

# Litera po literze...

## Projektowanie kroju pisma *Europa Familiaris*<sup>1</sup>

*Kaligraf nie pozwoliłby sobie na te zakrętasy albo, ścisłej mówiąc, próby zakrętasów, o, tych niedokończonych ogonków (...), to doprawdy ma charakter, wyziera stąd cała dusza pisarza wojskowego: i rozmachnąć by się chciało, i talent się domaga uzewnętrznienia, ale wojskowy kotłownik ciasno zapięty na haftkę, więc dyscyplina odbija się na kształcie liter; śliczna rzecz!*

*...owal zmieniony, troszkę okrągłszy, i w dodatku – pełno zakrętasów, a zakrętasy to najniebezpieczniejsza rzecz! Zakrętasy wymaga niezwykle smaku; jeśli jednak uda się, jeśli nie naruszono proporcji, to pismo takie jest czymś niezrównanym, tak dalece, że można się w nim zakochać.*

### Inspiracje

Niedawno podczas rutynowego przeglądu zawartości domowej biblioteczki natrafiłam na materiały zgromadzone przy pracy nad dyplomem magisterskim. Był to cały segregator szkiców, wydruków, notatek. Niektóre szybkie i niedbałe, żeby tylko uchwycić odlatującą myśl. Inne znowu urzekły czystością linii, dokładnością nakreślonych konturów – ucztą dla oka. Skupiając uwagę i przyzwyczajając wzrok do drażniącej siatki papieru milimetrowego mogę z powodzeniem prześledzić rozwój każdego ze znaków. Każdy przywołuje serię wspomnień. Przez ile wieczorów zasypiałam z uporczywą myślą o ogonku pod „A”? A litera „B”? „G”, której kształt „spadł mi z nieba” prawie w ostatniej chwili? Ogólna wizja, charakter kroju był gotowy w momencie przystąpienia do projektu, ale ilość pytań powstających przy każdej świeżo postawionej kropce rosła lawinowo.

Patrzyłam z niedowierzaniem i podziwem, jakbym właśnie zakradła się niepostrzeżenie do szuflady ambitnego grafika. Milcząco pogratulowałam sama sobie (nie ma to nic wspólnego z nieskromnością!) i kiwając głową z miną udobruchanego krytyka, odłożyłam ciężki segregator z powrotem na półkę. Daruję sobie sentymenty związane z retrospektywą tych kilku lat i przejdę do rzeczowego (mam nadzieję) opisu tego, co sprawiło mnie w zdumienie.

Magisterska praca dyplomowa wykonana w „Pracowni projektowej I” Wydziału Sztuki UR, pod kierownictwem prof. Nuckowskiego nosi tytuł: *Historyczne kroje pisma. Estetyka liternictwa cyrylicy w autorskim kroju pisma Europa Familiaris*.

Pomysł takiego tematu wyniknął spontanicznie, podczas lektury *Idioty* Dostojewskiego. Trudno wyrazić ogrom przeżywanego wtedy emocji. To czas, kiedy całą duszą podąża się za bohaterami powieści, żyjąc z nimi, czując to, co oni. Każda postać staje się tak znajoma, tak żywa, jakby wywołana z pamięci. Teksty powieści *Bracia Karamazow* i *Idiota* towarzyszyły mi przez kilka miesięcy, ale w pamięci ciągle dźwięczą poszczególne frazy, odżywają konkretne emocje i sceny. Byłam porażona wyszukaną estetyką wyrażen, głębią motywów i przenikliwej charakterystyki postaci. Sama budowa dzieł, ich struktura i pełna życia narracja – niezwykle kreatywna i zaskakująca, wciąż dają powód do zachwytu. Zawarte w każdej powieści rozważania autora wkładane w usta bohaterów czy to na temat religii, moralności czy historii to skarb; słowa, które tak głęboko dotyczą istoty rzeczy, że zapamiętuje się je i powraca do nich w codziennym życiu. Filozofię Dostojewskiego uważam za jeden z niezwykle ważnych czynników nadających kształt moim teraźniejszym myślom.

Jednak lektura *Idioty* dała również bezpośredni impuls do napisania wspomnianej pracy. Opis kilku wykaligrafowanych przez księcia Myszkina zdań był jak nagłe olśnienie. Zachwyt szczegółami każdego z prezentowanych przez bohatera rodzajów pisma, wycucie estetyki i trafne uchwycenie słowami charakteru liter, którymi autor czaruje czytelnika udzieliły się również mnie, choć opis przecież nie zawierał ilustracji. Napisy z tego rozdziału *Idioty* powstał w mojej wyobraźni po dokładniejszym zapoznaniu się z historią pisma, szczególnie cyrylicy.

Całą historię pisma, od jego zaczątków aż po dzień dzisiejszy można byłoby zmieścić w jednym zdaniu, nazywając ją poszukiwaniem najlepszego (z punktu widzenia użytkownika, ale także estetyki) sposobu komunikacji międzyludzkiej, która jest w stanie przetrwać działanie czasu i przestrzeni.

Ścieżki rozwoju pism słowiańskich odróżniają się zasadniczo od historii przemian, jakie zachodziły w piśmie łacińskim. Wiąże się to z odmiennością kulturową nasadzoną przez rozłam w Kościele, który podzielił Europę na dwie strefy wpływów określonych już w IV w. n. e. poprzez podział Cesarstwa Rzymskiego.

Za twórcę cyrylicy uznaje się tradycyjnie braci – mnichów Cyryla (Konstantego) i Metodego, a także prawdopodobnie jednego z ich uczniów, Klemensa Ochrydzkiego. W swojej formie graficznej cyrylica jest pismem słowiańskim, które zostało stworzone na

<sup>1</sup> Artykuł został opracowany na podstawie tekstu pisemnej pracy magisterskiej i stanowi jego rozwinięcie.

<sup>2</sup> F. Dostojewski, *Dzieła wybrane*, t. 2, *Idiota*, PIW, Warszawa 1984, s. 37.



A B C D E F

G H I J K L M N

O P Q R S T

U V W X Y Z

? ! ( ) ; : " ' ,

podstawie greckiej majuskuły z dodatkiem liter zapożyczonych z alfabetu hebrajskiego. Jej powstanie datuje się na koniec wieku IX i umiejscawia się w Macedonii lub Presławiu, ówczesnej stolicy Bułgarii. Najdłużej cyrylicy w pierwotnej postaci przetrwała w Rumunii, Bułgarii i Serbii, gdzie posługiwano się nią do XIX w. Na Rusi doczekała reform Piotra I w XVIII w. i została zamieniona na pismo grażdzańskie. Obecnie w tej formie jest w użyciu w krajach wschodniosłowiańskich, takich jak: Rosja, Białoruś, Ukraina oraz innych państwach byłego ZSRR i Mongolii.

Z wybranych przeze mnie krojów pisma cyrylicy najistotniejsza z punktu widzenia mojej pracy dyplomowej jest więź (lub pismo wiązane), charakteryzująca się zwiężłym, monogramowym sposobem łączenia liter. Ten rodzaj pisma występował w drogocennych, bogato zdobionych rękopisach oraz XVI-, XVII-wiecznych drukach nawiązujących do stylów poprzednich epok. Jest kojarzona głównie z tekstami religijnymi, ale zdarzają się również świeckie dokumenty (jak księgi rejestrów i nadania carskie) wykonane z użyciem więzi. Początkowo więź była używana w nagłówkach, pierwszych tekstowych ekslibrisach jako połączenie dwóch, trzech przeplatających się liter. Później zaczęto pisać nią już całe wiersze tekstu, ale zawsze tylko w jednym rzędzie. Charakterystyczną cechą więzi jest częste występowanie ligatur masztowych, w których dwie pionowe kreski sąsiadujących ze sobą liter zlewały się w jeden element. Więź była trudno czytelna, używano jej głównie do dekoracji nagłówków lub podkreślenia w tekście pojedynczych, najbardziej znaczących słów. Stylistycznie możemy rozróżnić dwa rodzaje więzi: okrągłą i ostrą. Najszerzej wykorzystywana była we wczesnych dziełach drukarskich. Więź przetrwała począwszy od swojej fazy początkowej w XV wieku, przekształcona na czcionki drukarskie była w użyciu aż po wiek XX i wykorzystywana jest również dzisiaj w różnego rodzaju wydawnictwach o tematyce sakralnej.

Obecnie w naszej kulturze cyrylica postrzegana jest nieco egzotycznie i nawet w swoim współczesnym kształcie przypomina o archaicznym piśmie, kojarzy się z tak dla nas odmienną duchowością Wschodu. Jest także znakiem działania czasu, który oddzielił sąsiadujące ze sobą narody. Ich głęboki podział dokonywał się między innymi poprzez używanie różnych alfabetów. Dla krajów uznających zwierzchnictwo papieża była to łacina, tereny Bizancjum otrzymały w spadku po antycznym imperium greckę, która po modyfikacji i wchłonięciu tradycji piśmienniczych południowych Słowian, rozpowszechniła się jako cyrylica. W ciągu całych stuleci drogi tych dwóch alfabetów wciąż przeplatały się. W wielu krajach posługiwano się na co dzień zarówno jednym, jak i drugim

rodzajem pisma. Do takich terenów należały m.in. ziemie Rzeczypospolitej Obojga Narodów, której wschodnie dzielnice zdominowane były przez ludność etnicznie ruską wyznania prawosławnego<sup>3</sup>.

Nawiązanie do tych zjawisk historyczno-kulturowych zawarte jest w nazwie kroju pisma. „Europa Familiaris” to zwrot zapożyczony z tytułu książki Czesława Miłosza *Rodzinną Europą*, który przetłumaczyłam na język łaciński. Autor maluje w niej niezwykle subiektywny i barwny obraz otaczającego świata; lejtymotywnym jest poszukiwanie tożsamości człowieka pochodzącego z inteligenckiej rodziny, żyjącego w tej „gorszej” części Europy. Jest to wewnętrzna walka między spuścizną historii i wymogami teraźniejszości. Tereny współczesnej Litwy, rodzinnych stron Miłosza, były tygłem wielu kultur, religii i języków, w których niegdyś dominowała łacina i cyrylica. Książka to zapis dylematów poety, będących rezultatem wewnętrznego konfliktu. Dla niego są one cennym źródłem twórczych inspiracji i stanowią o bogactwie efektów pracy artysty.

Oprócz pisma, które stanowi o odrębności i przynależności etnicznej, jednym z nieodłącznych elementów kultury chrześcijańskiego Wschodu jest religijność, przejawiająca się najepełniej w ikonie.

Zagadnienie malarstwa ikonowego zajmuje mnie nieprzerwanie od prawie dziesięciu lat. Ikona pojawiła się w mojej twórczości podczas pobytu we Lwowie. Na początku nieśmiało, niepewnie, zupełnie nieświadomie zaczęła wchodzić w mój świat, a po kilku latach nieustannych prób jej zrozumienia, ogarnęła całe moje myślenie artystyczne i stała się długo wyczekiwany, wypracowanym *credo*.

Cały świat przedstawiony w ikonie składa się w pierwszej kolejności z linii, które w zestawieniu z lokalnymi plamami barw dają harmonijny obraz świata. Tutaj linia rysunku jest niezastąpionym środkiem wyrazu, który strukturyzuje przestrzeń, potraktowany dekoracyjnie wprowadza dodatkowe elementy zdobnicze. Dogmatycznej poprawności, ale także wykwinności ikonie dodają inskrypcje. Wykonywane jako ostatni etap tworzenia, zwieńczają dzieło i świadczą o jego gotowości. Właśnie linia, grafika jest klamrą spinającą cały proces powstawania ikony; zaczynając od odrębnego rysunku i grawerowania w zaprawie, po końcowe „bliki”, obrysy nimbów, kaligraficzne podpisy.

Artysta zajmujący się malowaniem czy też pisanie ikon staje przed ciekawym problemem; okazuje się, że literactwo można i powinno się traktować jako oddzielną sferę twórczości – rozwijać ją, zgłębiać

3 Wprowadzenie postanowień unii lubelskiej z 1569 r., później unii brzeskiej 1596 (utworzenie Kościoła unickiego) utrwaliło i nasiliło obecne już wzajemne wpływy oraz obustronną wymianę kulturową.

teoretycznie i praktykować warsztatowo, ponieważ jest to taki sam element składowy, jak kwestia koloru czy rysunku. Zatem wszystko zaczyna się i kończy na Literze.

Niezwykle ważne jest umiejętne używanie pisma. Powielając znak graficzny bez jego zrozumienia popełniamy błędy, których nie jesteśmy świadomi. Osoba nie posługująca się wprawnie cyrylicą nie jest w stanie przepisać odręcznie prostego fragmentu tekstu bez chwili niepewności, elementu wahania, który bez wątpienia jest widoczny dla użytkownika tego rodzaju pisma. Podobnie będzie z ozdobnymi literami; każda z nich ma charakterystyczne cechy w formie wygięć, skosów, łuków. W przypadku nieświadomej stylizacji litera staje się nieczytelna.

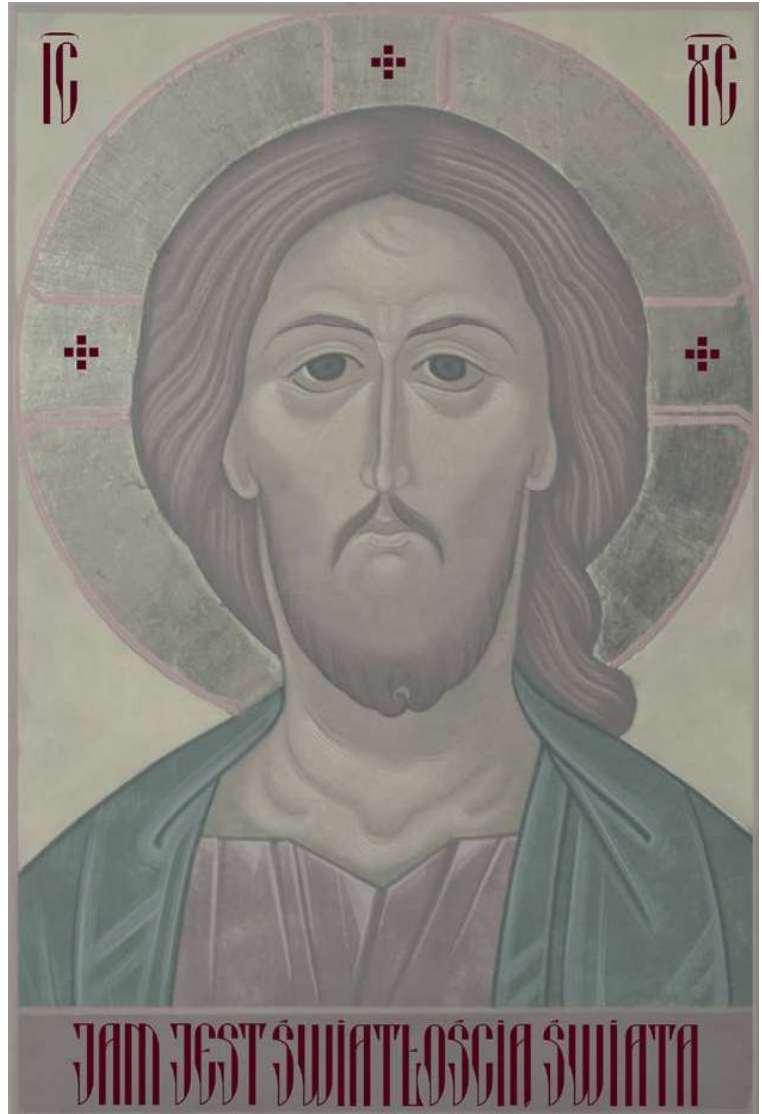
Kilkuletnia praktyka ikonopisania dała mi możliwość poznania różnych odmian krojów pisma cyrylicznego. Posiłkując się znajomością dwóch języków wschodniosłowiańskich oraz dość długim doświadczeniem w posługiwaniu się nimi na co dzień, udało mi się osiągnąć zdolność rozumienia języka staro-cerkiewno-słowiańskiego w stopniu wystarczającym do samodzielnego tłumaczenia napisów na ikonach, fragmentów tekstów liturgicznych i świadomego uczestnictwa w prawosławnych nabożeństwach. Dzięki temu stało się możliwe komponowanie własnych, prostych tekstów oraz podpisów w tym języku. A to z kolei przyczyniło się do zapoczątkowania samodzielnich eksperymentów projektowych w celu stworzenia kroju, który można będzie zastosować dla alfabetu łacińskiego zachowując stylistykę cyrylicznych napisów.

### Budowa

Nie będę próbowała powtórzyć barwnego stylu opisu, jaki Dostojewski umieścił w swojej powieści. Przedstawiając swój krój, ograniczę się do wymienienia jego kilku najważniejszych cech.

Jest to krój łaciński; składa się z kompletu wielkich liter, nie posiada kursywy ani minuskuły. Pismo, które inspirowało mnie najbardziej – cyryliczka więź, która jest używana w drukowanych księgach liturgicznych po dziś dzień, występuje wyłącznie w majuskule. Podążając wiernie za specyfiką moich wzorców, zaprojektowałam EUROPA FAMILIARIS jako krój dekoracyjny, nagłówkowy. Ma charakter dwuelementowy, bezszeryfowy.

Litery charakteryzują się „blokową” budową oraz dużą powtarzalnością elementów. Są nimi fragmenty obrysów figur geometrycznych, takich jak owal i koło o różnych wartościach promienia przekształcone w taki sposób, aby zachowywały ten sam rozmiar i krzywiznę. Bazą jest masywna pionowa kreska o proporcjach grubości do wysokości 1:9. Jako wartość



Katarzyna Bieniasz, Ikona

kontrastowa pojawia się kreska cieńsza, odpowiadająca grubości 14 pkt.

Większość liter kroju ma nietypową budowę, co jest związane z chęcią upodobnienia ich do znaków cyrylicznych. W kontekście podobieństwa i powtarzalności poszczególnych elementów budowy znaki można podzielić na grupy: B, K, P, R; C, E, O; M, N, U, V, W.

Najbardziej przypomina pisma cyryliczkie forma liter B, K, R. Kreski rozchodzące się od głównej linii bazowej posiadają ostre załamanie, które tworzą półokrągły łuk na poziomie 2/3 wysokości. Uzyskana w ten sposób przeciwforma odgrywa niezwykle ważną rolę i nadaje dekoracyjności w fakturze kroju. Ruch ten jest podtrzymany przez dość gwałtowny „uskok” w literach S, Z, X.

Dolna część znaków charakteryzuje się zaostrozonymi wcięciami liter C, E, J, O, S, V, W. Ten zabieg wprowadził wrażenie lekkości i ażurowości ciężkawych w proporcji liter. Jednocześnie górna linia tekstu

charakteryzuje się niemal monotonnym spokojem. Dominują w niej zakończenia łukowate. Pozostałe zakończenia są to prostokątne belki (H, I, K, L, N, U, V, W, X, Y) lub podobne kształty złożone poziomą cienką kreską (F, T, Z).

Specyficznym elementem jest ozdobne zakończenie dolnej poziomej kreski w literach L, Z oraz S i J. W przypadku pierwszych dwóch jest to dodatek pozbawiony funkcji, w dwóch kolejnych znakach to element



Katarzyna Bieniasz, projekt kartki świątecznej

funkcjonalny, nieodłączna i rozpoznawalna część litery w postaci wychodzącego ku górze „zawijasa”. Jest to powtórzenie kształtu wcięcia z liter o owalnym rysunku (C, E, O, V, W).

Krój ma charakter bezszeryfowy, chociaż posiada kilka elementów podobnych do zakończeń szeryfowych. Jest to na przykład skierowany „ostrzem” do dołu klin przy poziomej kresce liter F, J, T, Z. Ten sam element jest obecny w postaci środkowej belki w E, F, Ł, został także wykorzystany jako akcent ozdobnego zakończenia dolnej części L oraz Z. Ten sam kształt posłużył jako „ogonek” przy literach A, Ę. Omawiany wyżej kształt znalazł swoje miejsce jako znak dodatkowy również w pozostałych literach diakrytycznych Ć, Ń, Ó, Ś, Ź. Tym razem ustawiony jest horyzontalnie, wystaje ponad górną linię tekstu i nie dotyka żadnej z liter.

Cyfry arabskie powstawały w podobny sposób, już po znalezieniu ostatecznej formy alfabetu. Cyfra 0 odróżnia się od litery O dolnym zakończeniem. Z szeregu cyfr wyróżnia się 4 i 9. W przypadku tych dwóch cyfr konieczne było dodanie nowego elementu i nieznaczne

zakłócenie rytmu. Dopelnieniem kompletu liter są podstawowe i najczęściej używane glyfy projektowane na zasadach dotyczących pozostałych znaków.

Kolejnym, osobnym zagadnieniem przy projektowaniu było ustalenie odstępów między poszczególnymi literami, kierując się zasadą wizualnego postrzegania form. Ze względu na nietypowy wygląd większości liter najważniejszym kryterium okazały się światła utworzone przez ostre wcięcia i łuki. Stąd odległości między literami o pełnym lub prawie pełnym obrysie są większe niż między literami tworzącymi większe światło.

W związku z dużą powtarzalnością elementów pionowych szczególnie w zestawieniu liter pełnych, jak H, M, W, litera I jako najmniej zróżnicowana pozostawała nieczytelna i była odbierana jako luźny element przypadkowy „oderwany” z kształtu innego znaku. Dlatego nad wielką literą I została dodana kropka. Rozwiązanie to nie jest charakterystyczne dla prawidłowej pisowni, jednak zadanie projektowe – ułatwienie czytelności – zaważyło na tej decyzji.

W projekcie Europa Familiaris znaki alfabetu łacińskiego zostały rozszerzone o polskie litery diakrytyczne. Była to zarazem bezpośrednia motywacja, punkt kulminacyjny i najtrudniejszy etap pracy jednocześnie. W Internecie można znaleźć znaczną ilość krojów stylizowanych w oparciu o reprodukcje starodruków i rękopisów cyrylickich z różnych epok historycznych (m. in.: Cyree, MacedonianChurch, Fita, Izhitsa, Evangelie), jednak niewiele z nich spełnia podstawowe warunki dobrego fontu. Nie wszystkie z nich wyróżniają się spójnością estetycznych form; rzadko są rzetelnie opracowane graficznie i niejednokrotnie budzą zastrzeżenia odnośnie wygody stosowania. Nie znalazłam żadnego fontu opartego na stylistyce średnio-wiecznej cyrylicy, który posiadałby komplet polskich znaków i glyfów, a zaledwie kilka z nich miało w składzie cyfry arabskie.

W projekcie częściowo pominięte zostały kategorie czytelności i rozpoznawalności znaków kroju, które są tak istotne z perspektywy odbioru dłuższych tekstów. Krój Europa Familiaris ma za zadanie wywołać u czytelnika iluzję vibracji pisanego tekstu, ma być on odbierany jako ornament, jako ciąg znaków ujednoczonych na tyle, żeby „ukryć” na moment znaczenie tekstu. Jest to rodzaj zaproszenia do gry, wyzwanie, które stawiają przed współczesnym, nieobeznanym czytelnikiem historyczne teksty ze swoimi zabiegami stylistycznymi i językowymi (ligatury, abrewiacje). Dzięki temu stają się jeszcze bardziej atrakcyjne wizualnie. Służą temu takie zabiegi jak: jednolita linia bazowa tekstu, zmniejszenie światła między znakami oraz między wyrazami, wydłużenie proporcji liter i podkreślenie kierunków pionowych, niewielkie deformacje niektórych krzywizn i upodobnienie znaków do liter cyrylickich, wprowadzenie dwóch grubości kreski w konstrukcji glyfów, duża powtarzalność poszczególnych elementów budowy znaków – powodujące optyczne „zlewianie się” tekstu.

Omawiany krój wywodzi się z tradycji sztuki sakralnej obrządku wschodniego. Jest wzorowany na drukowanych w XIX w. prawosławnych księgach liturgicznych, modlitewnikach oraz napisach na ikonach, a także na średniowiecznych tekstach (w większości również o charakterze religijnym). U czytelników może więc wynikać bezpośrednie skojarzenie przyporządkowujące estetykę kroju bezpośrednio do sfery sacrum. Jednak nie jest to jego jedyna docelowa funkcja.

Krój może być stosowany w grafice użytkowej ze względu na akceptowalny stopień czytelności oraz artystycznej – dzięki nietypowej, ornamentalnej stylistyce. Surowość, wyraźna dekoracyjność i wizualna spójność liter z powodzeniem może być wykorzystana jako element prac projektowych z zakresu różnych dziedzin. Archaiczna stylistyka znaków pomogą podkreślić autentyczny, unikalny charakter produktów i nawiązywać do treści drukowanych materiałów.

Jako przykład zaprojektowałam kilka kartek okolicznościowych, w których napis wykonany przy użyciu kroju jest jedynym elementem dekoracyjnym. Poza tym litery kroju można dostosować do przedstawień ikonowych, komponując z nich potrzebne podpisy i inskrypcje. Krój okazał się pomocnym również przy projektowaniu okładki książki, Czestawa Miłosza *Rodzina Europa* stanowiącej bezpośrednią inspirację dla nazwy projektu.

### Proces

Przytoczony we wstępie fragment *Idioty* wprowadził nas niepostrzeżenie w temat kaligrafii. Jednak proces tworzenia kroju pisma takiego jak EF bardziej niż z kaligrafią związany jest ze sztuką liternictwa.

Kaligrafia – sztuka pięknego pisma, która przez wieki uważana była za szczególną gałąź twórczości artystycznej, jaka za pomocą środków graficznych potrafi niezwykle czytelnie ukazywać równocześnie znaczenie kreślonych słów oraz myśli, odczucia autora. Ta dziedzina sztuki przedstawia najwyższe osiągnięcia każdej epoki, jest doskonałym przejawem i podsumowaniem poszczególnych etapów rozwoju pisma.

Liternictwo to sztuka rysowania liter. Jest to proces bardziej złożony niż pismo odręczne i zawiera w sobie sposób myślenia właściwy projektowaniu. Litery rysowane mogą mieć charakter bardziej syntetyczny, dekoracyjny, każda litera tworzona jest osobno.

Kroje pisma, dawniej nazywane w Polsce „szryftami”<sup>4</sup> to zbiór charakterystycznych cech budowy znaków oddający upodobania ich twórców, gusta i pragnienia epoki w ten sam sposób co dzieła sztuki mówiące o współczesnych im czasach. „Krój pisma to podstawowa forma indywidualnej twórczości graficznej artystów amatorów we wszystkich sferach życia społecznego”<sup>5</sup>. Zgodnie z tym stwierdzeniem pismo odręczne możemy traktować jako środek wyrazu w amatorskiej twórczości każdego, kto potrafi pisać.

Nawet jeśli forma tego zapisu nie mieści się w ogólnie przyjętych kategoriach estetycznych, to bez wątpienia odzwierciedla ona wewnętrzny świat jej twórcy.

Projektowanie krojów pisma opiera się na wymienionych działaniach, może łączyć je w całość lub wyznikać bezpośrednio z jednego z nich. Ponadto, projektowanie czcionek czy fontów odnosi się do tworzenia wszystkich liter danego alfabetu oraz znaków dodatkowych używanych w pisaniu tekstów.

Proces tworzenia kroju Europa Familiaris rozpoczął się analizą istniejących fontów, które spełniają choćby częściowo założenia niniejszej pracy. Po zapoznaniu się z 14 wersjami okazało się, że nie są one przydatne dla użytkownika polskojęzycznego i nie wszystkie są zgodne z podstawowymi zasadami typografii międzynarodowej. Ponadto żaden z nich nie posiada kompletu polskich liter oraz większości znaków pisarskich.

Początkowym etapem projektowania było poszerzanie liter alfabetu na grupy, według ich struktury graficznej oraz analiza ich form w porównaniu ze znakami alfabetu cyrylicznego. Odręczne szkice służyły poszukiwaniom stylistyki, praca wymagała ruchu w kierunku od ogółu do szczegółu, a po zeskanowaniu rysunków i ich wstępnej obróbce można było przystąpić do dokładniejszego opracowania wyglądu każdej litery.

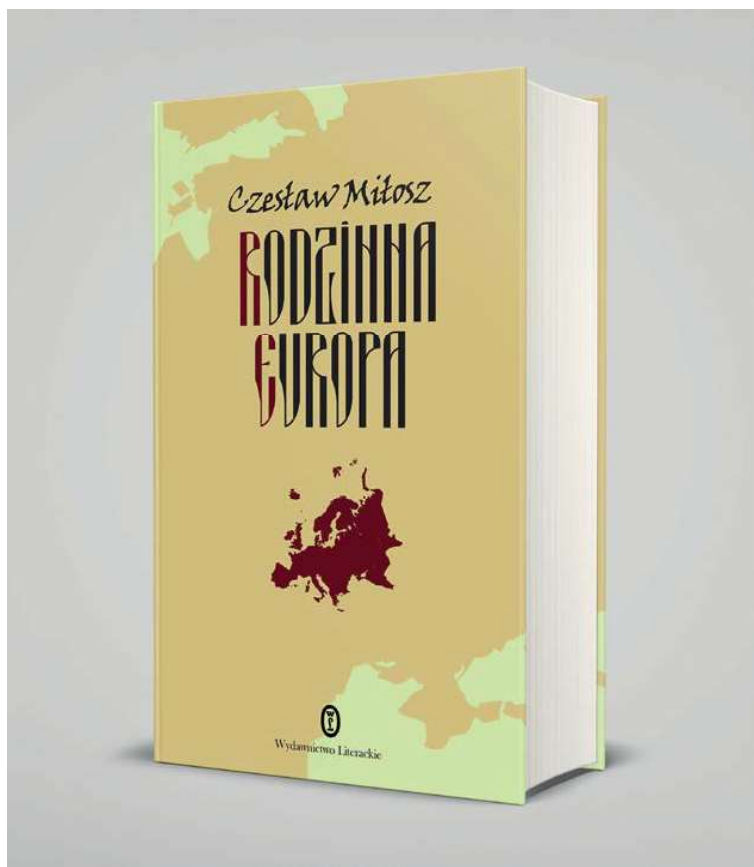
Wtedy okazało się, że w swojej praktyce twórczej (przeważnie ikonopisarskiej, ale również w kwestii tworzenia kroju pisma) PROJEKTOWANIEM potrafię nazwać właściwie tylko PROJEKTOWANIE ANALOGOWE, papierowo-ołówkowe, historyczne, jeśli ktoś woli. Komputer jest dla mnie narzędziem do OBRÓBKI najpierw wstępnej, później końcowej i traktuję go wyłącznie jak pomocnika (a niekiedy też przeszkadzacza). Dla mnie proces myślowy, który przebiega w trakcie poszukiwania nowej formy nie mieści się w opcjach programów graficznych. Owszem, to ułatwienie, można szybko zobaczyć efekty swojej pracy w różnych środowiskach, skalach, gradacjach kolorów. Można w chwilach zwątpienia porównać poszczególne etapy i modyfikować kolorystykę przy pomocy „suwaków”, a potem bezpiecznie dokonywać zmian na niemal ukończonej pracy. Ale samo przenoszenie na ekran PIERWOTNEGO pomysłu, szkicu, idei wydaje się zupełnie niedorzeczne.

Mogę to stwierdzić z całą pewnością, bo mam już za sobą pokusę „ułatwiania” sobie pracy przy tworzeniu własnych kompozycji ikonowych. Pamiętam, że szczerze odradzał mi to mój wykładowca i mistrz, profesor Lwowskiej Narodowej Akademii Sztuk W. Kordiuk, mówiąc, że kiedy opracuję już dokładny szkic-projekt danej kompozycji na komputerze, nie wystarczy mi twórczej energii na powtórzenie tej idei w materiale. Stało się właśnie tak, jak przewidział. Cały wysiłek, całe natchnienie i żywioł pracy zostały „pogrzebane” w pliku PSD, a ikona powstawała z wielkim trudem i nie była moim wybitnym osiągnięciem. Co ciekawe, ze szkicami wykonanymi na papierze, nawet bardzo szczegółowo, z uwzględnieniem waloru, wyglądu zdobień, kaligrafii, jest wprost odwrotnie. Dobrze

4 Z niem. *Schrift* – pismo, napis.

5 Н.Н. Таранов, Рукописный шрифт..., s. 6.

przygotowany odręczny szkic na papierze czy innym podłożu tradycyjnym (a właściwie – już projekt) jest motywacją, natchnieniem, wskazówką, która nie blo-



Katarzyna Bieniasz, projekt okładki

kuje dalszego procesu twórczego. Więc nieprzypadkowo dawni mistrzowie a w ślad za nimi wykładowcy szkół artystycznych stawiali nacisk na umiejętność szkicowania. (Uważam, że nie wynikało to z braku dostępnych nam obecnie urządzeń!) Jeszcze podczas moich studiów w LNAS ta praktyka była wciąż żywa. Ocenianie pracy studenta w pracowni malarskiej polegało na przeglądach bieżących etapów poszukiwań: szkice kompozycyjne, „ustawianie” modelu i studia anatomiczne poszczególnych części ciała, szkice światłocieniowe, szkice kolorystyczne... Ocena gotowego obrazu była tylko składową oceną całości pracy. Cóż, z ocen w indeksie wynikało, że to właśnie szkice były moją mocniejszą stroną...

Jednak sprawa projektowania czcionek wygląda nieco inaczej. Krój pisma, który przewidziany jest jako czcionka, a więc ma funkcjonować jako plik TTF, musi w końcu trafić na dysk komputera. Ale im później się to stanie, tym lepiej dla projektu.

Uważam, że już w trakcie obróbki komputerowej warto powracać do tych MANUALNYCH poprawek nanoszonych cienkopisem na świeżo wytłoczonym z drukarki, jeszcze ciepłym papierze. Oko zbyt łatwo

przyzwyczajają się do światła emitowanego przez ekran i może tracić wrażliwość. A po wielu godzinach pracy przy komputerze wydrukowany arkusz z próbką fontu staje się tak zaskakującym przeżyciem, czuje się właściwy ciężar i masę liter, nagle stają się one czymś tak materialnym, prawdziwym. Ledwie zauważalna wypukłość i satynowa powłoka farby drukarskiej, konkretny odcień bieli papieru o przyjemnej, chłonnej strukturze – są tak wyraziste! Idea przekształca się wtedy w obiekt, proces jest już faktem.

Translacja na język programu AI opracowanych już na papierze proporcji liter bywa ogromnie męcząca. Tym bardziej, że przy tak drobiazgowej pracy możliwości techniczne urządzenia są mocno nadwyżsane (maksymalne zbliżenia, szybkie skalowanie, dziesiątki pogrupowanych warstw i kilkanaście wersji każdego pliku) a znajomość opcji programu – nigdy dość wystarczająca. Zresztą, najistotniejszy aspekt opracowywania takiego projektu polega na znalezieniu rozsądnej i przejrzystej metody działania, która umożliwi łatwą pracę na warstwach. A więc istotne są też umiejętności organizacyjne pomocne przy zarządzaniu sporą bazą pojedynczych, spójnych wizualnie projektów (bo tak należałoby rozumieć tworzenie nowego kroju pisma). Wynika to z faktu, że każda znana nam litera okazuje się być osobnym dziełem kształtowanym przez stulecia, rezultatem długich poszukiwań tej właściwej, najdoskonalszej formy. Jest to droga stopniowego odrzucania zbędnych elementów, przypominająca pracę rzeźbiarza, który z bryły kamienia wydobywa ostateczny kształt formując w ten sposób twórczą ideę.

Podobny system pracy stosuje się przy projektowaniu czcionek. W czasie moich poszukiwań powstało wiele projektów „ubocznych”. Miały wspólny cel, genzę i charakter, ale różniły się między sobą stylistyką. Większość z nich należało jednak odrzucić, ponieważ nadrzędną jakością było zachowanie spójności między znakami. Pismo powinno charakteryzować się jakościami przypisywanymi klasycznym dziełom sztuki użytkowej, a więc: użyteczność i wygoda, harmonia i spójność formy, wreszcie – piękno...

### Podsumowanie

Przystępując do pracy początkowo traktowałam swój projekt jako przygodę, zupełnie nowe doświadczenie, które nawet przeczy moim wcześniejszym dokonaniom. Praca manualna, akcent na rzemiosło, kult rękodzieła – to wartości, którymi kierowałam się dotychczas. Moje pierwsze wykształcenie (konserwacja dzieł sztuki) stawiało na piedestale technologie malarskie, a więc materię, tkankę, z której powstawały obiekty artystyczne. Na co dzień zajmowałam się zagadnieniami takimi, jak: badania ikonograficzne i atrybucja; obieranie środków i ustalanie programu działań; procesy zabezpieczania malowideł, uzupełniania ubytków, czasem rekonstrukcji. W praktyce było to wykonywanie niezwykle drobiazgowych prac, cierpliwe

posuwanie się milimetr po milimetrze systematycznie utrwalając i opisując poszczególne etapy pracy.

Oprócz ciągle pogłębianej wiedzy i wycucia materiału wymagało to ode mnie umiejętności organizacyjnych, grupowania problemów i systematycznego ich rozwiązywania. A także skrupulatności, bez której niemożliwe byłoby osiągnięcie efektu.

Wkrótce okazało się, że projektując krój pisma, pozostaje nadal przy tej samej metodzie działania, zmieniłam jedynie narzędzie. Zamiast pędzlem, skalpelem po powierzchni obrazu poruszałam strzałką kursora po ekranie komputera, posuwając się powoli do przodu, litera po literze...

**Słowa kluczowe:** projektowanie, font, czcionka, krój pisma, liternictwo, cyrylica, ikona

KATARZYNA BIENIASZ

**Letter by letter...**

**Designing the Europa Familiaris typeface**

### Summary

This article continues the theme of the author's MA thesis titled *Historical typefaces. The aesthetic qualities of the Cyrillic lettering in the author's original typeface "Europa Familiaris"*. The author discusses the questions of literary inspirations and personal motivations directly connected with the theme of the thesis, like: experience in icon-painting and studying art conservation in Lviv. The article describes major aesthetic models, situating them in historical context, and explains the manner of their transformation. The result of her designing work – the ready typeface – has been described through the angle of the structure of characters as well as major design tasks. The author also analyzes the process of designing a typeface at particular stages, considering the nuances of creative work known to any artist, referring among others to her own experience in painting. She concludes that in terms of method, designing a font does not differ from the work of art conservator, only the tools are different. The text is complete with actual examples of application of the *Europa Familiaris* typeface and tables showing the secrets of the design work.

**Key words:** design, font, typeface, lettering, Cyrillic, icon

### Bibliografia

- Dostojewski F., *Dzieła wybrane*, t. 2: *Idiota*, PIW, Warszawa 1984.
- Miłosz C., *Rodzina Europa*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001.
- Henestrosa C., Meseguer L., Scaglione J., *Jak projektować kroje pisma. Od szkicu do ekranu, d2d*, Kraków 2019.
- Pietkiewicz K., *Paleografia ruska*, DiG, Warszawa 2015.
- The Insects Project. Problems of Diacritic Design for Central European Languages*, ASP Katowice, s. 62–91 (Agnieszka Matecka, Zofia Oslislo).
- Чернигов Я., Соболев Н., *Построение шрифтов, Архитектура–С*, 2007.
- Wojeński J., *Technika liternictwa*, Państwowe Wydawnictwo Ekonomiczne, Warszawa 1990.