

PÓŁTAWSKI NOWY

Projekt rewitalizacji kroju pisma
Typeface revival project







STGU



PÓŁTAWSKI NOWY

Projekt rewitalizacji kroju pisma
Typeface revival project

WARSZAWA 2020



Spis treści

Table of contents

Wprowadzenie Introduction	11
Adam Półtański (1881–1952) Adam Półtański (1881–1952)	24
Historia kroju pisma History of the typeface	34
Monotype Monotype	46
Fonty cyfrowe Digital fonts	72
Proces digitalizacji Digitisation process	84
Podziękowania Acknowledgements	96
Bibliografia Bibliography	99
Wzornik kroju pisma Type Specimen	102

WARSZAWA

PÓŁTAWSKI NOWY

Wprowadzenie

Introduction

Zespół projektowy Półtawski Nowy
Project team of Półtawski Nowy



W XX wieku w Polsce zaprojektowano kilkadziesiąt oryginalnych pism drukarskich, jednak zaledwie tuzin krojów doczekał się wdrożenia na czcionkach zecerских. Ich historię można poznać w stworzonym niedawno serwisie *Typoteka.pl*. Wśród polskich krojów pisma stworzonych w całym okresie tradycyjnego zecerstwa najbardziej rozpoznawalnym jest *Antykwa Półtawskiego*.

In the 20th century, several dozen original printing typefaces were designed in Poland, but only a dozen of them were actually produced. Their history can be found on the recently created *Typoteka.pl* website. Among the Polish typefaces created throughout the period of traditional typesetting, the most recognizable is *Antykwa Półtawskiego*.

Kroje takie, nazywane *Didone* lub *Modern*, pojawiły się na początku XIX wieku i stworzyły fundament typografii tekstowej.

Adam Półtawski rozpoczął pracę nad swoją *Antykwa* na początku lat dwudziestych, niedługo po utworzeniu na nowo państwa polskiego. Inspiracją do projektu była publiczna dyskusja dotycząca stworzenia „narodowego” kroju pisma. Półtawski nazwał swój projekt *Antykwa polska*. Było to pismo w stylu klasycystycznym. Kroje takie, nazywane *Didone* lub *Modern*, pojawiły się na początku XIX wieku i stworzyły fundament XIX-wiecznej typografii tekstowej. Podobnie jak włoski *Bodoni*, francuski *Didot*, amerykański *Scotch* i niemiecki *Walbaum*, proste odmiany kroju Półtawskiego posiadają wyraźny kontrast między

Adam Półtawski started working on his *Antykwa* (Roman) in the early 1920s, shortly after the re-creation of the Polish state. The inspiration for the project was a public discussion on the creation of a “national” typeface. Półtawski originally named his project *Antykwa Polska*. It was a classicist style letter. Such typefaces, called *Didone* or *Modern*, appeared at the beginning of the 19th century and formed the foundation of 19th-century text typography. Like the Italian *Bodoni*, the French *Didot*, the American *Scotch*, and the German *Walbaum*, the upright instances of the Półtawski typeface have a clear contrast between thin

W trakcie prac projekt przeszedł wiele sesji druków i oznaczanych poprawek.

During the process the project was printed and assessed multiple times.



cienkimi i grubymi elementami liter, o pionowej osi, a także proste, symetryczne, łączone pod kątem szeryfy.

W 1931 roku warszawska odlewnia Idźkowski i S-ka wydała czcionki z krojem pod nazwą *Antykwa Półtawskiego*. Jak zauważa Thomas Huot-Marchand, francuski liternik, dyrektor instytutu badawczego Atelier National de Recherche Typographique w Nancy: „*Antykwa*

and thick elements of the letters with a vertical axis, as well as straight, symmetrical serifs connected at an angle.

In 1931, the Warsaw-based Idźkowski i S-ka foundry issued types under the name *Antykwa Półtawskiego*. As noted by Thomas Huot-Marchand, a French typography expert, director of the research institute Atelier National de Recherche Typographique in Nancy:

Półtawskiego ma sporo ciekawych, dyskretnych szczegółów: sześciokątne kropki, wyraźnie rozszerzone kreski główne, złamanie ramion w *h m n*. Niemal każdy znak zaskakuje, a mimo to całość nabiera niezwyklej spójności”.

Nieco ornamentowy charakter *Antykwy* miał odpowiadać oczekiwaniom ówczesnych grafików projektantów, zaś zaokrąglony kształt liter *Antykwy* miał rozwiązać problem nieregularnych światła w tekstach w języku polskim. Faktycznie – zestawienia literowe występujące w polskich tekstach bywają kłopotliwe i wymagają od projektanta kroju precyzyjnego ustawienia światła międzyliterowych. Jednocześnie jednak skosy w kształtach tych liter są pomocne w rozróżnianiu znaków, co ułatwia czytanie.

Kilka lat po wydaniu *Antykwy* na czcionkach, polskie środowisko drukarskie przekonało brytyjską firmę Monotype Corp., by ta zaadaptowała *Antykwę Półtawskiego* na automatyczne maszyny składające Monotype Composition Caster. Wyprodukowanie matryc monotypowych o nazwie *Poltawski* w 1934 roku było bezprecedensowym wykorzystaniem polskiego projektu poza granicami kraju. Musiało minąć kilka dekad, by jakaś zagraniczna firma po raz kolejny wydała polski krój pisma. W 1973 roku na nośnikach transferycznych firmy

“*Antykwa Półtawskiego* has a lot of interesting, discreet details: hexagonal dots, clear broad main strokes, shoulder angles in *h m n*. Almost every character is surprising, and yet the whole thing gains extraordinary consistency.”

The slightly ornamental character of *Antykwa* was to meet the expectations of contemporary graphic designers, while the rounded shape of the letters was to solve the problem of irregular lights in texts set in Polish. In fact – letter combinations appearing in Polish texts can be troublesome and require the designer of the typeface to precisely position the inter-letter spacing. At the same time, however, the slants in the shapes of these letters help to distinguish the characters, which makes reading easier.

A few years after *Antykwa* was released in the form of metal types, the Polish printing community convinced the British company Monotype Corp. to adapt *Antykwa Półtawski* to an automatic typesetting machine called Monotype Composition Caster. The production of monotype matrices called *Poltawski* in 1934 was an unprecedented use of the Polish design outside the country. Several decades had to pass for a foreign company to once again publish a Polish typeface. In 1973, the Mekanorma company (producing transfer media

Mecanorma pojawiło się pismo *Zelek* Bronisława Zelka, a dwa lata później *Glow-worm* Bogdana Żochowskiego.

Po II wojnie światowej produkcję czcionek z *Antykwa Półtawskiego* wznowiła państwowa Odlewnia Czcionek w Warszawie, stworzona na bazie odlewni Idzkowskiego, a firma Monotype kontynuowała produkcję matryc. W pierwszych dekadach PRL *Antykwa Półtawskiego* bywała używana do składu poezji i krótszych tekstów literackich, pojawiała się też w drukach akcydensowych. W tekstach długich sięgano po nią rzadziej, natomiast bardzo chętnie używano jej w druku partytur muzycznych. Krój pojawiał się też sporadycznie za granicą, na przykład w drukach bibliofilskich londyńskiej oficyny Stanisława Gliwy. Z nastaniem lat siedemdziesiątych w wydawanych w Polsce drukach inne kroje zaczęły wypierać *Antykwe Półtawskiego*.

Cyfryzacja typografii w latach dwudziestych wznowiła zainteresowanie *Antykwą Półtawskiego*. Firma Monotype przeniosła na postać cyfrową wiele setek pism ze swojego katalogu, w tym m.in. *Glow-worm*, ale nie zdecydowała się na stworzenie fontów *Antykwy Półtawskiego*. Digitalizacji kroju dokonali więc entuzjaści liternictwa. Pierwszą cyfrową wersję stworzył Felix Tymcik,

letters) released the *Zelek* typeface by Bronisław Zelek, and two years later *Glow-worm* by Bogdan Żochowski.

After World War II, the production of types with *Antykwa Półtawskiego* was resumed by the state-owned Type Foundry in Warsaw, based on Idzkowski's foundry original. In the meantime, the Monotype company continued the production of their matrices. In the first decades of the Polish People's Republic, *Antykwa Półtawskiego* was used to compose poetry and shorter literary texts, it also appeared in ephemeral prints. It was less commonly used for longer texts, while it was very eagerly used in printing musical scores. The typeface also appeared sporadically abroad, for example in bibliophilic prints from the London publishing house of Stanisław Gliwa. With the advent of the 1970s, other typefaces in publications printed in Poland began to replace *Antykwa Półtawskiego*.

Digitization of typography in the 1990s renewed interest in *Antykwa Półtawskiego*. Monotype company digitized hundreds of the typefaces from its catalog, including *Glow-worm*. However they decided not to recreate *Antykwa Półtawskiego*. Thus, the digitization of the typeface was undertaken by lettering enthusiasts. The first digital version was created by Felix Tymcik, the next digitization was done by:

W pierwszych dekadach PRL *Antykwa Półtawskiego* bywała używana do składu poezji i krótszych tekstów literackich [...]

kolejną digitalizację wykonali: Janusz Marian Nowacki, Bogusław Jackowski i Piotr Strzelczyk. W ramach projektu studenckiego własną wersję cyfrową stworzyła Julia Gonina, uzupełniła ją też o cyrylicę. Kroje luźno nawiązujące do *Antykwy Półtawskiego* stworzyli: Artur Frankowski (*Grotesk Polski*), Jacek Mrowczyk (*Danowa*), Tomasz Wełna (*Apolonia*), Kaja Słojewska (*Larrikin*).

Thomas Huot-Marchand również zainteresował się pismem Półtawskiego: „Cytując Petera Biłaka: lubię kroje pisma, które opowiadają historie. W projektowaniu najbardziej interesuje mnie wymiar narracyjny – historyczny, fikcyjny lub coś pomiędzy – który uzasadnia, motywuje lub prowokuje wynalezienie nowych form”.

Huot-Marchand przytacza jedną z takich historii: „W 1819 roku Jules Didot, wraz z grawerem Vibertem, próbował zmodyfikować słynny krój *Didot*, aby «dopasować kształt małych liter do liter wielkich, które są prawdziwym źródłem tego kroju». Jules Didot napisał: «stwierdziłem, że litera

Janusz Marian Nowacki, Bogusław Jackowski and Piotr Strzelczyk. As part of a student project, Julia Gonina created her own digital version, which she also extended with Cyrillic script. Typefaces loosely referring to *Antykwa Półtawskiego* were created by: Artur Frankowski (*Grotesk Polski*), Jacek Mrowczyk (*Danowa*), Tomasz Wełna (*Apolonia*), Kaja Słojewska (*Larrikin*).

Thomas Huot-Marchand also became interested in Półtawski's typeface: “Quoting Peter Biłak: I like typefaces that tell stories. In designing, I am most interested in the narrative dimension – historical, fictional or something in between – which justifies, motivates or provokes the invention of new forms.”

Huot-Marchand quotes one such story: “In 1819, Jules Didot, with the engraver Vibert, tried to modify the famous *Didot* typeface to “match the shape of the lowercase letters to the uppercase letters that are the true source of the typeface.” Jules Didot wrote: «I found the g letter so broken that

g jest tak zepsuta, że zaryzykowałem zaproponowanie nowej». W języku polskim litery *k w y z* pojawiają się częściej niż w językach germańskich czy romańskich. Zapytaj projektanta krojów, jakie litery woli rysować – nigdy nie będą to te z ukosami. Ja sam rysuję je na końcu i zawsze trudno jest mi znaleźć dla nich odpowiednią grubość i zintegrować je z resztą alfabetu. Adam Półtawski dobrze rozumiał ten problem. I również zaryzykował: w swojej *Antykwie* ukosy starał się zastąpić pionami lub krzywymi. Nie ma w tym dążenia do oryginalności czy ekscentryczności. Półtawski proponował rozwiązanie realnego problemu. Efekt jest niesamowity, a jego *g* nie musi mieć kompleksów wobec Didota”.

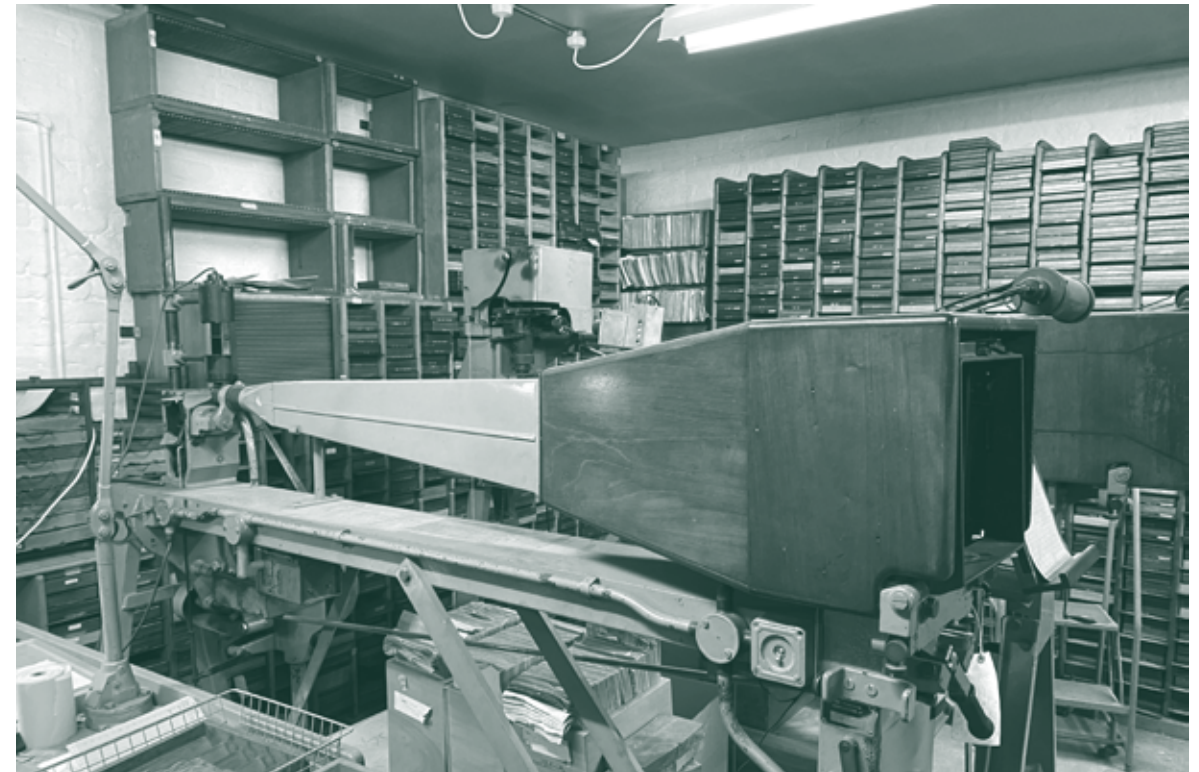
W 2020 roku Mateusz Machalski, Borys Kosmyńska i Ania Wieluńska zdecydowali się na stworzenie nowej cyfrowej interpretacji *Antykwy Półtawskiego*. Powstała rodzina fontów *Półtawski Nowy*. Zespół miał do dyspozycji drukowane wzorniki krojów odbitych z czcionek, same czcionki, matryce i punce, szablony służące do przygotowania punc, a nawet rysunki techniczne pochodzące z firmy Monotype. Dyskusja nad wyborem właściwego źródła oraz sposobu opracowania cyfrowego *Antykwy Półtawskiego* toczyła się długo. Ustalono, że nowy krój powinien być interpretacją przez oko projektanta.

I took the risk of proposing a new one.» In Polish, the letters *k w y z* appear more often than in Germanic or Romance languages. Ask the typeface designer what letters he prefers to draw – it will never be the letters with diagonals. I myself draw them last and it is always difficult for me to find the right thickness for them and integrate them with the rest of the alphabet. Adam Półtawski understood this problem well. He also took a risk: in his *Antykwa*, he tried to replace slants with vertical straights or curves. There is no desire for originality or eccentricity in this. Półtawski proposed a solution to a real problem. The effect is amazing and his *g* doesn't have to feel inferior to the Didot's”.

In 2020, Mateusz Machalski, Borys Kosmyńska and Ania Wieluńska decided to create a new digital interpretation of *Antykwa Półtawskiego*. The *Półtawski Nowy* family of fonts. Design team had at their disposal printed specimens of the original type, the metal types, matrices and punches, patterns for preparing the punches, and even a set of technical drawings from the Monotype company. The discussion on the selection of the right source and the method of developing the digital *Antykwa Półtawskiego* took a long time. It was agreed that the new cut should be interpreted by the designer's eye.

Maszyna kontroli jakości służąca do akceptacji wybitych matryc Monotype. Odległość i system soczewek pozwalał ocenić justowanie matrycy w powiększeniu. Źródło: Type Archive, Londyn.

Measuring quality assurance machine for accepting punched matrices produced by Monotype. The distance and lense system allowed to asses the alignment of the enlarged matrix. Source: Type Archive, London.



Rysunki i matryce pierwowzoru miały dość sztywną strukturę i proste szeryfy, ale odbitki na papierze dawały wrażenie znacznie bardziej miękkie, cieplejsze – takie wrażenie daje też tekst złożony *Półtawskim Nowym*. Z drugiej strony *Półtawski Nowy* uwzględnia współczesne wymagania estetyczne i techniczne, precyzję współczesnej technologii druku, możliwości programów komputerowych oraz specyfikę wyświetlania tekstu na ekranie.

The drawings and matrices of the prototype had a fairly rigid structure and simple serifs, but the prints on the paper gave a much softer, warmer impression – this is also the impression given by the text composed with *Półtawski Nowy*. On the other hand, *Półtawski Nowy* takes into account contemporary aesthetic and technical requirements, the precision of modern printing technology, the possibilities of computer programs and the specificity of displaying text on the screen.

Huot-Marchando ocenia: „*Półtawski Nowy* świetnie oddaje istotę *Antykwy Półtawskiego*. Nowy krój jest czysty, ale unika pułapki podejścia nadmiernie geometrycznego. Lekko wklęsłe i zaokrąglone na końcach szeryfy nadają piśmu ciepła i wyjątkowej prezencji, dają subtelne wrażenie wypukłego druku”.

Działacz i ekspert typograficzny Adam Twardoch dodaje: „Osobną rzeczą jest kursywa. W projekcie *Półtawskiego* była to karykatura zdrowego rozsądku: improwizowana, niespójna, irytująca. Firma Monotype w ogóle jej nie opublikowała. Na szczęście twórcy nowej adaptacji nie bali się odejść od pierwotnego. *Półtawski Nowy Italic* to pismo zharmonizowane, konwencjonalne, dojrzałe. Dzięki temu nadaje się do składu ciągłych tekstów”.

Dzisiejszy użytkownik ma do dyspozycji tysiące fontów. Jaki jest cel odtwarzania projektów sprzed lat? Pamiętajmy, że kształty i charakter wszystkich liter są w znacznej mierze wzorowane na artefaktach z przeszłości. Są więc w zasadzie odtwórcze. Dzisiejszy czytelnik bez trudu przeczyta tekst wydrukowany 500 lat temu czcionkami Claude’a Garamonda, a kroje tekstowe (dziełowe), którymi składa się dziś beletrystykę, to często cyfrowe interpretacje pism tegoż Garamonda.

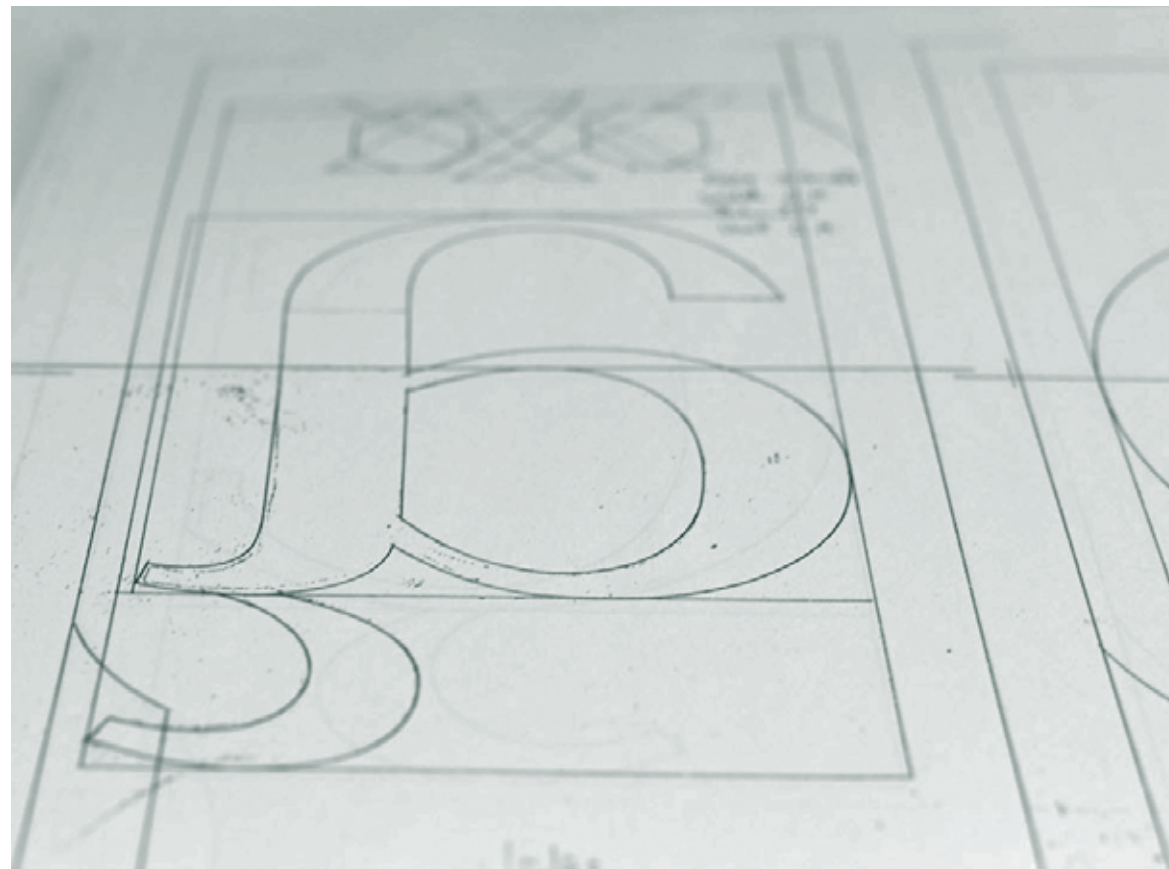
Huot-Marchando assesses: “*Półtawski Nowy* perfectly reflects the essence of *Antykwa Półtawskiego*. The new typeface is clean but avoids the trap of being overly geometric. The serifs, slightly concave and rounded at the ends, give the design warmth and unique presence, they give a subtle impression of a traditional letterpress.”

Activist and typographic expert Adam Twardoch adds: “Italics is a separate thing. In *Półtawski*’s project it was a caricature of common sense: improvised, incoherent, irritating. Monotype has not published it at all. Fortunately, the creators of the new adaptation were not afraid to depart from the original. *Półtawski Nowy Italic* is a harmonized, conventional, mature design. This makes it suitable for typesetting continuous texts.”

Contemporary users have thousands of fonts at their disposal. What is the purpose of recreating projects from years ago? We have to remember that the shapes and nature of all letters are largely based on artifacts from the past. They are basically imitative. Today’s reader can easily read the text printed 500 years ago set with the types created by Claude Garamond. At the same time, the text typefaces that are used in fiction books today are often digital interpretations of those exact Garamond’s typefaces.

Rysunki techniczne opracowane przez firmę Monotype były jednym z kluczowych źródeł w opracowaniu projektu *Półtawski Nowy*. Źródło: Bogusław Jackowski.

Technical drawings created by Monotype were one of the key sources while working on the *Półtawski Nowy* project. Source: Bogusław Jackowski.



Druki z czasów Garamonda zachwycają, ale są staromodne, nieco koślawe. Dzisiejsze książki, gazety czy publikacje cyfrowe są nowoczesne, lekkie i uporządkowane. Jest tak, bo kolejne pokolenia giserów i zecerów bezustannie modernizują pismo i dostosowują typografię do zmieniających się potrzeb technik drukarskich i komputerowych.

The prints from the Garamond era are astonishing, but old-fashioned and a bit imperfect. Today’s books, newspapers and digital publications are modern, light and clean. This is because successive generations of punchcutters and typesetters are constantly modernizing the typefaces and adapting the typography to the changing needs of printing and computer techniques.



Thomas Huot-Marchand odpowiada tak: „*W Po co czytać klasyków*, Italo Calvino mówi: «klasyk to książka, która nigdy nie skończyła mówić tego, co ma do powiedzenia», a potem dodaje: «klasykami są książki, które noszą na sobie piętno wcześniejszych interpretacji i które pozostawiają po sobie ślady w kulturze, w której się pojawiły». *Antykwa Półtawskiego* to typograficzny klasyk. Klasyk mało znany, niemal zaginiony, który dziś przeżywa autentyczne odrodzenie. *Półtawski Nowy* niesie ze sobą spuściznę poprzedniego życia i projektuje ją w przyszłość”.

Thomas Huot-Marchand replies: “In *Why read the classics*, Italo Calvino says: «a classic is a book that never finished saying what it has to say», and then adds: «classics are books that bear the stamp of earlier interpretations and which leave their traces in the culture in which they appeared». *Antykwa Półtawskiego* is a typographic classic. A little known classic, almost lost, which today experiences an authentic revival. *Półtawski Nowy* brings back the legacy of its previous life and projects it into the future.”

Księga rejestru zamówień Monotype obejmująca Norwegię, Polskę, Portugalię i Rosję. Znajdują się w niej również zapiski o zamówionych matrycach kroju Półtawskiego. Źródło: Type Archive, Londyn.

Monotype order registry for Norway, Poland, Portugal, and Russia. It contains notes on the ordered matrices for Półtawski's typeface. Source: Type Archive, London.



Adam Póltawski (1881–1952)

Adam Póltawski (1881–1952)

Andrzej Tomaszewski

Centralny Ośrodek Badawczo-Rozwojowy Przemysłu Poligraficznego
The Central Research and Development of the Printing Industry Center

Andrzej Tomaszewski

Centralny Ośrodek Badawczo-Rozwojowy Przemysłu Poligraficznego

The Central Research and Development of the Printing Industry Center

Adam Półtawski (1881–1952)

Adam Półtawski (1881–1952)

Pierwsza wojna światowa zastała Adama Półtawskiego w rosyjskim zaborze jako trzydziestoosmioletniego mężczyznę. Sprawował wówczas kierownictwo graficzne w renowowanej warszawskiej drukarni Bolesława Wierzbickiego i Spółki, dużym zakładzie specjalizującym się głównie w drukowaniu akcydensów. Stosowano tam kilka technik drukarskich: typograficzną, offsetową oraz światłodruk. U Wierzbickiego były też oddziały litografii i fotochemigrafii.

Półtawski był już wówczas doświadczonym grafikiem i specjalistą poligrafii. Studiował historię sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim, rysunek u Józefa Mehoffera na krakowskiej ASP, grafikę książki i technikę iluminacji w Paryżu. Współpracował przy projektowaniu zeszytów słynnej młodopolskiej „Chimery” redagowanej przez Zenona Przesmyckiego. Na początku wieku trzy lata spędził w Wyższej Szkole Drukarskiej w Lipsku, odbywając jednocześnie praktykę w drukarni i odlewni czcionek Schelter und Giesecke. Potem było Monachium, berlińska Kunstschule des Westens i wreszcie drukarnia Wierzbickiego w Warszawie. Wojna światowa zagnała

The First World War found Adam Półtawski in the Russian partition as a thirty-eight-year-old man. At that time, he was in charge of the graphic management of the renowned Warsaw printing house of Bolesław Wierzbicki and Co., a large company specializing mainly in producing ephemeral prints. Several printing techniques were used there: typographic, offset and photographic printing. Wierzbicki also had lithography and photochemigraphy departments.

Półtawski was already an experienced graphic designer and specialist in printing. He studied art history at the Jagiellonian University, drawing under Józef Mehoffer at the Academy of Fine Arts in Krakow, book graphics and the technique of illumination in Paris. He collaborated on the design of the notebooks of the famous Young Poland magazine “Chimera” edited by Zenon Przesmycki. At the beginning of the century, he spent three years at the Higher School of Printing in Leipzig, while doing an apprenticeship at the Schelter und Giesecke typeface printing and foundry. Then he worked in Munich,

go aż do Kijowa, a do Warszawy wrócił dopiero na początku 1919 roku, z chwilą odzyskania przez Polskę niepodległości.

Przed II wojną światową istniała Salezjańska Szkoła Rzemiosł w Warszawie przy ulicy Wiślanej 6. Przygotowywano w niej chłopców do profesji techniczno-poligraficznej różnych specjalności: zecerów, maszynistów, introligatorów itp. Szkołą kierowali autentyczni artyści, Stanisław Ostoja-Chrostowski i Adam Półtawski, bynajmniej nie zakonnicy salezjańscy. Chrostowski uczył liternictwa, rysunku, kompozycji i historii typografii. Półtawski zaś, obok odręcznego rysunku, wykładał przedmioty zawodowe: technologię, maszynoznawstwo i materiałoznawstwo. Obaj typografowie uruchomili tam Doświadczalną Pracownię Graficzną, którą opuszczały staranne druki, niekiedy wielkiej urody. Drukowano czasopismo „Grafika”, organ Związku Polskich Artystów Grafików pod redakcją Tadeusza Gronowskiego oraz zeszyty „Drukarza Współczesnego” mające wysoki poziom fachowy i ambicje artystyczne, redagowane przez późniejszego autora *Zecerstwa* Mariana Drabczyńskiego oraz Tadeusza Drozdowskiego, dyrektora i głównego udziałowca odlewni Idźkowski i S-ka.

Po II wojnie światowej szkoła wraz z drukarnią i internatem dla stu siedemdziesięciu uczniów została

Poprzednia strona: banknot sto marek polskich zaprojektowany przez Adama Półtawskiego. Źródło: Andrzej Tomaszewski.

Previous page: hundred marcs banknote designed by Adam Półtawski. Source: Andrzej Tomaszewski.

Berlin's Kunstschule des Westens and finally Wierzbicki's printing house in Warsaw. The world war drove him all the way to Kiev and he returned to Warsaw only at the beginning of 1919, when Poland regained independence.

The Salesian School of Crafts in Warsaw at 6 Wiślana Street was established in Warsaw before World War II. It trained boys for the technical-polygraphic profession of various specialties: typesetters, typists, bookbinders, etc. The school was led by real artists, Stanisław Ostoja-Chrostowski and Adam Półtawski, by no means Salesian monks. Chrostowski taught lettering, drawing, composition and history of typography. Półtawski, apart from hand drawing, lectured in vocational subjects: technology, machine operating and materials science. Both typographers established the Experimental Graphics Workshop at the school, which produced carefully prepared prints, sometimes of great beauty. Among others they published “Grafika” magazine for the Association of Polish Graphic Artists edited by Tadeusz Gronowski, and the notebooks of “Contemporary Printer” with a high professional quality and artistic ambitions, edited by the later author of *Zecerstwo* (Typesetting), Marian Drabczyński and Tadeusz Drozdowski, director and main shareholder of the Idźkowski i S-ka foundry.

upaństwowiona i wraz z przedwojenną Szkołą Przemysłu Graficznego przy ulicy Konwiktorskiej 2 połączona w Zespół Szkół Poligraficznych. Również w szkole przy Konwiktorskiej (dzisiejszej siedzibie poligrafów Politechniki Warszawskiej), Adam Półtawski uczył kilku przedmiotów: historii drukarstwa, paleografii, odlewnictwa, galwanoplastyki i metodyki technik graficznych.

The school, along with the printing house and the boarding house for one hundred and seventy students, was nationalized after World War II and, together with the pre-war School of Graphic Industry at 2 Konwiktorska Street, it was merged into the Polygraphic Schools Complex. Also at the school at Konwiktorska (today the headquar-

[...] Adam Półtawski uczył kilku przedmiotów: historii drukarstwa, paleografii, odlewnictwa, galwanoplastyki i metodyki technik graficznych.

W 1962 roku Andrzej Tomaszewski, jako małoletni pętał po podstawówce, zdał egzamin do pięcioletniego Technikum Poligraficznego, którego klasy i warsztaty typograficzne mieściły się w posależjańskim budynku na Powiśle. Znalazł się w otoczeniu retro, wśród drewnianych regałów zecerskich i maszyn drukarskich pamiętających czasy Mistrza Adama. Pod koniec września tegoż roku pierwszą samodzielną pracę zecerską złożył garmondowymi czcionkami *Antykwy Półtawskiego*. W zacnej placówce oświatowej na Wiślanej uczył się pięć lat, do matury w 1967 roku.

ters of the printers of the Warsaw University of Technology), Adam Półtawski taught several subjects: history of printing, palaeography, casting, electroforming and methodology of graphic techniques.

In 1962, Andrzej Tomaszewski, as a minor straight out of elementary school, passed the entry exam for the five-year Technical Secondary School of Printing, whose typography classes and workshops were located in a post-Salesian building in Powiśle. He found himself in a retro setting, among wooden

Sposób „podania” przez grafika projektu czcionki, *Mediewalu Polskiego*. Tak też mogło wyglądać pudełko z projektami jego antykwy. Źródło: Andrzej Tomaszewski.

The delivery box of the *Polish Medieval* typeface design. This is how Poltawski might have delivered *Antykwa* as well. Source: Andrzej Tomaszewski.



Prace graficzne i typograficzne, drukarskie, pedagogiczne, zaangażowanie w konfraterniach bibliofilskich i wreszcie dokonania liternicze uwiecznione czcionką nazwaną *Antykwa Półtawskiego*, dają obraz Adama Półtawskiego jako człowieka niezwykle pracowitego i aktywnego zawodowo. Pokazują także rangę jego autorytetu w ówczesnym środowisku graficznym i drukarsko-wydawniczym*.

Certyfikat akcji bankowych zaprojektowany przez Półtawskiego. Źródło: Andrzej Tomaszewski.

Bank stock certificate designed by Półtawski. Source: Andrzej Tomaszewski.

type shelves and printing machines from the times of Master Adam. At the end of September of that year, he submitted his first independent work as a typesetter using the garmond type of *Antykwa Półtawskiego*. He studied at a distinguished educational institution in Wiśłana for five years, until his final exams in 1967.

Graphic and typographic, printing and pedagogical works, involvement in biblical confraternities, and finally lettering achievements crowned with a typeface called *Antykwa Półtawskiego*, give the image of Adam Półtawski as an extremely hard-working and professionally active man. They also show the rank of his authority in the contemporary graphic, printing and publishing environment*.

* Dokładne informacje o życiu i twórczości Adama Półtawskiego można znaleźć w *Internetowym Polskim Słowniku Bibliograficznym*, w artykule napisanym przez Marię Gronską, znawczynię dawnych form graficznych i niegdyś szefową Zakładu Zbiorów Ikonograficznych Biblioteki Narodowej. (Zob.: <https://www.ipsb.nina.gov.pl/a/biografia/adam-jerzy-poltawski>).

Działania grafika oraz jego krajowe i międzynarodowe osiągnięcia znane są również dzięki książce prof. Janusza Sowińskiego *Adam Półtawski. Typograf artysta* (Ossolineum, Wrocław 1988), a także kilku dostępnym stronom internetowym.

* Detailed information on the life and work of Adam Półtawski can be found in the *Online Polish Bibliographic Dictionary*, in an article written by Maria Gronska, an expert in old graphic forms and former head of the Department of Iconographic Collections of the National Library. (See: <https://www.ipsb.nina.gov.pl/a/biografia/adam-jerzy-poltawski>).

The graphic artist's activities and his national and international achievements are also known thanks to the book by prof. Janusz Sowiński, *Adam Półtawski. Artist typographer* (Ossolineum, Wrocław 1988), as well as several accessible websites.





Po lewej: Seria inicjałów typograficznych.
 Powyżej: Sygnet Towarzystwa Bibliofilów Polskich
 Źródło: Andrzej Tomaszewski

Left: Series of typographic initials
 Above: Polish Bibliophile Association mark
 Source: Andrzej Tomaszewski

WARSZAWA

PÓŁTAWSKI NOWY

Historia kroju pisma

History of the typeface

Andrzej Tomaszewski
Centralny Ośrodek Badawczo-Rozwojowy Przemysłu Poligraficznego
The Central Research and Development of the Printing Industry Center

Andrzej Tomaszewski

Centralny Ośrodek Badawczo-Rozwojowy Przemysłu Poligraficznego

The Central Research and Development of the Printing Industry Center

Historia kroju pisma History of the typeface

Jednym z najbardziej poszukiwanych przez kolekcjonerów bibliofilskich obiektów typograficznych jest *Antykwa polska Adama Półtawskiego* Jana Muszkowskiego (Towarzystwo Bibliofilów Polskich, Warszawa 1932). Broszurka skromna, lecz prowokująca sentymentalne ekskursje w stronę księgozawstwa, bibliofilstwa, typografii, sztuki drukarskiej i w inne rejony przez czytelników definiowane indywidualnie. Jej autor, znakomity bibliolog, bibliograf, profesor uniwersytecki, w chwili pisania eseju pełnił funkcję dyrektora Biblioteki Ordynacji Krasieńskich i był wówczas w kraju bodaj najwyższym księgoznawczym autorytetem.

W 1931 roku kierowana przez Tadeusza Drozdowskiego gisernia Jan Idźkowski i S-ka dokonała pierwszych odlewów czcionek *Antykwy Półtawskiego*. Profesor napisał tekst z tej okazji oraz dla wsparcia typograficznego przedsięwzięcia uznawanego przez fachowców za wydarzenie wielce znaczące. Esej przedstawiający nowy krój czcionek oraz sylwetkę artysty i niestrudzonego pedagoga, ukazał się najpierw w szóstym zeszycie czasopisma „Grafika”, a rok później w formie książeczki,

One of the most sought after bibliophilic typographic objects is the *Antykwa Polska Adama Półtawskiego* by Jan Muszkowski (Towarzystwo Bibliofilów Polskich, Warsaw 1932). The brochure is modest, but provokes sentimental excursions towards book studies, bibliophilism, typography, printing art and other areas defined individually by the readers. Its author was an excellent bibliologist, bibliographer, university professor. At the time of writing the essay, he was the director of the Krasieński Library and was perhaps the country's highest authority in the field of books.

In 1931, the Jan Idźkowski i S-ka foundry, led by Tadeusz Drozdowski, cast the first types of *Antykwa Półtawski*. Professor Muszkowski wrote a text to celebrate this occasion and to support the typographic undertaking considered by experts as an event of great importance. The essay presenting the new typeface and the profile of the artist and tireless educator was first published in the sixth issue of the „Grafika” magazine, and a year later in the form of a booklet, which was published in 200 copies by the Warsaw Bibliophile Society and printed at the School

którą wydano w dwustu egzemplarzach nakładem warszawskiego Towarzystwa Bibliofilów i drukowano w Szkole Przemysłu Graficznego w układzie typograficznym Półtawskiego. Książeczkę ilustrują teksty złożone *Antykwą Półtawskiego* wielkości dziesięciu punktów didota. Właśnie garmondowe czcionki wyprodukowano w giserni w pierwszej kolejności. Projekt antykwy nowego kroju został ukończony w 1928 roku, ale przygotowanie matryc dla trzech odmian: zwykłej, półgrubej i pochylej w dziesięciu punktacjach trwało blisko trzy lata.

Powstanie *Antykwy Półtawskiego* poprzedziły emocjonalne dyskusje i wydarzenia mające miejsce w kręgu grafików i drukarzy. Związane były z niedawnym odzyskaniem państwowości po ponad stu dwudziestu latach zaborów oraz z patriotycznymi próbami określenia atrybutów sztuki narodowej. Idea polskiej czcionki była nienowa. Wcześniej postulował jej stworzenie m.in. Joachim Lelewel w dziele *Bibliograficznych ksiąg dwoje* (Zawadzki, Wilno 1823). Projekt polskiej czcionki rozważał także Stanisław Wyspiański przy udziale Władysława Teodorczuka z drukarni Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie.

Dzisiaj, w warunkach „globalnej wioski”, możliwość stworzenia narodowego kroju pisma podajemy w wątpliwość.

of Graphic Industry in a typographic layout designed by Półtawski. The book is illustrated by texts composed with *Antykwa Półtawskiego* of ten didot points. It was the garmond types that were first produced in Gisernia. The design of the Roman version of the new typeface was completed in 1928, but the preparation of matrices for three styles: regular, semi-bold and italics in ten sizes took nearly three years.

The creation of *Antykwa Półtawskiego* was preceded by heated discussions and events taking place among graphic designers and printers. They were associated with the recent regaining of statehood after more than one hundred and twenty years of partitions and with patriotic attempts to define the attributes of national art. The idea of the Polish font was not new. Its creation was earlier postulated by, among others, Joachim Lelewel, in the book *Bibliograficznych ksiąg dwoje* (Zawadzki, Vilnius 1823). The design of the Polish typeface was also considered by Stanisław Wyspiański with the participation of Władysław Teodorczuk from the printing house of the Jagiellonian University in Krakow.

Today, in the “global village” reality, we question the possibility of creating a national typeface. Let us make it clear – a typeface of Latin script, not a new, different writing system. Graphic

Doprecyzujmy, chodzi tu o krój pisma alfabetu łacińskiego, a nie o system zapisu. Graficy dążą dziś do jedności typograficznej dokumentów wielojęzycznych. Co za tym idzie, liternicy tworzą rodziny krojów pism obejmujących różne alfabety – łaciński, cyrylicki, grecki, arabski, hebrajski itd. Antykwa jako rodzaj pisma łacińskiego powstawała z połączenia majuskuł starożytnego rzymskiego imperium ze średniowieczną minuskułą z czasów monarchii Karola Wielkiego. Już więc od samych swych narodzin pismo to było używane na terenach wielu narodów. Dzisiaj większość typografów i krytyków sztuki uważa, że pomysł tworzenia narodowych pism alfabetu łacińskiego jest mrzonką.

Pamiętajmy jednak, w jakich warunkach historycznych powstawała *Antykwa Półtawskiego*. Dyskusja nad krojem pisma odpowiadającym charakterem polskiej tożsamości graficznej sięga XIX, a nawet XVI wieku (!). W 1905 roku redaktorzy „Poradnika Graficznego” sugerowali, że najbardziej odpowiadającym pismem jest klasyczna antykwa dwuelementowa. Pojawiały się również głosy, że to na drukarniach i odlewniach czcionek spoczywa odpowiedzialność tworzenia własnych, nowych projektów liter, zamiast powielania istniejących niemieckich („Grafika” nr 4-5, „Kiedy u nas sztuka drukarska stanie na wysokości zadania?” A. Hurkiewicz). Dyskusja nabierała tempa i rozmachu.

Strona tytułowa pracy prof. Muszkowskiego drukowanej w Salezjańskiej Szkole Rzemiosła. Źródło: Andrzej Tomaszewski.

The title page of prof. Muszkowski's work printed in the Salesian School of Craft. Source: Andrzej Tomaszewski

designers strive for the typographic unity of multilingual documents. Consequently, the typists create families of typefaces covering various alphabets – Latin, Cyrillic, Greek, Arabic, Hebrew, etc. Roman, as a type of Latin script style, was created by combining the ancient Roman empire's majuscule with the medieval minuscule from the time of the monarchy of Charlemagne. Thus, from the very moment of its birth, this writing was used in the territories of many nations. Today, most typographers and art critics believe that the idea of creating national letters of the Latin alphabet is an irrelevant pipe dream.

However, let us remember the historical circumstances in which *Antykwa Półtawskiego* was created. The discussion on the typeface corresponding to the character of the Polish graphic identity dates back to the 19th or even the 16th century (!). In 1905, the editors of „Poradnik Graficzny” suggested that the most appropriate typeface was the classic two-element Roman. There were also voices saying that the responsibility of creating new letter designs, instead of duplicating the existing German ones, rests with printing houses and font foundries („Graphics” No. 4-5, „When will the art of printing be equal to the task in our company?” A. Hurkiewicz). From that point, the discussion gained momentum.

D R U K A R Z WSPÓŁCZESNY

NUMER I. ROK PIERWSZY – WARSZAWA, GRUDZIEŃ 1936 R.

«Drukarstwo polskie – czytamy w zapowiedzi redakcyjnej nieistniejącego już miesięcznika «Grafika Polska» z sierpnia 1921 r. – nie mając oparcia o żadne pismo artystyczne, ani też własnego organu, poświęconego jego sztuce i technice, nie może zdobyć się na śmiały krok naprzód, ani wychylić się z okresu niedojrzałych prób i nieszczególnych eksperymentów».

Tę epokę mamy już dawno za sobą, w ciągu minionych lat piętnastu dokonał się w druku naszym postęp ogromny. Możemy dziś stwierdzić z dumą i zadowoleniem wszechstronne udoskonalenie techniki, wspaniały rozwój grafiki artystycznej i wydatne podniesienie się poziomu książki przeciętnej i grafiki użytkowej.

Znaczna w tej mierze zasługa przypada rzetelnym wysiłkom prasy specjalnej, nieliczne i ubogie jej organy, borykające się z niezmiernymi trudnościami, nie mogące nawet przeważnie zdobyć się na regularne wychodzenie, zdołały jednak osiągnąć wysoką wartość artystyczną wykonania i wytworzyć miarodajną opinię krytyczną.

Toczyła się żywa dyskusja o polskiej czcionce, głównie na łamach „Grafiki Polskiej”, miesięcznika ukazującego się w latach 1921–1928. Uczestniczyli w niej osoby znane w środowisku, m.in.: redaktor i wydawca Lucjan Bogusławski, drukarz Antoni Burkot, litograf i chemigraf Józef Fleck, grafik i pedagog Ludwik Gardowski, legionista Stanisław Goliński, doświadczony carskim zesłaniem drukarz i autor podręczników Roman Mathia, Adam Półtawski, artysta introligator Jan Recmanik, wykładowca

There was a lively discussion about the Polish font, mainly in the pages of “Grafika Polska”, a monthly magazine published in 1921–1928. Those engaged were people known in the community, including: editor and publisher Lucjan Bogusławski, printer Antoni Burkot, lithographer and chemographer Józef Fleck, graphic artist and teacher Ludwik Gardowski, legionnaire Stanisław Goliński, printer and author of textbooks exiled by the Tsar Roman Mathia, Adam Półtawski, bookbinder artist Jan

Jednocześnie trwał swoisty wyścig, kto taką polską czcionkę zaprojektuje i wykona.

ASP Witold Rożen, malarz i scenograf Franciszek Siedlecki, drukarz i wice-minister skarbu Edmund Statkiewicz, a także praktyk i teoretyk drukarstwa Leonard Szafrąński. Pod adresem potencjalnych autorów postulowano tworzenie kroju jednoelementowego z jednej strony, a z drugiej antykwy dwuelementowej. Inne głosy dotyczyły konieczności analiz odległości między literami dla zachowania równomiernego obrazu kolumny tekstowej.

Jednocześnie trwał swoisty wyścig, kto taką polską czcionkę zaprojektuje i wykona. Brali w nim udział głównie

Recmanik, lecturer at the Academy of Fine Arts Witold Rożen, painter and set designer Franciszek Siedlecki, printer and deputy treasury minister Edmund Statkiewicz, as well as printing practitioner and theoretician Leonard Szafrąński. Some postulated to create a sans serif typeface on the one hand, and some opted for a two-element Roman on the other. Other voices expressed concern of the need to analyze the distance between the letters to maintain an even texture of the text column.

At the same time, a kind of race was underway as to who would design

trzej uczestnicy: początkowo Ludwik Gardowski wspólnie z Adamem Półtawskim oraz osobno Stanisław Jeżyński. Gardowski po pewnym czasie wycofał się z prac literniczych i podjął projektowanie ornamentu typograficznego, z pozytywnym zresztą skutkiem. Natomiast czcionki *Antykwy Jeżyńskiego* odlano w giserni projektanta najpóźniej w 1929 roku, czyli przed *Antykwą Półtawskiego* z giserni Idźkowski i S-ka. Jednak pismo Stanisława Jeżyńskiego, podobnie zresztą jak odlany w jego giserni późniejszy krój *Militari* autorstwa Anatola Girsy, nie znalazło uznania i szerszego zastosowania, szczególnie ze względu na specyficzną, acz zamierzoną zgrzebność, ale też z powodu niezbyt wprawnego wykonania rysunków niektórych liter oraz trudność w czytaniu dłuższych partii tekstów złożonych tym pismem. Zwycięzcą została *Antykwa Półtawskiego*, której czcionki produkowano do końca działania warszawskiej Odlewni Czcionek, czyli do 1992 roku.

Poszukiwania narodowego kształtu liter prowadzone w dwudziestolecie międzywojennym przez kilku literników nie przyniosły upragnionego skutku. Karol Homolacs w 1925 roku o polskiej czcionce pisał wręcz: „O ile pragniemy pozostać na gruncie realnym, przyjąć należy litery w ustalonym kształcie. Zmiany jakie wprowadzić możemy, dotyczyć tedy mogą jedynie cech nieistotnych, a więc

and make such a Polish font. Mainly three participants took part in it: initially Ludwik Gardowski together with Adam Półtawski and separately Stanisław Jeżyński. After some time, Gardowski withdrew from lettering and started designing typographic ornaments, with positive results we might add. The types of *Antykwa Jeżyńskiego* were cast in the designer's foundry probably in 1929, i.e. before *Antykwa Półtawskiego* at the foundry Idźkowski i S-ka. However, Stanisław Jeżyński's design, similarly to the later *Militari* typeface by Anatol Girs, cast in his foundry, did not find recognition and wider use, partly due to the particular, though intentional coarseness, but also due to the inadequate execution of drawings of some letters and poor legibility in longer batches of texts typeset with the typefaces. The winner was *Antykwa Półtawskiego*, which was produced until the closing of the Warsaw Font Foundry, that is until 1992.

The search for the national shape of letters carried out in the interwar period by several designers did not bring the desired result. In 1925, Karol Homolacs wrote about the Polish typeface: “If we want to remain on the real ground, we should adopt the letters in a fixed shape. The changes that we can introduce, therefore, can only concern irrelevant features, i.e. the size

wielkości liter, proporcji poszczególnych części i rodzaju zakończeń”.

W tej sytuacji Półtawski skupił swoją uwagę na zagadnieniach dotyczących jakości składu w różnych stopniach pisma, ustawienia światła międzyliterowych dla sąsiedztwa liter w języku polskim i uzyskaniu jednolitej szarości optycznej złożonego tekstu. W pracy wykorzystał własne badania nad cechami charakterystycznymi polskich tekstów. W rezultacie jego antykwe cechuje postulowana równomierna szarość optyczna kolumny czcionkowego składu, jednak wobec niemal pełnego wykorzystania pola poszczególnych liter obniżyła się rozpoznawalność znaków, a zatem i czytelność dłuższych tekstów.

Niektórzy czytelnicy twierdzą, że w percepcji treści im to nie przeszkadza. Jednak Adam Twardoch jest krytyczny: „W każdej wielkiej literze (wersaliku) alfabetu łacińskiego pojawiają się fragmenty trzech podstawowych figur. Kreski pionowe i poziome tworzą prostokąt, widoczny w *E F H I L T*. W literach *B C D G J O P Q S U* pojawia się okrąg lub jego część. Kreski ukośne, część trójkąta, występują w *A K M N R V W X Y Z*. Każda litera to unikatowe połączenie prostokątnych, okrągłych i ukośnych cząstek elementarnych. Wzrost tempa pisanie doprowadził do wyłonięcia się minuskuły karolińskiej, z której w renesansie powstały małe

of letters, the proportions of individual parts and the type of endings.”

In this situation, Półtawski focused his attention on issues related to the quality of typesetting in various sizes of the typeface, setting the inter-letter lights for the vicinity of letter combinations common in Polish language and obtaining a uniform optical gray pattern of the typeset text. In his work, he used his own research on the characteristic features of Polish texts. As a result, his *Antykwa* is characterized by the postulated uniform optical grey-ness of the text column. However, due to the almost full use of the rectangular space of individual letters, the recognition of the characters is decreased, and therefore is the legibility of longer texts.

Some readers state that they are not bothered by this particularity. However, Adam Twardoch is critical: “Fragments of three basic figures appear in each capital letter of the Latin alphabet. The vertical and horizontal lines form the rectangle shown in *E F H I L T*. A circle or part of a circle appears in the letters *B C D G J O P Q S U*. The diagonal lines, part of a triangle, appear in *A K M N R V W X Y Z*. Each letter is a unique combination of rectangular, round and diagonal elementary particles. The increase in the pace of writing led to the emergence of Carolingian minuscule, which was the basis for lowercase

liter. W wyniku ewolucji sporą część elementów prostokątnych i ukośnych zastąpiły cząstki okrągłe. Jednak skosy pozostały w *k v w x y z*. I bardzo dobrze! Trzy podstawowe figury geometryczne są jak trzy samogłoski: *A O I*. Jeśli w języku samogłoskę *A* zastąpimy jedną z pozostałych, tysiące słów upodobni się do siebie fonetycznie. Jeśli w piśmie elementy ukośne zastąpimy innymi, tysiące słów upodobni się do siebie wizualnie. Zaniknie rozróżnialność, która jest fundamentalnym aspektem czytelności pisma. Na szczęście autorzy projektu *Półtawski Nowy* poszli śladem firmy Monotype i umieścili w fontach trójkątne formy liter *w y* jako warianty stylistyczne”.

letters form in the Renaissance. As a result of evolution, a large part of rectangular and oblique elements has been replaced by round particles. However, the diagonals remained in *k v w x y z*. As they should have! The three basic geometric shapes are like three vowels: *A O I*. If we replace the vowel *A* in a language with one of the others, thousands of words will be phonetically similar to each other. If we replace oblique elements in writing with others, thousands of words will be visually similar to each other. Differentiation, which is a fundamental aspect of legibility, will disappear. Fortunately, the authors of the *Półtawski Nowy* project followed the Monotype company's footsteps and implemented triangular forms of letters *w y* as stylistic sets in the fonts.”

Następne strony: Karty z wzornika krojów pisma z odlewni Idźkowski i S-ka prezentujące *Antykwe Półtawskiego* w wariantach podstawowym i kursywnym. Źródło: polona.pl

Next pages: type specimen pages from the Idźkowski and S-foundry presenting *Antykwa Półtawskiego* in Regular and Italic instances. Source: polona.pl

Nr. 1250, 6 p.
Min. 4 kg. 24 A 230 a

Nr. 1251, 8 p.
Min. 6 kg. 20 A 300 a

Nr. 1252, 10 p.
Min. 8 kg. 13 A 270 a

Nr. 1253, 12 p.
Min. 10 kg. 20 A 300 a

Nr. 1255, 16 p.
Min. 6 kg. 22 A 36 a

Nr. 1256, 20 p.
Min. 8 kg. 22 A 36 a

Nr. 1257, 24 p.
Min. 8 kg. 14 A 24 a

Nr. 1258, 28 p.
Min. 10 kg. 14 A 24 a

Nr. 1259, 36 p.
Min. 16 kg. 14 A 24 a

Nr. 1260, 48 p.
Min. 20 kg. 10 A 20 a

Antykwa Półtawskiego

Zarejestrowana w Urzędzie Patentow. w Dziale Zdob. za Nr 1601

ZEWNETRZNY WYGLĄD WARSZAWY ZMIENIA SIĘ STALE, PRZY
przybierając z dnia na dzień wspanialszy wygląd. Powstają nowe re
prezentacyjne gmachy, domy przybierają nową szatę, ulice otrzymują
europejskie bruki, ruch samochodowy zwiększa się, słowem, dzisiejsza

PRZEMYSŁOWO-HANDLOWY PIERWSZORZĘDNE
przemysłowo-handlowym pierwszorządne środki re
klamowe o wysokiej wartości artystycznej i propa

SZTUCZNE KAMIENIE LITOGRAFICZNE.
około 1890 roku Capitaine i Hertling uzy
skali patent na kompozycję sztucznego

WILNO BERLIN KAIR FEZ KOMYS
Gdynia jest dla Polski „oknem na
świat“ Anglja jest potęgą morską

NICEA JEST WE FRANCJI
Guttenberg był wynalazcą i

Henryk Dąbrowski 52

Czechosłowacja 48

Ministerstwo 94

Konstancin 2

Deszcze 1

Kursywa Półtawskiego

Zarejestrowana w Urzędzie Patentow. w Dziale Zdob. za Nr 1601

AZA TEART WARTA RASA DAR LAWA WADA RYSA DAMA 986
*Sztuka drukarska najskuteczniej przyczyniła się do rozszerzenia
ogólnej oświaty. Wszystko to, co mędrcy zbadali, bohaterowie
uczynili, lub poeci napisali, to sztuka drukarska tysiące razy
powtórzyć jest zdolną. Sztuka drukarska najskuteczniej przyczyni*

GMACHU GOSPODARSTWA KRAJOWEGO PRZY
zbiegu ulic Nowy Świat i Aleji Jerozolimskiej. W
miejsce obecnego parkanu, w najbliższych dniach
zostanie pobudowane wspaniałe ogrodzenie przysto
sowane do reklam wysoce artystycznych, reklamy te
urządzone będą w najlepszym i najruchliwszym
punkcie Warszawy, gdzie życie wielkomięskie 5734

CZECHY ANGLJA FEZ LWÓW PEKIN
*aparaty do samoczynnego nakładania pa
pieru uległy w ciągu ostatnich lat tak po
ważnym ulepszeniom i udoskonaleniom
że zastąpienie nimi pracy ludzkiej opłaca
się całkowicie. Maszyny szerokie 1234560*

NAJWIĘKSZY FORMATEM JEST
*największy chaos w formatach spoty
kamy w dziełach, w których druko
wane są często tabele, z konieczno
ści nieraz szersze i umieszczane na
dwóch kolumnach, w tym wypadku
powinny one być tak ustawione 785*

QUO VADIS QUO VADIS
Henryka Sienkiewicza 191

NOWE Kroje pism 35

Nr. 1270, 6 p.
Min. 4 kg. 24 A 320 a

Nr. 1271, 8 p.
Min. 6 kg. 20 A 300 a

Nr. 1272, 10 p.
Min. 8 kg. 18 A 270 a

Nr. 1273, 12 p.
Min. 10 kg. 20 A 300 a

Nr. 1275, 16 p.
Min. 6 kg. 22 A 36 a

Nr. 1276, 20 p.
Min. 8 kg. 22 A 36 a

392-100

392-120

392-120

398-100

398-100

394-100

394-100

Monotype

Monotype

Monotype Monotype

Odlewane przez warszawską firmę Idżkowskiego czcionki *Antykwy Półtawskiego* do składu ręcznego dostępne były w dziesięciu rozmiarach i wersjach regularnej, kursywnej oraz grubej. Konieczność zmian w technologii składania dłuższych tekstów wymusiła mechanizację procesów składania. Obok tradycyjnych metod zecerskich pracowały w polskich drukarniach maszyny, głównie dwa rodzaje różniące się konstrukcją i sposobem odlewania metalowego składu ze stopu drukarskiego. Drukarze mieli do wyboru linotyp – maszynę amerykańsko-niemieckiej firmy Mergenthaler Linotype, lub monotyp – maszynę amerykańsko-angielskiej firmy Monotype. Różnica pomiędzy maszynowym a ręcznym składaniem tekstów polegała na automatyzacji pracy i znacznym przyspieszeniu procesów zecerskich. Opracowany redakcyjnie tekst wprowadzano do maszyny poprzez mniej lub bardziej skomplikowane klawiatury, a rezultatem był już gotowy do drukowania, świeżo odlany tekst – wierszowy z linotypu, lub złożony pojedynczymi czcionkami z monotypu. W drukarniach efekty ergonomiczne i ekonomiczne były znaczne, pomimo wysokich kosztów inwestycji. Natomiast

The types of *Antykwa Półtawskiego*, cast by the Warsaw company of Idżkowski, were available for manual typesetting in ten sizes, in Regular, Bold and Italic versions. The necessity to change the technology of typesetting longer texts forced the mechanization of the processes. In addition to traditional typesetting methods, machines were also used in Polish printing houses, mainly two types that differed in design and method of casting metal composition with a printing alloy. Printers had a choice of a linotype – a machine from the American-German company Mergenthaler Linotype, or a monotype – a machine from the American-English company Monotype. The difference between the automatic and manual typesetting of texts was the automation of work and a significant acceleration of typesetting processes. The edited text was entered into the machine through more or less complicated keyboards, and the result was a ready-to-print, freshly cast text – a single piece verse from a linotype, or typeset with single types line from a monotype. Despite the high investment costs, the ergonomic and economic impact for printing houses was significant. However,

u producentów urządzeń wzrosły znacząco wymagania technologiczne i techniczne produkcji mechanizmów maszyn oraz precyzji wykonywania matryc odlewniczych. Aby krój pisma mógł być dostępny i wykorzystany w maszynie do składania, musiał być przygotowany według charakterystycznych dla danej konstrukcji wymagań graficznych, technicznych i typometrycznych.

Automatyczna maszyna składająca Monotype Composition Caster została opracowana przez Amerykanina, Tolberta Lanstona w 1887 roku. Dziesięć lat później trafiła do Europy za pośrednictwem brytyjskich inwestorów, dzięki którym firma Monotype otworzyła swój oddział na wyspach.

Gdy *Antykwę Półtawskiego* wprowadzono na rynek dzięki odlewni Idżkowski i Spółka, maszyny Monotype trafiały do Polski za pośrednictwem warszawskiej firmy Interprint prowadzonej przez Bronisława Szczepskiego. Krajowe drukarnie postulowały wprowadzenie zyskującego szybko na popularności kroju również do repertuaru pism dla maszyn Compositon Caster. Dzięki wsparciu i kontaktom Szczepskiego udało się to osiągnąć.

Szczególna technologia produkcyjna matryc monotypowych wymagała współpracy z producentem. Składanie tymi matrycami odbywało się przy

the equipment manufacturers have significantly increased technological and technical requirements for the production of machine mechanisms and the precision of making casting matrices. In order for the typeface to be available and used in the typesetting machine, it had to be prepared according to the graphic, technical and typometric requirements specific to a given device.

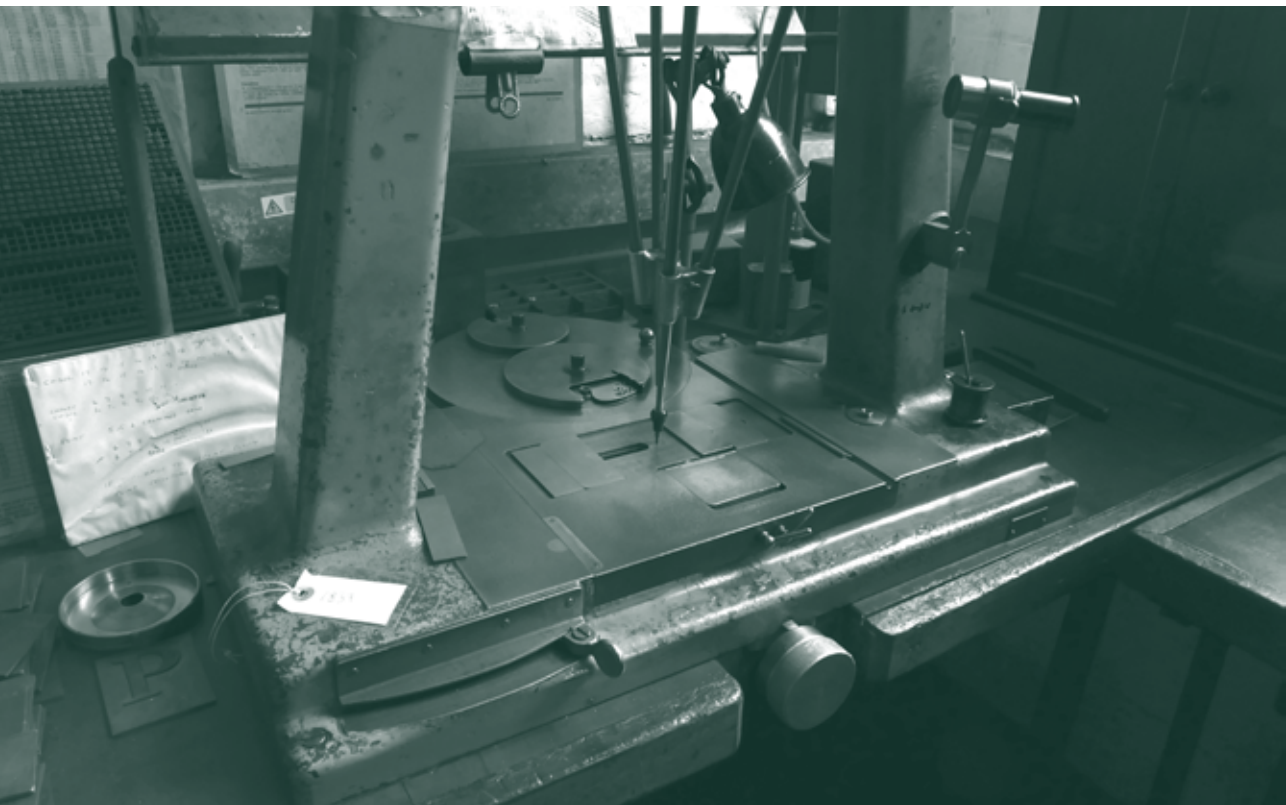
The automatic Monotype Composition Caster folding machine was developed by the American, Tolbert Lanston in 1887. Ten years later, it came to Europe through British investors, thanks to which Monotype opened its branch on the islands.

When *Antykwa Półtawskiego* was introduced to the market thanks to the foundry Idżkowski i Spółka, Monotype machines were delivered to Poland through the Warsaw-based Interprint company run by Bronisław Szczepski. Domestic printing houses called for introducing the typeface, which was quickly gaining popularity, in the repertoire of the Compositon Caster machines. Thanks to Szczepski's support and international contacts, this became possible.

The special production technology of monotype matrices required cooperation with the manufacturer. Typesetting on the caster was automated with a precise, complicated and

Pantograf służący do grawerowania stalowych punc w oddziale firmy Monotype w Salfords. Źródło: Type Archive, Londyn.

Pantographer device used for engraving steel punches at Monotype Salfords. Source: Type Archive, London.



zastosowaniu precyzyjnego, skomplikowanego i unikatowego systemu miar (jednostek setowych). Matryce musiały być tak wyjustowane i wybite, aby odlewane czcionki nie tylko miały jednokową linię pisma i odpowiednie odsadki, ale też nadawały się do automatycznego wymiarowania składu wierszy i łamów tekstu. W monotypowym systemie Lanstona, w odróżnieniu od opracowanego przez Ottmara Mergenthalera

unique system of measuring (set units). The matrices had to be justified and stamped in such a way that the cast types not only had the same baseline and appropriate offsets, but were also suitable for automatic dimensioning of the composition of lines and text columns. In the monotypic Lanston system, unlike the linotypic system developed by Ottmar Mergenthaler, the justification of the text in the composition line

systemu linotypowego, justowanie tekstu w wierszu składu miało dokładnie wyliczone odstępy międzywyrazowe, a nie mechanicznie rozpychane klinami. Matematycznie określona szerokość czcionek, spacji i wierszy w tym systemie opierała się na określonych szerokościach jednostek miary – od pięciu jednostek (małe *i* lub kropka) do osiemnastu (*W* lub *M*). Fabryka matryc Monotype Corp. mieszcząca się w Salfords pod Londynem przygotowała więc w pierwszej kolejności rysunki techniczne normalizujące znaki według wymagań technicznych. Przed dopuszczeniem projektu do produkcji, został on zaakceptowany przez profesora Adama Półtawskiego. Warto zwrócić uwagę, że na rysunkach istnieją adnotacje pochodzące z różnych okresów. Można się domyślać, że podstawowe szkice do projektu zostały wykonane w 1934 roku, zaś kolejne etapy rozszerzania repertuaru glifów dotyczyły znaków diakrytycznych, sukcesywnie dodawanych w kolejnych latach, aż do 1965 roku. W zapisach firmy znajdujemy też wzmianki o potencjalnych zamawiających z PRL – Centralnym Zarządzie Wydawnictw oraz centrali handlu zagranicznego Varimex.

Na podstawie rysunków technicznych powstawał zestaw miedzianych płytek wzorniczych z wypukłymi znakami, służących do grawerowania pantografem stalowych punc. Precyzyjne przełożenia ruchu ramion pantografu umożliwiały

had precisely calculated word spacing, and not mechanically pushed spacing wedges. The mathematically defined width of types, spaces, and lines in this system was based on specific widths of measurement units - from five units (lowercase *i* or period) to eighteen (*W* or *M*). Therefore, Monotype Corp. matrix factory located in Salfords near London, had to prepare technical drawings standardizing the signs according to the technical requirements. Before the design was approved for production, it was approved by Professor Adam Półtawski. Interestingly, the characters have annotations from different time periods. Most likely the basic sketches for the project were made in 1934, and the following stages of expanding the glyph repertoire including diacritics, were successively added in subsequent years, until 1965. The company's records also include the notes of potential buyers from the People's Republic of Poland – the Central Board of Publications and the Varimex foreign trade headquarters.

The second stage of production was a set of copper pattern plates with convex signs, created based on the drawings. They were used for engraving steel punches with a pantograph engraving device. Precise gear ratios of the pantograph arms made it possible to run the stylus over the template plates at one end, while the other

wodzenie rysikiem po szablonowych płytkach na jednym końcu, podczas gdy druga część urządzenia, zachowując proporcje rysunku znaku, grawerowała puncę w odpowiednim rozmiarze (stopniu pisma). Kolejnym etapem było wybicie matryc. Maszyna służąca do tego zadania miała aż dwadzieścia ton nacisku. Był to więc znacznie udoskonalony proces w porównaniu ze stosowanym przez stulecia wybijaniu punc w tradycyjnym odlewnictwie czcionek. Pozwalał na osiągnięcie niespotykanej wcześniej dokładności. Gotowe matryce w zestawach zamawiane były przez drukarnie, w których działały urządzenia Monotype Composition Caster. Dziś wyposażenie z Salfords znajduje się w Type Archive, w Brixton w Londynie. Zabytkowe maszyny utrzymywane są w stanie gotowości i dzisiaj również można zamówić matryce do automatycznego składu metalowymi czcionkami.

Antykwa Półtawskiego została przez Monotype wydana w 1934 roku w dwóch wariantach pod nazwą *Poltawski* serii 394 oraz 398 – odpowiednio w odmianach regular i bold. Początkowo dla obu odmian produkowano matryce w rozmiarach 6, 8 oraz 10 punktów pica. W 1952 roku powstały jeszcze warianty dla 12 punktów – maksymalny standardowy rozmiar czcionek odlewanych w Composition Caster to 14 punktów. Nie wiadomo, dlaczego

part of the device, engraved a punch of the right size (type size), maintaining the proportions of the copper reference. The next stage was the punching of matrice. The machine used for this task had as much as twenty tons of pressure. It was a much improved process compared to the centuries-old punching in traditional type casting. It made it possible to achieve unprecedented accuracy. Finished matrices in sets were ordered by printing houses where Monotype Composition Caster devices were used. Today the equipment from Salfords is in The Type Archive, in Brixton, London. The historic machines are kept on standby and today you can even order matrices for automatic typesetting with metal typefaces, produced in the original way.

Antykwa Półtawskiego was published by Monotype in 1934 in two styles under the name of Poltawski series 394 and 398 – in regular and bold versions, respectively. Initially, matrices in sizes 6, 8 and 10 points were produced for both varieties. Variants for 12 points were also created in 1952 – the maximum standard size of fonts cast in Composition Caster is 14 points. It is not known why Monotype did not introduce Poltawski in italics. Its absence significantly limited the utility value of the monotype version of Adam Półtawski's design, and printing houses were more willing to order other typefaces. During the research

Miedziane płytki wzornicze służące do produkcji punc. Płytki zostały opracowane osobno do każdego rozmiaru produkowanych punc. Na fotografii znajdują się płytki ze znakami diakrytycznymi do rozmiaru 12 punktów. Źródło: Type Archive, Londyn.

Copper pattern place for punch production. The plates were designed separately for different sizes of type matrices. The photographed plates are for the diacritic characters of 12 point size. Source: Type Archive, London.



Monotype nie wdrożył do produkcji kursywy Półtawskiego. Jej brak znacznie ograniczył wartość użytkową monotypowej *Antyki Półtawskiego*, a drukarnie chętniej zamawiały inne pisma. W trakcie poszukiwań badawczych w Londynie, w magazynie Type Archive udało się odnaleźć punce oraz część płytek wzorniczych. Ponadto archiwum posiada również dokumentację zamówień firmy z Salfords. Można więc sprawdzić, które polskie drukarnie zamawiały matryce kroju o numerach 394 i 398.

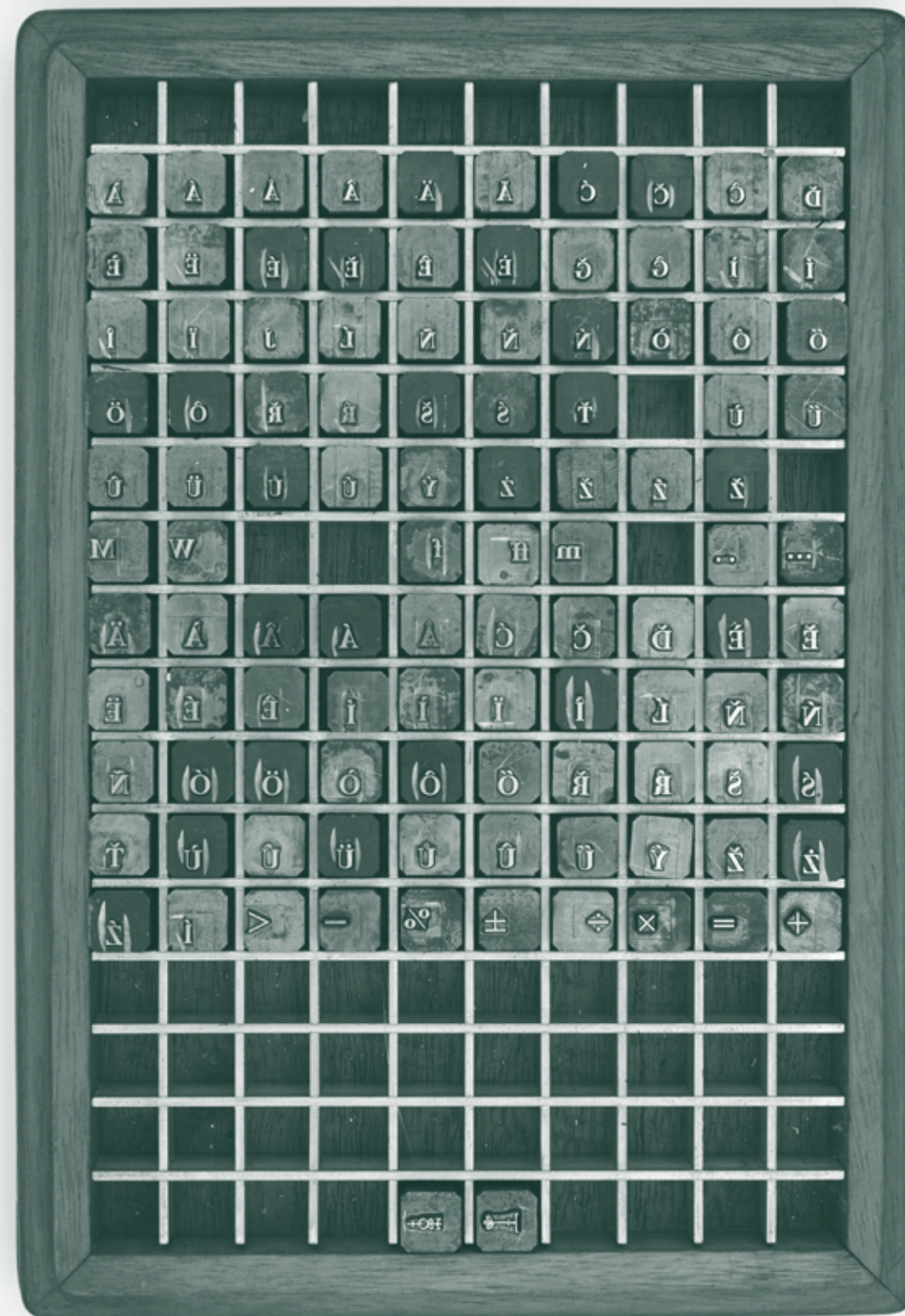
in London, The Type Archive managed to locate the punches and some of the existing pattern tiles. In addition, the archive also has the registry of Salfords' orders, meaning we can trace which Polish printing houses ordered the typeface numbered 394 and 398.

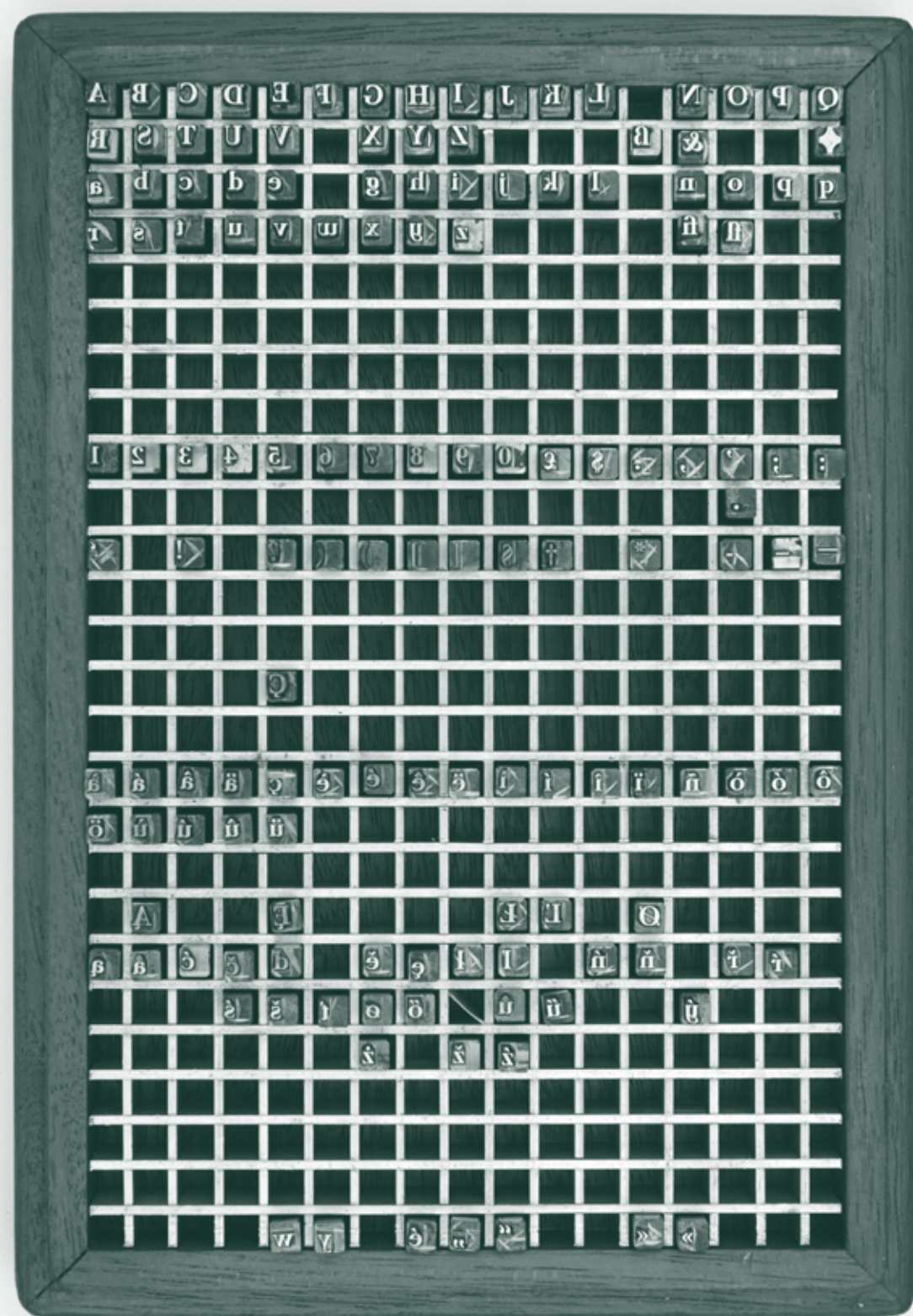
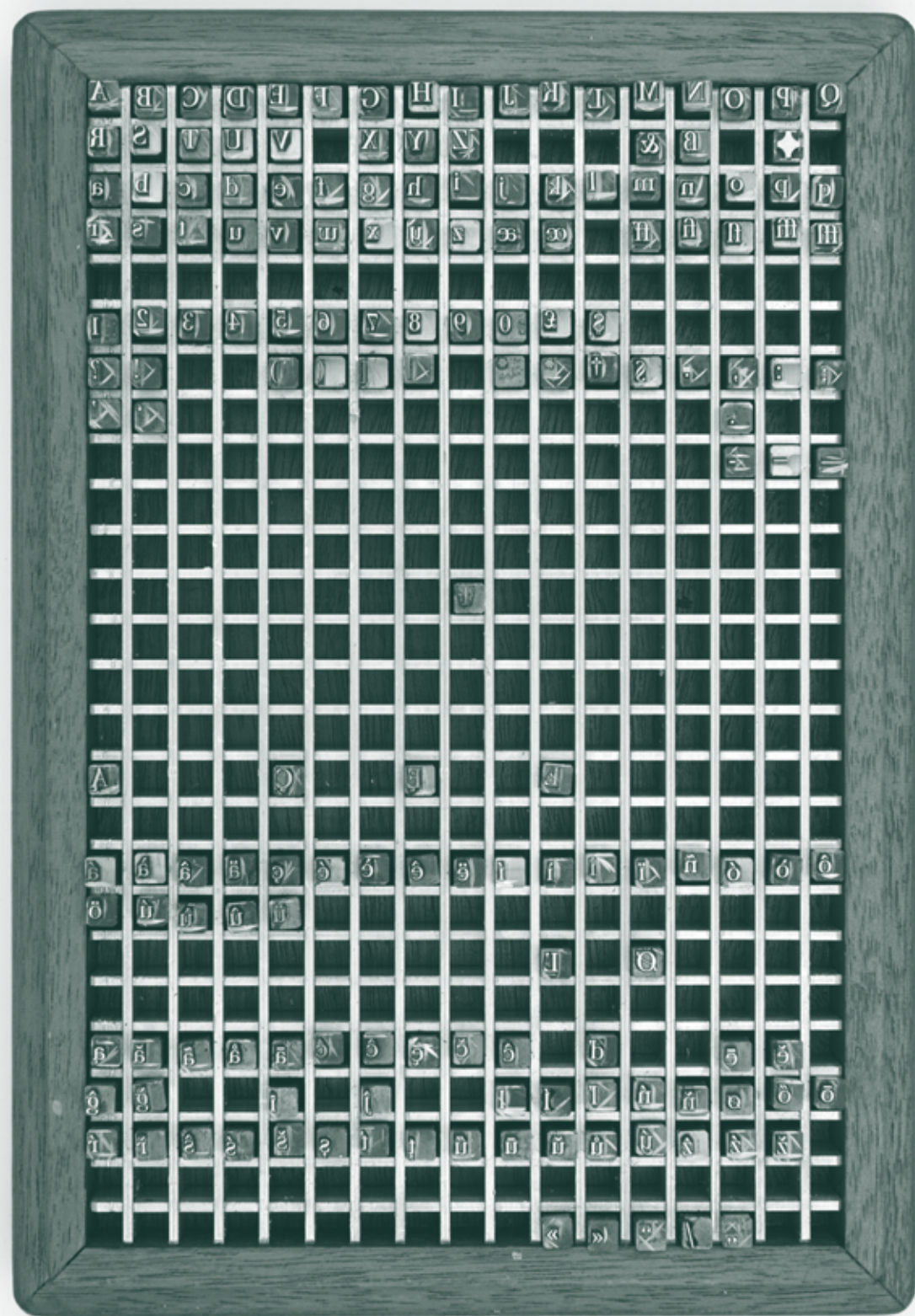
Ta i następne strony:

1. Punce służące do wybijania matryc *Antyki Półtawskiego* do odlewarek Monotype Composition Caster. Każdy zestaw przechowywany jest w specjalnie zrobionym drewnianym pudełku. Źródło: Type Archive, Londyn.
2. Rysunki techniczne opracowane przez firmę Monotype, które posłużyły do wyprodukowania serii miedzianych płytek wzorniczych do tworzenia punc. Źródło: Bogusław Jackowski
3. Miedziane płytki wzornicze do tworzenia stalowych punc. Źródło: Type Archive, Londyn
4. Punce kroju *Poltawski 394* w rozmiarze 10D widziane w powiększeniu. Źródło: Type Archive, Londyn

This and next pages:

1. Punches for making Antykw Półtawskiego matrices for the Monotype Composition Casters. Each set is stored in a custom made wooden box. Source: Type Archive, London
2. Technical drawings created by the Monotype company, used for production of copper pattern plate for punch engraving. Source: Bogusław Jackowski
3. Copper pattern plates for steel punch making. Source: Type Archive, London
4. Enlarged punches of *Poltawski 394* typeface in the 10D size. Source: Type Archive, London











WARSZAWA

PÓŁTAWSKI NOWY

Fonty cyfrowe
Digital fonts

Poltawski OM: Felix Tymcik

Poltawski OM: Felix Tymcik

Pierwszej cyfrowej adaptacji *Antykwy Półtawskiego* dokonał niemiecki grafik Felix Tymcik w 1996 roku. Po ukończeniu studiów graficznych w Augsburgu, w 1991 roku Tymcik przeprowadził się do Warszawy, gdzie „wszystko toczyło się wolniej niż w Monachium”. Tymcik został operatorem DTP w nowo powstałym wydawnictwie Polskie Książki Telefoniczne, gdzie przez kilka lat zaprojektował krój *Blanke* do składu książek telefonicznych.

W 1996 roku przeniósł się do Krakowa i tam zdigitalizował trzy odmiany *Antykwy Półtawskiego* – włącznie z ekscentryczną kursywą. Fonty Tymcika *Poltawski OM* miały skromny zestaw znaków, jako że autor oparł je o dostępne mu wówczas materiały drukowane. Grafik umieścił wkleśłości w podstawach szeryfów i zachował pewne niekonsekwencje pierwowzoru – stąd fonty *Poltawski OM* sprawiają dość ciepłe i nieco nierówne wrażenie. Kwestia praw autorskich do krojów pism w owym czasie nie była jasna, więc Tymcik udostępniał fonty *Poltawski OM* jedynie niewielkiemu gronu zaprzyjaźnionych grafików. W 2000 roku konwersji fontów Tymcika na format OpenType dokonał Adam Twardoch.

The first digital adaptation of *Antykwa Półtawskiego* was made by a German graphic artist Felix Tymcik in 1996. After completing his graphic studies in Augsburg, in 1991 Tymcik moved to Warsaw, where “everything was slower than in Munich”. Tymcik became a DTP operator in the newly established Polskie Książki Telefoniczne publishing house, where for several years he designed a *Blanke* typeface for the telephone book store.

In 1996 he moved to Krakow, where he digitized three styles of *Antykwa Półtawskiego* – including the eccentric italics. Tymcik’s *Poltawski OM* fonts had a modest set of characters, as the author had based them on the printed materials available to him at the time. The designer placed concavities in the bases of the serifs and retained some inconsistencies of the original – hence the *Poltawski OM* fonts give a rather warm and slightly uneven impression. The issue of copyrights to typefaces at that time was not clear, so Tymcik only provided *Poltawski OM* fonts to a small group of graphic designers. In 2000, Adam Twardoch converted Tymcik’s fonts to OpenType.

Przykład znaków kroju *Poltawski OM*, opracowanych przez Felixa Tymcika. Źródło: Adam Twardoch.

Examples of character from *Poltawski OM*, designed by Felix Tymcik. Source: Adam Twardoch.

HEADLINES
szczebrzeszyn
1 2 3 4 5 1 2 3 4 5
HEADLINES
szczebrzeszyn

Antykwa Poltawskiego: Nowacki, Jackowski, Strzelczyk (GUST)

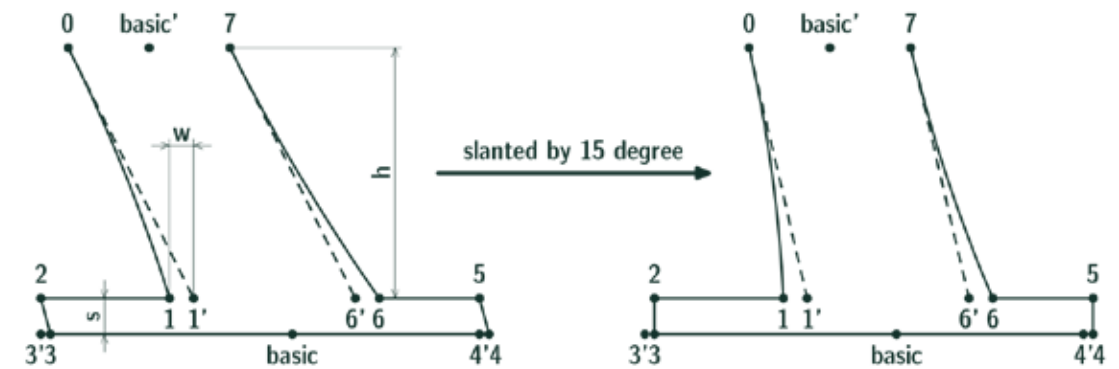
Antykwa Poltawskiego: Nowacki, Jackowski, Strzelczyk (GUST)

Drugą, najpopularniejszą dziś, cyfrową adaptację *Antykwy Półtawskiego* wykonał Janusz Marian Nowacki (1951–2020), fotograf i projektant graficzny z Grudziądza, we współpracy z trójmiejskimi typografami i programistami: Bogusławem Jackowskim i Piotrem Strzelczykiem. Trzej twórcy są wieloletnimi członkami Grupy Użytkowników Systemu TeX. Obok rozwijania darmowego oprogramowania edytorskiego TeX, stowarzyszenie GUST zajmuje się tworzeniem fontów komputerowych. Janusz Nowacki stworzył cyfrowe adaptacje kilku polskich krojów historycznych (*Antykwa Toruńska*, *Cyklop*, *Kurier*, *Iwona*). Cały zespół opracował też rozszerzenia matematyczne do kilku popularnych fontów.

Cyfrowe fonty *Antykwa Poltawskiego* powstały w latach 1999–2003. Fonty komputerowe tworzone są zazwyczaj w graficznych edytorach fontów. Nowacki, Jackowski i Strzelczyk wybrali drogę podobną do tej, z jakiej

The second and most popular digital adaptation of *Antykwa Półtawskiego* was made by Janusz Marian Nowacki (1951–2020), a photographer and graphic designer from Grudziądz, in cooperation with the Tri-City typographers and programmers: Bogusław Jackowski and Piotr Strzelczyk. The three authors are long-term members of the TeX User Group. In addition to developing free TeX editorial software, the GUST association creates digital fonts. Janusz Nowacki created digital adaptations of several Polish historical typefaces (*Antykwa Toruńska*, *Cyklop*, *Kurier*, *Iwona*). The entire team also developed math extensions for several popular fonts.

The digital fonts of *Antykwa Poltawskiego* were created in the years 1999–2003. Computer fonts are usually created in graphic font editors. Nowacki, Jackowski and Strzelczyk chose a path similar to that used by the author of the TeX system, Donald Knuth. He created the parametric programming



„Konstrukcja szeryfów w Antykwie Półtawskiego; dystansy s , w oraz h korespondują do globalnych parametrów, odpowiednio: $serif_slab$, $spread_wd$ oraz $spread_ht$. Na ilustracji widać pionowe krawędzie szeryfów po pochyleniu kroju”. Źródło: *Antykwa Półtawskiego: a parametrized outline font*.

“The construction of the serif of *Antykwa Półtawskiego*; the distances s , w , and h correspond to the global parameters $serif_slab$, $spread_wd$, and $spread_ht$, respectively. Observe the vertical edges of the serif after slanting.” Source: *Antykwa Półtawskiego: a parametrized outline font*.

skorzystał autor systemu TeX Donald Knuth. Ten ostatni stworzył parametryczny język programowania MetaFont, za pomocą którego wygenerował rodzinę fontów *Computer Modern*. Twórcy z GUST na bazie pokrewnego MetaFontowi oprogramowania MetaPost stworzyli pakiet programów MetaType1, który przeznaczony jest do generowania fontów w oparciu o krótkie programy opisujące kształty znaków.

Twórcy MetaType1 przygotowali narzędzie przede wszystkim z zamiarem sporządzania fontów do składania publikacji technicznych i naukowych, a cyfrowa rekonstrukcja *Antykwy Półtawskiego* stała się polygonem doskonalenia oprogramowania. Digitalizacja odbywała się na podstawie odbitek drukarskich pochodzących z różnych

language MetaFont with which he generated the *Computer Modern* font family. The creators of GUST, on the basis of the MetaPost software related to MetaFont, created a package of MetaType1 programs, which are designed to generate fonts based on short programs describing the shapes of characters.

The creators of MetaType1 have prepared the tool primarily with the intention of creating fonts for the submission of technical and scientific publications, and the digital reconstruction of *Antykwa Poltawskiego* has become a training ground for software improvement. Digitization was carried out on the basis of prints from various sources and different years, created with several sizes of the type. The approximation of letterforms to the drawings of the so-called original was subject to

źródeł i różnych lat, tłoczonych kilkoma stopniami pisma. Przybliżenie form litericznych do rysunków domniemane-go oryginału było obarczone ryzykiem błędu. W trakcie zaawansowanych prac twórcy fontów otrzymali znaczną pomoc. Dzięki staraniom Adama Twardocha uzyskano kserokopie dokumentacji Monotype Corp., a fonty były testowane przez wielu użytkowników.

Komputerowa rodzina *Antykwa Połtawskiego* składa się z dwudziestu jeden odmian, przy czym większość z nich, generowana w sposób mechaniczny, sprawia niestety wrażenie sztucznych. Jednak rekonstrukcja cyfrowa *Antykwy Połtawskiego* przez zespół GUST na początku XXI wieku była pod wieloma względami projektem nowatorskim: nowy był proces technologiczny, nowy był pomysł, by efekty opublikować na licencji open-source. Fonty można pobrać bezpłatnie ze strony gust.org.pl.

Podstawowy zestaw znaków w generatywnej wersji kroju *Antykwa Połtawskiego TeX*

Basic character set in the generative version of the typeface, *Antykwa Połtawskiego TeX*.

the risk of error. The font makers received a lot of help during the advanced work. Thanks to the efforts of Adam Twardoch, copies of Monotype Corp. documentation were obtained, and the fonts were tested by multiple users.

The computer family of *Antykwa Połtawskiego* consists of twenty-one varieties. Most of them, generated in a mechanical way, unfortunately feel artificial. However, the digital reconstruction of *Antykwa Połtawskiego* by the GUST team at the beginning of the 21st century was in many respects an innovative project: the technological process was new, the idea was to publish the results under an open-source license. The fonts can be downloaded for free from gust.org.pl website.

A B C D E F G H
I J K L M N O P Q R S T
U V W X Y Z
a b c d e f g h i j k l m n
o p q r s t u v w x y z
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

A B C D E F G H
I J K L M N O P Q R S T
U V W X Y Z
a b c d e f g h i j k l m n
o p q r s t u v w x y z
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

Polanta: Julia Gonina

Polanta: Julia Gonina

W 2018 roku w ramach studiów projektowania pism pod kierunkiem Iriny Smirnowej w Sankt Petersburgu Julia Gonina stworzyła cyfrową adaptację *Antykwy Półtawskiego*, którą nazwała *Polanta Serif*. W dokumentacji projektu rosyjska literniczka wspomina partytury muzyczne Państwowych Wydawnictw Muzycznych, na które trafiła w antykwariacie. Publikacja złożona była *Antykwą Półtawskiego*, a uwagę Goniny zwróciła litera *g*.

Gonina zdecydowała się zdigitalizować krój. Dość wiernie odtworzyła odmiany proste, dodała warianty stylistyczne używające form ukośnych w literach *K Y k v w y* i bardziej konwencjonalną literę *g*. Zaprojektowała też pasujące do kroju znaki cyrylicy, a litery *К Ж Я к ж я и у* wykonała w dwóch wariantach: trójkątnym i okrągłym. Pismo *Polanta Serif* nie jest dostępne na rynku.

In 2018, as part of her design studies under Irina Smirnova in Saint Petersburg, Julia Gonina created a digital adaptation of *Antykwa Półtawskiego*, which she called *Polanta Serif*. In the project documentation, the Russian designer mentions the musical scores of the Państwowe Wydawnictwa Muzyczne, which she found in a second-hand bookshop. The publication was typeset with *Antykwa Półtawskiego*, and Gonina's attention was drawn to the letter *g*.

Gonina decided to digitize the typeface. She recreated simple variations quite faithfully, added stylistic variants for the diagonal forms in the letters *K Y k v w y* and a more conventional version of letter *g*. She also designed Cyrillic characters matching the typeface, and made the letters *К Ж Я к ж я и у* in two variants: triangular and rounded. The *Polanta Serif* typeface is not available for purchase.

Podstawowy zestaw znaków w niepublikowanym kroju *Polanta Serif*, w alfabecie Łacińskim i Cyrylicy. Źródło: Julia Gonina

Basic character set of the unpublished *Polanta Serif* typeface, in Latin and Cyrillic alphabets. Source: Julia Gonina

A A B C C D E E F G H I J K K L L M N N O O P Q R R S
S T U V W X Y Y Z Z Z A a b c c d e e f g g g g g h i j k k l l m
n n o o p q r s s t u v w w x y y z z z 0 1 2 3 4 5 6 7 8 9

Polanta Serif Regular

A A B C C D E E F G H I J K K L L M N N O O P Q R R
S S T U V W X Y Y Z Z Z A a b c c d e e f g g g g g h i j k k l
l m n n o o p q r s s t u v w w x y y z z z 0 1 2 3 4 5 6 7 8 9

Polanta Serif Bold

А Б В Г Д Е Ё Ж Ж З И Й К К Л М Н О П Р С Т У Ф Х
Ц Ч Ш Щ Ъ Ы Ь Э Ю Я Я а б в г д е ё ж ж з и и й к к л
м н о п р с т у у ф х ц ч ш щ ъ ы ь э ю я я 0 1 2 3 4 5 6 7 8 9

Polanta Serif Regular

А Б В Г Д Е Ё Ж Ж З И Й К К Л М Н О П Р С Т У Ф Х Ц
Ч Ш Щ Ъ Ы Ь Э Ю Я Я а б в г д е ё ж ж з и и й к к л
м н о п р с т у у ф х ц ч ш щ ъ ы ь э ю я я 0 1 2 3 4 5 6 7 8 9

Polanta Serif Bold

Inspiracje i nawiązania

Inspirations and references

W 1998 roku Artur Frankowski rozpoczął tworzenie rodziny pism *Grotesk Polski FA*. Krój można uznać za bezszeryfowe uzupełnienie *Antykwy Półtawskiego*: Frankowski zachował zasadniczy szkielet i proporcje *Antykwy*, utrzymał też okrągłe formy liter *w y* oraz charakterystyczne *g*. Jednocześnie projektant zredukował kontrast i uprościł formę znaków. Ostateczna wersja powstała w roku 2006 w odmianach Regular, Italic, Bold i szablonoj Stencil. *Grotesk Polski FA* sprzedawany jest m.in. w serwisie MyFonts.

W roku 2010 Jacek Mrowczyk przedstawił krój *Danowa*. To szeryfowe pismo o małym kontraście, można je uznać za egipcjanke. Mimo potwierdzonej inspiracji *Antykwa Półtawskiego* i *Groteskiem Polskim*, *Danowa* jest pismem węższym, a szkielet liter jest bardziej konwencjonalny. Mrowczyk umieścił w *Danowie* ligatury dla polskich dwuznaków *ch cz dz rz sz*. Krój nie jest dostępny na rynku.

W 2011 roku Tomasz Wełna zaprezentował swój krój *Apolonia*. Pismo posiada poszerzenia kresek głównych, tzw. szeryfy skryte. Szkielet liter *w y* jest oparty na pomysły Półtawskiego, choć sam

In 1998, Artur Frankowski started creating the font family *Grotesk Polski FA*. The typeface can be considered a sans-serif supplement to *Antykwa Półtawskiego*: Frankowski retained the basic skeleton and proportions of *Antykwa*, he also kept the round forms of the letters *w y* and the characteristic *g*. At the same time, the designer reduced the contrast and simplified the form of the characters. The final version was created in 2006 in Regular, Italic, Bold and Stencil styles. The *Grotesk Polski FA* font family is sold, among others on MyFonts.

In 2010, Jacek Mrowczyk introduced the *Danowa* typeface. It's a low contrast serif script, which can be considered a slab serif. Despite the confirmed inspiration of *Antykwa Półtawskiego* and the *Grotesk Polski*, *Danowa* is a narrower script and the skeleton of the letters is more conventional. Mrowczyk added ligatures in *Danowa*, specifically for the Polish combinations *ch cz dz rz sz*. The typeface is not available for purchase.

In 2011, Tomasz Wełna presented his *Apolonia* typeface. The design has delicate broadening at the end

#Polish Problems: Having to explain to your non-polish friends that pierogi is already

autor o tym nie wspomina. Krój posiada też ligatury dwuznakowe. W roku 2016 Wełna dodał do *Apolonii* znaki cyrylicy i greki. Stworzył też pismo *Apolonia Nova*, całkowicie bezszeryfowe pismo linearne o dość nowoczesnym rysunku, oparte na podobnym do *Apolonii* szkielecie. Fonty *Apolonia* dostępne są w sprzedaży na stronie *polskalitera.pl*, licencje do użytku niekomercyjnego oraz dla instytucji państwowych, edukacyjnych i non-profit są bezpłatne.

W roku 2020 Kaja Słojewska stworzyła pismo *Larrikin* – jednoodmianowy krój akcydensowy o odwróconym kontraście. Jak pisze autorka, *Larrikin* to „figlarna wariacja na temat polskiego kroju narodowego, *Antykwy Półtawskiego*. Celem projektu było stworzenie nieformalnego, a jednocześnie odważnego i niesforne kroju display'owego z polskim duchem”. Font *Larrikin* dostępny jest bezpłatnie na stronie *nomadfonts.com*.

1. *Larrikin*, inspirowany formą liter *Antykwy Półtawskiego* krój typu *Display*, opracowany przez Kają Słojewską.
2. *Grotesk Polski FA*, inspirowany formą liter *Antykwy Półtawskiego* krój typu *Sans Serif*, opracowany przez Artura Frankowskiego. Źródło: *typoteka.pl*

1. *Larrikin*, a *Display* typeface inspired by the letterforms of *Antykwa Półtawskiego*; designed by Kaja Słojewska.
2. *Grotesk Polski FA*, *Sans Serif* typeface inspired by the letterforms of *Antykwa Półtawskiego*; designed by Artur Frankowski. Source: *typoteka.pl*

Grotesk Polski FA

of its strokes, the so-called secret serifs. The skeleton of the letters *w y* is based on Półtawski's idea, although the author himself does not mention it. The typeface also has two-character ligatures for Polish. In 2016 Wełna added Cyrillic and Greek characters to *Apolonia*. He also created *Apolonia Nova*, a completely sans serif linear script with a rather modern drawing, based on a skeleton similar to *Apolonia*. *Apolonia* fonts are available for sale at *polskalitera.pl*, licenses for non-commercial use and for state, educational and non-profit institutions are free.

In 2020, Kaja Słojewska created *Larrikin* – a single-master display typeface with reversed contrast. As the author writes, *Larrikin* is “a playful variation on the Polish national typeface, *Antykwa Półtawskiego*. The aim of the project was to create an informal, yet brave and unruly display font with the Polish spirit.” The *Larrikin* font is available free of charge at *nomadfonts.com*.

WARSZAWA

PÓŁTAWSKI NOWY

Proces digitalizacji

Digitisation process

Proces digitalizacji

Digitisation process

Digitalizacje krojów pisma powstają odkąd kształt liter został opisany za pomocą serii kodu w systemie bitowym. Założenia projektowe związane z digitalizacją nie są jednak jednoznaczne dla każdego projektu. Zauważyć można dwa skrajne sposoby podejścia do tematu. Z jednej strony mamy digitalizację w ujęciu „archeologicznym”, zakładającą minimalną ingerencję w pierwotny kształt liter stworzonych przez autora oryginału, zaś z drugiej digitalizację, gdzie materiał źródłowy stanowi jedynie inspirację dla nowego projektu. Mimo odtwórczych założeń leżących u podstaw definicji działania, jakim jest digitalizacja, jej efekt zawsze będzie nosić znamiona twórczego procesu. Od dostępnych źródeł i ich jakości zależeć będzie jak bardzo zdigitalizowany krój będzie odpowiadał pierwowzorom. Jeżeli – przykładowo – dysponujemy jedynie skanami wzornika, w którym pokazano krój w małej punktacji, w dalszym procesie projektowym będziemy musieli podjąć wiele autorskich decyzji. To, co w druku będzie zalany, często niewyraźnym kształtem odbitej czcionki, na ekranie komputera musi zostać jasno określone przy użyciu krzywych Beziera. Poza decyzjami związanymi

Typefaces are digitized since the letter-shape was described by a series of code in the bit system. However, the design assumptions related to digitization are not uniform for each project. There are two extreme ways to approach the topic. We have digitization in the “archaeological” approach, assuming minimal interference with the original shape of the letters created by the original author. On the other hand, digitization can be more of an inspired design, where the source material is only a foundation for a new project. Despite the reproductive assumptions underlying the definition of digitization, its effect will always bear the hallmarks of a creative process. The available sources and their quality will define how much the digitized typeface will correspond to the prototypes. If – for example – we only have scans of the template in which the typeface is shown in small point sizes, we will have to make many original decisions in the further design process. What in print will be the flooded, often indistinct, reflected font shape must be clearly defined on the computer screen using Bezier curves. In addition to decisions related to the available sources of reproducing the original, the fundamental

Porównanie opracowanych wariantów kroju *Antykwa Półtawskiego*. Od góry: *Półtawski Nowy*; *Półtawski OM*; *Antykwa Półtawskiego TeX*; *Polanta Serif*; *Antykwa Półtawskiego*.

The comparison of different versions of the *Antykwa Półtawskiego* typeface. From the top: *Półtawski Nowy*; *Półtawski OM*; *Antykwa Półtawskiego TeX*; *Polanta Serif*; *Antykwa Półtawskiego*.

Antykwa Półtawskiego

Antykwa Półtawskiego

Antykwa Półtawskiego

Antykwa Półtawskiego

Antykwa Półtawskiego

z możliwościami w zakresie odzwzorowania oryginału, fundamentalną kwestią na początku pracy jest również określenie przeznaczenia powstającego kroju. Określamy docelową punktację, medium funkcjonowania oraz wymagania praktyczne, takie jak np. długość składanych tekstów. Dopiero połączenie wszystkich powyższych decyzji daje jasne wytyczne do digitalizacji, przy czym nierzadko okazuje się, że w trakcie ich podejmowania trzeba pójść na pewne kompromisy.

aspect at the beginning of the process is also to determine the purpose of the final product. We define the target size, the medium of functioning and practical requirements, such as the length of the submitted texts. Only the combination of all the above decisions gives clear guidelines for digitization, and it often turns out that some compromises must be made when making them.

Antykwa Półtawskiego was originally created in a set of sizes from 6

Antykwa Półtawskiego stworzona była pierwotnie w zestawie rozmiarów od 6 do 48 punktów didota – oznaczało to, że projekt w najmniejszym i największym rozmiarze znacząco różnił się od siebie kontrastem oraz ilością szczegółów, które technologicznie można było osiągnąć podczas wykonywania matryc odlewniczych i czcionek (a ostatecznie w druku). Współczesne ograniczenia dotyczące szczegółów w różnych wielkościach nie obowiązują na etapie tworzenia kroju – za pośrednictwem programów komputerowych przeznaczonych do tworzenia fontów jesteśmy w stanie pracować na wielokrotnie powiększonych kształtach. Nie należy tego jednak mylić z założeniem projektowym, jakim jest wykonanie rozmiarów optycznych dla kroju.

Podczas tworzenia kroju *Półtawski Nowy*, w pierwszej kolejności musieliśmy podjąć szereg decyzji. Ten etap pracy polegał na analizie i porównaniu dostępnych materiałów źródłowych: punc, wzorców kształtów liter, dostępnych rysunków technicznych i odbitych znaków pochodzących ze wzornika Idżkowskiego. Zależało nam na stworzeniu projektu przeznaczonego do składu tekstu ciągłego, ale też zachowującego charakterystyczne cechy stylistyczne pierwowzoru. Wyszliśmy z założenia, że w pierwszej kolejności należy zaprojektować krój tekstowy, a o wariantach tytułowych myśleć w następstwie. Obecnie technologia

Antykwa Półtawskiego we wzorniku odlewni Idżkowski i S-ka w wersji pół-grubej. Źródło: polona.pl

Antykwa Półtawskiego in the type specimen of the Idżkowski i S-ka foundry in the Bold variation. Source: polona.pl

to 48 didot points – this meant that the smallest and largest designs differed significantly from each other in terms of contrast and the amount of detail that could be technologically achieved when making casting matrices and fonts (and therefore – finally in printing). Contemporary restrictions on details of various sizes do not apply at the stage of creating a typeface – using digital programs designed to create typefaces, we are able to work on shapes that are enlarged multiple times. However, this should not be confused with the design assumption of making the optical dimensions for the project.

When creating the *Półtawski Nowy* typeface, we first had to make a number of decisions. This stage of work consisted of the analysis and comparison of the available source materials: punches, patterns of lettershapes, available technical drawings and printed characters from Idżkowski's type specimen. We wanted to create a design intended for continuous text typesetting, but also keeping the characteristic stylistic features of the original. We decided that the first goal was to design a text typeface, and think about the display variants afterwards. Currently, printing technology, both in digital and offset printing, allows for precise reproduction of details in letter forms. The situation was different when *Antykwa Półtawskiego* was cast.

CZYTANIE UMIEJĘTNE RĘKOPISU
oraz szybkie kolejne naciskanie
klawiszy przyczynia się do szyb

Stefan Żeromski ekran 2

Jowisz Wiara Hak 31

Lwów Rola Era 9

Głóg Praga 1

Korsarz 319

NARTY

W porównaniu odbitki kroju z wzornika typograficznego Idżkowski i S-ka z krojem *Półtański Nowy* można zaobserwować zmiany, które ujednoliciły digitalizację, dostosowując projekt do współczesnych wymagań technologicznych.

The changes that unified the digitisation and made it functional for the modern technological requirements can be observed in the comparison of the print from the type specimen of Idżkowski i S-ka foundry with the *Półtański Nowy* typeface.

Ag Ag

drukarska, zarówno w druku cyfrowym, jak i offsetowym, pozwala na precyzyjne odwzorowanie szczegółów w formach liter. Inaczej wyglądała sytuacja w chwili powstania *Antykwy Półtańskiego*. Obraz litery był delikatnie zniekształcony przez rozplýwanie się farby drukarskiej na papierze. To zmiękczenie, widoczne w powiększeniu, daje wrażenie łagodniejszego, bardziej humanistycznego charakteru. Ostre zakończenia i łączenia kształtów są

The image of the letter was slightly distorted by the flow of ink on the paper. This softening, seen when enlarged, gives the impression of a gentler, more humanistic character. Sharp ends and shape connections are eased and more rounded. We made a decision that our final digitization would be a combined result of samples from Idżkowski's template, the solutions proposed in TeX digitization and the drawings from Monotype's templates.

delikatniejsze i bardziej zaokrąglone. Podjęliśmy decyzję, że nasza digitalizacja w ostatecznej formie stanowić będzie wypadkową pomiędzy próbkami z wzornika Idżkowskiego, rozwiązaniami zaproponowanymi w digitalizacji TeXowej a rysunkami ze wzorników Monotype. Wynikała ona z analizy materiałów i obserwacji wspólnego mianownika, który sprawiał, że w każdym wydaniu krój pozostawał zgodny z koncepcją oryginału.

Drugi etap polegał na określeniu, które ostrzejsze kształty powinniśmy zachować, tak aby utrzymać delikatny charakter odbitek. Pomocne okazało się porównanie odbitek tych samych bądź podobnych liter w różnych wielkościach. Ostatecznie postanowiliśmy delikatnie wyoblić zakończenia szeryfów oraz ostro ścięte cienkie fragmenty znaków. Pozostały ostre łączenia pionowych i poziomych pociągnięć oraz ostro zakończone łączenie łuku z prostymi liniami. Po ustaleniu proporcji grubych i cienkich elementów oraz szerokości liter definiujących rytm kroju (*n o*) przystąpiliśmy do dalszej pracy polegającej na opracowaniu podstawowego zestawu znaków i wariantu bold. W alfabecie łacińskim małe i wielkie litery można podzielić na podgrupy o podobnym DNA konstrukcji. W przypadku minuskuły to: *h m n u i l*; *o b d p q c e*; i nieregularne takie jak *a k v w x z j f g t s r y*. Wielkie litery są bardziej modułowe, skonstruowane. Wynika to z pochodzenia majuskuły i minuskuły.

It was derived from the analysis of materials and the observation of the common denominator, which made the typeface consistent with the original concept in each edition.

The second step was to determine which sharp curve connections we should keep in order to maintain the delicate nature of the prints. It was helpful to compare prints of the same or similar letters in different sizes. Ultimately, we decided to gently round the serif endings and the sharply cut thin fragments of characters. What remained are the sharp curve connections of vertical and horizontal strokes and the sharp joining of the arc with straight lines. After outlining the proportions of thick and thin elements and the width of the letters, we defined the rhythm of the typeface (*n o*). We proceeded to further work in the development of the basic character set and the bold variant to unify the rhythm. In the Latin alphabet, lowercase and uppercase letters can be divided into subgroups with a similar DNA structure. In the case of minuscule they are: *h m n u i l*; *o b d p q c e*; and irregular ones such as *a k v w x z j f g t s r y*. Capital letters are more modular, structured. This is due to the origin of the majuscules and minuscules.

Usually, the process begins with creating a test character set that builds words such as *adhesion* or *hamburgfontsiiv*.

Słowo „adhesion” zwykle służy jako pierwszy testowy zestaw znaków w procesie projektowym. Pozwala na opracowanie podstawowych części składowych różnych typów małych liter.

The “adhesion” word is usually the first test character set in design process. It allows to define the basic construction elements for a range of lowercase letters.

adhesion

Zwykle pracę rozpoczyna się od stworzenia testowego zestawu budującego takie słowa jak *adhesion* lub *hamburgerfontsi*. Litera, z których są złożone, pozwalają na wiele kombinacji, dzięki którym można dobrze ocenić rytm kroju w składzie tekstowym. Będąc na tym etapie mogliśmy ocenić przyjęte na początku założenia projektowe. Musieliśmy dokonać oceny harmonii pomiędzy odejściem od dokładnego przerysowania projektu, a zachowaniem jego oryginalnego charakteru. Był to kluczowy etap pracy digitalizacyjnej. Podjęte decyzje okazały się słuszne – krój *Półtawski Nowy* uzyskał współczesny rytm, zachowując tradycyjne cechy pierwowzoru.

W trakcie poszerzania palety glifów sukcesywnie wprowadzaliśmy korekty wyrównujące projekt, porównując z materiałami źródłowymi rytm tekstu, elementy charakterystyczne i ich bardziej lub mniej pierwszoplanową rolę. Postanowiliśmy poszerzyć podstawową paletę glifów o alternatywne wersje znaków, które Adam Półtawski proponował w projekcie z 1928 roku. W celu

The letters they are composed of, make for many combinations, which allow decent assessment of the typographic rhythm of the typeface in the composition of the text. Being at this stage, we were able to assess the design assumptions adopted at the beginning. We had to judge the harmony between abandoning the exact redrawing of the design and maintaining its original character. It was a key stage in the digitization work, which ultimately gave the *Półtawski Nowy* typeface a modern rhythm, while retaining the traditional features of the original.

While expanding the range of glyphs, we successively introduced adjustments to align the design, comparing the rhythm of the text, characteristic elements and their more or less important role with the source materials. We decided to expand the basic palette of glyphs with alternative versions of characters that Adam Półtawski proposed in the 1928 project. In order to obtain wider functionality, we added an additional *w*, *v* variant, two additional *y* versions, a classic

Warianty stylistyczne, jak pokazane poniżej *R* oraz *R.ssoi*, pozwalają na poszerzenie zastosowania kroju, lub wprowadzenie innego charakteru projektu. W przypadku kroju *Półtawski Nowy*, oferują alternatywne, bardziej klasyczne rozwiązania typograficzne.

Stylistic alternates, such as *R* and *R.ssoi* shown below, allow to broaden the potential use, or bring in a different character to a design. In case of *Poltawski Nowy* they offer alternative, more classical typographic solutions.



uzyskania szerszej funkcjonalności dodaliśmy w formie tzw. stylistic sets dodatkowy wariant *w*, *v*, dwie dodatkowe wersje *y*, klasyczny wariant *g* oraz jednopiętrowe *a* w małych literach, a w dużych *K* i *R* z prostymi nóżkami. Warto dodać, że *w* oraz *y* z zestawu stylistycznego znaleźliśmy w trakcie researchu, we wzornikach Monotype na stronach kroju *Poltawski*. Dzięki wariantom stylistycznym użytkownik będzie miał możliwość podjęcia

g variant and a single-story *a* in lowercase, and in capital *K* and *R* with straight legs, in the form of the so-called stylistic sets. It is worth adding that we found the *w* and *y* from the stylistic set during the research, in the Monotype templates on the pages of the *Poltawski* typeface. Thanks to the stylistic variants, the user will be able to decide on a more typographic (text) or ornamental character of the typeface to be used.

decyzji o bardziej typograficznym (tekstowym), bądź ornamentalnym charakterze składanego tekstu.

Końcowym etapem pracy była produkcja pełnego zestawu znaków, ustawienie pozycjonowania znaków diakrytycznych, które pozwalają na skład w większości języków posługujących się alfabetem łacińskim oraz poszerzenie kroju o subskrypt i superskrypt, wykorzystywane np. do składu wzorów chemicznych lub przypisów w tekstach. *Półtawski Nowy* obejmuje również podstawowy zestaw znaków matematycznych oraz dodatkowe przydatne znaki takie jak strzałki, *manicule* (symbol ręki wskazujący ważny fragment tekstu) oraz kilka podstawowych znaków walutowych.

Stylistycznie *Półtawski Nowy*, podobnie jak oryginalna *Antykwa Półtawska*, to krój typu neoklasycystycznego. Projekty tego typu charakteryzują się pionowym, dużym kontrastem osiowym i cienkimi, prostymi szeryfami. Najbardziej znanymi przykładami tego stylu są kroje *Bodoni* i *Didot* (stąd styl niekiedy bywa nazywany „didone”). Podczas gdy są one chętnie wybierane jako kroje tytułowe o wyraźnej osobowości, ze względu na wysoki kontrast zwykle nie sprawdzają się w składzie tekstowym. Właśnie z tego względu w wariantcie *Półtawski Nowy* cieńsze elementy są nieco grubsze niż we wzorcach znalezionych

The final stage of the project was the production of a full set of characters; setting the positioning of diacritical marks that will allow for composition in most languages using the Latin alphabet; and finally the extension of the typeface with a subscript and superscript, used, for example, for the composition of chemical formulas or footnotes in texts. *Półtawski Nowy* also includes a basic set of mathematical signs and additional useful characters such as arrows, a manicule (a hand symbol indicating an important piece of text) and some basic currency signs.

Stylistically, *Półtawski Nowy*, like the original *Antykwa Półtawska*, is a neoclassical typeface. Designs of this genre are characterized by vertical axis and high contrast and thin straight serifs. The best known examples of this style are *Bodoni* and *Didot* typefaces (hence the style is sometimes called “didone”). While they are often chosen as title typefaces because of a distinct personality, due to their high contrast they usually do not work well in text composition. This is why in the *Półtawski Nowy* variant the thinner elements are a bit thicker than in the source materials. As a result, the typeface works well in text both on screen and in print. An ornamental character is a feature that distinguishes *Antykwa Półtawska* from other neoclassical typefaces. It probably results from the stylistic





Drukowana korekta pozwala na precyzyjne zanotowanie wymaganych poprawek, ale też na ocenę kształtu znaków na podstawie światła odbitego (w przeciwieństwie do ekranu komputera).

Printed proof tests allow for precise noting of necessary corrections, but also for judging the shapes of characters based on reflected light (as opposed to the computer screen).

w materiałach źródłowych. Dzięki temu krój dobrze pracuje w tekście zarówno na ekranie, jak i w druku. Cechą wyróżniającą *Antykę Półtawską* na tle innych krojów neoklasycystycznych jest jej ornamentalny charakter. Wynika on najprawdopodobniej z tendencji stylistycznych panujących w projektowaniu graficznym w Polsce w czasie dwudziestolecia międzywojennego. Według rozdziału „O polską czcionkę” (w *Sztuce Typograficznej Młodej Polski* Janusza Sowińskiego) ornamentalny, secesyjny styl był kojarzony z polskim charakterem projektowym. Krytykowany wówczas za zbytnią „swojskość”, miał jednak niewątpliwie wpływ na ostateczny kształt kroju o pierwotnej nazwie *Antykwa Polska*.

Półtawski Nowy otrzymał odświeżony wygląd, jednak nadal czuć w nim wyraźny sentyment do przeszłości. Sprawdzi się dobrze w dłuższym składzie tekstów o historyzującym lub poważnym charakterze oraz wszędzie tam, gdzie chcemy odwołać się do tradycji. Publikowany projekt to pierwszy krok ku stworzeniu nowej, pełnej rodziny krojów, na którą w przyszłości mogą (i powinny) się złożyć warianty optyczne (wersja displayowa), warianty ozdobne oraz dodatkowe skrypty takie jak cyrylica, greka czy hebrajski.

tendencies dominating graphic design in Poland during the interwar period. According to the chapter “O polską czcionkę” (in Janusz Sowiński’s *Sztuka Typograficzna Młodej Polski*) the ornamental, Art Nouveau style was associated with the Polish design character. Criticized at the time for being too “folklore”, it had an unquestionable influence on the final shape of the typeface with the original name *Antykwa Polska* (Polish Roman).

Półtawski Nowy has received a refreshed look, but still gives a feeling of a clear sentiment to the past. It will work well in long compositions of historicizing or serious texts, and wherever we want to refer to tradition. The published project is the first step towards creating a new, complete family of typefaces, which in the future can (and should) consist of optical variants (display version), decorative variants and additional scripts such as Cyrillic, Greek or Hebrew.

Podziękowania

Acknowledgements

Na koniec pragniemy podziękować wszystkim, których zaangażowanie przyczyniło się do powstania i realizacji projektu *Półtawski Nowy*. Podczas badań historycznych nieoceniona była wiedza i wkład Andrzeja Tomaszewskiego oraz Adama Twardocha. Dzięki ich pomocy mogliśmy włączyć do projektu informacje dotyczące wcześniejszych interpretacji *Antykwę Półtawskiego*.

Dziękujemy Bogusławowi Jackowskiemu, śp. Januszowi Nowackiemu i Piotrowi Strzelczykowi z polskiej Grupy Użytkowników Systemu TeX (GUST) za stworzenie pierwszej ogólnodostępnej cyfrowej wersji *Antykwę Półtawskiego* w latach 1999–2000. Adaptacja ta pomogła utrzymać pamięć o kroju Półtawskiego i była dla nas cennym punktem odniesienia. Dziękujemy Bogusławowi Jackowskiemu za udostępnienie kopii rysunków technicznych firmy Monotype, oraz Steve Mattesonowi z firmy Monotype, dzięki któremu kopie te zostały udostępnione stowarzyszeniu GUST w roku 2000.

Niezbędnym jest również wymienienie osoby Duncana Avery, Sallie Morris

We would like to thank everyone whose commitment contributed to the creation and implementation of the *Półtawski Nowy* project. During historical research, the knowledge and contribution of Andrzej Tomaszewski and Adam Twardoch were invaluable. Thanks to their help, we were able to include in the project information on previous interpretations of *Antykwę Półtawskiego*.

We thank Bogusław Jackowski, the late Janusz Nowacki and Piotr Strzelczyk from the Polish TeX Users Group (GUST) for creating the first publicly available digital version of *Antykwę Półtawski* in the years 1999–2000. This adaptation helped to keep the memory of the Półtawski's typeface alive and was a valuable point of reference for us. We thank Bogusław Jackowski for making copies of Monotype's technical drawings available, and Steve Matteson of Monotype for making these copies available to GUST in 2000.

It is also necessary to mention Duncan Avery, Sallie Morris and Inge Clemente, as well as The Type Archive itself, which agreed to become a partner in our

oraz Inge Clemente, jak również samą instytucję Type Archive, która zechciała stać się partnerem w naszym projekcie. Mieliśmy okazję odwiedzić ich siedzibę i przygotować dokumentację niezwyklej artefaktów związanych z produkcją kroju *Poltawski* w firmie Monotype – maszyn produkcyjnych, punc kroju *Poltawski* o numerze 394 i 398, księgi rejestru zamówień składowanych przez polskie drukarnie oraz przede wszystkim zestawu miedzianych płytek wzorniczych służących do przygotowania punc przy użyciu pantografu. Dziękujemy również St Bride Library, drugiemu brytyjskiemu partnerowi z Londynu, który udostępnił nam skany wzornika krojów Monotype zawierające krój *Poltawski 394 i 398*.

Dziękujemy Michałowi Jarocińskiemu za niekończące się pokłady pozytywnej energii przekazywanej nam w trakcie korekt i sugestii projektowych. Dziękujemy Thomasowi Huot-Marchand z Atelier National de Recherche Typographique za cenne uwagi. Dziękujemy Julii Goninie za udostępnienie opracowania projektu *Polanta*. Dziękujemy również osobom, które w niezliczonych rozmowach zainspirowały nas do pracy nad Półtawskim: śp. Leszkowi Bielskiemu, śp. Andrzejowi Heidrichowi, prof. Stanisławowi Wiczorekowi oraz dr. hab. Piotrowi Welkowi.

project. We had the opportunity to visit their headquarters and prepare documentation of unusual artifacts related to the production of the *Poltawski* typeface at Monotype. This included production machines, *Poltawski* typeface number 394 and 398, a registry book of the Polish printing houses orders and, above all, a set of copper pattern plates used to prepare the punches using the pantograph. We would also like to thank St Bride Library, another British partner in London, who provided us with scans of the Monotype type specimens containing the *Poltawski 394* and *398* typefaces.

We would like to thank Michał Jarociński for the endless layers of positive energy passed on to us during corrections and design suggestions. We thank Thomas Huot-Marchand from Atelier National de Recherche Typographique for his valuable comments. We would like to thank Julia Gonina for sharing the development of the *Polanta Serif* project. We also thank those who inspired us to work on *Półtawski* in countless conversations: the late Leszek Bielski, the late Andrzej Heidrich, prof. Stanisław Wiczorek and Piotr Welk, PhD.

Bibliografia

Bibliography

Garztecki Stanisław, *Polskie czcionki Adama Półtawskiego*.
„Zeszyty Prasoznawcze” 1960, nr 2/3, s. 97–108.

Jackowski Bogusław, Nowacki Janusz M., Strzelczyk Piotr, *Antykwa Półtawskiego: a parametrized outline font*, „Biuletyn GUST” 1999, nr 13, s. 11–22.

Muszkowski Jan, *Antykwa polska Adama Półtawskiego*,
Warszawa 1932, Towarzystwo Bibliofilów Polskich.

Nowacki Janusz M., *Piórkiem i Metapostem czyli Antykwa Półtawskiego*, „Biuletyn GUST” 1999, nr 12, s. 49–53.

Sowiński Janusz, *Adam Półtawski. Typograf artysta*, Wrocław 1988, Ossolineum.

Sowiński Janusz, *Sztuka typograficzna Młodej Polski*, Wrocław 1982, Ossolineum.

Sowiński Janusz, *Typografia wytworna w Polsce 1919–1939*, Wrocław 1995, Ossolineum.

Specimens of the type faces, borders, ornaments, rules and other material cast on Monotype Type Composing & Casting Machines, Salfords, Monotype Corp. Ltd. [katalog z kartami z lat 20. i 30. XX w.].

Szydłowska Agata, Misiak Marian, *Paneuropa, Kometa, Hel. Szkice z historii projektowania liter w Polsce*, Kraków 2015, Karakter.

Tomaszewski Andrzej, *Pamiętki po mistrzu Adamie*, „Poligrafika” 2006, nr 3, s. 92–93.

Wojciechowski Stefan, *Adam Półtawski*, [w:] *Słownik pracowników książki polskiej*, Warszawa–Łódź 1972, PWN, s. 711–712.

http://www.gust.org.pl/projects/e-foundry/poltaawski/download/index_html

<https://jmn.pl/typografia/antykwa-poltaawskiego/>

<https://www.jmn.pl/wzornik/index.html>

Wzornik kroju pisma

Type Specimen

Biały Lis
GIERZ

KROJONE BEZCI

Odbitki sporządzone na celofanie,
powinny mieć rozmiar
Do sporządzania celofanów
NADAJE SIĘ MASZYNA PLA
Odbitki celofanowe są
POSYPYWANE PROSZ
Proszek usuwa się z
CELOFANU WATĄ IZ

przyjdę do ciebie niebiesk
PRZYJDĘ DO CIEBIE NIEBI
1234567890 ..-:;!')&

podobasz mi się bardzo jak na
PODOBASZ MI SIĘ BARDZO JAK
1234567890 ..-:;!')&

wróćmy na jeziora na mazurski szlak
WROĆMY NA JEZIORA NA MAZURSKI S
1234567890 ..-:;!')&

powiedz stary gdzieś ty był dziwna minę m
POWIEDZ STARY GDZIEŚ TY BYŁ DZIWNĄ MINĘ M
1234567890 ..-:;!')&

ładnie decy masz kumie je dale takie ładnie decy
ŁADNIE DECY MASZ KUMIE JE DAŁE TAKIE ŁADNIE DECY
1234567890 ..-:;!')&

PROSZĘ CIĘ O
PROSZĘ CIĘ O
1234567890 ..-:;!')&

PROSZĘ CIĘ O
PROSZĘ CIĘ O
1234567890 ..-:;!')&

PROSZĘ CIĘ O
PROSZĘ CIĘ O
1234567890 ..-:;!')&

PROSZĘ CIĘ O
PROSZĘ CIĘ O
1234567890 ..-:;!')&

PROSZĘ CIĘ O
PROSZĘ CIĘ O
1234567890 ..-:;!')&

PROSZĘ CIĘ O
PROSZĘ CIĘ O
1234567890 ..-:;!')&

PROSZĘ CIĘ O
PROSZĘ CIĘ O
1234567890 ..-:;!')&

PROSZĘ CIĘ O
PROSZĘ CIĘ O
1234567890 ..-:;!')&

PROSZĘ CIĘ O
PROSZĘ CIĘ O
1234567890 ..-:;!')&

MONITOR POLSKI

Orędzie Rady Regencyjnej do Narodu Polskiego

Wielka godzina, na którą cały naród polski czekał z upragnieniem, już wybija. Zbliża się pokój a wraz z nim ziszczenie nigdy nieprzedawnionych dążeń narodu polskiego do zupełnej niepodległości. W tej godzinie wola narodu polskiego jest jasna, stanowcza i jednomyślna. ¶ Odczuwając tę wolę i na niej opierając to wezwanie, stajemy na podstawie ogólnych zasad pokojowych, głoszonych przez prezydenta Stanów Zjednoczonych, a obecnie przyjętych przez świat cały, jako podstawa do urządzenia nowego współżycia narodów. ¶ W stosunku do Polski zasady te prowadzą do utworzenia niepodległego państwa, obejmującego wszystkie ziemie polskie, z dostępem do morza, z polityczną i gospodarczą niezawisłością, jako też z terytorjalną nienaruszalnością, co przez traktaty międzynarodowe zagwarantowanem będzie. ¶ Aby ten program ziszczyć, musi naród polski stanąć jako mąż jeden i wyżyć wszystkie siły, by jego wola...

Lata 1829–1831 były dla CHOPINA okresem pierwszej miłości i pierwszych ogromnych sukcesów kompozytorskich. W liście do swojego przyjaciela, Tytusa Woyciechowskiego, Chopin nazywał Konstancję ideałem. Powstały wówczas Koncerty fortepianowe f-moll op. 21 i e-moll op. 11. W lipcu 1829, niezwłocznie po ukończeniu studiów, Fryderyk Chopin wraz z przyjaciółmi wyjechał na wycieczkę do Wiednia. Dzięki Würflowi wszedł w środowisko muzyków. W kärntnerthortheater wystąpił dwukrotnie; grał Wariacje B-dur za pierwszym, a oprócz Wariacji także Rondo la Krakowiak za drugim razem. Odniosły one fenomenalny sukces wśród publiczności. Nawet krytyka mimo zastrzeżeń dotyczących jego gry (mała siła dźwięku) uznała kompozycje... za nowatorskie. Dobre przyjęcie kompozycji na koncertach ułatwiło kontakt z wydawcami: w kwietniu 1830, po raz pierwszy za granicą, wydano drukiem w Austrii, w oficynie Tobiasa Haslingera grane tu już Wariacje op. 2. Lata 1829–1831 były dla chopina okresem pierwszej miłości i pierwszych ogromnych sukcesów kompozytorskich. W liście do swojego przyjaciela, Tytusa Woyciechowskiego, Chopin nazywał Konstancję ideałem. Powstały wówczas Koncerty fortepianowe

f-moll op. 21 i e-moll op. 11. W lipcu 1829, niezwłocznie po ukończeniu studiów, Fryderyk Chopin wraz z przyjaciółmi wyjechał na wycieczkę do Wiednia. Dzięki Würflowi wszedł w środowisko muzyków. W kärntnerthortheater wystąpił dwukrotnie; grał Wariacje B-dur za pierwszym, a oprócz Wariacji także Rondo à la Krakowiak za drugim razem. Odniosły one fenomenalny sukces wśród publiczności. Nawet krytyka mimo zastrzeżeń dotyczących jego gry (mała siła dźwięku) uznała kompozycje... za nowatorskie. Dobre przyjęcie kompozycji na koncertach ułatwiło kontakt z wydawcami: w kwietniu 1830, po raz pierwszy za granicą, wydano drukiem w Austrii, w oficynie Tobiasa Haslingera grane tu już Wariacje op. 2. Lata 1829–1831 były dla CHOPINA okresem pierwszej miłości i pierwszych ogromnych sukcesów kompozytorskich. W liście do swojego przyjaciela, Tytusa Woyciechowskiego, Chopin nazywał Konstancję ideałem. Powstały wówczas Koncerty fortepianowe f-moll op. 21 i e-moll op. 11. W lipcu 1829, niezwłocznie po ukończeniu studiów, Fryderyk Chopin wraz z przyjaciółmi wyjechał na wycieczkę do Wiednia. Dzięki Würflowi wszedł w środowisko muzyków. W kärntnerthortheater wystąpił dwukrotnie; grał Wariacje B-dur za...

PÓŁTAWSKI

Przedwojenny Sznyt

¶ Trzecia Sesja Ogólnego Zgromadzenia ONZ, obradująca w Paryżu, uchwaliła 10 grudnia 1948 roku jednomyślnie *Powszechną Deklarację Praw Człowieka*. Ten dokument ONZ stanowi niewątpliwie jedno z największych i najtrwalszych osiągnięć ONZ. Przetłumaczona na większość języków świata *Powszechna Deklaracja Praw Człowieka* [...].

STAROPOLSKIE

¶ The International Phonetic Alphabet (IPA) is an alphabetic system of phonetic notation based primarily on the Latin alphabet. It was devised by the International Phonetic Association in the late 19th century as a standardized representation of the sounds of spoken language.

11.11.1931 *czy* 11.11.1931

SZCZEBRZESZYŃSKIE

A B C D E F G H I J K L M

N O P Q R S T U V W X Y Z

a b c d e f g h i j k l m

n o p q r s t u v w x y z

A B C D E F G H I J K L M

N O P Q R S T U V W X Y Z

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9

N A G Ł Ó W E K

K S I A Ź K O W E

M E Z A L I A N S

P E N D O L I N O

G R A F I C Z N A

E L E G A N C J A

K A L I G R A F I A

T E L E G R A F

Regular, 16pt Ludzie bez „wczoraj”, ludzie bez „dzisiaj” i ludzie bez „jutra” – tak możnaby podzielić gatunek ludzi na świecie. I nieraz, gdy myślę o rozpowszechnionej obecnie tak szeroko mistycznej teorii o reinkarna-

Regular, 12pt Ludzie bez „wczoraj”, ludzie bez „dzisiaj” i ludzie bez „jutra” – tak możnaby podzielić gatunek ludzi na świecie. I nieraz, gdy myślę o rozpowszechnionej obecnie tak szeroko mistycznej teorii o reinkarnacji sądzę, że człowiek istotnie rodzić się często na tym padole płaczu musi, nie wstydząc się swego „wczoraj” by żyć, pracując w dniu...

Regular, 9pt Ludzie bez „wczoraj”, ludzie bez „dzisiaj” i ludzie bez „jutra” – tak możnaby podzielić gatunek ludzi na świecie. I nieraz, gdy myślę o rozpowszechnionej obecnie tak szeroko mistycznej teorii o reinkarnacji sądzę, że człowiek istotnie rodzić się często na tym padole płaczu musi, nie wstydząc się swego „wczoraj” by żyć, pracując w dniu dzisiejszym, by się jego znowu nie wstydzić jutro. Gdy w ten sposób myślę o dzisiejszej dobie polskiej, zawsze ze smutkiem konstatuje, że reinkarnacja musi być bardzo a bardzo stosowana do Polaków, gdyż poważna część tego narodu jest ludźmi bez wczoraj. Wygląda mi często, że to

bez „wczoraj” tyczy się u Polaków nie tylko historycznego „wczoraj”, Ludzie bez „wczoraj”, ludzie bez „dzisiaj” i ludzie bez „jutra” – tak możnaby podzielić gatunek ludzi na świecie. I nieraz, gdy myślę o rozpowszechnionej obecnie tak szeroko mistycznej teorii o reinkarnacji sądzę, że człowiek istotnie rodzić się często na tym padole płaczu musi, nie wstydząc się swego „wczoraj” by żyć, pracując w dniu dzisiejszym, by się jego znowu nie wstydzić jutro. Gdy w ten sposób myślę o dzisiejszej dobie polskiej, zawsze ze smutkiem konstatuje, że reinkarnacja musi być bardzo a bardzo stosowana do Polaków, gdyż poważna część tego...

Regular, 6pt Ludzie bez „wczoraj”, ludzie bez „dzisiaj” i ludzie bez „jutra” – tak możnaby podzielić gatunek ludzi na świecie. I nieraz, gdy myślę o rozpowszechnionej obecnie tak szeroko mistycznej teorii o reinkarnacji sądzę, że człowiek istotnie rodzić się często na tym padole płaczu musi, nie wstydząc się swego „wczoraj” by żyć, pracując w dniu dzisiejszym, by się jego znowu nie wstydzić jutro. Gdy w ten sposób myślę o dzisiejszej dobie polskiej, zawsze ze smutkiem konstatuje, że reinkarnacja musi być bardzo a bardzo stosowana do Polaków, gdyż poważna część tego narodu jest ludźmi bez wczoraj. Wygląda

mi często, że to bez „wczoraj” tyczy się u Polaków nie tylko historycznego „wczoraj”, mierzonego dłuższymi okresami, lecz nawet najlitalniejszego „wczoraj”, o mierzonego najwyżej tygodniem. A miesiącem mierzyć ludzi wydaje mi się niemożliwym, gdy miesiąc jest już tak ciężkim okresem, że efemeryda duszy polskiego przeciętnego człowieka staje się tak, jak ta „kobieta święta”, co „nic nie pamięta”. Nie pamięta i basta! Biedna Polska! nowoczesny polak reinkarnować się będzie! Boję się trzowliwie, myśląc, że P. O. W. pozbawiona będzie reinkarnacji, za brak pamięci o swem „wczoraj”. Nie chce się bowiem jego wstydzić!

Nie chce i basta! Cieszę się z tego bardzo, lecz powtarzam boję się, że przyczynić się to może do znacznego osłabienia Polski, gdy na nią spadnie deszcz reinkarnacyjny nowoczesnych bez „wczoraj” Polaków, a zabraknie reinkarnacji Polaków z „wczoraj”. Zdaje się jednak, że Bóg Polskę kocha i jest sprawiedliwy. Bo znowu cała Polska stara się, by P. O. W. i jej ludzie byli ludźmi bez jutra. Mają „wczoraj”, wcale ładnie i tego nie wstydzą się wcale, mają Ludzie bez „wczoraj”, ludzie bez „dzisiaj” i ludzie bez „jutra” – tak możnaby podzielić gatunek ludzi na świecie. I nieraz, gdy myślę o rozpowszechnionej obecnie tak szeroko...

Rewgiony
Rewgiony

Regular 96pt – stylistic sets

Rewgiony
Rewgiony

Bold 96pt – stylistic sets



Tadeusz Drozdowski

OSSOLINEUM, WROCŁAW

Antykwa Półtawskiego 1931

OD WCZESNEGO RANKA

Guttenberg był wynalazcą

METODYKI TECHNIK GRAFICZNYCH

Szczebrzeszyńskie Specjały

Odlewnia Idźkowski i S-ka

Rag » *Rag*

Regular & Italic 94pt

Rag » *Rag*

SemiBold & SemiBold Italic 94pt

Rag » *Rag*

Bold & Bold Italic 94 pt

Żukowski i S-ka dokonała pierwszych odlewów czcionek Antyku
Półtawskiego. Profesor napisał tekst z tejże okazji oraz dla wspar
a typograficznego przedsięwzięcia uznawanego przez fachow
ów za wydarzenie wielce znaczące. Esej przedstawiający now
rój czcionek oraz sylwetkę artysty i nieustrudzonego pedagoga
zakał się najpierw w szóstym zeszycie czasopisma „Grafika”, a ro
óźniej w formie książeczki, którą wydano w dwustu egzempla
zach nakładem warszawskiego Towarzystwa Bibliofilów i dru
owano w Szkole Przemysłu Graficznego w układzie typograficz
ym Półtawskiego. Książeczkę ilustrują teksty złożone Antyku
Półtawskiego wielkości dziesięciu punktów Didota. Właśnie ga
nondowe czcionki wyprodukowano w giserni w pierwszej ko
ejności. Projekt antykwy nowego kroju został ukończony w 192
roku, ale przygotowanie matryc dla trzech odmian: zwykłej, pół
rubej i pochyłej w dziesięciu punktacjach trwało blisko trzy lata
W 1931 roku kierowana przez Tadeusza Drozdowskiego gisernia J
y i S-ka dokonała pierwszych odlewów czcionek Antyku

Manicule

Linning Figures

Small Caps

Superscript

Old Style Figures

✎ Pamiętajmy jednak, w jakich warunkach historycznych powstawała Antykwa Półtawskiego. Toczyła się żywa dyskusja o polskiej czcionce, głównie na łamach „Grafiki Polskiej”, miesięcznika ukazującego się w latach 1921–1928. Uczestniczyły w niej osoby znane w środowisku, m.in.: redaktor i wydawca Lucjan Bogusławski, drukarz Antoni Burkot, litograf i chemigraf Józef Fleck, grafik i pedagog Ludwik Gardowski, legionista Stanisław Goliński, doświadczony carskim zesłaniem drukarz i autor podręczników Roman Mathia, Adam Półtawski, artysta introligator Jan Recmanik, wykładowca ASP Witold Rożen, malarz i scenograf Franciszek Siedlecki, drukarz i wiceminister skarbu Edmund Statkiewicz, a także praktyk i teoretyk drukarstwa Leonard Szafranski¹². Jednocześnie trwał swoisty wyścig, kto taką polską czcionkę zaprojektuje i wykona. Brali w nim udział głównie trzech uczestnicy: początkowo Ludwik Gardowski wspólnie z Adamem Półtawskim oraz osobno Stanisław Jeżyński. Gardowski po pewnym czasie wycofał się z prac literniczych i podjął projektowanie ornamentu typograficznego, zresztą z pozytywnym skutkiem. Natomiast czcionki Antyki Jeżyńskiego odlano w giserni projektanta najpóźniej w 1929 roku, czyli przed Antyką Półtawskiego z giserni Idźkowski i S-ka. Jednak pismo Stanisława Jeżyńskiego, podobnie z resztą jak odlany w jego giserni późniejszy krój Militari.

wsparcie językowe » wspårćîè jężŷkówē » language support

Ɓ Ƨ Ỳ Ů Œ Ț Ɔ Æ Ƣ Ƨ ȳ ů œ ƞ Ʈ æ

Basic set of diacritics marks

23.03.1928

»

23.03.1923

Oldstyle Figures

biało-czerwona

»

BIAŁO-CZERWONA

Small Caps

12345 1/2 5/8 7/8

»

12345 ½ ⅝ ⅞

Fractions

% ^ * () [] { } / < >

∅ − ∞ ≈ ≠ ≤ ≥ ◇

∂ ∏ ∑ √ ∫

Symbols

HO-N 25^{3a} = X^{2b}

H₂SO₄ + Na₂SO₃

Superscript & Subscript

RKagywv

»

RKaggywu

Stylistic Alternates

☞ ☜ ✚ ✚
↔ ↗ ↘ ↙ ↘ ↗ ↘ ↗
♪ ♪ ♫ ♫

Hands & Arrows Set

0123456789

»

0123456789

Tabular Lining

☞ **Polish** Trzecia Sesja Ogólnego Zgromadzenia ONZ, obradująca w Paryżu, uchwaliła 10 grudnia 1948 roku jednomyślnie Powszechną Deklarację Praw Człowieka. Dokument ten stanowi niewątpliwie jedno z największych i najtrwalszych osiągnięć ONZ. Przetłumaczona na większość języków świata Powszechna Deklaracja Praw Człowieka zbiera oraz porządkuje osiągnięcia i postulaty człowieka, który od wielu setek lat toczy nie skończoną jeszcze walkę o pokój... ☞ **Dannish** Den 10. december 1948 vedtog og offentliggjorde FNs tredje generalforsamling Verdenserklæringen om Menneskerettighederne. Erklæringen blev vedtaget med 48 landes ja-stemmer Ingen lande stemte imod. 8 lande afstod. Umiddelbart efter denne historiske begivenhed hens-tillede generalforsamlingen til alle medlemslande, at de offentliggjorde erklæringens fulde tekst. De skulle desuden “foranstalte, at den bliver omdelt, fremlagt, læst og forklaret... ☞ **Dutch** Overwegende, dat erkenning van de inherente waardigheid en van de gelijke en onvervreemdbare rechten van alle leden van de mensengemeenschap grondslag is voor de vrijheid, gerechtigheid en vrede in de wereld; Overwegende, dat terzijdestelling van en minachting voor de rechten van de mens geleid hebben tot barbaarse handelingen, die het geweten van de mensheid geweld hebben aangedaan en dat de komst van een wereld, waarin de mensen... ☞ **English** Whereas recognition of the inherent dignity and of the equal and inalienable rights of all members of the human family is the foundation of freedom, justice and peace in the world, Whereas disregard and contempt for human rights have resulted in barbarous acts which have outraged the conscience of mankind, and the advent of a world in which human beings shall enjoy freedom of speech and belief and freedom from fear and want has been... ☞ **Finnish** Yhdistyneiden kansakuntien kolmas yleiskokous hyväksyi ja julkisti ihmisoikeuksien yleismaailmallisen julistuksen joulukuun 10. päivänä 1948. Julistuksen hyväksymisen puolesta äänesti 48 maata. Mikään maa ei äänestänyt vastaan. Kahdeksan maata pidättyi äänestämästä. Välttömästi tämän historiallisen tapahtuman jälkeen yleiskokous kehotti kaikkia jäsenmaita julkaisemaan julistuksen tekstin. Niitä pyydettiin levittämään ja tekemään sitä tunnetuksi... ☞ **French** Considérant que la reconnaissance de la dignité inhérente à tous les membres de la famille humaine et de leurs droits égaux et inaliénables constitue le fondement de la liberté, de la justice et de la paix dans le monde, Considérant que la méconnaissance et le mépris des droits de l'homme ont conduit à des actes de barbarie qui révoltent la conscience de l'humanité et que l'avènement d'un monde où les êtres humains seront libres de parler et de croire... ☞ **German** Da die Anerkennung der angeborenen Würde und der gleichen und unveräußerlichen Rechte aller Mitglieder der Gemeinschaft der Menschen die Grundlage von Freiheit, Gerechtigkeit und Frieden in der Welt bildet, da die Nichtanerkennung und Verachtung der Menschenrechte zu Akten der Barbarei geführt haben, die das Gewissen der Menschheit mit Empörung erfüllen, und da verkündet worden ist, daß einer Welt, in der die Menschen...

PÓŁTAWSKI NOWY

Autorzy projektu:

Mateusz Machalski, Borys Kosmynka, Ania Wieluńska

Wsparcie merytoryczne:

Andrzej Tomaszewski, Adam Twardoch

Spacing & kerning:

Igino Marini (iKern)

Koordynacja projektu:

Kasia Lisowska-Byster (Fundacja Wspierania Twórczości, Kultury i Sztuki „NOWOLIPKI”)

Zdjęcia:

Inge Clemente, Bogusław Jackowski, Borys Kosmynka, Andrzej Tomaszewski

Wydawca:

Machalski.wtf

Projekt graficzny, skład i przygotowanie do druku:

Ania Wieluńska, Borys Kosmynka, Mateusz Machalski

Korekta redakcyjna:

Agnieszka Gasińska

Tłumaczenie:

Borys Kosmynka

Druk i oprawa:

Drukarnia Klimiuk

Partenrzy Projektu:

The Type Archive, London (Sallie Morris, Duncan Avery, Inge Clemente), St. Bride Library

Wydrukowano na papierze: Keaykolour – Sequoia & Amber Graphic 150 gr

Nakład: 1500 sztuk

Złożono krojem: PÓŁTAWSKI NOWY

ISBN: 978-83-949587-9-4

**Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.**

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury, Dziedzictwa Narodowego i Sportu