

## Racjonalna relatywizacja w stosowaniu reguł typograficznych

Czy nabycie wiedzy w zakresie reguł typograficznych wystarczy, aby poczuć się dobrze wykształconym specjalistą w dziedzinie typografii? Czy znajomość reguł typograficznych (zasad składu i łamania tekstu) stanowi remedium na wszelkie problemy towarzyszące procesowi tworzenia jak najlepszej jakości recepcji tekstu w czasie<sup>1</sup> oraz właściwego *readability*<sup>2</sup>?

W niniejszym artykule autor będzie się starał zwrócić uwagę na fakt, iż sama wiedza z obszaru reguł typograficznych, w szczególności dotycząca mikrotypografii, bezrefleksyjnie stosowana w praktyce, nie czyni nas automatycznie profesjonalistami. Ponadto, nie ma reguł uniwersalnych, dających się zastosować w każdej sytuacji, niezależnie od treści, funkcji komunikatu typograficznego, kontekstu jego recepcji oraz odbiorcy. Jednym ze skłaniających do refleksji argumentów dowodzących słuszności stawianej tezy może być dobitna wypowiedź Maxa Bila: „Niewiele jest profesji równie, co zawód typografa podatnych na schematyczne zasady”<sup>3</sup>. Poza wypowiedziami uznanych autorytetów, które porządkują sposób postrzegania i rozumienia reguł, interesujące mogą okazać się także obserwacje autora artykułu poczynione podczas pracy dydaktycznej ze studentami kierunków projektowych. Do listy argumentów dołączą opisy kilku zasadniczych rozbieżności czy też braku jednomyślności niektórych, najczęściej cytowanych autorów zasad typograficznych.

Kształcąc studentów pierwszych trzech lat na kierunku projektowanie graficzne, można zauważyć dwa momenty krytyczne, w których mają oni problemy ze stosowaniem zasad typograficznych. Pierwszym jest nieuporządkowane, czasem niekonsekwentne stosowanie zasad w czasie realizacji początkowych ćwiczeń, co jest naturalne w każdym procesie uczenia się. Zastanawiająca jest jednak pewna bezrefleksyjność, którą można dostrzec u części studentów na III roku, kiedy czują

[1] Definicja „czytelności” autorstwa Brora Zachrissona – „Czytelność, to jakość recepcji tekstu w czasie”. B. Zachrisson, *Studia nad czytelnością druku*, PWN, Warszawa 1968.

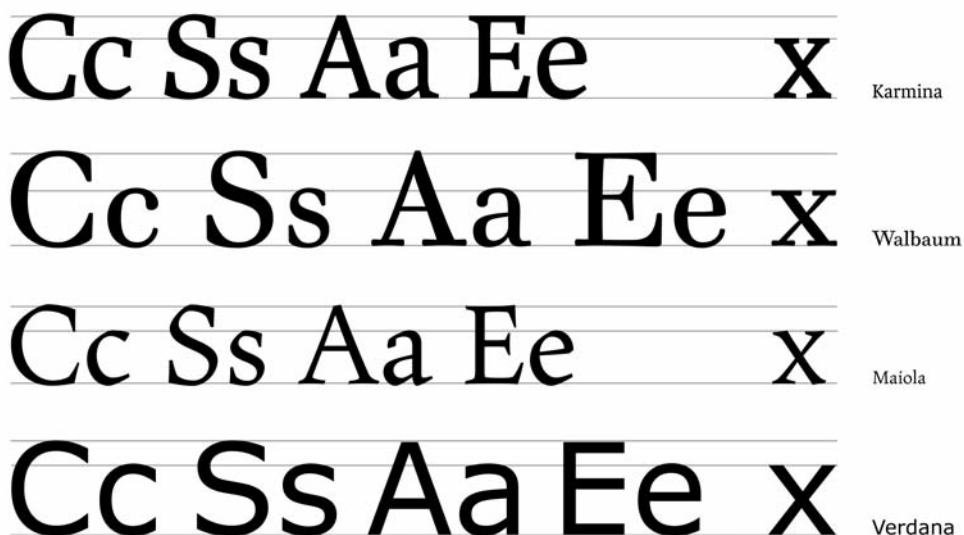
[2] Termin *readability* jest definiowany, jako „komfort przyswajania tekstu”, inaczej: „miara tego, na ile dany tekst dostarcza łatwej i przyjemnej lektury” – J. Felici, *Kompletny przewodnik po typografii. Zasady doskonałego składania tekstu*, przeł.

M. Kotwicki, P. Biłda, *słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2006, s. 332 i 342. Terminu *readability* nie należy mylić z *legibility*, który z kolei oznacza „czytelność, łatwość i dokładność percepcji form znaków oraz wyrazów z nich zbudowanych”, „rozpoznawalność”, ibidem.

[3] M. Bil, *O typografii*, [w:] *Widzieć/wiedzieć*, Karakter, Kraków 2011, s. 51.

się oni już dość pewnie i kiedy wydaje się im, że projektowanie typograficzne ogranicza się jedynie do uruchamiania procedur, na przykład stosowania zasad dobrego składu.

I tak, stosując wybraną regułę odnoszącą się do ustalania stopnia pisma w tekstach ciągłych, w ogóle nie biorą oni pod uwagę wysokości  $x$  wybranego kroju pisma, proporcji jego liter, światel wewnętrznych, grubości kresek itd. Kiedy indziej



To będzie opowieść o urodzie świata i kolorowych folderach, a także o połysku i glamour, a nawet o półmacie i półmroku. Oraz o usiłowaniach i intencjach, które łatwo odczytać opacznie. Mogłaby być opowieścią obrazkową: złożoną z samych odbitek, to większych, to mniejszych, ułożonych obok siebie przemyślnie, tak, że jedne stanowią

To będzie opowieść o urodzie świata i kolorowych folderach, a także o połysku i glamour, a nawet o półmacie i półmroku. Oraz o usiłowaniach i intencjach, które łatwo odczytać opacznie. Mogłaby być opowieścią obrazkową: złożoną z samych odbitek, to większych, to mniej-

To będzie opowieść o urodzie świata i kolorowych folderach, a także o połysku i glamour, a nawet o półmacie i półmroku. Oraz o usiłowaniach i intencjach, które łatwo odczytać opacznie. Mogłaby być opowieścią obrazkową: złożoną z samych odbitek,

To będzie opowieść o urodzie świata i kolorowych folderach, a także o połysku i glamour, a nawet o półmacie i półmroku. Oraz o usiłowaniach i intencjach, które łatwo odczytać opacznie. Mogłaby być opowieścią obrazkową: złożoną z samych odbitek, to większych, to mniejszych, ułożonych obok siebie przemyśl-

Różnice w konstrukcji liter i właściwościach optycznych czterech krojów: teksty złożone tym samym stopniem pisma

ustalają stałą szerokość łamu, opierając się na znajomości jednego z parametrów, nie uwzględniając przy tym specyfiki tekstu (jego rodzaju, struktury, treści, objętości). Innym razem wprowadzają rozświetlenia wersalików i kapitalików niezależnie od tego, czy wyrazy nimi pisane są częścią tekstu ciągłego czy nie i czy pojawiają się przykładowo w żywej paginie bądź tytułariach. W efekcie generują oni nowe wartości typograficzne w miejsce pożądaną, właściwej korekty optycznej. W jeszcze innym przypadku stosują na przykład półpauzy niezależnie od tego, jaka jest długość glifu w danym kroju pisma. Wymieniłem tylko problemy obserwowane najczęściej, które są – moim zdaniem – pochodną specyficznej narracji o regułach typograficznych spotykanej w literaturze fachowej.

Drugi fenomen jest jednocześnie interesującym paradoksem. Polega on na rozbieżnościach opinii uznanych autorytetów w dziedzinie typografii, które nie są zgodne w swoich ocenach dotyczących niektórych zasad, i które głoszą je w sposób bezdyskusyjny, czasem autorytarny. Pierwszym przykładem są odmienne opinie wybitnych postaci w świecie typografii: Josta Hochuli i Roberta Bringhursta w sprawie znaku mnożenia. Drugi z autorów pisze: „przy podawaniu wymiarów używaj znaku mnożenia, a nie litery x”<sup>4</sup>. Z kolei Hochuli radzi: „jeśli w tekście ciągłym podawane są wymiary, to znak mnożenia, sam w sobie poprawny, zbytnio wyróżnia się na tle otoczenia; powinien zostać zastąpiony przez x z danego kroju pisma”<sup>5</sup>. Teoria Josta Hochuli wydaje się bardzo rozsądna i logiczna (można samemu sprawdzić), natomiast stanowisko Bringhursta w tej kwestii jest dość sztywne i nie uwzględnia wyjątków wynikających z kontekstu występowania znaku.

Inny przykład rozbieżności dotyczy optymalnej szerokości wiersza w tekstach ciągłych, która z kolei odnosi się nie tylko do wartości parametrów, ale także do samej nomenklatury. Raz mamy do czynienia z liczbą znaków, innym razem z liczbą wyrazów i wreszcie z wartościami metrycznymi. Oto kilka przykładów:

64–126 mm (F. Richedau);

60–130 mm (M. Tinker);

50–60 znaków (J. Hochuli);

50–70 znaków (inni autorzy);

1,5–2 długości alfabetów wybranego kroju pisma (J. Felici);

9–10 wyrazów w wierszu (J. Felici);

27 znaków – minimum, 40 znaków – optimum, 70 znaków – maximum (J. Felici).

Pojawia się zatem szereg pytań:

Jak mamy rozumieć długość wiersza, na przykład zawierającego 60 znaków, w przypadku różnych języków, w których występują różnej długości wyrazy (w języku niemieckim są one bardzo długie, a w języku angielskim – krótkie)?

Która zasada jest „jedynie słuszna” i czy w ogóle taka istnieje?

Jak wymienione zasady o uniwersalnym – jak można zrozumieć – charakterze mają się do krojów wąskich i szerokich? Albo do krojów o dużym świetle wewnętrznym i wysokości x oraz tych o małym świetle i wysokości x (il. 1)? Albo tych o dużych wydłużeniach górnych i dolnych oraz tych o małych wydłużeniach?

[4] R. Bringhurst, *Elementarz stylów w typografii*, Design Plus, Kraków 2007, s. 90.

[5] J. Hochuli, *Detal w typografii*, Design Plus, Kraków 2009, s. 41.

Podobnie ma się rzecz z wielkościami stopni pisma zalecanymi do składania tekstów ciągłych. Autorzy operują różnymi przedziałami: 8,5–12 pkt., 9–12 pkt., 8–13 pkt. (il. 2, 3) itp.

Różne są także opinie dotyczące sposobów zaznaczania akapitów (stosowanie wcięcia o określonej wielkości, na przykład jednego fireta, albo oddzielania światłem „jednej interlinii”<sup>6</sup>). Czy można stosować wyłącznie wcięcia, czy też dopuszczalne są inne, klasyczne już rozwiązania, takie jak ślepy wiersz albo akapit wiązany?

Na trzech kolejnych ilustracjach znajdują się przykłady trzech rodzajów akapitów zastosowanych w przemyślany sposób. Każdy z nich jest dostosowany do rodzaju tekstu, treści, objętości akapitu, a także proporcji kolumny.



Akapit wiązany dobrze działa w obszernym tekście o wąskiej kolumnie (fot. M. Bargiel)

Przykłady te pokazują, że decyzja o wybraniu tej lub innej formy zależy od co najmniej kilku czynników i że nie można ustalać zbyt sztywnych reguł. Logicznie definiuje rolę akapitu Jost Hochuli, który twierdzi, że naczelną funkcją akapitu jest odseparowanie jednej myśli od drugiej. W jaki sposób zostanie osiągnięty ten cel, to już kwestia pewnych determinantów: ustrukturyzowania tekstu (duża lub mała liczba akapitów na stronie), stylu tekstu (na przykład zdania wielokrotnie złożone, zdania długie lub krótkie), szerokości łamu, objętości akapitów, łatwości percepcji pisma, którym tekst został napisany itp.

[6] R. Bringhurst, dz. cyt., s. 45.



Akapit wypuszczony sprawdza się w partiach dialogowych, szczególnie gdy jest ich dużo (w tym wypadku tekst dramatu). Dzięki temu oko czytelnika łatwo odróżnia kwestie wypowiedziane przez kolejne osoby występujące w dramacie (fot. M. Bargiel)



Akapit poprzedzony słypym wierszem dzięki tzw. oddechowi silnie akcentuje odrębność treściową każdego z kolejnych fragmentów tekstu (fot. M. Bargiel)

Gdyby przyjąć jeden z wymienionych parametrów za pewnik, nasunęłoby się logiczne pytanie: czy zasada odnosząca się, na przykład, do optymalnej szerokości łamu (założmy 60 mm lub 60 znaków w wierszu) jest zawsze, w każdej sytuacji słuszna, niezależnie od wersji językowej, złożoności zapisanego tekstu (stylu), zawartości treściowej, objętości, struktury tekstu, i wreszcie proporcji, konstrukcji oraz cech graficzno-strukturalnych kroju pisma? Odpowiedź brzmi: nie! Szkoda, że o podobnych, istotnych kontekstach, które zawsze powinny być analizowane przez projektanta, autorzy zasad rzadko wspominają, podając jedynie suche parametry. Dlatego właśnie godna uwagi jest wypowiedź Rune Petterssona wyjaśniająca sposób przetwarzania tekstu przez odbiorcę, ale także odnosząca się do niektórych z reguł:

...tekst może dostarczać informacji, zawierać analizy oraz opisywać odczucia i fakty. Czytanie tekstu jest czynnością bardzo ustrukturyzowaną [...]. Dlatego też, wersy nie powinny być ani za długie, ani za krótkie. Identyfikacja słowa jest procesem wielostopniowym rozłożonym w czasie [...] W celu uniknięcia dużej masy tekstu, dobrym rozwiązaniem jest podzielenie go na rozdziały, podrozdziały, akapity. Zhierarchizowanie tytułów dostarczy czytelnikowi punktów odniesienia oraz pozwoli mu organizować informacje poznawczo dla sięgania pamięcią wstecz i lepszej zdolności zapamiętywania<sup>7</sup>.

Chciałoby się dodać w tym miejscu jedną z definicji typografii, która mówi, że jest to „porządkowanie i zapisywanie języka”<sup>8</sup>. Tego typu, wydawałoby się – bardzo ogólne, definicje stanowią rodzaj busoli, pryzmatu przez który należy spoglądać, rozstrzygając każdą kwestię typograficzną, nawet jeśli jest nią ścisły kanon utrwalony w postaci powszechnej konwencji.

Przy całym bowiem bogactwie fachowej literatury poświęconej zasadom typograficznym zbyt często czytelnikom towarzyszy niezrozumienie istoty głoszonych zasad, a głównie brak odpowiedzi na pytanie: czemu ma służyć dana reguła typograficzna? Powszechna jest nieświadomość, że reguły są tylko narzędziem, które można zarówno pożytecznie, jak i ze szkodą dla czytelnika zastosować. Bezrefleksyjne ich stosowanie nie gwarantuje sukcesu typografa. Problem nasuwa na myśl pewną analogię, mianowicie spór wśród projektantów w kwestii (nie)stosowania siatki typograficznej („zanim zastosujesz siatkę typograficzną, rozważ, czy jej w ogóle potrzebujesz”<sup>9</sup>).

Piszący te słowa zdaje sobie sprawę z kontrowersyjnego charakteru przedstawionej wypowiedzi, niemniej należy pamiętać, że głównym celem działań projektanta ma być funkcjonalność tworzonego przez niego komunikatu. Wszelkie decyzje projektowe, także te związane z ostateczną formą edytorską, muszą służyć przejrzystości przekazu, łatwości jego odczytu i zrozumienia przez do-

[7] R. Pettersson, *Basic ID-Concepts*, Institute of Infology, Tullinge 2008, s. 131.

[8] P. Baines, R. Haslam, *Pismo i typografia*, PWN, Warszawa 2011, s. I okładki.

[9] Wypowiedź brytyjskiej projektantki Silke Dettmers podczas warsztatów w ASP w Katowicach, październik 2010; ciekawą postawę prezentuje

także Wolfgang Weingart, mówiąc: „siatka typograficzna, to sztywne ramy, klatka. Nie wciskaj za wszelką cenę tekstu do klatki”. Wypowiedź podczas międzynarodowych warsztatów typograficznych w Cieszynie, luty 2007.

celowego odbiorcę. „Reguły typograficzne nie są zbiorem utartych konwencji”<sup>10</sup>, typografia ma służyć przede wszystkim „zredukowaniu złożoności czytania”<sup>11</sup>, „wyartykułowaniu znaczenia tekstu, uczynieniu go łatwiejszym do przeczytania i zrozumienia”<sup>12</sup>.

Ronnie Lipton we wstępie do swojej książki *The Practical Guide to Information Design* pisze, iż większość znanych mu projektantów pytanych o różne istotne kwestie z dziedziny projektowania informacji, której typografia jest istotnym elementem, odpowiada: To zależy<sup>13</sup>. Wydaje się, że również w obszarze reguł typograficznych określenie „to zależy” jest zasadne, albowiem powinien być stosowany rozważny, racjonalny relatywizm w ich używaniu. Zatem przed podjęciem wszelkich decyzji projektowych, wiedząc już, co chcemy przekazać i do kogo się zwracamy, należałoby przeanalizować:

- jaki jest rodzaj tekstu? (czy mamy do czynienia z: instrukcją, tekstem literackim, historycznym, filozoficznym, technicznym, z podręcznikiem, umową? etc.),
- jaka jest struktura tekstu (ile akapitów? jakie są długie? czy są w tekście wyróżnienia? czy są w tekście odróżnienia?),
- czy w tekście są cytaty? (jeśli tak, to jak są obszerne?),
- czy są przypisy? (jeśli tak, to czy są rzeczowe czy bibliograficzne? jaka jest ich objętość?),
- czy są ilustracje? (jakie są ich relacje znaczeniowe z tekstem?),
- czy są śródtytuły bądź leady? (jeśli tak, to jak są obszerne?),
- jaki jest styl pisanego języka (literacki? hermetyczny? potoczny? techniczny? czy zdania są wielokrotnie złożone?).

Dopiero wtedy należałoby podjąć decyzję odnośnie:

- wyboru kroju(-ów) dla tekstu ciągłego,
- wyboru kroju(-ów) dla tytułów,
- wyboru kroju(-ów) dla śródtytułów,
- określenia długości wiersza,
- wyboru interlinii,
- wyboru rodzaju oznaczeń akapitów,
- stopnia pisma
- itp.

Oczywiście, uwzględniając reguły i zasady dobrego składu!

Autor niniejszego tekstu bynajmniej nie nawołuje do łamania zasad typograficznych, czy konwencji! Zwraca się jedynie postulatem o włączenie w proces projektowy, w sposób myślenia na temat rozwiązywania problemów typograficznych z użyciem reguł typograficznych – pewnego rodzaju – racjonalnej relatywizacji. Chce

[10] R. Bringhurst, dz. cyt.

[11] J. Frascara.

[12] S. Walker, *Typography and Language in Everyday Life*, University of Reading, s. 2.

[13] Por.: R. Lipton, *The Practical Guide to Information Design*, John Wiley & Sons, New Jersey 2007, s. 2.

tym samym zwrócić uwagę, że przed każdą decyzją o (nie)zastosowaniu konkretnej zasady typograficznej należy dobrze przemyśleć wszystkie aspekty projektowanego komunikatu. Jak powiedział profesor Wojciech Wybieralski, „nie ma w realnym zawodowym projektowaniu nic kanonicznego”<sup>14</sup>.

### **Abstract**

#### *Rational relativism in applying the rules of typography*

According to the author, the knowledge about the rules of typography is not enough to become a specialist in the field of typography. It is important to know the problems associated with the text perception processes (readability and legibility). A determinant of designer's action shall be the functionality of created message, and design decisions (including those related to the ultimate editorial form) must serve the transparency of communication. The author also points out differences among typography authorities on the rules and principles used, discusses some of them and justifies why they are not an automatic success guarantee in the communication process. A conclusion is that only an analysis of the text content, its structure, purpose and context, and also the reader (a recipient of the message) shall indicate which rules could apply. Thus Bierkowski notes to consider all aspects of the proposed message.

[14] Prof. Wojciech Wybieralski w prywatnej korespondencji z autorem 29.01.2011. Wojciech Wybieralski, projektant, kierownik Katedry Pod-

staw Projektowania na Wydziale Wzornictwa ASP w Warszawie, wykładowca Wydziału Wzornictwa i Architektury Wnętrz w ASP w Łodzi.