

Pośród grzecznych i niegrzecznych projektów

Z Andrzejem Tomaszewskim rozmawia Irena Janowska-Woźniak

Poligraf, typograf, projektant książek – który z tych zawodów był pierwszy, wybrany przez Pana?

Właściwie o mojej przyszłości zadecydowała atmosfera domu rodzinnego. Mój ojciec, Roman Tomaszewski, był drukarzem i wydawcą, przez wiele lat szefem technicznym Spółdzielni Wydawniczej „Czytelnik”, mama pracowała w „Wiedzy Powszechnej”. W pewnym sensie byłem więc skazany na podobną przyszłość. Poszedłem do technikum poligraficznego w Warszawie – nie dlatego, że chciałem być grafikiem książkowym, właściwie lepiej byłoby powiedzieć: projektantem książek, mnie interesował zawód drukarza. Potem okazało się, że wiedza i umiejętności tam zdobyte były doskonałą podstawą wszystkiego, czym się później zajmowałem w życiu zawodowym. Wszystko, czego się nauczyłem jako młody chłopak w różnych drukarniach, zecerniach czy studiach reprograficznych, okazało się bezcenne w późniejszym czasie. Kiedy już jako dojrzały człowiek zasiadłem przed nowym narzędziem pracy „książkoroba”, jakim jest komputer, byłem w tej komfortowej sytuacji w porównaniu z innymi, młodszymi ode mnie kolegami, że wiedziałem, czego w programach graficznych i edytorskich szukać, do czego powinienem z ich udziałem dojść.

W jednej ze swoich poprzednich książek, zatytułowanej właśnie «Zapiski książkoroba» opisuje Pan swoje jeszcze wcześniejsze zetknięcia się z późniejszym zawodem.

Rzeczywiście od dzieciństwa przyglądałem się pracy ojca. Bo oprócz pracy w „Czytelniku” był także redaktorem miesięcznika „Poligrafika”, odpowiadającym m.in. za tzw. łamanie pisma. Moim przywilejem było precyzyjne wycinanie szpalt do klejenia makiety. Zdobyłem przy okazji sporo wiedzy o miarach drukarskich, stopniach i krojach czcionek, nikt mi później nie musiał tłumaczyć, czym jest szewc lub bękart.

Jakich mistrzów w swoim zawodzie Pan spotkał w szkole?

Jeszcze jako uczeń poprosiłem podczas ostatniego roku nauki o skierowanie do Doświadczalnej Oficyny Graficznej w Warszawie. Absolutnym guru był tam Leon Urbański. Zetknąłem się z nim wtedy po raz pierwszy twarzą w twarz, przy robocie. Oczywiście wiedziałem, jaką ma pozycję w swojej specjalności, dlatego właśnie chciałem praktykować pod jego okiem. Patrzyłem, w jaki sposób pracuje i co można wyczarować z ołowianych czcionek – bo tak się jeszcze wtedy składało teksty. Ten kontakt został mi na całe życie. Po skończeniu szkoły usiłowałem dostać się, zupełnie bez sensu, na historię sztuki. Chyba chciałem udowodnić swoim snobistycznym kolegom z liceów, że nie jestem taki niedokształcony po średniej wprawdzie, ale jednak szkole zawodowej. Modny kierunek, kilkunastu kandydatów na jedno miejsce – oczywiście nie udało mi się. Poszedłem z miejsca do Warszawskiej Drukarni Akcydensowej. Tam pod kierunkiem prawdziwych rutyniarzy nauczyłem się składać wielkie, skomplikowane tabele, teksty matematyczne, z licznymi wzorami. Bardziej jednak pociągało mnie tworzenie całej publikacji, wolałem pracować jako metrapaź, czyli łamacz stron. Dziś programy komputerowe zdejmują praktycznie cały ciężar tej pracy z barków drukarzy. Nie trzeba zmagać się ze sztywnością czcionek, nie ma wyliczania szerokości kolumn, piłowania i szlifowania metalu. A to była jedna z najważniejszych umiejętności zecera. Nie zarzuciłem jednak myśli o studiowaniu i po odbyciu służby wojskowej przystąpiłem do egzaminów na bibliotekoznawstwo.

Kiedy ma się przed sobą poprzednika, który mocno zaznaczył się w zawodzie, jak Pański ojciec, łatwiej jest czy trudniej znaleźć tam swoje miejsce?

I jedno, i drugie. Ojcu zawdzięczam bardzo wiele. Przede wszystkim zaszczerpił mi prawdziwą miłość do książek, pasję do pracy z nimi. Był encyklopedystą, chodzącą kopalnią informacji. Kiedyś jednak nadchodzi taki moment, kiedy przestaje się być uczniem i zaczyna się jakaś rywalizacja. Jest się obok siebie w jednym domu, wykonuje podobne zadania, ale miewa się czasami różne zdanie. Może to być wzajemnie inspirujące, mogą być też konflikty. Na szczęście między nami nie było większych starć. Raczej potrafiliśmy się dogadywać. Z całą pewnością miałem łatwiejszy start zawodowy, niż moi koledzy. Ojciec przez lata tkwił mocno w środowisku, znał wielu ludzi. Gdziekolwiek się udawałem, byłem rozpoznawany jako „młody Tomaszewski”. I nie chodziło o protekcję, bo potem następowała przecież weryfikacja umiejętności w przy warsztacie. Myślę, że raczej o zaufanie, że będąc pod jego ręką, nie mogłem być ignorantem. Łatwiej mi było spotkać ciekawych ludzi i być wciągniętym do różnego rodzaju prestiżowych przedsięwzięć. Przez pewien czas denerwowało mnie jednak, że jestem ciągle „młody Tomaszewski”, a nie Andrzej Tomaszewski.

Jak więc chciał Pan wytyczać swój własny szlak? Czym się odróżnić?

Właściwie nie miałem jakiegoś założonego planu „odróżniania się”. To się stało samo. Ojciec był bardziej organizatorem – działał w różnych organizacjach zawodowych, prowadził Ośrodek Pism Drukarskich, był jurorem konkursów graficznych i typograficznych, również międzynarodowych, wychował grono projektantów pism na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, gdzie wykładał liternictwo drukarskie. Ja jestem bardziej projektantem i redaktorem. Kieruję się też pewnie innymi inspiracjami. Od zawsze właściwie interesowałem historią drukarstwa, zwłaszcza polskiego, historią książki. Na studiach bibliologicznych zetknąłem się z dwiema wybitnymi uczonymi: profesor Barbarą Bieńkowską w Warszawie i profesor Heleną Szweykowską we Wrocławiu, które umocniły mnie w tych zainteresowaniach. A to z kolei bardzo mi pomogło później w warsztacie projektanta książki, bo znajdowałem i do dziś znajduję mnóstwo inspiracji w historycznym obrazie książki. Uważam, że studiowanie historii jest doskonałym sposobem znalezienia się we współczesności.

W jaki sposób zatem z poligrafa zmieniał się Pan w projektanta?

Prawdziwą szkołą była dla mnie pracownia graficzna w Państwowym Instytucie Wydawniczym. Trafiłem do PIW-u jako kierownik redakcji technicznej. Zgodnie z tamtejszymi procedurami uczestniczyłem w tak zwanej komisji graficznej, przyjmującej projekty do realizacji. Wtedy zetknąłem się z takimi wybitnymi grafikami, jak Wojciech Freudenreich, Jan Bokiewicz, Janusz Stanny, Roman Cieślewicz czy Zygmunt Magner. To byli ludzie, od których można się było mnóstwo nauczyć, ale jeszcze wtedy nie myślałem o własnych projektach. Dopiero pani Jolanta Barącz, kierująca PIW-owską pracownią graficzną, zachęciła mnie do takich prób. Ona pierwsza pozwoliła mi projektować książki całościowo, uważając, że może coś z tego wyjdzie. Ale do dzisiaj, pytany o zawód, odpowiadam, że jestem drukarzem. Nie kończyłem przecież specjalnych studiów graficznych. Mam bolesną świadomość swoich ograniczeń i niedostatków. Przede wszystkim brakuje mi śmiałości i rozmachu artystów grafików – takich, którzy nie boją się operować środkami niekonwencjonalnymi. We mnie ciągle tkwi ta świadomość materii – ołowiu, potem klisz z fotoskładu. Przełamanie owych barier jest dosyć trudne, chociaż próbuję...

Ale dlatego mówi się o klasyczności Pańskich projektów, ich harmonii treści i formy, opartej na znajomości tradycji. Nie wszystkie książki mogą być awangardowe. Kiedy się robi «Komentarz do faksymile pelplińskiej Biblii Gutenberga», to taka książka nie powinna niespójna stylistycznie ze swoim tematem.

Ja bym to nazwał „grzecznością”. Ale gdyby tę książkę projektowali na przykład Lech Majewski czy Maciej Buszewicz, ich dzieło wyglądałoby zupełnie inaczej. I byłoby z pewnością doskonałe, choć może trudniej przyszedłoby przekonać do jego formy profesorów Tondela czy Pirożyńskiego. Swoją drogą to ciekawe zagadnienie: książka na poważny temat zrobiona „niepoważnie”.

W Pańskich pracach, od najwcześniejszych po dzisiejsze, widać wielką troskę o krój pisma, o jego estetykę i funkcjonalność, adekwatność do treści i przeznaczenia książki. Mam wrażenie, że wynika to również z tej „świadomości materii”, o której Pan mówił.

To również w pewnym sensie wpływ ojca. Jego praca w Ośrodku Pism Drukarskich, gdzie projektowano nowe kroje pism, jego wykłady na ASP, siłą rzeczy zbliżały mnie do tych zagadnień. Poza tym moje pierwsze lata w zawodzie przypadły na okres absolutnej mizerności w polskich drukarniach, jeśli chodzi o czcionki i matryce. Naprawdę wybór był prawie żaden, wszystkie książki wyglądały jak „kotlet raz”. Zetknięcie się z bogactwem dostępnych pism na Zachodzie, albo chociażby za naszą południową granicą, w ówczesnej Czechosłowacji, było dla szczęśliwców, którzy tego dostąpili, czymś przejmującym. Znajomość krojów, ich projektowanie było wówczas swoistą obroną przed tą mizernością, czymś w rodzaju prywatnej rekompensaty publicznego niedostatku. W dzisiejszych czasach natomiast, kiedy mamy dostęp do dziesiątków tysięcy krojów, tym bardziej trzeba się w nich orientować. Zatem moje zainteresowanie pismami drukarskimi stale ma uzasadnienie.

A dowodem tego zainteresowania stał się «Leksykon pism drukarskich», dzieło już legendarne, bo niedostępne, choć ciągle poszukiwane. Czy jest szansa na jakieś nowe, współczesne wydanie?

Na początku chcieliśmy zrobić tę książkę we dwóch z ojcem. Stworzyliśmy olbrzymią siatkę haseł, na monumentalne opracowanie tematu pism drukarskich od króla Ćwieczka do współczesności. Ojciec zmarł, a mnie wciąż pytano, co z tym leksykonem, bo o zamiarze jego przygotowania w środowisku wiedzano. Odchudzona już siatka haseł oraz materiały wcześniej przez nas zgromadzone posłużyły mi do napisania *Leksykonu*. A wcześniej jeszcze, w serii „Inwentarium Wiedzy o Poligrafii”, wydawanej przez Ossolineum pod redakcją Henryka Janowskiego, opublikowałem swego rodzaju wstęp do *Leksykonu*, książeczkę *Pismo drukarskie*. Ostatnio podjąłem pracę w Centralnym Ośrodku Badawczo-Rozwojowym Przemysłu Poligraficznego, gdzie zrodził się pomysł, żeby w dosyć krótkim czasie wydać nowy, aktualny poradnik techniki wydawniczej. Wszystkie dotychczasowe podręczniki z tej dziedziny są już kompletnie anachroniczne. Powiedziałbym też, że mają wręcz walor bibliofilski, bo nie można ich dostać na rynku. Chcemy, żeby autorami poszczególnych rozdziałów byli fachowcy od odpowiednich dziedzin. Oczywiście zagadnienia typografii będą tam również omówione. W Ośrodku mamy nadzieję, że do końca przyszłego roku ten podręcznik powstanie.

Mówił Pan o mizerności drukarskiej w latach 60. i 70. Ale przecież polska typografia miała w tym czasie swoje wielkie nazwiska. Jak miała się ta potencja do praktyki?

Tak, mieliśmy wówczas wielkich typografów i grafików, ale też mieliśmy – my, ludzie odpowiedzialni za realizację projektów graficznych – świadomość tego, że trzeba dostosować projekt do możliwości technicznych na danym etapie. Dziś niewiele osób, zwłaszcza młodszych, wie, o czym mówię. Bo teraz na najwyższym poziomie drukarskim wydawane są książki, które nawet na to nie zasługują. Nie ma żadnej bariery technologicznej, jest tylko kwestia porządnego projektu. A ponieważ narzędzie pracy grafika i typografa całkowicie się zdemokratyzowało, bo odpowiednio oprogramowany komputer może stać w każdym domu, daje się obserwować głębokie obniżenie poziomu wydrukowanych książek. Poligrafowie równie dobrze mogą potraktować ilustracje Józefa Wilkonia, jak i przeciętnego Kowalskiego, który wyobraża sobie, że jest artystą. Także książki nieilustrowane wyglądają fatalnie – jakieś szalone pomysły z czcionkami, brak gustu i smaku, lekceważenie albo wręcz nieświadomość użytkowej funkcji publikacji...

Czy widzi Pan nowe pokolenie typografów, które zastąpi Adama Półtawskiego, Zygmunta Gardzielewskiego?

Przez długi czas typografia była w Polsce traktowana po macoszemu. Do dzisiaj wiele osób nie nawet, co to słowo znaczy. Kiedy pytano Leona Urbańskiego, czym się zajmuje, odpowiadał: pomagam ludziom czytać. To najcelniejsza dla mnie definicja zawodu typografa. Typografia, która jest samodzielnym kierunkiem studiów na najpoważniejszych uczelniach świata, którą studiuje się przez pięć lat na przykład w Kunstgewerbeschule w Zurychu albo w Hochschule für Grafik und Buchkunst w Lipsku, u nas jest wykładana jako jeden z przedmiotów na wydziale poligrafii na politechnice! W szkołach artystycznych elementy typografii pojawiają się na kierunkach projektowania książek, co oznacza, że liczy się oryginalność projektu, a nie jego funkcjonalność, zgodność z przeznaczeniem książki. Poziom kształcenia artystów książki jest w Polsce naprawdę wysoki. W pracowniach grafików rodzą się wybitne w międzynarodowej skali projekty. Tylko bardzo często nie pamięta się o nadrzędnym wymogu użyteczności dzieła. Inaczej jest na Zachodzie – tam wyraźnie można wskazać nurt projektów artystycznych i, powiedziałbym, służebnych wobec czytelnika, wobec przewidzianej funkcji książki. Pomiędzy tymi skrajnymi skrzydłami znajduje się cała masa zjawisk pośrednich, ale żadne z nich nie jest lekceważone.

Czy to znaczy, że jest bardzo źle?

Ależ nie. Widać efekty łatwego kontaktu ze światem. Tego, że nareszcie nie potrzebujemy paszportów i wiz (na ogół), żeby pojechać do ośrodków wiodących w każdej dziedzinie – żeby kształcić się, pozyskać informacje, uczestniczyć w profesjonalnych spotkaniach, konferencjach itp. Coraz częściej gościmy wybitnych specjalistów w Polsce. Wiele dobrego na przykład robi Zamek Sztuki w Cieszynie, który organizuje konferencje i zjazdy projektantów i typografów z całej Europy. Podobnie Stowarzyszenie Twórców Grafiki Użytkowej. Prężnie działa Instytut Goethego w Krakowie we współpracy z Fundacją Pro Helvetia. Korzysta z tych możliwości cała masa młodych ludzi, którzy wręcz łakną współczesnej wiedzy. Społeczność projektantów znakomicie też komunikuje się poprzez Internet. Szeroko praktykowana wymiana doświadczeń umożliwia poszerzanie własnego warsztatu zawodowego. I to widać. Poznaliśmy efekty pracy bardzo dobrych twórców nowych krojów pism: Artura Frankowskiego, wykładowcy w Instytucie Poligrafii Politechniki Warszawskiej, który czerpie inspiracje z historii drukarstwa, Franciszka Otto z Bydgoszczy, bardzo utalentowanego projektanta. Działają Łukasz Dziedzic, rasowy już projektant pism drukarskich, który odnosi także międzynarodowe sukcesy. Dzięki środowiskom wokół nich skupionym ta bardziej

użyteczna strona projektowania druków może wreszcie przebić się do świadomości naszych grafików i projektantów książki.

Jako wykładowca w wielu szkołach ma Pan też swój udział w kształceniu tych środowisk. Obserwuje Pan swoich słuchaczy – czy można wiązać z nimi nadzieje na zmianę?

Przede wszystkim widzę autentyczne zainteresowanie młodych projektowaniem dobrych, podkreślam: dobrych, nie tylko „artystycznych” książek. Mam takie swoje osobiste przekonanie, że studenci akademii sztuk pięknych czy innych szkół związanych z designem, poradzą sobie. Ale jest rzesza ludzi pracujących na rzecz książki, którzy pozostają poza tą wiedzą: redaktorzy prac naukowych, specjalistycznych, zecerzy, którzy składają książki matematyczne, fizyczne, chemiczne. Ich potrzeb w dziedzinie kształcenia czy dokształcania zawodowego zupełnie się nie zauważa. A przecież książki akademickie, funkcjonujące co prawda w wąszych środowiskach, niewchodzące do powszechnej świadomości czytelników, także powinny być projektowane w zgodzie z zasadami sztuki, a przynajmniej dobrego rzemiosła. Jestem dość mocno związany z grupą wykonawców podobnych publikacji, na ogół użytkowników systemu TeX, czyli systemu składania książek naukowych wymyślnego przez profesora Donalda Knutha na Uniwersytecie Stanforda, a stosowanego w oficynach naukowych całego świata. I w tym środowisku prowadzę swego rodzaju ewangelizację, staram się propagować kulturę typograficzną, opowiadam, jak powinna wyglądać porządna książka niezależnie od narzędzia używanego do jej składania. Tę część moich zajęć uważam za bardzo ważną.

Równie ważne były też spolszczenia fontów pism zagranicznych, o czym poza profesjonalistami niewiele się wie.

Było to moje główne zadanie w początku lat 90., gdy pracowałem w Apple Computer Poland. Komputer, to wspaniałe narzędzie pracy dla grafików i projektantów, jest bezużyteczny, jeśli nie można z niego skorzystać na gruncie własnego języka. Fonty zaś, czyli programiki opisujące kształty znaków, tworzone były na gruncie języka angielskiego (amerykańskiego), czyli nie przewidywały naszych znaczków, haczków, ogonków itp. W początkowej fazie technologii DTP, kiedy zaczęły one napływać do nas ze Stanów Zjednoczonych, należało je porządnie spolonizować, uczynić z amerykańskiego materiału polski znak pisarski.

Najnowsza Pańska książka, którą sam Pan nazwał bibliografią sentymentalną, mówiąc o pięknie książek, wskazuje zarazem obszary niedosytu. Czy Pańskim zdaniem polscy wydawcy mają dziś świadomość, że projektant powinien pracować nad całością książki, że nawet najlepszy program komputerowy nie robi dobrej książki?

Dla sporej grupy wydawców jest to oczywistość, ale są też tacy, którzy albo nie dbają o estetykę i funkcjonalność swoich publikacji, albo nawet nie wiedzą i nie chcą się dowiedzieć o takiej potrzebie. Musimy pamiętać, że dokonała się zasadnicza zmiana trybu pracy nad książką. W czasach, kiedy większość czynności odbywała się w drukarniach, wydawnictwa musiały zatrudniać sporą grupę ludzi, którzy umieli przygotować materiały wydawnicze dla drukarni, obliczyć, zaprojektować, opatrzyć poleceniami dla drukarza. A potem konsekwentnie wymagać tej dobrej roboty. Dzisiaj ludzie o takich kompetencjach są w wydawnictwach właściwie niepotrzebni. Odpowiednio sporządzony plik PDF steruje naświetlarką płyty offsetowej i drukarz w zasadzie nic więcej nie musi robić (zasadzie, bo jednak co nieco dla niego zostaje). Obecnie cały ten proces graficzno-techniczny wydawcy

często zlecają wykonawcy zewnętrznemu, wskutek czego uważają, że nie muszą znać zasad projektowania książek. Co jest oczywiście nieprawdą, bo trzeba wiedzieć, czego wymagać od zleceniobiorców. Trzeba mieć świadomość faktu, że jakość zebranego materiału wydawniczego wpływa na ostateczny rezultat druku. Tu przede wszystkim chodzi o materiał ilustracyjny. Przychodzi na przykład do wydawnictwa naukowego pan profesor, który piętnaście lat pracował nad swoim dziełem, przy pomocy rodziny i znajomych, albo asystentów, zeskanował materiał ilustracyjny, powklejał precyzyjnie do pliku wordowskiego, nie dostarczył zaś oryginałów (może nawet je usunął jako niepotrzebne?). Kto ośmieli się powiedzieć temu autorowi, że jego materiał ilustracyjny, rezultat wieloletniej pracy, nadaje się na wydrukowanie zgrzebnego skryptu, a nie porządnej książki? Że takiego materiału ilustracyjnego nie da się porządnie zreprodukować? Poza tym wydawca musi również wiedzieć, do kogo zwrócić się o zaprojektowanie danej książki, jaki jest wymiar pracy przy takich projektach, ile one mogą kosztować.

Jako wykładowca na takich szkoleniach zauważył Pan może, czy wydawnictwa posyłają swoich pracowników po taką wiedzę?

Nie, to raczej sami młodzi ludzie przychodzą poszerzać swoje kompetencje zawodowe – by zwiększyć swoją atrakcyjność na rynku pracy lub prowadzić własny biznes w danej dziedzinie. To dobrze, że oni po tę wiedzę przychodzą, ale byłoby jeszcze lepiej, żeby wydawcy bardziej orientowali się na przykład, jakiego pisma użyć dla składu danej książki, które jest odpowiednie, a które się zupełnie nie nadaje. Bo jak bez tej wiedzy mogą poprawnie przyjąć zrobiony poza wydawnictwem projekt?

Bywa Pan jurorem w rozmaitych pięknej, dobrze wydanej książki. Jakie główne słabości w wyglądzie polskich druków może Pan wskazać?

Bezsprzecznie najlepiej prezentują się dzieła o sztuce i książki humanistyczne. One stanowią wdzięczny materiał dla grafików, sięgają więc po nie doskonali projektanci, to i rezultaty są świetne. Wysoko także lokuje się książka dziecięca. Ale olbrzymią przepaścią oddzielone są od nich publikacje matematyczno-fizyczne i chemiczne, podręczniki, literatura medyczna. Tak zwani prawdziwi graficy nie chcą się nimi zajmować. To smutne.

Ale czy słaby poziom tych książek nie wynika trochę z faktu, że wydawane są na ogół przez bardzo ubogie oficyny uczelniane?

Pewnie tak, ale przyczyn jest więcej. Wydawnictwa akademickie nie wynajmują projektantów, bo tak naprawdę nie ma do kogo się zwrócić. Dopóki żył Tadeusz Pietrzyk, który pracował dla Wydawnictw Komunikacji i Łączności, to wyznaczał jakiś standard. Stąd ta moja „ewangelizacja” na rozmaitych konferencjach warsztatach – chciałbym, aby redaktorzy zatrudnieni w takich wydawnictwach mieli świadomość, że ich książki trzeba też całościowo projektować. Przykład pierwszy z brzegu: zbliża się wielka międzynarodowa konferencja matematyczna, nasi naukowcy chcą wydać specjalną, pokazową publikację. I co? Wydawca akademicki drukuje ją na kredowym, błyszczącym papierze, bo tak będzie ładnie. Rezultat? Wszystkie wzory się świecą, mienią w oczach, szlag trafia czytelność. Niestety, estetyka druku często jeszcze jest tak pojmowana.

Nie ma jaśniejszych kolorów w tym obrazie?

A jednak jestem optymistą, bo widzę, że coraz większe grono młodych ludzi gromadzi się wokół tych problemów, właściwie con amore. Co chwila pojawiają się nowe, interesujące osoby, dokonuje się naturalny odsiew słabszych czy mniej zainteresowanych. Rodzą się ciekawe inicjatywy, jak wydanie biblii typografów, książki Roberta Bringhursta *Elementarz stylu w typografii* przez Roberta Olesia, właściciela Pracowni Autorskiej Design Plus, w Krakowie. Graficzka Ewa Satalecka, entuzjastycznie podchodząca do spraw typografii, znakomicie sprawdza się również jako organizatorka różnych przedsięwzięć i spotkań środowiskowych. Powinienem też wymienić Jacka Mrowczyka, projektanta grafiki użytkowej, redaktora czasopisma „2+3D”, odpowiedzialnego tam za sprawy typografii. Tacy ludzie podejmują działania niezależnie od chęci i woli środowisk wydawniczych, od akademii sztuk pięknych i to jest bardzo pocieszające.