
Okładka jako zaproszenie

Paweł Dobrosielski

TEKSTY DRUGIE 2023, NR 5, S. 132–146

DOI: 10.18318/td.2023.5.8 | ORCID: 0000-0002-1632-2325

Okładki książek służą najrozmaitszym celom – jak przekonuje Magdalena Lachman, spełniają funkcje identyfikujące, informacyjne, interpretacyjne, marketingowe i perswazyjne, a także ukierunkowują recepcję czytelniczą. Role te ulegają współcześnie kumulacji i wzajemnemu wzmocnieniu, ponieważ okładki „silnie akcentują swój wymiar światopoglądowy i interakcyjny, a także intertekstualny, stając się nośnikiem wiedzy o trendach kulturowych”¹. Z tej perspektywy książki stanowią raczej oddziałujące w środowisku społecznym materialne przedmioty niż tylko środek przekazu tekstów. Okładka jako dzieło całościowe, złożone z tytułu i nazwiska autora (zapisanych odpowiednimi fontami), opatrzone logo wydawnictwa, blurbami, informacją o cenie,

Paweł Dobrosielski – dr, adiunkt w Instytucie Kultury Polskiej UW, kulturoznawca i filozof, tłumacz języka angielskiego. Zajmuje się naukowo analizą dyskursu, pamięcią zbiorową i studiami krytycznymi. Współredaktor i współautor monografii *Ślady Holokaustu w imaginarium kultury polskiej* (2017). Autor monografii *Spory o Grossa. Polskie problemy z pamięcią o Żydach* (2017). Laureat nagrody im. Inki Brodzkiej-Wald za pracę doktorską.

¹ M. Lachman, *Okładkowy stan posiadania (w literaturze najnowszej)*, „Teksty Drugie” 2012, nr 6, s. 109. Por. także J. Dunin, *Okładka i obwołana jako komunikat*, w: *Sztuka książki. Historia, teoria, praktyka*, red. M. Komza, Wydawnictwo UW, Wrocław 2003, gdzie przedstawiono bardziej szczegółową kategoryzację funkcji okładek z perspektywy edytorstwa.

ilustracją oraz ewentualnymi informacjami dodatkowymi na skrzydełkach (zdjęciem i biogramem autora, wzmiankami o nominacjach do nagród), jest jednocześnie wyzwaniem i odpowiedzią na oczekiwania potencjalnego czytelnika. Wedle logiki rynkowej ma przyporządkowywać publikację do gatunku literackiego, ustanawiać „markę” oraz docierać do odpowiedniej grupy odbiorców zgodnie z taksonomią księgarską.

Okładki sugerują również typ lektury – lekki, łatwy i przyjemny lub wręcz przeciwnie, trudny, wymagający, obciążony emocjami; sygnalizują wartości kulturowe, które mają zostać przypisane książkom. Według Lisy Lau okładki oddają moment historyczny, stając się materialnymi manifestacjami nie tyle autorskich idei, ile raczej kulturowych ideałów i estetyk danego czasu². Okładkowe priorytety (zarówno marketingowe w sensie rynkowym, jak i wartościujące w sensie kulturowym) potwierdza sposób ekspozycji książek – powinny się one odpowiednio prezentować na różnych nośnikach reklamowych, ulegając jednocześnie konwencjom zewnętrznym wobec samego tekstu. Okładka zatem nie tyle oddaje treściowy charakter książki, ile przywołuje pozatekstowe i paratekstowe zasady obrazowania danej tematyki. Staje się w ten sposób jednocześnie plakatem i manifestem – ostatecznie chodzi bowiem o to, żeby książka przyciągała wzrok, żeby czytelnik w księgarni – ale też dyskoncie spożywczym, drogerii, kwiaciarni, na lotnisku – po nią sięgnął. Jednak zostanie ona dostrzeżona tylko wtedy, kiedy wpisze się w aktualne kulturowe normy obrazowania danych zagadnień³.

Relacja między czytelnikiem a okładką książki ma jednak także wymiar indywidualny. Okładka ustanawia bowiem granicę pomiędzy społecznym funkcjonowaniem książki w przestrzeni publicznej a bardziej intymnym światem samej lektury, który obiecuje⁴. Jak przekonuje Angus Phillips, książek nie kupuje się wyłącznie dla treści, ale również aby wpasować się we własny autoobraz oraz zaprezentować go innym – z tej perspektywy można traktować okładki także jako obrazy aspiracyjne⁵. Jaki jest zatem charakter relacji

2 L. Lau, *Contextualising Book Covers and Their Changing Roles*, w: *Indian Writing in English and Issues of Visual Representation*, red. L. Lau, E. Dawson Varughese, Palgrave Pivot, New York 2015.

3 Por. G. Genette, *Paratexts: Thresholds of Interpretation*, przeł. J.E. Lewin, Cambridge University Press, Cambridge 1997.

4 A. Weedon, *In Real Life: Book Covers in the Internet Bookstore*, w: *Judging a Book by Its Cover: Fans, Publishers, Designers, and the Marketing of Fiction*, Routledge, red. N. Matthews, N. Moody, Routledge, London 2016.

5 A. Phillips, *How Books are Positioned in the Market: Reading the Cover*, w: *Judging a Book...*

między treścią książki a jej okładką? Poszukując odpowiedzi na to pytanie, Marco Sonzogni wskazuje, że z perspektywy semiotycznej okładka książki stanowi objaśnienie tekstu, jego wizualną intersemiotyczną translację, która siłą rzeczy zawęży przestrzeń interpretacji treści przez odbiorcę⁶. W tym sensie okładka ma konstytutywne znaczenie dla przekazu książki – nawet jeśli nie takie stały za nią intencje.

Wejście do obozu

Beletrystyka „z Auschwitz” bywa określana mianem „powieści w paski”, co stanowi nawiązanie do dominującego na okładkach wielu książek z tego nurtu motywu obozowego uniformu w biało-niebieskie pionowe pasy (choć biorąc pod uwagę obozowe realia, należałoby je raczej określić jako buro-niebieskie⁷). W ten sposób książki (np. *Chłopiec w pasiastej piżamie*, *Bestia z Buchenwaldu*, *Tatuażysta z Auschwitz*) sprawiają wrażenie niejako oprawionych w pasiak – motyw jest umieszczony na całej powierzchni okładki. Bywa bardziej lub mniej intensywny – czasem zostaje wybity na pierwszy plan, dominując nad resztą ikonografii i typografii, innym razem wtopiony w tło – staje się ledwo zauważalny, przypomina papeterię.

Czasem dochodzi do jego przetworzenia – zostaje przedstawiony jako motyw szachownicy (*Auschwitz. Szachy ze śmiercią*) lub pasy są zorientowane poziomo (*Stacja końcowa Auschwitz*, *O chłopcu, który poszedł za tatą do Auschwitz*, *Tajemnica z Auschwitz*). Występuje także zmieniona kolorystyka, na przykład czarno-niebieska w *Bokserze z Auschwitz*, żółto-niebieska w *Bibliotekarce z Auschwitz*, czerwono-biała w *Podróży Cilki* czy zielono-żółta w *Opowieści o nadziei*. Te przetworzenia są sfunkcjonalizowane pod kątem tematyki opowieści, symboliki kolorów czy kompozycji graficznej okładki. Tego typu reinterpretacje wizualne, zachowujące tylko strukturę motywu, świadczą o tym, że można go potraktować jako topos, czyli półgotową formę, którą można następnie przerabiać. Jej źródłowe znaczenie zostaje zachowane, a docelowe – nabadowane, w ten sposób powstaje całościowy sens nowego znaku.

Sam pasiak jako przedmiot – ubranie więźnia obozu – występuje rzadziej, jak gdyby został właśnie oderwany od pierwotnego kontekstu i stał się

6 M. Sonzogni, *Re-Covered Rose: A Case Study in Book Cover Design as Intersemiotic Translation*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam–Philadelphia 2011.

7 Por. K. Sulej, *Rzeczy osobiste. Opowieść o ubraniach w obozach koncentracyjnych i zagłady*, Wydawnictwo Czerwone i Czarne, Warszawa 2020.

wizualnym toposem. W *Chłopcu w pasiastej pizamie* oraz *Chłopcu, który poszedł za tatą do Auschwitz* stanowi ubranie tytułowego bohatera, natomiast w *Lekarzu z Auschwitz* – motyw na obozowej czapce, głównym obiekcie na okładce. Inne postaci, które w opowieści są więźniami i więźniarkami obozu, przedstawia się zazwyczaj w ubraniach cywilnych (np. *Nadzwyczajne dziewczyny z pierwszego transportu kobiecego do Auschwitz*, *Położna z Auschwitz*, *Skrzypaczka z Auschwitz*).

Okładka „pasiakowa” ma w literaturze polskiej swoją tradycję, wykorzystano ją na przykład w wydaniach *Byliśmy w Oświęcimiu* Tadeusza Borowskiego, Janusza Nela Siedleckiego i Krystyna Olszewskiego czy *Medalionów* Zofii Nałkowskiej. Jednak w przypadku tego typu tekstów-świadectw stanowi raczej nawiązanie do tużpowojennej funkcji pasiaka jako materialnego przedmiotu niż do osadzonego kulturowo motywu wizualnego. W pasiakach chodzili więźniowie tuż po wyzwolenie obozu, fotografowali się w nich po wojnie, od początku stanowiły (i stanowią) one „naturalny” element muzealnych wystaw⁸. Pasiak stopniowo ulegał „uświęceniu” jako symbol jednocześnie obozowy i holokaustowy, czego wymowną kulminacją jest kontrowersyjny performans Pawła Althamera *Miasto Duchów* z 2010 roku, w ramach którego osoby przebrane w obozowe pasiaki stanęły naprzeciw Marszu Niepodległości w geście sprzeciwu wobec podnoszonych na tej demonstracji „faszystycznych haseł, gestów i agresji członków ONR”⁹. Pasiak należy bowiem do byłych więźniów, którzy zresztą do dzisiaj noszą go podczas uroczystości upamiętniających – użycie go jako symbolu przez innych naraża na oskarżenie o instrumentalizację¹⁰.

Na okładkach „powieści w paski” motyw pasiaka zostaje użyty jako jednocześnie oswojony i zinstrumentalizowany. Jego oswojenie wiąże się ze światem przedstawionym, z którym jest jednoznacznie kojarzony – osadzenie opowieści w obozie legitymizuje takie jej zwizualizowanie. Jego instrumentalizacja, poza oczywistym zabiegiem przyciągnięcia uwagi na księgarskiej półce, to również zaproszenie do wejścia w ten świat, do przeżycia choć okruchu

8 Zob. np. A. Pajęczkowska, *Obraz odzyskany. Fotograficzne portrety ocalonych*, „Zagłada Żydów. Studia i Materiały” 2008, nr 4.

9 P. Althamer, *Miasto Duchów*, 2010, <https://labirynt.com/3plagi/pawel-althamer/> (1.06.2023).

10 Motyw pasiaka wykorzystują choćby antyszczepionkowcy czy obrońcy praw zwierząt. Zob. np. <https://krakow.wyborcza.pl/krakow/7,44425,24858072,antyszczepionkowcy-w-pasiakach-muzeum-auschwitz-protestuje.html> oraz <https://krakow.wyborcza.pl/krakow/7,44425,25625034,krowy-w-pasiakach-kontrowersyjny-tweet-europoslanki-sylwii.html> (15.06.2023).

doświadczenia, niejako „wejścia” w pasiak, ubrania się w niego. Zostaje on zatem zinstrumentalizowany jako oswojony, a następnie jest oswajany dalej, przez kolejne, już „dozwolone” instrumentalizacje.

Poza pasiakiem pierwszą grupę obiektów powracających na okładkach stanowią symbole silnie kojarzone z obozem koncentracyjnym – drut kolczasty, tory, wagony towarowe, bramy Auschwitz I oraz Auschwitz II Birkenau, obozowe baraki, wieżyczki strażnicze, nazistowskie mundury. Szczególną rolę odgrywa tu drut kolczasty, który jest zazwyczaj elementem dominującym (zaświadcza o grozie miejsca akcji) lub funkcjonuje podobnie do pasiaka – okala okładkę ze wszystkich stron w postaci ułożonych poziomo kilku wiązek przecinających obraz. Zostaje także wtedy wybity na plan pierwszy w taki sposób, że wszystkie inne obiekty znajdują się niejako za nim (np. *Córka nazisty*, *Bestia z Buchenwaldu*, *Kat z Płaszowa*, *O chłopcu, który poszedł za tatą do Auschwitz*, *Bibliotekarka z Auschwitz*, *Moje przyjaciółki z Ravensbruck*, *Tajemnica z Auschwitz*, *Dwie twarze*, *Sadystka z Auschwitz*, *Sabotażysta z Auschwitz*, *Sonata z Auschwitz*, *Chłopiec, który przeżył Auschwitz*). Dzieli w ten sposób świat na obozowy wewnątrz książki i świat na zewnątrz, gdzie znajduje się czytelnik. Jednocześnie zaprasza i ostrzega przed możliwymi doznaniem lekturowymi. W sensie zupełnie dosłownym otwarcie książki stanowi wkroczenie do obozu – choć, rzecz jasna, nie w charakterze uczestnika, lecz raczej wirtualnego świadka wydarzeń.

Czytelnicze wejście do obozowego świata dokonuje się również przez bramy obozu Auschwitz I lub Auschwitz II Birkenau, najczęściej przedstawiane w formie reprodukcji słynnych fotografii albo rysowane na ich wzór. Choć za pierwszą z nich znajdował się obóz koncentracyjny, a za drugą – zagłady, to okładki analizowanych powieści nie różnicują tych doświadczeń, zlewając ze sobą odrębne losy różnych grup ofiar, w tym zwłaszcza skazanych na zagładę Żydów. Fotografie bram to jedne z najbardziej ikonicznych i rozpozszechnionych wizualnych motywów odnoszących się do doświadczenia obozowego i Holokaustu, a jedną z najbardziej popularnych pamiątek z „wycieczek do Auschwitz” stanowi selfie pod napisem *Arbeit Macht Frei*¹¹. Kulturowe funkcjonowanie tych wizerunków sprawia, że ich użycie na okładkach „powieści z Auschwitz” staje się w pewien sposób z jednej strony konieczne, a z drugiej – przezroczyste. Konieczne, ponieważ Auschwitz konotuje bramę,

11 Zob. A. Pajączkowska, *Zdjęcie*, w: *Ślady Holokaustu w imaginarium kultury polskiej*, red. P. Dobrosielski, J. Kowalska-Leder, I. Kurz, M. Szpakowska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2017.

a zatem jej wizualne przedstawienie jednocześnie ilustruje prawdę tytułu i o niej zaświadcza. Przezroczyste natomiast, bo obrazy obu bram są tak często powielane w najrozmaitszych kontekstach nawiązujących do obozów koncentracyjnych i Holocaustu, że stanowią ich naturalną ilustrację, nie przykuwają już uwagi. Podobnie jak pasiaki i druty stają się w ten sposób toposami.

Do bramy Auschwitz II Birkenau wiodą tory. Uważne oko rozpozna jednak po ich układzie, że brama czasem zostaje ukazana od wewnątrz (wtedy się rozwidlają), a czasem od zewnątrz (wtedy do wjazdu prowadzi pojedynczy tor). Można to czasem rozpoznać również po charakterystycznych elementach na elewacji. Wydaje się jednak, że intencją ukazywania bramy z torami jest raczej przedstawienie wnętrza książki jako znajdującego się w obozie, spojrzenie czytelnika natomiast zostaje umiejscowione na zewnątrz, w położeniu jeszcze „bezpiecznym”. Autentyczność przedstawienia ustępuje tu miejsca ikoniczności i sugestywności obrazu.

Stoimy zatem u początku torów (bramę najczęściej umieszcza się na dole okładki i na środku, ze skrótem perspektywicznym idącym daleko w głąb obrazu), nie oznacza to jednak identyfikacji z ofiarami lub sprawcami. Choć droga do obozu wiedzie tylko przez tory, po torach, to wciąż mamy się tam znaleźć jako wirtualni świadkowie czy raczej turyści z coraz popularniejszych w ostatnich latach „wycieczek do Auschwitz”.

Obraz zdominowany przez drut kolczasty oraz bramę zostaje uzupełniony przez pomniejsze elementy graficznie obozowej rzeczywistości – podtrzymujące drut charakterystycznie wygięte betonowe słupy, drewniane lub murowane baraki dla więźniów czy wieżyczki strażnicze. Pełnią one funkcję niejako wypełniaczy – to detale poświadczające o autentyczności świata przedstawionego.

Inną rolę odgrywają natomiast obiekty pochodzące spoza obozowego świata – można je podzielić na dwie grupy. W pierwszej znajdują się takie przedmioty, jak instrumenty muzyczne (skrzypce, także nuty i partytury), gry (szachy, warcaby), narzędzia pracy (maszyna do szycia, stetoskop), służbowe nakrycie głowy (czapka esesmana, czapka więźnia, czepek lekarski lub pielęgniarski). Sugerują one fabułę, ale również – podobnie jak w przypadku bramy – dosłownie ilustrują tytuł oraz zaświadczać o jego prawdziwości (np. *Skrzypce z Auschwitz*, *Krawcowa z Dachau*, *Szachy ze śmiercią*, *Położna z Auschwitz*, *Sonata z Auschwitz*, *Lekarz z Auschwitz*). Wydają się jednak nie tylko odwoływać do samej osi fabularnej, ale również symbolicznie ewokować stojące za nią kulturowe skojarzenia – gra ze śmiercią, muzyka jako ucieczka od rzeczywistości, troskliwość i opiekuńczość – oraz, bardziej abstrakcyjnie, próby

odzyskania podmiotowości, sprawczości i godności w świecie uprzedmiotowienia i upodlenia.

Do drugiej grupy należą ptaki i motyle – w oddaleniu stanowią zły omen, podobnie jak chmury burzowe (np. *Cyklon, Pocztówki ze wschodu*), natomiast w zbliżeniu funkcjonują jako silnie ugruntowane kulturowe symbole, przywołujące kruchość, bezbronność i niewinność, ale też nadzieję na wydostanie się z obozowego koszmaru dzięki skrzydłom (*O chłopcu, który poszedł za tatą do Auschwitz, Dziecko z Auschwitz, Bibliotekarka z Auschwitz, Moje przyjaciółki z Ravensbruck, Skrzypaczka z Auschwitz*). Ten sposób obrazowania przychodzi na myśl pocztówki, które można kupić w Muzeum Auschwitz-Birkenau lub kolaże filmowe robione przez zwiedzających i umieszczane w mediach społecznościowych jako świadectwa tego, że się odwiedziło były obóz. Zawierają one często motywy przełamujące obozową grozę, na przykład czerwone róże położone na drutach kolczastych lub malownicze zachody słońca nad barakami, pozwalające żywić nadzieję na lepszy świat.

Postaci

Głównym i odróżnionym od reszty elementem okładki jest często postać ofiary – zazwyczaj to kobieta lub dziecko, czasem oboje naraz. W tym drugim przypadku splecione ze sobą postaci wskazują na macierzyńską troskę, ale i determinację, aby chronić dziecko bez względu na wszystko (np. *Anioł życia z Auschwitz, Kołysanka z Auschwitz, Tajemnica z Auschwitz*). Samotne postaci kobiece są najczęściej wystylizowane zgodnie z modą panującą w epoce (charakterystyczne kapelusze, płaszcze czy buty) i jeśli przedstawia się je en face, to na ich twarzy odmalowuje się raczej melancholia niż przerażenie. Kobiety te nie poddają się, lecz aktywnie starają się wpływać na swój los – co jest istotne przy założeniu, że główną grupę docelową omawianych powieści stanowią właśnie kobiety. Często widzimy postaci kobiece odwrócone tyłem, wyprostowane, idące w kierunku obozu (np. *Skrzypaczka z Auschwitz, Motyl i skrzypce, Pocztówki ze wschodu, Podróż Cilki, Trzy siostry, Sekret Elizy*) – jak gdyby zapraszały, aby podążyć za nimi w głąb świata przedstawionego, któremu one już stawiają czoło. Wszystkie powyższe motywy sugerują opowieść o kobiecie i kobiecości wydanych na pastwę nieludzkiego okrucieństwa.

Postać dziecka jako najbardziej bezbronnej i niewinnej ofiary również pojawia się na okładkach i jest najczęściej ich centralnym bohaterem (np. *Tajemnica z Auschwitz, Anioł życia z Auschwitz, Chłopiec w pasiastej piżamie, O chłopcu, który poszedł za tatą do Auschwitz, Kołysanka z Auschwitz, Dziewczynka*

z *Sobiboru*, *Położna z Auschwitz*, *Dziewczynka, która nie potrafiła nienawidzić*, *Prze-trwałam*, *Chłopiec, który przeżył Auschwitz*). Dzieci zostają często wyposażone w atrybuty, które mają dodatkowo uwypuklić ich „dziecięcość”, intensyfi-kując w czytelnicze emocje – wózki, przytulanki, zabawki, czapeczki, beci-ki. Trudno wyobrazić sobie figurę wywołującą silniejszy afekt w zderzeniu z machiną nazistowskiego terroru niż dziecko – nie tylko jako bohater czy bohaterka samego tekstu, ale również jako przedstawiona wizualnie na okładce postać.

Osobną grupą postaci są sylwety – cienie lub zarysy kobiet, dzieci czy osób o niemożliwej do ustalenia tożsamości (np. *Motyl i skrzypce*, *Czerń i pur-pura*, *Moje przyjaciółki z Ravensbruck*, *Dziewczynka, która nie potrafiła nienawidzić*, *Tatuażysta z Auschwitz*, *Anatomia doktora Mengele*). Wizualne niedopowiedzenie w tym przypadku z jednej strony stanowi obietnicę tajemnicy, a z drugiej – może zaświadczać o „rozpląnięciu się” ofiar w świecie przedstawionym, o ich znikomości wobec jego praw czy też o tym, że są zaledwie egzemplifikacją obozowego losu.

Większość okładek ma charakter rysunkowy – w ten sposób zostały przedstawione elementy omówione wcześniej. Na niektórych wykorzystano fotografie – kolorowe, czarno-białe lub sepiowe (np. *Prze-trwałam. Życie ofiary Josefa Mengele, 999. Nadzwyczajne dziewczyny z pierwszego transportu kobiecego do Auschwitz i Sadyzka z Auschwitz*). Mają one zaświadczać o autentyczno-ści świata przedstawionego, jednocześnie jednak reprodukują cyrkulujące w kulturze klisze rzeczywistości obozowej. Można jednak wyodrębnić grupę powieści, na okładkach których znajdują się fotografie współczesnych modeli ucharakteryzowanych na postaci z epoki – ich kompozycja przywodzi na myśl plakaty filmowe. Spotykamy się z tym w przypadku dwóch powieści, które doczekały się ekranizacji (*Szachistka z Auschwitz* oraz *Chłopiec w pasiastej piżamie*), ponieważ wykorzystanie fotosów czy plakatów promujących film stanowi rozpowszechnioną praktykę wydawniczą, wtórnie podnoszącą rozpoznawalność książek. Jest jednak także druga grupa okładek ze sfotogra-fowanymi modelami, które nie odnoszą się do żadnej pozatekstowej rzeczy-wistości (np. *Córka nazisty*, *Sanatorium Zagłada*, *Tajemnica z Auschwitz*, *Anioł życia z Auschwitz*, *Dwie twarze*, *Ocalona z Auschwitz*, *Pocztówki ze wschodu*, *Trzy siostry*, *Miłość z Auschwitz*). Wydaje się, że ten zabieg ma sprawiać wrażenie odwołania do filmowej adaptacji – wystarczy bowiem jej sugestia, aby wskazać na po-pularność dzieła. Co więcej, ten środek wizualny wprowadza do obrazowania rodzaj hiperrealizmu, który ma wtórnie zaświadczać o autentyczności losów i uczuć doświadczanych przez bohaterów.

W tej konstelacji postaci należy rozpoznać znaczące braki – po pierwsze, właściwie nie ma wśród nich mężczyzn, zwłaszcza wśród ofiar. Wynika to, rzecz jasna, z konstrukcji fabularnych analizowanych powieści, jednak kiedy mężczyźni już się pojawiają, zostają obsadzeni w charakterystycznych rolach – jako towarzysze głównych bohaterek (*Miłość w Auschwitz*) lub odwrotnie, jako odchodzący w (dosłownie) siną dal (*Motyl i skrzypce*) albo jako obejmujący opiekuńczym ramieniem kruche kobiece figury (*Córka nazisty, Sanatorium Zagłada, Ocalona z Auschwitz*). Są zatem przedstawieni w roli zasadniczo służebnej wobec fabuły i głównej bohaterki, a jednak dla obu kluczowej czy decydującej.

Brakuje ponadto przedstawień sprawców – poza połową twarzy Marii Mandl (*Sadystka z Auschwitz*) na okładkach nie pojawiają się żadne rozpoznawalne postaci nazistów, nawet jeśli to one właśnie są głównymi bohaterami lub bohaterkami opowieści. Jeżeli sylwetka sprawcy zostaje pokazana, to jako pozbawiona twarzy – kat stoi odwrócony tyłem lub z opuszczoną głową (*Dziewczynka z Sobiboru, Dwie twarze, Anatomia doktora Mengele*) albo o jego obecności zaświadcza wyłącznie atrybut, taki jak esesmańska czapka lub plamy krwi z ran, które zadał swoim ofiarom (*Zniknięcie Josefa Mengele, Bestia z Buchenwaldu, Kat z Płaszowa*). W ten sposób tworzy się przeciwstawienie między bezosobowym radykalnym złem i machiną zbrodni a człowieczeństwem, które zostaje wydane na pastwę tego, co nieludzkie. Co więcej, tego typu wizualne rozwiązania odsuwają od analizowanych powieści oskarżenia o pornograficzne ukazanie zbrodni czy fascynację złem – ponieważ okładki zasadniczo tego nie sugerują. Ten brak – skontrastowany z omówionymi wyżej postaciami – uruchamia jednak podstawowe antropologiczne przeciwstawienia, które zostają zasugerowane potencjalnym czytelnikom: życia i śmierci, człowieczeństwa i potworności, miłości i nienawiści, wzrastania i obumierania, przyrody i przemysłu, jednostkowości i masowości.

Tytuły

Fundamentalną funkcją okładki jest również informacja – o autorze lub autorce, tytule, podtytule czy dalszych tekstowych dookreśleniach gatunku, tematyki i fabuły. Okładkowa forma „powieści z Auschwitz” jest także typograficzna – wyrażona w kroju fontu, jego wielkości, kolorze, umiejscowieniu w obrazie, relacji do innych elementów wizualnych. Tekst stanowi dominujący i centralny motyw analizowanych okładek, na równi z pasiakiem i drutem kolczastym, natomiast pozostałe analizowane elementy są dla niego raczej tłem i kontekstem. Jednak sam wygląd tekstu nie podlega

jednolitym regułem – na jednej okładce miewamy do czynienia z kilkoma fontami, o różnej wielkości i chaotycznym umiejscowieniu. Wykorzystane zostają zarówno fonty klasyczne, jak i takie, które mają nawiązywać do szwabachy, pseudo-gotyku czy nazistowskich krojów pisma (co ciekawe, brakuje imitacji pisma odręcznego). Tego typu zabiegi wprowadzają do okładkowego obrazu wizualny chaos i wrażenie nadmiaru, choć zaświadczaają o specyficznym rozumianej autentyczności oraz przyciągają spojrzenie, wyróżniając się spośród innych książek eksponowanych do sprzedaży. Co więcej, jak gdyby oddają potencjalną czy postulowaną złożoność emocjonalną świata przedstawionego. W sprzeczności z takim odczytaniem stoi jednak layout i struktura wewnętrzna książek, zazwyczaj składających się z krótkich rozdziałów wydrukowanych dużą czcionką i z dużą ilością światła na kartach. W ten sposób pierwsze wrażenie wizualnego i emocjonalnego nadmiaru ma się już po otwarciu książki uprościć.

Tytułowe postaci można podzielić na kilka kategorii – ogólne figury ofiary (kobiety, dziewczęta, dziecko, chłopiec, dziewczynka), sprawcy (sadystka, kat, bestia), osoby pomagające ofiarom i same jednocześnie będące ofiarami (położna, lekarz), postacie liminalne, pochodzące z obozowej szarej strefy, o specyficznej sprawczości (kapo, tatuażysta) czy pozornie neutralne, choć obdarzone szczególnymi umiejętnościami (szachistka, bokser, skrzypaczka). Ten katalog wpisuje się w klasyczne interpretacyjne ujęcia charakteryzujące aktorów i ich role w obozach koncentracyjnych i zagłady. Ustanawia on trójkąt relacyjny ofiar, sprawców i „magicznych pomocników” (by posłużyć się terminologią Władimira Proppa), przez co okładki uzyskują strukturę baśni, w której losy bohaterów zostają w taki sposób poprowadzone, żeby żadna czytelniczka nie poczuła się zaskoczona. Znacze? Znamy! No to posłuchajcie.

Obietnica znanej struktury zostaje z jednej strony skontrastowana z poetyką podtytułów i blurbów, a z drugiej – przez nią potwierdzona. Ich różnorodność można również skategoryzować – odnoszą się one do „prawdy historycznej”¹², fabularnych i zarazem czytelniczych emocji¹³, losów i osobo-

12 „Powieść oparta na prawdziwej historii”, „Prawdziwa historia”, „Historia inspirowana życiem”, „Historia oparta nas faktach”, „Historia prawdziwa” (*Bibliotekarka z Auschwitz, Tajemnica z Auschwitz, Anioł życia z Auschwitz, Ocalona z Auschwitz, Ostatnia więźniarka z Auschwitz, Lekarz z Auschwitz, Sabotażysta z Auschwitz, Chłopiec, który przeżył Auschwitz*).

13 „Toksyczne związki, skomplikowane relacje i kłótwa dziadka z Auschwitz” (*Trzecia terapia*); „Uczucie silniejsze od śmierci” (*Miłość w Auschwitz*); „Przejmująca opowieść” (*Położna z Auschwitz*); „Wstrząsająca historia spotkania w obozie Zagłady” (*Dziewczynka z Sobiboru*); „Prawdziwa historia miłości młodego esesmana do żydowskiej więźniarki w piekle Auschwitz”

wości bohaterek¹⁴, historiozoficznych banałów¹⁵ oraz popularności¹⁶. Każda z tych kategorii zaświadcza o wszystkich innych i każdej z osobna w całościowym odbiorze – tylko prawda może być na tyle ciekawa, żeby zdobyć popularność, wywołać emocje i prowadzić do pewnych interpretacji świata na podstawie losów i charakterów ciekawych postaci. Sposób oddziaływania tych elementów okładki, podobnie jak wszystkich przywołanych powyżej, jest hermeneutyczny – każdy detal zaświadcza o całości, a równocześnie wymowa całości zostaje odzwierciedlona w każdym detalu. Podtytuły i blurby (wraz z pozostałymi aspektami okładek) ujmują losy bohaterów jako na tyle typowe, żeby można się było z nimi utożsamić, i wystarczająco wyjątkowe, aby można było zająć wobec nich pozycję turysty-podglądacza, która pozwala spojrzeć na obozowy świat od wewnątrz i od zewnątrz, spajając czytelnicze doświadczenie w całość.

Znakomita większość tych powieści pochodzi „z Auschwitz” – czyli skąd? To określenie przywodzi na myśl słynne Adornowskie „po Auschwitz”. Jednocześnie stanowi jego zanegowanie, przywołuje bowiem „czas Auschwitz”, ewokuje „tam i wtedy”. Jak gdyby w omawianych powieściach „po Auschwitz” przemieniło się „w Auschwitz”, zaszyfrowane za pomocą frazy „z Auschwitz”. Przyimek „z” dodany do tytułowego podmiotu ma uprawniać do podjęcia tematu poprzez zakorzenienie opowieści w „prawdziwej historii prawdziwego człowieka”, a omówione wyżej zabiegi wizualne zapraszają czytelniczkę do Auschwitz. Epoka „po Auschwitz” przemienia się w ten sposób w „do Auschwitz, ale tylko na chwilę”.

Wedle interpretacji Michaela Rothberga Adorno ujmował problem reprezentacji Auschwitz jako przede wszystkim czasowy, uznawał, że nie ma stopniowego postępu w przyswajaniu, reprezentowaniu i przepracowywaniu

(*Czerń i purpura*); „Przerażająca historia” (*Kat z Płaszowa*), „Przejmująca opowieść” (*Położna z Auschwitz*).

- 14 „Postać głęboko prawdziwa, niedoskonała i urzekająca” (*Krawcowa z Dachau*); „Tkwi we mnie gen zła. Nigdy go nie odpokutuję” (*Córka nazisty*); „Okrucieństwo [Ilse Koch] stało się legendą” (*Bestia z Buchenwaldu*); „Moja historia z obozu” (*Stacja końcowa Auschwitz*).
- 15 „Nikt nie miał prawa skazać na śmierć drugiego człowieka, nikt nie miał też prawa odebrać mu bez jego winy wolności” (*Sanatorium Zagłada*); „Tylko niektóre przeżyją... A te, które przeżyją, mają pamiętać. Czy uda się ocalić wspomnienia?” (*Moje przyjaciółki z Ravensbrück*); „Mam nadzieję, że dzięki tej publikacji będziemy pamiętać o przeszłości” – Papież Franciszek (*Dziewczynka, która nie potrafiła nienawidzić*).
- 16 „Międzynarodowy bestseller”, „Autorka bestsellera” (*Chłopiec w pasiastej piżamie, Tatauzysta z Auschwitz, Podróż Cilki, Trzy siostry, Opowieści o nadziei*).

konsekwencji nazistowskiego ludobójstwa. Ten proces miał charakter traumatyczny – repetytywny, nieciągły, obsesyjny w swoich powrotach do przeszłości¹⁷. „Auschwitz” w tym kontekście to zatem Bachtinowski chronotop, w ramach którego osie przestrzenne i czasowe (okładkowe, powieściowe i kulturowe) łączą się i przenikają¹⁸. Jednocześnie artykulacji czasu i przestrzeni w tych praktykach kulturowych sprawia, że czas nabiera ciała, przestrzeń rezonuje w czasie, a tak ustrukturyzowana sfera doświadczenia kulturowego definiuje horyzont możliwych zdarzeń i aktorów – także, a może przede wszystkim, odbiorów czytelniczych. Adornowskie „po Auschwitz” to bowiem „przestrzeń przyszłości”, nałożone na kolejne pokolenia zobowiązanie etyczne wobec świata, natomiast „z Auschwitz” to kategoria przestrzenna uruchamiająca afekty czasowe.

Okładki „powieści z Auschwitz” jako słabe obrazy

Analizowane okładki są, rzecz jasna, kiczowate – przeestetyzowane wizualnie, przeładowane, sentymentalne, odwołują się do silnego pola afektywnego i prowadzą do rozczulenia się nad własnymi emocjami. Na taki sposób obrazowania w literaturze poświęconej Holokaustowi wskazywała na przykład Lisa Saltzman:

Kicz jest łatwy, sentymentalny i komercyjny. W połączeniu z przedstawianiem historii transformuje jej traumatyczne doświadczenia w fikcyjne melodramaty, nadaje katastrofom wymiar kataraktyczny. Kicz unika refleksji i bolesnej konfrontacji wymaganych przez kulturę awangardową i zastępuje je przyjemnością ciągłego zaspokajania. Kicz w połączeniu z przedstawianiem historii, historii faszyzmu, Holokaustu, ludobójstwa czyni tę historię zbyt zrozumiałą, przyswajalną, łatwą do konsumpcji¹⁹.

Inaczej kwestię tę podejmują Jacek Leociak i Marta Tomczok, analizując nadużycia w przedstawianiu Zagłady w literaturze, sztuce i muzyce. Wprowadzają oni kategorię kiczu narcystycznego, który ma być przede wszystkim

17 Zob. M. Rothberg, *Traumatic Realism: The Demands of Holocaust Representation*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2000.

18 Zob. np. M.M. Bachtin, *Czas i przestrzeń w powieści*, przeł. J. Faryno, „Pamiętnik Literacki” 1974, nr 4.

19 L. Saltzman, *Awangarda i kicz raz jeszcze. O etyce reprezentacji*, przeł. K. Bojarska, „Literatura na Świecie” 2004, nr 1/2.

reakcją obronną współczesnej kultury na niepojęte, odległe i niebywale trudne w zrozumieniu cierpienia ofiar genocydu. Obrona przed rozumieniem polega w przypadku kiczu na często absurdalnym i arbitralnym wykrajaniu i wysuptykiwaniu z Zagłady pojedynczych nici oraz czynieniu z nich zdarzeń, którymi można się fascynować, ekscytować bądź pobudzać²⁰.

Analizowane okładki funkcjonują w rzeczywistości komercyjnej i przekształcają tragedię w lekkostrawny melodramat. Jeszcze przed otwarciem książki ustanawiają granice rozumienia treści, działając w ramach scharakteryzowanego wyżej pola afektywnego. Jeśli jednak pozostawimy na chwilę na boku intencje i mechanizmy takiego oddziaływania, warto się zastanowić nad sprawczością okładek „powieści z Auschwitz” jako obrazów poddanych kulturowej cyrkulacji. Marek Krajewski, analizując funkcjonowanie kulturowych klisz, przywołuje pojęcie słabych obrazów, „a więc tych, które dobrze znamy, którymi nasycona jest otaczająca nas ikonosfera, wizerunków wypełniających instrumentalne funkcje informowania, ilustrowania, instruowania, sprzedawania, ewangelizacji, uwodzenia itd.”²¹

Relacja między obrazami słabymi a silnymi (czyli sprawczymi, zdolnymi do działania) jest dialektyczna. Te ostatnie potrzebują masowo reprodukowanych słabych wizerunków, ponieważ dopiero ich obecność sprawia, że pewne przedstawienia stają się potężne. Zdaniem badacza

siła obrazu nie drzemie w nim samym ani w związku pomiędzy nim a oglądającym, lecz raczej w relacji łączącej obraz z innymi, słabymi obrazami. Oznacza to również, że siła ta z konieczności jest kontekstualna – słabe obrazy przenoszone do wizualnego środowiska, w którym nie były dotąd obecne, uzyskują siłę, zdolność do działania, zaś potężne obrazy oglądane przez tych, którzy je tworzą albo za ich pomocą pracują na co dzień, są wizerunkami słabymi, bo opatrzonymi²².

Zinterpretowane z tej perspektywy okładki „powieści z Auschwitz” to słabe obrazy *par excellence* – oparte na kulturowych kliszach, wielokrotnie

20 J. Leociak, M. Tomczok, *Afektywny kicz holokaustowy – wprowadzenie*, „Zagłada Żydów. Studia i Materiały” 2021, nr 17.

21 M. Krajewski, *Słabe obrazy – obrazy słabych*, „Widok” 2015, nr 9.

22 Tamże.

przetwarzanych i reprodukowanych obrazach oraz symbolach rzeczywistości obozów koncentracyjnych i zagłady. Te wizerunki – niegdyś silne, wywołujące szok, przerażenie, zaświadczone o zbrodniach – opatrzyły się na tyle, że jako klisze spełniają swoją funkcję okładkową, niejako pasażując już tylko na wcześniejszej sile. Jako takie cechują się jednak specyficzną sprawczością – przekonują potencjalnych czytelników do wzięcia do ręki książki. Niegdyśiejsza siła sprawia, że pozostają rozpoznawalne jako „oznaki tragizmu”, ale są dzisiaj na tyle ograne, że mogą przyciągnąć uwagę, nie zaburzając światopoglądu odbiorcy.

Okładki „powieści z Auschwitz” nie odwołują się bowiem do konkretnych elementów fabuły czy świata przedstawionego. Są raczej skompilowane z archetypów „Holokaustu”, z jego synekdoch wizualnych. „Auschwitz” stanowi tu raczej uniwersum, a nawet więcej, franczyzę, która każdorazowo wypełnia się treścią innych konkretyzacji, obiecuje jednak zarazem zawsze tę samą „opowieść o doświadczeniu”²³. Poszczególne elementy okładki nie tylko nie funkcjonują w odosobnieniu, nie znaczą same przez się, nie odnoszą się do swojej genealogii i kontekstu, ale raczej wszystkie razem tworzą całościową konstelację, którą postrzega się syntetycznie, na pierwszy rzut oka. Ona właśnie jako całość ma odsyłać do konkretnego imaginarium – melodramatu osadzonego w nieludzkim świecie, którego lektura ma pozwolić na odratowanie człowieczeństwa mimo wszystko, na czytelnicze doświadczenie pogodzenia się ze światem takim, jakim był, jest i będzie.

Lektura tych powieści oferuje odprężenie w świecie, który po wielu perypetiach wraca do normy, w którym nic tak naprawdę się nie zmienia. Według Umberta Eco dzieje się tak za sprawą „ładu serca”, a nie „warunków społecznych”²⁴. Ten typ produkcji kulturowej jest jednak starszy niż reprezentacje drugiej wojny światowej i Holokaustu, stanowi bowiem jeden z elementów opisywanego przez Theodora Adorno przemysłu kulturowego: „Nawet najfatalniejsze zakończenie, choćby przedtem sprawy rysowały się lepiej, potwierdza porządek i korumpuje tragizm, [...] gdy smutny koniec na ekranie pozwala tym jaśniej rozbliżyć niezniszczalności faktycznego życia”²⁵. Takie

23 Por. M. Jay, *Pieśni doświadczenia. Nowoczesne amerykańskie i europejskie wariacje na uniwersalny temat*, przeł. A. Rejniak-Majewska, Universitas, Kraków 2008.

24 U. Eco, *Superman w literaturze masowej. Powieść popularna między retoryką a ideologią*, przeł. J. Ugniewska, Znak, Kraków 2008, s. 84.

25 T.W. Adorno, M. Horkheimer, *Dialektyka oświecenia*, przeł. M. Łukasiewicz, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 1994, s. 172-173.

opowieści o doświadczeniu granicznym Dominick LaCapra nazywa narracjami zbawczymi (*redemptive narratives*), które polegają na odzyskaniu sensu bez żadnej zasadniczej utraty²⁶.

Abstract

Paweł Dobrosielski

UNIVERSITY OF WARSAW

Book Cover as an Invitation

"Novels from Auschwitz" as a publishing phenomenon of the last decade are linked not only by title and plot but also by their covers' visual composition. By examining the poetics of titles, subtitles, and blurbs, the article analyzes the covers of forty-eight such novels in terms of the visual motifs and characters associated with the visions of concentration and extermination camps these books convey. The author scrutinizes the paratexts against the backdrop of the modern functioning of book covers in the publishing market and within the framework of critical theories that consider such notions as kitsch, weak images, setting, and redemptive story.

Keywords

novels from Auschwitz, covers, kitsch, weak images, affect, Holocaust, concentration camps

²⁶ *An Interview with Professor Dominick LaCapra*, Amos Goldberg, „Shoah Resource Center”, Yad Vashem 1998, s. 9, https://www.yadvashem.org/odot_pdf/Microsoft%20Word%20-%203870.pdf (15.06.2023).