

EWA REPUCHO

## Model kształcenia typografów według Leona Urbańskiego

Leon Urbański (1926–1998), jeden z najwybitniejszych typografów polskich, uważany dziś za „absolutny autorytet w dziedzinie książki”<sup>1</sup>, wielokrotnie nagradzany w kraju i za granicą, członek honorowy elitarnego międzynarodowego stowarzyszenia wydawców i typografów Double Crown Club<sup>2</sup>, w pamięci wielu zapisał się nie tylko jako projektant<sup>3</sup>, twórca doskonałych pod względem graficznym książek, lecz także jako nauczyciel. Misja Urbańskiego nie polegała wyłącznie na tworzeniu jak najlepszych druków, ale także na edukacji swoich klientów — podkreśla Krzysztof Lenk<sup>4</sup>. O talencie dydaktycznym i sile przekonywania może świadczyć fakt, że doceniając wartość przekazanej im wiedzy, wielu wydawców i redaktorów, „początkowo niechętnych lub wręcz wrogich Leonowi stawało się jego zagorzałymi zwolennikami, znosząc jego często apodyktyczny ton i wysokie honoraria”<sup>5</sup>. Urbański pracował również jako wykładowca na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Trwało to krótko — cztery i pół roku (od 1 kwietnia 1978 do 1 października 1982 roku) — ale był to okres bardzo istotny, zarówno dla niego, jak i dla samej uczelni. W pamięci wielu utrwalił się jako założyciel pierwszej Pracowni Projektowania Typograficznego na Wydziale Grafiki warszawskiej ASP; pracownia ta cieszyła się bardzo dobrą opinią i wielkim zainteresowaniem studentów.

<sup>1</sup> M. Małkowska, *Honor typografa*, „Rzeczpospolita” 30 kwietnia–1 maja 1998, s. 28.

<sup>2</sup> Elitarne Stowarzyszenie Wydawców i Typografów Wysp Brytyjskich w Cambridge. Honorowe członkostwo, poza Urbańskim, przyznano dziesięciu zagranicznym twórcom. Otrzymali je między innymi Matthew Carter, Adrian Frutiger, Gerard Unger i Hermann Zapf.

<sup>3</sup> Zdjęcia wybranych projektów można zobaczyć na stronach magazynu „Rzeczy: o dizajnie” (artykuł Magdy Frankowskiej *Retrospektywa mistrza powojennej typografii — Światło dała czarna sadza. Leon Urbański. Grafik. Typograf [1926–1998]*), [http://www.rzeczy.net/czytaj\\_263\\_1.php](http://www.rzeczy.net/czytaj_263_1.php).

<sup>4</sup> Krzysztof Lenk — profesor, projektant graficzny i międzynarodowy autorytet w dziedzinie grafiki informacyjnej (Information Design). Mieszka w Stanach Zjednoczonych. Od 1982 roku wykłada w Rhode Island School of Design.

<sup>5</sup> K. Lenk, korespondencja z autorką artykułu.

## Cel badań i źródła

Warto przyjrzeć się działalności dydaktycznej Leona Urbańskiego, przede wszystkim pracy na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, ponieważ był to czas podsumowujący wiele lat jego artystycznych doświadczeń. Celem badań jest ukazanie poglądów artysty na temat kształcenia typografów w Polsce i prezentacja opracowanego przez niego programu nauczania, a tym samym wypełnienie kolejnej luki w badaniach nad działalnością i twórczością Leona Urbańskiego.

Urbański rozpoczął pracę na ASP jako dojrzały, pięćdziesięcioletni twórca, znany i ceniony typograf o ugruntowanych poglądach na temat wykonywanej profesji, pracownik Doświadczalnej Oficyny Graficznej Pracowni Sztuk Plastycznych w Warszawie<sup>6</sup>. Ponieważ nie interesowała go nigdy praca naukowa, poza tym odczuwał pewną niechęć do przelewania własnych doświadczeń na papier, nie pozostawił po sobie żadnych artykułów na tematy związane z typografią. Jedynym źródłem informacji, wyłączną próbą uporządkowania i usystematyzowania wiedzy, własnych poglądów i opinii są właśnie zachowane przez żonę Urbańskiego, Krystynę, dokumenty z tamtego okresu — szkice autorskiego programu nauczania, konspekty, projekty poszczególnych ćwiczeń zadawanych studentom, fragmenty notatek, które Leon Urbański sporządzał, przygotowując się do zajęć itp. Notatki nie są niestety kompletne, ale mimo to pozwalają w pewnym stopniu poznać zapatrywania Urbańskiego na sztukę typograficzną, odtworzyć, jak wyglądały prowadzone przez niego zajęcia, na czym polegała ich innowacyjność, na jakie aspekty zwracał szczególną uwagę.

Obraz prowadzonych przez Urbańskiego zajęć uzupełniają prace jego studentów. Są one przechowywane w Muzeum ASP w Warszawie, a także w mieszkaniu Krystyny Urbańskiej. Godny uwagi jest projekt studentów Leona Urbańskiego, który został nagrodzony złotym medalem na Międzynarodowej Wystawie Sztuki Książki IBA (Internationale Buchkuns Ausstellung) w Lipsku w 1982 r., przekazany przez typografa do Muzeum Narodowego we Wrocławiu.

Ważnym źródłem informacji są także wywiady przeprowadzone przez autorkę artykułu ze współpracownikami i przyjaciółmi Leona Urbańskiego, między innymi rozmowa z Andrzejem Bareckim<sup>7</sup>, niegdyś asystentem Leona Urbańskiego na ASP w Warszawie, Krzysztofem Jerominkiem<sup>8</sup>, ówczesnym nauczycielem zawodu na Akademii, a także z prof. Krzysztofem Lenkiem, prof. Romanem Duszkim<sup>9</sup>,

<sup>6</sup> W dalszej części artykułu nazywanej w skrócie DOG PSP.

<sup>7</sup> Andrzej Barecki — typograf i grafik, kierownik artystyczny Wydawnictwa „Iskry”.

<sup>8</sup> Krzysztof Jerominek — typograf i grafik, wieloletni współpracownik Leona Urbańskiego w DOG PSP.

<sup>9</sup> Roman Duszek — światowej sławy projektant, specjalista w zakresie identyfikacji wizualnej (Visual Identity Programs). Mieszka w Stanach Zjednoczonych. Od 1988 roku wykłada w Southwest Missouri State University w Springfield.

Andrzejem Heidrichem<sup>10</sup> i Danutą Wróblewską<sup>11</sup> oraz z żoną Leona Urbańskiego, Krystyną Urbańską.

## Leon Urbański o potrzebie kształcenia typografów

Leon Urbański dostrzegał ogromną potrzebę kształcenia typografów w Polsce. Podkreślał, że w porównaniu z innymi profesjami o charakterze artystycznym praca typografa jest bardzo specyficzna. Wymaga nie tylko wyczucia i talentu, ale przede wszystkim erudycji i czytania. Projektowania książki można się nauczyć tylko w wyniku długotrwałego, mozolnego procesu: „Warsztat malarcki, jeśli ma się talent, można opanować w dwa tygodnie. W przypadku książki nie jest to takie proste. Trzeba umieć osądzić swoje dzieło w pewnym kontekście, co wymaga ogromnej wiedzy. Tu nie wystarczy naśladownictwo, choćby się naśladowało Tschicholda. Literaturoznawstwo to nie prosta układanka z letrasetu. To skomplikowana dyscyplina, nad którą głowili się najpotężniejsze umysły”<sup>12</sup>.

W wywiadzie przeprowadzonym przez Ewę Prządkę dla Polskiego Radia<sup>13</sup> Urbański skarżył się: „Jak tu kształcić na dobrym poziomie [typografów], skoro samo pojęcie typografii jest w Polsce niejasne i niezrozumiałe”. Typografia jest dziedziną często niedocenianą i pomijaną, w przeciwieństwie do państw zachodnich, gdzie rozwija się bardzo prężnie i jest traktowana na równi z innymi gałęziami sztuki użytkowej. W Polsce właściwie nie ma szkół designerów, gdzie poza rysowaniem, malowaniem, rzeźbieniem i historią sztuki uczy się jeszcze myślenia typograficznego<sup>14</sup>. Brak zainteresowania zagadnieniami dotyczącymi typografii odzwierciedlał się również w wydawanej wówczas literaturze przedmiotu — bardzo ubogiej w porównaniu z krajami zachodnimi.

Typograf podkreślał, że dobry wydawca „nie rodzi się z dnia na dzień. [...] Dawniej ducha wydawcy dziedziczono, kilka pokoleń pracowało na dorobek oficyny”<sup>15</sup>, przekazując sobie zdobytą wiedzę i doświadczenie, tymczasem w Polsce właściwie każdy może zostać wydawcą, a projektowanie książki nazbyt często sprowadza się do działań czysto intuicyjnych. Ubolewał nad jakością ukazują-

<sup>10</sup> Andrzej Heidrich — znany i ceniony artysta grafik, przez wiele lat naczelny grafik Wydawnictwa „Czytelnik”. Autor projektów graficznych znaczków pocztowych i banknotów, które weszły do obiegu w latach 1974–1994.

<sup>11</sup> Danuta Wróblewska — krytyk i historyk sztuki, wieloletnia redaktor „Projektu” i „Aspiracji” wydawanych przez ASP w Warszawie.

<sup>12</sup> D. Kozińska, *Artysta wielokrotnie. Rozmowa z Leonem Urbańskim*, „Tydzień Polski” 28 września 1991, s. 8.

<sup>13</sup> *Portret artysty*, audycja radiowa w oprac. E. Prządky, Program 3. Polskiego Radia, 9 lutego 1996, godz. 11.05.

<sup>14</sup> Niewykorzystany materiał (maszynopis) do audycji radiowej *Portret artysty*, przechowywany w mieszkaniu Krystyny Urbańskiej.

<sup>15</sup> *Portret artysty...* (wypowiedź L. Urbańskiego).

cych się na rynku nowości, uważał, że rynek zalewa tandeta, a „większość projektantów nie wie, co robi i tylko wydaje im się, że projektują książki — projektując okładki”<sup>16</sup>. Podobnego zdania jest Krzysztof Lenk, który twierdzi, że projektanci związani z wydawnictwami książkowymi i akcydensowymi często mieli poważne braki w zakresie typografii. „W książkach projektowanie ograniczało się w najlepszym wypadku do zestawu: obwoluta, okładka, strona przedtytułowa, strona tytułowa, karty rozdziałów. Reszta, czyli książka właściwa, była produktem porozumienia między redaktorem książki, a redaktorem technicznym. A przecież prawdziwa typografia jest pracą z materiałem drukującym, w podobny sposób jak malarstwo jest pracą z farbą i spoiwem”<sup>17</sup>.

Winę za taki stan rzeczy — podkreśla Krzysztof Lenk — w dużej mierze ponosił ówczesny system. Branża wydawnicza była pod ciągłym nadzorem. Projektantom uniemożliwiano dostęp do drukarni, ponieważ celem było utrzymanie systemu ścisłej kontroli; „Stąd, nie mając treningu ani doświadczenia trudno było »czuć« czcionkę i materię tekstu”<sup>18</sup>. Projektowanie graficzne zdominowała popierana przez system polska szkoła plakatu — podkreśla Krzysztof Lenk. Plakat artystyczny miał bardzo dobre warunki rozwoju między innymi na uczelniach wyższych, podczas gdy projektowanie książek, czasopism czy druków było zepchnięte na margines: „Znaliśmy wartość i jakość naszych projektów, ale te prace były dostrzegane i omawiane tylko w wąskim gronie specjalistów”<sup>19</sup>.

## Typografia i typograf — próba definicji

Urbański definiował typografię jako umiejętność porządkowania lub prawidłowego przekazu szeroko pojętej informacji za pomocą pisma drukarskiego. Podkreślał, że „typografia daje możliwości pełnej artystycznej wypowiedzi, jest zatem, niezależnie od jej praktycznych celów, działaniem »w węższym rozumieniu« estetycznym”. Typografem jest zaś nie tylko ten, który tworzy pismo, ale także ten, który tworzy przy użyciu pisma (il. 1): „Znakomita bowiem większość typografów tworzy i pracuje, używając jako podstawowego narzędzia gotowego zasobu istniejących pism drukarskich, przekazanych w wielkiej spuściznie dorobku ludzkiej kultury na przestrzeni pół tysiąca lat oraz aktualnie projektowanych pism”<sup>20</sup>. Typograf wcale nie musi osobiście uprawiać kunsztu literniczego. Jego zadaniem jest porządkowanie informacji, twórcza interpretacja oraz nieustające próby zamknięcia w idealnej, funkcjonalnej formie celu działań, jakim jest tekst. Co więcej, nieuzasadniony wydawał się Urbańskie-

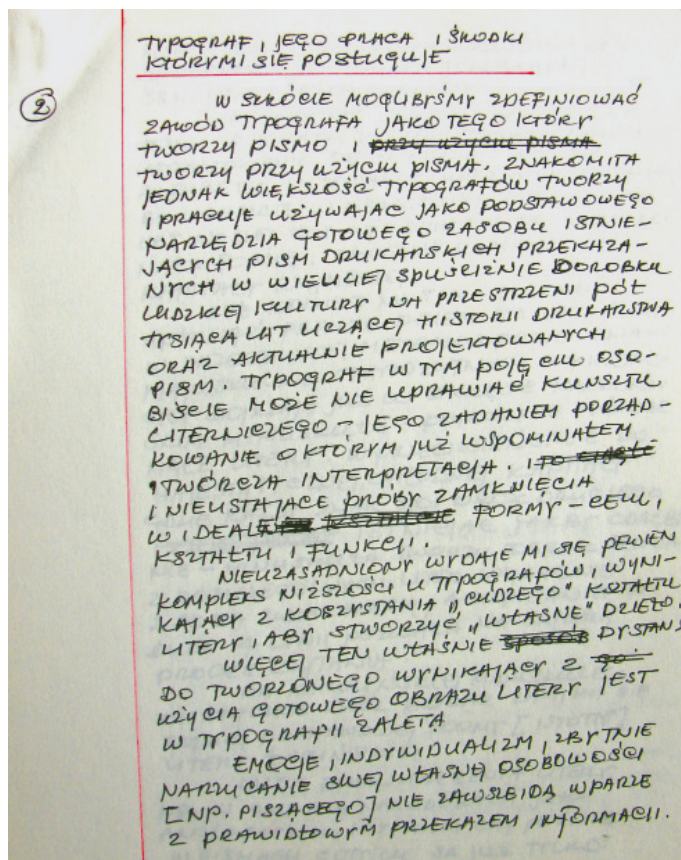
<sup>16</sup> K. Lenk, korespondencja z autorką artykułu.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

<sup>20</sup> Notatki L. Urbańskiego (rękopis).



Il. 1. Rękopis Leona Urbańskiego — fragment notatek wykorzystanych na zajęciach ze studentami. Źródło: archiwum Krystyny Urbańskiej

mu pewien kompleks niższości u typografów, wynikający z korzystania z „cudzego” kształtu litery, aby stworzyć „własne” dzieło. Uważał, że ten właśnie dystans do tworzonego dzieła, wynikający z użycia gotowego obrazu litery, jest w typografii zaletą, ponieważ emocje, indywidualizm, zbytne narzucanie swojej własnej osobowości nie zawsze idą w parze z prawidłowym przekazem informacji.

Artysta podkreślał, że typografia musi nieustannie podążać za wymogami współczesności. Praca typografa jest bowiem ściśle związana z otaczającą rzeczywistością, jak każda zresztą ludzka działalność: „Typograf kształtuje ogromną różnorodność informacji i komunikacji środkami stojącymi mu do dyspozycji, wedle potrzeb jego czasów”<sup>21</sup>. W pracy typografa zarysowują się wyraźnie dwa aspekty — praktyczny cel, do jakiego dąży, i artystyczny kształt, jaki nadaje tekstowi. Ważna jest więc funkcja i forma. Podkreślał, że wzajemność tych re-

<sup>21</sup> Ibidem.

lacji nie jest jednak prosta i oczywista, ani też łatwa do zdefiniowania. Dlatego to zagadnienie uznał za szczególnie istotne i, jak wynika z notatek, miało być nieustannie poruszane w trakcie zajęć ze studentami.

## Typografia klasyczna i Arystoteles

Urbańskiego uznaje się dziś za przedstawiciela nurtu klasycznego w typografii. Pewne odzwierciedlenie tych poglądów widać także w proponowanym przez niego programie kształcenia. Warto więc zastanowić się, jaki dokładnie był stosunek Urbańskiego do typografii klasycznej i jakie wartości, w związku z tym, przekazywał młodzieży.

Początki nurtu klasycznego w typografii są ściśle związane z działalnością XVI-wiecznego wydawcy, Aldusa Manutiusa, który ustanowił wizualny ideał druku, nawiązujący do renesansowej zasady harmonii i umiaru, opartej na pitagorejskiej idei piękna. Idea ta najlepiej wyrażała się w doborze odpowiednich proporcji w kształtowaniu strony<sup>22</sup>. Wzorem były układy stron nawiązujące kompozycją elementów do proporcji i symetrii ludzkiego ciała, oparte na tak zwanym złotym podziale. W drukach dominowała więc symetria i osiowy układ bloku tekstowego. Dla klasycznego nurtu typografii charakterystyczny był również brak kontrastów — blok tekstowy miał jednolitą strukturę.

Według współczesnych niemieckich typografów, profesorów związanych z Hochschule für Grafik und Buchkunst w Lipsku, Alberta Kapra (1918–1995) i Waltera Schillera (1920–2008) typografia klasyczna nie oznacza jednak wyłącznie porządku symetrycznego, choć go niewątpliwie faworyzuje, nie jest także naśladowaniem klasyków, jak na przykład Jenson, Aldus, Baskerville’a, Bodoniego i innych, jest bowiem raczej kontynuacją tej linii za pomocą aktualnych środków. W zasadzie wyrosła ona z książki i nastawiona jest na czytelność i piękno. Służy komfortowemu czytaniu, przestrzegając reguł dobrze wyjustowanego składania i łamania, harmonijnego układu kolumny. Kapr i Schiller podkreślają, że typografia klasyczna doskonale nadaje się do czytania linearnego, na przykład powieści, poezji, do czytania zwartych tekstów w sposób ciągły. Jest to odpowiednia typograficzna forma dla wydań klasyków, nie znaczy to jednak, że nie sprawdza się w opracowaniach druków reklamowych, gazet czy akcydensów. Uważali, że żaden naprawdę dobry typograf nie walczy z typografią klasyczną, ponieważ jak wszystkie dziedziny kultury dziedzina typografii opiera się na osiągnięciach dawnych mistrzów<sup>23</sup>.

Typografia Urbańskiego to typografia klasyczna, właśnie w rozumieniu Kapra i Schillera. Nie jest to sztuka zachowawcza, która zamyka się na nowe

<sup>22</sup> E. Stopa-Pielesz, *Estetyka w typografii wobec postulatów czytelności*, Kraków 2009, s. 18–19.

<sup>23</sup> A. Kapr, W. Schiller, *Typografia klasyczna*, „Poligrafika” 41, 1989, nr 3, s. 68.

rozwiązania czy potrzeby czytelników, lecz twórcza kontynuacja za pomocą aktualnych, współczesnych środków — na co zwraca uwagę także Andrzej Heidrich czy Krzysztof Lenk. Urbański cenił szlachetne, klasyczne proporcje, spokój i umiar, ale nie stronił również od układów budowanych na dynamicznej asymetrii.

Krzysztof Lenk uważa, że „jako typograf Leon pochodził od Arystotelesa”<sup>24</sup>, a więc był przekonany, że każde zadanie ma swoje jedyne, właściwe i specyficzne rozwiązanie, które typograf musi znaleźć w procesie projektowania, rozumianym jako przekładanie pojęć zakodowanych w języku werbalnym na odpowiadające im kody wizualne. „Ponieważ język wizualny jest specyficznym systemem, posiadającym własną gramatykę i składnię, często różną od gramatyki i składni werbalnej, mówi się tu właśnie o PRZEKŁADZIE, który nie jest prostym przeniesieniem, lecz twórczą interpretacją”<sup>25</sup>. Zaprojektowane przez dobrego typografa projekty przenoszą nie tylko dający się odczytać tekst, ale i przesłanie, wyrażone formą. Krzysztof Lenk podkreśla, że dla Urbańskiego niezwykle ważne było właśnie owo poszukiwanie idealnej formy dla przedstawionej treści.

Urbańskiemu bliski był także nurt funkcjonalny, głoszący, że środki typograficzne powinny być podporządkowane strukturze komunikatu<sup>26</sup>. Poglądy te odzwierciedlają się w twórczości artysty, kształtowaniu informacji w taki sposób, aby była ona jak najbardziej czytelna i przyjazna w odbiorze. Celem Urbańskiego była zawsze służba czytelnikowi, ułatwienie obcowania z tekstem i podniesienie komfortu czytania. „Natomiast wszelkie rozważania Platońskie o modelach piękna i książki idealnej były Leonowi obce, a może nawet wstrętne” — pisze Krzysztof Lenk.

Urbański z wielkim zainteresowaniem śledził poczynania typografów na świecie. Fascynowały go poglądy szwajcarskiego typografa i liternika Jana Tschicholda (1902–1974). Często powoływał się także w swoich wypowiedziach na Adriana Frutigera (1928), szwajcarskiego typografa, liternika, projektanta znaków i symboli, a także niemieckich profesorów Alberta Kapra i Waltera Schillera oraz niemieckiego liternika i typografa Hermanna Zapfa (1918). Bliski był mu również czechosłowacki projektant Oldřich Hlavsa (1909–1995). W notatkach z wykładów można znaleźć liczne odwołania do angielskiego typografa Stanleya Morisona (1889–1967) oraz literników Edwarda Johnsona (1872–1944), Rudolfa Kocha (1876–1934), Solomona Benedyktowicza Telingatera (1903–1969), Eugena Nerdingera (1910–1991), czy Faika Szakirdżanowicza Tagirowa. Interesowały go również poglądy Woli Nikołajewicza Lachowa (1925–1975) oraz Tibora Szántó (1912–2001).

<sup>24</sup> K. Lenk, korespondencja z autorką artykułu.

<sup>25</sup> *Ibidem*.

<sup>26</sup> E. Stopa-Pielesz, *op. cit.*, s. 18.

## Program Pracowni Projektowania Typograficznego i sposób realizacji zajęć

Prowadzone przez Urbańskiego zajęcia z podstaw projektowania typograficznego, przeznaczone dla pierwszego i drugiego roku ogólnego, odbywały się raz w tygodniu i trwały około dwóch–trzech godzin. Program zajęć składał się z ośmiu, omówionych dalej, tematów (po dwa tematy na semestr). System pracy wyglądał następująco: Urbański zadawał studentom projekt do wykonania, szczegółowo wprowadzając w temat, wyjaśniał cel ćwiczenia, a następnie zadawał lektury. Wprowadzenie niejednokrotnie przekształcało się w obszerny wykład. Studenci pracowali w domu i pracowni typograficznej pod okiem nauczyciela zawodu Krzysztofa Jerominka. Na kolejnych zajęciach, tak zwanych korektach, przedstawiali własne pomysły i próby realizacji tematu. Na korekty przychodziła cała grupa i słuchała rozmów Urbańskiego z wykonawcami kolejnych prac. W dyskusję nad omawianym projektem mógł włączyć się każdy. Wykładowca uważał, że studenci w ten sposób mogą nauczyć się znacznie więcej niż podczas indywidualnych konsultacji.

Typograf był wymagającym nauczycielem. „Garnęli się do mojej pracowni, choć beztłoniście tępiłem ich artystostwo” — wspominał po latach (il. 2–3). „Na jednym projektem musieli pracować miesiącami”<sup>27</sup>. Poza tym kładł ogromny nacisk na wykształcenie ogólne, niezbędne w pracy grafika. Po prawie dziesięciu latach od odejścia z ASP wspominał, że braki te często okazywały się przerażające: „Na 23 słuchaczy pewnego roku tylko jeden umiał powiedzieć, kim był Gutenberg, a żaden nie wiedział, na czym właściwie polegało nowatorstwo jego rozwiązań. Nie potrafili korzystać z katalogu w bibliotece, ich odczytanie, nie tylko w literaturze fachowej, było żenujące”<sup>28</sup>. Urbański wiele razy podkreślał, że w zawodzie typografa bardzo ważna jest umiejętność wyszukiwania informacji. Uważał, że studenci muszą sprawnie posługiwać się katalogiem bibliotecznym i korzystać ze zgromadzonych w bibliotekach zasobów. Poglądy te wynikały z osobistych doświadczeń twórcy. Krzysztof Lenk wspomina, że „dla Leona każdy projekt był wyzwaniem. Jeśli robił druki protokolarne na wizytę prezydenta Cejlonu, to starał się znaleźć wszystkie dostępne informacje o kraju, kulturze i obyczajach. Kiedy projektował serię poezji perskiej, zachwycał się wierszami i badał miniaturowe, bo wiedział, że są tam ukryte struktury przestrzenne, które trzeba by pojąć i wbudować w strony książki”<sup>29</sup>. Wykonanie każdego projektu poprzedzały więc wielogodzinne studia w bibliotece.

Urbanski starał się prowadzić zajęcia w taki sposób, aby niczego studentom nie narzucać, ale inspirować ich do poszukiwania odpowiednich rozwiązań. Sta-

<sup>27</sup> D. Kosińska, *op. cit.*, s. 8.

<sup>28</sup> *Ibidem*.

<sup>29</sup> K. Lenk, korespondencja z autorką artykułu.

|                                                                                                                                                                                             |  |                    |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--|--------------------|
| 17. [REDACTED]                                                                                                                                                                              |  | R. 4+              |
| BARDZO DUŻO I ELEKTRYCZNA PRACA, CHOĆ NIE ZAWSZE ZGODNIE Z TEMATEM ĆWICZENIA PRACA DO REZERWY DOBRĄ. OTOCZENIE                                                                              |  | 3 (ew.)            |
| 18. [REDACTED]                                                                                                                                                                              |  | 3+                 |
| BIEŻĄCĄ WODĄ BLISKA KOLIZJONIA, JEDNAK WSZYSTKIE PŁYBY OKAZAŁY SIĘ JESZCZE MAŁO ODCIOPE. NIE REALIZOWANE PLANISTA                                                                           |  | 4                  |
| 19. [REDACTED]                                                                                                                                                                              |  | R. 5               |
| BARDZO PROSTO I SILNEJENIE ROZWIĄZANE ĆWICZENIE, DOSKONAŁE S. CUDY TYPOGRAFICZNE. GRAFICZ.                                                                                                  |  | 5                  |
| 20. [REDACTED]                                                                                                                                                                              |  | 3+                 |
| ADAM MIŁE NA POCZĄTKU CIERPIA Z 30 PROPORCJI W TM CO DAJNIEJ 4 DOBRE JEDNAK ZAONEJ NIE DOPROWADZIŁ DO KŁÓTATY ZADOLWALAJĄCEGO. ZBYT WIELOKROKOWO — W PRZYSZŁOŚCI MOŻE NIECO OGRAN. SWOBODĘ? |  | CO?<br>JEST?<br>4+ |

Il. 2. Strona z zeszytu Leona Urbańskiego, w którym zapisywał oceny i opinie o swoich studentach. Źródło: archiwum Krystyny Urbańskiej

rał się tu naśladować swojego mistrza, prof. Andrzeja Rudzińskiego, z którym spotkał się już w liceum i na którego zajęcia uczęszczał na ASP w Warszawie. W oczach Urbańskiego Rudziński był „nauczycielem idealnym”<sup>30</sup>. „Kiedy pokazywałem swoje prace Sopoćce słyszałem: Całkiem nieźle Leon, ale może być jeszcze [zrobił] jakiś drzeworycik sztorcowy? To samo niestety spotykało mnie ze strony innych profesorów”<sup>31</sup>. Tymczasem Rudziński pozostawiał mu wiele swobody twórczej i to pociągało Urbańskiego.

Andrzej Barecki wspomina, że Urbański kładł ogromny nacisk na naukę samodzielnego myślenia. „Często zaczynał rozmowę na temat projektu od rzeczy abstrakcyjnych, na pozór niezwiązanych z pracą studenta, opowiadał jakąś histo-

<sup>30</sup> D. Kosińska, *op. cit.*, s. 8.

<sup>31</sup> *Ibidem*.

The image shows a student project of a medical prescription form (RECEPTURA). The form is divided into several sections:

- Top Section:** Contains fields for "imię i nazwisko" (name and surname) and "adres" (address), both filled with handwritten text. To the right is a "pieczęć" (stamp) area.
- RECEPTURA:** The main title of the form, written in bold capital letters.
- taksacja:** A section on the right side of the form, likely for a fee or assessment.
- Handwritten Text:** In the center of the form, there is a handwritten note in Polish: "DROZNY ST. ZABITE WNESLIE DO UCZELNI PRAC (Lun.)".
- Bottom Section:** Contains fields for "podpis" (signature), "data" (date), "odpłatność" (payment), "przyjął" (received), "wykonał" (performed), and "wydał" (issued).

Il. 3. Recepta (projekt studencki) z zaleceniami Leona Urbańskiego dla niezbyt pilnego studenta. Źródło: archiwum Krystyny Urbańskiej

rię, anegdotę, dowcip, zachęcał do dyskusji — i w ten sposób otwierał im oczy”. Kiedyś kazał szczegółowo opisać studentowi wszystkie mijane po drodze z domu na Akademię pomniki, innego poprosił o dokładne opisanie bramy wejściowej na uczelnię — studenci nie potrafili wywiązać się z tych zadań. Urbański w ten sposób uczył młodzież trudnej sztuki widzenia. Chciał im uświadomić, że nie wystarczy „patrzeć”, trzeba jeszcze „widzieć”. Podkreślał, że grafik musi szczególnie wnikliwie obserwować otaczającą go rzeczywistość i wszystkie obrazy przechowywać w pamięci, tylko wtedy będzie potrafił odtworzyć jakiś obraz w sposób realistyczny i wierny na papierze, wykonując na przykład ilustrację do książki.

Barecki wspomina, że Urbański miał doskonały kontakt ze studentami, jego zajęcia były zawsze bardzo dynamiczne, żywe. Jednocześnie miał ogromny dar



Il. 4. Dyplom za otrzymanie złotego medalu na Międzynarodowej Wystawie Sztuki Książki w Lipsku, przyznany studentom Leona Urbańskiego w 1982 r. Źródło: archiwum Krystyny Urbańskiej

mówienia i przekazywania wiedzy. Często robił to w dość niekonwencjonalny sposób. Ten pięćdziesięciolatek potrafił na przykład w zapędlu krasomówczym wejść na stół w pracowni i pokazywać, w jakiej pozycji był ustawiony pomnik w Ułan Bator. Krzysztof Jerominek wspomina, że młodzież przyciągała jego autentyczna wiedza, umiejętność jej przekazywania, dowcip, czasem nawet rubaszny, lecz nigdy nieprzekraczający granicy dobrego smaku, a poza tym wielka, autentyczna pasja i miłość do wykonywanego zawodu. Zajęcia traktował w pewien sposób ambicjonalnie. Bardzo zależało mu na tym, aby studenci, tak jak on, pokochali zawód typografa. Dość często zdarzało się — wspomina Andrzej Barecki — że na zajęciach pojawiały się dodatkowe osoby, z innych kierunków. Nie tylko w taki sposób okazywano mu swoją sympatię. Studenci zorganizowali kiedyś plebiscyt na najlepszego wykładowcę i Urbański został niekwestionowanym zwycięzcą<sup>32</sup>.

O słuszności realizowanego przez Urbańskiego programu i talencie dydaktycznym może świadczyć ogromny sukces, jakim było zdobycie przez jego studentów w lipcu 1982 roku złotego medalu na Międzynarodowej Wystawie Sztuki Książki (Internationale Buchkunst-Ausstellung — IBA) w Lipsku (il. 4). W jury zasiadali wybitni typografowie Europy i świata. Przewodniczącym jury był wówczas prof. Albert Kapr (NRD), zastępcą prof. Walter Schiller (NRD), a członkami prof. Hans Peter Willberg (RFN), prof. Martino Mardersteig (Włochy) oraz kilku-

<sup>32</sup> *Ibidem*.

dziesięciu cenionych typografów między innymi z Niemiec, Bułgarii, Czech, Francji, Włoch, Japonii, Kuby, Mongolii, Niderlandów, Austrii, Polski (Leon Urbański), Rumunii, ZSRR. Praca studentów Urbańskiego składała się z siedmiu projektów. Zgodnie z narzuconym przez organizatorów tematem konkursu były to projekty do książki Karola Marksa. Każdy został wykonany przez jednego członka zespołu: Andrzeja Bareckiego, Krzysztofa Jerominka i studentów: Jolantę Kołożyn, Krzysztofa Ładę, Ewę Marszał, Irenę Sadkowską i Krzysztofa Trusza. Prace wydrukowano w Doświadczalnej Oficynie Graficznej Pracowni Sztuk Plastycznych.

Ponadto w ciągu czterech lat pracy na Akademii Urbański otrzymał dwie nagrody rektorskie I stopnia (w latach 1978/1979 i 1980/1981) za szczególne osiągnięcia w pracy dydaktycznej, wychowawczej i społecznej.

## Tematy zajęć

### Pismo odręczne i pismo drukarskie

Celem zajęć było ukazanie dwóch odmiennych rodzajów pisma — odręcznego i drukarskiego. Studenci podejmowali próbę ich obrazowego zdefiniowania, a także poszukiwali występujących między nimi podobieństw i różnic. Typograf zwracał między innymi uwagę na istnienie rozmaitych technik literniczych oraz nierozzerwalnego związku pomiędzy obrazem litery, narzędziem, za pomocą którego została przedstawiona i podłożem, na którym ją utrwalono. Czynił liczne nawiązania do historii pisma i jego rozwoju na przestrzeni wieków, ukazując różne procesy pisania. Podkreślał, że litery można pisać lub malować. Oba te procesy są ciągle, spontaniczne, jednorazowe, niepowtarzalne. Ich zmienność często zależy od cech bardzo indywidualnych — charakteru pisma, który dodatkowo może się zmieniać w zależności od nastroju, stanu zdrowia, wieku itp. Litery można także rysować przy użyciu dowolnych, coraz bardziej różnorodnych narzędzi. Proces rysowania jest jednak nieustannie kontrolowany z wyobrażeniem, obrazem, który powstał w świadomości rysownika. Jest on sumą talentu, wrażliwości, ale także wiedzy i samokontroli. Prawie cały zasób pism typograficznych, zanim w skomplikowanym procesie technologicznym stanie się czcionkami w klasycznej typografii lub nośnikami pisma w innych technikach składania, to pisma rysowane. Pismo można także konstruować, wówczas jego forma będzie miała charakter geometryczny, oparty na zależnościach matematycznych, a także koncytować — tworzyć znaki liternicze z kombinacji dowolnych elementów, na przykład zapalających się wybiórczo żarówek na ekranie, czy ułożyć napis z grup gimnastycznych na stadionie podczas imprezy sportowej.

Urbańskiego fascynowała spontaniczność, indywidualność i jednorazowość pisma odręcznego, znaku, kaligramu i innych technik literniczych, w zestawieniu z bezosobową rzeczowością precyzyjnie powtarzanego tego samego kształtu odlewanej z matrycy czcionki. Podkreślał, że w przeciwieństwie do pisma od-

ręcznego tylko w technikach drukarskich istnieje możliwość identycznego powielania tekstu, zwielokrotniania dokładnie tego samego obrazu, który podporządkowany jest ściśle rygorowi kąta prostego. Charakterystyczna dla techniki typograficznej jest bowiem możliwość przekształcania formy drukarskiej wyłącznie w dwóch kierunkach — wertykalnym i horyzontalnym. I właśnie na tej bezosobowej rzeczowości i niezmienności rytmicznie, linearnie ułożonych znaków zasadza się istota typograficznego piękna. Zestawienie tak różnych dwóch fenomenów pisma — spontanicznego z bezosobowym — jest niezmiernie trudnym zadaniem, sztuką wymagającą niemałych umiejętności.

Studenci mieli do wykonania projekt pod tytułem „Pamiętnik warszawski”, którego celem było zestawienie ze sobą dowolnego pisma odręcznego i drukarskiego. Musieli przy tym zwracać uwagę nie tylko na detale konstrukcyjne liter, ale na całość płaszczyzny, jako kompozycji graficznej. Mogli używać wyłącznie pism jednoelementowych (między innymi Paneuropa, Baccarat, Rex i Blok), w wielkości od 20 punktów wzwyż. Praca miała się składać wyłącznie z czarnych liter i kolorowego kaligramu.

### Technika typografii

Piękno druku typograficznego było tematem kolejnych zajęć. Urbański podkreślał, że mimo iż pismo drukarskie jest w swoim kształcie zawsze takie samo, niezmiennie, może być także doskonałym wyrazicielem emocji — w zależności od zastosowania odpowiedniego rodzaju środków, na przykład stopnia pisma, odmiany, sposobu łamania itp.

Typograf przedstawiał definicję, historię i pochodzenie pism łacińskich, związki historyczne występujące między poszczególnymi krojami, jak również różne funkcjonujące w Europie na przestrzeni dziejów i współczesne klasyfikacje pisma, między innymi klasyfikację Edwarda Johnsona, Rudolfa Kocha czy Maximiliena Voxa. Poza tym omawiał wybrane kroje pism i pokazywał przykłady ich odpowiedniego zastosowania. Podkreślał, że „pismo jest zasadniczym i podstawowym tworzywem typografa, środkiem i celem zarazem”. Wspominał również o wyłamujących się z zasad klasycznej typografii układach (diagonalnych, optycznie przetworzonych itp.), które mogą powstać dzięki rozwijającej się technice składu.

Urbańskiego zawsze fascynowała stosowana przez dawnych mistrzów szlachetna technika druku typograficznego. Sam doskonale opanował tę niełatwą sztukę. Studenci pod jego okiem mogli więc nie tylko poznawać podstawy składu, lecz także pogłębiać umiejętności warsztatowe, wykorzystując doświadczenia zawodowe Urbańskiego. Charakterystyczne dla typografa było tak zwane rozświetlanie tekstu na papierki. Ponieważ justunek o najmniejszym rozmiarze 1/2 punktu był dla Urbańskiego stanowczo za gruby, potrafił godzinami cyzelować układ tekstu, aby osiągnąć perfekcyjne odstępy międzyliterowe i międzywy-

razowe za pomocą różnej grubości pasków papieru. Andrzej Osęka pisze, że „do dzisiaj opowiadają w warszawskiej ASP, jak regulując światło między czcionkami, używał do tego pasków papieru”<sup>33</sup>.

Studenci w ramach omawianego tematu realizowali ćwiczenie „Słowo i jego kształt graficzny w technice typografii” (il. 5). Dzielili płaszczyznę papieru na dwie części i na jednej z nich odbijali złożony techniką typograficzną wybrany fragment tekstu (prozę, poezję lub aforyzm). Ważne było, aby jedno słowo powtarzało się co najmniej trzy razy w jego graficznej interpretacji. W ten sposób Urbański chciał zwrócić uwagę na stałość i niezmienność pisma w technice typograficznej, identyczność stosowanych i wielokrotnie powtarzanych znaków.



Il. 5. Ćwiczenie jednego ze studentów, zrealizowane w ramach tematu „Technika typografii”.

Źródło: archiwum Krystyny Urbańskiej

Na drugiej połowie strony student miał pokazać formę drukarską poprzez wyeksponowanie materiału wypełniającego — justunku. Justunek podnoszono do góry, tak aby znajdował się na równi z oczkami czcionek, całość smarowano farbą drukarską i odbijano. Andrzej Barecki wspomina, że Urbański w tym ćwiczeniu zwracał uwagę studentów na istnienie formy i antyformy, starał się im uzmysłwić, że antyforma w kształtowaniu przestrzeni jest tak samo ważna jak forma. Trudność ćwiczenia polegała na odpowiednim rozmieszczeniu tekstu

<sup>33</sup> A. Osęka, *Wystawa. Magia drukowanych słów*, „Kultura. Bezpłatny dodatek do »Dziennika«”, 2 marca 2007, s. 93.

na płaszczyźnie, świadomym kształtowaniu powierzchni zadrukowanej i wolnej od druku oraz odpowiednim operowaniu czcionką i światłem. Studenci mieli do dyspozycji następujące kroje: pisma bezszeryfowe — Paneuropa, Rex, Baccarat, Blok, Marshall i szeryfowe — Modena, Didot, Garamond, Antykwa Półtawskiego. W założeniach wykonaniu ćwiczenia miało towarzyszyć jak najwięcej korekt, co miało pomóc w solidnym opanowaniu warsztatu.

### Funkcja i forma. Interpretacje

„Praca typografa polega na przekształcaniu słowa (pojęcia) w widomy znak graficzny, na poszukiwaniu zgodności i jedności między treścią, a jej typograficznym kształtem” — pisał Urbański. W przekazie treści bardzo ważna jest także funkcja estetyczna. Estetyczny kształt typograficzny ma bowiem pobudzać obrazy myślowe, engramy i wywoływać analogie czy asocjacje u odbiorcy, ma więc zapadać w pamięć, a tym samym ułatwiać odbiór treści. Podkreślał, że ostateczny kształt typograficzny zależy w dużej mierze od talentu, zaangażowania, temperamentu, ale też wiedzy i poziomu wykształcenia jego twórcy.

Studenci w zadanym ćwiczeniu musieli wybrać jedno z sześciu słów-pojęć: ciężar, granica, otoczenie, odbicie, rozkład, uwaga, dających się interpretować na wiele sposobów. Wybrane pojęcie uzupełniano dodatkowym tekstem, tworząc logiczne hasło, którego liczba słów w zasadzie nie powinna przekraczać ośmiu. Następnie student musiał nadać wybranemu słowu własną osobowość w zależności od tematu hasła i uświadomienia treści. Ważne były poszukiwania prawidłowości i zależności między treścią, zawartością znaczeniową słowa a jego graficznym kształtem, przy jednoczesnym wydobyciu maksymalnej jego ekspresji. Drugim etapem ćwiczenia było opracowanie formy graficznej dla całego hasła. Realizując ćwiczenie, studenci mogli wykorzystywać różnorodne środki typograficzne, a także środki dodatkowe, na przykład przekształcenia optyczne, proste elementy geometryczne itp. W tym ćwiczeniu Urbański pozwolił na użycie tak zwanych drewniaków, czyli drewnianych czcionek, większych niż 72 punkty.

### Płaszczyzna. Proporcje

Szczególnie ważne było zagadnienie wzajemnych relacji między płaszczyzną zadrukowaną i wolną od druku. Urbański podkreślał, że światło na stronie jest równoważnym z drukiem elementem projektowania typograficznego. Rozważał kwestie dotyczące formy i przeciwformy w literze, słowie i wierszu. Zwracał uwagę na wzajemne oddziaływanie czerni i bieli na stronie i wynikające z tego napięcia, w zależności od intensywności tych barw. Krzysztof Lenk wspomina, że Urbański „myślał bielą i używał czerni, żeby zaświecić biel”. Niejednokrotnie wracał do starego powiedzenia drukarzy niemieckich, że „typografia jest sztuką takiego używania czerni, żeby wydobyć świetlistość bieli”. Ponadto omawiał

zagadnienia związane z odpowiednim podziałem płaszczyzny i zastosowaniem właściwych proporcji w budowie strony. Zwracał uwagę na wzajemne zależności i relacje między elementami znajdującymi się na płaszczyźnie strony. Podkreślał, że typograf dysponuje całą gamą środków, którymi może różnicować jej wygląd — kolorem, wielkością poszczególnych elementów tworzących stronę, światłem i innymi. Zwracał uwagę na proporcje stosowane w drukach klasycznych i współczesnych, dokonywał porównań i ocen.

Studenci poszukiwali odpowiedniego układu strony i proporcji dla zadanego tekstu. Analizowali układy symetryczne i asymetryczne oraz wszelkie aspekty związane z geometrią strony, jej środkiem optycznym, złudzeniem optycznym itp.

### Prawidłowości przekazu i percepcji. Porządkowanie

Projektant musi zawsze rozpoczynać pracę nad książką od wykonania trzech podstawowych kroków: przeczytania tekstu, zrozumienia go i zaakceptowania. Każdy z tych punktów jest tak samo ważny. W zależności od stopnia skomplikowania i struktury tekstu typograf musi go uporządkować za pomocą dostępnych środków, dokonując pewnego rodzaju graficznej interpretacji. Podstawowym warunkiem dobrego układu typograficznego jest przede wszystkim jego czytelność.

Wprowadzając studentów w temat, Urbański przedstawiał drogę książki od maszynopisu do gotowego, wydrukowanego i oprawionego kodeksu. Omawiając kompozycję poszczególnych elementów budowy książki, zwracał uwagę na aspekt historyczny, na to, jak kształtowały się one na przestrzeni wieków. Swoje wypowiedzi ilustrował licznymi przykładami. Ukazywał logikę konstrukcji książki i porównywał polskie normy z normami obowiązującymi między innymi w Stanach Zjednoczonych i NRD.

Charakterystyczne dla Urbańskiego było zwracanie szczególnej uwagi na ukształtowanie materiałów wstępnych, uzupełniających, czy informacyjno-pomocniczych w książce. Podkreślał, że każdy, nawet pozornie nieznacznym element, jest równie ważny i musi być doskonale zintegrowany z całością — spis treści, indeksy, spisy ilustracji itp. Nawet stopka redakcyjna powinna być czytelna i dopasowana swoim układem do charakteru całego dzieła. Wiele uwagi poświęcił między innymi budowie metryki drukarskiej, która w czasach Urbańskiego była szczególnie rozbudowana. Ganił niedbalstwo wydawców, traktujących metrykę jako obcy element w książce, składających pospiesznie i byle jak. Nakazywał studentom, aby — korzystając ze swojego talentu i wiedzy — przeciwstawiali się zbiurokratyzowaniu książki, „niweczeniu jej piękna poprzez próby mechanicznego dostosowania jej dla celów wygody komórek statystycznych, klasyfikacyjnych, a nie czytelnika”<sup>34</sup>. Uważał, że na końcu

<sup>34</sup> Notatki L. Urbańskiego (rękopis).

każdej książki powinien znajdować się zintegrowany z całym dziełem kolofon — w formie charakterystycznej dla edycji bibliofilskich. W ten sposób zaspokajałby gusty smakoszy, a zarazem służył bibliografii, statystyce i wszelkim celom informacyjnym. Stanowczo podkreślał, że nazwisko typografa, jako „autora kształtu książki”, zazwyczaj pomijane, także powinno znaleźć się w kolofonie. Projektant-typograf współuczestniczy w sposób pełny i odpowiedzialny w kształtowaniu wszystkich elementów książki. Dlatego jego nazwisko, jako współtwórcy, powinno być znane odbiorcy.

Sporo miejsca poświęcił także projektowaniu kart tytułowych. Podkreślał, że „w ich budowie odzwierciedla się najdobitniej kunszt typografa”. Cenił prostotę kart tytułowych druków klasycystycznych, pisał na przykład o drukach Bodoniego: „wreszcie absolutne piękno w wyłącznej proporcji litery”. Powoływał się także na słowa Stanleya Morisona, który twierdził, że pierwsze strony książki dają grafikowi największe możliwości typograficznego kształtowania, a historia sztuki książki jest w dużej części historią karty tytułowej. Podkreślał, że typografia karty tytułowej jest przede wszystkim sztuką proporcji, podporządkowaną prawidłowej informacji i łatwej percepcji. Urbański twierdził, że we współczesnej książce nie ma konieczności zachowywania układu stron zgodnego z ogólnie przyjętą konwencją, wynikającą z następstwa po sobie karty przedtytułowej, wakat, karty tytułowej i wakat. Układ kart musi przede wszystkim odpowiadać zawartości i treści dzieła poprzez funkcjonalne ich rozwiązanie. Następnie stawiał pytanie, czy to zamierzenie można w ogóle zrealizować, mając do dyspozycji wyłącznie środki typograficzne i dodatkowo biorąc pod uwagę służebną rolę typografa wobec autora? W odpowiedzi na pytanie dowodził, że „symfoniczna równowaga bieli i czerni, z której nie zdawano sobie w historii rozwoju książki sprawy, a uwydatniła je dopiero w okresie secesji chińska i japońska grafika, nabiera we współczesnej typografii karty tytułowej znaczenia pierwszorzędowego. Uzmysłwienie sobie prostej zasady, że dopiero biel papieru uwydatnia pełną ekspresję linii, wiersza, znaku, poprzez napięcia z niezadrukowanymi płaszczyznami, otwiera nowe możliwości typografii”.

Ostatnim z omawianych na zajęciach zagadnień była „Przydatność i nieprzydatność przekazywanych tradycją reguł” dotyczących budowy książki. Niestety nie zachowały się żadne notatki, które przybliżałyby ten temat, a z pewnością opinia Urbańskiego byłaby tu bardzo interesująca. Urbański nakłaniał studentów do poszukiwania nowych rozwiązań i wspominał o prawie każdego projektanta do osobistej wypowiedzi w opracowywanym dziele.

Ćwiczenie do tego tematu realizowano wspólnie z Pracownią Technik Graficznych. Studenci projektowali na czterech stronach formatu 290×190 następujące elementy książki: karty tytułowe, rozkładówkę i kolofon. Trudność ćwiczenia polegała między innymi na znacznym ograniczeniu przestrzeni. Miało to jednak zmusić młodych projektantów do poszukiwania jak najbardziej syntetycznych, zwartych rozwiązań. Treścią ćwiczenia był dowolny fragment twórczości Czesła-

wa Miłosza (il. 6–7). Studenci mieli wykonać do tekstu ilustrację, stosując jedną z wybranych technik graficznych: drzeworyt, linoryt, litografię lub techniki metalowe. Urbański podkreślał, że w książce ilustrowanej priorytetowe znaczenie mają motywacje artystyczne. Wprawdzie tekst jest niewątpliwie zasadniczą częścią książki, ale ilustracja stanowi element najbardziej wyrazisty i bogaty. Problem wzajemnych relacji pomiędzy tekstem i ilustracją — jako niezmiernie istotny — poddawał pod dyskusję studentów.

### Struktury

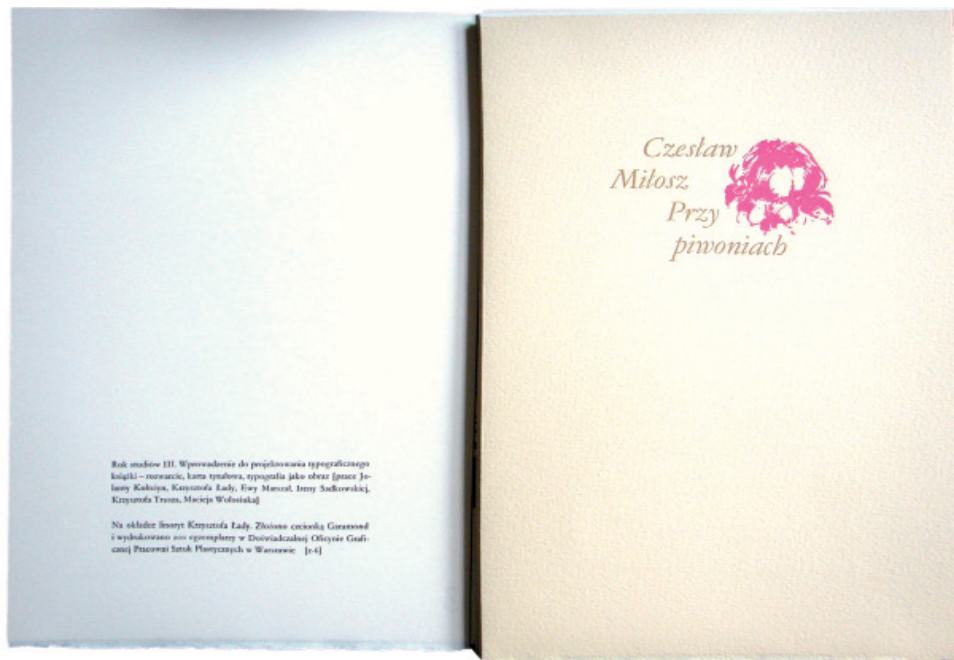
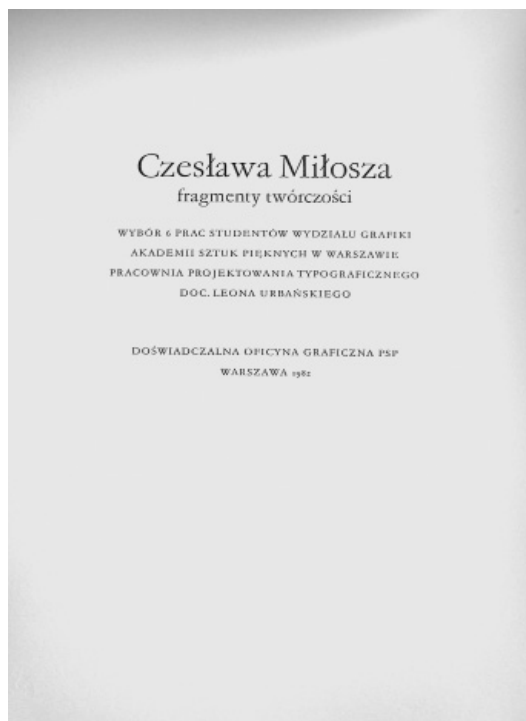
Informacje dotyczące tego tematu są bardzo lakoniczne. Urbański wspominał o osiąganiu kontrastu i harmonii w drukach, budowaniu rytmu i ruchu. Podkreślał także znaczenie koloru w typografii. Poruszał problem spontaniczności, przypadku i dyscypliny w projektach.

### Projektowanie integralne

Kolejny temat stanowiło projektowanie opracowań ciągłych — serii wydawniczych, druków należących do systemów identyfikacji wizualnej, między innymi zestawów druków firmowych czy scalonych zestawów informacyjnych. „Projekty tego typu wymagają od projektanta konsekwentnych przemyśleń w celu ujednolicenia, uproszczenia i nadania projektowanym dziełom formalnej jedności” — pisał Urbański. Podkreślał, że wszystkie projektowane części w obrębie jednej całości muszą być spójne wizualnie, dlatego też bardzo ważna jest konsekwencja w posługiwaniu się środkami typograficznymi — krój pisma, jego wielkość, odmiany, interlinia, szerokość składu, wcięcia, opuszczenia itp. muszą być jednolite w każdej części. Dobór ilustracji, ich format i rozmieszczenie powinny być wpisane w ustalony z góry plan, podporządkowany ogólnej koncepcji. Urbański podkreślał, że „projektowanie serii wymaga wnikliwych i bardzo gruntownych przemyśleń, a wszelkie przypadkowe improwizacje lub działania cząstkowe utrudniają uzyskanie klarownej funkcjonalnej kompozycji”, ponadto niezwykle istotne jest zachowanie umiaru w doborze środków, a nawet narzucenie sobie pewnego rodzaju rygoru w tej kwestii.

Sygnałem rozpoznawczym układów scalonych jest znak (sygnet). Znak powinien być syntetycznym obrazem rozpatrywanego problemu. Jego skuteczność jest tym większa, im łatwiej i szybciej potrafi wywołać odpowiednie skojarzenia u odbiorcy.

W notatkach Leona Urbańskiego znajdują się dwie propozycje ćwiczeń. Ćwiczenie pierwsze, podstawowe, polegało na wybraniu jednego z trzech proponowanych tematów (woda, dom, dziedzictwo) i przedstawieniu na trzech planszach propozycji scalonego zestawu informacyjnego (przeznaczonego na przykład na sympozjum lub konferencję), projektu kolekcji lub serii wydawni-



Il. 6–7. „Czesława Miłosza fragmenty twórczości”. Praca przygotowana przez studentów Pracowni Projektowania Typograficznego w 1982 r. Źródło: archiwum Krystyny Urbańskiej

czej. Na pierwszej planszy student miał umieścić znak lub sygnety, na drugiej krótki tekst dotyczący wybranego tematu — hasło zawierające nie więcej niż pięć słów. Trzecia plansza miała zawierać dłuższy tekst w zestawieniu z wybraną ilustracją, obrazem i sygnety. Urbański nałożył na studentów pewne ograniczenia: wyznaczył format druków, poza tym cały zestaw należało zaprojektować, używając tylko jednego kroju czcionki, student wybierał odpowiednią ilustrację, wyłącznie o charakterze kontrastowym. Kolor mógł się pojawić tylko na jednej planszy.

Drugie, rozszerzone ćwiczenie polegało na zaprojektowaniu serii książki kieszonkowej w formacie 110×180 milimetrów. Ćwiczenie obejmowało kompleksowe opracowanie typograficzne następujących elementów książki: okładki i grzbietu (aby pokazać prawidłowości serii, należało zaprojektować trzy kolejne następujące po sobie tytuły), czwórki tytułowej, rozkładówki, charakterystycznych elementów książki: wstępu, tytułów rozdziałów, spisu treści, kolofonu itp., informacji o książce przeznaczonej dla księgarza, czytelnika lub bibliotekarza. Studenci mieli uwzględnić następujące charakterystyczne dla serii elementy: nazwę serii lub hasło i uzupełniający je znak, sygnety, lub inny element wizualny, dobrać odpowiednie kroje pisma, odmiany i wielkości, a także zwrócić uwagę na proporcje i rytmy w obrazie zewnętrznym i we wnętrzu książki. Bardzo ważna była konsekwencja układu. Urbański podkreślał, że niezmiennie istotna jest ciągła konfrontacja treści i formy, dążenie do uzyskania jedności w ostatecznym ukształtowaniu książki jako produktu edytorskiego. Tytuł publikacji i autora mogli wybrać sami studenci, z zastrzeżeniem, że powinny być to dzieła już opublikowane.

### Pismo i obraz

Ostatni temat dotyczył ogromnej pasji Leona Urbańskiego — pisma orientalnego, będącego zespoleniem pisma i obrazu. Studenci mieli podejmować próby łączenia różnych technik graficznych z techniką typografii, a także rozważać zagadnienie typografii jako obrazu. Andrzej Barecki nie pamięta jednak, aby ten temat był kiedykolwiek realizowany w całości. Urbański wprowadzał w zagadnienie, ale już nie zadawał studentom ćwiczeń praktycznych, najprawdopodobniej z braku czasu.

### Ćwiczenie dodatkowe. Kapitała rzymska

Równolegle do zadawanych studentom ćwiczeń, ściśle związanych z omawianymi tematami, Urbański przygotowywał od czasu do czasu różne zadania dodatkowe. Jednym z nich było wykreślenie kapitały rzymskiej. Urbański uważał, że nie można zrozumieć typografii bez sięgnięcia do jej korzeni, a więc poznania konstrukcji litery, podstawowych prawideł formowania się alfabetu

łacińskiego, a co za tym idzie dalszych konsekwencji rozwoju pisma — w szczególności pisma drukarskiego. Pisał, że „kapitała rzymska [...] jest w swoim rodzaju wzorcem nieprześcignionym — jest doskonałością wyłonią z upływających stuleci i zdaje się opierać wszelkim próbom czasu”. Podkreślał, że „każdy typograf powinien jak najwięcej czasu poświęcić wnikliwym studiom samej kapitały, jej proporcji, wynikających stąd konsekwencji dla dużych liter pisma drukarskiego w ich historycznym rozwoju, włączając w to stan dnia dzisiejszego”.

## Podsumowanie

Bardzo wiele osób wspomina dziś Urbańskiego jako znakomitego nauczyciela i doskonałego pedagoga. Zarządzał studentów swoją pasją, miłością do książki, był bowiem niezwykle autentyczny, całkowicie oddany sztuce, którą uprawiał<sup>35</sup>. Mimo niewątpliwych sukcesów dydaktycznych Urbański nieoczekiwanie zakończył pracę na Akademii. Decyzja ta dla wielu była bardzo trudna i niezrozumiała. Urbański tłumaczył ją następująco: „Odszedłem z kilku powodów, po pierwsze bez skutku próbowałem przeformować zachodni model uczelni z pracownikami gościnnymi. Starzy profesorowie poczuli się zagrożeni na swych dożywotnich posadach. Poza tym realizowałem własny program, uparcie domagając się, by uczeń rozpoczynał pracę nad dyplomem już od trzeciego roku studiów. Jeden z moich tematów dyplomowych, zapis inkunabułu został opracowany przy udziale konsultantów z PWN-u i Uniwersytetu Warszawskiego. Wymagał od studenta wszechstronnych badań, kwerend w bibliotekach, nauki łaciny, zakładał przedstawienie wszystkich wersji projektu, z projektem oprawy w różnych wersjach łącznie. Komentarz Akademii: Nie będzie pan tu uniwersytetu robił. No i nie zrobiłem. Odszedłem wcześniej”<sup>36</sup>.

Realizowany przez Leona Urbańskiego program nauczania był bardzo nowatorski. Profesor Roman Duszek<sup>37</sup> podkreśla, że już trzydzieści lat temu Urbański uczył projektowania w taki sposób, w jaki praktykuje się to dziś, między innymi w szkołach amerykańskich. Nauka typografii powinna zaczynać się właśnie od uwrażliwienia na literę, jej kształt, na połączenia znaków, tak jak to robił Urbański. Dla typografa litera była podstawowym środkiem wyrazu. Ogromny nacisk kładł więc na umiejętność wyboru odpowiedniej czcionki czy łączenia ze sobą różnych krojów pism. Niezwykle istotne — zdaniem prof. Duszka — było między innymi ćwiczenie, które miało uczulać studentów na obecność światła na stronie, istnienie formy i antyformy. Urbański uczył także studentów skrupulatności i uczciwości w podejściu do pracy. Pokazywał,

<sup>35</sup> D. Wróblewska, *Typograf*, „Pokaz. Pismo Krytyki Artystycznej” 1988, nr 22, s. 46–47.

<sup>36</sup> D. Kozińska, *op. cit.*, s. 8.

<sup>37</sup> R. Duszek, wywiad przeprowadzony przez autorkę artykułu.

że punktem wyjścia dla typografa jest zawsze praca z tekstem, jego gruntowna analiza — o czym wielu projektantów zdaje się i dziś zapominać. Zwracał ogromną uwagę na powiązania tekstu z projektem, jedność treści i formy, uwrażliwiając młodzież na te trudne wzajemne relacje. Roman Duszek podkreśla, że dla uczniów Urbańskiego niezwykle cenne było jego ogromne doświadczenie zawodowe. Przekazywał im umiejętności i wiedzę, które sam nabywał przez lata praktyki wydawniczej.

Proponowany przez Leona Urbańskiego program kształcenia typografów był bardzo silnie związany z osobistymi poglądami artysty na sztukę typograficzną<sup>38</sup>. „Przed wszystkim starał się uzmysłowić studentom, czym jest książka — wspomina Danuta Wróblewska — nie mówił wyłącznie o jej formie, czy plastyce. Ukazywał ją w szerokim kontekście, podkreślając, jak ważnym jest nośnikiem kulturowym”<sup>39</sup>. Podstawą kształcenia była dla niego interdyscyplinarność. Urbański nieustannie kierował studentów do katalogów bibliotecznych, do literatury. Kładł ogromny nacisk na to, aby ich poszukiwania, a w konsekwencji same projekty, nie były powierzchowne. Ponadto bardzo bliska była mu historia książki. Z pasją studiował jej dzieje i starał się zainteresować tą tematyką młodzież. Spędzał też długie godziny w dziale starych druków Biblioteki Narodowej w Pałacu Krasińskich, analizując dzieła dawnych mistrzów. Wyniki tych typograficznych poszukiwań niejednokrotnie przedstawiał na zajęciach ze studentami, analizując z nimi karty starych książek. Urbański intuicyjnie wyczuwał związki między typografią a nauką o książce. Choć sam najprawdopodobniej nie używał tego terminu, można powiedzieć, że proponowany przez niego model kształcenia był w pewnym stopniu „bibliologiczny”.

## Typographer education model according to Leon Urbański

### Summary

Leon Urbański (1926–1998) was one of the most eminent Polish typographers, winning many awards in Poland and abroad. He was an honorary member of the elite international society of publishers and typographers Double Crown Club, which had ten more foreign members aside from Urbański. He worked as a designer, teacher and lecturer at the Academy of Fine Arts in Warsaw, and established the first Typographic Design Studio at the faculty of Graphic Arts of the Academy. He understood the need to train typographers in Poland and stressed that a typography specialist needed to have not only talent and intuition, but, more importantly, also erudition. He believed that one could learn book design only through a lengthy, laborious process. In his opinion one could

<sup>38</sup> Więcej na ten temat w artykule autorki *Nie robię sztuki, pomagam czytać. Poglądy Leona Urbańskiego na temat kształtowania szaty typograficznej książki*, „Roczniki Biblioteczne” 53, 2009, s. 237–248.

<sup>39</sup> D. Wróblewska, wywiad przeprowadzony przez autorkę artykułu.

learn painting techniques in two weeks, given enough talent, but books had to be placed in the right context and that required profound knowledge and interdisciplinary education. Urbański said that successful typography needed more than imitation, even of the greatest masters. The quality of lettering, he believed, was equally important. Typography education should begin with sensitizing students to letters, their shape, the connection between signs. Urbański intuitively sensed that there was a connection between typography and bibliography.