

Andrzej Tomaszewski
„Acta Poligraphica”
Warszawa, Polska
tomaszewski@coibrpp.com.pl

Rewitalizacja polskiego dorobku typograficznego – fonty komputerowe

Streszczenie: Polskiemu liternictwu drukarskiemu, utrwalonemu w postaci metalowych czcionek, groziło zapomnienie. Przyczyną były radykalne zmiany technologiczne w procesach drukarsko-wydawniczych, a głównie rezygnacja z tradycyjnych zecerskich technik składania tekstów. Dorobek typografów-literników z lat minionych jest przenoszony do fontów komputerowych, które są obecnie podstawowymi nośnikami pisma używanymi w publikacjach poligraficznych i elektronicznych. Kształty znaków poszczególnych krojów pism (*typefaces*) zapisywane są w postaci krzywych matematycznych. Repertuary znaków (*glyphs*) uzupełniania się dużą liczbą liter do składów obcojęzycznych oraz alfabetami niełacińskimi. Znaki w fontach otrzymują oznaczenia kodowe pozwalające na konwersję tekstów w skali globalnej. W artykule przedstawiono działania na rzecz elektronicznej rewitalizacji polskiego liternictwa drukarskiego.

Słowa kluczowe: liternictwo – czcionka – font – krój pisma – digitalizacja

Revitalization of the Polish achievements in typography – computer fonts

Abstract: Polish printing lettering recorded in the metal typefaces was endangered by falling in oblivion. The reason for such a threat were dramatic changes in technology of publishing and printing processes, mainly resignation from traditional techniques of typesetting. The achievements of typographers-letterers from the past years are being transferred to computer fonts, which are presently the basic medium of writing used in printed and electronic publications. The shapes of specific typefaces are saved as mathematical curves. The repertory of glyphs is replenished by great number of letters for foreign languages typesetting and non-Latin alphabets. Characters in fonts received code marks which allow then texts' conversion in the global scale. The article presents the activities which are undertaken for the sake of electronic revitalization of the Polish printing lettering.

Key words: lettering – typeface – font – digitalization

Wstęp

Font to zapisany w postaci cyfrowej obraz pisma, czyli zestaw informacji o kształtach poszczególnych liter i znaków danego kroju oraz o ich repertuarze. Zawiera też informacje o technicznych i graficznych zależnościach między znakami.

Charakterystyczny obraz konkretnego kroju pisma, nazywanego imieniem własnym, obejmuje jednolite cechy graficzne: styl, rytm, proporcje, walory optyczne itp., które składają się na właściwości graficzne fontu.

Właściwościami technicznymi są parametry pól znaków i bazowej linii pisma, hintów, kerningu czy też wbudowane funkcje składania. Służą one technicznej poprawności oraz precyzji wykonywania składu, głównie obliczania typograficznego układu znaków, wierszy tekstu, łamów, kolumn i wreszcie całej publikacji.

Trzecią grupą właściwości fontów jest ich format, rozumiany jako informacyjna struktura danych. Odnośnie do tzw. fontów obwiedniowych to należy do nich sposób zapisu kształtów glifów¹ za pomocą krzywych matematycznych, najczęściej krzywych Béziera lub krzywych drugiego stopnia. Z formatem danych ściśle związane jest kodowanie znaków niezbędne w procesach przechowywania, przetwarzania i transmisji danych. Fonty określonego kroju charakteryzuje indywidualny repertuar znaków – jedna z najważniejszych cech użytkowych dla składania tekstów wielojęzycznych lub naukowych.

Kroje pism drukarskich, jako liternicze artefakty, są elementem kultury materialnej. Niegdyś szeroko stosowane w zecerstwie na metalowych czcionkach i matrycach, po gruntownej zmianie poligraficznych technologii odeszłyby w zapomnienie, gdyby nie przeniesiono ich graficznej postaci na nowoczesne nośniki pism, tworząc fonty komputerowe. Przenoszenie dorobku typograficznego na coraz to nowsze nośniki pism drukarskich dokonuje się w zasadzie pod każdą szerokością geograficzną². Polskie działania w tej dziedzinie wpisują się w globalne trendy renowacji osiągnięć literniczych z przeszłości.

Fonty programistów i typografów ze środowiska użytkowników systemu TeX

W latach 90. ubiegłego stulecia prace nad komputerową rekonstrukcją krojów pism metalowych czcionek podjęli specjaliści oprogramowania TeX – systemu składania trudnych tekstów naukowych, głównie matematycznych. Inicjatorem działań był Janusz Marian Nowacki (1951-2020), na co dzień posługujący się tym systemem. Ideą rekonstrukcji popularnych niegdyś krojów zecerskich czcionek natchnął kolegów skupionych wokół środowiska GUST – polskiej Grupy Użytkowników

1 Glif – graficzny kształt znaku pisma lub agregatu znaków (np. Å, Æ, ≠), oznaczony odpowiadającym mu kodem, stanowiący podstawowy element struktury fontu.

2 A. Tomaszewski, *Historyczne kroje pism drukarskich a fonty komputerowe*, „Roczniki Biblioteczne” 2002, t. 46, s. 255-266.

Systemu TeX³. Wkrótce powstała pracownia pod nazwą GUST e-foundry. Kierowana przez Bogusława Jackowskiego stworzyła dla międzynarodowej społeczności TeX-owej kolekcję kilkudziesięciu fontów TeX Gyre⁴ z rozbudowanym repertuarem znaków matematycznych do składania TeX-em. Wszystkie te fonty dystrybuowane są na zasadach wolnego oprogramowania i dostępne za darmo.

Czcionki z Antykąw Toruńską⁵ produkowano od 1960 r., według projektu Zygfryda Gardzielewskiego (1914-2001), w Odlewni Czcionek w Warszawie. Pierwsze próby digitalizacji J.M. Nowacki przeprowadzał w latach 1995-1996, korzystając z odbitek fabrycznego wzornika⁶. Posłużył się programami CorelDraw i Fontographer. Rysowane w Corelu glify eksportował jako pliki EPS do Fontographera, w którym pozycjonował je i generował font⁷. Pierwsza, daleka od doskonałości, wersja fontów Antykiw Toruńskiej w formacie Type1 (PostScript), podobnie jak oryginalne czcionki, obejmowała znaki alfabetu łacińskiego w trzech odmianach: *regular*, *regular italic* oraz *bold* (we wzorniku giserni: zwykła, kursywa i półgruba).

W latach 1998-2003, B. Jackowski, J.M. Nowacki i Piotr Strzelczyk, bazując na algorytmach języka MetaPost, opracowali oprogramowanie MetaType1 służące digitalizowaniu kształtów graficznych do postaci krzywych matematycznych, parametryzacji glifów i generowania fontów⁸. Dzięki wzorcom graficznym udostępnionym przez Z. Gardzielewskiego oraz zastosowaniu MetaType1, powstała nowa wersja fontów Antykiw Toruńskiej. Pod względem technologicznym i estetycznym stoi na wyższym poziomie niż pierwsza, zarówno pod względem grafiki trzech podstawowych odmian kroju pisma, jak i walorów użytkowych. Fonty *regular*, *regular italic* oraz *bold*⁹ zawierają ponad 1300 znaków każdy i oprócz liter alfabetu łacińskiego obejmują litery graždanki (cyrylicy) i greki. Dla użytkowników dostępne są w kilku formatach: OpenType, TrueType i TeX¹⁰. Z czasem rodzina kroju Antykiw Toruńskiej została rozszerzona o odmiany *light*, *regular*, *medium*, *bold*, *light italic*, *italic*, *medium italic*, *bold italic* oraz *light condensed*, głównie dzięki temu, że dane do Metatype1 były sparametryzowane. Wygenerowanie nowych odmian było więc względnie proste, gdyż polegało na dobraniu

3 Zob. GUST: Polska Grupa Użytkowników Systemu TeX, [online] <http://www.gust.org.pl> [dostęp 14.02.2020].

4 The TeX Gyre (TG) Collection of Fonts, [online] <http://www.gust.org.pl/projects/e-foundry/tex-gyre> [dostęp 14.02.2020].

5 A. Tomaszewski, *Antykwa Toruńska, pismo drukarskie Zygfryda Gardzielewskiego*, [w:] *Wybitny artysta sztuki książki i typografii. Materiały sesji poświęconej Zygfrydowi Gardzielewskiemu (1914-2001)*, Toruń 2003, s. 31-36; tenże, *Antykwa Toruńska jako OpenType*, „Poligrafika” 2004, nr 5, s. 77-79.

6 *Katalog wyrobów Odlewni Czcionek*, Warszawa 1973, s. 102-110.

7 J.M. Nowacki, *Antykwa Toruńska – od początku do końca polska czcionka*, „Biuletyn GUST” 1997, nr 9, s. 26-27.

8 B. Jackowski, J.M. Nowacki, P. Strzelczyk, *Programming PostScript Type 1 Fonts Using Metatype1: Auditing, Enhancing, Creating*, „TUGboat” 2003, vol. 24, nr 3, s. 575-581.

9 W określaniu odmian krojów pism komputerowych powszechnie przyjęto nazewnictwo z języka angielskiego.

10 J.M. Nowacki, *Antykwa Toruńska*, [online] <https://jmn.pl/typografia/antykwa-torunska/> [dostęp 14.02.2020].

odpowiednich parametrów i dokonaniu ewentualnych korekt wizualnych w niektórych glyphach.

Twórcy oprogramowania MetaType1 tworzyli narzędzie z zamiarem wytwarzania fontów przeznaczonych głównie do matematycznych publikacji naukowych oraz technicznych. O cyfrowej rekonstrukcji Antyki Półtawskiego¹¹ myśleli jako o przedsięwzięciu drugoplanowym, niemniej już bardzo wcześnie z dużą starannością podeszli do zadania, przekonani o potrzebie przywrócenia pisma z metalowych czcionek do powszechnego użytku. Praca nad Antyką okazała się poligonem doświadczalnym doskonalenia MetaType1¹². Projekty graficzne Adama Półtawskiego (1881-1952) oraz dokumentacja producenta czcionek nie dotrwały do naszych czasów. Digitalizacja odbywała się na podstawie odbitek drukarskich z różnych źródeł i różnych lat. Przybliżenie formy poszczególnych znaków do domniemywanego oryginału było więc trudne i pracochłonne. W trakcie zaawansowanych prac nad digitalizacją kształtów liter, twórcy fontów otrzymali znaczną pomoc. Dzięki staraniom osób z TeX-owego środowiska, uzyskano fragment dokumentacji Monotype Corporation, angielskiej firmy produkującej urządzenia i matryce do odlewania czcionkowych tekstów wydawniczych metodą tzw. składania gorącego. Jeszcze przed drugą wojną światową do zasobów pism na matrycach monotypowych Anglicy wprowadzili Antykę Półtawskiego w dwóch odmianach: zwykłej i półgrubej¹³. Niestety, pominęli kursywę.

Giserskie czcionki odlewano w Warszawie w trzech odmianach: zwykłej, półgrubej i pochyłej (kursywnej), natomiast w tej chwili komputerowa rodzina kroju Antyki Półtawskiego składa się z dwudziestu jeden odmian¹⁴. Fonty z pismem A. Półtawskiego w formatach OpenType i Type1 są publicznie dostępne na stronach GUST¹⁵ oraz J.M. Nowackiego¹⁶.

W 2018 r. powstała w Rosji nowa wersja Antyki Półtawskiego pod nazwą Polanta. Jej autorką jest projektantka fontów Julia Gonina, mieszkanka Petersburga pracująca w zespole TypeType17. Digitalizacja Goniny obejmuje trzy odmiany, *normal*, *bold* oraz *italic*. A repertuar znaków uzupełniają litery grażdanki (*cyrillic*)¹⁸.

11 Zob. J. Muszkowski, *Antyka polska Adama Półtawskiego*, Warszawa 1932; zob. też J. Sowiński, *Adam Półtawski, typograf artysta*, Wrocław 1988, s. 188-200; A. Szydłowska, M. Misiak, *Paneuropa, Kometa, Hel. Szkice z historii projektowania liter w Polsce*, Kraków 2015, s. 45-51; [online] <https://www.ipsb.nina.gov.pl/a/biografia/adam-jerzy-poltawski> [dostęp 10.12.2020].

12 B. Jackowski, J.M. Nowacki, P. Strzelczyk, *Antyka Półtawskiego: a parametrized outline font*, „Biuletyn GUST” 1999, nr 13, s. 11-22.

13 *Specimens of the type faces, borders, ornaments, rules and other material cast on Monotype Type Composing & Casting Machines*, London [firmowy katalog z kartami dołączanymi w latach 20. i 30. XX w.].

14 Zob.: J.M. Nowacki, *Wzornik*, [online] <https://www.jmn.pl/wzornik/index.html> [dostęp 14.02.2020].

15 *Antyka Półtawskiego*, [online] http://www.gust.org.pl/projects/e-foundry/poltawski/download/index_html [dostęp 14.02.2020].

16 J.M. Nowacki, *Antyka Półtawskiego*, [online] <https://jmn.pl/typografia/antyka-poltawskiego/> [dostęp 14.02.2020].

17 O autorce: [online] <https://www.myfonts.com/person/yulia-gonina/> [dostęp 10.12.2020].

18 J. Gonina, *Polanta Serif. Revival of the typeface Antyka Półtawskiego 1931*, [online] *Polanta_Serif_research.pdf* [dostęp 2018].

W grudniu 2020 r. zespół projektantów – Mateusz Machalski, Borys Kosmyńska i Anna Wieluńska – zrealizował projekt pod nazwą Półtawski Nowy¹⁹. Najnowsza cyfrowa wersja kroju ma sześć odmian (trzy grubości antykwy i trzy kursywy) i przeznaczona jest do składu dziełowego w wielkościach od 10 do 18 pkt. Graficzne opracowanie kształtów znaków powstawało po analizach wszystkich dostępnych źródeł, głównie druków z czcionek odlewni Idźkowski i S-ka oraz zestawu rysunków, szablonów grawerskich oraz punc wykonanych przez firmę Monotype latach 1934-1955, udostępnionych przez londyńskie Type Archive.

Pierwotny epertuar znaków został poszerzony o wiele znaków diakrytycznych, kapitaliki, indeksy górne i dolne, warianty cyfr (tabelaryczne, proporcjonalne, nautyczne) oraz zestaw funkcji zecerskich OpenType. Fonty tej najnowszej digitalizacji dostępne są na zasadzie otwartej licencji.

Pisma studia FontArte

Artur Frankowski, kiedy rozpoczął projektowanie graficzne i sporządzanie fontów komputerowych, był wykładowcą typografii i liternictwa drukarskiego w Instytucie Poligrafii Politechniki Warszawskiej. Dzisiaj jest profesorem na Wydziale Wzornictwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie²⁰. Projektowaniem pism zajmuje się mniej więcej od czasu pracy na Politechnice, a jego dorobek w tej dziedzinie jest imponujący. Wraz z żoną Magdaleną założyli w 2004 r. studio projektowe FontArte.

Frankowski – jako autor fontów – poszukuje inspiracji głównie w typografii lat 20. XX w. Jego pisma wyrastają z tradycji awangardy artystycznej tego okresu²¹. Jest wśród nich krój Szczuka FA inspirowany twórczością Mieczysława Szczuki (1898-1927) – jednego z pionierów sztuki nowoczesnej, mistrza fotomontażu, założyciela pisma „Dźwignia”, a także – odręcznym pismem Teresy Żarnowerówny (1895-1950). Podobne litery graficzka stosowała nie tylko w Polsce, np. liternictwo na okładce *Obrony Warszawy* (Nowy Jork 1942).

Pismo tytułowe i akcydensowe Julian FA kształtami liter i nazwą nawiązuje do tomu poezji Juliana Przybosia *Z ponad* (Cieszyn 1930), projektowanego przez małżeńską parę – malarza Władysława Strzemińskiego (1893-1952) i rzeźbiarkę Katarzynę Kobro (1898-1950). Takie pismo widnieje też na innych okładkach projektowanych przez Strzemińskiego, np. na utworze *Szósta! Szósta! Utwór teatralny w 2 częściach* Tadeusza Peipera (Kraków 1925). Podobne rozwiązania typograficzne stosował Kazimierz Podsadecki, np. w *Jalu Kurka Śpiewach o Rzeczypospolitej. Poezje* (Warszawa-Kraków 1930).

19 *Półtawski Nowy. Projekt rewitalizacji kroju pisma. Typeface revival project*, Warszawa 2020; zob. też: [online] <https://www.behance.net/gallery/109332165/Poltański-Nowy-Revival-Project-%28FREE-FONT%29> [dostęp 10.12.2020].

20 *Miriam Cahn I AS HUMAN*, [w:] *Selected Projects*, [online] <http://www.fontarte.com/> [dostęp 14.02.2020].

21 A. Tomaszewski, *Powrót awangardy*, „Poligrafika” 2005, nr 3, z. 2, s. 60-62.

W drukach futurystów i konstruktywistów polskich często korzystano z czcionek jednoelementowej bezszeryfowej antyki znanej przed wojną pod nazwą Helios (wersje normalnej szerokości) i Baccarat (wersje szerokie). Czcionki te odlewano w giserni Jan Idźkowski i S-ka, a pojawiły się w Warszawie w 1922 r. jako adaptacje popularnego w Niemczech kroju Edel-Grotesk (Wotan, Splendid-Grotesk i inne nazwy tego kroju). Pismo to produkowano również po II wojnie światowej, aż do końca istnienia warszawskiej Odlewni Czcionek²². Baccarat i Helios widać w czasopiśmie „Praesens”, na okładce *Unizmu w malarstwie* Strzezińskiego (Warszawa 1928), w komunikatach grupy „a.r.” i innych drukach konstruktywistów i futurystów. A. Frankowski zdigitalizował jedną z odmian przedwojennego kroju Baccarat i dodał ją – całkiem słusznie – do futurystycznego zasobu swoich fontów²³. Ten font znajdziemy w zasobach FontArte pod nazwą Modernista. Litery ma tak wykreślone, aby oddawały walor graficzny niezbyt starannej odbitki druku wypukłego.

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

W zasobie FontArte jest też linearne minuskułowe pismo, które w 1930 r. zaprojektował W. Strzeziński. Należy ono do grupy pism eksperymentalnych, z okresu graficy przekształcali klasyczny grafem pisma łacińskiego. Można tu przypomnieć próby Theo van Doesburga (1917), Jana Tschicholda (1920), Kurta Schwittersa (1927) czy Herberta Bayera (1926). Pismo Strzezińskiego A. Frankowski uzupełnił o znaki niezbędne w komputerowym składaniu i sporządził font pod nazwą Komunikat FA. Z podobnego ducha poszukiwań literniczych wyrósł jeszcze jeden font z kolekcji Frankowskiego – Prototyp FA.

Powstał ciekawy zestaw fontów. Nie są to pisma wyłącznie dla entuzjastów historycznego konstruktywizmu i miłośników mechanofaktury. Mogą być przydatne we współczesnej grafice reklamowej, w niekonwencjonalnym projektowaniu książek albo na afiszach.

Założenia projektowe oparte na polskiej tradycji typograficznej XX w. stosował A. Frankowski także podczas projektowania Grotesku Polskiego. Grafemy²⁴ oraz wybrane elementy budowy liter zaczerpnął z antyki Adama Półtawskiego²⁵. Powstało nowoczesne pismo do użytku w drukowanych publikacjach i na stronach

22 *Katalog wyrobów...*, s. 131-149.

23 Fontowej modyfikacji czcionki Helios dokonał również Martyn Kramek na potrzeby polskiego wydania *Die neue Typographie : ein Handbuch für Zeitgemäss Schaffende* Jana Tschicholda (*Nowa typografia : podręcznik dla tworzących w duchu współczesności*, Łódź 2011).

24 Grafem – niepodzielna jednostka elementarnej struktury litery, identyfikowana najczęściej ze szkieletowym kształtem znaku pisma.

25 A. Frankowski, *Tradycja i nowoczesność. Projektowanie polskich pism drukarskich na początku XXI wieku*, [w:] *Konferencja naukowo-techniczna. Kierunki rozwoju polskiej poligrafii i opakowań z nadrukiem*, Poznań 2010, s. 81-82.

internetowych. Kompleksowa praca A. Frankowskiego nad pismami pierwszej połowy XX w. należy do osiągnięć najlepszych polskich literników i typografów²⁶.

Rodzina kroju pisma Bona Nova

Andrzej Heidrich (1928-2019)²⁷ blisko czterdzieści lat związany był ze Spółdzielnią Wydawniczą „Czytelnik”, również jako naczelny grafik. Ten laureat wielu nagród, m.in. Polskiego Towarzystwa Wydawców Książek w dziedzinie grafiki książki, był również czynnym zawodowo specjalistą projektowania papierów wartościowych i banknotów. W 1971 r. w Ośrodku Pism Drukarskich²⁸ w Warszawie zaprojektował krój Bona – pochyłą antykwę renesansową z minuskułą nawiązującą do włoskiej kursywy humanistycznej (italiki). Pierwsza wersja kroju pisma uzyskała wyróżnienie podczas międzynarodowego konkursu w Dreźnie²⁹. W ostatnich latach działalności Odlewnia Czcionek produkowała Bonę³⁰ w wielkościach od 10 do 48 pkt. z pantograficznie grawerowanych matryc. Digitalizacja tej czcionki stała się punktem wyjścia prac nad krojem Bona Nova.

Przeniesienie Bony na komputerowe fonty i rozszerzenie rodziny kroju jest dziełem Mateusza Machalskiego, projektanta z Wydziału Grafiki ASP w Warszawie. Współpracował blisko z Leszkiem Bielskim, Anną Wieluńską i Michałem Jarocińskim, a przede wszystkim z autorem oryginalnej Bony – A. Heidrichem, z którym konsultował graficzne efekty postępujących prac. Kursywnej Bonie dodano dziełowe odmiany *regular* oraz *bold*, aby uformować klasyczną zecerską triadę. Poszerzony został znacznie początkowo istniejący repertuar znaków, a całość dopełnia sześć tytułowych i akcydensowych odmian kroju zgrupowanych pod nazwą Bona Sforza. Trzy zasadnicze odmiany Bony dystrybuowane są na otwartej licencji³¹.

Podstawą prac nad prymarną odmianą rodziny kroju pisma – pochyłą Boną – były oryginalne projekty A. Heidricha skanowane w rozdzielczości 1200 dpi i cyzelowane w programie Adobe Photoshop. Czterokrotne powiększenia każdej z liter były przedmiotem korekt z A. Heidrichem. Tak oczyszczone pikselowe pliki graficzne przeniesiono do programu Glyphs, w którym powstały dokładne, ręcznie korygowane, postscriptowe obwiednie poszczególnych glifów. Po dodaniu wielu nowych znaków, przewidzianych w standardzie Unicode, fonty generowano w programie

26 J. Mrowczyk, *Polacy nie gęsi...*, „2+3D” 2005, nr 17, s. 18-23.

27 M., A. Frankowsky, *Dyskretna perfekcja. Projekty Andrzeja Heidricha*, „2+3D” 2011, nr 39, s. 46-53; zob. też: *Artyści książki polskiej. 50 lat konkursu Polskiego Towarzystwa Wydawców Książek*, red. K. Iwanicka, Warszawa 2009, s. 56-57; *Polska ilustracja książkowa = Polish book illustrations*, komitet red. M. Bylina, J. Czerwiński, R. Tomaszewski, Warszawa 1964, s. 38-39.

28 Opis metody stosowanej w Ośrodku Pism Drukarskich w latach 70. XX w. zob.: H. Nowak-Mroczyk, *Elementy projektowania i oceny pism drukarskich. Materiały i Studia Ośrodka Badawczo-Rozwojowego Przemysłu Poligraficznego*, „Litera” 1975, nr 58, s. 9-32.

29 R. Tomaszewski, *Udany debiut Polski*, „Litera” 1971, nr 44, s. 54-64.

30 Wersja końcowa, podstawowy komplet znaków, zob.: *Wzornik nowych pism drukarskich opracowanych przez Ośrodek*, Warszawa 1977, s. 8.

31 Dostępne w internecie: *Capitalics*, [online] <https://capitalics.wtf/pl/font/ bona-nova> [dostęp 14.02.2020].

FontLab Studio. Proces realizacji projektu opisany został przez M. Machalskiego i jego zespół³². Podczas prac projektowych grafik uruchomił często i systematycznie aktualizowaną stronę internetową informującą o przebiegu prac³³. Oprócz tego, na portalu społecznościowym Facebook, założył fanpage o nazwie *Bona Nova*³⁴. W ten sposób powstało forum dyskusyjne typografów i testerów, na którym proponowano graficzne korekty glifów i rozszerzenia repertuaru znaków.

Nowy karkter Januszowskiego i Lazarus – współczesna rodzina kroju pisma

Autorką fontów jest A. Wieluńska z warszawskiej ASP. Rewitalizacja dotyczy kroju XVI-wiecznych czcionek Jana Januszowskiego zwanych przez twórcę „Nowym charakterem polskim” lub „polszczyzną prostą i ukośną”. W roku 1594 krakowski drukarz i humanista J. Januszowski opublikował pod tytułem *Nowy charakter polski* trzy traktaty o ortografii: Jana Kochanowskiego, Łukasza Górnickiego i własny. Książka była równocześnie wzornikiem nowego oryginalnego kroju pisma autorstwa Januszowskiego. Była też jednoznacznie powiązana z drukarską praktyką i odlewnictwem czcionek. Obok znaków standardowego alfabetu łacińskiego Januszowski wykonał czcionki liter ze znakami diakrytycznymi oraz ligatury proponowane przez wymienionych autorów projektów polskiej ortografii³⁵. Komputerowy Nowy charakter uzupełniają zaprojektowane przez Wieluńską trzy pisma: antykwą z kursywą i pismo gotyckie, których formy liternicze nawiązują do czcionek krakowskiej Drukarni Łazarzowej o ponad stuletniej historii³⁶.

Zastosowana została podobna – jak przy sporządzaniu kroju Bona Nova – technika pracy, z tym że oryginałami literniczymi były powiększenia odbitek ze starodruków. W przypadku Nowego charakteru trudność polegała na wydobywaniu właściwego rysunku znaków ze skanów starodruku przez eliminację: brudów, defektów obrazu, farby wyciśniętej podczas tłoczenia na nierównym papierze czerpanym oraz wyczuciu, gdzie leży punkt „ciężaru” optycznego całego kroju pisma. Założenia projektowe, a także poszczególne etapy komputerowej adaptacji kroju pisma autorka przedstawiła szczegółowo na przykładzie restauracji graficznej *Karakteru ukośnego*³⁷. Proces powstawania całej rodziny Lazarus został opisany w teoretycznej pracy magisterskiej przygotowanej pod kierunkiem Doroty

32 M. Machalski, *Bona Nova – Nulle dies sine linea*, „Acta Poligraphica” 2017, nr 10, s. 9-22; zob. też M. Machalski i in., *Bona Nova*, Warszawa 2017.

33 Bona Nova, [online] <http://bonanova.wtf/> [dostęp 14.02.2020].

34 Bona Nova, [online] <https://www.facebook.com/bonatype/> [dostęp 14.02.2020].

35 J. Januszowski, *Nowy charakter polski z Drukarni Łazarzowej: y orthographia polska: Iana Kochanowskiego, ... Łukasza Górnickiego[go], ... Iana Januszowskiego*, Kraków 1594. Reprint: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1982.

36 *Drukarze dawnej Polski od XV do XVIII wieku*. T. 1: Małopolska. Cz. 1: wiek XV-XVI, pod red. A. Kaweckiej-Gryczowej, Wrocław-Warszawa 1983, s. 69-97 i in.

37 A. Wieluńska, *Digitalizacja charakteru ukośnego Jana Januszowskiego – studium procesu*, „Acta Poligraphica” 2018, nr 12, s. 31-50.

Folgi-Januszewskiej, fonty natomiast powstały pod okiem M. Jarocińskiego jako część pracy dyplomowej na Wydziale Grafiki ASP w Warszawie. Praca dyplomowa otrzymała wyróżnienie rektorskie, a A. Wieluńska zaprezentowała swoje osiągnięcie w wydanej przez siebie publikacji³⁸. Część rodziny fontów Lazarus jest dostępna jako wolne oprogramowanie³⁹.

Kilkanaście lat wcześniej A. Frankowski dokonał digitalizacji prostego wariantu Karakteru J. Januszowskiego⁴⁰. Jednak font FA Karakter z założenia naśladuje niewyraźne i zniekształcone litery starodruków, i z tego powodu zakres jego używania jest znacznie ograniczony.

Ciekawym przedsięwzięciem było uzupełnienie kroju Times New Roman o znaki występujące w pisowni J. Kochanowskiego. Nika Langosz przy udziale Moniki Marek-Łuckiej zaprojektowała glify w oparciu o formy graficzne czcionek J. Januszowskiego z *Nowego charakteru polskiego z Drukarni Łazarzowej* użyte w traktacie poety o ortografii. Powstały dwa fonty (prosty i pochyły) przeznaczone do konkretnego przedsięwzięcia edytorskiego – sejmowego wydania *Dzieł wszystkich J. Kochanowskiego*⁴¹.

Problemy repertuaru znaków staropolskich oraz ich kodowania w fontach przedstawia Janusz S. Bień. Specjalista lingwistyki informatycznej i przetwarzania tekstów wskazuje na niekompletność glifów potrzebnych do składania historycznych tekstów i przypadkowość oznaczeń kodowych poszczególnych znaków⁴². Można wyrazić nadzieję, że fontowe działania liternicze inspirowane formami czcionek polskich drukarzy z XVI w. staną się polem współpracy tekstologów, grafików i programistów.

Rewitalizacja kroju Cyklop

Cyklop, charakterystyczne pismo akcydensowe i tytułowe o dużym kontraście kresek budujących litery, powstało w odlewni J. Idźkowskiego i S-ka około 1931 r. Odlewnia oferowała klientom pochyłą odmianę, mimo że miała w zasobach projekty i próby matrycy Cyklopa prostego. Krój przed wojną miał wzięcie jako pismo prasowych tytułów oraz inseratów. Składano nim nagłówki m.in. w powstańczym „Biuletynie Informacyjnym” Armii Krajowej.

Istnienie czcionek prostego Cyklopa, które mogłyby uzupełnić popularną kursywę stanowiło zagadkę dla zecerów i typografów. Ciekawość podsyciała niewielka ilustracja w podręczniku Filipa Trzaski, na której widniało jedenaście liter odmiany

38 Taż, *Lazarus: Nowy charakter polski. Proces digitalizacji i specimen*, Warszawa 2018. Zob. też: *Lazarus – Nowy charakter polski*, [online] <https://lazarus.wtf> [dostęp 14.02.2020].

39 *Lazarus (free) font*, [online] [https://www.behance.net/gallery/74547029/Lazarus-\(free\)-font](https://www.behance.net/gallery/74547029/Lazarus-(free)-font) [dostęp 14.02.2020].

40 A. Tomaszewski, *Architypograf spogląda z nieba?* „Poligrafika” 2005, nr 8, s. 70-71.

41 B. Hojdis, *Problemy krojów pisma w edycji sejmowej dzieł Jana Kochanowskiego*, „Sztuka Edycji” 2016, nr 2, s. 7-14.

42 J.S. Bień, *Standard Unicode i dawne teksty polskie*, „Acta Poligraphica” 2019, nr 14, s. 7-28.

prostej⁴³, a sędziwy autor pytany o źródło ilustracji, nie potrafił przypomnieć sobie, skąd ją ma. W 2016 r., podczas prac porządkowych i inwentaryzacyjnych matryc odlewniczych w zbiorach Muzeum Książki Artystycznej w Łodzi, Janusz Paweł Tryzno odnalazł matryce obu Cyklopów⁴⁴.

Pierwsze fonty z Cyklopem sporządził w 2008 r. J.M. Nowacki. Graficznym wzorcem do odtworzenia kształtu liter były odbitki z wzornika Odlewni Czcionek⁴⁵. We wzorniku była tylko wersja kursywna, więc twórca fontów dodał odmianę prostą swojego autorstwa. Fonty z repertuarem znaków uzupełnionych o zestaw liter łacińskich ze znakami diakrytycznymi wygenerował, korzystając z oprogramowania Metatype1. Cyklop autorstwa Nowackiego na bezpłatnej licencji jest do pobrania ze stron internetowych⁴⁶.

Tandem łódzkich grafików, Marcin Dybaś i Joanna Kotas, dokonał drugiej digitalizacji kroju Cyklop. W ich przypadku literniczym wzorcem były – wykonane w Muzeum Książki Artystycznej – staranne odbitki czcionek obu Cyklopów o stopniu pisma 20 punktów Didota. Fonty obojga grafików wykonane pod firmą Couple of Type są dostępne w internecie, a na portalu społecznościowym Facebook powstała strona poświęcona ich projektowi⁴⁷.

Rewitalizacja kroju Brygada

Muzeum Książki Artystycznej w Łodzi, prowadzone przez Jadwigę i J.P. Tryznów, jest miejscem narodzin kolejnego projektu rewitalizacji – kroju o nazwie Brygada.

Do czasu systematycznej segregacji zbioru matryc i urządzeń odlewniczych w 2016 r. jedynym śladem istnienia czcionki Brygada był zagadkowy ślad kroju pisma w pierwszym powojennym katalogu wyrobów warszawskiej Odlewni Czcionek. W grupie wzorów pod nazwą *Czcionki różne* wydrukowano po dwa słowa trzema odmianami kroju pisma Brygada: zwykłą, półgrubą i kursywną⁴⁸. O nowych czcionkach milczy przedwojenna prasa, jak i środowisko projektantów i drukarzy. Kroju nie widać w żadnych drukach.

Muzeum Książki Artystycznej w Łodzi, w oparciu o grant funduszu „Niepodległa” Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, przeprowadziło badania proveniencji i graficzną analizę strukturalną Brygady. W tych badaniach archiwalnych i typograficznych uczestniczył kilkusobowy zespół: J. i J.P. Tryznowie, Przemysław Hoffer, Tomasz Ginter, Borys Kosmyńka, Martyn Kramek i Andrzej Tomaszewski⁴⁹.

43 F. Trzaska, *Podstawy techniki wydawniczej*, Warszawa 1967, s. 47.

44 Zob. np.: R. Ciurapski, *Wycena czcionkarskich matryc i punc znajdujących się w zbiorach Muzeum Książki Artystycznej w Łodzi*, „Acta Poligraphica” 2019, nr 14, s. 29-40.

45 *Katalog wyrobów...*, s. 197-199.

46 J.M. Nowacki, *Cyklop*, [online] <https://jmn.pl/wzornik/index.html>; <http://old.jmn.pl/cyklop/> [dostęp 14.02.2020].

47 *Cyklop*, [online] <https://www.facebook.com/pg/cyklop.coupleoftype/> [dostęp 14.02.2020].

48 *Wzornik czcionek*, Odlewnia Czcionek Przedsiębiorstwo Państwowe, Warszawa 1954, s. 79.

49 J. Tryzno, *Badanie oznakowania matryc Brygady – Harmonogram ekspertyzy kroju pisma Brygada – Raport z badania proveniencji kroju pisma Brygada* [praca niepublikowana], Łódź 2017.

W następnym etapie prac graficy projektanci – M. Machalski, Borys Kosmynka, P. Hoffer – zaprojektowali i zaprogramowali fonty komputerowe dla rodziny kroju w sześciu odmianach (po trzy proste i kursywne). Wzorcem kształtów liter był materiał graficzny uzyskany ze zdjęć mosiężnych oczek znaków z odnalezionych matryc odlewniczych kilku dużych stopni pisma oraz mikroskopowych fotografii oczek pisma grawerowanych dla wielkości sześciu punktów Didota.

Rysowanie matematycznymi krzywymi obwiedni liter i innych znaków pisma w programie FontLab Studio i innych programach graficznych trwało kilka miesięcy. Zespół grafików miał trudne zadanie odszukania prymarnych kształtów znaków, ponieważ technologia wyrobu czcionek wymaga różnicowania grubości kresek budujących litery, manipulacji światłami wewnętrznymi liter oraz między-literowymi w zależności od wielkości czcionki⁵⁰.

Finalnym efektem pracy było sześć odmian kroju nazwanego Brygada 1918: *regular*, *italic*, *semibold*, *semibold italic*, *bold* oraz *bold italic*. Repertuar znaków osiągnął liczbę ponad 600 glików w każdej z sześciu odmian kroju. Rodzina fontów Brygada 1918 jest przeznaczona do użytku publicznego, powszechnie dostępna, m.in. na stronach internetowych⁵¹.

Co dalej?

Liternicze osiągnięcia polskich odlewczy czcionek pod względem ilościowym nie mogą równać się z (digitalizowanym w znacznym stopniu) dorobkiem historycznym Niemców, Anglików, Francuzów czy Włochów. Dawne polskie pisma drukarskie są jednak na tyle interesujące, że warto włączyć je do użytku przy pomocy współczesnych narzędzi typograficznych. Dobrą podstawą ku temu są wzorniki pism odchodzących w zapomnienie producentów czcionek z XIX i XX w.: Józefa Ungera, Drukarni Skarbowej, Drukarni S. Orgelbranda Synów, Jana Idźkowskiego, Stanisława Jeżyńskiego, Franciszka i Kazimierza Konatów, Eugeniusza i Kazimierza Kozińskich, a także kilku innych giserni oraz XIX-wiecznych drukarni litograficznych.

Można też sięgnąć do krojów pism hebrajskich pochodzących z odlewni Orgelbrandów lub Idźkowskiego, zaprojektować i zaprogramować im komputerowe fonty, mając za przykład współczesną karierę kroju Chaim autorstwa Jana Levitta i produkowanego przed wojną w Warszawie w przedsiębiorstwie Jan Idźkowski i S-ka na czcionkach metalowych oraz drewnianych do składu afiszowego. Dzisiaj

50 Opis badań pochodzenia kroju oraz graficzny i technologiczny proces powstawania fontów Brygada, zob: A. Tomaszewski, *Rewitalizacja kroju pisma Brygada*, „Acta Poligraphica” 2018, nr 11, s. 7-22; oraz w *Brygada 1918. Projekt rewitalizacji kroju pisma = typeface revival project*, red. A. Gasińska, Warszawa 2018, s. 28-61.

51 *Brygada 1918*, [online] https://pl.wikipedia.org/wiki/Brygada_1918; *Czcionka Brygada 1918*, [online] <https://www.prezydent.pl/aktualnosci/rocznica-niepodleglosci/czcionka-brygada-1918/> oraz *Brygada - odnaleziona po latach czcionka zdigitalizowana i dostępna dla wszystkich*, [online] <https://niepodlegla.gov.pl/komunikat-prasowy/brygada-odnaleziona-po-latach-czcionka-zdigitalizowana-i-dostepna-dla-wszystkich/> [dostęp 14.02.2020].

Chaim jest obecny na nowoczesnych nośnikach pism i powszechnie używany nie tylko w Izraelu⁵².

Mamy już w Polsce liczną grupę projektantów fontów pracujących głównie nad współczesnymi krojami pism. Niektórzy z nich osiągnęli międzynarodową renomę. Opanowali profesjonalny warsztat projektowania i programowania fontów komputerowych, w tym również tzw. multiscriptowych (alfabetu łacińskiego połączonego z greką, pismem słowiańskim, arabskim itp.), tworzących jednolity graficznie repertuar glifów. Warto ich zachęcać do działań na rzecz restauracji naszego dziedzictwa.

Istnieje plan przeniesienia do komputerów pierwszej na świecie drukarskiej cyrylicy Szwajpolta Fiola (1491). Kilku cenionych typografów wyraża zainteresowanie pismami drukarskimi z zasobów krakowskich tłoczni XV-XVI w. i na ich podstawie przygotowaniem fontów uwzględniających historyczne ligatury, abrewiacje i inne znaki specjalne. Pewnie doczekamy się niektórych realizacji, mając na uwadze 550-lecie drukarstwa w Polsce i możliwość włączenia inicjatywy do programu przedsięwzięć w ramach jubileuszowych obchodów.

Bibliografia

- Antykwa Półtawskiego*, [online] http://www.gust.org.pl/projects/e-foundry/poltawski/download/index_html [dostęp 14.02.2020].
- Artyści książki polskiej. 50 lat konkursu Polskiego Towarzystwa Wydawców Książek*, red. K. Iwanicka, Warszawa 2009.
- Bień J.S., *Standard Unicode i dawne teksty polskie*, „Acta Poligraphica” 2019, nr 14, s. 7-28.
- Bona Nova, [online] <http://bonanova.wtf/> [dostęp 14.02.2020].
- Bona Nova, [online] <https://www.facebook.com/bonatype/> [dostęp 14.02.2020].
- Brygada - odnaleziona po latach czcionka zdigitalizowana i dostępna dla wszystkich*, [online] <https://niepodlegla.gov.pl/komunikat-prasowy/brygada-odnaleziona-po-latach-czcionka-zdigitalizowana-i-dostepna-dla-wszystkich/> [dostęp 14.02.2020].
- Brygada 1918*, [online] https://pl.wikipedia.org/wiki/Brygada_1918 [dostęp 14.02.2020].
- Brygada 1918. Projekt rewitalizacji kroju pisma = typeface revival project*, red. A. Gasińska, Warszawa 2018.
- Capitalics*, [online] <https://capitalics.wtf/pl/font/bona-nova> [dostęp 14.02.2020].
- Ciurapski R., *Wycena czcionkarskich matryc i punc znajdujących się w zbiorach Muzeum Książki Artystycznej w Łodzi*, „Acta Poligraphica” 2019, nr 14, s. 29-40.
- Cyklop, [online] <https://www.facebook.com/pg/cyklop.coupleoftype/> [dostęp 14.02.2020].
- Czcionka Brygada 1918*, [online] <https://www.prezydent.pl/aktualnosci/rocznica-niepodleglosci/czcionka-brygada-1918/> [dostęp 14.02.2020].

52 A. Szydłowska, M. Misiak, *Paneuropa, Kometa, Hel...*, s. 76-81.

- Drukarze dawnej Polski od XV do XVIII wieku. T. 1: Małopolska. Cz. 1: wiek XV-XVI*, pod red. A. Kaweckiej-Gryczowej, Wrocław-Warszawa 1983.
- Frankowsky M., A., *Dyskretna perfekcja. Projekty Andrzeja Heidricha*, „2+3D” 2011, nr 39, s. 46-53.
- Frankowski A., *Tradycja i nowoczesność. Projektowanie polskich pism drukarskich na początku XXI wieku*, [w:] *Konferencja naukowo-techniczna. Kierunki rozwoju polskiej poligrafii i opakowań z nadrukiem*, Poznań 2010, s. 81-86.
- GUST: Polska Grupa Użytkowników Systemu TeX, [online] <http://www.gust.org.pl> [dostęp 14.02.2020].
- Hojdis B., *Problemy krojów pisma w edycji sejmowej dzieł Jana Kochanowskiego*, „Sztuka Edycji” 2016, nr 2, s. 7-14.
- Jackowski B., Nowacki J.M., Strzelczyk P., *Antykwa Półtawskiego: a parametrized outline font*, „Biuletyn GUST” 1999, nr 13, s. 11-22.
- Jackowski B., Nowacki J.M., Strzelczyk P., *Programming PostScript Type 1 Fonts Using Metatype1: Auditing, Enhancing, Creating*, „TUGboat” 2003, vol. 24, nr 3, s. 575-581.
- Januszowski J., *Nowy charakter polski z Drukarni Łazarzowej: y orthographia polska: Iana Kochanowskiego, ... Łukasza Gornickiego, ... Iana Januszowskiego*, Kraków 1594. Reprint: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1982.
- Katalog wyrobów Odlewni Czcioneł*, Warszawa 1973.
- Kurek J., *Śpiewy o Rzeczypospolitej. Poezje*, Kraków 1930.
- Lazarus – Nowy charakter polski*, [online] <https://lazarus.wtf> [dostęp 14.02.2020].
- Lazarus (free) font*, [online] [https://www.behance.net/gallery/74547029/Lazarus-\(free\)-font](https://www.behance.net/gallery/74547029/Lazarus-(free)-font) [dostęp 14.02.2020].
- Lit[te]ra Romana. Antologia tekstów z czasopisma „Litera” 1966-1978*, oprac. M. Marek-Łucka, A. Tomaszewski, Warszawa 2020.
- Machalski M. i in., *Bona Nova*, Warszawa 2017.
- Machalski M. i in., *Półtawski Nowy. Projekt rewitalizacji kroju pisma. Typeface revival project*, Warszawa 2020.
- Machalski M., *Bona Nova – Nulle dies sine linea*, „Acta Poligraphica” 2017, nr 10, s. 9-22.
- Miriam Cahn I AS HUMAN*, [w:] *Selected Projects*, [online] <http://www.fontarte.com/> [dostęp 14.02.2020].
- Mrowczyk J., *Polacy nie gęsi...*, „2+3D” 2005, nr 17, s. 18-23.
- Muszkowski J., *Antykwa polska Adama Półtawskiego*, Warszawa 1932.
- Nowacki J.M., *Antykwa Półtawskiego*, [online] <https://jmn.pl/typografia/antykwa-poltawskiego/> [dostęp 14.02.2020].
- Nowacki J.M., *Antykwa Toruńska – od początku do końca polska czcionka*, „Biuletyn GUST” 1997, nr 9, s. 26-27.
- Nowacki J.M., *Antykwa Toruńska*, [online] <https://jmn.pl/typografia/antykwa-torunska/> [dostęp 14.02.2020].

- Nowacki J.M., *Cyklop*, [online] <https://jmn.pl/wzornik/index.html>; <http://old.jmn.pl/cyklop/> [dostęp 14.02.2020].
- Nowacki J.M., *Wzornik*, [online] <https://www.jmn.pl/wzornik/index.html> [dostęp 14.02.2020].
- Nowak-Mroczek H., *Elementy projektowania i oceny pism drukarskich. Materiały i Studia Ośrodka Badawczo-Rozwojowego Przemysłu Poligraficznego*, „Litera” 1975, nr 58, s. 9-32.
- Obrona Warszawy*, Nowy Jork 1942.
- Peiper T., *Szósta! Szósta! Utwór teatralny w 2 częściach*, Kraków 1925.
- Polska ilustracja książkowa = Polish book illustrations*, komitet red. M. Bylina, J. Czerwiński, R. Tomaszewski, Warszawa 1964.
- Przyboś J., *Z ponad*, Cieszyn 1930.
- Sowiński J., *Adam Półtawski, typograf artysta*, Wrocław 1988.
- Specimens of the type faces, borders, ornaments, rules and other material cast on Monotype Type Composing & Casting Machines*, London [firmowy katalog z kartami dołączanymi w latach 20. i 30. XX w.].
- Strzebiński W., *Unizm w malarstwie*, Warszawa 1928.
- Szydłowska A., Misiak M., *Paneuropa, Kometa, Hel. Szkice z historii projektowania liter w Polsce*, Kraków 2015.
- The TeX Gyre (TG) Collection of Fonts*, [online] <http://www.gust.org.pl/projects/e-foundry/tex-gyre> [dostęp 14.02.2020].
- Tomaszewski A., *Antykwa Toruńska jako OpenType*, „Poligrafika” 2004, nr 5, s. 77-79.
- Tomaszewski A., *Antykwa Toruńska, pismo drukarskie Zygryda Gardzielewskiego*, [w:] *Wybitny artysta sztuki książki i typografii. Materiały sesji poświęconej Zygrydowi Gardzielewskiemu (1914-2001)*, Toruń 2003, s. 31-36.
- Tomaszewski A., *Architypograf spogląda z nieba?* „Poligrafika” 2005, nr 8, s. 70-71.
- Tomaszewski A., *Historyczne kroje pism drukarskich a fonty komputerowe*, „Roczniki Biblioteczne” 2002, t. 46, s. 255-266.
- Tomaszewski A., *Powrót awangardy*, „Poligrafika” 2005, nr 3, z. 2, s. 60-62.
- Tomaszewski A., *Rewitalizacja kroju pisma Brygada*, „Acta Poligraphica” 2018, nr 11, s. 7-22.
- Tomaszewski R., *Udany debiut Polski*, „Litera” 1971, nr 44, s. 54-64.
- Tryzno J., *Badanie oznakowania matryc Brygady – Harmonogram ekspertyzy kroju pisma Brygada – Raport z badania proveniencji kroju pisma Brygada* [praca niepublikowana], Łódź 2017.
- Trzaska F., *Podstawy techniki wydawniczej*, Warszawa 1967.
- Tschichold J., *Nowa typografia: podręcznik dla twórczych w duchu współczesności*, [tł. E. Borg]. Łódź 2011.
- Typoteka. Indeks polskich krojów pisma*, [online] <https://typoteka.pl/pl> [dostęp 10.12.2020].
- Wieluńska A., *Digitalizacja charakteru ukośnego Jana Januszowskiego – studium procesu*, „Acta Poligraphica” 2018, nr 12, s. 31-50.

Wieluńska A., *Lazarus: Nowy charakter polski. Proces digitalizacji i specimen*, Warszawa 2018.

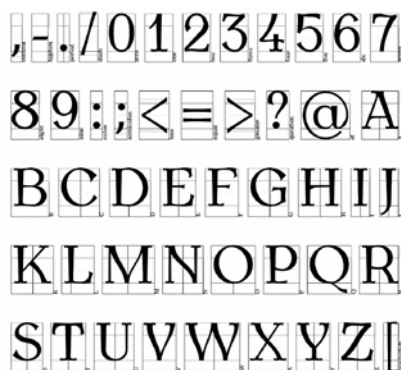
Wzornik czcionek, Odlewnia Czcionek Przedsiębiorstwo Państwowe, Warszawa 1954.

Wzornik nowych pism drukarskich opracowanych przez Ośrodek, Warszawa 1977.

a)



b)

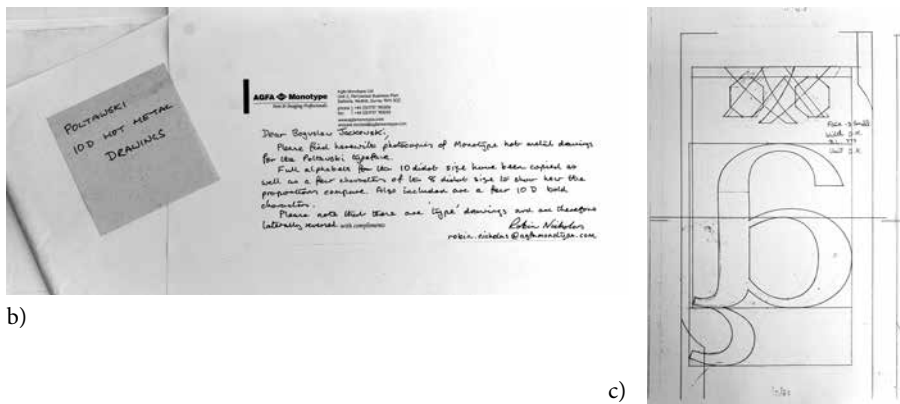


Ilustr. 1. Antykwa Toruńska

a) projekty Zygflyda Gardzielewskiego dla Odlewni Czcionek

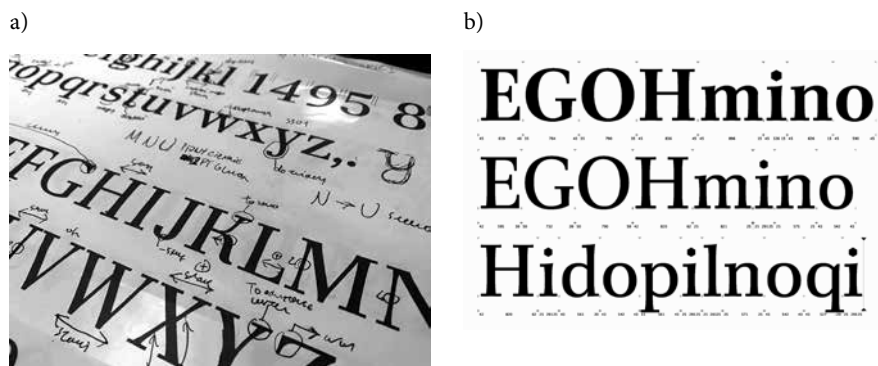
b) pismo w fazie dygitalizacji

abcdefghijklmnoprstuw a)
1234567890 ABCDEFGK
HIJLŁMNOPRSTUWY



Ilustr. 2. Antykwa Półtawskiego

- a) czcionki z giserni Jan Idźkowski i S-ka
b) fragment korespondencji z ang. firmą Monotype Corp.
c) litera z dokumentacji technicznej do grawerowania matryc monotypowych



Ilustr. 3. Półtawski Nowy

- a) korekty z atelier Monotype, lata 30. XX w.
b) jedna z faz pracy nad digitalizacją

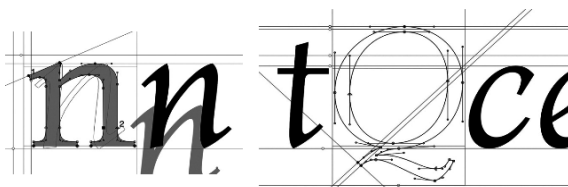
14 Grotsek Polski, 1999–2004

ąbćdęfghijklmńópqrstuwxysz
ABCDEFGHIJKRYW ffi fk fj ff ffi fk ft
ąbćdęfghijklmńABCDEFGHIJKLRYW
ąbćdęfghijklmńópqrstuwxysz
ABCDEFGHIJKRYW 1234567890
ąbćdęfghijklmńópqrstuwxysz
ABCDEFGHIJKRYW 1234567890

kωgKRY
kωgkRY

Ilustr. 4. Grotsek Polski oparty na grafemach Antykwy Półtawskiego

ABC a)
DEFGHIJKLLMON
PQRSTUVWXYZ
œ bona
abcdefghijklmop
nqrstuvwxyz
I 1234567890!?



Ilustr. 5. Bona Nova

a) oryginalna Bona projektu Andrzeja Heidricha
b) fazy projektu i dygitalizacji kroju

a)

b)

c)

d)

Ilustr. 6. Lazarus

a) oryginalny Nowy Karakter Polski z XV w.

b) Lazarus ukośny

c) Lazarus prosty

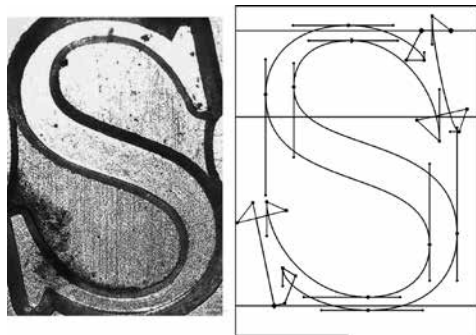
d) znaki diakrytyczne kroju Lazarus



Ilustr. 7. Internetowa strona kroju Cyklop studia Couple of Type



a)



b)

Ilustr. 8. Brygada

a) oryginalne matryce odlewnicze

b) proces dygitalizacji kroju z fotografii wnętrza matryc