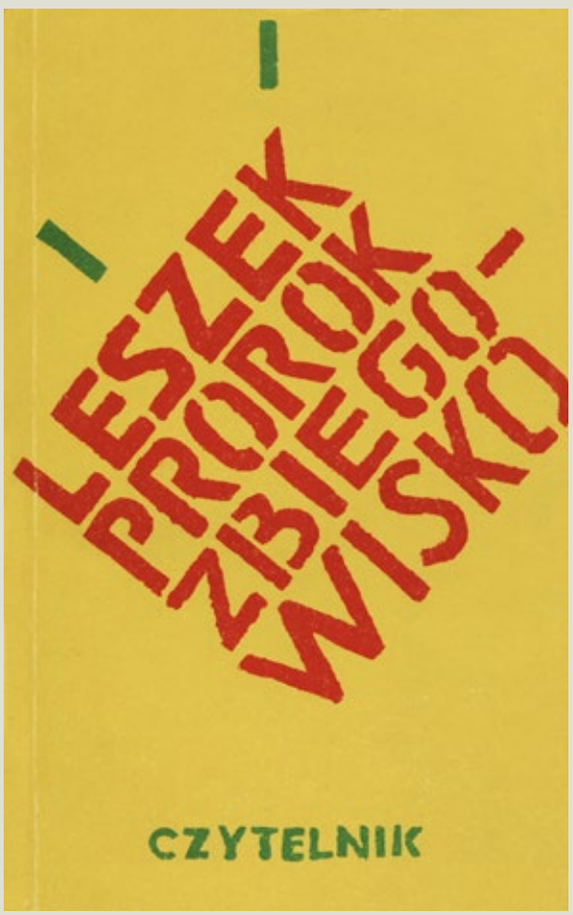
3


Lech M. Jákób
KARAMARAKORUM

4


ISKRY
ROMAN WYSOGLĄD
PRZEKRĘTKA

5


LESZEK PROROK
ZBIEGO WISKO
CZYTELNIK

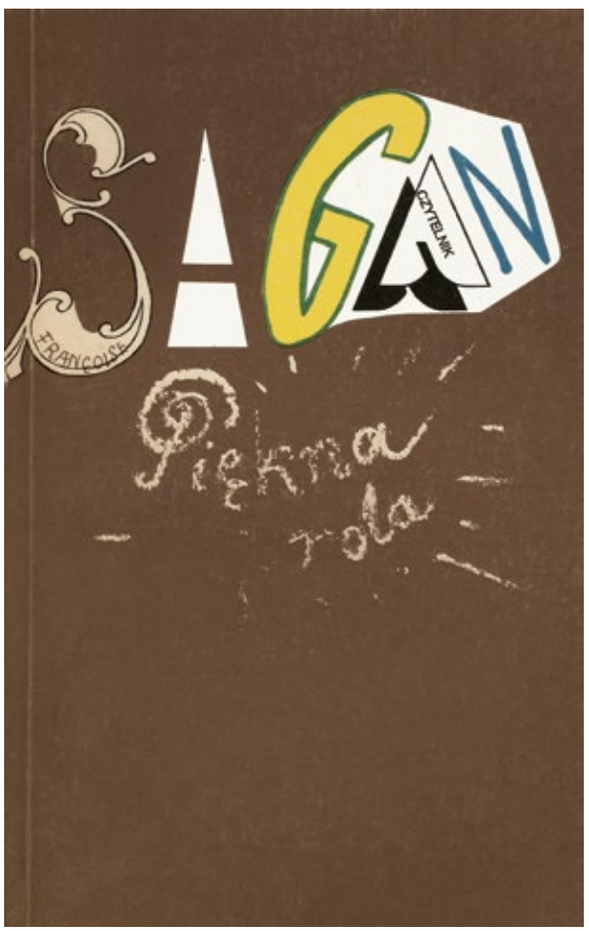
6

Agnieszka
Baranowska
Perły i potwory

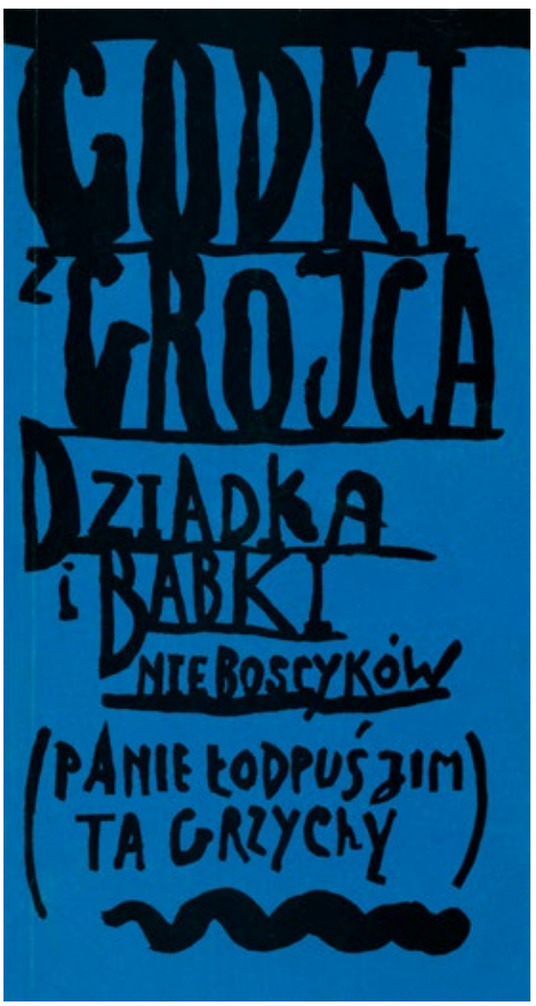
1

Michał Choromański
RÓŻOWE
KROWY
I SZARE
SCANDALIE
Czytelnik

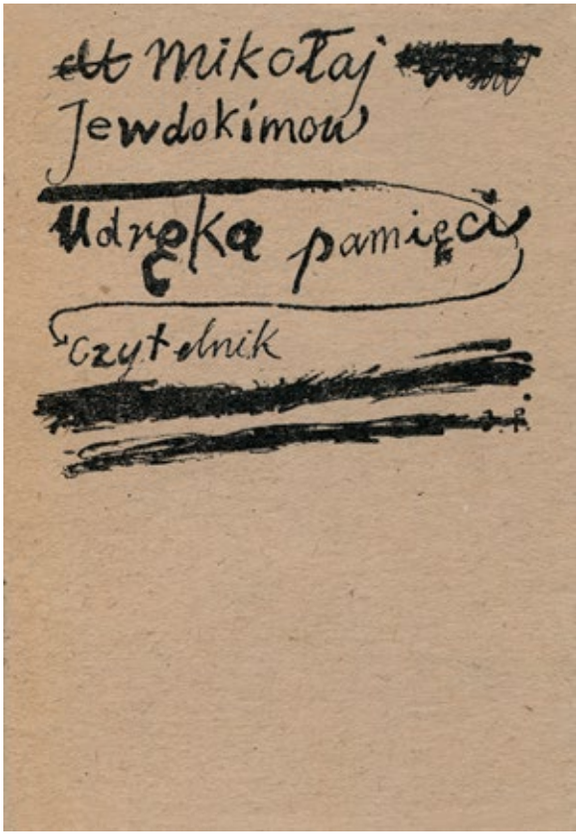
2


SAGAN
CZYTELNIK
FRANÇOISE
Piękna
rola

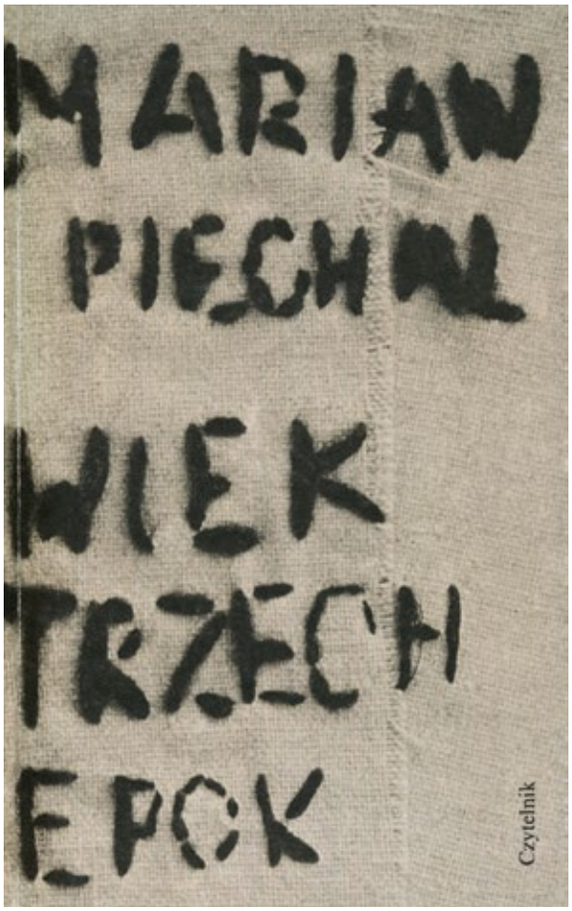
3


GODKI
Z GROJCA
DZIADKA
I BABKI
NIEBOSCYKÓW
(PANIE ŁODPUŚĆ IM
TA GRZYCHY)

4



5



6

7

1 **Marek Wajda** | Agnieszka Baranowska | *Perły i potwory* | Państwowy Instytut Wydawniczy | 1986 | obwoluta

2 **Jacek Neugebauer** | Michał Choromański | *Różowe krowy i szare scandalie* | Czytelnik | wydanie II | 1988 | okładka

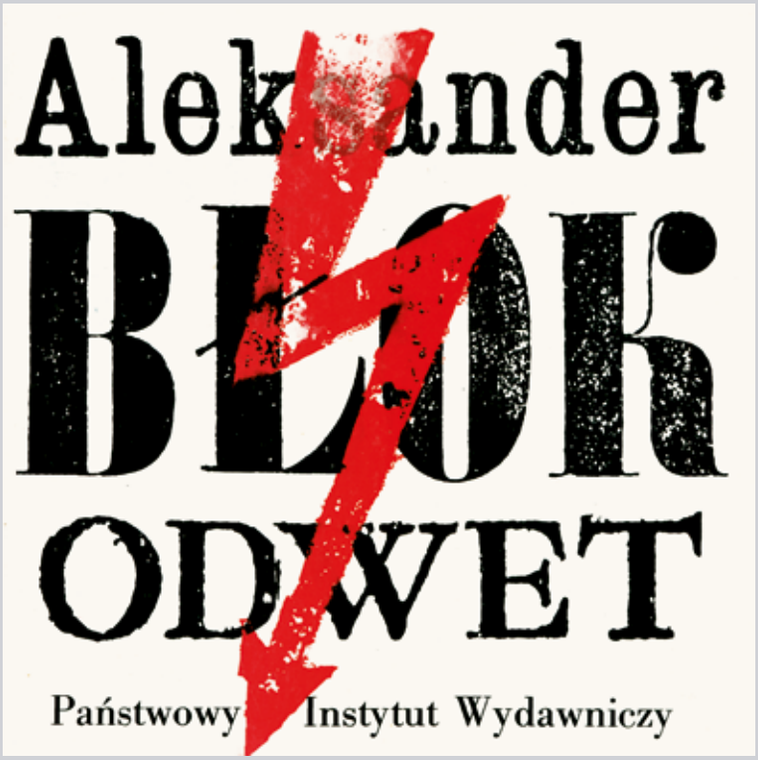
3 **Jacek Przybyszewski** | Françoise Sagan | *Piękna rola* | Czytelnik | 1982 | okładka

4 **Cyprian Kościelniak** | Józef Karol Nowak | *Godki z Grojca* | Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza | 1989 | okładka

5 **Jacek Przybyszewski** | Mikołaj Jewdokimow | *Udręka pamięci* | Czytelnik | 1981 | obwoluta

6 **Agata Chmielewska** | Marian Piechal | *Wiek trzech epok* | Czytelnik | 1986 | okładka

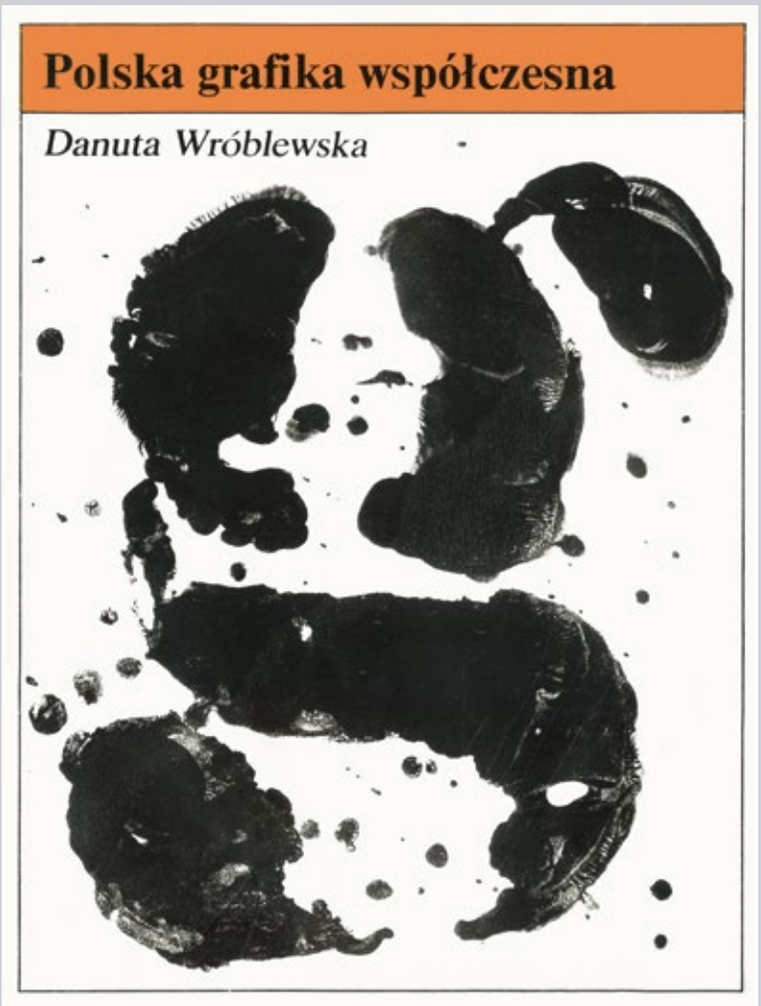
7 **Andrzej Łubieński** | Michał Jagiełło | *Studnia* | Czytelnik | 1985 | okładka


Aleksander
BLOK
ODWET
Państwowy Instytut Wydawniczy

1

THE
REALISTS'
GROUP
EXHIBITION
POLAND

2

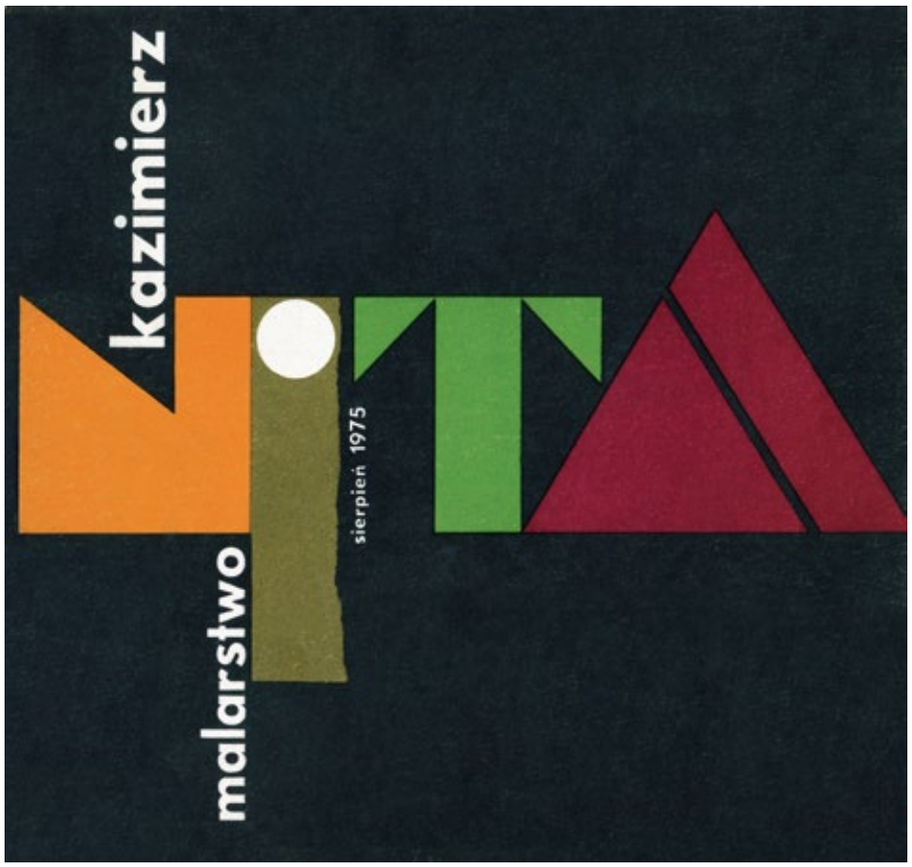

Polska grafika współczesna
Danuta Wróblewska

3

CYPRIAN
KOŚCIELNIAK
NOWE
RYSUNKI
Ministerstwo Kultury i Sztuki
Centralne Biuro Wystaw Artystycznych
Warszawa, Galeria Kordegarda
Krakowskie Przedmieście 15–17

4

K



5

Cyprian Kościelniak w latach 80. zrobił setki zdjęć, dokumentując prowincjonalne szyldy, reklamy i napisy w różnych zakątkach Polski. Znajdujące się na tych fotografiach kompozycje literowe – chociaż amatorskie i naiwne – zaskakiwały pomysłowością i formalnym nowatorstwem. Kościelniak najciekawsze z tych rozwiązań poddawał graficznemu opracowaniu i wykorzystywał w projektowaniu układów literniczych na plakatach i okładkach książek (taka jest proweniencja liter z okładki autorskiego katalogu wystawy rysunków w 1988 roku). Artysta nie porzucił tej pasji po wyjeździe do Holandii. W katalogu wystawy ilustracji, plakatów i rysunków *Kultura – makulatura* z 2017 roku pisał: „Od wschodu na zachód nasz kraj w obie strony przecina trasa Świecko – Terespol. Jeżeli nigdy w życiu nie widziałeś Route 66 w USA, to ta trasa jest jej europejskim odpowiednikiem. […] Dziesiątki stacji benzynowych, nocne kluby, restauracje, »słoikówki« na skraju lasów, sprzedawcy krasnali i grzybów, wiklina i używane samochody. […] A wszystko to przeplatane co kilkanaście kilometrów tablicami »Czarny punkt« ze statystykami śmierci. […] I to magiczne słowo-wytrych »24h«”[16]. W katalogu *Kultura – makulatura* można znaleźć rysunek-reportaż z tej trasy zatytułowany *24h* z bogatym wyborem szyldów i tablic z koślawymi literami.

1 **Maciej Buszewicz** | Aleksander Błok | *Odwet* | Państwowy Instytut Wydawniczy | 1989 | obwoluta

2 **Jerzy Treutler** | *The Realists' Group Exhibition* | Centralne Biuro Wystaw Artystycznych | 1971 | okładka

3 **Hubert Hilscher** | Danuta Wróblewska | *Polska grafika współczesna* | Wydawnictwo Interpress | 1988 | obwoluta

4 **Cyprian Kościelniak [?]** | *Cyprian Kościelniak. Nowe rysunki* | Centralne Biuro Wystaw Artystycznych | 1988 | okładka

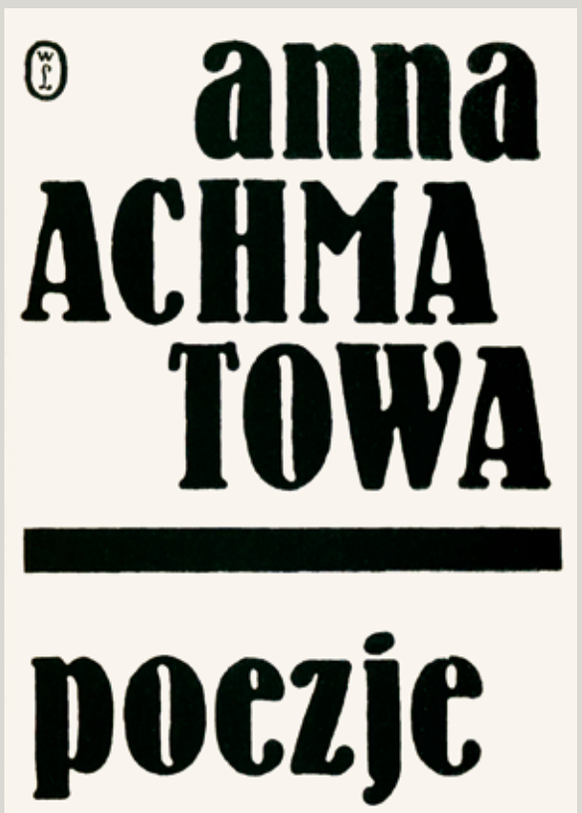
5 **autor nieznany** | *Kazimierz Nita. Malarstwo* | Cepelia Związek Spółdzielni Rękodzieła Ludowego i Artystycznego oraz Muzeum w Nowym Sączu | 1975 | okładka

Anna Bo
JA
rska

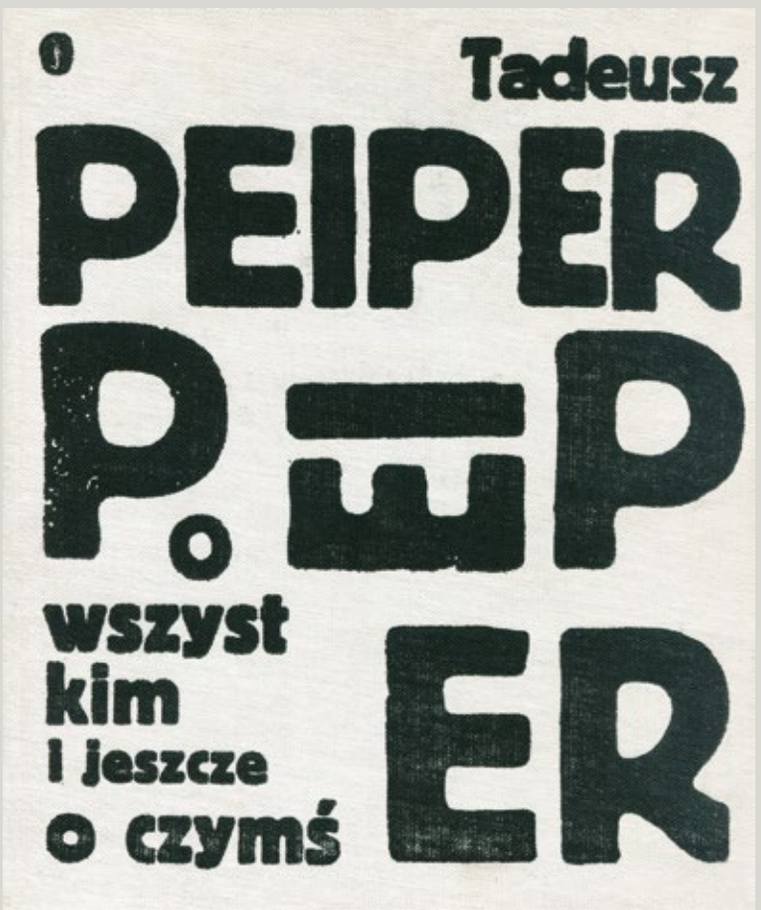
1

MÓJ
AU
TEN
TYZM
Jan Bolesław
Ożóg
WYDAWNICTWO LITERACKIE
KRAKÓW

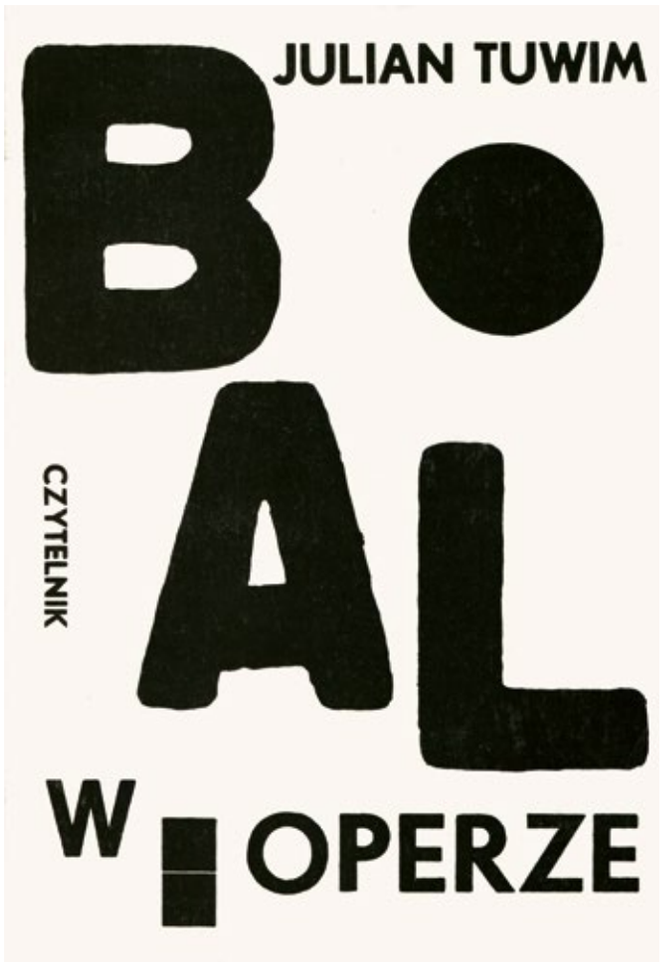
2


anna
ACHMA
TOWA
poezje

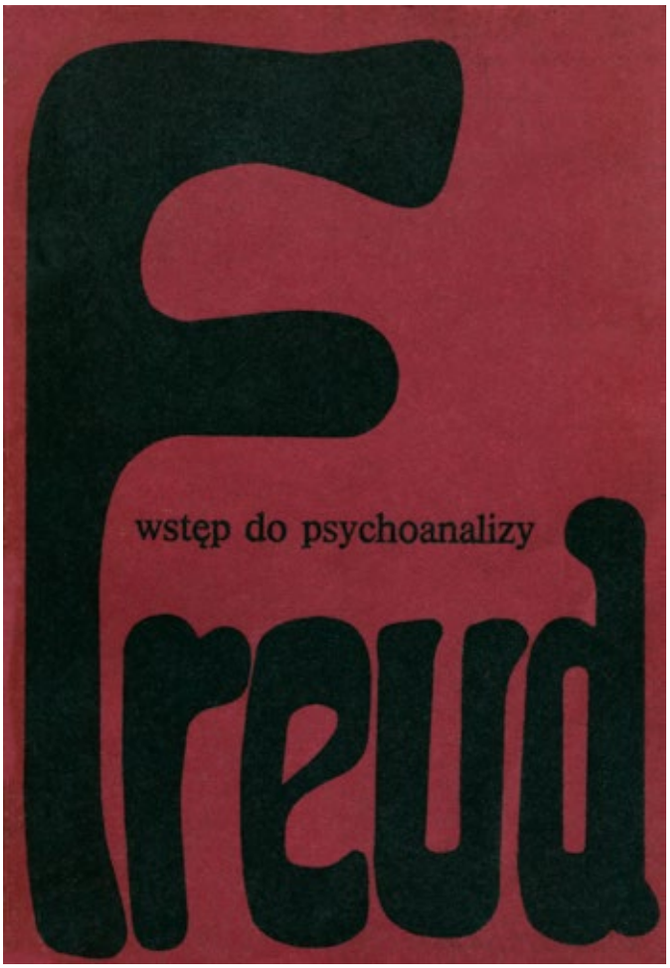
3


Tadeusz
PEIPER
PEIP
wszyst
kim
i jeszcze
o czymś
ER

4



5



6

1 **Roman Cieślewicz** | Anna Bojarska | *Ja* | Wydawnictwo Literackie | 1984 | okładka

2 **Janusz Bruchnalski** | Jan Bolesław Ożóg | *Mój autentyzm* | Wydawnictwo Literackie | 1975 | obwoluta

3 **Janusz Bruchnalski** | Anna Achmatowa | *Poezje* | wyd. II | Wydawnictwo Literackie | 1986 | okładka

4 **Janusz Bruchnalski** | Tadeusz Peiper | *O wszystkim i jeszcze o czymś* | Wydawnictwo Literackie | 1974 | okładka

5 **Jan Bokiewicz** | Julian Tuwim | *Bal w operze* | Czytelnik | 1982 | okładka

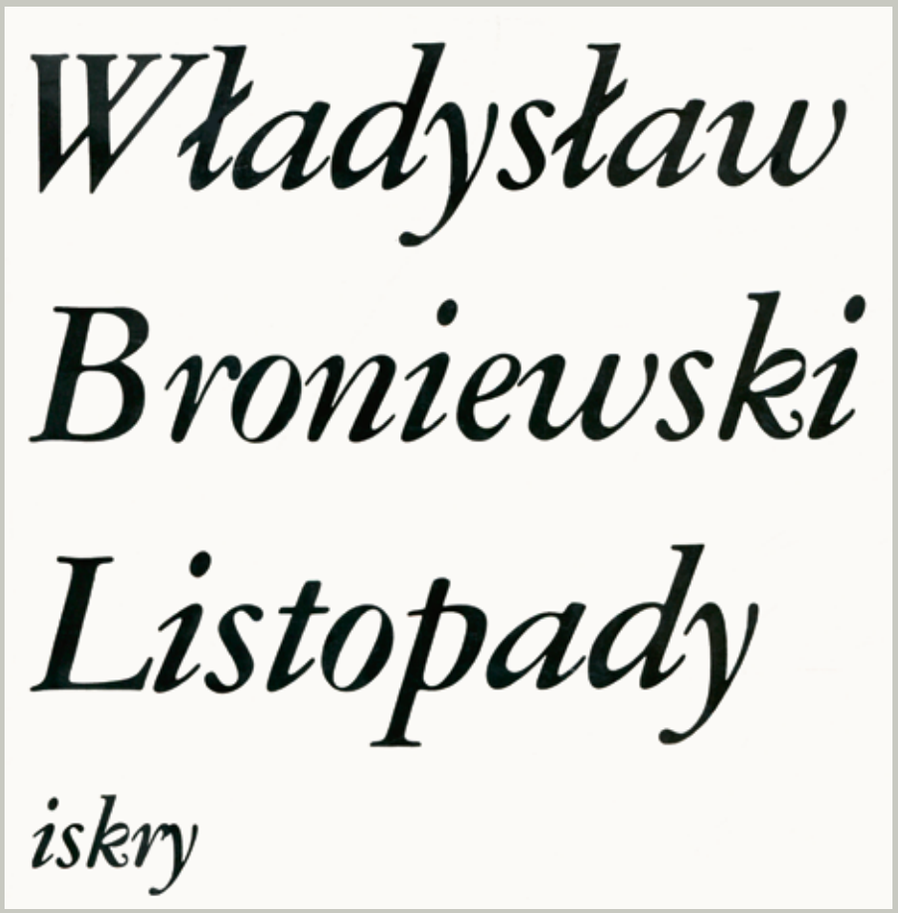
6 **Stefan Nargiełło** | Zygmunt Freud | *Wstęp do psychoanalizy* | Państwowe Wydawnictwo Naukowe | 1982 | okładka

Maria
Pawlikowska-
Jasnorzewska
Tańczący koliber
iskry

1

Mieczysław
Jastrun
Fuga
temporum
Państwowy Instytut Wydawniczy

2


Władysław
Broniewski
Listopady
iskry

3

1 Wojciech Freudenreich | Maria Pawlikowska-Jasnorzewska | *Tańczący koliber* | Iskry | 1988 | obwoluta

2 Maciej Buszewicz | Mieczysław Jastrun | *Fuga temporum* | Państwowy Instytut Wydawniczy | 1986 | obwoluta

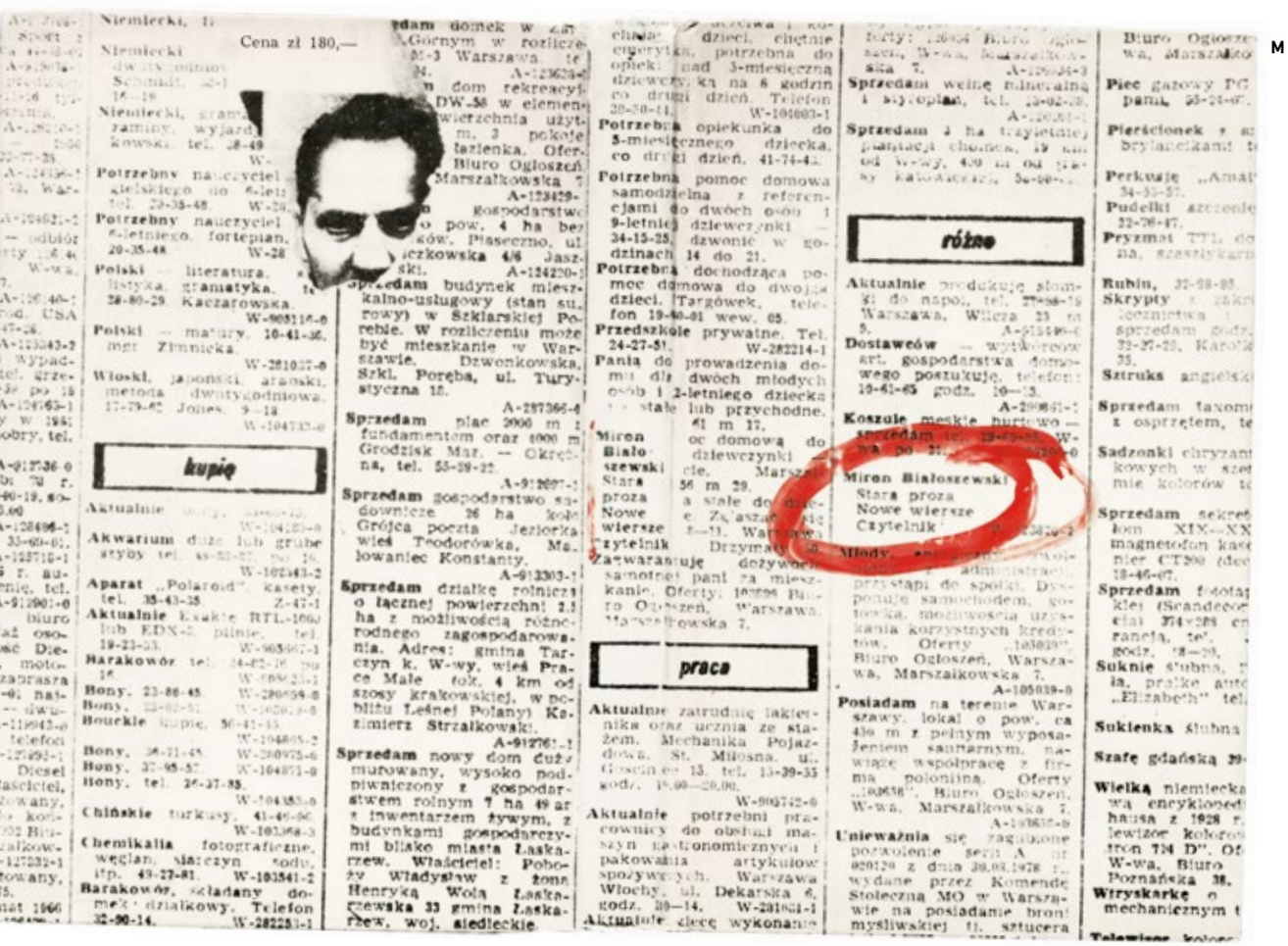
3 Wojciech Freudenreich | Władysław Broniewski | *Listopady* | Iskry | 1978 | obwoluta

4 Maciej Buszewicz | Miron Białoszewski | *Stara proza. Nowe wiersze* | Czytelnik | 1984 | okładka

[L] Szlachetność i prostotę kompozycji literniczych Wojciecha Freudenreicha na obwolutach tomów poezji wydawanych przez Iskry psują błędy w formowaniu odstępów między literami: światło między wersalikowym ‘T’ i ‘a’ jest za duże, z kolei w kilku miejscach odstępów zabrakło i sąsiadujące ze sobą litery niestosownie nakładają się na siebie.

Maciej Buszewicz, projektując obwolutę tomiku poetyckiego Mieczysława Jastruna *Fuga temporum* (1986), stylizował ją na stary druk – tym razem brak wyrównania liter i świateł między nimi pogłębiał wrażenie autentyczności i dodawał kompozycji uroku.

[M] Pomysł Buszewicza, projektanta okładki tomu Mirona Białoszewskiego *Stara proza. Nowe wiersze* wydanego w 1984 roku, polegający na dyskretnym wpisaniu tytulariów w miejsce jednego z gazetowych ogłoszeń, współbrzmiał z esencją poezji Białoszewskiego – uważnego obserwatora codzienności.



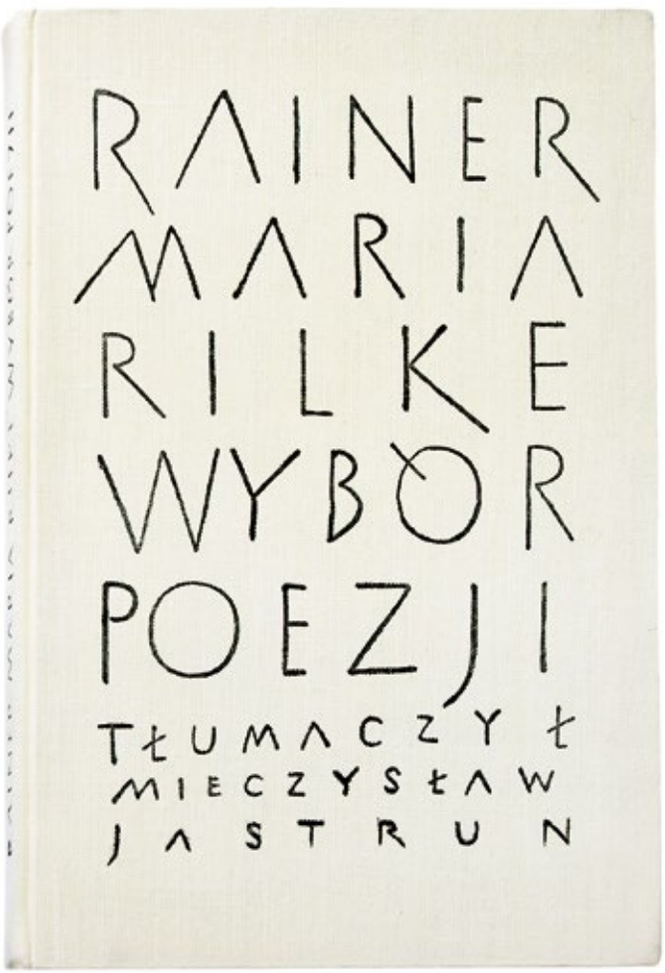
[M]

aneks 5

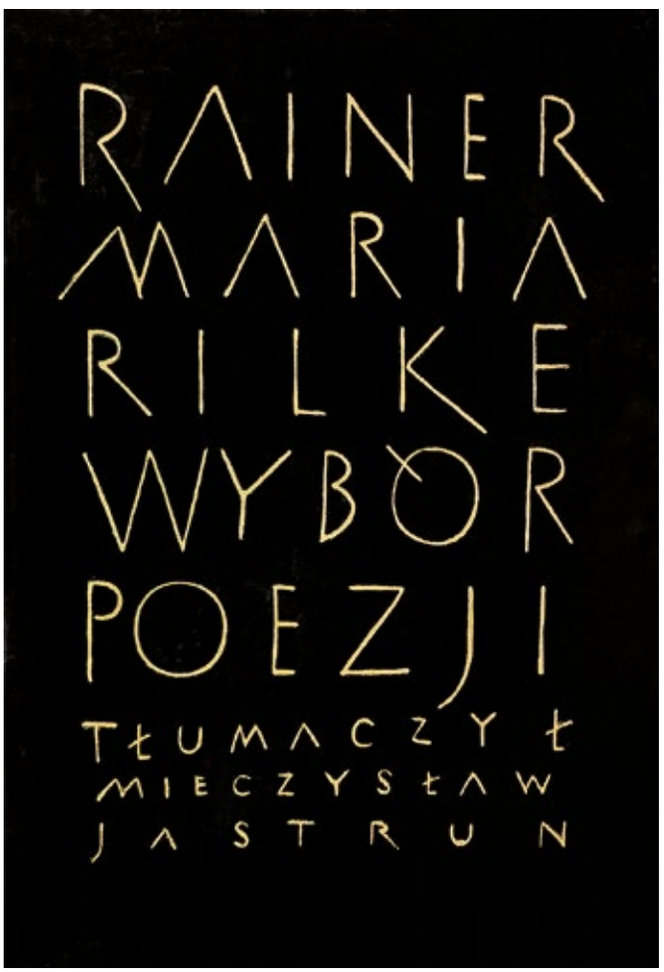
z Józefem Wilkoniem rozmawia Janusz Górski [2019]

JG Zaprojektowałeś okładki literacze do kilku książek. Najwcześniejsza, z 1964 roku, to *Wybór poezji* Rilkego, z pięknymi, odręcznie piórkiem narysowanymi wersalikami w nazwisku autora i tytule, rozłożonymi równomiernie na powierzchni okładki. To grotesk bezszeryfowy, ale jak lekko i naturalnie skonstruowany!

JW Takie litery pasowały do projektu całego tomu – wywodzą się z antyku i są antyczne w linii, ale w detalach bardzo uproszczone, bezszeryfowe. I współgrają z ilustracjami, które zrobiłem do tego tomiku. Lubiłem bawić się literą, bawiłem się w litery, czasem żeby wesprzeć literami ilustracje. Ale w tej dziedzinie byli mistrzowie,



1



2

z którymi ja nie mogę się równać. Pierwszy – Janek Młodożeniec; siadał i zaczynał pisać, z niczego powstawała litera jakby drukowana, jakby wzięta ze wzornika, a zarazem Jankowa. Drugim mistrzem litery był Janusz Stanny: z własną, rysowaną ręcznie czcionką wydał kilka książek dla dzieci. Ale żaden z nich nie namalował liter, jak moje tytuły w *Panu Tadeuszu*, gdzie litera jest malarska, swobodna i współgra z pozostałymi elementami książki, z figuratywnością ilustracji. Litera jest dla mnie elementem ważnym, ale najważniejsze, żeby była jednorodna z materią książki.

JG W projekcie obwoluty i okładki wierszy Rilkego na źródło w antykwie rzymskiej wskazują przede wszystkim proporcje twoich liter: 'E' jest wąziutkie, a 'O' to właściwie kółko, jak w rzymskiej kapitale. Są nie tylko proste, ale zarazem eleganckie i szlachetne.

JW Ta okładka mi się zwyczajnie udała. Narysowałem ją błyskawicznie, nie pamiętam, czy zwykłym piórkiem, czy ściętym. W tym projekcie istotny jest nie tylko kształt samych liter, ale odległości między nimi, skomponowanie całej strony. A potem się tymi literami bawiłem, zrobiłem je w kontrze.

JG Litery wypełniające całą płaszczyznę nawiązywały kompozycją do marmurowych tablic rzymskich.

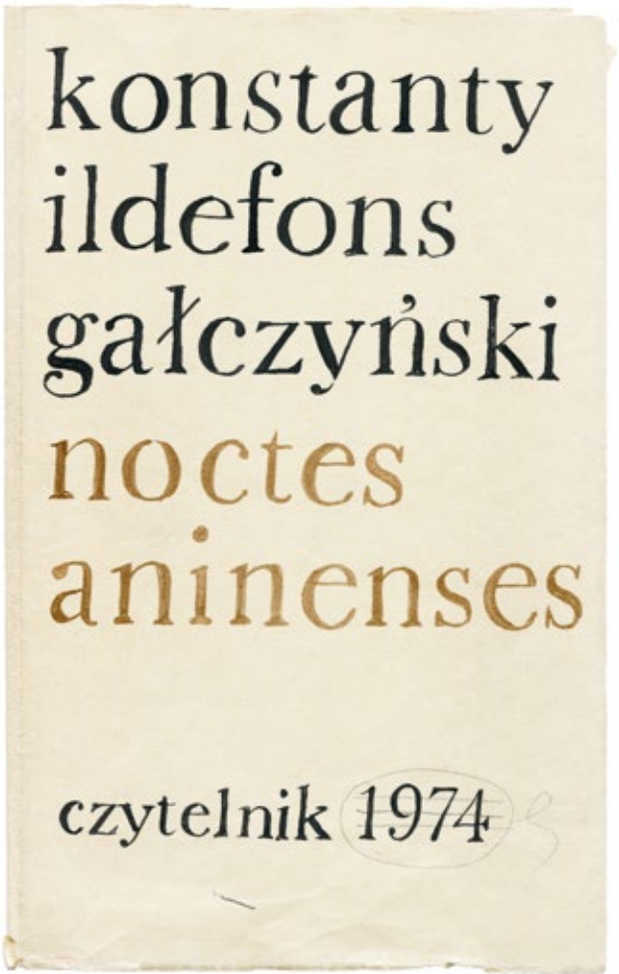
JW Tak, nawiązywały.

JG Mówiłeś kiedyś, że w tomiku wierszy Gałczyńskiego *Noctes Aninenses* z 1974 roku zecer złożył tytuł z czcionek według twojego projektu i w takiej formie poszło to do druku. A moim zdaniem twój projekt został przez technika w wydawnictwie przerysowany – i twoje, i jego litery zostały narysowane odręcznie, tylko jego są o wiele równiejsze, co niekoniecznie wyszło im na dobre.

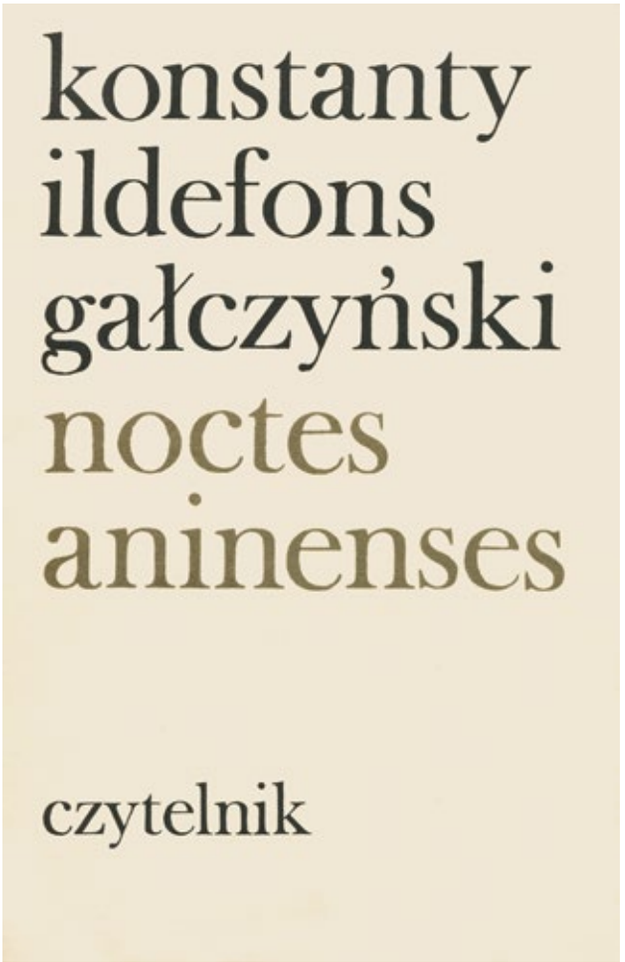
JW Nie mogę ani zaprzeczyć, ani się z tobą zgodzić. Ale pamiętam, że przy opracowywaniu tomiku Gałczyńskiego największą wagę przywiązywałem do rozbicia wersów i do komponowania stron bardzo swobodnie. Było to łamaniem zasad, bo forma wiersza jest własnością jego autora. A ja, żeby wzmocnić dynamikę tekstu, słowa: „Ja, Konstanty, syn Konstantego, zwany w Hiszpanii mistrzem Ildefonsem, będąc niespełna rozumu piszę testament przy świecach" rozłożyłem na wiele wersów. Nieraz po dwa wyrazy w wersie – żeby

1 **Józef Wilkoń** | Rainer Maria Rilke | *Wybór poezji* | Wydawnictwo Literackie | 1964 | okładka

2 **Józef Wilkoń** | Rainer Maria Rilke | *Wybór poezji* | Wydawnictwo Literackie | 1964 | obwoluta



1



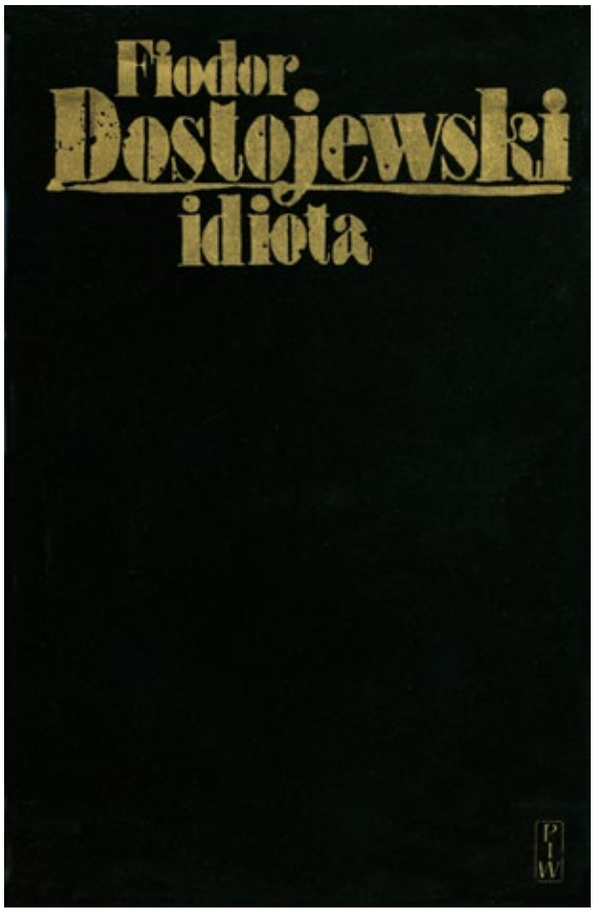
2

siła tego obrazu była większa. Albo to jest mój grzech, albo moja zasługa.

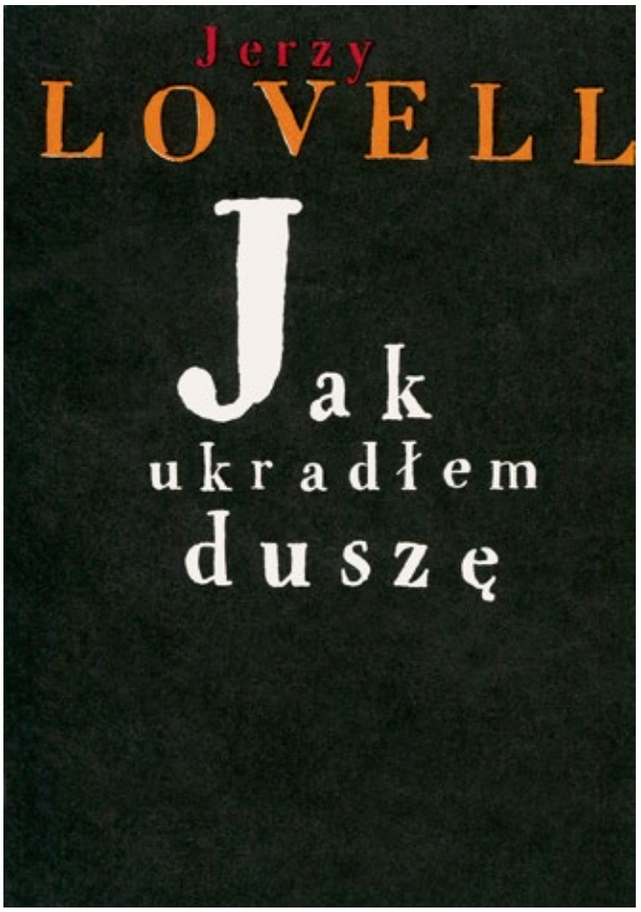
JG Jestem pewien, że obwoluta *Dramatów* Calderona de la Barca była zrobiona ręcznie, a nie drukowana ze składu. Projekt oprawy zbudowałeś z dwóch bardzo silnie kontrastujących elementów: czarno-białego portretu autora na okładce, w stylu dawnego drzeworytu, i literniczej obwoluty, jedynie z nazwiskiem autora i tytułem napisanymi renesansową antykwą. ▸IL. 1, 2 STR. 94

JW Jestem z tego projektu zadowolony. To w oryginale rysunek czarną farbą na papierze, ale wykonany miękkim narzędziem, a powiększenie go jeszcze bardziej wydobyło te miękkości. Lubię też kilka prac w środku, drukowanych w kontrze, są bardzo dynamiczne, barokowe.

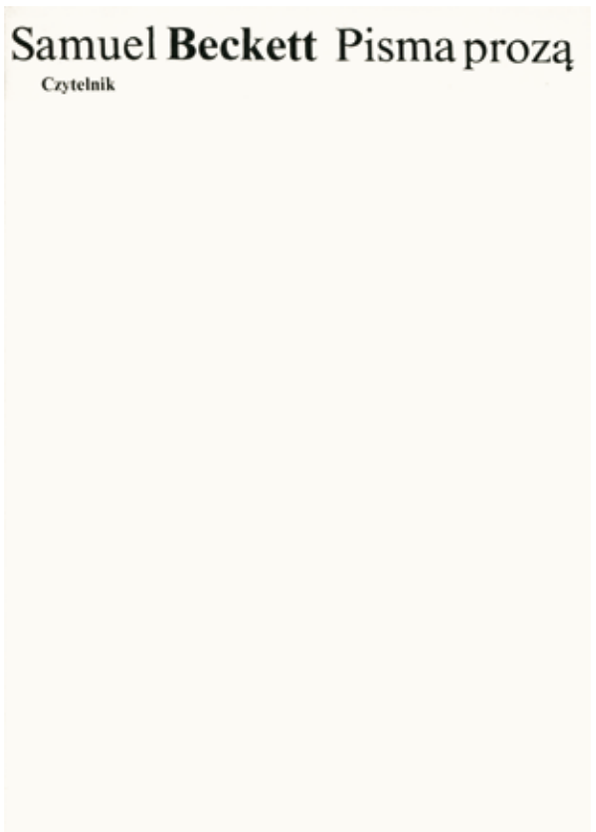
JG Podoba mi się kontrast szlachetnie prostej obwoluty, drukowanej na gładkiej białej kredzie, z surowością płóciennej okładki. To jeden z twoich najlepszych projektów. ■



3



4



5

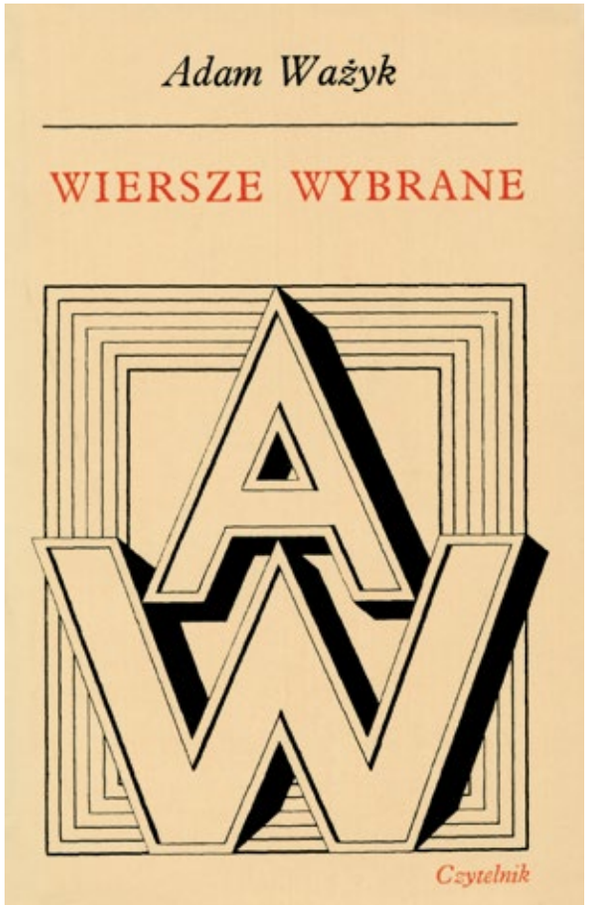
1 **Józef Wilkoń** | Konstanty Ildefons Gałczyński | *Noctes aninenses* | Czytelnik | 1975 | obwoluta | projekt

2 **Józef Wilkoń** | Konstanty Ildefons Gałczyński | *Noctes aninenses* | Czytelnik | 1975 | obwoluta

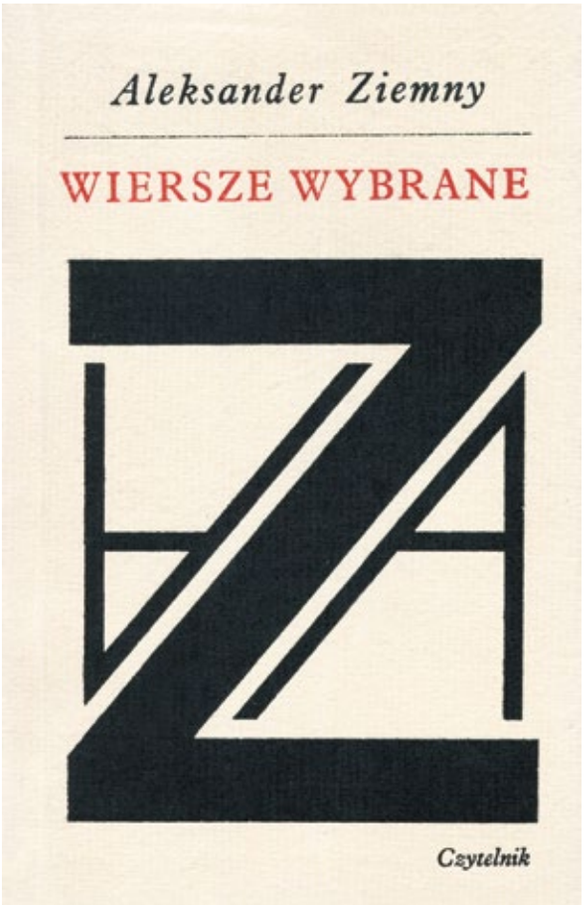
3 **Zdzisław Milach** | Fiodor Dostojewski | *Idiota* | Państwowy Instytut Wydawniczy | wydanie III | 1977 | obwoluta

4 **Wojciech Freudenreich** | Jerzy Lovell | *Jak ukradłem duszę* | Iskry | 1985 | okładka

5 **Zbigniew Czarnecki** | Samuel Beckett | *Pisma prozą* | Czytelnik | 1982 | obwoluta


Adam Ważyk
WIERSZE WYBRANE
Czytelnik

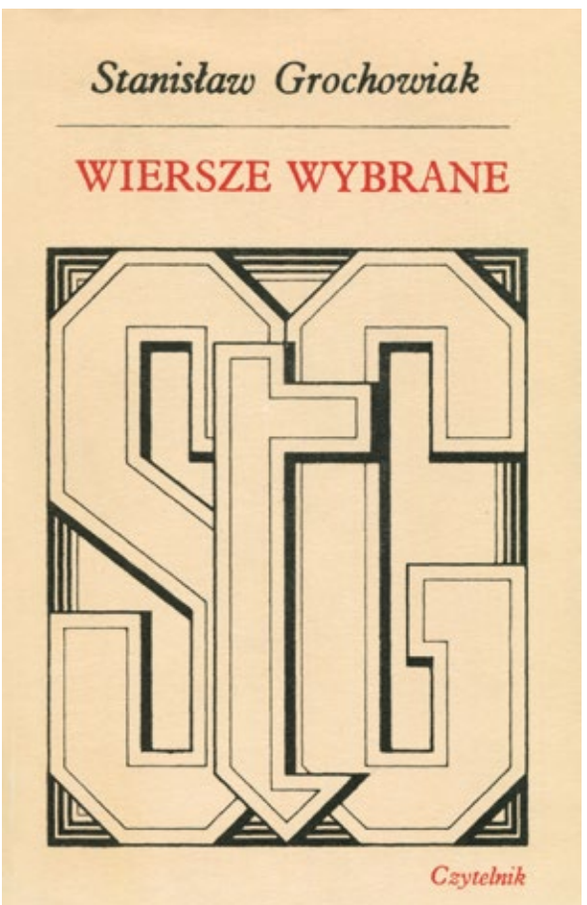
1


Aleksander Ziemny
WIERSZE WYBRANE
Czytelnik

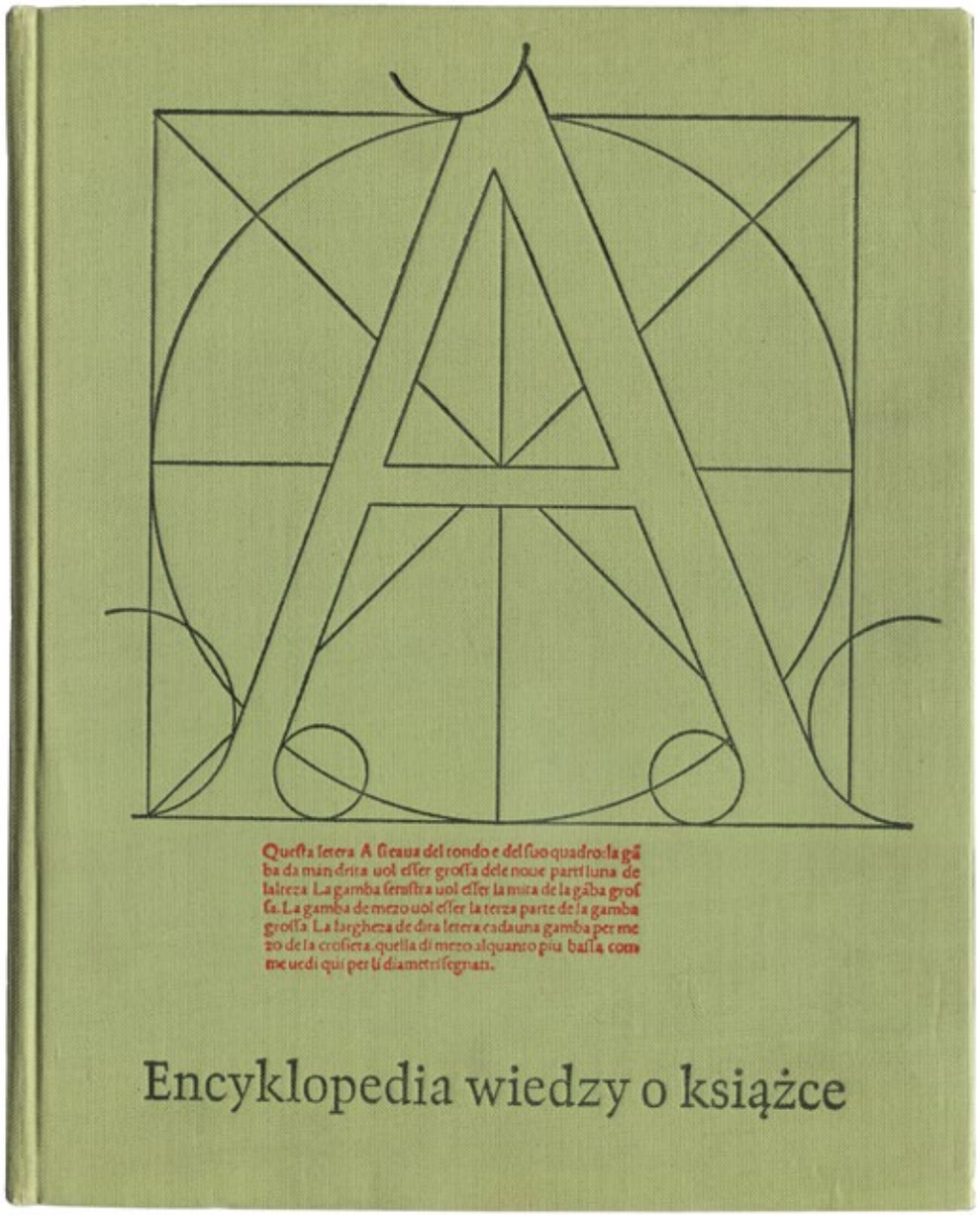
2

Tadeusz Kubiak
WIERSZE WYBRANE
Czytelnik

3


Stanisław Grochowiak
WIERSZE WYBRANE
Czytelnik

4



5

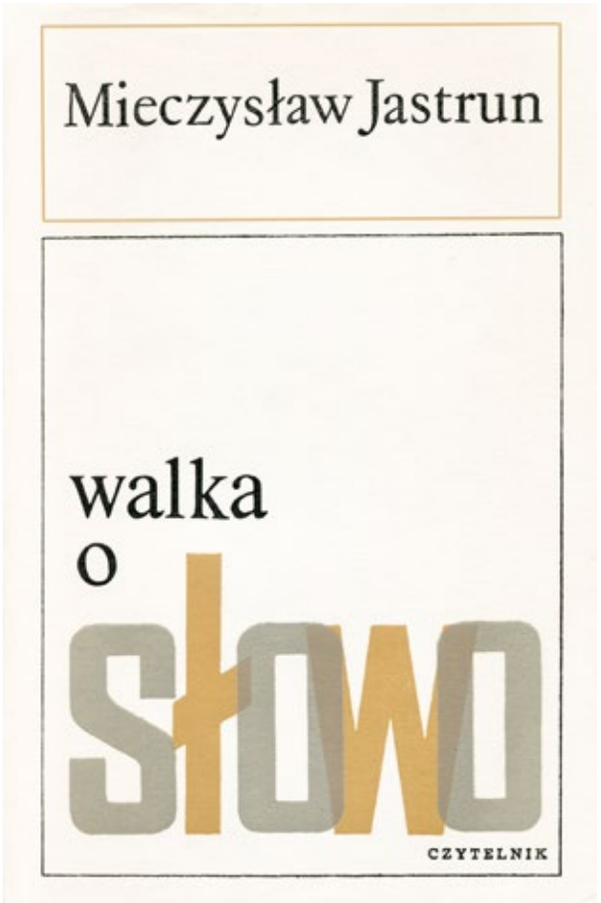
1 **Andrzej Heidrich** | Adam Ważyk | *Wiersze wybrane* | Czytelnik | 1978 | obwoluta

2 **Andrzej Heidrich** | Aleksander Ziemny | *Wiersze wybrane* | Czytelnik | 1980 | obwoluta

3 **Andrzej Heidrich** | Tadeusz Kubiak | *Wiersze wybrane* | Czytelnik | 1978 | okładka

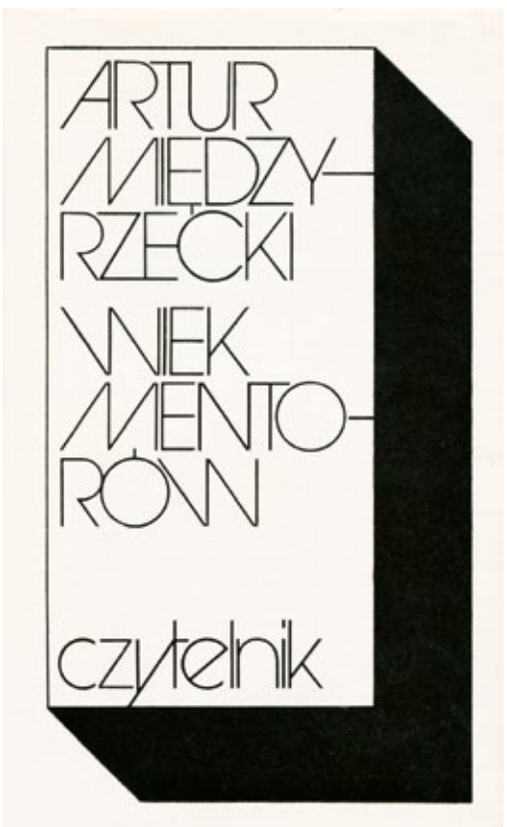
4 **Andrzej Heidrich** | Stanisław Grochowiak | *Wiersze wybrane* | Czytelnik | 1978 | obwoluta

5 **Leon Urbański** | *Encyklopedia wiedzy o książce* | Ossolineum | 1971 | okładka



1

2



3

1 **Władysław Brykczyński** | Mieczysław Jastrun | *Walka o słowo* | Czytelnik | 1973 | obwoluta

2 **Zenon Januszewski** | Jan Tuczyński | *Motywy indyjskie w literaturze polskiej* | Państwowe Wydawnictwo Naukowe | 1981 | obwoluta

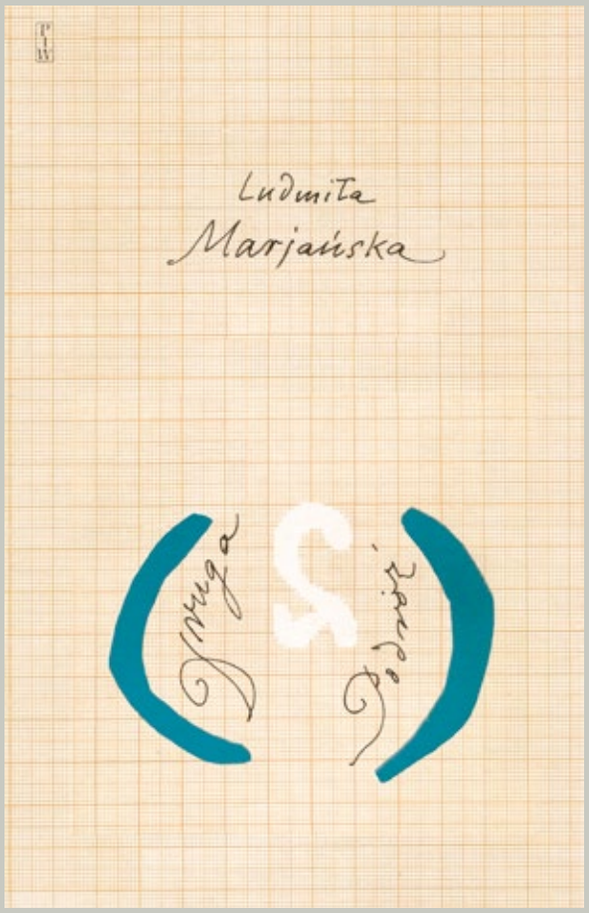
3 **Andrzej Heidrich** | Artur Międzyrzecki | *Wiek mentorów* | Czytelnik | 1979 | obwoluta

4 **Henryk Tomaszewski** | Ludmiła Marjańska | *Druga podróż* | Państwowy Instytut Wydawniczy | 1977 | obwoluta

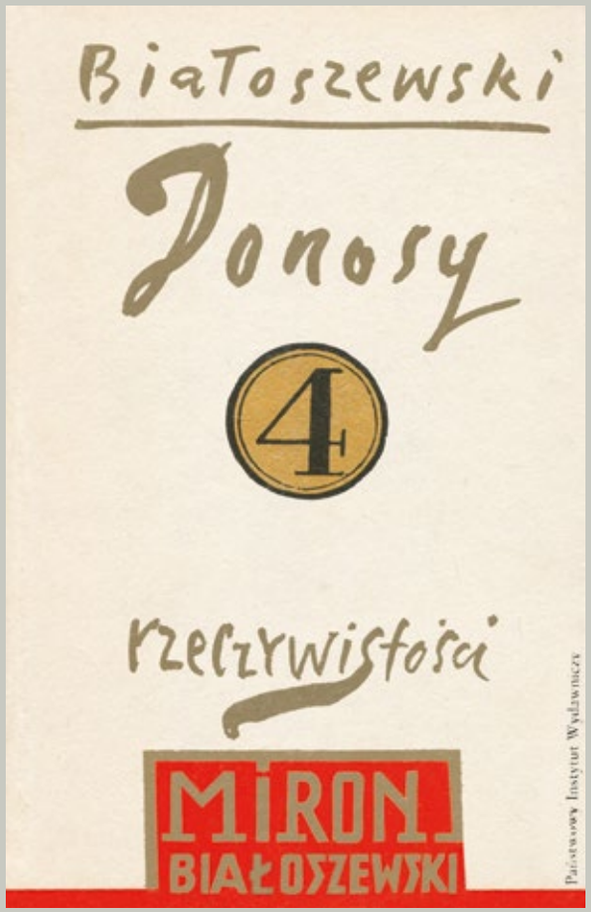
5 **Henryk Tomaszewski** | Miron Białoszewski | *Donosy rzeczywistości* | Państwowy Instytut Wydawniczy | wydanie II | 1989 | okładka

6 **Henryk Tomaszewski** | Piotr Matywiecki | *Płanetnik i śmierć* | Państwowy Instytut Wydawniczy | 1981 | obwoluta

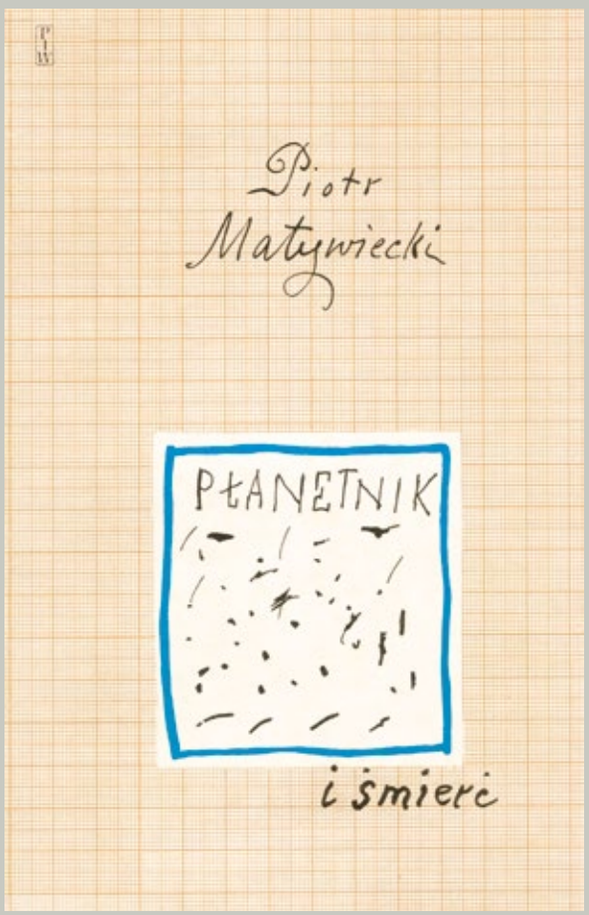
7 **Henryk Tomaszewski** | Stanisław Grochowiak | *Haiku-images* | Państwowy Instytut Wydawniczy | 1978 | obwoluta


Ludmiła
Marjańska
Druga
Podróż

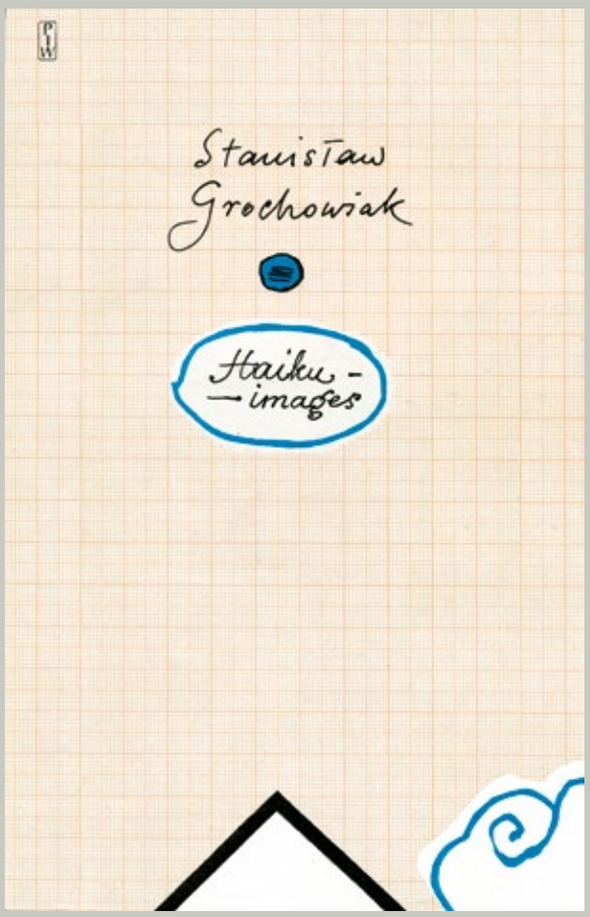
4


Białoszewski
Donosy
4
rzeczywistości
MIRON
BIAŁOSZEWSKI
Państwowy Instytut Wydawniczy

5


Piotr
Matywiecki
PŁANETNIK
i śmierć

6


Stanisław
Grochowiak
Haiku -
- images

7

Andrzej Kuśniewicz
Król
Obojga Sycylii

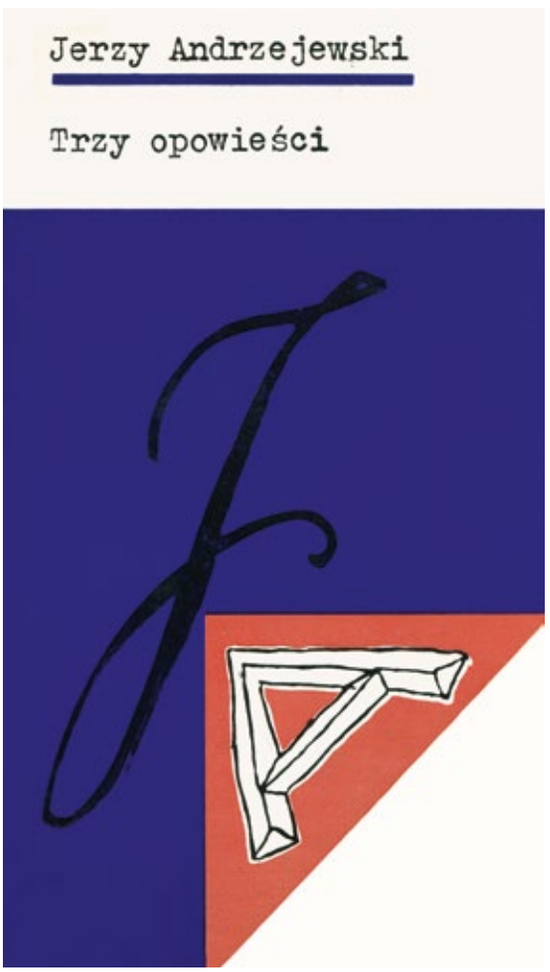
1

Andrzej Kuśniewicz
Strefy

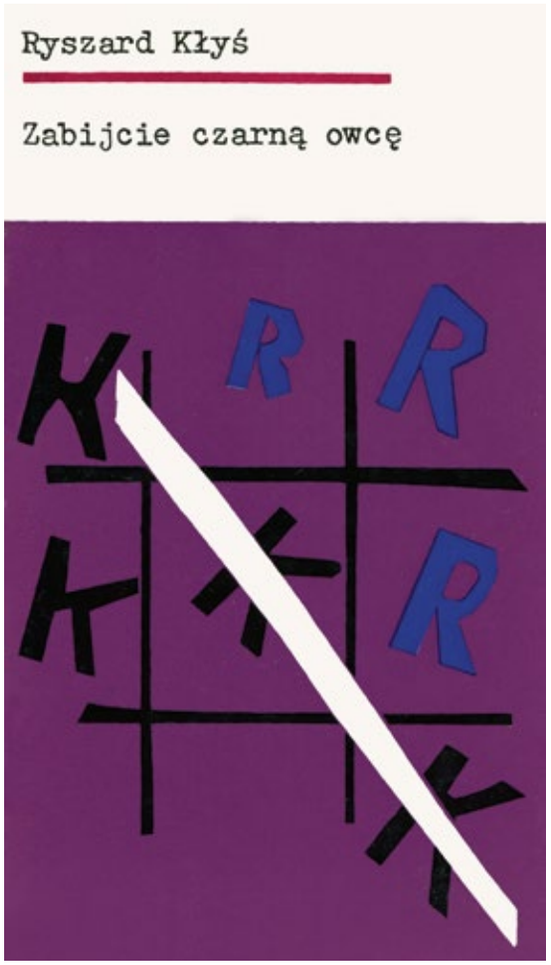
2

Bogdan Wojdowski
Chleb
rzucony umarłym

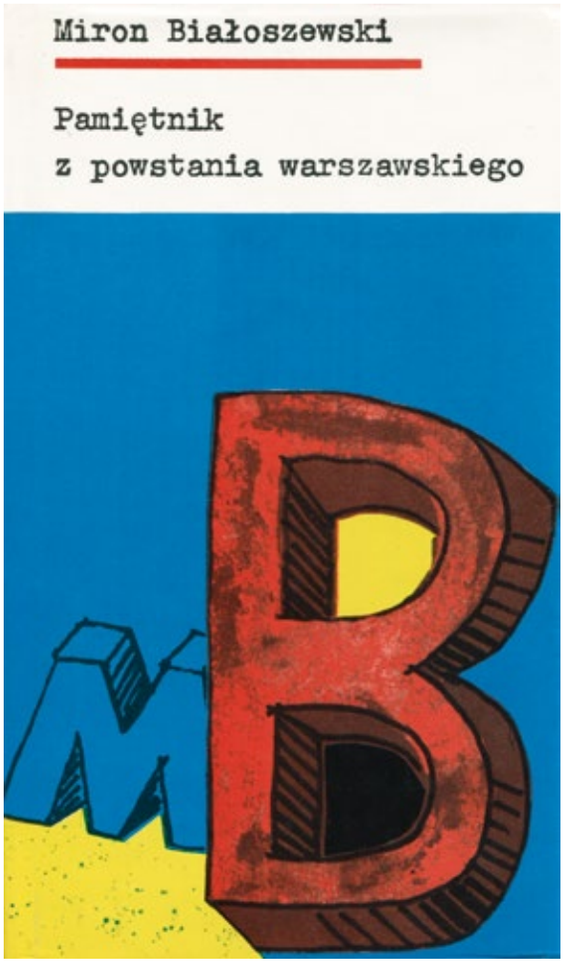
3


Jerzy Andrzejewski
Trzy opowieści

4



5



6

7

1 **Henryk Tomaszewski** | Andrzej Kuśniewicz | *Król Obojga Sycylii* | Państwowy Instytut Wydawniczy | wydanie II | 1972 | obwoluta

2 **Henryk Tomaszewski** | Andrzej Kuśniewicz | *Strefy* | Państwowy Instytut Wydawniczy | 1972 | obwoluta

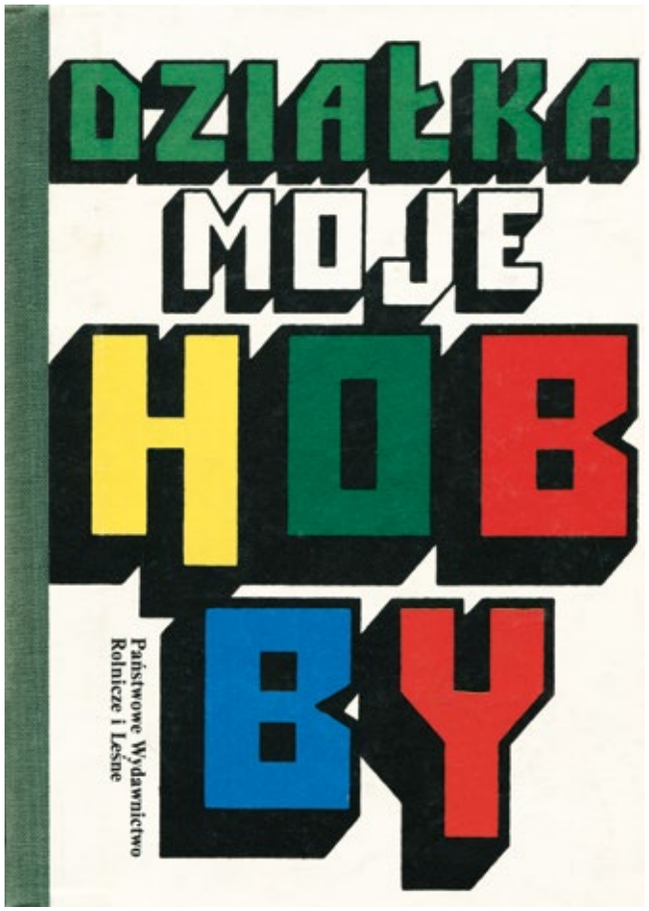
3 **Henryk Tomaszewski** | Bogdan Wojdowski | *Chleb rzucony umarłym* | Państwowy Instytut Wydawniczy | 1973 | obwoluta

4 **Henryk Tomaszewski** | Jerzy Andrzejewski | *Trzy opowieści* | Państwowy Instytut Wydawniczy | 1973 | obwoluta

5 **Henryk Tomaszewski** | Ryszard Kłyś | *Zabijcie czarną owcę* | Państwowy Instytut Wydawniczy | wydanie II | 1972 | obwoluta

6 **Henryk Tomaszewski** | Miron Białoszewski | *Pamiętnik z powstania warszawskiego* | Państwowy Instytut Wydawniczy | wydanie II | 1971 | obwoluta

7 **Henryk Tomaszewski** | Wiesław Myśliwski | *Nagi sad* | Państwowy Instytut Wydawniczy | wydanie II | 1972 | obwoluta


DZIAŁKA
MOJE
HOBBY
Państwowe Wydawnictwo
Rolnicze i Leśne

1

PIERWSZE LATA
TKKF

2

INICJATYWY
POLSKIEGO RUCHU
MŁODZIEŻOWEGO
KMRY

3

test
LEON LESZEK SZKUTNIK
yourself

4

3.

Lata 80. przyniosły degrengoladę gospodarczą, która w poligrafii okazała się szczególnie dotkliwa – nie tylko maszyny drukarskie, ale także dobrej jakości papier, farby i materiały introligatorskie trzeba było kupować za dewizy. Do dziś w wielu bibliotekach straszą książki, które po otworzeniu rozpadają się w rękach – ze względów ekonomicznych powszechnie stosowano oprawę miękką klejoną, a produkowane po tej stronie żelaznej kurtyny kleje introligatorskie były niewiele warte. Kiepskiej jakości okładkowy karton, stały brak części zamiennych do wyeksploatowanych maszyn oraz obumieranie etosu zawodowego drukarzy spowodowały stopniowe znikanie z półek księgarskich ładnych książek. O tym, jak głęboka była ta zapaść, świadczą publikacje o charakterze ideologicznym z tego okresu. Te priorytetowo traktowane przez rządzących książki nie tylko rozklejały się i wypadały z nich kartki, ale nierzadko były również źle zaprojektowane – po stanie wojennym nawet wysokie honoraria nie skłaniały ceniących się

1 **Jan Bokiewicz** | *Działka moje hobby* | Państwowe Wydawnictwo Rolnicze i Leśne | 1984 | okładka

2 **Marek Mann** | *Pierwsze lata TKKF* | Sport i Turystyka | 1972 | okładka

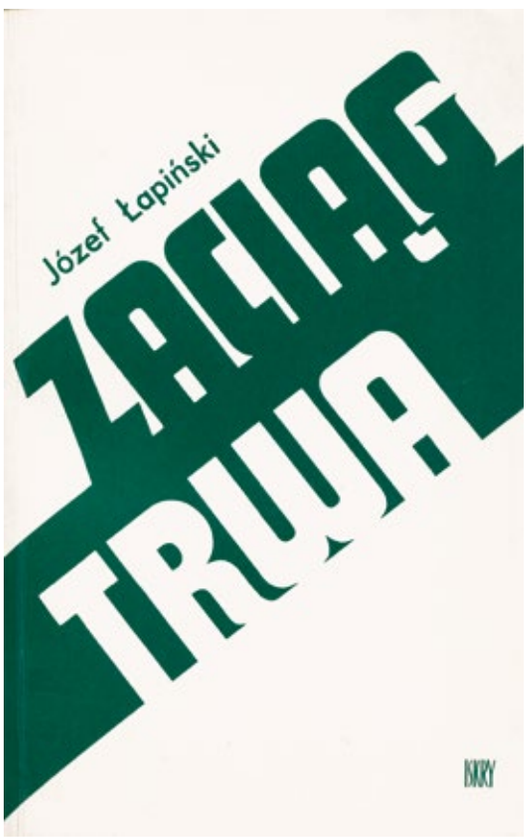
3 **Jan Śliwiński** | *My 75. Inicjatywy polskiego ruchu młodzieżowego* | Iskry | 1975 | obwoluta

4 **Ireneusz Mikołajczuk** | Leon Leszek Szkutnik | *Test yourself* | Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne | 1976 | okładka

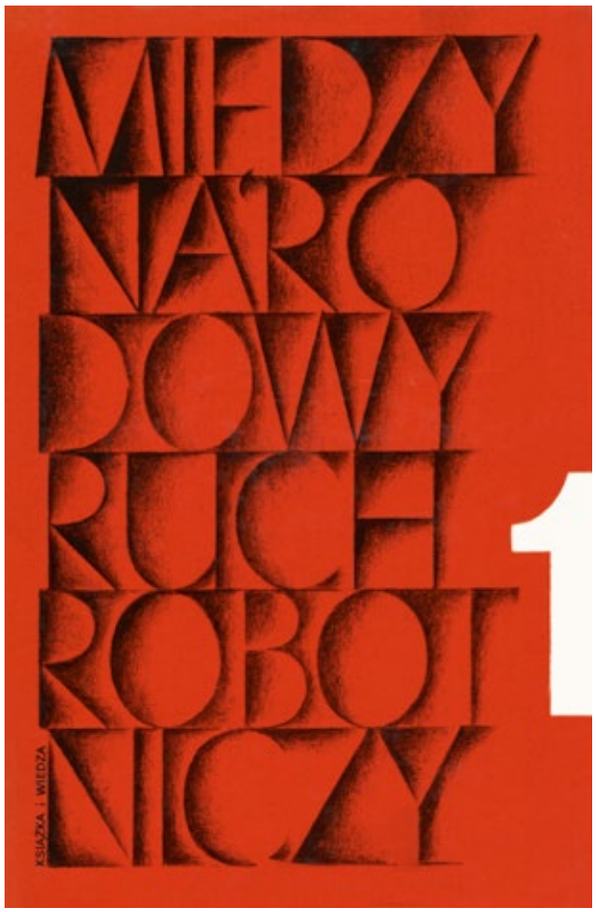
5 **Andrzej Piekarski** | Władysław Ratyński | *Partia i związki zawodowe w Polsce Ludowej* | Książka i Wiedza | 1977 | okładka

6 **Jerzy Rozwadowski** | Józef Łapiński | *Zaciąg trwa* | Iskry | 1979 | okładka

5

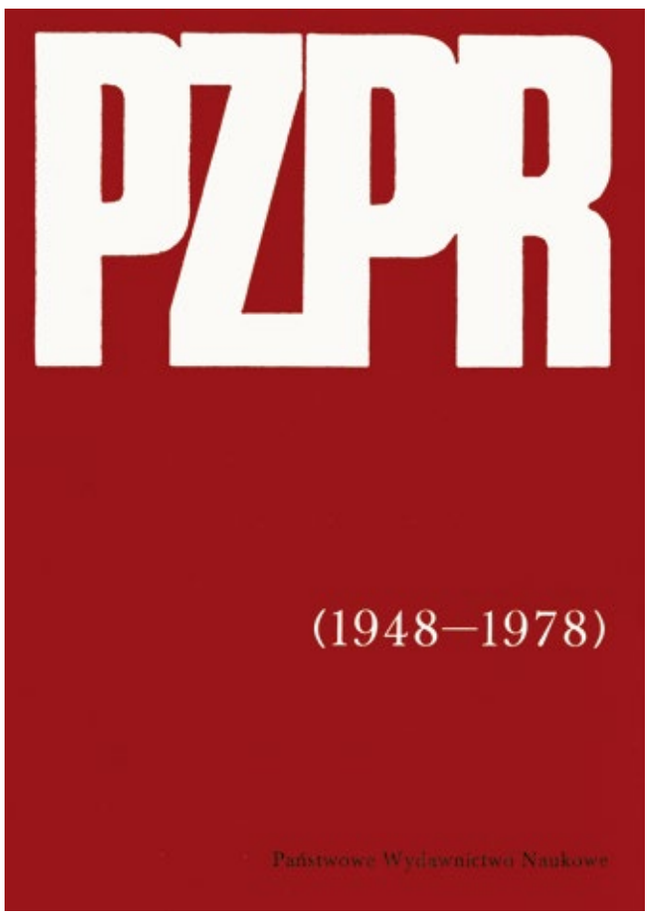


6



1

2



3

1 **Stefan Bernaciński** | *Międzynarodowy ruch robotniczy* | tom I | Książka i Wiedza | 1976 | obwoluta

2 **Stefan Bernaciński** | *Międzynarodowy ruch robotniczy* | tom II | Książka i Wiedza | 1976 | obwoluta

3 **Andrzej Pilich** | *PZPR (1948–1978)* | Państwowe Wydawnictwo Naukowe | 1978 | obwoluta

4 **Stanisław Töpfer** | Edward Gierek | *W wasze ręce – wielkie zadania* | Iskry | 1971 | okładka

5 **Henryk Białoskórski** | *Polska klasa robotnicza* | tom III | Państwowe Wydawnictwo Naukowe | 1973 | obwoluta

6 **Aleksander Stefanowski** | Zdzisław Poniatowski i Ryszard Zelwiański | *Wojnę przeżył co czwarty...* | Iskry | 1972 | obwoluta

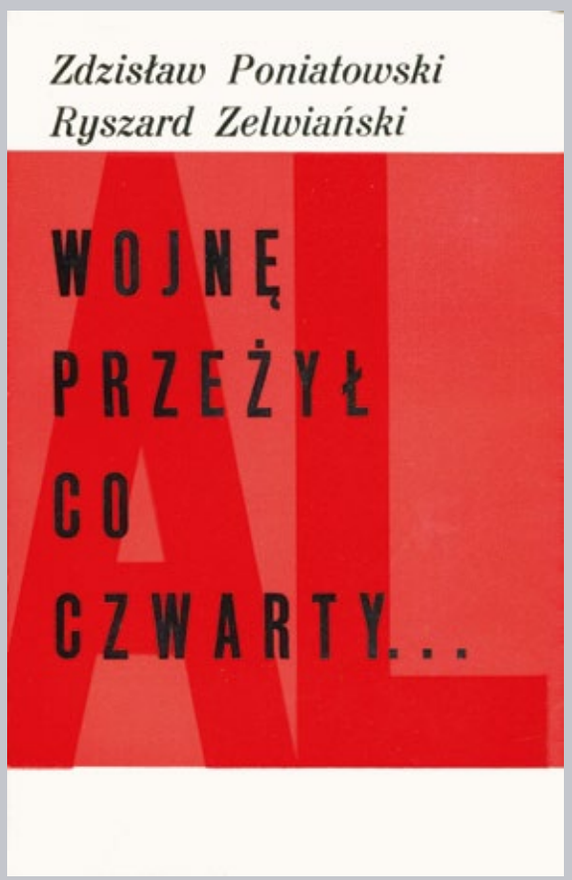
7 **Maria Turbaczewska** | Gerhart Neuner | *Kształtowanie osobowości socjalistycznej* | Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne | 1979 | okładka

Edward
Gierek
W WASZE
RĘCE –
WIELKIE
ZADANIA
KARTY

4

POLSKA
KLASA
ROBOTNICZA
III

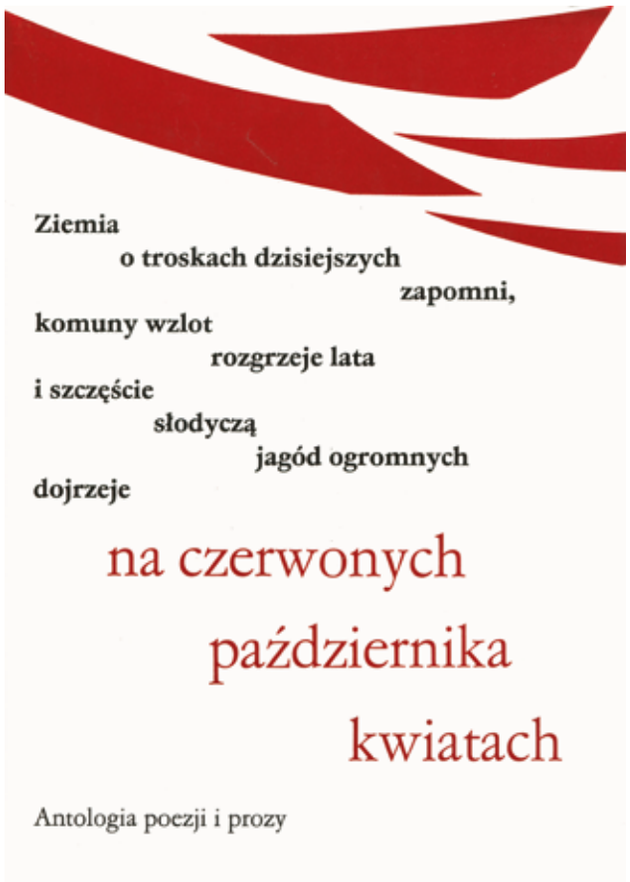
5


Zdzisław Poniatowski
Ryszard Zelwiański
WOJNĘ
PRZEŻYŁ
CO
CZWARTY...

6

GERHART NEUNER
KSZTAŁ-
TOWANIE
OSOBO-
WOŚCI
SOCJALIS-
TYCZNEJ

7



1

grafików do współpracy przy ich edycji (wszystkie komunistyczne wydawnictwa propagandowe reprodukowane w tej części rozdziału *Przykłady* wyszły drukiem w poprzedniej dekadzie).

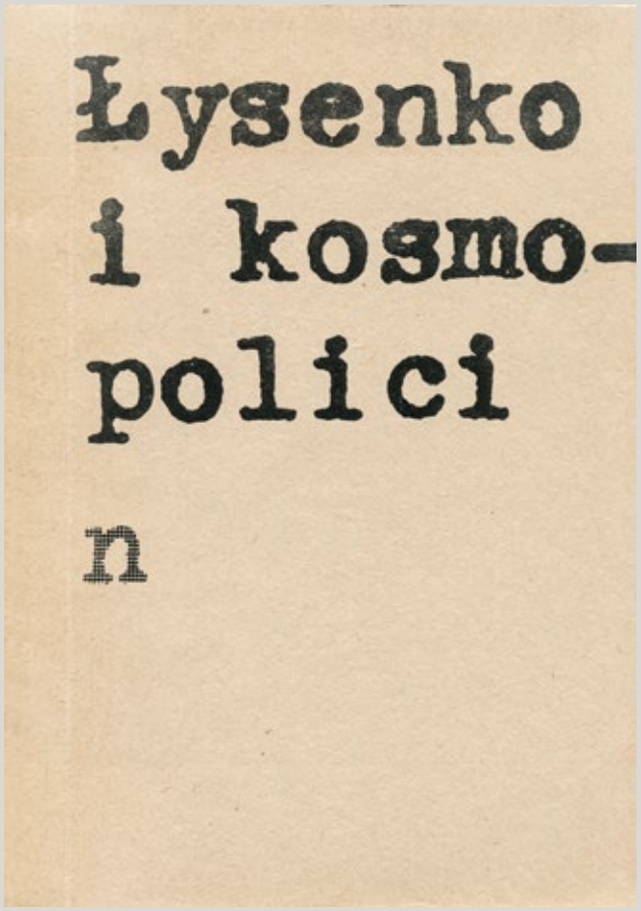
Na tym tle zaskakuje rażąco niski poziom opracowania graficznego wydawnictw bezdebitowych, szeroko kolportowanych od połowy lat 70. Materiały i technika druku bibuły nie pozwalały na reprodukcję finezyjnych kompozycji, dlatego wybór projektów literniczych wydawał się trafnym rozwiązaniem. A możliwość mówienia prawdy – wprost, bez liczenia się z cenzurą – sprzyjać powinna obfitości okładek zbudowanych na mocnych i wyrazistych pomysłach. Przypuszczalnie misją niezależnych wydawców było wyłącznie publikowanie tekstów, dlatego formą graficzną edycji nie zaprzątali sobie głowy (grafika niezależnego ruchu wydawniczego lat 1976–1989 czeka na krytyczną analizę). ■

1 **Marian Sztuka** | *Na czerwonych października kwiatach* | Krajowa Agencja Wydawnicza | 1977 | obwoluta

2 **autor nieznany** | *Łysenko i kosmopolici* | Nowa | 1989 | okładka

3 **autor nieznany** | Stanisław Barańczak | *Ja wiem, że to niesłuszne* | Nowa | 1979 | okładka

4 **autor nieznany** | Wiktor Krasin | *Sąd* | Krąg | 1984 | okładka


Łysenko
i kosmo-
polici
n

2

stanisław
barańczak
ja wiem
że to
niesłuszne
niezależna
oficyna
wydawnicza
n

3

Wiktor Krasin
SAD
WYDAWNICTWO
KRĄG
WARSZAWA
1984

4

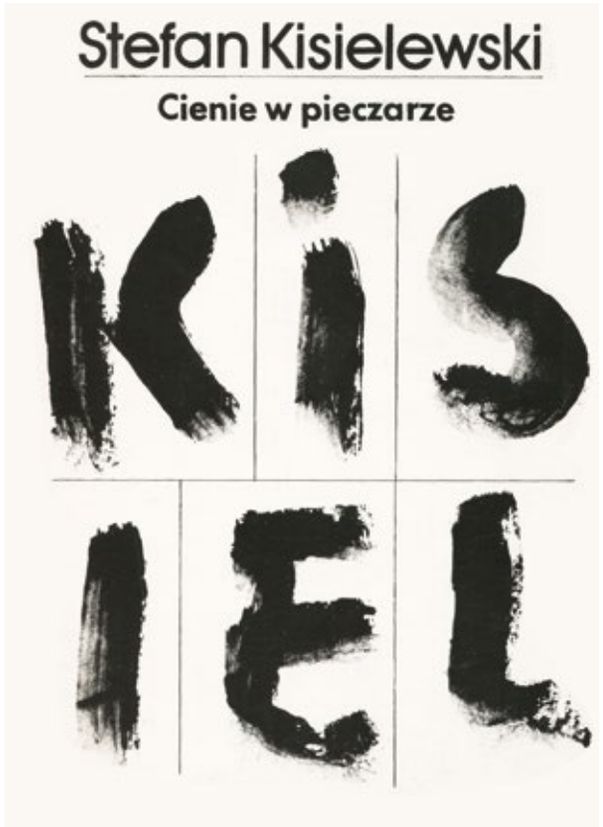
ponowoczesność: 1990–

Rok 1989, obok przemian ustrojowych, przyniósł też najgłębszy w XX wieku upadek w dziedzinie sztuki książki. Zapowiedzią kryzysu były już byle jakie okładki druków podziemnych, o których wspomniałem w zakończeniu poprzedniej części. Ich wydawcy, ale przede wszystkim ich czytelnicy, w III Rzeczpospolitej zostali politykami, działaczami gospodarczymi, publicystami, dziennikarzami – stworzyli elitę niepodległej Polski. Objęli też kierownicze stanowiska w instytucjach i urzędach, których rolą była między innymi ochrona wartości kulturowych i estetycznych. By przekonać się, jak głęboką ponieśli porażkę, wystarczy rzut oka na zawłaszczoną przez prymitywną reklamę przestrzeń wspólną. Sztuki projektowe nie są cenione: nawet najważniejsze polskie urzędy państwowe (w tym Sejm Rzeczpospolitej) do dzisiaj nie zadbały o zbudowanie funkcjonalnych, estetycznych i spójnych systemów identyfikacji wizualnej oraz nowoczesnej i jednolitej szaty graficznej wydawnictw, druków i komunikatów cyfrowych.

Nic dziwnego, że lawinowej produkcji książek po 1989 roku towarzyszył równie obfity zalew kiczu i amatorszczyzny w dziedzinie projektowania okładek (przyczynił się do tego rozwój techniki informatycznej – już na początku lat 90. każdy posiadacz komputera mógł zastąpić grafika)[N]. Reprodukowane w tej części książki okładki pochodzą wyłącznie z dwóch pierwszych dziesięcioleci XXI wieku (wyjątek stanowią projekty autorów aktywnych jeszcze w PRL-u,

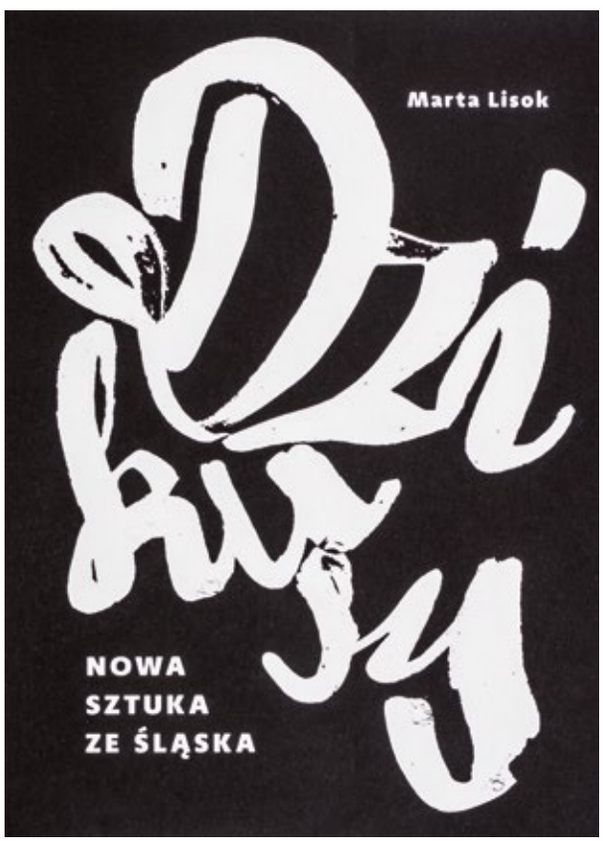
[N] Przedstawiona tu okładka poradnika Rona Hollanda *Siła żywego słowa w biznesie*, zaprojektowana przez Marka Zadwornego, nie należy do szczególnie brzydkich (chociaż wybrany przez grafika krój liter wywołuje ciarki na grzbiecie). Wydana w 1994 roku książka jest typowym projektem typograficznym lat 90.

1

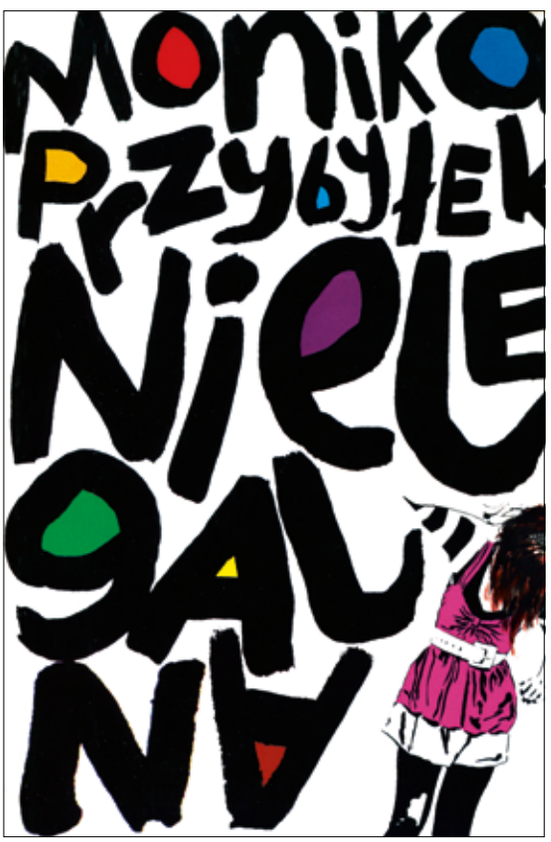


2

3



4



5

1 **Marek Zadworny** | Ron Holland | *Siła żywego słowa w biznesie* | Wydawnictwo Emka | 1994 | okładka

2 **Janusz Wysocki** | Stefan Kisielewski | *Cienie w pieczarze* | Iskry | wydanie II | 1991 | okładka

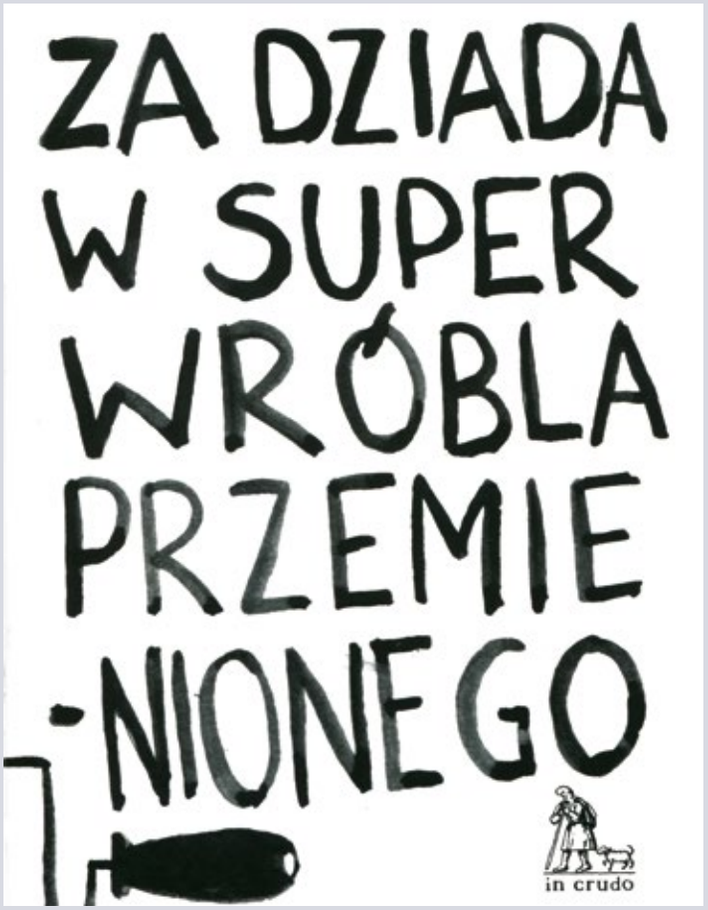
3 **Jan Bokiewicz** | Stanisław Bieniasz | *Ucieczka* | Czytelnik | 1991 | okładka

4 **Daria Malicka i Anna Czuż** | Marta Lisok | *Dzikusy. Nowa sztuka ze Śląska* | Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach | 2014 | okładka

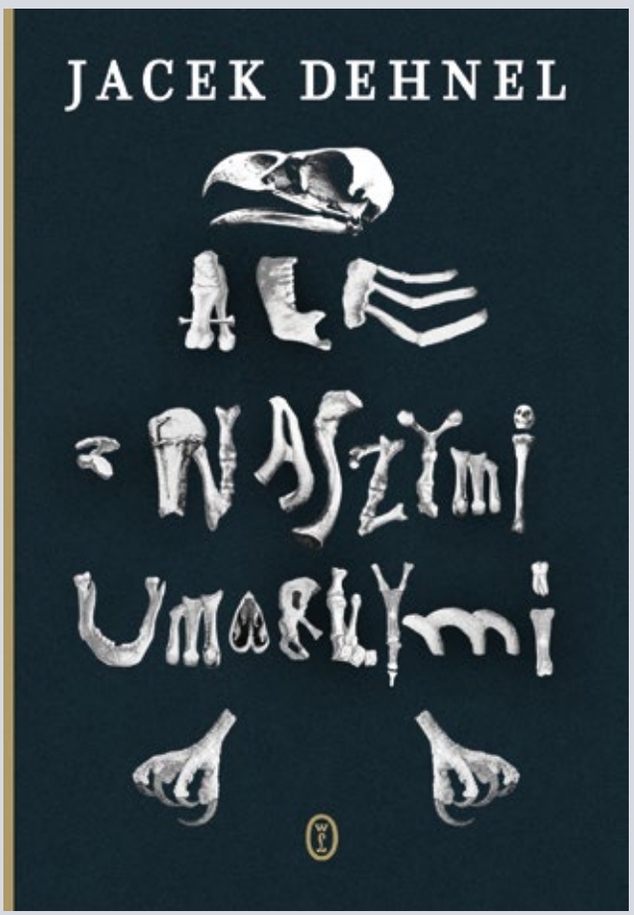
5 **Wojciech Stefaniec** | Monika Przybyłek | *Nielegalna* | Novae Res | 2010 | okładka

MAŁGORZATA ŁUKASIEWICZ
JAK BYĆ ARTYSTĄ. NA PRZYKŁADZIE THOMASA MANNA
Biblioteka WIĘZI

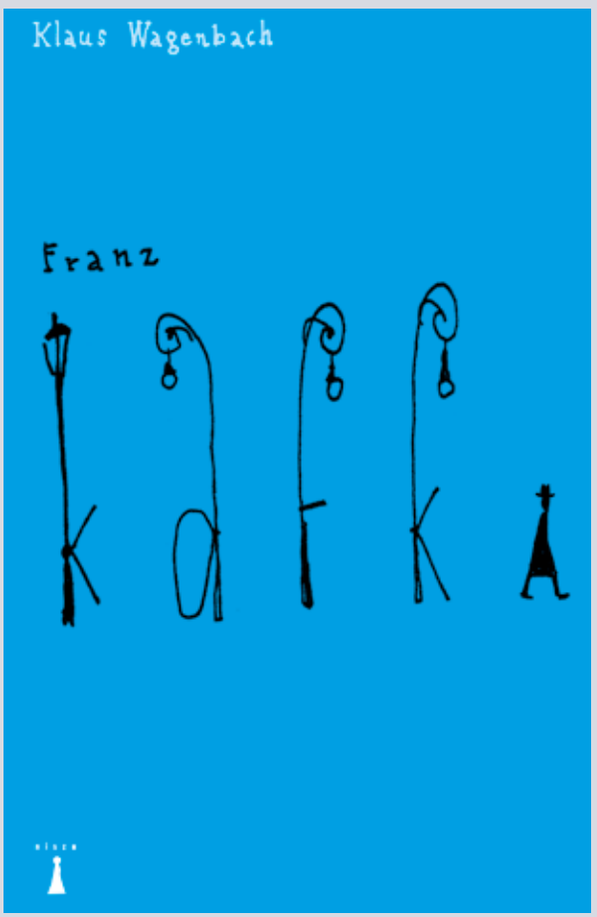
1


ZA DZIADA W SUPER WRÓBLA PRZEMIE-NIONEGO
in crudo

2


JACEK DEHNEL
NASZYMI UMARŁYMI

3


Klaus Wagenbach
Franz
KAFKA

4

jak Janusz Wysocki i Jan Bokiewicz, jednak pozostali oni wierni dawnej estetyce). Większość wybranych przeze mnie prac stanowią okładki edycji niewielkich niszowych oficyn (nie przypadkiem jedna z nich taką nosi nazwę – Nisza), czasem kierowanych przez grafików, którzy wzięli na siebie obowiązki autorów opracowań graficznych (Stanisław Salij w wydawnictwie słowo/obraz terytoria, Przemek Dębowski w Karakterze, a także niżej podpisany). Uzupełniają je projekty katalogów i albumów wydawanych przez instytucje kultury, w tym przede wszystkim muzea i galerie.

Drugi biegun stanowią wydawnictwa komercyjne, które rzadko decydują się na wybór projektów literniczych. Jeżeli wybierają takie rozwiązanie, umieszczone na okładkach litery poddane zostają przez grafików stylizacji: budowane z istniejących obiektów (nawet ze szczątków kości, jak na zaprojektowanej przez Rafała Kucharczyka w 2019 roku książce Jacka Dehnela *Ale z naszymi umarłymi*) albo dramatycznie dekonstruowane: wydarte, przeżarte rdzą, połamane bądź zalewane krwią). ■

1 **Łukasz Rayski** | Małgorzata Łukasiewicz | *Jak być artystą. Na przykładzie Tomasza Manna* | Biblioteka „Więzi" | 2011 | okładka

2 **Joanna Jarco** | *Za dziada w super wróbla przemienionego* | In Crudo | 2013 | okładka

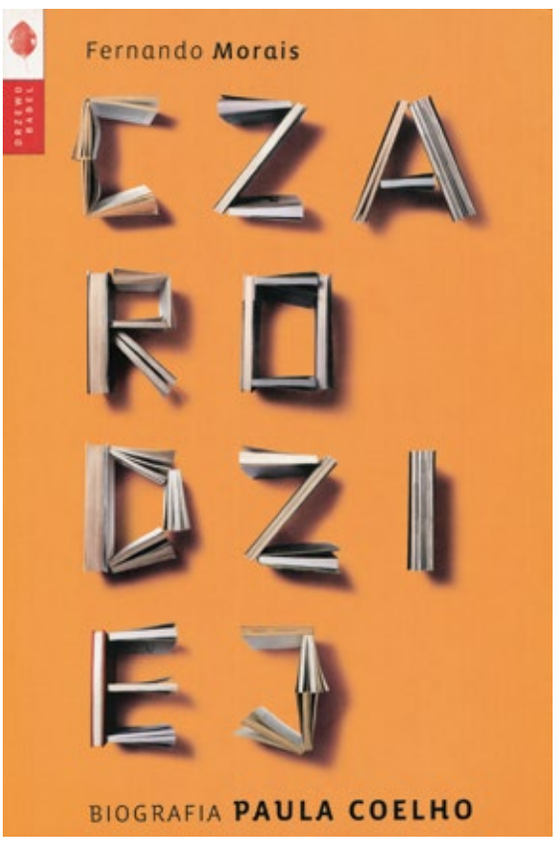
3 **Rafał Kucharczyk** | Jacek Dehnel | *Ale z naszymi umarłymi* | Wydawnictwo Literackie | 2019 | okładka

4 **Ryszard Kajzer** | Klaus Wagenbach | *Franz Kafka* | Nisza | 2006 | okładka

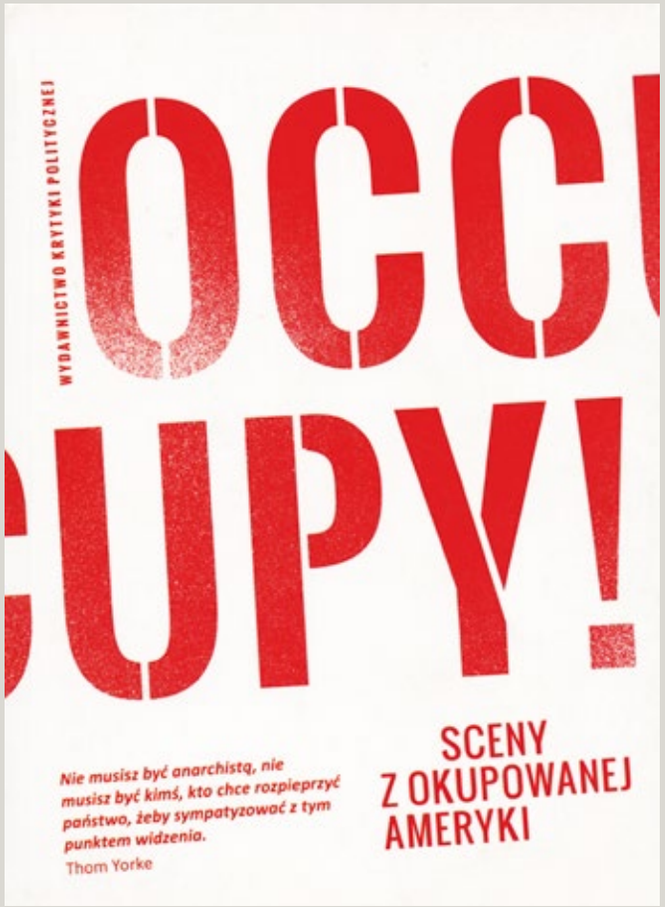
5 **Michał Batory** | Vedrana Rudan | *Ucho, gardło, nóż* | Drzewo Babel | 2004 | okładka

6 **Michał Batory** | Fernando Morais | *Czarodziej. Biografia Paula Coelho* | Drzewo Babel | 2009 | okładka

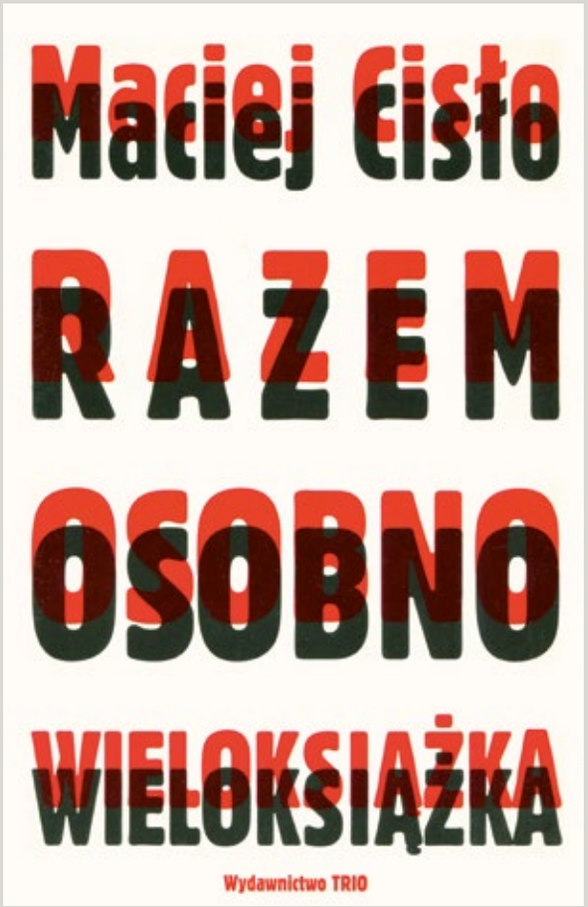
5



6


WYDAWNICTWO KRYTYKI POLITYCZNEJ
OCCU
CUPY!
SCENY
Z OKUPOWANEJ
AMERYKI
Nie musisz być anarchistą, nie musisz być kimś, kto chce rozpieprzyć państwo, żeby sympatyzować z tym punktem widzenia.
Thom Yorke

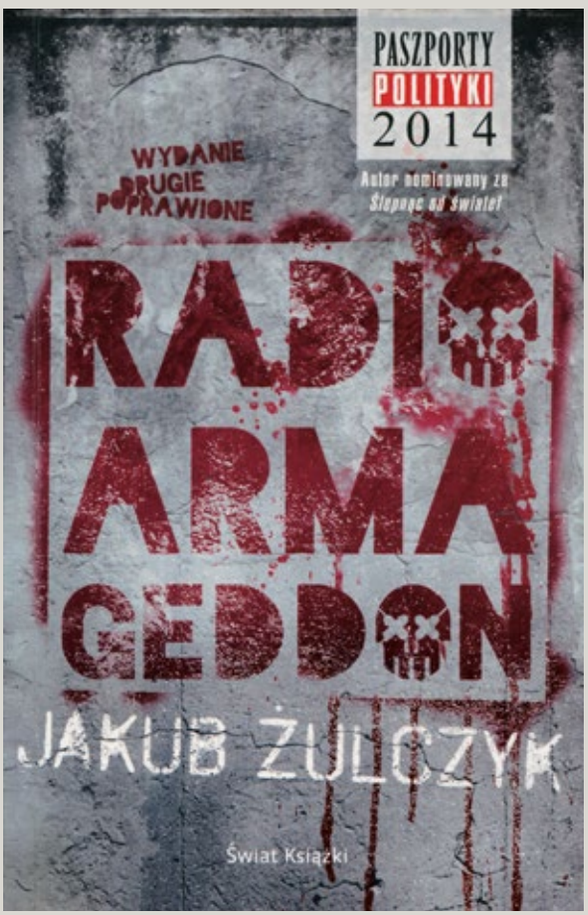
1


Maciej Cisło
RAZEM
OSOBNO
WIELOKSIĄŻKA
Wydawnictwo TRIO

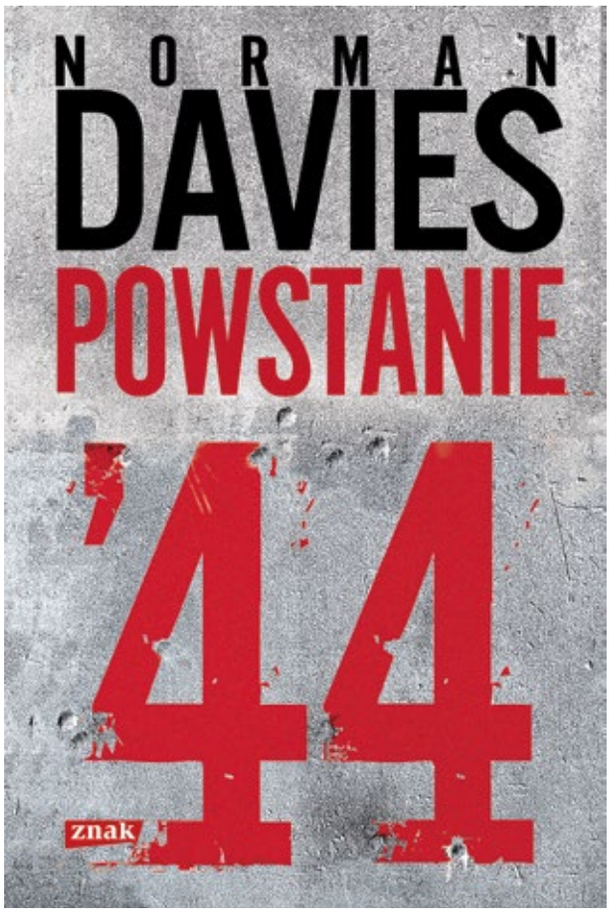
2

ERICA
SPINDLER
Rozpoczęło się odliczanie...

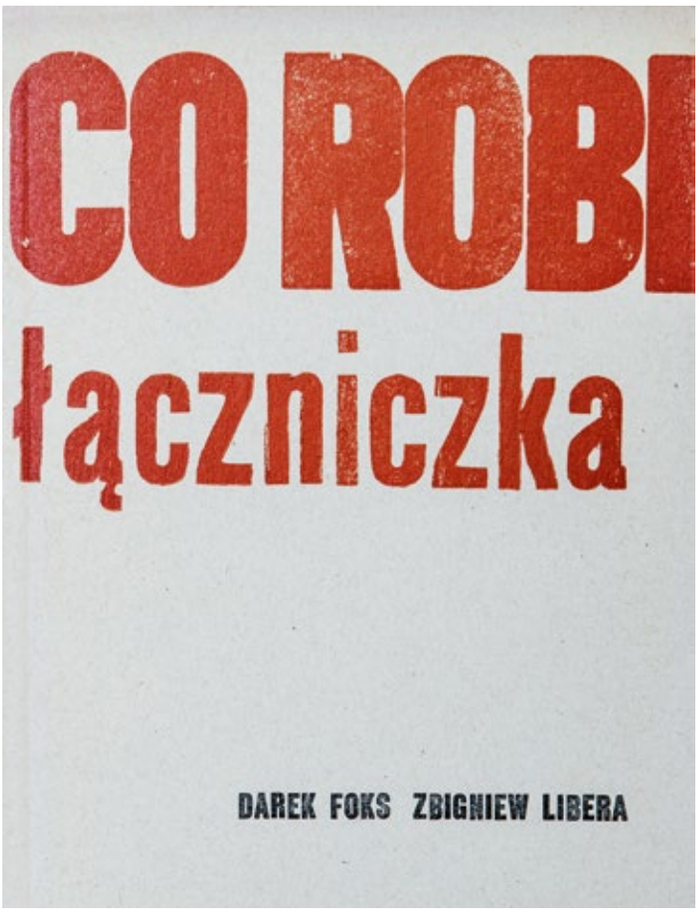
3


PASZPORTY
POLITYKI
2014
WYDANIE
DRUGIE
POPRAWIONE
RADIO
ARMA
GEDDON
JAKUB ŻULCZYK
Świat Książki

4



5



6

1 Katarzyna Błahuta | *Occupy! Sceny z okupowanej Ameryki* | Wydawnictwo Krytyki Politycznej | 2012 | okładka

2 Jan Bokiewicz | Maciej Cisło | *Razem osobno wieloksiążka* | Wydawnictwo „Trio" | 1997 | okładka

3 Paweł Panczakiewicz | Erica Spindler | *7* | Edipresse | 2017 | okładka

4 autor nieznany | Jakub Żulczyk | *Radio Armageddon* | wydanie II | Świat Książki | 2015 | okładka

5 Witold Siemaszkiewicz | Norman Davies | *Powstanie '44* | Znak | 2004 | okładka

6 Justyna Kucharczyk | Darek Foks i Zbigniew Libera | *Co robi łączniczka* | Ars Cameralis Silesiae Superioris | 2005 | okładka

0 Dobrym przykładem, czym różnią się okładki wydawnictw komercyjnych od elitarnych druków instytucji kultury, są niewielkie stylistyczne rozbieżności między okładką pracy historycznej Normana Daviesa *Powstanie '44*, zaprojektowaną przez Witolda Siemaszkiewicza (2004), oraz okładką o rok późniejszej książki Darka Foksa i Zbigniewa Libery *Co robi łączniczka*, której autorką jest Justyna Kucharczyk. Na tej pierwszej imitujące szary mur tło zostało dekoracyjnie zgrafizowane (z użyciem filtra), a cyfry jedynie imitują odbicie na ścianie (pochodzą z kroju – ich nierówności mają wektorowe krawędzie). Na drugiej okładce klockowe litery naprawdę zostały nierówno odbite na szarym kartonie okładki. Pierwsza jest gładka i elegancka (błyszczący karton!), druga – zgrzebna, ale szczera.

Grażyna
Lutosławska
¶ Bajki od
rzeczy
Piłka
Pralka
Buty
Dzwik
Telefon
Garnek
Dron

1

P

Polska
Szkoła
Książki
Obraz-
kowej

2

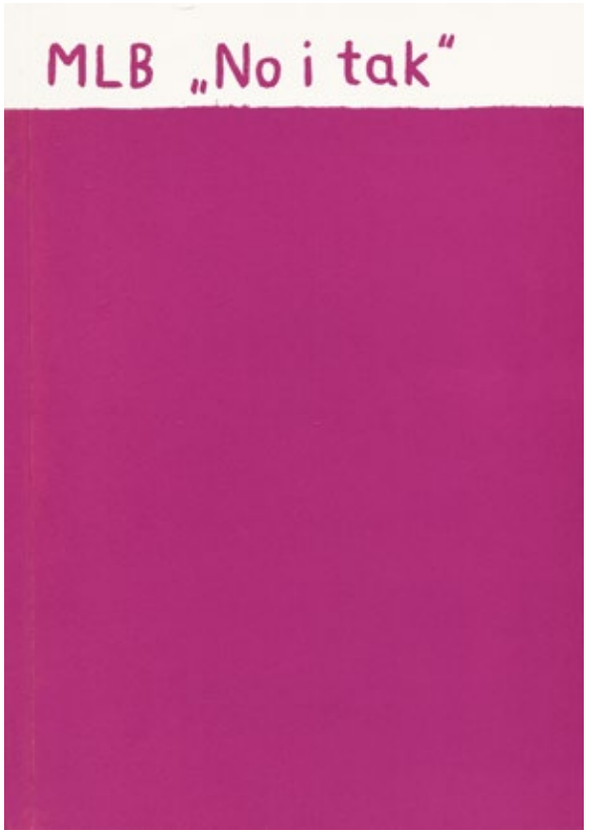
R

Plakaty w zbiorach
Muzeum Plakatu w Wilanowie
Posters from the Poster Museum at

3

Fangor
M A L A R S T W O

4



5

6

1 kilku.com [Idalia Smyczyńska i Robert Zając] | Grażyna Lutosławska | *Bajki od rzeczy* | Ośrodek „Brama Grodzka – Teatr NN" | 2018 | okładka

2 Grażka Lange | *Polska Szkoła Książki Obrazkowej* | Nadbałtyckie Centrum Kultury | 2017 | okładka

3 Ewa Engler | *Plakaty. Posters* | Muzeum Plakatu w Wilanowie | 2008 | okładka

4 Anita Wasik | *Fangor. Malarstwo* | Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku 2015 | okładka

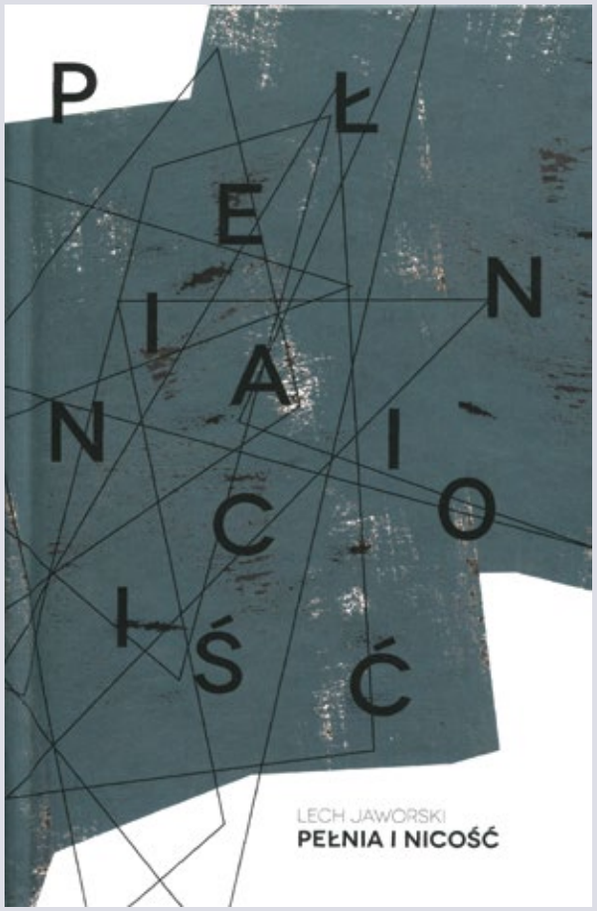
5 Marcin Maciejowski i Michał Kaczyński | MLB *„No i tak"* | Lampa i Iskra Boża | 2002 | okładka

6 Agata Dudek i Małgorzata Nowak | *Młodych Polaków portret zbiorowy* | Narodowe Centrum Kultury | 2014 | okładka

P Kilku.com, autorzy okładki *Bajek od rzeczy* Grażyny Lutosławskiej (2018), użyli dekoracyjnie zdekonstruowanego kroju pisma: darmowego fontu Telerysm Mono 2. Jak na okładkę książki dla dzieci opracowanie jest za sztywne, przeintelektualizowane, jakby było skierowane do dorosłych. Bardzo mała liczba okładek literniczych w publikacjach dla najmłodszych czytelników to wynik preferencji wydawców, kupujących książki rodziców czy niechęci grafików do szukania rozwiązań typograficznych? Trudno rozstrzygnąć.

Grażka Lange, projektantka katalogu *Polska Szkoła Książki Obrazkowej* (wydanego rok wcześniej), tytuł na okładce zbudowała z liter hybrydowego kroju, który stworzyła (jak się domyślam), łącząc glify dwóch dobrze znanych fontów: Futury ExtraBold i Bodoni Poster. Rozwiązanie użyte przez tę cenioną ilustratorkę wydaje się ciekawsze artystycznie i przypomina projekt Cypriana Kościelniaka ▸ IL. 4 STR. 356, który podobnie „niedopasowane" litery budował od zera, wzorując się na amatorskiej twórczości autorów szyldów i tablic.

R Uroda drewnianych klocków jest niezniszczalna, zasadne jednak wydaje się pytanie, czy okładkę albumu z plakatami ze zbiorów wilanowskiego muzeum warto budować z liter, które zapożyczono z afiszów (różnice gatunkowe między plakatem a afiszem są niebagatelne).


PEŁNIA I NICOŚĆ
LECH JAWORSKI
PEŁNIA I NICOŚĆ

1

NOCTOETON
2000-2002
ANTOLOGIA

2

Maciej Melecki
SZEREG ZERWAŃ

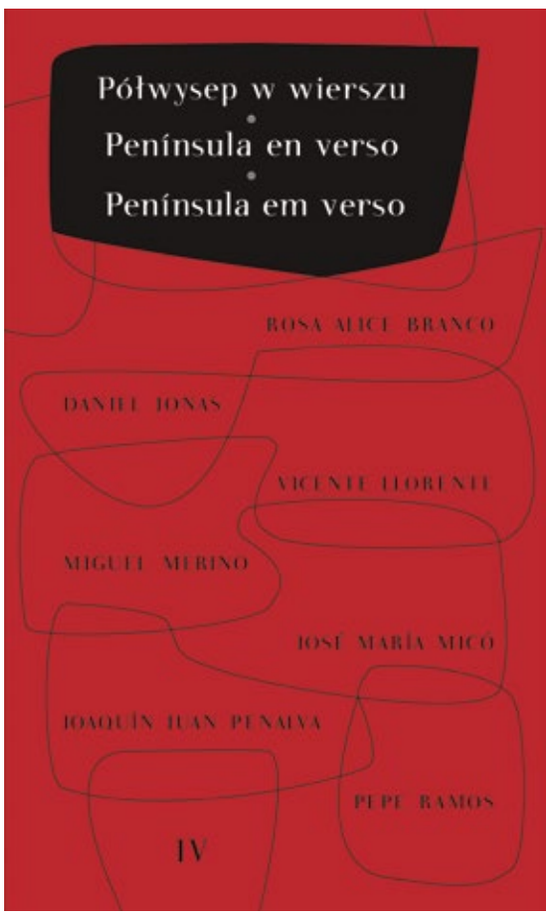
3

11
dzielnych ludzi

4

5

6



7

S Nie tylko na okładkach powieści sensacyjnych i kryminałów litery są deformowane i szpecone, jednak na książkach z wysoką literaturą ta dekonstrukcja ma subtelnie intelektualny charakter. I tu, i tu źródłem tych przekształceń jest tytułowa ponowoczesność.

1 **Magdalena Byczewska** | Lech Jaworski | *Pełnia i nicość* | Muza | 2014 | okładka

2 **Zafryki** | *Antologia Noc Poetów 2000–2002* | Staromiejski Dom Kultury w Warszawie | 2002 | okładka

3 **Piotr Zdanowicz** | Maciej Melecki | *Szereg zerwań* | Wojewódzka Biblioteka Publiczna i Centrum Animacji Kultury w Poznaniu | 2013 | okładka

4 **Michał Jandura** | *11 dzielnych ludzi* | Narodowe Centrum Kultury | 2008 | okładka

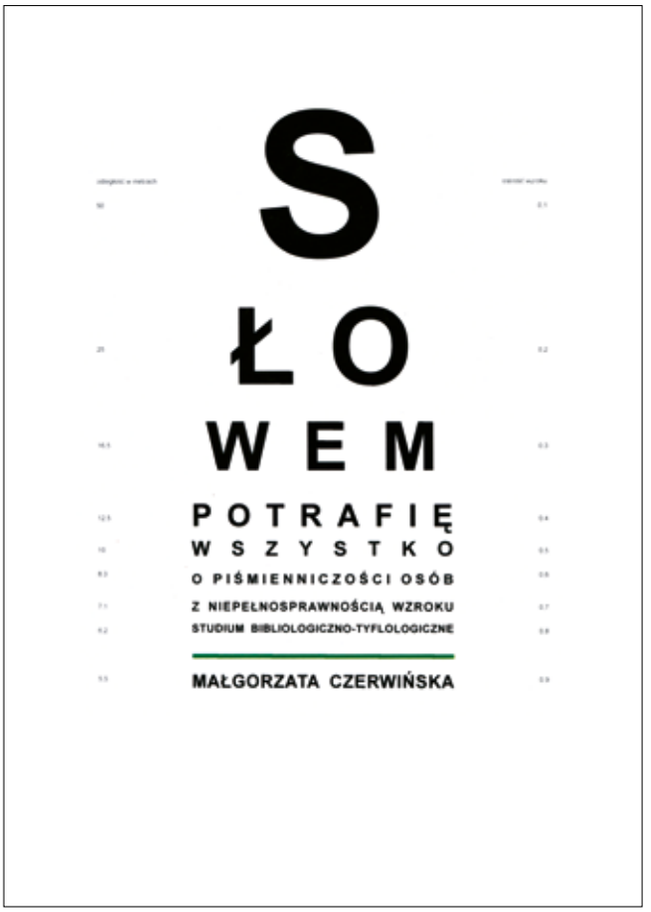
5 **Tomasz Majewski** | Michel Houellebecq | *Cząstki elementarne* | W.A.B. | 2020 | okładka

6 **Tomasz Majewski** | Michel Houellebecq | *Serotonina* | W.A.B. | 2019 | okładka

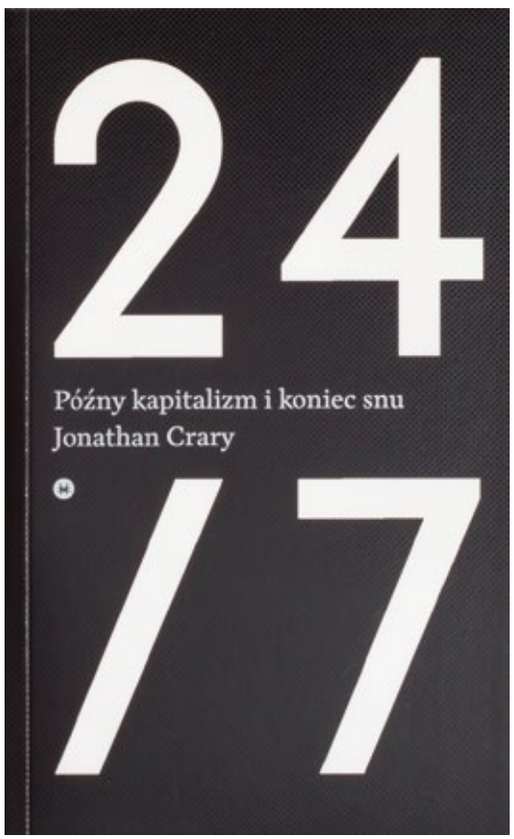
7 **Elżbieta Chojna** | *Półwysep w wierszu* | Czuły Barbarzyńca Press | 2010 | okładka

ANDRZEJ SZCZERSKI
MODERNIZACJE
SZTUKA I ARCHITEKTURA
W NOWYCH PAŃSTWACH
EUROPY ŚRODKOWO-WSCHODNIEJ
1918–1939

1


S
ŁO
WEM
POTRAFIĘ
WSZYSTKO
O PIŚMIENNICZOŚCI OSÓB
Z NIEPEŁNOSPRAWNOŚCIĄ WZROKU
STUDIUM BIBLIOLOGICZNO-TYFLOLOGICZNE
MAŁGORZATA CZERWIŃSKA

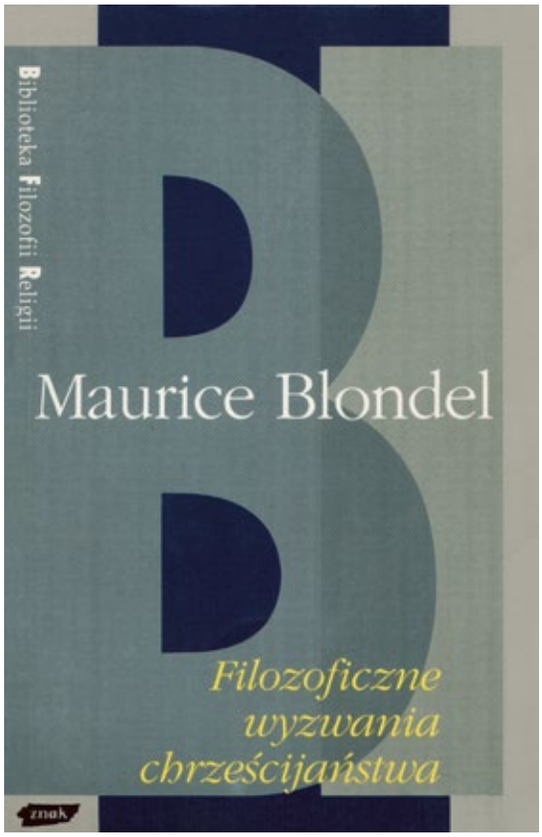
2


24
Późny kapitalizm i koniec snu
Jonathan Crary
/7

3

DA
WYDAWNICTWO
KRYTYKI
POLITYCZNEJ
Dominika Dymińska
KE

4



5

6

T Pomysł polegający na ułożeniu napisów w formie tablicy do badania wzroku jest raczej banalny i można go znaleźć zarówno na plakatach, jak i na okładkach. Projekt Katarzyny Grabias-Banaszewskiej do książki Małgorzaty Czerwińskiej *Słowem potrafię wszystko* (2012) zasłużył na reprodukcję, ponieważ tym razem wybrane przez graficzkę rozwiązanie ściśle odpowiada tematowi publikacji – traktującej o kompetencjach piśmienniczych osób z niepełnosprawnością wzroku.

U Marek Pawłowski, autor projektu serii Biblioteka Filozofii Religii wydawnictwa Znak, ratował w latach 90. honor polskich grafików projektujących książki. Jako jeden z bardzo niewielu potrafił zachować umiar i z nieograniczonych możliwości programów komputerowych korzystać w bardzo ograniczonym zakresie. Czy mylę się, odnajdując w jego pracach coś z ducha projektów jego poprzednika – innego krakowianina, Andrzeja Darowskiego?

1 **Jacek Mrowczyk** | Andrzej Szczerski | *Modernizacje. Sztuka i architektura w nowych państwach Europy Środkowo-Wschodniej 1918–1939* | Muzeum Sztuki w Łodzi | 2010 | okładka

2 **Katarzyna Grabias-Banaszewska** | Małgorzata Czerwińska | *Słowem potrafię wszystko. O piśmienniczości osób z niepełnosprawnością wzroku* | Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego | 2012 | okładka

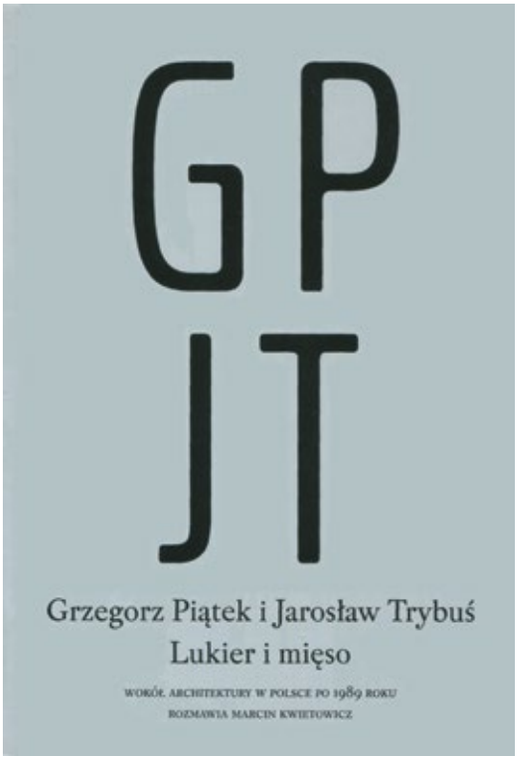
3 **Przemek Dębowski** | Jonathan Crary | *24/7. Późny kapitalizm i koniec snu* | Karakter | 2015 | okładka

4 **Alicja Kobza** | Dominika Dymińska | *Danke, czyli nigdy więcej* | Wydawnictwo Krytyki Politycznej | 2016 | okładka

5 **Marek Pawłowski** | Maurice Blondel | *Filozoficzne wyzwania chrześcijaństwa* | Znak | 1994 | okładka

6 **Anita Wasik** | *Narodziny miasta. Gdyński modernizm w dwudziestoleciu międzywojennym* | Muzeum Miasta Gdyni | 2014 | okładka

1



2

W Pomysłowy sposób złożenia przez Stanisława Salija tytułu na okładce publikacji *Mickiewicz w „Pamiętniku Literackim”* (2011) pozwala także na odczytanie: ‘Mickiewicz. Pamiętnik Literacki’.

3

1 **Aleksandra Machowiak i Daniel Mizieliński** | *Tysiąc polskich okładek* | 40 000 Malarzy | 2010 | okładka

2 **Aleksandra i Daniel Mizielińscy** | Grzegorz Piątek i Jarosław Trybuś | *Lukier i mięso. Wokół architektury w Polsce po 1989 roku* | 40 000 Malarzy | 2015 | okładka

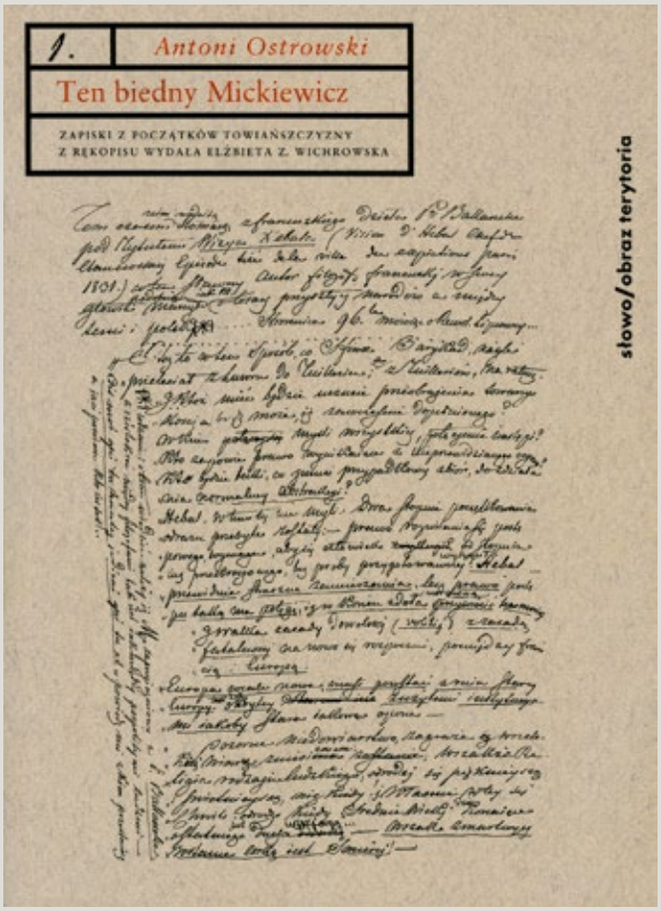
3 **kilku.com [Idalia Smyczyńska i Robert Zając]** | Fiodor Dostojewski | *Bracia Karamazow* | Centrum Kultury w Lublinie | 2015 | okładka

4 **Stanisław Salij [Stanisław Rosiek]** | Antoni Ostrowski | *Ten biedny Mickiewicz* | słowo/obraz terytoria | 2007 | okładka

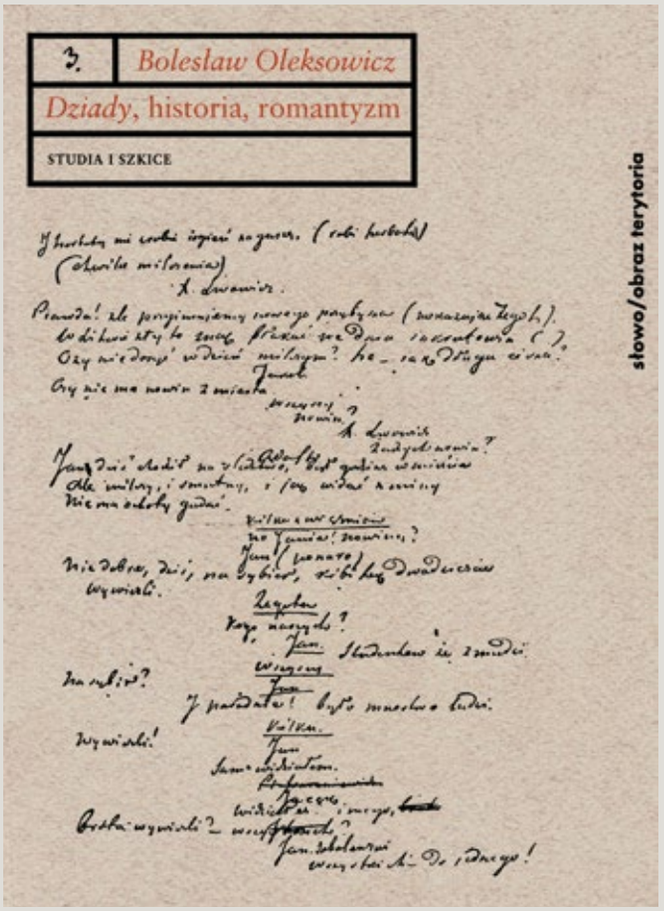
5 **Stanisław Salij [Stanisław Rosiek]** | Bolesław Oleksowicz | Dziady, *historia, romantyzm* | słowo/obraz terytoria | 2008 | okładka

6 **Maciej Małecki** | *Reducie na stulecie* | Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego | 2019 | okładka

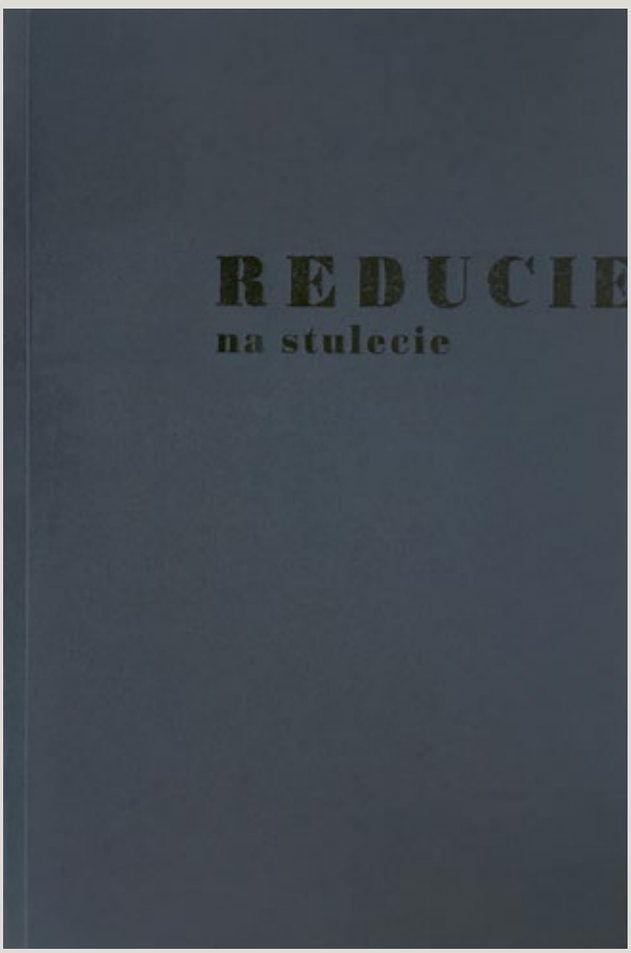
7 **Stanisław Salij [Stanisław Rosiek]** | *Mickiewicz w „Pamiętniku Literackim”* | słowo/obraz terytoria | 2011 | okładka


1.
Antoni Ostrowski
Ten biedny Mickiewicz
ZAPISKI Z POCZĄTKÓW TOWIAŃSZCZYZNY
Z RĘKOPISU WYDAŁA ELŻBIETA Z. WICHROWSKA
słowo/obraz terytoria

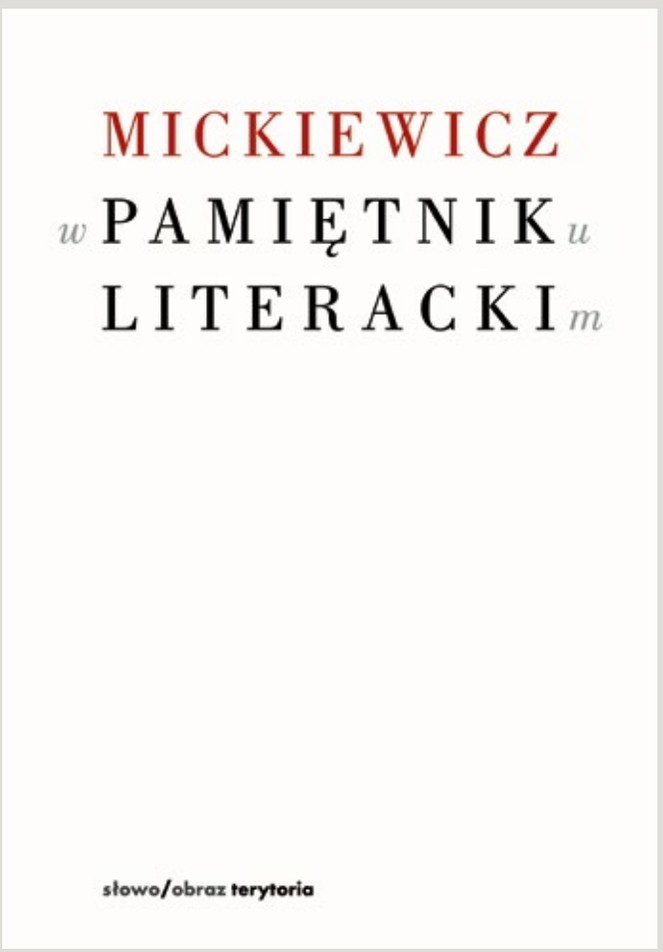
4


3.
Bolesław Oleksowicz
Dziady, historia, romantyzm
STUDIA I SZKICE
słowo/obraz terytoria

5


REDUCIE
na stulecie

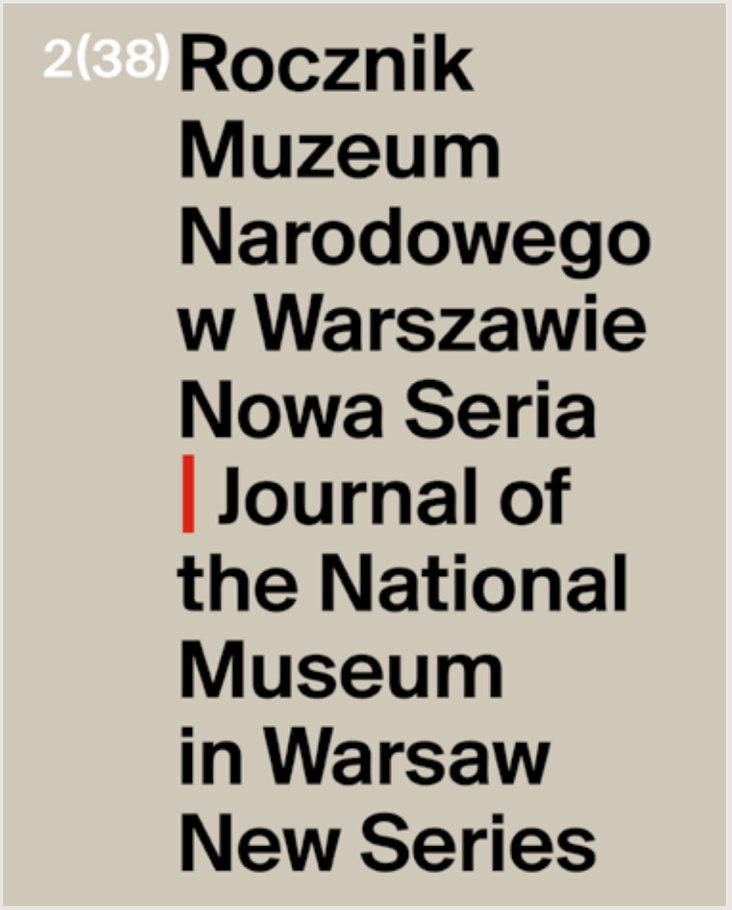
6


MICKIEWICZ
w PAMIĘTNIKU
LITERACKIm
słowo/obraz terytoria

7

1(37) Rocznik
Muzeum
Narodowego
w Warszawie
Nowa Seria
Journal of
the National
Museum
in Warsaw
New Series

1

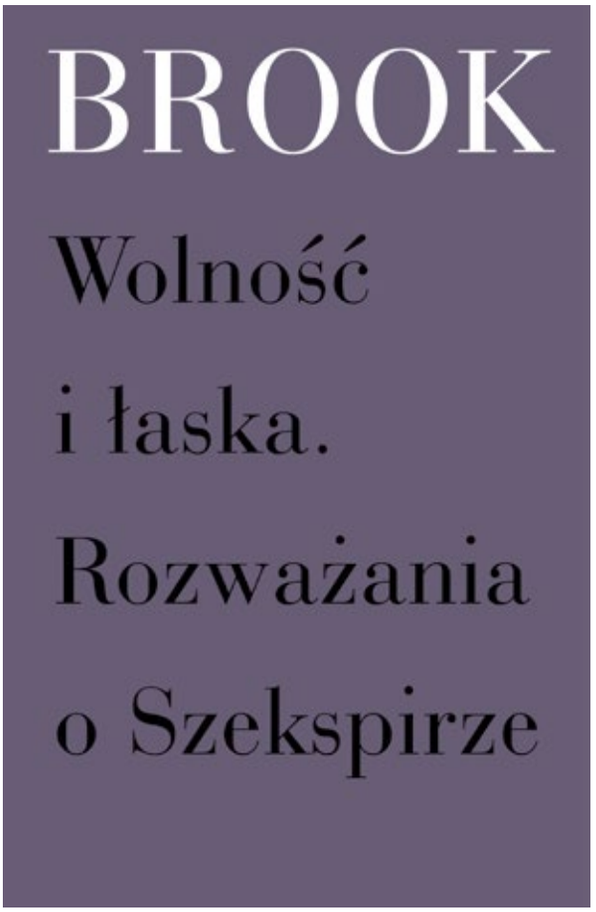

2(38) Rocznik
Muzeum
Narodowego
w Warszawie
Nowa Seria
Journal of
the National
Museum
in Warsaw
New Series

2

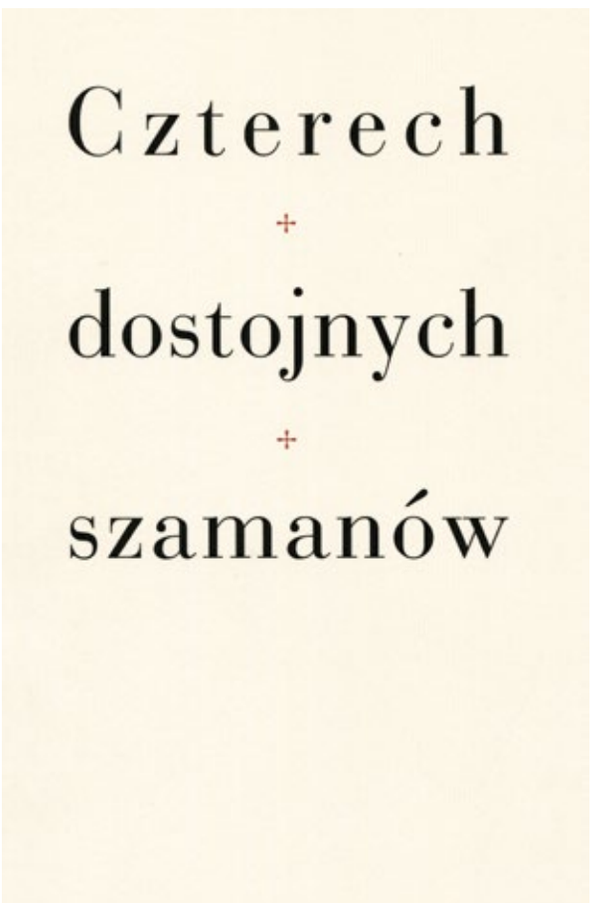
Mieczysław
Wasilewski
versus
Janusz
Górski

3

4



5



6

1 **Janusz Górski** | *Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie* | Muzeum Narodowe w Warszawie | 2012 | okładka

2 **Janusz Górski** | *Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie* | Muzeum Narodowe w Warszawie | 2013 | okładka

3 **Janusz Górski** | *Mieczysław Wasilewski versus Janusz Górski* | czysty warsztat | 2018 | okładka

4 **Janusz Górski** | Wystan Hugh Auden | *Szekspirowskie miasto. Eseje* | słowo/obraz terytoria | 2016 | obwoluta

5 **Janusz Górski** | Peter Brook | *Wolność i łaska. Rozważania o Szekspirze* | słowo/obraz terytoria | 2014 | obwoluta

6 **Janusz Górski** | *Czterech dostojnych szamanów* | TeKa | 2016 | okładka

1

2

x

x Gumka, która przytrzymuje okładki, nadaje zwykłemu tomowi przyjazny, podręczny charakter, a przy tym świetnie pasuje do kieszeni kurtki albo do plecaka.

3

1 i 2 **Tomek Bersz, współpraca Rafał Buchner i Hanna Dyrcz** | *About Polska* | Ministerstwo Spraw Zagranicznych | 2017 | okładka

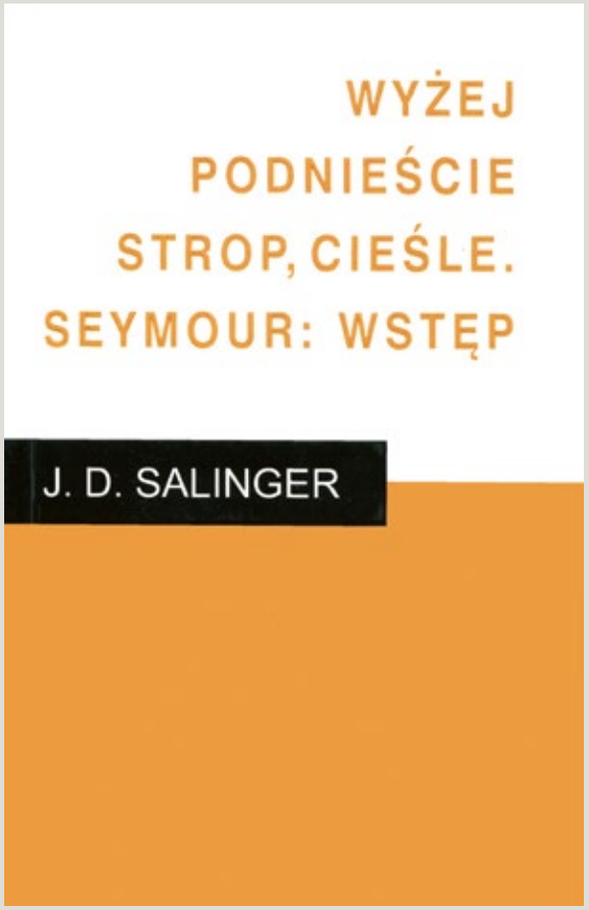
3 **Janusz Górski** | *Poland First to Fight* | Muzeum II Wojny Światowej | 2018 | okładka

4 **Andrzej Kuryłowicz** | Jerome David Salinger | *Wyżej podnieście strop, cieśle* | Albatros | 2007 | okładka

5 **Joanna Kwiatkowska** | Anka Ptaszkowska | *Wierzę w wolność, ale nie nazywam się Beethoven* | słowo/obraz terytoria | 2010 | okładka

6 **Stanisław Salij [Stanisław Rosiek]** | Grzegorz Czerwiński | *Po rozpadzie świata* | słowo/obraz terytoria | 2014 | okładka

7 **Stanisław Salij [Stanisław Rosiek]** | Agnieszka Tomasik | *(Nie)napisane arcydzieło* | słowo/obraz terytoria | 2014 | okładka


WYŻEJ
PODNIEŚCIE
STROP, CIEŚLE.
SEYMOUR: WSTĘP
J. D. SALINGER

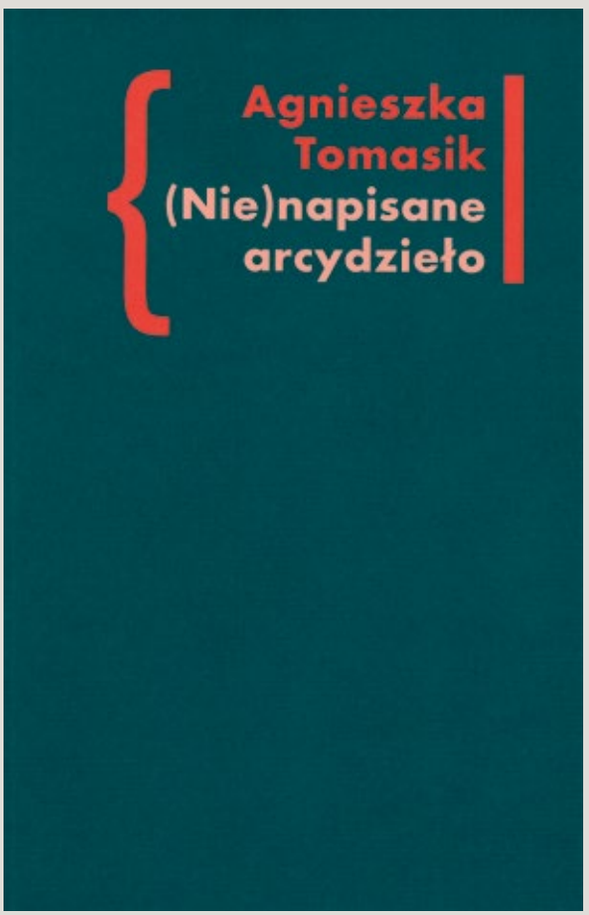
4

WIERZĘ
W WOLNOŚĆ,
ALE
NIE NAZYWAM
SIĘ BEETHOVEN
ANKA
PTASZKOWSKA

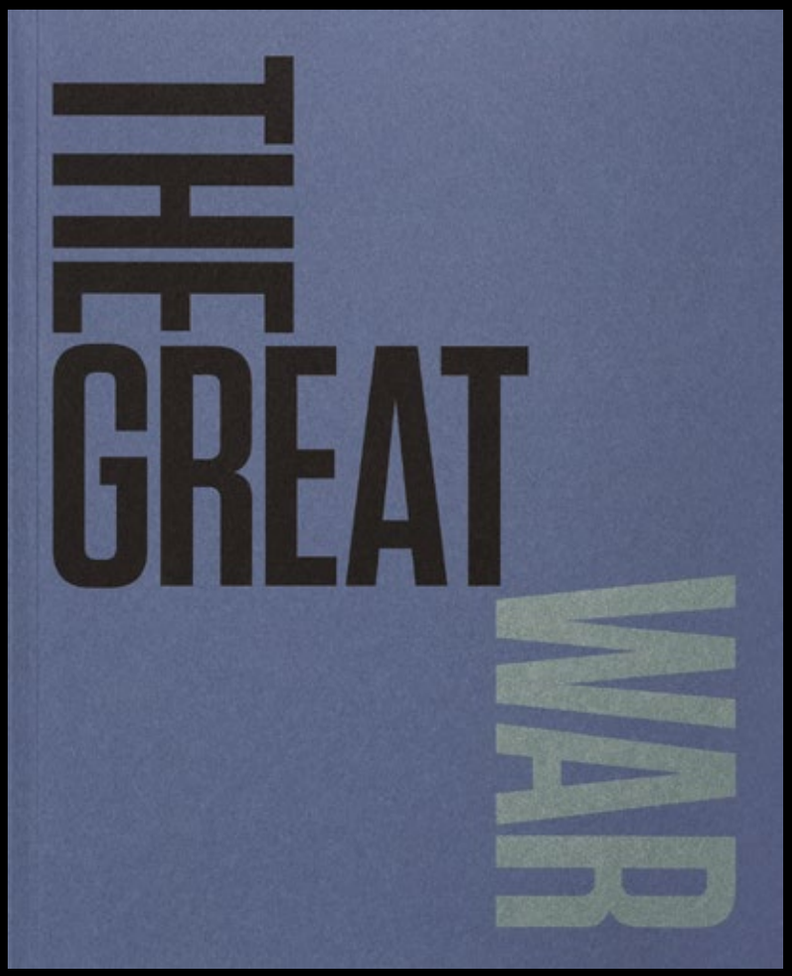
5

Grzegorz
Czerwiński
Po rozpadzie
świata

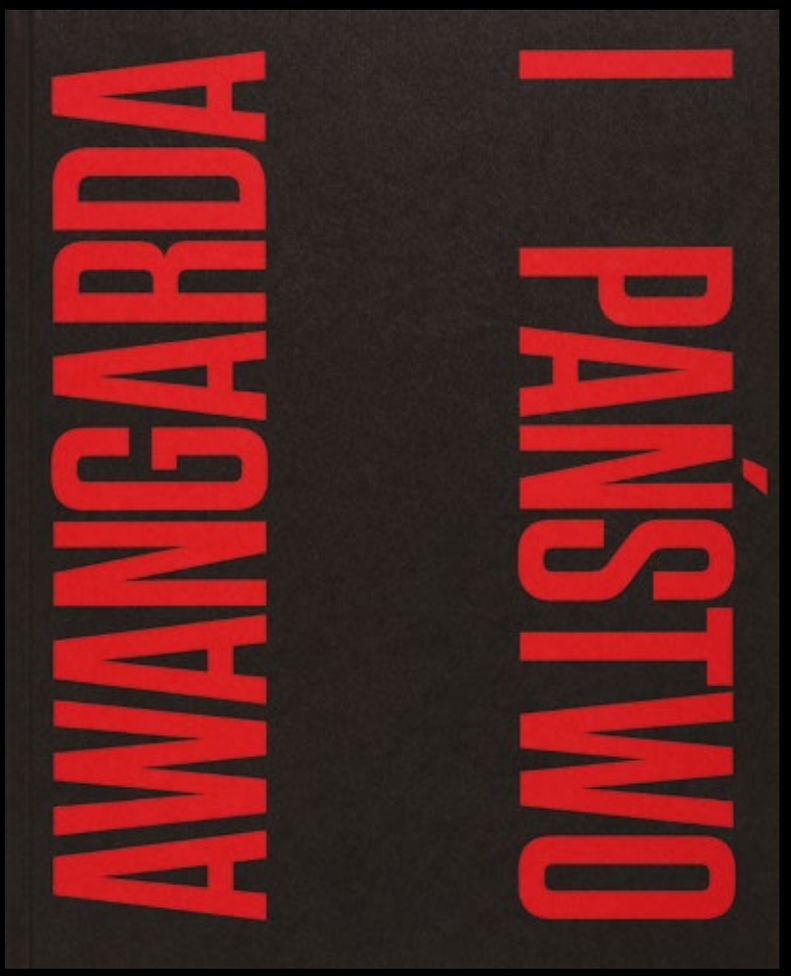
6


Agnieszka
Tomasik
(Nie)napisane
arcydzieło

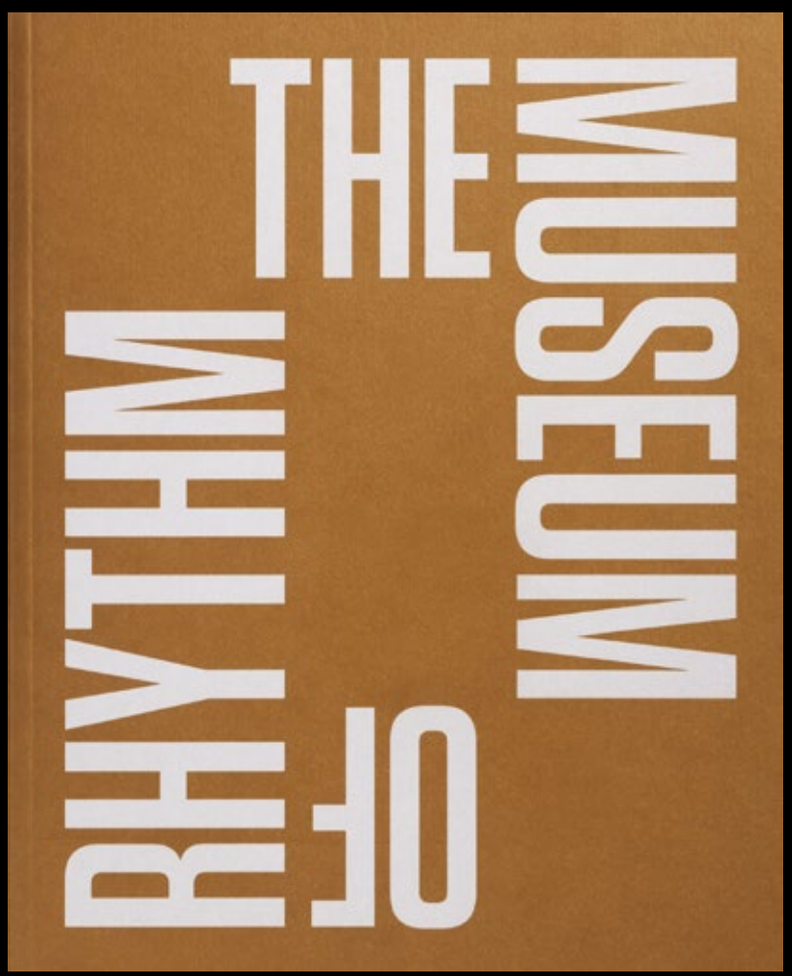
7


THE GREAT WAR

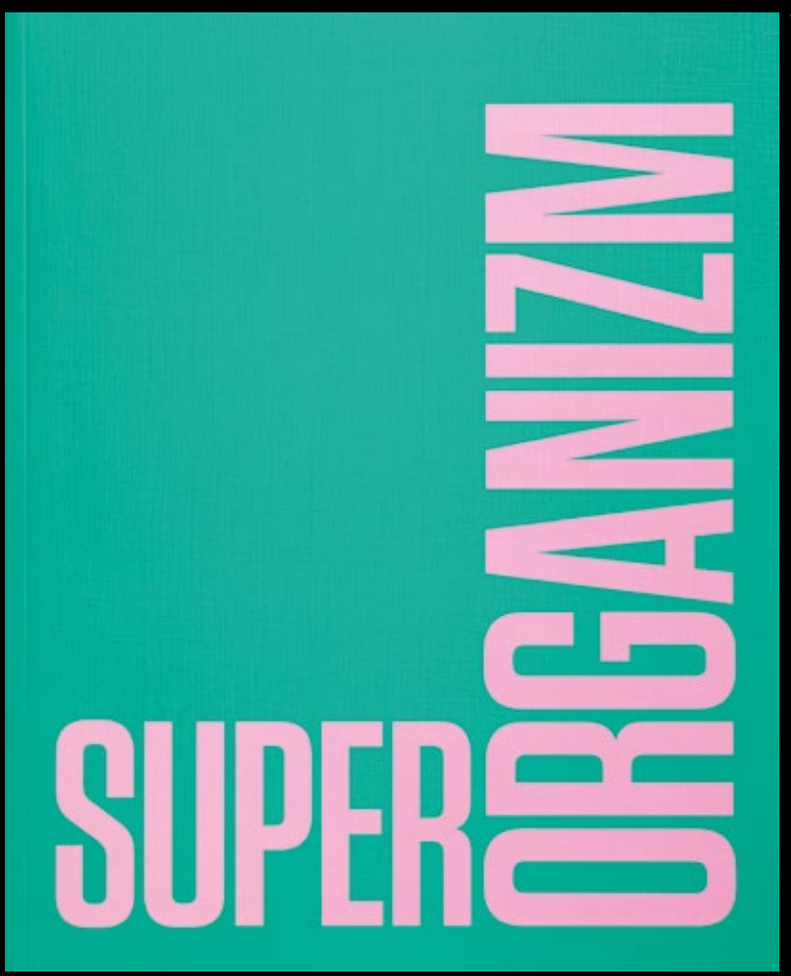
1


I PAŃSTWO AWANGARDA

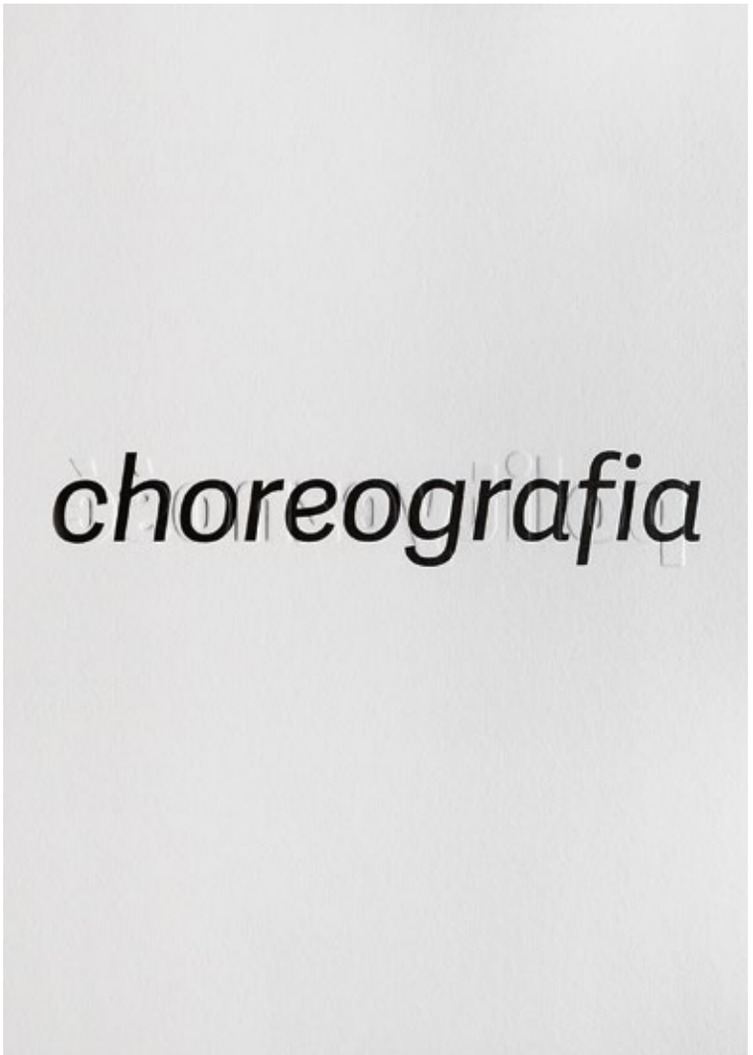
2


THE MUSEUM OF RHYTHM

3


SUPER ORGANIZM

4



5

6

1 Ryszard Bienert | *The Great War* | Muzeum Sztuki w Łodzi | 2018 | okładka

2 Ryszard Bienert | *Awangarda i państwo* | Muzeum Sztuki w Łodzi | 2018 | okładka

3 Ryszard Bienert | *The Museum of Rhythm* | Muzeum Sztuki w Łodzi | 2017 | okładka

4 Ryszard Bienert | *Superorganizm. Awangarda i doświadczenie przyrody* | Muzeum Sztuki w Łodzi | 2017 | okładka

5 kilku.com [Idalia Smyczyńska i Robert Zając] | *Choreografia: polityczność* | Art Stations Foundation | 2018 | okładka

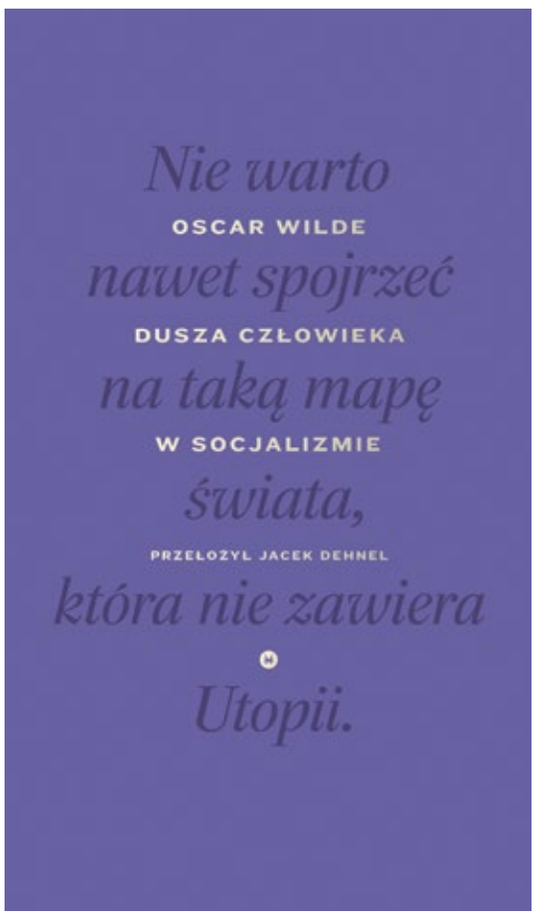
6 Anna Pol | Teresa Torańska | *Smoleńsk* | Wielka Litera | 2013 | obwoluta

Y Monumentalne kompozycje typograficzne na okładkach zaprojektowanej przez Ryszarda Bienerta serii katalogów Muzeum Sztuki w Łodzi są brutalne i jednocześnie wyrafinowane (słowa 'AWANGARDA' oraz 'PAŃSTWO' stoją naprzeciw siebie w domniemanym konflikcie, tytuł 'THE MUSEUM OF RHYTHM' wiruje w tak finezyjny sposób, że 'OF' stanowi odbicie 'THE', a pozostałe dwa wyrazy zostały dynamicznie przesunięte względem siebie, co nadało układowi tytułowy 'rytm'). Litery subtelnie różnią się wielkością (na pierwszy rzut oka trudno dostrzec, że w słowie 'SUPER' zostały zmniejszone, aby można było je wyrównać z podstawą liter 'OR' rozpoczynających drugą część tytułu – słowo 'ORGANIZM').

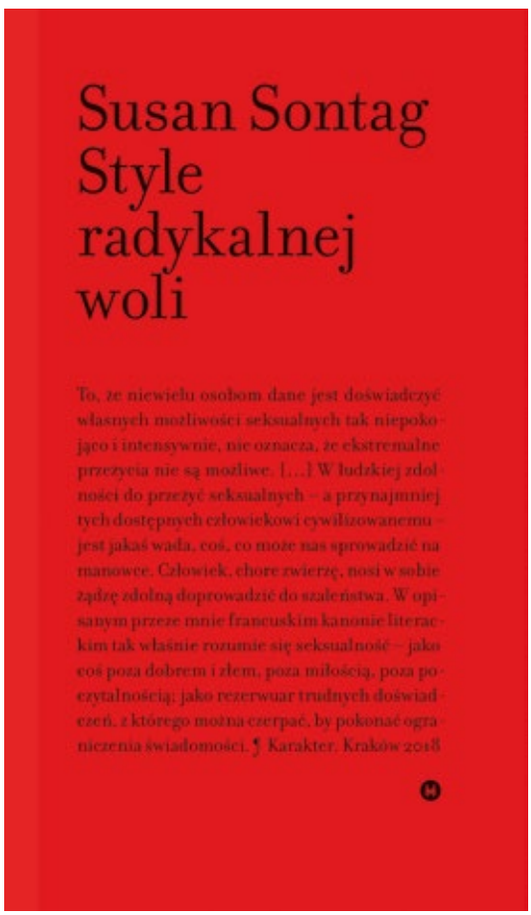
Z Obwoluta książki Teresy Torańskiej *Smoleńsk* (2013), zaprojektowana przez Annę Pol, jest jednym z najlepszych rozwiązań literniczych ostatniego dziesięciolecia. Oparta została na pomyśle bardzo prostym, a zarazem logicznym i z zimną precyzyją odpowiadającym tematowi publikacji.

1

2



3



4

1 **Przemek Dębowski** | Susan Sontag | *Choroba jako metafora. AIDS i jego metafory* | Karakter | 2016 | okładka

2 **Przemek Dębowski** | Susan Sontag | *O fotografii* | Karakter | 2017 | okładka

3 **Przemek Dębowski** | Oscar Wilde | *Dusza człowieka w socjalizmie* | Karakter | 2019 | okładka

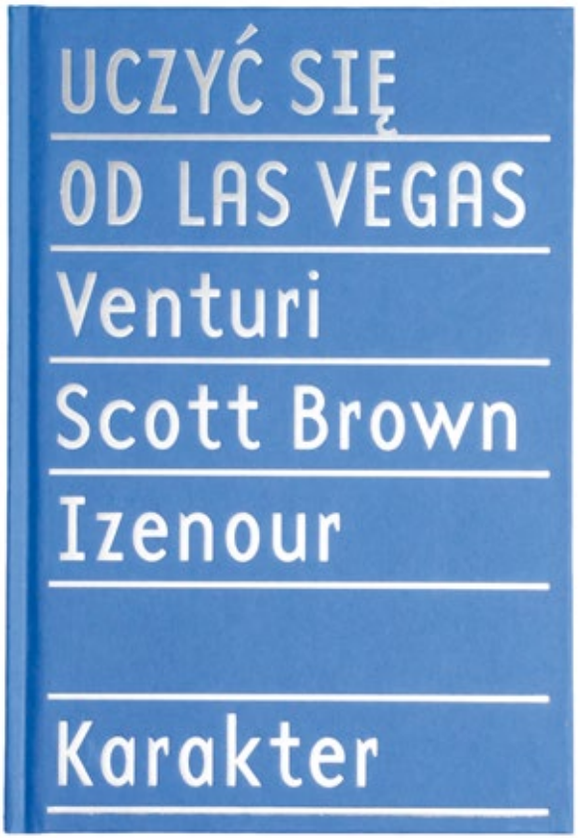
4 **Przemek Dębowski** | Susan Sontag | *Style radykalnej woli* | Karakter | 2018 | okładka

5 **Przemek Dębowski** | Venturi | *Uczyć się od Las Vegas* | Karakter | 2013 | okładka

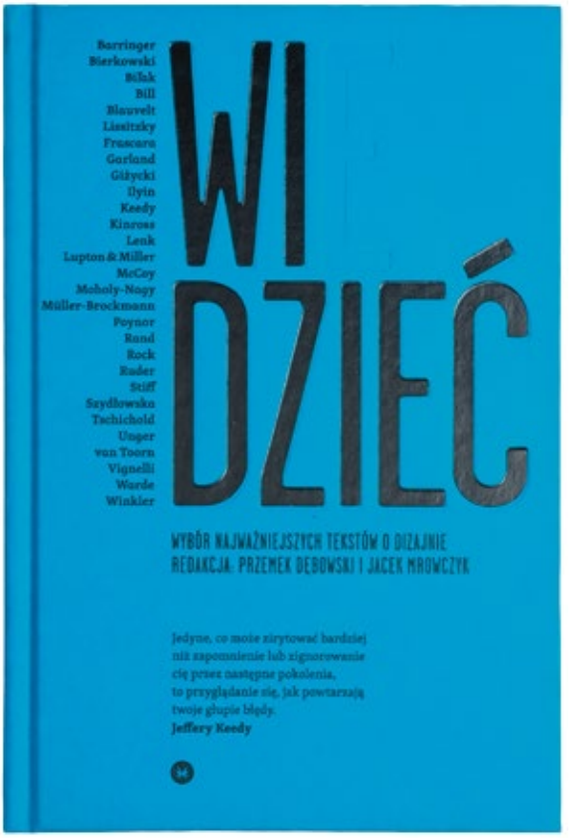
6 **Przemek Dębowski** | *Widzieć / Wiedzieć. Wybór najważniejszych tekstów o dizajnie* | Karakter | 2011 | okładka

7 **Przemek Dębowski** | Virginia Woolf | *Eseje wybrane* | Karakter | 2015 | okładka

8 **Przemek Dębowski** | Marcin Wicha | *Rzeczy, których nie wyrzuciłem* | Karakter | 2017 | okładka


UCZYĆ SIĘ
OD LAS VEGAS
Venturi
Scott Brown
Izenour
Karakter

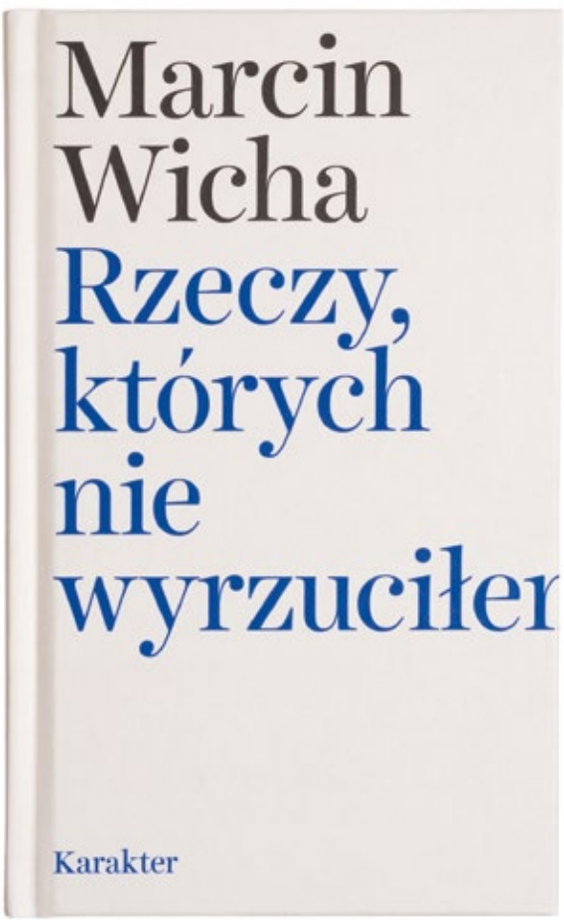
5


Barringer
Bierkowski
Bilak
Bill
Blauvelt
Lissitzky
Frascara
Garland
Giżycki
Ilyin
Keedy
Kinross
Lenk
Lupton & Miller
McCoy
Moholy-Nagy
Müller-Brockmann
Poynor
Rand
Rock
Ruder
Stiff
Szydłowska
Tschichold
Unger
van Toorn
Vignelli
Warde
Winkler
WI
DZIEĆ
WYBÓR NAJWAŻNIEJSZYCH TEKSTÓW O DIZAJNIE
REDAKCJA: PRZEMEK DEBOWSKI I JACEK MROWCZYK
Jedyne, co może zirytować bardziej
niż zapomnienie lub zignorowanie
cię przez następne pokolenia,
to przyglądanie się, jak powtarzają
twoje głupie błędy.
Jeffery Keedy

6

VIRGINIA
WOOLF
ESEJE
WYBRANE
KARAKTER

7


Marcin
Wicha
Rzeczy,
których
nie
wyrzuciłeś
Karakter

8

RESZ

TA

posłowie

1.

Czytelnik dostrzegł może najważniejszy cel, jaki postawiłem sobie przy pisaniu tej pracy, oczywiście oprócz przedstawienia 873 okładek, z których ogromna większość została zapomniana, chociaż na to nie zasłużyła (książka zawiera 924 ilustracji, ponieważ niektóre opracowania przedstawiłem na więcej niż jednej reprodukcji). Tym celem była zachęta do uważnego patrzenia na projekty – takiego, które dostrzega nie tylko cechy formalne opracowania (krój liter, uporządkowanie układu typograficznego albo metodę hierarchizacji tekstów). To, co najciekawsze, kryje się w znaczeniach. Zależnie od kształtu litery mogą być aktorami okładkowej kompozycji – przedstawiać las albo koronki zdobiące suknię damy z końca XIX wieku. Mogą zostać zbudowane przez grafika z odłamów lodowca lub z kiełbasy[A]. Zmiana tytułu może sprawić, że interpretacja tej samej konfiguracji liter i elementów dekoracyjnych na okładce będzie diametralnie różna, co oznacza, że bliźniaczo podobne kompozycje mogą znaleźć się na okładkach książek o krańcowo odmiennej tematyce albo charakterze. Ta sama metoda, na przykład przedstawienie fizjologicznych skutków choroby, może budować metaforę ludzkiego losu albo zagrożenia biegunką.

Przedstawione w niniejszym tomie problemy mogą się stać punktem wyjścia licznych projektów badawczych. Jednym z bardziej obiecujących wydaje się analiza kolejnych edycji tego samego tytułu, do których opracowywane były nowe okładki – takie badanie umożliwi śledzenie warsztatowych, stylistycznych i światopoglądowych przemian zachodzących w sztukach użytkowych (warto dodać, że niekiedy nowy projekt zlecano temu samemu

[A] To kuriozalne opracowanie zostawiłem na koniec, by przypomnieć, że do reprodukcji w książce wybierałem przede wszystkim projekty wysokiej artystycznej próby: odkrywcze, intrygujące, przyciągające wzrok. Ogromna większość okładek literniczych i typograficznych z lat 1944–2019 nawet w części im nie dorównywała.

Zamieszczony pod okładką projekt studentki pierwszego roku wykonany w Pracowni Liternictwa warszawskiej ASP dowodzi, że zrobienie liter z kiełbasy nie jest zadaniem aż tak karkołomnym.

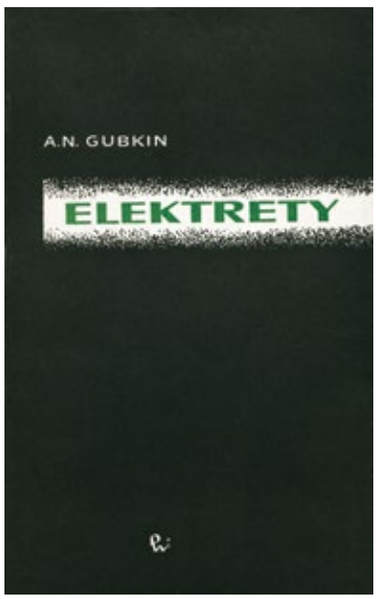
1

2

1 **Elżbieta Zubowska** | Władysław Poszepczyński | *Przetwórstwo mięsa* | Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkolnych | 1980 | okładka

2 **Katarzyna Górska** | praca studencka na Wydziale Grafiki w pracowni prof. Andrzeja Nowaczyka i dr Agnieszki Cieślikowskej | 2017 | projekt liter z kiełbasek

[B] Zaprojektowana przez Stefana Nargiełłę okładka książki Alekseja Nikolaeviča Gubkina *Elektrety* (1963) mogłaby z powodzeniem znaleźć się na tomie współczesnej prozy (taki był mój pierwszy domysł, gdy ją zobaczyłem – dopiero niewielki sygnet oficyny umieszczony u dołu kompozycji wyprowadził mnie z błędu).



1

artyście, który był autorem poprzedniego). Na granicach semantyki sytuują się rozważania nad relacjami między językiem a rzeczywistością prowadzone na podstawie związków między znaczeniem słów i sensem, jaki nadają one towarzyszącym im na okładkach obrazom (albo odwrotnie)[B].

2.

Od dziesięcioleci bardzo niewiele publikujemy wydawnictw poświęconych polskiej sztuce książki. Jeżeli na temat ilustracji w książkach dla dzieci i młodzieży można znaleźć kilka przekrojowych publikacji, to ilustracjom adresowanym do dorosłych czytelników poświęcona została tylko wydana w 1964 roku monografia *Polska ilustracja książkowa* pod redakcją Michała Byliny, Józefa Czerwińskiego i Romana Tomaszewskiego (a i to jedynie w części). Równie ubogi jest wybór książek poświęconych projektowaniu okładek. Poza tomami prezentującymi opracowania nagrodzone w kolejnych edycjach konkursu Najpiękniejsza Książka Roku (przeprowadzanych przez Polskie Towarzystwo Wydawców Książek) warto wskazać monografię podsumowującą zorganizowaną przeze mnie w Gdańsku w 2017 roku konferencję naukową *Najpierw okładka! Polskie okładki książkowe 1944–1970*. Wydawnictwo Artystyczno-Graficzne w zapowiedziach nowości wydawniczych na drugie półrocze 1958 roku ujęło publikację albumową autorstwa Stefana Bernacińskiego *Okładka i obwoluta książki polskiej* (z 400 reprodukcjami, w planowanym nakładzie 5 000 egzemplarzy) – niestety, do edycji nie doszło[1].

O okładkach literniczych i typograficznych nie pisał dotąd w Polsce nikt. Ponieważ nie ma żadnej wyczerpującej bazy ikonografii naszej książki, zmuszony byłem obejrzeć tysiące projektów, z których ułamek wybrałem do publikacji (najważniejszym obszarem moich poszukiwań był polski serwis aukcyjny Allegro). Prekursorski charakter mojej pracy wiąże się z nieuchronną obecnością błędów i uchybień, za które ponoszę wyłączną odpowiedzialność.

1 **Stefan Nargiełło** | Aleksej Nikolaevič Gubkin | *Elektrety* | Państwowe Wydawnictwo Naukowe | 1963 | okładka

3.

Na zakończenie chciałbym zamieścić trzy wyjaśnienia:

1. Zastosowałem w tym tomie trzy rodzaje cudzysłowów. Obok typograficznych („ ”) w ich tradycyjnej funkcji oraz niemieckich (» «) na oznaczenie cytatów w cytatach używałem również cudzysłowów apostrofowych (‘ ’). Służyły one do wyróżnienia pojedynczych liter i słów przywoływanych z tytulariów, na przykład we frazie: „…litera ‘W’ rozpoczynająca nazwisko artysty Piotra Waligóry…”[c]. Rozwiązanie to, choć nie zostało ujęte w regułach polskiej ortografii, wydatnie sprzyja czytelności tekstu.

2. W opisach reprodukcji nie podawałem numeru edycji w przypadku pierwszego wydania książki.

3. Wytłumaczyć chciałbym także decyzję umieszczenia na stronie przytytułowej fotografii Ewy Frysztak w czasie pracy nad obwolutą *Interesów pana Juliusza Cezara* Bertolta Brechta – zdjęcie to reprodukowałem już w tomie *Ballada o dziewczynie. Z Ewą Frysztak rozmawia Janusz Górski*[4]. Jest to jedyne znane mi zdjęcie przedstawiające grafika projektującego okładkę literniczą – dlatego w tym opracowaniu musiało znaleźć się dla niego poczesne miejsce. ■

[c] Adam Wolański w *Edycji tekstów. Praktycznym poradniku* podaje, że „cudzysłów apostrofowy stosowany jest zazwyczaj do wyróżnienia definicji znaczeniowych wyrazów i połączeń wyrazowych w publikacjach filologicznych oraz oznaczania nazw odmian uprawnych […] w publikacjach z zakresu botaniki”[2]. Polska ortografia dopuszcza też zastosowanie go (choć zachodzi to niezwykle rzadko) jako cudzysłowu trzeciego stopnia. Z kolei Barbara Osuchowska w *Poradniku redaktora i autora* dodaje: „Korzystanie z cudzysłowu mniej podlega normom niż używanie jakiegokolwiek innego znaku interpunkcji ze względu na subiektywny charakter funkcji, którą ma on spełnić w tekście autora”[3].

przypisy

o tytule

[1] *Encyklopedia wiedzy o książce*, red. A. Birkenmajer, B. Kocowski, J. Trzynadlowski, Wrocław–Warszawa–Kraków 1971, kolumny 2390–2391.

[2] Ibidem, kol. 1404.

[3] *Ballada o dziewczynie. Z Ewą Frysztak rozmawia Janusz Górski*. Gdańsk–Kraków 2019, s. 71.

[4] J. Mrowczyk, *Niewielki słownik typograficzny*, Gdańsk 2008, s. 108.

[5] Ibidem, s. 75.

[6] Ibidem, s. 75.

[7] F. Trzaska, *Poradnik redaktora*, Warszawa 1976, s. 62.

[8] K. Bułhakowa i in., *Tkanina polska*, Warszawa 1959. Za wskazanie tej edycji dziękuję Jackowi Friedrichowi.

[9] Konstatacja Władysława Tatarkiewicza [za:] *Ilustrowany słownik terminów literackich*, red. Z. Kadłubek, B. Mytych-Forajter, A. Nawarecki, Gdańsk 2019, s. 49.

[10] Ibidem, s. 49–52.

[11] F. Forssman, *Jak projektuję książki*, Kraków 2018, s. 19.

[12] K. Houston, *Ciemne typki. Sekretne życie znaków typograficznych*, Kraków 2015, s. 127–128.

definicje

[1] J. Wojeński, *Technika liternictwa*, Nasza Księgarnia, Warszawa 1951.

[2] S. Bernaciński, *Liternictwo*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1978.

[3] *Encyklopedia książki*, red. A. Żbikowska-Migoń, M. Skalska-Zlat, Wrocław 2017, s. 199.

[4] Ibidem, s. 202.

[5] K. Houston, op. cit., s. 185.

[6] *Encyklopedia książki*, op. cit., s. 199.

[7] E. Gill, *Esej o typografii*, Kraków 2016, s. 71–76.

[8] Za zwrócenie uwagi na to uchybienie dziękuję Markowi Zagańczykowi.

[9] T. Zbierski, *Semiotyka książki*, Wrocław 1978, s. 39

[10] Niepublikowana rozmowa Janusza Górskiego z Mieczysławem Wasilewskim, 2019.

[11] Za próbę odczytania chińskich hieroglifów na okładce tej i następnej książki podziękowanie przyjąć zechce dr Anna Król z Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego.

[12] J. Słomka, *Piękno materialne – piękno duchowe*, „Niedziela łódzka" 26/2003, https://www.niedziela.pl/artykul/16938/nd/Pieknomaterialne-piekno-duchowe; ostatni dostęp 11.09.2020.

[13] *Futura. Die Schrift*, red. P. Eisele, A. Ludwig, I. Naegele, Moguncja 2016, [za:] K. Detjen, *O projektowaniu okładek*, Kraków 2018, s. 22.

[14] R. Reuss, *Perfekcyjna maszyna do czytania. O ergonomii książki*, Kraków 2017, s. 47.

[15] Informacja uzyskana przeze mnie od autorki projektu.

[16] Za krótką recenzję książki podziękowanie przyjąć zechce Barbara Chmielewska z Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego.

[17] *Musimy stworzyć nowy język […] Z Cyprianem Kościelniakiem rozmawia Jacek Szelgejd* [w:] *Kultura – makulatura. Cyprian Kościelniak: ilustracje, plakaty, rysunki,* Warszawa 2017, s. 35–36.

[18] P. Marecki, *Polska przydrożna,* Wołowiec 2020, IV strona okładki.

[19] L. Moholy-Nagy, *Typofoto* [za:] *Zmiana pola widzenia. Druk nowoczesny i awangarda*, Łódź 2014, s. 144.

problemy

[1] Informacja uzyskana przeze mnie od autora projektu.

[2] Informacja uzyskana przeze mnie od autora projektu.

[3] *Ballada o dziewczynie. Z Ewą Frysztak rozmawia Janusz Górski*, Gdańsk–Kraków 2019, s. 81.

[4] Niepublikowana wypowiedź Kuby Sowińskiego dla Fundacji Pracownia, 2019.

[5] K. Wyka, *O „Bibliotece Narodowej" serdecznie*, w: *Almanach Biblioteki Narodowej. W pięćdziesięciolecie wydawnictwa 1919–1969*, Wrocław 1969, s. 94.

[6] *Biblioteka Narodowa 1919–2019. Ksiega jubileuszowa serii*, red. Stanisław Bereś, Wrocław 2019, s. 156.

[7] J. Okopień, *Z książką na ulicę*, „Kultura" 1967, nr 38 [za:] R. Cybulski, *Serie książek kieszonkowych w Polsce w latach 1966–1970*, Warszawa 1972, s. 39.

[8] R. Cybulski, *Serie książek kieszonkowych w Polsce w latach 1966–1970*, Warszawa 1972, s. 4.

[9] Ibidem, s. 46.

[10] Ibidem, s. 77.

[11] Ibidem, s. 57.

[12] Niepublikowana rozmowa Janusza Górskiego z Janem Bokiewiczem, 2019.

[13] Niepublikowana rozmowa Janusza Górskiego z Józefem Wilkoniem, 2019.

[14] Niepublikowana rozmowa Janusza Górskiego z Janem Bokiewiczem, 2019.

[15] H.R. Bosshard, *Reguła i intuicja. O rozwadze i spontaniczności projektowania*, Kraków 2017, s. 34–35.

[16] J. Grochocki, Dlaczego tytuły książek są drukowane w różnych kierunkach? http://jangrochocki.pl/tytuly-ksiazek/; ostatni dostęp 13.09.2020.

[17] F. Forssman, *Jak projektuję książki*, Kraków 2018, s. 20.

[18] R. Reuss, *Perfekcyjna maszyna do pisania. O ergonomii książki*, Kraków 2017, s. 22.

przykłady

[1] *Najpierw okładka! Polskie okładki książkowe 1944–1970*, red. J. Górski, P. Sitkiewicz, Gdańsk 2017, s. 62–63.

[2] Katalog wydawniczy Wydawnictwa Stanisław Cukrowski, Warszawa 1933, https://www.worldcat.org/title/biblioteka-nowoci-w-warszawie-daje-rocznie-52-ksiki-oraz-tytuem-bezpatnej-premji-jedn-dwutomow-ksik-darmo-prospekt/oclc/956611411.

[3] P. Rypson, *Czewony monter. Mieczysław Berman: grafik, który zaprojektował polski komunizm*, Kraków 2017, s. 237.

[4] Ibidem, s. 63.

[5] J. Olkiewicz, *Blaski i braki okładek*, „Projekt" 1957, nr 6, s. 26.

[6] Ibidem, s. 26.

[7] *Najpierw okładka!*, op. cit., s. 78–79.

[8] Ibidem, op. cit., s. 68–70.

[9] *Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych w Krakowie 1949–1955. Przeszłość. Stan Obecny. Zamierzenia. Organizacja*, Kraków 1949, s. 3.

[10] *Najpierw okładka!*, op. cit., s. 75.

[11] Z. Schubert, *Plakat*, [w:] *Odwilż. Sztuka ok. 1956 r.*, pod red. P. Piotrowskiego, Poznań 1996, s. 122.

[12] E. Repucho, *Typografia kompletna. Kultura książki w tworczości Leona Urbańskiego*, Wrocław 2016, s. 51.

[13] Ibidem, s. 144.

[14] E. Gill, op. cit., s. 37.

[15] Ibidem, s. 31–37.

[16] *Musimy stworzyć nowy język*, op. cit., s. 58.

posłowie

[1] Za podzielenie się ze mną tą informacją podziękowania przyjąć zechce Paweł Starzyński.

[2] A. Wolański, *Edycja tekstów. Praktyczny poradnik*, Warszawa 2008, s. 190.

[3] B. Osuchowska, *Poradnik redaktora i autora*, Warszawa 1988, s. 101.

[4] *Ballada o dziewczynie,* op. cit., s. 28.

indeks projektantów

Pogrubioną czcionką wyróżniono strony, na których znajdują się reprodukcje okładek autorstwa danego projektanta

Adamski Jerzy 156, **157**
Antuszewicz Maria **328**, 329
Arturo Mario 175, **175**

Babicz Tadeusz **265**
Banachowicz Mariusz **174**
Baraniak Stanisław **269**
Barącz Jolanta 108, **108**
Barbaro Jakub de **118**
Barecki Andrzej 40, **41**, 98
Baro Piotr 66, **66**
Bartłomiejczyk Edward 235
Batory Michał **381**
Be zob. Bokiewicz Jan
Berezowska Teresa 220, **220**
Berlewi Henryk 211
Berliński Marek **331**
Berman Mieczysław 44, **45**, 146, 171, **171**, **234**, 235, 236, **236** (?), 237, 243, 248
Bernaciński Aleksander **240**

Bernaciński Stefan 11, 103, **103**, **240**, 279, **279**, **374**, 400
Białoskórski Henryk 36, **37**, **267**, **375**
Bielecki Czesław 351
Bienert Ryszard 111, **111**, 114, **114**, **117**, 199, **199**, 224, **225**, **394**, 395
Bieniek Józef Czesław 65, **66**, 78, **79**, 154, **154**, **155**, **242**
Biernat Barbara **35**, 36
Blichewicz Kazimierz 178, **178**
Błahuta Katarzyna **382**
Bobrowski Zygmunt 33, **34**, 36
Bocianowski Bohdan 69, **69**
Bodoni Giambattista 237
Bokiewicz Jan (pseud. Be) 6, 38, **39**, **59**, 74, **74**, 76, 92, **92**, 134, 135, **135**, 167, 170, **170**, 171, 178, **179**, 197, **197**, **206**, 207, 315, 316, 333, 335, 339, **340–352**, 341, 343–348, 351, 352, **359**, **372**, , **379**, 381, **382**

Booth Darren **174**
Borecki Andrzej 154, **154**
Boryska Anna 57, **57**
Bossfard Hans Rudolf 214
Bruchnalska Lidia **180**
Bruchnalski Janusz 176, **176**, 177, **177**, 180, **180**, **196**, 197, 211, **308**, **309**, **358**
Brudzewski R. 29, **29**
Brycht Małgorzata 215
Brykczyński Władysław 110,112, **112**, 139, 155, **155**, 156, **156**, 190, **191**, **202**, 203, 286, 314–319, **314–319**, 321, **368**
Brykolski Mikołaj **331**
Buszewicz Maciej 63, **63**, 64, **206**, 207, **356**, **360**, 361, **361**
Butenko Bohdan **292**
Byczewska Magdalena **386**
Bylina Michał 400
Bytoński Przemysław **322**

Chejfec Leon 235, **235**
Cherka Jerzy 75, **75**, 76, **82**, 83, 84, **85**, 108, **108**, **272**, **294**, **323**
Chmielewska Agata **355**
Chodurski Jerzy 227, **227**
Chojna Elżbieta **387**
Chrucki Wiktor 87, **87**
Cieślewicz Roman **358**
Czaczko Zdzisław **234**, **235**
Czarnecki Zbigniew 128, **128**, 315, **334**, 335, **336**, **337**, **365**
Czerny Henryk 232
Czerwiński Józef 400
Czuż Anna **379**

Darowska Zofia 42, **42**, 58, **58**, 77, **77**, **105**, 106, 182, **182**, **183**, 302–304, **302–305**
Darowski Andrzej 77, **188**, 189, **189**, **300**, **301**, 302–304, 389
Dąbrowska Krystyna 293, **293**

Desput Gerard 190, **190**, **333**
Dębowski Przemek 38, **38**, 46, **46**, 207, **207**, 381, **388**, **396**, **397**
Dobrowolski Krzysztof 83, **83**
Dolna Maria 28, **28**, 29, 104, **104**
Dudek Agata **385**
Dziadkowiec Michał 187, **187**

Engler Ewa **384**

Fangor Wojciech 5, 221
Forssman Friedrich 9, 215
Freudenreich Emilia 18, **19**
Freudenreich Marek 178, 330
Freudenreich Romana 219, **219**
Freudenreich Wojciech 127, **127**, 160, **161**, 178, **178**, **179**, 195, **195**, 210, **210**, 211, **211**, 333, **334**, 335, **335**, 351, 352, **360**, 361, **365**
Frysztak (Frysztak-Lubelska, Frysztak-Witowska) Ewa 2, 5, 81, **81**, 90, 95, 104, **104**, 105, **106**, 107, **107**, 110, **110**, 142, **142**, 144, **144**, 147, **147**, 167, 172, **172**, 213, **213**, 214, 250, **251**, 252, 254, **254–262**, 256, 259, 260, 264, 401

Ganczarski Antoni 141, **141**
Gawryś Mateusz **327**
Gerhardt Bronisław 26, **27**
Gill Eric 16, 329
Gołubiewowa Janina 215, **215**
Gołuch Wiesław 123, **123**
Gosiewska Anna **331**
Górska Katarzyna **399**
Górski Janusz 6, 8, **13**, 40, **40**, **41**, 42, **116**, 117, 120, **120–122**, 123, 136, **136**, 197, **197**, **198**, 199, **206**, 207, 254, 265, 259, 260, 302–304, 314–319, 341–348, 351, 352, 362–364, 381, **392**, **393**
Grabiański Janusz 67, **67**, **244**, 277, **277**, **309**
Grabias-Banaszewska Katarzyna **388**, 389
Grabowski Jerzy **295**
Grabowski Tadeusz **284**
Gratkowski Stanisław **268**
Grupa Projektor **115**
Gucewicz Andrzej **295**
Gurda Jerzy **309**
Gustowska Izabella 224

Hahn Nikola 59, **59**
Hałajkiewicz Kazimierz 130, **130**, 155, **155**, **322**
Heidrich Andrzej 18, **18** (?), 20, **20**, **64**, 65, **105**, 106, 134, **134**, 136, **263**, **266**, **306**, 315, 317, **320**, 321, **366**, **368**
Heydrich Jan **313**
Hilscher Hubert **356**
Hiszpańska Maria **202**, **202**
Hollender Jan 168, **168**, **244**
Hołdanowicz Leszek 88, **88**
Houston Keith 9

Ihnatowicz Maria 65, **65**
Iwańczak Wojciech 89, **89**

Jandura Michał **386**
Januszewski Zenon **306**, **313**, **368**
Jarco Joanna **380**
Jaworowski Jerzy **21**, 22, 38, 39, **39**, 132, **132**, **133**, 184, **184**, 185, **185**, **215**, 216, **246**, **280**, 281, **281**, **294**, **306**, 315, **320**, 321
Jopkiewicz Joanna **110**, 111, 115, **115**
Jurakowska-Nowicka Zofia 27, **28**, **238**
Jurkowski Zbigniew 232
Juszkiewicz Grażyna **44**, 45

Kaczyński Michał **385**
Kaćma Anna 158, **159**
Kaćma Leszek 158, **159**
Kaja Zbigniew 48, 49, **49**, 51, 74, **74**, 76, 124, 171, **171**, **278**, **306**
Kajanek Bożena **290**
Kajzer Ryszard **380**
Kalicki Witold **11**
Kałużny Maksymilian **238**
Karłowski Eustachy Lech **285**
Kasten-Pszczółkowska Barbara 76, **76**, 77
Kaźmierczyk Stanisław 33, **34**, 36, 57, **57**, **273**, **290**
Kempkiewicz Jerzy (?) **324**, 325
Kępkiewicz Jerzy 33, **34**, 35, 36, 72, 76, **76**, 77, 86, **86**, 87, 136, **137**, 138, **138**, 141, 195, **195**, 221, **221**, **276**, **282**, **283**, **324** (?), 325, **327**
Kilku.com zob. Smyczyńska Idalia, Zając Robert
Klonowski Teodor **152**, **153**, 154
Kluska Stanisław **268**
Kobak Tadeusz **68**, 69

Kobza Alicja **388**
Komorek Dariusz 96, **96**
Konarzewska Barbara 69, **69**
Korczak Jadwiga **326**
Kosiński Wiesław **154**, 155
Kościelniak Cyprian 96, **354**, **356**, 357, 385
Kowalczyk Mieczysław **203**, 205, 217, **217**
Kowalewska Bożena 218, **219**
Kowalewski Andrzej **326**
Kowalewski Andrzej Antoni 144, **145**, 146, 212, **212**, **268**
Kozakiewicz Barbara **222**, 223
Krajewski Andrzej 65, **65**, 90, 333
Krotkiewska Elżbieta zob. Murawska Elżbieta
Krzysztoforski Andrzej 194, **194**
Kucharczyk Justyna 383, **383**
Kucharczyk Rafał **380**
Kulik Ireneusz 123, **123**
Kuryłowicz Andrzej **391**
Kwiatkowska Joanna **391**

Lange Grażka 40, 98, **99**, **384**, 385
Lange Rudolf 8, **8**
Laszuk Grzegorz 214, **214**, 215
Lenart Bonawentura 11
Lenica Jan 269
Lenk Krzysztof 329, 330
Leprince Daniel 174, **174**
Lerman Halina 226, **226**
Lessaer Jan 123, **123**
Lewandowski Janusz 113, **113**
Lewiński Włodzimierz 82, **82**, 90, **91**
Libera Zbigniew 383
Lipiński Eryk 232
Lissitzky El (właśc. Łazar Markowicz Lisicki) 239
Loos Adolf 335

Łajming Włodzimierz **265**
Łącki Aleksander **238**
Łubieński Andrzej **355**
Łubniewski Andrzej **332**
Łukaszewski Andrzej 227, **227**

Machowiak Aleksandra zob. Mizielińska Aleksandra
Maciejowski Marcin **385**
Majewski Lech 48, **48**
Majewski Tomasz **387**
Malak Daniel **175**
Malicka Daria **379**
Małecki Maciej **391**
Mann Marek **372**
Marczewska Joanna 218, **218**
Markiewicz Wojciech 219, **219**
Markowski Marcin 109, **109**
Maryniak Michał 181, **181**, 226, **226**
Mądzik Leszek 330, **331**
Michaluk Tadeusz 42, **44**, 45, 190, **190**, **323**
Miklaszewski Jan Samuel 29, 30, **31**, **233**, **242**, 252, **252**, **253**, **265**, 286, 315, 316, 318, 319
Mikołajczuk Ireneusz **372**
Milach Zdzisław **365**
Miodońska Krystyna 54, **54**, 77, 78, **78**, 202, **202**
Misiek Jan 186, **186**
Mizielińska Aleksandra (z domu Machowiak) **390**
Mizieliński Daniel **390**
Młodożeniec Jan 30, **32**, 36, 39, **39**, 42, 90, **91**, **129**, 130, 149, **149**, 185, **185**, 231, **270**, 271, **271**, 296, **297–299**, **309**, **310**, 315, 316, **332**, 363
Młodożeniec Piotr **62**, **353**
Młodzianowski Adam 125, **125**, **307**, **332**
Moholy-Nagy László 100
Mondrian Piet 221
Morawski Włodzimierz **338**
Mroszczak Józef **312**, **313**, **324**, 325
Mrowczyk Jacek 5, 6, **388**
Mróz Daniel **278**, 279
Murawska Elżbieta (z domu Krotkiewska) 84, **84**, 85, 208, **209**, 286, **286**, **287**
Murawski Marian 117, **117**

Nagel Stanisław 93, **93**
Nargiełło Stefan 60, **61**, 97, **97**, **359**, 400, **400**
Naruszewicz Maria **222**, 223
Naudin Bernard 158, 159
Nerwiński Cezary 73, **73**, 138, 139, **139**, 140, **140**, **141**
Neugebauer Jacek **153**, **354**

Niedzielska Barbara 221, **221**
Niedzińska Justyna 97, 98
Niemirski Tadeusz 25, 26, **26** (?), 53, **53**, 144, **145**, 146
Nita Kazimierz 279
Noviki (studio) 107, **107**
Nowacki Zenon **222**, 223
Nowak Małgorzata **385**

Okołów Leszek 78, **79**
Oleś Robert **16**
Olkiewicz Jerzy 263
Orłowski Mieczysław **204**, 205, 207

Pałka Julian 296, **296**, **324**, 325
Panczakiewicz Paweł **382**
Pasierska Agnieszka 98, **99**
Pawlak Paweł **338**
Pawłowski Marek 389, **389**
Piątek Tadeusz **266**, **285**
Piekarski Andrzej **338**, 347, **373**
Pietrzyk Tadeusz 60, **60**, **324**, **334**
Pilich Andrzej 46, **47**, **374**
Płuciennik Krzysztof 218, **218**
Pochwalska Barbara 85, **85**, **124**, 125, **321**
Podgórski Czesław **272**
Pokora Mirosław 86, **86**, 87, 100, 101, **101**, 146, **146**, 147, **203**, 205
Pol Anna 62, 174, **174**, **395**
Porada Stanisław 228, **228**
Porada Zenon **228**, 229
Pracownia d2d zob. Oleś Robert, Totoń Elżbieta
Pracownia Teren Prywatny 201, **201**
Procajłowicz Antoni 158, **158**, **159**, 160
Prokulewicz Roman 35, **35**, 36, 186, **186**, **272**
Przybylski Lech **150**, 151, **151**, 211, **211**, 247, **247**
Przybyszewski Jacek 70, **70**, 128, **129**, **338**, **339**, **354**, **355**
Pucek Antoni **45**

Radziejowski Andrzej 190, **190**
Rayski Łukasz 36, **36**, **380**
Renner Paul 60
Rodczenko Aleksandr 239
Romańczuk Mieczysław **332**

Rosiek Stanisław (pseud. Stanisław Salij) 42, **120**, **121**, **200**, 201, **201**, 381, 390, **391**
Rosocha Wiesław 172, **173**, 190, **191**
Rozwadowski Jerzy 92, **92**, **374**
Rudnicki Marek 105, 169, **169**, **242**, 243, **243**, **245**, 250, 252, **253**, 254, **254**, **262**, 264
Ruducha Kacper 247, **247**
Rudziński Andrzej 16, 17, **17**, 157, **157**, 315
Rychlicki Zbigniew 205, **205**, **241**
Rzepecki Stefan **269**, **273**, **321**
Rzeżucha Eugeniusz 194, **194**

Sadowska Zofia 250, **251**
Salamon Ewa 167, **167**
Salij Stanisław zob. Rosiek Stanisław
Siemaszkiewicz Witold 114, **114**, 383, **383**
Sikora Jan 68, **68**, 69
Skraińska Helena 18, **18**
Skrobacki Mieczysław 51, **51**
Słomczyński Jan **234**
Smyczyńska Idalia 111, **111**, 112, **384**, 385, **390**, **395**
Snarska Irena 208, **208**
Sobczyk Marek **386**
Sobczyński Robert **326**
Sopoćko Konstanty Maria **131**, 132, 316
Sosnowski Kajetan 192, **192**
Sowiński Kuba **50**, 51, **51**, 70, **70**, **71**, 118, **118**, 119, **119**
Stachurski Marian 69, 74, **74**, 90, 126, **126**, 127, 146, **165–167**, 167, **274**, **275**, 315
Stankiewicz Teresa **52**, 53, **53**
Stanny Janusz 72, **72**, 79, 80, **80**, **244**, **246**, 247, 296, **297**, 351, 363
Stańczyk Marek 223, **223**
Stańczykowski Władysław 220, **221**
Starowieyski Franciszek **212**, 213
Staszewska Danuta 160, **161**, 172, **173**, **262**, **263**, 264
Stażewski Henryk 211
Stefaniec Wojciech **379**
Stefanowski Aleksander 25, **26**, 46, **47**, **88**, 89, 108, 169, **169**, 250, **251**, **261**, **262**, 264, **264**, **375**
Stiepanowa Warwara 239
Strumiłło Andrzej 108, **109**, **150**, 151, **151**, 217, **217**, **292**
Strzemiński Władysław 211

Studio 1 & 1 333
Studio Anter 97, **97**
Syta Karol **284**
Szaybo Rosław 80, **80**
Szczerbińska Barbara 54, **54**, 55, **55**, 56, 75, **75**, 226, **227**
Szczuka Mieczysław 211, 239
Szostak Jerzy 220, **220**
Szrajber Aleksander Jerzy 62, **62**
Sztuka Marian 212, **212**, **376**

Śliwiński Jan 78, **78**, 89, **89**, **162–164**, 164, 165, **237**, **245**, **288**, 289, **289**, **294**, **372**
Śliwka Karol 142, **143**, **325**
Świerzy Waldemar 180, 181, **181**, 296, **296**
Świętochowski Ryszard 113, **113**
Święty Antoni **234**, **235**

Terechowicz Włodzimierz 181, **181**, 216, **216**, 217, 224, **224**, **327**
Tomaszewski Henryk 90, 231, 248, **248**, **249**, **310**, **311**, 315, 351, **369–371**
Tomaszewski Roman 400
Topolewski Zdzisław 315, 317, 342
Totoń Elżbieta 16, **16**, 160, **160**
Töpfer Krystyna 78, **78**, 90, **90**
Töpfer Stanisław **322**, **375**
Treutler Jerzy 192, **192**, 193, **193**, **356**
Truszkowski Adam **222**, 223
Turbaczewska Maria **375**
Tuszewski Tadeusz 314, 315
Twardoch Ryszard **272**, **293**
Tyczkowski Krzysztof 199, **199**

Urbański Leon 17, 22, **23–25**, 24, 25, **112**, 113, **113**, 115, **115**, 329, 351, **367**

Wajda Marek **354**
Wasik Anita **384**, **389**
Wasilewski Mieczysław 42, **43**, 152
Weiss A. 87, **87**
Wenzel Wojciech 46, 47, **48** (?), **244**
Wernerowa Wanda 67, **67**
Węzel Wojciech (?) 46, 47, **48**
Wilkoń Józef 94, **94**, **95**, 110, 167, 269, 362–364, **362**, **364**
Wiśniewski Mieczysław 148, **148**, **320**
Witkowska Krystyna **292**
Witz Ignacy 98, **98** (?)
Wodzicka Janina **242** (?)
Wojeński Jan 11
Wysocki Janusz 183, **183**, **379**, 381

Zadworny Marek 378, **378**
Zafryki zob. Młodożeniec Piotr, Sobczyk Marek
Zagórski Stanisław **268**, 293, **293**
Zając Robert 111, **111**, 112, **384**, 385, **390**, **395**
Zamecznik Stanisław 333
Zbijewski Jerzy 29, 30, **30**, **291**, **294**
Zdanowicz Piotr **386**
Zelek Bronisław 181, 330
Zieliński Krystyn 73, **73**, 80, **81**, **290**
Zielonka Edward 56, **56**
Ziemka Zygmunt 48, 49, **49**, 323, **323**
Zubowska Elżbieta **399**
Zygmanowski Jan **265**

Żaczek Waldemar 92, 93, **93**, **131**, 132, 229, **229**
Żakowski Stanisław 30, **33**, 36, **278**, **285**
Żarnower Teresa 211, 239
Żądlak Mieczysław 56, **56**, 57
Żbikowski Maciej 203, **203**
Żebrowski Adam 60, **60**

skrócona bibliografia

70 na 70. Projektowanie graficzne w PWM *w latach 1945–2015*, Kraków 2015.
Andry Ewa, *Wokół książki*, „Projekt" 1985, nr 5.
Andrzej Krajewski: moje okładki, red. T. Klepacz, Warszawa 2014.
Andrzej Strumiłło. Ilustracje, Gdynia 2018.
Artyści polskiej książki. 50 lat konkursu Polskiego Towarzystwa Wydawców Książek, Warszawa 2009.
Ballada o dziewczynie. Z Ewą Frysztak rozmawia Janusz Górski, Gdańsk–Kraków 2019.
Bednarczuk Eugeniusz, *Graficzny rozwój litery*, Warszawa 1956.
Bernaciński Stefan, *Liternictwo*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1978.
Bibliografia publikacji Wydawnictwa Literackiego 1953–1962, Kraków 1963.
Biliński Lucjan, *Zarys ruchu wydawniczego w Polsce Ludowej*, Warszawa 1977.
Cybulski Radosław, *Serie książek kieszonkowych w Polsce w latach 1966–1970*, Warszawa 1972.
Encyklopedia książki, red. A. Żbikowska-Migoń, M. Skalska-Zlat, Wrocław 2017.
Encyklopedia wiedzy o książce, red. A. Birkenmajer, B. Kocowski, J. Trzynadlowski, Wrocław–Warszawa–Kraków 1971.
Górski Janusz, *Jak ktoś mógł na to pozwolić! Z twórcami polskiej szkoły grafiki rozmawia Janusz Górski*, Gdańsk 2011.
Grafika w książkach „Naszej Księgarni", Warszawa 1964.
Ilustracje w książkach „Naszej Księgarni", Warszawa 1972.
Jan Bokiewicz. Papiery, Warszawa 2002.
Jan Młodożeniec, Warszawa 2000.
Jerzy Jaworowski. 1919–1975. Rysunek i grafika książkowa, Warszawa 1977.
Józef Wilkoń [Lustro i promyk]. Z Józefem Wilkoniem rozmawia Janusz Górski, Gdańsk 2019.
Katalog „Iskier" 1952–1972, Warszawa 1973.
Katalog „Iskier" 1973–1982, Warszawa 1988.
Kowalska Barbara, *Wybór asortymentu czcionek*, „Litera" 1966, nr 7.
Librorum in Polonia Editorum Deliciae, czyli wdzięk i urok polskiej książki, Warszawa 1974.
Machowiak Aleksandra, Mizieliński Daniel, *Tysiąc polskich okładek*, Warszawa 2011
Mieczysław Wasilewski. Plakaty &…, Warszawa 2018.
Mieczysław Wasilewski versus Janusz Górski, Gdańsk 2018.
Morawska Aniela, *Serie wydawnicze w Polsce Ludowej*, Warszawa 1971.
Mrowczyk Jacek, *Niewielki słownik typograficzny*, Gdańsk 2008.

Musimy stworzyć nowy język […] Z Cyprianem Kościelniakiem rozmawia Jacek Szelgejd [w:] *Kultura – makulatura. Cyprian Kościelniak: ilustracje, plakaty, rysunki*, Warszawa 2017.
Na szkle malowane. Z Adamem Kilianem rozmawia Janusz Górski, Gdańsk 2016.
Najpierw okładka! Polskie okładki książkowe 1944–1970, red. Janusz Górski, Piotr Sitkiewicz, Gdańsk 2017.
Najpiękniejsze książki. 40 Konkursów Polskiego Towarzystwa Wydawców Książek 1957–1999, Warszawa 2000.
Ogólnopolska wystawa grafiki książkowej, Warszawa 1967.
Okładki i obwoluty książek, „Projekt" 1958, nr 2.
Olkiewicz Jerzy, *Blaski i braki okładek*, „Projekt" 1957, nr 6.
Polska ilustracja książkowa, Warszawa 1964.
Poznańska Drukarnia Naukowa. Wzory czcionek, Poznań 1954.
Repucho Ewa, *Typografia kompletna. Kultura książki w tworczości Leona Urbańskiego*, Wrocław 2016.
Rypson Piotr, *Czewony monter. Mieczysław Berman: grafik, który zaprojektował polski komunizm*, Kraków 2017.
Stopa-Pielesz Ewa, *Estetyka w typografii wobec postulatu czytelności,* Kraków 2009.
Szántó Tibor, *Pismo i styl*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1986.
Sztuka książki. Obwoluta. Okładka, Zamość 1987.
Tomaszewski Andrzej, *Architektura książki dla wydawców, redaktorów, poligrafów, grafików, autorów, księgoznawców i bibliofilów*, Warszawa 2011.
Tomaszewski Andrzej, *Leksykon pism drukarskich*, Warszawa 1996.
Wojeński Jan, *Technika liternictwa*, Nasza Księgarnia, Warszawa 1951.
Wróblewska Danuta, *Architektura książki*, „Projekt" 1963, nr 5.
Wróblewska Danuta, *Polska grafika współczesna. Grafika warsztatowa. Plakat. Grafika książkowa. Grafika prasowa*, Warszawa 1988.
Współczesne polskie drukarstwo i grafika książki. Mały słownik encyklopedyczny, Wrocław 1982.
Współczesne polskie introligatorstwo i papiernictwo. Mały słownik encyklopedyczny, Wrocław 1982.
Wzornik czcionek Drukarni Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 1965.
Zbierski Teodor, *Semiotyka książki*, Wrocław 1978.

Szczególnie wiele zawdzięczam pierwszej redaktorce książki – Elżbiecie Pałasz. Dziękuję.

Specjalne podziękowania za pomoc w gromadzeniu materiałów do książki zechcą przyjąć Wiesław Uchański, prezes Wydawnictwa „Iskry", i Agnieszka Dziewulska, redaktorka tej oficyny.

spis rzeczy

4 o tytule

10 definicje

102 problemy

230 przykłady

231 ancien régime: 1944–1955
250 rewolucja: 1956–1970
254 ANEKS 1: rozmowa z Ewą Frysztak
302 ANEKS 2: rozmowa z Zofią Darowską
314 ANEKS 3: rozmowa z Władysławem Brykczyńskim
330 nowoczesność: 1971–1989
341 ANEKS 4: rozmowa z Janem Bokiewiczem
362 ANEKS 5: rozmowa z Józefem Wilkoniem
378 ponowoczesność: 1990–

398 reszta

399 posłowie
403 przypisy
405 indeks projektantów
410 skrócona bibliografia

REDAKCJA
Elżbieta Pałasz, Agnieszka Dziewulska

KOREKTA
Elżbieta Pałasz

INDEKS
Agnieszka Dziewulska

PROJEKT GRAFICZNY
Janusz Górski

DTP
Krzysztof Gotowicki

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego
pochodzących z Funduszu Promocji Kultury

© Janusz Górski, 2019
© Fundacja Pracownia, 2019

ISBN 978-83-953727-4-2
CZYSTYWARSZTAT

www. czystywarsztat.pl

ISBN 978-83-953727-4-2

biblioteka
pod redakcją
Janusza
Górskiego