

JUSTYNA TUSZYŃSKA

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu*



Projektowanie niewidzialnego. Czy możemy rozmawiać o designie liter?

Designing the Invisible. Can We Talk about the Design of the Letters?

Abstract

Until recently, it could be said that the discourse related to lettering did not go beyond the narrow framework of the theory of graphic design. It was reserved for experts in typography and rather unavailable to regular “letter users.” However, in recent years we have witnessed a phenomenon that could be called a typographic turn. It may be assumed that the typographic turn essentially manifests itself in two ways: the first is the popularization of knowledge concerning typography on the Internet, while the second is the transfer of discussion about letters from the hermetic circle of typography to other domains, such as sociology or cultural history. Thus, the question arises: who has the tools to speak competently about letters? As researchers of culture, we can easily see a design of various objects or its elements: packaging, streets, advertisements, applications or interfaces, depending on the medium we are particularly interested in. If we are specialists in the field of literature, we may notice book design, and in exceptional cases also its impact on the reception of literature (futurism in its various variants, or even more broadly understood avant-garde, concrete poetry and last but not least, liberature). But who among the researchers of culture, literature, language can notice the design of letters? The essay presents this problem from a broad perspective. The author refers to works on graphic design theory and confronts them with studies on culture and literature. This juxtaposition reveals some common ground, but also irreconcilable differences between the two discourses.


JUSTYNA TUSZYŃSKA

 <https://orcid.org/0000-0003-4486-6263>

Adiunktka w Katedrze Teorii Literatury i Komparatystyki Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu; zainteresowania badawcze: teoria reprezentacji, gatunki kultury popularnej, historia doktryn teoretycznoliterackich. Autorka monografii *Dlaczego literaturoznawcy c(z)ytują kryminały? Schemat opowieści kryminalnej jako narzędzie teoretycznoliterackie*. Publikowała między innymi w „Tekstach Drugich”, „Przeglądzie Kulturoznawczym”, „Literaturze Ludowej”;



e-mail: j.tuszyńska@umk.pl



Gdyby do dyskusji o relacji designu i mediów podejść ze strukturalistyczną skrupulatnością, trzeba by stwierdzić, że należy ją rozpocząć od medium najprostszego, jakim są litery¹. Ta zupełnie błaha konstatacja wywołuje niemało problemów. Natychmiast nasuwa się bowiem pytanie: kto z nas ma narzędzia, żeby o literach mówić? Jako badacze kultury możemy bez trudu dostrzec design rozmaitych jej nośników: opakowań, ulic, reklam, aplikacji czy interfejsów, w zależności od tego, jakim dokładnie medium się zajmujemy. Jeśli akurat naszą specjalizacją jest literatura, dostrzeżemy być może design książek, a w wyjątkowych przypadkach także jego wpływ na odbiór literatury (futuryzm w swoich rozmaitych odmianach czy jeszcze szerzej rozumiana awangarda, poezja konkretna i wreszcie liberatura). Ale kto z nas — badaczy kultury, literatury, języka — jest w stanie dostrzec design liter? Chciałabym sformułować to pytanie metaforycznie: do kogo należą litery?²

Do niedawna można było powiedzieć, że dyskurs związany z projektowaniem liter nie wychodził poza wąskie ramy teorii projektowania graficznego. Był zarezerwowany dla ekspertów liternictwa i typografii. Dla pozostałych „użytkowników liter”³ pozostawał niedostępny, a one same — niezauważalne. W ostatnich kilku latach jesteśmy jednak świadkami zjawiska, które można by nazwać swego rodzaju zwrotem typograficznym. Można zaryzykować stwierdzenie, że ma on swoje dwa oblicza; pierwszym z nich jest popularyzacja wiedzy o typografii w internecie, drugim natomiast przeniesie dyskusji o literach z hermetycznego kręgu typografii do innych obszarów wiedzy, takich jak socjologia czy historia kultury.

Zwrot typograficzny?

Zacznę tutaj od pierwszego zjawiska. Podobnie jak w przypadku innych obszarów wiedzy, dynamiczny rozwój internetu wpłynął także na liternictwo. Litery zostały dostrzeżone jako integralny element szerszego obszaru, jakim jest projektowanie graficzne. Bezpośrednio

¹ Oczywiście zdaję sobie sprawę, że język jest podstawowym medium komunikacji, a litery są dopiero medium języka w obrębie jego zapisu — czyli pisma, traktowanego przez wielu badaczy piśmiennosci jako medium prototypowe, medium *par excellence*. Zob. np. Ong 2011.

² W pewnych sytuacjach możemy zadać to pytanie zupełnie dosłownie, ponieważ kroje liter podlegają prawom autorskim.

³ Na marginesie można dodać, że niezwykle ciekawa byłaby próba odpowiedzi na pytanie, kto właściwie nie jest użytkownikiem liter?

przyczyniła się do tego powszechna dostępność bezpłatnych narzędzi umożliwiających projektowanie graficzne⁴, otwarcie się tego obszaru — zarezerwowanego wcześniej dla osób posiadających skomplikowane w obsłudze, a ponadto drogie specjalistyczne narzędzia — na działania nieprofesjonalistów, którzy w dodatku często profesjonalistów zastępują, tworząc niemalą część internetowej przestrzeni graficznej (mam tu na myśli oprawę graficzną blogów, identyfikację wizualną firm/inicjatyw działających online, materiały promocyjne⁵). Wraz z dostępem do narzędzi wykształciły się także towarzyszące im systemy eksperckie. Pojawiło się wielu nauczycieli przekazujących informacje na temat teorii i praktyki designu, użycia narzędzi, wartościowania projektów.

Oczywiście wiedza o projektowaniu, w tym także o typografii, upowszechniła się w takiej formie, jaką wymuszają internetowe obiegi wiedzy. Pomocne będzie tutaj skrótowe przypomnienie charakterystyki działania tych obiegów. Dariusz Brzostek w tekście *Eksperci i amatorzy. O internetowych praktykach recenzenckich jako „systemach eksperckich”*, opierając się na koncepcjach Michela de Certeau i Anthony’ego Giddensa, zaproponował redefinicję pojęcia „system ekspercki” z uwzględnieniem specyfiki internetu jako medium (Brzostek 2013: 220). Badacz podkreśla, że rola eksperta jest przyjmowana (by nie powiedzieć zawłaszczana) przez wypowiadającego się, nie ze względu na jego faktyczny związek z wiedzą, ale przez pozycję, którą zajmuje, miejsce, w którym umieszcza swoją wypowiedź. Innymi słowy o byciu ekspertem nie świadczy faktyczne zakorzenienie w teorii, dostęp do wiedzy, ale właśnie „pozycja ekspercka”. Odnosząc tę koncepcję do omawianej przeze mnie problematyki, można stwierdzić, że ekspertem od designu staje się nie ktoś, kto odebrał wykształcenie w tym zakresie, ale na przykład ktoś, kto stworzył internetowy blog poświęcony tej tematyce. Brzostek przypomina, że w tradycyjnym rozumieniu ekspert to osoba, która „[...] pośrednicząc (w sposób techniczny) między nauką a społeczeństwem, między teorią a praktyką (a raczej praktykami) — stabilizuje wiedzę społecznie” (Brzostek 2013: 220). Tymczasem trzeba zauważyć, że w internetowych obiegach wiedzy ekspert pośredniczy raczej między praktykami a praktykami. Teoretycy, projektanci i osoby, które tylko pretendują do tej roli, dysponują równoważnym wpływem na kształtowanie się dyskursu. Ma on u swoich źródeł refleksję naukową, ale utrwaloną w postaci gotowych (niepodlegających dyskusji czy negocjacji) rozwiązań; składa się z powtarzalnych, „obowiązujących” zasad i skonwencjonalizowanych reguł postępowania⁶. O ile zatem można powiedzieć, że litery zostały dostrzeżone, o tyle trzeba od razu dodać, że jedynie w specyficznym wariantcie, w ograniczonym aspekcie. Te mechanizmy najlepiej, zdaje się, ilustruje przykład, który można nazwać *casusem* potępienia kroju Comic Sans.

Gdybyśmy dokonali przeglądu internetowych kodeksów „uniwersalnych” zasad projektowania graficznego, odkrylibyśmy z pewnością, że nie może w nich zabraknąć jednej reguły: „nie wolno używać kroju Comic Sans”. O powszechności tej tezy mogą świadczyć poniższe wypowiedzi⁷:

⁴ Programy te powstają często na wzór płatnych narzędzi profesjonalnych, ale bazują na możliwościach korzystania z gotowych rozwiązań, np. Polar, Canva, Piktochart, Pixlr itd.

⁵ Często autorzy blogów sami przyjmują rolę grafików.

⁶ W niektórych przypadkach może to być swoista „teoria praktyki” rozumiana w sposób, w jaki definiuje ją Pierre Bourdieu (2007: 171).

⁷ Zostały one zaczerpnięte kolejno z: [1] bloga poświęconego grafice, którego autorka proponuje odbiorcy krótkie kursy używania narzędzi profesjonalnych (Adobe Photoshop), bezpłatne materiały graficzne

[1] Fonty, których powinieneś unikać jak ognia

Bywają dni, że przeglądając internety, dostaję kopniaka zmuszającego mnie do pisania takich postów jak ten. W walce o dobre imię design'u i wyższe poczucie estetyki, stworzyłam zestawienie fontów, które powinniście omijać szerokim łukiem. Nie tylko dlatego, że są znane jako kroje pisma w złym guście. Moja lista zawiera też fonty mocno oklepane, które znajdziemy na tanich opakowaniach kaszy gryczanej. [...]

1. Comic Sans

Król tego zestawienia. I w sumie każdego innego, które ktokolwiek kiedykolwiek stworzył. *Comic Sans* to klasyka. To krój, który nigdy nie powinien być pojawić się w systemie operacyjnym Windows. A jednak tak się stało... Zawsze, kiedy tonę sobie w słodkiej nienawiści do niego, puszczam filmik, w którym David Cadavy wyjaśnia czemu właściwie nienawidzimy *Comic Sans*'a⁸.

(Mirkowicz 2015)

[2] Dzisiaj aplikowanie do pracy w Google'u odbywa się poprzez system internetowy, połączony z kontem na Gmail. Ale nie zawsze tak było. Jeszcze w 2006 roku internetowy gigant używał zwykłych papierowych formularzy.

To jednak nie jest największym zaskoczeniem. Bo okazuje się, że napisy, które się na nich widniały, były drukowane za pomocą czcionki Comic Sans MS. [...] Nie jest jasne, czy Google zdecydowało się używać tego fontu dla żartu, czy też firma nie była nieświadoma specyficznego wizerunku tej czcionki. Google na razie nie skomentowało sprawy⁹.

(Peterson 2017)

[3] Nie jest tajemnicą, że w PrezARcie mamy hopla na punkcie typografii.

Wymieniamy porozumiewawcze spojrzenia zawsze, gdy widzimy Comic Sans, wysyłamy sobie przykłady świetnie i tragicznie wybranych fontów [...].

(PrezART 2016)

przygotowane przez siebie, a także szereg porad dotyczących projektowania i zestawień zasad projektowania; [2] portalu Business Insider Polska, poświęconego szeroko rozumianej tematyce biznesu (portal należy do Ringier Axel Springer Polska sp. z o.o.); [3] bloga promującego firmę PrezART, która zajmuje się przygotowaniem prezentacji multimedialnych na zlecenie klienta.

⁸ Zachowano oryginalną pisownię i styl.

⁹ Zachowano oryginalną pisownię i styl.

Jak starałam się zilustrować powyższymi przykładami, zasada ta pojawia się w najróżniejszych kontekstach. Na blogach poświęconych projektowaniu graficznemu, na forach oraz na stronach reprezentujących „systemy eksperckie” z zupełnie innych dziedzin. Ostatni przykład jest, zdaje się, najciekawszy, został bowiem zaczerpnięty ze strony należącej do firmy, która zajmuje się opracowywaniem na zamówienie rozmaitych danych (np. materiałów szkoleniowych) w formie prezentacji multimedialnych. Przykład ten pokazuje dobitnie, że znajomość zasady „nie używaj Comic Sans” ma stanowić dowód na to, że osoby wypowiadające się są ekspertami w dziedzinie projektowania graficznego (są wszechstronnie przygotowanymi specjalistami w swojej dziedzinie).

Innym niezwykle ciekawym przykładem zwrotu w stronę typografii jest zjawisko, które można określić jako moda na kroje liter imitujących pismo odręczne. U jego źródła możemy dopatrywać się kilku przyczyn, ale z konieczności skupię się tutaj na jednej. Upowszechnienie się przekonania, że typografia może stać się centrum projektu graficznego (idea ta jest zresztą zupełnie zasadna i stosowana w designie właściwie od jego początków), dostrzeżenie możliwości tworzenia grafik sprowadzonych do czystej typografii wywołało potrzebę poszukiwania krojów charakterystycznych. Przy czym wyborów tych najczęściej dokonywały osoby niezainteresowane projektowaniem liter, a więc niewrażliwe na subtelne niuanse tak zwanych krojów dziełowych¹⁰. W konsekwencji wybierano pisma, które były charakterystyczne (akcydentalne) jako nawiązujące do wyrazistej stylistyki. W ten sposób w przestrzeni graficznej rozmaitych mediów (blogosfera, reklama, opakowania — najczęściej kosmetyków — drukowane materiały reklamowe itd.) zaczęło się pojawiać coraz więcej projektów opartych na „odręcznych” krojach pisma (zyskały one nazwę „krojów pisankowych”). Przypadek ten doskonale ilustruje mechanizm upraszczania wiedzy naukowej/specjalistycznej: podkreślenie waloru typografii = wybór kroju stylizowanego.

W stronę polityczności liter

Drugim obliczem zwrotu typograficznego, któremu chciałabym się przyjrzeć, jest przeniesienie dyskursu poświęconego projektowaniu liter do obszaru szerszego niż teoria designu. O krojach pisma, co zrozumiałe, piszą najczęściej historycy i teoretycy sztuki, badacze projektowania graficznego. Zdarza się jednak, że przekraczają oni zamknięte granice swojej dyscypliny i przenoszą dyskusję do nowych obszarów, a tym samym do zupełnie innych obiegu wiedzy. W wywiadzie udzielonym w 2015 roku portalowi Gazeta.pl Łukasz Dziedzic, znany praktyk i teoretyk designu, opowiedział historię powstania i popularyzacji zaprojektowanego przez siebie fontu Lato (Trykozko 2015). To przykład szczególnie ciekawy z dwóch powodów. Po pierwsze tematem zainteresował się popularny portal internetowy (nie czasopismo branżowe), a zatem można założyć, że wypowiedź dotarła do szerokiego grona odbiorców (rozmowa została zarejestrowana w formie filmu udostępnianego za pośrednictwem platformy YouTube, a jej transkrypcję można przeczytać na stronie). Pod drugie jest to historia kroju stosunkowo młodego, został on bowiem zaprojektowany w 2010 roku i w krótkim czasie zyskał dużą popularność. Dziedzic zwrócił uwagę na fakt, że jego litery były wykorzystane w kampaniach wyborczych przeciwstawnych sobie ugrupowań politycznych, takich jak partie Razem i Kukiz'15 czy sztab wyborczy

¹⁰ Kroje dziełowe to kroje przeznaczone do składu dłuższych tekstów, np. Times New Roman.

prezydenta Bronisława Komorowskiego. Można zatem wyciągnąć wniosek, że nie tylko dla tych ugrupowań, ale także dla samych grafików (jak możemy się domyślać, ekspertów, profesjonalistów) krój pozostał zupełnie pustym komunikatem, nie tylko w sensie semantycznym, ale nawet stylistycznym. Jak można sądzić, projektanci uzgodnili wybór kroju pisma z kompozycją materiałów graficznych składających się na identyfikację wizualną, ale nie skonfrontowali jej ze stylistyką przyjętą przez ugrupowania przeciwne, a więc nie odnieśli jej do szerokiego kontekstu, w którym miała zaistnieć. Dziedzic opisuje w rozmowie także specyfikę swojej pracy, zwraca uwagę (omawiając różnice między pismem odręcznym i drukowanym), że kształt graficzny liter jest komunikatem samym w sobie. Należy oczywiście podkreślić, że miniwykład, który zaproponował, ma charakter anegdotyczny, ciekawostkowy, raczej nie naukowy, ale bez wątplenia może być jako taki odbierany przez poszukujących wiedzy fachowej internautów pretendujących do miana „ekspertów” w dziedzinie projektowania graficznego. Dziedzic zajmuje bowiem w tym środowisku pozycję ekspercką (wynikającą z rozpoznawalności oraz sukcesu kroju Lato), a także ma własną „teorię praktyki”.

Litera w nowym kontekście

W ostatnich latach pojawiło się także kilka prac naukowych (i popularnonaukowych), które ujmują problematykę kroju liter w szerszej perspektywie. Aby sobie uświadomić, jak znacząca jest to zmiana, trzeba wspomnieć, że nawet w najważniejszych pracach antropologicznych i kulturoznawczych poświęconych problemowi piśmienności¹¹ zagadnienia związane z analizą kroju pisma są zwykle pomijane. Warto tu więc przywołać dwie, moim zdaniem, najważniejsze prace umieszczające to zagadnienie w szerokim kontekście. Pierwszą z nich — choć chronologicznie późniejszą — jest wydana u nas w drugiej połowie 2019 roku (rok wydania oryginału: 2017) praca projektanta i historyka designu Douglasa Thomasa opatrzona intrygującym tytułem: *Wystrzegaj się Futury*, która w przystępny sposób¹² opowiada społeczno-kulturową historię jednego kroju — tytułowej Futury. Autor nakreśla kontekst powstania, ideę źródłową, a także charakteryzuje swego rodzaju rewolucję, którą wywołał ten modernistyczny krój, i wreszcie przedstawia dzieje jego modyfikacji. Posługując się skrupulatną dokumentacją przykładów wykorzystania Futury, demaskuje jej udział w kształtowaniu wizerunku między innymi takich marek, jak Ikea, Canal+ czy Alfa Romeo. Thomas nie pomija też innych tekstów kultury, pokazuje historyczną zmienność interpretacji odcieni stylistycznych, które Futura wprowadzała do rozmaitych projektów (czasopisma, okładki notesów, mapy, kadry filmowe). Autor, wraz ze swoimi wydawcami (amerykańskim i polskim), dokonuje przy tym rzeczy niebywalej: przekonuje czytelników spoza środowiska zawodowych designerów do sięgnięcia po historię projektowania graficznego¹³.

Jeszcze innym przykładem może być wydana w 2018 roku monografia polskiej badaczki designu Agnieszki Szydłowskiej zatytułowana *Od solidarycy do TypoPolo. Typografia a tożsamości zbiorowe w Polsce po 1989 roku*. Autorka omawia zagadnienia związane

¹¹ Warto tu przypomnieć choćby klasyczną serię *Communicare* Wydawnictw Uniwersytetu Warszawskiego.

¹² Trzeba zaznaczyć, że jest to monografia opatrzona aparatem naukowym.

¹³ O tym, że monografia należy do obiegowi popularnego, może świadczyć fakt, że autor został zaproszony do udziału w projekcie TED; www.ted.com/speakers/douglas_thomas [dostęp: 8.06.2022].

z uwikłaniem liter w porządek społeczny i polityczny. Wychodzi od zwrócenia uwagi odbiorcy na fakt, że litery stawały się wielokrotnie narzędziem w rękach władców i polityków (nierzadko twórców systemów totalitarnych), przywołując przykład próby wprowadzania typografii gotyckiej w Niemczech w latach 1933–1941 czy decyzję Atatürka o zmianie arabsko-perskiego systemu zapisu języka tureckiego na system łaciński.

Praca Szydłowskiej opiera się na omówieniu liter niczych prób skonstruowania krojów, które pełniłyby funkcje znaków odzwierciedlających charakter społeczny, czy to w planie globalnym (tak zwane pisma narodowe), czy lokalnym (kroje stanowiące symbol jakiejś grupy, np. Solidarność). Autorka sięga tutaj po metodologię wywodzącą się z teorii społecznej i krytyki kultury, co sytuuje tę monografię w zupełnie innym punkcie, niż nakazywałaby tradycja analizy historii pisma, choć nie można zarazem stwierdzić, że badaczka porzuca dotychczasowe narzędzia analizy typografii (czego przykładem może być rozdział poświęcony polskim próbom stworzenia kroju narodowego).

Z pewnością najbardziej nośny przykład analizy przeprowadzonej przez Szydłowską stanowi historia politycznego konfliktu związanego z solidarycą — literami zaprojektowanymi przez Jerzego Janiszewskiego dla NSZZ „Solidarność”¹⁴.

Znak Solidarności można zatem interpretować jako element antagonistycznego modelu polityki, w którego ramach w latach osiemdziesiątych ścierały się ze sobą duże, klarownie rozgraniczone i dobrze ustrukturyzowane bloki: władze komunistyczne i opozycja. Współcześnie znak ten przestaje mieć tak oczywiste konotacje i nie jest już reprezentacją konkretnej, jasno oddzielonej od innych siły politycznej. Staje się raczej platformą dyskusji i sporów, które nie obejmują już spraw związanych z organizacją państwa, ekonomią socjalną, polityką socjalną itp., lecz kwestie moralne, obyczajowe lub partykularne konflikty polityczne, dotyczące konkretnych osób i ugrupowań, a nie wizji czy idei.

(Szydłowska 2018: 79)

Autorka pokazuje, jak litery nazwane solidarycą stały się pretekstem do dyskusji poświęconej problemowi przemiany samej Solidarności jako instytucji społecznej, a także do negocjowania praw własności do idei, które były przypisywane tej instytucji. Monografia Szydłowskiej uświadamia odbiorcom (jak można się domyślać na podstawie miejsca publikacji, projektowanym adresatem pracy są badacze kultury), że litery mogą ulegać tym samym mechanizmom, którym ulegają wszystkie teksty kultury, takim jak, między innymi, niewyczerpany potencjał generowania nowych możliwości interpretacyjnych¹⁵.

¹⁴ Warto pamiętać, o czym przypomina też autorka monografii, że solidaryca nie jest krojem pisma w ścisłym sensie. Nigdy nie została zaprojektowana jako system znaków zapisany za pomocą konkretnego nośnika.

¹⁵ Podobną funkcję pełni tekst Marcina Kłagi *Wygląd liter jako komunikat*. Autor omawia systemy zapisu i kroje pisma z uwzględnieniem ich projektowanej i faktycznej roli społecznej. Nie bez znaczenia jest dla mnie fakt, że tekst ukazał się w monografii wieloautorskiej poświęconej różnym zagadnieniom antropologii kultury, był zatem, podobnie jak praca Szydłowskiej, skierowany do odbiorców spoza hermetycznego środowiska teoretyków designu (zob. Klag 2019: 129–138).

Wszystkie przytoczone tu przeze mnie przykłady wypowiedzi — zarówno obiegowe opinie, jak i prace naukowe (niezależnie od ich obiegu) — nie sprawiły, że litery z kulturowo niewidzialnych stały się widoczne. Może nawet wręcz przeciwnie — to ich niewidzialność stała się zauważalna. Tak samo widoczny stał się brak wspólnego języka, który pozwoliłby na dyskusję o tym najbardziej oczywistym, a jednocześnie najmniej uchwytnym medium. Szydłowska we wstępie swojej książki formułuje następującą tezę:

Dlaczego typografia jest uwikłana w tak wiele sporów i staje się nośnikiem tak wielu znaczeń? Prawdopodobnie dlatego, że jest ściśle związana z językiem, przez co współuczestniczy w wyrażaniu treści wyrażanych za pomocą tekstu. Znajduje się więc w sferze dyskursywnej. Jednocześnie jest też elementem wizualnym, zależnym od stylu, gustu i formy. Tym samym wkracza w inny, niedyskursywny porządek ocen estetycznych oraz nawiązań stylowych.

(Szydłowska 2018: 7)

Autorka zwraca uwagę na wyjątkowy charakter liter, podkreślając ich znaczenie jako nośnika, a zarazem elementu komunikatu. Trzeba jednak dodać, że w obecnym dyskursie, związanym z historią designu, właśnie ten całościowy wymiar liter ostatecznie pozostaje nieuchwytny. Można zatem wyciągnąć wniosek, że litery jako medium powinny być obiektem zainteresowania różnych dyskursów, dopiero interdyscyplinarny namysł nad ich potencjałem pozwoliłby na wyłonienie wielowymiarowej analizy problemu. Praca Szydłowskiej wskazuje nam, że litery jako znaki należą do co najmniej dwóch dziedzin — semiotyki i projektowania graficznego — które posługują się dwoma odrębnymi metajęzykami, a zatem znajdują się w co najmniej dwóch systemach relacji. Jednak właściwie żadna z klasycznych semiotycznych koncepcji znaku nie jest zainteresowana literami, zaczynając od Ferdinanda de Saussure'a, któremu zarzuca się całkowite pominięcie graficznej formy znaku, a kończąc na Charlesie Sandersie Peirsie, który uwzględniał graficzne formy słów, ale nie przywiązywał wagi do ich specyficznego charakteru. Wynika to oczywiście z faktu, że już najbardziej uproszczona, wyjściowa, definicja znaku zakłada, że jego istotą jest wskazywanie na coś poza sobą.

Znak

Należy zapewne uznać, że nie uda się połączyć analizy liter w tych dwóch dziedzinach, bo semiotyczna koncepcja znaku językowego (rozumianego jako ciąg liter, na przykład słowo) rozpatruje go zawsze jako pewną relację, która nie pozwala na ograniczenie się do jego graficznej postaci. Dobrą ilustracją tego problemu będzie znana triada Peirce'a. W jego koncepcji znak jest relacją trzech wartości: reprezentamenu, referenta i interpretanta, które w dużym uproszczeniu możemy kolejno opisać jako: nośnik znaku, obiekt, do którego odsyła, i znaczenie znaku (Peirce 1997: 194). Graficzna postać, wygląd ciągu liter na papierze — czyli reprezentamen — w tej koncepcji jest tylko jedną składową znaku, musi zatem z definicji być widoczny i niewidzialny zarazem. Peirce zaznacza:

Znak, czyli reprezentamen, jest to coś, co komuś zastępuje coś innego pod pewnym względem lub w pewnej roli. Zwraca się do kogoś, czyli wytwarza w umyśle tej osoby znak równoważny, a może i bardziej rozwinięty.

(Peirce 1997: 194)

Według tej teorii reprezentamen przyjmuje różną postać; może być jakością zmysłową (na przykład dźwięk ostrzegawczy), obiektywnie istniejącą rzeczą czy znakiem umownym. W przypadku litery mówimy oczywiście o tej trzeciej możliwości. Istotny jest też charakter relacji, jaka łączy reprezentamen z tym, do czego on odsyła. W koncepcji Peirce'a litery (pod postacią słów, gdyż interesują go większe całości) są z klasycznym przykładem symboli — czyli znaków, których znaczenie jest umocowane konwencją¹⁶. Jeśli przeniesiemy punkt zainteresowania na graficzną postać znaku, na sam reprezentamen, a nie na to, do czego odsyła, automatycznie przenosimy się do drugiego obszaru, a więc do grafiki, gdzie z kolei znaczenie słów (a nawet całych tekstów) pozostaje mniej istotne w procesie projektowania. Dla grafika czy projektanta liter wyrazy nie są nośnikami sensów, ale grupą liter, która znaczy jako kształt i najistotniejsze są jej cechy stylistyczne, rozpatrywane na mikro- i makropłaszczyźnie projektu — a więc na poziomie budowy znaku (na przykład oś litery, światło, szeryfy) — i jego funkcjonowania w kompozycji graficznej¹⁷. Najlepszym tego dowodem jest *casus* Lorem Ipsum — tekstu, który nic nie znaczy, służy tylko do prezentowania wyglądu liter i można go wygenerować mechanicznie za pomocą specjalnych generatorów¹⁸. Gerrit Noordzij w eseju *Kreska. Teoria pisma* zauważa:

W języku słowa tworzą zdanie; pisane słowa tworzą wersy. Samo w sobie słowo pisane nic nie znaczy. Dopóki pozostanie w dziedzinie pisma, znaczenie słów nie jest istotne. W chwili, gdy zajmuje mnie znaczenie słowa, zaczynam mieć do czynienia z językiem. Dziecko, ucząc się czytać, uczy się łączyć słowa pisane ze słowami w języku. Trudności z tym związane rozpatruje się zwykle tylko w sferze języka: dziecko nie rozumie, co zostało napisane. W ostatecznym rozrachunku wszystko do tego właśnie się sprowadza, ale jeżeli nie można zobaczyć co zostało napisane, wtedy nie ma czego rozumieć.

(Noordzij 2014: 41)

W obydwu obszarach litera nie znaczy nic w odosobnieniu, ale dopiero w ciągu, zestawieniu i relacji (znaków językowych — w lingwistyce, znaków graficznych — w designie). Do-

¹⁶ Oprócz symboli autor wymienia także ikony (gdzie relacja reprezentacji opiera się na podobieństwie, np. portrety) oraz indeksy (relacją przyczynowo-skutkowa, reprezentamen stanowi widoczny skutek, na przykład dym reprezentuje ogień). Por. Peirce 1997; syntetycznie o interpretacji tej koncepcji znaku pisały: Aleksandra Baldy oraz Paulina Broszkiewicz (zob. Baldy 2007: 119–131; Broszkiewicz 2012: 191–213).

¹⁷ W sensie typografii, a więc wygląd graficzny tekstu, i w sensie elementu projektu graficznego, jak na przykład plakat, ulotka, obrazek z podpisem.

¹⁸ Zob. np.: pl.lipsum.com [dostęp: 11.06.2022]; lipsum.pl [dostęp: 11.06.2022].

piero połączona zgodnie z regułami ortograficznymi lub kompozycyjnymi zyskuje swoje znaczenie. Jak dowodzą badacze (Havelock, Assmann), w komunikacji ery piśmiennosci zmysł wzroku jest uprzywilejowany; jesteśmy przystosowani do tego, żeby widzieć tekst, można nawet powiedzieć — „widzieć tekstem” (przejście od oralności do piśmiennosci nie tylko zmieniło nasz sposób percepcji wzrokowej, ale przecież, co oczywiste, także schematy myślenia). Litery rozumiane jako nośnik muszą być niewidzialne, żeby umożliwić nam myślenie abstrakcyjne, które jest niezbędnym elementem procesu czytania. Skupienie na samym nośniku, siłą rzeczy, odsunęłoby odbiorcę od możliwości zrozumienia tekstu. Omawiając przedkognitywistyczne analizy procesu czytania jako zjawiska sensualnego, Jarosław Płuciennik zauważa:

Spekuluje się, że współdziałanie obrazu i tekstu owocuje czasem metakognicją, myśleniem o myśleniu (Snowling, Hulme 2005: 397–412). Owa metakognicja jest sugerowana przez metatekstowość co najmniej dwóch elementów: albo tekstu komentującego obraz, albo obrazu stanowiącego komentarz do tekstu, a wówczas referencja nie jest zewnętrzna wobec tekstu, ale zapętała się i zwraca w swoją stronę, co prowadzi do metakognicji *sensu stricto*.

(Płuciennik 2013, b.s.)

Potraktowanie w procesie czytania liter jako obrazu (grafiki¹⁹) wchodzącego w dialog z tekstem podnosi nas do jeszcze bardziej skomplikowanego poziomu metarefleksji językowej, niedostępnej większości „użytkowników liter”.

Zresztą owa niezbędna asemantyczność liter znajduje swoje zastosowanie na przykład w diagnostyce wzroku za pomocą tablicy Snellena. Aby użycie tej tablicy było możliwe litery nie mogą się układać w żadne ciągi — ani wyrazowe, ani alfabetyczne. Podsuwa to prosty wniosek, że litera w izolacji konwencjonalnie stanowi reprezentację alfabetu.

Co istotne w obydwu systemach odniesień (graficznym i językowym) znak pozostaje połączony z tym, do czego odsyła na mocy konwencji. Układ graficzny „kot” odsyła nas do ogólnej idei kota, naszego kota lub obrazu kota w wyniku arbitralnego powiązania tego ciągu znaków w języku polskim z określonym desygnatem (w tym wypadku zwierzęciem), tak samo jak dowolny wyraz złożony na przykład krojem Dripping odsyła do idei horroru, ponieważ wystarczająco wiele razy wykorzystano „cieknące litery” w filmach czy na okładkach książek zaliczanych do tej konwencji²⁰. Graficznie stanowi on zresztą dosyć jasne nawiązanie do „krwawej tematyki” eksplorowanej w horrorach. Może bardziej subtelny przykładem jest zwyczajowe używanie stylizowanych krojów „westernowych” (naśladujących litery z szyldów stanowiących element scenografii w popularnych filmach). Jedną i drugą konwencję odbiorca rozpoznaje jako element konkretnego, utrwalonego kulturowo, zestawu konwencjonalnych znaków.

¹⁹ A tak przecież traktują litery projektanci czy graficy.

²⁰ Warto wspomnieć w tym miejscu choćby niezwykle wpływową praktykę brytyjskiego studia filmowego Hammer Film Productions.

Jeżeli zatem mówimy o rozpoznawalności (czy polityczności) liter, to mówimy nie o ich własnościach, ale o ich funkcjonowaniu w kontekście, o skojarzeniach utrwalonych w świadomości zbiorowej. Można tę sytuację zilustrować odniesieniem do słynnego już eksperymentu Stanleya Fisha (2008: 81–98). Jak próbuje nam udowodnić badacz, w odpowiednim kontekście i dzięki specyficznemu treningowi kulturowemu dowolną zbitkę słów zobaczymy, przeczytamy i zinterpretujemy jak wiersz. Podobnie jest i w tym przypadku.

W eseju *Sposoby widzenia* John Berger przekonuje:

Widzenie, które poprzedza słowa i które nigdy nie daje się do końca w ich zawrzeć, nie sprowadza się jednak do mechanicznej reakcji na bodźce. (W ten sposób można je rozumieć tylko wtedy, gdy wyizoluje się niewielką część procesu widzenia, odnoszącą się do siatkówki oka.) Widzimy tylko to, na co patrzymy. Patrzeć jest aktem wyboru.

(Berger 2008: 8)

Odnosząc się do tej myśli, warto postawić pytanie: czy patrzeć zawsze oznacza widzenie?²¹ A idąc dalej: czy widzenie również jest kwestią wyboru, czy raczej sumą rozmaitych (zewnętrznych) czynników? Być może jednak, w określonych sytuacjach komunikacyjnych, nasz pakiet kulturowy pozwala nam „nie widzieć” znaku, byśmy mogli zobaczyć to, do czego nas on odsyła.

Widzenie niewidzialnego

Peirce w swojej teorii zwraca uwagę na jeszcze jeden, być może najważniejszy aspekt: aby dany obiekt był znakiem, reprezentamen musi wytwarzać obraz w umyśle odbiorcy, co sprowadza nas do banalnej konstatacji, że nie ma znaku bez odbiorcy. A zatem to, do jakiego skojarzenia litera będzie odsyłać, jest każdorazowo uzależnione nie od niej samej, ale od możliwości odbiorcy. Niesie ona za sobą inne znaczenie, kiedy patrzy na nią dziecko, które uczy się czytać i pisać (prawdopodobnie odnosi ją przede wszystkim do dźwięków lub porównuje litery pisane z drukowanymi), czytelnik powieści czy grafik.

Odpowiadając zatem na pytanie postawione we wstępie, można stwierdzić, że litery „są widoczne” w trzech przypadkach. Mogą je zobaczyć osoby, które zostały przygotowane, żeby je dostrzec, lub osoby, które jeszcze nie mają narzędzi, żeby zobaczyć to, do czego one odsyłają, a więc niepotrafiące czytać i/lub pisać²². Trzeci przypadek dotyczy natomiast sytuacji, kiedy litery zostały wyjęte z kontekstu tekstowego i uczynione niezależnymi znakami.

²¹ Oczywiście nie mam tutaj na myśli widzenia w jego najprostszym — biologicznym — znaczeniu.

²² Umiejętność czytania nie jest tożsama z umiejętnością pisania, ponieważ ta druga wymaga dodatkowych sprawności motorycznych, których opanowanie jest odrębnym procesem (dziecko nie musi wiedzieć, co pisze, żeby te sprawności ćwiczyć, najpierw opanowuje po prostu poszczególne kształty, potem je integruje w całości i zbitki). Integrowanie czytania i pisania wymaga także opanowania przekładania zdolności pisma drukowanego na odręczne. Dzieci uczone są najpierw koncepcji znaków, a dopiero potem ich realizacji.

Bibliografia

- Baldy Aleksandra (2007), *Przyczynek do Ch.S.Peirce'a koncepcji znaku*, „Studia Philosophiae Christianae” nr 43(2).
- Berger John (2008), *Sposoby widzenia*, przeł. M. Bryl, Fundacja Aletheia, Warszawa.
- Bourdieu Pierre (2007), *Szkic teorii praktyki poprzedzony trzema studiami na temat etnologii Kabylów*, przeł. W. Kroker, Wydawnictwo Marek Derewiecki, Kęty.
- Broszkiewicz Paulina (2012), *Charlesa Sandersa Peirce'a koncepcja znaku względem peirce'owskiego pragmatyzmu*, „Słupskie Studia Filozoficzne” nr 11.
- Brzostek Dariusz (2013), *Eksperci i amatorzy. O internetowych praktykach recenzenckich jako „systemach eksperckich”* [w:] *Netlor. Wiedza cyfrowych tubylców*, red. P. Grochowski, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń.
- Dawidek-Gryglicka Małgorzata (2012), *Historia tekstu wizualnego: Polska po 1967 roku*, Fundacja Korporacja Ha!art, Wrocław.
- Fish Stanley (2008), *Jak rozpoznać wiersz, gdy się go widzi?*, przeł. A. Grzebiński [w:] S. Fish, *Interpretacja, retoryka, polityka. Eseje wybrane*, red. A. Szahaj, TAIWPN Universitas, Kraków.
- Garfield Simon (2012), *Just My Type. A Book about Fonts*, Gotham Books, Nowy Jork.
- Gill Eric (2016), *Esej o typografii*, przeł. M. Komorowska, d2d.pl, Kraków.
- Godlewski Grzegorz (2008), *Słowo — pismo — sztuka słowa. Perspektywy antropologiczne*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- Gomez Jeff (2008), *Print Is Dead: Books in our Digital Age*, Macmillan, Londyn, Nowy Jork.
- Górski Janusz (2020), *Dostłownie. Liternicze i typograficzne okładki polskich książek 1944–2019*, Wydawnictwo Karakter, Kraków.
- Havelock Eric A. (2006), *Muza uczy się pisać. Rozważania o oralności i piśmienności w kulturze Zachodu*, przeł. P. Majewski, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- Klag Marcin (2019), *Wygląd litery jako komunikat* [w:] *Colloquia Anthropologica et Communicativa vol. 12. Antropologia, media, komunikacja*, red. M. Czapiga, M. Rydlewski, Wydawnictwa Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław.
- Maj Anna, Derda-Nowakowski Michał (2009) (red.) z udziałem D. de Kerckhove'a, *Kody McLuhana. Topografia nowych mediów*, Wydawnictwo Naukowe ExMachina, Katowice.
- Mirkowicz Magda (2015), *Fonty, których powinieneś unikać jak ognia*, „my pink plum”, 25 lipca, www.mypinkplum.pl/2015/07/fonty-ktorych-powinienes-unikac-jak.html [dostęp: 20.05.2022].
- Noordzij Gerrit (2014), *Kreska. Teoria pisma*, przeł. M. Komorowska, d2d.pl, Kraków.
- Obirek Stanisław (2010), *Uskrzydłony umysł. Antropologia słowa Waltera Onga*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- Ong Walter (2011), *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, przeł. J. Japola, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- Peirce Charles Sanders (1997), *Wybór pism semiotycznych*, przeł. R. Mirek, Polskie Towarzystwo Semiotyczne, Warszawa.
- Peterson Becky (2017), *Google w ważnym dokumencie używał komiksowej czcionki*, „Business Insider”, 1 listopada, businessinsider.com.pl/rozwoj-osobisty/kariera/comic-sans-ms-na-dokumentach-googlea/50z071g [dostęp: 20.05.2022].
- Petrucci Armando (2010), *Pismo. Idea i przedstawienie*, przeł. A. Osmólska-Mętrak, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.

- Płuciennik Jarosław (2013), *Czytanie a zmysły — refleksja przedkognitywistyczna* [w:] *Sensualność w kulturze polskiej. Przedstawienia zmysłów człowieka w języku, piśmiennictwie i sztuce od średniowiecza do współczesności*, red. W. Bolecki, M. Rembowska-Płuciennik i in., Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa [dostęp online: Repozytorium Uniwersytetu Łódzkiego, HANDLE: hdl.handle.net/11089/7236].
- PrezART (2016), *Fonty, które zmieniają Twoje życie jako projektanta slajdów*, prezart.pl, 12 maja, prezart.pl/2016/05/12/fonty-ktore-zmienia-twoje-zycie-jako-projektanta-slajdow [dostęp: 20.05.2022].
- Reuß Roland (2017), *Perfekcyjna maszyna do czytania. O ergonomii książki*, przeł. P. Piszczatowski, d2d.pl, Kraków.
- Shillingsburg Peter L. (2006), *From Gutenberg to Google: Electronic Representations of Literary Texts*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Szydłowska Agnieszka (2018), *Od solidarycy do TypoPolu. Typografia a tożsamości zbiorowe w Polsce po 1989 roku*, Wydawnictwo Ossolineum, Wrocław.
- Thomas Douglas (2019), *Wystrzegaj się futury*, przeł. D. Malina, Wydawnictwo Karakter, Kraków.
- Trumpf typografii; kultura, komunikacja, nowe media* (2017), wyb. i opr. H. Hoeks, E. Lentjes, przeł. M. Komorowska, d2d.pl, Kraków.
- Trykozko Martyna (2015), *Lato podbija świat, czyli jak nieudane zlecenie doprowadziło do spektakularnego sukcesu Polaka*, Gazeta.pl, 18 września, wiadomosci.gazeta.pl/wiadomosci/1,143647,18850417,lato-podbija-swiat-czyli-jak-nieudane-zlecenie-doprowadzilo.html [dostęp: 25.05.2022].
- Wershler-Henry Darren S. (2007), *The Iron Whim: A Fragmented History of Typewriting*, Cornell University Press, Itaca.

