

EWA REPUCHO

ORCID: 0000-0001-7532-8244

Uniwersytet Wrocławski

ANDRZEJ TOMASZEWSKI WOBEC „NAJAZDU BARBARZYŃCÓW” I UPADKU ESTETYKI POLSKIEJ KSIĄŻKI (1989–2000)

Kryzys polskiego edytorstwa po 1989 roku. Sylwetka Andrzeja Tomaszewskiego i jego osiągnięcia na polu typografii. Jego publikacje dotyczące sytuacji polskiego edytorstwa. Działalność wydawnicza i organizacyjna. Własne projekty typograficzne.

SŁOWA KLUCZOWE: typografia, estetyka książki, projektowanie graficzne, rynek wydawniczy, Andrzej Tomaszewski

1. „NAJAZD BARBARZYŃCÓW” I JEGO SKUTKI

1.1. IGNORANCI W NATARCIU

Rok 1989 przyniósł w Polsce głębokie zmiany polityczne i gospodarcze. Wpłynęły one w sposób radykalny na rynek książki. Został uwolniony spod monopolu państwa, co skutkowało masowym powstawaniem prywatnych wydawnictw opartych na polskim lub zagranicznym kapitale. Książka stała się towarem, przedmiotem handlu, a wydawcą mógł zostać właściwie każdy, kto tylko zarejestrował działalność gospodarczą. Na rynku nieustannie pojawiały się nowe firmy publikujące kilka tytułów, po czym znikwały bez śladu (Bańkowska-Bober, 1994, s. 26–28). Rynek książki stał się rozdrobniony, chwiejny i chronicznie niedoinwestowany.

Jednocześnie rozpoczęła się rewolucja w dziedzinie projektowania i druku publikacji (prepress, press i postpress). Zniesienie embarga strategicznego, które dotąd stosowały Stany Zjednoczone i inne państwa zrzeszone w Coordinating

Committee for Multilateral Export Controls (CoCom — Komitet Koordynacyjny Wielostronnej Kontroli Eksportu) wobec Polski jako państwa komunistycznego, spowodowało wejście technologii DTP (ang. *desktop publishing* — publikowanie zza biurka) na polski rynek i komputeryzację procesów poligraficzno-wydawniczych. Te wszystkie zmiany, bez wątpienia ważne i potrzebne, przyczyniły się jednak do chaosu i upadku kultury edytorskiej. Amerykański typograf James Felici rewolucję DTP określił mianem najazdu barbarzyńców (Felici, 2006, s. 18), co dość obrazowo oddaje sytuację zaistniałą także w Polsce. Książki zaczęli bowiem wydawać ludzie przypadkowi, technicznie i intelektualnie nieprzygotowani (Tomaszewski, 2006a, s. 11).

Rewolucja techniczna wpłynęła na zmiany dotychczasowego cyklu wydawniczego. Przygotowanie publikacji do druku nie odbywało się już w drukarni. Czynności wydawnicze przenoszono stopniowo do nowo powstałych studiów DTP lub wydawnictw. Drukarnie likwidowały działy zajmujące się składem lub reprodukcją i zwalniały zajmujących się tym fachowców (Tomaszewski, 2006b, s. 11). Jednocześnie zaczęły pojawiać się nieznane wcześniej zawody pracowników prepress, takie jak operator programów graficznych i składu (DTP), skanerzysta, operator naświetlarek, grafik komputerowy, fotoedytor itp. Nabór pracowników do wymienionych zawodów przebiegał, niestety, różnymi drogami. Zazwyczaj wystarczyło wykazać się powierzchowną znajomością oprogramowania DTP i dobrą prywatną znajomością z wydawcą. Sprawność manipulacji funkcjami programów edytorskich była ważniejsza niż rzeczywista wiedza wydawniczo-poligraficzna (Tomaszewski, 2006b, s. 14). W branży pojawiło się wiele osób przypadkowych, bez odpowiedniego wykształcenia, nieznających nawet podstawowych zasad składu. Ówczesną sytuację obrazują słowa Tomasza Kuczborskiego, grafika i właściciela Studia Q, który na łamach „Wydawcy” w rozmowie z Andrzejem Palaczem i Tadeuszem Lewandowskim podkreślał, że filozofią DTP jest „zapręgnięcie do pracy »człowieka z ulicy«, który umie znacznie mniej, więc też jego praca jest znacznie tańsza” (Kuczborski, Lewandowski, 1994, s. 10). Kuczborski wskazywał też na niespotykane dotychczas możliwości programów graficznych, między innymi CorelDRAW, powodujących najpierw na świecie, a potem w Polsce rewolucję, dzięki której „ogromna liczba młodych ludzi z dnia na dzień stała się grafikami” (Kuczborski, Lewandowski, 1994, s. 12).

Wypracowane przez lata standardy edytorstwa przestały obowiązywać, liczył się przede wszystkim zysk. W projektowaniu publikacji nastąpił chaos, masowo kopiowano tanie, kiczowate rozwiązania zachodnie. Oficynami wydawniczymi kierowały osoby, którym kultura edytorska była całkowicie obca, a wręcz obojętna. Traktowały książki jak każdy inny towar handlowy. W wydawnictwach szerzyły się amoralne działania polegające na manipulowaniu prawami autorskimi, obcinaniu kosztów i przepuszczaniu błędów, jeśli w ten sposób można było co nie-

co oszczędzić. Nie szanowano pracy grafików i nie dbano o formę typograficzną publikacji. Nagminnie przekazywano do łamania teksty nie do końca zredagowane, będące jeszcze w stadium opracowania redakcyjnego. Standardem było także kierowanie do łamania tekstów najeżonych błędami składu, co z kolei wynikało z braku umiejętności obsługi edytorów tekstowych przez autorów i redaktorów, a także z przejmowanych niewłaściwych nawyków utrwalonych podczas pisania na maszynie (zbędne spacje i entery, pomyłki w stosowaniu dywizów i półpauz itp.) (Tomaszewski, 2006c, s. 49).

Ówczesną sytuację wnikliwie obserwował Andrzej Tomaszewski — typograf, projektant, redaktor, drukarz, publicysta oraz wykładowca zatroskany o jakość polskiej książki. Swoimi spostrzeżeniami dzielił się między innymi w licznych artykułach zamieszczanych na łamach czasopism branżowych (Lewandowski, Palacz, 1995). W latach 1989–2000 opublikował około 90 tekstów, które tworzą podstawę źródłową niniejszego artykułu. Wyłania się z nich rzeczowa analiza ówczesnego rynku książki oraz zaistniałych problemów. Tomaszewski daje się w nich poznać nie tylko jako dojrzały obserwator, lecz także nauczyciel broniący tradycyjnych wartości, „strażnik pieczęci” — jak mawiał pionier komputerowej grafiki wydawniczej Stefan Szczypka. Przeciwdziałał komercjalizacji i niszczeniu dobrych praktyk w polskim projektowaniu, z jednej strony popularyzując wiedzę na temat typografii i dziejów książki, a z drugiej osławiając czytelników z nowoczesną technologią, angażując się między innymi w polonizację fontów jako podstawowego budulca publikacji, a także projektując wzorcowe edycje.

Andrzej Tomaszewski jest autorem około trzystu artykułów o szeroko pojętej tematyce edytorskiej oraz kilku książek, które stanowią dziś nieocenioną pomoc w kształceniu studentów kierunków edytorskich oraz projektowych. Powszechnie znany jest chociażby jego *Leksykon pism drukarskich* z 1996 roku¹ czy *Architektura książki dla wydawców, redaktorów, poligrafów, grafików, autorów, księgoznawców i bibliofilów* (Warszawa 2018). Od lat aktywnie angażuje się działania warszawskiego środowiska wydawniczego. Był między innymi członkiem kolegiów redakcyjnych i stałym współpracownikiem czasopism: „Pro Typo”, „Litera”, „Macword”, „Poligrafika”, „Wydawca”, „Wiadomości Księgarskie”, „Gutenberg”, „Acta Poligraphica” i inych oraz jurorem licznych konkursów wydawniczych, poligraficznych i graficznych. Od 1981 roku jest członkiem Polskiego Towarzystwa Wydawców Książek (PTWK), działając obecnie w jego Zarządzie, a od 1994 wiceprezesem Polskiej Grupy Użytkowników Systemu TeX, należy także do Stowarzyszenia Księgarzy Polskich (Lewandowski, 1996).

Jest również uznanym projektantem książek. W jego portfolio znajduje się ponad 280 edycji dla około 40 wydawców, między innymi Biblioteki Narodowej,

¹ Zob. Bibliografia podmiotowa Andrzeja Tomaszewskiego 1989–2000 na końcu artykułu.

PIW-u, WNT, oficyn Krupski i S-ka, Trio oraz Wydawnictwa Naukowego UAM i UMK. Dorobek typografa spotyka się z bardzo dużym uznaniem, o czym świadczą chociażby wystawy indywidualne, które odbyły się w Krakowie, we Wrocławiu, w Warszawie, Katowicach, Gdańsku i Bachotku koło Brodnicy w latach 2008–2009 i 2018–2019.

Za działalność otrzymał wiele nagród i odznaczeń, między innymi Honorową Odznakę Polskiego Towarzystwa Wydawców Książek (2005), Złotą Odznakę Honorową Stowarzyszenia Księgarzy Polskich (2006), odznaczenie Rady m.st. Warszawy „Zasłużony dla Warszawy” (2008), odznaczenia Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego „Zasłużony dla Kultury Polskiej” (2008) i srebrny medal „Zasłużony Kulturze »Gloria Artis«” (2012), medal „Zasłużony dla Polskiej Poligrafii” przyznany przez Polską Izbę Druku (2013) oraz Srebrny Krzyż Zasługi otrzymany od Prezydenta RP (2013).

Tomaszewskiego wyróżnia nie tylko wiedza, lecz także ogromne doświadczenie. Sam o sobie pisze:

Należę do pokolenia, które w profesji drukarsko-wydawniczej przebrnęło przez głębokie zmiany technologiczne: od ołowianej czcionki i tzw. składu gorącego, poprzez fotoskład, aż do komputerowego przygotowania publikacji i drukowania cyfrowego. Na moich oczach znikwały i pojawiały się nowe sposoby składania, reprodukcji, sporządzania form drukowych. Powstawały wcześniej niezbrane profesje związane z drukarstwem, przygotowaniem do druku oraz techniką wydawniczą. Znikwały także duże — zdawałoby się niezmiennie — działy technologiczne drukarni. Kto dzisiaj wie, jak wyglądały i funkcjonowały: zecernia ręczna czy monotypowa, stereotypia, fotografia reprodukcyjna, chemigrafia albo kopia offsetowa? Zmieniały się więc narzędzia pracy, postaci materiałów wydawniczych, techniki redakcyjne, instytucje i... ludzie. Jedno pozostawało niezmiennie — papier. Zadrukowane stronicie książek i czasopism, arkusze i karteczki akcydensów, fiszki i świstki notatek, zeszyty, makiety, fotografie, maszynopisy i wydruki komputerowe były niezmiennie moim żywiołem (Tomaszewski, 2019b, s. 7).

1.2. STRACH PRZED PIEKIELNĄ MACHINĄ

Andrzej Tomaszewski, obserwując trudną sytuację na polskim rynku książki po 1989 roku, daleki był od wyciągania jednostronnych wniosków. Zauważył (2006b, s. 14), że kryzys związany z wprowadzeniem DTP był po części winą samych wydawców, którzy „w przeważającej większości przegapili moment wejścia komputerów do techniki wydawniczej”. Nie interesowano się wystarczająco nowinkami technologicznymi i nie organizowano w tym zakresie szkoleń. Co więcej, pracujący starymi metodami redaktorzy nierzadko byli „najeżeni” do elektronicznych technik edytorskich. Komputer jawił im się jako piekielna maszyna podważająca sens dotychczasowych metod pracy (Tomaszewski, 2006e, s. 92). Tymczasem, co podkreślał jako publicysta, ignorowanie nowości, pielęgnowanie własnych „blokad psychicznych” zepchnęło wielu na margines działalności projektowej, a następnie wywoływało frustrację i żal (Tomaszewski, 2006e, s. 92).

Sam jestem dobrym przykładem człowieka początkowo borykającego się z komputerowym kompleksem — pisał Tomaszewski. — Na przełomie lat 80. i 90. właściwie czułem, co się święci. Nie miałem jednak wystarczającej motywacji ani chęci, aby przyjrzeć się z bliska technikom DTP. Wymyślałem sobie różne usprawiedliwienia, a to, że nie mam pieniędzy na komputer, a to, że programy są po angielsku, a to, że jestem humanistą i nie znam się na jakiejś odczłowieczonej elektronice. Wszystko to okazało się kompletną bzdurą (Tomaszewski, 2006b, s. 17).

Przełomem dla typografa był udział w zorganizowanych w 1992 roku targach poligraficznych w Paryżu, na których jedno z najważniejszych stoisk należało do firmy Apple Computer, prezentującej najnowsze osiągnięcia w dziedzinie prepress. Poza tym nowinki z zakresu DTP przedstawiało ponad sto firm! Do tradycyjnego specjalisty, jakim był jeszcze ciągle Tomaszewski, dotarło wówczas, że przed komputeryzacją nie ma już ucieczki i jest to przyszłość wydawców i projektantów publikacji (Tomaszewski, 1992b, s. 46–49).

1.3. MIERNOTA TYPOGRAFICZNA

Widocznym skutkiem zaistniałych przemian była powszechna miernota polskiej produkcji wydawniczej. W szacie graficznej zdecydowanej większości książek odbijał się jak w zwierciadle brak fachowości, źle pojęta oszczędność i ślepe naśladownictwo rozwiązań stosowanych na Zachodzie. Andrzej Tomaszewski narzekał, że zakorzeniły się głęboko metody pracy edytorskiej, w których: „prym wiodą ignorancja, niekompetencja oraz błędnie pojęta oszczędność — sprawiające, że w efekcie produkowana jest nie książka, lecz bubel” (Tomaszewski, 2002c, s. 47). Lekceważono podstawowe potrzeby czytelników w zakresie składu tekstu, starając się na przykład zmieścić jak najwięcej znaków na stronie. W tym celu zmniejszano stopień pisma do granic czytelności, a także — co nie było wcześniej realne, a co umożliwiły programy komputerowe — zwięźano światła międzyliterowe oraz same litery nawet do 80% ich szerokości, uzyskując w ten sposób skład oszczędny, ale bardzo ciasny, często nierówny i nieprzyjemny dla oka.

Książki, które pojawiały się na półkach księgarskich, raziły nietrafnością rozwiązań poligraficznych, przeładownością i chaosem. „Książki [...] wyglądają fatalnie, jakieś szalone pomysły z czcionkami, brak gustu i smaku, lekceważenie albo wręcz nieświadomość użytkowej funkcji publikacji” (Janowska-Woźniak, Tomaszewski, 2009, s. 5). Iwona Ruczka na łamach wydawanego pod redakcją Tomaszewskiego czasopisma „Pro Typo” (1991, s. 49) narzekała, że użytkownicy systemów DTP bez umiaru szafują ozdobnikami. Strony tytułowe i wnętrza publikacji przepełniają elementy graficzne różnego typu, które zamiast zdobić, w rzeczywistości szpecą. Podkreślała, że działania te są skutkiem nieznamomości szeroko pojętej kultury druku. Problemem była także zbyt niska rozdzielczość zdjęć przekazywanych do druku, między innymi pobieranych z sieci (jeśli nie były to publikacje wydawane na zachodnich licencjach). Nagminnym zjawiskiem było ocenianie jakości

technicznej ilustracji przez autorów wyłącznie przez pryzmat ostrości widzianej na ekranie monitora.

2. W OBRONIE TYPOGRAFII

Wobec powszechnego upadku estetyki polskiej książki misją Tomaszewskiego stały się starania o zwiększenie jej jakości. Analizując bogaty dorobek typografa z lat 1989–2000, można wskazać kilka najważniejszych obszarów aktywności, do których należą: działalność publicystyczna, wydawnicza i organizacyjna, prace nad polonizacją zachodnich fontów oraz projektowanie pięknych, wzorcowych edycji. Warto przyjrzeć się im z bliska.

2.1. PIÓRO W KONTRNATARCIU

Tomaszewski był bardzo aktywnym publicystą. Jego artykuły pojawiały się na łamach licznych branżowych czasopism: „Pro Typo”, „Macword”, „Poligrafika”, „Wydawca”, „Wiadomości Księgarskie”, „Gutenberg”, występował także w radiu. Działania te były bardzo potrzebne, ponieważ rewolucja poligraficzna przyniosła jeszcze jeden istotny problem — brak literatury fachowej. Wydawcy dysponowali niejednokrotnie wysokiej klasy sprzętem i oprogramowaniem, ale nie mieli skąd czerpać wiedzy o tym, jak tego sprzętu używać, aby tworzone za jego pomocą publikacje miały odpowiednią jakość (Ruczka, 1991, s. 50). Dotychczasowe podręczniki straciły bowiem na aktualności. Typograf starał się tę lukę wypełnić.

Ukazywał współczesną działalność wydawniczą w szerokim kontekście dziejowym, zwracając uwagę na istotny dla praktyki edytorskiej dorobek poprzednich pokoleń. Podkreślał, że niezależnie od najnowszych zdobyczy technologicznych nadal pozostajemy w „Galaktyce Gutenberga”. Zmieniają się narzędzia, skraca się czas pracy, ale cel wciąż jest taki sam — dostarczenie czytelnikowi wartościowego tekstu w wygodnej dla niego formie. Fascynowały go powiązania między tradycyjnym drukarstwem a współczesnymi systemami komputerowymi. Doskonale widać tę fascynację we fragmencie relacji z pobytu w Muzeum Gutenberga w Moguncji i firmie Linotype-Hell we Frankfurcie. Pisał wówczas:

Pół godziny później znalazłem się we Frankfurcie w Linotype-Hell wśród najnowocześniejszych urządzeń: komputerów, skanerów, kopiarek, naświetlarek, densytometrów i innych narzędzi pracy współczesnego wydawcy i drukarza. Jednak w tamtej niemal futurystycznej scenarii [...] było coś z ducha Muzeum Gutenberga. Owo coś, to dbałość o najdrobniejszy detal drukarskiej i wydawniczej pracy, [...] poczucie szacunku dla zadrukowanej karty papieru, do wykonania której przygotowano te wszystkie imponujące urządzenia (Tomaszewski, 2006d, s. 61).

Typograf starał się zainteresować swoich czytelników historią druku i technik drukarskich, wskazywał na znaczenie estetyki w projektowaniu publikacji,

a także prezentował dorobek wybitnych twórców dawnych i współczesnych (Tomaszewski, 1991a, s. 32–36). Podkreślał, jak istotna jest konieczność respektowania utrwalonych tradycją zasad edytorskich, gdyż mają one głębokie uzasadnienie w wielowiekowej praktyce wydawniczej — książki lepiej zaprojektowane są po prostu bardziej funkcjonalne, wygodne dla czytelnika.

Tomaszewski był niekwestionowanym autorytetem w dziedzinie pisma. Najważniejszym jego osiągnięciem na tym polu był wzmiankowany już *Leksykon pism drukarskich*. Publikacja dotyczyła wszelkich pism utrwalanych na czcionkach, matrycach, fotomatrycach, fontach i innych nośnikach. Problematykę ukazał w kontekście historycznym, technicznym, technologicznym oraz estetycznym. Książka ta na stałe wpisała się do kanonu lektur podstawowych polecanych studentom rozmaitych kierunków edytorskich i projektowych. Zajmująca się edytorstwem dawnej książki Klaudia Socha (2013, s. 54) zauważyła, że mimo zmian, jakie zaszły w technologii, pozycja ta ciągle może być przydatna, zwłaszcza w częściach dotyczących klasyfikacji i charakterystyki pism. „Leksykon zawiera także wiele terminów typograficznych, które nie utraciły do dziś nic ze swej aktualności, a nawet mogą być przydatne w opisie typografii nowych mediów” — podkreśliła badaczka.

Pismo, będące podstawowym środkiem wyrazu w typografii, stało się także przedmiotem licznych artykułów. Chętnie odwoływał się do przeszłości, wskazując, że tradycja jest fundamentem współczesnych rozwiązań w zakresie projektowania komputerowych fontów, które „kryją w sobie pamięć o rzymskiej majuskułce, kształtach pism średniowiecza, czcionkach renesansowych kaszt itp.” (Tomaszewski, 1994a, s. 40). Prezentował fonty komputerowe pism historycznych lub ich adaptacji, wskazując na ponadczasowy charakter krojów. Przede wszystkim jednak podkreślał znaczenie jakości pism drukarskich i komputerowych jako tworzywa formy i treści publikacji. Z jego inicjatywy od 1993 roku w „Wydawcy” przez dziesięć lat ukazywały się wkładki prezentujące wybrane kroje pism. Oprócz historycznych proveniencji pokazywał, w jakich domach typograficznych i na jakich nośnikach można je nabyć lub zdobyć.

Tomaszewski oswajał czytelników z najnowszymi zdobyczami techniki — starał się „ugłaskać najeżonych” i „przekonać nieprzekonanych” do programów edytorskich. Razem z Jackiem Hamerlińskim w 1995 roku napisał do „Wydawcy” cykl polemicznych artykułów „Dlaczego macintosh?” (Hamerliński, Tomaszewski, 1995, s. 34–36; 1996, s. 44–45). Zachęcał do korzystania z wybranych edytorów, prezentując krok po kroku ich możliwości i funkcje. Tłumaczył, że programy są tak skonstruowane, że można wykorzystywać na początku najprostsze narzędzia i przechodzić stopniowo do coraz bardziej skomplikowanych rozwiązań. Namawiał do pracy w nowej spolszczonej wersji programu QuarkXPress 3.2., która pojawiła się na rynku za sprawą warszawskiej firmy

Sad, dystrybutora komputerów Macintosh (Tomaszewski, 1994b, s. 58) i programu Adobe Illustrator (Tomaszewski, 1992a, s. 13). Podkreślał, że programy komputerowe zdejmują właściwie cały ciężar pracy z barków drukarzy, którzy nie muszą już zmagać się ze sztywnością czcionek i szlifować metalu.

2.2. ZMAGANIA WYDAWNICZE I ORGANIZACYJNE

Pod koniec 1990 roku Tomaszewski założył wydawnictwo ProLibris, które miało być głównie wydawcą kwartalnika „ProTypo”, periodyku poświęconego problematyce pism drukarskich, typografii i estetyce druku (Tomaszewski, 2019a, s. 41–54). Pismo było niejako kontynuacją publikowanej przez jego ojca Romana w latach 1966–1978 „Litery” (Marek-Łucka, Tomaszewski, 2020). Zapowiadało się doskonale — wydawcy udało się pozyskać wybitnych zagranicznych autorów, będących autorytetami w dziedzinie typografii, między innymi Maxa Caflischa, Adriana Frutigera, Petera Karowa i Josta Hochulego. Także wśród polskich autorów znaleźli się wybitni specjaliści: Szymon Bojko, Grażyna Lange, Stefan Szczypka czy Roman Tomaszewski. Tematyka artykułów dotyczyła szeroko pojętej estetyki druku w perspektywie dawnej i współczesnej, a także zagadnień związanych z DTP. W środku każdego numeru umieszczano ośmiostronicową wkładkę prezentującą wybrany krój pisma, której celem było uwrażliwienie odbiorców na konieczność urozmaicenia palety stosowanych fontów. Warto przypomnieć, że w tym zakresie panowała ogromna monotonia — większość produkcji wydawniczej w tamtych latach składana była niemal wyłącznie dwoma krojami: Timesem i Arialem.

Redakcja nie chciała jednak ograniczać się wyłącznie do wydawania periodyku. Planowano szerzyć wiedzę na temat zdrowych praktyk edytorskich także na seminariach i wykładach. W 1992 roku, w Instytucie Wzornictwa Przemysłowego, „Pro Typo” we współpracy z polską sekcją ATypI (fr. Association Typographique Internationale — Międzynarodowe Stowarzyszenie Typograficzne) zorganizowało wykłady i warsztaty pod hasłem „Rozgardiasz a ład typograficzny” (Tomaszewski, 1992c, s. 68–71). W ich trakcie omawiano podstawowe problemy współczesnej polskiej typografii oraz potrzeby i kierunki działania w zakresie jej rozwoju. Podczas seminarium: „pokazano wiele przykładów dobrej i złej roboty edytorskiej, drukarskiej, graficznej i dyskutowano przy tym o problemach technicznych i przygotowaniu zawodowym, które warunkują obecny stan krajowej produkcji wydawniczej” (Tomaszewski, 1992c, s. 68). Potrzeba organizowania spotkań tego rodzaju była ogromna. Niemniej jednak frekwencja na seminarium nie dopisała, w szkoleniu wzięło udział zaledwie dwadzieścia osób. Świadomość konieczności podnoszenia własnych kompetencji wśród większości wydawców była najwidoczniej znikoma.

Z tych samych powodów „Pro Typo” nie utrzymało się na rynku. Niemal od początku czasopismo borykało się z poważnymi problemami finansowymi. Miało zaledwie 450 zadeklarowanych odbiorców, a wpływy z prenumeraty nie pozwalały nawet zbilansować kosztów wydawania. Tomaszewski z żalem podsumowywał:

Nadzieje redakcji na pomyślny rozwój inicjatywy opierały się na logicznych (zdawałoby się) przesłankach. W ostatnim czasie powstało bowiem w Polsce około 2500 wydawnictw różnego rodzaju, ukazuje się około 3000 czasopism, działa przeszło 2000 drukarni, a grupa profesjonalnych grafików-projektantów liczy kilka tysięcy osób. Dodając do tego studentów i uczniów szkół artystycznych i poligraficznych, można było przypuszczać, że 1–2 tysiące osób czy instytucji zaprenumeruje stosunkowo tanie pismo zawodowe. Tak się jednak nie stało. „Literę” w latach 70. prenumerowało 2000 osób (Tomaszewski, 2019a, s. 46).

Pismo przestało się ukazywać po wydaniu zaledwie pięciu numerów: dwóch w 1991 i trzech w 1992 roku.

Na początku lat dziewięćdziesiątych w Polsce pojawiło się zainteresowanie systemem TeX, stworzonym w Stanach Zjednoczonych na Uniwersytecie Stanforda przez profesora Donalda E. Knutha. Pomysł systemu powstał w 1978 roku, po tym jak otrzymał on z drukarni drugie wydanie swojej słynnej książki *The Art of Computer Programming*, złożone w innowacyjny wówczas sposób — na komputerze (Tadeusiewicz, 2023). Marna jakość estetyczna publikacji tak rozczerowała autora, że postanowił wziąć sprawy w swoje ręce i opracować lepsze narzędzie edytorskie. W wyniku wieloletniej pracy powstał system składania, w którym formatowanie tekstu odbywało się z zastosowaniem wbudowanego języka programowania i odpowiednich komend. Zaletą TeX-a była precyzja, która wpływała na możliwość uzyskania wysokiej jakości składu, tworzenie publikacji o skomplikowanej strukturze, zawierającej wzory matematyczne, tabele czy notacje muzyczne. Poza tym był to program bezpłatny, tworzony w ramach idei wolnego oprogramowania i rozpowszechniany na licencji typu *open source*. Początkowo jednak jego interfejs nie był oparty na systemie WYSIWYG (ang. *what you see is what you get* — widzisz to, co otrzymasz), co dla niektórych było sporą trudnością w posługiwaniu się nim.

W 1992 roku powstała Polska Grupa Użytkowników Systemu TeX (GUST), a jej celem statutowym było upowszechnianie systemów komputerowego składu tekstu TeX i graficznego oprogramowania Metapost oraz Metafont, a także związanego z nimi środowiska komputerowego. W 1993 roku polscy użytkownicy TeX-a zorganizowali pierwszą konferencję w Bachotku, której celem była wymiana doświadczeń i integracja środowiska. Tomaszewski włączył się w działania grupy niemal od początku jej istnienia. W 1994 roku namówiony przez Krzysztofa Leszczyńskiego, astronoma i programistę z Centrum Astronomicznego PAN, wziął udział w drugiej bachotkowej konferencji. Po latach wspominał:

Konferencje w Bachotku urzekły mnie swobodą — pomimo pracowitych zajęć — przyjacielską atmosferą i niezwykłym składem osobowym uczestników. Programiści, matematycy,

lingwiści, graficy, kustosz muzeum, sinolożka, nauczyciele akademicy, duża grupa z zagranicy, wszystkich łączył TeX, którego używali. Nie bez znaczenia było miejsce konferencji: ośrodek wypoczynkowy Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Zajęcia, w których raz jesteś uczniem, a innym razem nauczycielem, ciekawe rozmowy w „kularach” pod sosnami, ognisko i gitary, wszystko to sprawiało, że wracałem z naładowanym akumulatorem i pomysłami przyszłej pracy².

Od 1994 roku Tomaszewski działa aktywnie w tym stowarzyszeniu. Obecnie jest członkiem Zarządu GUST i jego wiceprezesem (już po raz drugi).

Typograf wniósł wartości humanistyczne do bardzo zróżnicowanego środowiska osób pracujących w systemie TeX — upowszechniał pojęcie kultury książki, estetyki druku, dzielił się rzetelną wiedzą księgoznawczą i edytorską. Jako projektant książek popularyzował wśród zainteresowanych osób edukację typograficzną. To było potrzebne, bo jak zauważył: „TeX jest bardzo sprawnym systemem, natomiast jego użytkownicy nie zawsze mają wystarczający zasób informacji na temat estetyki składania i drukowania”³. Prowadził wykłady i warsztaty dotyczące aspektów teoretycznych i praktycznych pracy, między innymi poruszał zagadnienia dotyczące tradycji i współczesności typografii, szeroko pojętej tematyki pisma, mikrotypografii, problemów składania trudnych dokumentów, na przykład tabel, projektowania publikacji naukowych, użytkowania programów edytorskich na komputerach Macintosh itp.

Współpraca przebiegała w obu kierunkach — TeX-owcy służyli mu pomocą w rozwiązywaniu bardziej skomplikowanych problemów technicznych związanych ze składem wybranych publikacji, a on sam między innymi zaprojektował złożone w TeX-ie dwa opasłe tomy *Historii chrześcijaństwa* przygotowane w Wydawnictwie Krupski i S-ka w latach 1999–2000.

W ciągu kilku lat nie tylko przełamał niechęć do komputerów, lecz także stał się cenionym specjalistą w zakresie projektowania publikacji za pomocą narzędzi cyfrowych, został instruktorem programu QuarkXPress dla składaczy i redaktorów prasy na kursach w Apple Computer oraz w Publishing Institute w Warszawie, firmie, która powstała „przez pączkowanie” z Apple Computer IMC Poland. Jako doświadczony praktyk potrafił przekładać cyfrową rzeczywistość na język zrozumiały dla środowiska wydawniczego i drukarskiego. Spotykał się z wieloma grafikami i drukarzami, przedstawicielami tak zwanego starszego pokolenia, wprowadzając ich w tajniki programów komputerowych.

Około 1994 roku zaczął przychodzić do mnie Leon Urbański. Generalnie, najeżony do komputera i twierdzący, że jest to wielkie g... i on z pewnością się tego nie nauczy. Przychodził jednak dość regularnie i pomagałem mu robić projekty dla agencji Andrzeja Arcimowicza i wydawnictw Spotkania oraz Krupski i S-ka. Dzięki niemu Janusz Krupski dowiedział się, że istnieje, zaczął ze

² Z prywatnej korespondencji autorki z A. Tomaszewskim z 2023 r.

³ *Ibidem*.

mną współpracę i m.in. wydał mój *Leksykon pism drukarskich*, w dużym stopniu wykonany na sprzęcie firmy Sad⁴.

Z pomocy Tomaszewskiego korzystał na przykład Czesław Niemen, który swoje studio muzyczne miał wyposażone w macintoshe⁵.

2.3. DZIEWIĘĆSET FONTÓW, TYSIĄCE OGONKÓW...

Na początku lat dziewięćdziesiątych do Polski zaczęły napływać fonty z Zachodu, między innymi ze Stanów Zjednoczonych, jednak nie były one dostosowane do wymogów naszego języka — brakowało im odpowiednich znaków diakrytycznych. Zakupione fonty należało więc spolonizować i uczynić z nich polskie znaki pisarskie. Polonizacja polegała zazwyczaj na zamianie przyporządkowania kodowego oraz na dodaniu osiemnastu polskich liter, dzięki zaopatrzeniu ich w kropki, kreski lub ogonki (Tatarkiewicz, 1992, s. 48–58).

Polonizacja fontów była niezwykle pilnym i ważnym zadaniem. Początkowo nie było w tym zakresie żadnych regulacji prawnych, dlatego też dorabianiem znaków diakrytycznych zajmowali się często amatorzy, którzy nie mieli odpowiedniej wiedzy na temat budowy pisma. W wyniku ich pracy, którą Tomaszewski określał jako „partactwo”, powstawały litery wadliwe, na przykład zwracające uwagę odmiennymi od znaków proporcjami akcentów — zbyt słabymi albo za grubymi, wręcz topornymi w stosunku do liter i znaków interpunkcyjnych, akcenty były umieszczane za wysoko albo za nisko, za bardzo przesunięte w lewo lub w prawo, oderwane zupełnie od litery i umieszczone całkowicie przypadkowo, na przykład ogonki w literze „ę” wychodziły ze środka litery lub miały podczepioną francuską cedillę, a majuskułowe „Ł” zastępował znak funta szterlinga. Nagminnie też używano znaków interpunkcyjnych w charakterze ogonków lub umieszczano nad literą akcenty skierowane w złym kierunku. Takie działania nie tylko niszczyły fonty pod względem wizualnym, lecz także wpływały na pogorszenie ich czytelności.

Typograf zaangażował się więc czynnie w działania na rzecz podniesienia jakości liternictwa stosowanego w systemach komputerowych i dokonał polonizacji ponad 900 fontów postscriptowych Type 1 do komputerów Apple Macintosh, głównie krojów pism z kolekcji Adobe Systems oraz Linotype Library. Od 1991 roku współpracował z Jakubem Tatarkiewiczem, przygotowując fonty dla firmy Sad, dystrybutora komputerów Macintosh, a w 1992 roku otrzymał etat w Apple Computer IMC Poland (Sad) na stanowisku types designer w dziale po-

⁴ *Ibidem*.

⁵ Niemen stosunkowo regularnie przychodził do działu polonizacji w Sadzie. Rozmawiał z Tomaszewskim na różne tematy, dyskutowano głównie o komputerach Macintosh, w które było wyposażone jego studio, ale też o sprawach bardziej osobistych.

lonizacji oprogramowania. W tajniki programu Fontographer wprowadzał go tam grafik Marek Wajda. Pierwsze prace miały charakter pionierski. Tomaszewski wspomina, że:

Ryszard Łada i Jakub Tatarkiewicz potrzebowali fontów dla redakcji czasopisma „Spotkania”. Pierwsza komputerowa robota wyglądała tak: Kuba Tatarkiewicz rzeźbił polskie znaki na Macintoshu, a ja siedziałem z boku i mówiłem — trochę w prawo, w lewo, mniejsze, większe itp. Drukowaliśmy nasz dorobek na drukarce igłowej⁶.

Jakość tych wydruków pozostawiała wiele do życzenia i — prawdę mówiąc — te pierwsze akcenty zdaniem Tomaszewskiego nie były zbyt udane.

Aby jednak mogły powstać dobrej jakości znaki diakrytyczne, potrzebna była nie tylko umiejętność obsługi stosownego programu, lecz także wiedza i doświadczenie. Tomaszewski uczył, że kształt i położenie znaków diakrytycznych jest wynikiem długiego procesu historycznego, w którego trakcie zmieniały się zasady znakowania poszczególnych fonemów i głosek. Istnieją języki — jak język polski — w których frekwencja liter ze znakami diakrytycznymi jest bardzo duża, dlatego wszystkie litery powinny być zaprojektowane w sposób spójny i jednolity. Nie mogą być traktowane jako mniej istotny dodatek.

Przy wykreśleniu znaków diakrytycznych wyznacznikiem są kropki nad i oraz j oraz kreski poziome, kreska od ł i znaki interpunkcyjne danego kroju. Jednolitość akcentów osiąga się, komponując je jako całość z literą, do której należą (Tomaszewski, 1991b, s. 42)

— podkreślał. Jednocześnie przekonywał typografów, aby nie kupowali źle przygotowanych fontów i w ten sposób wymuszali na producentach opracowanie znaków odpowiedniej jakości.

Dziś fonty przygotowane przez typografa mogą służyć za wzorzec. Akcenty są doskonale zintegrowane z literami, tworząc jednocześnie spójną całość w obrębie danego kompletu znaków. Są to postscriptowe fonty Type 1 zawierające 255 znaków, dzisiaj już wyparte przez technologię Unicode i OpenType. Były instalowane w komputerach Apple Macintosh. Spod jego ręki wychodziły głównie fonty o kodowaniu PL-Euro polonizowane w programie Fontographer 3.6. To nieformalne kodowanie zostało wprowadzone przez Apple Computer IMC Poland na wyraźne potrzeby klientów, którzy chcieli mieć litery języka polskiego wraz z literami języków zachodnich. Zgodnie z applowskimi założeniami przysługiwały nam fonty zwane CE (Central Europe), w których nasze znaki były wraz z czeskimi, węgierskimi, rumuńskimi, litewskimi itp. Dzisiaj fonty PL-Euro są używane już tylko sporadycznie, a niegdyś stosowane były przez dbających o jakość grafików i edytorów w książkach, czasopismach oraz na szyldach i afiszach. Głównie tymi fontami składana była w „Wydawcy” wkładka z krojami pism.

⁶ Z prywatnej korespondencji autorki z A. Tomaszewskim z 2023 r.

2.4. WBREW KOMERCJI — DOBRE TREŚCI W SZLACHETNEJ FORMIE

W omawianym okresie spod ręki Tomaszewskiego wyszło około pięćdziesięciu publikacji. Publikacje te odróżniały się od tandetnej produkcji zalewającej rynek. Cechą charakterystyczną jego projektów była szlachetność wynikająca z rzetelnej wiedzy edytorskiej, znajomości dokonań dawnych mistrzów drukarstwa oraz poszanowania zasad i tradycji wydawniczych. Nie ulegał modzie i zalewającej rynek kiczowatej stylistyce. Jego projekty były przemyślane i odpowiednio ustrukturyzowane, tak aby czytelnik bez problemu mógł zorientować się w hierarchii informacji. W tekście głównym stosował kroje pism dobrej jakości i umiejętnie zestawiał je z krojami nagłówkowymi. Dbał o odpowiednią czytelność na poziomie mikrotypografii. Bez uderzających efektów graficznych stosował dyskretne, ale funkcjonalne wyróżnienia. Unikał nadmiernego mnożenia środków wyrazu, na przykład nadmiaru pism półgrubych, co było wówczas dość nagminne. Przede wszystkim jednak publikacje te wyróżniało umiejętne stosowanie światła. Marginesy, kolumna i jej wewnętrzne przestrzenie otrzymywały zgrabne proporcje. Wprowadzał niekiedy komponenty uatrakcyjniające publikację — winiety, ozdobniki, przerywniki, finaliki, listki ornamentacyjne, inicjały itp. Tymi drobnymi elementami zdobniczymi nawiązywał do dawnej sztuki drukarskiej. Czynił to jednak z umiarem. Starannie łączył ilustracje z tekstem, tworząc układy spokojne, klasyczne lub dynamiczne i nowoczesne — w zależności od potrzeby. Okładki Tomaszewskiego były skromne i eleganckie, co również wyróżniało je wśród krzykliwej masowej produkcji. Typograf tworzył książki funkcjonalne, przemyślane w każdym szczególe.

Przykładem książki wyróżniającej się wśród masowej produkcji była między innymi *Sztuka rybołówstwa* Owidiusza, zaprojektowana dla gnieźnieńskiej Oficyny Tum w 1998 roku. Książka została bardzo wysoko oceniona przez jury prestiżowego konkursu Punkt na najpiękniejszą książkę miesiąca, organizowanego przez „Gazetę Wyborczą”. Publikacje oceniało trzech mistrzów typografii: Leon Urbański, Janusz Stanny i Jan Bokiewicz. Wyłaniali najpiękniejsze edycje, obradując raz w miesiącu w warszawskiej Księgarni im. Bolesława Prusa. Jurorzy byli zazwyczaj dość surowi i nie dało się ich łatwo zadowolić. Otrzymanie nagrody Punktu było marzeniem każdego ambitnego projektanta. Zdarzały się i takie miesiące, w których nagrody nie przyznawano, a jury ubolewało nad nędzną jakością polskiej produkcji wydawniczej (Znów bez punktu, 1997, s. 11). Tymczasem *Sztuka rybołówstwa* ich zachwyciła. „To wspaniale wydana książka” — mówił Leon Urbański i chwalił: „szlachetną skromność okładki, znakomity układ karty tytułowej, [oraz] piękne ilustracje wkomponowane w tekst poematu” (Punkt dla Tomaszewskiego, 1998, s. 1).

Dwa lata później Tomaszewski otrzymał nagrodę w konkursie Edycja 2000 za książkę Aleksandra W. Mikołajczaka *Wspólne gniazdo. W millenium*

zjazdu gnieźnieńskiego, wydaną przez Gnieźnieńską Oficynę Wydawniczą TUM z okazji spotkania europejskich prezydentów w Gnieźnie. Publikacja zwracała uwagę subtelnościami nawiązanymi do średniowiecznego układu typograficznego *modus modernus*. Projektant nie odwzorował go w sposób dosłowny, lecz zastosował nowoczesną transformację. Publikację tę doceniła między innymi Katarzyna Krzak-Weiss (2012, s. 240), szczegółowo opisując zastosowane rozwiązania:

Złożone większym stopniem pisma fragmenty kronik Galla Anonima i Thietmara z Merseburga otoczone są zatem wianuszkami złożonych mniejszym pismem komentarzy, które w tym konkretnym przypadku są tłumaczeniami słów pierwszych kronikarzy na języki: polski, niemiecki, angielski i rosyjski. Subtelne rubrykowanie podkreśla ważniejsze fragmenty, jasno i zdecydowanie kierując ku nim uwagę czytelnika i widza, bo książkę z równą przyjemnością czyta się i ogląda. Zwłaszcza gdy ma się przed oczyma dwie przepięknie i — znów wzorem dawnych skryptorów i pierwszych impresorów — identycznie zaprojektowane (jedynie w zwierciadlanym odbiciu) stronicie na rozwarciu, którym taka kompozycja zapewnia ład, porządek i miłą dla oka równowagę.

Do szczególnie pięknych publikacji należy także monumentalny album *Nad złoto droższe. Skarby Biblioteki Narodowej*, wydany w 2000 roku przez Bibliotekę Narodową w Warszawie i opracowany we współpracy z Ryszardem Kryską. Za publikację graficy zostali wyróżnieni w konkursie PTWK Najpiękniejsze Książki Roku 2001. Książka otrzymała duży format, tak aby możliwe było jak najlepsze wyeksponowanie bogatego materiału ilustracyjnego. Uwagę zwraca także szlachetny układ typograficzny z dużą ilością światła.

Trzeba jednak podkreślić, że typograf projektował z równą starannością zarówno książki wysoko-, jak i niskobudżetowe. Także publikacje „całkiem zwykzajne” i tanie zasługują na uwagę. Wyróżnia je bowiem niezwykle przemyślany skład — odpowiednio dobrany krój i stopień pisma (odmienny od powszechnie używanego Timesa), miła dla oka interlinia, precyzyjnie dobrana szerokość łamu, oraz właściwie ustawione parametry kerningu, trackingu. Światła jest dokładnie tyle, ile trzeba. Nie ma w tych książkach nachalnej ciasnoty wynikającej z oszczędności. Już na pierwszy rzut oka daje się zauważyć, że typograf rozumie i szanuje potrzeby czytelnika. Jego działanie odbywało się pod wpływem idei tak zwanego bibliofilstwa masowego, której hołdowali Leon Urbański i Roman Tomaszewski.

ZAKOŃCZENIE

Zasługi Andrzeja Tomaszewskiego dla rozwoju polskiej typografii, zachowania jej dziedzictwa i przetrwania trudnych lat dziewięćdziesiątych są istotne. Bez wątpienia był w środowisku projektantów książek indywidualnością. Wyróżniał się ogromną aktywnością w zakresie promowania dobrych praktyk wydawni-

czych: uczył profesjonalnego zastosowania nowoczesnych technologii w praktyce edytorskiej i konsolidował środowisko, organizując spotkania branżowe, konferencje i seminaria. Przede wszystkim jednak potrafił dokonać rzeczowej, dojrzałej analizy ówczesnych problemów, czego świadectwem jest dorobek publicystyczny. Miał głębokie przekonanie, że nie można odrzucić z powodu komputeryzacji całego dziedzictwa, jakie niesie tradycyjne drukarstwo, ponieważ stanowi ono fundament współczesnej typografii. Łączył więc przeszłość i współczesność, ukazując punkty wspólne i solidarne dążenia dawnych i obecnych pokoleń w drodze do upowszechniania informacji za pomocą druku. Jego dorobek piśmienniczy z lat dziewięćdziesiątych jest ponadto wartościowym materiałem źródłowym dla badaczy tamtego okresu.

BIBLIOGRAFIA PRZEDMIOTOWA

- Bańkowska-Bober, K. (1994). Produkcja wydawnicza '93. *Wydawca*, 4, 26–28.
- Felici, J. (2006). *Kompletny przewodnik po typografii. Zasady doskonałego składania tekstu*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Hamerliński, J., Tomaszewski, A. (1995, 1996). Dlaczego Macintosh? Ciąg dalszy. *Wydawca*, 1995, 11/12, 34–36; 1996, 1, 44–45; 2, 44.
- Janowska-Woźniak, I., Tomaszewski, A. (2009). Pośród grzecznych i niegrzecznych projektów. Z Andrzejem Tomaszewskim, drukarzem, typografem, artystą książki rozmawia Irena Janowska-Woźniak. *Nowe Książki*, 12, 4–8.
- Krzak-Weiss, K. (2012). Powrót do przeszłości. Inspiracje dawną książką we współczesnej typografii. W: M. Komza (Red.), *W poszukiwaniu odpowiedniej formy Rola wydawcy, typografa, artysty i technologii w pracy nad książką* (ss. 233–245). Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Kuczborski, T., Lewandowski, T., Palacz, A. (1994). DTP: Zrób to sam na własnym biurku. *Wydawca*, 5, 6–12.
- Lewandowski, S. (1996), Andrzej Tomaszewski — pasjonat typografii. W: S. Lewandowski (Red.), *Warszawska Szkoła Poligraficzna 1926–1996* (ss. 157–158), Warszawa: Zespół Szkół Poligraficznych.
- Lewandowski, T., Palacz A. (1995). Typograf i jego profesja [wywiad z Andrzejem Tomaszewskim]. *Wydawca*, 10, 6–12.
- Marek-Łucka, M., Tomaszewski, A. (Oprac.). (2020). *Lit[te]ra Romana. Antologia tekstów z czasopisma „Litera” 1966–1978*. Warszawa: Wydawnictwo Polsko-Japońskiej Akademii Technik Komputerowych.
- Punkt dla Tomaszewskiego. (1998). *Książki. Dodatek do Gazety Wyborczej*, 3, 1.
- Ruczka, I. (1991). O estetyce składania tekstów w Desktop Publishing. *ProTypo*, 1, 46–50.
- Ruczka, I. (1996), O „Leksykonie pism drukarskich”, czyli tak trzymać. *Poligrafika*, 5, 58–59.
- Socha, K. (2013). Publikacje dotyczące typografii wydane w języku polskim na początku XXI wieku — przegląd subiektywny. *Acta Poligraphica*, 2, 54.
- Tadeusiewicz, R. (2023). Jak nauczyliśmy maszyny liczyć i myśleć za nas? Mniej popularne edytory tekstowe. *Rzeczpospolita*, <https://historia.rp.pl/historia-swiate/art37810621-jak-nauczylismy-maszyny-liczyc-i-myslec-za-nas-czesc-39-mniej-popularne-edytory-tekstowe>.

- Tatarkiewicz, J. (1992). Zawód — poprawiacz ogonków. *Pro Typo*, 3, 48–58.
- Tomaszewski, A. (1991a). Bodoni — maestro z Parmy. *Pro Typo*, 2, 32–36.
- Tomaszewski, A. (1991b). Znaki diakrytyczne elementem jakości kroju pisma. *Pro Typo*, 1, 41–45.
- Tomaszewski, A. (1992a). Logo i typogram z Adobe Illustrator. *Pro Typo*, 2, 13.
- Tomaszewski, A. (1992b). Paryski salon TPG92. *Pro Typo*, 2, 46–49.
- Tomaszewski, A. (1992c). Seminarium w Warszawie. *Pro Typo*, 1, 68–71.
- Tomaszewski, A. (1994a). Tradycja typografii. *Wydawca*, 7/8, 40–41.
- Tomaszewski, A. (1994b). QuarkXPress 3.2. po polsku. *Wydawca*, 1, 58–59.
- Tomaszewski, A. (1996). *Leksykon pism drukarskich*. Warszawa: Wydawnictwo Krupski i S-ka.
- Tomaszewski, A. (1998). Paragraf i ogonki. *Publish i Macworld*, 4, 66–67.
- Tomaszewski, A. (2006a). Hommage á Leon Urbański. W: A. Tomaszewski, *Zapiski księżkoroba* (ss. 9–12). Warszawa: Wydawnictwo Do.
- Tomaszewski, A. (2006b). O redaktorze technicznym raz jeszcze. W: A. Tomaszewski, *Zapiski księżkoroba* (ss. 13–18). Warszawa: Wydawnictwo Do.
- Tomaszewski, A. (2006c). O tempora! O mores!. W: A. Tomaszewski, *Zapiski księżkoroba* (ss. 46–49). Warszawa: Wydawnictwo Do.
- Tomaszewski, A. (2006d). Sanktuarium książki. W: A. Tomaszewski, *Zapiski księżkoroba* (ss. 58–61). Warszawa: Wydawnictwo Do.
- Tomaszewski, A. (2006e). Sto pociech i dwieście utrapień. W: A. Tomaszewski, *Zapiski księżkoroba* (ss. 92–95). Warszawa: Wydawnictwo Do.
- Tomaszewski, A. (2019a). „Pro Typo” — zapomniane czasopismo zawodowe. *Acta Poligraphica*, 14, 41–54.
- Tomaszewski, A. (2019b). Circulum vitae. W: *Bibliothemata 3. Typografia Andrzeja Tomaszewskiego [katalog]*. Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie 8 maja – 9 czerwca 2019. Warszawa: Grupa Cogito Sp. z o.o.
- Znów bez PUNKTU (1997). *Książki. Dodatek do Gazety Wyborczej*, 110, 11.

BIBLIOGRAFIA PODMIOTOWA ANDRZEJA TOMASZEWSKIEGO 1989–2000 (W WYBORZE)

1989

- Architypograf Krzysztof Plantin*. „Poligrafika” 1989 nr 5, s. 117–118.
- Inwentarium wiedzy o poligrafii*. T. 2. *Pismo drukarskie*. Wrocław 1989, Ossolineum, ss. 200.
- [Audycja radiowa] Red. Ewa Prządka, [wywiad z A.T. z okazji wystawy typografii Josta Hochuli]. Program IV PR, listopad 1989.

1991

- Bodoni — maestro z Parmy*. „Pro Typo” 1991 nr 2, s. 32–36.
- Czarodziej z Malakoff*. „Pro Typo” 1991 nr 2, s. 15–17.
- Japońska obecność*. „Pro Typo” 1991 nr 1, s. 10–14.
- Kolekcja „Pro Typo”*. [Anonim] „Pro Typo” 1991 nr 1, 2; 1992 nr 1, 2, 3; [wkładki].
- Optyczna modyfikacja pisma*. [Anonim] „Pro Typo” 1991 nr 1, s. 58–66.
- Przegląd literatury*. [Anonim] „Pro Typo” 1991 nr 1, s. 67–71; nr 2, s. 66–71; 1992 nr 1, s. 74–77; nr 2, s. 68–71; nr 3, s. 60–62.
- Wspólny eksperyment*. [Anonim] „Pro Typo” 1991 nr 2, s. 61–63.
- Znaki diakrytyczne elementem jakości kroju pisma*. „Pro Typo” 1991 nr 1, s. 41–45.

1992

- Drugie seminarium „ProTypo”*. [Anonim] „Pro Typo” 1992 nr 3, s. 49–50.
Henryk Sakwerda — fotografia typografii. [Anonim] „Pro Typo” 1992 nr 3, s. 45–47.
Historia o rznięciu liter y laniu tychże. „Pro Typo” 1992 nr 1, s. 14–21.
Liternictwo Teda Szumilasa. [Anonim] „Pro Typo” 1992 nr 1, s. 72–73.
Logo, typogram i Adobe Illustrator. „Pro Typo” 1992 nr 2, s. 13–16.
Paryski salonTPG92. „Pro Typo” 1992 nr 2, s. 46–49.
RomanTomaszewski 1921–1992. [Nekrolog]. Warszawa, styczeń 1993, Drukarnia A. Zielińskiego, ss. 4.
Seminarium w Warszawie. [Anonim] „Pro Typo” 1992 nr 1, s. 68–71.
Sign Poland '92. [Anonim] „Pro Typo” 1992 nr 2, s. 50–53.
Z leksykonu pism drukarskich [Anonim] „Pro Typo” 1992 nr 1, s. 59–67; nr 2, s. 54–62; nr 3, s. 35–42.

1993

- Pismo drukarskie nasz chleb powszedni*. „Wydawca” 1993 nr 0, s. 42–44.
Programy edytorskie komputerów Macintosh. „Poligrafika” 1993 nr 12, s. 656–657.
Tomaszewski Roman. [Nota biograficzna do]: *Słownik pracowników książki polskiej*. Uniwersytet Łódzki, Katedra Bibliotekoznawstwa. [Oddane 23 XI 93], 3 str.m-pisu. Suplement III (2000), s. 163.

1994

- Kilka refleksji nad nową książką*. „Wydawca” 1994 nr 9, s. 36–37.
Programy edytorskie. „Macart” 1994 nr 0, s. 12–15; [powtórzenie]: „Macart” 1995 nr 1, s. 26–29.
QuarkXPress 3.2 po polsku. „Wydawca” 1994 nr 1, s. 58–59.
Tradycja i współczesność typografii. [Wykład + masz. powiel.] II Konferencja TeX-owa, Bachotek 1994; [skrót]: *Tradycja typografii*. „Wydawca” 1994 nr 7/8, s. 40–45.

1995

- Akcenty — problem techniczny i estetyczny*. „Wydawca” 1995 nr 9, s. 47–48.
Dlaczego Macintosh. Próba uzasadnienia wyboru. „Wydawca” 1995 nr 8, s. 46–47.
Dlaczego Macintosh? Ciąg dalszy. [Współaut.] Jacek Hamerliński. „Wydawca” 1995 nr 11/12, s. 34–36; 1996 nr 1, s. 44–45; nr 2, s. 44.
Dzieło Claude’a Garamonda. „Macworld” 1995 nr 7, s. 46–47, 71.
Fonty i Gutenberg. „Macworld” 1995 nr 1, s. 44–45.
Fonty PostScript i TrueType. „Macworld” 1995 nr 2, s. 50–52.
Ilustracja w tekście. „Wydawca” 1995 nr 3, s. 42–45.
Macintosh w małej drukarni. [Podp. A.T.] „Poligrafika” 1995 nr 3, s. 39.
Mikrotypografia. [Wykład + slajdy + masz. powiel.] III Konferencja TeX-owa, Bachotek 1995.
Polska wersja programu QuarkXPress. „Prepress” 1995 nr 0, s. 2–4.
Rodzina kroju pisma. „Macworld” 1995 nr 6, s. 46–47.
Sanktuarium książki. „Wydawca” 1995 nr 6/7, s. 32–33.
Typograf i jego profesja. [Wywiad z A.T.]. Rozmawiali: Tadeusz Lewandowski i Andrzej Palacz. „Wydawca” 1995 nr 10, s. 6–12.
Typografia. Sztuka stara — narzędzia nowe. „Macworld” 1995 nr 4, s. 60–61.
Uwaga. Bubel! (Typografia). „Wydawca” 1995 nr 5, s. 30.

1996

- [Audycja radiowa] *Książka od podszewki*. Red. Zdzisława Nowodworska. [Wywiad z A.T.] Radio Obywatelskie Poznań, 10 marca 1996.
- [Audycja radiowa] *Portret artysty — Leon Urbanowski*. Red. Ewa Prządka. [Wywiad m.in. z A.T.] program II PR, 9 lutego 1996.
- Cicero, pica, punkt i inne*. „Macworld” 1996 nr 1, s. 48–49.
- Funkcjonalizm w typografii*. Cz. I–VII [tekst wg Rolfa Rehe’a]. „Poligrafika” 1996 nr 12, s. 38–39; 1997 nr 1, s. 43–44; nr 2, s. 38–39; nr 4, s. 45–46; nr 5, s. 46–47; nr 6, s. 40–41; nr 7, s. 55–56.
- Historia optymistyczna*. „Macworld” 1996 nr 4, s. 57–58.
- Leksykon pism drukarskich*. Warszawa 1996, Wydawnictwo Krupski i S-ka, ss. 272.
- Ligatura i abrewiatura*. „Macworld” 1996 nr 3, s. 48–49.
- LinoColor. System obrobki oryginałów wielobarwnych na skanerach Linotype-Hell*. „Poligrafika” 1996 nr 7, s. 44–45.
- Linotype-Hell. Tradycja i współczesność*. „Wydawca” 1996 nr 6/7, s. 47–48.
- Mistrz komunikacji wizualnej*. „Macworld” 1996 nr 9, s. 62–63.
- Piękne pisma z zasłużonej firmy*. „Macworld” 1996 nr 2, s. 48–49.
- Pismo*. [Wykład + slajdy + masz. powiel.] IV Konferencja TeX-owa, Bachotek 1996.
- Repertuar znaków kroju pisma drukarskiego*. „Wydawca” 1996 nr 9, s. 44–45; [to samo]: *Repertuar znaków w fontach*. „Macworld” 1996 nr 10, s. 65–66.
- Tuzy typografii: Hermann Zapf*. „Macworld” 1996 nr 8, s. 65–66.

1997

- Apostoł Cyryl a komputer*. „Publish i Macworld” 1997 nr 10, s. 64–65.
- Drukarze i wydawcy przy szachach w Marozku*. „Poligrafika” 1997 nr 11, s. 55.
- Fonty bez liter*. „Macworld” 1997 nr 3, s. 48–49.
- [Hasła z dziedz. pisma i typografii do:] *Nowa Encyklopedia Wiedzy o Książce*. Instytut Bibliotekoznawstwa Uniwersytetu Wrocławskiego [odd. 29 stycznia 1997].
- Jajeczko cośkolwiek nieświeże*. „Macworld i Publish” 1997 nr 4, s. 56–57.
- Kaligrafia w komputerze*. „Publish i Macworld” 1997 nr 8, s. 34–35.
- Kroje pism gazetowych*. „Macworld” 1997 nr 2, s. 54–55; [rozszerz.:] [Urbanowicz — Europejskie Studium Dziennikarstwa — publikacja zbiorcza](?)
- Moda w piśmie*. „Macworld i Publish” 1997 nr 5, s. 66–68.
- O jedności treści, formy i funkcji*. „Wydawca” 1997 nr 5, s. 56–57.
- O typografii i czytelności druków*. [Wykład + slajdy + masz. powiel.] V Konferencja TeX-owa, Bachotek 1997.
- Types before Gutenberg*. „Macworld” 1997 nr 1, s. 60–61.
- Typografia i pismo. Czarno na Białym. Z. 1*. Warszawa 1997, Publishing Institute, ss. 40; [fragmenty:] *Co to jest pre-press. Co to jest program edytorski*. „Poligrafia Polska” 1998 nr 2/3, s. 6–7.
- Wersaliki*. „Publish i Macworld” 1997 nr 9, s. 52–53.

1998

- Adrian Frutiger doktorem honoris causa*. „Wydawca” 1998 nr 5/6, s. 24–29.
- Egipcjanka*. „Publish i Macworld” 1998 nr 2, s. 66–67.
- FontExplorer Font Catalog i TakeType No.2, nowe katalogi Linotype Library*. „Poligrafika” 1998 nr 5, s. 48.
- Graficzne tajniki fontów zwanych Expert*. „Poligrafika” 1998 nr 9, s. 36–37.
- Historia pewnego znaku*. „Wydawca” 1998 nr 12, s. 36–37.

Hommage à Leon Urbański. „Wydawca” 1998 nr 5/6, s. 34–35; [przedruk w:] *Światło dała czarna sadza. Leon Urbański (1926–1998). Grafik. Typograf*. (Katalog wystawy). Warszawa 2007, Centrum Sztuki Studio, s. 20–23.

Kerning i tracking. „Publish i Macworld” 1998 nr 7, s. 64–66.

Klasycyzm w komputerze. „Publish i Macworld” 1998 nr 6, s. 66–67.

Nowe podręczniki Wydawnictwa Translator. [Podp. A.T.] „Poligrafika” 1998 nr 12, s. 64.

O jubileuszach, „Poligrafice” i „Literze”. „Poligrafika” 1998 nr 8, s. 12.

O redaktorze technicznym raz jeszcze. „Wydawca” 1998 nr 9, s. 40–41.

Paragraf i ogonki. „Publish i Macworld” 1998 nr 4, s. 66–67.

Pisma OCR. „Publish i Macworld” 1998 nr 3, s. 54–55.

Pismo dzielowe. Cz. I–II. „Wydawca” 1998 nr 3, s. 19–20; nr 4, s. 34, 39.

Projektowanie publikacji naukowej (Halieutica Owidiusza). [Wykład + slajdy] VI Konferencja TeX-owa, Bachotek 1998. [To samo:] Konferencja Policon, Rydzyna 2003.

Szachowe spotkanie poligrafów i wydawców. „Poligrafika” 1998 nr 11, s. 54.

Zasłużona dla typografii firma H. Berthold A.G. „Poligrafika” 1998 nr 12, s. 61.

1999

Andrzej Kot i jego exlibrisy. „Gutenberg” 1999 nr 3, s. 33–35.

Książka, na którą czekaliśmy. „Poligrafika” 1999 nr 9, s. 52.

Nasza stara Europa. „Gutenberg” 1999 nr 2, s. 38–40.

Prywatna szkoła poligraficzna. Z doświadczeń Publishing Institute. [Podpisane:] Anna Soin, [w:] *Polska poligrafia u progu XXI wieku. Kongres Poligrafów Polskich*, Wrocław 1999, s. 135–137.

Tabula rasa et brudasa. [Wykład + slajdy + masz.] VII Konferencja TeX-owa, Bachotek 1999.

Zmagania o Puchar Heidelberga. „Poligrafika” 1999 nr 10, s. 60–61.

2000

Pisma po polsku skrojone. „Wydawca” 2000 nr 12, s. 34–35.

Polonia typographica saeculi sedecimi. „Gutenberg” 2000 nr 2, s. 46–48.

Projektowanie pism drukarskich w Polsce. [Wykład + slajdy + masz. powiel.] VIII Konferencja TeX-owa, Bachotek 2000. [Skrot:] „Poligrafika” 2000 nr 7, s. 71–72; nr 8, s. 77–78; nr 9, s. 65–66; nr 11, s. 75–76; nr 12, s. 95–97.

Puchar Heidelberga. „Poligrafika” 2000 nr 12, s. 92–93.

Refleksje nad nową książką o poligrafii. „Poligrafika” 2000 nr 9, s. 67.

Wreszcie mamy polskiego delegata ATypI. „Poligrafika” 2000 nr 4, s. 71.

Kroje pism prezentowane na lamach „Wydawcy” 1993–2003

1993: nr 0, Garamond Stempel;

1994: nr 1, Frutiger; nr 2, Tiffany; nr 3, Caslon Adobe; nr 4, Garamond Adobe; nr 5, San Marco, Old EnglishText, Wilhelm Klingspor Gotisch; nr 6, Futura; nr 7/8, New Century Schoolbook, Century Expanded; nr 9, Baskerville Monotype; nr 10, Trump Mediaeval; nr 11/12, Optima;

1995: nr 1, Arnold Bocklin, Parisian, Tekton, Revue; nr 2, Bembo, Poliphilus; nr 3, Shelly, Snell, Charme, Kaufmann; nr 4, Plantin; nr 5, Avant Garde; nr 6/7, Esprit; nr 8, Officina Sans, Officina Serif; nr 9, Gill Sans; nr 10, Eras; nr 11/12, Belwe;

1996: nr 1, Antique Olive; nr 2, Bauhaus; nr 3, American Typewriter; nr 4, Sabon; nr 5, ITC Bookman; nr 6/7, Bauer Bodoni; nr 8, Goudy Old Style; nr 9, Cheltenham; nr 10, Modern, Scotch Roman; nr 11/12, Syntax;

- 1997: nr 1, Poetica; nr 2, Excelsior; nr 3, Rockwell; nr 4, Cochin; nr 5, Meridien; nr 6/7, ITC Kabel; nr 8, Times New Roman, Times Ten; nr 9, Utopia; nr 10, Walbaum Monotype, Walbaum Berthold; nr 11, Univers; nr 12, Didot Linotype;
- 1998: nr 1, Copperplate; nr 2, Stone Serif, Stone Phonetic; nr 3, Clarendon; nr 4, ITC Korinna; nr 5/6, Apollo; nr 7/8, Schneider Stempel; nr 9, Auriol; nr 10, ITC Novarese; nr 11, Minion; nr 12, Dax;
- 1999: nr 1, Souvenir; nr 2, Berling; nr 3, Memphis; nr 4, Concorde; nr 5/6, Rotis; nr 7/8, Lucida; nr 10, Spectrum; nr 11, Perpetua; nr 12, Caffisch Script, Just Left Hand;
- 2000: nr 1/2, Zapf Chancery; nr 3, Janson; nr 4, Peignot; nr 5, Antykwa Połtawskiego; nr 6, Benguiat Gothic; nr 7/9, Lazurski; nr 10, Candida, Baltika; nr 11, Lithos; nr 12, LinoLetter;
- 2001: nr 1, Akzidenz Grotesk; nr 2, Imprint; nr 3, ITC Galliard; nr 4, Life; nr 5, Joanna; nr 6/8, Ellington; nr 9, Nimrod; nr 10, Inkpot, Ablefont; nr 11, Flash, Inform; nr 12, Formata;
- 2002: nr 1, Isadora, Castellar, Smaragd; nr 2, Penguin; nr 3, Centaur; nr 4, Nueva; nr 6, Dublon; nr 7/8, Trixie; nr 9, Clarion; nr 10, Berthold City; nr 11, Olympian; nr 12, Eurostile;
- 2003: nr 1, Cushing; nr 2, Bramley; nr 3, Symbol; nr 4, Avenir; nr 5, Literaturnaja; nr 6/8, Gagamond; nr 9, Ruzicka Freehand; nr 10, Lubalin Graph; nr 11, Ehrhardt; nr 12, Antykwa Toruńska + Postscriptum.

EWA REPUCHO

ANDRZEJ TOMASZEWSKI AGAINST THE "BARBARIAN INVASION" AND THE DECLINE OF THE AESTHETICS OF POLISH BOOKS (1989–2000)

Summary

This article characterises the activity of Andrzej Tomaszewski, an outstanding Polish typographer, designer, publicist, editor and printer, between 1989 and 2000, during the great crisis and the decline of the aesthetics of Polish books. Rapid political, economic and technological transformations led to chaos on the Polish market — books began to be published by technically and intellectually unprepared random people, and the earlier standards, which had been developed over years, were no longer valid. Tomaszewski tried to actively counteract this. His journalistic achievements from that period are impressive, consisting of over 90 articles printed in trade magazines. His publications provide a substantive analysis of the current situation and the problems that occurred. He became known not only as a mature observer but also as a lover of books and expert in the history of books, showing modern digital systems as a natural continuation of the historical process of developing print culture. Overcoming his initial resistance to digitization, he Polonised over 900 fonts available on the market (mainly American, British and German) and quickly became a valued specialist and spokesman for modern technologies. He designed books, maintaining high typographic standards, and did not yield to widespread commercialisation. Like many ambitious publishers, he also experienced a publishing failure. The magazine *Pro Typo*, which he initiated, failed. However, his work from the 1990s provides valuable source material and contributes to a better understanding of the situation on the book market at that time.

KEY WORDS: typography, book aesthetics, graphic design, publishing market, Andrzej Tomaszewski