



Janusz Górski  
profesor  
Wydział Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku

### Recenzja dzieła habilitacyjnego oraz dorobku artystycznego, dydaktycznego dr Aleksandry Toborowicz w związku z jej przewodem habilitacyjnym

Dr Aleksandra Toborowicz w 2008 roku uzyskała stopień magistra sztuki po obronie pracy dyplomowej *Projekt strony internetowej Wirtualnego Muzeum Sztuki Erotycznej*, której promotorem był dr hab. Władysław Targosz, prof. ASP, a w 2016 roku otrzymała stopień doktora sztuki w dziedzinie sztuk plastycznych, dyscyplinie sztuki piękne, obroniwszy rozprawę doktorską *Opracowanie graficzne wydawnictwa prezentującego aktualny dorobek artystyczny Wydziału Grafiki ASP w Krakowie. Transparentna grafika edytorska*, której promotorem był również dr hab. Władysław Targosz, prof. ASP. Od roku 2009 pracuje jako dydaktyk w Katedrze Grafiki Projektowej krakowskiej ASP, do 2016 roku jako asystent, a od tego czasu do dzisiaj jako adiunkt. Od 2021 roku pełni funkcję kierownika Pracowni Liternictwa i Typografii na jednolitych studiach magisterskich.

#### I.

Dziełem habilitacyjnym dr Aleksandry Toborowicz jest opracowanie graficzne i złamanie<sup>1</sup> wydania naukowego rękopisu Wacława Seweryna Rzewuskiego *Sur les chevaux orientaux et provenant de races orientales* (O koniach wschodnich i wywodzących się z ras orientalnych) opublikowanego przez Bibliotekę Narodową w Warszawie i Qatar Museums w dwóch wersjach językowych i w dziewięciu tomach. Wybór na dzieło habilitacyjne tego monumentalnego opracowania (publikacja liczy łącznie 3112 stron albumowego formatu: 240 × 330 mm), zdecydowanie najobszerniejszego w dorobku projektantki, nie jest oczywisty. Wydane zostało w 2017 roku, a prace nad jego opracowaniem merytorycznym i graficznym rozpoczęły się dwa lata wcześniej, jeszcze przed obroną przez habilitantkę doktoratu (oficjalna premiera publikacji odbyła się 1 grudnia 2018 roku podczas 29. Międzynarodowych Targów Książki w Dosze w Katarze). Aleksandra Toborowicz, dzięki dziesiątkom zrealizowanych przez ostatnich osiem – dziewięć lat projektów, dystansuje jako grafik siebie sprzed dekady. Kilka kardynalnych decyzji habilitantki przesądzających o formie typograficznej recenzowanego dzieła, dokonanych podczas pracy nad projektem *layoutu* publikacji, ocenić musimy zdecydowanie krytycznie (szczególnie dotyczy to piątego tomu zawierającego zbiór esejów). Jednak zacznijmy od komplementów.

<sup>1</sup> Habilitantka używa terminu „skład książki”, my wolimy „łamanie”. Nie ma w tej sprawie zgody między grafikami.

Transkrypcja ilustrowanego francuskiego rękopisu z początku XIX wieku na współczesną, spełniającą kryteria czytelności (*legibility*) i łatwości czytania (*readability*) książkę jest zadaniem trudnym. Stopień trudności rośnie skokowo w przypadku oryginału dwujęzycznego, szczególnie gdy drugi język nie posiłkuje się alfabetem łacińskim (w tym przypadku jest to alfabet arabski). Habilitantka poradziła sobie z tym wyzwaniem bardzo dobrze. Osiągnęła nawet więcej – udało jej się za pomocą rozwiązań typograficznych oddać *d u c h a* oryginału. Kiedy przystępujemy do recenzji projektu książki, najpierw uważnie ją oglądamy, oceniając rozwiązania typograficzne i edytorskie, a dopiero w drugiej kolejności zapoznajemy się z autorskimi komentarzami<sup>2</sup>. Współczesna wersja manuskryptu Wacława Seweryna Rzewuskiego (w języku oryginału i polskim – tomy I i II) pozostawiła na nas wrażenie, że złamał ją dziewiętnastowieczny zecer – o dużej wrażliwości na piękno układów typograficznych, ale zarazem niewolny od predylekcji i manierizmów swojej epoki.

Wysoko oceniamy trafność najważniejszych wyborów projektantki<sup>3</sup>:

1. Wybór formatu dzieła (zgodnego z wymiarami rękopisu).
2. Wybór formy edytorskiej, oprawy i etui.
3. Udane są projekty okładek wszystkich pięciu tomów, z dekoracyjnymi miniaturami i odręcznym tytułem dzieła, skreślonym ręką Rzewuskiego, u dołu każdej z kompozycji.
4. Wybór fontu chlebowego, z jego pięknymi glifami języka arabskiego (niefortunne są jedynie tytuły esejów w tomie V łamane odmianą Grande, o czym napiszemy dalej).
5. Wymiary kolumny i kompozycję strony typowej tomów I i II (*Manuskrypt* w wersji francuskiej oraz polskiej i angielskiej).
6. Wybór fontu chlebowego i jego odmian do łamania różnych rodzajów tekstu oraz wybór wielkości krojów pisma i interlinii (w tomach I i II).
7. Zastosowanie koloru specjalnego (bordo, według określenia użytego przez habilitantkę), z wyjątkami, o którym piszemy niżej.

Aleksandra Toborowicz znakomicie poradziła sobie z łączeniem pism łacińskich (w tekstach w językach francuskim, polskim i angielskim) i pisma arabskiego, którą to trudność w autoreferacie określiła jako „znaczące wyzwanie projektowe”<sup>4</sup>. Piękne są niewielkie dekoracyjne wtrącenia w języku arabskim – projektantka celnie wybrała dla nich wielkości glifów i zgrabnie włączyła je w pismo łacińskie. W tekście rękopisu Rzewuski zamieszczał symbole o ukrytej treści, znaki kryptograficzne, tytuły i ozdobne stylizowane monogramy, zawierające słowa i znaki w formie niewielkich rysunków, a nawet odciski palców, które habilitantka słusznie (i z korzyścią dla projektu) zdecydowała się włączyć do wydania naukowego. Drukowane czerwoną kursywą (odwołującą się do swoich kancelaryjnych korzeni) autorskie komentarze, łamane na ciaśniejszej od tekstu głównej interlinii, dobrze oddają charakter ręcznie poczynionych notatek i dopisków.

<sup>2</sup> Analizując dzieło habilitacyjne, dość długo głowiliśmy się nad brakiem logiki w jego budowie (zrobiliśmy nawet notatkę tej treści: „o co chodzi z numeracją plików dzieła habilitacyjnego?”). Dopiero lektura autoreferatu przyniosła banalne wyjaśnienie – autorka zrobiła drobną (ale znaczącą) literówkę, numerując pliki komputerowe z kolejnymi tomami.

<sup>3</sup> Aleksandra Toborowicz w autoreferacie przedstawia przyjęte założenia projektowe i zasady łamania dzieła jako swoją autorską koncepcję (używając sformułowania „...z d e c y d o w a ł a m s i ę [podkr. nasze] [...] odwzorować...”), dlatego wszystkie zasługi i winy składamy na jej karb.

<sup>4</sup> Cytaty w tekście zaczerpnęliśmy z autoreferatu habilitantki.

Oryginalnym (i mimo wszystko udanym) rozwiązaniem są irytująco małe odstępy między ostatnim wierszem tekstu a komentarzami, przyklejanie się – z jednej strony tekstu, a z drugiej przypisów – do rozdzielających je linii typograficznych, radykalnie głębokie wcięcia akapitowe oraz szerokie prawe marginesy (oddzielone od kolumn biegnącą od góry do dołu strony czerwoną linią), na których, na początku często, później sporadycznie, pojawiają się urocze miniaturowe rysunki. Formy łamania bardzo zróżnicowanych pod względem budowy i długości tabel (także w tomie III – *Albumie*) możemy określić rzadko używanym przez nas słowem „mistrzowskie”. Piękne są wyrafinowane układy typograficzne ostatniej partii *Manuskryptu* (od strony 460 w wersji polskiej), w której łamane czerwoną kursywą noty (oznaczone małymi literami w nawiasach) rozpoczynają się w miejscu, w którym kończy się tekst i dlatego przyjmują różną szerokość podstawy. Umożliwia takie rozwiązanie udana kompozycja strony, w której po prawej stronie relatywnie wąskiej kolumny pozostaje margines, zajmowany przez wypuszczone nań komentarze oraz wspomniane wyżej noty.

Nie bylibyśmy jednak sobą, gdybyśmy nie dodali do tych pochwał odrobiny dziegciu:

1. Przypisy autorskie, oznaczone czerwoną gwiazdką, stanowią integralną część tekstu (niekiedy interesująco go komentując), zatem „przyklejenie” ich do linii typograficznej jest zasadne. Aby nie myliły się z oznaczonymi cyframi przypisami redakcyjnymi, te ostatnie należało złożyć inaczej. Wydaje się nam, że zgodna z logiką założeń projektowych byłaby decyzja łamania przypisów autorskich kolorem czerwonym.

2. Ilustracje umieszczone na marginesach stron parzystych gubią szczegóły w grzbiecie (np. str. 18, 22, 74 [!], 82, 130, 276 wersji polskiej *Manuskryptu*). Należało odsunąć od grzbietu rysunki, w których znaczące elementy znajdują się przy prawej krawędzi – to, co dobrze wygląda na ekranie komputera, nie zawsze broni się w oprawionej książce).

3. Wprowadzenie niepełnych kolumn tekstowych, by uniknąć szewców (pozostawionych na dole kolumny pierwszych wierszy następnego akapitu; np. str. 148–149 wersji polskiej *Manuskryptu*) i bękartów (pozostawienie niepełnego wiersza na górze kolumny; np. str. 169–170 wersji polskiej *Manuskryptu*) jest w oczywisty sposób niezgodne z tradycją rękopiśmienniczą. Wydaje się nam, że akceptacja szewców i bękartów dodałaby opracowaniu autentyczności<sup>5</sup>.

4. Niefortunne wydaje się nam rozwiązanie stron tytułowych: niemających z a d n e g o odniesienia w rękopiśmienniczym oryginale, niepotrzebnie dominujących w tomie i „tępych”<sup>6</sup>.

Ocena III tomu publikacji zawierającej *Album* wypadnie raczej dobrze, z jednym wszakże – ale z a s a d n i c z e j w a g i, wyjątkiem. W naszej ocenie obracanie o 90° (w tomie 3. *Albumu*) jedynie całostronicowych poziomych ilustracji na stronach nieparzystych, a zarazem łamanie opisów tych ilustracji w tradycyjnym pionowym układzie na stronach parzystych jest kardynalnym błędem. Ilustracje w oryginalnym rękopisie są także obrócone o 90°, ale tam opisy znajdują się w polu ilustracji! Aby oglądać każdą (poziomą) ilustrację w książce, trzeba obrócić (znacznego formatu, przeto niewygodną w obracaniu) książkę, a następnie dziesiątki razy obracać ją (grube setki biorąc pod uwagę liczbę poziomych ilustracji), by przeczytać umieszczone na stronie

<sup>5</sup> Zdarzają się niepełne kolumny, w których nie znajdujemy uzasadnienia pozostawienia niezadrukowanego ostatniego wiersza (np. str. 163–164 wersji polskiej *Manuskryptu*).

<sup>6</sup> (nudnych, pozbawionych urody).

parzystej tłumaczenia francuskich i (niekiedy) arabskich opisów zrobionych ręką Rzewuskiego. Dodać musimy, że gwoli utrudnienia czytelnikowi tego niewdzięcznego zadania habilitantka zła-mała wszystkie tłumaczenia pismem wielkości przypisów (z tomów I i II), na ciasnej interlinii (np. str. 114–115 polskiej wersji *Albumu*, na których, w dodatku, nie wiadomo które tłumaczenia odnoszą się do których inskrypcji Rzewuskiego).

Tu pozwolimy sobie na uwagę natury ogólnej. Podobne błędy popełniają (zazwyczaj młodzi) projektanci, którzy rzadko czytają książki (albo nie czytają ich wcale) i nie wiedzą, że ich najważniejszą cechą musi być *u ż y t e c z n o ś ć*! Czując się artystami (niestety, nie artystami książki), projektują książki nie dla czytelników, ale dla jurorów licznych konkursów, którzy nagradzają je za „wrażenie artystyczne”, ignorując łamanie przez grafików podstawowych zasad ergonomii.

Wróćmy jednak do naszego wyводу – pozostałe nieporadności w tomach oznaczonych rzymską cyfrą III uznać musimy za uchybienia mniejszej wagi:

1. Podobnie jak w tomach I i II razi brak marginesu grzbietowego na stronach parzystych, przez co istotne elementy niektórych ilustracji giną w grzbiecie (np. str. 18 i str. 54 polskiej wersji *Albumu*). Tym razem ból jest silniejszy, ponieważ rzecz dotyczy albumu, w którym zebrano wszystkie towarzyszące rękopisom Rzewuskiego ilustracje.

2. Za wąski margines między łamami w kolumnie dwułamowej (np. str. 228 polskiej wersji *Albumu*). Gdy problem dotyczy kilku stron w całym tomie, warto ręcznie przełamać lewy łam.

3. Kilka map – nasyconych szczegółami – wypełnia całe rozkłady III tomu (np. str. 296–297 w wersji polskiej, na których najważniejsze centralne partie kontynentu afrykańskiego giną w grzbiecie). W oryginale te mapy zostały narysowane na oddzielnych arkuszach papieru i wklejone do bloku rękopisu, dlatego mogą być studiowane bez przeszkód. W tak luksusowej edycji dzieła Rzewuskiego warto było mapy, które w oryginale znalazły się na wklejkach, wydrukować także na osobnych kartach i wkleić do książki. Jeżeli ze względów finansowych było to niemożliwe, należało przynajmniej zostawić białe marginesy ilustracji w grzbiecie.

4. Dobrym rozwiązaniem było powtórzenie na następnym rozkładzie opisanej wyżej mapy Afryki – tym razem wydrukowanej półtonami, aby umieścić na niej tłumaczenia opisów zrobionych ręką Rzewuskiego odpowiednio w tych samych miejscach, co w oryginale. Nasuwa się pytanie, dlaczego habilitantka nie zastosowała tego rozwiązania na publikowanych wcześniej w tym tomie ilustracjach wypełnionych inskrypcjami? I kolejne pytanie: po cóż było na stronach 292–293 polskiej wersji *Albumu* drukować półtonami zarys półwyspu arabskiego, skoro nie uświadczysz na nim żadnych tłumaczeń?

Przystępując do oceny tomu IV (w oprawie miękkiej), poczynimy ważną uwagę: ten tom, zawierający redakcyjne opisy ilustracji, oraz tom V zawierający eseje, nie musiały – więcej: *n i e p o w i n n y* – być łamane według tych samych reguł, co tomy I–III, które odwoływały się wprost do rękopisu Rzewuskiego. W projektach tomów IV i V winna dojść do głosu wspomniana wyżej reguła użyteczności. Habilitantka podjęła decyzję ujednoczenia wszystkich pięciu tomów, kierując się względami „artystycznymi”, co nie przyniosło dobrych rezultatów. Poniżej kilka uchybień w *Broszurze*:

1. Wielkość pisma i interlinia – ta sama (o ile nas oczy nie mylą), co w przypisach w tomach I i II – jest zdecydowanie za mała, co znacząco utrudnia lekturę (a ogromne marginesy wokół kolumny tekstu są puste).

2. Odróżnienie tekstów obcojęzycznych od ich tłumaczenia na język polski za pomocą kursywy nie jest dobrym rozwiązaniem. *Vide*: tekst w języku obcym jest dla Polaków trudniejszy w lekturze od tekstu polskiego + tekst złamany kursywą jest trudniejszy w lekturze od tekstu złamanego krojem prostym ⇔ tekst obcy złamany niewielkim krojem, kursywą, w chorągiewkę, w wierszach liczących nawet 100 znaków, przy małej interlinii jest ekstremalnie trudny w lekturze. C.B.D.O.

3. Margines między łamami w kolumnie dwułamowej jest za wąski.

4. Opuszczenie oddzielające kolejne pozycje jest za małe, szczególnie przy niejednorodnej treści komentarza (np. str. 44–45 polskiej wersji *Broszury*).

Zdecydowanie krytyczna będzie nasza ocena tomu V zawierającego eseje:

1. Jesteśmy zdania (choć nie wszyscy podzielają to przekonanie), że liczące kilkanaście wierszy akapity (np. str. 20–21 polskiej wersji *Esejów*) nie powinny być łamane kursywą, która – jak pisaliśmy wcześniej – utrudnia czytanie. Cytaty w tomie V są oddzielone od tekstu głównego wierszem odstępu nad i pod cytatem, wcięte z lewej strony na głębokość wcięcia akapitowego, wypuszczone z prawej strony poza kolumnę tekstu głównego na szerokość zdwojonego wcięcia akapitowego i justowane w chorągiewkę (podczas gdy tekst główny habilitantka wyrównuje na szerokość kolumny). Czy rzeczywiście trzeba je dodatkowo wyróżniać stosowaniem kursywy?<sup>7</sup>

2. Rozbudowane przypisy zostały wydrukowane kolorem c z e r w o n y m<sup>8</sup>, złożone niewielkimi literkami i na niewielkiej interlinii, w długich wierszach, liczących sobie nawet 105 znaków (np. str. 14–15 polskiej wersji *Esejów*). A gdzie zasady ergonomii?

3. Niefortunnie złamane zostały podpisy ilustracji – oddzielone od nich linią typograficzną mylą się z przypisami (np. str. 18–19 polskiej wersji *Esejów*). Tytuły ilustracji dla ogromnej większości czytelników są ważniejsze niż ich źródła, a złamane zostały tą samą, co źródła, wielkością tekstu, na tej samej interlinii (znów ze szkodą dla czytelności).

4. Wspominaliśmy wcześniej, że wybór odmiany Grande do łamania tytułów esejów nie był najszcześniejszy. Jest to font bardzo dekoracyjny, który najlepiej broni się w jedno- lub dwuwierszowych dużych tytułach przy powiększonych odstępach międzyliterowych<sup>9</sup>. Wielowierszowe tytuły esejów, łamane na przemian odmianą prostą i kursywą, z minimalnymi odstępami międzyliterowymi są pretensjonalne i niezgrabne. Skutkiem zastosowania zbyt małego *trackingu* litery „sklejają się”, tworząc quasi-ligatury (np. glify „W” i „U” w nazwisku autora rękopisu na str. 135 polskiej wersji *Esejów*). Niekiedy zabrakło kerningu, jak w przypadku posiadających duże odsadki rzymskich cyfr „I” (np. w liczbie XVIII na str. 237).

5. Ilustracje w V tomie są nieduże, chociaż format publikacji pozwalałby na znaczne ich powiększenie. Od lat narzekamy na wydawców, którzy ikonografię traktują po macoszemu. Można im wybaczyć, gdy przyczyną jest konieczność obniżenia kosztów (*casus* wydawnictwa słowo/obraz terytoria). Reprodukowanie małych ilustracji ułożonych ciasno obok siebie (z pozostawieniem szerokich marginesów), gdy taką decyzję dyktują wyłącznie względy estetyczne – za-

<sup>7</sup> Ponieważ nie wszyscy podzielają naszą awersję do łamania kursywą ciągłych tekstów, traktujemy zarzut ujęty w ustępie 1. jako radę, a nie wytknięcie błędu. Niestety, nie dotyczy to zawartości kolejnych ustępów.

<sup>8</sup> Nie mamy pojęcia, co podyktowało projektantce tę niefortunną decyzję, skoro w poprzednich czterech tomach kolorowi czerwonemu kazała pełnić zupełnie inne role.

<sup>9</sup> By się o tym przekonać, wystarczy rzut oka na promującą go stronę <https://www.typotheque.com/fonts/greta-grande>.

spokojenie ambicji edytora albo, częściej, projektanta książki – uważamy za krzywdę wyrządzoną autorowi tekstu i czytelnikom (np. bogate w detale kostiumów portrety przedstawicieli rodu Rzewuskich na str. 108 polskiej wersji *Esejów*). W dziele habilitacyjnym (na str. 125 *Esejów*), ku naszemu ubolewaniu, projektantka umieściła m i n i a t u r y (o podstawach 10 cm) 4 rycin z czasopisma „Kłosy” z lat 80. XIX wieku (w tym dwie „na spad” [!]). W oryginale każdy ze sztychów miał podstawę 30 cm, a technika drzeworytu sztorcowego, w której zostały wykonane, pozwalała rytownikowi na osiągnięcie bardzo dużej dokładności i nasycenie ich niewielkimi, z pieczołowitością odwzorowanymi szczegółami (nadawały się nawet do reprodukcji fotografii).

6. Sztywne trzymanie się siatki bywa źródłem także innych błędów. Na stronie 205 polskiej wersji *Esejów* odległość między dolną krawędzią ilustracji i linią typograficzną jest mniejsza niż odsunięcie tej linii od oddzielanego nią podpisu ilustracji.

Zdając sobie sprawę, że w liczbie zarzutów przekroczyliśmy dopuszczalne granice w pozytywnej (jednak!) recenzji, niniejszym obiecujemy poprawę.

2.

Ocena portfolio Aleksandry Toborowicz wypadnie lepiej niż ocena jej dzieła habilitacyjnego. Być może przyczyną jest czas realizacji większości projektów, zdecydowanie późniejszy niż data rozpoczęcia prac nad rękopisem Rzewuskiego, co pozwoliło autorce na zdobycie doświadczenia w projektowaniu dużych monograficznych publikacji dla instytucji kultury<sup>10</sup>. Odwróćmy kolejność prezentowanych w portfolio realizacji, pochylając się najpierw nad projektowanymi w latach 2013–2016 okładkami tomów serii wydawniczej dla Ha!artu, dynamicznymi, odważnie łamiącymi przyjęte konwencje typograficzne i – przede wszystkim – świetnie korespondującymi z anarchistycznym charakterem tej oficyny. Równie wysoko oceniamy, projektowane już od roku 2010, kolejne numery periodyku zatytułowanego po prostu „Ha!art”. Szczególnie upodobaliśmy sobie nr 32, w którym Aleksandra Toborowicz oprócz okładki projektowała całe wnętrze i całe je złamała. Dynamiczne kompozycje z linii typograficznych, apli oraz śmiało „krojonych” i sklejanych ze sobą glifów klasycznej antyki i współczesnego bezszeryfowego grotesku dały efekt świeżości i młodzieńczej dezynwoltury, nie umniejszając czytelności tekstów.

Drugim opracowaniem, które w tym miejscu chcielibyśmy wyróżnić, jest opublikowany przez Bibliotekę Narodową w 2020 roku katalog inkunabułów w zbiorach biblioteki (*Catalogue of Incunabula in the National Library of Poland*). Gdy kilka lat temu wzięliśmy oba tomy do ręki na warszawskich Targach Książki, z zazdrością skonstatowaliśmy, że sami chcielibyśmy być autorami tej pięknej publikacji. Wspaniałe projekty okładek: klasyczne, a zarazem nowoczesne (przydały się doświadczenia zdobyte przy projektowaniu pisma „Ha!art”) oraz klarownie czyste i funkcjonalne kompozycje liternicze środka kreują niepowtarzalną całość. Decyzję autorki, która nie wybrała tej pracy na dzieło habilitacyjne, tłumaczyć możemy jedynie tym, że uznała je za zbyt skromne<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> Mniejsza liczba zastrzeżeń, szczególnie w odniesieniu do mikrotypografii, może być też wynikiem formy prezentacji portfolio, w którym oceniamy (w braku całych realizacji) przede wszystkim wspomniane wyżej, „wrażenie artystyczne”.

<sup>11</sup> Kilka lat temu w konkursie Pióro Fredry chcieliśmy wyróżnić klasycznie prosty projekt autorstwa studia d2d. Zdecydowanie protestowała wówczas Grażka Lange (też jurorka), argumentując z przekonaniem: „„Tak to każdy potrafi!”. Otóż wręcz przeciwnie - mało kto!

Większość zamieszczonych w portfolio realizacji oceniamy wysoko. Wyróżnić chcielibyśmy jeszcze okładki serii wydawniczej Narodowego Centrum Kultury, zatytułowanej *Wojny kulturowe przeciw Polsce* (z 2020 roku), oparte na oryginalnym pomysłe, oraz trzypięciotomową edycję *Muzyka Skalnego Podhala. Podręcznik do nauki muzyki góralskiej* (opublikowaną przez Wydawnictwo Muzyczne w 2021 roku), której skromne okładki przywołują skojarzenia z jednej strony z notacją muzyczną, z drugiej – z urwistymi tatrzańskimi szczytami.

Nasz sprzeciw budzi jedynie projekt wydanej w 2021 roku publikacji *Zamek Królewski w okresie II Rzeczypospolitej. Rezydencja prezydenta Mościckiego*. Przypuszczamy, że czarno-białe archiwalne zdjęcia wydały się habilitantce nudne i dlatego uatrakcyjniła książkę przez zastosowanie drugiego (jasnofioletowego) koloru. Decyzja sama w sobie mało kontrowersyjna, ale zadrukowanie fra g m e n t ó w [!] zdjęć liliowymi prostokątami uważamy za niedopuszczalne<sup>12</sup>. Autorka opracowania graficznego nie tylko utrudnia czytelnikom zapoznanie się z treścią fotografii i odziera je z nostalgicznej aury, lecz także wchodzi w buty redaktorów książki, wyróżniając swymi arbitralnymi decyzjami fragmenty zdjęć. Przy czym kadruje je niekiedy zgodnie z ich logiką, a niekiedy zupełnie bez sensu (czym projektantka uzasadni kadrowanie zdjęcia na stronie 164, na którym wyróżniła kolorem liliowym dwie siedzące plecami do fotografa kobiety zamiast dwóch innych, które kierują twarze w kierunku oglądającego zdjęcie czytelnika – nie wiemy). Drugi kolor należało użyć raczej do druku fotografii *duplexem*, aby pogłębić ich półtony i dodać im nieco nostalgii (jeszcze lepszy efekt przyniosłoby zastosowanie *triplexu*<sup>13</sup>).

Murale zaprojektowane przez Aleksandrę Toborowicz, zaskakująco logiczne i zdyscyplinowane na tle polskich realizacji z zakresu malarstwa ściennego, oceniamy wysoko i żałujemy, że (chyba?) nie dotarła ze swoimi pracami do naszego rodzinnego Gdańska (*nota bene* dumnego z plenerowej galerii murali na osiedlu Zaspą). Podobna ocena dotyczy projektów multimedialnych/installacji: *Gwar chmar / Typo Noise* z lat 2011–2017 oraz zrealizowanych w Zjednoczonych Emiratach Arabskich *Kalejdoskopów* (z roku 2021).

### 3.

Wyniki pracy dydaktycznej Aleksandry Toborowicz, nieprzypadkowo nagrodzonej w 2017 roku Brązowym Medalem Zasługi, oceniamy w superlatywach. Wiele reprodukowanych w autoreferacie prac jej studentów i dyplomantów mogłoby wyjść spod ręki doświadczonych i cenionych na rynku grafików. Uwagę naszą przyciągnął projekt klasycznie pięknej, a zarazem nowoczesnej antyki szeryfowej – fontu Notus wykonany jako magisterska praca dyplomowa przez Wiktora Bukszę w roku akademickim 2016/2017 oraz przygotowana przez studentki Gabrielę Basta, Karolinę Biskup, Olgę Szopa i Monikę Szydłowską odważna i dynamiczna identyfikacja wizualna wystawy końcoworocznej na Wydziale Grafiki w ASP w Krakowie, 2016–2017.

<sup>12</sup> Kolejny przykład szerzącej się w naszym projektowaniu książek choroby (dotykającej zazwyczaj młodych grafików), która przejawia się w „uatrakcyjnianiu” publikacji, aby nabrały „artystycznego” charakteru – poprzez umieszczanie poddruków, zadruków; wybór objętościowych, często barwionych w masie papierów nieodpowiednich do druku reprodukcji, obracanie tekstów o 90°, używanie wyszukanych, nieczytelnych czcionek itd. Nie trzeba dodawać, że te zabiegi zazwyczaj kłócą się z charakterem publikacji i utrudniają ich lekturę.

<sup>13</sup> Druk archiwalnych fotografii trzema kolorami: czarnym i dwoma kolorami specjalnymi.

Plony współpracy dydaktycznej z innymi uczelniami – przede wszystkim długoletnia współpraca między kierowaną przez habilitantkę Pracownią Liternictwa i Typografii ASP w Krakowie i Instytutem Kultury Uniwersytetu Jagiellońskiego, polegająca na nadawaniu formy typograficznej wydawnictwom Instytutu oraz na projektach identyfikacji wizualnej festiwalu Kultury i Mediów Polikultura – są imponujące (szczególnie gdy dodamy, że większość tych projektów została wprowadzona w życie). Także działalność organizacyjna Aleksandry Toborowicz budzi szacunek (np. organizacja wystawy prac studenckich z Pracowni Liternictwa i Typografii ASP w Krakowie w Nowohuckim Centrum Kultury w 2015 roku „Typ(o)Top”).

Od 2012 roku Aleksandra Toborowicz pracuje nad *Literkolekcją* – zbiorem fotografii dokumentujących literę w przestrzeni publicznej. Autorka deklaruje: „Od ponad dekady dokumentuję fotograficznie wszelkie przejawy typografii w różnych kulturach świata – od profesjonalnych projektów graficznych do przypadkowych zestawień. *Literkolekcja* [...] prezentuje różne przejawy ekspresji literowej w przestrzeni publicznej: [...] od szyldów ulicznych, street artu i sztuki ulicznej, przez projektowanie krojów pisma i typografię we wzornictwie przemysłowym, reklamie i identyfikacji wizualnej, po sztukę opartą na literze (np. instalacje liternicze) i kaligrafii [...]”. Bardzo chcielibyśmy się zapoznać z pełną dokumentacją rezultatów tego projektu Aleksandry Toborowicz, ponieważ od lat prowadzimy podobną dokumentację (choć z mniejszą od habilitantki systematycznością), zainspirowani podjętą jeszcze w latach 80. XX wieku próbą zarejestrowania polskiego „typo-polo” (które wtedy nie nosiło jeszcze tej nazwy) przez Cypriana Kościelniaka.

4.

Podsumujmy:

Po zapoznaniu się z pracą habilitacyjną oraz dokumentacją dorobku artystycznego, dydaktycznego i organizacyjnego dr Aleksandry Toborowicz stwierdzamy, że spełniają one warunki niezbędne do uzyskania przez nią stopnia doktora habilitowanego w dziedzinie sztuki w dyscyplinie artystycznej sztuki plastyczne i konserwacja dzieł sztuki.

Janusz Górski  
Gdańsk, 1 kwietnia 2024



Signed by /  
Podpisano przez:

Janusz Tadeusz  
Górski

Date / Data:  
2024-04-04 10:39