

ANDRZEJ TOMASZEWSKI

„ACTA POLIGRAPHICA”, WARSZAWA

Czcionki w oficynie Samuela Tyszkiewicza (1926–1939)

Jednym z najciekawszych polskich zjawisk kulturowych poza granicami kraju była działalność artystycznej oficyny typograficznej Samuela Tyszkiewicza (1889–1954), czynnej w latach 1926–1939 we Florencji jako Stamperia Polacca. W latach drugiej wojny światowej przeniesiona do Nicei, w 1947 roku powróciła do Florencji i funkcjonowała do śmierci typografa. Celem artykułu jest przedstawienie czcionek znajdujących się w kasztach, podstawowego budulca wydawanych publikacji i jednocześnie nośnika wizualnych walorów estetycznych drukowanych tekstów. Omówienie dotyczy repertuaru krojów pism używanych w pierwszym okresie działalności.

Asortyment czcionek warsztatu Tyszkiewicza powstał po starannym przemysleniu. Na dobór wywarły wpływ upodobania estetyczne typografa i dostępność rynkowa materiału zecerskiego oraz w dużym stopniu sentyment – zauroczenie inkunabułami i starodrukami z czasów, gdy renesansowe pismo książkowe właśnie zwyciężało średniowieczny gotyk, a także proponowało nowe nawyki czytelnicze, aktualne po dziś dzień. Kompletowanie i przygotowanie zasobu typograficznego oficyny drukarskiej, założonej we Florencji w 1926 roku, inspirowane było częstymi wizytami

Tyszkiewiczza w Biblioteca Medicea Laurenziana¹. W zaciszu lektorium jednej z najśłynniejszych bibliotek świata typograf studiował kaligrafię rękopisów wykonanych pismem humanistycznym (*littera humanistica*)², w czasach renesansu zwanym *littera antiqua* w odróżnieniu od ówczśnie powszechnie stosowanego pisma gotyckiego, a więc – *littera moderna*.

Zestaw czcionek w zecerni był gromadzony nie tylko z myślą o preferowanej przez typografa proveniencji krojów pism, ale też ze względu na ich użyteczność w przyjętej technice drukowania *antiquo modo*. Czcionkami tymi typograf drukował na małej prasie ręcznej, tak zwanej kolankowej. W prasach tej konstrukcji, w celu zwiększenia i regulacji siły tłoczenia, wykorzystywano mechanizm przegubowego „kolana” uruchamianego dźwignią. Jakość odbitek składu zecerskiego zależała głównie od trzech czynników. Przede wszystkim od odpowiedniego dostosowania nacisku do danego rodzaju papieru oraz od równoległości tygla i płyty formowej. Następnie od starannego nafarbowania czcionek w sytuacji, gdy przed każdym odbiciem nadawanie farby odbywało się ręcznie. I wreszcie od stanu zużycia danego kompletu pisma. Oczka czcionek ulegały bowiem destrukcji podczas tłoczenia, co powodowało wady w odbiciach szczególnie często używanych liter.

Józef Andrzej Teslar (1889–1961), przyjaciel Tyszkiewiczza, poeta i historyk literatury, o początkach gromadzenia zasobu typograficznego oficyny tak pisał językiem stylizowanym na staropolszczyznę:

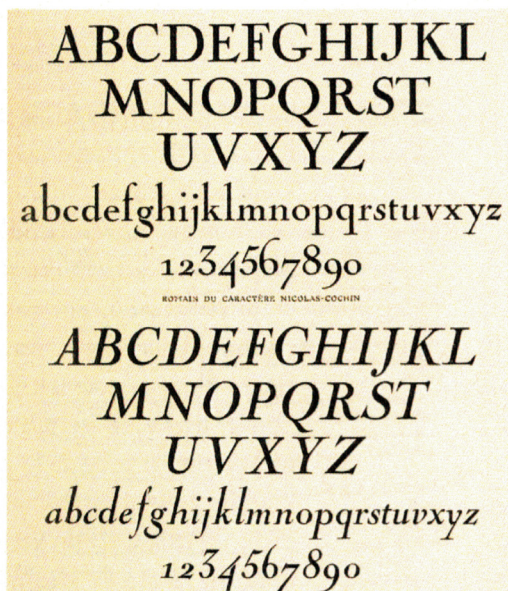
Na jego więc rozkazanie nasamprzód, jeszcze przed świętami Narodzenia Pańskiego roku 1926, odlali mu obrotni we wszem misterstwie florentczykowie całe komputy karakterow wedle form sławnego Francuza Mikołaja Cochin (XVIII saeculi) – potem zaś

¹ M. Szypulski, *Magister Samuel Typographus. Rzecz o Samuele Tyszkiewiczzu drukarzu emigracyjnym (1889–1954)*, Kraków 2004, s. 32.

² A. Gieysztor, *Zarys dziejów pisma łacińskiego*, Warszawa 1973, s. 170–178; A. Tomaszewski, *Leksykon pism drukarskich*, Warszawa 1996, s. 22–24 (hasło: *Antykw*).



Ilustr. 19.1. Ręczna prasa
Samuela Tyszkiewicza



Ilustr. 19.2. Nicolas Cochin (1913)
projektu Georgesa Peignota

w onej Augusta Taurinorum drugie, wedle inkunabułów, toż za
sie jeszcze inaksze według laurencjańskiego Sinibaldiego³.

Wymienieni przez Teslara „obrotni florentczykowie” to firma La
Fonderia Pierallini, Turchi & Co. Tam właśnie Tyszkiewicz kupił
czcionki z krojem Nicolas Cochin uzupełnione o litery z polskimi
znakami diakrytycznymi⁴.

W drugiej połowie XIX i na początku XX wieku w europejskich
gislerniach czcionek upowszechniła się wątpliwa prawnie i moralnie
metoda kopiowania oryginalnych krojów pism. Zmieniano nazwy
własne krojów, czasem dokonywano drobnych zmian rysunku jed-
nej lub kilku liter. Wiele przykładów takiego postępowania moż-
na znaleźć we wzornikach czcionek z tamtego okresu⁵. Niektóre

³ J.A. Teslar, *Mistrza Samuela Typographa Polaka sławnego we Florencyjej osiadłego
żywota i dzieł jego znamenitych opisanie krótkie [...]*, kom. M. Szypulski, Warsza-
wa 2008, s. 20.

⁴ M. Szypulski, *Magister Samuel Typographus...*, s. 71.

⁵ Między innymi w kompendium: *Handbuch der Schriftarten. Eine Zusammenstel-
lung der Schriften der Schriftgiessereien deutscher Zunge nach Gattungen geordnet*,
Leipzig 1926.

firmy rejestrowały kroje pism jako wzory zdobnicze w odpowiednich urzędach patentowych, ale niewiele to pomagało i proceder kwitł w najlepsze.

Do przygotowania odlewniczej matrycy, będącej kopią oczka plagiowanej czcionki, stosowano metodę galwanizowania wzorca. Wytwarzano wówczas w kąpeli galwanicznej na oczku gotowej czcionki koszulkę z twardego metalu. Przykładowo w warszawskiej odlewni czcionek Towarzystwa Akcyjnego S. Orgelbranda Synów używano w tym celu niklu. Oczka matryc, w ten sposób wykonane, trzeba było podlać metalem, wyjustować, czyli dokładnie zwymiarować względem siebie tak, aby odlewane z nich czcionki pasowały do kompletu danego kroju i wielkości (stopnia) oraz aby tworzyły idealną linię pisma.

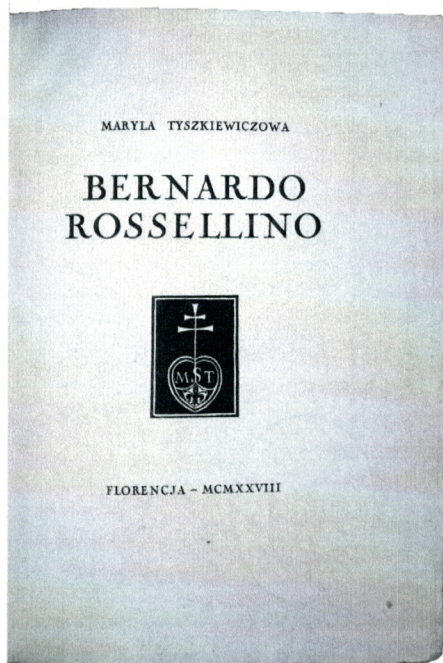
Tę metodę zastosowali u siebie „obrotni” florentczycy, kopiując krój paryskiej giserni Deberny & Peignot. Marek Szypulski pisze, że ich proceder naraził Samuela Tyszkiewicza na duże kłopoty⁶ związane ze sporem producentów czcionek. W końcu jednak obie firmy doszły do jakiegoś porozumienia, bo we wzorniku czcionek florenckiej giserni z 1930 roku pokazano odlewane czcionki Nicola Cochin pod zmienioną nazwą – Serie Padova⁷. Podobnie uczyniono na przykład we frankfurckiej Ludwig & Mayer, gdzie replika kroju nazywała się Sonderdruck-Antiqua (1920). *Nota bene* włoskie czcionki kroju Nicolas Cochin produkowano „w onej Augusta Taurinorum”, renomowanej giserni Nebiolo Torino, całkowicie legalnie. Oprócz turyńskiej Nebiolo czcionki z krojem Deberny & Peignot produkowało kilkanaście odlewni w innych krajach, na przykład Lettergieterij Amsterdam czy też warszawska Stanisława Jeżyńskiego⁸.

W sformułowaniu Teslara o „całych komputerach charakterów” chodzi o komplety czcionek tego samego kroju pisma odlewane w kilku wielkościach (stopniach pisma). Firma Pierallini, Turchi & Co. produkowała krój Nicolas Cochin w stopniach pism od 8 do

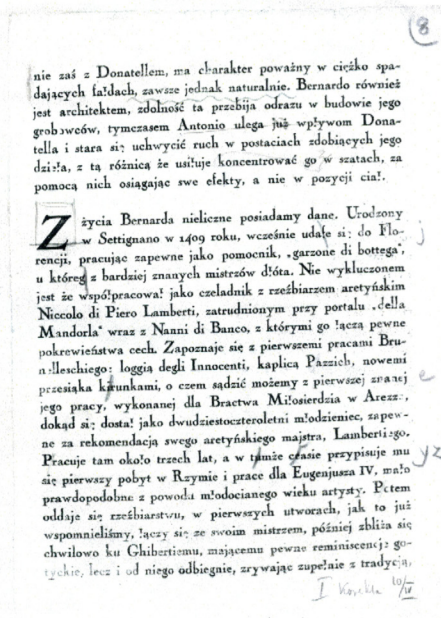
⁶ M. Szypulski, *Magister Samuel Typographus...*, s. 71.

⁷ Pierallini, Turchi & Co. *Fonderia di caratteri mobilificio tipografico. Campionario generale*, Firenze 1930, s. 29–31.

⁸ *Pisma, linje, ornamenty odlewni czcionek Stanisława Jeżyńskiego*, Warszawa [po 1934], s. 40–41.



Ilustr. 19.3. Strona tytułowa złożona czcionkami Nicolas Cochin



Ilustr. 19.4. Korekta kolumny składanej czcionkami Nicolas Cochin

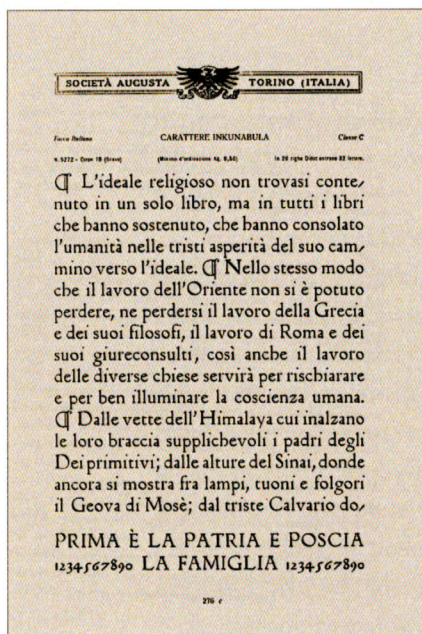
20 punktów Didota – w sumie 18 kompletów, po sześć wielkości odmiany zwykłej, grubej i kursywy⁹. Właśnie czcionkami dwóch stopni z tego garnituru, 12 i 16 punktów, wydrukowana była i uzupełniona światłodrukowymi ilustracjami pierwsza książka oficyny: *Bernardo Rossellino* pióra Marii Tyszkiewicz-Zowej z 1928 roku¹⁰.

Paryski krój pisma, „wedle form sławnego Francuza Mikołaja Cochin” u Teslara, zaprojektował Georges Peignot (1872–1915) zainspirowany osiemnastowiecznymi pismami miedziorytowymi. Według jego projektu grawer Charles Malin wyciął w 1912 roku stemple do matryc giserskich¹¹ dla odlewni G. Peignot et Fils, która po

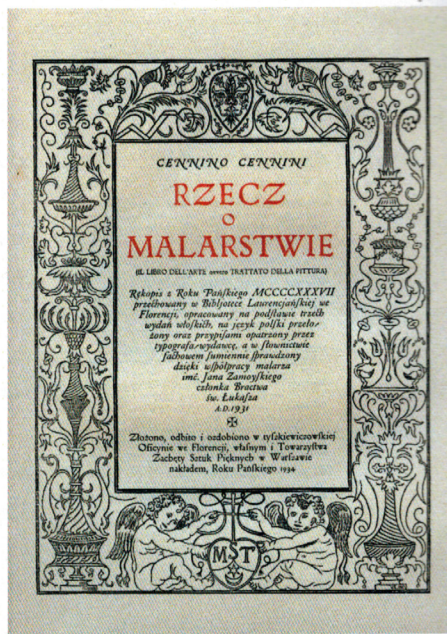
⁹ Pierallini, Turchi & Co., s. 29–31.

¹⁰ Dodać należy, że pierwsze dzieło Samuela Tyszkiewicza powstało w 1922 roku. Nie było jednak drukowane. Napisał wówczas, skomponował i opisał w jednym egzemplarzu trzytomowy album *Italia*. Cztery tygodnie na ziemi włoskiej 1922. Karty ksiąg albumu były maszynopisami uzupełnionymi elementami kaligraficznymi i ilustrowanymi zdjęciami.

¹¹ Por. <https://www.myfonts.com/collections/georges-peignot> (dostęp: 1.01.2023). Zob. też: W.P. Jaspert, W.T. Berry, A.F. Johnson, *The Encyclopaedia of Typefaces*, London 1970, s. 51.



Ilustr. 19.5. Czcionki Inkunabula we wzorniku giserni Augusta (1911)



Ilustr. 19.6. Kompozycja trony tytułowej złożonej czcionkami Inkunabula

połączeniu z Deberny & Cie w 1923 roku utworzyła firmę Deberny & Peignot. Krój nazwano Nicolas Cochın na cześć francuskiego miedziorytnika Charles'a Nicolasa Cochina (1715–1790). Oprócz nazwy pismo niewiele miało wspólnego z liternictwem Cochina. Dwa lata później powstały kursywne czcionki Nicolas Cochın.

Projektant kroju pisma Georges Peignot był założycielem odlewni G. Peignot & Fils oraz jej szefem aż do śmierci w walce podczas pierwszej wojny światowej. W firmie przez niego kierowanej, znanej w całej Europie, zwracano szczególną uwagę na kwestie związane z artystycznym liternictwem i ówczesnie obowiązującymi prądami estetycznymi w sztuce użytkowej¹².

¹² Syn Georges'a Peignota, Charles (1897–1983), kierował firmą prawie 50 lat. W 1957 roku w Lozannie był głównym założycielem Association Typographique Internationale (ATypI) i prezesem tej organizacji przez 10 lat. Jednym z najważniejszych punktów programu ATypI była walka z nielegalnym kopiowaniem krojów czcionek i ich ochrona prawem autorskim. Zob. m.in. <https://atypi.org/about-atypi/history/charles-peignot/> (dostęp: 8.01.2023).

Font komputerowy kroju Nicolas Cochin powstał w 1998 roku w niemieckim studiu Veroniki Elsner i Günthera Flake (Elsner + Flake)¹³. Od 2000 roku hamburska firma programistów – URW (Unternehmensberatung Karow Rubow Weber) – oferowała już pełną rodzinę fontów, czyli wszystkie trzy odmiany oryginalnego projektu Peignota¹⁴.

Drugi garnitur czcionek Samuela Tyszkiewicza to krój pisma Inkunabula. Jego autorem był florentczyk Raffaello Bertieri (1875–1941), twórca drukarni i wydawnictwa Bertieri & Vanesetti oraz wydawca ukazującego się od 1902 roku „Il Risorgimento Grafico”, ilustrowanego magazynu poświęconego grafice i branży poligraficznej. Obok Inkunabuli zaprojektował też inne kroje czcionek: Sinibaldi (o którym poniżej), Iliade i Ruano, a także, wraz z Alesandrem Buttim, krój Paganini¹⁵.

Pismo powstało dla „onej Augusta Taurinorum”, turyńskiej giserni Società Augusta, późniejszej Nebiolo¹⁶. Bertieri przez większość życia pełnił funkcję konsultanta artystycznego Nebiolo. Projektant Inkunabuli wzorował się na antykwie niemieckiego typografa Erharda Ratdolta (1442–1528) drukującego w Augsburgu i Wenecji, a konkretnie na weneckim wydaniu *Calendario del Regiomontano* z 1476 roku¹⁷. Bertieri dodał do antyki kursywę wzorowaną na renesansowej italice i w ten sposób czcionki kroju

¹³ Zob. <https://fontpark.com/en/nicolas-cochin-ef.font> (dostęp: 1.01.2023).

¹⁴ Zob. <https://www.myfonts.com/collections/nicolas-cochin-font-urw#about-ThisFont> (dostęp: 1.01.2023).

¹⁵ Zob. <https://luc.devroye.org/fonts-32505.html> (dostęp: 11.01.2023). Zob. też: A. Novarese, *Alfa-beta. Lo Studio e il Disegno del Carattere*, Torino 1964, s. 89, 195, 197; A. Kapr, *Schriftkunst. Geschichte, Anatomie und Schönheit der lateinischen Buchstaben*, Dresden 1976, s. 208.

¹⁶ W 1878 roku Augustę kupił Giovanni Nebiolo od Giacoma Narizzana. Po przystąpieniu do spółki Lazzara Leviego w 1889 roku utworzono Società Nebiolo. Na przełomie XIX i XX wieku Nebiolo przejęło kilka mniejszych odlewni i w latach 1908–1917 firma nosiła nazwę Società Augusta Torino. Od 1917 roku ponownie funkcjonowała jako Società Nebiolo. Zob. <https://luc.devroye.org/fonts-104035.html> (dostęp: 1.01.2023).

¹⁷ Pismo nr 1, antykwia Ratdolta, według wzorów zasobu typograficznego *Veröffentlichungen der Gesellschaft für Typenkunde des 15. Jahrhunderts* (Ratdolt. Typ. 1:109/110R GfT564.). Zob. <https://www.ndl.go.jp/incunabula/e/font/font-img.html#modal127> (dostęp: 24.01.2023).

Inkunabula miały dwie odmiany: prostą i pochyłą. Pierwszych odlewów dokonano w 1911 roku¹⁸. Monografia Františka Muziki notuje to pismo pod nazwą Incunabula. W klasyfikacji pism drukarskich krój określany jest jako wczesna antykwa renesansowa typu weneckiego¹⁹. Obraz liter pisma odlewni Nebiolo, dzięki odbiciu pod prasą ręczną na czerpanym papierze, zachowuje łudzące podobieństwo zgrzebności czcionek odbijanych *antiquo modo*. Typograf użył tych czcionek w 1934 roku do drukowania *Rzeczy o malarstwie* Cennina Cenniniego (1370–1440).

Nota bene w eseju Józefa Andrzeja Teslara *Mistrza Samuela Typographa Polaka sławnego...* wydany w Muzeum Historycznym m.st. Warszawy w 2008 roku wszyto oryginalny arkusz z oficyny Samuela Tyszkiewicza, drukowany czcionkami Inkunabula. Nakład publikowanej pracy, 150 egzemplarzy, limitowała liczba zachowanych w Bibliotece Narodowej arkuszy²⁰.

Następny wymieniony przez Teslara krój liter „według laurenjańskiego Sinibaldiego” jest także oryginalnym pismem Nebiolo i również wykonany przez Raffaella Bertieriego. Pierwsze czcionki z krojem o nazwie Sinibaldi odlano w 1926 roku. Podobnie jak przy kupnie poprzednich czcionek Tyszkiewicz musiał dodatkowo zamówić litery do składania w języku polskim²¹.

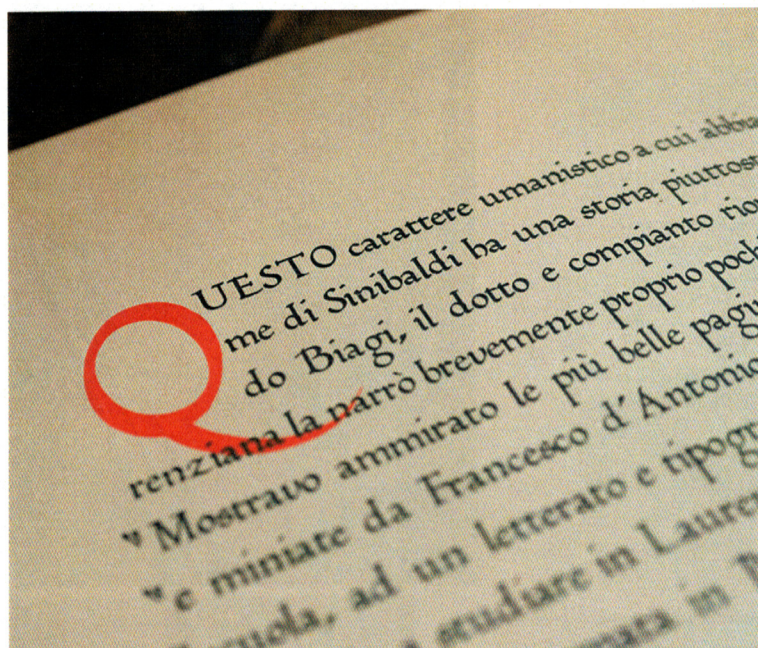
Krój czcionek nawiązuje do sposobu pisania florenckiego kaligrafa Antonia Sinibaldiego. Mistrz Antonio był mnichem, który żył w drugiej połowie XV wieku i pracował w rodzinnej Florencji w służbie Medyceuszy, z wyjątkiem lat 1469–1477, kiedy w Neapolu działał jako *scriptor et librarius* aragońskiego króla Ferdynanda I. Eleganckim i wyrafinowanym pismem przepisywał kodeksy dla węgierskiego króla Macieja Korwina i dla Medyceuszy, na przykład znane z urody *Godzinki* zamówione przez Wawrzyńca

¹⁸ W.P. Jaspert, W.T. Berry, A.F. Johnson, *The Encyclopaedia of Typefaces*, s. 121; F. Muzika, *Die schöne Schrift in der Entwicklung des lateinischen Alphabets*, t. 2, Praha 1965, s. 465; M. Szypulski, *Magister Samuel Typographus...*, s. 91. Zob. też: *Index of Typefaces*, ATypI 1975, s. 27.

¹⁹ A. Tomaszewski, *Leksykon pism drukarskich*, s. 32; F. Muzika, *Die schöne Schrift*, s. 101.

²⁰ J.A. Teslar, *Mistrza Samuela Typographa...*, ósemka pomiędzy stronami 26 i 27.

²¹ M. Szypulski, *Magister Samuel Typographus...*, s. 81.



Ilustr. 19.7. Czcionki Sinibaldi we wzorniku giserni Nebiolo (1926)

Wspaniałego (1485). Sinibaldi był głęboko oburzony pojawieniem się prasy drukarskiej Gutenberga. Uważał, że typografia niszczy sztukę pisania i doprowadza ją do ruiny.

Krój czcionek Sinibaldi z odlewni Nebiolo określany jest we Włoszech jako *scrittura umanistica*²². Szczególnie majuskuły mają charakter pisma odręcznego. Niemniej dwudziestowieczny obraz liter autorstwa Raffaella Bertieriego, wzorowany na jednym z kodeksów w Biblioteca Laurenziana, zdecydowanie odbiega od klasycznego modelu pisma humanistycznego opartego na minuskule karolińskiej.

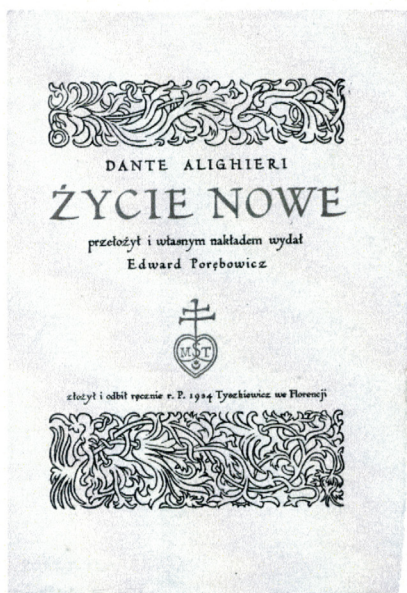
Typograf użył po raz pierwszy czcionek Sinibaldi, składając *Życie nowe* (*Vita nuova*) Dantego Alighieri, wydane w 1934 roku sumptem Edwarda Porębowicza, tłumacza Dantego, między innymi *Boskiej komedii*. Według Marka Szypulskiego książka jest uważana za najpiękniejszy druk Tyszkiewicza²³.

W 2021 roku Maria Chiara Fantini²⁴, florencka graficzka zajmująca się liternictwem i kaligrafią, dokonała digitalizacji tego pisma

²² A. Novarese, *Alfa-beta. Lo Studio e il Disegno del Carattere*, s. 69.

²³ M. Szypulski, *Magister Samuel Typographus...*, s. 92–93.

²⁴ Zob. <https://www.mariachiarafantini.com> (dostęp: 1.01.2023).



Ilustr. 19.8. Strona tytułowa
złożona czcionkami Sinibaldi



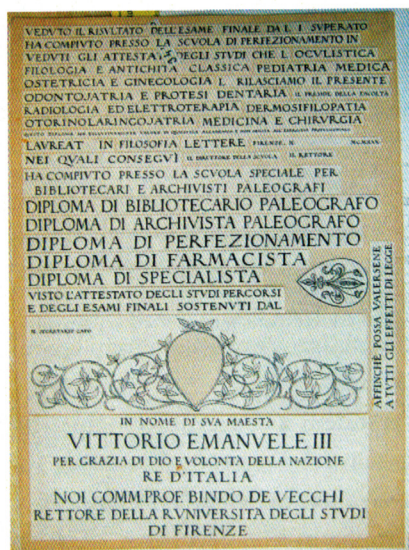
Ilustr. 19.9. Sinibaldi
na tekstylnej okładzinie książki

i powstały fonty komputerowe trzech wariantów kroju o nazwach Antonio, Sinibaldi i Magnifico²⁵.

W latach trzydziestych spod ręki typografa wychodziły unikatowe dyplomy projektowane głównie dla Uniwersytetu Florenckiego. Umowa z uniwersytetem od 1932 roku gwarantowała regularny dochód i stała się podstawą materialną działania oficyny. Oprócz dyplomów uczelnia zamawiała też inne akcydensy: zaproszenia, druki okolicznościowe itp.²⁶ Początkowo dyplomy Tyszkiewicz wypisywał ręcznie. W tym wypadku przydały się wizyty w Bibliotece Laurenziana i studia nad pismem humanistycznym oraz drukami renesansu. Pisał podpatrzonymi tam majuskułami, czasem węższymi, czasem szerszymi, aby osiągnąć efekt wzniosłości pożądaną dla wręczanego uroczyscie dokumentu. Powtarzające się w kolejnych dyplomach elementy stałe nasunęły myśl sporządzenia „domowych czcionek”. Samuel Tyszkiewicz przygotował więc sobie niepowtarzalny materiał zecerski do składania dyplomów.

²⁵ Zob. <https://luc.devroye.org/fonts-97775.html> (dostęp: 1.01.2023).

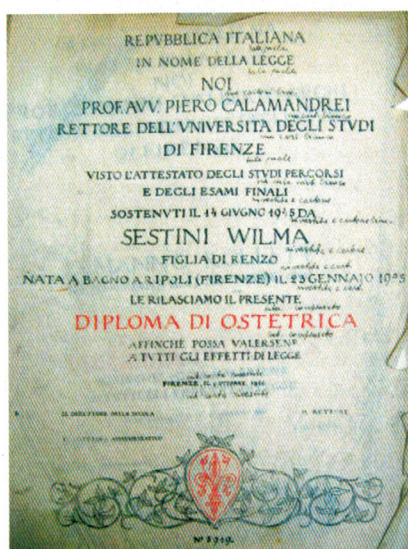
²⁶ M. Szypulski, *Magister Samuel Typographus...*, s. 38.



Ilustr. 19.10. Arkusz
z elementami dyplomów
przygotowany do kłiszowania



Ilustr. 19.11. Czcionki
z cynkowych kłisz
chemigraficznych



Ilustr. 19.12. Korektowa
odbitka dyplomu złożonego
kłiszowanymi czcionkami

Z odpowiednio przygotowanych rysunków kaligrafowanych poszczególnych liter i fragmentów tekstu powstawały cynkowe klisze chemigraficzne²⁷, które należało umocować na dokładnie wymiarowanych podstawkach. Klisze liter, a niekiedy ich zbitek albo całych słów, wraz z podstawkami miały wysokość fabrycznych czcionek, aby można było ich używać pod prasą jednocześnie z tymi z odlewni i komponować ze skliszowanymi godłami lub innymi rysunkami oraz drzeworytami.

W pracy nad artykułem korzystałem z obszernego materiału zdjęciowego przygotowanego na potrzeby wystawy *Stamperia Polacca. Florencka i nicejska Oficyna Drukarska Samuela Tyszkiewicza*. Ekspozycję zaprezentowano w Muzeum Historycznym Warszawy od 31 marca do 14 czerwca 2009 roku²⁸. Byłem projektantem graficznym materiałów związanych z wystawą i przygotowywałem je do druku. Zdjęcia znanego bibliofila Wojciecha Kochlewskiego oraz wykonane przez pracowników Muzeum Drukarstwa Warszawskiego pod kierunkiem Barbary Rogalskiej, wraz z precyzyjnymi opisami *Bibliografii druków Samuela Tyszkiewicza* autorstwa Wojciecha Kochlewskiego i Romana Nowoszewskiego, znalazły się w komplecie na dysku mojego komputera. Nie bez znaczenia było też fizyczne obcowanie z eksponatami zgromadzonymi od ponad dwudziestu bibliofilów oraz bibliotek i muzeów.

Bibliografia

- Gieysztor A., *Zarys dziejów pisma łacińskiego*, Warszawa 1973.
- Głowacka T., *Samuel Tyszkiewicz – artysta książki*, „Biuletyn Poligraficzny” 1974, nr 12.
- Herdan A., *O odlewie liter*, Warszawa 1907.
- <https://atypi.org/about-atypi/history/charles-peignot/>.

²⁷ Szczegółowy opis ówczesnej metody sporządzania kreskowych klisz chemigraficznych w: F. Schröder, *Druk książek i czasopism*, przeł. i opr. Z. Gottowt, Poznań 1938, s. 67–72 i in.

²⁸ J. Pawlak, „*Stamperia Polacca*”. *Tyszkiewiczowskie druki zamknięte w gablotach*, „Akapit” 5 (2010), s. 83–84.

- <https://fontpark.com/en/nicolas-cochin-ef.font>.
- <https://luc.devroye.org/fonts-104035.html>.
- <https://luc.devroye.org/fonts-32505.html>.
- <https://luc.devroye.org/fonts-97775.html>.
- <https://www.mariachiarafantini.https://www.myfonts.com/collections/georges-peignot>.
- <https://www.myfonts.com/collections/nicolas-cochin-font-urw#aboutThisFont>.
- <https://www.ndl.go.jp/incunabula/e/font/font-img.html#modal127>.
- Jaspert W.P., Berry W.T., Johnson A.F., *The Encyclopaedia of Typefaces*, London 1970.
- Kapr A., *Schriftkunst. Geschichte, Anatomie und Schönheit der lateinischen Buchstaben*, Dresden 1976.
- *Katalog wyrobów Odlewni Czcionek*, Warszawa 1973.
- Messing-Mierzejewski A., Aix, Wiersze 1938–1953 [ze spuścizny Samuela Tyszkiewicza], Warszawa 2009.
- Muzika F., *Die schöne Schrift in der Entwicklung des lateinischen Alphabets*, t. 1–2, Praha 1965.
- Novarese A., *Alfa-beta. Lo Studio e il Disegno del Carattere*, Torino 1964.
- *Odlewnia czcionek, fabryka linii mosiężnych Jan Idzkowski i S-ka* [wzornik czcionek], Warszawa [ok. 1924].
- Pawlak J., „*Stamperia Polacca*”. Tyszkiewiczowskie druki zamknięte w gablotach, „*Akapit. Rocznik Towarzystwa Bibliofilów Polskich w Warszawie*” 5 (2010), s. 83–84.
- Pellitteri G., *Atlante tipologico*, Torino 1963.
- Pierallini, Turchi & Co. *Fonderia di caratteri mobilificio tipografico. Campionario generale*, [wzornik czcionek], Firenze 1930.
- *Pisma, linje, ornamenty odlewni czcionek Stanisława Jeżyńskiego* [wzornik czcionek], Warszawa [po 1934].
- Schröder F., *Druk książek i czasopism*, przeł. i opr. Z. Gottowt, Poznań 1938.
- Semkowicz W., *Paleografia łacińska*, Kraków 1951.
- Sowula G., *Samuel Tyszkiewicz* [jęz. ang], Offenbach 1991.
- *Spécimen de caractères. Programme des fonderies: Haas, Deberny & Peignot, Olive, Nebiolo, L&M, Stempel*, Paris [b.r.].
- *Spécimen général*, t. 1, Paris 1926.
- *Stamperia Polacca. Florencka i nicejska Oficyna Drukarska Samuela Tyszkiewicza* [katalog wystawy], Warszawa 2009.
- Szypulski M., *Magister Samuel Typographus. Rzecz o Samuele Tyszkiewiczzu drukarzu emigracyjnym (1889–1954)*, Kraków 2004.
- Teslar J.A., *Mistrza Samuela Typographa Polaka sławnego we Florencyjej osiadłego żywota i dzieł jego znamenitych opisanie krótkie*, kom. M. Szypulski, Warszawa 2008.
- Tomaszewski A., *Leksykon pism drukarskich*, Warszawa 1996.
- [Wetzig E.], *Handbuch der Schriftarten. Eine Zusammenstellung der Schriften der Schriftgiessereien deutscher Zunge nach Gattungen geordnet*, Leipzig 1926.
- *Wzornik czcionek. Odlewnia Czcionek Przedsiębiorstwo Państwowe Warszawa Rejtana 16*, Warszawa 1954.

Summary

Fonts in Samuel Tyszkiewicz's Workshop (1926–1939)

The article delves into the typographic repertoire of Stamperia Polacca, an artistic typographic workshop run by Samuel Tyszkiewicz in Florence. The study focuses on the fonts used during the workshop's early years, examining Tyszkiewicz's careful selection, influenced by aesthetic preferences, market availability, and a deep sentiment for incunabula. Tyszkiewicz's dedication to craftsmanship is evident in the unique diplomas he produced for the University of Florence, showcasing his commitment to the aesthetic excellence. The article sheds light on the legal challenges of reproducing original typefaces and the workshop's distinctive printing techniques.

KEYWORDS

Samuel Tyszkiewicz, Stamperia Polacca, printing techniques, typography history

SŁOWA KLUCZOWE

Samuel Tyszkiewicz, Stamperia Polacca, techniki druku, historia typografii