

ANDRZEJ TOMASZEWSKI (typograf)

HISTORYCZNA TYPOGRAFIA ŹRÓDŁEM INSPIRACJI WSPÓŁCZESNYCH PROJEKTANTÓW

Dzisiejsze adaptacje form literniczych i typograficznych z przeszłości. Równoległa egzemplifikacja historycznych i współczesnych elementów składania tekstów. Czerpanie z estetycznych doświadczeń jako jedna z metod podnoszenia atrakcyjności typografii.

Bogactwa typografii gromadzono długo – ponad 550 lat – dzięki pracy drukarzy, drzeworytników, kaligrafów, grawerów punconów i odlewaczy czcionek. Dzisiaj owe skarby znajdują się w zabytkowych księgozbiorach, we współczesnych bibliotekach, atlasach i wzornikach pism, a także w ikonografii obfitej światowej literatury dotyczącej „czarnej sztuki”. Nie leżą jednak zapomniane i nie uległy beczynnej tezauryzacji. Współcześni dizajnerzy, specjaliści komunikacji wizualnej, projektanci książek, twórcy fontów komputerowych, raz po raz czerpią z bogactwa form historycznych druków. Niekiedy biorą pomysł idei kroju pisma albo jego użycia, innym razem sięgają po ciekawe i wypróbowane układy typograficzne. Bardzo często jednak współczesnych grafików interesuje drobiazg: kształt pojedynczej litery albo zastosowanie konkretnego znaku. Często sięgają więc z historycznej szkatuły, jak z cukiernicy kostką cukru zmieniającą cierpki smak herbaty.

Myślę, że warto pokazać, choćby na kilku przykładach, jak w dzisiejszych czasach można korzystać z doświadczenia i tradycji drukarstwa tworząc oprogramowanie komputerów i wydobywając walory estetyczne.

Przykłady historyczne zamieszczone w artykule w znacznej części pochodzą z tłoczni działających na terenie Polski. Źródłem ilustracji jest głównie seria wydawnicza *Polonia typographica saeculi sedecimi* zapoczątkowana w 1936 roku przez Kazimierza Piekarskiego¹. Wybierałem też próbki

¹ *Polonia typographica saeculi sedecimii. Zbiór podobizn zasobu drukarskiego tłoczni polskich XVI stulecia*. Red. Alodia Kawecka-Gryczowa i in. Wrocław–Warszawa–Kraków: Ossolineum 1959–, Fasc. I–XII.

z haeblerowskich tablic zawierających podobizny materiału zecerskiego i graficznego drukarzy inkunabułów². Należy jednak pamiętać, że przykłady są typowe, bowiem podobne typograficzne artefakty miały miejsce w większości europejskich drukarni.

Oczywiście dzisiejsi projektanci nie sięgają wyłącznie do typografii z czasów renesansu. Grafika znaków w wielu współczesnych pismach drukarskich – w fontach komputerowych – inspirowana jest również późniejszą czcionkarską praktyką. W komputerowym liternictwie mamy przykłady adaptacji form pochodzących z całego okresu „ołowianego” zecerstwa, a więc od XV do XX wieku.

Jednym z najczęściej adaptowanych współcześnie elementów historycznej typografii są tzw. litery alternatywne. Tak nazywamy warianty podstawowych liter danego kroju pisma używane wymiennie w wybranych fragmentach tekstu. Stosuje się je w celu osiągnięcia poprawności typograficznej lub podniesienia atrakcyjności składu. Np. normalne wielkie litery można wymienić na majuskuły o charakterze inicjalnym wstawiane na początku tekstu, zwykle bardziej ozdobne od liter z podstawowego repertuaru znaków (przykład 1)³. Albo na nietypowe minuskuły do wyrafinowanych typokompozycji, stosowane jako litery ostatnie w słowie lub akapicie (przykład 2)⁴, innym razem zaś pomyślane jako litery początkowe (przykład 3)⁵.

Nowoczesne cyfrowe nośniki pism – fonty – są programami instalowanymi do systemu operacyjnego komputera. Struktura fontów nowej generacji, nazywanych OpenType i opartych na znormalizowanym systemie kodo-

² *Veröffentlichungen der Gesellschaft für Typenkunde des XV Jahrhunderts*. Red. Isak Collijn, Konrad Haebler i in. Leipzig: 1907–1939.

³ **Przykład 1.** Historyczny: majuskuły alternatywne z italiki używanej w drukarni Macieja Wirzbięty (1555–1605), m.in. w *Zwierciadle i Żywocie człowieka poczciwego* Mikołaja Reja. Zob.: *Polonia typographica...*, fasc. X, 1975, tabl. 494 i in. – Współczesny: litery z fontu firmy Adobe Systems. Krój Caslon projektowany przez Carol Twombly na podstawie wzorów czcionek z londyńskiej giserni Williama Caslona (1692–1766).

⁴ **Przykład 2.** Historyczny: litery końcowe w italice Wirzbięty (por. przypis 3). – Współczesny: litery końcowe z fontu Adobe Systems. Krój Garamond projektowany przez Roberta Slimbacha po studiach nad czcionkami frankfurckiej giserni Christiana Egenolffa i Konrada Bernera z końca XVI w.

⁵ **Przykład 3.** Historyczny: ozdobne litery początkowe kaligrafa Vespasiana Amphiareo z wzornika pięknego pisanego drukowanego z drzeworytów w Wenecji w 1554 roku. Zob.: Jan TSCHICHOLD *Meisterbuch der Schrift*, Ravensburg: Otto Maier 1965, s. 89. – Współczesny: niektóre litery początkowe z fontu Adobe Systems. Krój Poetica projektowany przez Roberta Slimbacha inspirowany czcionkami włoskiej renesansowej italiki i kaligraficznym pismem humanistycznym typu *cancellaresca bastarda*.

Przykład 1. Majuskuły alternatywne

AAÆBCCDEFGHILMNOPQR

ABCDEFGHIJK &c.

ABCDEFGHIJK

Przykład 2. Końcowe litery minuskułowe

Tricesii Epigramma.

a a à à ã æ as b c ð d e e è ê ë ð f f f f i f l g h i j i s

abcdefghijklmn

aa rr ee tt t zz nn

Przykład 3. Początkowe litery minuskułowe

*figliuolini, in sua gratificatione le presenti pollice sono date in luce,
se non che a v. R. et al humanissima cortesia sua infinitament*

kaligrafia {kaligrafia

kaligrafia Ukaligrafia

wania znaków – Unicode, pozwala na umieszczenie kilku wariantów jednej litery lub znaków szczególnych (np. ligatur charakterystycznych dla danego kroju). Przy tym wprowadzanie dodatkowych znaków nie zaburza układu kodów „żelaznego”, standartowo używanego i przewidzianego dla wszystkich krojów pism, repertuaru liter, cyfr czy innych znaków.

Rodzaj i kształt znaku pisma, a więc jego graficzny wizerunek, w typografii komputerowej i we współczesnym projektowaniu nazywany jest glifem. Poszczególne kroje pism w komputerach mogą mieć, choć nie muszą, rozszerzone komplety glifów. Spośród posiadanego w konkretnym foncie repertuaru glifów, operator programu edytorskiego DTP (np. Adobe In-Design) manualnie wybiera z tabeli glifów ten, który potrzebuje. Może go także wstawić do składu za pomocą tzw. funkcji zecerskiej programu, np. polecenia: *parę liter „AE” zamień wszędzie na „Æ”*.

Litery alternatywne miewają tzw. cugi – dekoracyjne przedłużenia kresek budujących litery. Ten sposób ozdobnego modyfikowania znaków pisańskich wywodzi się z kaligrafii. W typografii zwyczaj tworzenia liter z kaligraficzną fantazją został przyswojony przez drukarzy już w okresie inkunabułów. Mamy dwa rodzaje takich cugów. Jedne są integralnym elementem pojedynczej litery (przykład 4)⁶, a drugie ornamentami naśladowującymi kaligraficzne esy-floresy, dołączanymi do złożonego napisu, np. na końcu akapitu albo kolumny tekstu (przykład 5)⁷. Cugi ornamentowe w renesansowym i późniejszym drukarstwie odbijano z drzeworytowych klocków albo z materiału zecerskiego odlewanych w metalu. Kreślone ornamenty były najczęściej świadectwem kaligraficznej wirtuozerii. Płatanina perfekcyjnie prowadzonych, cieniowanych linii przybierała czasem formy figuralne. Kaligrame takie nierzadko powstawały jako *probationes pennae*.⁸

W zecerskich składach z wczesnego okresu drukarstwa charakterystyczną literą była majuskułowa litera „Q”. Jej forma, najczęściej regularny

⁶ Przykład 4. Historyczny: litery ozdobione cugami z drzeworytowego wzornika pięknego pisanja Giabattisty Palatino, Rzym 1540. Zob.: Jan TSCHICHOLD *Meisterbuch der Schrift*, Ravensburg: Otto Maier 1965, s. 90. – Współczesny: litery z cugami z fontu Adobe Systems, krój Poetica (por. przypis 5).

⁷ Przykład 5. Historyczny: cug dołączony na końcu kolumny *Żywota Pana Jezusa Krysta* Pseudo-Bonaventury, drukarnia Hieronima Wietora w Krakowie, 1522 r. Zob.: *Polonia typographica...*, fasc. XIII (w przygotowaniu przez Henryka Bułhaka). – Współczesny: ozdobluki kaligraficzne Roberta Slimbacha do kroju Poetica w foncie Expert firmy Adobe Systems.

⁸ Mistrzostwo kaligrafii tego rodzaju zob. np. w: Albert KAPR, *Schriftkunst. Geschichte, Anatomie und Schönheit der lateinischen Buchstaben*, Dresden: Verlag der Kunst 1976, s. 166–178.

Przykład 4. Cugi jako ozdoba litery

Jobes Bapt^{ta} de Palatio Scribebat.
 abcdefhijk ggggg
 Skkkkn n t S

Przykład 5. Cugi dołączane do składu

utrzechskiego co naraniem mogli/żá sie go ssukali/pytali wycho-
 dzac y wygladaiac/a bedac wserdeczney żalosci mienaladwssy go
 żasie do Żerusalem sie wzócili. Tam że go po stráceniu trzecies-
 go dnia wkościele siedzącego miedzy doctory nalegli/a on ich py-
 ta písma o Wessassu mądze/y ná ich pytanie powieda ym roz



owal z krótszą lub dłuższą wstęgą u dołu znaku, wyraźnie wybija się w kolumnie łacińskiego tekstu złożonego antykwą. Ponieważ majuskuła zwykle występuje w parze liter – jako „Qu” – giserzy częstokroć odlewali oba znaki na jednej czcionce. Wizualnie „sygnałny” charakter tej litery jest tak uderzający, że znany niemiecki badacz inkunabułów, Konrad Haebler, na kształtach pary liter – „Q|u” oraz „Qu” – oparł swoją klasyfikację pism antykowych w paleodrukach⁹. W renesansowej kursywie na czcionkach Roberta Granjona (1543) pojawiło się oryginalne „Q” z niedomkniętym owalem litery. Tej kursywnej formy używano również w XVII wieku. W wielu krojach pism drukarskich litera „Q” jest obiektem szczególnego zainteresowania literników, a czasem wręcz graficznej zabawy (przykład 6)¹⁰.

W rękopisach, inkunabułach, czy też starodrukach, uwagę współczesnych grafików zwracają również litery występujące w funkcji inicjałów. Jednym z rodzajów takich liter są lombardy. Ich forma graficzna pochodzi od średniowiecznych romańskich pism uncjalnych. Lombardy zwykle umieszczano wewnątrz kolumny tekstu. W rękopiśmiennych księgach wpisywane były przez tzw. rubrykatorów (*rubrum* – czerwień), a w XV- i XVI-wiecznych oficynach drukowano je czerwoną farbą (przykład 7)¹¹. Dużą popularnością cieszyły się lombardy w USA w końcu XIX i początku XX w. Produkowano je wówczas na czcionkach giserni American Type Founders. W latach sześćdziesiątych ubiegłego stulecia nowojorska firma Photo-Lettering wprowadziła je na fotomatryce naświetlarek fotoskładu.

Komputerowe lombardy mają zwykle swój własny font. Zdarza się jednak, że umieszczane są w jednym foncie pod kodami przeznaczonymi dla wielkich liter alfabetu (majuskułowych) obok liter tekstowych (minuskułowych). Tak jest np. w jednym z fontów rodziny kroju Goudy Text z firmy Monotype.

⁹ Konrad HAEBLER, *Typenrepertorium der Wiegendrucke*, Abt. 3: *Tabellen I: Antiqua-Typen*, Halle: R. Haupt 1905; reprint, Wiesbaden: Nendeln 1968.

¹⁰ **Przykład 6.** Historyczny: różne litery „Q” w jednym komplecie pisma weneckiego drukarza Simona Bevilaqua (1492–1501) użyte m.in. w *Epistulae ad familiares* Cicero. Zob.: *Veröffentlichungen...* Jahrgang XXIX–XXX 1935/1936, Taf. 2201. – Współczesny: litery alternatywne „Q” z fontów Adobe Systems kroju Garamond oraz Garamond Italic (por. przypis 4).

¹¹ **Przykład 7.** Historyczny: lombardy w składzie wykonanym gotyką teksturą w *Psalterzu mogunckim* z drukarni Petera Schoeffera i Johanna Fusta (1455–1466). W oryginale wydrukowane czerwoną farbą. Zob.: *Veröffentlichungen...* Jahrgang XIX–XX 1925/1926, Taf. 1530. – Współczesny: litery Lombardic Capitals zaprojektowane 1929 roku przez Frederica W. Goudy’ego dla firmy Monotype Corp. Od 1992 roku na fontach komputerowych.

Przykład 6. Alternatywne majuskuły „Q”

F G H I L M N O P Q Q Q Q_u Q_u R S
Q Q Q Q Q_u

Przykład 7. Lombardy

super eos, Expandit nubē in protectionē
eorū: et ignem ut luceret eis p noctē, Petie-
runt et venit conturni: et pane celi satura-
uit eos. Dirupit petrā et fluxerūt aque:
abierūt in sicco flumīa, Quoniā memor

A B C D E F G H I J K L M N O P
Q R S T U V W X Y Z
A B C D E F G H I J K L M W

Przykład 8. Rubryki

¶ Aby ten przykład vkazał / po-
tomki swe tak zawiązał / by słowo
na przod każali / lud tu poćucie wo-
sali. ¶ Którzy by cale wierzyli /
poćute stała cynili / aby oni rozgrze

¶ ¶ ¶ ¶ ¶ # ¶ ¶ ¶

Podobnie rzecz się ma z tzw. rubrykami (znakami rubryki). Ich forma i sposób używania do praktyki wczesnego drukarstwa przeszła również ze średniowiecznej tradycji rękopiśmiennej. Rubryki przybierają różne kształty w zależności od fantazji projektanta danego kroju pisma. Występują nie tylko w pismach o historycznej proveniencji, ale też w nowoczesnym, a nawet awangardowym liternictwie (przykład 8)¹².

W fontach znalazły się jako znaki należące do standardowego repertuaru. Ciekawe, że w edytorach tekstu używane są przez programistów jako znacznik końca akapitu, odwrotnie niż w drukarstwie, gdzie są na początku. Niemniej jednak znajdują zastosowanie w swej tradycyjnej funkcji w układach typograficznych nawiązujących do historii.

Najwdzięczniejszym obiektem zainteresowań literników są ligatury. Jak dowodzą zabytki oraz współczesność piśmiennictwa i drukarstwa, ulegano fascynacji tymi formami literniczymi, tak w przeszłości, jak i dzisiaj. Przypomnijmy, ligatury to znaki graficzne, w których połączono w zwartą kompozycję dwie lub trzy litery. W piśmie niektórych języków ligatury występują jako znaki ortograficzne. Większość z nich powstała jednak ze względów estetycznych i samej przyjemności tworzenia (przykład 9)¹³. Zestawiano różne litery, w ciągu stuleci przybierające niezliczone formy graficzne, czasem bardzo wyrafinowane, a nawet takie, które byłyby dla nas dzisiaj nierozpoznawalne bez wiedzy z dziedziny paleografii. Pomysł łączenia liter w jeden znak ma długą historię, wywodzi się bowiem z rzymskich napisów epigraficznych I–II w.

W liternictwie komputerowym ligatura jest traktowana jako jeden glif niezależnie od liczby tworzących ją liter. Istnieją fonty zawierające wyłącznie zestawy ligatur jednego, konkretnego kroju pisma. Składa się wówczas tekst dwoma fontami jednocześnie wybierając ręcznie potrzebny glif. Niektóre

¹² **Przykład 8.** Historyczny: rubryki w tekście złożonym szwabachą używane w oficynie Aleksandra Augezdeckiego (1549–1556), m.in. w *Księgach chwał boskich* drukowanych w Królewcu. Zob.: *Polonia typographica...*, fasc. VIII, 1972, tabl. 380. – Współczesny: rubryki z komputerowych fontów różnych pism. Pierwsze cztery są znakami alternatywnymi jednego kroju.

¹³ **Przykład 9.** Historyczny: ligatury z antykwy użytej m.in. w *Komentarzu* Marcina Lutra drukowanym w 1559 roku u Macieja Wirzbięty oraz z jego italiki, m.in. w druku *De libertate politica sive civili* Andrzeja Wolana z 1571. Zob.: *Polonia typographica...*, fasc. IX, 1974, tabl. 464; fasc. XI, 1981, tabl. 566. – Współczesny: ligatury antykwy i kursywy kroju Adobe Garamond (por. przypis 4); ligatury kroju Poetica (por. przypis 5); ligatury kroju Duc de Bury projektowanego przez Gottfrieda Potta dla kolekcji Linotype Library; majuskułowe ligatury kroju Avant Garde Gothic Medium firmy International Typeface Corp. zaprojektowane przez Herba Lubalina i Toma Carnase.

Przykład 9. Ligatury

Actuum ix.

Durum est contra stimulum recalcitrare &cæt.

*strat: qui si suas vires cum altero hoc abs te fuso
iunxisset, id quod fuisse propositum euentus
postea declarauit: nullum ferè locum expertem
ximæ cuiusdam calamitatis & internetionis
tuania haberemus. Sed immane & ferox hostis*

æ œ Æ Œ Æ œ fi fl fff ffi ffl ß ð

æ œ Æ Œ fi fl fff ffi ffl ß ð st

th ck et et et ff ff Hi ffi Th Th Th

f sp ss st st f sp sp fff et ck

Æ Œ ck ch tz ff fl st ffl æ œ ß

© E F A C A K A L A L H T N R

R G A S T H U R A S S T

programy edytorskie, np. InDesign korzystający z fontów OpenType, mogą wstawiać ligatury automatycznie. Czynność tę jednak warto mieć pod kontrolą. Np. w niem. słowie *Ausschluß* nie można wstawić ligatury podwójnego „ss” (*Außschluß*), bo nienaturalnie złączy przedrostek z tematem wyrazu i zniszczy jednocześnie zapis głoski „sch”.

Jest ligatura powszechnie i chętnie używana od średniowiecza do dzisiaj, mianowicie ligatura „&”, zwana dzisiaj z angielskiego ampersandem (*and per se and*). Znak (etka) powstał jako zestawienie liter słowa „et” – łacińskiego spójnika „i”. Grafem etki, czyli jej elementarną strukturę graficzną (szkieletową formę), najlepiej śledzić w piśmie średniowiecznym. Wówczas staje się jasna tendencja graficznego rozwoju znaku. Kształty etki bywają szczególnym wyzwaniem dla twórcy kroju pisma drukarskiego i często świadczą o jego dużej inwencji. Efekty pomysłów bywają oryginalne i zaskakujące. Rzecz jasna, obraz graficzny etki musi być szarmonizowany z krojem pisma, ale jej grafem jest już kwestią indywidualnego wyboru (przykład 10)¹⁴.

Etka występuje dzisiaj we wszystkich językach zapisywanych alfabetem łacińskim, a nawet spotyka się ją w tekstach składanych cyrylicą (grażdanką). Wśród niektórych składaczy i redaktorów znak ten mylnie uchodzi za angielski i jest kojarzony wyłącznie ze spójnikiem „and”.

Pozostańmy tylko przy wymienionych dziesięciu przykładach, choć podobnych można by przytoczyć dużo więcej. Pośród tysięcy fontów dostępnych dzisiaj do wykorzystania w komputerach są oczywiście takie, które niewiele mają wspólnego z historią typografii. Jednak obiektywnie patrząc na całość, można zaobserwować tendencję do czerpania z historycznych doświadczeń. Panoramiczne spektrum fontowej oferty pokazuje wyraźnie, że świadomość historii literatury wśród projektantów pism jest bardzo duża. Byłoby dobrze, gdyby szła również za tym podobna świadomość przeciętnego użytkownika komputera.

Pożyczki z historii typografii dotyczą nie tylko literackich detali. Układy graficzne stronic, a nawet całych książek inspirowane bywają tradycją skryp-

¹⁴ **Przykład 10.** Historyczny: trzy ligatury „et” o różnej formie graficznej używane w składzie antykwą w drugiej drukarni Floriana Unglera (1521–1536), m.in. w *Modus legendi abbreviaturas*. Kraków 1531. Zob.: *Polonia typographica...*, fasc. VII, 1970, tabl. 358. – Współczesny: „etki” kroju Poetica (por. przypis 5) umieszczone w specjalnym foncie, zaprojektowane przez Roberta Slimbacha na wzór form czcionkowych i kaligraficznych renesansu, manieryzmu i baroku; dalej: różnorodność ligatur „et” we współczesnych krojach pism, linearnych i cieniowanych (jednoelementowych i dwuelementowych); etki fontów rodziny kroju Rubino Sans, firmy Linotype Library, pokazujących konstrukcję literacką poszczególnych znaków pisma.

Przykład 10. Ligatura „et”

æ p p̃ p p q q q̃ q r s f n n n n s t t t

u u & x ʹ () ʹ - , + ¶ o 1 2 3 4 5

ē ē ē ē ē ē & & & & & &

& & & & & & & & &

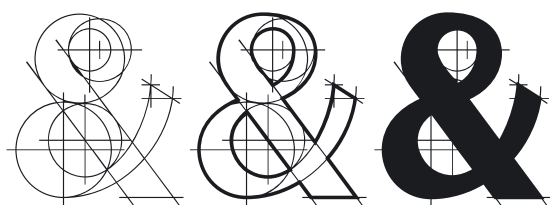
ē ē ē ē ē ē ē ē ē ē ē ē

ē ē ē ē ē ē ē ē ē ē ē ē

ē ē ē ē ē ē ē ē ē ē ē ē

ē ē & ē ē ē ē & &

& & & & & &



toriów i drukarni. Powracają np. przypisy jako marginalia, czy też wypracowane latami praktyki proporcje kart, kolumn, marginesów oraz inne elementy kompozycji. Jako świadectwo takich zapożyczeń można na zakończenie przywołać dzisiejszy renesans pochodzącego z późnego średniowiecza układu zwanego *modus modernus*, gdzie tekst zasadniczy otaczają, niekiedy ze wszystkich stron, komentarze albo tłumaczenia składane drobniejszą czcionką (przykład 11)¹⁵. Różne inkluzyje tekstów są atrakcyjne wizualnie i, co ważne, funkcjonalne dla czytelników, którzy nie muszą błędzić po książce szukając odniesień. Dobrze jest więc przyjrzeć się, jak robili to nasi antenaci i skorzystać z doświadczenia. *Historia magistra typographiae*.

Przykład 11. Układ typograficzny *modus modernus*

Proemium.	Fo.ii.
Cono.co.copo.qb in hui⁹ libri cōplatione bñ seruaf. vñ fi q̄ decretales sreg. it. ponunt in ri. ille sunt p̄me Bonifacis se per sunt vltime. In decretalib⁹ tñ euidē auctoris vici solet q̄ hic ordo nō semp fuaf q̄b solet p̄ari sup̄a de offi. archid. ad hoc. r. ca. vñ nō trū. s. qui fi. sūtle. cām. j. et. ij. Auctoib⁹ sic erat i decre. sreg. it. q̄ de re sitū. in integrū. c. j. quā qdā attribuebant. Ale ran. iij. t. idē in filib⁹. Bapicem. idem ver⁹ bum babes. cl. di. non nos. ibi. Quis enī scñ dubitet q̄e ap̄e. tate dignicans attollit. ali⁹ as extollit. vt. j. de con cel. pben. ca. vlt. in pñ. Cmult. me teste fu it sup hoc requisit⁹ ab vniuersitate. Bono. p nunciū suū ad hoc mī sum. dīcrem virū bo ne mēorie dñm Jaco bum de castello māsio nariū bonofi. q̄ bomū cio erat id est paru⁹ hō copoze. r. intelligas q̄ magn⁹ fuit in hui⁹ iur sciencia. L. ū pponeret corā papa Bonifacio stano. Bonifacius cre dens genuflexū mone bat eum vt surgeret. et tñc fers⁹ p̄doruēdem. i. fratē Damiē. de aq sp̄ieta vixisse ad papā auctoib⁹ dubitabaf fol licite i iudiciū et scholis. Pos ad apicē sūmi pō tificat⁹ supna dispositiōe vocati. sup hoc cū instātia req̄siti a mltis⁹ abiguitatē r i certitudinē hmoi dīspē diū plurib⁹ afferēt oīno tollē ac elucidare. q̄ de de cretalib⁹ ip̄is tenent⁹ que deberēt i posteriū refutari⁹ gra suffragāte diuia. p̄v ti litate publica dīsiderabili ter affectātes. p venerabi les fresenfos Būlelmū ar chiep̄m ebidunē. et Be rengariū ep̄z buterē. ac di lectū filiū mgrm Richar dū de senis sc̄tēro. ec. vice cancellariū iuris vtriūsqz docto⁹ de decretales hmoi dīligēt⁹ fecim⁹ recēseri. et tādē plūb⁹ ex ip̄is (cū aut tpalef. aut sibi ip̄is vñ aliis	bere illas ponere debere. Addito. De rubricas hui⁹ volumi nis r legū intellige In rubricis decreti nō est verum. iij. q. iij. charte ipe. de vīpu. vt alleg. in fine Jo. an. Eolumen decretalium. Senarium. alibi dicit septēnarius numer⁹ est pfectus. de Addito. pe. di. j. in fine sūme. Lō tra id. q̄b. in glo. seq. no. q̄ pfect⁹ est nume rus senarius q̄ precise constar vel refutar ex oibus partib⁹ suis ali quonīs simul aggrega tis. So. septēnari⁹ nu mer⁹ nō ē perfect⁹. nō ob. gl. p̄eal. sūme q̄ in tellig⁹ ibi. pfect⁹ id est multis filib⁹ approba tis in q̄ntitate nūeri se p̄tēnarij de quo potes videre mltā exempla de cele. mī. c. j. i glo. fi. lūderony. clari⁹ b̄itci. Perfectus. vt. rrv. Et atef bo q̄ iij. c. vno. Sex ci eta minis sunt abus mūdī generatio sex. et bois star⁹ hñit vt ibi Prima enī etas in bo mine est infantia q̄ du rat vsqz ad. vij. annum Scda pueritia vsqz ad xij. vñ. cūij. annū. Ter tia adolefcētia vsqz ad xx. Quarta iuuentus vel virilis etas vsqz ad qnq̄ginta. Quina sene ctus vsqz ad. lxx. Se iurib⁹ p̄trarie⁹ seu oīno su p̄flue viderēt⁹ p̄tē⁹ refeca ti. reliq̄s q̄bus dā ex eis ab breuiatis⁹ r aliq̄b⁹ i toto vel i p̄te mutatis⁹ mltisqz correctiōib⁹ d̄tractiōib⁹ r additiōib⁹ put expedit vidim⁹ facis i ip̄is i vñ libz. cū nō null⁹ nris p̄stitu tiōib⁹ in q̄b⁹ ad correctio nē⁹ mox sub ditorū q̄etē mltā statutiū salubria. fru ctus vberes deo p̄pitio in domo dñi allatura. r pluri ma i iudiciū r extra frēqn tata dubia decidūf. redigi mādaum⁹. et sub debitis titulis collocari. Quē libz. v. libr⁹ aliū dicti voluminis d̄cretaliū annectēdū. censuim⁹ textū nūcupari vt idē volumen⁹ senariū⁹ (q̄ nūc⁹ ē pfect⁹) libz. p̄ illo adiuncto nūcū

¹⁵ Przykład 11. Historyczny: inkluzyje tekstowe w *Liber sextus Decretalium* papieża Bonifacego VIII z paryskiej drukarni Ulricha Geringa i Bertholda Rembolta (1501). Zob.: *Veröffentlichungen...* Jahrgang XXVII–XXVIII 1933/1934, Taf. 2141. – Współczesny: fragmenty kroniki biskupa Thietmara z tłumaczeniami w książce *Wspólne gniazdo. W millenium Zjazdu Gnieźnieńskiego*, Gniezno: Oficyna Tum 2000. W oryginale ornamenty i rubryki czerwone (proj. typogr. Andrzej Tomaszewski).

KSIĘGA IV, 44-46. ¶ 44. [...] Następnie cesarz¹, dowiedziawszy się o cudach, których Bóg dokonał przez umiłowanego swego męczennika Wojciecha², niezwłocznie wyruszył [do Gniezna]³, by się tam pomodlić. Gdy dotarł do Ratyzbony – wraz z towarzyszącymi mu patrycjuszem Ziazo⁴, oblationariuszem Robertem⁵ i kardynałami – został z wielkimi honorami przyjęty przez tamtejszego biskupa Gebharda. Nigdy jeszcze żaden imperator z większym przepychem nie wkraczał do Rzymu, ani też go nie opuszczał! [Arcybiskup magdeburski] Gizylr, który ruszył naprzeciw

cesarza, odzyskał po części jego łaskę⁶ i przyłączył się do orszaku. ¶ 45. Gdy cesarz przybył do miasta Żytyc (Zeititz), w prawdziwie godny sposób podejmował go tam trzeci z kolei biskup tej diecezji, Hugo II.

BOOK IV, 44-46. ¶ 44. Then the Emperor¹, on learning about the wonders God had done through His martyr Adalbert², immediately set out [for Gniezno]³. When he reached Regensburg – accompanied by patrician Ziazo⁴, oblationary Robert⁵ and cardinals – he was received with great honours by the local bishop Gebhard. Never before had an emperor entered, or left Rome, with greater pageantry! [The Archbishop of Magdeburg] Gisillerus, having set out to meet the Emperor, partially regained his favour⁶ and joined the entourage. ¶ 45. When the Emperor reached the city of Zeititz, Hugo II, the third bishop in turn in that diocese, received him in a truly stately manner.

BUCH IV, 44-46. ¶ 44. [...] Nachdem der Kaiser¹ von den Wundern erfahren hatte, die Gott durch seinen geliebten Märtyrer Adalbert² vollbrachte, brach er sofort [nach Gnesen]³ auf, um dort zu beten. Als er nach Regensburg samt den ihn begleitenden Patrizier Ziazo⁴ und Oblationarius Robert⁵ sowie Kardinälen kam, wurde er mit großen Ehrenbezeugungen durch den dortigen Bischof Gebhard empfangen. Noch nie zuvor zog ein Imperator in Rom mit einer derartig großen Pracht ein oder es auch mit einer solchen verließ! [Erzbischof von Magdeburg] Gisiller, der dem Kaiser entgegeneilte, konnte zum Teil dessen Gnade⁶ wiedergewinnen und durfte sich seinem Gefolge anschließen. ¶ 45. Als der Kaiser in die Stadt Zeititz kam, wurde er

dort in einer wahrhaft würdigen Weise von dem dritten Bischof dieser Diözese in Folge Hugo II. empfangen.

¶ 45. Приехавшего в город Цейц императора весьма достойным образом принял Гугон II, очередной, третий епископ этой епархии.

LIBER IV 44-46

¶ 44. [...] Postae cesar auditis mirabilibus, quæ per dilectum sibi martyrem Deus fecit Aethelbertum, orationis gratia eo pergere festinavit. Sed cum Ratisbonam veniret, a Gebhardo, eiusdem æcclesiæ antistite, magnifico honore susceptus est, comitantibus secum Ziazone tunc patricio & Robberto oblationario cum cardinalibus. Nullus imperator maiori umquam gloria a Roma egreditur neque revertitur. Huic Gisillerus obviam pergens gratiam eius quamvis non firmam promeruit & comitatur. ¶ 45. Cesar autem ad Citicensem perveniens urbem, a secundo Hugone, eiusdem sedis provisorio tercio, ut decuit imperatori, suscipitur. Deindeque recto itinere Mis-

Книга IV, 44-46. ¶ 44. [...] Затем император¹, узнав о чудесах, которые Бог сотворил посредством своего возлюбленного мученика Войтеха², незамедлительно отправился [в Гнезно]³, чтобы там помолиться. Когда он прибыл в Регенсбург – вместе с сопровождающими его патрицием Зиазо⁴, облатионарием Робертом⁵ и кардиналами – с большими почестями принял его тамошний епископ Гебхард. Никогда ещё ни один император не вступал в Рим, и не покидал его в таком великолепии! [Архиепископ магдебургский] Гизилер, который выехал навстречу императору, отчасти отыскал его доверие⁶ и присоединился к свите.

ANDRZEJ TOMASZEWSKI

HISTORYCZNA TYPOGRAFIA ŹRÓDŁEM INSPIRACJI
WSPÓŁCZESNYCH PROJEKTANTÓW

Streszczenie

Adaptacje form literniczych z przeszłości oraz innych elementów tradycji drukarskiej pokazują pewną charakterystyczną tendencję we współczesnej typografii, jako dziedzinie grafiki użytkowej. Twórcy krojów pism wykonujący prace graficzne na potrzeby komputerowych fontów sięgają do dawnych wzorców. Zilustrowano to równoległymi przykładami historycznych oraz współczesnych minuskułowych i majuskułowych liter alternatywnych, ligatur, kaligraficznego zdobnictwa, lombardzkich inicjałów, a także układu typograficznego *modus modernus*.

Czerpanie z estetycznych doświadczeń przeszłości jest jedną z metod podnoszenia atrakcyjności dzisiejszej typografii. Sprzyjając tej tendencji, projektanci oprogramowania komputerowego – fontów i programów edytorskich – starają się wprowadzać mechanizmy ułatwiające użytkownikom osiągnięcie podobnych walorów estetycznych. Świadectwem tego jest struktura danych w rozwijanych obecnie fontach OpenType oraz tzw. funkcje zecerskie nowoczesnych programów edytorskich.