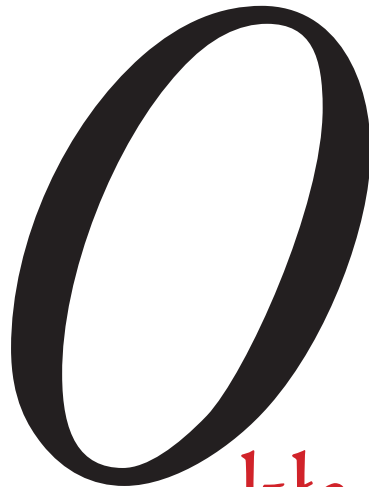


Dorota Ucherek



Okładki i obwoluty ze „Złotej Serii” FNP – próba analizy procesu kreacji graficznej

Uniwersytet Wrocławski, kontakt: dorota.ucherek@uw.edu.pl,
ORCID ID: 0000-0001-6794-7280

W najogólniejszych definicjach okładki, prezentowanych m.in. w encyklopediach i słownikach bibliologicznych, podkreśla się przede wszystkim dwie funkcje tego elementu – ochronną (wobec bloku książki, rozumianej jako przedmiot materialny)¹ i reklamową/promocyjną (wobec treści książki, jej zawartości koncepcyjnej)². Druga z owych funkcji oznacza przedstawianie reprezentacji myśli ujętych w publikacji w taki sposób, by zachęcić czytelnika do zapoznania się z nimi, a w konsekwencji – do nabycia jej. Odnosi się więc do traktowania książki jako produktu, towaru, który podlega dystrybucji na rynku wydawniczym oraz staje się przedmiotem kupna i sprzedaży³. Bardziej wyspecjalizowane prace bibliologiczne wyliczają jednak znacznie więcej funkcji okładki⁴, 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 sztuki⁵. Z tego względu powinna stanowić „przedmiot badań interdyscyplinarnych”, sytuujących się zwłaszcza na styku bibliologii, edytorstwa, historii sztuki i teorii projektowania graficznego⁶.

Projektowanie okładek książek naukowych jest szczególnym wyzwaniem edytorskim i graficznym z uwagi na konieczność sprostania zadaniu zsyntetyzowania

specjalistycznego przekazu w formie obrazowej w taki sposób, aby jednocześnie stworzyć oryginalne dzieło, mające wartość artystyczną, wywołujące zaskoczenie wizualne, przyciągające spojrzenie, a często także sprawiające przyjemność estetyczną odbiorcom. Gdy książka naukowa należy do serii, trudność ulega (co najmniej) podwojeniu, na grafiku ciąży bowiem dodatkowo obowiązek wpisania się w wyraźnie określone ramy, wyznaczone przez stronę wizualną poprzednich tomów. Barbara Kaczmarek, autorka projektów okładek i obwolut książek należących do „Złotej Serii” – „Monografii Humanistycznych Fundacji na rzecz Nauki Polskiej” – nazywa taki proces kreacji „równaniem z jedną niewiadomą”, dla którego wszakże, inaczej niż w klasycznej matematyce, istnieje nieskończona liczba rozwiązań⁷. Celem artykułu jest odkrycie metod, za których pomocą rozwiązania te są uzyskiwane – odnalezienie odpowiedzi na pytanie, w jaki sposób można graficznie uspołnić przedstawienia obrazowe tematów tak różnych, jak choćby rola kobiet w dynastii Piastów, ekspedycje na Grenlandię Północną czy płatna praca domowa w powojennej Polsce. Analizie będzie towarzyszyć także porównanie trzech odmian projektowych „Złotej Serii”: pierwotnej, z 1995 roku, tej pochodzącej z 2004 roku oraz tej zaproponowanej siedem lat później.

Podczas analizy okładek i obwolut należy brać pod uwagę takie ich aspekty, jak rozmieszczenie i odległość poszczególnych elementów oraz ładunek semantyczny wyborów, jakich projektant dokonał w tym zakresie, stopień zachowania koherencji wszystkich składowych (a w razie jej zaburzeń – ich znaczenie), występowanie kontrastów, sposób odzwierciedlenia hierarchii różnych partii, poziom balansu między nimi i metody jego osiągnięcia, wykorzystanie światła oraz ogólnie: przekaz retoryczny, jaki wypływa z wymienionych rozwiązań⁸. Warto rozpatrywać także, jak okładka czy obwoluta odsyła do treści książki za pomocą komunikatu ikonicznego: pojawiające się w jego obrębie symbole plastyczne, wybrane zestawienia kolorystyczne (w tym grę kolorem i jego wartości konotacyjne)⁹ oraz użycie różnych elementów graficznych, m.in. płaszczyzn, linii i plam barwnych, a nawet stosowane obramowania¹⁰. Wszystkie te składniki owego komunikatu są „nosicielami energii znaczeniowej”¹¹. Zawarta jest ona także w wybranym jego rodzaju – bywa on konkretny (o dużym stopniu podobieństwa do rzeczywistości i o małej konwencjonalności, jak np. fotografia) lub abstrakcyjny (budowany z elementów konwencjonalnych, które zostały wyposażone w „semantyczną funkcję »wskazywania« na odwzorowania czy symbolizowania” – jak choćby schemat bądź rysunek)¹².

Powinno się oceniać także stopień umotywowania komunikatu ikonicznego¹³.

W przypadku książek należących do serii wachlarz możliwych rozwiązań jest ograniczony specyfiką ustalonego wcześniej ogólnego layoutu. Jak już wspomniano, w odniesieniu do „Złotej Serii” jego rozwój można podzielić na trzy fazy, nazywane tutaj od dominującej na okładce (a z czasem także na obwolucie) barwy:

- styl brązowy (1995–2004),
- styl brązowo-złoty (2004–2011),
- styl złoty (2011–2019)¹⁴.

Do końca 2019 roku w serii ukazało się dwieście dwadzieścia jeden książek, w tym w kolejnych stylach odpowiednio siedemdziesiąt cztery, sześćdziesiąt dziewięć i siedemdziesiąt osiem tomów. Różnice w formie graficznej ich okładek (oraz – od fazy drugiej – obwolut) są doskonałą ilustracją przemian, jakie zachodziły w polskim projektowaniu graficznym, w poligrafii, a także na rodzimym rynku wydawniczym po transformacji ustrojowej – od połowy lat dziewięćdziesiątych XX wieku.

Publikacja książki naukowej w ramach serii „Monografii Humanistycznych” Fundacji na rzecz Nauki Polskiej stanowi nagrodę w konkursie, nobilitację i przywilej dla autora takiej rozprawy. W założeniu książka taka składać się ma na zbiór „wybitnych, odkrywczych i dostępnych nie tylko dla wąskiego grona specjalistów prac z zakresu nauk humanistycznych i społecznych [...]”¹⁵. Definicję tę rozszerza lista wymogów zawartych w programie „Monografii FNP”:

Nadsyłane na konkurs prace powinny charakteryzować się:

- wysokim poziomem naukowym,
- odkrywczością założeń i wagą wyników,
- oryginalnością ujęcia,
- integralnością tematyki i formy,
- interesującym przedstawieniem tematu, dostępnym dla szerszego grona czytelników¹⁶.

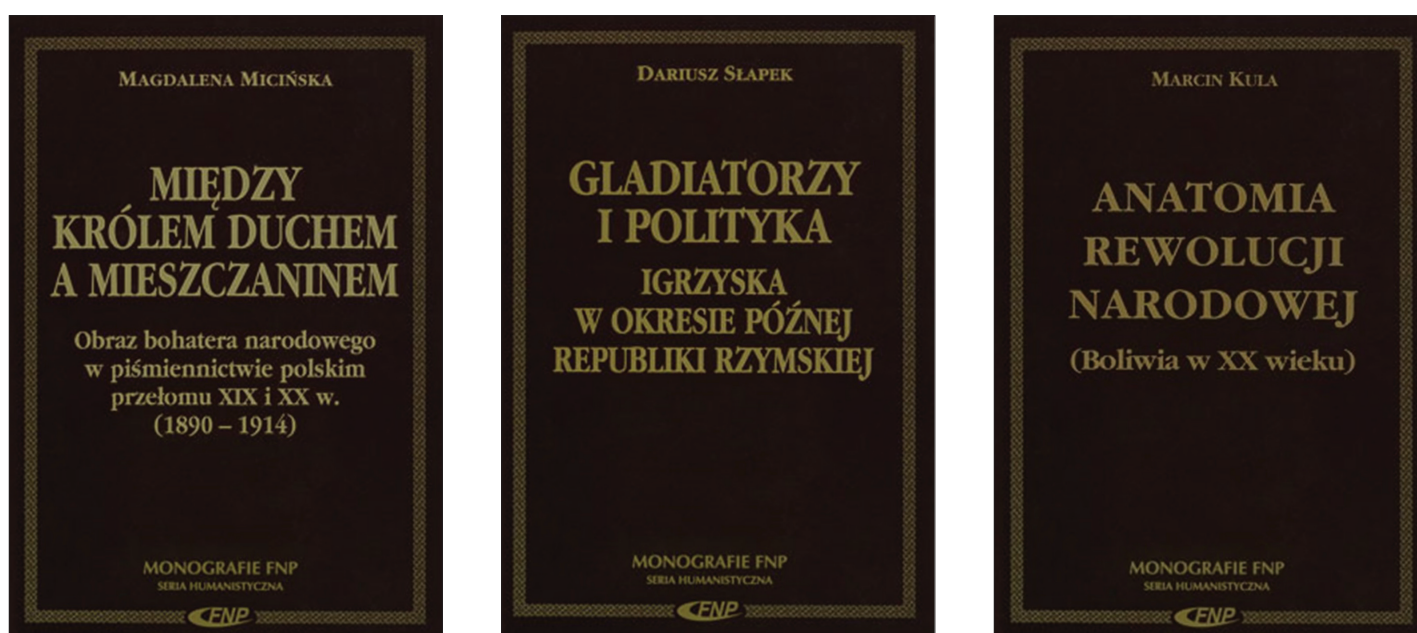
Wynikającą z tych założeń prestiżowość ma za zadanie odzwierciedlać każda z okładek i obwolut serii, co stanowi dodatkową trudność, jaką grafik musi pokonać przy projektowaniu tego elementu – pełniącego przecież wobec książki, jak już wspomniano, funkcję przedstawiającą i reklamową.

W pierwszym etapie rozwoju graficznego „Złotej Serii” – gdy publikowana ona była we Wrocławiu, przez wydawnictwa związane z tutejszym uniwersytetem: Leopoldinum, Funna, a następnie WUWr – pozycje do niej

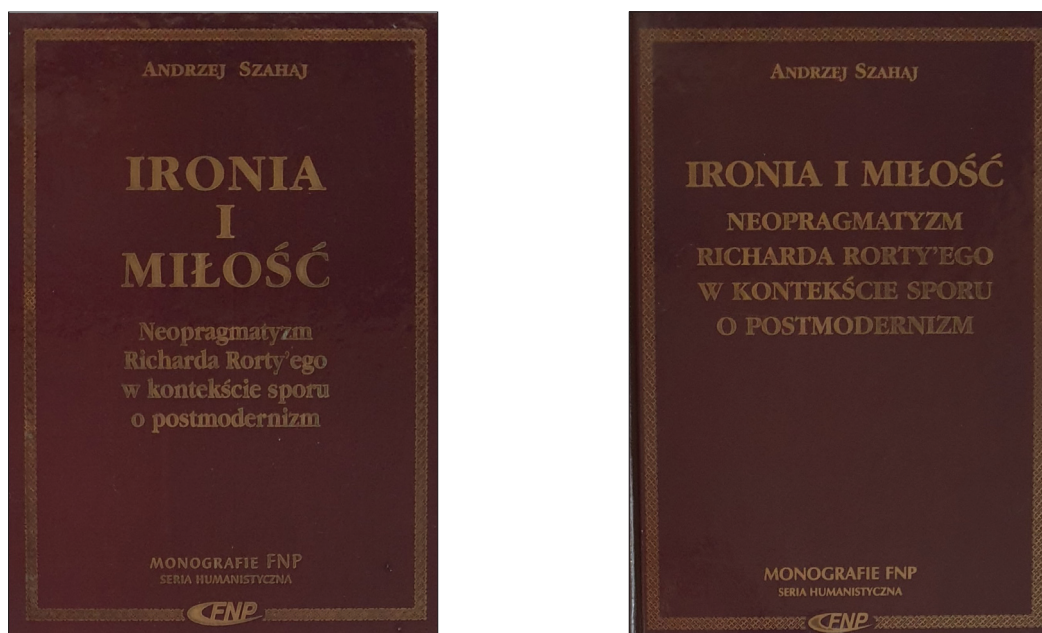
należące nie miały jeszcze obwoluty, a w celu podkreślenia nobilitującego wymiaru drukowania prac w jej ramach wybrano formę nawiązującą do kodeksów dawnych, zwłaszcza renesansowych: brązowe tło, imitujące oprawę skórzaną, złote litery (krój szeryfowy) i zdobienie w postaci bordiury otaczającej część centralną – zwierciadło (jak w oprawach weneckiego drukarza Aldusa Manutiusa, zwanych aldina-mi)¹⁷. W środkowej części dolnej krawędzi ramki wprowadzono logo Fundacji, nad nim zaś nazwę serii – w pierwszej linii: „MONOGRAFIE FNP”, w drugiej zaś, mniejszym stopniem pisma: „SERIA HUMANISTYCZNA”. Zarówno w logo, jak i w nazwie, w opozycji do pozostałych elementów, użyto kroju bezszeryfowego, w znaku firmowym zaś – dodatkowo kursywy. Na grzbiecie pojawiają się wersalikowe i szeryfowe imię oraz nazwisko autora, a po nich – także tytuł, w którym jednak zastosowano większy stopień pisma. Tył okładki przeznaczono na zdjęcie oraz biogram badacza. Ów archaizujący projekt, imitujący luksusową skórzaną oprawę ze złoceniami oraz z tłoczeniami i w ten sposób – w założeniu – podkreślający prestiż publikacji, a przez to dodatkowo waloryzujący rozprawę oraz jej twórcę, budził zgola odmienne skojarzenia, przez co seria dość szybko zyskała w środowisku akademickim żartobliwy, acz niechlubny przydomek serii „trumiennej”¹⁸.

Ponadto pierwszy styl cechowały rozliczne niekonsekwencje typograficzne. O ile nazwiska autorów zawsze pisane były kapitalikami (z wyjątkiem wersalikowych liter

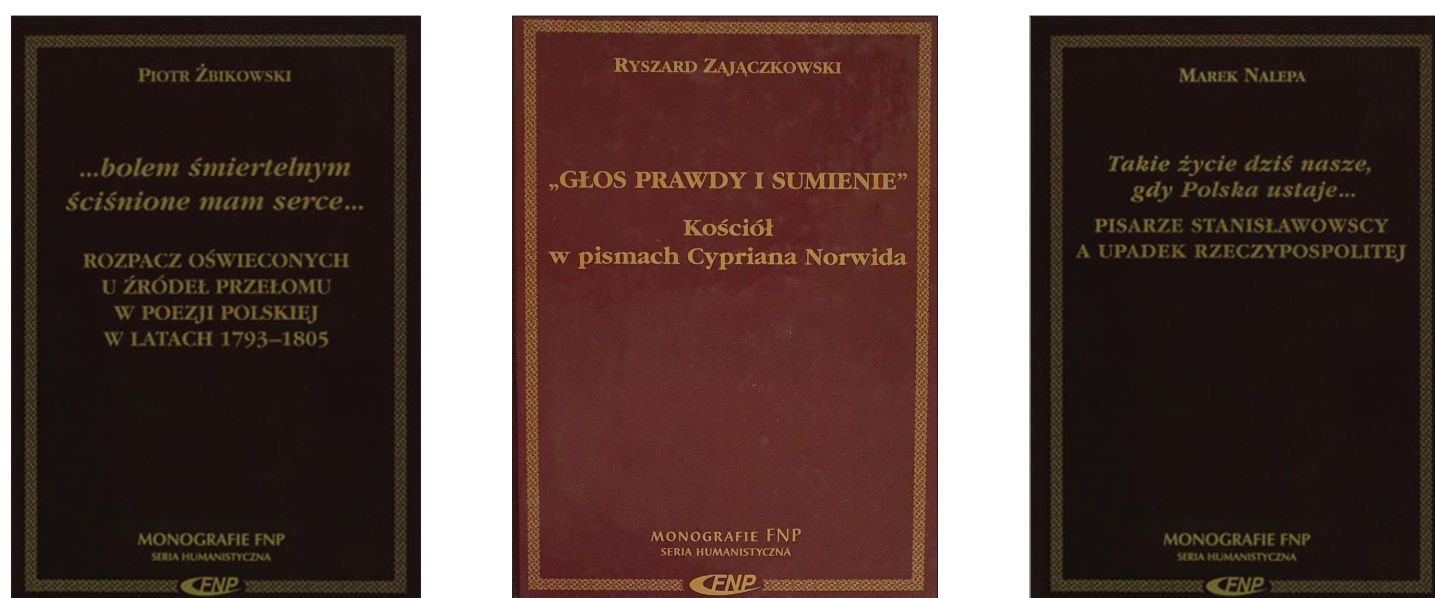
inicjalnych oraz grzbietów, gdzie używano tylko majuskuł – co samo w sobie można postrzegać jako niespójność), a tytuły główne – wersalikami, o tyle w latach dziewięćdziesiątych XX wieku można było zobaczyć rozmaite sposoby składania podtytułów: pismo tekstowe, wersaliki mniejszego stopnia niż w tytule głównym, a także minuskuły w nawiasach okrągłych (il. 1). Niekiedy nie odróżniano od siebie typograficznie dwóch części tytułu, stosując w obu pismo wersalikowe tego samego stopnia, mniejszego jednak niż w rozwiązaniach opisanych wcześniej. Czasem tytułu głównego i podtytułu nie rozgraniczała nawet kropka. Bywało też, że stosowano ją niepotrzebnie – obok zmniejszenia stopnia pisma w podtytule; innym razem zaś podtytuł całkowicie pomijano. Wśród edycji tylko z 2000 roku znalazło się na okładkach aż pięć różnych sposobów składu omawianych elementów¹⁹. Należy odnotować, że dwie z nich przygotowało Leopoldinum (odpowiedzialne za te z lat dziewięćdziesiątych XX wieku), a trzy Funna, przejmowanie serii nie zwalnia przecież jednak z obowiązku przestrzegania naczelną zasady edytorskiej: dbałości o konsekwencję. W analogicznym zakresie pojawiają się rozbieżności w obrębie poszczególnych edycji tej samej książki (il. 2). Wielokrotnie też w wydaniu drugim podtytuł znika z okładki lub ulega odmiennemu rozwerszowaniu²⁰. Porównanie różnych prac pokazuje zaś jeszcze niekonsekwencje zapisu cytatów w tytułach – czasem stosowana jest w takim przypadku kursywa, kiedy indziej zaś są to wersaliki w cudzysłowie (il. 3).



Il. 1. Styl brązowy – podtytuły (publikacje wydawnictwa Leopoldinum, dwie pierwsze z 1995 roku, trzecia z 1999 roku)



Il. 2. Styl brązowy – różnice między wydaniem (publikacje odpowiednio Leopoldinum i WUW, pierwsza z 1996 roku, druga z 2002 roku)



Il. 3. Styl brązowy – cytaty w tytułach (dwie pierwsze publikacje wydawnictwa Leopoldinum z 1998 roku, trzecia – WUW, z 2002 roku)

Przypomnieć tu warto, że sposób ujęcia tytułu na okładce należy do systemu znaków bibliologicznych, którego – tak jak w przypadku innych „pięter”, jakie należy brać pod uwagę w procesie edytorsko-wydawniczym – „najważniejsze zakodowanie [...] decyduje o prawidłowym odbiorze książki przez czytelnika”²¹. Można sądzić, że w przypadku prac naukowych takim najadekwatniejszym sposobem

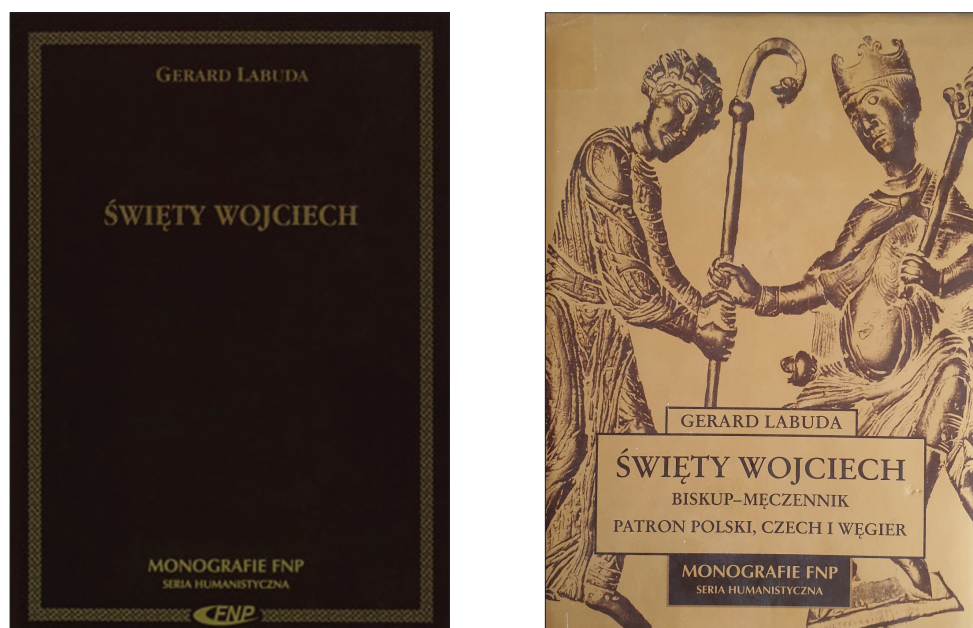
postępowania – ze względu na dążenie do możliwie najpełniejszego przedstawienia treści publikacji już na jej froncie – jest podawanie podtytułu na okładce (i obwołucie, jeśli takowa jej towarzyszy), zwłaszcza gdy „tytuł główny może sugerować inny niż rzeczywisty charakter książki”²². Tak dzieje się np. w przypadku prac *Między Rzymem, Wittenbergą a Genewą. Sztuka Gdańska jako miasta podzielonego wyznaniowo*

Katarzyny Cieślak oraz *Romans Freuda i Gradivy. Rozważania o psychoanalizie* Tomasza Małyszka. Na ich okładkach umieszczono jedynie inicjalne partie tytułu, co pierwszą pozycję czyni tylko enigmatyczną, ale w odniesieniu do tematu drugiej sugeruje zupełnie coś innego niż podtytuł. Przy rozwierszowaniu warto też respektować zasadę, aby każda linijka tworzyła samodzielną całość semantyczną²³ (a więc nie rozdzielać np. wyrażen przyimkowych, nazw osobowych bądź rzeczownika i określającej go przydawki). Z tego względu podtytuły na okładkach takich książek, jak *Odkrycie nieświadomości. Czy destrukcja kartezjańskiego pojęcia podmiotu poznającego* Szymona Wróbla i *Biblia ludowa. Interpretacje wątków biblijnych w kulturze ludowej* Magdaleny Zowczak, zyskałyby od strony logiczno-treściowej, gdyby zastosować w nich pismo tekstowe mniejszego stopnia niż ten użyty faktycznie.

W 2004 roku, gdy za przygotowywanie do druku prac z serii odpowiedzialne było już tylko Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, pod wpływem zmian w trendach projektowych, w wyniku ewolucji potrzeb estetycznych charakterystycznych dla odbiorców, a także dzięki postępom w poligrafii, jakie dokonały się po 2000 roku (w tym m.in. dostępności naświetlarek i maszyn drukujących w kolorze), zrodził się pomysł na urozmaicenie kształtu graficznego serii. Z uwagi jednak na to, że forma dotychczasowa, mimo niefortunnych konotacji, zdążyła się już zapisać w tradycji akademickiej, zachowano ją na okładce, ale też ukryto pod nowym elementem – obwolutą²⁴. Stanowiła ona swoisty

negatyw stylu dotychczasowego: na złotym tle pojawiły się brązowe litery (w nieco odmiennym odcieniu niż wykorzystywany dotąd). Wprowadzono porządek i konsekwencję, ujmując imię i nazwisko autora oraz tytuł i podtytuł w odrębne ramki tekstowe (z brązowym obrysem i złotym wypełnieniem) i wszystkie składowe zapisując wersalikami (co odbierano wówczas jako zabieg nobilitujący). Na hierarchię tych partii wskazywało jedynie różnicowanie stopni pisma: największy w tytule, średni w podtytule i najmniejszy w nazwisku. Pod ramką z tytułem i podtytułem umieszczono jej negatyw: złoty obrys i brązowe wypełnienie, stanowiące miejsce na nazwę serii ułożoną tak jak w stylu brązowym i zapisaną tym samym bezszeryfowym krojem. Z obwoluty zniknęło zaś logo Fundacji²⁵.

Zupełne *novum* stanowiły towarzyszące zapisom zgrafizowane, mocno przekontrastowane – ze względu na to, że, jak wskazuje Barbara Kaczmarek²⁶, na złotej apli łatwiej jest drukować formy wyraziste, o silnie zaznaczonych granicach, bez półtonów – fotografie, rzadziej rysunki. Ich treść nawiązywała do tematyki publikacji, lecz forma – poza wspomnianym zgrafizowaniem – nie była poddawana znaczącym przekształceniom. Nie ulega jednak wątpliwości, że po dziesięciu latach istnienia „Złota Seria” przeszła ogromną metamorfozę wizualną, co dobitnie pokazuje zestawienie okładki i obwoluty pozycji, w której pierwszej edycji wykorzystano jeszcze styl brązowy, a w drugim wydaniu – już brązowo-złoty (il. 4). W zestawieniu owym doskonale widać, że faktycznie właśnie



Il. 4. Porównanie wydań w stylu brązowym (Funna, 2000) i brązowo-złotym (WUWr, 2004)

obraz indywidualizuje poszczególne projekty oraz jest tym elementem graficznym, który „wnosi życie do projektu” – a zarazem wyjątkowo skutecznym, gdyż umożliwia błyskawiczny transfer „idei czy wskazówki, szczegółowej informacji lub uczucia [...]”. To dzięki obrazowi czytelnik „natychmiast wychwytuje” przekaz publikacji²⁷ – o ile obraz ten został umiejętnie wybrany i wprowadzony.

Na lewym skrzydełku obwoluty pojawia się krótkie streszczenie książki, zachęcające do jej lektury (blurb, *prière d'insérer*). Na prawym – biogram autora wraz ze zdjęciem, powtórzone (większym stopniem pisma i na kolumnie o większej szerokości) na czwartej stronie okładki, oraz lakoniczna wzmianka o wykorzystanej fotografii (często bez jej źródła czy autora)²⁸. Grzbiet zawiera ramkę podobną do tej z frontu obwoluty, a w ramce owej znajdują się imię i nazwisko autora oraz tytuł publikacji, zapisane – konsekwentnie – wersalikami tego samego stopnia i rozdzielone kropką środkową.

Można wyróżnić kilka kategorii motywów grafiki występującej na obwolutach „Złotej Serii” w stylu brązowo-złotym:

- dzieła sztuki,
 - obrazy,
 - rzeźby, pomniki, płaskorzeźby,
 - kadry z filmów,
 - fotografie wydarzeń artystycznych,
- rękopisy/druki,
- ilustracje z innych publikacji,
- przedstawienia osobowe (fotografie lub ryciny),
- fotografie krajobrazów, architektury.

Tył obwoluty pozostaje najczęściej wakatowy, niekiedy jednak zawiera odmienną grafikę lub kontynuację tej z frontu (tak tworzy się kompozycja rozkładówkowa).

Na stronie redakcyjnej większości książek zaprojektowanych w stylu brązowo-złotym widnieje zapis: „Projekt obwoluty / Barbara Kaczmarek”, mimo że ona sama twierdzi, że choć metamorfoza graficzna serii odbyła się według jej pomysłu, bynajmniej nie wszystkie jednostkowe projekty wyszły spod jej ręki. Czasem informacji tej brakuje, w rzadkich przypadkach pojawiają się zaś inne nazwiska. Ze względu na wskazane nieścisłości w tym zakresie przy omawianiu obwolut pochodzących z drugiego etapu rozwoju serii nie będą podawani autorzy ich projektów.

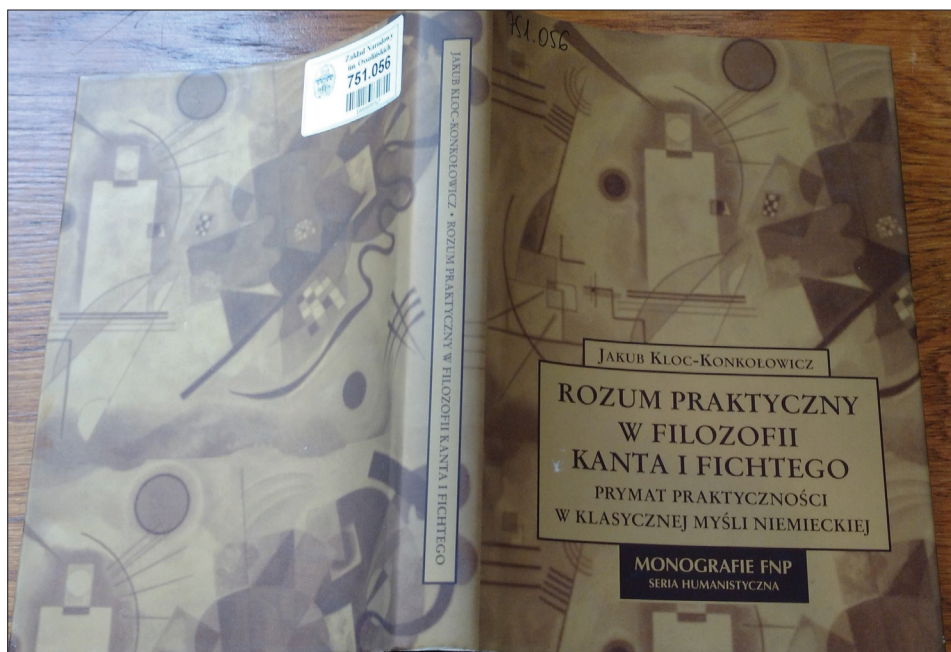
Z pierwszej kategorii motywów na uwagę zasługuje np. wykorzystanie na obwolucie książki Nikodema Bończy Tomaszewskiego *Źródła narodowości. Powstanie i rozwój polskiej świadomości w II połowie XIX i na początku XX wieku* jednego z obrazów Artura Grottgera z cyklu *Polonia*, doskonale korespondującego z tematyką pracy i zawartego też wśród

ilustracji do niej²⁹. *Polonia*, obok *Lithuanii*, stanowi reprezentację romantycznej tendencji poświęcania dzieł kwestii wyzwolenia narodu i w znacznym stopniu przyczyniła się do kształtowania polskiej świadomości narodowej – oraz takiejż „uczuciowości”³⁰ – i do wzmacniania chęci walki o niepodległość (o czym pisze Tomaszewski)³¹.

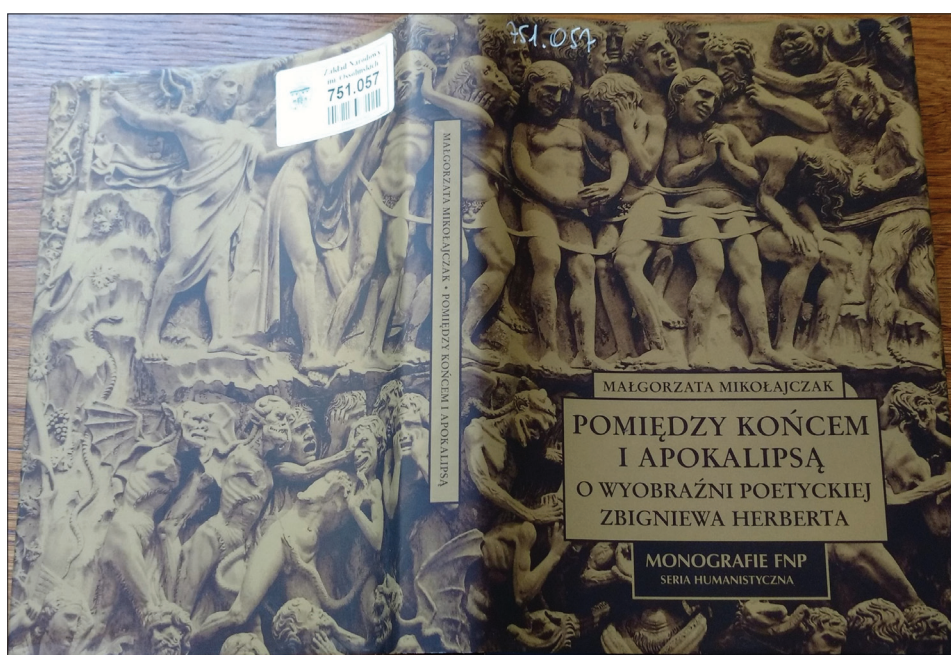
Nieco mniej klarowna jest przyczyna doboru innego dzieła sztuki: reprodukcji obrazu *Złoty, czerwony, niebieski* Wassilego Kandinskiego z 1925 roku na obwolucie książki Jakuba Kloca-Konkołowicza *Rozum praktyczny w filozofii Kanta i Fichtego. Prymat praktyczności w klasycznej myśli niemieckiej* (il. 5). Wydaje się, że projektant zastosował tutaj zasadę kontrastu, sztukę abstrakcyjną i ekspresjonizm geometryczny przeciwstawiając uwydatnianemu przez autora pracy praktycyzmowi filozofii niemieckiej drugiej połowy XIX i pierwszej połowy XX wieku. Niewykluczone, że starał się także o zwizualizowanie procesów intelektualnych, a w szczególności skomplikowania refleksji filozoficznej. Na tej z pozoru zupełnie abstrakcyjnej obwolucie można zresztą dopatrzeć się profilu człowieka, w którego głowie kłębią się różne myśli. Opisywane przedstawienie budzi również skojarzenia z dominacją percypowania rzeczywistości w sposób obrazowy³².

Czytelnością cechuje się z kolei rozkładówkowa obwoluta książki Małgorzaty Mikołajczak *Pomiędzy końcem i apokalipsą. O wyobraźni poetyckiej Zbigniewa Herberta* (il. 6). Można tam zobaczyć fotografię fragmentu płaskorzeźby Lorenza Maitaniego *Sąd Ostateczny* (1320–1330, fasada katedry w Orvieto), a mianowicie scenę oddzielenia potępionych od zbawionych, co doskonale wpisuje się w eschatologiczny wymiar dzieł autora *Pana Cogito*. Nie tylko jednak tego ich aspektu dotyczy rozprawa Mikołajczak, która porusza także kwestie recepcji tej twórczości, jej metafizyczności (stanowiącej kategorię nadrzędną wobec eschatologii), temat czasu, przestrzeni i historii, sprawę dynamiki wiary i nihilizmu oraz łączących się z tym śladów koncepcji filozoficznych Friedricha Nietzschego, a ponadto zagadnienie związków poezji Herberta oraz Thomasa Stearnsa Eliota, Rainera Marii Rilkego i Johanna Christiana Friedricha Hölderlina. Można więc zarzucić projektowi nadmierne skoncentrowanie się na treści tytułu – bez odwołania się do zawartości rozprawy. Trzeba jednak też zauważyć, że obwoluta ta przypomina o fascynacji Herberta sztuką, a skomplikowanie linii i form płaskorzeźby daje się postrzegać jako – ujmując rzecz słowami Barbary Kaczmarek – „wizualny ekwiwalent wyobraźni”.

Także do XIV wieku odsyła obwoluta książki Krzysztofa Jaskułowskiego *Nacjonalizm bez narodów. Nacjonalizm w koncepcjach anglosaskich nauk społecznych*, reprodukująca



Il. 5. Styl brązowo-złoty – wykorzystanie obrazu na obwolucie (WUWr, 2007)



Il. 6. Styl brązowo-złoty – wykorzystanie płaskorzeźby na obwolucie (WUWr, 2007)

wyrzeźbiony przez Davida Annanda pomnik Deklaracji z Arbroath, znajdujący się tamże. Upamiętnia on istotny dla dziejów szkockiej świadomości narodowej dokument zwany Listem lub Deklaracją z Arbroath. Stanowi ona oświadczenie woli Szkotów dotyczące uzyskania niezależności od Anglii. Została napisana w trakcie pierwszej wojny o niepodległość Szkocji (1296–1328), 6 kwietnia 1320 roku,

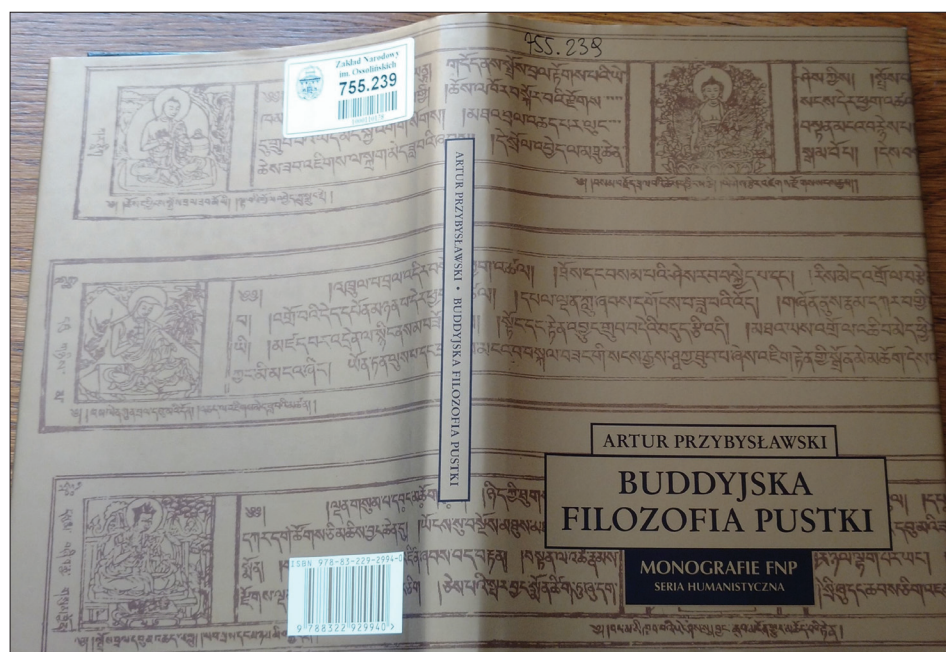
prawdopodobnie przez Bernarda z Kilwinning, Lorda Kancelerza Szkocji i opata Arbroath. Jak wiadomo, po pokonaniu wielu przeciwności i po zwycięstwie w bitwie na przełęczy Brander Szkoci zrealizowali swoje cele, zwołując odrębny parlament i osadzając na swoim tronie Roberta Bruce'a³³. Wiadąc więc w tym projekcie próbę nawiązania do problematyki narodowościowej i do kultury anglosaskiej. Trudno jednak

mówić w odniesieniu do Szkotów XIV wieku o nacjonalizmie, taki dobór fotografii, choć na pierwszy rzut oka trafny, nie wydaje się więc w pełni fortunny.

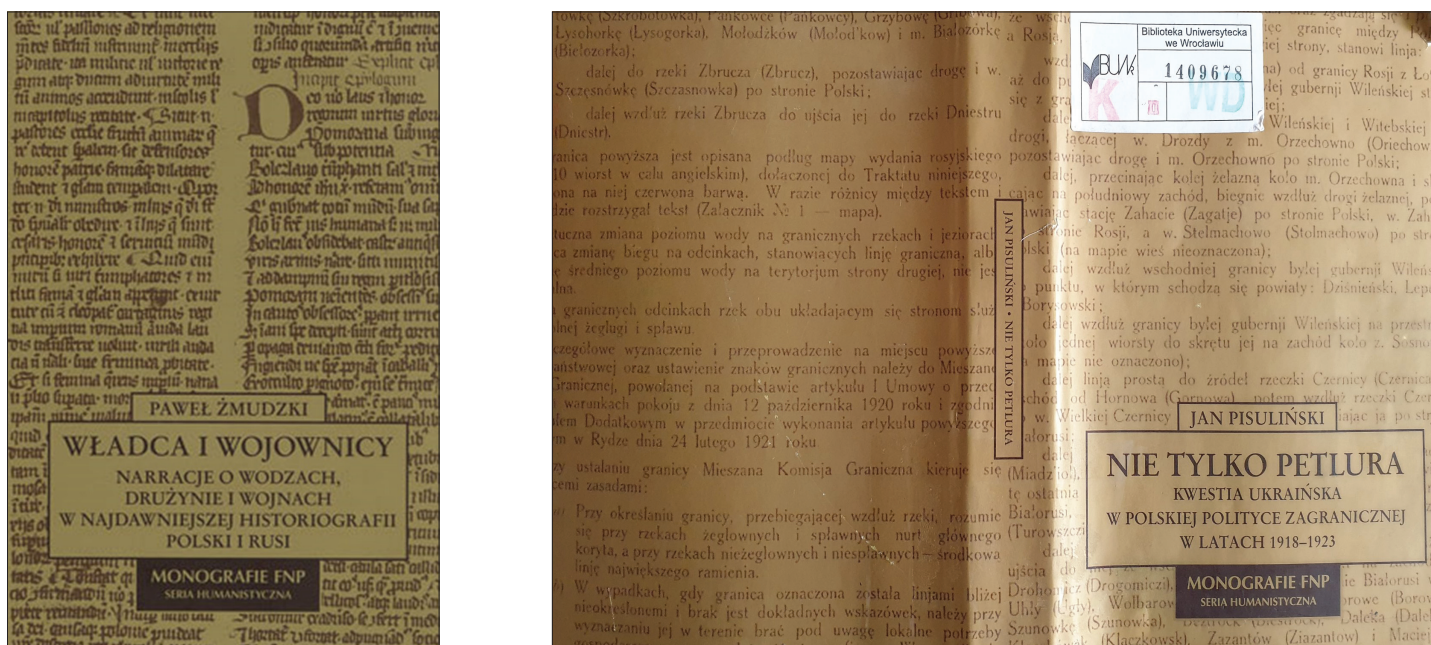
Bardzo eksplicytnie nawiązania do tytułów stanowią z kolei obwoluty książek *Przypadek. Kategoria egzystencjalna i artystyczna w literaturze i filmie* Rafała Koschanego oraz *Spór o piękno muzyki. Wprowadzenie do kultury muzycznej XX wieku* Alicji Jarzębskiej. Znajdziemy tam odpowiednio kadr z filmu *Przypadek* z 1981 roku, w reżyserii Krzysztofa Kiesłowskiego, i zdjęcie z *Koncertu morskiego*, otwierającego *Panoramiczny happening morski* Tadeusza Kantora, wykonany w Łazach w 1967 roku. Wymieniony film jest szeroko omawiany przez Koschanego³⁴, natomiast Jarzębska nie wspomina o koncercie Kantora. Z muzyką *de facto* nie miał on bowiem wiele wspólnego, lecz był częścią prowokacji artystycznej mającej służyć zaprotestowaniu przeciwko „panującemu w sztuce polskiej »impresjonizmowi«”³⁵. W ramach tego protestu „malarz [i rzeźbiarz] Edward Krasiński, ubrany w czarny frak, stojąc na podeście zanurzonym częściowo w wodzie, kilka metrów od plaży, tyłem do widzów ulokowanych na leżakach plażowych, dyrygował falami”³⁶. W ich „koncert” „włączył się zgodnie z partyturą warkot silnika zbliżającego się traktora i hałas przejeżdżających między publicznością motocykli, a potem gwizd syreny ratowniczej”. Tę część happeningu zakończyło zaś obrzucenie audytorium zdechłymi rybami³⁷. W opisywanym przypadku projektant odszedł

więc od tematu odnośnej pracy, w czym można dopatrywać się nawet wydzwiku humorystycznego – o ile był to zabieg świadomy. Jak zwraca uwagę Barbara Kaczmarek, opisywana fotografia, przewrotnie kontrastując z tytułem, otwiera też pole konotacyjne wiążące się z muzyką współczesną i symbolizuje ferment panujący w sztuce XX wieku.

Z drugiej kategorii motywów warto odnotować przede wszystkim rozkładówką obwolutę *Buddyjskiej filozofii pustki* Artura Przybysławskiego, reprodukującą stronicę rękopiśmiennego, sanskryckiego komentarza VIII Karmapy Mikjo Dordże i Dżamgöna Miphama do *Wprowadzenia na środkową drogę* Czandrakirtiego (il. 7), które stanowią dla autora rozprawy jedną z podstaw (obok dwóch tekstów Nagardżuny wraz z komentarzami Czandrakirtiego i Dżamgöna Miphama oraz autokomentarzem) do omówienia tytułowej koncepcji filozoficznej, będącej rdzeniem buddyzmu³⁸. Podobnie na obwolucie *Trudnych początków Polski* Przemysława Urbańczyka odbiorca ujrzy słowa sekwencji *Annuar recolamus*, należącej do hymnów ku czci św. Wojciecha, a powstałej w 1001 roku w Reichenau. Jej rękopis znajduje się obecnie w Staatsbibliothek Bamberg³⁹. Na obwolucie chroniącej książkę *Władca i wojownicy. Narracje o wodzach, drużynie i wojnach w najdawniejszej historiografii Polski i Rusi* Pawła Żmudzkiego zobaczymy z kolei kartę z manuskryptu kroniki Galla Anonima, tj. *Cronica et gesta ducum sive principum polonorum*. Dokument ten zwany bywa też kodeksem Zamojskich



Il. 7. Styl brązowo-złoty – wykorzystanie rękopisu na obwolucie (WUWi, 2009)



Il. 8. Styl brązowo-złoty – wykorzystanie rękopisu i druku na obwolucie (WUWr, 2009 i 2004)

i należy do Biblioteki Ordynacji Zamojskiej⁴⁰. Jako przykład rozkładówkowej obwoluty reprodukującej druk warto wymienić tę towarzyszącą rozprawie Jana Pisułińskiego *Nie tylko Petlura. Kwestia ukraińska w polskiej polityce zagranicznej w latach 1918–1923* (il. 8). W obwolutę wkomponowano wycinek z traktatu ryskiego między Polską a Rosją i Ukrainą, podpisanego 18 marca 1921 roku i kończącego wojnę polsko-bolszewicką. Wszystkie wymienione obrazy stanowią czytelne i eksplicytne nawiązania do treści odnośnych książek. Barbara Kaczmarek podkreśla, że używanie tekstów jako ilustracji przysparza trudności wiążących się z koniecznością odróżnienia tamtych elementów werbalnych od tytułatury – i wysunięcia jej na pierwszy plan. Trzeba jednak dodać, że mimo wskazanych niedogodności zabieg ten wydaje się zasadny właśnie w przypadku książek historycznych, informacje o dziejach minionych zdobywane są bowiem przecież w znacznej większości za pośrednictwem źródeł pisanych.

Na tle przeanalizowanych projektów wyróżnia się obwoluta *Doświadczenia Zagłady z perspektywy dziecka w polskiej literaturze dokumentu osobistego* Justyny Kowalskiej-Leder. Widać tam – i z przodu, i z tyłu – dwie odrębne, w oryginale nietworzące rozkładówki, stroniczki z dziennika żydowskiej dziewczynki, trzynastoletniej Reni Knoll (il. 9), pisanego w Polsce pod okupacją hitlerowską: od 16 maja 1940 do 1 września 1941 roku. Badaczka analizuje dziennik w swojej rozprawie i te same ilustracje pojawiają się także w toku

rozważań⁴¹. Warto jednak odnotować celność doboru tych właśnie kart: na tylnej stronie obwoluty pod tekstem czytelnik zobaczy dziecięcy rysunek słonia pod palmami, na przedniej – rozbrajające słowa:

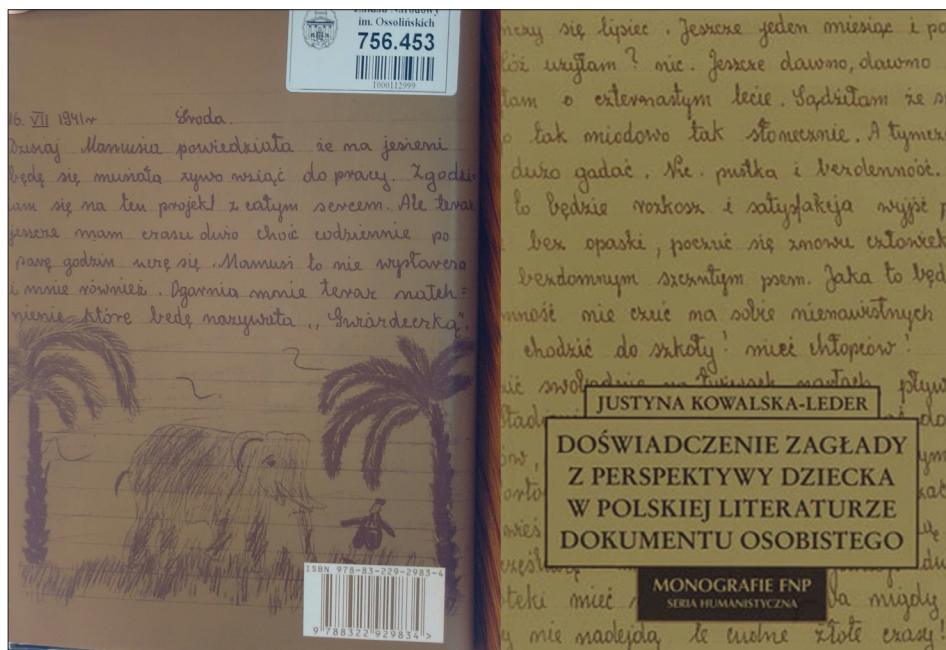
Jaka to będzie rozkosz i satysfakcja wyjść po wojnie bez opaski, poczuć się znowu człowiekiem, a nie bezdomnym szcztym psem. Jaka to będzie przyjemność nie czuć na sobie nienawistnych oczu, chodzić do szkoły! mieć chłopców! jeździć swobodnie na łyżwach, nartach, pływać na Stadionie, chadzać do kina, chadzać do parków, na planety! mieszkać w słonecznym komfortowym mieszkaniu, co lato wyjeżdżać na wieś! i czuć się w pełni swobodną i szczęśliwą!⁴²

Fotografie te doskonale podkreślają przekaz zarówno tytułu, jak i treści pracy: nieopisywalnym i niemożliwym do zrozumienia jest doświadczenie Zagłady w ogóle, a cóż dopiero „z perspektywy dziecka”. Akcentują także, że mamy tu do czynienia z zupełnie innym rodzajem rękopisu niż teksty rozpatrywane dotychczas – z dokumentem osobistym, intymistyką.

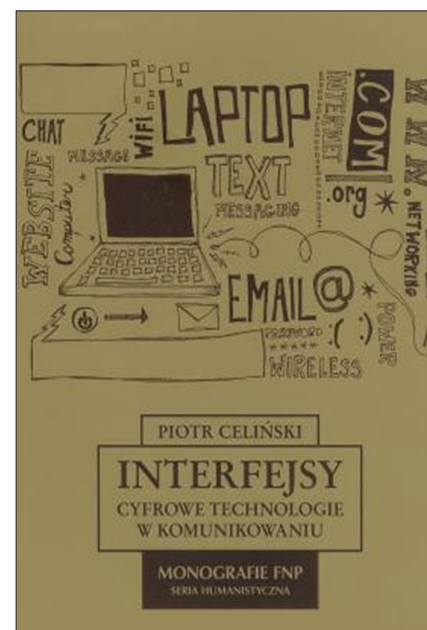
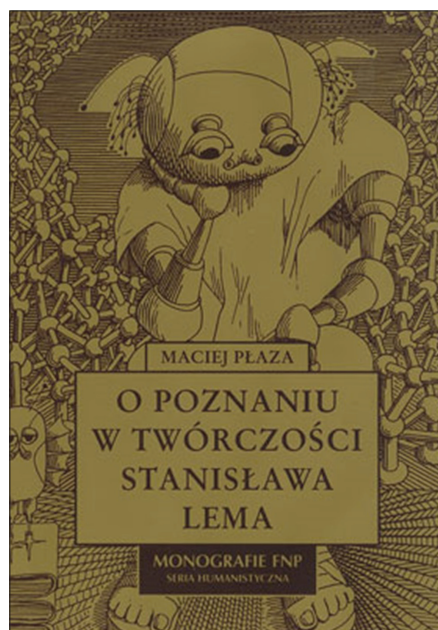
Swoistymi ilustracjami drugiego stopnia są te z grafik zawartych na obwolutach „Złotej Serii”, które zostały zaczerpnięte z innych publikacji. Do tej grupy należą rozprawy dotyczące twórczości autora *Solaris*, których identyfikacją

wizualną nie mogły nie stać się ilustracje Daniela Mroza. Zarówno rysunek prezentujący książkę Macieja Płazy *O poznaniu w twórczości Stanisława Lema*, jak i ten przyciągający wzrok potencjalnego czytelnika pracy Pawła Majewskiego *Między zwierzęciem a maszyną. Utopia technologiczna Stanisława Lema*, oba wykonane rapidografem, pochodzą z *Cyberiad*: pierwszy, przedstawiający Trurla, z jej wydania trzeciego,

z 1972 roku⁴³, drugi, ukazujący jednego z robotów, z pierwszej edycji tegoż zbioru opowiadań, z 1965 roku⁴⁴. Rysunkami zaczerpniętymi z zewnętrznego źródła są też *Laptop doodles* i *Chat doodles* Stacey Walker⁴⁵, luźno nawiązujące do tematyki książki Piotra Celińskiego *Interfejsy. Cyfrowe technologie w komunikowaniu* (il. 10), którą zdobią. Barbara Kaczmarek słusznie podkreśla jednak, że szczególnie w przypadku tej



Il. 9. Styl brązowo-złoty – wykorzystanie dziecięcego rękopisu na obwolicie (WUWr, 2009)



Il. 10. Styl brązowo-złoty – wykorzystanie na obwolicie ilustracji z innych publikacji (WUWr, 2006, 2007 i 2010)

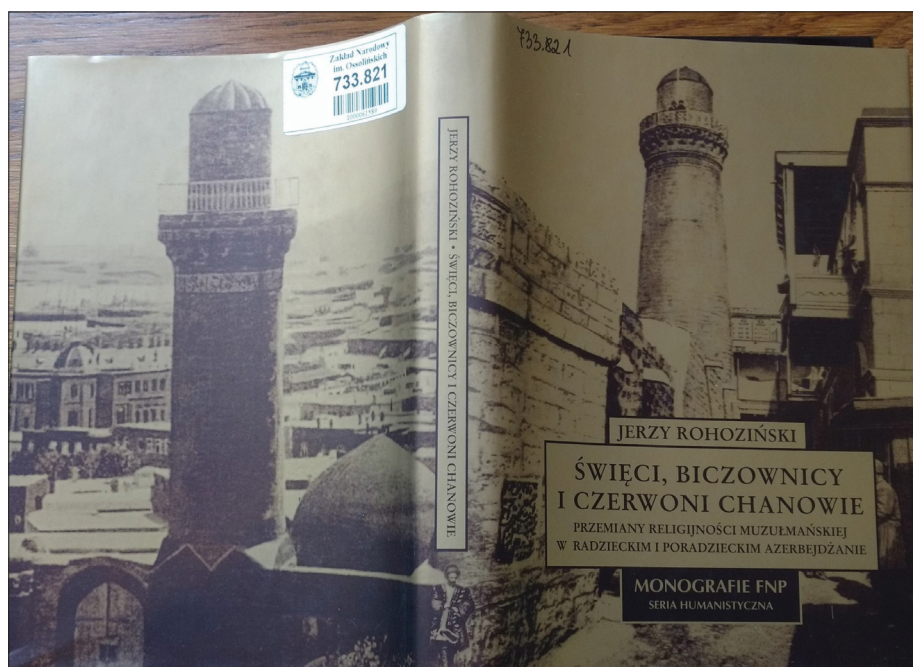
ostatniej obwoluty zabrakło odpowiedniego zakomponowania ilustracji z tytułem.

Do najprostszych sposobów zagospodarowania okładki czy obwoluty należy wprowadzenie tam podobizny tego, o kim jest mowa w pracy. Podobizna ta może przyjmować formę zarówno rysunku, jak w przypadku rozprawy Katarzyny Filutowskiej *System i opowieść. Filozofia narracyjna w myśli F. W. J. Schellinga w latach 1800–1811*, gdzie widać opartą na obrazie Josepha Karla Stieler’a litografię Franza Hanfstaengla przedstawiającą filozofa; jak i fotografii – o czym świadczy identyfikacja wizualna książki Barbary Krawcowicz *William James. Pragmatyzm i religia* (zdjęcie myśliciela wykonane przez agencję B&W).

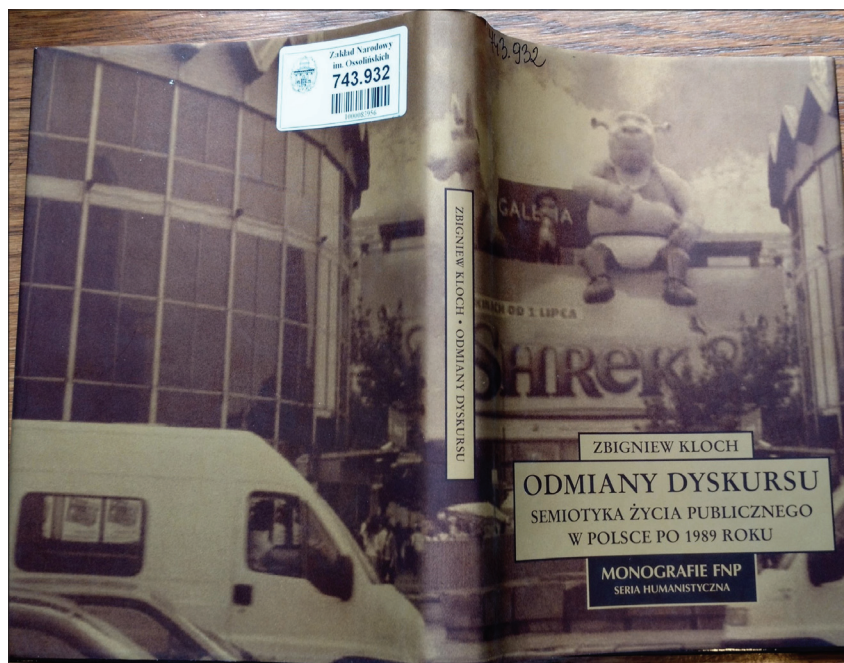
Podobnie nieskomplikowanym zabiegiem jest wzbogacenie obwoluty zdjęciem miejsca, z którym asocjacje mogą zrodzić się w umysłach potencjalnych czytelników danej pracy. Pokazuje to przykład rozprawy Jerzego Rohozińskiego *Święci, biczownicy i czerwoni chanowie. Przemiany religijności muzułmańskiej w radzieckim i poradzieckim Azerbejdżanie*. Na jej obwolucie – po obu stronach – można zobaczyć fotografię minaretów Meczetu Muhammada i Meczetu Piątkowego, stojących w stolicy tytułowego państwa (il. 11). Barbara Kaczmarek zwraca jednak uwagę, że mimo wskazanej prostoty konotacyjnej warto odnotować kontrast między wertykalnością meczetu a horyzontalnością tytułatury, powodujący, że czytelnemu skojarzenie otrzymuje wyrazisty ekwiwalent graficzny.

Niekiedy rozwiązanie tego typu jest sugerowane projektantowi przez autora i bywa nawet, że fotografia, o której mowa, pochodzi z jego zbiorów. Tak stało się – jak wspomina graficzka – zarówno w przypadku książki Rohozińskiego, jak i w *Odmianach dyskursu. Semiotyce życia publicznego w Polsce po 1989 roku* Zbigniewa Klocha, opatrzonych zdjęciem warszawskiej Rotundy PKO i Domów Handlowych „Centrum”⁴⁶ z dominującą ogromną podobizną tytułowego bohatera serii popularnych filmów animowanych – Shreka (il. 12)⁴⁷. Symbolizuje to anektowanie przestrzeni miejskiej przez kulturę masową.

Na drugim etapie swojego rozwoju graficznego „Złota Seria” FNP zyskała uporządkowaną, konsekwentną i atrakcyjną wizualnie formę, jednak dobór obrazów do poszczególnych pozycji często opierał się na nieskomplikowanych skojarzeniach lub po prostu na czerpaniu z rozprawy. Tymczasem zaleca się raczej, aby w przypadku decyzji o wykorzystaniu fotografii należącej do materiału ilustracyjnego z wnętrza książki poddać owo zdjęcie przetransponowaniu, specjalnemu opracowaniu, ewentualnie wzbogacić kolorem – gdyż tylko wtedy może ono działać jako jej lapidarny symbol wizualny i wizytówka⁴⁸. Trzeba też przypomnieć – za Januszem Duninem – że „zdobnictwo okładkowe jest odrębną dziedziną sztuki, rządzącą się innymi prawami niż ozdoby i ilustracje umieszczane wewnątrz tomu. [...] obwoluty i okładki należą do tego rodzaju dzieł, co plakat, afisz, obwoluty płyt czy



Il. 11. Styl brązowo-złoty – wykorzystanie fotografii architektury dawnej na obwolucie (WUWr, 2005)



Il. 12. Styl brązowo-złoty – wykorzystanie fotografii architektury współczesnej na obwolucie (WUWr, 2006)

opakowania towaru, które przeznaczone są do oglądania z pewnego dystansu”⁴⁹.

O procesie kreacji graficznej *par excellence* można w przypadku interesujących nas monografii mówić dopiero od 2011 roku, kiedy przygotowanie edytorskie serii Fundacja powierzyła zwycięzcy konkursu tego dotyczącego: Wydawnictwu Naukowemu Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, a wszystkie projekty okładek i obwolut zaczęła tworzyć osobiście Barbara Kaczmarek.

Jak stwierdza ona sama, o ostatecznym kształcie graficznym rozpatrywanych tu elementów decyduje zawsze projektant, wpływ na efekt finalny mają jednak, oczywiście, również pozostałe dwa wymienione przed chwilą podmioty, czyli Fundacja i Wydawnictwo, a przy tym, rzecz jasna, także autor. Koncepcja rodzi się na podstawie analizy tytułu, spisu treści i streszczenia, a ponadto wynika z lektury książki. Pomocne – wedle słów graficzki – „w zorientowaniu się w tle /kontekście wizualnym”, w tym, „co już jest wykorzystane i od czego należy się zdystansować”, okazują się też wyszukiwarki internetowe. Punktem wyjścia są narzucające się konotacje wizualne, a pierwszą czynnością – wykonywaną na ich podstawie, w ramach swoistej synestezji – ustalenie barwy dominującej („W jakim kolorze widzę ten temat?”). W trakcie procesu kreacji trzeba, jak już wspomniano, nieustannie balansować między dwoma biegunami, dwoma opozycyjnymi celami: uspójnianiem, upodobnianiem okładek i obwolut

(podkreślaniem seryjności publikacji) oraz ich odróżnianiem, odpodabnianiem (by zaakcentować oryginalność, innowacyjność i niepowtarzalność konkretnej pozycji). Jeśli chodzi o kwestie techniczne, projektantka wykorzystuje w swojej pracy zazwyczaj technikę rastrowania⁵⁰, a w ostatnim czasie również półtony (mimo że trudno jest nimi operować na tak gęstej farbie drukarskiej jak farba złota).

Na trzecim etapie graficznego rozwoju serii „trumienny” brąz zniknął także z okładki, stanowiącej odtąd powielenie obwoluty z dodaniem podtytułu, który tam (wyłączając kilka początkowych pozycji utrzymanych w tym stylu) jest pomijany. Od 2011 roku konsekwentnie stosuje się na obu interesujących nas płaszczyznach, a także na grzbiecie, wyłącznie pismo tekstowe, w tytule i podtytule białe, w imieniu i nazwisku autora zaś w kolorze dominującym. Zastosowanie takiej kontry sprzyja uzyskiwaniu atrakcyjnych wizualnie efektów, a zarazem łączy nową wersję serii z jej poprzednią odsłoną. Kombinację tych dwóch barw zawiera także minimalistyczna, rastrowa, a od niedawna niekiedy półtonalna grafika pojawiająca się na pierwszej stronie obwoluty, jak również – w pomniejszonej formie – na jej lewym skrzydełku oraz na grzbiecie, na okładce zaś pomijana. Nazwa serii, ujęta bardziej skrótowo niż dotychczas, „MONOGRAFIE FNP”, nadal jednak bezszeryfowymi wersalikami, zaznacza się dyskretnie w prawym górnym rogu obwoluty, prostopadle do pozostałych zapisów i znów jako ich negatyw: w postaci

złotych liter na białym tle. Logo Fundacji przeniesiono na grzbiet, pod imię i nazwisko autora i tytuł, zapisane od góry do dołu i powtarzające układ barw z frontu obwoluty oraz okładki. Znak firmowy występuje też z tyłu obwoluty, pod streszczeniem – bardziej rozbudowanym niż na poprzednim etapie rozwoju serii. Prawe skrzydełko nadal zaś stanowi przesterzeń na zdjęcie i biogram autora, wciąż znajdujące się także na czwartej stronie okładki.

Zrezygnowano z umieszczania fotografii ilustracyjnych na obwolutach. Jeśli jakieś nawiązania do tego medium się pojawiają, to jedynie w postaci niewielkich wycinków i w bardzo zgrafizowanej formie. W wyniku tego projekty uległy unowocześnieniu, stały się bardziej atrakcyjne wizualnie i zaczęły zaświadczać o nakładzie pracy, jaka musi być włożona w ich przygotowanie. Zyskały też na abstrakcyjności, choć pośród nich nadal można wyróżnić projekty bardziej konkretne. W tej kategorii znajdziemy:

- przedstawienia osobowe (samodzielne lub w kolażach),
- nawiązania do sztuki różnych okresów,
- zgrafizowane fotografie krajobrazów,
- konotacje rysunkowe.

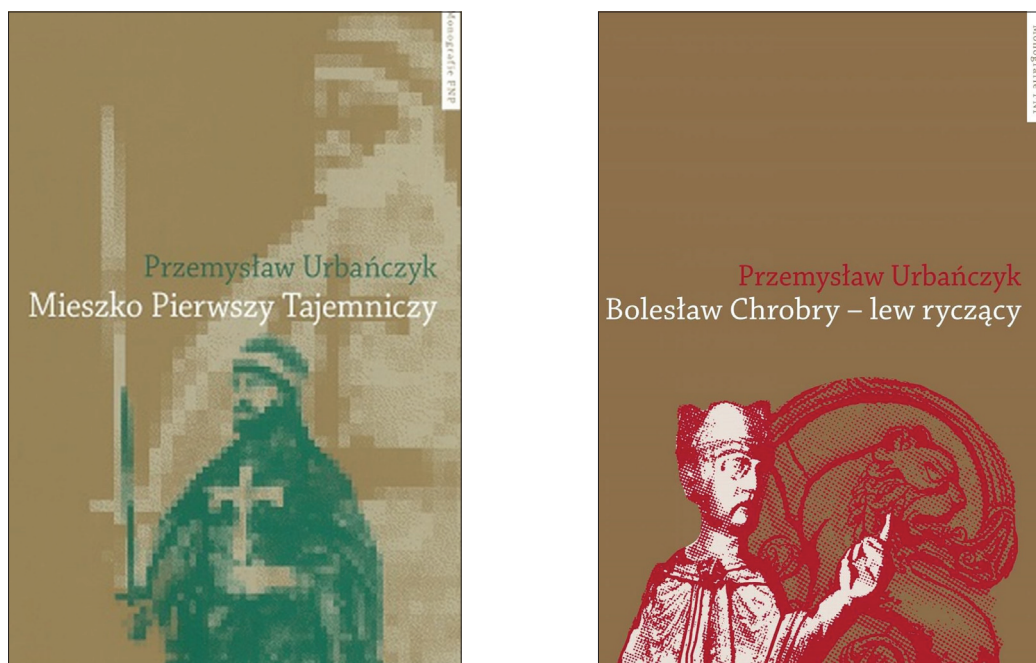
Pośród projektów w pełni abstrakcyjnych często powtarzającym się zabiegiem jest wykorzystanie figur geometrycznych. Projekty te stanowią prawdziwe wyzwanie intelektualne dla odbiorcy⁵¹. Bywają nawet nieczytelne dla laika, jednak dla specjalisty z danej dziedziny będą zrozumiałe – i zwykle doceni on koncepcję graficzki. Ponadto książki opublikowane w stylu złotym najczęściej nie zawierają już ilustracji, nie można więc czerpać z wnętrza rozprawy⁵² – w większości przypadków trzeba opierać się wyłącznie na rezultatach własnych poszukiwań i własnej pracy intelektualno-twórczej.

Analiza projektów utrzymanych w stylu złotym pozwala odnaleźć kilka prawidłowości w sposobie ich konstruowania i w dobieraniu motywów. Przykładowo, gdy książka dotyczy konkretnego twórcy, myśliciela lub postaci historycznej, graficzka chętnie sięga po jego wizerunek i kreatywnie go przekształca. Tak dzieje się chociażby w przypadku studium Ewy Skwary *Komedia według Terencjusza*, gdzie ze znanej podobizny dramaturga⁵³, stworzonej przez anonimowego dziś autora, została wycięta sama głowa, pokolorowana następnie na dominujący w tym projekcie odcień szarozieleony i zrastrowana. Przez tę grafikę przebiega, od prawej do lewej, biały wydłużony trapez wyobrażający światło reflektora – co symbolizuje, jak badaczka „naświetla” wybrany przez siebie temat⁵⁴. Podobnie prezentuje się książka Przemysława Wiatra *W cieniu posthistorii. Wprowadzenie do filozofii Viléma Flussera*, gdzie – na wyraźne życzenie zarówno autora, jak

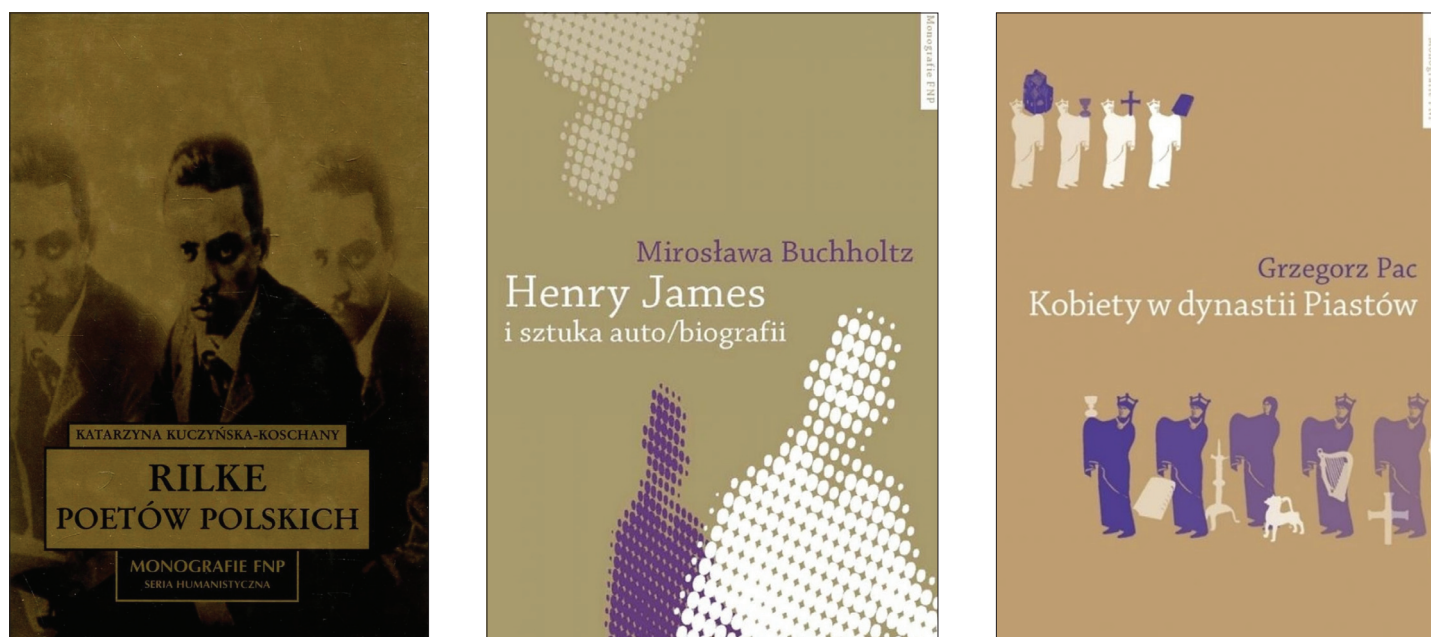
i wydawnictwa – została wykorzystana wykonana przez Eda Sommera w 1988 roku fotografia filozofa z mozaiką w tle⁵⁵, po zgrafizowaniu i użyciu koloru dominującego (odcienia granatu) sprawiająca wrażenie kolażu. Dodatkowo tło zdjęcia wyszarzono, co dało efekt cienia, nawiązujący do tytułu rozprawy.

Na obwolucie książki Przemysława Urbańczyka *Mieszko Pierwszy Tajemniczy* widać z kolei podobiznę pierwszego władcy Polski, należąca do *Pocztu królów i książąt Polski* Jana Matejki. Pokolorowano ją na dominującą w tym przypadku zieleń i poddano rozmyciu, „rozpikselowaniu”, co odzwierciedlać ma cechę ujętą w tytule pracy. Dodatkowo zostaje ona zaakcentowana przez dodanie – na drugim planie – białego i również rozmytego cienia wizerunku, powiększonego jednak znacznie w stosunku do oryginału. Zabieg ów wskazuje na to, że liczba niewiadomych związanych z postacią Mieszka I wyraźnie dominuje nad zasobem informacji źródłowych na jego temat. Równie czytelna okazuje się obwoluta *Bolesława Chrobrego – lwa ryczącego* autorstwa tego samego badacza. Tutaj jednak graficzka nie wybrała znanego wizerunku z cyklu Matejki, lecz fragment Drzwi Gnieźnieńskich: scenę, w której król wykupuje zwłoki św. Wojciecha, według legendy – za ilość złota równoważną jego ciężarowi (łatwo owo wyobrażenie rozpoznać po wyciągniętej lewej ręce władcy z wystawionym palcem wskazującym)⁵⁶. Czerwone kontury tego wizerunku (z białym wypełnieniem) korespondują z zarysem płaskorzeźby lwa, wprowadzonym na drugim planie. Został on zaczerpnięty także z Drzwi Gnieźnieńskich – z ich bordiury (il. 13)⁵⁷.

Zamykając część dotyczącą graficznych przedstawień postaci, można jeszcze odnotować, że w wizerunku Henry’ego Jamesa (Miroslawa Buchholtz, *Henry James i sztuka (auto)biografii*), który w wyniku rastrowania stanowi właściwie tylko schematyczne odwzorowanie – za pomocą układu kropek – sylwetki i jej cienia, Barbara Kaczmarek, jak mówi żartem, popełniła „autoplgiat”. Analogiczny bowiem zabieg – użycie fotografii i jej wyblakłej (w tym przypadku podwojonej) wersji na drugim planie – można znaleźć na obwolucie książki Katarzyny Kuczyńskiej-Koschany *Rilke poetów polskich*, utrzymanej jeszcze w stylu brązowo-złotym. Odniesienie do czasów Mieszka I i Bolesława Chrobrego pojawia się zaś także na obwolucie publikacji Grzegorza Paca *Kobiety w dynastii Piastów. Rola społeczna piastowskich żon i córek do połowy XII wieku – studium porównawcze*. Tu jednak przedstawienie „bohaterek” ma charakter bardziej symboliczny. Zwracają zaś uwagę przydane im atrybuty: krzyż, harfa czy... pies (il. 14). Jak wyjaśnia autorka projektu, odsyłają one do zakresu



Il. 13. Styl złoty – wizerunki postaci historycznych (WN UMK, 2013 i 2017)



Il. 14. Styl brązowo-złoty i złoty – wizerunki filozofów i symboliczne przedstawienia postaci historycznych (WUWr, 2004; WN UMK, 2011 i 2013)

aktywności zaprezentowanych kobiet Piastów i cech, jakie im przypisywano.

Odnosząc się z kolei do czasów starożytnych, Barbara Kaczmarek chętnie czerpie inspiracje z malarstwa wazowego, co widać już na obwolucie pierwszej książki przygotowanej w stylu złotym, gdzie wyjątkowo występuje jeszcze

podtytuł – pracy Doroty Zyguntowicz *Praktyka polityczna. Od „Państwa” do „Praw” Platona*. W prawym dolnym rogu tej obwoluty umieszczono – obrócone o różną liczbę stopni względem osi kolumny – sylwetki charakterystyczne dla malarstwa czarnofigurowego⁵⁸, którym nadano w tym przypadku dominującą barwę zieleni. W górnej części wprowadzono

te same kształty, ale tym razem białe i już uporządkowane – tworzące półokrąg. Symbolizuje to ład polityczny i społeczny – ideał postulowany przez Platona w *Państwie*, lecz później uznany przez niego za zbyt skostniały. Pozorny nieład dolnej partii odnosi zaś do *Praw*, w których – według Zygmunto-wicz – filozof poszukuje sposobu na pogodzenie klarownej legislacji z dynamizmem duchowym⁵⁹. Styl czerwonofigurowy naśladuje z kolei grafika na obwolucie książki Pawła Majewskiego *Tekstualizacja doświadczenia. Studia o piśmiennictwie greckim*, ukazując w charakterystyczny dla tego stylu sposób scenę zapasów⁶⁰. Odniesienie do tradycji antycznej pełni tu dodatkową funkcję informacyjną, gdyż tytuł główny (a tym razem już tylko on znajduje się na obwolucie) nie pozwala na odpowiednią lokalizację temporalną tematu pracy. Pomysłowym zabiegiem jest także poddanie tylko grafiki tekstualizacji: wypełnienie walczących postaci – na pozór białe łańcuszki – stanowią *de facto* słowa zapisane w alfabecie greckim. Warto odnotować, że ze starożytnego malarstwa wazowego czerpano również na poprzednim etapie rozwoju graficznego serii, co widać na obwolucie rozprawy Stanisława Łojka *Megalopsychokracja. O cnocie w polityce i polityce cnoty. (Od Homera do Arendt i Straussa)* (il. 15).

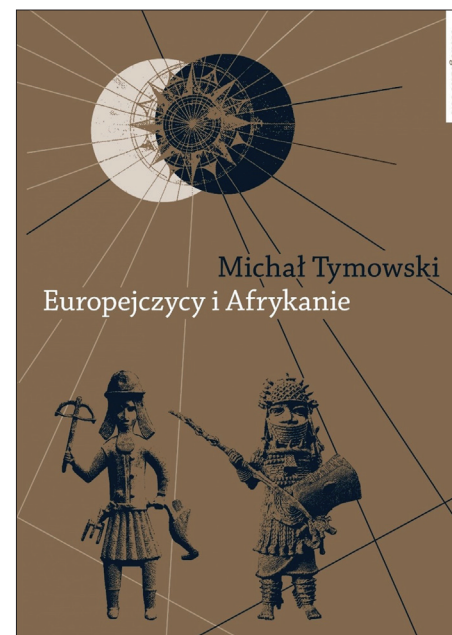
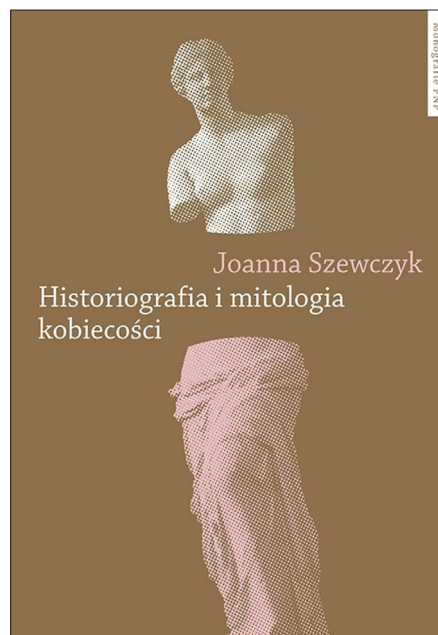
Także analogicznie do stylu brązowo-złotego w złotym pojawiają się mniej lub bardziej bezpośrednio nawiązania do dzieł sztuki: malarstwa, rzeźby czy architektury. Niekiedy wynikają one z nazwy epoki zawartej w tytule – jak chociażby w przypadku książki Wojciecha Bałusa *Gotyck bez Boga?*

W kręgu znaczeń symbolicznych architektury sakralnej XIX wieku (il. 16a). Występują tam zgrafizowane zarysy neogotyckich wież, mogące budzić skojarzenia z katedrą kolońską⁶¹, zaczerpnięte wszakże – wedle projektantki – z jednej z budowli polskich, niewykluczone, że katowickich. Barbara Kaczmarek wspomina, że inspirowała się tutaj także wcześniejszym projektem z omawianej serii – obwolucą pracy Romana Murawskiego *Filozofia matematyki i logiki w Polsce międzywojennej*. Zawarte na tej obwolucie formy fraktalne w zestawieniu z tematem pracy Bałusa mogą skłaniać do refleksji nad związkami między sztuką gotycką i neogotycką a teorią fraktali⁶², co stanowi interesujące rozszerzenie koncepcji „żywej geometrii”, o której pisze badacz⁶³.

Na następnej obwolucie z tej kategorii, *Historiografia i mitologia kobiecości. Powieściopisarstwo Teodora Parnickiego* Joanny Szewczyk, brak już podtytułu i także obwolucowa grafika odnosi tylko do tytułu głównego. Przedstawia słynną marmurową rzeźbę hellenistyczną *Wenus z Milo* (właśc. *Afrodyta z Melos*). W projekcie wizerunek rzeźby został poddany rastrowaniu i pozbawiony części środkowej, co zapewniło przestrzeń na tekst obwolucowy. Górna część grafiki ma kolor biały, dolna zaś – podobnie jak nazwisko autorki – dominujący tutaj blad różowy, będący uniwersalnym symbolem kobiecości (czy nawet dziewczęcości). Antyczność rzeźby odsyła z kolei do pozostałych dwóch rzeczowników zawartych w tytule głównym. Jest to więc projekt oparty na relatywnie nieskomplikowanych asocjacjach (il. 16b).



Il. 15. Styl brązowo-złoty i złoty – nawiązania do starożytnego malarstwa wazowego (WUWr, 2009; WN UMK, 2011 i 2015)



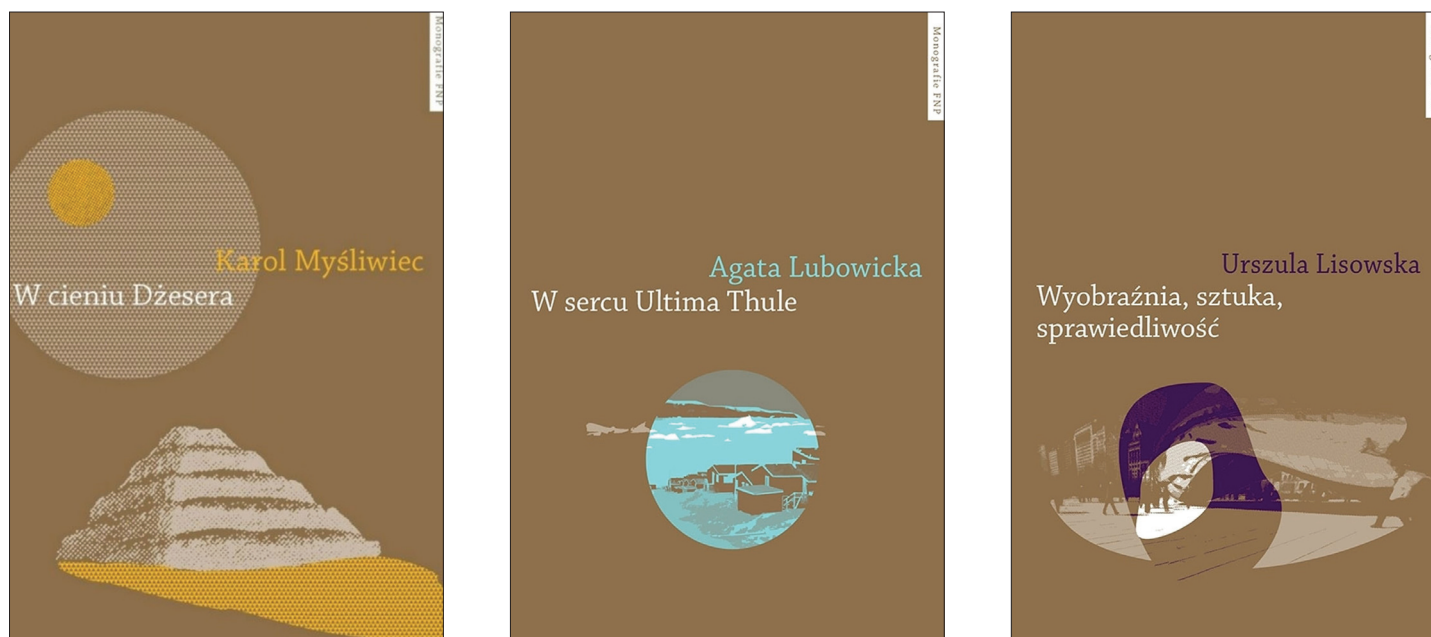
Il. 16a–c. Styl złoty – wykorzystanie dzieł rzeźbiarskich i elementów architektonicznych (WN UMK, 2011 i 2017)

Większą zagadką stanowi obwoluta książki Michała Tymowskiego *Europejczycy i Afrykanie. Wzajemne odkrycia i pierwsze kontakty* (il. 16c). Obwoluta ta pokazuje plakietki z brązu benińskiego wykonane przez członków jednego z afrykańskich plemion, pochodzące z XVI lub XVII wieku, a przedstawiające mieszkańców obu kontynentów wymienionych w tytule: kusznika portugalskiego i benińskiego wodza. Oba wizerunki zostały zaczerpnięte z książki Tymowskiego, która – wyjątkowo – kończy się osobno wydzielonym zestawieniem ilustracji i map⁶⁴. Na obwolucie nad figurami, tytułem oraz imieniem i nazwiskiem autora górują dwa okręgi, biały i czarny, które dają się zidentyfikować jako dwa księżycy: jeden w fazie pełni, drugi zaś w nowiu; lub też dwa słońca: pełne i zaćmione. Koniunkcja owych ciał niebieskich wyłania słońce z rozchodzącymi się we wszystkich kierunkach promieniami, symbolizujące oświecenie, jakie przynoszą kontakty międzykulturowe. Kształt ten daje się interpretować także jako róża wiatrów, otwierająca – dzięki owym kontaktom – wszelkie możliwe drogi do dalszych potencjalnych poszukiwań.

Podobnie jak w przypadku stylu brązowo-złotego, w złotym pojawiają się również dość czytelne nawiązania do konkretnych miejsc, wskazywanych w tytułach. Tak dzieje się choćby na obwolucie pracy Karola Myśliwca *W cieniu Dżesera. Badania polskich archeologów w Sakkarze*, gdzie widać piramidę oświetloną mocnym słońcem (co ulega uwydatnieniu przez dominujący kolor żółtopomarańczowy).

Jej charakterystyczny schodkowy kształt od razu nasuwa skojarzenia właśnie z piramidą Dżesera, zbudowaną w egipskiej Sakkarze około 2650 roku p.n.e. Również tytułowy cień znalazł tutaj swoje odzwierciedlenie: co ciekawe, właśnie w przeważającym, jaskrawym kolorze – jakby dla podkreślenia, że najistotniejsze rzeczy dzieją się pod piramidą, a więc zapewne w trakcie wspomnianych badań. Także obwoluta książki Agaty Lubickiej *W sercu Ultima Thule. Reprezentacje Grenlandii Północnej w relacjach z ekspedycji Knuda Rasmussena* zawiera po prostu widok tytułowego ośrodka, naprawdę noszącego nazwę Qaanaaq i będącego najdalej wysuniętym na północ miastem na Ziemi (w jego pobliżu leży wieś Siorapaluk – najdalsza z zamieszkałych północnych miejscowości w ogóle). Autorka projektu nazywa zastosowany tutaj odcień turkus „koleorem lodowcowym”. Co ciekawe, jest to jeden z pierwszych projektów, w których graficzka zrezygnowała z rastrowania (il. 17a–b).

Bardzo subtelnie zaznacza się ono zaś w projekcie obwoluty książki Urszuli Lisowskiej *Wyobraźnia, sztuka, sprawiedliwość. Marthy Nussbaum koncepcja zdolności jako podstawa egalitarnego liberalizmu* (il. 17c). Grafika – z dominującym fioletem – przedstawia tutaj rzeźbę Anisha Kapoora *Cloud Gate*, potocznie zwaną Fasolką, stojącą przy wejściu do Millenium Park w Chicago – obecnym miejscu zamieszkania i działalności Nussbaum. Na fotografii (autorstwa Justyny Kocur-Czarny) nałożone są dwa – biały i fioletowy – przetworzone i odwrócone kształty przypominające fasolę. Tak mocno



Il. 17a–c. Styl złoty – nawiązania wizualne do konkretnych miejsc (WN UMK, 2016 i 2017)

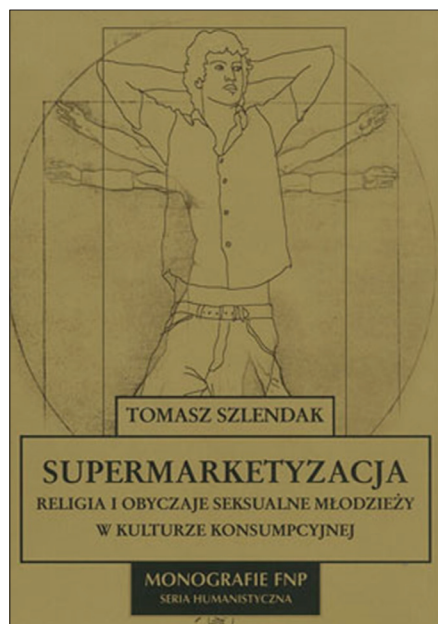
zaakcentowano to właśnie miejsce, ponieważ – o czym pisze Lisowska – Nussbaum w *Political Emotions* analizuje je jako przykład tego, jak uprzedzenia, stereotypy, rasizm i nienawiść można pokonać śmiechem. Błyszcząca stal stanowiąca powierzchnię rzeźby odbija bowiem miasto i jego mieszkańców niczym w krzywym zwierciadle – nadając im komiczne formy. Zbliża w ten sposób ludzi ponad niechlubną tradycją chicagowskich podziałów rasowych⁶⁵.

Bardziej abstrakcyjne są projekty zgeometryzowane, które graficzka chętnie stosuje w odniesieniu do prac socjologicznych, dotyczących relacji międzyludzkich, jak *Para, mieszkanie, małżeństwo. Dynamika związków intymnych na tle przemian historycznych i współczesnych dyskusji o procesach indywidualizacji* Filipa Schmidta. Jej obwoluta zawiera kontury domu z umieszczonym w nim zrastrowanym, jasnoczerwonym sercem. Jego jasnobeżowy cień stanowi podłoże, na którym ów dom spoczywa. Zestawienie tych samych figur pojawia się w górnej części kolumny. Całość można uznać za klarowne nawiązanie do tytułu. Podobnie na obwolutie *Praktyk flirtu i podrywku. Studium z mikrosocjologii emocji*⁶⁶ Katarzyny Kalinowskiej widać pięć kości do gry, z których cztery mają ścianki jaskraworóżowe z białymi sercami, a jedna jest ich negatywem. Użycie tego motywu – budzącego także skojarzenia wizualne z grą karcianą *Flirt towarzyski* – służy podkreśleniu aspektu losowości i nieprzewidywalności efermerycznych relacji miłosnych, które Kalinowska rozpatruje na podstawie wieloletnich badań terenowych prowadzonych

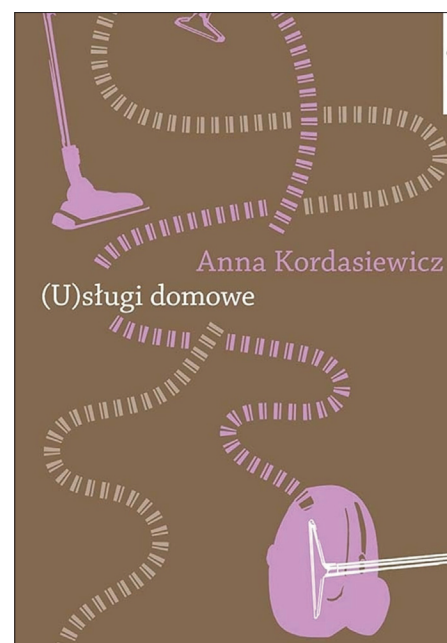
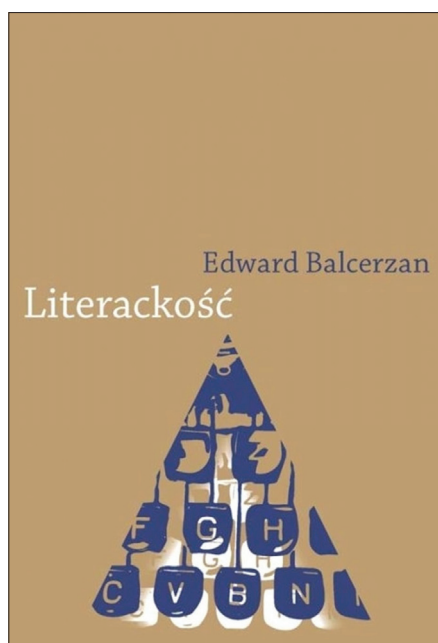
w sanatoriach i klubach muzycznych⁶⁷. Podobną rysunkową technikę wykorzystano zresztą także na poprzednim etapie rozwoju serii, w książce *Supermarketyzacja. Religia i obyczaje seksualne młodzieży w kulturze konsumpcyjnej*, umieszczając na obwolutie uproszczony – jakby poddany „doodlyzacji”⁶⁸ czy też właśnie „supermarketyzacji” – kontur znanego rysunku Leonarda da Vinci *Człowiek witruiwiański*. Ów ciekawy pomysł graficzny doskonale oddaje specyfikę młodzieżowej kultury konsumpcyjnej, którą zajmuje się badacz (il. 18).

Pośród zgeometryzowanych projektów pojawiają się też prace oparte na rozpowszechnionych skojarzeniach obrazowych, jak: Don Kichot → wiatraki (Iwona Krupecka, *Don Kichote w krainie filozofów. O kichotyzmie Pokolenia '98 jako poszukiwaniu nowoczesnej formuły podmiotowości*), literackość → maszyna do pisania (Edward Balcerzan, *Literackość. Modele, gradacje, eksperymenty*) czy pomoc domowa → odkurzacz (Anna Kordasiewicz, *(U)stługi domowe. Przemiany relacji społecznych w płatnej pracy domowej*) (il. 19). Trzecia z nich zasługuje jednak na baczniejszą uwagę, gdyż – wedle Barbary Kaczmarek – inspirację dla niej stanowiła niemiecka reklama z lat sześćdziesiątych XX wieku, niełatwa do odnalezienia. Wszystkie owe projekty, których punktem wyjścia były proste konotacje, zostały przetworzone w atrakcyjny wizualnie, niebanalny sposób – o czym świadczy np. ujęcie wycinka wspomnianej maszyny do pisania w trójkąt, co zgrabnie nawiązuje do podtytułu książki Balcerzana.

Dorota Ucherek



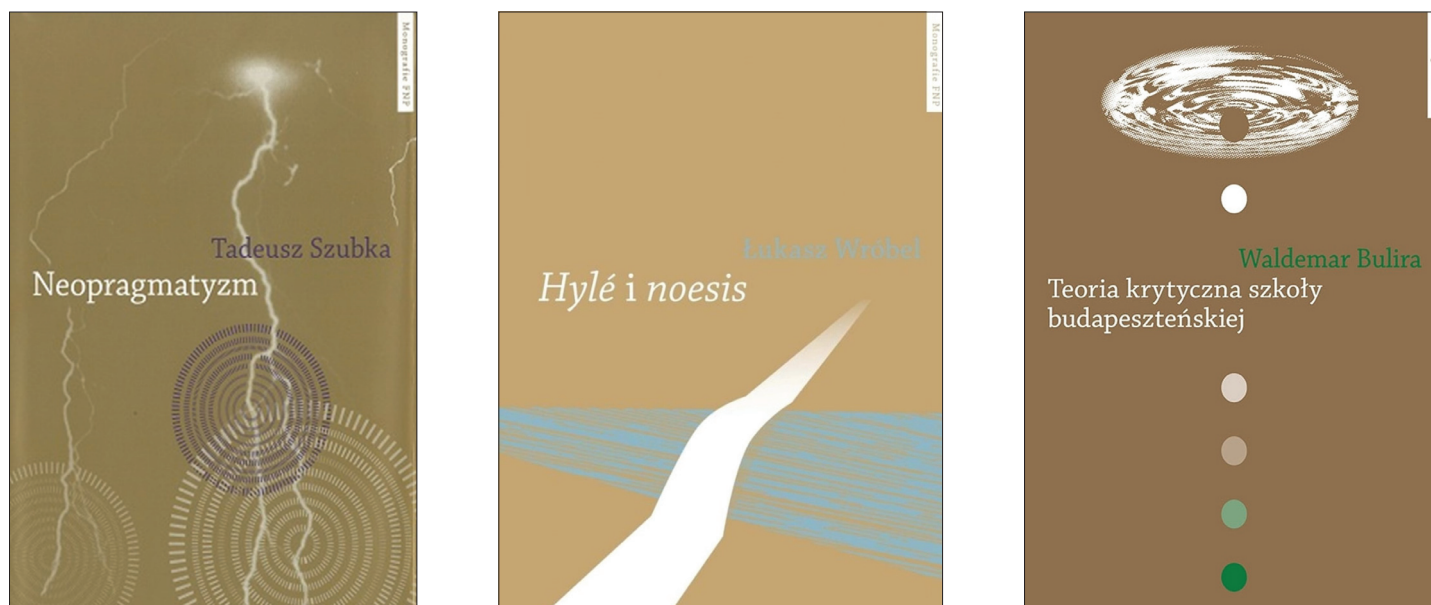
Il. 18. Styl brązowo-złoty i złoty – projekty geometryzujące, ilustrujące tematykę socjologiczną (WUWr 2014; WN UMK, 2015 i 2018)



Il. 19. Styl złoty – atrakcyjne przetworzenie graficzne prostych konotacji (WN UMK, 2012, 2013 i 2016)

Ostatnią grupę stanowią projekty całkowicie abstrakcyjne, których zrozumienie wymaga głębszej znajomości zagadnienia poruszanego w rozprawie. Tak dzieje się w przypadku obwolut książek teoretycznofilozoficznych: *Neopragmatyzm* Tadeusza Szubki, *Hylé i noesis. Trzy międzywojenne koncepcje literatury stosowanej* oraz *Teoria krytyczna szkoły budapeszteńskiej. Od totalitaryzmu do postmodernizmu* Waldemara Buliry

(il. 20). Koncentryczne koła i błyskawice mogą odnosić się do skomplikowanych relacji między pragmatyzmem, filozofią analityczną, idealizmem i tytułowym neopragmatyzmem, rozpatrywanych – na przykładzie koncepcji różnych myślicieli, w tym zwłaszcza Richarda Rorty’ego, Hilary’ego Putnama i Roberta B. Brandona – przez Szubkę⁶⁹. Biały pomost przerzucony nad błękitną drogą może symbolizować górowanie



Il. 20. Styl złoty – projekty abstrakcyjne, ilustrujące tematykę filozoficzną (WN UMK 2012, 2013 i 2018)

czystej myśli (*noesis*) nad materią (*hylé*). Zmieniające kolory (od zieleni, przez odcień złota wpadający w beż, po biel) kropki przebiegające przez oś pionową przedniej strony obwoluty książki Buliry, które niejako spływają (lecz nietypowo: od dołu do góry) do sadzawki umieszczonej w górnej części kolumny, mogą odzwierciedlać – jak sugeruje Barbara Kaczmarek – przemiany tytułowej szkoły od komunizmu ku zupełnie nowym kierunkom rozwoju. Zgodnie z zamierzeniem autorki omówione obwoluty pozostają jednak niedookreślone, tajemnicze, niełatwe w odczytaniu. Pokazuje to, że projektant książki naukowej, którego można rozpatrywać jako twórcę odrębnego dzieła sztuki, musi podjąć także wysiłek intelektualny, a zaczynem do wykreowania oryginalnej i wartościowej estetycznie pracy często staje się specjalistyczna wiedza – choćby nabyta tylko wycinkowo i na relatywnie krótki czas.

„Monografie Humanistyczne FNP” przeszły w swoich dziejach aż przez cztery wydawnictwa, co – wraz z przemianami w modach projektowych, w potrzebach odbiorców i w poligrafii – wpłynęło na ewolucję szat graficznych serii, widoczną zwłaszcza w tym miejscu, z którym potencjalny czytelnik styka się jako pierwszym: na przedniej stronie okładki lub obwoluty. Inicjalny etap, po dość niefortunnym z dzisiejszego punktu widzenia wyborze sposobu nobilitacji serii – wynikającym jednak także z niewielkich możliwości technicznych polskiego sektora wydawniczego krótko po transformacji ustrojowej – obfitował przede wszystkim w niekonsekwencje

typograficzne. Dodanie obwoluty, a na niej zgrafizowanych zdjęć lub rysunków, stanowiło pozytywny zabieg, znacznie uatrakcyjniający serię wizualnie. Obrazy te wszakże dobrane były najczęściej na zasadzie relatywnie prostych skojarzeń lub czerpane bezpośrednio z treści prac, których dotyczyły. Dopiero na trzecim, „złotym” etapie rozwoju graficznego serii można w odniesieniu do jej okładek i obwolot mówić o procesie kreacji graficznej w całym tych słów znaczeniu. Autorka wszystkich projektów z tej ostatniej grupy stwierdza, że stawiała sobie za cel, aby odpowiadały one zawartości książek, ale zarazem niekoniecznie były ilustracyjne, lecz przede wszystkim atrakcyjne wizualnie, i to na różnych poziomach: na najprostszym, estetycznym, ale też, by tak rzec, imaginacyjnym – żeby zawsze pojawił się tam „jakiś motyw, który otworzy furtkę w wyobraźni”. Wydaje się, że przeprowadzona tu analiza wykazała, że cel ten został zrealizowany.

Barbara Kaczmarek odnosi się także do różnie rozumianych kwestii temporalnych w projektowaniu okładek. Podkreśla przede wszystkim, że zawsze stara się, aby jej prace były niejako „osadzone w czasie”, do którego odnosi się książka, aby nie grzeszyły anachronicznością. Zarazem jednak dąży do tego, by „nie miały [one] estetyki danego momentu”, a przez to – nie starzały się. Nie mogą też być łatwo wyjaśnialne – nie sposób przecież streścić książkę naukową w jednej ilustracji. Słowa stanowią bowiem tylko punkt inicjalny procesu kreacji – wyszukane w treści pracy wyrazy kluczowe indukują wizualizowanie idei, powstawanie obrazów w umyśle. Gdy to się

rozpocznie, sferę werbalną można „porzucić”. Konkretyzacja wizji opiera się już tylko na myśleniu ikonicznym – operowaniu „fakturami, formami, kolorami”. Niezbywalnymi warunkami powodzenia tego procesu pozostają jednak przystawalność obwolutowego obrazu do treści książki (weryfikowana przez jej autora) oraz jakość wizualna przedstawienia (za którą odpowiada graficzka).

Na koniec zaś Barbara Kaczmarek odnotowuje, że od ostatniego „liftingu” serii minęła już prawie dekada, nadchodzi więc czas na następne zmiany. Bardzo interesującym przedsięwzięciem badawczym byłoby porównanie kolejnej odsłony okładek i obwolut „Monografii Humanistycznych FNP” z powstałymi dotąd projektami, a także z tymi należącymi do innych serii naukowych, jak choćby „Horyzonty Nowoczesności” wydawnictwa „Universitas” czy obecna „Złota Seria Uniwersytetu Wrocławskiego”. Są to jednak tematy na odrębną pracę – lub prace, gdyż okładki (i obwoluty) książek naukowych stanowią wyzwanie nie tylko dla projektanta, ale także dla badacza: bibliologa, edytora czy (nawet) historyka sztuki.

Key Words: cover, dust jacket, graphic design, academic book, academic series

Abstract: The subject of the analysis undertaken in the article are the covers and dust jackets of books belonging to the “Golden Series” – “Humanities Monographs of the Foundation for Polish Science”. The author takes into account three stages of the graphic development of the series, named after the dominant colours – the brown style (1995–2004), the brown-gold style (2004–2011) and the gold style (2011–2020). Numerous imperfections of the first one, which emphasized the prestigious character of the series by the archaizing cover, are revealed, both in terms of design and typographic inconsistencies. The author then states that while the introduction of the golden dust jacket and graphic photographs in the second style has increased visual attractiveness of the series, one cannot speak of a comprehensive graphic creation process until the third stage of the aforementioned evolution. The categories of motifs appearing on the dust jackets are also described, with an attempt to find patterns between their selection and the topics discussed, as well as to interpret examples from particular categories. Comparing projects from the second and third stage, the author comes to the conclusion that the former group was based mainly on illustrations from the inside of the books or on relatively simple visual associations, while the latter is the result of creative work and intellectual effort – getting acquainted with a specialist publication – and the character of these projects, sometimes fully abstract, is challenging for the recipient to interpret.

¹ *Encyklopedia wiedzy o książce*, red. nac. A. Birkenmajer, B. Kocowski i J. Trzynadłowski, Wrocław 1971, s. 1670; K. Racinowski, *Okładka*, hasło w: A. Czachowski et al., *Współczesne polskie drukarstwo i grafika książki. Mały słownik encyklopedyczny*, pod red. A. Kaweckiej-Gryczowej, Wrocław 1982, s. 202; *Słownik wydawcy*, oprac. B. Kalisz, Warszawa 1997, s. 134; *Podręczny słownik bibliotekarza*, oprac. G. Czapanik i Z. Gruszka, współpr. H. Tadeusiewicz, Warszawa 2011, s. 224; B. Hojka, *Okładka*, hasło w: *Encyklopedia książki*, t. 2, pod red. A. Zbikowskiej-Migoń i M. Skalskiej-Zlat, Wrocław 2017, s. 294.

² B. Hojka, op. cit., s. 294. Janusz Tondel odnotowuje, że „w zasadzie dopiero pod koniec XIX w. uzmysłowiono sobie potencjał promocyjny okładki i zorientowano się, że nie tylko ma ona chronić książkę, informować o jej zawartości, zwracać uwagę na oficynę, ale również zachęcać do zakupu. Uświadomiono sobie, że aby z tej funkcji wywabiła się jak najlepiej, musi **wabić potencjalnego nabywcę zewnętrznymi walorami** [wyróżnienie – D. U.]”; J. Tondel, *Okładki książek i czasopism z okresu Młodej Polski oraz międzywojnia, od Wyspiańskiego do Strzebińskiego*, w *Bibliotece Uniwersyteckiej w Toruniu*, Toruń 2019, s. 8.

³ Andrzej Tomaszewski zaznacza, że z punktu widzenia wydawnictwa okładka „ma głównie znaczenie marketingowe” i właśnie z tego względu „jest zwykle przedmiotem opracowania graficznego, nierzadko efektownego i atrakcyjnego wizualnie”; A. Tomaszewski, *Architektura książki. Dla wydawców, redaktorów, poligrafów, grafików, autorów, księgoznawców i bibliofilów*, Warszawa 2011, s. 70. Nie zwalnia to jednak z podstawowych wymogów: „[...] na pierwszej stronie nawet najbardziej oryginalnej okładki powinny być umieszczone: tytuł dzieła, nazwiska autorów i nazwa wydawcy”, a ponadto powinna ona być zgodna wizualnie z wnętrzem książki, nawet jeśli projektują je dwie różne osoby; ibidem, s. 71. Szczególnie duży nacisk publikacje bibliologiczne kładą na reklamową i promocyjną funkcję obwoluty (*Encyklopedia wiedzy o książce*, s. 1656; K. Racinowski, *Obwoluta*, hasło w: A. Czachowski et al., op. cit., s. 194; *Słownik wydawcy*, s. 130; *Podręczny słownik bibliotekarza*, s. 218; B. Hojka, op. cit., s. 295), wymieniając w odniesieniu do niej także funkcję informacyjną (*Podręczny słownik bibliotekarza*, s. 218; A. Tomaszewski, op. cit., s. 144) i dekoracyjną (A. Tomaszewski, op. cit., s. 144). Jednak tak jak w przypadku okładki, podstawę stanowi tu funkcja ochronna – pełniona tym razem nie tyle wobec bloku książki, ile wobec okładki właśnie.

⁴ H. Kroehl, *Buch und Umschlag im Test*, Dortmund 1984, s. 40 i 72; J. Dunin, *Okładka i obwoluta jako komunikat*, w: *Sztuka książki. Historia, teoria, praktyka*, pod red. M. Komzy, Wrocław 2003, s. 84. Przykładowo, podejście semiotyczne kładzie nacisk na dwie funkcje okładki i obwoluty: komunikatywną (informowania o zawartości książki, rozumianej także jako komunikat) i nakłaniającą („ściągnięcie uwagi” potencjalnego czytelnika); T. Zbiński, *Semiotyka książki*, Wrocław 1978, s. 54. Jeszcze bardziej wyspecjalizowane ujęcie – prakseosemiotyczne – ocenia „postrzegalność” i z nią związaną „skuteczność” okładki jako komunikatu prezentującego komunikat wyższego stopnia, tj. książkę. Aby osiągnąć „optymalną postrzegalność”, „grafik opracowujący okładkę, zespół akceptujący projekt graficzny muszą [...] dostosować szatę graficzną okładki do receptora użytkownika” i sprawić, by odróżniła się ona na tle innych, „w jakiś sposób wybijała się w potoku nowości wydawniczych”; idem, *Prakseosemiotyka książki, czyli książka funkcjonalna*, „Studia o Książce” t. 8 (1978), s. 18.

⁵ K. Racinowski, op. cit., s. 204; J. Dunin, op. cit., s. 84; M. Komza, *Sztuka w książce – książka w sztuce*, w: *Encyklopedia książki*, t. 1, s. 72. Zwraca na to uwagę także Bożena Hojka (op. cit., s. 294), która obok funkcji ochronnej i reklamowej wymienia jeszcze zdołniczącą funkcję okładki. Wskazuje też na paradoks polegający na tym, że możliwość rozpatrywania okładek jako samodzielnych dzieł wynika ze szczególnej dbałości o ten element, dbałość owa zaś – właśnie z marketingowej jego roli.

⁶ K. Szczęśniak, *Okładka i obwoluta książki jako przedmiot badań interdyscyplinarnych*, „Toruńskie Studia Bibliologiczne” 2011, nr 2.

⁷ „Złota Seria. Wystawa”, 6–26 III 2019 roku, Domek Miedziorytika, Wrocław, tablica inicjalna.

⁸ G. Ambrose, P. Harris, *Layout. Zasady, kompozycja, zastosowanie*, tłum. J. Jagiełło i U. Kowalczyk, Warszawa 2008, s. 54–55. Podstawę tak wyróżnionych aspektów projektu stanowi pojęcie *Gestalt*, w projektowaniu graficznym używane „do opisanego faktu, że projekt nie jest pojedynczym, izolowanym elementem, ale kombinacją różnych detali czy form współdziałających w konkretnej konfiguracji”; ibidem, s. 54.

⁹ T. Zbiński, op. cit., Wrocław 1978, s. 54.

¹⁰ Ibidem, s. 35–36.

¹¹ Ibidem, s. 36.

¹² Ibidem, s. 36–37. Wskazany podział jest podobny do propozycji Jana Trzynadłowskiego, który wyróżnia „obrazy w sensie analitycznym”, odznaczające się „obrazowością symboliczną, zastępczą lub pośrednią”, oraz „obrazy naśladawcze wobec rzeczywistości”, cechujące się „ikonizacją czystą”, a więc „w różny sposób reprodukuje rzeczywistość”; J. Trzynadłowski, *Autor, dzieło, wydawca*, wyd. 2, uzup., Wrocław 1988, s. 128.

¹³ T. Zbiński, op. cit., s. 54–55. Godną uwagi propozycję analizy okładek jako samodzielnych dzieł sztuki można znaleźć w monumentalnej książce Janusza Tondela (op. cit., s. 12–18, 28–31 i 50–54). Badacz uwzględnia m.in. ich rodzaje, projektantów, rolę autora

w projektowaniu, wydawców, związków z rodzajami piśmiennictwa, kompozycje, wykorzystane motywy i ich proveniencję oraz „style, konwencje i poetyki” (ibidem, s. 50). W kontekście tematu artykułu – okładek i obwolot serii naukowej – szczególnie interesujący jest podrozdział dotyczący okładek książek historycznych, a także z dziedziny historii sztuki oraz dziejów życia artystycznego (ibidem, s. 32–34).

¹⁴ Biorę tu pod uwagę lata wydania podane na kartach tytułowych.

¹⁵ *Seria „Monografie FNP”*, <http://monografie.fnp.org.pl> (dostęp: 15.12.2019).

¹⁶ *Program „Monografie Fundacji na rzecz Nauki Polskiej”*, w: K. Kalinowska, *Praktyki literatu i podryw. Studium z mikro socjologii emocji*, Toruń 2018, s. 481. Opis programu znajduje się na końcowych stronach każdej publikacji z serii.

¹⁷ H. Szwejkowska, *Książka drukowana XV–XVIII wieku. Zarys historyczny*, wyd. 5, popr., Wrocław–Warszawa 1987, s. 284; A. Biały, „Szesnastowieczne oprawy z krakowskiej szkoły intriigatorskiej na przykładzie kolekcji z Biblioteki Jasnogórskiej – wybrane problemy”, rozprawa doktorska napisana pod kierunkiem dr. hab. L. Ogiermana, prof. UŚ, Uniwersytet Śląski, Katowice 2015, s. 39.

¹⁸ Z dzisiejszego punktu widzenia projekt ten bywa nawet oceniany jako swoisty antyprzykład okładki książki naukowej. Za informację tę dziękuję panu doktorowi Maciejowi Adamskiemu.

¹⁹ Efekty decyzji edytorskich opisanych w czterech ostatnich zdaniach można zobaczyć na okładkach następujących książek: J. Piórczyński, *Mistrz Eckhart. Mistyka jako filozofia*, Wrocław 1997 (Leopoldinum); D. Sosnowska, *Seweryn Goszczyński. Biografia duchowa*, Wrocław 2000 (Leopoldinum); A. Engelking, *Kłątwa. Rzecz o ludowej magii słowa*, Wrocław 2000 (Funna); M. Zowczak, *Biblia ludowa. Interpretacje wątków biblijnych w kulturze ludowej*, Wrocław 2000 (Funna); G. Labuda, *Święty Wojciech. Biskup-męczennik, patron Polski, Czech i Węgier*, Wrocław 2000 (Funna); K. Cieślak, *Między Rzymem, Wittenbergą a Genewą. Sztuka Gdańska jako miasta podzielonego wyznaniowo*, Wrocław 2000 (Leopoldinum).

²⁰ Por. R. Nycz, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, wyd. 1: Wrocław 1997 (Leopoldinum), wyd. 2: Wrocław 2002 (WUWr); L. Pszczołowska, *Wiersz polski. Zarys historyczny*, wyd. 1: Wrocław 1997 (Leopoldinum), wyd. 2: Wrocław 2001 (Funna); J. Banaszkiwicz, *Polskie dzieje bajeczne mistrza Wincentego Kadłubka*, wyd. 1: Wrocław 1998 (Leopoldinum), wyd. 2: Wrocław 2002 (WUWr).

²¹ J. Trzynałowski, *Edytorstwo. Tekst, język, opracowanie*, wyd. 3, Warszawa 1983, s. 21.

²² A. Wolański, *Edycja tekstów. Praktyczny poradnik*, Warszawa 2008, s. 285.

²³ Ibidem, s. 290.

²⁴ Wbrew panującej w współczesnym polskim rynku wydawniczym tendencji polegającej na „całkowitym zaniku obwolot” i umieszczaniu „cafe[go] bogate[go] nieraz zdobnictwa [...] na samych okładkach”; J. Dunin, op. cit., s. 84.

²⁵ Obwolota mogła różnić się od okładki, gdyż – jak zaznacza Tomaszewski – choć podobnie jak okładka pełni ona funkcję „ochronną, dekoracyjną i informacyjną”, „nie jest integralną częścią książki i można ją zdjąć, często ma charakter reklamowy i bywa luźniej związana z koncepcją reszty książki”; A. Tomaszewski, op. cit., s. 144.

²⁶ Odnoszę się tu do rozmowy z Barbarą Kaczmarek, przeprowadzonej 9 maja 2019 roku w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego. Wszystkie dalsze cytaty z wypowiedzi graficzki oraz ich parafrazy pochodzą z tego źródła bądź z korespondencji e-mailowej z 26 maja 2020 roku. Bardzo dziękuję pani Barbarze Kaczmarek za udzielone informacje i za poświęcony mi czas.

²⁷ G. Ambrose, P. Harris, *Twórcze projektowanie*, tłum. J. Hübner-Wojciechowska, Warszawa 2008, s. 127.

²⁸ Bywa, że tak lakonicznie podpisane ilustracje są zaczerpnięte z wnętrza publikacji i tam też pojawia się więcej danych, nie jest to jednak reguła.

²⁹ N. Bończa Tomaszewski, *Źródła narodowości. Powstanie i rozwój polskiej świadomości w II połowie XIX i na początku XX wieku*, Wrocław 2006, s. 294.

³⁰ A. Lewicka-Morawska, *Formowanie narodowej uczuciowości, czyli o sztuce Artura Grottgera na przestrzeni dziesięcioleci*, „Niepodległość i Pamięć” 1995, nr 1, s. 97.

³¹ N. Bończa Tomaszewski, op. cit., s. 228. Zob. też: M. Bryl, *Cykle Artura Grottgera – poetyka i recepcja*, Poznań 1994, s. 182–200, w tym il. 153 (s. 187); W. Juszcak, *Artur Grottger. Pięć cykli*, wyd. 5, Warszawa 2007, s. 12–15, k. tab. 13; K. Ute Mann, *Polonia. Eine Nationalallegorie als Erinnerungsort in der polnischen Malerei des 19. Jahrhunderts*, Köln 2013.

³² Za wskazanie tropów interpretacyjnych zawartych w trzech ostatnich zdaniach tego akapitu dziękuję pani Barbarze Kaczmarek.

³³ E. J. Cowan, *“For Freedom Alone”. The Declaration of Arbroath, 1320*, East Linton 2003, s. 37–61; *Transcription and Translation of the Declaration of Arbroath, 6 April 1320*, <http://www.nrscotland.gov.uk/files/research/declaration-of-arbroath/declaration-of-arbroath-transcription-and-translation.pdf> (dostęp: 4.01.2020).

³⁴ R. Koschany, *Przypadek. Kategoria egzystencjalna i artystyczna w literaturze i filmie*, Wrocław 2006, s. 323–328, 337–339 i 341–347.

³⁵ E. Kowalska, *Kalendarium plenerów osieckich 1963–1981*, w: *Awangarda w plenerze. Osieki i Łazy 1963–1981. Polska awangarda II połowy XX wieku w kolekcji Muzeum w Koszalinie*, oprac. R. Ziarkiewicz, Koszalin 2008, s. 195.

³⁶ K. Czerna, *Tadeusz Kantor, „Panoramyczny happening morski”*, <http://culture.pl/pl/dzielo/tadeusz-kantor-panoramyczny-happening-morski> (dostęp: 10.01.2020).

³⁷ M. Adamczak, *Akcjonizm osieckie w latach 1967–1981*, w: *Awangarda w plenerze*, s. 321.

³⁸ A. Przybysławski, *Buddyjska filozofia pustki*, Wrocław 2009, s. 10–11.

³⁹ P. Bering, *Kult świętego Wojciecha w późnym średniowieczu w polskiej prowincji kościelnej*, w: *Nuntius vetustatis. Prace ofiarowane Profesorowi Jerzemu Wisłockiemu*, red. A. Bieniaszewski i R. T. Prinke, Poznań 1998, <http://www.bkpan.poznan.pl/projekty-zakonczone/JW70/wojciech.htm>, akapit 6 i przypis 11; P. Urbańczyk, *Trudne początki Polski*, Wrocław 2008, s. 321. Informacja zawarta na prawym skrzydełku obwoloty brzmi w tym przypadku wyjątkowo enigmatycznie – mówi jedynie o niezidentyfikowanym pergaminie przechowywanym w wymienionej bibliotece. Obwolutowej ilustracji nie ma też we wnętrzu książki.

⁴⁰ R. A. Sucharski, *Jeszcze raz w kwestii imienia pierwszego historycznego władcy Polski*, „Kwartalnik Historyczny” 2015, nr 2, s. 235; *Chronica et annales Poloniae*, baza Polona, <http://polona.pl/item/chronicae-et-annales-poloniae,ODI3MDgz/8/#info:meta:meta> (dostęp: 7.01.2020). Na prawym skrzydełku obwoloty książki Żmudzkiego jako miejsce przechowywania kodeksu podana jest Biblioteka Narodowa.

⁴¹ J. Kowalska-Leder, *Doświadczenia Zagłady z perspektywy dziecka w polskiej literaturze dokumentu osobistego*, Wrocław 2009, s. 70 i 119.

⁴² Na obwolucie część tekstu jest zasłonięta przez wspomniane wcześniej ramki z tytulaturą, dlatego cytuję z wnętrza książki; ibidem, s. 119.

⁴³ S. Lem, *Cyberiada*, oklejka, wyklejka, il., układ graf. D. Mróz, Warszawa 1972, s. 179; T. Gryglewicz, *Ilustracje Daniela Mroza do „Cyberiady” Stanisława Lema w kontekście krakowskiego surrealizmu po II wojnie światowej*, „Quart” 2013, nr 3/4: Lem, s. 194; M. Smaga, *Artyści przypomnianii. Daniel Mróz*, Kraków 2015, s. 52.

⁴⁴ S. Lem, *Cyberiada*, oklejka, karta tyt., il. D. Mróz, Warszawa 1965, przednia wyklejka; *Daniel Mróz. Rysunki i ilustracje*, proj. katalogu Z. Szumski, Jelenia Góra 2011, s. 29.

⁴⁵ Opiaram się tutaj wyłącznie na zapisie umieszczonym na prawym skrzydełku obwoloty – nie udało się odnaleźć więcej informacji na temat tych rysunków.

⁴⁶ Za zidentyfikowanie tej lokalizacji dziękuję panu Maciejowi Folcie.

⁴⁷ Za informację o źródle tej fotografii dziękuję pani Barbarze Kaczmarek. Co ciekawe, na poszczególnych stronach obwoloty zastosowano dwa różne wycinki tego samego zdjęcia, co powoduje, że po jej rozłożeniu widoczna na pierwszym planie furgonetka, podwojona, sprawia wrażenie, jakby za chwilę miała się zderzyć sama ze sobą.

⁴⁸ K. Racinowski, *Okładka*, s. 195 i 194.

⁴⁹ J. Dunin, op. cit., s. 81. Można jednak dodać, że dotyczy to sytuacji inicjalnego kontaktu z książką. W trakcie jej lektury można przecież powrócić do okładki i przypatrywać się jej z bliska. Osobnym zagadnieniem pozostaje zapoznanie się z nią za pośrednictwem internetu, na ekranie komputera lub na wyświetlaczu telefonu komórkowego. W takiej sytuacji o tym, czy mamy z okładką kontakt jakby z dystansu, czy też zyskujemy szansę, by przyrzuć się szczegółom, decyduje po prostu jakość danego pliku graficznego.

⁵⁰ Na temat wykorzystania tej techniki w interesującym nas typie piśmiennictwa zob. H. Żeligowski, *Ukształtowanie edytorsko-poliograficzne ilustracji naukowych*, w: *Sztuka książki*, s. 168–170.

⁵¹ Można postawić tezę, że dziś jest to znacznie efektywniejszy sposób nobilitowania publikacji niż nadawanie jej archaizującego kształtu.

⁵² Choć projektantka doprecyzowuje, że niekiedy opierała się na innych materiałach uzupełniających o komponencie graficznej – np. na wykresach.

⁵³ Pojawia się ona także m.in. na okładce jednej z hiszpańskich edycji cyfrowych *Andrii* (znanej w Polsce również pod tytułami *Dziewczyna z Andros* oraz *Dziewczę z Andros*): Publio Terencio Africano, *La Andriana*, [b.tłum.], [b.m.] 2014.

⁵⁴ W tym wypadku graficzka przynajmniej jednak, że jej pierwotny projekt był bardziej rozbudowany – został zredukowany na życzenie autorki.

⁵⁵ B. Gottlieb, S. Zielinski, *Introduction to The Exhibition “Without Firm Ground – Vilém Flusser and the Arts”*, <http://zkm.de/en/exhibition/2015/08/globale-without-firm-ground-vilem-flusser-and-the-arts> (dostęp: 5.01.2020).

⁵⁶ *Drzwi gnieźnińskie*, oprac. J. Wierzbicki, Warszawa 1979, s. 28.

⁵⁷ Ibidem, s. 41. Warto odnotować, że ten sam lew znajduje się na odwrocie polskiego banknotu 20-złotowego.

⁵⁸ M. Nowicka, *Malarstwo antyczne. Zarys*, Wrocław 1985, s. 47–48.

⁵⁹ D. Zyguntowicz, *Praktyka polityczna. Od „Państwa” do „Praw” Platona*, Toruń 2011, s. 327, 443, 452 i 518–521.

⁶⁰ M. Nowicka, op. cit., s. 48 i 50. Por. scenę zapasów – ibidem, s. 74.

⁶¹ Jej budowa została rozpoczęta w 1248 roku, trwała jednak – z przerwami – aż do 1880 roku (zob. *Sztuka gotyku. Architektura, rzeźba, malarstwo*, red. R. Toman, zdj. A. Bednorz, tłum. A. Baranowa, Köln 2000, s. 114), nie ma więc dysonansu między taką konotacją, wywołaną przez graficzną część obwoloty, a podtytułem (tym razem jeszcze na niej widocznym).

⁶² Na ten temat zob. m.in. M. J. Zychowska, *Nowa architektura*, „Tekna Komisji Architektury, Urbanistyki i Studiów Krajobrazowych O.L. PAN”, t. 2 (2006), s. 75–77.

Dorota Ucherek

⁶³ W. Bałus, *Gotyk bez Boga? W kręgu znaczeń symbolicznych architektury sakralnej XIX wieku*, Toruń 2011, s. 107.

⁶⁴ M. Tymowski, *Europejczycy i Afrykanie. Wzajemne odkrycia i pierwsze kontakty*, Toruń 2017, s. 339 i 344.

⁶⁵ U. Lisowska, *Wyobraźnia, sztuka, sprawiedliwość. Marthy Nussbaum koncepcja zdolności jako podstawa egalitarnego liberalizmu*, Toruń 2017, s. 271–272. Zob. też: M. Nussbaum, *Political Emotions. Why Love Matters for Justice*, Cambridge [Massachusetts]–London 2013, s. 156.

⁶⁶ Słowo „podryw”, jako kolokwializm, w całej książce Kalinowskiej jest pisane kursywą, co widać także na okładce i obwolucie.

⁶⁷ K. Kalinowska, op. cit., s. 9–12.

⁶⁸ Powracam tutaj do obwoluty książki *Interfejsy. Cyfrowe technologie w komunikowaniu* Celińskiego.

⁶⁹ T. Szubka, *Neopragmatyzm*, Toruń 2012, s. 9 i 139–284. Jest to też nawiązanie do przytaczanego przez badacza przykładu materialnie poprawnego wnioskowania według Roberta B. Brandona (ibidem, s. 246).

Agni Poemat prozą w

