Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia ad Bibliothecarum Scientiam Pertinentia XV (2017)

ISSN 2081-1861

DOI 10.24917/20811861.15.2

Małgorzata Lebda, Barbara Krasieńska

Rola fotografii w projektowaniu okładek Studium przypadku

Wprowadzenie

Rynek wydawniczy w Polsce i na świecie próbuje różnych technik (w tym także manipulacji), aby zainteresować potencjalnego klienta swoim towarem. Słowo „towar” zostało tu użyte całkowicie świadomie, bowiem książka funkcjonuje właśnie w takim kontekście – jest towarem, który należy sprzedać. Gwarantem powodzenia bywa często znane nazwisko autora. Nie bez znaczenia jest także okładka, która spełnia wobec tradycyjnego, papierowego nośnika treści szereg funkcji, m.in. nadrzędne: ochronną (podczas transportu), reklamową, informacyjną oraz gatunkową, czy pośrednie, jak: artystyczną i ukrywającą¹. Obserwowane dzisiaj nurty w projektowaniu graficznym okładek książkowych, w dużej mierze czerpią ze sztuki abstrakcyjnej.

Są to prace tworzone w całości w programach graficznych (typu np. Adobe Illustrator), z wykorzystaniem grafiki wektorowej. Tezę tę udowadnia np. zestawienie najlepszych okładek z 2016 roku, opublikowane przez tygodnik „Polityka”², w którym na 24 wyróżnione projekty, zaledwie 4 to projekty, których podstawę stanowią fotografie, zaś kolejne dwa to projekty, które czerpały z fotografii, ale ostatecznie przyjęły wygląd abstrakcyjnej, niejednoznacznej grafiki. Zestawienie to rozbudziło w autorkach tego artykułu potrzebę analizy okładek książek, powszechnie dzisiaj dostępnych. Jedną z pierwszych, poddaną takiej analizie, była książka *Myśl to forma odczuwania. Susan Sontag w rozmowie z Jonathanem Cottem* (ilustracja 1.)³. To okładka, której podstawę stanowi fotografia. Widać tu portret pisarki zajmujący całą pierwszą stronę. Susan Sontag jest ubrana w dżinsy, koszulę w paski i skórzaną kurtkę. Została uchwycona w momencie opierania się o framugę drzwi. Stoi w wejściu. Nie ma pewności czy za moment wyjdzie poza czy może skieruje kroki do wnętrza pomieszczenia. To wszystko należy do sfery *studium*, które obok *punctum* jest istotnym narzędziem w analizie fotografii.

¹ M. Sokołowski, *Słowo, obraz, dźwięk. Wprowadzenie do historii mediów*, Olsztyn 2004, s. 66.

² *Najładniejsze okładki książek wydanych w Polsce w 2016 roku*, [online] 2017 <http://www.polityka.pl/galerie/1688958,0,najladniejsze-okladki-ksiazek-wydanych-w-polsce-w-2016-roku.read> [dostęp 27.06.2017].

³ Por. J. Cott i S. Sontag, *Myśl to forma odczuwania. Susan Sontag w rozmowie z Jonathanem Cottem*, Kraków 2014.

Fot. 1. Okładka książki *Myśl to forma odczuwania*, Jonathan Cott, Susan Sontag

Źródło: Karakter [online], 2017, <https://www.karakter.pl/ksiazki/mysl-to-forma-odczuwania> [dostęp 10.09.2017].

Oba te pojęcia wprowadził w przestrzeń namysłu nad tym co wizualne wybitny semiolog Roland Barthes. To on, w jednej z najważniejszych książek o fotografii *Światło obrazu*⁴, zaproponował te terminy. Są to dwie przestrzenie, w obrębie których dokonuje się przyswajanie i interpretacja fotografii. *Studium* wynika z naszej wiedzy, z naszego życiowego doświadczenia, to dzięki niemu jesteśmy w stanie zainteresować się fotografiami, ponieważ odwołują się do naszych doświadczeń, do wydarzeń historycznych, o których wiemy. Są nam przez to bliskie, stają się warte zainteresowania. *Punctum* natomiast nie wynika z rozumowania, jest wynikiem czucia, nagłego, często niespodziewanego odkrycia „czegoś” w fotografii. To coś, co przeszywa, intryguje, nie pozwala pozostać obojętnym wobec przekazu. Te dwa pojęcia będą pomocne przy podsumowaniu analizy badanych fotografii. Wracając do zdjęcia Susan Sontag (autorstwa Marion Kater) można tu z łatwością wyodrębnić przestrzeń *punctum*, a więc to coś co zatrzymuje uwagę, nie pozwala o sobie zapomnieć. W tym konkretnym przypadku, są to dwa różniące się elementy: pewny dumny wzrok skierowany w stronę fotografa, a także lewa dłoń ułożona na kurtce, jakby fotografowana chciała się nią przesłonić, ukryć ciało. W kontekście tych rozpoznań, potwierdza się, że fotografia ta nie znalazła się tu przypadkiem, zwracając uwagę na tytuł książki *Myśl to forma odczuwania*, widać wyraźnie, że dwie płaszczyzny – wizualna i słowa – są tu ze sobą w powiązane. W fotografii, tak jak w tytule, obecne są elementy duchowości i fizyczności. Obwoluta ta i spostrzeżenia wywodzące się z jej pobieżnej analizy, sprowokowały autorki, by spojrzeć na okładki książek, w których użyto fotografii, w sposób bardziej analityczny.

⁴ Por. R. Barthes, *Światło obrazu*, Warszawa 1996.

U źródeł zbadania tego zagadnienia, znalazło się również spotkanie z grafikiem Przemysławem Dębowskim w grudniu 2016 roku⁵, podczas którego mówił on o trudności w projektowaniu okładek, które oparte są na fotografii. Dla laika ten proces wydaje się nieskomplikowany: wstawić fotografię, dodać do tego elementy typograficzne i projekt można uznać za skończony. Nie jest to jednak – jak podkreślał grafik – takie proste. Najważniejszym bowiem, ale i najzmudniejszym etapem pracy nad taką fotograficzną okładką jest czas *researchu*. Ważność tego aktu potwierdza, że każdorazowo fotografia jest nośnikiem innych emocji i treści, że jest komunikatem samym w sobie, komunikatem, który w kontekście okładki może zawężać pole interpretacji, ale może też działać na jej korzyść, rozszerzać ją, pogłębiać. Oba te zdarzenia stały się ważnymi punktami wyjścia do poniższej analizy. Przedmiotem badań niniejszego artykułu są książki wydane przez wydawnictwo Karakter założone przez Przemysława Dębowskiego⁶. Analizie poddano wszystkie książki, które znajdowały się w ofercie wydawnictwa w czasie, kiedy powstawał niniejszy artykuł. Wśród opublikowanych przez nie książek, 40 (na 91) miało okładki zaprojektowane w oparciu o fotografię i ta grupa poddana została szczegółowej analizie. Postawione zostały pytania: jakiego rodzaju fotografii użyto, w jaki sposób funkcjonuje dana fotografia względem typografii oraz innych elementów graficznych, czy dany obraz łączy się z treścią książki, czy rozszerza interpretację, czy może przeciwnie – zubaża ją.

Metodologia

Metodą wybraną do zbadania materiału jest analiza treści, która pierwotnie – jak podaje Gillian Rose – została opracowana na potrzeby analizy tekstów pisanych⁷. Atrakcyjność tej metody polega na tym, że u jej podstaw leżą reguły i procedury, których przestrzeganie pozwala na osiągnięcie zadowalających wyników, sama zaś opiera się: „na obliczaniu częstotliwości pojawiania się pewnych elementów wizualnych w jasno zdefiniowanej próbie obrazów, a następnie analizie owej częstotliwości. Każdy element tego procesu musi spełniać określone wymagania, by wynik był powtarzalny i trafny”⁸. Ponadto ważnym aspektem przy wykorzystywaniu metody analizy treści jest zdefiniowanie konkretnej próby, a także zadanie wobec wybranego zbioru pytania badawczego⁹. Kolejnym krokiem w posługiwaniu się powyższą metodą jest opracowanie zespołu kategorii, za pomocą których nastąpi kodowanie przedstawienia¹⁰. Rose zwraca uwagę, że mogą pojawić się problemy natury interpretacyjnej, bowiem istnieje ryzyko, że: „różni kodujący mogą interpretować ten

⁵ Spotkanie zatytułowane: *Ładne, piękne, estetyczne. O co w tym wszystkim chodzi?* Gość – Przemek Dębowski, prowadzenie – Wojciech Bonowicz, sobota, 10 grudnia 2016, godzina 19:00, Metaforma Cafe, Kraków.

⁶ Polskie wydawnictwo założone w Krakowie w 2008 roku. Karakter publikuje literaturę piękną, literaturę faktu, eseje, a także książki o architekturze i projektowaniu graficznym.

⁷ Zob. G. Rose, *Interpretacja materiałów wizualnych. Krytyczna metodologia badań nad wizualnością*, Warszawa 2010, s. 83.

⁸ Tamże, s. 86.

⁹ Tamże.

¹⁰ „Zastosowane **kategorie kodowania** muszą posiadać określone cechy, niezależnie od tego, czy uważamy je za bardziej opisowe, czy interpretacyjne. Muszą one być:

sam kod w odmienny sposób. Aby tego problemu uniknąć, analiza treści nakazuje, by kategorie były całkowicie niedwuznaczne. Muszą być jasno zdefiniowane, by różni badacze stosując je w różnym czasie mogli zakodować te same obrazy w identyczny sposób”¹¹. Podążając za tymi wytycznymi, nasze pytanie badawcze brzmi: Jakie tendencje występują w projektowaniu okładek z wykorzystaniem fotografii na przykładzie jednego z wiodących polskich wydawnictw?

Kategorie kodowania, stworzone na potrzeby poniższej analizy, to:

- rodzaj wykorzystanej fotografii¹²,
- kompozycja fotografii¹³,
- kompozycja pierwszej strony okładki¹⁴,
- stopień metaforyzacji fotografii względem tytułu¹⁵.

Materiał badawczy

Wśród przebadanych okładek dominowały przedstawienia fotografii okolicznościowej, uszczegóławiając: dokumentu – fotografie¹⁶ te stanowiły 73,9%, portret stanowił 23,9%, natomiast fotografia krajobrazowa zaledwie – 2,1%. Z jednej strony zestawienie to nie dziwi, bowiem tematyka badanych tytułów, to w większości literatura faktu (60% przebadanych pozycji), która domaga się użycia takich a nie innych zdjęć. Warte odnotowania jest to, że w perspektywie całości proponowanych przez wydawnictwo Karaktery książek, okładka każdej pozycji zaklasyfikowanej jako

- *Wyczerpujące*: każdy istotny z perspektywy badawczej aspekt przedstawienie musi zostać ujęty za pomocą jednej kategorii.
- *Rozłączne*: kategorie nie mogą na siebie zachodzić.
- *Znaczące*: jak mówi Slater (1998, s. 236), kategorie muszą prowadzić do «analizy przedstawień, która będzie naukowo ciekawa i spójna», tamże, s. 89–90.

¹¹ Tamże, s. 93.

¹² Analiza fotografii dokonywana jest w tej kategorii na podstawie podziału tematycznego, na: fotografię portretową (fotografia uliczna, *glamour*, akt klasyczny, *pin-up*, erotyka, pornografia, fashion, *selfie*/autoportret, portret klasyczny pozowany, portret spontaniczny); fotografię okolicznościową (reportaż, dokument, fotografia socjologiczna, sportowa); fotografii krajobrazowej (widoki, które wzorem angielskich fotografów dzieli się ze względu na miejsce wykonania zdjęcia oraz to, co przedstawia na krajobrazy miejskie, górskie, wodne, zdjęcia przedstawiające niebo); fotografię przyrodniczą (zdjęcia zwierząt, krajobrazy, makro); fotografię produktową (detale, fotografia reklamowa, aranżacje, abstrakcje, faktury). Zob. *Oblicza Fotografii fotografia ma wiele twarzy*, [online], 2017, http://ckfoto.pl/foldery/oblicza_artykul.pdf [dostęp 27.06.2017].

¹³ Analiza fotografii dokonywana jest w tej kategorii w oparciu o następujące elementy: treść (co ukazuje obraz); kolorystykę, organizację przestrzenną; światło; zawartość ekspresyjną. Zob. G. Rose, dz. cyt., s. 62. Ponadto ważne jest to, jak zbudowany jest kadr, czy jest otwarty czy zamknięty.

¹⁴ Analiza opiera się na zbadaniu jaka jest rola fotografii względem całości projektu (czy jest elementem równoważnym, czy dominuje w projekcie).

¹⁵ Analiza fotografii dokonywana jest tu w oparciu o ocenę czy nadano treści cech metaforycznych, przenośnych, dodatkowego znaczenia. Zob. *Metaforyzacja*, [on-line], 2017, <https://pl.glosbe.com/pl/pl/metaforyzacja> [dostęp 27.06.2017]. Pada pytanie: czy fotografia jest metaforyczna czy całkowicie oddaje tytuł, tematykę książki czy nie. Wyróżnione zostały tu dwa stopnie: fotografia dosłowna, fotografia metaforyczna (niejednoznaczna).

¹⁶ Przeanalizowanych zostało 46 fotografii, z uwagi na fakt, że w niektórych projektach w przestrzeni okładki znajduje się więcej niż jedna fotografia.

Fot. 2. Okładka książki *Migranci, migracje. O czym warto wiedzieć, by wyrobić sobie własne zdanie*, pod red. Hélène Thiollet

Źródło: Karakter [online], 2017, <https://www.karakter.pl/ksiazki/migranci-migracje> [dostęp 10.09.2017].

kategoria: „literatura faktu” zbudowana jest w oparciu o fotografię. Pozwala to na sformułowanie tezy, że literatura poruszająca tematy dokumentalne, reporterskie determinuje do zilustrowania formami graficznymi o cechach autentyczności (może to zrealizować tylko fotografia). Ciekawym przykładem jest okładka książki *Migranci, migracje. O czym warto wiedzieć, by wyrobić sobie własne zdanie* (ilustracja 2.) pod redakcją Hélène Thiollet. Do jej zaprojektowania wykorzystano zdjęcie autorstwa Dawida Zielińskiego, które przedstawia „migrantów i uchodźców opuszczających port w Pireusie. Ponad milion ludzi, głównie z Syrii, Iraku i Afganistanu, przybyło do Europy w 2015 roku. Ponad 80 proc. z nich wybrało morską przeprawę przez cieśniny Morza Egejskiego z wybrzeża Turcji na greckie wyspy. Nagrodzone zdjęcie pochodzi z fotoreportażu dokumentującego pierwsze dni uchodźców i migrantów na europejskiej ziemi”¹⁷. Fotografia współgra z tytułem i tematyką, jest przy tym obrazem poruszającym, bowiem pokazuje realia, dokumentuje twarze konkretnych osób, które ukryte pod słowem „migranci” mogą nie wywoływać poruszenia czy zainteresowania. Zaprezentowane są konkretne postacie, a to czyni dla nas okładkę istotną i ważną. Zatrzymując uwagę przy fotografiach portretowych, warto spojrzeć

¹⁷ *Grand Press Photo 2016 – galeria nagrodzonych zdjęć*, [online], 2017, <https://www.swiatobrazu.pl/grand-press-photo-2016--galeria-nagrodzonych-zdjec-33506.html> [dostęp 27.06.2017].

na nie z namysłem, jaki towarzyszył Rolandowi Barthesowi, kiedy analizował własne portrety:

Portret fotograficzny jest zamkniętym polem działających sił. Krzyżują się tam, ścierają ze sobą i odkształcają wzajemnie cztery wyobrażenia. Przed obiektywem jestem jednocześnie: tym, za kogo się uważam, tym, za kogo chciałbym, aby mnie brano, tym, za kogo ma mnie fotograf, i tym, którym on posługuje się, aby ujawnić swoją sztukę. Dziwna to czynność: bezustannie siebie imituję i właśnie dlatego za każdym razem, gdy chcę (lub pozwalam), aby mnie fotografowano, nieuchronnie przejmuję mnie uczucie nieautentyczności, czasem wprost oszustwa (jak tego doznajemy w pewnych koszarach)¹⁸.

Przyglądając się portretom wykorzystanym w projektach okładek, odnosi się wrażenie, że fotografowani bohaterowie za każdym razem przybierają maskę, tak jakby akt fotografowania ich, był ingerencją w ich intymność. To, jak się wydaje, nadaje również siłę tym zdjęciom, jest w nich napięcie, próba ukrycia się przy jednoczesnym odkryciu swojej fizyczności. Przed odbiorcą stoi zadanie odczytania, zdekodowania obrazu, ściągnięcia maski. Fotografia wymaga zatem procesu analizy, co gwarantuje, że zatrzyma przy sobie uwagę widza. Przykładem niech będzie przywołana u początków naszych rozważań książka *Myśl to forma odczuwania*. Susan Sontag w rozmowie z Jonathanem Cottenem z intrygującym portretem filozofki.

Kompozycja fotografii

Badając treść fotografii¹⁹, a zatem to, co ją konstytuuje, wyodrębniono cztery kategorie: ludzi, architekturę, krajobraz, rzeczy. Główna tendencja wydaje się być oczywista: w przeważającej części (aż 78,3% fotografii) najważniejszym elementem, najważniejszą treścią jest człowiek, dalej – architektura (15,2%), przedmioty (4,3%) i krajobrazy (2,2%). Ludzki wizerunek jest tu najatrakcyjniejszą treścią, zapewne z uwagi na fakt, że widz może się z taką treścią utożsamić. W tym kontekście mocno brzmi rozpoznanie Anny Pawełczyńskiej, która konstatowała: „Człowiek jest nosicielem sekretu, sekretu tożsamości, istoty – jednak nie osiągnie go inaczej, jak tylko wglądając w siebie”²⁰. Tu owo „wglądanie w siebie” odbywa się poprzez przyglądanie się Innemu. Mierząc się z Nim artyści, a za nimi odbiorcy ich dzieł, mierzą się z Innym w samym sobie: „Inność okazuje się zarówno warunkiem możliwości, jak i niemożliwości istnienia Tożsamości”²¹. Zatem rozpoznanie połączone z identyfikacją Ja jest zależne od dostrzeżenia Innego w sobie. Inny jest źródłem doświadczenia, które tworzy jednostkę. Rozumieć Go można w różnoraki sposób (semantyczna nośność tego słowa jest potężna), ważny jest tu sposób postrzegania Inności przez Emanuela Lévinasa. Ten ostatni opowiadając się za „filozofią spotkania” mówił, że kontakt z Nim zawsze wiąże się z cielesnością, z zewnętrżnością, a kluczową rolę odgrywa w tym spotkaniu twarz: „Twarz, którą buduje zarówno trójkąt pasywny: oczy, nos, uszy, jak i trójkąt aktywny: uszy, nos, usta, stanowi uzewnętrznienie Inności

¹⁸ R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, Warszawa 2008, s. 28–30.

¹⁹ 46 badanych zdjęć w 40 okładkach.

²⁰ A. Pawełczyńska, *Czas człowieka*, Wrocław–Kraków–Gdańsk–Łódź 1986, s. 7.

²¹ M. Bielecki, *Kłopoty z innością*, Kraków 2012, s. 9.

Drugiego"²². Jednak kontakt z zewnętrżnością prowadzić może do objawienia twarzy wewnętrznej i otwierania przestrzeni metafizycznej²³. W analizie poszczególnych fotografii, postać ludzka, a także twarz właśnie (portrety) niejednokrotnie powoduje poszerzenie interpretacji, spojrzenie na drugiego poprzez siebie i na siebie poprzez twarz Innego.

Kolorystyka fotografii wykorzystanych przy projektowaniu pierwszych stron okładek przynosi następujące wnioski: fotografie kolorowe stanowią 41,3% całego zbioru, fotografie czarno-białe – 30,4%, fotografie czarno-białe, ale z warstwą jednego koloru nałożonego na fotografię to 23,9%, natomiast fotografie utrzymane w sepii – 4,3% projektów. Wypływa z tego jasny wniosek, że najczęściej sięgano po fotografie, które najwierniej oddawały rzeczywistość, a więc w naturalny sposób przedstawiały kolory oddające rzeczywisty widok. Wiąże się to, podobnie jak przy kategorii rodzaju wykorzystywanych fotografii, ze specyfiką danych książek – literatura faktu czerpie z rzeczywistości, zatem ilustrujące je zdjęcia, również tę rzeczywistość pokazują. Jeśli używana jest czerń i biel, to po to, żeby wzmocnić niektóre elementy fotografii. Usunięcie koloru powoduje, że obraz zostaje obdarty z warstwy w jakiej widzimy naturalnie, oko skupia się wówczas na kształtach, nasyceniu, kontraście. Jest „nieufne” wobec obrazu, „patrzy” zatem uważniej. Organizacja przestrzenna²⁴ w fotografiach przedstawiała się w następujący sposób: kompozycja linearna pojawiła się w 84,7% fotografii, kompozycja powietrzna w 10,8%, kadr otwarty – to kadr każdej ze zbędanych fotografii. Światło: dzienne – 86,9%, sztuczne – 13,1%. W kategorii zawartości ekspresyjnej zbędane zostały „odczucia”, które budził obraz. Najczęstszymi pojawiającym się odczuciem było zaintrygowanie daną fotografią, wszystkie badane fotografie powodowały takie odczucie, a związane było to przede wszystkim z tym, że wobec każdej z tych fotografii można zadać pytania: jak je rozumieć, co znaczą same w sobie, a co oznaczają w kontekście projektu książkowego? Możliwość zadania takich pytań otwierała przestrzeń, która intrygowała. Można zapytać za Williamem Johnem Thomasem Mitchellem: czego chcą analizowane obrazy? Odpowiedź nie jest prosta. Samo zadanie pytania o to „czego chcą”, a nie o to „co robią”, jest przeniesieniem akcentu z mocy obrazu na jego pragnienie. Mitchell porównuje obraz do kobiety, podobnie przyrównuje pragnienie obrazu do pragnienia płci pięknej, którym jest *maistrye* (to termin z języka średnioangielskiego, mieszczący się pomiędzy panowaniem, wynikającym z prawa lub przyzwolenia, a władzą, która opiera się na przewadze siły lub przebiegłości). Ostatecznie jednak okazuje się, że tego czego najbardziej „chcą obrazy” to, by zadawać im pytania „czego chcą”²⁵. Obok

²² H. Gruchlik, *Inność a obcość w kontekście filozoficznym*, [online], 2017, <http://www.anthropos.us.edu.pl/anthropos5/texty/gruchlik.htm> [dostęp 27.06.2017].

²³ Należy pamiętać, że dla Lévinasa podstawowym doświadczeniem wpisującym się w przeżycie metafizyczne jest spotkanie „twarzą w twarz” z drugim człowiekiem – „Epifania twarzy jako twarzy otwiera na człowieczeństwo”. Zob. E. Lévinas, *Całość i nieskończoność. Eseje o zewnętrżności*, tł. M. Kowalska, Warszawa 2002, s. 252.

²⁴ *Rodzaje perspektywy*: [online], 2017, http://i942.photobucket.com/albums/ad269/haipeizet/PERSPEKTYWA3_zpsf38ad856.jpg [dostęp 27.06.2017].

²⁵ Mitchell miał świadomość, że tak postawione pytanie może spotkać się ze sprzeciwem, bowiem uprzedmiotowienie, personifikacja obrazu wiąże się jego zdaniem z zabobonem i regresywnym podejściem do przedmiotu. Uświadamia również, że podejmowanie takich prób przypomina: „wszystkie próby wnikięcia w pragnienie poniżonego, zgębnionego Innego, mniejszości lub grupy podległej, tak ważne dla rozwoju nowoczesnych badań płci

RAJA SHEHADEH
DZIENNIK CZASU
OKUPACJI

Raja Shehadeh, palestyński pisarz i prawnik, mieszkający w okupowanym przez Izrael Ramallah, w przejmujący sposób opisuje rzeczywistość w jej wymiarze publicznym i prywatnym, pokazując, jak polityka wpływa na codzienne życie Palestyńczyków. Jego piśmiennictwo jest świadectwem nieustępliwej, choć podziartej goryczą walki o sprawiedliwość. *Karakter* 2014.

Fot. 3. Okładka książki *Dziennik czasu okupacji*, Raja Shehadeh

Źródło: Karakter [online], 2017, <https://www.karakter.pl/ksiazki/dziennik-czasu-okupacji> [dostęp 10.09.2017].

zaintrygowania pojawiał się również niepokój, odnotowano go w przypadku analizy 17% fotografii. Były to zdjęcia najczęściej ilustrujące literaturę faktu, odwołujące się do konfliktu i wojen. Przykładem jest okładka książki Raja Shehadeha *Dziennik czasu okupacji* (ilustracja 3.), na której dwie niepokojące fotografie dopełniają tytuł. Na pierwszej, umieszczonej wyżej, widzimy potężny mur i snop przebijający się przez niego, co z jednej strony symbolizuje nadzieję, wskazują drogę wyjścia, ale wyprostowana, sztywna postawa człowieka idącego w tym kierunku wzbudza niepokój. Fotografia poniżej ukazuje zderzenie dwóch światów: mężczyźni siedzą na plastikowych krzesłach i żywo dyskutują, przed nimi rozciąga się wojenny krajobraz, na horyzoncie widać dym. Najbardziej niepokojąca w tym obrazie jest postać dziecka, które inaczej niż starsi – patrzy (wydaje się, że zahipnotyzowane) w horyzont. Dodaje to do fotografii, do całej okładki, dodatkowych znaczeń, poszerza pole

kulturowej, seksualności i tożsamości etnicznej”. Dopowiadając jednak, że ludzie walczą, by móc bezpośrednio odpowiadać na pytania o swoje pragnienia, natomiast „Trudno wyobrazić sobie, jak miałyby to zrobić obrazy i w jaki sposób podobne przedsięwzięcie miałyby okazać się czymś więcej niż formą nieszczerego lub (w najlepszym razie) nieświadomego bruchomówstwa [...]”. Por. W.J.T. Mitchell, *Czego chcą obrazy?*, [w:] *Antropologia kultury wizualnej*, oprac. I. Kurz, P. Kwiatkowska, Ł. Zaremba, Warszawa 2012, s. 185–186.

Fot. 4. Okładka książki *Wielki gracz. Ze Żmudzi na Dach Świata*, Max Cegielski

Źródło: Karakter [online], 2017, <https://www.karakter.pl/ksiazki/wielki-gracz> [dostęp: 10.09.2017].

interpretacji. „Niepokój” wzbudzają również portrety, często niepokojące poprzez swoją tajemniczość i nieodgadnioność twarzy bohaterów.

Kompozycja pierwszej strony okładki

W połowie badanych projektów²⁶, fotografie zajmowały całą przestrzeń pierwszej strony okładki (6/6)²⁷. Doskonałym przykładem jest okładka książki Maxa Cegielskiego *Wielki gracz. Ze Żmudzi na Dach Świata* (ilustracja 4.). Zdjęcie dominuje, podpowiadając odbiorcy, że książka to literatura drogi, że otwarte przestrzenie, mijane krajobrazy będą stanowić w niej jeden z ważniejszych elementów. Dalej, w stosunku 5/6 takich projektów było 7,5%, w stosunku 4/6 – 17,5%, 3/6 – 10%, 2/6 – 15%. Świadczy to o tym, że fotografia w przeważającej mierze dominowała w projekcie, jeśli zdarzało się, że zajmowała mniej niż połowę pierwszej strony okładki, to było to podyktowane względami projektowymi, najczęściej tym, że musiała pojawić

²⁶ Tu badamy liczbę pozycji książkowych wybranych do badania, bowiem patrzymy na okładkę, liczba ta wynosi 40.

²⁷ 6/6 oznacza 100%... 3/3 oznacza 50%.

się tam też duża ilość tekstu. Tekst znajdujący się na pierwszej stronie okładki, to w przypadku wydawnictwa Karakter, nie tylko dane autora i tytuł, ale często fragmenty samych książek. Zbadano także to, w jaki sposób tekst współgra z fotografią²⁸. Wyodrębniono następujące kategorie: tekst kolorystycznie współgra z fotografią – w 80%, tekst lub jego element kolorystycznie nie współgrają z fotografią – 17,5%, tekst kompozycyjnie współgra z fotografią – 70%, tekst kompozycyjnie stoi w kontraście do fotografii – 27,5%. Z powyższych danych wynika jednoznacznie, że w przeważającej mierze czcionki (ich kolor, krój, wielkość) było zależne, czy też podporządkowały się fotografiom, którym towarzyszyły. Większość projektów budowana była na zasadzie harmonii i dopełnienia, jeśli zdarzały się kontrastowe kolory czy układy, to każdorazowo miało to na celu uruchomienie dodatkowych znaczeń, przyciągnięcie uwagi czy skomplikowanie jednowymiarowych i projektów niosących ze sobą zagrożenie nudą.

Stopień metaforyzacji fotografii względem tytułu (treści)

Biorąc pod uwagę powyższy aspekt, dokonano analizy wszystkich fotografii użytych w projektach (46). Wyniki potwierdziły początkowe przypuszczenia, że większość fotografii²⁹ (tu 71,7%) to fotografie metaforyczne, niejednoznaczne, które rozszerzają interpretację tytułu. Pozostałe fotografie to fotografie dosłownie ilustrujące tematykę książki (tu 28,3%). Mówiąc o stopniu metaforyzacji uwzględniono to, czy obraz powoduje rozszerzenie interpretacji danej okładki, czy jest dwuznaczny, wieloznaczny, czy nasuwa skojarzenia z tym, co już funkcjonuje w kontekście kulturowym, czy odwołuje się do emocji, czy działa na konkretne uczucia, jakie napięcia wytwarzają się pomiędzy konkretnym zdjęciem a warstwą tekstową okładki. Przy badanej tu kategorii, pojawiły się wątpliwości, czy posługując się analizą treści, można ocenić coś tak subiektywnego jak metaforyzacja obrazu fotograficznego. Przeprowadzone analizy – niezależne i niekonsultowane – potwierdziły, że przyporządkowano te same okładki do tych samych kategorii. Ta niewielka próba dokonana na autorkach tego tekstu, może wydać się niewystarczająca, i z pewnością różnice w odczytaniu konkretnych przekazów wizualnych wyglądałyby inaczej, gdyby badani posiadali inne niż badające kompetencje wizualne. Należy pamiętać przy tym, że czytelnik/interpretator nie staje wobec dzieła bez kulturowych odniesień³⁰. Ostatecznie jednak rozpoznania powyższe przyjęte zostały za wystarczające do opisanego analizowanego przypadku i być może – w przyszłości – opracowania bardziej analitycznej metody badania tej konkretnej kategorii. Warto zatrzymać się tu przy jednej z fotografii, która w kontekście tytułu została przyporządkowana do przedstawienia wizualnego o wysokim stopniu metaforyzacji. To okładka książki autorstwa Nilüfera Gölea *Muzułmanie w Europie* (ilustracja 5.). Wobec fotografii

²⁸ Jedna okładka nie posiadała tekstu, stąd niepełne 100%.

²⁹ 46 zdjęć.

³⁰ „Lektura zawsze bowiem odsyła do egzystencji odbiorcy i odwrotnie: życie interpretatora, jego podglądy, społeczne i kulturowe usytuowanie mają zasadniczy wpływ na tworzone przez niego sensy, które są zawsze podmiotowe, zmienne, uzależnione od rozmaitych szerokich uwarunkowań kontekstualnych, w tym indywidualnych, egzystencjalnych”. Por. B. Skowronek, *Mediolingwistyka. Wprowadzenie*, Kraków 2013, s. 74.

Fot. 5. Okładka książki *Muzułmanie w Europie*, Nilüfer Göle

Źródło: Karakter [online], 2017, <https://www.karakter.pl/ksiazki/muzulmanie-w-europie> [dostęp: 10.09.2017].

można zadać szereg pytań, jak chociażby: gdzie zostało wykonane zdjęcie? Kim jest kobieta na fotografii? Dlaczego jest sama? Na co czeka? Towarzyszy temu tytuł, który podpowiada odpowiedzi na niektóre pytania, ale ostatecznie stawia jeszcze inne, zwraca uwagę na stygmatyzowanie muzułmanów, na ich trudną sytuację w Europie. Tytuł niczego nie wyjaśnia (podobnie jak fotografia) sam jest raczej pytaniem niż odpowiedzią.

Wnioski

Zanim nastąpi przejście do podsumowania i wniosków końcowych, warto zwrócić uwagę, na fakt, że wszystkie przeanalizowane tu fotografie powiązano przy kategorii zawartości ekspresyjnej z pojęcie „zaintrygowaniem”. Jest to kategoria, która w przekonaniu autorek łączy się bezpośrednio z barthesowskim *punctum*. Elementy intrygujące pojawiają się w badanych fotografiach obficie. W każdej fotografii, nawet niewprawiony widz, jest w stanie określić taki element – coś co intryguje, pozwala zadawać pytania wobec danej fotografii. Zdjęcie, w którym można wskazać *punctum*, jest gwarantem tego, że dany przekaz zostanie zauważony, że jakiś jej element (albo też całość) spowodują zwiększenie uwagi, pogłębioną analizę, chęć dotarcia do jego istoty, czy też rozszyfrowania go, przyswojenie go sobie, odczytanie po swojemu. By wymienić tylko kilka z *punctum* dla autorek bardzo wyraźnych: oczy żołnierza w okładce książki Michaela Herra *Depesze*³¹, ustawione pod stołem obrazy czy też antyramy w projekcie książki Adama Mazura *Decydujący moment. Nowe zjawiska*

³¹ Por. *Karakter*, [online], 2017, <https://www.karakter.pl/ksiazki/depesze> [dostęp 28.06.2017].

w fotografii polskiej po 2000 roku³², sztuczne światło w okładce książki *Dom jako forma otwarta. Szumin Hansenów*³³, czarna torebka na ramieniu ubranej na biało muzułmanki na okładce książki Nilüfera Gölea *Muzułmanie w Europie*³⁴.

Odpowiadając na postawione we wprowadzeniu pytanie badawcze, brzmiące: jakie tendencje występują w projektowaniu okładek z wykorzystaniem fotografii na przykładzie jednego z wiodących polskich wydawnictw, można sformułować kilka istotnych refleksji: najczęściej wykorzystywanymi zdjęciami są fotografie dokumentujące jakieś wydarzenie, miejsce czy osobę, są to przy tym najczęściej obrazy oddające rzeczywiste kolory. Jeśli już wykorzystuje się do projektowania okładki fotografię, to oddaje się jej pierwszeństwo w projekcie – zajmuje albo całą przestrzeń albo 5/6 czy 4/6 przestrzeni okładki. Jedną z najwyraźniejszych tendencji jest wybieranie fotografii metaforycznych, niejednoznacznych, które łącząc się z barthesowską kategorią *punctum*, sprawiają, że okładki (cały końcowy projekt) zatrzymują uwagę, intrygują, rozszerzają pola interpretacyjne. *Punctum* i *studium* prowokują tu każdorazowo do zadawania pytań ontologicznych, transcendentnych, metafizycznych. Obraz nie daje arbitralnych odpowiedzi i, chociaż próbuje odpowiadać na pytania, jednocześnie dalej nieustannie je zadaje. Co istotne pojawia się tu pogłębiona interpretacja, interpretator musi pozostawać otwarty na dzieło (tu obraz), musi wsłuchiwać się w nie, odnosić do własnych doświadczeń, konstruować tezy, ale też nie może bać się ich obalać. Należy pozwolić wciągnąć się rozszyfrowywanemu obrazowi, a wówczas nastąpi dialog, a co za tym idzie, odkrycie sensów. Taka interpretacja wydaje się być możliwa tylko i wyłącznie przy okładkach, które zbudowane są w oparciu o fotografię. Okładki abstrakcyjne, zbudowane za pomocą elementów grafiki wektorowej, czy opierające się o samą typografię, czy też dzieła malarskie, nie są w stanie sprowokować tak pogłębionej analizy. Nie są w stanie tak mocno zadziałać na odbiorcę. To siła okładek fotograficznych: są nam bliskie, bowiem oddają rzeczywistość, w jakiej namacalnie żyjemy.

Bibliografia

- Barthes R., *Światło obrazu*, Warszawa 1996.
Barthes R., *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, Warszawa 2008.
Bielecki M., *Kłopoty z innością*, Kraków 2012.
Cott J., Sontag S., *Mysł to forma odczuwania. Susan Sontag w rozmowie z Jonathanem Cottem*, Kraków 2014.
Gruchlik H., *Inność a obcość w kontekście filozoficznym* [on-line] <http://www.anthropos.us.edu.pl/anthropos5/texty/gruchlik.htm> [dostęp 27.06.2017].
Lévinas E., *Całość i nieskończoność. Eseje o zewnętrznosci*, tł. M. Kowalska, Warszawa 2002.
Mitchell W.J.T., *Czego chcą obrazy?*, [w:] *Antropologia kultury wizualnej*, oprac. I. Kurz, P. Kwiatkowska, Ł. Zaremba, Warszawa 2012, s. 185–186.

³² Por. *Karakter*, [online], 2017, <https://www.karakter.pl/ksiazki/decydujacy-moment> [dostęp 28.06.2017].

³³ Por. *Karakter*, [online], 2017, <https://www.karakter.pl/ksiazki/dom-jako-forma-otwarta> [dostęp 28.06.2017].

³⁴ Por. *Karakter*, [online], 2017, <https://www.karakter.pl/ksiazki/muzułmanie-w-europie> [dostęp 28.06.2017].

- Pawełczyńska A., *Czas człowieka*, Wrocław–Kraków–Gdańsk–Łódź 1986.
- Rose G., *Interpretacja materiałów wizualnych. Krytyczna metodologia badań nad wizualnością*, Warszawa 2010.
- Skowronek B., *Mediolingwistyka. Wprowadzenie*, Kraków 2013.
- Sokołowski M., *Słowo, obraz, dźwięk. Wprowadzenie do historii mediów*, Olsztyn 2004.

Netografia

- <https://www.karakter.pl/ksiazki/muzulmanie-w-europie>
- <https://www.karakter.pl/ksiazki/depesze>
- <https://www.karakter.pl/ksiazki/decydujacy-moment>
- <https://www.karakter.pl/ksiazki/dom-jako-forma-otwarta>
- <https://www.karakter.pl/ksiazki/muzulmanie-w-europie>
- <https://www.karakter.pl/ksiazki/dziennik-czasu-okupacji>
- <https://www.karakter.pl/ksiazki/wielki-gracz>
- http://i942.photobucket.com/albums/ad269/haipeizet/PERSPEKTYWA3_zpsf38ad856.jpg
- Oblicza Fotografii fotografia ma wiele twarzy*, http://ckfoto.pl/foldery/oblicza_artykul.pdf
- Metaforyzacja*, <https://pl.glosbe.com/pl/pl/metaforyzacja>
- <https://www.karakter.pl/ksiazki/filtruj/literatura-faktu>
- <https://www.karakter.pl/ksiazki/migranci-migracje>
- <https://www.swiatobrazu.pl/grand-press-photo-2016--galeria-nagrodzonych-zdjec-33506.html>
- <https://www.karakter.pl/ksiazki>
- <https://www.karakter.pl/ksiazki/manazuru>
- Najładniejsze okładki książek wydanych w Polsce w 2016 roku*: <http://www.polityka.pl/galerie/1688958,0,najladniejsze-okladki-ksiazek-wydanych-w-polsce-w-2016-roku.read>
- <http://www.anthropos.us.edu.pl/anthropos5/texty/gruchlik.htm>

The role of photography in the design of covers (Case study)

Abstract

Main topic of this article is the the cover of traditional books (paper), where the main element used in the design of the cover is photography. The composition of the photographs used was analyzed. The following question was asked: how does the use of such visual message affect the recipient? The research method used – content analysis (proposed by Gillian Rose). At the same time we attempted to answer the question whether photography has the power to influence the recipient and whether its use in the space of the cover affects the attractiveness of the book itself.

Keywords: photography, cover, content analysis

Małgorzata Lebda
Institute of Information Sciences
Pedagogical University of Cracow

Barbara Kasińska
Biblioteka Główna
Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie