

Piotr de Bończa Bukowski
Uniwersytet Jagielloński
piotr.bukowski@uj.edu.pl

Między słowem a obrazem

O okładkach Jana Bukowskiego jako przekładach intersemiotycznych

I

Jeśli przyjrzymy się bliżej, jak przez wieki postrzegani byli artyści zajmujący się sztuką grafiki książkowej, a zwłaszcza ilustratorzy książek, dostrzeżemy, iż pod wieloma względami podobnie postrzegano niegdyś tłumaczy literackich. Zauważmy bowiem, że w dziejach sztuki ilustratorom przypisywano niegdyś drugorzędną rolę, ich protagonistami byli „przedstawiciele sztuki czystej” [Souter i Souter 2012: 8]. Ci ostatni w swych dziełach mieli wyrażać siebie, podczas gdy artyści-ilustratorzy kojarzeni byli z pracą na zamówienie: tworzyli „nie na podstawie własnej inspiracji, lecz korzystając z dostarczonego im materiału” [*ibidem*]. Czy podobne argumenty nie padały także ze strony krytyków deprecjonujących rolę tłumaczy w procesie literackim oraz ich kompetencje twórcze? Dodajmy do tego inną jeszcze, zastanawiającą paralelę. Otóż, jak twierdzi Małgorzata Komza, ilustracje książkowe były i są do dziś przedmiotem żywych sporów: „Nawet próby zdefiniowania czym jest

ilustracja, jakie powinna spełniać funkcje w stosunku do tekstu czy do innych formalnych elementów edycji, do odbiorcy, natrafiają na trudności” [Komza 1987: 5-6]. Zastanawiano się, czy istnieje sens ilustrowania dzieł literackich, w szczególności zaś poezji [*ibidem*: 6]. Nietrudno zauważyć, jak blisko kwestie te korespondują z problematyką przekładu literackiego – wszak do dziś padają pytania o jego definicję, funkcję w stosunku do oryginału oraz odbiorcy docelowego, a także – ogólnie rzecz ujmując – o zdolność do reprezentowania dzieł, w których warstwa brzmień słownych często ściśle związana jest z warstwą znaczeniową [zob. Ingarden 1988: 91-96]. Wydaje się, że podobieństwa te wiążą się z szeroko niegdyś rozpowszechnionymi sądami i przesądami na temat natury i wartości przekładu jako procesu i produktu. Odnieść je bowiem można zarówno do pracy artystów-plastyków, szukających ikonicznych odpowiedników tekstów, jak i artystów słowa, starających się oddać teksty wyjściowe w innym języku za pomocą adekwatnych odpowiedników.

Dowartościowanie przekładu literackiego jako prawdziwej sztuki, równouprawnionej z „czystą” sztuką słowa, miało miejsce w okresie romantyzmu i wiązało się przede wszystkim z teoretycznymi wystąpieniami niemieckich pisarzy i uczonych, wśród których byli także wybitni tłumacze. Wystarczy tu wymienić braci Schlegel, Friedricha Schleiermachera, Ludwiga Tiecka i Wilhelma von Humboldta. Nieco później należny im prestiż zyskali także twórcy ilustracji książkowych, a w szerszym ujęciu – artyści książki. Wraz z wystąpieniem brytyjskich prerafaELITÓW w roku 1848 rozpoczął się proces odnowy sztuki drukarskiej i sztuki zdobniczej książki w Europie. Ta rewolucja estetyczna pod sztandarem odrodzenia sztuki dekoracyjnej i rzemiosła artystycznego miała swoich bohaterów, twórców, takich jak: William Morris, Walter Crane czy Aubrey Beardsley. Duch zmian wkrótce dotarł na Kontynent i doprowadził do narodzin secesji, która wydała wspaniałe owoce w Paryżu, Monachium czy Wiedniu. Ale także i na polskim gruncie rozwinęła się prerafaELICKA idea pięknej książki, którą najpełniej urzeczywistnili dwaj artyści związani z ruchem Młodej Polski – Stanisław Wyspiański i Jan Bukowski (1873-1943). Ten ostatni, mniej znany i doceniany niż genialny w każdej dziedzinie swej działalności autor *Wesela*, był artystą bardzo wszechstronnym. Malował, tworzył polichromie sakralne i świeckie, projektował meble i wszelkiego rodzaju grafikę użytkową, w tym także książkową, obejmującą zdobienia i ilustracje. Kształcił się w Monachium, Paryżu (pod okiem mistrza ilustracji Eugène’a Grasseta) i Krakowie. Wiedzę o sztuce typograficznej i swój

talent twórczy wykorzystał jako kierownik artystyczny drukarni Uniwersytetu Jagiellońskiego w latach 1904-1915. Na początku XX wieku Jan Bukowski uchodził za jednego z najwybitniejszych artystów książki, był powszechnie ceniony za „umiejętność łączenia środków typograficznych oraz plastycznych z treścią druku” [Jaworska i Hordyński 1994: 15]¹. Jego sztuce tłumaczenia słów na obrazy poświęcony jest niniejszy artykuł.

II

Wydana już niemal 100 lat temu książka uczonego i bibliofila Przecława Smolika *Jana Bukowskiego prace graficzne* (1930) była do niedawna jedyną rozpowszechnioną drukiem monografią poświęconą temu artyście. I choć opublikowana niedawno monografia zbiorowa *Sztuka Jana Bukowskiego* (2022) zmieniła tę sytuację, praca Smolika nadal stanowi cenne źródło informacji o dorobku graficznym urodzonego 150 lat temu artysty. Jej autor podkreśla rolę, jaką Jan Bukowski odegrał w polskim ruchu na rzecz pięknej książki. Bukowski czerpał inspirację z działalności Johna Ruskina i prerafaelitów w Anglii oraz z prac artystów secesyjnych we Francji i w Niemczech. W „pięknej książce” [zob. Smolik 1926] na czytelnika oddziałuje nie tylko „treść wewnętrzna książki, literacka lub naukowa, ale i jej forma graficzno-plastyczna”, pisze Smolik [1930: 5]. Na formę tę składa się „format, barwa i jakość papieru, kształt czyli krój czcionki, układ kolumny, ozdoba graficzna i ilustracja, okładka wreszcie i oprawa”. Zdaniem Smolika „wszystkie te składowe części architektury książki są zarazem środkami, przez które przemawia do czytelnika dana treść” [*ibidem*: 5-6]. Owa treść jest ekspresją określonej „woli twórczej” i domaga się ekwiwalentnej w sensie normatywnym, czyli sobie tylko właściwej, „formy graficznej książki” [*ibidem*: 6]. Tylko ta właśnie, **konieczna** forma artystyczna jest w stanie sprawić, że treść książki przemówi do odbiorcy poprzez opracowanie graficzne. Sięgając do innej metafory: architektura książki może sprawić, iż jej sens będzie mógł właściwie wybrzmieć. Smolik sugeruje tu najwyraźniej, że wartość projektów Bukowskiego wiąże się z jego umiejętnością dotarcia do wynikającej z intencji twórczej „treści wewnętrznej” dzieła i wyrażenia jej ekwiwalentną formą. Byłby zatem Jan Bukowski w tym ujęciu znakomitym hermeneutą i wirtuozem wizualnej

¹ Por. uwagi Mieczysława Wallisa o książce ozdobnej jako przejawie secesyjnej syntezy sztuk, polegającej w tym przypadku na zespoleniu literatury ze sztukami plastycznymi [1984: 158-159].

reekspresji sensu, słowem – mistrzem przekładu. Konkluzja ta brzmi tyleż górnolotnie, ileż – przynajmniej – niejasno. Spróbujmy zatem rzucić światło na tematyzowaną w tym ujęciu korelację formy z treścią, rozpatrując ją najpierw w kontekście historycznym.

Dążenie to takiej korelacji towarzyszy sztuce książki od zarania jej dziejów; widoczne jest zarówno w zdobieniach średniowiecznych iluminatorów, jak i w sztuce typograficznej renesansowych drukarzy. Elżbieta Skierkowska przypomina, że drukarze okresu Odrodzenia, uważając się w pewnej mierze za współtwórców wydawanych przez siebie książek, przed przystąpieniem do prac drukarskich zwykle zapoznawali się dokładnie z treścią dzieła, gdyż chcieli „nadać książce szatę typograficzną odpowiadającą jej treści” [Skierkowska 1960: 34].

Odwrot od zdobnictwa książkowego – w drugiej połowie XIX wieku związany przede wszystkim z pojawieniem się produkowanej maszynowo, wysokonakładowej, taniej literatury – sprawił, iż problem zestrojenia treści i formy stał się zagadnieniem marginalnym [*ibidem*: 38]. Jednak ów kryzys estetyki książki nie trwał długo. Powstałe w Londynie Bractwo Prerafaelitów, którego działania inspirował wspomniany już John Ruskin, przyczyniło się do głębokiej zmiany w podejściu do sztuki drukarskiej. Ważnym elementem realizacji prerafaelickiej idei upowszechniania piękna było wspieranie sztuki zdobniczej i przemysłu artystycznego. Krytykowana przez Ruskina i Williama Morrisa brzydota przedmiotów na co dzień otaczających współczesnego człowieka obejmowała również, zdaniem angielskich artystów, wytwory sztuki drukarskiej. Chcąc zmienić ten stan rzeczy, prerafaelici zajęli się reformą angielskiego drukarstwa i zdobnictwa książki. Stworzona przez Morrisa drukarnia Kelmscott Press, wykorzystująca prasę ręczną, miała stać się miejscem realizacji śmiałych projektów odnowicieli estetyki książki spod znaku „Arts and Crafts”, łączących nowoczesność z wyobraźnią średniowiecznych iluminatorów i spuścizną XVI-wiecznych mistrzów sztuki drukarskiej².

Na polskim gruncie dążenie do jedności formy i treści książki znalazło szeroki oddźwięk i tematyzowane było w postulatycznych wypowiedziach modernistycznych krytyków sztuki. Prezentuje je zwięźle w swej cennej monografii znawca młodopolskiej sztuki typograficznej, Janusz Sowiński

² Protagoniści ruchu „Arts and Crafts”, tacy jak Walter Crane, często podejmowali temat korelacji ornamentu i ilustracji z formą wydrukowanego tekstu [por. np. Crane 2018: 173].

[1982: 7-14]. Zacytowany przez Sowińskiego Antoni Gawliński pisał w roku 1908 o „pięknej okładce, kształcie i układzie czcionek oraz ozdobie identycznej z duchem dzieła” [za: *ibidem*: 13]. Kolejna epoka w dziejach polskiej sztuki usiłowała sprecyzować owo pojęcie ducha. Autor artykułu *Zdobnictwo drukarskie w Polsce* (1921) domagał się, by pozostawało ono w „wewnętrznej harmonii z treścią książki”, co zakładać miało „odczucie jej tła, ducha i intencji pisarza oraz umiejętność podkreślenia tego, co w utworze jest pięknem” [za: *ibidem*]. Komentując przywołany tu artykuł, Sowiński zwraca uwagę na współistnienie dwóch modeli typograficznych w ramach polskiego modernizmu: „klasycznego”, którego „najbardziej typowym przedstawicielem był Jan Bukowski”, oraz „ekspresyjnego”, preferującego układy dynamiczne, czyli asymetryczne i otwarte [*ibidem*: 14]. Badacz słusznie zastrzega jednak, że układy te rzadko występowały w postaci „czystej”, wszak wskazuje na to analiza bardzo zróżnicowanego dorobku graficznego Jana Bukowskiego, w tym także zaprojektowanych przezeń okładek książek [zob. De Bończa Bukowski 2022: 37-54].

Odnosząc się do uwagi, jaką Komza poczyniła w swej monografii *Mickiewicz ilustrowany*, stwierdzić można, że nie tylko ilustracje, lecz również cała zaprojektowana przez artystę szata graficzna książki „to także miernik i świadectwo odczytania tekstu przez artystę malarza, grafika” [Komza 1987: 68]. „Posługuje się on”, pisze autorka, „innym niż pisarz ‘narzędziem’, stosuje dla wyrażenia swych emocji i przemyśleń język sztuk plastycznych.” Jest często „’pierwszym czytelnikiem’ dzieła, którego swoją własną zmaterializowaną wizję narzuca odbiorcom” [*ibidem*]. Artysta dokonuje zatem całościowej interpretacji dzieła literackiego, która jest tyleż wolna w swych indywidualnych preferencjach i wyborach, co zdeterminowana uwarunkowaniami rynku, artystycznej konwencji i indywidualnego stylu.

Nietrudno zauważyć, iż badaczka, pisząc o „języku sztuk plastycznych” i „interpretacji” tekstu literackiego za pomocą znaków tegoż języka, przyjmuje perspektywę semiotyczną. Z drugiej natomiast strony, deklarując, że analizować będzie liczne „konkretyzacje wizualne” kilku znanych utworów Mickiewicza w poszukiwaniu pewnych prawidłowości [*ibidem*], nawiązuje do fenomenologii Romana Ingardena. Połączenie tych dwóch perspektyw nie jest w refleksji na temat stosunku słowa i obrazu niczym wyjątkowym. Zajmijmy się przez chwilę teoretycznymi aspektami relacji słowo – obraz, po to, aby wyjaśnić tę kwestię i scharakteryzować

metodę, która pozwoli nam przeanalizować wybrane dzieła graficzne Jana Bukowskiego jako przekłady intersemiotyczne.

III

Zdaniem Mieczysława Wallisa semiotyka sztuki wiąże świat sztuk ze światem znaków, wskazując na znakowy charakter niektórych dzieł artystycznych, na możliwość zapisywania i odtwarzania ich za pomocą znaków [Wallis 1983c: 73-74]. Wallis, jeden z twórców kierunku semiotycznego w badaniach sztuk, autor studium *Sztuka średniowieczna jako język*, utrzymywał, iż słowami języka sztuki są znaki ikoniczne, składnią zaś – prawa ich rozmieszczenia w różnych polach semantycznych [1983b: 144, 148]³. Zdaniem uczonego dzieła „ilustracyjne” mogą „wyobrażać” za pomocą znaków ikonicznych „sceny lub postacie z pewnego dzieła literackiego, czyli pewnego zespołu słów o ściśle określonym, ustalonym układzie i wymagają przeto znajomości tego dzieła literackiego” [Wallis 1983a: 61]. W ten sposób zestawione zostają ze sobą dwa porządki semiotyczne, z których jeden kreuje „wyobrażenie” drugiego. Artysta wypowiada zatem językiem sztuki interpretację tego, co wyrażone zostało językiem literatury. Jeśli Wallis nie jest tu w błędzie, możemy (oczywiście przy pewnych zastrzeżeniach terminologicznych) mówić o **przekładzie** dzieła literackiego na język sztuki, a także analizować tego typu przekład pod kątem zastosowanej koncepcji ekwiwalencji intersemiotycznej.

W ważnej dla badań semiotycznych monografii *Literatura i semiotyka* (2001) Seweryna Wysłouch podejmuje kwestię przekładalności znaków, wychodząc od pytania o porównywalność dzieł sztuk plastycznych z dziełami literackimi. Badaczka przekonuje, że konfrontacja tych dwóch domen twórczości jest uprawniona, uzasadniając swe twierdzenie na gruncie semiotyki [Wysłouch 2001: 36]. Otóż zarówno sztuki plastyczne, jak i literatura są wtórnymi systemami semiotycznymi, nadbudowanymi nad systemami prymarnymi: wizualnym i werbalnym. Tworzywem literatury jest oczywiście język naturalny, etniczny, który posiada swój słownik (zasób znaków) i gramatykę (reguły ich łączenia) [*ibidem*: 35]. Mniej oczywiste jest tworzywo plastyki. Wysłouch za system prymarny uznaje

³ Sztuka pojmowana była jako język jeszcze na długo przed ukształtowaniem się semiotyki sztuki [zob. np. Ruskin 2011: 111-112]. W obrębie tej ostatniej językowy charakter sztuki bywa jednak różnie rozumiany. I tak np. Mieczysław Porębski uważał, że język obrazów nie ma słownika ani składni [Porębski 1986a: 81].

tu kod wizualny, oparty na percepcji wzrokowej, a ściślej rzecz ujmując na „wzorcach wzrokowych, obecnych i funkcjonujących w mózgu” [*ibidem*: 25]⁴. Jego „gramatyką” byłyby w tym ujęciu reguły łączenia elementów tego kodu – znaków i syntagm wizualnych – determinowane przez zasadę jedności przestrzeni przedstawionej i perspektywy. Status obu systemów prymarnych wydaje się analogiczny. W systemach wtórnych, jak twierdzi poznańska badaczka, relacyjny charakter znaków decyduje o ich indywidualnym charakterze i małym stopniu systemowości. Pewne reguły i konwencje odnoszące się do gatunków, perspektywy i zasad kompozycji pojawiają się na wyższych poziomach i dotyczą większych całości. Gwarantują one porozumienie twórcy z odbiorcą [*ibidem*: 36]⁵. Relacyjność znaków plastycznych i literackich oznacza, zdaniem Wysłouch, ich **przekładalność**, „[b]o jeśli ich istotą jest układ elementów, a nie materia, za pomocą której zostały wyartykułowane, można te same relacje oddać innymi sposobami i w innym tworzywie” [*ibidem*].

Ten rodzaj przekładu między dwoma różnymi systemami semiotycznymi Roman Jakobson nazwał **przekładem intersemiotycznym**, czyli transmutacją. Zachodzi ona wtedy, gdy interpretujemy znaki językowe „za pomocą znaków pozajęzykowych systemów znakowych” [Jakobson 2009: 44]. Przekładem intersemiotycznym będzie więc w tej perspektywie zarówno adaptacja filmowa powieści, jak i ilustracja książki, a niekiedy szerzej nawet – jej całościowe opracowanie plastyczne. Komentując koncepcję Jakobsona, Umberto Eco słusznie zwrócił uwagę na fakt, że jeśli mówimy o ekwiwalencji w tej domenie interpretacji, ma ona inny charakter niż w przypadku przekładu międzyjęzykowego [Eco 2001: 98-99]. Miał tę świadomość także sam Jakobson, gdyż wyraźnie rozróżniał między „transmutacją” a „przekładem właściwym” [Jakobson 2009: 44]. Jeżeli zatem rozważamy interpretację znaków językowych za pomocą znaków ikonicznych, pojęcie ekwiwalencji możemy odnosić do ukonstytuowanej na określonych poziomach tekstowych (tekstów słownych i ikoniczno-wizualnych) relacji podobieństwa, polegającego przede wszystkim na

⁴ Zdaniem Seweryny Wysłouch sztuki plastyczne nie są zatem systemem „języko-podobnym” [2001: 36].

⁵ Porębski twierdzi, że w „tekstach ikoniczno-wizualnych” nie ma „oddzielnych atomów i cząstek znaczeniowych” podobnych do fonemów i morfemów w językach naturalnych. Podstawowymi jednostkami sensu są tu motywy i tematy [Porębski 1986b: 107].

spójności obrazu z formami treści i wyrażenia tekstu wyjściowego [Dusi 2015: 190, 188]⁶.

Problem przekładu intersemiotycznego w kontekście ilustracji książkowych rozpatruje Wysłouch w monografii *Literatura a sztuki wizualne* (1994). Badaczka stara się naświetlić skomplikowane relacje komunikatu językowego i ikonicznego, wyodrębniając trzy typy ilustracji:

1. ilustrację jako **konkretyzację** przedmiotów przedstawionych w dziele literackim;
2. ilustrację jako **przekład intersemiotyczny**, plastyczny ekwiwalent sensów konotowanych przez dzieło literackie;
3. **dodatek edytora** w funkcji ilustracji [Wysłouch 1994: 116].

Pierwszy typ ilustracji nawiązuje do Ingardenowskiego pojęcia konkretyzacji dzieła literackiego w odbiorze i wiązany jest przez badaczkę z dokonaniem przez plastyka „uszczegółowieniem świata przedstawionego” dzieła⁷, czyli z nadaniem przedmiotom przedstawionym „cech przedmiotów quasi-realnych poprzez wzbogacenie ich o jakości wizualne: kształt, kolor i usytuowanie przestrzenne” [*ibidem*: 101]. Przykładem tego rodzaju konkretyzacji są – zdaniem Wysłouch – różne ilustracje do *Pana Tadeusza*, eksponujące rozmaite walory literackie Mickiewiczowskiego arcydzieła. Wspólne dla tych dzieł plastycznych jest ukierunkowanie na tekst i związane z nim stosowanie się do „norm konkretyzacyjnych”: zasady „wierności wobec tekstu” oraz zasady „stosowności (*decorum*)” [*ibidem*: 116]. Pierwsza z wymienionych norm jest dość problematyczna i sprowadzalna właściwie do wierności wobec wybranej dominanty semantycznej dzieła. Istotniejsza jest norma druga, zakładająca, że „ilustracja powinna być zgodna z charakterem tekstu”, a zatem dostosowana do stylu dzieła, tak aby obraz i słowo tworzyły harmonijną całość [*ibidem*: 117]. W języku Ingardenowskiej fenomenologii oznaczałaby ona „respektowanie dyrektyw płynących z dzieła w zakresie sposobów konkretyzacji miejsc niedookreślenia” [*ibidem*].

Ilustracja jako przekład intersemiotyczny wykracza, zdaniem Wysłouch, poza realia dzieła literackiego i jest przekładem znaków literackich na sztukę wizualną [*ibidem*: 119]. Ten typ reprezentować mają ilustracje

⁶ Piszac o formach treści i wyrażenia, nawiązuję – w ślad za Nikolą Dusi – do teorii semiotycznej Louisa Hjelmsleva [1979: 82].

⁷ Ścisłej rzecz ujmując: określonych **elementów** świata przedstawionego. Por. uwagę Marii Tymoczko o metonimicznej naturze przekładu intersemiotycznego [1999: 41-61]. Metonimiczność nie charakteryzuje jednak wszystkich typów tego rodzaju przekładu.

modernistyczne; jako przykłady badaczka podaje słynne rysunki tuszem Aubreya Beardsleya do *Salome* Oscara Wilde'a (1894) oraz rysunki Edwarda Okunia do tomu *Miłość* Jana Kasprówicza (1902). W obu przypadkach mamy do czynienia z „plastycznym ekwiwalentem” tekstu, nie zaś jego konkretyzacją [*ibidem*: 121]. W obrębie tej kategorii umieścić można ilustracje stanowiące przekład struktur semantycznych dzieła literackiego na plastyczną metaforę, której cechą charakterystyczną jest wieloznaczność [zob. *ibidem*: 135; 2001: 45]. Analizowany przez badaczkę symbolistyczny cykl Okunia ma w tym znaczeniu charakter metaforyczny.

Pomińmy trzeci typ ilustracji, czyli zamieszczane przez wydawców reprodukcje niezwiązane genetycznie z danym tekstem [zob. Wysłouch 1994: 136-137] i zapytajmy w tym miejscu o heurystyczną wartość modelu rozróżniającego konkretyzację i przekład intersemiotyczny. Otóż słabością tego podziału jest, w mojej ocenie, łączenie perspektywy fenomenologii z semiotyką. Przy czym ta pierwsza zdaje się wprowadzać niepotrzebne zamieszanie. Bo jeśli nawet ilustrację uznać można za rodzaj konkretyzacji (nie zaś **reprezentację** konkretyzacji), trudno na przykład znaleźć przekonujące argumenty za ograniczeniem jej możliwego zakresu „realiami dzieła” [*ibidem*: 119]. Nie wdając się w szczegółową krytykę propozycji Wysłouch, chciałbym zaproponować ich modyfikację.

Uznaję zatem, że **każda** ilustracja jest przekładem intersemiotycznym, „plastycznym ekwiwalentem” tekstu – w interesującym nas przypadku: tekstu literackiego. Relacja ekwiwalencji może się realizować na różnych płaszczyznach, będąc wypadkową indywidualnej inwencji i wyborów twórczych z jednej strony oraz ponadindywidualnych norm (czyli konwencjonalnych reguł łączenia znaków) i oczekiwań zleceńodawcy z drugiej [zob. Porębski 1986b: 111]. Owe normy dotyczą historycznych konwencji przekładu intersemiotycznego oraz warunkujących je poglądów estetycznych i przekonań etycznych funkcjonujących w określonym kontekście społecznym⁸.

⁸ Mówiąc w kontekście relacji intersemiotycznych o „przekładzie” czy też „ekwiwalencji” trzeba, jak już sygnalizowałem, mieć świadomość, iż pojęcia te mogą nastrożać problemów, zwłaszcza jeśli zechcemy rozumieć je preskryptywnie, jak czynili to niegdyś zwolennicy językoznawczo zorientowanego przekładoznawstwa. Problemy te zauważa Marta Kaźmierczak [2017: 16-26]. Jednak nie przemawia do mnie jej propozycja, aby w odniesieniu do ilustracji mówić o „intersemiotycznym dopełnieniu” zamiast o „przekładzie intersemiotycznym” [2017: 16]. A to dlatego, że termin „dopełnienie” trudno ukonstytuować w teorii semiotyki i istnieje ryzyko wpisania relacji

Jedną z możliwych płaszczyzn ekwiwalencji jest wymieniona przez Wysłouch płaszczyzna stylu, postrzeganego przez pryzmat retorycznej kategorii „stosowności” (*decorum*) [Wysłouch 1994: 116]. W wąskim rozumieniu tej kategorii (ku któremu skłania się badaczka) stosowny byłby w tym kontekście przekład dzieła realistycznego w konwencji niepozostającej w sprzeczności z poetyką tegoż dzieła. Możliwa jest jednak także taka interpretacja ilustrowanego tekstu, która usytuuje je w innym, obcym dlań kontekście stylistycznym, skłaniając odbiorcę poprzez takie właśnie „uniezwyklenie” do niekonwencjonalnej recepcji dzieła⁹. Istotne jest tu również wprowadzone przez autorkę *Literatury i semiotyki* (strukturalistyczne) pojęcie dominanty dzieła, jako podstawy decyzji ilustratora. Proponuję, by uściślić je terminem „inwariant przekładowy”¹⁰, uznając, że wyłonienie przez artystę elementów inwariantnych dzieła literackiego jest zwykle podstawą stworzenia przezeń jego „plastycznego ekwiwalentu”. Inwariantem takim może być na przykład pewna konwencja stylistyczna, pewien element fabuły, ewokowany nastrój czy też kreowany symbolizm. Tak rozumiana koncepcja przekładu intersemiotycznego będzie metodologiczną ramą dla poniższych analiz kilku wybranych ilustracji Jana Bukowskiego z okładek dzieł literackich wydanych w Polsce.

W monografii *Semiotyka książki* Teodor Zbierski przypisuje okładce istotą rolę w recepcji książki, przede wszystkim dlatego, iż przyciąga ona uwagę „i na swój sposób nakłaniający, skrótowy, symboliczny informuje o zawartości komunikatu” [Zbierski 1978: 54]. Okładka jest zatem „wizytówką książki”, pełni funkcję „pośrednika” [*ibidem*: 55]. „Ta funkcja – pisze Zbierski – wymaga poszukiwania komunikatywnych znaków, symboli

intersemiotycznych w logikę suplementarności. Przede wszystkim jednak – inaczej niż Kaźmierczak – dostrzegam zasadność twierdzenia, iż ilustracje mogą reprezentować tekst oraz sensowność wykorzystywania deskryptywnie rozumianego pojęcia ekwiwalencji w kontekście relacji obraz – tekst. Zgadzam się przy tym z autorką, że jeśli skoncentrujemy się na samym produkcie artystycznym i uznamy, że wszystkie ilustracje są dodatkiem, elementem „wstawionym” do tekstu [2017: 19], zmienia to zasadniczo perspektywę badacza związków intersemiotycznych. Praktyka badawcza zdaje się wszakże podążać inną ścieżką, o czym świadczą np. takie prace, jak *Teraz okładka!* Jana Strausa (2021).

⁹ Zob. np. ilustracje do polskiego wydania *Silmarillonu* J.R.R. Tolkiena autorstwa Stasysa Eidrigėvičiausa (1985).

¹⁰ Inwariant taki to „wartość informacyjna tekstu wyjściowego ujęta jako konfiguracja elementarnych jednostek znaczeniowych”, którą należy odtworzyć w przekładzie [Lukszyn 1988: 128].

plastycznych, zestawień kolorystycznych, które zwracają uwagę odbiorcy, a przede wszystkim powinny odsyłać do jej treści” [*ibidem*]. W kontekście zakorzenionych w sztuce secesji prac Jana Bukowskiego podkreślić trzeba, że owa wizytówka dzieła stanowiła często jedynie część zaprojektowanej przezeń szaty graficznej książki, obejmującej układ tekstu, bordiury, winiety i inne ozdoby typograficzne. Jak pisze Sowiński, Bukowski „w zasadzie nie przyjmował prac do samego tylko ilustrowania, tworzył książkę całościowo”, nadając jej jednolity charakter [Sowiński 1982: 149]. To prawda, choć określenie „w zasadzie” należałoby zrelatywizować. W dorobku artysty znajdziemy bowiem sporo dzieł, do których wykonał jedynie okładkę – wystarczy przywołać tu jedne z jego pierwszych prac: projekt okładki do *Lebensfreuden* Adolfa Dygasińskiego, wydanej w 1903 roku przez monachijską oficynę Juliana Marchlewskiego (książkę ozdobił inny artysta, Eugeniusz Dąbrowa-Dąbrowski), oraz okładkę wydanego we Lwowie tomu *Nad urwiskiem* Władysława Orkana (1900).

W niniejszej analizie skupię się na takich właśnie pracach Bukowskiego, głównie ze względów pragmatycznych, ale także mając na uwadze ową ważną, może nawet kluczową funkcję okładki w kontekście wizualnego oddziaływania książki.

IV

Poniżej zaprezentuję cztery różne rodzaje ekwiwalencji, które Jan Bukowski realizował, dokonując swych przekładów intersemiotycznych, będących projektami okładek dzieł literackich. Analizowanym materiałem będą wybrane wykonania owych projektów. Podstawą wyróżnienia poszczególnych rodzajów ekwiwalencji jest przyjęty przez artystę inwariant dzieła literackiego, do którego docieram przez porównanie obrazu z tekstem. Proponowany tu model postrzegam jako przyczynek do szczegółowych badań rozpatrywanego zagadnienia¹¹.

Pierwszy rodzaj ekwiwalencji konstituuje się wtedy, gdy artysta za inwariant uznaje pewien element świata przedstawionego utworu (np. jakąś postać, element fabuły) i oddaje go, dążąc do zachowania takiej relacji

¹¹ Wartościowa poznawczo byłaby w tym kontekście rekonstrukcja procesu twórczego Jana Bukowskiego, jego drogi od lektury tekstu do gotowego projektu. Niestety nie dysponujemy tu właściwie żadnymi materiałami, jeśli nie liczyć świadectwa Marcina Bukowskiego [2022: 164]. Na podstawie impresji syna artysty możemy wnioskować, że Bukowski dążył do zrozumienia twórczych intencji autorów zdobionych dzieł.

podobieństwa między tekstem słownym a ikoniczno-wizualnym, która konstytuuje się w obrębie mimetyczności związanej z konwencjonalnie postrzeganym modelem denotowanego przedmiotu [Eco 1996: 136]¹². W perspektywie Wysłouch przekład stosuje się tu do reguły *decorum* i jawi się jako konkretyzacja tekstu za pomocą znaków ikonicznych. W proponowanym tu ujęciu ekwiwalencja ta eksponuje treści denotowane¹³ i urzeczywistniana jest często w konwencji realistycznej, bazując na korespondencji „efektu rzeczywistości” w literaturze z „efektem realnej prawdy” w malarstwie [zob. Dobrowolski 1989: 155; Barthes 2012]. Wyrazistymi przykładami ilustracji okładkowych opartych na ekwiwalencji zorientowanej na denotację są okładki popularnych pod koniec XIX wieku *dime novels* [zob. Cave i Ayad 2015: 192-193]. Istotną rolę odgrywała w nich komunikatywność, skłaniająca do daleko idącej ekonomii i funkcjonalności, jeśli chodzi o wykorzystanie środków wyrazu. Jako zwięzłe określenie tego rodzaju ekwiwalencji przyjąłbym ekwiwalencję denotatywną.

Realizuje ją Bukowski w swoich wczesnych pracach, nawiązujących z jednej strony do konwencji realizmu i naturalizmu w malarstwie polskim końca XIX wieku [Dobrowolski 1989: 150-165], z drugiej zaś do mimetycznego, objaśniającego modelu ilustracji [Souter i Souter 2012: 8]. Oto dwa przykłady:

Nad urwiskiem. Szkice i obrazy Władysława Orkana (Lwów 1900) [Ilustr. 1]. Tytuł zbioru szkiców prozatorskich Orkana odnosi się do opowiadania *Nad urwiskiem I*, konkretnie zaś do kluczowej sceny, w której chłop Bartek widzi siebie nad urwiskiem, jawiącym się jako przepaść nędzy. Zachodzi tu relacja podobieństwa między ową (tytułową, inwariantną w optyce artysty) sceną a obrazem na okładce. Bukowski eksponuje postać bohatera, dążąc przy tym do oddania opisanych w dziele emocji chłopca: mimo odwróconej sylwetki widoczny jest gest rozpacz. Realizm wczesnego Orkana koresponduje tu z realizmem Aleksandra Gieryskiego (np. w obrazie *Powisłe*, 1883) i szkoły monachijskiej (Józef Brandt), których rysy dostrzegalne są w dziele Bukowskiego.

¹² W ramach semiotyki nie może być zatem mowy o „literalnym” przekładzie słów na obrazy, o którego istnieniu przekonuje Nilce M. Pereira [2008: 109]. Pojęcie to wprowadza w błąd, nawet w rozumieniu metaforycznym.

¹³ Zob. pojęcie ekwiwalencji denotatywnej jako pierwszego z pięciu obszarów ekwiwalencji w modelu Wernera Kollera [1992: 216].

Projekty do serii *Wybór powieści sensacyjnych i kryminalnych*¹⁴, wśród nich *Obcięte uszy* Arthura Conan Doyle’a (Lwów–Nowy York 1909) [Ilustr. 2]. W większości tych projektów artysta wyraźnie nawiązuje do tradycji literatury popularnej, masowej (również do *dime novels*), i związanych z nią norm (komunikatywność, funkcjonalność, „plakatowa” ekspresywność). W przypadku *Obciętych uszu* ilustracja odnosi się do treści za pośrednictwem tytułu, w którym ujawnia się główny motyw narracji, sedno detektywistycznej zagadki. Inwariant lokuje się zatem na poziomie denotowanego przedmiotu, mającego kluczowe znaczenie dla narracji.

Drugi rodzaj ekwiwalencji konstituuje się w podobnej sytuacji co poprzedni, jednakże w tym przypadku artysta interpretujący wybrane przez siebie elementy dzieła słownego koncentruje się na stylu, wykorzystując stylizacyjny potencjał przekładu intersemiotycznego. Ekwiwalencja ta eksponuje związane z tekstem wybrane „wartości konotatywne” [Koller 1992: 241], czego efektem mogą być znaczące przesunięcia i przetworzenia stylistyczne, zwykle zgodne z określonymi wzorcami estetycznymi i ideologicznymi. W tym kontekście możliwe jest wyeksponowanie w tekście ikonoczno-wizualnym zarówno społeczno-politycznych i estetycznych konotacji tekstu słownego, jak i historycznych konotacji estetycznych. Reprezentacja pozostaje przy tym w obrębie mimetyczności, konotacje wynikają bowiem bezpośrednio z fabuły dzieła. Również i tu przekład stosuje się do reguły *decorum*, jeśli uznamy, iż dopuszcza ona na przykład „modernizującą”, „archaizującą” czy nawet „ideologiczną” interpretację tekstu. Proponuję w tym przypadku nazwę „ekwiwalencja konotatywna”.

Ten rodzaj ekwiwalencji urzeczywistnia się zwłaszcza w tych „młodopolskich” projektach Jana Bukowskiego, w których dochodzą do głosu jego indywidualne preferencje estetyczne i światopoglądowe [zob. Kozłowski 1986: 121-134]. Ukazują one wyraźnie jego autorską sygnaturę.

***Germinal* Emila Zoli (Lwów 1906)** [Ilustr. 3]. Okładka Jana Bukowskiego przypomina industrialne krajobrazy Josepha Pennella (także wykonane w pierwszej dekadzie XX wieku). Przedstawia ponury pejzaż fabryczny z szybami i lasem smukłych, dymiących kominów. Ten daleki od konwencji realizmu obraz utrzymany jest w krwawej czerwieni oraz czerni. Czerwony kolor nasila złowrogą aurę krajobrazu, nadając tej interpretacji apokaliptyczny, preekspresjonistyczny charakter. Z drugiej jednak strony

¹⁴ Ilustrację na płóciennnej oprawie książek tej serii wykonał Bronisław Małkowski.

konotuje barwę socjalistycznych sztandarów. Krąg konotacji obejmujący obraz narodzin nowego początku na gorejących zgłiszczach niehumanitarnego ładu zdaje się być inwariantem tego przekładu intersemiotycznego.

W mrokach złotego pałacu, czyli Bazylissa Teofanu Tadeusza Micińskiego (Kraków 1909) [Ilustr. 4]. Ta dwustronna okładka prezentuje dwa motywy związane z fabułą dramatu poświęconego demonicznej cesarzowej bizantyjskiej Teofano. „Na licu skrzydlaty anioł zwiastuje upadek Bizancjum Bazylissie, która (ale to już na stronie czwartej) dzierży odciętą głowę króla”, pisze Jan Straus, komentując dzieło Bukowskiego [Straus 2021: 238]. Autor tych słów zastanawia się, czy artysta dokładnie przestudiował *Bazylissę* przed wykonaniem projektu. Na podstawie okładki można założyć, że tak: przedstawił rękę nie Bazylissy, lecz – zgodnie z treścią dramatu – Akypotheodorosa, dzierżącego głowę Nikefora¹⁵. Bukowski ukazuje w swoim projekcie fabułę dzieła, widzianą przez pryzmat szerokiego kontekstu historycznego, który uruchamia konotacje estetyczne oraz symboliczne. Uwagę zwracają elementy ikonografii bizantyjskiej, a także czarno-złota kolorystyka, która „przywodzi na myśl bizantyjskie ikony” [*ibidem*]¹⁶. Jednak krąg konotacji jest tu znacznie większy – zauważalnych jest bowiem też wiele podobieństw do świata przedstawionego sztuki romańskiej, przede wszystkim rękopiśmienniczej. W tym kontekście w „mrokach złotego pałacu” piękno przenika się z przemocą, religia – z polityką, chwała – z upadkiem. Oto ramowe niejako skojarzenia, którym Bukowski przypisuje wartość inwariantną i które eksponuje w swojej pracy, zgodnie ze swym światopoglądem interpretując w ten sposób dzieło Micińskiego.

Trzeci rodzaj ekwiwalencji konstytuuje się na innej już płaszczyźnie, gdyż artysta przygotowuje swój przekład intersemiotyczny, dążąc do reekspresji afektywnej i symbolicznej treści dzieła literackiego¹⁷. Inwariantem może tu być specyficzny nastrój, także określone asocjacje, które tekst ewokuje w umyśle swego interpretatora-tłumacza. Jeśli artysta ma

¹⁵ Czytamy bowiem u Tadeusza Micińskiego: „weź głowę, Akypotheodorosie, nieś na wieżę” [Miciński 1909: 229].

¹⁶ Por. również ilustracje z *Kroniki* Jana Skylitzesa.

¹⁷ Tym samym uaktywnia on w komunikacji kod symboliczny, który polega na „określonych sposobach odczuwania, reagowania na [...] barwy, tony, harmonie, linie, proporcje, na [...] skojarzeniach prowadzących od nich do takich a nie innych zakresów przedmiotowych, jak i odwrotnie – na sugerowanych przez określone przedmioty i wątki nastrojach i refleksyjnych, ukrytych analogiach [...]” [Porębski 1986c: 209].

do czynienia z modernistyczną poezją czy też z nowoczesną zmetaforyzowaną prozą, naturalnym jego dążeniem będzie poszukiwanie adekwatnego korelatu, w którym odzwierciedlić się może oddziaływanie estetyczne tekstu literackiego. Sztuka secesyjna obfituje w tego typu graficzne korelaty nastroju, czy też szerzej – emocjonalnego tonu, charakterystycznego dla całej formacji autorów modernistycznych. Relacja łącząca obraz z tekstem polega tu nie tyle na przyległości charakterystycznej dla metonimii, ile na podobieństwie opartym na znamienym dla metafory osłabieniu funkcji referencyjnej¹⁸. Proponuję ten rodzaj ekwiwalencji nazwać ekwiwalencją metaforyczną.

Również Jan Bukowski ma na swoim koncie przekłady intersemiotyczne, w których dochodzi do transferu metaforycznego w domenę symbolicznej, cechującego się dużą siłą oddziaływania emocjonalnego.

Dzieła Fryderyka Nietzschego (Warszawa 1905-1912) [Ilustr. 5]. Jan Bukowski zaprojektował okładkę do słynnej młodopolskiej edycji *Dzieł* Nietzschego, która to seria dziś kojarzy się głównie z reprintami „wydania taniego”, eksponującego jedynie ozdoby Franciszka Siedleckiego. *Tako rzecze Zaratustra* w przekładzie Wacława Berenta ukazało się jako tom pierwszy. Na okładce Bukowskiego „honorowe” zwierzęta Zaratustry, orzeł i wąż („Najmądrzejsze zwierzę pod słońcem i najroztrośniejsze zwierzę pod słońcem” [Nietzsche 1905-1906: 21]), zażywają wonności wydobywających się z kadzielnicy. Być może „woni i zapachu wieczności”, o której mowa jest w *Zaratuście* [*ibidem*: 398]. Przedstawiona przez artystę scena nie ma jednak swojego odpowiednika w dziele Nietzschego – jest jego korelatem, wysnutą z elementów fabuły symboliczną syntezą Zaratusciańskiej filozofii. Obraz, znakomicie wkomponowany w zwarty blok tekstu, utrzymany jest w estetyce secesji¹⁹. Uwagę zwracają płynne, faliste linie i wygięte kształty; dynamizują one okładkę i nadają jej rys poetyckiej wieloznaczności²⁰. Ilustracja jest agresywna, emocjonalna; jest

¹⁸ Zob. Seweryna Wysłouch [1994: 76]. Por. w tym kontekście uwagi badaczki o metaforyczności ilustracji Edwarda Okunia z okładki 17 zeszytu „Chimery” (tom 4, 1902) [1994: 69].

¹⁹ Obraz ten był także wytłaczany barwnie na twardych oprawach płóciennych droższego wydania *Dzieł*.

²⁰ Zdaniem Wiercińskiej w grafice secesji szczególną rolę odgrywała „pełna ekspresji i siły linia, wijąca się esowato” i widoczna m.in. w „splotach węzów”. „Linia miała być środkiem wyrażania znaczeń trudnych, lub niemożliwych do opisanego, w sile jej

w niej coś ze świętego dionizyjskiego transu, znakomicie oddaje zatem inwariantną tu wartość – trudno uchwytnego „ducha” pism Nietzschego.

Pamiętnik Zofii Filipowicz (Kraków 1905) [Ilustr. 6]. Ta niewielka książeczka uznawana jest za jedno z najciekawszych dzieł graficznych Jana Bukowskiego. Praca krakowskiego artysty została doceniona już przez współczesnych – otrzymała bowiem prestiżową nagrodę na wystawie książki w Berlinie. Krytyk Wilhelm Feldman napisał, że Bukowski pokazał, „jak poeta odczuwa rzetelnego poetę; umiał też wywołać wrażenie biedy, smutku, żałoby doborem papieru i ozdobami do wydania pośmiertnego *Pamiętnika* proletariuszki Filipowiczówny” [cyt. za Bukowski 2022: 156]. Istotnie, artysta przykuwa naszą uwagę szarym papierem i głęboką czernią elementów graficznych – winiet i portretu młodej autorki, w którym sugestywnie operuje światłocieniem. Ilustracja na stronie tytułowej jawi się jako ekwiwalent afektywnego potencjału treści dzieła, wartości dla artysty-tłumacza inwariantnej. Przedstawiona przez Bukowskiego roślina, mogąca przypominać zdenaturyzowany oset, jest „drapieżna i trochę z innego świata”, jak pisze Straus, czyniąc aluzję do fantastycznej okładki, którą artysta ozdobił drugi tom „księżycowej trylogii” Jerzego Żuławskiego [Straus 2021: 234]. Z jednej strony kieruje ona nasze asocjacje ku śmierci, z drugiej zaś – vitalności²¹. Kojarzy się także z przeciwieństwami charakteru Filipowicz, o których mowa jest we wstępie do *Pamiętnika*: była ona bowiem „dziwnym charakterem”, pełna zapału, z „gorącym sercem”, ale pozbawiona sentymentalizmu, nawet oschła [Filipowicz 1905: 10]. Zamknięta w prostokącie i kwadracie roślinna kompozycja ma charakter symbolu, który odsyła do dzieła i jego autorki, najzwyczajniej komunikując różne oblicza Zofii Filipowicz i różnorodne treści jej literackich prób.

Przejdźmy na koniec do **czwartego** rodzaju ekwiwalencji, którego podstawową płaszczyzną jest osadzona w sztuce zdobniczej konwencja stylistyczna, mająca często charakter historyczny. Inwariant przekładowy nie jest w tym przypadku bezpośrednio związany ze światem przedstawionym dzieła literackiego. Nie jest też zwykle jego reprezentacją, symbolicznym czy metaforycznym korelatem. Nawiązuje nie tyle do poetyki dzieła, ile

skreću, w pewności dłoni, która ją nakreśliła, próbowano zamknąć stosunek duchowy do określanej przez nią treści” [Wiercińska 1991: 14-15].

²¹ W podobny sposób w krąg asocjacji obejmujący także śmierć i życie wprowadza czytelników symbolistyczna poezja autorów Młodej Polski (choćby Jana Kasprzowicza, którego wiersze ilustrował Okuń).

do konwencji estetycznej związanej z nim metonimicznie. Przyległość ta może wynikać zarówno z historycznego, jak i współczesnego (nowoczesnego) charakteru dzieła. Szczególną rolę w tym rodzaju ekwiwalencji odgrywają stylowe zdobienia, ornamentyka. Poprzez takie właśnie elementy artysta może wyrażać swoją interpretację tekstu literackiego, na przykład dokonując jego kulturowej identyfikacji, przypisania go do pewnego kręgu kulturowego²². Omawiany tu rodzaj ekwiwalencji nazwać można zatem ekwiwalencją estetyczno-kulturową.

Jan Bukowski często wykorzystywał swój talent do zdobniczych stylizacji historycznych [zob. Bąbiak 2013], wzorował się na średniowiecznych kodeksach oraz na drukach z okresu renesansu i baroku. Fascynowały go herby, renesansowe ornamenty, sygnety i medaliony. Sięgał niekiedy do XVIII-wiecznej klasycystycznej estetyki książki. Lubił też zdobnictwo graficzne w stylu prerafaelitów, w tym wzory „dywanowe”, które wykorzystywał podczas ilustrowania zarówno literatury europejskiej (*Dialogi* Oscara Wilde’a), jak i orientalnej (*Pieśń o Nalu i Damajanti*).

***Topiel* Stanisława Przybyszewskiego (Warszawa 1912)** [Ilustr. 7]. Ozdobna, fioletowo-złota okładka dramatu Przybyszewskiego (wykonana metodą cynkografii) zdradza zauroczenie Bukowskiego „wielobarwnymi iluminacjami średniowiecznych ksiąg” [Buchenfeld-Kamińska 2006: 154]. Owa stylizacja historyczna przefiltrowana jest jednak niejako przez wrażliwość estetyczną prerafaelitów, zwłaszcza Morrisa i Crane’a. Jaki związek ma owa okładka z ukazaną w dramacie miłością wuja do siostrzenicy, rozgrywającą się w mieszczańskim środowisku? Otóż mamy tu do czynienia z analogicznym gestem artystycznym: podobnie jak Przybyszewski odrzuca mimetyczny aspekt dramatu, akcentując jego wymiar psychologiczny („nieznane związki uczuciowe” [Przybyszewski 1912: 152]), tak i Bukowski abstrahuje od świata przedstawionego dzieła, eksponując modernistyczną estetykę, w której jest ono zadomowione. Jej metonimicznym wykładnikiem jest ornament, który postrzegać można (w zgodzie z *Confiteorem* Przybyszewskiego) jako emanację duchowej energii.

***Pieśń o Nalu i Damajanti. Baśń staroindyjska z ksiąg Mahabharaty*, przeł. Antoni Lange (Warszawa 1906)** [Ilustr. 8]. Na fali młodopolskiego hinduizmu na początku XX wieku ukazały się w Warszawie trzy ważne

²² Okładki stworzone w ten sposób bliskie są estetyce dawnych opraw dekoracyjnych, odległe zaś od konwencji oprawy „opowiadającej”, która rozpowszechniła się w drugiej połowie XIX wieku [Dahl 1965: 307].

tłumaczenia z sanskrytu, których wydania ozdobił Jan Bukowski: *Pieśń o Nalu i Damajanti*, *Bhagawadgita* (1910) oraz *Upaniszady* (1913). Pierwsza książka jest najciekawsza po względem zdobień: projekt graficzny Bukowskiego obejmuje nie tylko dwustronną okładkę wraz z grzbietem (przywodzącą na myśl dawne artystyczne oprawy), ale i układ typograficzny oraz winiety, w tym niezwykle bogate ikonograficznie finaliki. Sama okładka zwraca uwagę swoją ornamentyką i kolorystyką²³. Straus zauważa, że przypomina ona perski dywan [Straus 2021: 244]. Istotnie, gęsta, „dywanowa” ornamentyka wskazuje tu na inspiracje orientem, a także prerafaelitami. Otacza ona umieszczony u góry i wypisany sanskrytem tytuł dzieła oraz w części dolnej nieco większy tytuł polski, którego liternictwo nawiązuje do pisma *dewanagari* [*ibidem*]. Okładka na zasadzie metonimicznej odsyła uogólniającym gestem do kręgu kulturowego, w którym osadzona jest historia Nala i Damayanti – „jeden z najpiękniejszych epizodów wielkiej epopei indyjskiej Mahabharaty”, jak czytamy w przedmowie Langego [1906: I]. Stanowi swego rodzaju estetyczno-kulturowe tło, płaszczyznę, na której rozegra się dramatyczna historia kochanków.

V

Przedstawione powyżej analizy dostarczają, jak sądzę, argumentów potwierdzających heurystyczną wartość modelu ujmującego relację ilustracja – tekst w kategoriach przekładu intersemiotycznego i operującego przy tym odpowiednio zmodyfikowanym pojęciem inwariantu tłumaczeniowego. Jak powiązać jednak tę semiotyczno-translatologiczną perspektywę z problematyką stylu?

Janusz Sowiński cytuje w *Sztuce typograficznej Młodej Polski* wypowiedź Jana Bukowskiego, z której wynika, iż jako artysta książki preferował on rozwiązania graficzne, które były „stosowne do stylu i charakteru książki” [Sowiński 1982: 150]. Czy można zatem wnioskować, że artysta zwykle wierny był jednak zasadzie *decorum*? Czy uprawniają nas do tego przeanalizowane tu przykłady? Tak, jak się zdaje, lecz pod warunkiem, że zasadę stosowności pojmować będziemy na tyle szeroko, by objęła ona wszystkie omówione tu rodzaje ekwiwalencji w przekładzie intersemiotycznym.

²³ W swoich „hinduskich” projektach Bukowski starał się stosować kolory charakterystyczne dla orientu [zob. Sowiński 2003: 98].

W starożytnej retoryce *decorum* oznacza „stosowność” – termin ten posiada wiele płaszczyzn znaczeniowych. Stosowność ujmowana była m.in. jako osobiste wyczucie mówcy, „rozwijane przez doświadczenie i ćwiczenie” [Korolko 1990: 50]. W naszym przypadku mówić możemy o wyczuciu **artysty**, rozwijanym wraz z doświadczeniem. Występująca w podręcznikach retoryki „stosowność wewnętrzna” – koherencja rzeczy i słów – w przypadku przekładu intersemiotycznego jawi się jako **zgodność** obrazu z formami treści i wyrażenia tekstu wyjściowego, a co za tym idzie także – **spójne, współbieżne oddziaływanie** znaków sztuki obrazu i sztuki słowa. Taka zgodność charakteryzuje, jak sądzę, wszystkie zaprezentowane tu wizualne interpretacje sztuki słowa i świadczy o kunszcie, wyczuciu artystycznym oraz wrażliwości literackiej Jana Bukowskiego²⁴.

Bibliografia

- Barthes, R. (2012), „Efekt rzeczywistości” (tłum. Michał Paweł Markowski), *Teksty Drugie*. 4: 119-126.
- Bąbiak, G.P. (2013), „Piękna książka na ziemiach polskich u schyłku XIX wieku”, *Sztuka Edycji*. 2: 19-30, <https://doi.org/10.12775/SE.2013.017>.
- Buchenfeld-Kamińska, I. (2006), „Jan Bukowski”, [w:] *Śladami prerafaelitów. Artyści polscy i sztuka brytyjska na przełomie XIX i XX w.*, Muzeum Pałac w Wilanowie, Warszawa: 154-155.
- Bukowski, M. (2022), „O Janie Bukowskim – artyście książki”, [w:] Piotr de Bończa Bukowski, Artur Jurczyszyn, red. *Sztuka Jana Bukowskiego*, Fundacja Centrum Leczenia Szpiczaka, Kraków: 129-223.
- Cave, R., Ayad, S. (2015), *Historia książki. Od glinianych tabliczek po e-booki* (tłum. Ewa Romkowska), Arkady, Warszawa.
- Crane, W. (2018), *O zdobnictwie książek dawnych i nowych* (tłum. Agnieszka Chłoń, Leila Ghafoori et al.), red. nauk. i wstęp Katarzyna Krzak-Weiss, Universitas, Kraków.
- Dahl, S. (1965), *Dzieje książki* (tłum. Eugeniusz Garbacik, Tadeusz Zapiór i Helena Devechy), Ossolineum, Wrocław.
- De Bończa Bukowski, P. (2022), „W kręgu sztuki Jana Bukowskiego. Horyzonty badawcze”, [w:] Piotr de Bończa Bukowski, Artur Jurczyszyn, red. *Sztuka Jana Bukowskiego*, Fundacja Centrum Leczenia Szpiczaka, Kraków: 13-128.

²⁴ W tym miejscu chciałbym podziękować uczestnikom dyskusji wokół tego niniejszego artykułu, które zaprezentowałam na sesji naukowej Komisji Historii Sztuki PAU 10 stycznia 2023 roku.

- Dobrowolski, T. (1989), *Malarstwo polskie ostatnich dwustu lat*, wyd. III, Ossolineum, Wrocław.
- Dusi, N. (2015), „Intersemiotic translation: Theories, problems, analysis”, *Semiotica*. 206: 181-205, <https://doi.org/10.1515/sem-2015-0018>.
- Eco, U. (1996), *Nieobecna struktura* (przekł. Adam Weinsberg, Paweł Bravo), Wydawnictwo KR, Warszawa.
- Eco, U. (2001), *Experiences in Translation* (tłum. Alastair McEwen), University of Toronto Press, Toronto.
- Filipowicz, Z. (1905), *Pamiętnik*, G. Centnerszwer i spółka, Kraków.
- Hjelmslev, L. (1979), „Prolegomena do teorii języka” (tłum. Halina Kurkowska i Adam Weinsberg), [w:] Halina Kurkowska, Adam Weinsberg, red. *Językoznawstwo strukturalne. Wybór tekstów*, PWN, Warszawa: 44-137.
- Ingarden, R. (1988), *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury* (tłum. Maria Turowicz), PWN, Warszawa.
- Jakobson, R. (2009), „O językoznawczych aspektach przekładu” (tłum. Lucylla Pszczółowska), [w:] Piotr Bukowski, Magda Heydel, red. *Współczesne teorie przekładu. Antologia*, Znak, Kraków: 43-49.
- Jaworska, M., Hordyński, P. (1994), „Wstęp”, [w:] *Młoda Polska. Sztuka druku i ilustracji. Katalog wystawy*, Secesja, Kraków: 5-25.
- Kaźmierczak, M. (2017), „Od przekładu intersemiotycznego do intersemiotycznych aspektów przekładu”, *Przekładaniec*. 34: 7-35.
- Koller, W. (1992), *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*, Quelle & Meyer, Heidelberg–Wiesbaden.
- Komza, M. (1987), *Mickiewicz ilustrowany*, Ossolineum, Wrocław.
- Korolko, M. (1990), *Sztuka retoryki. Przewodnik encyklopedyczny*, Wiedza Powszechna, Warszawa.
- Kozłowski, J. (1986), *Proletariacka Młoda Polska*, Arkady, Warszawa.
- Lange, A. (1906), „Przedmowa”, [w:] *Pieśń o Nalu i Damajanti. Baśń staroindyjska z ksiąg Mahabharaty* (tłum. Antoni Lange), G. Centnerszwer i spółka, Warszawa: I-IV.
- Lukszyn, J. (red.) (1998), *Tezaurus terminologii translatorycznej*, PWN, Warszawa.
- Miciński, T. (1909), *W mrokach złotego palacu czyli Bazylissa Teofanu*, Nakład autora, Kraków.
- Nietzsche, F. (1905-1906). *Tako rzecze Zaratustra. Książka dla wszystkich i dla nikogo* (tłum. Wacław Berent), Nakład J. Mortkowicza, Warszawa.
- Pereira, N.M. (2008), „Book Illustration as (Intersemiotic) Translation: Pictures Translating Words”, *Meta*. 53(1): 104-119, <https://doi.org/10.7202/017977ar>.

- Porębski, M. (1986a), „Obrazy i znaki”, [w:] Mieczysław Porębski, *Sztuka a informacja*, Wydawnictwo Literackie, Kraków: 81-104.
- Porębski, M. (1986b), „Semiotyka a ikonika”, [w:] Mieczysław Porębski, *Sztuka a informacja*, Wydawnictwo Literackie, Kraków: 105-115.
- Porębski, M. (1986c), „Styl epoki”, [w:] Mieczysław Porębski, *Sztuka a informacja*, Wydawnictwo Literackie, Kraków: 185-214.
- Przybyszewski, S. (1912), *Topiel*, Gebethner i Wolff, Warszawa.
- Ruskin, J. (2011), *Sztuka jako język*, [w:] John Ruskin, *Niewinne oko. Szkice o sztuce*, wybór i tłum. Jakub Szczuka, wstęp Ryszard Kasperowicz, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk: 111-112.
- Skierkowska, E. (1960), *Wyspiański – artysta książki*, Ossolineum, Wrocław.
- Smolik, P. (1926), *O książce pięknej*, Wydawnictwo M. Arcta, Warszawa.
- Smolik, P. (1930), *Jana Bukowskiego prace graficzne*, Towarzystwo Bibliofilów w Łodzi, Łódź.
- Souter, N., Souter, T. (2012), *Ilustracje. Przewodnik* (tłum. Bożena Stokłosa), Muza, Warszawa.
- Sowiński, J. (1982), *Sztuka typograficzna Młodej Polski*, Ossolineum, Wrocław.
- Sowiński, J. (2003), „Stylizacja typograficzna druków Wydawnictwa Ultima Thule (1910-1939)”, [w:] Małgorzata Komza, red. *Sztuka książki. Historia – teoria – praktyka*, Wydawnictwo UW, Wrocław: 91-107.
- Straus, J. (2021), *Teraz okładka!*, Tom 1, Oficyna Kolekcjoner, Warszawa.
- Tymoczko, M. (1999), *Translation in a Postcolonial Context*, St. Jerome, Manchester.
- Wallis, M. (1983a), „Dzieje sztuki jako dzieje struktur semantycznych”, [w:] Mieczysław Wallis, *Sztuki i znaki. Pisma semiotyczne*, PIW, Warszawa: 53-70.
- Wallis, M. (1983b), „Sztuka średniowieczna jako język”, [w:] Mieczysław Wallis, *Sztuki i znaki. Pisma semiotyczne*, PIW, Warszawa: 144-149.
- Wallis, M. (1983c), „Świat sztuk i świat znaków”, [w:] Mieczysław Wallis, *Sztuki i znaki. Pisma semiotyczne*, PIW, Warszawa: 71-95.
- Wallis, M. (1984), *Secesja*, Arkady, Warszawa.
- Wiercińska, J. (1991), *Secesja – grafika*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa.
- Wysłouch, S. (1994), *Literatura a sztuki wizualne*, PWN, Warszawa.
- Wysłouch, S. (2001), *Literatura i semiotyka*, PWN, Warszawa.
- Zbierski, T. (1978), *Semiotyka książki*, Ossolineum, Wrocław.

ABSTRAKT

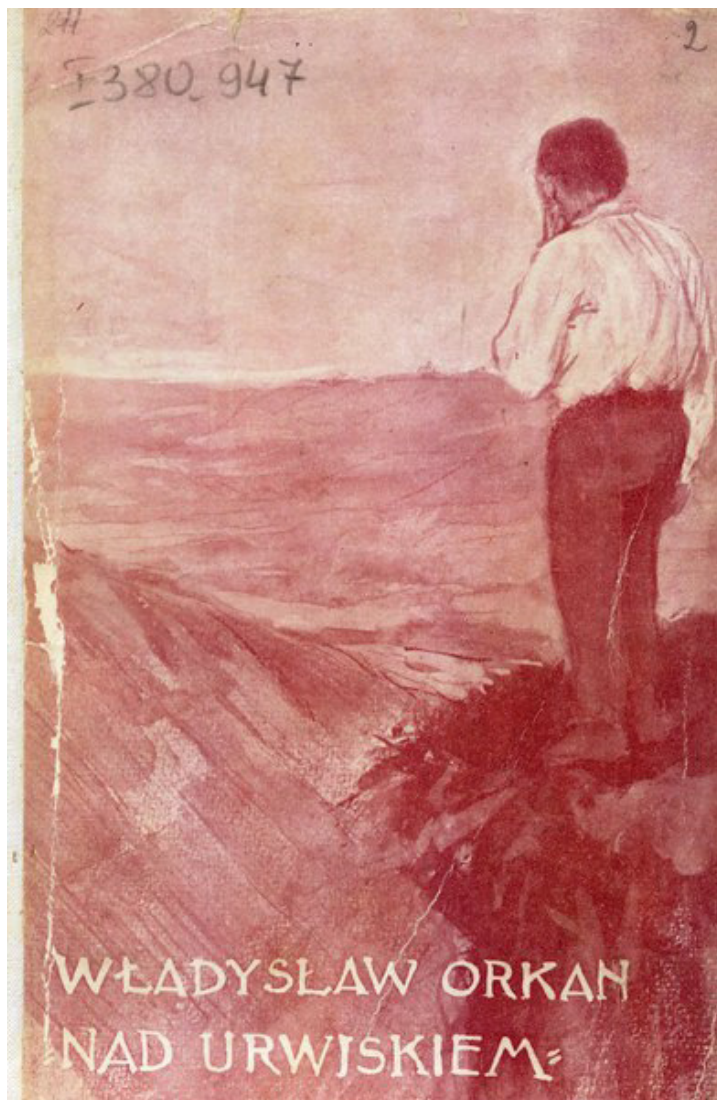
Niniejszy artykuł poświęcony jest sztuce ilustracji, rozumianej jako sztuka tłumaczenia słów na obrazy. Przedmiotem analizy są projekty Jana Bukowskiego (1873-1943), czołowego artysty Młodej Polski, pioniera polskiej sztuki użytkowej, wybitnego twórcy grafiki książkowej. Był on ceniony za umiejętność docierania do wynikającej z intencji autorskiej „treści wewnętrznej” tekstu i wyrażania jej ekwiwalentną formą plastyczną. W artykule omówiono teoretyczne aspekty relacji słowo – obraz oraz wyjaśniono koncepcję przekładu intersemiotycznego. Model zaproponowany na bazie tej koncepcji pozwala przeanalizować wybrane dzieła graficzne Jana Bukowskiego jako przekłady intersemiotyczne. W części analitycznej artykułu zaprezentowano cztery różne rodzaje ekwiwalencji, które Jan Bukowski realizował, dokonując swych przekładów intersemiotycznych, będących projektami okładek dzieł literackich.

Słowa kluczowe: Młoda Polska, Jan Bukowski, przekład intersemiotyczny, ekwiwalencja w przekładzie

ABSTRACT**Between Word and Image: On Jan Bukowski's Book Covers as Intersemiotic Translations**

The article is devoted to the art of illustration, understood as the art of translating words into pictures. The subject of the analysis is the work of Jan Bukowski (1873-1943), a leading artist of Young Poland, a pioneer of Polish applied art and an outstanding creator of book graphics. He was revered for his ability to reach the “inner content” of the text resulting from the author's intention and express it with an equivalent plastic form. The article discusses the theoretical aspects of the word-image relationship and explains the concept of intersemiotic translation. On the basis of this concept, a model is proposed to analyze selected graphic works by Jan Bukowski as intersemiotic translations. The analytical part of the article presents four different types of equivalence that Jan Bukowski used when making his intersemiotic translations, which were designs for the covers of literary works.

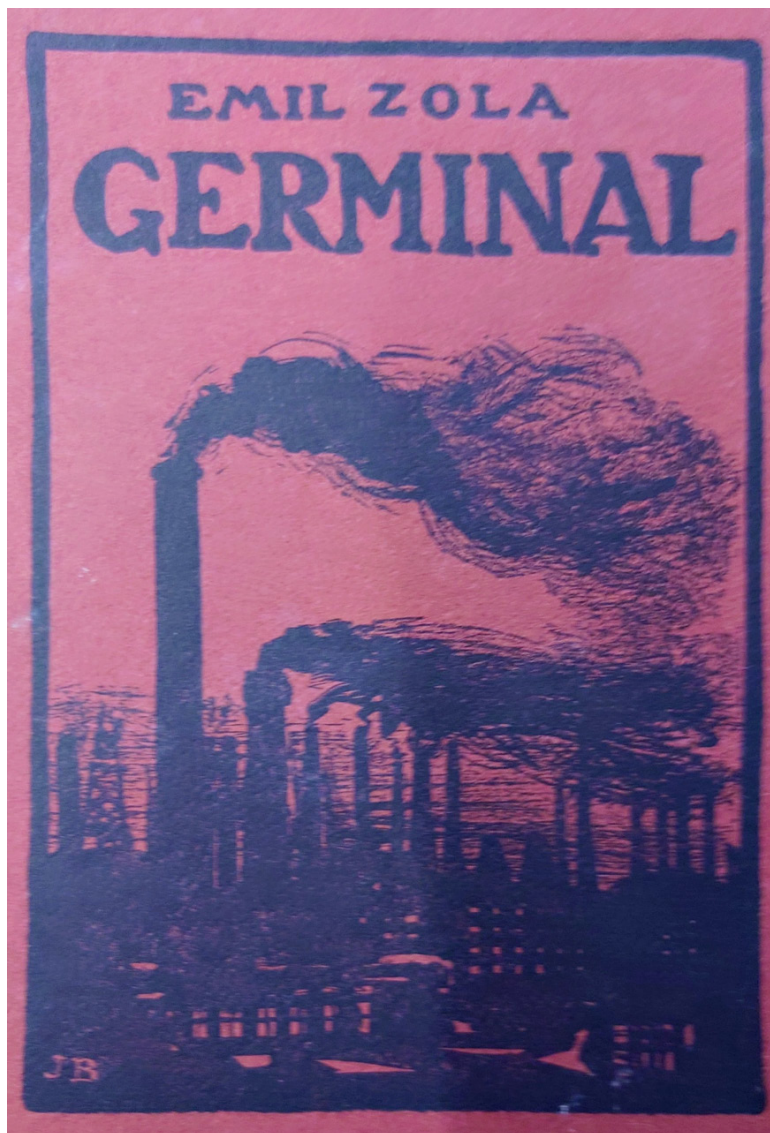
Keywords: Young Poland, Jan Bukowski, intersemiotic translation, equivalence in translation



1. W. Orkan, *Nad urwiskiem* (1900), domena publiczna, fot. T. Łyczakowski



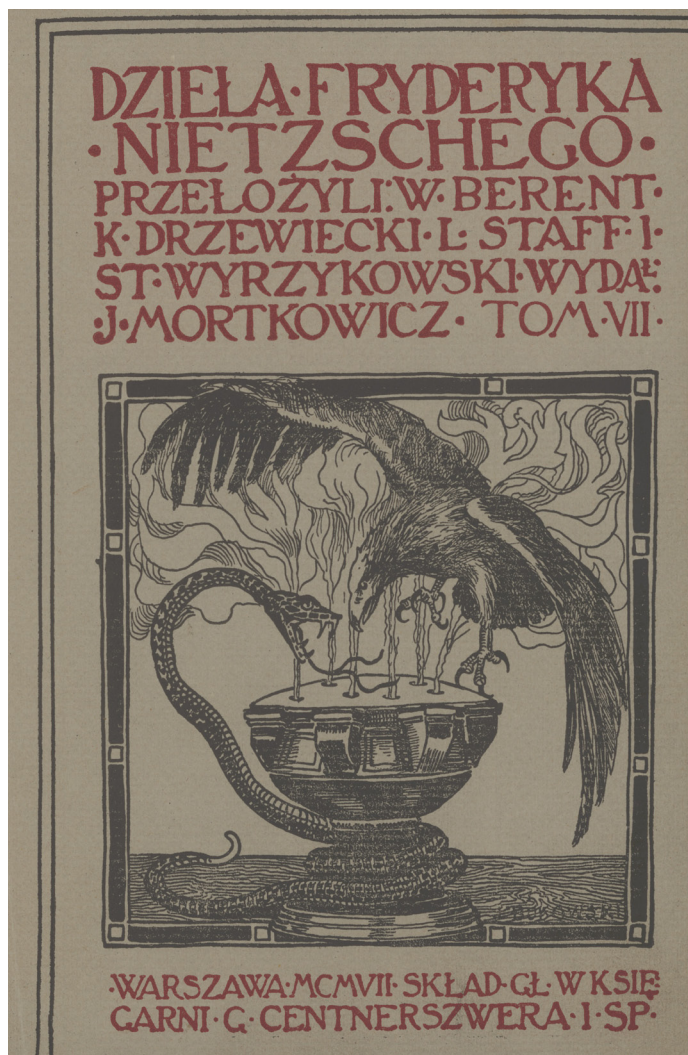
2. A. Conan Doyle, *Obcięte uszy* (1909), domena publiczna,
fot. A. Jurczyszyn



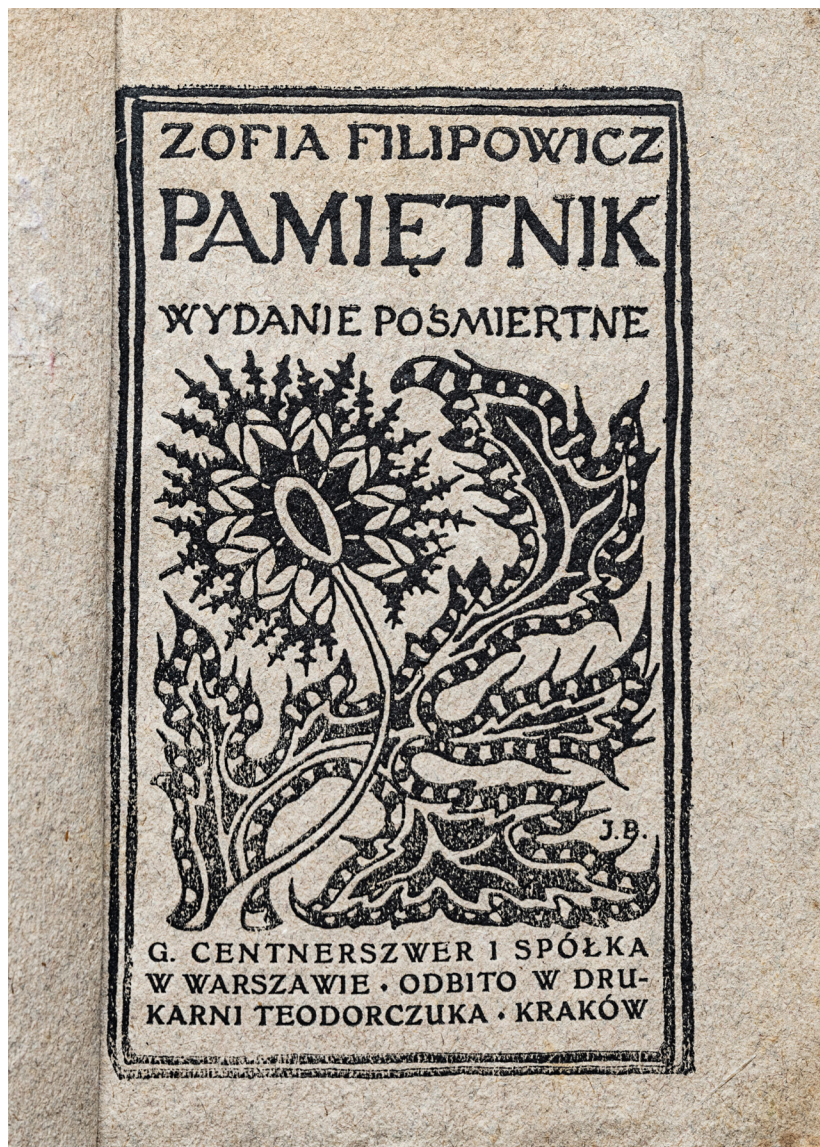
3. E. Zola, *Germinal* (1906), domena publiczna, fot. A. Jurczyszyn



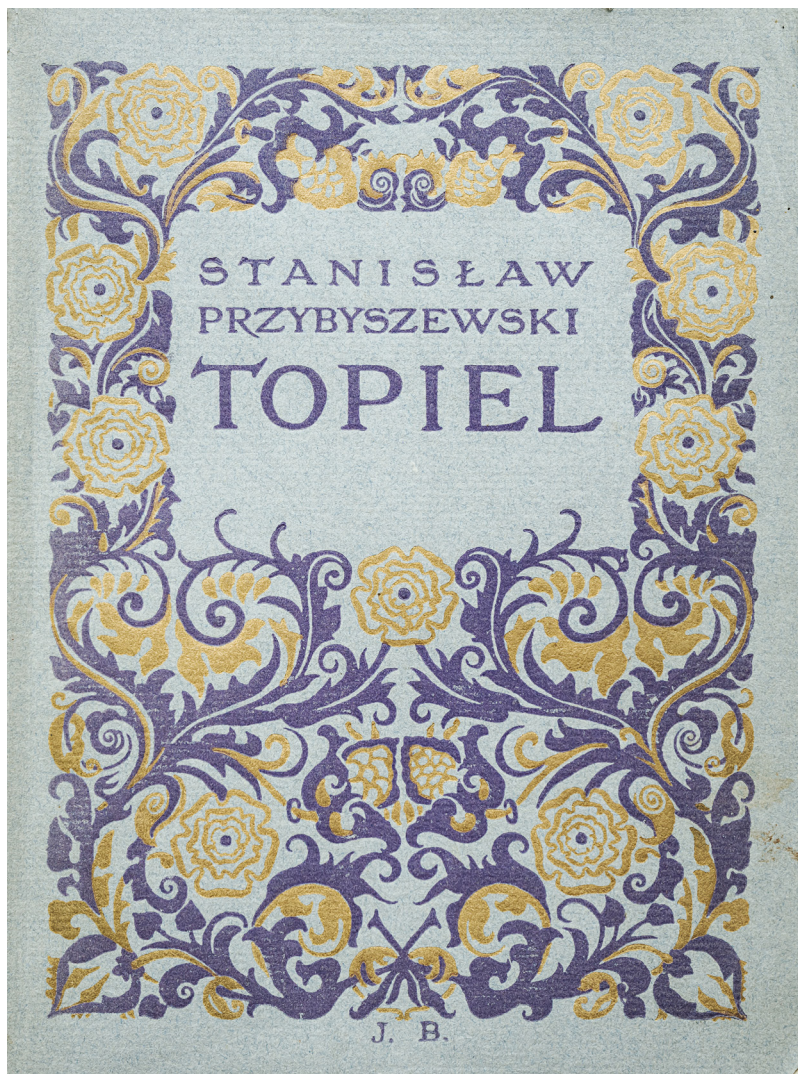
4. T. Miciński, *W mrokach złotego palacu* (1909), domena publiczna,
fot. T. Łyczakowski



5. F. Nietzsche, *Dzieła* (1905-1912), domena publiczna,
fot. T. Łyczakowski



6. Z. Filipowicz, *Pamiętnik* (1905), własność prywatna, fot. T. Łyczakowski



7. S. Przybyszewski, *Topiel* (1912), własność prywatna, fot. T. Łyczakowski



8. *Pieśń o Nalu i Damajanti* (1906), własność prywatna, fot. T. Łyczakowski