MARCIN KLAG
Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

Wygląd litery jako komunikat

Teksty powinny być złożone w taki sposób, żeby były jak wino w kryształowym kielichu. Przezroczyste delikatne szkło jest niewidzialne i eksponuje jedynie szlachetny trunek — i tak typografia powinna być niewidoczna, a do odbiorcy powinna docierać jedynie szlachetna teść, niemal dosłownie przekazywana myśl. Tak w skrócie brzmi postulat Beatrice Warde. Użyła ona w swoim słynnym wykładzie metafory naczynia, które nie konkuruje swoją formą z przedstawianą przez siebie treścią[1]. Jeśli jednak ogólna intencja przekonania do umiarkowanego stosowania środków ekspresji jest jasna, to przy dokładniejszej analizie apel ten jest wołaniem o realizację planu zgoła utopijnego. Już wszak samo zapisanie myśli jest jej zapośredniczeniem, a kolejne zabiegi fałszują przekaz na kolejnych poziomach. Nie ma składu neutralnego. To, co teraz czytacie, też coś przekazuje. Może nie dorzuca znaczenia do samego tekstu, ale sytuuje go w tradycji typografii europejskich tekstów naukowych składanych krojem Times New Roman na formacie „trochę większym niż zeszyt". Litery nie są neutralne. Żadne. Są tworami epoki i są obarczone kontekstami nadającymi im dosyć duże znaczenie. Niektóre są komunikatami nader jaskrawymi, ale różnie odczytywanymi. Przyjrzyjmy się polom, na których kroje pisma mają znaczenie — od wielkich idei narodowych, przez bycie środkiem wyrazu artystycznego, wpływ na odbiór ważnych odkryć naukowych, po całkowicie użytkowy wpływ na ocenianie prac przez nauczycieli.

Przed kilkoma laty bohaterem popularnej wyobraźni stał się plakat wojenny, którego użycie, całe szczęście, nie było konieczne — jeden z serii afiszy przygotowanych na ewentualność bezpośredniej inwazji nazistów na Wielką Brytanię. W tradycyjnie powściągliwy sposób, powołując się na autorytet monarchii przez użycie symbolu korony, w prosty sposób charakterystycznym krojem i krzyczącymi dużymi literami głosił: KEEP CALM AND CARRY ON[2]. W tej serii publikacji użyto kolorów kojarzonych z brytyjską monarchią: czerwieni, granatu i ciemnej zieleni nawiązujących do kolorów flagi Union Jack, turnieju w Wimble-

[1] B. Warde, *Kryształowy kielich*, [w:] *Widzieć wiedzieć*, red. P. Dębowski, J. Mrowczyk, Kraków 2011, s. 40.

[2] www.telegraph.co.uk/news/uknews/4643306/Bookseller-discovers-rare-wartime-Keep-Calm-and-Carry-On-poster.html (dostęp: 23 lutego 2019).

Colloquia Anthropologica et Communicativa 12, 2019
© for this edition by CNS

donie czy garniturów Oksfordu. Jednak to krój pisma użyty w tych kompozycjach jest kwintesencją brytyjskości. Zaprojektowany przez Erica Gilla w 1928 roku opanował Wielką Brytanię na wiele lat — bez jednego wystrzału — i panuje tam do dziś. Używały go koncern medialny BBC, wydawnictwo Penguin, kilka linii kolejowych łącznie z British Railways oraz niezliczona liczba innych podmiotów prywatnych i państwowych. Wspomniany krój, nazwany od nazwiska jego projektanta Gill Sans, jest przykładem pisma, które można nazwać narodowym, a którego sukces jest zaskakujący dla twórcy, ale jednocześnie jest doskonałym przykładem tworzenia tożsamości narodowej przez wygląd liter.

Pismo Gill Sans uważa się za typowo brytyjskie, ale czy pismo może mieć narodowość? Czy charakter nacji jest lub czy może być odzwierciedlony w kroju pisma? Jakie są inne, niepolityczne, funkcje wyglądu liter? Czy krój pisma sam w sobie coś znaczy? W tym przypadku Gill Sans zyskał popularność bez ingerencji środowisk rządowych czy poparcia politycznego. Był wytworem swojego czasu, który idealnie odpowiedział na zapotrzebowanie na nowoczesny krój, podobnie jak Akzidenz Grotesk w Niemczech czy Franklin w USA[3]. Gill jednak, nie będąc groteskiem jak wymienione kroje, choć bardzo do grotesku zbliżony, był bardziej „konwencjonalny" i uniwersalny, w dodatku występował w środowisku nieco konserwatywnym wizualnie i w wyniku podobieństwa do kroju Underground Edwarda Johnstona był bardzo „promowany" przez londyński transport publiczny[4]. Czy jednak możliwa jest taka sytuacja, że jakieś pismo stanie się narodowe dzięki świadomemu aktowi? Czy to dzięki nadaniu mu takiej funkcji/cechy, czy dzięki odkryciu narodowego charakteru znaków?

Pierwsza poważna próba wprowadzenia narodowego wzoru pisma w Europie nastąpiła za panowania Karola Wielkiego, który zlecił Alkuinowi z Yorku, mnichowi z klasztoru w Tours, opracowanie jednolitego pisma, które miałoby obowiązywać na terenie Świętego Cesarstwa Rzymskiego. Celem pracy było ujednolicenie skryptu i przez to ułatwienie komunikacji między częściami imperium. Było to pismo zdecydowanie nowoczesne jak na swoje czasy. Wprawdzie nie możemy powiedzieć, że był to krój pisma w znaczeniu, w jakim używamy tego słowa dziś, był to bowiem wzorzec pisma ręcznego, lecz był to wzór, który miał

[3] A. Haslam, *Ph. Baines, Pismo i typografia*, Warszawa 2010, s. 81.

[4] Eric Gill był uczniem Edwarda Johnstona i wspólnie z nim pracował nad projektem kroju dla londyńskiego przedsiębiorstwa transportu miejskiego Transport for London (TfL). Font Johnstona, będąc krojem korporacyjnym, czyli zaprojektowanym dla konkretnego przedsiębiorstwa, stał się częścią identyfikacji frmy, gdyż został zastrzeżony wyłącznie na użytek TfL i nie mógł być powszechnie używany. Gill, na podstawie doświadczeń wynikających z pracy nad nowym krojem dla TfL, opracował krój oparty na założeniach estetycznych wypracowanych wspólnie z Johnstonem, ale lepiej dostosowany do powielania w szerszym zakresie technologii typograficznych. Projekt ten był możliwy do nabycia dla każdego. Swoją drogą całkiem udany projekt Johnstona jest używany do dziś. Odświeżono go w 1979 roku (projekt wykonał Eiichi Kono), aby dostosować go do współczesnych technik reprodukcji drukowanej i ekranowej. Dotąd do tekstów ciągłych TfL używało innych krojów, jak Gill, Helvetica itp.

© for this edition by CNS

obowiązywać na terenie kraju w celu ułatwienia komunikacji dzięki jednolitemu wzorcowi znaków. Oprócz podstawowego zadania komunikacyjnego w jakiś sposób oznajmiał, że teren występowania tego typu liter należy do dziedzictwa myśli państwowotwórczej władcy, którego imię stało się synonimem króla. Co ciekawe, to wtedy po raz pierwszy w sposób systematyczny opracowano osobne znaki majuskułowe i minuskułowe oraz określono podstawowe zasady ich użycia. Takie podejście obowiązuje też współcześnie w Europie Zachodniej i w krajach, w których wpływ jej kultury jest znaczny. Bo nie tylko krój pisma jest ważny, lecz w ogóle system liter. Pomijając systemy ideogramowe czy abugidy, które będąc systemami odrębnymi i specyficznymi dla konkretnych kręgów kulturowych, definiują bardzo precyzyjnie narody nimi się posługujące, ale nawet alfabety nadają już znaczenie. Stosowanie alfabetu łacińskiego, greckiego, cyrylickiego czy systemów spółgłoskowych (jak arabski[5] i hebrajski) określa krąg kulturowy obejmujący jego użytkowników.

Decyzje polityczne, na przykład przyjęcie chrztu przez państwo, jak to uczynił Mieszko I, ważą na tym, jakim pismem będzie posługiwać się dana społeczność, co jest widomym znakiem wpływów politycznych i kulturowych. Wybór kierunku, z którego chrzest przyjął polski władca, był znaczący politycznie, ale też wpłynął na mniej spektakularne aspekty życia kraju nad Wisłą. Łaciński czy bizantyjski porządek, z którym związane są organizacje państwowe, odzwierciedlony jest w pismach, których używa się na danym terenie[6]. Kraje słowiańskie w większości posługiwały się cyrylicą, zatem Polska była postrzegana jako zdrajca Słowiańszczyzny. Ruchy pansłowiańskie, chcące zjednoczyć wszystkie nacje słowiańskie w jedno wielkie państwo, podejmowały próby przekonania Polaków do przyłączenia się do ich idei. Jednak jak się okazywało, dużą przeszkodą było pismo łacińskie, używane przez Polaków i zakorzenione w polskiej kulturze. W 1866 roku, gdy idea pansłowiańska miała pewne wpływy w sferach władzy w Rosji, pojawiły się nawet podręczniki wykorzystujące inspirowany przez panslawistów zapis języka polskiego specjalnie dostosowaną do polskiej fonetyki grażadanką[7] w celu „odzyskania" Polski dla pansłowiańszczyzny. Eksperyment

[5] Pismo arabskie ma swoje znaczenia w kaligrafii, lecz jest to temat zbyt odrębny i niezwykle złożony, by uwzględniać go w tym tekście.

[6] Współcześnie takim reliktem ukazującym funkcję kształtu liter w walce przeciw wynarodowieniu i zachowaniu odrębności religijnej jest pismo „celtyckie" używane w Irlandii (a także w celtyckich regionach, jak Bretania, Walia, Kornwalia, wyspa Man, Szkocja czy hiszpańska Galicja). Wykorzystuje ono poprzedzający prace Alkunina z Yorku styl pisma kopistów ze skryptoriów na Wyspach Brytyjskich. Zachowane między innymi w słynnej *Book of Kells*, było katolickim znakiem oporu przeciw angielskiej dominacji na Szmaragdowej Wyspie i jako takie (z charakterystycznymi T, E, D, G i R) używane jest do zapisu języka gaelickiego oraz w identyfikacjach między innymi takich firm, jak Telecom Eirean, Irish Post itp.

[7] Opracowany dwadzieścia lat wcześniej (1844–1845) system powstał na fali zmian pisma, zapoczątkowanych nowym pismem cara Piotra I, wprowadzono go do szkolnictwa w latach 1865–1869, ale w następnej dekadzie zarzucono próby zachowania języków miejscowych i zastosowa-

© for this edition by CNS

się nie powiódł, a potem nastąpiła bezwzględna rusyfikacja mająca na celu wyrugowanie problemu języka polskiego przez jego wyniszczenie.

System alfabetyczny czy system pisma ogólnie nie jest wyłącznym znakiem wpływu kultur czy idei. Także krój pisma ma tu duże znaczenie. Car Rosji Piotr I był reformatorem, który dążył do modernizacji swojego imperium na wielu polach, wprowadzając zmiany w przemyśle, organizacji administracyjnej oraz obyczajowości. Chciał przybliżyć Rosję do europejskich metod zarządzania państwem, wytwórstwa i wzorów kulturowych, z którymi się zetknął podczas swoich podróży po zachodniej Europie. Jednym z jego posunięć było wprowadzenie nowego pisma — grażdanki. Grażdański szrift (pismo świeckie, obywatelskie) przybliżał wizualnie cyrylicę do pisma łacińskiego. Będąc komunikatem o radykalnych, prozachodnich reformach, był także znakiem uniezależnienia państwa od kościoła. Wprowadzenie nowego pisma było też ukłonem w kierunku znacznej grupy społeczeństwa rosyjskiego, dążącego do reformy polegającej na zapisie rosyjskiego systemem łacińskim. Grażdanka była pismem wzorowanym na antykwie renesansowej, która kojarzona jest z oświeceniowym ruchem we Francji i w ten sposób komunikowała kierunek zmian. Nie było to pismo ciężkie, używane w Niemczech czy Niderlandach, lecz lekki krój charakterystyczny dla Francji czy Włoch, zdecydowanie bliski wzorcom minuskuły karolińskiej. Grażdanka została zreformowana dopiero po zwycięstwie rosyjskiej rewolucji, kiedy zasady pisowni i wygląd liter zostały uproszczone i ujednolicone.

Pismo jako emanacja jakichś dążeń politycznych to jedno, ale czy da się zaprojektować takie znaki, które mogą stać się reprezentacją narodu? Wielu wierzyło, że jest to możliwe, a nawet konieczne. Wraz z kształtowaniem się zasad ortografii języków wernakularnych zaczęto mierzyć się z koniecznością przystosowania alfabetu łacińskiego do specyficznych głosek w nich występujących. Wraz z upowszechnieniem się drukarstwa pojawił się problem ekonomiczności składu i opracowania takich połączeń literowych (ligatur), które ułatwią i przyspieszą skład publikacji. Te dwa założenia — fonetyczne i technologiczne — przy opracowywaniu nowych wzorów polskich pism były uwzględniane na równi z cechami estetycznymi. Już w 1594 roku ukazał się zaprojektowany przez Jana Januszowskiego Łazarzowicza podręcznik z zasadami polskiej ortografii *Nowy karakter polski*, złożony zaprojektowanym przez autora nowym polskim krojem[8]. Nie odniósł on jednak sukcesu z powodów ekonomicznych i kulturowych wynikających między innymi z łatwego dostępu dobrze opracowanych czcionek zachodnich. Kolejne próby pojawiły się wraz z odzyskaniem polskiej suwerenności. W latach międzywojennych, wraz z konstytuowaniem się polskiego państwa, pojawiły się liczne głosy, które postulowały utworzenie kroju nadającego

no bezwzględną rusyfikację. A. Szydłowska, M. Misiak, *Paneuropa, Kometa Hel. Szkice z historii projektowania liter w Polsce*, Kraków 2015, s. 37.

[8] *Ibidem*, s. 16–18.

© for this edition by CNS

spójną wartość estetyczną mogącą zjednoczyć naród odradzającego się państwa. Podobnie jak w innych gałęziach sztuki i projektowania w tamtym okresie pojawiło się wiele prób. W wypadku meblarstwa i sztuki stosowanej wysiłki te były interesujące pod kątem estetycznym i przyniosły swoim twórcom uznanie na arenie międzynarodowej[9]. Dopatrywano się nawet cech narodowych sztuki ze względu na odwołania do technologii snycerskich i tego typu podejście wydawało się bardzo obiecujące. Inaczej jednak sprawa się miała, jeśli chodzi o projektowanie „polskiego" pisma. Mimo pojawiających się licznie głosów mówiących o konieczności tego typu rozwiązania nie było wartościowych pomysłów akurat w tej dziedzinie. Trudno było określić kategorie „polskości" powszechnie przekonujące. Przekonującym problemem projektowym, jaki wreszcie udało się postawić twórcy Adamowi Półtawskiemu, było rozwiązanie wyzwania wprawdzie jedynie estetycznego, ale związanego z charakterystyką języka polskiego. Konkretnie chodziło o ukośne linie, które pojawiają się w nadmiarze ze względu na użycie znaków diakrytycznych i znacznie częstsze występowanie w stosunku do języków romańskich takich liter, jak w, k, y, z. Sprawiało to kłopoty z wyrazem pisma oraz z jego odpowiednim naświetleniem[10]. Przy takich założeniach powstał bardzo interesujący krój antykwowy, który zyskał dużą popularność w międzywojennej Polsce. Był bardzo chwalony w początkowym okresie funkcjonowania, ale oczywiście po jakimś czasie krytykowany[11]. Kolejną próbą zbudowania polskich znaków była zainspirowana prozą Emila Zegadłowicza antykwa Jeżyńskiego projektu Jana Kuglina. Na użytek kilku wydawnictw związanych z wojskiem powstała też czcionka Militari projektu Anatola Girsa i Bolesława Barcza. Estetycznie i formalnie była ona zbliżona do realizacji meblarskich i edytorskich twórców związanych z Warsztatami Krakowskimi. Jako że ich inspiracje sięgały sztuki ludowej, a sztuka ludowa jest w pewnym sensie przetrwalnikiem dawnych prostych form, niejednokrotnie korzenie mających w średniowieczu, naturalne powinowactwo do cech gotyckich widoczne jest w każdej twórczości, również w czcionkach. To formalne powinowactwo z gotykiem spowodowało jej klapę w czasie wojny i potem nikt już z niej nie korzystał[12]. Pojawiały się oczywiście próby stworzenia polskiej czcionki zarówno wcześniej, jak i później. Najnowszą

[9] Twórcy między innymi Warsztatów Krakowskich oraz Towarzystwa Polska Sztuka Stosowana i inni wzięli udział w wystawie *L'exposition internationale des Arts Décoratifs et industriels modernes* w Paryżu w 1925 roku. Polscy artyści otrzymali wtedy aż 205 wyróżnień (z czego 35 grand prix). Niestety względy promocyjne, zaniechanie dalszych działań rozwojowych, a także trudne technologie wytwórcze nie pozwoliły wykorzystać tego sukcesu ani do promocji Polski, ani do rozwoju eksportu.

[10] Tego typu litery z zbitkach z innymi, na przykład sz, cz, ky, powodowały duże nagromadzenie skosów dających nieprzyjemne wrażenie „pociętego" tekstu, a jednocześnie skutkowały trudnościami związanymi z tym, że między literami tworzyły się optycznie większe niezadrukowane przestrzenie zaburzające jednolitą szarość stronicy, do czego dążą zecerzy.

[11] A. Szydłowska, M. Misiak, *op. cit.*, s. 49.

[12] *Ibidem*, s. 60.

© for this edition by CNS

próbą wykorzystania pomysłu Łazarzowicza na zaprojektowanie polskich ligatur jest font Danova Jacka Mrowczyka, który jednak nie zyskał dużej popularności.

Jak kształtować się może przyporządkowanie pisma do polityczno-państwowego organizmu, widać na przykładzie pism tak zwanych gotyckich: szwabachy czy fraktury. Kojarzą się one zdecydowanie z reżimem hitlerowskim. Dzieje się to dlatego, że tradycyjnie na terenie Niemiec używano tego rodzaju pism od setek lat. Minuskuła karolińska na południu Europy ewoluowała w kierunku bardziej łagodnych i okrągłych pism, na północy zaś, zgodnie z modą gotycką, przekształciła się w pismo łamane, optycznie ciężkie, smukłe, zakończone zdobnymi elementami. Na tym piśmie oparł wzorzec ruchomej czcionki Johannes Gutenberg i takim pismem wydrukowana została jego Biblia. Wraz z rozwojem drukarstwa w XV i dalszych wiekach wzorzec pisma drukarskiego zmieniał się na antykwę dostosowaną do gustów włoskich czy francuskich, lecz na terenie Niemiec nadal pisma łamane pozostawały modne i funkcjonowały w głównym nurcie. Jak twierdzono, odpowiadały one lepiej romantycznej i pełnej fantazji naturze Niemców w przeciwieństwie do racjonalnie nudnych Francuzów, posługujących się pismem, którego wzorzec opierał się na antykwie renesansowej. Wprawdzie kroje typu szwabachy były popularne na przełomie XIX i XX wieku również w Holandii czy Zjednoczonym Królestwie (tu za sprawą *gothic revival* — neogotyku), wielką „państwową" karierę zrobiły w Niemczech. Tam to w 1933 roku ogłoszono frakturę oficjalnym pismem niemieckim, oddającym romantyczną niemiecką naturę[13]. Decyzja owa miała pewne interesujące skutki. W 1928 roku niemiecki projektant i typograf Jan Tschichold opublikował książkę *Die Neue Typographie* (*Nowa Typografia*), w której postulował nowoczesne podejście do projektowania publikacji, jak użycie asymetrycznych bloków, współistnienie tekstu i fotografii, kompozycję będącą celem komunikacji, nie zaś działaniem wyłącznie estetycznym, zredukowanie liczby używanych krojów pisma, ale przede wszystkim stosowanie czcionek bezszeryfowych jednoelementowych — grotesków. Były one postrzegane jako czcionki kosmopolityczne, antynacjonalistyczne, bezpaństwowe, neutralne. Tschichold głosił, że w przyszłości państwa zrezygnują ze swoich narodowych systemów pisma, a typografia na świecie będzie oparta na piśmie łacińskim w formie liter maksymalnie zmechanizowanej, idealnie czytelnej bez żadnych cech narodowych. Przekonywał, że w swoim założeniu różne kroje w epoce, w której były projektowane, nie miały specjalnego charakteru i rokokowe zaproszenie na pogrzeb nie różniło się od żartobliwego druku tamtego czasu[14]. Jak łatwo się domyślić, w momencie ogłoszenia wspomnianego dekretu o narodowym charakterze fraktury jego teoria nie została zaaprobowana. Tschicholda aresztowano, a następnie wydalono do Szwajcarii. Można powiedzieć, że

[13] *Ibidem*, s. 60.

[14] J. Tschichold, *Nowa typografia. Podręcznik dla tworzących w duchu współczesności*, Łódź 2011, s. 78.

© for this edition by CNS

typograf miał dużo szczęścia lub był zbyt znaną w świecie postacią, gdyż idee projektowe, które głosił, były uważane za szkodliwe dla narodu niemieckiego i nazywano je „kulturalnym bolszewizmem”[15]. Warto tu opisać kilka wolt spojrzenia na poglądy na krój pisma międzywojennych Niemiec, które stawiają pod znakiem zapytania skuteczność urzędowego nadawania znaczeń krojów pism. W 1941 roku dekret Martina Bormanna zakazuje używania w Trzeciej Rzeszy fraktury jako pisma rzekomo żydowskiego[16]. Z dnia na dzień jej percepcja nagle ma zostać zmieniona diametralnie. Co do recepcji teorii Tschicholda to, jak przytacza Jost Hochuli, w uzasadnieniu werdyktu jury konkursu na książkę roku w NRD w 1954 roku, zasady *Nowej Typografii* określono jako kapitalistyczne wstecznictwo i bezguście[17]. Mimo wprowadzonego w Trzeciej Rzeszy w trakcie wojny zakazu stosowania pism łamanych kroje te zarówno podczas, jak i długo po drugiej wojnie światowej kojarzyły się zdecydowanie z hitleryzmem i jako takie były raczej *non grata* w publicznej przestrzeni. Chyba że na zasadzie historycznego kostiumu lub, jak sugerował wiele lat wcześniej Tschichold, „jako żart, kiedy chce się na przykład za pomocą formy typograficznej sparodiować »stare dobre czasy«”. Teraz oczywiście takie żarty nie były już śmieszne.

Niezależnie od oceny władz przesłanie antynacjonalistyczne i beznarodowe *Nowej Typografii* było dla wielu twórców bardzo atrakcyjne. Powstawało wiele prób tworzenia doskonałego grotesku, a także przenoszenia tego typu myślenia na inne systemy pisma. Interesującym przykładem jest pismo Chaim (czasem nazywany Haim) autorstwa Jana Levitta[18]. Levitt w wieku dwudziestu dwóch lat zaproponował rozwiązanie kroju hebrajskiego zainspirowane ideami Bauhausu oraz modernistycznymi ideami awangardy artystycznej. Nie był to projekt zupełnie nieumocowanym w przestrzeni społecznej, lecz odzwierciedlał dążenia społeczności żydowskiej do sekularyzacji. Odpowiadał na zapotrzebowanie na nowoczesny krój hebrajski ze względu na powstawanie ruchów syjonistycznych i związaną z tym tendencję zwiększania się znaczenia hebrajskiego i jidysz. Projekt Levitta zmieniał wielesetletnią tradycję wzoru pisma hebrajskiego i wiązał się intelektualnie i estetycznie z ideami europejskiej awangardy, która w Polsce miała wielu znakomitych przedstawicieli wśród twórców grafiki. Krój Chaim,

[15] J. Holchuli, R. Kinross, *Designing Books: Practice and Theory*, London 2004, s. 30.

[16] A. Szydłowska, M. Misiak, *op. cit.*, s. 60.

[17] J. Holchuli, R. Kinross, *op. cit.*, s. 30.

[18] Jan Lewitt (Lewitt, LeWitt) — urodzony w Częstochowie artysta projektant; wraz z Jerzym Himmelfarbem (George Him) tworzą duet twórczy Lewitt–Him, bardzo znany i szanowany miedzy innymi w Wielkiej Brytanii i Izraelu. Od 1937 roku w Wielkiej Brytanii tworzyli plakaty na zamówienie brytyjskich agend państwowych w czasie drugiej wojny światowej (między innymi dla Ministerstwa Informacji) oraz dla prywatnych zleceniodawców (ilustracje, serie reklamowe, plakaty). W Polsce najbardziej znani z ilustracji do wydania Lokomotywy Juliana Tuwima z 1938 roku. W roku 1955 zespół został rozwiązany — drogi obu twórców się rozeszły, a oni poświęcili się własnej pracy twórczej.

© for this edition by CNS

czyli Jan, powstał w 1929 roku i od tej pory, nie mając znacznej konkurencji, zdominował typosferę Izraela, stając się symbolem odbudowy nowoczesnego państwa. Chaim był symbolem nowoczesności, ale ostatnio, być może ze względu na swoją wszechobecność, bywa kojarzony z dosyć agresywną narracją narodową[19]. I znów paradoks interpretacyjny.

Wyrazem nowoczesności i spojrzenia na świat z nowej perspektywy, dającej nadzieję na przyszłość wolną od narodowych i małostkowych konfliktów, była próba, która podjął Władysław Strzemiński, opracowując w 1932 roku nowe pismo. Radykalny w formie krój, a może nawet alfabet, opierał się na założeniu, że szybkość czytania zależy od przyzwyczajenia (proszę zauważyć, jak trudno współcześnie czytać teksty złożone pismami łamanymi, które były łatwo odczytywane w XIX i początkiem XX wieku). Koncepcja zakładała zaprojektowanie znaków obejmujących jedynie elementy jednoznacznie charakteryzujące dane litery i różniące się od siebie w celu ułatwienia jednoznacznego odczytania. Współcześnie zdigitalizowana wersja tego kroju nosi znamienną nazwę Komunikat i jest używana głównie, by zakomunikować związek z artystyczną awangardą międzywojenną, na przykład w logo Łodzi czy na fasadzie łódzkiego muzeum ms^2. Idea była zbyt radykalna, aby się przyjąć powszechniej — z różnych powodów. Pewnie jednym z nich było przyzwyczajenie do tradycyjnych sposobów pisania, gdyż taka zmiana pociągałaby za sobą reformę edukacji i drukarstwa. Pomysł był interesującym głosem w debacie o czcionkach i uzyskał aprobatę guru Tschicholda, z którym Strzemiński dzielił się swoimi odkryciami. Podobne, choć mniej radykalne próby podejmowali twórcy związani z grupą De Stij i później w latach pięćdziesiątych ubiegłego wieku najbardziej znany krój Wima Crouwela, jednak wydaje się artystycznie gorszym rozwiązaniem. Niemniej skutek tych działań był podobny.

Nietrudno pomyśleć zatem, że „makropolityka" dotycząca znaczeń krojów pisma skazana jest na porażkę. Może więc w mikroskali da się lepiej panować nad ich znaczeniem?

Według twórcy terminu „liberatura", Zenona Fajfera, teksty literackie wydrukowane różnymi krojami pisma są innymi tekstami, gdyż takie znaczenie ma kształt liter. Oczywiście jest to obwarowane pewnymi warunkami, między innymi takim, że twórca liberatury świadomie używa, oprócz takich mediów, jak kolor i rodzaj papieru, format publikacji, sposób oprawy czy kolor, tego środka ekspresji, jakim jest wygląd litery. Oczywiście ten przykład jest skrajnym pojmowaniem wpływu kroju na odbiór treści, lecz trzeba przyznać, że to, jakimi literami złożony jest tekst, wpływa na jego odbiór. Że forma komunikatu jest jego częścią, wiemy od dawna i to, w jaki sposób przekazywane są informacje, jest częścią komunikatu. Wiedzą o tym osoby pracujące dla marketingu, gdy opracowują kroje identyfikujące firmy lub projektując znaki identyfikujące, takie jak

[19] www.haaretz.com/1.4903004 (dostęp: 23 lutego 2019).

© for this edition by CNS

logo przedsięwzięć lub produktów czy winiety czasopism. Jednak wpływ liter na czytelnika wychodzi poza bycie medium artystycznej ekspresji czy marketingowej kreacji i bywa bardzo zaskakujący.

Phil Renaud pod koniec studiów zauważył, że jego oceny nagle się poprawiły. Gdy przeanalizował swoje prace, zauważył korelację między oceną a fontem, w jakim wydrukował swoje zadania. Okazało się, że najlepsze oceny uzyskiwał za prace złożone Georgią, potem był Times New Roman, a na końcu Trebuchet. Wiąże się to z tendencją do uważania tekstów złożonych krojami szeryfowymi za bardziej wiarygodne i związane z uczelniami i wiedzą. W tym przypadku przewaga Georgii polegała na tym, że Times zaprojektowany został do wąskich kolumn, zatem Georgia jest bardziej ergonomiczna w czytaniu na formacie A4[20]. Jeszcze bardziej zaskakujące jest wydarzenie związane z ogłoszeniem przez CERN komunikatu o potwierdzeniu istnienia „boskiej cząstki", czyli bozonu Higgsa. Wywołało to komentarze w mediach społecznościowych, ale bardziej niż samo wydarzenie komentowano niefortunne użycie kroju Comic Sans. Koordynatorka programu badawczego europejskiej instytucji użyła tego fontu, „bo go lubi"[21], ale ten krój, kojarzący się z tekstami dla dzieci, stał w sprzeczności z ważkim odkryciem i powodował zwątpienie w „boskość" cząstki. Sam krój Comic Sans został zaprojektowany w Microsofcie dlatego, że w wersji programu MS Bob ilustratorzy wykonali rysunk i, nie przejmując się, że będzie do nich zastosowany Times New Roman, który zupełnie nie pasował do charakteru ilustracji[22].

Comic Sans jest obwołany krojem najbardziej znienawidzonym przez projektantów, lecz jego kształty pomagają dzieciom cierpiącym na dysleksję i są polecane przez British Dyslexia Association[23]. Okazuje się również, że słabo czytelne fonty pomagają zapamiętywać czytane teksty. Teksty pisane fantazyjnym krojem Mistral były trudne do odcyfrowywania, lecz czytelnicy zapamiętali więcej treści niż przy literach ułatwiających czytanie długich tekstów. Naukowcy z uniwersytetu RMIT w Melbourne we współpracy z typografem Stephenem Banhamem opracowali nawet specjalny krój ułatwiający zapamiętywanie, dzięki temu, że czytanie jest wyzwaniem, jednocześnie o tyle łatwym, aby nie uniemożliwiało percepcji treści. Font ten nazywa się Forgetica[24]. Należy jednak przypuszczać, że po jakimś czasie czytelnik przyzwyczajony do nowego wyglądu liter będzie czytał teksty Forgeticą tak samo łatwo, jak innymi krojami i zapamięta tyle co zwykle.

---

[20] S. Handyman, *Why Fonts Matter*, London 2016, s. 59.

[21] *Ibidem*, s. 61.

[22] www.connare.com/whycomic.htm.

[23] www.bdadyslexia.org.uk/employer/dyslexia-style-guide-2018-creating-dyslexia-friendly-content (dostęp: 23 lutego 2019).

[24] Na stronie Sansforgetica.rmit znajduje się opis projektu i font do pobrania (dostęp: 23 lutego 2019).

© for this edition by CNS

Kroje pisma niewątpliwie są nośnikami znaczeń. Pozwalają niuansować, a nawet zmieniać treść wypowiedzi czy to projektowej, czy artystycznej, czy nawet naukowej. Niejednokrotnie mogą być wyrazem postawy politycznej, reformatorskiej, światopoglądowej, rewolucyjnej bądź zachowawczej. Są kolejnym językiem, a może dialektem czy akcentem, języka kultury, którego — jak każdego języka — trzeba się uczyć, aby nim się posługiwać. Oczywiście osoby biorące aktywny udział z kulturze przez jej odbiór i interpretacje uczą się tego dialektu biernie i w wielu wypadkach potrafią celnie odczytać większość komunikatów. Czynią to intuicyjnie i w większości te intuicje są trafne. Nieco więcej wiedzy potrzeba, by takie komunikaty konstruować lub twórczo z nimi dialogować. Krój pisma w początkowych dziejach swego istnienia był wynikiem techniki pisania lub druku, mającym na celu jasny, neutralny przekaz idei. Wraz z rozwojem leksyki tego języka pojawiła się możliwość jego użycia do kreowania znaczeń. Trzeba jednak mieć świadomość, że znaczenie, podobnie jak znaczenie innych symbolicznych elementów kultury, podlega stałym zmianom i odczyt sensu nie jest jednoznaczny, a wielu użytkowników języka wizualnego w ogóle nie zwraca uwagi na ten kanał ekspresji. Po prostu nie są tym zainteresowani lub nie mają świadomości tego medium. Czy zatem krój pisma jako taki, jako forma wizualna, coś nam przekazuje, czy ma jakiś charakter, czy ma swoją ekspresję, „psychiczny" wyraz? Można za Tschicholdem powiedzieć: „I tak, i nie"[25].

[25] J. Tschichold, *op. cit.*, s. 77.

© for this edition by CNS