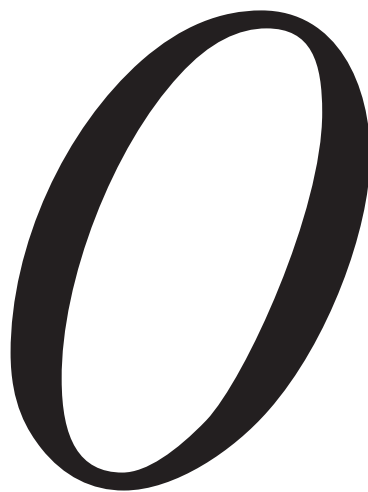




**RAFAŁ WOJACZEK**

**KTÓREGO NIE BYŁO**





# semiotyce okładek frontowych w wydaniach zbiorów wierszy Rafała Wojaczka

Uniwersytet Wrocławski, kontakt: [marcin.czerwinski@uwtr.edu.pl](mailto:marcin.czerwinski@uwtr.edu.pl),  
ORCID ID: 0000-0001-5351-293X

Chociaż badacze wśród funkcji okładki książkowej wymieniają przede wszystkim funkcję ochronną<sup>1</sup> i marketingową, to – jak powszechnie wiadomo – okładki spełniają również inne funkcje związane z estetyką, percepcją czytelniczą czy poznaniem. Jak ujmuje to Dorota Ucherek:

Bardziej wyspecjalizowane prace bibliologiczne wyliczają [...] znacznie więcej funkcji okładki, a przede wszystkim podkreślają, że niekoniecznie musi ona być rozpatrywana jako element służebny wobec książki jako całości, lecz można ją postrzegać także jako samodzielny byt o walorach artystycznych – autonomiczne dzieło sztuki. Z tego względu powinna stanowić „przedmiot badań interdyscyplinarnych”, sytuujących się zwłaszcza na styku bibliologii, edytorstwa, historii sztuki i teorii projektowania graficznego<sup>2</sup>.

Z tego względu nierzadko sytuuje się okładkę wśród takich rodzajów dzieł, jak plakat, afisz, obwoluty płyt czy opakowania towarów, „które przeznaczone są do

oglądania z pewnego dystansu<sup>3</sup>. Pod koniec zeszłego wieku Heinz Krohl spośród wspomnianych wcześniej wielu różnych funkcji okładki wymieniał nawet takie, które odpowiadają za dobry wygląd książki i przekazują nie tylko jej zawartość, ale również charakter<sup>4</sup>. A obszar, do którego należy okładka, z tych właśnie powodów bywa określany przestrzenią prerrepcji<sup>5</sup>.

Mówiąc metaforycznie, „okładka jest »zaproszeniem do wnętrza« publikacji. To, na ile atrakcyjne będzie ono dla odbiorcy, nierzadko decyduje o recepcji dzieła”, a – co więcej – „niefortunnie dobraną szatą graficzną można przesądzić o losie nawet wartościowego przekazu<sup>6</sup>. Dlatego okładka nie może być projektowana w oderwaniu od zawartości książki<sup>7</sup>, co wbrew pozorom nie jest takie oczywiste, jeśli przyglądamy się historii projektowania okładek. Warto też pamiętać o kwestii tak podstawowej jak ta, że pierwsze zetknięcie z okładką różni się od perspektywy zetknięcia się z nią już po lekturze danego kodeksu<sup>8</sup>. By wysnuć pewne hipotezy na temat oddziaływania okładek poprzedzającego lekturę zawartości książkowej, spróbujmy oprzeć się na materiale szczegółowym, związanym z historią wydań, w jakich upubliczniano zbiory wierszy Rafała Wojaczka. W prezentowanym artykule ograniczę się do omówienia pierwszych stron ich okładek jako tych elementów, które warunkują późniejszą lekturę zawartości publikacji w najistotniejszym stopniu.

Poeta za życia opublikował tylko dwa tomy poetyckie. To *Sezon* z 1969 roku oraz *Inna bajka* z 1970 roku. Pierwszy zbiór wydało krakowskie Wydawnictwo Literackie, drugi – Wydawnictwo Ossolineum. Oba tomy odznaczają się estetyką typową dla swoich czasów. Okładka *Sezonu* łączy w sobie jakby przeciwstawne tendencje. Z jednej strony to klasycznie usytuowana na białym tle tytulatura zapisana bezszeryfowym fontem o kolorze brązowym wraz z czarnym inicjałem przy nazwisku. Nazwałbym te elementy stylem oszczędnym, nawet ascetycznym. Z drugiej strony w dolnym prawym rogu pojawia się ilustracja, która przypomina malarstwo iluzjonistyczne: widzimy obraz, na którym okładka tak jakby została uchylona przez niewidzialną dłoń. Słowo „uchylona” łatwo odnieść do frazeologizmu „uchylić rąbka tajemnicy”, więc podążając za tą metaforą, jakby uchylona (a może precyzyjniej mówiąc: uniesiona) okładka uchyla nam tajemnicę wnętrza książki, a na ilustracji dodatkowo odsłania wersy układające się w zapisane majuskułami słowo „poezje”. Łączy się to bez

wątpienia z wyjątkowym w naszym kręgu kulturowym statusem sztuki poetyckiej. Podsumowując, można chyba powiedzieć, że okładka jest w pewnym sensie oszczędna wizualnie, a przy tym wykorzystuje klasyczny koncept iluzjonistyczny odwołujący nas do przeszłości i do klasyki malarstwa. Do poematu przez Wojaczka poezji jako klasyki jeszcze powrócę.

Drugi zbiór, czyli późniejsza o rok *Inna bajka*, reprezentuje całkowicie odmienną estetykę i – mam wrażenie – charakterystyczną dla dwóch późniejszych dekad. Tak samo jak w debiutanckiej książce zaprojektowano tu jako tło białe pole, a w elementach typograficznych i ilustracyjnych zastosowano kolor czarny i czerwony. Prostota i kształty znaków charakteryzujące tę okładkę odsyłają nas dość wyraźnie do – jak łatwo się domyślić – kultury i sztuki japońskiej. Czerwony krążek nad tytulaturą przypomina wschodzące słońce, swoją prostotą także główny element flagi japońskiej. Tytuł zapisano pismem przypominającym litery odbijane pieczęcią. Mielibyśmy tu więc do czynienia ze stylizacją, którą badacze na gruncie literackim nazywali swego czasu egzotyacją. Do wyboru takiej

estetyki skłania już tytuł – *Inna bajka* sugeruje inność, obcość, której ekwiwalentem mogłaby być Japonia. Równocześnie czerwony krążek jest naderwany czy też nadgryziony, co powinno wzbudzić

niepokój odbiorcy. Koło jako figura symbolizująca doskonałość zostaje zatem w tej ilustracji podważone i naznaczone pewnym brakiem.

Jak można zauważyć, w obu przypadkach projekty okładek sugerowały pewną dychotomię albo – może lepiej – dialektykę. Nie inaczej było z projektem okładki trzeciego tomu poety, który został wydany już po jego śmierci – chodzi o *Którego nie było* z 1972 roku. I ten tom, tak samo jak poprzedni, opublikowało Wydawnictwo Ossolineum. Okładka z 1972 roku ukazuje tę dialektykę najwyraźniej. Pole zostało podzielone na dwie połowy, o kontrastowych kolorach każda, w najradykałniejszej wersji i jednocześnie najbardziej podstawowej: to czerń i biel. Na każdej z tych połówek widnieje obrys stopy, a dokładniej: obrys śladu stopy, który odbija się kontrastowo od tła. Oba te elementy ilustracyjne doskonale wpisują się w semantykę tytułu: którego nie było, a po którym pozostały (tylko, jednak) ślady stóp, jak można by powiedzieć. W dodatku ten dychotomiczny obraz przez swoją odwróconą symetrię nasuwa nam na myśl nieco taoistyczne skojarzenie z symbolem jing jang jednoczącym dwie opozycyjne siły, jedna z wykładni jego semantyki mówi

## Prostota i kształty znaków charakteryzujące okładkę odsyłają nas dość wyraźnie do kultury i sztuki japońskiej

o zrównoważeniu siły męskiej i żeńskiej w człowieku. To odniesienie do płci u Wojaczka mogłoby pojawić się również nieprzypadkowo, jeśli weźmiemy pod uwagę jego genderową grę z płcią. Konceptualna okładka *Którego nie było* otwiera się w związku z tym przynajmniej na dwie takie serie odczytań: związaną z egzystencją i przemijaniem oraz ze znoszącymi się wzajemnie lub uzupełniającymi biegunami tkwiącymi w człowieku.

W tym samym 1972 roku ukazała się – ponownie w Wydawnictwie Literackim – *Nie skończona krucjata*. Okładkę tego tomu znamionuje jeszcze większa prostota. W centralnej pozycji ustawiono tam białą, pochyloną tytulaturę – przy okazji zwróćmy uwagę, że nie użyto tu wielkich liter (w odróżnieniu od nazwiska autora), a ta tendencja, związana z estetyką awangardową, bywa często wytykana przez edytorów czy językoznawców. Tytulatura pojawia się na rudopomarańczowym, monochromatycznym tle fotografii kamienistego, naturalnego podłoża. Fotografia została otoczona pomarańczową ramką. Gdyby skojarzyć tę ilustrację ze śladami na okładce *Którego nie było*, wyobraźnia odbiorcy skieruje się w stronę podłoża trudnego do chodzenia boso lub też sprawiającego ból ludzkim stopom. Ilustrujące tom kamienne podłoże może symbolizować ten aspekt poezji, który zrodził romantyzm i który przejęły następne epoki, a który wiąże się z cierpieniem podmiotu, swoistą automartyrologią bądź podejściem egzystencjalnym. Z drugiej strony projekt okładki *Nie skończonej krucjaty* mógłby reprezentować tomy wielu podobnych autorów tego czasu, od Andrzeja Bursy począwszy, a na Halinie Poświatowskiej skończywszy.

Z lat siedemdziesiątych pochodzą jeszcze utwory zebrane Wojaczka wydane przez – znowu – Ossolineum (1976). Tym razem zasada porzucenia wielkich liter została zastosowana konsekwentnie: cała tytulatura składa się wyłącznie z pochylonych minuskuł. Co ważne, po raz pierwszy na froncie okładki pojawia się fotografia przedstawiająca twarz autora. Jest przy tym przetworzona w budującej ostre kontrasty technice grafityzacji przypominającej konterfekty Andy’ego Warhola. Na zdjęciu poeta nosi okulary i ma brodę. Do tej brody jeszcze wrócę. Musi to świadczyć o zaistnieniu poezji Wojaczka w świadomości czytelniczej na tyle silnie, że jego konterfekt będzie stanowić znak rozpoznawalny – i na tyle silnie, że wydawca pozwoli sobie na użycie w tytulaturze faksymile podpisu poety, nawiasem mówiąc, całkiem czytelnego. Tu można chyba w ogóle postawić tezę, że wizerunek autora

pojawia się dopiero wtedy, gdy staje się on powszechnie rozpoznawalny. Tę zasadę potwierdzają nawet dziś zamieszczone na tylnej okładce bądź skrzydełku niewielkich rozmiarów fotografie twarzy lub postaci autorów i autorek sytuowane obok biogramów twórczych, a które pełnią funkcję informacyjną. Nie znajdziemy więc wizerunku autora czy autorki na pierwszych stronach okładek debiutów ani ich „wczesnych” tomów. Ta zasada działa także w przypadku mikołowsko-wrocławskiego poety, gdyż jego wizerunek ilustruje tytuł książkowy dopiero pięć lat po śmierci autora. Potem – wraz z rosnącą legendą Wojaczka – będzie używany nagminnie. Ale nie tylko on. Przyjrzyjmy się bliżej temu zagadnieniu.

Zacząłbym od umieszczenia wydań wierszy Wojaczka w seriach, które swoją estetyką silnie nawiązują do tradycji poetyckiej. Rozpocznijmy od wyboru wierszy dokonanego przez Stanisława Stabro i opublikowanego w 1985 roku przez Wydawnictwo Literackie pod tytułem utworu z tomu *Nie skończona krucjata*, a mianowicie – *List do nieznanego poety*. Książka otrzymała okładkę, która typografią tytulatury (kursywa) oraz powtarzającym się wielokrotnie ozdobnym, kaligraficznym zapisem „Wybór Poezji” nawiązuje do tradycji rękopisu, zwłaszcza dziewiętnastowiecznego, a co za tym idzie – jak można się domyślać – do poezji romantycznej.

### Titulaturze towarzyszy sygnet tej serii poetyckiej, który podkreśla genologię zamieszczanych w niej tekstów

Titulaturze towarzyszy sygnet tej serii poetyckiej, który podkreśla genologię zamieszczanych w niej tekstów – jest nim biała figura konia podczas skoku, który z oczywistych względów nasuwa skojarzenia z Pegazem. Wszystkie te czynniki graficzne, jak sądzę, zdecydowanie wpisują wiersze Wojaczka w kontekst tradycji poetyckiej i przeszłości polskiej poezji.

Inną perspektywę przyjęto w trakcie przygotowywania okładki do następnego wydania wyboru Stabro. Otóż w 1987 roku wrocławskie Wydawnictwo Dolnośląskie dokonało reedycji *Listu do nieznanego poety*. W swojej interpretacji (czy raczej reinterpretacji) wizualnej zaproponowało trop awangardowy; wyraża się on przez mocno zdynamizowaną tytulaturę. Stanowi ją typogram stworzony z liter zapisanych jakby odręcznie (tak, znów w aluzji pojawia się odręczny zapis). Tym razem jednak przypomina on nieregularny czy niestaranny zapis farbą na murze, a litery to wyłącznie wersaliki. Kolorystyka potwierdza takie rozpoznanie: liternictwo nazwiska autora jest białe, „mur” – barwy ceglastej. Z nazwiska dodatkowo wylaniają się za sprawą koloru dwie bordowe (na czarnej plamie) litery składające się w zaimek

„JA” przekazujący zapewne sens egocentryzmu poetyckiego. Dodajmy, że tytułatura, chociaż nie jest to najtrafniejsze określenie, bo trzeba uściślić, że okładka nie zawiera tytułu: widzimy tylko imię i nazwisko autora (a ich znaczenie niejako zastępuje tytuł), dodajmy więc, że ich zapis wykracza nieznacznie poza brzegi formatu, na tzw. spad, co – moim zdaniem – wzmacnia wymowę awangardową.

W tym miejscu należałoby powiedzieć coś o późniejszej co prawda, bo pochodzącej z 2002 roku, ale w jakiejś mierze korzystającej z analogicznego efektu wizualnego publikacji wyboru wierszy poety zatytułowanego *Chodzę i pytam* (wyd. Libros). Wśród publikacji poezji Wojaczka jest to pozycja o tyle wyjątkowa, że na pierwszej stronie okładki pod tytułaturą zamieszczono ilustrację graficzną, i nie jest to bynajmniej fotografia poety. Stanowi ją czarna (na błękitnym tle) sylwetka idącej postaci o umownym kształcie, można z łatwością przyporządkować ją tytułowemu podmiotowi. W miejscu głowy postaci widnieje olbrzymi, ekspresyjny kleks atramentowy. Przypomina on czarną plamę pod literami „JA” w nazwisku autora *Listu do nieznanego poety* z 1987 roku – za każdym razem plama lub kleks wprowadzają dodatkową dynamikę i jednocześnie dekonstruują obraz na okładce. Z powodu tego właśnie efektu wizualnego warto na obie pozycje spoglądać łącznie.

Mimo że w 1987 roku Wydawnictwo Dolnośląskie zaprezentowało ekspresyjno-awangardowy typogram, to już następna publikacja wierszy Wojaczka, przygotowana dziewięć lat później przez tego samego wydawcę z siedzibą we Wrocławiu, dokonała zupełnego zwrotu estetycznego i semiotycznego w kierunku wcześniejszego wyboru Stabro w Wydawnictwie Literackim. Chodzi mianowicie o tom wierszy zebranych, który ukazał się w 1996 roku po prostu jako *Wiersze*. Miejsce wydania poezji oczywiście nie dziwi, ale zastanawia, a może nawet dziwi zewnętrzny wygląd książki. Wykorzystano bowiem twardą oprawę z jednorodną oklejką<sup>9</sup> ze sztucznej skóry w kolorze bordowym wraz ze złotą tytułaturą oraz złotą bordiurą. Co więcej, położono górne brzegi stron. Czytelnika znajdującego nawet pobieżnie twórczość Wojaczka może to zaskakiwać, zwłaszcza wtedy, gdy zorientuje się, że tę pozycję wydano w ramach serii „Biblioteka Klasyki”. Nasuwa się wówczas pytanie: „Jak to możliwe, że tak buntowniczy poeta został klasykiem?”. Odpowiedź przynosi posłowie Bogusława Kierca, także poety i także wrocławianina, który przyjaźnił się z Wojaczkiem. Jednym z argumentów, który został tu przedstawiony, jest

**Semiotyka okładki  
może zatem  
ukierunkowywać  
pewien typ lektury**

wyczelowana, konwencjonalna forma wersyfikacyjna wielu jego utworów oraz erudycja poety<sup>10</sup>. Innym argumentem mogłaby być koncepcja francuskiego socjologa literatury Pierre’a Bourdieu, wedle którego początkowa pozycja wywrotowego autora w polu literackim może ulec przesunięciu tak, że wraz z upływającym czasem przemieszcza się w kierunku konserwatywnego mainstreamu<sup>11</sup>. Ale nie o uzasadnienie takiego ujęcia twórczości tego „poety wyklętego” tu chodzi, lecz o działanie okładki. Jako czytelnicy siłą rzeczy zaczynamy w tej sytuacji zwracać uwagę na czynniki, które ten aspekt (klasyczności, konwencjonalności, rygoryzmu<sup>12</sup> itd.) uzasadniają, a jeszcze wcześniej zaczynamy ich poszukiwać w zamieszczonych w książce utworach – bez względu na to, czy uzyska się tam potwierdzenie lub zaprzeczenie tezy programowej redaktorów zbioru. Inaczej nieświadomi czytelnicy być może w ogóle nie rozpoznaliby tegoż aspektu twórczości Wojaczka.

Podobnie do Wydawnictwa Dolnośląskiego postąpił Państwowy Instytut Wydawniczy, który w 2004 roku wydał *Wiersze* tego samego poety w cyklu „Złota Kolekcja Poezji Polskiej”<sup>13</sup>. Na okładce widnieje wytłaczany (tzw. suchy druk) wieniec laurowy, który w naszym kręgu kulturowym symbolizuje zwycięstwo i chwałę. Kolor twardej okładki jest złoty zgodnie z nazwą serii i odpowiedni dla uznanego, klasycznego poety. Dodatkowo w poziomie została ona przecięta czerwonym paskiem przypominającym wstążkę z nadrukowaną na nim nazwą kolekcji wydawniczej. Nieprzypadkowo w obu wydaniach użyto twardej okładki, która nadaje publikacjom splendor i szlachetność.

Semiotyka okładki może zatem ukierunkowywać pewien typ lektury czy też – może nie zabrzmie to zgrabnie – nachylenie lub kąt lektury. Mówiąc prościej, chociaż może to wydawać się oczywiste, również okładka (tak jak historia i teoria literatury albo krytyka literacka) buduje kontekst dla czytelnika, tyle że wyrażony za pomocą obrazu, chwytów tegoż obrazu i stylu obrazu, na który składa się kolorystyka, typografia, zdobnictwo, a wreszcie – ilustracja.

Skoro o ilustracji mowa, przejdźmy do pozostałych, ilustrowanych okładek wydań poezji autora *Sanatorium*. Najpierw w 1999 roku wychodzi w Instytucie Mikołowskim *Reszta krwi* – zbiór wierszy rozproszonych. W wydaniu tym następuje jeszcze większa – nazwę to żartobliwie – Warholizacja Wojaczka. Zresztą wygląda na to, że świadomie nawiązano tu do wydania z 1976 roku, co pokazuje, jak istotnym czynnikiem dla projektanta jest historia wydań. Konterfekt

brodatego poety zostaje tu po prostu zwielokrotniony, a ponadto zamiast nazwiska autora zapisanego wersalikami otrzymujemy faksymile podpisu. Odręczny podpis trafnie koresponduje z tytułową krwią.

Następny tom, tym razem *Wierszy zebranych* Wojaczka (z lat 1964–1971), wydało w 2005 roku wrocławskie Biuro Literackie. Nie jest ono podobne do dwóch omówionych wcześniej wydań – jego estetykę można określić jako modernistyczną. Okładkę zajmuje w całości czarno-biała fotografia bardzo młodego autora zamieszczona na tzw. spad z tytułaturą w białym kolorze (tytuł podano kursywą, a nazwisko tłustym drukiem i wersalikami) umieszczoną na zdjęciu. Jest więc stosunkowo neutralna i wydaje się, że potwierdza oczekiwania czytelnice z powodu łatwo rozpoznawalnego wizerunku autora. Po pierwszej edycji opublikowanej w Biurze Literackim pojawiło się kilka następnych. Ciekawa jest tu strategia wydawcy. Po trzech pierwszych takich samych wydaniach w wydaniu czwartym zmieniono formułę okładki.

Tu uściślijmy, że tom ten zawiera także wiersze usunięte niegdyś przez cenzurę. Nie informuje o tym pierwsza strona okładki, ale charakteryzuje ją coś innego. Z jednej strony jej wyraz graficzny i edytorski określa wygląd całej serii publikacji poetyckich Biura. Jest czarna z białą tytułaturą o ustalonym kroju pisma, a na jej centralnym miejscu umieszczono fotografię<sup>14</sup>. I to fotografia mówi tu najwięcej, bo pokazuje poetę o wizerunku odbiegającym<sup>15</sup> od tego rozpowszechnionego w publikacjach wydawniczych czy od mającej wpływ na masową wyobraźnię filmowej biografii Wojaczka z 1999 roku, gdzie w jego postać wcielił się gładko ogolony Krzysztof Siwczyk. Ten wizerunek dominuje też w internecie. Tymczasem w czwartym wydaniu Biura Literackiego mamy Wojaczka z brodą zjadającego z talerza ciastko. Wiemy już, że w 1976 roku broda poety trafiła na okładkę książki, a później ten jego konterfekt powieliła okładka *Poezji wybranych* wydanych przez Ludową Spółdzielnię Wydawniczą w 1983 roku, ale... Oba te wizualne rekwizyty na okładce (broda i ciastko) stanowią swoiste ekwiwalenty informacji o nieocenzurowanych tekstach, które zawiera zbiór. Semantyka nieocenzurowanego (czytaj także: niecenzuralnego) przenosi się na sytuację mniej albo w ogóle nieznaną, prywatną, codzienną, może nawet osobistą. Okładka wydania czwartego staje się w ten sposób nieoczywista i otwarta na nowe sensy – ilustracja wnosi tu istotny potencjał poznawczy. Możemy stawiać różne hipotezy, dłużej dopiero w 2008 roku, czyli wtedy, kiedy ukazało się właśnie wydanie czwarte, otrzymało ono taką fotografię. Być może stało się tak dlatego, że została ona

wówczas udostępniona wydawcy. Na pewno nie jest to zaś rezultat zmiany np. projektanta okładki, gdyż we wszystkich wydaniach za opracowanie graficzne książki oraz za projekt okładki odpowiada dyrektor wydawnictwa Artur Burszta. Tak czy inaczej do świadomości czytelnicej dotarł za sprawą tej publikacji także taki wizerunek autora *Sezonu* – wiemy, że Wojacek nosił brodę w ostatnich latach życia, jak na zdjęciu z 1971 roku<sup>16</sup>.

Po wydaniu czwartym, będącym swoistym rarytasem dla kolekcjonerów, wydawca powrócił w 2011 roku do pierwotnego, znanego wizerunku autora *Mitu rodzinnego*: to pochylona i ogolona twarz poety. Tu została wycięta z fotografii i dodatkowo – co byłoby znamienne dla *cancel culture* – prawdopodobnie „wygumkowane” z niej papieros (!). Mimo dużej rozpoznawalności tego portretu Aldona Kopkiewicz skomentowała go następująco: „[...] w tym wizerunku przyciąga właśnie to, że wiemy doskonale, jakiego chuligana skrywa ta jeszcze nieco dziecinna, lecz zamknięta w sobie twarz”<sup>17</sup>. I co ciekawe, umieszczono ją w otoczeniu graficznie przetworzonym, które wprowadza poetę w kontekst sylleptyczności czy autobiografizmu: do jego podobizny dorysowano fragment postaci (w krawacie – jak na fotografii) trzymającej pióro, czyli stereotypowy atrybut pisarza, mieszczącej się na pustych stronicach książki czy notatnika i je zapisującej. Tekst wygląda jak faksymile i brzmi: „Znam go. Nazywa się Rafał Wojacek”. Wyłania się z tego obrazu dwuznaczna, sylleptyczna konstrukcja: fotograficzny wizerunek spoza literatury i postać, obraz poety wyłaniający się z ram wierszy. Ponad ilustracją umieszczono tytułaturę w formie faksymile – jak łatwo się domyślić – podpisu (co nawiązuje najprawdopodobniej do wydania z 1999 roku) i tytułu (*Wiersze zebrane*), tak jakby zapisała go ręka autora. Faksymile wydaje się w takim przypadku nie tyle gwarancją autentyczności, nie tyle ją potwierdza, ile naprowadza na osobisty charakter zawartości tomu.

W 2014 roku w Biurze Literackim ponownie ukazało się wydanie zbioru wierszy wzbogaconego o prozę. Co więcej, do tychże *Wierszy i prozy 1964–1971* wydawca dołączył reprint brulionu z juveniliami zapisywanego odręcznie<sup>18</sup>. Całą przestrzeń pierwszej strony okładki stanowi tytułatura maksymalnych rozmiarów. Na jasnobieżowym tle umieszczono proste liternictwo: są to bezszeryfowe majuskuły w kolorystyce monochromatycznej względem tła. Nazwisko autora jest jasnobrązowe, pierwsza część tytułu – ciemnobrązowa, druga część tytułu (datacja) – ciemnobieżowa. Dynamikę tej okładce nadaje skośne ustawienie tytułatury wypełniającej przestrzeń „na spady”. Wydaje się, że projekt ten ma neutralny charakter.

Dwa lata później zbiór wydany w Mikołowie (a więc w drugim obok Wrocławia mieście bliskim poecie i miejscu jego urodzin) również przyniósł pewną nowość. Instytut Mikołowski kierowany przez poetę Macieja Meleckiego w 2016 roku wydał mianowicie *Nie te czasy* – tom, w którym znalazły się niepublikowane nigdy wcześniej wiersze oraz opowiadania Wojaczka oparte na rękopisach zdeponowanych w szesnastu teczkach wrocławskiej Biblioteki Ossolineum. W tym tak sensacyjnym wydaniu (przygotowanym pod redakcją Konrada Wojtyły) znów umieszczono na okładce fotografię autora *Sezonu* (tym razem „na spady”) i znów potwierdza ona swoją semantyką utrwaloną wiedzę o mikołowsko-wrocławskim poecie – jest to bowiem wizerunek powszechnie znany. To zdjęcie twarzy w zbliżeniu, zajmujące cały kadr, w ciemnych okularach słonecznych – które mogą też nasuwać na myśl słynne okulary Zbigniewa Cybulskiego; mieści się tam jeszcze jakże emblematiczna dla wizerunku artysty tamtego czasu (zwłaszcza kontrkulturowego) dłoń z papierosem. Czarne przestrzenie szkieł na tym portrecie w interpretacji mogą nas pokierować w stronę pewnej tajemnicy, co mogłoby uzasadniać wykorzystanie na okładce tej właśnie fotografii. Wydają się one jednak wyłącznie rekwizytem, który – podobnie do papierosa trzymanego w ręce – charakteryzuje ówczesne postacie ze środowisk artystycznych. Gdy tak na to spojrzymy, stanowią najzwyczajniejszy dokument fotograficzny. Bo to też druga strona medalu strategii projektantów. Gdy nie chce się naddawać wizualnych znaczeń artystycznych, dobrze jest poprzestać na fotograficznej dokumentacji biografii autora, jakby neutralnie metonimicznej wobec jego twórczości, przyległej do niej. I tak będzie działo się zapewne z okładkowym ilustrowaniem twórczości Rafała Wojaczka jeszcze przez długi czas. Chyba tak długo, jak długo będzie trwać jego legenda.

Podsumowując, należałoby odpowiedzieć na pytanie, jakie tendencje wyłaniają się z tego krótkiego przeglądu pierwszych stron okładek. Jeśli pominąć okładki, na których zamieszczono tylko pozbawioną ozdóbników tytulaturę, jak w ponoć najpełniejszym dotąd wydaniu twórczości Wojaczka – zbiorze przygotowanym przez Biuro Literackie w 2014 roku (*Wiersze i proza 1964–1971*) – to można wskazać następujące tendencje: okładki „uklasyfikujące” tę twórczość i umiejscawiające ją w tradycji i kanonie dotychczasowej poezji polskiej (serie „Biblioteka Klasyki” oraz „Złota Kolekcja Poezji Polskiej”); okładki sugerujące wywrotowość tej twórczości (ekspresyjny kod „zaburzenia porządku”, jak w publikacjach z 1987 i 2002 roku); okładki ilustrujące znaczenie tytułu i/lub zawartość tomu – chodzi tu o takie zbiory,

jak *Inna bajka* z 1970 roku, *Którego nie było* z 1972 roku czy *Chodzę i pytam* z 2002 roku (wymienione również w poprzedniej grupie); wreszcie okładki prezentujące realistyczny, w zasadzie fotograficzny wizerunek poety, dla którego (jak i dla okładek „wywrotowych”) dodatkowym przyczynkiem jest niewątpliwie legenda Wojaczka. Najciekawszy projekt z ostatniej grupy z fotografią łączy elementy rysunkowe i odzwierciedlające sylleptyczność (wydanie z 2011 roku).

Nurt „wizerunkowy” stanowi prawie połowę z piętnastu omawianych tu okładek zbiorów poetyckich Wojaczka, które udało się zaprezentować w tym artykule. Trudno oczywiście tę proporcję uogólniać, niemniej wydaje się ona znacząca. Nurt ten ponadto należy do bardzo szerokiej i mocno skonwencjonalizowanej formuły przedstawiania konterfektów autorek i autorów na pierwszych stronach okładek – upowszechniają go chociażby liczne książkowe serie biograficzne i pozycje autobiograficzne dostępne na rynku wydawniczym, który – jak wskazuje Kseniya Tarasevich – ulega stereotypizacji gatunkowym<sup>19</sup>. Można chyba powiedzieć, że tendencja ta wkracza do wydań zbiorów poetyckich autorów i autorek o ustalonej (tak jak Wojaczek) renomie w polu literackim. Nie jest obecna w przypadku debiutów poetyckich, ale uwidacznia się ona w zbiorach i wyborach klasyków oraz w kanonie współczesnej poezji, czyli wtedy, gdy twórca jest dość rozpoznawalny. Chociaż nie zawsze. Gdy nie ma potrzeby reklamowania konkretnej twórczości poetyckiej (to *casus* lektur szkolnych), bywa, że wydawcy ograniczają się na frontach okładek do neutralnych ozdóbników tytulatury, w ogóle rezygnując z ilustracji.

Gra wizerunkiem oczywiście nie przeszkadza w tym, by jednocześnie ukazywały się okładki z twórczą czy ilustracyjną interpretacją graficzną zawartości tomów. Przede wszystkim jednak, skoro – jak podkreślają badacze i o czym wiemy z czytelniczego doświadczenia – okładka powinna wabić potencjalnego czytelnika, czyli jeśli jej funkcję marketingową uznamy za najistotniejszą<sup>20</sup>, to rozpoznawalny wizerunek autora lub autorki taką rolę odgrywa chyba najlepiej. W przypadku Rafała Wojaczka gra wizerunkiem czerpie z jego legendy i dodatkowo ją współtworzy.

**Key Words:** cover, title, Rafał Wojaczek, poetry volume, collection, series

**Abstract:** The article discusses the front covers of the collections of poems by Rafał Wojaczek (1945–1971), published both during his lifetime and posthumously, until today. The history of the covers of publications in Poland, in the Polish language, is traced in detail: from the poet's book debut in 1969 to the publication of his entire

oeuvre in 2014 and unknown works in 2016. After a predominantly chronological presentation and interpretation of the semiotics of individual covers, the trends are indicated and an attempt is made to classify them. The conclusion that can be drawn from the compilation of the collected empirical material indicates several ways of graphic design of the covers of poetry collections, resulting from the applicable conventions. At the same time, the article proves the seemingly obvious thesis that the dominant convention of such elaboration and editing in the case of a poet who is socially recognizable to such an extent as Rafał Wojacek is to illustrate the front cover with the image of the author of poetic texts – as opposed to all poetic book debuts and often subsequent book publications by poets from outside the mainstream. Only the publisher of the poet's work with a well-established position can use his/her image as a kind of trademark, acting in the same way as the name of the author, and even seriously strengthening it in terms of marketing.

ty o twarzy bez zarostu potwierdza też tablica pamiątkowa znajdująca się przy ul. Rzeźniczej we Wrocławiu; *Teczka Wojaczka. Odkrycie czy fatalne przeoczenie?*, <https://www.polskieradio.pl/8/1594/Artykul/1554487,Teczka-Wojaczka-Odkrycie-czy-fatalne-przeoczenie> (dostęp: 20.07.2023).

<sup>17</sup> A. Kopkiewicz, *Reprint Wojaczka jak kasetą Nirvany*, „Dwutygodnik” 2014, nr 136, <http://www.dwutygodnik.com/artykul/5292-reprint-wo-jaczka-jak-kasete-nirvany.html> (dostęp: 7.07.2024). Autorka pisze tam co prawda o wizerunku poety, który pojawił się na froncie okładki w wydaniu z 2011 roku (potwierdza to ilustracja poprzedzająca artykuł), ale czyni to przy okazji wydania z 2014 roku, którego pierwsza strona okładki pozbawiona jest fotografii.

<sup>18</sup> Interpretacji opublikowanego brulionu i aspektów marketingowych jego publikacji podjął się m.in. Grzegorz Pertek; G. Pertek, *Reklama w świetle legendy. „Dźwignia” Rafała Wojaczka*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2014, nr 24 (44), s. 347 i n.

<sup>19</sup> K. Tarasevich, op. cit., s. 197.

<sup>20</sup> Jak np. Janusz Tondel i Andrzej Tomaszewski; D. Ucherek, op. cit., s. 192.

<sup>1</sup> Oczywiście chroni wnętrze (blok) książki, jak przypomina chociażby Krzysztof Tyczkowski; K. Tyczkowski, *Lettera magica*, Łódź 2005.

<sup>2</sup> D. Ucherek, *Okładki i obwoluty ze „Złotej Serii” FNP – próba analizy procesu kreacji graficznej*, „Sztuka Edycji. Studia Tekstologiczne i Edytorskie” 2020, nr 1 (17): *Tekstografie. Edytorskie przestrzenie tekstu i obrazu*, red. M. Czerwiński, I. Kropidło i O. Taranek-Wolańska, s. 173. W artykule Doroty Ucherek została podana przekrojowa bibliografia (bibliologiczna i edytorska) dotycząca kwestii okładek.

<sup>3</sup> J. Dunin, *Okładka i obwoluta jako komunikat. Wprowadzenie do problematyki*, w: *Sztuka książki. Historia, teoria, praktyka*, red. M. Komza, Wrocław 2003, s. 81.

<sup>4</sup> Ibidem, s. 84.

<sup>5</sup> M. Rychlewski, *Książka jako towar. Książka jako znak. Studia z socjologii literatury*, Gdańsk 2013.

<sup>6</sup> Jak to określa Kseniya Tarasevich w artykule *Współczesne okładki książek polskich i białoruskich. W poszukiwaniu doskonałej formy* („Sztuka Edycji. Studia Tekstologiczne i Edytorskie” 2020, nr 1 (17): *Tekstografie. Edytorskie przestrzenie tekstu i obrazu*, s. 196). Nieco innej metafory, ale bliskoznacznej, używa Anita Wincencjus-Patyna: „Okładka stanowi swoistą uwerturę do utworu literackiego. Choć nie zmieści w sobie całej bogatej zawartości tekstu, ma potencjał budowania nastroju, zanim jeszcze czytelnik rozpocznie lekturę”. Cyt. za: P. Sitkiewicz, *Nasza mała kontestacja. Okładki polskich książek z literaturą piękną 1960–1970*, w: *Najpierw okładka! Polskie okładki książkowe 1944–1970*, red. J. Górski i P. Sitkiewicz, Gdańsk 2017, s. 115.

<sup>7</sup> Jak przestrzegał wybitny typograf i projektant – Leon Urbański; E. Repucho, *Zgodność i użyteczność. O projektach okładek Leona Urbańskiego*, w: ibidem, s. 161.

<sup>8</sup> K. Tarasevich, op. cit., s. 200.

<sup>9</sup> O oklejce w oprawie zob. A. Tomaszewski, *Architektura książki. Dla wydawców, redaktorów, poligrafów, grafików, księgoznawców i bibliofilów*, Warszawa 2011, s. 139.

<sup>10</sup> B. Kierc, *Posłowie*, w: R. Wojacek, *Wiersze*, Wrocław 1996, s. 318.

<sup>11</sup> P. Bourdieu, *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, tłum. A. Zawadzki, Kraków 2001.

<sup>12</sup> Kierc powołuje się tu na określenie klasycyzmu, które sformułował Ryszard Przybylski. Przypomnijmy: „Klasycyzm to dekret, który pozwala opanować chaos przeżyć i myśli i zrygoryzować osobowość, czyli otchłań sprzeczności”; B. Kierc, op. cit., s. 317.

<sup>13</sup> O różnicach w znaczeniu pojęć „kolekcja” i „seria” w kontekście publikacji książkowych pisze Marcin Rychlewski. Seria pozostaje nieograniczona, jeśli chodzi o liczbę pozycji, podczas gdy kolekcja jest zbiorem zamkniętym; M. Rychlewski, op. cit., s. 154.

<sup>14</sup> To także nawiązanie do serii wydawniczej Biura Literackiego poświęconej autorom obcojęzycznym, której okładki charakteryzuje czarne tło z białą tytulaturą oraz ilustracją poniżej. Jako przykład weźmy wydaną przez Biuro powieść *Zimowe królestwo* Philipa Larkina (w tłumaczeniu Jacka Dehnela) lub prozę Jane Bowles pt. *Dwie poważne damy* i jej dramat *W małym domku* (w tłumaczeniu Andrzeja Sosnowskiego).

<sup>15</sup> Można chyba założyć, że projektant zawsze oscyluje między dwoma biegunami: z jednej strony stereotypizacji, z drugiej zaś twórczego przetworzenia albo dystansu do powszechnych przekazów wizualnych.

<sup>16</sup> „Więź”, wydanie z 11 maja 2021 roku, <https://wiesz.pl/2021/05/11/nikt-nie-osadzal-gu-surowiej-niz-on-sam-rafal-wojaczek/> (dostęp: 18.10.2022). Popularność wizerunku poe-