

Przedmowa

Chcelibyście doprowadzić projektanta do szału? Pokażcie mu fatalnie złożony tekst, ze zbyt ciasnymi spacjami między wyrazami i nierównomiernym światłem międzyliterowym. To wręcz sprawia ból, od razu *czuć*, że to jest niedobre. To wrażenie jest podobne do tego, co można poczuć, wchodząc do jacuzzi jedynie po to, by odkryć na dnie wanny pozostałą po kimś cienką warstwę piasku. Projektant będzie chciał pójść dalej — będzie chciał poprawić to, co zobaczył, doprowadzić do porządku, usunąć fałszywy akord, posprzątać bałagan.

Projektowanie — a zwłaszcza projektowanie tekstu, nazywane typografią — jest czymś, czego każdy może się nauczyć. Wymaga to pokonania dwóch kroków: rozwinięcia w sobie wrażliwości i nauczania się, jak sprawić, by tekst wyglądał lepiej. Posiadanie „wrażliwego oka” (wyczuwania dobrej typografii) prowadzi do cierpienia, jeśli nie będziemy wiedzieć, jak poprawić złą. Zaś nawet najlepsze opanowanie oprogramowania jest bez znaczenia, jeśli nie będziemy wiedzieć, do czego zmierzamy.

Szczęśliwie mogę z przyjemnością powiedzieć, że ta książka pozwoli osiągnąć obydwa cele. Znam Nigela Frencha od wielu lat i mogę stwierdzić, że jest jednym z najlepszych wykładowców w dziedzinie typografii na całym świecie. Jak sądzę, jest to wynikiem tego, że rozumie on ważność zarówno posiadania „wrażliwego oka”, jak znajomości narzędzi, które typograf musi opanować, aby móc nadać kształt swoim wyobrażeniom.

Adobe InDesign jest dziś najlepszym narzędziem używanym w branży, właściwym zarówno do tworzenia krótkich, jak i długich dzieł, przeznaczonych do druku lub do wyświetlania na ekranie. Im lepiej poznamy InDesign, tym więcej radości przyniesie posługiwanie się tym programem — szczególnie gdy będziemy mieli tak wspaniałego nauczyciela, jak Nigel.

— David Blatner
współgospodarz witryny InDesignSecrets.com
współautor *Real World InDesign CC*

Wprowadzenie

Dziś wszyscy jesteśmy typografami. Każdy wie (albo wydaje mu się, że wie), co oznacza słowo *font*, a większość ludzi ma jakąś opinię na temat fontów, które lubią i których nie lubią. Typografia przestała być tajemną sztuką uprawianą przez mrukliwych ludzi o palcach poczernionych farbą — jest raczej umiejętnością wykorzystywaną na co dzień. Podejmujemy decyzje typograficzne każdego dnia — zarówno wtedy, gdy decydujemy, który kawałek zadrukowanego papieru wolimy przeczytać, jak i wtedy, gdy sami tworzymy kolejną zadrukowaną kartkę, a nawet wówczas, gdy w jakiś sposób reagujemy na oglądaną właśnie reklamę — świadomie lub nieświadomie.

Ta demokratyzacja typografii jest powszechna; każdy może brać w niej udział. Jednak aby *dobrze* w czymś uczestniczyć, dobrze jest wiedzieć co nieco — wraz z możliwościami przychodzi odpowiedzialność. Jeśli ktoś już używa InDesigna albo zaczyna go używać, ma w ręku perfekcyjne narzędzie do tworzenia układów o dowolnej wielkości i złożoności. Warto pamiętać, że koncepcje leżące u podstaw programu nie pojawiły się wraz z jego pierwszą wersją w 1999 roku. Sam InDesign jest jeszcze bardzo młodym tworem, ale zasady, na których został oparty, są częścią wielkiej i długiej tradycji. InDesign jest kolejną, najnowszą, ale na pewno nie ostatnią częścią ciągu rozwoju technicznego, sięgającego wstecz do piętnastego wieku, gdy wynaleziono ruchome czcionki, w którym być może największym skokiem było stworzenie języka PostScript w latach osiemdziesiątych minionego stulecia. Terminologia i konwencje typograficzne, wokół których zbudowano ten program, ewoluowały przez pokolenia. Kroje pism dostępne w menu fontów — nawet te postmodernistyczne — są blisko spokrewnione z kształtami liter wyrytych na kolumnie Trajana blisko 2000 lat temu.

Każdy nowy lub okazjonalny użytkownik programu zapewne zadał sobie choć raz pytanie: po co są te wszystkie opcje i kontrolki? Czemu służą i dlaczego tu się znalazły? A przede wszystkim najważniejsze: *jak* powinienem ich używać i *dłaczego*? Ta książka stanowi próbę odpowiedzi na te pytania. Nie jest to po prostu podręcznik użytkownika InDesign. A ponieważ nie da się mówić o funkcjach tego programu bez przedyskutowania historii typografii i przedstawienia najlepszych (a niekiedy także najgorszych) doświadczeń, jest to również książka o tym, dlaczego pewne rozwiązania sprawdzają się lepiej od innych.

Ktoś, kto dziś pracuje w InDesignie, zapewne co najmniej rozważa projektowanie ebooków i magazynów cyfrowych. Wraz z każdą nową wersją InDesign coraz lepiej radzi sobie z tworzeniem dokumentów w tych formatach cyfrowych. Jeśli ktoś nadal używa starszej wersji programu, zdecydowanie doradzałbym aktualizację. Większość nowych funkcji i usprawnień wprowadzonych po wersji CS5.5 dotyczy publikacji cyfrowych. Trzecie wydanie tej książki zawiera omówienie rozszerzeń i dostosowań narzędzi InDesigna, dzięki którym my, jako typografowie, możemy tworzyć publikacje o profesjonalnej jakości, zarówno cyfrowe, jak i drukowane.

Projektowanie typografii i praca z tekstem jest dyscypliną subiektywną, zatem warto, abym się przedstawił i wyjaśnił, skąd przychodzę i dlaczego przedstawiam właśnie takie, a nie inne opinie. Mogę powiedzieć, że moje preferencje typograficzne należą raczej do „starej szkoły”, a nie eksperymentalnej. Mój styl jest bardziej konwencjonalny i nie próbuję przekraczać granic. Doceniam projektantów graficznych, którzy łamią reguły i robią to dobrze, ale drażni mnie, gdy ktoś łamie zasady dla samego łamania i robi to źle. Niestety większość projektantów, którzy łamią reguły, należą do tego drugiego gatunku.

Często powtarza się maksymę, że dobra typografia jest „niewidzialna” — zamiast zwracać uwagę na siebie samą, typografia powinna służyć słowom, które przedstawia. Stanley Morison, który w latach trzydziestych XX wieku dał nam krój Times (zaprojektowany dla *The Times of London*, choć gazeta już go nie używa), powiedział: „Aby nowa czcionka odniosła sukces, musi być tak dobra, aby jedynie nieliczni rozpoznali jej nowatorstwo”.

Może się więc zdawać, że typografia jest zadaniem niewdzięcznym. Gdzie uznanie? Sława? Niewielu jest powszechnie znanych typografów, a i ci żyją w praktycznej anonimowości. Tym niemniej typografia jest szlachetną dziedziną. Jeśli litery są cegłami i zaprawą komunikacji, wówczas my, typografowie, jesteśmy architektami. Skromny i niepozorny budynek może pozostać niezauważony przez wielu, ale każdy bez trudu zauważy brzydki i niezgrabny. Podobnie jest z typografią: dobre projekty spełniają swoje cele i nie wywołują komentarzy, ale zła typografia na pewno zostanie zauważona, choć wielu krytyków nie będzie umiało powiedzieć, co jest źle. Książka *InDesign i tekst* powstała między innymi po to, aby przedstawić reguły i konwencje profesjonalnej typografii, a zwłaszcza to, jak odnoszą się one do InDesigna. Dzięki temu łatwiej będzie unikać brzydkiego i nieprzemyślanego układania tekstu — a to wielki i niezbędny krok w kierunku tworzenia pięknych rzeczy.

Kto powinien przeczytać tę książkę?

Książka zajmuje się głównie typografią języka angielskiego — nie dlatego, że jest ona najważniejsza, ale dlatego, że tę właśnie znam. Koncentruje się głównie na takich publikacjach, jak książki i czasopisma, zarówno drukowanych, jak i przeznaczonych do przeglądania na ekranie. Większość wskazówek i przykładów dotyczy konwencji typograficznych stosowanych w czasopismach i książkach. Techniki omówione w książce mają pomóc w tworzeniu stron i układów zgodnych ze standardami typograficznymi poprzez stosowanie się do pewnego zestawu „reguł”. Moje podejście jest raczej praktyczne, niż eksperymentalne. Reguły, które przedstawiam, nie mają na celu usztywniania ani ograniczania kreatywności — należy je traktować jako dobry punkt wyjścia. Opanuj reguły. Później, jeśli zechcesz, możesz je łamać — ale rób to świadomie, wiedząc, *dlaczego* je łamiesz. Cokolwiek jednak uczynisz, nie ignoruj ich.

Powinienem też podkreślić, że choć książka została napisana z myślą o Adobe InDesign CC, większość przedstawionych w niej technik i rozwiązań ma zastosowanie także we wcześniejszych wersjach programu. Skróty klawiszowe dla poleceń programu podaję w wersjach dla komputerów Macintosh i Windows (zawsze w tej kolejności), na przykład Cmd+Option+W / Ctrl+Alt+W.

Mam nadzieję, że *InDesign i tekst* stanie się ważną i często przeglądaną pozycją w bibliotekach Czytelników. Jeśli komuś spodoba się ta książka, być może zainteresuje go również mój kurs „InDesign Typography” dostępny w serwisie Lynda.com, który został ułożony w znacznym stopniu podobnie do tej książki i używa wielu tych samych przykładów.

Z niecierpliwością czekam na Wasze opinie i e-maile z komentarzami, poprawkami lub sugestiami.

— Nigel French
nigel@nigelfrench.com

ROZDZIAŁ 1

Zaczynamy

Jeśli chodzi o tekst, zachowujemy się nieraz jak dziecko w sklepie z zabawkami. Nasze listy fontów są rozbudowane i uwodzicielskie; zawierają dorobek setek lat historii pisma i odzwierciedlają wkład najrozmaitszych kultur, ruchów artystycznych, ekscentrycznych osobników czy systemów komunikacji masowej. Jednak mając tak wiele czcionek zaledwie o kliknięcie myszą, coraz częściej czujemy, że to bogactwo bardziej przytłacza nas niż inspirowe.

Ktoś podobny do mnie zapewne nie raz spędził większą część dnia, eksperymentując z tym lub innym, kusząco nazwanym krojem, wybranym niemal losowo spośród tysięcy osiągalnych, aby na koniec stwierdzić, że rezultaty nie są satysfakcjonujące — choć tak naprawdę nie umiemy powiedzieć dlaczego. Mam nadzieję, że dzięki tej książce dni takie będą zdarzały się rzadziej.

Zanim jednak przejdziemy do praktycznych szczegółów zasad wybierania czcionek i używania ich w InDesignie, musimy poznać przynajmniej część spośród podstawowych terminów i konwencji typograficznych. Aby móc dobrze złożyć tekst, trzeba pamiętać, że InDesign jest zaledwie narzędziem i – choć niewątpliwie jest to wspaniałe narzędzie do tego celu – jego cała siła nie na wiele się zda, jeśli nie zrozumiemy istoty naszego „budulca”. Skuteczne korzystanie z programu wymaga zrozumienia, jak czcionki *działają* – a w tym celu musimy cofnąć się do ich historii, pojąć, jak są mierzone, klasyfikowane, a także jakie *komunikaty* mogą przekazać odbiorcom. No i, co oczywiste, musimy swobodnie poruszać się w interfejsie programu. W szczególności zaś musimy wiedzieć, gdzie znaleźć dotyczące czcionek narzędzia i preferencje, jak płynnie poruszać się po dokumentach i jak zaplanować i zastosować skuteczną technikę pracy z tekstem.



Jonathan Hoefler i Tobias Frere-Jones, współzałożyciele wytwórni czcionek Hoefler & Frere-Jones, twórcy (między innymi) krojów Gotham, Hoefler Text oraz Verlag

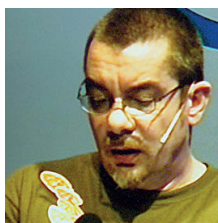


Wybieranie kroju

Gdy wybieramy krój, mamy na celu we właściwy sposób przekazać, a najlepiej podkreślić znaczenie tekstu. Oczywiście, musimy również spełnić oczekiwania i dopasować się do gustów naszych klientów. Doświadczeni typografowie mawiają, że nigdy nie należy składać czegokolwiek, czego się wcześniej nie przeczytało, a w świecie doskonałym należałoby nie tylko zapoznać się z tekstem, ale i jego kontekstem historycznych lub kulturowym. Zależnie od długości dokumentu i ram czasowych projektów może to się okazać niemożliwe, ale powinniśmy mieć przynajmniej dobre wyobrażenie, jaki jest charakter przekazu.

Kroje pisma mogą nieść z sobą – intencjonalnie lub nie – symbolikę i znaczenia. We wspaniałym filmie dokumentalnym Gary’ego Hustwita *Helvetica* (2007) graficzka Paula Scher mówi o swoich negatywnych skojarzeniach z najbardziej wszechobylskim krojem na świecie, nazywając go „fontem korporacyjnej Ameryki”. Przez zaciśnięte zęby przedstawia Helvetikę jako font wojny wietnamskiej i obu wojen w Zatoce. Z drugiej strony, w innej części filmu jedna z najjaśniejszych gwiazd typografii chwali piękno i ponadczasowość tego kroju. Czcionki dzielą ludzi.

Pozostając przy Helvetice, czy jej równie rozpowszechnionym klonie Arialu jako przykładzie, ktoś mógłby stwierdzić, że ich stosowanie stało się wręcz „naturalne”, gdyż spotykamy je wszędzie



Typografia to ukryte narzędzie manipulacji społecznej.

– Neville Brody



Kroje pisma są tym dla pisanych słów, czym dialekty są dla różnych języków.

– Steven Heller

jako „domyślne” — wybór, który w istocie nie wymaga żadnego świadomego wyboru. Systemowe kroje — te, które dostarczane są wraz z systemem operacyjnym komputera, a także te, które zostały dołączone do InDesigna — mogą ulegać temu samemu mechanizmowi. Bez wątpienia występuje tu pewien snobizm. Nie ma to nic wspólnego z rzeczywistymi cechami tych krojów, ale z tym, jak są pospolite. Kroje takie jak Times czy dzisiejszy domyślny krój InDesigna, Minion Pro, są postrzegane przez niektórych projektantów jako coś dla amatorów i „cywilów”. Ponieważ są wszędzie, stały się częścią umeblowania i praktycznie przestaliśmy je zauważać. Na logikę profesjonalni projektanci powinni mieć bardziej wyrafinowane gusty. Dobrze jest mieć świadomość takich trendów, ale nie powinniśmy pozwalać im na ograniczanie naszych wyborów. Inaczej łatwo możemy znaleźć się w sytuacji, gdy będziemy szkać „czegoś, co jest jak Helvetica, ale nie jest Helvetiką”, gdy to właśnie sama Helvetica jest najlepszym wyborem dla danej pracy.

Jednak nie tylko Helvetica niesie z sobą taki kulturowy bagaż. Weźmy ekstremalny przykład: Fette Fraktur dla wielu kojarzy się z nazizmem, choć bardzo podobne kroje typu Blackletter czy Fraktur były używane przez setki lat, zanim narodowi socjaliści wybrali tę czcionkę jako swój środek wyrazu. Inne kroje, niegdyś modne, mogły wpaść w pułapkę konkretnego okresu historycznego — doskonałe, jeśli chcemy wywołać skojarzenia z daną erą, ale zgrzytające, jeśli umieścimy je w odmiennym kontekście. Niektóre kroje zostały nadmiernie wyeksploatowane przez agresywne kampanie reklamowe i nic nie możemy poradzić, że kojarzą się z określonym produktem. Inne — jak przebój zbyt często nadawany w radiu — z atrakcyjnego „smaczku” przemieniły się w coś irytującego, jak zgrzytanie po szybie.

Ludzie często mówią o „dobrych” i „złych krojach”. W ostatnich latach Comic Sans stał się Wrogiem Publicznym Numer Jeden — krojem, który wszyscy kochają nienawidzić. Ale dlaczego?

Dla nowicjuszy typograficznych większość krojów pisma wygląda tak samo. Przewijając długą listę fontów, gdzie tylko słowo „Sample” i nazwa odróżniają jeden od drugiego, te bardzo ozdobne kroje — takie jak Comic Sans — są tymi, które się wyróżniają. Wydają się „fajniejsze” od tych wszystkich niestrawnych fontów na liście, a tym samym działają, jak to określił Mark Simonson na forum Typophile, jak „magnesy na nowicjuszy”.



*Obecnie istnieje
równie wiele
odmian liter, jak
rodzajów głupców.*
— Eric Gill



Jessica Hische, projektantka czcionek i „zwariowana kociara”

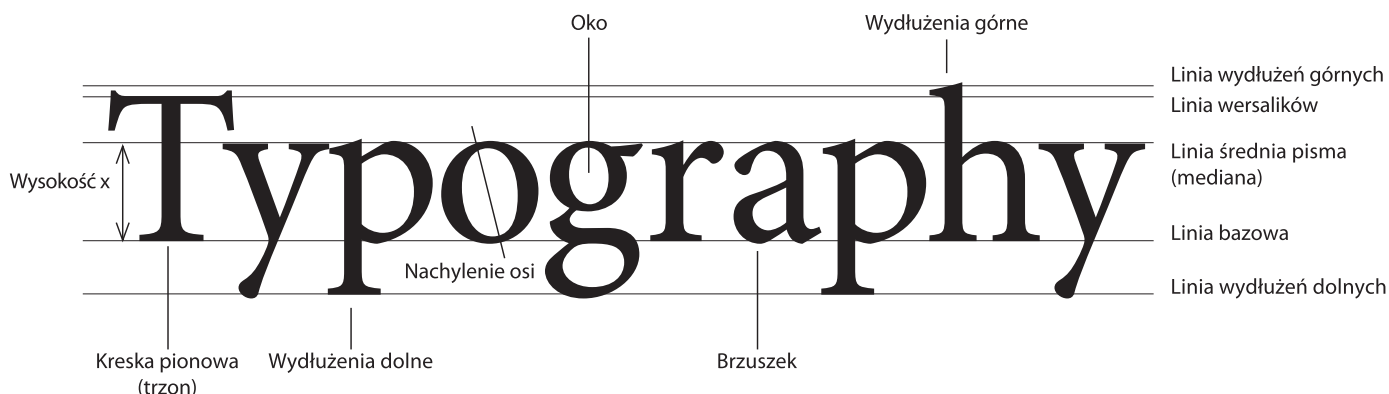


Aldus Manutius (1449–1515), drukarz i wydawca, „wynałazca” kursywy



*Krój pisma to piękna
grupa liter, a nie
grupa pięknych liter.*

— Matthew Carter



ELEMENTY SKŁADOWE LITERY:

Kreska pionowa (trzon): inaczej kreska główna, pionowa, mniej więcej prosta część litery, takiej jak *k* czy *D*.

Wydłużenie dolne: część małej litery, takiej jak *g*, *j*, *p* lub *q*, sięgająca poniżej linii bazowej.

Nachylenie osi: kierunek wyznaczany przez zmiany grubości zakrzywionych linii (od grubych do cienkich), (kierunek pochylenia pióra).

Oko: inaczej punca, wewnętrzna „pusta” przestrzeń litery. *A, a, B, b, D, d, e, g, O, o* – wszystkie te litery (i nie tylko te) mają oka (nie należy mylić z oczkiem, którym to terminem określa się kompletny kształt litery).

Brzuszek: zaokrąglona część litery.

Wydłużenie górne: część małej litery, takiej jak *b*, *d*, *f*, *h* czy *k*, która wystaje ponad środkową linię pisma (wysokość *x*).

Wysokość wersalików: wysokość wielkich (nieakcentowanych) liter.

Linia średnia pisma: inaczej mediana, wyimaginowana linia na wysokości litery *x*, w której mieszczą się główne części małych liter.

Linia bazowa: wyimaginowana linia, na której „stoją” litery.

Wysokość *x*: wysokość głównej części małych liter. Litera *x* została wybrana jako reprezentant, gdyż jej kreski zwykle dotykają, ale nie przekraczają tej wysokości.

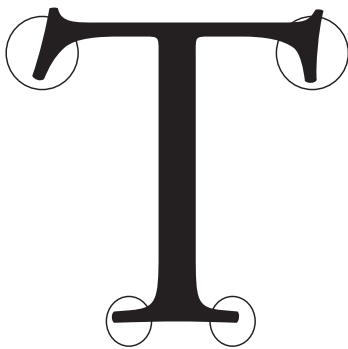
A następnie są nadużywane, używane niewłaściwie albo jedno i drugie. Są wykorzystywane do zadań, które wywołałyby grymas niechęci nawet u ich własnych twórców.

Jako typografowie, nie powinniśmy myśleć o krojach jako dobrych lub złych, ale jako o odpowiednich lub nie. Comic Sans został zaprojektowany do wykorzystania w dymkach konwersacji w grze komputerowej dla dzieci. Był więc funkcjonalną odpowiedzią na wyzwanie projektowe. Jego twórca, Vincent Connare (który również zaprojektował wysoko ceniony krój ekranowy Trebuchet) w najdłuższych snach nie mógł przewidzieć, do czego może zostać użyty: swetry klubów sportowych, wszelkiego rodzaju logotypy i reklamy, a nawet (tak, to prawda) napisy nagrobne. Nie powinniśmy też odrzucać możliwości, że stał się tematem jakiegoś doktoratu. Na temat swojego dzieła powiedział: „Jeśli go lubisz, nie wiesz zbyt wiele o typografii. A jeśli go nienawidzisz, również nie wiesz zbyt wiele o typografii i powinieneś poszukać sobie innego hobby”.

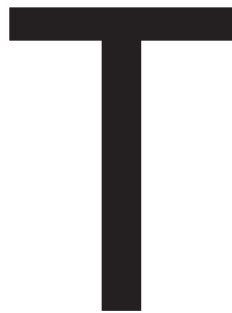
Anatomia i klasyfikacja czcionek

Aby móc ze zrozumieniem rozmawiać o czcionkach*, musimy najpierw ustalić wspólny słownik. Znajomość nazw części składowych liter pomoże zrozumieć, jak są konstruowane, a także

* Angielskie słowo *type* jest nader wieloznaczne — zależnie od kontekstu jego odpowiednikiem może być *tekst*, *pismo*, *czcionka* (w sensie zbioru znaków), ale też *czcionka* (w znaczeniu pojedynczej, metalowej litery). Purysta zapewne zaprotestuje przeciw użyciu słowa *czcionka* w znaczeniu elektronicznie opisanego zbioru znaków, ale używam tego wyrazu, gdyż takie znaczenie już się rozpowszechniło, a ponadto nie ma lepszego odpowiednika (wszystkie przypisy pochodzą od tłumacza).



Szeryfowy
Adobe Garamond Pro



Bezseryfowy
Myriad Pro

RÓŻNICA POMIĘDZY CZCIONKAMI SZERYFOWYMI I BEZSZERYFOWYMI

zapewni dobry punkt odniesienia do oceniania i porównywania krojów w zależności od jakości tych komponentów.

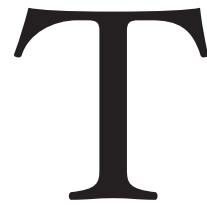
Typografia jest nieuniknienie dziedziną pedantyczną i w wielkim stopniu zależy od drobnych detali. Wyjaśnijmy zatem niektóre terminy, których będziemy często używać. *Krój pisma* (*typeface*) to kompletny alfabet, zawierający litery, cyfry, znaki przestankowe i akcenty, w różnych odmianach wagowych i wielkościach*. *Czcionka* to określona odmiana i wielkość tego kroju. Na przykład Adobe Garamond Pro to krój pisma. Adobe Garamond Pro Regular 10 pt to czcionka. Terminy te często używane są zamiennie, ale typografowie kochają dzielić włos na czworo i ja nie stanowią tu wyjątku. Dodatkowym utrudnieniem jest fakt, że elektroniczne wersje pism zawierają wszystkie rozmiary w jednym pliku, nazywanym *fontem*. Stąd słowo to staje się synonimem czcionki, ale nie kroju, gdyż nadal różne odmiany wagowe lub szerokościowe kroju umieszczane są w różnych plikach (fontach).

Podstawowe rozróżnienie, jakie możemy zastosować dla poszczególnych krojów pisma, to podział na kroje szeryfowe (*serif*) i bezszeryfowe (*sans serif*). Większość istniejących czcionek wpada w jedną lub drugą z tych kategorii.

Szeryfy to te małe „haczyki” na końcach kresek tworzących literę. Kroje bezszeryfowe ich nie mają (*sans* oznacza „bez” w języku francuskim).

Po ustaleniu tego podstawowego podziału spróbujmy pogłębić naszą klasyfikację. Nie istnieje żaden ogólnie uznawany standard klasyfikowania czcionek – zamiast tego istnieje wiele nakładających się wzajemnie specyfikacji. W tej książce będę się posługiwał uproszczoną klasyfikacją Adobe, prezentując przykłady krojów z każdej kategorii.

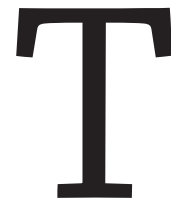
* Często można też spotkać słowo „pismo” w znaczeniu „krój pisma” – także w tej książce niekiedy używam go zamiennie.



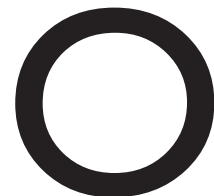
Szeryfy klinowe
(Hoefer Text)



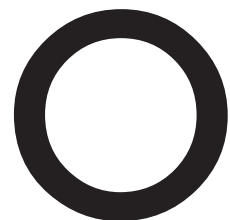
Szeryfy włosowe
(Bauer Bodoni)



Szeryfy proste
(Chaparral Pro)



Humanistyczny bezszeryfowy
(Gill Sans)



Geometryczny bezszeryfowy
(Futura)

Classical
HISTORY
Renaissance
Beauty
TRUST
Quiet

Understanding
Venerable
FORMAL Calm
Magnificent
versatile
graceful

Renesansowe (Venetian Oldstyle)

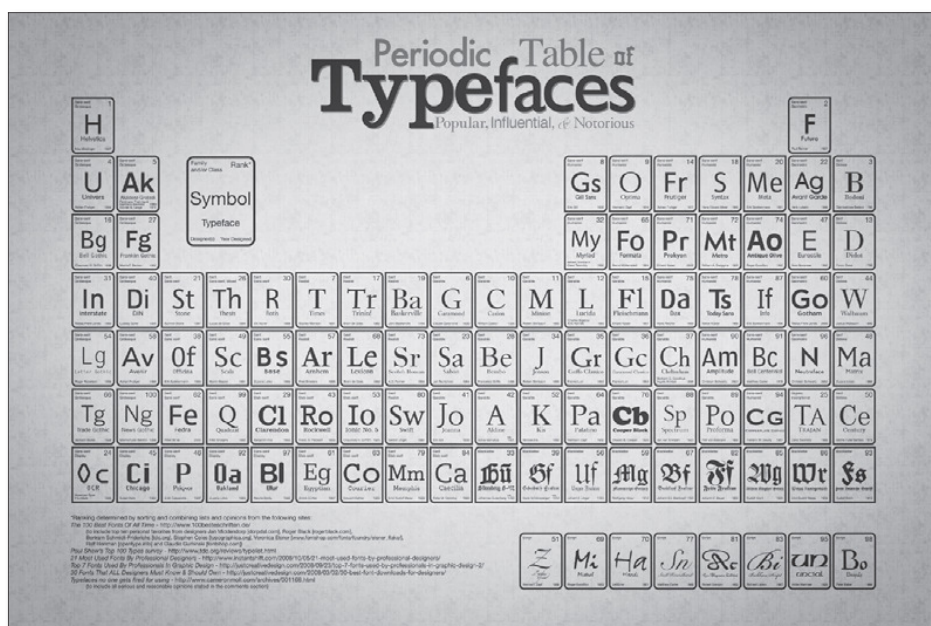
Nazwa angielska tej grupy czcionek wynika z faktu, że są one oparte na krojach liter używanych przez skrybów i wczesnych typografów z północnych Włoch w XIV i XV wieku. Cechy wyróżniające to:

- Pochyłe przekreślenie w małej literze e
- Oś nachylona pod kątem odpowiadającym kreśleniu liter szeroko ściętym, pochylonym piórem (nieznacznie pochylona w lewo)
- Niewielki kontrast pomiędzy cienkimi a grubymi kreskami
- Przykłady: Adobe Jenson, Berkeley Oldstyle, Centaur

Późnorenesansowe (Garalde Oldstyle)

Kroje te powstały w okresie późnego Renesansu i obejmują niektóre spośród najlepszych krojów używanych do dziś. Angielska nazwa pochodzi od dwóch wielkich typografów tego okresu – Garamonda i Aldusa. Ich cechy wyróżniające to:

- Poziome przekreślenie w małej literze e
- Nieco większy kontrast pomiędzy cienkimi i grubymi liniami niż w krojach wczesnorenesansowych
- Większe nachylenie osi pisma (w lewo)
- Gładkie szeryfy
- Przykłady: Adobe Garamond, Bembo, Minion Pro



„Układ okresowy czcionek”
– plakat dostępny na stronie
www.squidspot.com

Pisanki (Script)

Kroje tego typu naśladowują pismo ręczne, zatem litery w nich są łączone ze sobą. Z tego względu pisma takie wymagają szczególnej uwagi przy dobieraniu kerningów i nigdy nie powinno się w nich składać tekstu samymi wersalikami. Patrząc historycznie, „osobista” natura ręcznego pisma stoi w sprzeczności z koncepcją czcionek i pisma cyfrowego. W piśmie ręcznym, które te kroje mają naśladować, żadne dwie litery *a* nie będą dokładnie takie same, ale gdy użyjemy fontu, to właśnie będą. Od niedawna jednak pojawiły się możliwości techniczne ominięcia tego problemu, a wraz z nimi pewna liczba przepięknych krojów zawierających wielką liczbę alternatywnych glików dla poszczególnych kombinacji liter, co pozwala na stworzenie unikatowych i osobistych napisów. Więcej informacji zawiera rozdział 6, „Drobne (ale ważne) szczegóły”.

- Przykłady: Bickham Script Pro, Champion Script Pro, Raniscript

Reception
Informal
relaxed
Ceremony
casual
Character

Antykwa barokowa (Transitional)

Kolejnym ruchem, oddalającym czcionki od kształtu liter pisanych ręcznie, było powstanie pierwszych krojów, które narysowano od razu jako wzory do odbicia na papierze. Stanowiły one zatem przejście (ang. *transition*) pomiędzy krojami renesansowymi a krojami modernistycznymi, które pojawiły się później, i można w nich zauważyć cechy wspólne dla obu kategorii. Cechy wyróżniające to:

- Pionowa lub prawie pionowa oś pisma
- Pogłębiony kontrast pomiędzy cienkimi i głównymi liniami
- Szeryfy są cienkie, płaskie i wygładzone
- Przykłady: Baskerville, Perpetua, Stone Serif

Confident
 Strong **Cool**
 Levelheaded
serious
rational
 UNDERSTATED

Antykwa klasycystyczna (Modern, Didone)

Nazwa angielska pochodzi od nazwisk Firmina Didota (1764-1836) i Giambattisty Bodoniego (1740-1813). Kroje te stanowiły reakcję na usprawnienia w technologii produkcji papieru, druku i introligatorstwa, które pojawiły się pod koniec XVIII wieku. Postęp ten pozwolił zaprojektować pisma, w których występowały silne pionowe akcenty i cienkie linie włosowe. Cechy wyróżniające to:

- Duży kontrast pomiędzy grubymi i cienkimi liniami
- Pionowa oś
- „Mechanistyczny” wygląd — raczej konstruowane niż rysowane
- Bardzo cienkie, „włosowe” szeryfy
- Przykłady: Bodoni, Didot, Fenice

Perfume
Stylish Aloof
Reserved
GLAMOUR
Refined
Expensive

Victorian
SOLID Egyptian
Optimism
Persuasion
A D V E R T I S E
Industrial

PROGRESSIVE
unadorned
simple
minimalist
Neutral
Pure Sans
Contemporary
Architect

FILM SHOW
GREATEST
Charisma
IMPACTFUL
Personality

Egipcjanki (Slab Serif)

Do końca XVIII wieku podstawowym przeznaczeniem czcionek były książki. Jednak wraz z rewolucją przemysłową pojawiły się nowe zastosowania druku – plakaty, ogłoszenia i inne formy reklamy, które potrzebowały bardziej krzykliwych, rzucających się w oczy krojów, które zapewniłyby sukces w ostrej rywalizacji. Nazwa „egipcjanki” pochodzi od powszechnego entuzjazmu, jaki w owym czasie wzbudzały odkrycia archeologiczne. Cechy wyróżniające to:

- Ciężkie, „kwadratowe” szeryfy
- Stosunkowo równomierne grubości kresek
- Solidność
- Przykłady: Clarendon, Memphis, Chaparral Pro

Kroje bezszeryfowe (Sans Serif)

William Caslon IV (prapraprawnuk „pierwszego” Williama Caslona) zaprojektował swój pierwszy bezszeryfowy krój już w 1816 roku, ale dopiero w końcu XIX wieku kroje takie zaczęły być powszechnie używane.

Kategorię tę można podzielić na: groteski (na przykład Helvetica), o stosunkowo jednolitej grubości linii, zwracające uwagę „neutralnym” wyglądem; kroje geometryczne (Futura), w których kształty liter budowane są z figur geometrycznych (lub prawie), a kreski mają stałą grubość; oraz humanistyczne (Gill Sans), w których kształty liter są wzorowane na tradycyjnych proporcjach, zaś grubości kresek są modulowane.

- Przykłady: Futura, Helvetica, Gill Sans

Dekoracyjne

Ta kategoria to „ogólny worek” dla tych krojów, których podstawowym zadaniem jest przykucie uwagi czytelnika. Najbardziej efektywne, gdy są używane w wielkich stopniach jako nagłówki, tytuły czy wykrzykniki. Ponieważ są tak ekspresyjne i mają skłonność do odzwierciedlania bieżącej mody, zwykle dość krótko pozostają w użyciu.

- Przykłady: Arnold Bocklin, Rosewood, Industria

Gotyckie (Blackletter)

Angielska nazwa wynika z faktu, że kroje te wydają się wyjątkowo „czarne” na zadrukowanej stronie. Można też spotkać określenie „Old English”, zaś w Niemczech kategoria ta nosi nazwę Fraktur. Ich użycie może sugerować fakt, że czasopismo jest konserwatywne i oparte na autorytetach. Zdarzyło się jednak, że Fette Fraktur, krój zaprojektowany w połowie XIX wieku, miał to nieszczęście, że został przyjęty jako podstawowy krój przez NSDAP (w opozycji do „nie-niemieckich” krojów bezszeryfowych faworyzowanych wówczas przez Bauhaus i inne radykalne ruchy artystyczne tego okresu). Co interesujące, Trzecia Rzesza przestała stosować kroje tego typu w 1941 roku, gdy wyszły na jaw żydowskie wpływy w projektach tych czcionek, ale nadal trudno jest patrzeć na takie pisma bez negatywnych skojarzeń.

- Przykłady: Fette Fraktur, Goudy Text, Lucida Blackletter

Manuscript
Abbey Metal
Demon News
head banger
Biere

Stałopozycyjne (Monospaced)

Niemal we wszystkich krojach pisma odstęp między literami są proporcjonalne do ich wizualnej szerokości. Kroje stałopozycyjne jednak zapewniają tę samą szerokość dla każdego znaku. Są niekiedy wykorzystywane do składania tekstów w formularzach, gdy wymagana jest określona pozycja poszczególnych znaków, bądź do odróżniania wierszy kodu komputerowego od tekstu podręcznika (jakkolwiek istnieją też podobnie „technicznie wyglądające” kroje proporcjonalne, jak Letter Gothic). Courier jest również używany do zasygnalizowania braku konkretnego fontu. Dla przykładu — InDesign zazwyczaj jest w stanie zasymulować wygląd brakującego fontu na ekranie, ale nie może tego samego dokonać podczas drukowania. Wydruk dokumentu, który odwołuje się do niedostępnych fontów, powoduje użycie czcionki Courier w tym miejscu. Konwencja ta została zaakceptowana przez wszystkie aplikacje do składu tekstu, gdyż Courier wygląda tak „niewłaściwie”, że nie można tego przeoczyć i użytkownik po prostu poczuje się zmuszony do poprawienia tego stanu rzeczy.

- Courier, OCR A, Letter Gothic

Retro
Typewriter
Bank Charges
Low-Fi
Machine
Default

Ornamenty

Fonty tego typu zawierają elementy dekoracyjne, których można użyć w celu uatrakcyjnienia dokumentów. Niektóre fonty Open Type zawierają znaki ornamentowe jako część ich rozszerzonego zestawu znaków.

- Przykłady: Minion Pro Ornaments, Adobe Caslon Ornaments, Wood Type Ornaments





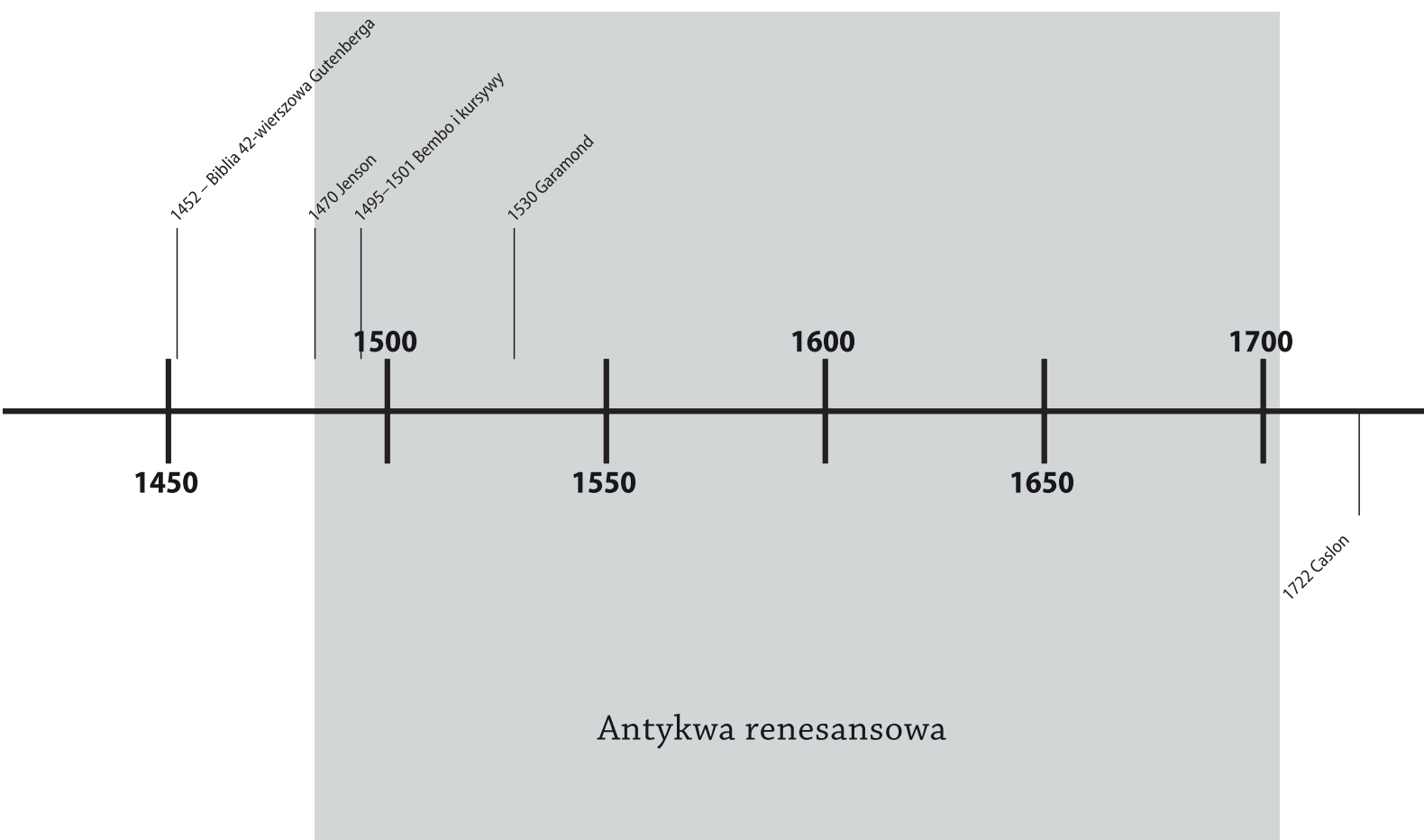
Symbole, „dingbat” lub Pi

Oprócz „zwykłych” pism istnieje równoległy wszechświat krojów, które nie zawierają liter, lecz piktogramy. Takie obrazkowe fonty mogą być zarówno zabawne, jak i praktyczne, udostępniając takie przydatne znaki, jak punktory, „dymki”, znaczniki, gwiazdki lub strzałki. Rozszerzają zakres dostępnych znaków, pomagając w tworzeniu zapisu nutowego, map, wzorów matematycznych i w wielu innych, najbardziej różnorodnych zastosowaniach. David Carson, *enfant terrible* typografii z lat dziewięćdziesiątych minionego stulecia, zasłynął składając artykuł – wywiad z Bryanem Ferry – dla magazynu *Raygun* używając wyłącznie fontu Zapf Dingbats. „To nie jest warte czytania – dlaczego nie zrobić tego w Zapf Dingbats?”

- Przykłady: Symbol, Zapf Dingbats, Carta

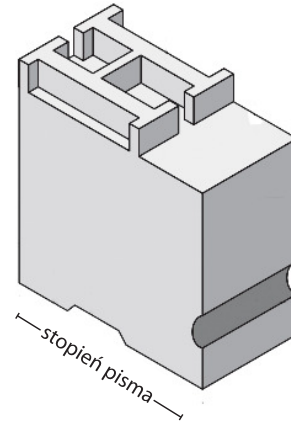
Dlaczego niektóre fonty wyglądają na większe od innych?

Jeśli wybierzemy kilka różnych krojów i nadamy im ten sam stopień w punktach, odkryjemy, że niektóre są większe od innych. Jest to spadek po czasach, gdy w użyciu były metalowe czcionki. Wielkość wyrażona

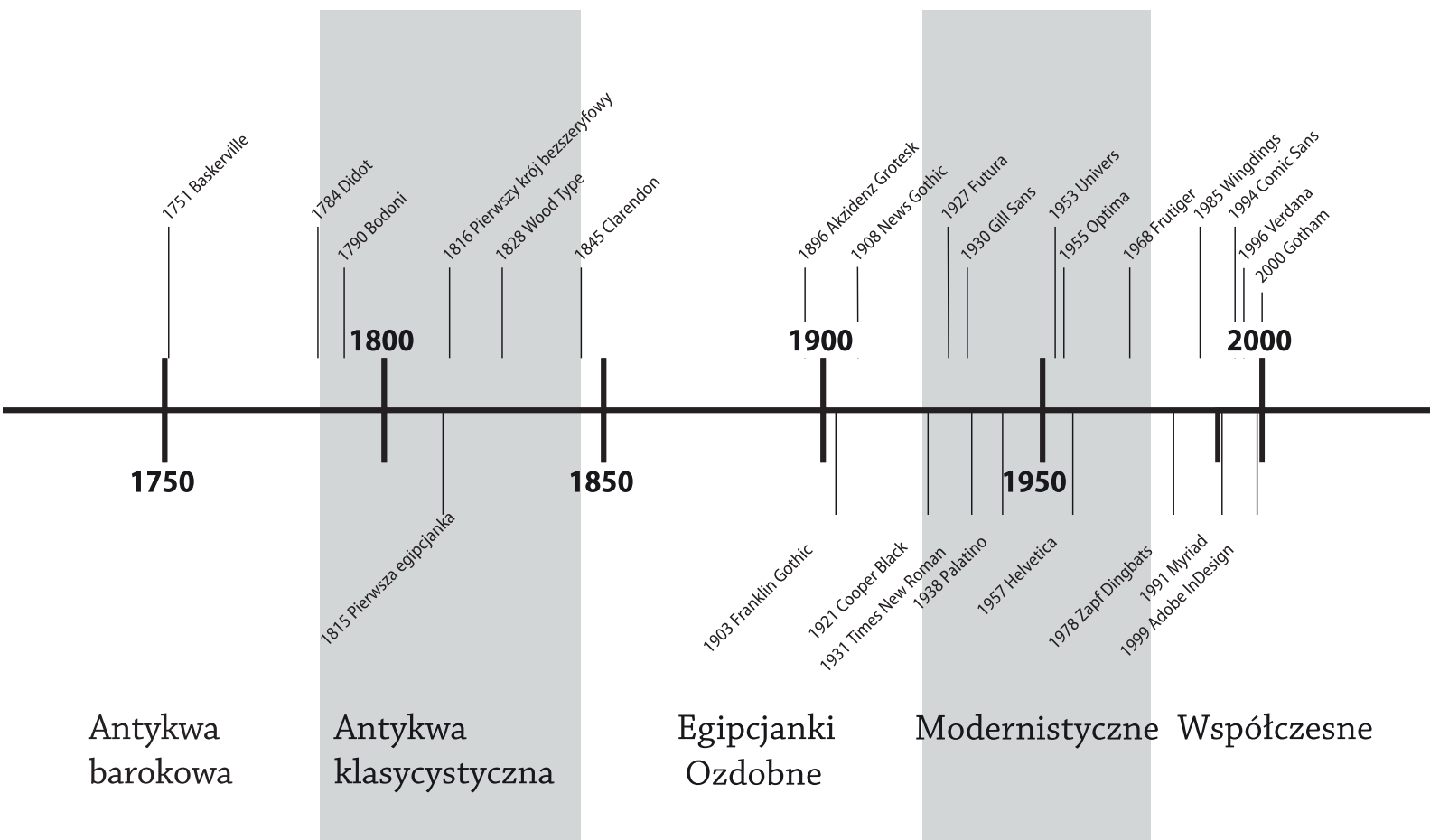


w punktach odnosi się bowiem do rozmiaru metalowego klocka, który był nośnikiem litery. Niektóre kroje zajmowały większą część tego klocka, niż inne. Dziś wymiar w punktach nie odwołuje się już do rozmiarów metalowej czcionki, ale jego cyfrowego równoważnika: obramowującego prostokąta, otaczającego każdą literę. Mierzmy przestrzeń, wewnątrz której „żyje” znak, a nie same litery. Podobnie jak w czasach metalu, niektóre kroje zajmują większą część tego wyimaginowanego prostokąta, niż inne, a tym samym przy identycznym stopniu wydają się większe. Dlatego też nigdy nie należy zdawać się na same liczby, ale zaufać własnym oczom.

Tu uwaga, która może wydać się oczywista, ale którą warto przypomnieć: trudno jest dokładnie ocenić wielkość (i inne aspekty) użytego kroju tylko na ekranie. O ile tworzony dokument nie jest przeznaczony jedynie do użytku ekranowego, zawsze lepiej wykonać próbny wydruk, niż zdawać się tylko na to, co widać na monitorze.



Metalowa czcionka. Wielkość w punktach dotyczy pionowego wymiaru całego „klocka”, a nie rozmiarów oczka litery (glifu).



WIELKOŚĆ CZCIONKI

Ten sam tekst złożony tym samym stopniem z tą samą interlinią, ale różnymi fontami, demonstruje, że niektóre fonty są „większe” od innych.

Myriad Pro 9/11

Gdy Gregor Samsa obudził się pewnego rana z niespokojnych snów, stwierdził, że zmienił się w łóżku w potwornego robaka. Leżał na grzbiecie twardym jak pancerz, a kiedy uniósł nieco głowę, widział swój sklepiony, brązowy, podzielony sztywnymi łukami brzuch, na którym ledwo mogła utrzymać się całkiem już ześlizgująca się kołdra. Liczne, w porównaniu z dawnymi rozmiarami, żałośnie cienkie nogi migały mu bezradnie przed oczami.

Adobe Caslon Pro 9/11

Gdy Gregor Samsa obudził się pewnego rana z niespokojnych snów, stwierdził, że zmienił się w łóżku w potwornego robaka. Leżał na grzbiecie twardym jak pancerz, a kiedy uniósł nieco głowę, widział swój sklepiony, brązowy, podzielony sztywnymi łukami brzuch, na którym ledwo mogła utrzymać się całkiem już ześlizgująca się kołdra. Liczne, w porównaniu z dawnymi rozmiarami, żałośnie cienkie nogi migały mu bezradnie przed oczami.

flibbertigibbet

Adobe Garamond Pro

flibbertigibbet

ITC Garamond

flibbertigibbet

Simoncini Garamond

flibbertigibbet

Garamond

flibbertigibbet

Stempel Garamond

Wybór różnych „Garamondów”, wszystkie w wielkości 30 punktów, oraz demonstracja różnic w wyglądzie jednego znaku.

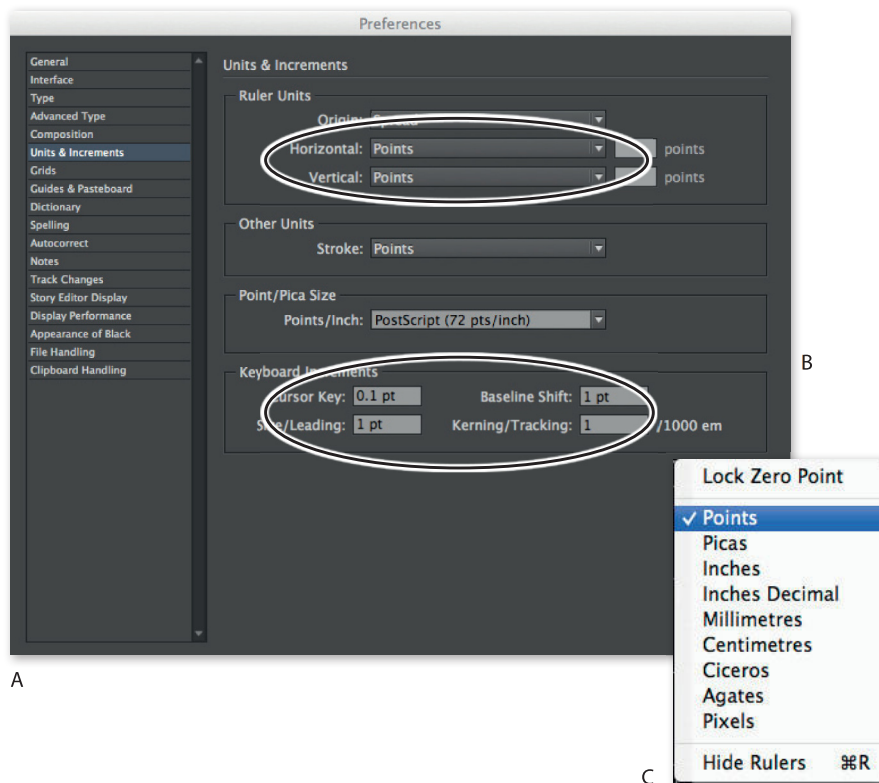
aaaaa

Co kryje się pod nazwą?

Wiele nazw krojów pisma należy do przestrzeni publicznej, zaś wiele spośród samych pism, których używamy, stanowi odrodzone lub nowo zinterpretowane kopie starych oryginałów. Każdy, kto dysponuje oprogramowaniem do tworzenia fontów, może stworzyć nowy krój i nazwać go „Garamond” — samo to, że coś nazywa się Garamondem, nie znaczy, że będzie on podobny do czegoś, co ktoś inny nazwał Garamondem. Realizacje krojów mogą się znacznie różnić pomiędzy sobą, podobnie jak różne interpretacje tej samej piosenki — często łatwiej jest uchwycić różnice, niż podobieństwa pomiędzy poszczególnymi wersjami! Dlatego trzeba zawsze jednoznacznie określić, którego Garamonda zamierzamy użyć i który producent go dostarczył.

Mapa InDesign: gdzie znaleźć opcje czcionek?

Niemal wszystko, co znajdziemy w InDesignie, dotyczy czcionek w jakimś stopniu, ale w tym miejscu chciałbym skoncentrować się na najczęściej używanych menu i opcjach związanych z pismem. Przedstawię również preferencje programu, które mają wpływ na zachowanie czcionek. Podobnie jak w wielu innych zaawansowanych aplikacjach projektowych, zazwyczaj istnieje więcej niż jedna droga osiągnięcia jakiegoś celu. Niekiedy jest to tylko kwestia własnych przyzwyczajen lub wygody. W innych przypadkach pojawiły się nowe funkcje,



A

C

które usprawniają dotychczasowe, jednak w celu uniknięcia nieporozumień i alienacji starych weteranów dotychczasowe opcje menu nadal są dostępne. Każdy z nas pracuje inaczej, a InDesign wręcz zachęca do dopasowania go do własnych upodobań.

Istnieje kilka opcji preferencji dotyczących czcionek. Na razie chcę jedynie wskazać, gdzie je można znaleźć i zasugerować kilka zmian w domyślnych ustawieniach fabrycznych. Każdą z tych opcji zajmę się bardziej szczegółowo później, w odpowiednich rozdziałach.

Dokonując zmian w preferencjach InDesigna, trzeba mieć na uwadze, że mają one wpływ jedynie na aktualnie otwarty dokument. Jeśli chcemy, aby zmiany te miały wpływ na wszystkie nowe dokumenty, które utworzymy później, należy je wykonać bez żadnego otwartego dokumentu – w takiej sytuacji stają się one standardowymi ustawieniami aplikacji. Spośród opcji dotyczących pisma (w mniejszym lub większym stopniu), następujące stają się domyślne dla wszystkich nowych dokumentów, jeśli zostaną ustawione bez żadnego otwartego dokumentu: *General* (Ogólne), *Interface* (Interfejs), *Type* (Tekst), *Advanced Type* (Tekst zaawansowany), *Composition* (Skład), *Units & Increments* (Jednostki i skoki), *Grids* (Siatki) oraz *Guides & Pasteboard* (Linie pomocnicze i stół montażowy).

Karta *Jednostki i skoki* okna dialogowego *Preferences*.

A: Ruler Units (Jednostki miarki) (obramowane): Punkty są standardem typograficznym. Czyż nie łatwiej jest określić wcięcie jako 12 pt (lub 1 pica), a nie 4,233 milimetra?

B: Keyboard Increments (Skoki klawiatury) (obramowane): Stopień i interlinia mogą być zwiększane bądź zmniejszane skrótami klawiszowymi. Mniejszy skok zapewnia większą kontrolę, szczególnie podczas wymiarowania drobnego tekstu. Przytrzymanie klawisza Option / Alt podczas wymiarowania powoduje pięciokrotnie większy skok wartości od zdefiniowanego w tym miejscu.

Baseline Shift (Przesunięcie linii bazowej): Skrót klawiszowy zmieniający położenie linii bazowej to Shift+Option / Alt+strzałka (w górę lub w dół). Nie jest to wprowadzie opcja, której często będziemy używać, ale domyślna wartość 2 pt jest na pewno zbyt duża.

Kerning / Tracking (**Kerning / światło**): Ta wartość określa skok używany przy ręcznym ustawianiu światła za pomocą klawiatury: Option / Alt+strzałka w lewo zmniejsza światło pomiędzy zaznaczonymi literami, zaś Option / Alt+strzałka w prawo – zwiększa. Dla bardziej precyzyjnej (czytaj: lepszej) kontroli należy zmienić tę wartość na najmniejszą dostępną wartość, czyli 1/1000 firetu (*em*). Jeśli potrzebny będzie większy skok, można użyć klawisza Cmd / Ctrl, powodujący skok o pięciokrotnie wartość.

C: Globalny system miar można szybko zmienić z menu podręcznego, wyskakującego po kliknięciu prawym klawiszem myszy skrzyżowania obu linijek.

Pica i punkty w pigułce

6 pica = 1 cal = 25,4 mm
 12 punktów = 1 pica
 72 punkty = 1 cal
 1 pica i 6 punktów = 1p6;
 Alternatywnie wielkość tę można
 wyrazić jako op18 lub 18 pt
 6 punktów = 0p6, p6 lub 6 pt

WSKAZÓWKA: Bez względu na wybrany system miar, we wszystkich polach numerycznych okien dialogowych i palet InDesigna można zawsze wprowadzić wielkości w innych jednostkach, podając je jawnie. Jeśli na przykład używamy punktów jako podstawowej jednostki, ale chcemy nadać ramce kształt kwadratu o boku 50 mm, wystarczy zaznaczyć tę ramkę i wpisać 50 mm w polach wysokości i szerokości palety sterującej. InDesign automatycznie przeliczy tę wartość na jej równowartość w punktach.

Jeżeli chcemy poważnie podchodzić do naszej pracy z tekstem, sugeruję, aby przyzwycząić się do pracy w punktach (albo w pica, dla których punkty są jednostką podrzędną). Punkt jest typograficzną jednostką miary, która wywodzi się z początków XVIII wieku. Są tajemnicze i niedziesiątne, ale istnieje co najmniej jeden powód, aby ich używać. Jako że wielkości czcionek nader rzadko wyrażane są w czymkolwiek innym, niż w punktach, wygodnie jest określać w nich odległości dotyczące tekstu, takie jak interlinia (odległość pomiędzy wierszami tekstu), wcięcia, odstępy pomiędzy akapitami czy między łamami. W Stanach Zjednoczonych wielkości marginesów i szerokości łamów zazwyczaj określa się w pica; w Europie wymiary te częściej są podawane w milimetrach.

Typografia dysponuje ponadto jednostkami względnymi. Dwie najczęściej spotykane to *fired* (*em*) – wielkość równa bieżącemu stopniowi pisma, tak więc dla tekstu 10-punktowego *fired* będzie równy 10 punktom – oraz *półfired* (*en*), stanowiący, jak się łatwo domyślić, połowę *fired*. Warto też zauważyć, że miara ta jest również używana online. Choć InDesign z pewnością nie jest narzędziem do projektowania stron Web, coraz częściej zdarza się, że musimy zmienić przeznaczenie już utworzonej publikacji. Wraz z rozwojem CSS (Cascading Style Sheets) zalecenia W3C określają, że strony internetowe powinny być projektowane przy użyciu względnych jednostek, a nie bezwzględnych, takich jak miksele.

Inną często używaną jednostką jest *tysięczna* (1/1000 *fired*), używana przy określaniu światła międzyliterowych i kerningu. Aby lepiej zrozumieć sens tej jednostki, warto wiedzieć, że każdy znak kroju pisma jest projektowany wewnątrz kwadratu o boku jednego *fired*, podzielonego na tysięczne. Właściwy znak zajmuje określoną szerokość (*set width*), stosownie do jego kształtu, na przykład litera *m* będzie niewątpliwie szersza, niż *i*. Najszerszym znakiem w całym kroju będzie zazwyczaj kreska *fired*owa (pauza), która zajmuje pełne 1000 jednostek. Kerning i modyfikowanie

FIRET

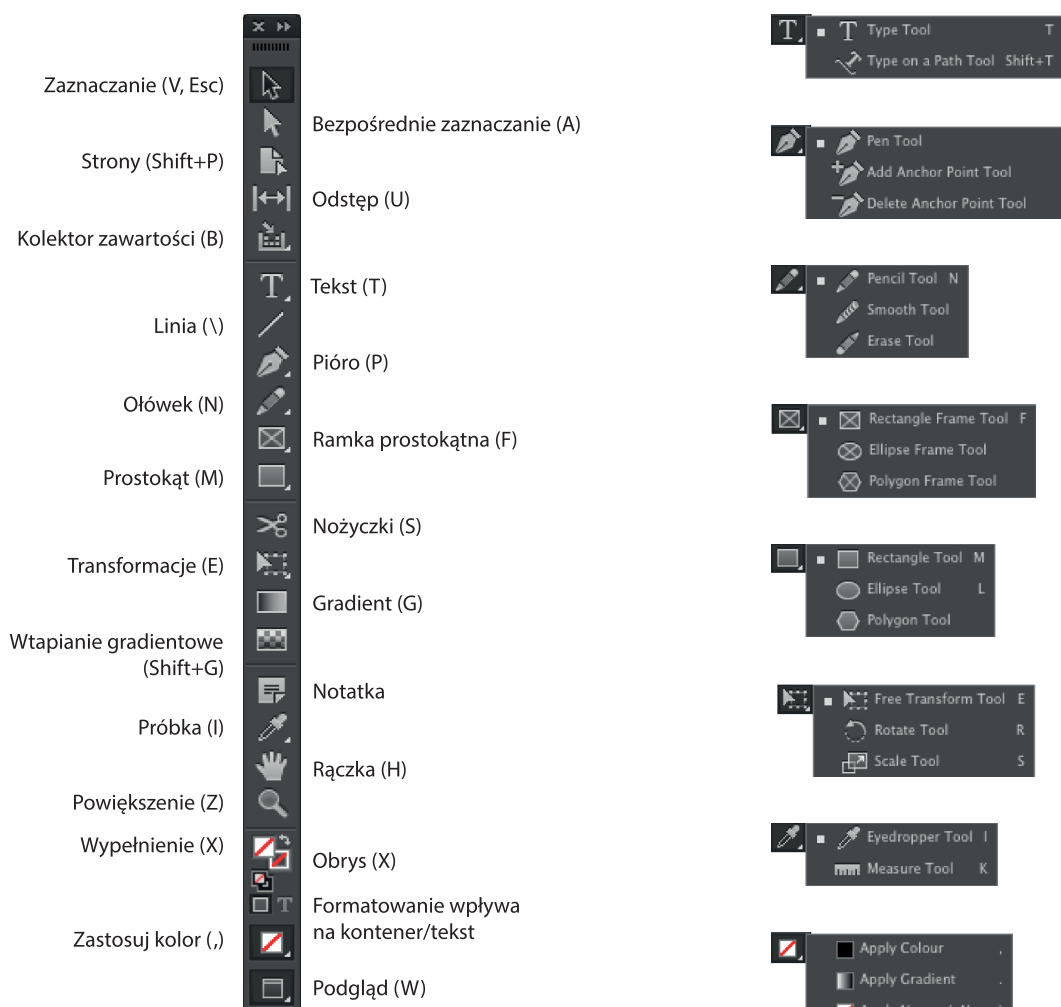
Trzy zrzuty ekranowe z FontLab Studio, programu do projektowania czcionek, pokazujące różne szerokości znaków wewnątrz *fired*owego kwadratu.



światła wiąże się z dopasowywaniem tych względnych wielkości albo w celu stworzenia iluzji perfekcyjnego dopasowania, albo też (w przypadku światła) nadania tekstowi „gęstsze” lub „lżejsze” wyglądu.

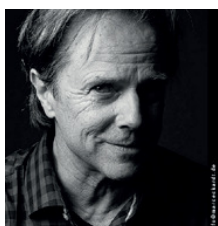
Panel narzędziowy

Przy całym bogactwie dostępnych narzędzi, większość czasu spędzamy używając jedynie dwóch z nich: Zaznaczanie (*Selection Tool*) oraz Tekst (*Type Tool*). Zaznaczania (czyli strzałki) używamy (oprócz innych zadań) do przesuwania, wymiarowania



PANEL NARZĘDZI

Aby uzyskać dostęp do dodatkowych narzędzi pokazanych po prawej, należy kliknąć i przytrzymać odpowiedni przycisk, po czym wybrać właściwą odmianę z menu wyskakującego.



*Nie należy mylić
czytelności
z komunikacją.*

– David Carson



*Typografia jest tym,
co nadaje wygląd
językowi.*

– Ellen Lupton



*Najlepiej
czytamy to, co
czytamy najczęściej.*

– Zuzana Licko



Carol Twombly, projek-
tantka czcionek, autorka
(między innymi) takich
krojów, jak Myriad,
Adobe Caslon i Trajan

i przelewania ramek tekstowych. Narzędzie Tekst służy do formatowania i edytowania treści *wewnątrz* tych ramek.

Podczas pracy co chwilę trzeba przechodzić od jednego narzędzia do drugiego i z powrotem, warto zatem wiedzieć, że istnieją poręczne sposoby przełączania się pomiędzy nimi.

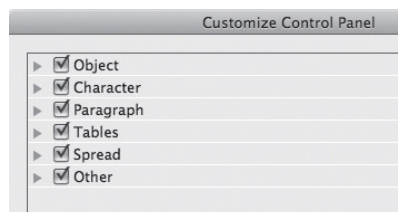
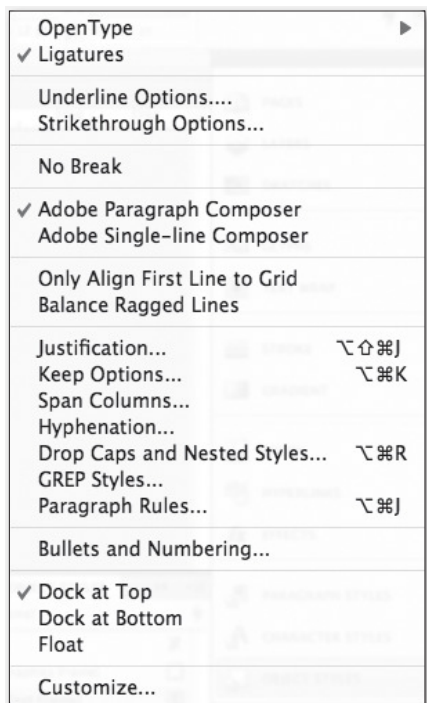
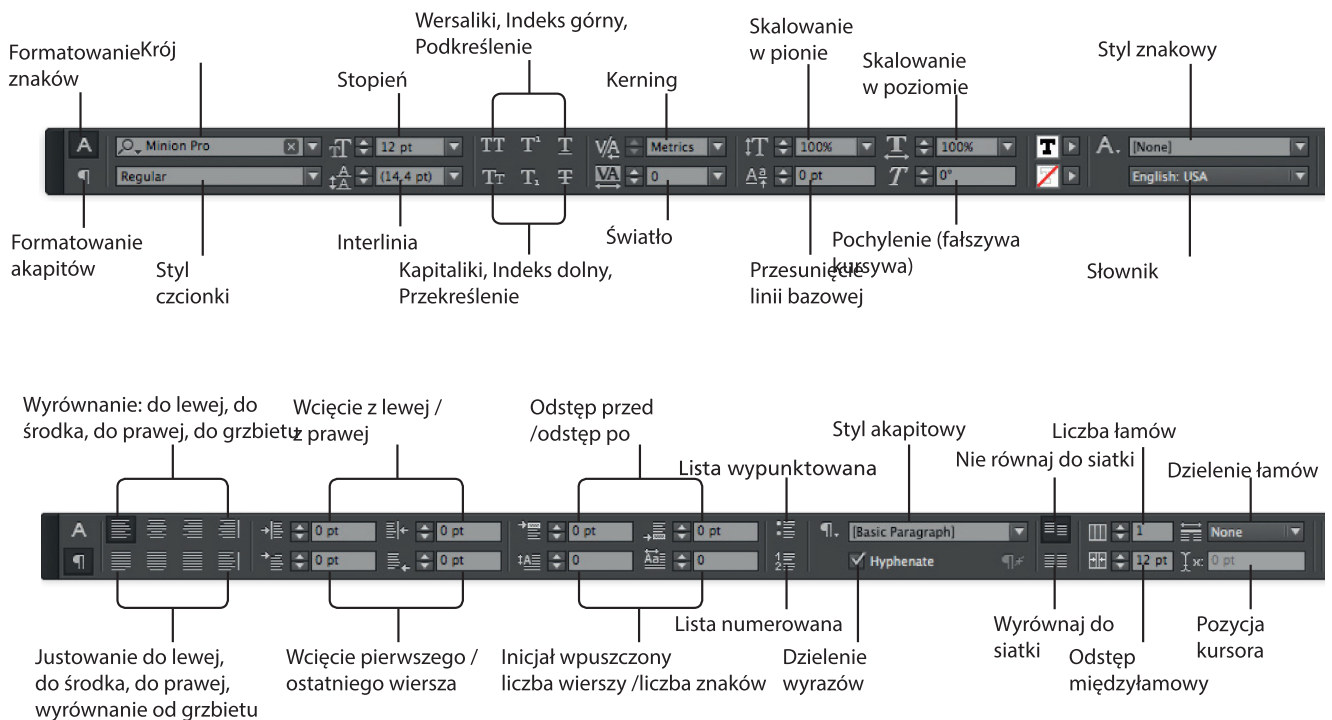
- Aby zmienić kształt lub wielkość ramki tekstowej mając wybrane narzędzie Tekst, wystarczy przytrzymać klawisz Cmd / Ctrl, aby chwilowo przełączyć narzędzie w tryb strzałki. Dopóki przytrzymujemy ten klawisz, możemy przesuwac lub zmieniać wielkości ramki, ciągnąc ją całą lub któryś z uchwytów. Po zwolnieniu klawisza narzędzie zmieni się ponownie na tryb edycji tekstu.
- Gdy używamy narzędzia zaznaczania, podwójne kliknięcie ramki tekstowej zmienia kursor w narzędzie Tekst, wstawiony w miejscu podwójnego kliknięcia.

Warto też przypomnieć skróty klawiszowe aktywujące te narzędzia. **T** przełącza w tryb edycji tekstu z każdego innego narzędzia, zaś **Esc** powoduje przejście do trybu zaznaczania z trybu edycji (strzałkę można uaktywnić również klawiszem **V**, ale ta opcja — co oczywiste — nie działa w trybie edytowania tekstu).

Paleta sterująca

Paleta sterująca (*Control*, *Sterowanie* w polskiej wersji interfejsu programu) to prawdziwy kameleon, zmieniający wygląd i zawartość zależnie od wybranego narzędzia i zaznaczonego obiektu. Gdy używamy narzędzia tekstowego, paleta może prezentować jeden z dwóch widoków — formatowania znaków lub formatowania akapitów. Jeśli dysponujemy dostatecznie dużym (czytaj — wysokiej rozdzielczości) ekranem, w pierwszym trybie po prawej pojawi się skrócona lista opcji akapitowych, a po zmianie widoku na prawo od opcji akapitowych pojawi się część opcji znakowych. Przełączenie pomiędzy tymi trybami umożliwia skrót Cmd+Option+7 / Ctrl+Alt+7.

Warto zauważyć, że wygląd palety można dostosować. Jeśli nie możemy znaleźć opcji, o której wiemy, że *powinna* gdzieś tu być — z taką sytuacją zwykle mamy do czynienia, gdy siadamy przy klawiaturze cudzego komputera — warto sprawdzić ustawienia wybierając polecenie *Customize* (Dostosuj) na końcu menu podręcznego palety.

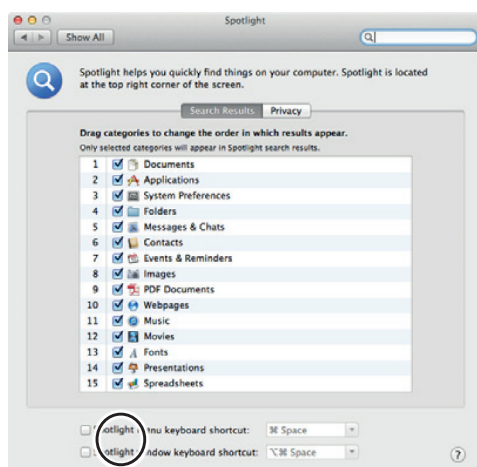


PALETA STERUJĄCA

Opcje formatowania znaków (góra) i akapitów (niżej). Pokazana po lewej (w kółku) ikona znajdująca się na prawym końcu palety otwiera widoczne obok menu, zawierające większość opcji formatujących. Umożliwia ono również dostosowanie wyglądu palety.

Naciśnięcia klawisza Tab lub Shift+Tab powodują cykliczne przechodzenie przez kolejne pola palety (w przód i w tył odpowiednio). Przy zaznaczonym polu można wpisać nową wartość albo użyć strzałek w górę i w dół, aby krokowo zwiększać lub zmniejszać odpowiednie wartości.

WSKAZÓWKA: Jeśli rozdzielczość ekranu jest naprawdę wysoka (ponad 1600 pikseli w poziomie), paleta zawiera zawsze wszystkie dostępne opcje, a oba widoki różnią się tylko kolejnością.



Użytkownicy komputerów Mac mogą zechcieć wyłączyć skróty klawiszowe Spotlight (System Preferences > Spotlight), wchodzące w konflikt ze skrótem narzędzia Zoom.

WSKAZÓWKA: Podczas przesuwania Rączką tekst na ekranie może zostać „zamaskowany” – wyświetlony jako szare paski. Jest to zależne od ustawienia Preferences > Interface > Hand Tool.

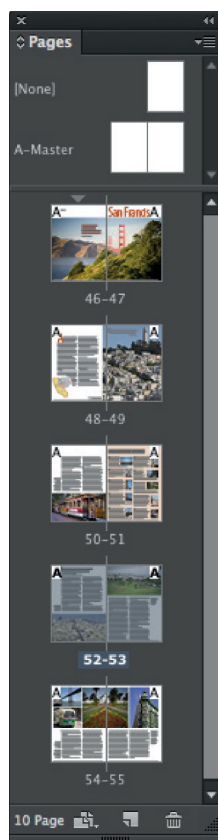
WSKAZÓWKA: Jeżeli wyświetlane na ekranie czcionki wydają się zrastrowane, oznacza to zazwyczaj, że przełączyliśmy się w tryb *Fast Display* (Szybkiego wyświetlania), czyli tryb niskiej rozdzielczości. W takim wypadku należy wybrać polecenie View > Display Performance (Widok > Jakość wyświetlania) i wybrać tryb *Typical* albo *High Quality* (Typowy lub Wysokiej jakości). Jeśli dysponujemy szybkim komputerem, tryb wysokiej jakości zapewni, że ilustracje zawsze będą wyświetlane w pełnej rozdzielczości (zauważmy, że to ustawienie nie ma wpływu na to, jak dokument będzie drukowany). W celu ustawienia tego trybu jako preferowanego dla aplikacji można użyć opcji dostępnej w oknie Preferences > Display Performance bez żadnego otwartego dokumentu.

Wyświetlanie strony

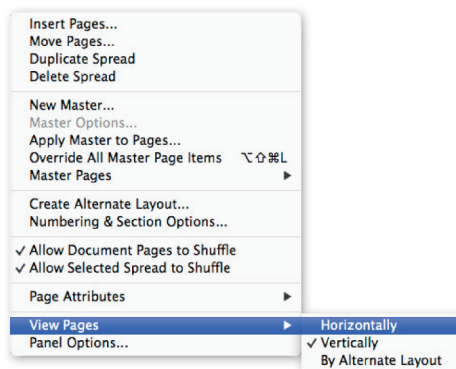
Istnieje kilka sposobów przeglądania i poruszania się po dokumentach InDesigna – niektóre lepsze od pozostałych. Choć mamy do dyspozycji dziesiątki opcji, większość z nas niemal wszystko robi używając zaledwie trzech skrótów:

1. **Powiększanie i zmniejszanie:** Cmd / Ctrl+spacja. Jeśli cenimy własny wzrok, lepiej powiększyć widok podczas edytowania tekstu. Nie ma sensu wślepianie się w ekran, na którym ledwo można coś odczytać. Można oczywiście zawsze wybrać narzędzie powiększania Zoom (🔍) z panelu narzędzi, ale lepiej oszczędzić sobie wysiłku. Przytrzymanie klawisza Cmd / Ctrl i jednocześnie naciśnięcie spacji przełącza aktualne narzędzie na Zoom; kursor zmienia się na ikonę lupy ze znakiem plus. Następnie, zamiast klikania w celu stopniowego powiększania widoku, możemy kliknąć i pociągnąć, aby zaznaczyć prostokąt, który chcemy powiększyć do rozmiarów roboczego okna. Dodatkowe przytrzymanie klawisza Option / Alt powoduje stopniowe zmniejszanie powiększenia z każdym kliknięciem myszą, przy czym obraz jest centrowany względem klikniętego punktu.
2. **Przesuwanie widoku:** Option / Alt+spacja. Przy powiększonym widoku, gdy nie jest widoczna cała strona, często chcielibyśmy przesunąć obraz w tę lub inną stronę. Przytrzymanie klawisza Option i spacji (Alt i spacji w systemie Windows) przełącza chwilowo na narzędzie *Hand* (Rączka) (🖱️), pozwalające przesuwać stronę lub rozkładówkę wewnątrz okna aplikacji. Narzędzie to pozwala też na szybkie przesuwanie kolejnych stron przy zmniejszonym powiększeniu. Szkoda czasu na zabawę z paskami przewijania – trudno jest wyczuć ich „wrażliwość” i tylko stracimy czas, usiłując trafić dokładnie tam, gdzie byśmy chcieli.
3. **Dopasowanie do okna:** Cmd / Ctrl+0 lub Cmd+Option+0 (Ctrl+Alt+0 (zero)). Skróty te powodują odpowiednio dopasowanie powiększenia tak, aby w oknie dokumentu zmieściła się cała strona lub cała rozkładówka. To najszybszy sposób przywrócenia ogólnego widoku po wcześniejszym powiększeniu lub zmniejszeniu widoku.

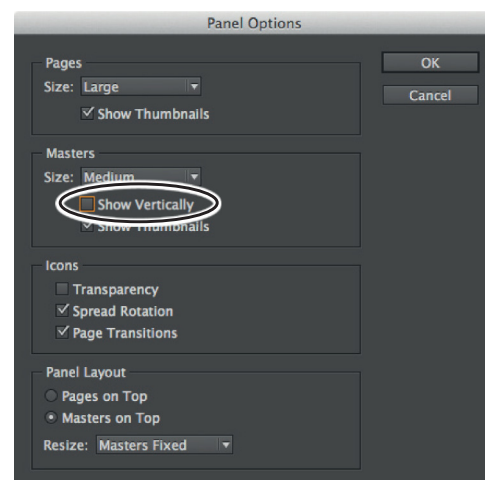
Alternatywą dla tego triumwiratu skrótów sterujących wyświetlaniem jest funkcja *Power Zoom*. Po przełączeniu się w tryb rączki



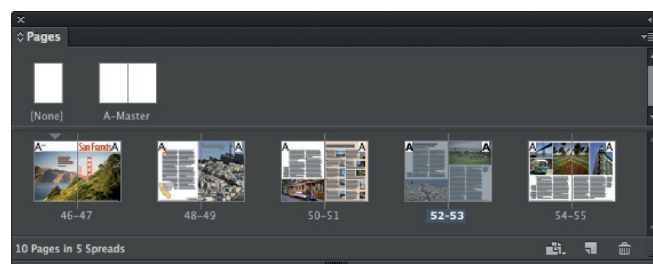
A



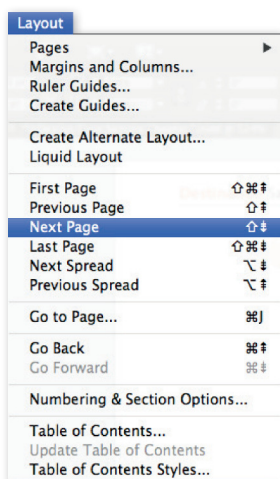
B



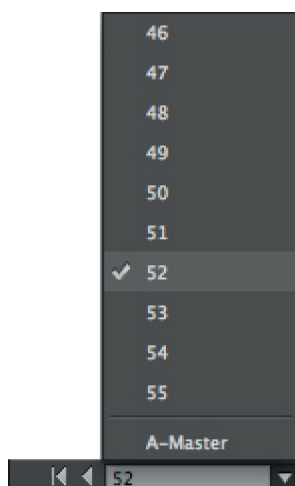
C



D



E



F

NAWIGOWANIE PO DOKUMENCIE

A: Panel *Pages* w typowej orientacji, ukazujący miniatury dziesięciostronicowego dokumentu ze stronami widzącymi.

B, C, D: Niektórzy użytkownicy wolą zmienić opcje panelu, aby miniatury były wyświetlane poziomo, co może zapewnić bardziej ekonomiczne wykorzystanie powierzchni ekranu.

E i F: Przeglądanie dokumentu umożliwia również menu *Layout*, skróty klawiszowe oraz lista rozwijana *Pages* w lewym dolnym narożniku okna dokumentu.

(z panelu narzędzi lub chwilowo skrótem klawiszowym) trzeba kliknąć i przytrzymać klawisz myszy przez chwilę. Obraz ulegnie lekkiemu zmniejszeniu i na ekranie pojawi się czerwona ramka, ukazująca obszar, który zostanie dopasowany do bieżącego okna dokumentu. Możemy następnie przesunąć tę ramkę, aby zmienić wyświetlany obszar. W celu zmiany stopnia powiększenia możemy (nadal przytrzymując przycisk myszy) użyć klawiszy strzałek — strzałka w górę powiększa ramkę (zmniejszając stopień powiększenia), zaś strzałka w dół przeciwnie, zmniejsza ramkę, tym samym zwiększając powiększenie.

W trybie edycji tekstu przydatne są skróty `Cmd / Ctrl+2` oraz `Cmd / Ctrl+4`, które zmieniają stopień powiększenia odpowiednio do 200 i 400 procent.

Poruszanie się pomiędzy stronami

Jeśli nasz dokument zawiera tylko kilka stron lub rozkładówek, wystarczającym narzędziem do przemieszczania się pomiędzy nimi jest Rączka. Dla dłuższych dokumentów wygodniejsze jest użycie panelu *Pages* (Strony), menu wyskakującego dostępnego w lewym dolnym rogu okna dokumentu lub opcje dostępne w menu *Layout* (Układ).

Przy korzystaniu z panelu *Pages* do przemieszczania się pomiędzy stronami w układzie rozkładówek podwójne kliknięcie numerów stron powoduje dopasowanie do wielkości okna obydwu zaznaczonych stron (rozkładówki), zaś podwójne kliknięcie ikony strony dopasuje i wycentruje tę właśnie stronę.

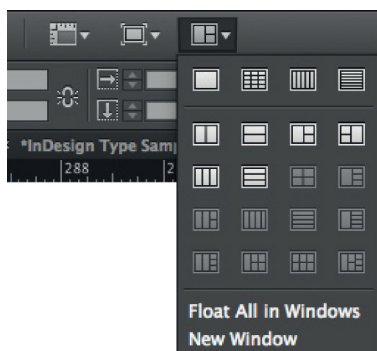
Poruszanie się pomiędzy dokumentami

Przy otwartych kilku dokumentach można przemieszczać się pomiędzy nimi, używając skrótu klawiszowego `Cmd / Ctrl+~` (tylda) albo `Shift-Tab` (o ile nie używamy narzędzia *Tekst*).

Rozmieszczanie dokumentów

Jeśli chcemy porównać dwa dokumenty albo przenosić zawartość pomiędzy nimi, wygodne może być wyświetlenie ich jeden obok drugiego. Menu rozwijane *Arrange Documents* (Ułóż dokumenty) pozwala podzielić ekran na wiele sposobów. Po zakończeniu, aby ponownie ułożyć wszystkie dokumenty w kartach, wystarczy wybrać pierwszą opcję z tej listy. Można również wybrać polecenia

WSKAZÓWKA: Naciśnięcie klawisza `Tab` (poza trybem edycji tekstu!) powoduje ukrycie lub ponowne wyświetlenie wszystkich paneli. Naciśnięcie `Shift+Tab` powoduje ukrycie wszystkich paneli *oprócz* palety sterującej i panelu narzędzi.



ROZMIESZCZANIE DOKUMENTÓW

Menu rozwijane w pasku Application przydaje się, gdy chcemy zobaczyć obok siebie dwa lub więcej dokumentów.

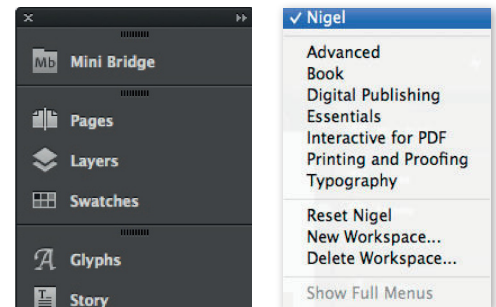
New Window (Nowe okno), aby otworzyć ten sam dokument w drugim oknie, dzięki czemu można oglądać tę samą zawartość w różnej skali albo różne fragmenty dłuższego dokumentu. Ci, którzy dysponują dwoma 27-calowymi monitorami, mogą uznać to za wygodne. Dla reszty z nas opcja ta należy do kategorii „dobrze wiedzieć, ale nie mogę powiedzieć, abym często z tego korzystał”.

Tworzenie przestrzeni roboczej

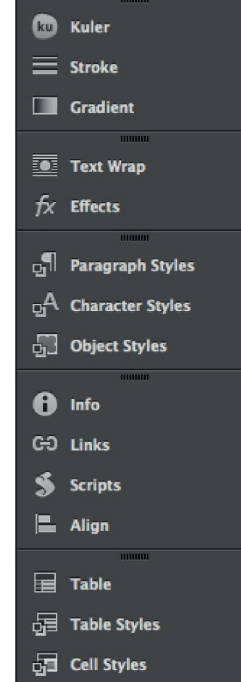
Mnogość paneli kontrolnych w programie jest tak wielka, że można odnieść wrażenie, iż rozmnażają się jak króliki, gdy tylko na moment odwrócimy głowę. Większej części z nich będziemy używać bardzo rzadko – lub wręcz nigdy, bez względu na to, jak błyskotliwe są nasze dokonania. Na szczęście InDesign oferuje niespotykany wcześniej poziom kontroli nad środowiskiem roboczym, umożliwiając zapisanie – i przywrócenie w późniejszym terminie – widoczności, położenia i pogrupowania paneli. Nazwy obszarów roboczych widoczne są w postaci listy wyboru w prawej części paska menu (obok pola wyszukiwania w systemie pomocy), a także w podmenu *Workspace* (Obszar roboczy) menu *Window* (Okno). Możliwe jest też przypisanie niestandardowego skrótu klawiszowego do wybranego obszaru roboczego i szybkie przełączanie pomiędzy różnymi widokami.

Na początek warto rozmieścić te panele, których będziemy używać, w sposób, który zapewni największą wygodę i sprawność działania. Grupując panele, warto dobierać je tak, aby nie łączyć ze sobą takich, które będą używane równocześnie lub jeden po drugim. Panele, z których korzystamy rzadko lub nigdy, najlepiej ukryć (zawsze będzie można wywołać je ponownie z menu *Window*). Po wybraniu właściwych przesunijmy je w odpowiednie miejsca albo zadokujmy. Po osiągnięciu zadowalającego rozmieszczenia paneli możemy wybrać polecenie *New Workspace* z menu *Window* lub listy wyboru i zapisać swój obszar roboczy pod czytelną i łatwą do rozpoznania nazwą.

InDesign zawiera pewną liczbę wstępnie zdefiniowanych obszarów roboczych. Obszar *Typography* (Typografia) jest niezłym wyborem na początek, ale niewątpliwie wymaga dostosowania. Mój typowy wybór to uzupełnienie zawartych w nim paneli o *Object Styles* (Style obiektów), *Info* (Informacje), *Links* (Łącza),



B



A

BUDOWANIE OBSZARU ROBOCZEGO
DO PRACY Z TEKSTEM

A: Mój preferowany obszar roboczy, zmodyfikowana wersja wstępnie zdefiniowanego obszaru Typografia

B: Menu Workspace z wybranym obszarem zdefiniowanym przez użytkownika