

Seweryna Wysłouch

Ilustracja autorska : casus Brunona Schulza

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 5 (17), 116-122

1992

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

teksty nurtu żydowskiego są artystycznie udane, co autor niejednokrotnie zaznacza).

Tłem dla literackich rozważań stały się wydarzenia historyczne oraz tradycja kulturowa: tak judaistyczna jak i chrześcijańska, bowiem źródłem obu jest — przywoływana często — Biblia. Analiza poszczególnych problemów umożliwiła także wyciągnięcie wniosków historycznoliterackich, naszkicowanie drogi rozwoju „żydowskich tematów”. W taki oto sposób nurt żydowski, najpierw wstydliwie pomijany, później omawiany skrótowo, w izolacji od innych zjawisk współczesnej literatury, uzyskał właściwy wymiar — nurtu w znaczący sposób wpływającego na kształt polskiej prozy współczesnej. Omówienie tego nurtu w *Tematach żydowskich...* jest na tyle ciekawe i inspirujące, żeby stać się nie tylko pierwszym opracowaniem tej problematyki, ale i opracowaniem znaczącym.

Bogumiła Kaniewska

Ilustracja autorska **— casus Brunona Schulza**

Dzieło literackie jest jedno, ma swoją formę kanoniczną, natomiast ilustracji może być wiele. Każdy cykl ilustracji to znak swojego czasu, dowód określonej koncepcji interpretacyjnej i każdy staje się elementem s e r i i, tekstem, który sytuuje się jednocześnie wobec dzieła i wobec swoich poprzedników — wcześniejszych ilustratorów.

Te dwie płaszczyzny odniesienia wyznaczają obszar nieustannej konfrontacji i komplikują sytuację komunikacyjną. Można rzec, że cykl ilustracji, tak jak przekład, jest „wielokrotnie związany”¹ jako obiekt interpretacyjny. Ale skoro „obowiązkowe” punkty odniesienia nie są równoważne, wymagania czytelnika i kryteria oceny też nie są jednakowe. Są nawet wzajemnie sprzeczne. Podstawowa relacja to przecież stosunek do dzieła, który odbiorcy widzą w kategoriach „wierności”, czy ostrożniej: *decorum*. Natomiast stosunek do innych, konkurencyjnych wariantów serii musi być diametralnie różny. Tam wierność nie obowiązuje, wręcz przeciwnie, tam rozpościera się obszar dozwolonej swobody twórczej, nowości i oryginalności. Ilustracja nieustannie oscyluje między tymi dwoma biegunami: między o b o w i ą z k i e m w i e r n o ś c i (wobec wzorca) i p o s t u l a t e m o r y g i n a l n o ś c i (wobec poprzedników).

¹ Zob. A. Legeżyńska *Tłumacz i jego kompetencje autorskie*, Warszawa 1986, s. 220.

Zapytajmy, co się stanie, gdy autor sam własnoręcznie ozdobi tekst ilustracjami. Czy i jak zmieni to układ komunikacyjny i sytuację ilustratora? A może go w ogóle wyeliminuje z gry? Rozważmy ten problem na przykładzie ilustracji autorskiej Brunona Schulza i konkurencyjnej wobec niej propozycji Romana Cieślewicza.

Pierwsze wydanie *Sklepów cynamonowych*, które ukazało się w 1934 roku w renomowanym wydawnictwie „Rój”, sfinansowane przez brata Brunona, Izzydora Schulza, było ozdobione jedynie obwolutą projektu autora, chociaż Schulz — jak świadczy zachowana korespondencja — pragnął je ozdobić ilustracjami. W liście do Stefana Szumana z 1932 r. pisał:

Myślałem o ilustrowaniu tej rzeczy drzeworytami wśród tekstu, jak książki z początku 19 wieku, ale nie wiem, czy to zrobić. Chciałbym już wydać tę rzecz, gdyż z każdym dniem sytuacja umysłowa staje się dla niej niekorzystniejsza.²

Ostatecznie *Sklepy* ukazały się bez ilustracji, natomiast autor swoje rysunki wkleił do kilku egzemplarzy — jeden z nich ofiarował Zofii Nałkowskiej,³ która się do wydania przyczyniła. Dopiero *Sanatorium pod Klepsydrą* wyszło z ilustracjami autora (1937)⁴ i z przez niego zaprojektowaną okładką.

Proza Brunona Schulza jest jednolita w nastroju, motywach, technice obrazowania, potraktuję ją zatem jako jeden tekst. Podobnie rysunki zamieszczone w *Sanatorium*. Mają one swoje wcześniejsze wersje, pochodzące nawet z lat dwudziestych, noszą wyraźne piętno autobiograficzne, o czym wymownie świadczą wizerunki autora i jego ojca powtarzające się w różnych ujęciach. Stanowią więc jeden uniwersalny Schulzowski tekst, który równie dobrze może ilustrować *Sanatorium*, jak i *Sklepy cynamonowe*.

Schulz–ilustrator, czy może lepiej — Schulz–plastyk cieszy się znacznie mniejszym zainteresowaniem niż Schulz–pisarz.⁵ Badacze wyżej cenią jego prace literackie niż graficzne, toteż powtarzają się uwagi o drugoplanowości rysunku w życiu Schulza. Jak twierdzi Jerzy Ficowski:

² Cytuję za: J. Ficowski *Okolice sklepów cynamonowych. Szkice, przyczynki, impresje*, Kraków 1986, s. 91.

³ Zob. J. Ficowski, tamże, s. 23.

⁴ Drugie wydanie ilustrowane wyszło w 1957 r. nakładem Wydawnictwa Literackiego w Krakowie. Wydania rysunków B. Schulza (do 1985) odnotował J. Jarzębski w bibliografii zamieszczonej w tomie: B. Schulz *Opowiadania, wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław 1989. Po 1985 r. publikowane były w tomie J. Ficowskiego *Okolice sklepów cynamonowych*, op. cit., oraz w: B. Schulz *Xięga bałwochwalcza*, przygotował do druku i słowem wstępnym opatrzył J. Ficowski, Warszawa 1988.

⁵ Zob. omówienie recepcji Schulza pióra J. Jarzębskiego w tomie B. Schulz *Opowiadania, wybór esejów i listów*, op. cit.

[Rysunki Schulza] przy wszystkich swych wybitnych niekiedy zaletach i walorach plastycznych muszą zblednąć jako ilustracje genialnego dzieła, nie wytrzymując konkurencji Schulzowskiej prozy, do której się odnoszą — wieloznacznej, oszłamiającej swym bogactwem, osłupiającej artystyczną celnością. Magia przeniosła swoją siedzibę do literatury, częściowo zaćmiewając znamiona swej obecności w rysunku.⁶

Podobnie sądzi Jerzy Jarzębski:

Grafiki i rysunki wizualizują obsesje, przywołują po wielokroć te same lub zbliżone obrazy [...]. Emocje erotyczne sublimują się w ten sposób i poniekąd zostają rozbrojone przez artystyczną formę — ale na tym koniec. Poetyckiemu słowu dana jest większa moc: nie tylko odmalowuje ono przedmioty, osoby i zdarzenia, ale także — w większym niż malarstwo stopniu — interpretuje to, co przedstawia, włącza jednostkowe fakty w uniwersum kultury czy natury. Dlatego Schulz jako rysownik pozostawał jedynie w obrębie własnego świata (prywatnych obsesji, rodzajowych scenek z drohobyckiej rzeczywistości) — jako pisarz natomiast stworzył wizję o zakroju uniwersalnym.⁷

Krytycy zgodnie podkreślali tradycjonalizm rysunków Schulza. Wszystkie one przedstawiają scenki rodzajowe (nie ma tam zupełnie pejzażu) i mają walor obyczajowy: ludzie na ulicy, prostytutki, kataryniarz, rodzina przy stole, powozy jadące ulicą. Wpisują się więc w tradycję XIX-wieczną i nie jest to przypadkowe — wystarczy przypomnieć, że Schulz chciał się nauczyć techniki drzeworytniczej, marzył o tym, by jego książka wyglądała jak dawne druki i miała włamane w tekst ilustracje. Rysunki więc programowo nawiązują do XIX-wiecznej techniki, ale również z nią polemizują, poddają ją w wątpliwość poprzez sygnały odrealnienia. Co pełni funkcję takich sygnałów? Przede wszystkim proporcje. Postacie ustawione na pierwszym planie dominują nad wszystkimi innymi elementami: są większe niż pociąg czy domy, na tle których stoją. Ponadto zwracają uwagę niezwykle proporcjami ciała: są karzełkami o nieproporcjonalnie wielkich głowach. **Z a k ł ó c e n i e p r o p o r c j i** to pierwszy sygnał nierealności świata przedstawionego. Drugim, niemniej wyrazistym, jest **n a g o ś ć**. Schulz bowiem operuje nagością w sposób szczególny, rzec można: freudowski. Nie jest to „bezinteresowna” kategoria estetyczna, która w akademickich aktach odkrywa przed widzami harmonię i piękno ciała, ale nagość nacechowana, znacząca. Nagość–wyzwanie, nagość–tabu zderzone z normą obyczajową. Na rysunkach pojawia się ona na zasadzie opozycji **o b o k** mieszczańskiego ubioru, jest z nim w nieustannym konflikcie i z tego konfliktu tworzą się fantastyczne, nierealne kompozycje. **W** powozie jadącym przez miasto, powożonym przez stangreta w cylindrze,

⁶ J. Ficowski *Słowo o Xiędze bałwochwalczej*, w: B. Schulz *Xięga bałwochwalcza*, op. cit., s. 27–28; por. s. 39.

⁷ J. Jarzębski, op. cit., s. IX–X.

jadą dwie gołe dziewczyny. Przy mieszczańskim, nakrytym serwetą stole obok starego ojca siedzi jak gdyby nic para ludzi pozbawionych ubrania (ten rysunek znalazł się na okładce pierwszego wydania *Sklepów cynamonowych*). Albo — w innym miejscu — przy stole, w pozach znamionujących towarzyską rozmowę obok kobiety ubranej w zwiewną suknię siedzą i stoją postacie całkowicie nagie. Nagość pojawia się więc nie w aktach, ale w obrazku obyczajowym — w sytuacjach neutralnych, w których norma społeczna i obyczaj absolutnie ją wykluczają. Potraktowana jako opozycja wobec mieszczańskiego ubioru staje się z n a k i e m f a n t a s t y c z n e j w i z j i, erotycznych marzeń, a nawet — „prywatnych” obsesji bohatera. Na rysunku do *Ulicy Krokodyli* (około 1935 r.)⁸ niski mężczyzna obserwuje dwie idące pod rękę dziewczyny, z których jedna jest ubrana, a druga, na którą właśnie patrzy, całkowicie goła. W ten sposób nawet na rysunku można pokazać subiektywizm patrzącego...

Fantastyczne wizje sugerowane są również sposobami zaczerpniętymi wprost z techniki surrealistów, jak na przykład lekceważący wszelkie prawa grawitacji l o t p o s t a c i. W opowiadaniu *Emeryt* skonkretyzowany został lot bohatera, porwanego przez wichurę w przestrzeń kosmiczną, daleko od pozostających na ziemi, bezsilnych i przerażonych kolegów. Ale tam, gdzie mamy do czynienia z surrealistyczną wizją, zwykła konkretyzacja zamienia się w p r z e k ł a d z n a k ó w. Lot pozostaje lotem, ale zmienia się jego „wizerunek”, charakter, sytuacja w przestrzeni. Oto fragment opowiadania *Edzio*, dotyczący „pana Jakuba”:

Co chwilę zrywa się od stołu i biegnie dookoła pokoju, z rękoma w rozwichrzonych włosach i kiedy tak kołuje, zdarza się, że wchodzi w przelocie na ścianę, leci wzdłuż tapet jak wielki niewyraźny komar, uderzając majaczkliwie w arabeski deseni ściennych, i znów zbiega na podłogę, kontynuując swój natchniony bieg dookoła.⁹

Na ilustracji Schulza „pan Jakub” nie uderza o tapety, nie czepia się ścian, ale szybuje jak jastrząb nad nieproporcjonalnie małym stołem i stojącą na nim lampą naftową. Znak literacki uzyskał e k w i w a l e n t plastyczny, który rezygnuje z owadziej metafory i „natchniony bieg dookoła” przedstawia w pełnej chwale jako tryumf ducha nad materią. Na końcu należy przypomnieć z o o m o r f i z a c j e ilustracyjne Schulza: pojawiające się w jego rysunkach twory, które zachowują postać człowieczą, ale czołgają się jak zwierzęta i straciły ludzką twarz, zamienioną w zwierzęcy pysk. Ludzie-psy, ludzie-tygrysy to jedyne m e t a-

⁸ Zob. B. Schulz *Druga jesień*, do druku podał i posłowiem opatrzył J. Ficowski, Kraków 1973, il. 5.

⁹ B. Schulz *Edzio*, w: B. Schulz *Opowiadania...*, op. cit., s. 291.

f o r y plastyczne autora *Sanatorium*. Stanowią wizualizację potocznych przenośni językowych i ich literacka geneza wydaje się symptomatyczna, świadczy o oporze Schulzowskiej materii ikonicznej, która ze swych funkcji denotacyjnych rezygnuje właśnie pod wpływem słowa.

Wyszczególnione sygnały odrealniają świat przedstawiony i sprawiają, że tradycyjny rysunek staje się czymś więcej niż „obrazkiem” — z n a c z y. Nieśmiało wprowadza w świat poetyckiej fantazji. Nieśmiało, bo z reguły jest konkretyzacją świata przedstawionego, w której denotacja przeważa jeszcze nad konotacją zakreślając „ciaśniejsze granice” wizji, z czego Schulz zdawał sobie sprawę:

Na pytanie, czy w rysunkach moich przejawia się ten sam wątek, co w prozie, odpowiedziałbym twierdząco. Jest to ta sama rzeczywistość, tylko różne jej wycinki. Materiał, technika działają tutaj jako zasada selekcji. Rysunek zakreśla ciaśniejsze granice swym materiałem niż proza. Dlatego sądzę, że w prozie wypowiedziałem się pełniej.¹⁰

Schulz przewyciężył mimetyzm w literaturze, nie umiał tego zrobić w rysunku i dlatego z dwóch uprawianych przez siebie dziedzin wyżej cenił prozę. Ale jego ilustracje stanowią ciekawe laboratorium pokazujące, jak „słowo” walczy z „materią”. Konkretyzacja znaku literackiego zmusza autora do przekładu i poszukiwania plastycznej metafory, a więc — r o z b i j a d e n o t a c y j n e k a n o n y r y s u n k u, uaktywniając konotację. Ślady tej walki to obecność dwóch sprzecznych tendencji, która decyduje o specyfice i niepowtarzalnej atmosferze plastycznych prac Schulza, gdzie spotykają się w dziwnej symbiozie *mimesis* i „surrealistyczny cudzysłów”, gdzie sensne marzenia i najbardziej wybujałe fantazje zostają osadzone w realiach galicyjskiego miasteczka. W prozie dominuje kreacja, w rysunkach — *mimesis*, dlatego te dwie dziedziny twórczości artystycznej u z u p e ł n i a j ą się wzajemnie, pozwalają literackie wizje osadzić w autobiograficznych realiach, a realia zaopatrzyć w ironiczny cudzysłów.

Jak wobec tego patrzeć na ilustracje *Sanatorium pod Klepsydrą*? Czy mamy prawo traktować je jako integralną część utworu? Pojęcie tekstu kanonicznego nie obejmuje ilustracji — nawet Biblioteka Narodowa w swoim wydaniu całkowicie je pominęła... Tymczasem każda ilustracja autorska nosi autorski stygmat. Jest świadectwem autorskiej interpretacji i z tego tytułu należą się jej szczególne względy. Dąży do wyłączności, c h c e być częścią tekstu. Spytajmy zatem, co będzie, jeśli obok niej pojawią się inne, konkurencyjne próby ilustratorskie? I tu znów przykład *Sklepow cynamonych* jest dogodny, ponieważ w 1963 roku powstał

¹⁰ B. Schulz *Opowiadania...*, op. cit., s. 443–444.

taki cykl — 12 fotomontaży Romana Cieślewicza, które zostały wystawione w Paryżu w 1963 roku¹¹ i jak dotąd nie były wydane z tekstem Schulza.

Ilustracje do *Sklepów cynamonowych* były ważnym wydarzeniem w artystycznej karierze Cieślewicza. One zadecydowały, że pozostał w Paryżu¹² i one stanowią przełom w jego twórczości, ponieważ autor niespodziewanie zmienił tworzywo: włączył do swych prac fotografie i ukazał jej nowe możliwości.¹³

Jak wyglądają ilustracje Cieślewicza? Przede wszystkim są barwne. Fotomontaże o wymiarach 35 × 50 cm (z jednym wyjątkiem) mają najczęściej tytuły nawiązujące do opowiadań: *Tarakany*,¹⁴ *Nemrod*, *Sierpień*, *Samotność*, *Ulica Krokodyli*, *Manekiny*, *Wichura*, *Wiosna*, *Pan Edzio*, *Kometa*; czasem do motywów w nich się pojawiających: *Thuja*, *Ulica*. Przedstawiają „jednorodne” fantastyczne stwory albo też wieloelementowe składanki kompozycyjne.

Tworząc fantastyczne postacie Cieślewiczy tak integruje elementy, że zaciera wszelkie „szwy” fotomontażu, który jakby przestaje być montażem heterogenicznych części, przeistacza się w niezwykłą kreację — przestaje oznaczać, zaczyna znaczyć. Przykładem może być *Thuja* — nagi kobiecy tors zwieńczony owadzią głową, z mięsistą jamą pośrodku. Albo szokujące połączenie kobiecej twarzy z ciężarnym kobyliłm zadem (*Ulica Krokodyli*) czy też gruby profil złożony z owadzych i ludzkich elementów (*Sierpień*). Są to pół-ludzie, pół-zwierzęta o doskonale zintegrowanej figurze. Fantastyczna kompozycja staje się plastyczną z o o m e t a f i o r ą, utożsamia człowieka i zwierzę podkreślając biologiczne determinanty.

Innym typem ilustracji są fotomontaże, które chcą być fotomontażem. Wieloelementowe składanki nastawione na gromadzenie dających się zidentyfikować elementów. Takie właśnie są uśmiechnięte, kolorowe kobiety–manekiny, a przede wszystkim *Wichura*. W kontur kobiecej głowy z rozwianym włosiem wpisane zostały połamane belki, deski, walące się chaty, podwozia, figury ludzkie. Całość robi wrażenie totalnego bałaganu i zniszczenia. Jak u Schulza, żywioły i pory roku podlegają personifikacji (*Wichura*, *Sierpień*), ludzie są animalizowani (*Thuja*, *Ulica Krokodyli*), a na wielu obrazach pojawia się wymowny znak erotycznych

¹¹ Reprodukcje większości z nich można znaleźć w pracach: *Roman Cieślewicz*, oprac. Aleksander Wojciechowski, Warszawa 1966, oraz *Roman Cieślewicz*. Katalog wystawy, oprac. Z. Schubert i W. Nelke, Muzeum Narodowe w Poznaniu, 1981.

¹² Z. Schubert *Wstęp* do: *Roman Cieślewicz*. Katalog wystawy, op. cit.

¹³ Zob. A. Wojciechowski, op. cit.; U. Czartoryska *Roman Cieślewicz*, „Fotografia” 1972 nr 1; Z. Schubert, op. cit.

¹⁴ Z ros. karaluchy.

obsesji: stwór przypominający przedpotopowego gada, który pseudonimuje akt seksualny (*Wichura, Manekiny*).

Cieślewicza interesowały stare druki i fotografie, ślady tej fascynacji nosi *Ulica* — wierna konkretyzacja markownika Rudolfa z *Wiosny*: lewa część obrazu stanowi fotomontaż starych znaczków pocztowych z Kanady i Hondurasu, a prawa — ornament, w który wkomponowany został — według instrukcji Schulza — „profil Franciszka Józefa I z łysiną uwieńczoną wieńcem wawrzynu”.

Fotomontaże Cieślewicza są wierne wobec opowiadań, nawiązują nie tylko do świata przedstawionego i galicyjskich realiów, ale i do obsesji autora. Pojawia się w nich nawet koń — według J. Ficowskiego — „baśniowo-oniryczny bohater *Sklepów cynamonowych* i częsty motyw *Xięgi bałwochwalczej*”¹⁵. W poetyckim skrócie ukazują „fermentującą” materię, dynamizm, biologizm, a przede wszystkim fantastykę i oniryczny charakter wizji, która sprawia, że wszystko jest możliwe, że materia jest wielokształtna i może zmieniać swą postać. Stanowią zatem doskonały wizualny przekład prozy Brunona Schulza. Za pomocą szeroko stosowanej, plastycznej metafory Cieślewicz przełożył język poetycki na obraz.

A jednak mimo walorów wizualnych i trafności przekładu jego prace nie zyskały uznania krytyków. Artur Sandauer był nimi zdegustowany, Ignacy Witz uznał je za mało artystyczne i za bardzo użytkowe.¹⁶ Natomiast Zbigniew Florczak pisał:

ilustracje do *Sklepów cynamonowych* wydają się zadaniem wmówionym sobie a obcym. Cieślewicz ma umysł chłodny i jasny; mimo wszystkie powiązania hipotetyczne z surrealizmem, nie dla niego dręczące majaki Bruno [!] Schulza.¹⁷

Wypowiedź nader symptomatyczna. Ilustracje konfrontowane są nie z dziełem literackim, ale z plastyczną wizją autora! I przegrywają. Nie dlatego, że są złe, ale dlatego, że nie są „autorskie”. Ilustracje Cieślewicza rezygnują z obrazka obyczajowego, prowincjonalnej atmosfery, wreszcie — z Schulzowskiego autobiografizmu. A więc z całego bagażu tradycji, której Schulz pozbyć się w rysunkach nie umiał — i nie chciał, marząc o XIX-wiecznych drzeworytach. Krytycy mieli do wyboru doskonały przekład i mocno osadzoną w tradycji konkretyzację. Opowiedzieli się za tradycją.

I będzie ona tym cenniejsza, im bardziej stanie się odległa.

Seweryna Wysłouch

¹⁵ J. Ficowski *Słowo o „Xiędze bałwochwalczej”*, op. cit., s. 31.

¹⁶ Zob. Z. Schubert, op. cit.

¹⁷ Z. Florczak *Człowiek w jednym okularze*, „Ty i Ja” 1972 nr 1, s. 19.