

Katarzyna Seroka

Uniwersytet Warszawski

ORCID 0000-0002-5457-5577

O kobietach w drukarstwie i typografii. Przyczynek

Świat produkcji książek zwyczajowo kojarzony jest z mężczyznami. Kobiety są łączone z książką raczej w kontekście czytelniczek lub autorek, a nie osób pracujących przy procesie transformacji słowa pisanego w wolumin. Niemniej coraz częściej pojawiają się badania i publikacje o wkładzie kobiet w działalność wydawniczą, nakładczą, drukarską, który może nie jest tak spektakularny, ale równie znaczący.

W Europie kobiety zajmowały się produkcją książek i jej handlem niemal od początku istnienia tej sztuki. Jeszcze za czasów książki rękopiśmiennej, a później w erze druku kobiety związane były z ich wytwarzaniem. Zajmowały się przepisywaniem i iluminacją rękopisów, drukowaniem, korektą tekstów, szyciem, intrologatorstwem i sprzedażą, a z czasem też i typografią.

W artykule pragnę przybliżyć wkład kobiet w typografię, pokazując zjawisko w szerszym kontekście dziedzictwa piśmienniczego. Tekst ma charakter przeglądowy i stanowi przyczynek do pogłębionych badań, które warto podjąć w przyszłości.

Rozważając rolę kobiet w typografii, warto choć pokrótce naświetlić ich wkład w produkcję książki w okresie rękopiśmiennym. W średniowieczu, przed XV stuleciem, skrybowie rzadko podpisywali swoje dzieła, dlatego dzisiaj trudno dokładnie wskazać tożsamość wczesnych kopistów i iluminatorów. Według kanadyjskiej badaczki Cynthi Cyrus w bibliotekach niemieckich klasztorów żeńskich mniej niż 15% ksiąg przypisuje się żeńskiej produkcji, a przed XII wiekiem kobietom można przypisać mniej niż 1% książek¹. W konsekwencji od dawna zakładano, że to mnisi, a nie mniszki, byli głównymi producentami książek w wiekach średnich. Jednak badania historyczne przeprowadzane w wiekach XX i XXI podważyły ten pogląd i pokazały, że zakonnice były nie tylko piśmienne, ale także bardzo intensywnie produkowały i użytkowały książki². Na terenach Niemiec i Austrii zakonnice odegrały szczególnie

1 C. J. Cyrus, *The Scribes for Women's Convents in Late Medieval Germany*, Toronto 2009, s. 217.

2 Najnowsze badania dotyczące tego zagadnienia zob. m.in. A. Radini, M. Tromp, A. Be-ach, E. Tong, C. Speller, M. McCormick, J. V. Dudgeon, M. J. Collins, F. Rühli, R. Kroger, C. Warriner, *Medieval women's early involvement in manuscript production suggested by lapis lazuli identification in dental calculus*, „Science Advances” 2019, vol. 5, no. 1, s. 1; Ch. Klapisch-Zuber,

aktywną rolę w produkcji ksiązek, a ich pracę jako skrybów i iluminatorów można prześledzić już od końca VIII wieku. Zachowane przykłady tych niezwykle wczesnych dzieł są rzadkie i stosunkowo skromne, niemniej istnieje coraz więcej dowodów na to, że klasztory żeńskie aktywnie produkowały książki najwyższej jakości³. Dobrze ilustruje to działalność klasztoru Admont w Salzburgu, który utrzymywał wspólnotę mniszek kopistek. Tamtejsze benedyktynki skopiowały ponad 200 zachowanych ksiąg z XII-wiecznych księgozbiorów klasztoru. Kolejny przykład to zakonnica Diemut z Wessobrunn z Bawarii, XII-wieczna skryba, która wyprodukowała ponad 40 ksiązek, w tym bogato iluminowaną ewangelię⁴.

Od XIII do XVI wieku, w okresie, w którym archiwalia i ewidencja w Niemczech są nieco bardziej kompletne, badacze zidentyfikowali ponad 4000 ksiąg przypisywanych do ponad 400 kobiet skrybów. Dodatkowo w 48 klasztorach żeńskich działały aktywne skryptoria⁵. Jednak zidentyfikowanie wczesnego wkładu zakonnice w tworzenie średniowiecznych ksiązek jest trudne ze względu na ograniczoną liczbę zachowanych ksiąg, niepewną dokumentację klasztorów oraz tendencję skrybów do pozostawiania swojej pracy bez podpisu. W rezultacie poszczególne kobiety kopistki pozostają słabo widoczne w zapisach historycznych i większość ich pracy nigdy nie zostanie rozpoznana, choć z pomocą przychodzą coraz to nowsze metody badań, jak chociażby analizy mikroskopowe użytych do produkcji ksiązek materiałów⁶.

Inny przykład to Włochy, w których w XV i XVI wieku funkcjonowały żeńskie domy zakonne zajmujące się produkcją ksiązek, przy czym większość z nich znajdowała się

Guda et Claricia deus « autoportraits » féminins du XIIIe siècle, "Clio. Femmes, Genre, Histoire" 2004, no. 19, s. 159–163; Les femmes, la culture et les arts en Europe entre Moyen Âge et Renaissance, ed. C.J. Brown, A.-M. Legaré, Brepols, 2016; R. McKitterick, Nuns' Scriptoria in England and Francia in the Eighth Century, "Francia" 1992, bd. 19, no. 1, s. 1–35.

3 C. J. Cyrus zidentyfikowała 580 mniszek skrybów z imienia oraz 50 anonimowych w okresie od początku XIII wieku do okresu reformacji, służących w konwentach niemieckich. C. J. Cyrus, *The Scribes for Women's Convents in Late Medieval Germany*, Toronto 2009, s. 4.

4 A. Radini, M. Tromp, A. Beach, E. Tong, C. Speller, M. McCormick, J. V. Dudgeon, M. J. Collins, F. Rühli, R. Kroger, C. Warinner, *Medieval women's early involvement...*, s. 1.

5 Tamże.

6 Badania przeprowadzone przez międzynarodowy zespół badawczy, w skład którego weszli historycy i archeolodzy, polegały na analizie mikroskopowej kryształów użytych do pigmentu, które zostały znalezione w osadzie kamienia nazębnego kobiety w średnim wieku pochowanej w kompleksie kościelno-klasztornym w Dalheim w Niemczech, który musiał się wziąć z prac z pigmentem. W świetle tych badań kobietę tę, urodzoną między 997 a 1162 rokiem, należałoby uważać za pierwszą w Niemczech zakonnice, która używała do pracy pigmentu ultramaryny. Stanowi to najprawdopodobniej jedyny zachowany dowód działalności kobiet kopistek w tym miejscu. Wyniki sugerują, że kamień nazębny można wykorzystać do identyfikacji skrybów i artystów oraz do pomocy w rekonstrukcji historycznej klasztorów kobiecych i ich roli w produkcji ksiązek. Zob. A. Radini, M. Tromp, A. Beach, E. Tong, C. Speller, M. McCormick, J. V. Dudgeon, M. J. Collins, F. Rühli, R. Kroger, C. Warinner, *Medieval women's early involvement in manuscript production suggested by lapis lazuli identification in dental calculus*, „Science Advances” 2019, vol. 5, no. 1, s. 1–8.

we Florencji⁷. Jednym z takich miejsc był klasztor dominikanek San Jacopo di Ripoli. To tutaj zakonnice w średniowieczu i renesansie produkowały rękopisy liturgiczne. W latach 70. XIV wieku przy zakonie powstała też drukarnia. Była to dopiero druga prasa drukarska znajdująca się we Florencji i pierwsza, która wyprodukowała pokaźny zbiór prac. Według zapisów drukarni San Jacopo di Ripoli większość składu klasztornego była wykonywana przez siostrę Mariettę. W ciągu dziewięciu lat działalności klasztoru drukarnia ta wydrukowała ponad 100 tytułów świeckich i 12 000 tomów religijnych oraz broszury⁸.

Na ziemiach polskich zakonną aktywnością edytorską (zarówno nakładczą, jak i kopiowaniem tekstów) wyróżniały się benedyktynki, które zajęły się tym na początku XVII wieku⁹. Publikowały one przede wszystkim prace na własny użytek, ale też skierowane do szerszego społeczeństwa. Książki te były głównie w języku polskim, niektóre służyły liturgii w języku łacińskim. Ponadto pojawiały się też teksty okolicznościowe bądź apostołskie i edukacyjne¹⁰.

Książka drukowana

Ogólnie rzecz biorąc, system cechowy w Europie pozwalał kobietom przejmować interesy mężów tylko w wieku wdowieństwa. Pojawianie się w tomach (na kartach tytułowych i w kolofonach) nazwisk drukarzy i wydawców pozwala w pewnym stopniu badaczom śledzić kariery kobiet. Również od czasu do czasu w materiałach archiwalnych, takich jak rozszczenia i orzeczenia prawne, transakcje majątkowe, akta rodzinne i korespondencja oraz inne materiały urzędowe i osobiste, odnotowywane są dowody pracy kobiet.

We Francji stosunkowo wiele kobiet prowadziło aktywny tryb zawodowy, a niektóre z nich parały się drukarstwem. W przeciwieństwie do przepisów cechowych miast w innych krajach Paryż nie nakładał limitu czasowego dla owdowiałych i samotnych kobiet na zatrzymanie swoich interesów. Prawo własności i dziedziczenia w Paryżu pozwalało kobietom na większą kontrolę nad ich źródłem utrzymania.

Za pierwszą znaczącą kobietę w świecie drukarstwa uznaje się pochodzącą z Paryża Charlotte Guillard (1480?–1557). Francuzka działała w mieście światła w drugiej połowie XVI wieku. Zajęciem tym zaczęła się parać za sprawą poślubionego w 1502 roku męża – drukarza Bertholda Rembolta, współwłaściciela prestiżowej drukarni Soleil d'Or.

7 M. Moreton, *Exchange and Alliance. The Sharing and Gifting of Books in Women's Houses in Late Medieval and Renaissance Florence*, [w:] *Nuns' Literacies in Medieval Europe: The Antwerp Dialogue*, red. V. Blanton, V. O'Mara, P. Stoop, Turnhout 2018, s. 383–410.

8 *Women in printing history part 1: Female Incunabula printers*, [on-line:] <https://www.printmuseum.org/blog-3/women-printers-1> – 1.04.2022.

9 K. Kaczor-Scheitler, *Działalność pisarska polskich zakonów żeńskich w dobie baroku*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2010, nr 13, s. 87.

10 J. Goździk, *Kultura pisma i książki w żeńskich zakonach dawnej Rzeczypospolitej XVI–XVIII wieku*, Katowice 2015, s. 267.

Guillard przejęła działalność około 1518 roku, gdy Rembolt zmarł. W trakcie wdowieństwa wydała siedem książek. Następnie, raczej nie przez przypadek, ponownie związała się węzłem małżeńskim z drukarzem i księgarzem – Claude'em Chevallonem (drukowanie wiązało się z wyłożeniem ogromnego kapitału, jedna książka mogła być produkowana przez wiele lat, dlatego też łączenie zasobów dwóch oficyn nie było niczym niezwykłym). Wraz z drugim małżeństwem Charlotte ustała działalność wydawnicza we własnym imieniu. Wszystkie książki opublikowane w Soleil d'Or łączyły imiona obu mężów. Jako wydawca figurował Claude Chevallon, natomiast w znaku drukarskim Berthold Rembolt. Odzwierciedlało to ówczesne praktyki prawne i zwyczajowe. Chociaż nazwisko Charlotte zniknęło z wydawnictw książkowych i zostało zastąpione nazwiskiem jej nowego męża, nadal pracowała z mężem w branży wydawniczej¹¹. Po śmierci Chevallona w 1537 roku Guillard używała w drukach tylko swojego panieńskiego nazwiska, imienia zaś w wersji zlatynizowanej – Carolam lub Carolae. Między rokiem 1537 a 1557 wydrukowała lub opublikowała około 158 różnych tytułów (średnio osiem rocznie)¹². W jej repertuarze znalazły się dzieła religijne, prawne i naukowe, w tym teksty Ojców Kościoła w oryginale greckim.

Ilustracja 1. Pierwsza strona *La Vie de monseigneur saint Hierosme* Louisa Lasseréa (Imprimé à Paris au Soleil d'Or, rue S[aint] Jacques, par Charlotte Guillard, veufve de feu Claude Chevallon. 1541)



Źródło: <http://www.bvh.univ-tours.fr/Consult/index.asp?numfiche=1041>.

11 B. Beech, *Charlotte Guillard. A Sixteenth-Century Business Woman*, „Renaissance Quarterly” 1983, vol. 36, no. 3 (Autumn), s. 345–347.

12 Tamże, s. 347.

W XVI-wiecznym Londynie drukarnię męża odziedziczyła Joane Jugge. Będąc niegdyś partnerką zawodową małżonka, rozwijała umiejętności i dogłębnie zapoznawała się z działalnością firmy. Ale dopiero kiedy przejęła dowodzenie, jej nazwisko pojawiło się w książkach. Na przykład na stronie tytułowej w *The Arte of Navigation* z 1584 roku napisano: „printed by Johan Jugge Wydowe”. Kolofon głosi: „Imprinted at London, by the Widowe of Richarde Jugge, late Printer to the Queenes Maiestie” (Wydrukowane w Londynie przez wdowę po Richardzie Jugge, nieżyjącym drukarzu Jej Królewskiej Mości)¹³. Jugge była jednak identyfikowana nie przez wykonywany zawód, ale przez jej związki rodzinne. Była jedną z 17 kobiet drukarzy, wydawców i księgarzy w XVI-wiecznym Londynie, który w tym czasie uchodził za zaścianek Europy, jeśli chodzi o sztukę drukarską¹⁴.

Na ziemiach polskich pierwsza odkryta przez badaczy wzmianka poświęcona roli kobiety w czarnej sztuce dotyczy XV wieku i działalności „Marthy mulier de Nygra Villa” (Marty niewiasty z Czarnej Wsi). Kobieta ta była żoną niejakiego Kaspra z Bawarii, czyli Kaspra Straubego, drukarza, który wytłoczył w Krakowie pierwsze na naszych terenach książki, i sądziła się z nim o alimenty. Jak pisze Wacława Szelińska, jedna z nielicznych osób, które pochylały się nad wkładem kobiet w historię polskiego dziedzictwa piśmienniczego: „Tak więc poprzez kobietę, wprowadzie w trochę oryginalnej, szczególnie jak na owe czasy, ale jakże życiowej sytuacji, drukarstwo polskie wkroczyło do pisanej historii”¹⁵.

W okresie staropolskim postać kobiety pojawiała się w kontekście śmierci męża drukarza. Jak wskazuje Szelińska, wdowy, które często nie były wtajemniczone w szczegóły aktywności zawodowej mężów (polityki wydawniczej, umowy z autorami, bazy materiałowej itp.), miały do wyboru trzy drogi: 1. zamknięcie działalności; 2. kontynuację działalności przy pomocy fachowych i uczciwych majstrów i czeladników oraz współczłonków męskiej strony rodziny, jak chociażby dorosłych synów czy zięciów; 3. ponowne zamążpójście, zazwyczaj za czeladnika z firmy męża lub innego drukarza¹⁶.

Przykładem wybrania drugiej opcji może być działalność Heleny, wdowy po Florianie Unglerze. Po śmierci jej męża w 1536 roku Helena otrzymała na mocy zapisu testamentowego świetnie prosperującą firmę. W pierwszych latach publikacje wychodzące z tej oficyny opatrzone były w dalszym ciągu w metrykę drukarską Floriana Unglera. Dopiero od 1541 roku wdowa postanowiła podpisywać wydane przez siebie publikacje własnym imieniem – „Vidua Ungleriana” lub „Vidua Floriani

13 Zob. Smithsonian Libraries. Library Catalog, [on-line:] <https://siris-libraries.si.edu/ipac20/ipac.jsp?session=I56166369Y0H4.22226&menu=search&aspect=Keyword&npp=20&ipp=20&spp=20&profile=liball&ri=&term=&index=GW&x=0&y=0&aspect=Keyword&term=&index=AW&term=Arte+of+Navigation&index=TW&term=&index=SW&term=&index=JW> – 16.03.2022.

14 M. Bell, *Women in the English Book Trade 1557–1700*, „Leipziger Jahrbuch zur Buchgeschichte” 1996, nr 6, s. 36.

15 W. Szelińska, *Kobiety dawnych wieków w służbie książki. Kilka kart z dziejów kobiet w staropolskim drukarstwie krakowskim*, „Biuletyn Poligraficzny” 1976, nr 3, s. 32.

16 Tamże, s. 33.

Ungleri”, „Helena Florianowa”, „Unglerowa wdowa”¹⁷. Drukarnią zarządzała przez 15 lat, do swojej śmierci w 1551 roku¹⁸.

Ilustracja 2. Funebris oratio ... in funere Sigismundi Iagellonis Poloniae Regis Stanisława Orzechowskiego, Kraków, Cracoviae, Apud Vidua Floriani Ungler, 1548



Źródło: <https://bildsuche.digitale-sammlungen.de/index.html?c=viewer&bandnummer=bsb00015411&pimage=3&v=100&nav=&l=ru>.

Podobnie było w rodzinie wielkiego drukarza – Hieronima Wietora. Życie wdowy po nim, Barbary, było jednak znacznie bardziej tragiczne. Po śmierci męża w 1546 roku kobieta przejęła oficynę i kontynuowała jego prace. Zarządzała sama firmą przez cztery lata, a druki podpisywała jako „wdowa Hieronima Wietora”. W 1550 roku wyszła za mąż za Łazarza Andrysowica, dawnego czeladnika męża, i przepisała na niego cały majątek. Sprawa ta zakończyła się skandalem, gdyż z czasem Andrysowicz zaczął żonę lekceważyć, sprowadził do domu kochankę i chciał przepisać majątek nieślubnemu potomstwu. Sprzeciw ze strony Barbary spotkał się z surowymi konsekwencjami – pod pretekstem kradzieży została osadzona w więzieniu, a następnie dotkliwie pobita przez ojca kochanki swojego męża, w wyniku czego podupała na zdrowiu i zmarła¹⁹. Skandaliczne zachowanie Andrysowica nie spowodowało jednak potępienia jego

¹⁷ Unglerowa Helena, [w:] *Drukarze dawnej Polski. Od XV do XVIII wieku*, t. 1: *Małopolska*, cz. 1: *Wiek XV–XVI*, red. A. Kawecka-Gryczowa, Wrocław 1983, s. 313–324.

¹⁸ W. Szelińska, *Kobiety dawnych wieków w służbie książki...*, s. 34–35.

¹⁹ Tamże, s. 40.

osoby jako drukarza. Co więcej, otrzymał królewski serwitorat podkreślający jego zasługi dla drukarstwa krakowskiego.

Kolejne kobiety, które zapisały się na kartach historii polskiego drukarstwa, to przedstawicielki rodziny Szarffenbergów. Warto tu wspomnieć o Helenie, wdowie po Macieju Szarffenbergu. Przejęła ona oficynę w 1547 roku, a następnie, po osiągnięciu pełnoletności, zrobił to ich syn Hieronim. W latach 1548–1556 oficyna nosiła jego imię, mimo że w 1555 roku Hieronim zmarł na zarazę panującą wówczas w Krakowie. Helena ponownie przejęła interes i wyłoczyła kilka publikacji, sygnując je napisem „Vidua Hieronymi Scharffenberger”. W 1557 roku wyszła ponownie za mąż za Mateusza Siebenaichera, również krakowskiego drukarza²⁰. Także interes seniora rodu Szarffenbergów – Marka przeszedł po jego śmierci w ręce żony Agnieszki. Wdowa z pomocą synów z ogromną pieczołowitością kontynuowała działalność męża. Oficyna działała pod nazwą „dziedzice Marka Szarffenbera” lub „Apud Haeredes Marci Scharffenber”. Chociaż to Agnieszka faktycznie rządziła przez 20 lat, nie umieszczano jej imienia na wydawanych książkach²¹.

Dla odmiany wdowa po Janie Hallerze, Barbara, prowadziła interes sama przez trzy lata, po czym ślad po jej działalności zaginął. Zarówno synowie, jak i zięciowie Jana Hallera interesu przejąć nie chcieli.

Inna wdowa, Zofia, po Mikołaju Aleksandrze Schedlu, po śmierci męża w 1701 roku sprzedała drukarnię Ignacemu Antoniemu Hebanowskiemu. Ten ożenił się z Różą Domańską, córką drukarza, księgarza i introligatora Krzysztofa Domańskiego. Ignacy i Róża prowadzili razem interesy księgarsko-drukarskie. Ignacy jednak zmarł w 1718 roku i pozostawił majątek mocno zadłużony, Róża w dalszym ciągu prowadziła interes pod nazwą „Viduae et succesorum Hebanowskiej”, wykazując się dużą zaradnością życiową. Wyszła powtórnie za mąż za Jakuba Matyaszkiwicza i wspólnie, wychodząc z długów, pomnożyli majątek. Róża po raz drugi została wdową w 1738 roku, tym razem jednak z ogromnym zapleczem finansowym. Wyszła po raz trzeci za mąż, za introligatora-księgarza Dominika Wojciecha Sierakowskiego. Niestety rozkradał i grabił majątek żony. W 1746 roku porzucił ją i wyniósł się do Warszawy²².

Losy wspomnianych tu kobiet z dawnych dziejów książki związane były z drukarstwem często w nieoczywisty sposób – były to żony, matki czy córki drukarzy. Ich kontakt zawodowy z książką był wymuszony i różnie na tę sytuację reagowały. Jedne rzeczywistość tę akceptowały i kontynuowały prace, inne wycofywały się, jeszcze inne trzymały interes na tyle, na ile to było konieczne, aby później przekazać go dzieciom, a historie niektórych kończyły się osobistą katastrofą. Zdecydowanie w dawnych wiekach w zawodzie drukarza kobietom nie było łatwo, mimo to utrzymywały się w tej profesji, dlatego tym bardziej należy to docenić. W XIX wieku sytuacja nieco się zmieniła i kobiety były bardziej widoczne w zawodach związanych z książką, szczególnie widać to w Stanach Zjednoczonych Ameryki.

20 *Szargenbergowa Helena 1547–1549*, [w:] *Drukarze dawnej Polski. Od XV do XVIII wieku*, t. 1: *Małopolska*, cz. 1: *Wiek XV–XVI*, red. A. Kawecka-Gryczowa, Wrocław 1983, s. 250–252.

21 W. Szelińska, *Kobiety dawnych wieków w służbie książki...*, s. 40–41.

22 Tamże, s. 48.

W USA w dobie gorączki złota druki, takie jak: gazety, książki, ogłoszenia i wszelkiego rodzaju inne efemerydy, były niezwykle pożądane. W tym czasie monopol na podobne druki miała Unia Typograficzna (The Typographical Union), która kontrolowała prace drukarskie i wykluczała kobiety. Pierwsza wzmianka o kobiecie pracującej przy składzie pochodzi z 1857 roku. Nowe możliwości dla kobiet pojawiły się w latach 60. XIX wieku, ale prace drukarskie były ograniczone ze względu na to, iż większość przedsiębiorstw było prowadzonych przez mężczyzn, pracownicy mężczyźni zaś także buntowali się przeciwko zatrudnianiu odmiennego płci. Na przykład w San Francisco liczba zecerów zaczęła wzrastać od 1860 roku, by przyspieszyć od 1870 roku. Do 1882 roku 11% zecerów w mieście stanowiły kobiety (200 z 1816)²³. W latach 60. XIX wieku zecerstwo było jednym z najbardziej prestiżowych zajęć dla kobiet w San Francisco. Praca ta wymagała znajomości ortografii i gramatyki, a także zręczności manualnej, więc zecerzy byli zwykle lepiej wykształceni. Kobiety podejmowały się tego zajęcia, niemniej silne uprzedzenia wobec nich w miejscu pracy blokowały im podejmowanie lepiej płatnego zajęcia. Mężczyźni nie chcieli pracować ramię w ramię z kobietami, związki zawodowe zakazywały paniom podejmowania zajęć zarobkowych, kobiety miały niższe pensje, nie pozwalano im również na praktyki i szkolenia techniczne. Punktem zwrotnym był napływ kobiet ze Wschodniego Wybrzeża, wykwalifikowanych, poszukujących zatrudnienia i oburzonych tym, że Unia Typograficzna zabroniła im zatrudniania ich przez jakąkolwiek firmę, nawet jeśli ta potrzebowała więcej pracowników.

Jedną z pierwszych kobiet, która postanowiła wziąć sprawy w swoje ręce, była Agnes B. Peterson. Dzięki posiadanemu kapitałowi otworzyła w 1868 roku własną drukarnię, powołała również Spółdzielczy Związek Drukarni Kobiet (Women's Co-operative Printing Union, WCPU). Liczba kobiet drukarzy od tego czasu stale rosła. Zakładały one własne czasopisma i drukarnie oraz zatrudniały drukarzy²⁴. Dwie wybijające się na tym tle kobiety to Amanda Slocum²⁵ i Marietta Lois Stowe²⁶.

W Polsce pierwszą kobietą wydawcą była Petronela Wanda Małecka (1800–1860). Małecka, nim rozpoczęła działalność wydawniczą, zdobywała doświadczenie jako poetka, tłumaczka, pisarka i redaktorka. To z jej inicjatywy powstała „Bronisława czyli Pamiętnik Polek”²⁷. Choć ukazały się tylko cztery numery tej gazety,

23 L. Ingalls, *Women in printing*, „Found SF” 2013, [on-line:] https://www.foundsf.org/index.php?title=Women_in_Printing - 16.02.2022.

24 Tamże.

25 Amanda Slocum (1833–1890) – spirytystka, sufrażystka, redaktorka, drukarz. Z mężem Williamem Slocumem wydawała czasopismo „Common Sense” poświęcone spirytualizmowi, sufrażyzmowi i innym kobiecym zagadnieniom. Zatrudniała kobiety, płacąc im pensje w tej samej wysokości co mężczyznom.

26 Marietta Lois Stowe – sufrażystka, założycielka czasopisma „Woman's Herald of Industry and Social Science Coöperator”. Założycielka drukarni i szkoły zecerkiej, zatrudniała głównie kobiety.

27 K. Dormus, *U źródeł polskiej prasy kobiecej – pierwsze redaktorki, wydawczynie, dziennikarki (ok. 1820–1914)*, Wrocław 2010, s. 13.

było to pionierskie przedsięwzięcie, a sama Małecka nie spoczywała na laurach i podejmowała kolejne próby jako wydawca²⁸. Pierwszą kobietą, która założyła drukarnię, była Józefa ze Śmigielskich Dobieszewska. Jak można było przeczytać w „Bluszczu”:

Nowy przemysł otwiera się u nas dla pracy kobiecej. Pani Dobieszewska znana zaszczytnie z prac literackich i wielu pożytecznych wydawnictw, zakłada drukarnię jak o tem w swoim czasie pisma peryodyczne wspominały. Nie widzimy ażeby zajęcie zecerskie mogło być mniej przystępne dla kobiet aniżeli drzeworytnictwo które w obecnym czasie tyle już zyskało sobie drzeworytem. Jest to może praca więcej utrudniająca ale wdzięczniejsza za to, gdyż zecerów u nas bardzo jest stosunkowo ograniczona liczba i nigdy nie zbraknie im roboty podczas kiedy drzeworytników w stosunku do liczby wydawnictw illustrowanych u nas i zakładów w których ich praca może być użytą, wcale nie brak. Drukarnia pod zarządem kobiety a do tego przewodniczki tak doświadczonej i ożywionej dobrymi chęciami jak pani Dobieszewska, może i powinna dla pracowniczek pragnących się poświęcić zecerskiemu zajęciu, stosowne przedstawić pole. Głównie idzie o to ażeby kobiety nie potrzebowały pracować razem z mężczyznami, a łatwo tego uniknąć pomieszczeniem ich w osobnym pokoju pod zarządem zdolnego instruktora, aż dopóki nie dojdą do pożądanego wykształcenia i same nie będą mogły starczyć robocie²⁹.

Wymienione wyżej przykłady pokazują, że kobiety były związane z książką, jednak często jest to niedostrzegane. Bardzo podobnie jest w typografii.

Pierwsze typografki

Zuzana Licko (1961–) oraz Carol Twombly (1959–) to dwie najbardziej znane kobiety w typografii. Niemniej to nie one pierwsze wniosły swój wkład w historię tej dziedziny. Kobiety w typografii funkcjonowały już na przełomie XIX i XX wieku. Warto podkreślić, że przy prasach drukarskich w XIX wieku w Niemczech na początku pracowały kobiety. Wynikało to w dużej mierze z tego, że doszło do przełomowego wydarzenia związanego z produkcją książek, czyli przejścia z produkcji rękodzielniczej w mechaniczną i przemysłową. Szybkobieźne maszyny drukarskie początkowo nie były brane zbyt poważnie, więc ich operatorkami były kobiety. Zmieniło się to dopiero w momencie wejścia na rynek linotypu. Wówczas mężczyźni wrócili do operowania³⁰.

Brak reprezentantek profesji typograficznej wynikał też w dużej mierze z braku możliwości podejmowania edukacji artystycznej (i nie tylko) przez kobiety aż do XX wieku. Brak instytucji pozwalających zdobyć kobietom odpowiednie narzędzia do uprawiania zawodu na równi z mężczyznami był ich największym hamulcem.

28 Tamże.

29 W. Szymanowski, *Przegląd*, „Bluszcz” 1866, nr 63, R. 1, t. 2, s. 95.

30 Y. Popova, *How many female type designers do you know?*, Eindhoven 2020, s. 63.

W wielu europejskich krajach kobiety otrzymały dostęp do tego typu studiów dopiero w II połowie XIX wieku. Najwcześniej we Francji w 1863 roku, dlatego też tak wiele artystek tam wyjeżdżało. Dla odmiany w Niemczech, centrum typografii i druku, aż do 1900 roku kobiety nie mogły studiować sztuki czy dizajnu. W Polsce jedyna wyższa szkoła artystyczna w Krakowie oficjalnie została otwarta dla kobiet w 1914 roku, a pierwsze studentki przyjęła dopiero w 1920 roku³¹.

Dlatego też znane typografki zaczęły się pojawiać dopiero koło 1900 roku. Były to osoby uczęszczające do szkół w latach 80. i 90. XIX wieku, choć znalezienie się w zawodzie nie było łatwe. Nawet w Bauhausie, który w teorii otwarty był na każdą płęć niezależnie od wieku, kobiety mogły na początku studiować jedynie tkactwo³². Sytuacja zmieniła się dopiero po I wojnie światowej. Niemniej mimo tych ograniczeń udało się zaistnieć kilku kobietom. Przyjrzyjmy się ich sylwetkom.

Za jedną z pierwszych kobiet, które możemy, choć nie do końca bezpośrednio, zaliczyć do grona typografek jest Anna Simons (1871–1951). Co prawda nie jest ona autorką kroju pisma, ale była postacią niezwykle ważną. Simons, nie mogąc zdobyć wykształcenia w rodzinnych Prusach, rozpoczęła studia kaligraficzne w Royal Collage of Art w Kensington. Była studentką Edwarda Johnstona, brytyjskiego nauczyciela kaligrafii, współpracownika Erica Gilla³³, który miał szeroki wpływ na typografię i kaligrafię XX wieku, zwłaszcza w Anglii i Niemczech. Przypisuje mu się zapoczątkowanie odrodzenia nowoczesnej kaligrafii. Simons była jedną z jego studentek i w 1905 roku pojechała w zastępstwie Johnstona prowadzić kursy z liternictwa do Akademii Sztuk Pięknych w Düsseldorfie³⁴, gdzie dyrektorem był Peter Behrens³⁵. Simons została asystentką Behrensa i opracowała z nim m.in. liternictwo dla napisu nad głównym wejściem dla niemieckiego Reichstagu (zniszczone w trakcie pożaru i bombardowania Berlina w 1933 roku)³⁶.

Simons wykładała kaligrafię i liternictwo nie tylko w Düsseldorfie, ale też w Halle, Zurychu, Monachium. Choć nigdy nie zaprojektowała własnej czcionki, niemal wszyscy projektanci, którzy działali na terenie Niemiec po 1907 roku do II wojny światowej, uczestniczyli w prowadzonych przez nią zajęciach³⁷. Jej wkład w rozwój typografii jest więc znaczący. Pamiątką po jej działalności jest portfolio z wykaligrafowanymi przez nią literami i inicjałami dla Bremer Press, które zostały opublikowane w 1926 roku³⁸.

31 E. Bobrowska-Jakubowska, *Emancypantki? Artystki polskie w Paryżu na przełomie XIX i XX wieku*, „Archiwum Emigracji. Studia – Szkice – Dokumenty” 2021, z. 1–2, s. 12.

32 Y. Popova, *How many female type designers...*, s. 63–64.

33 Eric Gill (1882–1940) – brytyjski rzeźbiarz, grafik, typograf (twórca krojów *Perpetua*, *Joanna* i *Gill Sans*). Zajmował się również teorią typografii.

34 Y. Popova, *How many female type designers...*, s. 65.

35 Peter Behrens (1868–1940) – niemiecki architekt, malarz, projektant czcionek, przedstawiciel secesji i modernizmu.

36 Ch. Burke, *Peter Behrens and the German Letter: Type Design and Architectural Lettering*, „Journal of Design History” 1992, vol. 5, no. 1, s. 29.

37 Y. Popova, *How many female type designers...*, s. 66.

38 A. Simons, *Titel und Initialen für die Bremer Presse*, München 1926.

Niemiecka badaczka Indra Kupferschmid wskazuje, że do lat 50. XX wieku wiele kobiet pracowało w biurach kreślarskich i przy produkcji czcionek, pozostają one jednak nieznane. Zidentyfikowała natomiast siedem kobiet, którym przypisuje się zaprojektowanie kroju pisma, są to:

- 1) Hildegarda Henning, font: *Belladonna*, biuro projektowe: Julius Klinkhardt, data: 1912.
- 2) Elizabeth Colwell, font: *Colwell Handletter*, biuro projektowe: ATF, data: 1916.
- 3) Maria Ballé, font: *Ballé Initials*, biuro projektowe: Bauersche Gießerei, data: nieznana, 1920?
- 4) Elizabeth Friedländer, font: *Elizabeth*, biuro projektowe: Bauer, data: ok. 1937.
- 5) Ilse Schüle, font: *Rhapsodie*, biuro projektowe: Ludwig & Mayer, data: 1951.
- 6) Gudrun Zapf von Hesse, font: *Diotima*, biuro projektowe: Stempel AG, data: 1952–1954.
- 7) Anna Maria Schildbach, font: *Montan*, biuro projektowe: Stempel AG, data: 1954³⁹.

Jako pierwszy krój pisma zaprojektowany przez kobietę do dziś wskazuje się *Belladonę*, którą Hildegarda Henning zaprojektowała w 1912 roku dla odlewni J. Klinkhardt w Niemczech. O samej Henning wiele nie wiadomo. Była studentką Akademii Sztuk Pięknych w Lipsku. Wystawiła dwie ręcznie wykonane przez siebie książki w 1914 roku na Internationale Ausstellung für Buchgewerbe und Graphik (BUGRA), czyli organizowanych przez Niemieckie Towarzystwo Księgarskie w Lipsku międzynarodowych targach poświęconych wszystkim aspektom książki (m.in. papiernictwu, poligrafii, introligatorstwu, działalności wydawniczej)⁴⁰. Pierwsza *Ossian. Death of Cuthulin*, a druga *Goethe. Die Geschwister. Original*. Obie, przechowywane w muzeum wraz z innymi artefaktami po wystawie, zniszczone zostały podczas bombardowania Lipska w 1943 roku⁴¹.

39 I. Kupferschmid, *First/early female typeface designers*, „Alphabettes” 2017, September 21, [on-line:] <https://www.alphabettes.org/first-female-typeface-designers/> – 16.02.2022.

40 BUGRA (Weltausstellung für Buchgewerbe und Grafik) została otwarta 6 V 1914 roku w Lipsku. Były to pierwsze tego typu światowe targi prezentujące wszystkie aspekty związane z książką. Na targi przeznaczono 100-hektarową działkę, na której wzniesiono 40 budynków. Wystawiły się 22 kraje, a wydarzenie odwiedziło 2,3 mln zwiedzających. Targi przerwał wybuch I wojny światowej. *Glimpses into the pas. BUGRA 1914 Leipzig*, Howard Iron Works. Printing Museum and Restoration, [on-line:] <http://www.howardironworks.org/hiw-article-bugra-1914.html> – 8.02.2022.

41 Y. Popova, *How many female type designers...*, s. 69.

Ilustracja 3. *Belladonna* Hildegardy Henning

Źródło: <http://luc.devroye.org/fonts-54530.html>.

Trochę więcej możemy się dowiedzieć o Elizabeth Colwell (1881–1954). Pochodząca z Michigan w USA typografka znana jest z czcionki *Colwell Handletter & Italic* zaprojektowanej w 1917 roku dla American Type Founders⁴² (ATF) oraz jej rzymskiego odpowiednika około 1923 roku, także dla ATF. Ukończyła ona Art Institute of Chicago (AIC). Pod okiem Brora Juliusa Olssona Nordfeldta⁴³ uczyła się m.in. sztuki japońskich

42 American Type Founders powstało w 1892 roku w wyniku stworzenia konsorcjum z 23 niezależnych odlewni, które początkowo robiły własne czcionki w swoich macierzystych lokalizacjach. W 1903 roku utworzono siedzibę w Jersey City. Głównym projektantem w ATF był w latach 1900–1937 Morris Fuller Benton, twórca krojów takich, jak na przykład: Hobo, Bank Gothic, Broadway.

43 Bror Julius Olsson Nordfeldt (1878–1955) – jeden z najbardziej znanych amerykańskich artystów modernistycznych.

drzeworytów. W 1899 roku poznała Thomasa Wooda Stevensa i rozpoczęła współpracę z czasopismem „The Blue Sky”, dla którego tworzyła ilustracje. Jako jedyna kobieta wystawiła swoje prace w American Institute of Graphic Arts na wystawie „American Type Designers and Their Type Faces on Exhibit” w 1948 roku⁴⁴.

Ilustracja 4. *Colwell Handletter & Italic* Elizabeth Colwell



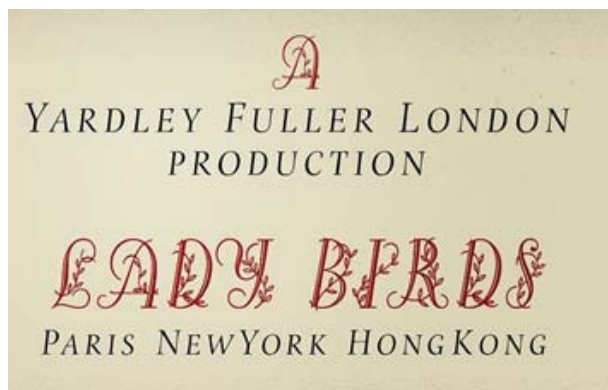
Źródło: <http://luc.devroye.org/fonts-51178.html>.

Kolejną ważną typografką była Maria Ballé. Stworzyła ona krój *Ballé Initials* dla Bauersche Giesserei. Są to lekkie inicjały kwiatowe, znane w kręgach typograficznych⁴⁵. Życiorys autorki pozostaje tajemnicą. Jedynie w niemieckim czasopiśmie „Das Plakat” można odnaleźć krótkie wzmianki na jej temat, np. adres czy informacje o wygranych konkursach, jak chociażby na projekt plakatu w 1920 roku czy opakowania paczki papierosów⁴⁶.

44 Y. Popova, *How many female type designers...*, s. 69–70.

45 Na bazie tego fontu w 2005 roku Andreas Seidel stworzył jego cyfrową wersję i nadał ją *Alea*.

46 Y. Popova, *How many female type designers...*, s. 71.

Ilustracja 5. *Ballé Initials* Marii Ballé

Źródło: <http://luc.devroye.org/fonts-24189.html>.

Elizabeth Friedländer (1903–1984) to jedna z najbardziej znanych typografek. Artystka interesowała się różnymi rodzajami sztuki. Projektowała broszury, desenie, kaligrafowała, jednak w historii zapisała się przede wszystkim dzięki zaprojektowanej czcionce *Elizabeth*.

Friedländer była Żydówką urodzoną w Berlinie. Studiowała sztukę w Kunstgewerbemuseum, gdzie pod okiem profesora Emila Rudolfa Weissa⁴⁷ specjalizowała się w typografii i kaligrafii. W 1933 roku główna odlewnia czcionek frankfurckich Bauersche Giesserei⁴⁸ poprosiła Friedländer o stworzenie dla nich kroju pisma. Zrobiła to, ale nie mogła go nazwać, jak to było w zwyczaju, swoim nazwiskiem, ponieważ było to rozpoznawalne żydowskie nazwisko. Krój pisma został ostatecznie wydany w 1939 roku pod nazwą *Elizabeth*, po tym gdy artystka opuściła Niemcy, aby uciec przed II wojną światową.

Friedländer udała się do Włoch (zamieszkała w Mediolanie i pracowała dla Mondadori & Editoriale Domus), gdzie podjęła nieudane starania o amerykańską wizę (zaproponowano jej pracę w nowojorskim biurze giserni Bauera). Ostatecznie zamieszkała w Londynie, gdzie pracowała z Janem Tschicholdem w Penguin Books przy projektowaniu wzorów. Na emeryturze przeniosła się do Kinsale w Irlandii⁴⁹.

⁴⁷ Rudolf Emil Weiss (1875–1942) – niemiecki malarz, grafik i typograf. Zaprojektował czcionki *Weiß-Fraktur* (1913), *Weiß-Antiqua* (1928), *Weiß-Gotisch* (1936) oraz *Weiß-Rundgotisch* (1937).

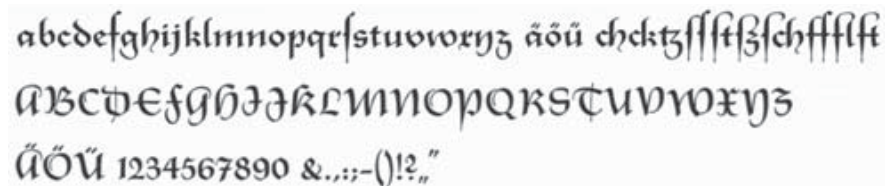
⁴⁸ Bauersche Giesserei – gisernia założona przez Johanna Christiana Bauera we Frankfurcie nad Menem w 1837 roku.

⁴⁹ P. Paucker, *New borders. The working life of Elizabeth Friedlander*, Oldham 1998, s. 3–7.

Ilustracja 6. *Elizabeth* Elizabeth Friedländer

Źródło: <http://luc.devroye.org/fonts-55638.html>.

Ilse Schüle (1903–1997) to kolejna Niemka, która wpisała się na stałe w historię typografii za sprawą fontu *Rhapsodie*. Schüle studiowała grafikę w Kunstgewerbeschule w Stuttgarcie, a jej nauczycielem był Friedrich Hermann Ernst Schneidler⁵⁰. W latach 1925–1929 pracowała jako asystentka Schneidlera. Po urodzeniu dzieci w 1930 roku kontynuowała pracę jako freelancerka, między innymi projektowała okładki książek dla Deutsche Verlags-Anstalt Stuttgart. Isle tworzyła swoją bastardę *Rhapsodie* w latach 1949–1951 dla giserni Ludwig und Mayer z Frankfurtu. *Rhapsodie* została pierwotnie opracowana na bazie odręcznej kaligrafii używanej na serii pasterów. Do dziś jest używana w nagłówkach ze względu na swój czytelny i silny charakter, z kilkoma interesującymi, nieco przekrzywionymi literami⁵¹.

Ilustracja 7. *Rhapsodie* Ilse Schüle

Źródło: <http://luc.devroye.org/fonts-33101.html>.

⁵⁰ Friedrich Hermann Ernst Schneidler (1882–1956) – niemiecki typograf, kaligraf, projektant krojów pisma i wpływowy nauczyciel na Kunstgewerbeschule w Stuttgarcie (1920–1948). Jego najbardziej znane fonty to *Amalthea*, *Zentener Fraktur*, *Schneidler Antiqua*, *Schneidler Mediaeval* oraz *Legende*.

⁵¹ Y. Popova, *How many female type designers...*, s. 76–77.

Jedną z ważniejszych artystek jest też Gudrun Zapf von Hesse (1918–2019). W latach 1934–1937 była uczennicą w introligatorni Otto Dorfnera w Weimarze, a później pracowała tam jako asystentka. Dyplom z introligatorstwa otrzymała w 1940 roku, a dalszą naukę kontynuowała w berlińskiej szkole grafiki pod kierunkiem Johannesesa Boehlanda. Po II wojnie światowej, nie mogąc wrócić do sowieckiego Poczdamu, z którym się związała, złożyła swoje portfolio w giserni Bauera we Frankfurcie, gdzie otrzymała od Georga Hartmanna pozwolenie na prowadzenie własnej introligatorni pod szyldem Bauera. Jednocześnie pracowała nad swoimi pierwszymi czcionkami. Pod koniec lat 40. XX wieku przy współpracy z Josephem Spahnem wycięła w mosiądzu swój pierwszy kompletny alfabet *Hesse-Antiqua*, który służył do tłoczenia złotych liter na oprawach książek⁵². Jednak jej pierwszy pełnowymiarowy font to *Diotima*, który powstawał w latach 1951–1954 dla D. Stempel AG.

Ilustracja 8. *Diotima* Gudrun Zapf von Hesse

ABCDEFGHIJKLMNO
 PQRSTUVWXYZÀÁÊË
 ÌÎÏÜabcdefghijklmn
 opqrstuvwxyzàáêîõø
 ü&1234567890(\$£.,!?)

Źródło: <http://www.identifont.com/similar?IX>.

Diotima uchodzi za jedną z najpiękniejszych czcionek, jakie kiedykolwiek odlano z metalu. Jej korzenie tkwią w arkuszu kaligraficznym napisanym przez Gudrun Zapf von Hesse z listem do Diotymy z *Hyperiona* Friedricha Hölderlina. *Diotima* to czcionka odświętna, która szczególnie pasuje do zaproszeń, programów i wierszy⁵³.

Zapf von Hesse jest również autorką innych krojów pisma, m.in. *Shakespeare* (*Roman* i *Italic*) dla Hallmark Cards Inc., *Carmina* dla Bitstream Inc. czy *Alcuin* oraz *Colombine Script* dla URW Hamburg⁵⁴.

⁵² F. Ulrich, *Hesse Antiqua*, „Font Shop”, [on-line:] <https://www.fontshop.com/content/hesse-antiqua> – 14.02.2022.

⁵³ *Diotima Classic*, „Font Shop”, [on-line:] <https://www.fontshop.com/families/diotima-classic> – 14.02.2022.

⁵⁴ Y. Popova, *How many female type designers...*, s. 78.

Warto podkreślić, że w 1991 roku Zapf von Hesse jako druga kobieta w historii została laureatką Frederic W. Goudy Award, prestiżowej amerykańskiej nagrody dla wybitnych twórców ze świata typografii.

Ostatnią typografką, którą na swojej liście zamieściła Kupferschmid, jest Anna Maria Schildbach (1924–?). W 1954 roku dla biura projektowego Stempel AG stworzyła ona czcionkę *Montan*. Krój ten jest gruby, skondensowany i świetnie nadaje się do tworzenia tytułów. Niestety o samej autorce na próżno szukać informacji.

Ilustracja 9. *Montan* Anna Maria Schildbach

**ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
1234567890 & Æ Æ .,:;-!?'><()**

Źródło: <http://luc.devroye.org/fonts-35119.html>.

Warto wspomnieć jeszcze o jednej artystce – Franzisce Baruch (1901–1989), znanej z projektów czcionek hebrajskich, okładki pierwszego izraelskiego paszportu, godła Jerozolimy oraz logotypu gazety „Ha-Arec”⁵⁵.

Baruch studiowała grafikę oraz sztukę książki w latach 1919–1925 na berlińskiej Staatliche Kunstgewerbeschule, gdzie uczęszczała na zajęcia do Ernsta Böhma⁵⁶. Prywatnie brała też lekcje pisma odręcznego u Else Marcks-Penzig⁵⁷. W latach 20. XX wieku rozpoczęła typograficzną karierę – zaprojektowała liternictwo do bibliofilskiej edycji Hagady paschalnej w języku hebrajskim i niemieckim, którą zdobiły drzeworyty Jacoba Steinhardta⁵⁸. Wraz z Böhmem rozpoczęła pracę dla berlińskiej oficyny Rimon, wydawcy żydowskiego czasopisma „Rimon-Milgroim”, dla którego Baruch zaprojektowała logotyp. Ponadto projektowała okładki książek znanych żydowskich pisarzy.

Zaprojektowała kilka hebrajskich czcionek: *Rambam*, *Rahel*, *Staan Hasofer*, *Schocken Baruch* oraz *Stam* i *Stam Mager*. Czcionka *Schocken* opracowana została w 1940 roku dla wydawcy Gerszoma Szokena⁵⁹. Została ona użyta na przykład do wydrukowania autobiografii izraelskiego prezydenta Chaima Weizmanna. *Schocken Baruch* w 1946 roku została opublikowana ponownie przez Monotype Type Drawing

55 Tamże, s. 73.

56 Ernst Böhm (1890–1963) – niemiecki malarz, grafik, profesor w Vereinigten Staatsschulen für Freie und Angewandte Kunst w Berlinie-Charlottenburgu.

57 Else Marcks-Penzig (1887–1950) – niemiecka ilustratorka książek.

58 *Haggada shel pesach*, mit eingedruckten Holzschnitten von Jakob Steinhardt. Schrift von Franziska Baruch, Berlin [1922] Zob. [on-line:] <http://museum.cjh.org/web/pages/cjh/Display.php?irn=6222&QueryPage=%2F>.

59 Gerszom Szoken (1912–1990) – dziennikarz, wydawca, polityk. W latach 1939–1990 redaktor naczelny „Ha-Arec”.

Office (TDO)⁶⁰. Baruch zmuszona była emigrować ze swoich rodzinnych Niemiec. W 1933 roku wyjechała do Palestyny.

Ilustracja 10. *Rambam* Franzisca Baruch



Źródło: <http://luc.devroye.org/fonts-36648.html>.

Polskie projektantki z okresu PRL

Na gruncie polskim najbardziej znane polskie typografki to Helena Nowak-Mroczek, Małgorzata Budyta, Maria Eska, Elżbieta Krużyńska. Wszystkie panie związane były z warszawskim Ośrodkiem Pism Drukarskich (OPD), który działał w latach 1968–1979 pod kierownictwem Romana Tomaszewskiego. Głównym celem OPD było wzbogacenie asortymentu typograficznego w krajowej poligrafii m.in. przez rozwinięcie repertuaru polskich krojów pism⁶¹.

Helena Nowak-Mroczek była absolwentką Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie i w ramach swojej pracy dyplomowej w 1972 roku zaprojektowała krój pisma *Helikon*, za którą uzyskała nagrodę rektorską. Następnie kontynuowała edukację w Hochschule für Grafik und Buchkunst w Lipsku oraz odbyła praktykę w studio Adriana Frutigera w Paryżu⁶². W roku 1973 roku światło dziennie ujrzał kolejny jej literniczy projekt, krój *Hel*.

60 U. Thiede, *Was für Typen*, „Jüdische Allgemeine” 1 XII 2015, [on-line:] <https://www.juedische-allgemeine.de/kultur/was-fuer-typen/> – 16.02.2022.

61 A. Tomaszewski, *Ośrodek Pism Drukarskich w Warszawie (1968–1979)*, „Acta Poligraphica” 2020, nr 15, s. 49.

62 Tamże, s. 50.

Ilustracja 11. *Helikon* Helena Nowak-Mroczek

**ABCDEFGHIJKLMNPR
STUVWXYZ abcdefghijk
łmonpqrstuvwxyz ?!
äüöæøáàâ 1234567890
ÁÀÂĄĆĘŁŃÓŚŻŻÄÅÆÉËÈ
ĚǼØÖÛ\$ēēèąćęłńóśż
[(!?.,:;«%»*„”\$)]-fffl**

Źródło: <https://typoteka.pl/en/typeface/helikon>.

Również Małgorzata Budyta zdobyła dyplom z liternictwa pod kierunkiem Romana Tomaszewskiego. W 1973 roku opracowała bezszeryfowy krój *Kurier*, który przeznaczony był do składania gazet⁶³.

Ilustracja 12. *Kurier* Małgorzata Budyta

ABCDEFGHIJKLMNPO
RSTUVWXYZ abcdefg
hijklmnpqrstuvwxyz
1234567890 1234567890
ABCDEFGHIJKLMNPO
RSTUVWXYZ abcdefg
hijklmnpqrstuvwxyz

Źródło: <https://typoteka.pl/en/typeface/kurier>.

63 Tamże, s. 57.

W OPD powstały również dwa dekoracyjne kroje *Eska* Marii Eski, zaprojektowany w 1975 roku, oraz *Ping Pong* i *Filigran* Elżbiety Krużyńskiej, ten drugi stanowiący nawiązanie do filigranów umieszczanych podczas czerpania papieru⁶⁴.

Ilustracja 13. *Filigran* Maria Eska Źródło: <https://typoteka.pl/en/typeface/kurier>



Źródło: <https://typoteka.pl/en/typeface/kurier>.

Monotype Type Drawing Office

Wymienione tu typografki to niejedynie kobiety, które zajmowały się tą profesją. Często miały one duży wkład w jej rozwój, ale bywało, że pozostawał on nieznanym. Dobrym przykładem mogą być kobiety zatrudnione w brytyjskiej firmie Monotype Type Drawing Office (TDO), czyli biurze projektowym Monotype Corporation.

Biuro, stojące za sukcesem takiej czcionki jak chociażby *Times New Roman*, założone zostało w 1910 roku i na początku zatrudniało cztery kobiety (niejakie Hodges, Pritchard, Vincy oraz Wilkins). Choć brakuje dalszych informacji na temat rekrutacji do TDO, to zachowane archiwalne zdjęcia i filmy reklamowe wskazują, że do 1926 roku zatrudnionych było sześć kreślarek pracujących razem z jednym mężczyzną i od końca lat 20. do lat 30. XX wieku personel liczył 12–15 osób, prawie wyłącznie kobiety⁶⁵.

Pomimo dostrzeżenia wysokiego poziomu umiejętności w pracy kobiet decyzja Monotype o zatrudnieniu kobiet wynikała z motywacji finansowych, ponieważ kobiety mogły otrzymywać niższe pensje niż mężczyźni. Większość zatrudnionych pań pracujących dla Monotype stanowiły młode rekrutki, zaraz po ukończeniu szkół, przed ślubem i wychowywaniem dzieci. Ponadto przez to, że spodziewano się, iż kobiety te opuszczą firmę po ślubie, nie inwestowano w ich rozwój, co odzwierciedla szerszą sytuację kobiet w przemyśle w tamtym czasie⁶⁶.

⁶⁴ Tamże, s. 60–61.

⁶⁵ A. Savoie, *The Women Behind Times New Roman: The Contribution of Type Drawing Offices to Twentieth Century Type-Making*, „Journal of Design History” 2020, vol. 33, no. 3, s. 212.

⁶⁶ Tamże, s. 214.

Jedną z nielicznych kobiet, które związały się z biurem właściwie na całe życie, była Dora Pritchett, która z czasem doszła do szczybla managerskiego. Trwały ślad zostawiła po sobie również Dora Laing, która była szefową sekcji rysunkowej. Laing dołączyła do Monotype w 1922 roku, w wieku 16 lat. Pozostała samotna i bezdzietna przez całą karierę w biurze projektowym, przeszła na emeryturę ok. 1966 roku w wieku 60 lat⁶⁷.

Prowadzone przez Laing dzienniki pracy dają nieoceniony wgląd w codzienne życie członków TDO w okresie, w którym powstawał *Times New Roman*. Laing codziennie rejestrowała swoje zadania: kroje pisma, nad którymi pracowała, litery, które narysowała, instrukcje, które otrzymała od przełożonych itp. Ponieważ praca TDO była ściśle monitorowana, odnotowała również liczbę godzin, którą poświęcała na każde zadanie. W 1929 roku Laing pracowała średnio osiem godzin od poniedziałku do piątku oraz cztery godziny w soboty. Miała prawo do wolnego na Wielkanoc, około dziesięciu dni wakacji letnich, a także pięć dni na Boże Narodzenie⁶⁸.

Choć głównym projektantem *Times New Roman* był Stanley Morison, to Laing (i inni) pracowała przy zmuśnym procesie przekształcania pomysłu Morisona w dojrzałą gamę krojów. Pierwsze wpisy na ten temat pojawiły się w jej dzienniku w kwietniu 1931 roku. Podkreślała, że spędziła sześć godzin nad ustalaniem wymiarów i szkicowaniem małych liter dla rozmiaru 9-punktowego. Następnie spędziła kolejne cztery godziny na szkicowaniu wielkich liter w tym samym rozmiarze⁶⁹. Także prace nad opracowaniem kroju pisma prowadzono *de facto* zbiorowo, czego wyrazem jest wiele nazwisk, które pojawiają się na dole szkiców dla 9-punktowego *Times New Roman* (materiały te zachowały się w archiwach Monotype), a wśród nich [Enid] Banyard, MO Donnell, [Dora] Laing, H. Johnstone, M. Morris, [Daisy] Newman, W. Pooley, [Dora] Pritchett, [Winnie] Warren⁷⁰. Jak widać, kobiety brały aktywny udział w powstaniu jednego z najpopularniejszych fontów XX wieku.

Kobiety z Monotype TDO przyczyniły się do powstania setek krojów pisma na przestrzeni XX wieku. Wstępne badania przeprowadzone przez Alice Savoie wskazują, że wiele innych odlewni w całej Europie również zatrudniało kobiety w biurach projektowych i typograficznych⁷¹. Codziennie pracowały one nad rozwojem i produkcją krojów pisma, choć ostatecznie prawie zawsze przypisywano je mężczyznom.

Typografki współcześnie

Najbardziej znaną obecnie typografką jest z pewnością amerykańska artystka Zuzana Licko. Zaprojektowany przez nią w 2009 roku krój *Mrs Eaves* powstał jako jedna z wielu digitalizacji XVII-wiecznej czcionki Johna Baskerville'a. „Choć większość cyfrowych Baskerwilów służy jako kroje tekstowe, Licko postanowiła uwypuklić ozdobny

67 Tamże, s. 215.

68 Tamże.

69 Tamże.

70 Tamże, s. 217–218.

71 Tamże, s. 220.

charakter projektu. Sama komentowała, że to tradycyjny krój z lekkim, współczesnym twistem, który doskonale sprawdzi się do łamania poezji, nagłówków i eleganckich ogłoszeń⁷². Co ciekawe, nazwa fontu nie pochodzi od nazwiska drukarza, ale od Sarah Eaves, początkowo jego pomocy domowej, a potem typograficznej prawej ręki i żony⁷³. Licko zaprojektowała około 30 krojów, za które wielokrotnie otrzymywała prestiżowe nagrody.

Ilustracja 14. *Mrs Eaves* Zuzana Licko

ABCDEF GHIJKLM
 NOPQRSTUVWXY
 ZÀÁÉabcdefghijklm
 nopqrstuvwxyzàá&I2
 34567890(\$£€.,!?)

Źródło: <http://www.identifont.com/show?1H2>.

Drugą żyjącą kobietą, która odniosła niewiarygodny sukces w projektowaniu krojów pism, jest Carol Twombly (1959–). Amerykańska artystka wykształcenie graficzne zdobywała na Akademii Sztuk Pięknych w Providence (Rhode Island School of Design, RISD). Następnie na zaproszenie profesora Chucka Bigellowa dołączyła do małej grupy studentów w nowo utworzonym programie typografii cyfrowej na Uniwersytecie Stanforda, gdzie uzyskała tytuł magistra w dziedzinie informatyki i projektowania typograficznego. W latach 1988–1999 pracowała dla firmy Adobe⁷⁴. Jej najbardziej znane kroje pisma to *Myriad*, *Trajan* i *Adobe Caslon*.

Jeżeli chodzi o współczesne polskie typografki, to można tu wymienić m.in. Joannę Angulską (*Papaik*, 2020)⁷⁵, Ludkę Biniek (*Olympic*, 2016; *Geller*, 2018; *Geller Sans*, 2020)⁷⁶, Beatę Kurek (*Bajaderka*, 2016)⁷⁷, Zuzannę Rogatty (*Rudolf*, 2014; *Rialto*, 2016)⁷⁸, Kaję Słojewską (*Aleks*, 2020; *Capilano* 2020; *Larrikin*, 2020; *Vansans*, 2020)⁷⁹

72 G. Fijas, *Niebezpieczne litery. Krótki przewodnik po typografii dwudziestego wieku*, Kraków 2020, s. 98.

73 Tamże.

74 [On-line] <https://fonts.adobe.com/designers/carol-twombly> – 28.02.2022.

75 [On-line] <https://typoteka.pl/pl/designer/joanna-angulska> – 16.02.2022.

76 [On-line] <https://typoteka.pl/pl/designer/ludka-biniek> – 16.02.2022.

77 [On-line] <https://typoteka.pl/pl/designer/beatka-kurek> – 16.02.2022.

78 [On-line] <https://typoteka.pl/pl/designer/zuzanna-rogatty> – 16.02.2022.

79 [On-line] <https://typoteka.pl/pl/designer/kaja-slojewska> – 16.02.2022.

oraz Annę Wieluńską (*Koszyki*, 2016; *Lazarus*, 2018; *Brygada* 1918, 2018; *Makkabi*, 2020)⁸⁰.

Ilustracja 15. *Geller* Ludka Biniek

Geller

Źródło: <https://typoteka.pl/en/typeface/geller>.

Promocja kobiecej typografii

W ostatnich latach rozwój badań feministycznych przyczynił się do większego zainteresowania rolą kobiet w czarnej sztuce. Powstaje coraz więcej artykułów naukowych oraz specjalistycznych portali internetowych z informacjami na ten temat. Aby pokazać szerszej publiczności, że kobiety mają swój wkład w produkcję książek, powstała bibliograficzna baza danych The Women's Print History Project. Zawiera ona informacje o wkładzie kobiet w druk w XVIII wieku (1750–1830) z obszaru anglosaskiego. Był to jeden z najbardziej produktywnych okresów zarówno w historii kobiet, jak i druku. Autorzy bazy danych zbierają informacje o książkach, w produkcję których zaangażowane zostały kobiety, nie tylko jako autorki, ale także te, które pełniły funkcję drukarzy, wydawców, redaktorów, tłumaczy, introligatorów czy ilustratorów. Baza ta jest ciekawym źródłem informacji dla historyków książki, płci czy literatury brytyjskiej.

Do promocji kobiecej typografii powstał również portal <http://typequality.com>. Jest to baza gromadząca informacje o kobietach typografkach i zaprojektowanych przez nie krojach pism, która została stworzona przez Kimberly Ihres w ramach projektu dyplomowego w Beckmans College of Design.

Warto wspomnieć o jeszcze jednym projekcie *Women in Type* (<https://www.women-in-type.com>), będącym wynikiem trwającego trzy lata projektu badawczego realizowanego na Wydziale Typografii i Komunikacji Graficznej Uniwersytetu w Reading (Department of Typography & Graphic Communication of the University of Reading) w latach 2018–2021. Jego celem było zbadanie pracy kobiet (ich ról i obowiązków) w latach 1910–1990 w dwóch dużych brytyjskich firmach Monotype Corporation i Linotype Limited. Portal stanowi niezwykle cenne źródło bibliograficzne do prowadzenia badań nad historią kobiet w typografii.

W Polsce strony *stricte* poświęcone kobietom związanym z produkcją książki nie funkcjonują, niemniej swoją reprezentację mają w „Typotece”, czyli indeksie krojów pism stworzonych przez polskich twórców. Wśród wymienionych 118 twórców znajdziemy sylwetki 28 typografek.

80 [On-line] <https://typoteka.pl/pl/designer/ania-wielunska> – 16.02.2022.

Podsumowując, jak pokazują przytoczone przykłady, kobiety związane były z działalnością wydawniczą od dawna, choć tego typu droga zawodowo-artystyczna nie była łatwa. Mimo postępu badań nad rolą kobiet z branży informacyjnej o nich i ich pracy w dalszym ciągu nie są kompletne. Kwestia kobieca w najbliższym czasie powinna więc zostać zbadana bardziej szczegółowo przez historyków książki.

Bibliografia

- Beech B., *Charlotte Guillard. A Sixteenth-Century Business Woman*, „Renaissance Quarterly” 1983, vol. 36, no. 3 (Autumn), s. 345–367.
- Bell M., *Women in the English Book Trade 1557–1700*, „Leipziger Jahrbuch zur Buchgeschichte” 1996, nr 6, s. 13–45.
- Bobrowska-Jakubowska E., *Emancypantki? Artystki polskie w Paryżu na przełomie XIX i XX wieku*, „Archiwum Emigracji. Studia – Szkice – Dokumenty” 2021, z. 1–2, s. 11–27.
- Burke Ch., *Peter Behrens and the German Letter: Type Design and Architectural Lettering*, „Journal of Design History” 1992, vol. 5, no. 1, s. 19–37.
- Klapisch-Zuber Ch., *Guda et Claricia deux « autoportraits » féminins du XIIe siècle*, „Clio. Femmes, Genre, Histoire” 2004, no. 19, s. 159–163.
- Conway M., *The Diario of the printing press of San Jacopo di Ripoli: 1476–1484. Commentary and transcription*, Firenze 1999.
- Cyrus C. J., *The Scribes For Women’s Convents in Late Medieval Germany*, Toronto 2009.
- Diotima Classic*, „Font Shop”, [on-line:] <https://www.fontshop.com/families/diotima-classic> – 14.02.2022.
- Drukarze dawnej Polski. Od XV do XVIII wieku*, t. 1: Małopolska, cz. 1: Wiek XV–XVI, red. A. Kawecka-Gryczowa, Wrocław 1983.
- Fijas G., *Niebezpieczne litery. Krótki przewodnik po typografii dwudziestego wieku*, Kraków 2020.
- Glimpses into the pas. BUGRA 1914 Leipzig*, Howard Iron Works. Printing Museum and Restoration, [on-line:] <http://www.howardironworks.org/hiw-article-bugra-1914.html> – 8.02.2022.
- Goździk J., *Kultura pisma i książki w żeńskich zakonach dawnej Rzeczypospolitej XVI–XVIII wieku*, Katowice 2015.
- Ingalls L., *Women in printing*, „Found SF” 2013, [on-line:] https://www.foundsf.org/index.php?title=Women_in_Printing – 16.02.2022.
- Les femmes, la culture et les arts en Europe entre Moyen Âge et Renaissance*, ed. C. J. Brown, A.-M. Legaré, Brepols 2016.
- Kaczor-Scheitler K., *Działalność pisarska polskich zakonów żeńskich w dobie baroku*, „Acta Univeritatis Ludziensis. Folia Litteraria Polonica” 2010, nr 13, s. 77–89.
- Kupferschmid I., *First/early female typeface designers*, „Alphabettes” 2017, September 21, [on-line:] <https://www.alphabettes.org/first-female-typeface-designers/> – 16.02.2022.

- McKitterick R., *Nuns' Scriptoria in England and Francia in the Eighth Century*, "Francia" 1992, bd. 19, no. 1, s. 1–35.
- Moreton M., *Exchange and Alliance. The Sharing and Gifting of Books in Women's Houses in Late Medieval and Renaissance Florence*, [w:] *Nuns' Literacies in Medieval Europe: The Antwerp Dialogue*, red. V. Blanton, V. O'Mara, P. Stoop, Turnhout 2018, s. 383–410.
- Paucker P., *New borders. The working life of Elizabeth Friedlander*, Oldham 1998.
- Popova Y., *How many female type designers do you know?*, Eindhoven 2020.
- Radini A., Tromp M., Beach A., Tong E., Speller C., McCormick M., Dudgeon J. V., Collins M. J., Rühli F., Kroger R., Warinner C., *Medieval women's early involvement in manuscript production suggested by lapis lazuli identification in dental calculus*, „Science Advances” 2019, vol. 5, no. 1, s. 1–8.
- Savoie A., *The Women Behind Times New Roman: The Contribution of Type Drawing Offices to Twentieth Century Type-Making*, „Journal of Design History” 2020, vol. 33, no. 3, s. 209–224.
- Szelińska W., *Kobiety dawnych wieków w służbie książki. Kilka kart z dziejów kobiet w staropolskim drukarstwie krakowskim*, „Biuletyn Poligraficzny” 1976, nr 3, s. 32–51.
- Typoteka.pl, [on-line] <https://typoteka.pl/>.
- Thiede U., *Was für Typen*, „Jüdische Allgemeine” 1 XII 2015, [on-line:] <https://www.juedische-allgemeine.de/kultur/was-fuer-typen/> – 16.02.2022.
- Tomaszewski A., *Ośrodek Pism Drukarskich w Warszawie (1968–1979)*, „Acta Poligraphica” 2020, nr 15, s. 49–67.
- Ulrich F., *Hesse Antiqua*, „Font Shop”, [on-line:] <https://www.fontshop.com/content/hesse-antiqua> – 14.02.2022.

Women and Their Role in the History of Printing and Typography

Abstract

Through the ages, men have historically filled the roles associated with the world of bookmaking; however, women have also had valuable roles. While the role of women has not always been the physical creation of books, they have been associated with both the authors and readers of books. The aim of this article is to integrate information about the role of women in printing and typography throughout history.

Keywords: history of printing, history of typography, women.