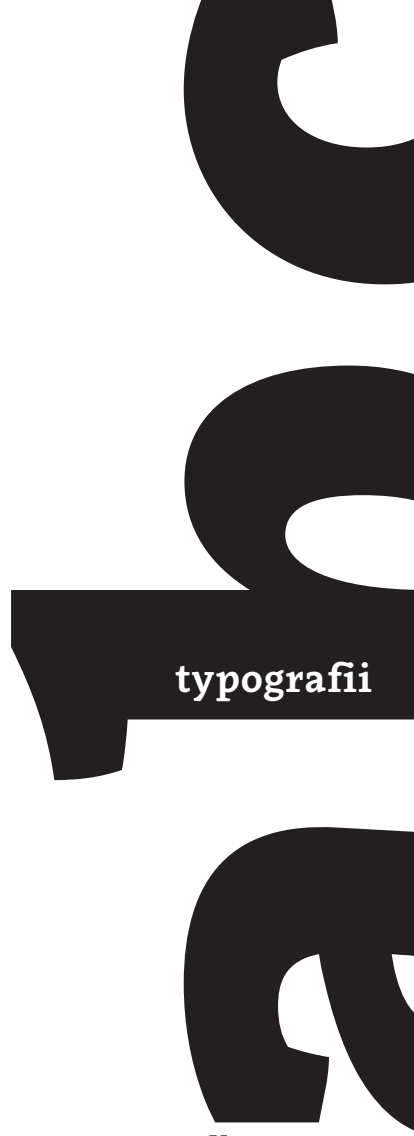






**abc**  
**typografii**

*moim Rodzicom*



typografii

Katarzyna  
Sowa

recenzja: profesor Czesława Frejlich

redakcja: Małgorzata Tabaszewska

korekta: Anna Kędroń

projekt okładki, opracowanie układu typograficznego książki, skład:

Katarzyna Sowa (Uniwersytet SWPS)

złożono krojem Clavo Michała Jarocińskiego (Capitalics Warsaw Type Foundry)

publikacja została sfinansowana ze środków Katedry Grafiki SWPS Uniwersytetu  
Humanistycznospołecznego we Wrocławiu

Współpraca wydawnicza Katedry Grafiki SWPS Uniwersytetu  
Humanistycznospołecznego i Wydawnictwa Libron

UNIwersYTET  
 SWPS



© Copyright by Katarzyna Sowa & Wydawnictwo Libron

Wrocław 2021

ISBN: 978-83-66269-76-7

## SPIS TREŚCI

- wstęp / 9
- a. jak Aldus Manucjusz / 15
- b. jak bazowa linia pisma / 21
- c. jak cudzysłowy / 27
- d. jak dukt litery / 33
- e. jak egipcjanka / 37
- f. jak firet / 41
- g. jak grotesk / 45
- h. jak Helvetica / 51
- i. jak inicjał / 57
- j. jak justowanie / 63
- k. jak kapitaliki / 71
- l. jak ligatura / 75
- m. jak myślnik / 81
- n. jak nautyczne – cyfry nautyczne, cyfry wersalikowe,  
cyfry kapitalikowe, cyfry rzymskie / 85
- o. jak optyczne korekty w typografii / 95
- p. jak punkt typograficzny / 107
- r. jak rodzina kroju pisma / 115
- s. jak szeryfy / 127
- t. jak tracking / 135
- u. jak unikasztowy / 143
- w. jak wyróżnienia akapitów / 149
- z. jak zecerskie funkcje / 157
- kolofon / 165
- bibliografia / 178





## WSTĘP

Typografia jest po części nauką, ponieważ wymaga wiedzy, po części rzemiosłem, gdyż potrzebuje umiejętności, ale w pewnej mierze także i sztuką. Renesansowi humaniści głęboko wierzyli, że piękna typografia ma moc, by zachwycać, a tym samym przekonywać i nauczać. Starali się robić wszystko, by zawsze harmonizować formę z treścią. Wysoka kultura typograficzna, która kształtowała się już od początku druku – w czasach Gutenberga, a potem renesansowych humanistów – wyznaczyła kierunki i standardy na kolejne stulecia. Dopiero XIX w., z jednej strony uważany za okres rozwoju typografii, ale z drugiej – jej upadku, przyniósł znaczące zmiany. Wynalezienie najpierw maszyny do pisania, a później linotypu i monotypu znacznie przyspieszyło proces przygotowania druku publikacji, jednocześnie jednak prowadziło do coraz większego ograniczenia zakresu typograficznych możliwości, jakie dawał skład ręczny – takich jak choćby stosowanie tzw. funkcji zecerskich czy łatwe ingerowanie w światła międzyliterowe i międzywyrazowe. W monotypach i linotypach problemem było dzielenie wyrazów. Urządzenia te potrafiły automatycznie justować i dzielić wiersze, niestety nie sposób było je nauczyć reguł przenoszenia wyrazów. Podczas gdy zecer mógł w wierszowniku dowolnie przekładać znaki i justunek w obrębie kilku czy kilkunastu wersów, tak by w końcu znaleźć najlepszy sposób wyrównania tekstu, linotypista był w stanie pracować tylko z jednym wersem. W XX w. wprowadzono technologię fotoskładu, polegającą na uzyskiwaniu z negatywowych obrazów liter na światłoczułym papierze matryc powielanych później np. metodą

offsetową. Niektóre z maszyn do fotoskładu umożliwiały naświetlanie liter różnych stopni pisma za pomocą soczewek umieszczonych między negatywową kliszą ze znakiem a światłoczułym papierem. Pomijając brak korekty optycznej, znaki uzyskiwane w ten sposób były często zniekształcone. Duży problem stanowiły też odstępy między- literowe i międzywyrazowe. Nietrudno więc zrozumieć rozczarowanie, jakie towarzyszyło profesorowi Donaldowi Knuthowi z Uniwersytetu Stanforda, kiedy w 1976 r. zobaczył próbne druki swojej książki o programowaniu *The Art of Computer Programming*. Jako programista poczuwał się do odpowiedzialności za efekt finalny, a ponieważ pojawiły się wówczas pierwsze drukarki sterowane komputerem, obiecał swojemu wydawcy, że napisze program, za pomocą którego złoży swoją książkę. I tak po dwóch latach prac powstał program TEX, systematycznie potem doskonalony, a przez samego autora uznany za gotowy produkt dopiero po trzynastu latach od powstania<sup>1</sup>. Program ten potrafił na poziomie całego akapitu analizować wszystkie odstępy międzyliterowe, międzywyrazowe i możliwości dzielenia wyrazów (a robił to poprawnie) i wybierać najbardziej optymalne rozwiązanie. Był to moment, w którym moc obliczeniowa komputera zaczęła przewyższać umiejętności profesjonalnego zecera, a na pewno analizowała więcej wariantów w krótszym czasie. W latach 90. XX w. przyszedł czas na kolejne usprawnienia, tym razem autorstwa Hermanna Zapfa, niemieckiego projektanta krojów pism, typografa i profesora pierwszej na świecie katedry Typografii Komputerowej w amerykańskim Rochester. Ten wybitny specjalista zaangażował się w rozwój oprogramowania komputerowego i udoskonalił to, co zapoczątkował Knuth. Jego program o nazwie HZ potrafił dodatkowo ingerować w szerokości znaku typograficznego, a także zmieniać odstępy międzyliterowe. Poza tym Zapf wprowadził algorytm

---

1. K. Houston, *Ciemne typki. Sekretne życie znaków typograficznych*, przeł. M. Komorowska, Wydawnictwo d2d, Kraków 2015, s. 154.

optycznego wyrównania marginesów i moduł KF odpowiadający za kerning optyczny, który był zależny od stopnia pisma, według reguły, że im mniejszy jego stopień, tym większe powinno być światło międzyliterowe<sup>2</sup>. Zapf nie krył, że te osiągnięcia były wynikiem jego studiów nad 42-wierszową *Biblią* Gutenberga, czyli pierwszym i jakże doskonałym drukiem metalową czcionką (o którym więcej w rozdziale „j” *jak justowanie*). Rozwiązaniami Zapfa i Knutha zainteresował się potentat oprogramowania graficznego – firma Adobe, która wprowadziła je do najpopularniejszego na świecie programu do składu tekstów – InDesign.

Dzięki rozwijającemu się od lat 90. XX w. standardowi kodowania znaków Unicode możemy dziś umieścić więcej niż 256 znaków (jak było w rozszerzonym kodowaniu ASCII) w jednym foncie (dokładnie 1 114 112 punktów kodowych). Umożliwia to dodawanie do jednego pliku z krojem pisma różnorodnych funkcji zecerskich, co znacznie ułatwia ich stosowanie, a tym samym zachęca zarówno projektantów liter, jak i użytkowników do czerpania z tradycji typografii oraz eksperymentowania z jej możliwościami. Tak wielki zasób znaków pozwolił na tworzenie krojów multiscryptowych, mających jednocześnie np. skrypt łaćniński, cyryliczny, arabski i hebrajski. W typografii tradycyjnej (drukowanej), której nośnikiem jest papier, pokonałiśmy już chyba wszystkie techniczne przeciwności. Jesteśmy w stanie produkować książki z precyzją obliczeniową i szybkością niewyobrażalną dla pierwszych drukarzy. Za sprawą demokratyzacji profesjonalnych programów do składu publikacji dzisiaj każdy może być projektantem, zecerem, a nawet wydawcą. A to, czy będzie w tej dziedzinie dobry, zależy przede wszystkim od jego wiedzy. Typografia opiera się bowiem na wielowiekowych fundamentach zasad i reguł, a sprawność ich stosowania i umiejętność świadomego łamania to wyznaczniki profesjonalizmu i kierunek postępu.

---

2. R. Chwałowski, *Gutenberg, Zapf, Knuth*, „2+3D” 2004, nr 11, s. 22–25.

Wynalazkiem ostatnich lat są kroje wariacyjne (ang. *variable fonts*), w których jeden plik fontu może zawierać wiele odmian pisma. Użytkownik kroju może płynnie regulować ich wygląd (np. szerokość, wysokość, ciężar, pochylenie) za pomocą wygodnych suwaków w programach graficznych. A wszystko to dzięki istniejącym w foncie osiom zmienności. Zapewniają one ogromną elastyczność projektowania oraz dają gigantyczne możliwości poprawy wydajności, a przede wszystkim wyglądu stron internetowych, których typografii nie dotknęły jak dotąd wynalazki Knutha i Zapfa. Font wariacyjny to jeden plik, który działa jak kilka czy nawet kilkanaście plików fontów statycznych z różnymi odmianami. Otwiera on perspektywy dla nowych rodzajów responsywnej typografii, która może dostosować się do dynamicznych treści na urządzeniach czytelnika (np. orientacji ekranu, a nawet odległości czytania)<sup>3</sup>.

Dzisiaj to już nie papier, lecz ekran jest przestrzenią typograficznych przemian. Czy w cyfrowym świecie będziemy w stanie dorównać Gutenbergowi, renesansowym wzorom typograficznej estetyki, idealnej szarości kolumny Hermanna Zapfa? A może w ogóle nie ma takiej potrzeby?

---

3. J. Hudson, *Introducing OpenType Variable Fonts*, <https://tiny.pl/tzfdc> (dostęp: listopad 2020).



Aldus Manucjusz

słowa kluczowe:  
pisma renesansowe, kursywa aldyńska,  
italik, aldyny, książki kieszonkowe,  
sygnet wydawniczy





## JAK ALDUS MANUCJUSZ

Aldus Manucjusz, łac. Aldus Pius Manutius Romanus (ok. 1450–1515), był wysokiego lotu intelektualistą, wykształconym w Rzymie i Ferrarze, gdzie studiował łacinę i grekę. Marzył o wydaniu drukiem wszystkich zachowanych dzieł greckich i rzymskich. W 1494 r. w Wenecji założył własną oficynę. Początkowo korzystał ze spuścizny po drukarni Nicolasa Jenson (1404–1480), znanego weneckiego drukarza, pochodzącego z Francji. Ten ostatni wprowadził do druku na stałe litery alfabetu łacińskiego inspirowane kapitałą rzymską oraz małe litery wzorowane na minuskule karolińskiej. Dzięki Jensonowi renesansowa Europa poznała alternatywę dla wąskich i ciemnych składów czcionkami gotyckimi. Litery Jenson podziwiano i kopiowano nie tylko w renesansie. Jeszcze kilka wieków później zachwycał się nimi William Morris (1834–1896), założyciel słynnego wydawnictwa Kelmscott Press i autor kroju Golden Type, będącego wynikiem studiów nad czcionkami Nicolasa Jenson. Inną realizacją czerpiącą z tego samego wzoru był Centaur Bruce’a Rogersa (1870–1957), zaprojektowany dla Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku. Dziś kształty liter Jenson możemy podziwiać np. w cyfrowej adaptacji Roberta Slimbacha – Adobe Jenson.

Oficyna Manucjusza znana jest natomiast z tego, że odlała pierwsze w historii typografii kursywne czcionki (w wydanej w 1501 r. *Eklodze Wergiliusza*), zwane dziś kursywami aldyńskimi<sup>1</sup>. Manucjusz uważał taką formę liter za bliższą greckim manuskryptom, które wydawał

---

1. H. Weber, *Kursywa. Wyróżnienie w typografii*, przeł. P. Piszczatowski, Wydawnictwo d2d, Kraków 2017, s. 36.

drukiem w swojej drukarni. Litery na potrzeby tych dzieł sporządzał grawer, rytownik stempli i bardzo utalentowany kaligraf Francesco Griffo z Bolonii (Francesco da Bologna), wzorując się na *cancellaresca corsiva*, piśmie odręcznym stosowanym w kancelarii papieskiej w XVI w.<sup>2</sup> Kancelareską pisano pospiesznie, więc była ona bardziej płynna i znacznie węższa. Okazała się strategicznym rozwiązaniem dla kieszonkowych formatów książek, ponieważ strona złożona czcionką zaprojektowaną na podstawie kancelareski mogła pomieścić o połowę znaków więcej niż przy zastosowaniu typowej antykwy<sup>3</sup>. Tak narodziły się italiki, początkowo zwane weneckankami; ich nazwę zmieniono później na cześć państwa, w którym powstały. Pierwotnie w ramach jednej publikacji italików nie łączono z minuskułami prostymi i – co ciekawe – majuskuły towarzyszące italikom były proste. Połączenie prostej majuskuły z kursywnymi minuskułami sprawiało trudności w ustawieniu odstępów między nimi, zbyt obszernych ze względu na kształt liter. W renesansie majuskuły występowały w trzech wariantach. Pierwszy był wzorowany na rzymskich kapitałach, drugi na majuskułach używanych na dworze Karola Wielkiego, a trzeci – tzw. wersaliki ozdobne (ang. *swash*) – przybierał formę bardziej płynną i posiadał wiele elementów zaczerpniętych z kaligrafii. Ciekawostką jest to, że w oficynie Manucjusza po raz pierwszy w druku zastosowano przecinek, wcześniej używano tylko znaków interpunkcyjnych w formie kropki i dwukropka. Estetyką książek Aldusa Manucjusza zachwycił się sam Erazm z Rotterdamu, który w 1508 r. zjawił się w drukarni Aldusa, by zlecić przygotowanie aldyńskiego wydania *Adagiów*.

Wprowadzenie do druku węższych od pisma prostego kursyw pozwoliło zmniejszyć samą wielkość książki. Powszechne formaty papieru *folio* i *quarto* zastąpiono formatem *octavo* (150 × 225 mm), który po złożeniu dawał wielkość książki 112,5 × 150 mm<sup>4</sup>. Tak powstały aldyny – pierwsze

---

2. Z. Kolesár, J. Mrowczyk, *Historia projektowania graficznego*, przeł. J. Goszczyńska, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2018, s. 78.

3. Tamże.

4. K. Houston, *Książka. Najpotężniejszy przedmiot naszych czasów zbadany od deski do deski*, przeł. P. Lipszyc, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2017, s. 356–357.



książki kieszonkowe, małe, poręczne, wygodne w użyciu. Węższe pismo i mniejszy format pozwoliły obniżyć koszty produkcji. Tym sposobem ekonomia wpłynęła nie tylko na ilość i dostępność sprzedawanych publikacji, ale – poprzez ich tematykę, którą była głównie literatura piękna, filozofia i nauka Hellenów – także na odkrycie i rozpowszechnienie dzieł antycznych w całej Europie. O poziomie wydań weneckiej drukarni świadczy fakt, że nie była ona tylko drukarnią nakładową, ale i ogniskiem intelektualnym humanistycznej Europy. Manucjusz stworzył u jej boku – na wzór Akademii Platońskiej – wenecką Nową Akademię Aldusa Manucjusza. Skupieni wokół tego ośrodka uczeni, zarówno Włosi, jak i cudzoziemcy, mogli pracować nad redakcją i korektą zgromadzonych greckich rękopisów. Dzięki przychylności księcia Pio da Carpiego oraz wsparciu możnych nabywców książek Aldusowi udało się zgromadzić zasoby finansowe potrzebne do realizacji jego planów. Również uczeni mocno wspierali nowatorskie poczynania Manucjusza, widząc, że wprowadza on najwyższe standardy zarówno w formie, jak i treści. Prawie wszystkie wychodzące w jego oficynie książki poprzedzane były przedmowami, w których zamieszczano listę pracujących nad każdą publikacją humanistów; dzieła wyposażano także w starannie opracowane komentarze, indeksy, spisy treści i słowniki. Można więc uważać Aldusa za prekursora naukowych opracowań wydawniczych. Jego czytelnik otrzymywał tekst o dużej wartości intelektualnej, w pięknej oprawie edytorskiej, a pierwszy w historii książki sygnet wydawniczy drukarni Aldusa Manucjusza – kotwica z delfinem – stał się gwarancją naukowej jakości i pięknej typografii (rys. 1a).



#### Sygnet wydawnictwa Aldusa.

Motyw delfina i kotwicy zaczerpnięty został ze starożytnej monety rzymskiej. Znak kotwicy symbolizował solidność, zastanowienie, mądrość i rozważę. Delfin w mitologii oznaczał szybkość i inteligencję. Te dwa symbole dobrze ilustrowały maksymę wydawnictwa: *festina lente* – śpiesz się powoli

Źródło ilustracji:  
[https://en.wikipedia.org/wiki/Festina\\_lente](https://en.wikipedia.org/wiki/Festina_lente)

Publikacje wydawane najpierw przez Manucjusza, a później przez prawie sto lat wysiłkiem jego następców, osiągnęły liczbę 1100 tytułów, głównie z obszaru literatury greckiej, nieco mniej starożytnego Rzymu, ale zdarzały się wśród nich także dzieła literatury hebrajskiej.

W bardzo krótkim czasie oficyna Manucjusza zyskała miano najważniejszej drukarni na Starym Kontynencie. Była wzorem do naśladowania, a razem odegrała epokową rolę, tworząc kanon klasyki edytorskiej, obowiązujący jeszcze przez długie lata.

\* \*  
\*

Powyżej kolumna szpicowa, kończąca rozdział.  
Nawiązuje do układu renesansowego. Kilka pierwszych wierszy ma szerokość łamu.  
Ostatnie są stopniowo skracane i często zakończone elementem zdobniczym