

Monografia

AKADEMII SZTUK PIĘKNYCH W GDAŃSKU

WYDZIAŁ GRAFIKI



NAJLEPSZE DYPLOMY MAGISTERSKIE

2012 / 2013

spis treści

Część teoretyczna – wybrane prace pisemne	4
Irmina Knapik. Elementarz Głuchych	5
Adrian Samselski – Elementarz typografii	14
Gabriela Guzik – Obraz a dźwięk	24
Część wizualna – praca dyplomowa	44
Część wizualna II – aneks	74

CZĘŚĆ TEORETYCZNA

wybrane prace pisemne

ELEMENTARZ GŁUCHYCH

Tytuł pracy ma bezpośredni związek z dyplomem magisterskim, który wykonuję w pracowni grafiki edytorskiej pod kierunkiem dr. Grzegorza Protasiuka na Gdańskiej ASP. Mój dyplom ma charakter użytkowy, więc oprócz problematyki edukacji osób niesłyszących w Polsce poruszę też krótko temat: Gdzie kończy się sztuka? Czy Elementarz może być sztuką? W końcu jako przyszła absolwentka uczelni artystycznej powinnam znać odpowiedź na takie pytanie i jeśli odpowiedź brzmi „tak”, to gdzie jest granica między użytkowością a sztuką? Do tego jednak powrócę w dalszym rozdziale. Pragnę na początku skupić się na samym zagadnieniu i problematyce świata osób z dysfunkcją słuchu. Czym różni się ich świat od naszego – osób w pełni słyszących? Jak niedosłuch lub całkowita utrata słuchu wpływa na relacje, edukację, wychowanie oraz komunikację w codziennym życiu? Podzielę się moimi osobistymi doświadczeniami, a także uzupełnię swoje informacje o wiedzę doświadczonych pedagogów specjalistów.

I. Doświadczenie własne – język migowy

Języka migowego zaczęłam się uczyć w maju 2011 roku, początki to pierwsze samodzielne próby nauki na własną rękę, następnie znalazł się odbiorca – ku mojemu zaskoczeniu, w niedługim czasie w moim otoczeniu pojawiły się pierwsze osoby niesłyszące, dzięki temu mogłam się sporo dowiedzieć o kulturze „G”, czyli kulturze Głuchych, jak sami siebie nazywają. Przez kontakt z dorosłymi niesłyszącymi posługującymi się językiem migowym miałam także możliwość opieki nad dziećmi, co stanowiło dla mnie ogromne wyzwanie, ale jednocześnie było jednym z najwspanialszych doświadczeń mojego życia. Poznając dopiero świat niesłyszących, sama czułam się jak małe dziecko, więc kontakt z najmłodszymi był dla mnie nieoceniony – mogliśmy się od siebie nawzajem

uczyć. Ja organizowałam zabawy plastyczne, a one pokazywały mi, jak wygląda ich świat, ich zabawy (notabene nieróżniące się szczególnie od zabaw dzieci słyszących, chociaż zadziwia względna cisza), a także przy okazji uczyły mnie podstawowych słówek języka migowego. Należy pamiętać, że bardzo często dla dziecka niesłyszącego język polski jest językiem obcym, którego musi nauczyć się w szkole, podobnie jak mowy i gramatyki, gdyż naturalny język migowy (PJM) ma odrębną gramatykę, często znacząco inną niż gramatyka języka polskiego. Praca z dziećmi wzbudziła we mnie ogromne pragnienie zapoznania się z problematyką osób niesłyszących i niedosłyszących w Polsce, zwłaszcza tych najmłodszych.

II. Elementarz? Ale jak?

Tak właśnie zrodził się pomysł na dyplom – zawsze chciałam, aby praca, która ma być zwieńczeniem mojej edukacji, była przydatna i miała wartość użytkową. Pomysł na Elementarz dla dzieci niesłyszących wydał mi się idealny, aby połączyć i ukierunkować w dobrą stronę moje zainteresowania, poza tym dowiedziałam się, że istnieje rzeczywiste zapotrzebowanie na tego typu wydawnictwo. Nawiązałam współpracę z doświadczonym pedagogiem mgr Justyną Łomżą, nauczycielką nauczania początkowego w Szkole Podstawowej nr 49 dla Dzieci Niedosłyszących w Gdyni. Na podstawie jej autorskiego programu nauczania opartego na kilkunastu latach doświadczenia stworzyliśmy komplet podręczników do nauki języka polskiego dla dzieci z dysfunkcją słuchu. Jest to pierwsze w pełni dostosowane do potrzeb dzieci niesłyszących wydawnictwo w naszym kraju. Niestety, w Polsce nie ma oficjalnego podręcznika do tego typu nauczania, a co za tym idzie, pedagodzy szkół specjalnych napotykać wiele trudności w przekazywaniu dzieciom podstawowej wiedzy, ponieważ

muszą korzystać z podręczników do nauczania masowego, czyli zupełnie nieuwzględniających potrzeb dzieci z dysfunkcją słuchu. Pedagodzy muszą tworzyć własne programy nauczania, co zabiera dużo czasu i jest bardzo pracochłonne, bywa też, że wiążą się z tym dość wysokie koszty (zakup wielu ćwiczeń i elementarzy, aby można było wybierać pojedyncze ćwiczenia). Mogą też na tym tracić dzieci, ponieważ nauczyciel wiele energii skupia na przygotowaniu nowego programu nauczania, nie mając czasu wykorzystać jej na indywidualną pracę z dzieckiem, co jest niewątpliwie znaczącą stratą dla dziecka.

III. Specyfika nauczania – skąd się biorą uszkodzenia słuchu oraz jakie są jego skutki

Ustalenie pochodzenia, czyli etologii głuchoty – wraz z rozwojem nauki jesteśmy w stanie wykazać coraz większą ilość etiologii głuchoty – pozwala precyzyjnie ukierunkować rodzaj terapii, rehabilitacji lub leczenia. Wydaje się, że najbardziej rozpowszechnione są obecnie choroby o podłożu nerwicowym, rośnie też liczba urazów mechanicznych wynikłych z rozwoju motoryzacji, urbanizacji i przemysłu. Ponadto zatrucie środowiska, obecne w wodzie i powietrzu metale ciężkie oraz szereg inne pierwiastki szkodliwe dla człowieka obniżają jego wydolność i sprawność organizmu, a także uszkadzają strukturę psychofizyczną człowieka. Z drugiej strony dzięki stosowanym szczepieniom ochronnym maleje liczba uszkodzeń płodów, jak również stopień umieralności wśród wcześniaków, a także zmniejsza się ryzyko uszkodzenia podczas porodu. Wraz z czynnikami etiologicznymi uszkodzeń słuchu występują też często mikrouszkodzenia, najczęściej luźno powiązane z głównym zaburzeniem.

Możemy wyróżnić kilka podstawowych czynników wczesnej głuchoty u dzieci:

- a) głuchota dziedziczna,
- b) głuchota spowodowana przedawkowaniem leków,
- c) głuchota spowodowana zapaleniem opon mózgowych,
- d) głuchota spowodowana urazem okołoporodowym,
- e) uszkodzenie słuchu w okresie płodowym spowodowane różyczką u matki w początkowym

okresie ciąży.

Za tymi uszkodzeniami stoi szereg następstw okołorozwojowych u dzieci. Są to zaburzenia, które znacznie wpływają na sprawność intelektualną czy motorykę. Dzieci, u których wada słuchu jest spowodowana różyczką matki, są zazwyczaj niespokojne, nadpobudliwe, roztargnione i impulsywne. U głuchych wcześniaków występują często neurologiczne i psychologiczne zaburzenia oraz problemy w komunikowaniu się. Duży procent dzieci niesłyszących w wyniku konfliktu serologicznego jest dotkniętych paraliżem mózgowym, a wszystkie mają trudności w opanowaniu języka. Zapalenie opon mózgowych jest często przyczyną głuchoty i równocześnie uszkodzenia mózgu, obserwuje się też neurologiczne następstwa. W wyniku uszkodzenia konkretnych części mózgu pojawiają się nierzadko problemy w utrzymaniu równowagi. Ponadto dzieci te mają najniższy wśród głuchych poziom intelektualny. Jeśli chodzi o uszkodzenie słuchu spowodowane lekami, nie ma zbyt wielu danych o charakterystycznych syndromach tych uszkodzeń, ale wiadomo, że istnieją chroniczne syndromy mózgowie. Najlepsze przystosowanie i najszybsze postępy w nauce osiągają dzieci z głuchotą dziedziczną, mają też najwyższy poziom intelektualny, często nieodbiegający od poziomu pełnosprawnych dzieci. Kluczowym punktem jest normalny rozwój komunikacji w rodzinie niesłyszących wada dziecka od urodzenia jest traktowana jako coś naturalnego, i w równie naturalny sposób wprowadza się komunikację w formie języka migowego, który staje się dla dziecka językiem naturalnym. Pełna komunikacja w rodzinie zapewnia normalny rozwój, dziecko nie czuje się w żaden sposób inne, jak może się to zdarzyć w rodzinach, gdzie dziecko ma słyszących rodziców. Nierzadko rodzice słyszący, którym urodzi się niesłyszące dziecko, są pod silną presją wynikającą z szoku, łatwo wtedy o błędy wychowawcze. Kiedy rodzice uświadamiają sobie, że ich kilkumiesięczne niemowlę lub nawet kilkuletnie dziecko nie słyszy, komunikacja między nimi a dzieckiem jest najczęściej już poważnie zaburzona. Rodzice nie wiedzą, jak komunikować się z dzieckiem niesłyszącym, a dziecko

w naturalny sposób izoluje się od członków rodziny. Brak komunikacji powoduje też częściowo wstrzymanie rozwoju myślenia. Często pierwszym miejscem, gdzie dziecko uczy się komunikacji, jest szkoła, a miejscem tym powinien być dom jako naturalne, bezpieczne środowisko dziecka. Dlatego tak ważne jest, aby jak najszybciej udać się do specjalisty i w żadnym wypadku nie przybierać postawy rezygnacji, ponieważ odpowiednia opieka może skutecznie zniwelować opóźnienia wynikające z uszkodzenia słuchu. Warto też wcześniej rozpocząć rehabilitację w związku z wymienionymi już uszkodzeniami okolorozwojowymi. Już dzięki tej wiedzy możemy uświadomić sobie, że wydawnictwa przygotowane dla dzieci pełnosprawnych do nauczenia początkowego mogą nie trafiać w potrzeby dzieci z uszkodzeniem słuchu, gdyż często współwystępują też inne wady mające wpływ na rozwój intelektualny dzieci. Do specyfiki oraz potrzeb w nauczaniu dzieci głuchych przejdę w końcowym rozdziale o pracy twórczej nad Elementarzem.

IV. Rys historyczny edukacji osób niesłyszących na przestrzeni ostatnich stuleci

Świat

Historia edukacji osób niesłyszących liczy zaledwie 500 lat. Niestety, przez wiele stuleci żyli oni na marginesie społeczeństwa. Wykluczenie to spowodowało, że poza nielicznymi przypadkami, o których wspomina historia, nie byli oni poddani żadnym formom edukacji. W XV wieku holenderski humanista, profesor filozofii w Heidelbergu, Rudolf Agricola w swej pracy *De inventione dialectica* wspomina o pojedynczym przypadku uczenia głuchoniemego umiejętności czytania i pisanie, określając je mianem cudu. To najlepiej świadczy o tym, jak osoby niesłyszące były postrzegane na przestrzeni dziejów. Zmiany na korzyść przyniósł dopiero wiek XVI, kiedy to hiszpański zakonnik Pedro Ponce de Leon w 1555 roku rozpoczął nauczanie niesłyszącego dziecka ze szlacheckiej rodziny metodą pracy indywidualnej, którą kontynuował z innymi dziećmi przez wiele lat. Stulecie to przyniosło także pierwsze podstawy teoretyczne nauczania głuchych, pierwszą ideą

był pogląd, iż niesłyszący mogą się rozwijać i osiągnąć wysoką sprawność intelektualną poprzez naukę języka pisanego.

Wyobraźmy sobie, że rodzimy się niepełnosprawni i tylko z powodu tej niepełnosprawności jesteśmy uznani za osoby niezdolne do nauki, a co za tym idzie do normalnego funkcjonowania w społeczeństwie – przerażająca wizja, a jednak wiele, wiele lat tak to właśnie wyglądało. Pierwsza praca zawierająca wskazówki edukacyjne pojawiła się w XVII wieku; wiek ten przyniósł znaczny rozwój w metodyce i praktyce nauczania, głównie w Anglii. Jednak edukacja praktyczna była osiągalna tylko dla dzieci niesłyszących, których rodzice pochodzili z zamożnych sfer. Edukacja w owych czasach była także czymś drogim, i nie każdy miał do niej dostęp, tym bardziej osoby niesłyszące, często z założenia uznawane za nieprzystosowane i niepełnosprawne umysłowo. Na szczęście obecnie wiemy, że jeśli odpowiednia edukacja zostanie rozpoczęta wcześniej i nie ma żadnych cięższych uszkodzeń psychosomatycznych, dziecko ma szansę wyrównać poziom rozwojowy swoich rówieśników.

Ciekawostką na kartach historii jest pierwszy niesłyszący nauczyciel głuchych – francuski zakonnik Etienne de Fay. Głuchy od urodzenia, wychowany w opactwie zakonnym, był opisywany jako wszechstronnie utalentowany także w dziedzinie architektury i rzeźby. Pisarz jezuitski O. André napisał o nim, że oprócz czytania i pisanie opanował także matematykę, geometrię, mechanikę, rysunek, architekturę i historię. Według przekazów, swobodnie komunikował się z otoczeniem za pomocą znaków migowych. Etienne de Fay przebywał całe życie w klasztorze, uczył tam kilkoro niesłyszących dzieci za pomocą stworzonego przez siebie języka migowego. Pierwsza szkoła dla niesłyszących powstała także we Francji, w 1770 roku. Jej założycielem był opat Charles Michel de l'Épée. Był on również twórcą metody nauczania opartej na wykorzystaniu naturalnego sposobu porozumiewania się głuchych – naturalnych gestów, ujednoliconych w postaci znaków języka migowego, obejmujących zarówno pojedyncze litery (alfabet palcowy), jak i całe słowa.

De l'Épée uważał język migowy za macierzysty język niesłyszących. Dla wzbogacenia języka migowego i przybliżenia go do składni i morfologii języka francuskiego opracował tzw. system znaków metodycznych, który jest pierwowzorem dzisiejszych języków miganych. Możemy więc uznać Francję za ojczyznę rozwoju metod nauczania za pomocą naturalnego, macierzystego języka głuchych. Prekursorem nauczania mowy z wykorzystaniem metody oralnej był natomiast niemiecki nauczyciel Samuel Heinicke. Był też założycielem kolejnej szkoły dla niesłyszących w Lipsku, która była pierwszą, w której stosowano wyłącznie czysto ustną metodę nauczania.

W kolejnych latach XVIII wieku powstawały następne szkoły w takich miastach, jak Wiedeń, Rzym, Bordeaux, Praga, Lubeka, Berlin i wielu innych. W szkołach tych wzorowano się na istniejących systemach, stosowano więc jedną z dwóch metod: mimiczną lub oralną. Do 1880 roku obie te metody funkcjonowały niezależnie od siebie, znajdując zarówno zwolenników, jak i przeciwników. W 1880 roku odbył się Kongres Mediolański, którego założenia uznawane obecnie przez wiele osób za błędne głosiły:

- niezaprzeczną wyższość mowy nad migami dla doskonałej kompetencji językowej, metoda oralna powinna być nadrzędną w stosunku do metody gestowej;
- że jednoczesne wykorzystywanie gestów i mowy przeszkadza w wypowiedaniu się, w odczytywaniu z ust i precyzowaniu pojęć. Powinna więc dominować czysta metoda oralna. Założenia Kongresu funkcjonowały w szkołach przez kolejne 100 lat, aż do następnego Kongresu w 1980 roku.

Polska

Oświecenie było trudnym okresem dla naszego państwa, ponieważ był to czas rozbiorów. Mimo że powstała w 1773 roku Komisja Edukacji Narodowej – pierwszy na świecie odpowiednik ministerstwa oświaty, to trudności natury politycznej hamowały jej rozwój. Z tych powodów historia szkolnictwa dla dzieci niesłyszących na ziemiach polskich rozpoczyna się dopiero w 1817 roku, kiedy to powstaje w Warszawie, w ówczesnym

zaborze rosyjskim, Instytut Głuchoniemych. W 1830 roku zostaje powołana następna szkoła, tym razem w zaborze austriackim – Galicyjski Zakład dla Głuchoniemych we Lwowie, dwa lata później w zaborze pruskim – Królewski Zakład dla Głuchoniemych w Poznaniu. Łącznie do 1900 roku powstało zaledwie pięć placówek kształcenia dzieci niesłyszących wobec ponad 400 analogicznych placówek na świecie. Między 1900 a 1980 rokiem został powołany Polski Związek Głuchoniemych (później Głuchych), od 1959 roku zaczęły powstawać pierwsze poradnie rehabilitacyjne dla dzieci z wadami słuchu, m.in. w Katowicach, Wrocławiu, Krakowie i Łodzi. Od tego roku zaczęły także powstawać centra i poradnie logopedyczna terenie całego kraju. Cały czas jednak trwał spór co do metody, którą lekarze i surdopedagodzy mieliby stosować. Brak spójności metody nauczania odbijał się przede wszystkim na dzieciach potrzebujących pomocy. Jeszcze w latach 90. w wielu szkołach zabraniano używania języka migowego, jako przeszkody na nauce komunikacji, co oczywiście – jak dowodzą światowe badania – nie jest prawdą.

Rok 1980 był przełomowy, jeśli chodzi o sposób nauczania. Zorganizowany wówczas Kongres Głuchych w Hamburgu był zaczątkiem wielkiej ewolucji w edukacji niesłyszących, ogromna liczba szkół przyjęła zasadę komunikacji totalnej, czyli prawa dziecka do porozumiewania się we wszystkich możliwych dostępnych formach. Na tym kongresie jednomyślnie skrytykowano założenia Kongresu Mediolańskiego, wyrażając jednocześnie ubolewanie z powodu konsekwencji, jakie przyniosły osobom niesłyszącym. Stwierdzono, że jeżeli postanowienia te pozwoliły pewnej liczbie uczniów głuchych opanować język mówiony i pisany, to pozbawiły wielu przez bardzo długi czas dostępu do języka bez względu na jego rodzaj. W związku z tym uniemożliwiono osobom z wadą słuchu korzystanie z ważnego narzędzia, jakim jest naturalny język dla rozwoju osobowości.

V. Język migowy

Jakie więc miejsce w życiu, a więc także edukacji zajmuje język migowy? Jak już wspomniałam, przez całe stulecia język migowy

był uznawany za gorszą, zastępczą formę porozumiewania się osób niesłyszących. Na szczęście po przełomowym roku 1980 zadano sobie pytanie: Czy rozwój języka dzieci niesłyszących można przyspieszyć przez wczesne wykorzystanie łatwo przyswajalnego języka, jakim jest język migowy? Odpowiedź na to pytanie mogłyby dać wyniki badań przeprowadzonych w Stanach Zjednoczonych. W badaniach tych porównano osiągnięcia szkolne dzieci niesłyszących mających dwoje rodziców głuchych (od dzieciństwa wykorzystują metod porozumiewania się, jaką jest język migowy) z osiągnięciami dzieci głuchych mających rodziców słyszących. Okazało się, że w zakresie rozwoju mowy ustnej wyniki wykazały wyższość dzieci mających rodziców słyszących, natomiast w zakresie zasobu słownictwa, w zakresie języka pisanego, czytania i ogólnych osiągnięć szkolnych, odnotowano zdecydowaną wyższość dzieci głuchych, mających także niesłyszących rodziców. Ten fakt oraz kilka innych czynników doprowadziły do wysunięcia hipotezy, że wczesne opanowanie języka migowego u dzieci rodziców głuchych przyspiesza lub ułatwia związki między funkcjami poznawczymi i językowymi. Przedstawione wyniki badań i wzrost zainteresowań językiem migowym miały decydujące znaczenie dla rozwoju filozofii mówiącej o prawie do wykorzystywania różnych form porozumiewania się i kształcenia kompetencji językowej osób niesłyszących i rozwoju innych metod nauczania i wychowania. Od lat 80. funkcjonuje coraz większa liczba programów wczesnej pomocy oraz programów nauczania przyjmujących zasady komunikacji totalnej.

Obecnie w Europie i w świecie istnieje duża dowolność w stosowaniu metod nauczania. Można je podzielić na trzy grupy:

- 1) metody oralne,
- 2) metody kombinowane lub biomodalne,
- 3) metody gestowe.

Ważne jest, iż obecnie w nauczaniu i wychowaniu nie stosuje się „czystych” metod, ale wykorzystuje się metodę kombinowaną, czyli łączenie metod oralno-słuchowych z językiem migowym lub miganyim oraz różnymi

systemami wspomagającymi odczytywanie mowy z ust.

VI. Relacje pomiędzy myśleniem a językiem

Jest to dla mnie najbardziej fascynujący temat, ponieważ tworząc Elementarz musiałam zagłębić się w świat dziecka głuchego. Podstawą do osiągnięcia zamierzonego celu (w tym wypadku publikacja) jest zrozumienie w pełni potrzeb odbiorcy. Dziecko, u którego stwierdzono zaburzenia słuchu bądź całkowitą głuchotę, zaczyna poznawać świat w zupełnie inny sposób niż dzieci w pełni słyszące. Aby dobrze przystosować stronę wizualną całego wydawnictwa, musiałam poznać zagadnienie rozwoju myślenia. Zadam pytanie: „Kiedy myślisz, słyszysz swoje myśli w głowie, jest to pewien rodzaj wybrzmienia. Jak więc myślą wewnątrz osoby, które nigdy nie usłyszały żadnego dźwięku?” Istnieje teoria, że to właśnie z tego powodu u osób niesłyszących tak ubogie jest myślenie abstrakcyjne. Osoby głuche nie lubią wielowątkowości, zbaczania z tematu, gubią się, kiedy ktoś opowiada o kilku rzeczach naraz, ponieważ ich sposób myślenia różni się od myślenia wewnętrznego osoby słyszącej, dla której wielowątkowość jest oparta na „zapisaniu pewnej informacji myślowo na krótki okres w pamięci, aby za chwilę przywołać to na nowo”. Ponieważ bywa, że osoby głuche nie słyszą swoich myśli, bodźcie odbierają na poziomie wzrokowym tu i teraz. Ciekawe jest natomiast, że nie sprawia im kłopotu myślenie logiczne, dzieci radzą sobie w przedmiotach ścisłych identycznie jak ich w pełni słyszący rówieśnicy. Dlatego nasze wydawnictwo obejmuje jedynie podstawy do nauczania języka ojczystego, gdyż on, jako dodatkowy obcy język, sprawia największą trudność.

VII. Podstawowe założenia w tworzeniu Elementarza

Po pierwsze wydawnictwo musi być w pełni przystosowane do potrzeb dzieci z dysfunkcją słuchu, biorąc pod uwagę także niepełnosprawność umysłową, która dosyć często wiąże się z uszkodzeniami. Założeniem było stworzenie wydawnictwa jak najlepiej dostosowanego do potrzeb odbiorcy na każdym z poniżej przedstawionych poziomów projektowania.

PODRĘCZNIK:

- layout
- kolory
- ilustracja
- fotografia
 - do programu nauczania
 - do elementarza
- prezentacja strony elementarza
- materiały dodatkowe

ĆWICZENIA

- layout
- rodzaje ćwiczeń
- prezentacja strony z ćwiczeń

PROGRAM NAUCZANIA

- layout
- materiały pomocnicze dla pedagoga

KILKA SŁÓW OD PEDAGOGA

PODSUMOWANIE

IX. Rozwinięcie założeń

Layout – dzieci z uszkodzeniem słuchu inaczej postrzegają świat kolorów, ruchu i kształtu. Jeśli nie występują żadne dodatkowe uszkodzenia mózgu, wzrok staje się zmysłem dominującym, ponieważ wiele bodźców, przekazywanych przez zmysł słuchu u osób pełnosprawnych, u dzieci niesłyszących zaczyna przechodzić naturalnie inną drogą. Nauka mowy rozpoczyna się w tym wypadku przy zmyśle widzenia. Ponieważ ogrom bodźców z zewnątrz jest kierowany do – zamiast dwóch – jednego zmysłu, podstawowym założeniem layoutu było stworzenie odbiorcy bezpiecznej, pozbawionej chaosu przestrzeni do nauki języka obcego, jakim jest język polski. Obszar roboczy Elementarza został podzielony na trzy zasadnicze części. Każda omawiana litera zajmuje dwie pełne rozkładówki, ma też określony kolor, który współgra z kolorystyką materiałów pomocniczych dla pedagoga tak, aby dziecko utrwaliło literę ze znakiem języka migowego na zasadzie skojarzenia wzrokowego. Część pierwsza to przedstawienie litery – pisana wersja jest kluczowym elementem. Poniżej umieściłam wersje drukowane, w kilku rodzajach fontów. Osoby niesłyszące mają

częsty problem z rozwijaniem myślenia abstrakcyjnego, ponieważ przyjmując wzrokiem określony schemat, zapamiętują go jako swojego rodzaju wzorzec. Chcąc skupić się na rozwoju tego typu myślenia, umieściłam inne czcionki, aby podkreślić, że jedna litera może być pisana lub drukowana na wiele sposobów. Jest to jedna z form rozwijania myślenia abstrakcyjnego u dzieci.

Kolor – w dostępnych Elementarzach do nauczania masowego, zauważyłam ogromny kolorystyczny chaos. Brakowało im konkretnego schematu, który jak już wspomniałam, zapewnia „wzrokowe poczucie bezpieczeństwa”. Dobierając kolory oraz tworząc ilustracje musiałam zadbać, aby wszystkie strony tworzyły jedność i zapraszały do nauki jak do zabawy. Dobierając gamę kolorystyczną, myślałam o tym, aby same kolory nie odwracały uwagi dziecka od treści. Nie mogły być zbyt jaskrawe, ani blade. Musiały razem stanowić spójną całość. Efektem jest dobór gamy pastelowej z niewielkimi wzmocnieniami, każda rozkładówka ma jeden kolor przewodni, który pomaga utrwalić dziecku poznawaną właśnie literkę.

Ilustracja – jest to najbardziej sporna i problematyczna kwestia. Jako ilustratora uczono mnie, i zgadzam się z tym stwierdzeniem, że należy pozostawić dziecku pole do marzeń i wyobraźni, dlatego moje ilustracje nigdy nie były dosłowne, często pojawiają się w nich elementy czysto absurdalne. Tutaj jednak musiałam się zmierzyć z wymogiem dosłowności. Po pierwsze, jest to książka, w której dzieci poznają podstawowe pojęcia, po drugie, brak myślenia abstrakcyjnego stał się podstawowym argumentem do tworzenia obrazków prostych i nieprzesadzonych w formie. Efektem jest powstanie ilustracji zabawnych, ale nieodchodzących od swoich pierwowzorów w naturze. Myślę, że jest to ważna kwestia. Częstym błędem w Elementarzach jest zaniedbanie ilustracji – od jakości, poprzez zbyt dużą nachalność oraz złe dobranie kolorów, co powoduje zaburzenie relacji litera – ilustracja i proporcji w podręczniku. Osobiście uważam, że dzieci zasługują na najlepszy design.

Fotografia – jedynymi fotografiami w podręczniku są tzw. labiogramy. Jest to wizualny wzór wymowy poszczególnych głosek dźwięcznych i bezdźwięcznych, niezbędny w tego typu wydawnictwie. Wszystkie zdjęcia do labiogramów zostały wykonane autorsko we współpracy z fotografem Wiktoria Skrobotun. Modelką była mała Kornelia Leoniuk.

Osobnym tematem są fotografie dłoni użyte do Programu nauczania, są to litery języka migowego przedstawione w artystyczny, niezwykle wysmakowany sposób. Fotografie według mojego pomysłu wykonała także Wiktoria Skrobotun. Modelami byli: Eryk Dajuk, Olek Włodkowski oraz Szymon Wolniak. O fotografii wspomnę jeszcze przy omawianiu Programu nauczania.

Materiały dodatkowe: w komplecie uzupełniającym znajduje się zestaw niewielkich kart, ze znakiem języka migowego oraz literą mu przyporządkowaną na rewersie. Wszystko oczywiście jest połączone z kolorystyką liter obowiązującą w podręczniku.

ĆWICZENIA

Layout i kolorystyka – drugą z trzech składowych wydawnictwa jest książeczka do rewalidacji, zwana też potocznie ćwiczeniami. Zasady zaprojektowania layoutu są oparte na layoutcie Elementarza. Dziecko zaczyna poznawanie literki od nauki jej napisania, następnie przechodzi do ćwiczeń z nią związanych. Same ćwiczenia są bardzo zróżnicowane i mają na celu utrwalanie i powtarzanie treści problematycznych, dlatego ilustracje z Elementarza powtarzają się w ćwiczeniach – dziecko, które uczy się głównie poprzez zmysł wzroku, powinno utrwalać materiał właśnie w taki sposób. Kolorystyka została tak zaplanowana, aby nie była inwazyjna i aby ćwiczenia, które wykona manualnie dziecko, były widoczne. Dlatego dominuje błękit, który pozostaje czytelny, ale nie odwraca uwagi dziecka swoją intensywnością. Staralam się uzyskać kolorystykę zachęcającą małego odbiorcę do współpracy, aby pisanie i poznawanie literki stało się nie obowiązkiem, a przyjemnością.

Rodzaje ćwiczeń – tu znajdziemy kolorowanki,

wykreślanki, wycinanki, krzyżówki, teksty do uzupełnienia oraz wiele innych. Nowością w publikacji jest na pewno dział Utrwalenie. Z powodu niesłyszalnych różnic między głoskami, które są bardzo problematyczne, zostały umieszczone strony z powtórzeniem i utrwaleniem takich głosek, jak: „sz-cz”, „z-zi”, „ł-l” oraz innych działających na podobnej zasadzie. Jest to niewątpliwie ogromny walor ćwiczeń.

Ćwiczenia są opatrzone legendą, która ułatwi nauczycielowi oraz dzieciom rozwiązywanie oraz szukanie poszczególnych zadań. Treść została przedstawiona jasno, a każda strona z nową literą rozpoczyna się od powtórzenia nauki pisania tejże litery, następnie pojawiają się różne ćwiczenia, rozwijające umiejętności dziecka nie tylko w grafomotoryce, ale także w myśleniu abstrakcyjnym, mówieniu i słyszeniu.

PROGRAM NAUCZANIA

Programowi nauczania należy się osobna część rozdziału. Treść została napisana w całości przez pedagoga, z którym współpracuję od ponad roku. Chciałam, aby nauczyciele korzystający z wydawnictwa zostali potraktowani z należyty szacunkiem. Wiedziałam, że nie ma wielu dobrze zaprojektowanych wydawnictw dotyczących nauczania dzieci niepełnosprawnych. Widziałam też, jak ciężka to praca i ile wysiłku muszą w nią wkładać nauczyciele. Często są zmuszeni do tworzenia własnych „domowych” podręczników, ponieważ podręczniki masowe nie są dostosowane do takiej pracy. Dlatego postanowiłam urozmaicić sam program o profesjonalnie i artystycznie wykonane fotografie dłoni, które pokazują litery języka migowego, są utrzymane w surowym stylu, ale wiele mówią samą formą. Dodatkowo umieściłam też miejsce na osobiste uwagi i notatki, wyklejka i okładka są częścią wspólną do ćwiczeń oraz podręcznika.

KOMPLET PODRĘCZNIKÓW – podsumowanie Kolorami spajającymi całość wydawnictwa są wiosenna zieleń i biel. Okładki oraz wyklejki są spójną całością. Mimo że Program nauczania przypomina wydawnictwo ekskluzywne, ze swoją fotografią i składem, to nie

jest oderwany od podręcznika i ćwiczeń. Całość jest harmonijna i przemyślana tak, aby każdy, do kogo jest kierowane wydawnictwo, czy to dziecko, czy nauczyciel lub rodzic, czuł całkowity komfort użytkowania i czerpał z niego przyjemność.

X. Uzupełnienie wydawnictwa

Komplet podręczników nie wyczerpuje wszystkich możliwości związanych z rozwinięciem dostępu do edukacji dzieci z dysfunkcją słuchu. Pragniemy również rozpocząć pracę nad osobnym zeszytem do rewalidacji, poruszającym problem wymowy i samego czytania dzieci. Myślimy również o płycie z materiałami dodatkowymi typu: przedstawienia, zagospodarowanie klasy, wspólne spędzanie czasu. Jest to ogromny dział, ale wierzymy, że ten podręcznik będzie wstępem do podjęcia dobrych działań w tym kierunku.

XI. Słowo od pedagoga

mgr Justyna Łomża

Różnice w porównaniu do elementarzy tradycyjnych

W elementarzach tradycyjnych wychodzi się z założenia, że dziecko przychodzące do szkoły ma określoną dojrzałość szkolną: ma określony zasób słownictwa, posługuje się mową werbalną w sposób spontaniczny. Dzieci z zaburzeniami słuchu bardzo często nie posługują się mową dźwiękową albo mówią tylko pojedyncze wyrazy, nie budują zdań, zniekształcają głoski w wyrazach, mają bardzo ubogi zasób słownictwa. Często są to dzieci rodziców niesłyszących i ich pierwszym językiem jest naturalny język migowy. „Umiem czytać” zakłada zatem naukę języka polskiego od podstaw. Czyli podobnie jak w nauce języka obcego zaczynamy edukację od alfabetu, podstawowych słów, stopniowo przechodzimy do budowy prostych zdań i dłuższych form wypowiedzi. Przyswajaniu nowych pojęć służą kolorowe, ilustracje, liczne historyjki obrazkowe, które umożliwiają rozwijanie mowy i w atrakcyjny sposób zachęca ucznia do formułowania prostych pytań i odpowiedzi.

Ważnym czynnikiem umożliwiającym rozwój dzieci jest bezstresowa edukacja, sukcesy,

które dostrzegają nie tylko nauczyciel, ale i rodzice, a przede wszystkim sam uczeń. Stresującym czynnikiem dla dzieci niesłyszących oraz nauczycieli w elementarzach tradycyjnych jest zbyt trudne i nieznanie słownictwo, długie, niezrozumiałe teksty, opowiadania, zbyt mała liczba ilustracji. Elementarz dla dzieci z dysfunkcjami słuchu dzięki założeniu, że naukę czytania i pisanie prowadzi się przez cały rok, a nie jak w elementarzach tradycyjnych przez pierwsze półrocze, umożliwi solidne i wieloaspektowe nauczanie czytania i pisanie, nieograniczone czasem. Krótkie i proste teksty poparte ilustracją bądź historyjką obrazkową umożliwią indywidualizację nauczania (każde dziecko będzie mogło zdążyć przeczytać z nauczycielem tekst w klasie), pozwolą pracować nad ważnym aspektem języka, jakim jest mowa dźwiękowa.

Ćwiczenia utrwalające wprowadzone litery dla dzieci pełnosprawnych często są mało przydatne dla dzieci z wadami słuchu. Zbyt trudne i skomplikowane polecenia, niezrozumiałe słownictwo, brak ilustracji sprawiają, że niepełnosprawni uczniowie nawet z pomocą rodziców, czy opiekunów nie są w stanie wykonać zadanych ćwiczeń. „Umiem pisać, czytać i mówić” – ćwiczenia do elementarza pozwolą w bezstresowy i atrakcyjny dla dzieci sposób utrwalać poznane litery, głoski, rozwijać słownictwo i mowę, doskonalić umiejętność odczytywania z ust oraz czytania ze zrozumieniem. Służą temu liczne obrazki do każdego nowego słowa, ciekawe ćwiczenia doskonalące spostrzegawczość (wyszukiwanie różnic w obrazkach, puzzle, gry dydaktyczne dołączone do ćwiczeń itp.) rozwijające sprawność grafomotoryczną (kolorowanki, dorysowywanie brakujących części), liczne krzyżówki obrazkowo-wyrazowe utrwalające wprowadzone wyrazy, ćwiczenia utrwalające poznane głoski w izolacji i wyrazach, rozwijające słuch fonematyczny. Jasne i czytelne polecenia kierowane do nauczycieli, nawet w przypadku słabej znajomości problematyki dzieci z wadami słuchu, dadzą wskazówki, jakie ćwiczenia służą rozwojowi ich podopiecznych.

Utrwalaniu i lepszemu zapamiętywaniu poznanych liter, głosek służyć ma alfabet palcowy oraz labiogramy, umieszczone w Elementarzu przy każdej wprowadzanej nowej literze.

Etapy metodyczne nauki w klasie pierwszej oraz praktyczne rady dla nauczycieli, w jaki sposób pracować i jakie metody stosować w pracy z uczniami niesłyszącymi oraz niedosłyszącymi w klasach I–III, zostały opracowane w programie własnym „Wiem, potrafię, rozumiem”. Program jest dostosowany do nowej podstawy programowej.

XII. Wnioski końcowe

Praca nad zestawem podręczników zajęła łącznie obu stronom ponad 1,5 roku. Ja pracowałam nad oprawą graficzną ponad rok, a 17 lat doświadczenia pedagoga, który zaczął tworzyć swój autorski program, daje obraz, jak złożony jest problem. Wiemy jednak, że nie jest to jeszcze pełen komplet, oraz że materiały dodatkowe, o których już wspominałam wcześniej, są bardzo potrzebne.

W naszym kraju nie ma żadnego podręcznika przystosowanego do nauczania dzieci z dysfunkcją słuchu. Jest to problem wielu pedagogów, którzy zamiast poświęcić swój czas i energię na pracę z dziećmi, tracą czas oraz nakłady finansowe na kompletowanie materiałów zbieranych z tzw. masówek (podręczniki do nauczania ogólnego w klasach 0–3), co często zajmuje lata i wciąż nie jest kompletem zaprojektowanym specjalnie do potrzeb dzieci. Postawienie sobie za zadanie zaprojektowanie takiego kompletu podręczników do języka polskiego, który jest językiem obcym dla dzieci z dysfunkcją słuchu, jest ogromnym wyzwaniem, wymagającym zaangażowania wielu osób. Dzieci muszą się uczyć języka całkowicie od podstaw, gdyż gramatyka, a także wymowa (uczona na osobnych zajęciach z rewalidacji, przy wykorzystaniu tzw. resztek słuchowych) są inne niż w języku naturalnym tych dzieci, czyli migowym. Język migowy jest językiem etnicznym, samokształtującym się na przestrzeni dziejów, w grupach głuchych. Ciekawostką jest, że głuchy mieszkaniac Warszawy będzie migał inaczej niż głuchy mieszkaniac Poznania. Nie ma jeszcze pełne-

go usystematyzowanego układu zapisanych znaków języka migowego, chociaż powstał już słownik; to samo środowisko głuchych potrafi mieć cztery różne znaki na jedno słowo, w zależności od regionu kraju, w którym mieszka. Ciekawostka numer 2: nie ma jednego języka migowego, każdy kraj ma swój, w obrębie kraju jest kilka odmian, dokładnie tak samo jak z językami naturalnymi osób słyszących.

Mimo że praca nad podręcznikami była długim procesem, to cały czas miałam w myślach dzieciaki, z którymi zaczęła się moja przygoda z językiem migowym. Jestem pełna nadziei i zapału, aby inwestować w tę pracę to, co mam najlepszego. Tak jak wspominałam wcześniej, uważam, że dzieci zasługują na najlepszy design.



Adrian Samselski

Elementarz typografii

Praca magisterska napisana pod kierunkiem dr Bogny Łakomskiej

WSTĘP

Obecnie istnieje wiele publikacji, w których możemy znaleźć bardzo szczegółowo opisane zasady nie tylko składania i łamania tekstu, ale także stylu w typografii. Niniejsza praca nie ma na celu podjęcia próby przedstawienia wszystkich reguł rządzących typografią, lecz raczej przybliżenie zasad optycznych, które praktycznie zawsze stanowią typograficzny fundament. Przedstawione elementarne zagadnienia w sposób zrozumiałe i przejrzyste mają pomóc w pracy z tekstem wszystkim tym, którzy na co dzień mają styczność z literniczą formą wypowiedzi.

PISMO

Pismem nazywamy grupę znaków, która umożliwia widzialne utrwalenie tego, co niematerialne, czyli myśli. Potocznie pismem określa się kroje pisma oraz charakter pisma ręcznego¹. Pismo w kontekście drukarskim jest pismem utrwalonym na nośniku. Nośnikiem pisma, czyli matrycą, może być naświetlona blacha używana przy fotoskładzie, a także ołowiane czcionki, które z czasem zostały wyparte przez fonty, będące cyfrowym zapisem kształtu liter. W języku potocznym wyraz „pismo” oznacza także nazwę danego kroju i jego odmiany. Obraz znaku reprezentujący dany krój pisma nazywamy glifem. Użytkownik każdego edytora tekstu ma możliwość wyświetlić wszystkie glify danego kroju pisma i we wszystkich jego odmianach. Przedstawia je tablica glifów, często nazywana tablicą znaków. Zależnie od programu i jego interfejsu w różny sposób można ją otworzyć, ale każdy program służący do składu tekstu taką tablicę posiada. Mieści w sobie każdy najmniejszy znak kroju: kropkę, przecinek, nawiasy, cudzysłowy, kreski poziome, kreski ukośne. Wszystko co projektant kroju postanowił w nim zawrzeć. Objętość tablicy glifów może się bardzo różnić. Niektóre mogą posiadać 40 znaków, a inne

140 lub więcej. Wszystko zależy od projektanta lub grupy projektantów. Istnieją kroje, których ostateczny kształt znaków liternych był dopracowywany przez pokolenia, a autorami były całe rodziny typografów. Wiele kultowych krojów pism powstało dziesiątki lub nawet setki lat temu, a mimo to firmy zajmujące się projektowaniem i sprzedawaniem fontów nadal czerpią z nich inspiracje lub przedstawiają je w nowych odsłonach (*Helvetica, Frutiger, Bodoni*).

RODZAJE KROJÓW PISM

Pismo gotyckie, krój szeryfowy i bezszeryfowy, pisanka, krój kaligraficzny to jedne z wielu rodzajów krojów pisma. Część z nich jest starsza, ma długą historię, część dużo młodsza i dopiero próbuje zaistnieć w historii typografii. Nie musimy posiadać gruntownej wiedzy na temat wszystkich typów krojów, wystarczy dostrzec i zrozumieć różnice pomiędzy krojem szeryfowym a bezszeryfowym. Krój szeryfowy to taki, który ma niewielkie ozdobniki (szeryfy) umieszczone na końcach linii znaku pomagające prowadzić wzrok po tekście. Przykładem krojów szeryfowych są: *Times New Roman, Garamond, Caslon, Trajan, Courier New, Minion*. Krój bezszeryfowy to taki, który nie ma szeryfów. Kroje bezszeryfowe można nazwać groteskami, a czasami nawet gotykami (*Century Gothic*), ale nie wolno ich mylić z pismem gotyckim i jego odmianami jak szwabacha czy fraktura – późniejsza odmiana szwabachy. Pismo gotyckie a gotyk to dwa różne kroje pism. Kroje można rozróżnić ze względu na szerokość znaku. Może to być szerokość proporcjonalna (*Georgia, Arial, Garamond, Helvetica, Times New Roman*), czyli taka, gdzie każda litera zajmuje tyle miejsca, ile potrzebuje (litera m zajmie więcej miejsca od litery i), lub szerokość nieproporcjonalna (*Courier New, Andale Mono, Consolas*), co oznacza, że każda litera zajmuje dokładnie tyle samo

miejsca. Dobrze znanym przykładem stosowania nieproporcjonalnej szerokości znaku jest maszyna do pisania. Innym podziałem ze względu na wygląd jest podział opierający się na różnicy grubości kreski, która tworzy literę. Rozróżniamy kroje jednoelementowe (*Rockwell, Courier New, Arial, Tahoma, Helvetica*), których znaki są zbudowane z kreski tej samej grubości, oraz dwuelementowe (*Bodoni, Times New Roman, Garamond*), gdzie grubość kreski nie jest jednakowa w całym znaku – pionowe linie mogą być szersze niż linie poziome.

ODMIANY KROJU PISMA

Odmiany kroju pisma są zróżnicowane ze względu na grubość, szerokość oraz pochylenie. Do nazwania tych parametrów używa się nomenklatury angielskojęzycznej. Do określania grubości kresek znaków używa się takich słów, jak: *thin, light, regular, book, medium, bold, black*, czy *heavy*. Drugim parametrem jest szerokość pisma, którą określają następujące pojęcia: *narrow, condensed, thin, compressed, compact, extended, expanded*. Aby jeszcze bardziej sprecyzować szerokość lub grubość znaku litericznego, używa się dodatkowych modyfikatorów, takich jak: *extra* czy *ultra*. Trzecią i równie ważną właściwością pisma jest pochylenie. Charakterystyka pisma pochylego jest znacznie bardziej skomplikowana. Pismo odmiany pochylone nazywamy kursywą, która najczęściej występuje z pismem odmiany prostej. Pochylenie możemy podzielić na trzy rodzaje. Pierwsze z nich nosi nazwę *italic*, pochodzącą z języka angielskiego (w języku polskim italika) i opartą na piśmie *kancelaresce* (włoskie pismo używane od XVI wieku w kancelarii papieskiej). Inna odmiana nosi nazwę *oblique*, w której nachylenie powstaje w wyniku zmniejszenia kąta kresek głównych w stosunku do linii pisma. W języku polskim określenie *oblique* nie ma swojego odpowiednika, tak jak i w trzeciej odmianie pisma pochylego, które jest czymś pomiędzy italiką a pismem w odmianie *oblique*. Jest to odmiana bardzo praktyczna, ponieważ wyróżnione w ten sposób długie fragmenty tekstu nie utrudniają czytania, a pismo nie traci na czytelności. Odmiany *italic* i *oblique* nie nadają się do wyróżnień

długich partii tekstu, ponieważ znacznie obniża się jego czytelność.

ZNAKI DIAKRYTYCZNE

Daszki, kreski, ogonki służące do oznaczania akcentów głosek nazywamy znakami diakrytycznymi, czyli akcentami.

„Akcent [accent] – wyróżnienie wymawianej jednej głoski, sylaby lub całego wyrazu przez wzmocnienie, zmianę wysokości tonu lub czasu trwania, jak również kombinację tych czynników [...]”².

CYFRY

Naszej kulturze – kulturze zachodniej znane są cyfry rzymskie, reprezentowane za pomocą liter: I, V, X, L, C, D, M, oraz cyfry arabskie od 0 do 9. Ze zbioru cyfr arabskich typografia rozróżnia cyfry wersalikowe (zwane także cyframi majuskułowymi lub zwykłymi) i cyfry mediewalowe, określane jako: podrzędne, minuskułowe, nautyczne. Inne grupy cyfr spośród cyfr arabskich to: cyfry kapitalikowe, indeksy górne (wykładniki, operatory), indeksy dolne (wskaźniki) i cyfry ułamkowe, które dzielimy na frakcje górne i dolne³.

ABREWIATURY

Słowa, które często występują w danym tekście, niezależnie od ich funkcji i charakteru, wyglądają nieestetycznie. W sytuacjach kiedy tekst pełni funkcję szybkiego przekaznika informacji, np. na tabliczkach informacyjnych (dr Jan Kowalski, 25\$), powinno się stosować współczynnik: jak najmniej tekstu przy jak największej ilości informacji. Do osiągnięcia tego celu najbardziej przydają się skróty słowne – abrewiatury. Wszyscy ich używamy, często nie zdając sobie z tego sprawy. Wyróżniamy trzy rodzaje abrewiatur. Wyrazy, które mają zasięg eksterytorialny, takie jak: euro, funt, dolar, etka (ampersand), atka (małpa), mają swoje graficzne odpowiedniki: €, £, \$, &, @. Są to najczęściej spotykane abrewiatury – abrewiatury jednoznakowe. Skrót powstały poprzez obcięcie części wyrazu (inżynier = inż.) nazywamy abrewiaturą suspensyjną, a skrót otrzymany w wyniku zestawienia dwóch części wyrazu (doktor = dr) to abrewiatura kontrakcyjna.

SYMBOL @ (ATKA)

Abrewiatura utworzona z ligatury łacińskiego słowa *ad*, które oznacza przyimki *na, przy, do*. W języku angielskim atka zastępuje słowo *at* (*na, przy*). Stawiamy ją najczęściej przed nazwą serwera w adresach e-mailowych. W języku polskim symbol atka potocznie nazywa się małpą⁴.

SYMBOL & (ETKA)

Abrewiatura powstała z ligatury łacińskiego słowa *et*, przedstawiającego spójnik *i*. Etką była używana już w średniowiecznych rękopiśmiennych kodeksach. W innych językach zastępowała słowo *and*, a w niektórych pismach utrzymuje formę ligatury z etymologicznym wyróżnieniem zestawionych liter *et*⁵.

ŚWIATŁO MIĘDZYLITEROWE

Projektant kroju po zakończonej pracy nad formą liter przystępuje do opracowania tablic kerningowych wszystkich glifów danego kroju. Każdy glif ma swoje tzw. odsatki boczne, które są odstępem przed i po znaku literowym. Osoby, które nigdy nie zajmowały się projektowaniem fontów, mogłyby uznać ten proces za szybki i prosty. W praktyce to zadanie wymaga ogromnego doświadczenia i dużej ilości pracy. Projektant musi wyznaczyć odstępy międzyliterowe dla większości możliwych kombinacji par glifów, wszystko po to, by odstępy w wyrazie sprawiały wrażenie jednakowych. Oznacza to, że nieistotne są metryczne odległości między znakami tylko odległości optyczne. Proces kernowania w całości jest oparty na ludzkim wzroku, który nawiasem mówiąc, w rozstrzygnięciu większości sporów typograficznych okazuje się najlepszym instrumentem pomiarowym. Takie pary liter jak WA wymagają ciaśniejszego kernowania niż choćby DB. Jeśli sprawdzimy kształty liter do kształtu figur geometrycznych, zauważymy że formy o takiej samej wysokości i szerokości sprawiają wrażenie analogicznie mniejszych i większych. Dzieje się tak z powodu otaczającej ich przestrzeni. Kwadrat, którego wysokość i szerokość wynosi tyle samo co wysokość i szerokość koła, będzie wydawał się stosunkowo większy. Projektanci krojów muszą wiedzieć znacznie więcej o oddziaływaniu niezadrukowanej przestrzeni wokół liter i uwzględnić

to, gdy opracowują ich formę w najmniejszych detalach. My zajmujemy się wyłącznie zagadnieniem światła międzyliterowego i na potrzeby elementarnych zagadnień z zakresu typografii jest to wiedza wystarczająca. Dobrym sposobem na usystematyzowanie wiadomości o kerningu jest zapamiętanie kilku prostych reguł. Pary liter, takie jak: WA, HL wymagają największych odstępów; HO, OB – dużych; OC, DO – małych, a AT, TY – najmniejszych. Nadanie wartości nominalnych dotyczących kerningu i przypisanie ich do odpowiednich par literowych pozwala na łatwe zapamiętanie zależności, które między nimi zachodzą. Należy jednak przy tym pamiętać, że nie istnieją jedyne i sztywne reguły we wszystkich przypadkach. To, ile trzeba odjąć lub dodać przestrzeni międzyliterowej, jest zależne od budowy liter danego kroju, a ostatecznym i decydującym czynnikiem zawsze powinien być nasz wzrok.

LIGATURY

Znaki literowe tworząc wyraz, mogą przyjąć wiele kombinacji. Niektóre litery jeśli występują obok siebie, tworzą tzw. kolizje. Oznacza to, że takie pary liter, jak: fi, fl, fb, fj, fk, ts, th, zakłócają czytelność tekstu i wyglądają nieestetycznie. Większość krojów pism, w szczególności profesjonalne kroje, posiadają oddzielnie zaprojektowane ligatury, które są zestawieniem zazwyczaj dwóch, trzech liter w formie jednego glifu. Ligatura eliminuje kolizje kształtów liter, tworząc jeden zespolony i w pełni czytelny znak literowy. Kroje bardzo rozbudowane mogą zawierać, w swoim zbiorze, nawet kilkanaście ligatur, kiedy inne tylko kilka lub żadnej. Wszystko zależy od założeń projektowych projektanta i przeznaczenia danego kroju pisma.

MINUSKUŁA

Minuskuła to rodzaj liter, który w pismach dziełowych, na szyldach, w katalogach czy akcydensach widzimy najczęściej. Minuskuła to typograficzne określenie liter, potocznie nazywanych małymi. Fakt że ten rodzaj liter jest najczęściej spotykany, wynika przede wszystkim z czytelności minuskuły. Małe litery czytamy najłatwiej i najszybciej. W nomenklaturze angielskojęzycznej noszą nazwę *lowercase letters*. Z punktu widzenia

formy literniczej są to litery z wydłużeniami górnymi i dolnymi. „Wydłużenia górne to kreski małych liter wystające ponad środkową linię pisma. Z kolei wydłużenia dolne to elementy liter, które wystają poniżej podstawowej linii pisma. [...] Niektóre kroje mają wyjątkowo wysokie wydłużenia górne, co przy małych odstępach między wierszami może powodować, że będą one zachodziły na linię wydłużeń dolnych wiersza znajdującego się powyżej. Używając takich krojów, trzeba pamiętać o zastosowaniu odpowiedniej interlinii”⁶.

MAJUSKUŁA

Majuskuła to inaczej pismo wersalikowe, w potocznym języku oznacza pisma pisane wielką literą. Angielskojęzyczne określenie tego typu liter nosi nazwę *uppercase letters*. W tekstach najczęściej pełnią funkcję wyróżnień, oznaczają przede wszystkim początek zdania lub wyrazy pochodzenia obcego. W przeciwieństwie do małych liter majuskuła charakteryzuje się stałą wysokością liter (w niektórych krojach litery J oraz Q wychodzą poniżej podstawowej linii pisma).

KAPITALIKI

Najmniej rozpowszechnionym rodzajem liter są kapitaliki. Są to wersaliki sprowadzone do wysokości minuskuły, ale ze skorygowaną grubością kreski, tak aby były spójne z grubością kreski małych liter. Większość profesjonalnych krojów pism posiada w zbiorze glifów kapitaliki lub stanowi samodzielny krój zawierający wyłącznie je. Zaawansowane edytory tekstowe umożliwiają wygenerowanie sztucznych kapitalików, czyli wielkich liter z odpowiednio zmniejszonym stopniem pisma, tak aby wysokością były równe małym literom. Nie trzeba być doświadczonym typografem, aby zauważyć różnice między prawdziwymi kapitalikami a tymi wygenerowanymi przez komputer. Sztuczne kapitaliki mają cieńsze kreski i są przez to jaśniejsze, co nie tylko łatwo rzuca się w oczy, ale i powoduje mało estetyczny skład. Kapitaliki są używane przede wszystkim w zastawieniu z małymi literami, stanowią wyróżnienie nazw własnych czy skrótów literowych, jednocześnie nie zakłócają czytelności tekstu i łatwo prowadzą wzrok czytelnika. Nie jest to ścisłą

regułą i zależy od charakteru publikacji, jednak profesjonalny skład praktycznie zawsze jest sporządzany z użyciem kapitalików. Zastosowanie wersalików do wyróżnień w tekście ciągłym powodowałoby nierównomierną szarość kolumny i spowalniałoby prędkość czytania. Jednak każdy tekst powstaje na podstawie innych założeń i nie jest błędem, jeśli w składzie nie znajdziemy kapitalików. Ich użycie najczęściej determinuje duża liczba występujących skrótowców lub nazw własnych. Należy pamiętać, że kapitalików nie stosuje się do wyróżnień pierwszej litery zdania – tę funkcję zawsze powinny pełnić wersaliki. Możliwe jest natomiast zestawienie kapitalików z pojedynczym wersalikiem rozpoczynającym wyraz. Najczęściej taki zabieg stosuje się, pisząc imiona i nazwiska umieszczane na wizytówkach czy szyldach.

CUDZYSŁOWY

Jednym z najczęściej spotykanych błędów w polskich tekstach są niepoprawne cudzysłowy. Głównym winowajcą jest klawiatura komputera, ponieważ została zaprojektowana przez programistów, a nie typografów. Symbol, który jest najczęściej mylony z cudzysłowem, to w rzeczywistości symbol cała (bis) – dwie krótkie pionowe kreski, których klawisz znajduje się po lewej stronie klawisza enter. Większość programów do edycji tekstu posiada funkcję automatycznej zamiany symboli cała na poprawne cudzysłowy – zazwyczaj są to domyślne ustawienia programu. Natomiast jeśli użytkownik chce je wstawić do tekstu ręcznie, musi skorzystać z tablicy glifów literniczych. Poprawny cudzysłów, który jest najczęściej mylony z symbolem cała, to cudzysłów apostrofowy („ ”) i to on zazwyczaj pojawia się w pismach dziełowych, wydzielając fragmenty tekstu. W polskich opracowaniach po lewej stronie wydzielonego fragmentu używamy cudzysłowu apostrofowego dolnego (inaczej niż w języku angielskim – cudzysłowu górnego). W typografii poza cudzysłowem apostrofowym występują cudzysłowy: ostrokątny (< >), ostrokątny podwójny (« »), definicyjny (` ') oraz przecinkowy (, '). Częstym błędem popełnianym przez osoby początkujące w typografii, ale też przez doświadczonych składaczy jest użycie cudzysłowu i kursywy

jednocześnie. Dochodzi wtedy do podwójnego wyróżnienia. Cudzysłów i kursywa pełnią w tekście tożsamą funkcję. Ze względów estetycznych zaleca się nawet zupełną rezygnację z cudzysłowów na rzecz kursywy, która nie odrywa uwagi czytelnika i w sposób subtelny pełni swoją funkcję.

NAWIASY

Szczegółowe użycie nawiasów określa Wielki słownik ortograficzny PWN. Prezentowane przykłady są dużym uszczupleniem zawartych w nim reguł, jednak na potrzeby elementarza w zupełności wyczerpują temat. W popularnych tekstach i tekstach naukowych można spotkać następujące rodzaje nawiasów: nawias klamrowy, kwadratowy, okrągły, ostrokątny i prosty. Wszystkie nawiasy to znaki przestankowe. Nawiasy okrągły, kwadratowy i prosty (wyglądający identycznie jak ukośnik) służą do wskazywania, które partie tekstu są główne, a które poboczne. Nawias klamrowy, podobnie jak ostrokątny (wyglądający jak powiększony znak mniejszości i większości), w odróżnieniu od pozostałych, jest przede wszystkim stosowany w pracach naukowych.

KRESKI POZIOME

Dywiz (-), łącznik (-), pauza (—) i półpauza (–) to praktycznie tylko trzy kreski poziome występujące w języku polskim. Trzy, a nie cztery, dlatego że dywiz i łącznik najczęściej mają identyczną formę. Tylko nieliczne kroje pism mają dwa oddzielnie zaprojektowane glify przeznaczone dla tych znaków. Dywiz dzieli wyrazy na końcu wiersza i zastępuje łącznik w wyrazach dwuczłonowych (czarno-biały), ewentualnie w połączeniach związków wyrazowych (końcówkowy -owy) oraz w kodach kreskowych (10-460). Przed i po dywizie nie stosuje się spacji (wyjątek stanowi skład majuskułowy pismem wielkości od 6 do 8 punktów, kiedy stosuje się jednopunktowy odstęp, a powyżej 8 punktów – dwupunktowy)⁷. Pauza i półpauza są pojęciami typograficznymi, które w języku polskim pełnią funkcję myślnika. Myślnik jest znakiem międzywyrazowym i należy go używać przed członem zdania zawierającego sprecyzowanie poprzedniej myśli, np. *Stawiam na politykę, która przede wszystkim ma na*

względnie prawa człowieka i szanuje konstytucję, mało szanuje – przestrzega ją. Myślnik służy także do oznaczania wtrąconych części zdania, takich jak: *Teraz bezpowrotnie – stwierdził – jest już za późno, przy zestawieniu treści przeciwstawnych: dobra – zła, piękna – brzydka, ciszy – hałasu*, a także w wypunktowaniach czy dialogach. Pomiedzy myślnikiem a znakiem literniczym stawia się odstęp, a odległość kreski od znaku literniczego, jeśli występuje z obu stron, powinna sprawiać wrażenie jednakowej. Jeśli pojawia się sytuacja, w której myślnik znajduje się na końcu lub początku wiersza, powinno się go pozostawić na końcu. Myślnik na początku wiersza tworzy wrażenie wcięcia, jak ma to miejsce w przypadku początku akapitu lub początku wypowiedzi dialogowej. W większości przypadków pauza pełniąc funkcję myślnika jest za długa i tworzy po obu jej stronach duże ilości przestrzeni, co zakłóca jednolitą szarość kolumny i płynność czytania. Pauzę zastępuje się wówczas półpauzą, tak jak ma to miejsce w niniejszej pracy. Część projektantów używa pełnej pauzy przy składzie tekstu, ale jest to błąd – w polskiej typografii nie używa się podobnych zabiegów, inaczej niż ma to miejsce w tekstach angielskojęzycznych, wówczas zastosowanie pełnej pauzy byłoby wskazane. Półpauza służy do wyrażania relacji przestrzeni lub przedziałów czasowych lub liczbowych, czyli w wyrażeniach od... do... Wówczas występuje bez odstępów, a jeśli znajduje się wyłącznie w sąsiedztwie cyfr wersalikowych, powinna zostać nieznacznie podwyższona do ich poziomej osi. Niektóre kroje pism posiadają oddzielnie zaprojektowane kreski liczbowe, których szerokość jest bliska szerokości cyfr danego kroju, a ich położenie jest równe połowy wysokości. Czasem w zastępstwie kreski liczbowej, poza półpauzą, można użyć łącznika z delikatnymi odstępami po bokach i także ze skorygowaną wysokością, na której jest położony. W konstrukcjach zdań, gdzie poza cyframi znajdują się wyrazy, używamy myślnika wraz z odstępami po obu stronach, gdyż staje się on w tym przypadku znakiem międzywyrazowym.

KRESKI UKOŚNE

Najczęściej występujący błąd związany z użyciem kreski ukośnej (/), czyli ukośnika, polega na wstawianiu go pomiędzy dwa wyrazy bez odstępu. Taki błąd często powoduje nieporozumienia, w rezultacie tworząc nonsens i chaos. Podobna do ukośnika, pod kątem budowy, jest kreska ułamkowa (/). Wygląda niemal identycznie jak ukośnik, a różnica polega wyłącznie na jej nachyleniu w stosunku do podstawowej linii pisma. Nachylenie ukośnej kreski ułamkowej jest bliskie 45 stopni, natomiast linia tworząca ukośnik jest bardziej stroma, a jej kąt nachylenia do linii pisma jest większy. Ukośnik można wprowadzić bezpośrednio z klawiatury komputera, po kreskę ułamkową musimy sięgnąć do tablicy glifów i tam wybrać odpowiadający jej znak. W tekstach angielskojęzycznych panuje dość duże zamieszanie co do nazewnictwa ukośnika i kreski ułamkowej; w dalszym ciągu nie ma wspólnych terminów określających te dwa znaki. Robert Bringhurst ukośnik nazywa *virgule*, a ukośną kreskę ułamkową – *solidus albo fraction bar*. Wyrazu *slash* używa jako wspólnego określenia dla obu rodzajów ukośnych kresek⁸.

WYRÓWNYWANIE

Wyrównanie akapitu to nic innego, jak ułożenie wszystkich znaków w wierszu względem danej krawędzi tekstu. Rozróżniamy cztery możliwości wyrównania: do lewej, do prawej, na środku oraz justowanie, czyli wyrównanie do obu krawędzi (lewej i prawej) naraz. W rozbudowanych programach do edycji tekstu justowanie dzieli się na trzy rodzaje: justunek z ostatnim wierszem wyrównanym do lewej, na środku oraz z wyrównaniem wszystkich wierszy do obu krawędzi tekstu.

WYSUWANIE ZNAKÓW

Każdy znak literowy posiada swoją wartość metryczną. Typografia jako swoista jednostka miary posługuje się punktami, dawniej firetami. Matematyczne podejście do składu i łamania tekstu zazwyczaj kończy się niepowodzeniem. Typografia jest tą dziedziną, gdzie najlepsze rezultaty osiąga się, pracując na oko. Wszystkie podręczniki do typografii jednoznacznie mówią, że pomimo ściśle określonych zasad, które żądają dobrym składem

tekstu, ostatecznym i decydującym czynnikiem zawsze powinno być wprawne ludzkie oko. Nie ważne jest to, ile co mierzy, tylko to, jak wygląda, jakie sprawia wrażenie. Kwestia dotycząca wysuwania znaków jest ściśle na tym oparta. Najnowsze oprogramowanie pozwala na optyczne wyrównywanie marginesów. Oznacza to, że marginalne znaki (te, które znajdują się na krawędziach wiersza), zostaną wyrównane do krawędzi marginesów pod kątem optycznym (wrażeniowym), a nie metrycznym. Wyłączenie optycznego wyrównania spowodowałoby, że pomimo idealnie wyrównanych znaków do krawędzi łąmu, ta nie byłaby idealnie równa. Należy wiedzieć, że kiedy teksty składali zecerzy, nie było takich możliwości i nikt nie uważał, że tekst jest złożony niepoprawnie. Do dziś istnieją podzielone opinie, czy korzystać z optycznego wyrównania, w związku z tym tę decyzję pozostawmy naszym indywidualnym preferencjom estetycznym.

WYRÓŻNIENIA AKAPITOWE

Jeśli tworzymy nowy akapit, powinniśmy zwrócić uwagę na to, w jaki sposób zaznaczyć miejsce, w którym się rozpoczyna. Istnieją dwa podstawowe sposoby: wcięcie akapitowe i pozostawienie tzw. ślepego wiersza – wiersza odstępu między akapitami. Używając wcięcia akapitowego, powinniśmy pamiętać, że jego optymalny rozmiar wynosi mniej więcej tyle co szerokość litery M danego kroju. Tak małe wcięcie nie powoduje optycznych przerw w tekście, nie zakłóca płynności czytania, a jednocześnie pełni swoją funkcję. Często spotykanym błędem jest użycie wcięcia w pierwszym akapicie tekstu. Pierwszy akapit sam w sobie oznacza, że jest nowy. Nie ma potrzeby dodatkowo tego sygnalizować. Innym sposobem wyróżnienia jest wiersz odstępu przed kolejnym akapitem, który obecnie stanowi bardzo modne rozwiązanie w typografii, ma jednak tylu zwolenników co przeciwników. Robert Bringhurst czy Jost Hochuli uważają, że taki zabieg powoduje zbyt dużą przerwę w tekście, zabiera dużo miejsca i przerywa łąm. Dodatkowo stwarza problemy, jeśli koniec akapitu wypadnie na końcu kolumny⁹. Pamiętajmy, aby nie stosować obu wyróżnień akapitowych jednocześnie. Taki zabieg jest znacznie bardziej

szkodliwy dla tekstu niż zastosowanie wcięcia w pierwszym akapicie.

INTERLINIA

„Interlinia to mierzona w punktach odległość między podstawowymi liniami pisma dwóch sąsiadujących ze sobą wierszy. [...] Odstęp międzywierszowy pisma złożonego z zerową interlinią równa się stopniowi pisma: na przykład pismo dwunastopunktowe na dwunastopunktowej interlinii”¹⁰. Interlinia ma istotny wpływ na estetykę składu i jego czytelność. Jej domyślna wartość to 120% wysokości pisma. Oznacza to, że jeśli wielkość użytego kroju wynosi 10 punktów, to automatycznie interlinia będzie miała 12 punktów. Niestety rzadko kiedy możemy zaufać domyślnej interlinii. Każdy krój i jego odmiana, a także inne elementy składu narzucają użycie innego odstępu międzywierszowego. Na przykład skład wersalikowy najczęściej wymaga użycia zerowej lub nawet ujemnej interlinii. Wersaliki nie potrzebują dodatkowego miejsca na ogonki liter, stąd taki zabieg nie jest błędem. W tekstach dzielowych jest inaczej. Zwiększenie domyślnej interlinii praktycznie zawsze wpływa na korzyść składanego tekstu. Zwiększa czytelność i powoduje, że tekst może oddychać. Pamiętajmy także, że zbyt mały odstęp międzywierszowy w tekście justowanym może potęgować wrażenie korytarzy. Przy doborze właściwej interlinii kluczowa jest także wielkość łąmu i kolumny. Gdybyśmy w sposób proporcjonalny skalowali ramkę tekstową wraz z tekstem okazałoby się, że automatyczna interlinia wymaga skorygowania. W przypadku odstępu międzywierszowego, jak i większości zagadnień typograficznych decydujące powinno być ludzkie oko. Dobierajmy interlinię tak, aby sprawiała wrażenia optymalnej dla naszego projektu.

SZAROŚĆ KOLUMNY

Dobrze sporządzony skład to taki, który jest przede wszystkim czytelny. Niezwykły wpływ na czytelność ma tzw. szarość kolumny. Z kolei wpływ na szarość kolumny mają: stopień pisma, krój i jego odmiana, sposób wyrównania tekstu, interlinia, światła międzywyrazowe i międzyliterowe oraz inne aspekty typografii. Szarość kolumny to stopień i regularność

jej zaciemnienia. Im grubsza odmiana kroju, mniejsza interlinia i ciaśniejszy kerning, tym szarość kolumny będzie ciemniejsza. Szarość kolumny powinna być jednolita, a nie monotonna. Oznacza to, że korytarze biegnące przez tekst, dziury w tekście, będą zakłócać jej jednolitą strukturę. Aby w pełni zrozumieć to zjawisko, najlepiej wziąć kilka przykładowych publikacji i mrużąc oczy, patrzeć na zawarty w nich tekst. Rozmywający się obraz pozabawia tekst detali. Takie doświadczenie pozwala zaobserwować, jak duży wpływ na harmonijny skład ma nagromadzona ilość defektów w tekście. Niejednorodna szarość tekstu zawsze ma decydujący wpływ na płynność i łatwość czytania, dlatego powinniśmy dbać o jej jednolity wygląd.

DZIELENIE SŁÓW I ŁAMANIE WIERSZY

Każde wydawnictwo ma swoje wewnętrzne wytyczne dotyczące składu i łamania. W znacznej mierze opierają się na ogólnie przyjętych zasadach w typografii, jednak kwestia niuansów w składzie ostatecznie jest uzależniona od zasad przyjętych przez wydawnictwo. W poprzednim rozdziale była mowa między innymi o sposobie wyrównania akapitu. Decyzja, w jaki sposób będziemy wyrównywać tekst, determinuje zasady, według których będziemy go łamać. Najważniejszy podział zachodzi między tekstem złożonym w chorągiewkę i tekstem justowanym. Tekst złożony w chorągiewkę idealnie nadaje się do tekstów umieszczonych w wąskich łąmach, czyli takich, gdzie występuje mała liczba znaków w wierszu. Taki rodzaj składu gwarantuje, że odstępy międzywierszowe będą równej długości. Rozróżniamy dwie podstawowe chorągiewki – z dzieleniem słów i bez. Jeśli zdecydujemy się na pierwszą opcję, powinniśmy wiedzieć, że nie wolno nam użyć więcej niż trzech przeniesień z rzędu. To znaczy trzech dywizów, jeden pod drugim w kolejnych wierszach. Niektóre wydania dopuszczają tylko dwa przeniesienia, ale nie będzie błędem, jeśli wystąpią trzy. Ważne jest, by program, którego używamy do pracy miał ustawiony odpowiedni słownik, według którego będzie stosował właściwy podział. Reguły dotyczące dzielenia słów mają charakter globalny i obowiązują tym samym do wszystkich rodzajów wyrównania. Innym

sposobem otrzymania chorągiewki jest chorągiewka złożona bez dzielenia wyrazów. W tym wypadku nie musimy się przejmować nadmierną liczbą dywizów w łamie, ale w wyniku takiego łamania otrzymamy bardziej nierówny brzeg. Zarówno w chorągiewce z dzieleniem słów, jak i bez, ważną zasadą jest, aby nieregularny brzeg był harmonijny i równomierny, ale nie tworzył regularnych kształtów. Tekst nie powinien sprawiać wrażenia, że przybiera jakąś formę. W przypadku tekstu justowanego oba brzegi są idealnie wyrównane, ale słowa w wierszach nie mają już między sobą idealnie równych odstępów. Aby tekst był wyrównany zarówno do lewej i prawej krawędzi łamu, odstęp międzywyrazowe muszą się nieznacznie różnić. Ważne jest, aby te różnice były niezauważalne. Musimy tak dobrać szerokość łamu, stopień pisma i inne parametry, aby w tekście nie było tzw. dziur ani korytarzy. Jeśli odstęp międzywyrazowe będą podobnej wielkości co interlinia, wówczas pojawią się korytarze biegnące przez tekst. Dzieje się tak najczęściej wtedy, kiedy chcemy justować tekst ze zbyt małą liczbą znaków w wierszu. Pamiętajmy, że zaawansowane edytory tekstu, poza dobraniem szerokości łamu, stopnia pisma czy interlinii, mają możliwość zmiany ustawię justowania. Możemy zmienić zakres odstępów międzywyrazowych, międzyliterowych, a także ich rozciągnięcie. Wartości te powinny tylko w małym stopniu ingerować w strukturę tekstu, ale być pomocne w osiągnięciu idealnego justunku. Justunek możemy także przeprowadzić bez użycia przeniesień, ale w tym przypadku będzie jeszcze trudniej uzyskać harmonijne odstęp międzywyrazowe. Choć może to budzić zdziwienie, typografia posługuje się takimi określeniami, jak „szewc”, „wdowa” i „bękart”. Szewc to samotny wiersz nowego akapitu pozostawiony w ostatnim wierszu na samym dole łamu. Natomiast końcowe niepełne wiersze akapitu pozostawione jako pierwsze wiersze kolejnego łamu nazywa się bękartami¹¹. Zależnie od przyjętych zasad pozostawia się co najmniej 2–3 wiersze nierozdzielone, aby tekst był pozbawiony szewców i bękartów. Nazwa każdego bardzo krótkiego i zazwyczaj jedno wyrazowego wiersza końcowego to wdowa¹². Najlepiej nie pozostawiać samotnych wyra-

zów, które mają mniej niż siedem znaków. Innym nagminnie popełnianym błędem spotykanym w wielu książkach, czasopismach, broszurach itp. jest pozostawianie samotnych znaków na końcach wierszy: a, i, o, u, w, z oraz ich majuskułowych odpowiedników. Jako błąd przyjmuje się także pozostawienie krótkich wyrazów dwuliterowych, takich jak: li, ci, to. Dawniej uzyskanie składu wolnego od samotnych spójników czy krótkich wyrazów dwuliterowych było niezwykle pracochłonne i trudne do uzyskania. Obecnie całą procedurą może się zająć program. Niezbędne jest tylko wskazanie, jakie litery lub pary literowe nie powinny występować same na krańcach wierszy.

STOPIEŃ PISMA

Kiedy słyszymy, że powinniśmy napisać coś czcionką 12pt, powinniśmy wiedzieć, że chodzi tu o font o stopniu pisma 12 punktów typograficznych. Stopień pisma to jego miara. „Wizualnie obejmuje odległość od miejsca nad linią wydłużeń górnych do punktu nieco poniżej linii wydłużeń dolnych. Stopień pisma to w rzeczywistości wysokość pola znaku, tak jak onegdaj, w epoce metalowej czcionki, odległość między tylną a przednią ścianką drukującego słupka”¹³. Pamiętajmy, że dobór odpowiedniego stopnia pisma do rozmiaru strony, charakteru wydawnictwa, czytelności kroju i wielu innych elementów projektu decyduje o tym, czy dany skład postrzegamy jako dobry lub zły. Większy stopień pisma narzuca potrzebę zastosowania mniejszych świateł międzyliterowych. Podobna sytuacja zachodzi w przypadku interlinii. Teksty składane dużym stopniem pisma powinny mieć stosunkowo mniejszą interlinię niż teksty składane mniejszym pismem.

LAYOUT

Layout innymi słowy to kompozycja. Układ elementów w projekcie. Usytuowanie w określonym porządku elementów typograficznych i graficznych. Layout może mieć swoje tempo i rytm. Może się opierać na starych, klasycznych rozwiązaniach, których zmiany zachodziły przez wieki, lub być współczesny, nieprzewidywalny, co zarazem może czynić go ciekawym. Layout ma zastosowanie w muzyce, architekturze, projektowaniu

wnętrz i wielu innych dziedzinach, którymi żądzą te same zasady. W projekcie publikacji layout wyznacza najczęściej siatka modularna, która pomaga w sposób powtarzalny umiejscawiać poszczególne elementy projektu. Wszelkie profesjonalne czasopisma, książki, strony internetowe, katalogi posiadają swój własny layout. Ułatwia on czytanie i odnajdywanie pożądaných treści – porządkuje i systematyzuje projekt.

ŁĄCZENIE RÓŻNYCH KROJÓW PISM

Efekty pracy wielu początkujących projektantów graficznych, typografów, obfitują zbyt bogatym zbiorem różnych krojów pisma na jednej stronie. Dobrze rozumiany umiar powinien być naczelną zasadą dla wszystkich grafików i typografów. Nadmiar elementów w projekcie zawsze będzie odbierany jako brak smaku i estetycznego wyczucia. Dzisiejsze projektowanie typograficzne stroni od ornamentów i najczęściej ma charakter ascetyczny. Musimy pamiętać, że umieszczenie napisu o treści: „zamknięte”, „otwarte”, „czynne” na kartce papieru to także projektowanie. Wobec tego nie zwalniamy nas z rzetelnego podejścia do typografii. Dobry projekt nie powinien zawierać więcej niż 2–3 różne kroje pisma na jednej stronie. Skutecznym podejściem jest obranie jednej z dwóch dróg, harmonii lub kontrastu. Jeśli wybierzemy tę pierwszą, najlepiej sięgnąć po bogatą rodzinę danego kroju pisma i składać tekst za pomocą subtelnych wyróżnień, poprzez zastosowanie różnych odmian pisma lub różnicowania między nimi proporcji. Należy wówczas pamiętać o hierarchizacji elementów typograficznych. Treści najważniejsze powinny cechować duży kontrast, wyrażony poprzez odpowiednią skalę lub dobór odmian pisma. Inną drogą jest droga napięć i kontrastów, czyli różnica, odmienność: duże – małe, ciemne – jasne, dynamiczne – spokojne. W tym przypadku zestawione kroje powinny być jak najbardziej zróżnicowane, tworząc przez to odpowiednie napięcia między nimi. Oznacza to, że jeśli nagłówek artykułu lub tytuł utworu złożymy dużym stopniem pisma odmiany grubej lub extra grubej, to tekst ciągły będzie wyglądać dobrze, jeśli będzie odpowiednio mniejszy i złożony pismem odmiany *light* lub *italic*.

Im większy i ciekawszy kontrast, tym lepiej. Użycie dwóch krojów o zbliżonej do siebie formie wywołałoby wrażenie konfliktu, dlatego zawsze powinniśmy zdecydować, czy zasadą naszego projektu ma być silny kontrast, czy idealna harmonia.

CZYTELNOŚĆ

Czytelność to pojęcie, na które wpływa wiele czynników. Aby móc powiedzieć o tekście, że jest czytelny, musi on pozwalać na szybkie i swobodne czytanie. Czytelny tekst nie może powodować trudności w przechodzeniu wzrokiem od wiersza do wiersza, a wręcz powinien to ułatwiać. Zwykły czytelnik nie jest w stanie powiedzieć, dlaczego jedno czasopismo czy książka jest bardziej czytelna od drugiej, ale owe różnice doskonale zauważa. To jest zadaniem typografa. On powinien wiedzieć, z czego te różnice wynikają. Wpływ na czytelność mają: użyty stopień pisma, interlinia, dobór kroju i jego odmiany, długość wierszy, sposób wyrównania akapitu, światła międzyliterowe oraz inne własności typograficzne. Mówiąc najprościej, czytelny skład to taki, który jest łatwy w odbiorze dla oka, a naszym zadaniem, poprzez zastosowanie różnych zabiegów edytorskich, jest do tego doprowadzić.

PRZYPISY

1. Jacek Mrowczyk, *Niewielki słownik typograficzny*, 2008, s. 90.
2. Ibidem, s. 43.
3. Jost Hochuli, *Detal w typografii*, s. 43
4. Jacek Mrowczyk, op. cit., s. 17.
5. Ibidem, s. 22.
6. James Felici, *Kompletny przewodnik po typografii*, 2006, s. 38.
7. Jacek Mrowczyk, op. cit., s. 22.
8. Robert Bringhurst, *Elementarz stylu w typografii*, s. 351.
9. Ibidem, s. 45.
10. James Felici, op.cit., s. 133.
11. Robert Bringhurst, op. cit., s. 49.
12. Jacek Mrowczyk, op. cit., s. 111.
13. James Felici, op. cit., s. 353.

BIBLIOGRAFIA

1. Frutiger A., *Człowiek i jego znaki*, 2005.
2. Bierkowski T., *O typografii*, 2008.
3. Bringhurst R., *Elementarz stylu w typografii*, 2008.
4. Chwałowski R., *Typografia typowej książki*, 2001.
5. Felici J., *Kompletny przewodnik po typografii*, 2009.
6. Hochuli J., *Detal w typografii*, Kraków 2010.
7. Mitchell M., Wightman S., *Typografia książki. Podręcznik projektanta*, Kraków 2012.
8. Mrowczyk J., *Niewielki słownik typograficzny*, 2008.
9. Willberg H.P., Forssman F., *Pierwsza pomoc w typografii*, 2004.
10. Williams R., *Jak składać tekst*, 2003.

Gabriela Guzik

Obraz a dźwięk

Praca magisterska napisana pod kierunkiem dr. Romana Nieczyפורowskiiego

OBRAZ A DŹWIĘK

Każde z tych dwóch zjawisk funkcjonuje na swój własny sposób, ale równocześnie jest od siebie zależne i – można by stwierdzić – nierozzerwalne. Wrażenia słuchowe i wzrokowe w związku audiowizualnym wzajemnie na siebie wpływają, nakładają na siebie swoje właściwości, umownie stapiając się w całość. Niemal wszystko, co robimy, ma swój dźwięk. Pisząc tę pracę, słyszę rytmiczne klikanie klawiatury, przewracane kartki z notatkami wydają delikatny szelest, procesor w moim komputerze nieustannie chrobocze, a z oddali dochodzą do mnie miarowe szумы odgłosów zza okna... Wszystkie te fonie wydobywają się z otaczającej mnie rzeczywistości, więc w moim odczuciu posiadam swoisty obraz dźwięku miejsca, w którym się znajduję. Widziany przez nas obraz, podobnie jak i dźwięk, jest jednak tylko częścią informacji o rzeczywistości. Nasze oko ma ograniczoną rozdzielczość barw, co oznacza, iż nie wszystkie kolory są przez nie rejestrowane, na przykład czasem nie jesteśmy w stanie dostrzec różnicy występującej między dwoma barwami o różnym widmie i traktujemy je jako takie same. Podobnie sprawa się ma z dźwiękami. Istnieją dźwięki zbyt ciche, zbyt niskie lub za wysokie, by mogły być zarejestrowane przez ludzkie ucho. Obraz można zatrzymać na różne sposoby, chociażby używając do tego techniki fotografii. Nie jest jednak możliwe zatrzymanie dźwięku, gdyż wtedy przestaje istnieć. Można więc stwierdzić, iż zjawisko to jest złudzeniem, które będąc interpretowane przez człowieka, przybiera różne formy plastyczne.

Niezbędnym czynnikiem do zaistnienia obrazu jest światło. Do naszych zmysłów dociera ono szybciej niż fala akustyczna budująca dźwięk. Oba te czynniki nierozzerwalnie są związane z ruchem, dlatego mówiąc o związku dźwięku i obrazu, najczęściej mamy na

myśli obraz ruchomy. Mimo że człowiek od zawsze podejmował się ukazania dźwięku w obrazie, czego przykłady możemy odnaleźć w przedstawieniach operowych czy teatrze, to przyjmuje się, że dopiero w XIX wieku udało się połączyć w całość te dwa zjawiska. Początek tego niezwykłego odkrycia można przypisać Thomasowi A. Edisonowi i jego wynalazkowi kinetoskopu. Przystosowany dla jednego widza, jako pierwszy służył do wyświetlania ruchomych obrazów. Kinetoskop tworzył iluzję ruchu poprzez przesuwanie nad źródłem światła paska perforowanej folii filmowej, zawierającej kolejne obrazy. Efekt można by porównać do tworzenia ruchomych obrazów w technice poklatkowej. Rok po przełomowym odkryciu Edisona, w 1895 roku bracia Auguste i Louis Lumière wynaleźli kinematograf. Dzięki temu aparatowi możliwa stała się zarówno realizacja, jak i projekcja ruchomych obrazów na ekranie.

Jedną z pierwszych realizacji rzutowanych przez kinematograf był film „Wjazd pociągu na stację w La Ciotat”. Film ten jest utworem niemy, ukazuje obraz lokomotywy parowej wjeżdżającej na stację kolejową. Pierwsze publiczne pokazy były zakończone uciezkami widzów, którzy obawiali się nadjeżdżającego z ekranu pociągu. Być może dlatego jest to jeden z najsłynniejszych filmów tego okresu. Po pierwszych eksperymentach z rejestracją obrazu, zaczęto tworzyć filmy z fabułą. Projekcje te pozbawione dźwięku opierały się na wyrazistej grze aktorskiej, budowanej głównie na przerysowanej mimice oraz gestach. Podczas niektórych pokazów w sali kinowej znajdowali się taperzy – byli to muzycy, którzy obserwując reakcje widzów na oglądany film, grali muzykę na żywo. Trudno mówić tutaj o synchronizacji wyświetlanego filmu z dźwiękiem, ponieważ taperzy stali tyłem do ekranu. Bardziej adekwatne jest w tej sytuacji stwierdzenie

o obrazie publiczności i związku muzyki opisującej mimikę widza, często zupełnie innej od tej, którą przybierał aktor występujący w danym filmie.

W tym samym roku kiedy bracia Lumière wynaleźli kinematograf, szkocki wynalazca William Dickson dokonał pierwszej próby rejestracji dźwięku w synchronizacji z ruszającym się obrazem. „Dickson Experimental Sound Film”, bo taki tytuł nosi ta niespełna trzyminutowa realizacja, powstał w 1895 roku w studiu nagraniowym Edisona – Black Maria w West Orange, New Jersey. Film zachował się bez dźwięku aż do 1998 roku, kiedy to jego ścieżka dźwiękowa została odnaleziona, a za pomocą metod cyfrowych naprawiona i złączona tak, aby odtworzyć oryginalny film.

W kadrze filmu widzimy Dicksona grającego na skrzypcach i stojącego przy ogromnym głośniku fonografu – urządzenia służącego do zapisu i odtwarzania dźwięku. Na pierwszym planie do wygrywanej melodii tańczy dwóch mężczyzn. W książce „The Celluloid Closet” wydanej w 1981 roku jej autor Vito Russo opowiada o filmie, tytułując go „The Gay Brothers” i tym samym umieszczając w kontekście jako jeden z pierwszych filmów amerykańskich o tematyce gejowskiej. „Dickson Experimental Sound Film” jest również pierwszym znanym filmem z dźwiękiem połączonym z obrazem wykonanym z użyciem kinetoskopu.

Przytoczone przeze mnie przykłady odnoszą się do pierwszych prób rejestracji obrazu i dźwięku. W danym okresie było to wydarzenie co najmniej innowacyjne, dające początek nowej dziedzinie sztuki, jaką jest wideo. Niemniej próby rejestracji tych dwóch zjawisk określiłabym jako zasadniczo przypadkowe – bardziej chętnie samej możliwości rejestracji niż niosące ze sobą wartość estetyczną obrazu (oczywiście pomijam w tym stwierdzeniu dziedzinę, jaką jest film niemy). Za pierwszy pełnometrażowy film z synchronizowaną ścieżką dźwiękową, w tym dialogami i muzyką, uznaje się „The Jazz Singer” w reżyserii Alana Croslanda, który miał swoją premierę w 1927 roku. Wiek XX jest więc momentem przełomowym dla realcji łączących do tej pory obraz i dźwięk.

Do prekursorów muzyczno-wizualnych eksperymentów XX wieku należą również Franciszka i Stefan Themersonowie. Dzięki zastosowaniu zupełnie nowych metod plastycznych i technicznych w swoich awangardowych filmach eksperymentalnych, należą do grona polskich artystów o światowej randze. Ostatnią pracą małżeństwa Themersonów, a zarazem jedną z pierwszych prób stworzenia wideo dla muzyki, jest zrealizowany w Anglii w 1944 roku film „Oko i ucho”. W tej dziesięciominutowej etiudzie artyści powracają do kluczowego dla ich twórczości zagadnienia integracji dźwięku i obrazu. W filmie analizują sposoby transpozycji dźwięku na obraz, tak opisując swoją realizację:

Ten krótki film jest eksperymentem zaprojektowanym do wykorzystania medium ekranu, tak aby utworzyć dla oka wrażenie porównywalne do tego, co doświadczane jest przez ucho. Do tego celu wybraliśmy cztery piosenki z najbardziej interesujących utworów współczesnego polskiego kompozytora Karola Szymanowskiego „Śłopiewnie”. Te cztery utwory nadają się do interpretacji przez różne sposoby realizacji filmowej¹.

Pieśni Szymanowskiego śpiewane są przez Sophie Wyss w języku angielskim. Na początku każdej z czterech części filmu, wyznaczonej zmianą utworu, twórcy objaśniają metody budowania relacji między dźwiękiem i obrazem, a następnie wprowadzają je w czyn. Utwór pierwszy nosi tytuł „Zielone słowa”, jest to impresjonistyczno-emocjonalna interpretacja pieśni Szymanowskiego. Obrazy gałęzi drzew, liści, odbłyśków i wody korespondują z partią solową wykonywaną tu przez skrzypce. Pieśń druga to „Święty Franciszek”. Za tło do ilustracji muzycznej służą tu „Narodziny” Piera della Francesca, przy czym dzieło poprzez umiejętny montaż zostało ożywione tak, aby postacie aniołów zdawały się rzeczywiście śpiewać partie wokalne. Każda grupa instrumentów w utworze reprezentowana jest przez inny kształt, a linia melodyczna przypomina geometryczny zarys organów w kościele. Kształty nakładają się na siebie, ilustrując złożoność dźwięku orkiestry. Pieśń trzecia „Kalino-we dwory” została najbardziej radykalnie

zinterpretowana przez twórców. Poszczególne instrumenty mają tu swoje graficzne przedstawienie w postaci figury geometrycznej. Poprzez skalowanie tych kształtów oznaczona jest wysokość dźwięku. Wielokrotna ekspozycja, podobnie jak w przypadku utworu trzeciego, umożliwiła graficzne przedstawienie całej orkiestry. Ważnym elementem jest również linia reprezentująca partię wokalną. W przeciwieństwie do wertykalnie ustawionych figur geometrycznych, linia rozchodzi się horyzontalnie. Czwarta pieśń pt. „Wanda” jest uspokojeniem, powrotem do form zastosowanych na początku wideoklipu. Do interpretacji graficznej utworu Themersonom posłużyły dwa wątki. Pierwszym jest mit o królowej Wandzie – pięknej, mądrej i nieustraszonej córce Kraka, legendarnego władcy i założyciela Krakowa, która popełniła samobójstwo, skacząc do Wisły. Artystycznym medium ekspresji, które symbolizuje ten wątek, jest obraz wody oraz dłoni, która wykonuje pełne spokoju gesty. Drugim wątkiem jest rytm muzyki, który przedstawiony został poprzez ruch fali na wodzie.

W realizacji „Oko i ucho” dostrzegam pewną analogię do filmów dadaistycznych z lat dwudziestych XX wieku. Jednym z głównych ideologów ruchu dadaistycznego i zarazem jednym z najważniejszych eksperymentalnych filmowców pierwszej połowy XX wieku jest niemiecki artysta Hans Richter. Krótkie, niespełna czterominutowe realizacje z serii „Rhythmus” opatrzone numerami kolejnych odcinków 21, 23 i 25 (cyfry oznaczają rok powstania filmu), chociaż nie są pierwszymi w historii filmami abstrakcyjnymi, z pewnością należą do najbardziej znaczących. W „Rhythmus'21” poprzez prostą grę kształtów, takich jak kwadraty, prostokąty czy linie, Richter sprowadził medium filmu jedynie do jego podstawowych kształtów oraz oświetlenia. Poruszając tymi kształtami w ramach narzuconych przez kadr, odkrył rytm filmowy. Realizacje są surowe, proste i krótkie, abstrakcyjno-optyczna gra kształtami zastępuje grę aktorską lub historię z rozwijającą się fabułą. Przedstawione na czarnym tle białe obiekty zderzają się ze sobą, przy tym hipnotycznie zmieniają rozmiar i cień. W pewnym sensie wyrzeczone z piękna formy,

w kształty, zamiast tego wyrażają emocjonalną treść poprzez wzajemne oddziaływanie na siebie w ruchu. Jest to najbardziej widoczne w końcowych ujęciach „Rhythmus'21”, kiedy figury mieszają się podobnie jak w obrazach Mondriana, po czym rozpadają się, burząc konstrukcje.

Zresztą w samym wyrazie plastycznym „Rhythmus'21”, można się dopatrzeć wielu analogii do twórczości Mondriana, jak również do neoplastycyzmu, którego ten holenderski artysta był założycielem. Na teozoficzne nastawienie Mondriana do sztuki również muzyka wywarła spory wpływ. Jednym ze stylów muzycznych, który przeniknął do Europy z Ameryki w czasie I wojny światowej i zainteresował tworzących wtedy artystów, był jazz. Mondrian twierdził, że to właśnie w jazzie i neoplastycyzmie najbardziej widać przejście od sztuki do życia.

W latach dwudziestych Mondrian namalował kilka kompozycji pt. Fokstrot i rozwinął pogląd, że rytm to cecha łącząca życie ze sztuką, niezależnie od tego, czy chodzi o sztukę wizualną, czy muzykę (...). Fokstrot opierał się na układzie kwadratu, a jego instrumentami solowymi był saksofon i trąbka, które pomagały mu nadać liniowy charakter².

W tych geometrycznych kształtach o podstawowych kolorach, zespolonych w całość czarną linią, artysta próbuje wyrazić rytm. W subiektywny sposób ilustruje muzykę, polegając zarówno na swoich odczuciach, jak i na ramach narzuconych przez konkretny styl sztuki, panujący w danym czasie. Bardzo podobnie rzecz ma się w realizacji „Rhythmus'21” Hansa Richtera. Zarówno wyraz plastyczny, jak i sam minimalizm filmu, nie pozostawiają wątpliwości, iż przedstawiany jest rytm obiektów pozostających w centrum uwagi. Mimo że realizacje pozbawione są muzyki, zmieniające się ujęcia aż promieniują dźwiękiem. Podobnie jak rytm w muzyce, który organizuje czasowy przebieg utworu, różnicując dźwięki pod względem długości, tak w etiudach Richtera to proste, geometryczne kształty przedstawiają rytm obrazu. Podkładając dowolną muzykę pod te abstrakcyjne kompozycje, same

zdają się bardziej lub mniej udanie dopasowywać do dźwięku. Jestem skłonna wyrazić opinię, że realizacje Richtera z powodzeniem mogłyby tworzyć niejeden współczesny teledysk, zresztą są one podstawą późniejszych dokonań wizualno-dźwiękowych – jak choćby wspomniany wcześniej film Themersonów.

Akcentowanym w „Oku i uchu” Themersonów zjawiskiem są fale na wodzie. Proces ten przybiera formę geometrycznie rozchodzących się okręgów. Jego geometrię, prostotę i zarazem abstrakcyjność można by porównać do hipnotyzujących obrazów op-artu. Jeśli ktoś poprosiłby mnie, abym do tych powstających kształtów dobrała odpowiedni dźwięk, z pewnością byłaby to miarowo narastająca muzyka transowa. Jest to moje subiektywne odczucie, niemniej jednak zaistniały kształt okręgów bez wątpienia może oddawać również inne rodzaje dźwięków (jak choćby rytm melodii „Wanda” w reżyserii Themersonów). Podobnie rzecz się ma z graficznym przedstawieniem fali akustycznej. Trudno jest opisać zakres i znaczenie, jakie we współczesnym świecie odgrywa ta abstrakcyjna linia. Jest wyznacznikiem zagrożenia, jakie może nieść ze sobą siła natury Ziemi, jest bowiem wykorzystywana w opisie skali trzęsień ziemi przez sejsmografy. W medycynie zapis elektrokardiogramu ilustruje rytm bicia naszego serca. W tym wypadku jest to linia abstrakcyjna, która jeszcze chyba nigdy wcześniej nie miała tak istotnego dla życia człowieka znaczenia. Zapis fal radiowych to kolejny z licznych przykładów wykorzystania tej abstrakcyjnej linii. Na stronie internetowej agencji kosmicznej NASA natknęłam się na niezwykle rejestr dźwięków pochodzących z kosmosu. Niektóre statki kosmiczne mają instrumenty pozwalające na przechwytywanie emisji fal radiowych. Przekonwertowane przez naukowców w fale dźwiękowe, dają wręcz niesamowite wyniki. W nagraniach słyszymy na przykład dźwięki, jakie wydaje plazma planetarna lub ultra zimny płynny hel, który zmienia natężenie dźwięku relatywnie do pola magnetycznego Ziemi. Fala radiowa wychwycona z największego księżycy Jupitera jest zarejestrowana w technice podczerwieni. Tutaj obraz powstaje w wyniku promieniowania elektromagnetycznego

o długości fal pomiędzy światłem widzialnym a falami radiowymi. Jest to proces o skomplikowanym przebiegu fizycznym, jednak mnie jako artystę urzekają głównie powstałe wyniki – obrazy o nasyconych, niemal neonowych barwach, mieszających się ze sobą niczym farba olejna na palecie malarza. To, co w obu zjawiskach, jakimi są obraz i dźwięk, jest wspólne, a więc kompozycja, rytm, natężenie, barwa – w tym przypadku staje się dosłownością...

Podobnie rzecz się ma ze zdolnością, jaką jest synestezja. Jest to neurologiczne zjawisko polegające na łączeniu wrażeń odbieranych przez jeden ze zmysłów z doznaniem związanym z innym zmysłem. Na przykład niskie dźwięki wywołują wrażenie miękkości, a obraz litery czy cyfry budzi skojarzenia kolorystyczne. Istnieją zasadniczo dwie teorie tłumaczące ten proces. Według brytyjskiego profesora Simona Baron-Cohena u osób doświadczających synestezji mogą występować dodatkowe połączenia w mózgu, które łączą obszary normalnie ze sobą niepołączone. Druga teoria mówi, że mieszanie się odbieranych doświadczeń wynika z tego, że zachwiana jest równowaga pomiędzy hamowaniem a wyciszaniem docierających impulsów w mózgu. Niemniej jednak jedną z najczęściej spotykanych form synestezji jest barwne słyszenie. Dźwięki lub współbrzmienia wywołują wrażenia barwne, bądź na odwrót – barwy przywołują konkretne dźwięki. Już w czasach starożytnej Grecji doświadczenie koloru było związane z muzyką. W czasach Platona za profesjonalne uchodziło określanie muzyki mianem kolorowej, natomiast terminy muzyczne, takie jak „ton” czy „harmonia” stały się częścią języka krytycznego w kwestiach koloru w sztuce wizualnej.

Jednym z synestyków był Aleksander Skriabin, rosyjski wirtuoz, pianista i kompozytor. Swoją niezwykle talent do łączenia kolorów i muzyki odkrył w trakcie koncertu, podczas którego towarzyszył mu Rimski-Korsakow. Wtedy to obaj zgodzili się ze sobą, że utwór w tonacji D-dur wydaje się żółty. Skriabin dążył do tego, by muzyce towarzyszyły kolorowe światła na ekranie, uruchamiane przez fortepian świetlny, którego klawisze służyły do

wydobywania kolorów. The clavier à lumières – bo taką nazwę nosiły te osobliwe organy – zostały zaprojektowane przez Skriabina na potrzeby misterium „Prometeusz: Poemat ognia”. Pierwsze pełne wykonanie odbyło się w 1915 roku w Carnegie Hall w Nowym Jorku. Skonstruowano tylko jedną wersję organów. Kolorowe światła rzutowane na ekranie uruchamiane były poprzez grę na fortepianie świetlnym. Jego klawisze służyły do wydobywania kolorów, które zostały przypisane do poszczególnych dźwięków.

(...) klawiatury kolorowej dostarczył nieznaną projektant zatrudniony w Electrical Testing Laboratories w Nowym Jorku. Zastosowano tam próżniowe lub wypełnione gazem lampy wolframowe, wykonane specjalnie przez General Electric Company. Światła rzutowano na szereg siatek czy kawalków gazy o różnej przejrzystości, umieszczonych w skrynkowej konstrukcji ponad orkiestrą. Partytura Skriabina wymagała dwóch jednoczesnych projekcji światła, z których jedna miała iść nutę w nutę w ślad za orkiestrą, a druga podkreślać ogólną tonalność symfonii³.

Dzięki temu zabiegowi kolor nabierał ruchu, a dźwięk – koloru. Poprzez swoistą wielowarstwowość, polegającą na różnicy planów z umieszczonymi ekranami, barwy mieszały się ze sobą, a żadna z nich nie była identyczna w dwóch częściach ekranu, co dawało migotliwy efekt. W późniejszych latach podobnego rodzaju instrumenty pojawiały się w oszałamiającej różnorodności form. Jednak zarówno problemy techniczne, finansowe, jak i spora obojętność publiczna na taką formę sztuki, sprawiły, iż większość przepadła. Sama idea Skriabina została jednak doceniona i na swój sposób przetrwała do czasów obecnych – mamy tego najlepszy dowód w postaci współczesnego, kolorowego oświetlenia podczas trwania muzycznych koncertów, imprez, spektakli...

Muzyka koloru to sztuka, której zawsze niewiele brakowało do tego, by stać się najważniejszą sztuką XX wieku. Była ona, jak napisał Willard Huntington Wright (brat Macdonalda-Wrighta) w 1923 roku, „logicznym stadium rozwoju nowoczesnych badań w sztuce koloru”.

Jednak do końca lat 20. nie poświęcano wiele uwagi kluczowej kwestii, czyli percepcji poruszających się rytmicznie abstrakcyjnych form i reakcji na nie. Skoro fizyka dźwięku nie jest ściśle podobna do fizyki światła, być może jeszcze mniej wspólnego mają ze sobą ich efekty psychologiczne. Eksperymenty z muzyką koloru na wszystkich poziomach, od pokazów światel dyskotekowych do terapeutycznych filmów abstrakcyjnych, trwają oczywiście do dziś (...)⁴.

Jedynym ze współczesnych artystów eksperymentalnego wideo-artu jest Makino Takashi, którego twórczość poznałam w trakcie mojego pobytu na praktyce w Antwerpii, w Belgii w 2011 roku. Ten urodzony w 1978 roku w Japonii artysta należy do nowej generacji japońskich twórców filmu eksperymentalnego, choć sam próbuje unikać określenia swojej twórczości mianem eksperymentalnej. Po ukończeniu Cinema Department of Nihon University College of Art w Tokio wyjechał do Londynu, gdzie studiował (głównie film, muzykę i oświetlenie) pod okiem braci Quay. Swoje realizacje tworzy tradycyjnymi metodami – na 8 mm lub 32 mm filmie analogowym, często łącząc powstały efekt z techniką cyfrową. Najczęściej utrwalane przez niego obrazy to gałęzie drzew, woda, śnieg lub inne elementy otoczenia naturalnego. Obrazy są filmowane metodą multiekspozycji, co oznacza, że na jednej taśmie filmowej materiał jest nagrywany kilkakrotnie. Dzięki temu uzyskany efekt jest bardzo malarski, abstrakcyjny, pełen różnych 'błędów' technicznych, takich jak czerwono-żółte bliki światła, na które nie mogłaby sobie pozwolić żadna wysokobudżetowa produkcja, a które tutaj w idealny, niemal poetycki sposób wpisują się w całość kompozycji. Drugim elementem budującym te realizacje jest muzyka – najczęściej instrumentalna. W filmach, podobnie jak bracia Quay, Takashi stawia ją na równi z obrazem. Dźwięk nie jest z nim w pełni zsynchronizowany, niemniej bez muzyki obrazy te są niepełne. Dźwięk nadaje znaczenia tym realizacjom, określając nastrój i abstrakcyjną fabułę, może również tak jak w synestezji momentami można się doszukać analogii między danym kolorem pojawiającym się na ekranie

a dźwiękiem. Takashi współpracuje z różnymi artystami, którzy tworzą muzykę do jego realizacji. Nierzadko podczas projekcji muzyka jest dodatkowo grana na żywo przez samego artystę, który również zajmuje się jej tworzeniem. Podczas pokazu, w którym uczestniczyłam, artysta do niektórych partii filmowych grał na pianinie. Realizacje Takashi nie są dla każdego widza. Te abstrakcyjne obrazy, błyskające różnymi kolorami, przesycone różnymi fakturami i formami, uzyskanymi dzięki kilkukrotnej ekspozycji, zdają się wciągać widza w hipnotyczny trans. Mimo tego, że obrazy budowane są ze zwykłych elementów rzeczywistości, powstały efekt wydaje się pochodzić z innego świata. Jest jeszcze większy, kiedy wszystko to ogląda się na sporej wielkości ekranie kinowym. W połączeniu z muzyką instrumentalną, która momentami zdaje się wręcz stapiać z obrazem (dźwięki instrumentów, podobnie jak multiplikowany obraz, nakładają się na siebie), realizacje Takashi można by określić mianem halucynacji.

Mój pierwszy obraz w formie halucynacji widziałem w wieku pięciu lat, kiedy uczestniczyłem w poważnym wypadku drogowym, który sprawił, że poczułem, czym jest wędrówka pomiędzy życiem a śmiercią. To był sen o locie przez wieczną noc niekończącej się ciemności, do miejsca wypełnionego światłem tak oślepiającym, jakiego nigdy wcześniej nie widziałem. Kiedy niewyraźnie dostrzegłem zielony horyzont, który wydawał się być celem mojego lotu – uświadomiłem sobie, że umrę. Próbując wyrwać się z tego stanu nieprzytomności – tak jak próbujesz wyrwać się z paraliżującego cię, głębokiego snu – otworzyłem oczy. Byłem na stole operacyjnym. Zielony horyzont, który widziałem, okazał się być moim elektrokardiogramem. To był sen i rzeczywistość, które spoiły się w całość, mimo iż byłem nieprzytomny. (...) Odkąd pamiętam, byłem chłopcem oddanym filmowi. Jednak żaden film nie wpłynął na mnie tak mocno, jak obrazy, które widziałem wtedy w moim śnie⁵.

Ja również w tych swobodnie przepływających obrazach utrwalałam na filmie odnalazłam wiele poetyki i nawiązań do snu,

a dźwięk – także ten grany na żywo – doskonale uzupełniał całość. Mimo upływu dwóch lat nadal pamiętam tę projekcję, a gdy sobie o niej przypominam – pojedyncze kadry stają mi przed oczami niczym flashback. Być może zresztą to właśnie było celem samego artysty?

Wraz z postępowaniem techniki i coraz większym dostępem do projekcji obrazu w technice trójwymiarowej – Makino Takashi również stworzył wersję 3D swojego filmu dla Sonic Arts. Jego najnowsza realizacja nosi prostą nazwę „[2012]3D” i składa się z obrazów stworzonych i edytowanych przez artystę w 2012 roku. Widzowie oglądają projekcję w specjalnych okularach umożliwiających odbiór filmu trójwymiarowego. Sam Takashi znajduje się w niedalekiej odległości od ekranu, miksując ścieżkę dźwiękową na żywo. Tym samym przenosi pokaz filmowy do rangi swoistego performance. Z pewnością jest to niezwykle doświadczenie zarówno wizualne, jak i dźwiękowe. Mimo że ja uczestniczyłam w projekcji pozbawionej efektu 3D, było to dla mnie również niezapomniane przeżycie. Mam również nadzieję, że w przyszłości jeszcze nieraz będę mogła uczestniczyć w takim pokazie.

Dokonania twórców z okresu pierwszej połowy XX wieku, jak i współczesnych artystów eksperymentalnego wideo-artu, nie spełniają jednak do końca założeń teledysku. Teledysk został rozpowszechniony w latach osiemdziesiątych, m.in. dzięki narodzinom pierwszej muzycznej telewizji – MTV. Powstała ona w 1981 roku w Stanach Zjednoczonych, a jej głównymi założeniami było użycie minimalnej ilości informacji w stosunku do maksimum muzyki oraz na pozyskaniu zupełnie nowego typu odbiorcy, który już nie tylko chce słuchać muzyki, ale również ją oglądać. Początkowo charakterystyczną cechą teledysków był określony montaż scen: żywiołowy ruch w kadrze pokazywano w szybko zmieniających się, krótkich ujęciach. Pierwsze próby montażu charakterystycznego dla estetyki wideoklipu pojawiły się w latach sześćdziesiątych. Potem na rozwój gatunku miały wpływ filmy zespołu The Beatles. Jednak to obraz promujący utwór „Bohemian Rhapsody” zespołu Queen jest uznawany za pierwszy teledysk w historii gatunku.

W teledysku widzimy postacie muzyków podświetlone w teatralny sposób, użyty jest również materiał z fragmentami z koncertu. Ponieważ użyto efekty specjalne (m.in. efekt wielokrotnego cienia, będący wówczas szczytem techniki) jego realizacja była bardzo kosztowna.

Za rewolucyjny i zarazem najlepszy teledysk w historii uznaje się jednak klip nagrany do piosenki „Thiller” Michaela Jacksona. To rozbudowana, czternastominutowa etiuda filmowa, w której piosenka wpleciona jest w fabułę utrzymaną w konwencji horroru. Jest to pierwszy teledysk, do którego realizacji zatrudniono twórcę filmów fabularnych. Obecnie sposób prezentacji obrazu w wideoklipie dobierany jest do nastroju wykonywanego utworu muzycznego, zaś metody i kreatywność wykorzystywane w teledyskach są już niemal niczym nieograniczone.

Przytoczone przeze mnie do tej pory przykłady odnosiły się głównie do związków między obrazem a dźwiękiem, jednak zapisanych w formie ruchomej. Należy jednak pamiętać o wszelkiego rodzaju opracowaniach graficznych – projektowanych właśnie do muzyki. Chyba najlepszym tego przykładem jest okładka płyty. Bo po czym, jak nie po okładce właśnie, najlepiej ocenić wnętrze albumu muzycznego? Być może nie jest to najbardziej miarodajne, niemniej jednak pierwszą rzeczą, która zwraca naszą uwagę po wzięciu opakowania z płytą do ręki, jest właśnie okładka.

Praktycznie do 1939 roku nie przykładano większej uwagi do wyglądu wizualnego tej formy sztuki użytkowej. Opakowanie było zazwyczaj wykonane ze zwykłego szarego papieru, opatrzone jedynie notatką z informacją odnoszącą się do muzyki zawartej na płycie. Człowiekiem, który zrewolucjonizował rynek designu muzycznego, był Alex Steinweiss. To właśnie on jako młody, zaledwie 23-letni grafik, zatrudniony w Columbia Records – wymyślił okładkę muzyczną. Jego prosty pomysł na stworzenie opakowania, którego nadruk przyciągałby wizualnie klienta, okazał się ogromnym sukcesem. Tą pierwszą w historii okładką jest opakowanie do największych przebojów twórców mu-

sycalowych – Richarda Rodgersa i Lorenza Harta „Musical Comedy Hits”. Okładka wydana w 1939 roku nadal urzeka swoją świeżością projektu i kompozycji. Przedstawia sztyld znajdujący się nad wejściem do Imperial Theater podczas zarejestrowanego występu muzyków. Zdjęcie jest wkomponowane w czerwony wizerunek płyty, składającej się z graficznych, liniowych okręgów. Grzbiet sklepany był jaskrawo-pomarańczowym materiałem, by album jeszcze bardziej rzucał się w oczy wśród innych znajdujących się w sprzedaży. Steinweiss ma na swoim koncie dorobek złożony z 850 projektów okładek dla największych wytwórni muzycznych, głównie płyt klasycznych i jazzowych.

Projekty tego grafika są nadal uważane za klasykę gatunku. Zwracają uwagę wyrazistymi, żywymi kolorami, interesującym układem graficznym oraz oryginalną typografią.

Za kolejną rewolucję na rynku projektowania okładek płyt można uznać pojawienie się na rynku płyty długogrającej LP (Long Play). Nowe płyty były lżejsze, trwalsze i w odróżnieniu od poprzednich nieergonomicznych nośników – pakowane były po jednej sztuce. Przygotowanie opakowania odpowiedniego do nowego formatu płyty znów przypadło Steinweissowi, a jego projekt jest stosowany do dzisiaj.

Od lat sześćdziesiątych XX wieku można zauważyć coraz większe zróżnicowanie w projektach okładek, które zaczęły być również tworzone we współpracy z samym zespołem. Okładki oprócz zastępej ilustracji muzyki naberają nowego symbolicznego znaczenia, które wiąże się na przykład z przesłaniem albumu. Współcześnie wielu projektantów zajmuje się projektowaniem graficznym wyłącznie do muzyki. Do najbardziej znanych projektantów okładek muzycznych współczesnych czasów należy Leif Podhajsky i już nieżyjący Storm Thorgerson.

Niektóre okładki zarówno dzięki swojemu designowi, jak i popularności danego zespołu urosły do rangi kultowych. Przykładów takiego rodzaju projektów jest bardzo dużo, jednak niektóre z nich szczególnie

zapadają w pamięć. Do takich należy między innymi okładka albumu „Unknown Pleasure” zespołu Joy Division, wydana w 1979 roku. Przedstawia zapis fali akustycznej pulsara, a konkretnie pierwszych stu odczytanych pulsów tej gwiazdy, odkrytej w 1967 roku przez Jocelyn Bell Burnell. Projektant okładki – Peter Saville w jednym z wywiadów opisał, iż zespół przyszedł do niego z rysunkiem przedstawiającym fale akustyczne gwiazdy, który znaleźli w Cambridge Encyclopedia of Astronomy. O ile bardzo zabawnym wydaje się wyobrażenie sobie zespołu Joy Division czającego się gdzieś w bibliotece nad zakurzonym egzemplarzem encyklopedii, o tyle historia kryjąca się za samym obrazem jest całkiem fascynująca. Obraz postrzegany jako prosty – zbudowany jedynie z fali akustycznych gwiazdy, w rzeczywistości okazuje się bardziej skomplikowany. Jest bowiem wynikiem pomiarów astronomicznych, które doprowadziły ludzkość do zrozumienia chociaż w części tego elementu kosmosu. Okładka za sprawą ogromnego sukcesu zespołu urosła do miana kultowej. Obecnie grafika ta jest wykorzystywana na wielu płaszczyznach, w szczególności przez fanów muzyki tego zespołu.

Jednak to okładka do ostatniego albumu „Abbey Road” zespołu The Beatles należy do najczęściej pastiszowanych okładek wszech czasów. Przedstawia członków zespołu przechodzących przez pasy, nieopodal studia nagraniowego Abbey Road w Londynie. Zdjęcie zostało wykonane przez szkockiego fotografa Iana McMillana w upalny poranek 8 sierpnia 1969 roku. Front okładki ukazuje jedynie zdjęcie zespołu, nie ma na nim nawet tytułu płyty ani nazwy wykonawcy. Uważano bowiem, iż jeden z najśłynniejszych zespołów świata może sobie pozwolić na rezygnację z komentarza słownego na reprezentacyjnym froncie opakowania. Album bardzo szybko osiągnął status płyty kultowej, dzięki czemu ta charakterystyczna okładka doczekała się bodaj największej liczby pastiszy w historii dizajnu. Zebra uliczna, na której wykonane zostało zdjęcie, została niedawno włączona na Listę Narodowego Dziedzictwa Kultury Anglii. Od samego początku pojawienia się płyty w sprzedaży krąży wiele legend i spe-

kulacji odnośnie do sposobu ukazania muzyków. Niemniej jednak fakt, iż zebra uliczna, po której stąpali, została umieszczona na wspomnianej liście, rzuca nowe światło na historię związaną z symboliką okładki, a tym samym muzyką zawartą w albumie.

Jesteśmy coraz bliżej rozwiązania zagadki, dlaczego Paul, pozując do sesji zdjęciowej Abbey Road, wystąpił bosy, choć jak wiadomo „bosy” nie był. Być może postanowił dać w ten sposób do zrozumienia, że mamy do czynienia ze szczególnym rodzajem zebry – żeby nie powiedzieć świętej, jak zapewne skwitowałby to śp. John, który nie na darmo głosił (1966), że bitelsi są słynniejsi od Jezusa – i dlatego zebrze należy się szczególny szacunek. Wstępując na nią, wypada zdjąć obuwie⁶.

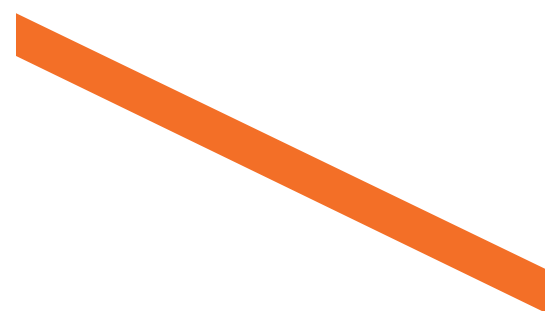
Dzięki 24-godzinnemu monitoringowi słynnego przejścia dla pieszych, umieszczonemu na stronie abbeyroad.com, możemy na żywo śledzić, co aktualnie dzieje się w tym kultowym miejscu.

Emisja obrazu z tego miejsca gwarantuje ciągle zmieniający się atrakcyjny program live, podczas którego możemy się nieźle pośmiać, obserwując, jak przechodnie różnej maści i wieku nagle, niby przypadkowo, zastygają w bezruchu na środku jezdni lub formują się w słynne „czwórki”, czekając na upragniony pstryk aparatu⁷.

Czy w przytoczonych przeze mnie przykładach dźwięk wpłynął na zaistniały obraz? Wydaje mi się, że tak. To właśnie muzyka, której rozpoznawalność wzrasta wraz ze sławą danego zespołu, sprawia, iż wszystkie działania graficzne dotyczące okładek stają się słynne, a w bardzo wielu przypadkach tak samo kultowe, jak i sama muzyka. Obecnie projektowanie okładek muzycznych, można uznać za kolejną dziedzinę sztuki użytkowej, która wizualizuje muzykę, przedstawiając jej klimat w skondensowanej postaci. Również i mnie urzekł ten rodzaj grafiki użytkowej i postanowiłam zrealizować opracowanie graficzne wydawnictwa muzycznego, jako temat mojego głównego dyplomu magisterskiego. Będąc niezmierną miłośniczką zarówno muzyki, jak i kreowania obrazu – dwóch rzeczy,

bez których nie wyobrażam sobie mojego życia, temat ten jest dla mnie wręcz idealny.

Obraz a dźwięk. Te dwa zjawiska, mimo zupełnie różnych fizycznych, mają ze sobą bardzo wiele wspólnego – przede wszystkim w sztuce. Właściwie można powiedzieć, że zarówno obraz, jak i dźwięk nie istnieją bez siebie wzajemnie, gdyż mówiąc o ciszy, mówimy o stopniu głośności, zaś nawet zamykając oczy, odkrywamy nowy obraz. Symbioza dźwięku i obrazu przybiera różne formy wyrazu, zarówno statyczne, i ruchome. Te formy z kolei, zarówno w technice wykonania, jaki i pomysłowości samego przedstawienia wizualnego, są niesłychanie różnorodne. Moim zdaniem są to jednak działania czysto subiektywne – każdy z artystów na swój sposób odbiera i przedstawia dźwięk. Prawdopodobnie nigdy nie zostanie ustalona jego prawdziwa forma, gdyż jako zjawisko pozorne nie ma określonego wyglądu. Pozostaje nam rozkoszować się dźwiękiem jako takim oraz podziwiać obraz mu towarzyszący.



PRZYPISY:

1. Franciszka i Stefan Themerson: *Oko i ucho*, Wielka Brytania 1945, film 35 mm, 10'17 min.
2. John Gage, *Kolor i kultura*, przeł. John Holzman, Kraków 2008, s. 242.
3. Ibidem, s. 243.
4. Makino Takashi, www.makinotakashi.net/makino.htm, 2013.
5. Ibidem.
6. Lex Drewinski, *Zebra pod ochroną*, 2+3D, nr 39, Kraków 2011, s. 111.
7. Ibidem, s. 112.

BIBLIOGRAFIA:

1. Steinweiss A., <http://www.alexsteinweiss.com>
2. Data Visualization Reinterpreted by Visualized, film na vimeo.com/51365288, 2012.
3. Themerson F., S., *Oko i ucho*, Wielka Brytania 1945, film 35 mm, 10'17 min.
4. Richter H., *Rhythmus'21*, Niemcy 1921, film 3'29 min.
5. Gage J., *Kolor i kultura*, przeł. J. Holzman, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2008.
6. Drewinski L., *Zebra pod ochroną*, 2+3D, nr 39, Kraków 2011.
7. Takashi M., makinotakashi.net, 2013.
8. Chion M., *Audio-wizja, dźwięk i obraz w kinie*, Stowarzyszenie Nowe Horyzonty, Warszawa 2012.
9. NASA, Spooky Space Sounds, www.nasa.gov, 2013.
10. Wikipedia Wolna Encyklopedia, en.wikipedia.org, 2013.
11. Dickson W., *Dickson Experimental Sound Film*, Stany Zjednoczone 1895, film 2'45 min.

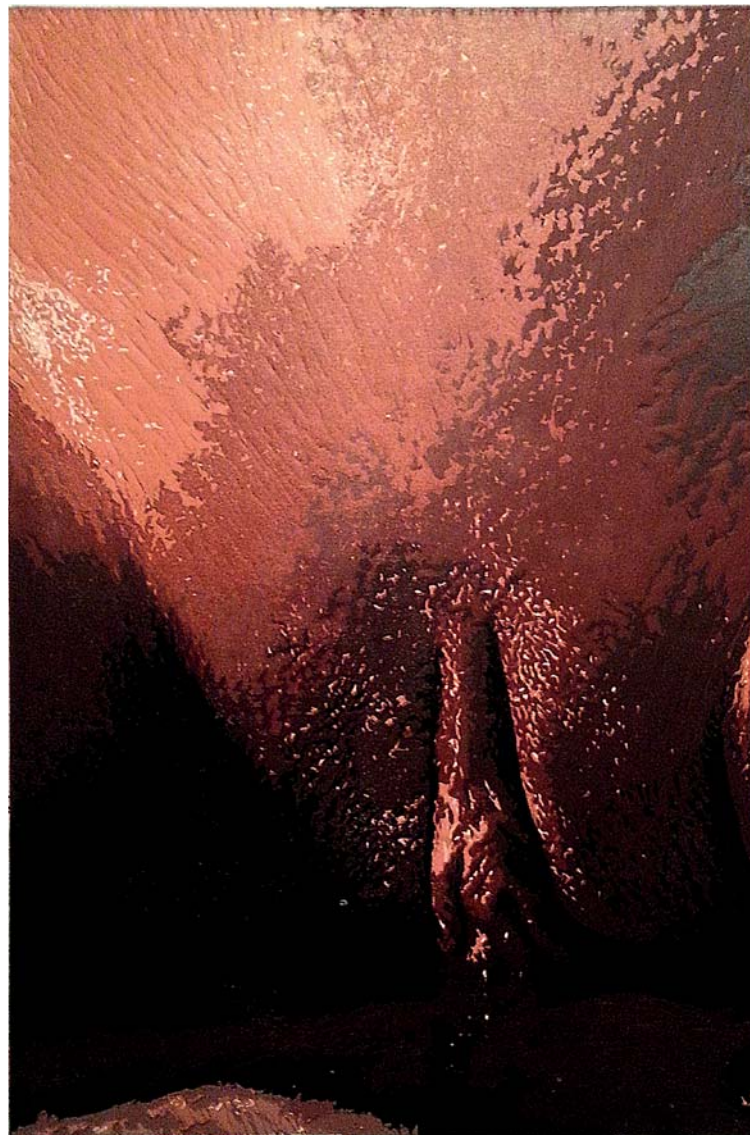
CZĘŚĆ WIZUALNA

praca dyplomowa

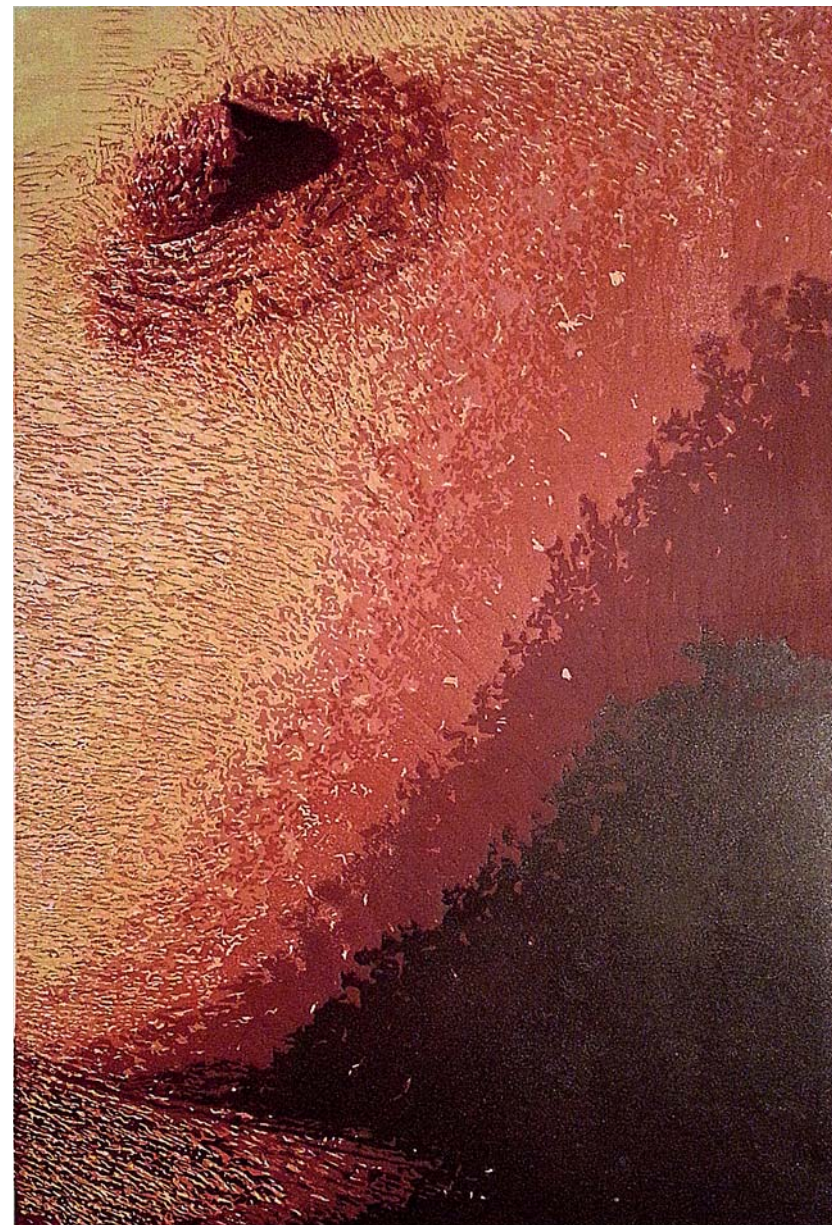
Marta Dąbkowska

temat: *Kobiecość*

promotor: prof. Janusz Akermann



Nr 1, linoryt



Nr 2, linoryt

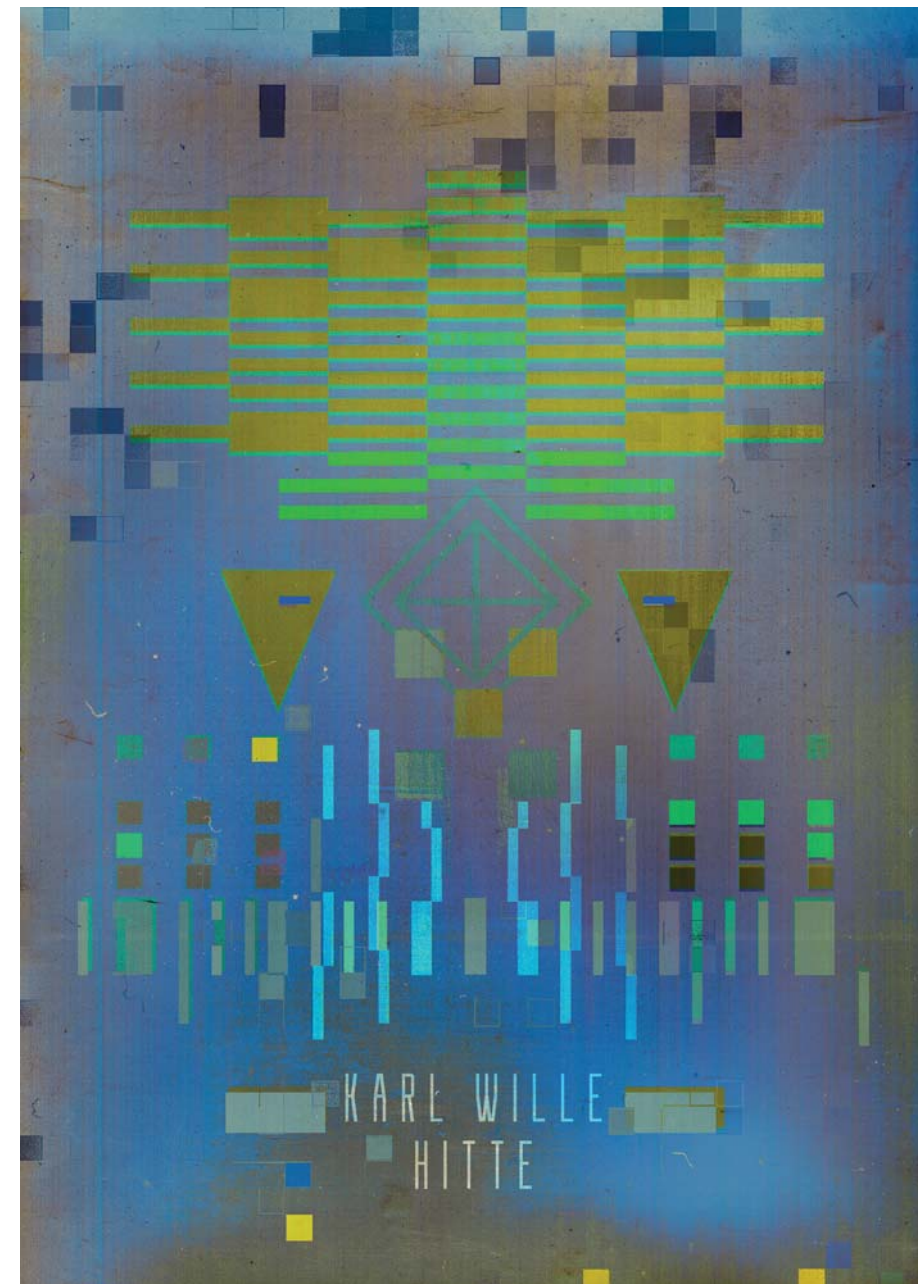
Gabriela Guzik

temat: Opracowanie oprawy graficznej wydawnictwa muzycznego

promotor: dr hab. Sławomir Witkowski



Karl Wille „Hitte” – Antwerpen, okładka CD

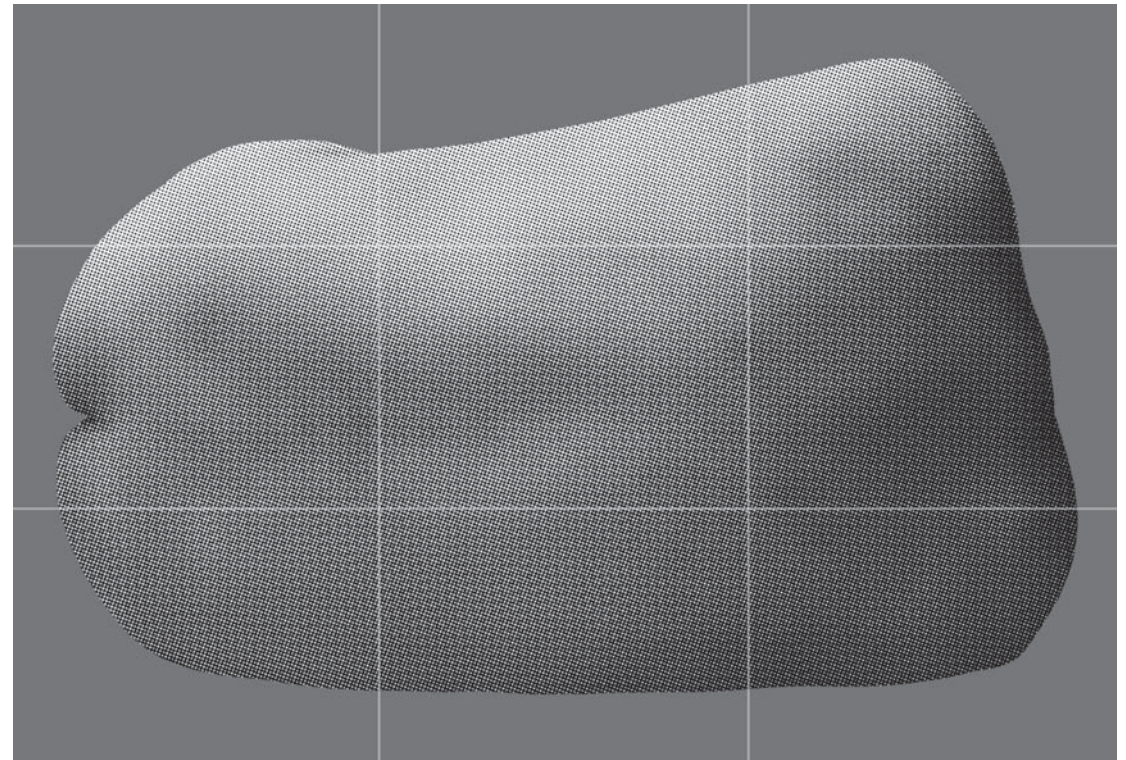


Karl Wille „Hitte”, plakat

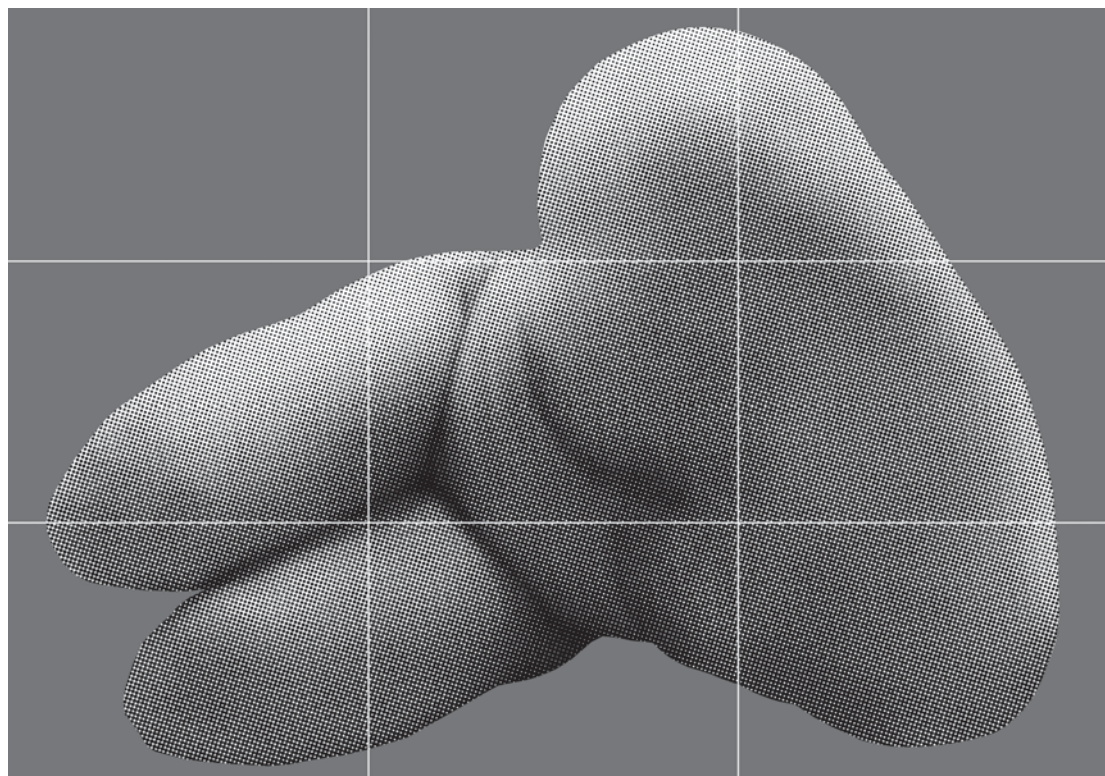
Dorota Hebel

temat: *Forma in vivo*

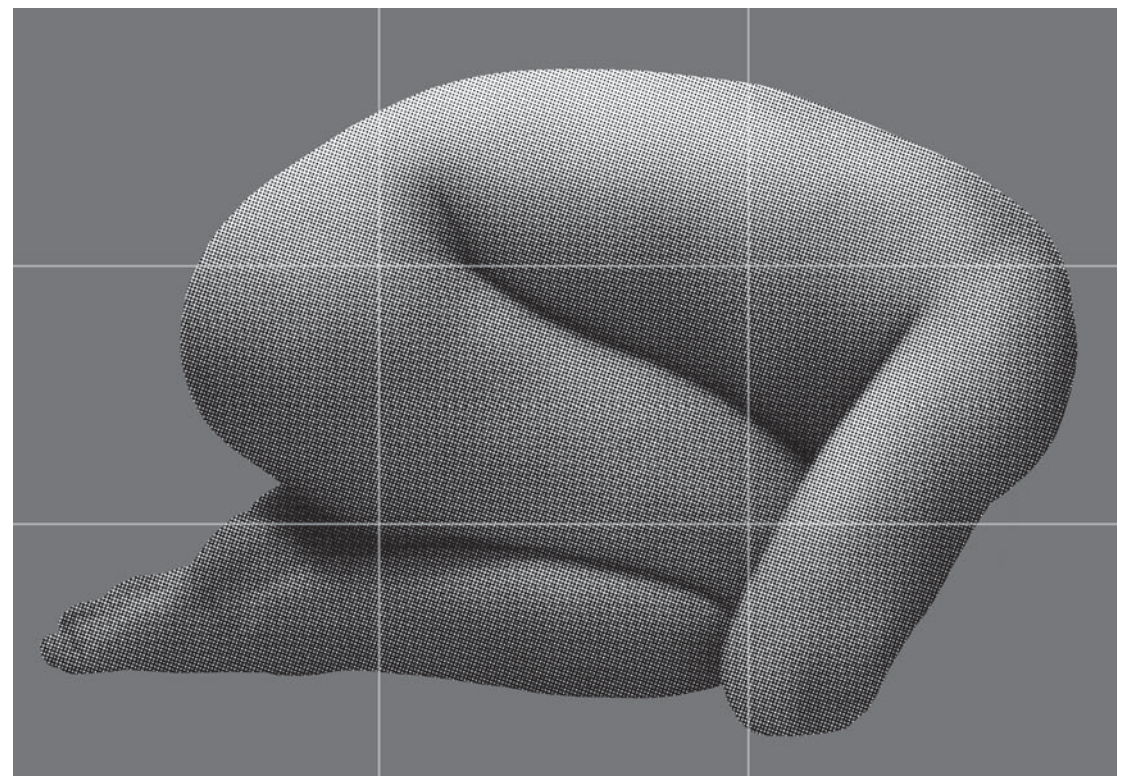
promotor: prof. Janusz Akermann



II, sitodruk



I, sitodruk



III, sitodruk

Beata Jakimiak-Rychlicka

temat: *przeMIJANIE*

promotor: prof. Janusz Akermann



przeMIJANIE II, linoryt



przeMIJANIE I, linoryt

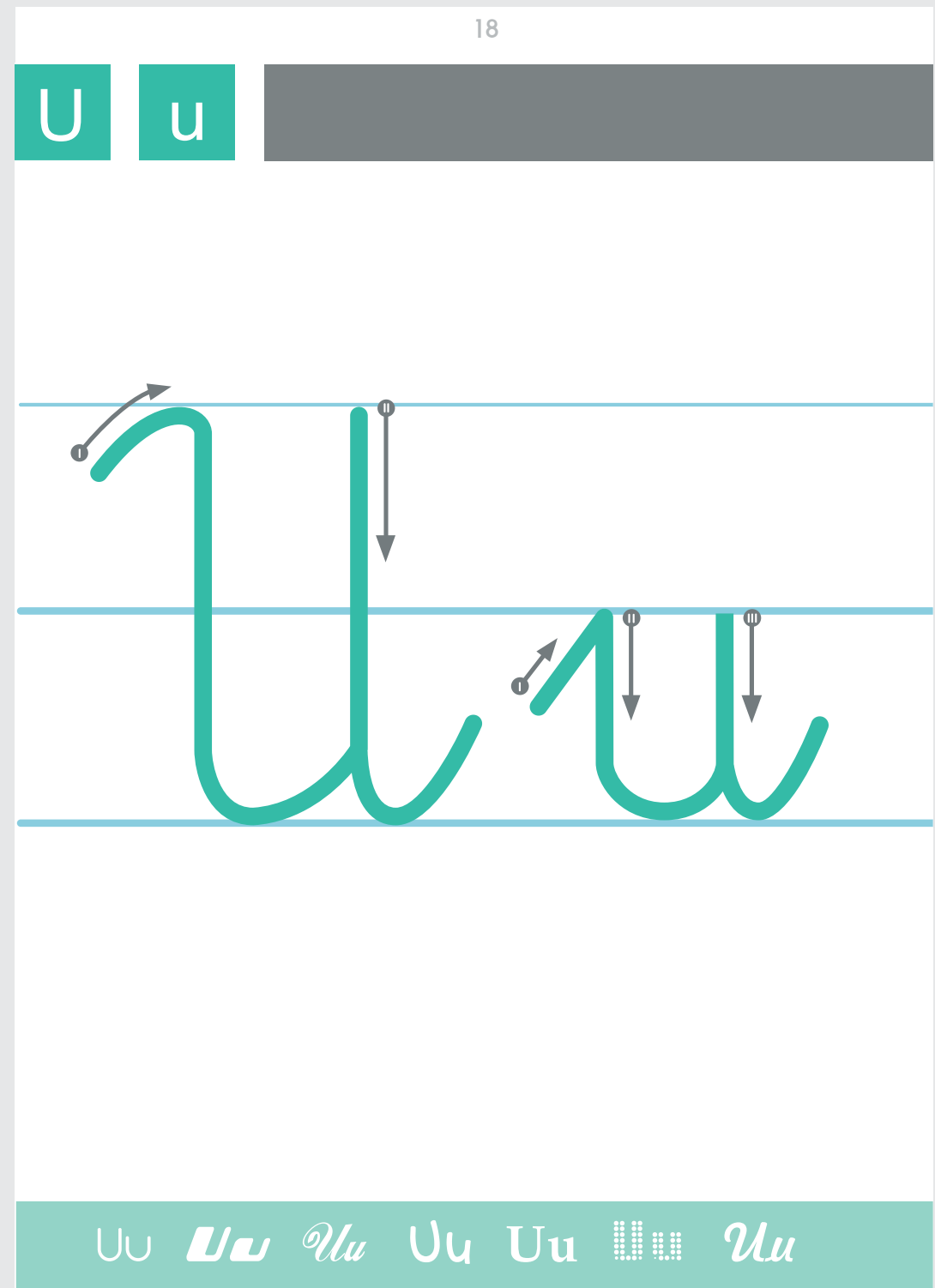


przeMIJANIE III, linoryt

Irmina Knapik

temat: Elementarz dla dzieci z dysfunkcją słuchu

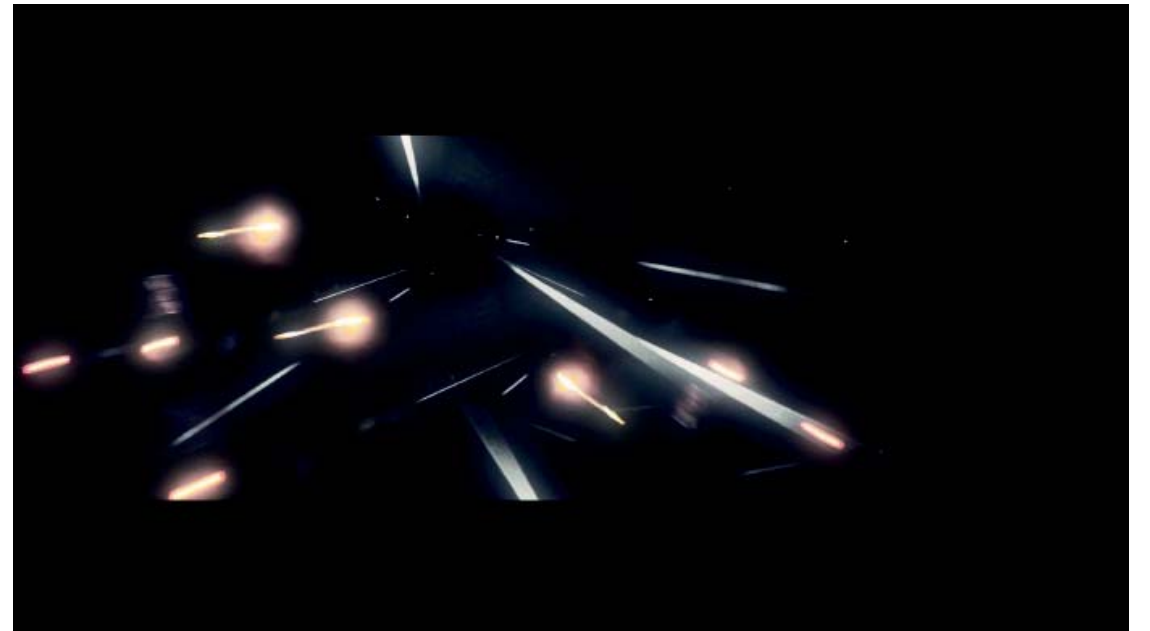
promotor: dr Grzegorz Protasiuk



Rafał Kołsut

temat: Wideoklip – kompozycja obrazu z dźwiękiem

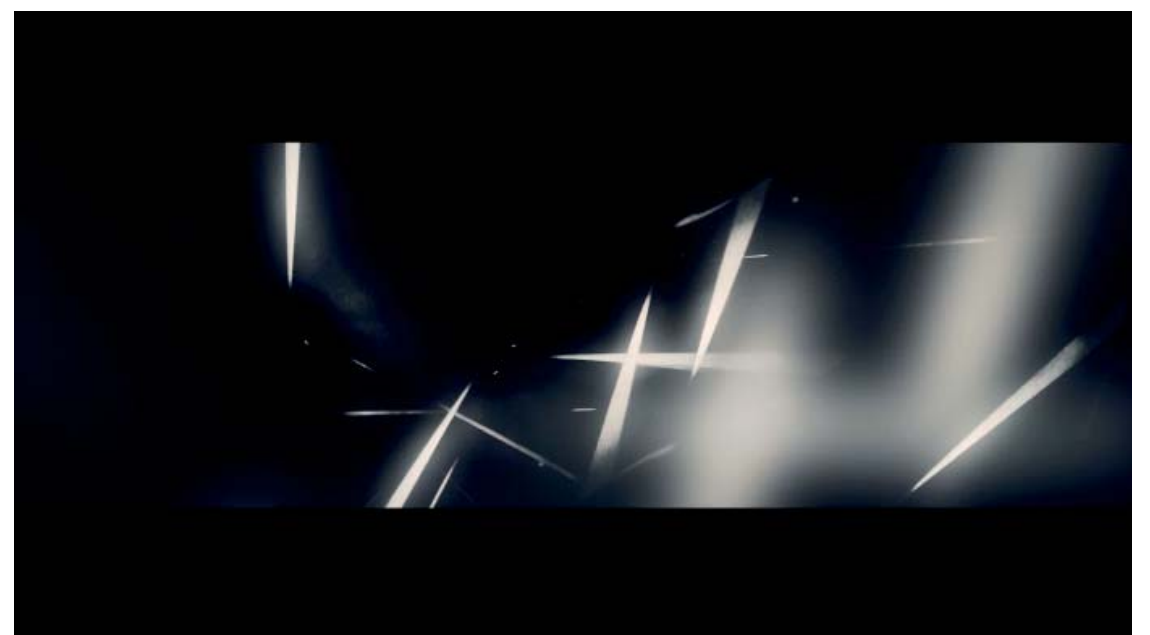
promotor: dr Adam Witkowski



Teledysk dla „Dat Rayon”, screenshot



Teledysk dla „Dat Rayon”, screenshot



Teledysk dla „Dat Rayon”, screenshot

Dominika Komowska

temat: *Równowaga chaosu – brzmienie typografii*

promotor: dr Grzegorz Protasiuk



Anna Kraska

temat: *Pejzaż*

promotor: prof. Alina Jackiewicz-Kaczmarek



Pejzaż II, akwatinta, akwaforta



Pejzaż I, akwatinta, akwaforta



Pejzaż III, akwatinta, akwaforta

Emilia Latt

temat: *Lato*

promotor: prof. Zbigniew Gorlak



Ogród, algrafia

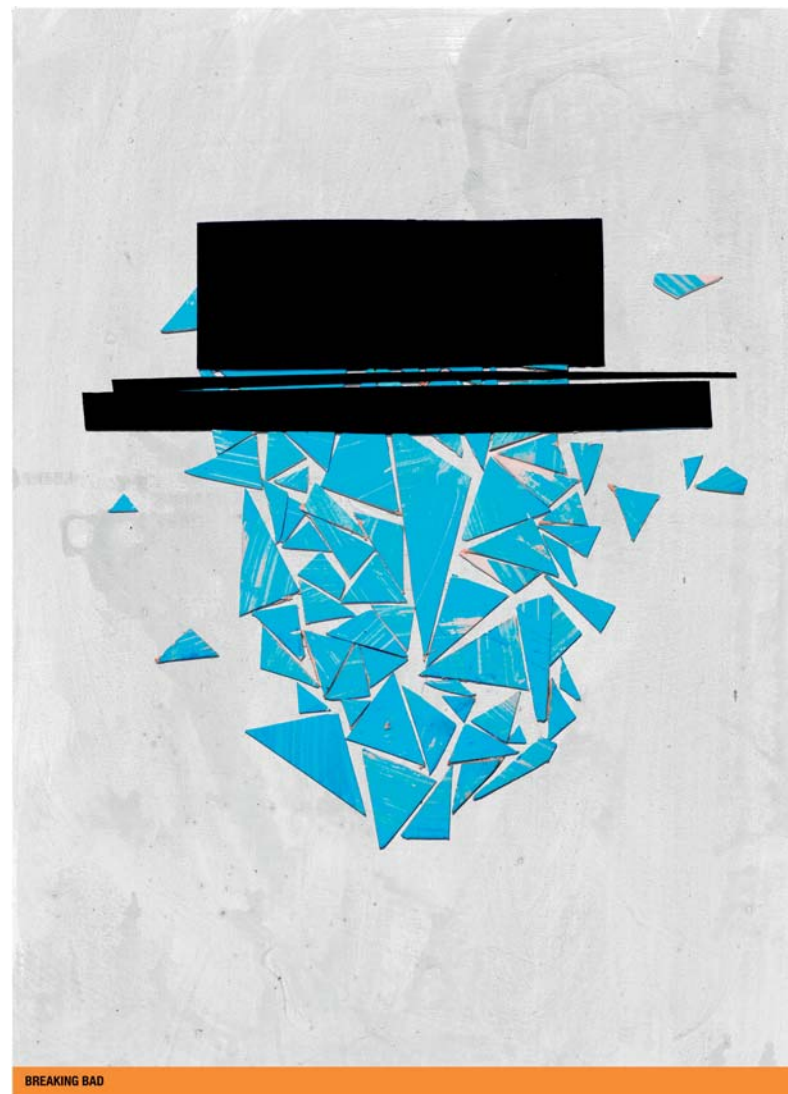


Powiew, algrafia, litografia

Sabina Mańkowska

temat: *Serialomania – subiektywny przewodnik po współczesnym serialu*

promotor: dr hab. Sławomir Witkowski



Breaking bad, plakat

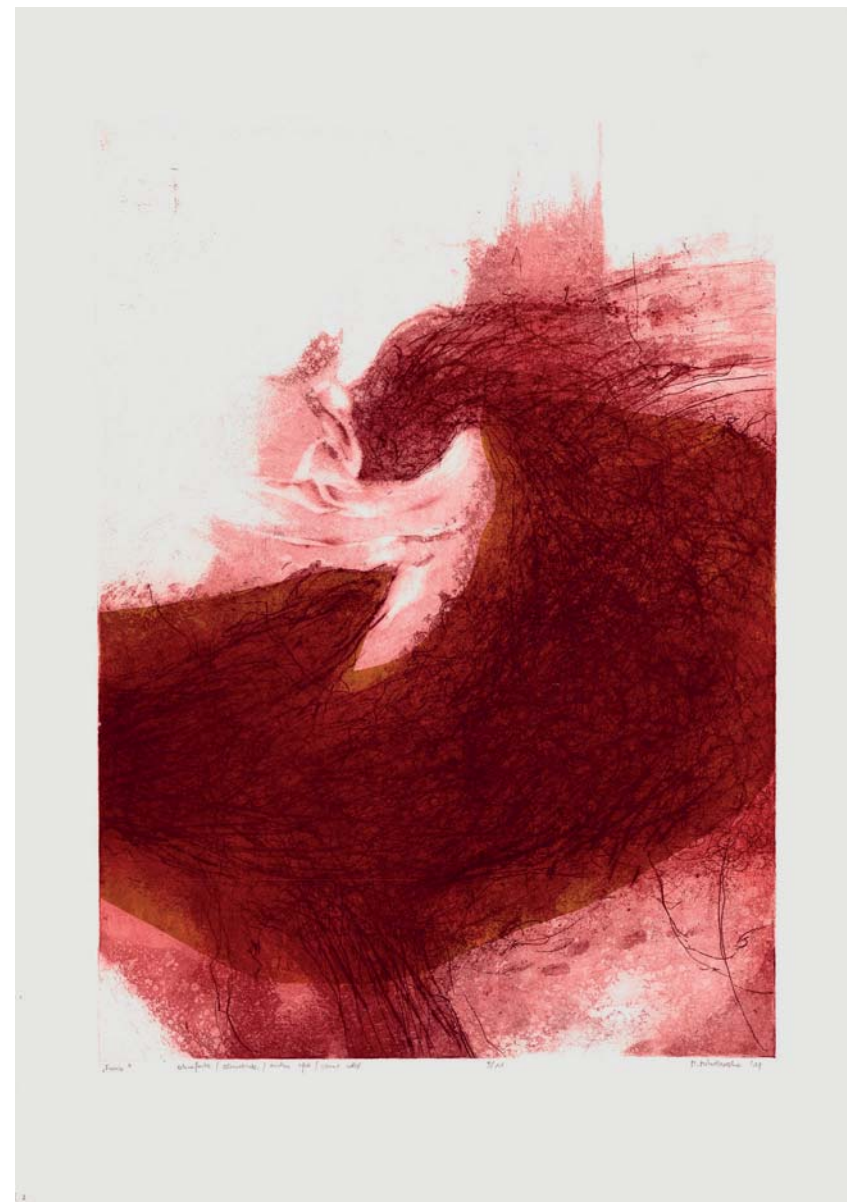
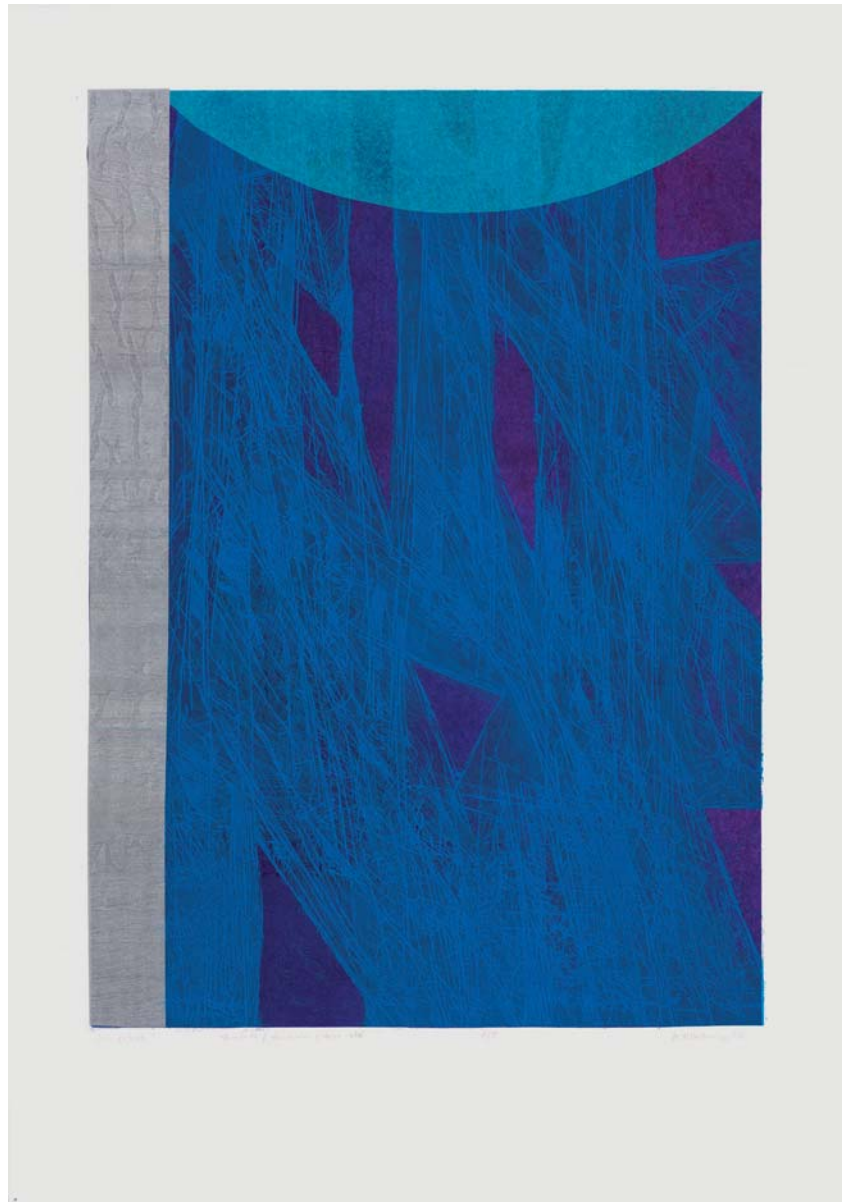


Flight of the Conchords, plakat

Marzena Mikołowska

temat: *Cykl grafik „Przemiany”*

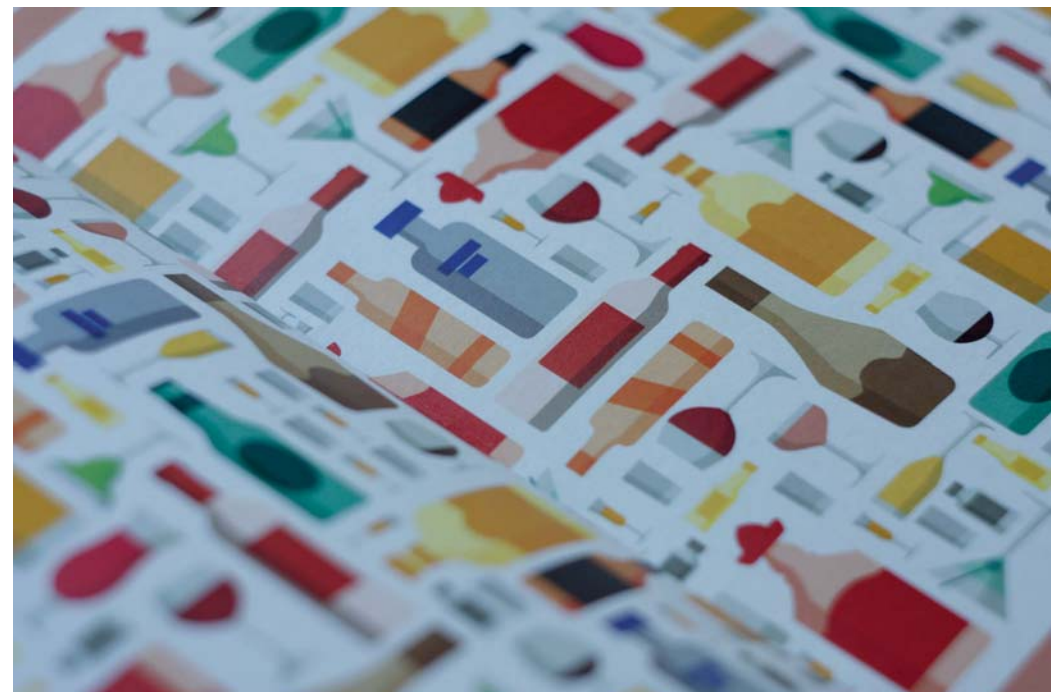
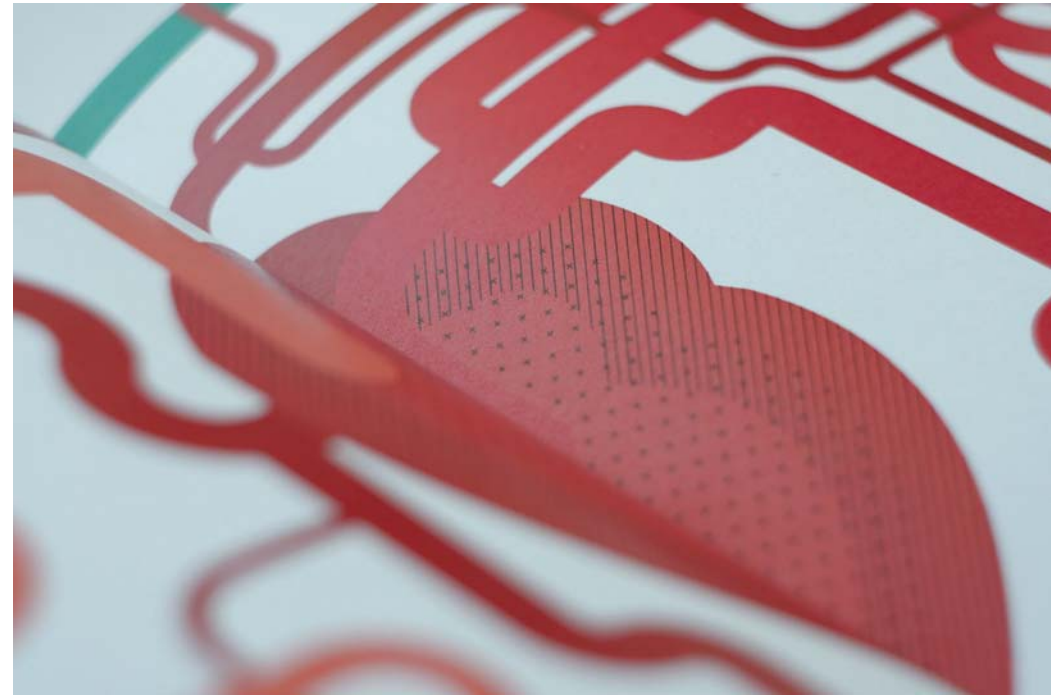
promotor: prof. Alina Jackiewicz-Kaczmarek



Rafał Możdżyński

temat: „Słownik pojęć trudnych” – książka dla dzieci

promotor: dr Grzegorz Protasiuk



Zuzanna Nowak

temat: *First knit kit*

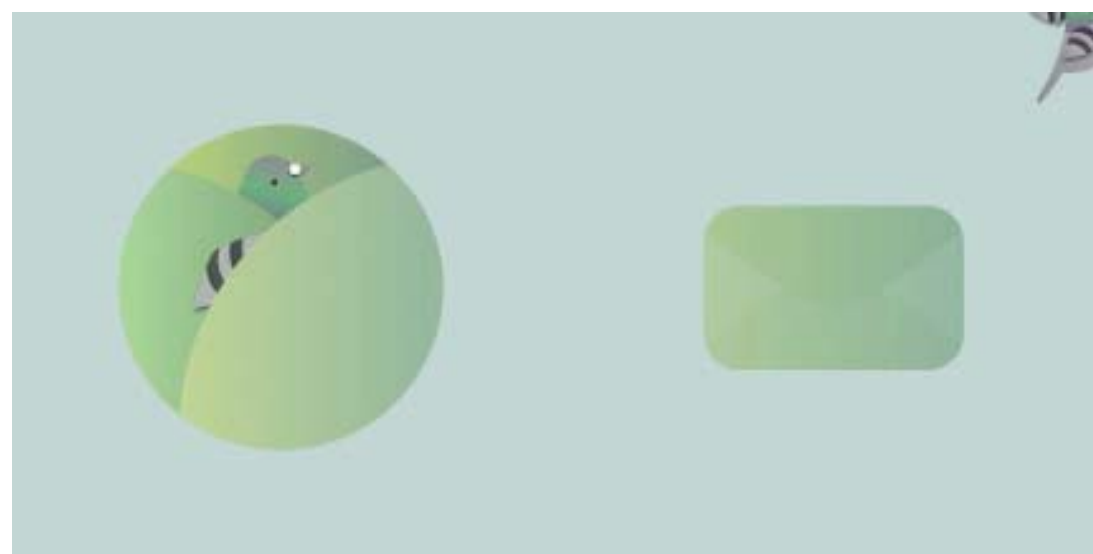
promotor: dr hab. Sławomir Witkowski



Magda Nowicka

temat: *Owocowy gaj*

promotor: prof. Tomasz Bogusławski



Adrian Samselski

temat: 3 x Gogol

promotor: dr Grzegorz Protasiuk

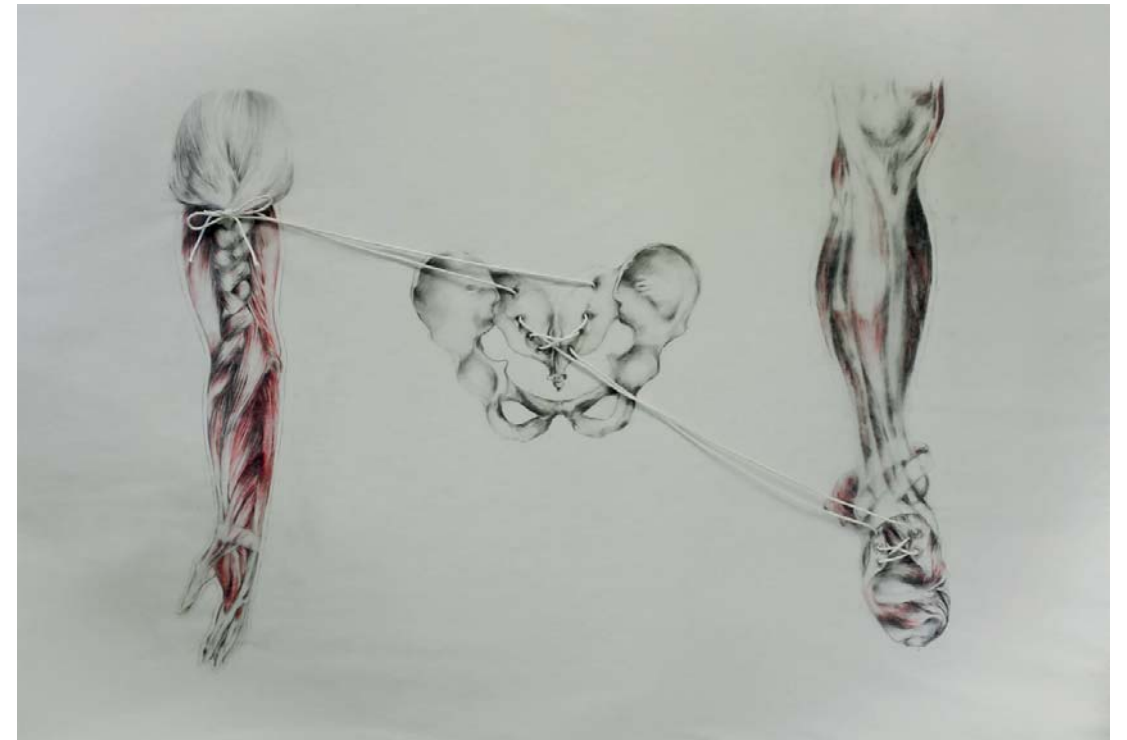


Wiesław Teofilak

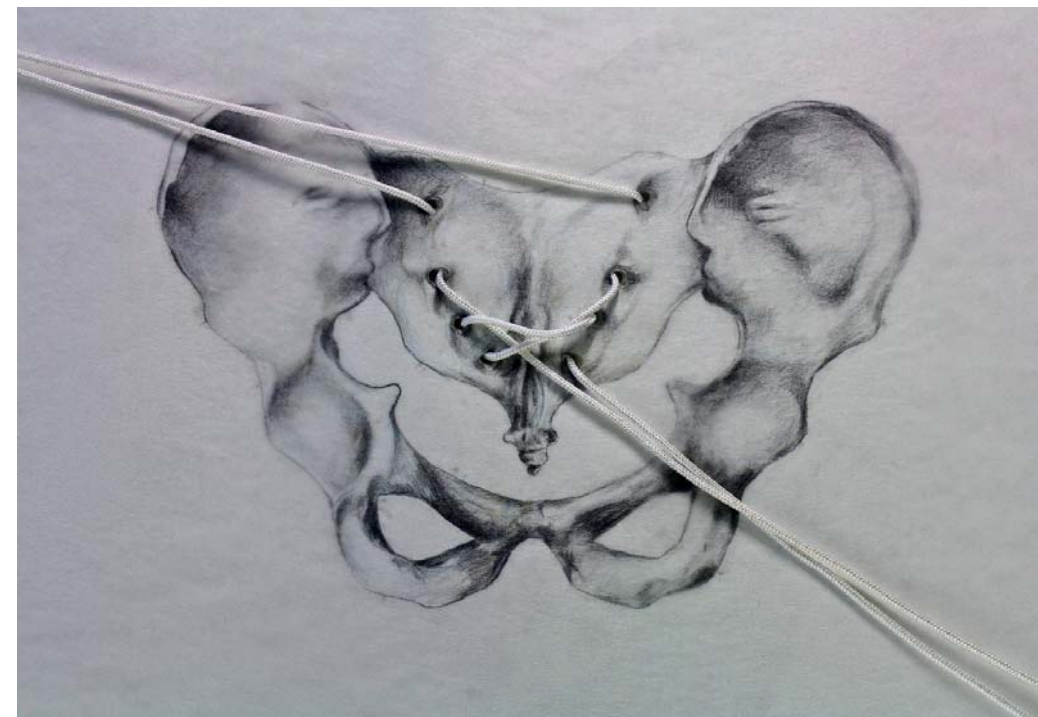
temat: *Kreacja i nadinterpretacja w obrębie tożsamości*
promotor: dr hab. Dariusz Syrkowski



Stopiona



Nadinterpretacje



Nadinterpretacje

Gabriela Warzycka

temat: *Homonimia drugiej płci*

promotor: prof. Alina Jackowska-Kaczmarek



akwaforta, akwatinta



akwaforta, akwatinta

Lidia Wnuk

temat: Erasmus Guide. Gdańsk

promotor: dr Anita Wasik



Marta Dąbkowska

opiekun aneksu: dr hab. Zbigniew Treppa



Nr 1, fotografia



Nr 2, fotografia

Gabriela Guzik

opiekun aneksu: dr hab. Zbigniew Treppa



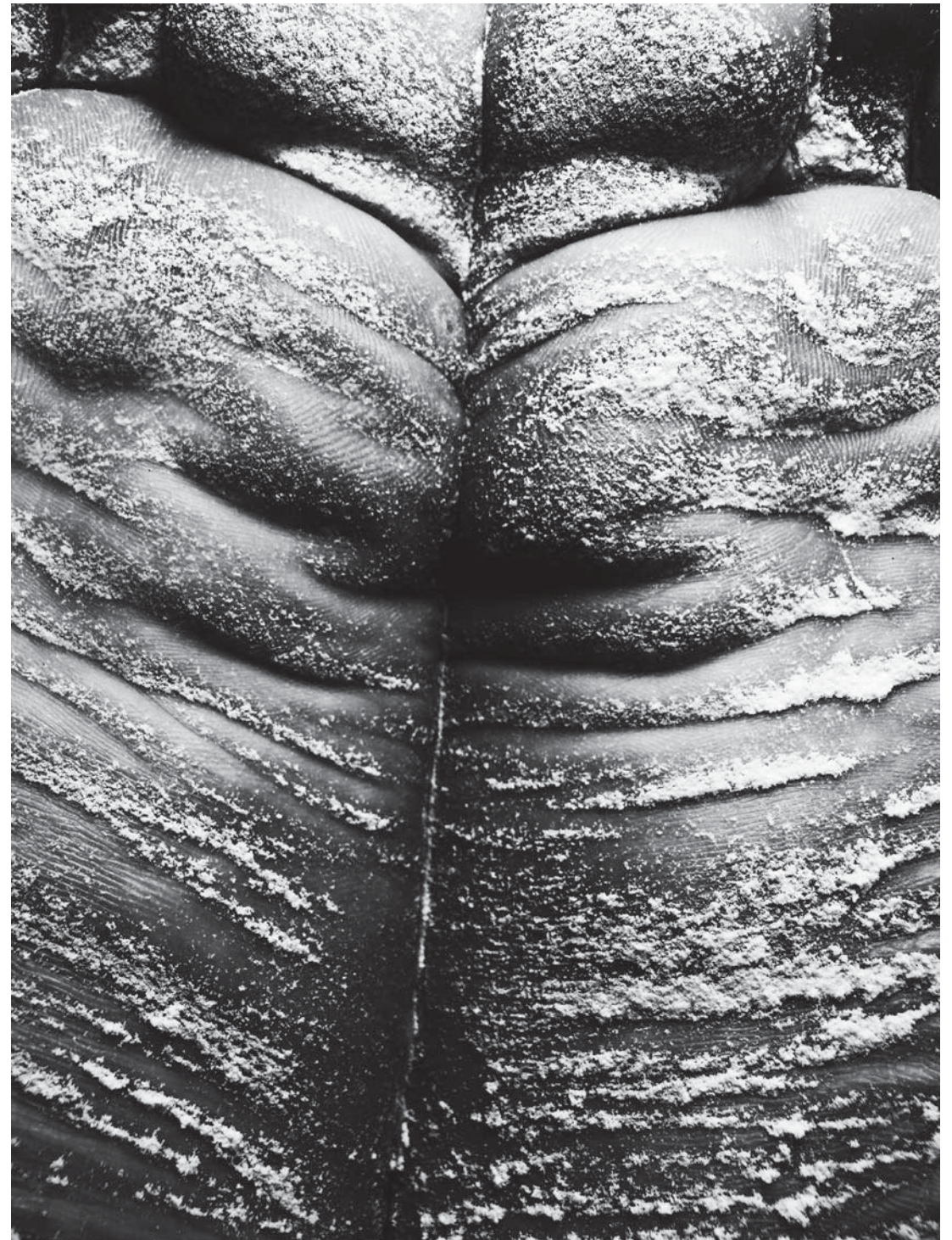
Minotaurus 1, fotografia



Minotaurus 2, fotografia

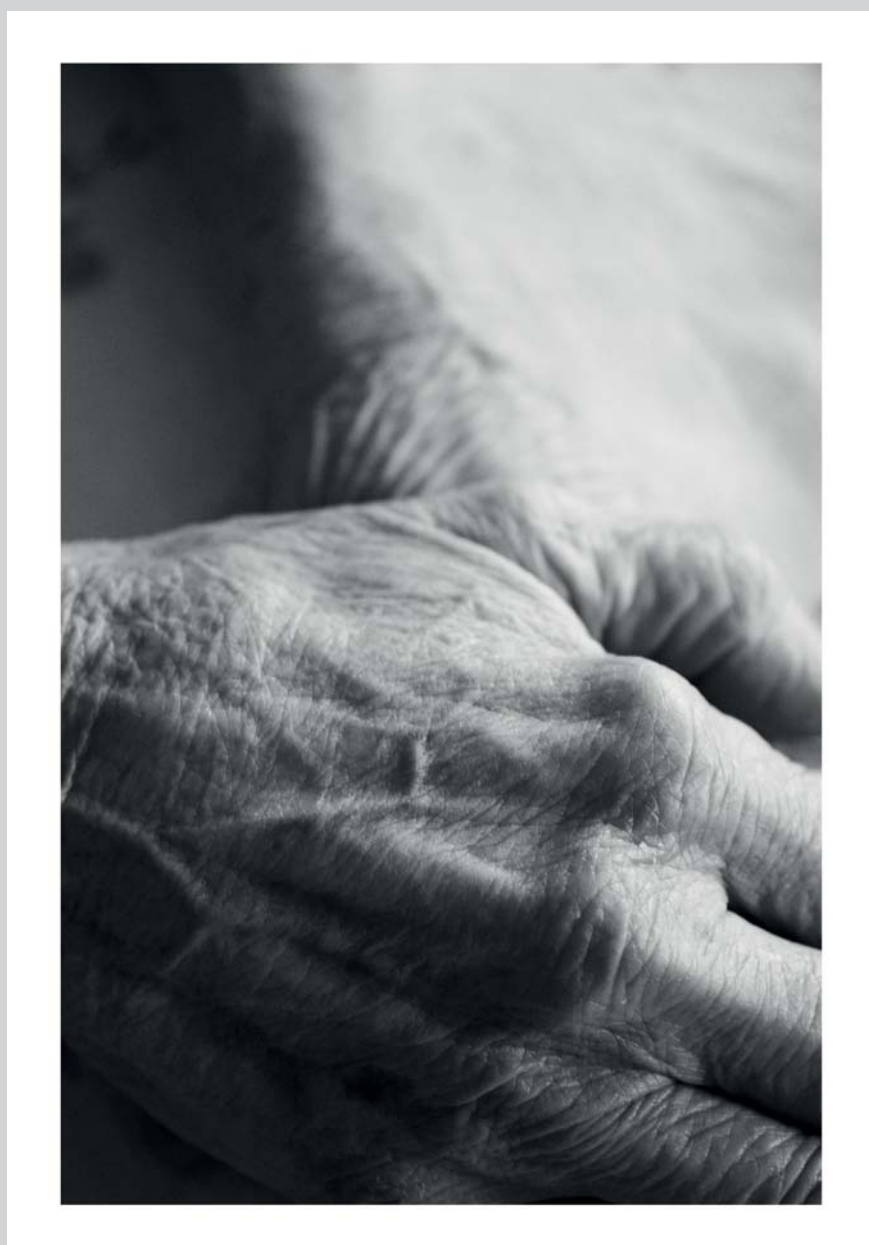
Dorota Hebel

opiekun aneksu: dr hab. Zbigniew Treppa

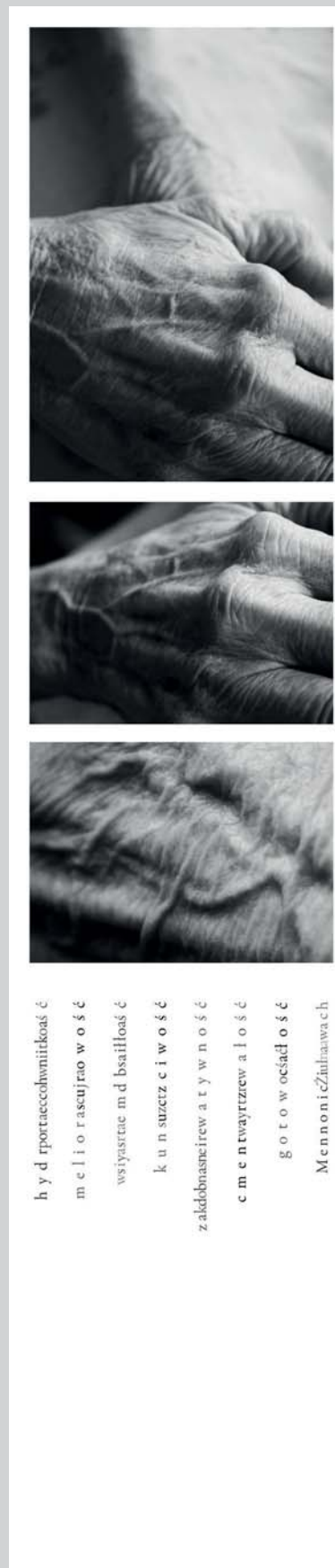


Beata Jakimiak-Rychlicka

opiekun aneksu: dr Grzegorz Protasiuk



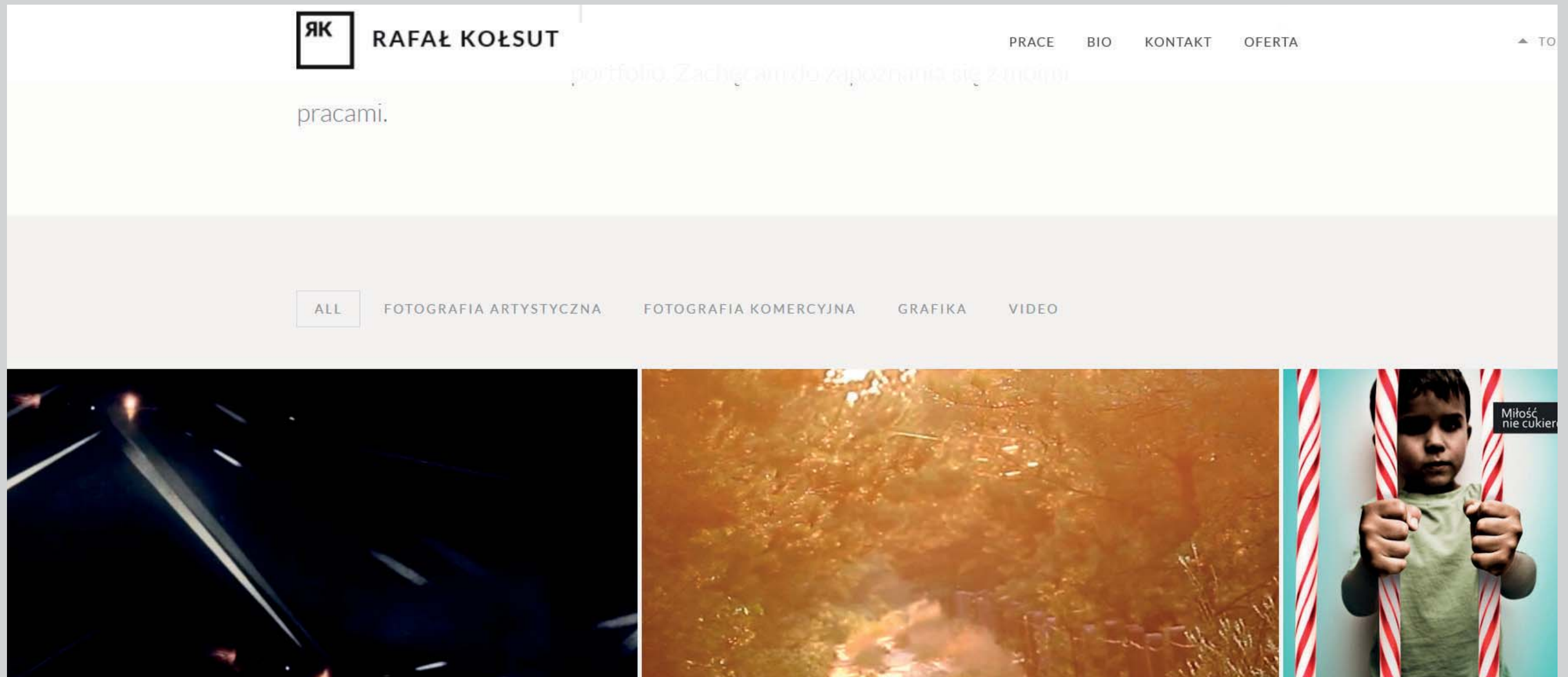
Mennonici na Żuławach, druk cyfrowy, fragment



Mennonici na Żuławach, druk cyfrowy

Rafał Kołsut

opiekun aneksu: dr hab. Sławomir Witkowski



Dominika Komowska

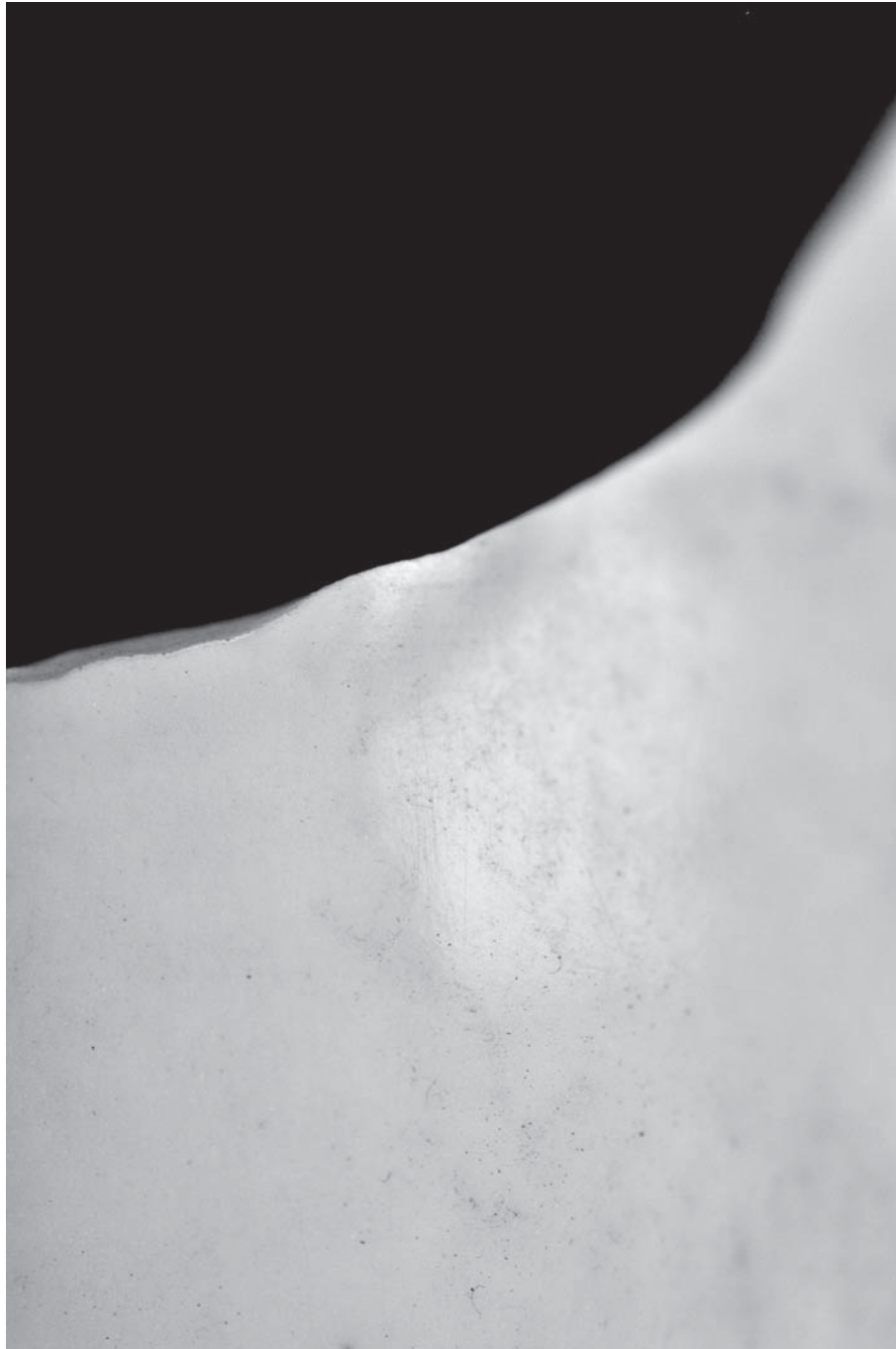
opiekun aneksu: dr Zbigniew Treppa



Nie tu nie teraz, fragment

Anna Kraska

opiekun aneksu: dr Zbigniew Treppa



Pejzaż I, fotografia



Pejzaż II, fotografia

Emilia Latt

opiekun aneksu: dr hab. Sławomir Witkowski



Projekt serii opakowań na mąkę



Projekt serii opakowań na mąkę

Marzena Mikołowska

opiekun aneksu: dr Anita Wasik



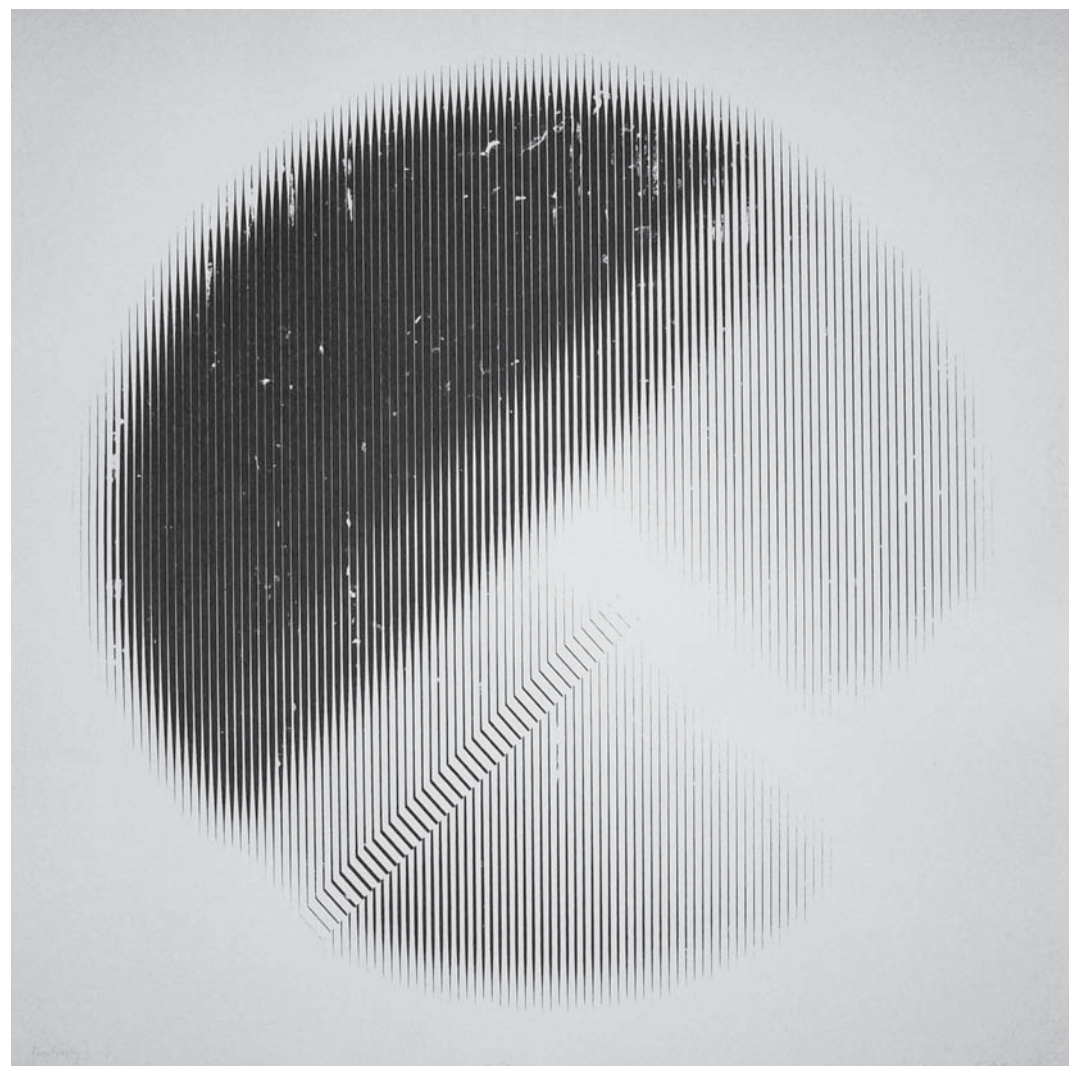
Studencki periodyk graficzny, projekty nalepek



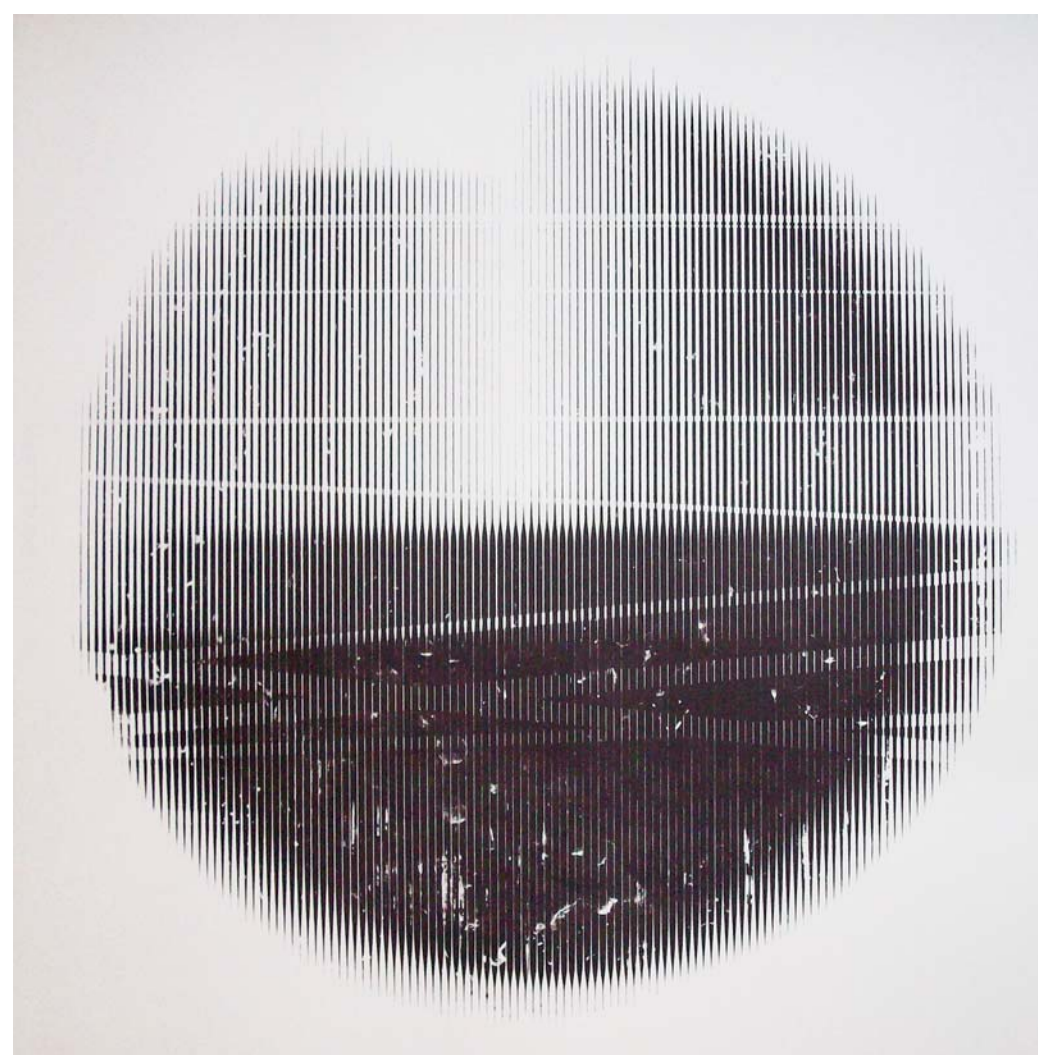
Studencki periodyk graficzny, projekt okładki

Rafał Możdżyński

opiekun aneksu: prof. Janusz Akermann



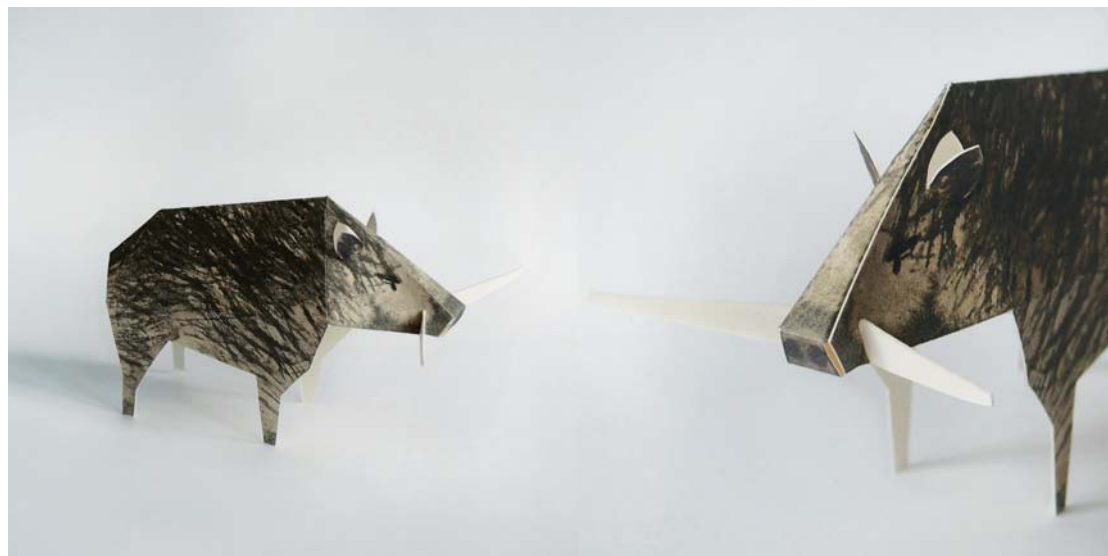
Kontrasty I, serigrafia



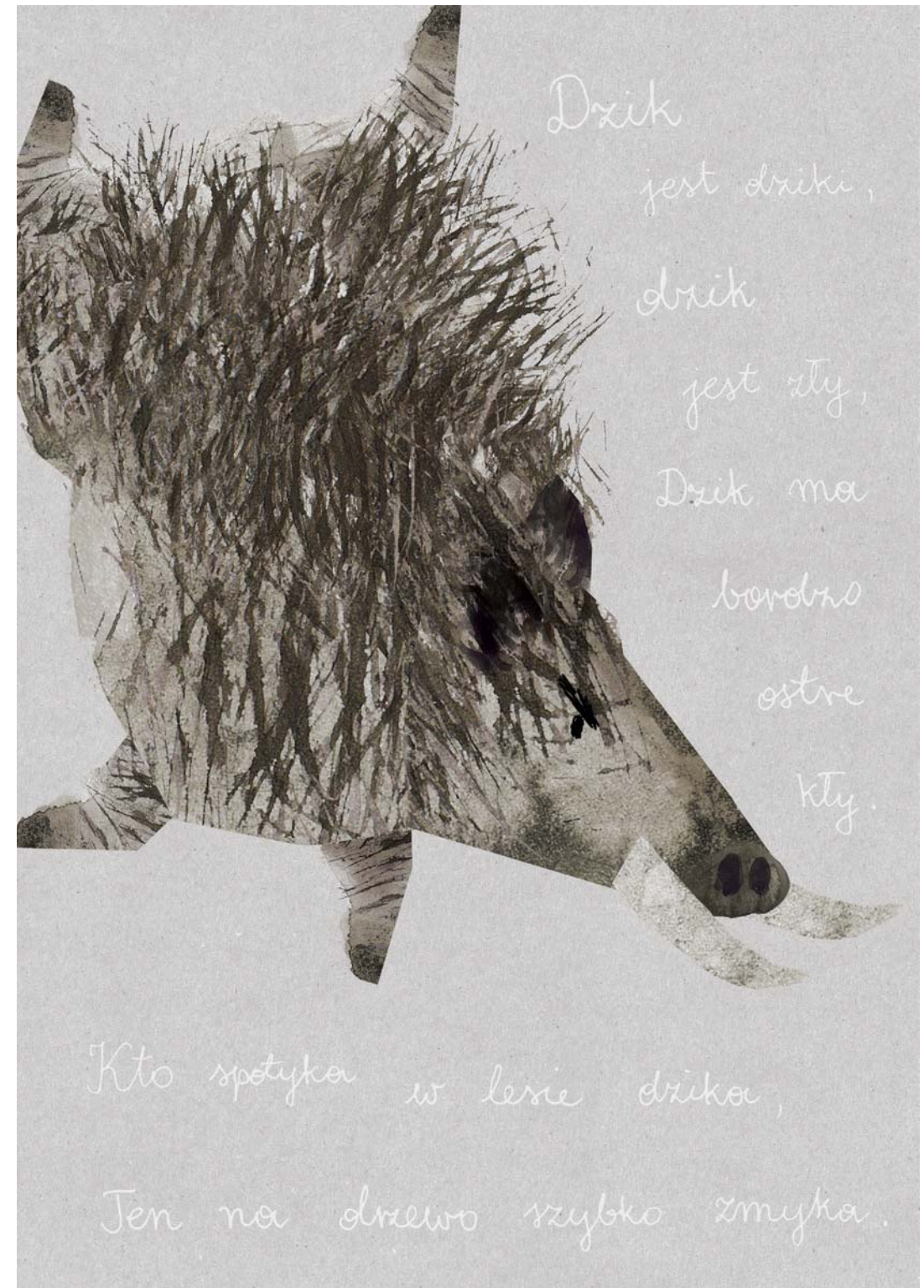
Kontrasty II, serigrafia

Zuzanna Nowak

opiekun aneksu: dr hab. Jadwiga Okrassa - prof. ASP



Dzik, figurka składana



Dzik, plakat do wiersza Jana Brzechwy

Magda Nowicka

opiekun aneksu: prof. Janusz Akermann



Cykl drapieżniki i ofiary, linoryt



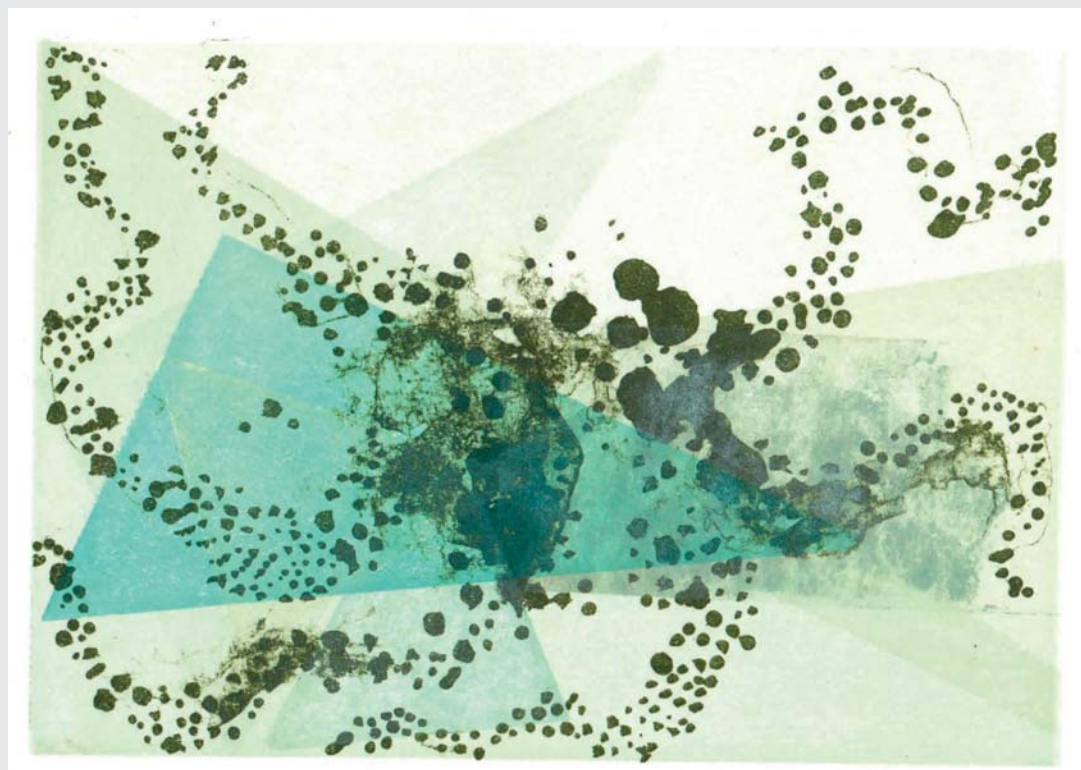
Cykl drapieżniki i ofiary, linoryt



Cykl drapieżniki i ofiary, linoryt

Agata Plank

opiekun aneksu: prof. Zbigniew Gorlak

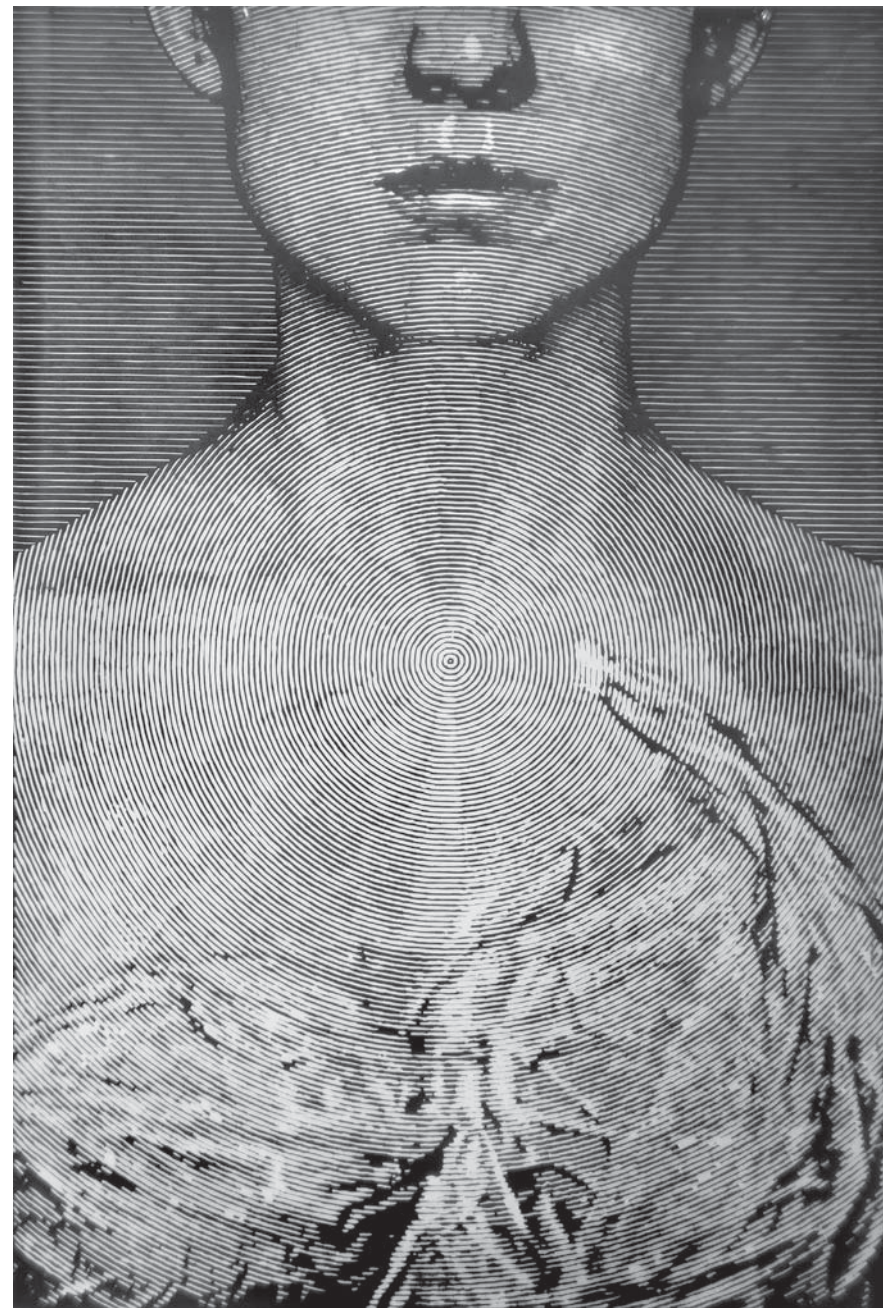


Adrian Samselski

opiekun aneksu: prof. Janusz Akermann



1, linoryt



2, linoryt

Wiesław Teofilak

opiekun aneksu: dr hab. Zbigniew Treppa



Popiersie 3, fotografia



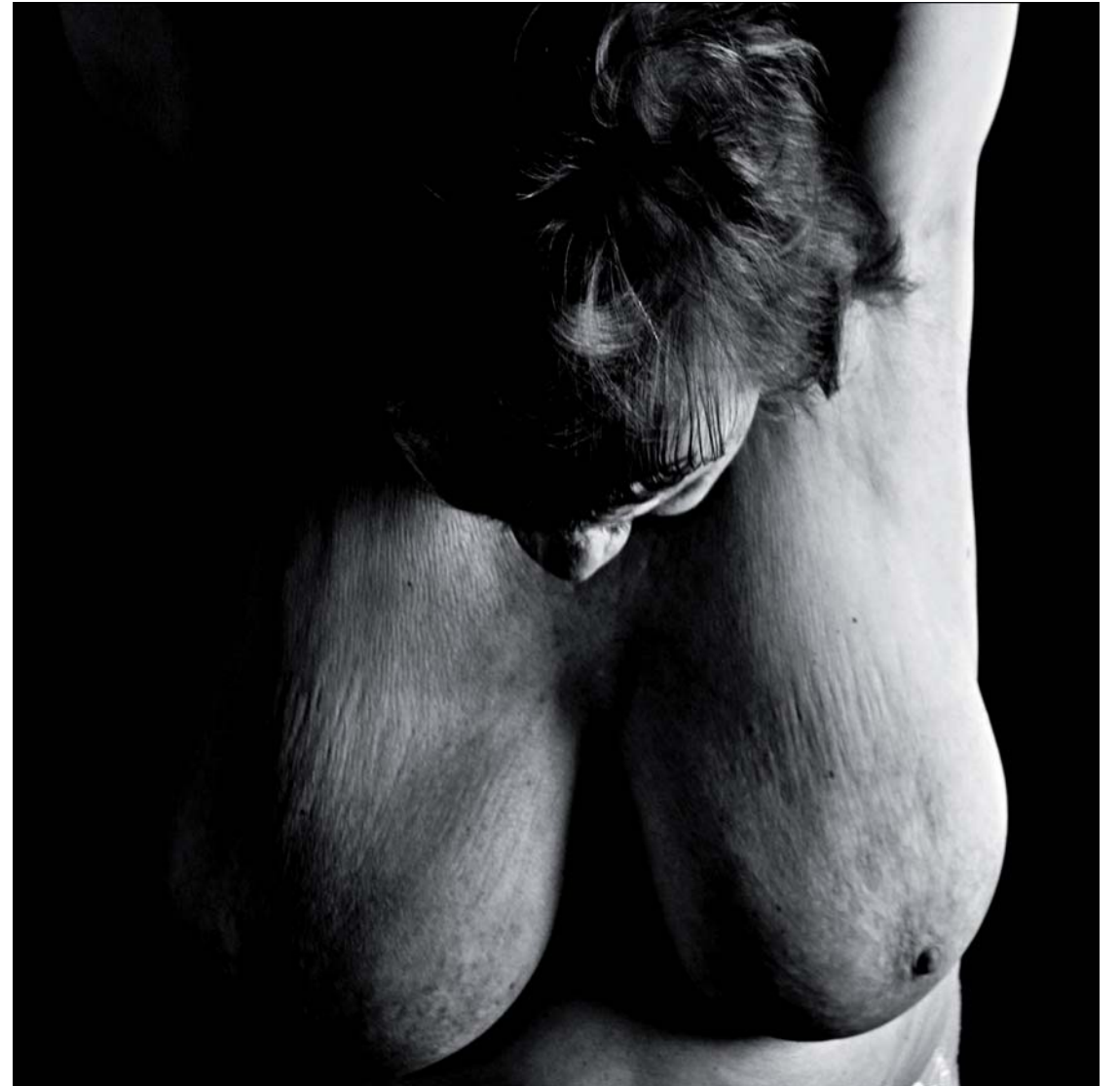
Popiersie 4, fotografia

Gabriela Warzycka

opiekun aneksu: dr hab. Zbigniew Treppa



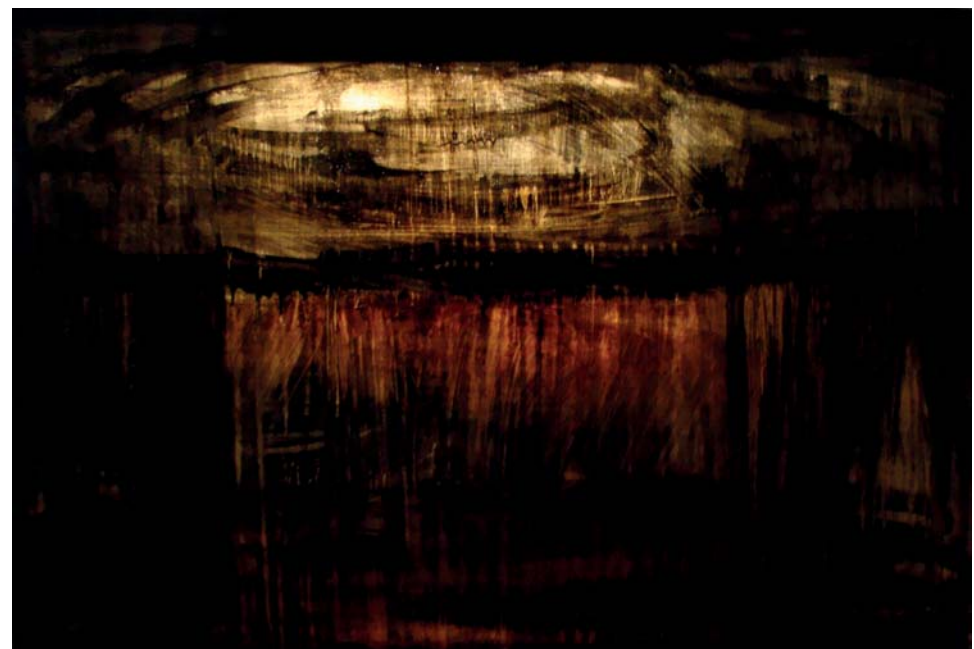
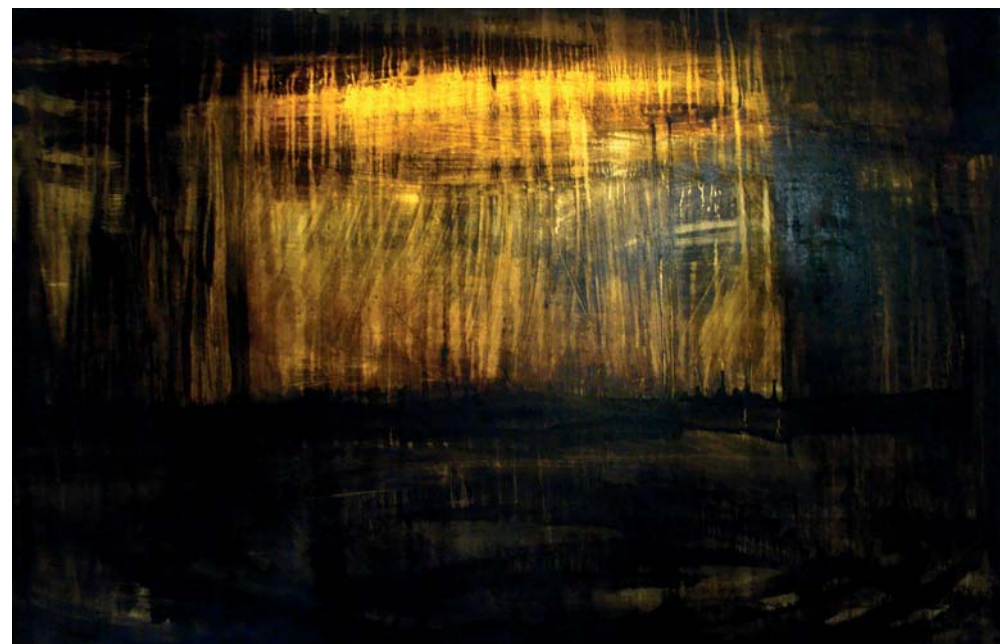
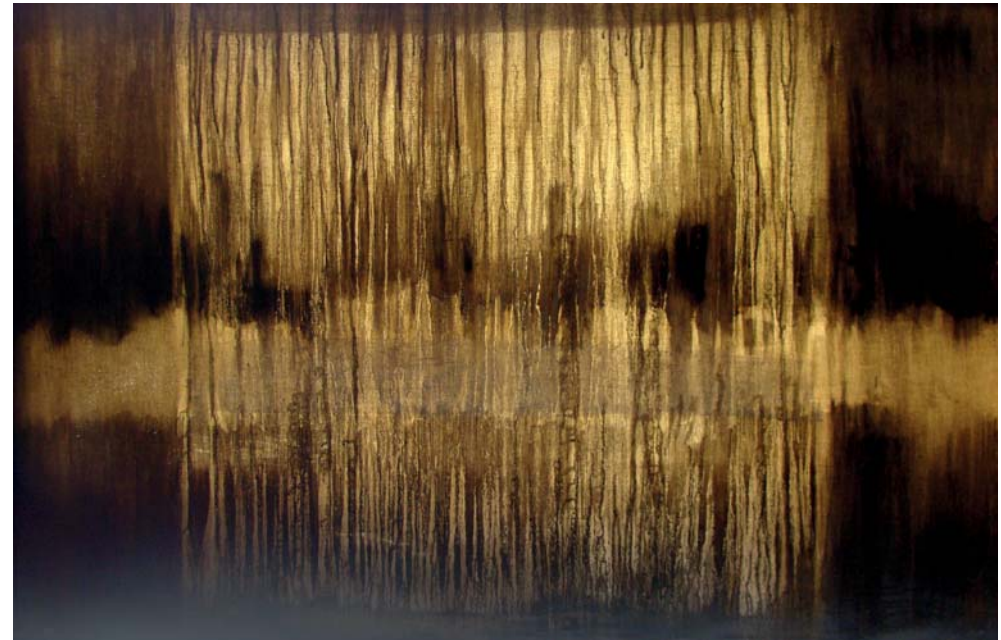
Homonimia drugiej płci, fotografia



Homonimia drugiej płci, fotografia

Lidia Wnuk

opiekun aneksu: prof. Zbigniew Gorlak



© Wydział Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku 2014



Recenzenci monografii:

prof. Andrzej Bobrowski, UA w Poznaniu

prof. Agnieszka Cieślińska, ASP w Warszawie

prof. Paweł Frąckiewicz, ASP we Wrocławiu

Redaktor naukowy: dr hab. Jacek Staniszewski

Projekt graficzny i skład: Agata królak

Korekta: Hanna Negowska

Wydawca: Wydział Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku

Treści zamieszczone w niniejszym wydawnictwie podlegają ochronie prawnego-autorskiej w całości, jak i w częściach

ISBN 978-83-62759-55-2

Gdańsk 2014

