

[szmuctytuł] Zapiski książkoroba Do

[kontrtytuł]

[str. tytułowa] Andrzej Tomaszewski
Zapiski książkoroba Wydawnictwo Do
Warszawa 2006



[str. redakcyjna]

Marek Ryćko - wydawca, redaktor &c.

Andrzej Tomaszewski - typograf

[czy tam grafik]

Jagoda Klemba-Hass, Krystyna Podhajska,

Mirka Kosiaty - czujne lektorki

Wydawnictwo Do, www.do.com.pl,

[do\(małpa\)do.com.pl](mailto:do(małpa)do.com.pl)

ISBN 83-85586-20-2

Copyright by Andrzej Tomaszewski,

Warszawa 2006

Druk: Sowa, www.sowadruk.pl

Gabi Gruszy,

Andrzejowi Odyńcowi,

Piotrowi Strzelczykowi,

i Barbarze Mazurek

dziękujemy

za zdjęcia :-)

To jest
Jackowski →

To jest
Dorota Zgaińska →



Wstęp Bogusława Jackowskiego

¶ Jak układać sztucze na stole, jak je odkładać po skończonym posiłku, a jak w przerwie między daniami, w jakiej kolejności podawać wina, do jakich potraw wino białe, a do jakich czerwone, jaką temperaturę jakie wino winno mieć – to wszyscy wiedzą, a w każdym razie wszyscy wiedzą, że powinni wiedzieć, bo to przecież *bon ton, savoir-vivre!*

Czy to nie dziwne, że *savoir-vivre* nie odnosi się do słowa drukowanego, chociaż druk to też pożywienie, tyle że dla ducha? Nie to, żebym nie lubił zjeść i wypić, wyżej jednak stawiam strawę duchową i bardzo sobie cenię, gdy przyrządzona jest apetycznie. A wystarczy wejść do pierwszej lepszej księgarni, by zobaczyć zatrzęsienie wyrobów książkopodobnych: byle jaki skład, przymałe marginesy, fatalnie zaprojektowana i nieczytelna okładka, bezsensowny dobór rodzajów i wielkości pism, brzydkie ilustracje, okropna oprawa. Listę niedostatków można mnożyć. Ale stan wydawanych książek to jeszcze pół biedy. Drugie pół biedy w tym, że większość osób zdaje się nie zauważać problemu. Co to jest pismo szeryfowe? Czym się różni od bezszeryfowego? A w ogóle po co tyle różnych pism, przecież jest Times i Ariel [sic!]? To tak, jakby ktoś nie odróżniał makaronu od naleśnika i zastanawiał się, na co komu inne potrawy.

Czy to oznacza, że nikt już nie pamięta, jak się robi piękne książki? Byłby to sąd pochopny. Książka Andrzeja Tomaszewskiego, którą Państwo trzymają w rękach, pokazuje, że wbrew pozorom wielu jest takich, którzy starają się odpowiednią dać słowu literę i litery zgrabnie składać w słowa, a słowa – w książki.

Andrzej jest jednym z nich. Do jego książek nie stosuje się stara facecja: „kochane dziatki, nie róbtą tak, jak ja robię, tylko tak, jak ja mówię, żeby robić”. Andrzej wie, co to jest dobrze wykonana książka. Od wielu lat nadaje drukom elegancką formę, ongiś za pomocą czcionek metalowych, a obecnie używa komputera. I ma do tego dryg! Umie też pięknie i zajmująco opowiadać o świecie typografii, który go fascynuje. Opowiadać tak, że jego fascynacja udziela się słuchaczom. Wiem, bo bywałem słuchaczem Andrzeja.

Ta książka to nie tylko zbiór interesujących zapisków typografa. To również – a może przede wszystkim – spotkanie z Andrzejem i z jego światem. Czytając zamieszczone w tym zbiorze

eseje, odnoszę wrażenie, że Andrzej siedzi obok i opowiada. Opowiada o typografii wytwornej – o rzetelnym edytorstwie, o tym, kto w Polsce, a kto na świecie nadobne pisma projektuje, o tym, jak z tym drzewiej bywało, o mistrzach tej sztuki, z których wielu miał okazję poznać osobiście, o pieczołowicie wydanych książkach, dawnych i współczesnych. Sporo tu także ciekawostek. Można się na przykład dowiedzieć o bójce, w którą krakowski drukarz wdał się 500 lat temu, o historii wygibasa &, zwanego ampersandem, i o innych mniej lub bardziej ważnych, a zawsze ciekawych sprawach.

Opowieści te pozwalają mi wierzyć, że prawdę mówi tytuł jednej z nich: „czas mija, książki zostają”. Że wbrew proroctwom, które wysyłają papierową książkę do lamusa i wróżą wspaniałą przyszłość cudownemu dziecku, ekranowi komputerowemu, drukowane książki przetrwają, gdyż strawa dla ducha musi być należycie podana. Nie tylko kształt i układ liter się liczy, ważny jest również dotyk chłodnej okładki, szelest przewracanych stron...

Być może wydawnictwa wymagające szybkiej aktualizacji – zwłaszcza obszerne, takie jak informatory, encyklopedie, słowniki – zakończą niebawem swój papierowy żywot. Jestem jednak pewien, że druk przetrwa. Technologia się zmieni, materiały się zmienią, a piękne książki zostaną.

Zagorzali zwolennicy publikacji elektronicznych też znajdują w tej książce coś dla siebie, bo czy publikacje elektroniczne muszą być brzydkie? To, co można zobaczyć na przykład w internecie, sugeruje odpowiedź twierdzącą. A przecież zasady przygotowywania ładnych publikacji, czy to elektronicznych, czy to papierowych, są takie same.

O tych zasadach opowiada Andrzej w swojej książce. Czytając *Zapiski książkoroba*, można się nauczyć szacunku dla liter i nabrać dobrych manier typograficznych. A warto znać „bon ton drukarski”, dziś nawet bardziej niż dawniej, bo komputery zbłądziły pod strzechy i każdy z nas może w jakimś sensie stać się drukarzem.

O jubileuszach, „Poligrafice” i „Literze” ¶

Jestem rówieśnikiem jubilatki „Poligrafiki”. Humorystycznie rzecz ujmując – zacząłem z nią współpracować w wieku okrągłych lat dziesięciu. Zawdzięczam to swojemu ojcu. Było tak:

Pod koniec lat pięćdziesiątych czasopismo składano na linotypie w warszawskiej Szkole Poligraficznej przy ulicy Konwiktorskiej, a mój ojciec – Roman Tomaszewski – oprócz różnych prac redakcyjnych czy autorskich w „Poligrafice” przygotowywał również do łamania makiet kolejnych zeszytów. Początkowo z tatą, a potem już sam, chodziłem do Pana Linotypisty po odbitki korektowe szpalt potrzebne do wyklejania makiet. Mieszkaliśmy wtedy przy ulicy Franciszkańskiej i do gmachu szkoły drukarskiej było blisko – rzut beretem.

Ojciec siadywał wieczorami w domu przy masywnym biurku, na którym paliła się lampa z abażurem zrobionym z kartonu matrycowego z wytłoczonym składem do stereotypii. [Dziecięca fascynacja tym abażurem – mogłem wyciśnięte kalandrem literki oglądać bez końca – odegrała istotną rolę w moim zainteresowaniu drukarstwem.] Obok biurka, na małym stoleczku, było moje miejsce pracy. Miałem za zadanie wycinać nożyczkami skład z odbitek szpaltowych tak, aby obciąć marginesy, nie naruszając wydrukowanego tekstu.

Lubiłem to pomaganie – zapach biurowego kleju z gumy arabskiej, ciekawe rozmowy z tatą i poczucie, że jestem przydatny podczas PRAWDZIWEJ pracy. Dawałem mu gotowe do wklejania powycinane szpalty, odpowiednio ponumerowane i posegregowane według szerokości składu. Tutaj, niestety, moja rola się kończyła i mogłem tylko trochę popatrzeć, jak strona po stronie powstaje makiet. Potem miałem do wyboru odrabianie lekcji albo czytanie *Winnetou*.

Kilka lat później, w czasie nauki w Technikum Poligraficznym [1962–67], jako syn jednego z redaktorów „Poligrafiki” byłem uczniem dość dobrze poinformowanym w kwestiach zawodowych. Podczytując miesięcznik i pytając ojca o to lub owo, mogłem czasem zniecierlić zaginać nauczycieli. Zażywałem z tego powodu wśród kolegów niejakiego splendoru, co było o tyle ważne, że nie najlepiej umiałem grać w siatkówkę. Umiejętność ta była w tym czasie w szkole, obok dobrej gry w pokera,

kamieniem węgielnym poważania wśród kolegów i pozycji w klasie.

Mój pierwszy opublikowany tekst na temat produkcji czcionek znalazł się w jubileusz dziecięciolecia od wycinania szpalt, w 1968 roku, w redagowanej w całości przez rodzica „Literze”. Zeszyty „Litery” były w latach 1966–74 samodzielnym dodatkiem do „Poligrafiki”. Wydrukowanie tego artykułu oczywiście zawdzięczam ojcu. Akurat w tym czasie byłem w wojsku w cha-

akterze odmóżdżonego i do cna zgnębionego kota, bliskiego psychicznego załamania. Ojciec wyjął z mojej maturalnej pracy dyplomowej stosowny fragment, potrzebny mu z merytorycznych względów. Nigdy nie zapomnę radosnej chwili, kiedy do jednostki wojskowej w Zgierzu dotarł zeszyt „Litery” z tekstem mojego autorstwa.

Od czasu tego pierwszego artykułu zdarzało mi się niekiedy pisywać, najpierw do „Litery”, a potem do „Poligrafiki”, w której debiutowałem dwuczęściowym artykułem traktującym o typografii i ilustracji w drukach pierw-

szych tłoczni krakowskich. Było to w 1974 – jubileuszowym roku 500-lecia drukarstwa w Polsce – i stało się znowu z inspiracji ojca, który przeczytawszy moją semestralną pracę uniwersytecką z historii książki, namówił mnie do jej opublikowania.

Kiedy po latach, jesienią 1996 roku, redaktorzy – pan Apolinary Brodecki i pani Iwona Zdrojewska – zaprosili mnie do kolegium redakcyjnego miesięcznika, czułem przy tym tchnienie niewidzialnego ducha mojego Ojca. Z zaproszenia oczywiście skorzystałem i jabłko rzeczywiście padło tuż koło jabłoni.

„Poligrafika” 8/1998



Roman Tomaszewski wykłada na „Forum Typografie”, Stuttgart, czerwiec 1990

Hommage á Leon Urbański ¶ Doświadczalna Oficyna Graficzna PSP na Finlandzkiej w Warszawie istniała już czwarty rok, kiedy trafiłem do niej jako praktykant z Technikum Poligraficznego. Tam spotkałem Leona Urbańskiego po raz pierwszy. Właśnie składałem ręcznie z maszynopisu, który dostałem od starego zecera Waława Sieradzana [jeśli dobrze pamiętam, była to tabelka jakiegoś formularza do wewnętrznego użytku w drukarni], kiedy poczułem, że ktoś za mną stoi i posapuje z dezaprobatą. Wiedziałem już wcześniej, że lada chwila ma się pojawić w drukarni pan Leon Urbański – mistrz, mag, bicz na fuszerów, alfa i omega Oficyny. Struchlało moje nastoletnie serce, bo domyśliłem się, że oto On za mną stoi.

– Dlaczego, chłopcze, wkładasz półfirety pomiędzy wyrazy, robiąc TAKIE DZIURY? – zapytał dość łagodnie.

Zacząłem coś mętnie tłumaczyć o normach składania i o tym, że tak się nauczyłem w szkole. Ulitował się nad moją niewiedzą i spokojnie wytłumaczył, co to jest składanie „na trzeciankę” i dlaczego właśnie jedna trzecia fireta jest wielkością stosowną. Dodał jednak kilka grubych słów na temat durniów, którzy uczą młodych ludzi tak szkaradnie składać.

Później wielokrotnie miałem okazję spotykać Leona Urbańskiego, w niektórych latach rzadziej, kiedy indziej częściej. Zawsze warto było uważnie go słuchać, i to nie tylko mówiącego o typografii, drukarstwie czy grafice, ale i o innych sprawach, na pozór niezwiązanych z zawodem. Mówił ze swadą, z przekonaniem bronił przemyślanych racji, mocno przywiązany do swego zdania. Z trudem, jednak dawał się czasem przekonać. Szybko rozpoznawał tych, którzy chcieli się od niego czegoś nauczyć. Wówczas można było na niego liczyć, bo nie chował swojej wiedzy pod korcem. Należało jednak być przygotowanym, że czasem wykpi nieświadomość, ochrzani za nie dość staranną robotę, zgani niezręczność. Należało też spodziewać się raptownej zmiany jego nastroju, kiedy po popisie malkontenctwa potrafił trysnąć fantastycznym humorem.

Aby się uczyć od Leona Urbańskiego, należało również uważnie studiować jego druki i projekty. Ale naprawdę uważnie, bo dopiero analiza każdego światła, każdego stopnia pisma, koloru, sposobu przedstawienia i umieszczenia ilustracji, ornamentu i innych detali kompozycji typograficznej pozwala zrozu-

mieć, skąd się wzięły: harmonia elementów i wizualny ład. Urokliwe piękno, niebywała precyzja i trafność merytoryczna jego projektów książek, akcydensów i innych druków pozostaną jeszcze długo wzorem dla niejednego typografa. I jeżeli chcemy zrobić książkę ciepłą, przyjazną czytelnikowi, o logicznej strukturze, to warto popatrzeć, jak On to robił.

Leon Urbański
podczas
Konkursu PTWK
na Najlepiej
Wydaną Książkę,
Wilanów,
kwiecień 1976



Leon Urbański był współtwórcą i główną postacią wspomnianej na wstępie Doświadczalnej Oficyny Graficznej PSP w Warszawie. W ciągu blisko trzydziestu lat trwania tej unikatowej w Polsce placówki [1964–92] powstała niezliczona ilość perełek sztuki typograficznej, które w znakomitej większości wyszły spod ręki mistrza. Projekty przygotowywane na kolejne lipskie wystawy Internationale Buchkunst-Ausstellung [IBA], druki wykonywane przez wiele lat na potrzeby protokołu dyplomatycznego MSZ, mistrzowskie dyplomy dla laureatów Konkursów Chopinowskich i wiele podobnych jego prac mogły być podziwiane, niestety, tylko przez nieliczne grono. Dzięki nim zyskał jednak międzynarodową renomę.

Obok typografii i grafiki książkowej zajmował się projektowaniem znaków i symboli oraz heraldyką. W latach 1978–82 pracował jako docent na Wydziale Grafiki warszawskiej ASP. Kierował tam pracownią projektowania typograficznego zorganizowaną przez siebie od podstaw [sprowadził m.in. czcionki

z drezdeńskiej giserni Typoart]. Bywał jurorem rozmaitych konkursów graficznych i wydawniczych, m.in. w ostatnich dwóch latach Punktu „Gazety Wyborczej” *. Nie sposób wymienić jego licznych zatrudnień i efektów aktywności zawodowej. Jest ich mnóstwo. Podziw bierze, że aż tyle na jeden żywot człowieczy.

Leonowi Urbańskiemu było trudno ostatnimi czasy. Komputeryzacja procesów poligraficzno-wydawniczych spowodowała przyjsie do zawodu ludzi przypadkowych, technicznie i intelektualnie nieprzygotowanych. Jak większość grafików swego pokolenia miał ambiwalentny stosunek do elektronicznych nowinek. Starał się jednak poznać specyfikę pracy za pomocą nowych narzędzi. Pan Leon nie mógł zrozumieć, jak można produkować taką liczbę knotów, dysponując tak wspaniałymi możliwościami komputerowych programów graficznych i edytorskich.

Spotykał się też coraz częściej z niefachowością redaktorów, ignorancją i niesolidnością wydawców. Niemal powszechny brak szacunku dla profesji typografa i niewiedza dotycząca najprostszych zagadnień techniki wydawniczej były przez tego perfekcjonistę odbierane niemal jako osobiste zniewagi. Znalazł jednak zrozumienie w wydawnictwie Janusza Krupskiego, gdzie szanowano jego specyficzny sposób pracy i jakość projektów książek.

Ostatnią jego pracą był projekt graficzny skomplikowanego typograficznie dzieła, *Wierszy Adama Mickiewicza w podobiznach autografów*, wykonany z tzw. makietą matką dla wydawnictwa Ossolineum. Miałem okazję z bliska śledzić, jak powstawał. Z niedopracowanego redakcyjnie maszynopisu, chaosu materiału: transkrypcji rękopisów, filologicznych analiz i ilustracji, po konsultacjach z redaktorami i autorami, krok po kroku wyłaniała się spójna logicznie koncepcja książki.

* Ciekawy konkurs graficzny prowadzony w latach 1997–99 przez ś.p. dodatek „Gazeta – Książki”. Kilka razy w roku trzech jurorzy: Janusz Stanny, Jan Bokiewicz i Leon Urbański spotykali się na Krakowskim Przedmieściu w Księgarni im. B. Prusa u pani Haliny Tymoszczuk. Spośród nowości wydawniczych wybierali urodziwe książki i na każdym spotkaniu wyróżniali jedną osobę honorową nagrodą – Punktem. Laureata i jego książkę przedstawiano na pierwszej stronie „Gazety”, co sprawiało grafikom sporo satysfakcji. [Dostałem – nie chwając się – taki Punkt i nie zamieniłbym go na żadną inną nagrodę, właśnie ze względu na skład jury konkursu.]

ławowej części wyrzucił z porozumiewaniem poczynki i końca [rozcznaka cyryla], a czasem jeszcze jednej lub kilku liter nie feedła [rozcznaka nieznał]. Do tego typu A, należał też: *morina* sorta: DS – *Desa*, SPŚ – *Spiritus*, IHS – *Iesus* i XPŚ – *Christus*, pojawiały w piśmie greckim i spotykane w najstarszych rękopisach Biblii. A, z zastosowaniem kontraktacji, są na ogół łatwiej cyrylizmi od skrótów *gr* [np. *ne* – *noeter*, *ars* – *nostrum*]. Inne typy A, polegają na stosowaniu znaków ułamekowych o stylum znaczenia.

COMMUNE
DE
PARIS.

Saboteurs de l'armée de Versailles,
Le peuple de Paris ne croira jamais que vous puissiez diriger contre lui vos armes quand sa poitrine touchera les vôtres; vos mains reculeraient devant un acte qui serait

Ce que vous avez fait au 14 Mars, vous le ferez encore, et le peuple n'aura pas à démentir vos paroles. C'est pourquoi au 14 regardons comme des frères, et qu'il voudrait voir à sa soeur avec lui au banquet civique et de la liberté et de l'égalité.

Venez à nous, frères, venez à nous; nous vous sont ouverts!

**Ant. ARNAUD, ELLIOTRAY, E. EUDÉS,
F. GAMBON, G. RANVIER.**

Odręba Komary Perzyski do woli wzniesłych z dnia 23 maja 1877.
Format 620 x 442. Całenka lakierowana.

ni. Te zaś przesunięto do metryki książki. Ze względów cenzuralnych podawano nieistniejącą lub zmyśloną nazwę miejsca wydania druku, np. Niebylec [Kraków]. Zob. też datowanie.

Afiniz (dawnie również plakat, druk ulotny, jednolity, niezwykły rodzaj plakatu, wywołany na "palcu drzewa" (Witkacy) przez dekadizm - afizację), na przykład biletyn lub biletynik, to rodzaj plakatu, który w odróżnieniu od tradycyjnego plakatów posiadał afizację. Afizacja to rodzaj plakatu, który w odróżnieniu od tradycyjnego plakatów posiadał afizację. Afizacja to rodzaj plakatu, który w odróżnieniu od tradycyjnego plakatów posiadał afizację.

Akafist, kaitika ciekawka, zawierająca co najmniej jeden religijny hymn pochwalny tej samej nazwy [akafist], który igra się stojąc. Hymn ten składa się z 13 kondaków i 12 ukosów, tj. krótkich pieśni, z których pierwszy jest natomiast wzywką do pokonywania trudnych warunków, drugi – rozpoczynającym tego tematu. Kaitiką zawierającą pełny zbiór akafistów jest akafistnik.

[illegible]

Akcydensy (łac. *accidens* – coś przypadkowego, przygodnego), określenie wszelkich druków (poza książkami, broszurami i czasopismami), które mają charakter okolicznościowy, urywkowy. Tematka: A. manipulacyjne (formu-

Ua uobis scribae et pharisaei hypocritae
qui mundatis quod de foris est calicis

Mimodoba karcibólka ze skrypszkiem przy opactwie św. Marzyna w Toum, pierwsza połowa IX w.

rne, słoiki, kwestionariusze, świadectwa, dyplomy, zaproszenia, zawiadomienia, kultury wycinowe, blankiety firmowe itp.) oraz A. przemysłowe [dziśki reklamowe, etykiety, oznaki, katalogi, prospekty, opakowania, okładki książek, obwoluty itp.]. Zob. też desk=d. akcydensowy, pismo drukarskie=p. akcydensowe, skład=s. akcydensowy.

Akronim (gr. *akros* = najwyższy, *kosmos* = księż, wyzn. [podkreślenie] nazwa instytucji lub "przeznaczenia" utworu oznaczającego w pierwszym rzędzie lub ogólnie kilka innych wyrazów, np.: *Aslib* = Association of Special Libraries and Information Bureau, PAN = Polska Akademia Nauk, *Joim* = Jerzy Józefowicz. Często również rozpowszechnianie się takich nazw wywołuje potrzebę publikowania wykazów akronimów z podaniem pełnych nazw, np.: *Forchheimer abbreviaturaire bibliothecarum*; *Index acronymorum* *universitatis*, 7. Budapeszt 1964.

Akrostych [gr. akrostichon, akros = zewnątrz, stichon = wiersz], utwó wierszowany, w którym początkowe,

radziej niż końcówce litery lub wyrazu poprzedzających
wierszy czytano z głosu na dół albo odwrotnie tworząc jakiś
wyraz, tytuł lub nazwisko autora albo adresu utworu, w.
cale zdanie. Forma ta była szczególnie często stosowana
przez Greków i Rzymian u schyłku czasów starożytnych,
następnie została przyjęta przez piosenkarzy średniowiecznych.

Ald [aldyry], drugi z krw. XIV w. poct. XVI w., pochodzący z okolicy A. "Mantius, ioh. dajpij pądzioł" (nieznanym) były ulubionymi przedmiotami zbiorowca. Termin ten określa się przede wszystkim drukowane kursywę (Pięno humanistyczne) wydania Mayhoff, które Mantius tworzył przez wiele lat. Ich ocena znaczenia był "firmat: mace octaw, budydy ewolucja wobec mowa-nych" powracanie przez Aldusom felloz arto quato. Ka-liczko to, bardzo popularne, normalnie kieszonkowe w re- minisc, mować dla tradycji – austryli bawem "nacyon-ny" przede wszystkim przez uczęszczanie z młodzieżą całej Europy. Zob. też opowiadania.

Aldina cursiva *rozb.* pismo humanistyczne

Allegoria, w literaturze i sztukach plastycznych obrazowa wyrazność pojęć lub wyobrażeń, które przez swego dosłownego znaczenia posiadają inne, ukryte, odnoszące się do pojęć ogólnych abstrakcyjnych. Wyrazne głównie przy pomocy "personifikacji". A. znana była już w starożytności; w średniowieczu grała dużą rolę. A. o treści teologicznej i moralnej, w sztuce bliżej wypowiadająca się w zwojach rzeźbiarstwa (tzw. "taniec śmierci").

Alkuin (Alcwin, Alcuin, ok. 730–804), mąż anglosaski. Kończąc się w szkole katedralnej w Yorku, później w 778 został kierownikiem. W czasie podróży do Rzymu w 781 spotkał się z Karolem Wielkim i zaproszony na jego dwór objął kierownictwo szkoły pałacowej w Akwitanii. Uczono tam m.in. pięknego pisma. W 796 A. osiadł w *dworówni* w mieście Karola bogatym oparciu św.



ENE quis alius aut Veneris, aut usqueque loquutus has
 impone orationes imprimat, & Leonis X.
 Pontificis maximi, & Senatus V. C. C.
 decreto censens. 19.

Fragment niezrealizowanego projektu
Leona Urbańskiego z lat 60.
Strony rozkładowe *Encyklopedii wiedzy o książce*
wrocławskiego Ossolineum

16 kwietnia dowiedzieliśmy się, że Leon Urbański nie żyje. Odszedł członek kilku stowarzyszeń twórczych, m.in. Double Crown Club na Wyspach Brytyjskich. Laureat kilkudziesięciu nagród i wyróżnień w konkursach krajowych i zagranicznych [Moskwa, Paryż, New Delhi, Belgrad]. W latach 1959–89 zdobywca srebrnych i złotych medali oraz Grand Prix na prestiżowej IBA. Postać porównywalna z takimi mistrzami typografii, jak Jan Tschichold, Giovanni Mardersteig czy Max Cafilisch. Nauczyciel niewielkiego grona uczniów, którzy chcieli go zrozumieć i do których mam zaszczyt się zaliczać.

„Wydawca” 5-6/1998

O redaktorze technicznym raz jeszcze ¶

W czerwcowym zeszycie naszego miesięcznika znalazł się tekst Janusza Sowińskiego o znaczeniu i funkcjach redaktora technicznego. W zasadzie zgadzam się z treścią tego artykułu, a szczególnie z podkreśleniem potrzeby doskonalenia zawodowego. Myślę jednak, że kilka spraw zostało niedopowiedzianych i warto raz jeszcze redaktorom technicznym poświęcić trochę uwagi.

Redaktor techniczny był w wydawnictwie do niedawna osobą, która miała istotny wpływ na wizualną postać książki. Odpowiadał za prawidłowe opisanie wszystkich materiałów wydawniczych przed przekazaniem do drukarni. Starał się też, aby sposób realizacji projektu graficznego książki dopasować do technologii poligraficznych stosowanych w danej drukarni. Do jego obowiązków należało obliczenie objętości książki, określenie formatu i rodzaju papieru, opisanie typu oprawy introligatorskiej oraz dokonanie innych ustaleń związanych z formą materialną książki i jej produkcją. Był często pierwszą osobą, do której z zakładu poligraficznego zwracano się o wszelkie wyjaśnienia związane z książką. Od dobrej współpracy redaktora technicznego z technologiem w drukarni zależała sprawna i jakościowo prawidłowa realizacja zamówienia wydawcy.

W wydawnictwach poważano takich redaktorów technicznych, którzy dysponowali dużą wiedzą poligraficzną i mniejszą lub większą praktyką w drukarni. Dla wydawców książek ilustrowanych najbardziej cenne były wiadomości dotyczące technik reprodukcyjnych materiału graficznego. Często więc pracownicy drukarni starali się przejść do pracy w wydawnictwie, traktując to niekiedy jako formę zawodowego awansu.

Podstawową czynnością redaktora technicznego było adiustowanie maszynopisu do składania. Dobry redaktor musiał poznać tajniki składu ręcznego, gorącego maszynowego i fotoskładu. Wiedza ta była konieczna, szczególnie wówczas, gdy miał do czynienia ze skomplikowanymi tekstami z wzorami matematycznymi, tabelami itp. Tyle miał wiedzieć dobry redaktor. Bardzo dobry miał również pojęcie o typografii: podstawowych zasadach kompozycji strony, krojach pism drukarskich, czytelności tekstów, sposobach prezentacji ilustracji, zastosowaniu koloru czy relacjach pomiędzy treścią a formą publikacji.

A jak jest dzisiaj? Przede wszystkim pojawił się komputer. Raz – jako narzędzie do wklepywania tekstów i redakcji merytorycznej, dwa – jako stacja graficzna do obróbki materiału ilustracyjnego, tekstowego i łamania publikacji, wreszcie trzy – jako miejsce wszelkich przygotowań do naświetlania klisz lub bezpośrednio form drukowych.

Czynności związane z technicznym przygotowaniem przenoszą się z drukarni do studia DTP albo, rzadziej, do samego wydawnictwa. Coraz więcej drukarni likwiduje lub ogranicza działy zajmujące się składem czy reprodukcją.

Na naszych oczach powstała nowa dziedzina zwana *prepress*, obejmująca technologiczną fazę przygotowania publikacji za pomocą komputera – od pomysłu do zamknięcia jej w pamięci w postaci gotowej do sporządzenia formy drukowej. Finalny rezultat pracy w tej fazie to takie przygotowanie druku, które obok merytorycznej poprawności treści i walorów estetycznych projektu ma precyzyjnie zdefiniowane założenia poligraficzne.

Pojawiły się też nowe zawody pracowników *prepress*: operator programów graficznych i składu [DTP], skanerzysta, operator naświetlarek albo też tzw. grafik komputerowy. Nabór pracowników do tych zawodów przebiega różnymi drogami. Jest oczywiście duża grupa fachowców z prawdziwego zdarzenia, ale zbyt często bywa tak, że aby zostać zatrudnionym, wystarczy wykazać się powierzchowną znajomością komputerowego oprogramowania DTP. Sprawność manipulacji funkcjami programów edytorskich jest bardziej w cenie niż rzeczywista wiedza edytorsko-poligraficzna. Przyszło do pracy wydawniczej sporo osób z przypadku, bez należytego przygotowania, ale za to bez zahamowań w kontakcie z komputerem. Jest to całkowicie zrozumiałe, bo zanim nowa forma działalności wydawniczej okrzepnie, ma prawo być trochę bałaganu. Tym bardziej że większość czynności *prepress* wykonywana jest poza wydawnictwem.

Wydaje się, że spory udział w tym bałaganie mają sami wydawcy, którzy w przeważającej większości przegapili moment wejścia komputerów do techniki wydawniczej. Dotknęło to zresztą nie tylko redaktorów technicznych. Rzadko gdzie kierownictwo wydawnictw interesowało się nowinkami technologicznymi w poligrafii, przygotowało dla personelu fachowe kursy komputerowe, zorganizowało pracownię DTP.

Klinicznym przykładem zupełnego niezrozumienia specyfiki współczesnej pracy wydawniczej jest upadek Wiedzy Powszechnej w latach 90. Ta zasłużona oficyna wydawnicza dysponowała atrakcyjnymi tytułami mądrych i dobrze sprzedających się książek, znacznym potencjałem intelektualnym pracowników, dużą liczbą wydawnictw typu słownikowego wybitnie nadających się do komputerowej obróbki i sprawnego przygotowywania kolejnych wydań. Nie zrobiono tam nic, nie dano załodze szans unowocześnienia warsztatu pracy i zaktualizowania wiedzy zawodowej.

Zupełnie odmienny jest przypadek Wydawnictwa PWN. Jako autor haseł przychodziłem tam do redakcji leksykonów, gdzie aż serce rosło na widok dobrze zorganizowanej komputerowej pracy merytorycznej i technicznej. A jakim ułatwieniem jest dla redaktora możliwość błyskawicznego odszukania dowolnych fragmentów, porównań tekstów, obliczania objętości haseł, automatyzm umieszczania elementów stałych, odsyłaczy itp., tego już żaden pracownik Wiedzy Powszechnej się nie dowie, chyba że ucieknie do PWN.

Inna sprawa, że pracujący starymi metodami redaktorzy nierzadko byli najeżeni wobec elektronicznych technik edytorskich. Komputer jawił się im jako nieprzyjazna istota na nich czyhająca, podważająca sens dotychczasowych metod pracy. „Starzy” redaktorzy techniczni zbyt często popełniali grzech zaniechania. Ignorowanie nowości doprowadziło wielu na margines użyteczności, wywoływało frustracje i żal nad rozlanym mlekiem.

Warsztaty typograficzne podczas konferencji w Bachotku [2001] poświęconej TeX-owi
– systemowi do składania tekstów wydawniczych



Popełnili zasadniczy błąd. Najsprawniejszy komputer wyposażony w najdoskonalszy program graficzny lub edytorski sam nic nie robi. Jest on tylko narzędziem. O wiele łatwiej jest opłacać nowe narzędzie pracy, niż zdobyć wiedzę i doświadczenie potrzebne w pracy nad książką. Mam znajomych redaktorów, którzy nawet po pobieżnym zapoznaniu się z funkcjami programów komputerowych potrafili redagować lub [i] łać bardzo trudne teksty wydawnicze. Okazywało się wielokrotnie, że człowiek, który miał do czynienia z pracą w redakcji lub w drukarni, błyskawicznie uczy się nowego narzędzia pracy, wyczuwając niemal intuicyjnie możliwości programów edytorskich i po krótkim czasie w pracach poligraficzno-wydawniczych zapędz



Wykład matematyka Włodzimierza Bzyla
o grafice fontów komputerowych podczas
konferencji TeX-owej w Bachotku

w kozi róg domorosłych komputerowców. Nie należy więc nie doceniać swoich możliwości i umiejętności.

Sam jestem dobrym przykładem człowieka początkowo borykającego się z komputerowym kompleksem. Na przełomie lat 80. i 90. właściwie czułem, co się święci. Nie miałem jednak wystarczającej motywacji ani chęci, aby przyjrzeć się z bliska technikom DTP. Wymyślałem sobie różne usprawiedliwienia, a to, że nie mam pieniędzy na komputer, a to, że programy są po angielsku, a to, że jestem humanistą i nie znam się na jakiejś

odczłowieczonej elektronice. Wszystko to okazało się kompletną bzdurą.

Zdarzyło się, że trafiłem na poligraficzne targi TPG w Paryżu, i to, co tam zobaczyłem, zdumiało mnie w najwyższym stopniu. Ponad sto firm wystawiało swoje osiągnięcia w dziedzinie *prepress*, a Apple Computer, producent komputerów, miał jedno z najważniejszych stoisk na drukarskich targach. Właśnie tam ogarnęła mnie obawa, a właściwie zwykły strach, że za chwilę znajdę się na aucie, i że jeśli natychmiast nie zainteresuję się komputerem, to mogę zacząć szukać sobie innej profesji. Jak to! Pracowałem w kilku drukarniach, byłem szefem redakcji technicznej dwóch dużych wydawnictw, znam się na typografii, wydawałem i redagowałem własne pismo, a teraz, kiedy wiem, jak się robi dobre książki, mam się przenieść przez jakiś głupi komputer? Niedoczekanie! Okazało się potem, że żadna z moich obaw co do komputera nie sprawdziła się. A szczególnie ta dotycząca elektroniki, bo przez pierwsze lata w ogóle nie obchodziło mnie, co komputer ma w środku. W zasadzie jedyna potrzebna na ten temat wiadomość dotyczyła ilości pamięci operacyjnej, aby się zorientować, czy można sensownie korzystać z danego programu.

Dlaczego tak się dzieje, że niełatwo znaleźć dzisiaj właściwe miejsce pracy dla redaktora technicznego i czy w ogóle zawód ten jest jeszcze potrzebny?

Odpowiedzi na te pytania nie są proste, już choćby z tego powodu, że wydawnictwa miewają różne metody i organizację pracy oraz różne formy zatrudniania pracowników. Odziedziczona po Peerelu struktura wydawnictwa podlega modyfikacjom, a czasem jest odrzucana w całości. Stanowisko redaktora technicznego niekiedy inaczej się nazywa i ma przypisany nieco odmienny zakres obowiązków. Gdy zaś chodzi o potrzebę tego zawodu [czy funkcji w wydawnictwie], to z całą pewnością nie powinna ulegać zagubieniu i deprecjacji tradycyjna wiedza redaktorów technicznych. Można z niej zrobić użytek i na innych stanowiskach pracy.

Jeśli wydawnictwo dysponuje własną pracownią DTP, redaktor techniczny może być równocześnie wykonawcą własnych poleceń. Gdy wydawca oddaje na zewnątrz materiały do składania i łamania, funkcja redaktora technicznego jest podobna do

starej, z tym że musi on poznać możliwości elektronicznych narzędzi pracy. Bywa też, że większość czynności związanych z komputerowym przygotowaniem wizualnej formy publikacji, a nawet zwykłych korekt, bierze na siebie grafik lub typograf w ramach podpisanej umowy o dzieło. Są też wydawcy, którzy całkowite opracowanie graficzne i techniczne książki przekazują w ręce operatorów programów DTP pracujących samodzielnie albo w studiu *prepress*.

Mamy więc do czynienia z sytuacją przejściową, w której może wykrystalizować się jakaś ogólna metoda w wydawnictwach. Może się jednak okazać, że wielość form współpracy będzie regułą. Jedyna rada dla „starych” redaktorów technicznych, którzy chcą pozostać w swoim zawodzie, jest taka, żeby jak najprędzej zapoznali się z nowoczesną techniką wydawniczą. Jako fachowcy kompletni znajdą bez problemu zatrudnienie w studiach *prepress*, zakładach poligraficznych z pełnym procesem produkcyjnym, wydawnictwach czy agencjach reklamowych. A że często nie będą nazywani redaktorami technicznymi – no cóż – może tak właśnie ma być i nie ma co walczyć z wiatrakami.

„Wydawca” 9/1998

O jedności treści, formy i funkcji [książki]

Różne mogą być pomysły na książkę.

Inaczej widzi ją oczyma wyobraźni autor, inaczej redaktor czy wydawca, a jeszcze inaczej grafik. Wybrnąć z kłopotu i zadowolić wymienione osoby jest bardzo trudno. Wszyscy zainteresowani odgrywają ważną rolę w procesie powstawania książki i z pewnością mają argumenty na obronę swojej wizji. Czasem bywa, że zgłaszane postulaty się wykluczają albo że ich spełnienie prowadzi do merytorycznego i wizualnego bałaganu. Jak się z tym uporać?

Potrzebna jest sensowna płaszczyzna porozumienia. Może nią być – myślę sobie – koncepcja typografii kongenialnej. Termin brzmi nadzwyczaj uczenie, ale już od dłuższego czasu zyskał na Zachodzie prawo obywatelstwa. Książkę nazywamy kongenialną wówczas, gdy udało się osiągnąć jedność jej treści, formy i funkcji. Taka jedność jest rzadko spotykanym ideałem, jednak jako roz-

sądna koncepcja wydawnicza może być przyjęta przez wszystkich współtwórców danej książki. Kongenialności dzieła zwykle nie udaje się osiągnąć, ale przecież samo dążenie do doskonałości jest równie ważne.

Zgodność treści i graficznej formy powinna być jedną z zasad przy tworzeniu książki. Niestety, większość wydawanych u nas książek nie spełnia tego postulatu. Nawet nie idzie o to, aby zgodność ta była idealna, ale żeby chociaż było widać próbę zmierzenia się z problemem.

O co w tym wszystkim chodzi?

Założmy zatem, że do wydania jest dzieło historyka dotyczące kultury XVI-wiecznej Europy. Osoby pracujące nad książką umawiają się na przykład, że jej forma ma w pewien sposób nawiązywać do edycji renesansowych starodruków. Praca nad projektem może przebiegać w następujący sposób:

Grafik ogląda starodruki z epoki, szukając inspiracji typograficznych. Musi podjąć decyzję – czy charakterystyczne dla historycznych oficyn elementy składu, a więc układ kolumn, tytułaria, marginalia, ozdobniki itp. można przejąć żywcem, czy też umiejętnie zinterpretować.

W tym samym czasie autor i redaktor dokonują wyboru materiału ilustracyjnego, pamiętając, że już osiągnięto zgodę na upodobnienie książki do starodruków. Merytoryczne racje wyboru tej, a nie innej ilustracji muszą podlegać wizualnej stronie zagadnienia. Wiadomo, że w XVI wieku używano drzeworytu jako techniki graficznej. Trzeba więc dokonać wyboru ilustracji dających się zreprodukować bez półtonów. A jeszcze lepiej, skorzystać z konkretnych zabytkowych ilustracji drzeworytowych tematycznie związanych z dziełem.

Grafik z redaktorem określają technikę składania książki, przede wszystkim wybierają zaś krój pisma. Oczywiście do obranej koncepcji najlepiej pasuje pismo renesansowej proveniencji: Garamond, Bembo lub podobne. Redaktor dokładnie znający tekst podpowiada, jakie rodzaje wyróżnień i tytułariów występują w tekście i wówczas może zostać dobrany krój z rodziną odmian spełniających wymagania merytoryczne. Przy wybieraniu kroju pisma trzeba też zapewnić pełny repertuar znaków występujących w tekście dzieła.

W ten sposób powoli staramy się zbliżyć do jedności treści i formy graficznej. Pozostaje zwrócić uwagę na przysługującą funkcję książki. Przyjmijmy na przykład, że nasza

wyimaginowana książka ma pełnić rolę podręcznika akademickiego i właśnie tak została przez autora napisana. Wiąże się z tym następna seria ustaleń, głównie natury graficznej i technicznej: po pierwsze, należy opracować wytyczne do układu typograficznego, którego elementy muszą podkreślać obraną przez autora metodykę wykładu. Układ całego podręcznika, materiału ilustracyjnego i elementów tekstu ma ułatwić studentom percepcję zawartych w nim treści. Po drugie, należy wybrać odpowiednią technologię poligraficzną i introligatorską. Trzeba pamiętać, że podręcznik jest książką do częstego używania, nierzadko przez liczne grono. Znaczenie ma więc dobór odpowiedniego papieru, materiałów introligatorskich i typu oprawy, aby książka wytrzymała intensywną eksploatację.

Teraz, po wszystkich ustaleniach, trzeba oczywiście żmudnie, acz z odrobiną fantazji, wykonać projekt całej książki. To dla grafika-typografa wyzwanie, jakiego w tej profesji nie da się uniknąć. Z własnego doświadczenia wiem, że przy poważnym podejściu do tematu zadanie jest trudne. W tej fazie projektowania książki nie ma już miejsca na zmiany koncepcji, autorskie i redakcyjne ulepszenie. To należało robić wcześniej. Istnieje natomiast konieczność konsultacji z osobami odpowiedzialnymi za merytoryczną stronę publikacji. Konsultacja jednak dotyczyć musi tylko odpowiedzi na pytanie – czy [lub w jakim stopniu] zbliżamy się do zamierzonego celu.

Przytoczony opis jest tylko przykładem. Podobny sposób postępowania może być użyteczny w przypadku każdej innej książki: o odlewnictwie żeliwa, o drożdżach piekarniczych albo o rozwoju dorożkarstwa w Chinach. Forma edytorska będzie trafiona tylko pod warunkiem dokonania wstępnych wspólnych ustaleń. Osoby pracujące nad książką nie mogą być przekonane o swojej omnipotencji. Każdy ma uprawiać swoje poletko, pamiętając o pozostałych. To, czy istnieje wzajemne zaufanie autora, redaktora, grafika i wydawcy, wynikać będzie oczywiście z ich uznanego profesjonalnego przygotowania.

Ocenę, czy koncepcja książki kongenialnej jest właściwa i niepozbawiona szans praktycznej realizacji, pozostawiam Czytelnikom. Każda próba dążenia do jedności treści, formy i funkcji książki jest jednak, w moim przekonaniu, pożyteczna – nawet próba niezbyt udana.

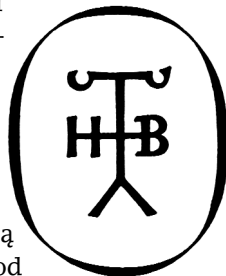
„Wydawca” 5/1997

Zasłużona dla typografii firma

H. Berthold AG ¶ Przy okazji rozlicznych rozmów o komputerowych fontach co pewien czas jestem zmuszony wyjaśniać tajemniczą dla niektórych nazwę BERTHOLD. Dlaczego np. krój pisma nazywa się Berthold Caslon lub Berthold Post-Antiqua albo co to było Berthold Fototype czy też miara Bertholda? Starsi poligrafowie nazwę kojarzą, ale młodszym tłumaczę, co następuje.

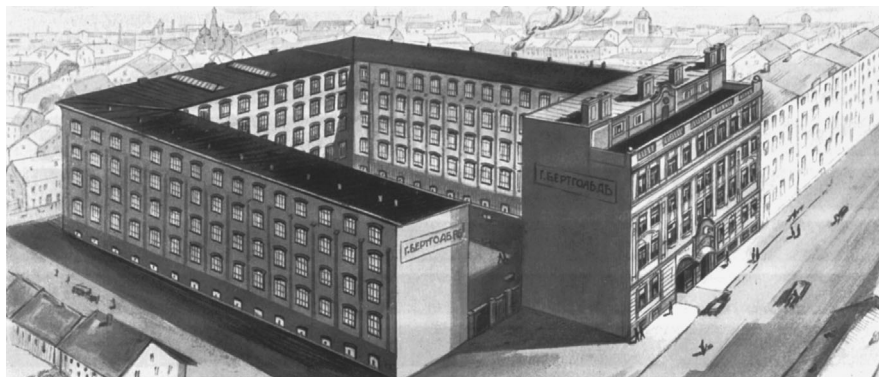
140 lat temu, w 1858 roku, niemiecki przedsiębiorca drukarski Hermann Berthold [1831–1904] założył pod nazwą Institut für Galvano-Typie swoją pierwszą firmę, a w 1865 roku dodatkowo fabryczkę linii mosiężnych [rodzaj materiału zecerskiego]. Oba te połączone zakłady utworzyły niebawem jedną z najpopularniejszych na świecie odlewni czcionek – Hermann Berthold AG w Berlinie.

W drugiej połowie XIX wieku nastąpił szybki wzrost zapotrzebowania na czcionki spowodowany m.in. szerokim zastosowaniem pośpiesznych maszyn drukarskich i gwałtownym rozwojem prasy. Znacznie powiększył się repertuar krojów pism, upowszechniły się automatyczne odlewarki. Gisernie czcionek stały się wysoce rentownymi przedsiębiorstwami, wykonującymi dużą liczbę różnorodnych operacji technologicznych, od projektowania graficznego poczynając. Wzorniki pism, linii, ornamentów czy winiet, publikowane przez poważne firmy z przełomu XIX i XX wieku, takie jak berlińska H. Berthold, paryska Deberny & Peignot, haarlemaska Enschedé i inne, prezentowały w grubych foliach przykłady tysięcy giserskich wyrobów.



Odlewnia Bertholda przodowała na naszym kontynencie nie tylko z powodu jakości i różnorodności swoich produktów. Wprowadzano tu również nowinki technologiczne. W 1879 roku Hermann Berthold zweryfikował podstawową jednostkę miar drukarskich, punkt typograficzny Didota. Zmodyfikował nieznacznie tę miarę, przystosowując ją do systemu metrycznego. Teraz 1 metr zawierał dokładnie 2660 punktów. Zaproponował także jednolitą dla wszystkich producentów wysokość czcionek oraz typometr, nowy przyrząd przeznaczony do pomiarów mate-

riału zecerskiego. Typometr miał długość 30 cm i odpowiadał 798 punktom typograficznym. Punkt Bertholda oraz jego wielokrotności zastosowane do oznaczania stopni pism drukarskich zostały szybko przyjęte i zalegalizowane w większości krajów europejskich. W Polsce do dzisiaj formalnie obowiązuje „bertholdowska” norma PN-70/P-55010.



Odlewnia czcionek H. Berthold w Petersburgu
w 1900 roku

Fabryka czcionek Bertholda miała oddziały w kilku miastach europejskich, m.in. w Wiedniu i Petersburgu. Z renomowaną gisernią Hermanna Bertholda współpracowali znani graficy, projektanci pism drukarskich, tacy jak: Herbert Post, Georg Trump, Imre Reiner, Louis Oppenheim i Martin Wilke. Do dziś wiele krojów pism pochodzących z tej giserni jest używane w postaci fontów komputerowych. Pamiętajmy jednak, że stanowią one niewielki ułamek wieloletniego typograficznego dorobku firmy H. Berthold AG.

W latach 70., za sprawą zakładów Berthold, Berlin Zachodni był jednym z ważniejszych centrów rozwoju fotoskładu, a firma przez pewien czas nazywała się Berthold Fototype. Niektórzy pamiętają zapewne popularne fotoskładarki Bertholda: Diatype, Staromat czy też Diatronic, a potem jeszcze inne, następnych generacji. I wówczas także, zgodnie z tradycją firmy, podejmowano próby wprowadzenia systemu metrycznego do urządzeń fotoskładu. Przykładem takich działań jest kombinowany, milime-

trowo-punktowy, układ miar pism i przesuwu materiału światłoczułego w fotoskładarkach Bertholda.

Lata 1972–80 przyniosły m.in. nowe adaptacje znanych krojów: Garamond, Caslon, Walbaum czy Baskerville, dokonywane dla potrzeb produkcji fotomatryc – nośników literniczych klasycznego fotoskładu. W tym czasie naczelnym grafikiem firmy był Günter Gerhard Lange, malarz, grafik i typograf, uczeń profesora Georga Belwe, autor wielu prac o liternictwie i typografii oraz projektant krojów pism, np. Derby [1953], Solemnis [1954], Champion [1957], El Greco [1964]. To właśnie Langemu firma Berthold zawdzięcza unowocześnienie zasobu typograficznego, które dokonywało się podczas przenoszenia liternictwa z czcionek i matryc odlewniczych na nowoczesne nośniki pism drukarskich. Opracowano też starannie wydane, bardzo przydatne typografom wzorniki-kompendia pism do fotoskładu *Berthold Fototype E1, E2, E3* [Berlin 1974–82], a ich autorem był Götz Gunnar Gorissen.

Jednym ze sztandarowych produktów Bertholda jest krój o nazwie Akzidenz-Grotesk. Ta popularna niegdyś jednoelementowa antykwa bezszeryfowa zaprojektowana została w berlińskim atelier w latach 1896–1914. W 1958 roku Günter Lange opracował nowe odmiany. Przystosowując krój do potrzeb fotoskładania, podjęto prace nad rekonstrukcją całej rodziny Akzidenz-Grotesk według koncepcji Karla Gerstnera. Mniej więcej od 1972 roku urządzenia produkowane u Bertholda wyposażane były w 42 odmiany tego kroju, wśród nich do składania dziełowego i podręczników szkolnych. Krój w postaci fontów komputerowych możemy dzisiaj spotkać w Linotype Library oraz katalogach kilku innych firm [np. hamburska URW pod nazwą Accius i Accius Buch oferuje aż 68 odmian tego kroju pisma].

Spośród pism pochodzących z zasłużonej firmy warto wymienić: Concorde i Concorde Nova, Eras, Boton, Ariston, Formata, Korinna, Block, Bodoni Old Face. I jeśli dzisiaj spotykamy nazwę nieistniejącej już firmy Berthold, to pamiętajmy o jej wielkich zasługach dla europejskiego drukarstwa.

„Poligrafika” 12/1998

Stone Serif Regular | *Italic*

ABCDEFGHIJKL

MNOPQRSTU

WXYZ .,:;-„(!?)”«»

abcde

C

S

A

ab

pq

09

ææ

Stone Serif Bold | **Bold Italic**

ABCDEFGHIJK

LMNOPQRSTU

VWXYZ .,:;-„!?”

abcdefghijkl

mnpqrstuvw

xyz 1234567890

ABCDEFGHIJK

abcdefghijklm

pstuvwxyx

34567890

ææßfi&

g

Stone Serif Regular
Stone Serif Semibold
Stone Serif Bold

dwuelementowa antykwa przeznaczona głównie do składu dziełowego, którą w latach 1988–89 zaprojektował Sumner Stone z Kalifornii dla International Typeface Corporation. Krój ma sześć odmian. W 1992 roku został uzupełniony znakami międzynarodowej transkrypcji fonetycznej Association Phonétique Internationale [API, ang. IPA], aby w tekstach językoznawczych zachować jednolite typograficznie walory składu. Kompletny zestaw odmian Stone Serif w postaci postscriptowych fontów oferuje m.in. firma Adobe Systems, która jako pierwsza wykonała komputerowe nośniki pisma. Sumner Stone – grafik znany w amerykańskim środowisku typografów – początkowo projektował kroje pism głównie dla ITC. Po pewnym czasie założył własną firmę – Stone Type Foundry. Charakterystyczną nazwą nawiązał do drukarskich tradycji giserstwa ołowianych czcionek [*type foundry* – odlewnia czcionek].

аѢεϕϣ1ϣϣrR∫θυυlχY3 &c.

ԳժԵՎԻԼԻ^{BS} ԿՍՀՈԴՅՅ &C.

* Przez dziesięć lat, co miesiąc, ukazywała się **Kolekcja „Wydawcy”** prezentująca pisma drukarskie. Na pierwszych kartach tego cyklu – jeszcze w próbnym, zerowym numerze „Wydawcy” z 1993 roku – pokazałem Garamond frankfurckiej firmy Stempel AG. Opisywany tutaj Stone Serif znalazł się w zeszycie 3/1998.

Historia pewnego znaku ¶ Znaki pisma łacińskiego, czyli tego, którym posługujemy się na co dzień, mają długą i frapującą historię. Wszystkie one bez wyjątku w ciągu długich dziejów przybierały różne formy graficzne, do tego stopnia, że niektóre z nich byłyby dla nas dzisiaj właściwie nierozpoznawalne. Badanie form pisma jest domeną paleografii – nauki pomocniczej historii, zajmującej się zmianami pisma w różnych epokach i regionach, a także badaniem sposobów pisania rozmaitych dokumentów, inskrypcji, dyplomów, kodeksów itp.

Jednym z najciekawszych zabytków pisma łacińskiego są pompejańskie *graffiti* zakonserwowane przez wybuch Wezuwiusza. W zasadzie nie ma tam jeszcze ligatur, chociaż niektóre litery się łączą. Pojawiają się one nieco później i są już obecne nawet w inskrypcjach epigraficznych starożytnego Rzymu. Ligaturami nazywamy połączenia liter, a właściwie ich zrosty, tworzące jeden znak graficzny. Niektóre z nich przeszły do druku utrwalone na czcionkach czy w repertuarze znaków komputerowych fontów, m.in. znaki &, æ, Œ lub ß.

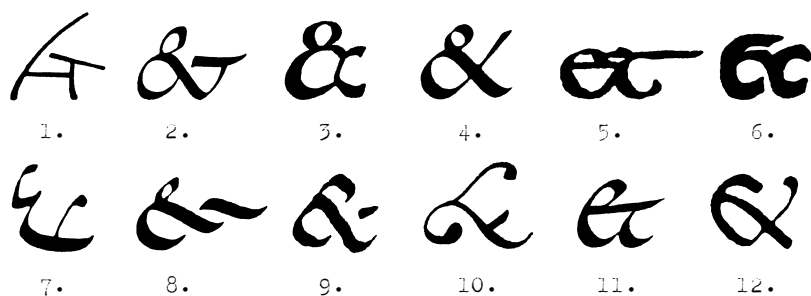
Ligatury podczas pisania powstawały w sposób spontaniczny ze zrastania się sąsiadujących ze sobą liter w pismach kursywnych. Kursywa w paleografii oznacza pismo potoczne, pisane szybko i pobieżnie, używane na co dzień [ze średniowiecznej łaciny *cursiva* – (pismo) pośpieszne], w odróżnieniu od starannego pisma kodeksów i dyplomów. Taka kursywa może być prosta lub pochyła. Dzisiaj w praktyce poligraficzno-wydawniczej kursywą potocznie nazywamy każde drukarskie pismo pochyłe.

Odręczne pisma nowożytne mają tendencję do wiązania liter za pomocą łączników początkowych i końcowych albo kluczek. Dlatego właśnie ligatury w tych pismach są nieobecne. Pisma starsze natomiast miały stosunkowo małą liczbę łączników liter. Z odmiennego od dzisiejszego sposobu pisania wynikała skłonność do wiązania ze sobą jednym ruchem pióra podstawowych części liter stojących obok siebie. W pismach kodeksów i dyplomów, kreślonych starannie i kaligrafowanych zgodnie z obowiązującym kanonem, geneza ligatur nie wynikała już ze spontanicznego duktu pisania, lecz z przemyślenia i graficznej fantazji skryptora.

Nie zagłębiając się zbyt w tajniki paleografii i nie odbierając chleba adeptom tej nauki, skupimy się na pobieżnym prze-

śledzeniu rozwoju formy jednego tylko znaku, a mianowicie ligatury &. Ta oryginalna pod względem kształtu ligatura – etka – powstała jako jeden znak zastępujący łaciński spójnik i [et]. Formy etki, jakkolwiek często odnoszące się do tradycji piśmienniczej, są szczególnym graficznym wyzwaniem dla twórcy kroju pisma drukarskiego, często też świadectwem dużej inwencji projektanta. Etką występuje dzisiaj we wszystkich językach posługujących się alfabetem łacińskim, a nawet można ją spotkać w tekstach składanych cyrylicą [grażdanką]. Wśród wielu składaczy i redaktorów znak ten uchodzi za angielski i jest kojarzony ze spójnikiem *and*. Poniekąd słusznie, bo w XIX i XX wieku był i jest nadal szczególnie chętnie używany na Wyspach Brytyjskich i w Stanach Zjednoczonych. Warto jednak wiedzieć o jego łacińskiej proveniencji. W tekstach łacińskich występował nawet jako element skrótów, na przykład &c., czyli itd. [et cetera].

Kształty etki najlepiej jednak śledzić od średniowiecza, od kiedy występuje ona już nieustannie, aż do dzisiaj.



Na ilustracji: 1. – połączone litery E i T w piśmie z pompejańskich *graffiti*, I w. p.n.e.; 2. – ligatura z VII-wiecznego rękopisu [St. Maximus]; 3. – z kursywnego pisma merowińskiego zwanego przez paleografów prekaroliną z Luxeuil, VII–VIII w.; 4. – z dojrzałej minuskuły karolińskiej, VIII–IX w.; 5. oraz 6. – etki z dwóch wariantów semiuncjały insularnej występującej od VIII w. na Wyspach Brytyjskich; 7. i 8. – z północnowłoskiej półkursywy, VIII w.; 9. – z minuskuły insularnej, VIII–IX w.; 10. – z pisma wizygockiego używanego w IX w. na Półwyspie Iberyjskim; 11. – z kodeksowego pisma szkockiego, IX w.; 12. – z benewentany trzeciego okresu XI w. ze skryptorium klasztoru na Monte Cassino







1. 2. 3. 4. 5.

Projektanci współczesnych pism drukarskich poświęcają sporo uwagi etce, a efekty ich pomysłów są często zaskakujące. Rzecz jasna, obraz graficzny ligatury & musi być zharmonizowany z krojem pisma, ale jej grafem jest już kwestią indywidualnego wyboru. Jako przykłady wybrałem etki z pism linearnych, często wręcz geometrycznie konstruowanych. Wydawałoby się, że jednoelementowa struktura kresek budujących znak będzie istotnym ograniczeniem. A jednak nie. Wielość form etek różnych krojów pism jest faktem.



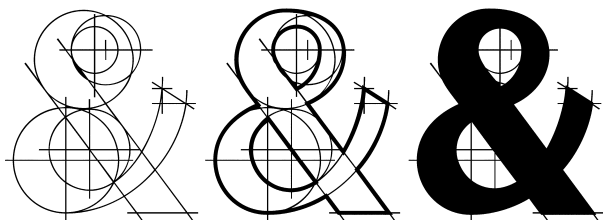
[28]

E E E E E E & & & & & &
 & & & & & & & &
 E E E E E E E E E E E E
 E E E E E E E E E E E E
 E E E E E E E E E E E E

do odręcznej włoskiej italiki *cancellaresca bastarda*, projektant miał dodatkowo wiele możliwości kaligraficznych. Niektóre z ligatur mają dodane pisarskie ozdobniki – cugi. Wszystkie etki Slimbacha idealnie harmonizują z krojem Poetica, a zecer używający tego kroju ma bogaty wybór w rozmaitych sytuacjach typograficznych.

Koniec i bomba. Kto czytał, ten trąba.

„Wydawca” 12/1998



Paragraf i ogonki ¶ W zeszycie nr 9/97 „Macworlda” Piotr Ceregra opublikował artykuł *Zawite ogonki*. Właśnie w związku z tym tekstem chciałbym wtrącić swoje trzy grosze. Nie dlatego, żebym polemizował z zawartymi w nim treściami, ale dla wyjaśnienia pewnych nieścisłości, dodania garści informacji i postawienia kilku pytań, w moim odczuciu istotnych.

Autor słusznie powołuje się na autorytet Janusza Barty, który już od lat 70. zajmuje się m.in. ochroną pism drukarskich. W tym kontekście warto przypomnieć artykuł Janusza Barty *Ochrona prawna kroju pisma drukarskiego* [Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. *Prace z wynalazczości i prawa autorskiego*. Kraków, zeszyt 5/75]. Zagadnieniem tym zajmowała się również prof. Maria Poźniak-Niedzielska z Uniwersytetu Curie-Skłodowskiej w Lublinie, m.in. w swojej książce *Wzory zdobnicze i ich ochrona* [Wydawnictwo Prawnicze, Warszawa 1978] i później, podczas pracy w komisji sejmowej przygotowującej nowe prawo autorskie w 1993 roku.

W celu właściwego rozpoznania problemu nie od rzeczy będzie sięgnąć do jedynej znanej mi europejskiej pracy na poruszany temat *Der Schutz typographischer Schriftzeichen*. Jej autorem jest Günter Klebel [Heymanns Verlag, Köln 1984, ss. 387]. W książce tej znajdziemy m.in. analizę międzynarodowej konwencji o ochronie pism drukarskich, którą w czerwcu 1973 roku na konferencji dyplomatycznej, zorganizowanej w Wiedniu przez genewskie Międzynarodowe Biuro Ochrony Własności Intelektualnej [OMPI], podpisała także... Polska.

W przywołanym na samym początku artykule zarówno redaktor Piotr Ceregra, jak i jego rozmówcy używają w odniesieniu do fontów wielce niejasnego i błędnego terminu „czcionki”. Materia przedmiotu jest tak gęsta i skomplikowana, że aby móc się w niej w ogóle poruszać, trzeba konsekwentnie używać bardzo precyzyjnych terminów.

Otóż w przypadku komputerowych fontów mamy do czynienia, jak się wydaje, z dwoma rodzajami utworów [w sensie prawnym]. Pierwszy to sam font rozumiany jako program komputerowy – jego format, czyli organizacja zapisu danych o kształtach znaków, wartościach typometrycznych, hintingu, kerningu itp. Drugim utworem, o który chyba głównie chodzi, jest krój pisma drukarskiego jako dzieło grafika-liternika. Krój pisma [ang. *type*

face; niem. *Schriftschnitt*] może być przeniesiony na różne nośniki pism, takie jak: czcionki, matryce, fotommatryce czy też własnie fonty. Proponuję zatem we wszelkich rozważaniach prawnych używać wzajemnie się uzupełniających, ale nie równoznacznych terminów: font [jako komputerowy nośnik pisma] oraz krój pisma [jako graficzny kształt znaków].

Do prawników kieruję zatem pytanie pierwsze. Co w tym przypadku objęte jest w Polsce ochroną prawną: font czy krój pisma? Jeśli chodzi o krój pisma, to mamy do czynienia z kształtami znaków niekoniecznie zapisanymi w postaci komputerowego fontu. Jeśli zaś chodzi o rodzaj fontu, to mamy problem jak gdyby niezwiązany z krojami pism.

Polonizacja danego fontu polega głównie na zamianie przyporządkowania kodowego niektórych znaków oraz na dorobieniu osiemnastu polskich liter poprzez przydanie oryginalnym literom kropek, kresek lub ogonków. W pierwszej części działania mamy do czynienia z ingerencją w strukturę fontu jako programu. W drugiej natomiast tworzymy nowe znaki, uzupełniając repertuar liter oryginału.

Projektując kształt liter z polskimi znakami diakrytycznymi na bazie liter oryginalnych, sporządzamy ich modyfikację. Ingerujemy więc w pierwotny projekt graficzny. Na dobrą sprawę powinniśmy w tej sprawie porozumieć się z projektantem kroju pisma, aby nie zniweczyć efektów artystycznych jego pracy. O ile mi wiadomo, nikt z polskich polonizatorów tego nie robi. Jest to w konflikcie z *Code moral* – dokumentem ATypI [*Association Typographique Internationale* – Międzynarodowego Stowarzyszenia Typograficznego].

Code moral nie ma charakteru prawnego, mocy obowiązującego przepisu, lecz jest jedynie zapisem reguł *fair play*. Zainteresowanych odsyłam jednak do lektury tego dokumentu, ponieważ stanowi on we współczesnym świecie prawa kłów i pazurów jeden z nielicznych zapisów reguł moralnych, co do których nie ma wątpliwości międzynarodowa społeczność zrzeszonych w ATypI projektantów pism drukarskich, producentów nośników pism, typografów i rasowych wydawców.

Kształt polskich liter może być, rzecz jasna, dobry albo zły. Znaki diakrytyczne mogą doskonale współgrać z ideą graficzną projektanta-liternika, ale mogą też być nakreślone niezgodnie

z grafiką danego kroju pisma. Są wśród projektantów polskich liter tacy, którzy wykonują swą pracę z pietyzmem i szacunkiem dla oryginalnego kroju. Są też i tacy, którzy robią to byle jak. Jeśli mamy do czynienia z dobrym typograficznie, testowanym i wystudiowanym projektem polskich liter, to czy możemy już mówić o kolejnym utworze w sensie prawnym? To jest drugie pytanie do prawników. Trzeba sobie zdawać sprawę, że twierdząca odpowiedź na to pytanie powoduje kolejną komplikację w ochronie prawnej krojów pism zapisanych w postaci komputerowych fontów i bez wątpienia wymaga ustaleń z właścicielem praw [najczęściej zagranicznym] do danego kroju pisma.

Na powyższe pytanie można, jak się zdaje, odpowiedzieć twierdząco. W *Prawie autorskim i wynalazczym* [Jan Błeszyński i Michał Staszów, PWN, Warszawa 1983] można wyczytać: „Na równi z dziełami oryginalnymi ochronie podlegają ich opracowania. Ochrona ta jest udzielana w granicach nie powodujących uszczerbku dla praw autora utworów oryginalnych”. Otóż według mnie, adaptacja kroju pisma i niektórych znaków do języka użytkownika oraz jego wymagań pozostających w sprzeczności ze standardami to właśnie przykład takiego opracowania oryginalnego utworu. Wobec tego nasuwa się kolejne pytanie: czy nieprawidłowo wykreślone, pozbawione funkcjonalnych i graficznych walorów, brzydkie polskie litery mają być chronione prawem? A jeśli mamy chronić tylko trafne opracowania oryginalnych krojów, to kto i w jakim trybie je oceni?

O ile mi wiadomo, europejskie uregulowania prawne chronią kształt graficzny znaków, czyli krój pisma. Amerykańskie zaś chronią podobno tylko nazwę krojów pism. Czy jest to prawda i jakie rodzi to konsekwencje w Polsce w sytuacji, gdy większość fontów pochodzi ze Stanów Zjednoczonych? Bo przecież jeśli tylko o nazwę chodzi, to nic prostszego jak skopiować krój pisma, nazwać go inaczej i sprzedawać jako własny. Są firmy amerykańskie, które tak właśnie postąpiły. Stąd przykładowo nazwa Swiss dla znanego od lat 50. kroju Helvetica, zaprojektowanego przez Maxa Miedingera, albo Zurich dla słynnego Universu projektu Adriana Frutigera. Jak się to wszystko ma do praw autorskich obu panów? Podobnych przykładów można znaleźć setki, zwykle jednak w takie postępowanie są zaplątane firmy amerykańskie, a w mniejszym stopniu europejskie.

Ponieważ jestem typografem, a nie prawnikiem, mogę we własnej interpretacji faktów albo przepisów uczynić jakiś błąd. Nie czuję się znawcą tematu, mimo że zdarzało mi się bywać na sali sądowej w sprawach związanych z fontami i jestem tym bardzo zainteresowany. Mam nadzieję [choć niedużą] na dalszy ciąg fachowej dyskusji o ochronie krojów pism [?] czy też fontów [?]. Może Redakcja będzie moderatorem takiej wymiany zdań i przeprowadzi rozmowy z kompetentnymi prawnikami?

„Publish i Macworld” 4/1998

1059
26/4/95

Sąd Wojewódzki w Warszawie
III Wydział Cywilny
Zł. Solidarności 127
00-851 W-A-R-S-Z-A-W A
skrzynka pocztowa 720

Dnia 30.03.1995 r.
Sygn. akt Wc 182/95

W odpowiedzi należy pośłać datę i sygn. akt

Miejsce na pieczęć
SL

Termin dnia 23.05.1995 r.

Prokurek Tomaszewski
ul. Prądnicka 4
02-758 H-ne

WEZWANIE

Sąd Wojewódzki Rejonowy *) wzywa Obywatela(kę) aby w dniu 23 maja 1995 r. o godz. 10.00 stawiał(a) się w tym Sądzie w sali Nr 304 gdzie będzie przesłuchany(a) w charakterze świadka biegłego *) w sprawie 7. latarniowiec przeciwko 0.0 Sąd

o aluzie pnes spruce 7 latarniowiec 0.0 Sąd

*) Niepotrzebne skreślić

MS-C — wezw. 5. Wezwanie świadka — biegłego — tłumacza.

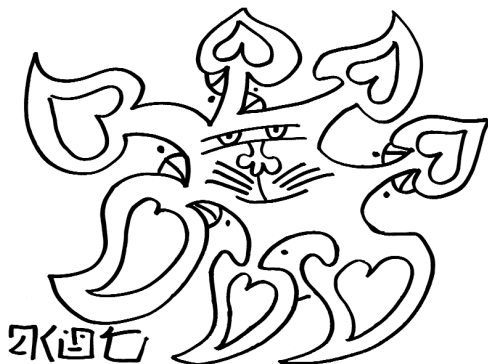
MS/C wezw.-5. Zm. 1159/WA/85 KDA z. 2473 n. 1 000 000 szt. — 86.05

Andrzej Kot i jego ekslibrisy ¶ Ekslibris jest znakiem własnościowym książki. Umieszczany zwykle na odwrocie przedniej okładki świadczy o przynależności woluminu do konkretnego księgozbioru. Takie są jego przeznaczenie i praktyczna funkcja. Jednak ta mała zadrukowana karteczka co najmniej od dwustu lat żyje swoim własnym życiem, zarówno jako obiekt estetyczny, jak też przedmiot zbieractwa. Niezwykle rzadko trafiają się ekslibrisy, na których widnieje tylko sucha tekstowa informacja. Większość z nich to drobne formy artystyczne wykonywane różnymi technikami graficznymi. Czasem lepsze, czasem gorsze, ale zwykle stanowiące dzieła grafiki same w sobie.

Wcześniej czy później większość grafików projektuje ekslibris, najczęściej na prośbę znajomego bibliomana. Jest też sporo grupa właścicieli księgozbiorów, którzy powodowani szlachetnym snobizmem zamawiają sobie ekslibrisy u znanych i mniej znanych grafików. Część ekslibrisów wkleja się do książek, a reszta trafia do kolekcji zbieraczy, których można spotkać na całym globie. Tworzą oni formalne i nieformalne stowarzyszenia, organizują wystawy i aukcje, odbywają krajowe lub międzynarodowe zjazdy i sympozja. W Polsce najbardziej znaną ekslibrisową imprezą jest Międzynarodowe Biennale Ekslibrisu Współczesnego w Malborku.

* * *

Leży przede mną niewielka książeczka z 1986 roku, bibliofilski rarytas poświęcony grafice ekslibrisowej zatytułowany *Prawdziwa cnotka nie boi się kotka. Andrzej Matynia o Andrzeju Kocie i jego ekslibrisach*. Jest to piętnasty spośród pięciuset numerowanych egzemplarzy, który dostałem niegdyś od Leona Urbań-



skiego, nieżyjącego już grafika i wspaniałego typografa, projektanta tej książeczki. Wydrukowano ją klasyczną techniką typograficzną ze składu czcionką kroju Maxima z dreźnieńskiego Typoartu na wytwornych papierach Fabriano i Ajomari w Doświadczalnej Oficynie Graficznej PSP w Warszawie*. Oprócz drukowanych z tekstem ilustracji ma ona w środku wklejone ekslibrisy tłoczone w drukarni Kobis w Legionowie. Treść i forma tej wysokiej klasy publikacji przeznaczone są dla nietuzinkowego czytelnika.

Co sprawiło, że poważny krytyk sztuki, Andrzej Matynia, i wybitny typograf, Leon Urbański, podjęli wysiłek zaprezentowania twórczości Andrzeja Kota w sposób tak piękny i wyszukany? Oczywiście sprawiły to walory grafiki Andrzeja Kota, pod których urokiem znaleźli się współautorzy książeczki. Matynia napisał tekst kologiczny poświęcony zarówno istocie kotowatości, jak i obecności kota w twórczości Kota. Wyłożył w nim, między innymi, pochwałę trafności spojrzenia artysty, pozwalającego zgrabnie połączyć rzeczywisty świat z fantastyką obecną w jego grafice.

* Tu muszę wyrazić żal i poczucie straty, jakich doznaję z powodu totalnego rozwalenia w latach 90. tej wspaniałej drukarni i zaprzepaszczenia jej artystycznego i zawodowego dorobku. O tym niezwykłym miejscu, ważnym dla kultury druku, przyjdzie chyba jeszcze kiedyś napisać.



Koty, zwierzęta dumne, piękne i tajemnicze, od tysiącleci obecne w naszej człowieczej kulturze, są stale przytomne duchem i ciałem w twórczości Andrzeja Kota. Niekiedy w semantycznym powiązaniu z nazwiskiem artysty, innym razem jako *dramatis personae* wielu obrazowych przedstawień, a czasem nawet wątków fabularnych obecnych w licznych jego grafikach.

Materia, w której porusza się Andrzej Kot, czyli jego tworzywo, jest mniej więcej taka: linoryty, koźły i ptaszyska, papier pakowy, magia, kaligrama, rymy częstochowskie, drzeworyty, czarna farba, typogramy, humor, kolory szary i biały, literatura, pozbijane czcionki, koty i czort wie, co jeszcze. Nieżyjący już ojciec grafika powiedział strapiiony: *Same czarne złe duchy, diabły, nic na dobre – sprowadzić księdza, wyświęcić mieszkanie.*



Niewątpliwy urok, czasem dowcip, smuga poezji, charakterystyczny styl – to są cechy grafiki Andrzeja Kota wydobywane bardzo prostymi środkami wyrazu. Zostały zauważone nie tylko przez autorów książeczki i nie tylko w kraju. W latach 80. artysta brał udział w kolejnych Biennale Humoru i Satyry w bułgarskim Gabrowie, czterokrotnie uczestniczył w Biennale Grafiki Użytkowej w Brnie. Jego prace prezentowano na kongresach ekslibrisowych w Weimarze, Londynie czy Petersburgu. Twórczość Kota przedstawiano w fachowych czasopismach, takich jak: nowojorska „Upper & Lower Case”, kalifornijska „Fried Caligrafic”, węgierskie „Magyar Grafik” i „Interpressgrafik”, tokijska „Idea”. Brał z powodzeniem udział w różnych konkursach ekslibrisu, np. podczas biennale w Malborku czy we włoskim Torgiano. Miał też kilkanaście wystaw w różnych miejscowościach w Polsce.

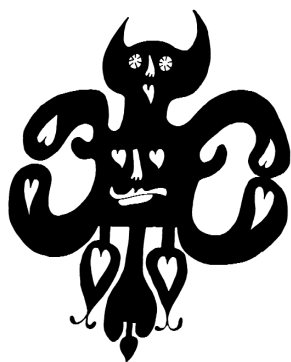
Andrzej Kot urodził się, mieszka i pracuje w Lublinie. Jego droga zawodowa, rozpoczęta w Liceum Plastycznym, obejmowała takie zajęcia, jak: robota zecera w Lubelskich Zakładach

Graficznych, wieloletnia współpraca z Wojewódzkim Domem Kultury czy też zatrudnienie w pracowniach plastycznych kilku firm lubelskich. Sam grafik twierdzi, że jego fascynacje artystyczne wiążą się z twórczością Jana Młodożeńca, Jerzego Jaworowskiego, Janusza Stannego, Leona Urbańskiego i Jana Lenicy. Jest to rzeczywiście wyborowa piątka mistrzów, których książek, plakatów i innych druków jeszcze długo nie będzie można zapomnieć. Dodajmy do tego Stanisława Zamecznika i będziemy mieli komplet artystów książki, którym dzisiejsi projektanci druków, pomimo fantastycznych komputerowych narzędzi, nie mogą jakoś dorównać.

Andrzej Kot, rzecz jasna, zajmuje się nie tylko ekslibrisem, lecz także projektuje rozmaite formy grafiki użytkowej lub kaligrafii. Zaprojektował, między innymi, wielce oryginalne alfabety [czy może serie inicjałów] pod nazwami *Ot-kot*, *Lot-Kot*, *Iza* [o polsko-hebrajskich motywach] oraz *Kozina*. Jednak to właśnie ekslibrisy są intensywnie poszukiwane przez kolekcjonerów i przynoszą mu największe uznanie. Ekslibrisy i grafiki Andrzeja Kota tutaj przedstawione są w zestawie dość przypadkowym. Pochodzą z różnych szuflad i różnych lat. Mam jednak nadzieję, że wszystkie oddają charakterystyczne cechy twórczości Andrzeja Kota i pomogą w poszerzeniu kręgu jej entuzjastów.

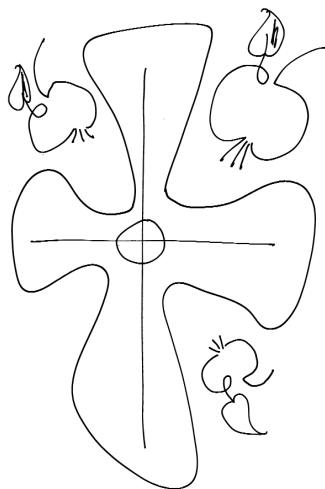
„Gutenberg” 3/1999

Myśli nad krzyżami A. Kota Pośród setek tysięcy znaków graficznych używanych od niepamiętnych czasów, krzyż jest znakiem szczególnym. Można go znaleźć już w najdawniejszych zabytkach kultury materialnej człowieka. Jest tak stary jak znaki koła [okręgu] czy kwadratu [prostokąta].



Refleksja pierwsza wiąże się z rozważaniami Adriana Frutigera, znanego grafika i designera. Otóż według niego, kreski pionowa i pozioma spotykają się bardzo sugestywnie. Wzajemne ich przecięcie powoduje powstanie pewnego stanu napięcia, w odróżnieniu np. od kresek spokojnie biegnących obok siebie. Linie, które rozchodzą się z centralnie położonego przecięcia, można interpretować w jakiś sposób, np. że oznaczają cztery

strony świata. Krzyż chyba najłatwiej narysować, a mimo to jest on najbardziej abstrakcyjnym znakiem. Jeśli pominiemy grubość kreski, to powierzchnia krzyża w zasadzie nie istnieje. Ten znak, w przeciwieństwie do koła czy kwadratu, nie wyznacza żadnego wnętrza, ponieważ nie separuje fragmentu powierzchni. Jego kątów nie rozpoznajemy jako wewnętrznych stron obszaru. Znak krzyża jest bardziej czystym przekreśleniem niż figuralnym rysunkiem. Dokładnym przeciwieństwem krzyża, w tym rozumieniu, zdaje się kwadrat odcinający wnętrze od otoczenia. W jednym znaku cztery półproste wybiegają z centralnego punktu w nieskończoność, w drugim zaś takie same proste ograniczają i zamykają.



Tutaj proponuję Czytelnikowi na chwilę przykryć oczy i przywołać w pamięci obraz przydrożnego krzyża, który odcina się wyraźnie na tle nieba. Ów krzyż przy polnym duku nie przeszkadza w oglądaniu krajobrazu. Obłoki na niebie swobodnie płyną, poruszają się szumiące gałęzie drzew. Krzyż jest wtopionym w pejzaż klasycznym znakiem – wizualnym symbolem obecności Chrystusa.

Taką właśnie symbolikę znaku krzyża przyjęto powszechnie, w długim historycznym procesie, wraz z rozprzestrzenianiem się chrześcijaństwa. Dzisiaj nie ma już wątpliwości, że w naszym kręgu kulturowym znak ten jest znaczeniowo związany z wiarą i religią. Nawet dla wielu osób niewierzących lub nieuznających instytucjonalnego Kościoła, które jednak wychowały się w chrześcijańskiej społeczności i tradycji, krzyż najczęściej bywa symbolem niezawinionego cierpienia wśród wrogiego lub obojętnego tłumu, a jednocześnie jest dowodem promieniowania idei wiary.

Dla artysty krzyż bywa często tworzywem struktury graficznej, i to w tak różnych funkcjach, jak np. „materialny” fragment ornamentu czy wręcz „ideowy” szkielet konstrukcyjny dzieła, np. architektonicznego. Równocześnie bywa tematem twórczości, dzięki swej bogatej symbolice nie tylko chrześcijańskiej, ale także niereligijnej. Krzyż to przecież znak plus, to element różnicy wiatrów, to podpis niepiśmiennego, to – w kreslarstwie

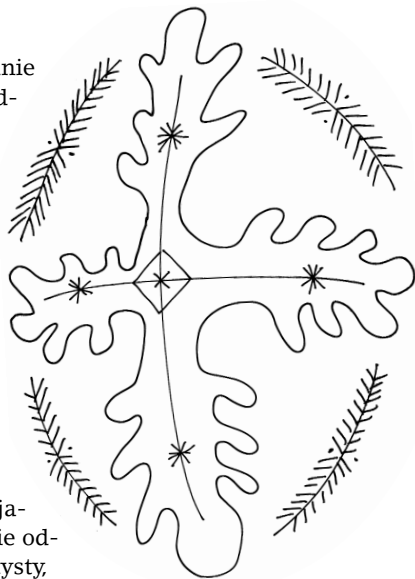
– wyznacznik punktu, to wreszcie skrzyżowanie dróg i wiele innych znaczeń. Często bywa jednocześnie elementem graficznej kompozycji oraz jej tematem. I z takim właśnie krzyżem zwykle mamy do czynienia w rysunkach Andrzeja Kota.

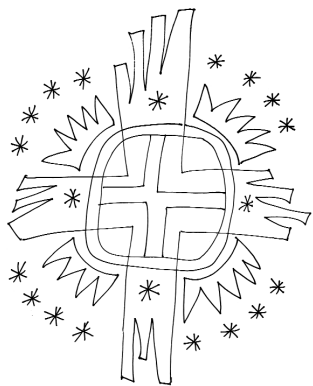
Większość grafik tego autora jest powielana i ma charakter użytkowy. Rysuje on ekslibrisy, winiety, bardzo ciekawe liternictwo, elementy graficzne druków, np. rysunki do gazet. Jest też typografem projektującym druki – dyplomy, zaproszenia, afisze i inne akcydensy. Twórczość Andrzeja Kota miewa jednak także walor bibliofilski. Znam kolekcjonerów ekslibrisów i innych grafik jego autorstwa – autentycznych entuzjastów – którzy nie tylko gromadzą w szufladzie odbitki lub oryginały wychodzące spod ręki artysty, ale też co pewien czas z lubością je przeglądają. Oprócz rysunków o przeznaczeniu użytkowym, pan Andrzej tworzy sobie a muzom drobne grafiki, powstające z potrzeby rysowania, a niekiedy i z emocji natchnienia.

Charakterystyczne jest powtarzanie się w jego rysunkach motywów zwierzęcych, głównie kotów i ptaków. Kot – piękny i tajemniczy drapieżnik – jako związany z nazwiskiem grafika jest tu postacią oczywistą. A ptaki? Być może krzyżują się w podświadomości grafika wszechobecne w życiu przeciwności. Kot zbrodzień poluje przecież na ptaszki.

Od czasu do czasu, nie tak znowu rzadko, w grafikach Andrzeja Kota pojawia się jako temat krzyż. Przy tym widać wyraźnie, że temat nasuwa się spontanicznie, że wynika z duchowej potrzeby artysty. Owa potrzeba najpewniej wpływa z głębi wiary, a rysunkowe efekty mają w sobie co nieco z urokliwej naiwności twórczej ludowych prymitywistów.

Symboliczne przedstawienia krzyża w plastyce mają już bardzo długą historię. Sam krzyż jako znak wiary, poprzez modyfikację kształtów, uzupełnienie ozdobnikami albo innymi elementami, może uzyskiwać dodatkowe znaczenia – nową wartość

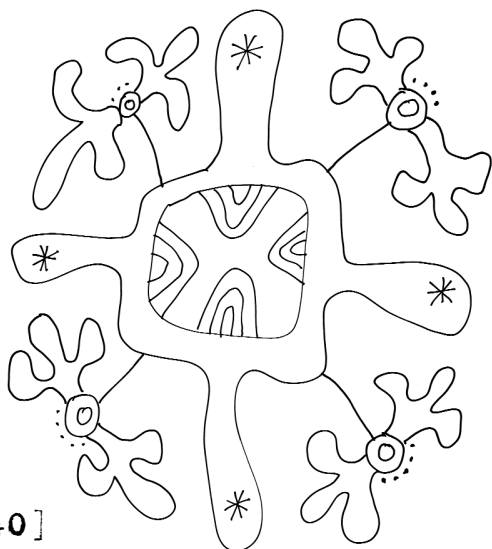




semantyczną. I tak, znamy równoramienny krzyż chrześcijański, długonogi krzyż łaciński i krzyż św. Piotra jako jego odwrócenie, krzyż św. Andrzeja, krzyż jerozolimski czy maltański, krzyż prawosławny czy loretański, lotaryński, koptyjski i dalej... aż do krzyża łotrów. Bogactwo form krzyża jest nieprzebrane: w przedstawieniach religijnych, heraldyce, ornamentacji, architekturze i innych jeszcze dziedzinach. Czemu nie miałyby być podobnie w twórczości Andrzeja Kota?

Krzyż występuje u niego niekiedy jako ozdoba, ale przede wszystkim jest tematem rysunku samym w sobie. Lubelski grafik kreśli najczęściej krzyż upostaciowiony: twarzokrzyż i rękokrzyż, jajokrzyż, krzyżokot i ptakokrzyż. Są krzyże pokryte ornamentem, opisane zręcznym bon motem, są promienne, serdeczne, zabawne, a czasem wręcz śmieszne. Uważny obserwator może doszukiwać się w tych krzyżach ukrytych znaczeń, może nawet takich, o jakich ich autor wcale nie pomyślał. Krzyże Andrzeja Kota nie tylko więc cieszą oko żywością kreski, świeżością pomysłów, łatwością rysunku. Mają też pewien walor intelektualny i mogą być przedmiotem kontemplacji. Ale nie przesadzajmy. Są one przede wszystkim przednią zabawą graficzną i w tym ich największy urok.

ze wstępu
dla wydawnictwa
Polihymnia



Smuga cienia ¶ W październiku 2001 roku odszedł od nas Zygfryd Gardzielewski, bodaj ostatni już twórca książki należący do generacji plastyków, których osobowość i poglądy estetyczne ukształtowały się w dwudziestoleciu międzywojennym. Rodzaj grafiki wydawniczej uprawianej przez owo minione pokolenie uważany jest dzisiaj najczęściej za anachroniczny i nieprzystający do współczesności. Grafiki Stanisława Jakubowskiego, Konstantego Marii Sopoćki, Stanisława Ostoi-Chrostowskiego, Zbigniewa Dolatowskiego, Witolda Chomicza, Adama Młodzianowskiego, Zygfryda Gardzielewskiego i kilkunastu innych twórców znane są w zasadzie tylko bibliofilom i miłośnikom trącących myszką wydawniczych staroci. Jest jednak w ich rysunkach, drzeworytach czy linorytach nieprzemijająca uroda. Ilustracje książkowe, okładki, ekslibrisy, winiety, znaczki pocztowe i inne druki tych grafików są momentalnie rozpoznawalne i wywołują dziś tęsknotę za zagubionym wdziękiem prostego naturalnego rysunku, precyzją ryty i materialnością graficznego tworzywa. Żłobienie w drewnianym klocku czy na miedzianej płytce jest w czasach wektorowej i pikselowej grafiki komputerowej czynnością zapomnianą, a jeśli ktoś jeszcze uprawia ten rodzaj grafiki, to współcześni wydawcy nie zauważają jego trudu.



Zygfryd Gardzielewski urodził się w Toruniu w 1914 roku. Rozpoczęła się wówczas jedna z najokrutniejszych wojen XX wieku, która miała jednak przynieść odrodzenie Polski. Był jeszcze uczniem, gdy na jego talencie rysunkowym poznał się Zygmunt Mocarski, znany bibliotekarz i bibliofil, od 1923 roku dyrektor toruńskiej Książnicy Miejskiej. Właśnie dzięki Mocarskiemu trafił Zygfryd Gardzielewski na naukę litografii do Oddziału Graficznego „Sztuka” w Pomorskiej Drukarni Rolniczej. Pracownią założoną w 1920 roku [m.in. przez Felicjana Szczyńskiego Kowarskiego] kierował litograf Aleksander Sysko. Sama Drukarnia Rolnicza była wysoko ceniona przez wydawców, nie tylko toruńskich. Gardzielewski znalazł się w dobrym zakładzie,

pod okiem fachowców, mógł zatem kształcić swój graficzny talent oraz poznawać tajniki poligrafii. Rzetelna wiedza drukarska bardzo się przydała później w jego życiu zawodowym.

Po wojnie pracował w toruńskich Zakładach Graficznych jako grafik i jako szef produkcji. Projektował książki, plakaty i inne rozmaite publikacje, głównie dla instytucji swego miasta, np. dla Uniwersytetu im. Mikołaja Kopernika, Książnicy Miejskiej, Towarzystwa Bibliofilów im. Joachima Lelewela oraz toruńskiego Towarzystwa Naukowego. Ale pracował też dla Wydawnictwa PAX, Państwowego Instytutu Wydawniczego, Ludowej Spółdzielni Wydawniczej, Państwowego Zakładu Wydawnictw Lekarskich, Muzeum Narodowego w Warszawie itd. Czytelnicy o siwych skroniach pamiętają opracowywaną sukcesywnie przez Gardzielewskiego kilkudziesięciotomową edycję dzieł Józefa Ignacego Kraszewskiego wydawaną przez LSW.

Zygfryd Gardzielewski był jednak najbardziej znany jako autor Antykwy Toruńskiej, kroju czcionek, nad którym pracował w latach 1952–58. To oryginalne pismo drukarskie, bardzo malarzkie w swym wyrazie i pełne indywidualnych cech graficznych, trafiło do warszawskiej Odlewni Czcionek [upaństwowionej przedwojennej giserni Idźkowski i S-ka]. Tutaj wykonano do niego matryce odlewnicze czcionek w trzech odmianach: zwykłej, półgrubej i pochyłej. Antykwa Toruńska była gotowa w 1960 roku, a nowe czcionki szybko zdobyły sobie popularność i znalazły się w kasztach zecerskich drukarni całego kraju.

Dziś nie składa się już ręcznie metalowymi czcionkami i nie drukuje szlachetną techniką typograficzną. Jest to zupełnie oczywiste z powodu gruntownej zmiany technologii poligraficzno-wydawniczych. Nie tylko techniki graficzne, ale i gusty zmieniły się diametralnie. Subtelnemu typografowi i grafikowi Zygfrydowi Gardzielewskiemu dane było dożyć tego niezwykłego przełomu w Galaktyce Gutenberga. W zasadzie stracił cały swój świat, w którym się poruszał. A jednak nie zapomniano o nim. Wciąż cieszył się uznaniem bibliofilów, a jego Antykwą zainteresowali się komputerowi programiści. Janusz Nowacki z Grudziądza wraz z Bogusławem Jackowskim i Piotrem Strzelczykiem z Gdańska, korzystając z możliwości konsultacji z typografem, przenieśli Antykwę Toruńską na postscriptowy font komputerowy. Zbudowano więc pomost między dawnymi i nowymi czasami.

Zygryda Gardzielewskiego poznałem we wrześniu 1978 roku w Toruniu podczas ogólnopolskiego Zjazdu Bibliofilów, którego gospodarzem było Towarzystwo Bibliofilów im. Lelewela. Typograf i jego przemiła żona Janina, artysta fotografik, byli wśród organizatorów tego zjazdu. Przygotowali, między innymi, bogatą wystawę druków rzadkich, a Zygfryd Gardzielewski z dumą prezentował Oficynę Drukarską Książnicy Miejskiej w Toruniu, której był szefem i głównym założycielem.



Oficyna Drukarska Książnicy powstała w 1975 roku dzięki życzliwości dyrektora toruńskiej biblioteki Alojzego Tujakowskiego oraz Zakładów Graficznych, w których Gardzielewski pracował przez wiele lat. Grafik mógł więc oderwać się wreszcie od przemysłowej poligrafii i zorganizować typograficzny warsztat pozwalający w spokoju pracować nad ambitnymi drukami. Pościągał stare, lecz sprawne maszyny drukarskie, wyposażył zecernię, zapewnił wybór wykwinnych papierów. Zaproponował pracę w Oficynie wysoko kwalifikowanym fachowcom: maszyniście – Edwardowi Czerwińskiemu, zecerowi – Wiesławowi Szlosowskiemu, linotypiście – Jerzemu Kamińskiemu i intro-ligatorowi – Janowi Błaszczukowi. W ciągu kilkunastu lat działalności Oficyny wypuszczali w świat większe i mniejsze druki projektowane przez Zygfryda Gardzielewskiego. Szczególnie urodziwe ukazywały się w latach 70.: *List do króla Zygmunta I* Erazma z Rotterdamu [1976], ballada tragiczna *Zakochany bibliofil* Juliana Tuwima [1977], *Księgarz uliczny* Władysława Syromkomi [1978], *List do bibliofilów o braciach Załuskich* Aleksandra Bocheńskiego [1978], *Wspomnienia i konfrontacje typografika* Konstantego Marii Sopočki [1979] – oto wspaniałe przykłady

z tamtego czasu, hołubione dziś przez różnych bibliomanów i strzeżone na domowych regałach. Ale i w latach 80. wychodziły z Oficyny druki pięknie zaprojektowane: *Gadki toruńskie, czyli zagadki weselne...* [1980], *Pismo drukarskie a estetyka druku* [1983] albo *Druki i druczki* Romana Tomaszewskiego [1987] i wiele innych świadczących o miłości do typografii. Jedną z ważniejszych prac Zygryda Gardzielewskiego było przygotowanie w Toruniu w 1987 roku wystawy pośmiertnej Stanisława Gliwy, polskiego wydawcy, grafika i typografa działającego w Anglii. Wystawie towarzyszyła oczywiście odpowiednia publikacja bibliofilska Oficyny Drukarskiej Książnicy Miejskiej.

Wraz z odejściem Zygryda Gardzielewskiego kończy się pewien znamieny, romantyczny okres polskiej powojennej typografii. Wyznaczały go dokonania kilku osób i oficyn, a głównie: Jana Kuglina, londyńskiego warsztatu Stanisława Gliwy, Leona Urbańskiego w Warszawie i Zygryda Gardzielewskiego w Toruniu. Różniły je koncepcje estetyczne, możliwości techniczne czy sposoby organizacji oficyn. Wspólne było zauroczenie czarną sztuką, metalową czcionką, szlachetnym papierem i owym metafizycznym wpływem zapachu farby i ołowianego pyłu na sposób myślenia o grafice.

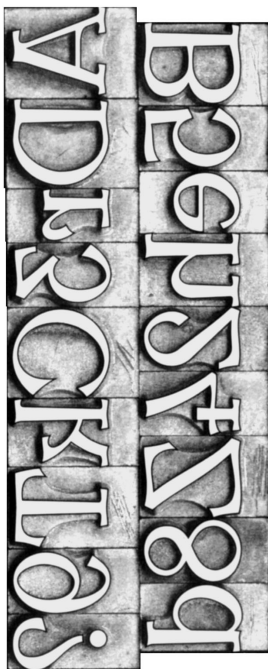
Pozostali Tryznowie w Łodzi – jak ostatni Mohikanie.

„Wydawca” 12/2001

Czcionki Z. Gardzielewskiego

Szanowni Państwo!

Opowiadanie o Antykwie Toruńskiej przychodzi mi dość łatwo. Używałem jej bowiem już na początku swojej zawodowej drogi – od pierwszej klasy warszawskiego Technikum Poligraficznego. W szkolnych warsztatach przy ulicy Wiślanej pośród kilku krojów pism mieliśmy komplety czcionek [6–48 punktów Didota] Antykwy Półtawskiego i Antykwu Toruńskiej. Były preferowane przez nauczycieli, a co za tym idzie, najczęściej i najchętniej stosowane w uczniowskich ćwiczeniach. Pismo drukarskie Adama Półtawskiego traktowano w naszej szkole jako krój stary, o pewnej tradycji, zaś pismo Zygryda Gardzielewskiego było wówczas młode, znane dopiero 2–3 lata. Przypomnijmy,



że po raz pierwszy czcionki z tym krojem powstały w 1960 roku w Odlewni Czcionek przy ulicy Reyta-
na w Warszawie i jeszcze na początku lat 60. nie
były one powszechnie używane. Znam więc to pis-
mo długo i bardzo dobrze, jako zecer, tym bardziej
że jeszcze po dwudziestu latach składałem nim
nierzadko w drukarni Andrzeja Zielińskiego.

Co to znaczy: znać pismo jako zecer? To zna-
czy, że wyczuwa się proporcje jego liter, a składając
ołowiane czcionki, widzi się oczyma wyobraźni wy-
drukowany już na papierze tekst. To również zna-
czy, że wiadomo, jaka jest szarość optyczna kroju
pisma składanego konkretną wielkością, i jaką
w związku z tym trzeba zastosować interlinię
[światło międzywierszowe], właściwą przy danym
stopniu pisma i długości wiersza składu. Wiadomo
też, które połączenia liter wymagają dodatkowych
zabiegów przy wyrównywaniu odstępów międzylit-
terowych. Bywają kroje pism, które się lubi, bywają
i takie, które są obojętne, albo takie, którymi składa
się z niechęcią. Zawsze lubiłem Antykwę Toruńską,
głównie za oryginalny rysunek znaków i wygodę
składania wersalikami. Duże litery w innych kro-
jach zwykle aż proszą się o większą lub mniejszą
regulację światła podczas składania, podczas
gdy w Antykwie Toruńskiej ich rozświetlenie we
wszystkich stopniach pisma było od początku do-
bre w ołowianych czcionkach.

Antykwa Zygryda Gardzielewskiego jest kro-
jem pisma o ciekawych walorach. Ma ona bowiem
cechy graficzne, które pozornie wykluczają się
wzajemnie. Z jednej strony widzimy mocno zróżni-
cowany, ozdobny rysunek poszczególnych liter, cyfr
i innych znaków pisma, z drugiej zaś otrzymujemy
po złożeniu spokojną, jednolitą szarość optyczną
kolumny tekstu. Dzieje się tak dzięki przemyślane-
mu działaniu projektanta, który zadbał o harmonij-
ne współgranie wewnętrznych światła w literach
i dyscyplinę zewnętrznych światła międzylitero-
wych. To właśnie dzięki tej dbałości indywidualna
forma poszczególnych liter nie przeszkadza w uzy-
skaniu zwartej struktury tekstu.

[...] Od ołowianych czcionek, poprzez rozmaite
techniki składu mechanicznego i fotoskładu, w cią-

Janusz
M. Nowacki
i oryginalne
projekty pisma
Zygryda Gar-
dzielewskiego.
Zdjęcie
Marka Rycki
zrobione
przez typogra-
ficzno-grillową
biesiadą
w Grudziądzu

gu około dwudziestu lat przeszliśmy do komputerowej obróbki ilustracji i tekstów wydawniczych. Każdej nowej technologii odpowiadały inne, charakterystyczne dla niej nośniki pism drukarskich. Były więc czcionki, rozmaite matryce, fotomatryce, główce piszące, nośniki transferyczne i wreszcie różne rodzaje komputerowych fontów – zwanych czasem niematerialnymi nośnikami pisma. Przez cały ten czas Antykwa Toruńska znajdowała się wyłącznie na metalowych czcionkach do drukowania wypukłego i podczas technologicznego wyścigu była nieobecna na innych poligraficznych nośnikach pism. Znikła więc z polskich druków, tak jak znikła z pejzażu drukarskich zakładów warszawska Odlewnia Czcionek – relikw dawnej epoki.

Matryce giserskie Antykwy Toruńskiej wraz z innymi krojami pism z Odlewni znalazły się w Muzeum Książki Artystycznej w Łodzi, założonym i prowadzonym z pietyzmem i konsekwencją przez Jadwigę oraz Janusza Tryznów. Dzięki Tryznom, zamiast trafić na złom, matryce zostaną zachowane jako zabytek kultury materialnej. Tam, być może, doczekają czasu, gdy jakiś bibliofil albo typofil z wypchanym trzosem będzie chciał odlać kilka kompletów tradycyjnych ołowianych czcionek. I zniknęłaby Antykwa bezpowrotnie, gdyby nie emocjonalne zaangażowanie i żmudna praca Janusza Mariana Nowackiego z Grudziądza. Postanowił on przywrócić Antykwę Toruńską do życia i zaprogramować dla niej komputerowy font przeznaczony do powszechnego użytku. [...]

z sesji
pamięci Zygryda
Gardzielewskiego,
Toruń, listopad
2002



O tempora! O mores! ¶ Spora grupa dawnych pracowników upadłych państwowych wydawnictw czy drukarni – od redaktorów merytorycznych i technicznych po grafików, typografów albo nawet organizatorów produkcji – pracuje dzisiaj na rzecz wydawców, podpisując umowy-zlecenia lub umowy o dzieło. I tak właśnie jest dobrze, bo wydawca nie ponosi zbytecznych z punktu widzenia firmy kosztów etatów i ma możliwość wynajęcia fachowca do konkretnego przedsięwzięcia wydawniczego. Do takiej sytuacji na rynku pracy w naszej branży już zdążyliśmy przywyknąć.

Nie sposób jednak przyzwyczaić się do pewnych metod „pracy edytorskiej”, w których prym wiodą ignorancja, niekompetencja oraz błędnie pojęta oszczędność – sprawiające, że w efekcie powstaje nie książka, lecz bubel. Nie łudźmy się jednak, że owa zawodowa niewiedza jest spowodowana jakimś pocziwym gapiostwem albo że rządzi tu jakiś safandula. O nie! Jeśli np. chodzi o ominięcie praw autorskich czy wyłudzenie od drukarni pieniędzy za wymaginowane błędy poligraficzne, to zobaczymy, że rządzi całkiem sprawny cwaniak.

Bardzo charakterystyczne dla dzisiejszych czasów jest unikanie płatności za wykonaną robotę przeciągające się na kilka czy też kilkanaście miesięcy, a które niesie za sobą całą masę przykrych konsekwencji. Nowocześni menedżerowie lub specjaliści PR [czytaj: piar] niestosujący tej techniki właściwie nie występują w przyrodzie. Procedury niepłacenia powoli stają się normalne, podobnie jak jeżdżenie samochodami po chodnikach i trawnikach.

Przez pewien czas myślałem sobie: czy tylko ja mam takie szczęście? Za jakie grzechy? Okazało się jednak, że niemal każdy książkorób mojego pokolenia jest najczęściej uważany za nieprzystosowanego do nowych czasów i miewa problemy podobne do tych, które za chwilę przytoczę. Są wydawnictwa, dla których z ochotą wykonam nawet ciężką robotę, ponieważ lubię osoby tam pracujące, życzliwe i inteligentne. Nie da się jednak związać końca z końcem kilkoma zleceniami od ulubieńców wydających książki piękne i mądre, a więc trudno sprzedawalne. Ci wydawcy są najczęściej hołyszami co pewien czas wspomagani przez różnych donatorów. Człowiek zatem próbuje szukać szczęścia gdzie indziej i od razu spotyka się z sytuacjami, w któ-

rych nie chciałby uczestniczyć. Nawet nie z powodu zagubienia komfortu pracy, ale dlatego, że wydają się naganne moralnie lub zmuszają do fuszarki... i właśnie w tym miejscu chciałem opisać przykłady:

- różnych technik wpuszczania w maliny redaktorów [którym np. zleca się korekty, a oni muszą *de facto* redagować całe dzieło za umówioną stawkę za korektę];
- mamienia redaktorów lub grafików prasowymi ogłoszeniami o zatrudnieniu i dawaniu pracy „na próbę”, dzięki której można półdarmo mieć gotowy produkt;
- amoralnego działania na pograniczu prawa w manipulowaniu prawami autorskimi i korzystania z cudzych pomysłów;
- szamotania się grafików i typografów z nieredagowanymi tekstami podlegającymi nieustannym zmianom;
- dostarczania tekstów w niedopuszczalnej formie elektronicznej [dokumenty o różnym kodowaniu i z różnych edytorów] oraz ilustracji nienadających się do reprodukcji;
- częstowania składaczy kolejnymi korektami tekstów na dyskietkach, kiedy książka jest już złamana na kolumny;
- konieczności współpracy z osobami zupełnie nieprzygotowanymi zawodowo, krewnymi i znajomymi królika;
- wyłącznie instrumentalnego traktowania przyszłego czytelnika publikacji, cynicznie nabijanego w butelkę;
- mnożenia czytelników-okularników tracących już od dzieciństwa wzrok wskutek bzdurnych pomysłów oszczędnościowych, np. w podręcznikach;
- przepuszczania ewidentnych błędów lub niedoróbek, jeśli tylko można nie zapłacić kilku złotych więcej;
- wszechogarniającego bałaganu, chaosu sprzecznych decyzji i spychania odpowiedzialności;
- nieliczenia się ze zdaniem fachowców „bo pani Marysia z księgowości powiedziała, że tak będzie lepiej”.

...ale nie będę pisał o tych i innych wartych poruszenia, choć nieprzyjemnych sprawach. Uświadomiłem bowiem sobie, że po takim artykule, napisanym rzeczowo i popartym konkretnymi przykładami, najpewniej nie dostanę już żadnej roboty od naszych nowoczesnych edytorów i w końcu Kasia wypisze mnie z rodziny za pasożytnictwo oraz notoryczne granie w szachy.

Na życzenie Klienta palimy zwłoki – taką przeczytałem niegdyś w gazecie reklamę zakładu funebralnego. Zafascynowany urodą tego zdania przyjąłem je najpierw za sentencję, a potem za wskazówkę we współpracy z niektórymi wydawcami. Tak więc na ich życzenie palę zwłoki, ale też uprzejmie proszę o nieumieszczanie mojego nazwiska na czwartej [ani żadnej innej] stronie.

PS

Niedawno zgłosił się do mnie pewien „logistyk”, który zapytał, czy chciałbym przygotowywać do druku miesięcznik. Odpowiedziałem, że chętnie, jeżeli nie jest to pismo Bubla, Tejkowskiego lub podobne. Zażądał z mojego honorarium 10% za każdy zeszyt. Nie przyjąłem tej dość intratnej oferty i powiedziałem mu, że następnego dnia w internecie znajdzie się jego nazwisko z odpowiednią adnotacją. Wielkie było zdziwienie owego faceta, on bowiem propozycję uważał za całkiem normalną.

Chyba rzeczywiście jestem nieprzystosowany.

„Wydawca” 6/2002

Książka profesora Pirożyńskiego

¶ Książka przedstawiająca aktualny stan wiedzy na temat Johanna Gutenberg i jego działań, wcześniej czy później musiała w Polsce powstać, zważywszy na skromny – na tle publikacji zagranicznych – krajowy dorobek w tej dziedzinie. Bardzo dobrze się stało, że napisał ją prof. Jan Pirożyński – historyk i księgoznawca, bibliotekarz, członek szacownego i zasłużonego Gutenberg-Gesellschaft w Moguncji. Trudno było u nas o osobę bardziej kompetentną. Nie chodzi bowiem wyłącznie o zebranie w jedno miejsce rozproszonych informacji, ale o równoczesne poddanie ich krytycznemu osądowi.

Jan Pirożyński,
*Johannes Gutenberg
i początki ery druku*,
Wydawnictwo
Naukowe PWN,
Warszawa 2002

Autor związany jest z Uniwersytetem Jagiellońskim – pracuje w Instytucie Historii oraz Instytucie Bibliotekoznawstwa i Informacji Naukowej, a jego specjalność to historia książki i historia powszechna XVI–XVIII wieku. Profesor jest znany w Europie, głównie w Niemczech i Austrii, gdzie dużo publikował i prowadził wykłady oraz seminaria w wiedeńskiej Stacji PAN, a także uczestniczył w międzynarodowych projektach badawczych, takich jak „Germania Slavica” lipskiego Uniwersytetu. W Polsce kieruje m.in. projektem badawczym „Struktury własności budynków i gruntów w Krakowie w pierwszej połowie XVII wieku”. Ostatnim dużym dziełem redakcyjnym i autorskim profesora jest *Komentarz do faksymile pelplińskiej Biblii Gutenberga* przygotowany dla wydawnictwa Bernardinum wspólnie z prof. Januszem Tondelem z toruńskiego Uniwersytetu i Tadeuszem Serockim, dyrektorem pelplińskiej oficyny wydawniczej.

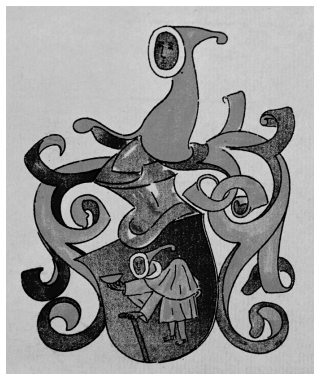
W maju 2003 roku, w czasie święta Uniwersytetu Jagiellońskiego, wręczono Laury Jagiellońskie. W dziedzinie nauk humanistycznych, społecznych i prawnych laur otrzymał prof. Pirożyński, właśnie za pracę *Johannes Gutenberg i początki ery druku*. Książkę uznano za „dzieło wyjątkowo cenne, przy tym napisane pięknym i przystępnym językiem”.

O Gutenbergu i początkach europejskiego drukarstwa napisano już bardzo wiele, przede wszystkim w Niemczech, ale i na całym świecie – od San Francisco po Moskwę. Oddzielenie rzetelnej wiedzy od informacyjnego szumu, błędnych interpretacji, a nawet zwykłej nieprawdy wymaga spojrzenia na całą

literaturę przedmiotu. Nawet w publikacjach naukowych nie-trudno się natknąć na bałamutne stwierdzenia lub przeinaczo-
ne fakty.

Jan Pirożyński zadał sobie trud przekopania się przez tę bogatą literaturę, oczyścił ziarno z plew i nawet nie zawraca czy-
telnikowi głowy fantastycznymi pomysłami niezbyt odpowie-
dzialnych autorów. Opisał natomiast niektóre kontrowersyjne
tezy naukowe, wyrażając o nich swoje mniemanie. Negatywnie
ocenił poglądy głoszone przez badaczy pod wpływem emocji
[np. skażone nacjonalizmem lub patriotyzmem lokalnym]. Oczy-
wiście odrzucił też stwierdzenia, które nie oparły się później-
szym rezultatom badań, takich jak analiza molekularna struktu-
ry farb drukarskich albo papieru. Dopiero od niedawna history-
cy mają dostęp do nowoczesnych fizyko-chemicznych metod ba-
dawczych, których wyniki są zwykle bezsporne i niejednokrot-
nie burzą od lat ustalone poglądy.

Johannes Gutenberg stworzył
ok. 1450 roku w Moguncji zakład
produkcyjny. Wytwarzał w niespoty-
kanych do tej pory nakładach rów-
noznaczne i identycznie wygląda-
jące teksty. Od samego początku
drukarstwa prasę opuszczały i księ-
gi, i druki ulotne – akcydensy.
Z przeprowadzonej przez Jana Piro-
żyńskiego analizy historycznych
źródeł oraz wielu innych nauko-
wych opracowań wyraźnie wynika,
że wynalazek Gutenberga był
wynalazkiem technologicznym.



Gmerk Gutenberga

Twierdzę, że moguncki mistrz był twórcą linii technologicznej
w jak najbardziej współczesnym rozumieniu tego terminu.
Przjrzyjmy się bliżej owemu procesowi produkcyjnemu, na
którego końcu pojawiały się gotowe odbitki drukarskie.

Cykl technologiczny rozpoczynał się cięciem stalowego
stempla, czyli grawerowaniem litery. Sama czynność gawero-
wania, jak w XVI-wiecznej Polsce mówiono – „rznienie liter
na stali”, to praca żmudna i wymagająca nie lada precyzji. Naj-
mniejsza niedokładność, na pozór niezauważalna przy pojedyn-

czej literze, stawała się widoczna w zestawieniu z pozostałymi literami tekstu. Gotowy stempel wbijany był następnie w miedź lub mosiądz i w ten sposób formowało się oczko matrycy odlewniczej. Teraz należało dokładnie zwymiarować matrycę [wyjustować]. Polegało to przede wszystkim na uzyskaniu odpowiedniego zagłębienia oczka litery oraz ustawieniu wszystkich znaków według linii pisma. Wyjustowaną matrycę umieszczano w aparacie odlewniczym, w którym odlewano potrzebną liczbę czcionek poszczególnych liter.

Przypuszcza się dzisiaj, że konstrukcja giserskiego aparatu do czcionek była oryginalnym pomysłem Gutenberga. Jego najistotniejszą część stanowiła ruchoma forma odlewnicza. Składała się z czterech stalowych ścian, które – połączone ze sobą po dwie – dawały się względem siebie przesuwac i rozkładać. Wytyczały one prostopadłościan słupka czcionki o zmiennym wymiarze dostosowywanym do szerokości znaku. Spód formy odlewniczej [prostopadłościanu] zamykała ściśle dopasowana matryca z oczkiem litery, a od góry wlewano roztopiony metal. Rzecz jasna, całe to metalowe urządzenie należało w jakiś sposób oprawić w drewno, aby giser mógł utrzymać je rozgrzane w ręku. Ideę techniczną i odlewanie w takim instrumencie bardzo dobrze opisał niegdyś Friedrich Bauer w bibliofilskim druku *Das Gießinstrument des Schriftgießers* [Hamburg u. München 1922], starannie wydany w odlewni czcionek Gensch & Heyse.

Aż do połowy XIX wieku odlewano czcionki w takich aparatach. Oczywiście z biegiem czasu ulepszano instrument, dodając nowe elementy, jednak zasada budowy samej formy odlewniczej pozostawała niezmienna. Szczegółowe ryciny rozebranego na części aparatu giserskiego można znaleźć w *Encyklopedii Diderota* [1764–72] i *Manuel typographique* Pierre’a Simona Fourniera [1764–68].

Z całą pewnością Gutenberg musiał prowadzić wcześniej eksperymenty ze stopem odlewniczym do czcionek oraz temperaturą odlewania. Jest bowiem tak, że tylko stop o odpowiedniej temperaturze dokładnie wypełnia zagłębienia oczka czcionki w matrycy i jednocześnie nie powoduje powstawania wżerów lub bąbli od pęcherzyków powietrza na powierzchni odlewu. Johannes Gutenberg przed założeniem oficyny drukarskiej zajmował się w Strasburgu produkcją lusterek dla pielgrzymują-



Johannes Gutenberg,
miedzioryt André Theveta,
Paryż 1584

cych do katedry w Akwizgranie. Były to specyficzne przedmioty. Jakkolwiek zwane są lusterkami, składały się głównie z metalowej [stop cyny i ołowiu], zdobionej reliefem plaketki, w którą wmontowany był mały kawałek okrągłego szkieleka. Podobizna takiej plaketki, zamieszczona w książce Jana Pirożyńskiego, pokazuje wyraźnie przedmiot sporządzony techniką odlewania. Tak więc właśnie wówczas, przy produkcji lusterek, mguncki mistrz zdobywał potrzebne później doświadczenie odlewnicze.

Powróćmy jednak do technologii. Nowo odlane czcionki pochodzące z aparatu giser-

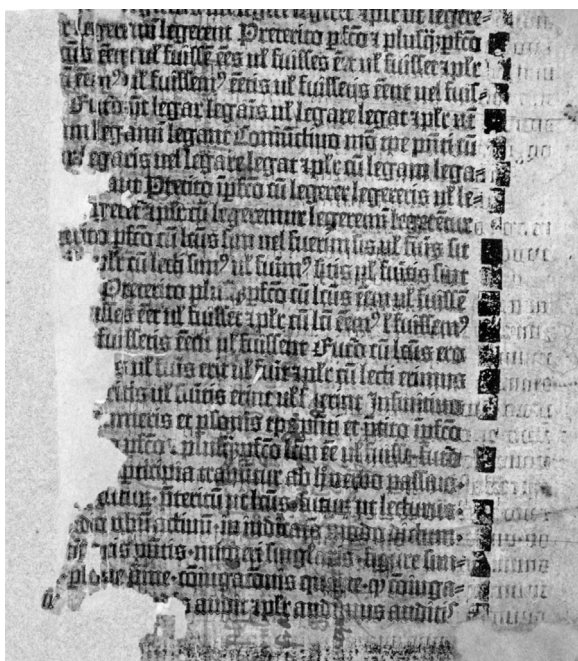
skiego wymagały z pewnością dalszej obróbki ręcznej. Szlifowano je z boków; musiały być odpowiednio zakończone w miejscu, gdzie wlewano stop czcionkowy. Nie wiemy dzisiaj, jak Gutenberg uzyskiwał precyzyjną wysokość słupka czcionki. Być może robił to niewielką piłą i pilnikiem, a może jakimś specjalnym heblem. Gotowy materiał zecerski [czcionki i justunek] przechowywany był w kaszcie, czyli drewnianym płaskim pudle z przegródkami. Z kaszty pobierano czcionki przy składaniu nowego tekstu lub wkładano je do niej, rozbierając niepotrzebną formę drukową.

Tekst złożony z pojedynczych czcionek posmarowanych farbą stanowił formę przygotowaną do odbijania w specjalnie skonstruowanej prasie śrubowej. Oczywiście sama prasa nie była wynalazkiem Gutenberga. Podobne urządzenia stosowano już o wiele wcześniej w tłocznjach oleju, winiarniach, papierniach, introligatoriach, foluszach itp. Gutenberg wyposażył jednak prasę śrubową w kilka ważnych dodatków. Przede wszystkim musiał opracować sposób mocowania czcionek na płycie formo-

wej oraz sposób dokładnego nakładania papieru. Prawdopodobnie wymyślił też wózek, którym gotowa forma z papierem wjeżdżała pod tygiel prasy. Pozostawał jeszcze jeden niezwykle istotny element, bez którego w ogóle nie da się drukować. Chodzi o zapewnienie idealnej równoległości formy drukowej i tłoczącego tygla. Dodajmy do tego udane, choć czasochłonne, eksperymenty ze składem farby drukarskiej i sposobami jej równomiernego nadawania na oczka czcionek w złożonych kolumnach tekstów, a obraz dzieła Gutenberga będzie pełny. To w zasadzie koniec linii technologicznej. Czynności introligatorskie leżą już poza obszarem dociekań natury typograficznej.

Omawiana książka nie jest poświęcona wyłącznie Gutenbergowi – jest bogatsza. Jakkolwiek życie i działalność mogunckiego mistrza są głównym tematem, dzieło zawiera również rozważania poświęcone genezie i rozwojowi europejskiej typografii. Rozdziałom o początkach ery druku można by przydać jako motto zdanie Roberta Escarpita, iż „sytuacja wymagała tego, by druk został odkryty, wynaleziony czy sprowadzony”. Jan Pirożyński przedstawił bowiem dobitnie, że XV-wieczna Europa była technicznie i mentalnie przygotowana na przełom w sposobie publikowania i z niecierpliwością go oczekiwała. Autor omówił też repertuar wydawniczy wczesnych oficyn oraz zmiany zachodzące w kształcie edytorskim i wyposażeniu inkunabułów. Osobno zajął się rolą drukarstwa w rozprzestrzenianiu idei humanizmu i reformacji. Podkreślił, że różne rodzaje publikacji wykształcone w okresie renesansu pełniły doniosłe funkcje społeczne przez kilka stuleci, aż do rewolucji elektronicznej naszych czasów.

Jednak, w moim przekonaniu, jednym z najbardziej interesujących wątków w książce Jana Pirożyńskiego są rozważania nad datowaniem druków kojarzonych z warsztatem Gutenberga. Przy tej okazji autor przypomina m.in. o odbitkach korektowych z warsztatu Gutenberga, przechowywanych w Bibliotece Jagiellońskiej pod sygnaturą Inc. 2267. Wydobyto je w XIX wieku z oprawy nieznaney dziś książki, a pochodzą z trzech druków: *Kalendarza astronomicznego*, *Biblii 36-wierszowej* oraz *Ars minor* Donata. Nawiasem mówiąc, szkoda, że w książce nie znalazła się reprodukcja z Donata, lecz tylko bardzo niewyraźna ilustracja z *Biblii*. W próbach korektowych z obu wymienionych



Odbitka korek-
towa z warsztatu
Gutenberg,
Moguncja
ok. 1458 roku.
Biblioteka
Jagiellońska
Inc. 2267 III

dział, obok złożonego tekstu, odbił się wyraźnie także pobrudzo-
ny farbą ślepy materiał zecerski, dzięki któremu można dziś zo-
baczyć ówczesną technikę justowania końcówek wierszy. Odbity
justunek również dowodzi, że wydruków korektowych nie odbi-
jano pod prasą. Prawdopodobnie sporządzono je metodą szrot-
kową stosowaną w typografii aż do XX wieku.

Badania nad chronologią przypominają śledztwo, w którym
od lat uczestniczą doświadczeni detektywi. Obok znanych his-
toryków drukarstwa, takich jak: Alois Ruppel [twórca *Guten-
berg-Jahrbuch*], Konrad Haebler, Hans Widmann czy Stephan
Füssel, oraz mniej znanych, acz ważnych, na przykład Sabine
Wagner, Uwe Neddermeyer albo Lotte Hellings, przewija się
w książce często nazwisko Alberta Kapra. Dla mnie całkiem nie-
spodziewanie, znałem bowiem tę arcyciekawą postać z zupełnie
innej strony.

Albert Kapr, zmarły w maju 1995 roku profesor Hochschule
für Graphik und Buchkunst w Lipsku [przez osiem lat pełnił
funkcję rektora tej szkoły], był znakomitym typografem i na-

uczycielem, twórcą nowych krojów pism drukarskich [m.in. Faust 1959, Leipziger Antiqua 1970, Neutra 1968, Prillwitz 1980] oraz autorem kilku ważnych dla grafików-typografów książek, np. *Schriftkunst* [3. wyd. Dresden 2002], *Buchkunst der Gegenwart* [Leipzig 1979], napisanej wspólnie z Walterem Schillerem *Gestalt und Funktion der Typografie* [Leipzig 1977]. Otóż okazuje się, że ten grafik i pedagog był również historykiem, którego publikacja *Johannes Gutenberg. Persönlichkeit und Leistung* [München 1988] jest arcyważnie traktowana przez zawodowych badaczy przeszłości. Rzeczywiście! W swoim zawodowym księgozbiorniku znalazłem – wcisnięte pomiędzy *Typographia practica* Maxa Caflischa a *Stationen der Buchkunst* Kapra – broszurowe wydanie jego studium zatytułowane *Johannes Gutenberg und die Cyprischen Ablassbriefe 1454/55* [Leipzig 1968]. Zainteresowanie dalszą i bliższą przeszłością jest zresztą u Kapra widoczne i w innych jego książkach, np. *Fraktur. Form und Geschichte der gebrochenen Schriften* [Mainz 1993].

Podczas lektury książki Jana Pirożyńskiego jasno uzmysłowiłem sobie coś, co przedtem wyczuwałem tylko intuicyjnie. Pamiętając o historycznej ciekawości również innych znakomitych współczesnych typografów – Jana Tschicholda, Hermanna Zapfa, Adriana Frutigera czy Josta Hochuli – wyciągnąłem pewien wniosek: otóż znajomość historii książki i pisma oraz zabytków drukarstwa może być bardzo dobrym gruntem do utworzenia profesjonalnego warsztatu współczesnego projektanta grafiki wydawniczej. W przypadku Adriana Frutigera, który w swych studiach sięgał aż do starożytnych zabytków rysunku i piśmiennictwa całego globu, można być pewnym [nie umniejszając jego talentu], że międzynarodowy autorytet specjalisty semiografii, grafiki użytkowej i – szerzej – komunikacji wizualnej ma swoje korzenie w analizie historycznych form przekazu.

Właśnie po tej refleksji łączącej dawne i współczesne czasy wypada wspomnieć o ostatnim fragmencie książki Jana Pirożyńskiego. Rozdział *Wynalazek druku jako czynnik sprawczy wielkiej rewolucji i zarazem długiej ewolucji medialnej* jest bardzo ciekawym, polemicznym omówieniem poglądów – wyrażonych przez teoretyków komunikacji: Marshalla McLuhana, Elizabeth L. Eisenstein i Michaela Giesecke – na temat skutków i przyszłości drukarskiego sposobu powielania informacji. Autor

zwraca uwagę na grzech zbyt łatwego generalizowania w poglądach McLuhana i jego zwolenników, którzy już odtrąbili odwrót cywilizacji Drukowanego Słowa. Myślę, że nie jest właściwe re-ferowanie tutaj wyrażonych w książce Pirożyńskiego myśli, każdy czytelnik wyrobi sobie bowiem własne zdanie. Sądy w tej materii bywają bardzo indywidualne, na przykład obserwacje poligrafów różnią się od spostrzeżeń bibliotekarzy, księgoznawca widzi problem inaczej niż elektronik, semiolog – inaczej niż grafik. Przewidywania futurologiczne są zawsze większą lub mniejszą loterią i sprawdzają się bardzo rzadko, tym bardziej że tempo przemian jest zawrotne. Porównajmy: od czasów Gutenberga do czasów linotypu Mergenthalera technika składania tekstów, w zasadzie niezmieniona, przetrwała około 440 lat. Aby dojść do fotoskładu, musiało upłynąć już tylko 50 lat, następnie około 20 lat do elektronicznych technik składania. Współczesne DTP i *prepress* mają dopiero 20 lat i już widać, że ewoluują w kierunku drukowania cyfrowego oraz publikowania w sieci. Co prawda, na razie technolodzy dbają o szybkie unowocześnianie technik poligraficznych, ale nie bardzo wiadomo, co będzie w niedalekiej przyszłości. Ewentualne zmiany form komunikacji międzyludzkiej najprawdopodobniej nie będą związane z postępem technicznym, lecz raczej ze zmianami mentalnymi uczestników wymiany myśli i informacji.

Kończąc swe erudycyjne wywody, Jan Pirożyński w rozważaniach nad drukarską formą publikacji demonstrowa umiarkowany optymizm w spojrzeniu na dalsze losy książek, gazet czy czasopism. I właśnie taki sposób widzenia tych spraw przez doświadczonego historyka i księgoznawcę pozwala nam, ludziom związanym zawodowo z Galaktyką Gutenberga, nabrać nieco pewności siebie i ufności w to, że praca wydawcy czy bibliologa, bibliotekarza czy drukarza ma jeszcze sens i perspektywę w dzisiejszym świecie rozedrganych multimediiów, natrętnej reklamy i agresji migotliwych obrazów.

**Artykuł długo czekał na publikację
i ukazał się już po śmierci Profesora
w „Roczniku Biblioteki Narodowej”
37-38/2005**

Sanktuarium książki Przy okazji służbowego wyjazdu do frankfurckiej firmy Linotype-Hell, odwiedziłem nareszcie Muzeum Gutenberga w niedalekiej Moguncji. Piszę „nareszcie”, bo nosiłem się z tym zamiarem już od dawna. Właściwie wstyd się przyznawać, że szukałem ku temu stosownej okazji, bo dla drukarza i wydawcy wyjazd do Moguncji powinien być celem samym w sobie. Miasto urodzin i śmierci Johannes Gutenberg, miejsce jego żmudnej pracy i nielicznych radości, to Mekka drukarzy. Sala-sejf z 42-wierszową *Biblią* Gutenberga, pierwszą w Europie drukowaną książką, to Kaaba edytorów.



Moguncki pałac „Zum Römischen Kaiser”, jeden z budynków Muzeum Gutenberga

Gutenberg urodził się na krótko przed 1400 rokiem, a skończył życie w lutym 1468 roku. Nie umarł jako właściciel zasobnej i znanej oficyny, ale jako dworzanin rezydent mogunckiego możnowładcy. W 1465 roku kurfirst Adolf von Nassau, arcybiskup Moguncji, zrujnowanemu doszczętnie wynalazcy udzielił schronienia na swoim dworze i darował coroczny przydział odzienia i wina.

W ciągu długich lat pracy nad doskonaleniem swego rzemiosła Gutenberg żył w nieustannych finansowych tarapatach. Najpierw kosztowne były eksperymenty techniczne i technologiczne z prasą drukarską, a nade wszystko z grawerowaniem stempli do matryc odlewniczych oraz sporządzeniem aparatu do odlewania czcionek. Potem, kiedy wreszcie uporał się z problemami technicznymi, sam druk *Biblii* pochłonął olbrzymie sumy.

Po próbach drukowania drobnych tekstów, takich jak listy odpustowe czy kalendarze, wynalazca założył w 1450 roku w Moguncji duży warsztat, którego celem było wydrukowanie pełnej *Biblii* z tekstem św. Hieronima. Gutenberg drukował swą księgę kilka lat, zaciągając pożyczki u Johanna Fusta. W momencie, gdy druk był już na ukończeniu, wierzyciel zażądał zwrotu pieniędzy. Fust doskonale wiedział, że mistrz może mu oddać pożyczkę dopiero po sprzedaży nakładu księgi. Po procesie z Fustem stracił Gutenberg swój warsztat i nakład niemal gotowej *Biblii* – dzieło pracowitego życia.

Wysokość nakładu pierwszej drukowanej książki bibliologowie obliczyli na mniej więcej 180

egzemplarzy, z czego ok. 30 tłoczonych było na pergaminie. *Biblię* oprawiano w dwóch tomach, po 324 i 316 kart *in folio*. Do dziś zachowało się 47 egzemplarzy, różniących się znacznie zdobieniem, oprawą



Rekonstrukcja
warsztatu
Gutenberga

i stopniem zniszczenia. Jeden z nich, w doskonałym stanie, przechowywany jest w Polsce, w sejfie biblioteki Seminarium Duchownego w pomorskim Pelplinie. Miałem go kiedyś w rękach!!!

Mogłem potrzymać, kartkować do woli, acz z wielką atencją, a serce z przejęcia waliło mi jak młotem jeszcze na drugi dzień. Z tego powodu, będąc już w mogunckim muzeum, spoglądałem z uczuciem uzasadnionej wyższości na zwiedzających pochylonych nad pancerną szybą, za którą leżała słynna 42-wierszowa *Biblia*.

Stała ekspozycja w Muzeum Gutenberga zajmuje kilka sporych sal na czterech kondygnacjach w nowoczesnym budynku. Stojący obok zabytkowy dom mieści część ekspozycji, biura i pracownie naukowe bibliologów. Wystawa obejmuje kilka wątków tematycznych związanych z historią książki.

Z mojego punktu widzenia najciekawsza jest część wystawy pokazująca dzieje typografii od czasów inkunabułów do współczesności. Można podziwiać słynne i piękne dzieła renesansu, jak *Kronika świata* Schedla wydana u Antoniusa Kobergera [1493], *Hipnerotomachia Poliphili* z weneckiej oficyny Aldusa Manutiusa [1499], książki Johannesza Oporinusa, znakomitego wydawcy z Bazylei i wiele innych. Są książki tłoczone przez późniejszych, nie mniej znanych drukarzy i wydawców z całej Europy: Johna Baskerville'a, Christophe'a Plantina, Elzevierów, Giambattistę Bodoniego, Johanna Breitkopfa itp. Kolekcję wieńczą dzieła współczesnych mistrzów typografii, takich jak Jan Tschichold, Giovanni Mardersteig czy Hermann Zapf.

accepimus a p̄re. Et nūc rogo te dñā
non tamq̄ mādātū nouū scīb̄s tibi:
sed qđ habuim⁹ ab initio: ut diliga-
mus alterutrū. Et hęc ē caritas: ut am-
bulem⁹ scđm mādātā e⁹. Hoc enim ē
mandatū: ut quemadmodū audistis
ab initio in eo ambuleris: qm̄ multi se-
dutores egerūt in mūdū qđ nō cōfiteant̄
ihesū cristū x̄m̄ in carnē. Hic ē sedu-
dor: et antichristus. Videte volūtepsos
ne predatis qđ operati estis: sed ut mer-
cedem plenā accipiatis. Om̄s qđ rece-
dit et nō p̄manet i doctrina cristī: deū
nō habet. Qui p̄manet i doctrina: hic
patet et filiū habet. Si qđs uerit ad uos
et hęc doctrinā nō afferat: nolite recipere
eū i domū: nec aue ei dixeritis. Qui
enī dicit illi aue: cōmunicat op̄ib⁹ ei⁹
malignis. Plura habēs uobis scribere:
nolui p̄ cartā et arramentū. Spro-
cent me futurū apud uos: et os ad os
loqui: ut gaudiū ur̄m plenū sit. Salu-
tāt te filie sororis tue elēde.

*Incipit argumentum in epistola
tertia*

Omnī pietatis causa extol-
lit atq; ut in ipsa pietate
maneat reprobator: diocri-
pen impietatis et supbie
causa oburgat: demerito autē bonū
testimoniū p̄hibet cum sc̄aribus uni-
uerſis. *Explicit argumentum
huius epistolę tertię s̄i ioh̄is*

Emo: gaio carissi-
mo: quē ego diligo
in ueritate. Carissi-
me: de om̄ib⁹ orati-
onem facio prospere
te ingredi et uale-
re: sicut prospere agit aīa tua. Hui⁹
sum ualde uenerandis sc̄aribus: et testi-
moniū p̄hibentibus ueritati tue: sicut

tui in ueritate ambulas. Maiorē horū
nō habeo grātiā: qđ ut audiam filios
meos in ueritate ambulātes. Carissi-
me: fideliter facis quicqđ operaris in
sc̄aribus: et hoc i p̄ginos: qđ testimoniū
me reddiderūt caritati tue in conspectu
ecclesie: quos benefaciens deducis di-
gno deo. Pro nomine enim e⁹ p̄fedi
sunt: nichil accipietes a gētilib⁹. Nos
ergo debemus suscipere huiusmodi:
ut cooperatorum simus ueritatis. Scri-
psisse mi forſitan ecclesie: sed is qđ amat
p̄matum gerere in eis diocrepes: non
recipit nos. Propt̄ hęc si uerito com-
monēa eius op̄a que facit uobis ma-
lignis garrēs in nos. Et quasi nō ē
ista sufficiens: neq; ipse suscipit sc̄as: et
eos qui suscipiūt p̄hibet: et de ecclesia
eicit. Carissime: noli imitari malum:
sed qđ bonū est. Qui benefacit rē deo
est: qui malefacit nō uidet deū. Deme-
rito testimoniū reddidit ab om̄ib⁹: et ab
ipsa ueritate: sed et nos testimoniū p̄-
hibemus: et nos qm̄ testiū om̄iū ur̄m
uēū ē. Multa habui tibi scribere: sed no-
lui p̄ arramentū et calami scribere tibi.
Spro autē protinus te uidere: et os ad
os loquimur. Pax tibi. Salutant te
amici. Saluta amicos per nomē.

*Incipit argumentum in epistola s̄i
iude ap̄ololi*

Quas ap̄ololus: sc̄ares de corrupto-
rib⁹ uie ueritatis ita informat: ut illicitū
esse differet de subiugo semel eru-
ros luitinis: demuo op̄a suā officijs
nouare seculibus. *Incipit epistola
h̄i iude apli*

Quas ihesu cristī secus sc̄arē aue
iacobi: h̄ijs qui sunt in deo p̄ate dile-
ctis: et cristō ihesu cōsecratis et voca-
tis. Misericordia uobis et pax et cari-
tas adimpleatur. Carissimi om̄nem

W ogóle to wiele tam różnych różności. Stare książki chińskie i japońskie, spora kolekcja prastarych indyjskich książek kunsztownie pisanych na palmowych liściach, papirusowe egipskie zwoje, bardzo ciekawy i obszerny zbiór muzykaliów, zabawkowe książki dla dzieci. Pośród gablot wystawiono urządzenia i elementy wyposażenia warsztatów drukarskich, intrologatorskich, giserskich i papierniczych. Zrekonstruowano też kilka kompletnych warsztatów drukarskich.

Muzeum Gutenberga, położone w zabytkowej części miasta w pobliżu imponującej romańskiej katedry, utrzymywane jest przez samorząd Moguncji. Swoją naukową pozycję i światową renomę zawdzięcza przede wszystkim długoletniej działalności swego dyrektora – profesora Hansa A. Halbeya.

W muzeum sporo zwiedzających. Najczęściej są to osoby niezwiązane zawodowo z książką. Co chwila jednak słyhać dyskretnie ochy i achy nad szczególnie interesującymi eksponatami. Większość zwiedzających opuszcza muzeum w skupieniu. Są zdziwieni skomplikowaną materią książki i pełni podziwu dla kunsztu dawnych mistrzów.

Pół godziny później znalazłem się we Frankfurcie, w Linotype-Hell, wśród najnowocześniejszych urządzeń: komputerów, skanerów, kopiarek, naświetlarek, densytometrów i innych narzędzi pracy współczesnego wydawcy i drukarza. Jednak w tej niemal futurystycznej scenerii pracowni wypełnionych wyrafinowanym sprzętem opatrzonym doskonale sprawnymi programami komputerowymi było coś z ducha Muzeum Gutenberga. Owo coś, to dbałość o najdrobniejszy detal drukarskiej i wydawniczej pracy, a także wszechogarniające poczucie szacunku dla zadrukowanej karty papieru, do której wykonania przygotowano te wszystkie imponujące urządzenia.

„Wydawca” 6-7/1995

Obok
karta 308 verso
z II tomu
pelplińskiego
egzemplarza
Biblii Gutenberga

„Die Neue Typographie” ¶ Namówiony przez redaktor Joannę Czarkowską, spróbuję w kolejnych zeszytach „Wydawcy” zaprezentować kilka, a może kilkanaście książek ciekawych dla typografów lub innych osób zajmujących się grafiką wydawniczą i estetyką druku. Czasem będą to publikacje współczesne, innym razem historyczne, ale zawsze takie, które wniosły do sztuki książki coś nowego albo które uznano za rzetelne kompendia wiedzy edytorskiej.

Na początek wybrałem podręcznik *Die Neue Typographie* Jana Tschicholda, który ukazał się w 1928 roku w Berlinie, wydany przez Verlag des Bildungsverbandes der Deutschen Buchdrucker. Jest to dzieło ważne, istotne dla rozwoju współczesnej typografii, której korzenie tkwią w koncepcjach sztuki funkcjonalnej i grafice konstruktywizmu ubiegłego stulecia.



Osiemnastoletni Jan,
foto Käthe Havemeister,
Lipsk 1920

Autor podręcznika – Jan Tschichold [1902–74] – urodził się w Lipsku, a w 1933 roku emigrował do Szwajcarii. To wielka postać wśród projektantów XX wieku. Laureat lipskiej Nagrody Gutenberga [1965], członek kilku stowarzyszeń twórczych i niekwestionowany międzynarodowy autorytet w dziedzinie sztuki książki. W młodości był jednym z pionierów nowoczesnej typografii. Tworzył w kręgu europejskich futurystów, konstruktywistów i suprematystów. Związany był z wyższą szkołą projektowania Bauhaus w Weimarze i Dessau, w 1934 roku zamkniętą przez hitlerowców, którzy prezentowany przez szkołę kierunek estetyczny i twórczy uznali za zwyczajny.

Idee konstruktywizmu od początku rozwijały się w kilku ośrodkach sztuki. W Holandii

tworzyła grupa artystów skupiona wokół czasopisma „De Stijl” wychodzącego w latach 1917–32. W Rosji działała w latach 1919–23 stworzona przez Kazimierza Malewicza grupa UNOWIS [Utwierżditeli Nowogo w Iskusstwie], dla której projektował druki m.in. znany El Lisicki. Nieco później pracowali graficy z czasopisma „Lef” redagowanego przez Włodzimierza Majakowskiego, a wśród nich Aleksander Rodczenko. W Polsce powstały ugrupowania twórcze „Blok” oraz „a.r.” skupiające takie postaci, jak: Władysław Strzemiński, Katarzyna Kobro, Mieczysław Szczuka czy Teresa Żarnowerówna. Na Węgrzech konstruktywistów łączyło wydawane przez Lajosa Kassáka czasopismo „Ma”. I wreszcie w Niemczech – oczywiście przede wszystkim Bauhaus, założony przez słynnego architekta Waltera Gropiusa w 1919 roku. Grafikę użytkową tworzyli tam tacy artyści, jak: László Moholy-Nagy, El Lisicki [Lissitzky], Karel Teige, Herbert Bayer i... Jan Tschichold.

Jak więc widzimy, konstruktywizm i sztuka funkcjonalna były przedmiotem zainteresowania projektantów różnych nacji, a poszczególne wpływy narodowe są w tym nurcie artystycznym nie do oddzielenia. Tę tezę ilustrować może przykład Władysława Strzemińskiego, który teoretyczne podstawy swojego *Druku funkcjonalnego* i nowego drukarstwa po raz pierwszy wyłożył przy okazji recenzji pracy Tschicholda *Eine Stunde Druckgestaltung* zamieszczonej w „Europie” [1930].

W Niemczech nowoczesna funkcjonalna sztuka konstruktywizmu przegrała z faszystami, w Rosji przetrącił jej kark realizm socjalistyczny, w Polsce poniosła porażkę w konfrontacji z mieszczańskim widzeniem świata i „sztuką narodową”. Jednak jej idee były tak nośne, że już po wojnie odrodziły się w światowej architekturze, wzornictwie przemysłowym, grafice, projektowaniu wydawniczym i innych dziedzinach plastyki. Rozpoczęła się era sztuki nowoczesnej.

Powróćmy jednak do książki Jana Tschicholda. Ma ona podtytuł *Ein Handbuch für zeitgemäss Schaffende*. Autor jest więc od początku przekonany, że daje narzędzie dla nowoczesnego projektanta. Niewątpliwie miał rację. Tschichold należy bowiem do międzynarodowego grona awangardy artystycznej. Sztuka nowoczesna urosła już wówczas w siłę. Jej drogę wyznaczały manifesty futurystów, ruch dada, *Calligrammes* Apollinaire’a, malar-

stwo Henryka Berlewiego czy Pieta Mondriana, architektura Le Corbusiera i wiele innych artefaktów.

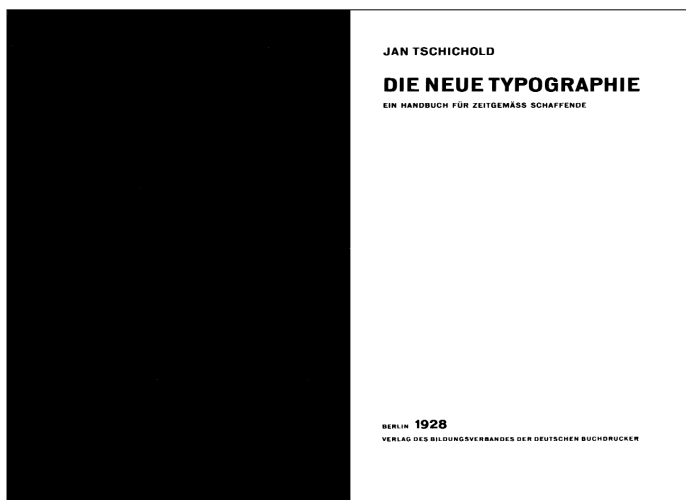
Z dotychczasową, blisko pięćsetletnią, typografią i sztuką książki Tschichold rozprawia się w pierwszym, krótkim rozdziale *Die Alte Typographie [1450–1914]*. Zdawkowe potraktowanie tej bogatej historii to wielka i zamierzona arogancja – prowokacja charakterystyczna dla twórców awangardy po I wojnie światowej. Dopiero w rozdziale *Die Neue Kunst* autor przyznaje się do źródeł swojej estetyki. Od malarstwa Maneta i Cézanne’a, poprzez kubizm Légera i Picassa, do utworów Kandinsky’ego czy Man Raya, prowadzi nas Tschichold do początków nowej typografii. Mamy tu przykłady kompozycji typograficznych, które tworzyli Filippo Marinetti, Tristan Tzara, Théo van Doesburg albo El Lisicki.

Wreszcie przychodzi rozdział *Die Grundsätze der Neuen Typographie*, omawiający zasady kompozycyjne i podkreślający istotę Nowej Typografii – *Klarheit* [klarowność, czystość, zrozumiałość]. Tutaj słownym wywodom autora towarzyszą przykłady prawidłowych oraz błędnych interpretacji nowych zasad typografii. Większość postawionych wówczas celów projektowych i postulatów zachowuje pełną aktualność do dziś.

Kolejny rozdział *Photographie und Typographie* jest poświęcony kompozycjom łączącym pismo i obraz fotograficzny. To temat ważny zawsze, a tym bardziej w czasie powstawania tej książki. Awangardowi plastycy początku XX wieku bardzo chętnie używali fotomontażu jako środka artystycznego i emocjonalnego wyrazu.

Druga, obszerna część podręcznika to omówienie i wskazówki, jak projektować różne druki: drobne akcydensy – listowniki, bilety wizytowe, zaproszenia, karty pocztowe; większe – prospekty, katalogi, afisze i plakaty; wreszcie czasopisma i książki. Tschichold pisze tu również o projektowaniu tak różnych form typograficznych, jak sygnety [znaki] czy skład tabelaryczny.

Bibliografia zamieszczona w książce nie jest zwykłym wyszczególnieniem źródeł, z których autor korzystał w swych tekstach. Ta bibliografia jest przede wszystkim zestawieniem przykładów Nowej Typografii pochodzących z kilku krajów. Poprzez oglądanie dobrej projektanckiej roboty użytkownik podręcznika ma wzbogacić swoją wiedzę i wrażliwość estetyczną.



Forma podręcznika zaprojektowana jest przez Tschicholda. Nawet teraz, po 75 latach, uderza czytelnika świeżością rozwiązań typograficznych. Celnie jest tu wykorzystana zasada kontrastu, dowcipne rozwiązanie przypisów i ich odsyłaczy, czysta czerwień jako jedyny dodatek kolorystyczny do czerni i kilka innych elementów, dzięki którym książka jest funkcjonalna i po prostu nowoczesna.

Jan Tschichold, kiedy przybyło mu lat i doświadczeń, odszedł w końcu od awangardowych form i skłonił się ku typografii klasycznej. Jednak nawet wówczas, gdy czerpał ze skarbnicy przykładów historycznego drukarstwa, m.in. renesansowych, zachował wypracowane w młodości fundamentalne zasady czytelności, funkcjonalności i oryginalności projektowania.

Zdaję sobie sprawę, że znalezienie dzisiaj egzemplarza podręcznika Jana Tschicholda z 1928 roku jest niesłychanie trudne. Może w jakiejś bibliotece, może w którymś z antykwariatów, może przez internet da się tę książkę odszukać i przynajmniej pożyczyć na jakiś czas. Czytelnik, który nie potraktuje jej powierzchownie i który nie poszukuje gotowych recept, lecz potrafi poszukiwania estetyczne Tschicholda odnieść do współczesności, zyska wiele.

„Wydawca” 2/2003

„Gestalt u. Funktion der Typografie”

¶ Tym razem inny niemiecki podręcznik, który od *Die Neue Typographie* Jana Tschicholda dzieli blisko 50 lat, a mianowicie *Gestalt und Funktion der Typografie* napisany przez Alberta Kapra i Waltera Schillera. Klarowność wykładu, ilustrowanie trafnymi przykładami i rzetelny aparat naukowy – to niewątpliwe walory tej książki. Wydana została w 1977 roku w Lipsku przez VEB Fachbuchverlag i wznawiana potem bodajże dwukrotnie, ostatni raz w 1983 roku.

Z pewnością wypada przedstawić autorów – choćby w krótkich słowach. Tak się bowiem utarło, że wszelkie osiągnięcia z byłej NRD są u nas w kraju traktowane nieco z przymrużeniem oka lub z lekceważeniem. To obiegowe mniemanie nie może jednak dotyczyć lipskiej Buchkunstschule – szkoły wyższej, którą ukończyło całkiem spore, międzynarodowe grono bardzo dobrych grafików i projektantów książek, a w której uczyli zawodu obaj twórcy podręcznika.



25
4
70

AKapr

Albert Kapr, profesor Hochschule für Graphik und Buchkunst w Lipsku, pamiętany jest dzisiaj jako typograf i nauczyciel. Zaprojektował kilka krojów pism drukarskich, które produkowane były na czcionkach i matrycach linotypowych w zakładach Typoart w Dreźnie i używane nie tylko w energo-
dowskich drukarniach. Znany jest też jako autor kilku fachowych książek oraz przedstawianego tutaj podręcznika, napisanego wspólnie z Walterem Schillerem. Albert Kapr zainteresował się naukowo

historią drukarstwa i publikował prace na ten temat.

Walter Schiller urodził się w 1920 roku w Hamburgu. Studiował m.in. w Wiedniu. Od 1964 roku był profesorem na Wydziale Projektowania Książki w lipskiej szkole, gdzie ceniono go jako praktyka i dydaktyka – zarówno wśród kolegów wykładowców, jak i studentów. Szerszą popularność w Niemczech zdobył jako autor publikacji w czasopismach fachowych. W 1968 roku został laure-



Walter Schiller ze studentką,
lata siedemdziesiąte

atem Nagrody Gutenberga miasta Lipska, a jako projektant był zdobywcą licznych nagród międzynarodowych.

Gestalt und Funktion der Typografie – wspólne dzieło obu profesorów – jest uznawane przez typografów ceniących niemiecki dorobek za najlepiej pomyślany i napisany podręcznik, jaki do tej pory ukazał się w Europie. Można – rzecz jasna – dyskutować na temat zmian we współczesnej estetyce, które nastąpiły od lat 70., dzisiaj-

szych gustów czy upodobań w grafice. Nie sposób nie zauważyć jednak, że książka Kapra i Schillera przekazuje wiedzę elementarną, na której może opierać się w zasadzie każda nowa koncepcja estetyczna w projektowaniu druków, a przede wszystkim książek. *

Podręcznik otwiera rozdział o czytaniu i czytelności tekstów. Autorzy uznali, że wyłożenie – choćby tylko pobieżne – problematyki związanej z psychologicznymi aspektami czytelności, funkcją estetyki podczas czytania, znaczeniem układów typograficznych w percepcji tekstów itp. jest niezwykle istotne w zrozumieniu przez adepta typografii jego przyszłej roli zawodowego projektanta.

Następny, obszerny rozdział jest poświęcony rozważaniom na temat powierzchni. Tu można przeczytać o proporcjach płaszczyzn, oddziaływaniu niektórych pól i punktów na płaszczyźnie, o symetrii, rytmie, strukturach – słowem, o najważniejszych aspektach pola, które należy graficznie zagospodarować.

Dopiero po tych dwóch zasadniczych wykładach następuje rozdział traktujący o piśmie – podstawowym budulcu wszelkiej

* Podręcznik ten ukazywał się w odcinkach w „Poligrafice” w tłumaczeniu mojej mamy – Czesławy. Publikacji towarzyszył jednak mocno zredukowany materiał ilustracyjny. Odcinki drukowano pod koniec lat 70., ale dokładnie kiedy, dalibóg nie pamiętam i proszę sobie samemu sprawdzić.

drukowanej informacji. Zawiera on klasyfikację krojów pism drukarskich i skróconą historię pisma, informacje o rodzajach liter i innych znaków drukarskich, o stopniach pism, rodzinach krojów itp.

Kolejne części dotyczą poszczególnych elementów typograficznych i ich form, poczynając od podstawowych, takich jak: wiersz, kolumna, światło, format czy środki wyrazu kroju pisma, aż po pewne sytuacje typograficzne: akcentowanie, wyróżnianie, porządek, rytm itp.

Potem mamy ciekawy, historycznie potraktowany, rozdział o stylach i tendencjach w europejskiej typografii. Chociaż zajmuje on blisko 60 stron, to jest tylko przeglądem głównych nurtów w sztuce książki. Na ten temat istnieją jednak inne, obszerniejsze opracowania historyków sztuki i księgoznawców, do których można sięgać w razie potrzeby, np. wykorzystując zamieszczoną w książce bibliografię.

Dwa następne rozdziały traktują o kolorze w typografii i łączeniu pisma z obrazem. Mają one kapitalne znaczenie dla tych adeptów sztuki książki, których interesuje coś więcej niż tylko proste komunikowanie treści. Wraz z następnym rozdziałem – poświęconym różnicom w projektowaniu poszczególnych form wydawniczych: książek, prasy czy akcydensów, a także projektowaniu kompleksowemu, tworzą część podręcznika przeznaczoną dla zaawansowanego już typografa. Autorzy podręcznika w całej zresztą książce mocno podkreślają, że należy zawsze uwzględnić funkcję, którą ma spełniać projektowana publikacja.

Różnego rodzaju wskazówki, spis ilustracji, starannie wyselekcjonowana i podzielona tematycznie bibliografia oraz szczegółowy indeks zamykają tę wielce pożyteczną, ponad czterystustronicową księgę w formacie A4.

Książkę *Gestalt und Funktion der Typografie* zaprojektował Walter Schiller i sama w sobie jest przykładem dobrej roboty typograficznej. Przestronny układ, oszczędność koloru, ciekawe rozmieszczenie przykładów, które wizualnie nie wchodzą sobie w paradę, choć często występują obok siebie. Właśnie tak powinien wyglądać akademicki podręcznik, który pomaga w nauce i daje studentowi szansę ruszyć głową, a nie bezmyślnie wkuwać podany materiał.

„Wydawca” 9/2003

Czy dokonuje się dziś druga rewolucja? ¶

Niewątpliwie druk jako środek przekazu oddaje dzisiaj pole. Techniki audiowizualne oparte na prezentacji obrazu i dźwięku objęły znaczną część współczesnej kultury. Na razie głównie popkultury. Zwłaszcza na tandetność kultury masowej, strata niewielka. Objęły też zdecydowaną większość reklamy, która z definicji ma działać na bierną, niewiele myślącą część populacji. Techniki audiowizualne są także pomocne w pobieżnych serwisach informacyjnych i niezwykle skuteczne w politycznej propagandzie, ponieważ uwzględniają ruch, są dynamiczne i agresywne.

Jednak pomimo sprawności i zasięgu tych technik przekazu duża część ludzkiej działalności intelektualnej znajduje się ciągle w polu grawitacji Galaktyki Gutenberga. Matematyk przecież nie przedstawia w telewizji swoich przemyśleń. Filozoficzne eseje lub grafika również lepiej prezentują się na kartach papieru. Wymagająca szczególnego skupienia poezja albo... analiza statystyczna lub chemiczna nie dadzą się jeszcze przedstawić w formie teledysku. To tylko przykłady twórczości naukowej, literackiej, technicznej, gdzie druk trzyma się mocno.

Umberto Eco podczas wykładu w warszawskim Pen Clubie [1997] dał wyraz swemu głębokiemu przekonaniu, że cyfrowe struktury danych nie zabijają książki. Nie uczynią tego, bo *forma książki to jeden z tych wynalazków [jak młotek, tyżka czy nóż], dla których nie znaleziono w ciągu stuleci lepszych pod względem ergonomicznym odpowiedników. Książka dobrze pasuje do ręki, można ją czytać w każdej prawie sytuacji.*

Włoski filozof przypominał też i uświadamiał oczywistą prawdę, że pojawienie się nowego środka przekazu nie tylko nie zabija poprzedniego, ale zwykle uwalnia go od takich czy innych serwitutów. Kiedy pojawiły się fotografia i kino, malarstwo nie umarło, po prostu nie musiało się zajmować np. portretowaniem, świętowaniem czy ilustrowaniem wydarzeń historycznych. Zyskało natomiast swobodę pozwalającą na nowe przygody poznawcze.

Jednak prawdziwym zagrożeniem zdaje się SIEĆ.

Sensem przekaznika
jest przekaz.
Albowiem ustroje
służą przesłaniu,
a nie na odwrót;
ustroje poza procedurą łącznościową
nie znaczą nic.

Golem XIV
[Stanisław Lem]

Klasyczne systemy i narzędzia informacyjno-wyszukiwawcze: katalogi alfabetyczne, rzeczowe, krzyżowe, bibliografie adnotowane, komputerowe narzędzia poszukiwań oparte na rzetelnie opracowanych danych i kombinacjach słów kluczowych [np. w Bibliotece Kongresu w Waszyngtonie] – wszystko to jest możliwe dzięki istnieniu jakiejś myśli przewodniej w głowach kustoszy i bibliotekarzy, czyli polityce gromadzenia zbiorów i ich organizacji. Tam nie wolno przestawiać książek, bo wolumin wstawiony na inną półkę jest już bezpowrotnie zagubiony wśród setek tysięcy, a nawet milionów książek. Nie wolno do katalogów i bibliografii wprowadzać szumów informacyjnych. Nie wolno dekompletować zbiorów tematycznych, a włączana do nich nowa publikacja poddana zostaje wnikliwej analizie bibliografów i fachowców w danej dziedzinie.

Tak jest w bibliotekach naukowych. Ale nawet w dzielnicowej bibliotece publicznej panuje harmonia pomiędzy półkami a katalogiem, a korzystanie ze zbioru dokonuje się pod argusowym okiem pani bibliotekarki.

Internet zaś umożliwia potencjalnie dostęp do wszystkiego, co zostało weń włożone. Niczym nieograniczona możliwość wejścia do sieci oraz łatwość publikowania w internecie stwarzają sytuację, której na razie nikt nie jest w stanie opanować. Powstaje gęsta informacyjna zupa. Programy przeszukujące, w odróżnieniu od przeprowadzającego kwerendę pracownika naukowej biblioteki, są bezmyślne i wyszukując słowa wyrzucają nam całą masę rozmaitego chłamu, z którego staramy się wyłowić coś pożytecznego.

Ustalono już wcześniej ponad wszelką wątpliwość, zarówno teoretycznie, jak i praktycznie, że głupota i niefrasobliwość w człowieczej populacji występują częściej i rozleglej aniżeli rozsądek i wiedza. Ludzie w swojej masie zdają się cierpieć na brak refleksji i powtarzają co jakiś czas popełnione wcześniej błędy. Niebывała łatwość prezentacji rozmaitych bzdur w internecie dlatego jest szkodliwa, że następuje pewnego rodzaju sprzężenie zwrotne i spirala głupoty nakręca się bez szlabanu czy innej bariery. Oczywiście również za pomocą druku produkowało się i produkuje niezliczoną liczbę bzdur albo też fałszywych i groźnych idei. Wystarczy wspomnieć takie książki, jak słynny *Młot na czarownice* [*Malleus maleficarum*] albo *Mein Kampf*.

Jest jednak zasadnicza różnica. Internetowy sposób publikowania jest, że tak powiem, łatwiejszy w użyciu. Po napisaniu książki trzeba bowiem znaleźć wydawcę lub odpowiednie czasopismo dla artykułu. Wydawca musi przygotować publikację, poszukać drukarni, a potem zadbać o dystrybucję płodu naszego intelektu. Już samo przejście przez te wszystkie etapy stanowi sito odsiewające sporo niedoważonych lub szkodliwych myśli. Co prawda, jak się ma pieniądze, to można w zasadzie wydrukować wszystko. Ale już nie wszystko da się rozprowadzić – albo z powodu ograniczeń prawnych, albo ze względu na konwenanse i inne uwarunkowania społeczne, albo wreszcie nawet z powodu hermetyczności tematu.

Internet jest oczywiście bardzo sprawnym środkiem komunikacji i przekazu treści, jeżeli chcemy szybko dotrzeć pod właściwy adres i po właściwie zredagowany komunikat. Tutaj rola sieci jest nie do przecenienia. Dodajmy do tego użytkowe walory poczty elektronicznej, a otrzymamy narzędzie komunikacji, które dotychczas mogło istnieć tylko w fantazjach futurystów.

Problem jednak w tym, co się tą siecią przekazuje.

„Poligrafika” 1/2004

Jedźmy do Pragi! Konferencja ATypI za miedzą ¶

W dniach 30 września – 3 października 2004 roku odbędzie się w Pradze konferencja Międzynarodowej Organizacji Typograficznej pod hasłem *Crossroads of Civilizations: spotkania na rozdrożach cywilizacji*. Jako motyw przewodni tegorocznego spotkania organizatorzy zaproponowali temat twórczości typograficznej w krajach Europy Środkowej i Wschodniej oraz wkład, jaki projektanci naszego regionu Europy wnieśli i wnoszą do rozwoju światowej typografii. Jak to zwykle bywa, na konferencji będą poruszane również inne tematy na styku problematyki projektowania druków i poligrafii.

Współorganizatorem kongresu ATypI jest czeska Wyższa Szkoła Artystyczno-Przemysłowa w Pradze [VŠUP]. Przygotowaniem programu konferencji zajmuje się komitet w składzie: Alan Záruba, František Štorm, Filip Blažek, Pavel Zelenka z Czech, Peter Biľak ze Słowacji, Adam Twardoch z Polski, Emil Jakupow i Maksim Żukow z Rosji oraz Erik Spiekermann z Niemiec.

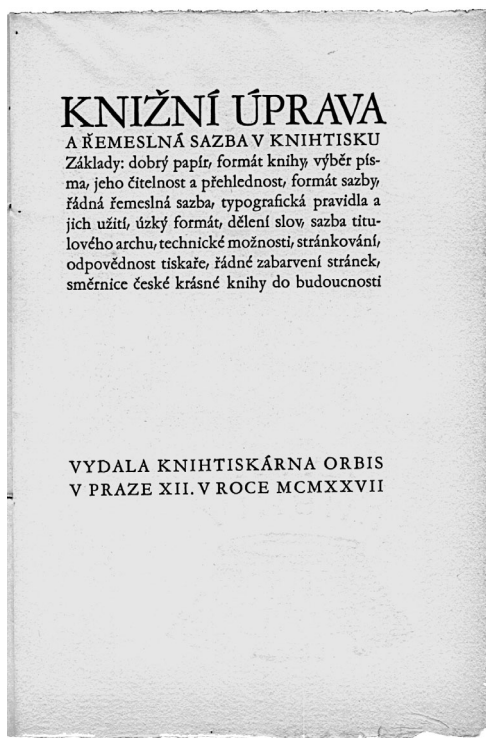
W nowym stuleciu konferencje odbyły się już w Vancouver [2003], Rzymie [2002] i Kopenhadze [2001]. Bliskość Pragi może być w tym roku zachętą do uczestnictwa dla większej liczby Polaków, tym bardziej, że ani konferencja, ani miejsce nie są zbyt kosztowne i z pewnością są łatwo dostępne nawet dla indywidualnych, prywatnych uczestników. Kto choć raz był kiedyś na imprezie ATypI wie, że udział w takim wydarzeniu jest prawdziwą przyjemnością, nie mówiąc już nawet o jego walorach poznawczych.

Pierwszy praski kongres [XI Kongres ATypI] miał się odbyć w 1968 roku. Jednak, jak z pewnością niektórzy z nas pamiętają, 200 000 żołnierzy Układu Warszawskiego oraz 5000 czołgów [również polskich] najechało na Czechosłowację i stłumiło Praską Wiosnę, z którą Czesi, Słowacy, a także ludzie z sąsiednich krajów wiązali duże nadzieje. Spotkanie typografów, grafików i drukarzy przełożono na rok następny. Nieszczęście polityczne paradoksalnie podniosło rangę tej imprezy. Wiele znanych osób zapragnęło na przekór wszystkiemu pojechać do Pragi, m.in. legenda europejskiej typografii Jan Tschichold ze Szwajcarii, dośrodek John Dreyfuss z Anglii, badacze problemów czytelności:

François Richadeau z Francji i Bror Zachrisson ze Szwecji, bardzo popularny designer Kurt Weidemann z ówczesnej RFN czy też znawca typografii Gerrit Willem Ovink z Holandii. Obradom, odbywającym się w auli fakultetu prawa historycznego praskiego Uniwersytetu króla Karola, przewodniczyli m.in. Oldřich Hlavsa z Czech i Roman Tomaszewski z Polski. Już wówczas mocno zastanawiano się i dyskutowano nad wielce aktualnym dzisiaj tematem przesuwania się informacji wizualnej z Galaktyki Gutenberga do ery komputerów.

W tym roku Czesi z całą pewnością będą chcieli pochwalić się swoim imponującym dorobkiem sztuki drukarskiej, również sprzed II wojny światowej. Warto skorzystać z okazji i poznać prace takich twórców, jak: Vojtěch Preissig, Karel Dyrynk, Oldřich Menhart, Jindřich Posekaný, Josef Týfa, Stanislav Maršo, Oldřich Hlavsa i inni.

„Poligrafika”
2/2004



Strona tytułowa bibliofilskiej
książki o sztuce książki
z 1927 roku

Ornament. To dzisiaj démodé?

¶ W zasobach niemal wszystkich znaczniejszych producentów fontów komputerowych możemy znaleźć takie, w których nie ma liter, lecz są ornamenty. Ich grafika często nawiązuje do ozdobników produkowanych niegdyś w odlewniach czcionek, ale obok nich spotyka się sporo nowoczesnych rysunków współczesnych plastyków. Natomiast jeśli chodzi o projektowanie druków, to dzisiaj wśród grafików mamy do czynienia w zasadzie z trzema stanowiskami dotyczącymi stosowania ornamentów.

1. Są tacy [choć nieliczni], którzy, podobnie jak w XIX wieku, uważają ornament za element w istotny sposób podnoszący estetykę druku. Stosują chętnie zdobienia o grafice związanej „duchowo” z treścią publikacji.

2. Są też tacy, według których ornament przeżył się i nie powinien być stosowany często ani w nadmiarze. Zwykle używają drobnych, pojedynczych ornamentów w charakterze przerywników lub elementów graficznych wspomagających zwrócenie uwagi na fragment tekstu.

3. Wreszcie trzecia grupa typografów, którzy uważają ornament za pasożyta typografii. Twierdzą, że nie wnosi nic do informacyjnej warstwy publikacji, a wręcz przeciwnie: utrudnia właściwy i szybki odbiór przekazywanej treści. Według nich ornament rozprasza czytelnika i kieruje uwagę w niepożądanym kierunku.

Współczesna estetyka, zasady komunikacji wizualnej, a także moda, zdają się przyznawać całkowitą rację tej trzeciej grupie typografów. Spójrzmy np. na współczesną architekturę, rozpatrywaną jako sztukę wizualnego przedstawiania obiektów budowlanych, sztukę, z którą mamy do czynienia na co dzień. Widać wyraźnie, że elementami kompozycyjnymi są proste bryły i figury geometryczne, że na patrzącego działają płaszczyzna [np. szklista tafla], kontrast, barwa, związek z otoczeniem. Ornamentyka jest rzadko obecna. Zastąpiły ją faktura powierzchni i tonacja kolorów.

Podobnie dzieje się w typografii. Dla współczesnego odbiorcy projektowane są publikacje o specyficznym charakterze. W zasadzie nie ma jakiegoś ogólnego stylu w sztuce, jak to było w minionych wiekach. Inaczej projektuje się podręczniki szkolne, gdzie chodzi o zwrócenie uwagi na istotne informacje; ina-

czej materiały propagandowe i reklamowe, gdzie wykorzystuje się nierzadko badania komunikatywności wizualnej i socjotechniki; jeszcze inaczej np. gazety, w których główny nacisk kładzie się na czytelność tekstów drukowanych na szybkich maszynach rotacyjnych, rzadką farbą i na kiepskich papierach.

Widzimy więc, że w grafice wydawniczej przy takim podejściu do projektowania typograficznego ornamentu rzeczywiście stał się mniej ważny. W przypadku wielu akcydensów, głównie reklamowych, rolę ornamentu w podnoszeniu atrakcyjności druku przejęła ilustracja. To ona właśnie, przetworzona za pomocą rozlicznych technik komputerowych, często zmodyfikowana przez celowe deformacje lub inne zabiegi techniczne i połączona z efektowną grafiką, jest głównym elementem ożywiającym przekaz informacji. Dodajmy do tego fantastyczne kolory uzyskiwane we współczesnej poligrafii, nieustannie doskonaloną jakość druku i zobaczymy, że zarówno atrakcyjność ornamentu, jak i potrzeba jego używania spadły niemal do zera.



Jest dzisiaj tak, że osoby, którym podobają się ornamentalne zdobienia: kwiatuszki i listeczki na dyplomach, obrączki i gołąbki na zaproszeniach ślubnych, szlaczki na papierach listowych czy wizytówkach, są podejrzewane o małomiasteczkowe gusta i wyśmiewane. Trudno powiedzieć, kto ma rację w ogóle. Reprezentanci obu postaw mają słuszność tylko z własnego punktu widzenia. Jak wiadomo, gust jest sprawą bardzo indywidualną i dyskusowanie o nim, a szczególnie wartościowanie, jest rzeczą karkołomną.

Pewne jest natomiast to, że mody i tendencje zmieniają się w czasie i wcale nie wiadomo, czy za kilka lat nie zobaczymy druków upstrzonych ornamentami aż do granic nieczytelności.

Może i tak być.

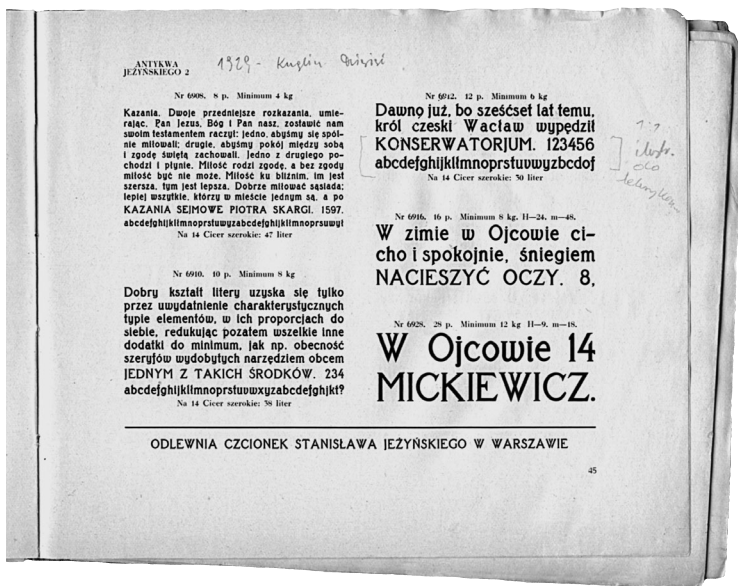
„Poligrafika” 3/2004

Antykwa Jeżyńskiego rediviva

¶ Antykwa Adama Półtawskiego i Antykwa Toruńska Zygryda Gardzielewskiego niedawno odżyły w polskiej typografii dzięki działaniom Grupy Użytkowników Systemu TeX [GUST] i żmudnej pracy Janusza Mariana Nowackiego z Grudziądza, Bogusława Jackowskiego z Gdańska i Piotra Strzelczyka z Sopotu. Można już korzystać z ogólnie dostępnych i bezpłatnych fontów tych krojów wspomniałomyślnie umieszczonych na stronie internetowej <http://www.gust.org.pl>. Jednak to nie koniec nowości związanych z liternictwem drukarskim.

Grzegorz Niewczas, projektant w agencji CAC Wzornictwo i adiunkt na Wydziale Wzornictwa Przemysłowego ASP w Warszawie, zaprojektował bardzo udaną serię opakowań dla kooperatywy wiejskiej w Wiżajnach, leżących na północno-wschodnich kresach Suwalszczyzny. Projekt powstał na zasadzie *non-profit*. Nawiasem mówiąc, ciekawe, czy naszym obrońcom ludu, np. Lepperowi, mieści się w głowie takie postępowanie „zgniłej inteligencji”.

I oto mamy niespodziankę. Grzegorz Niewczas wykorzystał dawno zapomnianą Antykwę Jeżyńskiego. Wskreszone niczym Piotrowin stare pismo zaskakująco dobrze sprawdziło się w tym



projekcie. Charakterystyczna grafika kroju wpisuje się w modną dzisiaj tendencję do używania pism akcydensowych o celowo zgrzebnym, nierównym rysunku. Dobrze też pasuje do... gomości sera zapakowanych w nowe pudełka. Przypomnijmy pokrótce historię tego pisma.

Antykwa została zaprojektowana najprawdopodobniej w roku 1928 przez Stanisława Jeżyńskiego i umieszczona na czcionkach w jego własnej giserni przy ulicy Ogrodowej 50 w Warszawie. Odlano tylko jedną wersję – prostą. O kursywie nic nie wiadomo. Wyprodukowano czcionki w stopniach 8, 10, 12, 16 i 28 punktów Didota. Po raz pierwszy składał nimi zasłużony drukarz i bibliofil Jan Kuglin z Bogumina [1892-1972], przygotowując wydanie *Dziesięciu ballad o powsinogach beskidzkich* Emila Zegadłowicza [1929], prezentowane w 1930 roku na wystawie najpiękniejszych książek świata w British Museum w Londynie. Następną książką złożoną przez Kuglina pismem Jeżyńskiego były *Treny na śmierć przyjaciela* Artura Marii Swinarskiego.

Entrée en scène Antykwa Jeżyńskiego miała więc wymarzone, a jednak nie zyskała popularności. Po II wojnie już nie produkowano tego pisma, jakkolwiek Odlewnia Czcionek P.P. [upaństwowiona przedwojenna firma Jan Idźkowski i S-ka] przejęła zasób matryc giserni Jeżyńskiego.

Widoczne na opakowaniu napisy „wizajny” i „rutka-tartak” powstały przez zeskanowanie ilustracji z *Leksykonu pism drukarskich* [1996], obróbkę i przeniesienie do programu wektorowego. Trzeba jednak przyznać, że w *Leksykonie* mamy do czynienia z kopią kopii jeszcze jednej kopii kroju pisma warszawskiego odlewacza czcionek i litery wyszły pogrubione. Wiem, bo sam tę ilustrację robiłem.

A może już nadszedł czas, aby podjąć próbę sporządzenia



komputerowego fontu z Antykwą Jeżyńskiego? Może ją też nieco podrasować? Mógłby się tego podjąć np. staranny i wprawny użytkownik programu FontLab. Problem jednak w tym, że bardzo trudno o właściwe wzorce poszczególnych liter i innych znaków. Na początek należałoby przeprowadzić wnikliwą kwerendę druków z lat 30. ubiegłego wieku, aby odnaleźć komplet znaków Jeżyńskiego. Przyszły badacz znajdowałby pewnie odbitki czcionek różnych wielkości i różnej jakości. A może zachowały się gdzieś patenty wzorów zdobniczych z przedwojennego Urzędu Patentowego z kompletem znaków? Właśnie jako wzory zdobnicze chroniono wówczas kształty pism drukarskich. Stanisław Jeżyński prawdopodobnie to uczynił.

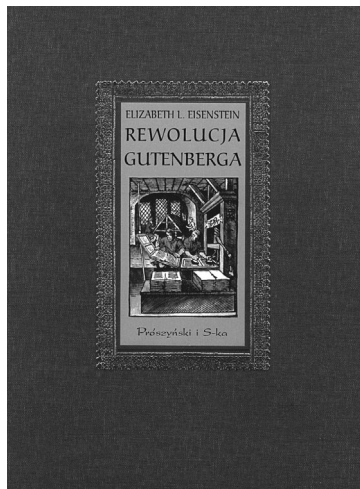
Antykwa Jeżyńskiego jest pismem o nieregularnej strukturze graficznej i pewnie będzie się opornie poddawać matematycznemu zapisowi krzywymi Béziera. Taki kłopot miał Janusz M. Nowacki, gdy zamieniał projekty rozchwianej graficznie Antykiwy Toruńskiej na matematyczny opis. Podczas odtwarzania dość regularnej Antykiwy Półtawskiego było łatwiej, gdyż nadawała się do parametryzacji elementów budowy liter. Był jednak problem z precyzyjnym ustaleniem kształtów z odbitek drukarskich, bo oryginały graficzne nie istniały, podobnie jak w przypadku Antykiwy Jeżyńskiego.

Odtwórca Antykiwy Jeżyńskiego miałby więc kłopot ze zgromadzeniem wszystkich znaków i oczyszczeniem odbitek drukarskich. Ale może warto to zrobić i zadbać o dorobek polskiej typografii, podobnie jak robią to u siebie nasi europejscy sąsiedzi.

„Poligrafika” 4/2004



Dawno oczekiwana książka W pierwszych dwóch tegorocznych zeszytach miesięcznika namawialiśmy do dyskusji i rozważań na temat roli oraz przyszłości drukarstwa. Żyjemy w czasach medialnego przełomu i... na dwoje babka wróżyła: albo branża ma przed sobą przyszłość, albo lata mniej lub bardziej gwałtownego upadku. Do dysputy włącza się wydawnictwo Prószyński i S-ka, publikując po polsku głośną niegdyś książkę wydaną w 1983 roku w University of Cambridge – *The Printing Revolution in Early Modern Europe*.



Dzieło Elizabeth L. Eisenstein – profesor Uniwersytetu stanowego Michigan w Ann Arbor, dzisiaj już na emeryturze – wydano u nas pod tytułem *Rewolucja Gutenberga*.

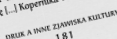
Autorem polskiego przekładu dokonanego na podstawie wydania z 1996 roku jest bibliolog Henryk Hollender – dyrektor Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego – którego wiedza oraz doświadczenie w gromadzeniu i udostępnianiu drukowanego słowa są gwarancją rzetelności tłumaczenia poglądów Elizabeth Eisenstein. Napisał do tej książki także ciekawy i erudycyjny wstęp pod przewrotnym tytułem *Czy świat czeka przyszłość średniowiecza?* Tekst Henryka Hollendra został opublikowany w formie zeszytu dołączonego do woluminu. Wywody tłumacza pomagają dostrzec współczesne problemy transmisji tekstów [przepływu informacji] i mieć je na uwadze podczas lektury książki amerykańskiej uczoney, która przecież ukończyła swoją pracę ponad dwadzieścia lat temu. Czytelnicy „Poligrafiki” doskonale zdają sobie sprawę z niebywałego postępu technologicznego, jaki nastąpił w ostatnich latach.

Książka prof. Elizabeth L. Eisenstein ma dwie części opisujące zmiany cywilizacyjne, spowodowane przez zastąpienie pulpitów w skryptoriach warsztatami drukarskimi. Pierwsza część, pod tytułem *Ukształtowanie się kultury druku na Zachodzie*, przedstawia początki przemian i cechy kultury druku. Opisuje, jak Republika Literatury poszerza terytorium. Część druga, nazwana *Druk a inne zjawiska*

Książkę zaprojektował Andrzej Barecki, grafik znany ze swojej kultury typograficznej. Studwu dziestogramowy papier chamois, szlachetne płótno introligatorskie, pomysłowy tekturowy futerał, staranny druk i oprawa z Drukarni Naukowo-Technicznej w Warszawie – to są dodatkowe zalety książki.

Z czystym sumieniem polecam
tę książkę kochającym swój zawód
drukarzom.

„Poligrafika” 7/2004

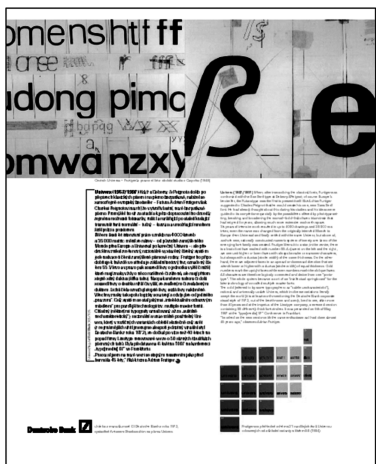


Czeski magazyn typograficzny

¶ Gdy wpisujemy w internetową wyszukiwarkę adres <http://www.magtypo.cz>, otworzy się atrakcyjna i ciekawa strona czeskiego czasopisma „TYPO” publikowanego przez Vydavatelsví Svět Tisku w Pradze. W Polsce mamy pismo o podobnym charakterze – krakowski kwartalnik „2+3D”, na którego rozwój liczymy, szczególnie w części 2D.



Podtytuł brzmi – *Typografia · projektowanie graficzne · komunikacja wizualna*, a czasopismo należy do ICOGRADA Design Media Network. Redaguje je pięcioosobowy zespół: Linda Kudrnovská, Filip Blažek, Pavel Kočíčka, Jakub Krč i Pavel Zelenka. Graficzną opiekę sprawuje Jana Vahalíková. Pismo można prenumerować w wersji drukowanej [w oryginalnym formacie 250 x 310 mm] oraz oglądać w internecie w postaci plików PDF. Magazyn jest dwumiesięcznikiem, ale regularność nie jest jego najsilniejszą stroną. Ten mankament rekompensują jednak z nawiązką atrakcyjna forma graficzna i tematyka publikacji. Do tej pory ukazało się osiem zeszytów redagowanych i składanych z profesjonalizmem najwyższej próby.



Poruszana problematyka obejmuje w zasadzie całość otaczającej nas infosfery – od drukowanych publikacji i opakowań, aż po uliczne znaki, a nawet graffiti. Można tu znaleźć materiały dotyczące projektowania stron internetowych i problemów związanych ze specyfiką ekranu komputerowego, a także np. traktujące o związkach pisma i architektury.

W każdym zeszycie przedstawiane są sylwetki projektantów lub typografów, a na podstawie przykładów twórczości można zapoznać się z charakterem ich prac. Obok historycznych już i słynnych postaci, takich jak: Justus Erich Walbaum, Eric Gill, Ladislav Sutnar, Adrian Frutiger, występują młodzi projektanci, czasem jeszcze studenci.

Dużo uwagi redaktorzy przykładają do spraw liternictwa i projektowania pism drukarskich. Oczywiście najchętniej piszą o literach łacińskich, ale znalazł się też zeszyt poświęcony pismom w Chinach i Japonii.

Zwraca uwagę graficzna jakość i sposób umieszczania reklam, które współgrają wizualnie z merytorycznym materiałem czasopisma. Nie ma tu miejsca [jak to, niestety, u nas bywa] na beznadziejną twórczość firmowych marketingowców niemających pojęcia o grafice użytkowej i specyfice stron, na których znajdzie się ich anons.

Wszystkim zainteresowanym polecam zapoznanie się z „TYPO”, a nawet korzystanie z niego, bo my – bracia Słowianie – i po czesku możemy od biedy poczytać.

„Poligrafika” 8/2004

500 lat od bójki drukarza ¶ W 1497 roku pojawił się na Akademii Krakowskiej pochodzący ze Śląska Hieronymus de Liebenthal [z Lubomierza k. Jeleniej Góry], który już w 1499 roku otrzymał tytuł bakałarza nauk wyzwolonych [*artes liberales*]. Akta rektorskie Uniwersytetu Jagiellońskiego z lat 1504–1508 imię Hieronima notują kilkakrotnie z różnych powodów. Według jednej z notatek z 1504 roku młody akademik wdał się w niezłą awanturę i zasądzono mu nawiązkę w wysokości pięciu złotych za znieważenie i pobicie niejakiego Marcina z Ilży.

O kim mowa? – O Hieronimie Wietorze, przyszłym słynnym drukarzu w Wiedniu i Krakowie. Rodowe nazwisko Wietora brzmiało Büttner [Binder], po polsku Bednarz. Używał go jednak rzadko kiedy, posługując się zlatynizowanymi formami – Vietor lub Doliarius.

Wietor już jako młodzieniec musiał interesować się drukarstwem, bo zakładając w Wiedniu drukarnię w 1509 roku był osobą w pełni kompetentną, a jego druki od początku miały wysoki poziom techniczny i artystyczny. Być może zawodowe szlify zdobywał w jedynej czynnej wówczas w Krakowie drukarni Kaspra Hochfedera, a później Jana Hallera. Już w 1505 roku był notowany w Krakowie jako introligator książek, a takiego fachu nie zdobywano ot, tak sobie – wymagał dłuższej nauki.

Dzisiaj znamy ponad 120 pozycji z jego wiedeńskiej oficyny, w której tłoczył w latach 1509–1517, najpierw w spółce z Janem Singreniusem, a potem sam. Spod jego prasy wyszło wówczas sporo poloników. Publikował np. teksty Pawła z Krosna i poezje Jana Dantyszka. Polskie tropy łatwo odnajdujemy w dedykacjach ksiąg, w graficznym materiale drzeworytowym, a sam typograf utrzymywał częste kontakty w Krakowie, m.in. ze swoim bratem

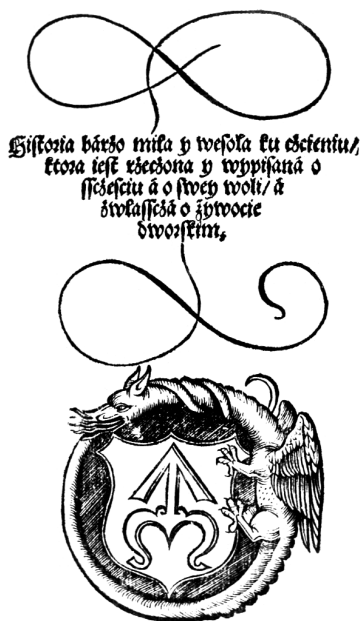


Jeden z sygnetów drukarskich Hieronima Wietora

ciotecznym Markiem Szarfenbergiem. Warsztat Hieronima był kuźnią idei renesansu. Drukowano tam wiele wydań literatury klasycznej oraz utwory zaprzyjaźnionych humanistów wiedeńskich i współczesnych pisarzy głoszących nowe poglądy na świat.

W 1517 roku Wietor wrócił do Krakowa. Najprawdopodobniej dlatego, że krakowscy bibliopole [dowodzeni przez Marka Szarfenberga] złamali przywileje drukarskie i księgarskie Jana Hallera. Powstały więc warunki do rozwinięcia działalności drukarskiej. W marcu 1518 roku ukazał się pierwszy druk krakowski Wietora – *Querela pacis* [Skarga pokoju] Erazma z Rotterdamu, a potem przez trzydzieści lat – aż do śmierci typografa w 1547 roku – prasę opuściło kilkaset rozmaitych publikacji. Symptomatyczne jest wydanie, jako pierwszej w oficynie, książki Wielkiego Rotterdamszczyka. Można je traktować jako wyzwanie, które rzucił drukarz-humanista skostniałej w średniowiecznej scholastyce Krakowskiej Akademii. Wśród polskich autorów oficyny są między innymi znani pisarze, jak: Biernat z Lublina, Jan z Koścyczek, Stanisław Hozjusz, Andrzej Krzycki, Stanisław Orzechowski, Andrzej Frycz Modrzewski. Drukarnia Wietorowska przy ulicy Gołębiej w Krakowie przetrwała swego twórcę o długie lata, zachowując swoje wielkie kulturotwórcze znaczenie. Prowadzona była kolejno przez Barbarę Wietorową, Łazarza Andrysowicza i Jana Januszowskiego.

Już ładnych parę lat dr Henryk Bułhak, historyk i bibliolog, długoletni kustosz Zakładu Starych Druków w Bibliotece Narodowej, trudzi się, aby podsumować bogatą krakowską działalność Wietora i wydać w serii *Polonia typographica saeculi sedecimi* monograficzny fascykuł poświęcony drukarni i jej zasobom typograficznym i graficznym. Kłopotów z tym co niemiara, bo – albo napływają nowe informacje, albo w polskich lub zagranicznych bibliotekach odnajdują się nieznane egzemplarze druków Wietora, albo wreszcie są kłopoty z reprodukcją materiału graficznego. W niektórych przypadkach okazuje się np., że jedynym śladem istnienia publikacji mistrza Hieronima jest unikatowa fotokopia lub kiepskiej jakości reprodukcja w jakimś przedwojennym artykule naukowym. Wydawnictwo *Polonia typographica...* stawia przed autorem bardzo wysokie wymagania – precyzji naukowej oraz wierności reprodukcji, które przyszył bada-



czom mogą posłużyć do identyfikacji lub weryfikacji starodruków. Tak więc Henryk Bułhak przyjął wietorową zasadę *concedo nulli* dla wszelkich nieścisłości.

W poprzednich tekach tego wydawnictwa, poświęconych innym XVI-wiecznym drukarzom, tablice ukazujące zasób graficzny oficyn: drzeworyty, metaloryty, czcionki i inne odlewy typograficzne były reprodukowane z chemigraficznych klisz cynkowych techniką drukowania wypukłego. Do reprodukcji sporządzano klisze kreskowe, likwidując wszelkie półtony. Produkcja klisz była stosunkowo łatwa, bo rysunek naświetlano z negatywu bezpośrednio przylegającego do emulsji na powierzchni metalu, a nad procesem dokładnego trawienia klisz można było panować. Problem stwarzało jednak wykonanie samego negatywu.

Najpierw należało sfotografować stronicę zabytkowego druku. Robiono to przy pomocy tzw. twardych materiałów światłoczułych, które już na wstępie eliminowały większość jaśniejszych szarości. Jeśli to były jakieś brudy, defekty papieru czy podobne rzeczy niebędące odbitką drukarską, to wszystko w porządku. Ale jeśli ginęły przy tej okazji niedotłoczone elementy

rysunku lub czcionek – to już był problem. Przeprowadzano mnóstwo prób i wykonywano żmudny retusz, a efekty nie zawsze były doskonałe.

Dzisiaj oczyszczenie zdjęcia jest robione nieporównywalnie sprawniejszymi narzędziami programu Adobe Photoshop, jednak podobne problemy z wydobyciem rysunku pozostają. Konieczne są kilku- lub kilkunastoetapowe manipulacje narzędziami *curves* oraz *brightness/contrast* z menu *adjustments*, a także subtelne stosowanie narzędzi *dodge tool*, *burn tool* oraz *sponge tool*. Cały czas trzeba uważać, gdzie jest właściwy rysunek, a gdzie farba wyciśnięta podczas tłoczenia pod prasą na chropawym papierze czerpanym, rozpoznawać zaczerwienienia, które są przetłoczeniami z drugiej strony arkusza, wyczuć, gdzie leży subtelna i nieprzekraczalna granica szarości optycznej całego obiektu graficznego. Najtrudniejsze są do zreprodukowania najpiękniejsze drzeworyty z wirtuozersko wykonanym szrafunkiem światłocienia.

Tak z ręką na sercu – oddanie uroku drzeworytu z jego specyficzną ostrością rysunku i walorem farby wgniecionej w strukturę papieru nie jest możliwe w jakiegokolwiek technice reprodukcyjnej. Można natomiast tak ściśle odtworzyć grafikę starodruku, aby była wystarczającym wzorcem dla badań bibliologicznych i świadectwem warsztatowej techniki drukarzy.

„Poligrafika” 9/2004

Międzynarodowa akcja Młody łódzki grafik-typograf Martyn Kramek zwrócił mi uwagę na umieszczony w internecie dramatyczny apel międzynarodowej społeczności drukarzy, wydawców i w ogóle ludzi kultury. Dotyczy on jednego z najbardziej zasłużonych europejskich centrów cywilizacyjnych – paryskiej Imprimerie Nationale [pierwotnie Imprimerie Royale], założonej w 1640 roku przez Ludwika XIII. Niespodziewana decyzja władz francuskich o wyprzedaży nieruchomości Drukarni Narodowej wywołała sprzeciw wielu osób i instytucji, którym nie jest obojętny los dziedzictwa Gutenberga i Garamonda oraz które rozumieją [znane



również w innych krajach] problemy lokalowe instytucji muzealnych, edukacyjnych i naukowych.

Sprawa jest głośna dzięki internetowej stronie stowarzyszenia Graphê: <http://www.garamonpatri-moine.org>, na której opublikowano w kilkunastu językach apel-petycję i listę jego sygnatariuszy.

Apel jest skierowany do Prezydenta Francji. Powstał z inicjatywy kilku organizacji: Association Typographique Internationale [ATypI], Convention Typographique, „Graphê” Association pour la Promotion de l’Art Typographique, Association pour le Patrimoine Industriel oraz dwóch szwajcarskich instytucji – Écomusée Voltaire i European Monotype University z Genewy. Do tej pory został podpisany przez: Adobe Systems, międzynarodową TeX Users Group, kanadyjską Sciencetech Communications, francuską Gutenberg & Compagnie i wiele innych. Wśród nazwisk ponad pięciu tysięcy osób indywidualnych – sygnatariuszy petycji – widnieją nazwiska profesorów i studentów, bibliotekarzy i archiwistów, drukarzy i grafików, dziennikarzy i informatyków z wielu państw europejskich i spoza Europy, nawet z tak egzotycznych krajów jak Argentyna, Filipiny, Meksyk, Peru, Urugwaj czy wyspa Réunion.

Na liście możemy spotkać m.in. Jadwigę, Janusza i Pawła Tryznów i ich znaną łódzką placówkę kulturalną. Strona internetowa <http://book.art.pl/> należąca do Tryznów jest polskim miejscem, gdzie można przyłączyć się do grona sygnatariuszy apelu manifestujących przywiązanie do tradycji naszego pięknego zawodu. Gorąco do tego namawiam również czytelników „Poligrafiki”.

Jednym z klejnotów mojej domowej biblioteki jest piękne, wręcz bibliofilskie, wydanie *Le cabinet des poinçons de l’Imprimerie Nationale* [troisième édition] z 1963 roku. Zasadnicza część tej książki to wzornik czcionek kilkudziesięciu pism alfabetycznych i ideograficznych z całego świata. Poemat drukarskiego giserstwa! Coś mi więc po słynnej Imprimerie pozostanie. A inni, młodszy, którzy się nieco spóźnili – co będą mieli?

„Poligrafika” 10/2004

Powrót awangardy ¶ Pod adresem internetowym <http://www.frankowski.net/> znajdziemy witrynę zatytułowaną *FontArte*, a tam – dziewięć krojów pism na fontach przygotowanych i zaprojektowanych przez Artura Frankowskiego.

Artur Frankowski jest wykładowcą typografii i liternictwa drukarskiego w Instytucie Poligrafii Politechniki Warszawskiej. Projektowaniem pism zajmuje się mniej więcej od dziesięciu lat, a jego dorobek w tej dziedzinie jest już imponujący. Każdy, kto choć trochę interesował się fonciarskim rzemiosłem, wie, że wiedza i talent plastyczny tu nie wystarczą. Potrzebna jest jeszcze pracowitość – żmudna i cierpliwa troska o każdy szczegół.

Fonty Artura Frankowskiego są interesujące co najmniej z dwóch względów: po pierwsze, są graficznie dobre, a po drugie, od początku sensownie przemyślane. Założenia projektowe wynikają z pomysłów czerpanych z polskiej tradycji typograficznej. Grafik sięga czasem do historii dawnej, np. do XVI-wiecznych czcionek Jana Januszowskiego [Nowy Karakter], albo nowej, np. dwudziestolecia międzywojennego, jak to jest w przypadku Grotesku Polskiego inspirowanego antyką Adama Półtawskiego.

W tym artykule chcę przedstawić pisma Artura Frankowskiego, które nawiązują do pięknych i cenionych w całej Europie tradycji polskiej awangardy lat 20. i 30. ubiegłego wieku. Przypomnijmy, że w tym czasie wzajemnie przenikające się prądy futuryzmu, konstruktywizmu i suprematyzmu w sztuce oraz wpływy niemieckiego Bauhausu owocowały powstaniem nowej typografii i grafiki użytkowej. W Warszawie, Krakowie, Łodzi, Lublinie, zawiązały się wówczas awangardowe grupy artystyczne – zwykle mocno lewicujące, z których najbardziej znane były: formacje twórców skupione wokół czasopism „Praesens” i „Blok” oraz łódzka grupa twórcza a.r. [Artyści Rewolucyjni].

Osoby zainteresowane tym okresem w typografii odsyłam do ciekawych tekstów Piotra



ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
1234567890
(.,:;?!\$%-*~)

EUROPA PAX WARSZAWA 39

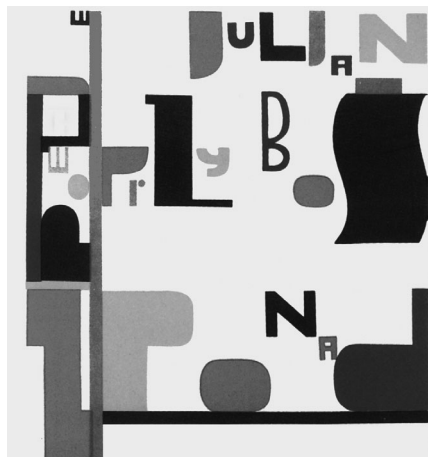
Rypsona, znawcy tematu, m.in do jego *Księżek i stron* wydanych w Centrum Sztuki Współczesnej [1992].

Inspiracją pierwszego prezentowanego kroju jest twórczość Mieczysława Szczuki [1898–1927] – polskiego pioniera sztuki nowoczesnej, mistrza fotomontażu, założyciela pisma „Dźwignia” – oraz odręczne pismo Teresy Żarnowerówny [1895–1950]. Litery takie graficzka stosowała również po wyjeździe z Polski, np. projektując okładkę *Obrony Warszawy* – książki wydanej w Nowym Jorku w 1942 roku. Nowy font otrzymał nazwę Szczuka Plain, co sugerowałoby, że autor fontu ma jeszcze w planie jakieś odmiany tego pisma, które nie będą plain.

Ciekawym pismem tytułowym i akcydensowym w zbiorze Frankowskiego jest Julian. Współczesnemu typografowi może

nawet służyć jako skarbczyk zwariowanych inicjalnych liter przydatnych np. w grafice reklamowej. Nazwa i kształty liter fontu nawiązują do tomu poezji Juliana Przybosa *Z ponad*, projektowanego przez małżeńską parę znakomitych artystów – malarza Władysława Strzemińskiego [1893–1952] i rzeźbiarkę Katarzynę Kobro [1898–1950].

Takie pismo widnieje też na innych okładkach wykonanych przez Strzemińskiego, np. na





utworze teatralnym *Szósta! Szósta!* Tadeusza Peipera [Kraków 1926]. Podobne rozwiązania graficzne, w których zróżnicowane są wielkości i kształty liter w słowach, stosował z dobrym skutkiem krakowski futurystyczny typograf Kazimierz Podsadecki. Tutaj przykładem może być książka Jalu Kurka *Śpiewy o Rzeczypospolitej* [Kraków 1929].

Wracając do Strzemińskiego, warto wspomnieć, że od roku 1931 uczył w Łodzi w Publicznej Szkole Doksztalcającej Zawodowej nr 10, która przeznaczona była dla pracujących zawodowo poligrafów i... malarzy ściennych. Szkoła działała do 1939 roku, a prace uczniów Strzemińskiego i jego własne są przykładem realizacji postulatów sformułowanych przez artystę w książce *Druk funkcjonalny* [Łódź 1935].

W drukach futurystów i konstruktywistów polskich bardzo często korzystano z czcionek jednoelementowej bezszeryfowej antykwy znanej przed wojną pod nazwą Helios [odmiany normalnej szerokości] i Baccarat [odmiany szerokie]. Czcionki te odlewała warszawska gisernia Jan Idźkowski i S-ka, a pojawiły się w Warszawie w 1922 roku jako adaptacje popularnego od ok. 1911 roku w Niemczech kroju Edel-Grotesk [Akzidens-Grotesk, Wotan, Splendid-Grotesk i in. nazwy tego samego kroju w różnych giserniach]. Pismo to produkowano również po II wojnie światowej, aż do końca żywota warszawskiej Odlewni Czcionek.

Baccarat i Helios widzimy w czasopiśmie „Praesens”, na okładce *Unizmu w malarstwie* Strzemińskiego, w komunikatach grupy „a.r.” i wielu innych drukach konstruktywistów i futurystów. Pierwsze wersje tego kroju pisma drukarskiego pochodzą z odlewni czcionek na zachodzie Europy.

**Druk funkcjonalny,
Revue moderne 9
Unizm i kubizm 123**

Artur Frankowski zdigitalizował jedną z odmian przedwojennego kroju Baccarat i dodał ją – całkiem słusznie – do futurystycznego zasobu swoich fontów. Nie zrobił tego jednak mechanicznie. Tak zmodyfikował pismo, aby oddawało walor graficzny niezbyt starannej odbitki druku wypukłego. Ten font znajdziemy w *FontArte* pod nazwą Modernista.

praesens 1927 meri pologne

Kolejny font – Praesens – nawiązuje swą nazwą do najbardziej znanej awangardowej grupy artystycznej, Stowarzyszenia Plastyków „Praesens” oraz ich czasopisma pod tym samym tytułem. Litery o podobnym kształcie można spotkać w wielu drukach tamtego okresu, np. na plakatach malarza i scenografa Andrzeja Pronaszki [1988–1961] albo na okładkach książek projektowanych przez Karola Hillera [1891–1939].

W zasobie *FontArte* jest też linearne minuskułowe pismo, które w 1930 roku zaprojektował Władysław Strzemiński. Nawet z dzisiejszego punktu widzenia kształty jego liter są niezłe zwarowane, ale awangardowi plastycy eksperymentowali wówczas, przekształcając klasyczny grafem pisma łacińskiego. Można tu przypomnieć próby Theo van Doesburga [1917], Jana Tschicholda [1920], Kurta Schwittersa [1927] czy Herberta Bayera [1926]. Pismo Strzemińskiego uzupełnił Artur Frankowski o niezbędne znaki i sporządził font pod nazwą Komunikat. Tego właśnie ducha poszukiwań literackich przedwojennej awangardy ma w sobie jeszcze jeden font z kolekcji Frankowskiego – Prototyp.

Jak widać, dzięki pracy Artura Frankowskiego powstał ciekawy zestaw fontów. I nie są to pisma wyłącznie dla entuzjastów historycznego konstruktywizmu i miłośników mechanofaktury. Mogą być przydatne w projektowaniu współczesnej grafiki reklamowej, odjazdowych książek albo afiszów.

O innych pismach z atelier Artura Frankowskiego obiecuje jeszcze napisać – bo warto.

„Poligrafika” 3/2005

[91]

Sto pociech i dwieście utrapień

¶ Coraz rzadziej, zwykle w renomowanych wydawnictwach, można spotkać doświadczonych redaktorów, którzy zdobywali szlify zawodowe w czasach przedkomputerowych. Dbałość o język, sens i urodę polszczyzny mają we krwi. Odchodzące powoli pokolenie starych książkorobów zna od podszewki zecerskie zasady składania tekstów i niuanse gramatyczne. Ich czujne oko tropi każdy brak ścisłości wypowiedzi i niekonsekwencje zapisu. Bywa, że spotykają się z wyrazami wdzięczności ze strony autorów, którzy w trakcie korekt widzą, jak ich tekst nabiera gładkości i staje się bardziej komunikatywny. Uwaga ta dotyczy oczywiście tylko mądrych autorów. Zdarzają się bowiem niemądrzy – nawet z profesorskimi tytułami – tak opici wodą sodową, że w trakcie przygotowywania publikacji działają przeciwko sobie. Większość redaktorów starszego pokolenia należy do osób, którym podczas pracy zawsze towarzyszy myśl o przyszłym czytelniku, pamiętają o edukacyjnej lub informacyjnej funkcji książki, a swoją pracę traktują niemal jak misję.

Współpraca z nimi jest prawdziwą przyjemnością, choć ma też swoje ciemniejsze strony. Jedną z najważniejszych jest niezajomość narzędzi współczesnej techniki wydawniczej. Redaktorzy ci nie potrafią posługiwać się prostymi programami do wpisywania i obróbki tekstów. Pokutuje wśród nich błędne mniemanie, że nigdy nie nauczą się z nich korzystać. Bywa też, że są emocjonalnie negatywnie nastawieni do komputera, który jawi się im jako szatańska machina. I wówczas – psychicznie zablokowani – nie przyjmują do wiadomości [lub wręcz nie potrafią wysłuchać] najprostszych wyjaśnień dotyczących konieczności podporządkowania się pewnym obowiązującym dzisiaj rygorom. A oto klasyczny przykład.

Założmy, że przekonaliśmy do pracy na komputerowej klawiaturze osobę, która wcześniej długimi latami pisała na tradycyjnych maszynach do pisania. Okazuje się, że pisze szybko i sprawnie, ale nie zdaje sobie sprawy z liczby i rodzaju dostępnych znaków – nie mówiąc już o wiedzy, jak z klawiatury uzyskać potrzebny znak.

Stare maszyny do pisania miały dźwignie czcionkowe o mocno ograniczonej liczbie znaków. W każdym niemal modelu w miejsce jednych znaków dawało się przylutować inne, które

były bardziej potrzebne. I tak często zamiast „1” [jedynek] można było wystukać na klawiaturze minuskułowe „l”, albo nawet duże „I”; mając duże „O”, rezygnowano z „0” [zera], a w to miejsce dawano inny znak, np. „+” albo „%”. Tym zabiegom sprzyjał charakterystyczny krój pisma maszyn do pisania, w którym pewne litery miały zbliżoną formę graficzną. Zecerowi składającemu tekst w drukarni [czcionkami, na linotypie, monotypie itp.] wcale nie przeszkadzało to zastępowanie znaków, bo odczytywał je kontekstowo i dobrze wiedział, co ma gdzie wstawić. Mocno utrwalone podczas pisania na maszynie nawyki są trudne do zwalczenia i w rezultacie otrzymujemy teksty, w których trzeba później skrupulatnie ściagać niektóre litery i cyfry, różnicować kreseczki [dywizy, pauzy, półpauzy, minusy], wyławiać zbędne enter-y, likwidować wprowadzone kilkoma spacjami [odstępami] wcięcia akapitowe i inne rzeczy wynikające z techniki pisania na maszynach z dźwigniami czcionkowymi. Dodatkowych czynności, często kłopotliwych i pracochłonnych, można byłoby uniknąć dzięki większej dyscyplinie autora lub redaktora wpisu-jącego tekst. Jest to ważne, bo składacz grzebiący zbyt-
nio w tekstach zwiększa szansę powstawania dodatkowych błędów.

Dość łatwo natkniemy się też na inny typ redaktora. Uzyskał on nieco fragmentarycznych wiadomości o wydawniczej pracy na komputerach, a jest przekonany o swojej głębokiej wiedzy na ten temat. Nierzadko jest to redaktor merytorycznie dobry, znający przedmiot książki, inicjujący współpracę z autorem i zbierający do publikacji materiały wydawnicze. Ma jednak ambicje, aby wszystko zarejestrować w formie elektronicznej i... dopóki dotyczy to samych tekstów – pół biedy. Problem zaczyna się dopiero wówczas, gdy trzeba wyselekcjonować i zgromadzić fotografie, grafiki, wykresy lub inne elementy ilustrowanej książki.

Dysponując biurowym skanerem, zestawem Microsoft Office oraz dostępem do internetu, redaktor próbuje wyręczyć typografa, grafika, operatora DTP czy też innego specjalistę przygotowującego publikację do druku. Skanuje więc zdjęcia, gubiąc półtony, kadruje je, nie znając ustawienia na stronicy, ściąga z internetu nienadające się pliczki GIF i JPEG, produkuje excelowe wykresy koszmarki, próbuje niezdarnie kopiować ilustracje z drukowanych materiałów itd., itd. Większość tych materiałów nie nadaje się do reprodukcji i dalszej obróbki, a wszelkie uwagi

na ten temat redaktor traktuje jak osobistą zniewagę lub podważanie jego kompetencji.

Bardzo często jednak zwracamy honor redaktorowi, bo jest niewinny jak nowo narodzone niemowlę. On takie materiały dostał od autora. Autor zaś, specjalista i niekwestionowany autorytet w swojej dziedzinie, zbierał materiały do książki kilka lat. Przy pomocy znajomych i rodziny sukcesywnie przygotowywał ilustracje rozmaitej jakości i proveniencji, następnie wkleił je do wordowego dokumentu, a „niepotrzebne” oryginalne pliki usunął, aby mu się nie pętały po dysku komputera. Przecież są już w Wordzie!

Kto podejmie się powiedzieć zacnemu autorowi, że to, co z mozołem przygotowywał, nadaje się tylko do wydrukowania skryptu zgrzebnej jakości, a nie książki jego życia?

Przygotowanie materiałów ilustracyjnych jest chyba największym problemem we współpracy z wydawcami i zatrudnianymi przez nich redaktorami, a największym z największych powszechna mania JPEG-owania wszystkiego, co się da. Nie pomaga ewangelizacja prowadzona w wydawnictwach przez doświadczonych grafików. Nie pomaga pokazywanie przykładów: bezpowrotnie zniszczonych krawędzi rysunku, plamiastego tła, rozmytych twarzy, przypominających brudny śnieg obłoczków na niebie i podobnych efektów kompresowania grafiki pikselowej. Redaktorzy wydawnictw wiedzą, że TIFF trzeba „zjotpegować” – najlepiej tak, aby jak najmniej ważył.

Spotkałem się z takim oto przypadkiem. W pewnym wydawnictwie przygotowywano polskojęzyczną edycję znanej w Europie książki. Od wydawcy z zagranicy nadeszły cztery krążki CD z ilustracjami przygotowanymi do druku. Jak i kiedy się stało, że w efekcie powstało z tego 100 MB jotpegów RGB? Nikt się nie przyznał. Tamte krążki, rzecz jasna, diabeł nakrył ogonem. Kiedy odmówiłem robienia książki, zapanowało ogólne zdziwienie i przykry niesmak. Przecież obrazki tak ładnie wyglądają na ekranie! A pani dyrektor twierdzi, że mają lepsze kolory niż w zagranicznej książce! Mąż pani dyrektor powiedział jednak, że jak Tomaszewski nie umie, to on postara się połączyć te ilustracje z tekstem. Sytuacja została więc uratowana.

Przy okazji pracy nad publikacjami pewnej szacownej uczelni mam kontakt z korektorem, który uszlachetnia teksty precy-

zyjnie stawianymi przecinkami i myślnikami. Tak dobrze zna polszczyznę, że niegdyś wygrał ogólnopolskie dyktando przygotowane bodajże przez Walerego Pisarka i z tej przyczyny chodzi w zasłużonej glorii. Co tu się chłopaka czepiać? A jednak. Wzorem wszystkich ambitnych i sumiennych osób ma zwyczaj myślenia o robocie zawsze i wszędzie. Nawet kiedy zasypia, przychodzą mu do głowy coraz lepsze konstrukcje gramatyczne, efektowne retoryczne figury albo rozwiązanie problemu pisowni obcego słowa. I pędzi wówczas do klawiatury poprawiać i cyzlować tekst, który już od kilku dni jest w moim komputerze i stanowi istotny fragment przygotowywanej do druku i żmudnie rzeźbionej publikacji. Na dzień przed oddaniem roboty do drukarni z pewnością pojawi się u mnie dyskietka albo przysłany mejlem pliczek wordowy z ulepszonym tekstem i prośbą, aby wymienić.

No i co z takim facetem zrobić? Telefony, mejle, SMS-y nie pomagały przez trzy lata, aż w końcu trafiłem na niego na jakiejś konferencji. Wieczorem, przy pilznerze, dobitnie i obrazowo tłumaczyłem mu, w czym rzecz. Rano poprzysiągł mi nad jajeczniką [z cebulką], że będzie poprawiał już tylko na papierze. Na odbitkach korektowych, które – jak Pan Bóg przykazał – mają krążyć między redaktorami a składaczami.

To na razie tyle.

„Biuletyn GUST” 22/2005

Zastrzega się,
że wszelkie podobieństwo osób
i sytuacji opisanych do osób
i sytuacji rzeczywistych jest
przypadkowe. Autor nie odpowiada
za skojarzenia i złudzenia
czytającego.

Czas mija, książki zostają ¶ Coroczne konkursy PTWK [Polskiego Towarzystwa Wydawców Książek] miały swoje lepsze i gorsze lata, jednak wśród ocenianych książek zawsze pojawiały się prawdziwe perły – książki wyznaczające wzorce, nowatorska grafika ilustracyjna, przykłady pięknej typografii – albo też objawiały się artystyczne talenty autorów szaty graficznej. W sądach konkursowych zasiadały zwykle osoby cieszące się powszechnym autorytetem – znakomici fachowcy. Oprócz wybitnych osiągnięć artystycznych jurorzy dostrzegali i pochwalali także rzetelne edytorskie rzemiosło. Z tych



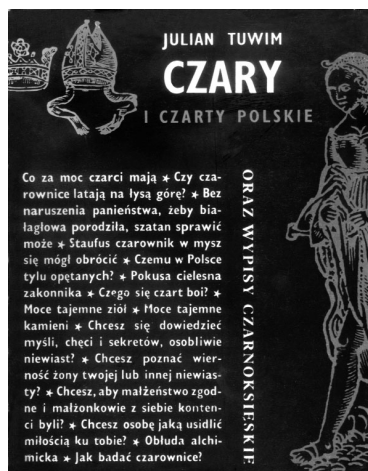
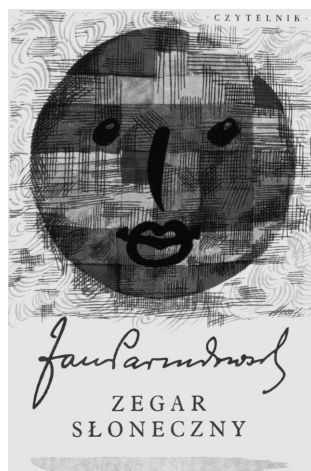
właśnie powodów – kształtujących wysoką rangę konkursów PTWK – twórcy nagrodzonych, czy nawet tylko wyróżnionych książek niezmiennie mieli i mają uzasadnioną satysfakcję ze swej wydawniczej pracy.

Bywały lata, kiedy równoległe z oceną walorów artystycznych sąd konkursowy nagradzał dobre wykonanie poligraficzne i introligatorskie, funkcjonalność książki i jej aspekty merytoryczne. Książka najczęściej jest efektem pracy zespołu osób, z których każda ma wpływ na jej formę. Traktowano więc książkę jako całość – przedmiot kompletny, którego wszystkie elementy podlegały ocenie. Ale bywały też lata chude, okres całkowitego upadku krajowego drukarstwa, kiedy niska jakość produkcji poligraficznej, fatalne materiały [papiery, farby, pokrycia introligatorskie] oraz bylejakość pracy w drukarniach groziły wręcz śmiercią idei współzawodnictwa wydawców w dziedzinie estetyki. Konkurs z trudem przetrwał owe trudne czasy, głównie dzięki pomysłowości książkowych grafików, którzy swoje założenia projektowe dostosowywali do zgrzebnej rzeczywistości i kiepskich możliwości technicznych.

W latach pierwszych konkursów poziom wytyczało kilka zjawisk mających znaczący wpływ na ukształtowanie się edytorskich standardów w naszym kraju.

Jednym z ważniejszych była działalność Oficyny Wydawniczej „Auriga”, założonej przez znanego historyka sztuki i wydawcę Rafała Glücksmana, początkowo w ramach Państwowego Instytutu Wydawniczego, potem samodzielnej, a po jego śmierci w 1962 roku włączonej do Wydawnictw Artystycznych i Filmo-

wych. Glücksman wydawał projektowane przez siebie serie albumowych monografii przedstawiających klejnoty sztuki polskiej. Eleganckie, cenne merytorycznie, pieczołowicie drukowane [najczęściej techniką rotograviury] publikacje tej oficyny były stale obecne wśród nagradzanych książek konkursów PTWK, aż do 1971 roku. Po Rafale Glücksmanie projektowanie wydawnictw „Aurigi” przejął Andrzej Rudziński, a później jeszcze inni graficy, jednak poziom wytyczony przez założyciela pozostawał zawsze wysoki. Książki „Aurigi” przez długie lata stanowiły wzorzec staranności i doskonałości dla innych wydawców.



Kolejnym ze wspomnianych zjawisk była twórczość grafików skupionych wokół projektowego atelier najsilniejszego wówczas polskiego producenta książek – Spółdzielni Wydawniczej „Czytelnik”. Tam właśnie zabłysły talenty kilku młodych grafików, którzy później należeli do ścisłej czołówki w swojej dziedzinie. Starsi czytelnicy zapewne do dzisiaj pamiętają pełną ciepłego uroku obwolutę Jana Młodożeńca do *Zegara słonecznego* Jana Parandowskiego [nagroda w II konkursie], *Pertę* Johna Steinbecka albo długą serię okładek i obwolut o jego charakterystycznej, wręcz plakatywnej grafice wraz z tą najbardziej popularną: do *Złego* Leopolda Tyrmanda. Trudno zapomnieć piękne *Pamiętniki* G. Giacoma Casanovy [nagroda w IV konkursie] projektowane i ilustrowane przez Andrzeja Heidricha – twórcę, który do

dzisiaj należy do grona głównych postaci polskiej grafiki użytkowej. Albo np. Jana Potockiego *Rękopis znaleziony w Saragossie*, zaprojektowany przez Jerzego Jaworowskiego [nagroda w VIII konkursie]. W „Czytelniku” powstawały znakomite, nowoczesne edycje, a wśród nich dzieło graficzne Stanisława Zamecznika *Czary i czarty polskie oraz wypisy czarnoksiężskie* pióra Juliana Tuwima [nagroda w III konkursie], które stało się kultową książką pokolenia grafików, do dziś budzącą żywe emocje fachowców i laików. *Czary i czarty* – drukowane w warszawskim Domu Słowa Polskiego techniką typograficzną z czcionek monotypowych i klisz cynkowych na papierze z PWPW – w niejednej biblioteczce prywatnej są dzisiaj pilnie strzeżonym cymelium. Oczywiście wymienieni graficy pracowali nie tylko dla „Czytelnika”. Inne oficyny wydawnicze nie oddawały pola, zatrudniając wybitnych twórców. Dość wspomnieć prace Leona Urbańskiego dla Ossolineum i PIW, książki Andrzeja Strumiłły albo Macieja Urbańca.

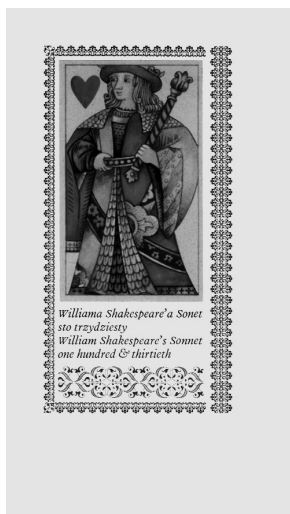
Inne zjawisko tamtych czasów to różnorodność form książek dla dzieci i młodzieży połączona z rozkwitem grafiki ilustracyjnej o szerokiej gamie technik wykonania, konwencji estetycznych i stosowanych środków wyrazu. Chociaż kilka wydawnictw publikowało dziecięcą literaturę, prym wiodła tutaj „Nasza Księgarnia”. Od początku triumfowała *Królem Maciusiem* Janusza Korczaka z ilustracjami Jerzego Srokowskiego [nagroda w I konkursie] i książką *Rudzia* ilustrowaną przez Janusza Grabiańskiego [nagroda w II konkursie]. Wielką rolę w tamtym czasie odegrała przepojona poezją i tajemniczością twórczość ilustracyjna Józefa Wilkonia, niezmiennie wysoko oceniana przez konkursowych jurorów, np. grafika do *Pawich wierszy* Tadeusza Kubiaka [nagroda w IV konkursie] albo do *Zaczarowanej jagody* Mieczysławy Buczkówny [nagroda w V konkursie] z „Czytelnika”. Swoich gorących zwolenników miały zawsze ilustracje Janusza Stanego, a *Przygody Sindbada żeglarza* Bolesława Leśmiana z jego obrazkami [nagroda w VIII konkursie] były książką czytaną przez kilkanaście roczników młodzieży.

Wreszcie absolutny fenomen książki dla młodych czytelników – Bohdan Butenko, którego talent zweryfikowało już kilka pokoleń dzieci i młodzieży. Zaprojektowana i ilustrowana przez niego książka *Cyryl, gdzie jesteś?* Wiktora Woroszyńskiego, zre-

dagowana przez Marię Godlewską [„Malmę”], miała podobne znaczenie jak Zamecznika *Czary i czarty*. W książce tej – nagrodzonej w V konkursie – grafik bardzo pomysłowo rozwiązał problem równoległości opisywanych wydarzeń za pomocą środków typograficznych i koloru. Prosta, pełna pogody grafika Butenki, oparta na znakomitym poczuciu humoru i bystrej spostrzegawczości autora, na długie lata zadomowiła się w naszych książkach, a kolejne sądy konkursowe PTKW od czterdziestu lat przyznają mu nagrody i wyróżnienia.

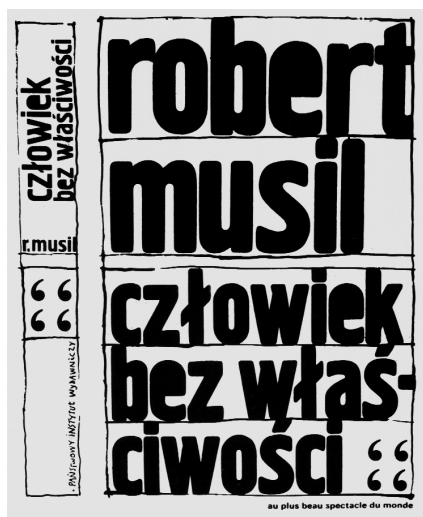
Wielką indywidualnością polskiej książki i konkursu był przez lata Leon Urbański – mistrz projektowania typograficznych i... utrapienie redaktorów merytorycznych, którym zwykle wytykał błędy i niekonsekwencje. Prace swoje podawał w sposób wręcz aseptyczny. Dokładnie je opisywał z uwzględnieniem wszelkich zaleceń dla drukarzy i składaczy, bo sam znał zecerskie rzemiosło od podszewki. Jego projekty nosiły cechy bez mała jubilerskiej roboty. Był łowcą nagród konkursów PTKW – od 1961 roku, kiedy za książkę o kongresie muzykologicznym zdobył pierwszy laur [nagroda w VI konkursie], zgromadził ich ponad dwadzieścia, nie licząc wielu wyróżnień. Wydarzeniem edytorskim była projektowana w latach 70. przez Urbańskiego seria wydawnictwa „Ruch”, a później KAW, przedstawiająca wielkie historyczne postaci europejskiej sztuki. Już pierwsza książka z tej serii – *Albrecht Dürer* Jana Białostockiego – zdobyła nagrodę w XIII konkursie PTKW.

Duże znaczenie dla utrwalenia w mentalności wydawców sensu projektowania książek miała żmudna praca Tadeusza Pietrzyka. Pracował głównie dla Wydawnictw Naukowo-Technicznych oraz Wydawnictw Komunikacji i Łączności, a specjalizował się w trudnym projektowaniu literatury matematyczno-fizycznej



Projekt Leona
Urbańskiego do *Sonetów*
Szekspira, PIW 1965

lub technicznej. W owym czasie nie miał sobie równych. Nawiasem mówiąc, wówczas i teraz estetyczną stronę publikacji tego typu traktuje się po macoszemu, a wielu grafików woli projektować książki humanistyczne lub efektowne dzieła o sztuce. Od ukazania się książek WNT – *Encyklopedii techniki*. *Chemia* oraz *Matematyki dla inżynierów* [nagrody w VIII konkursie] – Tadeusz Pietrzyk ponad trzydzieści razy [!] zdobywał w tej dziedzinie nagrody konkursowe. Porównywalną rolę w kształtowaniu formy książek botanicznych i rolniczych odegrała Danuta Żukowska.



Okładka zaprojektowana przez Jana Bokiewicza w latach 80.

Projektowaniem trudnych

książek Państwowego Wydawnictwa Naukowego zdobywał sobie uznanie Krzysztof Racinowski, później często nazywany architektem książki. Jego karierę rozpoczęła w 1964 roku *Non-Classical Shell Problems* [nagroda w VII konkursie].

W latach 70. cieszył się już zasłużoną renomą wielokrotnie nagradzany w konkursach Jan Bokiewicz, którego grafiki umiejętnie operują skrótem myślowym, i który w typografii poszukuje form konkretnych i uderzających. Przez pewien czas pracował w tandemie z Wojciechem Freudenreichem, mającym podobne spojrzenie na projektowanie wydawnicze i grafikę użytkową.

Czy kogoś pominąłem? Oczywiście, że tak! A Henryk Tomaszewski – charyzmatyczna postać, guru polskiej grafiki? W historii edytorstwa z pewnością pozostanie projektowana przez niego seria tomików młodych poetów, rozpoczęta w latach 70. w Państwowym Instytucie Wydawniczym. Szereg okładek tych książek układa się w swoistą galerię jego grafik.

Jolanta Barącz, Janusz Bruchnalski, Krzysztof Dobrowolski, Elżbieta Gaudasińska, Hubert Hilscher, Jan Samuel Miklaszewski, Stefan Nargiełło, Jan Szancer, Stanisław Töpfer, Elżbieta

i Bogdan Żochowscy – wiele było postaci, zanim przeszliśmy do ery Macieja Buszewicza, Lecha Majewskiego i Stanisława Salija. W krótkim, szkicowym artykule nie sposób przedstawić wszystkich lub choćby większości projektantów książek, ilustratorów, typografów i ich osiągnięć w konkursach PTWK. Grafików, którzy zostali w jakiś sposób uhonorowani przez jury w ciągu czterdziestu pięciu lat jest mnóstwo – samych zdobywców nagród około dwustu. To liczba imponująca, choć należałoby dodać jeszcze inne osoby, np. redaktorów merytorycznych i technicznych albo fotografów. Taka jest skala uczestnictwa i oddziaływania konkursów, jeśli chodzi o osoby prywatne. A przecież w przedsięwzięcie PTWK były jeszcze zaangażowane dziesiątki wydawnictw i drukarni! Dobrze jednak wskazać, nawet skrótowo, sukcesy wydawnicze, urodziwe książki lub nazwiska grafików jako przypomnienie chwil świetności polskiego edytorstwa. Chodziło mi głównie o pamięć lat 50., 60. i 70. Czasy nam bliższe pamiętamy bowiem jeszcze dość dobrze. Grupa wspomnianych książek i ich twórców oczywiście nie wyczerpuje listy osiągnięć. Wybór dzieł albo tych, a nie innych postaci, jest moim subiektywnym wyborem, który nie oddaje całego bogactwa w dziedzinie grafiki wydawniczej. Mam nadzieję, że kompetentny historyk sztuki lub bibliolog spróbuje to kiedyś opisać. Historia konkursów PTWK z pewnością przynosi materiał na dwie, trzy niezłe prace doktorskie.

„Wydawca” 4/2005

**Baccarat vel Helios i wspomnienie
Świetności ¶** Nawiązuję do zamieszczonego w „Poligrafice” artykułu o fontach projektowanych przez Artura Frankowskiego i wariancie kroju Baccarat jego autorstwa z warszawskiej odlewni czcionek Idźkowski i S-ka. Oto inna próba modyfikacji tego niegdyś bardzo popularnego pisma drukarskiego, któremu z całą pewnością należą się porządne współczesne fonty komputerowe.

Część ostatnich szkolnych wakacji poprzedzających maturálną klasę w Technikum Poligraficznym [późne lata 60.] spędziłem na praktyce w Doświadczalnej Oficynie Graficznej PSP. Oficyna była jednym z warsztatów państwowego przedsiębiorstwa Pracownie Sztuk Plastycznych i mieściła się przy ulicy Finlandzkiej w Warszawie na Saskiej Kępie.

To drukarnia, o której dzisiaj krąży zecersko-drukarska legenda, luźno poskładana z mniej lub bardziej prawdziwych opowieści. Najlepiej brzmią one nad kufelkiem piwa, opowiadane przez Krzysztofa Jerominka – zecera artystę, który sam w sobie jest częścią owej legendy. W ciągu blisko trzydziestu lat istnienia tej unikatowej w Polsce placówki [1964–1992] powstała niezliczona liczba perełek sztuki typograficznej, które w znakomitej większości składano i drukowano według projektów Mistrza – Leona Urbańskiego. Urbański był obok prof. Andrzeja Rudzińskiego współtwórcą, a potem główną postacią Oficyny. Persona to niezwykła i z pewnością warta osobnych opowieści. Tym razem będzie on tylko jednym z aktorów następującej sceny.

Pewnego upalnego dnia pracowaliśmy nad jakimś zecerskim składem znacznej objętości, który należało pilnie wydrukować. Było już długo po fajrancie, a my biedziliśmy się nad czcionkami w trzysobowym gronie: Mistrz, Marian Sztuka i ja – młodzieniaszek-praktykant.

Marian Sztuka, ongiś znany grafik i typograf, miał zwyczaj zastanawiania się przy robocie w charakterystyczny dla niego sposób: jedną rękę wkładał do tylnej kieszeni spodni, a drugą drapał swoją siwą, ale jeszcze obfitą czuprynę, nucąc cicho *Wołga, Wołga ruska rzeka*. Drapał się – rzecz jasna – machinalnie, ręką umazaną w farbie, nafcie i ołowianym pyłe. Nie dbając o dostojną biel głowy, przenosił kleisty brud we włosy.

krój pisma. Był on bowiem od pierwszej dekady XX stulecia odlewany w kilkunastu europejskich giserniach, głównie w niemieckim obszarze językowym, pod różnymi nazwami: Aurora-Grotesk [Weber, Stuttgart], Akzidenz-Grotesk [Haas, Münchenstein, Szwajcaria], Merkur, Neptun, Mars [Schriftguß, Drezno], Grotesk 1P [Wagner & Smidt, Berlin], Klassische Grotesk [Trennert, Altona-Elbe], Viktoria-Grotesk [John Söhne, Hamburg], Favorit-Grotesk [Weisert, Stuttgart], Salon-Grotesk [Stempel, Frankfurt n. Menem] oraz w różnych krajach europejskich, np. w odlewniach Włoch, Francji, Rosji, Węgier, Rumunii czy nawet Bułgarii. Polskie matryce wykonano w 1922 roku w odlewni Jana Idzkowskiego i S-ki przy ulicy Reytana w Warszawie. Do 1973 roku odmiany normalnej szerokości znane były krajowym zecerom pod nazwą Helios, a nazwa Baccarat dotyczyła tylko odmian szerokich.

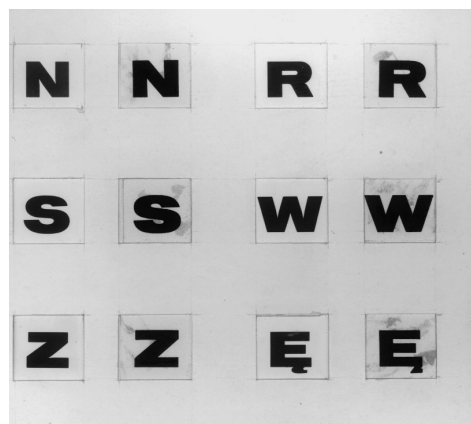
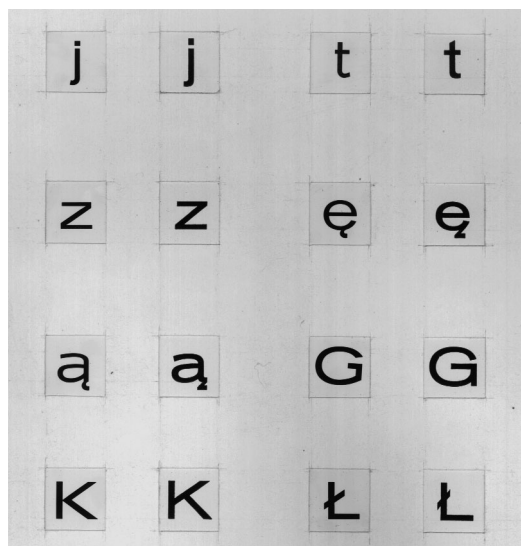
Jak z krótkiego historycznego wywodu widać, Baccarat był krojem raczej przestarzałym i opatrzonym. Niektóre jego litery miały błędy konstrukcyjne. Jednocześnie jednak był pismem popularnym i dzięki sześciu odmianom chętnie używanym w drukarniach prasowych i dziełowych, głównie do składania tytułów. Miał też swoją futurystyczną przeszłość, gdy był ulubioną czcionką konstruktywistycznej awangardy lat 20. ubiegłego stulecia. Używali go twórcy rozmaitych druków, książek, czasopism, graficy niepośledniej miary: Henryk Stażewski, Henryk Berlewi, El Lisicki, Aleksander Rodczenko i inni. W 1928 roku Jan Tschichold opublikował przy wsparciu prężnej organizacji Deutscher Buchdrucker podręcznik *Die Neue Typographie*, w którym wyłożył swoje *credo* w sprawie projektowania druków. Dzieło ważne, mające wpływ na późniejszy rozwój współczesnej typografii, złożone było czcionką bardzo podobną do tej, o której mowa.

W Polsce przedwojennej Baccarat i Helios stosowano w awangardowych publikacjach, takich jak: czasopisma „Praesens” czy „Zwrotnica” albo *Unizm w malarstwie* Władysława Strzemińskiego. Tak więc jeszcze wielu zecerów i drukarzy po II wojnie światowej pamiętało ten typ pisma w jego nowoczesnej, wręcz nowatorskiej roli.

W warszawskim Ośrodku Pism Drukarskich powstał pomysł graficznego odświeżenia Baccaratu i przystosowania go do wymagań współczesności. Krój, pomimo starej proveniencji, był

łatwo czytelny, a jedność stylowa i dobre światła wewnętrzne liter sprawiały korzystne wrażenie. Wadą kroju były m.in. sztuczne, kanciaste i źle dołączone akcentowe ogonki, które trzeba było konieczniej poprawić. Chodziło więc o to, aby zachowując nazwę i popularność kroju oraz zmieniając nieco elementy budowy niektórych liter, wyprodukować czcionki poprawionej wersji. W dalszych planach było jeszcze uzupełnienie rodziny kroju o brakującą odmianę zwykłej grubości [po cienkiej była od razu półgruba].

Poprawienie Baccaratu było tak kuszące, że właśnie podobną pracę z sukcesem wykonał pod koniec lat 60. Günter Gerhard Lange dla berlińskiej firmy Berthold Fototype. Przeprojektował wówczas całą rodzinę bardzo podobnego do Baccaratu kroju Akzidenz-Grotesk, przystosowując pismo to technologii optycznego fotoskładu z matryc negatywowych.



Nowe i stare litery
Baccaratu

Około 1975 roku Marian Sztuka zakończył prace projektowe, które z powodu jego innych rozlicznych zajęć ciągnęły się kilka lat. Narysował od nowa litery wytypowane do zmian w Ośrodku Pism Drukarskich [po 20 liter/znaków każdej odmiany], poprawiając raz tylko światła wewnętrzne, innym razem wręcz konstrukcję liter, i w ten sposób pismo uzyskało nowe walory gra-

ficzne. Czcionki zmodyfikowanej wersji nie weszły jednak do produkcji. Nie podjęto nawet takiej próby w jedynej w Polsce Odlewni Czcionek „Grafmasz”, która już wówczas drżała o swój byt, nie mogąc konkurować z fotoskładem i innymi zmianami w technologii składania tekstów.

Obok brzegu barka szara
Łakami szumią burze
Gra bambus jak megafon
Robaka WĘGORZ bierze

Jedna z faz projektowania – testowy skład
z nowymi literami

Ilustracje zamieszczone w artykule należą do kilku szczątków tego projektu i znajdują się w moich prywatnych zbiorach. Nie oddają one w żadnym stopniu jakości wykonanej pracy. Niestety, projektant Marian Sztuka i jego promotor Roman Tomaszewski już nie żyją. Kompletna dokumentacja graficzna wraz z przeniesionym Ośrodkiem Pism Drukarskich podobno trafiła do katowickich Zakładów „Grafmasz” po nieszczęsnej i krótkowzrocznej likwidacji warszawskiego OPD przez dyrekcję byłego Zjednoczenia Przemysłu Poligraficznego. Co się dalej stało z materiałami po OPD – nie wiadomo. Może ktoś z czytelników „Poligrafiki” potrafi odpowiedzieć na to pytanie lub chociaż wskazać ścieżkę poszukiwań?

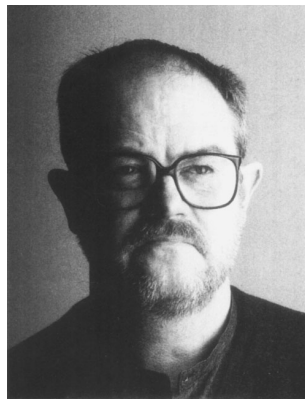
„Poligrafika” 6/2005

Dobra książka o typografii ¶ W czerwcu 2005 roku ukazał się podręcznik *Pierwsza pomoc w typografii* wydany przez gdańską oficynę Słowo/obraz terytoria – wśród fachowców i zwykłych miłośników książek dobrze znaną ze staranności swoich edycji. Książki tego wydawnictwa od kilku lat zdobywają prestiżowe nagrody i wyróżnienia w Konkursach PTWK na Najpiękniejszą Książkę Roku. Dobrym opracowaniom graficznym gdańszczan towarzyszy zwykle trafny dobór szlachetnych papierów i materiałów introligatorskich. Nazwiska projektantów współpracujących z oficyną, głównie Stanisława Salija oraz Janusza Górskiego, stały się już gwarancją przemysłanej i estetycznej roboty.

Właśnie Janusz Górski podjął inicjatywę wydawania serii książek pod nazwą „Biblioteka typografii”. Pierwszą z tego cyklu jest właśnie omawiana książka. Polski edytor sięgnął po nią do mogunckiego Verlag Hermann Schmidt [www.typografie.de/ueberdenverlag] specjalizującego się w publikowaniu książek o projektowaniu graficznym i typografii.

Pierwsza pomoc jest tłumaczeniem niemieckiego podręcznika dla początkujących, napisanego przez Hansa Petera Willberga oraz jego wychowanka i prawą rękę Friedricha Forssmana. Razem dokonali autorskiego wyboru podstawowych informacji i pokazali w skrótowy sposób przykłady niektórych problemów, z którymi spotyka się projektant, albo też autor publikacji. Ponieważ obaj graficy znaczną część swej zawodowej kariery poświęcili pracy dydaktycznej, to ich książka – z metodycznego punktu widzenia – jest rzetelnym *Studentenfutter*.

Willberg i Forssman są współautorami kilku książek, m.in. monumentalnej *Lese-typografie*. Forssman napisał też inne dzieło – *Detailtypografie*, tym razem z Ralfem de Jongiem. Obie książki – również wydane w Verlag Hermann Schmidt – zajmują ważne miejsce w typografii niemieckiej i stoją na najwyższym poziomie merytorycznym. Natomiast sam Hans Peter Willberg [ur. w Norymberdze] jest autorem kilkunastu publikacji książ-



Hans Peter Willberg

kowych, np.: *Buchkunst im Wandel* [1984] o projektowaniu w Niemczech, *40 Jahre Buchkunst* – poświęconej niemieckim konkursom wydawców „Na najpiękniejszą książkę” [1991] w latach 1951–1990, czy też *Handbuch der Einbandgestaltung* – podręcznika projektowania opraw książek. Grafik, typograf, pedagog, twórca pięknych publikacji, przez długie lata był profesorem komunikacji wizualnej i projektowania graficznego w renomowanej Fachhochschule Nadrenii-Palatynatu w Moguncji. Być może, niektórzy czytelnicy pamiętają jego wizytę w Polsce. Profesor i jego żona Brigitte – również graficzka i ilustratorka – odwiedzili nasz kraj z okazji otwarcia wystawy prezentującej ich twórczość graficzną. Impreza była inspirowana przez Romana Tomaszewskiego, a miała miejsce w 1992 roku w warszawskiej siedzibie Instytutu Goethego.

Polskie spotkanie Willberga ze środowiskiem Akademii Sztuk Pięknych zaowocowało później wspólnym przedsięwzięciem trzech uczelni: Fachhochschule z Moguncji oraz ASP z Krakowa i Warszawy [pracownia prof. Lecha Majewskiego]. Prace studentów – impresje graficzne do wiersza Hansa Magnusa Enzensbergera zatytułowanego *J.G.G. (1395–1468)* – prezentowane były później na wystawach w Bibliotece Narodowej w Warszawie i w Ratuszu Moguncji.

Wróćmy do książki. *Pierwsza pomoc w typografii* została zaprojektowana bardzo przejrzystie, zarówno w treści, jak i formie. Dodatkowymi jej walorami są klarowna i pogodna polszczyzna przekładu oraz prawidłowa terminologia. Zawdzięczamy je tłumaczowi Markowi Szalszy i redaktorowi Stanisławowi Daneckiemu. Od pierwszych stron widać, że podręcznik przygotowali fachowi wydawcy i graficy. Jakże ta książka odbiega od innych tłumaczeń na podobny temat, np. niechlujnych publikacji pewnego śląskiego wydawnictwa!

Niewątpliwą zaletą omawianego podręcznika jest to, że każde zagadnienie projektowe prezentowane jest poprzez przykłady dobrych albo błędnych rozwiązań typograficznych. Podręcznik ma zatem nieco łopatologiczny charakter, ale dzięki temu każdy czytelnik z pewnością zrozumie, o co chodzi.

Bardzo ważne są rozdziały o mikrotypografii, u nas w kraju traktowanej [delikatnie mówiąc] po macoszemu. Liczne przykłady radosnej twórczości domorosłych wydawców albo działalność



„typograficzna” w telewizji i reklamie pokazują, że nigdy dość edukowania w tym względzie.

Kwestie związane z czytelnością druków są w książce wyraźnie zasygnalizowane, ale z pewnością warte szerszego rozwinięcia. Chciałbym natomiast szczególnie polecić trafne spostrzeżenia autorów dotyczące umieszczania ilustracji w tekście i wzajemnych relacji między ilustracjami i tekstem. Tutaj również kilka przykładów nie wyczerpuje tematu, ale uświadamia

czytelnikowi sens komponowania elementów strony i pewne uwarunkowania znaczeniowe różnych rozwiązań praktycznych. Pokazano też reprodukcje ilustracji oraz wybranych krojów pism na czterech rodzajach papierów. Lekcja wypadła pouczająca, bo *Pierwszą pomoc w typografii* wydrukowano w Zakładzie Poligraficzno-Wydawniczym Poznań w Inowrocławiu z należytą starannością – jak zwykle w tej drukarni.

Książka Willberga i Forssmana została już przychylnie przyjęta przez internautów uczestniczących w grupach dyskusyjnych pl.comp.dtp oraz pl.comp.grafika. Jest to pozytywny sygnał dla gospodarza serii wydawniczej – Janusza Górskiego. Uczestnicy tych grup tworzą bowiem środowisko krytyczne, ale jednocześnie rzeczowe. Ich dobra opinia ma więc konkretną wartość marketingową.

Jak wspomniałem, książka – zgodnie z intencjami edytora – otwiera serię, w której zapowiedziano już następne publikacje. Kolejną ma być tłumaczenie *Kompletnego przewodnika po typografii* Jamesa Felici, wydanego przez Adobe Press. Zapowiedziano ją już na sierpień 2005 roku!

Potem – według opublikowanego planu wydawcy – można spodziewać się *Niewielkiego słownika typograficznego pióra*

Jacka Mrowczyka, redaktora krakowskiego kwartalnika „2+3D”. Słownik ma zawierać ok. 500 haseł, a wszystkie terminy będą również przełożone na angielski. To odważna praca, która może wywołać reakcje polemiczne. Tak zwykle bywa w przypadku prób ustaleń terminologicznych i jest to naturalne.

„Biblioteka typografii” jest dla naszej grupy zawodowej cennym pomysłem. Wygląda na to, że nareszcie w sposób przemysłowy będzie realizować się w Polsce idea wydawania fachowych książek o robieniu książek. Przekonałem się na własnej skórze, jak trudno jest nakłonić drukarzy i wydawców do pracy nad książkami dla samych siebie. Myślę, że już niedługo będziemy składali za to najserdeczniejsze podziękowania wydawnictwu Słowo/obraz terytoria.

„Poligrafika” 7/2005

Architypograf spogląda z nieba?

¶ W marcu w „Poligrafice” można było przeczytać o fontach projektowanych przez Artura Frankowskiego. Pisałem wówczas o kolekcji nowych pism wyrastających z tradycji awangardy artystycznej lat 20. XX wieku. Warto przedstawić również jego postscriptowy font komputerowy nawiązujący do bardzo starych czasów polskiego drukarstwa, bo aż do XVI stulecia.

Frankowski – jako autor fontów – poszukuje inspiracji raczej w typografii XX wieku. Tak jest w przypadku grupy pism futurystycznych [Julian, Komunikat, Modernista, Praesens, Szczuka]. Podobnie jego kroje Norma i Prototyp czerpią z literniczych poszukiwań formalnych tego okresu. Dotyczy to również projektowanego z dużą starannością Grotesku Polskiego, do którego grafemy czerpał ze znanej antyki Adama Półtawskiego. Font o nazwie Karakter jest wyjątkiem. Źródło graficznego pomysłu bije w odległej historii i wiąże się z nazwiskiem Jana Januszowskiego – wybitnego polskiego humanisty późnego renesansu.

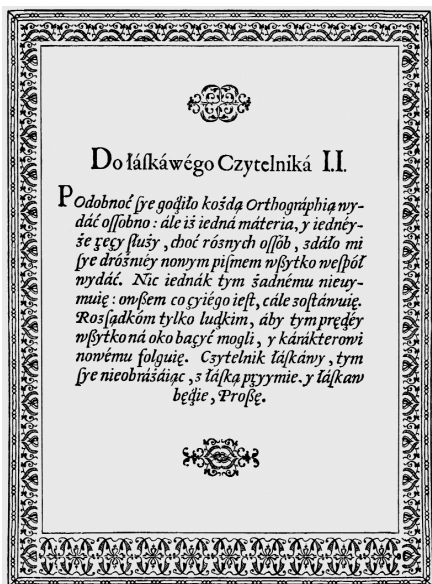
Maestro polskiego cinquecento

Januszowski – urodzony w 1550 roku wybitny krakowianin, mieszczański syn Łazarza Andrysowica i Barbary *primo voto* Wietorowej, dziedzic Drukarni Łazarzowej, którą postawił na poziomie czołowych europejskich tłoczni. Starannie wykształcony prawnik i bibliopola, studiował w Akademii Krakowskiej, przebywał dłuższy czas na dworach: wiedeńskim cesarza Maksymiliana II i krakowskim króla Zygmunta Augusta, studiował na uniwersytecie w Padwie. U boku Jana Zamoyskiego uczestniczył w walkach przeciwko wnoszącemu pretensje do polskiego tronu arcyksięciu Habsburgowi, a później był sekretarzem Stefana Batorego. Za położone zasługi polityczne, orężne i drukarskie został za panowania Zygmunta III Wazy nobilitowany. Sejm koronny z 1588 roku przyznał mu szlachectwo wraz z herbem Kłóśnik, a dwa lata później Januszowski uzyskał [na podobieństwo wielkiego Plantina] zaszczytny tytuł Architypografa.

Oto jakiego patrona wybrał Artur Frankowski dla swoich typograficznych poczyną. Tylko pozazdrościć.

Nowy karakter polski

Nowy krój pisma drukarskiego zaprojektowany i sfinansowany przez Jana Januszowskiego – „polszczyzną prostą i ukośną” – wyprodukowano w krakowskiej giserni Konrada Forstera. Tam



powstały matryce, a potem czcionki.

Pismo zaprezentował Januszowski w 1598 roku w książce o dość długim tytule – *Nowy charakter polski z Drukarnie Łazarzowej y ortographia polska Iana Kochanowskiego [...], Łukasza Gornickiego [...], Iana Januszowskiego*. Znaczną – z pewnością wieloletnią – wysiłkiem drukarza oraz rytownika stempli i matryc wymagał odpowiedniej oprawy. Januszowski zadziałał w sposób przemyślany i trafny. Najeżone trudnościami traktaty ortograficzne pisarskich autorytetów były najlepszym sprawdzianem możliwości zecerskich.

Cała książeczka jest więc prezentacją nowego pisma – niejako wzornikiem – do którego wydrukowania należało sporządzić czcionki z dużą liczbą liter alternatywnych i ze znakami diakrytycznymi, bo pomiędzy autorami „orthographij” różnice zapisu były znaczne.

Krój wycięto w dwóch odmianach: prostej i pochyłej, według wzorca, którym było odręczne pismo kancelaryjne. – *Był to ponieważ sposób pisania mego – pisze Januszowski – charakter mówię, polski własny, nie niemiecki. Bo jeśli języki żydowski, grecki, łaciński, włoski, francuski, niemiecki etc. mają w swym pisaniu charakteru własne, różne od drugich, polski czemu by mieć nie miał*. I rzeczywiście, bo jeśli nawet pominąć odrębność formy graficznej alfabetów hebrajskiego, greckiego i łacińskiego, to przecież liternictwo drukarskie we Włoszech wykształciło humanistyczną italię, we Francji charakterystyczną bastardę *civilité*, w niemieckiej typografii zaś popularna była wtedy renesansowa fraktura.

Jako pierwsze wycięto i odlano czcionki stopnia gros-texte [wielki szwabacher]. Później powstały jeszcze komplety w stopniach saint-augustin [mytel], scholastyka [cicero] oraz garmond [garmont, corpus].

[illegible]

FA Karakter
A B C D E F G H I J K L M
N O P Q R S T U V W X Y Z
Ŕ Ć Ś Ź Ł ; , .
a b c d e f g h i j k l m n o p q r s t u v
w x y z þ ð ċ ç ę ś ć Ź Ł

1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

nych druków. Większe praktyczne znaczenie miałyby pismo oczyszczone z wszelkich nierówności.

Informacja o foncie na stronie internetowej jest uboga. Zamieszczony tam przykład angielsko-polskiego tekstu złożono ze zbyt obszernymi światłami międzyliterowymi, podczas gdy oryginalne pismo Jana Januszowskiego jest dość ciasne i ma zwartą formę.

Pomimo tych mankamentów inicjatywa i praca Artura Fran-

kowskiego jest cennym osiągnięciem, które nie powinno przejść niezauważone. Po pierwsze, rozsądne korzystanie z tradycji przez współczesnego twórcę jest zawsze godne pochwały. Po drugie, stanowi niezły początek poważniejszego przedsięwzięcia projektowego. Wreszcie po trzecie, może być dostrzeżone przez któregoś z mecenasów kultury, co pozwoliłoby na systematyczną pracę nad pismem.

Arturze, a polszczyzna ukośna? Będzie?

Marzenia

Marzy mi się font, który byłby rekonstrukcją Karakteru. W którym czysta litera jest znakiem wyabstrahowanym z oryginalnej odbitki – na podobieństwo szlachetnych historycznych krojów pism, takich jak Adobe Garamond czy Poetica autorstwa Roberta Slimbacha. Wiem, że jest to zadanie trudne i niezwykle pracochłonne. Jednak obserwując popularność historycznych pism na Zachodzie, utwierdzam się w przekonaniu o celowości odtwarzania dorobku polskiej typografii z minionych stuleci.

Miałem kiedyś okazję oglądać rękopis z pismem Januszowskiego, pochodzący z królewskiej kancelarii. Jest to piękna, bardzo czytelna kaligrafia i wraz z czcionkami Karakteru może być podstawą do stworzenia wypieszczonej „polszczyzny prostej i ukośnej”, która ma szansę być wydarzeniem w europejskiej typografii.

Może jest to marzenie ściętej głowy.

„Poligrafika” 8/2005

O podziemnej poligrafii podczas okupacji ¶

Rocznica Września 1939 skłania do refleksji nie tylko osoby, którym było dane żyć, pracować i walczyć w tych burzliwych i brutalnych czasach. Wzrost zainteresowania młodych ludzi okresem II wojny światowej i okupacji w Polsce jest faktem potwierdzonym przez obserwatorów życia społecznego, a nawet socjologów. Warto więc przypomnieć, że nasze środowisko zawodowe ma szczególne powody do dumy. W latach 1939–1945 polscy drukarze rozwinęli działalność poligraficzno-wydawniczą w skali niespotykanej nigdzie indziej na świecie.

Po zajęciu naszego kraju hitlerowcy zlikwidowali wszelką polską przedsiębiorczość edytorsko-drukarską, wprowadzając na terenach włączonych do Rzeszy goebbelsowski system prasowy i wydawniczy. W Katowicach, Poznaniu, Bydgoszczy, Toruniu czy Grudziądzu powstawały niemieckojęzyczne gazety: „Der Oberschlesische Kurier”, „Ostdeutsche Zeitung”, „Deutsche Rundschau” itp.

W Generalnej Guberni zaś, polskie przedsiębiorstwa wydawnicze i drukarskie zostały przejęte przez Niemców, a zlikwidowaną polską prasę zastąpiła niemiecka drukowana w języku polskim – przez Polaków zwana gadzinową. Trzy wydawnictwa niemieckie publikowały dla Polaków propagandowo preparowane elementarze oraz literaturę brukową i agitacyjną.

Prof. Barbara Bieńkowska [historyk książek] ocenia, że *bilansem tych lat [wojny i okupacji] była utrata ok. 85% potencjału drukarsko-wydawniczego. Po wojnie tylko 15 drukarni nadawało się do remontu i dalszej eksploatacji; reszta przestała istnieć. [...] Również straty księgarstwa oceniane są na 85%. Wiele firm uległo likwidacji. Nieduże raczej księgarnie, które egzystowały, poddawane były stałej kontroli i rekwizycjom.*

[...] Bezpośrednie działania wojenne skumulowane głównie w 1939 r. oraz w latach 1944–45 spowodowały tylko część szkód. Reszta – znacznie większa – była wynikiem celowej, niszczyтельской działalności okupantów. Postępowanie najeźdźców wobec książki było częścią kompleksowego planu unicestwienia kultury polskiej. Trwałe odcięcie społeczeństwa od książki było nadrzędnym celem ideologicznym i politycznym okupantów.

[...] Jednocześnie polscy fachowcy rozwinęli bezprecedensową działalność podziemną. Nielegalnie, w prymitywnych warunkach

wydawali prasę, literaturę informacyjną, wojskowo-instruktażową, publicystykę, a nawet beletrystykę. Bibliografie notują 1075 pozycji [w 1239 tomach] książek i broszur oraz 1500 tytułów tajnej prasy [nb. różne źródła podają nieco odmienne dane]. Niektóre periodyki osiągały bardzo wysokie nakłady, np. „Biuletyn Informacyjny” – ponad 40 000 egz. Rezultaty te okupione były ogromnym ryzykiem i krwawymi represjami.

Z badań profesor Bieńkowskiej czerpiemy konkretne liczby, które zdumiewają. Szczególnie liczba 1500 tytułów prasowych wprawia wręcz w osłupienie, gdy uświadomimy sobie brawurową odwagę redaktorów, zecerów, drukarzy, kolporterów, którym w razie wpadki groziła nieuchronnie okrutna kara: pod ścianą śmierci, w katowni gestapo lub w obozie koncentracyjnym.

Według szacunków innego historyka, Wiesława Władyki, w latach 1939–1944 na ziemiach polskich istniało ponad 300 organizacji – albo nowych, albo kontynuujących działalność od II Rzeczypospolitej. Pierwsze tajne pisma ukazały się już we wrześniu 1939 roku. Ruch wydawniczo-drukarski podczas okupacji koncentrował się głównie w Generalnej Guberni: w Warszawie [blisko 60%], Krakowie, Radomiu i Lublinie. Na terenach zajętych przez ZSRR wydawano ponad 50 konspiracyjnych czasopism, głównie we Lwowie i w Wilnie.

Pod względem liczby publikacji i planowania procesu produkcji wyróżniały się jednak organizacje związane z emigracyjnym rządem w Londynie. Najważniejszą ich instytucją były Tajne Wojskowe Zakłady Wydawnicze zorganizowane przez Biuro Informacji i Propagandy [BIP] KG Związku Walki Zbrojnej, później – Armii Krajowej. Skrót TWZW był znakiem firmowym, którym sygnowano wszystkie wydawnictwa konspiracyjne AK w Warszawie.

TWZW był rozbudowanym i całkowicie zakonspirowanym koncernem wydawniczo-poligraficznym, zorganizowanym przez Jerzego Rutkowskiego [„Michała Kmitę”] pod nadzorem płk. Jana Rzepeckiego z BIP. Organizacyjnie obejmował dwanaście zakładów poligraficznych. Wśród nich drukarnie: prasowe, dziełowa, obcojęzyczna, offsetowa oraz chemigrafia, introligatorka, a także nieukończona do czasu Powstania drukarnia rotacyjna. Do tego należy dodać służby pomocnicze: łączność, zaopatrze-

25 gr.

GONIEC KRAKOWSKI

Rok Y.

Nr 282.

Kraków, środa 14 grudnia 1943

Nie zamówione przez Redakcję rękopisy będą zwracane autorom jedynie przy dołączeniu porta zwrotnego. Prenumerata miesięczna 6. — Zł. z odnośnikiem do domu 6.30 Zł. W Rzeszy z dopłatą porta 7.50 Zł. W Gen. Gub. tylko prenumerata przez urzędy pocztowe Konto zwankowe: Warszawa 509.

NIE MA BEZPIECZEŃSTWA EUROPY BEZ WIELKICH NIEMIEC.

BERLIN. 30 listopada. Agencja „Telepress” zebrała szereg interesujących głosów opinii światowej na temat ostatnich wydarzeń politycznych i sytuacji frontowej. Wiadomo, że listopad przyniósł serię najrozmaitszych rocznic, w związku z czym mieliśmy okazję słyszeć szereg interesujących

wanej od czasów Fryderyka Wielkiego. Te tendencje nie są jego wynalazkiem, cała jego rola sprowadza się jedynie do ich zmobilizowania.

Wierzmy, że Opatrzność nie porzuci go, zanim swej misji nie wypełni i nie udzieli swej

b. premier tego rodzaju aluzję uczy-
 nik tak, jakby od niechcących.

Roosevelt omówił konferencję moskiewską i zaznaczył przy tym, że nie będzie rzeczą łatwą przywrócić normalne warunki krajom dotkniętym wojną. Konieczna do tego będzie współpraca wszystkich narodów. Dzięki niej

Stan zdrowia Prymasa Hłonda zranionego przez Anglików.

PARYŻ 2 listopada. W związku z ostatnim aktem ułomnych bombowców na Miasto Watykańskie, o czym już pisaliśmy, podał prasa niemiecka, owiadujący się interesujących szczegółów o stanie zdrowia Prymasa Polski Karynała Hłonda, który, iak wiadomo, miał zostać ciężko ranny oddaniem bomb angielskich. Książ Prymasa cieszy się już pełnym zdrowiem, a to dzięki temu, że w tym czasie, kiedy szczerze przed wybuchem wojny, włosko-francuski, walczył walczył, bawie w Rzymie w czasie rzucania bomb niemieckich na Miasto Watykańskie. Cała jest historia ze zranieniem Księdza Prymasa, jest nawnym wymyśłem propagandy niemieckiej, która tym sposobem chce podważyć zaufanie, jakie żywi Narod Polski do Aliantów.

-GONIEC KRAKOWSKI⁴ Nr. 282. Środa, 1 grudnia 1943.

ARMIA POLSKA I JEJ SIŁA.

We wrześniu 1939 Polska pierwsza musiała przeciustać się naturalnie hitlerowskiej. W nierównej walce polskie siły militarne poniosły ciężkie straty: około 200 tysięcy żołnierzy polskich zostało zabitych i rannych, 420 tysięcy dostało się do niewoli niemieckiej. Do kampanii

Wszystkie straty polskich Sił Zbrojnych od września do obecnej chwili wynoszą 902.095 żołnierzy. General Sikorski włożył ogrom wysiłku w rozbudowę Polskich Sił Zbrojnych w

Polscy marynarze nie chcą być ani męczennikami narodowymi, ani bohaterami w literaturze, pragną natomiast, aby ich wysiłki i pot i krwawy trud nie poszły na marne. Pragną oni rzeczowego stosunku do spraw

SKRZYDŁA POLSKIE.

W polsko-niemieckiej kampanii wrześniowej mogło lotnictwo polskie przeciwstawić czterem tysiącom samolotów nieprzyjacielskich zaledwie niepełne 400 maszyn własnych; jakościowo i ilościowo przeważała wówczas „Luftwaffe” nad lotnictwem polskim dziesięciokrotnie. W lotnictwie bombowym posiadali Niemcy przewagę 38-mio krotną, w rozpoznawczym 4-roc, a w myśliwskim 8-mio krotną.

tak niezwykle nierównych warunkach, lotnicy polscy zestrzelili 131 maszyn nieprzyjacielskich napewno, nie licząc zestrzałów prawdopodobnych i uszkodzeń. Ogólnie przypuszcza się, że suma zestrzelonych samolotów niemieckich wynosiła w kampanii wrześniowej około 500, oraz 200 uszkodzonych, przy czym na liczbę tę składają się samoloty zniszczone przez lotnictwo, zestrzelone przez marynarkę (53), artylerię przeciwlotniczą, oraz przez wojska lądowe.

3 okręty podwodne, 16 razy atakowane

Polskie lotnictwo ludowe wzięło udział w atakach na ośrodki przemysłowe nieprzyjaciela 4062 maszynami, zrzucając od września 11.360.000 funtów ładunku bombowego, kruszącą i zapalającą 665 bombowców polskich minowało wale w dziurę, kładąc 1.780.000 funtów, 869 samol. wstrzeliwało morza, zwalczając okręty 700. Widać z tego jasno, że w dniu 7-go IX. 1939 r. niemiecki komunikat wojenny przedzwieszczał triumfalny, twierdząc, że po zbombardowaniu lotnisk polskich przez „Luftwaffe”, lotnictwo polskie przestało istnieć!



...nie zatrzymają nas żadne przeszkody...

Żołnierze Armii Polskiej stacjonowani w Szkocji.

urzeźniowej w czasie przedostawania się przez Karpaty do Francji i Syrii zginęło 10 tysięcy żołnierzy polskich. Po uwzględnieniu innych strat kampania urzeźniowa zamyka się cyfrą 83 tysięcy w zabitych, rannych i wziętych do niewoli.

We Francji gen. Sikorski zorganizował 100-tysięczną armię, która wzięła udział w walkach na ziemi francuskiej w roku 1940. Z armii tej

Angli. Z różnych zakątków świata naphywali tam żołnierze i ochotnicy polscy. Siły polskie w Anglii, wyszkupowane i wyszkolone najnowocześnie liczą tam dziś kilkadziesiąt tys. ludzi.

Z żołnierzy przerzuconych z Sovietów powstała Armia Polska na Bliskim Wschodzie, licząca 80.000 ludzi. Ogółem Polskie Siły Zbrojne na emigracji liczą 180.000 żołnierzy i składają się z armii lądowej, lotnictwa i marynarki

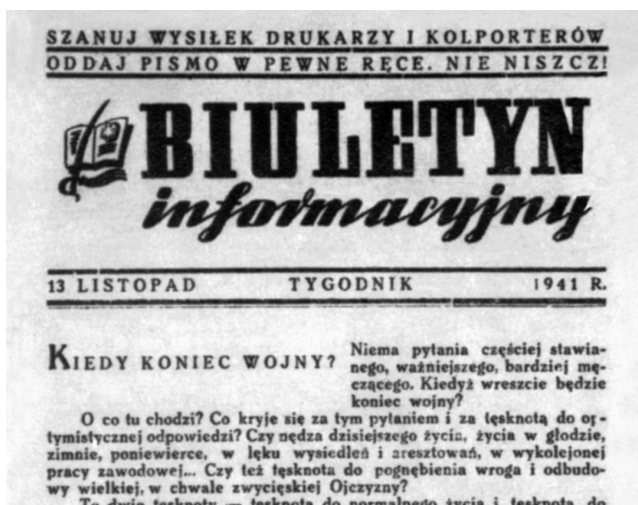
W kampanii francuskiej lotnicy polscy zestrzelili 55 maszyn niemieckich, mimo że latali na maszynach daleko gorszych niż lotnicy niemieccy, tracąc 15 maszyn własnych.

W Wielkiej Brytanii lotnicy polscy ugruntowali swą sławę. Obecnie nasze lotnictwo myśliwskie, jeżeli chodzi o liczebność jest na drugim miejscu w Anglii (lotnictwo USA jest w pierwszym rze-

Majstersztyk krakowskich drukarzy konspiracyjnych. Wydanie „Gońca Krakowskiego” z 1 grudnia 1943 roku, który normalnie ukazywał się jako gadzinówka, zostało przygotowane w tajnej drukarni. Pierwsza stronica [widoczna w kiosku] to wierna kopia niemieckiego wydania, a następne strony wypełniono polskimi informacjami z kraju i ze świata. Taki numer udał się w Krakowie dwa razy!

nie, transport, komórkę fałszywej legalizacji itp. – wszystko w warunkach tajności i dzięki pomocy technicznej wielu współpracowników.

Drukarnie nazwano warsztatami, a oznaczone były numerami. W praktyce mówiono o nich: „Jedynka”, „Dwójka”, „Trójka” itd. Warsztaty miały swoje specjalizacje, np. „Jedynka” drukowała tylko dywersyjne publikacje w języku niemieckim [„enki”], „Dwójka” robiła broszury, w „Dziewiątce” mieściła się introligatornia.



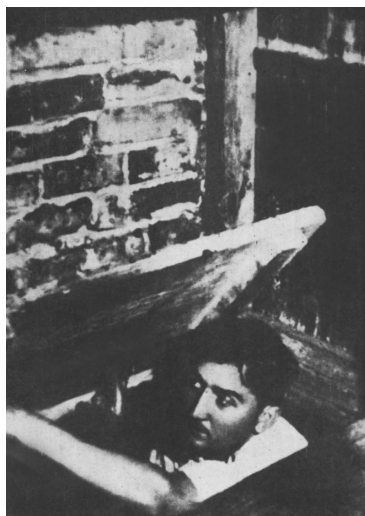
Warsztat nr 4, czyli „Czwórka”, był największą drukarnią konspiracyjną. Jego produkcja miała charakter masowy. Tutaj drukowano m.in. „Biuletyn Informacyjny” Komendy Głównej AK pod redakcją Aleksandra Kamińskiego – współorganizatora Szarych Szeregów i autora słynnych *Kamieni na szaniec*, tłoczonych również w AK-owskiej drukarni.

Michał Wojewódzki [„Andrzej”, kierownik drukarni [m.in. „Czwórki”], wspomina, że w TWZW obowiązywała zasada: drukarnię organizują oraz budują jej załoga i przyszły szef. Strategia była elementem daleko posuniętej konspiracji. Nie zawsze jednak można ją było utrzymać, np. znakomity mechanik i konserwator Antoni Woźniński [„Kuba”] najprawdopodobniej znał wszystkie konspiracyjne drukarnie TWZW. Równie zorientowa-

ny był elektrotechnik Bronisław Pstrągowski [„Sebastian”], który wszystko podłączał na lewo do przewodów elektrowni i montował różne świetlne albo dźwiękowe sygnały ostrzegawcze, czujniki itp.

Zaopatrzenie i dbałość o techniczne wyposażenie konspiracyjnych drukarni należały do najtrudniejszych problemów organizacyjnych. Nieustannie ktoś coś woził, prznosił, kombinował. Transport materiałów poligraficznych i wydawniczych czy gotowych druków odbywał się pod okiem patroli żandarmerii albo kapusiów. Skąd brać papier i farby, jeśli nie z kontrolowanych przez okupanta magazynów? Jak załatwiać dokumenty przewozowe? Jak pozorować przykrywkę tajnej działalności? We wszystkie te sprawy zaangażowanych było wiele osób, łącznie z oddziałami ochrony i wywiadu. Niemal każda organizacja polityczna i wojskowa miała własną drukarnię, a czasem kilka pracujących równolegle. Komuniści, socjaliści, NSZ, Bataliony Chłopskie, piłsudczycy, Stronnictwo Pracy, obóz narodowy – wszyscy drukowali. Istniała nawet, w dużo trudniejszych warunkach, konspiracyjna prasa żydowska. Wiesław Władysław wyliczył, że tylko w samej Warszawie funkcjonowało 150 tajnych drukarni i powielarni.

Koncern TWZWW, który zużywał ok. 300 ton papieru rocznie, dysponował siedmioma magazynami składowymi, które nosiły nazwy kolejnych liter: A, B, C... do G. Np. w magazynie „A” przy ulicy Towarowej 2 mieściło się zwykle 10 ton oraz maszyny poligraficzne i części zapasowe. Do gromadzenia oraz do przechowywania papieru wykorzystywano też legalne miejsca, np. w magazynach znanej firmy przewozowej



Zeczer Jerzy Siciarek
[„Lech”] we włączu
do podziemnej
drukarni W-3, „Trójki”
przy ulicy Dobrej 18
w Warszawie

Węgiełek, gdzie 30–50 ton leżało zwykle wraz z niemieckimi zapasami, lub w oficjalnym sklepie papierniczym w pasażu Simonsa, gdzie bywało 40–60 ton.

Magazyn przy Karolkowej miał miejsce na 20 ton papieru i przechowywano tam komplety nowych czcionek. Przypominamy młodemu poligrafom, że zasoby pism drukarskich [czcionek i matryc linotypowych] trzeba było odnawiać, ponieważ zużywały się w trakcie drukowania. Dostarczano je przy udziale pracowników mokatowskiej odlewni czcionek Idźkowski i S-ka, m.in. Władysława Kucharczyka. Właściciel odlewni, Tadeusz Drozdowski, po wkroczeniu Niemców do Warszawy kazał ukryć znaczną część matryc i gotowych czcionek. W 1941 roku Drozdowski został aresztowany przez gestapo za współpracę z konspiracyjnymi drukarniami i pomoc rodzinom prześladowanych pracowników firmy. Zginął w Oświęcimiu.

Istotną kwestią wymagającą pracy wielu osób i precyzyjnej organizacji był kolportaż. Z samej tylko „Czwórki” TWZW trzeba było w miesiącu wyekspediować ponad 5 ton gotowych druków. Należało je popakować tytułami, stosownie do mocy przerobowych poszczególnych punktów odbioru. Drugi etap to praca kolporterów, głównie kobiet zwanych dromaderkami, dzięki którym publikacje trafiały do czytelników. Była to praca nieustannie zagrożona wyspą.

Konspiracyjne wydawnictwa i drukarnie wydawały książki, broszury wojskowe i instrukcje, plakaty, ulotki, literaturę satyryczną, czasopisma polityczne, kulturalne, społeczne, druki dywersyjne przeznaczone dla niemieckich żołnierzy i wiele innych publikacji. Większość z nich przechodziła z rąk do rąk i miała wielu czytelników. Sam fakt ukazywania się owych nielegalnych druków miał głęboki sens moralny, ideologiczny. Jedne publikacje krzepiły serca, inne instruowały, jak postępować z władzą, dostarczały rzetelnej informacji, jeszcze inne były wyrazem ostrej politycznej walki o dusze obywateli przyszłej Polski.

Zbrojne wystąpienia przeciwko okupantom są, być może, bardziej efektowne i mocniej podniecają wyobraźnię. Jednak codzienna znojna praca [ale i rozmach niektórych działań] także świadczą o niezłomnej, silnej woli narodu, dążeniu do przetrwania i odzyskania niepodległości. Do mnie przemawiają nawet bardziej niż rzucane granaty i butelki z benzyną. Pewnie dlate-

go, że mój ojciec za polskie gazetki wylądował najpierw na gestapo w cytadeli poznańskiej, a potem w obozie Mauthausen.

Później, po czterech dekadach, podobne przedsięwzięcia drukarsko-wydawnicze powtórzyły się w latach 80. w Peerelu. Wówczas jednak warunki działania były dużo mniej niebezpieczne, wręcz komfortowe w porównaniu z okupacyjnymi.

„Poligrafika” 9/2005



Drugi od lewej – mój ojciec.
Fotografia z Mauthausen
z maja 1945 roku zrobiona
przez amerykańskich
wyzwolicieli

Wystawa sztuki introligatorskiej

¶ Z okazji 25-lecia Muzeum Drukarstwa Warszawskiego w salach Muzeum Historycznego m.st. Warszawy otwarto starannie przygotowaną wystawę „Introligatorstwo warszawskie”. Można ją było oglądać w dniach 5 października – 20 listopada 2005 roku. Otwarcie wystawy towarzyszyło sesji historycznej poświęconej temu tematowi, która odbywała się w Bibliotece Publicznej m.st. Warszawy.

Ekspонатami na wystawie były zabytkowe oprawy warszawskich introligatorów oraz archiwalne dokumenty, z których najstarsze zachowały się w Archiwum Głównym Akt Dawnych w Warszawie i dotyczą wydarzeń z 1. połowy XVI wieku. Również z XVI wieku pochodzą pierwsze zachowane renesansowe oprawy przechowywane na co dzień w Bibliotece Uniwersytetu Warszawskiego.

Wystawione obiekty pochodziły z 20 bibliotek, archiwów lub muzeów. Wśród nich z Biblioteki Narodowej, Biblioteki Publicznej m.st. Warszawy, Biblioteki Instytutu Badań Literackich, Archiwum Akt Nowych, Muzeum Historycznego, Muzeum Drukarstwa, Muzeum Literatury i innych instytucji. Duża część eksponatów trafiła na wy-



Renesansowa oprawa warszawska druku bazylijskiej oficyny Oporinusa, 1560



Poniżej: Oprawa safianowa introligatora Antoniego Oehla, 1824

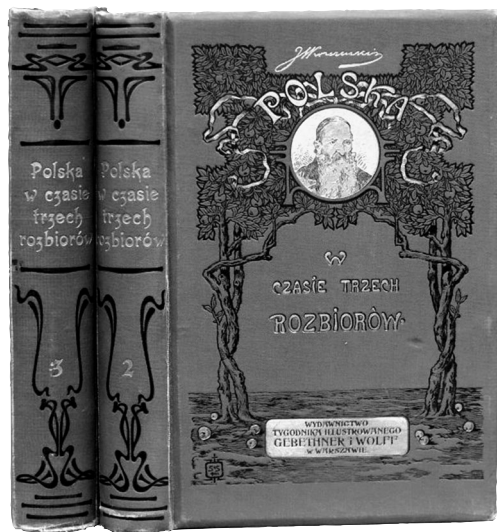
stawę ze zbiorów prywatnych: od bibliofilów, kolekcjonerów i z warsztatów introligatorskich.

W przygotowaniach wystawy wziął udział liczny zespół pracowników Muzeum Drukarnstwa i Muzeum Historycznego m.st. Warszawy, m.in. Elżbieta Pokorzyńska, Zofia Morka, Barbara Mazurek, Michał Horoszewicz i Robert Mączyński. Plastyczny projekt wystawy był dziełem Alicji Ilgiewicz, katalog wydrukowała oficyna Jacka Chmielewskiego, a kuratelę sprawowali komisarze wystawy: Andrzej Sołtan i Barbara Rogalska. Współorganizatorami wystawy – oprócz obu placówek muzealnych – były Biblioteka Publiczna m.st. Warszawy i Towarzystwo Bibliofilów Polskich.

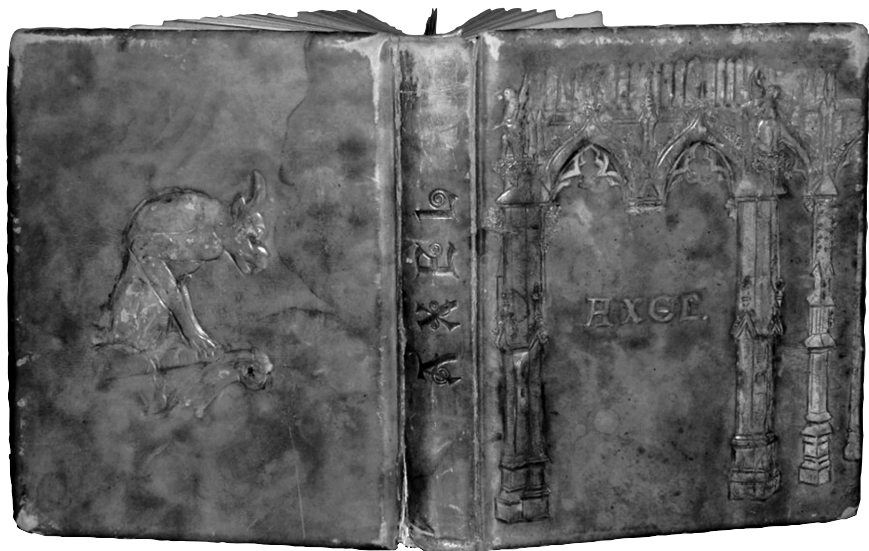
Jak pisze Elżbieta Pokorzyńska – autorka katalogu i scenariusza wystawy – okres rozkwitu introligatorstwa warszawskiego to czasy Królestwa Kongresowego oraz lata po powstaniu listopadowym. Do czołowych introligatorów należeli wówczas: Wilhelm Kreusch, Kacper Dymecki, Ksawery Lange, Mateusz Śliwiński oraz Antoni Oehl – przez swoich współczesnych uznawany za najlepszego mistrza. W 2. połowie XIX wieku wysiłek introligatorów skupił się na produkcji opraw nakładowych, a do rzemiosła artystycznego powrócono w Warszawie dopiero w XX wieku.

Wśród XIX-wiecznych introligatorów warszawskich należy jeszcze wymienić Alojzego Pietrzykowskiego, Andrzeja Rosiewicza, Karola Bagińskiego, Bogumiła Knera, Antoniego Morawskiego oraz działającego na przełomie stuleci Abrahama Kamienia.

Oprawa nakładowa
z introligatorni
Jana Franciszka Pugeta,
1903



W 2. połowie XIX wieku wydawcy zlecali introligatorom oprawy całych nakładów [lub części]. Inwestowano więc w maszyny i zatrudniano wielu pracowników, aby sprostać zamówieniom. Pojawiły się nowe materiały pokryciowe [np. angielskie kaliko] i przemysłowe technologie. W oprawianiu książek nakładowych specjalizowały się introligatornie Adolfa Kantora, Piotra Laskauera, Antoniego Chodowieckiego, Gustawa Ahrendsa, Franciszka Niedbalskiego i in. Stałym wykonawcą opraw dla



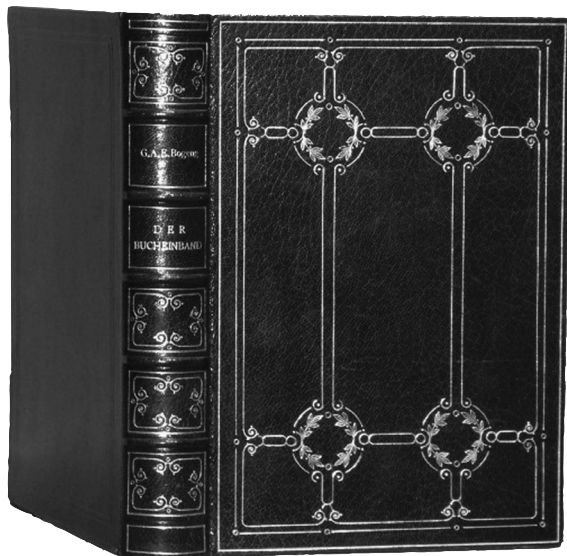
Secesyjna oprawa reliefowa w skórę cielęcą
z warsztatu Ewy Lorentowiczowej, 1903

największego polskiego wydawnictwa Gebethner i Wolff była introligatornia Jana Franciszka Pugeta, działająca w końcu XIX i w latach 20. XX wieku.

W dwudziestoleciu międzywojennym znaczną rolę odegrała firma Bolesława Zjawińskiego wykonująca oprawy dla takich wydawnictw, jak: M. Arct, Główna Księgarnia Wojskowa czy Trzaska, Evert i Michalski. To ostatnie wydawnictwo jest znane z wielu pięknie oprawionych książek. Niektóre z nich były robione w Introligatorni Artystycznej prowadzonej przez Wandę – żonę Michalskiego. Oprawę trzytomowego prestiżowego dzieła

Polska, jej dzieje i kultura powierzono introligatorowi artyście Franciszkowi Joachimowi Radziszewskiemu.

Idee odnowy sztuki rzemiosła zapoczątkowane w Anglii ruchem Arts and Crafts nie ominęły Warszawy. Jan Recmanik, Franciszek J. Radziszewski, Bonawentura Lenart, Władysław Grabowski i Ewa Lorentowicz rozwinęli introligatorską działalność artystyczną. Ich warsztaty opuszczały oprawy indywidualne i często luksusowe, to dlatego ich rzemiosło jest mniej znane,



Oprawa
w polerowany
marokin
z introligatorni
Jana Recmanika,
1913

a książki są często niedostępne, głęboko ukryte w prywatnych zbiorach.

Dzięki autorce scenariusza wystawy wśród opraw warszawskich introligatorów artystów na wystawie w Muzeum Historycznym wyróżniały się te, które wyszły z warsztatu Jana Recmanika. Wybór Elżbiety Pokorzyńskiej był trafny – elegancja i uroda jego perfekcyjnych prac są rzeczywiście godne podziwu.

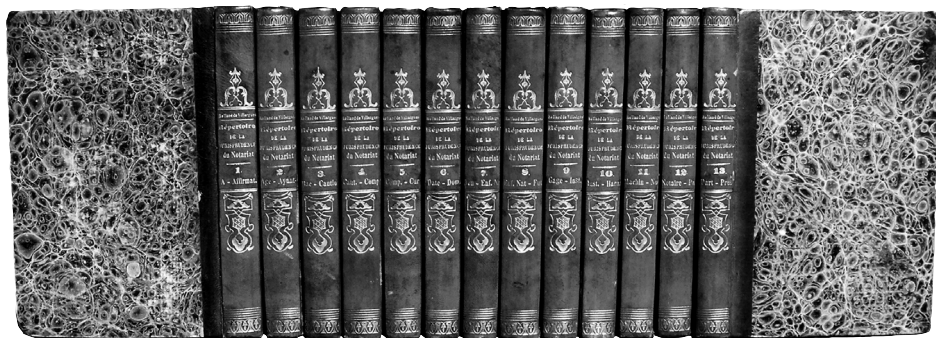
Oprócz opraw na wystawie można było zobaczyć wiele ciekawych dokumentów życia zawodowego i społecznego introligatorów: książki zleceń, katalogi wystaw, dokumenty cechowe, książeczki rzemieślnicze, umowy zbiorowe itp. Przypomniano również „warszawską szkołę konserwacji książki” stworzoną

przez wybitne postaci: Bonawenturę Lenarta i Tadeusza Tuszewskiego, a związaną z Pracowniami Konserwacji Zabytków i Akademią Sztuk Pięknych w Warszawie.

Wystawa miała duże znaczenie poznawcze i – jak myślę – niesie ze sobą walory naukowe, bibliologiczne. Dzięki kwerendom prowadzonym podczas przygotowań udało się odkryć to i owo, ustalić pochodzenie kilku zabytków, wyjaśnić nieścisłości.

Chętnych do obejrzenia wystawy „Introligatorstwo warszawskie” nie brakowało. Odwiedzali muzeum nie tylko podczas spaceru po warszawskiej Starówce. Często fatygowali się tam specjalnie.

„Poligrafika” 11/2005



Seria opraw z introligatorni
Karola Bagińskiego
czynnej od lat 40. do 70. XIX wieku

Lektura obowiązkowa ¶ W ubiegłym miesiącu opuścił prasy Drukarni Naukowo-Technicznej w Warszawie podręcznik historyczny prof. Barbary Bieńkowskiej *Książka na przestrzeni dziejów*, wydany przez Centrum Edukacji Bibliotekarskiej, Informacyjnej i Dokumentacyjnej im. Heleny Radlińskiej.

Barbara Bieńkowska – bibliolog, historyk książki i nauczyciel wielu roczników studentów Uniwersytetu Warszawskiego – jest osobą bardzo znaną wśród bibliotekarzy i akademików. Najwyższy czas, aby jej postać była rozpoznawana również w naszym poligraficznym środowisku. Tak może się stać dzięki ostatniej publikacji jej pióra.

Zdawać by się mogło, że prace historyczne nie mają większego znaczenia we współczesnym świecie elektronicznych technologii, natrętnego marketingu i pośpiesznego tempa pracy. Całe szczęście, że tego poglądu nie podziela dyrektor Marek Ugorowski z drukarni DNT na Mińskiej, który dla dzieła życzliwie stworzył preferencyjne warunki produkcji. Niby wiadomo – jest ono na miejscu w drukarni dziełowej, ale być może dodatkowo przekonały go słowa ze wstępu do książki Barbary Bieńkowskiej:

Żyjemy w latach zasadniczych przemian dokonujących się na naszych oczach i częściowo z naszym udziałem niemal we wszystkich dziedzinach politycznych, ekonomicznych, cywilizacyjnych i kulturowych. Zawsze w takich okolicznościach panowały tendencje odwracania się od przeszłości, traktowanej jako balast utrudniający marsz ku nowej, wspaniałej przyszłości. Dopiero później, po zachłyśnięciu się nowoczesnością, następowała refleksja, że żadna trwała konstrukcja społeczna nie może powstać ani nie utrzyma się bez fundamentów, które tworzy dziedzictwo historyczne. Tak bywało w różnych przełomowych epokach dziejów, tak też jest obecnie. Wcześniej w krajach wyprzedzających nas pod względem technologicznym, ale również obecnie w naszej trudnej rzeczywistości toruje sobie drogę zrozumienie, że historia nie jest zbędnym luksusem, lecz nieodzownym składnikiem współczesności, a w jeszcze większym stopniu – przyszłości.

To uniwersalne doświadczenie szczególnie odnosi się do świata książki. Książka bowiem była i jest nie tylko jednym z podstawowych kanałów komunikacyjnych, narzędziem przekazu infor-

macji i zachowania pamięci, bez którego nie mogłaby funkcjonować żadna zorganizowana społeczność. Jest również siłą sprawczą uczestniczącą w formowaniu treści myślenia i działania.

Jak powiedziano na wstępie, dzieło jest księgoznawczym podręcznikiem. Proszę jednak nie wyobrażać sobie, że to akademicki elaborat! To napisany żywym i potoczystym językiem rajd przez historię cywilizacji, którego bohaterem jest książka. Książka jako wytwór ludzkiego intelektu, z dużym bagażem problemów jej produkcji i estetyki wykonania.

Mocną stroną podręcznika jest jego aparat informacyjny: spisy bibliograficzne po każdym rozdziale [oprócz obszernej literatury przedmiotu całego dzieła], słownik terminologiczny, zestawy słownikowych haseł poświęconych ważniejszym firmom drukarskim i wydawniczym, bibliotekom, indeks oraz wykaz źródeł ilustracji. Teksty pomocnicze zawdzięczamy Elżbiecie Maruszak – ekspertowi z Biblioteki Instytutu Informacji Naukowej i Studiów Bibliologicznych Uniwersytetu Warszawskiego.

Jeżeli w Polsce była ona mniej rygorystyczna niż w innych krajach, to jednak była dotkliwa. Sprawozdania w sprawie panowania, kościoła i Akademii Krakowa. Na nieprzeznaczonych drukarzki i kłagasy spisy są konfiski, grzywny i areszty.

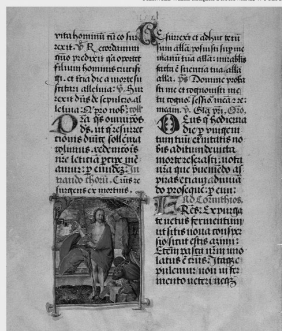
Kaj pamiątki, interwencja biskupa krakowskiego doprowadziła do zamknięcia warsztatu St. Fiola. Cenzura duchowna spowodowała w 1591 r. przewrzenie drukarstwa A. Andrynowskiego i A. Frycza Modrzejewskiego o oszustwie kieszonkowcy (nie do końca prawdziwe) i wykreślenie z drukarni 100 tytułów. W 1592 r. w Warszawie 1. Opornia w 1554 r. Senat na nakaz konfiski wydał na Wicetno 2 500 r. Kmieci Macieja s. Michała (porównaj *Idiosyncrasyce* wersja ukazała się w 1531 r.). Podobne przykłady można mnożyć. Równocześnie należało podkreślić, że większość z licznych publikacji publickistycznych za grania powodowana była nie obowiązami przed cenzurą, lecz względami komercyjnymi – przedmiotem, że tam można było sprzedać, taniej, ładniej, lepiej, niż w drukarni. W tym celu wydawcy nie tylko nie przestrzegali zasad cenzury, ale i wyczerpywali ją, by było reszty wstrząsłi swobodni autorzy i twórcy.

2. POLSKIE BIBLIOTKI I BIBLIOFILSTWO RENESANSOWE

[illegible]

Podobnie jak w Europie Zachodniej w Polsce w 2 poł. XV w. i w pocz. XVI w. możni zachycili

Oprawa z biblioteki króla Zygmunta Augusta.
Kraków 1549



Manuskr. Erazma Ciołka, rękopis iluminowany 1525–1528,
wykonany prawdopodobnie z udziałem Stanisława Samostrzelnika

się bogato zdobionymi rzeźbami. Ich zamówienia odczylić można skrypta Klastor-
ze, katedrale, dworach i mieszczkach oraz pracowniach iluminatorów i malarzy. Za-
ciąg tego gwieździa był szeroki, obwoleć można było Kraków i okolice, ale również in-
ne ziemie (np. Wielkopolska, Pomorze). Wtedy właśnie powstały nasze najpiękniejsze
kodyksy iluminowane, m.in. *Gradus* Janusza z Olborty, *Missal jasnogórski*, *Pemysla* Efra-
ima Ciołka, middlewitski *złoty* Tomasz Iłłkonia. Osobną grupę zajmują Kodyks Bohema
(obecnie w Bibliotece Jagiellońskiej), spisy i podarunki miastu przez notariusza
Baltazara Bohema, zbiór prac czechowskich Kodyksa. Kodyks ten (1500–1560), oindybony
mistrzowskimi miniaturami przedstawiającymi pouczające zrzemiosła jest jednym
z nielicznych w świecie teksty klasy zabytków sztuki wielkiej.

Książkę wzbogaca ponad 220 ilustracji, barwnych i czarno-białych. I jakkolwiek zdecydowana większość z nich jest reprodukcją z reprodukcji, to dzięki staranności drukarni wyszły całkiem przyzwoicie. Najlepsze są oczywiście ilustracje wykonane

z materiałów pierwotnych, np. uzyskanych z Wydawnictwa Biblioteki Narodowej.

Ilustracyjność jest tutaj rzeczą bardzo ważną, bo zwykle polskie publikacje na temat historii książki i drukarstwa ukazywały się w zgrzebnej formie – z szarymi obrazkami, bez starań należnych tematowi. Prace Heleny Szwejkowskiej, Anny Wiercińskiej, Janusza Sowińskiego, a nawet wydana ostatnio w PWN-ie monografia Jana Pirożyńskiego o Gutenbergu wzbudzały w czytelnikach mieszane uczucia, gdy dowiadując się z tekstu o estetycznych walorach drukarskich zabytków, musieli oglądać niewydarzone reprodukcje jako przykłady.

Co znajdzie w książce Barbary Bieńkowskiej prosty nawet drukarz czy wykształcony poligraf? Przede wszystkim – obok rzetelnej i uporządkowanej wiedzy – znajdzie dumę z własnej profesji, etos współtwórcy dóbr kultury. Odkryje społeczną rolę i siłę swojego zawodu. To poczucie towarzyszyć mu będzie nawet wówczas, gdy przyjdzie mu drukować bilety na mecz lub opakowanie mydła.

Opowiadał mi kiedyś nieżyjący już mistrz typografii, Leon Urbański, o pewnym zdarzeniu. W latach 60. Oficyna Doświadczalna PSP zorganizowała w Lublinie wystawę swoich druków, głównie akcydensów projektowanych przez artystów i wykonanych z najwyższą starannością. Kto kiedykolwiek widział perełki typograficzne pochodzące z tego warsztatu – wie, o czym piszę.

Wernisaż już się kończył i powoli robiło się pusto. Urbański zauważył starszego pana, który stał z boku ekspozycji, a z oczu płynęły mu łzy.

– Dlaczego pan płacze? – zainteresował się. – Chodźmy na wino, jeszcze zostało.

– Proszę pana, jestem zecerem z małej podlubelskiej miejscowości – odparł tamten. – Całe życie składałem nalepki na chleb i paskudne pieczątki. Gdybym wcześniej wiedział, jakie cuda można wyczarować za pomocą czcionek, byłbym innym człowiekiem. Wystarczyłaby sama tego świadomość, abym chodził z podniesionym czołem i nie dał sobą ponieierać.

I cóż tu dodać? A... powinienem, że Mistrz i pieczątkowy zecer z tego frasunku osuszyli wspólnie pozostałą flaszkę wina.

„Poligrafika” 12/2005

Spotkanie z czeską i słowacką typografią 16 grudnia 2005 roku w Muzeum Plakatu w Wilanowie otwarto wystawę zatytułowaną „e-a-t: eksperyment i typografia”. Prezentuje ona osiągnięcia czeskich i słowackich typografów z ostatnich dwudziestu lat. Pierwszą wersję wystawy pokazano w Brnie podczas Międzynarodowego Biennale Projektowania Graficznego w czerwcu 2004 roku.

Warszawski wernisaż wystawy zgromadził publiczność nieprzypadkową, profesjonalnie zainteresowaną tematem ekspozycji. Pomiędzy gośćmi: Szymon Bojko – znawca i krytyk sztuki, nestor polskiej sceny graficznej, Jan Bokiewicz – wybitny grafik, projektant książek i plakacista, Tomasz Kuczborski – grafik, specjalista od projektowania prasy, Adam Twardoch – polski delegat ATypI, Artur Frankowski – projektant pism i typograf, Jacek Mrowczyk – grafik, redaktor krakowskiego kwartalnika „2+3D” oraz inni.



Najliczniej jednak przybyli do Wilanowa młodzi entuzjaści i adepci projektowania wydawniczego i DTP. Wśród nich znaleźli się uczestnicy Akademickiego Kursu Typografii odbywającego się teraz w Warszawie, którzy przyjechali z różnych stron kraju.

Krzepiąco działa widok tak wielu młodych osób zainteresowanych projektowaniem typograficznym.

Wszystkich przybyłych – wraz z przedstawicielami czeskiej i słowackiej dyplomacji w Polsce – powitała ciepło i sympatycznie kurator Muzeum Plakatu, Maria Kurpik, a następnie rolę gospodarzy przejęła dwójka autorów i komisarzy wystawy: Johanna Balušikowa-Bil'ak ze Słowacji i Alan Záruba z Czech. Chętnie udzielali szczegółowych informacji o wystawie oraz ogłosili wspólnie – na galerii głównej sali Muzeum – dobrze zilustrowany i z zainteresowaniem odebrany wykład zatytułowany *meet e-a-t*. Prelegenci przedstawili sylwetki czeskich i słowackich projektantów i mówili o ich najważniejszych dokonaniach.

Na wystawie prezentowane są rozmaite kroje pism: od dziełowych po tytułowe i akcydensowe, od klasycznych antyków po najbardziej odjazdowe ksenotypy. W niektórych przypadkach pokazano też pewne etapy projektowania, dokumentujące technikę pracy oraz ścieżkę myślową liternika, prowadzącą do gotowego dzieła. Sporo przykładów ma charakter eksperymentalny. Są one interesujące jako pomysły i obiekty estetyczne, a jednocześnie mogą inspirować oglądających wystawę zawodowych grafików.

Dla większości krojów pism i ich rodzin przygotowano plansze dużych rozmiarów, obrazy składające się z podstawowymi odmianami krojów wraz z wyróżnieniami. Pokazano również inne przykłady zastosowania pism: dłuższe fragmenty tekstów o różnej strukturze, okładki, transparenty, afisze, znaki firmowe itp. Układają się one w charakterystyczny zestaw przykładowych form wizualnych pokazujących graficzne tendencje współczesnego – nie tylko czeskiego i słowackiego, ale wręcz europejskiego – projektowania.

Bezmála čtyřicet let staré kres jako historická abeceda – přes všemi detaily. **To by ovšem n abecedu nepřekreslil, a to návrhu zůstal prakticky je zveřejnil Týfa návrh bezpatk minulého století.** Písmo mělo úspornější kresbu a na svou serify. V roce 1979 se Týfa k modifikuje literu „g“ do jedi zužuje a doplňuje půltučný

Można oglądać współcześnie digitalizowane kroje pism autorstwa sędziwego Josefa Týfy czy też pisma Jana Solpery – projektanta starszego pokolenia i na przełomie lat 70. i 80. znanego twórcy zapomnianej już, a wielce oryginalnej klasyfikacji pism drukarskich. Wśród projektów wyróżniają się jakością pisma Františka Štorma – jednej z najjaśniejszych gwiazd europejskiej typografii, założyciela pracowni fontów Stormtype.

Pokazano też kilka zestawów znaków i symboli projektowanych z myślą o ich digitalizacji i sporządzeniu fontów, m.in.

TYPQFACR
 LNSP LPRQJ WY
 SOL LQWLTTS
 PNOTGPRWYS
 OF LNCOM
 PLRTR CUHRS
 PROJRCT WT
 WQRP LWAATS
 TYPQGRWF LR
 WRN YRM

Pismo Sol, które zaprojektował Radim Peško. Inspiracją dla typografa była praca znanego amerykańskiego abstrakcjonisty Sola Le Witta *122 Variations of Incomplete Open Cubes*, 1974

Hexagon zaprojektowany przez Emila Drličiaka – bardzo ciekawy zestaw znaków opartych na formie sześciokąta, którego użycie przypomina budowanie plastra miodu. Nadaje się do komponowania ciekawych struktur graficznych, tła i podobnych poddruków.

Na wystawie znajdują się projekty, których nie ukończono lub dla których nie wykonano fontów. Większość pism i znaków znalazła się jednak w repertuarze kilku producentów fontów komputerowych: Typotheque, Suitcase-type, Stormtype, Font Shop, Emigre itp.

Wystawie towarzyszy skromny, choć udany, katalog anglojęzyczny *We Want*

You To Love Type autorstwa obojga komisarzy, zaprojektowany przez Johannę Balušíkovą, wydany przez Typotheque w Hadze. I choć drukowany był w Holandii, to złożono go swojskimi krojami Fedra [Petera Bil'aka] i Maiola [Veroniki Burian].

W sumie ekspozycja obejmuje ponad pięćdziesiąt projektów czterdziestu czterech literników i typografów. Zanim trafiła do

Warszawy, odwiedziła już Pragę, Brno, Hagę, Bratysławę, Cieszyn, Lublanę, a następnym przystankiem ma być ponoć Budapeszt. W pierwszej wersji wystawa prezentowała prace trzydziestu pięciu grafików. Impreza się więc rozrasta, bo taka właśnie była od początku koncepcja jej autorów. Ich ambicją jest wydać obszerną publikację dokonań projektantów pochodzących z Czech i Słowacji, które pomimo rozłączenia się w 1993 roku na dwa osobne państwa zachowują kulturową wspólnotę oraz ściśle więzi zawodowe i towarzyskie w gronie artystów. Dotyczy to również osób rzuconych przez losy poza granice tych krajów: do USA, Szwajcarii, Holandii czy Anglii. Johanna Balušíkova-Bil'ak i Alan Záruba nie są osamotnieni w swym wystawienniczym przedsięwzięciu. Organizacyjnie i merytorycznie pomaga im grono osób – nie tylko ich rodaków.

Przykład wystawy „e-a-t: eksperyment i typografia” uzmysławia nam, jak silne i zintegrowane jest środowisko twórców grafiki użytkowej naszych południowych sąsiadów. Mądrość tej wystawy nie polega wyłącznie na prezentacji wartościowych pomysłów, lecz także na umiejętnym promowaniu całej grupy twórców. – Popatrz, Europo! Oto my. Jesteśmy wykształceni, zdolni i profesjonalni. Oczekujemy uznania i współpracy!

Wystawa ma swoją stronę internetową: <http://www.e-a-t.org>, gdzie można obejrzeć kilkanaście zdjęć z ekspozycji i wernisażu w Muzeum Plakatu oraz bliżej zapoznać się z ideą objazdowej ekspozycji.

„Poligrafika” 1/2006

Hommage á Roman Cieřlewicz ¶ W styczniu minęła dziesiąta rocznica śmierci Romana Cieřlewicza – jednego z największych polskich artystów, grafika znanego w Europie, znakomitego plakacisty, mistrza kolażu i fotomontażu, specjalisty grafiki wydawniczej. Urodził się we Lwowie w 1930 roku, a w 1955 ukończył Akademię Sztuk Pięknych w Krakowie. W latach 60. wyjechał za granicę, a ostatnie lata spędził w podparyskim Malakoff. Pomimo emigracji był związany z ojczyzną emocjonalnie i zawodowo.

Twórczość Romana Cieřlewicza zawsze miała i ma w Polsce i we Francji autentycznych entuzjastów. Znam młodego człowieka przechowującego z petyzmem plik starych zeszytów miesięcznika „Ty i Ja”, w którym Cieřlewicz w latach 1959–1963 był redaktorem graficznym. Niektórzy z czytelników być może przypominają sobie to czasopismo o bardzo nowoczesnej formie, na owe czasy projektowane wręcz brawurowo i drukowane techniką rotograwiurową w nieistniejącej już dzisiaj warszawskiej drukarni na Okopowej.

Wyjechał do Francji wraz z żoną, rzeźbiarką Aliną Szapocznikow. Nie znając początkowo języka, zdobył Paryż siłą talentu i sugestywnym oddziaływaniem swoich dzieł. Pracował dla

takich czasopism, jak „Elle”, „Vogue”, „Le Monde”, „Opus International” czy „Musique en Jeu”. Robił opracowania graficzne książek dla licznych wydawnictw francuskich i polskich, a także katalogi i plakaty dla Centre Georges Pompidou. W latach 1969–1972 był dyrektorem artystycznym niekonwencjonalnej agencji reklamowej M.A.F.I.A., a w 1976 roku – współtwórcą „Kamikaze”, wielce oryginalnego pisma informacji panicznej hołdującego ulubionej przez Cieřlewicza metodzie artystycznej prowokacji.

Nie sposób wymienić tutaj wszystkich dokonań twórczych



Romana Cieślewicza, wypada jednak wspomnieć o jego pracy dydaktycznej – m.in. w latach 70. kierował pracownią form wizualnych w École Supérieure des Arts Graphiques. Nieobce były mu takie formy działalności, jak prowadzenie kursów fotomontażu dla robotników z okręgu Grenoble.

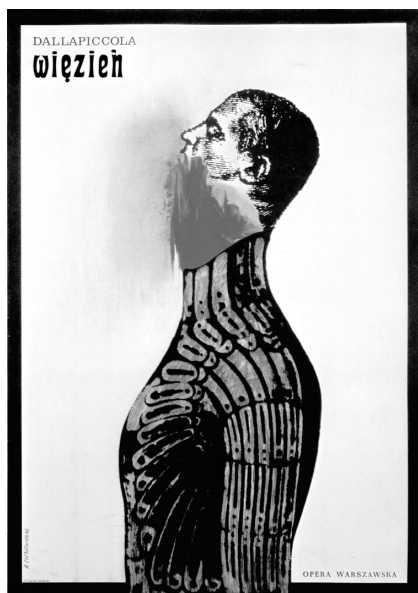
Fotomontaże i kolaże Cieślewicza, czyli jego „akumulacja obrazów”, nie są jedynie wizualną grą, estetyczną zabawą. Są też, a może przede wszystkim, ścieżką rozumową, którą przez dodawanie poszczególnych sensów dochodzimy do istoty tego artystycznego przekazu. To są mądre dzieła. Sumowanie wrażeń i sensów nie odbywa się u każdego odbiorcy jednakowo. Także poszczególny obserwator w różnym czasie odkrywa nowe treści. Stąd nieustanna atrakcyjność twórczości artysty. Stąd uznanie i renoma tego czarodzieja grafiki. *

Dlaczego czarodzieja? A dlatego, że obrazy-wizje artysty, choć mądre, wcale nie są wydumane. Sprawiają wrażenie nie zrobionych w pocie czoła, ale wyczarowanych zaklęciem lub pstryknięciem palców. W montażach-kolażach nie czuje się wyśiłku, nie czuje się połączeń, szwów i klejeń. Są jednością ze zrośniętych części.

* Był rok 1976, czy może 1977, pracowałem wówczas w Państwowym Instytucie Wydawniczym. Wielu rzeczy już nie pamiętam, ale TO pamiętam doskonale – projekty Romana Cieślewicza do książki Ann Radcliffe *Tajemnice zamku Udolpho*. Na stolikach leżały rozłożone oryginały ilustracji, a obok arkusze sygnałowe z drukarni. I ten ból, fizyczny niemal ból, spowodowany żalem, że w wydrukowanych ilustracjach zanikła duża część zalet oryginałów. Osłabły ich świeżość, barwa i ostrość. Ostrość nie tylko techniczna, ale też estetyczna, intelektualna. Ilustracje w końcu i tak były dobre dla czytelnika książki nieświadomego jakości oryginału, znakomicie podnosiły walory tekstu autorki niezwyklej opowieści. Żal jednak pozostał.

W dniach od 19 lutego do 2 kwietnia w Poznaniu odbędzie się festiwal „Wokół Cieślewicza”. Towarzyszy mu przeglądowa wystawa twórczości artysty przygotowana przez Muzeum Narodowe w Poznaniu, które wystawi dzieła z własnych zasobów oraz eksponaty wypożyczone z kilku muzeów francuskich, m.in. paryskiego Centre Nationale d’Art et de Culture Georges

Pompidou i Musée de Grenoble. Warto dodać, że Roman Cieślewicz, który przyjaźnił się z poznańskim Muzeum Narodowym, przysyłał regularnie swoje prace do Galerii Plakatu i Designu działającej przy Muzeum. Stąd m.in. wzięła się bogata kolekcja – jądro retrospektywnej ekspozycji.



Wystawione zostanie ok. 300 prac Romana Cieślewicza. Wśród nich te mniej znane w Polsce, np. ilustracje i fotomontaże tworzone dla czasopisma „Elle” w latach 1964–1969 oraz dla dziennika „Le Monde” w latach 90. Znajdą się też w Poznaniu oryginalne grafiki z cyklu *Les dieux ont soif* zamówione w 1988 roku przez Drukarnię Narodową w Paryżu, które później wykorzystano jako ilustracje do książki Anatola France’a, a także komponowane pod koniec życia i niepokazywane w Polsce barwne kolaże serii *Oseeliques*.

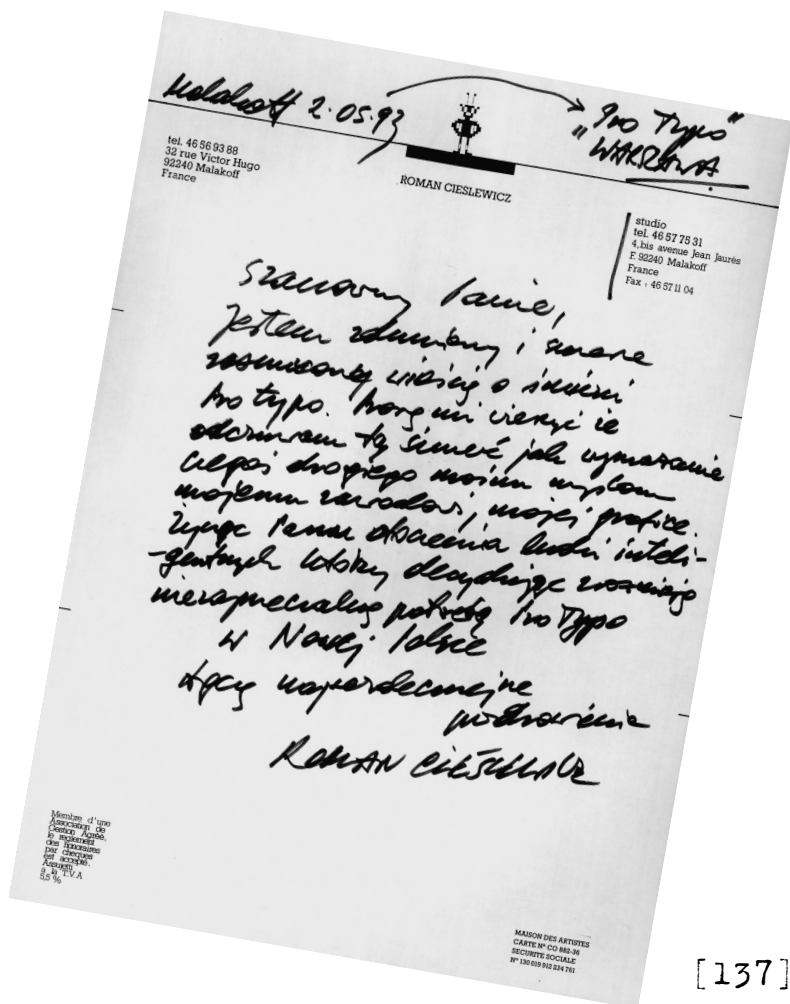
Poznańskie Muzeum przygotowuje obszerny katalog wszystkich wystawianych prac Cieślewicza. Oprócz reprodukcji znajdą się w nim różne teksty na temat twór-

czości artysty oraz obszerny wywiad, którego udzielił podczas ostatniej wizyty w Polsce w 1994 roku. Autorką tego katalogu jest Anna Grabowska-Konwent, adiunkt Muzeum Narodowego i kuratorka wystawy. Jako historyk sztuki bada już od kilku lat twórczość Romana Cieślewicza i z pewnością jest osobą kompetentną i gruntownie przygotowaną, aby ogarnąć całość działań artysty.

Poznaniaków czeka więc estetyczna i intelektualna przygoda związana z festiwalem „Wokół Cieślewicza”. Jest bowiem intrygujące, w jaki sposób jego osobowość artystyczna oddziałuje na innych twórców. Równoległe z wystawą Muzeum Narodowego w Centrum Kultury „Zamek” można będzie oglądać ekspozycję malarstwa żony grafika, Chantal Petit-Cieślewicz, a w galerii

Roman Cieślewicz, będąc niekwestionowanym autorytetem, należał do tych szczególnych osób, które wokół siebie mimowolnie odciskają stempel obecności. Z szacunkiem i sentymentem przechowuję w szufladzie skromną, kilkulistową korespondencję z Czarodziejem z Malakoff z czasu, kiedy wydawałem magazyn „ProTypo”. Jego życzliwe zainteresowanie kwartalnikiem było wówczas dla mnie potwierdzeniem sensu tego, co robię.

„Poligrafika” 2/2006



Pamiętki po mistrzu Adamie ¶ Niedawno, kiedy szperałem w szufladzie, wpadł mi w ręce leżący tam od lat banknot. Był nim bilet płatniczy Polskiej Krajowej Kasy Pożyczkowej o nominale stu marek polskich pochodzący z 1919 roku. „Państwo polskie bierze na siebie odpowiedzialność za wymianę niniejszego biletu na przyszłą walutę polską...” – czytamy na banknocie.



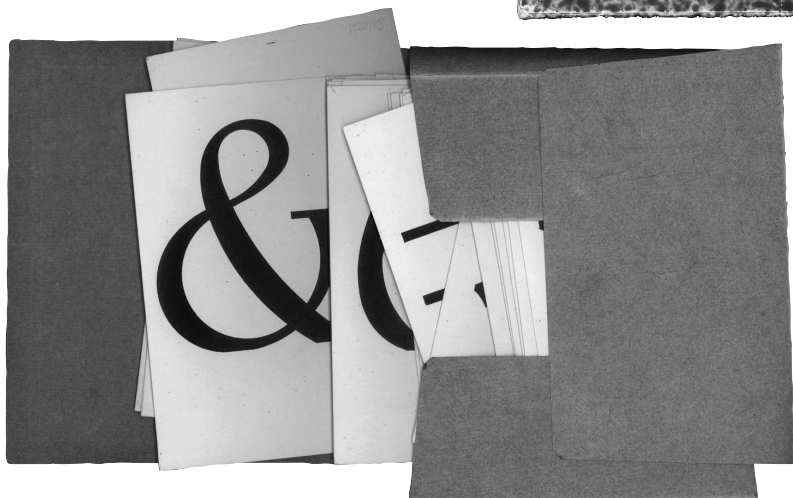
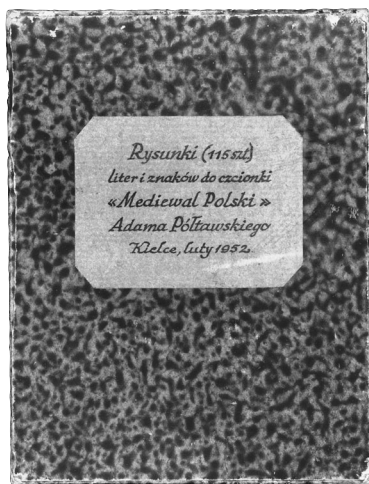
Projektantem tych pieniędzy używanych po okresie zaborów był Adam Półtawski, kierownik graficzny w renomowanej warszawskiej drukarni Bolesława Wierzbickiego i Spółki. Był to duży zakład specjalizujący się w akcydensach. Drukowano tam kilkoma technikami: typograficzną, offsetową oraz światłodrukiem; były też oddziały litografii i fotochemigrafii.

Półtawski był już wówczas bardzo doświadczonym grafikiem i drukarzem. Studiował historię sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim, rysunek u Józefa Mehoffera na krakowskiej ASP, grafikę książki i technikę iluminacji w Paryżu. Współpracował przy projektowaniu zeszytów słynnej młodopolskiej „Chimery” redagowanej przez Zenona Przesmyckiego. Na początku wieku trzy lata spędził w Wyższej Szkole Drukarstwa w Lipsku, odbywając jednocześnie praktykę w drukarni i odlewni czcionek Schelter und Giesecke. Potem było Monachium, berlińska

Kunstschule des Westens i wreszcie drukarnia Wierzbickiego w Warszawie. Pierwsza wojna światowa zagnała go aż do Kijowa, gdzie pracował jako technik budowlany, a do Warszawy wrócił dopiero na początku 1919 roku.

Późniejsze działania Adama Półtawskiego, m.in. dzięki książce prof. Janusza Sowińskiego, są już ogólnie znane – jego prace graficzne i typograficzne, drukarskie, pedagogiczne, jego zaangażowanie w konfraterniach bibliofilskich i wreszcie dokonania liternicze uwieńczone czcionką nazwaną Antykwą Półtawskiego.

Wspomniany banknot trafił do innej, właściwej szufladki, w której mam drugi skarb po Półtawskim. Mianowicie tekturowe pudełko zawierające małe teczuszki z niedokończonymi projektami nigdy niezrealizowanego Mediewalu Polskiego mistrza Adama. Literki leżą u mnie od trzydziestu lat, czyli od czasu likwidacji Ośrodka Pism Drukarskich. Ostatnio interesował się nimi Artur Frankowski, znany już czytelnikom „Poligrafiki” typograf i projektant fontów.



abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
1234567890 (.,:;?!\$&-*@)[äöüßóś]

Hamburgerowy 89 *medytacja*, maki 23

Następna pamiątka po Adamie Półtawskim wiąże się z kolei z panem Arturem. Po długotrwałych próbach stworzył on nowy krój pisma – Grotesk Polski i jego postscriptowe fonty komputerowe. Inspiracją projektu jest odlewana niegdyś w postaci ołowianych czcionek Antykwa Półtawskiego. W giserni produkowano ją w trzech odmianach: zwykłej, półgrubej i pochylej. Nowe pismo powstało również w tej klasycznej triadzie odmian, które nazywają się z angielska: *normal*, *bold* oraz *italic*. Artur Frankowski próbował oprzeć kształty nowych, bezszeryfowych liter



abcdegkmqwyv Antykwa Półtawskiego Italic

abcdegkmqwyv Grotesk Polski Italic

na grafemach z czcionek Półtawskiego. Oczywiście trzeba było dokonać różnorodnych korekt graficznych czy też optycznych i w rezultacie oba kroje pism różnią się znacznie. Jednak z całą pewnością w Grotesku Polskim łatwo dostrzec założenia projektowe Antykwy Półtawskiego – jej ducha i ideę.

Jeśli ktoś również chciałby mieć pamiątkę po mistrzu Adamie Półtawskim, może pokwapić się na stronę internetową <http://www.gust.org.pl> i ściągnąć stamtąd na swój komputer gratisowe fonty z Antykwą Półtawskiego w formatach PostScript lub TrueType. Rodzina komputerowej repliki tego kroju została poszerzona o półgrubą kursywę. Wersję elektroniczną przygotowali: Janusz M. Nowacki, Bogusław Jackowski i Piotr Strzelczyk – członkowie Polskiej Grupy Użytkowników Systemu TeX.

Co do innych pamiątek po Półtawskim, to z przyjemnością donoszę, że wycygałem od Elżbiety Pokorzyńskiej, kustosza Muzeum Drukarstwa [ale, broń Boże, nie z zasobów Muzeum!] egzemplarz *Antykwy polskiej Adama Półtawskiego*. Jest to książeczka napisana przez niegdyś znanego księgoznawcę Jana Muszkowskiego i wydana w dwustu sztukach nakładem Towarzystwa Bibliofilów Polskich w 1932 roku. Wydrukowano ją w Szkole Przemysłu Graficznego w Warszawie, a więc w tym budynku przy ulicy Konwiktorskiej, gdzie dzisiaj mieści się Instytut Poligrafii Politechniki Warszawskiej i gdzie wykłada... Artur Frankowski.

Mój egzemplarz ma numer czterdziesty. Ma też ekslibris Jana Dąbrowskiego zaprojektowany w charakterystycznym stylu *art déco*. Z historii książeczki i śladów proveniencyjnych wynika, że miała już co najmniej czterech właścicieli, jednak ja jej na razie z rąk nie wypuszczę.

Aha! Mam jeszcze kartkę pocztową od Andrzeja Półtawskiego, syna Adama, wysłaną z Krakowa do mojego ojca, Romana Tomaszewskiego, na adres wydawnictwa „Czytelnik” przy ulicy Wiejskiej 12a w marcu 1966 roku. Ale to już całkiem inna opowieść.

„Poligrafika” 3/2006

Rzetelne edytorstwo ¶ W Wydawnictwie
Biblioteki Narodowej opublikowano dziesięcioletnią korespon-
dencję wybitnych grafików – Józefa Gielniaka i Jerzego Panka.

Panek – Gielniak.
Życie Przyjaźń Sztuka.
Korespondencja 1962–1972,
opracowali
Elżbieta Dzikowska
i Wiesława Wierzchowska,
projekt graficzny
Michała Piekarskiego,
Wydawnictwo
Biblioteki Narodowej,
Warszawa 2005

Zbiór obejmuje ponad 260 listów pisanych
w latach 1962–1972. Korespondencję zna-
nych osób ogłasza się drukiem od czasu do
czasu, więc publikacja Biblioteki nie byłaby
niczym oryginalnym, gdyby nie jej atrakcyj-
na forma edytorska, a także bogactwo towa-
rzyszącego listom materiału informacyjnego
i ilustracyjnego.

Autorki opracowania – Elżbieta Dzikow-
ska i Wiesława Wierzchowska – korzystały
z kolekcji autografów znajdujących się w po-
siedaniu Biblioteki Narodowej. Tylko nielicz-

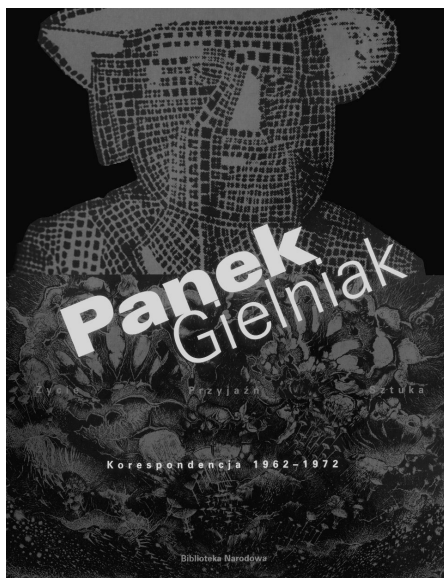
ne listy pochodzą z innych źródeł. Jakkolwiek zrzęb główny całej
publikacji stanowi sama korespondencja, to uzupełnia ją znacz-
na liczba starannie dobranych aneksów z różnych szuflad: wier-
sze Stanisława Grochowiaka i Jerzego Harasymowicza; rozmowy
z historykami i krytykami sztuki – Janem Fejkle, Jerzym Staju-
dą i Zofią Gebhard; wspomnienia Danuty Wróblewskiej, Stani-
sława Pelczara, Joanny Gałęckiej, Jacka Gaja, a także innych
bliskich przyjaciół, sanatoryjnego lekarza, rodziny, dziennika-
rzy; fragmenty korespondencji z Ewą Garztecką, Henrykiem
Płóciennikiem, Władysławem Śmigielskim, Wojciechem Siemio-
nem; niektóre teksty redakcyjne z „Magazynu Kulturalnego”,
„Współczesności”, „Projektu” i z katalogów wystaw. Dodajmy
do tego kalendaria, przypisy komentarzowe, opisy listów jako
obiektów archiwalnych, noty bio- i bibliograficzne, reprodukcje
grafik Józefa Gielniaka i Jerzego Panka z dokładnymi podpisami,
prywatne fotografie. Nad tym bogactwem tekstowej i ilustracyj-
nej treści czuwała redaktorka wydawnictwa Małgorzata Kozłow-
ska – osoba arcyfachowa i precyzyjna. Wiem, o czym piszę, bo
kilkakrotnie miałem okazję współpracować z nią przy robieniu
książek.

Publikacja korespondencji artystów przybrała charakter al-
bumowy. Stało się tak przede wszystkim dzięki oryginalnemu
opracowaniu graficznemu Michała Piekarskiego, który zaprojek-
tował wydawnictwo luksusowe. Wybór monumentalnego forma-

tu, zróżnicowanie typograficzne tekstów o odmiennym charakterze i duża liczba grafik obu artystów pozwoliły skomponować niekonwencjonalną strukturę książki. I światło! Dużo bieli na kartach, dzięki której bardzo dobrze eksponują się ilustracje. Całość zatem, pomimo obfitości materiału, nie sprawia wrażenia przeładowanej. Albumowego charakteru nie odbiera książce nawet broszurowy typ oprawy. Blok tworzą zszyte i starannie klejone ośmiokartkowe legi. Kartonowa okładzina ma szerokie skrzydełka, które sięgając głęboko ku grzbietowi książki, usztywniają okładkę.

Projektując lico okładki, Michał Piekarski wykorzystał dwie grafiki autorów listów jako podkład typograficznego rozwiązania tytułatury. Uzyskał strukturalnie ciekawe, negatywowe tło, na którym umieścić napisy o uderzającej bieli i dyskretnej czerwieni. Efekt osiągnął dzięki umiejętnemu stosowaniu techniki poligraficznej: drukowania dupleksem, wybiórczym lakierem i spotową czerwienią. Ogólnie, cała publikacja jest dobrze przygotowana do druku, chociaż można znaleźć kilka reprodukcji wskazujących, że twórcy albumu dysponowali tylko amatorskimi skanami oryginałów grafik lub zdjęć, które nie wytrzymały powiększeń właściwych dla tego formatu książki. Dobry, matowy papier kredowy i gęsta czarna farba drukarskiej podkreślają mankamenty niektórych reprodukcji. Tych gorszych jest jednak niewiele i dla mniej wyrobionego oka są niezbyt widoczne.

Ilustracyjność książki jest jej wielką zaletą. Obcowanie z dziełami obu korespondentów znakomicie ułatwia zrozumienie tekstów. Jerzy Panek był znany głównie jako drzeworytnik, choć nie stronił od innych technik graficznych i malarskich. Józef Gielniak tworzył zwykle w linorycie. Drzeworyt i linoryt,



jako techniki druku wypukłego, nie sprawiają większych trudności w reprodukowaniu poligraficznym. Pozwalają więc czytelnikowi poznać warsztat grafików.

Panek – sporo starszy od Józefa – pełen entuzjazmu, z apetytem na życie, otoczony gronem koleżanek i kolegów, jeżdżący po świecie. Gielniak – nękany chorobą, zaszyty w sanatorium na lata, duchowo delikatny i kruchej postury. Cóż łączyło towarzyskiego, ruchliwego, rubasznego Panka z odizolowanym, subtelnym i bezgrzesznym Gielniakiem?

O tym właśnie można przeczytać w książce. Jej wydawcom udało się uniknąć, częściej w podobnych przypadkach, suchej rejestracji archiwalnych autografów i druków. Publikacja Biblioteki Narodowej, pomimo że jest naukowo opracowaną dokumentacją korespondencji, to przede wszystkim świadectwo przyjaźni i duchowego pokrewieństwa dwóch artystów świadomych siły swojej twórczości.

W glosach i innych tekstach wyjaśniających wspomniane w listach fakty i sytuacje słychać echa ówczesnej zgrzebnej codzienności, realiów krajowego życia kulturalnego, jak też krytyki sztuki uprawianej przez Józefa Gielniaka i Jerzego Panka. Natomiast w listach i na kartkach pocztowych czytamy o sprawach osobistych, czasem wręcz intymnych, o warsztacie twórczym, ważnych wydarzeniach artystycznych polskich i zagranicznych, wystawach, na których eksponowano dzieła obu grafików. Niektóre z listów oddają borykanie się z oporną materią: często kłopotliwe kombinowanie właściwego papieru na odbitki, a rzadziej błysk szczęścia, np. z powodu pięknych desek lipowych na drzeworyty; innym razem znów do cna zużyło się dłutko, a nowe są do kitu. Bywają też listy bardzo prywatne, rzucające cień duchowego zwątpienia.

Gdy zdarza mi się czytać opublikowane listy znanych osób, uświadamiam sobie, że nie były przeznaczone do rozpowszechniania, a ich lektura wywołuje czasem uczucie zażenowania. Miewam wrażenie, że dostałem do ręki osobiste przedmioty, że pakuję się z buciorami w cudzą prywatność, że naruszam świętą dyskrekcję korespondencji. Takie mam przeświadczenie, czytając niektóre listy Gielniaka i Panka. Szczególnie te, które mówią o nieszczęsnej chorobie Józefa. Chęć czytania jednak powraca, gdy napotykam np. taki list:

Bukowiec, 7 kwietnia 1967

Mój kochany Jurku,

Mało do siebie piszemy, ale czy to ma znaczenie? Dzieli nas tylko kilometry! Rozumiemy się bez słów, robimy w istocie to samo, a więc znaczenie ma tylko to mocne między Tobą i mną powiązanie i porozumienie, ten rodzaj trwałej obecności, kto wie, może funkcjonuje jeszcze między nami coś jak telepatia! i wówczas kiedy Cię poliki pieką, to ja Cię obmawiam!

Wiesz, drogi Jurku, świadomość, że ktoś taki jak Ty, bez hałasu istnieje i pracuje, ktoś taki jak Ignasz Witz jak Jacek Gaj – to jest wielka pociecha! [...] Widziałem w Ż[yciu] L[iterackim] Twoje „Konie” – tyle w nich Twego życia, Jurku! Marzę o tym, by się z Tobą spotkać tego lata w Bukowcu [...]

Ktoś może powie, że cytuję kicz i że list przypomina fragment spod pióra egzaltowanej pensjonarki. Nie! To wyraz wielkiej przyjaźni, potrzeby intelektualnego kontaktu i silnego przywiązania. Tak wynika z opisaney książki, którą warto poznać.

„Pióro” 0/2006

Octavo – internetowy rarytas

¶ Na wstępie warto przypomnieć, jak nazywano formaty papieru w czasach, gdy był ręcznie czerpany sitami. Rozmiar dłuższego boku sita, wraz z masywną ramą, odpowiadał mniej więcej wygodnemu rozstawieniu rąk dorosłego mężczyzny czerpiącego nim masę papierniczą. W czasach pierwszych drukarzy w Europie stosowano – rzecz jasna – różne wymiary sit, ale arkusz papieru z tych dużych nie przekraczał raczej osiemdziesięciu centymetrów. Bywały jednak także wyjątkowe rozmiary, np. francuski *grand aigle* długości niemal metra. Proporcje boków arkuszy zwykle były zbliżone do stosunku 8:5, a więc bliskie złotemu podziałowi.

Pełny format nieskładanego arkusza z dużego sita nazywano był *plano*. Złożony na pół tworzył format *folio* [2°]. Po dwukrotnym złożeniu powstawał format *quarto* [4°] i wreszcie arkusz złożony trzykrotnie dawał format *octavo* [8°]. Czwarte złożenie arkusza tworzyło bardzo rzadko spotykany w historycznych drukarniach format *sedecimo* [16°].

Duże księgi, których legi po jednokrotnym złożeniu arkusza miały dwie karty, nazywa się często foliałami [albo foliantami]. Takim foliałem jest np. *Biblia* Gutenberga. Foliały były nieporęczne, ciężkie i niepraktyczne. W tych największych formatach drukowano najczęściej monumentalne biblie albo księgi liturgiczne [mszały, graduały], które zwykle spoczywały dostojnie na ołtarzach czy pulpitych chórów kościelnych. Książki formatu *quarto* były również niezbyt poręczne, szczególnie gdy wyposażono je w ciężką oprawę i miały znaczną grubość.

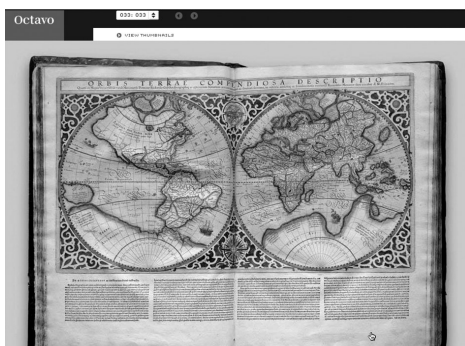
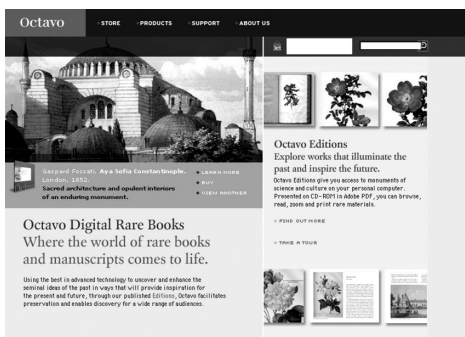
Dbałość o wygodę czytelników szybko doprowadziła do produkcji książek w formacie *octavo*. Już w czasach inkunabułów zaczął takie drukować Aldus Manutius, słynny humanista i bibliopola wenecki, a po nim już drukowano je w całej Europie. Teraz można było czytać w podróży i w ogrodzie, nosić lekturę ze sobą – schować do kieszeni, włożyć do sakwy. Książki *octavo* przyczyniły się do popularyzacji czytelnictwa. Wydawano je w dużych nakładach, lecz dzisiaj są wielką rzadkością. Zacztywano je do szczętu, podobnie jak dzisiejsze książki kieszonkowe.

O historycznej roli książek małego formatu przypominałem sobie, gdy Adam Twardoch skierował moją uwagę na arcyciekawy adres w sieci – <http://www.octavo.com/>. Po otwarciu tej inter-

netowej strony wsiąknę na dwa wieczory, oglądając skarby dawnego drukarstwa. Witryna „Octavo” służy dziś podobnej idei szerokiej popularyzacji wiedzy i piękna, jaką niegdyś pełniły książeczki formatu *octavo*. Korzystając z najnowszej technologii, wydobywa na światło dzienne skarby zamknięte w sejfach lub gablotach muzeów i bibliotek. Umożliwia szerokiej publiczności poznanie klejnotów kultury, do których mają dostęp wyłącznie ich kustosze albo wybrani szczęśliwcy.

W witrynie „Octavo” można strona po stronie obejrzeć zeskanowaną całą księgę [druk lub manuskrypt]. Oczywiście mamy tu do czynienia z ekranowymi plikami niskiej rozdzielczości. Jeśli jednak komuś nie wystarcza taka jakość, może zamówić sobie na CD pliki PDF. Wykonane w pełnym kolorze, nadające się do druku i do wieloekranowych prezentacji, kompatybilne z Windows, MacOS i Unix, a do ich otwarcia wystarczy tylko program Adobe Reader 3.01.

Na płytkach CD są nie tylko dokładne podobizny wszystkich kart książek zreprodukowanych parzyście: lewa – prawa. Znajdują się tam również komentarze historyków i znawców tematyki dzieła. Są tłumaczenia tekstów, noty proveniencyjne i inne dodatki należące do aparatury naukowej danego obiektu muzealnego.



Płyty się kupuje, oczywiście. Jednak ich cena nie wydaje się wygórowana, zważywszy klasę zabytkowych ksiąg, ich znaczenie w historii cywilizacji i dodane opracowanie naukowe. Znajdziemy tam np. traktaty Albrechta Dürera *De Symmetria* oraz *Underweysung der Messung*, albo *Sidereus nuncius* Galileusza. W kolekcji dzieł literackich jest najpiękniejszy druk renesansu *Hypnerotomachia Poliphili* Francesca Colonnny. Druk ten opuścił prasę weneckiej oficyny Aldusa Manutiusa w 1499 roku. Tłoczono go czcionkami słynnego grawera punconów i gisera Francesca Griffio.

Wielkie wrażenie robi *Atlas sive cosmographicae meditationes de fabrica mundi* Gerarda Mercatora wydany w Duisburgu w 1595 roku, zreprodukowany z egzemplarza Biblioteki Kongresu w Waszyngtonie. Jego pięknie wykonane, ręcznie kolorowane mapy miedziorytowe jeszcze dziś budzą zazdrość kartografów, wydawców i drukarzy.

Bardzo ciekawa dla składaczy jest *Optyka* Isaaca Newtona wydrukowana w Londynie w 1704 roku. To przykład składania formuł matematycznych umieszczanych i osobno, i w tekście, i w poprzek kolumny.

Można się też przyjrzeć tabelom w *De revolutionibus orbium coelestium* Mikołaja Kopernika, składanym nautycznymi cyframi przez zecerów Petreiusa w Norymberdze w 1543 roku, i sposobom wlamywania ilustracji w tej książce. Albo też podziwiać bogactwo kolumn szpicowch w architektonicznym dziele *Trattato delle piante & immagini* Bernardina Amico drukowanym we Florencji w 1620 roku.

Prezentowane w „Octavo” księgi pochodzą z siedmiu bibliotek amerykańskich i angielskich. W tej chwili przedstawiono publiczności czterdzieści pięć obiektów, starannie dobranych, zreprodukowanych i opisanych. Stronę internetową założono w 1998 roku, widać więc, że niełatwo stworzyć szybko wartośćową i przemyślaną bibliotekę multimedialną. Nie jest to jedyna inicjatywa tego typu. Podobne podejmowane są w różnych krajach i można mieć nadzieję na rozwój tej formy udostępniania białych kruków.

Siedziba twórców strony „Octavo” mieści się w kalifornijskim Oakland.

„Poligrafika” 4/2006

Akademicki Kurs Typografii ¶ W maju zakończył się trwający od października ubiegłego roku Akademicki Kurs Typografii zorganizowany na Wydziale Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie. Organizatorem i merytorycznym opiekunem kursu był Robert Chwałowski, znany czytelnikom „Poligrafiki” m.in. jako autor opublikowanej w Helionie *Typografii typowej książki*.

AKT italic



Uczestnikami kursu były osoby, które doświadczyły już pracy w studiach DTP, wydawnictwach albo atelier graficznych. Udział osób zawodowo praktykujących dziedzinę projektowania poligraficzno-wydawniczego pozwolił organizatorowi wprowadzić bardzo konkretną problematykę zajęć – bez konieczności tłumaczenia typograficznego abecadła i podstaw teoretycznych *desktop publishing*. Taka koncepcja zdała chyba egzamin, słuchacze od pierwszych zajęć postawili bowiem wysokie wymagania wykładowcom. Swego rodzaju równość zawodowa pozwalała uczestnikom formułować własne uwagi w sposób bezpośredni i niewymagający uczniowskiej kindersztuby. Wszelkie aspekty kursu – programowe, techniczne, organizacyjne i... towarzyskie – na bieżąco komentowano na stronie internetowej <http://akt.edu.pl/>. Strona była jednocześnie miejscem wymiany informacji i materiałów merytorycznych dla osób z różnych miejscowości. Zajęcia odbywały się co dwa tygodnie w piątki, soboty i niedziele. Ułatwiało to słuchaczom i wykładowcom dotarcie na miejsce nawet z odległych miast, np. z Wrocławia czy Frankfurtu nad Odrą.

Główny ciężar prowadzenia zajęć wzięli na siebie Robert Oleś i Adam Twardoch. Pozostali wykładowcy mieli zajęcia po kilka razy – Robert Chwałowski, Łukasz Dziedzic, Artur Frankowski, Marek Ryćko, Stefan Szczypka, Paweł Tkaczyk, Andrzej Tomaszewski, Michał Warda oraz graficy z Grupy Twożywo, a najczęściej Filip Modrzejewski i Piotr Sierżęga.

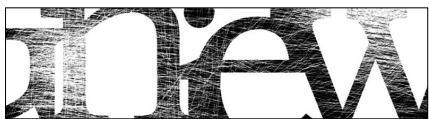
Robert Oleś prowadził zajęcia z projektowania książek, omawiając szczegółowo kwestie związane z typografią tekstu głównego, tekstów wprowadzających, informacyjnych, pomocniczych itp. Dawał praktyczne porady dotyczące szybkiego łamania z uwzględnieniem tytułów, ilustracji lub tabel. Mówił o mikrotypografii, o książkach specjalnych [słownikach i encyklopediach], o składaniu poezji, dramatów itp.

Adam Twardoch zajmował się głównie sprawami związanymi z fontami – z ich programowaniem i projektowaniem. W wykładach i ćwiczeniach na temat fontów i krojów pism drukarskich uczestniczył również Artur Frankowski. Obecność Adama Twardocha – delegata ATypI – przynosiła powiew wielkiego świata i materiały dydaktyczne o pracy znanych zagranicznych typografów.

Piotr Sierżęga przekazywał usystematyzowaną wiedzę na temat typografii reklamowej, nie unikając informacji na temat podstaw projektowania graficznego.

Filip Modrzejewski zajmował się sprawami językowymi i redakcyjnymi, a więc dbałością o poprawną polszczyznę i sens przekazu tekstowego.

Młodzi adepci typografii z całą pewnością wynieśli wiele ze spotkań ze Stefanem Szczypką – grafikiem oryginalnym, o wyraźnych i przemyślanych poglądach, ostrych i szczerych aż do bólu sądach. Słuchacze kursu na pewno przypomną sobie w przyszłości zdania przez niego wypowiedziane – w stosownym momencie w głowie zapalą się ostrzegawcze lampki podczas przyszłej pracy. Taki właśnie jest sens spotkań z zapraszanymi na gościnne występy grafikami praktykami. Zwykle nie mają oni usystematyzowanych i rutynowych wykładów przygotowanych w sposób szkolny. Mają natomiast skarb doświadczenia, przykłady konkretnych prac oraz wykształconą umiejętność zachowania się w zaskakujących relacjach pomiędzy projektantem, zleceniodawcą lub drukarzem. I to, ile uczestnicy zajęć się do-



wiedzą, zależy od ich aktywności – od zadawanych pytań, od ciągnięcia za język prelegenta. Nie wszyscy potrafią to wykonać.

Postawiona przez Roberta Chwałowskiego do dyspozycji kursantów i wykładowców strona internetowa stała się narzędziem ciekawego eksperymentu polegającego na daleko posuniętej samoorganizacji podczas trwania kursu. Szybko i sprawnie można było reagować na aktualne wydarzenia, np. zorganizować wizytę na wernisażu wystawy czeskiej typografii w Muzeum Plakatu w Warszawie czy też wyjechać na retrospekcję twórczości Romana Cieślewicza w Poznaniu. Można było przeprowadzić konkurs wśród uczestników, łatwo też było np. przedstawiać do oceny wykonane przez nich typogramy. [Kilka z nich można zobaczyć obok.] Pokazywano tam ciekawe przykłady typo-

Kompozycje
uczestników kursu:
Gniew i Chciwość
Dominiki Naborowskiej,
XI. Nie cudzośćw!
Małgorzaty Dubowiak,
Miłość – Małgorzaty Targosz,
Tolerancja – Marcina Koszałki

grafii, np. miejskiej, piętnowano organizacyjne błędy, zawiązywano przyjaźnie i sztamę, podpowiadano to i owo, kazano tłumaczyć się wykładowcom – wszystko w atmosferze wzajemnej życzliwości. Pomysł ze stroną internetową doskonale wypalił.

Fakt, że wszyscy brali udział w pewnej organizacyjnej improwizacji, że trudno było wyrwać niektórych wykładowców z ich codziennej profesjonalnej bieżączki, że były kłopoty z terminowym dostarczaniem materiałów. Ale to wszystko frycowe płacone przy pierwszej edycji tego dość trudnego przedsięwzięcia. Za rok z pewnością będzie sprawniej.

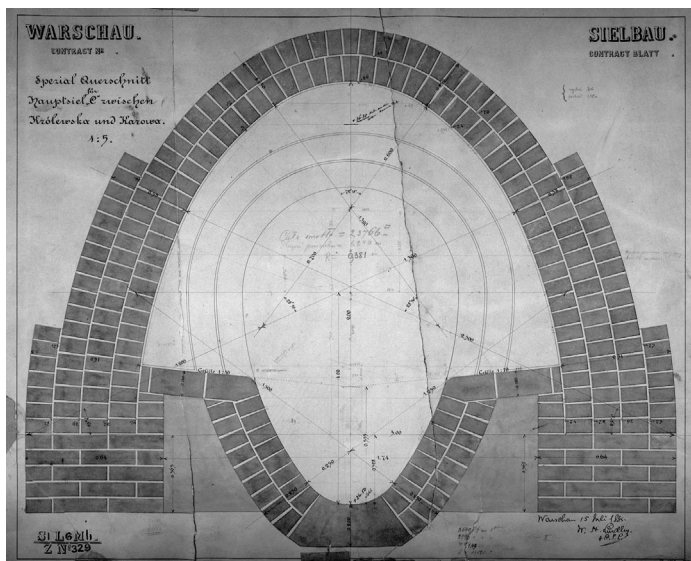
Efekty kursu są rzadko spotykane. Otóż już teraz uczniowie i nauczyciele umawiają się na przedłużenie wspólnej typograficznej przygody. Pewnie powstanie niebawem mniej lub bardziej formalne stowarzyszenie – swego rodzaju bractwo – kultuwujące nawiązane podczas kursu kontakty zawodowe i towarzyskie. „Poligrafika” życzy powodzenia.

„Poligrafika” 6/2006

Filtry w... OZGrafię ¶ Warszawskie Filtry, a konkretnie Miejskie Przedsiębiorstwo Wodociągów i Kanalizacji, obchodzą 120-lecie istnienia. Dzieje zakładu sięgają prezydentury wielce zasłużonego dla Warszawy carskiego generała artylerii Sokrata Starynkiewicza i czasów działania doskonałego zespołu projektantów i budowniczych utworzonego i kierowanego przez angielskiego inżyniera Williama Lindleya.

Z tej okazji ukazała się ponaddwustopniowa publikacja *Dla dobra publicznego. 120 lat Wodociągów Warszawskich* – album o skomplikowanej strukturze, zredagowany przez Piotra Stankiewicza, zrealizowany według jego własnej koncepcji edytorskiej. Dzieło zawiera – oprócz materiałów tekstowych – głównie ilustracje archiwalne [często unikatowe] pochodzące ze zbiorów firmy oraz warszawskich muzeów i bibliotek, a w części współczesnej – w zdecydowanej większości – fotografie Krzysztofa Kobusa. Wysoką jakość plików postscriptowych przygotowanych do naświetlania wydawca zawdzięcza Katarzynie Ciemny ze „Studia 63”.

Projekt kanału kolektora pomiędzy ulicami Królewską i Karową, podpisany przez Williama Heerleina Lindleya 15 czerwca 1885 roku



Tę efektowną i bardzo trudną do wykonania publikację wydrukowano i oprawiono w Olsztyńskich Zakładach Graficznych „OZGraf” – w niebywale krótkim czasie i z zachowaniem wzorowej jakości. Stało się to dzięki życzliwości prezesa Ryszarda Maćkowiaka oraz wyjątkowemu zaangażowaniu olsztyńskich drukarzy i introligatorów.

Do drukowania publikacji użyto różnych papierów. W części historycznej, gdzie liniatura rastra wynosiła 175 lpi, znalazł zastosowanie Lessebo Design Ivory 120 g. Pomiędzy częścią historyczną a współczesną wstawiono arkusz poświęcony archiwalnym materiałom zdjęciowym z czasów Powstania Warszawskiego, który ujęto w wewnętrzną okładkę z papieru Owl Grey z katalogu Kaskad. Sam rozdział o kanałach w Powstaniu Warszawskim wydrukowano w technice duotonalnej z pantonów Black 2C oraz 409C Gray. Część współczesną – również rastrem 175 lpi – na bezchlorowym papierze Media Print Matt 150 g.

Część historyczną otwiera alonż z panoramą Warszawy drukowany na papierze Century Free Life Vellum White 100 g. W dwóch miejscach – pomiędzy arkuszami – znalazły się wklejki quasi-pergaminowe z XIX-wiecznymi rysunkami projektowymi na kalkach Golden Extra White 110 g.

Książkę wydrukowali na maszynie Speedmaster CD 102 nadzwyczaj szybko i strannie maszyniści: Leszek Hołubowski, Sławomir Kiełek oraz Marek Wiktorzak pod nadzorem mistrzów wydziału offsetowego – Mirosława Szustka i Mirosława Kozłowskiego.

Album oprawiono w czerwonoceglane naturalne płótno Brilanta firmy Van Heek Schoco. Wyklejki wydrukowano na Fabria Brizatto 120 g z Cartiere Fabriano. Na przedniej okładzinie znajduje się wklejka z ilustracją i tytułem dzieła precyzyjnie wklejona w specjalnie wgłębiony prostokąt. Napis na grzbiecie wytłoczony jest złotą folią.

Gdy uzmysłowimy sobie, że do tego rzadko spotykanego typu oprawy doszły wspomniane wcześniej komplikacje – dwie wklejki pergaminowe, dwa alonże [jeden z nich nietypowego formatu] i wewnętrzna okładka jednego z rozdziałów – to mamy pełny obraz introligatorskiego zadania.

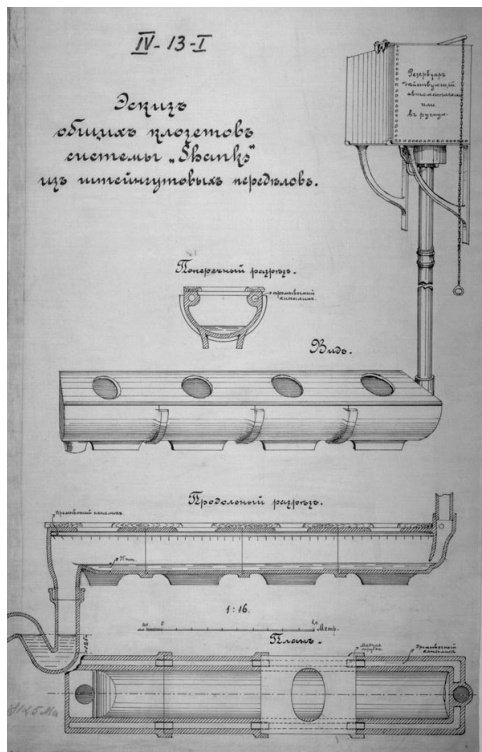
I tu dodatkowe utrudnienie... czas – z technologicznego punktu widzenia – niewystarczający. Uroczystości jubileuszowe

wych przełożyć się nie da. Ze świata przyjechali potomkowie budowniczego Williama Lindleya. W warszawskim Zamku Królewskim wyfroterowano podłogi. Kayah wyszykowana do koncertu nad Wisłą. I co... ma nie być albumu?

Zespół kierownika działu intrologatorni Leonarda Polichta brawurowo wykonał skomplikowaną operację, pomimo dodatkowych niespodziewanych trudności technicznych w krytycznym momencie.

Nad całością prac przy oprawie czuwali mistrzowie – Barbara Żemło i Kazimierz Kordowski, a intrologatorkę wykonali: Anna Frągnowska, Grażyna Turowska, Dariusz Stawicki, Krzysztof Siesicki, Jarosław Kobylński, Stanisław Demonat i inni. Proces drukarski i intrologatorski książki *Dla dobra publicznego* w Olsztyńskich Zakładach Graficznych przebiegał pod czujnym okiem dyrektora ds. produkcji – inżyniera Mirosława Jachemka.

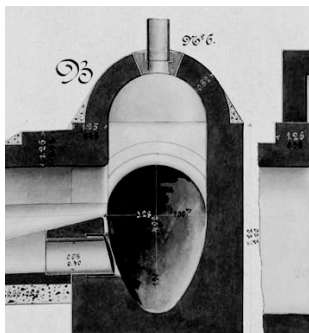
To oczywiście nie wszystkie osoby uczestniczące w całym przedsięwzięciu drukarskim. Oprócz redaktorów, autorów tekstów i fotografii warto wymienić konsultantów: dr. inż. Stefana Jakucewicza z Politechniki Warszawskiej oraz Krzysztofa Włazowskiego z firmy Map Polska, Wojciecha Pietrasa z krakowskiej Gammy czy też Marka Komornickiego z firmy Telecomp. W drukowaniu precyzyjnych projektów i makiet w pierwszej fazie przygotowań mieli także swój udział pracownicy warszawskiej drukarni „W Oficynie”.



Szkice projektu publicznych kłozetów systemu Shanks

Niewiele osób będzie miało okazję poznać tę staranną pracę olsztyńskich poligrafów – album ma nakład nieco ponad tysiąc egzemplarzy i nie pojawi się w sprzedaży [chyba że później, we wtórnym obiegu, już jako obiekt antykwaryczny]. Nawet spora część pracowników Warszawskich Wodociągów nie będzie go miała w rękach. Jednak to drukarskie przedsięwzięcie z pewnością warto jest przedstawić w „Poligrafice”. Przypomina bowiem, jak liczne grono współpracujących osób musi się natrudzić, aby powstała tego rodzaju piękna publikacja. Gdy każda z osób wykona swą pracę umiejętnie i starannie, to całość będzie cieszyła i rozum, i oko.

„Poligrafika” 7/2006



Fragment
lindleyowskiego
projektu kanału
burzowego
na okładce książki

Dla dobra publicznego
120 lat Wodociągów
Warszawskich

Piękny jubileusz pracy naukowej

26 czerwca br. w Pałacu Rzeczypospolitej pracownicy Biblioteki Narodowej, uczeni nauk humanistycznych oraz przyjaciele uczcili 50-lecie pracy naukowej prof. dr hab. Pauliny Buchwald-Pelcowej. Lata pracy badaczki dziejów renesansu i baroku



upłynęły wśród starodruków i rękopisów – początkowo w Bibliotece Kórnickiej PAN, a później w Zakładzie Starych Druków Biblioteki Narodowej w Warszawie.

Uroczystość poprowadził dyrektor Biblioteki, Michał Jagiełło, a szczególnie serdeczne i erudycyjne laudacje wygłosili profesorowie Krzysztof Migoń z Uniwersytetu Wrocławskiego

i Janusz Tazbir z Polskiej Akademii Nauk.

Spośród licznych publikacji uczzonej najbardziej znana jest monografia i teka zasobu typograficznego Aleksandra Augezdeckiego, XVI-wiecznego drukarza w Królewcu i Szamotułach, wydana w serii *Polonia typographica saeculi sedecimi* oraz książki: *Cenzura w dawnej Polsce. Między prasą drukarską a stosem* [1997], *Historia literatury i historia książki. Studia... od średniowiecza po wiek XVIII* [2005].

Paulina Buchwald-Pelcowa szczególne zasługi położyła, badając twórczość i wydania dzieł Jana Kochanowskiego i literaturę czasów saskich. Oprócz pracy w Dziale Zbiorów Specjalnych Biblioteki Narodowej jubilatka prowadzi działalność dydaktyczną w Instytucie Informacji Naukowej i Studiów Bibliologicznych na Uniwersytecie Warszawskim.

Nowo wydany „Rocznik Biblioteki Narodowej” [tom 37–38, 2006], na który składają się artykuły i rozprawy o dawnej książce, dedykowano Paulinie Buchwald-Pelcowej w dowód uznania dla jej naukowego dorobku.

„Poligrafika” 7/2006

Bogdan Żochowski odszedł ¶ W czerwcu zmarł Bogdan Żochowski, warszawski grafik, typograf, twórca pism drukarskich. Największą renomę zdobył jako projektant czasopism i gazet, ale nieobce mu były i inne gatunki grafiki użytkowej, np. plakat czy grafika filmowa. Najczęściej pracował wspólnie z żoną Elżbietą Strzałecką-Żochowską. Stanowili razem niezwykły tandem. Zwykle nierozłączni, emanowali jakimś bliżej nieokreślonym fluidem twórczego potencjału, pogodą ducha i... miłością. Otaczał ich delikatny obłoczek tajemnicy i poezji.

Przed laty przejęli po Romanie Cieślewiczu miesięcznik „Ty i Ja”, którego redaktorem graficznym w latach 1959–63 był ten wielki artysta. Miesięcznik, pełen zaskakujących pomysłów plastycznych, nowocześnie składany i łamany, był absolutnym ewenementem w czasach zgrzebnej gomulkowszczyzny. Projektując kolejne zeszyty „Ty i Ja”, Żochowscy nie uronili nic ze świeżości makiety Cieślewicza i dodawali swoje niekonwencjonalne, awangardowe pomysły.

„Literatura”, „Przekrój”, „Viva” i kilkanaście innych czasopism nosiło albo nosi artystyczną pieczęć państwa Żochowskich. Ale nie tylko czasopisma – również książki, i to nagradzane w konkursach PTWK na Najpiękniejsze Książki Roku w latach

1993 i 1996, a projektowane dla wydawnictw Rosikon oraz WAiF.

Bogdan Żochowski projektował też akcydentalne pisma drukarskie. Spośród jego pism największą popularność zdobyła rodzina kroju Glow-Worm. Krój ten, po wygraniu prestiżowego konkursu w Paryżu w 1975 roku, wprowadzono do zasobów literniczych znanej firmy Mecanorma produkującej transferyczne nośniki pism [typu Le-

ABC Glow-Worm Bold
DEFGHIJKLMNO
PQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmn
opqrstuvwxyz
1234567890%
(«»¿:;:?!/=)\$£€β&

traset]. Dzisiaj Glow-Worm można odnaleźć w niektórych kolekcjach fontów komputerowych, np. Agfa Monotype czy też Font-Shop. Obok pokazujemy trzy z kilkunastu pism projektowanych przez Bogdana Żochowskiego.

Grafik miał siedemdziesiąt lat.

„Poligrafika” 8/2006

ABC Globe-1
DEFGHIJKLMNO
PQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmn
opqrstuvwxyz
1234567890
(:;~/.«»≡)&!%¢\$£

Graph
ABCDEFGHIJK
LMNOPQRSTU
VWXYZ&
abcdefghijklmn
opqrstuvwxyz
1234567890\$
¥£¢ %*()[]
!/? .,:;“”” —

Typograf w Londynie ¶ Z pewnością niejeden czytelnik „Poligrafiki” – podobnie jak ja – doświadcza rozłąki z dziećmi, które gnane chęcią poznania świata i popędzane polską beznadzieją w szukaniu satysfakcjonującej pracy organizują sobie życie za granicą. Moja córka Ewa – od kilku lat w gościnniej Brytanii – ukończyła Brunel University z tytułem Master of Art. Czy może być lepszy pretekst do wizyty w Londynie?

Lipcowy Londyn witał lejącym się z nieba żarem, wielodniową spiekotą, niezwykłą dla deszczowej Anglii. Upał dawał się we znaki szczególnie dotkliwie w kolejce metra, która jest dla kontynentalnego turysty podstawą komunikacji w tym rozległym mieście. Natomiast na stacjach było już nieco lepiej – przynajmniej do tego stopnia, że można było zacząć typograficzne zwiedzanie Londynu.



Wszystkie napisy dotyczące metra: nazwy stacji, system informacji, wszelkie drukowane akcydensy, schematy linii kolejki itp. są wykonane i składane jednym krojem pisma. Jest to bardzo czytelny grotesk zaprojektowany przez Edwarda Johnstona [1872–1944]. Johnston, urodzony w Szkocji, studiował początkowo medycynę w Edynburgu, ale szybko przyjechał do Londynu uprawiać sztukę. Uczył się m.in. w Royal College of Art. Studiował kaligrafię i liternictwo w kręgu artystów związanych ideami Arts and Crafts Williama Morrisa oraz uczył się, pracował i przyjaźnił z Erikiem Gillem, znanym rzeźbiarzem, twórcą pięknych kamiennych inskrypcji i artystą książki.

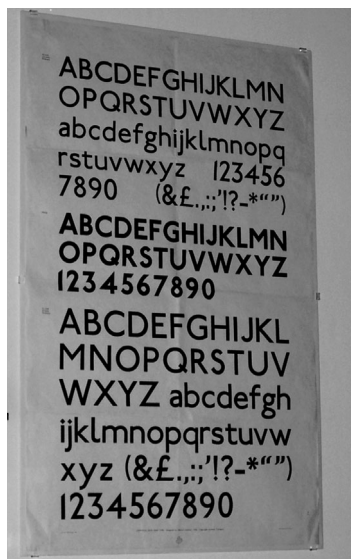
Krój pisma Johnston's Railway Type, zwany inaczej Underground, powstał w latach 1913–18 na zlecenie Franka Picka

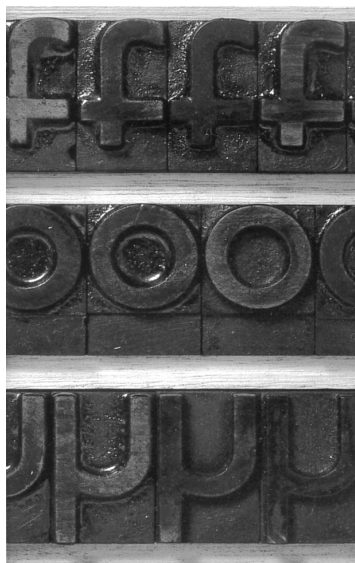
z firmy London Transport. Jednak Johnston uzupełniał i aktualizował rodzinę swojego pisma aż do lat czterdziestych. Powstało ono w ścisłej współpracy z Erikiem Gillem. Stąd wiele elementów graficznych oraz ducha pisma znajdziemy w literach projektowanego dla Monotype w latach 1928–30 kroju czcionki Gill Sans.

Pismo Johnston's Underground towarzyszy historii londyńskiego metra do dzisiejszych czasów. Przeszło wszystkie zmiany technologiczne w poligrafii: od ołowianych i drewnianych czcionek, poprzez matryce lino- i monotypowe, fotomatryce naświetlone na fotokopie, aż do komputerowych fontów.

Gdy z żoną zwiedzaliśmy Londyn, nie mogliśmy oczywiście ominąć słynnej galerii Tate Britain w sąsiedztwie szkoły, z którą związani byli Johnston i Gill. Oglądając różne dzieła sztuki, m.in. obrazy prerafaelitów i innych przyjaciół Williama Morrisa, ujrzelśmy piękną płaskorzeźbę dłuta Erica Gilla. Przedstawiała krucyfiks z Chrystusem bez przepaski na biodrach, okolony pięknie kutą inskrypcją, której litery przypominały krój drukarskiego pisma Perpetua, zaprojektowanego później przez Gilla dla Monotype. Kasia próbowała wbrew muzealnym obyczajom sfotografować dla naszego miesięcznika tę rzeźbę, ale zdjęcie się nie udało.

Udało się natomiast Kasi zdjęcie w Muzeum Wiktorii i Alberta, gdzie pośród dzieł sztuki z całego świata [także pomników drukarstwa z różnych okresów historii] znalazł się Underground, krój pisma Edwarda Johnstona. W tej samej gablocie leżała księga z literaturą i drzeworytami drugiego z kolegów – Erica Gilla, arcydzieło sztuki typograficznej, drukowane na papierze czerpanym z zachowanymi czerpami i pięknie oprawione. Uwaga! W Muzeum Wiktorii i Alberta poligraf nie może ominąć galerii Prints & Drawings.





Przewidując typograficzną ucztę, za-
pragnąłem odwiedzić londyńskie Type
Museum założone w 1992 roku przy
Hackford Road. Można w nim obejrzeć
eksponaty z tradycyjnego odlewnictwa
czcionek pochodzące z renomowanej
niegdyś giserni Stephenson Blake & Co.,
czcionki drewniane z warsztatu Roberta
DeLittle'a z Yorku oraz technikę sporząd-
zania matryc do składu gorącego
z eksponatami ze słynnego domu typo-
graficznego – Monotype Corporation.
Niestety, nie udało się! Muzeum jest
otwierane tylko raz w miesiącu,
w pierwszą środę. Nagabywany telefo-
nicznie przez Ewę pan o smutnym
głosie skarżył się, że przyjdzie pewnie
zamknąć muzeum. Przyjezdni wolą

oglądać Big Bena i sterczeć pod Buckingham Palace, niż odwie-
dzać tego rodzaju gabinety osobliwości.

Postanowiliśmy zatem w dzielnicy St. Pancras odszukać
British Library w nadziei, że uda się zobaczyć coś ciekawego,
jak to zwykle bywa w narodowych bibliotekach. I był to strzał
w dziesiątkę! Oficjalnie otwarty przez królową w 1996 roku no-
woczesny gmach biblioteki kryje funkcjonalnie zaprojektowane
wnętrza, m.in. jedenaście specjalistycznych czytelni publicznych.
W centralnej części budynku, na kilku piętrach, przez szklane
ściany można podziwiać podarowany Brytyjczykom w 1823 roku
pałacowy księgozbiór króla Jerzego III i jego następcy Jerzego IV.
Konstrukcja architektoniczna oraz forma prezentacji robią wiel-
kie wrażenie. W salach wystawowych na parterze mieliśmy oka-
zję obejrzeć ciekawą ekspozycję typografii prasowej pokazującą
pierwsze strony gazet z ich winietami i różnymi rozwiązan-
iami graficznymi, a chodząc korytarzami, natknęliśmy się na sta-
rannie zrekonstruowaną drewnianą drukarską prasę śrubową
z XVI wieku. Dodajmy do tego imponujący widok potężnej
architektury wiktoriańskiej dworca kolejowego St. Pancras znaj-
dującego się w pobliżu, a obraz krótkiej wyprawy do British
Library będzie pełny.

Następne pół dnia spędziliśmy w British Museum. Tak prawdę mówiąc, gdyby chcieć uważnie pooglądać wystawione zbiory, należałoby muzeum odwiedzać codziennie przez tydzień. Skupiłem się więc na wyławianiu spośród eksponatów zabytków pisma – od piktogramów aż po formy alfabetyczne. Obiektów jest wiele i układają się w logiczny ciąg historii światowej cywilizacji. W dużej księgarni British Museum wśród przecenionych książek Kasia wypatrzyła nie lada gratkę – album wydawnictwa Taschen, znanego z pięknych książek o sztuce. Był to wydany w zeszłym roku tom *Masterpieces of Illumination* Ingo Walthera i Norberta Wolfa, prezentujący iluminowane średniowieczne, renesansowe i barokowe manuskrypty od roku 400 po 1600. Z satysfakcją dźwigałem po Londynie ciężką książkę przez drugą połowę dnia.

Jeśli już mowa o księgarniach, to dobrym doświadczeniem jest wizyta w pełnym publikacji o sztuce sklepie Muzeum Wiktorii i Alberta. Chciałoby się mieć stamtąd wiele książek i człowiek boleśnie odczuwa szczupłość własnego portfela. Ale wypatrzyłem coś dla siebie – *An A-Z of Type Designers*, książkę Neila Macmillana przedstawiającą ponad dwustu projektantów pism drukarskich ze świata z przykładami ich prac. Książkę z najwyższej i niedostępnej dla klienta półki podała mi Polka pracująca w tej księgarni. Nawiasem mówiąc, Polaków spotyka się w Londynie na każdym kroku. Szczególnie ci, którzy pracują w handlu i usługach są młodzi, chętni do pomocy i sympatyczni.



I to tyle z upalnej angielskiej stolicy.

„Poligrafika”* 8/2006

* We wrześniu 2006 skończyła się moja przygoda z „Poligrafiką”.

Spis rzeczy

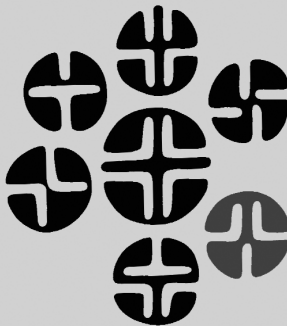
Wstęp Bogusława Jackowskiego	5
O jubileuszach, „Poligrafice” i „Literze”	7
Hommage á Leon Urbański	9
O redaktorze technicznym raz jeszcze	13
O jedności treści, formy i funkcji [książki]	18
Zasłużona dla typografii firma H. Berthold A.G.	21
Stone Serif & Stone Phonetic	25
Historia pewnego znaku	26
Paragraf i ogonki	30
Andrzej Kot i jego ekslibrisy	34
Myśli nad krzyżami A. Kota	37
Smuga cienia	41
Czcionki Z. Gardzielewskiego	44
O tempora! O mores!	47
Książka profesora Pirożyńskiego	50
Sanktuarium książki	58
„Die Neue Typographie”	62
„Gestalt u. Funktion der Typografie”	66
Czy dokonuje się dziś druga rewolucja?	69
Jedźmy do Pragi! Konferencja ATypI za miedzą	72
Ornament. To dzisiaj démodé?	74
Antykwa Jeżyńskiego rediviva	76
Dawno oczekiwana książka	79
Czeski magazyn typograficzny	81

500 lat od bójki drukarza 83
Międzynarodowa akcja 86
Powrót awangardy 88
Sto pociech i dwieście utrapień 92
Czas mija, książki zostają 96
Baccarat vel Helios i wspomnienie
światłości 102
Dobra książka o typografii 107
Architypograf spogląda z nieba? 111
O podziemnej poligrafii podczas
okupacji 115
Wystawa sztuki intrologatorskiej 122
Lektura obowiązkowa 127
Spotkanie z czeską i słowacką typo-
grafią 130
Hommage á Roman Cieślewicz 134
Pamiętki po mistrzu Adamie 138
Rzetelne edytorstwo 142
Octavo – internetowy rarytas 146
Akademicki Kurs Typografii 149
Filtry w... OZGrafie 153
Piękny jubileusz pracy naukowej 157
Bogdan Źochowski odszedł 158
Typograf w Londynie 160

[rek]ama]

Do mié. —
Podręcznik
Młodzieży.
WWW.toc.com.pl

Adrian Frutiger Człowiek
i jego znaki



Wydawnictwo Do
Wydawnictwo Optima