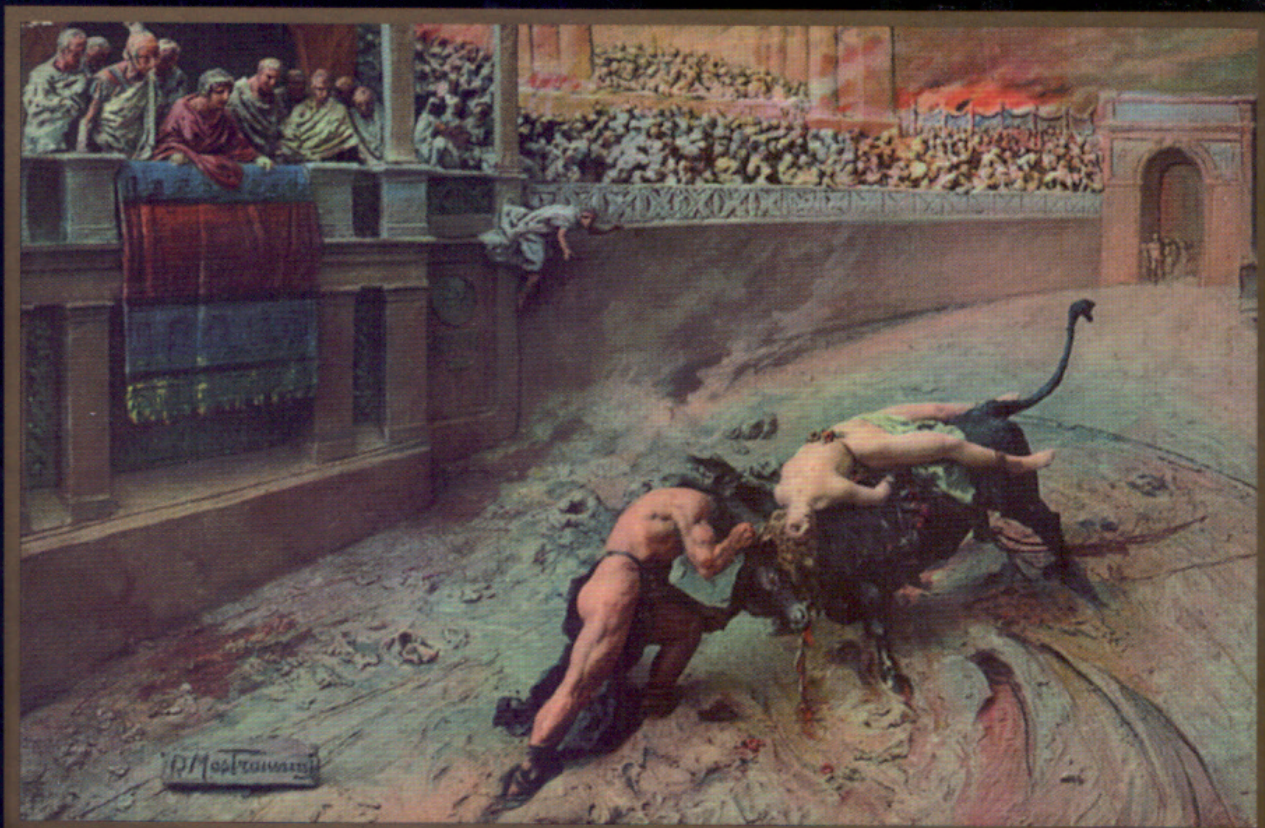




LITERATURA i WYOBRAŹNIA

ARTYKUŁY I ROZ PRA WY

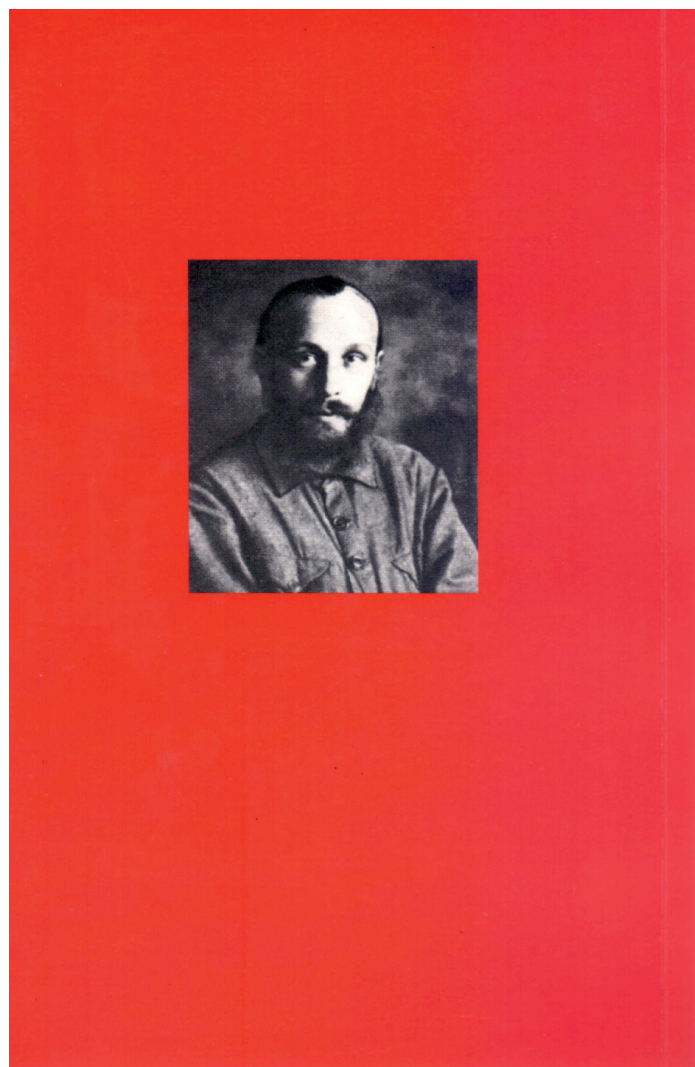
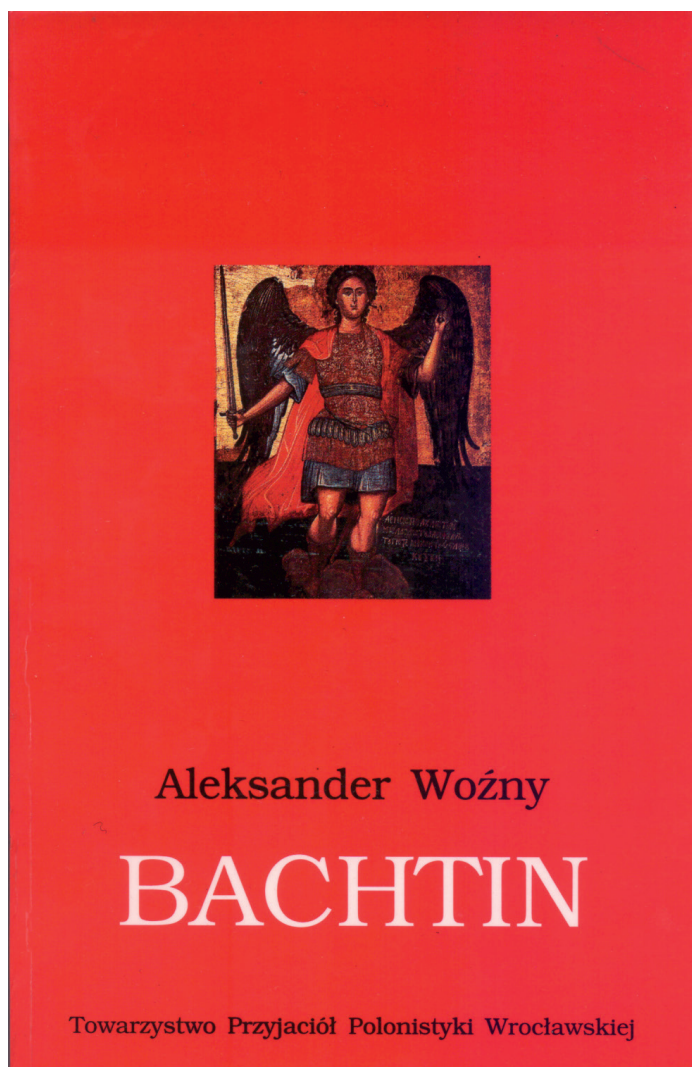
Jan A. Choroszy

Retoryka oprawy

Kilka dotknięć i spojrzeń na całokształt

Retoryka oprawy wydaje się pojęciem co najmniej ambiwalentnym, a na pewno odległym od tradycyjnego (historycznego i bibliologicznego) myślenia o tym materialnym składniku książki¹. Retoryczność jest zakorzeniona w języku mówionym, skąd przeniosła się najpierw do literatury, później do tekstów i obiektów użytkowych², a w końcu do wizualności³, lecz nigdy nie zespoliła się mocno z materią należącą do dziedziny ręcznego czy maszynowego introligatorstwa. Między mową a pismem lokuje się spór o pierwszeństwo: czy na początku było słowo, czy litera; tekst bezspornie wyprzedza i poprzedza oprawę w sekwencji utrwalonych aktów twórczych⁴. Tekst, czyli dzieło, należy do historii literatury i tradycji kultury, zwój, kodeks i książka są najpierw figurami wyobraźni⁵, a dopiero później obiektami bibliologii, która zauważyła oprawy, lecz nigdy nie przyznała im prymatu nad utekstowaniem mowy i myśli⁶.

Wieloznaczność słowa „oprawa” nie idzie w parze z frekwencją w zbiorach polskich paremii, choć właśnie w jedynym odnotowanym w *Nowej księdze przysłów polskich* stwierdzeniu, że „Im piękniejszy klejnot, tym droższej oprawy potrzebuje”⁷, została zapisana reguła, która wytycza jeden z kierunków refleksji nad materialnością edytorskiego ukształtowania dzieła stworzonego ze słów i z liter. Nie tylko przejaw, ale wprost manifestacja bogactwa, wykwintu, wyrafinowania lokuje się w sferze obiektywnej i wycennej wartości materiału i kunsztu wykonawcy, a jednocześnie powinna ściśle wiązać się z nieprzeciętnymi walorami tekstu, który oprawa osłania i skrywa. Cenna – wskazuje na bliskość skarbu albo tylko tworzy wrażenie, pozór, że chwilowo odgranicza od cymelium. Zdroworozsądkowa zasada, żeby nie oceniać książki po okładce, jest dalekim echem dokonanego zerwania aksjologicznego,



Il. 1–2. Strony pierwsza i czwarta okładki (oprawa miękka ze skrzydełkami) monografii A. Woźnego, *Bachtin. Między marksistowskim dogmatem a formacją prawosławną. Nad studium o Dostojewskim*, Wrocław 1993. Pomysł okładki: J. A. Choroszy, opracowanie typograficzne: M. Szlápka. Przesunięcie obrazów czy figura retoryczna?

a więc efektem obserwowalnego rozziwu między nobliwością opakowania a miałością treści, nadmiarową niestosownością użytych przez introligatora lub projektanta środków. Ta sama zasada jest przywoływana i tam, gdzie na plan pierwszy wysuwa się banalność, lichota czy tandetność oprawy, rażąca jej niedoskonałość w stosunku do rangi dzieła. Pierwiastek współczucia wobec tekstu-ofiary nadal występuje w rzeczowniku „oprawca”, staropolskim synonimie introligatora: tego, kto oprawę wykonuje.

Głębszy sens można też dostrzec w nagminnym użyciu czasownika „zaokładkować” na oznaczenie czynności nałożenia oprawy na blok książki w procesie zarówno ręcznym, jak i maszynowym (tu technologia wyraża się jeszcze starodawnie, a precyzyjnie, nazywając linie do oprawy twardej lub broszurowej). Definiowaniu oprawy jako okładki⁸ towarzyszy

radykalne uproszczenie i – *nomen omen* – spłaszczenie myśli o wykreowaniu i zespoleniu dwóch twórców, które odtąd będą istnieć w organicznym, choć nie zawsze zgodnym związku. Nie o zapakowanie drogiego kamienia w papier lub tekturę szło przecież w czynności oprawiania. Okładka sprowadza oprawę do jednego wymiaru, redukuje jej przestrzenną złożoność, a reprodukowana w prasie lub w większości opracowań popularno- i naukowych przesuwają się w pobliże zupełnie innej formy graficznej – plakatu⁹. W procesie odbioru artefaktu, jakim jest książka, obrazowość bądź graficzność okładki dominuje nad strukturalnością oprawy, czemu sprzyja zarówno przewaga banalnych sposobów ekspozycji w tradycyjnych księgarniach, jak i rosnąca rola internetowych kanałów dystrybucji preferujących płaski skan (ostatnio: cyfrowo wygenerowaną makietę) zamiast symulującej

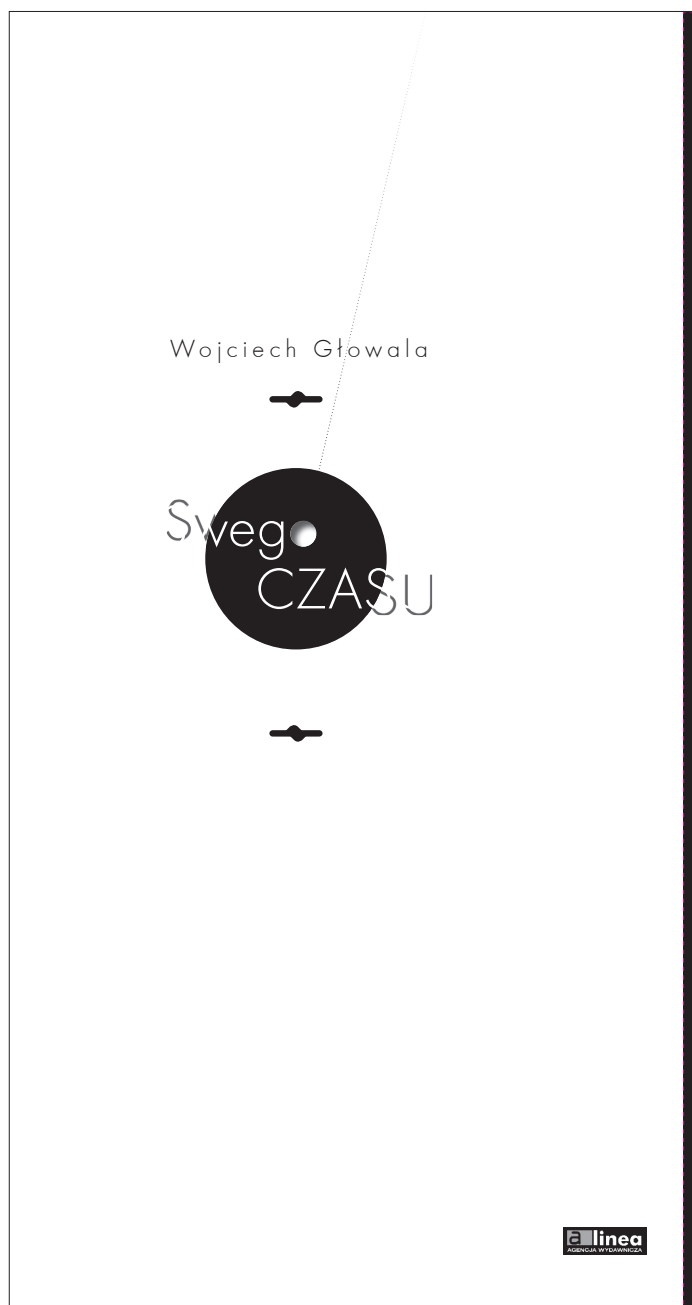
wielowymiarowość fotografii, której wykonanie wymaga ponadto pewnych umiejętności.

W sferze uzusu językowego, a zwłaszcza we frazeologii języka potocznego leksem „okładka” występuje częściej niż wyraz „oprawa”, łatwiej wchodzi w zwroty i wyrażenia, w których zaznacza się retoryczność, a nawet performatywność w dużo szerszej niż kiedyś skali. O ile wyszukana oprawa, przede wszystkim dawna, budzi szacunek, onieśmiela, zachwycia lub wywołuje podziw, o tyle współczesna okładka raczej robi wrażenie, przyciąga wzrok, zaciekawia bądź intryguje, zdumiewa, budzi niesmak, przygnębia i porusza, zniechęca albo odpycha czy odrzuca. Estetyczno-emocjonalny odbiór okładek, a także rozległość i skrajność wrażeń, jakie prowadzą, prowadzą do metaforyzacji, w obrębie których płótno, papier, folia i tektura mówią, przemawiają, krzyczą, a nawet wołają o pomstę do nieba. Retoryczność, o której piszą niektórzy specjaliści od layoutu¹⁰, brzmi tu echem odbitym, zniekształconym i chyba spotęgowanym w języku potocznej frazeologii, dalekiej od znuansowania i precyzji.

Więcej zaufania przysługuje klasycznej teorii trzech stylów retorycznych w literaturze (wysokiego, średniego i niskiego). Jej adaptacja do opraw książek tradycyjnych pozwalałaby ominąć ryzykowne metafory językowe, by zobiektywizować niektóre z kryteriów, połączyć narzędzia bibliologii z instrumentarium innych dyscyplin humanistycznych, w tym odwoływać się nie tylko do typologii formalnej druków, ale także do genologii literackiej. Poszczególne style cechowałaby określona kombinacja środków drukarskich, graficznych i introligatorskich, a zasada stosowności (dawne *decorum*) wskazywałaby, jakie teksty i dzieła kwalifikują się do odpowiednich opraw. Jest oczywiste, że w wielu dokonaniach drukarzy i wydawców nowożytnych i współczesnych można dostrzec świadome i pragmatyczne nawiązania do aksjologicznych podstaw tej teorii¹¹.

Równie mocna jest obietnica składana przez teorię aktów mowy Johna Austina, czyli uznanie, że oprawę określa zarówno illokucja, a więc intencjonalność podjętego działania, jak i perlokucja – sprawczość, oddziaływanie, skuteczność perswazji. Relacja komunikacyjna, jaka ustanawia się między wydawcą i projektantem a odbiorcami książki, prowadzi do wykorzystania całego repertuaru środków edytorskich, werbalnych i pozawerbalnych, o sprecyzowanej celowości informacyjnej, estetycznej, emocjonalnej i pragmatycznej, lecz o dość otwartej skali percepcji i reakcji. W takim ujęciu nawet graficzno-malarska abstrakcja odgrywa istotną rolę, a jej – w sferze słów – milczenie może być dla czytelnika-obszernika bogate w sensy.

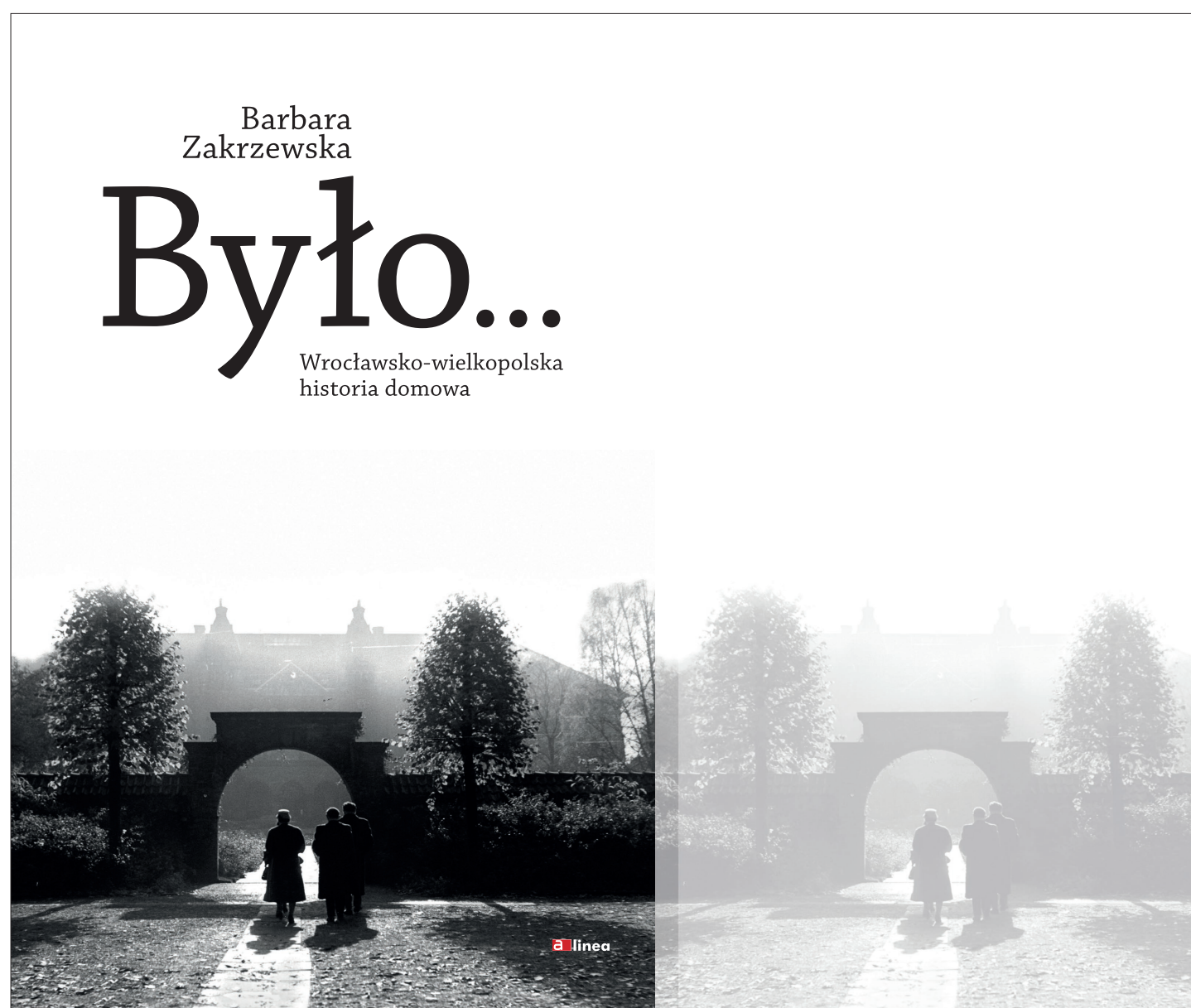
Retoryka (retoryczność) oprawy z reguły ma rewers w procesach projektowania graficznego i wydawniczego kształtowania edycji. Rekonstrukcje ciągu czynności, dyskusji i decyzji, możliwe na podstawie zachowanych źródeł pisanych, dzięki utrwalonej dokumentacji lub z autopsji, wielokrotnie wskazują na zamierzony narracyjny charakter



Il. 3. Pierwsza strona okładki (oprawa miękka ze skrzydełkami) zbioru artykułów naukowych W. Głowali, *Swego czasu*, Wrocław 2014 (nakładem autora). Projekt: K. Niklas. Autor, akceptując okładkę, powiedział: „Jeśli to jest wahadło, to się zgadzam”. A więc, faktycznie, znaczy jedynie to, czemu przypisujemy znaczenie

podejmowanych działań i kreowanych artefaktów. Oprawy dają się ująć w ramy piętrowych opowieści, w których centrum znajdują się główni aktorzy dokonujących się zdarzeń (akcji-performansów), początkowo odbywających się bez publiczności. Na poziomie wydawniczym jest to narracja o elementarnych rozstrzygnięciach formalnych (typ oprawy, format, dominanta graficzna, typowość albo indywidualizacja), o analizie kosztów, o poszukiwaniu oryginalnego pomysłu lub o ideologicznym naznaczeniu i aksjologicznym wyróżnieniu. Na ciąg dalszy wielokrotnie składają się opowieści o dyskusjach z autorami, wyborach pracowni projektowych,

negocjacji i zwrotach akcji wynikłych z niezrozumienia tekstu lub idei oraz z nieporozumień zachodzących w toku uzgadniania ostatecznego kształtu książek. W płaszczyźnie projektowania narracja koncentruje się na podstawowych założeniach (niekiedy w formie nieskomplikowanego równania: $a + b = c$), obejmuje kwestie spójności i logiki rozwiązań typograficznych, dotyka zagadnień doboru materiałów poligraficznych¹². Splot tych dwóch narracji układa się w opowieść o tym, jaki przekaz został zaplanowany, sformułowany i wmontowany w oprawę, jak i o czym ona intencjonalnie ma mówić. Wizualizacja i objaśnienie projektu

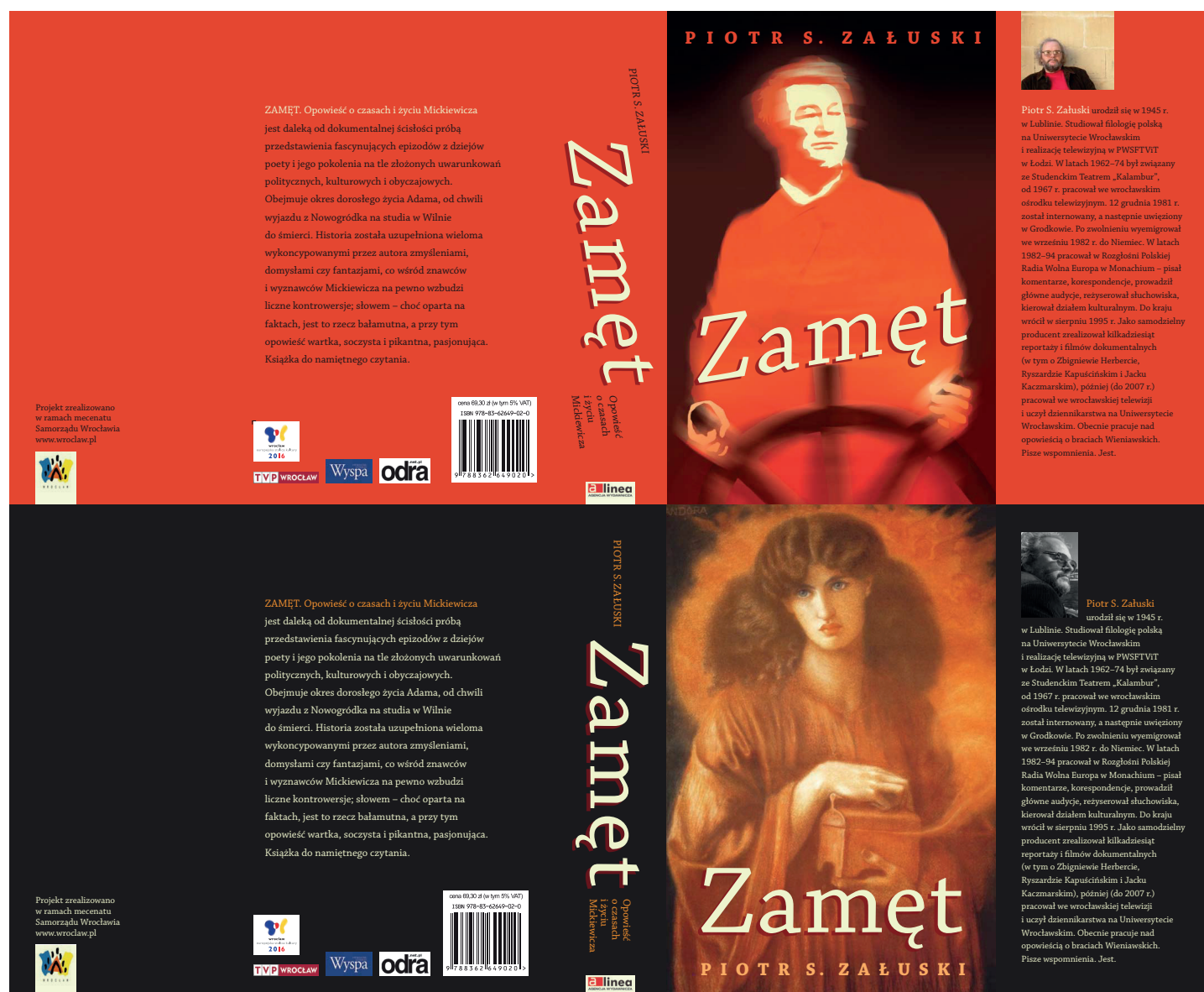


Il. 4. Pierwsza strona okładki i skrzydełko (oprawa broszurowa ze skrzydełkami) edycji wspomnień B. Zakrzewskiej, *Było... Wrocławsko-wielkopolska historia domowa*, Wrocław 2016. Wskazanie fotografii z archiwum domowego Zakrzewskich: J. A. Choroszy, projekt: B. Kaczmarek. Okładka transgresywna, może transcendująca?

podlegają multiplikacji, kiedy grafik przedstawia kilka wersji okładek, a wydawca inicjuje wewnętrzną dyskusję (kolegium okładek) w celu wyboru najlepszej propozycji. Retoryczność oprawy znajduje wówczas te swoje werbalizacje, które najczęściej podlegają utrwaleniu w świadomości redaktorów i specjalistów od promocji, przenoszą się następnie do publicznego obiegu informacji o książce, w pewnym stopniu inspirując czytelników i ustanawiając „wspólnotę metaboliczmu informacyjnego”¹³.

Zasadne wydają się jednak pytania, czy retoryczność i retoryka oprawy mogą wyrażać się poza językiem, czy są

uchwytne poza metaforyczną werbalizacją, czy można je opisać (językowo!) nie tylko jako system znakowy¹⁴, a więc zawężająco, lecz także jako odrębny (swoisty) kod antropologiczny¹⁵ przejawiający się w wielowymiarowej strukturze¹⁶. Nie wyłącznie intuicja, ale i całe współczesne doświadczenie humanistyczne zachęca do podejmowania takich prób¹⁷, zwłaszcza że umieszczona w rozmaitych porządkach rzeczy¹⁸ (jak opakowania, osłony, wyroby skórzane i artykuły papiernicze, ramy, reklamy, bibeloty i pierdółki, artefakty) oprawa książki manifestuje odrębność wymykającą się prostym i jednowymiarowym klasyfikacjom. Jako obiekt poznania



Il. 5. Zadrukowana obustronnie obwoluta (oprawa twarda oklejana papierem) książki P. Załuskiego, *Zamełt. Opowieść o czasach i życiu Mickiewicza*, Wrocław 2011. Pomysł podwójnej obwoluty: J. A. Choroszy, projekt: B. Kaczmarek. Mickiewicz jako sternik (awers) tak się autorowi kojarzył z propagandą partyjną, że stanowczo odmówił zgody na propozycję. Ustąpił, kiedy jako alternatywa dla czytelnika objawiła się piękna, choć nieroztropna, Pandora D. G. Rossetiego (rewers). Obwoluta-performans, z założenia interaktywna, i cała historia do opowiedzenia



Antologia Poeszy pierwszej połowy XIX wieku
stanowi 1 tom zbioru
Poeszy polska XIX wieku pod
red. Jacka Kolbuszewskiego.
Prezentuje w układzie
chronologicznym wiersze
kilkuset pokoleń poetów,
z których najstarsi urodzili
się w dobie późnego baroku,
a najmłodsi debiutowali tuż
pod koniec XIX wieku.
Wiersze, wierszyki i
wierszykiomniomów.
Teksty
zostały opatrzone notami
i komentarzami faktograficz-
nymi lub interpretacyjnymi.
Książka powinna służyć
studentom jako źródło
tekstów poetyckich do
ćwiczeń z zakresu historii
literatury przedmu romanty-
cznego i romantyzmu,
może być przydatna
nauczycielom i uczniom.
Jest zarazem nową
propozycją kanonu
poetyckiego, interesująca
dla każdego czytelnika
liryki dawniej i współczesnej.

CENA DEL 36.71

MONIKA BEDNARCZUK: *Kobiety w kręgu pracy medycznej*

MONIKA
BEDNARCZUK

*Kobiety
w kręgu
prawicy
między-
wojennej*

*Idee, sylwetki,
strategie pisarskie*



czekała, obeszna praca Monika Bednarczyk ma charakter pionierskiego rekonesansu na obszarze do tej pory mało rozpoznany przez badaczy literatury i kultury. W tym celu w tytułowych trudniej łączących kobiet z prawicą w Drugiej Rzeczypospolitej. W okresie Polski Ludowej nie było to temat dobrze widziany, a książkę wyleciała z bibliotek i kierowano na przykład z bibliotek i kierowano na przykład. Swoją rolę odegrało zapewne przekonanie, że twórczość pisarek nie ma znaczenia dla historii i literatury, interesującą, czemu mógł sprzyjać brak odpowiedniego języka badawczego, za pomocą którego można by ów fenomen badać, nie wznosić w palupki i nie wyrażać niechęci do twórczości. Monika Bednarczyk kontynuuje wyklęci podejmowanie przez badaczki z krytyki feministycznej, przypominając, a często też rewitalizując twórczość i twórczyni literatury z lat 1918-1939. W tym procesie bardzo interesujące rekonstrukcje oraz opisywanie i doświadczenia, polyniczne, a w części też artystyczne, odrębne, stanowiący rozwój, jak się wydaje, w tym fragmencie zarysów, jakimi była literatura kobiet w Polsce międzywojennej.

Z RECENZJI DRA HAB. PROF. UNIWERSYTETU
JAGIELLOŃSKIEGO MACIEJA URBANOWSKIEGO

łosy kobiet, poznany kobiet, pogląd kobiety, przekornia kobiet, działalność kobiet, emancypacja kobiet, twórczość kobiet – tak układa się kolekcja tematów, które już nas nie elektryzują, bo stały się oczywiste, popularne, nawet medialne.

Jaki jednak zdereży je? Wzrost świadomości, złożony z idei prawicy, konserwatyzmu, katolicyzmu, antykomunizmu, nacjonalizmu, judofobii, narodowego radykalizmu, a chyba także faszyzmu, to rysuje się także niezwykle konfrontacji stałości w weryfikacji stereotypy. Kim były i jak myślały Polki zrzucone w konwulsyjny wir wojny, w niebezpiecznym obłoku dramatycznych wyborów? Jak istniały w scenariuszu pisanym głównie przez tradycję i polityków mężczyzn? Co mówią – przez niepamięć – do nas?

MONIKA BEDNARCZUK: *Kobiety w kręgu prawnicy medycyny*

MONIKA
BEDNARCZUK

*Kobiety
w kręgu
prawicy
między-
wojennej*

*Idee, sylwetki,
strategie pisarskie*

Monika Bednarczuk
jest historykiem literatury, autorką
monografii *Obraz hiszpańskiej
wojny domowej lat 1936-1993
w piśmiennictwie polskim* (2008)
i współautorką (z Ewą Pogonowską)
książki *Znani, nieznanzi, nierozpoznani.
O kilku figurach zbiorowej wyobraźni*
(2009). Zajmuje się twórczością
literacką i publicystyką pierwszych
dekad XX wieku – bada ich
historyczne, ideowe oraz kulturowe –
w tym genderowe – uwikłania.

CENA DEL 42° 71

ISBN 978-83-62649-03-7



i doświadczenia poddaje się procedurom hermeneutycznym, lecz hermeneutyce ucieka; podlega bibliologii, lecz ją przekracza; ciąży ku sztuce użytkowej, lecz pławi się w nadużyteczności – nie ma płaszczyzny badawczej, z której oprawa by nie wystawała jakąś częścią swego spiralnego splotu, zwielokrotnionej helisy.

Potrzeba nowego określenia retoryczności oprawy rodzi się ze spostrzeżenia niepełności ujęć dotychczasowych¹⁹, skoncentrowanych na poszczególnych aspektach jej istnienia, a pomijających całość oddziaływania w środowisku kulturowym. Perspektywa bibliologiczna lokuje je w historii książki, w ewolucji technik introligatorskich i wydawniczych, w widocznym związku z rzemiosłem artystycznym. Ujęcie pragmatyczne akcentuje ergonomię jako narzędzie osiągania funkcjonalności oraz ocenia zasadność użycia poszczególnych materiałów. Na płaszczyźnie semiotyki oprawa jest traktowana jako fakt komunikacyjny, element procesu przekazywania informacji. W komunikologii na plan pierwszy wysuwają się walory fatyczne i potencjał reklamowy rozpatrywane multimedialnie²⁰. Ujęcie estetyczne uwzględnia przede wszystkim założony cel i etapy projektowania. Nawet gdyby to zestawienie poszerzyć, dodając jakieś nowsze epistemologie (np. analizy intertekstualne, intermedialne czy interkulturowe, a niechby i interdyscyplinarne), nie zmieniłyby się charakter dominujących – separujących lub wycinkowych – rozpoznań i opisów, a jednocześnie nie dałoby się usunąć wrażenia podstawowego braku, jakim jest ukrycie albo osłabienie antropologicznego wymiaru i socjohistorycznego podłoża przekształceń oprawy. Wyabstrahowane z tego kontekstu oprawy są jak ryby wyrzucone na brzeg morza: znieruchomiałe, poszarzałe, wysuszone, a w końcu martwe.

Poszukiwanie kodu antropologicznego byłoby więc odwołaniem się do tego, co najbardziej ludzkie w praktykach wydawniczych, co żywe w bytach nieożywionych, co promieniujące w materialności. Współczesne teorie percepcji i emocji, neuropsychologia i psychiatria, może i kognitywistyka, mogą tu być źródłem inspiracji, choć doraźnie i wyjściowo wystarczy chyba takie zakorzenienie refleksji, jakie tkwi w antropologii obrazu, rzeźby, sztuk widowiskowych i performansu. Odrzucając prymat zarówno bibliologii, jak i skryptyzmu w sferze pisma, druku i książki, można zmierzać w kierunku ujęcia, w którym oprawa jest konstruktem znakowym, semantycznym, ideologicznym, obrazowo-figuralnym i retorycznym (językowym), a jednocześnie dynamicznym, relacyjnym, performującym, staje się

aktem wizualnym²¹. Kod antropologiczny oprawy wchodzi ponadto w istotny układ dialogowy z tekstem (dziełem), jego rozumieniem i interpretacją. Nie można przeoczyć ukrytego sensu starego słowa-synonimu: „oprawić”, czyli „obramować”, znaczy przede wszystkim „ująć w ramy”, ale między ramą a bramą biegnie wąska, a przecież ważna, miedza semantyczna, choć formuje ją zaledwie jedna spółgłoska dźwięczna. Rama jest statyczna, ogranicza i zamyka, dystansuje; brama jest ruchoma, pozornie oddziela, a w gruncie rzeczy znosi granicę, jest zaproszeniem do jej przekroczenia.

Opis oprawy ma podłoże socjohistoryczne, którego precyzyjne rozpoznanie wymaga ukierunkowanych studiów, dlatego w dalszych rozważaniach ograniczę się do współczesności – w pewnym uproszczeniu można przyjąć, że na charakter obramienia rzutuje przynależność książki do jednego z trzech podstawowych typów: książka nakładowa, bez względu na liczbę odbitych egzemplarzy, jest tworem zasadniczo odmiennym od książki bibliofilskiej, a osobną

kategorię stanowi książka artystyczna. Ręcznie wykonywane oprawy należą dzisiaj do rzadkości w sferze produkcji zorientowanej rynkowo, pozostały jednak w domenie twórców artefaktów o szczególnym, wyrafinowanym kształcie i wysublimowanym przeznaczeniu²². Odcisk anonimowej ręki i nacisk manualnie ustawia-

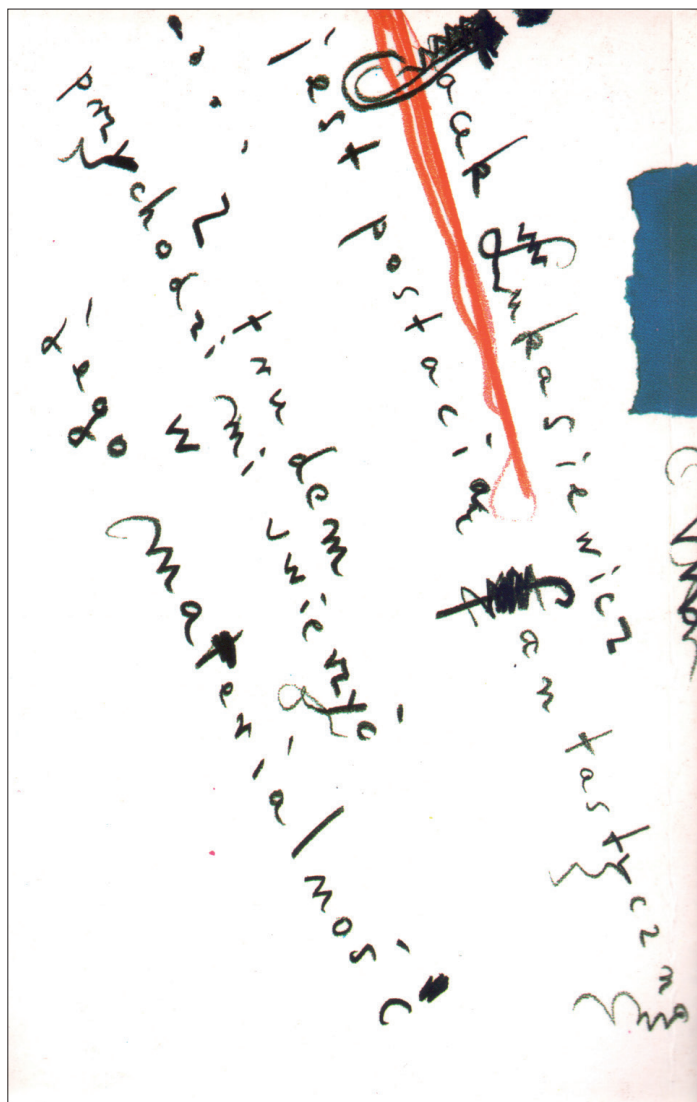
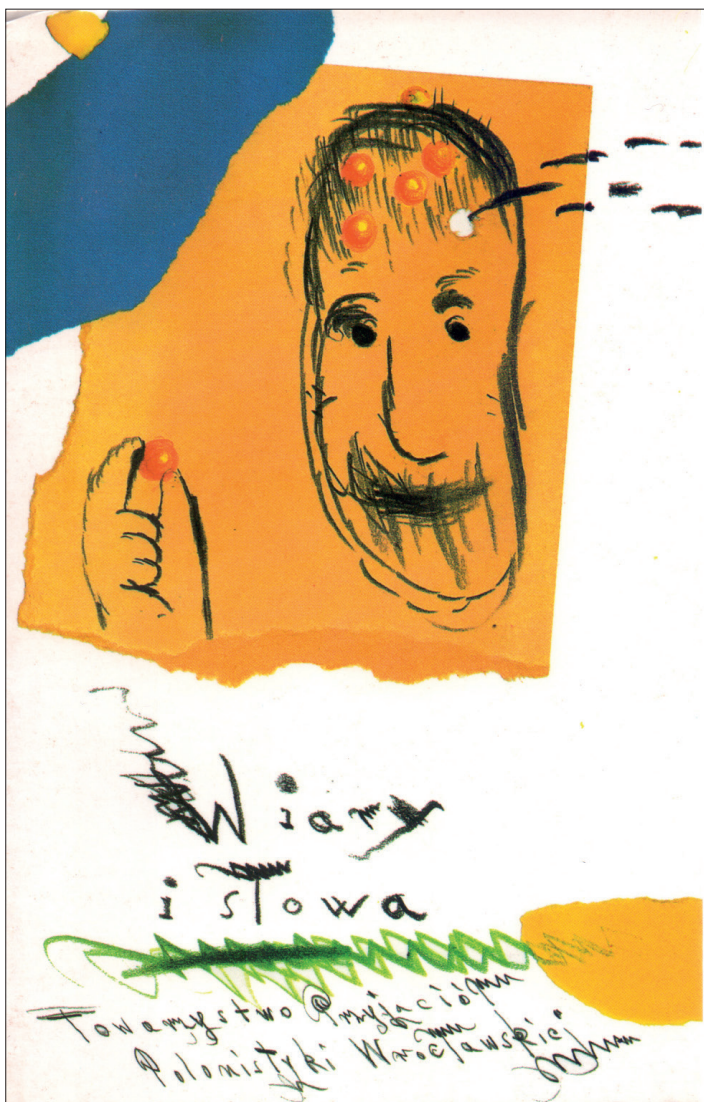
nej prasy lub stos ciężkich kamieni litograficznych stają się pierwszym elementem kodu antropologicznego, jaki można wyróżnić. Rękodzielność oprawy wielokrotnie jest spersonalizowana, okładzina bywa sygnowana lub przypisana konkretnemu wytwórcy, przez co w komunikacji bibliologicznej można mówić o klarownej podmiotowości²³. Nazwy/nazwiska projektanta i wykonawcy tworzą kolejny jej wymiar, który podlega już także odniesieniom estetycznym (stylowym), wiąże się z dorobkiem artystycznym, wypracowanym językiem, oryginalnością czy technicznym nowatorstwem. W zróżnicowanym zakresie i zmiennej skali oprawa wchłania ludzką energię i jest gotowa do jej wypromieniowania lub przekazania. Odbiorca książki, czytelnik-obszernik i czytelnik-eksplorator, używa nie tylko tych receptorów, które są właściwe w widzeniu przedmiotów i postrzeganiu tekstu, lecz ponadto uruchamia ręce, a nawet całe ciało, aktywizując zmysły wzroku, dotyku, węchu, słuchu, odpowiednio orientuje układ kostny, reguluje oddech i dostraja układ nerwowy. Oprawa w spojrzeniu i dotyku ujawnia złożoną strukturę, historię ludzkiego wysiłku, zamysły, intencje i efekty, a jednocześnie stymuluje reakcje. W najbliższym zetknięciu

**Rękodzielność
oprawy
wielokrotnie jest
spersonalizowana**

z ciałem odbiorcy manifestuje własną przestrzenność, która – obok szerokości, wysokości i głębokości – odsłania jeszcze jeden wymiar: fakturalny. Niekiedy mierzone w mikronach reliefy, żeberkowania, suche tłoki, aplikacje i dodatki, ale też właściwości użytych materiałów (ich gładkość, szorstkość, miękkość, sztywność, aksamitność, chropawość i tak dalej) tworzą sensualną aurę rozpoznawaną najpierw somatycznie, a później ewentualnie werbalizowaną jako odczucie, wrażenie, może sentyment. Fakturalność jest efektem kreacji, ale jednocześnie – sama w sobie – odwołuje się do ludzkiego wielostronnego doświadczenia, w którym istotną rolę odgrywają nie tylko przyzwyczajenia, ale i współczesne dyskursy (np. dyskurs ekologiczny). Tekstury opraw nie wyczerpują

jednak skomplikowania, które pojawia się przy zastosowaniu rozmaitych rozwiązań wzbogacających: obwoluta, opaska, kaseta/futerał, odsłonięty grzbiet albo skrzydełka okładki broszurowej należą do najbardziej typowych. Rozmnożenie płaszczyzn i stref dostępnych manewrującemu ciału odbiorcy każe myśleć nie o obrazie, nie o rzeźbie, nie o poliptyku, ale o instalacji, której właściwa percepcja ma charakter dynamiczny, wymaga zmian punktu widzenia, zawsze oscyluje między całością a detalem.

Osobnym zagadnieniem jest relacja oprawa-okładka (jako jej zwierciadło). Wydaje się zbyt dużym uproszczeniem opinia, że pierwszy termin ma określać czynność, a drugi powinien odnosić się do elementu budowy książki²⁴, a więc



Il. 11–12. Strony pierwsza i czwarta okładki (oprawa miękka ze skrzydełkami) zbioru *Wiary i słowa*, red. A. Poprawa i A. Zawada, Wrocław 1994. Tom dedykowany J. Łukasiewiczowi na sześćdziesiąte urodziny. Projekt: E. Get-Stankiewicz. Akt wizualny i interwizualny, multimodalny i konceptualny, narracyjny i retoryczny

wszystkich obramień połączonych z książką, mówi się przecież o oprawie szyciowej lub klejonej, nigdy natomiast takie określenia nie łączą się z okładką. W poszerzonej pojemności tego pojęcia (okładziny) topi się oczywista wielowarstwowość i złożoność strukturalna konstruktów, zanika związek poszczególnych elementów oprawy (czy obwoluta i futerał należą do okładki?), wymiar fakturalny ulega degradacji, jak gdyby pytanie, co jest na okładce, brało górę nad kwestią tego, jak została zaplanowana i wykonana oprawa. Upośledzenie zaimka pytającego „jak?” eliminuje z percepcji niemal cały kod antropologiczny, prowadzi do fatalnego zubożenia obcowania z książką. Okładka jest oczywiście sama w sobie ciekawym i wdzięcznym przedmiotem obserwacji i analiz, polem, na którym tradycja zmagą się z eksperymentem, konwencja z idiomem, naiwność z przerafinowaniem, a obraz i słowo konfrontują się z literą i plamą, stąd rejestracja i opis pomysłów, konceptów, trików i gier, przesuwania płaszczyzn i znaczeń, transformacji realistycznej fotografii i groteskowych przerysowań mogłaby, innym razem, wypełnić potrojony numer „Sztuki Edycji” (co chciałbym uzupełnić kilkoma płaskimi reprodukcjami projektów z bliskich mi warsztatów).

W istocie wszystko to, co widać na powierzchni oprawy, co pozwala się zobaczyć i dotknąć²⁵, jest tylko częścią zjawiska, bardzo ważną, lecz ograniczoną do najoczywistszych zakresów. Poszukiwanie kodu antropologicznego wiedzie bowiem w kierunku spostrzeżenia, że nawet elementarnie pojmowane widzenie i dotyk zawsze występują w konkretnej przestrzeni, w jakimś środowisku społecznym, w specyficznej sytuacji i zróżnicowanym oświetleniu, że nawet hipotetyczne sceny czytania realizują się w rozmaitych konfiguracjach ciała i obiektu. Z innej strony rzecz ujmując: odczuwanie materialności oprawy, jej kształtu i formatu, konstrukcji, tekstury, barwy i jasności, by wymienić najoczywistsze cechy (parametry) obramienia, odnoszone jest nie tylko do indywidualnej wrażliwości, emocji i afektu, ale i kompetencji kulturowej, wiedzy, rozeznania i zasobów sensualnej pamięci²⁶. Dotknięcie oprawy uruchamia cały ciąg skojarzeń świadomych i podświadomych, stymuluje sekwencję ruchów celowych i mimowolnych, kieruje ciało w stronę określenia swoistości obiektu, a jednocześnie uruchamia proces identyfikacji intencji wytwórcy – nie tyle dekodowania, ile rozpoznawania cudzej inwencji i wrażliwości oraz konfrontowania się z nimi w kontekście dzieła²⁷.

Oprawa ustanawia zarazem wielowymiarowe pole wizualne²⁸, którego składnikami są obrazowość, graficzność, bryła, kolor, linie i plamy, a więc wszystkie środki (parametry) użyte przez projektanta i wytwórcę, świadomie skomponowane w harmonii albo w dysonansie, w zgodzie z wybraną

konwencją albo w prowokacyjnym jej przełamaniu. Horyzont estetyczny pola wizualnego, jego rozmiar, klarowność i intensywność zawsze odnoszą się najpierw do tradycji edytorskiej, do wypracowanych kodów wydawniczych, nawet dawnych, do wzorników²⁹, a dopiero w następnym kroku komunikują się z pulsującą współczesnością, odpowiadając na nurty w sztuce, przejściowe mody, asymilując nowinki techniczne i materiałowe³⁰. Potężnym kontekstem pola wizualnego jest kultura, zmieniający się w niej balans słowa i obrazu, rozlewające się wzdłuż, wszerek i w poprzek poetyki, chwytły i eksperymenty nowych mediów³¹, ale także nowa wrażliwość odbiorcy czy jego gotowość do akceptacji projektów nowatorskich zrywających z tradycją. Siła tego pola – w istocie magnetycznego – oddziałuje na ludzkie zmysły, przygotowuje, a nawet urabia odbiorcę, jednocześnie zaś narzuca się dziełu, tekstowi książki, kreuje wokół niego jakąś wyodrębnioną aurę, która wnika w papier, dyktując styl lektury.

Ludzkie pragnienie widzenia i dotykania czyni oprawę przedmiotem aktywnego doświadczenia o złożonej naturze. Zachowuje ono podstawy estetyczne i kulturowe³², lecz w procesie performującej percepcji otwiera się na osobnicze skrypty pamięci, poddaje się zarówno emocjom, jak i reakcjom somatycznym, odwołuje się do wrażliwości sensualnej lub synestezycznej. Ma przy tym charakter fazowy, albowiem przebiega od spostrzeżenia oprawy, rozpoznania jej właściwości, zrozumienia przekazu, przez przekroczenie głównych linii-granic bramy/obramienia³³, aż do jej wartościowania po zakończonej lekturze tekstu książki. Potencjalna powtarzalność tej sekwencji komplikuje doznania, włącza je w subtelną grę pamięci i wyobraźni, osadza w sferach myśli i pragnienia, oswaja i uwewnętrznia³⁴.

Skoro oprawy nie można ograniczać do obrazu i obrazowości, a tym bardziej do graficznych reprezentacji werbalnych jej składników, skoro i materialność rzutuje na jej percepcję, która w gruncie rzeczy – jak każdy obraz – kształtuje się jako migotliwy wynik indywidualnej lub kolektywnej symbolizacji³⁵, bilansującej napięcia występujące między poszczególnymi elementami nacechowanymi bądź zaktywizowanymi semantycznie, można ją zdefiniować jako wizualno-werbalno-fakturalną figurę retoryczną – kompozycję ustanawiającą specyficzny typ otwartej relacji komunikacyjnej, której kontekst stanowi zarówno treść (tekst) książki, jak i otoczenie socjo-historyczno-kulturowe, a proces odbioru jest mocno uwarunkowany osobowością czytelnika.

Dostrzeżenie retorycznie nacechowanej, wymownej figuralności oprawy podważa rangę tych jej właściwości, które do niedawna wysuwały się na plan pierwszy. Podważa, choć

ich przecież nie znosi ani nie unieważnia, albowiem nawet w badaniach interdyscyplinarnych nie można pominąć pragmatycznego (produktowego) ujęcia, podobnie jak nie można przemilczeć konstrukcyjnych i komunikacyjnych aspektów obramienia, a nawet jego reklamowego wykorzystania, w logowizualności stosowanej znajdując ponadto żyzne pole analiz eksperymentów semantycznych i gier w zgadywanie sensów czy odsłanianie modnych w humanistyce palimpsestów. Nie ulega wątpliwości, że rebusy układane przez oprawców apelują głównie do inteligencji odbiorców-nabywców, a wyrafinowanie intelektualne podnosi status artefaktu, choć zawęży zasięg czytelnicy i zawsze rodzi obawy o skuteczność perswazji. Kiedy się jednak założy, że krąg odbiorców jest dość stabilny i dobrze zidentyfikowany i że nie ma mowy o odbiorze masowym, to pobudzająca umysł conceptualna oprawa ma wielką siłę przekonywania jako sygnatura rozumnego wydawcy.

W ewoluującej przez wieki praktyce społecznej, jaką było i jest tworzenia oprawy książkowej, zapisały się dzieje drukarstwa i ruchu wydawniczego, utrwaliły się pomysły i wynalazczość rzemieślników i artystów, odbiła się wrażliwość czytelników. W gruncie rzeczy można mówić o oprawie jako o tekście kultury³⁶, czyli o zjawisku, które jest nie tylko wieloelementowym i heterogenicznym systemem semiotycznym (a więc strukturą), ale i dziedziną twórczej działalności regulowanej kodem antropologicznym (a więc procesem) i bezpośrednio dostępną ludzkiemu doświadczeniu.

Key Words: book binding, cover, rhetoric, rhetorical styles, speech acts, anthropology of text, anthropology of image, performance, texture, image, visibility, visual parameters, visual act, perception

Abstract: The rhetoric of a book binding seems to be an ambivalent concept, certainly one distant from the traditional perception of this physical part of a book. The commonly used term “book cover” limits a binding to a single dimension, reduces its spatial complexity, shifts it towards a poster. The need for a new definition of the rhetoric of a book binding stems from the realisation that the previous approaches are incomplete and overlook the entirety of its impact in the cultural environment. Contemporary theories of perception and emotions, neuropsychology, psychiatry and cognitive science may serve as a source of inspiration, although on an *ad hoc* basis it is enough to embed these deliberations in the anthropology of painting, sculpture, performing arts and performance. In this context, it is necessary to evolve towards the approach in which a book binding is a sign, a construct that is semantic, ideological, graphic-figurative, and rhetorical (linguistic), yet at the same time dynamic, relational, and performing; it becomes a visual act. If a book binding cannot be limited to image and imagery, much less to graphic representations of its verbal components, if material-

ity affects its perception, which takes shape of a flickering result of individual or collective symbolisation, a binding may be defined as a visual-verbal-textural rhetorical figure – a composition which dictates the specific type of an open communicative relationship, the context of which is both the content (text) of the book and the socio-historical-cultural environment, and the process of its perception is conditioned by the reader's personality.

¹ Sumę współczesnej tegumentologii przynosi bogaty i pięknie wydany leksykon, którego autorzy podkreślają konieczność konsolidacji wiedzy dziedzinowej i uporządkowania terminologicznego, redukując jednocześnie wątki łączące introligatorstwo z kulturą niematerialną; E. Pokorzyńska, M. Pronobis-Brzezińska, A. Wagner, *Leksykon oprowoznawczy*, Bydgoszcz 2023. Szersze konteksty uwzględnił autorzy obu fundamentalnych encyklopedii: *Encyklopedia wiedzy o książce*, red. A. Birkenmajer, B. Kocowski i J. Trzynadłowski, Wrocław 1971; *Encyklopedia książki*, t. 1–2, red. A. Żbikowska-Migoń i M. Skalska-Zlat, Wrocław 2017.

² P. H. Lewiński, *Retoryka reklamy*, Wrocław 1999.

³ A. Kampka, *Retoryka wizualna. Perspektywy i pytania*, „Forum Artis Rhetoricae” 2011, nr 1 (25): *Retoryka i sztuka*.

⁴ Mocnym dowodem jest praktyka sprzedaży książek *in crudo* lub w składkach, powszechna do końca XVIII wieku; E. Pokorzyńska, *Wydawnicze oprawy*, w: *Leksykon oprowoznawczy*, s. 406.

⁵ Książka „jako figura wyobraźni, komponent metaforycznych konstrukcji wyrazowych (wyrażeń, zwrotów, fraz, rozbudowanych opisów) i przedstawień symbolicznych występuje w kulturze od starożytności, stanowiąc jeden ze sposobów wyrażania, tłumaczenia i porządkowania otaczającego świata” – stwierdza M. Skibińska, *Książka. Symbolika, metafora*, w: *Encyklopedia książki*, t. 2, s. 216.

⁶ „Treść dzieła i jego realizacja graficzna nie pozostaje bez wpływu **nawet** na oprawę książki. [...] Podobnie jak oprawa, także obwoluta **liczy się** z treścią dzieła” – pisał K. Głombowski, *Książka w procesie komunikacji społecznej*, Wrocław 1980, s. 55–57 (wyróżnienie – J. A. Ch.). Zob. też: K. Szczęśniak, *Okladka i obwoluta książki jako przedmiot badań interdyscyplinarnych*, „Toruńskie Studia Bibliologiczne” 2011, nr 2 (7).

⁷ *Nowa księga przysłów i wyrażeń przysłowiowych polskich*, t. 2: K–P, red. J. Krzyżanowski, Warszawa 1970, s. 74.

⁸ O okładce Elżbieta Pokorzyńska napisała, że: „Termin stosowany wymiennie z pojęciem oprawa, które to pojęcie jest używane częściej względem starych ksiąg (manuskryptów, starych druków) oraz książek z okładką wykonaną z twardszych, cięższych i grubszych materiałów”; E. Pokorzyńska, *Okladka*, w: *Leksykon oprowoznawczy*, s. 242.

⁹ Historyczną analogię okładki do plakatu w XX wieku dostrzegła B. Hojka, *Okladka*, w: *Encyklopedia książki*, t. 2, s. 294, a zjawisko to ilustruje, jak sądzę, bogate w reprodukcje opracowanie J. Górskiego, *Dosłownie. Literackie i typograficzne okładki polskich książek 1944–2019*, wyd. 2, Kraków 2020.

¹⁰ Zawężające rozumienie retoryki oprawy, ograniczające ją do skuteczności użycia języka w celach perswazyjnych, występuje m.in. w pracy G. Ambrose, P. Harris, *Layout. Zasady, kompozycja, zastosowanie*, tłum. J. Jagielto i U. Kowalczyk, Warszawa 2008, s. 55.

¹¹ „Introligator, który szanuje godność swego zawodu, dobiera gatunek płótna albo skóry w zależności od rodzaju literackiego oprowoznawczy książki. Zbiór wierszy domaga się raczej delikatnego płótna i miękkiej skóry koziej typu *maroquin*”; K. Głombowski, op. cit., s. 55. Por. J. Trzynadłowski, *Edytorstwo. Tekst, język, opracowanie*, Warszawa 1976.

¹² K. Socha, *Podstawowe problemy tworzenia projektu typograficznego książki*, w: *W poszukiwaniu odpowiedniej formy. Rola wydawcy, typografa, artysty i technologii w pracy nad książką*, red. M. Komza, Wrocław 2012, s. 153–154.

¹³ Określenie Antoniego Kępińskiego (*Lęk*, wstęp M. Czerwiński, wyd. 4, Warszawa 1995), do antropologicznego obiegu wprowadzone przez redaktorów podręcznika *Antropologia widowsk. Zagadnienia i wybór tekstów*, oprac. I. Chałupnik et al., wstęp i red. L. Kolankiewicz, wyd. 2, Warszawa 2020.

¹⁴ Bardzo interesującą i spójną propozycję zawiera skondensowana książka R. Llop, *System graficzny w projektowaniu okładek książek. W poszukiwaniu języka parametrów*, tłum. N. Pluta, Kraków 2021, inspirowana m.in. gramatyką wizualną Yuriego Engelhardta. Autorka dowodzi, że „każdy przekaz graficzny jest rezultatem powiązanych ze sobą decyzji i nawet jeśli komunikacja wizualna jest bardzo złożona, można stworzyć system parametrów, który go opisze”; ibidem, s. 9. Wyodrębnionymi parametrami są: kodowanie (dosłowne, metaforyczne, konwencjonalne), obiekty graficzne (modele trójwymiarowe, fotografia, malarstwo realistyczne, rysunek, diagramy, symbole i piktogramy, formy abstrakcyjne, formy typograficzne, ornamenty, formy kontenerowe, elementy tworzące relacje), cechy wizualne (kolor i jasność, forma, wielkość, wartość, kieru-

nek i położenie), zasady percepcji (podobieństwo, ciągłość, bliskość, relacja figura–tło), związek obiekt–powierzchnia.

¹⁵ Kod antropologiczny traktuję jako rozszerzoną wersję pojęcia kodu kulturowego (lub estetycznego), obejmującą nie tylko system utrwalaonych w kulturze znaków, ale i otwarty zbiór ludzkich zachowań i praktyk, także prekognitywnych.

¹⁶ Karol Głombiowski oszczędnie pisał, że „dzięki oprawie do dwuwymiarowego układu przestrzennego kolumny druku dochodzi nowy element materialnej struktury książki: trójwymiarowość bloku książki, która poszerza zakres plastyczności i ekspresji książkowej tekstu. Tekst zyskuje w ten sposób fizyczną objętość i głębię, którą odbiorca nie tylko ogarnia myślą, lecz poznać może również wzrokiem i dotykiem. Tę cechę książki należycie w swej wrażliwości doceni miłośnik książki”; K. Głombiowski, op. cit., s. 57.

¹⁷ Bodaj najważniejszy obszar syntetycznie omówiła E. Kwiatkowska, *Energia obrazu. Źródła i konteksty zwrotu ikonizacyjnego*, Kraków 2020.

¹⁸ Rozległość drugiego istotnego obszaru refleksji humanistycznej pozwala ocenić zbiór studiów *Rzeczy i ludzie. Humanistyka wobec materialności*, red. J. Kowalewski, W. Piasek i M. Śliwa, Olsztyn 2008. „Główne współczesne koncepcje znaczenia wywodzą się z dwóch teorii: językoznawstwa strukturalnego de Saussure’a i logiki pragmatycznej Peirce’a. Według pierwszej znaczenie wyczerpuje się w komunikacji, która jest aktem wymiany informacji o charakterze intencjonalnym i konwencjonalnym (symbol), uwaga drugiej skupia się na sygnifikacji, która zawiera zarówno komunikację wraz z jej cechami konstytutywnymi, jak i inne tryby znaczenia o charakterze nieintencjonalnym i umotywowanym (indeks, znak ikonizacyjny). Znaczenie rzeczy wyczerpuje się głównie w tym drugim trybie, choć nie wyłącznie. [...] Można w tym ujęciu stwierdzić istnienie swoistej mowy rzeczy [...] Byłoby jednak uproszczeniem redukowanie znaczenia rzeczy do miary logocentrycznej, albowiem z racji swej materialności ich znaczenie nie jest uchwytne w kategoriach konwencjonalnych symboli języka i jego linearności. Rozumienie znaczeń rzeczy ma bowiem nade wszystko charakter prekognitywny, indeksykalny i ikonizacyjny, często zrelatywizowany ponadto do indywidualnych nastrojów i motywacji”; J. Barański, *Świat rzeczy. Zarys antropologiczny*, Kraków 2007, s. 195–196.

¹⁹ R. Barthes, *Retoryka obrazu* i G. Bonsiepe, *Retoryka wizualno-werbalna*, „Pamiętnik Literacki” 1985, z. 3; Rose Llop – raczej marginalnie – też nawiązuje do rudymetów klasycznej retoryki, przywołując pojęcia *stasis*, *inventio* i *elocutio*; R. Llop, op. cit., s. 34–35.

²⁰ B. Hojka, *Okladka książkowa z perspektywy komunikacyjnej*, w: *W poszukiwaniu odpowiedniej formy*.

²¹ Aleksandra Łukaszewicz-Alcaraz proponuje „takie przeformułowanie pojęcia obrazu, by mógł być on włączony w procesualne myślenie o sztuce, w myślenie o niej przez pryzmat doświadczenia”, i dochodzi do „ujmowania obrazu nie jako przedmiotu, ale jako **aktu wizualnego**, którego konkretnymi realizacjami są spotkania artefaktu z odbiorcą. Spotkań tych nie powinniśmy postrzegać przez pryzmat relacji przedmiotowo-podmiotowej, a więc takiej, w której ktoś coś ogląda, poznaje, weryfikuje, ustanawiając się jako aktywny w opozycji do tego, co bierne i podporządkowane, co jest rzeczą w czyichś rękach. [...] Jest to relacja o charakterze performatywnym, czyli materialne otoczenie wpływa realnie na zachowania, także fizyczne, społeczne oraz na sposób pojmowania świata”; *Obraz – akt wizualny*, w: *Zwrot performatywny w estetyce*, red. L. Bieszcza, Kraków 2013, s. 323.

²² Bardzo mocno i dość utopijnie sto lat temu napisał Eric Gill w obronie humanitarnego wymiaru rzemiosła: „Druk maszynowy na maszynowo robionym papierze może otrzymać maszynowo wykonaną oprawę, ale druk wykonany przez ludzi na papierze zrobionym przez ludzi powinien też zostać oprawiony przez ludzi”; E. Gill, *Esej o typografii*, tłum. M. Komorowska, Kraków 2016, s. 115. Mimo dokonanej industrializacji i powszechnego umaszywnienia procesów wydawniczych w książkach ocalał spory zasób tego, co Antoni Kępiński nazywał „metabolizmem energetycznym”.

²³ Zob. ważny i inspirujący tom *Introligatorzy i ich klienci*, red. A. Wagner, Toruń 2017. Por. J. Tomaszewski, *Oprawa książkowa w Polsce 1450–1600. Studium tegumentologiczno-ikonograficzne*, Warszawa 2018; J. Straus, *Teraz okładka!*, t. 1–2, Warszawa 2021.

²⁴ K. Szczęśniak, op. cit., s. 30.

²⁵ Charakterystyczne jest tu stwierdzenie Klaus Detjena, że: „Przedmiot użytkowy, jakim jest książka, przeznaczony jest dla ludzkiej ręki i ludzkiego oka, co oznacza, że lektura i przyswajanie informacji odbywa się w wąskim zakresie kontaktu wzrokowego”; K. Detjen, *Światy zewnętrzne. O projektowaniu okładek*, tłum. P. Piszczatowski, Kraków 2018, s. 9–10.

²⁶ Donald A. Norman wyróżnił trzy poziomy percepcji: pierwotny, behawioralny i refleksyjny, odnosząc do nich cechy produktu rozpoznawalne w procesie odbioru projektu/obiektu graficznego, kolejno: wygląd; przyjemność i efektywność użytkowania; tożsamość, osobistą gratyfikację i wspomnienia. Podkreślił przy tym: „Chociaż opisałem wszystkie trzy poziomy percepcji oddzielnie, prawdziwe doświadczenie angażuje wszystkie trzy naraz”; D. A. Norman, *Wzornictwo i emocje. Dlaczego kochamy lub nienawidzimy rzeczy powszednie*, tłum. D. Skalska-Stefanśka, Warszawa 2015, s. 43.

²⁷ Interesujące zagadnienie kobiet zajmujących się introligatorstwem i ich wrażliwości estetycznej podjęła M. Tidcombe, *Women Bookbinders in Britain before the First World War*, w: *Eloquent Witnesses. Bookbinding and Their History*, ed. M. M. Foot, London 2004.

²⁸ Iwona Kurz definiuje je jako dynamiczną „przestrzeń relacji między człowiekiem, obrazem i rzeczywistością, dla której podstawowa jest kategoria **spojrzenia** i która wyznacza obszar gęsty od tekstów, języków, innych obrazów, technik i praktyk”; I. Kurz, *Wobec obrazu – wo-*

bec świata. Projekt antropologii kultury wizualnej, w: *Antropologia kultury wizualnej. Zagadnienia i wybór tekstów*, oprac. I. Kurz, P. Kwiatkowska i Ł. Zaremba, wstęp I. Kurz, Warszawa 2012, s. 12.

²⁹ M. Koziać-Podsiadło, *Wzornik tłoków introligatorskich Wzorniczej Warszawy Introligatorskiego dawnego Muzeum Techniczno-Przemysłowego w Krakowie*, Kraków 2020.

³⁰ „Projektowanie parametryczne wymaga myślenia otwartego na poszukiwanie związków i wyrażanie ich. Ta metoda pozwala na zaczerpnięcie elementów tradycji projektowania graficznego i przetworzenie ich w sposób umożliwiający osadzenie w nowych kontekstach” – stwierdził Robert Woodbury (*Elements of Parametric Design*, New York 2010) cytowany przez Llop (op. cit., s. 10).

³¹ Ważnym sygnałem napięć w tym zakresie jest stanowisko Rolanda Reussa: „Pochodzący nie wiadomo skąd kuriozalny obyczaj, by wszędzie umieszczać na okładkach obrazy nawiązujące do treści książki, pokazuje jedynie, że wiele osób z branży zatraciło świadomość tego, czym tak naprawdę jest książka. Stanowi on zdradę wobec tej przesiąkniętej piśmem rzeczywistości, którą jest książka jako medium”; R. Reuss, *Perfekcyjna maszyna do czytania. O ergonomii książki*, tłum. P. Piszczatowski, Kraków 2017. Prymat skryptyzmu w stanie czystym.

³² Ich stabilizacja jest procesem stałym i aktualizowanym w zakresie technologii. Zob. B. Lenart, *Piękna książka jako zespół czynników materialnych, papieru, czcionek, ilustracji światłotokowych, druku i oprawy*, Wilno 1928; A. W. Johnson, *The Practical Guide to Craft Bookbinding*, London 1985; A. Tomaszewski, *Architektura książki dla wydawców, redaktorów, poligrafów, grafików, autorów, księgoznawców i bibliofilów*, Warszawa 2011; M. Mitchell, S. Wightman, *Typografia książki. Podręcznik projektanta*, tłum. D. Dziewońska, Kraków 2012.

³³ Okładka książki „jest »portalem«, który powinien kierować potencjalnego czytelnika do jej treści” – pisali Tomasz Bierkowski i Ewa Repucho w: *Co mówią okładki? O jakości komunikatów wizualnych współczesnych edycji wydawanych przez bibliologów i dla bibliologów*, „Studia o Książce i Informacji” 2017, nr 36, s. 15.

³⁴ „Antropologia doświadczenia odrzuca wszelkie opozycje binarne w rodzaju statyczny – dynamiczny, system – proces, ciągłość – zmiana, etnografia – historia, synchronia – diachronia, ponieważ zakładają one stały i bezczasowy świat esencji, świat wyobrażony; [...] antropologia doświadczenia postrzega ludzi jako działające podmioty aktywnie uczestniczące w procesie historycznym, które tworzą własny świat” – stwierdził E. M. Bruner, *Przeżycie i jego ekspresje*, w: *Antropologia doświadczenia*, z epilogiem C. Geertza, red. V. W. Turner, E. M. Bruner, tłum. E. Klekot i A. Szczurek, Kraków 2011, s. 20. W innym miejscu pisał: „[...] doświadczenie dociera do nas zarówno werbalnie, jak i w postaci obrazów i wrażeń. [...] przez długi czas przywiązywałem zbyt wielką wagę do werbalizacji kosztem wizualizacji, do języka kosztem obrazów. Zatem pierwotną rzeczywistość stanowi doświadczenie przeżywane jako myśl i pragnienie, jako słowo i obraz”; ibidem, s. 12.

³⁵ „Obraz” jest czymś więcej aniżeli tylko wytworem percepcji. Powstaje jako wynik osobowej lub kolektywnej symbolizacji. Wszystko, co pojawia się w polu spojrzenia lub przed okiem wewnętrznym, można na tej zasadzie ukonstytuować lub zmienić w obraz. Dlatego pojęcie obrazu, jeśli traktuje się je poważnie, może być ostatecznie tylko pojęciem antropologicznym” – pisał H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, tłum. M. Bryl, Kraków 2012, s. 13. Por. W. J. T. Mitchell, *Czego chcą obrazy? Pragnienia przedstawień, życie i miłość obrazów*, tłum. Ł. Zaremba, Warszawa 2015; M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, tłum. M. Kowalska i J. Migasiński, postłowie J. Migasiński, Warszawa 2001.

³⁶ Uporządkowany przegląd definicji tekstu kultury zawiera praca K. Smyk, *Obrzęd jako tekst kultury. Przykład Bożego Ciała w Spycimierzu*, Lublin 2020. Rozróżnienie na strukturę i proces pochodzi od M. Wójcickiej, *Tekst kultury jako struktura i proces*, w: *Tekst – kontekst – intertekst*, red. O. Kielak, A. Kowalska i J. Szadura, Lublin 2013.