

Uniwersytet Wrocławski
Wydział Filologiczny
Instytut Informacji Naukowej i Bibliotekoznawstwa

Nr indeksu: 264918

Agata Barszczewska

Inspiracje dawną książką w twórczości typograficznej
Andrzeja Tomaszewskiego

Praca licencjacka napisana
pod kierunkiem dr Ewy Repucho

Wrocław 2016

**University of Wrocław
Faculty of Philology
Institute of Library and Information Science**

Student no: 264918

Agata Barszczewska

**Inspirations from old books in typographical projects
by Andrzej Tomaszewski**

**Bachelor thesis written
under supervision of dr Ewa Repucho**

Wrocław 2016

Abstrakt

Barszczewska Agata, *Inspiracje dawną książką w twórczości typograficznej Andrzeja Tomaszewskiego*. Praca licencjacka pod kierunkiem dr Ewy Repucho, Wrocław [2016], s. 59, 47 poz bibl., 2 aneksy, 9 il.

W pracy przedstawiono dorobek piśmienniczy Andrzeja Tomaszewskiego, ze szczególnym zwróceniem uwagi na inspiracje dawną książką w twórczości typograficznej. Szczegółowej analizie poddano elementy typografii historycznej (pismo, format, kolumny, marginesy, zdobniczy materiał typograficzny), które z powodzeniem stosowane są we współczesnym projektowaniu. Uzupełnieniem rozważań teoretycznych jest analiza kilku wybranych edycji, zaprojektowanych przez Tomaszewskiego, w których inspiracje historyczne są doskonale widoczne.

Słowa kluczowe: Andrzej Tomaszewski, typografia, typografia historyczna, edytorstwo, pismo, księga rękopiśmienna, inkunabuł, projektowanie książki, estetyka druku

Spis treści

Abstrakt	3
Wstęp	5
Rozdział I. Andrzej Tomaszewski – typograf, redaktor, poligraf, drukarz	7
Rozdział II. Definicja typografii według Andrzeja Tomaszewskiego	12
Rozdział III. Projektowanie w teorii	15
1. Różnice pomiędzy składem ręcznym i komputerowym	16
2. Historia książki jako inspiracja dla współczesnej typografii	18
2.1. Pismo	18
2.2. Format, kolumny, marginesy	24
Rozdział IV. Projektowanie w praktyce	28
1. Charakterystyka wybranych edycji	31
1.1. <i>Inkunabuły w zbiorach Biblioteki Wyższego Seminarium Duchownego w Pelplinie i Komentarz do faksymile pelplińskiej „Biblii” Gutenberga</i>	31
1.2. <i>Wspólne gniazdo. W millenium zjazdu gnieźnieńskiego</i>	32
1.3. Inne projekty	33
Zakończenie	35
Bibliografia	37
Indeks pojęć	40
Aneks 1. Bibliografia prac i artykułów autorstwa Andrzeja Tomaszewskiego	41
Aneks 2. Materiał ilustracyjny	48

Wstęp

Do tej pory nie powstała przekrojowa praca dotycząca twórczości typograficznej Andrzeja Tomaszewskiego. W literaturze poruszane były jedynie pojedyncze aspekty jego działalności. Na szczególną uwagę zasługują artykuły *Powrót do przeszłości. Inspiracje dawną książką we współczesnej typografii*¹ autorstwa prof. dr hab. Katarzyny Krzak-Weiss oraz *Roman i Andrzej Tomaszewski w niewoli książek*² dr Agnieszki Chamery-Nowak. Autorki w sposób wyczerpujący przedstawiły najważniejsze kwestie związane z życiem i twórczością Tomaszewskiego, omawiając stosunek typografa do wybranego zawodu oraz analizując wybrane jego publikacje. Kolejnym wartościowym źródłem są wywiady przeprowadzone z Andrzejem Tomaszewskim przez Roberta Świątkę³, Monikę Pest⁴, Jakuba Frołowa⁵ i Irenę Jankowską-Woźniak⁶. Informacje o Andrzeju Tomaszewskim pojawiają się także czasem w opracowaniach dotyczących Romana Tomaszewskiego, jednak są one szczątkowe. Wykorzystana została także strona internetowa, stworzona przez przyjaciół Tomaszewskiego, z której pochodzi materiał ilustracyjny.

Istotnym problemem było także zebranie bogatego dorobku piśmienniczego Tomaszewskiego. Umożliwiła to kwerenda przeprowadzona w *Bibliografii Zawartości Czasopism*⁷, a także w *Bibliografii wydawnictw Ciągłych*⁸ i *Bibliografii Wydawnictw Ciągłych Nowych, Zawieszonych i Zmieniających Tytuł*⁹. W wyniku przeprowadzonej kwerendy stworzono zestawienie liczące 130 artykułów napisanych przez Andrzeja Tomaszewskiego i opublikowanych w polskich czasopismach naukowych i branżowych. Pozostałe artykuły wyszukano poprzez analizę kilkunastu roczników „Poligrafiki” i „Wydawcy”, co łącznie dało liczbę 176 artykułów na ponad dwieście

¹ K. Krzak-Weiss, *Powrót do przeszłości. Inspiracje dawną książką we współczesnej typografii* [w:] W poszukiwaniu odpowiedniej formy. Rola wydawcy, typografa, artysty i technologii w pracy nad książką, Wrocław 2012, s. 233–245

² A. Chamery-Nowak, *Roman i Andrzej Tomaszewski w niewoli książek* [w:] W poszukiwaniu odpowiedniej formy. Rola wydawcy, typografa, artysty i technologii w pracy nad książką, Wrocław 2012, s. 217–231

³ R.S. Świątek, *Rozmowa z Andrzejem Tomaszewskim. Spotkanie pierwsze*, 2009, <http://rafal.towarzysze.com/rozmowa-z-andrzejem-t-1/> [dostęp: 25.11.2015]; R.S. Świątek, *Rozmowa z Andrzejem Tomaszewskim. Spotkanie drugie*, 2009, <http://rafal.towarzysze.com/rozmowa-z-andrzejem-t-2/> [dostęp: 25.11.2015]; R.S. Świątek, *Rozmowa z Andrzejem Tomaszewskim. Spotkanie trzecie, ostatnie*, 2010, <http://rafal.towarzysze.com/rozmowa-z-andrzejem-t-3/> [dostęp: 25.11.2015]

⁴ M. Pest, „...jesteś kwitnącą grą rozumu, jesteś ruchem króla szachowego myślenia”, „Sztuka Edycji. Studia Tekstologiczne i Edytorskie. Wokół typografii i idei pięknej książki”, 2013, nr 3, <http://apcz.pl/czasopisma/index.php/sztukaedycji/article/view/SE.2013.026/3556> [dostęp: 01.12.2015]

⁵ K. Frołow, *Nie ściemniam*, „Biblioteka Analiz”, 2009, nr 3, s. 6–9

⁶ I. Janowska-Woźniak, *Pośród grzecznych i niegrzecznych projektów*, „Nowe Książki”, 2009, nr 12, s. 4–8

⁷ *Bibliografia Zawartości Czasopism*, <http://mak.bn.org.pl/w14.htm> [dostęp: 30.06.2016]

⁸ *Bibliografia Wydawnictw Ciągłych*, <http://mak.bn.org.pl/w12.htm> [dostęp: 12.05.2016]

⁹ *Bibliografia Wydawnictw Ciągłych Nowych, Zawieszonych i Zmieniających Tytuł*, <http://mak.bn.org.pl/w12.htm> [dostęp: 30.06.2016]

zdeklarowanych przez autora. Nie są to wszystkie pozycje, ponieważ dostęp do nich jest zbyt ograniczony. Kwerenda przeprowadzona w *Przewodniku Bibliograficznym*¹⁰ pozwoliła na odnalezienie także 7 książek jego autorstwa. Z pewnością jednak udało się zebrać najważniejszą część dorobku Andrzeja Tomaszewskiego.

Celem pracy była analiza piśmienniczego dorobku Tomaszewskiego pod kątem historycznych inspiracji w jego twórczości. Uzupełniona została o charakterystykę kilku wybranych projektów Tomaszewskiego, aby pokazać historyczne inspiracje stosowane przez niego w praktyce.

W pracy posłużono się metodą analizy piśmiennictwa, dokonując wnikliwej analizy tekstów autorstwa Andrzeja Tomaszewskiego. Przeanalizowano także prace dotyczące jego osoby. W kolejnym etapie zastosowano analizę typograficzną badając z autopsji wybrane projekty typograficzne Tomaszewskiego, w których odniesienia do typografii historycznej były szczególnie widoczne.

Praca składa się z czterech rozdziałów. W rozdziale pierwszym przedstawiono życie i twórczość Andrzeja Tomaszewskiego, z uwzględnieniem sytuacji rodzinnej, mającej znaczny wpływ na podjętą przez niego karierę, i kolejne etapy jego pracy, od początku nauki aż do czasów obecnych. W rozdziale drugim przedstawiono szczegółową definicję typografii według Andrzeja Tomaszewskiego oraz porównano ją z innymi definicjami tego pojęcia. W rozdziale trzecim omówione zostało projektowanie układów typograficznych, zarówno przez pryzmat teorii jak i praktyki, na podstawie opisanych przez Tomaszewskiego doświadczeń w pracy typografa, grafika i redaktora. Wskazane zostały także różnice w zależności od metody składu książki. Najobszerniej opisane zostały elementy typografii dawnej we współczesnym projektowaniu typograficznym, wybrane i scharakteryzowane na podstawie artykułów i książek napisanych przez Tomaszewskiego, a także tych, które zostały przez niego zaprojektowane. Ostatni, rozdział czwarty, stanowi próbę charakterystyki wybranych projektów Tomaszewskiego, ze szczególnym uwzględnieniem elementów historycznych i sposobów ich wyeksponowania.

Pracę uzupełniono o bibliografię prac Andrzeja Tomaszewskiego (artykuły i książki) oraz materiał ilustracyjny.

¹⁰ *Przewodnik Bibliograficzny*, <http://mak.bn.org.pl/cgi-bin/makwww.exe?BM=23> [dostęp: 11.06.2016]

Rozdział I. Andrzej Tomaszewski – typograf, redaktor, poligraf, drukarz

Andrzej Tomaszewski urodził się 11 września 1948 roku we Wrocławiu. Z zawodu jest typografem, drukarzem, poligrafem i redaktorem. W projektowaniu typograficznym potrafi posługiwać się zarówno komputerem, jak i czcionkami ołowianymi, obie techniki opanował do perfekcji. Nie bez powodu nazywany jest jednym z największych autorytetów w swojej dziedzinie w Polsce: *mistrzowsko łączy w typografii klasyczną wizualną elegancję z ogromną wiedzą o piśmie, książce i prawidłach wywodzących się z ponad 500-letniej tradycji czarnej sztuki*¹¹.

Tomaszewski jest autorem tomu „Inwentarium poligrafii. Pismo drukarskie”¹² (1989) oraz takich książek jak „Leksykon pism drukarskich”¹³ (1996), „Zapiski książkoroba”¹⁴ (2006), „Dopiski do przypisów alias notek”¹⁵ (2008), „Giserzy czcionek w Polsce”¹⁶ (2009), „Szelest kart”¹⁷ (2009), „Architektura książki”¹⁸ (2011) i współautorem „Angielsko-polskiego leksykonu terminów poligraficznych”¹⁹ (2013). Napisał również ponad dwieście artykułów poświęconych typografii, historii książki i drukarstwa, ukazujących się w wielu czasopismach fachowych poświęconych edytorstwu, a także haseł do słowników i encyklopedii wydanych przez m.in. WSiP i PWN.

Jego debiut autorski pt. *Badania czcionek i linii*²⁰ ukazał się w „Literze” w 1968 roku, kolejny zaś jako dwuczęściowy artykuł *Typografia i ilustracja pierwszych druków krakowskich*²¹ w „Poligrafice” z 1974 roku. Rozwijająca się działalność publicystyczna przyniosła kolejne zadania. Andrzej Tomaszewski otrzymał zaproszenie do kolegów redakcyjnych takich czasopism jak „Wydawca” (od 1993), „Poligrafika” (1996–2006), „Gutenberg” (1998–2005)

¹¹ M. Dubowiak, E. Kmieć, J. Kmieć, *Andrzej typograf Tomaszewski*, <http://andrzejtomaszewski.pl/> [dostęp: 16.11.2015]

¹² A. Tomaszewski, *Inwentarium poligrafii. Pismo drukarskie*, Wrocław 1989

¹³ A. Tomaszewski, *Leksykon pism drukarskich*, Warszawa 1996; Pracę nad publikacją Andrzej Tomaszewski rozpoczął razem z Romanem Tomaszewskim i dokończył ją po jego śmierci

¹⁴ A. Tomaszewski, *Zapiski książkoroba*, Warszawa 2006

¹⁵ A. Tomaszewski, *Dopisek do przypisów alias notek*, Warszawa 2008

¹⁶ A. Tomaszewski, *Giserzy czcionek w Polsce*, Warszawa 2006

¹⁷ A. Tomaszewski, *Szelest kart. Bibliografia sentymalna przez Andrzeja Sentymalnego spisana*, Warszawa 2011

¹⁸ A. Tomaszewski, *Architektura książki. Dla wydawców, redaktorów, poligrafów, grafików, autorów, księgoznawców i bibliofilów*, Warszawa 2011

¹⁹ L. Cichocki, *Angielsko-polski leksykon terminów poligraficznych*, Warszawa 2010

²⁰ A. Tomaszewski, *Badanie czcionek i linii*, „Litera”, 1968, nr 3, s. 44-48

²¹ A. Tomaszewski, *Typografia i ilustracja pierwszych druków krakowskich*, „Poligrafika”, R. 26, 1974, nr 5, s. 115-117 oraz nr 6 s. 141-144

i „Wiadomości Księgarskie” (od 2009–2016²²). Od roku 2013 do teraz jest zatrudniony w Centralnym Ośrodku Badawczo-Rozwojowym Przemysłu Poligraficznego, gdzie pracuje jako sekretarz redakcji i redaktor graficzny czasopisma naukowego „Acta Poligraphica”.

Poza działalnością publicystyczną Andrzej Tomaszewski zajmuje się także popularyzacją kultury typograficznej podczas wykładów i warsztatów organizowanych m.in. na wyższych uczelniach, prowadzi spotkania z czytelnikami, a także bierze czynny udział podczas konferencji TeX-u w środowisku GUST-u (Polskiej Grupy Użytkowników Systemu TeX²³), z którym współpracuje od 1994 roku jako wiceprezes zarządu. Ponadto należy do jury wielu konkursów: poligraficznych – Złoty Gryf, Lider Nowych Technologii – i wydawniczych – PTWK Najpiękniejsze Książki Roku, Vidical, Edycja. Tomaszewski zajmował się także polonizowaniem fontów zagranicznych podczas pracy dla SAD-u (Apple Computem IMC Poland), tych zaś było ok. 900. Obejrzieć je w większości można na łamach czasopisma „Wydawca” z lat 1993–2003. Nigdy natomiast nie projektował fontów od podstaw, z czym często błędnie jest łączony.

Kariera zawodowa Tomaszewskiego była naturalnym następstwem rodzinnej poligraficzno-wydawniczej tradycji. Wspomina bowiem, że *jako gołowąs nie myślał o projektowaniu typograficznym. Chciał być drukarzem. Chętka całkiem naturalna, bo jego ojciec był szefem technicznym potężnej Spółdzielni Wydawniczej Czytelnik i redaktorem miesięcznika Poligrafika, a mama pracowała w wydawnictwie Wiedza Powszechna*²⁴.

Andrzej Tomaszewski naukę zawodu rozpoczął w latach 60. w Technikum Poligraficznym w Warszawie. Chociaż na swoją specjalność wybrał zecerstwo, miał okazję w szkole zdobyć również wiedzę z zakresu introligatorstwa. Jak sam wspomina, bardzo ważne były zajęcia z chemii i materiałoznawstwa, przydatne podczas dalszej, zawodowej pracy. Samo technikum, które w tamtych czasach znakomicie przygotowywało do zawodu, dzieliło sześciodniowy tydzień nauki na dwa bloki – teoretyczny i praktyczny. Wakacyjne praktyki organizowane były w najbardziej znanych i powszechnie cenionych miejscach, m.in. w Drukarni im. Rewolucji Październikowej i Doświadczalnej Oficynie Granicznej PSP (gdzie Tomaszewski spotkał i poznał Leona Ubrańskiego), a więc od samego początku pracował na maszynach powszechnie używanych w polskich drukarniach.

²² Publikacja zawieszona w roku 2014

²³ System służący do składania książek naukowych, zawierający specjalistyczny język, a także możliwość zapisu w różnorodnych formatach.

²⁴ R.S. Świątek, *Rozmowa z Andrzejem Tomaszewskim. Spotkanie pierwsze...*

Po skończeniu technikum zdawał na historię sztuki na Uniwersytecie Warszawskim, jednak nie powiodło mu się. Rozpoczął więc pracę w Warszawskiej Drukarni Akcydensowej, w zecerni zakładu typograficznego. Od początku znacznie bardziej interesowało go tworzenie publikacji jako całości. Wspomina, że *wśród instrukcji technicznych, powylepianych makiet poszczególnych stronic, korekt, budowania ołowianych kolumn z odskładanych już tekstów, chemigraficznych cynkowych ilustracji oraz materiału justunkowego, czuł się jak ryba w wodzie*²⁵. Chociaż studiował zarówno w Warszawie jak i we Wrocławiu, nigdy studiów nie skończył, do czego otwarcie się przyznaje. Od systematycznej nauki i akademickiego życia wołał rozpocząć konkretną pracę w zawodzie. Studia jednak pozwoliły mu poznać osoby, które w późniejszym czasie miały znaczny wpływ na jego indywidualną edukację.

W latach 70. trafił do Państwowego Instytutu Wydawniczego, w którym został kierownikiem redakcji technicznej, zaś za sprawą Jolanty Barącz zaczęła się jego przygoda z projektowaniem. To właśnie ona zleciła Andrzejowi Tomaszewskiemu zaprojektowanie pierwszych książek od początku do końca. Miał tam również okazję współpracować z takimi osobami jak Janusz Stanny, Leon Urbański, Marian Bizan czy Antonina Jelicz, jak i wieloma innymi grafikami i redaktorami. To właśnie im zawdzięcza swoją wiedzę i zdobyte umiejętności.

W latach 90. założył własne wydawnictwo Pro Libris. Przy pomocy finansowej swojego ojca udało mu się wydać książkę dla dzieci *Sekrety Słów*²⁶, napisaną przez siostrę Tomaszewskiego i jej przyjaciela. Książka ta była niezwykle popularna w latach 80., jednak *przedsięwzięcie wydawnicze okazało się wielką kląpą, o której przyczynach długo by mówić*²⁷. Kolejną inicjatywą było publikowanie kwartalnika „ProTypo”, który był kontynuacją wydawanej przez Romana Tomaszewskiego „Litery” w latach 70., jednak ukazało się wydać tylko pięć numerów ze względu na zbyt małą ilość prenumeratorów. W 1992 r. zorganizowane zostały powiązane z wydawnictwem płatne warsztaty typograficzne (odbyły się dwukrotnie w Instytucie Wzornictwa Przemysłowego), jednak i to nie pomogło. Niewielkie zainteresowanie tą tematyką wynikało przede wszystkim z niskiej kultury typograficznej w latach 90. ubiegłego wieku. Rozwój technologiczny, a także zniesienie cenzury w Polsce w roku 1989 sprawiły, że liczyła się przede wszystkim ilość (o wartości książki świadczyła liczba sprzedanych egzemplarzy, a więc najważniejsza była wielkość nakładu), a nie jakoś książek, więc typograficzne zagadnienia znalazły się na drugim planie. Ponadto, pojawił się łatwiejszy dostęp do literatury zagranicznej, która wydawana była szybko, żeby nadrobić zaległości poprzednich lat, a wygląd publikacji nie miał

²⁵ Ibidem

²⁶ Pierwsze wydanie: Z. Olkiewicz, H. Tomaszewska, *Sekrety Słów*, Warszawa 1985

²⁷ R.S. Świątek, *Rozmowa z Andrzejem Tomaszewskim. Spotkanie pierwsze...*

przy tym większego znaczenia. Andrzej Tomaszewski w jednym z wywiadów wspomina: (...)musiałem zrezygnować z *ProTypo*. Przekonałem się – biznesmenem nie zostanę. Zlikwidowałem firmę i rozgoryczony, poszedłem do normalnej, etatowej pracy. 1992 był też rokiem śmierci mego ojca. Nie miałem już dla kogo się starać²⁸.

Roman Tomaszewski miał ogromny wpływ na drogę zawodową Andrzeja Tomaszewskiego, warto więc o nim wspomnieć. To właśnie ojciec wpoił synowi miłość do książki jako takiej, przekazał pasję do jej tworzenia. Był nie tylko wsparciem, lecz także znakomitym źródłem informacji ze względu na swoją rozległą wiedzę typograficzną. Nie można oczywiście pominąć faktu, że podążanie za ojcem, przynajmniej na początku kariery zawodowej, znacznie ułatwiło Andrzejowi Tomaszewskiemu start. Już w dzieciństwie pomagał w pracach nad „Poligrafiką”, jego zadaniem było wycinanie nożyczkami składu z odbitek szpaltowych tak, aby obciąć marginesy nie naruszając wydrukowanego tekstu²⁹, a następnie dawanie gotowych do wklejenia powycinanych szpalt, odpowiednio ponumerowanych i posegregowanych według szerokości składu³⁰.

Nie znaczy to jednak, że Andrzej Tomaszewski poszedł dokładnie w ślady swojego ojca. Każdy z nich miał swój obszar zainteresowań. Roman Tomaszewski zajmował się krytyką typografii, kształtowaniem jej, nauczaniem i tworzeniem idei, którą później realizował m.in. na ASP w Warszawie czy w Ośrodku Pism Drukarskich. Był również znakomitym publicystą (ok. 440 pozycji bibliograficznych). Andrzej Tomaszewski jest zaś przede wszystkim projektantem książek, a także redaktorem, edytorem, i popularyzatorem wiedzy edytorskiej. Nie ukrywa jednak, że *żyłkę publicystyczną odziedziczył po ojcu*³¹. Niejednokrotnie też z nim współpracował. Warto wspomnieć chociażby *Leksykon pism drukarskich*, który obaj zapoczątkowali, a dokończył już sam Andrzej Tomaszewski. W wyniku współpracy ojca i syna powstała również klasyfikacja ART – Andrzeja i Romana Tomaszewskich – pism drukarskich łacińskiego alfabetu, oparta na analizie kształtów graficznych liter. Klasyfikacja ta *pozwała podzielić łacińskie pisma drukarskie na cztery klasy: antykwy, pisma gotyckie, pisanki i ksenotypy. Każda z klas dzieli się na dwie grupy: pisma dwuelementowe i pisma linearne (jednoelementowe). Wśród ksenotypów występuje też grupa pism płaszczyznowych. Każda grupa dzieli się na dwie podgrupy: pisma*

²⁸ Ibidem

²⁹ A. Tomaszewski, *Zapiski książkoroba*, Warszawa 2006, s. 7

³⁰ Ibidem

³¹ R.S. Świątek, *Rozmowa z Andrzejem Tomaszewskim. Spotkanie pierwsze...*

*proste i pisma pochyle. W klasie, grupie i podgrupie, mogą istnieć pisma szeryfowe lub bezszeryfowe. W każdej podgrupie przeprowadzić można dalszy podział ze względu na historyczny styl pisma*³².

Wsparcie znanego w środowisku typograficznym ojca, pomogło rozpocząć Tomaszewskiemu pracę na własne, w tym przypadku nie nazwisko, a imię. Dbałość o szczegóły we wszystkich projektach również jest zasługą Romana Tomaszewskiego, który od samego początku zwracał na to uwagę. Poza tym Andrzej od zawsze interesował się historią drukarstwa (szczególnie polskiego), podobnie jak historią książki od czasów najdawniejszych. Bibliologia, którą studiował zarówno w Warszawie, jak i we Wrocławiu, jeszcze mocniej pogłębiła jego zainteresowania, co z kolei *pomogło później w budowaniu warsztatu projektanta książki*³³. Dzięki temu do dzisiaj odnajduje wiele inspiracji w wyglądzie książki dawnej. Sam Tomaszewski natomiast uważa, że *studiowanie historii jest doskonałym sposobem znalezienia się we współczesności*³⁴.

³² A. Tomaszewski, *Leksykon pism drukarskich*, Warszawa 1996, s. 132

³³ I. Janowska-Woźniak, *Pośród grzecznych i niegrzecznych projektów...*, s. 5

³⁴ Ibidem

Rozdział II. Definicja typografii według Andrzeja Tomaszewskiego

Według Andrzeja Tomaszewskiego typografia to *sztuka użytkowa mająca za zadanie graficzną interpretację drukowanej informacji, a więc ukształtowanie i układ elementów graficznych całej publikacji. Typografia operuje dość szeroką gamą środków wyrazu, do których należą: krój i wielkość pisma, płaszczyzna zadrukowana i wolna od druku, kolor oraz różnego rodzaju ornamenty lub związane z tekstem ilustracje. Do typografii należy również wybór metod drukowania oraz materiałów, głównie papieru*³⁵. Definicja ta jest bardzo szeroka i nowatorska (mimo tego, że powstała już 20 lat temu), odpowiadająca dzisiejszemu rozumieniu typografii. Wyróżnia się zwłaszcza w porównaniu do innych definicji, jakie były przyjęte za wyznaczniki w tamtym czasie. W *Encyklopedii Wiedzy o Książce* widnieje bowiem zapis, że typografia jest *wykonywaniem druków metodą druku wypukłego*³⁶, ale także *rodzajem zdobienia druku, książki, czasop. itd., a więc czynnością artystyczną związaną z wykonaniem druków. (...) Do T. należy także pismo drukarskie (typograficzne)*³⁷. Podstawową różnicą między przytoczonymi definicjami jest umiejscowienie roli typografii w powstawaniu książki. Tomaszewski wskazuje na charakter użytkowy i nierozłączność między typografią a tekstem, EWoK zaś skupia się jedynie na artystycznym aspekcie, przypisując jej funkcję zdobniczą, nie przykładając uwagi do jej powiązania z warstwą tekstową. Definicja Tomaszewskiego jest także o wiele bardziej rozbudowana i szczegółowa. Podkreślenie faktu, iż typografia jest graficzną interpretacją informacji wskazuje jednocześnie, że podstawowym założeniem projektowania książek jest to, że książka ma przede wszystkim służyć czytelnikowi. Czynność czytania można podzielić na dwa, zależne od siebie i wynikające z wzajemnego uzupełniania się poziomy. Pierwszym jest etap rozpoznawania znaków, drugim natomiast odbiór zawartej w tych znakach treści. Typograf więc, jako osoba scalająca obie te funkcje w swojej pracy, powinien zawsze myśleć o czytelniku. Typograf musi także *zdawać sobie sprawę ze służebności swojej pracy i rezygnować z efektywnych pomysłów artystycznych*³⁸ wtedy, jeśli mogłyby one wpłynąć negatywnie na czytelność publikacji i przeszkodzić w odbiorze jednego z dwóch lub obu poziomów składających się na czytelność tekstu. Jak mówi sam Tomaszewski, *zadanie typografa leży w obszarze metakomunikacji, polega na informowaniu o informacji*³⁹, czyli jego obowiązek to nie tylko dbanie o estetykę druku. Musi mieć świadomość, że bardzo często od podjętych przez niego decyzji

³⁵ A. Tomaszewski, *Leksykon pism...*, s. 232

³⁶ *Encyklopedia wiedzy o książce...*, s. 2389

³⁷ Ibidem

³⁸ M. Pest, „...jesteś kwitnącą grą rozumu, jesteś ruchem króla szachowego myślenia”..., s. 123

³⁹ Ibidem

zależy sposób, w jaki czytelnik będzie odbierał zapisaną wcześniej informację. Oczywiście poza ciągłym pamiętaniu o odbiorcy tekstu, ograniczeniem dla typografa jest także technologia istniejąca w danym momencie, dostęp do niej i nakład finansowy, z jakiego dane mu będzie korzystać.

Podobnie jak ojciec, Andrzej Tomaszewski także wyznaczył kilka przykazań projektowania typograficznego⁴⁰. Są to: *obowiązek gruntownego zapoznania się ze strukturą tekstu (rozłożenie akcentów tekstowych, rozważenie struktury tytułów, przemyślenie układu formuł i przypisów, precyzyjne określenie dla danego tomu warunków poligraficznych (możliwości drukarni, rodzaj papieru, koszty)*⁴¹. Zaznaczył, że to typograf służy tekstowi, nie na odwrót, a dla stworzenia książki dobrej i funkcjonalnej *ma on obowiązek zrezygnować z jakiejś części twórczego »ja«*⁴². Najgorszym więc błędem, jaki typograf może popełnić, jest złożenie tekstu w sposób nieczytelny, wpływający negatywnie na czytelnika, a zwłaszcza, co podkreśla Tomaszewski, na jego zmysł wzroku. Na temat *czytelności krojów pism i układów typograficznych są prowadzone badania. Jedni o tym wiedzą i stosują, inni nie*⁴³. Dotyczy to zarówno wydawców książek, jak i osób je składających – coraz większa liczna osób widzi zaistniały problem, próbując mu przeciwdziałać i uświadamiać społeczeństwo o wadze odpowiednio złożonego tekstu. Wskazują na to zarówno organizowane szkolenia i wykłady, jak i powiększająca się oferta na Akademii Sztuk Pięknych i uniwersytetach w Polsce, które uruchamiają specjalne kierunki, skupiające się na książce, typografii i wydawnictwach jako takich, kształcąc nowe pokolenie specjalistów.

Podobnie jak w każdej dziedzinie, również w typografii pojawia się takie pojęcie jak etyka zawodowa, a dotyczy ona przede wszystkim dwóch zakresów oddziaływania i relacji międzyludzkich. Pierwsze z nich obejmują porozumienie *między typografem a autorem-nadawcą opracowywanego komunikatu*⁴⁴. Podjęcie się opracowania dowolnego tekstu wymaga od typografa dokładnego poznania oczekiwań autora wobec końcowego efektu i dążenia do wykonania ich według podanych wytycznych. Nie oznacza to, że typograf nie może przekazywać własnej wizji czy koncepcji, jednak forsowanie na siłę własnego pomysłu zazwyczaj nie przynosi dobrego rezultatu. Drugie zaś odnoszą się do relacji pomiędzy *typografem a odbiorcą*

⁴⁰ W roku 1961 Roman Tomaszewski stworzył listę wytycznych dobrej książki.

⁴¹ A. Chamera-Nowak, *Roman i Andrzej Tomaszewski w niewoli książek...*, s. 230

⁴² Ibidem

⁴³ K. Frołow, *Nie ściemniam...*, s. 8

⁴⁴ R.S. Świątek, *Rozmowa z Andrzejem Tomaszewskim. Spotkanie trzecie...*

*komunikatu, czyli czytelnikiem treści*⁴⁵. Oprócz wspomnianego wcześniej dbania o przejrzystość i dobrania odpowiedniej formy ułatwiającej przyswajanie informacji, typograf powinien zwrócić uwagę na jeszcze jeden aspekt swojej pracy, a mianowicie *opracowywanie treści fałszywych lub wątpliwych moralnie, uczestnictwo w oszustwach politycznych czy marketingowym czy antyedukacja estetyczna*⁴⁶. Od indywidualnego podejścia zależy podjęcie się takiego zlecenia, jednak żaden z projektantów nie powinien czuć się wolny od podejmowania takich decyzji.

⁴⁵ Ibidem

⁴⁶ Ibidem

Rozdział III. Projektowanie w teorii

Na przestrzeni lat wygląd książki, a także jej funkcja, zmieniały się w zależności od epoki, stylu panującego aktualnie w sztuce, a także miejsca, jakie książka zajmowała w świadomości człowieka. W okresie tworzenia ksiąg rękopiśmiennych *średniowieczni zakonnicy przepisujący księgi w klasztornych skryptoriach traktowali książkę jako dzieło sztuki. Starali się – na chwałę Bożą – jak najpiękniej napisać i ozdobić kodeks. Nie poświęcali oni swej uwagi sprawom dotyczącym komunikatywności przekazu*⁴⁷. Czytelność stawiana była na dalszym miejscu i to nie ona decydowała o ostatecznym wyglądzie książki. Dlatego też początki ery drukarstwa, które pozwoliło na masową produkcję książek, korzystały ze sposobów stosowanych podczas ręcznego przepisywania woluminów, wzorując się na ich wyglądzie i układzie, zawierając charakterystyczne dla rękopisów elementy wytworzone jednakże za pomocą maszyn drukarskich. *W rezultacie czyta się Biblię Gutenberga z trudnością podobnie, jak księgi rękopiśmienne*⁴⁸, głównie ze względu na chęć dokładnego odwzorowania rękopisów.

Mimo tego, że typografia dość szybko odłączyła się od takiej estetyki, to przez wiele lat nie zmieniała się prawie wcale, ze względu na brak rozwoju w technice produkcji i powielania tekstów. Ograniczenia techniczne wyznaczały granice typografii.

W typografii renesansowej dominowała jasność i prostota, a dążenie do harmonii widniało zarówno w całym układzie, jak i w kształcie i proporcjach używanych liter. Próbowano w nich *nawiązywać do antycznych inskrypcji epigraficznych i kodeksowych*⁴⁹. Ilustracje i ornamenty powstawały natomiast za pomocą drzeworytu. Kolejna epoka, barok, przyniosła zupełnie inny kanon estetyczny, a jej głównym wyróżnikiem stała się dynamiczna forma. W liternictwie *wykształcił się nowy rodzaj antykwy o pogłębionym światłocieniu*⁵⁰. Ekspresyjne ilustracje jak i ornamenty zdobiące tekst wykonywane były techniką drzeworytową, równie popularny stawał się także miedzioryt. Klasycystyczna typografia *powróciła do prostoty i harmonii, nadając jednak drukom formę oschłą i chłodną*⁵¹. Ważna stała się symetria stosowanych czcionek, często rezygnowano więc z nadmiernej ilości elementów zdobniczych czy nawet ilustracji gdyż zaburzały one oczekiwany porządek. W wieku XIX znów odrzucono porządek, nadając prym szcze-

⁴⁷ A. Tomaszewski, *Funkcjonalizm w typografii cz. I*, Warszawa 1996, s. 38

⁴⁸ Ibidem

⁴⁹ A. Tomaszewski, *Leksykon pism...*, s. 233

⁵⁰ Ibidem

⁵¹ Ibidem

gólnej manierze, *będącej eklektyczną mieszaniną liter i ozdób w najróżniejszych stylach, stosowanych chaotycznie i bez umiaru*⁵². Liternictwo natomiast charakteryzowało się wtedy bardzo zdobnymi, wymyślnymi krojami pism. Wiek XIX nazywa się powrotem do typografii artystycznej z czasów rękopisów średniowiecznych.

Jednak w pierwszej połowie wieku XX powstał nurt trwający aż po dzień dzisiejszy, kładący nacisk na połączenie treści, formy i funkcjonalności tekstu w celu uzyskania jednolitości, wykorzystując do tego wszystkie możliwe technologie i nowoczesne rozwiązania. *Typografowie z tego kręgu (...) powracając do prostej geometrii pism drukarskich i ich układów, dążyli do połączenia technicznych i estetycznych aspektów każdego druku.*⁵³

1. Różnice pomiędzy składem ręcznym i komputerowym

Andrzej Tomaszewski ma bardzo duże doświadczenie związane z książką i etapami jej powstawania, ponieważ jego działalność zawodowa przypadła na czas przełomu i rewolucji w drukarstwie i projektowaniu. W tamtym czasie *znikały i pojawiały się nowe sposoby składania, reprodukcji, sporządzania form drukowych. Powstawały wcześniej nieznane profesje związane z drukarstwem, przygotowaniem do druku oraz techniką wydawniczą*⁵⁴. Wiedzę związaną z typografią czy poligrafią zdobywał składając książki za pomocą składu ręcznego, czyli przy użyciu gotowych, odlanych wcześniej czcionek. Dlatego, kiedy wraz z rozwojem drukarstwa pojawił się skład komputerowy, *od razu wiedział, co chce uzyskać nowymi narzędziami. Nikt nie musiał mu tłumaczyć, czym jest raster, zalewka, triada, żywa pagina albo szewc lub bękart, czy też gatunki papieru*⁵⁵. Nie był to koniec jego edukacji zawodowej, jednak posiadał już mocne podstawy, dające mu przewagę nad pozostałymi, uczącymi się dopiero zawodu typografa. W jednej z rozmów z Rafałem Świątkiem⁵⁶ wymienił główne różnice pomiędzy składem ręcznym a komputerowym, wskazując na skład komputerowy jako ten zdecydowanie łatwiejszy i szybszy. Wynika to głównie z tego względu, że metalowe czcionki narzucały wiele ograniczeń w swojej sztywnej, mało plastycznej formie, a jakkolwiek chęć zmiany czy ich przesunięcia wiązała się z obróbką metalu, piłowaniem lub szlifowaniem, to natomiast powodowało dalsze opóźnienia w drukowaniu. Programy komputerowe są także w stanie obliczyć automatycznie

⁵² Ibidem

⁵³ Ibidem

⁵⁴ A. Tomaszewski, *Książka jest dziełem zbiorowym...*, s. 126

⁵⁵ R.S. Świątek, *Rozmowa z Andrzejem Tomaszewskim. Spotkanie pierwsze...*

⁵⁶ Rafał Sylwester Świątek – poligraf, fotograf, detektyw, copywriter, redaktor; przeprowadził trzy wywiady z Andrzejem Tomaszewskim w roku 2009

szerokość poszczególnych elementów, jak kolumny czy tabele, wykonać justowanie całego tekstu. Nie jest więc wymagana precyzja i dokładność manualna, bez której typografowie w czasach ręcznego składu nie byli w stanie wykonywać dobrze swojej pracy, ponieważ *nierówne, niedoliczone kolumny i ich fragmenty sypały się podczas manipulacji oraz drukowania na maszynie*⁵⁷. Używanie programów komputerowych pozwala także na uniknięcie noszenia wielu kilogramów ołowiu (co zdarzało się np. podczas wykonywania korekty), a także wdychania oparów i pyłów podczas obróbki metalowych elementów.

W czasach PRLu nawet najlepiej zaprojektowane książki mogły zostać zepsute przez ograniczone możliwości techniczne. *Odwrotnie niż dzisiaj – panował wówczas dyktat drukarni. Wydawcy, czyli klientowi, robiono łaskę, że przyjmowano jego zamówienia.*⁵⁸ Dzisiejsza rzeczywistość całkowicie zmienia sytuację wydawcy. Zaplecze techniczne drukarni, a także wyposażenie i dostępne materiały, pozwalają na korzystanie z ich szerokich możliwości aby osiągnąć satysfakcjonujący efekt końcowy. W większości przypadków książki są drukowane dobrze, podobnie wygląda sprawa z oprawą. Rozwój technologiczny sprawił, że *nie istnieje problem książek wadliwie wykonanych pod względem poligraficznej jakości*⁵⁹. W związku z tym odpowiedzialność za wygląd i funkcjonalność książki leży w procesie jej tworzenia, projektowania, a następnie przygotowania do druku. Dlatego też wszystkie elementy techniczne, związane z poligrafią i drukiem, przestały być wyznacznikiem czy kryterium dobrej książki, ale nadal oceniana jest zgodność formy i treści, podobnie jak funkcja książki i jej walory artystyczne.

Jednak *obecne kłopoty z książką – nośnikiem wiedzy i kultury – nie wynikają z estetycznych i technicznych mankamentów książki jako przedmiotu, ale ze zmian technologicznych w otaczającej nas przestrzeni informacyjnej (...). Obok książek oraz innych powszechnych i naukowych publikacji drukowanych coraz częściej mamy do czynienia z zapisem treści (tekstowej, obrazowej czy dźwiękowej) w postaci pliku komputerowego*⁶⁰. Współczesna technologia pozwoliła na znaczny rozwój typograficzny książki, tworzenia układów i projektowania jej wyglądu. Jednakże pojawiają się także pewne problemy, związane z różnorodnością stosowanych wersji oprogramowania i sposobu zapisu gotowych plików, a także mnogiej ilości formatów i kodowania.

⁵⁷ R.S. Świątek, *Rozmowa z Andrzejem Tomaszewskim. Spotkanie pierwsze...*

⁵⁸ A. Tomaszewski, *Książka jest dziełem zbiorowym...*, s. 126

⁵⁹ Ibidem, s. 127

⁶⁰ Ibidem

Typografia zyskała bardzo rozległe pole do działania, przy czym stosowane do tej pory rozwiązania w tekstach drukowanych mają swoje odniesienie również podczas tworzenia e-booków i tekstów elektronicznych, a zasady dobrego składu nie różnią się od siebie tak bardzo w obu tych przypadkach. Jednak, o ile w przypadku druku, tekst miał jedną, stałą formę, tak forma zapisu elektronicznego przynosi wiele problemów, nad rozwiązaniem których obecnie trzeba pracować. Tomaszewski mówi tu chociażby o zachowywaniu się *treści w czytnikach różnego rodzaju*⁶¹. Zastanawia się także czy charakterystyczne elementy tekstowe *takie jak: formuły matematyczne, chemiczne symbole cząsteczek pierścieniowych albo wielostopniowe tabele, będą poprawnie zachowywać się na odtwarzaczach różnej szerokości i na różnych typach ekranów? Co z infografiką? Dzisiejsze e-booki w zasadzie jeszcze niczego »nie umieją« w porównaniu z tradycyjną książką. Trzeba je dopiero »uczyć«.*⁶²

2. Historia książki jako inspiracja dla współczesnej typografii

Współcześni twórcy książek bardzo często sięgają do książ rękopiśmiennych, a także druków historycznych w poszukiwaniu inspiracji do stworzenia dobrej typograficznie książki. *Niekiedy biorą pomysł idei kroju pisma albo jego użycia, innym razem sięgają po ciekawe i wypróbowane układy typograficzne*⁶³, równie często jednak zasięgają koncepcji na mniejsze elementy, np. kształt pojedynczej litery, chcąc jak najlepiej dopracować publikację. Tomaszewski w swoich artykułach wymienia kilka najczęściej powtarzających się współcześnie zapożyczeń z formy graficznej książ rękopiśmiennych, a z których on również często korzysta podczas projektowania swoich publikacji. Elementy te można podzielić na dwa działy: to, co związane z pismem, i to, co powiązane jest z formatowaniem całego tekstu.

2.1. Pismo

Język polski należy do pism alfabetycznych, a więc składa się z liter, czyli *znaków graficznych oznaczających pojedyncze głoski albo fonemy języka mówionego*⁶⁴. Poza literami znajdują się w nim także cyfry i znaki interpunkcyjne. Polski alfabet jest oparty na *repertuarze liter alfabetu łacińskiego, częściowo zmienionym przez wprowadzenie znaków diakrytycznych oddających brzmienie głosek języka polskiego*⁶⁵. Litery zaś można podzielić na majuskuły, czyli litery wielkie, i minuskuły, czyli litery tekstowe.

⁶¹ M. Pest, „...jesteś kwitnącą grą rozumu, jesteś ruchem króla szachowego myślenia”..., s. 122

⁶² Ibidem

⁶³ A. Tomaszewski, *Historyczna typografia źródłem inspiracji współczesnych projektantów*, „Roczniki Biblioteczne”, R. 53, 2009, s. 223

⁶⁴ A. Tomaszewski, *Architektura książki...*, s. 24

⁶⁵ Ibidem

Krój pisma, używany podczas składu tekstowego, jest charakterystycznym kształtem graficznym znaku, do którego zalicza się takie cechy jak styl, proporcję czy układ i kształt szeryfów. Kroje pisma mogą mieć kilka odmian, różniących się zazwyczaj grubością elementów, szerokością znaków lub ich pochyleniem, jednak zawsze związane są z jednym stylem litericznym oraz mają wspólne elementy graficzno-strukturalne.

Według wspomnianej klasyfikacji pism drukarskich ART istnieją cztery podstawowe klasy pisma: antykwy (współcześnie używane najczęściej, także najbardziej rozbudowane), pisma gotyckie (najstarszy rodzaj pism drukarskich), pisaki (pismo drukarskie naśladujące pismo odręczne) i ksenotypy (hybrydy, łączą w sobie cechy graficzne pism różnych typów). Te zaś można podzielić na dwie grupy: pisma jednoelementowe (zbudowane z kresek o jednakowej grubości) i dwuelementowe (zbudowane z kresek cieniowanych). Następnie wyróżnione zostały dwie odmiany: pisma proste i pochyłe.

Za komfort czytania odpowiedzialny jest wybór odpowiedniego kroju pisma, dopasowanego do charakteru publikacji. Tomaszewski uważa, że *w zależności od charakteru składu, czyli jego cech związanych z przeznaczeniem lub ukształtowaniem typograficznym, należy używać odpowiednich krojów pism*⁶⁶. W związku z tym wyróżniono kilka konkretnych typów składu: solut (tekstowy gładki, dziełowy), gazetowy, akcydensowy, tabelaryczny itd. Pisma dziełowe używane są do składania tekstu ciągłego, zazwyczaj w książkach. Są one czytelne, nie posiadają ozdóbek, które jedynie zaburzałyby obraz tekstu w tak długiej formie. Poza dobraniem odpowiedniego fontu, ważny jest także stopień pisma, dopasowany do odbiorcy (np. jego wieku), tematyki i szerokości łamu, aby całość tworzyła wspólną formę.

Chociaż tendencja do kopiowania krojów pism pojawiła się już na początku ery druku, kiedy to graficznym wzorem do naśladowania było pismo odręczne, to dopiero wiek XX zapoczątkował pierwsze rekonstrukcje historycznych krojów pism w oparciu o *studia historyczne, skrupulatne analizy form graficznych*⁶⁷. Ich *końcowe projekty-rysunki dostosowywano do technicznych i technologicznych wymogów współczesnych nośników pism*⁶⁸. Korzystano więc zarówno z czcionek, jak i matryc czy, w późniejszym czasie, fotomatryc. Za inicjatora takiego działania uważa się Williama Morrisa⁶⁹, projektanta pisma Golden Type, powstałego w roku 1890, wzorowanego na antykwie renesansowej. Niedługo później, zachęceni działaniem

⁶⁶ A. Tomaszewski, *Architektura książki...*, s. 31

⁶⁷ A. Tomaszewski, *Historyczne kroje pism drukarskich a fonty komputerowe*, „Roczniki biblioteczne” R. 47, 2002, s. 255

⁶⁸ Ibidem s. 255

⁶⁹ William Morris (1834-96) – angielski pisarz, malarz i grafik, założyciel ruchu artystycznego Art. and craft Society, który położył duże zasługi dla odnowy typografii w końcu XIX wieku. [W:] A. Tomaszewski, *Leksykon pism...*, s. 154

Morrisa i popularnością jego kroju, na historycznych modelach pisma wzorować zaczęły się najbardziej znane odlewnie czcionek w Europie. Podobnie postąpiły fabryki produkujące matryce monotypowe i linotypowe, nie chcąc pozostawać w tyle za swoimi konkurentami. W jednym i drugim przypadku posiadali oni własną pracownię lub zamiennie korzystali z pomocy literników. Najczęściej sięgano do *typografii renesansowej, barokowej, klasycystycznej, a także późniejszego dorobku słynnych giserni*⁷⁰. Mimo wzorowania się na dawnych krojach pism i chęci zachowania graficznej formy i wszystkich elementów oryginału, to w zależności od autora-liternika, który zajmował się jego kopiowaniem, poszczególne kopie różniły się od siebie nieznacznie, drobnymi szczegółami, wynikającymi najczęściej z indywidualnego charakteru liternika i sposobu jego pracy, a także zastosowanej technologii.

Bardzo duże zasługi w próbie zapisu, a także przywrócenia bogactwa typograficznego poprzednich lat, miał Stanley Morison⁷¹, autor Times New Roman – niemal najpopularniejszej czcionki, a później fontu, na całym świecie. *Dzięki jego staraniom firma Monotype przywróciła drukarzom kilkanaście pism istotnych dla historii typografii.*⁷² Równie duży wpływ na proces odtwarzania pism drukarskich miało stowarzyszenie ATypI (Association Typographique Internationale)⁷³, a organizowane przez nich spotkania i konferencje, które odbywały się w wielu różnych krajach, prowadziły do wymiany doświadczeń, pozwalając na rozwiązywanie zaistniałych problemów w większym gronie specjalistów. Dawało to również możliwość omówienia kwestii prawnych, związanych z kopiowaniem dawnych krojów pism drukarskich, ponieważ *kroje pism drukarskich od lat są przedmiotem ochrony prawnej jako dzieła autorskie i to niezależnie od tego, czy znajdują się na ołowianych czcionkach, fotomatrycach, fontach komputerowych czy jakkolwiek innym nośniku*⁷⁴. Niektóre firmy jednak, chcąc zaoszczędzić na zakupowanych patentach i prawach autorskich, zajmowały się przerysowywaniem znanych krojów, poddawaniem ich modyfikacji graficznej lub technicznej, a w efekcie końcowym zmianie nazwy, by nie wiązała się w żaden sposób z nazwą oryginalnego kroju. Spowodowało to wprowadzenie niezbyt dobrej jakości zarówno w Europie jak i Ameryce, a z perspektywy twórców i badaczy *chaos w istotnym dla porozumienia nazewnictwie*⁷⁵.

Polskie próby rekonstrukcji krojów pism miały miejsce głównie w środowisku GUST (polska Grupa Użytkowników Systemu TEX). Pierwsza z nich, Antykwa Toruńska, po raz

⁷⁰ A. Tomaszewski, *Historyczne kroje pism ...*, s. 256

⁷¹ Stanley Morison (ur. 6.05.1889, zm. 11.10.1967) – angielski typograf, projektant kroju Times New Roman.

⁷² A. Tomaszewski, *Historyczne kroje pism...*, s. 257

⁷³ Międzynarodowe Stowarzyszenie Typograficzne założone w roku 1957 z inicjatywy Charlesa Peignota.

⁷⁴ A. Tomaszewski, *Historyczne kroje pism...*, s. 262

⁷⁵ Ibidem

pierwszy została odlana w roku 1960, natomiast Zygfryd Gardzielewski⁷⁶ pierwszą jej wersję elektroniczną stworzył w 1996 roku, a w roku 2005 zakończył pracę nad jej ostateczną wersją. *O wiele poważniejszą próbą (...) była praca Bogusława Jackowskiego, Janusza Nowackiego i Piotra Strzelczyka⁷⁷ zmierzająca do stworzenia fontów ze znaną Antykwą Półtawskiego.*⁷⁸ Powodem tego był fakt, że nie zostały zachowane projekty graficzne owej czcionki, więc digitalizacja polegała na opieraniu się o istniejące już odbitki drukarskie zawierające ową czcionkę. Wymagało to wiele pracy, zwłaszcza próby ustalenia oryginalnego kształtu i formy poszczególnych znaków i liter. Jednak ich metoda pozwoliła na opracowanie narzędzia, pomocnego fachowcom zarówno podczas kopiowania istniejących fontów, jak i tworzenia nowych.

Tomaszewski uważał wtedy, że polskie tradycyjne pisma drukarskie nie są używane tylko i wyłącznie dlatego, ponieważ nikt nie postarał się o stworzenie z nich postaci elektronicznej, tak, aby mogły zostać wykorzystywane w programach komputerowych do składu tekstu. Zaznacza także, że wiele elementów pochodzących z książki rękopiśmiennej w czasach składu metalowego było stosowanych rzadko, ponieważ metalowe elementy, ich były sporym utrudnieniem. Obecnie jednak stosowanie ich w składzie komputerowym nie sprawia technicznych trudności.

Najczęściej adaptowanym elementem z typografii ksiąg rękopiśmiennych są litery alternatywne czyli, według *Leksykonu Pism Drukarskich*, *warianty podstawowych liter danego kroju pisma. Projektuje się je do różnych celów, np. odmienne majuskuły do stawiania na początku tekstu lub nietypowe minuskuły (z cugami) jako litery ostatnie w słowne lub akapicie. Czasem kilka liter alternatywnych zmienia charakter kroju pisma na bardziej ozdobny. Istnieją kroje o bardzo rozbudowanym repertuarze liter (...), jednak większość krojów pism nie ma liter alternatywnych*⁷⁹. Używa się ich w celu zapewnienia jak najlepszej poprawności typograficznej publikacji lub do osiągnięcia wyższego poziomu estetycznego. Stosowanie ich stało się zdecydowanie łatwiejsze w przypadku fontów komputerowych, opartych na znormalizowanym systemie kodowania znaków, tzw. Unicode. Dzięki temu można zastosować kilka różnych wariantów jednego znaku lub grupy znaków, czyli ligatur, a projektant może wybrać ten, który najbardziej odpowiada mu w danym miejscu składanego tekstu, bez zaburzania stylu danego kroju pisma.

⁷⁶ Zygfryd Gardzielewski (1914-2001) – polski grafik i typograf, twórca Antykwę Toruńskiej we współpracy z J. Gruszką

⁷⁷ Bogusław Jackowski, Janusz Nowacki i Piotr Strzelczyk – Replika elektroniczna Antykwę Półtawskiego

⁷⁸ A. Tomaszewski, *Historyczne kroje pism...*, s. 265

⁷⁹ A. Tomaszewski, *Leksykon pism...*, Warszawa 1996, s.141-142

Cugi, czyli *dekoracyjne przedłużenia kresek budujących litery*⁸⁰, są elementem charakterystycznym liter alternatywnych. Wyróżnić możemy dwa rodzaje cugów – jedne z nich są stałym, nieodłącznym elementem znaku, drugie zaś stanowią ornamentowe esy-floresy, mając funkcję ozdobną i podobnie jak ornamenty są stosowane np. na końcu akapitu. Taki sposób ozdabiania znaków i modyfikowania ich został zainspirowany sztuką kaligrafii, drukarze zaczęli go natomiast stosować już w czasach inkunabułów. Tomaszewski pisze, że najbardziej charakterystyczną literą na początku ery drukowania była duża litera Q, ponieważ *jej forma (...) wyraźnie wybijała się w kolumnie łacińskiego tekstu złożonego antykwą*⁸¹. Z tego też powodu owa litera stała się obiektem wyjątkowego zainteresowania, a różny sposób jej przedstawienia pozwala często określić czas powstania danego tekstu bądź miejsce, z którego się wywodzi. Litery alternatywne stosowane są również często jako inicjały [il.3] na początku rozdziału lub akapitu, zazwyczaj *znacznie większe od liter podstawowego tekstu, często też z wkomponowanym ornamentem lub ilustracją*⁸².

Rubryki [il. 2, 6, 7, 8] również są pozostałością po tradycyjnej średniowiecznej książce rękopiśmiennej. W zależności od zastosowania, pojęcie to przybierało różne znaczenia, a więc rubryką nazywano *wyraz lub literę wykonaną czerwoną farbą, w odróżnieniu od całości tekstu pisanego na czarno*⁸³. Tym sposobem wyróżniano część tekstu, a zwłaszcza tytułiki, incipity, kolofony⁸⁴, a równie często stosowano też *przekreślanie liter czerwoną farbą, mające na celu ożywienie jednostajnego wyglądu zapisanych kart*⁸⁵. Rubryką nazywane były także czcionki o kształcie np. łuku, które rozdzielały poszczególne zdania. Ich stosowanie we współczesnej typografii przejawia się nie tylko w krojach pism o charakterze historycznym, lecz także w krojach nowoczesnych czy awangardowych. Wygląd rubryk przede wszystkim zależy od projektanta konkretnego kroju pisma i od jego wizji zależy forma, w jakiej pojawią się w publikacji. W przypadku fontów rubryki pojawiają się *jako znaki należące do standardowego repertuaru. (...) W edytorach tekstu używane są przez programistów jako znacznik końca akapitu, odwrotnie niż w drukarstwie, gdzie są na początku*⁸⁶. Mimo tego nawiązują do swojej tradycyjnej funkcji pochodzącej z ksiąg średniowiecznych.

⁸⁰ A. Tomaszewski, *Historyczna typografia źródłem inspiracji...*, s. 226

⁸¹ Ibidem

⁸² A. Tomaszewski, *Leksykon pism...*, Warszawa 1996, s. 142

⁸³ *Encyklopedia wiedzy o książce*, red. Aleksander Birkenmajer, Wrocław 1971, s. 2106

⁸⁴ Ibidem

⁸⁵ Ibidem, s. 2107

⁸⁶ A. Tomaszewski, *Historyczna typografia źródłem inspiracji...*, s. 228

Jak pisze Tomaszewski, *najwdzięczniejszym obiektem zainteresowań literników są ligatury*⁸⁷ [il. 4, 5], a przy tym uważa je za *ważny element typografii mający wpływ na czytelność druku*⁸⁸. Ligatura jest to znak graficzny, w który zostały połączone dwie lub trzy litery, tworząc zwartą kompozycję. Na przestrzeni lat zestawiane ze sobą były różne litery, które przybierały różne formy *czasem bardzo wyrafinowane, a nawet takie, które byłyby dla nas dzisiaj nierozpoznawalne bez wiedzy z dziedziny paleografii*⁸⁹. W niektórych językach ligatury pojawiały się jako znaki ortograficzne, niezbędne w piśmie, jednak większość projektowana była głównie ze względu na ich estetyczną formę. Obecnie w *liternictwie komputerowym ligatura jest traktowana jako jeden gilf niezależnie od liczby tworzących ją liter*⁹⁰.

Kolejnym adaptowanym elementem jest ornament [il. 1, 4], czyli *rodzaj czcionki dającej w druku odbitkę elementu zdobniczego*⁹¹, który mógł występować jako pojedynczy ozdobnik lub też jako kompozycja, niekiedy bardzo skomplikowana. Najwięcej ornamentów czcionkowych powstało w wieku XIX, *wtedy też zaczęto projektować ornamenty przeznaczone do składania z konkretnym krojem pisma i stanowiące z nim graficzną jedność*⁹². Także współcześnie niektórzy producenci fontów dołączają fonty z ornamentami do powstałych już krojów pism.⁹³

W obecnych czasach Andrzej Tomaszewski wyróżnia trzy główne grupy typografów, o nieco odmiennym podejściu do ornamentu we współczesnym układzie tekstów. Pierwsza z nich, najmniej liczna, uważa podobnie jak dziewiętnastowieczni typografowie, traktując ornament jako element wskazujący na estetykę druku, korzystają więc z niego często, dopasowując go do charakteru publikacji. Druga grupa nie traktuje tego rodzaju zdobienia w sposób aż tak entuzjastyczny, twierdząc, że ornament nie powinien być stosowany zbyt często i w zbyt wielu miejscach, przydatny jest natomiast w charakterze przerywnika (umieszczony pomiędzy rozdziałami lub na końcu książki). Trzecia grupa natomiast znajduje się w opozycji do obu poprzednich, i to właśnie z nią zgadza się Tomaszewski, twierdząc, że również w tym kierunku zmierza współczesna estetyka typograficzna. Przewodzi w niej myśl, według której ornament nie wnosi niczego wartościowego do publikacji, a wręcz odwrotnie – zaburza czytelność, rozprasza i przeszkadza w odbiorze warstwy informacyjnej. Jest więc elementem niepożądanym,

⁸⁷ Ibidem

⁸⁸ A. Tomaszewski, Funkcjonalizm w typografii cz. V, „Poligrafika”, R. 49, 1997, nr 5, s. 46-47

⁸⁹ A. Tomaszewski, *Historyczna typografia źródłem inspiracji...*, s. 230

⁹⁰ Ibidem

⁹¹ Słownik Języka Polskiego PWN, <http://sjp.pwn.pl/>, [dostęp: 14.04.2016]

⁹² A. Tomaszewski, *Leksykon pism...*, Warszawa 1996, s. 171-172 hasło Ornament

⁹³ Ibidem

z którego coraz rzadziej się korzysta. Ponadto, funkcję zdobniczą ornamentu w obecnych czasach przejęła ilustracja, tworzona za pomocą wielu technik komputerowych, w dowolny sposób modyfikowana według myśli grafika. Na korzyść ilustracji działa także ciągły rozwój metod drukowania i polepszanie się jakości druku, a co za tym idzie *zarówno atrakcyjność ornamentu, jak i potrzeba jego używania spadły niemal do zera*⁹⁴.

2.2. Format, kolumny, marginesy

Format książki jest podstawowym parametrem przygotowywanej publikacji. Wpływa on zarówno na funkcjonalność książki i jej aspekty estetyczne. Ma także znaczenie w technicznym procesie jej produkcji. *Istnieje szereg sprawdzonych proporcji, które można zastosować (...). Należą do nich używane chętnie od wieków proporcje: 1:2, 2:3, 3:5, 5:8, 3:4, albo też 1:√3.*⁹⁵ Większość wydawców pozostaje przy znormalizowanych formatach książek, o niezmiennych proporcjach boków wyrażonych za pomocą proporcji boku kwadratu do jego przekątnej, czyli $a:a\sqrt{2}$. Ich zaletą jest przede wszystkim niezmienność, co ułatwia kalkulacje kosztów czy potrzebnych materiałów do danej publikacji. Za podstawowy arkusz uznano ten o powierzchni niemal dokładnie 10 000 cm² (wymiary 84,1 x 118,9 cm), nadając mu symbol A0. Każdy kolejny powstaje zaś poprzez złożenie podstawowego odpowiednią ilość razy – A1 przy jednokrotnym, A2 przy dwukrotnym itd. Jednak aby zapobiec takiemu ograniczeniu wszystkich drukowanych publikacji, zostały także wprowadzone formaty B i C, w których powierzchnia formatu podstawowego jest jednak większa niż jeden metr kwadratowy (ich kolejne warianty również powstają poprzez złożenie formatu podstawowego). Do arkuszy nieznormalizowanych, ale dostępnych w drukarniach, należy papier o wymiarach 82x104 cm albo 84x108 cm, jednak przygotowywane są one zwykle w mniejszych ilościach, ze względu na mniejszą popularność wśród wydawców.⁹⁶

Przy wyborze formatu warto także zwrócić uwagę na tzw. złoty podział, złotą proporcję, która znalazła swoje zastosowanie w projektowaniu typograficznym. Nie należy on do formatów ekonomicznych, ze względu na procentowo małą część zadrukowanej stronicy (kolumna spadowa, szerokie marginesy), jednak należy do najbardziej czytelnych i przejrzystych układów. Pozwala na ustalenie pasującego do strony formatu kolumny, wyznaczenie szerokości

⁹⁴ A. Tomaszewski, Ornament. *To dzisiaj demode?*, „Poligrafika”, R. 58, 2006, nr 3, s. 74

⁹⁵ A. Tomaszewski, *Architektura książki. Dla wydawców, redaktorów, poligrafów, grafików, autorów, księgoznawców i bibliofilów*, Warszawa 2011, s. 86

⁹⁶ T. Malinowska, L. Syta, *Redagowanie techniczne książki*, wyd. II, Warszawa 1981

marginesów czy precyzyjne wskazanie miejsca tekstu na stronie tytułowej. Złoty podział wskazuje także, że kolumna jest proporcjonalnie mniejsza od formatu całej strony, jednak formaty znormalizowane A, B i C, których stosunek boków wynosi 5:7, odbiegają od złotej proporcji, czyli 5:8, więc w ich przypadku nie jest możliwe jej zastosowanie. Dawniej stosowane formaty, m.in. *Octavo* (trzykrotnie złożony arkusz papieru, który tworzy osiem kart i szesnaście stron⁹⁷), powstawały bezpośrednio na podstawie złotego podziału, nie było więc trudności, by odpowiednio wyznaczyć wszystkie elementy znajdujące się na stronicy.⁹⁸

Nie oznacza to jednak, że wszystkie książki muszą wyglądać tak samo, zachowując identyczne kształty i wielkości. Aby uzyskać format niestandardowy należy przyciąć w intro-ligatori papier do wybranych wymiarów. Trzeba jednak pamiętać, że po obcięciu pozostaną skrawki niewykorzystanego papieru, a taki zabieg nie zawsze jest opłacalny pod względem ekonomicznym.

Zawartość publikacji wielostronicowej zawsze dzielona jest na kolumny, czyli *przelamany skład tekstu albo układ ilustracji odpowiadający jednej stronicy*⁹⁹. Wyróżnia się kolumnę spuszczoną (używaną najczęściej na początku rozdziału), czyli taką, na której tekst rozpoczyna się niżej niż na pozostałych stronach, a wielkość opuszczenia jest zależna od całego układu typograficznego i powinna być stosowana adekwatnie w całej publikacji, oraz kolumnę końcową, nazywaną inaczej szpicową, czyli przeciwieństwo kolumny spuszczonej, ponieważ znajduje się ona na końcu dzieła i zazwyczaj jest kolumną niepełną (tekst nie sięga końca danej strony, powinien jednak być dłuższy niż 1/6 kolumny).

Podczas czytania niezwykle istotna jest struktura całego tekstu. W przypadku tekstu ciągłego bardzo ważna jest optyczna, jednolita szarość kolumny. Słowa, umieszczone w taki właśnie sposób, uwzględniając powtarzalne, niezbyt duże przerwy międzywyrazowe i dobrze dobraną interlinię, pozwalają na śledzenie tekstu w sposób nieprzerwany, bez nadmiernego męczenia oczu. Tomaszewski zaznacza, że *badacze czytelności układów typograficznych stwierdzili, że np. skład w chorańgiewkę (stały odstęp międzywyrazowy i niejustowana prawa krawędź tekstu) jest przyjazny dla czytającego właśnie dzięki stałym odstępom, najlepiej zbliżonym do tzw. trzecianki*¹⁰⁰ ($\frac{1}{3}$ fireta), a jednocześnie okazało się, że wyrównanie lub niewyrównanie prawej krawędzi wiersza zupełnie nie wpływa na czytelność¹⁰¹.

⁹⁷ T. Malinowska, L. Syta, *Redagowanie techniczne...*, s. 27

⁹⁸ P. Baines, A. Haslam, *Pismo i typografia*, Warszawa 2010

⁹⁹ A. Tomaszewski, *Architektura książki...*, s. 84

¹⁰⁰ Trzecianka – justunek o szerokości $\frac{1}{3}$ firetu (którego wartość 1 odpowiada aktualnie używanemu stopniowi pisma. Wyrażana jest jako kwadrat o boku równym danemu stopniowi pisma)

¹⁰¹ R.S. Świątek, *Rozmowa z Andrzejem Tomaszewskim. Spotkanie drugie...*

Zdarza się jednak czasem, że podjęte decyzje odnośnie wyglądu kolumny są wyborem mniejszego zła, dla zachowania czystości tekstu. Odejście od ogólnie przyjętych zasad powinno jednak wynikać z oceny typograficznej danego tekstu i dostosowywania ich do posiadanych możliwości, a nie efektem braku ich znajomości bądź negacji. Odnosząc się do teorii Jana Tschicholda, Tomaszewski przedstawia swoje rozumienie jego postulatów¹⁰², wskazując na częste dylematy, na jakie narażony jest typograf podczas swojej pracy. Uważa on, że mając do wyboru dwie niezbyt poprawne decyzje, lepiej zastosować tzw. „mniejsze zło”. Tak więc lepiej podzielić wyraz w niepoprawny sposób, niż pozostawić nienaturalnie rozbity wiersz tekstu, zamiast wprowadzać zmiany w interlinii i jej rytmie, pozostawić bękart¹⁰³ lub szewca¹⁰⁴, a wahając się pomiędzy kolejnym przeniesieniem albo pozostawieniem w tekście „dziur”, lepiej zastosować przeniesienie.¹⁰⁵ Ważne jest jednak, aby przyjęte zasady stosować konsekwentnie w całej publikacji.

Trzeba także różnicować tekst ciągły od innych jego rodzajów, zwracać uwagę na czytelność poszczególnych elementów. Skład w chorągiewkę [il. 3] według Tomaszewskiego dobrze sprawdza się chociażby w bibliografiach i mówi, że *sam stosuje chorągiewkę szczególnie chętnie w przypisach, bibliografiach i innych tekstach, które mają wiele cyfr, skrótów, kropek, przecinków. Takie teksty składane przy zmiennych światłach międzywyrazowych (najczęściej podczas justowania zbyt powiększanych) wyglądają wyjątkowo kiepsko*¹⁰⁶.

Marginesy, czyli odstęp pomiędzy kolumną a krawędzią strony, również wpływają na funkcjonalność całej publikacji. Ich szerokość i proporcje między marginesem zewnętrznym i wewnętrznym powinny być dobrane do formatu książki i kolumny, a także reszty układu i projektu typograficznego. *W klasycznych, tradycyjnych układach książkowych najwęższy jest margines wewnętrzny, nieco szerszy jest górny, potem zewnętrzny i najszerszy dolny.*¹⁰⁷ Trzeba pamiętać, że oba marginesy wewnętrzne łączą się wizualnie, więc nie można ustawić im zbyt dużej szerokości.

¹⁰² W swoim eseju (Tschichold J., *Consequences of Tight Typesetting*, [w:] *The Form Of The Book: Essays On the Morality of Good Design*, Washinton 1991, s.102-104) stwierdził, że najważniejszą i nadrzędną cechą dobrego składu jest tzw. ciasny sposób składania, w którym odległości międzywyrazowe są równe dokładnie $\frac{1}{3}$ firetu, i aby go uzyskać, dozwolone i czasem konieczne jest niepoprawne przenoszenie wyrazów czy pozostawianie pojedynczych wierszy.

¹⁰³ Bękart – żargonowe określenie na wiersz końcowy lub wiersz przechodzący na początek łamu. Bękarty graficznie źle wyglądają i są traktowane jako błąd w łamaniu. W: Mrowczyk J., *Niewielki słownik typograficzny*, Gdańsk, 2008, s. 49

¹⁰⁴ Szewc, sierota – żargonowa nazwa pierwszego znaku akapitu pozostawionego na końcu łamu. Szewc brzydko wygląda i w części literatury jest traktowany jako błąd w łamaniu. W: Mrowczyk J., *Niewielki słownik...*, s. 105

¹⁰⁵ R.S. Świątek, *Rozmowa z Andrzejem Tomaszewskim. Spotkanie drugie...*

¹⁰⁶ M. Pest, „...jesteś kwitnącą grą rozumu...”, s. 127

¹⁰⁷ A. Tomaszewski, *Architektura książki...*, s. 87

Marginesy zewnętrzne często wykorzystywane są do umieszczania na nich różnych informacji nazywanych marginaliami, czyli krótkich notek, włączanych na wysokości tekstu podstawowego, do którego się odnoszą, ale złożone pismem mniejszym od pisma podstawowego. Do ich składu używa się zazwyczaj chorągiewki¹⁰⁸, ze względu na bardzo wąski łam.

We współczesnej typografii powracają także zaczerpnięte z tradycyjnych skryptoriów i drukarni całe układy tekstu, m.in. *przypisy jako marginalia czy też wypracowane latami praktyki proporcje kart, kolumn, marginesów oraz inne elementy kompozycji*¹⁰⁹. Najbardziej charakterystycznym układem jest *modus modernus* [il. 5, 6], czyli taki układ tekstu, gdzie tekst podstawowy otoczony jest (z dwóch, trzech lub nawet wszystkich stron) przez tłumaczenia, komentarze czy odnośniki, złożone mniejszym krojem pisma niż tekst główny. Jest to układ dobry dla odbiorcy, ponieważ nie ztraca swojej czytelności, pozwalając także na swobodny odbiór tekstu dzięki temu, że czytelnik nie jest zmuszony szukać odniesień czy tłumaczeń na innych stronach publikacji.

Elementów, które z dawnych książek czerpią współcześni typografowie jest więcej, jednak wyżej wymienione używane są najczęściej, a także najczęściej się pojawiają w obecnych książkach. Bogactwo historycznego drukarstwa i typografii to nieoceniona inspiracja, a dopełniona technologią i możliwościami nowych programów, pozwala na coraz lepsze kształtowanie typograficzne tekstu. Najtrafniej podsumowuje to myśl Tomaszewskiego: *dobrze jest więc przyrzeć się, jak robili to nasi antenaci, i skorzystać z ich doświadczenia*¹¹⁰.

¹⁰⁸ Chorągiewka, układ chorągiewkowy – układ typograficzny, w którym wiersze są wyrównane do prawej lub lewej strony łamu. W: Mrowczyk J., *Niewielki słownik...*, s. 109

¹⁰⁹ A. Tomaszewski, *Historyczna typografia źródłem inspiracji...*, s. 233

¹¹⁰ A. Tomaszewski, *Historyczna typografia źródłem inspiracji...*, s. 235

Rozdział IV. Projektowanie w praktyce

Andrzej Tomaszewski najchętniej projektuje książki, których treść odpowiada jego zainteresowaniom, głównie szeroko pojętej humanistyce, np. edycje historyczne czy powiązane z dziedziną kulturoznawstwa, ponieważ wówczas *wyczuwa ich ducha i wie np., jaką czcionką je złożyć, jaki zastosować układ typograficzny*¹¹¹. Mówi także wprost, że wzory matematyczne, tabele czy wykresy nie należą do elementów, które najbardziej lubi składać, ponieważ *były jego koszmarem jeszcze w czasach ołowiego zecerstwa. Wie jednak, że trzeba się ich składania nauczyć*¹¹². Dodaje także, że dzięki mocno ugruntowanej pozycji zawodowej, może decydować, które zlecenia chce wykonywać, a które odrzucić, nie musząc przyjmować wszystkich propozycji. Jakie zlecenie przyjąłby jednak wielką chęcią? Siedemnastowieczną Sylwę¹¹³. Głównie dlatego, że *rękopiśmienna księga jest dla typografa wyzwaniem*¹¹⁴.

Nie można w jednoznaczny sposób opisać, jak dobrze zaprojektować książkę. Jest to proces uzależniony od wiedzy, doświadczenia a także wrażliwości estetycznej, która może się różnić w zależności od projektanta, z którym mamy do czynienia. Nie istnieje także spis zasad, które w każdym przypadku będą miały swoje odniesienie i takie samo zastosowanie. Chcąc stworzyć poprawny układ typograficzny, otrzymamy w efekcie poprawną książkę, ale nie dobrą. Dlatego czasem warto kierować się intuicją i przeczuciem. Swoją pracę Tomaszewski zazwyczaj zaczyna w dość podobny sposób. Chociaż początkowe decyzje uzależnione są od rodzaju publikacji, to jednak pierwszym etapem, a przy tym warunkiem sukcesu, jest zgromadzenie jak największej ilości informacji na jej temat, dzięki czemu od samego początku wiadomo, w jaki sposób postępować podczas projektowania danej publikacji. Celem typografii jest znalezienie najodpowiedniejszej formy do przekazania treści. Myślą przewodnią powinno być pojęcie symetrii książki, w którym *osią symetrii jest grzbiet, na którym obracają się zgodnie karty i stronicę*¹¹⁵. Czytelnik bowiem widzi zazwyczaj dwie strony, a nie jedną, ważne jest więc zadbanie o ich spójność, na co Tomaszewski zwraca uwagę w swojej pracy. Spójność jednak nie

¹¹¹ Kuba Frólow, *Nie ściemniam...*, s. 8

¹¹² M. Pest, „...jesteś kwitnącą grą rozumu...”, s. 128

¹¹³ Sylwa, *silva rerum* [łac., ‘las rzeczy’], zbiór tekstów:

1) nazwa określająca zbiór tekstów o różnorodnej tematyce i charakterze, pochodzi od poet. zbioru *Silvae* Stacjusza (I w.);

2) w Polsce stosowana gł. do dawnych szlacheckich ksiąg domowych, w których obok wydarzeń codziennych wpisywano także anegdoty, sentencje, utwory lit., tworząc niekiedy swoiste antologie; przechowywane najczęściej w postaci rękopiśmiennej, zbiory te stały się z czasem źródłem informacji hist. i odkryć tekstologicznych. (<http://encyklopedia.pwn.pl/haslo/sylwa;4010132.html>)

¹¹⁴ R.S. Świątek, *Rozmowa z Andrzejem Tomaszewskim. Spotkanie drugie...*

¹¹⁵ A. Tomaszewski, *Architektura książki...*, s. 75

oznacza identycznie wyglądających stronici. W projektowaniu typograficznym *pożądane są: albo podobieństw, albo kontrast*.¹¹⁶

Proces powstawania książki nie jest zależny jedynie od typografa, ale od całej grupy osób, w której każdy musi wyrazić zgodę na końcowy efekt. Trzeba podjąć decyzje dotyczące ogólnego wyglądu publikacji, czyli np. formatu i układu kolumn, umieszczenia wewnątrz ilustracji bądź innych materiałów dodatkowych. Grafik we współpracy z redaktorem *określają technikę składania książki, przede wszystkim wybierają zaś krój pisma*¹¹⁷, gdzie trzeba zwrócić uwagę, czy w danym foncie występują wszystkie potrzebne znaki, pojawiające się w tekście, powstają wtedy też ustalenia dotyczące wszelakich wyróżnień czy oznaczeń tytułów. Następnie formuje się wstępny układ typograficzny, dopasowany do wykorzystywanych w kolejnym etapie technologii poligraficznych, którego efektem końcowym jest makieta książki. Jak pisze Tomaszewski, ten *sposób postępowania może być użyteczny dla niemal każdej książki, pod warunkiem, że osoby pracujące nad książką nie są przekonane o swojej nieomyślności*¹¹⁸.

Projektowanie całej serii, których Tomaszewski również się podejmuje, jest jednak trudniejszym zadaniem niż jednej, samodzielnej książki. Wymaga większego nakładu pracy i przewidzenia tego, co w danej serii może się znaleźć – nie tylko w pierwszej części, ale i w kolejnych, aby układ typograficzny nie ulegał za każdym razem drastycznym zmianom i pasował do zamieszczanych tam elementów. Trzeba także wziąć pod uwagę liczbę autorów (jeden przez całą serię, kilka osób lub też prace zbiorowe), ilość tekstów i ich długość w jednej książce, a także to, czy kolejne publikacje będą podobne objętościowo. Nie możemy pominąć ilustracji i ich rodzaju, długość tytułów czy pojawiających się materiałów dodatkowych.

Jednak, jak mówi Tomaszewski, *przewidując różne sytuacje redakcyjne i typograficzne można zrobić projekt na tyle elastyczny, aby był później przydatny i nie sprawiał kłopotu*. Zwykle jest tak, że *po kilku książkach projekt trzeba nieco modyfikować „w praniu”*. Dotyczy to najczęściej typografii środka książki, bowiem *dość trudno jest przewidzieć wszystkie struktury tekstu, jakie mogą się w przyszłości pojawić*¹¹⁹. Zdarzają się przypadki, w których Tomaszewski nie podpisuje się pod swoją pracą. Zazwyczaj jest tak wtedy, gdy *projekt został zmodyfikowany tak dalece, że go nie poznaje*.¹²⁰ Uważa on bowiem, że dobry typograf przed rozpoczęciem swojej pracy powinien zaznajomić się z treścią całej książki, aby jak najlepiej dopasować wszystkie elementy układu typograficznego i składu w taki sposób, by oddawały zarówno jej

¹¹⁶ Ibidem

¹¹⁷ Ibidem, s. 77

¹¹⁸ Ibidem, s. 79

¹¹⁹ Ibidem

¹²⁰ K. Frołow, *Nie ściemniam*, „Biblioteka Analiz. Dwutygodnik o rynku książki”, 2009, nr 3, s. 8

tematykę jak i charakter. Tomaszewski uważa także, że w obecnych czasach do złożenia książki nie jest wymagana kompletna znajomość zasad typograficznych, a jedynie umiejętność posługiwania się programem komputerowym, który jest w stanie wykonać za składacza sporą część pracy (wyliczanie odległości między znakami, dostosowywanie interlinii). Prowadzi to do pojawiania się książek łądząco do siebie podobnych, zrobionych według jednego schematu. Utrudnieniem jest również fakt, że na rynku książki pojawia się coraz więcej osób, które *posiadają jedynie małą sprawność obsługi programy komputerowego (...). Tacy ludzie niestety konkurują z prawdziwymi fachowcami, bo mogą zaproponować połowę lub nawet ćwierć ceny, za jaką projektują książkę*¹²¹.

Treść nie jest jednak jedyną potrzebną informacją, aby dobrze zaprojektować układ typograficzny. Bardzo istotne są także techniczne aspekty, czy jest szansa aby użyć materiałów lepszej jakości np. papieru o wyższej gramaturze, lub zdecydować się na twardą oprawę, a także gdzie dana książka będzie drukowana i jakimi możliwościami dysponuje dana drukarnia, ponieważ nie w każdej jesteśmy w stanie otrzymać zadowolający efekt. Tomaszewski zwraca także uwagę na to, jak duży wpływ na ostateczny kształt publikacji ma promocja książki i wszelkie ustalenia marketingowe, których również trzeba być świadomym, ponieważ oddziałują one na wygląd np. okładki. Warto więc dowiedzieć się czy *marketingowiec wydawnictwa nie podjął jakichś zobowiązań, z których wynika, że będziesz musiał upstrzyć dzieło logami sponsorów czy też gwiazdkami z napisem »Nowość!«*¹²².

Dobrze jest również rozmawiać z autorem, konsultować z nim pomysły i proponować różne rozwiązania, szczególnie wtedy, kiedy widać, że z przesłanego nam materiału jesteśmy w stanie zrobić naprawdę ładną książkę. *Są bowiem tacy, którzy nie mają za grosz zaufania do wydawcy i grafika, nie mają zielonego pojęcia, na czym nasza praca polega (...). Od razu też wiadomo, że do niczego się go nie przekona, i że książka będzie jak „kotlet raz”, w najlepszym przypadku – szkolnie poprawna.*¹²³ Takie konsultacje pozwalają uzyskać jasną i przejrzystą sytuację, a przy tym uświadamiają typografowi, że próby stworzenia dobrej publikacji mogą zostać odrzucone przez autora już na samym wstępie.

Zasady odpowiedniego podejścia do książki i dobrego postępowania Andrzej Tomaszewski wykorzystuje w swojej pracy, dlatego też jego projekty są niezwykle cenione na rynku typograficznym, a każda złożona przez niego książka swoją szatą graficzną odwzorowuje zarówno tematykę, jak i epokę historyczną, której dotyczy treść publikacji. W jego projektach

¹²¹ Ibidem, s. 6

¹²² Ibidem

¹²³ Ibidem

każdy element jest szczegółowo dopracowany, a jego dobór zależy w głównej mierze od czytelności całego tekstu.

1. Charakterystyka wybranych edycji

Jako, że głównym zainteresowaniem Tomaszewskiego cieszą się książki humanistyczne, a zwłaszcza historyczne, wykorzystuje on dawne elementy typograficzne, wymienione w podrozdziale *Historia książki jako inspiracja dla współczesnej typografii*, w wielu swoich pracach. Pozycje z jego dorobku, wymienione poniżej, zostały wybrane ze względu na odniesienia do formy graficznej pierwszych książek drukowanych. Bogactwo inspiracji, opisanych w poprzednich rozdziałach, które zostały w nich użyte sprawia, że warto przyjrzeć się im dokładniej. Porównanie składu Tomaszewskiego i składu dawnych ksiąg przedstawia ilustracja nr 9, gdzie górną część stanowi kopia jednej z kart rękopisu (w kolorze, dzięki czemu dobrze widać m.in. kolor rubrykowania).

1.1. *Inkunabuły w zbiorach Biblioteki Wyższego Seminarium Duchownego w Pelplinie*¹²⁴ i *Komentarz do faksymile pelplińskiej „Biblii” Gutenberga*¹²⁵

Zarówno *Inkunabuły w zbiorach Biblioteki Wyższego Seminarium Duchownego w Pelplinie* jak i *Komentarz do faksymile pelplińskiej „Biblii” Gutenberga* zostały opisane w jednym rozdziale nieprzypadkowo. Obie, zainspirowane tym samym układem typograficznym, przedstawiają podobną formę składu. W jednym i drugim przypadku Tomaszewski wzorował się na Biblii 42-wierszowej, o charakterystycznym, wąskim, dwułamowym składzie (o 42 wierszach w każdym – skąd pochodzi nazwa), jednak z nieco innych powodów w każdym z nich. Projekt *Komentarza...*, którego treść odnosi się do wspomnianej w tytule Biblii Gutenberga, jedynie podkreśla jego związek z tym inkunabułem, wskazując na główny przedmiot publikacji, a tematyka tego dzieła w pewien sposób wymaga użytego układu typograficznego. Również znaki rubrykowania które oddzielają od siebie kolejne akapity, pełniąc funkcję separatorów, podkreślone kolorem czerwonym, nawiązują do Biblii Gutenberga i pomagają zachować jednolitą szarość kolumny, czyli to, co było charakterystyczne dla średniowiecznych ksiąg rękopiśmienne. Font, jakiego Tomaszewski użył dla tytułów, przywodzi na myśl czcionkę oryginalnej Biblii Gutenberga.

¹²⁴ J. Tondel, *Inkunabuły w zbiorach Biblioteki Wyższego Seminarium Duchownego w Pelplinie*, Pelpin 2007

¹²⁵ *Komentarz do faksymile pelplińskiej Biblii Gutenberga*, oprac. J. Pirożyński, T. Serocki, J. Tondel, Pelpin 2004 (książka zdobyła wyróżnienie w konkursie PTWK na najpiękniejszą książkę roku 2004 w kategorii Książki naukowe, popularnonaukowe)

Pretekstem do użycia takiej, a nie innej formy *Inkunabulach w zbiorach Biblioteki Wyższego Seminarium Duchownego w Pelplinie* był fakt, iż *jedyny znajdujący się egzemplarz tego paleotypu*¹²⁶ *przechowywany jest właśnie w zbiorach peplińskich, o których traktuje opracowanie*¹²⁷. Tutaj również użyty został skład dwukolumnowy, o wąskich łamach. Marginesy zewnętrzne są znacznie szersze od wewnętrznych. W tekst zostały włączone także ilustracje przedstawiające inkunabuły zebrane w peplińskim księgozbiorze, zarówno tekstu, jak i szczegółowo sfotografowanych i porównanych ze sobą opraw i elementów zdobniczych. Również i w tym przypadku zastosowano rubrykowania w kolorze czerwonym (il. 8)

1.2. *Wspólne gniazdo. W millenium zjazdu gnieźnieńskiego*¹²⁸

Układ typograficzny w tej publikacji [il. 5, 6] świadczy o niesłabnącej popularności średniowiecznego układu o nazwie *modus modernus*.¹²⁹ Główny tekst, na który składają się fragmenty dwóch kronikarzy, Galla Anonima i Thietmara z Merseburga, zostały złożone większym fontem, odwzorowując oryginalny wygląd tekstu. Zachowane zostały także rubrykowania i elementy zdobnicze. [il. 6] Otaczające tekst główny komentarze w tym przypadku są tłumaczeniami tekstu głównego na języki obce (polski, angielski, rosyjski i niemiecki), utrzymując lubiany przez Tomaszewskiego układ chorągiewkowy tekstu. Użyty został zarówno alfabet łaciński, jak i cyryliccki dla jednego kroju pisma. *Subtelne rubrykowania podkreśla ważniejsze fragmenty, jasno i zdecydowanie kierując ku nim uwagę czytelnika i widza, bo książkę z równą przyjemnością czyta się i ogląda.*¹³⁰ Naśladując dawne książki rękopiśmienne, i ta publikacja zachowuje identyczny skład wszystkich stron, a przejrzystość tekstu zapewnia lustrzane odbicie dwóch sąsiednich stron na rozwarciu. [il. 5] Marginesy wewnętrzne są nieco węższe od zewnętrznych, podobnie dolne są większe od górnych. Numeracja stron nie wychyla się poza obszar kolumny, podobnie jak w pierwszych książkach drukowanych i rękopiśmiennych.

W tej publikacji należy zwrócić na budowę liter, a zwłaszcza litery „Q”, o której Tomaszewski szerzej wypowiedział się w swoim artykule pt. *Historyczna typografia źródłem inspiracji współczesnych projektantów*, zwracając w nim uwagę na jej najbardziej charakterystyczną budowę i fakt, że najmocniej wyróżnia się wśród kolumny łacińskiego tekstu złożonego antykwą, co można zauważyć we *Wspólnym Gnieździe*. Pojawiają się także ligatury, przede wszystkim złożone z liter „a” i „e” (æ), „f” i „i” (fi), „s” i „t” (st) oraz „c” i „t” (ligatura nie istnieje

¹²⁶ Paleotyp – inaczej Inkunabuł, książka wydana za pomocą druku na samym początku ery drukarstwa

¹²⁷ K. Krzak-Weiss, *Powrót do przeszłości. Inspiracje dawną książką we współczesnej typografii...*, s. 243

¹²⁸ A.W. Mikołajczak, *Wspólne gniazdo. W millenium zjazdu gnieźnieńskiego*, Gniezno 2000

¹²⁹ Patrz rozdział *Format, kolumny, marginesy*

¹³⁰ K. Krzak-Weiss, *Powrót do przeszłości...*, s. 240

jako znak w foncie Times New Roman, jednak połączona jest z góry, podobnie jak litery „s” i „t”), a także najbardziej popularna, i używana również w obecnych czasach, & (połączenie w jeden znak „Et”). [il. 6] W przypadku liter na końcu wiersza, lub przed znakiem interpunkcyjnym, widać charakterystyczne wydłużenia liter, czyli cugi, najczęściej powtarzane w znakach „e” i „t”. Bardzo widoczne jest także rubrykowanie w postaci czerwonych zaznaczeń początku nowego fragmentu, a czerwony jest jedynym dodatkowym kolorem poza czernią reszty tekstu, przypominając tym jeszcze bardziej książkę rękopiśmienną.

1.3. Inne projekty

Pozostałe publikacje nie są aż tak bogate w inspiracje dawną książką, jednak w nich także Tomaszewski stosuje niektóre z nich, chociaż w dużo mniejszym natężeniu. W *Narodzi-
nach idei Biblioteki Narodowej w kulturze polskiego Oświecenia*¹³¹ [il. 10] ilustracje zostały umieszczone na osobnych kartach, nawiązując do epok w historii druku, w których tekst i obraz drukowano wykorzystując odmienne metody. W przypadku nieco nowszej książki *Magiczna biblioteka. Zbójcekie księgi młodego wieku*¹³² [il. 11] widać komentarze i odnośniki zamieszczone wokół tekstu głównego, co wskazuje na inspirację układem średniowiecznym *modus modernus*. Strona tytułowa *Driady Zamechskiej. Dryas Zamchana. Pan Zamchanus. Drukarnia Latająca Łapki, Lwów 1578*¹³³ [il. 1] została wzbogacona zarówno przez zdobnicze ornamenty, rubrykowania, jak i charakterystyczne dla liter alternatywnych cugi. W spisie treści książki *Zbyt duża różnica płci...*¹³⁴ Tomaszewski zastosował rubrykowanie dla numerów stron, natomiast w tekście głównym pojawiają się inicjały, podobnie jak w przypadku *Kazań dionizyjskich*¹³⁵ [i. 3]. W *Kazaniach dionizyjskich* wykorzystane zostało także rubrykowanie w formie odnośników do przypisów.

Poza publikacjami książkowymi, inspiracje dawną typografią można także zaobserwować m.in. w projekcie dyplomu *CONSERVATIO AETERNA CREATIO EST*¹³⁶ [il. 12], gdzie Tomaszewski użył lubianego układu *modus modernus*, wzbogaconego o rubrykowania.

¹³¹ Z. Libera, *Narodziny idei Biblioteki Narodowej w kulturze polskiego Oświecenia*, Warszawa 2003

¹³² G. Leszczyński, *Magiczna biblioteka. Zbójcekie księgi młodego wieku*, Warszawa 2007

¹³³ J. Kochanowski, *Driada Zamechska. Dryas Zamchana. Pan Zamchanus. Drukarnia Latająca Łapki, Lwów 1578.*, Warszawa 2006

¹³⁴ J. Hanuszkiewicz, *Zbyt duża różnica płci...*, Warszawa 2003

¹³⁵ K. Kowalski, *Kazania dionizyjskie*, Warszawa 2007

¹³⁶ *CONSERVATIO AETERNA CREATIO EST, Uroczystość nadania tytułu doktora honoris causa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie Panu Borysowi Woźnickiemu*, Warszawa 2004

Jak widać elementy typografii historycznej, ze względu na charakter publikacji i jej wykorzystanie, pojawiają się bardzo często w projektach Tomaszewskiego, ich natężenie natomiast zależy od przeznaczenia publikacji. Te o tematyce historycznej zawierają ich znacznie więcej, najczęściej odwzorowując dokładnie wygląd książki dawnej lub wizualnie go do niej zbliżając. Natomiast tytuły bardziej współczesne posiadają zazwyczaj pojedyncze nawiązania do typografii historycznej, urozmaicając układ całej książki.

Zakończenie

Niniejsza praca obejmuje całokształt działalności Tomaszewskiego jako projektanta i typografa, wskazując na posiadaną przez niego wiedzę z zakresu historii książki, zarówno teoretyczną (bogaty dorobek piśmienniczy) jak i praktyczną (zaprojektowane książki). Elementy typografii dawnej, które opisuje w swoich artykułach i książkach, z powodzeniem stosuje także we własnych projektach. Analiza typograficzna została podparta materiałem ilustracyjnym, na który składają się fragmenty projektów Tomaszewskiego, zawierające z różnym natężeniem odniesienia do typografii historycznej, w zależności od charakteru publikacji i jej przeznaczenia. Najwięcej inspiracji można odnaleźć w książce *Wspólne gniazdo. W millenium zjazdu gnieźnieńskiego*¹³⁷.

Jego inspiracja książką dawną jest bardzo widoczna nie tylko w projektach, lecz także wspomina o niej często w przeprowadzanych z nim wywiadach. Trudności, jakie niesie ze sobą wykorzystywanie historycznych detali, dopasowywanie odpowiedniego kroju pisma, a także zmaganie się z problemami natury typograficznej, są dla Tomaszewskiego przyjemną częścią jego pracy, jednocześnie zaś wyzwaniem, które bardzo chętnie podejmuje. Pomaga mu w tym jego rozległa wiedza typograficzna, zdobywana już od najmłodszych lat w rodzinnym domu, gdzie książki były nieodłącznym elementem. Jednocześnie znaczący wpływ na sposób jego projektowania i posiadane obecnie umiejętności, miała praca na przełomie w rozwoju technologii drukarstwa i poligrafii, w którym Tomaszewski rozpoczął swoją zawodową karierę. Ugruntowana wiedza z zakresu typografii, zdobyta za czasów składu ręcznego, była znacznym ułatwieniem w chwili pojawienia się składu komputerowego, ponieważ zasady typograficzne nie zmieniły się od chwili, kiedy rozpoczynał naukę w szkole. Rozwój technologiczny pozwolił jednak na osiągnięcie lepszych efektów w znacznie krótszym czasie i przy mniejszym nakładzie pracy.

Tomaszewski jako typograf ma swój charakterystyczny styl i sposób projektowania, o czym bezspornie świadczy fakt, iż był wielokrotnie nagradzany w konkursach za swoje projekty. Łącząc piękno ksiąg rękopiśmiennych z funkcjonalnością książek współczesnych, potrafi zachować umiar i minimalizm. Dzięki temu osiąga kompromis, który doceniają zarówno krytycy literatury, jak i czytelnicy jego publikacji.

Najczęściej adaptowanie przez Tomaszewskiego są historycznej kroje pism, a także związane z nimi inicjały, występujące w różnych rodzajach publikacji, i ligatury, najczęściej

¹³⁷ A.W. Mikołajczak, *Wspólne gniazdo. W millenium zjazdu gnieźnieńskiego*, Gniezno 2000

wykorzystywane w książkach historycznych. Ornamenty stosuje rzadziej, w małych ilościach, zazwyczaj w połączeniu z inicjałem, a ich główną funkcją jest porządkowanie treści. Bardzo często natomiast posługuje się rubrykowaniem. Wykorzystuje je zarówno do zaznaczania nowego akapitu, jak i wyróżniania tytułów i podtytułów, a także numeracji stron. Rubryki w projektach Tomaszewskiego mają także funkcję zdobniczą ze względu na stosowany w nich mocny, czerwony kolor, kontrastujący z resztą tekstu.

Odpowiednio zaadaptowane elementy typografii historycznej wzbogacają całą publikację, bez zaburzania najważniejszego aspektu typografii, na który Tomaszewski kładzie nacisk w swoich artykułach, czyli czytelności. Dbą także o zasadę kongenialności typografii. Korzysta więc z dawnych układów, przystosowując je do obecnych czytelników, we wspaniały sposób łączy historię ze współczesnością, dbając jednocześnie o funkcjonalność i piękno gotowych projektów. Dzięki temu jego prace wyróżniają się wśród panującego trendu, który wywyższa treść komunikatu ponad jego formę.

Bibliografia

I. Źródła

A. Artykuły i prace Andrzeja Tomaszewskiego

1. Tomaszewski A., *Architektura książki. Dla wydawców, redaktorów, poligrafów, grafików, autorów, księgoznawców i bibliofilów*, Warszawa 2011
2. Tomaszewski A., *Czas mija, książki zostają...* „Wydawca”, 2005, nr 4, s. 8–10
3. Tomaszewski A., *Funkcjonalizm w typografii cz. I*, „Poligrafika”, R.48, 1996, nr 12, s. 38–39
4. Tomaszewski A., *Funkcjonalizm w typografii cz. II*, „Poligrafika”, R. 49, 1997, nr 1, s. 43–44
5. Tomaszewski A., *Funkcjonalizm w typografii cz. III*, „Poligrafika”, R. 49, 1997, nr 2, s. 38–39
6. Tomaszewski A., *Funkcjonalizm w typografii cz. IV*, „Poligrafika”, R. 49, 1997, nr 4, s. 45–46
7. Tomaszewski A., *Funkcjonalizm w typografii cz. V*, „Poligrafika”, R. 49, 1997, nr 5, s. 46–47
8. Tomaszewski A., *Funkcjonalizm w typografii cz. VI*, „Poligrafika”, R. 49, 1997, nr 6, s. 40–41
9. Tomaszewski A., *Funkcjonalizm w typografii cz. VII*, „Poligrafika”, R. 49, 1997, nr 7, s. 55–56
10. Tomaszewski A., *Funkcjonalizm w typografii cz. VIII*, „Poligrafika”, R. 49, 1997, nr 8, s. 41–42
11. Tomaszewski A., *Historyczna typografia źródłem inspiracji współczesnych projektantów*, Roczniki Biblioteczne, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2009, R. 53, s. 223–235
12. Tomaszewski A., *Historyczne kroje pism drukarskich a fonty komputerowe*, „Roczniki biblioteczne”, R. 47, 2002, s. 255–266
13. Tomaszewski A., *Książka jest dziełem zbiorowym*, „Print Partner”, 2015, nr 17, s. 126–128 http://print-partner.com.pl/pdf/PrintPartner_doskonaloscwpoligrafii.pdf [dostęp: 10.12.2015]
14. Tomaszewski A., *Leksykon pism drukarskich*, Warszawa 1996
15. Tomaszewski A., *Ornament. To dzisiaj demode?*, „Poligrafika”, R. 58, 2006, nr 3, s. 74

16. Tomaszewski A., *Początki typografii*, „Zabytki. Heritage”, 2008, nr 4, s. 14–18
17. Tomaszewski A., *Projektowanie pism drukarskich w Polsce cz. I*, „Poligrafika”, 2000, nr 7, s. 71–72
18. Tomaszewski A., *Projektowanie pism drukarskich w Polsce cz. II*, „Poligrafika”, 2000, nr 8, s. 77–78
19. Tomaszewski A., *Projektowanie pism drukarskich w Polsce cz. IV*, „Poligrafika”, 2000, nr 11, s. 75–76
20. Tomaszewski A., *Projektowanie pism drukarskich w Polsce cz. V*, „Poligrafika”, 2000, nr 12, str. 95–97
21. Tomaszewski A., *Zapiski ksiązkoroba*, Warszawa 2006

B. Projekty Andrzeja Tomaszewskiego

1. Hanuszkiewicz J., *Zbyt duża różnica płci...*, Warszawa 2003
2. Kochanowski J., *Dziada Zamechska. Dryas Zamchana. Pan Zamchanus. Drukarnia Latająca Łapki, Lwów 1578.*, Warszawa 2006
3. *Komentarz do faksymile pelplińskiej Biblii Gutenberga*, oprac. Pirożyński J., Serocki T., Tondel J., Pelpin 2004
4. Kowalski K., *Kazania dionizyjskie*, Warszawa 2007
5. Libera Z., *Narodziny idei Biblioteki Narodowej w kulturze polskiego Oświecenia*, Warszawa 2003
6. Mikołajczak A.W., *Wspólne gniazdo. W millenium zjazdu gnieźnieńskiego*, Gniezno 2000
7. Naruszewicz A., *Gwido hrabia Blezu*, Warszawa 1997
8. Tondel J., *Inkunabuły w zbiorach Biblioteki Wyższego Seminarium Duchownego w Pelplinie*, Pelpin 2007

II. Wydawnictwa informacyjne

1. *Bibliografia Wydawnictw Ciągłych*, <http://mak.bn.org.pl/w12.htm>, [dostęp: 12.05.2016]
2. *Bibliografia Wydawnictw Ciągłych Nowych, Zawieszonych i Zmieniających Tytuł*, <http://mak.bn.org.pl/w12.htm>, [dostęp: 30.06.2016]
3. *Bibliografia Zawartości Czasopism*, <http://mak.bn.org.pl/w14.htm>, [dostęp: 30.06.2016]
4. *Encyklopedia PWN*, <http://encyklopedia.pwn.pl/> [dostęp: 14.12.2015]
5. *Encyklopedia wiedzy o książce*, red. Aleksander Birkenmajer, Wrocław 1971
6. Mrowczyk J., *Niewielki słownik typograficzny*, Gdańsk 2008

7. *Polska Bibliografia Bibliologiczna (1995–)*, <http://mak.bn.org.pl/cgi-bin/makwww.exe?BM=12> [dostęp: 12.06.2016]

III. Opracowania

1. Baines P., Haslam A., *Pismo i typografia*, Warszawa 2010
2. Chamera-Nowak A., *Roman i Andrzej Tomaszewski w niewoli księzek* [w:] W poszukiwaniu odpowiedniej formy. Rola wydawcy, typografa, artysty i technologii w pracy nad książką, Wrocław 2012, s. 217–231
3. Dubowiak M., Kmiecik E., Kmiecik J., *Andrzej typograf Tomaszewski*, <http://andrzejtomaszewski.pl/> [dostęp: 24.11.2015]
4. Frołow K., *Nie ściemniam*, „Biblioteka Analiz”, 2009, nr 3, s. 6–9
5. Janowska-Woźniak I., *Pośród grzecznych i niegrzecznych projektów*, „Nowe Książki”, 2009, nr 12, s. 4–8
6. Krzak-Weiss K., *Powrót do przeszłości. Inspiracje dawną książką we współczesnej typografii* [w:] W poszukiwaniu odpowiedniej formy. Rola wydawcy, typografa, artysty i technologii w pracy nad książką, Wrocław 2012, s. 233–245
7. Malinowska T., Syta L., *Redagowanie techniczne książki*, wyd. II, Warszawa 1981
8. Pest M., „...jesteś kwitnącą grą rozumu, jesteś ruchem króla szachowego myślenia”, „Sztuka Edycji. Studia Tekstologiczne i Edytorskie. Wokół typografii i idei pięknej książki”, 2013, nr 3, <http://apcz.pl/czasopisma/index.php/sztukaedycji/article/view/SE.2013.026/3556> [dostęp: 01.12.2015]
9. Świątek R.S., *Rozmowa z Andrzejem Tomaszewskim. Spotkanie pierwsze*, 2009, <http://rafal.towarzysze.com/rozmowa-z-andrzejem-t-1/> [dostęp: 25.11.2015]
10. Świątek R.S., *Rozmowa z Andrzejem Tomaszewskim. Spotkanie drugie*, 2009, <http://rafal.towarzysze.com/rozmowa-z-andrzejem-t-2/> [dostęp: 25.11.2015]
11. Świątek R.S., *Rozmowa z Andrzejem Tomaszewskim. Spotkanie trzecie, ostatnie*, 2010, <http://rafal.towarzysze.com/rozmowa-z-andrzejem-t-3> [dostęp: 25.11.2015]

Indeks pojęć

C

Cugi, 21, 32
Czcionki metalowe, 6, 14, 15, 18

F

Font, 7, 18, 20, 21, 22, 31
Format, 18, 23, 26, 28

I

Ilustracja, 14, 23, 28
Inicjał, 21, 32

K

Klasyfikacja pism drukarskich ART, 9, 18
Kolumna, 24, 25, 28, 31
Krój pisma, 12, 18, 19, 20, 21

L

Ligatury, 21, 22, 32
Liternictwo, 14, 15
Litery alternatywne, 20, 32

M

Marginesy, 24, 25, 26, 31
Modus modernus, 26, 31, 32, 33

O

Ornament, 14, 21, 22, 32

P

Pismo, 17, 18
Pismo drukarskie, 9, 15, 18, 19, 20
Poprawność typograficzna, 20
Projektowanie typograficzne, 6, 8, 11, 12, 16, 24

R

Rubryki, 21, 30, 31, 32, 33

S

Skład komputerowy, 15, 20
Skład ręczny, 15

T

Typografia, 11, 14, 17
Typografia barokowa, 19
Typografia klasycystyczna, 14, 19
Typografia renesansowa, 14, 19

U

Układ typograficzny, 12, 14, 16, 26, 28, 30, 31

Aneks 1. Bibliografia prac i artykułów autorstwa Andrzeja Tomaszewskiego

I. Artykuły:

1. Choromański S., Jakucewicz S., Tomaszewski A., *ABC komputerowo-drukarsko-wydawnicze – recenzja*, „Wydawca”, 1995, nr 5, s. 30–31
2. Hamerliński J., Tomaszewski A., *Dlaczego Macintosh?*, „Wydawca”, 1995, nr 11/12, s. 34–36
3. Hamerliński J., Tomaszewski A., *Dlaczego Macintosh? – ciąg dalszy*, „Wydawca”, 1996, nr 1, s. 44–45
4. Kryśka R., Tchórzowska-Kabata H., Tomaszewski A., *Zachowane skarby minionych epok*, „Wydawca”, 2001, nr 5, s. 48–51
5. Sobocińska A., Tomaszewski A., *Bibliografia prac poligrafa, wydawcy i bibliofila Romana Tomaszewskiego (1921–1992) za lata 1948–1994*, 2006, z. 5, s. 37–71
6. Stankiewicz P., Tomaszewski A., *Konkurs dla odważnych*, „Poligrafika”, 2004, nr 1, s. 34–35
7. Tomaszewski A., *500 lat od bójki drukarza*, „Poligrafika”, 2004, nr 9, s. 76–77
8. Tomaszewski A., *Akademicki kurs typografii*, „Poligrafika”, 2006, nr 6, s. [b.d]
9. Tomaszewski A., *Akcenty – problem techniczny i estetyczny*, „Wydawca”, 1995, nr 9, s. 47–48
10. Tomaszewski A., *Andrzej Kot i jego ekslibrisy*, „Gutenberg”, 1999, nr 3, s. 33–35
11. Tomaszewski A., *Antykwa Jeżyńskiego*, „Poligrafika”, 2006, nr 4 cz. 2, s. 60
12. Tomaszewski A., *Antykwa Jeżyńskiego rediviva*, „Poligrafika”, 2004, nr 4, s. [b.d]
13. Tomaszewski A., *Antykwa toruńska, pismo drukarskie Zygfryda Gardzielewskiego*, [w:] *Wybitny artysta sztuki książki i typografii, Toruń 2003*, s. 31–36
14. Tomaszewski A., *Architypograf spogląda z nieba?*, „Poligrafika”, 2005, nr 8, s. 70–71
15. Tomaszewski A., *Baccarat vel Helios i wspomnienie świetności*, „Poligrafika”, 2005, nr 6, s. 76–77
16. Tomaszewski A., *Badanie czcionek i linii*, „Litera”, 1968, „”, nr 3, s. 44–48
17. Tomaszewski A., *Bibliografia zawartości „Litery”*, „Litera”, 1974, nr 2, s. 107–116
18. Tomaszewski A., *Bogdan Żochowski odszedł*, „Poligrafika”, 2006, nr 8, s. 64
19. Tomaszewski A., *Cyryliczne fonty w komputerach i w druku*, „Poligrafika”, 2001, nr s. 50–51
20. Tomaszewski A., *Czas mija, książki zostają...*, „Wydawca”, 2005, nr 4, s. 8–10
21. Tomaszewski A., *Czeski magazyn typograficzny*, „Poligrafika”, 2004, nr 8, s. 100
22. Tomaszewski A., *Czy dokonuje się dziś druga rewolucja?*, „Poligrafika”, 2004, nr 1, s. 75–76
23. Tomaszewski A., *Dawno oczekiwana książka*, „Poligrafika”, 2004, nr 7, s.
24. Tomaszewski A., *Die Neue Typographie*, „Wydawca”, 2003, nr 2, s. 28–35
25. Tomaszewski A., *Dlaczego Macintosh? : próba uzasadnienia wyboru*, „Wydawca”, 1995, nr 8, s. 46–47
26. Tomaszewski A., *Dobra książka o typografii*, „Poligrafika”, 2005, nr 7, s.
27. Tomaszewski A., *Filtry w OZGrafie*, „Poligrafika”, 2006, nr 7, s. 66–67
28. Tomaszewski A., *Frutiger doktorem honoris causa*, „Wydawca”, 1998, nr 5/6, s. 24, 29
29. Tomaszewski A., *Funkcjonalizm w typografii cz. I*, „Poligrafika”, 1996, nr 12, s. 38–39

30. Tomaszewski A., *Funkcjonalizm w typografii cz. II*, „Poligrafika”, 1997, nr 1, s. 43–44
31. Tomaszewski A., *Funkcjonalizm w typografii cz. III*, „Poligrafika”, 1997, nr 2, s. 38–39
32. Tomaszewski A., *Funkcjonalizm w typografii cz. IV*, „Poligrafika”, 1997, nr 4, s. 45–46
33. Tomaszewski A., *Funkcjonalizm w typografii cz. V*, „Poligrafika”, 1997, nr 5, s. 46–47
34. Tomaszewski A., *Funkcjonalizm w typografii cz. VI*, „Poligrafika”, 1997, nr 6, s. 40–41
35. Tomaszewski A., *Funkcjonalizm w typografii cz. VII*, „Poligrafika”, 1997, nr 7, s. 55–56
36. Tomaszewski A., *Funkcjonalizm w typografii cz. VIII*, „Poligrafika”, 1997, nr 8, s. 41–42
37. Tomaszewski A., *Gestalt und Funktion der Typografie*, „Wydawca”, 2003, nr 9, s. 35–37
38. Tomaszewski A., *Graficzne tajniki fontów zwanych Expert*, „Poligrafika”, 1998, nr 9, s. 36–37
39. Tomaszewski A., *Historia pewnego znaku*, „Wydawca”, 1998, nr 12, s. 36–37
40. Tomaszewski A., *Historyczna typografia źródłem inspiracji współczesnych projektantów*, Roczniki biblioteczne, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2009, R. 53, s. 223–235
41. Tomaszewski A., *Historyczne kroje pism drukarskich a fonty komputerowe*, „Roczniki biblioteczne”, R. 47, 2002, s. 255–266
42. Tomaszewski A., *Hommage á Leon Urbanowski [nekr.]*, „Wydawca”, 1998, nr 5/6, s. 34–35
43. Tomaszewski A., *Hommage á Roman Cieśliewicz*, „Poligrafika”, 2006, nr 2, s. [b.d]
44. Tomaszewski A., *I. J. W.*, „Nowe Książki”, 2009, nr 12, s. 4 okł.
45. Tomaszewski A., *Jedziemy do Pragi*, „Poligrafika”, 2006, nr 2, s. 84
46. Tomaszewski A., *Krakowski "Starodruk"*, „Poligrafika”, 2001, nr 9, s. 74–75
47. Tomaszewski A., *Kroje pism – kolekcja wydawcy*, „Wydawca”, 1996, nr 1, s. 25–28
48. Tomaszewski A., *Kroje pism – kolekcja wydawcy*, „Wydawca”, 1996, nr 2, s. 23–26
49. Tomaszewski A., *Kroje pism – kolekcja wydawcy*, „Wydawca”, 1996, nr 3, s. 25–28
50. Tomaszewski A., *Kroje pism – kolekcja wydawcy*, „Wydawca”, 1996, nr 4, s. 25–28
51. Tomaszewski A., *Kroje pism – kolekcja wydawcy*, „Wydawca”, 1996, nr 5, s. 25–28
52. Tomaszewski A., *Kroje pism – kolekcja wydawcy*, „Wydawca”, 1996, nr 6/7, s. 25–28
53. Tomaszewski A., *Kroje pism – kolekcja wydawcy*, „Wydawca”, 1996, nr 8, s. 29–32
54. Tomaszewski A., *Kroje pism – kolekcja wydawcy*, „Wydawca”, 1996, nr 9, s. 25–28
55. Tomaszewski A., *Kroje pism – kolekcja wydawcy*, „Wydawca”, 1996, nr 10, s. 25–28

56. Tomaszewski A., *Kroje pism – kolekcja wydawcy*, „Wydawca”, 1996, nr 11/12, s. 29–32
57. Tomaszewski A., *Kroje pism – kolekcja wydawcy*, „Wydawca”, 1997, nr 1, s. 21–27
58. Tomaszewski A., *Kroje pism – kolekcja wydawcy*, „Wydawca”, 1997, nr 2, s. 25–28
59. Tomaszewski A., *Kroje pism – kolekcja wydawcy*, „Wydawca”, 1997, nr 3, s. 25–28
60. Tomaszewski A., *Kroje pism – kolekcja wydawcy*, „Wydawca”, 1997, nr 4, s. 29–32
61. Tomaszewski A., *Kroje pism – kolekcja wydawcy*, „Wydawca”, 1997, nr 5, s. 31–34
62. Tomaszewski A., *Kroje pism – kolekcja wydawcy*, „Wydawca”, 1997, nr 6/7, s. 25–28
63. Tomaszewski A., *Kroje pism – kolekcja wydawcy*, „Wydawca”, 1997, nr 8, s. 39–42
64. Tomaszewski A., *Kroje pism – kolekcja wydawcy*, „Wydawca”, 1997, nr 9, s. 39–42
65. Tomaszewski A., *Kroje pism – kolekcja wydawcy*, „Wydawca”, 1997, nr 10, s. 27–30
66. Tomaszewski A., *Kroje pism – kolekcja wydawcy*, „Wydawca”, 1997, nr 11, s. 27–30
67. Tomaszewski A., *Kroje pism – kolekcja wydawcy*, „Wydawca”, 1997, nr 12, s. 27–30
68. Tomaszewski A., *Kroje pism – kolekcja wydawcy*, „Wydawca”, 1998, nr 1, s. 27–30
69. Tomaszewski A., *Kroje pism – kolekcja wydawcy*, „Wydawca”, 1998, nr 2, s. 25–28
70. Tomaszewski A., *Kroje pism – kolekcja wydawcy*, „Wydawca”, 1998, nr 3, s. 25–28
71. Tomaszewski A., *Kroje pism – kolekcja wydawcy*, „Wydawca”, 1998, nr 4, s. 27–30
72. Tomaszewski A., *Kroje pism – kolekcja wydawcy*, „Wydawca”, 1998, nr 5/6, s. 25–28
73. Tomaszewski A., *Kroje pism – kolekcja wydawcy*, „Wydawca”, 1998, nr 7/8, s. 27–30
74. Tomaszewski A., *Kroje pism – kolekcja wydawcy*, „Wydawca”, 1998, nr 9, s. 31–34
75. Tomaszewski A., *Kroje pism – kolekcja wydawcy*, „Wydawca”, 1998, nr 10, s. 25–28
76. Tomaszewski A., *Kroje pism – kolekcja wydawcy*, „Wydawca”, 1998, nr 11, s. 27–30
77. Tomaszewski A., *Kroje pism – kolekcja wydawcy*, „Wydawca”, 1998, nr 12, s. 25–28
78. Tomaszewski A., *Kroje pism – kolekcja wydawcy*, „Wydawca”, 1999, nr 1, s. 27–30
79. Tomaszewski A., *Kroje pism – kolekcja wydawcy*, „Wydawca”, 1999, nr 2, s. 27–30
80. Tomaszewski A., *Kroje pism – kolekcja wydawcy*, „Wydawca”, 1999, nr 3, s. 27–30

81. Tomaszewski A., *Kroje pism – kolekcja wydawcy*, „Wydawca”, 1999, nr 4, s. 29–32
82. Tomaszewski A., *Kroje pism – kolekcja wydawcy*, „Wydawca”, 1999, nr 5/6, s. 29–32
83. Tomaszewski A., *Kroje pism – kolekcja wydawcy*, „Wydawca”, 1999, nr 7/8, s. 29–32
84. Tomaszewski A., *Kroje pism – kolekcja wydawcy*, „Wydawca”, 1999, nr 10, s. 29–32
85. Tomaszewski A., *Kroje pism – kolekcja wydawcy*, „Wydawca”, 1999, nr 11, s. 29–32
86. Tomaszewski A., *Kroje pism – kolekcja wydawcy*, „Wydawca”, 1999, nr 12, s. 29–32
87. Tomaszewski A., *Kroje pism – kolekcja wydawcy*, „Wydawca”, 2000, nr 1/2, s. 27–30
88. Tomaszewski A., *Kroje pism – kolekcja wydawcy*, „Wydawca”, 2000, nr 3, s. 29–32
89. Tomaszewski A., *Kroje pism – kolekcja wydawcy*, „Wydawca”, 2000, nr 4, s. 29–32
90. Tomaszewski A., *Kroje pism – kolekcja wydawcy*, „Wydawca”, 2000, nr 5, s. 31–32, 37–38
91. Tomaszewski A., *Kroje pism – kolekcja wydawcy*, „Wydawca”, 2000, nr 6, s. 29–32
92. Tomaszewski A., *Kroje pism – kolekcja wydawcy*, „Wydawca”, 2000, nr 7/9, s. 29–32
93. Tomaszewski A., *Kroje pism – kolekcja wydawcy*, „Wydawca”, 2000, nr 10, s. 29–32
94. Tomaszewski A., *Kroje pism – kolekcja wydawcy*, „Wydawca”, 2000, nr 11, s. 29–32
95. Tomaszewski A., *Kroje pism – kolekcja wydawcy*, „Wydawca”, 2000, nr 12, s. 29–32
96. Tomaszewski A., *Kroje pism – kolekcja wydawcy*, „Wydawca”, 2001, nr 1, s. 31–34
97. Tomaszewski A., *Kroje pism – kolekcja wydawcy*, „Wydawca”, 2001, nr 2, s. 31–34
98. Tomaszewski A., *Kroje pism – kolekcja wydawcy*, „Wydawca”, 2001, nr 3, s. 31–34
99. Tomaszewski A., *Kroje pism – kolekcja wydawcy*, „Wydawca”, 2001, nr 4, s. 31–34
100. Tomaszewski A., *Kroje pism – kolekcja wydawcy*, „Wydawca”, 2001, nr 5, s. 31–34
101. Tomaszewski A., *Kroje pism – kolekcja wydawcy*, „Wydawca”, 2001, nr 6/8, s. 31–34
102. Tomaszewski A., *Kroje pism – kolekcja wydawcy*, „Wydawca”, 2001, nr 9, s. 31–34
103. Tomaszewski A., *Kroje pism – kolekcja wydawcy*, „Wydawca”, 2001, nr 10, s. 31–34
104. Tomaszewski A., *Kroje pism – kolekcja wydawcy*, „Wydawca”, 2001, nr 11, s. 31–34
105. Tomaszewski A., *Kroje pism – kolekcja wydawcy*, „Wydawca”, 2001, nr 12, s. 31–34

106. Tomaszewski A., *Kroje pism – kolekcja wydawcy*, „Wydawca”, 2002, nr 1 , s. 31–34
107. Tomaszewski A., *Kroje pism – kolekcja wydawcy*, „Wydawca”, 2002, nr 2, s. 31–34
108. Tomaszewski A., *Kroje pism – kolekcja wydawcy*, „Wydawca”, 2002, nr 3, s. 31–34
109. Tomaszewski A., *Kroje pism – kolekcja wydawcy*, „Wydawca”, 2002, nr 4, s. 31–34
110. Tomaszewski A., *Kroje pism – kolekcja wydawcy*, „Wydawca”, 2002, nr 6, s. 31–34
111. Tomaszewski A., *Kroje pism – kolekcja wydawcy*, „Wydawca”, 2002, nr 7/8, s. 31–34
112. Tomaszewski A., *Kroje pism – kolekcja wydawcy*, „Wydawca”, 2002, nr 9, s. 31–34
113. Tomaszewski A., *Kroje pism – kolekcja wydawcy*, „Wydawca”, 2002, nr 10, s. 31–34
114. Tomaszewski A., *Kroje pism – kolekcja wydawcy*, „Wydawca”, 2002, nr 11, s. 31–34
115. Tomaszewski A., *Kroje pism – kolekcja wydawcy*, „Wydawca”, 2002, nr 12, s. 31–34
116. Tomaszewski A., *Kroje pism – kolekcja wydawcy*, „Wydawca”, 2003, nr 1 , s. 31–34
117. Tomaszewski A., *Kroje pism – kolekcja wydawcy*, „Wydawca”, 2003, nr 2, s. 31–34
118. Tomaszewski A., *Kroje pism – kolekcja wydawcy*, „Wydawca”, 2003, nr 3, s. 31–34
119. Tomaszewski A., *Kroje pism – kolekcja wydawcy*, „Wydawca”, 2003, nr 4, s. 31–34
120. Tomaszewski A., *Kroje pism – kolekcja wydawcy*, „Wydawca”, 2003, nr 5, s. 31–34
121. Tomaszewski A., *Kroje pism – kolekcja wydawcy*, „Wydawca”, 2003, nr 7/8, s. 35–38
122. Tomaszewski A., *Kroje pism – kolekcja wydawcy*, „Wydawca”, 2003, nr 9, s. 31–34
123. Tomaszewski A., *Kroje pism – kolekcja wydawcy*, „Wydawca”, 2003, nr 10, s. 31–34
124. Tomaszewski A., *Kroje pism – kolekcja wydawcy*, „Wydawca”, 2003, nr 11, s. 31–34
125. Tomaszewski A., *Kroje pism – kolekcja wydawcy*, „Wydawca”, 2003, nr 12, s. 31–34
126. Tomaszewski A., *Książka artystyczna a typografia* [w:] W poszukiwaniu odpowiedniej formy, Wrocław 2012, s. 49–59
127. Tomaszewski A., *Książka jest dziełem zbiorowym*, „Print partner”, 2015, nr 17, s. 126–128 http://print-partner.com.pl/pdf/PrintPartner_doskonalscwpoligrafii.pdf [dostęp: 10.12.2015]
128. Tomaszewski A., *Książka profesora Pirożyńskiego*, „Rocznik Biblioteki Narodowej”, R.37–38, 2005, s. 407–410
129. Tomaszewski A., *Lektura obowiązkowa*, „Poligrafika”, 2005, nr 12, s.
130. Tomaszewski A., *Linotype-Hell : tradycja i współczesność w poligrafii*, „Wydawca”, 1996, nr 9, s. 44–45

131. Tomaszewski A., *Luter a komputer*, 2002, [w:] Bezpieczna droga Polski do Europy, red. Fuglewicz P., Grabary J., Mrągowo 2002, s. 9–17
132. Tomaszewski A., Międzynarodowa akcja, „Poligrafika”, 2004, nr 10, s. [b.d]
133. Tomaszewski A., *Nasza stara Europa*, „Gutenberg”, 1999, nr 2, s. 38–40
134. Tomaszewski A., *Naukowe spotkania księgoznawców*, „Poligrafika”, 2002, nr 12, s. 28–29
135. Tomaszewski A., *O fontach komputerowych*, „Acta Universitatis Wratislaviensis. Bibliotekoznawstwo”, 2003, nr 24, s. 279–288
136. Tomaszewski A., *O jedności treści, formy i funkcji*, „Wydawca”, 1997, nr 5, s. 56–57
137. Tomaszewski A., O jubileuszach, „Poligrafice” i „Literze”, „Poligrafika”, 1998, nr 8, s.
138. Tomaszewski A., *O podziemnej poligrafii podczas okupacji*, „Poligrafika”, 2005, nr 9, s. 81–83
139. Tomaszewski A., *O redaktorze technicznym raz jeszcze*, „Wydawca”, 1998, nr 9, s. 40–41
140. Tomaszewski A., *O tempora! o mores!*, „Wydawca”, 2002, nr 6, s. 26–27
141. Tomaszewski A., *Octavo – internetowy rarytas*, „Poligrafika”, 2006, nr 4, s. 74–75
142. Tomaszewski A., *Odlewnia Czcioneek Samuela Orgelbranda Synów*, „Acta Poligraphica”, 2013, nr 1, s. 107–116
143. Tomaszewski A., *Ornament. To dzisiaj demode?*, „Poligrafika”, 2006, nr 3, s. 74
144. Tomaszewski A., *Pamiętki po mistrzu Adamie*, „Poligrafika”, 2006, nr 3, s. 92–93
145. Tomaszewski A., Paragraf i ogonki, „Publish i Macworld”, 1998, nr 4, s. [b.d]
146. Tomaszewski A., *Pelplińska Biblia Gutenberga*, „Gutenberg”, 1999, nr 1, s. 18–19
147. Tomaszewski A., Piękny jubileusz pracy naukowej, „Poligrafika”, 2006, nr 7, s. [b.d]
148. Tomaszewski A., *Pisma po polsku skrojone*, „Wydawca”, 2000, nr 12, s. 34–35
149. Tomaszewski A., *Pismo drukowane w Polsce XV-XVIII wieku – recenzja*, „Roczniki Biblioteczne”, 2001, R. 45, s. 289–298
150. Tomaszewski A., *Pismo dziełowe cz. 1*, „Wydawca”, 1998, nr 3, s. 19–20
151. Tomaszewski A., *Pismo dziełowe cz. 2*, „Wydawca”, 1998, nr 4, s. 34–35, 39
152. Tomaszewski A., *Początki typografii*, „Zabytki. Heritage”, 2008, nr 4, s. 14–18
153. Tomaszewski A., *Podręczniki dla typografów*, „Wydawca”, 2003, nr 2, s. 28–29, 35
154. Tomaszewski A., *"Polonia typographica saeculi sedecimi"*, Gutenberg, 2000, nr 2, s. 46–48
155. Tomaszewski A., *Powrót awangardy*, „Poligrafika”, 2005, nr 3, s. 60–63
156. Tomaszewski A., *Projektowanie pism drukarskich w Polsce cz. I*, „Poligrafika”, 2000, nr 7, s. 71–72
157. Tomaszewski A., *Projektowanie pism drukarskich w Polsce cz. II*, „Poligrafika”, 2000, nr 8, s. 77–78
158. Tomaszewski A., *Projektowanie pism drukarskich w Polsce cz. III*, „Poligrafika”, 2000, nr 9, s. 77–78
159. Tomaszewski A., *Projektowanie pism drukarskich w Polsce cz. IV*, „Poligrafika”, 2000, nr 11, s. 75–76
160. Tomaszewski A., *Projektowanie pism drukarskich w Polsce cz. V*, „Poligrafika”, 2000, nr 12, str. 95–97
161. Tomaszewski A., *Redaktorom i "wklepywaczom" ku pamięci : uwagi w sprawie przygotowywania do druku (łamania) tekstów książek*, „Wydawca”, 2001, nr 4, s. 38–39

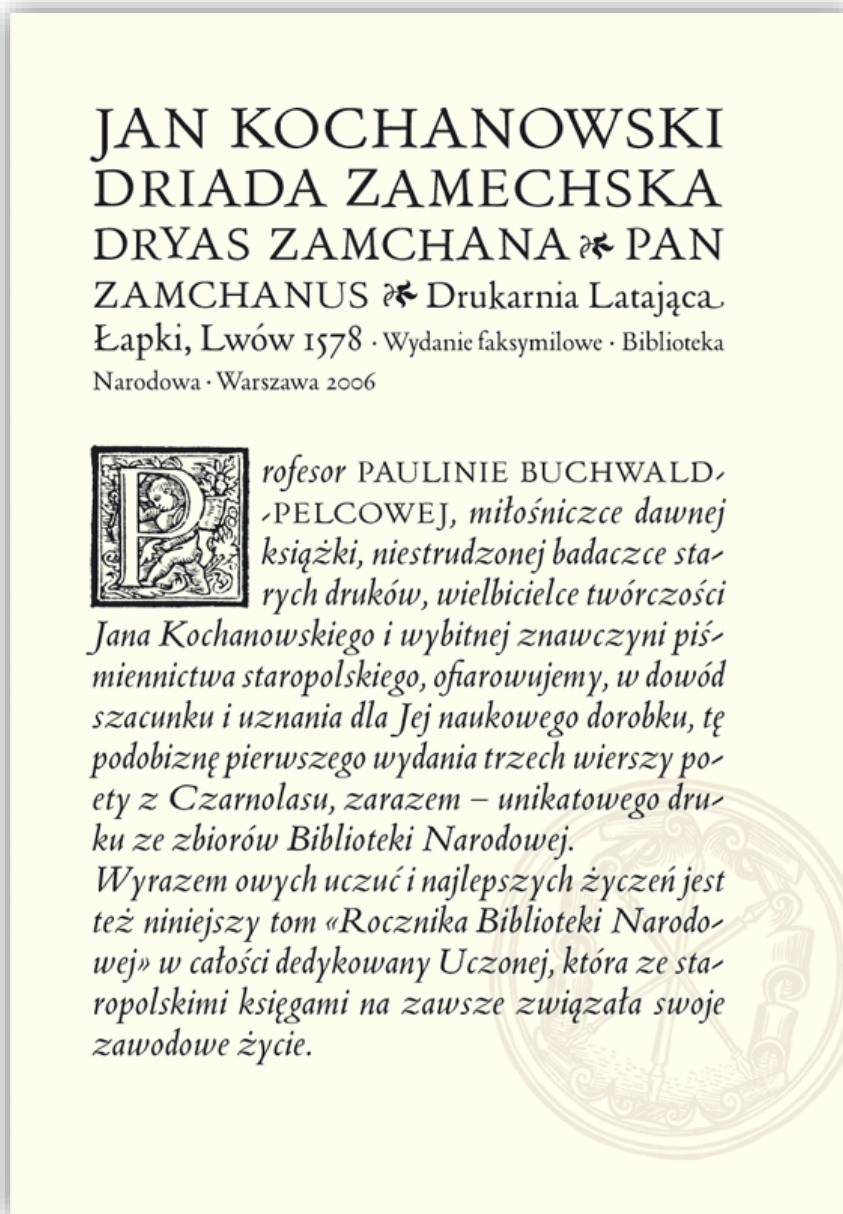
162. Tomaszewski A., *Repertuar znaków kroju pisma drukarskiego*, „Wydawca”, 1996, nr 9, s. 44–45
163. Tomaszewski A., Rzetelne edytorstwo, „Pióro”, 2006, nr 0, s. [b.d]
164. Tomaszewski A., *Smuga cienia*, „Wydawca”, 2001, nr 12, s. 40–41
165. Tomaszewski A., Spotkania z czeską i słowacką typografią, „Poligrafika”, 2006, nr 1, s. [b.d]
166. Tomaszewski A., *Spotkanie z TEX-em*, „Wydawca”, 2001, nr 6/8, s. 49–50
167. Tomaszewski A., *Sto pociech i dwieście utrapień z realizacją pomysłów redaktora*, „Biuletyn GUST”, 2005, nr 22, s. 53–54
168. Tomaszewski A., *Technika projektowania znaku firmowego*, „Biuletyn GUST”, 202, nr 18, s. 9–14
169. Tomaszewski A., *Twórczy ferment*, „Poligrafika”, 2004, nr 6, s. 86–87
170. Tomaszewski A., *Typograf i jego profesja*, „Wydawca”, 1995, nr 10, s. 6–12
171. Tomaszewski A., *Typograf z Londynie*, „Poligrafika”, 2006, nr 8, s. 66–67
172. Tomaszewski A., *Typografia i ilustracja pierwszych druków krakowskich*, „Poligrafika”, R. 26, 1974, nr 5, s. 115–117 oraz nr 6 s. 141–144
173. Tomaszewski A., *Vademecum metodyki projektowania*, „Acta poligraphica”, 2013, nr 2, s. 131–136
174. Tomaszewski A., *W sanktuarium książki*, „Wydawca”, 1995, nr 6/7, s. 32–33
175. Tomaszewski A., *Wystawa sztuki introligatorskiej*, „Poligrafika”, 2005, nr 11, s. 84–85
176. Tomaszewski A., *Zasłużona dla typografii firma H.Berthold A.G.*, „Poligrafika”, 1998, nr 12, s. [b.d]

II. Książki:

1. Tomaszewski A., *Architektura książki. Dla wydawców, redaktorów, poligrafów, grafików, autorów, księgoznawców i bibliofilów*, Warszawa 2011
2. Tomaszewski A., *Dopisek do przypisów alias notek*, Warszawa 2008
3. Tomaszewski A., *Giserzy czcionek w Polsce*, Warszawa 2006
4. Tomaszewski A., *Inwentarium poligrafii. Pismo drukarskie*, Wrocław 1989
5. Tomaszewski A., *Leksykon pism drukarskich*, Warszawa 1996
6. Tomaszewski A., *Szelest kart. Bibliografia sentymentalna przez Andrzeja Sentymentalnego spisana*, Warszawa 2011
7. Tomaszewski A., *Zapiski książkoroba*, Warszawa 2006

Aneks 2. Materiał ilustracyjny

Strony z publikacji zaprojektowanych przez Andrzeja Tomaszewskiego pochodzą ze strony
Andrzej typograf Tomaszewski: <http://andrzejtomaszewski.pl/>



Ilustracja 1. Kochanowski J., *Dziady Zamechskie. Dryas Zamchana. Pan Zamchanus*. Drukarnia Latająca Łapki, Lwów 1578., Warszawa 2006

Kulisy aktorskiego erotyzmu 67

Wachlarz amantów · Szoferak z pensjonarką · Co się zdarzyło z Liv Ullmann · One wszystkie krzyczą · Wybitne kucównopodobne · „Brzydkie jak noc” · Nie wystarczy, że śliczna · Dobre wychowanie · Poza granicami savoir-vivre'u · Wypalona · Czytanie ciała · Nowość w burdelu

Seksualna finezja i zacofanie 77

„Grzech” i „wstyd” · Słowa z gliny i stali · Głupi człowiek · Co nie jest pornografią · Rozładowywanie napięć · Sposób na rozhisteryzowane baby · Potrzeba ciepła · Apetyczna matka Seks w liceum · Dyrektorka nie ma trudności · Golej nie widziołem · Mężczyźni w klatkach · Zostałem opluty · Trzeba się uczyć czuć · Kobieta jak fortepian · Opinia Gomulki

Nie ożeniłbym się po raz piąty 91

To już jest życie · Nie możesz lecieć! · Związki trwałe i nietrwałe · Ona cierpi bardziej niż ja · Do rana nie zmrużę oka! · Niech się nauczy porządku · Ja wiem lepiej! · W tej łazience jest koń · On goli się dalej · Konstrukcja trójkąta małżeńskiego · Miłość bezwarunkowa

Wiem, co to zdrada 101

Po Bogu umarli mężczyźni · Ożeniłem się z kimś innym · Chcesz się ze mną przespać? · Zapomniałem, że z nią żyłem · Wstydzilby się pan pytać! · Nieślubne dzieci · Lepszy samiec · Samotna obrona · Pogłoski o moich romansach · Racja hormonalna · Lubię monogamię · Lepsze pozory · Miłość po zdradzie · Jądro ciemności · Ty mnie nie kochasz! · A co chciałbyś usłyszeć?

Mieć dzieci? Dzieci są na to za małe. (Woody Allen) 113

Byłem akuszerem talentów · Rola ojca · Ostatnie moje wcielenie · Wytwarzam bałagan · Modlitwa i pasy · Nie bić. Ale... · Musi znać ograniczenia · Strach o dziecko · Problem w środku nocy · To się zawsze tak kończy · Boziu, zjedz cukierka · Dzieci nie umierają

Posłowie 125

Postscriptum 126

9

Ilustracja 2. Hanuszkiewicz J., *Zbyt duża różnica płci...*, Warszawa 2003

Dionizos i dionizjak

D

Drzewa poznać po owocach, ludzi po czynach, bogów po mitach.

Dionizosa poznać i po owocach, i po czynach, i po mitach.

Pewnego razu piraci porwali Dionizosa, nie wiedząc, że to bóg. Zapragnęli okupu za pięknego młodzieńca, bogatego, wysokiego rodu – jak mniemali. Kapitan i zarazem herszt załogi:

[...] nastawił maszt i żagiel na statku

Wiatr zadął w żagiel. Majtkowie z obu stron narządzili

Osprzęt. A niebawem ujrzeli dziwne zjawiska.

Najpierw wino słodkie, wonne, po czarnej nawie

Zaczęło płynąć strumieniem. Zapach od niego niebiański

Wionął. Wszyscy majtkowie, widząc to, osłupieli.

I nagle u szczytu masztu, w obie strony, winorośl

Rozpostarła się bujna, liczne z niej zwisały

Grona, a ciemny bluszcz wił się po maszcie w górę

Błogosławiony kwiatami, z mnóstwem dorodnych jagód

Na wszystkich kółkach do wiosel widziało się wieńce...

Ale w tej rajskiej scenerii Dionizos przemienił się w lwa, skoczył z pazurami na kapitana, co widząc, przerażeni majtkowie wyskoczyli za burtę. Mīt nie pozostawia cienia wątpliwości: ten bóg to piękno, z którym nie należy igrać, z którym nie igrza się bezkarnie, którego nie można zaprzęgać do własnego powozu. Ten bóg to potężna, mroczna siła drzemiąca w pięknym kształcie. Kto siły tej w porę nie pojmie i ją podrażni – ginie.

Ginie także ten, kto nie pojmie, czym szafuje Dionizos, czym jest dionizjak ordynarnie zwany winem. Ginie ten, kto nie wie, że choćby tylko поближе boskości, już samo поближе – jakim jest wino – przerasta ludzkie poczucie sensu, jest groźne.

● Z. Kubiak, *Mytologia Greków i Rzymian*, Warszawa 1997, s. 350.

G W I D O
HRABIA BLEZU
TRAGEDYA.
WE TRZECH AKTACH.

A K T I.
S C E N A I
GWIDO, WIĘZNIOWIE. (*)



PIERWSZY WIĘZIEŃ.

Już to trzeci rok mija, iako w cięszkich pętach
Okropnie nas więz enie trzyma nieszczęśliwych.
Co za nowy błąd czy długim płaczem prawie
Ścpienie dziś przeraża? gdzież to nas prowadzą?
Czyli niebo życzliwe chce kręś frogiey doli
Już położyć łaskawie, czyli nas śmierć czeka?

A

DRU-

(*) Dwóch więźniów wychodzi, drudzy po nich w krótkie następ-
stwie i stawiają po bokach scenę otoczeni żołnierzami. Gwido wy-
chodzi na ostatek i bierze miejsce pośrodku.

Ilustracja 4. Naruszewicz A., Gwido hrabia Blezu, Warszawa 1997

— так в полном корсетстве, как и на земных
Голубов.

Księga I, § 6. [...] Za godnie pamięci uważamy również to, że za czasów [Bolesława Chrobrego] do grobu św. Wojciecha²⁴ przybył dla modlitwy i pojednania cesarz Otton Rudy²⁵. Pragnął on zarazem poznać sławnego Bolesława²⁶ – o czym więcej można się dowiedzieć z księgi o męczeństwie tego świętego²⁷. Bolesław przyjął imperatora wspólnie i z wielkimi honorami, tak jak przystało podejmować dostojnego gościa – króla i cesarza rzymskiego. Przygotował dlań godne podziwu widowisko; na rozległej równinie²⁸ naszymi chóry rozstawił wpiężej rozmaite barwy rycer-

skie, następnie dostojników, poszczególne zaś oddziały wyróżnił odmiennymi barwami strojów.

BOOK I, § 6. [...] What we also consider as worthy to be remembered is that during Bolesław Chrobry's reign came Otto the Red-haired²⁴ to visit the grave of St. Adalbert²⁵ and to effect reconciliation. At the same time he wished to meet the famous Bolesław²⁶, the exact description of which is to be found in the book on this Saint's martyrdom²⁷. Bolesław received the Emperor with splendour and great honours, as it is fit

for entertaining such a noble guest – a king and the Emperor of the Holy Roman Empire. He prepared an admirable pageant: on a vast plain²⁸ he first placed various regiments, then the dignitaries; individual battalions were distinguished by different colours of clothing.

BUCH I, § 6. [...] Einer Erinnerung würdig ist unserer Meinung nach auch das, daß in den Zeiten von [Bolesław dem Tapferen] an die Grabstätte des Hl. Adalbert²⁴ zu Gebet und zu Versöhnung der Kaiser Otto der Rote²⁵ gekommen war. Sein Wunsch war es, den berühmten Bolesław²⁶ kennenzulernen – darüber können wir mehr dem Buch über das Martyrium dieses Heiligen entnehmen²⁷. Prächtig und mit großen Ehren empfing Bolesław den Imperator, so wie es sich ziemt, einen ehrwürdigen Gast – den König und den römischen Kaiser zu empfangen. Er bereicherte ihm eine bewundernswürdige Vorstellung vor: auf weiter Flachebene²⁸ stellte er – ähnlich den Chören – verschiedene Rüstetruppen auf, dann die Amtsträger; die einzelnen Einheiten machte er mit Hilfe von verschiedenen Kleidungsfarben voneinander unterschiedlich.

Книга I, § 6. [...] Считаем, что достойно памяти также факт, что при нём [Болеславе Храбром] я могиле св. Войтеха²⁴ прибыл для молитвы и примирения император Оттон Рыжий²⁵. Желал он также познакомиться со славным Болеславом – больше об этом можно узнать из книги о мученичестве этого святого²⁷. Болеслав принял императора великолично, с большим почтением, так как и следует принимать достойного гостя – короля и римского императора. Устроил для него удивительное зрелище: вперёд на просторной равнине²⁸ расставил,

наподобие хоров, рыцарские дружины, за ними вельможи, а каждая группа отличалась расцветкой нарядов.

[29]

Ilustracja 6. Mikołajczyk A. W., *Wspólne gniazdo — W Millenium Zjazdu Gnieźnieńskiego*, Gniezno 2000

Oficyny wydawnicze

Do Biblioteki Seminaryjnej trafia produkcja ze 142 drukarni z 37 miejscowości leżących na terenie siedmiu krajów. Pelplińskie inkunabuły wytoczyły firmy potężne, mające w swoim dorobku po kilkaset druków, jak A. Kobergera w Norymberdze (ponad 250 pozycji), a także oficyny, których działalność zamknęła się kilkoma skromnymi drukami, jak warsztat Jakuba Karwycygo z Malborka (dwa druki). Działy one w dużych aglomeracjach miejskich, czego przykładem jest Wenecja licząca w dobie renesansu sto tysięcy mieszkańców, i niewielkich, jak wspomniany Malbork – po drugim pokoju toruńskim stolica województwa pomorskiego – w XV wieku zamieszkiwany przez około dwa tysiące osób.

Najwięcej inkunabulów do Biblioteki Seminaryjnej w Pelplinie dostarczyły oficyny niemieckie, bo aż 126 z dziewiętnastu ośrodków typograficznych, wyraźnie dystansując pięć innych krajów, spośród których najwyższą plasuje się produkcja oficyn włoskich. Jest ona obecna 69 drukarni odbitymi w dziewięciu miejscowościach. Niewiele mniej, bo 56 jest inkunabulów szwajcarskich wydrukowanych wyłącznie w Bazylei. Niderlandy są reprezentowane przez 22 tytuły z pięciu miast. W omawianej kolekcji znalazło się jedynie osiem druków francuskich wykonanych w oficynach Lyonu. Ze skąpej produkcji polskich tłoczni drukarskich oraz oficyn (oficyny?) działających we Wrocławiu, mieście znajdującym się pod bezpośrednią władzą korony czeskiej, ale utrzymującym żywe kontakty kulturalne z Rzeczpospolitą Jagiellonów, pochodzi łącznie pięć druków.

Jeden inkunabuł został odbity w miejscowości Gripsholm w środkowej Szwecji przez prasę tamtejszego konwentu kartuskiego (zwanego Pokojem Maryi), w zakładaniu którego brali udział „młodzi mniisi” spod Gdańska.²⁴¹

Na inkunabuły pelplińskie złożyły się wytwory 71 drukarni niemieckich, 48 włoskich, 6 niderlandzkich, 6 francuskich, 3 działających na ziemiach polskich i z drukarni szwedzkiej.



Karta tytułowa kolofńskiego druku Ulricha Zella z jego sygnetem, poz. 179

Najwięcej pierwoćin „czarnej sztuki” tworzonych przedstawiany zasób zostało wytoczonych w Strasburgu; z 16 tamtejszych warsztatów drukarskich zachowały się w Pelplinie 93 druki. Największy w tym udział ma oficyna Typografa Jor-

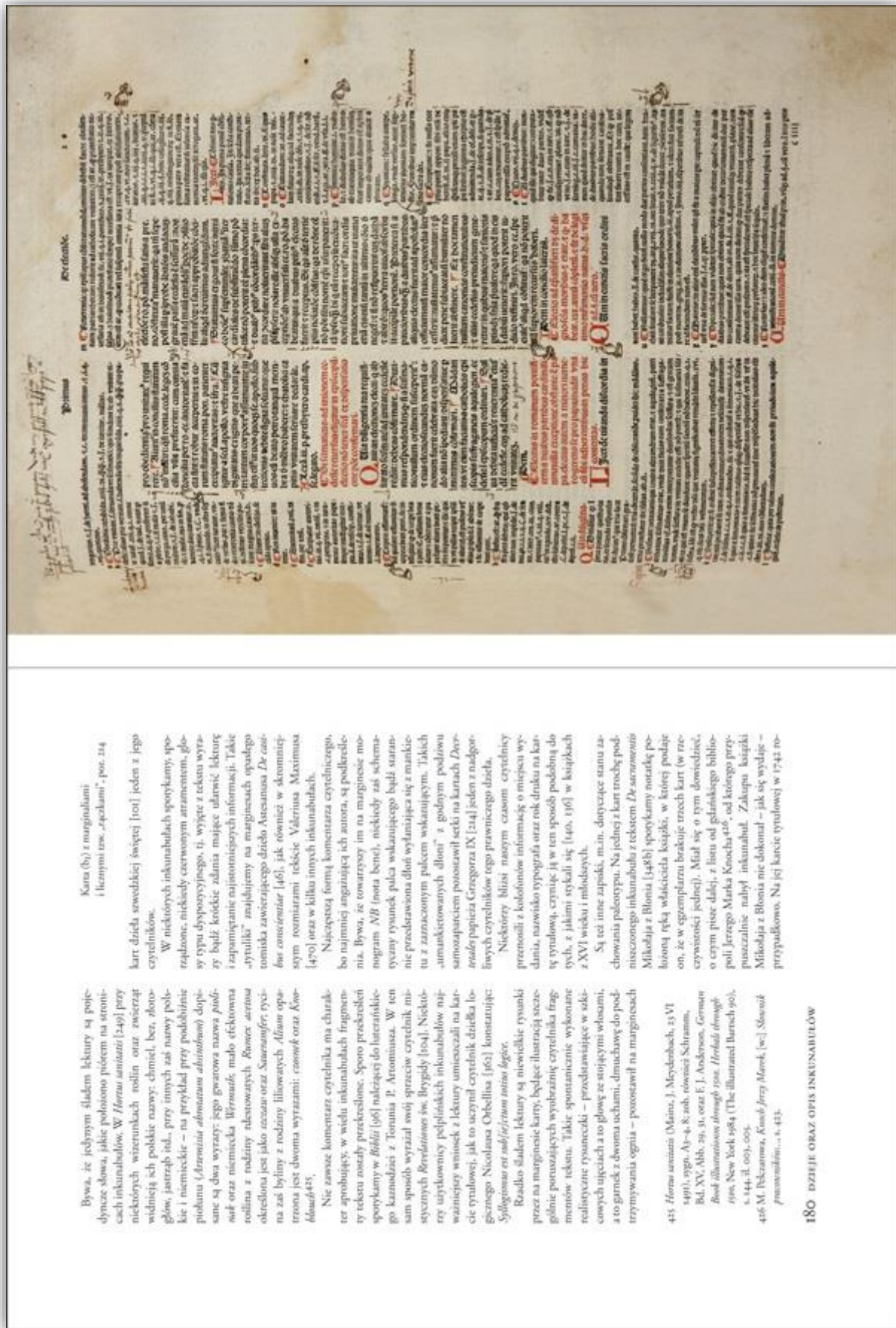
241 T. Borawski, *Kółka uniwersyteckie o związkach kartacji kaszubskiej Paradijsu Mariar z klasztoru Pacis Mariar w Szwecji*, [w:] *Balticum. Studia z dziejów polityki, gospodarki i kultury XII-XVII wieku ofiarowane Marianowi Biskupowi w siedemdziesiątą rocznicę urodzin*, red. Z. H. Nowak, Toruń 1997, s. 79-87.

Ilustracja 7. Tondel J., *Inkunabuły w zbiorach Biblioteki Wyższego Seminarium Duchownego w Pelplinie*, Pelplin 2007

**Dzieje oraz opis inkunabułów
pelplińskich** • Biblioteka Semi-
naryjna w Pelplinie • Historia
badań nad inkunabutami pel-
plińskimi • Pelplińskie inkuna-
buty seminaryjne przechowy-
wane w innych bibliotekach •
Straty wojenne • Stan zach-
owania kolekcji inkunabułów •
Proweniencja • Oficyny wyda-
wnicze • Chronologia • Realizacja
typograficzna i cechy wy-
dawnicze • Format • Język • In-
kunabuty rzadkie – zachowane
w jednym egzemplarzu pelpliń-
skim • Polonika • Elementy ręk-
opiśmienne oraz zdobnictwo •
Oprawa • Marginalia i in. za-
piski • Tematyka • Druki XVII
wieku współoprawne z inkna-
butami • Inkunabeln aus dem
Vücherbestand der Bibliothek
des Priesterseminars in Pelplin

Ilustracja 8. Tondel J., *Inkunabuty w zbiorach Biblioteki Wyższego Seminarium Duchownego w Pelplinie*, Pelpin 2007

Ilustracja 9. Tondel J., *Inkunabuly* w zbiorach Biblioteki Wyższego Seminarium Duchownego w Pelplinie, Pelplin 2007





Johann Martin Bernigeroth Zebranie uczonych,
w: Michał A. Trotz *Nouveau dictionnaire françois,
allemand et polonois*, t. 1, Lipsk 1744

Ilustracja 10. Libera Z., *Narodziny idei Biblioteki Narodowej w kulturze polskiego Oświecenia*, Warszawa 2003

na bezgranicznym zaufaniu i bezkrytycznej wierze. Prapoczątkiem pisania jest więc sytuacja komunikacyjna właściwa „bajaniu”: relacja matka (niania, piastunka, bałka) – dziecko¹⁶. Chodzi właśnie o bajanie, jest ono bowiem „twórcze”, otwarte na swobodę kreacji, w przeciwieństwie do „odtwórczego” mówienia wierszy czy śpiewania, których istotą jest powtarzalność stałych sekwencji.

Dlatego nawet w prozie realistów nietrudno odnaleźć bogactwo tego typu odniesień. Zygmunt Szweykowski nazwał Sienkiewiczowską Trylogię „baśnią dziejową”, w założeniach realistyczną, ale w głębszych strukturach zdecydowanie „magiczną”, łączącą wpływy baśni, mitu i – uzupełnijmy koncepcję Szweykovskiego – legendy¹⁷:

Sienkiewicz błądząc swoich bohaterów stawiał ciągle w sytuacjach niesłychanie trudnych, niemalże bez wyjścia, ale nie ma takich sytuacji, które by załamały rycerską doskonałość [...]. Czujemy, że są oni niezawodni i gdy w zakresie swych uzdolnień czy ideałów występują w akcji utworu, triumfuje to, co w założeniach Sienkiewicza stanowi dobro nie podlegające żadnej wątpliwości. Jest to stanowisko na wokół baśniowe. Baśń, powstała z marzenia człowieka o życiu, często opiera się na czynach różnych Herkulesów, Wyrwidębów, Kruszykalów, dających zawsze pewność zwycięstwa i krzepiącą moc, która wypływa z tryumfu dobra nad złem. Na tym zwycięstwie opiera się optymizm baśni, dającej z zasady rekompensatę za nieszczęścia, które spotykają bohaterów, i krzywdy, które zyskują im złe siły. Są one nieraz bardzo potężne, groźne, mają na usługach czarownice i demony, lecz nie zdolają zniszczyć dobra, za którym stoją moce wyższe, jawne lub ukryte¹⁸.

Pisząc o *Nul Niemnem* Orzeszkowej Cezary Zalewski zwraca uwagę na podwójne wykorzystanie struktur baśniowych:

wany w renesansie, oświeceniu i pozytywizmie narzuca „męską” (ojcowską) relację między nadawcą i odbiorcą: autor jest nauczycielem, wychowawcą, prawodawcą, wie więcej niż odbiorca, formułuje jasne wymagania, poucza. W przypadku twórczości zorientowanej lirycznie obowiązuje swoisty „dialog dusz”, wspólnota przeżyć.

17 O legendowym charakterze twórczości Sienkiewicza pisał w artykule *Złota legenda Henryka z Podlaski* [w:] Sienkiewicz i epoki. Powinowactwa, red. E. Ihnatowicz, Warszawa 1999.

18 Z. Szweykowski: *Trylogia Sienkiewicza i inne szkice o twórczości pisarza*, Poznań 1973, s. 55–56.

kanon na początek wieku · kanon na początek wieku

Roksana Jędrzejewska-Wróbel, *Sznurkowa historia*, wyd. Nasza Księgarnia. Nie wiadomo, co jest piękniejsze: ilustracje (Agnieszki Żelewskiej) czy tekst. Nastrojowa opowieść o sznurku, którym mała dziewczynka owinęła paczkę dla dziadka; sznurek wraz z innymi „zbędnymi szpagalami” ożywa. Skupione i refleksyjne.



Ilustracja 11. Leszczyński G., *Magiczna biblioteka. Zbójckie księgi młodego wieku* Warszawa 2007

CONSERVATIO AETERNA CREATIO EST

Prof. Dr Jan Ostrowski

Opinion about awarding an honorary doctorate to Mr. Borys Woźnicki by the Academy of Fine Arts in Warsaw · Polish-Ukrainian relations for many years have been marred by fatal tradi-

tion of mutual sense of wrong and mutual accusations which renders the cooperation of the neighboring nations difficult in every area. Putting personal beliefs aside one has to say that the reasons for this bias are rooted deeply in history. Harboring such an approach at present does not make sense and in the future may be fatally harmful for both sides. Making this assumption, it is of great importance to find Poles and Ukrainians that knew how to root out the bias and actively opposed generally accepted views in different fields. Exposing and rewarding their merits is a precious investment in the future of Polish-Ukrainian relations.

Prof. dr hab. JAN OSTROWSKI

Opinia w sprawie postępowania o nadanie Borysowi Woźnickiemu tytułu doktora honoris causa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie

Nad stosunkami polsko-ukraińskimi od dziesięć lat ciąży fatalna tradycja obustronnego poczucia krzywdy i wzajemnych oskarżeń, utrudniająca współpracę sąsiedzkich narodów na wszystkich polach. Niezależnie od osobistych przekonań i opinii należy stwierdzić, że powody owej niechęci leżą głęboko w przeszłości, jej kontynuowanie współcześnie jest pozbawione sensu, a w przyszłości może mieć fatalne skutki dla obydwu stron. Wychodząc z tego założenia jest niesłychanie istotne wskazywanie zarówno po stronie polskiej, jak ukraińskiej osób, które potrafiły pozbyć się uprzedzeń i czynnie przeciwstawić się utartym poglądom na różnych polach. Wydobywanie i nagradzanie ich zasług jest cenną inwestycją w przyszłość stosunków polsko-ukraińskich.

Проф. Др Ян Островський

Оцінка щодо надання Бoryсові Во́зницькому звання Почесного доктора Варшавської Академії мистецтв · Над польсько-українськими відносинами протягом десятиків років тяжіє

фатальна традиція двостороннього почуття несправедливості і взаємних звинувачень, що ускладнює співробітництво сусідських народів у всіх сферах. Незалежно від особистих переконань та оцінок, варто констатувати, що причини такої недовіри лежать глибоко в минулому, їх продовження в сучасності позбавлено змісту, а в майбутньому може мати фатальні наслідки для обох сторін. Виходячи з цього положення, надзвичайно важливо показувати як з української, так і польської сторони ті особистості, які зуміли позбутися упереджень і дієво протистояти стандартним поглядам у всіх сферах. Пошук і винагорода їхніх заслуг – це цінна інвестиція в майбутні українсько-польських відносин.

[xvii]

Ilustracja 12. CONSERVATIO AETERNA CREATIO EST, Uroczystość nadania tytułu doktora honoris causa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie Panu Borysowi Woźnickiemu, Warszawa 2004