

AR
TY
KUŁY
I
ROZ
PRA
WY

Bogdan Hojdis

P

roblemy
krojów pisma
w edycji sejmowej dzieł
Jana Kochanowskiego

Litera wcale nie jest, jak tuszy niektóry,
Czemś dowolnem, co nie ma swej architektury,
Ani uzasadnionem na pierwiastku wiecznym;
Stara jak słowo, ona czyni je statecznym*.

W czterowerszu Cypriana Norwida znać współcześnie nieco przesady. Wszelako wypada się zgodzić, że litery mają zarówno ustaloną budowę, jak i wielowiekową tradycję. Odnosząc te właściwości do całego repertuaru znaków pisarskich i posługując się greckim terminem stosowanym przez literników utrwalających dzisiaj swe dzieła w fontach – należałoby powiedzieć, że architekturę i historię mają **glify**, zwłaszcza grafemy wraz z allografami, ale też znaki interpunkcyjne, cyfry, piktoqramy, symbole i ornamenty. Ponadto ich kształt „od zawsze” implikuje dwojaką konotację: znaczeniową (bądź fonetyczną) oraz stylistyczną.

Synchroniczne i diachroniczne ujęcie glifów Robert Bringhurst przeniósł na całą typografię, pisząc o wizualnym i historycznym znaczeniu tego terminu¹. Bringhurst, podobnie jak inni teoretycy estetyki druku i projektanci, rozumie typografię szerzej niż tradycyjne odbijanie kopii z drewnianej lub metalowej formy

(druk wypukły, druk z matrycy). Dzisiaj typografia to sztuka użytkowa (*design*), której zadaniem jest kompleksowe opracowanie publikacji tekstowej i graficznej, także pod względem technicznym (matematycznie i informatycznie). Inwentarium typograficzne obejmuje zarówno elementy układu (*layout*) – format kart, wielkość i proporcje marginesów, rozplanowanie kolumny itp. – jak i elementy stylu (*character/paragraph style*), głównie kształt i wielkość pisma, interlinię oraz wyznaczenia akapitowe. Notabene te same bądź ekwiwalentne środki typograficzne stosuje się do projektowania druków i publikacji elektronicznych, przeto równoległe ukazują się prace o współczesnych zapożyczeniach od dawnych impressorów² oraz „rewolucyjne” poradniki *ePublishing*.

Pismo jako podstawowy nośnik treści pozostaje jednak niezmiennie najistotniejszym składnikiem inwentarza typograficznego. Wybór kroju pisma to ważna decyzja w procesie przygotowania krytycznej edycji tekstu, czcionki muszą bowiem przede wszystkim zapewniać czytelność, co oznacza, że z ich bogatego zasobu należy sięgnąć po takie glify, które będą funkcjonalnie tożsame bądź adekwatne w odniesieniu do znaków w rękopiśmiennym albo drukowanym oryginale (w transliteracji i transkrypcji), a poza tym stylistycznie będą neutralne dla oka i pozwolą skupić się na treści.

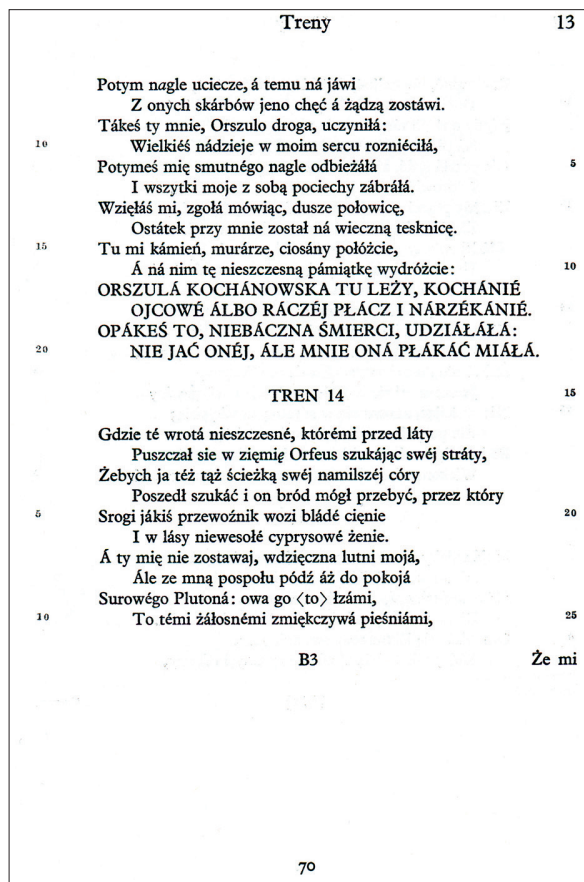
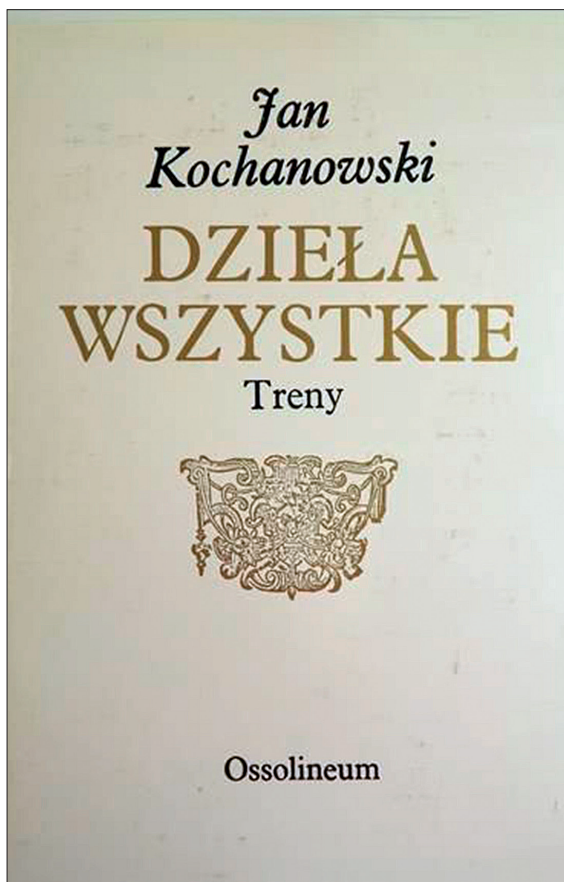
Obecnie niemal wszystkie książki rodzą się jako cyfrowe (*born digital*). Przeto walory użytkowe czcionek odnosi się do fontów, tzn. zapisanych w jednym pliku zestawów glifów.

W postaci zdigitalizowanej zyskały one dodatkowo dwie cechy, które przez kilkadziesiąt lat przyprawiały o ból głowy autorów, redaktorów i komputerowych zecerów. Były to: format pliku i zaimplementowany zestaw glifów funkcjonalnych (litery, cyfry, symbole) bądź ozdobnych (allografy, ornamenty). W sumie można wskazać cztery cechy dzisiejszych czcionek komputerowych, dokładnie po połowie odnoszące się do dawnej i współczesnej funkcjonalności pisma.

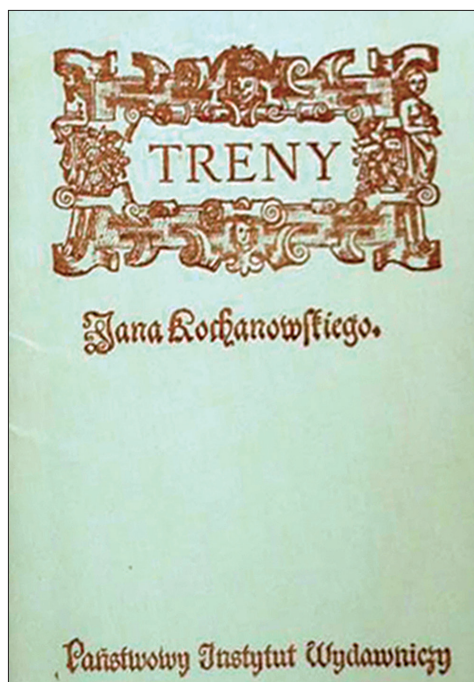
W odniesieniu do stylistycznego aspektu **kształtu** (kroju) można stosować inwariantnie trzy główne kryteria opozycyjnej klasyfikacji czcionek ze względu na cechy formalne (*attribute*):

- 1) **antykwa vs. czcionki stylizowane** – to relacja między dominującymi, zwłaszcza w drukach dziełowych, krojami wzorowanymi na renesansowej antykwie humanistycznej a stylizacją tytułów, winiet bądź akcydensów przy pomocy krojów upodobnionych do kaligrafii gotyckiej, dawnych i współczesnych alfabetów niełacińskich, albo przy użyciu ksenotypów. Mimo zatem, że szesnastowieczne polskie druki składano szwabachą bądź frakturą, to z powodu wspomnianego wymogu czytelności nikt z dzisiejszych wydawców dzieł Jana Kochanowskiego oczywiście nie bierze pod uwagę zastosowania innego kroju niż antykwa do transkrypcji tekstu w wydaniu jakiegokolwiek typu³;

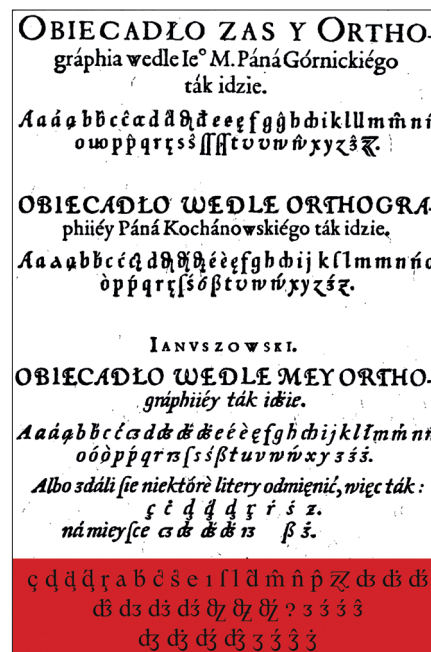
Właściwość	Pismo odręczne (<i>handwriting</i>)	Czcionka zecerska ręczna (<i>type</i>)	Matryca składu gorącego (<i>monotype, linotype matrix</i>)	Fotommatryca analogowa 1. i 2. generacji (<i>photo-matrix</i>)	Font cyfrowy fotoskładu 3. i 4. generacji (<i>bitmapped font</i>)	Font komputerowy (<i>font</i>)
1) kształt (aspekty znaczeniowy/ fonetyczny i stylistyczny)	tak	tak	tak	tak	tak	tak
2) stopień pisma	tak, ale brak normatywności właściwej dla drukarskiej typometrii	tak	tak	tak	tak	tak
3) format (danych cyfrowych użytych do zapisu kształtu znaków)	nie	nie	nie	nie	tak	tak
4) kodowanie znaków	nie	nie	nie/tak	nie/tak	tak	tak



Rys. 1–2. Do druku w latach 1982–1997 ośmiu woluminów *Dzieł wszystkich* Jana Kochanowskiego zarówno na obwolucie, jak i w bloku książki zastosowano wyrazistą antykwę dwuelementową o cechach renesansowych i barokowych



Rys. 3. Czcionkę stylizowaną na krój gotycki zastosowano do edycji popularnej *Trenów* Jana Kochanowskiego (oprac. J. Krzyżanowski, 1968), ale tylko w projekcie graficznym okładki



Rys. 4. Specjalne glyfy dla druków polskojęzycznych zaproponowane przez Łukasza Górnického, Jana Kochanowskiego i Jana Januszowskiego (*Nowy charakter polski...*, [Kraków] 1594) oraz próbka odwzorowania tych grafemów autorstwa Moniki Marek-Luckiej i Damiana Langosza

- 2) **szeryfowość vs. bezszeryfowość** – szeryfy stosowano konsekwentnie od początku drukarstwa w składzie dzielowym. Czcionki bezszeryfowe pojawiły się natomiast na początku XIX wieku w Anglii. W typografii brytyjskiej i amerykańskiej składa się nimi także druki dzielowe, ale na kontynencie europejskim nie zyskały takiej popularności. Zresztą w połowie ubiegłego stulecia przeprowadzono w szwedzkim Grafiska Institutet badania nad neurofizjologicznymi aspektami (tzw. rywalizacją dwuoczną) stosowania w drukach antykw szeryfowych i bezszeryfowych, z których wynikało, że szeryfy ułatwiają czytelnikom delimitację znaków i przyspieszają lekturę⁴. Ponadto kursywa w krojach szeryfowych jest znacznie bardziej dystynktywna, a jest to ważny wyróżnik w edycjach naukowych ze skomplikowanym aparatem krytycznym, rozbudowanym systemem cytowań i bibliografią;
- 3) **dwuelementowość vs. jednoelementowość** – podobnie jak w wypadku szeryfów, dwuelementowość, czyli zróżnicowana grubości linii tworzących elementy budowy liter, jest stosowana znacznie dłużej i powszechniej niż jednoelementowość. Występuje konsekwentnie nawet w italikach. Kroje jednoelementowe pojawiły się na początku XIX wieku również na Wyspach, i to zarówno w wersji bezszeryfowej, jak i szeryfowej. Te ostatnie z powodu swej wyrazistości były używane do składu podręczników oraz w maszynach do pisania. Jednoelementowe antykiw szeryfowe kojarzą się zatem z drukami dla dzieci i maszynopisem, a nie z książką naukową.

Za pomocą wyżej omówionych kryteriów można sklasyfikować wszystkie glify umieszczane współcześnie w fontach. Dodatkowo stosuje się bardziej szczegółową klasyfikację antykw szeryfowych dwuelementowych na antykiw renesansowe, barokowe i klasycystyczne. Kolejno każda z nich charakteryzuje się coraz większym stopniem zróżnicowania elementów cienkich i grubych w konturze znaku oraz coraz dłuższymi i cieńszymi szeryfami. Wprawdzie można uznać, że barokowe uśrednienie tych cech jest najodpowiedniejsze w książce naukowej, ale spotyka się publikacje z zakresu humanistyki złożone krojem renesansowym, dzięki czemu dochodzi do udatnego połączenia funkcjonalności i estetyki w jednym projekcie typograficznym, zwłaszcza gdy tematyka pracy dotyczy okresu odrodzenia, przynajmniej pod względem chronologicznym⁵.

Stopień pisma, czyli wysokość tzw. pola znaków mierzona w punktach typograficznych, to dzisiaj utrapienie redak-

torów i komputerowych zecerów. Powodem zamieszania jest nakładanie się w komputerowej typografii dwóch europejskich tradycji drukarskich. W drukarstwie kontynentalnym od XVIII wieku używano punktów typograficznych Didota, natomiast w angielskim od XIX wieku – punktów pica, które były mniejsze. W XX wieku w komputerowych programach zecerskich (*Desktop Publishing*) wprowadzono punkt typograficzny postscriptowy (vel punkt DTP), wyskalowany według systemu imperialnego jako 1/72 cala. Jest najmniejszy, a w porównaniu z punktem Didota różnica wynosi około 0,02 mm. Teoretycznie komputerowy zecer może wybierać między trzema wielkościami punktu, ale w praktyce często poprzestaje na punktach postscriptowych, ustawionych jako domyślne w aplikacjach do pisania i składu. W konsekwencji pismo we współczesnych drukach przygotowanych komputerowo w porównaniu ze składem zecerskim jest mniejsze⁶. Należy o tym pamiętać, jeżeli przyjąć zasadę zachowania w kolejnych woluminach *Dzieł wszystkich* Kochanowskiego nie tylko tego samego kształtu, lecz i tej samej wielkości znaków, jak w częściach wydrukowanych już w ubiegłym wieku.

Format fontów manifestuje się trzyliterowym rozszerzeniem nazwy pliku. Od lat osiemdziesiątych XX wieku podstawowym problemem zastosowania informatyki w typografii było stworzenie środowiska z graficznym interfejsem użytkownika (*Graphic User Interface*), w którym projektant widziałby na ekranie glify przeznaczone do druku. Tę metodę pracy określa się angielskim akronimem WYSIWYG (*What You See Is What You Get*). Pierwsi poradzi sobie z tym zagadnieniem programiści firmy Apple. W całkowicie graficznych systemach operacyjnych Mac OS Classic dla komputerów Macintosh można było zainstalować obwiedniowe fonty Type 1 firmy Adobe Systems Incorporated z rozszerzeniem pfa (*PostScript Font ASCII*) lub pfb (*PostScript Font Binary*) oraz afm (*Adobe Font Metric*). Krzywe matematyczne, wyznaczające kształty znaków, były zamieniane na punkty obrazu przy pomocy tzw. interpretera postscriptu, dzięki czemu można było wyświetlać i drukować (także w odbiciu lustrzanym) identyczne glify. Komputery z jabłuszkiem stały się więc pierwszym i do dziś ulubionym narzędziem do prac graficznych. Klony IBM PC początkowo pracowały ze znakowymi systemami operacyjnymi IBM OS i Microsoft DOS (*Disk Operating System*), dla których tworzono aplikacje DTP z własnym interfejsem graficznym (np. Ventura Publisher firmy Xerox). W 1989 roku programiści Billa Gatesa zaproponowali użytkownikom graficzną nakładkę na DOS, czyli Windows 1.0. Dopiero sześć lat później Microsoft rozpoczął dystrybucję systemu operacyjnego z pełnym graficznym

interfejsem (Windows 95). Dzięki specjalnemu programowi Adobe Type Manager można było w okienkach do wersji 2000 używać fontów Type 1, ale firma z Richmond zdecydowanie preferowała wektorowe fonty True Type, opracowane i wdrożone przez Apple, w których glify wyświetlane i drukowane mieściły się w jednym pliku z rozszerzeniem ttf. Było to rozwiązanie wygodniejsze, dlatego w latach dziewięćdziesiątych stało się ono programistycznym standardem. Pod koniec XX wieku firmy Microsoft i Adobe wspólnie przygotowały uniwersalny (multiplatformowy) format fontów. Jako że jest on obsługiwany przez wszystkie systemy operacyjne stacji roboczych, nazwano go *open type* (otf).

Oczywiście możliwość pracy metodą WYSIWYG jest istotną zaletą podczas komputerowego przygotowania każdej publikacji łączącej tekst i obraz, w tym również edycji typu A starodruku, jako że transkrypcji strona po stronie musi towarzyszyć reprodukcja oryginału⁷, najlepiej w układzie synoptycznym. Konsekwentne używanie przez tekstologów tych samych fontów *open type* umożliwia natomiast przygotowanie wersji krytycznych tekstów Kochanowskiego zarówno na komputerach z systemem operacyjnym MS Windows, jak i z Mac OS X.

Strona kodowa to porządek zaimplementowanej tablicy glifów funkcjonalnych – usystematyzowanie znaków ze względu na aspekt znaczeniowy/fonetyczny kształtu. W fontach Type 1 i True Type porządek ten był co najwyżej siedmio- lub ośmiobitowy (2⁷, 2⁸ w kodzie binarnym). W tablicy mieściło się zatem odpowiednio 128 bądź 256 znaków (na pozycjach 0-127 i 0-255), przy czym większość miejsca zajmowały wybrane symbole, znaki interpunkcyjne, cyfry oraz czyste majuskuły i minuskuły łacińskie (bez ligaturowych dyftonów). Lokalizacja fontów, tzn. umieszczanie w tablicy kodowej alfabetu i/lub diakrytyki właściwej danemu językowi, ograniczało się do nieco ponad dwudziestu pozycji w fontach siedmiobitowych albo do dziewięćdziesięciu kilku pozycji w fontach ośmiobitowych. Dlatego w fontach siedmiobitowych niezbędne do poprawnego pisania w danym języku grafemy umieszczano w oddzielnych plikach, a w pojemniejszych fontach ośmiobitowych grupowano je według kryterium geograficznego (np. West Europe, Central Europe, Baltic itp.) bądź alfabetu (np. *greek*, *cyrillic*, *hebraic* itp.). Poza tym w osobnych plikach umieszczano piktogramy i symbole, które nie mieściły się w plikach z grafemami. Przykładowo, składając książkę napisaną w języku polskim z cytatami w językach francuskim i litewskim, należało zainstalować trzy różne pliki

Obecnie
niemal wszystkie książki
rodzą się jako cyfrowe

zawierające glify tego samego kroju (np. Times New Roman West Europe, Central Europe i Baltic). Na domiar złego producenci systemów operacyjnych wybierali różne kodowanie, tj. przyporządkowanie znaków wartościom liczbowym, przez co tekst napisany z poprawną diakrytyką w procesorze tekstowym zainstalowanym w Mac OS Classic zawierał błędne znaki przy edytowaniu go w podobnym programie, ale w systemach MS DOS lub Windows. Podobne kłopoty sprawiało drukowanie – abstrahując od aspektu stylistycznego, zachowanie samej tylko diakrytyki wymagało zainstalowania w systemie operacyjnym i drukarce fontów z identyczną stroną kodową. Metody unifikacji strony kodowej znaków pisarskich na platformach systemowych i w oprogramowaniu urządzeń drukujących określa się angielskim akronimem WYWIWYG (*What You Write Is What You Get*).

Problemy z liczbą i kodowaniem znaków rozwiązano – przynajmniej w stopniu podstawowym – u progu bieżącego stulecia. W szesnastobitowych fontach *open type* (2¹⁶ = 65 536), dodatkowo zorganizowanych w 16 tzw. obszarów (*planes*), zrobiło się wreszcie dość miejsca (65 536 × 16 = 1 048 576), by zastosować rozwijany od 1991 roku standard Unicode. Wprawdzie w tym

standardzie kodowanie znaków wszystkich języków używanych na świecie odbywa się według kilku metod (np. *Unicode Transformation Format 32*, 16, 8), ale zachowana jest stała pozycja glifów właściwych dla języka naturalnego (alfabetu) lub formalnego. Unicode może jednak nastroić nieco trudności edytorom, redaktorom i komputerowym zecerom, na co zwrócił uwagę Piotr Strzelczyk. Z jednej strony uniwersalność standardu zakłada pewną niezależność od języka, przez co formalnie podobne glify pozbawia prawidłowego aspektu znaczeniowego/fonetycznego, np. wprowadzenie z polskiej klawiatury ciągu majuskuł KPAKOB nie sprawi, że przy przeszukiwaniu tekstu za pomocą niemal identycznie wyglądającej majuskułowej cyrylicy (KPAKOB) zostanie odnaleziony leksem będący rosyjską wersją nazwy Kraków. (Kłopotów w indeksowaniu może też przysporzyć włączenie do Unicode allografów ligaturowych). Z drugiej strony Unicode podczas konwertowania przenosi prawidłowo wprowadzone glify, zachowując aspekt znaczeniowy/fonetyczny, ale pomijając m.in. aspekt stylistyczny (krój)⁸.

Mimo tych mankamentów dzięki Unicode można jednym fontem o stylistycznie stałym glifie złożyć nie tylko tekst wielojęzyczny, ale również ozdobić go allografami (ligaturą, pismem nautycznym). Problem niezależności systemu

kodowania glifów od języka mógłby przysporzyć zmartwień bardziej wydawcom starodruków Szwajcjalta Fiola niż dzieł Kochanowskiego. Kłopoty z przeszukiwaniem i sortowaniem mogą pojawić się natomiast wtedy, gdy korpus przygotowanej cyfrowo edycji z niestandardowymi znakami zostałby włączony do tekstowej bazy danych.

Metodę WYSIWYG wprowadzono do komputerowego składu tekstu w latach osiemdziesiątych ubiegłego stulecia; lata dziewięćdziesiąte to okres doskonalenia systemu kodowania znaków w fontach, aby w jednej cyfrowej kaszcie (*font, font family*) umieścić glify różnych alfabetów (łącznie z wariantami diakrytycznymi i niektórymi alternatywnymi), a także tzw. znaki białe (niedrukowalne, np. niepodzielne spacje). W sumie zatem doskonalenie komputerowej typografii zajęło niemal dwa ostatnie dziesięciolecia ubiegłego wieku. W tym czasie, w latach 1982–1997, opublikowano w serii B „Biblioteki Pisarzy Polskich” tom wstępny zawierający edytorskie wprowadzenie oraz siedem z osiemnastu zaplanowanych woluminów sejmowego wydania⁹ *Dzieł wszystkich* Jana Kochanowskiego. W większości przypad-

ków uczyniono to tradycyjnie – składem monotypowym (bądź linotypowym) z maszynopisów, a prace od 1978 roku wykonywały bądź nadzorowały trzy gremia: w Warszawie w Instytucie Badań Literackich PAN zespół czuwający nad krytycznym opracowaniem tekstów oraz Komitet Redakcyjny serii „Biblioteka Pisarzy Polskich” przygotowujący ich publikacje, a we Wrocławiu – Wydawnictwo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich. Jeśli odnieść ów podział obowiązków do poglądów na temat zadań tekstologii i edytorstwa naukowego – sformułowanych w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych – to najbliższy byłby on stanowisku Jana Trzynadłowskiego, który pracami nad krytyką i wydaniem tekstu obdzielił tekstologię, edytorstwo i edytorstwo wydawnicze¹⁰. Kiedy jednak prof. Andrzej Dąbrówka uzyskał w 2013 roku dla IBL PAN grant NPRH na opracowanie dziewięciu z jedenastu brakujących woluminów *Dzieł*, Ossolineum od roku pozostawało w stanie likwidacji. Mimo to została zachowana równoległa trójdzielność prac – w zespołach przygotowujących poszczególne tomy bądź woluminy znaleźli się edytorzy, recenzenci i redaktorzy

The screenshot shows a web browser window with the URL `poliqarp.wbl.kif.uw.edu.pl/sloownik-polszczyzny-xvi-wieku/`. The page is titled "Wyszukiwarka Poliqarp/maras..." and contains a search bar with the text "Szukaj".

On the left side, there is a sidebar with the following sections:

- Język interfejsu**: Polish (selected), Zmień
- O wyszukiwarce**
- Dostępne teksty:**
 - J. Karłowicz, A. Kryński, W. Niedźwiedzi. *Słownik języka polskiego*. Warszawa 1900–1927
 - S. Bąk, M. R. Mayenowa, F. Peplowski (red.). *Słownik polszczyzny XVI wieku*. Wrocław — Warszawa, 1966-???? (praca w toku)
 - S. B. Linde. *Słownik języka polskiego* (2. wydanie). Lwów 1854-1861.
 - B. Chlebowski, F. Sulimierski, W. Walewski (red.), *Słownik Geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich*, Warszawa 1880-1902
 - Korpus GT projektu IMPACT (wersja 1-w.), 1570-1756
 - Korpus GT projektu IMPACT (wersja 2-w.), 1570-1756
- Ustawienia**
- Podstawowa pomoc**

The main content area displays the following text:

Wykorzystywane przez wyszukiwarkę 35 tomów *Słownika polszczyzny XVI wieku* — obejmujących hasła od *A* do *ROWNY* — znajdują się w Kujawsko-Pomorskiej Bibliotece Cyfrowej, gdzie są sukcesywnie udostępniane od 2008 roku w formacie DjVu na zasadach licencji Creative Commons Uznanie autorstwa-Użycie niekomercyjne-Bez utworów zależnych wersja 2.5.

Skanowanie tomów I-XXXII, a następnie optyczne rozpoznawanie znaków za pomocą programu LizardTech DocumentExpress Professional 5.0, wykonali pracownicy biblioteki.

Tomy XXXIII i XXXIV są „urodzone cyfrowo”; ich udostępnienie stanowi częściową realizację postulatów Janusza S. Bienia z 2 września 2008 r.; konwersję na format DjVu wykonał Jakub Wilk za pomocą programów pdf2djvu i minidjvu.

Od 14 lipca 2010 r. tomy XXXI i XXXII są również dostępne w wersji „urodzonej cyfrowo”, co stanowi częściową realizację postulatów Janusza S. Bienia z 6 maja 2008 r.; konwersję na format DjVu wykonał Jakub Wilk za pomocą programów pdf2djvu i minidjvu.

Niektóre urodzone cyfrowo tomy nie są przygotowane do wykorzystania z powodu braku pozytywnej reakcji na pismo z 26 listopada 2003 r. i stanowiska dyrekcji Instytutu Badań Literackich PAN przedstawionego w piśmie z 17 września 2008 r.

Tom XXXV jest pierwszym tomem przygotowanym z zamiarem udostępnienia go również w Internecie w celu spełnienia wymagania sponsora, tj. Fundacji na rzecz Nauki Polskiej. Został on skonwertowany na format DjVu za pomocą programu pdf2djvu przez personel biblioteki. Niestety w tym wypadku taka postać nie jest optymalna - por. np. odpowiednie ustępy książki Krzysztofa Szafrana „Analiza i formalny opis struktury Słownika polszczyzny XVI wieku” i jej recenzji.

Wyniki optycznego rozpoznania znaków dla tomów I-XXXII oraz warstwę znakową tomów XXXI-XXXIV skonwertował na format korpusu Jakub Wilk. Tom XXXV skonwertował i dodał do korpusu Krzysztof Szafran.

Korpus ten liczy ok. 33 mln segmentów. Aktualnie dostępna jest wersja 6 korpusu z 20 marca 2012.

Zapytanie:

Wyszukiwanie może być ograniczone do konkretnych tomów za pomocą warunku `meta`, np. `meta vol=i/X` lub `meta vol=i/X` ogranicza wyszukiwanie do pierwszego tomu, natomiast `meta orig=pdf` ogranicza je do 5 tomów „urodzonych cyfrowo”.

Za pomocą warunku `within` wyszukiwanie może być ograniczone do sekcji, noszących umowne nazwy: `front` (tytułaria itp.), `intro` (wstępy zawarte w I tomie), `list` (listy haseł na początku poszczególnych tomów), `body` (hasła), `errata` (erraty i uzupełnienia, ta sekcja zawiera się w `body`), `back` (końcowe strony tomu), `inset` (wkładki z wykazem źródeł i skrótów).

Rys. 4. Interfejs multiwyszukiwarki Poliqarp udostępnionej przez Katedrę Lingwistyki Formalnej Uniwersytetu Warszawskiego

wydawniczy. Na spotkaniu zespołów w lutym 2015 roku dało się zauważyć, że zmieniła się jednak rola tych ostatnich. Już na etapie przygotowywania wersji krytycznej tekstów przez edytorów i recenzentów pojawiały się rozstrzygnięcia właściwie produkcyjne, bo dotyczące etapu *prepress*, w tym również fontów. Do transliterowanych w komentarzu fragmentów *Nowego charakteru polskiego*¹¹ zostały zamówione fonty, które wykonali Monika Marek-Łucka oraz Damian Langosz. Ograniczono korzystanie podczas pisania z rodzin fontów (*font family*) do Times New Roman oraz Palatino (w wypadku niektórych glifów greckich). Ponadto uzgodniono wstępnie unifikację aplikacji edytorskich i zecerskich, aby zapewnić współpracę między zespołami redakcyjnymi i zapewnić również formalne upodobnienie woluminów wydanych i wydawanych *Dzieł wszystkich* Jana Kochanowskiego. Od strony organizacyjnej w IBL PAN zostanie reaktywowana seria „Biblioteka Pisarzy Polskich”, aby koordynować dalsze prace na etapach *editing* i *prepress*. Kwestią do rozstrzygnięcia m.in. przez redaktorów owej serii pozostaje wykorzystanie cyfrowych postaci ośmiu przygotowywanych woluminów oraz ewentualnie zdigitalizowanych woluminów już wydrukowanych do poszerzenia cyfrowego korpusu zabytków języka polskiego. Nie chodziłoby przy tym jedynie o wydzielenie kolekcji skanów lub dokumentów przekonwertowanych w jednej z cyfrowych bibliotek w systemie dLibra. Zamiar można objaśnić, posługując się stosunkowo prostym rozróżnieniem stopni digitalizacji, zaproponowanym przez Piotra Żmigrodzkiego¹²:

- 1) pliki graficzne wyświetlane na ekranie jak książka, lecz bez możliwości przeszukiwania tekstu (*scil.* mapy bitowe bez warstwy tekstowej),
- 2) pliki graficzne uzupełnione o pewne możliwości nawigacji (np. edycja online *Bibliografii* Estreicherów),
- 3) oprogramowanie udostępniające tekst jako znaki, z możliwością rozmaitego wyszukiwania i selekcji wyświetlanej informacji (w tym tekstowe bazy danych).

Najwięcej pożytku z wydawniczego trudu dawałaby funkcjonalność poziomu drugiego lub trzeciego, np. przez dołączenie edycji do multiwyszukiwarki Poliqarp, która obsługuje m.in. *Słownik polszczyzny XVI wieku*. Nadanie drugiej funkcjonalności wydrukowanym wcześniej woluminom *Dzieł wszystkich* Kochanowskiego wymagałoby jednak dodatkowych nakładów na digitalizację, a ponadto – na poprawienie jakości pracy programu OCR¹³, który tworzy znakową warstwę tzw. ukrytego tekstu przeszukiwanego przez użytkowników. W wypadku woluminów zaplanowanych do wydania możliwe byłoby natomiast uzyskanie funkcjonalności trzeciego pozio-

mu, ponieważ wszystkie one są już przygotowywane w postaci cyfrowej.

Key Words: Jan Kochanowski, printing typefaces, fonts, glyphs, typeface, Old-Polish texts, digital edition

Abstract: The article contains a review of changes in digital carriers of printing typefaces since the 80s in the context of problems which appeared after 2012 during the preparation for publishing the missing volumes of the so-called parliamentary edition of all works by Jan Kochanowski. The dissertation is ordered according to four features of today's fonts, referring partly to past and present functionality of writing: shape (typeface), type size, format (digital data) and sign coding. The stylistic aspect of glyphs was discussed using three criteria of opposing classification of typefaces according to their formal features: antiqua *vs.* stylized typefaces, serif *vs.* sans-serif and one-element *vs.* two-element. Some deficiencies of the present Unicode standard have been pointed to, which may cause difficulties while designing and coding untypical glyphs – used both for printing Old-Polish text and for its further use in its digital version. Finishing the A-type edition of works by Jan Kochanowski poses a number of challenges for the publisher. The relatively easiest one is using contemporary digital instruments for mapping the existing graphic look of the volumes printed in 1982–1997.

¹¹ C. Norwid, *Rzecz o wolności słowa* (odczyt wygłoszony w Paryżu 13 maja 1869 roku na zamówienie Komitetu Stowarzyszenia Pomocy Naukowej).

¹² R. Bringhurst, *The Elements of Typographic Style*, Chicago 1992, wyd. polskie: Kraków 1997, s. 9–10.

¹³ A. Tomaszewski, *Historyczna typografia źródłem inspiracji współczesnych projektantów*, „Roczniki Biblioteczne” 2009, R. 53, s. 223–235; D. Kadavy, *Design for Hackers. Reverse Engineering Beauty*, Hoboken in New Jersey 2011, wyd. polskie: Gliwice 2012.

¹⁴ Zasady wydań typu A, B i C tekstów staropolskich zaproponowano w latach pięćdziesiątych XX wieku; *Zasady wydawania tekstów staropolskich. Projekt*, pod red. M. R. Mayenowej et al., Wrocław 1955. Najwyższe wymagania postawiono edycjom typu A; stały się one podstawą metodologiczną serii „Biblioteki Pisarzy Polskich”, w której ukazały się dotychczas opublikowane woluminy *Dzieł wszystkich* Kochanowskiego; R. Loth, *Podstawowe pojęcia i problemy tekstologii i edytorstwa naukowego*, Warszawa 2006, s. 22–23. W tym wypadku rezultaty filologicznej akrybii w całości złożono i wydrukowano krojem Plantin, zaprojektowanym w 1913 roku przez Franka Hinmana Pierponta dla firmy Monotype Corp.

¹⁵ B. Zachrisson, *Studia nad czytelnością druku*, przeł. K. Chocianowicz i J. Hyc, Warszawa 1970, s. 83.

¹⁶ Zob. np. edycję krytyczną Baltazara Opeca *Żywota Pana Jezusa Krysta* (1522), przygotowaną przez Wiesława Wydrę, Rafała Wójcika i Katarzynę Krzak-Weiss (Poznań 2014). Zastosowano w niej z dobrym skutkiem font Minion Pro, którego krój jest wzorowany na renesansowej antykwie szeryfowej dwuelementowej. Font zaprojektował w 1990 roku Robert Slimbach dla Adobe Systems Inc.

¹⁷ O innych konsekwencjach zastępowania punktów Didota punktami pica i DTP pisaniem w artykule *Zmiany w pracach redakcyjnych i poligraficznych w Polsce w latach 1990–2008*, w: *Rozmaitości warsztatowe*, pod red. M. Strzyżewskiego, M. Lutomińskiego i J. Zysk, Toruń 2010, s. 255–264 (seria „Problemy Tekstologii i Edytorstwa Dzieł Literackich”, t. 2).

¹⁸ *Zasady wydawania tekstów staropolskich*, s. 48. Konieczność zrealizowania układu z synoptycznie umieszczonym tekstem i mapą bitową właściwie wyklucza użycie takiego systemu składu jak T_EX.

¹⁹ P. Strzelczyk, *Standard Unicode w typografii*, „Acta Poligraphica” 2013, z. 1, s. 43–44.

²⁰ Patronat nad przedsięwzięciem wydawniczym uchwalili 26 października 1978 roku Sejm PRL dla uczczenia czterysta pięćdziesiątej rocznicy urodzin i czterechsetnej rocznicy

Bogdan Hojdis

śmierci Jana Kochanowskiego. Wykaz wydanych i zaplanowanych woluminów prof. Andrzej Dąbrowka zamieścił w notce o dokończeniu sejmowego wydania *Dzieł wszystkich Jana Kochanowskiego*; jest ona dostępna online w informacjach o projektach badawczych realizowanych w Instytucie Badań Literackich PAN.

¹⁰ K. Górski, *Tekstologia i edytorstwo dzieł literackich*, Warszawa 1975; Z. Goliński, *Edytorstwo – tekstologia. Przekroje*, Wrocław 1969; J. Trzynadłowski, *Edytorstwo. Tekst, język, opracowanie*, Warszawa 1976; idem, *Autor, dzieło, wydawca*, Wrocław 1979. Przekonanie Jana Trzynadłowskiego o przenikaniu się kompetencji i działań tekstologa, edytora oraz wydawcy znać również w klasyfikacji zaproponowanej przez Jerzego i Stanisławę Bartmińskich, którzy wydzielili tekstologię stosowaną obejmującą edytorstwo, systematykę i przetwarzanie tekstu; J. i S. Bartmińscy, *Tekstologia*, Warszawa 2009, s. 12–13.

¹¹ Notabene w *Zasadach wydawania tekstów staropolskich* (s. 48) zastrzeżono, że wydania dokumentacyjnego takiego druku jak *Nowy charakter* można dokonać tylko w fototypii, ponieważ w wypadku tego tekstu „właściwa transkrypcja jest niemożliwa”. Przed powstaniem cyfrowych repozytoriów, w 1982 roku Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe wydały w nakładzie 1700 egzemplarzy fotooffsetowy reprint egzemplarza *Nowego charakteru* z Biblioteki Zakładu Narodowego im. Ossolińskich. Publikację tę do dziś można znaleźć w wielu bibliotekach naukowych.

¹² P. Żmigrodzki, *Słowo – słownik – rzeczywistość*, Kraków 2008, s. 102–103.

¹³ J. S. Bień, *Dygitalizacja i komputeryzacja słowników na przykładzie „Słownika polszczyzny XVI wieku”*, online, artykuł zmodyfikowany 23 sierpnia 2010 roku, opublikowany w Bibliotece Cyfrowej Katedry Lingwistyki Formalnej UW oraz w Bibliotece Europeana (dostęp: 22.12.2015).

