

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Cultura V (2013)

Katarzyna Starachowicz

Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie

Sensotwórcze możliwości adaptacyjne typografii kinetycznej. Rekonesans badawczy

Mówiąc o typografii kinetycznej, popada się w kłopoty już na samym początku. Samo określenie *typografia kinetyczna* nie jest bowiem ani zbyt jasne, ani zbyt proste do zdefiniowania. Funkcjonuje – zdaje się – jako kalka z angielskiego *kinetic typography*. Wątpliwości budzi tutaj zarówno rozumienie pojęcia *typografii*, jak i próba zaznaczenia jakiegoś rodzaju ruchu.

Zacząć należy od źródłosłowa tego pierwszego. Greckie *typos* znaczy ‘odbicie’, *graphos* – ‘pisać, rysuję’. Pozwala to „interpretować typografię jako oddanie istoty informacji za pomocą zapisu, odbicie sensu przez zapis” (Bierkowski 2008: 57), zatem jako swoistego rodzaju adaptację. Tomasz Bierkowski, po analizie wielu definicji, wyróżnia dwie główne tendencje ich budowania (tamże: 59). Pierwsza, umieszczona w przestrzeni formalizmu, mówi o „sztuce ładnego składu, wyrażaniu siebie”, kładzie szczególny nacisk na stronę estetyczną, czasem wręcz zupełnie lekceważąc czytelnika i przekaz tekstowy, traktując go jako formę czysto wizualną. Druga, jako przejaw funkcjonalizmu (*design for reading*), manifestuje użyteczność tekstu pisanego, skrajnie – jego „przezroczystość” (typografia transparentna). Czytelnik w sytuacji idealnej nie powinien w ogóle zauważać, że czyta. Pisząc o typografii kinetycznej kwestia definicji komplikuje się dodatkowo. Żeby jednak to wytłumaczyć, najpierw należy pokazać, czym owa typografia kinetyczna jest.

Za prekursorów omawianego zjawiska uznać należy futurystów, dadaistów i surrealistów, później konstruktywistów (choć nie można pominąć milczeniem i renesansowych *carmina figurata*...). Przedstawiciele tych ugrupowań łączy nieobojętność na wizualną stronę tekstu, na układ, kształt i wielkość poszczególnych glifów, które w całości miały mieć charakter znaczący, miały nadawać warstwie językowej dodatkowe wartości semantyczne¹. Dziś problemowi przestrzeni literatury na te-

¹ Przykładów tego rodzaju literatury można by wymienić i więcej. Obrosła ona też ogromnym sztafajem metodologicznym, od rozważań o *pictura poesis*, po gry inter- i transsemiotyczne. Nie przywołuję tu konkretnych tytułów prac poświęconych tego rodzaju zagadnieniom, wszystkich nie byłabym w stanie, wybór zaś byłby nieobiektywny.

renie Polski najwięcej uwagi poświęcają chyba teoretycy i praktycy liberatury, tj. takiego rodzaju „literatury, w którym tekst i materialna forma książki tworzą organiczną całość, a wszelkie elementy, w tym również niewerbalne, mogą być nośnikami znaczenia” (Fajfer).

Wymienione przykłady dowartościowują przestrzeń w przekazie tekstowym. W przypadku typografii kinetycznej mamy dodatkowo do czynienia z ekspansją kategorii czasu. Chodzi bowiem – trywialnie rzecz ujmując – o zmianę miejsca i kształtu tekstu (rozumianego jako zapis) w czasie.

Zjawisko to pojawiło się wraz z ekranem kinowym, dziś istnieje także na ekranach monitorów (i innych tego rodzaju płaszczyznach, jak np. telebimy; stąd najogólniejsze określenie – *screen-based typographic artefacts*). Co prawda filmowane kartony prowadzące narrację w kinie niemym, napisy do filmów z tłumaczeniem lub najprostsze czołówki informujące o obsadzie, reżyserii itd. nie zawsze są zaliczane do typografii kinetycznej. Argumentem przekonującym do tego wykluczenia ma być brak zmiany położenia napisów względem ramy ekranu. Taka seria zmieniających się w czasie ciągów znaków ma mieć charakter statyczny.

W typologii zjawisk z zakresu typografii kinetycznej, zaproponowanym przez Barbarę Brownie kryterium podziału stanowi rodzaj ruchu oraz stopień zniekształcenia samych glifów. Badaczka za najbardziej pojemną kategorię uznaje *temporal typography*, rozumiejąc pod nią zjawiska, w których tekst zmienia się w czasie. *Serial presentation* – w przeciwieństwie do typografii kinetycznej – nie zmienia położenia napisów względem ramy ekranu, obejmuje swoją definicją zjawiska opisane w powyższym akapicie.

W obrębie typografii kinetycznej wyróżniono napisy zmieniające położenie bez innych przekształceń (*type in motion*) i tę kategorię Brownie podzieliła na dwie kolejne. *Scrolling typography* to napisy po prostu przewijane, bez zmiany wielkości czy kształtu, przesuwane bez naruszenia ustawienia ich całości (np. typowe napisy końcowe w filmach). Bardziej zróżnicowaną formą jest *dynamic layout*, w której poszczególne glify lub ich grupy zmieniają położenie nie tylko wobec ramy ekranu, ale i wobec siebie nawzajem. W tego rodzaju animacjach wyrazy i frazy poruszają się niezależnie, niektóre po prostu się przesuwiają, inne obracają, nie zmieniając jednak konturów.

Najbardziej różnorodną, przez co i najciekawszą formę typografii kinetycznej prezentuje ta, która dopuszcza każdego rodzaju ruch i transformacje poszczególnych glifów lub ich zbiorów (*fluid typography*). Deformacje mogą być tu tak silne, że w ich wyniku powstają nowe znaczenia, poszczególne glify tracą właściwą sobie referencję i albo wchodzą w dialog z nowym znaczeniem, albo stają się częścią jakiejś większej graficznej całości semantycznej, albo nabierają zupełnie nowych sensów.

Łącząc zagadnienie typografii kinetycznej z pojęciem adaptacji, znów chcę odwołać się do źródłosłowa. Łacińskie *adaptare* oznacza ‘przystosowywać’, stąd adaptację definiuję jako przystosowanie istniejącego komunikatu wyrażonego w danym medium do nowego medium, przy czym zmiana medium musi wpływać i na sam komunikat, dlatego adaptacja stanowi nowe samoistne dzieło, choć oparte na

grze z architekstem. W omawianym kontekście istniejące już w jakiś sposób teksty (mogą to być zarówno wiersze, jak i dialogi filmowe, piosenki) są przystosowywane do nowego medium. Obrazowi może towarzyszyć ścieżka dźwiękowa (choć nierzadko spotyka się „filmy nieme”), często też architekt jest odtwarzany głosowo równoległe z obrazem. Tego rodzaju animacje powstają na potrzeby reklamy², teledysków³ i przede wszystkim funkcjonują na portalach: www.youtube.com oraz <http://vimeo.com>; tworzone przez prywatne osoby adaptują fragmenty dialogów filmowych⁴ lub piosenek⁵. W tym przypadku możemy mówić o twórczym odbiorze, twórczości fanowskiej. Typografia kinetyczna byłaby tutaj wypadkową upodobań odbiorczych (wybór filmu czy piosenki, jego/jej fragmentu) oraz specyfiki medium.

Mówiąc o możliwościach sensotwórczych typografii kinetycznej rozumianej jako adaptacja, należy przywrzeć się różnicom między ruchomym a statycznym, tj. tradycyjnie zapisywanym tekstem. Nowe jakości semantyczne bowiem siłą rzeczy konstytuuje zmiana kodu, pewne jakości znikną, pojawią się za to inne, niemożliwe do osiągnięcia w pierwotnej formie zapisu. Będą się one wiązać z przestrzenią tekstu oraz czasem.

Typografia kinetyczna, podobnie jak tradycyjna forma zapisu, ma charakter właściwie linearny, różnicę stanowi narzucane tempo czytania. Kiedy mamy przed oczyma kartkę papieru, w zależności od potrzeby chwili utwór możemy czytać powoli i uważnie lub tylko przebiec wzrokiem, wyłapując najistotniejsze informacje. W przypadku opisywanego rodzaju animacji mamy do czynienia z tekstem, którego sposób odtwarzania wymusza na nas prędkość zapoznawania się ze słowami. Jeżeli nie zdążymy odczytać wyświetlanego fragmentu, ten zniknie z ekranu, by jego miejsce mógł zająć nowy. Zatem dynamika odbioru budowana jest w sposób czysto techniczny. Do tej pory była ona projektowana w bardziej wyszukany sposób poprzez umiejętne wykorzystanie właściwości języka – rytmu opartego o akcentowanie, doboru głosek ze względu na ich właściwości, specyficzne formowanie składniowe, takie tropy jak np. powtórzenia i inne. Oczywiście odbiorca może wrócić kilka klatek

² Za przykład niech posłużą spoty reklamowe portalu Interia: <http://www.youtube.com/watch?v=F-8eNP-bNo8>; <http://www.youtube.com/watch?v=KDvdn6xKXpl&feature=related> oraz Banku Millenium: <http://www.youtube.com/watch?v=dAwivNCpgQI&feature=related> (dostęp: 11 XII 2011).

³ Teledysk do piosenki Erica Hutchinsona *OK, It's Alright With Me*, <http://www.youtube.com/watch?v=UM0qzSAXrCM> (dostęp: 11 XII 2011).

⁴ AriMudz [nick], *Yoda – „Size matters not”*, [http://www.youtube.com/watch?v=vCxK7A-hurQg](http://www.youtube.com/watch?v=vCxK7A-hurQg;); ramza7337 [nick], animacja do słów z filmu *Kill Bill*, http://www.youtube.com/watch?v=aiKXVYF6-hY&feature=player_embedded; proprzzyr [nick], animacja do filmu *Wszyscy jesteśmy Chrystusami*, <http://www.youtube.com/watch?v=VHkJFVBAYk4> (dostęp: 11 XII 2011).

⁵ Radol [nick], animacja do fragmentu piosenki Pei: http://www.youtube.com/watch?v=rtr-8b9Ea7c&feature=player_embedded#at=29; MyNameIsMarcusRight [nick], animacja do piosenki Łony *A, e*, http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=T2iISWltdzc (dostęp: 11 XII 2011).

wcześniej, tak jak czytelnik cofnąć się o kilka akapitów, jednak stoi to niejako w opozycji do filmowego charakteru odbioru.

W typografii kinetycznej dowartościowana zostaje przede wszystkim grafia. Tekst rozumiany jako zapis nadal spełnia swą funkcję referencyjną, ale wyraźnie zbliża się do formalizmu, o którym pisał Bierkowski. O ile same litery zachowują względny porządek (pozwalają odczytywać pojedyncze wyrazy i kolejność następowania ich po sobie), o tyle inne znaki ulegają znacznej redukcji. Zanika przede wszystkim interpunkcja. Trudno też uświadczyc w tego rodzaju twórczości graficznych znaków dialogu – pauzy czy cudzysłowu, w końcu rozproszeniu ulegają większe formy organizacyjne: wersy (zatem i sygnały pauzy wersyfikacyjnej), strofy czy akapity. Z drugiej strony pewne zabiegi językowe mogą zostać podkreślone. W śpiewanej przez Fiszę *Balladzie o trąbiącym poecie* Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego często pojawia się figura etymologiczna zbudowana w oparciu o homofonię imienia bohaterki Iny oraz kokainy. W animacji⁶ do zbudowania nazwy narkotyku zostają wykorzystane glify, które pojawiły się już wcześniej, gdy była mowa o protagonistce (częstka *koka* dołącza do *ina*). Na podobnej zasadzie zostaje skierowana uwaga odbiorcy na poliptoton „kot” – „kota”. Łatwo zauważyć, że taki zabieg służy wszelkiego rodzaju powtórzeniom i współbrzmieniom.

Pojawiają się też innego rodzaju sposoby nadorganizacji tekstu. Już sam dobór kroju i koloru pisma staje się znaczący. Świetnym tego przykładem jest krój pisma w animacji do słów Mistrza Jody – jednoznacznie związany z *Gwiezdnymi wojnami*⁷. W wielu takich artefaktach krój i kolor pisma zmienia się przy pojedynczych słowach (np. czerwoną pisanką często są podkreślane wyrażenia związane z uczuciem miłości, bliskości, z erotyką), wzmacniając pewne konotacje.

Nie bez znaczenia pozostają wielkość i układ poszczególnych wyrazów. Kiedy połączymy kwestie gabarytowo-kompozycyjne z charakterem ruchu, okaże się, że łatwo przyporządkować pewnym zabiegom bardziej zróżnicowane funkcje. Johnny C. Lee, Jodi Forlizzi oraz Scott E. Hudson traktują typografię kinetyczną jako nową formę komunikacji. W swoim artykule *The Kinetic Typography Engine: An Extensible System for Animating Expressive Text* przedstawiają trzy kluczowe pola działania typografii kinetycznej: ekspresji zawartości emocjonalnej, kreacji postaci oraz przyciągania i kierowania uwagi odbiorcy. Autorzy omówili odpowiadające im trzy przykłady animacji. W pierwszej to samo zdanie „Oh Boy is it nice out” zostało wprowadzone na ekran na dwa sposoby. Kiedy pojawiło się wyrażenie zbudowane z glifów wyrazistego, bezszeryfowego kroju pisma, wizualnie symulujące drgania, dynamicznie się powiększające, całość sprawiała wrażenie wylewności (*exuberance*), radości. Dobór zaś prostego delikatnego kroju pisma, zmieniającego się, wręcz „zanikającego” – budował impresję rozczarowania. Zatem odpowiedni dobór chwytów nazwijmy je filmowych (czyli związanych równocześnie z grafiką i ruchem)

⁶ Radol [nick], *Fisz – Ballada o trąbiącym poecie (Konstanty Ildefons Gałczyński)*, <http://www.youtube.com/watch?v=tSinBLhImp8> (dostęp: 11 XII 2011).

⁷ AriMudz [nick], *Yoda – „Size matters not”*, <http://www.youtube.com/watch?v=vCx-K7AhurQg> (dostęp: 11 XII 2011).

odzwierciedla tutaj – moim zdaniem – nie tylko emocje, ale też sugeruje związaną z nimi artykulację głosową (odpowiednio: okrzyk radości i słabnący głos, bliski płaczem). Drugi przykład ilustrował kreację dwóch zupełnie różnych postaci w dialogu. Dwa teksty z dwóch różnych miejsc przemieszczały się w osobnych kierunkach, jakby tworząc zupełnie osobne głosy. „On the left, shouting is expressed by large expanding, shaking, and vibrating text, which lingers and appears to reverberate. On the right a more diminutive tone is expressed by small size, slower pace, and clear adherence to the text baseline. We also see a clear change in tone of voice at a particular point in the piece, again accomplished by manipulating aspects such as size, pacing, maintenance of baseline, and fading” (Lee et al.). W końcu w trzecim przykładzie, przy wykorzystaniu tego samego spektrum graficznych możliwości, dodatkowo „the segment highlighted by the static shots shown here is used to very clearly and inexorably transition the user’s attention from the ongoing dialog of the character at the left, to the entry of the character at right” (Lee et al.).

Oczywiście omówione powyżej trzy funkcje często nachodzą na siebie. Dobrym przykładem może być animacja użytkownika Rogera Younga *Good fellas*⁸, w której dodatkowo grafia odwołuje się do warstwy semantycznej tekstu mówionego. W dialogu jeden głos wyraźnie dominuje nad drugim (kreacja postaci; ekspresja emocji: pewność siebie pierwszego interlokutora i jej brak u drugiego). Rozmowie towarzyszy śmiech osób trzecich – w tle na płaszczyźnie całego ekranu pojawiają się cząstki „haha” w wielorakich konfiguracjach. W pewnym momencie „słabszy” rozmówca stwierdza: „You’re really funny”, na co dominujący odpowiada z wyraźnym poddenerwowaniem: „Funny how? I mean what’s funny about it?”. Dalsza wymiana zdań jest przedstawiona w podobny sposób jak wcześniej cząstki „haha”, co pełni funkcję podkreślenia kontekstu i doprecyzowania – w rozmówcy budzi się podejrzenie, że w istocie nie jest „zabawany”, ale „śmieszny”. Jednocześnie, wypowiedziane frazy „rozmywają się”, inne poruszają się szybko wokół – napięcie narasta. Tak jak atakowany czuje się zagubiony, unicestwiany śmiechem przez osoby go otaczające, tak poszczególne zapisane frazy przepadają w gąszczu pozostałych glifów, konstrukcyjnie nawiązujących do wcześniejszego śmiechu osób trzecich.

W końcu należy zaznaczyć, że w niektórych przypadkach glify zupełnie tracą swą moc referencyjną i emancypują się graficznie. Powstają obrazy, często o charakterze metaforycznym, które mogą prowadzić osobną narrację, często jednak idącą równolegle do wartości semantycznej tekstu zapisanego. Wykorzystują w dużej mierze to, co je określa najwyraźniej – to jest przestrzeń i zmianę czasu.

Warto w tym miejscu podjąć się analizy czołówki filmu *True Lies* (1994) zaprojektowanej przez Kyle Cooper⁹. Z czarnego tła wyłania się napis *true* zbudowany nie z płaskich glifów, lecz ich trójwymiarowych odpowiedników, „klocków w kształcie liter”. Wszystkie cztery obracają się w tym samym czasie, układając się w wyraz. Po krótkiej chwili obracają się w tę samą stronę – widz spodziewa się widoku bocznych

⁸ Roger Young, *Good fellas*, <http://vimeo.com/6181692> (dostęp: 11 XII 2011).

⁹ Przykład ten został opisany i zanalizowany przez B. Brownie w artykule podanym w bibliografii.

ścian brył, tymczasem jego oczom ukazuje się inne słowo – *lies*, zapisane jakby w kontrze, napis tworzy próżnia, wycięcie w bryłach.

Za pomocą przestrzni zostaje podkreślona antonimiczność – wypukłość i wklęsłość, a także dokonywana waloryzacja – *truth* jest tym, co pojawia się „pozytywnie”, *lies* istnieje „negatywnie”. Ale jednocześnie drugie nie może istnieć bez pierwszego, co sugeruje nierozłączność pewnych sprzeczności, czy wręcz pewnego rodzaju dopełnianie/uzupełnianie się. *Lies* ukrywa się. Kiedy pojawia się na ekranie zaskakuje odbiorcę i niejako mówi: „tu nic nie będzie oczywiste ani czarno-białe”. Taka rozbudowana metafora czasowo-przestrzenna wprowadza w problematykę filmu, choć jeszcze w mocno abstrakcyjnym wymiarze, nie sugeruje konkretnej fabuły, ale pewien problem, temat.

Sam tekst musimy oczywiście przeczytać. Ale forma jego zapisu wprowadza dodatkowe znaczenie. Relacja między znakiem a jego znaczeniem zostaje dodatkowo skomplikowana przez wchodzenie we wzajemne relacje samych znaków oraz czasowo-przestrzenny porządek ich przedstawienia. W ten sposób jest budowana dodatkowa narracja, którą możemy interpretować w kategoriach słowa wstępnego do właściwej fabuły filmowej.

Godna uwagi jest także animacja Marcina Firy Karolewskiego *Mistyka tekstu*¹⁰, przedstawiająca fragment wiersza Juliana Tuwima *Lokomotywa*. Początek narracji otwiera, jak na cytata przystało, znak wycięcia [...] oraz dowcipnie dobrane słowo „najpierw”. Glify kolejnych wyrazów układają się w wagony, przesuając się od prawej do lewej sprawiają wrażenie ruszającego pociągu obserwowanego z peronu. Impresję początku ruchu daje tempo, w jakim pojawiają się kolejne słowa-wagony. Odbiorca jest skazany na czytanie w tempie narzuconym przez twórcę animacji. Siłą rzeczy zanika tu klasyczny podział na wersy.

Karolewski nie poprzestaje na samym ilustrowaniu tekstu poprzez budowanie obrazów z glifów. Bawi się punktami widzenia. Na początku – jak już opisałam – widzimy ruszający pociąg, następnie poruszamy się równolegle z nim, obserwując zmieniające się pejzaże (widok jakby z okna wagonu, ale jednak pozostajemy na zewnątrz pociągu). Przesuwające się teraz w tle napisy uzupełniają pojedynczą sylabę-wagon, komplikując odbiór. Gdyby nie znajomość tekstu lub możliwość zatrzymywania animacji, odczytanie kolejnych zdań nie należałoby do zadań prostych. Także kolejny fragment „tak to tak [...]”, przyjmujący formę właściwie ciągłej linii, zapisany znacznie mniejszym stopniem pisma, bez spacji, znajdujący się w ciągłym ruchu, jest właściwie ledwo czytelny. Imituje tory, po których porusza się pociąg.

W kolejnej „scenie” pojawiają się pojedyncze wyrazy, o różnych wielkościach, które w szybkim tempie poruszają się po łuku, szybko się „zbliżają” (powiększają), równie prędko „oddalają” (zmniejszają), po czym pozostają dłuższą chwilę „w oddali”. Z jednej strony droga ruchu napisów przypomina toczące się koła pociągu, z drugiej strony efekt przybliżania – oddalania koresponduje z obserwowaniem mijanej okolicy przez okno przedziałowe. Kiedy siedzimy tyłem do kierunku jazdy i mamy

¹⁰ Marcin Fira Karolewski, *Mistyka tekstu*, <http://www.youtube.com/watch?v=YpW40r-mUsI8> (dostęp: 11 XII 2011).

okno po prawej stronie, pojedyncze obiekty pojawiają się nagle od tej właśnie strony, bardzo szybko się „powiększają”, po czym „zmniejszają” i w tym oddaleniu możemy je jeszcze przez jakiś czas obserwować. W ten sposób autor animacji wprowadził trzeci punkt widzenia (obok osoby stojącej na peronie obserwującej ruszający pociąg i widoku z zewnątrz, ale w układzie odniesienia równoległym do pociągu), ze środka przedziału jadącego pojazdu.

Kolejne sekwencje mają charakter ilustracji. Litery odpowiednio dobrane wielkością i w ustanowionym układzie budują krajobrazy: scenerię górską, pól i lasu. Kolejne widoki następują po sobie, łączy je jadący pociąg zbudowany najczęściej z wyrazów bezpośrednio nawiązujących do sceny oraz fragment „tak to to”, porządkujący warstwę brzmieniową utworu w jego pierwotnej wersji. Tutaj funkcję tę przejmuje dźwięk towarzyszący animacji, odgłos jadącego pociągu. Mamy zatem do czynienia z jednej strony z wyraźnym udosłownieniem, z drugiej – nie znając *Lokomotywy*, nie odtworzymy z tych fragmentów pierwotnej wersji tekstu, w dużej mierze bowiem funkcjonują one na zasadzie aluzji, cytatowości czy dialogiczności. O ile wcześniej przy wzmożonym wysiłku można było w większym stopniu „zrekonstruować” oryginał, o tyle teraz glify tracą swoją referencyjną moc i coraz im bliżej abstrakcyjnym kształtom układającym się w znaczącą całość.

Ciekawym zabiegiem, o którym warto tu jeszcze wspomnieć, jest przejście ze scenerii górskiej do tunelu. Ten bowiem zostaje niejako „zauważony” w pierwszym kadrze, co pozwala na zbliżenie i stworzenie nowej sceny z fragmentu poprzedniej. Jest to drugi zabieg – obok wspomnianego już jadącego pociągu – łączący pojedyncze obrazy w spójną całość.

Następnie pojawia się dość oczywista metafora *sensu stricto* graficzna – zegarek ma przedstawiać czas, o którym mowa w tekście.

Zakończenie w formie nawiązuje do początku, tworząc swoistego rodzaju kłamrę. Znów pojawia się oznaczenie fragmentaryczności cytatu [...], co ilustruje jednocześnie koniec cytatu, jak i pociągu, który odjeżdża w dal.

Ciekawym zabiegiem jest – rzadko spotykane – budowanie znaczącej gry antytetycznej pomiędzy warstwą dźwiękową a graficzną. Jedną z tego rodzaju animacji została stworzona do wypowiedzi znanego współczesnego typografa Erika Spikermanna, w której mowa o miłości do typografii w ogóle, o przyjemności z patrzania na litery. Animacja jest zbudowana z glifów Helvetiki, kroju pisma, któremu poświęcono cały film. Z niego właśnie pochodzi wypowiedź Spikermanna. Ale, o ironio, w produkcji tej niemiecki typograf jako jeden z nielicznych mówi o swym braku przekonania do Helvetiki. Całość zatem ma charakter – jakby powiedział Eco – ironii intertekstualnej (chyba że już intersemiotycznej?).

W końcu pojawiają się animacje, w których niejako tworzywem stają się glify sprowadzone do czystej formy, pozbawione swojej mocy referencyjnej. Nie układają się one w żadne całości semantyczne, słowa, o dłuższych frazach już nie wspominając. Kształty pierwotnie odsyłające do znaków pisma pełnią tutaj funkcję puzzli,

elementów o abstrakcyjnej formie, które układają się w konkretne obrazy (np. *Typolution*¹¹).

Przedstawione przeze mnie przykłady typografii kinetycznej można podzielić w pewnej mierze analogicznie do wyróżnionych przez Bierkowskiego tendencji w budowaniu definicji typografii. Z jednej strony pojawią się zatem takie animacje, których najistotniejszą warstwą jest warstwa graficzna, w której glify traktowane są czysto estetycznie. Bierkowski nazwał taką tendencję formalizmem. Przykłady tych artefaktów mocno podkreślają słuszność wątpliwości Bierkowskiego – typografia przestaje tu właściwie pełnić swoją funkcję, przestaje mieć w ogóle coś wspólnego z pismem.

W opozycji do tego kierunku sytuuje się dążenie do kongenialności, do ścisłej współzależności z semantyką, przy czym o przezroczystości nie może być tu mowy. Glify na innej zasadzie nawiązują do semantyki tekstu, który przedstawiają. Nie można się ograniczyć do doboru kroju pisma, kongenialność budują także graficzne metafory i aluzje, czego przykładem była *Lokomotywa* oraz *True Lies*.

W przypadku typografii kinetycznej jawi się dodatkowo trzecia tendencja, niejako pomiędzy dwoma wymienionymi. Mam na myśli te animacje, w których tekst pisany pojawia się na ekranie równolegle do czytanego. Typografia spełnia tutaj najczęściej swoje pierwotne funkcje, ale jednocześnie przez to, że tekst jest czytany – wpisuje się w pewnym sensie w tendencje formalistyczne. Strona wizualna może być jedynie ilustracją, ale może też wchodzić w dialogiczną relację z tekstem czytany, budując napięcie konstatujące takie kategorie estetyczne, jak ironia czy humor. Tym samym animacja wytwarza nowe wartości semantyczne, dowodząc swej autonomiczności.

Bibliografia

- Bierkowski T. (2008), *O typografii*, Gdańsk.
- Brownie B., *One Form, Many Letters: Fluid and transient letterforms in screen-based typographic artefacts*, <http://journalhosting.org/meccsa-pgn/index.php/netknow/article/view-File/27/61> (dostęp: 17 V 2011).
- Fajfer Z., *Co to jest literatura*, <http://www.liberatura.pl/co-to-jest-liberatura.html> (dostęp: 10 XII 2011).
- Lee J.C., Forlizzi J., Hudson S.E., *The Kinetic Typography Engine: An Extensible System for Animating Expressive Text*, http://johnnylee.net/kt/dist/files/Kinetic_Typography.pdf (dostęp: 10 XII 2011).

Kinetic typography and its sense-creating potential: preliminary research

Abstract

Kinetic Typography is, generally speaking, animated text. It has been considered purely in terms of graphics as well as a new kind of communication, bringing some of the expressive

¹¹ Olivier Beaudoin, *Typolution*, <http://www.youtube.com/watch?v=zVPfTlpCKaw&feature=related> (dostęp: 11 XII 2011).

power of film. It is worth looking at kinetic typography in the context of typography in general, the art in which signs (letters) refer to the text – a linguistic form with a certain meaning. This kind of animation highlights tropes in the given text, dictates the pace of reading, and refers to meaning itself, building “illustrations” to the text from individual glyphs, and rendering the atmosphere of the narrative situation. In the end, the animation gains a polyphonic character, when the narration from the text is carried out in parallel with the narration resulting from the graphical layer of the message, which helps building ironic or humorous tension. That proves that kinetic typography is semantically emancipating, although it is still an adaptation.

Słowa kluczowe: typografia, typografia kinetyczna

Key words: typography, kinetic typography

Katarzyna Starachowicz

ukończyła filologię polską na Uniwersytecie Pedagogicznym im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie, obecnie doktorantka (literaturoznawstwo) tej uczelni. Tam też prowadzi Naukowe Koło Edytorskie. Zajmuje się redakcją i przygotowaniem do druku publikacji naukowych oraz popularnonaukowych.