

Bolesław Leśmian (Lesman)

ur. w 1878 r.

Poeta. Członek Polskiej Akademji Literatury. Utwory wydane: „Sad rozstajny“, „Łąka“, „Klechdy sezamowe“.

K

eśmianowski Orient

w typografii i ilustracji *Ali Baby* *i czterdziestu zbójców*

Wokół *Klechd sezamowych*

Zbiór *Klechdy sezamowe* Bolesław Leśmian napisał na zlecenie wydawcy, Jakuba Mortkowicza (a właściwie firmy G. Centerszwer i Sp., bo Mortkowicz przejął aktywa wspólnika dopiero w 1913 roku)¹; umowę zawarto w 1911 roku. Wspominał o tym zobowiązaniu w liście do Miriama jako o zamówieniu na „bajki arabskie”, co badacze wiążą właśnie z *Klechdami sezamowymi* oraz *Przygodami Sindbada Żeglarza*², a więc pierwotnie jednym tomem, który potem uległ podziałowi. Leśmian pracował nad nim – co wiemy z tego samego listu – we Francji, jednocześnie z *Klechdami domowymi* (nazywanymi „książką oryginalną dla dzieci”) i przekładem dzieł Charles’a de Costera³. *Klechdy sezamowe* ukazały się w 1912 roku (z datą 1913) na gwiazdkę, co było zwykłą, zapewniającą największą sprzedaż praktyką wydawniczo-księgarską w obrocie książkami dla dzieci już od XVIII wieku. Publikacje warszawskiego wydawnictwa między rokiem 1911 a 1914 (także np. *Przygody Piotrusia Pana* Jamesa M. Barrie’ego czy *Zazulka* Anatole’a France’a) – jak wspomina córka

Mortkowicza – były wspaniałe, oprawne w barwne płótno, z najmodniejszymi ilustracjami⁴. Także pierwszą edycję *Klehd sezamowych* wydano luksusowo, w twardej, płóciennej oprawie, z pięknie prezentującymi się w większym formacie barwnymi ilustracjami urodzonego we Francji angielskiego ilustratora Edmunda Dulaca.

Trudno ustalić, jak dokładnie wyglądał plan wydawcy na tę książkę, którego wynikiem był taki kształt tekstu i szaty graficznej. Styl Dulaca, jednego z najbardziej cenionych ówczasie ilustratorów, musiał bardzo podobać się Mortkowiczowi, gdyż w 1913 roku wydał on też z jego ilustracjami baśnie Hansa Christiana Andersena⁵. W obu przypadkach wykorzystał istniejące już publikacje londyńskiego wydawnictwa Hodder & Stoughton, odkupując od nich wybrane ilustracje. Interesujący nas, a wzorcowy dla *Klehd sezamowych* tom *Stories from The Arabian Nights* Laurence’a Housmana z 1907 roku zawierał sześć baśni (czy też, jak zostały nazwane w tytule, „historii”), kolejno: *The Fisherman and the Genie*, *The Story of the King of the Ebony Isles*, *Ali Baba and the Forty Thieves*, *The Story of the Magic Horse*, *The Story of the Wicked Half-Brothers* oraz *The Story of the Princess of Deryabar*. Leśmian, choć nie znał angielskiego⁶, z pewnością inspirował się tą edycją, skoro jego teksty miały być ilustrowane obrazkami Dulaca. Poza tym widoczne jest podobieństwo obu zbiorów: także tom *klehd* zawiera sześć utworów, a aż cztery z nich (*Baśń o rumaku zaklętym*, *Ali Baba i czterdziestu zbójców*⁷, *Rybak i geniusz* oraz *Opowiadanie króla Wysp Hebanowych*) zostały umieszczone na początku tomu, tylko w innej kolejności; podobieństwo dotyczy również opublikowanych wersji tych opowieści. W wydaniu z 1907 roku znalazło się pięćdziesiąt kolorowych ilustracji Dulaca, pod którymi – zgodnie z dawną tradycją – kursywą zamieszczono fragmenty, do których się odnosiły; obrazki zostały też zamieszczone blisko odpowiadającego im tekstu⁸. Mortkowicz do *Klehd sezamowych* zakupił tylko siedem ilustracji, które umieścił na wklejkach, w edycji polskiej zrezygnował z podpisów, a szatę graficzną tomu dostosował do wymogów estetyki własnego wydawnictwa. Określone źródło ilustracji narzuciło – jak już wspomniano – wybór konkretnych baśni, zagadką jest zamiana dwóch historii⁹, co wymusiło (w celu ich zilustrowania) poszukiwanie rozwiązań graficznych. Wydawca w 1913 roku opublikował też – co było powszechną praktyką docierania do mniej zamożnych czytelników – wersję tańszą, bez ilustracji.

Klehd sezamowych u Mortkowicza nigdy nie wznowiono, do dziś egzemplarze pierwszego wydania są białymi krukami.

Nie publikowano ich w Polsce aż do czasów powojennych, które przyniosły nowy system polityczny, a wraz z nim odmienną strukturę własnościową i wydawniczą. W związku ze zlikwidowaniem także tego prywatnego wydawnictwa prawa do zbioru Leśmiana przejął Czytelnik, którego nakładem ukazało się aż siedem reedycji z ilustracjami dwojga artystów: Eugenii Różańskiej (1950, 1954) i Jana Lenicy (1959, 1968, 1973, 1978, 1983), przy czym każdorazowo nie były to reprinty, ale wersje różne pod wieloma względami. Wraz z transformacją ustrojową w latach dziewięćdziesiątych XX wieku książkę przejęły nowo powstałe¹⁰ wydawnictwa: gdański Atext opublikował ją z ilustracjami Wojciecha Kotyżki (1994), Prószyński i S-ka zaś z ilustracjami Doroty Krall. W XXI wieku, wciąż w stylistyce lat dziewięćdziesiątych, wydały ją wrocławski Siedmioróg z ilustracjami Artura Piątka (kilkukrotnie między 1999 a 2017 rokiem), poznański Rebis – w opracowaniu graficznym¹¹ Lucyny Talejkowskiej (2004), Oficyna Wydawnicza Rytm z ilustracjami Jolanty Ludwikowskiej (2010). Warszawskie Wydawnictwo

Pierwszą edycję *Klehd sezamowych* wydano luksusowo

Dwie Siostry, doceniające projekty czasów PRL, wróciło w edycji z 2017 roku do starych wydań Lenicy, łącząc projektowane przez tego ilustratora elementy szat graficznych z różnych lat. Publikowano także poszczególne baśnie pojedynczo¹². Baśń *Ali Baba i czterdziestu zbójców* – będąca przed-

miotem tego artykułu¹³ – jako jedna z nielicznych z tomu została wydana osobno trzykrotnie: nakładem Krajowej Agencji Wydawniczej RSW „Prasa-Książka-Ruch” i zilustrowana przez Elżbietę Gaudasińską (1979), krakowskiego Wydawnictwa Zielona Sowa z ilustracjami Marka Szala w 1999 oraz 2004 roku i wydawnictwa Greg z ilustracjami Lucjana Ławnickiego (2002–2019). Łącznie *Ali Baba i czterdziestu zbójców* ukazał się w Polsce¹⁴ zilustrowany przez jedenaścioro artystów, przy czym dodatkowo – jak już wspomniano – niektóre wznowienia nie są reprintami, ale reedycjami, co zwiększa liczbę wydań.

Ich szata graficzna stara się towarzyszyć opowieści, oddawać zarówno jej bliskowschodniość i perskość, jak i Leśmianowską specyfikę. Ciekawe jest zatem prześledzenie ilustrowanych edycji tej *klehdy*, zbadanie, na ile są one nośnikiem owej treści, baśniowej fabuły i myśli filozoficznej poety w kontekście twórczości. Towarzyszą temu liczne pytania o inspiracje i wyobrażenia na temat Bliskiego Wschodu tak Leśmiana, jak ilustratorów oraz wydawców, a także o interpretację i rozumienie przez twórców edycji Leśmianowskiej wizji oraz celu poszczególnych publikacji i obrazu

ich potencjalnych odbiorców. Postrzegając ilustrację jako przekład intersemiotyczny¹⁵, warto zadać pytanie o kształt opowieści ujętej w obrazach, przyczyny i elementy owego przekładu, w tym i wybór rozwiązań graficznych, techniki czy stylu. Pojawiają się tu też kwestie osadzenia w stylu danego ilustratora, epoki literackiej, a także okresu w historii książki i ówczesnego rynku wydawniczego. Istotne jest przyjrzenie się różnego rodzaju relacjom słowa i obrazu, co wynika również z kolejności tekstu i ilustracji. Podstawowy okazuje się zawsze prymat tekstu, który zostaje ilustrowany, i tak jest też w przypadku większości edycji klechdy, jedynie w przypadku Dulaca mamy do czynienia z relacją odwrotną. Nie należy zapominać także o kontekście tekstu dodatkowego – znanej historii o *Ali Babie i czterdziestu rozbójnikach* – i łączącym się z nim całym obszarze wizualnym (ilustracji, filmie itd.) oraz o obrazowości: i oryginalnej, i popkulturowej Bliskiego Wschodu.

Objaśniając pracę ilustratora z perspektywy semiotycznej, Seweryna Wysłouch pisze:

Każdy ilustrator jest interpretatorem dzieła, ponieważ nie może konkretyzować wszystkiego, co przedstawione, musi dokonać wyboru, i to na różnych płaszczyznach. Wybiera

te, a nie inne elementy świata przedstawionego, wybiera określoną technikę rysunku [...], wybiera format, wreszcie wybiera styl przedstawienia i sposób deformacji. Wizja plastyczna ilustratora jest jednocześnie próbą określenia dominanty dzieła literackiego, hierarchii ważności elementów i globalnego sensu utworu¹⁶.

Istotne jest więc przeanalizowanie wybieranych przez poszczególnych rysowników elementów tekstu, ich konkretyzacji, dopełnień, decorum, dominant, hierarchii elementów itd., a także kwestii lojalności względem tekstu¹⁷. Ważna jest też analiza okładek – i wydań osobnych, i całego tomu – będących komunikatem dla czytelnika i wprowadzających go w opowieść¹⁸, pełniących również podobne funkcje rysunków na stronach wprowadzających daną klechdę. Z tych wszystkich elementów każdy z ilustratorów tworzy bowiem własną opowieść, nawiązując do poprzedników lub od nich odchodząc, opowiadając czytelnikowi obrazem i kolorem o klechdzie Leśmiana tak, jak ją rozumie i chce mu ją pokazać.

Leśmianowski Ali Baba

Istotne jest spojrzenie na klechdę Leśmiana przez pryzmat popularnej opowieści o Ali Babie i czterdziestu rozbójnikach. Poszczególne opowieści, choć odwołują się do znanych baśni i motywów, są autorską wersją Leśmiana. Tę odmienność podkreśla już tytuł całego zbioru, zupełnie nieoczywisty. Nie zostały one nazwane baśniami (choć poeta wielokrotnie mówi o baśni będącej przygodą), nie zwraca się uwagi na niezwykłość opisanych przygód przez użycie określenia „awantury”¹⁹, nie ma też w tytule bezpośredniego nawiązania do tysiąca i jednej nocy. Z listu Konrada Drzewieckiego do poety wiemy, że pierwotnie tytuł zbioru miał być klasyczny: *Noce arabskie*, a tom składać się z dwóch serii, czyli utworów, które znalazły się w *Klechdach sezamowych*, miały nosić wspólny tytuł, podobnie jak pierwsza baśń, czyli *Pieśń o rumaku zaklętym*²⁰. Dawne słowo „klechda” – spopularyzowane przez Kazimierza W. Wójcickiego, autora zbioru opowieści

ludu polskiego i ruskiego – sytuowała opowieść między bajką ludową, podaniem a gawędą²¹. Termin odnoszący się do rodzimych, ludowych opowieści został użyty więc do świata Bliskiego Wschodu. Być może była to sugestia

poety (zamierzającego stworzyć „Polską klechdową od morza do morza”, jak pisał w 1913 roku w liście do Zenona Przesmyckiego), być może był to pomysł wydawcy. To bowiem nie jedyny u Mortkowicza tego typu zabieg odniesienia określenia „klechdy” do utworów z innego kręgu kulturowego, w 1912 roku ukazały się tu np. *Irezyjona. Klechdy attyckie* Tadeusza Zielińskiego.

W ostatecznym tytule na bliskowschodniość wskazuje przymiotnik „sezamowe”, co jest odniesieniem do krajów, gdzie ów sezam rośnie. Można też odczytać go inaczej, a mianowicie jako umieszczenie w centrum Sezamu²², nazwy grotu otwieranej magicznym zaklęciem, a przez to też baśni o Ali Babie. Zabieg postawienia w centrum magicznej formuły bardzo przystaje do filozofii Leśmiana: nadania wagi słowu, które się staje²³ zaklęciem otwarcia książki wprowadzającej z kolei czytelnika w świat Orientu. Obydwa słowa w tytule – „sezam” nawiązujący do zaklęcia i „klechda” pokrewna gawędzie – podkreślają Leśmianowskie znaczenie słowa, snucia opowieści, baśni stającej się²⁴.

Baśń o Ali Babie (podobnie jak druga o Aladynie), mimo potocznego łączenia ze starymi opowieściami Wschodu i *Księgami tysiąca i jednej nocy*, jest jedynie świetnym naśladownictwem schematów, mistyfikacją, choć Aboubakr

**Baśń o Ali Babie
jest jedynie świetnym
naśladownictwem
schematów, mistyfikacją**

Chraïbi nazywa ją „literacką kreacją”²⁵. Obie baśnie, choć wyglądają na cudowne opowieści orientalne, nawet na klasykę tamtejszej literatury, pokazującą kulturę i ducha tej części świata, po raz pierwszy ukazały się dopiero w XVIII wieku w tomie Antoine’a Gallanda (przedstawiającego się jako tłumacz) *Les Mille et Une Nuits* (1704–1717), który rzekomo usłyszał je (jak podaje na początku tomu) w 1709 roku²⁶ w Paryżu od maronickiej²⁷ (dziś Syria, Aleppo) opowiadaczki baśni Hanny Diyab. Baśń o Ali Babie nigdy nie pojawiła się więc w oryginalnym wydaniu kairskim, a według najnowszych badań uznaje się, że opowiadaczka, tak jak cała historia, była tylko wymysłem orientalisty²⁸. Nie jest to zatem baśń arabska, choć wiele w tomie pochodzi z tej kultury. W Polsce znano i czytano zarówno wersję oryginalną Gallanda, jak i przekłady. Pierwszy z nich ukazał się w warszawskiej drukarni Michała Grölla już w latach 1767–1769 pt. *Awantury arabskie lub Tysiąc nocy i jedna...* w tłumaczeniu pijara Łukasza Sokołowskiego. Opowieść tę można znaleźć od tego czasu w Polsce w niezliczonych wersjach, także dla dzieci, dla ludu, a nawet w *Słowniku polsko-niemieckim* Mrongoviusa czy podręczniku dla Niemców do nauki języka polskiego pt. *Historyja o Alibabie i czterdziestu rozbojnikach zgładzonych z świata przez jedną nieolnicę* (wyd. 2, Königsberg 1805)²⁹.

Zagadnieniem interesującym badaczy są literackie i plastyczne źródła *Klehd sezamowych*. Roman Zimand nie ustala ostatecznie, czy poeta mógł inspirować się Gallandem, choć dodaje, że mógł znać jego polskie przekłady z 1898 i 1900 roku wydane u Zukerkandla, a dodatkowo wymienia też dwa potencjalne, popularne źródła: niemiecką przeróbkę *Powieści z tysiąca i jednej nocy. Dla młodzieży* Alberta Ludwiga Grimma (wyd. od 1872 roku najpierw Wende i Sp., potem Gebethner i Wolff od 1882³⁰, do 1911 roku aż siedem wydań) oraz francuski przekład Josepha Charles’a Mardrusa *Le Livre des Mille et une nuit*³¹. Grzegorz Leszczyński wskazuje za Zimandem na zapoznanie się poety z edycją paryską 1899–1905 w tłumaczeniu Mardrusa, w wyjątkowej oprawie, która jest tą – zdaniem obu literaturoznawców – określoną przez Leśmiana na początku baśni o Aladynie jako „olbrzymia czarodziejska księga, którą pewien czarodziej posiada w swojej bibliotece”³². Podaje on również inny ikonograficzny trop, uważając, że na koncepcję Leśmiana wpłynęły nie tyle konkretny tekst, ile nowatorska i groteskowa grafika Luciena Laforge’a w przeznaczony dla dzieci dziesięcio-, dwunastoletnich francuskiej adaptacji *Les Mille et une nuits* (wyd. Jules Tallandier, 1912), zawierającej trzy baśnie, w tym tę o Ali Babie³³. Znaczące graficznie

wydaje mu się też wydanie osobne interesującej nas baśni pt. *Ali-Baba et les quarante voleurs* z ilustracjami Alberta Robidy (Paryż 1909).

Trudno stwierdzić, na ile i czy w ogóle szata graficzna wymienionych książek zaważyła na wyobrażeniu Leśmiana, należałoby odnaleźć w tekście i obrazowaniu klehd elementy odmienne, a występujące tylko na ilustracjach konkretnych artystów, w tym te będące dopełnieniem historii. Jedno jest pewne: ze względu na tekst wydanie, na którym oparł się Leśmian, nie mogło być adaptacją ani przeróbką (jak edycja z ilustracjami Laforge’a³⁴ czy Robidy³⁵). Z pewnością była to wersja pełna: albo oryginalne wydanie Gallanda, albo któryś jego wierny przekład. I to nie tylko dlatego, że to od Gallanda wywodzą się baśnie o Ali Babie i o Aladynie, ale też dlatego, że na niej wiernie oparte jest też wydanie londyńskie z ilustracjami Dulaca. Poeta, pisząc na zlecenie Mortkowicza do zakupionych ilustracji, musiał zapoznać się z owymi baśniami. Ponieważ nie znał angielskiego, z pewnością sięgnął do wydania francuskiego, na co może wskazywać zarówno miejsce powstania książki (poeta pisał ją we Francji), jak i podobieństwo wersji Gallanda oraz tej opowiedzianej dla Hodder & Stoughton przez Housmana do opowieści Leśmiana, u którego nie brakuje żadnego z elementów historii z obu wydań. Ponadto, jeśli uznać słowa poety o „czarodziejskiej księdze” nie za chwyt literacki sugerujący magiczne pochodzenie utworów, ale – jak sugeruje Leszczyński – za naoczne źródło, to w poszukiwaniu czerwono-złotej i bogato zdobionej edycji nie trzeba sięgać aż do wydania Mardrusa, skoro książka, z której Mortkowicz zakupił ilustracje, też tak wygląda: czerwone płótno, złożone ozdobne liternictwo na froncie i na grzbiecie stylizowane na pismo arabskie, w prawym dolnym rogu i na grzbiecie magiczna lampa, z której wydobywa się finezyjną falą magiczny dym, korespondując z arabeskami i gustownymi dekoracjami.

Baśń *Ali Baba i czterdziestu zbójców* Leśmiana jest wierna fabularnie *Histoire d’Ali Baba et de quarante voleurs exterminés par une esclave*, zamieszczonej jako druga z czterech opowieści w tomie jedenastym *Les Mille et Une Nuits* Gallanda³⁶ i odwołującej się do niej *Ali Baba and the Forty Thieves* (trzeciej z sześciu) ze *Stories from The Arabian Nights* Housmana, z której miały być zaczerpnięte ilustracje Dulaca. Także osadza akcję w Persji³⁷, a bohaterami czyni dwóch żonatych braci, z których jeden jest dzięki ożenkowi bogaty – Kassim, a drugi – Ali Baba – biedny. Bogaty brat każe Ali Babie jechać do lasu po drewno, ten spotyka tam czterdziestu zbójców³⁸ wnoszących skarby do jaskini otwieranej magiczną formułą „Sezaminie, otwórz się!”, by później skorzystać z okazji i wziąć złoto,

do którego mierzenia jego dobra, ale naiwna żona pożyczka od sprytniej szwagierki miarkę. Gdy istnienie jaskini zbójców wychodzi na jaw, udaje się tam chciwy Kassim, jednak zostaje przyłapany i zabity przez zbójców, którzy kawałkują jego ciało i dla odstraszenia wieszają przed jaskinią. Ali Baba zabiera ciało, do jego zszycia zatrudnia (prowadząc z zawiązanymi oczami) Babę Mustafę (co jest pomysłem pracującej w domu Kassima Morgana) i żyje szczęśliwie, dopóki kapitan zbójców nie zaczyna nasyłać na niego innych rozbójników, na szczęście wprowadzanych w błąd przez sprytną Morgana. Ostatecznie kapitan przebiera się za kupca i z bukłakami rzekomo pełnymi oliwy, w których chowają się zbójcy, przyjeżdża do domu Ali Baby, prosząc o nocleg, jednak i tym razem Morgana wyczuwa podstęp i nalewa w nocy do bukłaków wrzącej oliwy, zabijając wszystkich. Pozbawiony wsparcia kapitan wraca do lasu, obmyślając zemstę. Pod imieniem Hussen otwiera sklep obok sklepu należącego do rodziny Ali Baby, wkrada się w jego łaski i zostaje zaproszony do domu. I znowu wierna Morgana podczas uczytu wyczuwa intencje zbójcy (gdy ten odmawia jedzenia solonych potraw) i w trakcie tradycyjnego tańca zabija go, wbijając mu ostrze w pierś. Wszystko kończy się szczęśliwie ślubem i wejściem Morgana do rodziny³⁹.

Polski poeta zachowuje imiona: Ali Baba, Kassim (fr., ang. *Cassim*), Morgana (fr. *Morgiane*, ang. *Morgiana*), Baba Mustafa (fr. *Baba Moustafa*, ang. *Baba Mustapha*), Hussen (fr., ang. *Cogia Houssain*)⁴⁰, Abdala (fr. *Abdalla*, ang. *Abdallah*), a także różne, zdawałoby się, nieistotne szczegóły, które wskazują na to, że korzystał właśnie z pełnej wersji Gallanda, np. Morgana gotuje dla Ali Baby rosół (fr. *bouillon*, ang. *broth*), główny zbójca zostaje zaś nazwany kapitanem zbójców (fr. *capitaine des voleurs*, ang. *captain of the robbers*), a nie np. hersztem, dowódcą czy przywódcą. Na kanwie pełnej wersji baśni Leśmian snuje swoją opowieść, wprowadzając do niej drobne zmiany fabularne, które to wyróżniki też są istotne przy interpretacji warstwy ilustracyjnej poszczególnych edycji baśni i ocenie, czy ilustrują one klechdę o czterdziestu zbójcach Leśmiana, czy znaną z innych wersji opowieść o czterdziestu rozbójnikach. Leśmian nadaje imiona bezimiennym żonom⁴¹ obu braci i nazywa je Amina i Zobeida, a więc nazywają się one tak samo jak bohaterki baśni z drugiego tomu zbioru Gallanda. Bezimiennego syna Ali Baby, który na końcu poślubia Morgana, poeta zamienia na siostrzeńca (rodzice zmarli, a on się nim opiekuje) i nadaje mu imię Seffal, daje też imiona pojedynczym zbójcom wyprawiającym się do Ali Baby – Alof i Achmed. W polskiej wersji nie ma więc typów, ale wszyscy bohaterowie otrzymują imiona, a przez to stają się bardziej indywidualni i bliżsi czytelnikowi.

Krawiec Baba Mustafa staje się u Leśmiana szewcem, co jest znaczące w kontekście jego twórczości i szewczyka kuternogi⁴². Autor klechdy zamienia wosk w podstępnie z miarką na smołę, osły na muły, Morgana tańczy nie ze sztyletem (fr. *poignard*, ang. *dagger* – sztylet), ale z mieczem, i nie wbija go zbójcy w serce, ale uderza w piersi. Inne jest też wyobrażenie skarbów, poeta zamienił typowe dla baśni tkaniny, dywany, kamienie szlachetne czy złoto na poetyckie bele malachitowe, drzewa koralowe, kufry, stopy kamieni szlachetnych, na dodatek tchnął w nie życie, każąc im tańczyć, mruzczyć, śpiewać. Rozbieżności wynikają także z częstego w przekładach czy adaptacjach dla dzieci puryfikowania rzeczy niewłaściwych czy wymagających wyjaśnienia. Tu pojawiają się te dotyczące kwestii obyczajowych: tam po zabiciu Kassima zgodnie z obyczajem muzułmańskim Ali Baba poślubia jego żonę i przejmuje majątek (pałac i sklep), tu nie ma wielożeństwa – Amina prosi po prostu Ali Babę i Zobeidę, żeby zamieszkali razem z nią, bo nie chce żyć samotnie, a po kilku dniach daje im pałac, bo ich pokochała. Morgana nie jest wprawdzie nazwana u Leśmiana (jak w wersji francuskiej i angielskiej) niewolnicą Aminy, ale jej służącą, jednak na koniec dostaje w polskiej książce tak cenną wolność (co oznacza, że jednak nią była), gdy w tamtych wersjach nagrodą jest ślub i wejście do rodziny. U Leśmiana wszystko kończą zaślubiny, po których bohaterowie żyją szczęśliwie, u Gallanda i Housmana otrzymujemy jeszcze informacje o ważnym w opowieści Sezamie: zostaje własnością Ali Baby i jego potomków, którzy odtąd zajmują wysokie stanowiska w mieście.

Leśmian, jak muzyk grający znany utwór, na tej podstawie improwizuje, tworzy wariacje, fantazje. Wprowadza do akcji właściwe swojemu sposobowi pisania i fascynacjom rozbudowane opisy, przemyślenia, zachwyty, poezję, a baśń dla niego nie jest tylko tym, co się dzieje, ale tym, co urzeka, zachwyca, skądś pochodzi i dokądś zmierza, a wszystkie te detale trzeba odmalować słowem. W *Ali Babie i czterdziestu zbójcach* nie znajdujemy się więc od razu w lesie z jaskinią⁴³, ale poznajemy obu braci i ich filozofię życia białego i czarnego. Zanim czytelnik dowie się, co zrobili w obliczu znalezionych bogactw, ma już dzięki temu wyrobiony stosunek do obu, a poza tym Leśmian rozwija wstęp, każąc być najpierw obu braciom biednymi i różnie traktować tę biedę, a dopiero potem pozwala im się ożenić (we wspomnianych wersjach o tym, że są żonaci, dowiadujemy się już z drugiego zdania), kierując się przy tym odmiennymi wartościami. Przez to opowieść o dającym szczęście bogactwie zamienia się w historię o „być” i „mieć”, a Ali Baba staje w obliczu zajmowania się nie tylko kwestią dóbr materialnych, ale i duchowych⁴⁴.

W baśni o zaklęciu, a więc słowie, które się staje, poeta rozwija kwestię roli języka, wprowadzając także do utworu poezję (wiersze i piosenki), antropomorfizując przyrodę (las, papugi, małpki, skarby), która również mówi, śpiewa, tańczy i staje się wielką księgą natury⁴⁵, a jej odczytanie jest warunkiem dotarcia do skarbu. Opowieść o Sezamie jest przedstawieniem Leśmianowskiej filozofii życia i baśni⁴⁶, nauką o przygodzie, jaką jest życie i baśń, o wadze umiejętności ich smakowania i doceniania ich piękna⁴⁷, a także otwarcia na tajemnicę. Nie brak w baśni też podkreślających tę radość i niejednoznaczność świata dowcipu i groteski.

Edycja z ilustracjami Dulaca

Baśń o Ali Babie została umieszczona w *Klechdach sezamowych* jako druga, podczas gdy w wydaniu londyńskim była trzecia. Tam ilustrowało ją aż jedenaście całostronicowych obrazków (od nr 15 do 24), w edycji Mortkowicza mamy zaledwie dwie ilustracje, kolejno: otwarcie Sezamu (w oryginale także jest ona pierwsza) i przebranie kapitana zbójców (tam siódma).

Dulac w ilustracjach do zbioru baśni pozostaje przy swoim stylu osadzonym w epoce i jej gustach, pod wpływem secesji (zwłaszcza Gustava Klimta) i prerafaelitów, mistrzów japońskich i rysunków Orientu, a także np. ilustratorów – Szweda Johna Bauera i Brytyjczyka Arthura Rackhama⁴⁸. Jest przede wszystkim malarzem, tworzącym z jednej strony barwne ilustracje o prostej i harmonijnej kompozycji, a z drugiej pełne detali, szczegółików oddających fakturę i charakter, przenoszących w fantastyczne światy. Wydaje się więc idealnym ilustratorem baśni, zwłaszcza Wschodu.

Być może znaczne zredukowanie liczby ilustracji w polskiej edycji wynikało z ograniczenia kosztów⁴⁹, istotne jest jednak to, co wybrano. Powodem nie była zapewne odmienność opowieści i niedostosowanie obrazu; bez problemu mogłyby znaleźć się w klechdach zarówno scena rozmowy Kassima z żoną, jak i wejście Ali Baby do Sezamu czy rozmowa zbójcy z Babą Mustafą. Zmniejszenie liczby ilustracji sprawia, że w wersji Leśmiana wyobraźni czytelnika pozostawiono choćby wygląd głównych bohaterów: nie widzimy ani Ali Baby, ani Kassima, ani ich żon, a jedynie zbójców i anonimowych mieszkańców Bagdadu. Została tu wprowadzona



Il. 1. Zbójcy przed wejściem do Sezamu, il. E. Dulac

istotna scena rzucenia zaklęcia i wejścia zbójców do Sezamu (zob. il. 1), jednak – co ciekawe – nie widzimy już zgromadzonych tam skarbów (w wydaniu londyńskim w mnogości odmalowano je na trzeciej ilustracji z malutkim i pękatym Ali Babą), to także pozostawiono wyobraźni. Zbójcy Dulaca są starzy, nieco groteskowi, o chudziutkich nóżkach, długich brodach, niekiedy opasłych brzuchach, z łatami na ubraniu i z turbanami przypominającymi gniazda os. Nie wyglądają groźnie, nawet podkreślający wąsa i knujący coś kapitan zbójców, na którego patrzą z lekką kpina postronni mieszkańcy, nie wzbudza strachu. Groteskowość przedstawienia niby strasznych a śmiesznych zbójców koresponduje z groteskowością tekstu, wszak wszyscy zostali pokonani przez sprytną służącą zarówno w tekście macierzystym, jak i u Leśmiana⁵⁰. Należy jednak pamiętać, że tu – inaczej niż w pozostałych edycjach – to autor klechd dostosowywał historie do istniejących już obrazków, a nie odwrotnie. Co ciekawe, niezależnie od powodu doboru takich, a nie innych ilustracji z jedenastu, na obu został uchwycony konkretny moment: 1) otwarcia Sezamu oraz 2) decyzji kapitana zbójców. Przy czym ten pierwszy został opisany w obu edycjach, drugi zaś jest dodany przez ilustratora. W obu tekstach mamy rozmowę kapitana z bandą, której przedstawia swój plan – i jego realizację. Tymczasem ilustrator zatrzymuje na chwilę wartką akcję i każe nam spojrzeć zbójcy prosto w oczy; to zresztą jedyna taka ilustracja wśród wszystkich jedenastu rysunków, na innych bohaterowie zajęci są swoimi sprawami. Być może Dulac na chwilę stara się wyhamować potok akcji, wprowadza kontrpunkt w historii, zapowiadając jej kulminację. Na obu ilustracjach – ale i na pozostałych – uwagę zwraca podłoże z rozrzuconymi tu i ówdzie kamieniami, to otoczkami, to (na ilustracjach wyłączonych z wydania u Mortkowicza) ciętymi kamieniami podłogowymi i szlachetnymi. Z mnóstwem wyrysowanych piórkiem detali ilustracje Dulaca wyglądają mozaikowo, co z jednej strony nawiązuje do mozaik bizantyjskich oraz do witraży (typowych dla secesji), a z drugiej – do skarbów wypełniających wnętrze Sezamu. Zgaszone kolory ilustracji z przewagą niebieskości i zieleni, rozmyte plamy akwareli, kontury i detale narysowane piórkiem⁵¹ nie kojarzą się być może dziś w sposób oczywisty ze Wschodem, w popularnym ujęciu przedstawianym krzykliwymi barwami i sensualnie, tymczasem Dulac pokazuje tajemnicę Orientu. Oblane niebieskawym światłem kadry – choć jest to z pewnością ze względu na chronologię prac skojarzenie naddane – korespondują z filozofią barw Leśmiana, zwłaszcza indygo⁵². U obu artystów kolor ten pojawił się też z pewnością pod wpływem zachwyconego Orientem modernizmu przydającego specjalnego znaczenia zieleni, niebieskiemu, indygo i fioletowi.

Edycje z ilustracjami Różańskiej

Pierwsze ilustracje do *Klechd sezamowych*, łącząc akwarelę i tusz⁵³, wykonała Eugenia Różańska. Edycje z 1950 i 1954 roku wydane w Czytelniku nie są identyczne, a jedynie podobne. Mimo tego samego wydawnictwa i formatu oraz tej samej ilustratorki uważny czytelnik zauważył mniejsze i większe zmiany w kolorystyce i elementach okładki (jedna jest miękka, druga – twarda płócienna, z tłoczeniami i ze złoconiami, bardziej ozdobna)⁵⁴, fontu, jak i warstwy ilustracyjnej. Obie edycje, tak w wielu miejscach podobne, są w gruncie rzeczy graficznie dwiema wersjami tej samej ilustratorskiej opowieści. Różańska w nowym wydaniu zachowuje elementy, schematy, układ postaci itd., ale jakby przerysowuje je na nowo, niejako powtarzając (a może poprawiając?) siebie. Wystarczy przyjrzeć się ilustracjom na okładkach, które przedstawiają tę samą scenę: na obu na tle gwiaździstego nieba zawisł w skoku galopujący w prawo koń, unosząc na swym grzbiecie mężczyznę wiozącego siedzącą przed nim młodą kobietę. Ilustracje przez pozornie drobne różnice nabierają zupełnie innej wymowy. Wśród nich istotna jest zmiana kolorystyki postaci: na wcześniejszej ilustracji jadący pochodzą zapewne z kultury bliskowschodniej, są ciemnoskórzy, ciemnowłosi, mężczyzna ma charakterystyczny biały turban, a dziewczyna burą, ubogą sukienkę. W nowszym wydaniu nie jest to już ilustracja osadzona na Bliskim Wschodzie, ale postaci są bliższe kulturze europejskiej: jasnoskóre i brązowowłose, poza tym noszą bajecznie kolorowe szaty, a dziewczyna wygląda jak królewna. Opowieść staje się przez to uniwersalnie baśniowa, bo w każdej kulturze istnieje jakaś opowieść o porwaniu królewny. Jak w tłumaczeniach, tak w pojmowanej także często jako przekład ilustracji artystka stosuje dwie różne techniki: egzotyzacji i udomowienia⁵⁵, druga technika ma wzbudzić w czytelniku bliskość, utożsamienie się z książką i jej bohaterami⁵⁶. Jedynym nowym nawiązaniem do Orientu wydaje się zamiana na gwiaździstym niebie chmury na sierp księżycy.

W zbiorze Różańska łączy kolorowe ilustracje całościowe na wkładkach z wykonanymi piórkiem ilustracjami wkomponowanymi w tekst, śródtekstowymi, oraz winiętami i finalikami. Przy czym w edycji z 1950 roku każdą baśń poprzedza osobna strona z tytułem i winiętą, a w późniejszej tytuł zostaje umieszczony nad tekstem, od którego oddziela go winieta. W baśni o Ali Babie z 1950 roku winieta tytułowa to sympatyczny osioł niosący skarby, który pojawia się jako finalik w wersji z 1954 roku; we wcześniejszym wydaniu baśń zamyka winieta z trzema papużkami, zamieszczona też

na stronie tytułowej tomu. W edycji późniejszej baśń rozpoczyna półstronicowy rysunek bandy zbójców na koniach (zob. il. 3), który wcześniej znajdował się na s. 74. Drobną różnicą jest jednak znacząca, ponieważ wprowadza w inny sposób czytelnika w baśń, kierując jego uwagę na inne elementy historii oraz wzbudzając inne emocje. Znajdujące się w każdym z wydań (1950 i 1954) dwie całostronicowe ilustracje kolorowe są niemal identyczne (choć niektóre kolory mają odmienne odcienie, obrazki znajdują się też w różnych miejscach koło tekstu), zaś dwa rysunki piórkiem jedynie podobne. Rysunki piórkiem przedstawiają te same sceny (Zobeida i garniec oraz szyjący Baba Mustafa), ale przerysowane na nowo. Trudno jednoznacznie stwierdzić, czym było to spowodowane, być może prozaicznym zaginięciem matrycy, a może decyzją wydawcy; za czym może przemawiać podobne



Il. 2. Baba Mustafa i Morgana wśród mało orientalnej, „udomowionej” przyrody, il. E. Różańska

posunięcie w przypadku edycji z ilustracjami Jana Lenicy. Pierwszy rysunek czarno-biały niewiele się różni od drugiego, na obu układ postaci jest taki sam, dotyczy to również detali, jak opaska na głowie kobiety czy kształt dzbana. Może później złota jest więcej, a szrafowanie dokładniejsze, ale nie ma niczego zmieniającego odbiór. Także na drugiej ilustracji śródtekstowej różnice są drobne, np. ilustratorka narysowała inne przedmioty w warsztacie śpiewającego Baby Mustafy czy dodała mu wąsy.

Pierwsza z kolorowych ilustracji przedstawia Ali Babę na drzewie, skąd patrzy na zbójców zmierzających konno do Sezamu. Scena ta rozgrywa się niedługo po rozmowie papug, która przyczynia się do tego, że Ali Baba modli się o bajkę, dlatego – choć nie ma mowy o tym, gdzie siedziały owe papugi – ilustratorka usadawia trzy ptaki na drzewie. Wprowadza przez to dodatkowy kontekst, a także koncentruje na jednym obrazie kilka elementów fabuły, niejako nie skupiając się na uchwyceniu momentu, ale „streszczając” w specyficznym sposób fragment opowieści. W tekście jest mowa o gęstwinie leśnej i rzeczywiście mamy las, ale jest to raczej las polski niż perski – widzimy zieloną trawę, liściaste drzewa, a Ali Baba siedzi na jednym z nich o powykręcanych gałęziach (może na wiąz), które wbrew tekstowi wcale nie jest tak gęste, że go nie widać. Ilustracja jest jednak nie dla zbójców, którzy i tak nie zauważają drwa, ale dla czytelnika, który ma wszystko zobaczyć: i papugi, i głównego bohatera, i zbójców, i Sezam, i las. Stroje oraz papugi są kolorowe, co raczej ma nawiązywać do baśniowości i do barwnego Wschodu, a nie oddawać realia. Podobnie została rozwiązana kwestia kolorów na drugiej ilustracji, gdzie stroje Morgany i Baby Mustafy są w tych samych kolorach, niebieskim i czerwonym. Tu udomowienie jest posunięte o wiele dalej (zob. il. 2). Ich stroje nie są bliskowschodnie, ale raczej uniwersalne; równie dobrze można by uznać choćby ubranie Baby Mustafy za kontusz. Stoją pod drzewem, które wygląda jak lipa, a w tle mamy sielskie miasteczko, raczej polskie niż arabskie: to budynki z typowymi spadzistymi dachami, wieża wyglądająca jak wieża ratusza z chorągiewką na dachu, zabudowania po prawej przypominają nawet klasztor.

Ilustracje Różańskiej z jednej strony nawiązują techniką do Dulaca, z drugiej – przedstawiają polską klechdę o Ali Babie; elementów odnoszących się do polskich realiów albo uniwersalnych baśniowych jest bowiem sporo. Także tych Leśmianowskich, z którego opowieści ilustratorka wybiera, interpretując, te elementy, które wydają się jej ważne, np. wprowadzone przez poetę papugi w pąsowej i zielonej sukni. W większości tworzy jednak w stylistyce realizmu dziecięcego

własną interpretację baśni, umiarkowanie wschodnią. O tym, że to baśń dziejąca się w Persji, mówią głównie turbany na głowach bohaterów i strój zasłaniającej twarz Morgany na rysunku piórkiem⁵⁷, która jednak już na kolorowej ilustracji wygląda jak polska wiejska dziewczyna.

Edycje z ilustracjami Lenicy

Na polskim rynku ukazało się aż sześć edycji *Klechd sezamowych* z ilustracjami Jana Lenicy: pięć nakładem Czytelnika (1959, 1968, 1973, 1978, 1983) i jedna Wydawnictwa Dwie Siostry (2017). Nie są to reprinty, ale reedycje, wprowadzające większe lub mniejsze zmiany w szacie graficznej. I tak wydania z 1959 i 1968 roku sprawiają wrażenie podobnych do siebie: w formacie zbliżonym do kwadratu, oprawne w szare płótno, z nalepką i podobnymi ilustracjami. Bliższe spojrzenie już choćby na okładkę pozwala zauważyć, że poszczególne ilustracje zostały jakby ponownie narysowane. Zachowano plan rysunku, schemat, ruch, układ postaci itd., zmieniono natomiast detale (rysy twarzy, deseń, kolorystykę itd.). Zmiany obejmują też liternictwo na stronie tytułowej, font w środku, a także ilustracje. W 1974 roku pojawia się nowa granatowa okładka (i nowa strona tytułowa) z czarnym rysunkiem brodatej twarzy wyglądającej jak księżyc w fezie, powtórzona w 1978 roku. W 1983 roku ponownie zmienia się okładka – na wyglądającą jak witraż z kolorowych szkielek. Niektóre wydania zachowują font z poprzedniej edycji, inne zawierają przesłany tekst, co pociąga też niekiedy za sobą zmiany w umieszczeniu ilustracji. Najbardziej kolażowe jest wydanie *Dwóch Sióstr*: okładka szara, płócienna (reprint z edycji z 1968 roku), dodatkowo papierowa obwoluta (z ilustracją z okładki z 1983 roku), strona tytułowa jak w wydaniach z lat siedemdziesiątych, a środek – według notki ze strony redakcyjnej – to tekst z pierwszego wydania bez zmian z późniejszych edycji⁵⁸, mamy tu też nowy font i ozdobniki, z kolei warstwa ilustracyjna została przejęta (z wyjątkami, o czym dalej) z 1968 roku.

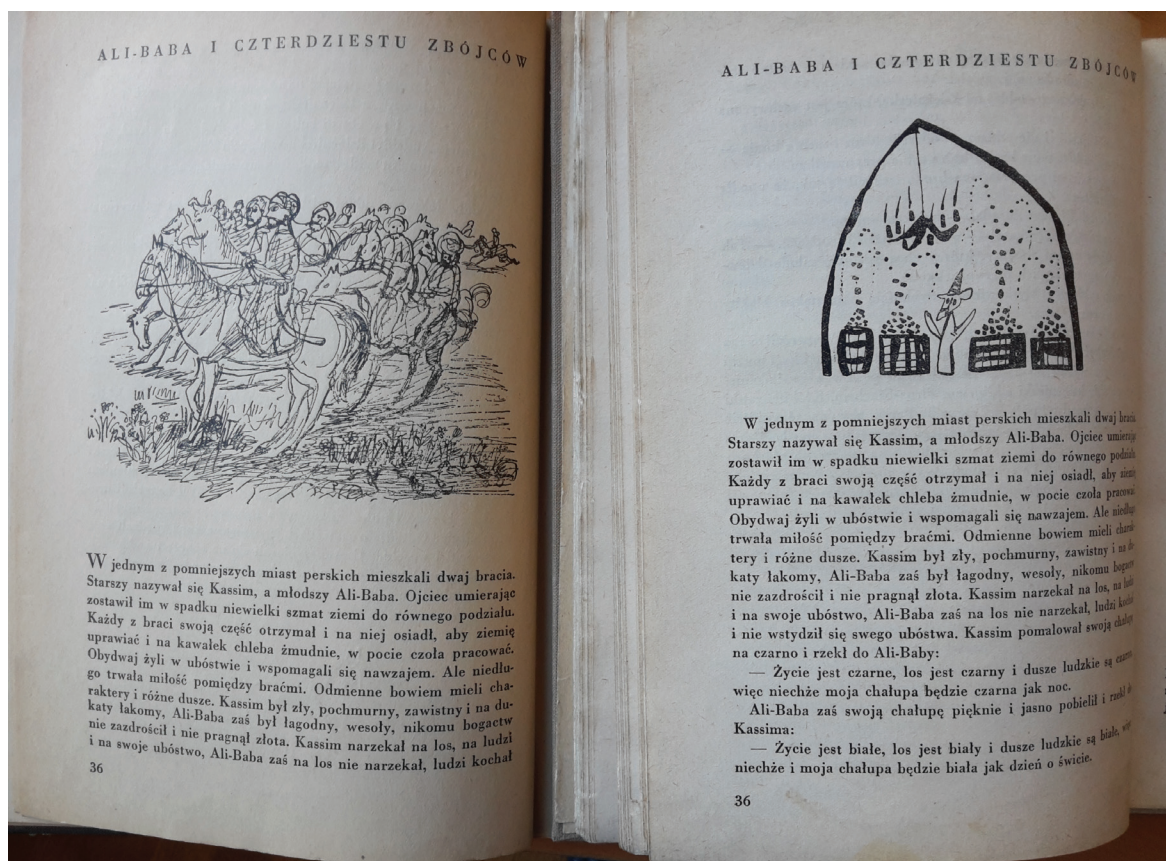
Wydawnictwo Czytelnik zaprosiło do zilustrowania klechd nowego ilustratora, ale zachowało formułę: kolorowe ilustracje całostronicowe oraz czarno-białe piórkiem umieszczono tuż pod tytułem⁵⁹, przy czym zrezygnowano – ograniczając elementy dekoracyjne – z rysunków śródtekstowych, winięt i finalików.

Pod względem ilustracyjnym baśni o Ali Babie jest bez wątpienia jedną z najciekawszych baśni. Ma tylko jeden podtytułowy czarno-biały rysunek: wewnątrz Sezamu, a w nim

skarby w czterech skrzyniach i kandelabr nad głową człowieka, który w edycji z 1959 roku może być zarówno zbójcą, jak i Ali Babą, w 1968 roku natomiast dostaje do ręki jednoznacznie określającą go zakrzywioną szablę. Jedno jest pewne: w obu edycjach, i w wszystkich reedycjach, to ilustracja – choć tak schematyczna – do klechdy Leśmiana, a nie dowolnej opowieści o czterdziestu rozbójnikach, o czym świadczą ulatujące ze skrzyń i tańczące w powietrzu kamienie szlachetne (zob. il. 3).

Co ciekawe, w różnych edycjach baśni ta ma raz dwie, raz trzy kolorowe, najprawdopodobniej wykonane temperą, ilustracje, na dodatek jedna z nich została wymieniona. W wydaniu z 1959 roku pierwszy obrazek (koło s. 48) przedstawia siedzącego na drzewie w otoczeniu papug Ali Babę i stojących poniżej zbójców. Widoczne jest zainspirowanie się Lenicy poprzednią edycją przez wprowadzenie ptaków, nie jest to jednak już scena narracyjna, ale statyczna. Być może zdecydował o tym ujęciu wybór techniki przedstawienia: zamknięta w ramkę, przypomina mozaikę, tak wyglądają też wykropkowane liście na centralnie umieszczonym drzewie. Lenica swobodnie interpretuje scenę: usuwa choćby zieloną papugę (zresztą przypomina ją tylko jeden z czterech ptaków, których gatunek trudno określić), być może dlatego, że mogłaby się wtopić w tło drzewa przez stosowaną przez niego gamę zgaszonych barw, oraz daje tylko jednemu zbójcy turban, pozostali albo noszą fezy (w tym Ali Baba), albo spiczaste czapki. Druga ilustracja (koło s. 64) przedstawia Morganę z kubkiem gorącej oliwy obok osła z ukrywającym się zbójcą oraz księżyc w fezie. Ta nocna scena została wykonana kilkoma pociągnięciami pędzla i – co zaskakujące – została także rozbielona. Ma również zupełnie inną stylistykę (choć też inspirowaną Wschodem, np. tradycyjnie zdobionymi kaflami)⁶⁰, może dlatego w następnej edycji została zastąpiona barwniejszą i mozaikową ilustracją – ze zbójcą w otoczeniu kamieni szlachetnych (prawdopodobnie to scena śmierci Alofa)⁶¹. Zdecydowano się więc na ujednoczenie wizji artystycznej, stylistyki nawiązującej do mozaik, piór i łuków okiennych.

W wydaniu z 1968 roku ilustracja, która znajdowała się uprzednio w baśni *Rybak i geniusz*, obok s. 96 i wierszy o rybach, pojawia się w baśni o Ali Babie, przy końcowej opowieści o ugoszczeniu kapitana zbójców; przez to baśń o rybaku nie ma w tej edycji żadnej ilustracji kolorowej. W następnej edycji z 1978 roku wraca ona do baśni o rybaku i w następnych wydaniach (do dziś) już zostaje. Ostatecznie przy baśni o rybaku pojawia się ona w edycjach z: 1959, 1978, 1983, 2017 roku, a przy baśni o Ali Babie z 1968 i 1973 roku. Możliwość różnorodnej interpretacji i dopasowania tej



Il. 3. Ilustracje wprowadzające do baśni w edycji z 1954 (il. E. Różańskiej) i 1959 roku (il. J. Lenicy)

„wędrównej” ilustracji do obu baśni dowodzi jej symboliczności (zob. il. 4). Można nawet mówić o jej „umownej narracyjności” – a więc odniesieniu się do określonej narracji, ale w sposób umowny i dający szerokie pole interpretacji. Dodatkowo ułatwieniem jest też to, że nawiązuje ona do obszernego epizodu oraz do uniwersalnej sceny posiłku. Należałoby założyć, że właściwy jest pierwotny zamysł umieszczenia ilustracji, a więc przedstawia ona uczującego sultana marzącego o smażonej rybie, stąd obok jego głowy unosi się owa ryba na talerzu i widelec, a posiłek w kontekście opowieści jest jedynie nierealnym marzeniem, udaremniowanym przez tajemniczą panią. Za tym odczytaniem przemawiałoby też częstsze umieszczanie ilustracji przy tej baśni – aż w czterech edycjach. Można z kolei znaleźć i kontrargument – uznać, że wydanie drugie z ilustracjami Lenicy jest wydaniem poprawionym i tutaj umieszczono obrazek we właściwym kontekście. Wówczas uczującym mężczyzną byłby kapitan zbójców, tu przedstawiający się jako Hussen, ryba na talerzu byłaby jednym z posiłków bez soli (w tekście brak konkretnych dań, co pozostawia ilustratorowi szerokie pole dopełnienia),

a widelec skierowany w stronę mężczyzny, lecący z dodatkami skrzydeł, symbolicznie nawiązuje do rozpoznania wroga przez Morganę i chęci zabicia go; w historii robi to mieczem, ale widelec symbolizuje zagrożenie w trakcie posiłku.

Wszystkie pointylistyczne, zamknięte ramką ilustracje Lenicy przypominają przez to mozaiki. Ilustrują klechdę Leśmiana, wprowadzając tańczące kamienie czy papugi, nawiązują w luźny sposób do określonych scen z baśni, tworząc nie tyle zestaw ilustracji narracyjnych, ile bliskowschodnich dekoracji, dających odczuć ducha Orientu. W ich kompozycji widoczne jest właściwe temu artyście myślenie plakatem, a zwłaszcza są to charakterystyczne cechy drugiego okresu twórczości, który został nazwany czasem „poszukiwań formalnych”. Lenica eksperymentował wówczas z kolażem i papierowymi wycinankami⁶², stąd „mozaiki” na ilustracjach mogą być też – oprócz inspiracji mozaikami perskimi i pointyлизmem – wynikiem owej zabawy elementami. W tym czasie w podobnej technice, choć w oszczędniejszej kolorystyce, zilustrował bowiem w 1959 roku *Cudowną brodę szacha* Anny Świrszczyńskiej⁶³. W kontekście twórczości

Edycja z ilustracjami Wojciecha Kołyszki



Il. 4. Między baśnią o Ali Babie a baśnią o rybaku i geniuszu, „wędrówna” ilustracja J. Lenicy

artysty ciekawym elementem w poszczególnych edycjach jest też przesłanie układu pasków na zmienionych ilustracjach, w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych częściej poziomych, później pionowych⁶⁴; zmianę tę widać zwłaszcza w zestawieniu starych i nowych ilustracji do klechd. Następne edycje pozostają w ścisłym związku z przemianami w stylistyce artysty, także choćby ilustracja z edycji *Klechd sezamowych* z lat osiemdziesiątych jest utrzymana w stylistyce plamy barwnej znanej z jego plakatów do: *Jeziora łabędziego*, *Fausta*, *Otella*, *Tannenhäusera* czy *Balu maskowego*. Wydania z ilustracjami Lenicy ukazują więc bliski związek z jego fascynacjami twórczymi, a jednocześnie są próbą uchwycenia Orientu, przy czym robią to w sposób symboliczny i Leśmianowski.

Nowa propozycja wydania *Klechd sezamowych* pojawiła się jedenaście lat później. W 1994 roku opublikował je gdański Atext z ilustracjami Wojciecha Kołyszki. Otwarcie rynku w 1989 roku i głód książki, a także zachwyty rysunkami w stylu animacji Disneya, przyniosły w latach dziewięćdziesiątych XX wieku zalew taniej książki nie najwyższych lotów, w krzykliwych kolorach, kiczowatej i infantyliżującej dziecięcego czytelnika. Na tym tle propozycja Atextu pozytywnie zaskakuje. Wprawdzie to tania książka, wydana na kiepskim papierze i w edycji broszurowej, nie jest też ani artystyczna, ani wyjątkowo ładna, lecz należy docenić jej przemyślaną kompozycję. Ilustrator, starając się oddać atmosferę baśni Bliskiego Wschodu, sięgnął do sztuki tego regionu, zwłaszcza perskiej, stąd okładka⁶⁵, strona przedtytułowa i tytułowa inspirowane są dywanami i malarstwem perskim, te ostatnie stanowiły też źródło kolorowych ilustracji w tomie. Poszukując pomysłu na szatę graficzną, Kołyszko zapewne sięgnął do istniejących na polskim rynku wydań opowieści wschodnich, np. publikowanych w ten sposób przez PIW różnych edycji *Księgi tysiąca i jednej nocy* (zbioru wielotomowego i kompletnego z 1974 roku czy różnych jednotomowych wyborów, np. z 1977 lub 1987 roku) oraz *Księgi papugi* (1959, 1983). Szata graficzna tomu to, jak w poprzednich edycjach, połączenie całostronicowych ilustracji kolorowych oraz czarno-białych, tu zajmujących około 1/3 strony. Wszystkie są w jednakowej stylistyce, łączącej realizm dziecięcy z wpływami malarstwa perskiego, przy czym dużo lepiej prezentują się ilustracje całostronicowe, zapewne przez obecność koloru i zmniejszenie elementów ilustracji, dzięki czemu nie widać mniej udolnie narysowanych elementów.

Baśń o Ali Babie ilustruje pięć małych obrazków i trzy obrazki całostronicowe, mamy w niej także dekory (kwiaty w kwadracie) w roli przerywnika tekstu. Do baśni wprowadza czytelnika na s. 41 nie najładniejszy, ale intrygujący interpretacyjnie obrazek dwóch bohaterów (widzimy tylko głowy w wyglądających jak kokony turbanach) na tle miasta udającego miasto orientalne. To z pewnością Ali Baba i Kassim, bohaterowie klechdy Leśmiana, brat wesoły i brat pochmurny, a ich charakter i kolory, na jakie pomalowali swoje chałupy, symbolizują biel i czerń ich turbanów⁶⁶. Podobnie do narracji Leśmiana odwołują się inne ilustracje czarno-białe: z trzema papugami i małpką, które u poety dyskutują i śpiewają (s. 47), z rozmawiającym z Zobeidą Ali Babą z „gębą pełną

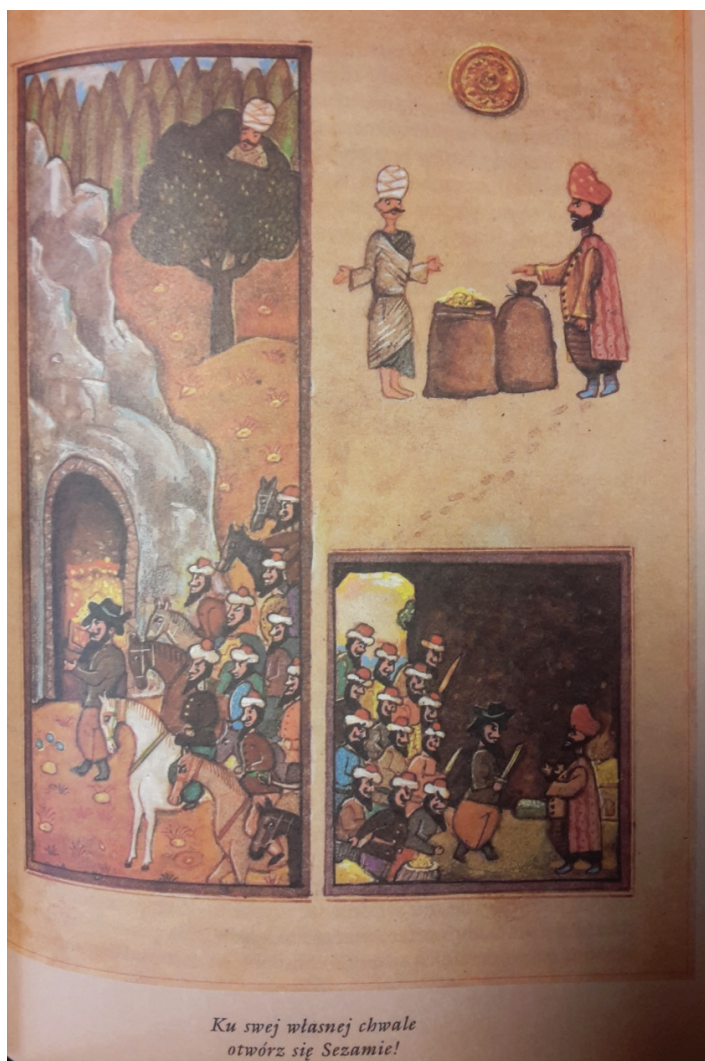
dukatów” (s. 52), z oddalającym się od pałacu Kassima Babą Mustafą z zawiązanymi oczyma i dukatami w dłoni (s. 67) i ścięciem Alofa (s. 73). Na uwagę zasługują natomiast ilustracje całostronicowe, zwłaszcza dwie kolorowe, ze względu na inspirację perskim malarstwem kodeksowym (płaski rysunek, brak perspektywy, detale, symboliczne znaczenie wielu elementów i układów)⁶⁷, głównie miniaturami szkoły safawidzkiej (XVI–XVIII wiek), z charakterystyczną ciepłą i wyrazistą paletą kolorów, w tym niebieskiego barwinkowego, żółtego jaspisowego i żółtego w odcieniu ambry⁶⁸. Każda z całostronicowych ilustracji (tło w kolorze ambry) do klechdy jest kompozycją trzech scen (dużej i dwóch małych), a całość ma swoją dominantę (zob. il. 5), określoną także przez umieszczony pod nią (jak na dawnych ilustracjach) cytat. Na s. 61 nlb. to: wjazd zbójców do Sezamu, z widocznym w tle Ali Babą na drzewie, rozmowa Ali Baby z bratem (nad nimi symbolicznie

wisi moneta), a w dole scena złapania Kassima, które w ciekawy sposób łączy cytat: „Ku swej własnej chwale otwórz się, Sezamie!”, a więc motyw zamykanego zakłęcia skarbcza. Druga ilustracja kolorowa (s. 87 nlb.) to także trzy sceny (tym razem w poziomych prostokątach), pokazujące kolejne wyprawy zbójców do domu Ali Baby, by wykonać rozkaz kapitana; umieszczony jest on poniżej: „Musimy więc zabić tego człowieka, aby nikt nie posiadał naszej tajemnicy”. W ciekawy sposób zostały połączone tutaj zamknięte ilustracje i niejako wybiegające z kadrów postacie zbójców. Ostatnia całostronicowa ilustracja to kompozycja trzech scen skoncentrowanych wokół kapitana zbójców; najpierw on w Sezamie, zaproszenie go do domu przez Ali Babę, i największa z ilustracji – taniec Morgany; tu dodatkowo na ramce widzimy powtarzający się motyw miecza. Ta ostatnia kompozycja przez brak koloru wydaje się najmniej udana, czarno-biały rysunek wydobywa wszystkie niedostatki warsztatu ilustratora. Niezależnie od braków artystycznych (warsztatu ilustratora oraz stylistyki i rozwiązań z lat dziewięćdziesiątych) edycja ta jest ciekawą propozycją nawiązującą do sztuki perskiej, stosującą dominanty kompozycji ilustracyjnych oraz łączące je cytaty, jak i nawiązującą do tekstu Leśmiana, a więc nie jest przypadkową dekoracją, ale osadzoną w konkretnych źródłach interpretacją.

Edycja z ilustracjami Doroty Krall

W 1997 roku wydawnictwo Prószyński i S-ka opublikowało *Klechdy sezamowe* w serii „Klasyka Dziecięca”. Miało to wpływ na layout okładki, choć wydawca każdorazowo modyfikuje nieco układ i font, a także dobiera do każdego wydania ilustrację w uznanym za odpowiedni styl. Autorką ilustracji na okładce *Klechdy* jest Katarzyna Karina Chmiel, a projektu okładki – Maria Komorowska. Widzimy tutaj wpływ wcześniejszych wydań klechd: i tu, jak choćby u Różańskiej, na okładce pojawia się scena z pierwszej baśni przedstawiająca galopującego na koniu Firuza. Ilustratorka sięga jednak nie do obrazka z którejś z dwu edycji, ale do pierwszej czarno-białej ilustracji Różańskiej z wydania z 1954 roku, co widać w układzie postaci. Kolorystyka ilustracji z 1994 roku jest bańnio-wschodnia: to malachitowo-błękitne tło (rozwieżdżone niebo, bajkowa roślinność), hebanowy koń z płomienną grzywą i ogonem oraz ze złotymi kopytami, księżę w czerwono-złotym stroju z jakiegoś bliskowschodniego kraju.

Wszystkie ilustracje wewnątrz, czarno-białe ze względu na ekonomiczność wydania, przygotowała Dorota Szal.



Il. 5. Ilustracje połączone dominantą Sezamu, il. W. Kołyшко

W tomie jest tylko jedna ilustracja całostronicowa umieszczona obok strony redakcyjnej, każda z baśni zawiera ponadto podłużną ilustrację nad inicjałem. Nie są one wynikiem interpretacji utworu, ale w ten sposób urozmaicają wydanie i rozbijają monotonię tekstu. Nad inicjałem „W” rozpoczynającym tekst *Ali Baby i czterdziestu zbójców* znajduje się zamknięta brama Sezamu, jednak przez umieszczenie jej na podłużnej apli i w górze wygląda nieco jak gotyckie okno. Zresztą wprowadzenie inicjałów z ilustracjami nadaje książce jakby średniowieczny (rozumiany w popularny sposób) charakter. Nie nawiązuje więc w ten sposób ani do ksiąg Orientu, ani do Leśmiana, ale do konwencji baśniowej, której dawność i magiczność często jest kojarzona właśnie ze średniowieczem.

Edycje z ilustracjami Artura Piątka

Siedmioróg wydał *Klechdy sezamowe* jako lekturę dla szóstej klasy szkoły podstawowej kilkakrotnie – w 1999, 2001, 2003 czy 2017 roku, wszystkie edycje to reprinty⁶⁹. Już okładka sugeruje czas powstania pierwszego projektu przez umieszczenie na niej mnóstwa elementów ze środka zbioru baśni, a także kolorystykę oraz stylistykę typową dla lat dziewięćdziesiątych XX wieku czy pierwszych lat XXI wieku. W przedstawionej w krzykliwych barwach i na baśniowy sposób wschodniej krainie widzimy m.in. skrzynię ze skarbami odnoszącą się do baśni o Ali Babie, lampę Aladyna, dzina ze złotymi bransoletami, dwa ptaki (coś między Bulbulezarem a papugą), wschodni pałac i księżyc. Okładka zapowiada kreskówkową stylistykę ilustracji w środku, a także wskazuje na projektowanego odbiorcę tej książki, już tutaj bowiem pojawia się para bohaterów wyglądających jak dzieci przebrane w udające bliskowschodnie stroje kostiumy. Podobnie jest w środku, wszyscy główni bohaterowie – być może ze względu na umożliwienie czytelnikowi wczucia się w losy bohaterów – są około ośmio-, dziesięcioletnimi dziećmi. Zresztą męskie postacie, czy to Firuz, czy Ali Baba, czy Aladyn, wyglądają podobnie. Być może było to zamierzone i miało służyć wrażeniu powiązania ze sobą zamieszczonych w tomie historii, ale jest zaskakujące i niefortunne. Infantylicyzacja bohaterów z pewnością nawiązuje do przeznaczenia książki i podejścia do ilustracji z lat dziewięćdziesiątych, lecz wprowadza nieprzewidziane zapewne przez wydawcę konteksty. Gdy bowiem czytamy np., że Ali Baba był żonaty, a widzimy malca, nie tylko naruszeniu ulega podstawowa relacja tekstu i obrazu, ale też pojawia się uczucie rozbawienia i niesmaku.

Spośród dziesięciu czarno-białych (prawdopodobnie wykonanych pierwotnie w kolorze) ilustracji całostronicowych (obwiedzionych bordiurą, jest to ramka w geometryczne wzory) do *Ali Baby i czterdziestu zbójców* wykonano dwie ilustracje. Na s. 46 dziecięcy Ali Baba wraca do miasta o zachodzie słońca, już po pobycie w Sezamie. Choć Leśmian pisze o dwóch mułach obciążonych workiem dukatów, ilustrator narysował ciągnięty przez jednego muła czy osła ogromny wóz wyładowany workami, większy od głównego bohatera. Na s. 56 widzimy z kolei Sezam, jaskinię z wiszącymi stalaktytami, przez które, oraz przez ukształtowanie ścian, grotę przypomina wnętrze wieloryba jakby z *Pinokia*. Zebrani wokół skrzyni złota zbójcy (jest ich dwunastu) z okrągłymi nosami i owalnymi twarzami (brodę ma tylko herszt) są do siebie podobni, wyglądają jak skrzaty, a niektórzy jak dzieci (zob. il. 6).



Il. 6. Wnętrze Sezamu, z zaskakująco niewidocznym dla zbójców dziecięcym Ali Babą, il. A. Piątek

Zaskakuje – i ze względu na tekst, i logikę – obecność wśród nich malutkiego Ali Baby, na którego nikt nie zwraca uwagi. Obok pojawia się zupełnie niepasujący fragment o tym, jak Ali Baba zobaczył zwłoki Kassima; ilustracje nie idą więc w parze z tekstem, ale wprowadzane są co jakiś czas w funkcji przerywnika ze względu na kompozycję książki. Ilustracje do Ali Baby nie oddają klechdy Leśmiana – ani tekstu, ani też ducha utworu. Rozbijają jedynie monotonię, urozmaicają lekturę młodemu czytelnikowi, którego dziecięce postaci i obrazki w stylu animacji mają bawić, ale nie chodzi tu o komizm i groteskowość właściwe opowieści Leśmiana, lecz o rozrywkę, proste odniesienie do bajki i popkultury. Stroje przypominają stereotypowe przebrania karnawałowe czy cyrkowe, widzimy gołe torsy z kamizelkami, turbany wymieszane z fezami, dziewczęce stroje tancerek wykonujących taniec brzucha⁷⁰. Taki obraz klechdy wyłania się z tych ilustracji: popkulturowy i infantylny, ginie tu poetyckość i filozoficzność tekstu.

Edycja Rebisu

Rebis wydał *Klechdy sezamowe* w 1994 roku na śnieżnobiałym papierze, być może także po to, aby czarno-białe ilustracje – które z pewnością zostały wykonane farbami i tylko dla oszczędności wydane bez koloru⁷¹ – były lepiej widoczne. Kolorowa jest bowiem tylko miękka, powlekana okładka. Co typowe dla lat dziewięćdziesiątych XX wieku, jej projekt nie jest całościowy – osobno wykonano pierwszą i czwartą stronę, z wykorzystaniem tyłu na informacje o książce i jej reklamę – tu notkę biograficzną Leśmiana i krótkie podanie treści tomu. Prząd okładki to impresjonistyczna tempera przedstawiająca mały orientalny zamek, utrzymana w różnych odcieniach niebieskiego z dodatkiem różu i bieli, która to kolorystyka ma oddawać tajemniczość nocy, a technika poetyckość zbioru. Ilustracja ma z kolei nawiązywać do orientalnej tematyki tomu, m.in. przez symboliczny kształt czerwonego półksiężycy oraz kopułę, a także bezszeryfowe liternictwo starające się naśladować w polskim alfabecie smukłe pismo starożytnego Bliskiego Wschodu wykonywane rylcem czy klinem⁷². Tył okładki w kolorze szarego w górnej części zawiera barwną ilustrację z baśni o Ali Babie przedstawiającą Kassima wpatrującego się w rozsypane kamienie szlachetne. Ta sama ilustracja pojawia się w odcieniach szarości na s. 57⁷³.

Baśń o Ali Babie zawiera dwie ilustracje całostronicowe oraz jedną małą umieszczoną pod osobną stroną tytułową; jak w wydaniu Czytelnika z 1950 roku, i tu jest to skrzynia

ze skarbami. Ponadto każdą z baśni, a więc i tę, rozpoczyna włamany w tekst (w miejscu inicjału) dekor naśladowujący kołowy geometryczny ornament arabski; wykonany temperą, co powoduje rozmazanie linii. Nie wiadomo, kto jest ilustratorem, gdyż na stronie redakcyjnej figuruje tylko autorka projektu okładki i opracowania graficznego, Lucyna Talejko-Kwiatkowska. Ilustracje czarno-białe mają w niekosztowny sposób rozbić monotonię tekstu i w oszczędny sposób wzbogacać edycję. Nie oddają oczywiście barwności Wschodu, choć trudno powiedzieć – na przykładzie ilustracji ze s. 57 i tyłu – czy oryginalnie namalowane w krzykliwych barwach byłyby atrakcyjne. Na barwnej Kassim nosi biały turban, żółtą dżelabę (szatę do kostek) i błękitno-fioletową kamizelkę oraz różowe buty (typu babusze) z zawiniętymi czubkami. Jego ubiór przypomina raczej stereotypowe baśniowe wyobrażenie strojów wschodnich, nie jest na pewno realistycznym odbiciem strojów męskich, a już na pewno nie po wejściu islamu jako religii dominującej. Mimo przyjętej stylistyki kierującej się w stronę to realizmu, to ekspresjonizmu, to impresjonizmu, raczej po prostu symbolizuje kolorystykę baśniową i barwność Wschodu. Można się domyślać, że Kassim siedzi w Sezamie (tęczowe błyski i rozrzucone po podłodze kamienie szlachetne), lecz scena ta kłóci się z tekstem, gdyż tam kamienie tańczyły, a Kassim na nic nie czekał, ale szybko ładował worki. Ilustracja ze s. 51 przedstawia z kolei wąską uliczkę w jakimś bliskowschodnim mieście, z palmą na jej końcu i charakterystycznymi drewnianymi balkonami. Trudno jednak powiedzieć, czy są one perskie, może raczej mauretańskie albo arabskich krajów Afryki Północnej. Ulicą, oddalając się od widza, biegnie kobieta w czarnym chimarze i dobranej kolorystycznie spódnicy; być może to Zobeida spiesząca do Aminy pożyczyć garnek.

Opowieść o Ali Babie, jak każda z baśni w tomie, ma całostronicowe ilustracje narracyjne. Trudno je odnieść do klechdy Leśmiana, równie dobrze mogłyby ilustrować po prostu opowieść o Ali Babie i czterdziestu rozbójnikach, a nawet – przez swoją ogólnikowość – jakąś inną opowieść o Bliskim Wschodzie, gdzie pojawi się kobieta biegnąca ulicą albo zamysłony mężczyzna. Każda z baśni ma też na stronie tytułowej jakiś detal, który w różnym stopniu łączy się z tematyką baśni i wprowadza czytelnika w historię – przed tą o Ali Babie znajduje się skrzynia ze skarbami, dzięki czemu baśń ta jawi się jako opowieść o skarbach. W ten sposób nawiązuje do popularnej, nie zaś Leśmianowskiej, wymowy opowieści.

Edycja z ilustracjami Jolanty Ludwikowskiej

Wydanie Oficyny Wydawniczej Rytm w serii „Świat Baśni” z 2010 roku zaskakuje, bo choć pojawia się po przełomowym dla książki dla dzieci 2008 roku⁷⁴, to wygląda jak edycja powstała ponad dekadę wcześniej. W podejściu do czytelnika dziecięcego i do przeznaczonych dla niego ilustracji przypomina publikację z Siedmiorogu. I tu okładka (layout serii), krzykliwa, jaskrawa, rzucająca się w oczy (neonowy róż, kanarkowy, szafirowy, błękitny itd.), ze sceną z baśni o Aladynie i mnóstwem gwiazdek i rozbłysków sugerujących obecność magii, oraz kanarkowa wyklejka mają w stereotypowy sposób nawiązywać do baśni⁷⁵ i do Orientu. Także tutaj Aladyn na okładce jest dzieckiem, a poszczególne elementy odwołują się do ogólnego wyobrażenia baśniowości i Wschodu, np. jego strój łączy elementy tureckie, ludowe i baśniowe, dżin ma mongolskie rysy, kopuły zamku są ni to orientalne, ni kremlowskie itd. Podobnie kolorowe i popkulturowe są całostronicowe, wydrukowane na kredzie ilustracje wewnątrz; przy klechdzie o Ali Babie pojawiają się trzy. W tomie występuje – w nawiązaniu do tradycji ilustrowania tej książki – połączenie całostronicowych kolorowych obrazków z małymi czarno-białymi elementami, poprzedzającymi utwór i go zamykającymi.

Omawianą klechdę rozpoczyna rysunek Ali Baby (który jest podobny do Aladyna z okładki, nieco dziecinny, siedzi po turecku oparty o poduszkę-wałek, a przed nim stoi naczynie z monetami), zamyka zaś rysunek obładowanego muła. Obie te ilustracje interpretują więc opowieść o Ali Babie jako historię wzbogacenia się. Pierwsza z kolorowych ilustracji (s. 41) pokazuje Ali Babę (dziecko w fezie) z mułem w Sezamie przypominającym podwodną grotę z koralowcami, stoją tu amfory z monetami oraz skrzynie z kryształami i szlachetnymi kamieniami – wbrew tekstowi nie wyglądają one na ożywione, a główny bohater nie wygląda na żonatego mężczyznę. Na s. 57 obok fragmentu o zbójcach, którzy wjechali na polanę i spostrzegli dziesięć mułów należących do Kassima, znajduje się ilustracja przedstawiająca zaledwie dwa obładowane muły, zbójcy wyglądający jak Beduini (poza tym ich herszt wydaje się przyjazny) mają czarne konie z jasnymi grzywami, przyrzucone ozdobnymi i niezwykle kolorowymi czaprakami. Ostatnia z ilustracji (s. 83) pokazuje taniec Morgany. W pomarańczowym stroju wygląda ona raczej na hinduską księżniczkę, siedzący po prawej mężczyzna na władcę chińskiego albo mongolskiego, a pozostali trzej bohaterowie

przypominają nastolatków. Trudno znaleźć w ilustracji odniesienie do kultury Persji czy też do samego tekstu i jego wskazówek. Posadzka wygląda bardziej na kościelną, a ściany są bajkowo kolorowe, służący gra nie na bębenku otoczonym dzwonekami, ale raczej na tamburynie. Notka reklamowa książki charakteryzuje Ali Babę jako „naiwnego i skromnego”, z czego pierwsza cecha nie znajduje odbicia w tekście, a druga w ilustracji, a Sezam jako zawierający „fascynujące skarby” (pozostaje to tylko w tekście), „okrutny herszt (!) bandy zbójców” ma wzbudzać strach swymi knowaniami (na ilustracji wydaje się zaś przyjazny). Sama klechda (podobnie jak inne teksty zebrane w tomie) jest z kolei dla wydawcy „przepiękną baśnią o tematyce orientalnej”, której bohaterowie „posiadają wprawdzie liczne wady i słabości, ale jednocześnie są pełnymi determinacji marzycielami, którzy wykorzystując nadarżającą się okazję, potrafią zdobyć to, o czym dotychczas tylko śnili – wielkie bogactwo i równie wielkie szczęście”. W ten sposób klechda Leśmiana staje się podobna do baśni ludowych opartych na powtarzającym się schemacie i odkrywających przed czytelnikiem pouczający morał, ginie jej wyjątkowość, literackość i filozoficzność.

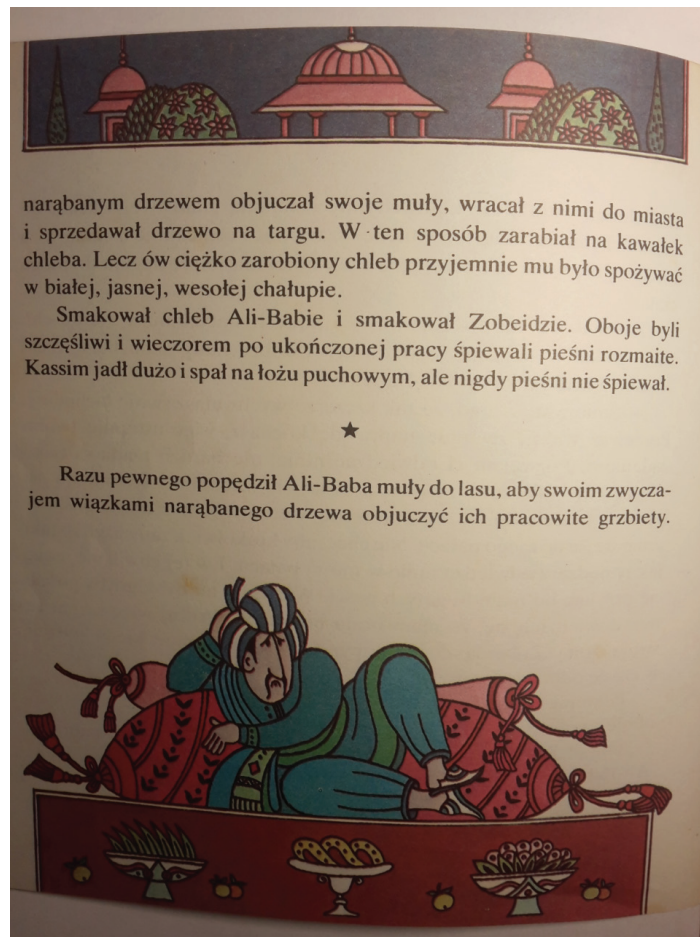
Edycja z ilustracjami Elżbiety Gaudasińskiej

Najstarsze osobne wydanie *Ali Baby i czterdziestu zbójców*, bez wątplenia najpiękniejsze, z 1979 roku ukazało się w Krajowej Agencji Wydawniczej RSW „Prasa-Książka-Ruch” z ilustracjami Elżbiety Gaudasińskiej. Nie bez powodu wybrano do tej książki ilustratorkę, która zdobyła wykształcenie zarówno na warszawskiej ASP na Wydziale Malarstwa, jak i w zakresie projektowania tkanin. W dorobku Gaudasińskiej, zajmującej się ilustracją od 1971 roku, jest ponad pięćdziesiąt książek. We wszystkich, obojętnie, czy są to zbiory poezji, znane baśnie, utwory nowe i oryginalne, czy książki z różnych stron świata, uderzają charakterystyczne cechy jej stylu: płaskość ilustracji pozbawionej wielu planów, stylistyka inspirowana sztuką perską (miniaturami, dywanami, architekturą itd.), fascynacja tkaniną, barwność i wprowadzanie deseni⁷⁶. Wszystko to sprawia, że przez owe inspiracje ilustratorka ta wydaje się idealna do ilustrowania opowieści Orientu. Aż dziwne, że w jej dorobku znajdują się zaledwie cztery takie książki, *Ali-Baba i czterdziestu zbójców* Leśmiana zaś, co zaskakujące, to jedyny utwór osadzony w kulturze perskiej, z której wszak czerpie ona inspiracje do swojej twórczości. Książka została wydana w serii, co narzuca layout okładki, dostosowanej

jednak każdorazowo przez artystę do ilustrowanego utworu i swojego stylu.

Koncepcja ilustratorska – oprócz dostosowania stylistyki do tematyki orientalnej – jest niezwykła i wymagająca odczytania tak samo tekstu, jak i kompozycji obrazów. Przez większość stron przewija się niepełna bordiura (pas na górze i dole strony) mająca niekiedy charakter ornamentalny, niekiedy przedstawieniowy, wyglądająca jak fragmenty dywanu albo rozerwanej tekstem ilustracji. Pojawiające się na niej elementy nawiązują w różny sposób do tekstu. Najczęściej interpretują pojedyncze elementy i łączą je w całość, jak przy przemowie kapitana do zbójców (s. 55 nlb.), gdy w górze w środkowym kwadracie pojawia się jego głowa, a w bocznych kwadratach mamy wisiory z koralowca (nawiązujące do skarbów Sezamu), w dole zaś rozrzucono miecze (sugerujące gniew i karę). Z kolei np. podczas rozmowy Ali Baby i Morgany przy rosoli (s. 84 nlb.) na górze znajdują się elementy zastawionego stołu (z wazą z rosółką na środku), a w dole ułożone na podłodze poduszki – to pomysłowe rozwiązanie,

gdyż siedzący na nich Ali Baba pojawia się jedynie w tekście, a powstały w wyobraźni czytelnika obraz stanowi jakby część ilustracji. Jeszcze ciekawsze są relacje owych bordiur z ilustracjami śródtekstowymi lub całostronicowymi (zob. il. 7a–7b), w które wprost przechodzą, widać to m.in. na przykładzie pałacu, którego schody i rosnące za nim drzewa pojawiają się na bordiurach (s. 60 nlb.), podczas gdy obok już je dopełniają (s. 61 nlb.). Na innej stronie znudzony Kassim (s. 10 nlb.) leży na dolnym pasie bordiury pełnym pater z przysmakami oraz na górnym – pod ozdobnymi dachami i wierzchołkami drzew. Wbiegając zaś do swego pałacu z pełnymi workami (s. 39 nlb.), znajduje się między pasami odnoszącymi się do ich zawartości – biżuterią na górze, a kępami kwiatów na dole; obie bordiury wskazują dodatkowo na istotne dla Leśmianowskiej klechdy napięcie między naturą i skarbami, między „być” i „mieć”. Bordiury wprowadzają też czasem dodatkowe elementy czy sensory do środkowego obrazka, uzupełniając go lub spełniając niejako funkcję swoistego przypisu. Fach Baby Mustafy z zawiązanymi oczami i monetą w dłoni



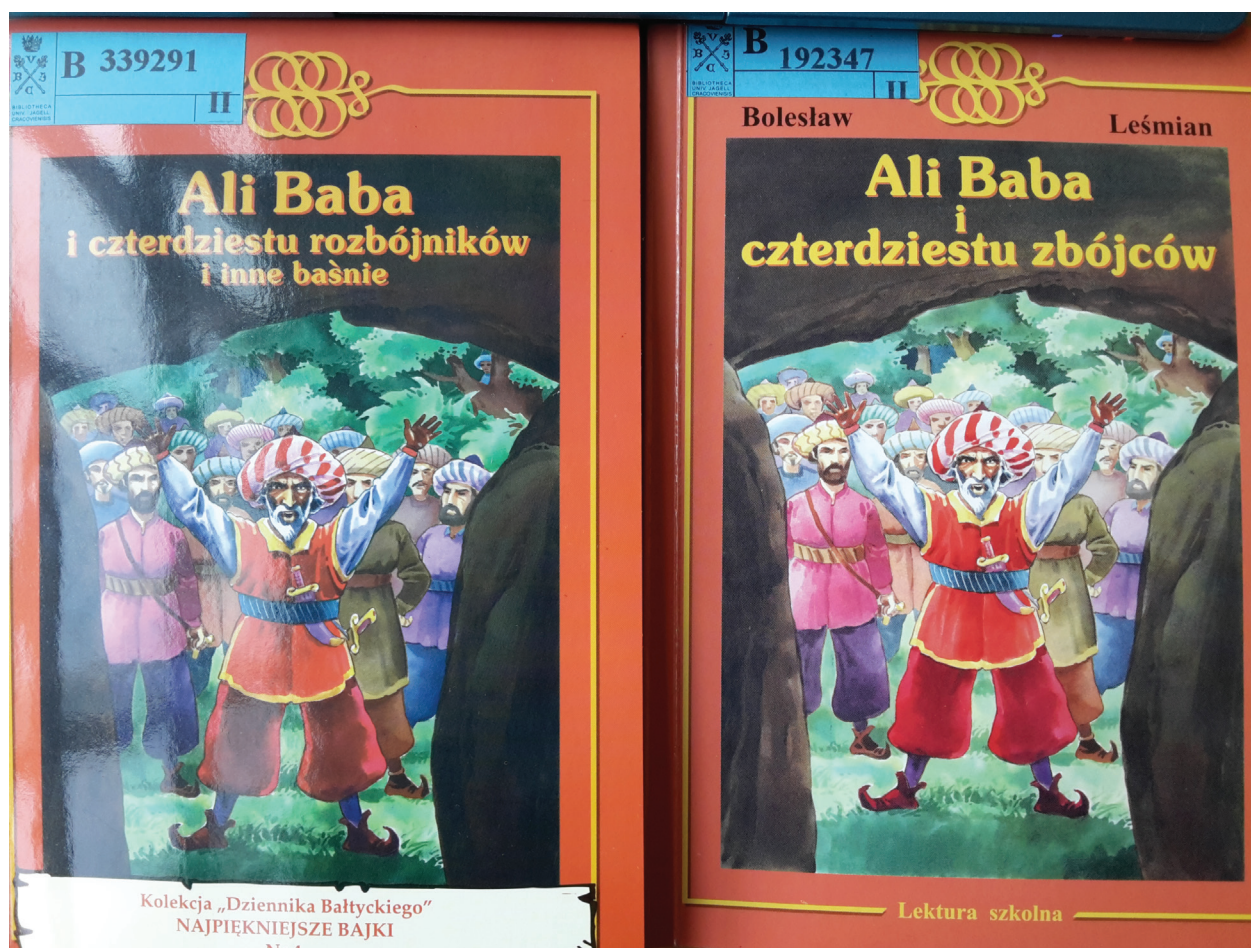
Il. 7a–7b. Dialog bordiur i ilustracji w edycji z il. E. Gaudasińskiej

(s. 53 nlb.) poznajemy bowiem z bordiur z dratwami i nićmi, powód kłótni braci (s. 35 nlb.) z bordiur pełnych monet i trzosów, a liczbę zbójców na koniach (s. 21 nlb.) uzupełnia dziesięciu innych spoglądających z pasów górnego i dolnego.

Kompozycyjnie to książka doskonała. Gaudasińska interpretuje bowiem na każdej stronie swego projektu Leśmianowski Orient, pokazując jego osadzenie i w kulturze perskiej, i w filozofii poety (stąd np. częste przeciwstawienie między „mieć” i „być”, w tym między monetami i roślinami na kompozycjach florystycznych, kwiatem uśmiechniętego Ali Baby i chciwie wyciągniętymi rękami Kassima na okładce), a także (m.in. przez gry rozbitymi kompozycjami, dziwacznymi pozycjami ciała) jego humor i groteskę. Dodatkowo traktuje ilustracje jak część tekstu, każąc je czytać i interpretować, a nie jedynie widzieć w nich ozdobnik, tekst zaś – jak część ilustracji, bo obrazy, które po lekturze powstają w naszej głowie, dopełniają te namalowane przez ilustratorkę.

Edycje z ilustracjami Marka Szala

Następna edycja osobna ukazała się z ilustracjami Marka Szala w 1999 roku (wznowienie w 2001 i 2004 roku)⁷⁷ nakładem krakowskiego ówczynie⁷⁸ Wydawnictwa Zielona Sowa w serii „Lektura Szkolna”. W książce znalazło się piętnaście mniej więcej regularnie rozplanowanych (co 3–6 stron) ilustracji czarno-białych, konturowych. Ilustrator stara się trzymać fabuły, na kolejnych ilustracjach narracyjnych utrzymanych w stylistyce realizmu dziecięcego pokazując znaną historię perskiego drwala, ale zachowując niuanse z opowieści Leśmiana. I tak np. Ali Baba przed pałacem Kassima patrzy w górę (s. 7), ma dwa muły (s. 12), wnosi dwa worki z Sezamu, w którym rosną koralowce (s. 21). Na niektórych ilustracjach widać wyraźny wpływ poprzednich edycji, zwłaszcza Różańskiej, choćby podczas wizyty Morgany u Baby Mustafy (s. 40). Można tu odnaleźć także niewielkie odstępstwa od tekstu, np. wtedy, gdy ilustrator wyprowadza

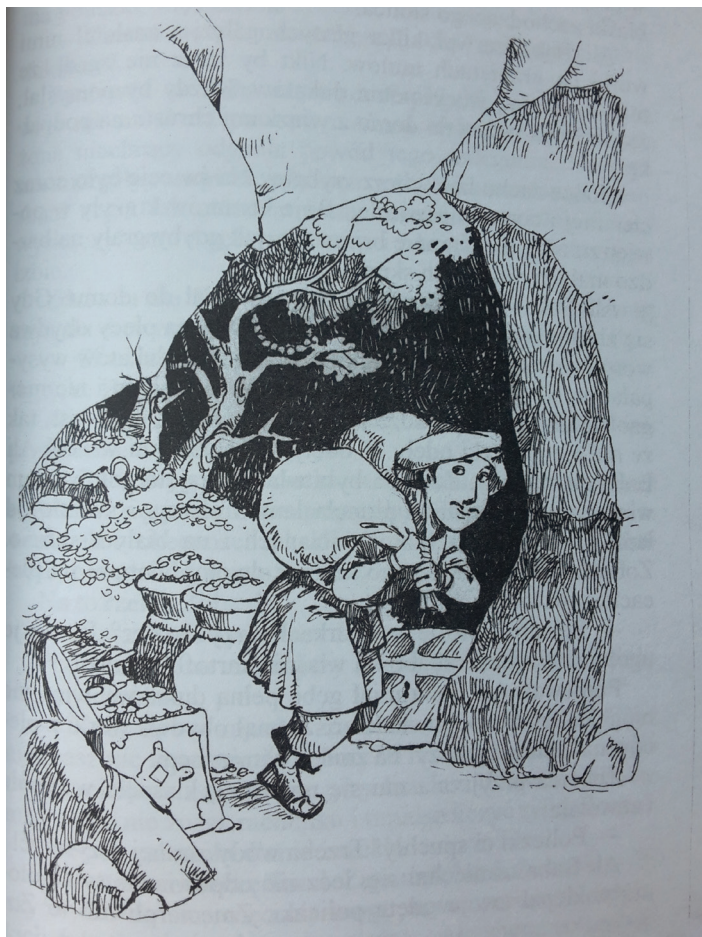


Il. 8. Jednakowe okładki dwóch książek Wydawnictwa Zielona Sowa

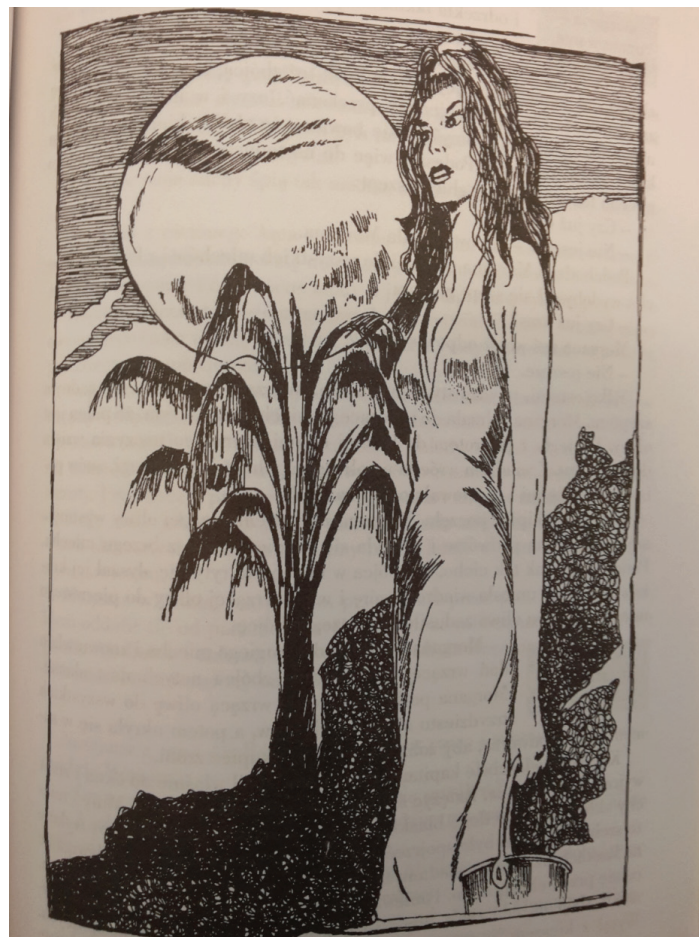
kapitana na balkon. Tymczasem w klechdzie patrzy on z okna na ukrytych w miechach zbójców. Niektóre rysunki mogą też zaskakiwać, gdyż choć Ali Baba nie jest dzieckiem, jak w innych tanich wydaniach, to jednak jest bardzo młody, tak że na ostatniej ilustracji wydaje się młodszy od swego siostrzeńca.

Co ciekawe, szata graficzna tej książki stała się podstawą innej publikacji zatytułowanej *Ali Baba i czterdziestu rozbójników i inne baśnie* i zawierającej osiem utworów⁷⁹, które przetłumaczył Marcei Tarnowski (zob. il. 8). Pozycja ta ukazała się we współpracy z innymi grupami medialnymi w ramach powszechnych na początku XXI wieku praktyk dodawania książek do prasy. I tak zakupiona przez Grupę Wydawniczą Polskapresse w latach 2004–2006 ukazywała się kolejno w seriach różnych gazet, w tym w serii „Najpiękniejsze Bajki” „Dziennika Bałtyckiego”, a także „Dziennika Zachodniego”, również w serii „Najpiękniejsze Bajki Dzieciństwa” w kolekcji „Głosu Wielkopolskiego” czy „Expressu Bydgoskiego” i „Nowości”. Z klechdy Leśmiana przejęto tu

zarówno projekt okładki ze zbójcami stojącymi przed jaskinią (nieznacznie modyfikując w różnych edycjach umieszczenie liternictwa), jak i ilustracje. Decyzja o powielaniu podyktowana była z pewnością chęcią zaoszczędzenia przy kolejnej pozycji, na której odsprzedaniu praw można dodatkowo zarobić, ale przez to te dwie książki, dwa osobne utwory, nakładają się na siebie w świadomości czytelnika. I tak można znaleźć w księgarniach informacje, że autorem *Ali Baby i czterdziestu rozbójników i innych baśni* jest Leśmian, a na dodatek niekiedy pojawia się w opisie jeszcze tłumacz (!) Marcei Tarnowski⁸⁰. Przez to zaciera się różnica między klechdami Leśmiana a baśniami wschodnimi, ważna staje się jedynie fabuła, którą mogą ilustrować podobne obrazki. Ułatwia to zestaw baśni, gdyż w przygotowanym na zlecenie tomie jest zarówno historia Ali Baby, jak i rybaka i ducha (u Leśmiana to geniusz), a także Aladyna. Pozwala to na wykorzystanie maksymalnie największej liczby ilustracji ze zbioru klechd. Wprawdzie Szal przerysowuje do tomu wiele ilustracji, a niektóre dorysowuje, ale pozostaje w zbliżonej stylistyce (jedynie dodając



Il. 9. Ali Baba w Sezamie, il. M. Szal



Il. 10. Seksowna Morgana z wiadrem, il. J. Ławnicki

do konturu cieniowanie) i tworzy je na podstawie poprzednich rysunków. Baśń o Ali Babie ma w tym wydaniu dwie ilustracje: przedstawiającą Ali Babę w Sezamie (s. 4 nlb.), z identyczną jak u Leśmiana postacią głównego bohatera (zob. il. 9), i dodaną (s. 18), z tańcem Morgany, niezwykle seksownej, orientalnej tancerki. Mimo zmian w nowej edycji główny bohater pozostaje ten sam, przez co wydanie to rzuca także na odbiór klechdy Leśmiana. Wydaje się bowiem, że bohater przeżywa dwie różne przygody, które w gruncie rzeczy okazują się tylko wariacjami na temat tej samej opowieści o Sezamie, a detale fabularne nie są tak istotne⁸¹. Myśl autora *Łąki* pozostaje zaś poza zainteresowaniem wydawcy i czytelnika.

Edycja z opracowaniem z ilustracjami Lucjana Ławnickiego

Wydawnictwo Greg opublikowało utwór Leśmiana w serii „Lektury z opracowaniem” dla szkoły podstawowej, umieszczając go w standardowym dla tej serii kontekście wstępnych informacji o utworze i komentarzy do tekstu. Pierwsze wydanie ukazało się w 2002 roku, a najnowsze – w 2019 roku. Między tymi datami można znaleźć reprinty z 2008, 2011 czy 2017 roku (jak zawsze w przypadku taniej książki, data została ustalona na podstawie wpływu do instytucji, brak tutaj szczegółowych danych). Co zaskakujące, na stronie wprowadzającej (s. 3) Leśmian figuruje nie jako autor utworu⁸², ale autor opracowania (!), co w kontekście nazwy serii może sugerować, że to on, a nie Barbara Włodarczyk, omówił fabułę czy własną biografię i napisał streszczenie. Na okładce serii (stały layout) umieszczono skrzynię ze skarbami, podobną do tej z ilustracji Gaudasińskiej (s. 25 nlb.), choć bardziej statyczną. Przez to opowieść staje się historią o bogaceniu się, co sugeruje też notka: „Jak to się stało, że ubogi chłopak stał się właścicielem wielkiego majątku, a jego mądrość i dobroć przyniosły szczęście wielu bliskim? Odpowiedzią na to pytanie jest historia tajemniczego Sezamu – ukrytego w skale skarbcza pełnego klejnotów, dukatów i nieprzebranych bogactw, który można otworzyć, tylko znając magiczne zaklęcie”⁸³. Warto zauważyć, że skarby w dużej mierze wyglądają jak pochodzące ze średniowiecza (miecz, kielich, talerze itd.), choć są tu i amfory; nie jest to więc Leśmianowski skarbiec.

Klechda została zilustrowana trzynastoma czarno-białymi obrazkami, w większości narracyjnymi, utrzymanymi w stylistyce amerykańskiego komiksu lat sześćdziesiątych XX wieku, z ostrą kreską i dynamizmem kompozycji (jak

z komiksów o superbohaterach), co być może ma na celu dotarcie do młodzieży. Jednak ten styl kontrastuje z filozoficznością i groteskowością klechdy Leśmiana, przydając jej własne konteksty: gwałtowność (przez dynamizm i grymas na twarzy bohaterów) czy seksualizm – stroje typu kamizelka na gołe ciało u mężczyzn i wygląd Morgany w powłóczyściej sukni (s. 41), która wygląda jak modelka (co groteskowo kontrastuje z niesionym przez nią wiadrem – zob. il. 10), lub w skórzanym kostiumie z mieczem (s. 56), przez co przypomina półnagie superbohaterki. Niekiedy ilustracje są niezrozumiałe albo wprowadzają w błąd, m.in. na s. 3 widzimy dwie postaci, jedna – jak można przypuszczać – to Ali Baba (wyglądający jak np. rzucający nożami artysta cyrkowy we „wschodnim” kostiumie), a kim jest ten drugi (z fryzurą na pazia) – można wywnioskować jedynie z tekstu i dalszych ilustracji. Jednak, gdy już ustalimy, że to Kassim (tak samo wygląda na s. 26 w grocie), tym bardziej zaskakuje ostatnia ilustracja ze ścięciem zbójcy, bo tam spotykamy i Ali Babę, i ową postać, a Kassim przecież już od dawna nie żyje.

W edycji Grega nie ma ducha Leśmiana, zresztą autorstwo poety, jak już wspomniano, zostało zmarginalizowane. Nie jest to klechda o przygodzie, jaka może nas spotkać w lesie, czy też o tym, czy „mieć” jest ważne, ale jest to po prostu opowieść – jak podaje notka – o „chłopcu” (a przecież według fabuły od dawna żonatym i w większości wersji mającym nawet dorosłego syna), który zdobył majątek i szczęście. Wydawca nie dostrzega różnicy między klechdą *Ali Baba i czterdziestu zbójców* a baśnią *Ali Baba i czterdziestu rozbójników*, gdyż utożsamiając je, pisze: „Baśń o Ali-Babie i czterdziestu zbójcach jest znana od bardzo dawna i kochana przez dzieci z całego świata”. Czyni więc nie tylko ze znanej baśni utwór opracowany przez Leśmiana, ale także – co zabawne – z klechdy Leśmiana utwór rzekomo czytany powszechnie na całym świecie. Zaskakujący jest kontrast między przeznaczeniem dla dzieci a stylem i treścią ilustracji kierowanych raczej do starszej młodzieży lubiącej amerykańskie komiksy.

Podsumowanie

Klechda *Ali Baba i czterdziestu zbójców* ukazała się w Polsce łącznie z ilustracjami jedenastu rysowników, ośmiokrotnie w tomie *Klechdy sezamowych* i w trzech edycjach osobnych. W pierwszym wydaniu wykorzystano gotowe ilustracje francuskiego artysty, dopasowując do siebie tekst i obrazki, w następnych edycjach artyści interpretowali gotowy tekst. We wszystkich wydaniach drukowano ilustracje całostroni-

cowe, zazwyczaj kolorowe, wyjątkiem są tu tylko publikacje lekturowe taniej książki. Najczęściej jednak – być może zainspirowani pierwszą edycją powojenną z 1950 roku – artyści łączą kolorowe ilustracje z rysunkami czarno-białymi, głównie narysowanymi piórkami. Istotne dla wszystkich twórców szaty graficznej stało się osadzenie opowieści w kulturze Bliskiego Wschodu, przy czym różnie rozumianego: od uogólnienia do obszaru arabskiego czy muzułmańskiego (włączając w to Turcję), przez skupienie się na Persji, po wyobrażenia popkulturowe i stereotypowe. Inspiracji dla przyjętej stylistyki szukano w tamtejszych witrażach (Dulac), w mozaikach i ceramice (Lenica), tkaninach (Gaudasińska) lub miniaturach (Kołyško). Często starano się oddać elementy tamtejszej architektury i strojów, stąd powszechny obraz kopolu i turbanów, a czasem i fezów. Niektórzy ilustratorzy ambitnie (edycja Rebisu) studiują elementy stroju, ukazując je bardzo realistycznie, ale większość wybiera realizm dziecięcy albo przedstawienie uproszczone czy symboliczne. Jeśli decydują się na egzotyżację, to jest ona umiarkowana (zapewne ze względu na czytelnika dziecięcego), niejednokrotnie w różnym stopniu starając się ją jednak udomowić, co najlepiej widać w elementach rodzimego krajobrazu u Różańskiej. Dominuje przedstawienie narracyjne, wyjątkiem jest Lenica, przemycający elementy symboliczne. Bez wątplenia można mówić o kilku ulubionych scenach pojawiających się na ilustracjach: Ali Baba na drzewie (Różańska, Lenica, Gaudasińska, Szal), Ali Baba przy grocie, jego wejście lub wyjście (Piątek, Ławnicki, Ludwikowska), skarby Sezamu (Dulac, Piątek, Kołyško, Ławnicki, Gaudasińska), zbójcy (Dulac, Gaudasińska, Ławnicki, Ludwikowska), ścięcie Alofa (Lenica, Kołyško, Gaudasińska), Morgana i Baba Mustafa (Różańska, Szal, Gaudasińska), taniec Morgany (Kołyško, Ławnicki, Ludwikowska, Gaudasińska). Główny bohater jest (niezależnie od treści): w podeszłym wieku i przy kości (u Dulaca; brak w polskim wydaniu), w średnim wieku (Lenica), szczupłym dorosłym (Różańska, Gaudasińska), młodzieńcem atrakcyjnym (Ławnicki) lub przeciętnym (Szal), a nawet dzieckiem (Piątek, Ludwikowska).

Niektórzy artyści stosują ciekawe rozwiązania, jak Kołyško, który łączy na dużej ilustracji trzy mniejsze rysunki za pomocą wspólnej dominanty wyrażonej w cytacie, albo jak Gaudasińska, grająca obrazami tworzonymi z połączenia ze sobą ilustracji z bordiur i śródtekstowych oraz wyobrażeń czytelnika. Niekiedy ilustratorzy, interpretując graficznie tę właśnie klechdę, starają się oddać nie tyle Orient, ile Orient Leśmianowski. Pokazują więc charakterystyczne i nawiązujące do przesłania sceny wyróżniające klechdę od opowieści

o rozbójnikach, jak choćby tę z papugami i małpami (Kołyško, Gaudasińska) czy samymi papugami (Różańska, Lenica). Wskazują również, że jest to opowieść o zachwycie naturą, radości życia, tajemnicach i pięknie świata, odczytywaniu jego znaków, odnajdywaniu w nim baśni rozumianej jako nieoczekiwana przygoda oraz o słowie, które ma moc sprawczą, o wyborze między „mieć” i „być”, co chociażby ilustruje skonstruowanie obu braci, jak u Kołyški czy Gaudasińskiej, a także wprowadzenie licznych elementów florystycznych, np. otwierający i zamykający opowieść Gaudasińskiej uśmiechnięty Ali Baba wążający czerwony kwiat. Interpretatorzy nie zapominają także o Leśmianowskim humorze i o grotesce, widocznej zarówno u Dulaca (którym być może zainspirował się Leśmian), jak i u Lenicy i Gaudasińskiej. To te edycje, które pokazują nie jakąkolwiek opowieść o skarbach i wzbogaceniu się, ale które z ducha są Leśmianowskie, będące nośnikiem owej treści, baśniowej fabuły i myśli filozoficznej, a więc edycje Dulaca, Gaudasińskiej czy Lenicy, zachwycają do dziś. Każda z edycji to swoiste wyzwanie dla wydawcy, ilustratora i czytelnika w interpretowaniu Leśmianowskiej wizji oraz tworzeniu i rozumieniu powstałej w poszczególnych książkach przestrzeni myśli, słowa i obrazu.

Key Words: Bolesław Leśmian, *Klechdy sezamowe*, *Ali Baba and the Forty Thieves*, illustrated book, illustration, Elżbieta Gaudasińska, Jan Lenica, Edmund Dulac

Abstract: The collection entitled *Klechdy sezamowe* by Bolesław Leśmian, written by the poet at the publisher's request, was published in 1912. Since that time, the tale *Ali Baba i czterdziestu zbójców* has been published in Poland with the illustrations by eleven different illustrators (such as Edmund Dulac, Jan Lenica or Elżbieta Gaudasińska), eight times in a volume, and in three separate editions; the re-editions often differ from one another. Originally, ready illustrations of the French artist were used, with the text and pictures being fitted to one another, in the next ones artists would interpret the already known composition. The article is devoted to tracing the illustrated editions of that tale, studying to what extent they are rooted in the culture of Near East and Persia, the popular fairy tale plot of Ali Baba and the forty thieves, and to what extent they reflect Leśmian's philosophical thought and vision. It is accompanied by numerous questions about inspirations and imagery of both the poet and illustrators and publishers, as well as creators' interpretation and understanding of Leśmian's edition, as well as the goal of individual publications and the image of their potential recipients. When perceiving illustration as an intersemiotic translation, a question was asked about the shape of the tale captured in pictures, reasons and elements of that translation, the selection of graphical solutions, technique or style. The article also contains issues related to rooting the style of a given illustrator,

the epoch and contemporary publishing market. It is important to look from the semantic perspective to various accounts of words and pictures, analyze the elements of text selected by particular illustrators, their concretization, supplements, decorum, dominants, hierarchy of elements etc., as well as their loyalty towards text, since of all those elements each of the illustrators creates and Oriental and Leśmian's space of thought, word and image.

¹ Gabriel Centerszwer (1841–1917) w 1903 roku sprzedał księgarnię Jakubowi Mortkowiczowi i Henrykowi Lindenfeldowi, ale pozostał nadal w spółce do 1913 roku.

² R. Zimand, *Preliminaria do klechd Leśmiana*, w: *Studia o Leśmianie*, pod red. M. Głowińskiego i J. Stawińskiego, Warszawa 1971, s. 376.

³ T. P. Górski, *Bolesław Leśmian jako tłumacz*, „Rocznik Przekładoznawczy” 2018, nr 13, s. 77–78.

⁴ H. Mortkowicz-Olczakowa, *Pod znakiem kłoska*, Warszawa 1962, s. 158.

⁵ Wyd. oryg. Hodder & Stoughton Ltd., London 1911.

⁶ T. P. Górski, op. cit., s. 73. Poeta znał język rosyjski i francuski, uczył się też greki.

⁷ W różnych edycjach odmienny zapis, także jako Ali-Baba. W artykule stosuję jednolitą pisownię bez łącznika. W tytułach pojawia się pisownia oryginalna.

⁸ W spisie ilustracji wydania oryginalnego w funkcji podpisu zebrano owe fragmenty, do których odnoszą się ilustracje.

⁹ U Leśmiana znalazły się baśnie o Aladynie i Parysadzie.

¹⁰ Prószyński i S-ka, Siedmióróg i Rebis założone w 1990, a Atext w 1991 roku. Wydawnictwo Rytm powstało jeszcze w okresie stanu wojennego – w 1983 roku.

¹¹ Talejko-Kwiatkowska nie figuruje jako ilustratorka, ale została umieszczona na stronie redakcyjnej jako osoba odpowiedzialna za projekt okładki i opracowanie graficzne.

¹² Wydaniem *Klechd* zajmuje się Adrian Uljasz, ale skupia się on przede wszystkim na fabule i jej przesłaniu, ponadto wymienia jedynie kilka reedycji, a niejednokrotnie w opracowaniu pojawiają się błędy (jak wskazanie na pierwsze wydanie w opracowaniu Lenicy w latach siedemdziesiątych, wówczas pojawiła się już edycja trzecia); A. Uljasz, *Świat orientu w baśniach Bolesława Leśmiana. Wizja pisarza, odbiór czytelniczy i recepcja teatralna*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia ad Bibliothecarum Scientiam Pertinentia” 14 (2016), Folia 211, s. 372 i d.

¹³ Zawiera on jeden z wątków złożonego i obszernego zagadnienia ilustrowania utworów Leśmiana, czemu zostanie poświęcona osobna książka.

¹⁴ Prezentowany artykuł podejmuje temat tylko wydań polskich, obce edycje zostaną omówione w planowanej książce.

¹⁵ Kwestie relacji zob. N. M. Pereira, *Book Illustration as (Intersemiotic) Translation: Pictures Translating Words*, „Meta” 2008, No. 1, Vol. 53: *Le verbal, le visuel, le traducteur*, s. 104–105.

¹⁶ S. Wyslouch, *Literatura a sztuki wizualne*, Warszawa 1994, s. 103.

¹⁷ W badaniach przekładoznawczych coraz częściej mówi się już nie o wierności względem tekstu, ale o lojalności (względem tekstu/autora/idei itd.), stąd i wprowadzenie tego pojęcia w relacji ilustracja–tekst; także pojmowanej jako przekład.

¹⁸ J. Dunin, *Okładka i obwoluta jako komunikat*, w: *Sztuka książki. Historia, teoria, praktyka*, pod red. M. Komzy, Wrocław 2003; K. Szcześniak, *Okładka i obwoluta książki jako przedmiot badań interdyscyplinarnych*, „Toruńskie Studia Bibliologiczne” 2011, nr 2.

¹⁹ W 1913 roku wydał swoją książkę także Kornel Makuszyński, nadając jej klasyczny tytuł *Awanturny arabskie*.

²⁰ K. Drzewiecki do B. Leśmiana, w: *Walizka Leśmiana. Losy ocalonych rękopisów*, oprac. i posł. D. Pachocki, Lublin 2019, s. 161.

²¹ V. Wróblewska, *Polska bajka ludowa*. Słownik, online: <https://bajka.umk.pl/sownik/lista-hasel/haslo/?id=235> (dostęp: 14.12.2019).

²² Słowo (sezam to także *simsim*) może też nawiązywać do owocu, który długo dojrzewa i trudno się otwiera, ale i do hebajskiego *šēm* (imię) albo kabalistycznego słowa reprezentującego talmudyczne *šem-šamajm* – imię nieba. Niektórzy uważają, że wiąże się z babilońskimi praktykami używania oleju sezamowego; P. Haupt, „*Open Sesame*”, w: *Beiträge zur Assyriologie und semitischen Sprachwissenschaft*, pod red. F. Delitzscha i P. Haupta, t. 10, cz. 2, Lipsk 1927, s. 165 i n.

²³ Pisze o tym, odwołując się do teorii aktów mowy Johna L. Austina i Johna R.

Searle'a, Grzegorz Leszczyński w rozdziale *Imperium wyobraźni. Baśń*; G. Leszczyński, *Wielkie małe książki*, Poznań 2015, s. 135.

²⁴ Rola baśni Leśmianowskiej, a także wymowa filozoficzna *Klechd sezamowych* oczekiwały się wielu opracowań literaturoznawczych, autorstwa m.in. Artura Sandauera, Anny Czabanowskiej-Wróbel, Jacka Trznadla, Michała Głowińskiego i wielu innych badaczy. W artykule ze względu na jego tematykę przywołuję jednak jedynie te prace, które nawiązują do poruszanych kwestii, powstania i interpretacji *Ali Baby i czterdziestu zbójców* oraz strony plastycznej tej klechdy i jej edycji.

²⁵ A. Chraïbi, *Galland's "Ali Baba" and Other Arabic Versions*, w: *The Arabian Nights in Transnational Perspective*, ed. U. Marzolph, Detroit 2007, s. 3.

²⁶ Robert Irwin dowodzi, że prewersje tych baśni znalazły się w zapiskach Gallanda na długo przed tą datą; R. Lea, *How Aladdin's Story Was Forged in Aleppo and Versailles*, „The Guardian” 2.11.2018, <https://www.theguardian.com/books/2018/nov/02/aladdin-story-forged-in-aleppo-and-versailles> (dostęp: 12.11.2019).

²⁷ Maronici to chrześcijanie mieszkający na terenach Syrii i Libanu.

²⁸ A. Chraïbi, op. cit., s. 4. Amerykański badacz Duncan Black MacDonald odnalazł rzekomy arabski manuskrypt, który okazał się jednak podróbką; D. B. MacDonald, „*Ali Baba and the Forty Thieves*” in *Arabic from a Bodleian MS*, „Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain & Ireland”, April 1910, s. 327–386.

²⁹ Znajduje się tu od s. 198.

³⁰ Zimand, a za nim Wawryk, błędnie podają, że jako pierwszy wydał to Gebethner i Wolff i publikował od 1893 roku; R. Zimand, op. cit., s. 374; J. Wawryk, *Wokół Leśmianowskich baśni dla dzieci*, Wrocław 2013, s. 42. Inne dane podaje bibliografia przekładów: J. St. Buras, *Bibliographie deutscher Literatur in polnischer Übersetzung. Vom 16. Jahrhundert bis 1994*, Harrassowitz Verlag, Wiesbaden 1996, s. 223.

³¹ R. Zimand, op. cit., s. 42.

³² G. Leszczyński, *Wpływ grafiki francuskiej na teksty baśni Leśmiana*, w: idem, *Literatura i książka dziecięca. Słowo – obieg – konteksty*, Warszawa 2003, s. 73; zob. też: R. Zimand, op. cit., s. 388.

³³ G. Leszczyński, *Literatura i książka dziecięca. Słowo – obieg – konteksty*, Warszawa 2003, s. 74–78. Wątpi natomiast, czy mogły oddziaływać inne, starsze wydania dla dzieci, w tym z ilustracjami Victora Chovina czy Edmunda Evansa.

³⁴ Zdaniem Leszczyńskiego poetyckość do Leśmiana przyszła z tekstu, groteska z tej ilustracji, a baśń jest rodzajem gry z czytelnikiem. Tymczasem tekst tej baśni – odmiennie niż Leśmianowski – jest bardzo okrutny. Ilustracje wydają się literaturoznawcy nietypowe jak na owe czasy, kojarzy on ten typ podejścia z Bohdanem Butenką. Tymczasem nie trzeba sięgać tak daleko, nie brakowało takich rozwiązań w okresie międzywojennym. Ponadto poetyckość i groteskowość pojawia się w utworach Leśmiana na długo przed pisaniem klechd. Wpływ owego modernistycznego stylu ilustracji w żaden sposób nie da się uzasadnić ani w fabule, ani w stylu.

³⁵ Wersja jest uproszczona, nie ma w niej wielu elementów historii, jak choćby zalewania ukrytych zbójców gorącą oliwą itd.

³⁶ Zob. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k96131833/f356.image.textelimage> (dostęp: 13.11.2019).

³⁷ Choć wydaje się to oczywiste w przypadku zbioru baśni arabskich, wcale takie nie jest. Baśń o Aladynie, co zaskakujące, u Leśmiana jest osadzona w Chinach.

³⁸ W kulturze Wschodu „czterdzieści” nie oznacza konkretnej liczby, ale po prostu mnogość.

³⁹ W opisie elementów akcji będę używać ogólników, aby nie analizować różniących ich detali, omówionych dalej.

⁴⁰ „Cogia” i „Baba” to dodawane do imienia przydomki; 1) oznacza kupca albo też osobę starszą, 2) – ojca; *Orientalische Bibliothek: oder Universalwörterbuch, welches alles enthält was zur das Kenntniss des Orients notwendig ist*, Verf. B. d'Herbelot, Bd. 2, Halle 1787, s. 159; *Orientalische Bibliothek: oder Universalwörterbuch, welches alles enthält was zur das Kenntniss des Orients notwendig ist*, Verf. B. d'Herbelot, Bd. 1, Halle 1785, s. 491–492. U Gallanda spotykamy baśń o Cogii Houssainie, potem o Ali Babie, a następnie Ali Cogii, kupcu z Bagdadu. O zmianie Ali Cogia na Ali Baba zob. M. S. Mahdi, *The Thousand and One Nights*, Leiden–New York–Köln 1995.

⁴¹ Tu bracia się żenią (jak u Gallanda), w wersji z ilustracjami Dulaca są już żonaci.

⁴² E. Zarych, *Postacie kalek w utworach Bolesława Leśmiana – zwycięstwo ciała czy ducha?*, „Teksty Drugie” 1999, nr 6, s. 153.

⁴³ Brak u Leśmiana też zwrotów narratora do czytelnika, np. „zostawmy Ali Babę i wróćmy do jaskini zbójców...”

⁴⁴ Zauważa to także G. Leszczyński, *Wielkie małe książki*, s. 133 i d.

⁴⁵ O słowie i księdze zob. J. Wawryk, op. cit., s. 119 i d.

⁴⁶ O tym m.in. A. Czabanowska-Wróbel, *Baśń jako światopogląd. Baśń i baśniowość w twórczości Leśmiana*, w: eadem, *Baśń w literaturze Młodej Polski*, Kraków 1996.

⁴⁷ G. Leszczyński, *Wielkie małe książki*, s. 134–135.

⁴⁸ C. White, *Edmund Dulac*, New York 1976; S. E. Meyer, *An Edmund Dulac Treasury: 116 Color Illustrations*, New York 2011; H. H. Hofstätter, *Jugendstil – Graphik und Druckkunst*, Salzburg–Baden-Baden 1987.

⁴⁹ W 1905 roku wynaleziono nowy sposób wydawania ilustracji barwnych, które można było edytować wiernie na osobnych wkładkach.

⁵⁰ O grotesce w baśniach wschodnich Leśmiana zob. J. Wawryk, op. cit., s. 175 i d.

⁵¹ W czym widać wpływy prerafaelitów.

⁵² W kontekście baśni mimicznych Leśmiana pisze o tym Anna Czabanowska-Wróbel: „Same kolory w baśniach mimicznych Leśmiana nawiązują do barw przyrody, do siedmionowej skali barwnej obejmującej czerwień, oranż, żółty, zieleń, błękit, indygo, fiolet [...] Zamierzone bogactwo barw i ich współwystępowanie są jak cały ten dramat próbą realizacji założeń »barwnego słyszenia«, skala barw odpowiada bowiem skali muzycznej. Zarazem jest to próba stworzenia »pieśni bez słów«, spełnienia najważniejszego postulatu Leśmiana”; A. Czabanowska-Wróbel, *Złotnik i śpiewak. Poezja Leopolda Staffa i Bolesława Leśmiana w kręgu modernizmu*, Kraków 2009, s. 282.

⁵³ Być może pod wpływem pierwszej edycji.

⁵⁴ Szczegóły porównania tych i innych edycji wykraczające poza baśń będącą przedmiotem artykułu zostaną omówione w planowanej książce.

⁵⁵ O tych zjawiskach w przypadku przekładu zob. u autora tych pojęć: L. Venuti, *Translator's Invisibility: A History of Translation*, London 1995; U. Dąmbska-Prokop, *Mala encyklopedia przekładoznawstwa*, Częstochowa 2000. Kwestie ilustracji jako przekładu zob. N. M. Pereira, op. cit.; E. Zarych, *Ilustracja w przekładzie. Przekład i redakcja ilustrowanych książek dla dzieci i młodzieży* (w druku).

⁵⁶ Jeśli zestawimy to zjawisko – typowe dla przekładu – z przekładem, to przebiega ono w przeciwnym kierunku. Pierwotnie bowiem przekład najczęściej był udomowieniem, z czasem ceniono bardziej egzotykcję, tu decyzja ilustratorki jest odwrotna.

⁵⁷ Odpowiednio w obu edycjach na s. 59 i 64.

⁵⁸ Trudno ustalić, jakie to zmiany, nie zauważono żadnych różnic w tekście poza modyfikacjami interpunkcji.

⁵⁹ Pierwotnie zachował też font, układ, zmienił jedynie ilustracje, potem różnice są większe.

⁶⁰ W całym tomie w tej stylistyce są takie tylko dwie.

⁶¹ Znajdujący się obok fragment sugeruje, że to scena z ukarania w Sezamie Alofa, a wirujące linie i punkty to taniec kamieni szlachetnych starających się ocalić zbójcę, choć jest niejasne, co znajduje się (skrzynia ze skarbami?) pod jego głową. Ta scena – bardziej symboliczna niż realistyczna – wymaga od czytelnika głębokiej interpretacji albo pozostania na etapie dekoracji książkowej.

⁶² Zob. <https://culture.pl/pl/tworca/jan-lenica> (dostęp: 14.12.2019).

⁶³ Zresztą księżyc z okładki tej książki znalazł się potem na okładce *Klechd sezamowych* z 1974 i 1978 roku.

⁶⁴ Można to porównać z jego innymi pracami, choćby plakatami.

⁶⁵ Okładka jest z jednej strony osadzona w określonych sztukach plastycznych (wzory dywanowe, klasyczny na miniaturach motyw gazeli itd.), z drugiej to typowe dla lat dwudziestych skumulowanie elementów reprezentujących wszystkie historie tomu, to także charakterystyczna stylistyka.

⁶⁶ Na ilustracji na s. 61 pojawiają się te same postaci, ale tu Kassim ma czerwony turban, być może więc wrażenie czerni i bieli, dobrze korespondujące z tekstem, powstało w wyniku druku bez koloru.

⁶⁷ Oczywiście jest to naśladowanie stylu w celu przedstawienia fabuły, nie należy dostrzekać się głębokiej inspiracji symbolicznymi elementami czy kształtami właściwymi sztuce perskiej.

⁶⁸ A. Welch, *Şafawids V. Arts and architecture*, w: C. E. Bosworth et al., *The Encyclopaedia of Islam. New Edition*, Vol. 8, Leiden 1995, s. 788; *The Arts of Persia*, ed. R. W. Ferrier, New Haven–London 1989; B. Kaim, *Sztuka starożytnego Iranu*, Warszawa 1996.

⁶⁹ Trudno jednoznacznie stwierdzić, ile ich jest, wydawnictwo nie numeruje wydań, nie zawsze też wiadomo, jaka jest data publikacji, a reprintowane edycje nie są opisywane przez wydawcę. Niektóre biblioteki jako pierwszy podają 1999, inne 2001 rok.

⁷⁰ Disneyowskie połączenie dziecięcości z seksualizacją widać zwłaszcza w postaci dziewczynek (choćby na okładce).

⁷¹ Możemy to dostrzec w sposobie malowania, skali szarości itd., a także umieszczonej w środku i na końcu tej samej ilustracji raz w kolorze, raz bez niego.

⁷² Font z okładki zastosowany jest też na stronach rozdzielających poszczególne baśnie, gdzie wprowadza tytuł, oraz w paginacji.

⁷³ Redakcja nie usunęła paginacji ze stron z ilustracjami, co zwłaszcza przy jej wielkości źle komponuje się z rysunkiem.

⁷⁴ E. Zarych, *Wydawnictwa dla dzieci oraz Ilustracje dla dzieci* na: www.encyklopedia-dziecinstwa.pl (dostęp: 9.12.2019).

⁷⁵ Stylistyka inicjałów i krój paginy nawiązuje do średniowiecza; także tu mamy więc standardowe stylizowanie baśni na dawną opowieść.

⁷⁶ B. Petrozolin-Skowrońska, *Elżbieta Gaudasińska*, „Wydawca” 2007, nr 1/2; H. Diduszko, *Elżbieta Gaudasińska. Pisarze i ilustratorzy książek dziecięcych*, „Świat Książki Dziecięcej” 2007, nr 3; A. Wincencjus-Patyna, *Stacja ilustracja. Polska ilustracja książkowa 1950–1980*, Wrocław 2008, s. 191–199.

⁷⁷ Być może także w innych latach. Trudność podania wszystkich wznowień wynika z praktyk wydawnictw powstałych w latach dziewięćdziesiątych, które nie umieszczały na stronie dat. Są one często ustalane na podstawie daty ich dostarczenia do księgarni czy biblioteki.

⁷⁸ Od 2008 roku z siedzibą w Warszawie.

⁷⁹ Niektóre są rozbite na dwie lub trzy części, jak trzyczęściowa opowieść o rybaku i duchu.

⁸⁰ Zob. np. <https://lubimyczytac.pl/ksiazka/wydania/296559/ali-baba-i-czterdziestu-rozbojnikow-i-inne-basnie> (dostęp: 13.11.2019).

⁸¹ Tu np. Ali Baba ma i siostrzeńca, i syna. Choć, co ciekawe, Mustafa jest jak u Leśmiana szewcem, więc musiał to być wpływ klechdy.

⁸² Jako adaptację widzi ten utwór np. Bogumiła Staniów, *Przekłady literatur obcych w latach 1945–1989*, w: *Literatura dla dzieci i młodzieży (1945–1989)*, t. 3, pod red. K. Heskiej-Kwaśniewicz i K. Tatuć, Katowice 2013, s. 162.

⁸³ Zob. też na stronie wydawnictwa: https://www.greg.pl/lektury/8,250_Ali-Baba-i-czterdziestu-zbojcow.html (dostęp: 20.11.2019).