

DE' PIV ECCELLENTI PITTORI,
SCVLTORI, E ARCHITETTORI

Scritte

DA M. GIORGIO VASARI PITTORE
ET ARCHITETTO ARETINO,
*Di Nuouo dal Medesimo Riuiſte
Et Ampliate*

CON I RITRATTI LORO
Et con l'aggiunta delle Vite de' viui, & de' morti
Dall'anno 1550. inſino al 1567.

Prima, e Seconda Parte.

*Con le Tauole in ciaſcun volume, Delle coſe piu Notabili,
De' Ritratti, Delle vite degli Artefici, Et de
Luoghi doue ſono l'opere loro.*



CON LICENZA E PRIVILEGIO DI N. S. PIO V. ET
DEL DVCA DI FIORENZA E SIENA.



W

spółczesny „obraz tekstowy” i „obraz tekstu”

Znaczenie oraz funkcje okładki

Od 2010 roku w środkach masowego przekazu możemy obserwować wzmożone zainteresowanie frontalną częścią okładki¹, a precyzyjniej: umiejscowionymi na niej komponentami typograficzno-obrazowymi. W prezentowanym artykule podejmę próbę redefinicji tej części oprawy, która uwzględnia znaczenie zwierciadła okładki² w kulturze oraz pełnione przez nie funkcje.

Zainteresowanie kwestią projektowania okładek jest dzisiaj stymulowane pośrednio przez działalność niektórych wydawnictw (słowo/obraz terytoria, Karakter, Ha!art, 2d2.pl). Nie tylko specjalizują się one w publikowaniu na temat wzornictwa przemysłowego i projektowania graficznego, ale także – tematyzują proces wydawniczy w ramach przyjętej strategii marketingowej. By nakreślić pokrótce kierunek tych zmian, ograniczę się jedynie do skomentowania jednej, prekursor-skiej pod względem tendencji włączania okładki w obręb działań promocyjnych inicjatywy Wydawnictwa Ha!art z 2005 roku. *Małż*, debiutancka powieść Marty Dzido, została wówczas opublikowana w dwóch wersjach – pesymistycznej i opty-mistycznej – funkcją zaś zaprojektowanej przez Annę Ostoyę okładki było wskazy-wanie za pomocą konwencjonalnej tonacji kolorystycznej (barwy zimne i ciepłe) postawy psychologicznej przyjętej przez narratora względem losu bohaterki. Nie mamy tu zatem do czynienia z akcentowaniem szczęśliwego bądź nieszczęśliwe-go zakończenia powieści (klasyczna, opisana przez Arystotelesa w *Poetyce* ścieżka przemiany bohatera), a raczej z okładkową ekspozycją postawy instancji nadzo-rującej, kreującej fikcję (narratora powieści, autora lub wydawcy) przyjmowanej względem fabuły, postawa ta została ujęta w system binarnych opozycji. Przykład

ten dobitnie pokazuje, że funkcją okładki jest dzisiaj nie tylko zwyczajna ekspozycja dominujących własności tekstu, a co za tym idzie – symplifikacja utworu schowanego między skrzydłami oprawy, ale również ironiczny komentarz. Narratorką *Matka* jest bowiem młoda kobieta, która nie ma ochoty realizować stereotypowego, wyznaczonego jej przez płeć, status i rolę społeczną wariantu życiorysu. Mimo to forma opowieści – jak sugeruje okładka – niejako zmusza ją do przyjęcia konwencjonalnej postawy, ponieważ powieść to odmiana reprezentacji (łac. *repraesentatio* – uobecnienie), a zatem historia modelowana³.

Okładka zamiast recenzji. Bookstagram

Nie bez przyczyny wzrost zainteresowania okładką jako sferą projektowania książki, która zajmowała dotychczas jedynie wąskie grono specjalistów, zbiegł się w czasie z powstaniem popularnej aplikacji Instagram, w ramach której dominującym medium komunikacji jest obraz cyfrowy, najczęściej fotografia. Proces, który możemy dzisiaj obserwować, to mechanizm powolnego wyczerpywania się formuły blogów krytycznoliterackich (pot. „blogi książkowe”), a co za tym idzie – zastępowania klasycznej recenzji przez fotograficzno-tekstowy opis z elementami wartościowania i analizy (Bookstagram). Taki „obrazotekst” pojawia się zazwyczaj w serwisach społecznościowych. Paradoksalnie tendencja ta sprzyja rozwojowi dziedziny projektowania okładek, to frontalna część książki staje się bowiem przedstawieniem centralnym. **Okładka niejako przejmuję funkcję recenzji**, to nią posługują się użytkownicy mediów społecznościowych, by polecić książkę. Zmiana jest symptomatyczna – ekfraz okładki, jej obrazowy, unaoczniający opis w obrębie tradycji krytycznej, należała bowiem do możliwych, acz niekoniecznych komponentów recenzji – pozwalała syntetycznie zaprezentować tekst. Dzisiaj zamiast ekfrazy użytkownicy serwisu Instagram fotografują okładkę – przy czym istotnym komponentem jest tło, na którym umieszczają książkę. W przeważającej większości ujawnia ono okoliczności lektury – porę dnia (wieczór, poranek), przestrzeń (plaża, las, jezioro), przedmioty (biurko, stół, kubek z kawą lub herbatą, rzadziej – przekąski) oraz kwiaty – całość przypomina kompozycję właściwą dla hollenderskich martwych natur. Rzadziej w ramy tych kadrów

autorzy recenzji wprowadzają przedmioty imitujące motywy pojawiające się w obrębie świata przedstawionego tekstu. Zdarzają się również portrety recenzenta z okładkami. Tak okładka zostaje niejako wtopiona w przestrzeń odbiorcy.

Prześledzenie zaledwie kilku Bookstagramowych profili, których użytkownicy zajmują się promocją współczesnej literatury, ujawnia specyfikę medium przekazu, jakim jest okładka. Można powiedzieć, że oprawa – której etymologia wskazuje wyraźnie na związek tego rzeczownika zarówno z przymiotnikiem „prawy”, czyli cechą odnoszącą się do oceny człowieka, jak i z czasownikiem „prawić”, czyli po prostu opowiadać⁴ – to powierzchnia, na której wszelkiego typu znaki stale negocjują, wchodzą w rozmaite interakcje tak z rzeczywistością, w znaczeniu przestrzeni otaczającej książkę, jak ze światem przedstawionym, a więc reprezentacją zamkniętą w ramach kodeksu. W obrębie tych „przestrzeni” poruszają się przecież i autor, i wydawca, i grafik, i odbiorca. Obecność okładki ma zatem charakter

relacyjny – w zależności od sytuacji może podkreślać lub ukrywać pewne znaczenia fikcji literackiej, tak jest w przypadku literatury popularnej, promowanej w kategorii „literatura świeżutka”.

Na okładce pojawiają się wówczas typowo bożonarodzeniowe motywy (choinka, śnieg, górski pejzaż, książka i kominek), dzięki czemu fikcyjna historia staje się opowieścią okolicznościową. Mamy tu rzecz jasna do czynienia z chwytem marketingowym, jednak ujawnia on istotną właściwość oprawy, która czyni ją podobną do skóry człowieka⁵ – okładka mówi nam nie tylko o zawartości książki, ale także o rzeczywistości, w której powstała, w której funkcjonuje – o modzie, gustach, dominującej estetyce, zatem absorbuje to, co zewnętrzne. Jest „miejscem osobnym”, nie należy bowiem ani do świata przedstawionego, ani do rzeczywistości, za to „przepuszcza” obie te sfery, jest także miejscem połączenia, szwem, który zauważamy w sprzyjających warunkach.

Ostatnie dwie dekady (okres po 2010 roku) to czas dla okładki sprzyjający. Jawi się ona dzisiaj jako znacząca i widoczna sfera tekstu literackiego nie tylko ze względu na specyfikę rozwoju internetu, który ewoluuje wyraźnie od tekstu w kierunku reprezentacji obrazowej, ale także ze względu na pojawienie się książki elektronicznej (e-book), której dystrybucja jest łatwiejsza, szybsza i tańsza – i w której to dystrybucji znaczącą rolę odgrywa właśnie zwierciadło okładki.

Ostatnie dwie dekady
(okres po 2010 roku)
to czas
dla okładki sprzyjający

Okładka a kwestia reprezentacji

Sfera okładki nie jest transparentna – nie ogranicza się tylko do zwiększenia czytelności tekstu, lecz wpływa na recepcję książki, steruje jej interpretacją. Okładka to bowiem pierwszy nośnik wartości tekstu, sfera nacechowana perswazyjnie, dzisiaj istotna również z punktu widzenia problematyki reprezentacji. Okładka, podobnie jak ludzka skóra, jest ograniczoną pod względem rozmiaru przestrzenią, którą można ozdobić i – podobnie jak w przypadku makijażu i tatuaży – mamy tu do czynienia z nanoszeniem obrazów na powierzchnię czystą, niezadrukowaną. Przy czym mogą być one użyte pierwotnie lub wtórnie, to znaczy albo zaprojektowane specjalnie na potrzeby danej okładki, albo złożone z obrazów już istniejących. Funkcja dekoracyjna nie jest jednak jedyną funkcją tych przedstawień – są one zarazem nośnikami określonego światopoglądu, a także atrybutami pozwalającymi zidentyfikować daną książkę. Okładka należy do wariantywnych komponentów książki, wydawca zmienia ją w zależności od okoliczności, funkcjonuje zatem jako jedna, ale nie jedyna, z obrazowych form reprezentacji tekstu. Stanowi zawsze widoczny ślad, efekt działań interpretacyjnych, manifestuje „światopogląd na tekst”⁶. Po pierwsze, okładkę można uznać za odmianę metareprezentacji, jest wszak nośnikiem sensu dodatkowego, który pełni funkcję porządkującą i modelującą (ideologia) względem tekstu literackiego. Po drugie zaś, można określić ją mianem reprezentacji, odnosi się bowiem również do rzeczywistości w tym znaczeniu, że informuje o dominujących tendencjach i gustach wydawniczych, pośrednio określa także krąg odbiorców i charakteryzuje autora (biogram, zdjęcie).

Okładkowe medium to miejsce, które może gromadzić „teksty i obrazy gotowe” (ang. *ready-made*, fr. *objet trouvé*), już wcześniej wykorzystywane – zapożyczone komponenty tworzą wówczas nowe całości. Umieszczenie obrazu w innej przestrzeni nie powoduje jednak wygaszenia wcześniejszej kompozycji, lecz raczej może wywołać ukryte konotacje, które czytelnik jest w stanie odnaleźć i które mogą stanowić pole znaczeń niejako przemycanych przez grafika czy wydawcę. Odnotowany przez Margaret Atwood w zbiorze tekstów autotematycznych *O pisaniu* przypadek tego typu praktyki pokazuje, jak komponenty paratekstowe wpływają na proces recepcji:

**Okładkowe medium
to miejsce, które może
gromadzić „teksty
i obrazy gotowe”**

Gdy byłam młoda [...], natknęłam się na stare książki ojca z serii zwanej Biblioteką Everymana. Ówczesne wklejki zdobił wzór w stylu Williama Morrisa: liście, kwiaty oraz kobieta we wdzięcznej średniowiecznej szacie, niosąca zwój papirusu czy papieru oraz trzy jabłka lub inne krągłe owoce na gałązce. W gąszcz zieleni wplecione było motto: *Everyman I will go with thee and be thy guide, In thy most need to go by thy side* [dosł. „Każdy pójdę z tobą, I będę ci przewodniczką, gdy najbardziej będziesz potrzebował, by przy tobie być”]. Te słowa dawały mi poczucie bezpieczeństwa. Książki deklarowały oto, że są moimi przyjaciółkami; obiecywały, że będą mi towarzyszyć w podróżach; i nie tylko będą służyć pożyteczną radą, lecz będą przy mnie zawsze, gdy naprawdę będę ich potrzebowała. [...]

Wyobraźcie sobie moją konsternację, gdy – ileś lat później, na uniwersytecie [...] – odkryłam źródło tego milutkiego cytatu. Otóż pochodził on z moralitetu pod tytułem *Everyman*, w którym Everyman nie przechadza się po sielankowej okolicy, tylko wędruje do grobu. Wszyscy przyjaciele go opuścili, łącznie z Przyjaźnią [...]. Jedyny lojalny towarzysz to Dobre Uczynki, jest on jednak zbyt słaby, by ocalić Everymana od konsekwencji bycia sobą. Dobre Uczynki ma jednak siostrę, Wiedzę, i właśnie ona wypowiada słowa, które przytoczyłam.

Związek między tamtymi książkami a mną nie był więc tak różowy, jak mi się kiedyś zdawało. [...]

Do dziś nie otrząsnęłam się ze zdumienia nad dokonaniem przez niegdysiejszych redaktorów serii wyborem grafiki i motta. Jaką pomocą, ich zdaniem, mogły służyć mi *Duma i uprzedzenie* czy *Mopsa the Fairy*, gdy niespiesznym spacerowym krokiem zmierzam ku krematorium?⁷

Przykład ilustruje zarówno najczęściej wybierany przez wydawców typ cytatu (ponadczasowość, uniwersalność, apelowość względem odbiorcy), jak i sposób umieszczenia go na okładce. Redaktor wybrał z moralitetu fragment wypowiedzi alegorycznej postaci, który po umieszczeniu go na wklejce zmienił funkcję i znaczenie. Nieprzypisana do bohatera replika nabrała cech uniwersalnej, odnoszącej się do czytelniczego doświadczenia, a zatem autotematycznej sentencji. Mamy tutaj do czynienia z przekazem, który ma także, być może niezamierzenie, ironiczną wymowę, czytelną jedynie

w odniesieniu do pierwotnego kontekstu cytatu (moralitet). Jak pokazuje przykład, wydawca może przemycać w obrębie danego projektu graficznego dodatkowe relacje, które odsyłają albo do poszczególnego tekstu, albo do całej serii, albo do medium kodeksu, albo jeszcze dalej. Sieć możliwych odniesień, które może sugerować okładka książki, obejmuje: relacje intertekstualne (tekst–tekst, tekst–gatunek tekstu), międzyobrazowe (obraz–obraz, okładka–okładka), intersemiotyczne (tekst–obraz), a nawet intermedialne (np. okładka książki tradycyjnej–okładka płyty, zbiór opowiadań–powieść hipertekstowa)⁸. Ponadto można uwzględnić jeszcze interakcje wewnętrzne między poszczególnymi właściwymi dla okładek gatunkami, jak: tytuł tekstu, blurb, biogram autora czy jego podobizna (fotografia, portret).

Okładki autotematyczne, w których aktywizowane są relacje względem innych znanych projektów opraw, wskazują, że projektanci posługują się rozpoznawalnym zestawem konwencjonalnych przedstawień, które zostały przyporządkowane do określonych gatunków literatury. Zwłaszcza w obrębie literatury popularnej i literatury dziecięcej od dawna funkcjonuje stały zestaw motywów i wzorów stylistycznych⁹. Na przykład okładki powieści kryminalnych najczęściej eksponują narzędzie zbrodni, jeśli natomiast chodzi o barwę – nie może zabraknąć czerwieni (imitacja krwi). Chociaż okładki dają się ująć w ramy kodu retorycznego, jakim posługują się innego rodzaju obrazy użytkowe – zwłaszcza reklamy, a także niektóre przedstawienia malarskie, których analizą zajmował się Roland Barthes¹⁰, są jednak wyraźnie od nich różne – stanowią komponent książki pozwalający scalić, zsyntetyzować odbiór tekstu literackiego, dając czytelnikowi wrażenie ciągłości i spójności procesu czytania, który z natury swej pozostaje przecież nieciągły¹¹. Okładka, będąc interpretacją tekstu literackiego, pozwala go zobaczyć jako pewną skończoną całość – stanowi zatem rodzaj **artystycznej wypowiedzi perswazyjnej**. Liczba wydawanych współcześnie książek sprawia, że medium to przestało pełnić jedynie funkcję reklamy – jest też źródłem informacji na temat miejsca, usytuowania danego tekstu literackiego wśród innych¹². Nie tylko zwierciadło okładki, ale także jej komponenty rzadziej eksponowane, jak blurby, fragmenty książki, biogramy, fotografie autora, pełnią **funkcję informacyjno-topograficzną**, pozwalają ustalić miejsce tekstu w kulturze.

Okładka pełni również funkcje **mnemotechniczne**. Traktujemy ją jako swoisty „pałac pamięci” (metoda opisana przez Cicerona w traktacie *De oratore*) – za jej pośrednictwem przypominamy sobie znaczenia zawarte w tekście,

kojarząc przedstawione na okładce komponenty tekstowo-obrazowe z motywami, bohaterami, wątkami. Ponieważ każda reprezentacja, także ta umieszczona na okładce, jest interpretacją – jej syntetyzujący i zamknięty charakter sprawia, że pewne komponenty tekstu zostają podkreślone, inne zaś pominięte – zatem przedstawienie to modeluje utwór. Warto zwrócić uwagę, że w znacznej mierze na podstawie obrazu prezentowanego na okładce – często nieświadomie – określamy dominantę fabularną fikcyjnego tekstu.

W cieniu tekstu

Znaczenia obrazu umieszczonego w zwierciadle okładki nie sposób rozpatrywać bez odwołania do najistotniejszego komponentu tego medium, jakim jest tytuł książki – „nazwa nadana dziełu przez jego autora, stanowiąca integralną część tekstu i będąca pierwszym wyodrębnionym w nim odcinkiem”¹³. Jak wskazuje definicja Teresy Kostkiewiczowej, tytuł należy zarazem do wnętrza i zewnątrz tekstu – jest początkiem tekstu i paratekstem¹⁴ – w związku z tym pełni funkcję „zwornika” między komponentami oprawy a zawartością bloku książki. Oprócz identyfikacyjnej jedną ze znaczących funkcji nazwy utworu jest rola syntetyzująca, którą ujawnia historia tytułowania w innym, poprzedzającym kodeks, medium – czyli metoda utrwalania go na zwoju papirusowym. Tytuł był wówczas umieszczany na końcu tekstu (doklejony skrawek papirusu lub pergaminu był nazywany po grecku *sillybos*, po łacinie *titulus*), a zatem funkcjonował jako jego podsumowanie, pozwalał scalić utwór¹⁵. Nie ma obrazu umieszczonego na okładce, który by nie korespondował w żaden sposób z tytułem. Najwyraźniejszym przykładem tego typu relacji jest obraz, który pełni funkcje ilustracyjne względem nazwy dzieła. W rysunku Macieja Sieńczyka stworzonym na potrzeby pierwszego wydania *Pawia królowej*¹⁶ mający postać metafory tytuł został przedstawiony dosłownie – artysta narysował królową prowadzącą na smyczy pawia. Co więcej, okładka ta ma postać metaobrazu¹⁷, ponieważ nawiązuje stylistyką do książek dla dzieci wydawanych nakładem wydawnictwa „Nasza Księgarnia” – a zatem tematyzuje również relacje „międzyokładkowe”.

Tytuł, podtytuł oraz umieszczone w ramach czwórki tytułowej dedykacje, motta i winiety ujawniają intencję autora, zawierają bowiem komentarze odsłaniające założenia i cele twórcy. Symptomatycznym przykładem wykorzystania frontyspisów jako zaszyfrowanych przekazników tej intencji są dwa następne wydania *Żywotów najśłynniejszych malarzy*,

rzeźbiarzy i architektów (wł. *Le vite de' piu eccellenti pittori, scultori, e architettori*) Giorgia Vasarię. Nieprzypadkowo sięgam teraz po przykład starodruków. W pierwszym podręczniku historii sztuki frontyśpis grał rolę współczesnej okładki – stanowił wraz z tytułem syntetyczne przedstawienie dzieła, a także jego reklamę. Alegoryczna winieta stworzona przez Vasarię to rodzaj metaobrazowego komentarza ujawniającego założenia stojące u podstaw jego koncepcji historii sztuki. Przypadek ten pokazuje, jak dowodzi Georges Didi-Huberman, oddziaływanie sfery paratekstowej na znaczenie utworu:

Otwórzmy *Żywoty* – oddając im sprawiedliwość. Zostaniemy na obrzeżach, kierując się teoretyczną intuicją, która mówi, że **cele najlepiej odzwierciedlają obrzeża tekstów**. Vasari jest pod tym względem wspólnym przykładem, ponieważ *Żywoty* miały **nakreślić ramy** nowego rodzaju dyskursu i piśmiennictwa, a także zaprowadzić swojego czytelnika na brzeg nowej epoki wiedzy o sztuce. Z **ram** *Żywotów* można wyczytać – i zobaczyć – wielowarstwowy, skomplikowany system procedur **uprawomocnienia**. Są to **ramy, które „pracują”**, **jest to rytuał przejścia, określający obszar**, w który wkraczamy, otwierając książkę, **jest to definicja** nowej przestrzeni gry, nowej świątyni – historii sztuki¹⁸.

Przytoczony cytat stanowi początek analizy następnych komponentów frontyśpisu, które ujawniają społeczno-polityczne motywacje Vasarię. Zdaniem Didi-Hubermana frontyśpis pokazuje, że książka mająca stanowić pierwszą próbę naukowego opisu dzieł sztuki i twórców to w rzeczywistości apologia twórców renesansowych, której celem jest wyodrębnienie ze społeczeństwa elitarnej, namaszczonej przez władców Florencji (Medyceusze) grupy społecznej. Z perspektywy badań nad znaczeniem tekstów i obrazów umieszczonych na oprawie analiza paratekstowej sfery *Żywotów* Vasarię (zarówno wydania z 1550 roku, jak i uzupełnionego wydania z 1568 roku) pokazuje, jak silne jest oddziaływanie parergonu¹⁹ na znaczenie tekstu (gr. *ergon* – dzieło). Winieta ta nieprzypadkowo przybiera kształt prostokątnej ramy, w jej górnej części dostrzegamy herb Medyceuszy – patronów artystów, dzięki którym sztuka mogła się rozwijać, w ramie zaś pojawia się widok Florencji – metonimia odwołująca do najsłynniejszych mieszkańców miasta, artystów. Istotna jest zarówno funkcja syntetyzująca (zamknięcie), jak i wprowadzająca (otwarcie).

Roztapianie i przezroczystość

Opisując sferę parergonu, czyli ramę otaczającą artefakt, Jacques Derrida zauważa:

Miejsce, które zajmuje parergon, znajduje się naprzeciw, obok ergonu [dzieło] i ponad nim. To znaczy, że lokuje się on naprzeciw, obok, powyżej wykonanej pracy, czyli tego, co zdziałane: dzieła. Ale parergon nie odpada gdzieś na bok, gdyż dotyka i współdziała, wychodząc z pewnego zewnątrz i kierując się do wnętrza operacji. Ani po prostu na zewnątrz, ani po prostu wewnątrz. Jest jak akcesorium, które zmuszeni jesteśmy przyjąć u brzegu, na brzegu, a nawet już na pokładzie. Nade wszystko jest po prostu na pokład, dostępem [*Il est d'abord l'à-bord*]²⁰.

Derrida zwraca uwagę na bardzo ważną właściwość okładki – mimo że fizycznie jesteśmy w stanie oddzielić ją od bloku książki, to powtórzenie niektórych jej komponentów w ramach wnętrza, np. w postaci winiety na karcie tytułowej, czy w obrębie typografii – sprawia, że granica tych sfer się zaciera. Jak pokazuje przykład zaprojektowanych przez Vasarię alegorycznych frontyśpisów, często trudno oddzielić komponent książki, który jest „obramowaniem”, od tego, który znajduje się „poza-obramowaniem”. Jeśli byśmy myśleli o najbardziej charakterystycznej własności oprawy, to jest nią bez wątpienia **zdolność akomodacji** – to znaczy takiego jednoczesnego dopasowywania się do figury (tekst, który reprezentuje) i tła (inne książki, otoczenie, czytelnicy, autor itd.), z którymi występuje i z którymi wchodzi w relacje semantyczne, że „znika, pograża się, zaciera i roztopia w tej samej chwili, gdy budzi się [...] największa energia”²¹. W ramach procesu rozumienia, poszukiwania znaczeń tekstu, namysłu nad książką nie tyle zatem nie uwzględniamy znaczeń sugerowanych przez okładkę, ile nie zdajemy sobie sprawy, że ukształtowały one naszą interpretację, ponieważ „stapiają się” ze znaczeniami tekstu²². Najczęściej nie jesteśmy w stanie precyzyjnie określić, które znaczenia konotuje sfera paratekstowa, które zaś – tekst, mimo że w kulturowej tradycji okładka jest uznawana za suplementarną część książki. Jedynymi tekstami naukowymi (a ściślej publicystycznymi, wykorzystującymi m.in. dyskurs naukowy), w których konwencjonalnej strukturze uwzględnia się analizę komponentów okładki – są recenzje i omówienia krytyczne. Prace naukowe o charakterze interpretacyjnym właściwie nie biorą pod uwagę oprawy, traktując tę część książki jako zmienną

i niestabilną, co nie oznacza, że znaczeń wskazywanych przez tę sferę nie uwzględniają. Niewątpliwie kwestia wpływu konotowanych przez okładkę znaczeń na proces analizy tekstu literackiego wymaga gruntowniejszego zbadania, które polegałoby na prześledzeniu względnie dużego korpusu artykułów i książek z różnych ośrodków badawczych.

Obraz

Komponenty obrazowe umieszczane na okładce (fotografie, rysunki, reprodukcje dzieł sztuki) traktowane są – w przeciwieństwie do tytułu i nazwy autora – jako element drugorzędny względem form tekstowych. Jak zauważa Roland Barthes, podczas gdy obraz jest polisemiczny, tekst wyjaśnia go, ograniczając, precyzując jego znaczenia²³. Idąc śladem spostrzeżeń francuskiego literaturoznawcy, możemy zauważyć, że dominującym komponentem okładki jest właśnie tekst. Istnieje wiele przykładów okładkowych kompozycji składających się wyłącznie z imienia i nazwiska autora oraz tytułu zapisanych na jednolitym tle, niewiele natomiast – z samego obrazu. O dominującej roli sfery tekstowej świadczy praktyka wykorzystywania tytułu i nazwy autora w funkcji ikony, symbolu czy ornamentu, charakterystycznych raczej dla obrazowego medium.

Jednym z przykładów takiego rozwiązania jest seria okładek zaprojektowanych przez Przemysława Dębowskiego na potrzeby tekstów Marcina Wichy²⁴. Wydany w 2017 roku żałobny tekst eseistyczny *Rzeczy, których nie wyrzuciłem* (poświęcony zmarłej matce) został oprawiony w twardą szarą okładkę, na której frontalnej części znajduje się jedynie napis (imię i nazwisko autora, tytuł). Zajmuje on trzy czwarte powierzchni formatu książki i został wyrównany do lewej, nie pokrywa zatem okładki, a ostatnia litera tytułu, niezgodnie z konwencją, zostaje częściowo ucięta, wychodzi poza ramy okładki. Mamy więc do czynienia z tematyzowaniem medium kodeksu, tego typu rozwiązanie graficzne narusza bowiem powszechnie respektowaną zasadę projektowania książek, zgodnie z którą krawędź okładki stanowi znak pauzy, czyli granicy wszystkich komponentów tekstowo-obrazowych. W ramach tego zwierciadła okładki zostały również odwrócone proporcje: rozmiarowa kakofonia pojawia się na linii napis-format książki. Całość została skomponowana na wzór interfejsu graficznego strony internetowej, złożony w choraągiewkę tekst, wzorem logo, cięży wyraźnie w kierunku lewego górnego rogu. Istotna wydaje się tutaj także tonacja kolorystyczna – ograniczona do trzech kolorów: gołębia szarość tła,

czerni wydrukowanego w dwóch rzędach imienia i nazwiska autora oraz granat (ang. *navy blue*) tytułu i nazwy wydawnictwa korespondują z tonacją kolorystyczną często wybieraną przez projektantów przedmiotów (design). Warto przy tym odnotować podobieństwo wykorzystanej na okładce palety barw względem wizualizacji przedmiotów produkowanych przez firmę Apple, zwłaszcza laptopów (Macbook). Biorąc pod uwagę wszystkie wymienione wyżej aspekty, wydaje się, że ucięcie ostatniej litery tytułu oraz widoczną dysproporcję w obrębie rozłożenia tekstu na powierzchni okładki (relacja figura–tło) należy traktować jako zabiegi artystyczne podważające obowiązujące zasady projektowania, a także dominującą współcześnie estetykę dążącą do minimalizmu, równowagi, symetrii, a co za tym idzie – niezakłóconego obcowania z przedmiotem. Wartości euforyczne²⁵ typowe dla każdej reklamy zostały tu zastąpione przez **wartości dysforyczne** – traktowana powszechnie jako reklama książki okładka ma wytrącać z równowagi, budzić niepokój, rodzić zgrzyt. Ponadto mamy w tym przypadku do czynienia z ekspozycją autora, Marcina Wichy, jego zainteresowań, które ściśle zresztą wiążą się z opisywanymi w książce doświadczeniami rodziców.

Wydaje się, że literatura dzisiaj określana jako „trudna”²⁶, dawniej zaś jako „wysoka”, preferuje okładki będące rodzajem **antyreklamy** – jej karykaturą, parodią (najczęściej niemającą jednak komicznego charakteru). Tego typu projekty pokazują, że graficy starają się dostosować obraz eksponowany na okładce do stopnia „formalnego” skomplikowania tekstu literackiego, różnicowanie przebiega tutaj na osiach: tekst fabularny–tekst afabularny i dalej popularny–niszowy, awangardowy. Przy czym okładki wykorzystujące tylko sferę napisową zarezerwowane są dla literatury „trudnej”, fotograficzne zaś – dla „pogodnych czytadł”²⁷.

Medium wtórne

Na koniec chciałabym scharakteryzować jeszcze jedną właściwość, która sprawia, że okładka w ramach procesu konstytuowania znaczeń tekstu pozostaje niewidzialna – chodzi o wtórne wykorzystanie tak obrazów, jak tekstów, które już wcześniej gdzieś zaistniały: albo jako samodzielne prace, albo jako część innej całości.

Interesującym sposobem wykorzystania „kompozytowej” metody tworzenia okładek jest praca Aleksandry Nałęcz-Jaweckiej ze studia graficznego *to/studio* wykonana na potrzeby debiutanckiej powieści Wojciecha Chamiera-Gliszczyńskiego *Portrecista psów*²⁸. Artystka umieściła na okładce obraz

powstały z połączenia osiemnastowiecznego portretu charta²⁹ z anonimowym portretem fotograficznym z przełomu XIX i XX wieku³⁰ przechowywanym w Bibliotece Kongresu. Pierwszy fragment okładki, prezentujący popiersie charta, to reprodukcja wykonana przez Giuseppe Castiglione (Láng Shìníng), włoskiego misjonarza, jezuitę i malarza dworskiego pozostającego w służbie cesarza chińskiego. Malarz ten specjalizował się w tworzeniu realistycznych przedstawień psów i koni w typowo chińskim *entourage*’u. Autorka okładki wycięła głowę psa z obrazu Castiglione i umieściła ją w miejscu twarzy modelu z drugiego przedstawienia, z którego składa się okładka, czyli czarno-białej fotografii. Dodatkowo portret został umieszczony na jaskrawozielonym tle i pokolorowany w stylu monidła. Połączenie realistycznie przedstawionego popiersia cesarskiego charta z fotografią mężczyzny przywodzi na myśl alegoryczne przedstawienia zwierząt w apologu, bajce ezopowej. Mamy do czynienia z typem obrazu alegorycznego – zwierzę zostało sportretowane w ludzkiej pozie i takim stroju. Obraz ten, ze względu na przynależność do alegorycznego gatunku i powszechnie znany schemat odczytania, traktujemy jak tekst i odnosimy do powieści. Okładka w ramach fikcji nie tyle wskazuje na dominację zabiegu antropomorfizacji, ile na chwyt odwrotny, polegający na użyciu zwierząt w celu wyraźniejszego pokazania cech charakteru typowych dla człowieka. W przypadku okładki sensory są aktualizowane i konstruowane niejako po przeczytaniu tekstu – wówczas odbiorca powraca do obrazu, który pozwala uspołnić, „zamknąć” tekst, ograniczając go do najważniejszych dominant. Prezentowany na okładce portret, który możemy objąć spojrzeniem (odbior momentalny), ma postać bardziej syntetyczną niż tekst, dlatego okładka odgrywa również rolę mnemotechniczną, pozwala przypomnieć i utrwalić sensory eksponowane w powieści.

„Kompozytowa” okładka Nałęcz-Jaweckiej pełni nie tylko oczywistą i widoczną przed przeczytaniem tekstu funkcję ilustracyjną względem tytułu powieści – prezentuje portret psa, czyli efekt pracy jednego z bohaterów tekstu (Martin Dogs), ale także wskazuje na problematykę powieści, a pośrednio interesujący narratorkę typ osobowości. Ukazywanie „zwierzęcego” oblicza człowieka (bestia) oraz – odwrotnie – próbowanie, badanie granic tych cech i zachowań, które w kulturze uznawane są za typowo ludzkie – to kwestie stale powracające w *Portreciście psów*. Wszystko zależy od punktu widzenia obranego przez odbiorcę: raz bohaterowie-bestie wydają się nam ludzcy, jak zwierzęta w oświeceniowym apologu, i wtedy zauważamy ich eleganckie garnitury, raz – zwierzęcy, kiedy rozpatrujemy ich czyny i motywacje. Wybór

fragmentu obrazu przedstawiającego jednego z chartów sportretowanych przez Castiglione w ramach słynnej serii „Dziesięć cennych psów” nie jest przypadkowy. Zadaniem chartów na polowaniu jest pościg, a także zabicie zwierzyny. Jednocześnie psy te mogą być kojarzone z dwiema przeciwstawnymi rolami fabularnymi: ścigającego i ściganego. W powieści Chamiera-Gliszczyńskiego każda z postaci pokazana jest w obu odsłonach. Ale Aleksandra Nałęcz-Jawecka, jak się wydaje, cytuje dzieło nadwornego chińskiego portrecisty psów również dlatego, że należy ono do nurtu określanego *mutual art*, stanowi fuzję sztuki europejskiej i chińskiej, z jej odrębnie pojmowanym dążeniem do naśladowania natury, do realizmu. Jak podkreśla Pál Miklós, „choć w ikonografii malarstwa chińskiego pojawia się świat człowieka, jednak on sam jako osobowość, indywidualność i środek, jako miara wszystkich rzeczy, nie ma w nim miejsca. Świat człowieka oznacza tu świat z człowiekiem jako jedną z sił związaną z częścią natury”³¹. Okładka zatem stanowi symboliczne połączenie dwóch różnych światopoglądów³².

Obraz Nałęcz-Jaweckiej wskazuje wyraźnie na dwa tematyzowane w powieści Chamiera-Gliszczyńskiego aspekty. Pierwszy to aspekt filozoficzny, chodzi o rozważania bohaterów na temat istoty człowieczeństwa oraz prezentację zachowań postaci wskazujących na niemożliwość ustalenia granicy między tym, co ludzkie, i tym, co nieludzkie. Drugi to aspekt autotematyczny, dotyczący funkcji i znaczenia sztuki mimetycznej. Okładka jednocześnie wykorzystuje fotografię analogową, pełniącą w naszej kulturze funkcję dowodu-dokumentu (noemat fotografii: „To-było”)³³, ze względu na indeksowy charakter reprezentacji, a także tradycyjne europejskie malarstwo realistyczne, z tym że realizowane na gruncie obcym – wschodnim (Chiny). Należy tutaj przypomnieć, że zanim Castiglione trafił na dwór chińskiego cesarza, uczył się rzemiosła malarskiego w Mediolanie od Andrei del Pozzo – malarza, który zasłynął z iluzjonistycznych przedstawień. Zestawienie na okładce tego typu mimetycznych obrazów wskazuje na wiodące pragnienie każdego z bohaterów *Portrecisty psów*. Jest nim dążenie do utrwalenia, zachowania rzeczywistości za pomocą różnych środków, dążenie, które realizowane jest za cenę życia innych postaci. Żeby wykonać obraz, trzeba bowiem pozbawić życia obiekt portretowany, dosłownie – unieruchomić go.

Od tekstu do obrazu i z powrotem

Obraz umieszczony na okładce to rodzaj grafiki użytkowej, która jest tworzona po przeczytaniu tekstu i ma postać **wizualnej interpretacji**, reprezentuje „światopogląd” grafika na tekst. Mamy zatem do czynienia z przypadkiem przedstawienia wizualnego, które z jednej strony rodzi się z opowiadania, z drugiej zaś – biorąc pod uwagę spostrzeżenia Rolanda Barthes’a na temat specyfiki obrazu – istnieje tylko w opowiadaniu, niejako wymusza na widzu opowiadanie unaoczniające (ekfrazę)³⁴. Tekst generuje obraz-interpretację, obraz-interpretacja generuje następny tekst – jest to typ relacji samozwrotnej. Opowiadanie to jednocześnie punkt początkowy i punkt, który wieńczy proces recepcji. Okładka jako akt pierwszej interpretacji pośredniczy, wpływa, otwiera kolejne odczytania tekstu. Jednocześnie, jak zauważa Joanna Concejo, artystka projektująca okładki na potrzeby prozy Olgi Tokarczuk, tworzenie takiego obrazu jest aktem zamknięcia, pozbawienia „pewnego rodzaju narracji”³⁵.

Paradoksalnie zatem okładkowe przedstawienie, by móc generować opowiadanie, musi zostać pozbawione właściwości charakterystycznych dla tej formy podawczej.

Na początku szkicu poświęconego analizie obrazów Giuseppe Arcimbolda *Arcimboldo ou Rhétoriqueur et magicien* (pol. *Arcimboldo albo Retor i czarodziej*) Roland Barthes zauważa, że włoski artysta oprócz malowania martwych natur zajmował się także tworzeniem przedstawień typowo rozrywkowych (pojedynki, pokazy) bądź pełniących funkcje użytkowe, takich jak: tarcze herbowe, witraże, tapiserie. Ta właśnie **praktyka tworzenia konwencjonalnych**, powszechnie zrozumiałych przedstawień doprowadziła do stworzenia obrazów, które były **skomponowane na wzór tekstu**, przypominały emblematy:

Ce qui tourne vaguement derrière l’image, comme un souvenir, l’insistance d’un modèle, c’est un récit merveilleux: je crois entendre Perrault décrire la **métamorphose des paroles** qui sortent de la bonne et de la mauvaise fille, après que l’une et l’autre ont rencontré la fée : la cadette, à chaque phrase, u sont deux roses, deux perles et deux gros diamants qui sortent de ses lèvres, et l’aînée, ce sont deux vipères et deux crapauds. Les parties du langage sont transmutes en objets ; de la même

façon, ce qu’Arcimboldo peint, ce ne sont pas tellement des choses, mais plutôt la description parlée qu’un conteur merveilleux en donnerait : il illustre ce qui est au fond, déjà, la copie langagière d’une histoire surprenante³⁶.

To, co niejasno ukrywa się za obrazem, jak wspomnienie, natrętnie powracanie wzorcowej, modelowej sytuacji, to cudowna opowieść, bajka. Wydaje mi się, że słyszę Perraulta opisującego **metamorfozę słów**, które wychodzą z ust dobrej i złej dziewczyny po tym, jak obie spotkały wróżkę. Z ust młodszej dziewczyny zamiast słów wypadają kolejno: dwie róże, dwie perły i dwa diamenty, zaś z ust starszej – dwie żmije i dwie ropuchy. Poszczególne części wypowiedzi są przekształcane w przedmioty, w identyczny sposób postępuje Arcimboldo: nie maluje rzeczy, lecz tworzy ich ustne opisy, podobne do tych przedstawianych przez wspaniałego gawędziarza – ilustruje to, co w zasadzie jest już językową

kopią zadziwiającej historii [tłumaczenie i wyróżnienie – A. F.-R.].

Kompozycje eksponowane na okładkach należy postrzegać zawsze w odniesieniu do medium

językowego, które stanowi bezpośrednią przyczynę ich powstania – to dlatego, jak w przypadku obrazów Arcimbolda, można mówić o pewnym **kodzie obrazowym**, którym posługują się graficy. Z jednej strony zatem obraz nabiera cech znaku językowego, naśladuje go, z drugiej zaś – nadal pozostaje obrazem, którego najbardziej charakterystyczną własnością jest polisemiczność. Współcześnie okładkowe przedstawienie coraz częściej bywa również wykorzystywane jako forma wartościowania nie-wprost, stanowiąc obligatoryjny komponent krótkiego postu publikowanego w mediach społecznościowych w celach promocyjnych. Okładka jest dzisiaj zatem nie tylko formą reklamy, ale i recenzji – wyszedłszy z tekstu, zastępuje przekaz metatekstowy. Okładki stają się więc krytycznymi opowieściami, nabierają cech tekstu. Można nazywać je „obrazami tekstowymi”, ponieważ wykorzystują chwyt właściwy dla medium językowego. Ale jeśli wziąć pod uwagę ich tradycyjną funkcję, zwykliśmy postrzegać je jako „obrazy tekstu”, czyli przedstawienia tekst reprezentujące.

Key Words: representation, visual interpretation, review, inter-image relations, paratext, parergon, secondary medium

Abstract: Over the last two decades, we have seen an increase in interest in both the subject of design and the properties of the front cover. This is partly due to a change in the form of critical texts published in the mass media, and partly due to the activities of some publishing houses, which have begun to thematise the process of book design. The purpose of this article is to propose a redefinition of this particular aspect of the cover. The author considers the importance of the cover in cultural context and the functions it performs. The study aims to isolate the persuasive properties of the paratextual sphere which, although usually overlooked in the process of literary interpretation as supplementary properties, have long been an important component of axiological interpretation within the genres of review, essay and critical column. At the same time, the advertising function of the cover, although taken into account in this view, does not seem to be a priority role in the case of covers of literary works. Much more often, the cover's representation of a literary text takes the form of a parody of an advertisement to mock, undermine, discredit the genre. For this reason, the euphoric values evoked by ordinary advertisements here take on a subversive shape, so that one can speak of their dysphoric character. Within the framework of the analyses of contemporary covers collected in this article, the author makes use of the findings and terminology created by Gérard Genette and Jacques Derrida relating to the description and specification of the paratextual sphere, as well as the interpretations of images by Roland Barthes.

¹ Na wzmoczone zainteresowanie odbiorców projektami okładek wskazują różnorodne zjawiska. Zarówno w internecie, jak i prasie poczynając od 2011 roku pojawiają się artykuły i wywiady dotyczące projektowania okładek. Zob. m.in. D. Jarecka, *Rewolucja okładkowa* (2.11.2011), <https://wyborcza.pl/7,75410,9038266,rewolucja-okladkowa.html> (dostęp: 20.04.2024); eadem, *Dobre książki mamy. Czas na lepszy design* (24.12.2012), <https://wyborcza.pl/7,75410,13101322,dobre-ksiazki-mamy-czas-na-lepszy-design.html> (dostęp: 20.04.2024). Na widoczność i wzrost znaczenia poszczególnych wydań literatury w ramach procesu recepcji ma również wpływ popularyzacja tej sfery przez portale: dwutygodnik.com (magazyn internetowy założony w 2009 roku) – tutaj trzeba wymienić cykl artykułów *Projekt książki* (<https://www.dwutygodnik.com/cykl/10-projekt-ksiazka.html>, dostęp: 20.04.2024), a także wywiadów z wydawcami publikowanych na portalu lubimy.czytac.pl, np. P. Dębowski, *Jeśli romans, to musi być dziewczyna i kwiat*, rozm. przepr. S. Frąckiewicz, <https://lubimyczytac.pl/aktualnosci/3196/jesli-romans-to-musi-byc-dziewczyna-i-kwiat> (dostęp: 20.04.2024). O popularności tej tematyki świadczy również założona w 2013 roku przez Patryka Mogilnickiego strona zrzeszająca czytelników, którzy „którzy zmagają się na co dzień z bieżącymi wydaniami swojej ulubionej literatury” (obserwuje ją ponad 14 tysięcy użytkowników Facebooka). Zainteresowanie stymuluje też wydawnictwa, które coraz chętniej nie tylko chwala się projektami, ale również organizują konkursy na najlepszą okładkę, by wymienić jedynie ostatnie przedsięwzięcie, a mianowicie plebiscyt na najlepszą okładkę siedemdziesięciolecia Wydawnictwa Literackiego. Znaczący udział ma tutaj także założone w 2008 roku wydawnictwo Karakter, które nie tylko przykłada wagę do projektów książek, ale i – co istotniejsze – od początku publikuje pozycje teoretyczne na temat typografii, okładek, ilustracji oraz projektowania graficznego (design). Wśród wydawnictw, które przyczyniły się do popularyzacji tej tematyki, trzeba wymienić gdańskie wydawnictwo słowo/obraz terytorium oraz wydawnictwo d2d.pl, które w ramach serii „Estetyka Książki” wydało m.in. książkę K. Detjen, *Światy zewnętrzne. O projektowaniu okładek*, tłum. P. Piszczatowski, Warszawa 2018.

² Zwierciadłem okładki nazywam – za Januszem Duninem – komponenty nadrukowane w obrębie jej frontalnej, przedniej części; J. Dunin, *Okładka i obwoluta jako komunikat. Wprowadzenie do problematyki*, w: *Sztuka książki. Historia, teoria, praktyka*, red. M. Komza, Wrocław 2003, s. 89. Por. A. Folta-Rusin, *Twarz i ciało książki. Wizualne manifestacje tekstów a problemy interpretacji*, Kraków 2020, s. 54.

³ Zgodnie z terminologią Jurija Łotmana; J. M. Łotman, *O znaczeniach we wtórnych systemach modelujących*, tłum. J. Faryno, „Pamiętnik Literacki” 1969, z. 1, s. 279–294.

⁴ Prawy, w: K. Długosz-Kurczabowa, *Wielki słownik etymologiczno-historyczny języka polskiego*, Warszawa 2008, s. 512–516.

⁵ K. Houston, *Oprawa skórzana: brudny wynalazek pergaminu*, w: idem, *Książka. Najpotężniejszy przedmiot naszych czasów zbadany od deski do deski*, tłum. P. Lipszyc, Kraków 2017, s. 30–48.

⁶ „Reprezentacja – zauważa Michał Paweł Markowski – »u-stawia« rzeczywistość wedle określonego modelu, który nazwalimy ideologią, i w tym sensie każda reprezentacja jest »tetyczna«, jak mawiał Husserl, a więc ustanawiająca sens, którego rzeczywistość bez niej nie posiada”; M. P. Markowski, *O reprezentacji*, w: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M. P. Markowski i R. Nycz, Kraków 2012, s. 328.

⁷ M. Atwood, *O pisaniu*, tłum. A. Pokojka, Kraków 2021, s. 251–252.

⁸ Zob. przypadek zbioru opowiadań Sławomira Shuty'ego *Cukier w normie*, który został również wydany w formie powieści hipertekstowej (2003); S. Shuty, *Cukier w normie*, Kraków 2002; idem, *Blok*, il. M. Maciejowski, linkowanie M. Pisarski, red. P. Marecki (2003, reedycja 2019), <https://techsty.art.pl/Blok/> (dostęp: 23.04.2024).

⁹ P. Dębowski, *Jeśli romans, to musi być dziewczyna i kwiat*, rozm. przepr. S. Frąckiewicz (20.11.2013), <https://lubimyczytac.pl/aktualnosci/3196/jesli-romans-to-musi-byc-dziewczyna-i-kwiat> (dostęp: 6.04.2024).

¹⁰ R. Barthes, *Retoryka obrazu*, tłum. Z. Kruszyński, „Pamiętnik Literacki” 1985, z. 3, s. 289–302; idem, *Arcimboldo ou Rhétoriqueur et magicien*, w: idem, *Œuvres complètes*, vol. 5, Paris 2002, s. 493–511.

¹¹ „Gdy mowa o książkach przeczytanych – zauważa Pierre Bayard – warto zastanowić się, co dokładnie rozumiemy przez czytanie, gdyż to słowo może oznaczać bardzo różne czynności. [...] Niemożność wyznaczenia wyraźnej granicy między czytaniem a nie-czytaniem skłoniła mnie do zastanowienia się w sposób bardziej ogólny nad tym, w jaki sposób tak naprawdę obcujemy z książkami. Dlatego moje rozważania [...] będą miały na celu [...] wypracowanie podstaw prawdziwej teorii lektury, która obejmowałaby wszystkie składniki tej czynności – a więc również braki, niedopatrzenia, przybliżenia. Wynikają one z pewnej nieciągłości, jaka charakteryzuje proces lektury, wbrew rozpowszechnionemu idealowi pełnej, doskonałej lektury”; P. Bayard, *Jak rozmawiać o książkach, których się nie czytało?*, tłum. M. Kowalska, Warszawa 2007, s. 10.

¹² Por. następujące spostrzeżenia Pierre'a Bayarda: „[...] kultura to przede wszystkim kwestia orientacji. Człowiek wykształcony to nie ten, który przeczytał taką czy inną książkę, ale ten, który potrafi poruszać się pośród wszystkich, który wie, że tworzą one pewną całość, i jest w stanie określić miejsce każdego elementu tej całości w stosunku do pozostałych. Wnętrze mniej się tutaj liczy niż zewnątrz, czy może inaczej: wnętrze jest zewnątrz, bowiem tym, co najważniejsze w każdej książce, są książki, które znajdują się obok niej”; ibidem.

¹³ T. Kostkiewiczowa, *Tytuł*, w: *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 2008, s. 596.

¹⁴ „Drugi typ tworzy relacja, na ogół mniej eksplicytna i odleglejsza, w jakiej w całości tworzonej przez dzieło pozostaje tekst właściwy wobec tego, którego nie da się nazwać inaczej niż paratekstem: tytuł, podtytuł, śródtytuł; przedmowy, posłowania, wstępy, uwagi od wydawcy etc.; noty na marginesie, u dołu strony, na końcu; epigrafy; ilustracje; wrzutka reklamowa; notka na obwolucie lub opasce i wszystkie sygnały dodatkowe, pióra autora lub innych osób, tworzące otoczkę (zmienną) tekstu, niekiedy zaś komentarz oficjalny bądź półoficjalny, którym czytelnik, choćby najbardziej purystyczny lub najmniej skłaniający się ku erudycji zewnętrznej, nie zawsze potrafi się posługiwać z taką łatwością, z jaką chciałby to czynić lub utrzymuje, że potrafi. [Paratekst] [...] bez wątpienia jest jednym z najbardziej uprzywilejowanych obszarów pragmatycznego wymiaru dzieła, to jest oddziaływania na czytelnika [...]” – pisze Gérard Genette, w przypisie dodaje zaś, że termin należy rozumieć w „sensie dwuznacznym, a nawet przewrotnym”, na podobieństwo przymiotników »parafiskalny« lub »paramilitarny«; G. Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, tłum. T. Stróżyński i A. Milecki, Gdańsk 2014, s. 9.

¹⁵ *Tytuł dzieła*, w: *Encyklopedia wiedzy o książce*, red. A. Birkenmajer, B. Kocowski i J. Trzynałowski, Kraków 1971, s. 2393.

¹⁶ D. Masłowska, *Paw królowej*, il. M. Sieńczyk, Warszawa 2005.

¹⁷ Zgodnie z definicją Williama Thomasa Mitchella mam na myśli „obrazy, które nawiązują relację z innymi obrazami, które odwołują się do nich bądź do samych siebie. Chodzi o rodzaj obrazów, które wyjaśniają, czym jest sam obraz [tłumaczenie – A. F.-R.]”. „This is an essay about pictures – that is, pictures that refer to themselves or to other pictures, pictures that are used to show what picture is”; W. T. Mitchell, *Metapictures*, w: *Sztuka w sztuce. Art in Art*, red. D. Jałowik, M. Kozioł i A. M. Potocka, Kraków 2017, s. 11.

¹⁸ G. Didi-Huberman, *Sztuka jako renesans i nieśmiertelność człowieka idealnego*, w: idem, *Przed obrazem. Pytanie o cele historii sztuki*, tłum. B. Brzezicka, Gdańsk 2011, s. 42–43.

¹⁹ Zgodnie z definicją Jacques'a Derridy; J. Derrida, *Parergon*, w: idem, *Prawda w malarstwie*, tłum. M. Kwietniewska, Gdańsk 2003, s. 21–214.

²⁰ Ibidem, s. 65.

²¹ Ibidem, s. 73–75.

²² Por. następujące spostrzeżenia Derridy: „Dzieło także oddziela się od tła, ale paragonalne obramowanie oddziela się od dwóch tel i to w taki sposób, że kiedy odnosimy je do jednego z nich, **wtapia się w drugie**. W odniesieniu do dzieła, które może mu służyć za tło, wtapia się w ścianę, a następnie rozprzestrzenia się stopniowo w powszechną tekstualność [*dans le texte général*] [wyróżnienie – A. R.-F.]”; ibidem, s. 73.

²³ O funkcji tekstów towarzyszących obrazom Barthes pisze następująco: „Dzisiaj, w dobie komunikacji masowej, wydaje się, że przekaz językowy obecny jest we wszystkich obrazach: jako tytuł, jako legenda, jako artykuł w gazecie, napisy w filmie, *fumetto* [dymek]. [...] Jakie są zatem funkcje przekazu językowego wobec przekazu ikonicznego (podwójnego)? Wydaje się, że dwie: **zawijazania** [*d'ancrage*] i **zluzowania** [*de relais*]”; R. Barthes, *Retoryka obrazu*, s. 293.

²⁴ W tym artykule analizuję jedynie okładkę zbioru *Rzeczy, których nie wyrzuciłem* (2017), chciałabym jednak zaznaczyć, że książki Marcina Wichy wydane później: *Kierunek zwiedzania* (2021), *Nic drobniej nie będzie* (2022), *Gościnne występy. Kawałki o projektowaniu* (2024) – również zostały zaopatrzone w autotematyczne okładki, które można odczytywać jako głos w dyskusji na temat możliwości semantycznych medium oprawy.

²⁵ R. Barthes, *Retoryka obrazu*, s. 291.

²⁶ Patryk Mogilnicki – ilustrator, rysownik, redaktor albumu *Książka po okładce. O współczesnym polskim projektowaniu okładek książkowych* – mimo że we wstępie do tej publikacji nie dzieli literatury na popularną i „wysoką”, a raczej na „trudną” i „łatwą” – to „okładkę wymagającą” wymienia jako obligatoryjny wyróżnik tej pierwszej. „Branża nie docenia odbiorcy. A przecież jeśli ktoś sięga po trudną literaturę, to poradzi sobie z odpowiednio wymagającą okładką. Nie powinno się także oszukiwać, by przyciągnąć jak największą liczbę odbiorców. Tak potraktowani czytelnicy poczuć się pokrzywdzeni, gdy okładka obiecuje im pogodną czytałość, a książka okazuje się wymagającą i wyszukaną formalnie powieścią, na którą nie mieli ochoty”; P. Mogilnicki, *Od autora, w: Książka po okładce. O współczesnym polskim projektowaniu okładek książkowych*, red. P. Mogilnicki, Kraków 2021, s. 9.

²⁷ Ibidem.

²⁸ W. Chamier-Gliszczyński, *Portrecista psów*, Wołowiec 2020.

²⁹ G. Castiglione, *Picture of Banjinbiao (斑锦彪), a Chinese Greyhound (Ten Prized Dogs Album)*, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ten_Prized_Dogs_02.jpg (dostęp: 15.04.2024).

³⁰ C. M. Bell (Firm: Washington, D.C.), photographer, [*Unidentified Man*], 1873/1916, <https://www.loc.gov/resource/bellcm.25094/> (dostęp: 15.04.2024).

³¹ P. Miklós, *Malarstwo chińskie. Wstęp do ikonografii malarstwa chińskiego*, tłum. M. J. Künstler, Warszawa 1987, s. 112.

³² Por. następujące spostrzeżenia Mikłosa: „O ile podstawą humanizmu europejskiego jest stwierdzenie, że człowiek stanowi miarę wszechrzeczy, o tyle humanizm chiński stoi na całkowicie przeciwnym stanowisku: miarą wszystkich rzeczy jest natura (której prawem jest dao, najwyższe prawo, a człowiek to wyłącznie część kosmosu, przyrody, świata, obok nieba i ziemi trzecia siła (sancai)”; ibidem, s. 110.

³³ R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. J. Trznadel, Warszawa 2008, s. 138.

³⁴ Zob. artykuł Adama Dziadka charakteryzujący sposoby lektury obrazów dokonywane przez Rolanda Barthes'a; A. Dziadek, *Roland Barthes – lektury obrazów*, w: idem, *Na marginesach lektury. Szkice teoretyczne*, Katowice 2006, s. 97–118.

³⁵ J. Concejo, *Jak pracują ilustratorzy i ilustratorzy*, w: *Książka po okładce. O współczesnym polskim projektowaniu okładek książkowych*, s. 342.

³⁶ R. Barthes, *Arcimboldo ou Rhétoriqueur et magicien*, s. 496.

