

PROJEKTOWANIE XVI-WIECZNEJ ANTYKWY

Urszula Gireń

Politechnika Białostocka, Wydział Architektury, ul. O. Sosnowskiego 11, 15-893 Białystok
E-mail: u.giren@pb.edu.pl

DOI: 10.24478/aea-2018-vol10-no4-03

DESIGNING 16TH CENTURY ROMAN TYPE

Abstract

Article describes the history of designing the most important type – roman type. It presents the main designers, typographers and printers creating in the XVI century the first typefaces used in printing. It shows the history of the formation of roman type in the era of the Renaissance, whose assumptions had a huge impact on the form of the magazine used at that time. Systems for building the proportions of letters and spacing between them will be presented. The article analyzes renaissance roman type, showing the most important features of the construction of letters. There are also profiles of outstanding punchcutters from Italy and France.

Streszczenie

Artykuł opisuje historię projektowania najważniejszej odmiany pisma – antykwy. Przedstawia głównych projektantów, typografów i drukarzy tworzących w XVI wieku pierwsze kroje stosowane w druku. Ukazuje historię kształtowania się antykwy w dobie renesansu, którego założenia miały ogromny wpływ na formę stosowanego wówczas pisma. Przedstawione zostały systemy budowania proporcji liter i odstępów między nimi. Artykuł poddaje analizie antykwy wczesnego, dojrzałego i późnego renesansu, ukazuje najważniejsze cechy konstrukcji liter. Przedstawione są także sylwetki wybitnych rytowników stempli drukarskich z Włoch i Francji.

Keywords: renaissance typography; roman type; first roman type; letter design; origins of print; history of letters; design of letters

Słowa kluczowe: renesansowa typografia; antykwa; gotyko-antykwia; konstrukcja liter; początki druku; historia liter; projektowanie liter

WPROWADZENIE

Antykwa, którą posługujemy się na co dzień w komunikacji międzyludzkiej, zdominowała współczesną typografię zachodnią. Według klasyfikacji pism dokonanej przez Andrzeja i Romana Tomaszewskich to jedna z czterech podstawowych klas pisma obok pisma gotyckiego, pisanek i ksenotypów. Kształtowanie się antykwy swoją genezą sięga początków druku, kiedy Jan Gutenberg wynalazł metodę produkcji metalowych czcionek i tym samym zrewolucjonizował system powielania tekstów. Nowe narzędzia przyczyniły się do powstania nowych form liter. Ogólne ożywie-

nie umysłowe i działalność uniwersytecka zwiększyły zapotrzebowanie na rozpowszechnianie prac naukowych i literackich. Druk bardzo szybko rozprzestrzenił się w całej Europie. Warsztaty pojawiały się w Strasburgu, Kolonii, Norymberdze i równolegle we Włoszech w Subiaco, w Wenecji, a w Szwajcarii – w Bazylei. Czcionki drukarskie w pewnym stopniu wywiodły się z kaligrafii – liter pisanych. Prawdopodobnie przejęto metodykę ich konstrukcji. Do dzisiaj uważa się, że kaligrafia jest środkiem do zrozumienia i nauki podstawowych zasad stanowiących o kształcie liter. „*Studiowa-*

nie kaligrafii pomaga zrozumieć strukturę, konstrukcję i estetyczno-formalne właściwości liter, a także ocenić ich proporcje, rytm, światła między literami i między wierszami. [...] Poprzez praktykę dochodzi się do wiedzy o pochodzeniu liter, ich konstrukcji i kanonach proporcji. I wreszcie do zrozumienia, dlaczego litera jest, jaka jest” [J.J. Arrausi 1996]. W kaligrafii wyliczanie wysokości liter opiera się na liczbie powtórzeń szerokości pióra. Jak wskazuje typograf Gerrit Noordzij, w renesansie było to od 3 do 5 modułów. Waga pisma zwiększa się, jeżeli jest dużo czerni w stosunku do bieli. We wczesnych antykwach wysokość małej litery równała się około 5 razy szerokości pióra, chociaż litery wydają się nieco grubsze. Było kilka rodzajów szerokości liter, co wprowadzało pewną systematykę. Podobne cechy możemy zauważyć w gotyckiej teksturze. Ostatecznie jednak pismo drukarskie jest bliższe literactwu niż pisanu [G. Noordzij 2014]. W renesansie (w początkowym etapie) dominowały kroje gotyckie, później były powoli wypierane przez wczesnorenesansową antykwę, w charakterze dość jeszcze kaligraficzną. Wzorce włoskiej, dojrzałej antykwki rozpowszechnianej dzięki rozwijającemu się humanizmowi z czasem zastąpiono francuskimi czcionkami, niemniej jednak obecne były równolegle wszystkie wymienione wyżej kroje. Zmieniało się ich przeznaczenie, sposób użycia oraz rodzaj zastosowania.

1. KORZENIE ANTYKWKY. MINUSKUŁA KAROLIŃSKA

Minuskuła karolińska genezę sięga do minuskuł irlandzkich, których struktura powstała pod wpływem pisma półuncjalnego. Charakteryzowała się lepszą czytelnością dzięki zastosowaniu wydłużeń górnych i dolnych poszczególnych liter. Karol Wielki w 800 roku sprowadził z Irlandii skrybów, kaligrafów jako nauczycieli do przyklasztornej szkoły w Tours. Dbano o to, by pismo było czytelne, bez regionalnych wpływów. Ostatecznie ujednoczenie zlecono przełożonemu szkoły Alcuinowi z Yorku. Karolina była używana przez 400 lat. W tekstach łączono ją z kapitałą rzymską (tytuły) i uncjałą. We Włoszech i Niemczech pojawiła się w IX wieku, w Anglii w X, w Hiszpanii w XI. Jest to krój, który wpłynął na kształt pierwszych antykw, liter tekstowych.

2. GOTYKO-ANTYKWA

Gotyko-antykwa to antykwa przejściowa. John Boardley, angielski badacz typografii i projektant, zaproponował podział piętnastowiecznych antykw na trzy grupy: proto-antykwy (przed działalnością drukarza Nicolasa Jenson w 1465–1470 roku), antykwy

eus absq̄ misericordia. Quia non addā ultra misereri domū isrl̄: sed obliuione obliuiscar eoz. Et domū iuda miserabor: et saluabo eos ī dño deo suo: et nō saluabo eos in arcu et gladio et ī bello et ī equis et ī equitibz. Et ablactauit eā que erat absq̄ misericordia. Et cōcepit: et pepit filiū. Et dixit ei. Voca nomen eius non plus meus. Quia vos nō plus meus: et ego non ero vester deus. Et erit numerus filiorū isrl̄ q̄si arena maris q̄ sine mēsurā ē: et nō numerabit̄. Et erit in loco vbi dicet̄ eis nō plus meus vos: dicet̄ eis filij dei viuētis. Et cōgregabunt̄ filij iuda et filij israhel pariter: et ponēt sibi met caput

Ryc. 1. Gotyko-antykwa, *Biblia Latina*, Johann Mentelin, Strasbourg, 1460; źródło: Updike Daniel Berkeley, *Printing types. Their History, Forms, and Use*, Vol. II, Cambridge: Harvard University Press, 1937, s. 64.


Fig. 1. Early roman type, *Latina Bible*, Johann Mentelin, Strasbourg, 1460; source: Updike Daniel Berkeley, *Printing types. Their History, Forms, and Use*, Vol. II, Cambridge: Harvard University Press, 1937, p. 64.

datu est Aristides huic ille classē lacedemoniorum: que subducta esset ad Gytheū clam incendi posse: quo facto frangi lacedemoniorū opes necesse esset. Quod Aristides cū audiisset ī cōtione magna expectatōe uelit: dixitq̄: putare esse consiliū: qđ Themistocles afferret: sed minime honestū. Itaq̄ Athenienses qđ honestum nō esset: id ne utile qđē putarunt. totāq̄ eā rem: quā ne audierant qđē auctore Aristide: repudtauerūt. Melius ut: qđ nos: q̄ piratas immunē: focos uectigales habemus. Maneat ergo: qđ turpe sit: id nunq̄ esse utile: ne tū quidē cū id: qđ utile ēē putet: adipiscare. Hoc enim ipsum utile putare: qđ turpe sit: calamitosū est. Sed incidūt ut supra dixi sepe cause: cū repugnare utilitat̄ honestati uideat̄: ut ai maduertē/ dū sit: repugnet ne plane: an possit cū honestate cōiūgi. Eius generis be sūt questionē. Si exēpli gratia: uir bonus

Ryc. 2. Gotyko-antykwa, Arnold Pannartz i Conrad Sweynheim, Rzym, 1469; źródło: Scholderer Victor, *50 Essays in 15th & 16th Century Bibliography*, Amsterdam: Menno Hertzberger & Co, 1966, s. 153.

Fig. 2. Early roman type, Arnold Pannartz i Conrad Sweynheim, Rome, 1469; source: Scholderer Victor, *50 Essays in 15th & 16th Century Bibliography*, Amsterdam: Menno Hertzberger & Co, 1966, p. 153.

jensonowskie (1470–1495), antykwy aldyńskie (działalność drukarza Aldusa Manutiusa od 1495 roku). Gotyko-antykwa to współczesna nazwa kroju, który wykształcił się z pisma odręcznego – *fere humanistica*, używanego we Włoszech od około 2 poł. XIV wieku.

Ca. iiii.
De spiritu sancto.
PIRITVS sanctus ideo predica-
tur deus. quia ex patre filioq; p-
cedit. & substantiam eius habet.
Neq; enim aliud de patre pcedere
potuit quam quod ipse est pater. Spiritus
sanctus autem dictus est secundum id quod
ad aliquid refertur. Sicut enim relative pat-
& filius dicuntur. ita & spiritus sanctus ad
patrem & filium quodammodo relative dicitur
quia patris & filii spiritus est: sed ipsa rela-
tio spiritus sancti. non ita reciprocatione co-
uerti poterit. sicut pater & filius. Nam pa-
ter filii pater dicitur. & filii patris dicitur
Spiritus sanctus vero uniformiter dicitur ad pa-
trem & filium. quia patris & filii spiritus
est. Dicimus enim spiritum sanctum: spiritum

Ryc. 3. Gotyko-antykwa, Adolf Rusch, Strasbourg, 1464; źródło: Scholderer Victor, *50 Essays in 15th & 16th Century Bibliography*, Amsterdam: Menno Hertzberger & Co, 1966, s. 152.

Fig. 3. Early roman type, Adolf Rusch, Strasbourg, 1464; source: Scholderer Victor, *50 Essays in 15th & 16th Century Bibliography*, Amsterdam: Menno Hertzberger & Co, 1966, p. 152.

plis fuit: dixit in contione se habere consilium rei p-
salutare: sed id sciri non opus esse: postulauit ut
aliquem populus dar&: qui cum communicar&:
datus est Aristides huic ille classem lacedemonioꝝ
quæ subducta est ad gytheū clā icendi posse: quo
facto: frāgi lacedemoniorū opes necesse cēt. Quod
Aristides cū audiuiſſ&: i cōtionē magna expecta-
tione ueit: dixitq; putile eē cōsiliū: quod Temisto-
cles afferr&: sed minime honestū. Itaq; athenienses
quod honestum nō cēt: id ne utile quidē putarūt:
totāq; eā rem quam ne audierant quidem: autore
Aristide repudiauerūt. Melius hii q̄ nos q̄ piratas
imunes: socios uectigales habemus. Maneat ergo
quod turpe fit: id nūq̄ esse utile: nec tū quidē cū id

Ryc. 4. Gotyko-antykwa, Johann i Vindelinus Spira, Wenecja, 1470; źródło: Scholderer Victor, *50 Essays in 15th & 16th Century Bibliography*, Amsterdam: Menno Hertzberger & Co, 1966, s. 154.

Fig. 4. Early roman type, Johann i Vindelinus Spira, Wenecja, 1470; source: Scholderer Victor, *50 Essays in 15th & 16th Century Bibliography*, Amsterdam: Menno Hertzberger & Co, 1966, p. 154.

Est homini uirtus fuluo preciosior auro: anæas
Ingenium quondam fuerat preciosius auro.
Miramurq; magis quos munera mentis adornāt:
Quam qui corporeis emicuere bonis.
Si qua uirtute nites ne despice quenquam
Ex alia quadam forsitan ipse nitet

Nemo suę laudis nimium letetur honore
Ne uilis factus post sua fata gemat.
Nemo nimis cupide sibi res desiderat ullas
Ne dum plus cupiat perdat & id quod habet.
Ne ue cito uerbis cuiusquam credito blandis
Sed si sint fidei respice quid moneant
Qui bene proloquitur coram sed postea prae
Hic crit inuisus bina q̄ ora gerat

Ryc. 5. Gotyko-antykwa z wzornika krojów, Erharda Ratdolta, Augsburg, 1486; źródło: Updike Daniel Berkeley, *Printing types. Their History, Forms, and Use*, Vol. II, Cambridge: Harvard University Press, 1937, s. 79.

Fig. 5. Early roman type from Erhard Ratdolt specimen, Augsburg, 1486; source: Updike Daniel Berkeley, *Printing types. Their History, Forms, and Use*, Vol. II, Cambridge: Harvard University Press, 1937, p. 79.

Item cum ē lento lentas: Vnde Virgilius: Lentandus remus i
unda. Ex hoc inchoatiuum lentefco facit ut idem Virgilius
Et picis in morem ad digitos lentefcit habendo. Eiusmodi
figuratio parum admisit ex se perfectum: nec conuenit ad
mittere ut aut possit: aut debeat cum cæteris temporibus p
totam declinationem uim incipiendi significare. Absurdū
ē ergo ea quæ sunt inchoatiua perfecto tempore definire: &
mox futurum declinando inchoatiua esse demonstrare. Nec
enim potest cum tota uerbi species inchoatiua dicatur alia
parte finitiua uideri ut perfectum admittat. Nec enim pale
sciui: horresciui dicimus. per aliam tamen transfigurationē
hæc uerba quidam declinare consueuerunt. ut palefco: pale
factus sum: liquefco liquefactus sum. quāuis quidam ad p

Ryc. 6. Gotyko-antykwa, Nicolas Jenson, Wenecja, 1480; źródło: Szántó Tibor, *Pismo i styl*, Wrocław: Ossolineum, 1986. s. 70.

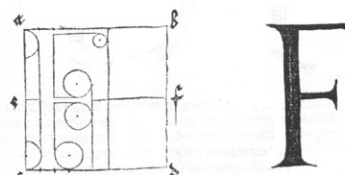
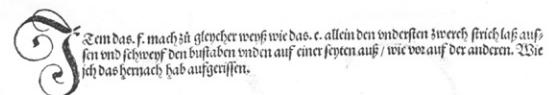
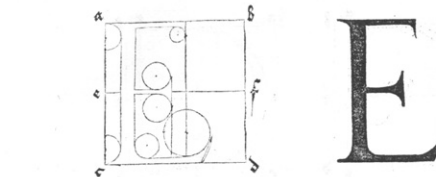
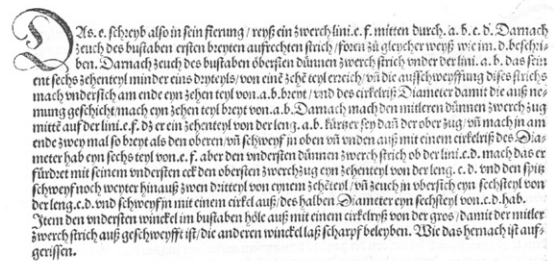
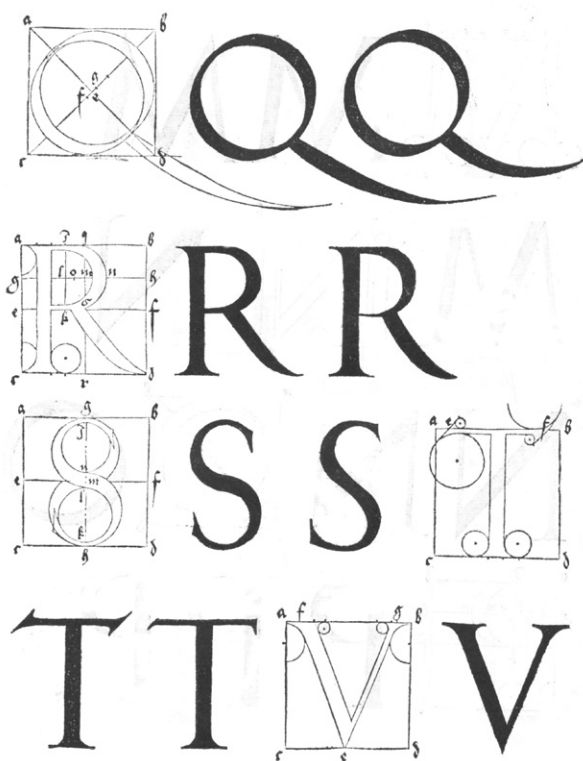
Fig. 6. Early roman type, Nicolas Jenson, Venice, 1480; source: Szántó Tibor, *Type and Style*, Wrocław: Ossolineum, 1986. p. 70.

Litery odznaczały się zaokrągleniami, nieco większymi wydłużeniami górnymi i maczugowymi szeryfami (zakończeniami liter). Jako pismo drukarskie wykorzystali tę odmianę drukarze Peter Schöffer w Moguncji, Arnold Pannartz i Conrad Sweynheim we Włoszech, a w Polsce Kasper Straube. Pannartz i Sweynheim byli duchownymi, którzy prawdopodobnie przybyli do klasztoru w Subiaco w 1464 roku na polecenie opata Giovanniego z Turrecremata. Jedną z pierwszych gotyko-antykwy była również czcionka R-Drukarza (Adolfa Ruscha), wyprodukowana w Niemczech w 1472 roku. W czcionkach litera „h” jest uncjalna, „e” ma lekko ukośną poprzeczkę, pismo jest jeszcze dość ciężkie, charakteryzuje się niedoskonałościami w wykonaniu. Przed Ruschem drukował nią Johann Mentelin, którego córkę, co ciekawe, poślubił Rusch, jednak u Mentelina - który mógł być uczniem Gutenberga albo Schöffera i Fusta - widać większy wpływ uncjały i gotyku. Litera „P” ma wydłużenie dolne z szeryfem z jednej strony. Interesujące są również wczesne antykwy weneckie. Ważne dla rozpowszechnienia tej czcionki nazwiska to Johann i Vindelinus Spira oraz przybyły z Moguncji do Wenecji w 1467 roku Erhardt Ratdolt, który najprawdopodobniej jako jeden z pierwszych wydrukował wzor-

nik swoich krojów, gdzie przedstawił 10 gotyków, 3 antykwy i 1 czcionkę grecką. Bracia ze Spiry zaczerpnęli swoje wzorce z padewskiej minuskuły humanistycznej, wykorzystywanej w rękopisach dla weneckich mecenasów. Światła są harmonijnie wyregulowane, szeryfy w górnych częściach belek są jednostronne i ukośne, a w dolnych dwustronne. Co ciekawe, Johann zdobył przywilej dotyczący monopolizacji druku na terenie miasta na okres 5 lat.

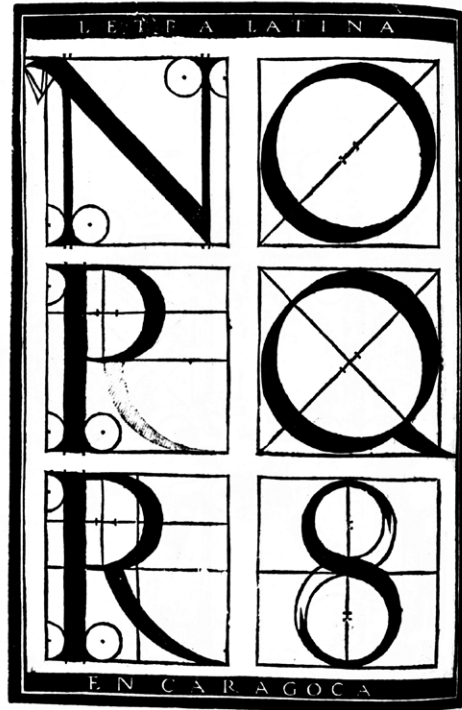
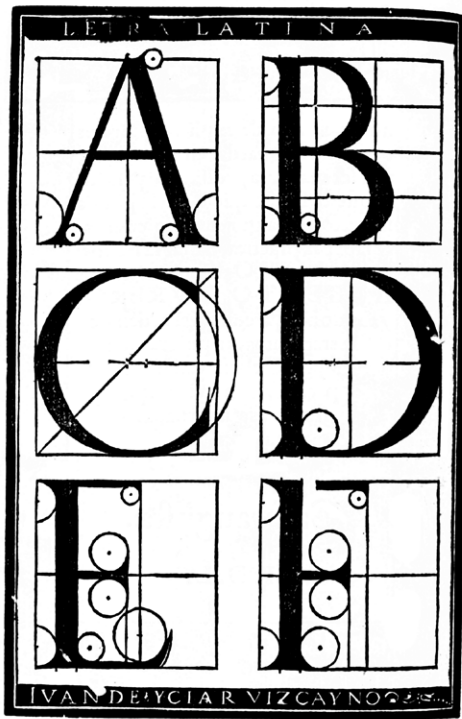
3. MAJUSKUŁY ANTYKWY

Najstarszymi, szesnastowiecznymi źródłami opisywającymi metodę konstrukcji majuskułowych (dużych) liter opartych na kapitale rzymskiej, są projekty kaligrafa Felice Feliciano (*Alphabetum Romanum*, 1463), artysty Albrechta Dürera (*Underweysung der Messung mit dem Zirckel und Richtscheyt*, 1525), matematyka Fra Luki de Pacioli (*Divina proportione*, 1509), kaligrafów Giambattisty Palatino (*Libro nuovo d'imparare a scrivere*, 1540) i Juana de Iciarra (*Arte Subtilissima, por la Qual se Enseña a Escreuir Perfectamente*, 1550). Felice Feliciano opracował wzornik liter na pojedynczych arkuszach, odwołując się do analizy antycznych inskryp-



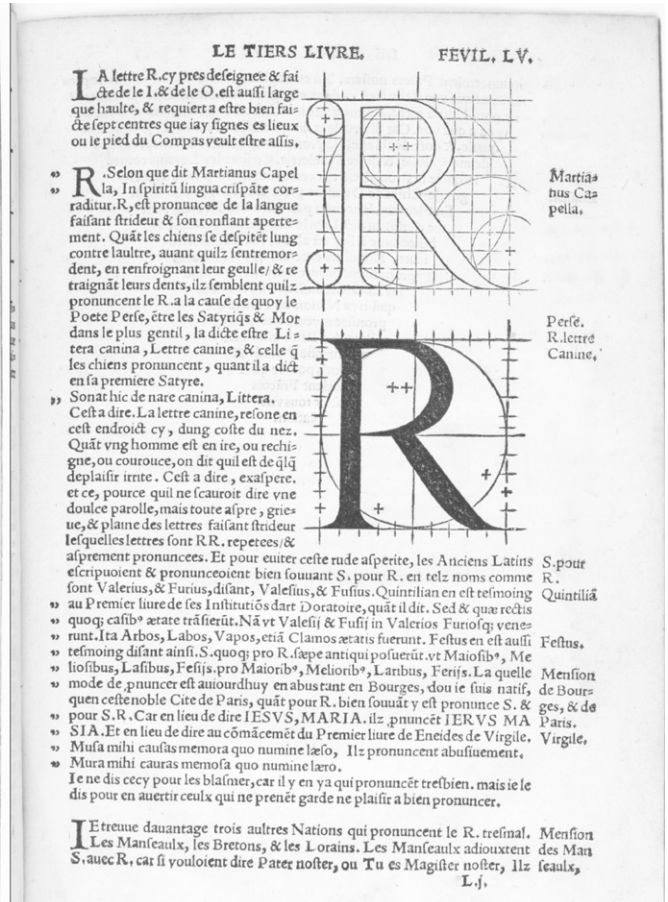
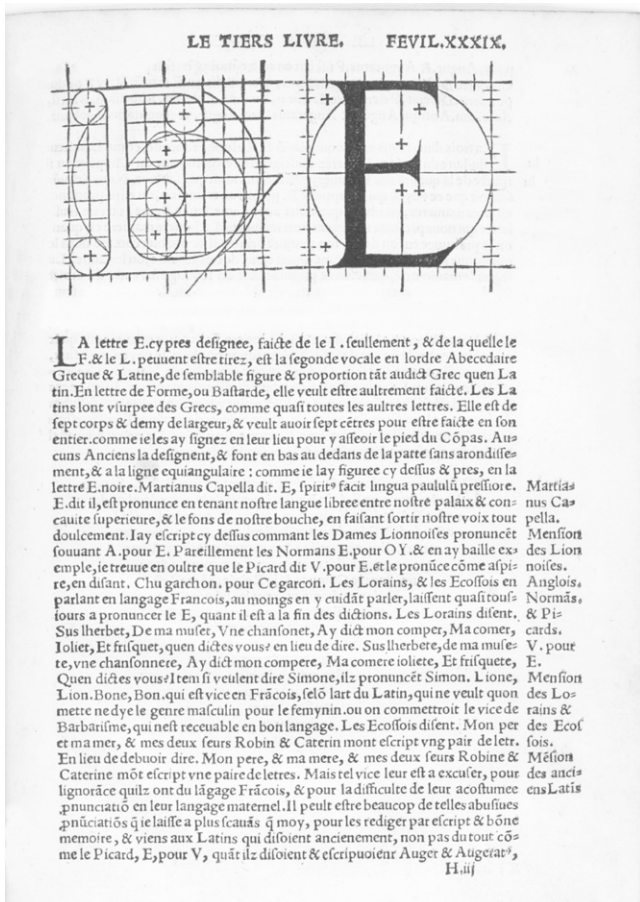
Ryc. 7. Majuskuły „Q”, „R”, „S”, „T”, „V”, „E”, „F”, *Underweysung der Messung, mit dem Zirckel...*, Albrecht Dürer, Norymberga, 1525; źródło: Die Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden

Fig. 7. Majuscules „Q”, „R”, „S”, „T”, „V”, „E”, „F”, *Underweysung der Messung, mit dem Zirckel...*, Albrecht Dürer, Nürnberg, 1525; source: Die Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden



Ryc. 8. Majuskuly, *Arte subtilissima, por la qual se enseña*, Juan Iciar, Saragossa, 1550; źródło: Biblioteca Complutense, Biblioteca Histórica

Fig. 8. Majuscules, *Arte subtilissima, por la qual se enseña*, Juan Iciar, Saragossa, 1550; source: Biblioteca Complutense, Biblioteca Histórica



Ryc. 9. Majuskuly „E”, „R”, *Champ fleury*, Geofroy Tory, Paryż, 1529; źródło: Biblioteka Narodowa Francji, Gallica Minuskuly antykwy

Fig. 9. Majuscules „E”, „R”, *Champ fleury*, Geofroy Tory, Paris, 1529; source: National Library of France, Gallica

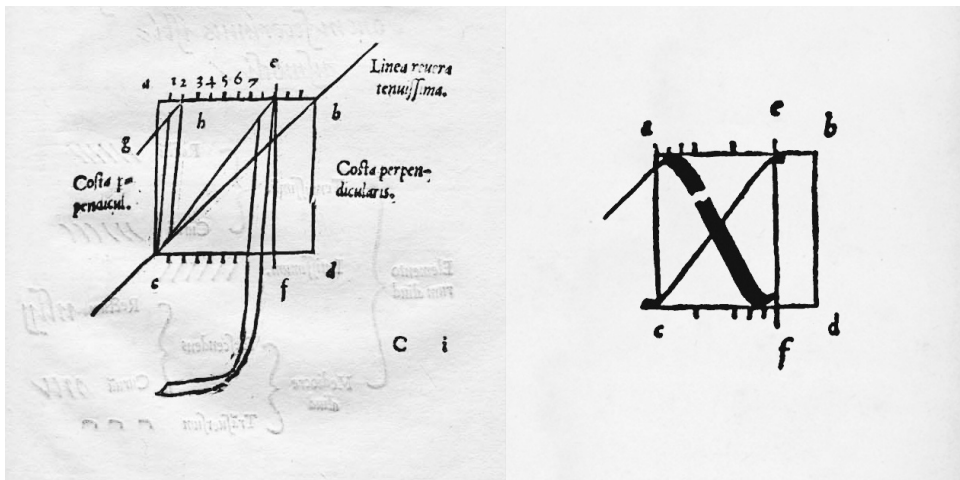
cji. Innym bardzo znanym opisem konstrukcji pisma jest dzieło *Champ fleury* (1529) Geoffreya Tory'ego, w którym autor budował litery kapitały rzymskiej na siatce 10×10 modułów w proporcji szerokości belki litery do jej wysokości równej 1:10. Inspirowany inskrypcjami Bramantego przedstawił również relacje tej konstrukcji do ciała człowieka. Jego teoria była przeciwna do założeń Dürera i Feliciano. Ciekawym przykładem mogą być majuskułowe litery Luki della Robbyego oparte na najstarszych wzorcach greckich bez szeryfów. Matematycznie wykreślone siatki miały pomóc w tworzeniu form. Precyzyjna geometria w rysunkach ukazywała renesansowe idee, jednak nie zawsze była użyteczna w tworzeniu czcionek. Rytownicy przy projektowaniu musieli uwzględnić dodatkowo złudzenia optyczne i swoją technikę wytwarzania stempli i czcionek.

4. MINUSKUŁY ANTYKWY

Włoscy humaniści zaczęli powracać do antycznej kultury, między innymi poprzez powrót do klasycznej literatury. Na ich polecenie przepisywano duże ilości książek z VII–XII wieku. Później te rękopisy zastępowano drukiem. Małe litery antyki oparte były na piśmie odręcznym włoskich skrybów z XV wieku, którzy przepisywali teksty kodeksów i innych ksiąg, wzorowali się na używanej tam minuskule karolińskiej. Skrybowie, przepisując teksty, często tworzyli nowe zasady budowy litery. Upraszczając zapis, najpierw kaligraficzne, grube elementy zamieniali na cienką linię, potem ustalali proporcje według starego zapisu. Każdy skryba miał własny system. Można powiedzieć, że minuskuła jest złamanym piśmem ręcznym. Humanistyczne pismo jest czasem zlepkiem różnych krojów, balansuje na granicy rysowania i pisania liter. Pomimo jednak różnic, jakie się wytworzyły na linii dzieła greckie – przepisywanie ich przez skrybów – tworzenie czcionek i druk, można powiedzieć, że litery z każdego z tych etapów miały

wspólny szkielet, jednoznacznie oparty na pisanej szerokim piórem minuskule karolińskiej (VIII wiek). Rytownicy i skrybowie wpływali na siebie nawzajem. Dopiero po pewnym czasie, kiedy druk stał się rozbudowaną działalnością handlową, rytownicy zaczęli tak projektować litery, aby były jak najbardziej wydajne w produkcji, nie skupiając się na podobieństwie do pisma skrybów. Typografowie Noordzij i Blokland wspominają również o wpływie gotyckiej tekstury na minuskułę wykorzystywaną w druku, ponieważ ich konstrukcje pokrywają się. Antykwia ma wszystkie cechy tekstury z wyjątkiem ciężkiego pociągnięcia. System tworzenia liter tekstury z Biblii Gutenberga był prawdopodobnie oparty na jednolitych szerokościach belek liter i odstępach między nimi (oko litery, odstępy międzyliterowe i międzywyrazowe). Dziwne byłoby, gdyby rytownicy i odlewnicy pominieli w swojej pracy tak uporządkowany system. Włoski drukarz Nicolas Jenson wprowadził systematykę tworzenia liter, stworzył relacje pomiędzy ich proporcjami. Relacje między proporcjami i ich rytmiką, odstępami musiały do siebie pasować. Forma (czarny rysunek liter) i przeciwforma (biel wokół liter) to równoważnie istotne elementy projektu danego kroju. Światła ustalało się na podstawie stosunku formy do przeciwformy liter, poprzez relację ich przestrzeni wewnętrznych do zewnętrznych.

Czy do tworzenia metalowych czcionek sporządzano najpierw rysunki? Trudno powiedzieć, gdyż nie zachowały się żadne z tego okresu. Stanley Morison twierdził, że rytownicy tworzyli swoje projekty intuicyjnie, bez żadnych przyrządów pomiarowych. Z kolei Frank E. Blokland w swojej pracy doktorskiej [F.E. Blokland 2016] o renesansowym systemie projektowania antyki twierdzi, że wynika on z hipotetycznego systemu tworzenia tekstury przez Gutenberga, udowadniając, że już wówczas proporcje liter i ich odstępów były oparte na jednostkowym systemie miar. O innym ustalonym systemie odstępów wspomina również Peter



Ryc. 10. Podział litery „j”, *Literarum Latinarum*, Gerardus Mercator, Leuven, 1540; źródło: Library of Congress, Rare Book and Special Collection
Fig. 10. Division of the letter „j”, *Literarum Latinarum*, Gerardus Mercator, Leuven, 1540; source: Library of Congress, Rare Book and Special Collection

qui omnibus ui aquarum submersis cum filiis suis simul ac nuribus mirabili quodā modo quasi semen huāni generis conseruatus est: quē utinā quasi uiuam quandam imaginem imitari nobis contingat: & hi quidem ante diluuium fuerunt: post diluuium autem alii quorū unus altissimi dei sacerdos iustitiæ ac pietatis miraculo rex iustus lingua hebræorū appellatus est: apud quos nec circumcisionis nec mosaicæ legis ulla mentio erat. Quare nec iudæos (posteris enī hoc nomen fuit) neq; gentiles: quoniam non ut gentes pluralitatem deorum inducebant sed hebræos proprie noīamus aut ab Hebere ut dictū est: aut q̄a id nomen transitiuos significat. Soli q̄ppe a creaturis naturali rōne & lege īnata nō scripta ad cognitionē ueri dei trāsire: & uoluptate corporis cōtēpta ad rectam uitam puenisse scribunt: cum quibus omībus præclarus ille totius generis origo Habraam numerādus est: cui scriptura mirabilem iustitiā quā non a mosaica lege (septima eīm post Habraā generatione Moyse nascitur) sed naturali fuit ratione consecutus sūma cum laude attestatur. Credidit enim Habraam deo & reputatū est ei in iustitiam. Quare multarum quoq; gentium patrem diuina oracula futurū: ac in ipso benedicēdas oēs gentes hoc uidelicet ipsum quod iam nos uideūs aperte prædictum est: cuius ille iustitiæ perfectioem non mosaica lege sed fide cōsecutus est: qui post multas dei uisiones legitimum genuit filium: quem primum omnium diuino psuasus oraculo circūcidit: & cæteris qui ab eo nascerētur tradidit: uel ad manifestum multitudinis eorum futuræ signum: uel ut hoc quasi paternæ uirtutis īsigne filii retinētes maiores suos imitari conaret: aut q̄buscūq; aliis de causis. Non enim id scrutādum nobis modo est. Post Habraam filius eius Isaac in pietate successit: fœlice hac hæreditate a parētibus accæpta: q̄ uni uxori coniunctus quum geminos genuisset castitatis amore ab uxore postea dicitur abstinuisse. Ab isto natus ē Iacob qui p̄pter cumulātū uirtutis prouētum Israel etiam appellatus est duobus noībus p̄pter duplicem uirtutis usū. Iacob eīm athletā & exercētem se latine dicere possumus: quam appellationē primū habuit: quū practīcis operatiōibus multos pro pietate labores ferebat. Quum autē iam uictor luctando euasit: & speculationis fruebat bonis: tūc Israelem ipse deus appellauit æterna premia beatitudinēq; ultimam quæ in uisione dei consistit ei largiens: hominem enim qui deum uideat Israel nomen significat. Ab hoc. xii. iudæorum tribus p̄fectæ sūt. Innumerabilia de uita istorum uirorum fortitudine prudentia pietateq; dici possunt: quorum alia secundum scripturæ uerba historice considerantur: alia tropologice ac allegorice interpretāt: de q̄bus multi cōscripserūt: & nos in libro quē inscripsīus

Ryc. 11. Antykwa, *De præparatione evangelica*, Nicolas Jenson, Wenecja, 1470; źródło: SMU Bridwell Library
Fig. 11. Roman type, *De præparatione evangelica*, Nicolas Jenson, Venice, 1470; source: SMU Bridwell Library

de ignibus loqueremur. **E**
 ar sanè tu ne melongius pr
 ianq̃ quid longum mihi e
 ua denuncagimus, atq; isto
 : **B. F.** Curabo id quid
 potero), q̃ potero, diligen

Ryc. 12. Antykwa, *De Aetna*, Francesco Griffo, Wenecja, 1496;
 źródło: Biblioteca Palatina Parma

Fig. 12. Roman type, *De Aetna*, Francesco Griffo, Venice, 1496;
 source: Biblioteca Palatina Parma

Burnhill w swojej pracy *Type spaces in-house norms in the typography of Aldus Manutius*. Cytowany tam A. S. Osley zauważa, że wielu badaczy przy podawaniu najśłynniejszych projektantów liter z okresu renesansu nie wspomina nic o flamandzkim matematyku i geografie Gerardusie Mercatorze, który w *Literarum Latinarum* (1540) kwadrat o wysokości małej litery „x” podzielił na 12 części, aby wyznaczyć proporcje majuskułowych liter swojej kursywy [P. Burnhill 2003]. Litery były potrzebne Mercatorowi do jego map. Metoda druku była odmienna, ale system mógł być stosowany również w czcionkach.

Minuskuła i majuskuła kształtowały się w latach 1467–1501, a rozkwitły około 1530 roku. W pierwszym etapie drukarstwo rozwijało się najprężniej w Niemczech, w drugim stolicą stały się Włochy, wyprowadzające wysokiej klasy wzorce typograficzne, z kolei w trzecim główną rolę przejęła Francja i Niderlandy. Najważniejszymi przykładami są antyki Jenson, Griffa i Garamonda. Krój Jenson z druku Eusebiusa *De praeparatione evangelica* nacechowany jest kaligrafia - w przeciwieństwie do projektowanego bardziej pod metal kroju Griffa.

Jenson pochodził z Francji, gdzie pracował jako Mistrz Królewskiej Mennicy w Troyes. W 1458 roku na żądanie króla Karola VII wyjechał do Moguncji, aby zdobyć wiedzę na temat drukarstwa. Powrócił w 1461 roku, jednak siedem lat po śmierci króla nie chciał dłużej przebywać we Francji i wyjechał do Wenecji. Do 1520 roku czcionki Jenson zostały skopiowane w wielu miastach włoskich. Pismo było jasne, harmonijne, o równomiernych odstępach międzyliterowych i międzywyrazowych, technicznie czyste. W minuskule górne zakończenia belek miały ukośne jednostronne szeryfy, a dolne horyzontalne i dwustronne, za wyjątkiem „d”, „k”, „u”, „z”, nóżka litery „h” z uncjalnej zmieniła się na prostą. W majuskułe opartej na wzorcach kapitały kodeksowej „M” posiadało dwustronne szeryfy, „R” miało podwiniętą nóżkę, „A” ostry wierzchołek.

Pismo cechuje mały kontrast. Zauważalne było jego podobieństwo do pisma skryby Battisty Cingulano.

Warto wspomnieć, że po śmierci Jenson cały zasób drukarski odsprzedał jego wspólnik Andrei Toressano, który z kolei współpracował ze słynnym włoskim drukarzem Aldusem Manutiusem. Wiemy również, że w wieku pięćdziesięciu lat (1505) Aldus poślubił Marię – córkę Toressano, który, jak się okazuje, był jego rówieśnikiem i wieloletnim partnerem w oficynie od 1508 roku. Aldus Manutius dla drukarstwa może być tym, kim Leonardo da Vinci dla malarstwa. Z Bassiano, położonego niedaleko Subiaco, do Wenecji przybył około 1480 roku. Miasto było wówczas ważnym ośrodkiem drukarstwa i handlu grecką książką rękopiśmienną. Marzeniem Manutiusa – humanisty, pedagoga i drukarza, było rozpropagowanie dzieł greckich klasyków. Swoją oficynę założył w 1494 roku, a pierwszymi wydanymi książkami były podręczniki do gramatyki, dzieła Arystotelesa i Platona. Aldus wyspecjalizował się w wydawaniu greckich tekstów. Potrzebował do tego oczywiście greckich czcionek, które projektował i wykonywał Francesco da Bologna (Griffo), rytownik z Bolonii – człowiek żyjący w cieniu swojego wielkiego patrona. Poza grecką odmianą czcionki był autorem wszystkich krojów Aldusa i współpracował z nim od samego początku działania oficyny. Jednak pod koniec tej współpracy doszło do konfliktu, najprawdopodobniej o zbyt niskie wynagrodzenie dla Francesca za projektowanie czcionek na wyłączny użytek Manutiusa. Wiadomo, że Griffo złamał to zobowiązanie i użył drugiego kompletu kursywy (której zrobił duplikaty stempli) Gershomowi Soncino do dzieła Petrarcki z 1503 roku. Drukarz w przedmowie zaznaczył, że Aldus sponiewierał Griffa, pozbawił go chwały i zarobków poprzez zabezpieczenie się monopolizacją jego czcionki w Wenecji. Manutius rzeczywiście zwrócił się z petycją do Weneckiego Senatu o dziesięcioletni przywilej wyłącznego korzystania z kursywy, aby zapobiec uzurpacji na terytorium Wenecji [H. Barolini 1992]. Skończyło się to procesem wytoczonym Griffowi o zdradę zobowiązań podjętych w oficynie Aldusa i rozejściem się wydawcy i rytownika, którego pobyt od tej pory w Wenecji stał się nieprzyjemny i niebezpieczny. Jednak wcześniej Aldusowi zdarzyło się pochwalić swego pracownika poprzez krótki tekst na stronie tytułowej *Vergilii Bucolica*, z 1501 roku:

Na pochwałę grawerowania Jak po grecku dał Aldus, tak oto po łacinie Teraz daje litery wyryte dedalowymi rękami Franciszek Bolończyk. (tłumaczenie Robert Sochań)

Niestety nie była to satysfakcjonująca zapłata dla Griffa, który kolejnej, trzeciej kursywy użył w 1516 roku we własnym druku w Bolonii. Trzeba wspomnieć,

POLIPHILLO INCOMINCIA IL SECONDO LIBRO DI
LA SVA HYPNEROTOMACHIA. NEL QVALE POLI
LIA ET LVI DESERTABONDI, IN QVALE MODO ET
VARIO CASO NARRANO INTERCALARIAMEN
TE IL SVO INAMORAMENTO.

NARRA QVIVI LA DIVA POLIA LA NOBILE ET
ANTIOVA ORIGINE SVA, ET COMO PER LI PREDE
CESSORI SVITRIVISIO FVE EDIFICATO, ET DI QVEL
LA GENTE LELIA ORIVNDA. ET PER QVALE MO
DO DISAVEDVTA ET INSCIA DISCONCIAMENTE
SE INAMOROE DI LEI IL SVO DILECTO POLIPHILLO.



EMIEDEBILE VOCE TALE O GRA
tiose & diue Nymphe absone perueneráo &
inconcine alla uostra benigna audiétia, quale
laterrifica raucitate del urinante Esacho al sua
ue canto dela piangeuole Philomela. Nondi
meno uolendo io cum tuti gli mei exili cona
ti del intellecto, & cum la mia paucula sufficie
tia di fatiffare alle uostre piaceuole petitione,
non ristaró al potere. Lequale semota qualúque hesitatione epsé piu che
fi congruerebbe altronde, dignamente meritano piu uberrimo fluuió di
eloquentia, cum troppo piu rotunda elegantia & cum piu exornata poli
tura di pronútiato, che in me per alcuno pacto non si troua, di cõseguire
il suo gratioso affecto. Ma a uui Celibe Nymphe & adme alquãto, quan
túche & confusa & incomptaméte fringultiéte haro in qualche portiu
cula gratificato assai. Quando uoluntarosa & diuota a gli desii uostri &
postulato me prestaro piu presto cum lanimo nõ mediocre prompto hu
mille parendo, che cum enucleata terfa, & uenusta eloquentia placédo. La
prisca dunque & ueterrima geneologia, & profapia, & il fatale mio amore
garrulando ordire. Onde gia essendo nel uostro uenerando contuentuale
conspécto, & uederme sterile & ieiuna di eloquio & ad tanto prestáte & di
uo ceto di uui O Nymphe sedule famularie dil acceso cupidine. Et ítan
to benigno & delecteuole & sacro sito, di sincere aure & florigeri spirami
ni afflato. Io acconciamente compulso di assumere uno uenerabile auso,
& tranquillo timore de dire. Dunque auante il tuto uenia date, o bellissi
me & beatissime Nympha a questo mio blaeterare & agli femelli & terri
geni, & pusilluli Conati, si aduene che in alchuna parte io incautamente

A

Ryc. 13. Antykwa, Francesco da Colonna, *Hypnerotomachii Poliphili*, rytownnik: Francesco Griffo, druk: Aldus Manutius, Wenecja, 1499; źródło: Updike Daniel Berkeley, *Printing types. Their History, Forms, and Use*, vol. II, Cambridge: Harvard University Press, 1937, s. 77.

Fig. 13. Roman type, Francesco da Colonna, *Hypnerotomachii Poliphili*, punchcutter: Francesco Griffo, print: Aldus Manutius, Venice, 1499; source: Updike Daniel Berkeley, *Printing types. Their History, Forms, and Use*, Vol. II, Cambridge: Harvard University Press, 1937, p. 77.

że rytownik był porywczym człowiekiem, o czym świadczy zdarzenie z wiosny 1518 roku, kiedy Griffio zaangażował się w kłótnię między swoją córką a jej mężem. Rany zadane w głowę zięcia były śmiertelne. Wskutek tego zdarzenia rytownik mógł zostać powieszony bądź musiał uciekać z Bolonii. Nie jest to wiadome, pozostał jedynie zapis, że w 1519 roku uznano go za zmarłego [R. Milroy 1999]. Kombinacja typografa i mordercy to rzadkość, wracając do jego dzieł – początek rozpowszechnianej później antykiwy dał krój do tekstów Bemba (1495) i wersja trochę bardziej dopracowana i lżejsza z *Hypnerotomachii Poliphili* (1499). Cechy wspólne czcionek Griffia i Jensonia to ukośna oś cieniowania. Antykwa Griffia może wydawać się trochę cięższa, spowodowana proporcją grubości belki do wysokości litery z wydłużeniem górnym: Griffio 1:10, Jenson 1:11. Warto wspomnieć, że wersaliki są niższe niż wydłużenia górne: Griffio 1:9, Jenson 1:10.

Francuskie wzorce ustanowili Claude Garamond, Robert Granjon, Pierre Haultin, Simon de Colines i Geofroy Tory. Simon de Colines swoją drukarską przygodę zaczął u Henriego Estienne'a, którego druki stawały się coraz bardziej wyrafinowane od momentu jego zatrudnienia. Po śmierci Estienne'a, którego był prawą ręką, w 1520 roku został dyrektorem drukarni. W 1521 roku poślubił Guyonne Viart, wdowę po Henrim i tym samym stał się ojczymem dla jej sześciorga dzieci (4 Estiennów i 2 z poprzedniego małżeństwa). Bringhurst wspomina o ciepłych relacjach Colinesa z Estiennami [K. Amert 2012], widać to zresztą przy nieustannym wspieraniu Roberta Estienne'a. Simon de Colines był produktywnym twórcą, zaprojektował 25 krojów: 19 antykw, 4 kursywy i 2 czcionki greckie, do tego dochodziło jeszcze 13 odmian inicjałów. Jego kroje pozostały niedocenione i zignorowane [H.D.L. Verriet 2010].

Colines był również wzorem dla francuskich typografów, Antoine'a Augereau i Claude'a Garamonda. Ostatni z nich stał się drukarzem około 1535 roku. Sławę zdobył dzięki trzystopniowej czcionce *Greco du Roi*, zamówionej przez królewskiego bibliotekarza Pierre'a Duchâtela w 1540 roku, a użytej w serii książek Roberta Estienne'a na polecenie króla Franciszka I. Verriet w swoim dziele *French Renaissance Printing Types: A Conspectus* przypisuje rytownikowi 34 czcionki: 17 antykw, 7 kursyw, 8 czcionek greckich i 2 hebrajskie. Po śmierci Claude'a część czcionek przejął Christophe Plantin, dzięki któremu renesansowa antykwa Garamonda rozpowszechniła się w całej Europie (oryginały możemy podziwiać w Muzeum Plantin-Moretus w Antwerpii). Najbardziej znany wzór opierał się na weneckich krojach Aldusa. Kolejnym rytownikiem był Robert Granjon, wybitnie produktywny twórca za-

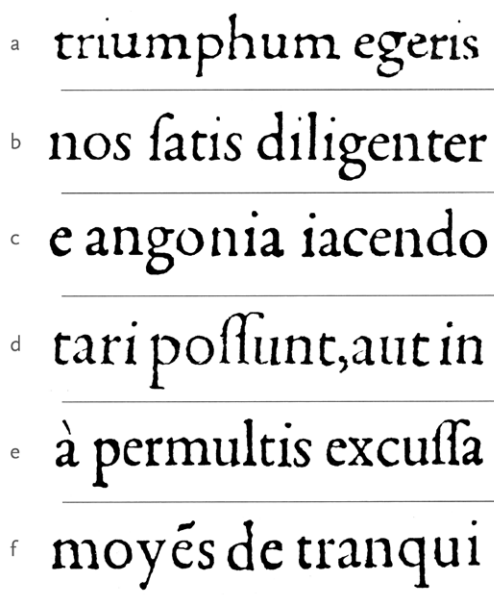
a **brica, ancipitia, prærupta sunt omnia: vt si non pertexere dico, sed hoc opus ordiri poterit, perinde qui se quum de Leucade præcipere se posse quom volet, sibi persuaserit. Ntrufius? Quæ pars veritatis in academicorum est abdita? Quid tam dissimile sibi quæ tamen ob id facile notari possunt, aut in vicquom in tanta discretione, velut tantillo menteni separétur. An cuiuslibet auris est exigfonos, inquit Fabius? Non hercule magis q**

b **ipse publicarem, addita etiam grammaticanogallica: quo à permultis excussa, quid halitii planius intelligã. Quæ enim amicis edicdiudicanda ante editionem committuntur, tanta interim aut religione, aut negligenttant, vt quid mutandum, quid addendumexterendum sit, eorum monitu vix vnquafcas. Quæ vero in vulgus edütur, etiam siquæ vel Momo fatiffacere possint, taméirtum sæpe, aut etiam in anxie doctum inc**

c **toit, de voir la guerre ouuerte & allumee autant que iamais, commencer du costé du fainct siege, dont fouloyent uenir les moyes de tranquillité: de voir les deux plus grans Roys de la Chrestienté en telle combustion, qu'il fault que le surplus s'en sente: d'oyr les pleurs du poure peuple tant affligé, qu'en lieu de respirer, se uoit reduict en plus profondes calamitez: de sentir l'ire de Dieu**

Ryc. 14. Porównanie antykw: a) antykwa Simona de Colinesa, Paryż, 1531, b) antykwa Roberta Estienne'a, Paryż, 1531, c) antykwa Garamonda, Paryż, 1556; źródło: Amert Kay, *The Scythe and the Rabbit: Simon de Colines and the Culture of the Book in Renaissance Paris*, Rochester, New York: Cary Graphic Arts Press, 2012, s. 240.

Fig. 14. Roman type comparison: a) Simon de Colines roman type, Paris, 1531, b) Robert Estienne roman type, Paris, 1531, c) Garamond roman type, Paris, 1556; source: Amert Kay, *The Scythe and the Rabbit: Simon de Colines and the Culture of the Book in Renaissance Paris*, Rochester, New York: Cary Graphic Arts Press, 2012, p. 240.



Ryc. 15. Porównanie krojów (trzykrotne powiększenie): a) antykwa Nicolasa Jenson, 1472, b) antykwa Francesco Griffa, 1495, c) antykwa Francesco Griffa, 1499, d) antykwa Simona de Colinesa, 1531, e) antykwa Roberta Estienne'a, 1531, f) antykwa Claude'a Garamonda, 1556; źródło: Amert Kay, *The Scythe and the Rabbit: Simon de Colines and the Culture of the Book in Renaissance Paris*, Rochester, New York: Cary Graphic Arts Press, 2012, s. 242.

Fig. 15. Typefaces comparison (triple magnification): a) Nicolas Jenson roman type, 1472, b) Francesco Griffa roman type, 1495, c) Francesco Griffa roman type, 1499, d) Simon de Colines roman type, 1531, e) Robert Estienne roman type, 1531, f) Claude Garamond roman type, 1556; source: Amert Kay, *The Scythe and the Rabbit: Simon de Colines and the Culture of the Book in Renaissance Paris*, Rochester, New York: Cary Graphic Arts Press, 2012, p. 242.

projektował około 60 czcionek. Poza tym był autorem czcionek muzycznych, dużej ilości inicjałów, arabskich ornamentów i fleuronów. Francuska antykwa w porównaniu do kroju Griffa jest ciałniejsza, węższa, przez co i optycznie gęstsza na wypełnionej stronie. Jest również mniej kaligraficzna, wprowadza zmianę w modelowanej osi, ma większe napięcia, przez co szarość tekstu jest lżejsza. Garamond ostatecznie wyregulował formy. W Polsce antykwa i kursywa pojawiły się w latach 1510–1520. Stanley Morison w latach dwudziestych XX wieku zakwestionował popularne wówczas przekonanie, że francuscy rytownicy inspirowali się antykwą Jenson. Wskazał na większe podobieństwo do wzorców włoskich. Pokazują to niższe wersaliki, pozioma poprzeczka w „e”, podobieństwa liter „R”, „M”, „C”. Jednak Kay Amert w swoim wykładzie w San Francisco w 2006 roku wskazała, że więcej cech wspólnych łączy antykwe francuską z krojem Jenson (żywiolowość, rytmika), zaznaczając również, że strukturalne cechy wersalików są podobne do pro-

jektów Griffa. Cechy antykwy wczesnorenesansowej to kreska o zmiennej grubości z niewielkim kontrastem, mała wysokość minuskuły, ostre, ukośnie prowadzone szeryfy górne, łączone pod kątem obustronne szeryfy dolne, płaskie lub lekko wysklepione („r”, „l”, „p”), ścięte, oddające nachylenie pióra zwieńczenia liter („a”, „c”, „f”, „r”), ukośna poprzeczka w „e”, prostopadła do osi pióra, okrągłe brzuszki w literach. W kroju Jenson kropka nad „i” była na ogół mała, przesunięta wraz z wszystkimi akcentami w prawo, aby uniknąć kolizji litery „F” i długiego „s”. Litera „J” nie była używana w tym czasie i był to po prostu dłuższy wariant „I”. Cechy antykwy dojrzałego renesansu od około 1500 roku to: szeryfy górne w formie klinów, szeryfy dolne łagodnie łączone z kreską górną, zwieńczenia („c”, „f”, „r”) mniej ścięte, a bardziej łezkowate, w kształcie kropli, pozioma poprzeczka w „e” [R. Bringhurst 2007]. Litery są cieńsze i szersze, chociaż dają wrażenie węższych.

ZAKOŃCZENIE

Historia powstawania i formowania się antykwy jest powiązana z rozwojem druku, który wniósł nowe metody powielania liter. Renesans okazał się wspaniałym źródłem typograficznych inspiracji między innymi dla twórców angielskiego ruchu artystycznego Arts & Crafts, którego główny przedstawiciel William Morris odwoływał się w swoich pracach do początków weneckiego drukarstwa. Można zauważyć, że projektanci i badacze - Morris, Bruce Rogers i Daniel Berkeley Updike, preferowali Jenson, z kolei Stanley Morison wolał dzieła Griffa, które uważał za bardziej harmonijne. Współcześnie wielu badaczy z Holandii i Francji zajmuje się digitalizacją XVI-wiecznych antykw, co przywołuje je do nowego życia dzisiaj i chroni przed zapomnieniem. Bezczennymi projektami są projekty domów typograficznych Rosetta (krój *Neacademia*), Typetogther (kroje *Garalda*, *Alizé*, *Essay Text*), Hoefler&Co (krój *Requiem*). Warto również wspomnieć o projekcie Ani Wieluńskiej, która zajęła się digitalizacją polskiego kroju z 1594 roku - Karakter autorstwa Jana Januszowskiego. Dawne metodologie tworzenia liter mogą wiele nauczyć, okazuje się, że systemy projektowe były bardzo dobrze przemyślane, co widać w logicznej strukturze poszczególnych liter, których konstrukcje oparte zostały na matematycznych obliczeniach i wykreślonych geometrycznych formach. Sposoby wyliczania proporcji liter i odstępów między nimi wykorzystywane są nawet we współczesnych narzędziach projektowych typu edytory fontów. Poznając metodykę pracy dawnych artystów i typografów, można zaobserwować powszechnie stosowane siatki modułowe, które były często oparte na proporcjach zaczerpniętych z natury.

LITERATURA

1. **Amert K. (2012)**, *The Scythe and the Rabbit: Simon de Colines and the Culture of the Book in Renaissance Paris*, Rochester, New York: Cary Graphic Arts Press.
2. **Arrausi J.J. (1996)**, *Metodologia en el diseño de la letra: Concepto, investigación y realización*, Schule fur Gestaltung Basel.
3. **Barolini H. (1992)**, *Aldus and His Dream Book*, New York: Italica Press.
4. **Bringhurst R. (2007)**, *Elementarz stylu w typografii*, Kraków: d2d.pl.
5. **Blokland F.E. (2016)**, *On the Origin of Patterning in Movable Latin Type*, <http://www.lettermodel.org/wordpress/> [dostęp: 12.07.2016]
6. **Burnhill P. (2003)**, *Type spaces in-house norms in the typography of Aldus Manutius*, London: Hyphen Press.
7. **Milroy R. (1999)**, *Francesco Griffo da Bologna: fragments & glimpses: a compendium of information & opinions about his life and work*, Vancouver: A Lone Press.
8. **Noordzij G. (2014)**, *Kreska. Teoria pisma*, tłum. M. Komorowska, Kraków: d2d.pl.
9. **Vervliet H.D.L. (2010)**, *French Renaissance Printing Types: A Conspectus*, New Castle: Oak Knoll Press.

Badania zrealizowane w ramach zadań finansowanych ze środków na naukę MNiSW, w ramach pracy S/WA/2/2017.