ANNA WIELUŃSKA
Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie

Digitalizacja karakteru ukośnego Jana Januszowskiego – studium procesu

Słowa kluczowe: *czcionka, krój pisma, ortografia, litery alternatywne, znaki diakrytyczne, digitalizacja, font komputerowy*

Dzieje krakowskiej Oficyny Łazarzowej

Pochodzący ze Śląska Hieronim Wietor w 1518 roku założył w Krakowie własną drukarnię i wydawnictwo. Korzystając z wcześniejszych doświadczeń zawodowych, które zdobył pracując w drukarni w Wiedniu, rozwinął prężnie działającą oficynę. Jego renesansowe druki odznaczały się wysokimi walorami estetycznymi. Drukarnia oparta była na wzorcach niespotykanych dotąd na ziemiach polskich. Przygotowując swój warsztat, sprowadził antykwę ciętą na wzór znanego pisma Nicolasa Jensona z Wenecji oraz renesansową italikę na wzór kursywy Francesca Griffo. Korzystał również z odlanej u siebie ozdobnej kursywy wzorowanej na włoskiej cancellaresca bastarda. Do składu w języku polskim stosował frakturę ciętą przez Hieronima Andreae i Hansa Schönspergera, którą uzupełniał literami z polskimi znakami diakrytycznymi[1].

Po śmierci Wietora drukarnię przejęła jego żona Barbara, by następnie prowadzić ją ze swoim kolejnym mężem – Łazarzem Andrysowiczem. Od tego momentu drukarnia znana była jako Oficyna Łazarzowa. Nowy właściciel odnowił komplety czcionek otrzymane po poprzedniku i część z nich ulepszył, na przykład dodając do Wietorowskiej kursywy pochyłe majuskuły. Dowodem aktywności odlewniczej Andrysowicza są liczne zmiany w zapisie języka polskiego tymi samymi krojami pism, na przestrzeni lat widoczne w różnych drukach. W tym czasie prace giserskie i grawerskie dla Oficyny Łazarzowej wykonywał w Krakowie Konrad Forster z pomocą Mathiasa Genle[2].

Andrysowicz zmarł w 1577 roku i drukarnię przejął jego syn, Jan Januszowski. Januszowski otrzymał wykształcenie w Padwie i był sekretarzem oraz pisarzem pokojowym na dworze Zygmunta Augusta i Stefana Batorego. Doprowadził do największego rozkwitu Oficycyny Łazarzowej w jej krótkiej historii. Poza dbałością o merytoryczną poprawność druków i ich estetyczny wygląd dużą uwagę poświęcał wykorzystywanym czcionkom i ich jakości. Kontynuował współpracę z Forsterem, głównie przy projekcie nowego karakteru polskiego i wykonaniu oryginalnych

[1] A. Tomaszewski, *Giserzy czcionek w Polsce. Poczet odlewaczy czcionek działających w dawnej Polsce oraz polskich za granicą.* Warszawa 2009, s. 109–111.

[2] A. Tomaszewski, dz. cyt., s. 25–26.

czcionek. Stosował między innymi antykwy wzorowane na pismach Plantina. Za zasługi związane z piśmiennictwem dostąpił rzadkiego w Rzeczypospolitej awansu społecznego – w 1588 roku otrzymał indygenat szlachecki i herb Kłośnik, a Zygmunt III Waza nadał mu jedyny znany w naszej historii zaszczytny tytuł architypografa. Jego znajomość z Janem Kochanowskim oraz Łukaszem Górnickim – czyli z prężnie działającymi na polu literatury i językoznawstwa postaciami – zaowocowała powstaniem książki *Nowy karakter polski*[3].

Nowy karakter polski jako próba modyfikacji systemu zapisu[4]

W historii projektowania dokonywano wielu prób modyfikacji czy też stworzenia na nowo systemu zapisu alfabetu łacińskiego. W czasach modernizmu niektórzy typografowie podejmowali próby zerwania z tradycjami i stworzenia alfabetu na nowo. Eksperymenty miały źródło w przekonaniu, iż nowa, inna epoka wymaga równie nowych, radykalnych zmian, mających uczynić ludzkie życie lepszym. W 1928 roku Jan Tschichold, niemiecki typograf i teoretyk opublikował *Nową typografię* (*Die neue Typographie*). W swoim, nowoczesnym na owe czasy, podręczniku mówi, że trzymanie się pism narodowych, takich jak np. fraktura, czy

[3] J. Januszowski, *Nowy karakter polski z Drukarnie Lazarzowey: y orthographia polska: Iana Kochanowskiego, [...] Lukasza Gornickie[go], [...] Iana Ianuszowskiego*. Kraków 1594.

[4] Rozdział opracowany na podstawie: A. Birkenmajer, *Typograficzny zasób drukarni Akademji Zamojskiej w roku 1617*, Kraków 1936 oraz *Drukarze dawnej Polski od XV do XVIII wieku*, t. 1: *Małopolska*, cz. 1: *Wiek XV–XVI*, red. A. Kawecka-Gryczowa, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1983, s. 69–99.

rosyjska cyrylica jest krokiem wstecz, a międzynarodowym pismem przyszłości jest pismo łacińskie. Wymaga jednak ono zmian, dzięki którym zostanie dostosowane do warunków gospodarczych epoki nowożytnej i będzie mogło dorównać technicznym wytworom współczesności albo wręcz przyszłości. Podobne postulaty zapoczątkowały erę drukarskich pism bezszeryfowych, geometrycznych. Polską odpowiedzią na panujące w pierwszej połowie XX wieku nastroje modernistyczne był radykalny w swoich założeniach projekt „pisma automatycznego" z 1930 roku autorstwa Władysława Strzemińskiego. Zaprojektowane przez niego nowe litery miały zastąpić przestarzałe w jego mniemaniu znaki alfabetu. Nowe propozycje były uproszczonymi wersjami liter tradycyjnych, zbudowanymi z charakterystycznych dla danych liter kierunków i łuków. Pojedyncze litery kroju nie były czytelne – dopiero zestawienie ich z innymi znakami z systemu zaczynało przypominać tekst, jednak nadal pozostający na granicy czytelności. Krój Strzemińskiego nie przyjął się w praktyce. Wiele lat później Artur i Magdalena Frankowscy ze studia Fontarte dokonali digitalizacji i sporządzili font komputerowy tego pisma pod nazwą Komunikat[5]. Z perspektywy czasu założenia liternicze podobne do tych, na których opiera się Komunikat, traktowane są jako ciekawostki graficzne i ich używanie jest ograniczone. Nie wchodzą do użytku codziennego, gdyż wymagałoby to powszechnej zmiany przyzwyczajeń i nauki nowego systemu zapisu.

Kwestią odmienną od incydentalnych propozycji awangardowych jest proces przekształceń historycznych i prób zapisu poszczególnych głosek. Odbywał się on w sposób naturalny i modyfikował podstawowy łaciński zestaw liter w różnych językach narodowych. I tak na przykład dawniej litera *s* zapisywana na początku lub w środku wyrazu nie przypominała swojej obecnej formy – zapisywano ją bardziej jako *f* bez poprzecznej belki. Ten kształt znaku pochodził od zapisu greckiej litery *sigma*. W przypadku większości języków europejskich proces dochodzenia do obecnej formy zapisu znaków diakrytycznych trwał dziesiątki lub nawet setki lat.

Opublikowana przez Jana Januszowskiego w 1594 roku książka *Nowy karakter polski* obejmuje trzy traktaty o ortografii, autorstwa Łukasza Górnickiego, Jana Kochanowskiego i samego Januszowskiego. Wyjątkowość tej publikacji polegała na tym, iż nie była ona jedynie rozprawą na temat polskiej ortografii – składając dzieło Januszowski użył zaprojektowanych przez siebie i odlanych przez Forstera czcionek karakter prosty i karakter ukośny. W owym czasie panowała dość duża swoboda w zapisywaniu rodzimych dźwięków i powszechny, zunifikowany system ortograficzny w zasadzie nie istniał. Januszowski zmierzył się z problemem zapisu głosek języka polskiego za pomocą znaków stworzonych dla łaciny. Projektowany przez niego krój i odlanie nowych czcionek było niewątpliwie przedsięwzięciem płynącym z bardzo szlachetnych pobudek – autor chciał, jak sam pisze, „ojczyźnie swej darować rzecz potrzebną i ozdobną; krój polski, własny, nie niemiecki". Całość prac nie była przez niego traktowana jako inwestycja finansowa, która miałaby się zwrócić, lecz raczej jako działanie pro publico bono.

[5] A. Szydłowska, M. Misiak, *Paneuropa, Kometa, Hel. Szkice z historii projektowania liter w Polsce*, Kraków 2015, s. 68–74.

gdzieby śię owák kładło. Pan Górnicki miásto Polskiégo ł/ kładzie dwoie ll/ wespół.

M.

Koch. M dwoie: pirwßé iako tu/ dom: drugie z kréska/ iáko to/ vskroń.

N.

Koch. N dwoie także: i z timiż znaki/ dzwon/ skroń/ schroń śie/ etć.

Ianv. *Pan Górnicki ma 3 circumflexem, oto ták/* m̂ n̂.

O.

Koch. O dwoie: iedno Łaćińskié bez znaku iako tu/ oko: drugié grubßé z znakiem iesli tręba/ iako wòs: na wosku wyćisnać/ abo na wózku iechać.

Ianv. *Pan Górnicki tego grubßègo ò/ 3 znákiem nie vżywa/ ále ná mieysce iego ma dwie literze spoionè ták* uo: *ná przykład*, Buog wuodz *móy. Co nie od rzeczy. Iedno iż w tym słowie* Buog/ *y* wuodz/ *te dwie literze spoionè* uo/ *są ráczey diphtongiem: to słowo záś/ móy / ináczey brzmi niż owo* Buog / *á przedśię nie iest owo łáćińskié · otóż potrzebáby ie tèż osobno znáczyć. By w mè / rychléybym ie pisał oto ták / Bòg / z krèską / od lewéy do právéy ręki: móy záśię/ od právéy*

W swojej krakowskiej drukarni Januszowski konsekwentnie stosował wcześniej ustalony system zapisu. Widać jednak było, że zestaw znaków, które miał do dyspozycji, nie był dla niego zadowalający. Rozważania na temat ortografii i typografii polskiej snuł prawdopodobnie jeszcze za życia króla Zygmunta Augusta jako królewski sekretarz. Utrzymywał korespondencję z Janem Kochanowskim oraz Janem Zamoyskim, kanclerzem i hetmanem koronnym. Od hetmana otrzymał rękopis ortografii autorstwa Kochanowskiego, a po spotkaniu z Łukaszem Górnickim dysponował już dwoma traktatami ortograficznymi uznanych autorytetów. Dodawszy do nich swoją wersję, wynikającą z wieloletniej praktyki drukarsko-wydawniczej miał dostateczny powód do rozpoczęcia prac nad *Nowym karakterem polskim*.

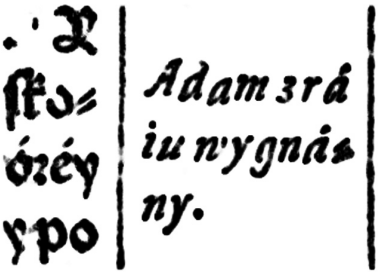
Matryce i czcionki karakteru Januszowskiego wykonane zostały w dwóch odmianach – prostej i pochyłej. Obie noszą cechy pisma odręcznego, wzorowanego na piśmie własnym autora z czasów pracy na dworze królewskim. Pierwsza z nich nosi pewne cechy niemieckiej fraktury (teksty polskie w XVI w. zwyczajowo składane były pismami gotyckimi). Odmiana prosta prawdopodobnie powstała jako pierwsza, przed ukośną. Na pewnym etapie prac musieli ją oglądać zarówno Łukasz Górnicki (po tym wydarzeniu spisał swoją ortografię), jak i Szymon Szymonowic, który na polecenie hetmana Zamoyskiego pracował wówczas nad wyposażeniem drukarni Akademii Zamojskiej. Szymonowic, obejrzawszy karakter prosty, sugerował, by go „na włoski raczej odmienić". Mogło być to przyczyną powstania wersji ukośnej. Według Birkenmajera (*Typograficzny zasób Akademii Zamojskiej…*) wypowiedź Szymonowica można traktować dwojako: termin *włoski*, czyli *italique*, mógł oznaczać czcionkę kursywną albo określać rodzaj pisma bliższy antykwie niż frakturze. Birkenmajer przypuszcza, że jest mało prawdopodobne, aby doskonale obeznany ze sztuką drukarską i ówczesnymi trendami Szymonowic zalecał Januszowskiemu czcionkę kursywną do składu tekstu ciągłego. Raczej chodziło mu o włoski antykwowy charakter pisma. Istotnie, karakter ukośny nosi więcej niż prosty cech antykwy. Jest wyraźnie inspirowany zachodnimi wzorcami, takimi jak np. kursywa Roberta Granjona. Trudno dociec, czy jej pochylenie jest omylnie zrozumianą sugestią Szymonowica. Wynika raczej z chęci uzyskania pisma wyróżniającego dopasowanego do odmiany prostej.

Publikacja z 1594 roku zbudowana jest na podobieństwo elementarza – przy każdej literze umieszczono najpierw fragment rozprawy Kochanowskiego, złożony karakterem prostym, a następnie komentarz Januszowskiego, z uwzględnieniem założeń Górnickiego, złożony karakterem ukośnym. Formalnym trzonem pracy stało się kilkanaście ligatur, specjalnie opracowanych na postawie częstotliwości pojawiania się w języku polskim par liter, jak na przykład *ch*, *dz*, *dź*, *rz*, *cz*. Takie rozwiązanie pozwalało na szybszy i bardziej ekonomiczny skład tekstu. Ligatury nie były wtedy nowym sposobem na zaoszczędzenie czasu składania i papieru, jednak te Januszowskiego charakteryzują się specjalnym projektem dla języka polskiego. Karakter prosty miał dużo większą liczbę znaków niż ukośny ze względu na zawiłość ortografii Kochanowskiego. Januszowski, aby oddać idee poety, musiał odlać niespotykane wcześniej znaki – np. dwojakie *r* z pętelką u dołu, lub podwójne *z*, jedno w drugim.

Ilustr. 2 – propozycja Górnickiego do zapisu współczesnego *ż* obok *r* z pętelką według ortografii Kochanowskiego miało służyć do zapisu współczesnego *rz*

Początkowo dla *Nowego karakteru…* zostały wykonane matryce w jednej tylko wielkości – 5,8 mm (czyli ok. 16 pkt), zapewne z powodów finansowych. Januszowski sam pisał, że „trzeba było iescze sześciorga pism drugich (inszych nie wspominając): więtszych, śrzednich, mnieyszych; a nawet y te same nie są ieszcze, iako bydź miały, tak wyprawne. Ale, iako się rzekło, trudno na morze bez wiosła, a też na świecie rzeczy nie zrazu zwykły do swej przychodzić perfectiiey".

W późniejszym okresie odlano jeszcze dodatkowe wielkości. W inwentarzu czcionek Akademii Zamojskiej z 1617 roku widnieją trzy komplety matryc i punconów do odlewu wszystkich odmian, w wielkościach niższych niż pierwowzór, odpowiednio 4,7 mm i 3,5 mm, oraz do oryginału – 5,8 mm. Dwie najniższe nie zostały wówczas jeszcze odlane. Szczegółowe porównanie wzorów zamojskich z tymi z broszury z 1594 r. zostaną opisane w dalszej części artykułu. Poza dodatkowymi wielkościami z Zamościa jest jeszcze jeden ciekawy przykład – z wydanej w Oficynie Łazarzowej *Biblii* Jakuba Wujka. Marginalia są w niej złożone dwiema różnymi kursywami, w tym nowym karakterem ukośnym, wielkości 4,3 mm, co oznacza, iż Januszowski wykonał co najmniej cztery różne wielkości matryc do swojego kroju.



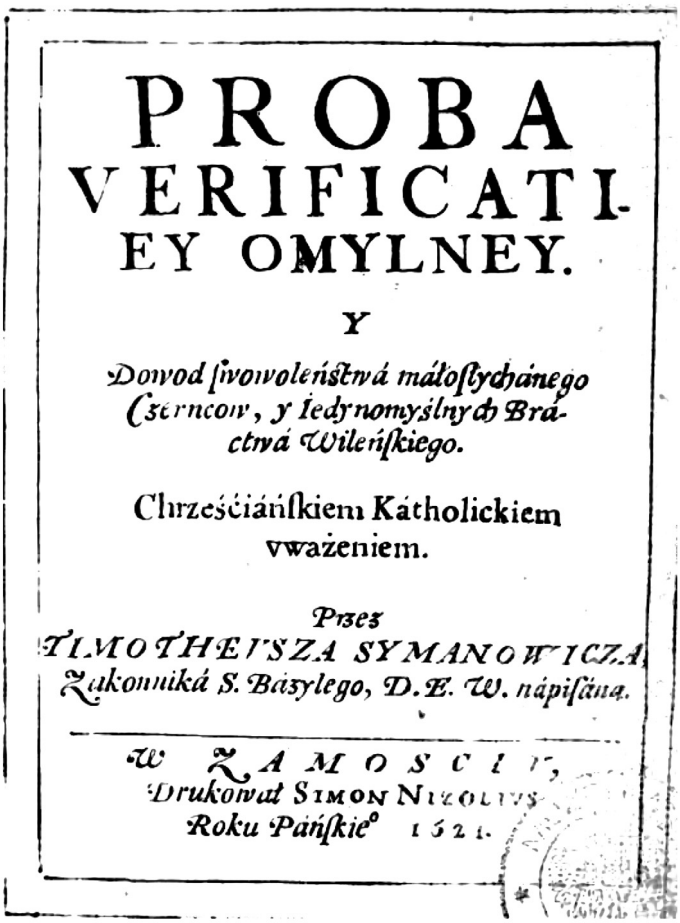
Ilustr. 3 – Marginalia *Biblii* Jakuba Wujka złożone nowym karakterem ukośnym wielkości 4,3 mm

Propozycje Januszowskiego okazały się zbyt ekstrawaganckie, jak na owe czasy. Przedsięwzięcie mocno nadwyrężyło budżet drukarni, a nowe polskie czcionki nie znalazły szerszego zastosowania, zwłaszcza odmiana prosta. Mimo uznania i zaszczytów Januszowskiemu nie udało się utrwalić swojej pozycji materialnej. Wiadomo o licznych długach, jakie miał, między innymi u znanego filologa Andrzeja Patrycego Nideckiego czy u wdowy po Józefie Wosczynie z Jędrzejowa.

Podczas zarazy w Krakowie, w sierpniu 1601 r. drukarz stracił żonę, córki oraz jedynego syna, co prawdopodobnie było powodem przyjęcia przez niego pod koniec tego roku święceń kapłańskich[6]. Drukarnia zakończyła swoją działalność na początku XVII wieku. Znacząca część jej zasobów została przeniesiona do drukarni Akademii Zamojskiej oraz do innych drukarń krakowskich, jednak nowy karakter służył w nich zazwyczaj tylko do składania krótkich tekstów i stron tytułowych.

[6] *Drukarze dawnej Polski…*, dz. cit. s. 71–72.

Około 1604–1605 roku drukarnią Łazarzową w imieniu Januszowskiego zarządzał dzierżawca, Bazyli Skalski. Następnie w latach 1605–1606 stała się własnością Macieja Jędrzejowczyka, który z czasem zarzucił podpisywanie powstających tam druków nazwą Oficyna Łazarzowa[7]. W 1609 roku zakończył się proces przenoszenia dworu królewskiego do Warszawy, która stała się tym samym stolicą Polski. Fakt ten nie pozostał bez znaczenia dla krakowskich środowisk drukarskich.


PROBA
VERIFICATI-
EY OMYLNEY.
Y
Dowod ſwowoleńſtwá máłoſłychánego
Czerncow, y iedynomyślnych Brá-
ctwá Wileńſkiego.
Chrześćiáńſkiem Káthollickiem
vważeniem.
Przez
TIMOTHEUSZA SYMANOWICZA
Zákonniká S. Bázylego, D. E. W. nápiſáná.
W ZAMOSCIU,
Drukował SIMON NICOLAVS
Roku Páńſkie° 1621.

Ilustr. 4 – Nowy karakter ukośny w drukach Akademii Zamojskiej. Przykład użycia ozdobnych wersalików, nieobecnych w broszurze z 1594 r.

Ilustr. 5 – Nowy karakter ukośny w tytułach rozdziałów książki *Zwierciadło Korony Polskiej urazy ciężkie i utrapienia wielkie, które ponosi od Żydów*, wydanej w 1618 roku w drukarni Macieja Jędrzejowczyka w Krakowie

Zydowie Chrześćiánom głównni nieprzyiaćiele.

Januszowski zmarł w 1613 roku. Propozycja czcionek z nowego karakteru nie zyskała popularności. Był to jeden z bezpośrednich powodów, dla których zdecydowałam się sięgnąć do wzorów z 1594 roku i podjąć próbę ich cyfrowego odtworzenia.

[7] S. Bandtkie, *Historya drukarn krakowskich, od zaprowadzenia drukow do tego miasta az do czasow naszych, wiadomoscia o wynalezieniu sztuki drukarskiey poprzedzona*, Kraków 1815, s. 392–399.

Wprowadzenie do digitalizacji. Założenia projektowe procesu digitalizacji nowego karakteru polskiego, badania wstępne

Digitalizacja w znaczeniu ogólnym to przetwarzanie danych analogowych do postaci cyfrowej. Zawężając definicję dla projektowania krojów pism, możemy przyjąć, że digitalizacja jest „procesem cyfrowej rekonstrukcji narysowanych na papierze form za pomocą krzywych matematycznych wyznaczających kształt liter. Najpowszechniejszym sposobem rysowania ścieżek (obwiedni) w programach komputerowych są krzywe Béziera, stosowane w programach takich, jak Adobe Illustrator czy Adobe Photoshop oraz w specjalistycznych programach do rysowania znaków i edycji fontów”[8].

Definicja nic nie mówi o źródłach graficznych digitalizowanego kroju. Możemy jednak digitalizować zarówno autorski rysunek liter, jak i dokonać rewitalizacji zapomnianego kroju, np. odnalezionego we wzornikach pism drukarskich lub starodrukach. Decyzje związane z założeniami formalnymi projektu kroju są indywidualną sprawą projektanta lub wynikają z charakteru realizowanego zlecenia. Należy pamiętać, że ta dziedzina twórczości graficznej, ze względu na istnienie jasno określonych zasad pisowni i konstrukcji liter danych alfabetów, jest skrajnie konserwatywna[9].

Wybierając źródło inspiracji lub materiał do digitalizowania, należy na początek zbadać kwestię praw autorskich, a po upewnieniu się, że nikt takowych nie posiada, prześledzić ewentualne inne, wykonane wcześniej wersje kroju. W projektowaniu pism kwestie związane z prawem autorskim są niezwykle trudne ze względu na ich specyfikę. Przykładowo w alfabecie łacińskim posługujemy się określonym zestawem znaków podstawowych (dokładnie 26, wersalików i liter tekstowych – 52). Dla jednej tylko litery, np. *a*, projektant może zastosować wiele różnych krzywizn. Ta sama litera *a* może być bardziej szeroka lub wąska, wysoka lub niska, o dużym lub małym kontraście grubości kresek, z dużą lub małą liczbą detali, jednak zawsze swoim kształtem będzie nawiązywała do archetypu litery *a*. Z tego powodu łatwo jest, nawet rysując coś „z głowy”, powtórzyć kształt, który wcześniej został już przez kogoś zaprojektowany. Istnieje wiele podobnych do siebie krojów, które na pierwszy rzut oka wydają się identyczne, jednak odróżniają je detale, które dadzą o sobie znać dopiero w dużym powiększeniu.

Gdy wybiera się polskie źródło graficzne, o którym wiadomo, że zostało stworzone specjalnie na polskie potrzeby, kwestia poszukiwania ewentualnych wykonanych już wersji cyfrowych jest w pewnym stopniu ułatwiona. Nowy karakter w czasie, w którym powstał, nie zyskał zbyt dużego rozgłosu. Drukarnia Januszowskiego upadła, a jej czcionki trafiły przede wszystkim do drukarni Akademii Zamojskiej. Nie dotarłam do żadnych informacji, które świadczyłyby o tym, że matryce lub czcionki w jakiejkolwiek formie miałyby zachować się do dnia dzisiejszego. Nie spotkałam się z tym krojem również w żadnym z wzorników współczesnych ze-

[8] J. Scaglione, L. Meseguer, C. Henestrosa, *Jak projektować kroje pisma. Od szkicu do ekranu*, Kraków 2013, s. 62.

[9] Tamże, s. 15.

cerni. Założyłam zatem, iż jedynym istniejącym źródłem, z którego można korzystać w procesie cyfryzacji i które się zachowało są do dziś, są odbitki z epoki.

Na podstawie historycznych odbitek powstały dwie znane mi cyfryzacje: krój FA Karakter autorstwa Artura Frankowskiego (aktualnie niedystrybuowany i niedostępny do wglądu w Internecie) oraz krój Pawła Osiala, stworzony na własne potrzeby wydawnicze. O propozycji Artura Frankowskiego możemy przeczytać w wywiadzie Rafała Sylwestra Świątka z Andrzejem Tomaszewskim: „font [który] zaprojektował Artur Frankowski (FA Karakter)…[ma] tylko odmianę prostą, a nie „ukośną" (jak mawiał Jan Januszowski, twórca pisma), i jest zrobiony celowo zgrzebnie i nierówno, aby udawać odbitkę na czerpanym, nierównym papierze"[10].

Obydwie wymienione propozycje stanowią dosłowną digitalizację oryginału, z zachowaniem cech właściwych dla odbitki drukarskiej (zalania czy też niedobicia), dzięki czemu teksty złożone nimi cyfrowo imitują zgrzebny druk z materiału zecerskiego. Aby nie powtarzać zrealizowanej już pracy, zdecydowałam się na wykonanie rysunku liter od zera, oczyszczając go z nierówności, starając się niejako odtworzyć oryginalne cięcia wykonane przez grawera punconów.

Proces projektowy – od odbitki do kroju cyfrowego

U podstaw mojego procesu projektowego związanego z nowym karakterem leżała chęć zmierzenia się z rysunkiem litery dziełowej, przeznaczonej do dłuższego składu, pozostającej w typie kroju garamond, czyli klasycznej antykwy. Przeszukując materiały z epoki współczesnej twórcy owej czcionki, trafiłam na nowy karakter polski, który ze względu na swój eklektyzm, a jednocześnie bardzo wyrazisty rytm, wydał mi się niezwykle ciekawy. Stronice broszury Januszowskiego złożone karakterem ukośnym odznaczają się równomierną szarością tekstu, jednak nie są pozbawione pewnych błędów optycznych. Rysunek niektórych liter ma ułomności – np. małe *w* złożone z dwóch liter *v*, co zwyczajowo stosuje się jedynie do wersalikowego *W*. Tego typu cechy, spowodowane prawdopodobnie ówczesnym doświadczeniem Januszowskiego, postanowiłam zachować, modyfikując jednak tak, aby zwiększyć ich czytelność i aby nie wyróżniały się negatywnie w tekście.

Ilustr. 6 i 7 – Minuskułowe *w* w antykwie; minuskułowe *z* w karakterze ukośnym – warto zaznaczyć, że jest to litera bez wydłużenia dolnego – całość mieści się w tzw. „wysokości x". Takie *z* jest przejęte z kursywnej bastardy[11]

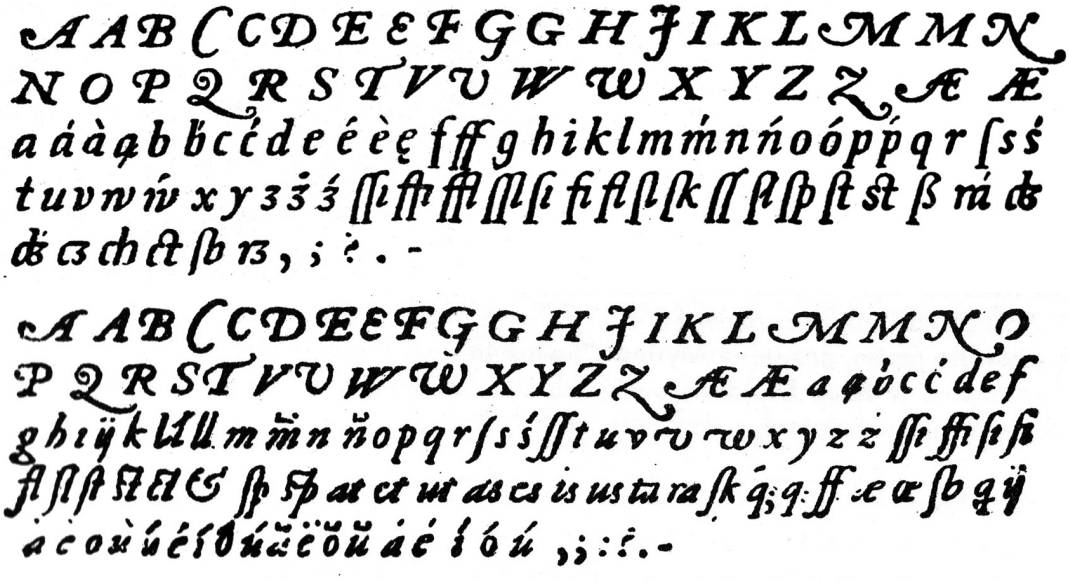
We wzorniku drukarni Akademii Zamojskiej można zauważyć ciekawą prawidłowość: karakter ukośny, oznaczony numerem 10, ma identyczny zestaw wersalików z kursywą, oznaczoną numerem 7. Fakt ten, poza wizualną zbieżnością liter, potwierdza również zapis, mówiący o tym, iż puncony do wersalików obydwu krojów były przechowywane w jednym i tym samym słoju. Porównując „zamojskie" wersaliki nowego karakteru ukośnego z tymi opublikowanymi w 1594, łatwo za-

[10] R. Świątek, *Rozmowa z Andrzejem T., spotkanie drugie*, http://rafal.towarzysze.com/tag/nowy-karakter-polski/ dostęp 6.05.2017.

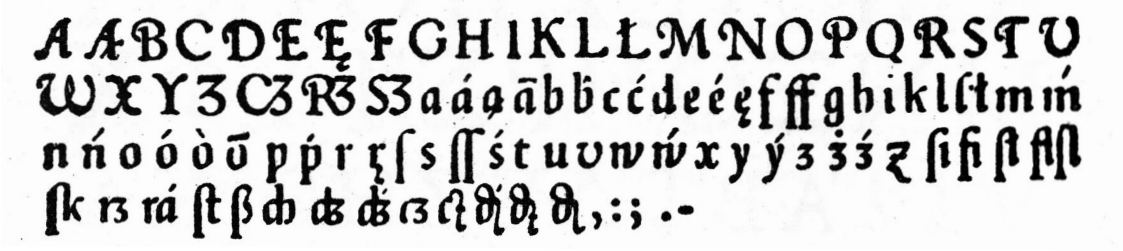
[11] M. Juda, *Pismo drukowane w Polsce XV–XVIII wieku*, Lublin 2001, s. 170.

Ilustr. 8 – Porównanie wersalików użytych w broszurze z 1594 r. (góra) z wzornikiem karakteru ukośnego z Akademii Zamojskiej z 1617 roku (dół)

Ilustr. 9 i 10 – Porównanie dwóch kursyw z wzornika drukarni Akademii Zamojskiej – u góry pismo nr 10, karakter ukośny, na dole pismo nr 7, nazwane „kursywą wielkiego szwabacheru" / „kursywą gros-text". Uwagę zwracają identyczne dla obu kursyw wersaliki

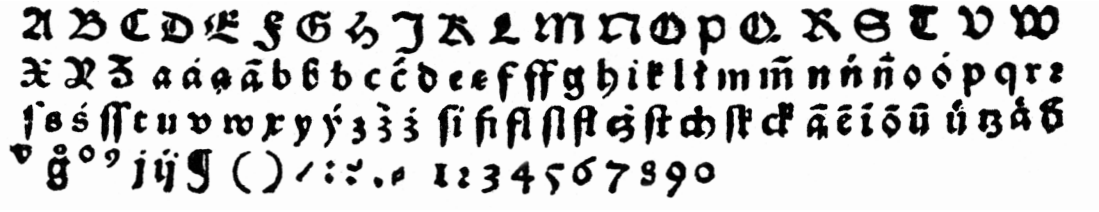


uważyć, że w pierwotnej wersji część ozdobnych liter nie występuje. Nie wiadomo, jak liczny był dokładnie pierwszy zestaw czcionek Januszowskiego, gdyż nie publikuje ich broszurze na podobieństwo kompletnego wzornika, a raczej jako alfabety w znaczeniu ortograficznym. Możliwe, że ozdobne (alternatywne) wersje znaków zostały wykonane później, na przykład przy transakcji z Akademią Zamojską.

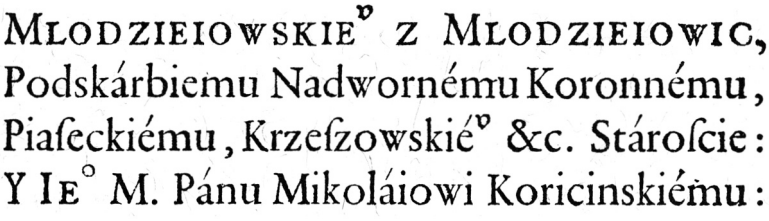


Ilustr. 11 – Karakter prosty, zestaw z wzornika drukarni Akademii Zamojskiej

Z obydwu odmian kroju zaprojektowanych przez Januszowkiego moją szczególną uwagę zwrócił karakter ukośny. Z dzisiejszej perspektywy jest krojem, który z powodzeniem może być kursywą, jednak prosta odmiana zbyt mocno odbiega od typowej, dziełowej antykwy. Z tego względu zdecydowałam się skupić jedynie na ukośnej odmianie, natomiast wzory do antykwy zaczerpnąć z tej używanej przez Januszowskiego we wstępie do *Nowego karakteru polskiego*.



Ilustr. 12 – Mytel Polski (szwabacha), zestaw z wzornika drukarni Akademii Zamojskiej



Ilustr. 13 – Antykwa ze wstępu do *Nowego karakteru polskiego*

Pracę rozpoczęłam od skanowania facsimile broszury z 1982 roku[12]. Wysokiej rozdzielczości skany wydrukowałam następnie w dużym powiększeniu, aby móc wykonywać na nich szkice koncepcyjne. Podstawowym założeniem było spo-

[12] J. Januszowski, *Nowy krakter polski z Drukarnie Lazarzowey...* Reprint: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1982.

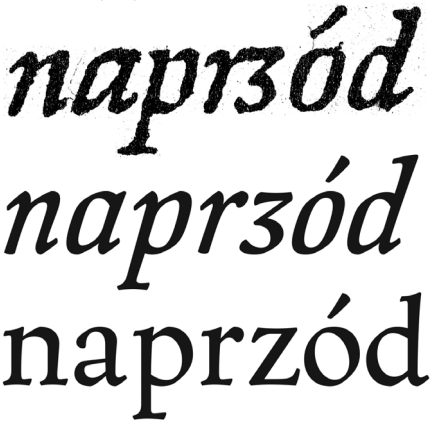
rządzenie wektorowych rysunków liter z zachowaniem charakteru oryginału. Głównym problemem przy podejmowaniu decyzji związanych z kształtem liter był fakt, że odbitki, którymi dysponowałam, zostały wykonane w wielkości około 16 punktów. W tej skali detal litery pozostaje często nieczytelny, widać jedynie ogólny kształt i proporcje litery. Dodatkowo część ze znaków jest przetłoczona, część niedobita, trudno określić, która wersja litery jest najbardziej zbliżona do właściwego rysunku matrycy do odlania czcionek.

Prace rozpoczęłam od ustalenia rysunku karakteru ukośnego. Jego litery charakteryzują się powtarzalnym rytmem, wszelkie zaokrąglenia, jak np. w literze *a* czy *o* są wypłaszczone, w związku z czym ich kształty są zbliżone bardziej do prostokąta niż do koła. Decyzje związane z detalami – np. wyglądem szeryfów górnych i dolnych – są moją autorską propozycją, gdyż materiał wyjściowy nie dostarcza o tym żadnych informacji poza ich przybliżonym kierunkiem.

Ilustr. 14 – Porównanie odbitki z moją propozycją rysunku znaków. Kształt górnego szeryfu w *d* został odciążony poprzez delikatną zmianę kierunku i większe wcięcie

Ilustr. 15 – Zbliżenie na dolny szeryf litery *d*

Oprócz ostrych podcięć w detalach zdecydowałam się zachować miękki charakter kroju, wynikający z odbitek. Pierwsze znaki, które narysowałam, były znakami charakterystycznymi, pozwalającymi budować kolejne litery. Na podstawie litery *n* można narysować takie znaki, jak: *u, m, h, r,* litery *l* – wydłużenia górne, *o* – okrągłe elementy liter i *p* – wydłużenia dolne. Następnie przystąpiłam do rysunku tych samych liter w odmianie prostej, zachowując detale wstępnie ustalone dla kursywy.



Ilustr. 16
pierwszy – wers odbitka z 1594 r.,
drugi – moja propozycja kursywy,
trzeci – moja propozycja odmiany prostej

Posiadając zestaw charakterystyczny dla całego kroju, przystąpiłam do projektowania pozostałych liter tekstowych. Wymagało to podjęcia kilku decyzji o zmianie kształtów względem oryginału. Przykładowo litera *y* w kursywie ma

w oryginale bardzo interesujący i nietypowy rysunek, jednak w dłuższym składzie jej kształt powoduje powstawanie zbyt dużych „dziur" w tekście.

Ilustr. 17 – Porównanie oryginału litery *y* z moją propozycją

Podobnie litera *w* – jej konstrukcja w oryginale wynika z połączenia pionowej laski z literą *n*, jednak aby poprawić jej czytelność, powiększyłam górne światło wewnętrzne po lewej stronie.

Ilustr. 18 – Porównanie oryginału litery *w* z moją propozycją

Rysunek litery *y* pozwolił mi na zaprojektowanie *j*. Po narysowaniu obydwu liter zmieniłam rysunek *g*, aby bardziej nawiązywał do istniejących już znaków z wydłużeniami dolnymi.

Ilustr. 19 – Porównanie oryginału litery *g* z moimi wersjami liter z wydłużeniami dolnymi

Dodatkowo małe *g* w kursywie otrzymało odmienione zakończenie górne po prawej stronie, aby stylistycznie nawiązywało do litery *a*. Niektóre z odbitek *a* sugerują podobny kształt, który zdecydowałam się uwydatnić, aby litera miała bardziej zbalansowane światło po prawej stronie, nie będąc przy tym zbyt ciężką optycznie.

Ilustr. 20 – Porównanie oryginału litery *a* z moją wersją

Moment wejścia dolnej części łuku w laskę litery *a* został nieznacznie zmniejszony, aby zachować podobieństwo do tego elementu występującego w literach: *b, d, p, q* i *g*.

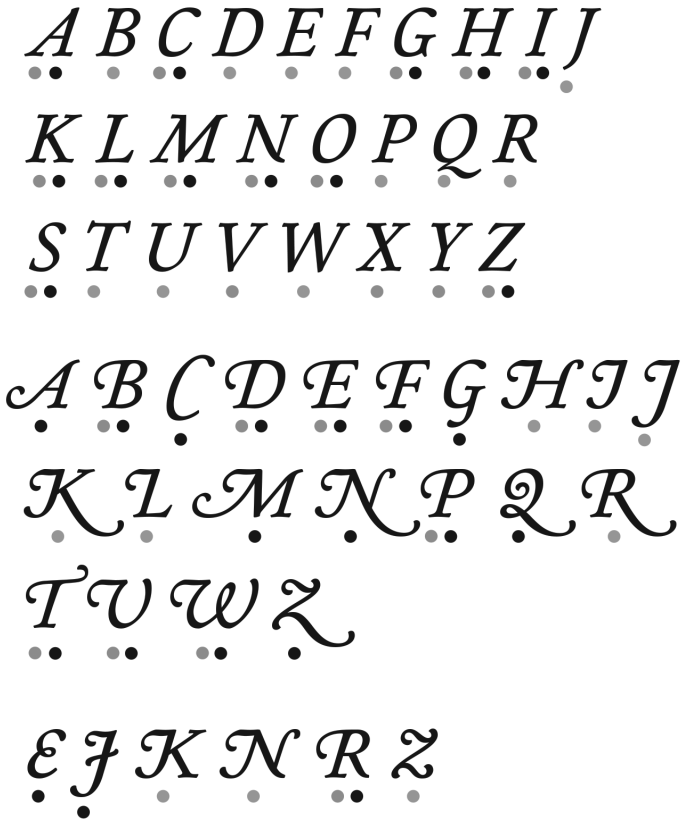
Ilustr. 21 – Zestaw liter z „brzuszkiem"

W odmianie prostej zachowałam – jako rodzaj ciekawostki typograficznej – oryginalny rysunek małej litery *w*, dość nietypowy dla współczesnej antykwy, gdyż wzorowany na wersalikowym *W*, złożony z dwóch liter *v*. Był to zabieg ryzykowny ze względu na tworzącą się w takim układzie dużą ilość czerni w literze, jednak przy

znacznym skróceniu szeryfów litera pozostaje czytelna, zachowując swój „rzemieślniczy", nietypowy charakter.

Projekt wersalików w kursywie był problematyczny ze względu na różne wersje w odbitkach zachowane na przestrzeni lat. Długo zastanawiałam się nad tym, czy powinnam rozszerzać zestaw z 1594 roku o ozdobne wersje dużych liter, czy zachować to, co Januszowski zaprojektował pierwotnie. Finalnie zdecydowałam się na trzy zestawy: jeden podstawowy i dwa ozdobne. Taki zabieg wymagał przeorganizowania oryginału, gdyż Januszowski nie stosował konsekwentnie liter alternatywnych – ozdobne wersaliki mieszały się w tekście z tymi oszczędnymi w formie.

Zestaw na ilustracji 22 pokazuje moje rozwiązanie kwestii wersalików, z zaznaczeniem, które z liter zostały zaprojektowane od podstaw.



Ilustr. 22 – Ilustracja w pierwszym zestawie pokazuje podstawowe znaki w moim kroju, zestaw drugi i trzeci to litery stylistyczne, alternatywne. Ciemnymi kropkami zostały oznaczone wersaliki, które występują w broszurze z 1594 roku oraz z wzornika drukarni Akademii Zamojskiej z 1617 roku, zaś jasne to litery, które doprojektowałam na podstawie istniejących, tak aby w logiczny sposób uzupełnić zestaw. Litery *U* oraz *V* były one ówcześnie używane w odwrotny sposób. To, co dziś czytamy jako *V* było stosowane jako *U*, natomiast ozdobne *U* z drugiego zestawu było używane do zapisu *V*. Zdecydowałam się odwrócić oryginalny zapis, aby dostosować go do dzisiejszych standardów

Jak widać, część wersalików wymagała zaprojektowania od nowa. Zdecydowałam się na zbudowanie oszczędnego, podstawowego zestawu oraz dwóch ozdobnych. W podstawowym zestawie brakowało niektórych liter, które występowały jako ozdobne. Aby uzupełnić tę lukę, pozbawiłam te znaki ozdobnych zakończeń, zastępując je szeryfami przejętymi z litery *I*.

Ilustr. 23 – Zestaw podstawowych wersalików, doprojektowanych za podstawie litery *I*

Litery *T* i *Q* w podstawowym zestawie zostały nakreślone tak, aby zachować charakter całości kroju.

Ilustr. 24 – Litery *T* i *Q* w podstawowym zestawie

Podobnie jak w przypadku zestawu podstawowego, również zestawy ozdobne wymagały stworzenia części znaków od nowa w oparciu o te już istniejące. Podobnie jak Januszowski, część swoich propozycji, np. ozdobne *H* (a dokładnie jego prawą stronę), oparłam w pewnym stopniu na kursywie Granjona[13].

Ilustr. 25 – Po lewej moja propozycja ozdobnego *H* – po prawej kursywa Adobe Garamond Pro oparta na kroju Granjona. Prawa fragment litery mojego projektu jest podobny stylistycznie, jednak został skrócony do podstawowej wysokości wersalików, a zakończenie nawiązuje do pozostałych zakończeń

Aby zachować konsekwencję w pojawianiu się ozdobnych zakończeń wychodzących do linii wydłużeń dolnych – jak np. w istniejących już *N*, *Z* czy *Q* – dodałam własne litery *K* i *R* (kolejna ilustracja).

Ilustr. 26 – Wersaliki z pierwszego zestawu ozdobnego

Zastosowanie tego typu zakończeń stwarzało problem związany ich łączeniem w składzie z literami tekstowymi mającymi wydłużenia dolne, np. w słowach *Krynica* lub *Ryba*.

[13] M. Juda, *Pismo drukowane...*, dz. cyt., s. 213.

Ilustr. 27 – Konflikt przy zestawieniu ozdobnych wersalików i liter tekstowych z wydłużeniami dolnymi

Rozwiązaniem problemu było zaprojektowanie drugiego zestawu ozdobnego, z krótkimi zakończeniami po prawej stronie. *Q* jako litera, która prawdopodobnie nie wystąpi w tekście w takiej konfiguracji, nie otrzymało trzeciej wersji. Dodatkowym powodem była już i tak stosunkowo ozdobna wersja podstawowa, którą można z powodzeniem łączyć z literami tekstowymi mającymi wydłużenia dolne.

Ilustr. 28 – Rozwiązanie problemu z wydłużeniami dolnymi

W takiej formie litera *R* zachowuje swój oryginalny wygląd z 1594 roku. Pozostałe wersaliki są propozycją autorską.

Ilustr. 29 – Wersaliki z drugiego zestawu ozdobnego

W drugim zestawie ozdobnym pojawiło się również *E* oparte na odwróconej trójce oraz przekreślone długie *J* – obie litery z wzornika zamojskiego.

Kolejnym etapem pracy po narysowaniu podstawowych znaków (wersalików i minuskuły) był projekt znaków diakrytycznych. Podobnie jak w przypadku ogólnego rysunku detali, oryginały odbitek dają o nich bardzo mgliste pojęcie. Ponadto większa część współczesnych znaków diakrytycznych dla języków narodowych, które przyjęły alfabet łaciński, nie była wówczas w użyciu, zatem należało je również wykreślić od podstaw, zachowując charakter narysowanych już elementów kroju. Niektóre z zastanych układów znaków diakrytycznych zdecydowałam się zachować, dokonując jedynie drobnych korekt optycznych. Przykładowo w tekstowym *i* oraz *j* pozostawiłam przesunięcie kropki w lewą stronę względem osi litery. W ramach korekty optycznej kropkę przesunęłam nieznacznie w prawo, aby w tekstach złożonych mniejszym stopniem pisma nie było wątpliwości, do której litery przynależy.

Ilustr. 30 – Porównanie *i* z wersją oryginalną

Ilustr. 31 – Konstrukcja ogonka

Podobnie ogonek – mimo niewielkiej czytelności znaku na oryginalnych odbitkach postanowiłam zachować jego dość ciężki charakter, powtarzający łuki z takich liter, jak *e* czy *o*.

Pozostałe znaki diakrytyczne zostały zaprojektowane tak, aby stylistycznie były spójne z resztą kroju. Znaki takie, jak: acute, grave, circumflex i caron mają teraz ostre podcięcia na zakończeniach oraz lekkie wygięcia w połowie znaku.

Ilustr. 32 – Acute, grave, circumflex, caron

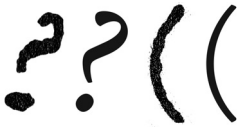
Breve, ring oraz tylda swój kształt czerpią z kontrastu i łagodnych podcięć w owalnych literach kroju.

Ilustr. 33 – Breve, ring, tylda

Dodatkowo wszystkie górne znaki diakrytyczne zaprojektowane zostały w dwóch wersjach – odpowiednio dla wersalików i liter tekstowych. W wersalikach są szersze i niższe niż w literach tekstowych. Zabieg ten stosuje się, aby uzyskać jednolite światło i interlinię w tekście, oraz by znaki diakrytyczne w wersalikach nie pokrywały się z wydłużeniami dolnymi poprzedzającego wiersza tekstu.

Ilustr. 34 – Znaki diakrytyczne dla wersalików i liter tekstowych

Podobnie w przypadku znaków interpunkcyjnych i cyfr – ich projekt został wykonany od podstaw w komputerze, z minimalnym tylko oparciem na oryginalnych odbitkach (np. monolinearne, okrągłe nawiasy, znak zapytania).



Ilustr. 35 – Znaki interpunkcyjne i ich oryginalne wersje

W przyszłości, aby krój spełniał założenia klasycznej triady, należałoby dodać do niego również odmianę grubą. Ciekawym rozwiązaniem na wyróżnienie tekstu mogłoby być również przerysowanie karakteru prostego i używanie go jako prostej italiki (tzw. *upright italic*).

Ilustr. 36 – Inne znaki diakrytyczne

abcdefghijklmnopqrstuv wxyz ABCDEFGHIJKL MNOPQRSTUWXYZ & @ ?!.,:;/«»

Ilustr. 37 – Skład gotowym fontem Lazarus Italic

Zakończenie

Zapożyczenia, zawłaszczenia i nawiązania zdarzały się wielokrotnie w dziejach sztuki. Znane są przykłady wykorzystania fragmentów lub całości prac jednego artysty przez innego – Fernand Leger w obrazie *Mona Lisa z kluczam*i z 1930 roku, podobnie jak Fernando Botero w 1977 roku, wykorzystują wizerunek *Mony Lisy* Leonarda da Vinci. W 2015 roku w Narodowej Galerii Sztuki Zachęta miała miejsce wystawa „Kanibalizm? O zawłaszczeniach w sztuce", poświęcona zagadnieniu wykorzystywania istniejących już artefaktów[14]. Można było na niej zobaczyć kolaże Goshki Macugi wykorzystujące fotografie i materiały prasowe, czy monumentalną *Fontannę światła* Ai Weiwei'a, będącą kryształową konstrukcją, kojarzącą się z żyrandolem, która w swej formie była kopią niezrealizowanego *Pomnika Trzeciej Międzynarodówki* Władimira Tatlina. Odwołania czy nawiązania w sztuce wykorzystywane są przez artystów w różnych celach. Dzieło bazujące na innym, już istniejącym – o ile nie jest dosłowną kopią lub falsyfikatem – zazwyczaj nabiera własnych cech, odróżniających je od oryginału.

Odczucia związane z „recyklingiem" dzieł sztuki i kultury mogą być różne. Od pozytywnych – artyści dokonujący zawłaszczenia prac silnie zakorzenionych w świadomości odbiorców sztuki składają twórcom dzieł oryginalnych pewnego rodzaju hołd, wyraz szacunku lub przeprowadzają z nimi dialog celem wyrażenia swoich poglądów; po negatywne – pytania o kwestie prawnoautorskie czy o wartość dzieła sztuki – czy nie utraci ono swojej rangi poprzez wielokrotne przetwarzanie i ponowne wykorzystywanie[15].

[14] Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, *Kanibalizm? O zawłaszczeniach w sztuce*, https://zacheta.art.pl/pl/wystawy/kanibalizm, dostęp: 6.05.2017.

[15] J. Paneth, *Sztuka ze sztuki? Czyli o recyklingu w sztuce w związku z wystawą „Kanibalizm? O zawłaszczeniach w sztuce"*, http://www.rozswietlamykulture.pl/reflektor/2015/05/14/sztuka-ze-sztuki-czyli-o-recyklingu-w-sztuce-w-zwiazku-z-wystawa-kanibalizm-o-zawlaszczeniach-w-sztuce/, dostęp: 6.05.2017.

W projektowaniu wszelkich kolejnych krojów pism związek nowych z ich poprzednikami jest jeszcze większy niż w pozostałych sztukach wizualnych. Literniczy proces projektowy charakteryzuje się obudowywaniem istniejącego wzoru, archetypu litery, w nowe autorskie założenia. Każda praca nad nowym krojem dla danego alfabetu – np. łacińskiego czy greckiego – jest pracą odtwórczą, gdyż dąży do takiego przedstawienia litery, aby była ona czytelna dla grona przyszłych użytkowników i odbiorców tego kroju oraz żeby odpowiadała technicznie danej technologii składania i drukowania tekstów. Jeżeli dodatkowo założeniem projektowym, tak jak w moim przypadku, jest digitalizacja starego wzoru – aspekt odtwórczy jest spotęgowany. Poza dążeniem do zachowania czytelności dąży się również do jak najwierniejszego odtworzenia cech pierwowzoru. Mimo to, gdy pracuje się na materiale, który nie dostarcza wyczerpujących informacji na temat detali lub nie ma pełnego zestawu znaków, proces projektowy wymaga wielu autorskich decyzji. Gdyby kilku projektantów pracowało na tym samym materiale źródłowym, prawdopodobnie efekty pracy każdego z nich byłyby inne.

Podobnie jak w wyżej omówionym przypadku „recyklingu" w sztukach wizualnych, również w typografii można się do tego zjawiska odnieść dwojako, jednak sprawa wydaje się mniej skomplikowana. Jeżeli nowy krój nosi cechy plagiatu, ma elementy dosłownie zaczerpnięte z istniejących już wzorów chronionych prawami autorskimi, jest to bez wątpienia naruszenie tych praw. Natomiast jeżeli tematem pracy projektanta jest digitalizacja materiału historycznego (który nie jest chroniony prawami autorskimi), jest to działanie pozytywne. Przyczynia się do zachowania dziedzictwa kulturowego w formie adekwatnej do dzisiejszych czasów.

Bibliografia

1. Bandtkie S., *Historya drukarn krakowskich, od zaprowadzenia drukow do tego miasta az do czasow naszych, wiadomoscia o wynalezieniu sztuki drukarskiey poprzedzona*, Kraków 1815.
2. Birkenmajer A., *Typograficzny zasób drukarni Akademji Zamojskiej w roku 1617*, Kraków 1936.
3. *Drukarze dawnej Polski od XV do XVIII wieku*, t. 1: *Małopolska*, cz. 1: *Wiek XV–XVI*, red. A. Kawecka-Gryczowa, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1983.
4. Januszowski J., *Nowy karakter polski z Drukarnie Lazarzowey: y orthographia polska: Iana Kochanowskiego, [...] Lukasza Gornickie[go], [...] Iana Ianuszowskiego*, Kraków 1594. Reprint: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1982.
5. Juda M., *Pismo drukowane w Polsce XV–XVIII wieku*, Lublin 2001.
6. Paneth J., *Sztuka ze sztuki? Czyli o recyklingu w sztuce w związku z wystawą „Kanibalizm? O zawłaszczeniach w sztuce"*, http://www.rozswietlamykulture.pl/reflektor/2015/05/14/sztuka-ze-sztuki-czyli-o-recyklingu-w-sztuce-w-zwiazku-z-wystawa-kanibalizm-o-zawlaszczeniach-w-sztuce/.
7. Scaglione J., Meseguer L., Henestrosa C., *Jak projektować kroje pisma. Od szkicu do ekranu*, Kraków 2013.
8. Szydłowska A., Misiak M., *Paneuropa, Kometa, Hel. Szkice z historii projektowania liter w Polsce*, Kraków 2015.
9. Świątek R., *Rozmowa z Andrzejem T., spotkanie drugie*, http://rafal.towarzysze.com/tag/nowy-karakter-polski/.

10. Tomaszewski A., *Giserzy czcionek w Polsce. Poczet odlewaczy czcionek działających w dawnej Polsce oraz polskich za granicą.* Warszawa 2009.
11. Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, *Kanibalizm? O zawłaszczeniach w sztuce*, https://zacheta.art.pl/pl/wystawy/kanibalizm.

Abstract

Digitising Janusz Januszowski's „oblique character" (typeface) – a process study

The article concerns the revitalization of the sixteenth-century typeface and its digitalization into a computer font. Research on historical prints in which Nowy Karakter Polski occurs is presented. The paper describes main problems of design process related to the reconstruction of characters from historical prints, and the addition of new glyphs necessary in the character set of modern font. A significant part of the design work concerned decorative alternate letters.