

Robert Jarzec

Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach

Uniwersytet Artystyczny im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu

ORCID: 0000-0002-1422-2339

Litery są – czyli o roli projektanta krojów pisma w projektowaniu książki

Dobór kroju pisma jest jednym z kluczowych etapów w procesie projektowania książki. Rysunek liter zasadniczo wpływa na poziom czytelności oraz estetykę składu. Projektant kroju to osoba pozostająca często w cieniu (projekt i skład książki jest dziełem typografa, a w świadomości wielu czytelników i użytkowników krojów litery zdają się czymś w rodzaju samorodnych bytów, niewymagających projektowania; ogólny kształt znaków jest też co do zasady określony przez historię rozwoju danego systemu pisma, co może wywoływać wrażenie, że brak już przestrzeni do indywidualnej kreacji w tym zakresie). Jednak fakt, że forma graficzna pisma (również tego, którym złożony jest ten tekst) jest wynikiem decyzji podjętych właśnie przez projektanta kroju, czyni go osobą mającą wpływ co najmniej równy z projektantem książki na przebieg procesu czytania – jego szybkość i efektywność, a także na charakter graficzny i estetykę publikacji.

W niniejszym tekście przyjrzymy się roli i specyfice pracy projektanta krojów pisma. Przeanalizujemy czynniki, które powinien on wziąć pod uwagę w procesie projektowym – począwszy od przeznaczenia kroju i technologii reprodukcji, przez kwestie mające wpływ na czytelność, po walory estetyczne składu. Skonfrontujemy też historyczny rozwój zawodu z jego dzisiejszym kształtem.

Kanadyjski typograf, poeta i tłumacz Robert Bringhurst definiuje krój pisma jako „zestaw znaków pisma drukarskiego o określonych, spójnych cechach graficznych” [Bringhurst 2013: 360]. Rozciągając tę definicję na media inne niż druk, możemy powiedzieć, że krój pisma jest projektowany z myślą o technicznym powielaniu tekstu. Wspomniana spójność cech graficznych wyraża się m.in. w proporcjach, grubości i rysunku znaków oraz obecności i kształcie szeryfów¹. Każda litera w kroju powinna być zaprojektowana tak, by wyglądała dobrze w sąsiedztwie innego dowolnego znaku, niezależnie od zapisanego słowa. Ten zamysł odzwierciedla znana fraza: „krój pisma to piękna grupa liter, a nie grupa pięknych liter [przeł. – R.J.]”². Z tego względu projektowanie krojów pisma zasadniczo różni się od dziedzin, z których się wywodzi, czyli od kaligrafii (nazywanej sztuką pięknego pisania) i od liternictwa (tj. rysowania liter). W przypadku liternictwa i kaligrafii kolejność liter w słowie jest z góry ustalona i niezmienna, a wizerunek słowa jest opracowywany indywidualnie. Daje to możliwość dostosowania kształtu każdej litery do jej sąsiedztwa, tak by kompozycja słowa oraz całego tekstu była jak najlepsza. W krojach pisma zazwyczaj są uwzględniane szczególne zestawienia liter, jednak ergonomia w obszarze produkcji i użytkowania krojów wymaga zasadniczo ograniczenia liczby znaków³. Raz opracowany rysunek danej litery zostaje zwielokrotniony i powtórzony, ilekroć ta litera

- 1 Szeryfy to dodatkowe, zwykle cienkie linie wieńczące pionowe kreski główne liter (jak np. w literach „H, h”). Szeryfy mogą też akcentować zakończenia kresek poziomych i łuków (jak w „E, C”) lub być pozostałością po łączeniu liter (tzw. szeryfy przechodnie). Wyróżnia się wiele rodzajów szeryfów w zależności od ich kształtu (np. łączone łagodnie, klinowe, włosowe, belkowe).
- 2 „Type is a beautiful group of letters, not a group of beautiful letters”. Zdanie to jest często przypisywane Matthew Carterowi, prawdopodobnie błędnie. Pierwsze udokumentowane użycie tego sformułowania pojawia się w transkrypcjach wysłuchań przedstawicieli firmy Mergenthaler Linotype przed Kongresem USA w 1975 roku w sprawie regulacji prawa autorskiego [zob. Coles 2024].
- 3 Przykładem mogą być ligatury, czyli znaki będące połączeniem dwóch lub więcej liter, projektowane w celu poprawy wyglądu słowa. Często występujące ligatury to np. „fi” i „fl”, pozwalające uniknąć kolizji zwieńczenia górnego litery „f” z następującą po niej literą.

pojawi się w tekście⁴. Tego rodzaju optymalizacja wynikała pierwotnie z charakteru druku typograficznego⁵, warto jednak zaznaczyć, że sprzyja ona też uzyskaniu możliwie wyrównanej szarości typograficznej, czyli jednorodnego obrazu tekstu.

Typografia to graficzne kształtowanie tekstu przy użyciu krojów pisma na potrzeby technicznej reprodukcji tekstu⁶. Definiowana szerzej obejmuje też dobór formatu publikacji, określenie szerokości marginesów, zaplanowanie układu tekstu i elementów graficznych na płaszczyźnie oraz dopasowanie kroju i rozmiaru pisma. Typografia stanowi też graficzne odzwierciedlenie struktury tekstu, przejawiające się poprzez opracowanie detali, takich jak długość wiersza (linii tekstu), światel międzyliterowych, międzywyrazowych i międzywierszowych, wyróżnień w tekście, odsyłaczy, przypisów itp. Nie jest to więc dyscyplina tożsama z projektowaniem krojów pisma, choć ściśle z nim powiązana⁷. Krój pisma, wraz z projektem typograficznym, odpowiada w znacznym stopniu za poziom klarowności komunikatu tekstowego.

Projektant, prócz kwestii dotyczących przeznaczenia kroju (jakiego typu tekst będzie składany i na jakich nośnikach⁸), musi

- 4 Niektóre kroje posiadają warianty alternatywne znaków – powtarzająca się litera za każdym razem wygląda nieco inaczej; ma to zastosowanie głównie w krojach ozdobnych.
- 5 Druk typograficzny to rodzaj druku wypukłego, w którym tekst składany jest przy użyciu ruchomych czcionek. Czcionka to ołowiany lub drewniany słupek, na którego czele (jednym z krótszych boków) znajduje się trójwymiarowy wizerunek znaku pisma.
- 6 Historycznie termin ten oznaczał ręczny skład tekstu i druk przy pomocy ołowianych czcionek; współcześnie stosowany jest w szerszym kontekście, także w odniesieniu do projektowania tekstu na potrzeby mediów cyfrowych. Więcej na ten temat piszą m.in.: Jost Hochuli [2009], Robert Bringhurst [2013], Hans Peter Willberg i Friedrich Forssman [2011], Michael Mitchell i Susan Wightman [2012].
- 7 Tak historycznie, jak i współcześnie większość typografów nie projektuje krojów pisma, a część wyspecjalizowanych projektantów krojów nie zajmuje się typografią. Znajomość obu dziedzin jest jednak pomocna zarówno w przypadku doboru krojów i tworzeniu układów typograficznych, jak i w diagnozowaniu potrzeb i dostosowaniu projektowanych krojów do ich docelowego użycia.
- 8 Ograniczenia charakterystyczne dla różnych technologii reprodukcji tekstu prowadzą do zniekształcenia liter – np. znaczna szorstkość papieru i wysoki poziom nafarbowania w druku skutkują dużym przyrostem punktu rastrowego,

też uwzględnić szereg parametrów istotnych dla czytelności tekstu. Przez czytelność w literaturze przedmiotu rozumie się zazwyczaj rozpoznawalność znaków pisma (poszczególnych liter i całych wyrazów) [Tracy 1986; Unger 2011; Beier 2012; Bessemans 2016]. Ma na nią wpływ zarówno układ typograficzny, jak i krój. Nie sposób jej rozważać ani badać bez odniesienia do tzw. łatwości lektury, rozumianej jako poziom wygody, z jaką czytelnik przyswaja tekst⁹. Łatwość lektury jest determinowana przez szereg czynników, takich jak forma publikacji (drukowana lub cyfrowa), projekt typograficzny, ale też poziom orientacji czytelnika w temacie i jego kompetencji językowych, ewentualne zaburzenia percepcji wzrokowej i kognitywnej oraz warunki lektury (w tym np. oświetlenie, sytuacja, w której tekst jest czytany, itp.). Oba elementy – czytelność i łatwość lektury – są wobec siebie komplementarne i nie sposób ich badać ani rozważać oddzielnie¹⁰. Szczególnie więc użyteczna, bo łącząca oba te czynniki – postrzeganie i rozumienie – wydaje się definicja zaproponowana przez Brora Zachrissona, określającego czytelność jako „szybkość i dokładność wzrokowego odbierania i rozumienia ciągłego sensownego tekstu” [Zachrisson 1970: 35].

Zgodnie z aktualnymi teoriami naukowymi czytamy, rozpoznając litery i wyrazy na podstawie kontekstu zdania, a wszystkie te trzy operacje odbywają się jednocześnie. To właśnie rozpoznawalność znaków zdaje się mieć jednak największe znaczenie¹¹.

a w konsekwencji zwiększeniem grubości pisma i obniżeniem kontrastu (zróżnicowania grubości kresek budujących literę). Mała gęstość pikseli na wyświetlaczu powoduje z kolei schodkowanie, szczególnie dobrze widoczne na lukach i kreskach ukośnych, albo rozmycie krawędzi liter – przy zastosowaniu antyaliasingu (optycznego wygładzania kształtu na ekranie).

- 9 W języku angielskim stosowane są terminy *legibility* (czytelność) i *readability* (łatwość lektury). Rozróżnienie to opisał m.in. Walter Tracy [1986: 30–32], a później Gerard Unger [2011: 172].
- 10 Zarówno definicja czytelności, jak i metody jej badania są przedmiotem nieustannych sporów w środowisku projektantów i naukowców. Proces czytania, jako niezwykle złożony, angażujący recepcję, przetwarzanie i rozumienie tekstu, nadal pozostaje też w znacznym stopniu niezbadany [zob. np. Beier 2012; Bessemans 2016; Bierkowski 2020].
- 11 Według badań rozpoznawalność znaków odpowiada za czytelność tekstu w ok. 62%, rozumienie kontekstu zdania w 22%, a rozpoznawanie kształtu słowa w 16% [zob. Pelli, Tillman 2007].

Dobry projekt typograficzny może przy tym oferować relatywnie wysoką (co nie musi oznaczać: zadowalającą) czytelność tekstu złożonego krojem o niezbyt wysokich parametrach rozpoznawalności znaków; choć nawet najbardziej czytelny krój nie zapewni łatwości lektury bez optymalnego składu.

Krój pisma jako nośnik treści pełni też funkcję emotywną. Czyni to w podobny sposób jak intonacja, tembr głosu, mimika, głośność i szybkość, a więc czynniki podkreślające ton wypowiedzi. Krój może współbrzmieć z treścią, odpowiadać czasom, w których napisano tekst lub którym go poświęcono. Geometryczne pismo bezszeryfowe z pierwszej połowy XX wieku, jakim jest Futura, może wyglądać anachronicznie i zbyt brutalistycznie, jeśli złożyć nim teksty Petrarckie; jednocześnie XVI-wieczny Garamond może wydawać się nieco zbyt delikatny w formie dla tekstu na temat rewolucji przemysłowej. Charakter graficzny kroju, niczym ton głosu, powinien być właściwie dobrany do tematyki tekstu. Powściągliwa forma może współgrać z analitycznym opracowaniem naukowym, chłodna geometria z tekstem technicznym, a kaligraficzna lekkość z humanistycznym esejem. Nie oznacza to stylizacji ani tym bardziej typograficznej unifikacji w ramach obszarów tematycznych; biorąc pod uwagę liczbę dostępnych obecnie krojów pisma – wręcz przeciwnie. Oznacza to możliwość wyprowadzenia formy z treści, co obok dbałości o optymalną funkcjonalność dzieła stanowi istotę projektowania graficznego. Charakter kroju powinien przy tym współgrać z projektem typograficznym książki¹².

Wraz z upowszechnieniem się w Europie technologii druku przy użyciu ruchomych czcionek wprowadzony zostaje podział pracy w produkcji książek [zob. np. Kolesár, Mrowczyk 2018: 73]. W miejsce skryby pojawiają się grawer, giser, zecer, drukarz, introligator i wydawca; osobno przygotowywane są też ilustracje. W swoich początkach książka drukowana miała do złudzenia

12 Więcej na ten temat w publikacjach poświęconych projektowaniu książki, m.in. *Elementarzu stylu w typografii* [Bringhurst 2013], *Pierwszej pomocy w typografii* [Willberg, Forssman 2011] i *Typografii książki. Podręczniku projektanta* [Mitchell, Wightman 2012].

przypominać tę przepisana ręcznie i być jej relatywnie tańszą i szybszą w produkcji alternatywą. Zatem pismo drukarskie również miało jak najlepiej imitować pismo odręczne¹³. Stąd też autorzy pierwszych krojów pisma byli zazwyczaj doświadczonymi kaligrafami.

Kiedy Johannes Gutenberg i Peter Schöffer przygotowywali edycję Biblii czterdziestodwuwierszowej, wzorowali się na tekście gotyckiej stosowanej w ówczesnych manuskryptach – to na jej podstawie powstało pierwsze w Europie pismo drukarskie. Opracowany krój zawierał 290 znaków – w tym wiele wariantów szerokości poszczególnych liter, ligatur i abrewiatur. Całkowita liczba odlanych czcionek wynosiła ok. 50 tysięcy. W składzie starano się naśladować rozwiązania stosowane przez skrybów – wprowadzano nieznaczne zmiany szerokości liter i odstępów międzywyrazowych. Pozwalało to zachować równą długość wszystkich wierszy w kolumnie tekstowej (czyli poprawnego justowania) niezależnie od liczby znaków w wierszu.

Gotykoantykwę, tworzone przez Konrada Sweynheima i Arnolda Pannartza, a także pierwsze weneckie antykwę renesansowe opracowane przez braci Johanna i Wendelina ze Spiry były z kolei ściśle oparte na rozpowszechnionym w xv-wiecznych Włoszech stylu pisma nazywanym *littera antiqua*¹⁴. Wykorzystał go również francuski rytownik stempli, drukarz i wydawca Nicolas Jenson, a później także inny wybitny twórca wczesnych krojów pisma, Francesco Griffo. Ich antykwę stanowią doskonały przykład zbalansowania najważniejszych parametrów kroju: proporcji znaków, światła wewnętrznych, międzyliterowych i międzywyrazowych oraz zachowania stylistycznej jednorodności form przy jednoczesnym zróżnicowaniu kształtów liter. Dzięki temu można było uzyskać niezwykle wyrównaną szarość składu, a zarazem wysoką czytelność tekstu.

13 Dowodem na to może być postawienie przed sądem w Paryżu Johanna Fusta, który próbował sprzedawać Biblię czterdziestodwuwierszową Gutenberga jako manuskrypt.

14 Styl pisma nazywany antykwą powstaje w xv wieku we Włoszech z dość niekonsekwentnego połączenia kapitały rzymskiej z minuskulą karolińską. Średniowieczne pismo karolińskie przypominało jednak późnorzymską uncjałę i według niektórych badaczy mogło zostać mylnie wzięte przez włoskich humanistów za pismo antyczne [zob. np. Kolesár, Mrowczyk 2018: 74].

Warto dodać, że Griffo opracował też dla weneckiej oficyny Aldusa Manutiusa pierwsze kursywy.

Od XVI wieku powstają kroje pisma zaprojektowane w co najmniej dwóch komplementarnych odmianach: prostej (antykwie) i pochylej (kursywie, a od połowy XX wieku czasem też pochylej antykwie w miejsce kursywy). W XIX wieku pojawiają się odmiany grube, a w drugiej połowie XX wieku pierwsze rozbudowane rodziny krojów pisma. Prócz łacinek w XV i XVI wieku powstają również pierwsze kroje pism greckich (których autorami są m.in. Jenson i Griffo, a później także inny wybitny francuski rytownik stempli, Robert Granjon), hebrajskich (Griffo, Granjon), cyrylickich i arabskich (Granjon).

Autorem pierwszego kroju cyrylickiego jest Ludolf Borchtorp (Borsdorff), który dla krakowskiej oficyny drukarskiej Sz wajnpol ta Fiola opracował czcionki bazujące na półustawie (odmianie pisma stosowanej w XV-wiecznych manuskryptach ruskich). Czcionkami Borchtorpa złożono *Triod kwietny* – pierwszą na świecie książkę wydrukowaną cyrylicą, wydaną w Krakowie w 1491 roku. Około 100 lat później powstaje Nowy charakter polski zaprojektowany przez drukarza i wydawcę Jana Januszowskiego oraz rytownika Konrada Forstera jako pierwszy krój dostosowany do zapisu języka polskiego (teksty polskie drukowano w tym czasie zwykle pismami gotyckimi – w odróżnieniu od tekstów łacińskich składanych antykwą). Nowy charakter polski powstał w dwóch odmianach: prostej i pochylej, a złożono nim książkę o tym samym tytule, wydaną w 1594 roku w krakowskiej Drukarni Łazarzowej. Rysunek liter w tym kroju oparto na piśmie odręcznym Januszowskiego, którym posługiwał się, pracując w kancelarii królewskiej Zygmunta Augusta [Kolesár, Mrowczyk 2018: 81–82]. Odmiana prosta ma budowę kursywną, podobnie jak pochyła. Jedną z cech charakterystycznych tego kroju są przekreślenia liter diakrytyzowanych – wynikające z braku ujednoliconych zasad ortografii polskiej i potrzeby znalezienia odpowiednich form zapisu poszczególnych głosek¹⁵.

15 Kolejną próbą stworzenia pisma narodowego w Polsce jest dopiero Antykw a Półtawskiego powstała w latach 1923–1928. Pismo to do dziś budzi kontrowersje zarówno w kontekście koncepcji, jak i formy realizacji.

Istotny wpływ na zmianę estetyki książki miało także pojawienie się nowych narzędzi pisarskich, co znalazło odzwierciedlenie w powstających wówczas krojach pisma. Charakterystyczne dla pism humanistycznych szeroko ścięte pióro stopniowo zastępowano ostro zakończoną, elastyczną stalówką, rozszerzającą się pod wpływem nacisku – narzędzie to umożliwiało kaligrafom i projektantom przeprowadzanie eksperymentów formalnych. W baroku ukośna oś cieniowania (zwana humanistyczną) ustępuje najpierw zmiennej, a później, szczególnie wyraźnie zaznaczonej w pismach klasycystycznych, pionowej (racjonalistycznej) osi¹⁶. W początkowym okresie tych poszukiwań istotne są prace działające w Anglii Williama Caslona I, który w pierwszej połowie XVIII wieku tworzył wysublimowane antykiwy barokowe.

Ponadto już w renesansie podejmowano próby geometrycznego kształtowania liter, jednak służyły one raczej tworzeniu inskrypcji malowanych lub wykuwanych w kamieniu niż projektowaniu pisma drukarskiego¹⁷. Pierwszym w pełni geometrycznie skonstruowanym krojem pisma była Romain du Roi (Antykwa Królewska). Na polecenie Ludwika XIV powołano komisję, której zespół pod kierunkiem matematyka Nicolasa Jaugeona przygotował rysunki znaków z wykorzystaniem siatki modułowej. Na miedziane matryce przeniósł je grawer Charles Louis Simonneau, a stemple do produkcji matryc wyciął Philippe Grandjean, jednak dodał on znakom nieco subtelności, a także wprowadził konieczne korekty (ujednotnił kontrast oraz wyrównał optycznie wielkości znaków). Romain du Roi, użyta po raz pierwszy w 1702 roku, jest uznawana za pierwszy krój przejściowy¹⁸ – odchodzący od organiczności form renesansowych i zmierzający ku racjonalizmowi pism klasycystycznych. Kolejnymi twórcami prowadzącymi poszukiwania w tym zakresie byli Pierre Simon Fournier mł. oraz John Baskerville i współpracujący z nim rytownik John Handy. Ich

16 Oś cieniowania to teoretyczna linia łącząca najcięższe punkty kresek, z których zbudowana jest litera.

17 *Alphabetum Romanum* Felicego Feliciano z 1463 roku to pierwszy traktat o geometrycznej konstrukcji kapitały kwadratowej.

18 W Polsce kroje przejściowe bywają też nazywane barokowymi. Określenie „przejściowy” (*transitional*) jest stosowane m.in. w klasyfikacji Vox-ATypI.

kroje charakteryzuje pionowa oś cieniowania i lekko podwyższony kontrast. Baskerville dopracował też technikę produkcji farby i papieru oraz udoskonalił prasę drukarską, co przekładało się na niezwykle wysoką jakość drukowanych przez niego książek.

François Ambroise Didot i jego syn Firmin, podobnie jak Giambattista Bodoni, pod koniec XVIII i na początku XIX wieku projektują kroje odzwierciedlające już w pełni ducha klasycyzmu. Wprawdzie nadal są one wyraźnie inspirowane kaligrafią, jednak stanowią głęboko zracjonalizowaną i wyidealizowaną interpretację pisma odręcznego. Konstrukcja geometryczna, ekstremalnie wysoki kontrast grubości kresek i uproszczony rysunek detali mogą sprawiać wrażenie mechaniczności i sztywności formy; w połączeniu ze szlachetnymi proporcjami i doskonałością druku składają się jednak na zupełnie odmienny niż wcześniej obraz pisma, które zyskało miano nowoczesnego¹⁹. To właśnie jest moment, w którym tekst typograficzny ostatecznie przestaje naśladować pismo odręczne i zaczyna operować formami, poziomem precyzji i powtarzalnością, których nie można uzyskać bez użycia technologii. Przemiana ta zdaje się licować z rozpędzającą się już wówczas rewolucją przemysłową.

Jeszcze radykalniej pismo drukarskie odrywa się od kaligrafii w XIX wieku, na fali rozwoju litografii. Fantazyjne formy i eksperymentalne rozwiązania, stanowiące początkowo fragmenty ilustracji i plakatów, szybko znajdują zastosowanie w pismach akcydensowych produkowanych w postaci drewnianych czcionek.

Przełom XIX i XX wieku to czas, w którym pojawiają się pisma bezszeryfowe, choć w liternictwie podobne formy wykorzystywano już w XVIII wieku. Pierwsze pismo drukarskie tego typu – Two Lines English Egyptian – tworzy w 1816 roku William Caslon IV, ale jest to wyłącznie pismo wersalikowe. Pierwszy udany krój bezszeryfowy, zawierający już pełen zestaw znaków, zostaje wydany w 1898 roku przez berlińską odlewnię Bertholda pod nazwą Akzidenz-Grotesk. Zaprojektowany przez nieznanego artystę – lub artystów – krój wywarł ogromny wpływ na stylistykę typografii XX i XXI wieku. Wbrew nazwie z czasem zaczyna się pojawiać także na kartach książek. Jan Tschichold, Max Bill, László Moholy-Nagy,

19 W języku angielskim pisma klasycystyczne określa się terminem *modern*.

Herbert Bayer i inni czołowi przedstawiciele awangardy modernistycznej od połowy lat 20. XX wieku zaczynają stosować pisma bezszeryfowe w swoich realizacjach (a wręcz określać je jako jedyne odpowiadające duchowi nowej rzeczywistości)²⁰. Akzidenz-Grotesk stanowił też inspirację dla Maxa Miedingera, szwajcarskiego projektanta krojów, i Eduarda Hoffmanna, dyrektora odlewni Haas, podczas prac nad krojem Helvetica²¹.

Innym krojem doby modernizmu, który także dość szybko znalazł zastosowanie w opracowaniu książek, jest Futura autorstwa Paula Rennera, wydana w 1927 roku przez niemiecką odlewnię Bauera. Kształty liter zostają w niej oparte na prostych figurach geometrycznych. Podobne eksperymenty podejmowali w tym czasie też inni graficy, m.in. Herbert Bayer związany ze środowiskiem Bauhausu. Renner wykorzystał jednak swoje doświadczenie jako typografa – minuskuły są łatwo rozpoznawalne i tworzą zbalansowany optycznie zestaw znaków, co odróżnia ten krój od większości tego typu projektów²². Widoczne są też nawiązania do tradycji – proporcje majuskuł są oparte na znakach kapitali rzymskiej.

W XIX i XX wieku produkcja druków akcydensowych odbywała się na niespotykaną dotąd skalę. Wraz z rozwojem projektowania graficznego wzrastało zapotrzebowanie na kroje pisma o przeróżnych zastosowaniach – na plakatach i ulotkach, w identyfikacji wizualnej marek i w produkcji opakowań, w informacji wizualnej, a także w wielu innych obszarach. Prócz nich powstają też

20 *Nowa Typografia (Die neue Typografie)* Tschicholda, wydana w Berlinie w 1928 roku, jest w całości złożona pismem bezszeryfowym, zgodnie z ówczesnymi postulatami autora. W kolejnych latach Tschichold złąгодził swoje podejście, czego świadectwem jest opublikowana już w Bazylei w 1935 roku książka *Typografische Gestaltung*.

21 Pierwotnie wydany pod nazwą Neue Haas Grotesk w 1957 roku. Później zmieniono ją z powodów marketingowych, by budziła skojarzenia ze „szkołą szwajcarską” – wiodącym nurtem w dziedzinie projektowania graficznego w latach 50. i 60. XX wieku.

22 Bayer stosował daleko idące kompromisy w budowie znaków, prócz tego proponował całkowitą rezygnację z wielkich liter. Skrajnym przykładem odejścia od kształtu łacinki może być pismo Komunikat autorstwa Władysława Strzeмиńskiego. Sam twórca jednak przyznawał, że jest to eksperyment wymagający nauczania się przez czytelnika pisma na nowo.

adaptacje krojów historycznych do nowych technologii – najpierw monotypu i linotypu, później fotoskładu, aż wreszcie do mediów cyfrowych. Nadal projektowane są jednak nowe kroje dzielowe – mające odpowiadać nowoczesnemu językowi wizualnemu i wymogom technologicznym.

W 1932 roku zostaje wprowadzony do użytku krój Times New Roman, pierwotnie jako nowy krój dla gazety „The Times”. Zaprojektował go typograf Stanley Morison we współpracy z rysownikiem Victorem Lardentem. Niedługo później krój zostaje wprowadzony do sprzedaży przez firmę Monotype. Dzięki swej czytelności, ekonomii składu i dostosowaniu do wymagających warunków niskiej jakości druku krój szybko odnosi ogromny sukces komercyjny.

Jednym z najwybitniejszych xx-wiecznych projektantów krojów niewątpliwie był Hermann Zapf. Do jego krojów dzielowych należą Palatino, Aldus i Optima. Wszystkie one zostały pierwotnie wydane przez odlewnię Stempel jeszcze na potrzeby składu ręcznego; później przystosowano je do składu maszynowego, a następnie stworzono wersje do fotoskładu i wreszcie cyfrowe. Zapf powraca do kaligraficznych korzeni pisma, jego humanistyczne antykiwy charakteryzuje świeżość i nowatorskość form; jednocześnie aktualizował on swoje projekty, by dostosować je do wymogów narzucanych przez zmieniające się technologie – np. opracował nowe kursywy o szerokości równej antykwom na potrzeby składu linotypowego, a także dodał rozwiązania pozwalające uniknąć ligatur (jak wąska litera „f”, pozbawiona przewieszki)²³.

Pośród projektantów o największym dorobku jest też Adrian Frutiger. Stworzył on łącznie ok. 50 krojów dzielowych, tytułowych i ozdobnych, w tym m.in. Méridien, Apollo i Vectora. Jego Univers był pierwszą tak rozbudowaną rodziną krojów pisma, złożoną z 21 odmian – zawierał po trzy–cztery grubości w czterech szerokościach oraz odmiany pochyle. Univers wymagał przygotowania 35 tysięcy matryc do odlania kompletu czcionek, a praca nad ich produkcją zajęła odlewni Deberny & Peignot trzy lata, nim krój

23 Mechanizm linotypu nie pozwalał na zmianę szerokości matryc między różnymi stylami kroju pisma w tej samej linii tekstu.

został wydany w 1954 roku [zob. Meggs, Purvis 2006: 361]. Innym cieszącym się do dziś ogromną popularnością krojem tego autora jest pismo, któremu dał on swoje nazwisko. Pierwotnie pismo Frutiger zostało zaprojektowane dla podparyskiego lotniska Charles'a de Gaulle'a, ale niedługo później zostało wprowadzone do sprzedaży na matrycach do fotoskładu przez firmę Mergenthaler Linotype.

Autorem ostatniego kroju bezszeryfowego, jaki został odlany w metalu, był Hans Eduard Meier. Jego Syntax został wydany przez wytwórnię Stempel w 1969 roku. Meier odwołał się w wyrazisty sposób do antykw humanistycznych, tworząc pismo o bardzo organicznym rysunku; wrażenie to wzmacnia nieznaczne nachylenie antyki (ok. pół stopnia), które dodaje pismu dynamiki i swobody.

Wśród postaci, które szczególnie zapisały się w historii projektowania krojów pisma, jest także Gerard Unger – typograf i nauczyciel kształcący kolejne pokolenia projektantów na Uniwersytecie w Reading. Antykiw dziełowe jego autorstwa, takie jak Amerigo, Coranto, Demos, Hollander, Swift, oraz bezszeryfowe Alverata, Praxis i Sanserata cechują się wysoką czytelnością i funkcjonalnością. Z kolei wielką rolę we wprowadzeniu typografii w epokę cyfrową odegrał Matthew Carter. Jego Georgia, Tahoma i Verdana od połowy lat 90. są dołączane do systemów operacyjnych firmy Microsoft, a dziś pozostają jednymi z najczęściej na świecie używanych krojów pisma.

Zmiany technologiczne – najpierw wprowadzenie fotoskładu, stosowanego od lat 50. do lat 80. XX wieku, a następnie technologii cyfrowych – prócz ułatwienia produkcji nowych krojów miały też inne implikacje. Oznaczały oderwanie pisma od fizycznego nośnika; pozwalało to na ingerencję w krój, np. niezwykle ciasne spacjowanie tekstu (nieosiągalne wcześniej ze względu na minimalne wartości światła międzyliterowych określone przez projektanta, determinujące szerokość czcionki), deformowanie znaków, druk w kontrze (białymi literami na czarnym tle), a także dowolne skalowanie liter. Ta ostatnia opcja miała szczególnie dalekosiężne konsekwencje – producenci matryc fototypowych doszli do wniosku, że wystarczy opracować jeden wzór kroju, który będzie łatwy do powiększenia lub pomniejszenia. Wcześniej, kiedy matryce do produkcji stempli do odlewu czcionek musiały być wycinane ręcznie,

wprowadzano korekty optyczne mające poprawić czytelność i estetykę składu. Litery do druku w małym rozmiarze otrzymywały m.in. szersze proporcje, niższy kontrast i mniej subtelne detale niż ich warianty tytułowe. Brak takich korekt praktycznie uniemożliwia poprawny i zbalansowany optycznie skład. Wprowadzenie komputerów osobistych i DTP podtrzymało tendencje zainicjowane w epoce fotoskładu i, prócz nielicznych wyjątków, dopiero w drugim dziesięcioleciu XXI wieku zaczęły pojawiać się rodziny cyfrowych krojów pisma zawierające szeregi optyczne, czyli zestawy odmian dostosowanych do składu tekstu różnej wielkości.

Rewolucja cyfrowa przyniosła też jednak uniezależnienie się projektantów od produkcji przemysłowej i dużych domów typograficznych, dysponujących zapleczem finansowym, logistycznym i technologicznym, koniecznym do zainicjowania produkcji, składowania, sprzedaży i transportu nośników krojów. Czcionki oraz matryce z folii i szklanych płytek zostały zastąpione przez fonty, czyli cyfrowe nośniki pisma w postaci instalowanych na komputerze plików zawierających zakodowane informacje o wyglądzie i działaniu kroju²⁴. Pierwsze fonty miały znaczące ograniczenia – można było w nich zapisać jedynie 256 znaków, co sprawiało, że cyfry nautyczne, kapitaliki i inne znaki niezbędne do poprawnego składu dzielowego (nie wspominając o literach diakrytyzowanych) musiały być zapisywane na osobnych plikach (i sprzedawane jako tzw. fonty eksperckie); problemem był także brak kompatybilności między różnymi systemami operacyjnymi komputerów. Dziś standard OpenType umożliwia zapisanie na jednym pliku nie tylko wielu tysięcy glifów, skryptów, ale też licznych odmian, a nawet całej rodziny kroju.

U progu lat 90. XX wieku zaczęły powstawać butikowe domy typograficzne – FontShop, Emigre, Font Bureau, sprzedające kroje cyfrowe. Wśród wielu eksperymentalnych, postmodernistycznych

24 W wersji 3.1 systemu operacyjnego Windows firmy Microsoft – pierwszej wersji tego systemu przetłumaczonej na język polski – przełożono nazwę folderu systemowego „Fonts” jako „Czcionki”. Odpowiednikiem fontu, zgodnie z historycznie stosowaną w Polsce nomenklaturą, byłby właściwie garnitur czcionek, czyli zestaw wszystkich znaków danej odmiany pisma w konkretnym rozmiarze. Dziś użycie słowa „czcionka” w tym kontekście nadal budzi kontrowersje.

projektów znalazły się też kroje o profilu wysoce utylitarnym – m.in. *Officina* i *Meta* autorstwa Erika Spiekermannna, *Mrs Eaves* i *Filosofia* Zuzany Ličko czy też *Absara* i *Vista* Xaviera Dupré.

Coraz większa dostępność narzędzi sprawia, że podobnych przedsięwzięć – małych studiów projektowych lub nawet jednoosobowych inicjatyw – powstaje znacznie więcej. W 1999 roku słowacki projektant działający w Holandii, Peter Biłak, zakłada *Typotheque*. Biłak jest autorem takich krojów dziełowych, jak *Eureka* i *Lava*, a także *Fedra* i *Greta*, posiadających odmiany szeryfowe i bezszeryfowe; jest też związany z Akademią Królewską w Hadze, gdzie współprowadzi kurs projektowania krojów pisma. W 2000 roku holenderski projektant Luc(as) de Groot otwiera w Berlinie własną wytwórnię *LucasFonts*. Specjalizuje się przede wszystkim w opracowywaniu rozbudowanych systemów (tzw. superrodzin) dziełowych krojów pisma zawierających odmiany szeryfowe i bezszeryfowe, a czasem też mieszane – przykładem może być *Thesis*, w skład której wchodzi podrodziny *The Serif*, *The Sans* i *The Mix*. Oprócz krojów projektowanych dla prasy de Groot stworzył też *Calibri* – krój działający przez wiele lat jako domyślny w programie *Microsoft Word*. Szczególny dorobek posiadają też dwaj inni współcześni holenderscy projektanci – Martin Majoor i Fred Smeijers. Majoor to autor rozbudowanych rodzin krojów *Scala*, *Nexus* i *Seria*, o delikatnym humanistycznym rysunku, pisma *Comma Base i*, wraz z Josem Buivengą, rodziny *Questa*, opartej na modelu racjonalistycznym. Buivenga jest też twórcą dziełowej rodziny *Calluna*. Smeijers zaprojektował z kolei rodzinę *Quadrat* – humanistyczne pismo wyposażone w kursywę o niewielkim stopniu nachylenia, nawiązującą do pism renesansowych – a także wszechstronne pisma dziełowe *Arnhem*, *Fresco* i *Haultin*.

Przez wiele lat projektowano kroje cyfrowe nieuwzględniające znaków diakrytycznych charakterystycznych dla języków spoza Europy Zachodniej i Północnej, a jeśli już wyposażano fonty w tego typu znaki, to ich jakość graficzna była niska. Bardzo ograniczona była też oferta krojów obsługujących skrypty inne niż łaciński. Większość powstawała bowiem w Stanach Zjednoczonych, gdzie pod koniec XIX wieku zakładano firmy *Linotype* i *Monotype*, a w wieku XX wielkie korporacje technologiczne, jak *Adobe*,

Apple i Microsoft. W Europie kroje tworzone przede wszystkim w Wielkiej Brytanii, Niemczech i Holandii.

W Europie Środkowo-Wschodniej jednym z prekursorów jest František Štorm, sprzedający swoje kroje cyfrowe od połowy lat 90. Kolejne domy typograficzne powstają tu w pierwszej dekadzie XXI wieku: Suitcase Type Foundry Tomaša Brousila, Rosetta, której współtwórcą jest David Březina, oraz TypeTogether, założony wspólnie przez Veronikę Burian, projektantkę czeskiego pochodzenia pracującą obecnie w Barcelonie, i José Scaglione z Argentyny. Brousil to autor m.in. rozbudowanej rodziny pism dzielowych Tabac; Březina, absolwent Uniwersytetu w Reading, specjalizuje się w typografii multiskryptowej, jego rodzina pism Skolar jest dostępna w alfabecie łacińskim, cyrylicy, grece, dewanagari, gudżarati i arabskim (odmiany bezszeryfowe opracowane wspólnie ze Slávą Jevčinovą, a arabski wspólnie z Titusem Nemetem). Burian i Scaglione są autorami wielu rozbudowanych rodzin dzielowych, jak posiadające warianty szeryfowe i bezszeryfowe Adelle i Karmina, oraz rodzin Abril, Literata i Portada, wyposażonych w szeregi optyczne do składu tekstów w małym i dużym punkcie, w druku i na ekranie. Ich kroje również obsługują wiele języków i systemów pisma.

W Polsce od przełomu XX i XXI wieku kroje pisma tworzą Magdalena i Artur Frankowscy prowadzący studio Fontarte. Są to głównie pisma tytułowe, bazujące na historii polskiego liternictwa. Polskim projektantem, którego kroje dzielowe najwcześniej odniosły światowy sukces, jest Łukasz Dziedzic. Wydane przez niego w latach 2007–2010 pisma Clan, More i Good szybko stały się jednymi z najpopularniejszych w ofercie renomowanego domu typograficznego FontFont²⁵. Do dziś należą też do najbardziej rozbudowanych – Clan składa się ze 168 odmian w wersji szeryfowej i bezszeryfowej, a Good z aż 196. Zaprojektowane przez Dziedzica

25 FontFont został założony w 1990 roku przez Erika Spiekermanna i Neville'a Brody'ego. Oferowane przez nich kroje były sprzedawane na platformie FontShop utworzonej rok wcześniej przez Joan i Erika Spiekermannów. Obecnie biblioteka krojów FontFont jest dostępna na platformie MyFonts będącej własnością firmy Monotype.

Lato znalazło się z kolei wśród najbardziej znanych krojów bezszeryfowych wydanych na otwartej licencji przez firmę Google.

W Google Fonts dostępne są także kroje autorstwa Viktorii Grabowskiej opracowane wspólnie z Sorkin Type. Jej pisma oferuje też nowojorskie Darden Studio; prócz tego projektantka współpracuje z wieloma międzynarodowymi domami typograficznymi. Grabowska współprowadzi także wraz z Krzysztofem Kochnowiczem założoną przez niego na poznańskim Uniwersytecie Artystycznym Pracownię Projektowania Litery. Była to pierwsza w Polsce, a przez wiele lat jedyna, pracownia akademicka kształcąca w dziedzinie projektowania krojów pisma; warto podkreślić, że to właśnie tu studiowało wielu znanych dziś projektantów. Absolwentką pracowni jest m.in. Anna Giedrys-Štepanovská, współpracująca ze wspomnianym już domem typograficznym Rosetta. Opracowany przez nią krój Signika, dostępny w serwisie Google Fonts, pierwotnie powstał w ramach pracy magisterskiej zrealizowanej pod kierunkiem prof. Kochnowicza. Do polskich projektantów, których kroje pojawiają się obecnie w ofercie renomowanych domów typograficznych, należy też Radosław Łukasiewicz, absolwent Uniwersytetu w Reading, współpracujący z wytwórnią Cast z włoskiego Bolzano.

Dopiero w drugiej dekadzie XXI wieku zaczęły powstawać w Polsce pierwsze rodzime wytwórnie krojów cyfrowych: Capitalics, którą założyli związani z warszawską Akademią Sztuk Pięknych Michał Jarociński, Mateusz Machalski, Anna Wieluńska i Borys Kosmynka; Laïc, prowadzony przez Macieja Polczyńskiego; Three Dots Type, założona we Wrocławiu przez Mariana Misiaka; Rohh, prowadzone przez Rocha Modrzejewskiego; Tandem Type, współtworzone przez Kaję Słojewską i Paula Hanslowa; Type & Roll, które prowadzą Krzysztof Kochnowicz, Szymon Sznajder, Maciej Majchrzak i Robert Jarzec, związani z Uniwersytetem Artystycznym w Poznaniu oraz z Akademiami Sztuk Pięknych we Wrocławiu i w Katowicach.

Wprowadzenie technologii cyfrowych znacznie zwiększyło dostępność narzędzi wykorzystywanych w projektowaniu, produkcji i pracy nad krojami pisma. Cyfrowe platformy sprzedaży pozwoliły natomiast dotrzeć z ofertą do osób zainteresowanych

typografią na całym świecie. Obecnie funkcję projektanta krojów, inżyniera odpowiedzialnego za techniczne przygotowanie fontu, menadżera projektu, wydawcy, osoby odpowiedzialnej za marketing i sprzedaż może pełnić nawet jedna osoba lub niewielki zespół. Przyniosło to demokratyzację i rozwój dyscypliny – nigdy w historii typografii nie było tylu projektantów oraz takiej dostępności i różnorodności krojów. Nadprodukcja wiąże się jednak nieuchronnie z częściowym obniżeniem jakości, mnożeniem wtórnych rozwiązań i obecnością dyletanctwa (zarówno po stronie niewykwalifikowanych projektantów, jak i użytkowników krojów). Według informacji podawanych przez największą na świecie platformę sprzedaży fontów MyFonts, należącą do firmy Monotype, oferuje ona ponad 270 tysięcy krojów. Przy tak znacznej podaży coraz większym wyzwaniem staje się samo przeszukiwanie zasobów w celu dotarcia do wartościowych krojów.

Stopniowo pojawiają się również alternatywne kanały dystrybucji, jak platforma FontSpring, a także I Love Typography – posiadająca mniejszą ofertę, budowaną z dbałością o jakość sprzedawanych fontów. W 2009 roku powstaje platforma Typekit oferująca wygodny sposób użytkowania fontów w publikacjach internetowych; obecnie serwis ten, działający pod nazwą Adobe Fonts, umożliwia także synchronizację krojów w aplikacjach graficznych. Z kolei platforma Fontstand proponuje model wypożyczania krojów na określony czas, co wiąże się z niższym kosztem niż zakup pełnej licencji.

Niemala część nowo powstających krojów powiela istniejące wzorce i rozwiązania, jak ma to miejsce w przypadku wielu wytworów kultury masowej. Pojawiają się jednak również nowatorskie propozycje, odpowiadające wymogom języka współczesnej komunikacji wizualnej i nowych technologii [zob. np. Biłak 2024.]. Podobnie jak potrzebujemy nowych dzieł literackich, filmowych, muzycznych i innych – odzwierciedlających ducha czasu, pełniących funkcje kulturotwórcze, pobudzających intelektualnie i emocjonalnie, rozwijających lub kontestujących dorobek wcześniejszych epok – tak samo potrzebujemy adekwatnego języka, który pozwala oddać zawarte w nich treści. Sposób, w jaki komunikat zostaje wyrażony, bywa bowiem nie mniej istotny niż jego sens.

I w tym rola projektantów krojów pisma – by wraz z typografami pomagać czytelnikom przyswajać treści pieczołowicie opracowane przez autorów [zob. np. Warde 2011: 37–45]. Klarna struktura oparta na czytelnym i właściwie dobranym piśmie wspomaga percepcję i rozumienie konieczne dla krytycznej analizy tekstu.

Bibliografia

- Beier Sophie (2012), *Reading Letters. Designing for Legibility*, Bis Publishers, Amsterdam.
- Bessemans Ann (2016), *Matilda: a typeface for children with low vision*, w: Mary C. Dyson, Ching Y. Suen, *Digital Fonts and Reading*, World Scientific, Singapore, <https://doi.org/10.1142/9968>.
- Bierkowski Tomasz (2020), *Legibility. Problematyka badań – wyniki – praktyka*, w: tegoż, *Teksty nie tylko o typografii*, wyd. Tomasz Bierkowski, Rachowice.
- Biłak Peter (2024), *We don't need new fonts...*, <https://www.typotheque.com/articles/we-dont-need-new-fonts> [dostęp: 20.08.2024].
- Bringhurst Robert (2013), *Elementarz stylu w typografii*, przeł. Dorota Dziewońska, Wydawnictwo i Pracownia d2d.pl, Kraków.
- Coles Stephen (2024), *The Last Time the us Considered Copyright Protection for Typefaces*, <https://typographica.org/on-typography/copyright-protection-of-typefaces/> [dostęp: 20.08.2024].
- Frutiger Adrian (2010), *Człowiek i jego znaki*, współpr. Horst Heiderhoff, przeł. Czesława Tomaszewska, Kraków.
- Hochuli Jost (2009), *Detal w typografii. Litery, światła międzyliterowe, wyrazy, odstępy międzywyrazowe, wiersze, interlinia, łamy*, przeł. Agnieszka Buk, Wydawnictwo i Pracownia d2d.pl, Kraków.
- Kolesár Zdeno, Mrowczyk Jacek (2018), *Historia projektowania graficznego*, przeł. Joanna Goszczyńska, Karakter, Kraków.
- Meggs Philip B., Purvis Alston W. (2006), *Meggs' History of Graphic Design*, wyd. 4, John Wiley & Sons, Hoboken.
- Mitchell Michael, Wightman Susan (2012), *Typografia książki. Podręcznik projektanta*, przeł. Dorota Dziewońska, Wydawnictwo i Pracownia d2d.pl, Kraków.
- Pelli Denis G., Tillman Katharine A. (2007), *Parts, Wholes, and Context in Reading. A Triple Dissociation*, „PLOS ONE”, 2(8): e680, <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0000680>.

- Tracy Walter (1986), *Letters of Credit. A View of Type Design*, David R. Godine Publisher, Boston.
- Unger Gerard (2011), *Kiedy czytamy*, przeł. Agnieszka Bienias, w: *Widzieć, wiedzieć. Wybór najważniejszych tekstów o dizajnie*, red. Przemek Dębowski, Jacek Mrowczyk, Karakter, Kraków.
- Warde Beatrice (2011), *Kryształowy kielich, czyli druk powinien być niewidoczny*, przeł. Dorota Dziewońska, w: *Widzieć, wiedzieć. Wybór najważniejszych tekstów o dizajnie*, red. Przemek Dębowski, Jacek Mrowczyk, Karakter, Kraków.
- Willberg Hans Peter, Forssman Friedrich (2011), *Pierwsza pomoc w typografii. Poradnik używania pisma*, przeł. Marek Szalsza, słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Zachrisson Bror (1970), *Studia nad czytelnością druku*, przeł. Krystyna Chocianowicz, Jan Hyc, Warszawa.

Robert Jarzec

The Letters Exist – on the Role of Typeface Designer in Book Design

This article analyses the role and significance of the typeface designer in the book design process. It discusses the characteristics of this profession from its historical roots in calligraphy and lettering, through the typographic printing period and phototypesetting up to the digital era. This is followed by an outline of the evolution of the profession in the context of technological and cultural changes, with particular interest in the impact of the designer on the readability and aesthetics of the publication. The article also presents the contemporary typographic landscape, including the democratisation of the processes of publication design and typeface distribution, with the resulting challenges. The text emphasises the role of typeface designers in the communication process, linking the technical aspects with the aesthetic and functional ones.

Keywords: typography; typeface design; readability; history of print; book design; typeface; font; visual communication.

Robert Jarzec – doktor sztuki, projektant krojów pisma, typograf i projektant komunikacji wizualnej. Adiunkt w Katedrze Projektowania Graficznego Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach, wykładowca na Wydziale Grafiki Projektowej Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu. Ukończył

studia w zakresie projektowania graficznego na UAP oraz kulturoznawstwa na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Jako projektant współpracował m.in. z markami Audi, BMW, Bosh & Siemens, ORLEN, TVP i Volkswagen. Współzałożyciel domu typograficznego Type & Roll. Laureat wyróżnień w przeglądach projektowania graficznego, m.in. Pangramme (École Supérieure d'Art de Lorraine) i Projekt Roku (STGU), projektów publikowanych w wydawnictwach étapes „365 TYPO” i „2+3D” oraz prezentowanych na wystawach w Amiens, Chaumont, Leipzig, Metz, Montrealu, Tallinie i Warszawie.