

faj font

Ala has a pen – workshop on type design based on calligraphy
Ala ma pióro – warsztaty projektowania krojów pism
inspirowanych kaligrafią

TABLE OF CONTENTS | SPIS TREŚCI

4–7 *Introduction Wstęp*

ARTICLES | ARTYKUŁY

10–17 **MARTIN MAJOOR**

The story of 'fajrant'. Characters make words, words make sentences, sentences make typography

Historia fajrantu. Litery tworzą słowa, słowa tworzą zdania, zdania tworzą typografię

20–37 **VERENA GERLACH**

The history of Schwabacher and Fraktur

Historia rozwoju szwabachy i fraktury

40–55 **SARAH LAZAREVIC**

Chancery Hand

Kancelareska (cancellaresca)

58–67 **MARIAN MISIAK**

Why is cursive a hot topic?

On creative phenomena in cursive script designing

Dlaczego kursywa to gorący temat?

O kreatywnych zjawiskach w projektowaniu pism pochyłych

70–81 **FILIP BŁĄŻEK**

The Basics of Creating Smart Fonts II

Podstawy projektowania inteligentnych fontów II

84–97 **MONIKA MAREK**

Methodically spontaneous. A meeting with Henryk Sakwerda

Spontaniczność zorganizowana. Spotkanie z Henrykiem Sakwerdą

98–113 **AGATA KORZEŃSKA**

Alphabet with personality

On Professor Zbigniew Pieczykolan's Script and Sign Design Studio

Alfabet z osobowością

O Pracowni Pisma i Znaku prof. Zbigniewa Pieczykolana

114–131 **CALLIGRAPHY | KALIGRAFIA**

132–213 **STUDENTS | STUDENCI**

20 *participants' projects*

20 *projektów uczestników warsztatów*

216–217 *It's fajrant time No to fajrant*

faj font

Ala has a pen – workshop on type design based on calligraphy
Ala ma pióro – warsztaty projektowania krojów pism
inspirowanych kaligrafią

Katowice 2012

Introduction

I am very glad indeed to have an opportunity to write a few words about the nearing to a close, second edition of the *Ala has a pen* typography workshop.

The entire project originated from a need for bridging a gap in the Polish education system. Few people have designed the applied typefaces in Poland. The multiple attempts to design individual letters, sets of characters or even full alphabets in the typographic studios, were not digitized or circulated. The results of these experimental works could only be used in titles, usually as a single element, just an accent in the artistic composition. In the recent years the situation has changed, nevertheless, typeface design is neglected in the curricula of art academies. The exceptions to this standard are very few.

Apart from the goal of introducing typeface design to our curricula, the *Ala has a pen* workshop serves yet another purpose. For many years, the institutions educating Polish graphic designers have made every effort to provide the works with the highest load of expression, individual style and original artistic signature. Polish poster, illustration and animation have been admired all over the world. At the same time, little attention was paid to the everyday, anonymous prints. Under the communist regime, the advertising and packaging market was practically non-existent, paper – hardly available (and even that of poor quality), and printing materials were as much inaccessible as strictly superintended. The quality of the everyday applied graphics left much to be desired.

As we focus on the laborious, toilsome but still basically anonymous fields of typography and typeface design, we enable a slow but sure process of change. Practice shows that not only the aesthetic aspects, but above all making the project readable, clear and functional is the fundamental challenge every designer has to meet.

The program of our workshop responds to the need for broadening knowledge on handwriting, declared by students, teachers and designers alike. Withdrawal of calligraphy lessons from the primary and secondary schools, hinders comprehension of letter structure, and therefore has a negative effect on education concerning modern typeface design tools. Thus the idea of providing the professionals with a calligraphy course,

Wstęp

Cieszę się ogromnie z możliwości napisania kilku słów dotyczących kończącej się właśnie, drugiej edycji warsztatów typograficznych, zatytułowanej *Ala ma pióro*.

U podłoża powstania całego projektu leży potrzeba uzupełnienia luki w polskim systemie edukacyjnym. Dotychczas niewiele osób w Polsce projektowało użytkowe kroje pism. Pojawiające się od dawna próby tworzenia pojedynczych liter, grup znaków a nawet całych alfabetów w pracowniach liternictwa, nie były dygitalizowane i nie wchodziły do szerszego obiegu. Rezultaty owych działań eksperymentalnych, mogły znaleźć zastosowanie jedynie w tytułariach, najczęściej jako pojedynczy element, akcent kompozycji plastycznej. Ostatnie lata przyniosły zmianę tej sytuacji, jednak nadal projektowanie krojów pism jest pomijane w programach edukacyjnych wyższych uczelni artystycznych. Od tego standardu odbiegają nieliczne wyjątki.

Warsztaty mają dla mnie jeszcze inne zadanie. Przez wiele lat instytucje odpowiedzialne za kształcenie polskich grafików projektantów, koncentrowały swoje wysiłki na wydobyciu z powstających w ich murach prac jak największej dawki ekspresji, indywidualnego stylu, oryginalnego śladu plastycznego. Polskim plakatem, ilustracją i animacją zachwycał się cały świat. Jednocześnie niewielką wagę przywiązywano do codziennych, anonimowych druków. W komunistycznej Polsce rynek reklamy i opakowań praktycznie nie istniał, papier był trudno dostępny (i kiepskiej jakości), materiały drukarskie nieosiągalne i ściśle nadzorowane. Jakość codziennej grafiki użytkowej pozostawiała wiele do życzenia.

Koncentracja na żmudnych, pracochłonnych, w zasadzie anonimowych w przestrzeni publicznej tematach, takich, jak projektowanie kroju pisma czy typografia, pomaga ten brak powoli nadrabiać. Praktyka pokazuje, że nie tylko aspekty estetyczne, ale przede wszystkim czytelność, przystępność i funkcjonalność, to fundamentalne zadania do rozwiązania dla projektanta.

Program warsztatów odpowiadał na deklarowaną wśród studentów, pedagogów i projektantów potrzebę poszerzania wiedzy na temat pisma odręcznego. Wycofanie się szkół podstawowych i średnich z nauczania kaligrafii, utrudnia zrozumienie budowy liter i negatywnie wpływa na

that would result in designing and digitizing typefaces based on hand-written script.

The Academy of Fine Arts in Katowice has been rising its identity in regional and global relations. Modern division into two faculties: Art and Design, introduced in 2008, is a precedence in the Polish system of art education. At the same time, it reflects different creative approaches of two groups: artists, who are inspired mostly by their own experience, and designers, for whom the main points of reference are other people and their inner and practical needs. I hope that such events as the International Biennial of Students' Graphic Design *Agrafa*, along with the accompanying International Design Conference *Agrafa*, *A Well Designed Book* competition, and the *Ala has a pen* (and the previous *Ala has a font*) workshops, will help define the exact direction of development for the Academy.

I would like to thank and congratulate all persons, who made the project possible. I hope that the participants of the *Ala has...* meetings will successfully continue their independent design of typefaces, and thus enrich Polish typography scene. I heartily invite you to take part in the next edition of the project.

Justyna Szklarczyk-Lauer

*Dean of Faculty of Design,
Academy of Fine Arts in Katowice,
in the years 2008–2012.*

proces kształcenia w zakresie nowoczesnych narzędzi do tworzenia krojów pism. Stąd pomysł, by wrócić do kursu kaligrafii dla profesjonalistów, którego efektem byłyby próby konstruowania i dygitalizacji krojów opartych na piśmie odręcznym.

Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach buduje swoją tożsamość w relacjach regionalnych i światowych. Nowoczesny podział na dwa wydziały: Artystyczny i Projektowy, funkcjonujący od 2008 roku, jest ewenementem na mapie polskiego wyższego szkolnictwa artystycznego, a jednocześnie odzwierciedla różne postawy twórcze. Źródłem inspiracji większości artystów są oni sami i ich przeżycia. Dla większości projektantów punktem wyjścia jest drugi człowiek oraz jego duchowe i praktyczne potrzeby. Mam nadzieję, że takie wydarzenia jak Studenckie Biennale Grafiki Projektowej *Agrafa* i towarzysząca mu Międzynarodowa Konferencja Projektowa *Agrafa*, konkurs *Książka Dobrze Zaprojektowana* czy warsztaty typograficzne *Ala ma...* (także poprzednie: *Ala ma font(a)*) przyczyniają się do pełniejszego zdefiniowania kierunku, w jakim rozwija się uczelnia.

Składam podziękowania i gratulacje wszystkim osobom, dzięki którym realizacja tego przedsięwzięcia była możliwa. Mam nadzieję, że uczestnicy spotkań *Ala ma...* będą z sukcesem kontynuować samodzielną działalność, projektując kroje pism i wzbogacając polską scenę typograficzną. Zapraszam też do wzięcia udziału w kolejnej edycji projektu.

Justyna Szklarczyk-Lauer

Dziekan Wydziału Projektowego

Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach

w latach 2008–2012

Martin Majoor
Verena Gerlach
Sarah Lazarevic
Marian Misiak
Filip Blažek

Monika Marek **about/** Henryk Sakwerda
Agata Korzeńska **about/** Zbigniew Pieczykolan

arti

cles



The story of ‘fajrant’

*Characters make words, words make sentences,
sentences make typography*

In 2011, the Academy of Fine Arts in Katowice organized a unique type design workshop called *Ala ma font(a) – Typefaces for kids!* Starting point was to design a typeface for children’s books. The workshop was spread over a period of nine months with seven sessions of three days each. The project was supported by the Ministry of Culture and National Heritage.

The amazing results were published in the book *lapikon*, printed in not more than 300 copies (in 2013 another 300 copies will be printed). Only after the book had been published digitally through issuu, it became an instant hit with almost 11,000 views up to now.

The succes of the whole project triggered the Academy and the teachers to create a second workshop, this time focusing on writing and calligraphy. The workshop was called *Ala has a pen (Ala ma pióro)*, and this time there were 7 sessions. The five teachers that were involved worked in different pairs, each time exchanging batons like in a relay race.

The teachers shared their knowledge in fields like writing, calligraphy, italics, tools and font software in many different ways. The students were introduced to the world of the broken script (*Fraktur* in German) using real steel pens and ink; the ‘double pencil method’ was used to show the basics of the humanistic italic; a totally different world of writing was explained, that of the Arabic script; the students were given insight in calligraphic swash skills. And all this was done without using digital media. Only at a later stage things were put into the computer. Moreover, teachers used their own type design knowledge to encourage the students in making their best possible effort in type design.

Right at the beginning of the workshop an interesting thing – or rather call it a nice coincidence – happened. There were two excercises dealing with two different worlds of script: the *Fraktur*, introduced by Verena Gerlach and the humanistic italic, introduced by Martin Majoor. Both excercises produced some promising results and the students were supposed to choose one of the two scripts to base their own typeface design upon. This was a difficult choice because the teachers saw potential in both scripts. They improvised on the spot by instructing the

Historia fajrantu

*Litery tworzą słowa, słowa tworzą zdania,
zdania tworzą typografię*

W roku 2011 Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach zorganizowała unikalne warsztaty typograficzne zatytułowane *Ala ma font(a) – Typefaces for kids!* Początkowym założeniem było zaprojektowanie krojów pism do składu publikacji dla dzieci. Warsztaty trwały dziewięć miesięcy, odbyło się siedem sesji, po trzy dni każda. Spotkania współfinansowano ze środków Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

Zadziwiające dobre rezultaty tych spotkań zostały opublikowane w książce *lapikon*, wydanej zaledwie w 300 egzemplarzach (w roku 2013 planowane jest wznowienie). Wkrótce po opublikowaniu, książka została zdigitalizowana i udostępniona na platformie issuu. Od chwili publikacji (w grudniu 2011), do grudnia 2012 otworzono ją prawie 11 tys. razy.

Sukces projektu pchnął władze i wykładowców Akademii do stworzenia drugiej serii międzynarodowych warsztatów, tym razem poświęconych pismom narzędziowym i kaligrafii. Warsztaty zatytułowano *Ala has a pen (Ala ma pióro)*. Podobnie jak poprzednio na cykl złożyło się siedem trzydniowych sesji. Pięciu wykładowców pracowało, wymieniając się w parach. Z każdym spotkaniem, „wciskając inne guziki”, uruchamiali kolejne idee.

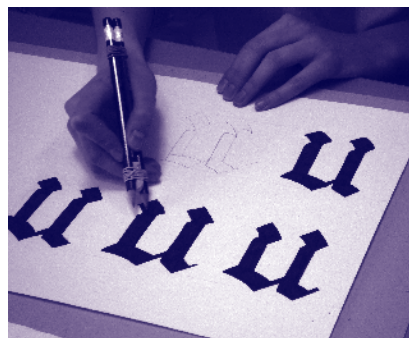
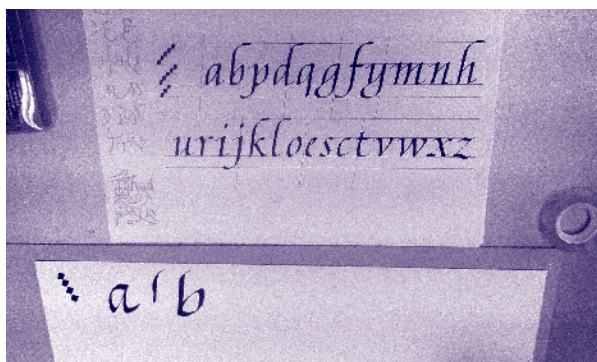
Dzielili się z uczestnikami swoją wiedzą, wielokrotnie i na różne sposoby powracając do tematów takich jak: pisma narzędziowe, kaligrafia, italika, narzędzia tradycyjne i programy służące do projektowania fontów. Uczestnicy, używając płasko ściętych stalówek i atramentu wkroczyli w obszary „gotyku” i fraktury (ang.: *broken script*, niem.: *Fraktur*); metoda „dwóch ołówków” (*double pencil method*) pozwoliła im przyswoić podstawy pisma humanistycznego – italiki. Zrozumieli całkowicie odmienne systemy, inne rzeczywistości. Podstawy kaligrafii arabskiej otwarły ich na zrozumienie funkcji ornamentu i ozdobnego zakończenia litery. Weszli w te światy bez komputera, pisząc narzędziami na papierze. Dopiero w ostatniej fazie projektu prace zostały zdigitalizowane. Nauczyciele umiejętnie zachęcali i utwierdzali uczestników warsztatów w poczuciu, że dla projektowanego kroju muszą dać z siebie wszystko.



A demonstration of writing, filmed with a laptop and viewed on a video beamer using Skype. (March 2012)

Demonstracja sposobu pisania, sfilmowana laptopem, transmitowana przez Skype i wyświetlana na ścianie za pomocą rzutnika. (marzec 2012)





students to make a fusion between the Fraktur and the humanistic italic. The squarish, sharp features of the Fraktur were combined with the round, soft shapes of the humanistic italic, apparently a contradiction. This idea, however, produced an interesting type design language and the students enthusiastically started their typefaces.

At this stage of the workshop there were no computers involved. Everything was done with three simple ingredients: paper, pen and ink. Despite the use of these simple tools, it didn't take long before the students had managed to design several lowercase characters.

But what do individual characters mean? They are not worth a lot without being in each others company: *Type design is a very social thing!* Individual characters find each other in little groups called *words*. Later these groups meet each other in what we call *sentences*. From the moment these sentences are getting in line, we call it *typography*. To be short: *characters make words, words make sentences, sentences make typography*.

So the students were asked to create a word with some characters, just to have an idea how the individual letters would behave in a word. The word that was chosen to review everyone's typeface was a typical German word that was provided by Verena Gerlach: *feierabendgut*. There is no real translation in English for this, but *feierabend* in English means something like 'end of the work day' or *quitting time*. Probably the best translation is *beer o'clock*.

The word *feierabendgut* only contains 11 different characters. Thousands of other words can be created with these 11 characters. It is even more fascinating to see how many words, sentences, and eventually texts can be built with the 26 different characters we approximately have in our alphabet. Not to speak of all the different languages that are using the same 26 characters. It is here that typography and language meet.

At one point the workshop became even more exciting. Sarah Lazarevic – known for her elegant Rameau typeface – showed another fascinating aspect of typography: that of the swash-like calligraphic features. In one of the best exercises the workshop offered, the students created some beautiful, purely calligraphic works (☞114). It became a big inspiration for many characters to come. The text that was used for the calligraphy piece (by the late French type designer François Boltana) was self-explanatory. The students not only had to think about the calligraphic letter shapes, moreover, they were forced to think of the complete lay-out on an A3 page, including where to break the sentences.

już w trakcie pierwszych spotkań wydarzyło się coś szczególnego – czy może raczej – niespodziewanego. Dwie sesje współprowadzili instruktorzy przynoszący wiedzę o dwóch odmiennych strukturach pism. Konstrukcję fraktury wprowadzała Verena Gerlach, a budowę humanistycznej italiki wyjaśniał Martin Majoor. Oba ćwiczenia przyniosły obiecujące rezultaty. Można było sądzić, iż uczestnicy warsztatów, projektując własny krój pisma, podejmą próbę zastosowania jednego z dwóch przećwiczonych sposobów konstrukcji. Wybór był naprawdę trudny. Nauczyciele dostrzegali potencjał w obu systemach zapisu. Ta sytuacja zainspirowała ich do podjęcia „improwizacji” na temat obu struktur. Zachęcili więc studentów do połączenia fraktury i italiki. Prostokątne, ostre kształty fraktury zostały skompilowane z zaokrąglonymi, miękkimi formami italiki. W ten sposób połączone przeciwieństwa, utworzyły nowy, interesujący język projektowy, którego studenci entuzjastycznie użyli, by rozpocząć pracę nad swoimi krojami pisma.

Na tym etapie komputery były zbędne. Wszystko powstawało przy użyciu trzech siemiężnych składników: pióra, atramentu i papieru. Nie minęło wiele czasu, a mimo prostoty tych narzędzi, pojawiły się pierwsze małe litery.

Cóż jednak znaczy pojedyncza litera? Niewiele jest warta, dopóki nie dołączy do reszty kompanii. Projektowanie kroju jest bardzo „uspołeczniającym” zajęciem. Poszczególne litery odnajdują się w niewielkich grupach zwanych *słowami*. Następnie te spotykają się w zespołach zwanych *zdaniami*. A kiedy one ułożą się w linie, możemy mówić o *typografii*. Zatem w skrócie: *litery tworzą słowa, słowa tworzą zdania, a zdania tworzą typografię*.

Uczestnicy musieli zaprojektować kilka liter, składających się w słowo, by przedstawić jak będą się razem zachowywać. Wyraz, który został wybrany do testowania wszystkich, powstających w trakcie warsztatu, krojów pism był typowym niemieckim słowem, podanym przez Verenę Gerlach: *feierabendgut*. Nie istnieje dokładny anglojęzyczny odpowiednik słowa *feierabend*, które oznacza „koniec dniówki”, zakończenie pracy. Prawdopodobnie w angielskim najbliższe temu jest *beer o'clock*, a w polskim, śląskie *fajrant*.

Słowo *feierabendgut* zawiera 11 różnych liter. Można z nich stworzyć tysiące innych wyrazów. To wręcz podniecające: ile słów dałoby się utworzyć, ile zdań i jaki tekst mógłby powstać, kiedy uświadomimy sobie, że w alfabecie łacińskim podstawowy zestaw to 26 znaków! Nie wspominając o tym, w ilu różnych językach posługujemy się nimi. Kontynuując te rozważania dotykałibyśmy zarówno obszaru typografii, jak i językoznawstwa.

*To master rhythm, one must not work on the letter
but rather on the words, on the line, on the text.
It is rhythm that allows to understand the spirit
of the letter's slightest details.*

As the workshop moved on, more characters were designed. In the meantime, there were several short lectures by the teachers, instruction films were shown and on the *Ala has a pen*-blog the results of each workshop were presented. Marian Misiak introduced the students to the world of the Arabic script, quite important from a calligraphic point of view. The urge to use computers became evident. Filip Blažek shared his endless technical knowledge in helping to make things digital, and the students used special font software to digitize their characters. Fine tuning the letter shapes took much time. Working on the perfect spacing was essential. Once more: *characters make words, words make sentences, sentences make typography*. The proud results of the workshop are presented in this book. Time to have *fajrant*!

*Fajrant is
a Silesian
equivalent to
Feierabend.*

W pewnym momencie warsztaty nabrały nawet bardziej ekscytującej formy niż mogliśmy przewidzieć. Sarah Lazarevic – znana projektantka eleganckiego kroju Rameau – wskazała kolejny, fascynujący aspekt typografii: zawijas, ozdobnik, ornament (*swash*) – jakkolwiek by zwać ten kaligraficzny zabieg. Wprowadzając jedno z najbardziej pobudzających ćwiczeń, zaproponowała by studenci stworzyli piękne, czysto kaligraficzne kompozycje.

Stąd wypłynęła inspiracja dla wielu późniejszych form liter. Tekst użyty przez Sarę (autorstwa dwudziestowiecznego francuskiego typografa – François Boltany) stanowił samoilustrującą się wypowiedź. Zmuszał piszących do namysłu nie tylko nad każdą pojedynczą literą, ale również do przemyślenia sposobu łąkania zdań i kompozycji całości layoutu w formacie A3.

***To master rhythm, one must not work on the letter
but rather on the words, on the line, on the text.
It is rhythm that allows to understand the spirit
of the letter's slightest details.***

W kolejnych sesjach warsztatowych powstawało co raz więcej liter.

Miedzy ćwiczeniami praktycznymi nauczyciele dawali wykłady i pokazywali filmy instruktażowe, a rezultaty kolejnych spotkań były publikowane na blogu *Ala has a pen*.

Marian Misiak wprowadził nas w świat arabskich pism narzędziowych, niezmiernie ważnych dla warsztatu kaligrafa. W momencie, kiedy komputer okazał się potrzebny, wkroczył Filip Błażek, dzieląc się z nami swoją bezkresną wiedzą i umiejętnościami technicznymi w dygitalizacji znaków, umożliwił przeniesienie ich i opracowanie w programach do projektowania krojów pism.

Ostateczne doszlifowanie kształtów znaków zajęło sporo czasu. Przede wszystkim istotna była praca nad światłami (spacing). Zatem powtórzmy: *litery tworzą słowa, słowa tworzą zdania, zdania tworzą typografię*. Godne podziwu rezultaty tych warsztatów prezentujemy w książce. Czas na *fajrant*!

[Doskonałość rytmu wymaga, by pracować nie tyle nad formą litery, co raczej nad słowem, wierszem, tekstem. To właśnie rytm pozwala zrozumieć sens najdrobniejszych detali litery].

Śląski *fajrant* odpowiada niemieckiemu *Feierabend*.

rabendgh

feieraben

feierabendg

feierabendg

fierabendgut

feierabengut

the

lgutk

akndgt

raben

Liter-ACTUON 22

Works Qixy

After sfrou

Thank

fff

h

la

mutogen

dg

anefdl igp

na

e master of wind

Alt
S
nd
&
yo

a Roext Gxu

F F F Ma Mt
ct it H.

a

Fi

figh Rfmy

[PHDZ

Letter

Aside!
OH! HEAD!
Shoe?
Hans and Hein

master of windsor
feierabendgut
the feierabendgut
master of windsor
master of windsor

master of windsor
feierabendgut
the feierabendgut
master of windsor
master of windsor

master of windsor
feierabendgut
the feierabendgut
master of windsor
master of windsor

abcd

ef no

Feierabendgut



The history of Schwabacher and Fraktur

Between the 12th and the 15th centuries in Germany, the economic and social system evolved into feudalism. This meant a new societal structure, based on the holding of land in exchange of service and labour. In other parts of medieval Europe, this process started as early as the 9th century. The forces behind this development included several wars (against the Slavs, Hungarians and Italians), and of course the crusades, which evoked a new kind of knighthood, and supported the power of the king.

This new knighthood now created its own kind of knights' literature, written by the medieval "minnesingers", troubadours who translated events into lyric and song. Most of the knights themselves were unable to read or write, and even poets like Wolfram von Eschenbach and Walther von der Vogelweide were known as illiterates. It was considered unsuitable for knights to spend time in school, instead of practicing their fighting skills. Despite widespread illiteracy, there was a great hunger for fine literature and poems, and the "minnesingers" provided access to this world, by performing them to a live audience.

At this time, books were mostly written by monks and used to record ancient knowledge, science and philosophy, coming via the Middle East. The handwritten books were very difficult to read, and it required a great deal of time to even write them, because of the very complicated scripts that were used. Since the monks were part of a certain elite, they didn't want to share this ancient knowledge outside their society, and didn't support any easier kind of writing. In this way, monasteries were able to remain centers of culture. Only there were the skills of reading and writing taught. This perhaps helps explain the complex and decorative shapes of the early Textur Scripts. To copy, write down and embroider texts was part of the church service and prayer, and required extensive training. The most used scripts were Textur, Gothic Bastarda, Gothic Kurrent ("Kurrent" = *handwritten*) and the easier to read, Rotunda (☞ ill. 1). The early Gothic book typefaces (1200) are the result of a soft extrapolation of the Karolinische Minuskel ("Minuscule" = *lowercase*, ☞ ill. 1b): First, up-and-down strokes were added to the stems of <i>, <n>, <m> and others. These were the first slight indications of what would later become serifs. The shapes of this script became more narrow, and the

Historia rozwoju szwabachy i fraktury

Między XII a XV wiekiem, w niemieckiej gospodarce rozwinął się feudalizm. Oznaczało to powstanie nowej struktury społecznej, opartej na własności gruntów i wymianie pracy oraz usług. W innych częściach Europy ten proces rozpoczął się dużo wcześniej, bo już w IX w. Wpłynęło na to kilka różnych czynników – wojny (przeciw Słowianom, Węgom i Włochom) i oczywiście krucjaty, które wykształciły nowy stan – książąt-rycerzy, wspierających władzę królewską.

Książęta tworzyli własną literaturę rycerską, pisaną przez średnio-wiecznych mistrzów (*minnesingers*), trubadurów opiewających wydarzenia w wierszach i pieśniach. W większości książęta nie umieli czytać ani pisać, a nawet poeci tacy jak Wolfram von Eschenbach i Walther von der Vogelweide byli analfabetami. Rycerzom nie wypadało uczęszczać do szkół, w czasie który powinni poświęcać na ćwiczenie rzemiosła wojennego. Jednak, mimo powszechnego analfabetyzmu, panował ogromny głód literatury pięknej i poezji. Zaspokajali go mistrzowie, występując przed publicznością i przedstawiając na żywo swoje opowieści.

Książki, w tym czasie pisane przede wszystkim przez mnichów, odnosiły się do nauki i filozofii antycznej, docierającej poprzez kontakty bliskowschodnie. Z powodu skomplikowanych kształtów liter, manuskrypty czytało się z trudem, a ich przepisywanie zajmowało jeszcze więcej czasu. Mnisi, którzy stanowili prawdziwą elitę, nie chcieli dzielić się swoją wiedzą z resztą społeczeństwa i nie dążyli do uproszczenia form zapisu. Tym sposobem klasztory mogły pozostawać ośrodkami kulturotwórczymi. Tylko tutaj nabywało się umiejętności czytania i pisania. Stąd być może wynikało stosowanie złożonych, dekoracyjnych kształtów wczesnych form tekstury (*Textur Scripts*). Kopiowanie, przepisywanie i ozdabianie tekstu stanowiło część klasztornej posługi i modlitwy, wymagało więc długotrwałego ćwiczenia. Najczęściej używanymi pismami były: tekstura (*Textur*), bastarda gotycka (*Gothic Bastarda*), kurrenta / kulenta (*Gothic Kurrent*) i najłatwiejsza w czytaniu – rotunda (*Rotunda*) (☞ il. 1). Wczesne pisma tekstowe (1200) powstały w rezultacie przekształceń minuskuły karolińskiej (*Karolinische Minuskel*) (☞ il. 1b). Po pierwsze, do stemów w literach <i>, <n>, <m> oraz innych, dodane zostały dolne i górne zakończenia kreską, która zapowiadała,

ill. 1 / il. 1

Albert Kapr
Deutsche
Schriftkunst, 1959
German Type Art,
1959

florentinen zustand dor 1
Die heit w mit gesehen. Du
Bot hat mich here getray

Frankish Bastarda Bastarda frankońska

Duo i sut n tra fraut m
O ex v venit et v siquis by que
Et sumit stias q mst v gulara tra
S bdehess supans sine equa

Bastarda, from a gothic script book Bastarda gotycka

Gerre van onome Johann Endenberg
diener und gotteskinder empfangen got

Gothic Kurrent kurrenta / kulenta

leading was decreased. The former round <O> became more oval, and the colour of the whole text appeared darker.

Now, using a pinfeather instead of a brush, writing the strokes twice, caused nice splits at their endings. At this time, there were still no capital letters to match the new lowercase. Instead, the narrow written shapes of the Rustika (☞ ill. 1a) were used for this purpose, and sometimes cap-like glyphs were used preliminarily. The split stroke ends became an important feature of these first capital-like forms. Within the Gothic period, these details served as markers of a major change of the letter shapes. During this period, writers and book artists expressed their personalities by varying and mixing Unzial (Unzial [☞ ill. 1c]), Rustika and capital shapes in different ways.

gemibꝫ flexis / cum amictis teneat
gnus lacrimis ⁊ suspirijs. et q̃pli
ciens pectus suum dicit. Tu c

Rotunda Rotunda

Ṗ tera q̃ tardis ingēs ubi flexibꝫ et
q̃ intus. ⁊ tenera p̃textit arundine n̄p
Ṗ n̄ medio m̄ cesar erit. tēplū q̃ teneb

Rotunda Rotunda

me p̃b soluat / hoc au nil debet / me molestat. Ols
factoz sili t̃ps erat. amiaonis. ⁊ natū meā sēp'
⁊ etate iā iniquillior delectat ois. Dace ueniam /

Gothic Antiqua Antykwa gotycka

później stosowane w tych miejscach, szeryfy. Szerokość pisma zmalała, podobnie jak interlinia. Wcześniejsze krągłe <O> stało się bardziej owalne, a barwa ścięsnionego tekstu uległa przyciemnieniu.

Gęsie pióro, używane w miejsce pędzla, pozwalało stosować kreski o zroźnicowanej grubości, przyjemnie załamującą się na zakończeniach. W tym czasie nie używano jeszcze wersalików, by podzielić tekst pisanym małymi literami. Tę funkcję pełniły zwężone formy rustyki (*Rustika*) (☞ il.1a), lub czasami, litery zapowiadające formą przyszłe wersaliki. Załamane końcówki liter stanowiły najbardziej wyróżniający szczegół tych pre-wersalikowych form. Wraz z nastaniem Gotyku, ten detal wyznaczył najpoważniejszą zmianę w formie litery. Ówcześni pisarze i projektanci książek wyrażali swoją osobowość artystyczną, decydując o wyborze i połączeniach uncjały (*Unizial*) (*Unicial* [☞ il. 1c]) czy rustyki (*Rustika*) z różnymi formami wielkich liter.



ill. 1 a Rustika, 1st century

il. 1 a Rustyka, 1 w.

In the 13th century, the Gothic style arrived from North France and England, and found its way into German letter forms. In architecture, the key stylistic elements of the Gothic period had their origin in the pointed arches, and the “breaking of shapes” (fracture = Fraktur), which can be seen in the first cathedrals of North France (*Saint Denis* 1140–1145). These shapes were translated into the broken scripts of the same period.

Like in architecture, the accentuation of the vertical, instead of the horizontal, became one of the most important features of the Gothic scripts. First, the lowercase letters were imbued with this unique broken shape. Then, the line space was decreased, the capitals got playful, and the texts started to look like the dark, rhomb-shaped patterns of woven carpets and textiles (Textur). The only character that didn’t get broken, was the terminal <s>, which stayed round. Now, the capitals were matching the lowercase letters, and the new alphabet was born.

During the 14th century, the center for this elegant Textur writing was Paris. From there, this new style was disseminated all over the European continent – and because of the Crusades – even further to the Middle East and Africa. In Germany, compared to France and England, the letter

DIXIT quoq̄ ōs · p̄ro
 terra animā uiuentē in gener
 et reptalia et bestias terrae secur
 suas · factūq̄ ē · ita · et fecit dñs

ill. 1 b *Karolinische Minuskel, Tours*

il. 1 b *Minuskula karolińska*

ill. 1 a, b, c
 Albert Kapr
 Deutsche
 Schriftkunst, 1959
 German Type Art,
 1959

OMNIA ERGO QUI RECUR
 TIS UT FACIANT VOBIS H
 ET VOS FACITE EIS HÆ

ill. 1 c *Uniziale*

il. 1 c *Uncjała*

W XIII wieku, wywodzący się z północnej Francji i z Anglii, styl gotycki dotarł do Niemiec, zmieniając formy stosowanych tam znaków. W architekturze, kluczowym elementem stylistycznym stały się ostre łuki i załamania formy (ang. *fracture*, niem. *Fraktur*), widoczne najpierw w konstrukcji katedr Północnej Francji (*Saint Denis* 1140–1145). Te właśnie kształty zostały przełożone na formy pisma epoki gotyku.

Podobnie jak w architekturze, także w piśmie gotyckim dominowały pion, wypierając linie horyzontalne. Nowe, „łamane”, kształty uwiarydlały się najpierw w formie małych liter. Potem zmalały odstępy międzywierszowe, wielkie litery stały się nieco figlarne, a tekst zaczął przypominać ciemny, romboidalny wzór plecionych dywanów i tkanin (ang. *textiles*, niem. *Textur*). Jedyńa literą, która oparła się łamaniu, zachowując zaokrąglenia było kończące wyrazy <s>. Do liter małych dodano litery wielkie, i tak zrodził się nowy alfabet.

W XIV wieku centrum decydującym o elegancji tekstu był Paryż. Płynący stamtąd nowy styl asymilowała cała Europa, a w ślad za nią – przede wszystkim w wyniku krucjat – dalsze obszary: Bliski Wschód i Afryka. W porównaniu z francuskimi i angielskimi, niemieckie formy liter

forms remained less elegant and restrained. The uniqueness of these Gothic shapes survived the whole period, much more than the ones in the west of Europe.

The line spacing decreased further, and the shapes became even more exaggerated, which caused a very dark text colour. From this point on, the horizontal orientation nearly disappeared, and the movement of the letters in text appeared completely vertical.

FROM WRITING TO LETTERPRESS

The connection between architecture and lettering became most obvious in the Textur that Johannes Gutenberg applied in his first printed *Bibles*. During the 14th and 15th century, scripts and letters were written in Gothic Kurrent, which was easier to read and write, while for books several different styles of Textur were used. Another new script, Bastarda (*Lettre Parisienne*, *Lettre Bâtarde*), a mix between Gothic Kurrent and Textur, became the main script of this period. By following some of the changed shapes of Bastarda, one can already recognize the characteristics that would later appear in Fraktur / Broken Script and Schwabacher (<S>, <d>, <g>). The Bastarda was the perfect base for all kind of variants: between playful/elegant, and folk-like dense. This typeface showed wider and more generous shapes and was easier to read than the Gothic typefaces. The text colour appeared lighter and more friendly. Its most characteristic letters are <g>, <a>, <S> and <h>. It was less time consuming for the writers (when written) and readers, and mostly used for trade and communication.

At the end of the 15th century, amongst the 1000 new typefaces, there were more and more unique, specifically German shapes appearing: the so called Schwabacher style. The origin of the name Schwabacher has still not been located, but one theory says that it comes from the title *Schwabacher Kasten*, a book printed at Hölzel Press in Nuremberg. More and more bourgeois and lower clerical publications were printed in these strong and aboriginal, Schwabacher-like typefaces. It could be seen as the typeface for less intellectual readers.

While the Roman-Catholic Textur, Rotunda and Bastarda had not been related to any nation, printing Luther's Protestant *Bible* in Schwabacher definitely was a statement against Rome and the Humanists. The type evolution towards Fraktur can be seen as a purely German development (➡ ill. 2). For example: in Germany, Protestant texts were printed in Fraktur and Schwabacher in German, while all Catholic texts were printed in Textur in Latin. In Germany, it became the most used typeface

z tego okresu wydają się mniej wyszukane i eleganckie. Niemniej, tu właśnie przetrwały one znacznie dłużej, niż w pozostałych krajach zachodniej Europy.

Odstęp między liniami nadal mały, a kształty nabierały przesady, zaciemniając skład. Od tego momentu linie horyzontalne nieomal zniknęły, a tekst wydawał się biec wyłącznie pionowo.

OD PISANKI DO KROJU PISMA

Związek konstrukcji architektonicznej i liternictwa staje się oczywisty w teksturze (*Textur*), którą Johannes Gutenberg zastosował w swoim pierwszym wydaniu *Biblii*. Podczas gdy w księgach używano tekstury, w xiv i xv-wiecznych rękopisach stosowano kurentę (*Gothic Kurrent*), która była łatwiejsza zarówno w czytaniu jak i pisaniu. Pojawiło się też nowe stylistycznie pismo zwane bastardą (*Bastarda*, *Lettre Parisienne*, *Lettre Bâtarde*), łączące cechy kurenty gotyckiej (*Gothic Kurrent*) i tekstury (*Texture*), które wkrótce zdominowało rynek. Analizując kształty typowe dla bastardy, można rozpoznać charakterystyczne formy, które później pojawiły się w literach <S>, <d> i <g> we frakturze / gotyku / szwabasze (*Fraktur* / *Broken Skript* i *Schwabacher*). Bastarda, będąc czymś pomiędzy populistycznym, a w pełni eleganckim rozwiązaniem, stanowiła doskonały fundament dla wszystkich wymienionych wyżej wariantów. Dowiodła, że jej szersze i bardziej otwarte formy czyta się łatwiej niż inne kroje gotyckie. Tekst złożony bastardą wydawał się jaśniejszy i bardziej przyjazny. Charakter nadawały mu litery <g>, <a>, <S> i <h>. Ponieważ bastarda wymagała mniej czasu zarówno od piszących, jak i czytających, używano jej zarówno w handlu, jak i komunikacji.

Z końcem xv wieku istniało ponad 1000 nowych odmian kroju, coraz bardziej unikalnych, pojawiły się też specyficzne niemieckie odmiany, określane ogólnym mianem: szwabacha (*Schwabacher*). Skąd wzięta się ta nazwa trudno dociec, jedna z teorii mówi, że od tytułu złożonej tym krojem książki – *Schwabacher Kasten*, wydanej przez Hölzel Press w Norymberdze. Coraz liczniejsze mieszczańskie i kościelne wydawnictwa popularne drukowały silnymi i oryginalnymi w formie czcionkami, opartymi na szwabasze (*Schwabacher*). Stąd krój ten mógł być postrzegany jako pismo dla mniej wyrafinowanego intelektualnie czytelnika.

O ile rzymsko-katolickiej tekstury (*Textur*), rotundy (*Rotunda*), bastardy (*Bastarda*) nie kojarzono nigdy z konkretnym narodem, o tyle wydrukowana szwabachą, protestancka *Biblia* Lutra, zawsze odbierana była jako forma agresji przeciw Rzymowi i humanistom. Rozwój fraktury kojarzono wyłącznie z jej postępowaniem w obszarze niemieckojęzycznym (☞ il. 2). Jednak warto pamiętać, iż na przykład: o ile

ill. 2 / il. 2

Albert Kapr
Deutsche
Schriftkunst, 1959
German Type Art,
1959



Baroque-Fraktur
Fraktura barokowa



Classicistic-Fraktur
Fraktura klasycystyczna

of the 16th century. It was the German Emperor Maximilian I, who commissioned Fraktur typefaces to be used in art and literature.

Since the religious movement was supported by printed materials like pamphlets and little posters, Fraktur had another advantage: it was much easier to cut into the wooden plates required for printing.

Beside Fraktur and Schwabacher (see ill. 3), there were a great many type styles mixing various amounts of Gothic and Antiqua. Between the mid 16th and the 20th century, there were always two writing systems existing: one favoring the Fraktur/Schwabacher, and the other favoring Gothic.

During the Franco-Prussian War (1870–71), the vigorous use of Fraktur created a clear symbol for the national crisis. The Germans saw their strong national feeling expressed through this typeface. The same happened again shortly before WWI, in 1914.

At the beginning of the 20th century, there was already a political discussion about the use of Fraktur instead of Antiqua. In this case Antiqua was irritatingly referred to as “Old Type”. Traders and globally thinking companies (like tourist agencies), tried to support the use of Antiqua, due to the readability problems that Fraktur caused to foreigners. This “against Fraktur” team was further encouraged by such influential designers as Jan Tschichold (1902–1974).

On the other hand, designers like Rudolph Koch (1876–1934) and his Offenbacher Schule (*School of Offenbach*) supported the use of Fraktur, announcing it to be more human and not as cold as the Antiqua typefaces. Koch was a very nationalistic, but also deeply religious person,



Textur
Tekstura



Rotunda
Rotunda



Schwabacher
Szwabacha



Fraktur
Fraktura

teksty protestanckie, pisane w języku niemieckim, drukowane były w Niemczech wyłącznie frakturą i szwabachą (*Fraktur*, *Schwabacher*), to teksty katolickie, składane po łacinie, drukowano teksturą (*Textur*). W XVI wieku to ona dominowała. Cesarz Maxmilian I zalecił frakturę (*Fraktur*) do druku publikacji poświęconych sztuce i literaturze.

Różne ruchy religijne stosowały ją w drukach propagandowych, takich jak pamflety i ulotki. Fraktura miała jeszcze jedną zaletę: produkując czcionkę, można było bez trudu wyciąć ją w drukarskich klockach drewnianych.

Poza tym oprócz fraktury i szwabachy (il. 3) istniało mnóstwo innych krojów pism, łączących cechy stylistyczne Gotyku (*Gothic*) i Antykiwy (*Antiqua*). Od XVI do XX wieku, równolegle, rozwijały się dwa systemy pisma: jeden faworyzował frakturę / szwabachę (*Fraktur*/*Schwabacher*), a drugi rozwijał pisma gotyckie (*Gothic*).

W czasie wojny francusko-pruskiej (1870–71), kryzys narodowy wpłynął na ożywienie zastosowanie fraktury (*Fraktur*). Niemcy dostrzegli w tym kroju siłę ducha narodowego. To samo powtórzyło się wkrótce, przed I Wojną Światową w 1914 r.

Na początku XX wieku rozpętała się dyskusja polityczna: czy fraktura (*Fraktur*) powinna zastąpić antykwę (*Antiqua*). Zniechęcając do używania antykiwy, określano ją jako staromodną (*Old Type*). Mimo to, firmy i instytucje myślące szerzej (jak agencje turystyczne), świadome problemów jakie obcokrajowcom nastręcza czytanie fraktury (*Fraktur*), starały się nadal wspierać stosowanie antykiwy (*Antiqua*). Ta grupa przeciwników fraktury była popierana przez wpływowych projektantów, takich jak Jan Tschichold (1902–1974).

Z drugiej jednak strony inni typografowie, jak Rudolph Koch (1876–1934) i jego szkoła z Offenbach (*Offenbacher Schule*), lansowali nadal frakturę (*Fraktur*), ogłaszając ją pismem o wiele bardziej „ludzkiem” i nie tak chłodnym jak antykwa (*Antiqua*). Koch był radykalnym

who dedicated his whole life to the writing and designing of Fraktur typefaces and lettering (see ill. 4, 5).

Unfortunately, the Nazis saw Koch as someone who was sharing their sick ideology. In fact, Rudolf Koch never followed the ideas of the National-socialism, even though he promoted the national thinking. With the “gain of total power” (Machtübernahme) in 1933, the Nazis declared a prohibition against all Antiqua and Grotesk typefaces, which (among the other restrictions and the Nazi terror in general) forced modern-thinking graphic designers to leave the country. Fraktur was officially designated as “Deutsche Schrift” (*German Letters*), and the Fraktur type system became a giant part of the Nazi corporate design.

In 1941, the Nazi leaders realized that conquering the whole world would be difficult with a writing system nobody else could read. To avoid losing face, they proclaimed that the Schwabacher was created by the Jewish press, and therefore was no longer suitable for the German ideology. Because of the change from Fraktur and Gothic, (back) to Antiqua (now to be called “standard typeface”), the Gothic typefaces and lettering were no longer allowed the name of “Deutsche Schrift”. Since this dark chapter in German history, even after the prohibition of Fraktur and Gothic, this type system was, and still is associated with the Nazis.

SCRIPT AND READABILITY

Script writing is more about the writing of the whole text, and the rhythm (which is the real art), rather than the shape of a single letter. It is about filling the paper with ornaments, pleasing the eye with its completeness. Looking just at individual letters is called “spelling”, which sometimes happens to advanced readers, if they get stopped by unknown words or difficult to read typefaces. If the eye catches the whole group of letters in a word, it is referred to as “reading”. Therefore, characteristic shapes and features of individual letters are necessary.

According to Rudolf Koch, Fraktur is a type system, that was created only for the German language and no other. Its virtues wouldn't be any virtues that could satisfy the use in any other language. He argues that in the German language, there are a lot of ligatures used (<ß>, <tz>, <ck> and <ch>), which are harking back to the use of very long words. This calms down the disturbance of the very long German words, by setting the focus into the whole line, while also using a lot of capital letters to cheer up this otherwise quite boring text image. All these different shapes are ‘fighting’ between calm and disturbing. Koch concludes that in all other languages and letter systems (Antiqua), this high amount of capitals would look like strangers.

Fraktur shapes, Schwabacher

Elementy frakturalne w Szwabasze

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

ca. 1650, Alte Schwabacher, Genzsch & Heyse Schriftgießerei AG Hamburg

około 1650, [Stara Szwabacha], Genzsch & Heyse Schriftgießerei AG Hamburg

Fraktur Fraktura

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

ca. 1708, Alte Luthersche Fraktur, D. Stempel AG Frankfurt am Main

około 1708, [Fraktura luterska], D. Stempel AG Frankfurt am Main

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

ca. 1750, Breiskopf-Fraktur, D. Stempel AG Frankfurt am Main

około 1750, [Fraktura Breiskopfa], D. Stempel AG Frankfurt am Main

ill. 3 / il. 3

Albert Kapr

Deutsche Schriftkunst, 1959

German Type Art, 1959

1. Die Schrift als Ornament

numiu unoma nuu omnium uno iuina on
maani uniu mamma innimi onnoam mam
oima aio uno anna amou moon unum on
um uni oama maani nuuno mumu auoi

Abbildung 6

Als orles Prkdseres stliche Utrchts verlef s
Oster 1832 de Schle ls Ptheft dwecht ls
Repbliker doch der Überzegg, dß Repble-
de verfigste Sttsfe se, dt Nchdeke ber de

Abbildung 7

s normaes rou uneres naien nerris verie
i ern 132 ie ue as anei un wenn ni as eu
ianer omier ereuun aie eui ie vernün iea
aasorm ei un miaenen ier ie raen wee

Abbildung 8

als normales produkt unseres staatlichen
unterrichts verließ ich ostern 1832 die schu-
le als pantheist, und wenn nicht als repu-
blikaner, doch mit der überzeugung, daß

Abbildung 9

Als normales Produkt unseres staatlichen
Unterrichts verließ ich Ostern 1832 die Schu-
le als Pantheist, und wenn nicht als Repu-
blikaner, doch mit der Überzeugung, daß d

Abbildung 10

7

ill. 4 / il. 4 Example Przykład

Das Schreiben als Kunstfertigkeit (Writing as Art)

Rudolf Koch

Verlag des Deutschen Buchgewerbe-Vereins, Leipzig 1924

narodowcem, ale także człowiekiem głęboko religijnym, który całe swoje życie poświęcił kształtowaniu i rozwijaniu kolejnych form fraktury (*Fraktur*). (☞ il. 4, 5).

Niestety, naziści postrzegali go jako sympatyka ich chorej ideologii. W istocie, Rudolf Koch nawet jeśli promował idee narodowościowe, nigdy nie podzielał idei narodowego socjalizmu. Z chwilą przejęcia pełnej władzy (*Machtübernahme*) w roku 1933, naziści zabronili używania antyki (*Antiqua*) i krojów określanych mianem grotesków (*Grotesk typefaces*), co (wraz z innymi formami prześladowania, jakie niósł ze sobą nazizm) zmusiło nowocześnie myślących projektantów do opuszczenia Niemiec. Frakturę ogłoszono oficjalnym krojem narodowym – pismem niemieckim – (*Deutsche Schrift, German Letters*), czyniąc z niej element systemu identyfikacji korporacyjnej nazistów.

W roku 1941 liderzy partii nazistowskiej uświadomili sobie jednak, że system pisma, którego nikt poza nimi nie potrafi odczytać, nie ułatwi im podboju całego świata. By nie stracić twarzy ogłosili, że szwabachę (*Schwabacher*) stworzyli Żydzi, zatem jest ona niewłaściwa ideologicznie. Uzasadnili tym odejście od fraktury i gotyku, i powrót do antyki (*Antiqua*) teraz nazywanej „pismem standardowym” (*standard typeface*). Zakazano określania gotyku, szwabachy i fraktury mianem pism niemieckich (*Deutsche Schrift*). Mimo zakazu używania fraktury i gotyku jako pism narodowych, ten mroczny okres historii Niemiec na zawsze skojarzył je z niechlubną ideologią nazizmu.

PISANKA, PISMO I CZYTELNOŚĆ

Posługiwanie się pismem odręcznym dotyczy bardziej projektowania całości tekstu i rytmu (co stanowi prawdziwą sztukę), niż kształtowania pojedynczych liter. Wypełnianie karty papieru ornamentem raduje oczy pełnią formy. Obserwowanie pojedynczych liter – nazywane „literowaniem” (*spelling*) – zdarza się czasami zaawansowanym czytelnikom, gdy powstrzymuje ich nieznane słowo, lub trudno czytelny krój pisma. Gdy oko składa całą grupę liter w słowo, mówimy o „czytaniu” (*reading*). By to ułatwić charakterystyczne formy i detale w pojedynczych znakach są konieczne.

Zdaniem Rudolfa Kocha, Fraktura jest systemem zapisu który powstał tylko i wyłącznie na potrzeby języka niemieckiego, nie jakichkolwiek innych. Jej cnoty nie są cnotami przynależnymi innym językom i nie znajdują w nich satysfakcjonującego zastosowania. Koch argumentuje, że w języku niemieckim występują liczne ligatury (<ß>, <tz>, <ck> i <ch>), które pochodzą z archaicznego zapisu. Tonizują one dyskomfort, spowodowany bardzo długimi słowami niemieckimi, pozwalając się skupić na całej linii.

1. Die Schwanabacher Schrift

Geht man nicht ab, sondern fährt von dem Quadrat aus unmittelbar nach unten, so erhält man Formen wie zu Anfang der 3. Zeile gezeigt ist. Ein Buchstabe wie der letztere scheint für den



අනුබන්ධය 12

Beschauer immer nach links umzufallen und bei der Wiederholung scheinen die Güße und Köpfe sich wie Dachziegel oder Schuppen übereinander zu schieben. Das ist also zu vermeiden, die Ecken des Quadrats sollen vielmehr an beiden Seiten überstehen und die ganze Figur annähernd eine symmetrische sein.

ill. 5 / il. 5 Example Przykład

Das Schreiben als Kunstfertigkeit (Writing as Art)

Rudolf Koch

Verlag des Deutschen Buchgewerbe-Vereins, Leipzig 1924

1. Die Schwabacher Schrift

so geschrieben sind, daß sie dies Gleichgewicht zeigen. Niemals soll ein Buchstabe das Zuteilen nach irgendeiner Seite notwendig haben.



Abbildung 19

Die letzte o-Form zeigt eine zweite Lösung mit einem Bogen im rechten Teil. Auch diesen Teil schreibe man von oben nach unten. Eigentlich müßte es ja ebenförmig möglich sein, den Buchstaben in einem Zuge zu bilden und den zweiten Teil von unten nach oben zu schreiben. Aber erfahrungsgemäß ist die

FRAKTUR AGAINST ANTIQUA

1. More glyphs provide ascenders.
2. The shapes of the glyphs are more different from one another (☞ ill.6).
3. Most Fraktur typefaces are more condensed.
4. The eye of the reader can see more glyphs at once, which is very important for the German language.
5. The »terminal s« helps to immediately see the end of a word or a syllable.

ill. 6 / il. 6



Fraktur : Latin = 19 : 14

BIBLIOGRAPHY:

1. Albert Kapr, *Deutsche Schriftkunst (German Type Art)*, Verlag der Kunst, Dresden, 1959
2. Rudolf Koch, *Das Schreiben als Kunstfertigkeit (Writing as Art)*, Verlag des Deutschen Buchgewerbe-Vereins, Leipzig, 1924
3. F. H. Ehmcke, *Schrift, Ihre Gestaltung & Entwicklung in neuerer Zeit (Type, its design and development in the modern time)*, Günther Wagner, Hannover, 1925

Częste stosowanie wielkich liter także ożywia nieco monotonię tekstu, który bez nich wydawałby się niezmiernie nudny. Wszystkie te działania powodują, że cały czas mamy do czynienia z walką między wyciszaniem i zakłócaniem. Według Kocha, w jakimkolwiek innym języku, czy systemie zapisu (antykwą), taka liczba wielkich liter wyglądałaby dziwnie.

FRAKTURA PRZECIW ANTYKWIE

1. Więcej glifów posiada wydłużenia górne i dolne (•◌ il. 6).
2. Kształty glifów mają więcej cech różnicujących je od siebie.
3. Większość krojów frakturowych jest bardziej skondensowana.
4. Oko czytelnika ogarnia większą liczbę znaków jednocześnie, jest istotne dla czytania w języku niemieckim.
5. Forma <s> końcowego pomaga natychmiast odróżnić zakończenie słowa lub sylaby.

Tłumaczka i redaktorzy dziękują Andrzejowi Tomaszewskiemu za pomoc w przekładzie i dostosowaniu artykułu dla polskiego czytelnika.

BIBLIOGRAFIA:

1. Albert Kapr, *Deutsche Schriftkunst (German Type Art)*, Verlag der Kunst, Dresden, 1959
2. Rudolf Koch, *Das Schreiben als Kunstfertigkeit (Writing as Art)*, Verlag des Deutschen Buchgewerbe-Vereins, Leipzig, 1924
3. F. H. Ehmcke, *Schrift, Ihre Gestaltung & Entwicklung in neuerer Zeit (Type, its design and development in the modern time)*, Günther Wagner, Hannover 1925







Chancery Hand

Origins of Chancery hand: Humanistic handwriting and Humanistic cursive

In the 15th century, Italy saw the emergence of a vast cultural movement which rapidly spread beyond its borders. Humanism placed Man at the center of the world. This “Renaissance” went, as is often the case, with a return to the classics: a newfound interest for Antiquity and the study of ancient texts with a fresh eye. This cultural movement and the necessity to produce a great quantity of books led to a graphic revolution and the search for a handwriting legible by all. The Humanists rediscovered and transformed Carolingian handwriting from 10th and 11th century manuscripts and used capitals inspired by engraved inscriptions. Thus, Antiqua handwriting, – antiqua not being a reference to Antiquity but merely meaning “old” – inspired the first examples of Humanistic hand. The first case of Humanistic hand is that of Poggio Bracciolini (1380–1459), a Florentine solicitor whose *lettera antiqua formata* acquired a striking success amongst the well-read Humanists and the scribes of his scriptorium. This handwriting served as a model for the first Roman characters that appeared in Italy in the 15th century. For the first time, scribes who were learned in this luxurious handwriting signed their works.

Poggio Bracciolini's
humanistic hand
Pismo humani-
styczne Poggio
Braccioliniego

huius periculo conseruauerit illum filium esse memineritis.
Quapropter de summa salute nra populiq; n. de uris con-
iugibus ac liberis de aris ac focis de fanis atq; templis de
totius urbis rectis ac sedibus de imperio ac libertate de sa-
lute italie de uniuersa n.p. decernite diligenter ut insti-
tutis ac fortiter. Habetis eum consulem qui & parere ue-
stris deoratis non dubitet & ea que statueritis quoad vi-
net defendere & per se ipsum prestare possit.

FINIS. LIBRI. SCRIPSIT. POGGIUS.
ROMAE.

Kancelareska (*cancellaresca*)

Korzenie kancelareski: humanistyczne pisma kancelaryjne i piętnastowieczna kursywa humanistyczna

W xv wieku Włochy odnotowały gwałtowny rozwój humanistycznego prądu kulturowego, który wkrótce rozprzestrzenił się także poza ich granicami. Humanizm lokował Człowieka w centrum Wszechświata. Ten renesans¹ wartości, jak to często bywa, odwoływał się do klasyki, na nowo odkrywając Antyk i prowadząc do badań antycznych tekstów „świeżym” okiem. Zarówno ruch kulturowy, jak i potrzeba produkcji większej liczby publikacji zrewolucjonizowały rzemiosło pisarskie i skłoniły skrybów owego czasu do poszukiwania form zapisu odręcznego, czytelnych dla jak najszerszego grona odbiorców. Humanisci na nowo odkryli i przekształcili pismo karolińskie, znane z x i xi w. manuskryptów, w tym także użyte tam wielkie litery, wzorowane na architektonicznej majuskułe monumentalnej². Można powiedzieć, że inspiracją dla pierwszych form książkowej antyki³ stał się nie Antyk w dosłownym rozumieniu, ale „antyczny”, w rozumieniu – „stary”. Pierwszymi przykładami pisma humanistycznego (antyki humanistycznej pisanej ręcznie) są kroje stworzone przez Poggio Braccioliniego⁴ (1380–1459), florenckiego intelektualistę, którego *lettera antiqua formata* odniosła uderzający sukces wśród dobrze wykształconych humanistów i pisarzy, pracujących w jego kancelarii (*scriptorium*). Pismo to stanowiło wzorzec dla wczesnych form antyki renesansowej, jakie pojawiły się we Włoszech w xv w. Wówczas, po raz pierwszy, pisarze (skrybowie), którzy posiadli umiejętność posługiwania się tym eleganckim krojem synonowali swoje prace podpisem.

W tym czasie we Włoszech współistniały dwa rodzaje pisma⁵:

- *lettera antiqua formata* Poggio Braccioliniego
- i kursywa humanistyczna (*humanistic cursive*), znana także jako *lettera antiqua corsiva*, udoskonalona przez Niccolò Niccoli.

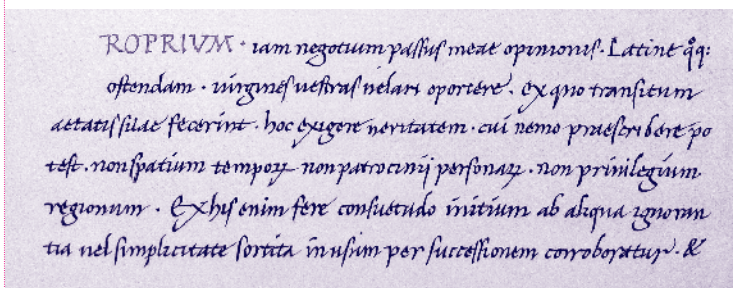
Niewiele wiadomo o Niccoli⁶, erudycie i starszym protektorze Poggio Braccioliniego. Nowego stylu pisma prawdopodobnie zaczął używać około 1416 r. W pierwszej wersji kursywy antycznej (*lettera antiqua corsiva*), łagodnie pochyłej, w jej połączeniach międzyliterowych i ściągłej formie liter, zwężonych w stosunku do *lettera corsiva formata*, czuje się

In Italy, at this time, two handwritings coexisted:

- Poggio Bracciolini's *lettera antiqua formata*
- Humanistic cursive, also known as *lettera antiqua corsiva*, perfected by Niccolò Niccoli.

Little is known of Niccoli, erudite and elder Humanist protector of Poggio Bracciolini. As of 1416, he started to use a new kind of handwriting. At first, the *lettera antiqua corsiva* was only very slightly oblique, had connecting strokes between letters and a narrower aspect than the *lettera corsiva formata*. With time, and the acceleration of the line, the slope became clearly defined. The papal Chancery used it to transcribe briefs thus contributing to the development of Humanistic cursive: the first examples of *lettera di brevi* came from Pope Eugene IV's Chancery.

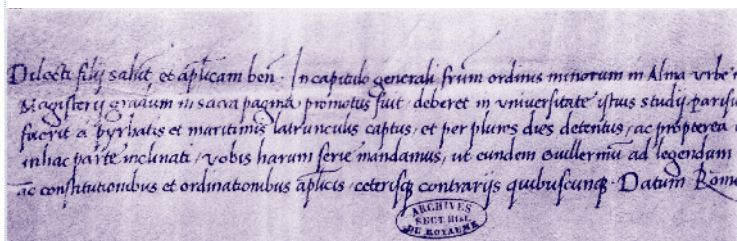
Niccolò Niccoli's
cursive handwriting
Pismo kursywne
Niccolò Niccoli



CHANCERY HAND OR CANCELLARESCA

As of the 16th century, several calligraphers, influenced by the handwriting of the papal Chancery, started developing cursive hand to perfect the form of Chancery hand also known as cancellaresca. Ludovico degli Arrighi, also called Vicentino, born at the end of the 15th century and pupil of Tagliente, copied precious books before working as a scribe at the papal Chancery. He wrote and published the first major drafts on calligraphy thereby establishing precise handwriting codes. *La Operina* was the first manual of cursive hand published in Venice in 1522; joined to it was a small pamphlet on *il modo di temperare la penna con le varie sorti di lettere* in which Arrighi presents the main rules of Chancery hand. He invites the reader to learn cancellaresca “in a few days”. A set of rules was put in place to write properly, the second part of this draft was published in 1523. According to Arrighi, the letters should slope to the right by 5 to 7 degrees and their width should be half the size of their height.

rękę humanisty Poggio Braccioliniego. Z czasem daje się zaobserwować wzrost dynamiki pisma, kreska nabiera tempa i nachylenie zostaje jasno zdefiniowane. Kanceliści, używający jej do kopiowania brewe papieskich, przyczynili się do rozwoju kursywy humanistycznej⁷. Pierwsze przykłady *lettera di brevi* pochodzą z kancelarii papieża Eugeniusza IV.



Humanist cursive
Brief of Pope Sixtus IV, 1480

Kursywa huma-
nistyczna Brewe
Papieża Sykstusa IV,
1480

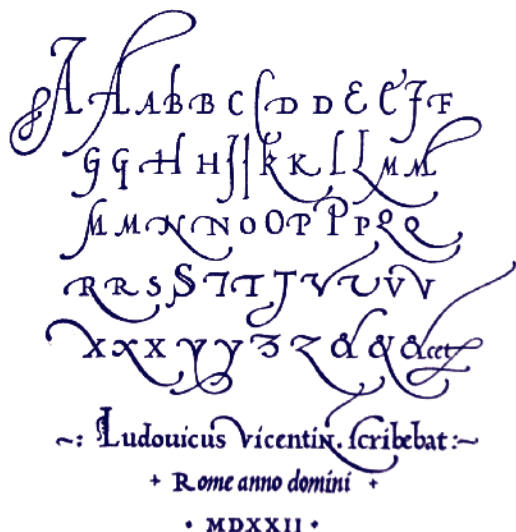
PISMO KANCELARYJNE ZWANE KANCELARESKA

W XVI wieku niektórzy kaligrafowie, pozostający pod wpływem stylu kancelarii papieskiej, podjęli próbę rozwinięcia kursywy odręcznej do dojrzałej formy pisma kancelaryjnego zwanego kancelareską (*cancellaresca*). Ludovico degli Arrighi, zwany także Vicentino, urodzony z końcem XV wieku wychowanek Tagliente, nim rozpoczął pracę pisarza w kancelarii papieskiej, kopiował drogie księgi. To on podjął prekursorską próbę zebrania i skodyfikowania zasad kaligrafii. Jego *La Operina*, opublikowana w Wenecji w 1522 roku, stała się pierwszym podręcznikiem, opisującym zasady tworzenia kursywy. Do wydania dołączony był niewielki pamflet na *il modo di temperare la penna con le varie sorti di lettere*⁸, w którym Arrighi prezentował podstawowe zasady tworzenia kursywy, zapraszając czytelników do opanowania kancelareski (*cancellaresca*) w kilka dni. Powstał zatem zestaw reguł mówiących o tym, jak pisać poprawnie. Druga część tych zasad została opublikowana w roku 1523. Według Arrighiego: litery powinny pochylać się w prawo o 5–7 stopni, a ich szerokość powinna być równa połowie wysokości.

La Operina poprzedzała późniejszą pracę Giovanniego Antonio Tagliente⁹ pt.: *Lo Presente libro insegna la vera arte de lo eccellente scrivere de diverse varie sorte de lettere quali se fanno per geometrica ragione (...)*¹⁰ (Wenecja, 1524). Składało się na nią 28 arkuszy, z których 22 stanowiły drzeworyty, a 5 spośród nich przedstawiało tabele liter kancelareski.

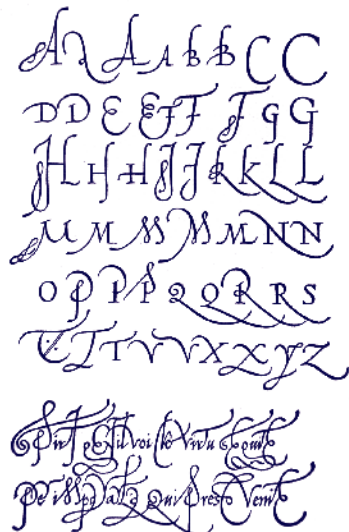
W międzyczasie dojrzało kolejne pokolenie kaligrafów. W swojej książce *Libro Nuovo d'Imparare a scrivere tutte sorte lettere antiche et moderne di tutte nationali, con nuove regole, misure et essempli, con un breve et*

This publication preceded Giovanni Antonio Tagliente's *Lo Presente libro insegna la vera arte de lo eccellente scrivere de diverse varie sorte de lettere quali se fanno per geometrica ragione (...)* (Venice, 1524). This draft contains 28 leaflets amongst which 22 woodcuts, 5 of these featuring tables of cancellaresca letters.



La Operina, Arrighi, 1522

La Operina, Arrighi, 1522



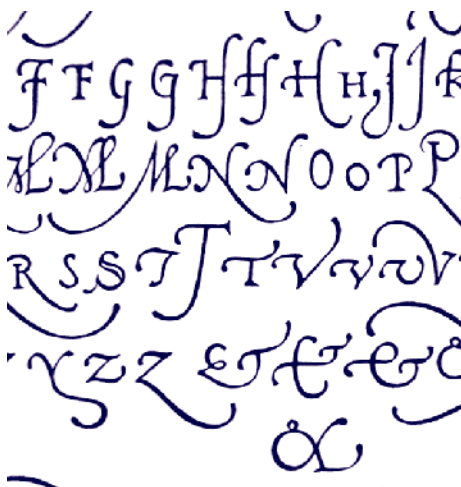
Lo presente libro, Tagliente, 1524

Lo presente libro (Książka współczesna), Tagliente, 1524

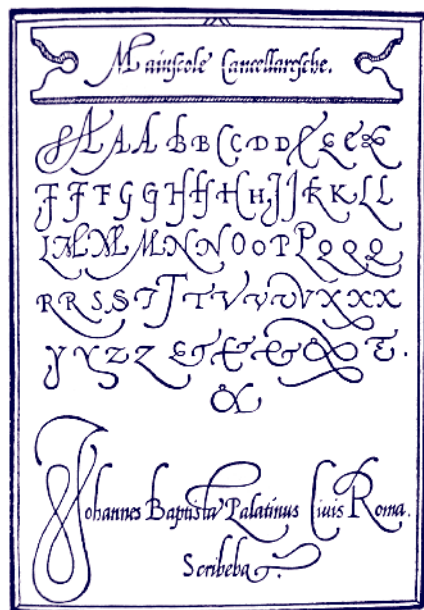
A second generation of calligraphers emerged. In his *Libro Nuovo d'Imparare a scrivere tutte sorte lettere antiche et moderne di tutte nationi, con nuouue regole, misure et essemi, con un breve et utile tratto de la cifre* (1544), Giovambattista Palatino (1515–1575) describes several kinds of cancellaresca.

Classic cancellaresca gradually started to decline. In 1560, in the last extensive draft on Italian calligraphy, *Essempiare di piu sorti lettere*, Giovanni Francesco Cresci put forward “cancellaresca moderna”, the form of which later inspired English handwriting. Full and fine strokes were no longer the result of the tilt of a square-tip quill pen but of the pressure exercised by the hand on a point-tip pen. The reproduction of this standard model, by means of a burin on copper, shows the finesse of the execution. Cresci’s cancellaresca moderna, with its drop-shaped upstrokes, would have a direct influence on later French calligraphers: Lucas Materot and Barbedor, to name a few.

utile tratto de la cifra (1544), Giambattista Palatino (1515–1575) opisuje kilka różnych form kancelareski.



Libro Nuovo (...), Palatino, 1540
Libro Nuovo (...) (Księga nowa),
Palatino, 1540

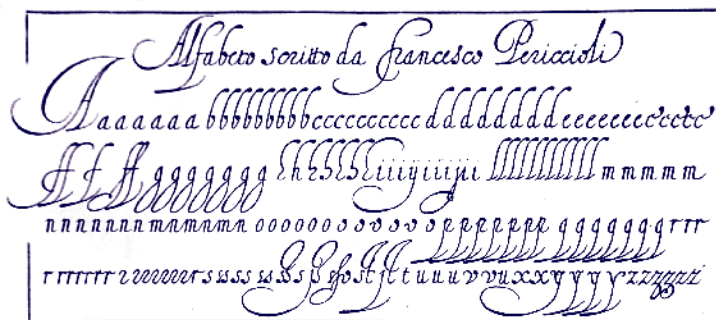


Klasyczna kancelareska zaczęła stopniowo zanikać. W ostatnim, rozbudowanym studium poświęconym kaligrafii z 1560 roku, p.t.: *Essempiare di piu sorti lettere*¹¹, Giovanni Francesco Cresci¹² użył sformułowania: „kancelareska nowa” (*cancelleresca moderna*), opisując formę kursywy kancelaryjnej, z której później wyrosła angielska pisanka (*English handwriting*). Kształtny ślad o zmiennej grubości, budujący linię pisma, nie był już efektem użycia płasko ściętego piórka, a powstawał w zależności od nacisku ręki na stalówkę. Ta nowa forma stała się standardem, a jej liczne kopie, przenoszone różnymi narzędziami na miedzioryt, charakteryzuje duża finezja. Kancelareska Cresciego, z jej ostrą kreską formującą pętlę o kształcie łyżki w górnej części litery, miała potem bezpośredni wpływ na prace kaligrafów francuskich jak: Lucas Materot i Barbedor, by wspomnieć tylko tych dwóch.

Od tej pory nacisk kładziony na kształtowanie poszczególnych znaków pisanki, przesunął się w stronę layoutu i biegłości warsztatowej.

Giovanni
Francesco Cresci,
Essempiare di piu
sorti lettere, 1560.

Giovanni
Francesco Cresci
Essempiare di
piu sorti lettere,
(Przykłady pism
różnych), 1560



From this period on, the emphasis on handwriting lessened as graphic layout and skill gained importance. Cancellaresca was the writing of the Italian 15th century and enabled the development of scribe artistry. With the arrival of typography, calligraphers went from being anonymous copyists to recognized craftsmen and fully independent artists. In France, a second generation of calligraphers started developing and expanding Chancery hand.

FROM HANDWRITING TO TYPOGRAPHY: ALDE MANUCE AND ITALIC

Alde Manuce was born in Bassano near Rome in 1450. After studying in Rome and Ferrara, he became a teacher and a private tutor. Inspired by the propagation of humanist values, he turned towards printing, an industry which was rapidly expanding at the time, and in 1480/90, moved to Venice, “capital of printing”. For his first editions, which were written in Greek, he had the Greek characters carved by Francesco Griffo, an engraver with whom he collaborated for 12 years. Griffo also carved Roman characters inspired by Humanistic hand, and amongst these, the famous character used in Cardinal Pietro Bembo’s 1495 *De Aetna*. Manuce’s Roman characters, carved by Griffo, evolved rapidly: the oblique line crowning the small <i> became a dot, the upper serif on the <N> and the <M> was abandoned, and the contrast between full strokes and fine strokes became more subtle.

In 1501, Manuce launched a new collection of small format books (in octavo), so as to better promote the texts. In order to do so, he chose a typographic character very different from the Roman one. This new character was inspired by Humanistic cursive: very elegant, and taking up the least space possible in a composition. Engraved by Griffo, this new style, aldino, is also known as italic or, in Spain, as Letra Griffa. In

Kancelareska stała się pismem renesansowych Włoch i zapoczątkowała rozwój sztuki pisania. Wraz z pojawieniem się typografii, kaligrafowie z anonimowych kopistów przekształcili się w rozpoznawalnych rzemieślników i w pełni niezależnych artystów. We Francji następne pokolenie rozwinęło i poszerzyło wpływ pism kancelaryjnych.

OD PISM NARZĘDZIOWYCH DO TYPOGRAFII.

ALDUS MANUTIUS I ITALIKA

Aldus Manutius urodził się w Bassano, w pobliżu Rzymu, w roku 1450. Po studiach w Rzymie i Ferrarze, podjął pracę jako nauczyciel i prywatny korepetytor¹³. Zainspirowany ideą wartości humanistycznych, zwrócił się ku gwałtownie rozwijającemu się drukarstwu i w latach 1480/90 zamieszkał w Wenecji, zwanej „stolicą druku”. W swoim pierwszym wydawnictwie, opublikowanym greką, użył czcionki zaprojektowanej przez Francesco Griffa, rytownika, z którym współpracował od 12 lat. Zainspirowany pismem humanistycznym Griffa, oprócz czcionki greckiej, wyciął dla niego także litery łacińskie, słynny krój użyty w księdze z 1495 r. – *De Aetna* – napisanej przez kardynała Pietro Bembo¹⁴. Renesansowe pismo Manutiusa, wycięte przez Griffa, ewoluowało gwałtownie: pochyła kreska zwieńczająca małe <i> zastąpiona została kropką, górne szeryfy <N> i <M> zostały zlikwidowane, a kontrast między elementami grubymi i przewężeniami stał się bardziej subtelny. W 1501 Manutius, pragnąc szerzej rozpowszechniać teksty, rozpoczął druk nowej kolekcji książek w małym formacie (*octavo*). By móc zrealizować projekt, zdecydował się na krój całkiem odmienny od pisma łacińskiego, inspirowany kursywą humanistyczną, bardzo elegancki, zajmujący zadrukiem możliwie jak najmniejszą powierzchnię. Wycięty przez Griffa, nowy styl nazwano Aldino. Znany jest on także pod nazwą italiki (*italic*), lub (w obszarze hiszpańskojęzycznym), jako *Letra Griffa*. We Francji, pod panowaniem Franciszka I, italika zdominowała pisma odręczne, używano jej szczególnie do składania poezji (*Pléiade*)¹⁵.

NASTĘPCY KANCELARESKI: FRANCUSKIE PISANKI XVI, XVII I XVIII WIEKU. MISTRZOWSKI ŚLAD PIÓRA

Wynalezienie typografii osadziło pismo w kontekście sformalizowanych zasad. Jak pisze Walter Ong¹⁶: *Druk usytuował słowo w przestrzeni najbardziej nieokiełznanej z tych, jakie zapis posiadał kiedykolwiek. Pismo przeniosło słowa z obszaru dźwiękowego do obszaru wizualnego, ale dopiero druk wyniósł je na najwyższą pozycję. W tym samym czasie swoboda pisania przejawia się również w kaligrafii: Zróznicowane style pisma przeniosły uwagę czytelnika z pierwotnej, znaczeniowej funkcji zapisu, na rysunek*

*Sæpe tener nostris ab ouilibus imbuet agnus.
Ille meas errare boues, ut cernis, et ipsum*

Alde Manuce's italic, engraved par Griffo

Italika (italic) Aldusa Manutiusa, wycięty przez Griffo

FOLLOWING CHANCERY HAND: FRENCH SCRIPTS OF THE 16TH, 17TH AND 18TH CENTURIES: THE ART OF THE PEN STROKE

The invention of typography placed writing in the context of formalized consistency. *Print places words in space more inexorably than writing ever has. Writing moves words from the sound world to a world of visual space, but print licks words into position in this space.* Walter Ong Thus, at the same time, the essential freedom of writing remained possible through calligraphy: *Divert writing from its primary function and place more importance on the drawing than on the meaning of the letter.* – Roger Druet As of the 16th century in France, Chancery hand gave way to 3 different scripts:

- Ronde script then known in Europe as “French script”
- Bâtarde script also known as “Parisian script”
- Coulée script, a “financial” script used for finance and administration.

While Ronde was influenced by the *caractère de civilité*, a sort of Gothic cursive, the Bâtarde was directly inspired by cancellaresca hand. These scripts, tokens of good taste and French sophistication, are described by Paillasson in his article on writing which figures in the *Encyclopedia*. *The art of writing consists of primitive elements, the practice of which is fundamental to obtain the construction of its whole. These elements are ultimately reduced, as in drawing, to two lines: straight and curved. These two lines are the basis of any form the mind can produce and the reason can execute.* Connecting lines started appearing in scripts: a small stroke to the right of each letter, and the continuous flow of the writing hand thus creating loops on letters such as , <l>, <f> and <h>. Amongst the great French calligraphy masters of the 16th, 17th and 18th centuries, Lucas Materot (1560–1628), Pierre Le Bé (ca.1680), Louis Senault (1630–1680), Louis Barbedor (1589–1670) and Charles Paillasson (1718–1789) are names to remember.

In *Les Oeuvres*, published in Avignon in 1608, Lucas Materot presents different types of writing. There is even a standard model of a script

znaków – pisał Roger Druet¹⁷. W szesnastowiecznej Francji pisma kancelaryjne wytyczyły trzy różne ścieżki rozwoju pisanek:

- rondę / rondo – (*ronde script*) znane w Europie pod nazwą pisanka francuska (*French script*);
- bastardę – (*bâtarde script*) znaną również jako pisanka paryska (*Parisian script*);
- kulentę / kurentę – (*coulée script*), pisanek kupiecką („*financial*” *script*) używaną w administracji, finansach i bankowości.

Podczas gdy ronda/rondo pod wpływem pisma epoki (*caractère de civilité*), pozostawała rodzajem pisma gotyckiego, bastarda (*bâtarde*) wykazywała bezpośredni wpływ pism kancelaryjnych. Te pisma narzędziowe reprezentujące najwyższej jakości francuską elegancję i wyrafinowanie zostały opisane przez Charlesa Paillassona w artykule do *Encyklopedii* Diderota, w następujący sposób: *Sztuka pisania, osadza się na praktykowaniu zapisu podstawowych elementów, niezbędnych do skonstruowania pełnej formy znaku. Elementy te zredukowane są w rysunku do dwóch linii: prostej i krzywej. Te dwie linie stanowią podstawę konstrukcji każdej możliwej do pomyślenia formy. Połączenie tych linii pojawiło się w pismach narzędziowych w postaci krótkiej kreski z prawej strony stema, przecho- dzącej płynnie w łuk, tworzący pętlę w takich literach jak , <l>, <f> i <h>.* Widać to w projektach wielkich francuskich kaligrafów XVI, XVII i XVIII wieku, których nazwiska warto zapamiętać: Lucas Materot (1560–1628), Pierre Le Bé (1680–?), Louis Senault (1630–1680), Louis Barbedor (1589–1670), Charles Paillasson (1718–1789).

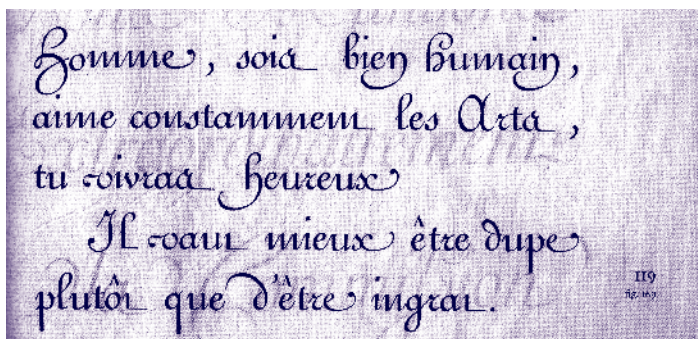
W *Les Oeuvres*, opublikowanej w Awinionie w roku 1608, Lucas Materot przedstawia różnorakie sposoby pisania. Jest tam nawet standardowy model pisma, określany jako „łatwy w kopiowaniu dla kobiet”.

Te pisma, w których przejście z grubej do cienkiej kreski charakteryzuje się wyjątkową delikatnością, a prowadzony ślad emanuje wyrafinowaną, mistrzowską perfekcją, miały wpływ na warsztat brytyjskich i holenderskich kaligrafów. Zainspirowani płynnymi formami francuskiej pisan- ki ukształtowali oni doskonałą formę tego, co określamy mianem pisan- ki angielskiej (*English script*), lub, jak podaje profesor James Mosley, pisan- ki francusko–włoskiej (*French-Italian script*). Jak twierdzi Marcel Cohen: *Wszędzie, gdzie posługiwano się tekstem, pojawiła się sztuka kreski, kaligra- fia, i co najmniej jedna grupa zawodowa (rytownicy i kopiści) praktykująca pisanie, dbająca o zachowanie tradycji, i ewoluująca w czasie, zgodnie z na- stępującymi zmianami estetyki zapisu.* Cytując Jeana Mutville’a można po- wiedzieć: *Kaligrafia jest, i zawsze będzie, kopalnią złota dla typografii.*

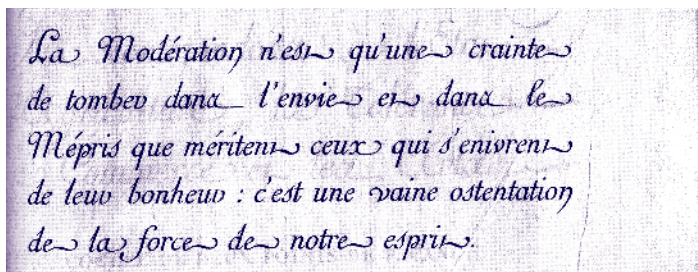
Lucas Materot
Les Oeuvres, 1608
Lucas Materot
Les Oeuvres, 1608



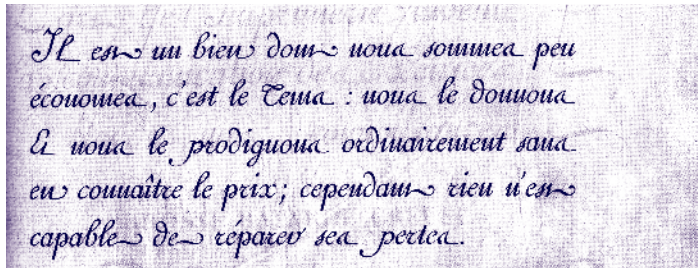
Ronde
Ronda / Rondo



Bâtarde
Bastarda



Coulée
Kulenta / Kurenta



L'écriture
de Chancellerie
n'a rien perdu de
sa grâce
ni de sa jeunesse
Elle a vaincu le temps.

JEAN MUTVILLE - 1954

Chancery hand has lost none of its grace
nor its freshness. It remains timeless.

Jean Mutville, 1954

Chancery hand calligraphed by
Jean Larcher, 1992

Pismo kancelaryjne nie straciło nic ze swej gracji
i świeżości. Wydaje się być ponadczasowe.

Jean Mutville, 1954

Kancelareska (chancery hand) wykaligrafowana
przez *Jeana Larchera, 1992*

“easily reproduced by women”. These writings, in which full and fine strokes alternate with great delicacy, and pen strokes emanate perfect refinement and mastery, influenced English and Dutch calligraphers. Inspired by the flawless forms of the French scripts, they would perfect what is called English script, or, according to Professor James Mosley, “French-Italian script”.

In every region where writing is employed, there exists the art of line, a calligraphy, and generally one or more corporations (engravers and copyists) to practice it, secure its tradition, and make it evolve with the aesthetic of the times.

Marcel Cohen

Calligraphy is, and will always be, the goldmine of typography.

Jean Mutville

PRZYPISY DO PRZEKŁADU POLSKIEGO

1. W znaczeniu: odrodzenie sztuki i nauki – *przyp. tłum.*
2. Pismo humanistyczne (poprzednik dzisiaj używanego pisma zwanego antykwą) miało dwa źródła. Minuskuły (małe litery) pochodziły od minuskuły karolińskiej, a majuskuły od staro-rzymskiej kutej majuskuły tzw. monumentalnej. Wielkie litery stosowane w czasach *karoliny* miały inny charakter – *przyp. A. Tomaszewski*
3. W kancelariach dominowały formy kursywne – *przyp. A. Tomaszewski*
4. Gian Francesco Poggio Bracciolini (zwany il Poggio) – znany włoski humanista, historyk i bibliofil. Był m.in. sekretarzem papieskim. W 1453 został kanclerzem Florencji – *przyp. A. Tomaszewski*
5. i... trzecie, czyli staranne i potoczne formy pism gotyckich (np. gotyckie bastardy i rotunda), których jeszcze używano powszechnie. W odróżnieniu od pisma humanistycznego zwanego *littera (lettera) antiqua*, pismo gotyckie było dla ówczesnych *littera moderna*, czyli pismo im współczesne – *przyp. A. Tomaszewski*
6. Był jednym z najświetniejszych dworzan Meduceuszy – *przyp. A. Tomaszewski*
7. O kursywnej nowości we włoskim piśmie kancelaryjnym Gieysztor pisze: *Nie ma dlań dobrej nazwy. W xvi w. nazywano to nowe pismo potoczne kancelaryjnym rzymskim lub uformowanym [stąd owa formatą]. ...Najczęściej mówi się o kursywie humanistycznej lub włoskiej minuskule kursywnej* – *przyp. A. Tomaszewski*
8. sposób ostrzenia pióra dla różnych rodzajów liter, *tłum. A. Tomaszewski*
9. Giovanni Antonio Andrea Tagliente (1465?–1530?) – kaligraf wenecki – *przyp. tłum.*
10. *Ta książka przedstawia prawdziwą sztukę wspaniałego pisania różnych form liter, które się tworzy za pomocą geometrii* – *przyp. tłum.*
11. Gianfrancesco Cresci – kaligraf, aktywny pod koniec xvi stulecia, kancelista watykański – *przyp. tłum.*
12. Uczył książęcych synów siostry swego przyjaciela, filozofa Pico della Mirandoli – *przyp. A. Tomaszewski*
13. Stąd późniejsza nazwa xx-wiecznej repliki tego kroju: Bembo – *przyp. tłum.*
14. Grupa xvi-wiecznych poetów francuskich – *Pléiade* – której najważniejszymi reprezentantami byli: Pierre de Ronsard, Joachim du Bellay i Jean-Antoine de Baïf – *przyp. tłum.*
15. Doktor Jackson Ong (1912–2003), amerykański jezuita i ksiądz, profesor literatury angielskiej, historyk kultury i religii, filozof.
16. Kaligraf francuski

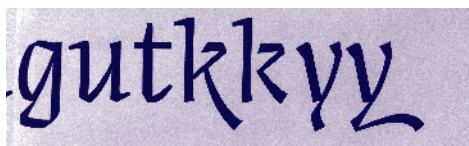
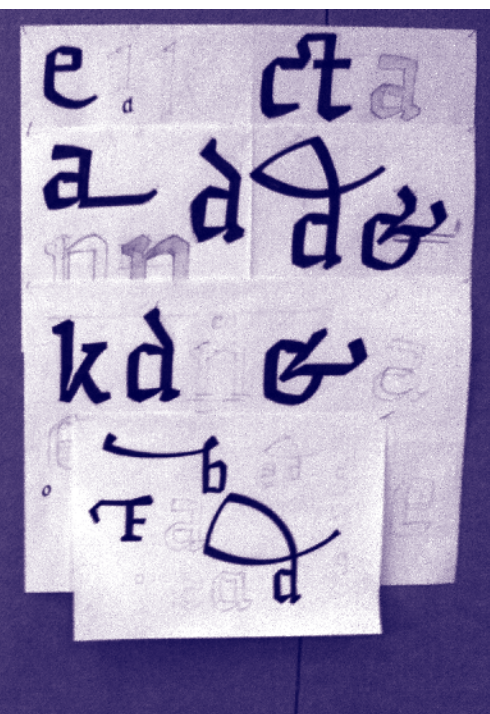
Tłumaczka i redaktorzy dziękują Andrzejowi Tomaszewskiemu za pomoc w przekładzie i dostosowaniu artykułu dla polskiego czytelnika.

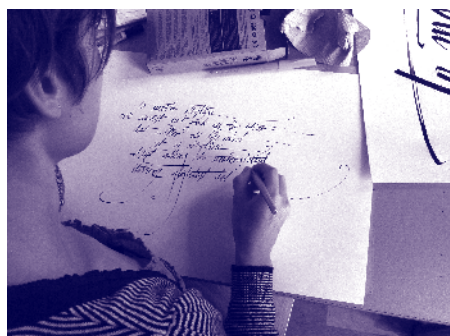
BIBLIOGRAPHY:

1. Christin, Anne-Marie, *Histoire de l'écriture.*, Flammarion, 2001.
2. Cohen, Marcel, Peignot, Jérôme, *Histoire et art de l'écriture.*, Paris, Robert Laffont, 2005.
3. Druet, Roger, Grégoire, Herman, *La Civilisation de l'écriture.*, Paris, Fayard et Dessain et Tolra, 1976.
4. Haralambous, Yannis, *Fontes & codages.*, Paris, O'reilly, 2004.
5. Jackson, Donald, *Histoire de l'écriture.*, Paris, Denoël, 1982.
6. Jimenes, Rémy, *Les caracteres de civilité. Typographie et calligraphie sous l'Ancien Régime.*, La Fresquiere, Ateliers Perrousseaux, 2011.
7. Mandel, Ladislav, *Écritures, miroir des hommes et des sociétés.*, La Tuiliere, Ateliers Perrousseaux, 1998.
8. Martin, Henri-Jean, *La Naissance du livre moderne.*, Paris, Éditions du cercle de la librairie, 2000.
9. Médiavilla, Claude, *Histoire de la calligraphie française.*, Paris, Albin Michel, 2006.
10. Médiavilla, Claude, *Calligraphie.*, Paris, Imprimerie Nationale, 1993.
11. Meyer, Hans Edward, *Le développement de l'écriture.*, Zurich, Grahis Press, 1977.
12. Perrousseaux, Yves, *Histoire de l'écriture typographique de Gutenberg au XVIIe siècle.*, La Fresquiere, Ateliers PerRousseaux, 2005.
13. Essai sur l'origine de la gravure sur bois en taille douce et sur la connoissance des estampes des XVe et XVIe siecles., Paris, Schoelle, 1808.
14. Catalogue de livres et de manuscrits provenant en majeure partie de la bibliotheque de l'Abbé Sébastien Donati de Lucques., Paris, Silvestre, 1845.
15. Revue française d'histoire du livre, *Les Trois révolutions du live*, Actes du colloque international de Lyon/Villeurbanne (1998), Textes réunis et édités sous la directon de Frédéric Barbier., Société des bibliophiles de Guyenne, Librairie Droz.
16. Die Entwicklung der lateinischen Schrift., S. I.: Schweizerischen Typographenbund zur Förderung der Berufsbildung, 1969.

BIBLIOGRAFIA:

1. Christin, Anne-Marie, *Histoire de l'écriture.*, Flammarion, 2001.
2. Cohen, Marcel, Peignot, Jérôme, *Histoire et art de l'écriture.*, Paris, Robert Laffont, 2005.
3. Druet, Roger, Grégoire, Herman, *La Civilisation de l'écriture.*, Paris, Fayard et Dessain et Tolra, 1976.
4. Haralambous, Yannis, *Fontes & codages.*, Paris, O'reilly, 2004.
5. Jackson, Donald, *Histoire de l'écriture.*, Paris, Denoël, 1982.
6. Jimenes, Rémy, *Les caracteres de civilité. Typographie et calligraphie sous l'Ancien Régime.*, La Fresquiere, Ateliers Perrousseaux, 2011.
7. Mandel, Ladislav, *Écritures, miroir des hommes et des sociétés.*, La Tuiliere, Ateliers Perrousseaux, 1998.
8. Martin, Henri-Jean, *La Naissance du livre moderne.*, Paris, Éditions du cercle de la librairie, 2000.
9. Médiavilla, Claude, *Histoire de la calligraphie française.*, Paris, Albin Michel, 2006.
10. Médiavilla, Claude, *Calligraphie.*, Paris, Imprimerie Nationale, 1993.
11. Meyer, Hans Edward, *Le développement de l'écriture.*, Zurich, Grahis Press, 1977.
12. Perrousseaux, Yves, *Histoire de l'écriture typographique de Gutenberg au XVIIe siecle.*, La Fresquiere, Ateliers PerRousseaux, 2005.
13. Essai sur l'origine de la gravure sur bois en taille douce et sur la connoissance des estampes des XVe et XVIe siecles., Paris, Schoelle, 1808.
14. Catalogue de livres et de manuscrits provenant en majeure partie de la bibliotheque de l'Abbé Sébastien Donati de Lucques., Paris, Silvestre, 1845.
15. Revue française d'histoire du livre, *Les Trois révolutions du live*, Actes du colloque international de Lyon/Villeurbanne (1998), Textes réunis et édités sous la directon de Frédéric Barbier., Société des bibliophiles de Guyenne, Librairie Droz.
16. Die Entwicklung der lateinischen Schrift., S. I.: Schweizerischen Typographenbund zur Förderung der Berufsbildung, 1969.







Why is cursive a hot topic?

On creative phenomena in cursive script designing

Roman Tomaszewski, a famous Polish type-expert in *Inventory of typography knowledge* writes as follows: A typographer begins his work with choosing a typeface, size of a body text and style of distinctions. What kind of distinctions can those be?

This short text does not concern definition, history or paleographic analysis of a specific Latin script type, which is running script, cursive or italics. All three names possess their, often separate, but close definitions, hereinafter to simplify they will be used alternately and understood as a set of signs “softer” to Roman type, usually running, close in their character to handwriting, and constituting an additional derivative variation of basic (simple) types in font families.

The main goal of this article is to present and describe a few of new, interesting processes coming into occurrence whilst designing typefaces in the area of cursive script. I do hope that called examples will influence perception peripheries broadening in this sub-category of scripts.

I would like to drag attention to the potential and until now not extracted space, innovativity possessed by widely understood running scripts.

CONVENTIONS

It is of importance to understand the character and specifics of cursive scripts use in Latin typography. To simplify, there exists a special convention of cursive use, based on their functional and visual aspects. Running script varies from the Roman one (straight one) through its features, which cause it's used mainly to distinguish or emphasize certain contents. Those are commonly short ones: one up to a few words. Put it another way, the cursive has become an additional distinguishing tool not only for typesetters but for authors of multifarious texts, literates, editors, proof-readers, designers and typographers themselves, aforementioned by Tomaszewski. That convention turned out to be so smart, logical and above all functional, that it quickly became broadly used and well rooted in majority of Latin languages. Characteristic but not obvious is the fact that cursive came into being in the history of typography earlier than thickened strains (commonly called Bolds), used in the same situation – when there is something to emphasize in the text

For comparison in *Inwentarium wiedzy o poligrafii. Pismo drukarskie* (*Inventory of typography knowledge. Typefaces for print*) by Andrzej Tomaszewski Cursive is: 1. In paleology a fast, rushy script, used daily (from the Medieval Latin *cursiva* – a rushy script) in distinction from thorough writing of codices and diplomas. 2. Common name for any printed italic script.

Compare with: Brighurst Robert: *The Elements of Typographic Style*, Design Plus, Kraków 2007, p. 360

In Poland rules of using cursive scripts were described i.a. in the *Typografii typowej książki* (*Typography of a typical book*) by Robert Chwałowski, Helion 2002, in the chapters on distinctions and citations. As we read in the →

Dlaczego kursywa to gorący temat?

O kreatywnych zjawiskach w projektowaniu pism pochyłych

Roman Tomaszewski, słynny polski typo-ekspert w *Inwentarium wiedzy o poligrafii* pisze tak: *Typograf rozpoczyna pracę od wyboru kroju i stopnia pisma podstawowego tekstu i wyróżnień*. O jakie wyróżnienia może chodzić?

Ten krótki tekst nie dotyczy definicji, historii, ani analizy paleograficznej specyficznego rodzaju pisma łacińskiego, jakim jest pismo pochyłe, kursywa czy tzw. italika. Wszystkie trzy nazwy mają swoje często odrębne, lecz zbliżone definicje, jednakże tutaj dla uproszczenia używane będą naprzemiennie i rozumiane jako: zestaw znaków „mniejszych” niż antywa, zazwyczaj pochylonych, które swoim charakterem zbliżają się do pisma ręcznego, stanowiąc dodatkowy wariant pochodny odmian podstawowych (prostych) w rodzinach pism.

Głównym celem tego artykułu jest przedstawienie i opisanie kilku nowych ciekawych procesów, które w projektowaniu krojów pism występują w obszarze pism pochyłych. Mam nadzieję, że przywołane przykłady wpłyną na poszerzenie granic w postrzeganiu tej podkategorii pism. Chciałbym przez to zwrócić uwagę na potencjał i, jak do tej pory, niewyeksplloatowaną przestrzeń na innowacyjność, jaką posiadają w sobie szeroko pojęte pisma pochyłe.

KONWENCJE

Ważne jest zrozumienie charakteru i specyfiki tego, jak zwykło się używać pism pochyłych w typografii łacińskiej. Upraszczając, chodzi o fakt istnienia specjalnej konwencji stosowania kursyw opartej na ich funkcjonalno-wizualnym aspekcie. Pismo pochyłe poprzez swoje cechy odróżnia się od antykiwy (pisma prostego), przez co używane jest głównie do wyróżniania czy podkreślenia określonych treści. Są to zazwyczaj treści krótkie: jedno- lub kilkuwyrazowe. Inaczej mówiąc, kursywa stała się dodatkowym narzędziem do wyróżnień nie tylko w rękach zeceńców, ale też autorów wszelakich tekstów, literatów, redaktorów, korektorów i w końcu samych projektantów i typografów, o których wspomniał na początku przytoczony Tomaszewski. Konwencja ta okazała się na tyle sprytna, logiczna i przede wszystkim funkcjonalna, że szybko stała się szeroko stosowaną i mocno zakorzenioną zasadą większości języków

Dla porównania w *Inwentarium wiedzy o poligrafii*. Pismo drukarskie Andrzeja Tomaszewskiego Kursywa to: 1. W paleologii pismo szybkie, pobieżne, używane na co dzień (ze średniowiecznego łacińskiego *cursum* – pismo pośpieszne), w odróżnieniu od starannego pisma kodeksów i dyplomów. 2. Potoczna nazwa każdego drukarskiego pisma pochyłego.

Porównaj z: Brighurst Robert: *Elementarz stylu w typografii*, Design Plus, Kraków 2007, s. 360

W Polsce zasady stosowania odmian pochyłych opisane zostały m.in. w *Typografii typowej* książki Roberta Chwałowskiego, Helion 2002, w rozdziałach dotyczących wyróżnień i przytoczeń. →

preface to the book
*The sources of the rules
 are of double nature:
 normative and correct
 publishings and widely
 understood custom
 (coming i.a. from trade
 publishings).* .

From the type designer's point of view, designing the cursive is a task burdened with specific rules and stylistics. This year's edition of *Ala has a pen* workshops was purposefully based on research in the area of manual, cursive and calligraphed scripts, mainly to induce a rich educational effect by this design practice. But what can contemporary typography offer in design of so called cursive scripts? In my opinion a lot; probably the amount of innovativity in this narrow sub-discipline is the biggest one in the entire history. I will attempt to prove that it is still the area not fully explored, designed for further exploration and experiment, and nowadays it is one of the most interesting and refreshing aspects in Latin typography.

EXAMPLES

All the illustrations refer to the solutions that came into being in recent years, and are available on the font market. They point out certain directions, most of them nameless (mainly due to their innovative or niche character); hence their conventional descriptions. I will distinguish 5 groups here.

1. COUNTERITALIC (OPPOSITE LEAN)

Due to historic and manual conditionings Latin writing, noted from left to right tends to run into right. That feature and direction in calligraphy or writing was adopted by the typographic tradition. Predominant number of cursives lean to the right. Counteritalic is an effect of leaning the script in the opposite to the traditional direction. It is not an entirely new phenomenon. The first typefaces using that surprising effect came into being in the period of accessory typography, blooming in the end of the 18th century. They resulted from the need for attracting the eye to the posters and other forms competing for customer's attention, then printed en mass. That type of italic can be sometimes found in old maps printed by means of lithographic technique. However, they were not included in any family of typefaces, nor did they make distinctions in continuous text.

LL Brown script is a recently created example of integral use of the counteritalic variety, as a functional element in the font family, and makes an interesting proposition encompassing this more and more often applied by designers effect (☞ ill. 1).

łacińskich. Co znamienne i może nie aż tak oczywiste, iż kursywa pojawia się w historii typografii wcześniej niż odmiany pogrubione (nazywane potocznie z angielskiego „boldami”), używane często w takich samych sytuacjach – gdy trzeba coś w tekście podkreślić.

Z punktu widzenia projektanta pism, tworzenie kursywy to zadanie obarczone specyficznymi zasadami i stylistyką. Tegoroczna edycja warsztatów *Ala ma pióro* świadomie oparta została na poszukiwaniach w obszarze pism odręcznych, pochyłych i kaligrafii między innymi po to, aby poprzez ową specyficzną praktykę projektową wywołać bogaty efekt edukacyjny. Co jednak ciekawego ma do zaoferowania współczesna typografia pod kątem projektowania tzw. pism pochyłych? Moim zdaniem bardzo dużo i prawdopodobnie ładunek innowacyjności w tej wąskiej „subdyscyplinie” jest najcięższy w historii w ogóle. Zaryzykuję i pokuszę się o próbę udowodnienia, iż jest to obszar jeszcze nie do końca zbadany, z predyspozycjami do eksperymentowania i eksploracji. W rezultacie kursywa jest obecnie jednym z bardziej ciekawych i odświeżających aspektów w typografii łacińskiej.

Jak czytamy we wprowadzeniu do tej książki: *Źródła tych reguł są dwojakie: wydawnictwa normalizacyjne i poprawnościowe oraz szeroko pojęty uzus (pochodzący m.in. z wydawnictw branżowych).*

PRZYKŁADY

Wszystkie ilustracje odnoszą się do rozwiązań powstałych w ostatnich latach i są dostępne na rynku fontów. Wskazują one pewne kierunki, które w większości nie posiadają nazw (głównie z uwagi na nowatorstwo lub niszowość) stąd ich określenia są umowne. Wyróżnię tutaj 5 grup.

1. COUNTERITALIC (KONTRPOCHYLENIE)

Ze względu na uwarunkowania historyczne i manualne, odręczne pismo łacińskie notowane od lewej do prawej wskazuje tendencję do pochylania w prawo. Cecha ta widoczna jest w tradycji typograficznej. Przeważająca większość kursyw skłonionych jest w prawo. Kontrpochylenie jest więc efektem polegającym na przechylaniu pisma w przeciwnym, niż tradycyjnie, kierunku. Nie jest to zjawisko zupełnie nowe, pierwsze kroje wykorzystujące ten zaskakujący efekt powstawały w okresie bogatego rozkwitu typografii akcydensowej, pod koniec XVIII wieku. Użyte na afiszach i innych drukach ulotnych, kontrpochylenie przyciągało wzrok i uwagę klienta. Można je znaleźć również na starych mapach wykonywanych często techniką litograficzną. Nie stanowiło jednak większej rodziny krojów, ani nie stosowano go do wyróżnień w tekście ciągłym.

Pismo LL Brown jest niedawno powstałym przykładem integralnego wykorzystania odmiany kontrpochylonej jako elementu funkcjonalnego w rodzinie pism, i stanowi ciekawą pozycję zawierającą ten częściej ostatnio wykorzystywany przez projektantów efekt (☞ il. 1).

2. STRENGTH OF SLANTING AND SLANTING IN NON-SLANTED

FIRSTLY

It turns out that there is possibility of designing cursive in such a way, that it bears functional influence but remains not inclined. One of the first designs exploring apparent lack of slanting, can be the typeface Joanna – which was created by hand of Eric Gill in the 30's of the 20th century – slanted just by three degrees. That idea came into being in the designs from the 90's as well, i.e. in fonts *Seria* by Martin Majoor (slanted just by 1 degree) (☞ ill. 2), *Quadrat* by Fred Smeijers (☞ ill. 3) or earlier typeface *Trinité* by Bram de Does.

ill. 2 / il. 2

Type Quiz Mocks
Goshawk Type

ill. 3 / il. 4

Sixty Randgloves

SECONDLY

Having discussed construction of letters in cursive variants, one can notice that letters such as: <a>, <e>, <g>, <k>, <f>, <v>, <w> or <y> change greatly their construction in relation to the base variants, trying to resemble handwriting. Other characters are often just slanted. An atypical mix of these two constructions can be observed in recently popular hybrid scripts such as *Bree i Rue* distributed by Typetogether, *Le Monde Courier* by Jean François Porchez or *Karbid* by Verena Gerlach. In the example presented below, one should notice calligraphic-italic construction of the small letters <a>, <e>, <g>, <k>, <u>, <v>, <y>, <z>. Such fusion of cursive and non-italic shapes in one variant of the script becomes

LL Brown thin
 LL Brown thin italic
 LL Brown thin counteritalic

LL Brown bold
LL Brown bold italic
LL Brown counteritalic

2. MOC POCHYLENIA, A POCHYLENIE W NIEPOCHYŁYM

PO PIERWSZE

Okazuje się, że da się zaprojektować kursywę tak, by oddziaływała funkcjonalnie i nie była pochylona. Jednym z pierwszych projektów, który eksplorował pozorny brak pochylenia może być krój Joanna – który w latach 30. XX wieku wyszedł spod ręki Erica Gilla – pochylony zaledwie o 3 stopnie. Idea ta pojawia się też w projektach z lat 90., jak w krojach Seria Martina Majoor (pochylenie tylko o 1 stopień) (☞ il. 2), Quadraat Freda Smeijersa (☞ il. 3) czy wcześniejszy krój Trinité Brama de Does.

PO DRUGIE

Dyskutując o konstrukcji liter w odmianach pochyłych, warto zauważyć, że litery takie jak: <a>, <e>, <g>, <k>, <f>, <v>, <w> czy <y>, zmieniają znaczenie swoją konstrukcją w odniesieniu do odmian podstawowych, próbując zbliżyć się charakterem do pisma ręcznego. Pozostałe znaki często są tylko pochylone. Nietypowy miks tych dwóch konstrukcji naraz możemy zaobserwować w popularnych ostatnio pismach hybrydowych, takich jak Bree i Rue dystrybuowanych przez Typetogether, Le Monde Courier Jeana François Porcheza czy Karbid Vereny Gerlach. W przykładzie prezentowanym poniżej warto zwrócić uwagę na kaligraficzno-italikową budowę małych liter <a>, <e>, <g>, <k>, <u>, <v>, <y>, <z>. Taka fuzja kształtów

a separate, a little bit paradoxical category of non-slanted cursive (upright italic) (☞ ill. 04).

3. TRUE ITALIC

Getting back to the matter of different construction of some cursive letters (resembling some handwriting features), in relation to the basic version, one should mention font families ignoring that important feature. Namely, those are typefaces where italic version was created by mechanical slanting of the basic version. The process can be observed especially in the sans serif scripts, they are widely considered as non-quality ones and described as “false italics”. Typographic houses distributing those variants invest in the cursive improvement, willing to increase rank and nobility of their products. Projects encountered here are classical today typefaces as e.g. Syntax by Hans E. Mayer or Frutiger and Frutiger Next (2001), which possess in their newer, revised versions true cursive.

In the presented example, one should notice how cursive shapes have changed in Frutiger Next in relation to its earlier version (☞ ill. 05).

ill. 5 / il. 5

Aaefgp Aaefgp
Aaefgp

Such elaboration or adding cursives in the previously created typefaces, becomes more and more frequent process and due to its functionality, a very useful one.

4. MULTIITALICS

An inspiring solution can be the idea of incorporation of several types of italics to one basic variant. Such design concept is encompassed in the Auto font family from the Underware group, where for the basic variant, we can choose one of three prepared and pre-adjusted types of italics. Similar ideas can be found in the works of some students from the

kursywnych i nieitalikowych w jednej odmianie pisma stają się oddzielną, nieco paradoksalnie brzmiącą, kategorią niepochylonej kursywy (*upright italic*) (☞ il. 4).

ill. 4 / il. 4

ABCDEFGHIJKLMNOP
 OPQRSTUVWXYZ
 abcdefghijklmnopq
 rstuvwxyzßl'æqçěő
 Āāēīōûøǎčďējůđþ
 ĦħŊŋƦŁQǧžæfiſſſſ
 {[(* º ¶ ‡ , : @ ? ! § « » -)] }
 Ω Δ Π Σ ∫ ∂ μ π ≥ ÷ × √ ∞
 € £ \$ ¥ 0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 &
 % 0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 € ² ⁶ ⁹ ™

3. PRAWDZIWA ITALIKA

Powracając po raz kolejny do kwestii odmiennej konstrukcji niektórych liter kursywy (które zdradzają cechy pisma odręcznego) względem wersji podstawowej, warto wspomnieć o rodzinach pism, które tak ważną cechę ignorują. Chodzi tu o kroje, których wersja pochyla zbudowana została poprzez mechaniczne przechylenie wersji podstawowej. Taki proces można obserwować zwłaszcza w pismach bezszeryfowych, są one zazwyczaj uważane za niejakościowe i określane czasem jako „fałszywa italika”. Domy typograficzne dystrybuujące tego typu odmiany, chcąc podnieść rangę i szlachetność swoich produktów, inwestują w poprawę

universities teaching font designers, such as University in Reading (GB) and The Hague Royal Academy of Arts KABK (Netherlands). Described polyitalics is an interesting phenomenon, and through those additional shapes it generates broader possibilities for demanding designers of editorial graphics, typesetters and editors (➡ ill. 6).

ill. 5 / il. 5

Auto Bold aeg
Auto Bold aeg
Auto Bold aeg
Auto Bold aeg

5. TECHNOLOGY

A favourable aspect in experiments with cursive designs is technology. Simplified access to the digital tools, UNICODE and OpenType enables easier than before creation of alternate glyphs, staying in perfect harmony with calligraphic-italic scripts. Optional swashes, additional and atypical ligatures, letters with special expressive finishings or sets of signs responding to the language features (see paper by Filip Blažek in this publication) become an uncomplicated supplement to the increasing number of typefaces.

The cursive creates one of the basic conventions characterizing Latin typography. The *Ala has a pen* workshops, by focusing their actions on cursive scripts, attempt to influence young participants' sensitivity to issues in that matter. Let the cursive scripts and new interesting ideas be developed in the pace at least as dynamic as in recent years. Let the scale of the experiment be an example of interesting actions in the Latin typography, not only on the level of shapes, but on the creation of new phenomena and concepts level as well.

kursyw. Takimi projektami są klasyczne dziś kroje jak np. Syntax Hansa E. Mayera czy Frutiger i Frutiger Next (2001 r.), które w poprawionych, nowszych edycjach posiadają prawdziwą kursywę. W prezentowanym przykładzie zwróć uwagę jak zmieniły się kształty kursywy w Frutigerze Next względem jego poprzednika (☞ il. 5).

Takie dopracowywanie lub dorabianie kursyw w krojach, które wcześniej ich nie posiadały, jest procesem coraz częstszym i, z uwagi na funkcjonalność, pożytecznym.

4. WIELOITALIKOWOŚĆ

Inspirującym rozwiązaniem może być pomysł utworzenia kilku rodzajów italiki dla jednej odmiany podstawowej. Taki koncept projektowy zawarty został w rodzinie pism Auto grupy Underware, gdzie do odmiany zwykłej możemy dobrać sobie jeden z trzech przygotowanych i dopasowanych rodzajów italiki. Podobne idee można odnaleźć w pracach niektórych studentów z uczelni kształcących projektantów pism, takich jak Uniwersytet w Reading (Wielka Brytania) i Haskiej Królewskiej Akademii Sztuki – KABK (Holandia). Opisywana polikursywność jest rozwiązaniem ciekawym, a poprzez owe dodatkowe kaszty generuje kolejne możliwości dla wymagających projektantów grafiki wydawniczej, składaczy i redaktorów. (☞ il. 6)

5. TECHNOLOGIA

Sprzyjającym aspektem w eksperymentowaniu z projektowaniem kursyw jest technologia. Prostszy dostęp do narzędzi cyfrowych, UNICODE, czy OpenType umożliwiają łatwiejsze niż kiedyś tworzenie znaków wariantowych, które idealnie współgrają z pismami kaligraficzno-pochyłymi. Opcjonalne zawijasy (*swashes*), dodatkowe i nietypowe ligatury, litery ze specjalnymi ekspresyjnymi zakończeniami, lub zestawy znaków reagujące na zmianę języka (patrz artykuł Filipa Błażka w tej publikacji), stają się nieskomplikowanym suplementem coraz większej ilości krojów.

Kursywa tworzy jedną z podstawowych konwencji charakteryzujących typografię łacińską. Warsztaty *Ala ma pióro*, poprzez koncentrację swojego działania na pismach pochylonych, próbują wpłynąć na wrażliwość młodych uczestników na zagadnienia z tej materii. Niech pisma pochylone i nowe ciekawe pomysły rozwijają się, w tempie co najmniej tak dynamicznym, jak w ostatnich latach. Skala eksperymentu może służyć za przykład tego, jak wiele ciekawych rozwiązań pojawia się w typografii łacińskiej nie tylko na poziomie kształtów, ale i tworzenia nowych zjawisk i poszerzania konwencji.







The Basics of Creating Smart Fonts II

Specified glyph names are used in the examples. As we expect that each font designer has their own glyph naming system, the code in the examples needs to be adapted to the particular font.

The Basics of Creating Smart Fonts published in *lapikon* described several simple OpenType features that any beginner can master. But modern OpenType fonts can contain very sophisticated features which can give them the appearance of handwritten script or add unexpected effects. The following examples describe several advanced features that particularly concern fonts which simulate handwriting.

SPECIAL SHAPES AT THE BEGINNINGS AND ENDS OF WORDS

It should theoretically be easy to change the first and last character of a word using the “init” and “fina” functions, but only InDesign supports these features in Adobe Creative Suite and does so in a very unfortunate manner, always applying the feature to the entire text rather than just the first or last letter in the word. As a result, another solution needs to be found.

Fortunately, the “calt” function for context-based alternatives can be used. The following code replaces the letter <A> with the terminal shape A.init if the character is at the beginning of the word. Class @all contains all of the lower and upper case letters (including accented letters) and a space. The line: ignore sub @all A'; means that the replacement shown below will not apply in cases where any letter is located before the character <A>.

```
feature calt {
  ignore sub @all A';
  sub A' by A.init;
} calt;
```

If the replacements should be made in stages, the code needs to be divided into parts called “lookups”. The code shown below first replaces the <A> characters at beginnings of words with the shape A.init, then replaces the characters at the end of the words with z.fina. As in the above example, the @all class contains all of the lower case, upper case and accented letters. In practice, it is expected that in place of the specif-

Podstawy projektowania inteligentnych fontów II

Podstawy projektowania inteligentnych fontów, opisane w publikacji *lapi-kon*, przedstawiają kilka prostych skryptów OpenType, które może wygenerować każdy początkujący użytkownik. Współczesne fonty OpenType mogą zawierać jednak dużo poważniejsze funkcje, które upodobnią projektowany krój do odręcznego pisma, lub pozwolą dodać nieoczekiwane efekty. Przykłady przedstawione poniżej opisują kilka zaawansowanych poleceń, symulujących pisanekę.

SPECJALNE FORMY ZNAKÓW NA POCZĄTKU I NA KOŃCU SŁOWA

Teoretycznie zmiana pierwszej i ostatniej litery przy zastosowaniu polecenia «init» lub «fina» powinna być prosta, ale tylko InDesign obsługuje tę funkcję w Adobe Creative Suite i to, niestety niezbyt szczęśliwie, zawsze w stosunku do całego tekstu, zamiast tylko do pierwszej lub ostatniej litery. Wobec tego trzeba znaleźć inne rozwiązanie.

Na szczęście, dla kontekstowo osadzonych znaków alternatywnych (*context-based alternatives*) można zastosować funkcję «calt». Poniższy skrypt zastąpi podstawową literę «A», jeśli znajduje się ona na początku słowa, ozdobnym inicjałem A(init). Klasa @all zawiera wszystkie małe i wielkie litery (w tym litery akcentowane) i spacje. Wiersz: ignore sub @all A'; oznacza, że zamiana znaków, opisana poniżej, nie zostanie zastosowana, gdy jakkolwiek litera poprzedza literę «A».

```
feature calt {
  ignore sub @all A';
  sub A' by A.init;
} calt;
```

Jeśli pożądana zamiana ma odbyć się etapami, kod należy podzielić na części nazywane «lookups». Polecenie przedstawione poniżej najpierw zastępuje «A» na początku słowa inicjałem A.init, a następnie zastępuje znak na końcu słowa finalikiem z.fina. Podobnie, jak w poprzednim przykładzie, klasa @all zawiera wszystkie małe i wielkie litery, także litery akcentowane. W praktyce, w miejsce «A» lub «z», należy wstawić

W przykładach zastosowano określone nazwy glifów (*glyph names*): Zakładając, iż każdy projektant stosuje własny system nazw glifów, zalecamy zastąpienie nazw podanych w przykładach skryptów, oznaczeniami glifów użytymi w projektowanym kroju.

ic <A> or <z> character, you would insert the corresponding classes of characters that have unique initial and terminal forms in your font.

```
feature calt {

  lookup calt_init {
    ignore sub @all A';
    sub A' by A.init;
  } calt_init;

  lookup calt_fina {
    ignore sub z' @all;
    sub z' by z.fina;
  } calt_fina;

} calt;
```

DISCRETIONARY LIGATURES

Whereas the ligature feature is automatically on in InDesign, users must first activate the discretionary ligatures “dlig” function. Discretionary ligatures usually include letter pairs that are now considered archaic or too decorative in typeset text – typically <ct>, <st> and others.

Some type designers use this feature for ligatures containing entire words that are designed differently from the rest of the font. Try writing the word “Zapfino” in Zapfino, for example. One can also encounter ligatures for conjunctions and prepositions comprising three or more letters.

```
feature dlig { # Discretionary Ligatures
  sub B e l l o by B_e_l_l_o;
  sub t h e by t_h_e;
  sub o f by o_f;
  sub d e by d_e;
} dlig;
```

Bello → *Bello*

odpowiednie klasy znaków, które posiadają unikatową formę inicjału lub finalika dla danego kroju.

```
feature calt {

lookup calt_init {
    ignore sub @all A';
    sub A' by A.init;
} calt_init;

lookup calt_fina {
    ignore sub z' @all;
    sub z' by z.fina;
} calt_fina;

} calt;
```

Aloiz → *Aloiz*

LIGATURY UMOWNE

Funkcja ligatury włącza się w InDesign domyślnie, jednak funkcja ligatury umowne – «dlig» (*discretionary ligatures*) – musi zostać włączona przez użytkownika. Ligatury umowne zawierają zwykle pary liter, które obecnie uznaje się za zbyt archaiczne, bądź zbyt dekoracyjne, jak <ct>, <st> i inne.

Niektórzy projektanci pism używają tej funkcji dla ligatur zawierających całe słowa, zaprojektowane odmiennie od reszty kroju. Można to zauważyć na przykład wpisując krojem Zapfino słowo «Zapfino». Spotyka się również ligatury dla spójników i przyimków, złożonych z trzech lub więcej liter.

Zapfino → *Zapfino*

LORDOF~~THE~~RING → LORD^{OF}THE_{THE}RING

Discretionary ligatures can help make it easier for users to insert symbols that are not easy to find on the keyboard and would otherwise have to be found on the Glyphs palette. Font designers usually use a combination of easily accessible characters, such as hyphens and brackets. The example below creates the © symbol from the character sequence (c) or an arrow from →. This solution may be considered user-friendly, but it is not entirely proper in terms of maintaining the original text as it changes the Unicode values (unlike decorative letterforms or ligatures, copyright has its own Unicode index).

```
feature dlig { # Discretionary Ligatures
    sub parenleft c parenright by copyright;
    sub hyphen greater by arrowright;
} dlig;
```

(c) → ©

STYLISTIC SETS

Many font designers create several alternative forms for some glyphs. To prevent the font user from becoming completely lost, the designer can predefine up to 20 different character combinations, “ss01” through “ss20”, which can be relatively easily activated in InDesign (they do not support other stylistic set graphics applications). You can turn on just one set or combine different sets at the same time.

If you have just a limited number of alternative glyphs, individual sets can be programmed so as to always activate just one character and its accented variants (e.g. a group of characters similar to <v> and <w>). The user themselves can then select which letters of the alphabet they would like to replace with alternative letters simply by turning on a set (e.g. “ss09”). In the example below, ss09 replaces <g> with its alternative letterform.


```
feature dlig { # Discretionary Ligatures
    sub B e l l o by B_e_l_l_o;
    sub t h e by t_h_e;
    sub o f by o_f;
    sub d e by d_e;
} dlig;
```

Ligatury umowne (*discretionary ligatures*) mogą ułatwić użytkownikowi stosowanie symboli trudnych do odnalezienia na klawiaturze i wyszukiwanych na palecie glifów (*glyphs palette*). Projektanci fontów zwykle używają kombinacji łatwo dostępnych znaków takich, jak dywizy (*hyphens*) i nawiasy (*brackets*). Przykład poniżej pokazuje jak tworzyć symbol ©, stosując sekwencję znaków: (c) lub strzałkę przy pomocy: →. Tego rodzaju rozwiązanie możemy uznać za przyjazne dla użytkownika, ale nie jest ono do końca właściwe dla zachowania oryginalnego tekstu, ponieważ zmienia wartości Unicodu (inaczej niż ligatury i litery ozdobne, znak copyright posiada własny indeks w Unicode).

```
feature dlig { # Discretionary Ligatures
    sub parenleft c parenright by copyright;
    sub hyphen greater by arrowright;
} dlig;
```

ZESTAWY STYLÓW (STYLISTIC SETS)

Wielu projektantów fontów tworzy kilka alternatywnych form dla niektórych glifów. Aby zapobiec całkowitemu zagubieniu użytkownika, projektant fonta może zdefiniować do 20 różnych kombinacji znaków w zestawie stylów od sso1 do ss20, które relatywnie łatwo da się aktywować w InDesign (funkcja nie obsługuje ustawień stylistycznych w innych aplikacjach graficznych). Można włączyć jeden styl (*set*) lub połączyć kilka jednocześnie.

Jeżeli dysponuje się ograniczoną liczbą glifów alternatywnych, styl może być stworzony po to, by aktywować wyłącznie jeden znak i jego warianty akcentowane (np. grupę znaków podobnych do <v> i <w>). Użytkownicy decydują wówczas samodzielnie, które litery alfabetu pragną zastąpić, włączając wybrany zestaw stylistyczny (*set*) (np. sso9). W przykładzie poniżej, sso9 zastępuje <g> jego formą alternatywną.

Little Eugene

Little Σ Eugene SS02

Little Eugene SS09

Little Eugene SS14

Little Σ Eugene SS02+09+14

```
feature ss09 { # Stylistic Set 09
    sub [ g gbreve gcommaaccent ] by [ g.ss09
        gbreve.ss09 gcommaaccent.ss09 ];
} ss09;
```

If the font contains several variations on the entire (or nearly entire) alphabet, stylistic sets can be programmed so that each set represents a variation of the alphabet. This is the case for Zapfino. The code given below replaces the @glyphs class with the stylistic variation in the group @glyphs_ss01.

```
feature ss01 { # Stylistic Set 01
    sub @glyphs by @glyphs_ss01;
} ss01;
```

```
feature ss09 { # Stylistic Set 09
    sub [ g gbreve gcommaaccent ] by [g.ss09
        gbreve.ss09 gcommaaccent.ss09 ];
} ss09;
```

Jeżeli font zawiera kilka wariantów całego (lub prawie całego) alfabetu, style (*stylistic sets*) mogą być tak zaprogramowane, że każdy reprezentuje inny wariant alfabetu. Tak właśnie dzieje się w przypadku Zapfino. Kod przedstawiony poniżej zastępuje klasę @glyphs stylistycznie odmienionym wariantem z grupy @glyphs_ss01.

```
feature ss01 { # Stylistic Set 01
    sub @glyphs by @glyphs_ss01;
} ss01;
```

Zapf SS01

Zapf SS02

Zapf SS03

This code somewhat oversimplifies the situation.

In the first case, the problem does not solely relate to Turkish, but also Azeri (AZE) and Crimean Tatar (CRT), and the second case affects not only Romanian, but also Moldavian (MOL). The

Romanian characters `scommaaccent` and `tcommaaccent` should be correctly called `unio219` and `unio21B`, respectively, but the more intelligible names of the glyphs have been left, so the reader may better understand the replacement principle. For a detailed explanation of the problems associated with Romanian characters, see <http://diacritics.typo.cz/index.php?id=9>.

LANGUAGE-SPECIFIC VARIATIONS

One of the more interesting features allows characters to be substituted only in a specific language (“`locl`”). There are three typical cases when it is good to use this feature; a simplified list of these cases is given below. As Turkish differentiates lower-case `<i>` with and without a dot (`<i>`, `<i>`), ligatures such as `<fi>` should not be used in this language due to the potential for confusion. If you replace the letter `<i>` with a visually-identical glyph named `i.TRK` in the layout, for example, no ligatures containing `<i>` will be created in this language. In Turkish, the dot over the `<i>` must also be respected in small caps.

In Romanian you can ensure that the accented characters `<ş>` and `<ţ>` appear in the text with the correct diacritical marks in the form of small commas under the letters instead of the incorrect cedilla.

Bucureşti ENGLISH

Bucureşti ROMANIAN

As Serbian Cyrillic has several characters which are different (especially when italicised) from the Cyrillic used in Russian, for example, one can find Serbian variations of certain glyphs in some fonts.

```
feature locl { # Localized Forms
  # Latin
  language TRK exclude_dflt; # Turkish
    sub i by i.TRK;
  language ROM exclude_dflt; # Romanian
    sub [Scedilla scedilla scedilla.smcp] by
[Scommaaccent scommaaccent];
    sub [Tcedilla tcedilla tcedilla.smcp] by
[Tcommaaccent tcommaaccent];
} locl;
```

ZMIANY ZALEŻNE OD ZASTOSOWANEGO JĘZYKA

Jedno z ciekawszych poleceń OpenType pozwala na zastępowanie wybranych znaków w obrębie tylko jednego języka («locl»). Użycie tej funkcji zalecane jest w trzech typowych przypadkach; uproszczona lista tych przypadków znajduje się poniżej. Na przykład, w języku tureckim występują dwie różne formy małej litery «i», z kropką i bez kropki («i», «ı»), aby więc uniknąć pomyłki, nie należy stosować tu ligatury «fi». Jeżeli w składzie zastąpimy literę «i» identycznym wizualnie znakiem i.TRK, dla języka tureckiego nie zostanie utworzona żadna ligatura «fi». W tureckim kropka nad «i» musi być stosowana także w kapitalikach.

safi SAFI ENGLISH

safi SAFİ TURKISH

Używając tej samej funkcji przy składaniu tekstu w języku rumuńskim mamy pewność, że akcentowane litery «ș» i «ț» pojawiają się w nim z właściwym znakiem diakrytycznym, w formie małego przecinka pod literą (przecinek dolny), a nie z niepoprawną cedyllą (cedilla). Jako że w serbskiej cyrylicy (szczególnie w wersji italicowej) występuje kilka liter o formach odmiennych od np. cyrylicy rosyjskiej, w niektórych fontach można znaleźć serbski wariant określonych glifów.

```
feature locl { # Localized Forms
  # Latin
  language TRK exclude_dflt; # Turkish
    sub i by i.TRK;
  language ROM exclude_dflt; # Romanian
    sub [Scedilla scedilla scedilla.smcp] by
[Scommaaccent scommaaccent];
    sub [Tcedilla tcedilla tcedilla.smcp] by
[Tcommaaccent tcommaaccent];
} locl;
```

Podany kod nieco upraszcza sytuację. W pierwszym przypadku, problem nie dotyczy tylko języka tureckiego, lecz również azerskiego (AZE) czy krymskotatarskiego (CRT). Drugi przypadek nie odnosi się jedynie do języka rumuńskiego, ale też mołdawskiego (MDL). Rumuńskie znaki *scommaaccent* i *tcommaaccent* powinny nosić nazwy unio219 i unio21B, jednak w tekście pozostawiono bardziej zrozumiałe nazwy glifów, aby ułatwić zrozumienie zasady zastępowania. Szczegółowy opis problemów związanych z zastosowaniem znaków rumuńskich można znaleźć na stronie: <http://diacritics.typo.cz/index.php?id=9>.

повуче ту уредбу CYRILLIC

їовуче шү уредбу SERBIAN CYRILLIC

A very good example of the use of this feature can be seen in House Industries' Studio Lettering font collection (<http://www.houseind.com/fonts/studiolettering>) – fonts that imitate handwritten letters contain various characteristic local German, Spanish, Polish and other variations on characters.

It is theoretically possible to also define language-sensitive behaviour for other OpenType features, such as typical Dutch <ij> and <IJ> ligatures which are applied in Dutch only. The code given below creates the standard letter pair <fi> in all languages and <ij> and <IJ> ligatures in Dutch.

```
feature liga {
  language dflt;
    sub f i by fi;
  language NLD ; # Dutch
    sub I J by IJ;
    sub i j by ij;
} liga;
```

All of the examples given in this article somewhat oversimplify the subject of OpenType features. In practice, there are a number of exceptions related to naming glyphs, language-specific features or the order in which individual features are activated. For further reading on this subject, I recommend the article *An Introduction to OpenType Substitution Features* (<http://ilovetypography.com/OpenType/opentype-features.html>) or the discussion forum on Typophile (<http://typophile.com>).

Bardzo dobry przykład zastosowania tej funkcji znajdziemy w kolekcji fontów House Industries' Studio Lettering (<http://www.houseind.com/fonts/studiolettering>) – fonty naśladujące pismo odręczne zawierają formy charakterystyczne dla języków niemieckiego, hiszpańskiego, polskiego i innych wariantów liter.

Teoretycznie, jest możliwe zdefiniowanie zachowań zależnych od zastosowanego języka dla innych funkcji OpenType, takich jak tworzenie ligatur <ij> oraz <IJ>, występujących wyłącznie w języku holenderskim. Podany poniżej skrypt łączy standardową parę liter <fi> we wszystkich językach oraz tworzy ligatury <ij> i <IJ> dla języka holenderskiego.

```
feature liga {
  language dflt;
    sub f i by fi;
  language NLD ; # Dutch
    sub I J by IJ;
    sub i j by ij;
} liga;
```

Bus Lijn → Bus Lÿn

Podane w tym artykule przykłady nieco upraszczają temat funkcji OpenType. W praktyce spotkamy wiele wyjątków związanych z nazwami glifów, zachowań zależnych od zastosowanego języka, lub porządku w jakim aktywują się kolejne polecenia skryptu OpenType. Chcąc zgłębić ten temat polecam artykuł *An Introduction to OpenType Substitution Features [Wprowadzenie do poleceń substytucji znaków w OpenType]* (<http://ilovetypography.com/OpenType/opentype-features.html>) lub dyskusję na forum Typophile (<http://typophile.com>).



Methodically spontaneous

A meeting with Henryk Sakwerda

At the beginning the lines are drawn. A subtle stroke of a pencil arranges the whiteness of the page. Lines, margins, proportions, intervals. Once the page grid is ready, the first letter appears. Then another one and yet another one. The shape of the former determines the latter. Constant thoughtfulness is necessary. Connecting the bowls with the skews, straight and slant lines, or two diagonal forms must not be a matter of chance. The words and whole verses appear. The page is slowly assuming the character of the one who is writing it. A good calligrapher knows that too much attention may be as delusive as too much ink in the slit of a pen. A letter should emerge from the sheer joy of writing, from the depths of the heart where you hear no rustle of thoughts. Henryk Sakwerda looks at me and says with a smile: *Calligraphy is about being spontaneous. Methodically spontaneous.*

We meet at his home. His studio is indicated by a paper with a printer's fist and the word *Welcome*, calligraphed. The Master disappears in the kitchen to make some coffee and I curiously look around the room. A bulk of details. Plenty of slips and scraps of paper, masses of pens and pencils. Among them I spot a leather pencil-case with an inscription: *Nulla dies sine linea*. Here we begin.

Monika Marek (MM): *Do you recall your first raptures over calligraphy? The first spur to try it?*

Henryk Sakwerda (HS): Yes, of course. At that time I was preparing for becoming a lithographer. The ticket to it was to copy a piece from the journal of Ferdinand Magellan's voyage around the world in 1519. I remember it, despite the years that have gone by: *Navigation has still been successful. The sixth day of our trip has passed.* I must have been really excited. I had to copy this text onto the so called tracing paper, using Gillot's pen in 6–10 Didot's points. I could not have predicted then that a significant part of my life I would spend *among those frail stalks sprouting on the papersheet* (Jan Parandowski, *Alchemy of Words*). For the first time I was charmed by calligraphy when in the magazine *Litera* (*The Letter*, issue 4/1966) Roman Tomaszewski published the article *A Dancing Pen* with the works of Professor Irmgard Horlbeck-Kappler

Spontaniczność zorganizowana

Spotkanie z Henrykiem Sakwerdą

Na początku kreślone są linie. Subtelna kreska ołówka aranżuje biel strony. Linie, marginesy, proporcje, odległości. Kiedy powstanie siatka konstrukcyjna, przychodzi czas na pierwszą literę. Potem kolejną i kolejną. Kształt jednych, determinuje następne. Potrzeba jest nieustannej uważności. Spotkania łuków ze skosami, linii prostych z pochyłymi, albo dwóch ukośnych form nie mogą wynikać z przypadku. Powstają słowa, całe wersy. Strona zaczyna nabierać charakteru tego, kto ją pisze. Dobry kaligraf wie, że nadmiar uwagi może być równie zwodniczy, co nadmiar tuszu w zagłębieniu pióra. Litera ma wynikać z czystej radości pisania, z głębin serca, gdzie nie słychać szmerów rozmyślania. Pan Henryk Sakwerda spogląda na mnie i uśmiechając się mówi: *Kaligrafia to spontaniczność. Spontaniczność zorganizowana.*

Spotykamy się w jego domu. Pokój, gdzie mieści się pracownia, wskazuje kartka z rączką intrologatorską i wykaligrafowanym słowem *Zapraszam*. Mistrz znika w kuchni, by zaparzyć kawę, a ja rozglądam się z ciekawością po pomieszczeniu. Ogrom szczegółów. Mnóstwo karteczek, karteluszek, piór, ołówek. Wśród nich dostrzegam skórzany piórnik z napisem: *Nulla dies sine linea*. Rozpoczynamy.

Monika Marek (MM): *Czy pamięta Pan pierwszy zachwyt nad kaligrafią? Pierwszy impuls, który zachęcił Pana, aby spróbować?*

Henryk Sakwerda (HS): Tak, oczywiście. Przygotowywałem się wtedy do zawodu rysownika litograficznego. Zadaniem stanowiącym przepustkę do niego było skopiowanie fragmentu z dziennika okrętowego Ferdynanda Magellana z wyprawy dookoła świata w 1519 roku. Zapamiętałem go mimo upływu wielu lat: *Żegluga szła wciąż pomyślnie. Już szósty dzień upłynął od naszej podróży*. Musiałem być bardzo przejęty. Ten tekst należało skopiować, na tzw. kalkę francuską, piórkiem „Gilotte” w stopniach od 6 do 10 pkt Didota. Nie mogłem wówczas przewidzieć, że poważną część życia spędzę wśród tych wątych badyłków, wschodzących na karcie papieru (Jan Parandowski, *Alchemia słowa*). Natomiast pierwsze zauroczenie kaligrafią nastąpiło – gdy w „Literze” (nr 4/1966) Roman Tomaszewski w artykule *Roztańczone pióro*, zaprezentował prace prof. Irmgard Horlbeck-Kappler z Instytutu Sztuki Książki w Lipsku.

from the Institute of Book Arts in Leipzig. I was captivated by the liberty with which she approached calligraphy. The style of her works is the contemporary continuation of 16th century Italian type masters, such as Vicentino, Cresci, Palatino, and a Spaniard, Francisco Lucas. Traces of inspiration can be found also in my present calligrams.

MM: What were the sources of your knowledge and inspiration? What was the basis for you to copy?

HS: I was lucky! In the archival issue of *Schweizer Graphische Mitteilungen* (August, 1948) there was an article by Paul Standard, an American theorist, graphic designer and calligrapher, *A Reform of Handwriting in America*, which contained introduction to the the learning of Chancellery. The introduction is based on a famous 32-page book *La Operina* (1522), in which Ludovico degli Arrighi, called Vincentino, a scribe at the Apostolic Chancery in Rome, included the fundamental instruction on the structure of handwriting. This introduction was for a long time the basis for my exercises, and Vincentino was my Master. I think that copying somebody else's projects, no matter how good, harms your own work, because freshness and uniqueness are the most important qualities of good calligraphy.

MM: However, the phase of copying is at the beginning inescapable. When would you say is the time to leave this phase behind?

HS: This moment comes (mostly unnoticed) when you begin your assignment with putting the models aside because "they will only get in your way".

MM: And what does it mean to build your own calligraphic style?

HS: To answer this we can quote from the *Journal* of Tadeusz Makowski: *You must want in a way different than the others, and it means to find your own self.* Each hand writes differently. This is the phenomenon of writing.

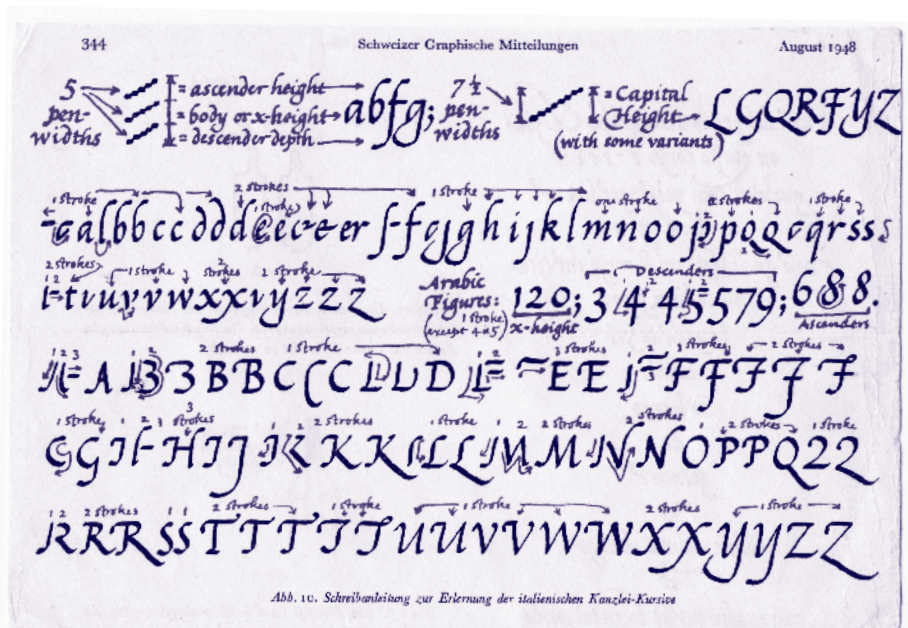
MM: Do diacritic signs pose problems in calligraphy? If they do, how do you handle Polish diacritic signs?

HS: The structure and shape of diacritic signs depend directly on the influence of the tool used for handwriting, the way it is handled, and how it is situated against the base lines. For me, letter <ł> is difficult. Should the barred <L> be placed at the x-height, or higher? Or perhaps it should be replaced with a picturesque tilde?

Byłem zachwycony swobodą, z jaką traktowała kaligrafię. Styl jej prac – to współczesna kontynuacja włoskich mistrzów pisma xvi w., takich jak: Vicentino, Cresci, Palatino i Hiszpan Francisco Lucas. Ślady inspiracji można odnaleźć i w moich obecnych kaligramach.

MM: Z jakich materiałów czerpał Pan wiedzę, inspirację? Które z nich stanowiły bazę do kopiowania?

HS: Miałem szczęście! W archiwalnym numerze *Schweizer Graphische Mitteilungen* (sierpień 1948 r.) ukazał się artykuł amerykańskiego teoretyka, grafika i kaligrafa Paula Standard'a – *Reforma pisma w Ameryce*, a w nim wprowadzenie do nauki włoskiej kursywy kancelaryjnej. Wprowadzenie oparte jest na słynnej 32 stronicowej książeczce *La Operina* (1522 r.). W niej to pisarz kancelarii papieskiej w Rzymie Ludovico degli Arrighi zwany Vicentino, zawarł fundamentalne wskazówki do budowy pisma. Wprowadzenie było przez długi czas bazą dla moich ćwiczeń, a Vicentino moim Mistrzem. Uważam, że kto kopiuje czyjeś projekty, choćby nawet bardzo dobre, szkodzi własnej pracy, bowiem świeżość i jednorazowość, należą do najważniejszych cech dobrej kaligrafii.





MM: *Do you agree with the statement that a text calligraphed in Polish is slightly more unsightly because of the abundance of letters with diagonal than a text in Latin or English, with its vertical rhythm?*

HS: It makes no difference to me. Polish letters are simply more challenging. You must analyse the neighbouring letters more accurately. For instance, take letters <w> and <y>, a common pair of letters in Polish. Each of them can be written in a way which avoids using diagonal strokes.

An interesting letter was proposed by Jan Januszowski in *Nowy Karakter Polski* (a typeface presented in the book on Polish orthography from 1594, with the same title), which combines letters <n> and <v>. When you skillfully select the shape of letters and diagonal strokes, you can achieve the effect of a very harmonious rhythm with a lot of stems. A difficult issue are Polish digraphs <rz>, <cz>, etc. On my search I have so far found only one sensible connection from a 17th century Czech document. It is there presented in its medieval form, as tailed <z>, but does not descend below the baseline. I am not sure, however, if this problem can be successfully solved.

MM: *Jednak etap naśladownictwa jest na początku nieunikniony. Kiedy według Pana następuje moment wyjścia z niego?*

HS: Moment wyjścia (najczęściej niezauważony) następuje wtedy, gdy przystępując do wykonania zadania, odkładasz wzorce, „bo będą tylko przeszkadzać”.

MM: *A co oznacza budowanie własnego stylu kaligraficznego?*

HS: Do tego pytania można odnieść wypis z *Dziennika* Tadeusza Makowskiego: *Chcieć trzeba inaczej od drugih, a to znaczy odnaleźć siebie*. Każda ręka kreśli inaczej. To jest fenomen pisania.

MM: *Czy znaki diakrytyczne to problem w kaligrafii? A jeżeli tak, to jak radzi Pan sobie z polskimi znakami diakrytycznymi?*

HS: Struktura i kształt znaków diakrytycznych, zależą bezpośrednio od wpływu narzędzia używanego do pisania liter, posługiwania się nim i jego położenia w stosunku do linii pisma. Problemem dla mnie jest litera «ł». Czy skośny akcent powinien być umieszczony w wysokości x, czy wyżej. A może zastąpiony malowniczą tyldą?

MM: *Czy zgodzi się Pan ze stwierdzeniem, że tekst wykaligrafowany w języku polskim wygląda nieco gorzej przez namnożenie liter ze skosami niż tekst łaciński, albo angielski z rytmem pionów?*

HS: Nie, dla mnie nie ma to znaczenia. Litery polskie są po prostu bardziej wymagające. Trzeba dokładniej analizować sąsiedztwo liter. Chociażby litery «w» i «y». Każdą z nich można napisać w taki sposób, aby uniknąć linii pochyłych. Ciekawa jest litera «w» zaproponowana przez Jana Januszowskiego w *Nowym Karakterze Polskim*. Odpowiednio dobierając kształt liter z liniami ukośnymi, można uzyskać wręcz efekt bardzo harmonijnego rytmu z dużą ilością pionów. Trudnym zagadnieniem są dwuznaki polskie «rz», «cz», etc. Podczas moich poszukiwań znalazłem do tej pory ciekawe połączenie z dokumentu czeskiego z XVII wieku. Litera «z» występuje tam w formie długiej z półokrągłym wydłużeniem dolnym, ale nie schodzi poniżej linii pisma. Jednak nie wiem, czy można szczęśliwie rozwiązać ten problem.



MM: *Jaki jest Pana ulubiony styl pisma?*

HS: Trudno odpowiedzieć na to pytanie, styl pisma dostosowuję do wypowiedzi (do treści komunikatu). Pismo jest nie tyle zagadnieniem stylu, co formą wyrażania naszych myśli. Nie mogę się „przełamać” aby stosować np. tzw. pisanek angielską, która wydaje się przesadnie elegancka, chłodna i „upermumowana”.

Tu
gwiazda,

tutaj (anioły)

tu kula, tu srebrne sploty,
tu świeczka, tu ptak wesoły!

tu, głęboka bliszcząca taka, tu świeczka, tu tańców złotych!

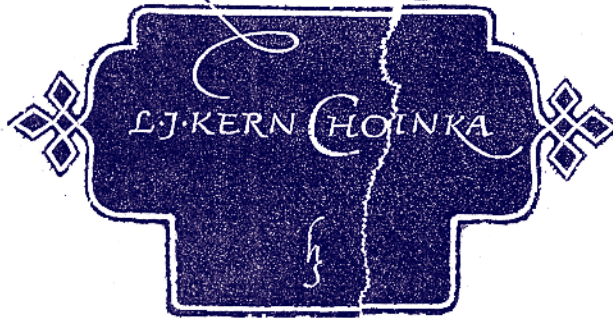
tu świeczka, tu buldocięz, tu gwiazdka z miejscem dla ptaka

tu gwiazdka, tu buldocięz, tu śmieszny z bibułki język

tu, śliczne serce całe z piernika, tu cukiereczek, jabłuszko świeczka

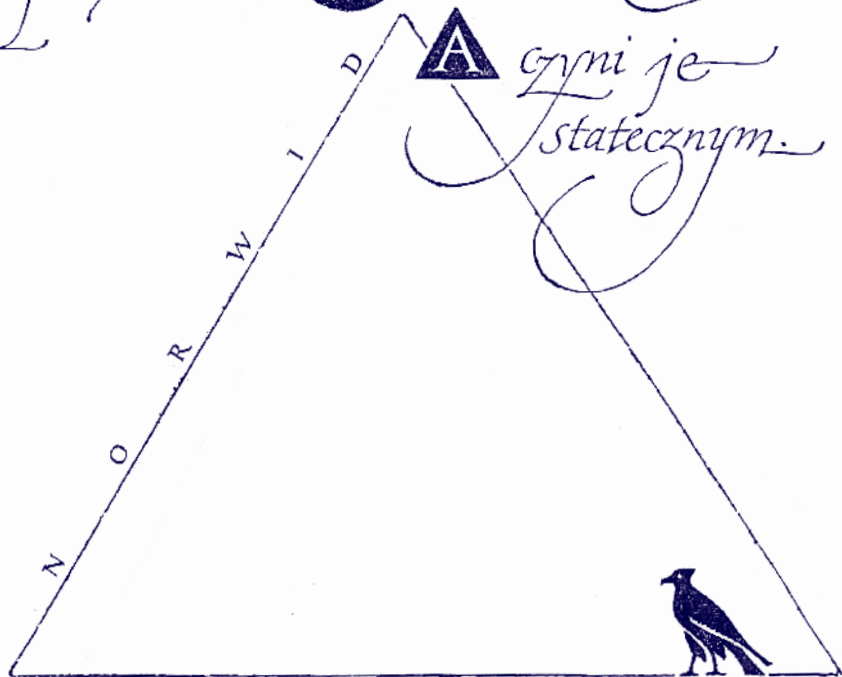
tu księżyc niby rogalik krety, tutaj pajacyk co nóżką fika

a tu dole miejsce na prezenty



LITERA wcale nie jest
czymś dowolnym jak tuszy niektórzy
co niema swej architektury,
ani uzasadnionym
na pierwiastku wiecznym:

Stara
jak słowo **O** **N**
A czyni je
statecznym.



MM: What is your favourite calligraphy style?

HS: It is hard to say, I adjust the style to the text (the content of the message). Writing is not so much the issue of style, as the form of expressing our thoughts. I cannot force myself to apply the so called English handwriting, which seems overly elegant, cool and pretentious.

MM: What are your impressions of the typeface landscape in the communist Poland? When did things change?

HS: In the 60s and 70s, I was on the quest for professional literature. I wanted to get some knowledge, learn something. Because of the rationing common at that time (even knowledge was rationed), it was really difficult to buy foreign books on typography (we had no foreign currency). The book *Type and Style* by T. Szanto published in 1968 was a big event. To get *Type & Typography* by Ben Rosen, it cost me about half my monthly salary and half a litre of vodka. Things changed as late as in the 90s.

MM: Tell me about designing the Typos typeface. What do you remember from announcing the results of the contest organised by Comecon in 1971 and the news about your 3rd place?

HS: Typos is based on classicist model. Formal features: sharp contrast between the stems and serifs, a tendency to unify the width of majuscules, vertical axis of round letters. As nobody in Linotype Matrices Work-shop knew what the form of the typeface newly designed for the competition should be, I was given free rein. I did not consult Typos with anyone. When I learned that I got the 3rd place in an international contest, I was surprised. As a “fun fact” I may say that one of its first uses were the titles of *The History of Silesia* (1972), with a typographic design by Professor Tadeusz Grabowski, the then Rector of the Academy of Fine Arts in Katowice.

MM: Has calligraphy helped you in designing type?

HS: I designed Typos without referring to calligraphy. On the other hand, it was helpful in designing e.g. the Akant typeface. For the letter to be natural, its proportions and shape must refer to the writing tool. As Albert Kapr insightfully writes: *Originally, each letter came from handwriting. Also drawn letters must consider the type and behaviour of writing tools when writing. In practice, it is reflected in the stages of work on a letter.* First, I sketch a precise contour, onto which I next apply the shape repeated by a pen, and then I make corrections to it.

MM: Jakie wrażenie pamięta Pan z pejzażu literniczego w Polsce PRL? Kiedy nastąpiła zmiana?

HS: Lata 60–70 to u mnie pogór za literaturą fachową. Chciałem się czegoś dowiedzieć, nauczyć. Z powodu powszechnej w PRL-u reglamentacji (nawet wiedza była reglamentowana), nabycie zagranicznych książek o liternictwie było mocno utrudnione (brak dewiz). Pojawienie się książki T. Szanto *Pismo i styl* w 1968 roku było wydarzeniem. „Załatwienie” książki Ben Rosen’a – *Type & typography* kosztowało mnie około połowy mojego miesięcznego uposażenia, plus pół litra wódki. Zmiana nastąpiła dopiero w latach 90.

MM: Jak wyglądało projektowanie kroju Typos? Co Pan pamięta z ogłoszenia wyników konkursu organizowanego przez RWPG w 1971 i wiadomości, że zajął Pan 3. miejsce?

HS: Typos oparty jest na wzorcu klasycystycznym. Cechy formalne: silny kontrast między liniami głównymi i pomocniczymi (szeryfy), tendencja do wyrównania jednostek szerokości wersalików, pionowa oś liter okrągłych. Ponieważ nikt w Zakładach Matryc Linotypowych nie wiedział jaką formę ma przyjąć nowo projektowane, przeznaczone na konkurs pismo, pozostawiono mi „wolną rękę”. Krój Typos nie był z nikim konsultowany. Ogłoszenie wyników konkursu i zdobycie 3 miejsca w międzynarodowym konkursie było dla mnie zaskoczeniem. Jako ciekawostkę można podać, że jednym z pierwszych zastosowań kroju Typos, było jego użycie w tytułariach książki *Historia Śląska* (1972) w opracowaniu typograficznym ówczesnego rektora ASP w Katowicach prof. Tadeusza Grabowskiego.

MM: Czy kaligrafia pomogła Panu w projektowaniu pisma?

HS: Projekt kroju Typos powstał bez udziału kaligrafii. Natomiast była ona pomocna w realizowaniu np. kroju Akant. Aby osiągnąć naturalność w literze, musi ona w swoich proporcjach i kształcie nawiązywać do narzędzia. Pięknie o tym pisze Albert Kapr: *Pierwotnie każda litera wywodziła się z pisma odręcznego. Również rysowane litery muszą uwzględniać rodzaj i zachowanie narzędzi pisarskich przy formach pisanych.* Praktycznie przekłada się to na etapy pracy nad literą. Najpierw szkicuję precyzyjny kontur, na który potem nanoszę powtórzony piórem kształt, a następnie koryguję go.

ABC

DEFGHIJKLMNOP

PQRSTUVWXYZ

typos

abcdefghijklmon

pqrstuvwxyz

1234567890

SŁOWO U JEST POTĘGĄ

Jan Parandowski

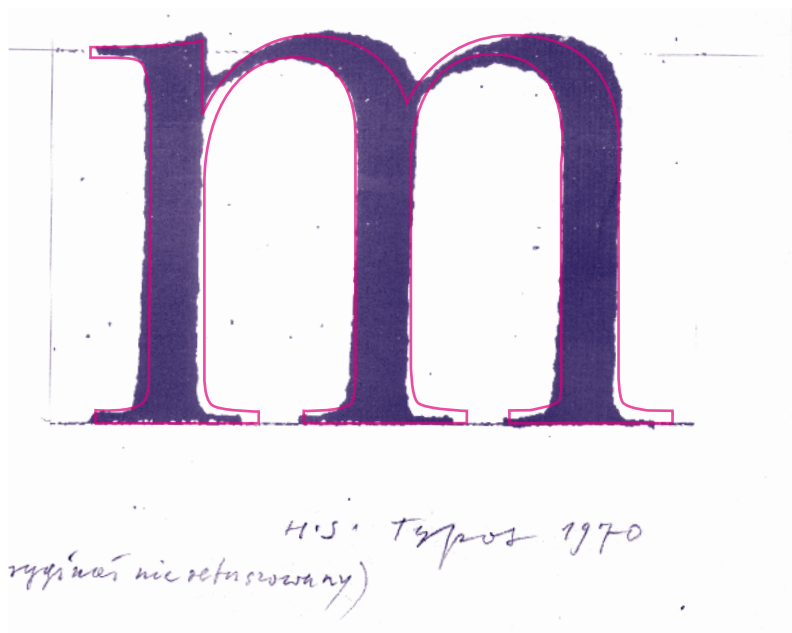
Utrwalone w piśmie,
zdobywa nie dającą się obliczyć ani przewidzieć
władzę nad myślą i wyobraźnią ludzi
panuje nad czasem i przestrzenią.

Tylko myśl
pochwycona w sieć liter żyje, działa, tworzy.
Wszystko inne roznosi wiatr.

Każdy postęp
w rozwoju umysłu ludzkiego, wszystkie jego zdobycze
narodziły się kiedyś wśród tych wątlých badyłków
wschodzących na karcie papieru.

An excerpt from Alchemy of the word by Jan Parandowski was an inspiration for the type Akant Antique

Fragment książki Jana Parandowskiego Alchemia słowa był inspiracją do opracowania antyki Akant, 1985



MM: *Is it natural to divide calligraphy into Latin, Arabian, Chinese etc. and does this division really come from a different understanding of the structure of a letter, or perhaps these terms are only formal and geographical?*

HS: This question is too difficult for me. I will leave it to the “studious ones”. I have never tried calligraphy other than the Latin one. However, I have a strong impression that in Chinese or Japanese calligraphies a paper is under attack. Gestures are crouching, sudden. Maybe the reason for this is a much larger scale of paper.

MM: *Pamela La Regina, a Canadian calligrapher believes that calligraphy is too beautiful to be easy. What is your advice for the people who are on the threshold of the art of beautiful writing?*

HS: It is said that there are three ways to learn calligraphy: through a good guidebook, a good teacher, or on your own. My working method is to thoroughly indulge in it. My motto is the words of José Mendoza y Almeida (*International Typeface Corporation*): *Self-taught, no school, no master, no instruction received.*

Oczyszczonego karpia
krajemy na porcje. Które solimy
Niech tak poleżą 30 minut.
Następnie poszczególne porcje
otaczamy (w mące), maczamy
w lekko ubitym widelcem jajku
i obsypujemy bułką tartą.

MM: Czy podział na kaligrafię łacińską, arabską, chińską, etc. jest naturalny i wynika faktycznie z innego rozumienia budowy litery, czy jest to termin tylko formalny i geograficzny?

HS: To pytanie jest dla mnie za trudne. Pozostawiam je „uczonym w piśmie”. Nigdy nie próbowałem innej kaligrafii niż łacińska. Wydaje mi się, że wspólny dla kaligrafii każdej kultury jest prymat gestu i ruchu. Mam jednak nieodparte wrażenie, że w kaligrafii chińskiej, czy japońskiej atakuje się papier. Gest tam jest przyczajony, nagły. Może wynika to z tego, że pracuje się tam w dużo większej skali papieru.

MM: Pamela La Regina, kanadyjska kaligrafiarka, uważa, że kaligrafia jest zbyt piękna, aby była łatwa. Co Pan radzi osobom rozpoczynającym sztukę pięknego pisania?

HS: Podobno są trzy drogi do wyuczenia się kaligrafii: pierwsza – mieć dobry podręcznik, druga – mieć dobrego nauczyciela, trzecia – nauczyć się kaligrafii samemu. Metoda mojej pracy polega na tym, że oddaję się jej całkowicie. Moim mottem są słowa José Mendozy y Almeidy (International Typeface Corporation): *Self-taught, no school, no master, no instruction received* (Samouk, bez szkoły, bez mistrza, bez wskazówek – przyp. tłum).



Alphabet with personality

On Professor Zbigniew Pieczykolan's Script and Sign Design Studio

Making them ready to take the initiative is more important than all these signs. You might be surprised to hear this statement from Zbigniew Pieczykolan, who has run the Script and Sign Design Studio for 30 years. It makes us take a wider perspective on the Studio and its didactic program, and changes our perception of the works created by its students.

The Studio has worked within the changing structure of the Academy of Fine Arts in Katowice, since 1979. Its curriculum, defined by Zbigniew Pieczykolan in the end of the 70's, has been realized to date. Students' task is to create graphically coherent groups of alphabet signs, that bear characteristics of a typeface. Providing a letter, as a result of the activity, is the only restriction students have. Zbigniew Pieczykolan underlines, that any closer specification of the task could limit creativity, and lead to rejection of the ideas going beyond the conventional solutions.

Having acquired the rich artistic technique himself (Professor Pieczykolan does painting, drawing and applied graphics), he encourages his students to undertake various formal operations. The typographic experience helps him transfer the values resulting from students' tool attempts, into the field of controlled design. The Studio's program responds to individual needs and is adjusted to projects led by particular students.

This form of studio explains the stylistic variety of projects it releases. The set of tools used by students includes the traditional, writing ones, as well as the wide range of painting, drawing, graphic, photographic and digital tools. It even contains the cooking utensils for making letter biscuits. Students projects are based on tool, as well as on geometric forms. Scripts, sans- and slab-serif types are created. The end of term exhibitions present the results of spatial experiments and finger-drawn strokes, side by side. Students begin their work on a system, laboriously designing many variations of a letter, in order to reach the satisfactory form and graphic matter. The kind and size of a tool determine the proportions of the set of characters designed.

This way, every designer defines the title "personality" of a letter, which then gives character to the other signs in a system. The "personality"

Zbigniew Pieczykolan worked at Linotype Matrices Work-shop [Zakłady Matryc Linotypowych „Grafmasz”] in Katowice

A typeface is the alphabet who was given "personality". Zbigniew Pieczykolan in: *Pismo Narzędziowe, Litera: Tworzywo*. [Hand-made lettering, Letter: raw material], ASP Katowice, 2011

Alfabet z osobowością

O Pracowni Pisma i Znak

prof. Zbigniewa Pieczykolana

Aktywowanie gotowości do występowania z inicjatywami. To jest ważniejsze niż te wszystkie ślady. Takie stwierdzenie w ustach profesora Zbigniewa Pieczykolana, w kontekście ponad 30-letniego dorobku Pracowni Pisma i Znak, może zaskakiwać. Wymusza przyjęcie szerszej perspektywy w spojrzeniu na pracownię i jej program dydaktyczny oraz inną percepcję powstałych w niej projektów.

Pracownia funkcjonuje w zmieniającej się strukturze Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach od 1979 roku, a jej program, zdefiniowany przez Zbigniewa Pieczykolana w końcu lat 70-tych, realizowany jest do dnia dzisiejszego. Zadanie studentów polega na stworzeniu spójnych graficznie grup znaków alfabetycznych, noszących cechy kroju pisma. Litera – jako efekt działań – to jedyne ograniczenie. Zbigniew Pieczykolan podkreśla, że jakiegokolwiek uszczegółowienie ćwiczenia mogłoby osłabić kreatywność i prowadzić do odrzucania propozycji wykraczających poza obszar konwencjonalnych rozwiązań.

Dysponując bogatym warsztatem artystycznym (prof. Pieczykolan uprawia malarstwo, rysunek and grafikę użytkową), zachęca do podejmowania zróżnicowanych działań formalnych. Doświadczenie typograficzne pozwala mu przenosić wartości wynikające ze studenckich prób narzędziowych, w obszar kontrolowanego projektowania. Program Pracowni odpowiada na indywidualne potrzeby i dostosowuje się do projektów, prowadzonych przez poszczególnych studentów.

Taka formuła pracowni tłumaczy zróżnicowanie stylistyczne projektów w niej powstałych. W zbiorze narzędzi, których używają studenci, znajdują się tradycyjne, pisarskie, jak i cała gama malarskich, rysunkowych, graficznych oraz narzędzia fotograficzne, cyfrowe, a nawet kucharskie, służące do wykonania literniczych wypieków. Powstają zarówno kroje narzędziowe, jak i projekty liter opartych o formy geometryczne. Studenci tworzą pisanki, antykiw szeryfowe i groteski. Na wystawach semestralnych sąsiadują ze sobą efekty eksperymentów przestrzennych i ślady rysowane palcem.

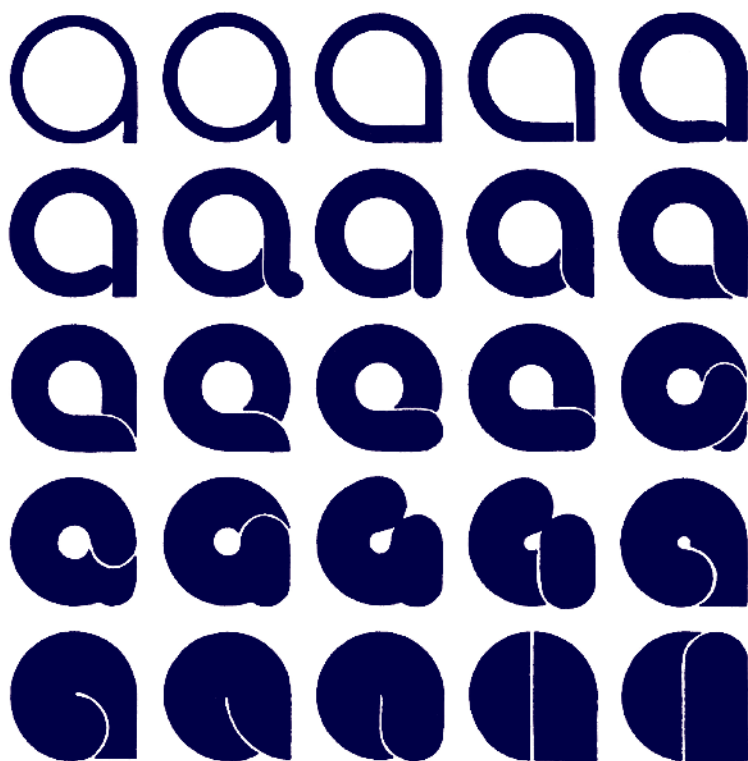
Pracę nad systemem rozpoczyna mozolne tworzenie wielu wariantów jednej litery, prowadzące do ustalenia satysfakcjonującej formy

Zbigniew Pieczykolan pracował w katowickich Zakładach Matryc Linotypowych „Grafmasz”, w Biurze Studiów i Projektowania Pism Drukarskich.

may result from a specified construction principle or from a characteristic graphic trace left by the chosen tool. As the effect of the formal decisions taken, the “personality” usually reflects the designer’s individuality.

Zbigniew Pieczykolan regards the design process as the most important matter. A letter is just a pretext, it is a raw material, a record of a given stage of the problem-solving. The real goal is to activate students’ imagination, initiative, willingness to take up work and risk, their ability to see and make use of coincidences.

In our conversation, Professor Pieczykolan said he hoped that students would come back to this experience in their own projects later on.

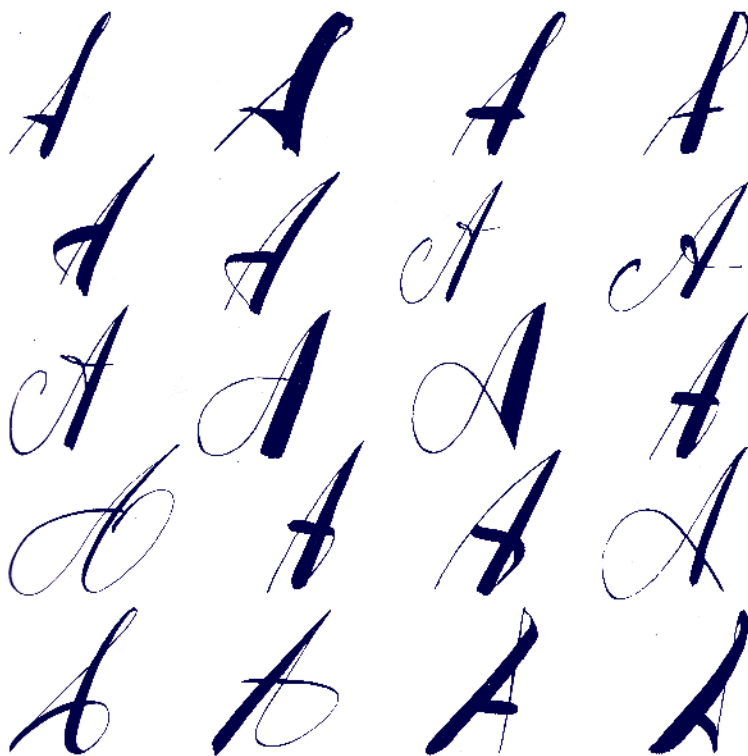


Transformation of a letter, unsigned
Przekształcenia litery, niepodpisane

i materii graficznej. Wybór i rozmiar narzędzia warunkują proporcje projektowanego zestawu znaków.

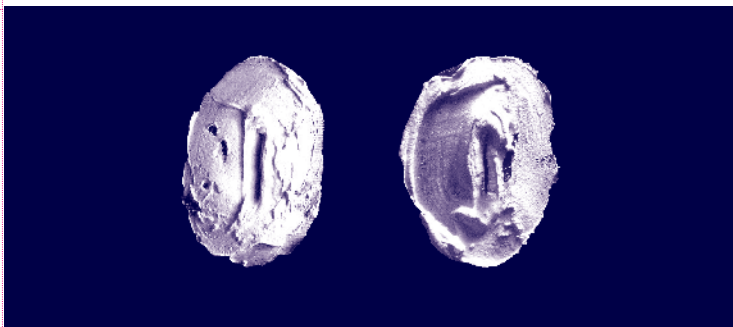
W ten sposób każdy projektant definiuje tytułową „osobowość” litery, która nada charakter pozostałym znakom systemu. „Osobowość” może wynikać z przyjętej, specyficznej, zasady konstrukcji, lub charakterystycznego śladu graficznego, powstałego w wyniku użycia wybranego narzędzia. Będąc efektem podjętych decyzji formalnych, zwykle odzwierciedla ona także osobowość twórcy.

Krój pisma to alfabet, któremu nadano osobowość. Zbigniew Pieczykolan
w: *Pismo Narzędziowe, Litera: Tworzywo*, ASP Katowice, 2011



Transformation of a letter, unsigned

Przekształcenia litery, niepodpisane



Transformation of a letter, Aleksandra Bajer, 2008)

Przekształcenia litery, Aleksandra Bajer, 2008 rok

Sara Lazarevic, in her calligraphy practice, presented the Ala has a pen participants with a writing tool, made from a Coca-cola can (thus colapen) and a stick, which could be dipped in ink and used as a giant nib.

Observing the participants of the *Ala has a pen* workshop, who enthusiastically wrote with a *colapen*, listening to the heated debates on the best pen brand and the blackest of the black inks, you may notice the crave for manual activity, and the satisfaction they have derived from this kind of work. Bear in mind that a tool experience enriches the design technique. On the contemporary market, there is place for both: the continuators of the Swiss design school (e.g. the Dutch Experimental Jetset studio ➞ www.experimentaljetset.nl or the Build in London ➞ weare-build.com), and those who work off-computer, like Stefan Sagmeister ➞ www.sagmeister.com/work/featured or Portuguese R2 studio ➞ www.r2design.pt, to name just two.

PROJECTS

This part of the article includes a selection of projects, created in the Script and Sign Design Studio, intending to present most varied graphic solutions. Apart from the complete alphabets, it also shows the sets of just a few letters. Despite the effort taken to identify and date the works, some of the designs remain nameless. Perhaps this publication may bring new discoveries and helps systematize the archives.

I would like to thank the following persons, for their help in collecting the materials included in the article: professor Zbigniew Pieczykolan, Paweł Krzywda, Marek Markiewicz, Tadeusz Ginko, Michał Minor and the students of the Academy of Fine Arts in Katowice.

Dla Zbigniewa Pieczykolana najważniejszy jest proces projektowy. Litera stanowi tylko pretekst, jest tworzywem, zapisem pewnego etapu pracy nad rozwiązywaniem problemu. Celem działania ma być uruchomienie wyobraźni, wyjście z inicjatywą, gotowość do podjęcia pracy i ryzyka, umiejętność dostrzegania i wykorzystywania przypadków.

Podczas naszej rozmowy profesor Pieczykolan wyraził nadzieję, że studenci będą powracali do tego typu doświadczeń w prowadzonych przez siebie projektach. Obserwując uczestników warsztatów *Ala ma pióro*, entuzjastycznie piszących *colapenem*, przysłuchując się burzliwym dyskusjom na temat najlepszej marki piór i najczarniejszego z czarnych tuszy, można zauważyć głód działań manualnych, a równocześnie satysfakcję płynącą z tego typu pracy.

Warto pamiętać, że doświadczenia narzędziowe wzbogacają warsztat projektowy. Na współczesnym rynku jest miejsce zarówno dla kontynuatorów szwajcarskiego stylu projektowego (np. holenderskie studio Experimental Jetset ➔ www.experimentaljetset.nl lub londyńskie Build ➔ wearebuild.com), jak i tych, którzy wykorzystują działania, najogólniej mówiąc, pozakomputerowe, by wspomnieć jedynie projekty Stefana Sagmeistera ➔ www.sagmeister.com/work/featured lub portugalskiego studia R2 ➔ www.r2design.pt.

Sara Lazarevic, w trakcie prowadzonych przez siebie ćwiczeń kaligraficznych, pokazała uczestnikom warsztatów *Ala ma pióro* narzędzie do pisanie, zrobione z puszek po Coca-coli (stąd nazwa *colapen*) i patyka, po namoczeniu w tuszu działające jak gigantyczna stalówka.

WYBRANE PROJEKTY

Ta część artykułu zawiera wybór projektów powstałych w Pracowni Pisma i Znaku, podyktowany chęcią zaprezentowania jak najbardziej różnicowanych graficznie rozwiązań. Obok kompletnych alfabetów, znajdują się tu zestawy obejmujące kilka liter. Mimo podjętych starań nie udało się zidentyfikować, datować ani określić autorstwa niektórych prac. Być może ta publikacja przyniesie nowe odkrycia i przyczyni się do usystematyzowania archiwum.

Autorka chciałaby podziękować za pomoc w gromadzeniu materiałów do artykułu: prof. Zbigniewowi Pieczykolanowi, Pawłowi Krzywdzie, Markowi Markiewiczowi, Tadeuszowi Ginko, Michałowi Minorowi oraz Studentom ASP w Katowicach.

ABCDEFGHIJKLŁ
MNOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

nopqrstuvwxyz
1234567890&(„)“)?!

ABC

1. designer: Tadeusz Biernot, the 70's.

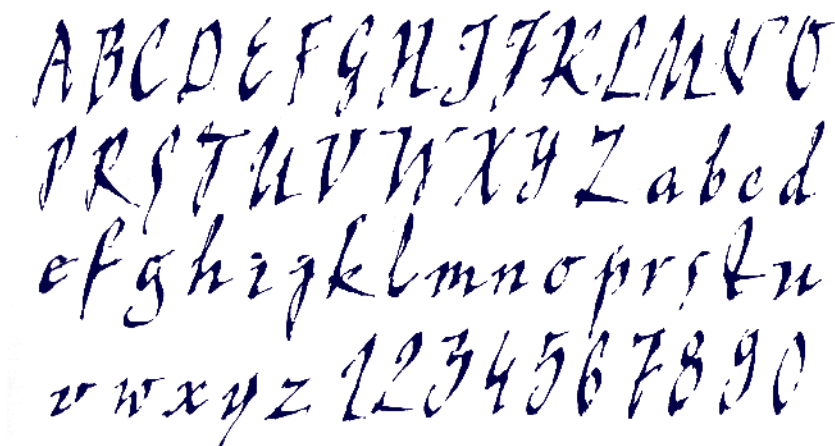
This project was inspired by the proportions and construction principles of the old type and the strong contrast of stroke, typical of the baroque and classical types. The resulting letters are characterized by low x-height and quite large ascenders, patterned on the copperplates by Charles Nicolas Cochina and Giambattista Bodoni. The typeface comes in three weights: Regular, Semi-bold and Bold.

ABCDEFGHIJKL
 ŁMNOPQRSTU
 VWXYZabcdefghijklmnopghij
 klmnopqrstuvwxyz
 1234567890&(&,:;)?!

& 1234567890

1. proj. Tadeusz Biernot, lata 70.

Inspirację dla tego projektu stanowiły proporcje i zasady konstrukcji antykwy renesansowej oraz charakterystyczny dla pism barokowych i klasycystycznych silny kontrast kreski. W efekcie powstały litery o niewielkiej wysokości x, stosunkowo dużych wydłużeniach górnych, dla których wzorem stały się miedzioryty Charlesa Nicolasa Cochina i rysunki Giambattisty Bodoniego. Krój posiada trzy odmiany: regularną, półgrubą i grubą.



2. designer: Krystyna Kulej, the 70's.

Handwriting made with a quill pen.

2. proj. Krystyna Kulej, lata 70.

Pisanka wykonana piórem gęsim.



4. designer: unknown, the 70/80's.

This project is a result of examining the system solutions – the analysis of the effects of confronting some strongly contrasting forms: flowing fine lines and full baroque line.

4. proj. Autor nieznan. Lata 70/80.

Projekt to rezultat badania rozwiązań systemowych – analiza efektów zderzenia silnie kontrastowych form: płynnych, cienkich linii z grubą, blokową kreską.



3. designer: Agata Norek, c. 2000.

Hybrid letters created as a result of combining the free tool trace and the elements of geometric drawing.

3. proj. Agata Norek, ok. 2000 r.

Litery hybrydowe, powstałe w wyniku połączenia swobodnego śladu narzędziowego z elementami rysunku geometrycznego.

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

def
klm

5. designer: Marek Markiewicz, Shadow, the 70's.

The typeface resulted from designer's interest in "provoking" the space by the light. The designer had created several spatial models, in order to test the optimal width of stroke and proportions of a letter, as well as the most advantageous form of shadows. Black and white follow from breaking the line of a letter (more or less mid-height) in relation to the plane of the surface it was written on. The top parts of the letters gradually "immerse" into the base, while the bottom ones gradually "emerge" from it.

5. proj. Marek Markiewicz, Shadow, lata 70.

Krój powstał w efekcie zainteresowania autora „wyzwalaniem” przestrzeni przez światło. Projektant stworzył kilkanaście modeli przestrzennych, służących do testowania optymalnej szerokości kreski i proporcji litery oraz najkorzystniejszej formy cieni. Czerni i biel wynikają z przetamania linii litery (mniej więcej w połowie jej wysokości), w stosunku do płaszczyzny powierzchni, na której została wykreślona. Górne części liter stopniowo „zanurzają się” w podłoże, dolne – stopniowo z niego „wychodzą”.

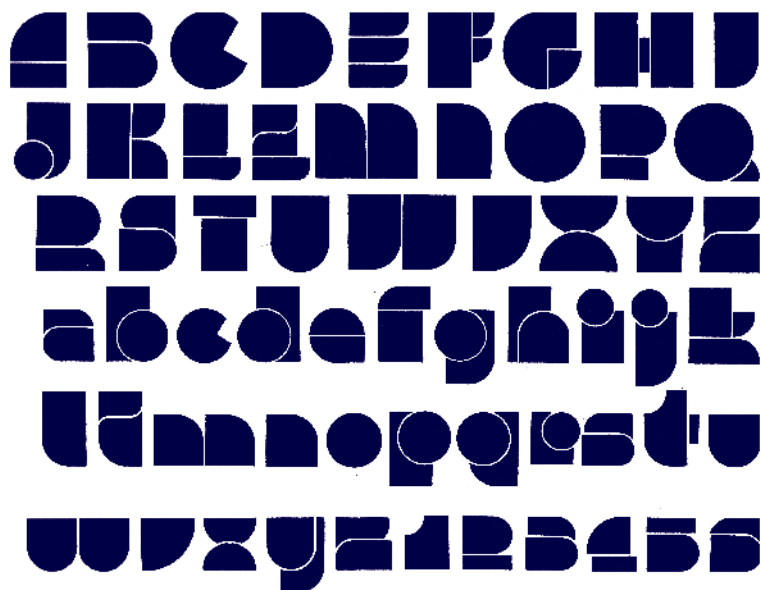


6. designer: Tadeusz Ginko, the 70's.

The typeface is the effect of observation of the spatial changes visible when you light straps of paper, stuck vertically in relation to the base by their ends. The shadows cast by the bands built the image of a letter. The 3D effect appeared on application of the point lighting, directed at the acute angle. The elements of the letters intermingled, complementing one another. The illustration presents the 2D version of the project. High-angle shot.

6. proj. Tadeusz Ginko, lata 70.

Krój powstał w efekcie obserwacji zmian przestrzennych, widocznych po oświetleniu pasków papieru, przyklejonych krawędziami prostopadle do podłoża. Cienie, rzucone przez te wstęgi budowały obraz liter. Obraz trójwymiarowy pojawiał się po zastosowaniu światła punktowego, skierowanego pod kątem ostrym. Elementy liter przenikały się, uzupełniając. Ilustracja przedstawia projekt w wersji dwuwymiarowej. Ujęcie z góry.

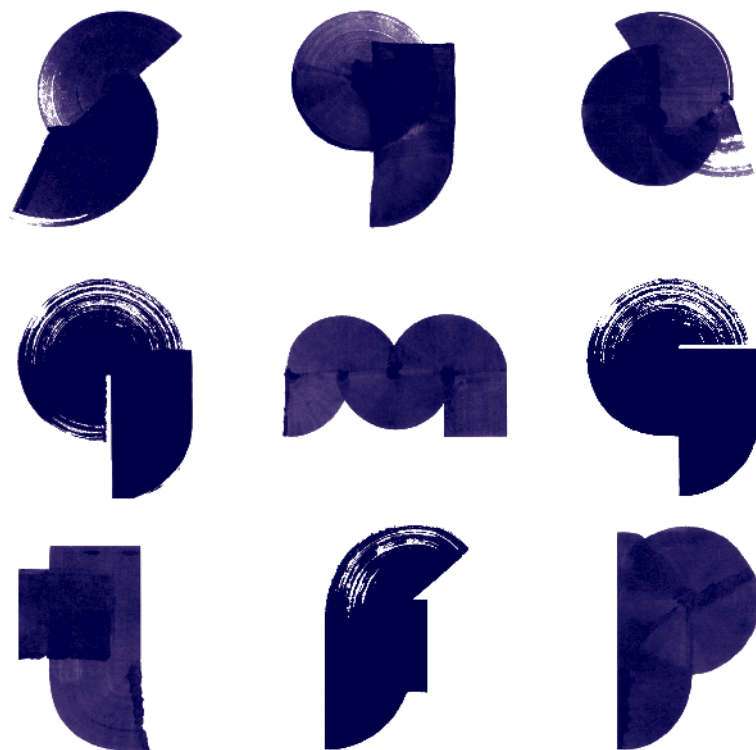


7. designer: Włodzimierz Ilnicki, the 80's.

The project of the geometric module writing, based on circle and triangle. The white fine lines facilitating letter recognition, strongly contrast the massive black counterless form.

7. proj. Włodzimierz Ilnicki, lata 80.

Projekt geometrycznego pisma modułowego, zbudowanego na bazie koła i prostokąta. Białe, cienkie kreski, ułatwiające rozpoznanie litery, silnie kontrastują ze masywną, czarną formą, pozbawioną wewnętrznych światła. Ujęcie z góry.



8. designer: Jolanta Ogaza, 2004.

The shape of letters results from the turn of a flat-top tool, placed vertically to the plane of paper. This creates a mark, which determines the texture of a letter. The writing follows the construction principle similar to Włodzimierz Ilnicki's characters: circle and triangle. It is an attempt to examine a cooperation between a reserved, purely geometric form, and the matter of a warm, humanistic ink trace.

8. proj. Jolanta Ogaza, 2004 r.

Kształt liter wynika z obrotu płasko ściętego narzędzia, ustawionego prostopadłe do płaszczyzny papieru. W ten sposób powstaje ślad, decydujący o fakturze litery. Pismo wykorzystuje podobną zasadę konstrukcyjną do tej, jaką widzimy w znakach Włodzimierza Ilnickiego: koło i prostokąt. Jest próbą egzaminowania współpracy chłodnej, czysto geometrycznej formy i materii ciepłego, humanistycznego śladu tuszu.

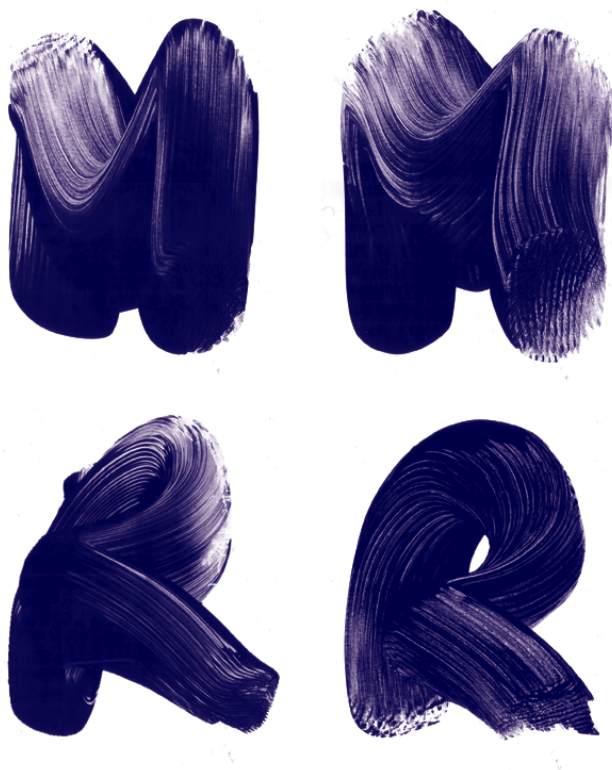


9. designer: Maciej Kwaśniewski, Elektro, c. 2007.

Wires, cables and electric materials determine the shapes of letters. Based on the grid of the majuscule grapheme, then photographed and strongly contrasted, black-and-white forms became a material for digitalization and further modification by means of computer programs.

9. proj. Maciej Kwaśniewski, Elektro, ok. 2007 roku.

Kable, druty i materiały elektryczne wyznaczają formy liter. Ukształtowane na siatce grafemu tacińskich wersalików, następnie fotografowane i silnie skonstrastowane, czarno-białe formy zostały potraktowane jako tworzywo do dygitalizacji i dalszych przekształceń w programach komputerowych.



10. proj. Katarzyna Kula, 2012 r.

Letters based on the finger print. Drawn with a finger, and then scaled and contrasted by means of computer programs. The signs built of a row of black-and-white parallel lines, provide the type with a lively, dynamic character.

10. proj. Katarzyna Kula, 2012 r.

Litery powstałe w oparciu o ślad palca. Rysowane palcem, a następnie skalowane i kontrastowane w programach komputerowych, znaki zbudowane z szeregu biało-czarnych równoległych linii nadają pismu żywy, dynamiczny charakter.

Martyna Bargiel
Tomasz Fabianowicz
Małgorzata Frąckiewicz
Jerzy Gruchot
Jakub Jezierski
Aleksandra Krzanowska
Paweł Krzywda
Maciej Kodzis
Agnieszka Małecka
Monika Marek
Michał Pawłowski
Hanna Rozpara
Joanna Sowula
Arleta Sternal
Szymon Sznajder
Paulina Urbańska
Jakub Wolak

calli

gra

phy

To master Rhythm, one must not work
on the letter but rather on the Word,
on the line, on the text. It is rhythm
that allows to Understand ———
the Spirit of the letter's Slightest
Details

Jerzy Gruchot

Jerzy Gruchot



To master rhythm, one must not
work on the letter but rather on
the word, on the line, on
the text. It is rhythm that
allows to understand the
the spirit of the
letter's slightest
details

Hanna Rozpara

Hanna Rozpara

To understand rhythm one must
not work on the letter but
rather on the word, on the line
on the text. It is rhythm that
allows us to understand the spirit
of the slightest detail.

Aleksandra Krzanowska

To master rhythm, one must not
work on the letter but rather on
the word, on the line, on the text.
It is ~~chose~~ rhythm that allows
to understand the spirit of
letter's slightest details.

JAKUB JEZIEŃSKI

Jakub Jezierski

Spirit

letter's

understand rhythm
work on the letter
on the word, on the
text. It is rhythm
us to understand
the slightest details

To master rhythm, one must
not work on the letter
but rather on the word,
on the line, on the text.
It is rhythm that allows

Agnieszka Matecka

Agnieszka Matecka

To master rhythm
one must not work on the letter
but rather on the word
on the line, on the text.
It is rhythm that allows
to understand the soul
of the letter's slightest details.

Maciej Kodzis

"To master rhythm, one must not
work on the letter but rather
on the word, on the line,
on the text. It is rhythm that
allows to understand
the letter's spirit of
the slightest detail."

Michał Pawłowski

To master rhythm, one must
work on the letter but rather on
the word, on the line, on the text.
It is rhythm that allows
to understand the spirit
of the letter's
slightest details.

Arleta Sternal

to master
one must
the letter
on the words
on the text
within the
to use

rather
not work on
not rather
on the line,
It is
at. allows
derstand

To master rhythm,
one must not work
on the letter
but rather
on the word, on the line,
on the text.
It is rhythm
that allows to understand
the spirit of the letters
slightest details.

Martyna Bargiel

To master rhythm, one must not work
on the letter but rather on the word, on the line,
on the text. It is rhythm that allows
to understand the spirit of the letters
S L I G H T E S T D E T A I L S

Monika Marek

To master Rhythm
one must not work on the
letter but rather on the word,
on the line, on the text.
It is rhythm that allows
us to understand
the spirit of the letter's
slightest detail.

Aleksandra Krzanowska

To master rhythm, one must not work the letter
but rather on the word, on the line, on the text.
It is rhythm that allows to understand
the spirit of the letter's slightest details.

Małgorzata Frąckiewicz





To master rhythm, one must
not work on the letter, but
rather on the line, on the word,
on the line, on the text. It is
rhythm that allows to understand
the spirit of the letter's
slightest detail

Joanna Sowula

To master rhythm one must not work
on the letter but rather on the word
on the line, on the text
It is the rhythm that allows to understand
the spirit of the letter's slightest details.

Jakub Wolak

To master rhythm, one must
not work on the letter
but rather on the word, one the the.
It is rhythm that allows
to understand the spirit
of the letter's slightest details

Paulina Urbańska

TO MASTER RHYTHM
ONE MUST NOT WORK ON THE LETTERS
BUT RATHER ON THE WORD, ON THE LINE, ON THE TEXT.
IT IS RHYTHM THAT ALLOWS TO UNDERSTAND
OF THE LETTER'S SLIGHTEST DETAILS.

Tomasz Fabianowicz

To master Rhythm, one must
not work on the letter but rather
on the word, on the line
on the text. It is rhythm that
allows to understanding the spirit
of the letter's slightest details

Piotr Sawicki

To Master Rhythm
one must not work Letter
But rather on the word,
On the line, on the text.
It is rhythm that allows
to understand the spirit of the
Letter's slightest details.

To Master Rhythm
one must not work Letter
But rather on the word,
On the line, on the text.
It is rhythm that allows
to understand the spirit of the
Letter's slightest details.

Szymon Sznajder

Szymon Sznajder

after Rhythm
must not work Lett
t rather on the
the line, on the
is rhythm that
understand the spirit
its slightest detail

Jan Almonkari
Tomasz Fabianowicz
Małgorzata Frąckiewicz
Viktoriya Grabowska
Jerzy Gruchot
Jakub Jezierski
Anna Kącka
Roman Kaczmarczyk
Marcin Kasperek
Maciej Kodzis
Agata Korzeńska
Aleksandra Krzanowska
Agnieszka Małecka
Monika Marek
Zofia Oslislo
Michał Pawłowski
Renata Pokrywińska
Szymon Sznajder
Paulina Urbańska
Jakub Wolak

stu

dents



Biodro

Biodro is a serif typeface. Suitable for setting long texts, due to its low contrast and large x-height legible in very small sizes. Classic form in bigger sizes reveals modular construction and a bit technical character.

Jan Almonkari – studied History of Art at the University of Warsaw and Design at the Academy of Fine Arts in Warsaw. Deals with product and graphic design.

mn
VOK
aluminium
HBJ

Biodro

Biodro to szeryfowy krój tekstowy. Sprawdza się w składzie długich tekstów, a dzięki niskiemu kontrastowi i dużej wysokości x jest dobrze czytelny w małych stopniach pisma. Klasyczna forma w większej skali ujawnia modułową konstrukcję i nieco techniczny charakter.

Jan Almonkari – Studiował Historię Sztuki na Uniwersytecie Warszawskim oraz Wzornictwo na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Zajmuje się dizajnem i projektowaniem graficznym.

gr/hi

name / nazwa
36 pt

Biodro

sample / przykład
20/26 pt

fajrant, szczęście,
wstrząsnąć, żółty,
łatwopalny, pióro,
wójt, dźgnął boży puch,
sześć frań, jedź wbić nóż

alphabet / alfabet
40/48 pt

AHKOS.,?!
abcdefghijkl
mnopqrstuv
wxyząęł

14/20 pt

AĄBĆĆDEĘFGHIJKLLMNOÓPQRŚŚ
TUVWXYZaąbcćdeęfghijklmnoópqrs
śtuvwxyz,;!?

Opinions are divided between linguists about whether Silesian is a distinct language or simply a dialect of Polish. According to linguistics studies and history of

10/14 pt

Silesia region, it is impossible to classify Silesian as a dialect of the contemporary Polish language, rather it is descended from the Old Polish language. Silesian speakers currently live in the region of Upper Silesia, which is split between southwestern Poland and the

12/16 pt

At present Silesian is commonly spoken in the area between historical border of Silesia on the east and a line from Syców to Prudnik on the west. One example of a typical Silesian word is fajrant, the translation of the German word feierabend. In English the word is translated into beer o'clock, which

16/22 pt

akp

144 pt

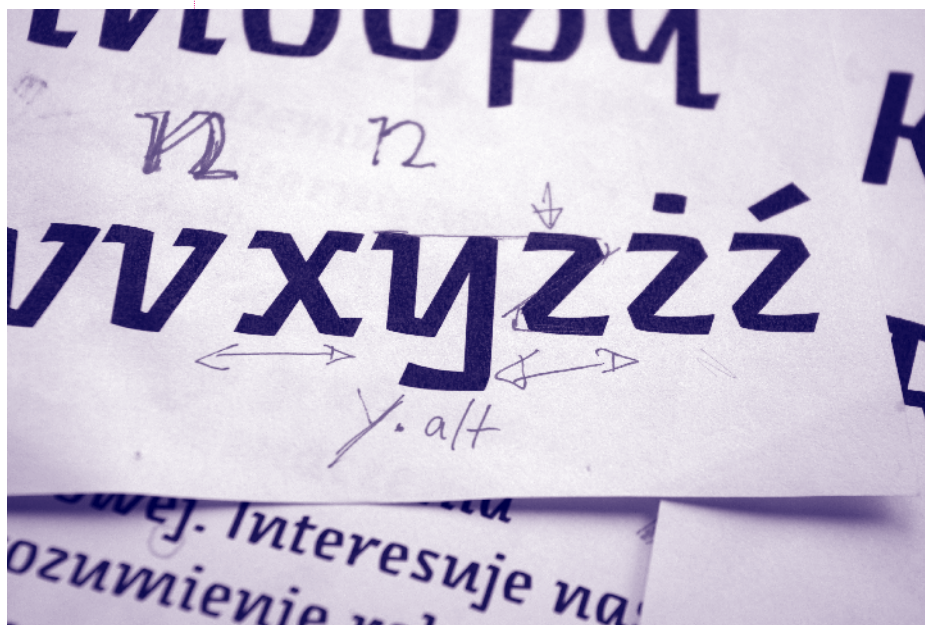


Broka

Broka is a font born out of combination of the German broken script and the renaissance cursive. Its shape was changing during the creation process, traveling across Europe – from the cold North to the sunny South. This is how two contrasting styles can now be found in one expressive typeface. With its composition of the angular, broken shapes of the Fraktur and the smooth, slanted humanistic line of the cursive, Broka became a perfect display font. It can be used for setting short texts, headings or in packaging design. Its characteristic features catch the eye and at the same time make the font legible even in small sizes.

Tomasz Fabianowicz – born in Warsaw in 1981. He graduated from Faculty of Industrial Design at Academy of Fine Arts in Warsaw and Academic Course of Typography. As a thesis project, he created a system of identification for public transport in Warsaw. For some time, he was creating concept arts for computer games, but eventually became fascinated by typography, books and fonts design. Currently, he works as a graphic designer. In the meantime, he rides his skates and fixie bike in the streets of Warsaw. Right now, he is moving to Berlin.

• woznkt.com | woznkt@gmail.com



Broka

Broka jest pismem zrodzonym ze spotkania pomiędzy niemiecką frakturą a renesansową kursywą. Jej wygląd zmieniał się w trakcie powstawania, przemierzając drogę z zimnej północnej Europy, w stronę słonecznej Italii. Tak wykształciło się wyraziste, oparte na kontrastach pismo. Brokę z jej połączeniem kanciastych, twardych kształtów fraktury z pochyłoną, humanistyczną linią kursywy, można zaliczyć do krojów typu display. Swoje zastosowanie znajdzie w składzie krótkich tekstów, w nagłówkach czy projektach opakowań. Charakterystyczne elementy Broki przykuwają uwagę i jednocześnie sprawiają, że jest czytelna nawet w małych stopniach pisma.

Tomasz Fabianowicz – urodził się w Warszawie w 1981 roku. Absolwent Wydziału Wzornictwa Przemysłowego ASP w Warszawie i Akademickiego Kursu Typografii. Jako projekt dyplomowy stworzył system identyfikacji transportu publicznego Warszawy. Przez jakiś czas tworzył szkice koncepcyjne do gier komputerowych. Ostatecznie zafascynował się typografią, projektowaniem książek i krojów pism. Aktualnie pracuje jako projektant graficzny. W międzyczasie jeździ na rolkach i ostrym kole po warszawskich ulicach. Właśnie przenosi się do Berlina.

• woznkt.com | woznkt@gmail.com

interesowani
nieważ Uważamy Typografię
arzędzi Budowania Dialogu! To Równ
olejna Próba Włączenia Projektowan
graficznego Do Aktualnej Dyskusji Na
Temat Znaczenia Komunikacji Między
turowej? Interesuje Nas Także Pokaz
Lepsze Zrozumienie Relacji Między
swoim Medium Jakim Jest Druk
swoimi Wcieleniami Ty

name / nazwa
36 pt

Broka

sample / przykład
20/26 pt

fajrant, szczęście, wstrząsnąć,
żółty, łatwopalny, pióro,
wójt, dźgnął boży puch, sześć
frań, jedź wbić nóż

alphabet / alfabet
40/48 pt

AHKOS.,?!
abcdefghijklmn
opqrstuvwxyz
ąęł

14/20 pt

AĄBCĆDEĘFGHIJKŁŁMNŃOÓPQRS
ŚTUVWXYZŻaąǎbcćċdeęěëêfghijklłmnoó
öpqrśstuvwxyzż,.,;!?ff1234567890@&

Opinions are divided between linguists about whether Silesian is a distinct language or simply a dialect of Polish. According to linguistics studies and history of Silesia region,

10/14 pt

it is impossible to classify Silesian as a dialect of the contemporary Polish language, rather it is descended from the Old Polish language. Silesian speakers currently live in the region of Upper Silesia, which is split between southwestern Poland and the northeastern Czech Republic.

12/16 pt

At present Silesian is commonly spoken in the area between historical border of Silesia on the east and a line from Syców to Prudnik on the west. One example of a typical Silesian word is fajrant, the translation of the German word feierabend. In English the word is translated into beer o'clock, which very well covers its meaning.

16/22 pt

akp

144 pt



Paulanka

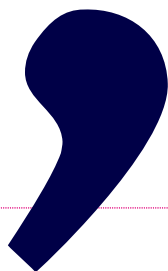
Paulanka is a typeface, based on two different styles – Fraktur and Italic. The shape of letters was softened with curves and delicate serifs inspired by handwriting. Paulanka is a strong, display font. It is well suited for a wide range of applications including titles, advertising, packaging, web design. The Paulanka family consists of two styles – Regular and Italic.

Małgorzata Frąckiewicz – lives and works in Warsaw. She graduated from the Academy of Fine Arts in Warsaw, graphic design at prof. Maciej Buszewicz's book design studio. Together with Tomek Głowacki and Alicja Kobza, she works in their own design studio – Poważne Studio. They specialize in editorial design. The group won Projekt Roku (Design of the Year) award in the debut category in 2011.

☛ powaznestudio.com



• wino •
**Amant
wieloryb**



Paulanka

Paulanka jest krojem wywodzącym się z dwóch różnych stylów pisma – fraktury i italiki. Z fraktur został zaczerpnięty kształt liter, następnie zmiękczone przez łuki i delikatne szeryfy, inspirowane pismem ręcznym. Paulanka jest krojem displayowym, sprawdzi się w tytułariach, opakowaniach, niestandardowych projektach. W tej chwili ma dwie odmiany – regular i italic.

Małgorzata Frąckiewicz – mieszka i pracuje w Warszawie. Jest absolwentką Wydziału Grafiki warszawskiej ASP, w pracowni projektowania książki prof. Macieja Buszewicza. Od ponad 2 lat, wraz z Tomkiem Głowackim i Alicją Kobzą, współtworzy Poważne Studio, specjalizujące się w szeroko rozumianej grafice wydawniczej. Studio jest laureatem między innymi nagrody „Projekt Roku STGU” w kategorii debiut (2011).

☛ powaznestudio.com

t

**Trend na domowe smaki
rozprzestrzenia się jak burza.
Nie dość, że posiłki przygotowane
przez pasjonatów są lepsze, od
tych masowo produkowanych
w restauracjach, to często również
tańsze. Bezpieki Zosi nie są idealnie
równe, nie mają wyszukanych
ozdób z marcepanu.**

name / nazwa
36 pt

Paulanka

sample / przykład
20/26 pt

fajrant, szczęście, wstrząsnąć,
żółty, łatwopalny, pióro,
wójt, dźgnął boży puch, sześć
frań, jedź wbić nóż

alphabet / alfabet
40/48 pt

AHKOS.,?!
abcdefghijklmn
opqrstuvwxyz
ąęł

14/20 pt

AĄBCĆDEĘFGHIKLŁMNŃOPRSTUVXZZŻ
aąbccddeęfghijklłmnoópqrsśtuvwxyz,.,!?

Opinions are divided between linguists about whether Silesian is a distinct language or simply a dialect of Polish. According to linguistics studies and history of Silesia region,

10/14 pt

it is impossible to classify Silesian as a dialect of the contemporary Polish language, rather it is descended from the Old Polish language. Silesian speakers currently live in the region of Upper Silesia, which is split between southwestern Poland and the northeastern Czech Republic.

12/16 pt

At present Silesian is commonly spoken in the area between historical border of Silesia on the east and a line from Syców to Prudnik on the west. One example of a typical Silesian word is fajrant, the translation of the German word feierabend. In English the word is translated into beer o'clock, which very well covers its meaning.

16/22 pt

akp

144 pt



Rymex

Rymex is a display typeface which is a result of the mix of two concepts: blackletter and script typeface. It combines rigor with spontaneity, and works best in short texts in big size. There are a few weights planned, which will be different not only in their weight but also in their matter (body). It's already noticeable in two existing extreme cuts. The Light weight has some subtle curves and smooth details while the Bold is sharp cut. The typeface will contain a lot of alternate characters.

Autografia

Viktoriya Gadomska – is a graphic designer, understood as the wide spectrum of activity in the subject. The typeface design is the most important part of her interests. She holds a Master in graphic design from the Academy of Fine Arts in Poznań, where she's currently living and working as freelance graphic and type designer. Since 2010, she has been also an assistant at Sign and Typography Studio at the University of Arts in Poznań. For more check out her blog www.vikaniesiada.blogspot.com

Rhiana Kuala

Kilograms Rakiet

pigmentis Raster

Rhythm

Slender Hyphen Wętega Shade

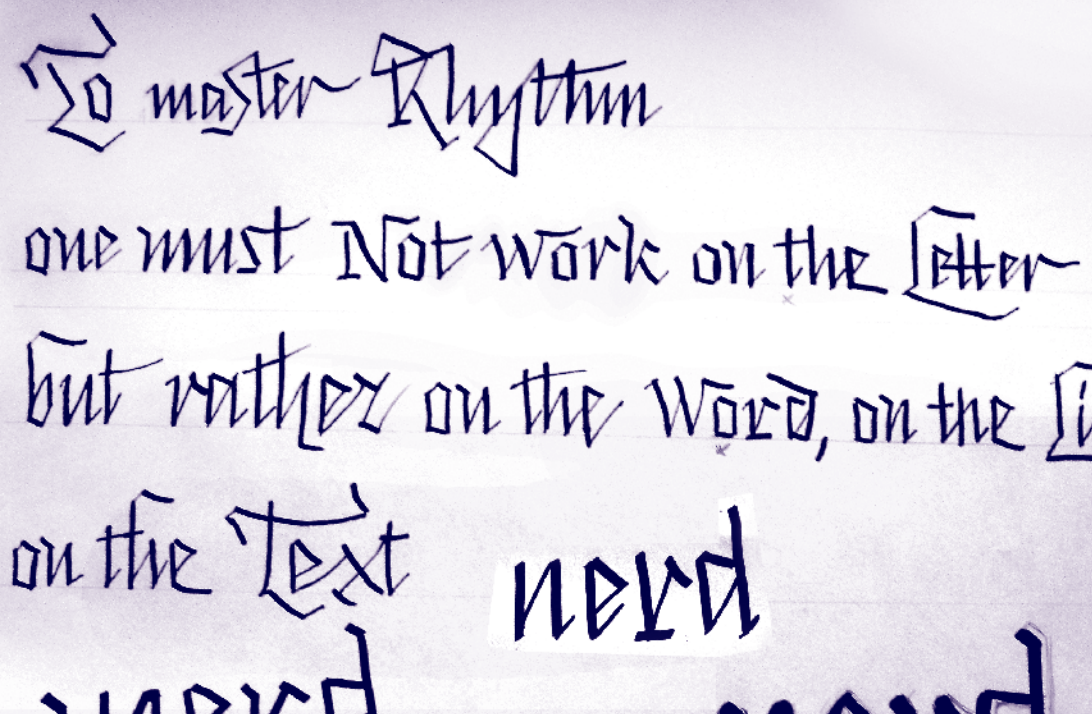
Ladygaga
static dynamic

Rymex

Rymex to akcydensowy krój pisma, koncepcyjny miks gotyku i pisanki. Łączy rygor ze spontanicznością i najlepiej sprawdzi się w krótkich tekstach, w dużym punkcie. Planowanych jest kilka odmian, które oprócz grubości będą różnić się materią (ciałem), co widoczne jest na przykładzie dwóch skrajnych, już istniejących. Cienka odmiana zawiera subtelne łuki i miękkości w detalach, podczas gdy gruba jest ciosana na ostro. Krój będzie zawierał również wiele znaków alternatywnych.

Ahoy Sailor!

Viktoriya Gadomska – zajmuje się szeroko pojętym projektowaniem graficznym, jednak projektowanie krojów pism jej domeną. Ukończyła projektowanie graficzne na Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu, gdzie obecnie mieszka i pracuje jako projektant graficzny i projektant krojów pism. Od 2010 jest również asystentką w Pracowni Typografii i Znak na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu. Więcej o tym co robi na blogu ➡ www.vikaniesiada.blogspot.com



So master Rhythm
 one must Not work on the Letter
 but rather on the Word, on the Li
 on the Text need
 need

name / nazwa
36 pt

Rymex

sample / przykład
20/26 pt

fajrant, szczęście, wstrząsnąć,
żółty, łatwopalny, pióro,
wojt, dźgnął kozy puch, sześć
fran, jedź wbić nóż

alphabet / alfabet
40/48 pt

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

14/20 pt

A B C D E F G H I J K L M N O P Q R S T U V
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, . ! ? f l f f i

Opinions are divided between linguists about whether Silesian is a distinct language or simply a dialect of Polish. According to linguistics studies and history of Silesia region, it is impossible to

10/14 pt

classify Silesian as a dialect of the contemporary Polish language, rather it is descended from the Old Polish language. Silesian speakers currently live in the region of upper Silesia, which is split between southwestern Poland and the northeastern Czech Republic.

12/16 pt

At present Silesian is commonly spoken in the area between historical border of Silesia on the east and a line from Syców to Prudnik on the west. One example of a typical Silesian word is fajrant, the translation of the German word feierabend. In English the word is translated into beer o'clock, which very well covers its meaning.

16/22 pt



akys

144 pt

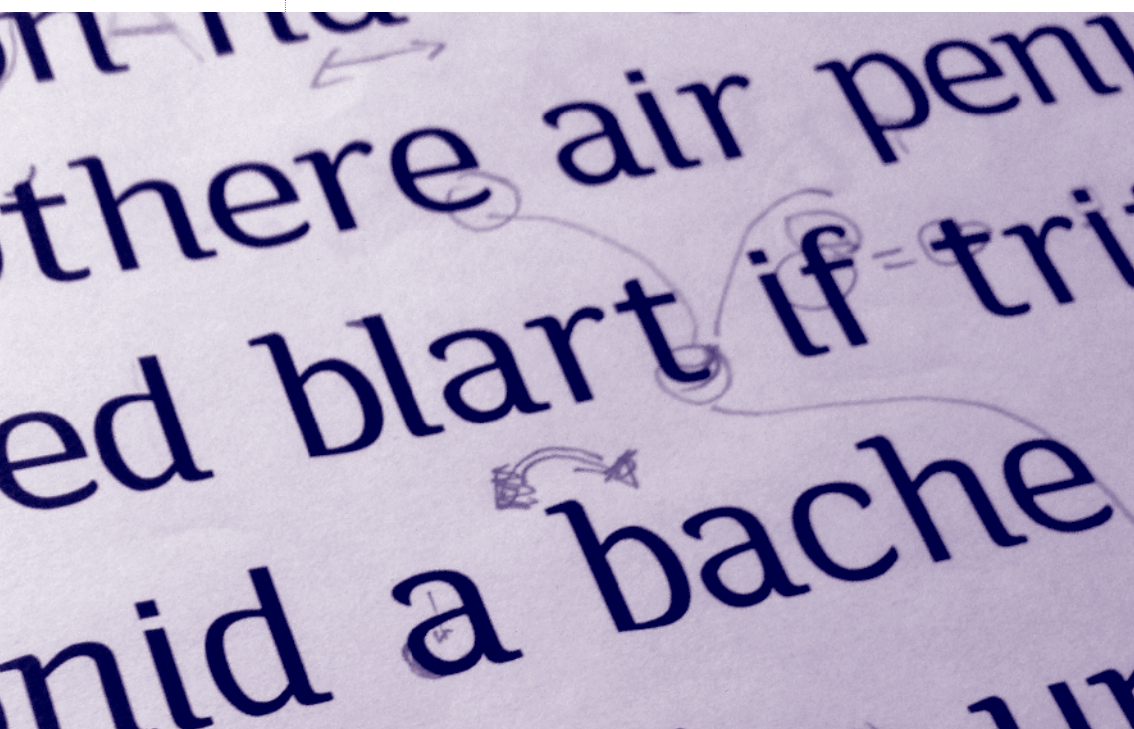


Aglio

After many hours spent on calligraphy homework, my perception of typefaces had changed. As the workshop mostly focused on Italic, and Aglio had been my first font, I did not want to begin with the “second course” and, was forced to work around it. Aglio is a hybrid typeface that uses typical elements and structure of Italic letters, as well as solutions used for Roman typefaces. Soft endings of the letters is an additional element that underlines the calligraphic character of the type. Aglio, thanks to its soft character, is perfect for use in short culinary texts such as: titles and recipes in cookbooks, packaging or visual identification for restaurants.

Jerzy Gruchot – During his years at the Academy of Fine Arts, he co-created *Moment* magazine, which was the beginning of his career in publishing. Co-founder of Full Metal Jacket Studio, graphic designer in the broad meaning of the term. He specializes in designing books as well as animation. He has co-operated with many cultural institutions, such as: TVP Kultura (The Polish Cultural Channel), The National Museum in Warsaw and The National Center for Culture. He is a music enthusiast and collects LP albums.

• www.full-metal-jacket.pl



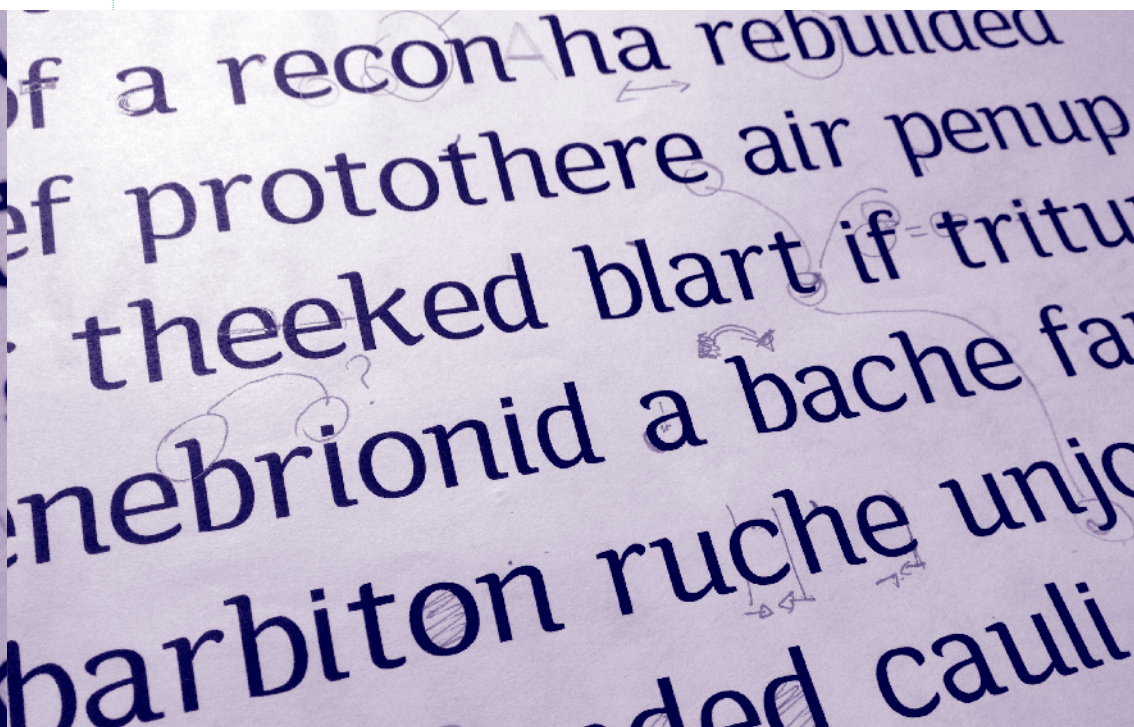
Aglío

Po kilkunastu godzinach spędzonych na pracy domowej z kaligrafii, moje spojrzenie na kroje pism zmieniło się. Jako że warsztaty skupiały się na italiku, który zazwyczaj robi się po zrobieniu odmiany roman, a Aglío to mój pierwszy font – nie chciałem zaczynać od drugiego dania. Aglío to hybrydowy krój wykorzystujący elementy i budowę liter charakterystyczną dla italica, połączone z rozwiązaniami krojów typu roman. Dodatkowym elementem podkreślającym kaligraficzny charakter pisma są miękkie zakończenia liter.

Font, przez swój miękki charakter, idealnie nadaje się do użycia w krótkich tekstach o tematyce kulinarnej takich jak: nagłówki i przepisy w książkach kucharskich, opakowania czy identyfikacje wizualne restauracji.

Jerzy Gruchot – W czasie studiów był współautorem i twórcą magazynu *Moment*, od którego rozpoczęła się jego kilkuletnia współpraca z prasą. Obecnie współtworzą studia Full Metal Jacket. Na co dzień zajmuje się szeroko pojętym projektowaniem graficznym. Specjalizuje się w projektowaniu i składzie książek, oraz w animacji. Współpracuje z wieloma instytucjami kulturalnymi tj.: TVP Kultura, Muzeum Narodowe w Warszawie, Narodowe Centrum Kultury. Miłośnik muzyki i kolekcjoner płyt winylowych.

• www.full-metal-jacket.pl



name / nazwa
36 pt

Aglío

sample / przykład
20/26 pt

fajrant, szczęście, żółty,
wstrząsnąć, łatwopalny,
pióro, wójt, dźgnął boży
puch, sześć frań, jedź wbić
nóż

alphabet / alfabet
40/48 pt

AHKOS.,?!
abcdefghijkl
mnopqrstu
vwxyąęł

14/20 pt

AHKOS

aąbcćdeęfghijklłmnńoópqrsśtuvwxyz
żż,.!?

Opinions are divided between linguists about whether Silesian is a distinct language or simply a dialect of Polish. According to linguistics studies and history of Silesia

10/14 pt

it is impossible to classify Silesian as a dialect of the contemporary Polish language, rather it is descended from the Old Polish language. Silesian speakers currently live in the region of Upper Silesia, which is split between southwestern Poland and the northeastern Czech

12/16 pt

At present Silesian is commonly spoken in the area between historical border of Silesia on the east and a line from Syców to Prudnik on the west. One example of a typical Silesian word is fajrant, the translation of the German word feierabend. In English the word is translated into beer o'clock, which

16/22 pt

akp

144 pt



Wildsor

Wildsor as a typographic experiment merges two typefaces with different history, usage and aesthetics. One of them, Windsor, was designed in 1902 by Elisha Pechey for Stephenson Blake type foundry. It was used extensively at the turn of the century in advertising on both sides of the Atlantic. The other, Courier, is probably the most well-recognized typeface in the world. Its fame has begun in the 50's, when IBM asked Bud Kettler to design a typewriter typeface.

Both typefaces had an enormous impact on visual culture of the modern world. Woody Allen loved Windsor so much that he used white font on black background for the opening titles in each of his movies making it his typographic signature style. Courier is associated with office and telegram-like text, as well as "top secret" or government-classified documents.

The fusion of such different typefaces generated astonishing effect. Friendliness, warmth and art nouveau touch of Windsor are mixed with industrial monoline look and slab serifs of Courier. Despite being slightly extravagant, Wildsor works fine as a corporate typeface. Different glyphs versions make it a perfect choice for those, who are looking for display type with a bit of a twist.

Jakub Jezierski – born in 1976. Graduated from the Architecture Department of the Warsaw University of Technology in 2006. Specializes in magazine design, typography and illustration. He designed layouts for multiple magazines such as *Wprost*, *Exklusive*, *Fashion*, *A4* and *Fluid*. Almost all designs brought him awards and honorable mentions in various press design contests. Among his clients are big publishing companies, such as: Bonier Media and G+, as well as cultural institutions – The National Museum in Warsaw, Zachęta National Gallery of Art. Active member and co-founder of Association of Polish Graphic Designers. Lives and works in Warsaw.

☞ www.jakubjezierski.com

Lord Vader is

Wildsor

Wildsor jest typograficznym eksperymentem zakładającym połączenie dwóch krojów o odmiennym przeznaczeniu, innej historii i estetyce. Pierwszy z nich to Windsor, zaprojektowany w 1902 r. przez Elishę Pecheya. Ten szeryfowy krój był niezmiernie popularny na początku XX wieku. Drugi to Courier – jeden z najbardziej rozpoznawalnych krojów na świecie. Swą sławę zawdzięcza firmie IBM, która w latach 50. zleciła Budowi Kettlerowi zaprojektowanie kroju o przeznaczeniu maszynowym.

Oba kroje wpłynęły na kulturę wizualną współczesnego świata. Woody Allen tak upodobał sobie Windsor, że konsekwentnie stosowane białe litery tego kroju, na czarnym tle, stały się wizytówką jego filmów. Bez Couriera nie byłibyśmy w stanie wyobrazić sobie telegramów i dokumentów „Top Secret”.

Zderzenie dwóch przeciwstawnych krojów zaowocowało niespodziewanym efektem. Wildsor łączy w sobie przyjazny i ciepły wygląd, delikatne wpływy *art nouveau* Windsora, z techniczną monolinearnością i maszynowymi szeryfami Couriera. Powstał krój, mimo swej ekstarwagancji ma silny potencjał korporacyjny i akcydensowy. Alternatywne wersje znaków pozwalają na wykorzystanie kroju w dużej skali, czyniąc go atrakcyjnym wszędzie tam, gdzie szukamy tytułów o zdecydowanym charakterze.

Jakub Jezierski – urodził się w 1976 roku. Ukończył Wydział Architektury Politechniki Warszawskiej. Specjalizuje się w projektowaniu prasowym, edytorstwie i typografii. Stworzył makiety magazynów i tygodników takich jak: *Wprost*, *Ekstrem*, *Fashion Magazine*, *A4 Magazine* czy *Fluid*. Prace te przyniosły mu liczne nagrody i wyróżnienia w konkursach projektowania prasowego. Oprócz współpracy z dużymi wydawnictwami tj. Bonnier Media i G+J, w swoim portfolio ma projekty dla Muzeum Narodowego, Zachęty Narodowej Galerii Sztuki, Teatru Nowego. Jest aktywnym członkiem i współzałożycielem Stowarzyszenia Twórców Grafiki Użytkowej. Mieszka i pracuje na warszawskim Żoliborzu.

☛ www.jakubjezierski.com

not my father*

* Woody Allen

name / nazwa
36 pt

Wildsor

sample / przykład
20/26 pt

fajrant, szczęście,
wstrząsnąć, zółty,
łatwopalny, pióro,
wójt, dźgnął bozy puch,
sześć frań, jedź wbić nóż

alphabet / alfabet
40/48 pt

AHKOS.,?!
abcdefghijkl
mnopqrstuvwxyz
xyzaęł

14/20 pt

AĄBCĆDEĘFGHIJKLŁMNOÓPQRŚŚ
TUVWXYZaąbcćdeęfghijklłmnoópqrśś
tuvwxyz,.,;!?12345678900123456789the

Opinions are divided between linguists about whether Silesian is a distinct language or simply a dialect of Polish. According to linguistics studies and history of

10/14 pt

Silesia region, it is impossible to classify Silesian as a dialect of the contemporary Polish language, rather it is descended from the Old Polish language. Silesian speakers currently live in the region of Upper Silesia, which is split between southwestern Poland and the northeastern Czech

12/16 pt

At present Silesian is commonly spoken in the area between historical border of Silesia on the east and a line from Syców to Prudnik on the west. One example of a typical Silesian word is fajrant, the translation of the German word feierabend. In English the word is translated into beer o'clock, which very well covers

16/22 pt

144 pt

akp



Aplauz

Aplauz is my first typeface. It is a serif typeface, which shapes come from combining hand writing, German Fraktur, and its designer's nature as well. At first, it was very sharp, then it slowly rounded out. Actually, this unusual form of roundness and extremely characteristic serifs, became its distinctive features. As a result, Aplauz is a joyful and dynamic font, which has also a lot of latitude in it. This font is mainly to be used in short texts, titles or to distinguish parts of the text.

Anna Kacka – born in Bytom, but has lived in Zakopane forever. Maybe that's why she loves nature, space and sports. Currently, she is studying at MA course in graphic design at the Academy of Fine Arts in Katowice. She graduated from the Academy of Fine Arts in Wrocław, she also studied at the Academy of Fine Arts in Braunschweig.

☛ http://www.behance.net/anna_kacka

Feierabendgut

anefdligphbj sykk

Aplauz

Aplauz jest jej pierwszym krojem pisma. Jest to krój szeryfowy, wywodzący się po trochu z pisma odręcznego, niemieckiej fraktury, a także z wewnętrznej natury projektantki. Z początku bardzo kanciasty, powoli nabierał krągłości. Ale właśnie ta nietypowa forma zaokrągleń, a także bardzo charakterystyczne szeryfy stały się jego wyróżniającymi cechami. W rezultacie Aplauz jest fontem radosnym i dynamicznym, mającym w sobie dużo swobody, a jego głównym przeznaczeniem są teksty krótkie, tytułaria i wyróżnienia.

Anna Kącka – Choć urodzona w Bytomiu, od zawsze prawie zamieszkała w Zakopanem. Chyba właśnie stąd jej zmiłowanie do natury, przestrzeni i sportu. Aktualnie studentka studiów magisterskich na Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach. Licencjat ukończyła na Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu, przez rok studiowała też w Hochschule für Bildende Künste, w Brzszwiku, w Niemczech. Uwielbia swój zawód, interesuje ją projektowanie, które w jakiś sposób może pomóc innym ludziom.

☛ http://www.behance.net/anna_kacka



name / nazwa
36 pt

Aplauz

sample / przykład
20/26 pt

fajrant, szczęście, wstrząsnąć,
żółty, łatwopalny, pióro,
wójt, dźgnął boży puch, sześć frań,
jedź wbić nóż

alphabet / alfabet
40/48 pt

AHKOS.,?!
abcdefghijklmn
opqrstuvwxyz
ąęł

14/20 pt

ACEFGHIJKLMNOPRS

aąbcćdeęfghijklmnoópqrsstuvwxyz,..!?fi

Opinions are divided between linguists about whether Silesian is a distinct language or simply a dialect of Polish. According to linguistics studies and history of Silesia region, it is impossible to classify

10/14 pt

Silesian as a dialect of the contemporary Polish language, rather it is descended from the Old Polish language. Silesian speakers currently live in the region of Upper Silesia, which is split between southwestern Poland and the northeastern Czech Republic.

12/16 pt

At present Silesian is commonly spoken in the area between historical border of Silesia on the east and a line from Syców to Prudnik on the west. One example of a typical Silesian word is *fajrant*, the translation of the German word *feierabend*. In English the word is translated into beer o'clock, which very well covers its meaning.

16/22 pt

144 pt

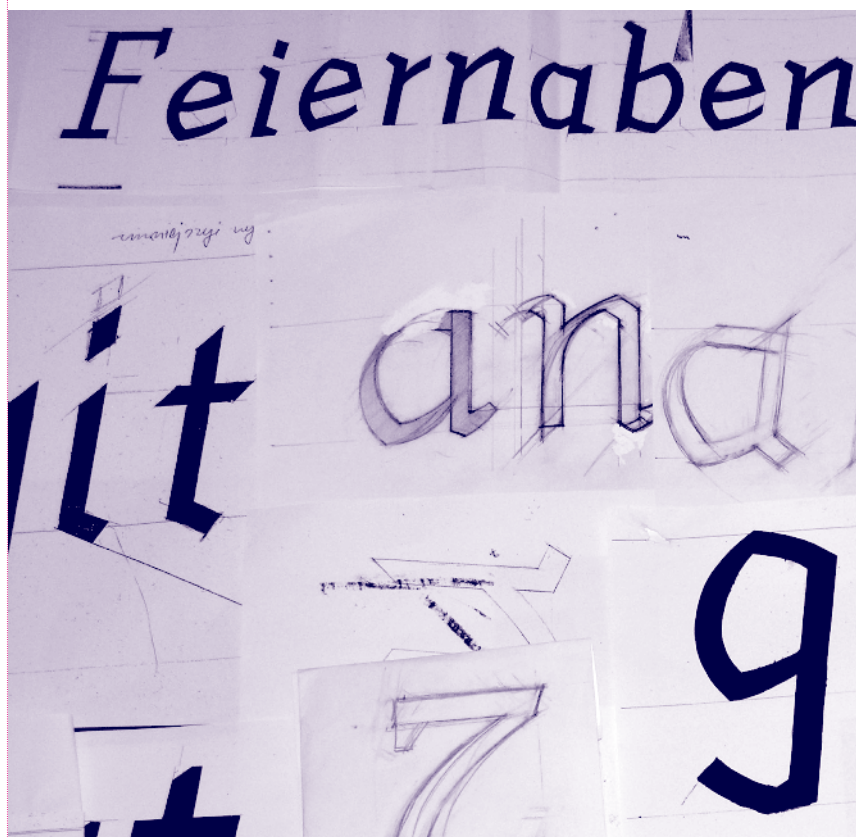
akp



Ligota

I would like to design a typeface which would combine elements of classical italic letter, derived from typeface based on tools, with geometric modular form of blackletter script. The project is intellectually connected with John Downer post modernistic experimental script Triplex Italic.

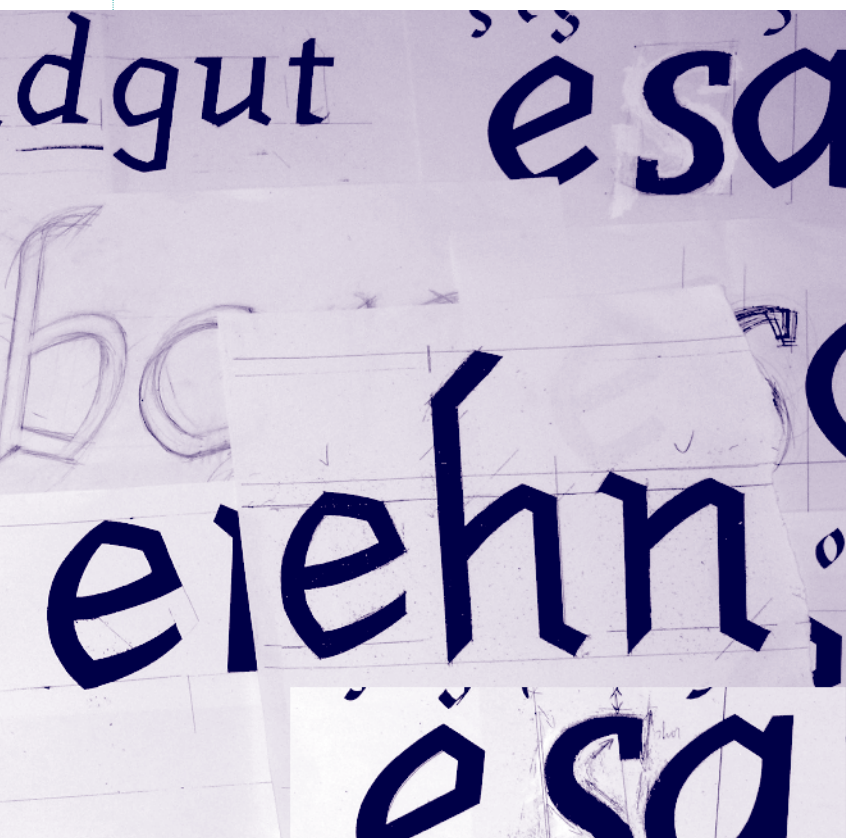
Roman Kaczmarczyk – He is a graduate of Academy of Fine Arts in Katowice, where he currently works as an assistant. He lives in Katowice. He specializes mainly in editorial graphic design. He has worked with institutions, such as: the Association of Polish Architects (SARP), Center for Contemporary Art Chronicle, and University of Silesia. For three years, he has been an art editor of architecture magazine "Arch", published by SARP.



Ligota

Chciałem zaprojektować krój, który łączy w sobie element klasycznej litery italickowej, wychodzącej z pisma narzędziowego, z geometryczną, modułową budową pism gotyckich. Projekt jest powiązany duchowo z postmodernistycznym pismem ekperymentalnym Triplex Italic autorstwa Johna Downera.

Roman Kaczmarczyk – Jest absolwentem Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach, w której obecnie pracuje na stanowisku asystenta. Mieszka w Katowicach. Specjalizuje się głównie w projektowaniu wydawniczym. Współpracował, bądź nadal współpracuje z instytucjami takimi jak: Stowarzyszenie Architektów Polskich, Centrum Sztuki Współczesnej Kronika, Uniwersytet Śląski. Od trzech lat jest redaktorem artystycznym dwumiesięcznika architektonicznego „Arch” wydawanego przez Zarząd Główny SARP.



name / nazwa
36 pt

ligota

sample / przykład
20/26 pt

*fajrant szczęście wstrząsnął
zółty łatwopalny pioro
wojt dzgnął boży puch szesc
fran jedz wbic noz*

alphabet / alfabet
40/48 pt

AHKOS.!
abcdefghijklmn
opqrstuvwxyz
ąęł

14/20 pt

AHIKOS
aąbcdeęfghijklłmnopqrstuvwxyz.!

Opinions are divided between linguists about whether Silesian is a distinct language or simply a dialect of polish. According to linguistics studies and history of Silesia region

10/14 pt

it is impossible to classify Silesian as a dialect of the contemporary polish language rather it is descended from the Old polish language. Silesian speakers currently live in the region of upper Silesia which is split between southwestern poland and the northeastern czech republic.

12/16 pt

At present Silesian is commonly spoken in the area between historical border of Silesia on the east and a line from Sycw to prudnik on the west. One example of a typical Silesian word is fajrant the translation of the german word feierabend. In english the word is translated into beer o clock which very well covers its meaning.

16/22 pt

akp

144 pt

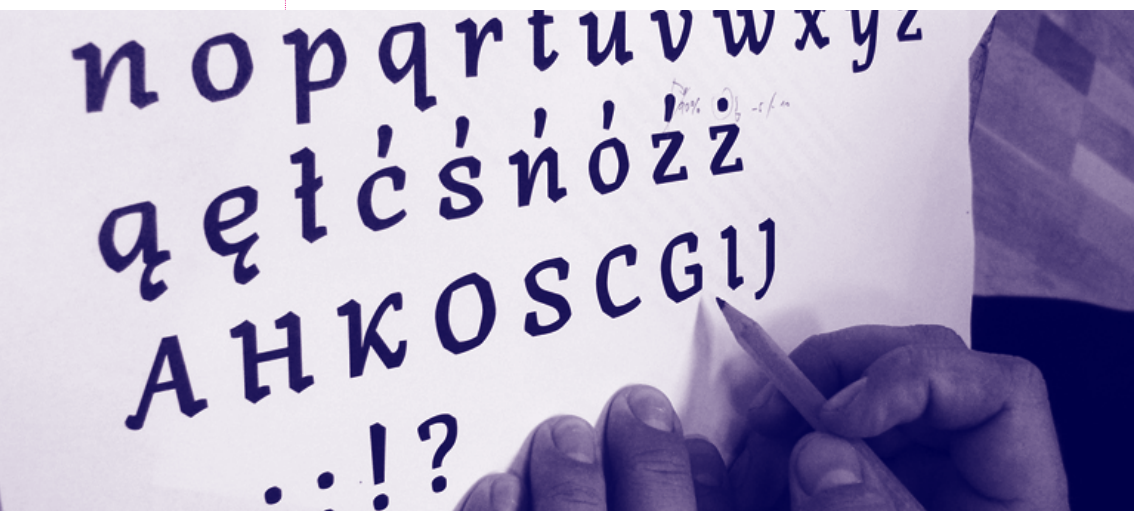


Coferm

Developed during the *Ala has a pen* workshop (Academy of Fine Arts, Katowice), Coferm is a script typeface. The inspiration came while practicing the calligraphy as a part of the workshop. While designing it, I wanted to create a header typeface for text highlights. Coferm works well in large point size, what makes it useful for headlines, leads etc. With its distinctive hand-writing character of the individual glyphs, it can be used for poster designing, as well as creating visual identity.

Now – having the already existing hand-writing based italic – as a continuation of the project, I would like to design its regular form. I mean Coferm Regular to be the dyslexic-friendly typeface that would make reading easier for them.

Marcin Kasperek – graduated from the Academy of Fine Arts in Katowice (BA diploma in Information Design Studio). He continues his education in the field of graphic design, attending MA studies at the same Academy. He works as a freelance designer of publications, magazines and books. He is a co-author of the Application Form for Katowice as a Candidate City in the European Capital of Culture Competition 2016. He designed “Teofil” series and layout for an “Opcje”. Currently he collaborates with culture institutions such as City of Gardens and Ars Cameralis Silesiae Superioris.



Coferm

Coferm jest narzędziowym krojem pisma, który powstał podczas warsztatów *Ala ma pióro*, które odbywały się na Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach. Inspiracją do stworzenia takiego kroju były wykonywane podczas warsztatów ćwiczenia kaligraficzne. Podczas projektowania, starałem się stworzyć nagłówkowy krój do wyróżniania tekstu. Coferm bardzo dobrze sprawdza się w dużych punktacjach, dzięki czemu możemy zastosować go do tytułów, leadów itd. Dzięki charakterystycznemu, odręcznemu charakterowi poszczególnych glifów, możemy wykorzystywać krój na plakatach oraz do budowania identyfikacji.

Kontynuując pracę nad krojem chciałbym, na podstawie istniejącego już, opierającego się na odręcznym charakterze italika, doprojektować regularną odmianę. Coferm regularny miałby być krojem ułatwiającym dyslektykom odczyt informacji.

Marcin Kasparek – uzyskał stopień licencjata na Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach, dyplomem w Pracowni Projektowania Informacji Wizualnej. Aktualnie kontynuuje edukację w dziedzinie projektowania graficznego na studiach magisterskich Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach. Poza uczelnią zajmuje się projektowaniem publikacji, książek, magazynów. Współtworzył wniosek aplikacyjny Katowic o tytuł Europejskiej Stolicy Kultury 2016, layout serii wydawniczej „Teofil” projektował layout kwartalnika „Opcje”. Stale współpracuje z instytucjami kultury: Katowice – Miasto Ogrodów oraz Ars Cameralis Silesiae Superioris.



name / nazwa
36 pt

Coferm

sample / przykład
20/26 pt

fajrant, szczęście,
wstrząsnąć, żółty,
łatwopalny, pióro,
wójt, dźgnął boży puch,
sześć frań, jedź wbić nóż

alphabet / alfabet
40/48 pt

AHKOS.,?!
abcdefghijklm
nopqrstuvwxyz
xyząęł

14/20 pt

AĄBCĆDEĘFGHIJKLŁMNOÓPQRŚŚ
TUVWXYZaąbcćdeęfghijklłmnoópqrs
śtuvwxyz.,.:!/?ffiffi

Opinions are divided between linguists about whether Silesian is a distinct language or simply a dialect of Polish. According to linguistics studies and history of

10/14 pt

Silesia region, it is impossible to classify Silesian as a dialect of the contemporary Polish language, rather it is descended from the Old Polish language. Silesian speakers currently live in the region of Upper Silesia, which is split between southwestern Poland

12/16 pt

At present Silesian is commonly spoken in the area between historical border of Silesia on the east and a line from Syców to Prudnik on the west. One example of a typical Silesian word is fajrant, the translation of the German word feierabend. In English the word is translated into beer o'clock, which

16/22 pt

akp

144 pt



Fraier

Fraier is a sans-serif mono-linear font with a warm touch. It is a hybrid in which Italic and Fraktur writing systems are mixed together – influence of both is clearly visible at first glance. Legibility in Fraier has been achieved by combining purity and simplicity of its glyphs, which makes it a nice text font.

As an experimental project from the beginning, Fraier project started as a serif stencil italic. During subsequent meetings and permanent refinements which required getting rid of all unnecessary elements, it finally showed its hidden character. To check the potential of the Fraier original design ideas, the stencil italic variant will be developed.

Maciej Kodzis – (born 1989, Koszalin), designer by profession & by passion. After first years of studying graphic design in Łódź, he now works on his thesis in the Studio of Graphic Design at the Academy of Art and Design in Wrocław. He started exploring wide spectrum of typography after meeting prof. S. Iwański in Łódź in 2009. Since then, it has become the main point of his interest. Currently he is working on a web font for people with sight disability.

✉ m.kodzis@yahoo.co.uk

n k



Fraier

Fraier to bezszeryfowy krój jednoelementowy, o przyjaznym charakterze. Jest to hybryda, wynikająca z połączenia fraktury oraz italika – wpływy obu są wyraźnie widoczne w kształtach znaków. Jest to krój tekstowy, dobrze sprawdzający się w małych rozmiarach, gdzie czytelność została uzyskana dzięki połączeniu prostoty i czystości glifów.

Fraier, w założeniu projekt eksperymentalny początkowo powstawał jako szablonowy, szeryfowy italik. Podczas kolejnych spotkań okrajany ze zbędnych elementów, coraz dobitniej ukazywał kwintesencję swojego charakteru. Projektant, powracając do początkowych założeń, planuje stworzyć kolejną odmianę kroju.

Maciej Kodzis – (ur. 1989, Koszalin; mieszka we Wrocławiu). Projektant z zawodu i zamiłowania. Studiował grafikę projektową w Łodzi, obecnie projektowanie graficzne na wrocławskiej ASP. Szeroko pojętą typografią zajął się po zetknięciu z prof. S. Iwańskim w Łodzi (2009). Odtąd stała się ona jego pasją i głównym przedmiotem zainteresowania. Obecnie pracuje nad stworzeniem fontu ekranowego dla osób niepełnosprawnych wzrokowo.

✉ m.kodzis@yahoo.co.uk



name / nazwa
36 pt

Fraier

sample / przykład
20/26 pt

fajrant, szczęście, wstrząsnąć, żółty,
łatwopalny, pióro,
wójt, dźgnął boży puch, sześć frań,
jedź wbić nóż

alphabet / alfabet
40/48 pt

AHKOS.,?!
abcdefghijklmn
opqestuvwxyz
qęł

14/20 pt

AĄBCĆDEĘFGHIJKLMNOPQRSŚTUVWXYZŻŻ
aąbcćdeęfghijklmnoópqrśstuvwxyz,..!fiffllk &*

Opinions are divided between linguists about whether Silesian is a distinct language or simply a dialect of Polish. According to linguistics studies and history of Silesia region,

10/14 pt

it is impossible to classify Silesian as a dialect of the contemporary Polish language, rather it is descended from the Old Polish language. Silesian speakers currently live in the region of Upper Silesia, which is split between southwestern Poland and the northeastern Czech Republic.

12/16 pt

At present Silesian is commonly spoken in the area between historical border of Silesia on the east and a line from Syców to Prudnik on the west. One example of a typical Silesian word is fajrant, the translation of the German word feierabend. In English the word is translated into beer o'clock, which very well covers its meaning.

16/22 pt

144 pt

akp



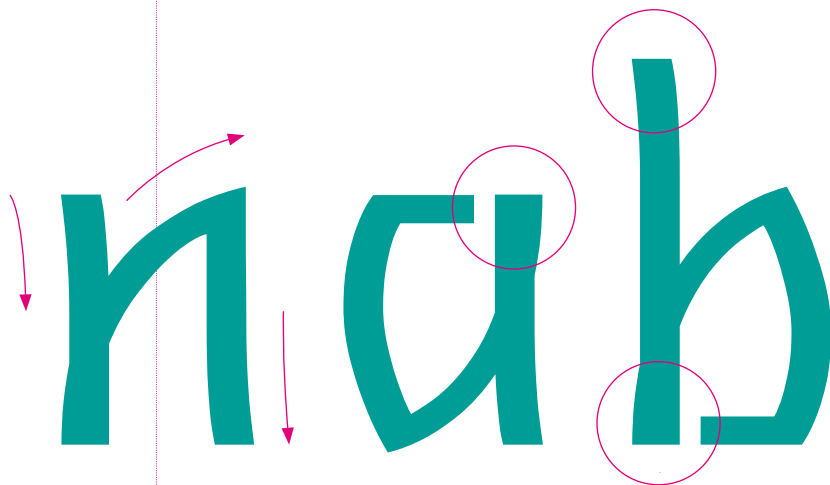
Nan

Nan is a sans serif, upright italic typeface, combining features of the roman italic and fraktur. Letters were first hand-drawn, and then “drawn” in the same way in a graphic program. Most of the letters were created without taking the tool off the paper, which resulted in a characteristic thickness where the line is going back. The result is a letter with a clear design and strong character.

Nan can be used in headers and short texts, but I think it would reveal its most interesting features in the form of three-dimensional typographical object in the public space. It's a typeface which stands firmly on the ground after all.

Agata Korzeńska – graphic designer, co-owner of the IDEE graphic design studio. Member of The Association of Polish Graphic Designers. Assistant at the Academy of Fine Arts in Katowice.

☞ www.idee.pl



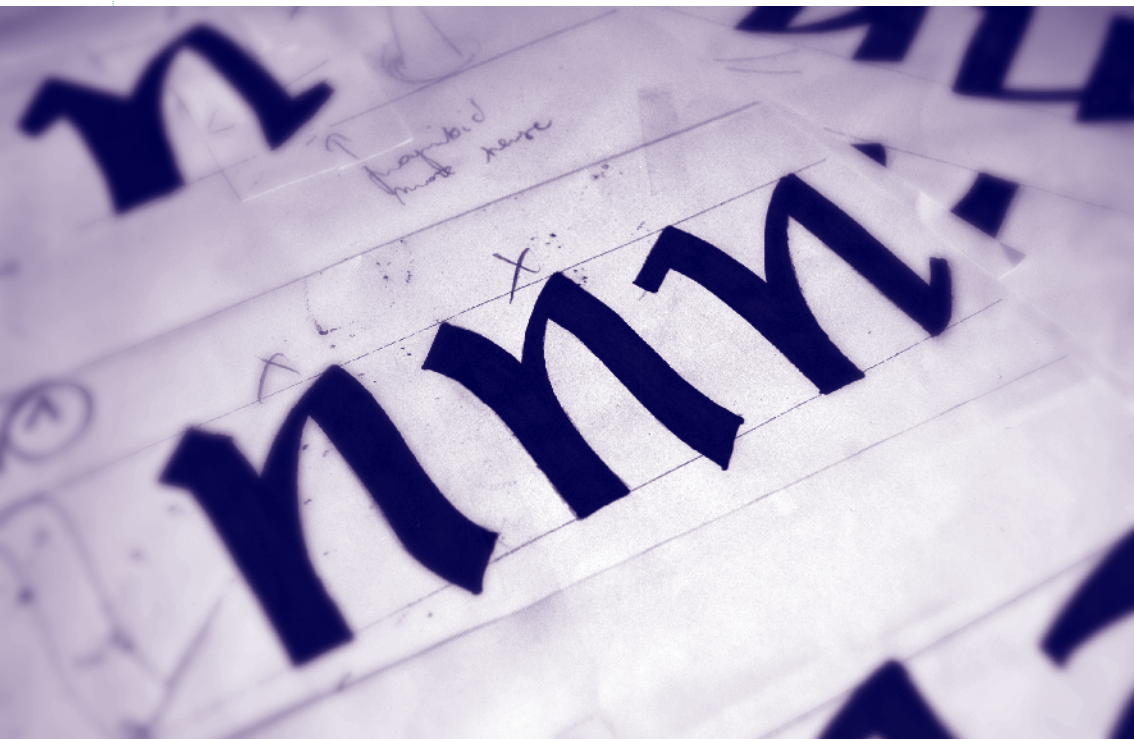
Nan

Nan to krój bezszeryfowy, o cechach prostej kursywy, łączący elementy kursywy humanistycznej i fraktury. Litery zostały najpierw napisane ręcznie, a potem wykreślone w programie wektorowym. Większość liter powstała bez odrywania narzędzia od papieru, rezultatem tego jest charakterystyczne zgrubienie w miejscu, gdzie kreska budująca literę zawraca. Osobowość tak zaprojektowanego kroju określają litery o wyraźnej konstrukcji i silnym charakterze.

Nan można zastosować na nagłówkach i krótkich tekstach, ale swoje najciekawsze cechy ujawni w postaci trójwymiarowego typo-obiektu, w przestrzeni miejskiej. W końcu to krój, który twardo stoi na ziemi.

Agata Korzeńska – projektantka grafiki użytkowej, współwłaścicielka studia projektowego IDEE. Członkini Stowarzyszenia Twórców Grafiki Użytkowej. Asystentka na Wydziale Projektowym Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach.

☛ www.ideal.pl



name / nazwa
36 pt

nan

sample / przykład
20/26 pt

fajrant, szczęście, wstrząsnąć,
żółty, łatwopalny, pióro, wójt,
dźgnął boży puch, sześć frań, jedź
wbić nóż

alphabet / alfabet
40/48 pt

AHKOS.,?!
abcdefghijklmn
opqestuvwxyz
ęęł

14/20 pt

AHKOS
aębcćdeęfghijklmnoópqrsśtuvwxyz,.,!?

Opinions are divided between linguists about whether Silesian is a distinct language or simply a dialect of Polish. According to linguistics studies and history of Silesia region, it is impossible to classify

10/14 pt

Silesian as a dialect of the contemporary Polish language, rather it is descended from the Old Polish language. Silesian speakers currently live in the region of Upper Silesia, which is split between southwestern Poland and the northeastern Czech Republic.

12/16 pt

At present Silesian is commonly spoken in the area between historical border of Silesia on the east and a line from Syców to Prudnik on the west. One example of a typical Silesian word is fajrant, the translation of the German word Feierabend. In English the word is translated into beer o'clock, which very well covers its meaning.

16/22 pt

akp

144 pt



Baru

The aim was to design a typeface that combines features of broken script and italic type. The work started with calligraphy practice. This experience was so strong that I decided to focus on shapes which came directly from hand writing while designing my typeface. The Baru typeface is strongly connected to black letter but carries some softness of italic type. The version I present as the result of the workshop is not the final one. I plan to design letters with white lines which remind me of the trace a nib leaves on paper.

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

Aleksandra Krzanowska – graphic designer, children literature publisher. Used to be a drawing teacher at the Academy of Fine Arts in Kraków. She has always been interested in typography, now she has the first opportunity to practice some. Baru is the first typeface she designs.

✉ email: olakrzanowska@gmail.com

Quickly Baru!

.....

The aim was to design a typeface
which reminds me of
the trace a nib leaves on paper

.....

Name? “Baru”!

.....

minu jump broke trunk mawin nan krime

Baru

Założeniem było zaprojektowanie kroju, który łączy w sobie cechy kursywy i litery gotyckiej. Praca zaczęła się od kaligrafii – prób pisania gotyckim oraz renesansowym pismem. To doświadczenie było na tyle ciekawe, że w pracy nad krojem pisma projektantka postanowiła się skupić na kształtach wynikających z odręcznego pisania. Powstał krój, który mocno związany jest z literą gotycką, ale ma w sobie również miękkość kursywy. Prezentowana wersja nie jest ostateczną. Celem jest zaprojektowanie odmiany z białą linią, będącą wspomnieniem po śladzie stalówki niedokładnie zamoczonej w atramencie.

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

Aleksandra Krzanowska – grafik, projektant, wydawca książek dla dzieci. Kiedyś asystentka w pracowni rysunku profesora Janusza Karwackiego w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Od zawsze zainteresowana typografią. Próbuje sił w praktyce. Baru to typograficzny debiut Krzanowskiej.

✉ email: olakrzanowska@gmail.com

feierabendgut jumps
the quick brown fox
over the lazy doght
awtji
trunk ifh ja wlyuxm

Ctrl M - walcen
Ctrl K - cyfry maszy !!
F, S, Z
dobrze uwalen
alternatywne pty
on walczy
indef traps
sprawdz
pofolci
elewator
do the
spodni
kupci
i: z
uwaleni
punktator (linia x ibol)

name / nazwa
36 pt

Baru

sample / przykład
20/26 pt

fajrant, szczęście, wstrząsnąć, żółty,
łatwopalny, pióro,
wójt, dźgnął boży puch, sześć frań,
jedź wbić nóż

alphabet / alfabet
40/48 pt

AHKOS.,?!
abcdefghijklmn
opqestuvwxyz
ąęł

14/20 pt

AĲBĲĲĲDEĲFGHIJKĲLMNOÓPQRSŚ
TUUVWXYZaąbcĲĲdeĲfghijklĲlmnoópqrsśtuvwxyz,,:!
?flffi

Opinions are divided between linguists about whether Silesian is a distinct language or simply a dialect of Polish. According to linguistics studies and history of Silesia region, it is impossible to classify Silesian

10/14 pt

as a dialect of the contemporary Polish language, rather it is descended from the Old Polish language. Silesian speakers currently live in the region of Upper Silesia, which is split between southwestern Poland and the northeastern Czech Republic.

12/16 pt

At present Silesian is commonly spoken in the area between historical border of Silesia on the east and a line from Syców to Prudnik on the west. One example of a typical Silesian word is fajrant, the translation of the German word feierabend. In English the word is translated into beer o'clock, which very well covers its meaning.

16/22 pt

akp

144 pt

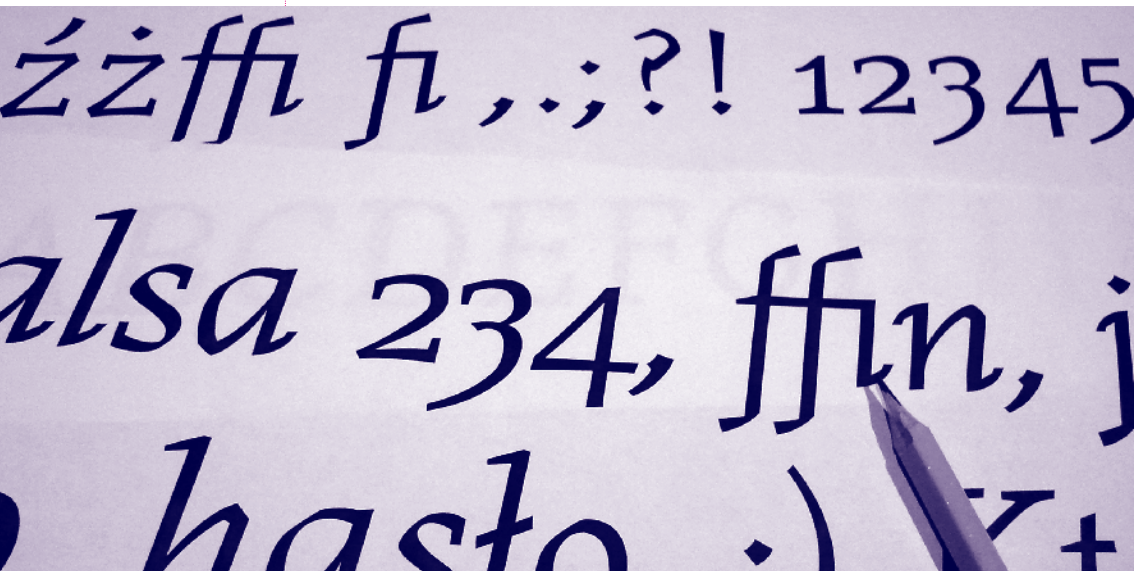


Salsa

Salsa is a sauce, a relish and a salad all in one. In music it comprises various musical genre, in dance – the steps of various dance forms, and in this case it is inspired by both Fraktur and Italic. Salsa italic is a serif display typeface. Its character was influenced by my previous (and first) experience of designing fonts during the *Ala ma font(a)* (*Ala has a font*) workshop. The construction of glyphs is, to a large extent, influenced by the tool which I used during the manual phase of construction. There are also influences of fraktur practised during the workshop. My intention is to design an aggressive + elegant font. The effect is to be emphasized by a considerable slant of the letters. Salsa definitely has a tendency to exaggeration (evident in the small point), it can, however, be suitable in other circumstances (it lends itself to highlighting and atypical applications). The next stage would be to moderate the glyphs which stand out, in order to allow the structure of the text to work more harmoniously, whilst retaining the dynamic. My favourite characters: <a>, <f>, <s>.

Agnieszka Małecka-Kwiatkowska – a graduate of ASP Katowice, she won the President of Poland's Grand Prix for the Best Graduation Diploma in 2002. Since graduating, she has been taking part in various exhibitions, projects and art fairs. She is currently a lecturer in the Faculty of Graphic Design and Editorial Graphics Studio. In 2012, she was the curator of the Biennial of Student Graphic Design. She specializes in graphic design and projects bridging Art and Design; has collaborated, with i.a: The Kronika Gallery, Foksal Foundation, The Variate Theater in Chorzow, The Musical Theater in Gliwice and on commercial projects.

✉ agaga_malecka@wp.pl



Salsa

Salsa, po hiszpańsku oznacza sos lub smak. W warstwie muzycznej łączy elementy różnych gatunków, w tanecznej – kroki różnych tańców, a w tym przypadku inspiracje frakturą i italiką. Jest to szeryfowy krój akcydensowy. Na jej charakter wpływ miało moje poprzednie (pierwsze) doświadczenie z zakresu projektowania krojów, wyniesione z warsztatów *Ala ma font(a)*. Konstrukcja glifów w dużej mierze wynika z narzędzia, którym posługiwała się na etapie pracy manualnej, widoczne są też pewne zapożyczenia z ćwiczonej na zajęciach fraktury. Założeniem było zaprojektowanie drapieżnego + eleganckiego kroju. Efekt podkreśla spory kąt nachylenia liter. Salsa zdecydowanie ma skłonności do przesady (widoczne w małym punkcie), natomiast może być niezła w innych okolicznościach (gorąco poleca się do wyróżnień i innych nietypowych zastosowań). Kolejnym etapem będzie uspokojenie wyróżniających się glifów, by struktura tekstu działała jak najbardziej harmonijnie równocześnie zachowując swoją dynamikę. Ulubione znaki: <a>, <f>, <s>.

Agnieszka Małecka-Kwiatkowska – Absolwentka ASP Katowice, w 2002 zdobyła Grand Prix w konkursie Prezydenta RP na Najlepszego Dyploma Ukończenia Studiów. Po studiach brała udział w licznych wystawach, projektach artystycznych i targach sztuki. Obecnie adiunkt w katedrze projektowania graficznego ASP Katowice, prowadzi zajęcia z zakresu Podstaw grafiki projektowej oraz Grafiki edytorskiej. Kurator Międzynarodowego Biennale Studenckiej Grafiki Projektowej 2012. Zajmuje się projektowaniem graficznym, oraz działalnością z pogranicza sztuki i projektowania. Współpraca min: Galeria Kronika, Fundacja Foksal, Teatr Rozrywki, Gliwicki Teatr Muzyczny oraz projekty komercyjne.

✉ agaga_malecka@wp.pl

*salsa ;) is a sav
a relish and a s
lad all in ones*

name / nazwa
36 pt

Salsa

sample / przykład
20/26 pt

*fajrant, szczęście, wstrząsnąć, żółty,
łatwopalny, pióro,
wójt, dźgnął boży puch, sześć frań,
jedź wbić nóż*

alphabet / alfabet
40/48 pt

*AHKOS.,?!
abcdefghijklmn
opqestuvwxyz
ąęł*

14/20 pt

ABCDEFGHIJKLNNOPQRSU

*aąbćcđeęfghijklmnoópqrsstuvwxyz,.;!/?flf
fi123456*

Opinions are divided between linguists about whether Silesian is a distinct language or simply a dialect of Polish. According to linguistics studies and history of Silesia region, it is impossible to classify Silesian

10/14 pt

as a dialect of the contemporary Polish language, rather it is descended from the Old Polish language. Silesian speakers currently live in the region of Upper Silesia, which is split between southwestern Poland and the northeastern Czech Republic.

12/16 pt

At present Silesian is commonly spoken in the area between historical border of Silesia on the east and a line from Syców to Prudnik on the west. One example of a typical Silesian word is fajrant, the translation of the German word feierabend. In English the word is translated into beer o'clock, which very well covers its meaning.

16/22 pt

akp

144 pt



Mona Sans

The font was created as a combination of calligraphic gesture and discipline of monolinear form of letter. The structure of the font is based on a large x-height and a delicate stroke without contrast. The characteristic feature is the combination of gentle and sharp elements.

Majuscule is inspired by extravagance of Art Nouveau lettering, which eventually results in a charming, light and intriguing character of a printed page. Mona Sans can be used as a display font, as well as in lengthy text.

Monika Marek – graphic designer and a calligrapher. Graduated from the Academy of Fine Arts in Wrocław. A holder of President of Wrocław Scholarship in faculty of culture and art in 2008/2009. Attended Prof. F. Smeijers typographic class in Hochschule für Grafik und Buchkunst, Leipzig, and a participant of Academic Course of Typography. She co-operated with 2+3D magazine, publishing an article about the first Polish typographic magazine *Litera* (editor: Roman Tomaszewski). Interested in all forms of letters. Her passion is searching for typographic books in antiquarian bookshops.

typeface

mona sans *



Mona Sans

Mona Sans to spotkanie gestu kaligraficznego z dyscypliną formy litery monolinearnej. Struktura fontu opiera się na stosunkowo dużej wysokości minuskuły oraz delikatnej, pozbawionej kontrastu kresce. Cechą charakterystyczną liter jest połączenie elementów łagodnych i ostrych.

Majuskuła inspirowana jest nonszalancją liternictwa Art Nouveau, co w całości daje efekt strony tekstu o charakterze wdzięcznym, jasnym i intrygującym. Font sprawdza się zarówno w tytułariach, jak i piśmie dziecięcym.

Monika Marek – projektantka graficzna, kaligrafa. Absolwentka ASP we Wrocławiu. Stypendystka Prezydenta Miasta Wrocławia w dziedzinie kultury i sztuki 2008/2009. Swoją wiedzę o typografii zdobywała w klasie prof. F. Smeijersa w Hochschule für Grafik und Buchkunst w Lipsku, a potem na Akademickim Kursie Typografii. Współpracowała z kwartalnikiem 2+3D, publikując w nim artykuł o pierwszym polskim czasopiśmie typograficznym *Litera* pod redakcją Romana Tomaszewskiego. Pasjonatka formy litery w każdym jej wydaniu, a także antykwariatów, w których poszukuje typograficznych pereł.

Milk, butter & honey

Any comments? Contact: user@mail.com

T. 10 254 367 893 „Tu Quoque”, Unt accummo lortis doloreros alis nibh eugiam, sisl irit velent: Praesti nciduisisi. Eroff euis nulputat! Duis nim quisim amet utpat. Nullam ea consed dolobor erostrud exerat, qui et.

< Pchnąć w tę łódź jeża lub ośm skrzyń fig. >

name / nazwa
36 pt

Mona Sans

sample / przykład
20/26 pt

fajrant, szczęście, wstrząsnąć, żółty,
łatwopalny, pióro,
wójt, dźgnął boży puch, sześć frań,
jedź wbić nóż

alphabet / alfabet
40/48 pt

AHKOS.,?!
abcdefghijklmn
opqestuvwxyz
ąęł

14/20 pt

AĄBCDEFGHIJKŁŁMNOPQRSTUVWXYZ
aąbcćdeęfghijklłmnoópqrsśtuvwxyz
„.:!?flffi1234567890

Opinions are divided between linguists about whether Silesian is a distinct language or simply a dialect of Polish. According to linguistics studies and history of Silesia region, it is impossible to classify Silesian as a dialect of

10/14 pt

the contemporary Polish language, rather it is descended from the Old Polish language. Silesian speakers currently live in the region of Upper Silesia, which is split between southwestern Poland and the northeastern Czech Republic.

12/16 pt

At present Silesian is commonly spoken in the area between historical border of Silesia on the east and a line from Syców to Prudnik on the west. One example of a typical Silesian word is fajrant, the translation of the German word feierabend. In English the word is translated into beer o'clock, which very well covers its meaning.

16/22 pt

144 pt

akp



Quadrato

Quadrato is a hybrid typeface (italic + broken script). Quadrato is an Italian word for square. Italian because of italic, and square – because the broken script is based on it.

Recognizable features of this typeface are very sharp shapes, however still resembling classic italic. Distinctive ink traps allow better legibility in small sizes. To enable the use of Quadrato as a text typeface, I would like to design a roman version which would be less decorative, keeping the idea of similar shapes at the same time. Quadrato italic and Quadrato roman could possibly be used to set short texts (e.g. poetry or short epic forms of literature), they could also serve as a headline typeface.

Zofia Oslislo – a freelance graphic designer and assistant at the Academy of Fine Arts in Katowice. She also studied Culture Studies at the Silesian University in Katowice and Graphic Design in Ecole Régionale des Beaux Arts de Saint-Etienne (France). Scholarship holder from the Ministry of Culture and National Heritage. She designed the Application Form for Katowice to be designated European Capital of Culture 2016. Currently, she collaborates with cultural institutions, such: Ars Cameralis Silesiae Superioris and City of Gardens. Her interests are: beautifully designed books, modern architecture and travels.

✉ zoslislo@gmail.com / zofiaoslislo.com

fraktur shapes

Polish sensitive!

dszy

*distinctive
ink traps*

italic features

Quadrato

Quadrato to hybrydowy krój pisma (kursywa + fraktura). *Quadrato* to włoskie słowo oznaczające kwadrat. Włoskie – ponieważ pierwszym źródłem inspiracji była tradycyjna kursywa, kwadrat – ponieważ fraktura jest na nim oparta.

Rozpoznawalnymi cechami tego kroju są ostre kształty, które mimo wszystko pozostają bliskie tradycyjnej kursywie. Charakterystyczne ink-trapy sprawiają, że jest on bardziej czytelny w małych rozmiarach. Aby umożliwić używanie *Quadrato*, jako kroju dziełowego, konieczne jest zaprojektowanie odmiany prostej, która byłaby mniej dekoracyjna, a jednocześnie zachowująca charakterystyczne cechy wersji kursywnej. *Quadrato* (kursywa) i *Quadrato* (odmiana prosta) mogłyby być używane do składu krótkich tekstów (np. poezji oraz krótkich form literackich), ponadto w większych rozmiarach mogą służyć jako kroje nagłówekowe.

Zofia Oslislo – jest projektantką, a także asystentką na Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach. Jako drugi kierunek studiów ukończyła Kulturoznawstwo na Uniwersytecie Śląskim, studiowała we Francji w Ecole Régionale des Beaux Arts de Saint-Etienne; była stypendystką Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Współtworzyła wniosek aplikacyjny Katowic, ubiegających się o tytuł Europejskiej Stolicy Kultury 2016. Pracuje m.in. dla instytucji kultury: Ars Cameralis Silesiae Superioris oraz Miasto Ogrodów. Jej pasją są piękne książki, architektura modernistyczna i podróże.

✉ zoslislo@gmail.com / zoslislo.com

Szczyńść Boże!

Gryfne słowa: antryj, krauza, gruba, szac, dinks, oberiba, frelka, banhof, cug, sztrom, bryle, cufal, fanzolić

Górny Śląsk i fajrant!

name / nazwa
36 pt

Quadrato

sample / przykład
20/26 pt

fajrant, szczęście,
wstrząsnąć, żółty,
łatwopalny, pióro,
wójt, dźgnął, boży puch,
sześć frań, jedź wbić nóż

alphabet / alfabet
40/48 pt

AHKOS.,?!
abcdefghijklmn
opqestuvwxyz
ąęł

14/20 pt

AĄBCĆDEĘFGHIJKLŁMNOÓPQRSŚ
TUVWXYZaąbcćdeęfghijklłmnoópqrs
śtuvwxyz,,:;!?łfi1234567890

Opinions are divided between linguists about whether Silesian is a distinct language or simply a dialect of Polish. According to linguistics studies and history of

10/14 pt

Silesia region, it is impossible to classify Silesian as a dialect of the contemporary Polish language, rather it is descended from the Old Polish language. Silesian speakers currently live in the region of Upper Silesia, which is split between southwestern Poland and the Czech Republic.

12/16 pt

At present Silesian is commonly spoken in the area between historical border of Silesia on the east and a line from Syców to Prudnik on the west. One example of a typical Silesian word is fajrant, the translation of the German word feierabend. In English the word is translated into beer o'clock.

16/22 pt



144 pt



Yabu

Yabu Italic is a display typeface with heavy strokes and compact proportions derived from broken script and the smoothness of cursive scripts. The starting point of designing Yabu Italic was analyzing previous calligraphy exercises with emphasis on imperfections of handwriting, and technical limitations of classical writing tools, such as e.g. calligraphic metal nibs. Seemingly failed strokes of a nib became a base for designing some characteristics of the typeface, such as counter shapes in letters <a>, , <g>, <q>, <o>, slight curvature of vertical stems, or joints of some serifs and stems in uppercase.

Michał Pawłowski – born 1978, graduated from the Academy of Fine Arts in Kraków (Faculty of Graphic Arts – 2006) and from the University of Warsaw (Faculty of Journalism and Political Science – 2003). Studied also at the Academy of Fine Arts in Lodz and at Politècnica de València in Spain. Currently running his own graphic design studio specializing in broadly defined editorial graphic design. In his spare time gladly devotes to type design. Lives and works in Krakow.

✉ michal@kreskaikropka.pl

proportions derived from broken
script and the smoothness 12346
cursive scripts. The starting point
designing Yabu ITALIC was analyzing
previous calligraphy exercises
with emphasis on imperfections

Yabu

Yabu Italic to krój nagłówkowy, o mocnym rysunku i zwartych proporcjach inspirowanych pismem gotyckim i płynności charakterystycznej dla pism kursywnych. Punktem wyjścia w pracy nad Yabu Italic była analiza wcześniejszych ćwiczeń kaligraficznych pod kątem niedoskonałości odręcznego pisania i technicznych ograniczeń, stwarzanych przez użycie klasycznych narzędzi pisarskich, takich jak np. ścięte stalówki kaligraficzne. Pozornie nieudane odręczne pociągnięcia stalówki stały się podstawą do opracowania niektórych charakterystycznych cech kroju, takich jak światła liter <a>, , <g>, <q>, <o>, lekkie zaokrąglenie pionowych belek czy połączenia niektórych szeryfów i belek w majuskule.

Michał Pawłowski – ur. 1978 r., absolwent Wydziału Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie (2006) i Wydziału Dziennikarstwa i Nauk Politycznych Uniwersytetu Warszawskiego (2003). Studiował także w Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi oraz w Politècnica de València w Hiszpanii. Obecnie prowadzi własne studio graficzne, zajmujące się szeroko pojętą grafiką wydawniczą. W wolnych chwilach z przyjemnością zajmuje się liternictwem. Mieszka i pracuje w Krakowie.

✉ michal@kreskaikropka.pl



name / nazwa
36 pt

Yabu

sample / przykład
20/26 pt

**fajrant, szczęście, wstrząsnąć,
żółty, łatwopalny, pióro,
wójt, dźgnął boży puch, sześć
frań, jedź wbić nóż**

alphabet / alfabet
40/48 pt

**AHKOS.,?!
abcdefghijklmn
opqestuvwxyz
ąęł**

14/20 pt

**AĄBCĆDEĖFGHIJKŁŁMNOÓPQRŚŚ
TUVWXYZaąbccĖefghijklłmnoópqrśstuv
wxyz,.,;!?łłffiu234678905**

Opinions are divided between linguists about whether Silesian is a distinct language or simply a dialect of Polish. According to linguistics studies and history of Silesia region, it is impossible to

10/14 pt

classify Silesian as a dialect of the contemporary Polish language, rather it is descended from the Old Polish language. Silesian speakers currently live in the region of Upper Silesia, which is split between southwestern Poland and the northeastern Czech Republic.

12/16 pt

At present Silesian is commonly spoken in the area between historical border of Silesia on the east and a line from Syców to Prudnik on the west. One example of a typical Silesian word is fajrant, the translation of the German word feierabend. In English the word is translated into beer o'clock, which very well covers its meaning.

16/22 pt

akp

144 pt



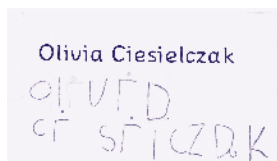
Arlekin

Arlekin Italic has been developed from a typeface Arlekin which I designed as my graduation project. The font was created for a web portal for children and their parents. It has characteristic features of a screen font. What is more, font readability went through a web font test. Also, it was warmly welcomed among children between 4 and 6.

Learning from experience and tasks that were performed during the workshop in Katowice, I designed a cursive variant of my typeface. The knowledge gained on handwriting helped me define the proper shapes of letters. The broken nature of Gothic letters made the font more dynamic, and the practice in calligraphy complemented the signs adding some interesting details. All these factors influenced Arlekin Italic, which, in contrast to Arlekin Regular reflecting a gentle character of the children's world, shows its different aspect i.e. activity and energy.

Renata Pokrywińska – a graduate of University of Arts in Poznan where she studied graphic design and got charmed with typography. Her first font was honoured in Type Design International Student Competition „Miłosz 2011”. Her second typeface was designed for a web portal. It became also her diploma work that inspired further work during the workshop *Ala has a pen*. You can see some of my projects at the following address ➡ http://www.behance.net/renata_pokrywinska. Apart from typography I love cooking!

aaa



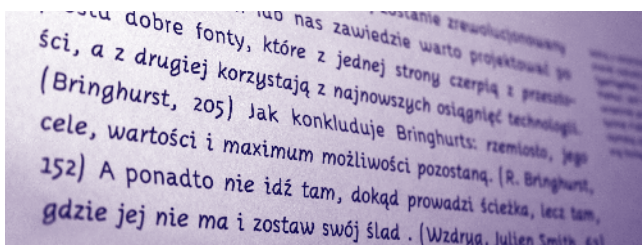
Olivia, lat 5



Patryk, lat 6

Celem portalu była chęć zebrania wszelkich istotnych momentów z życia młodego człowieka w jednym miejscu, pomoc młodym rodzicom w systematycznym notowaniu jego poczynañ. Takie notatki robione przez

PrintScreen z web font test



Arlekin w druku

Arlekin

Arlekin Italic jest rozwinięciem kroju pisma Arlekin, zaprojektowany w ramach pracy magisterskiej. Krój był stworzony z myślą o portalu dla dzieci i ich rodziców. Zachowuje więc cechy typowe dla fontu ekranowego. Ponadto, przeszedł pomyślnie test na stronie weryfikującej czytelność fontu na ekranie. Został też pozytywnie odebrany przez dzieci w wieku od 4 do 6 lat.

Korzystając z doświadczeń i ćwiczeń, zaproponowanych na warsztatach w Katowicach, stworzyłam odmianę italic. Zdobyta wiedza na temat pisma odręcznego pomogła wyznaczyć właściwy kształt liter. Łamany charakter pism gotyckich dodał fontowi dynamiki, a lekcje kaligrafii uzupełniły go o ciekawe elementy. Wszystkie te czynniki wpłynęły na powstanie odmiany italic, która, w przeciwieństwie do wersji regularnej, oddającej błogi charakter świata dziecięcego, pokazuje inny jego aspekt tj. ruchliwość i energię.

Renata Pokrywińska – ukończyła grafikę projektową na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu. Tam też zachwyliła się typografią. Jej pierwszy font został wyróżniony w finale międzynarodowego konkursu na krój im. Czesława Miłosza. Kolejny font projektowała z myślą o dzieciach. Stał się on jej pracą dyplomową oraz inspiracją do dalszych poszukiwań na warsztatach *Ala ma pióro*. Niektóre z jej projektów można zobaczyć pod adresem ➡ http://www.behance.net/renata_pokrywinska. Poza typografią uwielbia gotować!

LUDVICZEK

Filemon & Bonifacy

Gdzie się podziały moje DAKTYLE??!

pontypiny

arlekin_italic@gmail.com 15.02.63



name / nazwa
36 pt

Arlekin

sample / przykład
20/26 pt

fajrant, szczęście,
wstrząsnąć, żółty,
łatwopalny, pióro,
wójt, dźgnął boży puch,
sześć frań, jedź wbić nóż

alphabet / alfabet
40/48 pt

AHKOS.,?!
abcdefghijklm
nopqrstuvwxyz
ąęł

14/20 pt

AĄBCĆDEĘFGHIJKLŁMNOÓPQRŚŚ
TUVWXYZaąbccddeęfghijklłmnoó
pqrsśtuvwxyz,.;!/?@&1234567890
0123456789

Opinions are divided between linguists about whether Silesian is a distinct language or simply a dialect of Polish. According to linguistics studies and history

10/14 pt

of Silesia region, it is impossible to classify Silesian as a dialect of the contemporary Polish language, rather it is descended from the Old Polish language. Silesian speakers currently live in the region of Upper Silesia, which is split between southwestern Poland and the

12/16 pt

At present Silesian is commonly spoken in the area between historical border of Silesia on the east and a line from Syców to Prudnik on the west. One example of a typical Silesian word is fajrant, the translation of the German word feierabend. In English the word is translated into

16/22 pt

akp

144 pt



Grind

There were two main aims in the Grind designing. The first one, to create a hybrid – italic and fractur typeface as a workshop task. The second one, to design a rough heading typeface, inspired by achievements of the first Polish type foundry workers from the 15th century. Their type families this rough and uneven appearance, maintaining a good legibility at the same time.

The final result of the workshop, was a construction of the typeface with an excessively big "ink traps" and the connection of factur and anti-qua with a cursive ductus. These things gave an individual and recognizable appearance to the typeface. Thanks to the construction of Grind, it is suitable for composing titles and headlines. It can be also used in logotypes. Grind easily maintains its individual character in a small size and good legibility in a very small size.

Szymon Sznajder – was born on 9th October 1977 in Poznań where he lives. Currently, he is a student of the second year of Master Studies at the University of Arts in Poznań, where he learns at the Graphic Design Department. Here he met typography, which has become his passion. He listens to the music a lot, mainly free jazz, electroacoustic and improvised electronic music. His favorite film is 2001: A Space Odyssey, directed by Stanley Kubrick. He loves trekking, especially in the mountains.

grind
{made in} „Ala has a pen”
hamburgetfontsisv
source
still on wheels



omnipolar
masada
a b c d e f g h i j k l m n o p q r s t u v w x z
minimum—maximum
fajrant

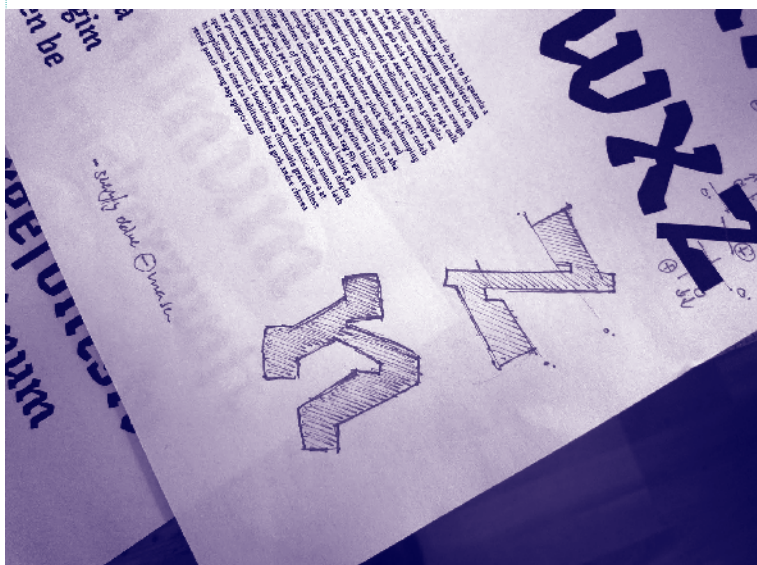
ıtexture and italic do not mix!

Grind

Decyzji o rozpoczęciu pracy nad krojem Grind przyświecały dwa cele: pierwszy to zadanie warsztatowe, polegające na stworzeniu pisma-hybrydy, fraktury i kursywy. Drugim celem było zaprojektowanie kroju tytułowego o szorstkim charakterze, inspirowanego dokonaniem pierwszych polskich giserów z xv w. Pisma ich miały właśnie zgrzebny i nierówny wygląd, zachowując dobrą czytelność.

Końcowy efekt pracy na warsztatach, to konstrukcja pisma o przesadnie dużych „pułapkach tuszowych”, oraz połączenie fraktury z antyką o kursywnym dukcie. Nadało to pismu indywidualny, rozpoznawalny wygląd. Dzięki swojej konstrukcji Grind nadaje się świetnie do składania tytułów i nagłówek. Swoje zastosowanie może również znaleźć w logotypach. W małym rozmiarze bez trudu zachowuje swój indywidualny charakter, a w bardzo małym dobrą czytelność.

Szymon Sznajder – urodził się w Poznaniu i mieszka tu do dnia dzisiejszego. Obecnie jest studentem 2 roku studiów magisterskich na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu, gdzie zgłębia tajniki projektowania graficznego. Tu zetknął się z typografią, która stała się jego pasją. Słucha muzyki, przeważnie free jazz, muzyki elektro-akustycznej i improwizowanej elektroniki. Jego ulubiony film to 2001: *Odyseja Kosmiczna* w reżyserii Stanleya Kubircka. Lubi dalekie spacer, a w szczególności wyprawy górskie.



name / nazwa
36 pt

grind

sample / przykład
20/26 pt

fajrant, szczęście, wstrząsnąć,
żółty, łatwopalny, pióro,
wójt, dźgnął boży puch, sześć
frań, jedź wbić nóż

alphabet / alfabet
40/48 pt

AHKOS.,?!
abcdefghijklmn
opqrstuvwxyz
ąęł

14/20 pt

AHIKOSaąàábcćcdeęèéëfgğhiíìj
klłmnńoòpqrńsštuùúvwxyzźżff
fi fl ffi ffi ffi fi fi i ÷ — — { } . , ; ' , " „ ... ? ! @

Opinions are divided between linguists about whether Silesian is a distinct language or simply a dialect of polish. According to linguistics studies and history of Silesia region,

10/14 pt

it is impossible to classify Silesian as a dialect of the contemporary polish language, rather it is descended from the Old polish language. Silesian speakers currently live in the region of upper Silesia, which is split between southwestern poland and the northeastern czech republic.

12/16 pt

At present Silesian is commonly spoken in the area between historical border of Silesia on the east and a line from Syców to prudnik on the west. One example of a typical Silesian word is fajrant, the translation of the german word feierabend. In english the word is translated into beer o'clock, which very well covers its meaning.

16/22 pt

akp

144 pt



Chiva

Chiva is a Serif Italic, which derives from experiments with mixing Roman Italic and Gothic Fraktur Script characteristics. The idea was a bit risky, but it turned out as a really interesting exercise that allowed to create a typeface which is intended for use in short texts, titles and typograms.

The harsh character of the typeface derives not only from the hybrid of the extremely different scripts but also from the application of various tools. It was created by using the “double pencil” method and collages, which emphasizes the modularity of the glyphs.

During this workshop, I was able to design one weight of the Chiva typeface, next I plan to create a Roman Style, which probably will prove to be a challenge further into the experiment. I cannot wait...

Paulina Urbańska – Born in 1987 in Żywiec, M.A. Honorary degree at the Academy of Fine Arts in Katowice. She was a participant at the Graduation Projects Review – the best diploma projects of 2+3D magazine. Since 2011, she has been an assistant at the Academy of Fine Arts in Katowice at the Information Design and Editorial Design Studios. Additionally, she works as a freelancer, first of all as a data visualization and information architecture designer, and works with Polish and foreign start-ups. She is also interested in issues regarding visual education.

✉ www.behance.net/paulinaurbanska



Chiva

Chiva to szeryfowy italic, którego forma wynika z eksperymentów łączenia cech romańskiego italika i gotyckiej fraktury. Pomysł nieco karkołomny, okazał się bardzo interesującym zadaniem, które pozwoliło uzyskać pełną odmianę kroju pisma, przeznaczonego przede wszystkim do krótkich form tekstowych, tytułów i typogramów.

Ostry charakter kroju wynika nie tylko z hybrydy dwóch, wydawałoby się skrajnych pism, ale również z zastosowania różnorodnych narzędzi. Powstał on częściowo przy użyciu metody „dwóch ołówków” oraz kolażu, który podkreśla modularność glifów.

W ramach warsztatów udało się stworzyć jedną odmianę Chivy, w przyszłości planowana jest wersja Roman, która zapewne okaże się nie lada wyzwaniem w kontynuacji tego eksperymentu.

Paulina Urbańska – Urodzona w 1987 roku w Żywcu, ukończyła z wyróżnieniem Projektowanie Graficzne na Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach. Uczestniczka przeglądu najlepszych projektów dyplomowych magazynu 2+3D. Od 2011 roku stażystka, a następnie asystentka na macierzystej uczelni, w pracowni Informacji Wizualnej i Grafiki Edytorskiej. Poza uczelnią pracuje jako freelancer, zajmuje się przede wszystkim projektowaniem wizualizacji danych i architektury informacji. Współpracuje z polskimi i zagranicznymi „starupami”. Interesuje się też zagadnieniami edukacji wizualnej.

☛ www.behance.net/paulinaurbanska



name / nazwa
36 pt

Chiva

sample / przykład
20/26 pt

fajrant, szczęście, wstrząsnąć,
żółty, łatwopalny, pióro,
wójt, dźgnął boży puch, sześć
frań, jedź wbić nóż

alphabet / alfabet
40/48 pt

AHKOS.,?!
abcdefghijklmn
opqrstuvwxyz
ąęł

14/20 pt

ACDEFGHIJKLMNOPQSV
aąbcćdeęfghijklmnoópqrsśtuvxyz,..!?

Opinions are divided between linguists about whether Silesian is a distinct language or simply a dialect of Polish. According to linguistics studies and history of Silesia region, it is impossible to

10/14 pt

classify Silesian as a dialect of the contemporary Polish language, rather it is descended from the Old Polish language. Silesian speakers currently live in the region of upper Silesia, which is split between southwestern Poland and the northeastern Czech republic.

12/16 pt

At present Silesian is commonly spoken in the area between historical border of Silesia on the east and a line from Syców to Prudnik on the west. One example of a typical Silesian word is fajrant, the translation of the German word feierabend. In English the word is translated into beer o'clock, which very well covers its meaning.

16/22 pt

akp

144 pt

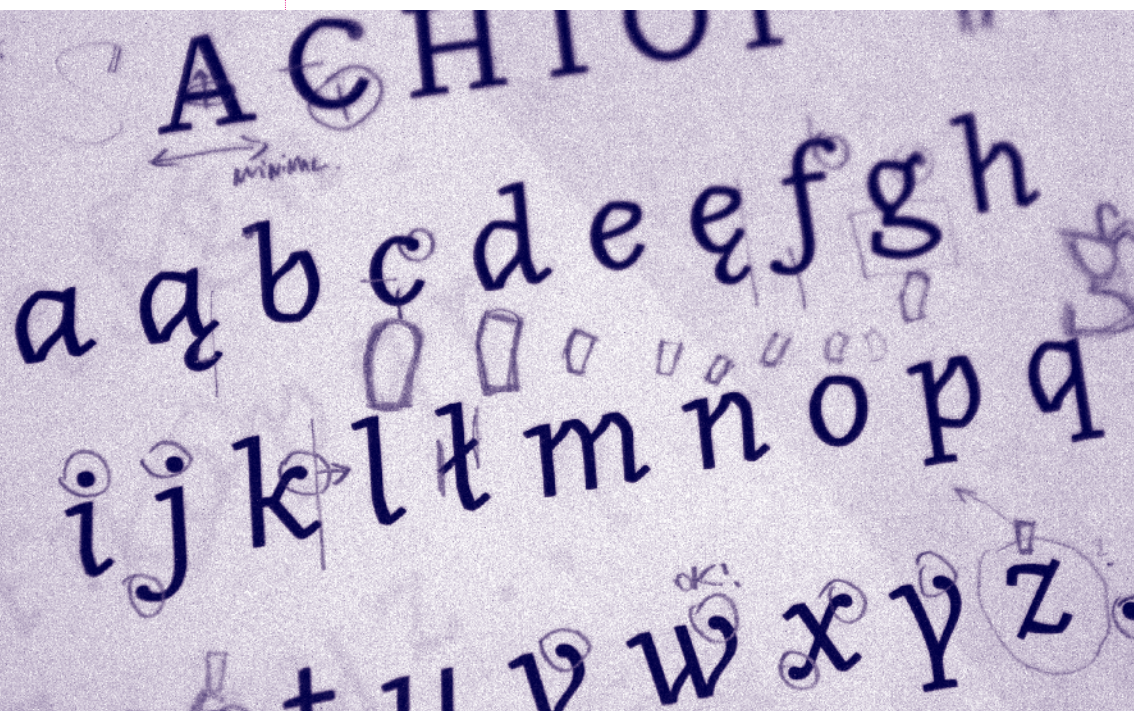


Spitzer

Spitzer – the name refers to Lyman Spitzer, American physicist and astronomer. Spitzer experimented with fusing atomic nuclei, just as I tried to merge blackletter with cursive. What made us different was the fact, that Spitzer knew what he was doing. My lack of knowledge and experience caused that most of the glyphs were repeatedly started from scratch. But thanks to that, during the design process I was carefully learning each letter and also relations between them.

The starting point of design was play with blackletter modules. With time, I concentrated on creating the most legible typeface possible, while keeping unique glyph shapes. As a result, Spitzer became a low-contrast, warm-feeling typeface, surprisingly legible in small sizes.

Jakub Wolak – he is an analyst and project co-ordinator. He graduated from the Warsaw School of Economics. He uses typography to improve the quality, clarity and accessibility of presented data and ideas.

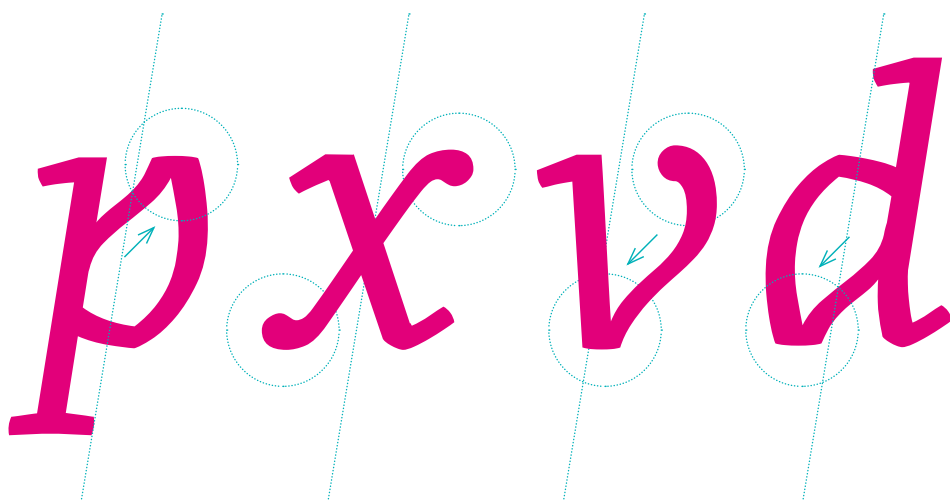


Spitzer

Nazwa kroju nawiązuje do Lymana Spitzera, amerykańskiego fizyka i astronoma. Spitzer dążył do połączenia jąder atomów, tak jak ja próbowałem połączyć kursywę z pismem gotyckim. To co nas różni to fakt, że Spitzer wiedział co robi. Mój brak wiedzy i doświadczenia powodował, że większość liter była wielokrotnie kreślona od początku, ale dzięki temu dokładnie poznawałem każdą z nich oraz relacje pomiędzy nimi, w miarę powstawania kroju.

Punktem wyjścia projektu była zabawa modułami pisma gotyckiego. Z czasem skoncentrowałem się na stworzeniu możliwie czytelnego pisma tekstowego, jednocześnie utrzymując nietypową konstrukcję. W rezultacie powstał krój o niewielkich kontrastach, ciepły w odbiorze i zaskakująco czytelny w małych rozmiarach.

Jakub Wolak – jest analitykiem i koordynatorem projektów. Ukończył Szkołę Główną Handlową. Wykorzystuje typografię do podniesienia jakości, czytelności i dostępności prezentowanych przez siebie danych oraz pomysłów.



name / nazwa
36 pt

Spitzer

sample / przykład
20/26 pt

fajrant, szczęście, wstrząsnąć,
żółty, łatwopalny, pióro,
wójt, dźgnął boży puch, sześć
frań, jedź wbić nóż

alphabet / alfabet
40/48 pt

AHKOS.,?!
abcdefghijklmn
opqrstuvwxyz
ąęł

14/20 pt

ABCDEFGHIKLMNOPSTUVWZ
aąbcćdeęfghijklłmnoópqrsśtuvwxyz,.,;!?

Opinions are divided between linguists about whether Silesian is a distinct language or simply a dialect of Polish. According to linguistics studies and history of Silesia region,

10/14 pt

it is impossible to classify Silesian as a dialect of the contemporary Polish language, rather it is descended from the Old Polish language. Silesian speakers currently live in the region of Upper Silesia, which is split between southwestern Poland and the northeastern Czech Republic.

12/16 pt

At present Silesian is commonly spoken in the area between historical border of Silesia on the east and a line from Syców to Prudnik on the west. One example of a typical Silesian word is *fajrant*, the translation of the German word *feierabend*. In English the word is translated into *beer o'clock*, which very well covers its meaning.

16/22 pt

акр

144 pt





It's fajrant time

Silesia is a region, where handwriting was undergoing many influences. We may notice traces of humanistic scripts and fraktur – often side by side on the same page of a composition. The local melting-pot contained and mixed languages and calligraphic experience from all over Europe. German teachers would cane pupils for writing in antiqua, Polish teachers – for using fraktur / gothic. This might be the reason for which, many years later, Henryk Sakwerda has sought the Silesian Writing, and Zbigniew Pieczykolan has encouraged his students to use most bizarre tools and shape letters their individual ways.

It seems to be a proper place to host a meeting of the international group of teachers and participants from the whole of Poland. People, who want to learn how to write, in order to design their own typefaces, based on the structure of handwriting. Thanks to the financial support of the Ministry of Culture and National Heritage, the meetings took place regularly from March to December 2012. Another volume of *Ala has...* documents the lectures and projects designed during the common exploration into the technique of handwritten scripts.

Combining the construction of the aloof, masculine fraktur with the womanly, sensitive and naturally flexible italic, may easily end up in conflict. Different rhythm, different light, different colour. It took participants many hours to integrate the two. Following stages of projects present, how the newborn calligraphers learnt to see, to notice the principles of letter structures, to realize the white inside and around the characters. Week by week, hands became more skilful and harmoniously joined strokes and curves. We have made little discoveries: an interesting decor, unusual swash or unique form of a stem, which determine the individual character of a designed typeface.

Some participants have laboriously struggled to keep the two distinct ways of writing related, others have toyed with them and thereby invited users to play along.

The aim of the workshop has been the collective practice, and here it comes: *fajrant* – a short moment of satisfaction, when we finish the tedious work, pleased with the results, and we are in for some leisure and... another busy day.

workshop curator
Ewa Satalecka

No to *fajrant*

Śląsk jest regionem, w którym pismo odręczne podlegało wielu wpływom. Obecne są tu ślady pism humanistycznych i fraktury – nieraz sąsiadujące na jednej stronie składu. W tutejszym tygłu mieszały się języki i doświadczenia kaligraficzne całej Europy. Niemieccy nauczyciele bili po łapach za pisanie kurentą, a polscy za używanie gotyku. Może dlatego właśnie, wiele lat później Henryk Sakwerda poszukiwał Pisma Śląskiego, a Zbigniew Pieczykolan zachęcał studentów, by używając najdziwniejszych narzędzi każdy po swojemu kształtował litery.

To dobre miejsce na spotkanie międzynarodowej grupy nauczycieli i uczestników z całej Polski, pragnących nauczyć się pisać, by zaprojektować własny krój, oparty na strukturze pisma odręcznego. Dzięki finansowemu wsparciu Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, takie spotkania odbywały się regularnie od marca do grudnia 2012. Kolejny tom *Ala ma...* dokumentuje wykłady i projekty stworzone w trakcie wspólnego zgłębiania warsztatu pism odręcznych.

Połączenie konstrukcji wyniosłej, męskiej fraktury, z kobiecą, wrażliwą i naturalnie giętką italicą łatwo może zakończyć się konfliktem. Inny rytm, inny oddech, inny kolor. Ich integracja zajęła uczestnikom warsztatów wiele godzin. Kolejne fazy projektów wskazują jak piszący uczyli się patrzeć, dostrzegać zasady budowy liter, widzieć biel wewnątrz i wokół znaków. Jak z tygodnia na tydzień, ręce nabierały wprawy, harmonijnie łącząc proste i łuki.

Obserwujemy drobne odkrycia: ciekawy ozdobnik, interesujące zakończenie wydłużer, lub nietypową formę stema, nadające szczególny charakter rysowanemu krojowi.

Jedni mozolnie walczyli o zachowanie związku dwóch odmiennych sposobów pisania, inni bawiąc się nimi, zapraszają do tej zabawy użytkowników.

Celem warsztatów jest wspólne ćwiczenie i oto *fajrant* – krótki moment satysfakcji, kiedy kończymy znojną pracę, rezultaty nas cieszą, a przed nami perspektywa przyjemnego odpoczynku i... następny pracowity dzień.

kurator warsztatów
Ewa Satalecka

Participants of Ala has a pen workshop

Uczestnicy warsztatu Ala ma pióro

Jan Almonkari
Marta Bacia
Martyna Bargiel
Marta Bohm
Barbara Bigosińska
Anna Bil
Justyna Brzostowska
Szymon Celej
Anna Czuż
Jan Duda
Tomasz Fabianowicz
Małgorzata Frąckiewicz
Bogna Gawrońska
Viktoriya Grabowska
Hanna Grabowska
Kaja Gliwa
Aleksandra Grünholz
Jerzy Gruchot
Jakub Jezierski
Marcin Kasperek
Roman Kaczmarek
Anna Kruk
Katarzyna Kara
Anna Kącka
Bogna Kowalska

Agata Korzeńska
Maciej Kodzis
Aleksandra Krzanowska
Paweł Krzywda
Julia Lewandowska
Kinga Limanowska
Jacek Malinowski
Agnieszka Małecka
Monika Marek
Aleksander Modzelewski
Zofia Oslislo
Grzegorz Owczarek
Michał Pawłowski
Maciej Paszkowicz
Agata Pietraszko
Renata Pokrywińska
Hanna Rozpara
Alicja Robak
Piotr Sawicki
Szymon Sznajder
Arleta Sternal
Joanna Sowula
Paulina Urbańska
Jakub Wolak
Monika Zajac





Ala has a pen – workshop on type design based on calligraphy

Ala ma pióro – warsztaty projektowania krojów pism inspirowanych kaligrafią

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

**Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego**

ORGANIZATORZY | ORGANISERS

Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach Academy of Fine Arts in Katowice

Katedra Projektowania Graficznego Chair of Graphic Design

KURATOR | CURATOR

Ewa Satalecka

KOORDYNATOR | CO-ORDINATOR

Agnieszka Czardybon

WSTĘP | INTRODUCTION

adj. dr Justyna Szklarczyk-Lauer

ESEJE | ESSAYS

Martin Majoor

Verena Gerlach

Sarah Lazarevic

Marian Misiak

Filip Blažek

Monika Marek

Agata Korzeńska

TŁUMACZENIE | TRANSLATION

Przekład i redakcja esejów z języka polskiego na angielski

Proofreading and translation of the essays from Polish into English

Leonard Marynowski (tekst Mariana Misiaka), Aleksandra Lis, *Lingufaktura* (tekst Moniki Marek), Alicja Gorgoń (tekst Agaty Korzeńskiej)

Tłumaczenie Wstępu i No to fajrant | Translation of the Introduction and It's fajrant time
Alicja Gorgoń

Przekład i redakcja esejów z języka angielskiego na polski

Proofreading and translation of the essays from English into Polish

Ewa Satalecka | Alicja Gorgoń

DOKUMENTACJA WARSZTATÓW | DOCUMENTATION OF THE WORKSHOP

Bogna Kowalska, Jan Duda, Verena Gerlach, Marian Misiak

PROJEKT KATALOGU, SKŁAD I ŁAMANIE | LAYOUT AND TYPESETTING

Zofia Oslislo, Karol Piekarski

DRUK | PRINT

Drukarnia Archidiecezjalna, Katowice

TYPOGRAFIA | TYPOGRAPHY

Scala Sans Pro Martin Majoor

Scala Fraktur Medium Verena Gerlach

Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach | Academy of Fine Arts in Katowice
ul. Koszarowa 19
40-068 Katowice
T: 032 608 67 39
www.asp.katowice.pl

aspkatowice



ISBN 978-83-61424-41-3

Pełna dokumentacja warsztatów jest dostępna na blogu |
For more information go to the blog
www.alahasapen.blogspot.com

REDAKTOR BLOGA | **BLOG EDITOR**
Zofia Oslislo

DZIĘKUJEMY | **THANKS TO**

Za konsultacje i korekty dziękujemy również Andrzejowi Tomaszewskiemu i Robertowi Olesiowi.
Thanks to Andrzej Tomaszewski and Robert Oleś for proofreading and expert advice.

fajrant! *fajrant!*

fajrant! *fajrant!*

fajrant! fajrant!

fajrant! *fajrant!*

fajrant! fajrant!

fajrant!

fajrant!

fajrant!

fajrant!

fajrant!

fajrant!

fajrant!

fajrant!

fajrant!

fajrant!

