THE TYPE SPECIMEN OF J.F. ROSART
THE TYPE SPECIMENS OF DELACOLONGE
THE TYPE-SPECIMENS OF CLAUDE LAMESLE
THE TYPE SPECIMEN OF THE VATICAN PRESS

Hans Peter Willberg

Handbuch der Einbandgestaltung

Szelest kart

*

Bibliografia
sentymentalna
przez
Andrzeja
Tomaszewskiego
spisana

*

Wydawnictwo
ogme.pl
Warszawa
2019

Bibliografię
pod redakcją
Doroty Zgaińskiej
i pod opieką
Roberta Chwałowskiego
z fotografiami
Marka Ryćki
oraz wstępem
Stefana Szczypki
w opracowaniu
graficznym autora
wydrukowano
w nakładzie 500 egz.
w Read Me
w Łodzi

© Copyright
by Andrzej Tomaszewski
Warszawa, 2019

Wydanie II

ISBN
978-83-89236-18-0

Książka jest bytem skrojonym z przyciętego stosu zadrukowanych kartek, właściwie niczym więcej. Dlaczego więc obchodzimy się z nią jak z relikwią, przypisujemy jej nadnaturalne atrybuty i chronimy przez pokolenia przed rozpadem lub zaginięciem? Jaką odpowiedź możemy uznać za kompletną, a zarazem pozbawioną kabotyńskiej pompatyczności? A może sprawa jest tak przyziemnego formatu, że banalności rozwiązania zwyczajnie nie zauważamy. Może tajemnicą książki jest jedynie to, że godnie zastępuje człowieka pod jego nieobecność. Tak mało i tak kolosalnie wiele jednocześnie...

Ktoś, kto życie swoje z książką związał, bywając nieraz jej akuszerem, a w nagłej potrzebie i uzdrowicielem, ale przede wszystkim statecznym pielęgniarzem, ten przeniknął jej pajęczą tkankę na wskroś. Jest wtajemniczonym tkaczem, zna tajemnicę poczęcia i narodzin. A gdy czasem podejmuje się opowieści o książce, w rzeczywistości mówi o sobie, bo on w niej mieszka, a ona w nim. Genetycznie książkorób, emocjonalnie bibliofil, Andrzej Tomaszewski ofiarowuje nam kolejną rzecz o książkach.

Choć tytuł sugeruje tropy sentymentalne, Autor nie byłby sobą, gdyby nie kazał nam się wspinać na wysokie półki. Mamy przed sobą domowy notes anatoma typografii, przewodnik po szlakach tajemnych, po zwodniczych światach twardych technologii i miękkich przywidzeń, spacer po tylekroć imaginowanej wyspie skarbów. Przygoda Andrzeja z książką to jak obcowanie z Wielką Tajemnicą i Jej demonami. Jest próbą zebrania do kupy kilkudziesięciu wątków, które zorganizowały świat jego pasji, żarłocznej dociekliwości i nieprzeliczonych zapamiętań ludzi, ich dzieł i zdarzeń. Bo to książka o książkach będących przechowalnią materiału genetycznego dla książkowego potomstwa.

Nie opisuje pozycji lekkich, łatwych i przyjemnych, choć niektóre z nich są zabójczo piękne. Noty stanowią materiał dla żądnych wiedzy aspirantów, jako że opowiadanie o sztuce językiem techniki jest sytuacją trochę lokalną

(jednakowoż prawie cała literatura poświęcona tajnikom rzemiosła typograficznego to niekończące się reguły i systematyka). To poniekąd skutek zniewolenia tej sztuki przez realizującą ją technikę. Kilkuwiekowa historia tej artystycznej sprawności człowieka jest zarazem historią innowacyjności i postępu technicznego, stopniowo wyznaczającego nowy rozmach w kształtowaniu i dystrybucji informacji i wiedzy. Rozpowszechnienie i wszechobecność słowa drukowanego zrosły się na zawsze ze wszystkimi nowożytnymi formami cywilizowanego bytowania ludzi. W przeciwieństwie do frazy głoszonej, wymagającej zgromadzenia i uczestnictwa, fraza drukowana dogoniła naszych przodków w ich siedzibach i stała się sublokatorem na zawsze. Głównie za sprawą najszlachetniejszego z wehikułów – książki.

Opuszkiem kciuka gładząc papier niewyczerpany... Któż lepiej nam o tym opowie?

Stefan Szczypka



Andrzej Banach: *O ilustracji.* Kraków 1950, Wydawnictwo M[ieczysław] Kot. [176 x 254 mm, 176 s., oprawa broszurowa, zniszczona]

W tym miejscu powinien być opis wspólny dla wszystkich moich książek Banacha. Tych posiadanych i tych, które bibliomani-złoczyńcy wynieśli mi z domu, np. *Erotyzm po polsku*, opracowany graficznie przez Macieja Urbańca, albo *Granice sztuki*.

Książka *O ilustracji* wydana surowo, drukowana dwubarwnie na pożółkłym już dzisiaj papierze, z nieobciętym blokiem książki, jest pełna uroku za sprawą Adama Młodzianowskiego, który zadbał o jej formę. Powstała pod auspicjami Towarzystwa Miłośników Książki, więc dla krakowskich bibliofilów wyłączono ze sprzedażnego nakładu dwadzieścia pięć numerowanych egzemlparzy. Mój egzemplarz jest normalny, nienumerowany, z oberwanym grzbietem. Ale tego grzbietu nie wyrzuciłem i służy jako zakładka.

Andrzej Banach (1910–1990), krakowski znawca, krytyk i kolekcjoner sztuki, był płodnym publicystą i napisał



około trzydziestu książek, niektóre razem z żoną Ellą. Jego zajmująca eseistyka, pisana z dowcipem i znawstwem, wywoływała niegdyś entuzjazm i wykupywana była na pniu. Jarosław Iwaszkiewicz zanotował: *Straciłem wczoraj cały wieczór, nie napisałem ani linijki, nie przeczytałem ani stroniczki – ani nutki nie posłuchałem: wszystko przez małą książeczkę Andrzeja Banacha.* Ale były też recenzje zawodowych wybrzydzaczy, np. w literackim miesięczniku „Twórczość": *tekst Banacha, ani filozoficzny, ani naukowy, nie wykracza poza banalny komentarz.* No cóż, można i tak. Jednak *jedno jest pewne: gdyby nie było Elli i Andrzeja Banachów, nie byłoby Nikifora* – pisał Juliusz Kydryński. Takie toczono polemiki w prasie, czytelnicy w księgarniach głosowali nogami i portfelami, a ja dzisiaj od czasu do czasu otwieram sobie jedną z jego książek i bez znudzenia czytam po raz n-ty.

Oto książki Banacha, które jeszcze stoją na mojej półce:

Polska książka ilustrowana. Kraków 1959, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe. [206 x 290 mm, 521 s., oprawa w płótno]

Warszawa Cieślewskiego Syna. Warszawa 1962, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe. [113 x 172 mm, 272 s., oprawa w płótno, obwoluta]

Pismo i obraz. Kraków 1966, Wydawnictwo Literackie. [113 x 172 mm, 264 s., oprawa w płótno, obwoluta]

O kiczu. Kraków 1968, Wydawnictwo Literackie. [170 x 243 mm, 356 s., oprawa w płótno, obwoluta]

O polskiej sztuce fantastycznej. Kraków 1968, Wydawnictwo Literackie. [113 x 172 mm, 344 s., oprawa w płótno, obwoluta]

Nauka pisania. Kraków 1971, Wydawnictwo Literackie. [113 x 172 mm, 366 s., oprawa w płótno, obwoluta]

Herman Barge: *Geschichte der Buchdruckerkunst von ihren Anfängen bis zur Gegenwart.* Leipzig 1940, Verlag Philipp Reclam jun. [155 x 234 mm, 520 s., 18 tablic, oprawa w płótno. Pieczątka 1: *Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik". Centralny Wydział Poligraficzny. Warszawa, ul. Daszyńskiego 14*, pieczątka 2: *Związek Zawodowy Pracowników Przemysłu Poligraficznego w Polsce. Okręg Warszawa*, pieczątka 3: *Interprint. Bronisław S. Szczepski. Warszawa, ul. Marszałkowska 137*]

Hermann Barge (1870–1941), historyk, profesor Uniwersytetu w Lipsku, napisał dobrą książkę. Podobnych dzieł o historii sztuki drukarskiej powstało jednak w Niemczech wiele i nie ma w niej nic szczególnie odkrywczego. Od początku do końca jest złożona frakturą, co dzisiaj nie ułatwia jej czytania. Uruchamia natomiast dodatkowe skojarzenia związane z jej projektantem oraz z bibliotecznymi stemplami, którymi jest gęsto opieczętowana.

Graficznie opracował ją Walter Tiemann (1876–1951), twórca kilkunastu pism drukarskich produkowanych w giserni Klingspor, m.in. Orpheus, Tiemann Mediaeval czy Fichte-Fraktur. Jego Tiemann Antiqua znajduje się dzisiaj wśród fontów komputerowych Linotype. Wraz z kolegą Carlem Ernstem Poeschelem założył w 1907 roku znaną bibliofilom rzemieślniczo-artystyczną drukarnię Janus Presse. Był wieloletnim dyrektorem lipskiej Staatliche Akademie für Graphische Künste. Tiemann, prezentujący tradycyjne podejście do form i zadań typografii, pozostawał w ideowym konflikcie z Janem Tschicholdem i jego nowoczesną, konstruktywistyczną Neue Typographie. Czas pokazał, że Tiemann w sporach z Tschicholdem miał sporo racji. Po burzliwej artystycznej młodości Jan Tschichold jako dojrzały twórca zwrócił się ku tradycyjnej, klasycznej typografii. Osiągnął w niej mistrzostwo i rozgłos równy temu, na jaki zapracował projektując w awangardowym stylu.

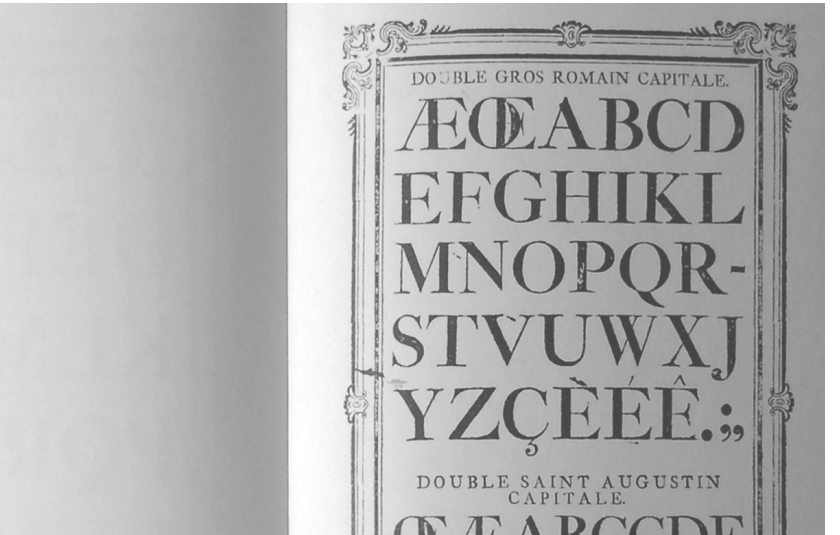
Bronisław S. Szczepski, jeden z poprzednich właścicieli tej książki, jeszcze przed II wojną światową posiadał w Warszawie przy ulicy Królewskiej 23 firmę Interprint, mającą wyłączne przedstawicielstwo na Polskę kilku znanych europejskich producentów maszyn poligraficznych, a wśród nich König & Bauer, Mann, Martini oraz Monotype Corporation. Jemu należy dziękować m.in. za wprowadzenie Antykwy Półtawskiego do repertuaru matryc produkowanych przez Monotype. Po wojnie pan Szczepski utracił na rzecz państwowych central handlu zagranicznego swoje koneksje z wielkimi firmami produkującymi maszyny drukujące, ale nadal pozostał przedstawicielem Monotype i sprowadzał do Polski z Anglii składarki oraz matryce monotypowe.

W niemieckich antykwariatach książka kosztuje od 55 do 75 euro.



Fernand Baudin, Netty Hoeflake: *The Specimen of Jacques-François Rosart, Brussels, 1768.* Amsterdam 1973, Van Gendt & Co. [136 x 227 mm, wprowadzenie 82 s., faksymile 72 k., oprawa twarda całopapierowa]

Pierwszy autor, Fernand Baudin (1918–2005), to belgijski typograf i designer, autor kilku książek o grafice wydawniczej, ale także miłośnik historycznego drukarstwa. Drugi, Holenderka Netty Hoeflake, naukowiec-historyk, jest kuratorem Museum J. Enschedé w Haarlem, które – nawiasem mówiąc – mieści się przy Jan van Krimpenweg 19, ulicy imienia znanego dwudziestowiecznego holenderskiego typografa i projektanta pism drukarskich. Podobnie jest w Toruniu, gdzie typograf Zygfryd Gardzielewski ma swoją ulicę. Muzeum powstało ze schedy po jednej z najbardziej znanych w Europie firm drukarskich i giserni czcionek Johan Enschedé en Zonen. Przedsiębiorstwo założył w 1703 roku Izaak Enschedé, który zaczął od nabycia części materiału typograficznego ze słynnej oficyny Elzevierów. Muzeum Enschedé posiada dzisiaj zbiór historycznych czcionek i matryc większy, niż ma ktokolwiek inny w Europie, trafił tam m.in. zasób wielkiej berlińskiej odlewni czcionek Johanna Friedricha Ungera.



Wróćmy jednak do książki, której napisanie i publikacja bez pomocy zbiorów bibliotecznych i drukarskich Muzeum Enschedé byłyby niemożliwe. Zasadniczą jej atrakcją jest światłodrukowe faksymile wzornika czcionek *Épreuve des caractères, qui se gravent & fondent dans la nouvelle fonderie de Jacques François Rosart*, wydanego w Brukseli w 1768 roku. Kopię wykonano z egzemplarza brukselskiej Biblioteki Królewskiej. Katalog prezentuje rozmaity materiał zecerski. Oprócz antykw i kursyw, mamy tu pisma gotyckie, pisanki (w tym piękną *lettre de civilité* Grandjean'a), pisma greckie i hebrajskie, nuty, różne ozdobniki, linie, tła, ramki i akkolady. Duża część czcionek Rosarta znalazła się w posiadaniu Enschedé.

Ponadosiemdziesięciostronicowe wprowadzenie autorzy wyposażyli w rzetelny aparat naukowy. Analizują proweniencję poszczególnych czcionek, prowadzą studia porównawcze nomenklatury odlewniczej, zamieszczają ciekawe inwentarze i inne dokumenty. Słowem – wzorcowe opracowanie zabytkowej książki, a że w dodatku traktuje o typografii, to dla mnie szczególnie miły wolumenik, chociaż nie jedyny. Mam bowiem jeszcze trzy podobne wydania starych wzorników czcionek:

Harry Carter: *The Type Specimen of Delacologne* [*Lyon 1773*]. Amsterdam 1969, Van Gendt & Co. [121 x 187 mm, wprowadzenie 82 s., faksymile 120 k., oprawa twarda całopapierowa]

H.[endrik] D. L. Vervliet: *The Type Specimen of the Vatican Press, 1628*. Amsterdam 1967, Menno Hertzberger & Co. [130 x 196 mm, wprowadzenie 50 s., faksymile 72 k., oprawa twarda całopapierowa]

A.[lfred] F.[orbes] Johnson: *The Type-Specimen of Claude Lamesle... Paris 1742*. Amsterdam 1965, Menno Hertzberger & Co. [145 x 214 mm, wprowadzenie 12 s., faksymile 81 k., oprawa twarda całopapierowa]

Friedrich Bauer: *Das Gießinstrument des Schriftgießers. Ein Beitrag zur Geschichte der Schriftgießerei.* Hamburg–München 1922, Genzsch & Heyse. [215 x 286 mm, 44 s., oprawa w półpłótno. Egzemplarz nr 154, na wyklejce nalepka i zapiski antykwaryczne]

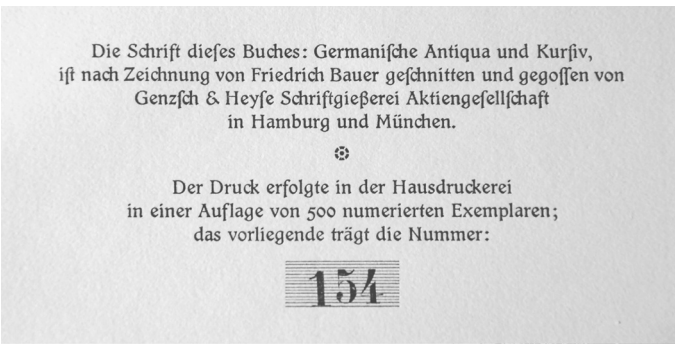
Historyczne studium na temat aparatu do ręcznego odlewania czcionek, a więc urządzenia stanowiącego jeden z kluczowych elementów linii technologicznej, tworzącej tzw. wynalazek druku Johannesa Gutenberga. Aparatów giserskich używano w produkcji czcionek do XIX wieku, kiedy to ręczne urządzenie zostało zastąpione przez maszynę. Najstarszy zachowany aparat jest ozdobą kolekcji Muzeum Plantina-Moretusów w Antwerpii i pochodzi z ostatniego ćwierćwiecza XVI wieku.

Bauerowi udało się zebrać kilkanaście historycznych ilustracji, dokumentujących pracę giserów oraz samego aparatu odlewniczego. Jest wśród nich rycina z 1683 roku,



przedstawiająca instrument Josepha Moxona, angielskiego drukarza map i ksiąg matematycznych, gisera, twórcy pierwszego systemu miar typograficznych, a jednocześnie uczonego leksykografa. Są też ilustracje z *Encyklopedii* (1751/1772) Denisa Diderota i Jeana d'Alemberta, pokazujące rozebrany na części aparat, jakim posługiwał się słynny paryski odlewacz czcionek Pierre Simon Fournier, autor *Manuel typographique* (1764, 1768), dwutomowego wzornika i podręcznika giserstwa.

Friedrich Bauer, który tą książką przedstawił się jako historyk, był projektantem czcionek. Pracował głównie dla dwóch hamburskich giserni: Trennert & Sohn (Altona) oraz Genzsch & Heyse. *Das Gießinstrument des Schriftgießers* złożył własnym krojem pisma – Germanische Antiqua – odlanym po raz pierwszy w 1912 roku w Hamburgu. Pracę wydrukowano starannie w domowej drukarni Schriftgießerei Genzsch & Heyse AG, w nakładzie 500 numerowanych egzemplarzy. Książka jest dzisiaj dużą rzadkością.


Die Schrift dieſes Buches: Germaniſche Antiqua und Kurſiv,
iſt nach Zeichnung von Friedrich Bauer geſchnitten und gegoſſen von
Genzſch & Heyſe Schriftgießerei Aktiengeſellſchaft
in Hamburg und München.

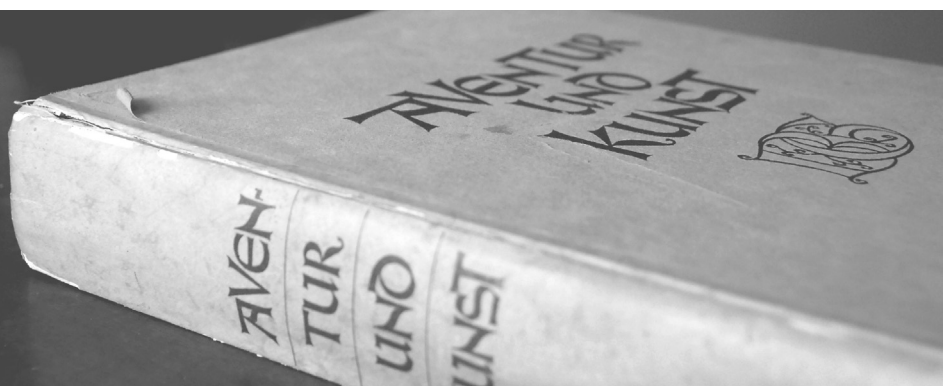
Der Druck erfolgte in der Hausdruckerei
in einer Auflage von 500 numerierten Exemplaren;
das vorliegende trägt die Nummer:

154

Konrad F. Bauer: *Aventur und Kunst. Eine Chronik des Buchdruckgewerbes von der Erfindung der beweglichen Letter bis zur Gegenwart*. Frankfurt am Main 1940, Privatdruck der Bauerschen Gießerei.
[246 x 338 mm, 440 s., okładka twarda papierowa. Ekslibris miedziorytowy Wojciecha Jakubowskiego: *Exlibris Zygfryd Gardzielewski*]

Imponująca zawartością książka, imponujących rozmiarów, przygotowana przez Dr. Phil. Konrada F. Bauera, właściciela frankfurckiej giserni czcionek, wydana z okazji pięćsetnej rocznicy sztuki drukarskiej. Pełna starannie dobranych, reprezentatywnych reprodukcji z dzieł mistrzów „czarnego kunsztu", od początków drukarstwa do XX wieku. Przygotowywano ją z pewnością lat kilka, korzystając z rozmaitych zbiorów bibliotecznych. Wybierano przykłady, zbierano informacje. Wydawca w książce dziękuje licznym osobom i instytucjom za pomoc w gromadzeniu materiałów i technicznym sporządzaniu reprodukcji.

Księgę złożono rotundą Emila Rudolfa Weißa, której czcionki, odlane po raz pierwszy w Bauersche Gießerei, pojawiły się w 1938 roku. Wydrukowana jest dwiema technikami: typograficzną i offsetową, w zależności od charakteru reprodukowanego materiału. Wszystkie teksty oczywiście



na typo. Najwięcej jest przykładów prac niemieckich drukarzy, potomków Johannesa Gutenberga, i to jest zrozumiałe. Mamy jednak też reprodukcje z innych części Europy, a tekst mówi o rozwoju drukarstwa również w Polsce, Czechach czy Francji.

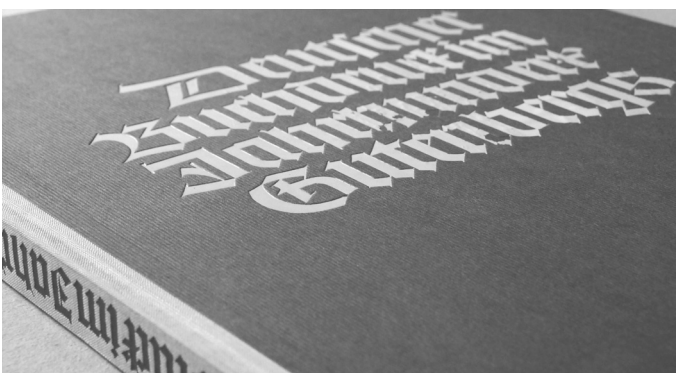
A oto paradoks historii. Książka jest wydana na chwałę drukarzy w nazistowskim kraju, w którym pali się książki. W czasie totalnej wojny, gdy w podbitych państwach Niemcy zamykają drukarnie. Czechosłowacja, Polska, Belgia, Holandia i inne kraje, o których mowa w księdze, już jęczą w niewoli. Bauer przedmowę do *Aventur und Kunst* datował na wrzesień 1940 roku. Pisał ją wówczas, gdy padała Norwegia, potem Francja, rozpoczynała się druga faza bitwy o Anglię. Potencjalni czytelnicy szykowali samoloty, ładowali i zrzucali bomby, minowali skandynawskie fiordy, wprowadzali Ordnung na Wschodzie.



Jeden z wcześniejszych właścicieli opisywanego egzemplarza księgi, Zygfryd Gardzielewski to torunianin, którego wraz z miastem w czasie okupacji wcielono do tysiącletniej Rzeszy. Ale może dzięki temu udało mu się zdobyć tę księgę. Mój ojciec przyjaźnił się z Zygfrydem i z jego żoną Niną. Należeli razem do toruńskiego Towarzystwa Bibliofilów im. Joachima Lelewela. Pewnie ich bibliofilskie konszachty sprawiły, że księga znalazła się w księgozbiorze ojca, a teraz w moim. Nie wiem niestety nic pewnego o jej losie.

Mam jeszcze jedną księgę wydaną na rocznicę pięćsetlecia. Ta jednak pokazuje wyłącznie przykłady z inkunabułów i wyłącznie niemieckich drukarzy. Reprodukcje są fantastycznej jakości, kreskowe (bez półtonów), takie jak w tekach znanego bibliologom wieloletniego wydawnictwa ciągłego *Veröffentlichungen der Gesellschaft für Typenkunde des XV. Jahrhunderts Wiegendruckgesellschaft*. Złożona jest pismem Fichte-Fraktur projektu Waltera Tiemanna, odlanym w giserni braci Klingspor w Offenbachu nad Menem.

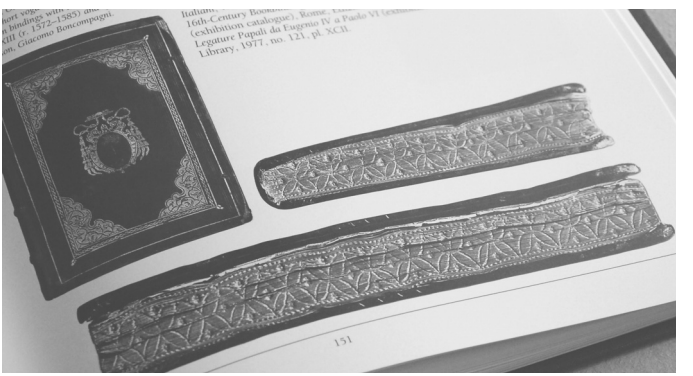
Deutscher Buchdruck im Jahrhundert Gutenbergs. Zur Fünfhundert-Jahrfeier der Erfindung des Buchdrucks. Red. der Preußischen Staatsbibliothek und Gesellschaft für Typenkunde. Leipzig 1940, Otto Harrassowitz. [283 x 416 mm, 440 s., oprawa w półpłótno]



Frederick A. Bearman, Nati H. Krivatsy, J. Franklin Mowery: *Fine and Historic Bookbindings from the Folger Shakespeare Library.* Washington 1992, Folger Shakespeare Library, Harry N. Abrams. [234 x 313 mm, 272 s., oprawa w płótno, obwoluta]

Bardzo dobry przegląd sztuki introligatorskiej od XV wieku po wiek XIX. Książka zawiera 244 ilustracje, prezentujące oprawy skórzane, drukowane czarno-brązowym dupleksem (pardon, dzisiaj mówi się – duotonem), oraz ma jedną legę z ilustracjami opraw tekstylnych, drukowaną w pełnym kolorze. Publikację, mającą formę adnotowanego katalogu, przygotowano na trwającą pół roku 1992 wystawę *Bookbinding* w waszyngtońskiej siedzibie Folger Library, zorganizowaną pod mecenatem Arcana Foundation. Autorem wstępu jest Anthony Hobson, bibliolog i bibliofil, znawca historycznego introligatorstwa.

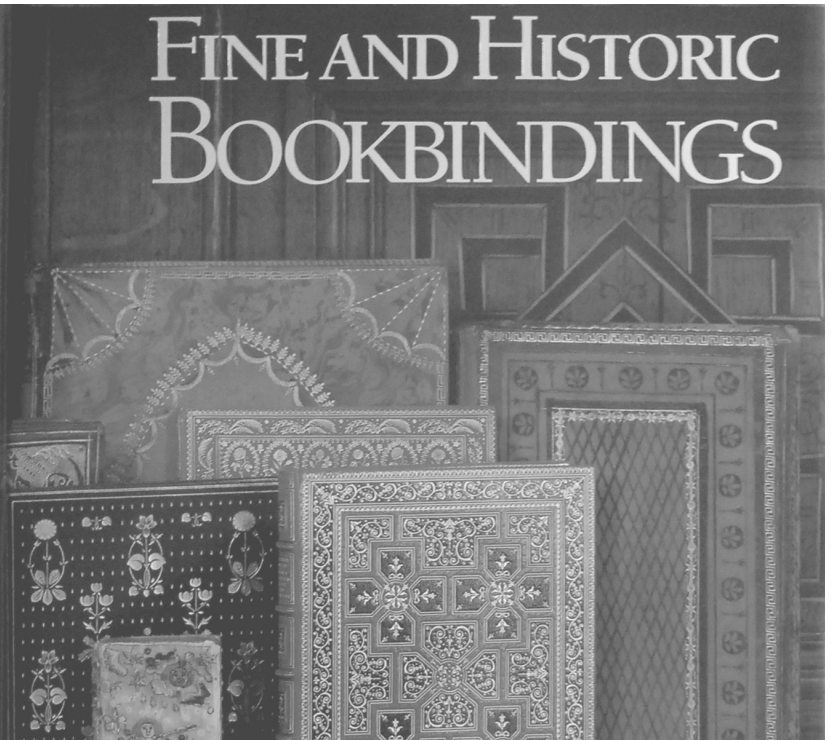
Bibliotekę ufundowaną przez małżeństwo Folgerów ku czci Williama Szekspira otwarto dla publiczności w 1932 roku. Książnica na Capitol Hill, przyćmiona lokalną i światową sławą Library of Congress w Waszyngtonie, ma w swoich zbiorach kolekcję 115 tysięcy rzadkich książek, z których 160 trafiło na ekspozycję i do towarzyszącej jej publikacji. Wybrano woluminy oprawiane przez największych mis-



trzów introligatorskich, reprezentujące najważniejsze style i tentencje estetyczne na przestrzeni dziejów drukowanej książki. Mamy tutaj dzieła XV-wiecznych mistrzów niemieckich, księgi renesansowe i barokowe (np. z księgozbioru Roberta Dudleya, earla Leicaster, faworyta królowej Elżbiety I), oprawy z bibliotek królów angielskich, okładki grolierowskie, oprawy w stylu katedralnym oraz inne, wyraźnie sfotografowane i zreprodukowane. Autorami atrakcyjnego wyboru oraz książki byli: Nati H. Krivatsy, szefowa Folger Library, oraz dwaj konserwatorzy: J. Franklin Mowery z tejże biblioteki i angielski specjalista Frederick A. Bearman.

Obok bibliografii przedmiotu oraz indeksu twórców opraw zamieszczono w książce słowniczek terminów fachowych – introligatorskich i księgoznawczych – używanych w opisach katalogowych.

Angielski antykwariat Colin Martin Books oferuje książkę za 65 funtów.





Hauptprobe unserer Schriftgießerei- und Messing--Erzeugnisse. H. Berthold Aktien-Gesellschaft, Berlin SW. Fabriken in Berlin SW, Stuttgart, Wien, St. Petersburg und Moskau. [Berlin przed 1917], H. Berthold AG. [205 x 298 mm, 836 s. nlb., oprawa w półskórek, ubytek skóry na grzbiecie uzupełniony papierem. Sygnatura biblioteki Berthold AG: *IV D1-66*. Ekslibris typograficzny Andrzeja Tomaszewskiego: *ex libris Andreae amatoris typorum*]

Księga jest przykładem wzornika wyrobów dużej odlewni czcionek. Podobne katalogi na przełomie XIX i XX wieku wydawano w całej Europie. Zwykle przez kilka lat drukowano karty lub poszyty, prezentujące czcionki poszczególnych rodzin krojów pism albo rodzaje asortymentów (linii, ozdobników, znaków specjalnych, winiet itp.) produkowanych w fabrykach. Potem łączono je w pokaźny wolumin, najczęściej w efektownej, zdobionej tłoczeniami oprawie. Mam w swoim księgozbiorze kilka takich wzorników, m.in. giserni Wilhelm Gronau (Berlin 1891), Schelter & Giesecke (Leipzig 1899), Anczyc i S-ka (Kraków 1904), Ludwig & Mayer (Frankfurt ok. 1910) oraz Deberny & Peignot (Paris 1926).

Wzornik Bertholda jest szczególnie bogaty, jako że firma miała pięć dużych fabryk czcionek. Wraz z wzornikiem pism arabskich (zob. notka bibliograficzna poniżej), przysłano go na wystawę projektowaną i instalowaną przeze mnie w krakowskiej galerii Krzysztofory na XV Kongres Association Typographique Internationale w 1975 roku. Na katalogach widnieją sygnatury zakładowej biblioteki firmy Berthold, która przekazała woluminy w depozyt Ośrodkowi Pism Drukarskich w Warszawie. Kiedy likwidowano OPD w 1979 roku, zabrałem je do domu, żeby nie zniknęły, i tu wziąłem grzech na swoją głowę. Powinienem je odesłać do Berlina Zachodniego, ale wciąż były mi przydatne. Na dodatek w *Hauptprobe* bezczelnie wkleiłem swój ekslibris. Dzisiaj H. Berthold Aktien-Gesellschaft już nie istnieje, syndyk jej masy upadłościowej położył pewnie kreskę na tych pozycjach bibliotecznych. Ja zaś to, co teraz piszę, traktuję jako pełną skruchy spowiedź.

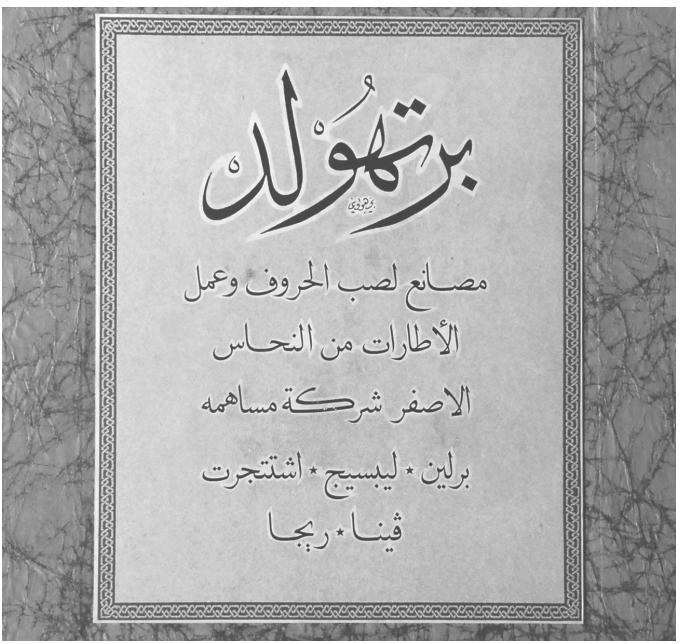


Obiecuję, że gdy Biblioteka Jagiellońska będzie oddawać księgozbiór pruskiej „Berlinki", rozważę możliwość oddania Niemcom obu wzorników.

> [Wzornik pism arabskich wydany w Berlinie przed 1917], H. Berthold AG. [216 x 293 mm, 10 k. nlb., oprawa twarda całopapierowa. Sygnatura biblioteki Berthold AG: *IV D1-28b*. Ekslibris: *Aus der Bücherei H. Berthold AG*]

Mam również pięknie wydaną książkę o historii firmy Berthold, ale ta stoi na mojej półce najzupełniej legalnie.

> [Hermann Hoffmann]: *Das Haus Berthold, 1858–1921*. Berlin 1921, H. Berthold AG. [232 x 282 mm, 122 s., oprawa twarda całopapierowa. Egzemplarz nr 623]



Jacques Bertin: *Graphische Semiologie.* Berlin–New York 1974, Walter de Gruyter & Co. [213 x 275 mm, 432 s., oprawa w płótno, obwoluta. Pieczątka: *Centralna Biblioteka Poligraficzna, ul. Mińska Nr 69*]

Na początku śpieszę z wyjaśnieniem, dlaczego niektóre (nieliczne) książki stojące na moich półkach noszą pieczątki biblioteczne, bez ogródek wskazujące ich proweniencję. Pochodzą one z bibliotek już nie istniejących, likwidowanych szczęśliwie wówczas, gdy byłem w pobliżu. Książkę Jacquesa Bertina mam z biblioteki, która w okresie agonalnym znajdowała się w Ośrodku Badawczo-Rozwojowym Przemysłu Poligraficznego przy ulicy Miedzianej w Warszawie. Dyrektor Jerzy Hoppe i nieodżałowany Henryk Janowski zadbali, aby zbiór biblioteczny nie rozpadł się na nice, ale by nadal służył drukarzom. Niemal cały księgozbiór trafił do Instytutu Poligrafii Politechniki Warszawskiej. Niektóre dublety i książki mniej interesujące pracowników Instytutu przekazano indywidualnym osobom, fachowcom



zajmującym się daną dziedziną, w nadziei ich sensownego, merytorycznego wykorzystania. Kilka z nich, zamiast w czeluści holendra papierniczego, znalazło się u mnie.

Tytuł oryginału książki brzmi: *Sémiologie graphique*. Bertin wydawał ją dwukrotnie, w 1967 i 1973 roku w Paryżu. Opisywaną tutaj edycję niemiecką przygotowano na podstawie drugiej francuskiej. Książka dotyczy grafiki wydawniczej, a w zasadzie wszelkiego rodzaju map, diagramów, schematów, wykresów, oznaczeń graficznych, a więc materii wizualnej zwanej dzisiaj infografiką. Większość przykładów to różnego typu mapy i grafika nimi inspirowana. To całkowicie zrozumiałe, bo Jacques Bertin pracował w laboratorium kartograficznym paryskiej École Pratique des Hautes Études, a jednym z trzech niemieckich tłumaczy był profesor Georg Jensch, kierownik Katedry Kartografii berlińskiego Uniwersytetu.

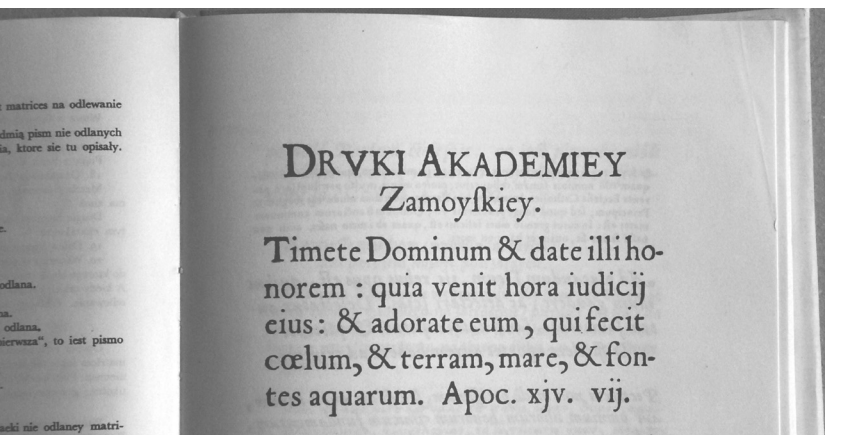
Książka Bertina jest wielce profesjonalna i przeznaczona do studiowania. Zdarza się jednak, że muszę w typograficznym projekcie szybko i bezboleśnie rozwiązać jakieś infograficzne zagadnienie. Wówczas sięgam do Jana White'a i jego książki mającej charakter uczniowskiej ściągawki, gdzie autor stosuje prostą, łopatologiczną metodykę:

> Jan V. White: *Using Charts and Graphs. 1000 Ideas for Visual Persuasion.* New York–London 1984, R. R. Bowker Comp. [215 x 276 mm, 202 s., oprawa broszurowa]

Aleksander Birkenmajer: *Studia bibliologiczne*. Wybór tekstów pod red. Heleny Więckowskiej i Aleksandry Birkenmajer. Wrocław 1975, Ossolineum, Zakład Historii Nauki i Techniki PAN. [172 x 245 mm, 536 s., oprawa w płótno, obwoluta. Ekslibris Andrzeja Kota: *Ex libris Andrzeja Tomaszewskiego*]

Aleksander Birkenmajer (1890–1967), wybitny historyk nauk i bibliolog, opublikował około 160 różnych prac z zakresu nauki o książce. Tom zawiera wybór 26 rozpraw, ale szczególnie dwie zwracają moją baczną uwagę – *Psałterz floriański jako zabytek kaligrafii* oraz *Typograficzny zasób drukarni Akademii Zamojskiej w roku 1617*.

Rozprawa na temat *Psałterza floriańskiego* pochodzi z 1939 roku. Jest szczegółową analizą paleograficzną pracy kopistów-kaligrafów. Birkenmajer porównał odmiany pisma występujące w kodeksie, ustalił kolejność pracy poszczególnych skrybów oraz inne szczegóły, które w sposób zasadniczy wpłynęły na stan naszej wiedzy o tym wspaniałym piętnastowiecznym zabytku kultury polskiej. Jednocześnie studium jest przykładem metody badawczej dokładnego historyka książki i paleografa.


matrices na odlewanie
dmią pism nie odlanych
ia, ktore sie tu opisały.
odlana.
odlana.
ierwsza", to iest pismo
acki nie odlaney matri-

DRVKI AKADEMIEY
Zamoyſkiey.

Timete Dominum & date illi honorem : quia venit hora iudicij eius: & adorate eum, qui fecit cœlum, & terram, mare, & fontes aquarum. Apoc. xjv. vij.

Tematem drugiej pracy, opublikowanej w 1936 roku, jest zasób czcionek, matryc i stempli, które znajdowały się na przełomie XVI i XVII wieku w drukarni Akademii w Zamościu. Rozprawę oparł autor na drukowanym inwentarzu oficyny, spisanym w 1617 roku przez Walentego Ptarmiusa, ówczesnego profesora matematyki i kuratora drukarni Akademii. Problemy poruszone przez Birkenmajera wykraczają daleko poza opisanie inwentarza, *nota bene* będącego zarazem wzornikiem czcionek. Autor stworzył tu w zasadzie monografię czcionki (Nowy Karakter Polski) krakowskiego drukarza Jana Januszowskiego. Zawarł też wiele informacji dotyczących techniki odlewnictwa czcionek, szesnastowiecznej terminologii oraz metrologii pism drukarskich w Polsce.

Kiedyś prowadziłem na swoje potrzeby studia porównawcze nazw stopni pism używanych w Europie w XVI i XVII wieku. Zebrałem kilkanaście faksimiliów wzorników z tamtego okresu, mam m.in. szalenie istotny *Specimen* z frankfurckiej drukarni Konrada Bernera z 1592 roku. W omawianej książce, przy tekście o czcionkach, znajdują się luzem dwie poskładane karty z wzornikami Miklósa Tótfalusi Kisa (Amsterdam 1656) oraz Antona Jansona (Lipsk 1678). W ferworze dociekań wyjąłem je z dzieła poświęconego osobie Miklósa Kisa i pozostały już w książce Birkenmajera, całkiem zasadnie i pożytecznie. Dla porządku jednak podaję dane owego węgierskiego, ale anglojęzycznego dzieła, z którego pochodzą. Tym bardziej że praca dotycząca historycznego drukarza jest wzorcowa, tak pod względem treści, materiału ilustracyjnego, jak i jakości wydania.

> György Haiman: *Nicholas Kis a Hungarian Punch-Cutter and Printer, 1650–1702*. Bibliografię zestawiła Elizabeth Soltész. Budapest 1983, Akadémiai Kiadó. [170 x 240 mm, 452 s., 10 wkładek faksymilowych, oprawa w płótno, obwoluta]

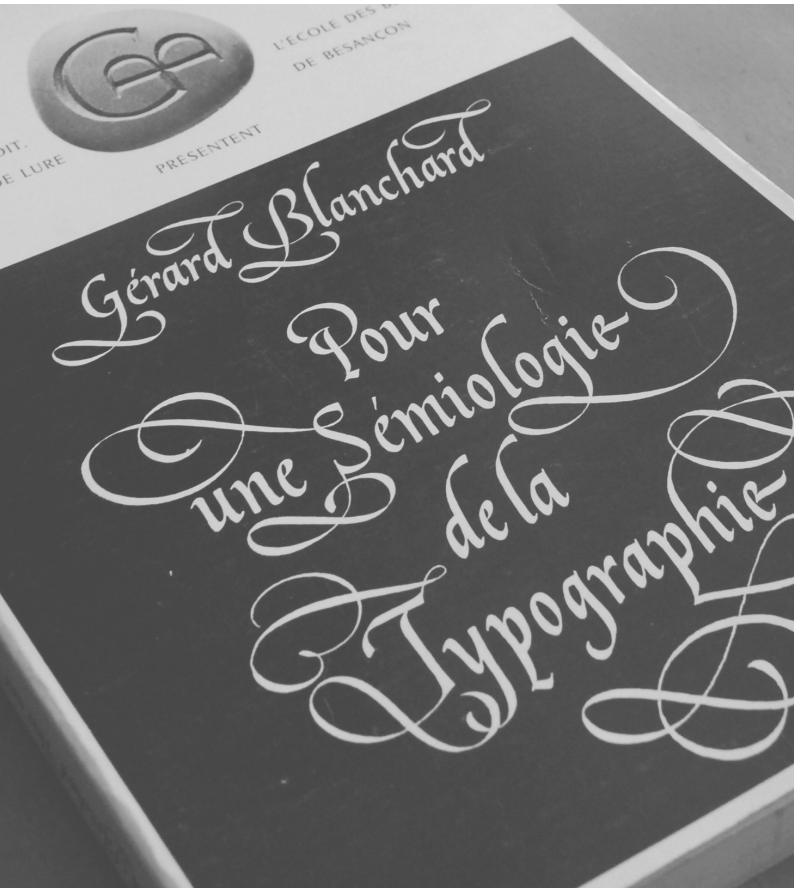
Gérard Blanchard: *Pour une sémiologie de la typographie*. Besançon 1979, École des Beaux--Arts. [215 x 300 mm, 262 s. nlb., oprawa broszurowa]

Gérard Blanchard (1927–1998), francuski grafik i typograf, wykładał komunikację wizualną i grafikę na Sorbonie oraz w École des Beaux-Arts de Besançon. Był doktorem *honoris causa* Université Laval de Québec w Kanadzie. Jego książka jest zbiorem 254 tablic z dokumentami mającymi uzasadnić tezę o semiologicznym (znaczeniowym) pochodzeniu typografii. Rozmaite pisma, układy typograficzne, ryciny i inne ilustracje autor opatrzył komentarzem. Publikacja z założenia ma służyć pomocą w pracy ze studentami. W tym celu grupuje materiały graficzne rozsiane po różnych źródłach i często niedostępnych zbiorach archiwalnych lub bibliotecznych. Oszczędza w ten sposób czas poszukiwań oraz energię wykładowcy i studentów.

Blanchard rozwinął tu przemyślenia z poprzedniej swojej książki *La lettre et ses usages sociaux* (*Litera i jej społeczna użyteczność*), którą wydał w 1976 roku w Gimnazjum Typograficznym w Paryżu. Już pierwsza publikacja była polecana jako podręcznik pracy niezależnej, gdzie każda z tablic, wzięta jako „cytat", służyła uczniowi pomocą w jego własnej interpretacji tematu. Zawartość nowego tomu znalazła zastosowanie w dydaktyce Szkoły Sztuk Pięknych w Besançon na wydziale komunikacji. Stała się też podstawą serii jedenastu nagrań telewizyjnych.

Materiały Gérarda Blancharda najprawdopodobniej miały niewielki nakład, bo w antykwariatach internetowych znaleźć ich nie można. Ale od czego jest wiosenny lub letni, pogodny Paryż ze swymi bukinistami nad Sekwaną, ze stołami pełnymi przecenionych książek, wystawionych na ulice obok księgarń w dzielnicy Łacińskiej, ze stoiskami na pchlich targach. Toż to raj dla szperaczy. Można jechać, wizy już niepotrzebne.

Rémy Magermans z Belgii książkę zaprojektował, złożył, przygotował do druku reprodukcje i wreszcie wydrukował w swojej oficynie w mieście Andenne „pod znakiem przyjaźni" z Blanchardem. Obaj byli członkami Association des Compagnons de Lure – zawodowo-towarzyskiego bractwa założonego przez francuskiego typografa Maximiliena Voxa (1894 –1974), znanego ze swojej *classification Vox--ATypI* (1962), porządkującej kroje pism drukarskich. Do towarzyszy z Lure (Lurs-en-Provence) należeli m.in. John Dreyfus, Fernand Baudin i René Ponot.



Tadeusz Borowski: *Imiona nurtu.* Monachium 1945, Oficyna Warszawska. [150 x 210 mm, 40 s., oprawa całopapierowa. Egzemplarz nr 1116, dedykacja: *Romanowi na pamiątkę morderczej roboty „w obronie pokoju". Tadeusz, Wwa, październik 48*]

Anatol Girs (1904–1990), wydawca i przedwojenny warszawski grafik, wraz z Bolesławem Barczem prowadził od 1931 roku Atelier Girs-Barcz. Zaprojektował m.in. pismo drukarskie Militari, odlane na czcionkach w 1937 roku w giserni Stanisława Jeżyńskiego. Po wojennych i obozowych przejściach osiadł i pracował w Stanach Zjednoczonych (New England), projektując i wydając bibliofilskie druki. Niektóre z wydanych krótko po wojnie w Europie oprawiał w płótno z obozowych pasiaków albo w skórę z płaszcza esesmana.

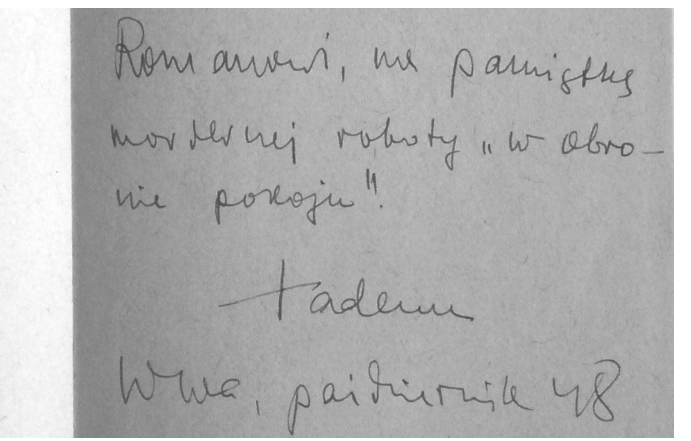
Grafik spotkał Tadeusza Borowskiego w amerykańskim obozie przejściowym we Freimann na przedmieściach Monachium, w byłych koszarach SS. Aby przybliżyć historię tego bibliofilskiego wydania, zacytuję treść kolofonu z książki:

> *1* [pierwsza] *powojenna publikacja Oficyny Warszawskiej, która założona w 1939 roku przez Anatola Girsa i Bolesława Barcza w Warszawie, została spalona w powstaniu Warszawskim 1944 roku, podczas którego zginął Bolesław Barcz. Praca twórcy wierszy, Tadeusza Borowskiego, Wincentego Mackiewicza, autora przedmowy krytycznej oraz Anatola Girsa, grafika i typografa z Warszawy, rozpoczęta natychmiast po uwolnieniu ich z obozu koncentracyjnego Dachau-Allach przez Wojska 7 Armii Amerykańskiej, została ukończona 11 listopada 1945 roku. Odbito w drukarni monachijskiej F. Bruckmanna 3000 egz. numerowanych, czcionką Weiss Antiqua 12 punktów oraz 25 na papierze imit. jap. zaopatrzonych numeracją rzymską i podpisanych przez poetę oraz autora szaty graficznej.*

Liryki obozowe Borowskiego mają druk dwubarwny. Teksty są czarne, a mocne inicjały i pierwsze słowa utworów – czerwone. Papier żeberkowany chamois z wtopionymi delikatnymi ciemniejszymi włókienkami o różnych odcieniach. Oprawa z zadrukowaną na offsecie oklejką naśladującą papier zwany elefantem.

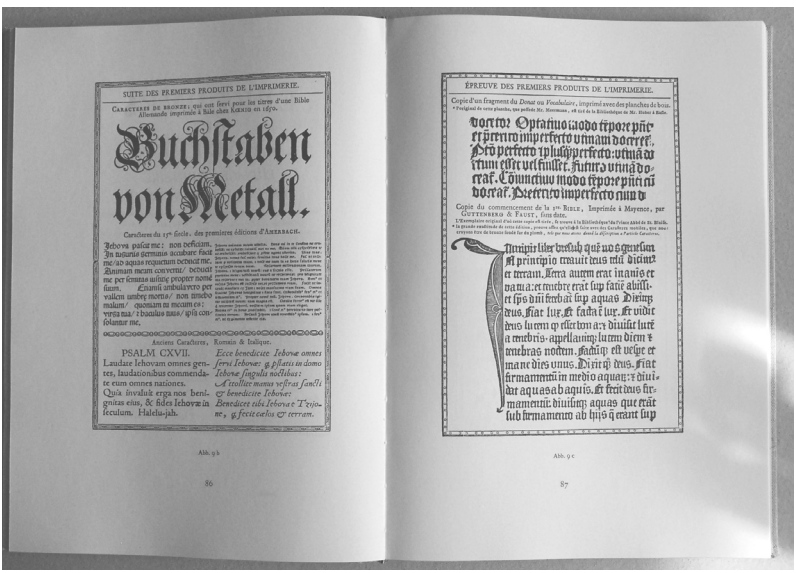
Drukarnia, w której Anatol Girs tłoczył *Imiona nurtu*, należała do znanego przedsiębiorstwa. Księgarsko-wydawniczą firmę z własną drukarnią Friedrich Bruckmann założył w 1858 we Frankfurcie nad Menem, a pięć lat później przeniósł do Monachium. Działa tam do dzisiaj pod nazwą Bruckmann F. München Verlag + Druck GmbH & Co.

Tomik z dedykacją mój dwudziestosiedmioletni ojciec dostał od autora na trzy lata przed jego samobójczą śmiercią. Treść dedykacji nawiązuje do niezwykłej drukarsko-wydawniczej roboty ojca w zniszczonym Wrocławiu, podczas której pracował dosłownie do omdlenia. Harówka związana była z organizacją międzynarodowego Kongresu Intelektualistów w Obronie Pokoju. Kongres otwarto w sierpniu 1948, a w czerwcu we Wrocławiu urodziłem się ja. W dwóch ostatnich miesiącach, w czasie finiszu prac, z pewnością również przyczyniłem się do ojcowego niewyspania i mordęgi.


Romanowi, na pamiątkę
mordęgi robocy „W obro-
nie pokoju".
Tadeusz
Wwa, październik 48

Albert Bruckner: *Schweizer Stempelschneider und Schriftgiesser. Geschichte des Stempelschnittes und Schriftgusses in Basel und der übrigen Schweiz von ihren Anfängen bis zur Gegenwart.* Münchenstein 1943, Haas'sche Schriftgiesserei AG. [222 x 304 mm, 224 s., 34 tablice ilustracyjne, 2 alonże, 2 faksymilia wzorników pism, oprawa w płótno. Dedykacja: *Herrn Roman Tomaszewski in freundschaftlicher Verbundenheit. Münchenstein, 22. Okt. 1975. Alfred Hoffmann*]

Jest to szczegółowe opracowanie historyczne o szwajcarskim odlewnictwie czcionek, opatrzone przypisami naukowymi i ciekawymi ilustracjami. Ojciec dostał tę książkę podczas wizyty w Münchenstein, od Alfreda Hoffmanna, dyrektora Haas'sche Schriftgiesserei, odlewni czcionek mającej tradycje sięgające drugiej połowy XVI wieku. Dom typograficzny Haas jest znany nie tylko w Szwajcarii. To właśnie tutaj wyprodukowano pierwsze czcionki z krojem pisma



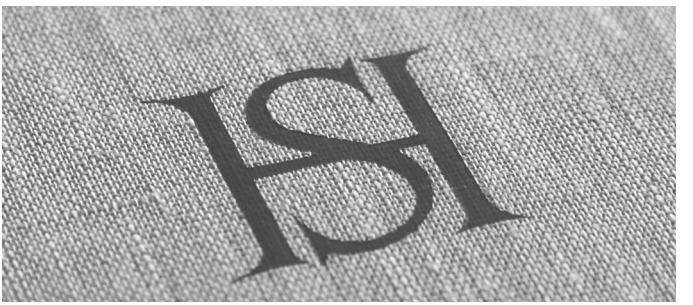
[32]

Helvetica autorstwa Maxa Miedingera (1910–1980). Z Münchenstein Helvetica rozpoczęła triumfalny pochód przez zecernie, drukarnie i studia projektowe, trafiła na szyldy miejskie i tablice drogowe Europy, aż wreszcie do komputerów całego świata posługującego się literami łacińskiego alfabetu. Dziś o Helvetice pisze się doktoraty, są kręcone filmy, a w środowisku designerskim rozlegają się o niej głosy przypominające pieśni, jakie śpiewał o Bohunie lud na Dzikich Polach.

Rzecz jasna, nie pismo Helvetica książka przedstawia, ale konterfekty zapomnianych czcionkarzy i ich pryncypałów, historyczne dokumenty, inwentarze, rachunki, wzory czcionek, drzewa genealogiczne manufaktur – wszystko to, co przywołuje skrupulatny historyk, zajmujący się wąskim wycinkiem historii kultury materialnej.

Tego rodzaju publikacje, przeznaczone dla niewielkiego grona czytelników, specjalistyczne nawet dla księgoznawców i historyków drukarstwa, mogą powstawać wyłącznie pod mecenatem jakiejś instytucji. I tak się też działo. Książki o historii giserstwa i typografii wydawane były przez bogate firmy w Niemczech, Anglii, Szwajcarii, USA, Holandii i innych krajach, firmy świadome, że w ten sposób budują etos własnej profesji.

Książka kosztuje 210 euro w antykwariacie Nijhof & Lee w Amsterdamie, ale w Szwajcarii już tylko 100 euro.



Max Caflisch: *Typographia practica.* Hamburg 1988, Maximilian-Gesellschaft. [225 x 323 mm, 358 s., oprawa w płótno]

Max Caflisch (1916–2004), szwajcarski typograf i projektant, był cenionym publicystą związanym z magazynem *Typografische Monatsblätter*, redagowanym w Bazylei. W latach 1962–1981 prowadził pracę pedagogiczną w Kunstgewerbeschule w Zurichu. Równocześnie pracował, z tytułem docenta, w technicznej szkole Graphische Industrie.

Okazała księga zawiera przegląd stonowanej i eleganckiej typografii z czterdziestu lat pracy Caflischa oraz teksty czternastu wybitnych specjalistów, dotyczące jego osoby i twórczości. Rozpoczyna tekst Hermanna Zapfa, typograficznego *capo di tutti capi*, zatytułowany *Max Caflisch i „książka idealna"*. Potem piszą Alein Berlincourt, Hans Peter Willberg, Gustaw Stresov, Mirio Romano, Hans Rudolf Bosshard i inni. W niemieckim Antiquario książka kosztuje 100 euro.

Łączenie zainteresowań graficzno-artystycznych i poligraficzno-technicznych nie jest w Zachodniej Europie rzeczą rzadko spotykaną. Max Caflisch był jednak znany jako osoba, której udaje się to robić w wyjątkowo harmonijny sposób. W latach sześćdziesiątych był typograficznym doradcą IBM, a od siedemdziesiątych – kilońskiej firmy Rudolf Hell, przewodzącej w pracach nad dygitalizacją pism drukarskich. Jednocześnie pisywał ciekawe artykuły w fachowych czasopismach, nie tylko szwajcarskich. W 1992 roku udało się uzyskać od niego tekst do wydawanego i redagowanego przeze mnie kwartalnika „Pro Typo". Ukazał się pod tytułem *Program Multiple Master* (2/1992), w tłumaczeniu mojej mamy, a dotyczył komputerowego przekształcania formy graficznej pism zapisanych w postaci postscriptowych fontów.

Szef fonciarzy amerykańskiej firmy Adobe, znany i pracowity projektant pism Robert Slimbach, został kiedyś

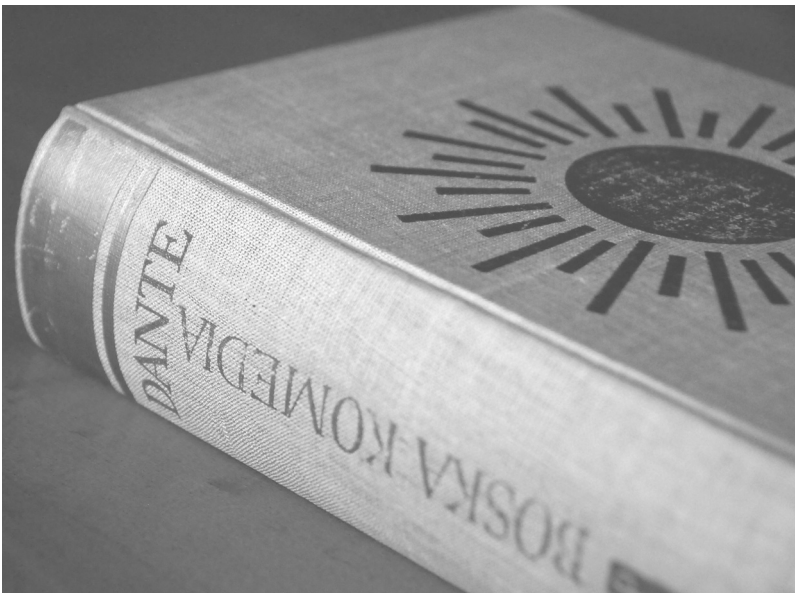
zauroczony regularnym, klasycznym duktem odręcznego pisma Maxa Caflischa. Typograf często pisał listy lub opisywał swoje i cudze projekty. Używał ręki, chociaż z komputerem był za pan brat. Charakter pisma Caflischa stał się dla Slimbacha podstawą nowego kroju pisma, zaprojektowanego w dwóch odmianach grubości pod nazwą Caflisch Script. Pierwsze komputerowe fonty Type 1 pojawiły się w Adobe w 1993 roku. Pięć lat później, gdy pracowałem w warszawskiej firmie Sad, miałem przyjemność polonizować Caflisch Script.



Dante Alighieri: *Boska komedia.* Wydanie II.
Warszawa 1965, Państwowy Instytut Wydawniczy.
[155 x 230 mm, 636 s., 34 nlb. wkł. ilustr.,
oprawa w płótno, celofan]

W Polsce z przekładem poematu Dantego mierzyło się kilkanaście osób, wśród nich takie tuzy, jak Norwid, Asnyk czy Barańczak. Między innymi na przełomie wieków *La Divina Commedia* tłumaczył Edward Porębowicz, który ukończył przekład w 1906 roku. Jego język jest dość trudny, bo tłumacz złożył prostotę na ołtarzu formalizmu: rymu oraz strofy oryginału – tercyny. Jednak Mieczysław Brahmer, profesor Jagiellońskiej Wszechnicy i redaktor księgi, właśnie tłumaczenie Porębowicza uznał za klasyczne i godne wydania w siedemsetną rocznicę urodzin Dantego Alighieri.

Papier na książkę wyprodukowano w papierni warszawskiej Państwowej Wytwórni Papierów Wartościowych.



Wolumin w nakładzie 15 290 (!) egzemplarzy przygotowały Zakłady Graficzne w Toruniu – drukarnia, w której w latach sześćdziesiątych rej wodził, jako szef produkcji, Zygfryd Gardzielewski.

Cechą szczególną tego starannego i opatrzonego uczonymi komentarzami wydania warszawskiej oficyny na Foksalu jest zaproszenie trzydziestu sześciu polskich grafików do udziału w ilustrowaniu i projektowaniu książki. Konsultacji graficznej udzielali: Andrzej Jurkiewicz, Tadeusz Kulisiewicz i sam Henryk Tomaszewski.

Poszczególne arkusze drukarskie (szesnastki) w introligatorni poprzedzielano offsetowymi ilustracjami autorstwa wybitnych twórców: Otto Axera, Józefa Gielniaka, Andrzeja Heidricha, Jana Młodożeńca, Daniela Mroza, Janusza Stannego, Franciszka Starowieyskiego, Antoniego Uniechowskiego, Józefa Wilkonia oraz dwudziestu kilku innych – utalentowanych, wówczas równie znanych, poważanych i lubianych, a dzisiaj już zupełnie zapomnianych grafików.

Ot, człowieczego kunsztu marna chwała!
Jakże trwa krótko zieleń tego drzewa,
Jeśli tuż po niej znów dzicz nie nastała!
Sądził Cimabue, że wszystkich olśniewa,
A dzisiaj Giotto pierwszy staje w rzędzie
I tak, że rozgłos onego przyćmiewa.

Czyściec, Pieśń XI, w. 91–96

Bernadette Donay [Nantier]: *Micro Mémento. Mise en page et typographie.* Paris 1991, Éditions PSI, seria Micro-Informatique. [107 x 177 mm, 240 s., oprawa broszurowa. Dedykacja: *Trzeba spotykać majestatyczny typograf jak Andrzej na probować pisać książka mise en page... Buzi Bern*]

Trzepniętą sympatycznie Bernadettę znam od lat. Chodzi zimą z sinymi nogami bez skarpet, pracuje dla poważnych firm projektowych, drukarń i wydawnictw, tańczyła w polskim zespole ludowym we Francji, maluje abstrakcyjne obrazy, pisze. Kiedyś paliła *cigarettes Gitanes*, od których włosy na głowie stawały dęba, i prowadziła w Paryżu studio graficzno-reklamowe Baba Yaga. Wiszą u niej w domu nadwiślańskie afisze, a na białym fortepianie stoją lalki w łowickich strojach. Jej książka (*pocket-book*) jest zwariowana tak jak ona sama. Jednak to nie jest książka dla profesjonalistów przygotowujących publikacje do druku, ani dla

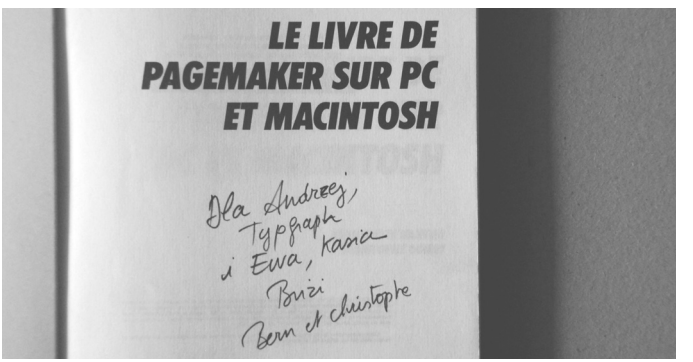


grafików, ale dla reszty śmiertelników, którzy chcą się dowiedzieć czegoś o typografii, albo stanęli przed koniecznością zrobienia czegoś drukopodobnego w swoim domowym komputerze. W zasadzie – o dziwo – wszystko co najważniejsze tam się znajdzie.

Poradniki *Micro Mémento* publikowało Éditions PSI (Petite Systéme Informatique), zajmujące się informatyką w zawodowym i amatorskim wydaniu. To nie jedyna książka Bernadetty. Publikowano jej manuały do znanych programów wydawniczych: *PageMaker 3 PC* (Paperbac, 1989), *Ventura Publisher Version 4* (Dunod, 1993), *Aide-Mémoire Ventura* (PSI, 1993), *PageMaker 4 PC* (Dunod, 1993), *PageMaker 5 Windows* (Dunod, 1994). Ich autorka bardzo mi pomogła przy pisaniu i redagowaniu *Leksykonu pism drukarskich*, przysyłając z Paryża postscriptowe fonty kilkudziesięciu krojów pism, bez których w ogóle nie dałoby się wydrukować książki.

Bern Nantier wyszła cudem ze śmiertelnej choroby, jest mamą Logana, uprawia łucznictwo sportowe i pozostaje nieustannie zakochana we wszystkim co polskie, a przede wszystkim w duchu Jacka Kaczmarskiego, którego poznała w 1982 roku podczas koncertów w Paryżu.

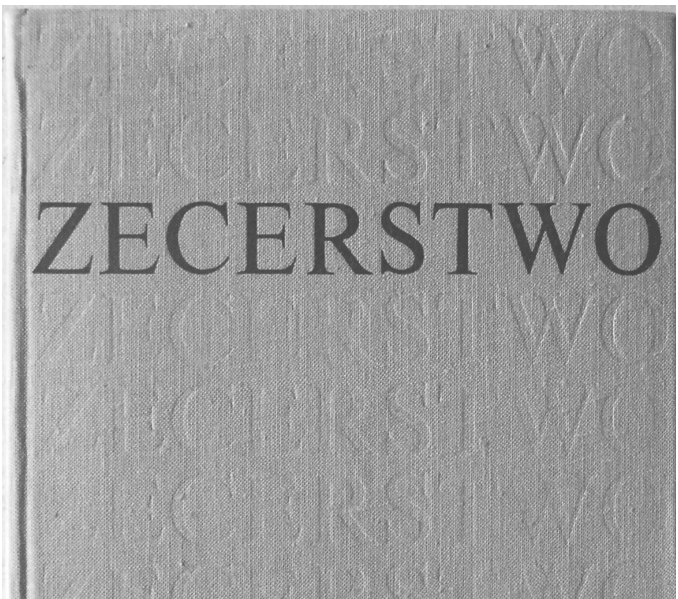
Ja tam później byłem, miód i wino piłem.
Po brodzie kapało, do gęby też wleciało.



Marian Drabczyński: *Zecerstwo*. Wydanie II, poprawił i uzupełnił Bogusław Lehman. Warszawa 1964, Wydawnictwo Przemysłu Lekkiego i Spożywczego. [153 x 209 mm, 296 s., oprawa w płótno. Podpis: *Filip Trzaska*]

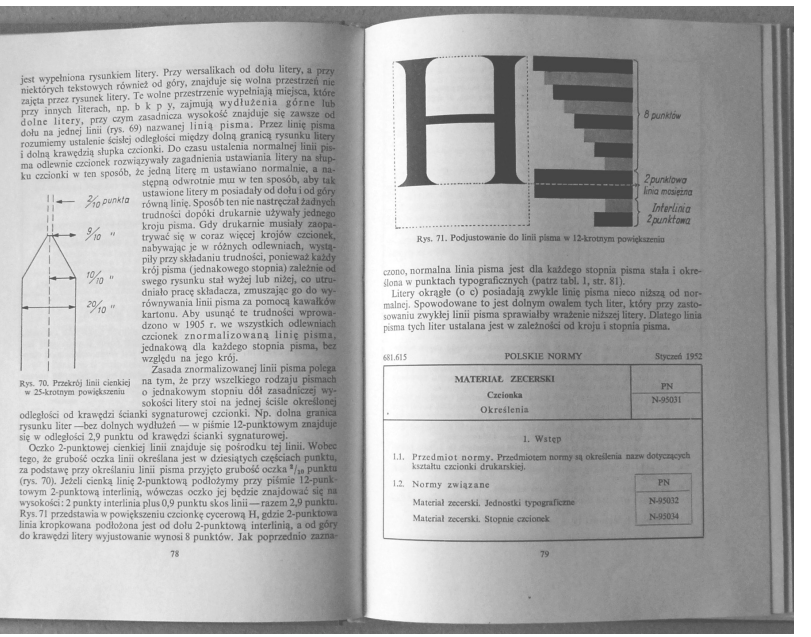
Miałem już kiedyś inny egzemplarz tego podręcznika, bo w latach sześćdziesiątych uczyłem się z niego w Technikum Poligraficznym. Moi nauczyciele zawodu, technologii Lech Pater i zecerstwa Jan Jużda, nakazywali jego lekturę. Była jeszcze jedna książka o charakterze instruktażowym, z której przepytywano nas nieustannie i którą zachowałem – dość zgrzebnie wydane na prawach rękopisu *Tymczasowe materiały zastępcze technologii typografii* autorstwa Tadeusza Fijałkowskiego, także z 1964 roku.

Teraz mam książkę Drabczyńskiego z księgozbioru Filipa Trzaski, nestora polskich edytorów i autora kilku książek na temat wydawniczej redakcji technicznej. To bardzo miłe, tym bardziej że darzę go dużą sympatią, a on pamięta mnie jako małego chłopca. Pan Filip doskonale znał promotora tej książki Bogusława Lehmana, a przede wszystkim znał Mariana Drabczyńskiego (1896–1963), szanowanego



drukarza, przedwojennego redaktora „Drukarza Współczesnego” i wydawcę „Miesięcznika Graficznego”. Trzaska i Drabczyński wraz z Tadeuszem Galewskim wspólnie napisali wydaną w 1958 roku książkę *Od rękopisu do książki*. Też stoi na mojej półce.

Zecerstwo wciąż mi się przydaje, pomimo gruntownych zmian w technice wydawniczej, jakie przyniósł czas pędzący w tempie zawrotnym. Aktualne są obszerne fragmenty książki, objaśniające co i jak składać, co z interpunkcją i dzieleniem wyrazów w obcych językach, jak mają wyglądać tabelki, co jest ważne przy składaniu utworów dramatycznych, co zaś przy formułach matematycznych. Mam jeszcze jedną podobną książkę, legendarną już dzisiaj *Instrukcję technologiczną. T. 1. Skład ręczny i monotypowy*, wydaną w 1965 roku przez Ministerstwo Kultury i Sztuki. Takie starocie zapewniają mi komfort pracy przy komputerze.



jest wypełniona rysunkiem litery. Przy wersalikach od dołu litery, a przy niektórych tekstowych również od góry, znajduje się wolna przestrzeń nie zajęta przez rysunek litery. Te wolne przestrzenie wypełniają miejsca, które przy innych literach, np. b k p y, zajmują wydłużenia górne lub dolne litery, przy czym zasadnicza wysokość znajduje się zawsze od dołu na jednej linii (rys. 69) nazwanej linią pisma. Przez linię pisma rozumiemy ustalenie ściśle odległości między dolną granicą rysunku litery i dolną krawędzią słupka czcionki. Do czasu ustalenia normalnej linii pisma odlewnie czcionek rozwiązywały zagadnienia ustawiania litery na słupku czcionki w ten sposób, że jedną literę m ustawiano normalnie, a następną odwrotnie mu w ten sposób, aby tak ustawione litery m posiadały od dołu i od góry równą linię. Sposób ten nie nastręczał żadnych trudności dopóki drukarnie używały jednego kroju pisma. Gdy drukarnie musiały zaopatrywać się w coraz więcej krojów czcionek, nabywając je w różnych odlewniach, wystąpiły przy składaniu trudności, ponieważ każdy krój pisma (jednakowego stopnia) zależnie od swego rysunku stał wyżej lub niżej, co utrudniało pracę składacza, zmuszając go do wyrównywania linii pisma za pomocą kawałków kartonu. Aby usunąć te trudności wprowadzono w 1905 r. we wszystkich odlewniach czcionek znormalizowaną linię pisma, jednakową dla każdego stopnia pisma, bez względu na jego krój.

3/10 punkta
8/10 "
10/10 "
20/10 "

Rys. 70. Przekrój linii cienkiej w 25-krotnym powiększeniu

Zasada znormalizowanej linii pisma polega na tym, że przy wszelkiego rodzaju pismach o jednakowym stopniu dół zasadniczej wysokości litery stoi na jednej ściśle określonej odległości od krawędzi ścianki sygnaturowej czcionki. Np. dolna granica rysunku liter — bez dolnych wydłużeń — w piśmie 12-punktowym znajduje się w odległości 2,9 punktu od krawędzi ścianki sygnaturowej.

Oczko 2-punktowej cienkiej linii znajduje się pośrodku tej linii. Wobec tego, że grubość oczka linii określana jest w dziesiątych częściach punktu, za podstawę przy określaniu linii pisma przyjęto grubość oczka $^{8}/_{10}$ punktu (rys. 70). Jeżeli cienką linię 2-punktową podłożymy przy piśmie 12-punktowym 2-punktową interlinią, wówczas oczko jej będzie znajdować się na wysokości: 2 punkty interlinia plus 0,9 punktu skos linii — razem 2,9 punktu. Rys. 71 przedstawia w powiększeniu czcionkę cycerową H, gdzie 2-punktowa linia kropkowana podłożona jest od dołu 2-punktową interlinią, a od góry do krawędzi litery wyjustowanie wynosi 8 punktów. Jak poprzednio zazna-

78

8 punktów
2 punktowa linia mosiężna
Interlinia 2 punktowa

Rys. 71. Podjustowanie do linii pisma w 12-krotnym powiększeniu

czono, normalna linia pisma jest dla każdego stopnia pisma stała i określona w punktach typograficznych (patrz tabl. I, str. 81).

Litery okrągłe (o c) posiadają zwykle linię pisma nieco niższą od normalnej. Spowodowane to jest dolnym owalem tych liter, który przy zastosowaniu zwykłej linii pisma sprawiałby wrażenie niższej litery. Dlatego linia pisma tych liter ustalana jest w zależności od kroju i stopnia pisma.

681.615 POLSKIE NORMY Styczeń 1952

MATERIAŁ ZECERSKI Czcionka Określenia	PN N-95031
1. Wstęp	
1.1. Przedmiot normy. Przedmiotem normy są określenia nazw dotyczących kształtu czcionki drukarskiej.	
1.2. Normy związane	PN
Materiał zecerski. Jednostki typograficzne	N-95032
Materiał zecerski. Stopnie czcionek	N-95034

79

Karl Faulmann: *Illustrierte Geschichte der Schrift.* Wien–Pest–Leipzig 1880, Hartleben's Verlag. [170 x 236 mm, 632 s., 15 tablic chromolitograficznych przekładanych bibułką, oprawa w płótno z głęboko tłoczonym złoto-czarnym reliefem, okładzina grzbietu urwana, boki bloku książki barwione]

Jedna z kilku pożytecznych, pracowicie przygotowanych książek Karla Faulmanna. Na karcie tytułowej czytamy, że jest to „popularno-naukowe przedstawienie dziejów pisma, mowy i cyfr, a także systemów pisania wszystkich ludów świata". Mamy więc do czynienia z dziełem treściowo tak ambitnym, że niemal nie do spełnienia. Książka nie zawiera niestety bibliografii lektur autora i musi nam wystarczyć 200 przypisów na końcu książki, w większości odsyłających do źródeł.

Znawca pisma, literat i zecer (!), profesor stenografii, kawaler orderu zasługi Św. Michała królestwa Bawarii, posiadacz dwóch medali wiedeńskiej Wystawy Światowej, sądząc po bibliografii jego książek, był autentycznym tytanem pracy. Urodził się w saksońskim Halle w 1835 roku, ale mieszkał i pracował w Wiedniu. Poddany cesarza Austrii,



apostolskiego króla Węgier, króla Czech, Dalmacji, Chorwacji, Slawonii, Galicji, Lodomerii &c., &c., cieszył się poważaniem w cesarsko-królewskiej Hof- und Staatsdruckerei w Wiedniu, gdzie złożono i wydrukowano dzieło w nakładzie 3000 egzemplarzy. Była to wówczas jedna z najlepszych drukarń w Europie. Posiadała przebogaty zasób typograficzny, właśnie taki, jaki był potrzebny do prezentacji najróżniejszych pism. Dysponowała też własną gisernią czcionek. Oprócz wszystkich liter alfabetów europejskich: łacińskiego, słowiańskiego, greckiego, gruzińskiego czy runicznego, koniecznie było przygotowanie do składu czcionek pism Dalekiego i Bliskiego Wschodu, a także pism historycznych: hieroglifów, pisma klinowego, hebrajskiego, dewanagari czy piktogramów z Ameryki prekolumbijskiej.

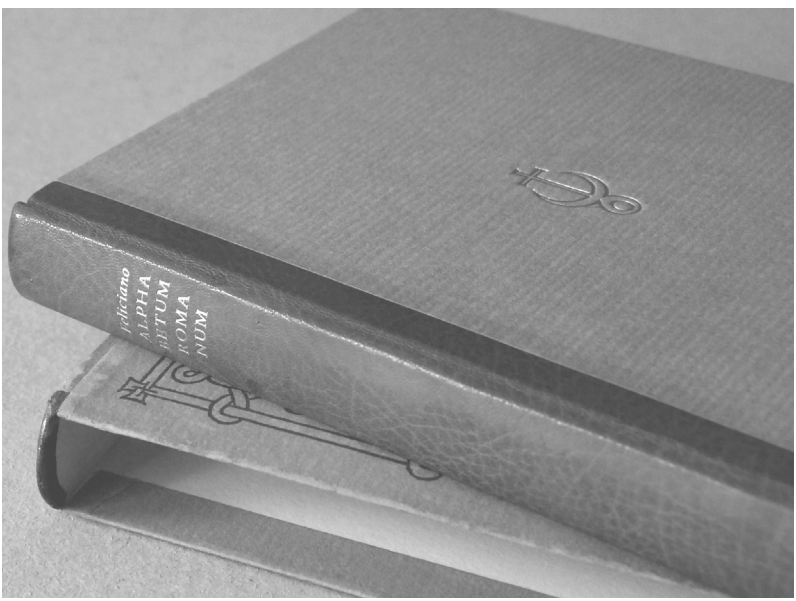
Proszę Państwa! To wszystko było w zecerskich kasztach! Wygrawerowane w stemplach i matrycach, odlane w ołowiu i składane ręcznie, a nie w specjalnie oprogramowanym komputerze.

Równolegle z tomem historii pisma ukazał się obszerny zbiór tablic z historycznymi i współczesnymi pismami świata, zestawiony i starannie opisany przez sumiennego Karla Faulmanna. Było to już drugie wydanie, poprawione i uzupełnione. Pierwsze opuściło cesarską drukarnię w 1878 roku. Mam w swoim księgozbiorze reprint drugiego wydania. (Imię autora raz pisano przez „K", innym razem przez „C"):

> Carl Faulmann: *Das Buch der Schrift, enthalten die Schriftzeichen und Alphabete aller Zeiten und aller Völker des Erdkreises*. II. Auflage. Wien 1880, Kaiserlich-Königlichen Hof- und Staatsdruckerei. Reprint Franz Greno, Nördlingen 1985.
> [218 x 305 mm, 286 s., okładka broszurowa]

Felice Feliciano Veronese: *Alphabetum Romanum.* Opracowanie edytorskie i wstęp Giovanniego Mardersteiga. Verona 1960, Editiones Officinae Bodoni. [155 x 232 mm, 142 s., 5 wkładek ilustracyjnych z form trawionych w miedzi, 25 ręcznie kolorowanych ilustracji majuskuł rzymskich, papier z czerpalni Fratelli Magnani w Pescii, blok książki u góry złocony, oprawa w półskórek i papier żeberkowany, futerał wykończony skórą. Egzemplarz nr 143. Ekslibris typograficzny Witolda Chomicza: *ex libris Roman Tomaszewski.* Dedykacja: *A Roman T. herzlichst GMardersteig*]

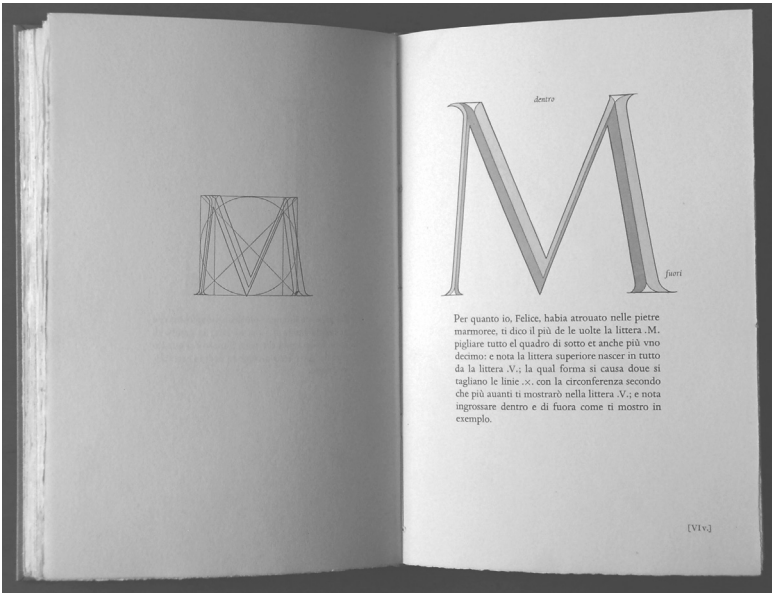
Należała do ukochanych książek mojego ojca. Wyciągał ją z półki od czasu do czasu i z lubością napawał oczy. Opisuje i cytuje traktat weronezyjczyka Feliciano, napisany po włosku około 1463 roku na siedemnastu kartach pergaminowych, recto i verso, zachowanych w Bibliotece Watykań-



skiej pod sygnaturą Codex Vaticanus Lat. 6852. Spis treści obejmuje wstęp naukowy po niemiecku, włoski oryginał, jego niemieckie tłumaczenie oraz edytorskie dodatki. Istnieje jeszcze angielski i włoski wariant tej książki.

Giovanni Mardersteig nieopatrznie obiecał kiedyś memu ojcu *Alphabetum Romanum* nie zdając sobie sprawy, że nakład wyczerpał się i jego własna Oficyna Bodoni książki już nie ma. Słowo się rzekło, kobyłka u płotu. Kilka lat poszukiwał po antykwariatach Europy, aż wreszcie znalazł mu ją i podesłał do Werony pewien holenderski antykwariusz. Do Warszawy typograf przysłał książkę z listem pełnym satysfakcji i ulgi. Miewają ludzie charakter. Giovanni zmarł w 1977 roku.

Teksty złożono krojem pisma Dante, zaprojektowanym przez Mardersteiga. Matryce odlewnicze czcionek dla Oficyny Bodoni grawerował Charles Malin. Niewiele później Dante znalazł się w repertuarze pism Monotype. Nakład na ręcznej prasie wydrukowali Mario Facincani i Rino



Grazioli. Papier Magnani utrzymuje idealną gramaturę i grubość. Wyrażam przypuszczenie graniczące z pewnością, że w czerpalni używano dozownika papierowej pulpy, aby arkusze schodzące z sita były takie same. Dlatego też druk jest równy, bez przetłoczeń i zbytnich szarości. Mistrzowska robota introligatorska dopełnia wrażenie całości.

Adam Twardoch, który chciał mieć to wydanie, znalazł je gdzieś za ca. 10 000 złotych i... wymiękł. Nowojorski antykwariat Jonathan A. Hill, Bookseller Inc., oferuje angielskie wydanie za 3000 dolarów. Może to nikłe zabezpieczenie na czarną godzinę, ale mam w zapasie Pietra Bembo *De Aetna* – opowieść o wyprawie na Etnę przedsięwziętej przez samego autora, napisaną w łacinie błyszczącej Ciceronową pozłotą. Wydano ją po raz pierwszy jako inkunabuł w 1495 roku w weneckiej drukarni Alda Manutia. Moja książka wyszła spod prasy w 1970 roku. Jest dedykowana przez Mardersteiga pamięci Stanleya Morisona, któremu zawdzię-czamy renesansową antykwę Bembo, stworzoną w atelier Monotype Corp. na wzór czcionek z Wenecji. Egzemplarz ma nr 125. Z kolofonu wynika, że ostatni.

Gdyby ktoś miał ochotę poczytać o niezwykłej drukarni w Weronie i jej szefie – proszę bardzo, oto monografia wydana pięknie, jak na temat przystało:

> Giovanni Mardersteig: *Die Officina Bodoni. Das Werk einer Handpresse, 1923–1977*. Redakcja i wstęp Hansa Schmollera. Hamburg 1979, dla Maximilian-Gesellschaft projektowano, składano, drukowano w Stamperia Valdonega w Weronie. Papier z Cartiera di Sarego z Vicenzy, introligatorka mediolańskiej Recalcati. [212 x 307 mm, 284 s., oprawa w płótno lniane]

Wiktor Frantz: *Szata graficzna gazety*. Kraków 1966, Ośrodek Badań Prasoznawczych RSW „Prasa". Biblioteka Wiedzy o Prasie, seria B, VIII. [170 x 240 mm, 116 s., oprawa broszurowa, obwoluta. Ekslibris Andrzeja Kota: *Ex libris Andrzeja Tomaszewskiego*]

Szatę graficzną wydano mizernie i zgrzebnie w nakładzie 300 sztuk. Maszynopis uzupełniony dwudziestoma trzema ilustracjami powielono na offsecie w bardzo poważnej Wrocławskiej Drukarni Naukowej. Wywody autora poprzedza przedmowa Romana Tomaszewskiego, mojego rodzica. Właśnie z tego powodu broszura znajduje się u mnie w domu. Po tacie.

Książka jest dzisiaj zupełnie zapomniana, a egzemplarze są dużą rzadkością. Nawet w katalogu Biblioteki Naro-



dowej (WebOPAC) jej nie znalazłem. Szkoda, bo Wiktor Frantz przedstawił w niej całkiem spójną teorię budowania gazetowej typografii, jak to on nazywa – architektoniki układu graficznego. Analizę oparł na psychologicznym działaniu typografii. Układy podzielił na spoiste i swobodne, rozwijające się i skrzepnięte, łączne i częściowe, silne i słabe. W tym kontekście omówił pewne tendencje kształtowania form wizualnych: geometryzację, liczbę ograniczoną, zagęszczenie, symetrię, rytm oraz kontrast. Autor przedstawił to, co w gazetach bywa, ale nie opowiedział się po stronie jakiejś konkretnej metody projektowej, nie stworzył własnej typowizji. I dobrze, bo resztę pozostawia inwencji projektantów prasy, ich plastycznym gustom i wyborowi metod perswazji skierowanej do określonych grup odbiorców.

Wiem, że polskie opracowanie tego tematu znalazłoby natychmiast czytelników. Szczególnie teraz, w czasie szybko rozwijającej się prasy lokalnej. Dowody zainteresowania można znaleźć na forach grup dyskusyjnych, gdzie pytania o literaturę tego przedmiotu zadawane są przez internautów nie mających busoli. Dla dzisiejszego czytelnika opracowanie Frantza trąci myszką, ale zawiera wiele spostrzeżeń ogólniejszej natury, aktualnych i teraz.

Wiktor Frantz (1904–1980), instruktor harcerski, ostatni redaktor lwowskiego „Skauta", jest też autorem zgrabnie napisanej książki *W gnieździe drukarstwa polskiego* (1974), dedykowanej „towarzyszom czarnej sztuki" z okazji pięćsetlecia drukarstwa w Polsce, oraz tomu publicystycznego *Książek powijanie. Philobiblońska suita* (1978), obu wydanych przez Wydawnictwo Literackie w Krakowie.

Adrian Frutiger: *Adrian Frutiger's Buch der Schriften. Anleitungen für Schriftentwerfer*. Wiesbaden 2005, Marix Verlag. [180 x 265 mm, 272 s., okładka twarda całopapierowa, obwoluta. Dedykacja: *An André mit vielen guten Danken auch an die Mutter, herzlichst Adrian. 21 August 2006*]

Książka-podsumowanie. Wielki szwajcarski typograf, designer, artysta znaku, urodził się w 1928 roku. Większość lat wyjątkowo pracowitego życia spędził w Paryżu. Dzisiaj mieszka w Szwajcarii, w Bremgarten-Berne.

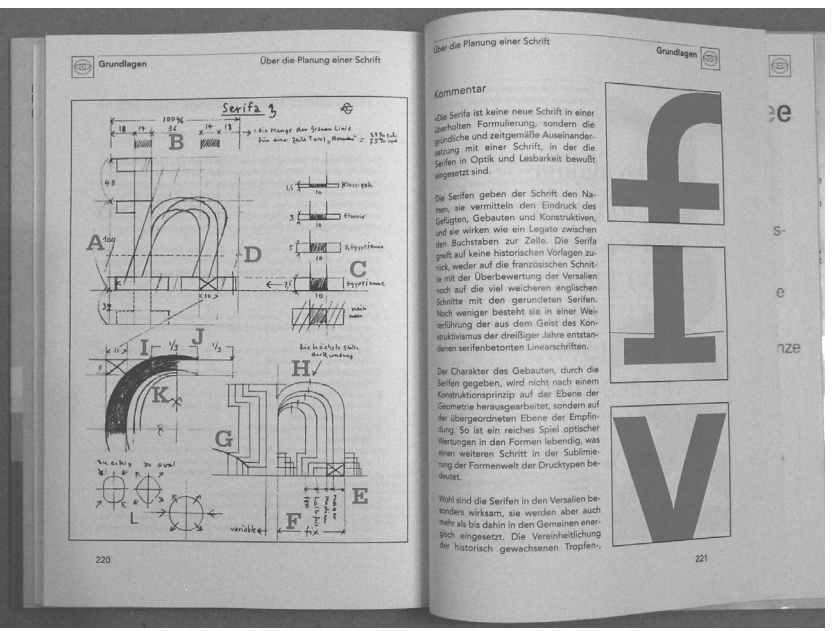
Adrian Frutiger w pierwszych rozdziałach składa hołd Walterowi Kächowi i Alfredowi Willmannowi, swoim profesorom z Kunstgewerbeschule w Zurichu, gdzie studiował na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych ubiegłego stulecia, profesorom, od których przejął filozofię pracy. W dalszych częściach książki znajdujemy materiał graficzny i partie tekstów, które są już znane z innych publikacji. Natomiast zebranie w jednym miejscu tego, co autor uwa-



ża za ważne i godne omówienia, spowodowało, że powstał fachowy przewodnik dla adeptów komunikacji wizualnej. Będzie też przydatny dla całkiem doświadczonych designerów i typografów. Można powtórzyć za xiędzem Benedyktem Chmielowskim, że to książka *wszelkiej sciencyi pełna,* [...] *mądrym dla memoryjału, idiotom dla nauki* [...] *melankolikom dla rozrywki erygowana.*

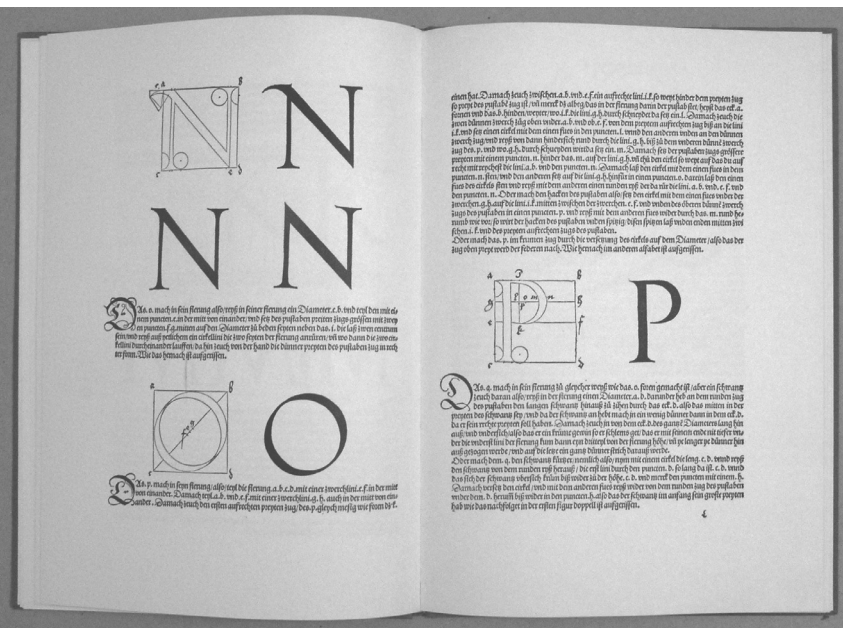
Mam w domu kilka książek Adriana Frutigera i o Frutigerze. Ta jednak łechce moją próżność z powodu dedykacji od Mistrza dla mojej mamy i dla mnie. Honor spotkał nas za tłumaczenie i zredagowanie polskiego wydania książki *Der Mensch und seine Zeichen* (*Człowiek i jego znaki*, Wydawnictwo Do, 2003), która od lat przynosiła Frutigerowi popularność na uczelniach artystycznych Europy, a w Polsce nie była znana.

Egzemplarz *Adrian Frutiger's Buch* przywiózł mi Adam Twardoch po wizycie u autora w domu w Szwajcarii.



Elisabeth Geck: *Albrecht Dürer Konstruktion der Antiquamajuskeln. Faksimilewiedergabe aus der Unterweisung der Messung mit dem Zirkel und Richtscheit.* Frankfurt am Main 1971, Polygraph Verlag. [215 x 305 mm, 38 s., oprawa twarda całopapierowa]

Książka z wyglądu skromna, ale wydana ze smakiem przy użyciu papierów najwyższej klasy. Jest perfekcyjnie wykonana pod względem drukarskim i introligatorskim. Część faksymilową zreprodukowano techniką offsetową z oryginału znajdującego się w Gutenberg-Museum, a będącego własnością Stadtbibliothek w Moguncji. Esej Elisabeth Geck jest złożony krojem Van Dijck Antiqua firmy Monotype. Skład, druk i oprawę wykonano w Passavia Druckerei według projektu Hermanna Rappa, prowadzącego dzisiaj artystyczną Offizin Die Goldene Kanne w Hesji (Weilrod).



Doktor Elisabeth Geck, księgoznawca i historyk sztuki z Sauerlandu, współpracuje jako naukowiec i redaktor z mogunckim Gutenberg-Museum. Jest m.in. autorką stojącej na mojej półce książki *Das Wort der Meister Bekenntnisse zu Schrift und Druck aus fünf Jahrhunderten*, przedstawiającej trzydziestu pięciu mistrzów typografii – od Aldusa Manutiusa do Hermanna Zapfa – wydanej starannie przez Mergenthaler Verlag, działające przy znanej wszystkim europejskim poligrafiom niemieckiej firmie Linotype (Berlin–Frankfurt 1966). Jej pomysł wydania literniczej analizy Albrechta Dürera (1471–1528) wiąże się z pięćsetną rocznicą urodzin wielkiego artysty Renesansu i ogłoszonym wówczas Rokiem Dürerowskim.

Szesnastostronicowe studium dotyczące konstrukcji antykwowej majuskuły, które jest jednocześnie instrukcją jej wykonania, wydrukowano w 1525 roku w rodzinnym mieście mistrza, Norymberdze, a następnie raz jeszcze w 1538 roku, już po jego śmierci. Oryginał złożono renesansową frakturą odlaną na czcionkach według pisma Hieronymusa Andreae. Dodano drzeworytowe inicjały fraktu- rowe w charakterystycznym kaligraficznym stylu. Również ilustracje geometrycznych analiz Dürera były cięte w klockach drzeworytowych.

W holenderskim antykwariacie Petera Jeukena książkę można kupić za 30 euro.



Geoffrey Ashall Glaister: *Glossary of the Book.* London 1960, George Allen and Unwin. [190 x 255 mm, 484 s., oprawa w dwa rodzaje płótna. Pieczątka: *Odlewnia Czcionek Przedsiębiorstwo Państwowe (2) Warszawa, ul. Rejtana 16*, odręcznie: *Ośrodek Pism Drukarskich 276-P*]

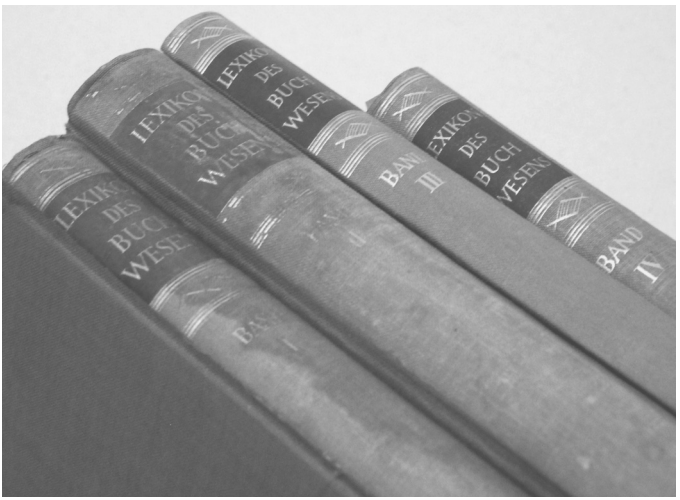
Słownik zawiera terminy związane z papiernictwem, drukarstwem, introligatorstwem i edytorstwem. Są też noty o iluminowanych rękopisach, bibliofilstwie, prywatnych oficynach drukarskich oraz stowarzyszeniach drukarskich i typograficznych. Glosariusz tłoczony jest z form typograficznych na kredowanym papierze. Tekst złożono na monotypie krojem Times New Roman, a włamane w teksty ilustracje z klisz chemigraficznych są w większości siatkowe i szparowane. Z tego powodu inne niż typograficzna techniki reprodukcyjne trzeba było zaprezentować na wkładkach wklejonych pomiędzy niektórymi arkuszami drukar-



skimi. Wklejono też przykłady ręcznie zdobionych papierów introligatorskich oraz tablice ukazujące technologie reprodukowania obrazów wielobarwnych. Autor włączył wybór ilustracji i tłumaczenia niektórych haseł ze szwedzkiego tezaurusa Ove Perssona *Grafisk Uppslagsbok* (Esselte, 1951). Na końcu, w charakterze deseru, znajduje się cenna *A short reading list*, która wcale nie jest taka *short*.

Na pierwszym roku moich studiów bibliotekoznawstwa na Uniwersytecie Warszawskim doktor Aleksandra Niemczykowa, *nota bene* córka Stanisława Cata Mackiewicza, prowadząca przedmiot *podstawy nauki o książce*, wymagała zaznajomienia się z *Glossary of the Book*. Najgorsze nieuki musiały przynajmniej wiedzieć, na której półce biblioteki podręcznej znajduje się, on oraz czterotomowy *Lexikon des Buchwesens* Joachima Kirchnera (Hiersemann, 1952–1956). Dzisiaj oba są w moim domu i nie muszę się martwić, gdzie stoją.

Przez internetową stronę antykwaryczną Antiqbook wydanie pierwsze (1960) można kupić za 100 euro. W tym samym miejscu cztery tomy leksykonu Kirchnera kosztują 350 euro, czyli jakby taniej za wolumin.



Götz Gunnar Gorissen: *Berthold Fototypes E1. Ein Kompendium aller Berthold-Fototype-Schriften.* Berlin 1974, H. Berthold AG. [303 x 308 mm, 506 s., oprawa w płótno, obwoluta. Ekslibris typograficzny Andrzeja Tomaszewskiego: *ex libris Andrei* (sic!) *amatoris typorum*]

Starannie wydany i wydrukowany wzornik krojów pism używanych na wymiennych fotomatrycach urządzeń do fotoskładu, produkowanych przez firmę Berthold. Kolekcja obejmuje 1200 krojów i ich odmian usystematyzowanych przez autora według własnej klasyfikacji. W językach niemieckim, angielskim, francuskim, hiszpańskim i włoskim opisane są typy urządzeń i ich nośników pism oraz cechy zasobu typograficznego. Kilka graficznych sposobów indeksacji i systematyzacji pozwala na sprawne poruszanie się w bogatym repertuarze literniczym.

Mam dwa egzemplarze tej księgi. Jeden jest przeze mnie brutalnie pocięty, ponieważ traktowałem go jako źródło gotowych do reprodukcji, doskonałych ilustracji. Przydał mi się najbardziej podczas pisania książki *Pismo drukarskie* (Ossolineum, 1989) i redagowania zeszytów „Pro Typo". Jako biblioman z ciężkim sercem niszczyłem wolumin, ale uznałem, że w tym wypadku cel uświęca środki.

Kroje pism Berthold Fototype utrwalone były na literniczych listwach do urządzeń Staromat, filmach do Ministar i Superstar, dyskach do Diatype i Diatype Headliner oraz gridowych ramkach do maszyn typu Diatronic. W 1974 roku nauczyłem się składać na Staromacie i Diatype podczas kursu firmy Berthold, zorganizowanego przez nie istniejącą już warszawską drukarnię wklęsłodrukową RSW-Prasa przy ulicy Okopowej.

Składanie na Diatype było dla ludzi o żelaznych nerwach. Znaki wybierało się nie z klawiatury, ale dziwnym przesuwanym „pistoletem". Po naciśnięciu spustu następowała ekspozycja wybranego znaku na materiale światłoczu-

łym zamkniętym w kasecie. Zmiany stopnia pisma, regulacja świateł międzyliterowych oraz interlinii odbywały się przy użyciu systemu pokręteł, nastawiających i przesuwających system optyczny w stosunku do położenia naświetlanego filmu. Jakość i ostrość naświetlonego składu były rewelacyjne. Można było składać nawet skomplikowane tabelki z użyciem linii różnych grubości. Mieliśmy też fotomatryce z ornamentami i znakami specjalnymi. Jednak wszystko, co człowiek robił, robił w ciemno! Żadnego ekranu, film zamknięty w kasecie! Potrzebne było wielkie skupienie i pamiętliwa wyobraźnia wspomagana szkicami na papierze milimetrowym, na którym zapisywaliśmy każdy wykonany ruch. Prawdziwe emocje zaczynały się przy wywoływaniu filmu naświetlonego z mozołem. Nigdy człowiek nie miał pewności, czy nie trzeba będzie wszystkiego robić *de novo*.

Kurs skończyłem i otrzymałem stosowne *Urkunde* z rąk Bertholdowego instruktora Abderrahmana Gaddasa.



Edward M. Gottschall: *Typographic Communications Today*. Cambridge Mass. 1989, MIT Press. [273 x 364 mm, 250 s., oprawa w płótno, obwoluta]

Edward M. Gottschall jest w gronie projektantów osobą znaną – wiceprezes nowojorskiej ITC (International Typeface Corp.), wydawca atrakcyjnego wizualnie kwartalnika „U&lc." (*Upper & lower case*), inteligentnie pokazującego osiągnięcia firmy ITC. W książce zamieścił obszerny esej, prowadzący czytelnika od początków nowoczesnej typografii i projektowania wydawniczego, czyli czasów awangardy w sztuce pierwszych lat XX wieku, aż do końca lat osiemdziesiątych. Siłą edukacyjną, a właściwie – pedagogiczną, książki jest zbiór blisko dziewięciuset ilustracji, zestawiony przy redakcyjnym udziale fachowców. Należeli do nich: Aaron Burns, Allan Haley i Victor Spindler ze Stanów Zjednoczonych, Herbert Spencer z Anglii, Karl Gerstner z Niemiec oraz gwiazda rosyjskiej typografii Maksim Żukow. Uważne studiowanie przykładów prezentujących bogactwo kompozycji, najróżniejszych, czasem zaskakujących, rozwiązań graficznych, może być ważnym i inspirującym elementem samokształcenia adeptów typografii. (Przecież nie powiem, że to dobra ściągawka, bo nie wypada.)

Książka jest okazała. Duży, a jednocześnie zgrabny format pozwala swobodnie zmieścić ilustracje zebrane w tak znacznej liczbie. Za wizualną koncepcję całości odpowiadał Mo Lebowitz – *free lance designer* z Nowego Jorku. Książkę złożył krojem pisma Esprit, które wyszło spod ręki Jovicy Veljovića – Serba z Kosowa, typografa i kaligrafa, profesora uczelni artystycznej w Hamburgu. Wydawnictwo z Massachusetts Institute of Technology zdecydowało się drukować i oprawiać dzieło w Japonii. Powstała książka o bardzo amerykańskim *esprit*, a jednocześnie międzyna-rodowa.

Frederic W. Goudy: *The Alphabet and Elements of Lettering*. New York 1963, Dover Publications. [200 x 270 mm, 132 s., oprawa broszurowa]

Frederic W. Goudy (1865–1947), projektant pism drukarskich i typograf, postać wręcz pomnikowa w amerykańskiej typografii. Jeden z najpłodniejszych projektantów czcionek w historii drukarstwa. W 1903 roku wraz z kolegą (Willem H. Ransomem) założył rękodzielniczą drukarnię Village Press w Park Ridge w Illinois, na wzór słynnej Kelmscott Press Williama Morrisa, w której wcielał w życie jego idee. Prawie trzydzieści ostatnich lat pracował jako dyrektor artystyczny firmy Lanston Monotype.

Pierwszą wersję książki napisał już w 1918 roku. Wolumin, który mam, jest przedrukiem z wydania University California Press w Berkeley z 1952 roku. Niemal wszystko, co jest w tej książce wydrukowane, wyszło spod ręki Goudy'ego. Układ typograficzny, pismo zasadniczego tekstu (krój University of California Old Style z 1938 roku), kaligrafowane tytularia, inicjały, przykłady liternictwa, tablice form poszczególnych liter od „a" do „&", noszą charakterystyczne cechy stylu tego dbającego o najdrobniejsze szczegóły liternika. Jego styl to mieszanka renesansowych i secesyjnych smaczków w walterscottowskim i nieco disneyowskim sosie.

Kiedyś polonizowałem kilka Macintoshowych fontów Type 1 z krojami Goudy'ego: gotycki Goudy Text wraz z Lombardic Capitals (1993) oraz część rodziny najbardziej popularnego Goudy Old Style (1996). Zastanawiałem się intensywnie, jak porobić nasze litery. W Goudy Old Style polskie akcenty nakreśliłem bez wydziwiania i wyszły dobrze. W Goudy Text zrobiłem mocne, w duchu gotyckości pisma i też wyszły dobrze. Natomiast akcenty do Lombardic Capitals, pomimo kilku prób, są zupełnie nieudane. Chyba lombardy nie powinny mieć znaków diakrytycznych, albo powinny, tylko ja nie umiem ich zrobić.

The Alphabet

AND ELEMENTS OF LETTERING



FREDERIC W. GOUDY

Nicolete Gray: *Nineteenth Century Ornamented Typefaces*. Rozdział o czcionkach w Ameryce – Ray Nash. Berkeley–Los Angeles 1976, University of California Press. [225 x 282 mm, 240 s., oprawa w płótno, obwoluta]

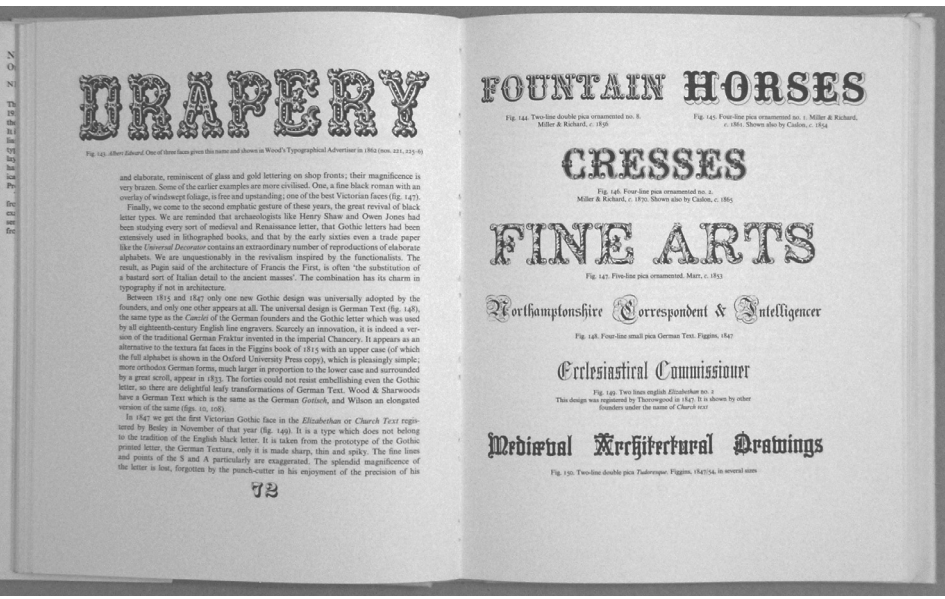
W książce nie znajdziemy nic o czcionkach dziełowych, zwyczajnych, przeznaczonych do dłuższych tekstów – chleba naszego powszedniego. Jest tu wyłącznie mowa o pismach ozdobnych, stosowanych do składania rozmaitych akcydensów, tytulariów lub typograficznych bibelotów. Semantyczna różnica pomiędzy dwoma terminami: pismo ozdobne i pismo zdobione, jest tylko lekko zauważalna. Autorce w równym stopniu chodzi o kroje pism, które zdobią, oraz o te, które są ozdobione.

Czcionki oraz ich brytyjskich wytwórców przedstawiono w porządku chronologicznym, a potem jest rozdział o pismach w Ameryce. Na końcu zaś coś, o czym badacz historii drukarstwa w Polsce może tylko pomarzyć – spis ponad setki *Specimens of Printing Types* brytyjskich i amerykańskich odlewni czcionek. Są tam katalogi mniejszych i większych producentów. Wymienię tutaj kilka ważniejszych domów typograficznych, które miały swój udział w kształtowaniu druków w epoce wiktoriańskiej, a potem stylu na obu kontynentach: wywodząca się od Williama Caslona IV gisernia Stephenson Blake, szefildzka Bower & Bacon, londyńska Fann Street Foundry znakomitych czcionkarzy Roberta Thorne'a i Williama Thorowgooda, Glasgow Letter Foundry, edynburska Miller & Richard, czy amerykańskie Dickinson Type Foundry z Bostonu, Binny & Ronaldson z Filadelfii lub najbardziej znana – American Type Founders z Nowego Jorku.

Książka powstawała etapami. Pierwsza na ten temat publikacja Nicolete Gray *XIXth Century Ornamented Types & Title Pages*' ukazała się w Londynie w 1938 roku (Faber), a jej reprint w 1951. Autorski udział historyka drukarstwa

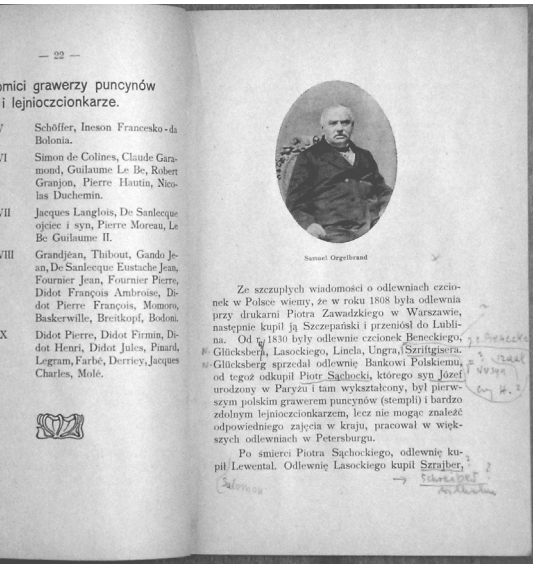
Raya Nasha pozwolił poszerzyć książkę o wiadomości z amerykańskiego terytorium, nie wychodząc tematycznie poza styl ukształtowany w Wielkiej Brytanii w czasach królowej Wiktorii.

Lubię wydawnictwa tego rodzaju. W fachowym księgozbiorze każdego typografa powinno być kilka podobnych. Rzetelne opracowanie naukowe dość wąskiego tematu, dobrze dobrany i inspirujący podczas projektowania materiał ilustracyjny, wysoki poziom edytorski, to cechy dzieł mających wpływ na wiedzę projektanta książek i imponderabilia jego pracy. Żadna „stronka" internetowa tego nie zastąpi. Ani jedna, ani sto.



A.[ntoni] Herdan: *O odlewie liter. Krótkie wiadomości historyczne i teorja.* Warszawa 1907, Tow. Akc. S. Orgelbranda Synów. [130 x 196 mm, 88 s., oprawa broszurowa]

Antoni Herdan kierował odlewnią czcionek Towarzystwa Akcyjnego Samuela Orgelbranda Synów. Uważany jest za współtwórcę wytwórni czcionek Jan Idźkowski i Spółka w Warszawie. Prawdopodobnie to on doprowadził do wykupu części sprzętu przez spółkę Idźkowski-Drozdowski z upadających zakładów Towarzystwa. Fabrykę Idźkowski i Ska upaństwowiono po II wojnie, a do końca jej działania, to jest do 1992 roku, produkowano tam czcionki pismem Konsul, pochodzącym z zasobów matryc giserni Orgelbrandów. Co ciekawe, od czasów rosyjskiego zaboru do końca istnienia państwowej odlewni oferowano oba alfabety Konsula: łaciński i grażdankę. Matryce urodziwych pism hebrajskich, Meruba i Welesz (Welisz), służące do odlewania czcionek eksportowanych przed II wojną przez Idźkowskie-


— 22 —

omici grawerzy puncynów
i lejnioczcionkarze.

Schöffer, Ineson Francesko-da Bolonia.

Simon de Colines, Claude Garamond, Guilaume Le Be, Robert Granjon, Pierre Hautin, Nicolas Duchemin.

Jacques Langlois, De Sanlecque ojciec i syn, Pierre Moreau, Le Be Guilaume II.

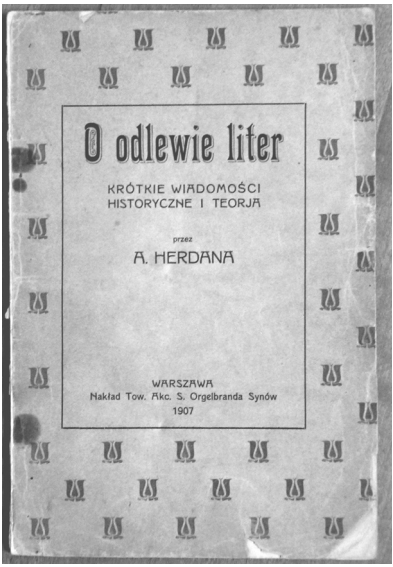
Grandjéan, Thibout, Gando Jean, De Sanlecque Eustache Jean, Fournier Jean, Fournier Pierre, Didot François Ambroise, Didot Pierre François, Momoro, Baskerwille, Breitkopf, Bodoni.

Didot Pierre, Didot Firmin, Didot Henri, Didot Jules, Pinard, Legram, Farbé, Derricy, Jacques Charles, Molé.

Samuel Orgelbrand

Ze szczupłych wiadomości o odlewniach czcionek w Polsce wiemy, że w roku 1808 była odlewnia przy drukarni Piotra Zawadzkiego w Warszawie, następnie kupił ją Szczepański i przeniósł do Lublina. Od r. 1830 były odlewnie czcionek Beneckiego, Glücksberg, Lasockiego, Linela, Ungra, Szriftgisera. Glücksberg sprzedał odlewnię Bankowi Polskiemu, od tegoż odkupił Piotr Sachocki, którego syn Józef urodzony w Paryżu i tam wykształcony, był pierwszym polskim grawerem puncynów (stempli) i bardzo zdolnym lejnioczcionkarzem, lecz nie mogąc znaleźć odpowiedniego zajęcia w kraju, pracował w większych odlewniach w Petersburgu.

Po śmierci Piotra Sachockiego, odlewnię kupił Lewental. Odlewnię Lasockiego kupił Szrajber,


O odlewie liter

KRÓTKIE WIADOMOŚCI HISTORYCZNE I TEORJA

przez

A. HERDANA

WARSZAWA
Nakład Tow. Akc. S. Orgelbranda Synów
1907

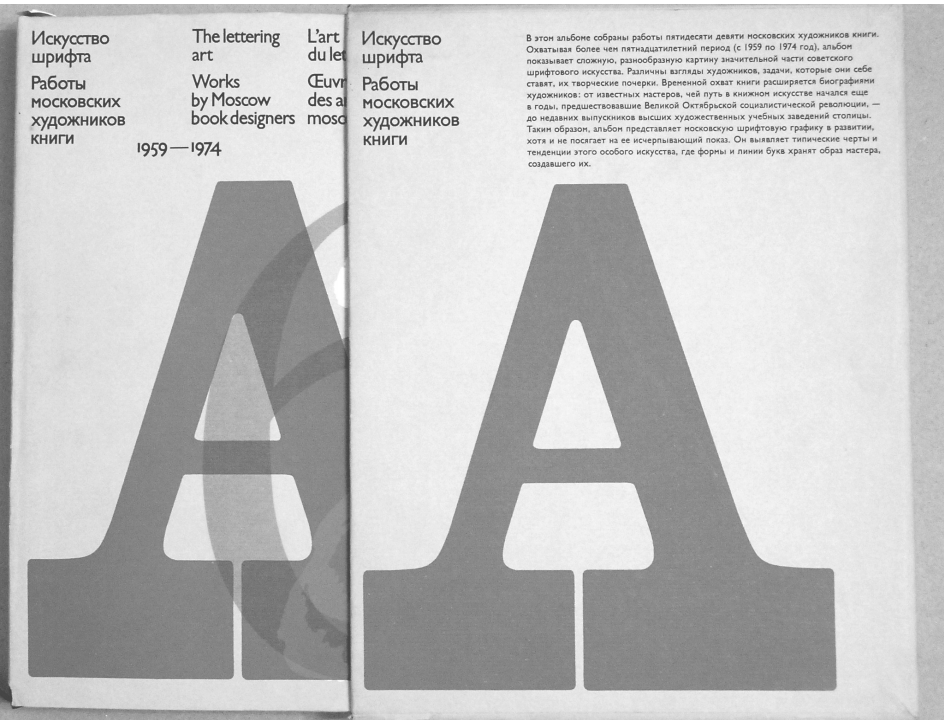
go do Izraela, też trafiły od Orgelbrandów. Po stuletnim żywocie matryce te dzisiaj odpoczywają w równie starej willi Henryka Grohmana w pofabrycznym kompleksie włókienniczym Scheibler-Grohman w Łodzi, czyli w Muzeum Książki Artystycznej u Jadwigi i Janusza Pawła Tryznów.

Napisana przez Herdana książka jest swego rodzaju podręcznikiem, pierwszym na ten temat w języku polskim. Opis technologii, ilustracje maszyn i narzędzi, wykazy kompletów czcionek, czyli ceduły odlewnicze używane na początku XX stulecia, dzisiaj są ciekawe tylko dla amatorów historii techniki drukarskiej. Niemniej lektura podręcznika Herdana przynosi pewne ogólniejsze spostrzeżenia, które wręcz zadziwiają. Na przykład takie, że w carskim mieście gubernialnym Warszawie produkowano czcionki starożytnego pisma klinowego, pisma arabskiego, mongolskiego, kałmuckiego, awarskiego, po dwa rodzaje pism gruzińskich i ormiańskich, czy wreszcie czcionki sanskrytu oraz zend. Czyżby Warszawa była filologicznym centrum rosyjskiego imperium? Już dziewięćdziesiąt lat przed książką Herdana, w giserni znajdującej się przy warszawskiej drukarni Wiktora Dąbrowskiego odlewano czcionki devanagari, bengali i gratham. Wykonano je z inicjatywy orientalisty Walentego Skorochoda Majewskiego, Rosjanina piszącego po polsku, potrzebującego ich w pracach drukowanych u Dąbrowskiego i Onufrego Łątkiewicza, na przykład w książce *O Sławianach i ich pobratymcach* (1816).

O odlewie liter jest bibliofilską rzadkością. Co prawda katalog w Bibliotece Narodowej informuje, że są tam trzy egzemplarze, ale poza Biblioteką Uniwersytetu w Toruniu oraz półką w moim pokoju, gdzie indziej książeczki nie widziałem.

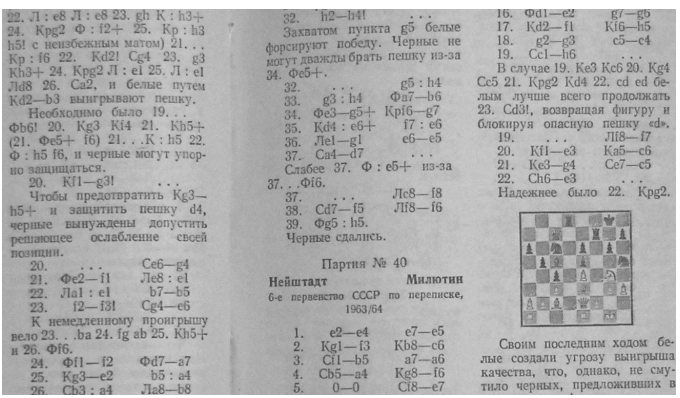
Искусство шрифта. Работы московских художников книги, 1959–1974. – The lettering art. Works by Moscow book designers. – L'art du lettrage. Œuvres des artistes moscovites. – Schriftkunst. Werke von Moskauer Buchgestaltern. Москва 1977, Из ательство Книга. [268 x 343 mm, 188 s., oprawa w półpłótno, obwoluta, futerał]

Okazały album starannie wydany na barwionym w masie papierze. Blok książki, wyklejki, oklejka oprawy, obwoluta i futerał mają identyczny szarobeżowy kolor. Oryginalny i mocny efekt. Przykłady typografii i grafiki wydawniczej są umieszczone na białych aplach drukowanych kryjącą farbą, aby ilustracje kontrastowały z naturalną szarością stronic. Książka zeszła z maszyn wiedeńskiej drukarni Globus. Wizualnie atrakcyjny album jest zaprojektowany przez Maksima Żukowa. Przegląd twórczości moskiewskich typografów poprzedza esej o sztuce literniczej pióra Jurija Gierczuka.



Ponad czterysta ilustracji dobrze prezentuje dorobek pięćdziesięciu siedmiu grafików. Album zawiera króciutkie biogramy i pokazuje prace żyjących twórców. Zrobiono jednak wyjątek dla kilku nieżyjących, zasłużonych typografów o wielkich nazwiskach, takich jak: Galina Andriejewna Bannikowa, Solomon Benedyktowicz Telingater czy Władimir Andriejewicz Faworski. Mamy tam też inne znane postaci – Faika Szakirdżanowicza Tagirowa, Wadima Władimirowicza Łazurskiego i Nikołaja Nikołajewicza Kudriaszowa. Pokazano kilkanaście prac z lat siedemdziesiątych autorstwa Maksima Georgiewicza Żukowa, absolwenta moskiewskiego Instytutu Poligraficznego. Dzisiaj nazwisko Żukowa otwiera wszystkie drzwi. Jest typograficznym koordynatorem w ONZ, członkiem prestiżowego Art Director Club w Nowym Jorku, delegatem Rosji do ATypI, a przede wszystkim znakomitym projektantem.

Książkę kupiłem w warszawskiej „księgarni radzieckiej" na Nowym Świecie, gdzie polowałem na szachowy podręcznik Panowa i Estrina. Mieli jeden egzemplarz *Искусства шрифта*, a ja miałem szczęście. *Курс дебютов*, Wasyla Nikołajewicza Panowa i Jakowa Borysowicza Estrina dostałem dopiero w 2006 roku od szachowego druha Sławka Janowskiego. Jęczałem mu, że nie mam. Nie wytrzymał i dał mi w prezencie – wydanie VI z 1980 roku.



22. Л : e8 Л : e8 23. gh K : h3+ 24. Крg2 Ф : f2+ 25. Кр : h3 h5! с неизбежным матом) 21. . . Кр : f6 22. Kd2! Cg4 23. g3 Kh3+ 24. Крg2 Л : e1 25. Л : e1 Лd8 26. Ca2, и белые путем Kd2—b3 выигрывают пешку.

Необходимо было 19. . . Фb6! 20. Kg3 Kf4 21. Kh5+ (21. Фe5+ f6) 21. . .K : h5 22. Ф : h5 f6, и черные могут упорно защищаться.

20. Kf1—g3! . . .

Чтобы предотвратить Kg3—h5+ и защитить пешку d4, черные вынуждены допустить решающее ослабление своей позиции.

20. . . . Ce6—g4
21. Фe2—f1 Лe8 : e1
22. Лa1 : e1 b7—b5
23. f2—f3! Cg4—e6

К немедленному проигрышу вело 23. . .ba 24. fg ab 25. Kh5+ и 26. Фf6.

24. Фf1—f2 Фd7—a7
25. Kg3—e2 b5 : a4
26. Cb3 : a4 Лa8—b8
32. h2—h4! . . .

Захватом пункта g5 белые форсируют победу. Черные не могут дважды брать пешку из-за 34. Фe5+.

32. . . . g5 : h4
33. g3 : h4 Фa7—b6
34. Фe3—g5+ Крf6—g7
35. Kd4 : e6+ f7 : e6
36. Лe1—g1 e6—e5
37. Ca4—d7 . . .

Слабее 37. Ф : e5+ из-за 37. . .Фf6.

37. . . . Лc8—f8
38. Cd7—f5 ЛI8—f6
39. Фg5 : h5.

Черные сдались.

Партия № 40

Нейштадт — Милютин

6-е первенство СССР по переписке, 1963/64

1. e2—e4 e7—e5
2. Kg1—f3 Kb8—c6
3. Cf1—b5 a7—a6
4. Cb5—a4 Kg8—f6
5. 0—0 Cf8—e7
16. Фd1—e2 g7—g5
17. Kd2—f1 Kf6—h5
18. g2—g3 c5—c4
19. Cc1—h6 . . .

В случае 19. Ke3 Kc6 20. Kg4 Cc5 21. Крg2 Kd4 22. cd ed белым лучше всего продолжать 23. Cd3!, возвращая фигуру и блокируя опасную пешку «d».

19. . . . ЛI8—f7
20. Kf1—e3 Ka5—c6
21. Ke3—g4 Ce7—c5
22. Ch6—e3 . . .

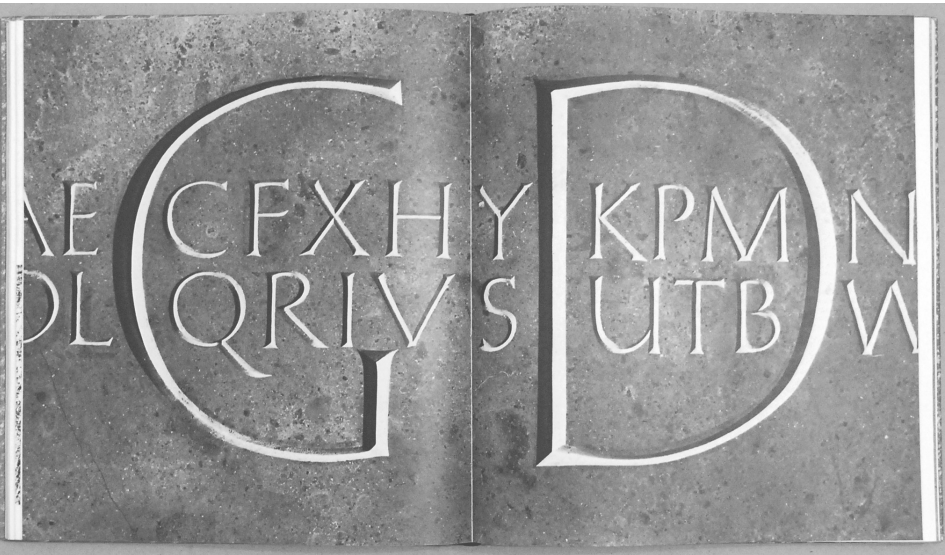
Надежнее было 22. Крg2.

Своим последним ходом белые создали угрозу выигрыша качества, что, однако, не смутило черных, предложивших в

Sepp Jakob, P. Donatus M. Leicher: *Schrift + Symbol in Stein, Holz und Metall.* München 1977, Verlag Georg D. W. Callwey. [255 x 283 mm, 328 s., oprawa całopapierowa. Pieczątka: *Centralna Biblioteka Poligraficzna, ul. Miedziana Nr 11*]

Dla mnie – typografa parającego się na co dzień układaniem pisma odbijanego na papierze – księga Seppa Jakoba i Donata Leichera przynosi frapujące wrażenie pomieszania znanego z nieznanym. Jest wyprawą w świat, którego estetyczne prawa i graficzne elementy są w zasadzie znajome, ale materia tworzenia i technika rzemiosła zdecydowanie różnią się od drukarskich. Piękno inskrypcji wyciętych w drewnie, wykutych w kamieniu, wygrawerowanych w metalu oraz rzeźbiarski „sposób podania" liternictwa działają w tej książce bardzo sugestywnie. Nic dziwnego, skoro autorzy zilustrowali swoje teksty przykładami przedmiotów artystycznych – dziełami sztuki.

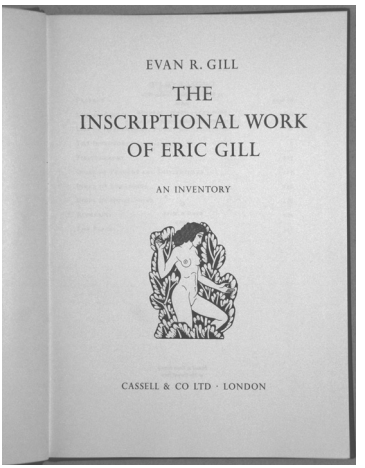
Książkę rozpoczyna przegląd najczęściej używanych w płaskorzeźbach symboli i lapidarnych znaków. Przy okazji prezentacji form geometryczno-graficznych autorzy omawiają ich symboliczne znaczenie w europejskim kręgu kulturowym. Potem są opisane rodzaje krojów pism (ma-



juskułowych, minuskułowych i uncjalnych), powierzchniowe faktury, odcienie znaków i napisów w związku ze strukturami oraz kolorytem tła. Autorzy poruszają też zagadnienia kompozycyji w przypadku różnych form: kwadratu, pionowego lub poziomego prostokąta, koła czy krzyża, problematykę symetrii i asymetrii, wklęsłości czy wypukłości itp. Większość przykładów jest współczesnych, dobrze fotografowanych i kadrowanych. Przeważa rzeźba nagrobna.

Wśród moich książek jest jeszcze inna traktująca o rzeźbionych inskrypcjach. To napisana przez Evana R. Gilla książka o kamieniarskiej twórczości jego brata, znanego angielskiego rzeźbiarza, typografa i twórcy pism drukarskich Erica Gilla (1882–1940). Jest, co prawda, inwentarzowym spisem prac literniczych (760 pozycji!), głównie płaskorzeźb cmentarnych, ale ma szesnaście tablic ze szkicami, przerysami i fotografiami inskrypcji, pokazujących kunszt znakomitego liternika.

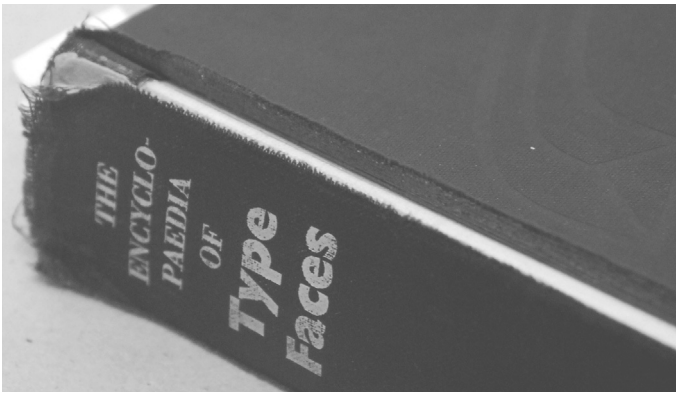
Evan R. Gill: *The Inscriptional Work of Eric Gill. An Inventory.* London 1964, Cassel & Co. Ltd. [175 x 253 mm, 142 s., 16 tabl., oprawa w płótno]



W. Pincus Jaspert, W. Turner Berry, A.[lfred] F.[orbes] Johnson: *The Encyclopaedia of Type Faces*. Fourth edition. London 1970, Blandford Press. [203 x 302 mm, 420 s., oprawa w płótno]

Wielki zbiór wzorów czcionek i matryc pochodzących od najważniejszych producentów nośników pism drukarskich w Europie i Stanach Zjednoczonych. Podobizny krojów i ich odmian są poprzedzone krótkimi tekstami, omawiającymi okoliczności powstania i charakterystyczne cechy projektu. Przy każdym kroju podano nazwę firmy i datę wyprodukowania pierwszych czcionek lub matryc. Zasoby ułożono według klasyfikacji British Standard (BS 2961: 1967), ale w spisie literatury przedmiotu lojalnie podano bibliografię trzynastu innych klasyfikacji pism drukarskich. Indeksy projektantów, nazw krojów pism, producentów oraz spis czcionkarskiej literatury, znakomicie podnoszą walory publikacji.

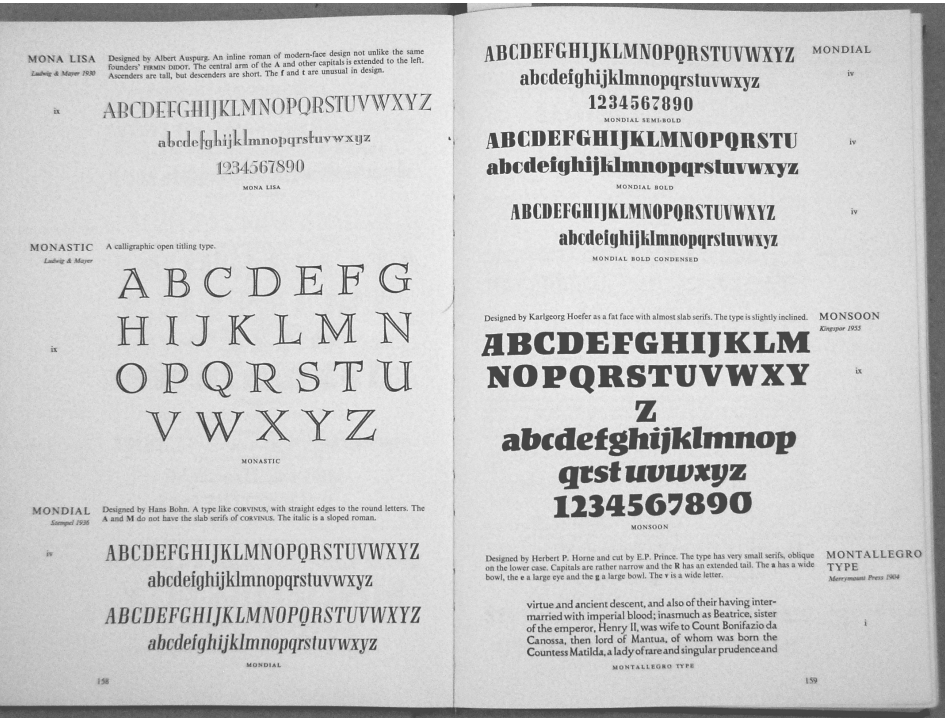
Dla XX-wiecznej typografii „przedkomputerowej" jest *Encyclopaedia* jednym z dzieł źródłowych. Ona i tzw. srebrny zeszyt – *Index of Typefaces* (Committee of Type Manufacturers ATypI, 1975), przydają się dzisiaj do ustalania proweniencji krojów pism współczesnych fontów komputerowych. Podobne informacje są, rzecz jasna, rozsiane po



wielu publikacjach z różnych krajów. Te jednak zebrano w jedno miejsce i poddano weryfikacji. Materiały z Europy Wschodniej występują w znikomej ilości, nieco z Czechosłowacji, Węgier i NRD. No cóż, „żelazna kurtyna" działała w obie strony.

W pracach nad książką uczestniczyło międzynarodowe grono współpracowników, m.in. Helen Wodzicka, Alan Hutt, James Mosley, a także typografowie tej miary, co Matthew Carter z Nowego Jorku i Gerrit Willem Ovink z Amsterdamu.

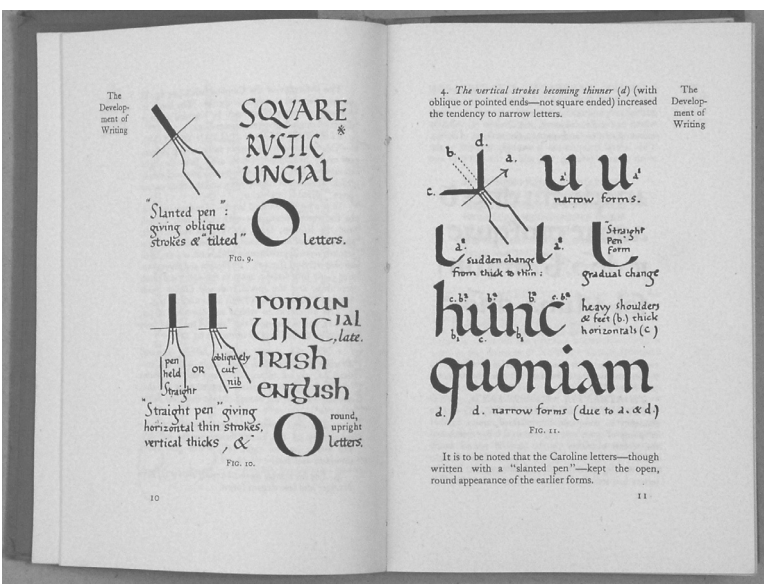
Cenna książka. Oddała mi znaczne usługi podczas pisania *Leksykonu pism drukarskich* (Krupski i S-ka, 1996) i w innych przedsięwzięciach publicystycznych. Mam też jej trzecie wydanie z 1962 roku, które ojciec przywiózł z jakiegoś zagranicznego wojażu. Jest nieco uboższe i mniejszego formatu, a kroje pism sklasyfikowano według innego schematu. W młodości, na tym starszym wydaniu uczyłem się rozpoznawania krojów czcionek. Kiedyś byłem w tym naprawdę dobry, nie to, co dziś.



Edward Johnston: *Writing & Illuminating, & Lettering. Diagrams and illustrationd by the author and Noel Rooke*. Twenty-second impression. London 1948, Sir Isaac Pitman & Sons, Ltd. [126 x 190 mm, 438 s., oprawa w półpłótno]

Bez wątpienia najlepszy europejski podręcznik kaligrafii i liternictwa, zarówno pod względem metodyki nauczania, jak i zgodności z historią sztuki. Przez Pitman House w Melbourne i Johannesburgu sprzedawany był również na innych kontynentach. Pierwsza edycja miała miejsce w 1908 roku. Po szesnastu przedrukach, w 1939 roku ukazało się wydanie poprawione, a potem jeszcze w 1944 wprowadzono drobne zmiany.

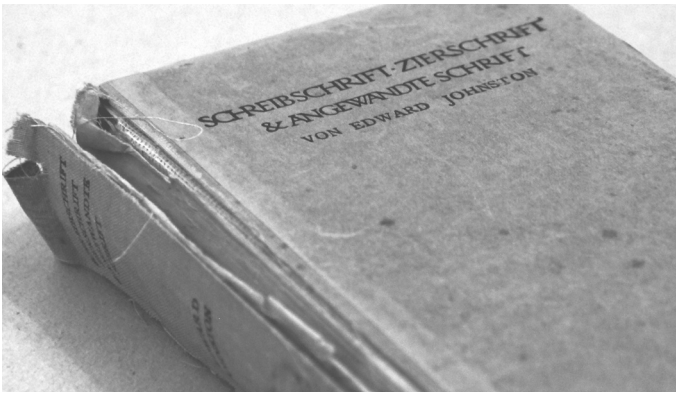
Mój mistrz, warszawski typograf Leon Urbański twierdził, że podręcznik Johnstona jest najważniejszą książką w jego domu. Ponieważ jednak innym razem dowodził, że inna jest najważniejsza, to powiedzmy – jedną z najważniejszych.



Edward Johnston (1872–1944), znakomity kaligraf, jedna z czołowych postaci angielskiej typografii i designu, urodził się w San José, w „szkockiej" części Urugwaju. Związany był z londyńskimi Central School of Arts and Crafts oraz Royal College of Art, gdzie nasiąkał ideami Williama Morrisa i twórczo je rozwijał. Przyjaźnił się i współpracował z Ericem Gillem, rzeźbiarzem, twórcą kamiennych inskrypcji i artystą książki. Johnston jest autorem popularnego w Anglii pisma Underground Railway Type, do dzisiaj używanego w londyńskim metrze, a które powstało w latach 1913–1918 na zlecenie firmy London Transport. Zasługi przyniosły twórcy godność komandora Orderu Imperium Brytyjskiego. W 1921 roku uczniowie Johnstona założyli prestiżowe Society of Scribes & Illuminators.

Mam na półce jeszcze niemieckie wydanie trzecie tego podręcznika:

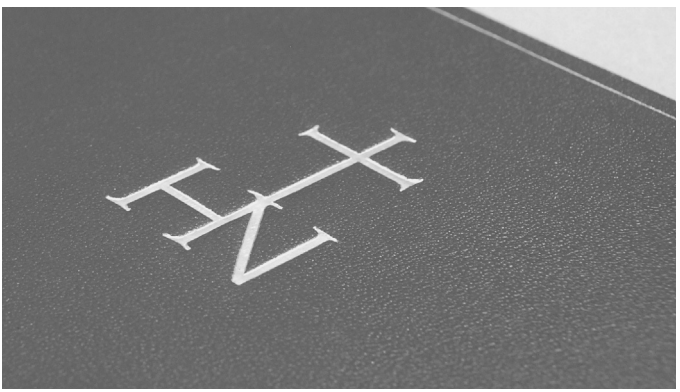
> Edward Johnston: *Schreibschrift, Zierschrift und angewandte Schrift*. Übersetzt v. Anna Simons. Dritte Deutsche Auflage. Leipzig 1928, Verlag von Klinkhardt und Biermann. [117 x 182 mm, 496 s., 24 karty wkładki ilustracyjnej, oprawa w półpłótno]



Albert Kapr: *Johann Neudörffer der Ä.*[ltere], *der grosse Schreibmeister der deutschen Renaissance.* Leipzig 1956, Hochschule für Grafik und Buchkunst. [297 x 198 mm, 96 s., oprawa w płótno apreturowane, brzegi bloku książki złocone. Ekslibris typograficzny Witolda Chomicza: *Ex libris Roman Tomaszewski*]

Johann Neudörffer (1497–1563) z Norymbergi rzeczywiście był *der Grosse*. To jeden z najwybitniejszych kaligrafów i literników w XVI wieku. Szczególnie zasłynął jako mistrz fraktury – gotyckiego pisma niemieckiego renesansu. Książka Alberta Kapra w sposób naukowy traktuje o życiu i twórczości Neudörffera. Kapr jako historyk, ale przede wszystkim jako praktykujący grafik-typograf, przeprowadza równocześnie graficzną analizę fraktury norymberczyka, porównując ją z pismami innych mistrzów tego czasu: Leonharda Wagnera, Hansa Schönspergera i Albrechta Dürera. W drugiej części książki znajduje się 48 faksymilowych tablic wykonanych techniką światłodruku. Prezentują różne prace Neudörffera, nie tylko przykłady fraktury, ale i pism antykwowych.

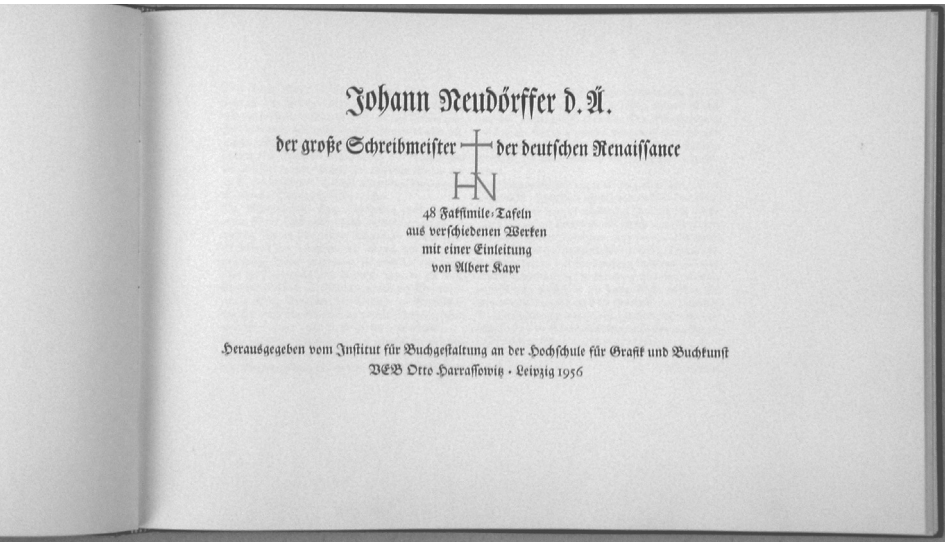
Bibliofilska publikacja o Neudörfferze jest namacalnym i naocznym przykładem pracy wielu ludzi i kilku in-



stytucji. To dowód na sens zbiorowego wysiłku dla wydania książki mądrej i pięknej zarazem. Jest tylko jeden warunek – każdy musi starannie i fachowo wykonać swoją pracę.

Autor we wstępie wymienia instytucje i osoby, dzięki którym uzyskał pomoc w pisaniu książki. Projekt graficzny zrobił już sobie sam. A oto następni współtwórcy, wszyscy z Lipska. Tablice światłodrukowe przygotowano w Ingenieurschule, wyższej szkole przemysłu poligraficznego. Monotypowy skład wykonany cicerową Breitkopf-Fraktur odlano w Oficynie Andersen Nexö. Klisze chemigraficzne zrobiono w Grafische Kunstanstalt Rebner & Co. Drukowano w warsztatach Hochschule für Grafik und Buchkunst. Wreszcie książkę oprawiono w Buchbinderei I. F. Fischer. Wszystko odbyło się nie bez udziału wydawnictwa Otto Harrassowitz.

W antykwariacie internetowym Antiqbook książka kosztuje 100 euro.


Johann Neudörffer d. Ä.

der große Schreibmeister der deutschen Renaissance

HN

48 Faksimile-Tafeln
aus verschiedenen Werken
mit einer Einleitung
von Albert Kapr

Herausgegeben vom Institut für Buchgestaltung an der Hochschule für Grafik und Buchkunst
VEB Otto Harrassowitz · Leipzig 1956

Albert Kapr: *Schriftkunst. Geschichte, Anatomie und Schönheit der lateinischen Buchstaben.* II Auflage. Dresden 1976, VEB Verlag der Kunst.
[214 x 295 mm, 474 s., oprawa w płótno, obwoluta. Ekslibris typograficzny Andrzeja Tomaszewskiego: *ex libris Andreae amatoris typorum*]

Albert Kapr (1918–1995), projektant książek, twórca pism drukarskich, historyk typografii, autor wielu publikacji, długoletni rektor Hochschule für Grafik und Buchkunst w Lipsku. Mógłbym rozszerzać jego tytulaturę i głosić przewagi na całą stronicę. Nie chcę jednak sprawiać wrażenia, że w naszym zawodzie jest wszystko załatwione przez Kapra i już nic nie ma do roboty. Atoli trzeba wspomnieć o znakomitym podręczniku typografii napisanym wspólnie z Walterem Schillerem *Gestalt und Funktion der Typografie* (Fachbuchverlag 1977). Opisałem to dzieło i niektóre osiągnięcia autora w *Zapiskach książkoroba* (Wydawnictwo Do, 2006) – kto ma ochotę, może sięgnąć.

Praca Alberta Kapra jest dziełem monograficznym, w którym autor stara się wyczerpać temat bez reszty. Mamy tu historię od rysunków naskalnych do współczesnych pism drukarskich, analizy liternicze, uwzględniające wszelkie metamorfozy znaków, pochwałę walorów estetycznych łacińskiego pisma, od rękopiśmiennych kodeksów do nowoczesnych układów typograficznych, i oczywiście – piękno kaligrafii. I taki funkcjonalny drobiazg przydatny podczas uważnej lektury – wszyte w grzbiet książki dwie tasiemki-zakładki (dla uniknięcia pomyłki, różnych kolorów!). Studenci lipskiej Buchkunstschule mieli szczęście do Kapra. Profesor dostarczał im materiał dydaktyczny najwyższej merytorycznej jakości, uporządkowany z niemiecką dokładnością, który mógł służyć pomocą w późniejszej karierze zawodowej. Nawiasem mówiąc, szkoda, że profesorowie naszych uczelni artystycznych nie umieją i nie chcą nauczyć się pisać.

Schriftkunst jest książką poprawioną i uzupełnioną w stosunku do pierwszego wydania (1971). Profesor Kapr zbliżył się wreszcie do tego, co chciał osiągnąć, bo debiutancką książkę na temat sztuki literniczej opublikował już w 1955 roku. W mojej biblioteczce jest drugie wydanie tego debiutu, pokaźnych rozmiarów księga *Deutsche Schriftkunst*, matka późniejszej *Schriftkunst*, dedykowana przyjacielowi autora Horstowi Erichowi Wolterowi, szefowi artystycznemu i technicznemu lipskiej Offizin Andersen Nexö, w której drukowano wszystkie wydania obu książek.

Albert Kapr: *Deutsche Schriftkunst.* II Auflage.
Dresden 1959, VEB Verlag der Kunst.
[245 x 343 mm, 290 s., oprawa w płótno]



Vergleiche die Abbildungen auf den Seiten 252 und 256 bis 261

Peter Karow: *Digitale Speicherung von Schriften.* Hamburg 1986, URW Verlag. [138 x 210 mm, 332 s., oprawa broszurowa]

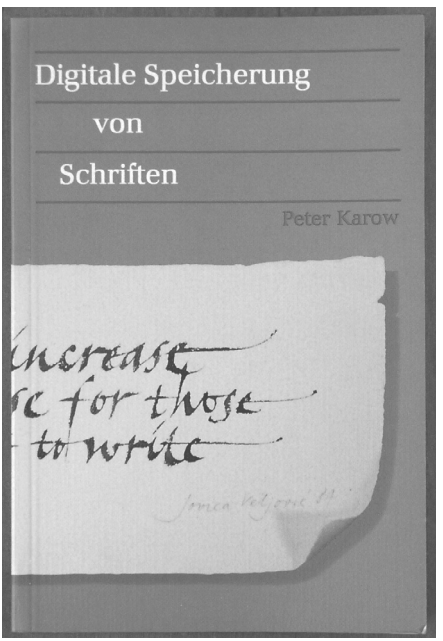
Rok później URW opublikowało *Digital Formats for Typefaces* (1987), anglojęzyczną wersję tej książki. Jej treścią jest przegląd zagadnień związanych z elektronicznymi nośnikami pisma. W owym czasie dotyczyło to trzech typów urządzeń: monitorów, maszyn do składania i naświetlania tekstów wydawniczych oraz maszyn sterowanych numerycznie (ploterów). Najważniejszą częścią książki jest dokumentacja digitalnego formatu obwiedniowego zapisu kształtów liter i innych znaków, stosowanego w programie Ikarus firmy URW. Pełna nazwa hamburskiej URW brzmi: Unternehmensberatung Karow Rubow Weber GmbH. Jej mózgiem i *spiritus movens* jest dr Peter Karow, elektronik, programista i technolog.

Peter Karow po raz pierwszy przedstawił swoją koncepcję fontowego zapisu danych na XV Kongresie ATypI w 1975 roku, gdy w Muzeum Plakatu w Wilanowie wygłosił referat na temat obwiedniowego zapisu, pozwalającego na modyfikację kształtu znaków. Wystąpienie to w gronie międzynarodowych specjalistów odebrano jako sensację. Koncepcje Karowa wspierał wówczas we własnym referacie Hermann Zapf, który jako artysta liternik i typograf uczestniczył w najważniejszych światowych przedsięwzięciach lat siedemdziesiątych zeszłego wieku, związanych z tworzeniem fontów komputerowych. Były to prace prowadzone niemal równolegle: *primo* – w kilońskiej firmie Dr. Ing. Rudolf Hell nad fontami bitmapowymi poligraficznych urządzeń do składania i naświetlania tekstów; *secundo* – nad obwiedniowymi fontami pakietu programowego Ikarus z URW w Hamburgu; *tertio* – nad wektorowym zapisem szkieletu liter w fontach programu Metafont, w którym przygotowywano pismo dla systemu TeX, budowanego przez prof. Donalda Knutha na Uniwersytecie Stanforda w Kalifornii.

W książce Karowa zastosowano krój Marconi, projektowany przez Hermanna Zapfa z przeznaczeniem do technologii firmy Hell. Całość złożono na elektronicznej fotoskładarce Hella – Digiset 200T1, która wówczas naświetlała materiał światłoczuły z szybkością 250 znaków na sekundę.

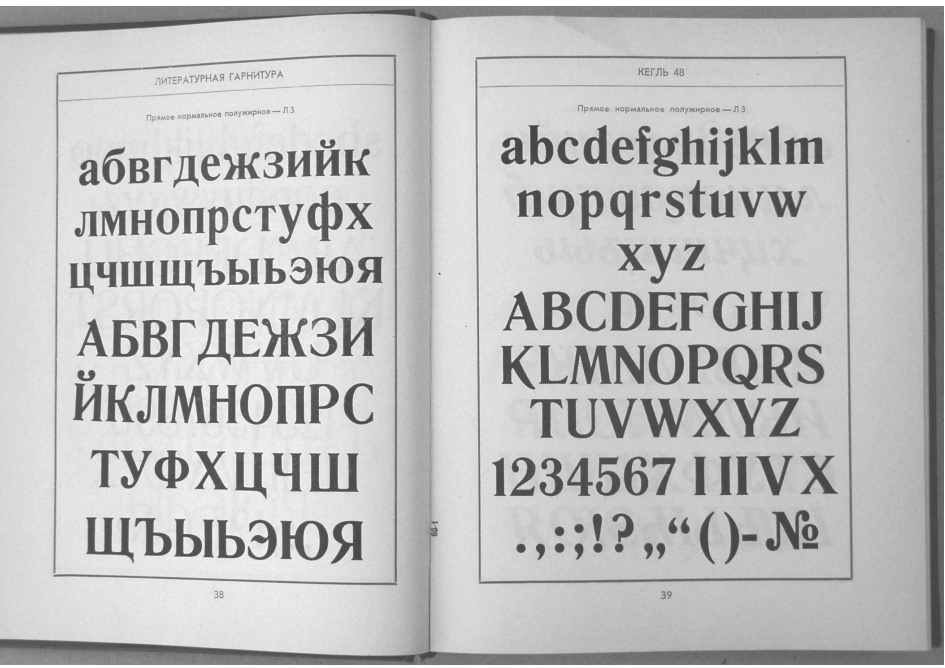
Miałem egzemplarz z dedykacją od autora, wpisaną podczas seminarium ATypI w Gdańsku-Sobieszewie w 1988 roku, ale diabeł nakrył ogonem. Przywiózł on wtedy (Karow, a nie diabeł) pół samochodowego bagażnika tej książki w obu wersjach językowych i rozdawał uczestnikom.

Doktor Karow poświęcił jeden dzień seminarium na wyjazd w okolice Stargardu Szczecińskiego, gdzie urodził się w czasie II wojny światowej. Dla Niemca z Zachodu, dodatkowo oddzielonego od Szczecina obszarem NRD, międzynarodowa impreza na Pomorzu była szansą na taką sentymentalną wycieczkę. Nikt wówczas nie przypuszczał, że za 10 lat będzie się już całkiem normalnie jeździć.



Каталог ручных и машинных шрифтов.
Москва 1966, Из ательство Книга. [173 x 220 mm, 616 s., oprawa w płótno apreturowane]

Katalog pism ręcznych i maszynowych jest wzornikiem czcionek, matryc linotypowych, monotypowych oraz używanych w odlewarkach tytułowych. Został wydany z błogosławieństwem Komitetu ds. Drukarstwa przy Radzie Ministrów ZSRR, co zostało podkreślone na karcie tytułowej i stronie redakcyjnej. Wydrukowано go w nakładzie 15 000 egzemplarzy. Nie jest to nakład imponujący w olbrzymim imperium, ale przypuszczalnie (w zgodzie z centralnym planowaniem socjalistycznej produkcji) większość wydawnictw i drukarń posiadała tę książkę. Może któraś nie miała, bo jeden egzemplarz jest u mnie.



Z wyjątkiem trzech–czterech krojów pism, wzornik jest pośmiertnym pomnikiem działalności słynnej berlińskiej firmy Hermann Berthold Aktien-Gesellschaft, która pośród swoich filii miała fabryki czcionek w carskiej Rosji: w Petersburgu (od 1894) i w Moskwie (od 1901). Po rewolucji zakłady wraz z zasobami typograficznymi upaństwowiono i nikt się nie zajmował takimi drobiazgami, jak np. prawa autorskie. Jest zrozumiałe, że w wielonarodowym, ekspansywnym mocarstwie, obok różnych grażdanek i cyrylic, Rosjanie produkowali czcionki alfabetu łacińskiego. Nie inaczej było w ZSRR.

Kiedy rankiem 13 grudnia 1981 roku czytałem przylepione do szyby autobusowego przystanku *Obwieszczenie o wprowadzeniu stanu wojennego...*, wszystko stało się jasne. Obawialiśmy się sowieckiej interwencji zbrojnej, a tu cichaczem spełniła się w innej formie. Już sam tytuł plakatu uderzał każdego znającego się na rzeczy typografa. Czcionka Литературная гарнитура w półgrubym, łacińskim wariancie kroju (zob. 39 strona katalogu), a dalej inne pisma fabrykowane w Leningradzie, czy Moskwie – czort znajet, bo w opisywanej książce miejsce produkcji czcionek i matryc to już tajemnica. Tak było na afiszach rozlepianych w Warszawie i Łodzi, a pewnie jeszcze gdzie indziej, choć widziałem też z innych miast *Obwieszczenia* wydrukowane w polskich drukarniach i czcionkami z warszawskiej odlewni, m.in. Paneuropą i Antykwą Półtawskiego.

Jeszcze ciekawostka. Otóż w tym ponadsześćsetstronicowym wzorniku czcionek w ogóle nie ma liter z akcentami! Ani ukraińskich czy białoruskich do grażdanek, ani łotewskich, litewskich, polskich, węgierskich czy estońskich do pism łacińskich. Nic. *Null*. Po co niepotrzebnie kłuć w oczy, coś sugerować. Nie lzia, nie nada. Na stronie redakcyjnej jest natomiast, jak we wszystkich „demoludach", symbol cenzury A12989.

Rob Roy Kelly: *American Wood Type: 1828-1900. Notes on the Evolution of Decorated and Large Types.* Secaucus, New York 1977, Da Capo Press. Reprint edycji Van Nostrand Reinhold 1969. [225 x 304 mm, 350 s., okładka broszurowa]

Ilustrowana opowieść o amerykańskich czcionkach drewnianych. Były to czcionki dużych rozmiarów, używane do drukowania afiszów, reklam, szyldów, obwieszczeń, listów gończych, ścigających Billy Kida i Bena Wade'a. Za pomocą „drewniaków" ogłaszały się aktorskie trupy wędrowne i cyrki, statki na Missisipi i koleje Union Pacyfic, sprzedawcy cudownych specyfików i wróżki. Chodzi o pisma, które w Polsce znamy z widzenia w kinie, zawsze w pobliżu Pata Garretta albo Lemoniadowego Joe.

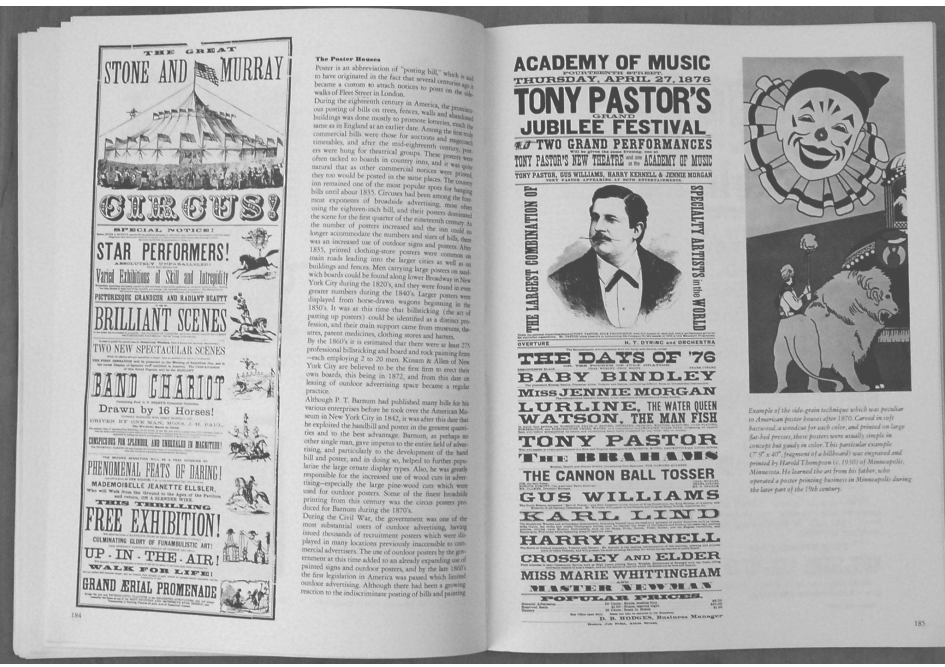
Najpierw krótkie przypomnienie czcionkarstwa europejskiego, głównie angielskiego, albowiem z graficznego punktu widzenia wpływ wzorów literniczych, pochodzących z wiktoriańskiej Anglii, jest tu bardzo widoczny. Autor przedstawia pierwszych amerykańskich producentów i ich fabryki afiszowych czcionek. Znalazły się tu też reprodukcje dziewiętnastowiecznych fotografii i rycin. Jest mowa



o sposobach wykonywania „drewniaków", urządzeniach grawerskich oraz maszynach, na których drukowano – i tu znów ciekawe ilustracje. Opisane są dokładnie poszczególne rodzaje pism, konkretne kroje, używane wielkości. Pokazane przykłady zabytkowych druków.

Na piątej stronie autor dziękuje za współpracę kiludziesięciu osobom i instytucjom z różnych stron Stanów Zjednoczonych, od Nowego Jorku po Kalifornię, i już od razu widać, skąd to bogactwo materiału graficznego oraz faktologii. Książka stała się kompendium tematu i jeśli ktoś do tej wiedzy miałby coś dodać, to tylko odnosząc się do dzieła Kelly'ego.

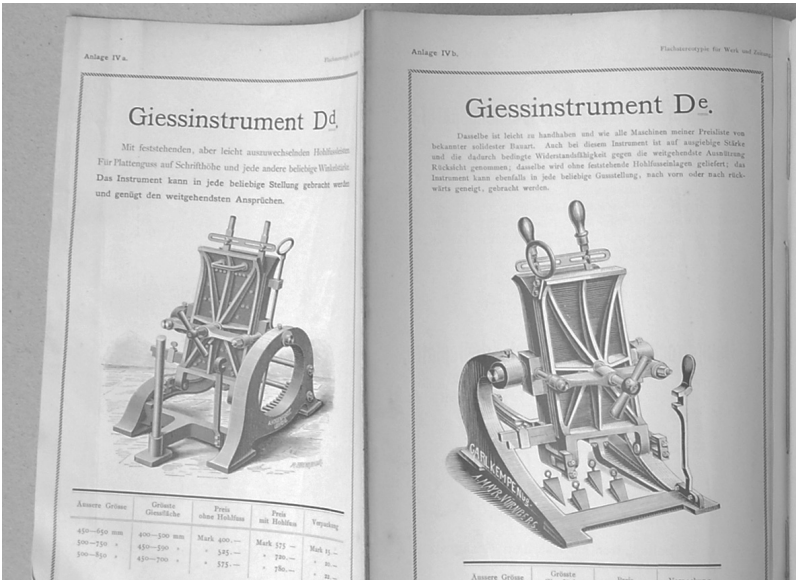
Prawdziwa uczta dla oczu historyka drukarstwa i liternictwa, bibliofila, typografa czy designera. Myślę jednak, że innym osobom też się spodoba.



Carl Kempe: *Wegweiser durch die Stereotypie und Galvanoplastik.* Nürnberg 1889, Königlich Bayerische Hofbuchdruckerei. [165 x 251 mm, 72 s., 9 alonży, cennik 8 s., wzornik papierów używanych w stereotypii 8 k., oprawa w półpłótno]

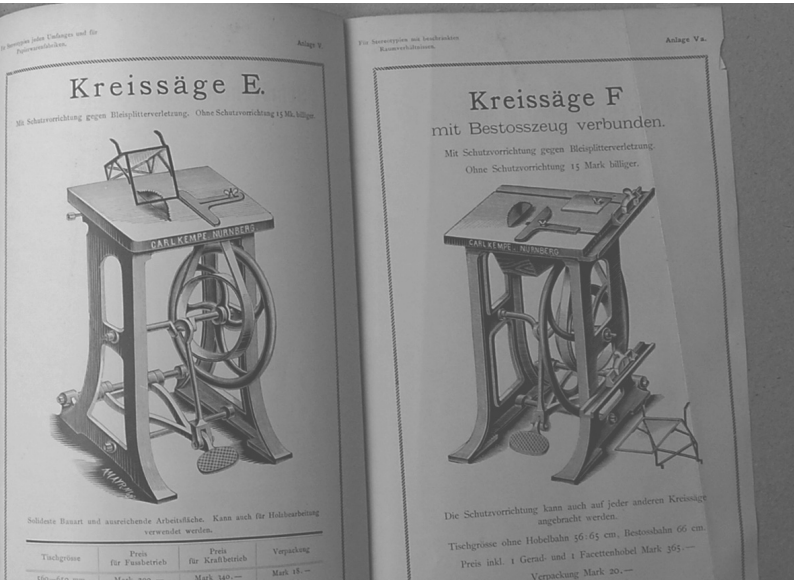
Techniczne książki z końca XIX i z początku XX wieku często zawierają lubiane przeze mnie rysunki maszyn i urządzeń. Ilustracje są pełne uroku, drukowane bez półtonów, z delikatnym i dokładnym kreskowym szrafunkiem. Przypominają drzeworyty sztorcowe, ale drukowano je z cynkowych klisz chemigraficznych. To jeden z ważnych powodów, dla których takie starocie stoją w moim regale.

Mam kilkanaście książek dotyczących drukarskich technologii już nie praktykowanych i zapomnianych. Pozostały po nich jedynie hasła w leksykonach i starszych encyklopediach, albo książki takie jak ta. Stereotypii nikt nie używa, a jeszcze czterdzieści lat temu była w każdej wysokonakładowej drukarni typograficznej. Wtórne, stereotypowe formy drukowe, robione ze składu zecerskiego, zakładano na maszyny arkuszowe i rolowe, np. w drukarniach gazet. Podobnie rzecz się ma ze stosowanymi niegdyś w poligrafii galwanoplastyką i galwanostegią.



Skrótowo mówiąc, ze składu czcionkowego lub linotypowego (nawet z ilustracjami) w zakładowym dziale stereotypii wykonywano kartonowe matryce, a z nich odlewano płaskie lub cylindryczne płyty przystosowane do drukowania wypukłego. W zależności od nakładu (liczby żądanych odbitek) należało odlać jedną lub kilka identycznych form, bowiem podczas drukowania wypukłego formy ulegały zniszczeniu. Do tej techniki służyły specjalne prasy i urządzenia giserskie oraz materiały, których już dziś nie uświadczysz.

Technikum Poligraficzne, gdzie uczyłem się zawodu, a przy okazji polskiego i matematyki, miało giserni stereotypów w budynku przy ulicy Wiślanej. W zadymionym pomieszczeniu, przy buchającym upałem kotle ze stopem, w oparach roztopionych metali: ołowiu, cyny i antymonu, w swądzie przypiekanego kartonu matrycowego i palonego oleju, krzątał się, jak Hefajstos we wnętrzu Etny, pan Antoni Kubista, tata Bożeny, naszej koleżanki z klasy. Krępy, silny, pracował z odkrytym torsem. Z gorącej czeluści wystawiał na zewnątrz w dwuręcznych cęgach pięknie lśniące, srebrne formy stereotypowe, zabierane później przez drukarzy. Nam, uczniom, zabraniano oddychać niezdrową atmosferą odlewni. Giser pracował tam siedem godzin dziennie.



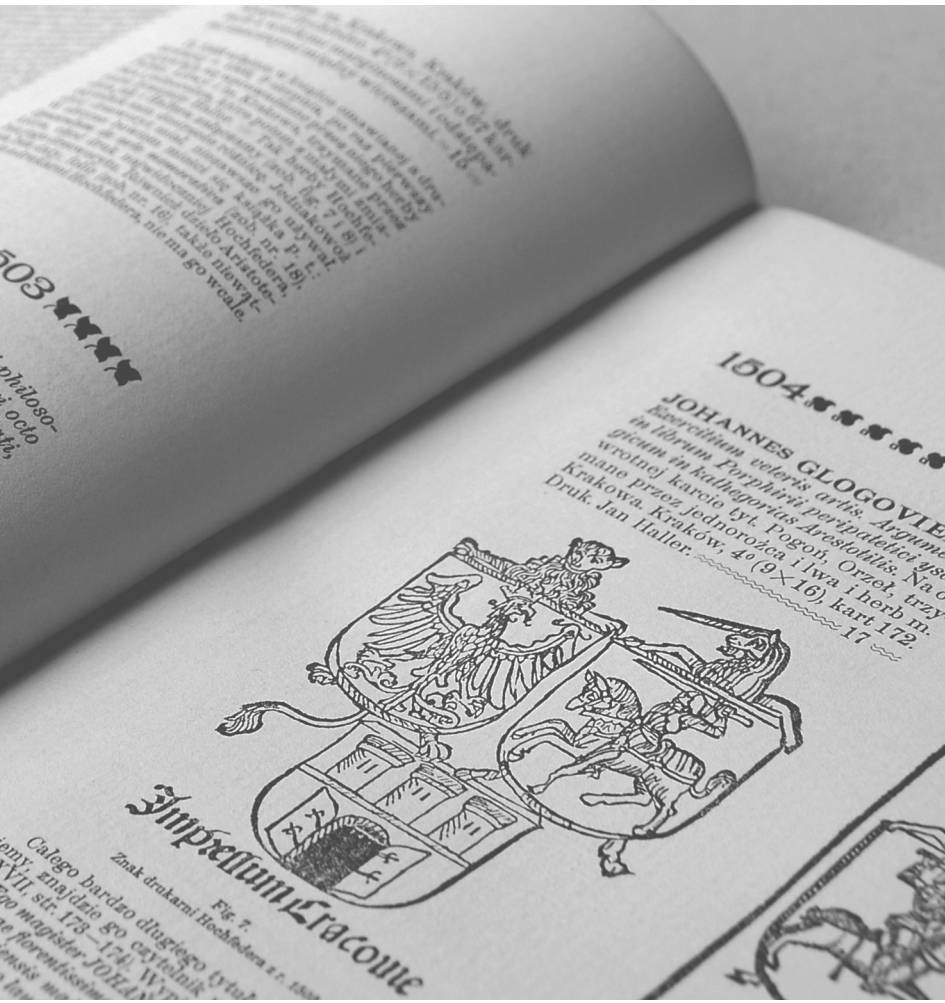
Felix Kopera: *Spis druków epoki Jagiellońskiej w zbiorze Emeryka hrabiego Hutten-Czapskiego w Krakowie.* [Kraków] 1900, nakładem hr. Emerykowej Hutten-Czapskiej, [G. Gebethner i Sp.]. [223 x 287 mm, 18 s. nlb., 116 s. z numerowanymi łamami (1–232), oprawa w płótno, obejmująca oryginalną oprawę broszurową, egzemplarz po konserwacji. Pieczątka przekreślona: *Polskie Towarzystwo Wydawców Książek. Warszawa, ul. Mazowiecka 2/4*]

Autorem książki jest Feliks Kopera (1871–1952), historyk sztuki i muzeolog, dyrektor Muzeum Narodowego w Krakowie i – jak się podczas niemieckiej okupacji okazało – bardzo dzielny człowiek. Wdowa po Emeryku, hrabina Elżbieta z Meyendorffów Czapska, ustanowiła Koperę dyrektorem Muzeum Hutten-Czapskiego. Cenna biblioteka rękopisów i starodruków, której fragment znalazł się w *Spisie*, stanowiła jedynie część bogatych hrabiowskich zbiorów pamiątek polskiej kultury. Księgozbiór trafił później do krakowskiej Biblioteki Czartoryskich.

Spis druków epoki Jagiellońskiej należy do gatunku bibliografii adnotowanych. Adnotacje dotyczą nie tylko cech muzealnych egzemplarzy i ich proweniencji, ale są jednocześnie komentarzami odnoszącymi się do autorów, drukarzy, materiału typograficznego, a często naukową polemiką, dotyczącą datowania lub miejsca pochodzenia druków. Spis ułożony w porządku chronologicznym obejmuje inkunabuły i druki XVI-wieczne drukowane w Polsce lub z Polską związane. Są w spisie noty dotyczące tak wspaniałych zabytków sztuki typograficznej, jak *Тріодь цвѣтная* pierwszego na świecie tłoczącego cyrylicą krakowskiego drukarza Szwajpolda Fiola.

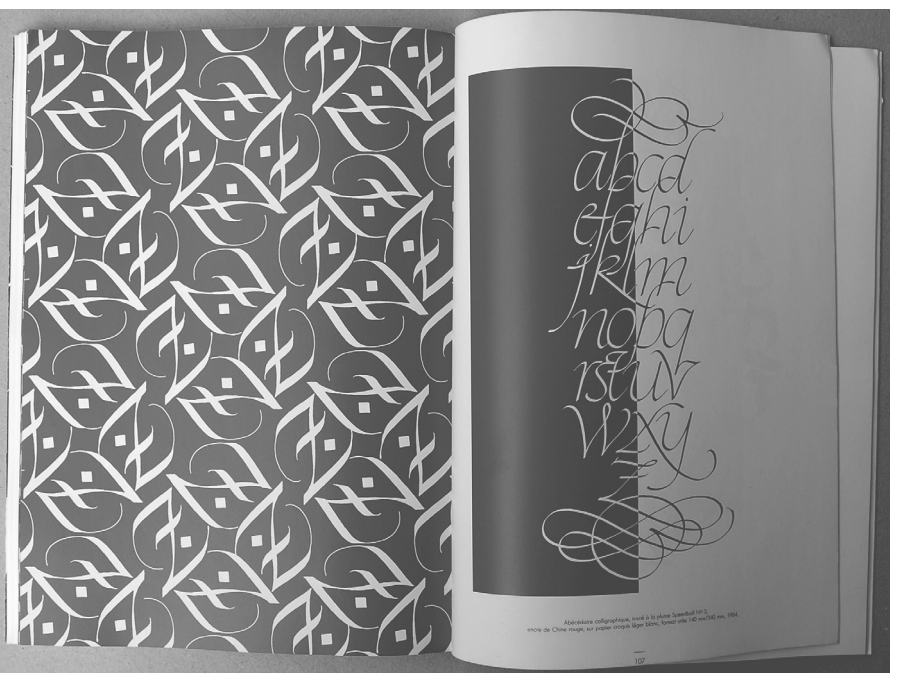
Książka zawiera ponad setkę rycin i nosi cechy dobrej roboty typograficznej. Wyszła z ręcznej zecerni i spod pras Drukarni Uniwersytetu Jagiellońskiego, gdzie tłoczono ją na maszynowo czerpanym papierze żeberkowanym. Tkwią

w niej jak rodzynki w cieście różne zecerskie i redakcyjne smaczki, zarówno mikrotypograficzne, jak i grubszego kalibru, np. zastosowanie oryginalnej paginacji. Niektóre są pomysłowe i niekonwencjonalne. Spora grupa schematycznie myślących współczesnych redaktorów naukowych oniemiałaby z oburzenia.



Jean Larcher: *Calligraphies. Approches.* Collection Linéales. Paris 1984, Éditions Quintette.
[214 x 300 mm, 128 s., oprawa broszurowa]

Autor – dziś wielkie nazwisko europejskiej kaligrafii, doskonały liternik i nauczyciel. Projektuje kroje pism oparte na liternictwie odręcznym oraz fantazyjne geometryczne ksenotypy. Twórca kilkuset znaków firmowych i towarowych. Jego kaligramy można oglądać na stronie internetowej (www.larchercalligraphy.com), która jednak nie oddaje ani pełni jego kunsztu, ani wdzięku odręcznego pisma, ani osiągnięć autora. Urodził się w 1947 roku w Rennes w Bretanii jako syn typografa. Po studiach w różnych szkołach graficznych w Paryżu postanowił poświęcić się liternictwu i kaligrafii. Jean Larcher zajmuje się również graficznymi formami geometrycznymi. Jest autorem kilku zbiorów takiej



grafiki, m.in. wydanych w nowojorskiej Dover Publications: *Geometrical Designs and Optical Art* (1974), *Op Art Coloring Book* (1975) oraz *3-D Alphabet Coloring Book* (1978).

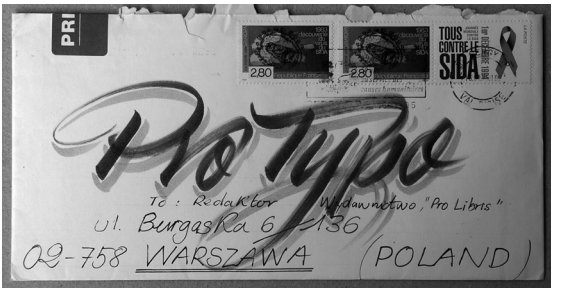
Dover wydawał także zestawy klipartów *Dover Clip-Art series*. Były drukowane w kilku lub kilkunastu wielkościach, *ready to use*, do wycinania i wklejania w projekt. Mam jeden taki zbiorek projektu Larchera z 1981 roku.

Calligraphies Larchera to reprezentatywny przegląd jego kaligrafii opartej na wzorach klasycznych. Znajdziemy tam kompletne alfabety, wirtuozerskie kaligramy, formy strukturalne (np. tła papierów pakowych) czy też monogramy.

Mam jeszcze jedną broszurę z liternictwem Jeana Larchera, tym razem niekaligraficznym. Jest to zbiór 24 alfabetów ozdobnych (lub zdobiących), o charakterze ksenotypów bardzo modnych w typografii lat siedemdziesiątych ubiegłego wieku. Pisma są oryginalne, często dowcipne – widać, że projektowane z przyjemnością.

> Jean Larcher: *Fantastic Alphabets. 24 Original Alphabets Created by...* New York 1976, Dover Publications. [212 x 284 mm, 72 s., oprawa broszurowa]

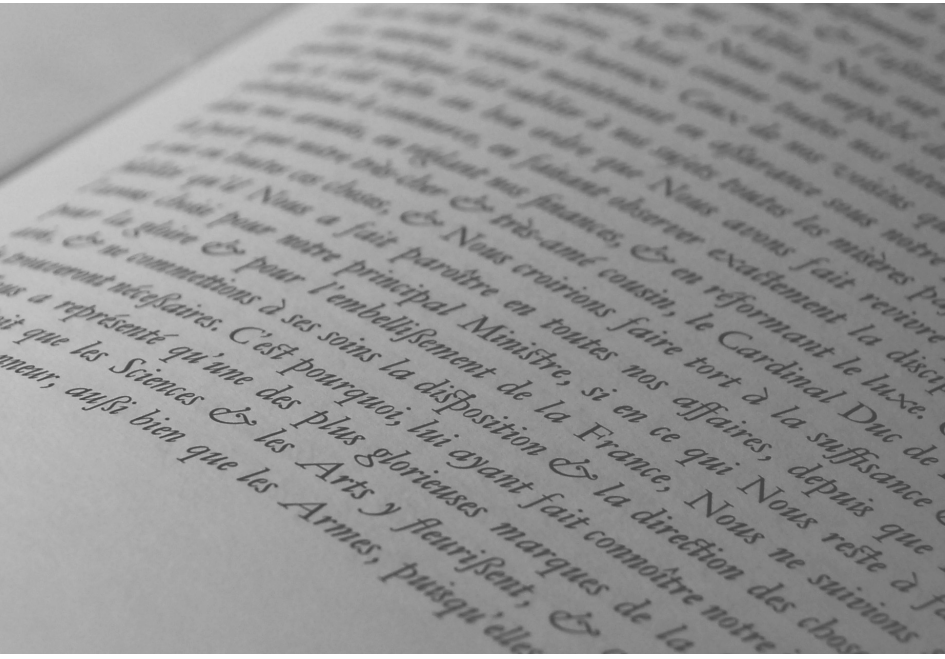
W latach dziewięćdziesiątych, kiedy redagowałem kwartalnik „Pro Typo", kaligraf był żywo zainteresowany czasopismem. Ja zaś planowałem przedstawić jego sylwetkę i przegląd twórczości w kilku kolejnych zeszytach. Pismo przestało wychodzić i plany prysły, jak mydlana bańka.



Le Cabinet des poinçons de l'Imprimerie Nationale. Wydanie III, wstęp: Daniel Gibelin. Paris 1963, Imprimerie Nationale. [242 x 315 mm, 172 k. nlb., oprawa broszurowa, futerał introligatorski w płótnie]

Cabinet des poinçons – gabinet stempli – to jedna z największych na świecie kolekcji oryginalnych czcionek, matryc odlewniczych i stempli (punconów) grawerowanych przez mistrzów francuskiego giserstwa. Zbiór jest przechowywany w muzeum Imprimerie Nationale w Paryżu. Francuską Drukarnię Narodową (pierwotnie Imprimerie Royale) założono w 1640 roku za panowania Ludwika XIII.

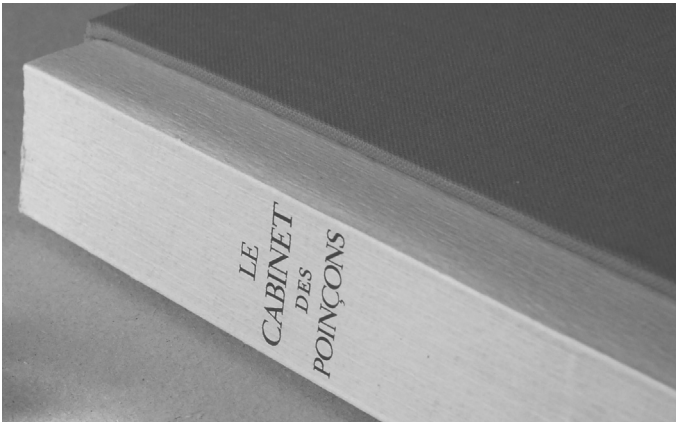
Przed kilku laty władze paryskie kombinowały, jak zlikwidować muzeum Imprimerie Nationale i przejąć atrakcyjne posesje oraz budynki. Nie proponowały przy tym nic, co mogłoby wskazywać na chęć zachowania tego istotnego



fragmentu dziedzictwa europejskiej cywilizacji. Przeciwko finansowo-biurokratycznemu barbarzyństwu skutecznie zaprotestowały rozmaite organizacje i osoby prywatne na całym świecie. Internetowa lista osób przywołujących paryżan do opamiętania liczyła ponad 23 000 osób. Moje nazwisko widniało na liście pomiędzy Catherine Tomasini, z francuskiego miasta Champs-sur-Yonne, a Aaronem Tombem, studentem z Santa Cruz w Kalifornii.

Książka jest jednym z klejnotów mojego księgozbioru i poematem drukarskiego giserstwa. Wyrafinowany papier, druk typograficzny z ręcznych czcionek, graficzna prostota, są klasycznym przykładem elegancji. Edycję datowano na dzień sylwestrowy 1963 roku. Wydanie drugie, uboższe, ukazało się w 1950 roku, a pierwsze w 1948. Księgę rozpoczyna przedmowa Daniela Gibelina, w latach 1954–1963 dyrektora drukarni-muzeum, oraz hołd złożony wielkim francuskim typografom. Osobnych wyróżnień dostąpili: Claude Garamond, Philippe Grandjean, Jaugeon, Louis-René Luce oraz Marcellin Legrand. Zasadniczą część księgi stanowi wzornik historycznych czcionek kilkudziesięciu pism alfabetycznych i ideograficznych z całego świata. Wśród nich pismo etruskie, anglo-saksońskie, runiczne, aramejskie, fenickie i wiele innych – takich, które znikły w pomroce dziejów, i takich, których używa się do dzisiaj.

We francuskim internecie (ebay.fr) oferowano to wydanie za 110 euro, podobnie zresztą jak wydanie pierwsze. Całkiem tanio.



Stefan Lewandowski: *Poligrafia warszawska 1870–1914*. Warszawa 1982, Książka i Wiedza. [140 x 204 mm, 312 s., 4 ósemki wkładek z rotograwiurowymi ilustracjami, oprawa broszurowa, obwoluta. Dedykacja: *Andrzejowi po 30 latach znajomości i przyjacielskich kontaktów nauczyciel historii i autor tej publikacji. W-wa 2.7.92.*]

Autor uczył mnie historii i geografii w Technikum Poligraficznym. Lubiliśmy go, głównie za specyficzny i inteligentny humor. On prawdopodobnie też nas lubił, bo zorganizował chłopakom z mojej klasy wakacyjny rowerowy rajd przez Płock, Kruszwicę, Żnin, Biskupin i Gniezno do Poznania. Do dziś pamiętam odwiedzane historyczne miejsca i przygody, m.in. wino marki Wino cichcem wypite z Jurkiem Krajewskim na szczycie Mysiej Wieży nad Gopłem.

Książka jest pokłosiem doktoratu pisanego w Instytucie Historycznym Uniwersytetu Warszawskiego. Ma charakter historyczno-ekonomicznego studium opartego na rozległych kwerendach archiwalnych i bibliotecznych.

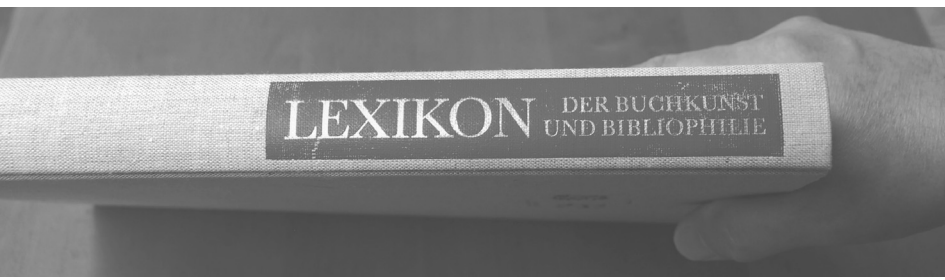
Przed dwudziestu laty pisałem z mozołem wiekopomne dzieło *Giserzy czcionek w Polsce. Poczet odlewaczy czcionek działających w dawnej Polsce oraz polskich za granicą*, które ukryte przed oczyma szerszej, a nawet węższej publiczności spoczywało sobie do niedawna spokojnie na dysku mojego komputera, aż zainteresował się nim Robert Chwałowski. Rozprawa szkolnego profesora była jednym ze źródeł przy pisaniu *Giserów*. Szczególne wrażenie robiły na mnie porównawcze wyliczenia rocznej produkcji warszawskich giserni Samuela Orgelbranda, Piotra Sąchockiego, Piusa Bauera i innych, gdzie ciężar odlewanych czcionek podany był w pudach, jak na carskie imperium przystało.

Myślę, że życzliwy Czytelnik zrozumie mój sentyment do tej brzydkiej, niestarannie wydanej, źle zaprojektowanej, ale ciekawej i rzetelnie napisanej książki.

Lexikon der Buchkunst und Bibliophilie. Red. Karl Klaus Walther. Leipzig 1987, VEB Bibliographisches Institut. [215 x 300 mm, 386 s., oprawa w płótno, obwoluta]

Poszczególne hasła rzeczowe i przekrojowe artykuły problemowe pisało siedemnastu autorów, których listę otwiera nazwisko Alberta Kapra, rektora lipskiej Buchkunstschule. Książka ma 180 kolorowych i 220 czarno-białych ilustracji zebranych z 46 bibliotek, zbiorów prywatnych nie licząc. Najwięcej przykładów pochodzi z Buch- und Schriftmuseum der Deutschen Bücherei w Lipsku oraz z Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt w Halle.

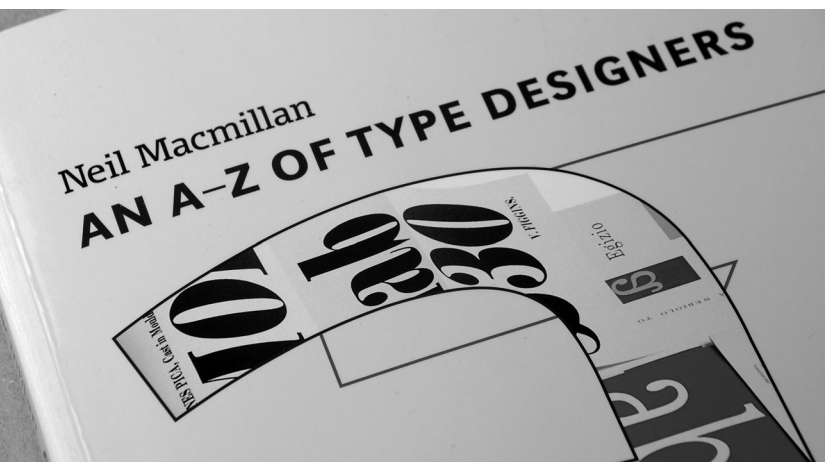
Oczywiście treść takiego leksykonu jest wynikiem subiektywnych wyborów autorów i redaktora. Jakkolwiek jest w nim skromny wybór haseł dotyczących zagranicy, to jednak całość jest bardzo niemiecka. Ten i ów będzie się zżymał, że tego i owego w nim nie ma. No cóż. Jego zaletą jest to, że jest. Przydałoby się w Polsce takie dzieło, uwzględniające nasze niemałe osiągnięcia w dziedzinie bibliofilstwa i sztuki książki. Piękne przykłady są, potencjalnych autorów mamy – kilku wręcz znakomitych. Trzeba to tylko zorganizować, elegancko wydać i... zebrać kasę. Hamburskie wydawnictwo Nikol Verlag wydało w 2006 roku nowiutką wersję leksykonu Walthera po 17 euro sztuka. W tym samym mieście Antiquariat Keip sprzeda nam stare wydanie z 1987 roku za 65 euro. Taka jest potęga bibliofilstwa.



Neil Macmillan: *An A–Z of Type Designers.* London 2006, Laurence King Publishing. [218 x 280 mm, 200 s., oprawa broszurowa]

Autor ułożył w ciągu alfabetycznym biogramy 260 twórców pism drukarskich z 20 krajów oraz 358 ilustracji prezentujących fragmenty ich prac – od Gutenberga do współczesności. Wszystko wygląda ładnie i efektownie, ale zdawkowe biogramy oraz jedna lub dwie ilustracje nie pozwalają poznać typografów lepiej niż powierzchownie. Można jednak z tej książki korzystać jak z podręcznego leksykonu w celu odszukania szybkiej informacji lub przypomnienia.

Niestety, nie ma w niej niczego o polskiej typografii. Świadczy to albo o słabości tej dziedziny projektowania nad Wisłą, albo o braku rozeznania Macmillana. Zapewne o jednym i drugim. Odnoszę wrażenie, że brytyjski autor z aktualizacją swojej wiedzy utknął z końcem ubiegłego wieku, nawet Rosja to dla niego jeszcze Soviet Union. Tymczasem w ostatnich latach w Polsce mamy do czynienia z boomem w porównaniu z mizerią wcześniejszych lat. Łukasz Dziedzic, Artur Frankowski, Grzegorz Klimczewski,



Franciszek Otto, Henryk Sakwerda, środowisko TeX-owe oraz typografowie z poznańskiej ASP, to już spore grono osób nadających ton w tej dziedzinie projektowania. Może nie potrafimy wypromować swoich niewątpliwych osiągnięć?

An A–Z of Type Designers kupiłem w księgarni londyńskiego Muzeum Wiktorii i Alberta z rąk polskiej księgarki.



EXTRACTS FROM A CHAPTER ON ENGLISH TYPES, 1500-1800, BY DANIEL BERKELEY UPDIKE, THE MERRYMOUNT PRESS, BOSTON, U.S.A., IN HIS RECENT TREATISE ON "PRINTING TYPES, THEIR HISTORY, FORMS & USE."

"Why are William Caslon's types so excellent & so famous? "To explain this and make it really clear

important member of the family and made the greatest contribution to the development of type design. However, the Caslon family continued in the business of typefounding well into the 19th century until the death of the last male Caslon in 1873. The foundry continued under their name until 1937.

William Caslon II (1720–78) worked with his father at the Chiswell Street foundry, taking over the business on his father's death in 1766 and managing it until 1792. His son William Caslon III (1754–1833) sold his share in the foundry to his mother and sister-in-law in 1792 and with the proceeds purchased Joseph Jackson's foundry in Salisbury Square (Jackson died in 1792). In turn he was succeeded by his son, William IV (1780–1869), who managed the business from 1807 until 1819, when the foundry was purchased by Blake Garnet & Co. (later to be known as Stephenson Blake & Co.).

Meanwhile the original Caslon foundry remained in business under Mrs William Caslon II and Mrs Henry Caslon (Henry Caslon had died in 1788) until Henry Caslon II took over in 1809. Under the name of Caslon Son & Livermore, and later H W Caslon & Co. Ltd, the foundry remained in existence until 1937, when the matrices and type, including the now-celebrated Caslon Old Face, were purchased by Stephenson Blake & Co., who thereafter added 'the Caslon Letter Foundry' to their name.

Previous page and above: pages from George W Jones's specimen book, 1924. (NAL)

ALPHABET

A$_A$ B$_b$ C$_c$ D$_d$ E$_e$ F$_f$ G$_g$
H$_h$ I$_i$ J$_j$ K$_k$ L$_l$ M$_m$ N$_n$
O$_o$ P$_p$ Q$_q$ R$_r$ S$_s$ T$_t$ U$_u$
V$_v$ W$_w$ X$_x$ Y$_y$ Z$_z$
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

A M CASSANDRE
1901–68 USSR

Types
Bifur 1929
Acier 1930
Acier Noir 1936
Peignot 1937
Touraine 1947
(with Charles Peignot)
Cassandre 1968

Further reading
R K Brown and S Reinhold, *The Poster Art of A. M. Cassandre*, E P Dutton 1979
Henri Mouron, *Cassandre*, Rizzoli 1985

A M Cassandre was one of the most influential poster artists of the 20th century. Combining his typographic sensitivity with a fine art background, his work is typified by simple, elegant imagery and strong sans-serif (capitals-only) lettering.

He was born Adolphe Jean-Marie Mouron in Ukraine. His family moved to Paris in 1915 and in 1918 he began to study fine art. To help pay for this he turned to poster design, changing his name to avoid any embarrassment.

Cassandre's typefaces all reflect his poster work; they were not commissions but personal statements about aspects of typography and communication. His first typeface, Bifur, dates from a period when his posters where characterized by the use of capitals-only, sans-serif typography. Peignot, named after Charles Peignot who commissioned it, is his most famous typeface, and was a reaction to what he saw as the deformation of the lower-case alphabet.

After the end of World War 2 his graphic work became more fluid, as typified by the Yves Saint Laurent logo drawn in 1963 and still used today. His last typeface design reflected this fluidity, being based on the current architectural forms of the ellipse and the trapezoid. It was proposed for the signage for Charles de Gaulle Airport in Paris but not used. Still unreleased, it was named Cassandre after he took his own life in 1968.

Above: Peignot specimen, 1937, and Bifur specimen, n.d., from Deberny & Peignot. (both CLR)

William CAXTON
1421–91 GB

William Caxton introduced the art of printing with movable type to England. Caxton was a businessman who became involved in printing when he retired from commerce and engaged himself in translating and publishing. As a businessman he had occupied the important post of governor of the House of English Merchants at Bruges, and it was during this time that he acquired a knowledge of printing. His first types were certainly imported, and the standard of his printing was not as good as that of his contemporaries on the Continent. In contrast to the lighter roman types of Sweynheym & Pannartz or Jenson in Italy, Caxton's types were based on the north European black-letter.

He first started printing in 1475 at Bruges, working

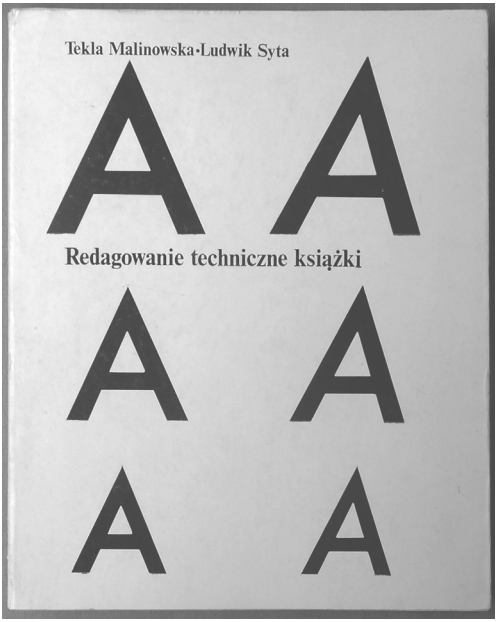
65

Tekla Malinowska, Ludwik Syta: *Redagowanie techniczne książki*. Warszawa 1981, Wydawnictwa Naukowo-Techniczne. [197 x 245 mm, 276 s., oprawa broszurowa, obwoluta]

Jest to najlepszy polski podręcznik redakcji technicznej XX wieku. Ukazał się w serii Biblioteka Wydawcy, która wychodziła w WNT pod patronatem Ministerstwa Kultury i Sztuki. W serii opublikowano m.in. *Zasady logiki w redagowaniu* Witalija Swincowa (1978) oraz trzy wydania Jana Trzynadlowskiego *Edytorstwo. Tekst, język, opracowanie*. Dzisiaj mam drugie wydanie *Redagowania technicznego* – zmienione, jak głosi karta tytułowa. Ten egzemplarz wycyganiłem od Ewy Kubisz. Miałem wydanie pierwsze (1977), które znikło w wirze stanu wojennego 1981 roku. A to było tak:

W Młodzieżowej Agencji Wydawniczej działała komisja NSZZ „Solidarność" dowodzona przez Stefana Szczypkę. Agencja była instytucją rozproszoną po Warszawie, a wspólna Komisja Zakładowa miała siedzibę w pracowni graficznej wydawnictwa książkowego MAW przy ulicy Prostej. W pracowni, pod egidą Komisji, założyłem bibliotekę-wypożyczalnię wydawnictw ukazujących się poza zasięgiem cenzury. Zasób biblioteki pochodził z prywatnych zbiorów członków „Solidarności", którzy oddawali mi w depozyt swoje egzemplarze, często z obawą utraty i wyjęte spod serca. W tamtym czasie bezdebitowe publikacje miały dla właścicieli znaczną wartość emocjonalną, a niekiedy wiązały się z nimi osobiste przygody. Na książkach pochodzących z moich zbiorów pisałem *moja* i stawiałem służbową pieczątkę: *kierownik Redakcji Technicznej – Andrzej Tomaszewski*. W ten sam sposób oznakowane były moje prywatne książki zawodowe, znajdujące się na podorędziu w wydawnictwie przy ulicy Konopnickiej oraz w pracowni przy Prostej, a wśród nich podręcznik Malinowskiej i Syty. W nocy 13 grudnia do obu miejsc weszli nieznani osobnicy i zwinęli trefne książki razem z zawodowymi.

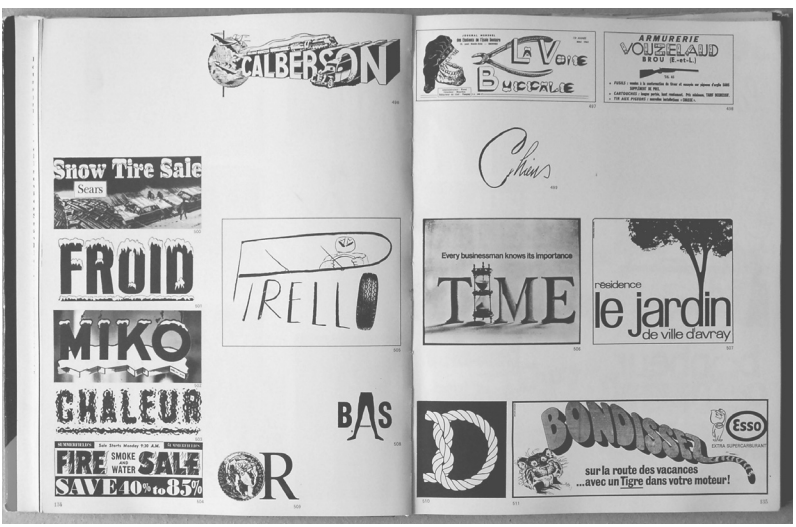
Gdy Tekla Malinowska i Ludwik Syta zdecydowali się napisać podręcznik, byli już doświadczonymi redaktorami i pracownikami działów produkcji dużych wydawnictw: WNT oraz WSiP. Fragmenty książki, w których mowa o technologii poligraficzno-wydawniczej, są już, rzecz jasna, przestarzałe. Natomiast to, co dotyczy wizualnej formy książek, ich składania i łamania, jak najbardziej jest aktualne. Graficy nie znajdą w podręczniku przykładów artystycznych kompozycji ani dizajnerskich smaczków. Jest tam jednak systematycznie wyłożona redaktorska wiedza, która pozwoli uniknąć błędów podczas projektowania publikacji.



[Robert] Massin: *Buchstabenbilder und Bildalphabete. Vom Zeichen zum Buchstaben und vom Buchstaben zum Zeichen.* Tłum. Philipp Luidl oraz Rudolf Strasser. Ravensburg 1970, Otto Maier Verlag. [214 x 274 mm, 288 s., oprawa w płótno, obwoluta]

Robert Massin, dyrektor artystyczny paryskiego Édition Gallimard, napisał książkę o literach-obrazach i obrazach z liter. Jej oryginalny tytuł brzmiał *La lettre et l'image. Du signe à la lettre et de la lettre au signe.* Na język niemiecki przetłumaczyli: historyk sztuki Rudolf Strasser i grafik-typograf Philipp Luidl. Pierwsze wydania francuskie i niemieckie ukazały się niemal równocześnie (1970).

Książka ma ponad 1100 mniejszych lub większych ilustracji obrazujących pomysły liternicze, jakie tylko można sobie wyobrazić. Różnego rodzaju figuralne inicjały, człeko-litery, zwierzo-znaki, alfabety architektoniczne, floraturowe, ornamentalne, wszelkiego typu „letryzmy", które autor rozpatruje głównie z graficznego punktu widzenia.



Są tu kaligramy, typogramy, ryciny, szyldy, neony, humory rysunkowe, ilustracje książek, afisze czy malowane obrazy. W zdecydowanej większości dotyczą obszaru piśmiennictwa posługującego się alfabetem łacińskim. Teksty w książce mają umieszczone na marginesach odsyłacze do numerów ilustracji. Spis wszystkich ilustracji oraz indeks ułatwiają poruszanie się w bogatym ikonograficznym zbiorze. Popularność tego rodzaju kompilatorskich, uporządkowanych zbiorów musi być dość duża we Francji, bo książka Massina miała kilka wznowień. Niemieckie wydanie było chyba tylko jedno.

U paryskiego bukinisty nad Sekwaną znalazłem wolumin, który powstał na skutek rzadko spotykanej praktyki wydawniczej. Otóż Édition Gallimard wypuszczało w świat, jako zapowiedź książki, tzw. arkusze próbne. Mój egzemplarz ma w środku cztery „ósemki" ze stronicami 49–56, 129–136, 153–160 oraz 193–200. Nie dodano do nich stron tytułowych ani redakcyjnych stopek. Arkusze ujęto w staranną twardą oprawę, a tekst o książce Massina znajduje się na skrzydełku obwoluty.

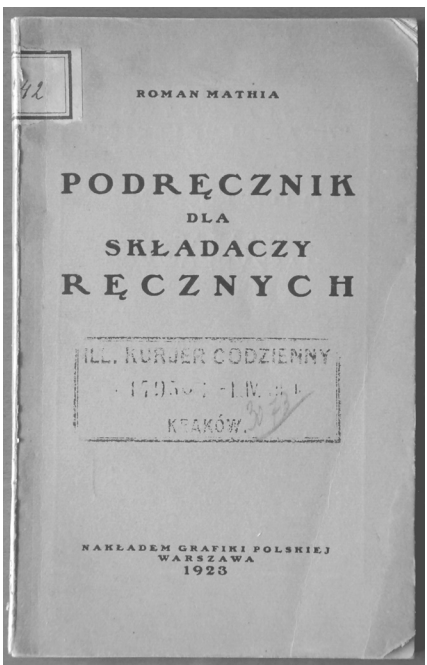
[Robert] Massin: *La lettre et l'image.* [Paris 1970], Édition Gallimard. [222 x 282 mm, 32 s., oprawa w płótno, obwoluta, arkusze próbne]



Roman Mathia: *Podręcznik dla składaczy ręcznych.* Warszawa 1923, Grafika Polska. [122 x 192 mm, 160 s., oprawa broszurowa. Na okładce nalepka z sygnaturą, zapiski antykwaryczne oraz pieczątka: *Ill. Kurier Codzienny Kraków*]

Roman Mathia (1882–1932) był znanym warszawskim drukarzem i lewicującym działaczem związków zawodowych. Kierował produkcją i finansami kilku kolejnych drukarń, m.in. zakładem Darrego w Harbinie w Mandżurii, gdzie został internowany przez Rosjan na czas I wojny światowej i skąd powrócił w 1918 roku.

Na początku podręcznika znajdujemy opis materiału zecerskiego – czcionek, linii i justunku, a następnie narzędzi i przyborów składacza. Część zasadnicza dotyczy składania dziełowego (książkowego) i pomija sprawy związane z przygotowywaniem gazet, czasopism i akcydensów. Książkę wieńczy rozdział o technice wykonywania korekt. Na ostatniej stronie czytamy: *Koniec części pierwszej*. Były więc w planach części następne, być może rozwijające temat w kierunku składaniu gazet i akcydensów.



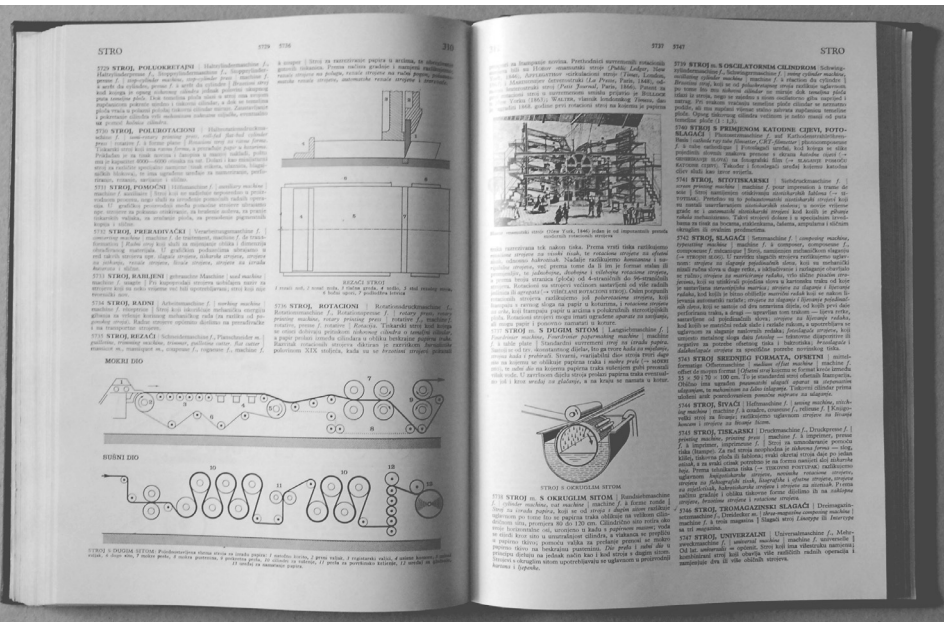
Podręcznik dla składaczy ręcznych jest już dzisiaj zapomniany, nawet przez znawców typografii. Jest to zrozumiałe, bo nawet w bibliografiach nie wspominają o nim powojenne książki o zecerstwie lub redakcji technicznej. Jest też prawdopodobnie rzadkością, bo nie znalazłem go w katalogach Biblioteki Narodowej i akademickich bibliotek. Wydano go nakładem „Grafiki Polskiej", drukowanego u Lucjana Bogusławskiego miesięcznika poświęconego sztuce graficznej, z którym współpracowali m.in. Adam Półtawski, Ludwik Gardowski i Wojciech Jastrzębowski. Roman Mathia był jednym z redaktorów tego czasopisma i pisywał doń artykuły. W *Podręczniku dla składaczy ręcznych* wydrukowano anonse następnych publikacji: *dla maszynistow drukarskich*, *dla składaczy maszynkowych* oraz podręcznika techniki składania *układów matematycznych*. Nie wiem jednak, czy zapowiedzi te próbowano zrealizować.



Franjo Mesaroš: *Grafička enciklopedija*. Zagreb 1970, Tehnička Knjiga. [215 x 293 mm, 480 s. oraz 28 nlb. reklam, oprawa w skórę]

Franjo Mesaroš był kiedyś znaną postacią chorwackiej poligrafii. Jego książki z epoki przedkomputerowej jeszcze są tam czytane i obecne w literaturze przedmiotu dotyczącej składania tekstów. Oto najważniejsze: *Tipografsko oblikovanje: typographia, ars artium omnium conservatrix* (III wyd. 1975), *Tipografsko oblikovanje* (IV wyd. 1981), *Tipografski priručnik* (1985) – wszystkie wydane w Zagrzebiu.

Grafička enciklopedija obejmuje 7200 używanych w poligrafii chorwackich terminów. Każdy z nich ma niemieckie, angielskie i francuskie tłumaczenie. Autor lojalnie uprzedza czytelnika, że różnojęzyczne odpowiedniki nie zawsze ściśle sobie odpowiadają. Semantyczne rozbieżności występują szczególnie we frazeologii oraz fachowych wyrażeniach, mających cechy metafory. Nie jest to jednak wyłącznie bolączka Mesaroša. Z tym samym problemem borykali się wszyscy poligraficzni encyklopedyści i leksykografowie, m.in. dwóch czeskich Antoninów – Rambousek i Pešek – autorów *Dictionary of Printing Terms* (II wyd. Praha 1976), w którym



mamy zestawienie terminologii angielskiej, niemieckiej, rosyjskiej, holenderskiej, włoskiej i czeskiej. Języków więcej, ale haseł mniej niż u Franja Mesaroša, mianowicie 4005.

Wokabularze chorwacki i czeski wielokrotnie pomagały mi w żmudnym odcyfrowywaniu obcojęzycznych treści. Czasem mogłem się uśmiechnąć czytając, że siermiężny polski *klepulec* u drukarzy zza Olzy nazywa się *sklepávátko*. Młodych typografów, którzy nie wiedzą, co to jest, namawiam do wizyty w Muzeum Drukarstwa po naszej stronie Olzy – w Cieszynie przy ulicy Głębokiej 50. Albo taki *suwak logarytmiczny*, czyli *posuvné měřítko*. Czyż nie pięknie?

Dzisiaj polscy drukarze nie muszą już korzystać ani z suwaka logarytmicznego, ani ze słowników pisanych przez swych słowiańskich pobratymców. Mają własny, zawierający ponad 2600 haseł i ich odpowiedników w językach: angielskim, francuskim, niemieckim i rosyjskim. Jakkolwiek pisały go trzy osoby, to „ojcem redaktorem" i głównym autorem jest Leonard Cichocki, mający już wcześniej bogaty autorski dorobek normalizacyjny i słownikowy. Pochwalę się nieskromnie dedykacją, jaką wpisał do mojego egzemplarza sędziwy pan Leonard, nestor polskiej poligrafii.

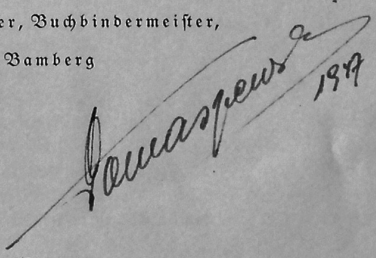
> Leonard Cichocki, Tomasz Pawlicki, Iwona Ruczka: *Poligraficzny słownik terminologiczny*. Warszawa 1999, Polska Izba Druku. [163 x 236 mm, 400 s., okładka twarda całopapierowa. Dedykacja: *Koledze Andrzejowi Tomaszewskiemu z podziękowaniem za pomoc i cenne uwagi przekazywane w trakcie opracowywania słownika. L. Cichocki – październik, 1999*]

Niedawno ukazał się pod redakcją Leszka Markowskiego jeszcze jeden słownik, w którego tworzeniu również maczałem palce:

> *Angielsko-polski słownik terminów poligraficznych*. Warszawa 2010, Centralny Ośrodek Badawczo-Rozwojowy Przemysłu Poligraficznego. [150 x 215 mm, 264 s., okładka twarda całopapierowa]

Die Kunstschrift für den Buchbinder

Bearbeitet und zusammengestellt
von
Görg Metzner, Buchbindermeister,
Bamberg



Nr. 234

Verantwortlich und bearbeitet: Amt für Berufserziehung und Betriebsführung
in der Deutschen Arbeitsfront

Zu beziehen durch: Lehrmittelzentrale der Deutschen Arbeitsfront,
Berlin-Zehlendorf, Teltower Damm 87—91

1938

Görg Metzner: *Die Kunstschrift für den Buchbinder.* Wydawca: Reichsorganisationsleiter der NSDAP. Berlin [1936 lub 1938], Lehrmittelzentrale der Deutschen Arbeitsfront. [210 x 292 mm, 40 s., 28 tablic, oprawa broszurowa, na stronie tytułowej podpis mojego ojca z datą 1947]

Jest to zwięzły podręcznik do nauki pisma technicznego z elementami kaligrafii, sporządzony przez mistrza introligatorskiego z Bambergu. Mam w swoim księgozbiorze kilkanaście o niebo lepszych książek na podobny temat. Ta jednak zasługuje na uwagę z powodów pozamerytorycznych.

Egzemplarze niemieckich książek, dotyczących edytorstwa, drukarstwa i introligatorstwa, mające na stronie tytułowej „dyrektorski" podpis mojego taty z datą roczną 1946 lub 1947, były przez niego traktowane jako zdobycz wojenna z Ziem Odzyskanych, głównie ze Szczecina lub Wrocławia, ale również z Poznania. W tych miastach przy odbudowie przemysłu poligraficznego ojciec pracował po powrocie z Konzentrationslager Mauthausen wyzwolonego przez Amerykanów.

Na okładce podręcznika, a właściwie zestawu ćwiczeń dla uczniów, widnieje swastyka w kole zębatym – godło hitlerowskiego Deutsche Arbeitsfront (Niemieckiego Frontu Pracy). Pewnie dlatego książka była w 1948 roku na liście literatury zabronionej przez Urząd Oświecenia Publicznego w sowieckiej strefie okupacyjnej w Niemczech, bo chyba nie z powodu uczniowskich ćwiczeń z liternictwa. Cała książka złożona jest dziełową frakturą dużej urody (tytularia brzydkie), więc prawdopodobnie gotyckie pismo dodatkowo drażniło radzieckie władze. Pierwszą redakcję indeksu faszystowskich ksiąg zakazanych w późniejszej NRD opublikowano w 1946 roku. Dzisiaj w antykwariacie internetowym www.antiquario.de można kupić książkę Metznera za skromne 45 euro.

Habent sua fata libelli.

Josef Müller-Brockmann: *Grid systems in graphic design. Raster Systeme für die visuelle Gestaltung*.
Niederteufen 1981, Verlag Arthur Niggli.
[217 x 302 mm, 176 s., oprawa w płótno, obwoluta]

Książka jest dwujęzyczna, angielsko-niemiecka. Jest też stale aktualna, choć minęło już ponad ćwierć wieku od jej wydania. Josef Müller-Brockmann (1914–1996) oraz wydawca polecają ją jako podręcznik dla grafików, typografów i projektantów wystaw. Projektowaniem graficznym, wystawiennictwem i fotografią zajmował się autor od 1936 roku, czyli od kiedy założył własne studio w Zurichu.

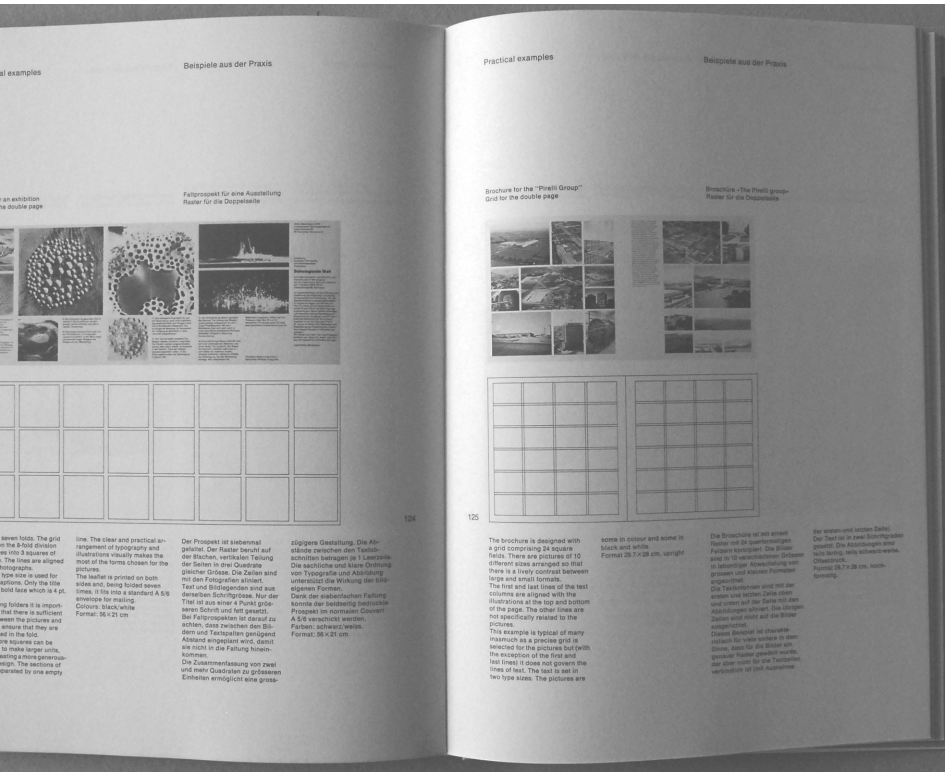
Grid, raster czy moduł, w tym przypadku oznaczają to samo. Chodzi o wprowadzenie siatki projektowej na kolumnę, stronicę lub inną powierzchnię do zagospodarowania. W projektowaniu książek wykorzystanie modułów jest szczególnie przydatne wtedy, kiedy mamy do czynienia z kompozycją tekstów o różnej strukturze łączonych z ilustracjami, np. niektóre książki naukowe i popularnonaukowe.

Mniej więcej od lat sześćdziesiątych typografię rastrową uważano za szwajcarską specjalność. Przyczyniły się do tego głównie książki o grafice użytkowej i o teorii sztuki, wydawane przez ABC Verlag Zürich, a projektowane głównie przez Waltera Bangerta i Hansa Rudolfa Zieglera. Niektórzy projektanci wpadali w modularną pułapkę bez reszty, albo traktowali raster jako cel sam w sobie. Szwajcarski typograf Jost Hochuli z St. Gallen pisze o swoim koledze Karlu Gerstnerze: *Gerstner „zorganizował optycznie" powieść Markusa Kuttera* Schiff nach Europa *(Niggli), książkę, którą niejeden ogląda z przyjemnością, ale nikt jej nie przeczytał.*

Wielu grafików traktuje gridy jako ograniczenie twórczej inwencji, choćby nawet sami owe ramy zaprojektowali. Są też projektanci-ortodoksi, którzy sztywno i konsekwentnie trzymają się raz wytyczonej modularnej siatki, oraz inni, dla których raster jest tylko ogólnym planem

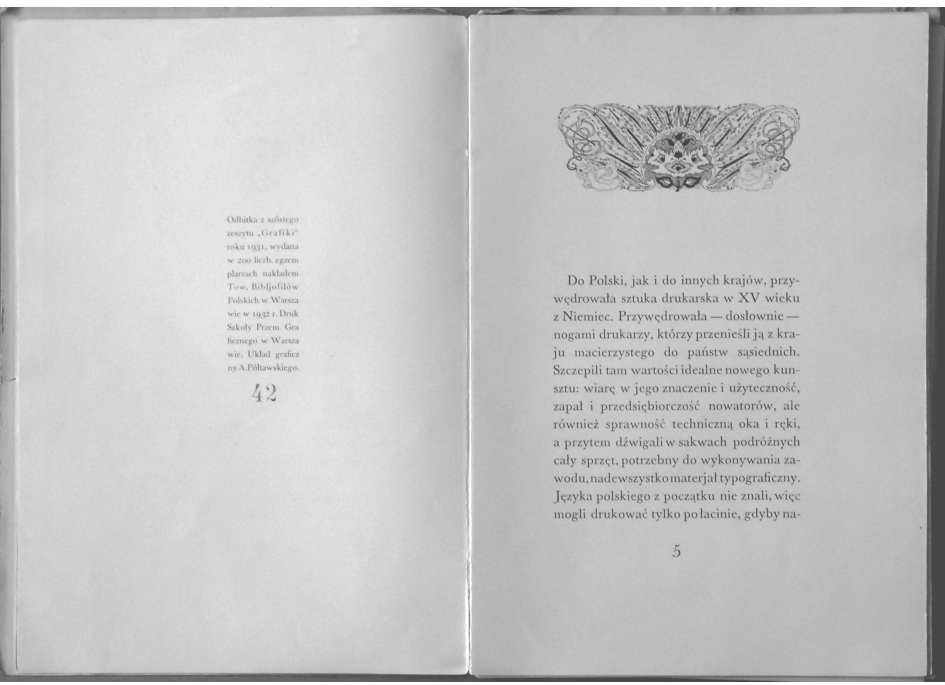
całościowym, nie traktowanym w sposób niewolniczy. Sam należę do tej trzeciej grupy typografów, którzy ideę rozmieszczania elementów modyfikują w rozsądnych granicach, w zależności od rodzaju materiału i sytuacji na stronicy. Czego by nie mówić, przemyślane moduły są znacznym ułatwieniem w układaniu wydawniczej materii, zwłaszcza gdy gruba księga ma być gotowa „na wczoraj".

Josef Müller-Brockmann wskazuje głęboki sens projektowania modularnego w wielu sytuacjach, ale też próbuje określić zakres stosowania. Jego przekonanie o skuteczności tej metody wynika z długich lat praktyki. Ale też autor nigdzie nie twierdzi, że jest to panaceum na wszystkie strapienia designera.



Jan Muszkowski: *Antykwa polska Adama Półtawskiego.* Warszawa 1932, Towarzystwo Bibliofilów Polskich. [153 x 225 mm, 70 s., oprawa broszurowa, egzemplarz nr 42. Dwubarwny ekslibris w stylu art-deco: *Ex libris Jana Dąbrowskiego*, dedykacja: *WPanu Antoniemu Trzepińskiemu dla pamięci naszych bardzo miłych rozmów o pięknej książce. Jan Dąbrowski. Warszawa, styczeń 1968*]

Jeden z najbardziej poszukiwanych przez kolekcjonerów „obiektów typograficznych" w Polsce. Broszurka skromna, lecz prowokująca sentymentalne ekskursje w stronę księgoznawstwa, bibliofilstwa, typografii, sztuki drukarskiej i w inne rejony definiowane indywidualnie. Egzemplarz dostałem w prezencie od Elżbiety Pokorzyńskiej, dla której zdobył go Piotr Marcinkowski.


Odbitka z szóstego zeszytu „Grafiki" roku 1931, wydana w 200 liczb. egzemplarzach nakładem Tow. Bibljofilów Polskich w Warszawie w 1932 r. Druk Szkoły Przem. Graficznego w Warszawie. Układ graficzny A. Półtawskiego.

42

Do Polski, jak i do innych krajów, przywędrowała sztuka drukarska w XV wieku z Niemiec. Przywędrowała — dosłownie — nogami drukarzy, którzy przenieśli ją z kraju macierzystego do państw sąsiednich. Szczepili tam wartości idealne nowego kunsztu: wiarę w jego znaczenie i użyteczność, zapał i przedsiębiorczość nowatorów, ale również sprawność techniczną oka i ręki, a przytem dźwigali w sakwach podróżnych cały sprzęt, potrzebny do wykonywania zawodu, nadewszystko materjał typograficzny. Języka polskiego z początku nie znali, więc mogli drukować tylko po łacinie, gdyby na-

5

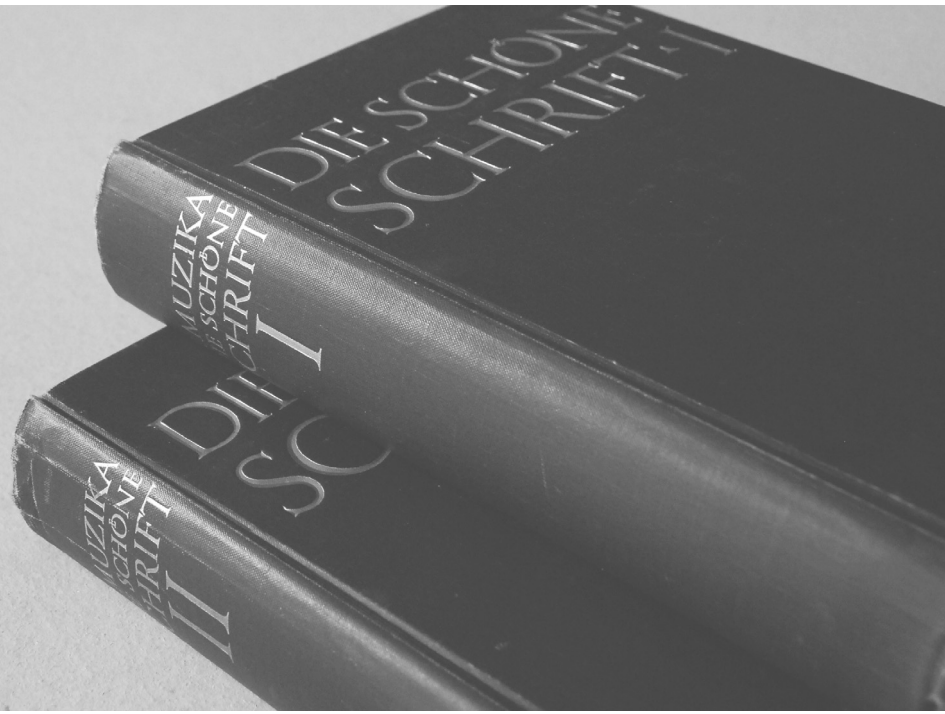
Jan Muszkowski (1882–1953), znakomity bibliolog, bibliograf, profesor uniwersytecki, w chwili pisania eseju pełnił funkcję dyrektora Biblioteki Ordynacji Krasińskich i był wówczas w kraju bodaj najwyższym księgoznawczym autorytetem. Jest znany m.in. ze swego dzieła *Życie książki* (1936), pierwszego w Polsce systematycznego zarysu księgoznawstwa. Drugie rozszerzone wydanie *Życia książki* ukazało się w Krakowie (1951) w wydawnictwie Wiedza–Zawód–Kultura, prywatnym przedsiębiorstwie Tadeusza Zapióra.

W 1931 roku kierowana przez Tadeusza Drozdowskiego gisernia Jan Idźkowski i S-ka dokonała pierwszych odlewów oryginalnej polskiej czcionki – Antykwy Półtawskiego. Profesor napisał tekst właśnie z tej okazji i niejako dla wsparcia typograficznego przedsięwzięcia, uznawanego przez fachowców za wydarzenie wiele znaczące. Esej przedstawiający nowy krój czcionek i sylwetkę Adama Jerzego Półtawskiego (1881–1952), typografa-artysty i niestrudzonego pedagoga, ukazał się najpierw w szóstym zeszycie czasopisma „Grafika", a rok później w formie książeczki. Wydano 200 egzemplarzy nakładem warszawskiego Towarzystwa Bibliofilów, a drukowano w Szkole Przemysłu Graficznego w układzie graficznym Półtawskiego. Książeczką ilustrują teksty złożone Antykwą Półtawskiego wielkości 10 punktów Didota. Właśnie czcionki garmondowe wyprodukowano w pierwszej kolejności.

Mój egzemplarz zawiera dedykację noszącą wyraźne oznaki dysgrafii, być może spowodowanej chorobą lub starością. Próbowałem się dowiedzieć czegoś o dwóch bibliofilach występujących w tekście dedykacji, ale nadal nic o nich nie wiem.

František Muzika: *Die schöne Schrift in der Entwicklung des lateinischen Alphabets*. T. 1–2. Praha 1965, Artia. [215 x 293 mm, 704 s. (t. 1), 672 s. (t. 2), oprawa w płótno, obwoluta]

František Muzika (1900–1974), czeski malarz, scenograf, grafik, kaligraf, profesor Wyższej Szkoły Artystyczno-Przemysłowej w Pradze, był sumiennym poszukiwaczem estetycznej prawdy. W swoim malarstwie i grafice przechodził (podobnie jak jego artystyczne otoczenie w tym czasie) wszystkie -izmy: prymitywizm, surrealizm, kubizm, konstruktywizm. I to w różnych wariantach, od wizji realistycznych, poprzez antropomorfizm martwej przyrody, do naukowej fantastyki. Zrobił scenografię do ponad stu przedstawień, zaprojektował wiele okładek (głównie dla



wydawnictwa Štorcha-Mariena), dużo malował. Muzika, ozdoba licznych muzeów i galerii, twórca poetycko-futurystyczny jak Fernand Léger, przeszedł do historii monumentalnym dziełem naukowym, dwutomową monografią historii pisma łacińskiego.

Krásné písmo Františka Muziki po raz pierwszy opublikowano w 1958 roku. *Druhé, revidované vydání* ukazało się w praskim Státnim Nakladatelství Krásné Literatury a Umění w 1963 roku. Z tego wydania wykonano reprint w 2005 roku, okazało się bowiem, że po upływie połowy wieku dzieło Muziki jest wciąż aktualne i poszukiwane. Edycja z 1963 była podstawą niemieckojęzycznej edycji wydawnictwa Artia.

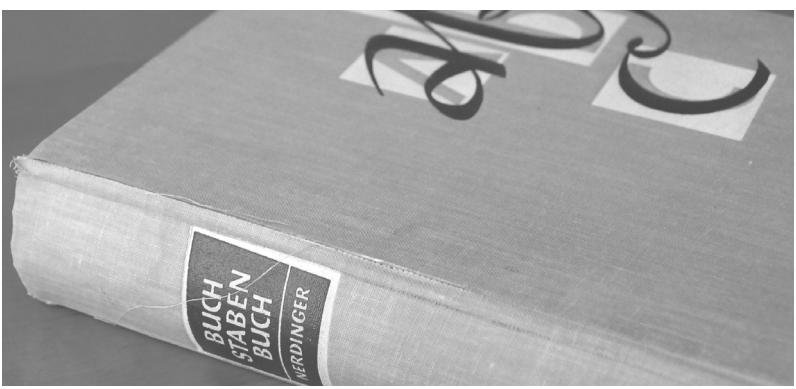
Historia łacińskiego pisma została tu zaprezentowana kompleksowo. Dotychczasowe książki traktowały albo o piśmie odręcznym, albo o drukarskim. Ewentualnie dodawano jakiś rozdzialik – w paleografii o tym, co było później, w czcionkarstwie zaś o tym, co było wcześniej. Tutaj autor pismo ręczne i narzędziowe oraz pismo z drukarskiej odbitki traktuje równorzędnie. Nie pomija także historycznych form liternictwa kutego w kamieniu, drzeworytowego czy metalorytowego. Jest to historia nie tylko o formach pisma, ale również o mistrzostwie jego wykonania. Opowiada o skryptoriach i skrybach, o kaligrafach i liternikach, o snycerzach i giserach czcionek. Kopalnia wiadomości: dat, nazwisk, szkół lub firm, uzupełniona precyzyjnymi spisami setek ilustracji (ok. 800) i indeksami. Takie dzieło powstaje raz na sto lat, albo i rzadziej.

Muzika napisał z naukową precyzją prawdziwie profesorskie dzieło, zadając kłam stereotypowemu obrazowi niefrasobliwości artystów. Swoją odpowiedzialność posunął do tego stopnia, że nie chciał robić graficznego projektu ksiąg. Doskonale wiedział, że do tej roboty jest twórcą zbyt „odjechanym". Monografię zaprojektował mu znany czeski typograf, Milan Hegar. Druk, skład i oprawa: Knihtisk w Pradze.

Eugen Nerdinger: *Buchstabenbuch. Schriftentwicklung. Formbedingungen. Schrifttechnik. Schriftsammlung*. München 1955, Verlag Georg D. W. Callwey. [208 x 263 mm, 224 s. oraz 136 tablic, oprawa w płótno. Pieczątka 1: *Centralny Urząd Wydawnictw Biblioteka*, sygn. *4454*, pieczątka 2: *Centralne Laboratorium Poligraficzne przy Zakł. Remontowym Maszyn Poligraficzn.*]

Buchstabenbuch Eugena Nerdingera (1910–1991), grafika, typografa i pedagoga z Augsburga, stała spokojnie na bibliotecznych półkach kolejno likwidowanych instytucji, aż w końcu znalazła się w księgozbiorze mojego ojca, który położył na nią areszt. Było to chyba dawno, bo Nerdingera pamiętam w domu od czasów, kiedy zacząłem się poważniej interesować typografią, czyli końca lat sześćdziesiątych.

Treść (podana czcionkami monotypowego Walbauma) zawiera w zasadzie wszystko, co projektant książek i oświecony zecer powinni wiedzieć o piśmie i jego używaniu w czasach, kiedy ją napisano. Dzisiaj trzeba by było tylko dopisać jeszcze coś o piśmie w komputerze i książka w swym podręcznikowym charakterze będzie aktualna. To, co ją wyróżnia spośród innych na ten temat, to 136 urodziwych tablic na barwionych papierach, wydrukowanych na



offsecie kilkoma kolorami farby. Są one jednocześnie specyficznym wzornikiem pism, które wyszły spod rąk mistrzów liternictwa drukarskiego i pochodzących z czterech niemieckich odlewni czcionek o największej renomie: Klingspor (w Offenbachu), Stempel i Bauer (obie we Frankfurcie) oraz Berthold (w Berlinie).

Książka jest ładnie zaprojektowana przez autora, któremu pomagała Lisa Beck.



Richard L.[eopold] Niel: *Satztechnisches Taschen--Lexikon.* II Auflage. Wien 1925, Steyremühl.
[105 x 170 mm, 1046 s., brak oryginalnej płóciennej okładki, została tylko merla, zastępcza okładzina kartonowa z wyokrąglonym grzbietem.
Pieczątka: *Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik", Centralny Wydział Poligraficzny, Warszawa, ul. Daszyńskiego 14*]

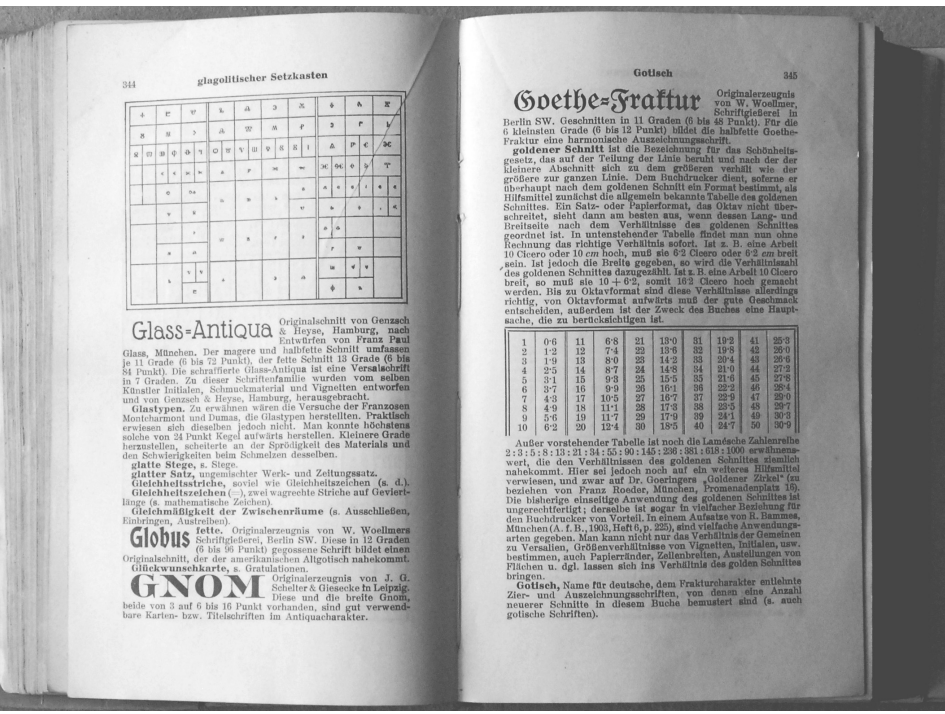
Richard Niel, profesor w graficznym (drukarskim) naukowo-doświadczalnym zakładzie rządowym w Wiedniu, dyrektor i nauczyciel zawodu w szkole drukarzy i giserów czcionek, *pleno titulo* przedstawiony jest na karcie tytułowej dzieła. Pierwsze wydanie jego leksykonu ukazało się w 1909 roku i było uboższe o informacje dotyczące odlewnictwa czcionek. Popularność i praktyczna wartość książki musiała być duża, bo drukowano kolejne wydania: trzecie w 1927 i czwarte w 1933 roku. Książka nie jest więc dzisiaj bibiofilskim rarytasem i zainteresowane osoby mogą ją bez kłopotu znaleźć na rynku antykwarycznym. W europejskich antykwariatach kosztuje od 5 do 50 euro, w zależności od wydania i stanu zachowania egzemplarza.

Leksykon zawiera imponującą ilość informacji o ręcznym i maszynowym składaniu: materiale zecerskim (czcionkach, liniach, justunku), maszynach składających (linotypach, monotypach, typografach) i odlewających czcionki, pismach drukarskich (łacińskich i niełacińskich), sporządzaniu drukowych form typograficznych itd. Na temat tradycyjnego zecerstwa jest tam wszystko. Nic dziwnego, że Niel dziękuje przyjaciołom i kolegom, którzy uczestniczyli w pisaniu, złożeniu i wydaniu książki. Pochwała tego, co autor nazywa *die Kollegenschaft*, jest przypomnieniem, że dzieł tego rodzaju nie sposób stworzyć samemu, bez życzliwości i pomocy otoczenia.

Leksykon sam w sobie jest przykładem rzetelnej zecerskiej roboty. Złożony bez interlinii, nonparelową czcionką

kroju Augustea, pełen chemigraficznych kliszek kreskowych i siatkowych, tabel, formuł matematycznych, tzw. znaków specjalnych, czyli wszystkiego co potrzebne do prezentacji zecerskiego kunsztu. Leksykonowe hasła, dotyczące krojów pism drukarskich, utworzyły dodatkowo swego rodzaju wzornik składany 16-punktowymi czcionkami omawianych krojów pism. Dochodzi więc kilkaset nazw z różnych kompletów czcionek pochodzących z kilkunastu fabryk.

Czcionki Augustea, „chlebowe" pismo leksykonu (*die Brotschrift*), odlewano w wiedeńskiej giserni firmy Berthold. Polską wersję Augustei produkował w swojej giserni Stanisław Jeżyński, pod nazwą Szkolne albo Akademickie. Po wojnie czcionki te lano w warszawskiej państwowej Odlewni Czcionek i wielokrotnie składałem nimi z zecerskiej kaszty.



344 glagolitischer Setzkasten

Glass-Antiqua Originalschnitt von Genzsch & Heyse, Hamburg, nach Entwürfen von Franz Paul Glass, München. Der magere und halbfette Schnitt umfassen je 11 Grade (6 bis 72 Punkt), der fette Schnitt 13 Grade (6 bis 84 Punkt). Die schraffierte Glass-Antiqua ist eine Versalschrift in 7 Graden. Zu dieser Schriftenfamilie wurden von selben Künstler Initialen, Schmuckmaterial und Vignetten entworfen und von Genzsch & Heyse, Hamburg, herausgebracht.

Glastypen. Zu erwähnen wären die Versuche der Franzosen Montcharmont und Dumas, die Glastypen herstellten. Praktisch erwiesen sich dieselben jedoch nicht. Man konnte höchstens solche von 24 Punkt Kegel aufwärts herstellen. Kleinere Grade herzustellen, scheiterte an der Sprödigkeit des Materials und den Schwierigkeiten beim Schmelzen desselben.

glatte Stege, s. Stege.

glatter Satz, ungemischter Werk- und Zeitungssatz.

Gleichheitsstriche, soviel wie Gleichheitszeichen (s. d.).

Gleichheitszeichen (=), zwei wagrechte Striche auf Gevierlänge (s. mathematische Zeichen).

Gleichmäßigkeit der Zwischenräume (s. Ausschließen, Einbringen, Austreiben).

Globus **fette.** Originalerzeugnis von W. Woellmers Schriftgießerei, Berlin SW. Diese in 12 Graden (6 bis 96 Punkt) gegossene Schrift bildet einen Originalschnitt, der der amerikanischen Altgotisch nahekommt.

Glückwunschkarte, s. Gratulationen.

GNOM Originalerzeugnis von J. G. Schelter & Giesecke in Leipzig. Diese und die breite Gnom, beide von 3 auf 6 bis 16 Punkt vorhanden, sind gut verwendbare Karten- bzw. Titelschriften im Antiquacharakter.

Gotisch 345

Goethe-Fraktur Originalerzeugnis von W. Woellmer, Schriftgießerei in Berlin SW. Geschnitten in 11 Graden (6 bis 48 Punkt). Für die 6 kleinsten Grade (6 bis 12 Punkt) bildet die halbfette Goethe-Fraktur eine harmonische Auszeichnungsschrift.

goldener Schnitt ist die Bezeichnung für das Schönheitsgesetz, das auf der Teilung der Linie beruht und nach der der kleinere Abschnitt sich zu dem größeren verhält wie der größere zur ganzen Linie. Dem Buchdrucker dient, soferne er überhaupt nach dem goldenen Schnitt ein Format bestimmt, als Hilfsmittel zunächst die allgemein bekannte Tabelle des goldenen Schnittes. Ein Satz- oder Papierformat, das Oktav nicht überschreitet, sieht dann am besten aus, wenn dessen Lang- und Breitseite nach dem Verhältnisse des goldenen Schnittes geordnet ist. In untenstehender Tabelle findet man nun ohne Rechnung das richtige Verhältnis sofort. Ist z. B. eine Arbeit 10 Cicero oder 10 *cm* hoch, muß sie 6·2 Cicero oder 6·2 *cm* breit sein. Ist jedoch die Breite gegeben, so wird die Verhältniszahl des goldenen Schnittes dazugezählt. Ist z. B. eine Arbeit 10 Cicero breit, so muß sie 10 + 6·2, somit 16·2 Cicero hoch gemacht werden. Bis zu Oktavformat sind diese Verhältnisse allerdings richtig, von Oktavformat aufwärts muß der gute Geschmack entscheiden, außerdem ist der Zweck des Buches eine Hauptsache, die zu berücksichtigen ist.

1	0·6	11	6·8	21	13·0	31	19·2	41	25·3
2	1·2	12	7·4	22	13·6	32	19·8	42	26·0
3	1·9	13	8·0	23	14·2	33	20·4	43	26·6
4	2·5	14	8·7	24	14·8	34	21·0	44	27·2
5	3·1	15	9·3	25	15·5	35	21·6	45	27·8
6	3·7	16	9·9	26	16·1	36	22·2	46	28·4
7	4·3	17	10·5	27	16·7	37	22·9	47	29·0
8	4·9	18	11·1	28	17·3	38	23·5	48	29·7
9	5·6	19	11·7	29	17·9	39	24·1	49	30·3
10	6·2	20	12·4	30	18·5	40	24·7	50	30·9

Außer vorstehender Tabelle ist noch die Lamésche Zahlenreihe 2 : 3 : 5 : 8 : 13 : 21 : 34 : 55 : 90 : 145 : 236 : 381 : 618 : 1000 erwähnenswert, die den Verhältnissen des goldenen Schnittes ziemlich nahekommt. Hier sei jedoch noch auf ein weiteres Hilfsmittel verwiesen, und zwar auf Dr. Goeringers „Goldener Zirkel" (zu beziehen von Franz Roedse, München, Promenadeplatz 16). Die bisherige einseitige Anwendung des goldenen Schnittes ist ungerechtfertigt; derselbe ist sogar in vielfacher Beziehung für den Buchdrucker von Vorteil. In einem Aufsatze von R. Bammes, München (A. f. B., 1903, Heft 6, p. 225), sind vielfache Anwendungsarten gegeben. Man kann nicht nur das Verhältnis der Gemeinen zu Versalien, Größenverhältnisse von Vignetten, Initalen, usw. bestimmen, auch Papierränder, Zeilenbreiten, Ausstellungen von Flächen u. dgl. lassen sich ins Verhältnis des golden Schnittes bringen.

Gotisch, Name für deutsche, dem Frakturcharakter entlehnte Zier- und Auszeichnungsschriften, von denen eine Anzahl neuerer Schnitte in diesem Buche bemustert sind (s. auch gotische Schriften).

Uciążliwość i trudność prac zecerskich, redakcyjnych i korektowych przy książce Richarda Niela może właściwie ocenić tylko ten, kto składał w metalu podobne formy do drukowania wypukłego. Stąd bierze się mój szacunek dla twórców leksykonu, szacunek starego zecera, bywalca typograficznych drukarń.



Aldo Novarese: *Alfa-beta. Lo studio e il disegno del carattere*. Torino 1964, Progresso Grafico. [175 x 239 mm, 288 s., okładka twarda całopapierowa, obwoluta. Dedykacja: *A Renato con amic(...) Nov(arese)*]

Dzieło Alda Novarese (1920–1995) o historii pisma, kaligrafii, projektowaniu pism drukarskich, zakończone autorską klasyfikacją krojów. Publikacje o podobnej tematyce wydawane już były w Europie. Ta jednak jest bardzo ciekawa, głównie z powodu jej wykonania. Stanowi przykład projektowania uwzględniającego konkretną technologię poligraficzną, materiały i wizualną stronę tematu. Nigdzie w książce nie podano nazwiska projektanta. Wiadomo jed-



nak, że ukształtował ją graficznie autor treści, najbardziej znany włoski typograf XX wieku.

Książka jest wykonana klasyczną techniką typograficzną, czyli drukowania wypukłego. Drukowano ją na stop-cylindrowej maszynie arkuszowej, trzema farbami prosto z puszki: czarną, morskoniebieską i ugrem. Teksty złożono i odlano na linotypie 11-punktowym Garamondem niegdyś znanej bolońskiej fabryki matryc Simoncini, a podpisy pod ilustracje 5,5-punktowym krojem Delia. Klisze ilustracyjne, w zdecydowanej większości kreskowe, sporządzone były na fotopolimerach Dycril. Wydrukowano na 110-gramowym, matowym papierze typograficznym w kolorze chamois – równiutko, bez tłoku, w sposób przez niemieckich drukarzy nazywany *der Kuss-Kontakt*. Wykonanie oprawy wzorowe, materiały introligatorskie pierwszego gatunku. Papier, którym oklejono okładzinę, jest „płótnowany", ale wyraźna faktura nie przeszkodziła w precyzyjnym tłoczeniu złotem na licu i na grzbiecie. Kapitałka jedwabna.

Turyński edytor, Progresso Grafico, wydał tę książkę przy współpracy giserni Società Nebiolo. Dla Nebiolo przez długie lata pracował Aldo Novarese, projektując wespół z Alessandro Buttim nowe kroje pism do odlewanych tam czcionek i produkowanych matryc. Już w 1970 roku *The Encyclopaedia of Type Faces* wymieniała osiemnaście jego krojów pism drukarskich, najczęściej rodzin krojów liczących po kilka odmian. Dzisiaj większość jego pism jest używanych w postaci fontów komputerowych, m.in. kroje Egizio, Recta, Eurostile czy Fenice. Gdy czcionkarstwo i ołowiane zecerstwo umarły śmiercią naturalną, Novarese pracował dla berlińskiej firmy Berthold oraz dla ITC – nowojorskiej International Typeface Corp.

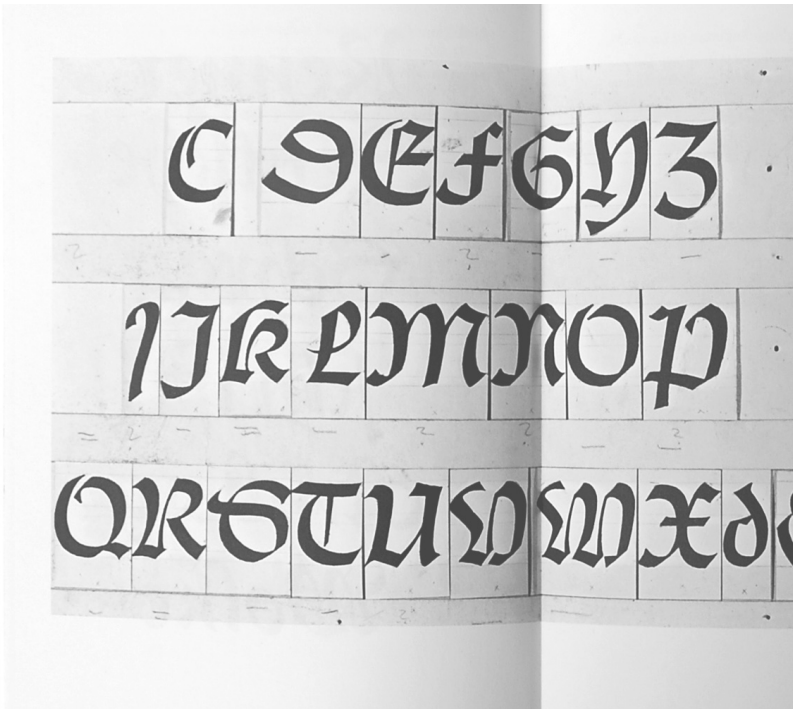
Paul Renner. Opracowanie edytorskie Philipp Luidl i Günter Gerhard Lange. München 1978, Typographische Gesellchaft. [160 x 235 mm, 138 s., 3 alonże z projektami pism, oprawa w płótno lniane i obwoluta. Ekslibris typograficzny: *ex libris Andreae amatoris typorum*]

Publikacja z serii rokrocznych wydań (*eine Jahresausgabe*) monachijskiego Towarzystwa Typograficznego, nad którymi opiekę sprawował Philipp Luidl, docent Akademie für das Grafische Gewerbe w Monachium. Wespół z innym grafikiem, Günterem Gerhardem Langem, zebrał i zredagował teksty czterech autorów poświęcone Paulowi Rennerowi (1878–1956) z okazji setnej rocznicy jego urodzin.



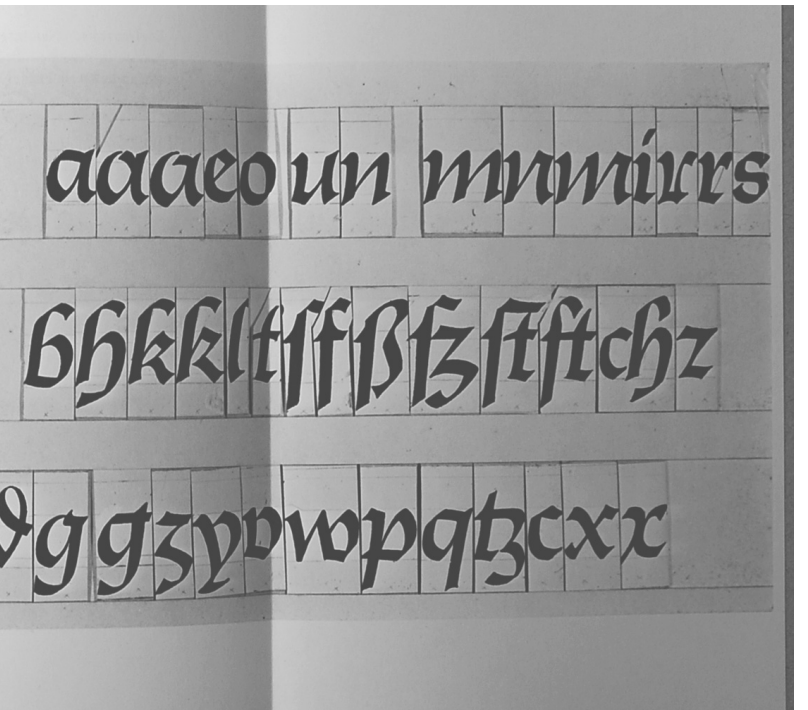
Bohaterem książki jest jeden z najbardziej znanych typografów XX wieku, twórca kultowej Futury – artefaktu wieńczącego czasy konstruktywizmu w sztuce. Futurę wyprodukowano na czcionkach giserni Bauer A.G. we Frankfurcie nad Menem w latach 1927–1930. Pismo Futura błyskawicznie zdobyło sobie popularność i zagościło w zecerskich kasztach drukarń całej Europy. Polską replikę pisma Rennera lano pod nazwą Paneuropa (nawet z dwiema odmianami cyrylicy), przed II wojną światową w odlewni czcionek Jan Idźkowski i S-ka w Warszawie, i po wojnie, w tej samej, lecz upaństwowionej fabryce. Obecnie krój Futura znajduje się w zasobach wszystkich poważniejszych sprzedawców fontów komputerowych.

Książka zawiera przykłady różnych pism drukarskich Paula Rennera, projektowanych dla znanych giserni czcionek: Bauer, Stempel oraz Berthold. Są tam też przykłady rennerowskiej kaligrafii oraz duże fragmenty grafiki, pokazujące fazy projektowania pism dla potrzeb przemysłowych. Całość złożono krojem Renner-Antiqua, zaprojektowanym



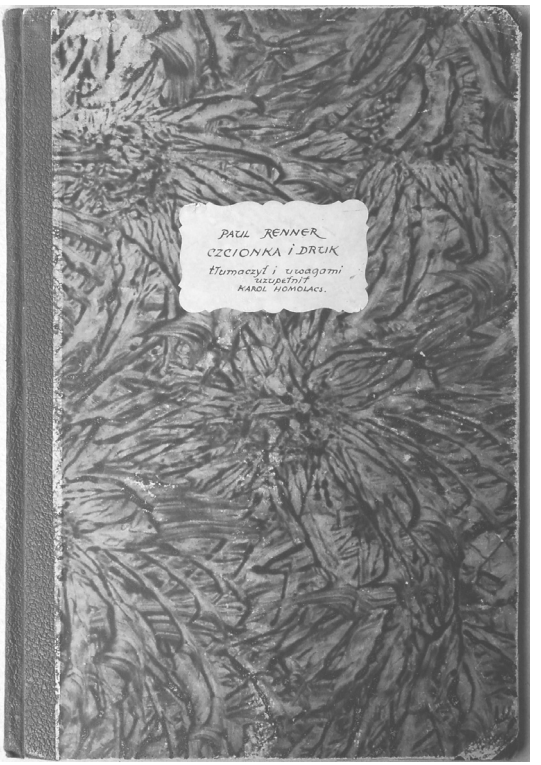
w 1939 roku dla frankfurckiej D. Stempel A.G. Użyto tylko jednego, 12-punktowego stopnia pisma. Żadnych wyróżnień – kursyw, pogrubień. Sterylna czystość i elegancja. Publikacja o słynnym typografie jest więc sama w sobie przykładem mistrzowskiej, oszczędnej typografii, używania szlachetnych papierów, materiałów introligatorskich oraz wzorowych reprodukcji. Nic dziwnego, skoro wzięli się za robotę graficzną redaktorzy książki, Luidl i Lange, monachijsko-berliński duet fachowców najwyższej próby.

Chociaż w stopce redakcyjnej wydawca nie chwali się wysokością nakładu, to jednak wiadomo, że edycje Typographische Gesellchaft München (TGM-Bibliothek) nieczęsto się spotyka. Jest natomiast w mojej biblioteczce *rennerianum* arcyrzadkie, należące do najprawdziwszych białych kruków – niepozorny z wyglądu, choć dużego formatu, ręcznie opisany i oprawiony polski maszynopis wykładu Paula Rennera, danego w Krakowie na początku 1928 roku, a więc wówczas, gdy produkowano już nad Menem pierwsze czcionki Futury. Wolumin wyszedł spod ręki Ka-



rola Homolacsa (1874–1962) – niegdyś postaci o wielkim autorytecie, dziś już mniej znanej, ale porównywanej do Williama Morrisa. Jednak opowieść o Homolacsu i jego książkach, to już całkiem inna historia.

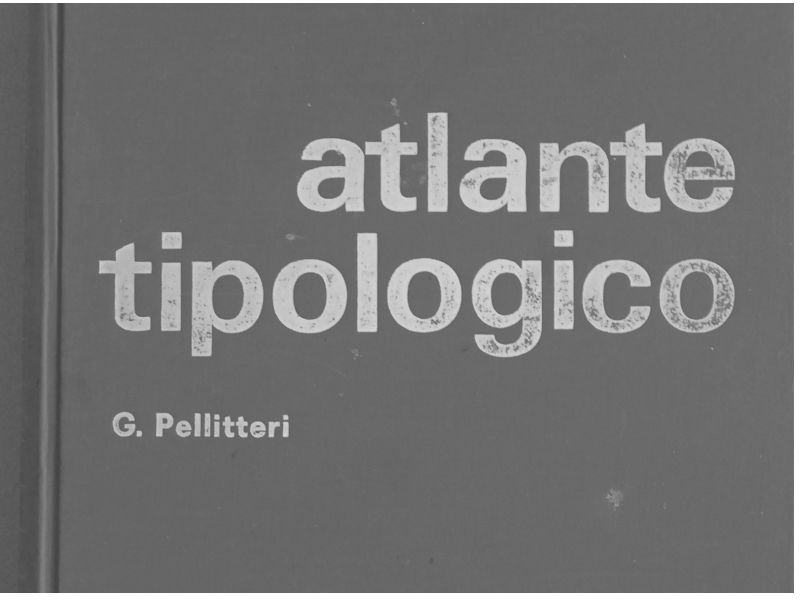
Paul Renner: *Czcionka i druk. Wykład wygłoszony w 1928 roku 15 stycznia w Sali Muzeum Przem.-Art. w Krakowie przy ul. Smoleńsk 9.* Tłumaczył i uwagami uzupełnił Karol Homolacs. [218 x 340 mm, 44 s. i kalka z przerysami pism historycznych, przebitka maszynopisowa oprawiona w półpłótno i papier marmurkowy, wyklejki z papieru pakowego. Dedykacja: *Prof. Witoldowi Chomiczowi z wyrazami wdzięczności – Karol Homolacs 4. V. 1946 r.*]



Giuseppe Pellitteri: *Atlante tipologico.* Torino 1963, Società Editrice Internazionale. [213 x 302 mm, LXIV + 574 s., oprawa w płótno]

Professore ing. arch. Giuseppe Pellitteri (1921–1992), laicki salezjanin... Zadziwiające, dopiero pisząc zauważyłem, że żył dokładnie w tych samych latach, co mój ojciec.

Swoje studia dotyczące pism drukarskich Giuseppe Pellitteri opublikował pod egidą Instytutu Nauk i Sztuk Graficznych (Poligrafii), który znajdował się na Fakultecie Architektury turyńskiej Politechniki. Instytut ten w 1969 roku wydał monumentalną *Enciclopedia della stampa*, w czterech woluminach, a Pellitteri był jednym z głównych jej twórców. *Atlante tipologico* do dzisiaj jest dla włoskiej typografii jednym z dzieł podstawowych, choć mocno już trąci myszką. Aktualność zachowały rozdziały dotyczące form pisma, w odróżnieniu od fragmentów o nośnikach pism używanych w poligrafii.



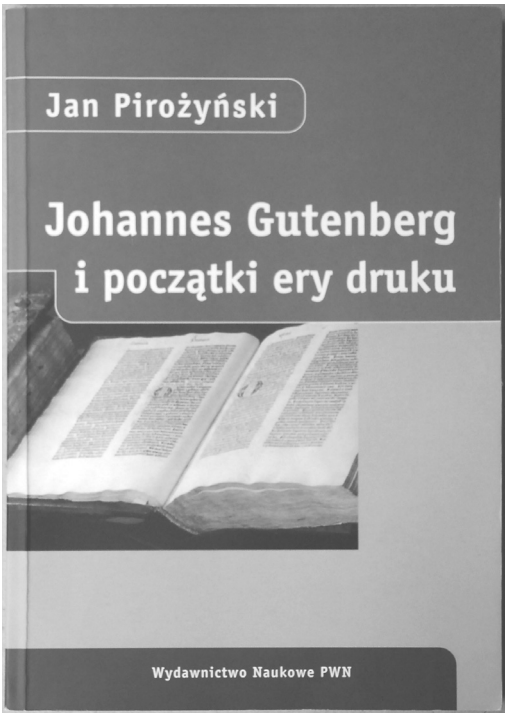
Na stronicach liczbowanych rzymskimi cyframi znajduje się ujęta w kształt swoistej systematyki wiedza o terminologii, typometrii, anatomii liter oraz różne klasyfikacje form literniczych, a wśród nich *Classificazione morfologico-decimale*, jego autorska propozycja klasyfikowania. Na stronicach z paginą arabską mamy imponujące, ilustrowane repertorium ponad tysiąca pism drukarskich, które zamyka adnotowany indeks alfabetyczny ich nazw.

Księgę wydrukowano w mediolańskiej Scuola Grafica Salesiana, z którą związany był Giuseppe Pellitteri. Salezjanie prowadzą w Europie szkoły, m.in. zawodowe o różnych profilach. Przed II wojną światową istniała Salezjańska Szkoła Rzemiosł w Warszawie. Przygotowywano w niej do profesji techniczno-poligraficznej różnych specjalności: zecerów, maszynistów, introligatorów itp. Kierowali szkołą 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. Założyli tam Doświadczalną Pracownię Graficzną, którą opuszczały staranne druki, niekiedy wielkiej urody. Między innymi drukowano czasopismo „Grafika" (organ Związku Polskich Artystów Grafików) pod redakcją Tadeusza Gronowskiego oraz „Drukarza Współczesnego" redagowanego przez Mariana Drabczyńskiego.

Szkoła wraz z drukarnią i internatem dla stu siedemdziesięciu chłopców została upaństwowiona i wraz z przedwojenną Szkołą Przemysłu Graficznego przy ulicy Konwiktorskiej 2 połączona w zespół szkół poligraficznych. Posalezjański budynek przy ulicy Wiślanej 6 mieścił klasy i warsztaty typograficzne Technikum Poligraficznego. W tej zacnej placówce oświatowej uczyłem się pięć lat i zdałem maturę w 1967 roku.

Jan Pirożyński: *Johannes Gutenberg i początki ery druku*. Warszawa 2002, Wydawnictwo Naukowe PWN. [162 x 237 mm, 228 s., okładka broszurowa. Dedykacja: *Szanownemu Panu Andrzejowi Tomaszewskiemu z prośbą o wyrozumiałe przyjęcie tej książki. 18. 10 2002. Jan Pirożyński*]

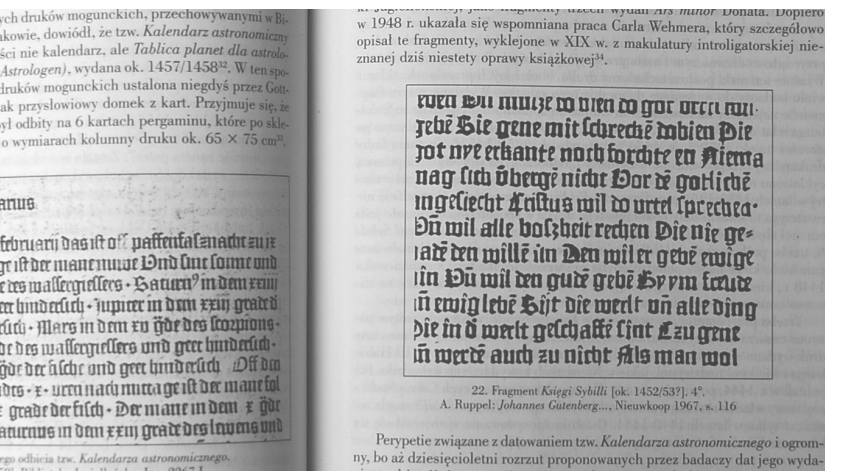
Książkę z dedykacją dostałem od autora w Lądku-Zdroju podczas konferencji Instytutu Bibliotekoznawstwa Uniwersytetu Wrocławskiego. Nie czarujmy się jednak. Znakomitemu profesorowi Jagiellońskiej Wszechnicy, członkowi Gutenberg-Gesellschaft, podporze rad naukowych czterech poważnych bibliotek, bywalcowi stacji PAN-owskich i auli uniwersyteckich w Austrii i Niemczech, prawdopodobnie nie bardzo zależało na akurat mojej wyrozumiałości.



Podczas wymyślonej przez Martę Pękalską pięknej wycieczki doliną prowadzącą do Jaskinii Niedźwiedziej w masywie Śnieżnika, w bajecznej scenerii zalanego słońcem jesiennego sudeckiego lasu, rozmawialiśmy z profesorem o pewnej znanej nam obu niezbyt udanej książce, którą kiedyś brutalnie potraktowałem jako recenzent. To stąd właśnie taka, lekko żartobliwa w kontekście rozmowy, treść dedykacji.

Rozmowa w Sudetach okazała się jednak owocna, bo krótko po niej Jan Pirożyński zaproponował mi pracę. Chciał, żebym zaprojektował graficznie i technicznie przygotował do druku *Komentarz do faksymile pelplińskiej Biblii Gutenberga* (Bernardinum, 2004), którego był redaktorem i współautorem. Oprócz niego *Komentarz* pisali prof. Janusz Tondel, inkunabulista z toruńskiego Uniwersytetu, oraz Tadeusz Serocki, dyrektor wydawnictwa i drukarni Bernardinum, gdzie wykonano reprint *Biblii*. Satysfakcję z pracy miałem wielką, bo i temat wspaniały, i towarzystwo zacne.

W końcu jednak, po pewnym czasie, z namowy doktora Henryka Bułhaka, napisałem o *Johannesie Gutenbergu* Jana Pirożyńskiego, ale tekst w „Roczniku Biblioteki Narodowej" (t. 37–38) ukazał się już po śmierci uczonego księgoznawcy.



ych druków mogunckich, przechowywanymi w Bi-
kowie, dowiódł, że tzw. *Kalendarz astronomiczny*
ści nie kalendarz, ale *Tablica planet dla astrolo-*
Astrologen), wydana ok. 1457/1458[32]. W ten spo-
druków mogunckich ustalona niegdyś przez Gott-
ak przysłowiowy domek z kart. Przyjmuje się, że
ył odbity na 6 kartach pergaminu, które po skle-
o wymiarach kolumny druku ok. 65 × 75 cm[33].

arius

febrvarij das ist d[er] paffenfaſanacht zu e
gr iſt der mane nuntz Vnd lint ſonne und
e des wallegriellers · Saturn[9] in dem xxiij
er hindeſich · Jupiter in dem xxij grade d
ſich · Mars in dem xv ſȳde des ſcorpions ·
de des wallegriellers vnd geer hindeſich ·
ſȳde der ſälche vnd geer hindeſich · Off den
dis · x · vrcu nach mitta ge iſt der mane fol
e grade der viſch · Der mane in dem x ſȳde
aurus in dem xxiij grade des lowens und

rgo odbicia tzw. *Kalendarza astronomicznego*.

w 1948 r. ukazała się wspomniana praca Carla Wehmera, który szczegółowo opisał te fragmenty, wyklejone w XIX w. z makulatury introligatorskiej nieznanej dziś niestety oprawy książkowej[34].

vnd vil nutze zu dien zu got vrcu rui-
gebē Die gene mit ſchrechē dobien Die
got nye erkante noch forchte en Niema
nag ſich öbergē nicht Dor dē gotlichē
ingeliecht Criſtus wil do vrtel ſprechen ·
Dū wil alle boſzheit rechen Die nie ge-
ſatē den willē ſin Den wil er gebē ewige
ſin Dū wil den gudē gebē Eyn frude
ſin ewig lebē Hiſt die werlt vñ alle ding
Die in ö werlt geſchafft ſint Czu gene
ſin werdē auch zu nicht Als man wol

22. Fragment *Księgi Sybilli* [ok. 1452/53?]. 4°.
A. Ruppel: *Johannes Gutenberg...*, Nieuwkoop 1967, s. 116

Perypetie związane z datowaniem tzw. *Kalendarza astronomicznego* i ogromny, bo aż dziesięcioletni rozrzut proponowanych przez badaczy dat jego wyda-

Polonia typographica saeculi sedecimi. Zbiór podobizn zasobu drukarskiego tłoczni polskich XVI stulecia. Wrocław–Warszawa–Kraków 1936–..., Ossolineum. [277 x 405 mm, broszura oraz luźne karty w tece kartonowej; od nr. VIII w półpłóciennej tece introligatorskiej]
– teka I – *Kasper Hochfeder (1503–1505),* wyd. II 1968;
– teka II – *Jan Haller (1505–1525),* wyd. II 1963;
– teka III – *Florian Ungler (1510–1516),* wyd. 1959;
– teka IV – *Jan Haller (1505–1525),* wyd. 1962;
– teka V – *Florian Ungler (1521–1536),* wyd. 1964;
– teka VI – *Florian Ungler (1521–1536),* wyd. 1966;
– teka VII – *Florian Ungler (1521–1536),* wyd. 1970;
– teka VIII – *Aleksander Augezdecki (1549–1561?),* wyd. 1972;
– teka IX – *Maciej Wirzbięta (1555/7–1605),* wyd. 1974;
– teka X – *Maciej Wirzbięta (1555/7–1605),* wyd. 1975;
– teka XI – *Maciej i Paweł Wirzbiętowie (1555/7––1609),* wyd. 1981;
– teka XII – *Maciej Szarfenberg (1527–1547),* wyd. 1981.

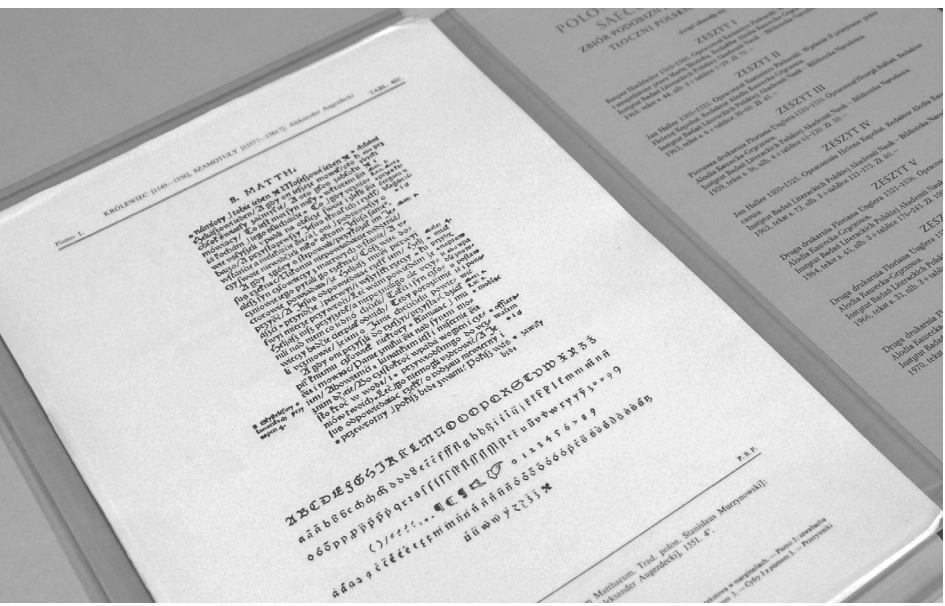
W 1936 roku Kazimierz Irydion Piekarski (1893–1944), księgoznawca i bibliofil, kierujący wówczas działem starych druków Biblioteki Narodowej, opublikował tekę z podobiznami zasobu typograficznego krakowskiej tłoczni Kaspra Hochfedera. Tak narodziło się monumentalne przedsięwzięcie bibliologiczne – obliczone na lata pracy wydawnictwo ciągłe *Polonia typographica saeculi sedecimi.* Oprócz zbioru ikonograficznego, każda teka zawiera osobną broszurę z obszernym komentarzem naukowym. Jest on *de facto* monografią prezentowanej drukarni.

Wartość dokumentacyjna i ranga naukowa *Polonia typographica* są niepodważalne. Jest jeszcze znaczenie praktyczne. Z wydawnictwa korzystają w pierwszym rzędzie księgoznawcy i antykwariusze, stosujący tzw. metodę typograficzną w rozpoznawaniu i datowaniu XVI-wiecznych

druków. Następnie historycy kultury materialnej i historycy sztuki, badający przedstawienia ikonograficzne. Sięgają doń studenci historii, bibliologii czy też filologii. W tekach szperają graficy i typografowie, poszukujący inspiracji albo ciekawych elementów graficznych, wreszcie oglądają je bibliomani wszelkiej maści. Spora grupa potencjalnych zainteresowanych wcale nie wie, że istnieje takie źródło estetycznej i intelektualnej rozkoszy.

Już długo trwa przerwa w wydawaniu. Z pewnością wpływ na to miała śmierć profesor Alodii Kaweckiej-Gryczowej, która czuwała nad dziełem rozpoczętym przez Piekarskiego. Zacięło się na feralnym trzynastym numerze teki. Można by sądzić, że wydawnictwo zamarło w stanie hibernacji. Tak jednak nie jest, bo nad teką nr XIII, dotyczącą krakowskiej drukarni Hieronima Wietora, żmudnie pracuje Henryk Bułhak.

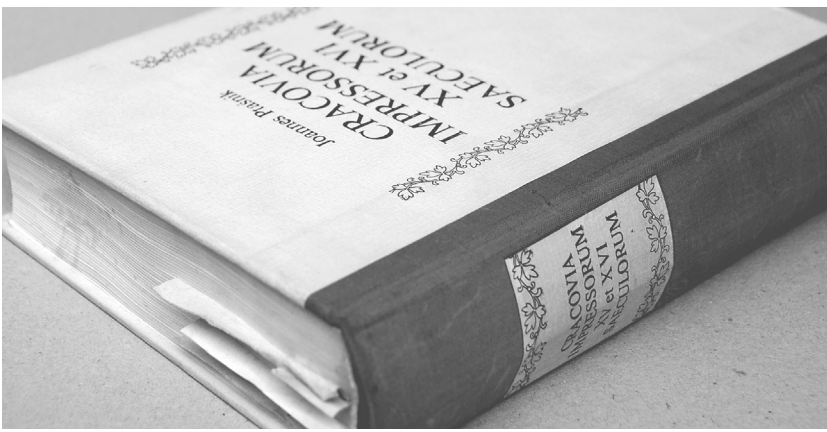
Byleby pokonać tę trzynastkę, odczynić (tfu, tfu, na psa urok!), to już dalej pójdzie.



Joannes Ptaśnik: *Monumenta Poloniae typographica. Vol. I: Cracovia impressorum XV et XVI saeculorum.* Lwów 1922, Ossolineum. Reprint Wydawnictw Artystycznych i Filmowych, Warszawa 1979. [176 x 243 mm, 634 s. – dwie numeracje pagin: część opisowa 178 s. oraz teksty źródłowe 456 s., oprawa w półpłótno. Ekslibris Andrzeja Kota: *Ex libris Andrzeja Tomaszewskiego*]

Jedno z wielkich, podstawowych dzieł polskiej bibliologii, a ściślej – historii drukarstwa. Wraz z księgami Jerzego Samuela Bandkiego i Joachima Lelewela świeci jak klejnot.

Część wstępna to obszerne studium o drukarzach, księgarzach, papiernikach i kartownikach krakowskich XV i XVI wieku. Część drugą i *clou* dzieła stanowią materiały źródłowe. Teksty dotyczą wymienionych zawodów, a wyszukane są żmudnie w księgach radzieckich, ławniczych, aktach grodzkich, ziemskich i kapitulnych, metrykach i podobnych archiwaliach. Ptaśnik przeszukał osiem wielkich zespołów archiwalnych, głównie krakowskich, ale i archiwum miasta Lwowa oraz warszawskie *Matriculae Regni Poloniae*. Teksty cytowane są bez zmian, staropolszczyzną pomieszaną z takąż niemczyzną, ale głównie po łacinie. Na-



pisane językiem często niegramatycznym, pełnym neologizmów i dziwacznych wtrętów. Skaranie boskie kolejnych pokoleń studentów bibliotekoznawstwa.

W wielu księgozbiorach to i inne ważne historycznie dzieła zawdzięczamy akcji reprintowania rzadkich książek, które wcześniej znajdowały się w nielicznych bibliotekach i przez to były trudno dostępne. Akcję podjęto w związku z rocznicą pięćsetlecia drukarstwa w Polsce. W latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe wypuściły na rynek szereg starannych reprintów; wymienię kilka przydatnych do budowy zawodowego warsztatu typografa, które udało mi się zgromadzić:

Jerzy Samuel Bandtkie: *Historia drukarń w Królestwie Polskiem i Wielkiem Xięstwie Litewskiem...* T. 1–3. Kraków 1826, Drukarnia Józefa Mateckiego. Reprint WAiF, 1974.

Ludwik Biernacki: *Pierwsza książka polska. Studyum bibliograficzne z 86 podobiznami.* Lwów 1918, Ossolineum. Reprint WAiF, 1979.

Jan Januszowski: *Nowy karakter polski... y ortographia polska Iana Kochanowskiego, Łukasza Gornickiego, Iana Ianuszowskiego.* Kraków 1594, Drukarnia Łazarzowa. Reprint WAiF, 1982.

Joachim Lelewel: *Bibliograficznych ksiąg dwoje...* T. 1–2. Wilno 1823–1826, Drukarnia Józefa Zawadzkiego. Reprint WAiF, 1980.

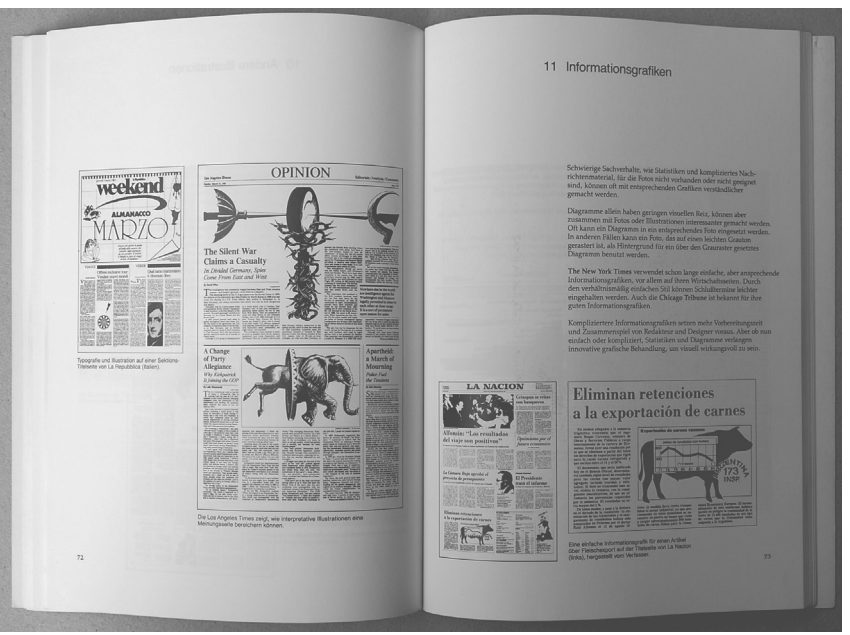
Teodor Wierzbowski: *Vademecum. Podręcznik dla studiów archiwalnych.* Lwów–Warszawa 1926, Książnica Atlas. Reprint WAiF, 1982.

Franciszek Ząbkowski: *Teorya sztuki drukarskiej zastosowana do praktyki.* Warszawa 1832, Drukarnia Augusta Em. Glücksberga. Reprint WAiF, 1979.

Rolf F. Rehe: *Typografie und Design für Zeitungen.* Darmstadt 1985, IFRA Publikation. [208 x 296 mm, 128 s., oprawa broszurowa. Ekslibris Andrzeja Kota: *Ex libris Romana Tomaszewskiego*]

Autor, dziennikarz, wykładowca w USA i Europie, konsultant wydawnictw prasowych, jest dyrektorem Design Research International w Indianopolis i Frankfurcie nad Menem. Interesuje go projektowanie czasopism, głównie gazet, w którym elementy estetyki, funkcjonalności, czytelności krojów pism i układów typograficznych, a także ich psychologicznego oddziaływania, traktowane są równorzędnie i spójnie jako elementy całego projektu.

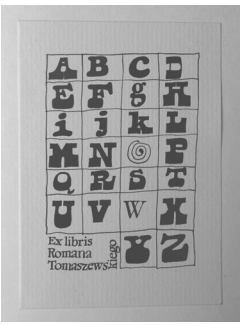
Oryginał książki *Typography and Design for Newspapers* (DRI, 1985) ukazał się równocześnie z niemieckim wydaniem. Książka nie jest naukowym opracowaniem tematu. Ma charakter podręcznego poradnika dla gazetowych



dziennikarzy i layouterów. Po uporaniu się z pytaniem – Po co projektowanie? – omawia następujące elementy gazety: pismo zasadnicze, pismo tytulariów, standardową typografię, linie i ozdobniki, rastry, fotografie i inne ilustracje, infografikę, kolor, założenia projektowe, makietę, strony specjalne, grid jako modularny system projektowania, nowoczesne struktury itp.

Doskonałym dodatkiem do książki o projektowaniu gazet jest wcześniejsza publikacja pióra Rolfa Rehe – *Typography: how to make it most legible* (DRI, 1974). Skromna, choć niezwykle treściwa książeczka wyjaśnia potrzebę typografii funkcjonalnej i jest dobrze dobranym zbiorem najistotniejszych typograficznych recept na druk czytelny. Wiele z ustaleń oraz porad Rolfa Rehe zmieściłem niegdyś w siedmioczęściowym artykule *Funkcjonalizm w typografii* w miesięczniku „Poligrafika" (12/1996–7/1997) i polski czytelnik może ewentualnie tam sięgnąć.

Pochodzące z ubiegłego stulecia książki Rolfa R. Rehe mogą się wydawać przestarzałe. To mylne mniemanie. Oczywiście we fragmentach dotyczących technologii poligraficzno-wydawniczych – tak, są w części nieaktualne. Natomiast to, co stanowi ich sens, a więc wiedza na temat czytelności i funkcjonalności wizualnego przekazu, zachowuje aktualność i jest wręcz niezbędna dla współczesnego projektanta gazety. Również dziennikarz wyposażony w tę wiedzę będzie zdecydowanie lepszym dziennikarzem.



Armin Renker: *Das Buch vom Papier. Vom Wesen und Werden des Papiers.* Leipzig [1934], Insel-Verlag. [165 x 245 mm, 180 s. + 8 nlb., 20 tablic ilustracyjnych, wzornik papierów czerpanych i maszynowych, papirusu i pergaminu, blok książki obcięty tylko u góry, oprawa twarda papierowa, grzbiet z naturalnego pergaminu. Prow.: na drugiej stronie wyklejki *Dr F. Kienart 1935*, na stronie tytułowej podpis mojego ojca z datą *1947*]

Opowieść o historii papieru, jego dniu dzisiejszym oraz sposobach wyrabiania, o pulpie papierniczej, młynach, holendrach, sitach czerpalnych i znakach wodnych. Na wklejonym alonżu znajduje się mapa pokazująca drogę papieru z Chin do Europy, której pokonanie trwało ponad tysiąc lat. Znamienny jest, poprzedzony mottem mistrza typografii Rudolfa Kocha, rozdział o papierze jako nośniku drukarskiej czarnej sztuki. Są rozdziały o jakości, konfekcjonowaniu i handlu papierem oraz jego badaniach. Autor nie zapomniał o ujmującej urodzie i „duszy" arkuszy, a rozdział poświęcony miłośnikom papieru rozpoczął wyimkiem z napisanego w 1506 roku w Wenecji listu Albrechta Dürera do Willibalda Pirkheimera.

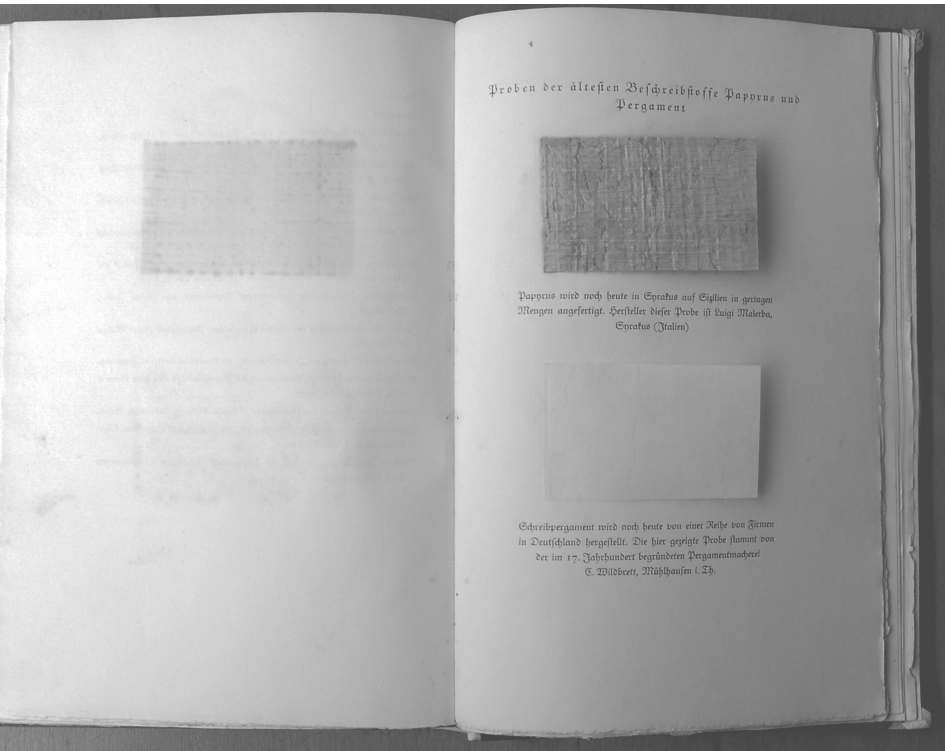
Ilustracje znajdują się na tablicach wykonanych techniką światłodruku. Lity tekst jest pięknie złożony czcionkami Unger-Fraktur, pochodzącymi z lipskiej Schriftgie-



ßerei Klinkhardt, która w 1910 roku dokonała rewitalizacji pisma z XVIII-wiecznej berlińskiej drukarni Johanna F. Ungera. Część typograficzną książki i część światłodrukową tłoczono w dwóch różnych lipskich drukarniach: Spamer oraz Sinsel & Co. Użyto żeberkowanego papieru ze znakiem wodnym „Schiff und Stern" (okręt z gwiazdą) ze znanej papierni Zerkall-Bütten, z której pochodzą m.in. cenione przez grafików i drukarzy papiery typu Ingres. Jakość i elegancja książki potwierdzają renomę, jaką cieszy się w gronie bibliofilów edytor – Insel-Verlag.

Drugie wydanie ukazało się w 1936 roku. Po wojnie, przeniesiony z Lipska (NRD) do Wiesbaden Insel-Verlag wznowił tę książkę w 1950. Następnego roku nowa edycja wygrała w konkursie „Najpiękniejsze książki w RFN".

Książka nie kosztuje zbyt drogo i jest do kupienia. W europejskich antykwariatach, w zależności od stanu egzemplarza, za pierwsze wydanie trzeba zapłacić od 50 do 100 euro.


Proben der ältesten Beschreibstoffe Papyrus und Pergament

Papyrus wird noch heute in Syrakus auf Sizilien in geringen Mengen angefertigt. Hersteller dieser Probe ist Luigi Malerba, Syrakus (Italien)

Schreibpergament wird noch heute von einer Reihe von Firmen in Deutschland hergestellt. Die hier gezeigte Probe stammt von der im 17. Jahrhundert begründeten Pergamentmacherei C. Wildbrett, Mühlhausen i. Th.

М.[ихайл] Г.[ригорьевич] Різник: *Письмо і шрифт*. Київ, 1978, Ви авництво „Вища школа". [204 x 297 mm, 152 s., oprawa w płótno mocno apreturowane]

Ukraińska książka Michaiła Riznika jest podręcznikiem dla studentów uniwersytetów i akademii sztuki. Aby nie było żadnych merytorycznych zastrzeżeń, na karcie tytułowej napisano, że jest wydana pod redakcją W. I. Kasjana, Narodowego Artysty ZSRR i członka Akademii Sztuk ZSRR, oraz że jest zatwierdzona przez ministerstwo szkolnictwa Ukraińskiej Republiki Rad. Jak na porządny podręcznik przystało, wydrukowano go na kredowym papierze, w solidnej oprawie, w nakładzie 10 000 egzemplarzy.

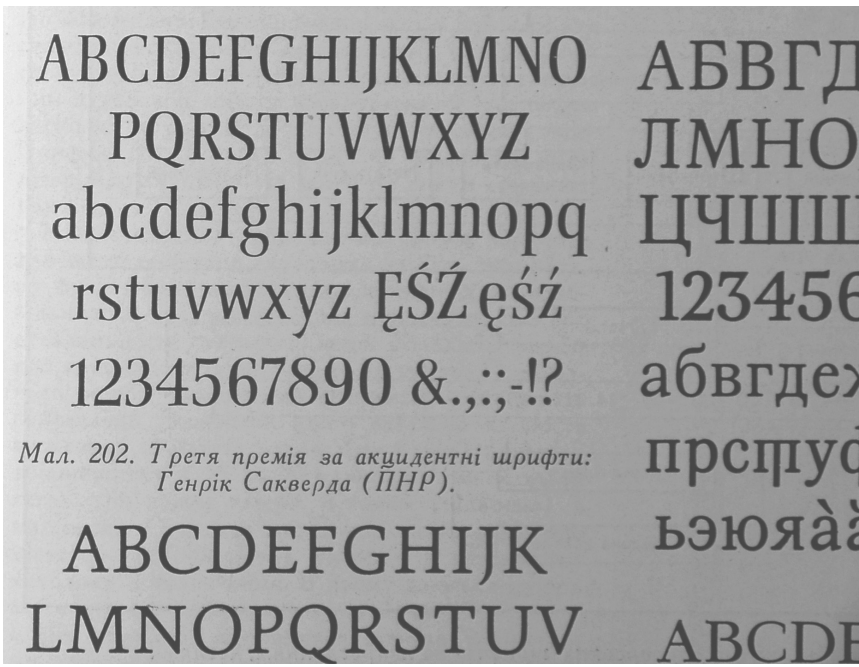
Pierwszy akapit książki to cytat z Włodzimierza Ilicza Lenina na temat rozumienia tego co trzeba (*Dzieła zebrane*, tom 41). Natomiast dalej jest już najnormalniejszy wykład historii pisma, podobny do innych pisanych w całej Euro-



pie, ale wzbogacony o historię pism słowiańszczyzny, od najstarszych cyrylic do współczesnych grażdanek. Dla łacińskiego Europejczyka nieco egzotyczne są przykłady rosyjskiej i ukraińskiej typografii, drukarskie szryfty alfabetów słowiańskiego, ormiańskiego, gruzińskiego wraz z zestawieniami znaków i ich wymowy oraz inne interesujące rzeczy, np. fachowa bibliografia książek opublikowanych na wschód od Bugu.

Jest też niespodzianka. To jedyna znana mi książka, w której pokazano projekty pism drukarskich nagrodzone w 1970 roku w Dreźnie na międzynarodowym konkursie RWPG, a którego współorganizatorem był mój ojciec. Między innymi krój Typos autorstwa Henryka Sakwerdy z Katowic.

Panie Henryku! Czy pan wie, że po ukraińsku pisze się pan Генрік Сакверда?



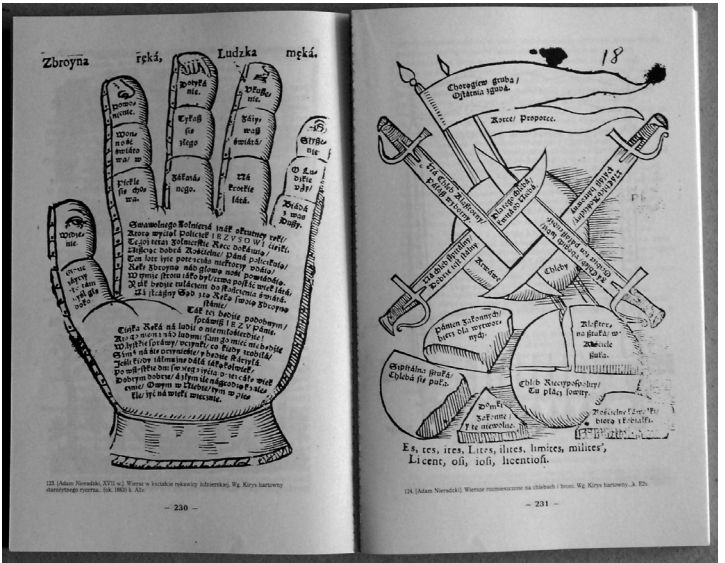
Мал. 202. Третя премія за акцидентні шрифти: Генрік Сакверда (ПНР).

Piotr Rypson: *Obraz słowa. Historia poezji wizualnej.* Warszawa 1989, Akademia Ruchu. [143 x 223 mm, 376 s., okładka broszurowa]

Książka kiepsko wydrukowana, reprodukcje marne, ale za to bardzo ciekawa. Jedna z ostatnich w peerelu: drukarnia ZPR-ów, zamówienie 41/89, nakład 2000, symbol cenzury A-10, cena 2400 inflacyjnych złotych.

Autor, krytyk sztuki i historyk sztuki, z wykształcenia archeolog, napisał niejedną książkę czy artykuł na temat „tekstów wizualnych", czyli przedstawionych tak, aby litery, słowa, wiersze układały się w obrazy, struktury lub figury. Ostatnia jego książka o tym, *Piramidy, słońca, labirynty*, ukazała się w Wydawnictwie Neriton w 2002 roku. Obrazowym kształtowaniem tekstu, pisanego lub składanego czcionkami, Piotr Rypson interesuje się w sposób naukowy od czasu pisania doktoratu na Uniwersytecie Warszawskim. Rzecz jasna, nie jest to jedyny temat, który go zajmuje.

Obraz słowa w mojej biblioteczce otoczony jest kokonem wspomnień z młodości, a to z powodu jego wydawcy. Teatr Akademia Ruchu, założony i prowadzony przez Wojtka Krukowskiego, odcisnął pieczęć na historii mojej rodziny. Siostra Hanka była w latach siedemdziesiątych jego



aktorką. Awangardowe w formie i przejmujące w treści spektakle Akademii przygotowywane były na próbach z wielkim nakładem pracy, również fizycznej. Oglądałem je z zainteresowaniem i zawsze z emocjami. Z rzadka, na doczepkę, uczestniczyłem w jakimś ich spotkaniu w Dziekance przy skwerze Hoovera albo przyglądałem się próbie. W naszym domu bywali teatralni koledzy Hanki. Mam w pamięci atmosferę wieczoru spędzonego w poznańskim Zamku z aktorami Akademii Ruchu i Teatru Ósmego Dnia. Reminiscencje wzbudzał ślub Zygmunta Piotrowskiego brany pośrodku Rynku Nowego Miasta przed oknami Bombonierki – mojej „parafialnej" kawiarni. Związany z teatrem Ryszard Kryska pozostał do dziś jednym z moich przyjaciół.

Piotr Rypson był redaktorem publikacji Akademii Ruchu. Miał więc sytuację komfortową – niejako na miejscu wydawnictwo dla swojej książki i to w czasie, gdy już nikt w Warszawie nie myślał o drukowaniu intelektualnych elaboratów o sztuce. Wydawnicze „instytucje sprawcze" zamarły w oczekiwaniu, a wszystkich zajmował Okrągły Stół, nadchodzące czerwcowe wybory oraz przewidywane warianty upadku komuny.

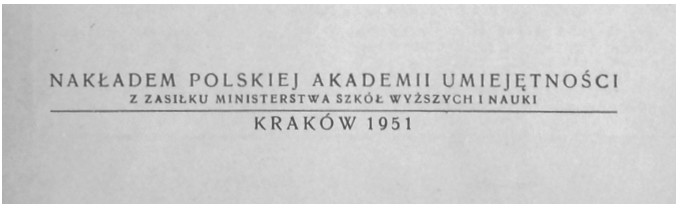
Na mojej półce stoi też inna książka na ten sam temat. Jest to katalog wystawy, która miała miejsce w latach 1987––1988 w słynnej i bogatej bibliotece, założonej niegdyś przez brunszwickiego herzoga Augusta w Wolfenbüttel. Obszerny opis zjawiska i staranne adnotacje, dotyczące wystawianych obiektów, uzupełniają profesjonalnie zreprodukowane ilustracje. Dobrze znani Rypsonowi autorzy, Jeremy Adler i Ulrich Ernst, przygotowali dzieło naukowe, dla którego nazwa „katalog" wydaje się zbyt ciasna.

> Jeremy Adler, Ulrich Ernst: *Text als Figur. Visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne*. Wolfenbüttel 1987, Herzog August Bibliothek. [210 x 260 mm, 336 s., okładka broszurowa]

Władysław Semkowicz: *Paleografia łacińska*. Kraków 1951, Polska Akademia Umiejętności. [176 x 251 mm, XVI + 578 s., okładka broszurowa, blok książki nieobcięty. Pieczątki: *Księgozbiór A. Czachowskiego* oraz *Roman Tomaszewski*]

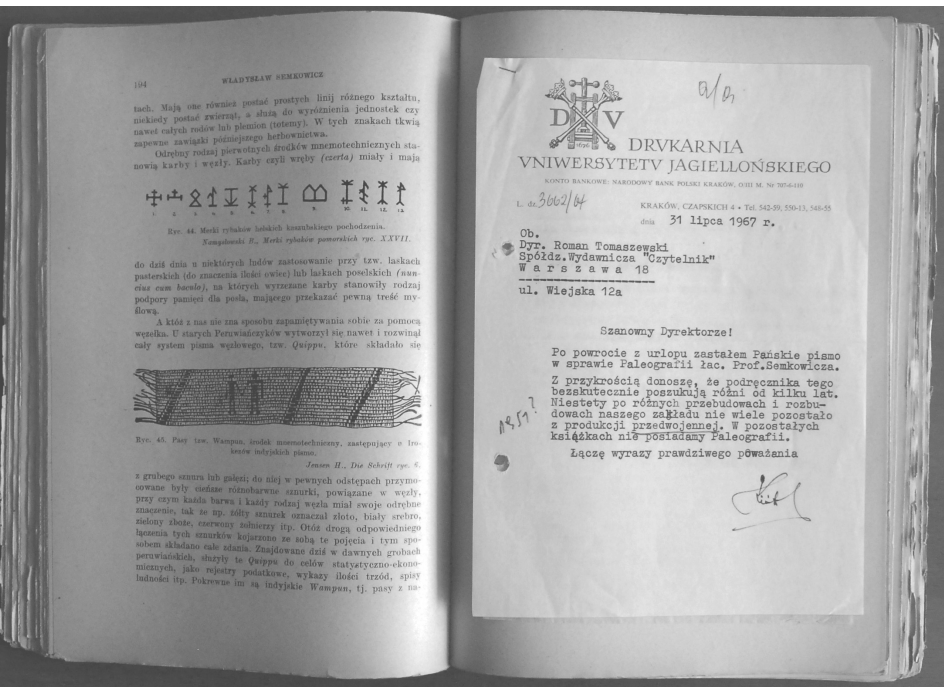
Najważniejsze, syntetyczne polskie dzieło na temat historii pisma łacińskiego. Władysław Semkowicz (1878–1949), profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego, znakomity mediewista, w pisaniu monografii korzystał ze źródeł polskich i europejskich, także takich które bezpowrotnie zaginęły w czasie wojny. *Paleografia* jest jedną z fundamentalnych ksiąg nauk pomocniczych historii. Wydrukowano ją w tysiącu egzemplarzy, co okazało się nakładem daleko niewystarczającym. Po wydrukowaniu najpewniej przetopiono zdjęty z maszyny skład monotypowy i bardzo trudna w technicznym przygotowaniu książka nie miała szans na wznowienie. Naukowcy i studenci polowali na nią w bibliotekach, bo zawierała wiedzę prymarną, bez której nie sposób wyobrazić sobie edukacji historyka czy bibliologa. Wreszcie po dwudziestu latach, w rosnącej rozpaczy odpowiedzialnego za uczniów dydaktyka, profesor Aleksander Gieysztor musiał napisać *Zarys dziejów pisma łacińskiego*. Wydano go dość zgrzebnie w PAN-owskiej serii *Nauk pomocniczych historii* (Warszawa–Łódź 1973, PWN).

Mój ojciec bardzo chciał mieć monografię Semkowicza, szukał i szukał bez efektu. W lipcu 1967 roku spróbował zwykle skutecznej w tamtych latach metody „między nami, dyrektorami" (był wówczas dyrektorem technicznym


NAKŁADEM POLSKIEJ AKADEMII UMIEJĘTNOŚCI
Z ZASIŁKU MINISTERSTWA SZKÓŁ WYŻSZYCH I NAUKI
KRAKÓW 1951

wydawnictwa Czytelnik) i napisał list do Karola Kiecia, dyrektora Drukarni Uniwersytetu Jagiellońskiego, w której drukowano dzieło: „[...] od dłuższego czasu poszukuję stale mi potrzebnej Paleografii łacińskiej Wł. Semkowicza, wydanej przez PAN, a wydrukowanej w maju 1951 (zam. 560, 1.10. 1947) w Waszej drukarni. Czy nie znalazłby się u Was jeden wolny egzemplarz tej pracy?". Odpowiedź była natychmiastowa, ale smutna: „[...] Z przykrością donoszę, że podręcznika tego bezskutecznie poszukują różni od kilku lat. Niestety po przebudowach i rozbudowach naszego zakładu niewiele pozostało z produkcji [...] nie posiadamy Paleografii". Tak więc ostatnia szansa okazała się złudna. Koniec końców, długo tropioną książkę ojciec dostał w prezencie od redaktora i bibliografa Adama Czachowskiego (1919–1993) i na stronie tytułowej natychmiast przybił swoją pieczątkę.

Po upływie połowy wieku, w 2002 roku, naukowe wydawnictwo Universitas w Krakowie opublikowało po raz drugi *Paleografię* profesora Semkowicza.



194 WŁADYSŁAW SEMKOWICZ

tach. Mają one również postać prostych linij różnego kształtu, niekiedy postać zwierząt, a służą do wyróżnienia jednostek czy nawet całych rodów lub plemion (totemy). W tych znakach tkwią zapewne zawiązki późniejszego heraldyki.

Odrębny rodzaj pierwotnych środków mnemotechnicznych stanowią karby i węzły. Karby czyli wrąby (*cesrta*) miały i mają

Ryc. 44. Merki rybackie bałtyckiego pochodzenia.
Nampałowski B., Merki rybaków pomorskich ryc. XXVII.

do dziś dnia u niektórych ludów zastosowanie przy tzw. laskach pasterskich (do znaczenia ilości owiec) lub laskach posolskich (*nuncius cum baculo*), na których wyrzezane karby stanowiły rodzaj podpory pamięci dla posła, mającego przekazać pewną treść myślową.

A któż z nas nie zna sposobu zapamiętywania sobie za pomocą węzełka. U starych Peruwiańczyków wytworzył się nawet i rozwinął cały system pisma węzłowego, tzw. *Quippu*, które składało się

Ryc. 45. Pasy tzw. Wampun, środek mnemotechniczny, zastępujący u Irokezów indyjskich pismo.
Jensen H., Die Schrift ryc. 6.

z grubego sznura lub guzeri; do niej w pewnych odstępach przymocowane były cieńsze różnobarwne sznurki, powiązane w węzły, przy czym każda barwa i każdy rodzaj węzła miał swoje odrębne znaczenie, tak że np. żółty sznurek oznaczał złoto, biały srebro, zielony zboże, czerwony żołnierzy itp. Otóż drogą odpowiedniego łączenia tych sznurków kojarzono ze sobą te pojęcia i tym sposobem składano całe zdania. Znajdowane dziś w dawnych grobach peruwiańskich, służyły te *Quippu* do celów statystyczno-ekonomicznych, jako rejestry podatkowe, wykazy ilości trzód, spisy ludności itp. Pokrewne im są indyjskie *Wampun*, tj. pasy z na-

DRUKARNIA
UNIWERSYTETU JAGIELLOŃSKIEGO

KONTO BANKOWE: NARODOWY BANK POLSKI KRAKÓW, O/III M. Nr 707-6-110

L. dz. 3662/64 KRAKÓW, CZAPSKICH 4 • Tel. 542-59, 550-13, 548-55

dnia 31 lipca 1967 r.

Ob.
Dyr. Roman Tomaszewski
Spółdz.Wydawnicza "Czytelnik"
W a r s z a w a 18
ul. Wiejska 12a

Szanowny Dyrektorze!

Po powrocie z urlopu zastałem Pańskie pismo w sprawie Paleografii łac. Prof.Semkowicza.

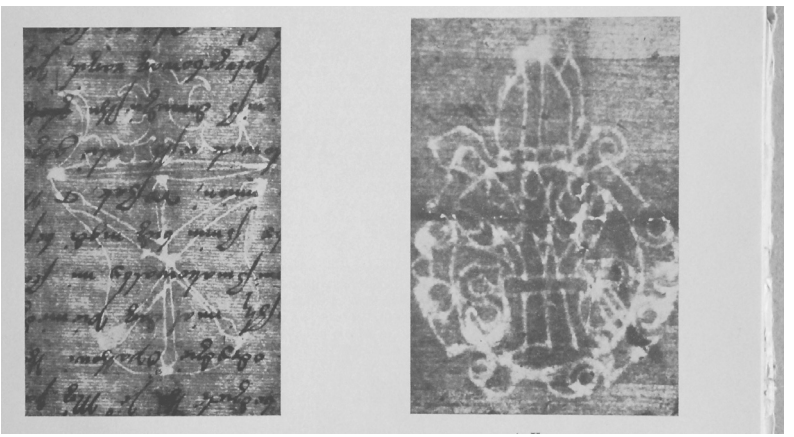
Z przykrością donoszę, że podręcznika tego bezskutecznie poszukują różni od kilku lat. Niestety po różnych przebudowach i rozbudowach naszego zakładu nie wiele pozostało z produkcji przedwojennej. W pozostałych książkach nie posiadamy Paleografii.

Łączę wyrazy prawdziwego poważania

Jadwiga Siniarska-Czaplicka: *Filigrany papierni położonych na obszarze Rzeczypospolitej Polskiej od początku XVI do połowy XVIII wieku.* Wrocław–Warszawa–Kraków 1969, Ossolineum. [230 x 340 mm, 42 s., 228 tablic, oprawa w płótno, obwoluta]

Opisane w książce filigrany, czyli znaki wodne, powstawały podczas ręcznego czerpania papieru sitami. W uproszczeniu, sita takie mają formę drewnianej ramy ze sztywno naciągniętą metalową siatką. Siatkę tworzą regularnie i gęsto rozmieszczone druty (żeberka), wzmocnione przeplecionymi poprzecznie drutami (kresami), umieszczonymi w dużo większych odstępach niż żeberka. Na sicie często wyszywano drutem znak będący symbolem papierni. Filigrany i odcisk sita są widoczne przy oglądaniu papieru pod światło, ponieważ w miejscu zetknięcia się płynnej masy papierniczej z drutem powstaje nieco cieńsza warstwa papieru.

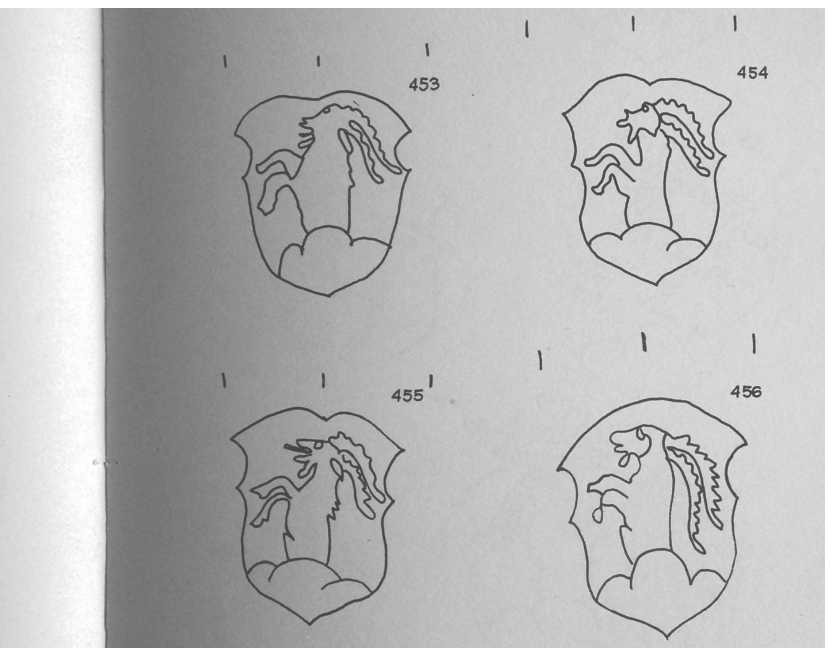
W papierniach na terenie Polski znaki wodne najczęściej były symbolami heraldycznymi. Stanowią świadectwo miejsca i czasu pochodzenia papieru, a jako takie są obiektem zainteresowania badaczy inkunabułów i starych druków. Książka Jadwigi Siniarskiej-Czaplickiej zawiera 1225



przerysów znaków wodnych w oryginalnej wielkości. Dla wygody bibliologów zaznaczono kresy sita papierniczego, aby ułatwić identyfikację znaków według ich położenia.

Książka jest drukowana na kiepskim, bibulastym papierze. Brzydko zaprojektowana, a właściwie – nie zaprojektowana. W moim egzemplarzu jeden z arkuszy tablic (szesnastkę) wszyto w blok książki do góry nogami. Nie o to jednak chodzi, ale o same filigrany. O ich graficzne piękno. O urok prostoty i nieporadnego rysunku znaczonego powyginanym drutem.

Circa 1975 roku Elżbieta Krużyńska, autorka polonizacji kroju OCR-B i ciekawego ksenotypu Ping-pong, narysowała w warszawskim Ośrodku Pism Drukarskich serię inicjałów o nazwie Filigran. Są śliczne. Szkoda, że zapomniano o nich i nie są używane. Elżbiecie udało się uchwycić charakter i wdzięk prawdziwych znaków wodnych z papierni XVI i XVII wieku.



Gertrude Snyder, Alan Peckolick: *Herb Lubalin, Art Director, Graphic Designer and Typographer.* New York 1985, American Showcase. [236 x 308 mm, 184 s., oprawa w płótno, obwoluta]

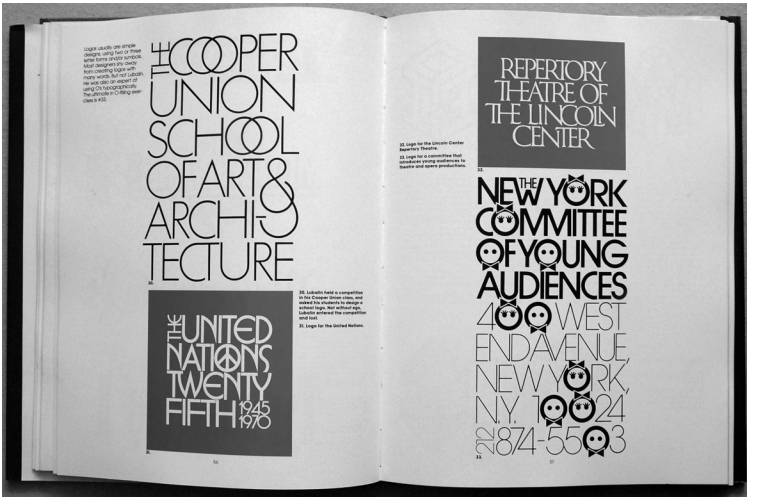
Herb Lubalin (1918–1981) był twórcą, którego projekty i przedsiębiorczość decydowały o obliczu amerykańskiej grafiki wydawniczej i reklamowej lat siedemdziesiątych ubiegłego wieku. Król typografii, pan na Nowym Jorku, człowiek dla którego chyba wymyślono pojęcie i nazwę – *Art Director*. O pracowniach, które zakładał z innymi znanymi typografami, o ekskluzywnych klubach graficznych, do których należał, o jego wirtuozerskich typogramach i znakach firmowych, plakatach, reklamach, okładkach książek i innych projektach trzeba sobie poczytać w tej książce. Tutaj przypomnę tylko, że to właśnie Lubalin był twórcą kroju Avant Garde Gothic z jego dziesiątkami ligatur. To Lubalin z Aaronem Burnsem i Edwardem Rondthalerem założył International Typeface Corporation (ITC). To Lubalin wymyślił i zaprojektował „U&lc.", kwartalnik rozchwytywany przez grafików na całym świecie.

Bezpośrednią poprzedniczką ITC była agencja graficzna Lubalin, Burns & Co. Wspólnik Lubalina, Aaron Burns, był dobrym grafikiem, a jednocześnie wspaniałym organizatorem, pedagogiem i działaczem międzynarodowych organizacji graficznych. Dobrali się jak w korcu maku. Stworzyli tandem twórczy, a jednocześnie zespół rzutkich i rzetelnych przedsiębiorców. Często obejmowali mecenatem młodych, obiecujących grafików. Podstawy ekspresyjnej typografii, stworzone przez nich jeszcze w czasach fotoskładu, doskonale przeniosły się na nowe narzędzia komputerowe i obowiązują do dzisiaj. Burns żył o dziesięć lat dłużej od Herba Lubalina i zadbał o kontynuację dzieła swego towarzysza.

Książkę napisali Gertrude Goodrich Snyder i Alan Peckolick, przyjaciele i współpracownicy Herba Lubalina.

Obraz twórczości, jaki się z niej wyłania, Lubalinowy styl i *genre*, przedstawiony jest w sposób dokładny i kompetentny. Trudno o bardziej wyrazistego typografa. Właściwie dopiero zebrane w jedno miejsce prace pokazują, jak głębokie piętno odcisnął na stylu druków tamtego okresu. I to nie tylko w Ameryce.

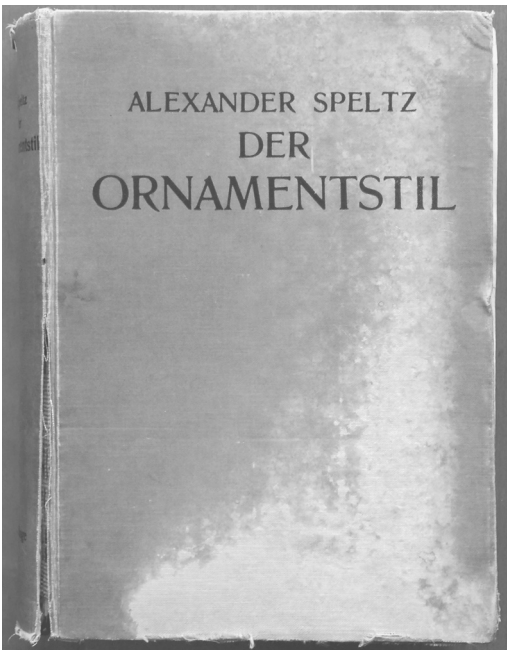




Alexander Speltz: *Der Ornamentstil. Zeichnerisch dargestellt, in Geschichtlicher Reihenfolge mit Textlichen erlauterungen nach Stilen geordnet.* IV Auflage. Leipzig [1923], K. F. Koehlers Antiquarium.
[170 x 235 mm, 706 s., oprawa w płótno. Prow.: na stronie tytułowej podpis mojego ojca 1947?]

To jedna z kilku książek napisanych (i narysowanych!) przez niemieckiego architekta Alexandra Speltza, drukowanych w Niemczech i za granicą. Jej pierwsze wydanie ukazało się w 1904 roku. Potem autor kilkakrotnie książkę uzupełniał i poprawiał. Kolejne były w 1906, 1912, 1923. Znam także nowojorską edycję zatytułowaną *The Styles of Ornament* (Dover, 1959).

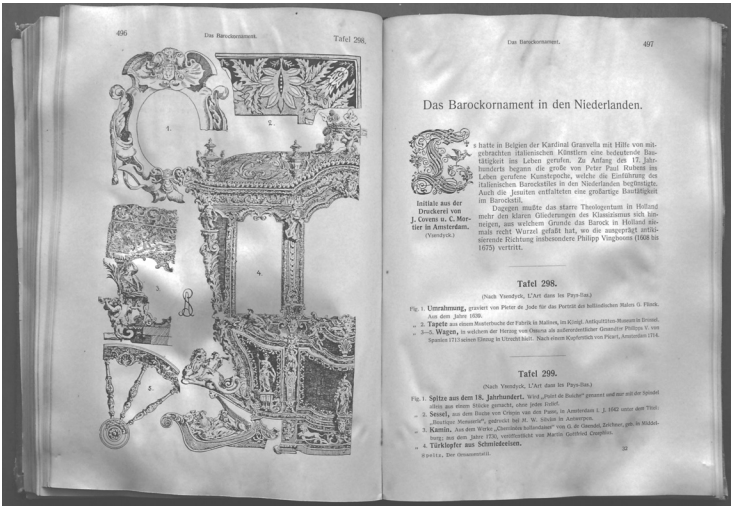
Wydanie czwarte było niedatowane i rok w opisie bibliograficznym wpisałem zgodny z ustaleniami niemieckich antykwariuszy. Należała do „zdobycznych" książek ojca, znalezionych krótko po wojnie gdzieś w Szczecinie lub we Wrocławiu. Okładkę i blok książki wypaczyła woda. Karty są mocno pomarszczone, bowiem dzieło wydrukowano na powlekanym papierze, matowej kredzie podatnej na działa-



nie wilgoci. Szkoda, że książka tak ucierpiała, ale deszcz lub strażacka sikawka nie zdołały zniszczyć uroku 425 tablic z ornamentami, drukowanych na typo z cynkowych klisz chemigraficznych. Klisze sporządzono z precyzyjnych rysunków autora, który większość tablic oznaczył swoim monogramem.

Przerysy ornamentów, rysunki ozdobnych przedmiotów i detali architektonicznych oraz iluminacji z ksiąg rękopiśmiennych, wzorów z mebli, tkanin, starodruków, wszystko narysowane piórkiem z aptekarską dokładnością. Nie jest to zapewne artystyczne dzieło sztuki graficznej, ale walory informacyjne tej ikonografii rekompensują wszelkie zastrzeżenia. Zawsze ogarnia mnie podziw dla nieludzko żmudnej pracy jednego człowieka, niewymuszonej, a dopingowanej jedynie chęcią uzyskania właściwego efektu.

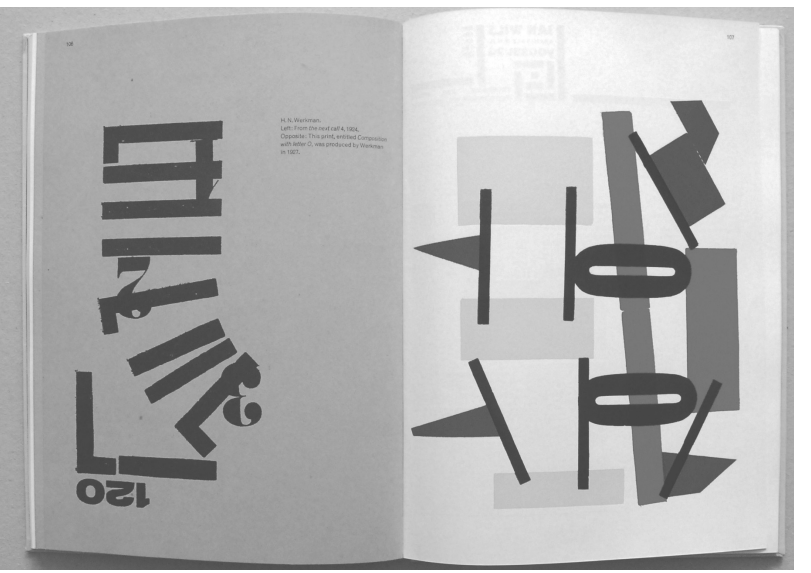
Projektuję książki historyczne częściej niż inne, więc czasem korzystam z tezaurusa rysunków Speltza. Pozwala mi nie popaść w jakiś anachronizm. Niekiedy częstuję się jak czekoladką z bombonierki, biorąc ornament pasujący do tematu i epoki.



Herbert Spencer: *Pioneers of Modern Typography*. London 1969, Lund Humphries Publishers. [215 x 303 mm, 160 s., okładka całopapierowa. Ekslibris Andrzeja Kota: *Ex libris Romana Tomaszewskiego*]

Książka o europejskiej typografii dwudziestolecia międzywojennego XX wieku. Typografii rewolucyjnej, związanej z ruchami kubizmu, dadaizmu, futuryzmu, konstruktywizmu w sztukach plastycznych, które rzuciły wyzwanie mieszczańskiemu widzeniu świata. Dzisiaj już wiemy, że tamta sztuka w projektowaniu książek, czasopism i innych druków miała swoją długą i twórczą kontynuację. Tak naprawdę jeszcze się nie skończyła, pomimo że od pierwszych prac jej pionierów minęło już blisko sto lat.

Wszystko się zaczęło od pisarzy i poetów, który tworzyli kompozycje słowno-typograficzne, wiersze-obrazy oraz rytmiczne struktury znaków – tzw. poezję wizualną. Wyndham Lewis, Filippo Tommaso Marinetti, Lewis Car-



roll, Ardengo Soffici, Ilja Zdanewicz, Christian Morgenstern, Man Ray, Tristan Tzara i inni, a przede wszystkim Guillaume Apollinaire Kostrowicki ze swoimi *calligrammes*, czyli liryką ideograficzną. Ich poezja przybierała tak różnorodne formy, że futurystyczne „schodki" w wierszach Władymira Majakowskiego to dziecinna kaszka z mlekiem.

Dalej w książce Spencera przedstawiona jest typografia wielkich twórców tego okresu: El Lisickiego, Theo van Doesburga, Aleksandra Rodczenki, Jana Tschicholda, Herberta Bayera, László Moholy-Nagy'a i wielu innych. Wśród nich artystów z Polski: Henryka Berlewiego, Tytusa Czyżewskiego, Anatola Sterna, Władysława Strzemińskiego, Mieczysława Szczuki, Aleksandra Wata i Teresy Żarnowerówny.

Powymieniałem sporo nazwisk, może zbyt dużo, ale sens tej książki polega na przedstawieniu przykładowych prac blisko trzydziestu artystów, których Herbert Spencer uznał za pionierów nowej sztuki.

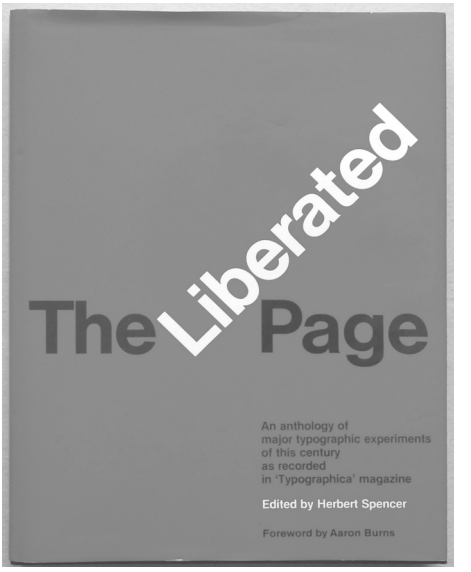
Jest też ciekawa, choć krótka, bibliografia, a w niej trzy niemal nieznane pozycje Stefana Themersona. Płocczanin,



wszechstronny artysta, był twórcą koncepcji poezji semantycznej, o której po wojnie dumał na londyńskim bruku.

Na temat owego wielkiego XX-wiecznego eksperymentu typograficznego mam jeszcze jedną książkę przygotowaną przez Spencera, profesora londyńskiego Royal College of Art. To *The Liberated Page*, w której zebrano artykuły dotyczące awangardowej typografii, zamieszczane w magazynie „Typographica". Czasopismo, a właściwie – nieregularnik, wydawał Herbert Spencer w latach 1949––1967. Artykuły pisali graficy i specjaliści wysokiej klasy, wśród nich Camila Gray, Edward Wright, Germano Facetti, Stefan Themerson, Paul Vincent, Eckhard Neumann czy Anatol Stern. Wstęp jest pióra wielkiego nowojorskiego grafika i typografa – Aarona Burnsa. W moim egzemplarzu Burns złożył autograf pod tym wstępem.

The Liberated Page. A Typographica Antology.
Ed. by Herbert Spencer. San Francisco 1987, Bedford Press. [215 x 280 mm, 232 s., oprawa w płótno, obwoluta]



Erik Spiekermann: *Ursache & Wirkung: ein typografischer Roman.* München 1999, Verlag Hermann Schmidt. Faksymile wydania H. Berthold AG, Berlin 1986. [126 x 188 mm, 142 s., oprawa w płótno, obwoluta]

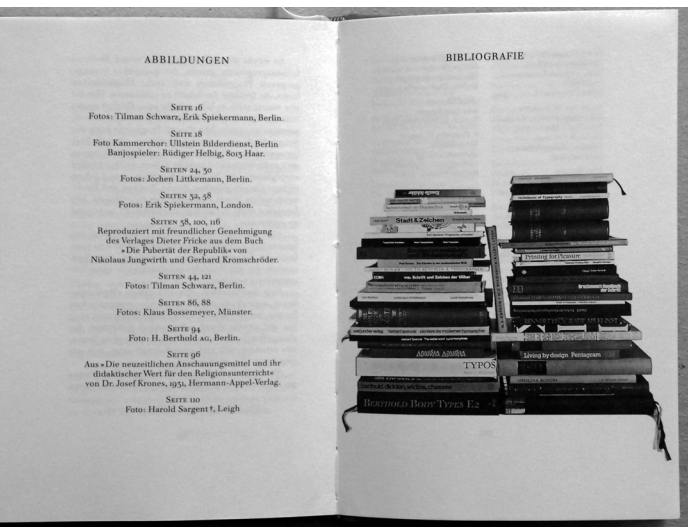
Książeczkę dostałem od Henryka Sakwerdy, grafika i kaligrafa z Katowic. Przysłał mi ją z listem w innych sprawach, napisanym jak zwykle pięknym charakterem pisma. Tego codziennego kaligraficznego sposobu pisania od lat mu zazdroszczę, zamiast przysiąść fałdów, nauczyć się wreszcie porządnie pisać i przestać zazdrościć. Henryk w postscriptum napisał: „na skutek roztargnienia nadawców jestem posiadaczem dwóch identycznych książek Spiekermanna". Jak więc widać, w Niemczech *Ordnung* nie zawsze *muss sein* i my, Polacy, możemy czasem odnieść niejaką korzyść.

Treścią książki jest lekkie, żartobliwe przedstawienie potrzeby typografii i jej oddziaływania, przeznaczone dla młodych adeptów grafiki wydawniczej. Nie jest to może fascynująca lektura, ale sposób podania znakomity. Najbar-



dziej podoba mi się spis wykorzystanej literatury, przedstawiony jako fotografia dwóch stosów książek ułożonych grzbietami do przodu. Już na pierwszy rzut oka widać, że mamy z autorem podobne preferencje czytelnicze. Choć, co prawda, Erik Spiekermann zrobił ze swoich lektur dużo lepszy użytek zawodowy. Jest uznanym autorytetem w skali co najmniej Europy, a ja na Stegnach, na terenie podwórza (ale za to z huśtawką i karuzelą).

Zabawna jest obwoluta *Ursache & Wirkung*, zaprojektowana przez kilku pracowników MetaDesign – berlińskiego studia Erika Spiekermanna. Można ją składać w czworaki sposób i mieć cztery różne obwoluty. Ciekawe, że żadna z nich wizualnie nie pasuje do wnętrza książki.



Anton Stankowski, Karl Duschek [i inni]: *Visuelle Kommunikation. Ein Design-Handbuch*. Berlin 1989, Dietrich Reimer Verlag. [194 x 245 mm, 348 s., oprawa w płótno, obwoluta. Dedykacja: *für Roman von Anton* (poniżej zabawny autoportret Stankowskiego, rys. ołówkiem)]

Anton Stankowski (1906–1998), niemiecki grafik, fotograf i malarz. Człowiek, który za pięć kresek zarobił 100 000 marek (znak Deutsche Bank). Karl Duschek to jego długoletni partner z graficznego studio, sukcesor pracowni. Stanowili tandem zajmujący się wszystkim, co widzialne. Dowodzili zespołem projektantów systemu graficzno-informacyjnego monachijskiej olimpiady, projektowali książki, tworzyli identyfikacje wizualne firm, zajmowali się fraktalami itd., itd., itd.

Podręcznik designu według koncepcji Stankowskiego i Duscheka to dzieło zbiorowe kilkunastu specjalistów. Jest



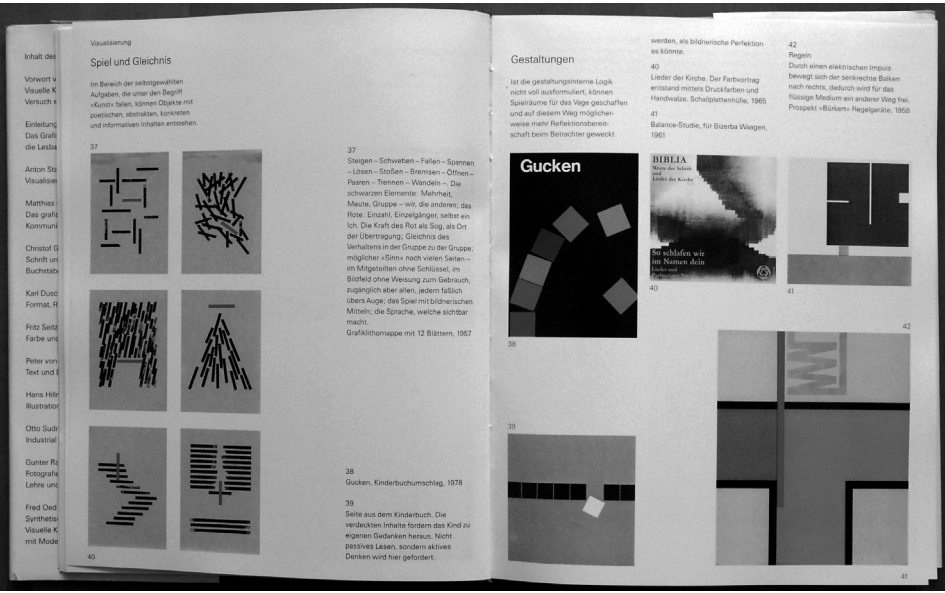
też budującym przykładem profesjonalizmu, szacunku dla fachowości, tak charakterystycznego dla mentalności niemieckiej, a w naszym kraju bardzo rzadko spotykanego.

Wykłady są rzeczowo ilustrowane, przykłady i tekst wzajemnie się wspierają, ułatwiając studiowanie znakomicie. Książkę napisało dwunastu autorów: Otl Aicher, Abraham Moles, Anton Stankowski, Matthias Götz, Christof Gassner, Karl Duschek, Fritz Seitz, Peter von Kornatzki, Hans Hillmann, Otto Sudrow, Gunter Rambow oraz Fred Oed. Każdy z nich to indywidualność twórcza sama w sobie. Dajmy na to Abraham Moles – no cóż, proszę zajrzeć chociażby do francuskiej Wikipedii.

Uczyć się z takiego podręcznika, zrozumieć, co w nim piszą i pokazują, mieć nieco talentu i jakiegoś życzliwego mistrza w pobliżu. Niewiele więcej trzeba.

Zainteresowanym polecam jeszcze nie za gruby wolumin o Antonie Stankowskim, a właściwie szybki rajd przez jego twórczość w albumowej książce:

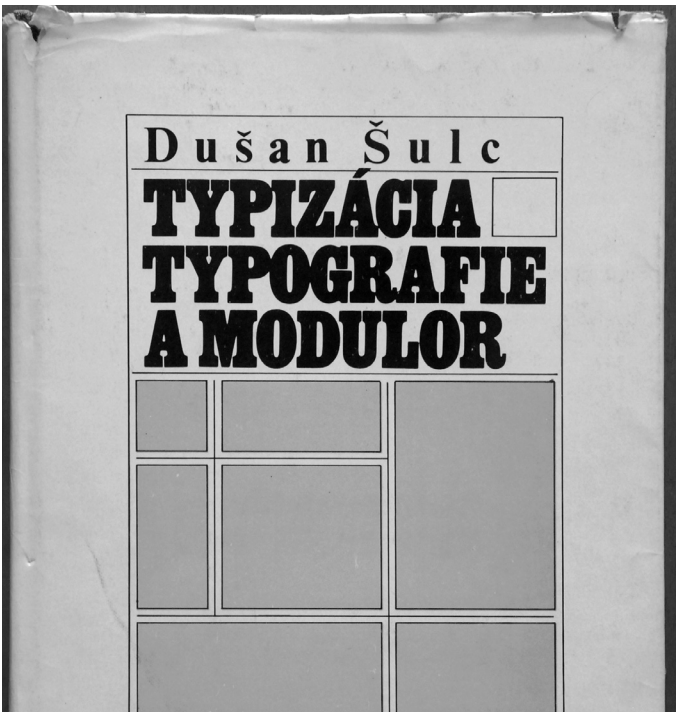
> Eugen Gomringer, Günther Wirth: *Konkretes von A. Stankowski. Malerei und visuelle Information.* Stuttgart 1974, Verlag Gerd Hatje. [205 x 260 mm, 156 s., oprawa w płótno, obwoluta]



Dušan Šulc: *Typizácia typografie a modulor*. Bratislava 1983, Alfa. [171 x 242 mm, 160 s., oprawa w płótno i obwoluta. Dedykacja: *24. 12. 1983 Milému Romanu Tomaszewskému... Dušan Šulc*]

Jest to rodzaj skarbczyka, w którym autor zebrał wszystkie liczby i geometryczne wykresy, dotyczące formatów papierów, książek, kolumn, marginesów. Matematyczne wyliczenia rozmaitych proporcji i harmonii, wymiarów ekonomicznych i estetycznych. Przykłady wzięte od średniowiecznych skrybów mieszają się z pomysłami typografów, przemysłowymi formatami maszyn drukarskich i studiami architektów. Słowem – *cicer cum caule*.

Ponieważ autor powołuje się na niekwestionowane autorytety (w sztuce – Faworskiego i Matisse'a, w matematyce – Talesa z Miletu i Einsteina, w typografii – Tschicholda, Kapra, Morisona, Davidshofera, Caflischa, w architekturze – Witruwiusza, Gropiusa i Le Corbusiera), czytelnik odnosi wrażenie, że został dopuszczony do jakiejś wiedzy



tajemnej, że oto odkrywa matematyczne podstawy użyteczności i piękna. Mało tego, książka jest gęsto poprzetykana przykładami norm państwowych z różnych krajów, dotyczących formatów papierów i książek. Cóż za bezlik informacji! Jednak stopniowo w optymistyczne myśli zaczyna wkradać się niepewność, a potem wręcz przerażenie. Rane Boskie! Co wybrać? Która zasada jest słuszna? Wedle której regułki najpiękniej? Podobne pytania z powodów oczywistych pozostają bez odpowiedzi.

Wzrok przypadkowo pada na tomik wierszy Stachury. Przypominam więc sobie *Kropkę nad ypsylonem* i spokój powraca wraz z mądrością litanii poety:

pomóż wspomóż dopomóż wyjątku czuły
odeprzeć tłumne armie reguły.

Nie jestem już sam z problemem, choć Edka-samotnika nie ma.

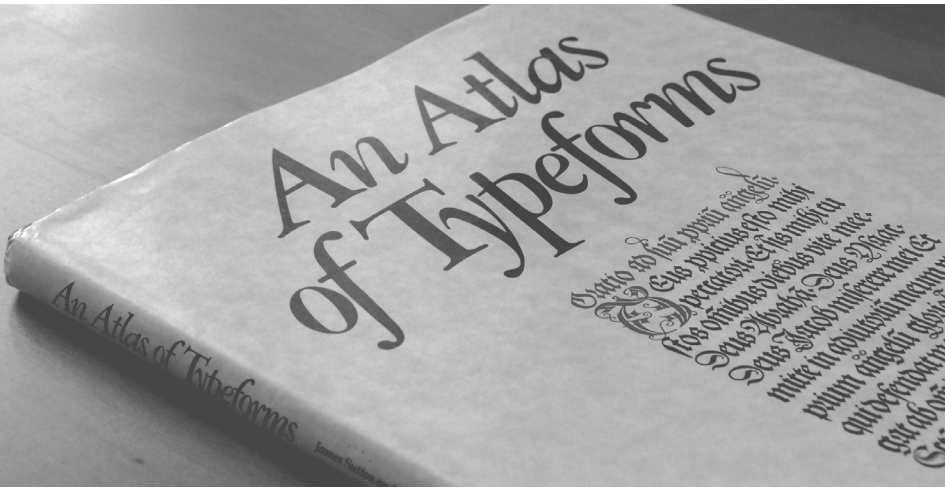
Typografom wytrzymałym na matematykę polecam jeszcze jedną książkę. Jest ciekawa również dlatego, że złożono ją w systemie Digiset z firmy Dr. Rudolf Hell z Kilonii, przewodzącej wówczas producentom urządzeń do fotoskładu. Zastosowano pismo Times CRT-Satz, zdigitalizowane do postaci bitmapowych fontów komputerowych. Tekst po jednej literze na mgnienie oka ukazywał się na lampie elektronopromiennej, z której naświetlano film lub papier światłoczuły. Supertechnika elektroniczno-optyczno-mechaniczna, a przede wszystkim zgranie tempa przesuwu materiału światłoczułego z błyskami lampy CRT.

Hans Rudolf Bosshard: *Mathematische Grundlagen zur Satzherstellung*. Band 2: *BST-Fachbücher für die grafische Industrie*. Bern 1985, Verlag des Bildungsverbandes Schweizerischer Typografen. [165 x 244 mm, 176 s., oprawa w płótno]

James Sutton & Alan Bartram: *An atlas of typeforms*. Secaucus, New Jerssey 1988, Chartwell Books Inc. [260 x 365 mm, 124 s., oprawa twarda w papier typu efalin, obwoluta. Drukarnia: Portuguesa Industria Grafica]

Książka jest czarno-biała, nawet ilustracja z bajecznie kolorowej, iluminowanej *Book of Kells* jest tak sfotografowana. Od kolumny Trajana, poprzez starożytne i średniowieczne manuskrypty, czcionki inkunabułów i starodruków, XIX-wieczne bilety, afisze i książki, aż po nowoczesne liternictwo drukarskie, pokazuje historię pism łacińskiego alfabetu w sposób bardzo prosty, ale interesujący, głównie z powodu trafnego wyboru obiektów.

Opracowanie graficzne atlasu pozostawia wiele do życzenia, ale ja odpuszczam Alanowi Bartramowi grzechy za to, co najbardziej lubię w tej książce – olbrzymie powiększenia niewielkich fragmentów tekstów, złożonych i wydrukowanych pierwotnie czcionkami 9-, 12- czy 16-punktowymi. Te „wytwardzone" reprodukcje pozbawione półtonów pokazują wyraźnie graficzną formę znaków, a jed-



nocześnie jej zniekształcenia, wynikające ze sposobu drukowania, gatunku papieru i jakości odlewu czcionek.

W atlasie mieszka już kilkanaście lat oryginalny rysunek Jana Młodożeńca, chyba jeszcze z lat siedemdziesiątych zeszłego wieku. Całkowicie przypadkowo. Kiedyś wetknąłem go tam, żeby nie pogniótł się, i tak już zostało. U góry na rysunku szybuje Temida z wagą i nagim, groźnym mieczem. Zamiast opaski na oczy, ma złodziejską maskę i wyszczerzone zęby. Istna bandycka gęba. Z tej swojej wagi rozsiewa paragrafy, punkty i podpunkty na pasące się w dole barany i owieczki. A te, głupie, pasą się, pasą i pasą. Zadziwiająco aktualna grafika.



Tibor Szántó: *Pismo i styl.* Wydanie II. Wrocław–Warszawa–Kraków 1986, Ossolineum.
[200 x 290 mm, 564 s., oprawa w płótno, obwoluta. Ekslibris Zbigniewa Dolatowskiego: *Exlibris Romana Tomaszewskiego*]

Pierwsze polskie wydanie *Pisma i stylu* ukazało się w 1968 roku, na podstawie *A betű* z 1965 roku budapeszteńskiej Akadémiai Kiadó. Konsultantem bardzo dobrej tłumaczki Eszter Ławnik-Esztényi i redakcji wydawnictwa był mój ojciec. Trzeba przyznać, że zbytnio wówczas zaufał wątpliwej rzetelności starszego węgierskiego kolegi. W wydaniu z 1968 roku znalazło się dość dużo merytorycznych błędów, dotyczących dat, nazwisk, niektórych historycznych i bibliograficznych faktów. Później mozolnie wydłubywał z tekstu nieścisłości i poprawiał do drugiego wydania, w którym na stronie redakcyjnej można przeczytać: „lektorat i konsultacja wersji polskiej oraz autorstwo wstępu, rozdz. XV i posłowia – Roman Tomaszewski". Miałem spory udział w tropieniu błędów pierwszego wydania. Przy każdym znalezisku odczuwałem swego rodzaju *Schadenfreude*. Będąc nieopierzonym i niezbyt jeszcze rozsądnym młokosem, nie zdawałem sobie sprawy z przykrości, jaką sprawiam ojcu. Rzecz



jasna, przyjmował poprawki, ale cierpiał z powodu świadomości, że nie wpadł na pomysł sprawdzania wszystkiego po Tiborze i wydawnictwie Akadémiai Kiadó oraz że praca redakcyjna firmowana jest również jego nazwiskiem. Wyżej opisany egzemplarz zawiera poprawki i notatki ojca robione z myślą o ewentualnym trzecim wydaniu.

Uczone wywody w tej książce to jedno, a drugie to cenne 343 tablice z kompozycjami literniczo-graficznymi, które były na polskim rynku wydawniczym pierwszym tak dużym wzornikiem rozmaitych krojów pism. Atlas pisma zdobył niebywałą popularność w czasach niedorozwoju fotoskładu oraz ubogich zasobów typograficznych krajowych drukarń. *Pismo i styl* pełniło wtedy ważną, praktyczną rolę.

Małgosia Dubowiak opowiadała mi, jak wykorzystywano tablice Tibora Szántó w atelier graficznym Muzeum Narodowego w Krakowie, gdzie pracowała. Muzeum używało wielkich tablic reklamowo-informacyjnych, których podłożem było zagruntowane płótno rozpostarte na drewnianych blejtramach. Czasem z kilku takich blejtramów składano kilkumetrowe konstrukcje. Aby wymalować napisy stylowymi, zgrabnymi literami, korzystano z tablic jako wzorców. Kartę z *Pisma i stylu* kładziono na tackę episkopu i powiększenie odpowiedniej wielkości rzutowano na płótno. Litery trzeba było odrysowywać i malować jedna po drugiej. Po pewnym czasie atlas miał coraz więcej pojedynczych kart i w końcu wszystko fruwało. Z pewnością podobnie działo się i w innych literniczych pracowniach, więc nic dziwnego, że dzisiaj o egzemplarz książki Tibora Szántó, pomimo dwóch wydań, jest dość trudno.



Wolfgang Tiessen: *Serving author and reader. About the design of my books.* Typophile Monograph, New Series, No. 4. New York 1987, Typophiles. [156 x 232 mm, 40 s., oprawa zeszytowa, obwoluta]

Autor przedstawia swoją bibliofilską oficynę wydawniczą i drukarską Edition Tiessen działającą od 1977 roku w Neu--Isenburg w Hesji. Wstęp napisał Abe Lerner, prezes amerykańskich typofilów. Wydrukowano 580 egzemplarzy na offsecie w drukarni Klausa Kronera w Offenbachu. Jest to chyba jedyna offsetowa publikacja Edition Tiessen, wszystkie bowiem druki, opuszczające domową oficynę Tiessena, tłoczone są klasyczną techniką drukowania wypukłego.

Wolfgang Tiessen wydaje swoje książki w niewielkich nakładach, drukuje na szlachetnych papierach, umieszcza w nich oryginalne grafiki artystów z różnych krajów. Książki



są zwykle opatrzone autografami autorów, tłumaczy i grafików. Starannie dobiera teksty, głównie literackie, które niezmiennie składa ręcznie czcionkami kroju Original-Janson-Antiqua z giserni D. Stempel AG we Frankfurcie nad Menem. O tym kroju pisma Tiessen wydał w 1983 roku pracę znanego typografa Horsta Heiderhoffa – *Die Original-Janson-Antiqua. Zur Rehabilitierung des Nikolaus Kis. Porträt einer Schrift 1683–1983*.

Wolfgang Tiessen był przyjacielem mego ojca, który odwiedzał typografa w Hesji. Po śmierci ojca Wolfgang kilka lat korespondował z moją mamą. Mam w domu po tacie kilka innych tiessenianów, m.in. Zvi Kolitza *Jossel Rackower spricht zu Gott* z linorytami Jana Uhrynowicza (1985), Leszka Kołakowskiego *Jael oder die Irrwege des Heldentums* z drzeworytami Jürgena Wölbinga (1986), czy Ryszarda Krynickiego *Um niemanden zu verletzen* w tłumaczeniu Karla Dedeciusa (1991).

Ojciec zorganizował i otworzył w 1988 roku wystawę druków Edition Tiessen w siedzibie Zbiorów Specjalnych Biblioteki Narodowej w Pałacu Krasińskich. Zaproszenia na wernisaż składałem i drukowałem w oficynie Andrzeja Zielińskiego na Kole, czcionkami Garamonda z giserni drezdeńskiego Typoartu, na czerpanym papierze Vélin d'Arche. Przed wystawą Wolfgang Tiessen przywiózł z Neu-Isenburga upchane w bagażniku samochodu szerokie ścinki różnych papierów, pochodzących głównie z warsztatu frankfurckiej Trajanus-Presse. W większości tych ścinków na jednej lub dwóch krawędziach arkusza zachowały się czerpy z brzegów sita papierniczego. Papier doskonale nadawał się do rozmaitych eleganckich druczków tłoczonych *antiquo modo*. Oszczędnie używany służył mi długi czas. Na ostatnich arkusikach w marcu 2006 roku zrobiłem zaproszenia do Muzeum Drukarstwa Warszawskiego, na spotkanie wokół świeżo wydanej książki profesor Barbary Bieńkowskiej *Książka na przestrzeni dziejów*, drukując – o zgrozo! – z komputera na laserowej drukarce.

Janusz Tondel: *Inkunabuły w zbiorach Biblioteki Wyższego Seminarium Duchownego w Pelplinie.* Toruń–Pelplin 2007, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika / Wydawnictwo Bernardinum. [207 x 280 mm, 620 s., oprawa w płótno]

Na skutek różnych kolei losu w historii i zapobiegliwości biskupów pelplińskich, w bibliotece seminaryjnej znalazło się blisko pięćset inkunabułów. Wśród nich błyszczy najwspanialszy pomnik sztuki typograficznej, dwutomowa *Biblia* drukowana w Moguncji przez Johannesa Gutenberga. Oprócz inkunabułów są tam również inne cenne i piękne księgi zabytkowe, na przykład sześciotomowa rękopiśmienna tabulatura z XVII wieku licząca niemal dziewięćset utworów organowych.

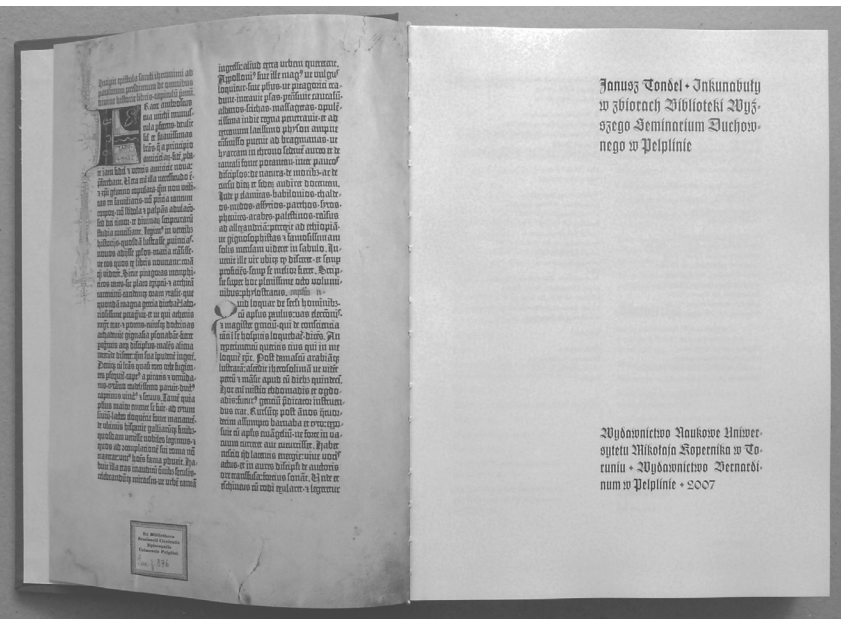
Profesor Janusz Tondel z toruńskiego Uniwersytetu od lat badał i opisywał tę pomorskią kolekcję paleotypów. Książka zawiera plon jego badań. Opis inkunabułów dotyczy ich różnych aspektów formalnych i treściowych: chronologii, pochodzenia, tematyki, cech wydawniczych i estetycznych itp. Opisowe fragmenty dzieła uzupełniają bardzo dobre ilustracje, których jest grubo ponad czterysta. Druga część księgi zawiera *Katalog inkunabułów* wraz z wykazami pomocniczymi, indeksami i konkordancjami, a więc rozbudowany aparat naukowy.

W 1994 Janusz Tondel opublikował w wydawnictwie Biblioteki Narodowej książkę *Srebrna Biblioteka księcia Albrechta Pruskiego i jego żony Anny Marii*. Temat piękny – dwadzieścia oprawnych w srebro ksiąg z królewieckiego zamku, kolekcja unikatowa w historii złotnictwa i bibliofilstwa. Projektowałem tę książkę wraz z przyjacielem – grafikiem Ryszardem Kryską. Powstała makieta realizowana później przez inne osoby. *Summa summarum* nie byliśmy zbytnio zadowoleni po wydrukowaniu. Czułem więc, że wobec toruńskiego bibliologa mam dług, coś powinienem

odpracować. W 2004 roku udało mi się częściowo odpokutować przy *Komentarzu do faksymile pelplińskiej Biblii Gutenberga*, którego Janusz Tondel był współautorem. Ale to jeszcze nie to.

W lutym na wystawie typografii Leona Urbańskiego w Centrum Sztuki Studio w Warszawie profesor zaproponował mi zrobienie projektu i przygotowanie do druku dzieła o pelplińskich paleotypach. To już było to, bo wiedziałem, że oddaje w moje ręce rezultat swojej wieloletniej pracy badawczej.

Robota była trudna, ale ciekawa i przyjemna. Tym bardziej że autor za pomocą regularnych dostaw czerwonego wina krzepił moją wyobraźnię i chęć do pracy. W pewnym momencie zadecydował, aby dedykować księgę pani profesor Barbarze Bieńkowskiej. Było to pod koniec prac, gdy kształt książki wyłaniał się wyraziście i wiedzieliśmy, że książka ani autorowi, ani typografowi wstydu nie przyniesie. Poważny zamiar poświęcenia książki prof. Bieńkowskiej – osobie, która miała wpływ na edukację i autora, i typografa – spowodował, że odstawiłem na bok dostarczany dyjonizjak i dzieło można było sprawnie ukończyć. Ostatnią korektę wprowadziłem w wieczór sylwestrowy 2007 roku.


Janusz Tondel • Inkunabuły w zbiorach Biblioteki Wyższego Seminarium Duchownego w Pelplinie

Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu • Wydawnictwo Bernardinum w Pelplinie • 2007

Виллу Тоотс: *Современный шрифт*, Москва 1966, Из ате ьство Книга. [214 x 260 mm, 272 s., oprawa w płótno apreturowane, obwoluta]

Villu Toots (1916–1993), estoński grafik i kaligraf z Tallina, był głównie projektantem książek. W 1987 roku założył Estońskie Towarzystwo Kaligraficzne. Jego twórczość ceniona jest na całym globie, m.in. przez kolekcjonerów ekslibrisów. W Santa Ana w Kalifornii wydano *Calligraphic Bookplates and Monograms by Villu Toots* (International Letter Arts Network, 1992). Nazwisko Tootsa wymieniane jest jednym tchem obok takich tuzów kaligrafii, jak: Karina Meister, Gottfried Pott, Walter Brudi, Rudolf Koch, Oldřich Menhart, Herbert Post, George Salter czy Georg Trump.

Książka Villu Tootsa jest podręcznikiem liternictwa. Ponieważ Estończyk całe życie twórcze spędził w Związku Радзieckim, posługiwał się cyrylicą równie sprawnie jak



Дерби. Типографский курсив в технике широконечного пера. Художник Гюнтер Г. Ланге. ФРГ, 1953. Отдельные элементы букв дополнены рисованием

На противоположной странице цитата о каллиграфии. Широконечная кисть. Художник Виллу Тоотс. Таллин, 1953

alfabetem łacińskim. Jego książka odzwierciedla tę cechę literników i typografów z bałtyckich republik ZSRR, a przykłady pism obu alfabetów podnoszą atrakcyjność wykładu i oryginalność w porównaniu z podręcznikami z zachodniej części Europy.

We wstępie autor bardzo chwali podręcznik Edwarda Johnstona *Writing & Illuminating & Lettering*, o którym napisałem w innym miejscu. Jasno też widać, że w swojej książce przyjął sposób nauczania stosowany przez Anglika.

Villu Toots pokazuje, na przykładach krajowych i zagranicznych, rozmaite pisma kaligraficzne stosowane w książkach: na obwolutach, okładkach czy stronach tytułowych, a także pisma zecerskie. Twierdzi, że urodziwe i odpowiednio dobrane pismo (podobnie jak książka, jako całość) odgrywa istotną rolę w estetycznym wychowaniu czytelników. Z tego wywodzi, że typograf i liternik powinien wykazywać się wyrobionym gustem, czuciem koloru i kompozycji, widzieć piękno i proporcje liter. Ma bowiem do spełnienia ważne zadanie edukacyjne i musi być do niego właściwie przygotowany. Villu Toots jest również przekonany, że liternik, który nie potrafi posługiwać się różnymi narzędziami: redisówką, cyrklem, piórem, pędzlem, patykiem, dłutkiem itp., nigdy nie będzie mistrzem i artystą w swym zawodzie. Zdanie to opiera na założeniu o narzędziowym pochodzeniu wszelkich pism oraz graficznych cechach liter, wynikających z użytego instrumentu i materiału w każdej technice literniczej.

Obok książki Tootsa stoi na mojej półce jeszcze inna książka z cyrylickiego obszaru piśmienniczego, gdzie również pismo łacińskie i słowiańskie żyje w symbiozie:

> Васил Йончев: *Шрифтът през вековете*. София 1964, Български Ху ожник. [244 x 350 mm, 404 s., oprawa w płótno, obwoluta]

Jan Tschichold: *Die neue Typographie. Ein Handbuch für zeitgemäss Schaffende*. Berlin 1928, Verlag des Bildungsverbandes der Deutschen Buchdrucker. [152 x 212 mm, 240 s., oprawa w płótno. Ekslibris Zbigniewa Dolatowskiego: *Exlibris Romana Tomaszewskiego*. Dedykacja: *To my friend Roman Tomaszewski. Basle, November 1965, Jan Tschichold*]

Absolutnie kultowy podręcznik Nowej Typografii. Bezwzględnie (jak mawia poeta Krzysztof Karasek) kultowy. Obiekt westchnień grafików, typografów, historyków książki i bibliofilów. W antykwariacie Nijhof & Lee w Amsterdamie można go było dostać za 675 euro, ale jeśli już ktoś ma tę książkę, to zwykle nie wypuszcza z rąk. Ja wypuściłem raz tylko, pożyczając Martynowi Kramkowi, młodemu typografowi z Łodzi, związanemu z oficyną Tryznów. Hołubił książkę dłuższy czas, ale na pierwsze wezwanie oddał w zębach.

Opisałem ten rarytas w *Zapiskach książkoroba* (Wydawnictwo Do, 2006) i nie będę się powtarzał.



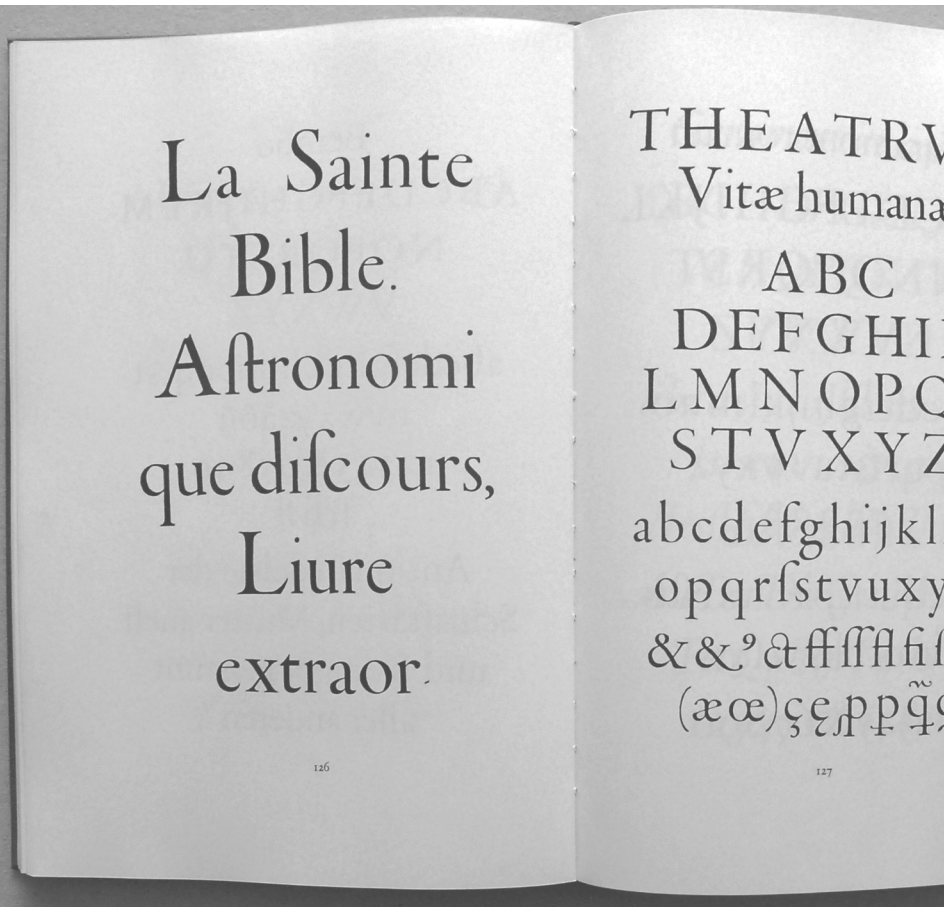
Jan Tschichold: *Meisterbuch der Schrift. Ein Lehrbuch mit vorbildlichen Schriften aus Vergangenheit und Gegenwart für Schriftenmaler, Graphiker, Bildhauer, Graveure, Lithographen, Verlagshersteller, Buchdrucker, Architekten und Kunstschulen.*
II. Auflage. Ravensburg 1965, Otto Maier Verlag.
[215 x 315 mm, 240 s., oprawa w płótno, obwoluta]

To jeden z najważniejszych woluminów w mojej bibliotece. Książka Jana Tschicholda (1902–1974), znakomitego typografa, ma charakter mentorsko-dydaktyczny w najlepszym tych słów znaczeniu. Spośród tysięcy pism historycznych i współczesnych, Tschichold wybrał 176 przykładów liternictwa odręcznego i czcionkowego. Wstawił te, które uznał za najlepsze i najbardziej reprezentatywne, wydrukował w dużym formacie i opatrzył komentarzem. Wyboru dokonał z premedytacją właściwą wielkim autorytetom, usuwając niektóre od dawna uznane wzorce liternicze, nawet efektowne i powszechnie akceptowane. Na tablicy prezentującej holenderską antykwę Johana Michaela Schmidta zamieścił *bon mot* Johanna Wolfganga von Goethe, że dobre gusty można kształcić tylko na najlepszych, a nie na przeciętnych przykładach. To celne zdanie poety nadaje się na motto całej książki.

Tablice z pismami poprzedza czterdziestostronicowe wprowadzenie, w którym autor wykłada pryncypia swoich poglądów na sztukę literniczą. Znaleźć tam można również rozstrzygnięcia w kwestiach szczegółowych, jak ta o ligaturze ß (scharfes s), która z biegiem czasu stała się w języku niemieckim znakiem ortograficznym zastępującym podwójne „s". Istnieje bowiem ugruntowane, lecz fałszywe, mniemanie, że pochodzi ona od połączenia liter „s" oraz „z" (tzw. Eß-Zett). Podobnych szczegółowych problemów autor porusza więcej, m.in. dotyczących czytelności liter, słów i zdań.

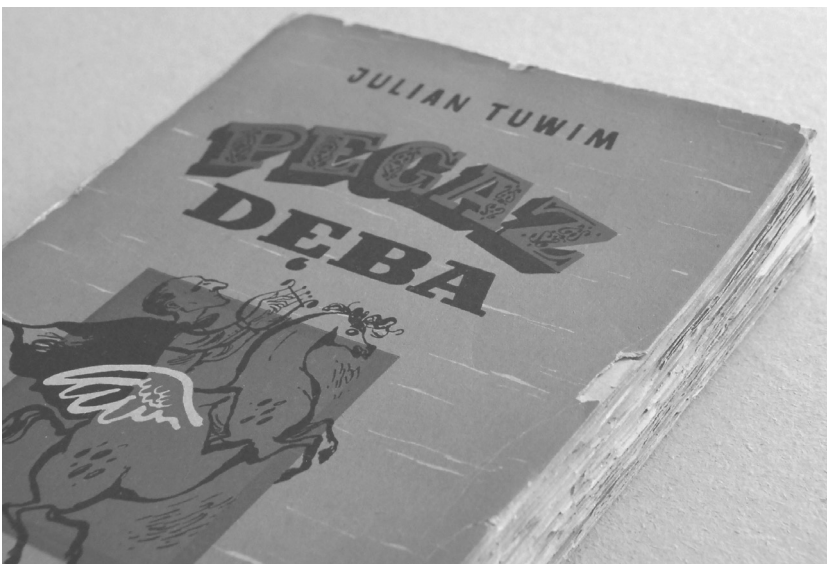
Pierwsze wydanie *Meisterbuch der Schrift* ukazało się w 1952 roku. Drugie jest uzupełnione i przerobione. Książkę

wydrukowano na papierze z papierni w Niefern-Baden, a pracowały przy niej drukarnie w Ravensburgu i Tübingen. Przez antykwaryczną stronę internetową Antiqbook można to piękne wydanie kupić za 53 euro.



Julian Tuwim: *Pegaz dęba czyli panopticum poetyckie...* [Warszawa] 1950, Spółdzielnia Wydawniczo-Oświatowa „Czytelnik". Składano i tłoczono w Drukarni Nr 3 „Czytelnika" w Krakowie. [176 x 254 mm, 434 s., oprawa broszurowa, blok książki nie obcięty. Prow.: *JDziarnowska Sopot sierpień 1951 r.*]

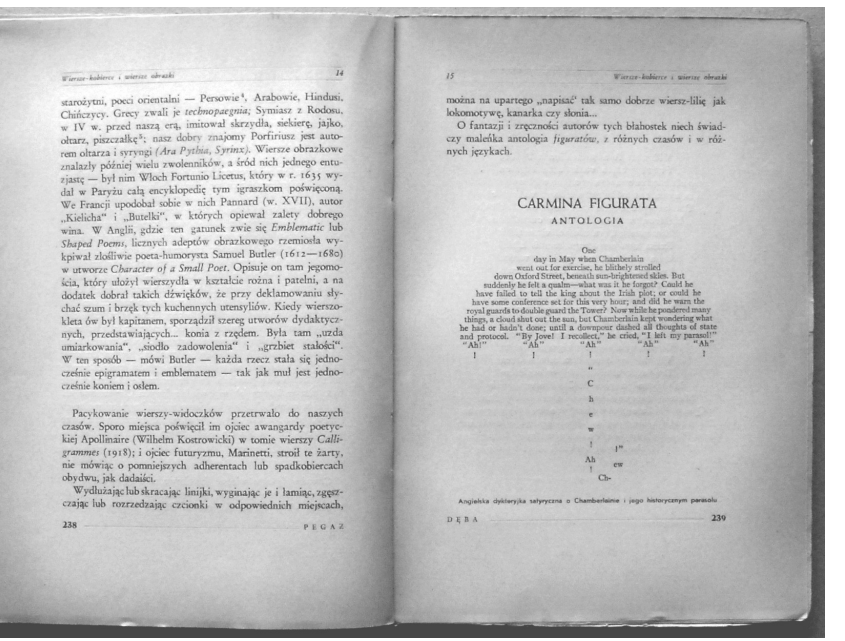
Wydrukowana na kiepskim papierze żeberkowanym, który dzisiaj całkiem pożółkł przez ścier drzewny użyty w dużej ilości do produkcji masy papierniczej. Kruszy się i pachnie starzyzną. Należy jednak do ulubionych moich książek. Miałem ją w latach młodości, gdy mieszkałem jeszcze w domu rodziców na Franciszkańskiej. Pożyczyłem komuś, nie pamiętam komu, a drań nie oddał. A może przegrałem w pokera, a potem wypchnąłem ten niechlubny fakt z pamięci? Dopiero w tym tysiącleciu dostałem w prezencie inny egzemplarz *Pegaza*, od Elżbiety Pokorzyńskiej, kustosza muzealnego i znawczyni introligatorstwa. Przypadkowo



opowiedziałem jej o stracie, której dotkliwość uświadomiłem sobie dopiero, gdy posiwiałem. Skąd książkę wzięła? – taktownie nie pytałem. Cenny wolumin przyjąłem ze skrupułami, ale dziękowałem i ściskałem serdecznie.

Książka zawiera „osobliwości i rarytasy, rymopotwory i wersyfikacje, salto mortalia poetyckie, wyższą szkołę jazdy na Pegazie", &c., &c. Wszystko wielce literackie, żartobliwe, erudycyjne, bardzo zajmujące, a z typografią związane przez kilka rozdziałów poetyckiego panopticum: *Wiersze a liczby*, *Traktat o akrostychu*, *Wiersze-kobierce i wiersze-obrazki*, *Abecadło z pieca spadło*, oraz pozostałe, nieco mniej typograficzne, ale za to unurzane „w oparach absurdu varia i inne wariactwa".

W łódzkim Antykwariacie Bazar „egzemplarz nie czytany, w wielu miejscach nie rozcięty, ale mocno zakurzony" kosztuje 480 złotych. Można przejść się na Piotrowską albo googlować w internecie. Kto pierwszy, ten lepszy.



Wiersze-kobierce i wiersze obrazki 14

starożytni, poeci orientalni — Persowie[4], Arabowie, Hindusi, Chińczycy. Grecy zwali je *technopaegnia*; Symiasz z Rodosu, w IV w. przed naszą erą, imitował skrzydła, siekierę, jajko, ołtarz, piszczałkę[5]; nasz dobry znajomy Porfiriusz jest autorem ołtarza i syryngi *(Ara Pythia, Syrinx)*. Wiersze obrazkowe znalazły później wielu zwolenników, a śród nich jednego entuzjastę — był nim Włoch Fortunio Licetus, który w r. 1635 wydał w Paryżu całą encyklopedię tym igraszkom poświęconą. We Francji upodobał sobie w nich Pannard (w. XVII), autor „Kielicha" i „Butelki", w których opiewał zalety dobrego wina. W Anglii, gdzie ten gatunek zwie się *Emblematic* lub *Shaped Poems*, licznych adeptów obrazkowego rzemiosła wykpiwał złośliwie poeta-humorysta Samuel Butler (1612—1680) w utworze *Character of a Small Poet*. Opisuje on tam jegomościa, który ułożył wierszydła w kształcie rożna i patelni, a na dodatek dobrał takich dźwięków, że przy deklamowaniu słychać szum i brzęk tych kuchennych utensyliów. Kiedy wierszokleta ów był kapitanem, sporządził szereg utworów dydaktycznych, przedstawiających... konia z rzędem. Była tam „uzda umiarkowania", „siodło zadowolenia" i „grzbiet stałości". W ten sposób — mówi Butler — każda rzecz stała się jednocześnie epigramatem i emblematem — tak jak muł jest jednocześnie koniem i osłem.

Pacykowanie wierszy-widoczków przetrwało do naszych czasów. Sporo miejsca poświęcił im ojciec awangardy poetyckiej Apollinaire (Wilhelm Kostrowicki) w tomie wierszy *Calligrammes* (1918); i ojciec futuryzmu, Marinetti, stroił te żarty, nie mówiąc o pomniejszych adherentach lub spadkobiercach obydwu, jak dadaiści.

Wydłużając lub skracając linijki, wyginając je i łamiąc, zgęszczając lub rozrzedzając czcionki w odpowiednich miejscach,

238 PEGAZ

15 *Wiersze-kobierce i wiersze obrazki*

można na upartego „napisać" tak samo dobrze wiersz-lilię jak lokomotywę, kanarka czy słonia...

O fantazji i zręczności autorów tych błahostek niech świadczy maleńka antologia *figuratów*, z różnych czasów i w różnych językach.

CARMINA FIGURATA

ANTOLOGIA

One
day in May when Chamberlain
went out for exercise, he blithely strolled
down Oxford Street, beneath sun-brightened skies. But
suddenly he felt a qualm—what was it he forgot? Could he
have failed to tell the king about the Irish plot; or could he
have some conference set for this very hour; and did he warn the
royal guards to double guard the Tower? Now while he pondered many
things, a cloud shut out the sun, but Chamberlain kept wondering what
he had or hadn't done; until a downpour dashed all thoughts of state
and protocol. "By Jove! I recollect," he cried, "I left my parasol!"
"Ah!" "Ah" "Ah" "Ah" "Ah"
! ! ! ! !

"
C
h
e
w
! !"
Ah ew
! Ch-

Angielska dykteryjka satyryczna o Chamberlainie i jego historycznym parasolu

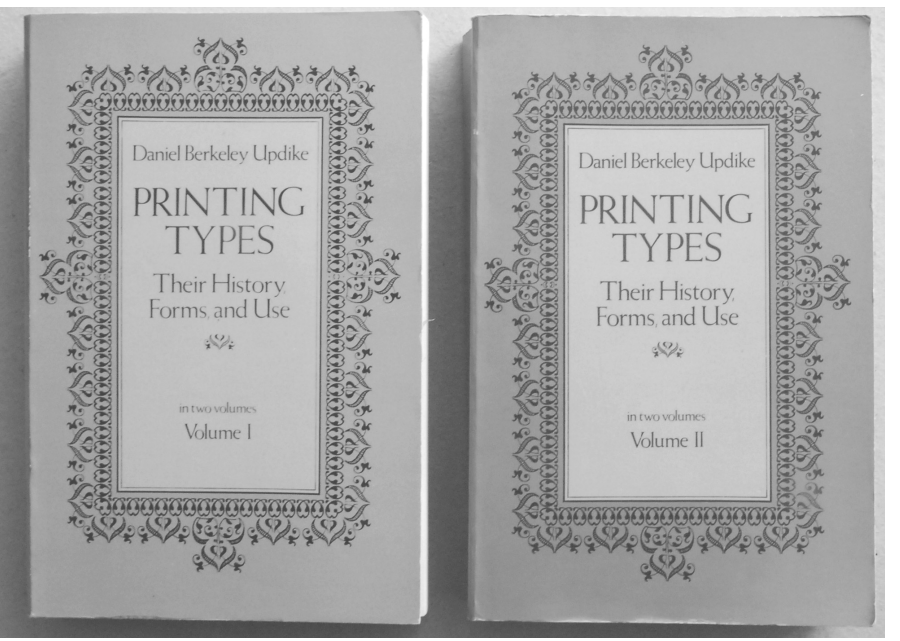
DĘBA 239

[168]

Daniel Berkeley Updike: *Printing Types: Their History, Forms and Use.* T. 1–2. New York 1980, Dover Publications. [155 x 233 mm, 294 s. (t. 1), 326 s. (t. 2), oprawa broszurowa]

Tomy, które posiadam, są reprintami drugiego wydania z 1937 roku z Harvard University Press w Cambridge. Dzieło ukazało się po raz pierwszy w 1922 roku. Autor, Daniel Berkeley Updike (1860–1941), amerykański drukarz i historyk typografii, był m.in. twórcą artystycznej drukarni Merrymount Press w Bostonie, inspirowanej myślą anglo-amerykańskiego ruchu odnowy rzemiosła – Arts and Crafts.

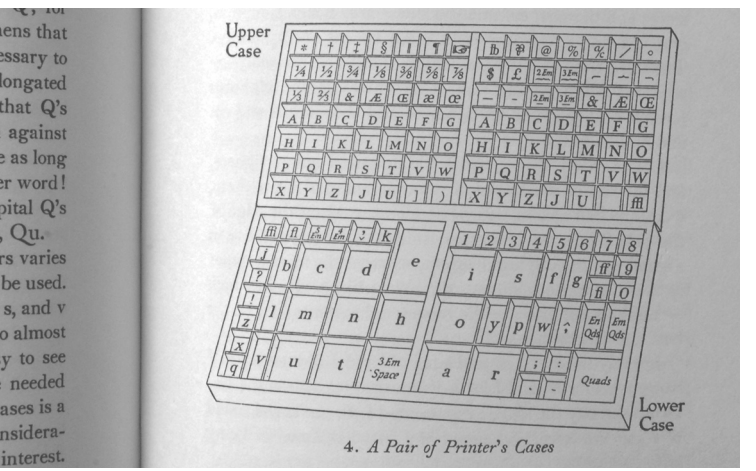
Po dwóch niezbyt długich wprowadzających rozdziałach o produkcji czcionek, zecerskich narzędziach i miarach typograficznych, autor pisze o pismach okresu inkunabułów w Niemczech, Włoszech, Francji, Niderlandach, Hisz-



panii oraz Anglii, a w osobnym rozdziale przedstawia włoską italikę aldyńskiego typu. Następnie jest o pismach z lat 1500–1800 w wymienionych wyżej krajach, wraz z informacjami o odlewniach czcionek i wzornikach pism. Tu już Updike dodał informacje o czcionkach w amerykańskich koloniach. Wreszcie wiek XIX i najsłynniejsi producenci czcionek.

Autor nie byłby sobą, gdyby historię ciągnął dalej, w czasy przemysłowej mechanizacji odlewnictwa czcionek i składania tekstów. Dla czciciela artystycznego rzemiosła i wyznawcy idei Morrisa te nowe czasy były już zwycięstwem wszechogarniającej sztampy i kiczu, którym należy się przeciwstawić. Robił to współpracując w swojej Merrymount Press z projektantami dużego formatu, takimi jak czeski emigrant Rudolph Ruzicka, znakomity typograf, drzeworytnik i liternik. Czasem udawało się zdobyć przychylność bogatego finansisty, np. Johna Pierponta Morgana.

W 1997 roku z inicjatywy American Printing History Association opublikowano w Nowym Jorku korespondencję Updike i Ruzicki w tomie zatytułowanym *D.B.U. and R.R. Selected Extracts from Correspondence between Daniel Berkeley Updike and Rudolph Ruzicka, 1908 to 1941.*

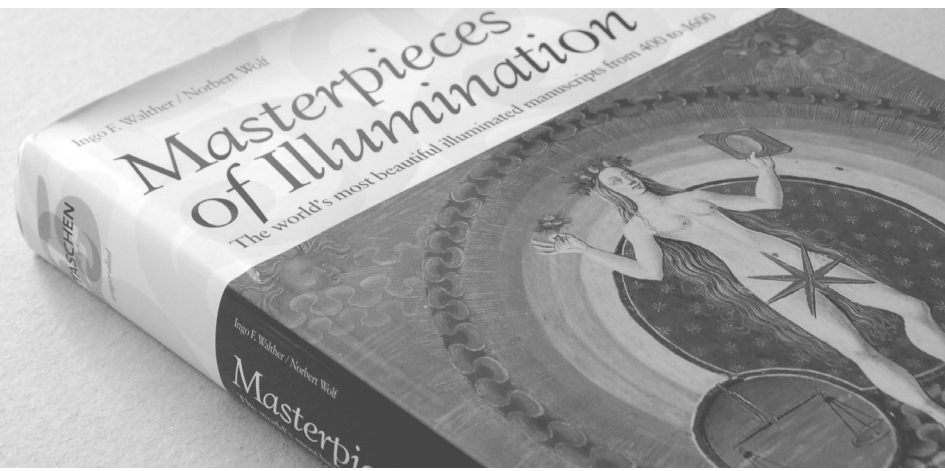


4. *A Pair of Printer's Cases*

Ingo F. Walther, Norbert Wolf: *Codices illustres. The world's most famous illuminated manuscripts from 400 to 1600.* Tytuł na obwolucie i okładce: *Masterpieces of Illumination.* Köln 2005, Taschen. [248 x 318 mm, 504 s., oprawa całopapierowa, obwoluta]

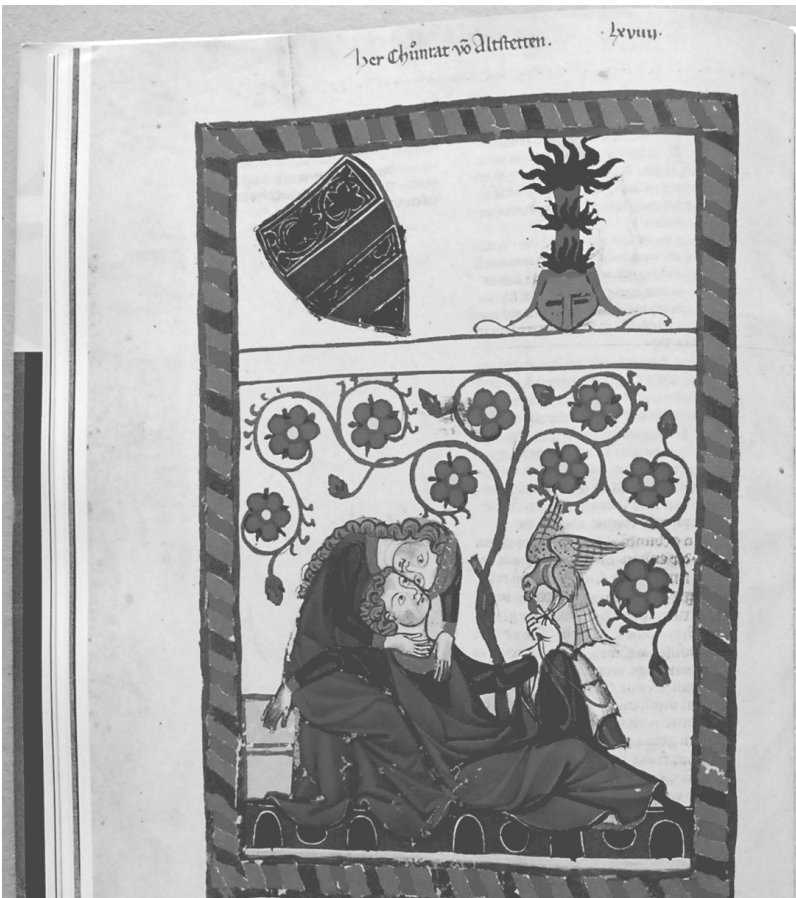
Tę swoistą historię sztuki ozdabiania i ilustrowania książek otwierają napisane pismem *capitalis rustica* dwa kodeksy: *Vergilius Vaticanus* oraz *Vergilius Romanus*, znajdujące się dzisiaj w zbiorach Biblioteki Watykańskiej. Dalej, aż do końca, rewia sztuki iluminatorskiej: fantazje i fantasmagorie mnichów iryjskich w rękopisach uncjalnych, manuskrypty renesansu karolińskiego, maestria malarstwa perskiego i europejskiego późnego średniowiecza, woluminy ze słynnej renesansowej biblioteki węgierskiego króla Macieja Korwina czy też z księgozbioru tureckiego sułtana Murada III.

Tak bogata publikacja bibliologiczno-artystyczna nie mogłaby powstać bez współpracy najznamienitszych światowych bibliotek, m.in. San Lorenzo w Eskurialu, Bibliotek Narodowych w Paryżu, Londynie, Berlinie i Wiedniu, Ba-



warskiej Biblioteki w Monachium, Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku, Muzeum Topkapi w Istanbule i wielu innych. Jeden z autorów tekstów, Ingo Walther, jest równocześnie projektantem dobrego, trójłamowego layoutu. Nad tłumaczeniami pracowali translatorzy z Edynburga, Amsterdamu, Gratzu oraz Cambridge. Redaktorką całości była Juliane Steinbrecher z Kolonii. Reprodukcje wykonała austriacka pracownia Repro Ludwig w Zell am See, a książkę drukowano w Chinach na matowej kredzie.

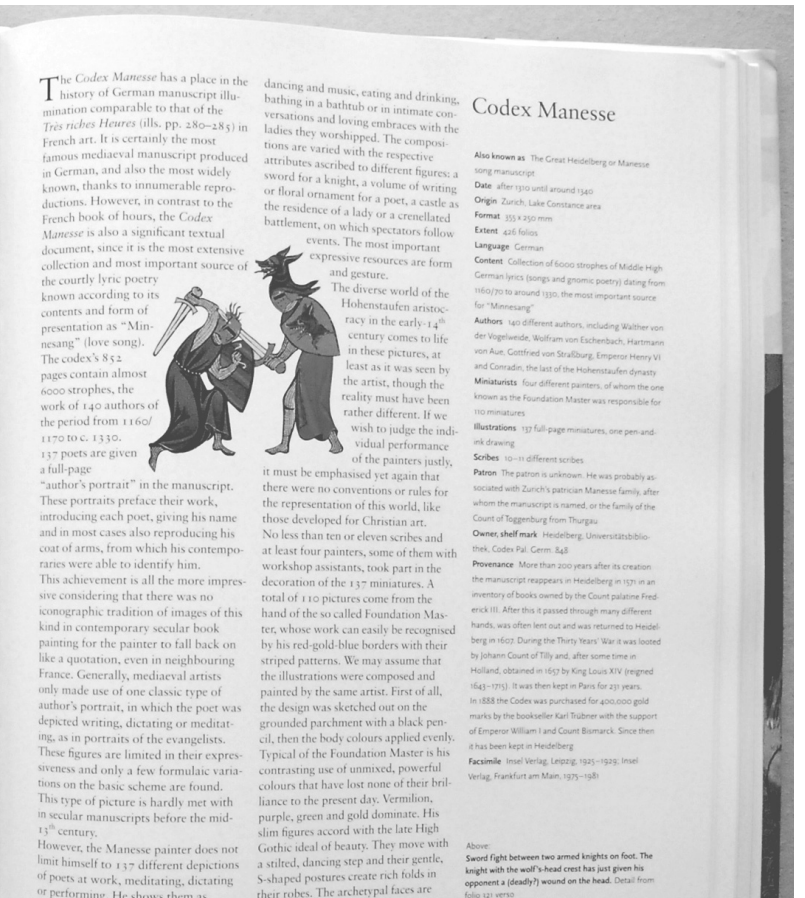
Efektowne dzieło kupiłem w księgarni British Museum, gdzie wypatrzyła je Kasia – o dziwo, wśród książek przecenionych. Nosiłem po Londynie ciężki wolumin przez drugą połowę dnia z satysfakcją myśliwego, choć przecież upolowała go moja żona. W krótkim czasie przydał mi się



podczas projektowania kilkakrotnie. A poza tym bardzo lubię przypatrywać się pracom dawnych mistrzów książki.

Zwróciłem uwagę na tę księgę Robertowi Olesiowi, gdy zaprowadził kilkoro książkorobów do poznańskiej księgarni Bookarest przy dziedzińcu sztuki w Starym Browarze. Stała tam na niezbyt eksponowanym, ale widocznym miejscu. Nie musiałem namawiać. Z miejsca kupił i dźwigał po Poznaniu, tak jak ja po Londynie.

Na marginesie, Bookarest to poświęcona sztuce filia naukowej księgarni Kapitałka. Obie doskonale prowadzone, z wystudiowanym wyborem książek, zaprojektowane ku wygodzie i przyjemności czytelników. Poznaniacy to jednak lud porządny i myślący.



The *Codex Manesse* has a place in the history of German manuscript illumination comparable to that of the *Très riches Heures* (ills. pp. 280–285) in French art. It is certainly the most famous mediaeval manuscript produced in German, and also the most widely known, thanks to innumerable reproductions. However, in contrast to the French book of hours, the *Codex Manesse* is also a significant textual document, since it is the most extensive collection and most important source of the courtly lyric poetry known according to its contents and form of presentation as "Minnesang" (love song). The codex's 852 pages contain almost 6000 strophes, the work of 140 authors of the period from 1160/1170 to c. 1330. 137 poets are given a full-page "author's portrait" in the manuscript. These portraits preface their work, introducing each poet, giving his name and in most cases also reproducing his coat of arms, from which his contemporaries were able to identify him. This achievement is all the more impressive considering that there was no iconographic tradition of images of this kind in contemporary secular book painting for the painter to fall back on like a quotation, even in neighbouring France. Generally, mediaeval artists only made use of one classic type of author's portrait, in which the poet was depicted writing, dictating or meditating, as in portraits of the evangelists. These figures are limited in their expressiveness and only a few formulaic variations on the basic scheme are found. This type of picture is hardly met with in secular manuscripts before the mid-13th century. However, the Manesse painter does not limit himself to 137 different depictions of poets at work, meditating, dictating or performing. He shows them as dancing and music, eating and drinking, bathing in a bathtub or in intimate conversations and loving embraces with the ladies they worshipped. The compositions are varied with the respective attributes ascribed to different figures; a sword for a knight, a volume of writing or floral ornament for a poet, a castle as the residence of a lady or a crenellated battlement, on which spectators follow events. The most important expressive resources are form and gesture. The diverse world of the Hohenstaufen aristocracy in the early-14th century comes to life in these pictures, at least as it was seen by the artist, though the reality must have been rather different. If we wish to judge the individual performance of the painters justly, it must be emphasised yet again that there were no conventions or rules for the representation of this world, like those developed for Christian art. No less than ten or eleven scribes and at least four painters, some of them with workshop assistants, took part in the decoration of the 137 miniatures. A total of 110 pictures come from the hand of the so called Foundation Master, whose work can easily be recognised by his red-gold-blue borders with their striped patterns. We may assume that the illustrations were composed and painted by the same artist. First of all, the design was sketched out on the grounded parchment with a black pencil, then the body colours applied evenly. Typical of the Foundation Master is his contrasting use of unmixed, powerful colours that have lost none of their brilliance to the present day. Vermilion, purple, green and gold dominate. His slim figures accord with the late High Gothic ideal of beauty. They move with a stilted, dancing step and their gentle, S-shaped postures create rich folds in their robes. The archetypal faces are

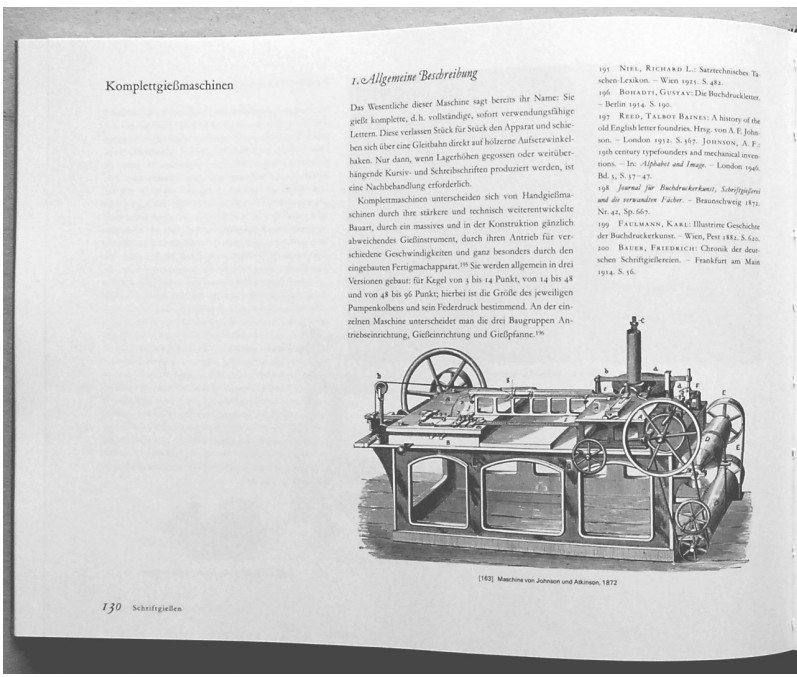
Codex Manesse

Also known as The Great Heidelberg or Manesse song manuscript
Date after 1310 until around 1340
Origin Zurich, Lake Constance area
Format 355 × 250 mm
Extent 426 folios
Language German
Content Collection of 6000 strophes of Middle High German lyrics (songs and gnomic poetry) dating from 1160/70 to around 1330, the most important source for "Minnesang"
Authors 140 different authors, including Walther von der Vogelweide, Wolfram von Eschenbach, Hartmann von Aue, Gottfried von Straßburg, Emperor Henry VI and Conradin, the last of the Hohenstaufen dynasty
Miniaturists four different painters, of whom the one known as the Foundation Master was responsible for 110 miniatures
Illustrations 137 full-page miniatures, one pen-and-ink drawing
Scribes 10–11 different scribes
Patron The patron is unknown. He was probably associated with Zurich's patrician Manesse family, after whom the manuscript is named, or the family of the Count of Toggenburg from Thurgau
Owner, shelf mark Heidelberg, Universitätsbibliothek, Codex Pal. Germ. 848
Provenance More than 200 years after its creation the manuscript reappears in Heidelberg in 1571 in an inventory of books owned by the Count palatine Frederick III. After this it passed through many different hands, was often lent out and was returned to Heidelberg in 1607. During the Thirty Years' War it was looted by Johann Count of Tilly and, after some time in Holland, obtained in 1657 by King Louis XIV (reigned 1643–1715). It was then kept in Paris for 231 years. In 1888 the Codex was purchased for 400,000 gold marks by the bookseller Karl Trübner with the support of Emperor William I and Count Bismarck. Since then it has been kept in Heidelberg
Facsimile Insel Verlag, Leipzig, 1925–1929; Insel Verlag, Frankfurt am Main, 1975–1981

Above:
Sword fight between two armed knights on foot. The knight with the wolf's-head crest has just given his opponent a (deadly?) wound on the head. Detail from folio 121 verso

Walter Wilkes: *Das Schriftgießen, von Stempelschnitt, Matrizenfertigung und Letternguß.* Darmstadt 1990, Technische Hochschule. [318 x 246 mm, 196 s., oprawa w płótno]

Walter Wilkes, profesor Technische Universität w Darmstadt, technologię produkcji czcionek podzielił na trzy części. Pierwsza to przygotowanie matryc giserskich, w której osobno omówił grawerskie metody ręczne i osobno maszynowe, w tym sposób galwaniczny. Druga część dotyczy samego odlewania czcionek. I tutaj podobnie – mamy odlewanie w ręcznych aparatach oraz przy użyciu maszyn różnych typów. Są też omówione wszelkie istotne urządzenia pomocnicze używane w odlewniach. Część trzecia to kwestie związane z metalem czcionkowym, głównie z kompozycją stopu giserskiego, zarówno do odlewania czcionek



Komplettgießmaschinen

1. Allgemeine Beschreibung

Das Wesentliche dieser Maschine sagt bereits ihr Name: Sie gießt komplette, d. h. vollständige, sofort verwendungsfähige Lettern. Diese verlassen Stück für Stück den Apparat und schieben sich über eine Gleitbahn direkt auf hölzerne Aufsetzwinkelhaken. Nur dann, wenn Lagerhohen gegossen oder weiterübereinander hängende Kursiv- und Schreibschriften produziert werden, ist eine Nachbehandlung erforderlich.

Komplettmaschinen unterscheiden sich von Handgießmaschinen durch ihre stärkere und technisch weiterentwickelte Bauart, durch ein massives und in der Konstruktion gänzlich abweichendes Gießinstrument, durch ihren Antrieb für verschiedene Geschwindigkeiten und ganz besonders durch den eingebauten Fertigmachapparat.[195] Sie werden allgemein in drei Versionen gebaut: für Kegel von 5 bis 14 Punkt, von 14 bis 48 und von 48 bis 96 Punkt; hierbei ist die Größe des jeweiligen Pumpenkolbens und sein Federdruck bestimmend. An der einzelnen Maschine unterscheidet man die drei Baugruppen Antriebseinrichtung, Gießeinrichtung und Gießpfanne.[196]

191 Niel, Richard L.: Satztechnisches Taschen-Lexikon. – Wien 1925. S. 482.
196 Bohadti, Gustav: Die Buchdruckletter. – Berlin 1914. S. 190.
197 Reed, Talbot Baines: A history of the old English letter foundries. Hrsg. von A. F. Johnson. – London 1952. S. 367. Johnson, A. F.: 19th century typefounders and mechanical inventions. – In: *Alphabet and Image.* – London 1946. Bd. 3, S. 37–47.
198 *Journal für Buchdruckerkunst, Schriftgießerei und die verwandten Fächer.* – Braunschweig 1872. Nr. 42, Sp. 665.
199 Faulmann, Karl: Illustrirte Geschichte der Buchdruckerkunst. – Wien, Pest 1882. S. 620.
200 Bauer, Friedrich: Chronik der deutschen Schriftgießereien. – Frankfurt am Main 1914. S. 56.

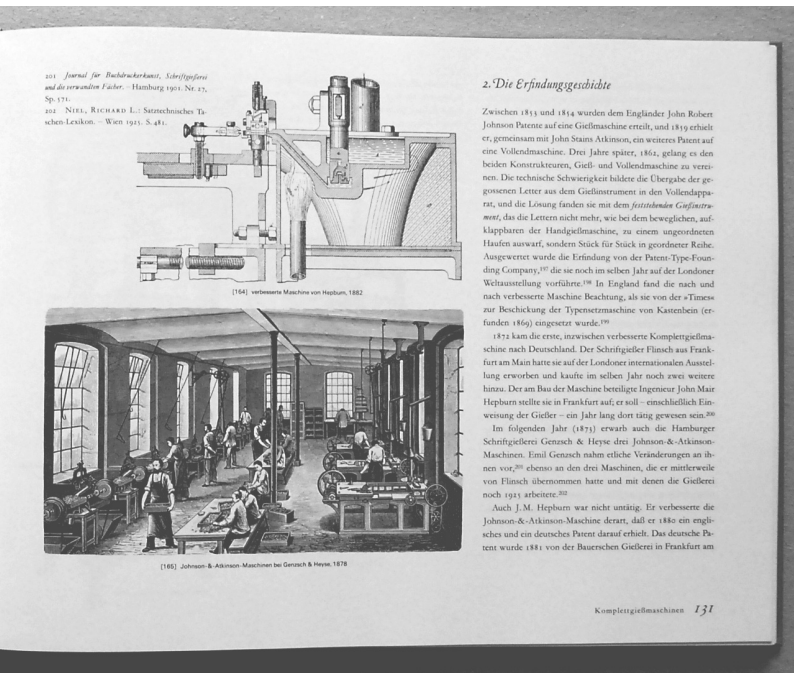
[183] Maschine von Johnson und Atkinson, 1872

130 Schriftgießen

ręcznych, jak i wykorzystywanego w odlewarkach maszyn składających. Praca ma bardzo interesującą bibliografię czcionkarską, głównie książek niemiecko- i anglojęzycznych, indeks i spis ilustracji.

Książka jest piękna, wręcz luksusowa. Wydrukowana w uniwersyteckiej Lehrdruckerei na papierze chamois i bezbłędnie oprawiona przez Gerta Hoffratha z Rossdorfu. Złożono ją w trójłamowym układzie, z dużymi, wyraźnymi ilustracjami, wśród których są różne drzeworytowe i metalorytowe grawiury oraz historyczne zdjęcia.

Francuski antykwariat Fritsa Knufa w Vendôme oferuje ją za 284 euro.



201 *Journal für Buchdruckerkunst, Schriftgießerei und die verwandten Fächer.* – Hamburg 1901. Nr. 27, Sp. 571.
202 NIEL, RICHARD L.: Satztechnisches Taschen-Lexikon. – Wien 1925. S. 481.

[164] verbesserte Maschine von Hepburn, 1882

[165] Johnson-&-Atkinson-Maschinen bei Genzsch & Heyse, 1878

2. Die Erfindungsgeschichte

Zwischen 1853 und 1854 wurden dem Engländer John Robert Johnson Patente auf eine Gießmaschine erteilt, und 1859 erhielt er, gemeinsam mit John Stains Atkinson, ein weiteres Patent auf eine Vollendmaschine. Drei Jahre später, 1862, gelang es den beiden Konstrukteuren, Gieß- und Vollendmaschine zu vereinen. Die technische Schwierigkeit bildete die Übergabe der gegossenen Letter aus dem Gießinstrument in den Vollendapparat, und die Lösung fanden sie mit dem *feststehenden Gußinstrument*, das die Lettern nicht mehr, wie bei dem beweglichen, aufklappbaren der Handgießmaschine, zu einem ungeordneten Haufen auswarf, sondern Stück für Stück in geordneter Reihe. Ausgewertet wurde die Erfindung von der Patent-Type-Founding Company,[197] die sie noch im selben Jahr auf der Londoner Weltausstellung vorführte.[198] In England fand die nach und nach verbesserte Maschine Beachtung, als sie von der »Times« zur Beschickung der Typensetzmaschine von Kastenbein (erfunden 1869) eingesetzt wurde.[199]

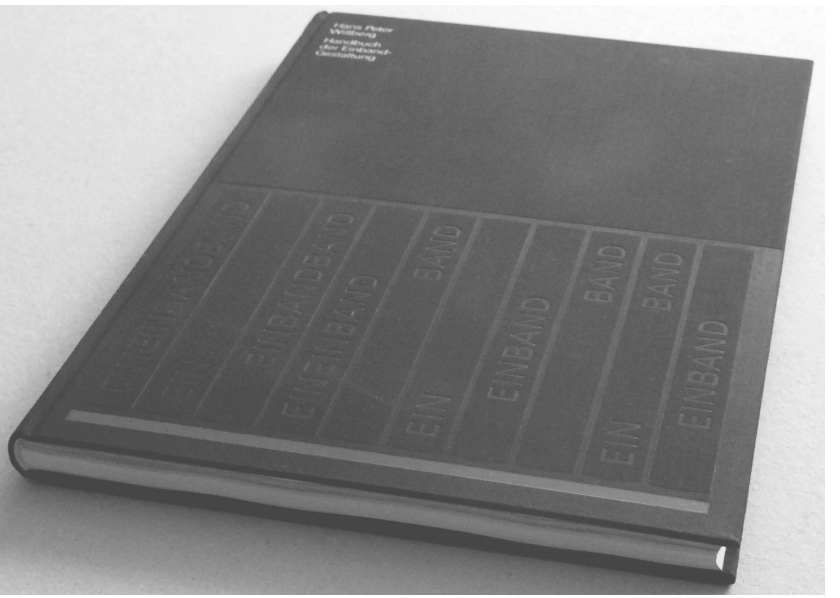
1872 kam die erste, inzwischen verbesserte Komplettgießmaschine nach Deutschland. Der Schriftgießer Flinsch aus Frankfurt am Main hatte sie auf der Londoner internationalen Ausstellung erworben und kaufte im selben Jahr noch zwei weitere hinzu. Der am Bau der Maschine beteiligte Ingenieur John Mair Hepburn stellte sie in Frankfurt auf; er soll – einschließlich Einweisung der Gießer – ein Jahr lang dort tätig gewesen sein.[200]

Im folgenden Jahr (1873) erwarb auch die Hamburger Schriftgießerei Genzsch & Heyse drei Johnson-&-Atkinson-Maschinen. Emil Genzsch nahm etliche Veränderungen an ihnen vor,[201] ebenso an den drei Maschinen, die er mittlerweile von Flinsch übernommen hatte und mit denen die Gießerei noch 1925 arbeitete.[202]

Auch J. M. Hepburn war nicht untätig. Er verbesserte die Johnson-&-Atkinson-Maschine derart, daß er 1880 ein englisches und ein deutsches Patent darauf erhielt. Das deutsche Patent wurde 1881 von der Bauerschen Gießerei in Frankfurt am

Hans Peter Willberg: *Ein Einband Band. Handbuch der Einbandgestaltung.* Mainz [ok. 1988], Fachhochschule Rheinland-Pfalz. [210 x 303 mm, 120 s., 12 wzorów płócien introligatorskich, oprawa w płótno. Dedykacja: *für Roman von Hans Peter Willberg*]

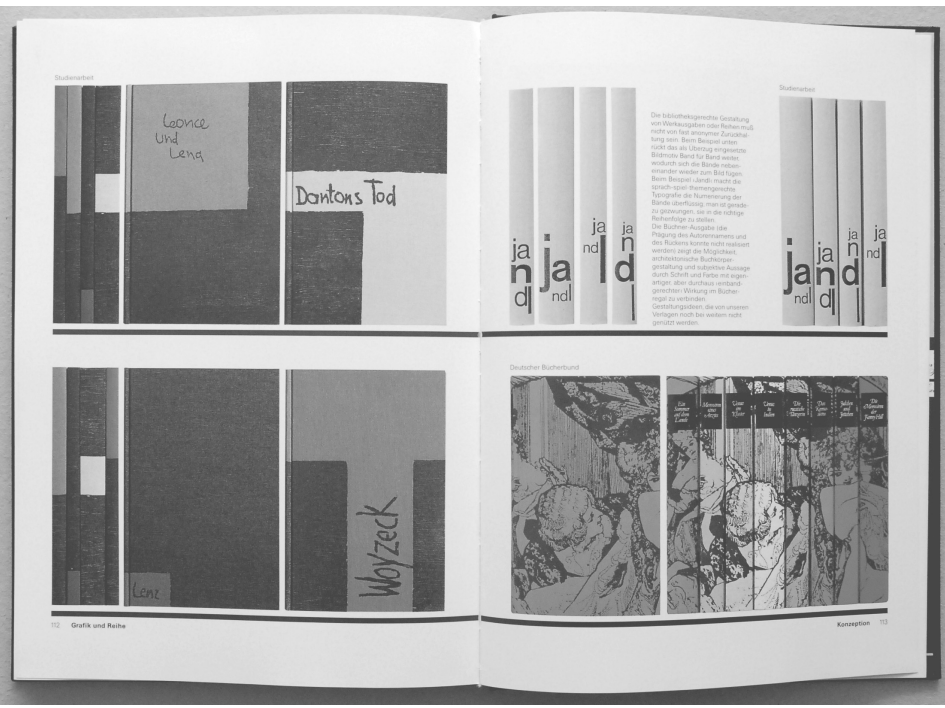
Hans Peter Willberg (1930–2003), wybitny niemiecki typograf i ilustrator, był jednocześnie znanym nauczycielem i autorem fachowych publikacji. Często pracował razem z żoną, graficzką Brigitte Willberg. Profesor typografii i projektowania książek w mogunckiej Fachhochschule Nadrenii-Palatynatu sam studiował w Werkkunstschule w Norymberdze oraz Kunstakademie w Stuttgartcie. Młodsi polscy amatorzy sztuki książki znają go z wydanej w Gdańsku książki *Pierwsza pomoc w typografii* (słowo/obraz terytoria, 2004), którą napisał wraz ze swoim asystentem Friedrichem Forssmanem. Starsi natomiast mogą



go pamiętać z dwóch warszawskich wystaw: w Instytucie Goethego (1992) oraz w Bibliotece Narodowej (1994).

Problematykę projektowania opraw podzielono na grupy zagadnień, takie jak: założenia projektowe, możliwości techniczne, forma i treść, materiały introligatorskie, rodzaje bloku książki, grzbiet oprawy, rola grafiki w projektowaniu serii książek, oprawa a wnętrze. Pokazano tutaj wyraźnie, jak estetyczne walory okładzin zależą od jakości materiałów, techniki tłoczenia (suchego, farbami i foliami) oraz staranności rzemieślniczej pracy. Trafnie dobrane ilustracje przykładów sprawiają, że podręcznik jest jednocześnie albumem pięknych opraw.

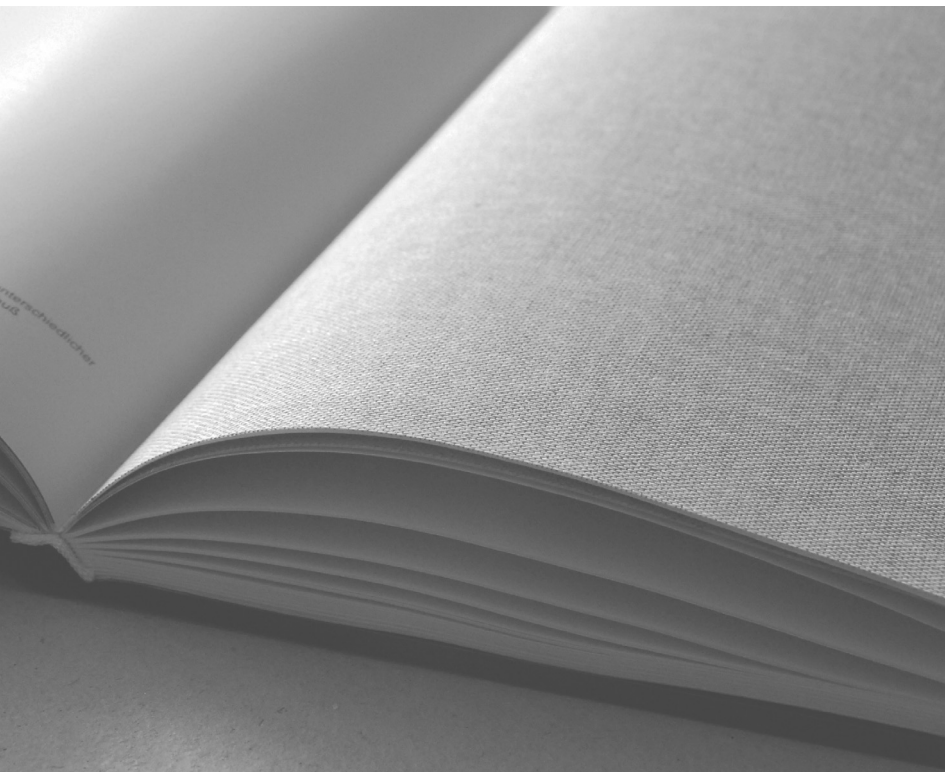
Projekt typograficzny podręcznika i ilustracje przygotowali studenci profesora. Skład wykonano również na uczelni. Oprawę zaprojektowała żona. Wzory szlachetnych



płócien introligatorskich pochodzą z kilku wytwórni, w Herford, Almelo, Leonbergu, Augsburgu, Bambergu i Stuttgartcie, a papier Ikonofix na druk dostarczyła renomowana wytwórnia Zanders z Bergisch-Gladbach.

Książka wydrukowana jest bez daty wydania. Niemieccy antykwariusze umieszczają datę ok. 1990 roku, jednak dedykację dla mojego ojca Willberg wpisał podczas seminarium ATypI w Gdańsku we wrześniu 1988 roku. Według Zentrales Verzeichnis Antiquarischer Bücher książka kosztuje ok. 40 euro, ale na egzemplarz z księgozbioru Alberta Kapra trzeba wyłożyć 90 euro (www.zvab.com).

W 1994 roku w mogunckim wydawnictwie Hermann Schmidt ukazało się drugie wydanie tej książki.



Rudolf Witten: *Die Lehre vom Musiknotensatz.* Heft 11, Buchdrucker Fachbücher, Leipzig 1925, Verlag des Bildungsverbandes der Deutschen Buchdrucker. [150 x 222 mm, 128 s., okładka broszurowa]

Na wstępie pobieżna historia zapisu nutowego, a potem już tylko krocie kroteł z muzycznymi znaczkami, ich znaczenia, nutowe kaszty zecerskie, 125 przykładów rozmaitych sposobów składania, słowniczek terminów muzycznych. Przerażające to wszystko od początku do końca. Żmudne komponowanie setek bardzo podobnych, słabo rozróżnialnych czcionek, wymaga bystrego wzroku albo doskonałych okularów. Trudniejsze to od najtrudniejszego składu matematycznego, bo cyfry i matematyczne znaki mają wyraziste, rozpoznawalne grafemy. Dodajmy jeszcze, że najpewniej będzie trzeba składać z niezbyt czytelnego manuskryptu jakiegoś szalonego muzyka. Za dużo na głowę, ręce i oczy przeciętnego zecera w przeciętnej drukarni. Autor podręcznika zdaje sobie z tego sprawę i wszystkim, którzy podejmą to zecerskie wyzwanie, na wstępie składa – być może z odrobiną ironii – serdeczne życzenie *Gott grüß die Kunst!*

Nie przypadkiem książkę tę wydrukowano w Lipsku. To miasto najsłyniejszego w Europie muzycznego wydawnictwa Breitkopf & Härtel, założonego w 1719 roku. Pod koniec XVIII wieku była tam drukarnia i gisernia, specjalizująca się w projektowaniu i odlewaniu czcionek nutowych. Od XIX wieku wydawano niemal wyłącznie druki muzyczne. W mieście działała też znana odlewnia czcionek Schelter & Giesecke, która od XIX stulecia produkowała czcionki nutowe. Na szczęście dzisiaj, ani w Lipsku, ani gdzie indziej, już nie składa się nut czcionkami, ale za pomocą komputerowych fontów.

W 1994 roku Bogusław Jackowski i Marek Ryćko, specjaliści od programów TeX, MetaPost i MetaFont, stworzyli system oparty na TeX-owej maszynerii składania,

w którym znaki zachowują się bardzo „inteligentnie". Przykładowo, łuk nutowy, obejmujący fragmenty zapisu różnej długości, podczas skracania i wydłużania zachowuje swoje walory optyczne – grubość (i cienkość) kreski w środku i na końcach modulowana jest przez program składający nuty. Efekt można obejrzeć w książce *Kabaret Starszych Panów* (Wydawnictwo Do, 1995). Podobne próby podejmowane są w różnych miejscach globu i o skład nutowy nie musimy się dzisiaj martwić.

Ktoś mi mówił, że można sobie grać na keyboardzie, a komputer sam pisze nutki. A co się dzieje, gdy muzyk fałszuje?



Michel Wlassikoff: *Le livre de la plaque émaillee publicitaire*. Paris 1985, Éditions Alternatives. [270 x 265 mm, 140 s., oprawa całopapierowa, obwoluta. Ekslibris Andrzeja Kota: *Ex libris Andrzeja Tomaszewskiego*]

Michel Wlassikoff, autor ciekawie wydanej *The Story of Graphic Design in France* (Gingko Press, 2006), jest historykiem grafiki, krytykiem sztuki i publicystą związanym z paryskim Musée des Arts Décoratifs, a właściwie jego oddziałem – Musée de la Publicité (Muzeum Reklamy) przy rue de Rivoli, gdzie jego towarzyszem pracy był znany również w Polsce rzeczoznawca i ekspert sztuki Christophe Zagrodzki.

Książka dotyczy reklam charakterystycznych dla pejzażu Paryża drugiej połowy XIX i pierwszej połowy XX wieku, mianowicie emaliowanych szyldów blaszanych, przytwierdzanych do elewacji budynków, ale też umieszczanych we wnętrzach sklepów, kawiarń i innych lokali użyteczności publicznej. Takie szyldy spotykało się w całej



Europie, jednak we Francji i w Paryżu było ich wyjątkowo dużo. Niektóre z nich są wielkiej urody, niektóre graficznie słabsze, ale wszystkie bez wyjątku stanowią dzisiaj obiekt kolekcjonerstwa i przedmiot handlu w galeriach sztuki. Bardzo rzadko spotyka się je wiszące w swoim naturalnym środowisku.

Michel Wlassikoff pochodzi z rosyjskiej rodziny, która w czasie rewolucji wyjechała do Włoch, a potem dalej, do Francji. Poznałem go w Paryżu w latach osiemdziesiątych przez moją siostrę Hankę. To postać zajmująca i nieco szalona. W domu przy rue Lucien Sampaix, gdzie mieszkała także Hania, miałem okazję obejrzeć u niego kilkanaście emaliowanych szyldów. W języku polsko-francuskim nazywaliśmy je – plakami. Plaki zrobione są ze sztywnej i trudno rdzewiejącej blachy. Warstwę emalii mają dość grubą, a jej trwałość wystarcza, aby przetrzymać działanie warunków atmosferycznych na zewnątrz budynków. Kolory nie spłowiały i wyglądają świeżo.

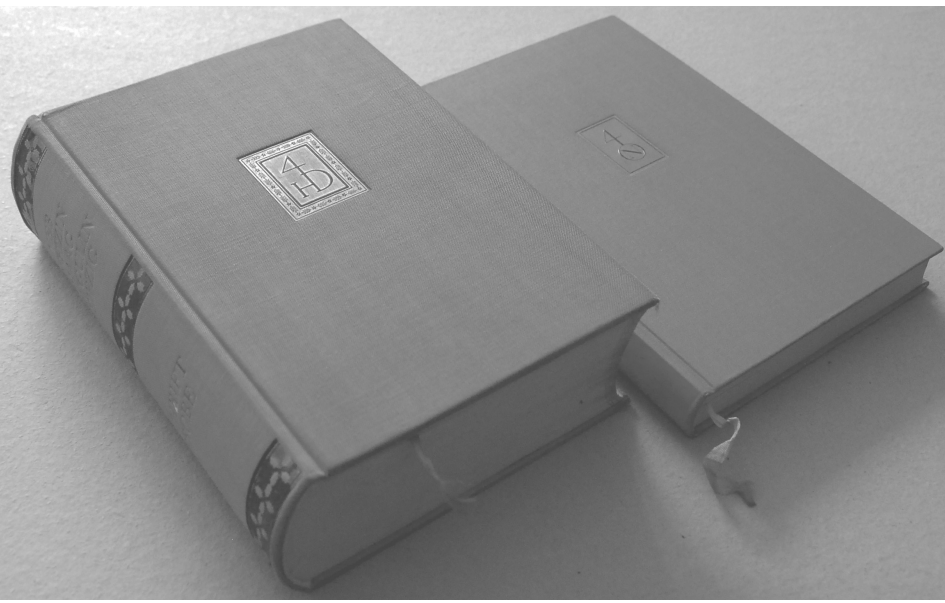
Książkę dostałem od Michela w wiejskim domu jego rodziców. Była tam piwniczka, do której wchodziło się po stromych schodkach, a w środku... Mój Boże! Beczułki z calvadosem, domowym, wystałym, we wszystkich barwach bursztynu. Wlazłem tam z tatą Michela, dumnym z zapasów panem Wlassikoffem, i trzeba było popróbować z każdej beczułki. Upojny zapach jabłek unosił się swobodnie, ale my mieliśmy spore kłopoty z wyjściem na górę.

Po powrocie do Paryża dokupiłem sobie w księgarni Centre Pompidou drugą książkę z serii zapoczątkowanej plakami Michela, a która towarzyszyła retrospektywnej wystawie w Musée de la Publicité:

> Réjane Bardiel-Harry, Christophe Zagrodzki:
> *Le livre de l'affiche. The Book of the Poster.*
> Paris [1985], Éditions Alternatives. [270 x 265 mm,
> 144 s., oprawa całopapierowa, obwoluta]

Die Schriftproben des Volkseigenen Betriebes Offizin Haag-Drugulin. Leipzig 1953, Offizin Haag-
-Drugulin. [145 x 210 mm, 632 s., oprawa w płótno]
oraz
Die Schriftproben des Volkseigenen Betriebes Offizin Andersen Nexö. Erster Nachtrag. Leipzig 1957, Offizin Andersen Nexö. [145 x 210 mm, 252 s., oprawa w płótno, celofanowa obwoluta]

Niegdyś, gdy skład tekstów odbywał się w drukarniach, nie tak jak teraz w komputerach klientów drukarń, przygotowywano dla wydawców i redaktorów wzorniki pism (czcionek, matryc linotypowych, monotypowych itp.). Pierwszy znany wzornik czcionek to inkunabuł pochodzący z 1486 roku z augsburskiej drukarni Erharda Ratdolda. Zasób typograficzny drukarni, często z pietyzmem gromadzony latami, był jednym z głównych czynników decydujących o jakości produkcji i renomie drukarni.



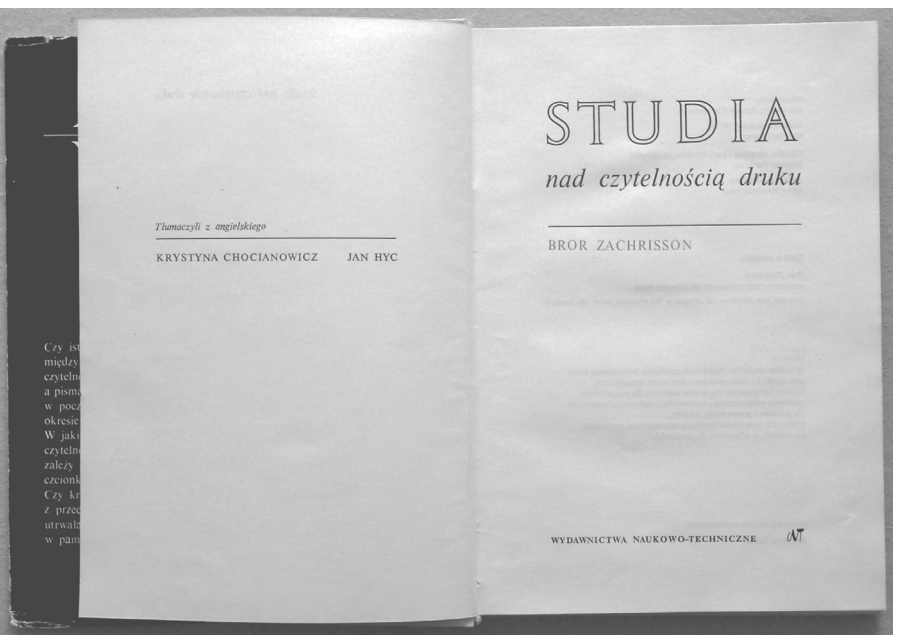
Zdarzało się, że powierzano znanemu grafikowi projekt katalogu czcionek, aby podnieść jego atrakcyjność w oczach klientów, ale też dla własnej zawodowej satysfakcji. Do takich katalogów należy wzornik lipskiej drukarni, powołującej się na XVIII-wieczny rodowód – Offizin Haag-Drugulin, która zmieniła potem nazwę na Offizin Andersen Nexö. Ponadsześćsetstronicowy wzornik jest wydany wręcz w bibliofilski sposób w nakładzie 1000 egzemplarzy, wydrukowany na ciepłym papierze chamois, oprawiony w szlachetne pomarańczowe płótno ze złoconymi tłoczeniami na licu i grzbiecie. Nie inaczej wygląda drukowany już po zmianie nazwy oficyny suplement tego katalogu.

Autorem *Die Schriftproben des VEB Offizin Haag-Drugulin* jest Horst Erich Wolter (1906–1984), który zaprojektował książkę w tej formie i napisał obszerny, blisko siedemdziesięcistronicowy wstęp przedstawiający cechy i zalety tego zasobu typograficznego. Profesor Wolter, projektant książek i artystycznych opraw introligatorskich, związany z lipską Hochschule für Grafik und Buchkunst, został w 1959 roku laureatem Nagrody Gutenberga miasta Lipska. Nietuzinkowa postać i nietuzinkowy katalog.

Pod koniec lat sześćdziesiątych jeden z urlopów Horst Erich Wolter spędził w polskich górach. Mój ojciec polecił mu uroki wsi Czarna Góra nad Białką, gdzie do gazdy Józefa Kałafuta wielokrotnie przyjeżdżałem na szkolne wakacje. Pobyt w nie istniejącej już dzisiaj XIX-wiecznej chacie spiskiej był udany, a typograf zaprzyjaźnił się z wnuczką gazdy, Grażynką Kałafutówną. Chodzili razem do Bukowiny Tatrzańskiej, jeździli do Morskiego Oka. Próbowali dogadywać się w prostych codziennych sprawach, takich jak na przykład wzięcie parasola na wycieczkę. Kończyło się to często udawaną irytacją dziewczynki – „Gupi jaki, cy co! Pse sie nie goda parazol, ino parasol".

Bror Zachrisson: *Studia nad czytelnością druku.* Warszawa 1970, Wydawnictwa Naukowo-Techniczne. [150 x 210 mm, 280 s., oprawa w płótno, obwoluta. Ekslibris typograficzny Andrzeja Tomaszewskiego: *ex libris Andreae amatoris typorum*]

Profesor Bror Zachrisson (1906–1983), grafik, były rektor Grafiska Institutet w Sztokholmie, opublikował swoją książkę po angielsku pt. *Studies in the legibility of printed text*, w wydawnictwie Almqvist & Wiksell z Uppsali w 1965 roku. Obok amerykańskich prac Tinkera i Patersona, była wówczas jedną z ważniejszych na temat czytelności pism i układów typograficznych. Mój ojciec dobrze znał Brora Zachrissona ze spotkań na forum ATypI i namówił najpierw jego, a potem Wydawnictwa Naukowo-Techniczne do wydrukowania studiów w Polsce. Ukazały się ze wstępem ojca.


Przetłumaczyli z angielskiego
KRYSTYNA CHOCIANOWICZ JAN HYC
STUDIA
nad czytelnością druku
BROR ZACHRISSON
WYDAWNICTWA NAUKOWO-TECHNICZNE

Książka zawiera plon dziesięcioletnich badań Zachrissona na temat dwóch najistotniejszych dla typografi zagadnień. Pierwsze dotyczy widzialności i czytelności drukowanego tekstu, a drugie zgodności treści przekazu i jego typograficznej formy. Moim zdaniem opis eksperymentów, odnoszących się do zgodności treści i formy, jest najciekawszą częścią książki. Przeczytanie jednak całości nie zaszkodzi żadnemu redaktorowi i typografowi, drukarzowi i pracownikowi reklamy również.

Znajomość z Brorem Zachrissonem zaowocowała wzmożonym zainteresowaniem ojca problematyką czytelności drukowanych tekstów. W efekcie sporządził bibliografię tego tematu poprzedzoną czterdziestostronicowym wstępnym wykładem problemu.

> Roman Tomaszewski: *Materiały do bibliografii na temat czytelności pism drukarskich.* Warszawa [1974], Wydawnictwa Katalogów i Cenników. [142 x 203 mm, 138 s., oprawa broszurowa]

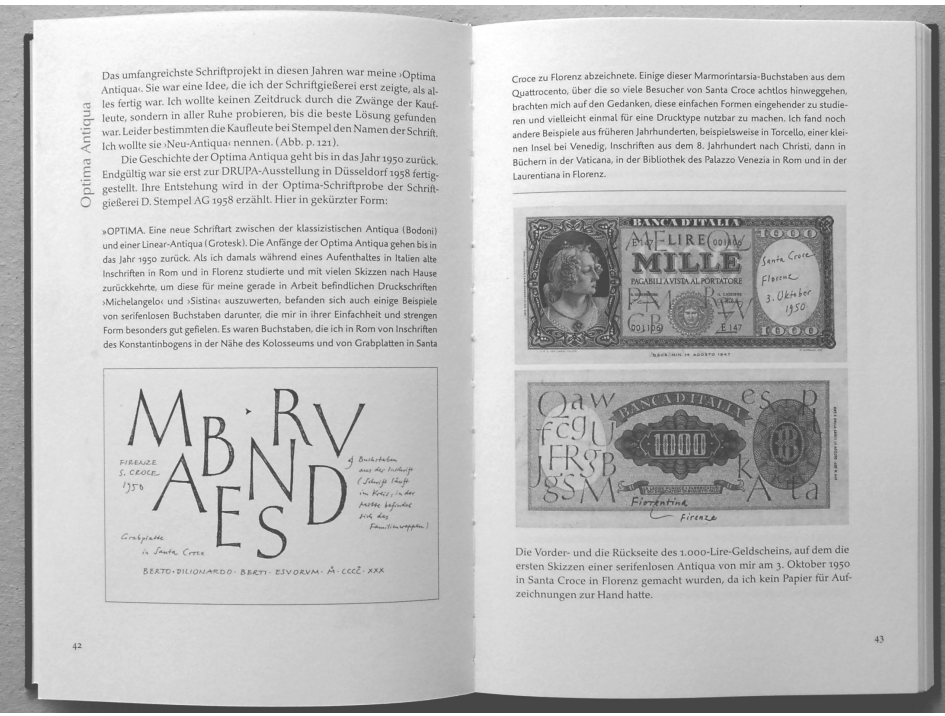
Mam na ten temat jeszcze jedną książkę wydaną z inicjatywy ojca. Wydrukowana fatalnie, ale treść – owszem, owszem. Pożyczyłem ją niegdyś Arturowi Frankowskiemu i jest u niego. Uczy młodzież na Politechnice – myślę sobie – niech jeszcze ma. Przyjdzie jednak moment, że będę Tinkera rewindykował.

Już oddał (dopisek wyd. II).

> Miles A. Tinker: *Podstawy efektywnego czytania.* Warszawa 1980, Państwowe Wydawnictwo Naukowe. [126 x 190 mm, 430 s., oprawa broszurowa]

Hermann Zapf: *Alphabetgeschichten. Eine Chronik technischer Entwicklungen.* Bad Homburg – Rochester – New York 2007, Mergenthaler Edition, RIT Cary Graphic Arts Press. [188 x 278 mm, 160 s., oprawa w płótno]

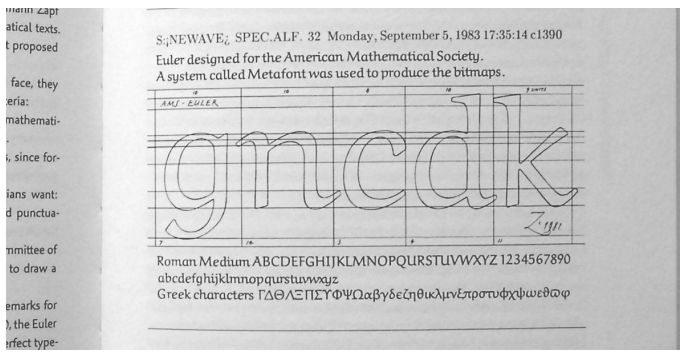
Kolejna z licznych książek Hermanna Zapfa. Tyle już się w życiu narobił, naprojektował, nawyliczał, nakreślił, nakaligrafował, że teraz sobie siedzi, przyjmuje wedle zasług hołdownicze delegacje i robi elegancką książeczkę za książeczką. Materiału ma aż nadto. Poza tym książki o jego pracach i przez niego projektowane to mistrzowskie cacka, które bez kłopotu znajdują nabywców. Doskonale składane, drukowane na szlachetnych papierach, oprawione w śliczne materiały introligatorskie, są robione w najlepszych drukar-



niach, zapewniających superstaranność na każdym poligraficznym etapie technologicznym. Tę na przykład wykonano w drukarni Uniwersytetu w Moguncji.

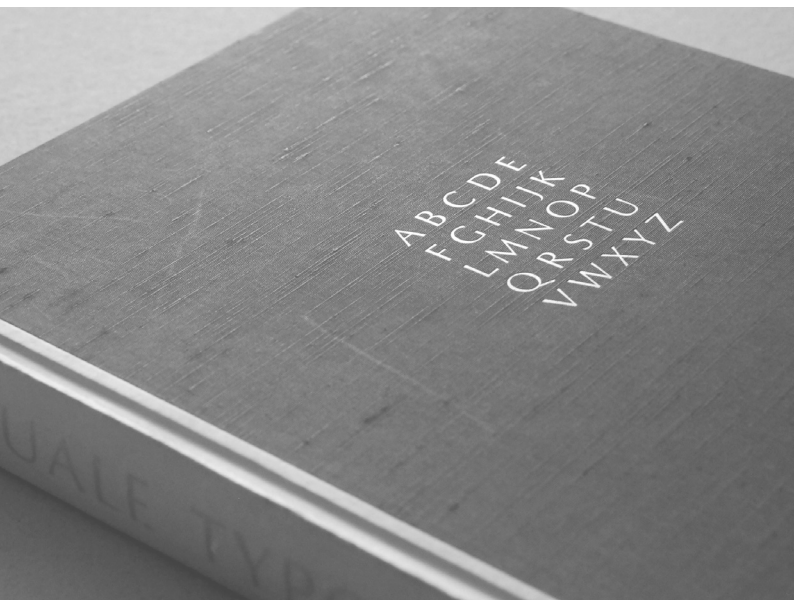
Na coroczną majową konferencję TeX-ową w Bachotku niemieccy goście przywieźli egzemplarze świeżutkiej, ciepłej jeszcze, anglojęzycznej wersji książki – *Alphabet Stories. A Chronicle of Technical Developments*. Jest w niej rozdział poświęcony współpracy typografa z profesorem Donaldem Knuthem na kalifornijskim Uniwersytecie Stanforda przy projektowaniu fontów tworzonych w programie Metafont. Dla światowej braci TeX-owej wszystko, co związane z Knuthem i Metafontem, to sfera *sacrum*. Co prawda, z TeX-owego punktu widzenia, zdecydowana większość treści należy do sfery *profanum*, niemniej jednak dla każdego komputerowego zecera jest bardzo zajmująca.

Książkę dostał prezes Jurek Ludwichowski i fonciarze TeX-owi. Boguś Jackowski absolutnie zasłużenie – wywijał nią ku mojej zazdrości. W dodatku, nie dbając o stan mojego ducha, złośliwie zarządził „komisyjne" oglądanie, w którym miałem wziąć udział jako ciało opiniodawcze. Adam Twardoch chyba widział telepatycznie moje maślane spojrzenie wlepione w tę książkę, albo mu ktoś o tym powiedział. Pewnego dnia przywiózł mi z Berlina do Warszawy niemieckojęzyczną wersję i wręczył. Że niby to nic takiego, drobiażdżek i nie ma za co. Złoty chłopak!

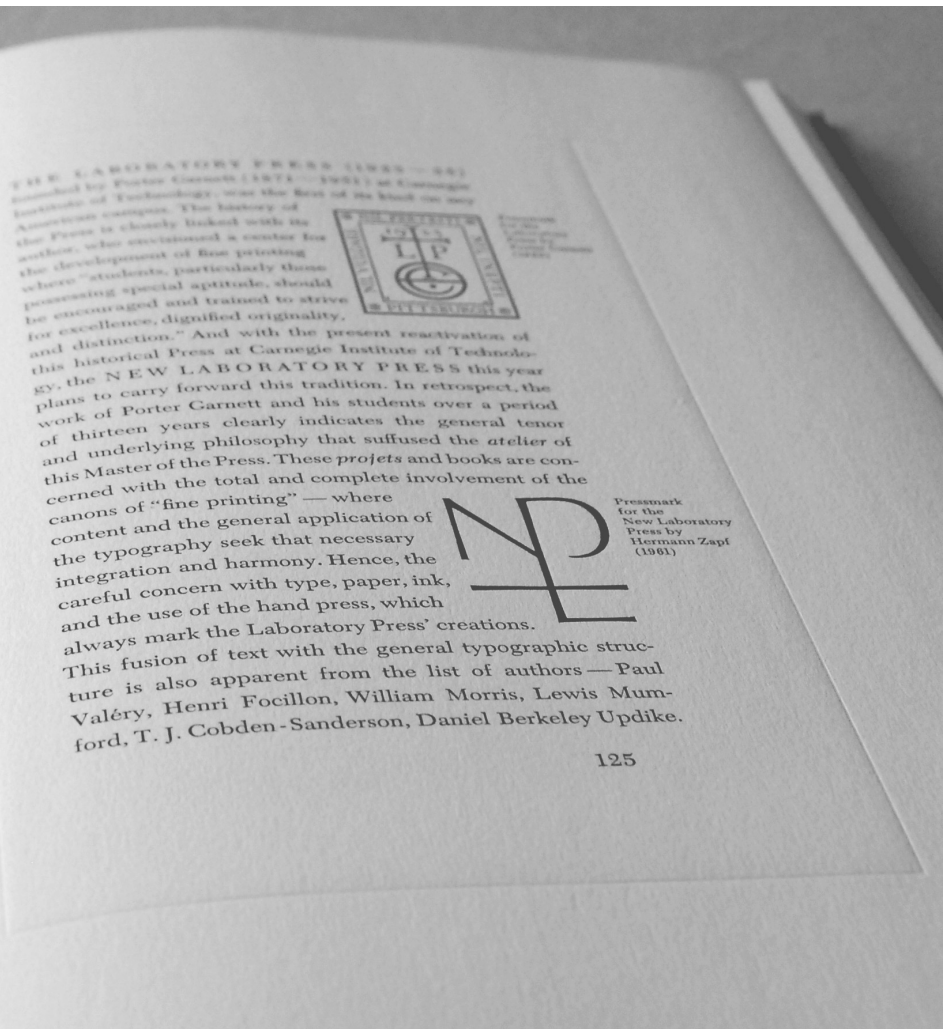

S:¡NEWAVE¿ SPEC.ALF. 32 Monday, September 5, 1983 17:35:14 c1390
Euler designed for the American Mathematical Society.
A system called Metafont was used to produce the bitmaps.
AMS - EULER
Roman Medium ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ 1234567890
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
Greek characters ΓΔΘΛΞΠΣΥΦΨΩαβγδεζηθικλμνξπρστυφχψωεθϖφ

Hermann Zapf: *Manuale typographicum*. Frankfurt am Main – New York 1968, Z-Presse. [214 x 309 mm, 120 k. + 6 nlb., oprawa w jedwab, grzbiet z naturalnego pergaminu. Egzemplarz nr 112.
Ekslibris typograficzny Witolda Chomicza: *Ex libris Roman Tomaszewski*]

Pierre Simon Fournier miał swoje *Manuel typographique*, Giambattista Bodoni – *Manuale tipografico*. A ja? – zapytał siebie Hermann Zapf i przygotował *Manuale typographicum*. Pierwsze dzieła, francuskie i włoskie, traktowały o czcionkarstwie, natomiast dzieło Zapfa dotyczy typograficznej kompozycji. Darujemy jednak Mistrzowi z Darmstadt tę drobną nieścisłość pamiętając, że jest przecież wirtuozem kaligrafii oraz znakomitym projektantem pism czcionek i komputerowych fontów, którymi składne są teksty połowy świata: książki, foldery, reklamy, plakaty, gazety, prace magisterskie oraz pisemka i faktury pani Zosi z księgowości.



Książka zawiera 100 typograficznych aranżacji tekstów w różnych językach, m.in. polskich autorów: Iwaszkiewicza, Mickiewicza, Parandowskiego, Szelburg-Zarembiny i Zegadłowicza. Kompozycje wydrukowane są jednostronnie, drukiem wypukłym z materiału zecerskiego, dwiema farbami: czarną i czerwoną. Numerację kart wykonano śle-



pym tłokiem, aby numerki nie rzucały się w oczy i nie były elementem obrazu stronicy. Piękno i staranność druku z form typograficznych podkreśla ciepły w dotyku, kremowy papier najwyższej jakości – Kupferdruckpapier z czerpalni papieru Hahnemühle.

Nad próbami i szkicami do tej książki Hermann Zapf pracował w latach 1954–1968. Materiał zecerski pochodził z dwudziestu kilku drukarń i giserni: z Frankfurtu, Paryża, Nowego Jorku, Pragi, Amsterdamu, Budapesztu, Turynu, Werony, Kansas City, Kopenhagi i innych miast.

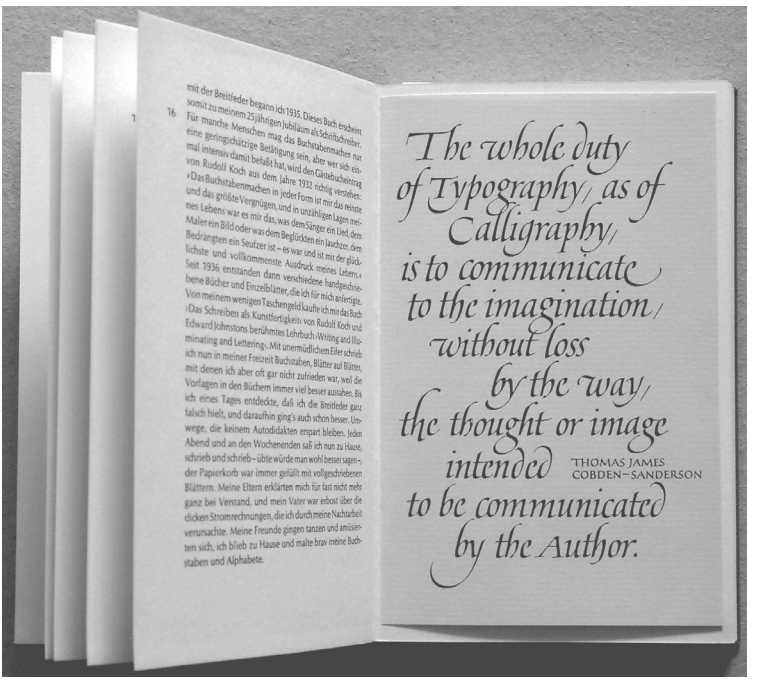
W roku 1954 ukazała się pierwsza edycja *Manuale typographicum*, z innymi kompozycjami, w poziomym formacie, wydana przez frankfurcką giserni D. Stempel AG. Jeszcze jedną wersję wydano w 1970 roku: special edition, MIT Press, Cambridge/Mass. Też mam :-). Książki Hermanna Zapfa mają zwykle dwie wersje językowe: niemiecką i angielską. Nie inaczej jest w przypadku *Manuale typographicum*. Wydawałoby się więc, że potrzeby typografów, bibliofilów, bibliomanów i innych pięknoduchów zostały zaspokojone, a jednak wciąż znajdują się nowi amatorzy druków projektowanych przez Zapfa i nakręcają antykwaryczną koniunkturę. W amsterdamskim Nijhof & Lee egzemplarz nr 195 edycji z 1968 roku można kupić za 485 euro.

Natomiast tylko 200 euro kosztują *Typographische Variationen* – cymes równie smaczny i apetycznie przyrządzony w domowej drukarni Schriftgießerei Stempel. Książka uzyskała nagrodę w konkursie „Najpiękniejsze książki roku 1963 w RFN".

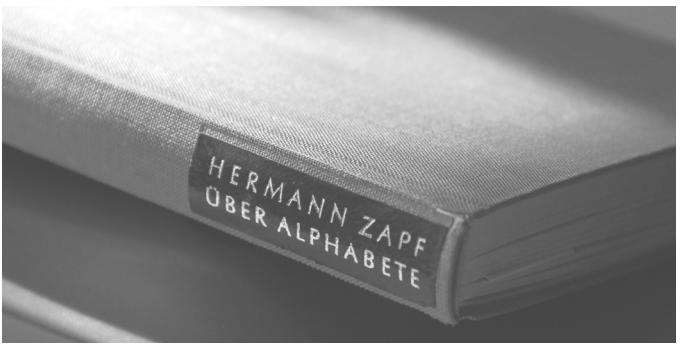
> Hermann Zapf: *Typographische Variationen. 78 Buchtitel und Textseiten als Gestaltungsmöglichkeiten der Typographie und Buchgraphik...* Frankfurt am Main 1963, D. Stempel AG. [214 x 309 mm, 78 k. + 8 nlb., oprawa całopapierowa]

Hermann Zapf: *Über Alphabete. Gedanken und Anmerkungen beim Schriftentwerfen.* Wstęp Georga Kurta Schauera. Frankfurt am Main 1960, Stempel AG, Linotype GmbH. [115 x 179 mm, 118 s., 10 wkładek ilustracyjnych, oprawa w płótno. Dedykacja: *Für Andrzej Tomaszewski und zur Erinnerung an meinen Besuch bei seinen Eltern in Warschau vor vielen Jahren. Hermann Zapf, 28. 4. 2001*]

Zgrabny, mały tomik o kaligraficznych i drukarskich pismach Zapfa. Wydrukowany starannie na typo z offsetowymi wkładkami. Złożony Optimą, projektowaną w 1958 roku przez Zapfa dla giserni D. Stempel oraz frankfurckiej Linotype. Nakład limitowany: 1000 egzemplarzy podzieliły między siebie firmy Stempel oraz Linotype na prezenty, a 300 książeczek wziął księgarz Georg Kurt Schauer, autor wstępu.



Wizyta w naszym domu na Franciszkańskiej, o której mowa w dedykacji, miała miejsce w 1975 roku. Był bardzo ciepły październik i Hermann Zapf nie chciał chodzić w płaszczu, w którym przyjechał z Niemiec. Powiesił go na wieszaku w przedpokoju, ani myślał zabierać i nosić w rękach po mieście. Płaszcz został. Wisiał przez miesiąc, dwa, aż mama skazała go na zapomnienie odwieszając do szafy. Po wielu latach odkrył go tam mój siostrzeniec Romain Loth, mieszkający na stałe w Paryżu, i biegał w nim potem po bulwarach. Ciekawe, że wówczas gdy Zapf zostawiał płaszcz w Warszawie, jeszcze nie było Romka na świecie.



Spis adnotowanych książek

Adler Jeremy, Ernst Ulrich: *Text als Figur.* Wolfenbüttel 1987, Herzog August Bibliothek. [**136**]

Angielsko-polski słownik terminów poligraficznych. Warszawa 2010, Centralny Ośrodek Badawczo-Rozwojowy Przem. Poligr. [**101**]

Banach Andrzej: *Nauka pisania.* Kraków 1971, Wydawnictwo Literackie. [**9**]

Banach Andrzej: *O ilustracji.* Kraków 1950, Wydawnictwo M[ieczysław] Kot. [**8**]

Banach Andrzej: *O kiczu.* Kraków 1968, Wydawnictwo Literackie. [**9**]

Banach Andrzej: *O polskiej sztuce fantastycznej.* Kraków 1968, Wydawnictwo Literackie. [**9**]

Banach Andrzej: *Pismo i obraz.* Kraków 1966, Wydawnictwo Literackie. [**9**]

Banach Andrzej: *Polska książka ilustrowana.* Kraków 1959, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe. [**9**]

Banach Andrzej: *Warszawa Cieślewskiego Syna.* Warszawa 1962, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe. [**9**]

Bandtkie Jerzy Samuel: *Historia drukarń w Królestwie Polskiem i Wielkiem Xięstwie Litewskiem...* T. 1–3. Kraków 1826, Drukarnia Józefa Mateckiego. Reprint WAiF, 1974. [**128**]

Bardiel-Harry Réjane, Zagrodzki Christophe: *Le livre de l'affiche.* Paris [1985], Éditions Alternatives. [**182**]

Barge Herman: *Geschichte der Buchdruckerkunst von ihren Anfängen bis zur Gegenwart.* Leipzig 1940, Verlag Philipp Reclam. [**10**]

Baudin Fernand, Hoeflake Netty: *The Specimen of Jacques-François Rosart, Brussels, 1768.* Amsterdam 1973, Van Gendt & Co. [**12**]

Bauer Friedrich: *Das Gießinstrument des Schriftgießers.* Hamburg–München 1922, Genzsch & Heyse. [**14**]

Bauer Konrad F.: *Aventur und Kunst.* Frankfurt am Main 1940, Bauersche Gießerei. [**16**]

Bearman Frederick A., Krivatsy Nati H., Mowery J. Franklin: *Fine and Historic Bookbindings from the Folger Shakespeare Library.* Washington 1992, Folger Shakespeare Library. [**19**]

Bertin Jacques: *Graphische Semiologie.* Berlin–New York 1974, Walter de Gruyter & Co. [**24**]

Biernacki Ludwik: *Pierwsza książka polska.* Lwów 1918, Ossolineum. Reprint WAiF, 1979. [**128**]

Birkenmajer Aleksander: *Studia bibliologiczne.* Wrocław 1975, Ossolineum. [**26**]
Blanchard Gérard: *Pour une sémiologie de la typographie.* Besançon 1979, École des Beaux-Arts. [**28**]
Borowski Tadeusz: *Imiona nurtu.* Monachium 1945, Oficyna Warszawska. [**30**]
Bosshard Hans Rudolf: *Mathematische Grundlagen zur Satzherstellung.* B. 2. Bern 1985, Verlag des Bildungsverbandes Schweizerischer Typografen. [**153**]
Bruckner Albert: *Schweizer Stempelschneider und Schriftgiesser.* Münchenstein 1943, Haas'sche Schriftgiesserei AG. [**32**]
Caflisch Max: *Typographia practica.* Hamburg 1988, Maximilian--Gesellschaft. [**34**]
Carter Harry: *The Type Specimen of Delacologne* [*Lyon 1773*]. Amsterdam 1969, Van Gendt & Co. [**13**]
Cichocki Leonard, Pawlicki Tomasz, Ruczka Iwona: *Poligraficzny słownik terminologiczny.* Warszawa 1999, Pol. Izba Druku. [**101**]
Dante Alighieri: *Boska komedia.* Warszawa 1965, Państwowy Instytut Wydawniczy. [**36**]
Deutscher Buchdruck im Jahrhundert Gutenbergs. Leipzig 1940, Otto Harrassowitz. [**18**]
Die Schriftproben des Volkseigenen Betriebes Offizin Haag-Drugulin. Leipzig 1953, Offizin Haag-Drugulin. [**183**]
Die Schriftproben des Volkseigenen Betriebes Offizin Andersen Nexö. Leipzig 1957, Offizin Andersen Nexö. [**183**]
Donay Bernadette: *Micro Mémento. Mise en page et typographie.* Paris 1991, Éditions PSI. [**38**]
Drabczyński Marian: *Zecerstwo.* Warszawa 1964, Wydawnictwo Przemysłu Lekkiego i Spożywczego. [**40**]
Faulmann Carl: *Das Buch der Schrift, enthalten die Schriftzeichen und Alphabete...* Wien 1880, Kaiserlich-Königlichen Hof- und Staatsdruckerei. Reprint Franz Greno, Nördlingen 1985. [**43**]
Faulmann Karl: *Illustrierte Geschichte der Schrift.* Wien–Pest––Leipzig 1880, Hartleben's Verlag. [**42**]
Felice Feliciano Veronese: *Alphabetum Romanum.* Verona 1960, Editiones Officinae Bodoni. [**44**]
Frantz Wiktor: *Szata graficzna gazety.* Kraków 1966, Ośrodek Badań Prasoznawczych RSW „Prasa". [**47**]
Frutiger Adrian: *Adrian Frutiger's Buch der Schriften.* Wiesbaden 2005, Marix Verlag. [**49**]

Geck Elisabeth: *Albrecht Dürer Konstruktion der Antiquamajuskeln.* Frankfurt am Main 1971, Polygraph Verlag. [**51**]
Gill Evan R.: *The Inscriptional Work of Eric Gill.* London 1964, Cassel & Co. [**67**]
Glaister Geoffrey Ashall: *Glossary of the Book.* London 1960, George Allen and Unwin. [**53**]
Gomringer Eugen, Wirth Günther: *Konkretes von A. Stankowski.* Stuttgart 1974, Verlag Gerd Hatje. [**151**]
Gorissen Götz Gunnar: *Berthold Fototypes E1.* Berlin 1974, H. Berthold AG. [**55**]
Gottschall Edward M.: *Typographic Communications Today.* Cambridge Mass. 1989, MIT Press. [**57**]
Goudy Frederic W.: *The Alphabet and Elements of Lettering.* New York 1963, Dover Publications. [**58**]
Gray Nicolete: *Nineteenth Century Ornamented Typefaces.* Berkeley–Los Angeles 1976, University of California Press. [**60**]
Haiman György: *Nicholas Kis a Hungarian Punch-Cutter and Printer, 1650–1702.* Budapest 1983, Akadémiai Kiadó. [**27**]
Hauptprobe unserer Schriftgießerei- und Messing-Erzeugnisse. [Berlin przed 1917], H. Berthold AG. [**21**]
Herdan A.[ntoni]: *O odlewie liter.* Warszawa 1907, Tow. Akc. S. Orgelbranda Synów. [**62**]
[Hoffmann Hermann]: *Das Haus Berthold, 1858–1921.* Berlin 1921, H. Berthold AG. [**23**]
Искусство шрифта. Работы московских художников книги, 1959–1974. Москва 1977, Из ательство Книга. [**64**]
Jakob Sepp, Leicher P. Donatus M.: *Schrift + Symbol in Stein, Holz und Metall.* München 1977, Verlag Georg D.W. Callwey. [**66**]
Januszowski Jan: *Nowy karakter polski...* Kraków 1594, Drukarnia Łazarzowa. Reprint WAiF, 1982. [**128**]
Jaspert W. Pincus, Berry W. Turner, Johnson A.[lfred] F.[orbes]: *The Encyclopaedia of Type Faces.* London 1970, Blandford. [**68**]
Johnson A.[lfred] F.[orbes]: *The Type-Specimen of Claude Lamesle... Paris 1742.* Amsterdam 1965, Menno Hertzberger & Co. [**13**]
Johnston Edward: *Schreibschrift, Zierschrift und angewandte Schrift.* Leipzig 1928, Verlag von Klinkhardt und Biermann. [**71**]
Johnston Edward: *Writing & Illuminating, & Lettering.* London 1948, Isaac Pitman & Sons, Ltd. [**70**]
Йончев Васил: *Шрифтът през вековете.* София 1964, Български Ху ожник. [**163**]

Kapr Albert: *Deutsche Schriftkunst.* Dresden 1959, VEB Verlag der Kunst. [**75**]
Kapr Albert: *Johann Neudörffer der Ä.*[ltere], *der grosse Schreibmeister der deutschen Renaissance.* Leipzig 1956, Hochschule für Grafik und Buchkunst. [**72**]
Kapr Albert: *Schriftkunst.* Dresden 1976, VEB Verlag der Kunst. [**74**]
Karow Peter: *Digitale Speicherung von Schriften.* Hamburg 1986, URW Verlag. [**76**]
Каталог ручных и машинных шрифтов. Москва 1966, Из ательство Книга. [**78**]
Kelly Rob Roy: *American Wood Type: 1828–1900.* Secaucus, New York 1977, Da Capo Press. [**80**]
Kempe Carl: *Wegweiser durch die Stereotypie und Galvanoplastik.* Nürnberg 1889, Königlich Bayerische Hofbuchdruckerei. [**82**]
Kopera Felix: *Spis druków epoki Jagiellońskiej w zbiorze Emeryka hrabiego Hutten-Czapskiego w Krakowie.* [Kraków] 1900, Emerykowa Hutten-Czapska, [G. Gebethner i Sp.]. [**84**]
Larcher Jean: *Calligraphies. Approches.* Collection Linéales. Paris 1984, Éditions Quintette. [**86**]
Larcher Jean: *Fantastic Alphabets.* New York 1976, Dover Publ. [**87**]
Le Cabinet des poinçons de l'Imprimerie Nationale. Paris 1963, Imprimerie Nationale. [**88**]
Lelewel Joachim: *Bibliograficznych ksiąg dwoje...* Wilno 1823–1826, Drukarnia Józefa Zawadzkiego. Reprint WAiF, 1980. [**128**]
Lewandowski Stefan: *Poligrafia warszawska 1870–1914.* Warszawa 1982, Książka i Wiedza. [**90**]
Lexikon der Buchkunst und Bibliophilie. Leipzig 1987, VEB Bibliographisches Institut. [**91**]
Macmillan Neil: *An A–Z of Type Designers.* London 2006, Laurence King Publishing. [**92**].
Malinowska Tekla, Syta Ludwik: *Redagowanie techniczne książki.* Warszawa 1981, Wydawnictwa Naukowo-Techniczne. [**94**]
Mardersteig Giovanni: *Die Officina Bodoni.* Hamburg 1979, Maximilian-Gesellschaft. [**46**]
Massin [Robert]: *Buchstabenbilder und Bildalphabete.* Ravensburg 1970, Otto Maier Verlag. [**96**]
Massin [Robert]: *La lettre et l'image.* [Paris 1970], Édition Gallimard, [arkusze próbne]. [**97**]
Mathia Roman: *Podręcznik dla składaczy ręcznych.* Warszawa 1923, Grafika Polska. [**98**]

Mesaroš Franjo: *Grafička enciklopedija.* Zagreb 1970, Tehnička Knjiga. [100]
Metzner Görg: *Die Kunstschrift für den Buchbinder.* Berlin [1936 lub 1938], Lehrmittelzentrale der Deutschen Arbeitsfront. [103]
Müller-Brockmann Josef: *Grid systems in graphic design.* Niederteufen 1981, Verlag Arthur Niggli. [104]
Muszkowski Jan: *Antykwa polska Adama Półtawskiego.* Warszawa 1932, Towarzystwo Bibliofilów Polskich. [106]
Muzika František: *Die schöne Schrift in der Entwicklung des lateinischen Alphabets.* Praha 1965, Artia. [108]
Nerdinger Eugen: *Buchstabenbuch. Schriftentwicklung. Formbedingungen. Schrifttechnik. Schriftsammlung.* München 1955, Verlag Georg D.W. Callwey. [110]
Niel Richard L.[eopold]: *Satztechnisches Taschen-Lexikon.* Wien 1925, Steyremühl. [112]
Novarese Aldo: *Alfa-beta.* Torino 1964, Progresso Grafico. [115]
Paul Renner. München 1978, Typographische Gesellchaft. [117]
Pellitteri Giuseppe: *Atlante tipologico.* Torino 1963, Società Editrice Internazionale. [121]
Pirożyński Jan: *Johannes Gutenberg i początki ery druku.* Warszawa 2002, Wydawnictwo Naukowe PWN. [123]
Polonia typographica saeculi sedecimi. Wrocław–Warszawa–Kraków 1936–..., Ossolineum. [125]
Ptaśnik Joannes: *Monumenta Poloniae typographica.* Vol. I: *Cracovia impressorum XV et XVI saeculorum.* Lwów 1922, Ossolineum. Reprint WAiF, 1979. [127]
Rehe Rolf F.: *Typografie und Design für Zeitungen.* Darmstadt 1985, IFRA Publikation. [129]
Renker Armin: *Das Buch vom Papier.* Leipzig [1934], Insel. [131]
Renner Paul: *Czcionka i druk. Wykład wygłoszony w 1928 roku 15 stycznia w Sali Muzeum Przem.-Art. w Krakowie przy ul. Smoleńsk 9,* [maszynopis]. [120]
Різник М.[ихайл] Г.[ригорьевич]: *Письмо і шрифт.* Київ 1978, Ви авництво „Вища школа". [133]
Rypson Piotr: *Obraz słowa. Historia poezji wizualnej.* Warszawa 1989, Akademia Ruchu. [135]
Semkowicz Władysław: *Paleografia łacińska.* Kraków 1951, Polska Akademia Umiejętności. [137]
Siniarska-Czaplicka Jadwiga: *Filigrany papierni położonych na obszarze Rzeczypospolitej Polskiej od początku XVI*

do połowy XVIII wieku. Wrocław–Warszawa–Kraków 1969, Ossolineum. [**139**]
Snyder Gertrude, Peckolick Alan: *Herb Lubalin, Art Director, Graphic Designer and Typographer.* New York 1985, American Showcase. [**141**]
Speltz Alexander: *Der Ornamentstil.* Leipzig [1923], K. F. Koehlers Antiquarium. [**143**]
Spencer Herbert: *Pioneers of Modern Typography*. London 1969, Lund Humphries Publishers. [**145**]
Spiekermann Erik: *Ursache & Wirkung: ein typografischer Roman.* München 1999, Verlag Hermann Schmidt. Faksymile wydania H. Berthold AG, Berlin 1986. [**148**]
Stankowski Anton, Duschek Karl [i inni]: *Visuelle Kommunikation. Ein Design-Handbuch*. Berlin 1989, Dietrich Reimer. [**150**]
Šulc Dušan: *Typizácia typografie a modulor*. Bratislava 1983, Alfa. [**152**]
Sutton James, Bartram Alan: *An atlas of typeforms*. Secaucus, New Jerssey 1988, Chartwell Books Inc. [**154**]
Szántó Tibor: *Pismo i styl.* Wrocław–Warszawa–Kraków 1986, Ossolineum. [**156**]
The Liberated Page. A Typographica Antology. San Francisco 1987, Bedford Press. [**147**]
Tiessen Wolfgang: *Serving author and reader.* New York 1987, Typophiles. [**158**]
Tinker Miles A.: *Podstawy efektywnego czytania*. Warszawa 1980, Państwowe Wydawnictwo Naukowe. [**186**]
Tomaszewski Roman: *Materiały do bibliografii na temat czytelności pism drukarskich.* Warszawa [1974], Wydawnictwa Katalogów i Cenników. [**186**]
Tondel Janusz: *Inkunabuły w zbiorach Biblioteki Wyższego Seminarium Duchownego w Pelplinie.* Toruń–Pelplin 2007, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika/ Wydawnictwo Bernardinum. [**160**]
Тоотс Виллу: *Современный шрифт*, Москва 1966, Из ате ьство Книга. [**162**]
Tschichold Jan: *Die neue Typographie.* Berlin 1928, Verlag des Bildungsverbandes der Deutschen Buchdrucker. [**164**]
Tschichold Jan: *Meisterbuch der Schrift.* Ravensburg 1965, Otto Maier Verlag. [**165**]
Tuwim Julian: *Pegaz dęba czyli panopticum poetyckie...* [Warszawa] 1950, Spółdz. Wydawniczo-Oświatowa „Czytelnik". [**167**]

Updike Daniel Berkeley: *Printing Types: Their History, Forms and Use.* T. 1–2. New York 1980, Dover Publications. [**169**]
Vervliet H.[endrik] D. L.: *The Type Specimen of the Vatican Press, 1628.* Amsterdam 1967, Menno Hertzberger & Co. [**13**]
Walther Ingo F., Wolf Norbert: *Codices illustres.* Köln 2005, Taschen. [**171**]
White Jan V.: *Using Charts and Graphs. 1000 Ideas for Visual Persuasion.* New York–London 1984, R. R. Bowker Comp. [**25**]
Wierzbowski Teodor: *Vademecum. Podręcznik dla studiów archiwalnych.* Lwów–Warszawa 1926, Książnica Atlas. Reprint WAiF, 1982. [**128**]
Wilkes Walter: *Das Schriftgießen, von Stempelschnitt, Matrizenfertigung und Letternguß.* Darmstadt 1990, Technische Hochschule. [**174**]
Willberg Hans Peter: *Ein Einband Band. Handbuch der Einbandgestaltung.* Mainz b.d., Fachhochschule Rheinland-Pfalz. [**176**]
Witten Rudolf: *Die Lehre vom Musiknotensatz.* Leipzig 1925, Verlag des Bildungsverbandes der Deutschen Buchdrucker. [**179**]
Wlassikoff Michel: *Le livre de la plaque émaillee publicitaire.* Paris 1985, Éditions Alternatives. [**181**]
[Wzornik pism arabskich wydany w Berlinie przed 1917], H. Berthold AG.. [**23**]
Zachrisson Bror: *Studia nad czytelnością druku.* Warszawa 1970, Wydawnictwa Naukowo-Techniczne. [**185**]
Zapf Hermann: *Alphabetgeschichten.* Bad Homburg–Rochester–New York 2007, Mergenthaler Edition, RIT Cary Graphic Arts Press. [**187**]
Zapf Hermann: *Manuale typographicum.* Frankfurt am Main–New York 1968, Z-Presse. [**188**]
Zapf Hermann: *Typographische Variationen.* Frankfurt am Main 1963, D. Stempel AG. [**191**]
Zapf Hermann: *Über Alphabete.* Frankfurt am Main 1960, Stempel AG, Linotype GmbH. [**192**]
Ząbkowski Franciszek: *Teorya sztuki drukarskiej zastosowana do praktyki.* Warszawa 1832, Drukarnia Augusta Em. Glücksberga. Reprint WAiF, 1979. [**128**]