

Žurnalnaja rublennaja – kommunismiaja kasin kirjatüüp

IVAR SAKK

Artikkel tegeleb nõukogude perioodi visuaalse fenomeniga – tollastes trükistes üldlevinud kirjatüübiga Žurnalnaja rublennaja. Üritatakse rekonstrueerida nimetatud šrifti loomise lugu, leida selle esteetilisi ja ideoloogilisi allikaid ning asetada see muude kaasaegsete modernistlike kirjatüüpide konteksti.

Kommunismiaegse materiaalse keskkonna objektid, nagu ehitised, autod, sisustus, tarbe- ja toidukaubad, riided, olid limiteeritud nii arvult kui esteetikalt. Sama kehtis ka trükiste kohta, kus kasutatud vahendid, kaasa arvatud šriftid, olid standardsed ja vähesed. Käesolevas artiklis vaadeldakse fragmenti Eesti tüpograafia ajaloost, peatudes lähemalt Moskvast kavandatud ja toodetud trükišriftil Žurnalnaja rublennaja, mida 1960.–1990. aastatel eestikeelsetes trükistes sagedasti kasutati. Üritatakse rekonstrueerida nimetatud šrifti loomise lugu, leida tema esteetilisi ja ideoloogilisi allikaid, samuti asetada ta muude kaasaegsete modernistlike kirjatüüpide konteksti. Vaatluse alla tulevad mõningad väljapaistvamad näited Nõukogude Eesti graafilise disaini ajaloost, kus on ületatud Žurnalnaja rublennaja pragmaatilise rakendamise lattu ning saavutatud tulemusi, mis toovad välja argise kirja olemuslikud karakteristikud. Lõpuks otsitakse vastust küsimusele, miks tänapäeva noored disainerid on huvitunud senini vernakulaarseks peetud šrifti rakendamisest ning teinud jõupingutusi tema taastamiseks, kasutades analooge või alustades originaali töömahukat digiteerimisprotsessi, et enda valdusse saada omaaegse põlatud šrifti digitaalne variant ehk font.

Seda artiklit alustades ei saa ma mööda minna emotsionaalsest sidemest, mis mul on tekkinud nimetatud kirjatüübiga lapsepõlvest peale. Kasvasin Eesti Nõukogude Sotsialistlikus Vabariigis, käisin tollases koolis, lugesin tollaseid trükiväljaandeid ning vaatasin tänaval kuulutusi ja plakateid. Loomulikult paelusid mind eelkõige illustratsioonid nagu teisi lapsigi, kuid nende kõrval olid ka kirjatähed. Argised ja üksluised, vähe üksteisest erinevad, nii et alateadvus registreeris samasuguste kordumise eri olukordades. Ühed eriti lihtsad tähed olid kõikjal – õpikutes, teatriafiššidel, sinakashallile kehvale paberile trükitud kinopiletil, kunstiajaloo raamatus – igal pool. Nende välimuses väljendus kontsentreeritud kujul nõukogude aja vaesus ja hallus. Kroonulikkuse triumf. Nagu Vietnami Sotsialistlikust Vabariigist turismirühma koosseisus saabunud

pisikeste asiaatide vormiülikonnad, laost võetud, kõigil seljas üks ja sama number. „Karu-aabits”, kompartei manifest, „Ruja” plaadiümbris, „Kunstiraamat noortele” – igal pool oli tüütuseni nähtud Žurnalnaja rublennaja.

Siis ma ei teadnud veel, et see oli tol ajal peaaegu ainus võimalus realadumismasinal laduda suuremapunktilist groteskkirjas teksti. Alternatiiviks oleks olnud joonistada tekst käsitsi või fotolt lõigatud tähtedest kokku kleepida ning lasta teha klišee või trükiplaat, millega oleks tehtud vastavalt kas kõrg- või ofsettrükk. Realadumismasinal oleks olnud võimalik valida teise olemas olnud grotesk-kirjagarnituurina kitsas Gazetnaja. Žurnalnaja rublennaja oma igavalt nüride ruudu- ja ringikujuliste tähevormidega oli minu tollase veendumuse kohaselt elegantsi surm.

Sotsialismi kokkuvarisemise ja arvutiajastu algusega 1990. aastatel kadus Žurnalnaja rublennaja olematusse. Värskest soetatud arvutites tehtud kavanditel valitsesid Times New Roman ja Arial, Futura ja Univers. Žurnalnaja rublennajat arvutis polnud ja tema puudumist ei märganud keegi. Nii vajus vihatud, kommunismi argipäeva iseloomustav kirjatüüp unustusehõlma. Kuni hetkeni, mil 2006. aastal saatis mu üliõpilane Mikk Heinsoo meili Amsterdamist, kus ta õppis Gerrit Rietveldi Akadeemias. Selle põhjuseks oli tema graafilise disaini kooliülesanne – juhusliku trükise dekonstruktsioon. See tähendas valitud raamatu täielikku alastikoorimist: väljaselgitamist, millal, kelle poolt, mis tehnikas ja mis materjalile trükkis on tehtud ning milliseid illustratsioone ja kirjatüüpe on kasutatud. Mikk Heinsoo leitud raamat pärines nõukogude ajast ja oli laotud Žurnalnaja rublennajas. Kust see kiri tuli ja kes selle tegi?

Ladina tähtedega kirjagarnituur Žurnalnaja grotesk (vn *рубленая*¹) jõudis Eestisse 1959. aasta paiku. Ajakirjas „Polügrafist” teatatakse, et kiri töötati perioodikaväljaannete jaoks välja Erbar-Groteski alusel 1957. aastal.² 1960. aasta neljandas numbris kasutas „Polügrafist” seda tekstitüübina – erialajakiri oli see, kus uusi võimalusi kohe praktikas rakendati. Kui kõigepealt saabus Leningradi Polügraafiamasinahesest ainult väiksepunktiline tekstilaokiri, siis 1962. aastaks jõuavad kohale ka suuremad garnituurid pealkirjade jaoks: 14, 16, 20, 24, 28, 36 ja 42 punkti. „Polügrafistis” mainitakse ära ka kirja autorid A. Štšukin ja V. Sidelnikov ning sedastatakse jällegi, et prototüübiks on sakslase Jakob Erbari loodud Erbar 1924. aastast.³ Antiikvakiri nimega Žurnalnaja oli N. Liidus kasutusel juba 1936. aastast peale. Kuigi nime poolest justkui sugulased, ei ole neil kirjadel suurt midagi ühist peale tollase kombe nimetada tooteid lihtsusatult, nagu Võileiva vorst või Pidupäeva viin. Kirjatüüpide nimed Obõknovennaja (‘tavaline’), Školnaja (‘kooli’) või Žurnalnaja (‘ajakirja’) peegeldasid nimeandjate suva, mitte kirjatüüpide tegelikku funktsiooni. Žurnalnaja põhines kolmekümnendatel Linotype’i kirjakoja poolt käibesse toodud ajalehešriftil Excelsior.

Žurnalnaja rublennaja autorina märgitud Anatoli Štšukin (1906–1994) oli sündinud ja elanud terve elu Moskvas ning õppinud aastatel 1928–1930 VHUTEIN-is. VHUTEIN oli kõrgem kunsttööstuskool (Высший художественно-технический

1 *рубленая* – ‘raiatud’. Termin, mida vene keeles kasutati groteski ehk plokk-kirja kohta.

2 V. Hazinski, Fotolao võimalustest trükikojas „Oktoober”. – Polügrafist 1983, nr 1, lk 14.

3 Uusi pealkirjašrifte. – Polügrafist 1962, nr 1, lk 25. Enamik nõukogude trükikirjadest oli loodud välismaiseid eeskujusid kasutades. Literaturnaja põhines saksa Lateinischi, Baltika Jakob Erbari Candidal, Obõknovennaja Lynn Boyd Bentoni Centuryl jne.

институт), omamoodi Nõukogude Vene Bauhaus. Sealt läks ta üle Moskva Polügraafia Instituuti, mille lõpetas 1931. aastal. Peaaegu kogu elu veetis ta riiklikus süsteemis kirjatüüpe kujundades. Oma karjääri alguses oli ta ametis Vene NFSV kohaliku tööstuse rahvakomissariaadi teadusliku uurimise instituudis. Esimesena valmis tema käe all 1936. aastal Literaturnaja (algse nimega Latinskaja, Bertholdi kirjakojas välja-töötatud 1899. aasta Lateinisch kirillitsavariant), siis Obõknovennaja novaja (1939) ja Akademitšeskaja (1945). Pärast Teist maailmasõda kavandas ta veel mitu kirjatüüpi. Üks neist oli Žurnalnaja rublennaja, mille kirillitsavariant valmis 1947. aastal.⁴ Mitmed allikad annavad selle kaasautorina V. Sidelnikovi nime.⁵ Kollektivismi ülistavas kommunistlikus impeeriumis oli autorite kollektiiv Stalini diktatuuri ajal levinud töövorm. Nii sündisid ooperid (üks helilooja kirjutab meloodiad ja teine orkestreeris), monumentaalmaalid (üks kunstnik maalib figuurid ja teine taustad) ning isegi kirjan-dusteosed. Kui romaani kirjutamisel tundub autorsuse jagamine problemaatiline, siis kirjatüübi kujundamisel võis tööd siiski kuidagi spetsifitseerida. Igal juhul märgivad allikad Štšukinit töörühma juhina.⁶

1947. aasta on kirjagarnituuri valmimiseks veidi ebaharilik aeg. Oletatavasti olid eeltööd alanud juba enne sõda, mis need katkestas, ja kaks rahuaastat võis olla piisav nende lõpuleviimiseks. Samas – Nõukogude Liit väljus sõjast võitjana ning tugevama kui kunagi varem. Tööstustoodang oli tõusuteel ning oma osa mängisid selles reparatsioonidena mahamonteeritud ning Nõukogude Liitu veetud Saksa masinatehased, mis hakkasid tööle Venemaal. Šriftitoodang, nagu muudki polügraafiamasinad, oli samuti metallitööstuse osa. Kas võis Žurnalnaja rublennaja sünnis olla oma osa Saksamaalt saadud kirjakoja sisseeadel? Kas võis olla võimalik, et reparatsioonidena saadud tähematriitse hakati kasutama, lisades samas stiilis kujundatud kirillitsatähed? Selleks tuleks vaadata kaasaegsete saksa eeskujude, eelkõige Erbari poole, mida allikad on korduvalt prototüübina maininud.

1920. ja 1930. aastad olid olulised modernistliku vormi kujunemisel. Ka tüpograafias tähendasid need aastad otsinguid ja tulemusi kaasaegsete kirjavormide loomisel. Bauhausis deklareeritud printsiibid, mille kohaselt kiri peaks vabanema igasugusest liigsest ballastist ja dekoorist, löid pinnase tähekuju essentsiaalse vormi otsinguile, mis kulmineerusid Herbert Bayeri, Josef Albersi jt 1925. aastal loodud kirjatüüpides, kus puudusid suurtähed ning väiketähtede vorm oli taandatud geomeetrilisteks algkujunditeks: ringiks, ruuduks, ristkülikuks. Kuigi Bauhausi radikaalsed uuendused kirja vallas ei jõudnud kaasajal laiema publikuni, mõjutasid sealsed arengud ajastu tüpograafilist ilmet kujundanud kirjakodasid ning neis töötanud kunstnikke. 1920. aastate lõpu kirjaloomingust on meieni jõudnud palju ajastuomaseid kirjatüüpe, millest kolm on saanud klassikaks.

4 А. Г. Шицгал, Русский типографский шрифт. Вопросы истории и практика применения. Москва: Книга, 1985, lk 58–62.

5 Uusi pealkirjašrifte, lk 25; <http://www.hi-edu.ru/e-books/xbook243/01/part-004.htm> (vaadatud 1. V 2012);

Л. А. Волкова, Е. Р. Решетникова, Технология обработки текстовой информации. Часть I. Москва: Издательство МГУП, s.d., lk 289.

6 <http://www.paratype.ru/e-zine/ISSUE02/biograph.htm> (vaadatud 1. V 2012).

Futura, Gill ja Kabel – võimas kolmik

Avangardistide juhitud tüpograafia uuendamise tee viis otsingutele ka praktikud. 20. sajandi kahel esimesel kümnendil käis mitmes kirjakojas töö uute, modernismi hoiakutele vastavate kirjatüüpide väljatoomiseks. Üks esimesi neist oli 1922. aastal sakslase Jakob Erbari poolt Frankfurdis asunud Ludwig & Mayeri kirjakoja loodud Erbar.⁷ Kiri on neutraalne, geomeetiline, lakooniliste ümarvormidega. Selle suur- tähed *O*, *A*, *V* jt olid lihtsal geomeetrisel konstruktsioonil põhinevad ning sirkliga joonestatavad; *S*, *s*, *g* ja *e* napi vormiga. Tegelikult olid Erbari kirjas olemas kõik ajastu ootustele vastavad jooned ning ilmudes oli ta väga populaarne. Põhjus, miks see šrift on tänapäeval peaaegu tundmatu, pole päris selge, aga tema puudumine 1970. aastatel Letraseti kleeptähtede valikus ning digitaalvariandi hilinemine arvutiajastul on teinud Erbarile karuteene. Kuigi korduvalt nimetatud Žurnalnaja rublennaja prototüübiks, on ta natuke liiga elegantne, olemaks selle lihane isa. Samal ajal peab ütlema, et kui Erbari tähekuju mikrovormi erinevused on märgatavad, siis tekstikoena on see vägagi Rublennaja sarnane.

Erbarile lähedane, kuid hoopiski kuulsam eakaaslane sündis 1927. aastal teise sakslase, Paul Renneri (1878–1956) käe all. Kirjatüüp, mida selle tootja Baueri kirjakoda kirjeldas tutvustavas bukletis kui sõnadega *konstruktiv*, *klar*, *elegant*, *neutral*, sai nimeks Futura ning oli „mõeldud tänase ja homse päeva jaoks”.⁸ Saksalikult asjalik šrift vastas täpselt varase modernismiajastu ideaalidele. Osa tähevorme oli Renner lihtsustanud viimase piirini: näiteks *j* koosneb vaid sirgest kriipsust ja täpist; algsel kavandil koosnes kriipsust ja täpist ka *r*. Ümarvormide puhul on tüpograaf aga rakendanud keerulisemat konstruktsiooni saavutamaks paremat volavust tekstilaona ning vältimaks visuaalselt raskeid sõlmi kaarte ja sirgjoonte ühenduskohtades. Selle tõttu muutub ümartähtede joone paksus ja raadius väga sageli, kuigi esimesel silmapilgul tundub, et Futura on täiesti elementargeomeetiline.

Paul Renner oli õppinud maalikunsti Berliinis ja Münchenis, kuid tegeles hoopis raamatukujundusega, kuni 1926. aastal määrati ta Müncheni graafikatööstuskooli (Graphische Berufsschule) direktoriks. Natside võimuletulekuga sattus Renner kui „degenerereunud kunsti” esindaja ebasoosingusse ja vallandati direktori kohalt 1933. aastal, kuigi veel samal aastal koostas ja kujundas ta viiendal Milano graafikatriennaalil Saksamaa ekspositsiooni, mis sai ühe peapreemiast. Ka Futura kui „mittesaksalik” šrift jäi põlu alla ning sõja-aastad veetis Renner sisepaguluses, jätkates vaikselt tööd disaineri ja teoreetikuna.⁹

Samal, 1927. aastal, tõi Monotype välja kirjatüübi Gill Sans. Selle autor Eric Gill (1882–1940) oli õppinud arhitektuuri ja skulptuuri ning harjutanud kalligraafiat Edward Johnstoni kursustel. Viimasega Gill sõbrunes ning nende ateljeedki olid üksvahe kõrvuti, nii et Johnstoni 1916. aastal Londoni metroole tehtud šrifti mõju on Gilli puhul tuntav. Kuigi mitmed tähevormid on Gillil elementaarsema geomeetriaga kui näiteks Futural (*O*, *M*, *A*), suutis Eric Gill oma kirjatüüpi ometi nii palju käekirja loomulikkust sisse tuua (*R*, *G*, *a*, *s*), et algselt pealkirjade jaoks mõeldud šrift on leidnud

7 N. Macmillan, *An A–Z of Type Designers*. London: Laurence King, 2006, lk 78.

8 C. Burke, *Paul Renner: The Art of Typography*. London: The Hyphen Press, 1998, lk 103.

9 S. Polano, P. Vetta, *ABC of 20th-century Graphics*. Milano: Electa Architecture, 2002, lk 124.

kasutamist ka tekstilaos ning jookseb silma all hästi ja voolavalt. Inglismaal sai Gill ääretult populaarseks, milles oli oma osa kindlasti Penguini kirjastusel, kelle massi-tiraažis raamatute kaantel 1930.–1940. aastatel ainult seda šrifti näha võis.

Kolmas võimsa rühma liige on Rudolf Kochi (1876–1934) kavandatud ja Klingspori kirjakojas toodetud Kabel, mis on dateeritud samuti 1927. aastaga. Sellegi šrifti puhul peab toonitama tema elementaarset geomeetrilist iseloomu, mis kõige enam väljendub ringile ülesehitatud ümartähtedes. Nurga all ära lõigatud tähepost annab Kabelile dünaamika ja viitab suletõmbele, nagu ka *e* viltune kriips. Erandlik on *g*, mis koosneb täis- ja katkestatud ringist. Väiketähtede ülapikendid on pikad, mis teeb Kabeli suur- ja väiketähe kontrasti eriti märgatavaks.

Eelnimetatud kolm kirjatüüpi, mis oma laia levikuga olid Teise maailmasõja eel kindlasti tuttavad ka nõukogude tüpograafidele, võisid alla kriipsutada tööka, et Nõukogude Liidus polnud kirillitsana saadaval ühtegi varamodernistlikku kirjatüüpi. Samas ei mindud ühegi nende otsese kopeerimise teed, vastupidiselt tavalisele praktikale, kus kirillitsatähed loodi ladina tähtedele lisaks ning kirjatüüp nimetati vene keeles ümber (näiteks Jakob Erbari Candida, mille nõukogude variant kandis nime Baltika).

Teine ešelon: alternatiivsed allikad Žurnalnaja rublennaja kujundamisel

Võimsa rühma kõrval on samast ajast pärit kirjatüüpe, mis ei pälvinud võrreldavat tunnustust, kuid on siiani kasutusel. Üks neist on William Addison Dwigginsi kujundatud Metro. Dwiggins töötas peamiselt raamatukujunduse vallas ja avaldas 1928. aastal teose „Layout in Advertising”, kus kritiseeris tollal olemasolevaid kirjatüüpe. Selle vastukajana sai ta „kus viga näed laita, tule ja aita”-tüüpi pakkumise Linotype'i firmalt, mille Dwiggins ka vastu võttis.¹⁰ Esimene Linotype'ile kujundatud kirjatüüp Metro valmis 1930. aastal. See on ajastuomane grotesk, mis kõige enam sarnaneb ehk Kabelile oma teravaotsaliste kolmnurksete vormidega (*M*, *A*, *N*) ja erineb sellest oma ühepaunaliste väiketähtede (*a*, *g*) poolest.

Üks kaasaegseid seriifideta kirjatüüpe on Amsterdami kirjakojust pärit Nobel (1929). Väidetavalt tugines see sakslaste H. Berthold AG Berthold-Groteskile, mis toodi välja 1928. aastal.¹¹ Nii Nobelil kui ka Berthold-Groteskil on kahekordse paunaga *a*, mis aga Žurnalnaja algsel variandil puudus (ilmus alles fotolao tulekuga 1970. aastate lõpus). Berthold-Grotesk on küllaltki nõukogude kirja sarnane, eelkõige on lähedased šrifti üldpildi määravad suurtähed *R*, *S*, *G*. Bertholdi tähestikke oldi Ida-Euroopas, sealhulgas Venemaal, rohkem nähtud kui teiste lääne kirjakeelade omi. Berthold oli 20. sajandi alguses maailma suurim vastava ala ettevõtte, mille filiaalid olid ka Riias ja Peterburis.¹² Sealsed matriitsid elasid üle kommunistide oktoobripöörde ning Bertholdi garnituure

10 R. Dodd, From Gutenberg to OpenType: An Illustrated History of Type from the Earliest Letterforms to the Latest Digital Fonts. Lewes: Ilex, 2006, lk 116.

11 W. P. Jaspert, W. T. Berry, A. F. Johnson, The Encyclopaedia of Typefaces. London: Cassell Illustrated, 2008, lk 254.

12 F. Friedl, N. Ott, B. Stein, Typography: When, Who, How. Köln: Könemann, 1998, lk 125.

kasutati Nõukogude Liidu algusaastail massiliselt. Bertholdi juugendkiri Herold sai peaaegu ajastu sümboliks, paljud sotsialismiajal loodud 1917. aasta riigipöördele pühendatud poliitilised plakatid ja „heroilistest oktoobripäevadest” rääkivad filmid näitasid ja levitasid seda kirjatüüpi. Tõenäoliselt kulusid tsariajast päritud Bertholdi punsoonid ja garnituurid kahekümne aastaga läbi ning 1930. aastatel alustati NSVL-i oma polügraafiamasinate ja kirjagarnituuride väljaarendamist. Kujunduslikust küljest oli oluline osa Bertholdi esteetikal, kuivõrd Bertholdi šriftid olid omaks võetud ja tuttavad. Tuletame siiski meelde, et Berthold-Grotesk kui Žurnalnaja rublennaja võimalik eeskuju nägi ilmavalgust alles 1928. aastal, mil raudne eesriie oli juba laskumas, nii et sel puhul tsariaegsest materiaalsest pärandist kasu ei olnud.

Futura ja Kabeli sarnaseid modernistlikke kirjatüüpe ilmus 1930. aastatel ridamisi. Stempeli kirjakoda andis 1928. aastal välja Wilhelm C. Pischineri kavandatud Neuzeit Groteski (nimetatud ka Stempel Sansiks, tänapäeval fondina olemas). Stempel publitseeris ka Hans Möhringi Elegant Groteski samal, 1928. aastal. Tšehhide Grafotechna ilmutas 1922. aastal kirja nimega Universal. Itaaliast lendas laia maailma nende kuulsaima kirjakoja Nebiolo produtseeritud Semplicita (1931), mille varjudega majuskelvariant, Semplicita Ombra, on tänapäevani saadaval fondina Umbra. Stephenson Blake'i kirjakojal tuli Granby (1930), Johannes Wagnerilt Kristall (1937).¹³ Ameerika Ühendriikidest pärines Ludlow' kujundusjuhi Robert Hunter Middletoni kavandatud Tempo (1930), mis oli mõeldud USA vastuseks Futura-laadsetele Euroopa kirjadele – tänapäeval teenimatult unustatud harmoonilise ja lihtsa geomeetrilise vormiga šrift.

DDR ja Super Groteski nelikümmend valitsemisaastat

Üks samasse paradigmasse kuuluv ning pikalt varjujäänud kirjatüüp on Super Grotesk. See Arno Drescheri kujundatud šrift nägi ilmavalgust 1932. aastal ning seda toodeti Dresdeni kirjakojas Typoart.¹⁴ Oma välimuselt kuulub ta ajastuomaste modernistlike plokk-kirjade varamusse, kuid on Futura, Gilli, Kabeli ja Erbariga võrreldes tagasihoidlikum, kiretum ning tähelepandamatum. Tema tähevormid on harmoonilised, kuid efektita – kõigis eelnimetatud šriftides on mõni „edev” täht, mis muudab kirjapildi tuntavaks ja meelde jäävamaks. Super Groteskis pole ühtegi sellist. Selle tõttu – aga ka fakti tõttu, et Dresdeni kirjakoda jäi kommunistliku Saksamaa poolele – sai Super Groteskist DDR-i „ihukiri” kogu Ida-Saksamaa neljakümneaastase eksistentsi vältel. Selles olid trükitud kõik formularid alates Töölisparteisse astumise ankeedist kuni lääne turistidele jagatud turismibuklettideni.

Super Groteski „proletaarne” esteetika sai valdavaks ka seetõttu, et VEB Typoart Dresden oli ainus kogu Ida-Saksamaad kirjagarnituuridega varustanud kirjakoda.¹⁵ DDR-i kaubandusministeeriumile allunud rahvaettevõtte tootis tinatähti kõigiks juhtudeks – niiraamatute kui ka perioodika trükkimiseks –, ent kavandas ka kirju tänavasiltide

¹³ W. P. Jaspert, W. T. Berry, A. F. Johnson, *The Encyclopaedia of Type Faces*. London: Blandford Press, 1970, lk 300.

¹⁴ A. Kapr, *Schriftkunst: Geschichte, Anatomie und Schönheit der lateinischen Buchstaben*. Dresden: Verlag der Kunst, 1976, lk 420.

¹⁵ G. Carruthers, *Typostalgie*. – *Eye* 2005, vol. 14 (56), <http://www.eyemagazine.com/feature.php?id=123&fid=542> (vaadatud 1. V 2012).

ja maanteeviitade jaoks. Typoarti kujundusjuhid olid Herbert Thannhäuser (kes küll 1935. aastal kavandas natsidele meelepärase fraktuuri Großdeutsch) ja saksa kalligraafia ning kirjakunsti *grand old man* Albert Kapr. Dresdenist mõjutati ka raudse eesriide taha jäänud naaberriike. Poola maanteeviitadelt tuttav kiri, mis on siiani kasutusel, on ilmselt Super Groteski derivaat. *Ostalgie* lainel, 2000. aastatel, on noored fondimeistrid digiteerinud mitmeid DDR-i šrifte. Ka Super Grotesk on nüüdseks olemas kahe fondina: Drescher Grotesk (Nicolai Gogoll, Bitstream) ja FF Super Grotesk (Svend Smital, FontFont 1999).

Kõiki eelmainitud kirjatüüpe uurides näib, et Žurnalnaja rublennaja on oma väljanägemise võlgu eelkõige saksa eeskujudele. Lähimad prototüübid on Super Grotesk ja Berthold Grotesk, mitte Erbar, nagu nõukogude allikad on väitnud. Kas 1947. aastal masstootmisse jõudnud kirja puhul on oma osa Nõukogude okupatsioonitsooni jäänud Dresdeni Typoarti kirjakojust mahamonteeritud tähevaluseadmetel, on raske öelda. Kui see nii oli, siis eelkõige pühenduti Stalini ajal selles puudunud slaavi tähtede juurdegraveerimisele, et kiri kasutusvalmiks saaks. See seletaks ka tõika, et ladina variandina ilmus šrift alles 1957. aastal, kui Moskvale selgus, et ladina tähestikuga „lääneosariikides“ hakkasid kapitalismi poolt pärandatud garnituurid läbi kuluma. Miks muidu teatab ajakiri „Polügrafist“ 1961. aastal, et alles nüüd on võimalik eesti- ja venekeelseid paralleeltekste ühes ja samas kirjas laduda.¹⁶ Algupärane, 1930. aastatest pärit Super Grotesk, oli Eesti trükikodades küll olemas, näiteks „Ühiselus“ ja ERKI trükikojas. Seda kinnitavad viiekskümnendatel väljaantud kirjanäidiste kataloogid.¹⁷

Žurnalnaja rublennaja – vaese mehe Futura

Nagu eespool mainitud, muutus ENSV-s Žurnalnaja rublennaja kasutamine pärast tema ilmumist 1962. aastal massiliseks. Ühest küljest oli tegemist uustulnukaga nõukogude šriftivalikus, teisest küljest, nagu meenutas Andres Tolts, kes seda kasutas almanahhide „Kunst ja Kodu“ ning „Kunst“ kujundamisel, ei olnudki midagi muud võtta.¹⁸ Ja tõepoolest oli Žurnalnaja rublennaja peaaegu ainuke ladina tähtedega seriifideta kirjatüüp kogu nõukogudeaegses nomenklatuuris. Gazetnaja, teine grotesk, oli ülikitsas ning pikema teksti ladumiseks ei sobinud, kuigi häda korral katsetati ka seda. Niimoodi sattuski Žurnalnaja rublennaja kõikjale, alates kaasaja kunstist rääkivatest albumitest kuni lasteraamatuteni välja. Modernism teatavasti afišeeris seriifideta kirju kui ainuvõimalikku valikut „uue“ tüpograafia valguses ning tavateadmiste kohaselt pidi lasteraamatutes kasutama plokk-kirja kui lihtsamat ja lapsele arusaadavam.

Enamasti kasutati Žurnalnajat pragmaatiliselt, ilma eriliste esteetiliste taotlusteta. Almanahhi „Kunst ja Kodu“ puhul on näha, et kuigi tekstiveerud ja artiklite pealkirjad on Žurnalnajas, on rubriigipealdised („Praktika“, „Värv ja ruum“ jt) koostatud käsitsivalmistatud Futuras. See modernismi manifesteeriv kirjatüüp on olnud

¹⁶ Uusi pealkirjašrifte, lk 25.

¹⁷ Trükikoja „Ühiselu“ kirjade proovid ja muud ladu materjalid. Tallinn, 1953, lk 38; Trükikoja kirjade proovid. Tallinn: Eesti NSV Riiklik Kunstiinstituut, 1954.

¹⁸ Ivar Saki vestlus Andres Toltsiga 2000. aasta detsembris.

kujundajate vaimusilmas ka tekstilaona, Rublennaja on lehekülgedele sattunud parema puudumisel, kui vaese mehe Futura. Mõningatel üksikutel juhtudel on siiski ka teadliku Rublennaja rakendamisel saavutatud suurepäraseid tulemusi. 1978. aastal ilmus Juhan Viidingu luulekogu „Ma olin Jüri Üdi”, mille kujundas Jüri Kaarma (ill 5, 6). Kitsa formaadiga raamatu kaas oli valge, seda täitsid vaid pealkirja neli nappi sõna, suurtähtedes 12-punktises Žurnalnaja rublennajas, paigutatud tsentreeritult üksteise alla hiiglaslike vahedega, nii et need mõjusid vaevumärgatavate kriipsudena keset tühja pildipinda. Samas pingestasid nad kompositsiooni piisavalt ja löid rabavalt otsustava konstateeringu: ma olin Jüri Üdi, kuid nüüd on see läbi. Kõik. Lõpp. Süsimustad eeslehed juhatasid sisse napiilmelised sisuleheküljed, millel luuletused olid paigutatud üles vasakule kinni, jättes piisavalt valget pinda hingamis- ja mõtteruumiks. Ilma igasuguse illustratiivse elemendita teos töötas ainult tüpograafial, milles kandev osa on šriftil. Žurnalnaja rublennaja muutus siin olemuslikuks osaks maailmast, kus „poisil oli raske veretõbi”, „Krauklis koridori kusi” ja kus „majal kukkus rõdu eest”. Oma alatuses vaene ja kidur Žurnalnaja rublennaja andis haruldase tundeintensivsusega edasi Viidingu habrast ja äraspidist maailma, mis samas oli jõhkralt argine ja loomulik.

Must-valgelt komponeeritud trükis, piisava hingamisruumiga makett ning üksainus läbiv kirjatüüp ei ole loomulikult nüüdisajal enam mingi uudis. Ka lehekülge hõredalt täitev pealkiri mitte. Kõik see sai kaheksakümnendatel (Eestis pigem kümnend hiljem) normiks, mis andis hulgaliselt formaalseid resultate. Ja kuigi modernismi puhul on graafilises disainis nagu arhitektuuriski oluline detaili viimistluse täpsus, mis lakoonilise vormi täiuseni viib, ei sega Viidingu luulekogu puhul nõukogudeaegne kare paber ega robustne köide tervikul mõjule pääsemast. Häiriv on pigem tollane krooniline häda, musta trükivärvi aladoseerimine, mis konkreetse kaane puhul tahtnuks hulga kontrastsemat jälge.

Jüri Kaarma oli üldse väheseid kunstnikke, kes Žurnalnaja rublennaja rakendamisega teadlikult on tegelnud. 1980. aastal alustas ta tööd „Loomingu Raamatukogu” kujundajana, pannes aluse värvi järgi eristuvatele aastakäikudele. Halli (1980), kollase (1981), valge (1982) ja musta (1983) LR aastakäigu kaantel on autori nimi ja teose pealkiri Rublennajas. Kui veel esimese katsetuse ehk halli sarja puhul mängib peaosas ülikontrastne kirjaniku foto (ill 8), siis juba järgmise aastakäigu kaane maketi puhul usaldab Kaarma nõukogude šrifti rohkem. Võib lausa öelda, et sellest saab peategelane, komponent, mis kogu kaanekujundust aktsentueerib. Rublennajat oli ju „Loomingu Raamatukogu” puhul kasutatud varemgi (Jaan Klõšeiko korduvalt 1960.–1970. aastate sarjade juures), kuid siis vaid sekundaarses rollis, väikesena, parema puudumisel. Klõšeiko kujunduste puhul andsid peamise impressiooni värv ja foto, Kaarma usaldab kasina kirja enda väljendusjõudu. Tõsi, selleks teeb ta sammu, mida varem pole keegi teinud. Ta laseb fotolaos suurtähtedena filmile laduda autorite nimed ja pealkirjad, suurendab need ise vajalike mõõtmeteni (mõnikord tervet kaanepinda täitvaks) ja klebib need pärast fotodena kokku, mis oli arvutieleksel ajastul tavaline praktika. Sellega saavutab Kaarma suuremapunktilisi kirju, kui olemasolevad matriitsid ja negatiivid seni on lubanud. Samuti saab ta vältida Rublennaja nõrka külge – liiga hõredat üldpilti, mis seitsmekümnendate hilismodernismi jõulise vormi ihaluses muutis kõik selles laotud kirjad ajastu paariateks. Tähevahet Kaarma ei korrigeeri, see oleks liiga töömahukas,

ЖРІ

58)
 Журнальная рубленая
 Прямое нормальное светлое начертание ЖРІ
 Полный комплект знаков для текстового набора
 Основной комплект знаков для крупнокапельного набора
 3—96 л.
 Синописи
 Образцы набора

„ абвгдеёжзийклмнопрстуфхцчшщъыьэюя
 АБВГДЕЁЖЗИЙКЛМНОПРСТУФХЦЧШЩ
 ЪЫЬЭЮЯ
 abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
 ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
 1234567890%()№-«»:,.-?;!

1.

Žurnalnaja rublennaja normal.
 Zhurnalnaya roublennaya normal.

ŽURNALNAJA RUBLENAJA

abcdefghijklmnopqrszštuvwöäöüxy
 ABCDEFGNIJKLMNOPRSSZŽTUVWÖÄÖÜXY
 В - ' : , . - ? ; ! [] 1 2 3 4 5 6 7 8 9 0 %
 > ≥ ff fi fl — ç œ ÷ á ± Δ - 0 5
 < ≤ \$ † ■ £ & Ç Œ Ø Å || — - 0 5

абвгдежзийклмнопрстуфхцчшщъыьэюяё
 АБВГДЕЖЗИЙКЛМНОПРСТУФХЦЧШЩЪЫЬЭЮЯЁ
 № - « » : , ' . - ? ; ! () 1 2 3 4 5 6 , 7 8 9 0 %
 1 2 3 4 ■ 6 7 8 9 + / ' ° - 0 5
 1 2 3 4 ■ 6 7 8 9 ± \$ " * - 0 5

2.

Žurnalnaja rublennaja fotolao variant. Kolmnurksete tähtede otsad on teravad.
 Zhurnalnaya roublennaya. Photosetting version with pointed endings of characters.

ABCDEF GHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
 ÄÖÜ abcdefghijklmnopqrstuvwxyz äöüchckß
 áèìòùç 1234567890 &

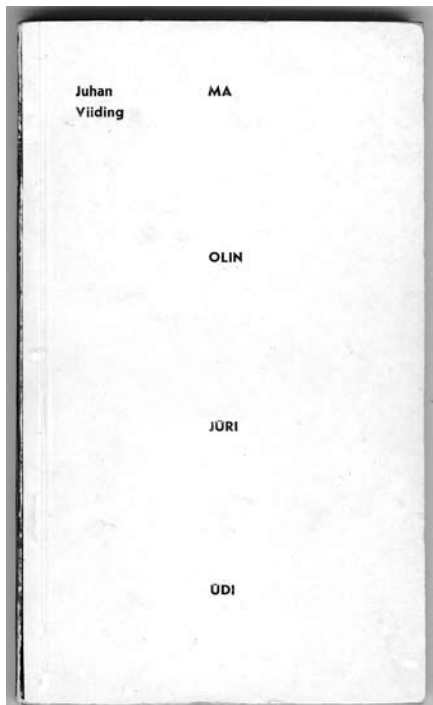
3.

Drescher Grotesk. Arno Drescher, 1932.



4.

Kommunismiaegne Schwerini teletorni pilet. Tekst on laotud Drescher Groteskis.
 Ticket to the Schwerin TV tower from the DDR-age. Text is set in Drescher Grotesk.



5.

Jüri Kaarma. Kaanekujundus Juhan Viidingu luulekogule „Ma olin Jüri Üdi” (1978).
 Jüri Kaarma. Cover design to the Juhan Viiding’s poetry book *I Was Jüri Üdi* (1978).



6.

Jüri Kaarma. Lehekülj Juhan Viidingu luulekogust „Ma olin Jüri Üdi”. Žurnalnaja rublennaja tekstikirjana (1978).
 Jüri Kaarma. Page layout from the poetry book *I Was Jüri Üdi*. Žurnalnaya rublennaya as the text typeface (1978).



7.

Kirjatüüpide Nobel (1929) ja Berthold Grotesk (1928) võrdlus.
Typefaces Nobel (1929) and Berthold Grotesk (1928).



8. Jüri Kaarma. „Loomingu Raamatukogu” sarja kaanekujundus (1980).
Jüri Kaarma. Cover design of the book series of *Looming's Library* (1980).



9. Leonhard Lapin. Vahetiitli kujundus raamatus „Arhitektid arhitektuurist” (1989).
Leonhard Lapin. Page design from the book *Architects about Architecture* (1989).

abegtz Eesti Display

abegtz Eesti Text

AMNPRVWZ

AMNPRVWZ

Eesti Display, Text

PP RR

10.

Reto Moser, Tobias Rechsteiner. Eesti Text. Fondi tutvustusleht (2009).
Reto Moser, Tobias Rechsteiner. Eesti Text. Font specimen (2009).

Das vorliegende Buch ist die Zusammenfassung unserer Arbeit an der Schrift «Eesti», die während eines Semesters im Rahmen des Typoclub an der Hochschule der Künste entstand. Den Namen «Eesti» haben wir gewählt, da dies auf estnisch Estland bedeutet, wo die Schrift ihren Ursprung hat.

Die Schrift wurde während einiger Jahrzehnte in verschiedensten estnischen Publikationen verwendet und wird nun von uns neu gezeichnet und digitalisiert.

Dieses Buch soll Dokumentation und Schriftmuster-Buch in einem sein

Reto Moser und Tobias Rechsteiner, VSK03

11.

Reto Moser, Tobias Rechsteiner. Eesti Text. Fondi tutvustusleht (2009).
Reto Moser, Tobias Rechsteiner. Eesti Text. Font specimen (2009).

kuid reavahe viib ta miinumini, kompenseerides sellega Rublennaja väheintensiivse mulje ning suurtähtede kasutamise tõttu muutuvad tekstiplokid tihedateks ja mõjusateks. Fotonegatiividelt hiiglasliku suurendusega fotosid kopeerides lisandub tüpograafiale veel üks seik: tähed muutuvad krobelisemaks ja ebakvaliteetsemaks, andes teinekord tüpograafiale „industriaalse” mõõtme. „Loomingu Raamatukogu” argise korduvuse taustal (brošüür ilmus regulaarselt sama kaanemaketi, kuid erineva kirjasuuruse ja kirjaniku fotoga) on see robustsus pigem võluv ja ligitõmbav.

Jõulise katsetuse tüpograafia ja raamatukujunduse vallas teeb 1980. aastate lõpul Leonhard Lapin, kujundades raamatu „Arhitektid arhitektuurist”.¹⁹ 1920.–1930. aastate nõukogude avangardi tegelastelt kokku kogutud artiklid ja mälestused grupeeriti kirjastuses peatükkideks, mis algavad tiitellehega. Konstruktivistlikus vaimus kujundatud tiitlid on kahevärvilised – must ja magenta – ning kõrgtrükk muudab geometrilised kujundid ja Rublennajas kirja lausa reljeefseteks (ill 9). Siingi on kasin kiri valitud parema puudumisel. Kontseptuaalse terviku tekkimist takistavad teistsuguse kujunduse tõttu teosest „välja kukkuvad” värvipoognad ja kaane ümbrispaber, kus šriftina toimib Akzidenz-Grotesk ja kaanel hoopis Unifers.

„Nähtamatuna” astub Rublennaja esile ka 1973. aastal ilmuma hakanud „Mirabilia” raamatusarja kaantel. Nende kujunduse tegi Endel Palmiste, kelle ekspressiivsete ja jõuliste trükistega oli senini kaasas käinud omajoonistatud pintsl- või sulekiri. Siinne illustratsioonil põhinev, tsentraalse kompositsiooniga makett andis üllatavalt kaasaegse tulemuse: illustratsiooni autori omapära võimendus, aga sarja tunnuslikkus säilis. Sealjuures iseseisvale, taustata pildipinnale paigutatud pealkiri muutis Rublennaja detaili vaadeldavamaks kui enamikul varasematest kaantest. Kahjuks ei saanud Palmiste pulbitseva natuuri enesetsensuurist üldse aru kolleegid-kujundajad, kui nad üheksakümnendatel arvuti tulekuga kõikvõimalikes-kõikelubatavais tingimustes muutsid „Mirabilia” kaane maketi tõeliseks rosoljeks: esmalt kadus Rublennaja, siis tsentraalne kompositsioon. Sandistatud kujundusega sari ilmub veel 21. sajandilgi.

Žurnalnaja rublennaja ja digitaalajastu

Arvutiajastu saabumisega Žurnalnaja rublennaja unustati. Vene firma ParaGraph digiteeris selle küll juba 1991. aastal. Nagu mujalgi maailmas, üritasid ka venelased oma olemasolevaid kirjatüüpe arvutile kohandada, aga tulemus oli kehv. JournalSansCTT²⁰ nime kandev font on ebakvaliteetne: tähekujud ei vasta täpselt algupärandile, ümarvormid on lömmis, üldpilt vale. Tõenäoliselt võttis tundmatu digiteerija aluseks Futura, mille kõige vähem kokkulangevaid tähekujusid joonistati ümber Žurnalnaja-päraseks. Osad, mis tundusid enam-vähem sobivat, jäeti muutmata. Pole ime, et vene noored häkkerid ei saanud tollal aru šriftidisaini peensustest, kuid kummaline on, et ParaGraph, mis vahepeal on muutunud soliidseks fondiloojaks ja -müüjaks nimega

19 Arhitektid arhitektuurist. Nõukogude arhitektuurimeistrid arhitektuurist. Koost L. Lapin. Tallinn: Kunst, 1989.

20 Venelastel on tendents nimetada oma digiteeritud klassikalisi kirjatüüpe inglise keeles ning tähistada neid ladina tähestikus. Nii on Literaturnajast saanud Literature, Bazanovskajast Bazanov ja Žurnalnaja rublennajast JournalSans.

ParaType, ei ole midagi ette võtnud ühe nõukogude klassiku renoveerimiseks. Veel 2009. aastal oli seesama vigane JournalSansCTT nende veebilehel müügil.

2000. aastate alguses tõusis disainerite huvi vernakulaarsete kirjade fikseerimise ja digiteerimise vastu. Üks selle suundumuse esimesi ning tuntumaid ilminguid on saksa tehnilise insenerikirja DIN (Deutsche Industrienorm) digiteerimine Albert-Jan Pooli poolt 2001. aastal ning selle meeletu levik ja populaarsus pärast fondi valmimist. New Yorgis uuris kolmekümnendatest pärit linnakeskkonnas säilinud reklaamsilte ning poetähiseid Tobias Frere-Jones ning kavandas nende põhjal oma menuka fondi Gotham. Samaga tegeles 2008. aastal Berliinis eestlane Anton Koovit, pildistades üles ning digiteerides kohaliku metroo külma sõja ajal suletud olnud liini U8 jaamades tänapäevani säilinud silte ja viitasid, mis olid sinna paigutatud 20. sajandi esimesel poolel.²¹

Vajadus kasutada Rublennajat tuli ilmsiks Indrek Sirkliil, kes kujundas Marko Mäetamme kataloogi 2007. aasta Veneetsia biennaalile. Mäetamme isiklik ja haavu lahti rebiv kunst viis lapsepõlvkogemuste elustamiseni, mille tõttu Sirkliil oli vaja mingit visuaalset fenomeni, mis looks ajastutevahelise sideme. Selleks oli ette nähtud Žurnalnaja rublennaja, mida Eestis üles kasvanud 20. sajandi teise poole põlvkonnad olid kohanud alates aabitsatest kuni kunstiajaloo õpikuteni.²² Töö käigus selgus, et vajalikku digitaalset varianti sellest ei leidu. Asendusfondina läks käiku Erbar, kuivõrd seda olid vaimse eeskujuna maininud kõik nõukogude allikad. See oli siiski asendusvariant ning esimesel avanenud juhusel, kasutades ära kolleeg Urs Lehni võimalusi, laskis tol ajal Jan van Eycki Akadeemias õppinud Sirkel Rublennaja digiteerida Šveitsi Baseli Kõrgema Kunstikooli tudengitel Reto Moseril ja Tobias Rechsteineril. Selleks skanneeris ta sisse erinevaid Rublennajas laotud tekstiplokke ning läkitas eeskujudena Baselisse. Tulemusena valmis font nimega Eesti, millel on kaks kuju: Eesti Text ja Eesti Display. Need erinevad teineteisest mõne tähekuju poolest, Text-variandil on A, V, M, W, Z teravaotsaliste lõpetustega ning a kahe paunaga. Text on ka laiema tähekujuga. Šveitsi saadetud eri aegadest pärinenud näidised, kus Rublennaja esines eri vormides, tekitasid fondijoonistajates segadust, milline kuju on õige.

Siinkohal tuleb märkida, et Žurnalnaja rublennajal oli tõesti kaks erinevat varianti, nn nüri ja terav. Teise variandi puhul on kavandatud kolmnurksete tähtede (A, W, N, M, V, Z) lõpetused teravnurksetena. Selle põhjuseks oli arvatavasti fotoladu, sest seales mitu korda valgustamist sisaldavas protsessis kippusid kõik tähevormid deformeeruma: nurgad ümarduma ning seriifid kokku sulama. Selle ärahoidmiseks kavandati teinekord fotolaošrifte lõppdeformatsiooni arvestades. Sama puudutab ka kahepaunalise ja ühepaunalise a olemasolu. Kahe paunaga a ilmus Eestisse koos teravtipuliste tähtedega 1983. aastal, kui Moskvast lähetati siia Rublennaja fotolaovariant.²³ Siiski ei saa öelda, et tegu oleks kahe erineva kirjatüübiga, sest „kuigi orkestratsioon

21 Uurimistöö tulemusel valmis 2009. aastal font nimega U8. Vt ajakiri Typo: typografie, graficky design, vizuální komunikace 2009 (Summer), lk 20.

22 Sirkel pidas silmas Heljo Männi, Helle Raigna ja Meeta Terri „Karu-aabitsat”, mille esteetika nimetatud põlvkonda kujundanud oli.

23 V. Hazinski, Fotolao võimalustest trükikojas „Oktoober”, lk 14.

on erinev, kõlab pala siiski samamoodi”.²⁴ Sellest hoolimata tuleb resümeerida, et fontidena on nüüd Rublennajat kaks normaalpaksusega varianti. Siia maani puudub *bold* ja *italic* (kursiiv), mis ka nõukogude garnituuridena ilmusid alles fotolao juurdudes 1980. aastatel.²⁵

Fondi nimi Eesti tundub meile muidugi kurioosne. Samas tuleb tunnistada autorite (siinkohal noorte šveitsi disainerite) õigust nimetada oma loomingut ise valitud nimega. Neile kaugest minevikust ja pimedalt nõukogude põhjamaalt saadetud tekstinäited seostusid eksootilise detailiga, pärismaalaste keelest tulnud nimega, mille nad neile lähetatud paksule ümbrikule kleebitud postmarkidelt leidsid. Kirillitsatähti noored ei kavandanud, aga lisasid euromärgi ja saksa topelt s-i. Kõigile ülejäänud tulevastele Žurnalnaja rublennaja digiteerijatele-fondimeistritele jääb õigus omajoonistatud font nimetada nii, nagu nad parajasti soovivad. See ei tähenda algupärase kirjatüübi, Žurnalnaja rublennaja ümbernimetamist ega „deheroiseerimist”.

Eelnevast selgub, et uue aastatuhande alguse modernismi reinventariseerimise käigus on tolmust puhastatud ja uuele elule aidatud mitmeid siia maani unustusehõlmas olnud lineaarseid groteskkirju (Nobel, Erbar, Century Gothic), mille kõrvale on tüpograafid vernakulaarse materjali põhjal kavandanud ka uusvanu (Gotham, DIN, U8) fonte. Nende kasutamissagedus ja vastukaja professionaalsel skeenel näitavad, et *Zeitgeist* ootas ja nõudis sellist renessanssi. Eelnenu valguses on Žurnalnaja rublennaja taaselustamisprotsess loogiline ja ajastuomane, millele leiab paralleele peale Euroopa ka USA kaasaegsetest suundumustest. Käsitletu, Nõukogude Liidus pärast Teist maailmasõda kavandatud laiatarbekirjatüüp, põhineb saksa kaasaegsetel eeskujudel (Super Grotesk, Berthold Grotesk), kuivõrd vene tüpograafias on saksa mõju olnud ajalooliselt väga oluline. Bertholdi kirjakoost pärines mitmeid enne kommunistliku riigipööret kasutusel olnud kirjakarnituure. Samas tuleb tunnistada, et Žurnalnaja rublennaja pole ühegi varem loodud kirjatüübi otsene koopia, vaid nõukogude modernistliku disainikoolkonna iseseisev looming, mis süsteemi kohmakuse ja inertuse ning Teise maailmasõja tõttu jõudis avalikkuse ette 1947. aastal, oletatavasti kümneaastase hilinemisega. Okupeeritud Eestis sai Žurnalnaja rublennaja tehnoloogiliste ja esteetiliste valikute piiratuse tõttu 1960. aastate algusest alates valdavaks kasutusel olnud groteskkirjaks. Seda harjus nägema ja lugema mitu 20. sajandi teisel poolel üles kasvanud põlvkonda. Seega on Rublennaja osa meie visuaalsest pärandist, graafilisest kultuurist ja tüpograafilisest traditsioonist, isegi kui me seda oma kommunistliku mineviku ignoreerimise lainel tunnistada ei taha. Iseasi on saatuse iroonia, et saksa eeskujul kavandatud vene autorsusega visuaalne fenomen naaseb meie juurde 2009. aastal noorte šveitsi disainerite poolt ümber kujundatuna, nime all Eesti Text.

24 William Addison Dwiggins annab oma kirjatüübis Metro (1930) kolmnurksete tähtede kuju kahes variandis: teravnurksete ja äralõigatud lõpetustega. Eric Gilli Gill Sans (1928) sisaldab algvariandis kahte a minusklit, ühe- ja kahepaunalist.

25 Žurnalnaja rublennaja kursiivi digiteerimisega on tegeleenud Eesti Kunstiakadeemia graafilise disaini osakonna üliõpilased 2010. aastal tüpograafiakursuse raames Anton Kooviti juhendamisel.