

Vademecum metodyki projektowania

José Scaglione, Laura Meseguer, Cristóbal Henestroza, *Jak projektować kroje pisma. Od szkicu do ekranu*. Tłum. Nina Pluta, red. Robert Oleś, konsult. Adam Twardoch. Wydawnictwo d2d.pl, Kraków 2013, ss. 144. ISBN 978-83-927308-7-3

O projektowaniu pism drukarskich (dzisiaj należałoby może powiedzieć – komputerowych) mieliśmy do tej pory w języku polskim informacje rozproszone w rozmaitych publikacjach dotyczących poligrafii albo typografii rozumianej jako dziedzina projektowania druków. Pojawiały się od lat 60. XX wieku, a zebrane razem objęłyby pewnie znaczną część wiedzy na ten temat. Do ważniejszych publikacji z lat minionych należą niewątpliwie teksty zamieszczone w czasopiśmie „Litera”, dodatku do „Poligrafiki” redagowanym przez Romana Tomaszewskiego. Są to m.in. dwa artykuły krakowskiego grafika Janusza Benedyktowicza¹, opis metody prof. Alberta Kapra², artykuł szwajcarskiego projektanta Karla Gerstnera³, artykuły Hermanna Zapfa⁴, Adriana Frutigera⁵ i Wima Crouwela⁶, specjalistyczny tekst Waltera Tracy⁷ i wreszcie Heleny Nowak-Mroczek⁸ dość wierny opis metody projektowania pisma, stosowanej w warszawskiej ASP i Ośrodku Pism Drukarskich, w pracach kierowanych przez Romana Tomaszewskiego. Jednak dopiero teraz otrzymaliśmy kompleksowy podręcznik projektowania krojów pism dzielowych, czyli przeznaczonych do składania długich tekstów ciągłych. Stało się to dzięki wydawnictwu i pracowni d2d.pl prowadzonych przez Elżbietę Totoń i Roberta Olesia w Krakowie.

Robert Oleś, niestrudzony nauczyciel i propagator typografii, od dziesięciu lat dostarcza polskim projektantom światową literaturę z wysokiej półki, starannie tłumaczoną i skrupulatnie redagowaną – zawsze z uwzględnieniem polskiej termi-

[1] J. Benedyktowicz, *Jeden z trudniejszych problemów projektowania wersalików czcionki drukarskiej*, „Litera” 1966, s. 18–21; *Medytacje o projektowaniu minuskułowej czcionki dzielowej*, „Litera” 1967, s. 106–109.

[2] A. Kapr, *Metodyka projektowania pism drukarskich*, „Litera” 1966, s. 10–15, 21–29.

[3] K. Gerstner, *Stary grotesk akcydensowy na nowych podstawach*, „Litera” 1968, s. 49–62, 65–68.

[4] H. Zapf, *Problemy projektowania pism dzielowych*, „Litera” 1968, s. 41–43, 78–80, 94–96.

[5] A. Frutiger, *OCR-B. Zmormalizowane pismo o czytelności optycznej*, „Litera” 1968, s. 91–93, 97–102.

[6] W. Crouwel, *Projektowanie pisma w epoce komputerów*, „Litera” 1970, s. 19–24.

[7] W. Tracy, *Projektowanie pism dla gazet*, „Litera” 1972, s. 163–171.

[8] H. Nowak-Mroczek, *Elementy projektowania i oceny estetycznej pism drukarskich*, „Litera” 1975, nr 58, s. 9–32.

nologii i krajowych realiów⁹. Tym razem sięgnął po hiszpańskojęzyczną książkę trojga typografów: Cristóbal Henestrosy z Meksyku, Laury Meseguer z Barcelony i José Scaglione z argentyńskiego Rosario.

Autorzy są absolwentami znanych uczelni, aktywnymi projektantami, wykładowcami szkół wyższych w Europie i Ameryce oraz członkami Międzynarodowego Stowarzyszenia Typograficznego – ATypI. Reprezentują trzy różne szkoły projektanckie. Laura Meseguer ukończyła holenderską szkołę Koninklijke Academie van Beeldende Kunsten (KABK) w Hadze, która łączy intuicyjne, artystyczne projektowanie krojów pisma na podstawie wzorców kaligraficznych z intensywnym wykorzystaniem technik informatycznych. José Scaglione¹⁰ jest absolwentem kierunku projektowania pism na Wydziale Typografii University of Reading, gdzie obok angielskiej racjonalistycznej tradycji literniczej wiele uwagi poświęca się projektowaniu krojów pism niełacińskich¹¹. Cristóbal Henestrosa prezentuje zaś amerykańskie, pragmatyczne podejście do pracy School of Art nowojorskiej uczelni Cooper Union z XIX-wieczną tradycją.

Pierwsza, wstępna część książki, zatytułowana *Motywacje*, jest swoistą próbą wyjaśnienia pobudek skłaniających twórców do projektowania kolejnego kroju pisma w sytuacji, gdy dostępne zasoby liczą tysiące krojów pism utrwalonych w postaci fontów komputerowych. Powodem powstania nowego pisma może być osobista potrzeba twórcza autora albo zamówienie skierowane do niego przez zlecniodawcę. Niezależnie od tego, czy impuls kreacji pochodzi z wewnętrznych pobudek, czy z dyspozycji zamawiającego, rozpoczęcie pracy wymaga podjęcia wielu decyzji wstępnych. Dotyczą one formy graficznej, kwestii technicznych i prawnych, funkcjonalności nowego pisma oraz organizacji procesu projektowania.

Rozdział drugi, pióra Laury Meseguer, zatytułowany *Pismo, kaligrafia, rysunek a projektowanie krojów*, traktuje o piśmie odręcznym jako podstawie projektowania pism drukarskich i jest inspirowany metodą Noordzija. Holenderski typograf, autorytet światowej sławy, prof. Gerrit Noordzij¹², rozwinął metody projektowania opierając się na utartej od lat tezie o narzędziowej proveniencji wszelkich pism, a także decydującym wpływie użytego instrumentu i materiału na graficzne cechy liter w każdej technice literniczej¹³.

[9] Staranne edytorstwo Wydawnictwa d2d.pl egzemplifikuje znakomity przekład Doroty Dziewońskiej z anglojęzycznej książki kanadyjskiego poety, filologa i typografa Roberta Bringhursta *Elementarz stylu w typografii* (2007), który został uhonorowany Nagrodą im. Jerzego Kuryłowicza, przyznawaną tłumaczom literatury naukowej.

[10] José Scaglione został w tym roku prezesem ATypI. W lutym 2010 na zaproszenie Ewy Sataleckiej prowadził z Veroniką Burian czterodniowe warsztaty projektowania, pod hasłem *Tailored typeface design*, w Śląskim Zamku Sztuki i Przedsiębiorczości w Cieszynie.

[11] Polskimi absolwentami projektowania pism Uniwersytetu w Reading są Karolina Lach i Marian Misiak, natomiast na haskiej akademii KABK projektowanie krojów ukończyła w tym roku Barbara Bigosińska.

[12] Wydawnictwo d2d.pl zapowiada polską edycję jego książki *The Stroke: Theory of Writing* (*De Streek: Theorie van het schrift*, 1991).

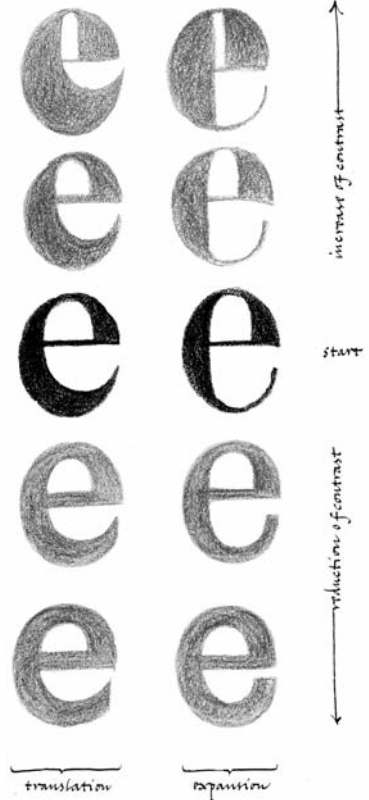
[13] Zob. np.: E. Johnston, *Writing & Illuminating & Lettering*. London 1948; O. Menhart, *Tvorba typografického písma*, Praha 1957; B. Тоотс, *Современный шрифт*, Москва 1966.

Wstęp do słynnego sześcianu Noordzija.
Przekształcanie formy litery w dwóch kierunkach
pokazane przez grafika po raz pierwszy w *Dossier A-Z 73*,
przygotowanym na kongres ATypI w Kopenhadze w 1973 roku
przez członków Association des Compagnons de Lure:
Fernanda Baudina, Johna Dreyfussa
i Rémy Magermansa

Autorka rozdziału zaprezentowała chronologicznie ostatnią formę znanego, pouczającego schematu zwanego sześcianem Noordzija, który na przykładzie jednej litery demonstruje kierunki graficznej modyfikacji prowadzącej do powstawania nowych krojów i ich odmian. Trudno oprzeć się wrażeniu, że koncepcja przekształceń form literniczych Gerrita Noordzija legła u podstaw oprogramowania Multiple Master firmy Adobe z jego „osiami przekształceń” pozwalającymi wygenerować z zasadniczego wzorca znaków teoretycznie nieskończoną liczbę odmian kroju pisma¹⁴.

Do tego rozdziału, a konkretnie do jednego z przypisów komentarzowych, wkradła się, niestety, niezbyt ścisła informacja dotyczące Giovanniego Francesca Cresci (pełnia jego działalności przypada na 2. poł. XVI wieku). Cresci był bez wątpienia wybitnym kaligrafem i liternikiem, jednak przypisanie mu pierwszeństwa w stworzeniu minuskuły oraz połączenia jej z majuskułą nie znajduje potwierdzenia w historycznych faktach. Kilku uznanych typografów słusznie jest pod wrażeniem dojrzałej antykiwio Giovannię Cresci¹⁵ i z pewnością stanowi ona kamień milowy w dziejach pisma łacińskiego, jednak proces łączenia majuskuły i minuskuły był długotrwały i rozpoczął się już w średniowieczu, a Cresci miał swoich poprzedników¹⁶. Należeli do nich m.in. humaniści włoscy: Coluccio Salutati (1331–1406), Niccolò Niccoli (1364–1437), Poggio Bracciolini (1380–1459), drukarze i odlewacze czcionek: Nicholas Jenson (1420–1480), Francesco Griffo (1450–1518), Erhard Ratdolt (1442–1528), Claude Garamond (1480–1561) i jeszcze wielu, wśród nich pisarze pięknych ksiąg biblioteki królewskiej Macieja Korwina.

Do idei projektowania krojów pism w oparciu o inspirację kaligraficzną nawiązano w ubiegłym roku w Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach. Zorganiz-



[14] Por.: G. Noordzij, *A program for teaching letter-forms*, [w:] *Dossier A-Z 73*, Andenne 1973, s. 80–88; oraz: M. Caflisch, *Program Multiple-Master*, „Pro Typo” 1992, nr 2, s. 23–32.

[15] Por.: G. Unger, *A Type Design for Rome and the Year 2000*, „Typography Papers”, 1998, nr 3 i <http://www.gerardunger.com/allmytypedesigns/allmytypedesigns16.html>; oraz np.: <http://luc.devroye.org/fonts-38905.html>.

[16] Zob. np.: F. Muzika, *Die schöne Schrift in der Entwicklung des lateinischen Alphabets*. Praha 1965; A. Gieysztor, *Zarys dziejów pisma łacińskiego*. Warszawa–Łódź 1973; A. Kapr, *Schriftkunst. Geschichte, Anatomie und Schönheit der lateinischen Buchstaben*. Dresden 1976; D. B. Updike, *Printing Types: Their History, Forms and Use*. T. 1–2. New York 1980

wano wówczas pod kuratelą Ewy Sataleckiej drugie warsztaty¹⁷ projektowania pism *Ala ma pióro*. Prowadził je międzynarodowy zespół w składzie: Filip Błażek, Verena Gerlach, Sarah Lazarevic, Martin Majoor i Marian Misiak. Plon pracy pięćdziesięciorga uczestników warsztatów zebrano w specjalnej publikacji¹⁸, w której można przeczytać teksty wszystkich wykładawców na temat projektowania pism oraz zapis dwu rozmów ze znanymi fachowcami liternictwa: wywiady Moniki Marek z Henrykiem Sakwerdą i Agaty Korzeńskiej ze Zbigniewem Pieczykolanem.

Rozdział trzeci, *Procesy i metody*, opisuje przebieg pracy nad projektem graficznym. Przedstawiono zależności pomiędzy kaligraficzną pracą odręczną a konstruowaniem liter z powtarzalnych elementów oraz konieczność dokonywania graficznych poprawek, korygujących efekty złudzeń optycznych. Kluczową kwestią całego projektu jest decyzja o liczbie i rodzajach odmian w rodzinie kroju pisma oraz określenie repertuaru glifów przyszłego nośnika pisma. Ustalenia te muszą być podjęte z uwzględnieniem przeznaczenia kroju do składania konkretnych struktur tekstowych i przewidywany sposób reprodukcji, np. drukowania lub emitowania. Są to zagadnienia niezwykle istotne bowiem repertuary znaków (glifów), różne dla konkretnych krojów pisma, decydują o walorach użytkowych fontów, ważnych np. podczas składania tekstów naukowych albo wielojęzycznych¹⁹. Obok fontów z niewielkim repertuarem znaków bywają takie, w których zestawy znaków sięgają setek: majuskuły i minuskuły kilku alfabetów (łacińskiego, greki, cyrylicy i innych), litery ze znakami diakrytycznymi, kapitaliki, litery alternatywne, ligatury, rozmaite cyfry, znaki interpunkcyjne, indeksy, operatory matematyczne, nuty, semiogramy itp.

Kolejny rozdział, *Digitalizacja*, dotyczy zamiany grafiki narysowanych znaków pisma na krzywe matematyczne wyznaczające ich formę. Do definiowania kształtów najczęściej używa się wielomianów trzeciego stopnia zwanych krzywymi Béziera. Autorzy książki dają tu wskazówki dotyczące manipulacji przebiegiem krzywych i pokazują, jak wpływają na poprawność form litericznych.

Większość projektantów używa do digitalizacji wymienionych w książce programów FontLab Studio albo Fontographer. Nie znaczy to jednak, że są one jedynymi narzędziami służącymi do tego celu i pozwalającymi na parametryzację elementów budowy i cech morfologicznych liter²⁰.

[17] Pierwsze odbyły się w 2011 roku pod nazwą *Ala ma font(a)*.

[18] *Ala has a pen – wokrsshop on type design based on calligraphy*. Red. zespół. Katowice 2012.

[19] Łukasz Dziedzic, projektując rodzinę krojów pisma Lato, stworzył ponad 3 tys. glifów dla każdej z 18 odmian. Wielojęzyczne Lato powstaje przy wsparciu firmy Google Inc., która angażuje się w tworzenie fontów wydawanych na licencjach otwartych (open source). Dzięki temu mogą powstawać typograficznie zaawansowane witryny WWW, których zawartość treściowa jest w pełni dostępna dla wyszukiwarek, automatycznych translatorów, syntezy mowy itp. Projektant sam

pisze pomocnicze programy usprawniające pracę. Zob.: <http://www.latofonts.com>.

[20] Np. Bogusław Jackowski i Piotr Strzelczyk, pracujący nad długofalowym międzynarodowym projektem *TeX Gyre (TG) Math Fonts*, zawierającym multiznakowe fonty matematyczne korzystającym z programu MetaType 1 napisanego przez nich samych na podstawie TeX-owego Metapostu. Zob.: <http://www.gust.org.pl/projects/e-foundry/tg-math>.

Narzędzia tego użył również Johannes Küster projektując fonty kroju Minion Math, którymi złożono formuły matematyczne w „Acta Poligraphica” nr 1. Zob.: <http://www.typoma.com/de/schriften.html>.

W dwóch następnych rozdziałach, *Ustawianie świateł* oraz *Rozbudowa rodziny krojów*, omówiono tematy ściśle graficzne, związane z wizualną jakością kroju pisma i jego odmianami, pozwalającymi różnicować wygląd składanego tekstu z zachowaniem stylowego ładu. Przy projektowaniu pism dziełowych newralgicznym zagadnieniem, decydującym o rytmie pisma, jest optyczne wyrównywanie świateł, co Cristóbal Henestrosa nazywa w książce kompensacją świateł. Regulacja świateł składa się z trzech zasadniczych elementów: kontroli świateł wewnętrznych liter, ustawiania lewych i prawych odsadek poszczególnych znaków oraz korekcji świateł par liter występujących w składzie obok siebie, czyli tzw. kerningu. Wśród zagadnień związanych z tworzeniem rodziny kroju pisma omówiono projektowanie odmian pochyłych (kursywnych), zmianę grubości elementów budowy liter oraz różnicowanie szerokości znaków.

Rozdział siódmy, *Font jako cyfrowy nośnik pisma*, dotyczy znaczenia tego nośnika we współczesnych technikach składania tekstów, a następny, *Dystrybucja*, traktuje o regułach jego rozpowszechniania jako dzieła intelektualnego chronionego prawem autorskim. Krótkie przedstawienie problematyki prawnej związanej z ochroną krojów pism ukazuje m.in. znany już od lat dylemat: co jest chronione – graficzne dzieło liternicze czy font jako program komputerowy z jego wszystkimi atrybutami, chociażby takimi jak ustawienie świateł.

Nie od rzeczy będzie wspomnieć, że w 1973 roku na konferencji dyplomatycznej, zorganizowanej w Wiedniu przez Międzynarodowe Biuro Ochrony Własności Intelektualnej (OMPI), zredagowano i podpisano konwencję o ochronie pism drukarskich. Akt podpisała m.in. Polska, jednak jego wejście w życie zależało od ratyfikacji przez parlamenty poszczególnych państw i ten warunek nie został spełniony przez wymaganą liczbę krajów. Analizę wiedeńskiej konwencji zamieścił w swojej książce Günter Klebel²¹. Z zagadnieniami ochrony krojów pism wiązą się bardzo trudne do zdefiniowania pojęcia: oryginalności, nowości, różnic pomiędzy plagiatem a zapożyczeniem itp. Nie ma tu jasnych, ostrych kryteriów odróżniania i opinie zapadają w gronie uznanych fachowców, których arbitralne rozstrzygnięcia są najczęściej respektowane przez prawników. W omawianym rozdziale znajdziemy rozważania na temat plagiatów i piractwa. Rozwój technik składania tekstów i poligraficznych nośników pisma, a w szczególności fontów komputerowych, niósł ze sobą konieczność kopiowania i modyfikowania grafiki literniczej ze starych nośników (czcionki, maryce) na nowe (fotomaryce, fonty). Przy czym adaptacje graficzne uwzględniać musiały różnice techniczne oraz parametry odpowiadające innowacyjnym technologiom zecerskim. Tak więc kopiowanie liternictwa drukarskiego jest niejako wpisane w rozwój technologiczny poligrafii i informatyki²², co nie ułatwia rozstrzygnięć prawnych.

Książkę zamyka szczególnie cenny dla młodych adeptów projektowania rozdział, zatytułowany *Z perspektywy*, w którym autorzy dzielą się spostrzeżeniami na temat własnej drogi zawodowej i sensu wykonywanej profesji.

[21] G. Klebel, *Der Schutz typographischer Schriftzeichen*. Köln 1984.

[22] Proces ten opisano w: A. Tomaszewski, *Histeryczne kroje pism a fonty komputerowe*, „Roczniki Biblioteczne”, R: XLVI, 2002, s. 255–266.

Konsultantem merytorycznym książki zredagowanej przez Roberta Olesia był Adam Twardoch. Szeroka wiedza, przebieg kariery zawodowej oraz kontakty międzynarodowe, czynią z niego eksperta idealnego dla omawianej tu dziedziny. Trafny dobór współpracowników redakcji w Wydawnictwie d2d.pl stanowi godny upowszechnienia przykład dbałości o zawartość treściową książek oraz dowód szacunku dla przyszłego czytelnika publikacji. Niestety, ciągle jeszcze niektóre spośród ukazujących się w naszym kraju książek dotyczących typografii pisane są bez potrzebnej znajomości rzeczy albo tłumaczone przez niedoświadczonych translatorów, pozbawionych fachowego wsparcia. Na szczęście lista publikacji zredagowanych rzetelnie i pięknie zaprojektowanych zdecydowanie rośnie.

Andrzej Tomaszewski