

MARIA MARSZAŁEK

POGRANICZE *BESTIARIUM* I *HUMANITARIUM*
W ILUSTRACJACH JANA LEBENSTEINA
DO *FOLWARKU ZWIERZĘCEGO* GEORGA ORWELLA*

1. WPROWADZENIE

Jan Lebenstein sam siebie nazwał malarzem „komedii zwierzęco-ludzkiej”. Rzeczywiście z jego płócien i rysunków wyłania się obraz świata organicznie zoologicznego a jednocześnie na wskroś humanistycznego. Biologiczne formy wykształcone przede wszystkim podczas pracy nad cyklem malarskim *Bestiarium* znalazły naturalne przedłużenie w ilustracjach do *Folwarku zwierzęcego* Georga Orwella, opowieści o losach gospodarstwa rządzonego przez zwierzęta¹. Analogie międzygatunkowe wydają się w tym wypadku zrozumiałe; *Folwark* jest alegorią nieludzkiego systemu komunistycznego.

Propozycję stworzenia ilustracji do *Folwarku zwierzęcego* przedstawiło malarzowi w 1974 roku włoskie wydawnictwo La Nuova Foglio. Według słów Miłosza, ze względu na lewicowe sympatie zachodnioeuropejskiej inteligencji Orwell był wówczas w Europie pisarzem niepopularnym, uważanym za „nietaktownego”². Lebenstein niekryjący się nigdy ze swoją nonkonformistyczną i antyreżimową postawą nie wahał się podjąć takiego zadania.

Mgr MARIA MARSZAŁEK – doktorantka w Katedrze Komparatystyki Artystycznej w Instytucie Historii Sztuki KUL; adres do korespondencji: e-mail: maria.t.marszalek@gmail.com

* Tytuł jest zaczerpnięty z artykułu Gustawa Herlinga dotyczącego sztuki Jana Lebensteina – zob. G. H e r l i n g - G r u d z i ń s k i, *Wieczne pogranicza, Wstęp do teki Babilionu*, Warszawa 1994, [w:] *Jan Lebenstein, w Galerii OPUS we Wrocławiu. Jana Lebensteina obrazy do Książ Genesis – teksty różne*, Wrocław, 1997, s. 27-28.

¹ Informacje na temat *Bestiarium* i *Folwarku zwierzęcego* podaję w dalszej części artykułu [zob. przyp. nr 5 i 28].

² Cyt. za A. K a i p e r, *Literackie konteksty*, [w:] *Jan Lebenstein. Demony* [katalog wystawy w Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie, Muzeum Lubelskim

W niniejszym artykule omawiam niektóre z tych ilustracji, w szczególności sposób skupiając się na dwóch problemach³. Pierwszy z nich to przynależność formalna bohaterów przedstawień do lebensteinowskiego *Bestarium*, ich hybrydyczność i niepokojąca niejednoznaczność klasyfikacji gatunkowej. Aby ją uwypuklić, poświęcam nieco miejsca pracom artysty należącym do innych cykli tematycznych. Drugim problemem jest współwystępowanie na ilustracjach słowa i obrazu, ich wzajemne uzupełnianie się i dopełnianie znaczeń.

2. BESTIARIUM LEBENSTEINA

W 1963 roku w sztuce Jana Lebensteina następuje metamorfoza⁴. Wariacje na temat ludzkiej figury, które tworzył od 1954 roku, ustępują miejsca formom zwierzęcym. Rozpoczyna się okres pracy nad cyklem *Bestarium*⁵.

w Lublinie, Muzeum Narodowym w Poznaniu, Muzeum Narodowym w Szczecinie], Warszawa 2005, s. 30.

³ Artykuł powstał na podstawie pracy magisterskiej *Ilustracja książkowa Jana Lebensteina*, napisanej pod kierunkiem dr hab. Doroty Kudelskiej, prof. KUL. Egzemplarz pracy znajduje się w Katedrze Sztuki Nowoczesnej KUL. Praca magisterska zawiera zestawienie powstałych do tej pory tekstów dotyczących pracy ilustratorskiej Lebensteina, którego nie przytaczam w niniejszym artykule.

⁴ Fakty z życia artysty przytaczam na podstawie kalendarium zawartego w: *Jan Lebenstein i krytyka. Eseje, recenzje, wspomnienia*, t. II, red. A. Wat, D. Wróblewska, Warszawa 2004 [w kolejnych przypisach używam skróconego zapisu: *Jan Lebenstein i krytyka*, t. II].

Lebenstein urodził się w 1930 r. w Brześciu Litewskim nad Bugiem. Podczas wojny zaginął po aresztowaniu jego ojciec, brat zginął podczas akcji przeprowadzonej przez UB w 1946 r. Lebenstein przeniósł się w tym samym roku do Warszawy, gdzie skończył liceum plastyczne i w 1948 r. rozpoczął studia na wydziale malarstwa warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Studiował pod kierunkiem Eugeniusza Eibischa, a potem Artura Nachta-Samborskiego. Wystawy, w których debiutował, to Ogólnopolska Wystawa Młodej Plastyki pod hasłem „Przeciw wojnie, przeciw faszyzmowi”, Arsenal, 1955 oraz „legendarna” Ogólnopolska Wystawa Młodej Plastyki z okazji V Światowego Festiwalu Młodzieży i Studentów, Arsenal, 1955. Jego pierwsza wystawa indywidualna miała miejsce w prowadzonym przez Mirona Białoszewskiego Teatrze na Tarczyńskiej w 1956 r.

⁵ Prace te zostały po raz pierwszy pokazane na dwóch wystawach indywidualnych we Włoszech: w Galleria Profili w Mediolanie [do 23 X 1963], w Galleria l'Obelisco w Rzymie [5-23 XI 1963]; następnie w 1964 r. w Amsterdamie w Galerii d'Endt, w Brukseli w Palais des Beaux-Arts, w Antibes w Musee Grimaldi, w 1964 r. zostały wystawione w cyklu „Peintures abominables” w Galerie Laclouche w Paryżu. Później obrazy te były wielokrotnie wystawiane i zestawiane z innymi pracami malarza w różnych konfiguracjach. W Polsce po raz

Następuje „ewolucja a rebours” – wertykalizm przechodzi w horyzontalizm, graficznie precyzyjny rysunek ustępuje miejsca gruboziarnistej, mięsistej masie malarskiej. Lebenstein zdecydował się odejść od motywu figury ludzkiej rozpiętej na pionowej osi obrazu, mimo że zapewnił mu on międzynarodowy sukces. *Figury osiowe* przyniosły mu pierwszą nagrodę na Biennale de Paris w 1959 roku, a w konsekwencji stypendium rządu francuskiego, umożliwiające wyjazd z PRL i osiedlenie się w Paryżu. Sam malarz miał świadomość koniunkturalnego potencjału wypracowanego przez siebie stylu, nie był jednak osobą, która ze względów praktycznych czy też finansowych zrezygnowałaby z wolności wyboru drogi artystycznego rozwoju. Konstanty Jeleński pisze, że był to dla autora *Figur* niebezpieczny moment. Szybki, międzynarodowy sukces, jaki odniósł, sprawił, że „[...] krytyk, muzeum, galerie utożsamiały każdą nową i oryginalną formę z [jego] podpisem: byle zastygł, byle skostniał, a za tę cenę przejdzie raz na zawsze do *nomenklatury*”⁶. Dodaje jednak zaraz, bawiąc się grą słów i powołując na wiersz Zbigniewa Herberta: „Nie mogło na szczęście skostnieć dzieło, które od kości pierwotnej wyszło, dlatego właśnie, że jego powołaniem było nawarstwianie nie tylko barw i form, ale przede wszystkim znaczeń. Dodajmy dziś, że wejście do *nomenklatury* zagroziła także Jankowi potęga smaku”⁷.

Bestiarium Lebensteina stanowią obrazy olejne powstające od 1963 do 1965 roku. Niepodzielnie królują na nich zwierzęta. Bohaterami wcześniejszych cyklów tzw. *figur hieratycznych*, *figur kreślonych* i *figur osiowych* są przetworzone postacie ludzkie, będące jednak równocześnie, jak pisze Joanna Polakówna „preparatami protozoomorficznymi” o naturze „owadziej i groźnej”⁸. Charakterystyczne dla nich jest oparcie figury na osi, porównywanej

pierwszy zostały wystawione w 1965 r. w ramach zbiorowej wystawy „Porównania” [25 IX-24 X] w sopockim BWA, następnie na wystawie zbiorowej we Wrocławiu w 1975 r., a w 1977 r. na pierwszej polskiej wystawie indywidualnej w Muzeum Narodowym we Wrocławiu, przeniesionej kolejno do Krakowa i Łodzi. W późniejszych latach obrazy pokazywane jeszcze były kilkakrotnie na różnych wystawach krajowych, m.in.: w 1984 r. w Muzeum Archidiecezji Warszawskiej [V-VI 1984], w 1992 r. podczas retrospektywnej wystawy w Zachęcie [22 V-22 VI], wystawa przeniesiona następnie do Krakowa i Wrocławia, w latach 1998-2000 w różnych miastach w ramach ekspozycji „Etapy”, w 2005 r. pokazywane były w Poznaniu, a potem w Lublinie i Szczecinie na wystawie pt. *Demony Lebensteina*.

⁶ Cyt. za: K. J e l e ń s k i, *Samotna droga Jana Lebensteina*, „Kultura” 1985, nr 7-8 (przedruk [w:] *Jan Lebenstein i krytyka*, t. II, s. 86).

⁷ Tamże, s. 86.

⁸ *Malarz starości ziemi*, [w:] *Z myślą o obrazach*, Warszawa 1994 (przedruk [w:] *Jan Lebenstein i krytyka*, t. II, s. 102).

biologicznie albo antropologicznie do napięcia między popędami czy też teologicznie do Krzyża jako linii łączącej w różnych konfiguracjach byt ludzki i boski⁹. Ta rozpiętość pomiędzy interpretacją psychoanalityczną a eschatologiczną jest adekwatna w przypadku Lebensteina – malarza dążącego do ukazania głębi, sedna, mitu, istoty bytu¹⁰. Figury osiowe są dwójako pierwotne: filogenetycznie – jako owadzie preparaty uwięzione w kratkach, gablotach oraz jako totemy – archetypiczne wyobrażenia prakultowe¹¹. Poświęcam miejsce tym wczesnym lebensteinowskim cyklom, aby zaznaczyć, że zmiany, które zachodzą w twórczości artysty, są konsekwencjami nieustępliwego poszukiwania nowych sposobów do ukazywania tego, co było dla niego ważne. Malarz mówił: „Nie ma czystej biologii, jest zawsze związana z psychiką”¹².

Formalny rozwój prowadzący malarza do stworzenia formy swoich bestii polegał na zagęszczeniu farby, uwypukleniu masy obrazu, nadaniu mu reliefowości. Malarz nie krył bezpośrednich inspiracji paleontologicznych¹³. Z dumą powoływał się na słowa kustosa paryskiego Muzeum Historii Naturalnej, który po obejrzeniu prac artysty stwierdził, że przedstawione zwierzęta są fantastyczne, ale anatomicznie prawdopodobne¹⁴. Jest to tym istotniejsze, że anatomia całkowicie wyraża sens istnienia bestii. Na obrazach nie ma narracji, zwierzęta znajdują się w nieokreślonej przestrzeni, nie ma nic, co odrywałoby uwagę odbiorcy od ich stwardniałej skóry, mięśni i kręgow (il. 1)¹⁵.

⁹ Konstanty Jeleński nazywał prace malarza zaszyfrowaną pieczęcią Erosa i Tanatosa w artykule o twórczości Lebensteina (*Jan Lebenstein, w Galerii OPUS we Wrocławiu...*, s. 20-24). Do Krzyża porównuje je Kazimierz Wierzyński (*Powitanie Lebensteina*, [w:] *Cygańskim wozem*, Londyn 1995 (przedruk [w:] *Jan Lebenstein i krytyka*, t. II, s. 94)).

¹⁰ K. J e l e Ń s k i, *Lebenstein – mitotwórca natury ludzkiej...* (przedruk [w:] *Jan Lebenstein i krytyka*, t. II, s. 75).

¹¹ Lebenstein określił je tak w filmie Andrzeja Wolskiego, *Jan Lebenstein – dziennik samotnika*, zapis wypowiedzi artysty w filmie Andrzeja Wolskiego, Paryż 1998-1999. Koprodukcja Arte (Francja) i Programu II TVP, emisja francuska 17 listopada 2000, [w:] *Jan Lebenstein. Rozmowy o sztuce własnej, o tradycji i współczesności*, t. I, red. A. Wat, D. Wróblewska, Warszawa 2000, s. 175 [w kolejnych przypisach używam zapisu: *Jan Lebenstein*, t. I].

¹² *Obraz to nie tylko zamalowana powierzchnia*, z Janem Lebensteinem rozmawia Piotr Kasznia, „Rzeczpospolita” 1992, nr 89, [w:] *Jan Lebenstein*, t. I, s. 71.

¹³ Wypowiedź artysty w filmie Andrzeja Wolskiego, *Jan Lebenstein – dziennik samotnika...* (przedruk [w:] *Jan Lebenstein*, t. I, s. 175).

¹⁴ Pisze o tym Krzysztof Pomian w artykule *Czas Lebensteina* („Kultura” 1985, nr 7-8 (przedruk [w:] *Jan Lebenstein i krytyka*, t. II, s. 92)).

¹⁵ *Bete Sombre [Bestia Ciemna]*, 1965, olej na płótnie, 198x130 cm, sygn. l.d.: *Lebenstein 65*, własność Muzeum Narodowego w Wrocławiu, nr inw. XVII – 1699.

Narracja pojawia się w tych pracach, w których artysta łączył elementy typowo zwierzęce i ludzkie. Są to przede wszystkim cykle rysunków i gwaszy¹⁶, których inspiracją było nocne życie Paryża oraz karykatury polityczne. Na pracach tych potwory z *Bestiarium* spotykają się w nocnych barach z paryskim kokotami, zajmują siedzenia przy kawiarnianych stolikach na kanapach i szezlongach, piją wino i oddają się tajemniczemu rytuałom seksualnym. Dla Lebensteina sztuka wynikała z połączenia zwierzęcej i ludzkiej natury. „Pierwotny mit”, którego wciąż poszukiwał, miał przenikać również codzienną rzeczywistość (il. 2)¹⁷. Aleksander Wat w *Dzienniku bez samogłosek* tak opisuje rysunki i gwasze: „Równocześnie inny ruch degradujący: *diabelrie*, erotyzm sodomistyczny, podgroteski, zwierzęta, ludzie w daumierowskim społecznym zagrożeniu, dumne zwierzęta z kibicią i nogami w pantofelkach – banalny erotyzm *maitre religieux*”¹⁸.

Stylistyka zwierzęco-ludzka w połączeniu z rodzajowością ujęć i narracją dotyczącą najbardziej aktualnych wydarzeń politycznych pojawia się w karykaturach Lebensteina. Malarz przez całe swoje życie prezentował postawę bezkompromisowo antykomunistyczną. Jego nieustępliwy patriotyzm, ukształtowany w dzieciństwie przez doświadczenie wojny, nigdy nie złagodniał. Lata młodości spędzone w Polsce, studia i przymusowe kontakty z ideologicznie zaangażowanym środowiskiem artystycznym Warszawy pogłębiły wstręt do socjalizmu i poczucie wyobcowania. Artysta mówi o swojej świadomej ucieczce i marginalizacji jako o fundamencie własnego malarstwa¹⁹. Paryż zafascynowany rewolucją artystyczną i polityczną, pełen układów i zwalczających się nawzajem koterii towarzyskich, również budził niechęć malarza. Lebenstein nie chciał być częścią żadnej opartej na doktrynach grupy. Mówił: „Malarstwo to indywidualna wypowiedź człowieka. Ja nie lubię tych maszerujących kolumn. Te maszerujące kolumny awangardy, awangardy czerwonej, brunatnej czy awangardy maoistowskiej są identyczne”²⁰.

¹⁶ Mam na myśli cykle *Carnetes Intimes* [1964] i *Sweet Bar* [1976] – zob.: kalendarium [w:] *Jan Lebenstein i krytyka*, t. II.

¹⁷ *Sweet Bar*, 1976, tusz, gwasz, papier, 95x50 cm, własność prywatna.

¹⁸ *Dziennik bez samogłosek*, Warszawa 1990 (przedruk [w:] *Jan Lebenstein i krytyka*, t. II, s. 98).

¹⁹ Wypowiedź artysty w filmie Joanny Żamojdo, Janusza i Piotra Weychertów, współpraca: Wojciech Bubella, Tomasz Łabędź, Wytwórnia Video-kontakt, Paryż 1989, [w:] *Jan Lebenstein*, t. I, s. 164.

²⁰ Tamże, s. 165.

Karykatury polityczne Lebensteina są wykonywane ołówkiem, tuszem, zazwyczaj mają niewielkie formaty. Są wymierzone przeciwko władzy komunistycznej, polityce ZSRR, często dotyczą wydarzeń historycznych, takich jak np. inwazja Związku Sowieckiego na Czechosłowację w 1968 roku, wojna w Afganistanie w 1982, czy wprowadzenie w Polsce stanu wojennego. Bohaterami karykatur są stworzenia niejednokrotnie łądząco podobne do potworów z cyklu *Bestiarium*. Za przykład niech posłuży karykatura pt. *Jubilatka* z 1967 roku, przedstawiająca bestię – świnie z ludzkimi kończynami, dłońmi trzymającymi trąbę i nogami w pończochach i pantofelkach (il. 3)²¹. Jest niesiona na barkach szeregu małych szkicowo tylko zaznaczonych postaci. W jej ryju i pod ogonem umieszczono polskie flagi – na pierwszej znajduje się napis „PRL”, a na drugiej „Jubilatka”. Bestia jest obrazem politycznej idei rozbudowy Polski. Fabryki, szkoły i inne budynki użyteczności publicznej powstawały nagminnie z okazji jubileuszu istnienia państwa polskiego w 1966 roku. Świnia niesiona jest na barkach robotników jak antyczny egipski monument. Przekaz karykatury jest bardzo czytelny – inicjatywy władzy ludowej są dla obywateli zmienionych w niewolników wyłącznie ciężarem. Obraz społeczeństwa również nie napawa optymizmem. Przedstawieni ludzie są niezróżnicowani i bierni, bez szemrania zgadzają się znosić narzucony im obowiązek.

Charakterystyczne jest to, że członkowie ogólnie pojętego gremium sprawującego rządu często są u Lebensteina przedstawiani pod postaciami świnopodobnych bestii. „Władza”, którą obrazował malarz, to nie tylko grupa aktorów bieżącej sceny politycznej, ale też podstawowa potęga istniejąca ponadhistorycznie. Rządy komunistyczne są w ujęciu malarza siłą jednoznacznie negatywną, która potrafi zmienić ludzi w potwory. Gustaw Herling-Grudziński pisał, że Lebensteina najbardziej fascynuje właśnie ta „krucha granica między ludzkimi twarzami a świńskimi ryjami”²².

Zburzenie tej granicy jest puentą i alegorycznym podsumowaniem powieści Geорга Orwella pt. *Folwark zwierzęcy*. Ostatnie zdanie książki brzmi: „Stworzenia zgromadzone na dworze patrzyły to na świnie, to na człowieka, ale nie można już było rozpoznać, która twarz do kogo należy”²³.

²¹ *Jubilatka*, 1968, ołówek, flamaster papier, 24x31 cm, własność prywatna.

²² *Dziennik pisany nocą*, „Kultura” 1974, nr 7-8 (przedruk [w:] *Jan Lebenstein i krytyka*, t. II, s. 116).

²³ Kraków 1990, s. 95.

3. ILUSTRACJE DO *FOLWARKU ZWIERZĘCEGO* GEORGA ORWELLA

Folwark zwierzęcy w sposób alegoryczny opisuje komunistyczny ustrój ZSRR poprzez ukazanie historii wymyślanego gospodarstwa, w którym władzę, po uprzednim wypędzeniu ludzi, objęły zwierzęta²⁴. Książka ukazała się po raz pierwszy w Londynie w 1945 roku²⁵. Był to czas, kiedy duża część angielskiej opinii publicznej miała na temat ZSRR zdanie raczej pochlebne. Gorycz i tragiczna ironia Orwella były poniekąd wyrazem jego rozczarowania komunizmem. Pisarz, mimo swoich socjalistycznych poglądów, zauważał, w przeciwieństwie do wielu innych lewicowych intelektualistów, zdradę ideałów wolności w totalitarnym ustroju ZSRR²⁶.

Lebenstein wykonał ilustracje do *Folwarku* w 1974 roku²⁷. Pierwsze polskie wydanie w tłumaczeniu Teresy Jeleńskiej, z pracami artysty ukazało się w 1985 roku²⁸. Malarz cenił dzieło Georga Orwella za jego radykalizm i trafność politycznej oceny. Obu twórców zbliża również wywołujące efekt groteski łączenie elementów humoru i makabry. W *Folwarku* wielokrotnie pojawiają się elementy śmieszności, przeważnie jednak podszyte są grozą. Częste także u Lebensteina mieszanie tych dwóch emocji oraz łączenie cech międzygatunkowych w kreacji bohaterów i sama humanizacja zwierząt to klasyczne elementy satyryczne²⁹.

²⁴ Forma *Folwarku zwierzęcego* nawiązuje do oświeceniowej powiastki filozoficznej. Na temat alegorycznego odczytania postaci i wydarzeń zob. np.: V. M e y e r s, *George Orwell*, Londyn 1991, s. 102-110.

²⁵ Przez wydawnictwo Secker & Warburg. G. O r w e l l, *Animal Farm*, Londyn 1945.

²⁶ R. Z i m a n d, *Orwell i o nim*, Warszawa 1985, s. 5-8.

²⁷ Było to włoskie wydanie powieści: G. O r w e l l, *La fattoria degli animali*, Macerata, 1974.

²⁸ Korzystam z wydania z ilustracjami Jana Lebensteina: G. O r w e l l, *Folwark Zwierzęcy*, Kraków 1990. Książka zawiera 10 barwnych litografii, 4 gwasze (czarno-białe zdjęcia) i 8 rysunków tuszem (czarno-białe zdjęcia). Tych 10 litografii wydanych zostało również w 1974 r. w formie teki graficznej. Tekę taką znajduje się w zbiorach Biblioteki Narodowej: *La fattoria degli animali: omaggio a George Orwell / Animal farm: to the memory of George Orwell / La république des animaux: hommage a George Orwell*, Pollenza 1974, wys. tabl. 70 cm, egz. 74/120 (A.6063/G.XX/VI-17). Poza tymi Lebenstein wykonał rysunki i gwasze do *Folwarku zwierzęcego*, których oryginały znajdują się w zbiorach prywatnych. W artykule omawiam ilustracje należące do obu grup. Ilustracje znajdujące się w *Folwarku zwierzęcym* oznaczam literą A.

²⁹ S. G r e e n b l a t, *Three modern Satirists: Waugh, Orwell and Huxley*, Yale 1966, s. 61-62.

Ilustracje Lebensteina można podzielić na pewne grupy tematyczne. Pierwszą z nich stanowią te, które dotyczą poszczególnych epizodów powieści. Kolejny zbiór to portrety bohaterów książki. Znajdują się tu zarówno obrazy poszczególnych postaci (np. Napoleona, Boksera, Osła Beniamina, Kruka Mojżesza), jak też anonimowych przedstawicieli swoich gatunków (Owca, Szczur). Ilustracje stanowiące grupę portretów łączy sztywne, frontalne, najczęściej popiersiowe ujęcie bohatera, który wpatruje się w widza³⁰. Postaci przedstawione są w lebensteinowskiej konwencji, która polega na łączeniu drobiazgowej niekiedy dbałości o poprawność w oddawaniu budowy ciał z równoczesnym groteskowym zniekształcaniem anatomii. Ostatnia grupa zawiera ilustracje będące przedstawieniami praw panujących na Folwarku i hasła *animalizmu* – filozofii będącej alegorycznym odpowiednikiem komunizmu.

3.1. Grupa „narracyjnych” ilustracji

Zawiazanie się akcji w utworze następuje w momencie, kiedy zwierzęta należące do pana Jonesa, właściciela Folwarku Dworskiego spotykają się w nocy w stodole, aby wysłuchać słów Majora, starego wieprza cieszącego się powszechnym szacunkiem. To spotkanie obrazuje pierwsza ilustracja, gwasz zatytułowany *Miting*³¹ (il. 4). Kompozycja przedstawienia jest horyzontalna, dzieli się na dwie części. Po prawej stronie, mniej więcej w połowie wysokości, znajduje się ustawiona profilem do widza centralna postać – tusty, duży wieprz – Major. Świnia leży na czymś w rodzaju podwyższenia, a wokół niej znajduje się pas pustej przestrzeni. Dopiero za nim, dookoła, przeciśnięte do siebie nawzajem, usadowiły się pozostałe zwierzęta. Rozmieszczenie zwierząt jest zgodne z opisem wydarzenia w książce. Trzy psy, które weszły jako pierwsze, znajdują się u stóp majora. Świnie zajmują miejsca z przodu wpatrując się uważnie w starego wieprza.

³⁰ Według Henrego Bergera Jr wzrok – lacanowskie *Gaze* – odzwierciedla wnętrze jednostki przetworzone w procesie socjalizacji i ponownie uwewnętrznione. W przypadku ilustracji do *Folwarku* pokazywałoby zniszczenia, jakie we wnętrzu jednostki czyni system totalitarny – zob.: t e n ż e, *Fictions of the Pose: Facing the Gaze of Early Modern Portraiture*, „Representations” 1994, nr 46, s. 91.

³¹ *Miting*, 1974, gwasz papier, 50x60 cm, własność prywatna A. Tego samego momentu dotyczy kolorowa litografia pt. *Major's Dream: The earth from which Man has vanished*, 1974, litografia, papier, 50x70 cm, własność Biblioteki Narodowej. A. Centralną postacią przedstawienia jest, tak samo jak w przypadku gwaszu, stary wieprz, którego otaczają zasłuchane zwierzęta.

Stary Majora przypomina jedną z lebensteinowskich bestii, jego postać jest majestatyczną ogromną, miejscami tłustą, a gdzie indziej umięśnioną górą ciała. Starczy wiek wieprza podkreśla wyliniała sierść i broda (która nawiązuje również do alegorycznej identyfikacji Majora jako Włodzimierza Lenina)³². Pozostałe świnie są mniejsze od Majora, przedstawione są tylko ich głowy. Jedna z nich otwiera paszczę ukazując rzędy zębów. Interesująca jest gra spojrzeń na obrazie. Zwierzęta znajdujące się naprzeciwko Majora są w niego intensywnie wpatrzone, wydają się uważnie wsłuchiwać w każde wypowiedane słowo. W innym kierunku łby ustawione mają psy, które pilnują wśród zgromadzonych spokoju. Sam Major nie odpowiada na spojrzenia swoich słuchaczy. Oko wieprza nie jest skierowane w stronę wpatrujących się w niego zwierząt. Major nawiązuje kontakt wzrokowy z odbiorcą przedstawienia. Sugeruje to, że opowiadana przez niego historia oraz wieszczone proroctwo są tak naprawdę skierowane do widza, człowieka.

Stary Major rozpoczyna swoją mowę od przepowiedzenia swojej rychłej śmierci. Ton wypowiedzi wieprza jest podniosły i uroczysty. Proroctwo Majora to sen o folwarku, z którego znikną ludzie i który należał będzie całkowicie do zwierząt³³. W swoim przemówieniu wieprz podburza zwierzęta do walki z ludzką niesprawiedliwością i wyzyskiem, jakiemu są poddawane. Całe spotkanie to alegoria proletariackich zebrań z okresu przed wybuchem rewolucji październikowej, kiedy rodziła się idea komunizmu. Przesłanie Majora jest wygłoszone w sposób zachęcający i szczery. Ilustracja Lebensteina jest wierna tekstowi, tylko atmosfera smutku, klaustrofobiczny tłok i niepokój panujący na gwaszu stanowi subtelny, a jednocześnie wymowny komentarz człowieka, który miał okazję doświadczyć wcielonych w życie idei starego wieprza.

Na litografii pt. *The animals drive the men away*³⁴ (il. 5) został przedstawiony moment rewolucji, czyli wypędzenia właściciela folwarku przez rozwścieżone zwierzęta³⁵. Dynamika ilustracji kompiluje z opisem wydarzenia: „Na Jonesa i jego ludzi spadła nagle lawina bodnięć i kopnięć ze wszyst-

³² Postać Majora była alegorycznym połączeniem Marksa i Lenina – zob.: M e y e r s, *George Orwell...*, s. 104.

³³ W tekście proroctwa występują nawiązania do *Kapitału* Karola Marksa – zob.: M e y e r s, *George Orwell...*, s. 105.

³⁴ *The animals drive the men away* [Zwierzęta wypędzają ludzi], 1974, litografia, papier, 50x70 cm, własność Biblioteki Narodowej.

³⁵ Wydarzenie to jest alegorią rewolucji październikowej, Jones to figura cara – zob.: M e y e r s, *George Orwell...*, s. 104.

kich stron”³⁶. Jest to kompozycja horyzontalna, oparta na trzech poziomych pasach. Pas dolny, będący pierwszym planem, zajmuje świnia i atakowany przez nią człowiek – Pan Jones. Wieprz został wyposażony w długi i ostry róg, którym bodzie skulonego człowieka. Na tej ilustracji Pan Jones jest nagi, pozostał mu na głowie jedynie kapelusz, będący symbolem jego pozycji i przynależności do rodzaju ludzkiego. Jego poza, wygięta sylwetka i przetworzona twarz, upodabniają go do przerażonego zwierzęcia. Świnia – zwycięzca jest duża i silna, ma gęstą sierść i długi ogon. Środek pola obrazowego wypełnia drugi wieprz, w pędzie zamierzający się na Panią Jones. Kobiętę ścigają też pozostałe zwierzęta tworzące najwyższy pas obrazu. Bohaterka uciekając bezradnie rozkłada ręce. Oboje, Pan i Pani Jones, są na ilustracji wypędzeni w upokarzający, okrutny sposób.

Kolejna litografia nosi tytuł *The invasion that failed*³⁷ (il. 6). Przedstawiony na niej został ważny moment bitwy, która rozegrała się na terenie folwarku³⁸. Chyży – wieprz o kozim wyglądzie, którego historycznym odpowiednikiem jest Lew Trocki, zamierza się na Jonesa, zasłaniającego twarz dłonią³⁹. Tło litografii jest fioletowe – niepokojące i agresywne. Pod nogami farmera znajduje się głowa należąca do któregoś z jego pachółków – cała jest pokryta guzami, obok niej zawieszzone w powietrzu palce trzymają widły. Ta niekompletność postaci (Jones ma tylko jedną nogę, widoczne są jedynie łby zwierząt) podkreśla bitewny zgiełk i eksponuje centralną postać Chyżego. Znajdująca się nad nim plama napastliwych odcieni pomarańczowych i brązowych barw dodatkowo go wyróżnia.

Atak ten był ważnym momentem w historii Folwarku, zarówno tej prawdziwej, jak i przekształconej na potrzeby polityki. Kiedy po wygnaniu Chyżego zostały mu odebrane wszelkie zasługi, Krzykała, świnia odpowiedzialna za propagandę, tłumaczył zwierzętom oficjalną wersję dziejów, według której Chyży zdradził i cały czas stał po stronie ludzi, a decydujący cios zadał Jonesowi przywódca zwierząt – wieprz Napoleon. Przekształcanie historii,

³⁶ O r w e l l, *Folwark zwierzęcy...*, s. 14.

³⁷ *The invasion that failed*, [Atak, który się nie powiódł], 1974, litografia papier, 50x70 cm, własność Biblioteki Narodowej, A. Istnieje też wersja rysunkowa: *Chyży atakuje Jonesa*, 1974, tusz, papier 53x35 cm, własność prywatna, A.

³⁸ Jest to alegoria wojny domowej, która rozpętała się w Rosji po wybuchu rewolucji. Jones i pacholcy oznaczają „białych” Rosjan i ich europejskich sprzymierzeńców – zob.: M e y e r s, *George Orwell...*, s. 106.

³⁹ Tamże, s. 106. Losy wieprza alegorycznie ilustrują dzieje Trockiego, który został odsunięty od władzy przez Stalina w 1927 r. i deportowany z ZSRR dwa lata później.

ukazane w wielu miejscach powieści, jest bardzo istotne. Orwell zauważył, że pamięć jest wrogiem totalitarnej władzy, bo jako strażniczka historycznej prawdy utrudnia manipulację. Władza dąży więc do jej zniszczenia i zastąpienia ideologią⁴⁰.

Bohaterem kolejnej litografii również jest Chyży (woryginalie Snowball). Nosi ona tytuł: *Snowball: Plans for the windmill*⁴¹ (il. 7). Przedstawia wieprza pochłoniętego kreśleniem na niewidzialnym podłożu technicznych wzorów. Chyży podczas swojej działalności agitatorskiej na rzecz animalizmu obiecywał zwierzętom postęp i dobrobyt. Wierzył w rozwój nauki i techniki i jej udział w polepszaniu warunków bytowych wszystkich stworzeń. Wiatrak miał być urządzeniem, które oszczędzi zwierzętom pracy, a jednocześnie zwiększy produktywność gospodarstwa. Z budową wiatraka nie zgadzał się Napoleon, była to jedna z wielu kwestii, w których obaj przywódcy mieli odmienne zdania⁴². Orwell, piętnując zbrodnie Stalina (Napoleona), nie uważał wcale, że wizja komunizmu Trockiego byłaby mniejszym złem. Chyży na kartach książki jest równie pazerny, okrutny i przewrotny jak reszta świń⁴³.

Wieprz przedstawiony na litografii budzi niepokój i pewien rodzaj uczucia bliskiego obrzydzeniu, wywołanego nieprzyjemnym przekraczaniem granic gatunków. Precyzyjne ruchy zwierzęcia są bardzo ludzkie, taka jest też jego twarz, na której gości zaduma. Jednocześnie jego poza, kopyta i sierść są świńskie. Efekt powoduje charakterystyczną dla *Lebensteina* niepokojącą dwuznaczność klasyfikacji. Znamienne jest również umieszczenie bohatera w nieokreślonej przestrzeni. Precyzyjne rysunki, które mogłyby sprawiać wrażenie konkretnych i praktycznych planów, pozbawione podłoża stają się obrazem ideologicznych mrzonek.

Kolejna „narracyjna” ilustracja przedstawia wywiezienie do rzeźni konia Boksera⁴⁴ (il. 8). Bokser to alegoryczny odpowiednik robotnika – przodow-

⁴⁰ Pisz o tym Roman Zimmand (*Orwell i o nim...*, s. 24). O ideologii i pamięci w *Folwarku* zob. też L. H u n t e r, *George Orwell. The serach for a voice*, Miton Keynes 1984, s. 167.

⁴¹ *Snowbal: Plans for the windmill [Chyży: Plany wiatraka]*, 1974, litografia, papier, 50x70 cm, własność Biblioteki Narodowej, A.

⁴² Spór między wieprzami to przedstawienie różnych wizji komunizmu między Trockim a Stalinem, pierwszy uważał, że priorytetem jest industrializacja, a drugi kładł nacisk na kolektywizację rolnictwa – zob. M e y e r s, *George Orwell...*, s. 108.

⁴³ Tamże, s. 108.

⁴⁴ *Pożegnanie boksera*, 1974, rysunek tuszem, papier, 24x32 cm, własność prywatna, A.

nika pracy – szczerze przejętego ideami komunizmu, których nie rozumie, ale w pełni akceptuje. Bohater, pracując ponad siły, całą swoją energię wkładał w budowę nowego systemu. W czasie, w którym nie mógł już pracować, wbrew wcześniejszym obietnicom, nie pozwolono mu odpocząć, ale sprzedano rzeźnikowi.

Na gwaszu został przedstawiony moment, w którym wóz handlarza odjeżdża. Bokser wystawia głowę przez małe okienko. Za wozem z łbami zwróconymi w jego stronę stoją krowa i koza. Klacz – Gospodyni unosi przednie nogi, próbując dosięgnąć Boksera. Jeszcze chwilę wcześniej zwierzęta nieświadome tego, co się właściwie dzieje, żegnały konia jadącego w ich mniemaniu do szpitala. Opis sceny jest dramatyczny⁴⁵: „– Bokser – strasznym głosem wołała Gospodyni – Bokser wyskakuj! Skacz szybko! Ciągną Cię na śmierć! Wszystkie zwierzęta zawtórowały – Wyskakuj Bokser! Wyskakuj [...]”⁴⁶.

Na ilustracji koń wystawia łeb przez małe okienko. W oczach ma dużą łzę, płaczą też żegnające go zwierzęta. Szczególnie przejmujące jest przedstawienie Gospodyni, której kobieca pierś i rozwiana grzywa przydają wyglądu charakterystycznego dla kanonu przedstawień ludzkiej rozpacz. Znamienne, że człowiek, Alferd Simons – koński rzeźnik i fabrykant kleju – jest dużo mniej osobowy i ludzki, niż płaczące zwierzęta. Szczególnie jego niewidzące oko zaznaczone tylko czarną kropką różni się od załzawionych oczu przyjaciół Boksera, których spojrzenia pełne są rozpacz i smutku. Lebenstein po raz kolejny pokazuje w ten sposób chwiejność automatycznego rozróżnienia między tym co ludzkie i nieludzkie.

3.2. Ilustracje portretowe

Bokser został też dwukrotnie zobrazowany na ilustracjach „portretowych”. Jedną z nich, litografia, przedstawia konia w chwili wywożenia go na śmierć (il. 9)⁴⁷. Bohater wychyla łeb zza plandeki wozu, na którym widnieje napis *Macelleria Dei Cavalli* [wł. rzeźnik koński]. Malujący się na jego dobrodusznej zwierzęco-ludzkiej twarzy wyraz zaskoczenia jest niezwykle przejmujący. Rozczarowany Bokser uosabia bowiem wszystkich, którzy dali się omamić propagandzie. Koń naprawdę wierzył w to, co mówiły świni. Jego hasłem

⁴⁵ Greenblatt, *Three modern Satirists...*, s. 65.

⁴⁶ Orwell, *Folwark zwierzęcy...*, s. 79.

⁴⁷ *The End of Boxer*, [Koniec Boksera], 1974, litografia, papier, 50x70 cm, własność Biblioteki Narodowej, A.

było: „Napoleon ma zawsze rację” oraz „Będę pracował więcej”. W budowę nowego systemu wkładał wszystkie swoje siły. Miał świadomość, że dzięki temu jest użyteczny dla Folwarku. Nie uzurpował sobie za to żadnych specjalnych praw i bez szemrania godził się z wolą inteligentniejszych od niego świń. Nawet, kiedy decyzje Napoleona budziły jego instynktowny moralny sprzeciw, potrafił zmusić się do posłuszeństwa. Przedstawiony został w momencie, kiedy zdał sobie sprawę, że przez ten cały czas był oszukiwany i wykorzystywany. Tragiczne jest to, że w służbie Napoleonowi stracił wszystkie swoje siły, których nie starczyło mu już na to, aby uwolnić się z pułapki wiozącej go na śmierć.

Na portretach uwiecznieni zostali zarówno najważniejsi bohaterowie opowiadania, jak i anonimowe zwierzęta – reprezentanci którejś z grup mieszkańców Folwarku⁴⁸. Do tego typu przedstawień zalicza się portret Owcy⁴⁹ (il. 10). Owce na Folwarku pełniły ważną rolę jako nierozumne wyrazicielki propagandowych haseł. Były to bardzo głupie zwierzęta, bardzo użyteczne dla świń, gdyż docierały do nich tylko proste hasła, które po przyswojeniu wykrzykiwały, uniemożliwiając wszelkie dyskusje. To ich zachowanie jest obrazem obserwacji Orwella dotyczącej jeszcze jednej z metod działania władzy totalitarnej. Aby być skuteczną, musi ona zapanować również nad językiem, dlatego wytwarza różnego rodzaju *nowowomowy*. Język konstruuje procesy psychiczne, jeśli podlega zniewoleniu, wolność staje się nie do pomyślenia⁵⁰.

Lebenstein przedstawił głowę owcy na intensywnie zielonym niespokojnym tle. Wyraz twarzy zwierzęcia jest uporczywie tępy. Wrażenie to powodują wytrzeszczone wylupiaste oczy i wysunięty język. Spojrzenie, które tradycyjnie służyło indywidualizacji modelu w lebensteinowskiej wizji orwellowskiego świata, paradoksalnie jest czynnikiem ujednocającym, przyporządkującym poszczególnych bohaterów do pewnych klas⁵¹. Zarówno u Orwella, jak i Lebensteina głupota owcy jest agresywna i groźna. Jej wizerunek zawiera przestrożę przed ograniczonymi w poglądach wyznawcami różnych ideologii, któ-

⁴⁸ Indywidualni bohaterowie, tacy jak Bokser czy Beniamin, to również alegoryczne odpowiedniki grup społecznych lub typów postaw – zob.: Greenblatt, *Three modern Satirists...*, s. 65.

⁴⁹ *Owca*, 1974, technika własna artysty, 61x46 cm, własność prywatna.

⁵⁰ Por.: Zimmann, *Orwell i o nim...*, s. 20.

⁵¹ H. Berger Jr., *Fictions of the Pose: Facing the Gaze of Early Modern Portraiture*, „Representations” 46, spring 1994. The Regents of the University of California, s. 93.

rych liczba i jedność stanowi o ich brutalnej sile zwalczającej wszelkie przejawy indywidualizmu.

Szczur włamywacz przedstawiony na kolejnej portretowej ilustracji należy do grupy stworzeń, których status społeczny był początkowo niepewny⁵² (il. 11). Szczury są naturalnym pokarmem kota, psy również zachowują się wobec nich agresywnie. Podczas pierwszego zebrania zwierząt Stary Major zarządził głosowanie, które zakończyło się uznaniem szczurów za towarzyszy. Po upadku rządów ludzi ten ich status zostaje podtrzymany. Na fali powstawania przeróżnych związków powstaje też Reedukacyjny Komitet Dzikich Towarzyszy, w którym działa kot. Lebenstein oddaje ironiczny ton Orwella w opisie Dzikich Towarzyszy. Szczur jest przedstawiony w popiersiu, owalne pole nałożone na prostokątne ujęcie przydaje mu wrażenia oficjalnego portretu. Jest przedstawiony ze swoimi atrybutami złodzieja – kluczem i wytrychem. Ma chytry wyraz twarzy, patrzy okrągłymi oczkami prosto na widza. Może jest to alegoryczny obraz Prola z *Roku 1984*, człowieka nieangażującego się ideologicznie, ale tolerowanego przez system. Ktoś żyjący na krawędzi prawa i bezprawia mógł być dla władzy użyteczny⁵³.

Orwell opisując problem Dzikich Towarzyszy podkreśla, że uznaniowe nadawanie jakiejś grupie statusu przyjaciół nie niweluje istniejącej między pewnymi wspólnotami narodowymi czy też etnicznymi wrogości. Animalizm, który miał wyzwolić zwierzęta z władzy sztucznych ludzkich reguł, od samego początku opierał się na utopijnych założeniach. W rzeczywistym świecie podobnych trudności przysparzało zażegnywanie przez ZSRR konfliktów między wrogimi państwami, które stawały się bratnimi republikami. Problem polegał na tym, że konflikty te nie były rozwiązywane, a tłumione, co miało taki sens, jak narzucanie kotu przyjaźni wobec towarzyszy szczurów⁵⁴.

Portret kozy przedstawia to zwierzę w ujęciu frontalnym, popiersiowym⁵⁵ (il. 12). Kozia Mania była mądrzejsza od koni, a głupsza od osła Beniamina, czego wskaźnikiem był poziom opanowania umiejętności czytania. Mania umiała odczytywać skrawki gazet, w przeciwieństwie do większości zwierząt, które zatrzymywały się na nauce alfabetu, albo czytania przykazań animalizmu. Jej postać można potraktować jak wizerunek przeciętnego intelektualisty z komunistycznego kraju. Z ilustracji Lebensteina patrzy na widza

⁵² *Szczur włamywacz*, 1974, flamaster, pastel, tusz, karton, 52x35 cm, własność prywatna.

⁵³ Z i m a n d, *Orwell i o nim...*, s. 20.

⁵⁴ M e y e r s, *George Orwell...*, s. 109.

⁵⁵ *Koza*, 1974, flamaster papier, 52x35 cm, własność prywatna.

niespecjalnie mądrym wzrokiem kudłate zwierzę o pociągłym pysku, dużych, odstających ludzkich uszach, wygiętych rogach na czubkach głowy i długiej szyi. Oprócz typowej dla malarza zwierzęco-ludzkiej hybrydyczności, koza nie intryguje niczym szczególnym. Może stanowić bardzo ironiczne przedstawienie jakiegoś „zniewolonego umysłu”.

Na kolejnym portrecie widnieje osioł Beniamin⁵⁶ (il. 13). Orwellowski osioł to bohater, którego charakteryzuje mądrość, doświadczenie życiowe i przenikliwość pozwalająca mu uniknąć fascynacji doktryną animalizmu. Beniamin zachodzące na Folwarku zmiany przyjmuje z apatycznym, stoickim spokojem. Uważa całą rewolucję za tymczasową, szczególnie że, jak wielokrotnie podkreśla, osły mają długie życie. Beniamin pracował z takim samym wysiłkiem pod rządami ludzi i świń. Nie miał zamiaru niczemu się sprzeciwić, wykazywał się biernym oporem mentalnym wobec władzy świń i jednocześnie fizycznym konformizmem⁵⁷. Osła nie obchodziły inne zwierzęta za wyjątkiem Boksera, z którym łączyła go silna więź. Jedynym wydarzeniem, które wytrąciło go ze zwykłej flegmatyczności było wywiezienie konia do rzeźni. Na portrecie przedstawiony został z długimi uszami i guzowatą głową porośniętą krótką szczeciną. Na nosie ma stereotypowy atrybut staromodnego naukowca – binokle. Osioł nie patrzy jednak przez nie, kieruje spojrzenie małych, okrągłych, wylupiastych oczu bezpośrednio na widza, jak gdyby mówiąc: „Osły mają długie życie. Żadne z was nie widziało nigdy martwego osła”⁵⁸.

Kolejny portret, gwasz pt. *Faworyta*, jest wariacją Lebensteina na temat zdania z *Folwarku*, mówiącego o maciorach wydających na świat potomstwo Napoleona⁵⁹ (il. 14). Faworyta to hybryda świni i kobiety. Ma twarz typowego lebensteinowskiego zwierzęcia uniwersalnego, dla którego charakterystyczny jest owalny kształt głowy, duże uszy, ludzkie spojrzenie. Faworyta posiada też wydatny nos – ryj, brak jej za to ust. Czubek jej głowy zdobi potraktowana dekoracyjnie kępka loków. Jest przedstawiona w ujęciu do kolan, ubrana w kwiecistą sukienkę z dekoltem odsłaniającym pomnożone ludzkie piersi. Stoi na szeroko rozstawionych nogach. Lebenstein nie namalował jej rąk. Pozbawienie bohaterki ust i rąk nie jest przypadkowe. Są to części ciała, które pozwalają człowiekowi mówić i działać oraz wyrażać sprzeciw.

⁵⁶ *Osiół Beniamin*, 1974, technika własna artysty, papier, 61x46 cm, własność prywatna.

⁵⁷ Obrazuje typ obywatela ZSRR, który nie akceptował władzy, ale był zbyt bierny, by się przeciwstawiać, zob.: M e y e r s, *George Orwell...*, s. 106.

⁵⁸ O r w e l l, *Folwark zwierzęcy...*, s. 21-22.

⁵⁹ *Faworyta*, 1974, gwasz pastel, papier, 52x35 cm, własność prywatna.

Faworyta nie ma takich możliwości. Natomiast zaakcentowanie bardzo stereotypowych kobiecych atrybutów (kwiaty, loki) oraz podkreślenie piersi wskazuje na jej funkcje. Jest w tym wizerunku coś niepokojąco groteskowego i sadystycznego jednocześnie. To wrażenie wzrasta, jeśli zwróci się uwagę na smutne umęczone i zrezygnowane spojrzenie, jakie bohaterka kieruje na widza.

Kolejna z ilustracji należących do tej grupy nosi tytuł *All Animals are equal but some Animals are more equal than others*⁶⁰ (il. 15). Litografia przedstawia świnię. Jest to „Sam Napoleon, który ukazał się w czarnym paltoście, beżowych bryczesach i skórzanych sztylpach”⁶¹. Ludzkiemu ubraniu towarzyszy wyprostowana sylwetka. Tytuł odnosi się do jednego z fundamentalnych przykazań animalizmu, dotyczącego równości między zwierzętami. Początkowo brzmiało ono: „Wszystkie zwierzęta są równe”. Symbolem zmiany okazała się wyprostowana postawa świń, które nauczyły się chodzić na zadnich nogach. Owce zostały przygotowane do wykrzykiwania nowego hasła: „Cztery nogi dobrze, dwie nogi lepiej”. U świni z litografii nie widać rąk, sprawia to wrażenie, jakby miała je zaplecione na plecach. Jej nogi są szeroko rozstawione, prawdopodobnie kroczy jeszcze nieco chybotliwie i niepewnie. Połączenie brodatej ludzkiej twarzy o zaznaczonych kościach policzkowych i świńskiego ryja powoduje groteskowe wrażenie. Oczy świni różnią się między sobą. Jedno ma opadającą powiekę, drugie zezuje – wieprz nie jest w stanie patrzeć wprost na widza, co przydaje mu cech stereotypowego cwaniaka i osoby niegodnej zaufania. Wokół głowy widnieją, niczym symbole ewangelistów, popiersia czworga zwierząt. Można rozpoznać dwa ptaki, nieokreślone rogate stworzenie i drugie o końskim pysku. To ułożenie przydaje jeszcze wyobrażeniu hieratyczności i oficjalności. Sakralność ujęcia też wydaje się nieprzypadkowa, gdyż przywódcom totalitarnych państw przysługiwał religijny w formie kult. Kolorystyka jest żywa, czerwień świni odcina się kontrastowo od zielonego tła. Świnia dominuje nie tylko poprzez wyprostowaną postawę, ale także przez kolor, wielkość i kompozycję. Wszystko to sprawia, że wizualnie też jest „równiejsza” niż inne zwierzęta.

Ostatnia z ilustracji, którą chciałabym omówić, nosi ten sam, co poprzednia, tytuł *Rings shall vanish from our noses*⁶² (il. 16). Litografia ma układ

⁶⁰ *All Animals are equal but some Animals are more equal than others*, [Wszystkie zwierzęta są równe, ale niektóre są równiejsze od innych], 1974, litografia, papier, 50x70 cm, własność Biblioteki Narodowej, A.

⁶¹ O r e l l, *Folwark zwierzęcy...*, s. 91.

⁶² *Rings shall vanish from our noses*, [Kolczyki znikną z naszych nozdrzy], 1974, litografia,

ozdobnego kartusza. W czterech rogach strony znajdują się tonda z popiersiami. Pomiędzy nimi widnieją dwie czaszki, u góry rogaty łeb przypominający bukranion, u dołu głowa pozbawiona rogów i uszu, kojarząca się z okaleczonym szczurem. Na dwóch krańcach kompozycji stoją na wyprostowanych tylnych nogach klacz i krowa, opierając się o drąg, z którego zwiesza się mięso martwych zwierząt przypominających sarny. O drąg ten wspiera się dziwna bestia o wielkiej paszczy z ostrymi zębami i rozdwojonym językiem. Jej łeb wzniesiony w górę podtrzymują krabie odnóża. W samym centrum, jak na szubienicy, wisi na sznurze uduszony ptak. Ilustracja przypomina frontyspisy książek, taki wzór mógłby stanowić herb Folwarku Zwierzęcego. Narożne popiersia są podpisane. Przedstawieni zostali na nich na górze: Vecchio Maggiore [Stary Major], Palla di Neve [ang. Snowball, w polskim tłumaczeniu Chyży]; na dole – Mr Whymper i Napoleon. Są to filary animalizmu, bez których system ten nie mógłby istnieć. Major Lebensteina ucharakteryzowany jest na Marksa za pomocą długiej brody okalającej jego całą twarz. Palla di Nova to Lew Trocki. Twarz wieprza została wyposażona w charakterystyczną dla tej postaci bródkę i okulary⁶³. Mr Whymper, adwokat z Willington nie ma odpowiednika w jednej konkretnej postaci historycznej. Symbolizuje polityków i przedsiębiorców kapitalistycznych, którzy gotowi byli nie zauważać krzywd doznawanych przez obywateli w ZSRR, jeśli gospodarcze kontakty z tym państwem były dla nich opłacalne⁶⁴. Mr Whymperowi, tak jak zachodnim gościom Związku Radzieckiego, pokazywane było fikcyjne bogactwo. Mimo takich prezentacji, zdaje on sobie sprawę z prawdziwej sytuacji zwykłych zwierząt. Jego cynizm pozwala mu to ignorować i reprezentować interesy Folwarku na lokalnym rynku. Jest przedstawiony jak karykaturalny kapitalista, z melonikiem i fajką. Mr Whymper może symbolizować też zachodnich intelektualistów, którzy, otumanieni propagandą, wychwalali ZSRR⁶⁵. Lebenstein, tak jak i Orwell, czuł do nich szczególną niechęć i pogardę.

Ostatnie popiersie przedstawia Napoleona – alegoryczny odpowiednik Józefa Stalina. Jest on ukazany z profilu, jego wydłużony świński ryj zdobia

papier 50x70 cm, własność Biblioteki Narodowej, A.

⁶³ Lebenstein przedstawia stereotypowe atrybuty postaci odmalowywanych przez Orwella, w tym sensie dopełnia wyglądy – doprecyzowuje literacki opis, ale również podkreśla różnicę czasów. Kiedy Orwell pisał *Folwark*, postacie te nie miały jeszcze tak ugruntowanych wizerunków.

⁶⁴ M e y e r s, *George Orwell...*, s. 106.

⁶⁵ Tamże, s. 106.

charakterystyczne dla Stalina wąsy; zaczesane do góry włosy i krzaczaste brwi pogłębiają podobieństwo. Świnia ma na sobie mundur wojskowy, w epolecie na ramieniu widnieje litera N. Tytuł ilustracji to jedno z praw uchwalonych przez zwierzęta po wygnaniu z Folwarku ludzi. Ubranie było symbolem znieprawdzonego systemu, czyniącego ze zwierząt niewolników. Przypomina to zakazy obyczajowe dotyczące stroju, fryzury, makijażu, panujące w krajach komunistycznych za czasów stalinizmu. Ozdobny strój traktowano jako zbytek i dekadentyzm charakterystyczny dla reakcyjnej burżuazji i zgniłego kapitalizmu, a niepotrzebny młodej i zdrowej klasie robotniczej. Na ilustracji Lebensteina tę ideologiczną nagość prezentują figury klaczy i krowy. Zwierzęta te poprzez swoje pozy i sylwetki upodobniają się do przedstawień kobiecych alegorii różnych wartości, ich nagość jest ludzka, a piersi i nogi mają w sobie tę znaną z innych ilustracji niepokojącą hybrydyczność.

Opisane wyżej portrety w tondach również przedstawiają istoty stojące na pograniczu gatunków. Poprzez brody, okulary, ubranie zaburzona została ich rodzajowa jednorodność. Granica między ludzkimi twarzami a świńskimi ryjami jest bardzo cienka i nieustannie przekraczana. Wiszący na drągu w samym centrum martwy ptak jest – według mnie – zobrazowaniem faktu, że ofiarami wielkich systemów ideologicznych są najczęściej najmniejsi i najślabsi.

Powstanie ilustracji dzieli od napisania przez Orwella *Folwarku* prawie 30 lat, przez ten czas sytuacja polityczna, która kształtowała się w pierwszych latach po wojnie, utwierdziła się i skostniała. Rzeczywiste odpowiedniki bohaterów powieści to dla Orwella aktorzy aktualnej sceny politycznej, dla Lebensteina postaci historyczne i zasklepione w swoich stereotypowych wizerunkach. Wykonując swoje ilustracje malarz miał świadomość dalszych losów gospodarstwa. Ugruntowanie się systemu komunistycznego potęgowało fatalizm w widzeniu przyszłości. Mimo swojej rodzajowości, ilustracje te pokazują równocześnie uniwersalny dramat jednostek zniewolonych przez ponadczasowe zło totalitaryzmu.

4. ZAKOŃCZENIE

Seweryna Wysłouch w książce *Literatura a sztuki wizualne* wyróżnia jedną z funkcji ilustracji książkowej, jaką jest konkretyzacja wyglądów⁶⁶. Obraz dopełnia wizerunki bohaterów literackich, przedstawionych miejsc, wzbogaca przekaz o realia rodzajowe.

Taką funkcję spełniają prace Lebensteina. Ilustracje do *Folwarku zwierzęcego* obrazują równocześnie fikcyjnych bohaterów utworu i ich historyczne odpowiedniki. Jest to uzyskane za pomocą prostych środków i łatwe do przeanalizowania na przykładzie przedstawień Napoleona i Chyżego. Świnie te – alegoryczne wizerunki Stalina i Trockiego – zwierzęcą aparycję łączą z cechami wyglądu swoich ludzkich pierwowzorów. Mam tu na myśli zarówno ich charakterystyczne rekwizyty, w tym części garderoby, takie jak okulary czy mundur, jak i rysy twarzy (ryjów). Można wyobrazić sobie, że gdyby zaistniała taka potrzeba, wizerunki wykonane przez Lebensteina mogłyby pomóc czytelnikowi w rozszyfrowaniu alegorycznej treści książki.

Oprócz dopełniania wyglądów postaci malarz pokazuje, szczególnie w portretach zwierząt – mieszkańców gospodarstwa, różne reakcje psychologiczne na zniewolenie poprzez system totalitarny. Pozostając wiernym tekstowi książki Lebenstein, za pomocą przedstawiania mimiki twarzy i różnego typu spojrzeń swoich „modeli”, obrazuje takie stany umysłu, jak strach, tępą agresję, czy apatię. Malarz bierze też pod uwagę zaprezentowany na kartach powieści charakter bohaterów wpływający na to, jak reagują oni na sytuację niewoli i terroru.

Podobnie jak wszystkie ilustracje książkowe, tak i te stanowią interpretację utworu literackiego⁶⁷. Już sam wybór przedstawianych scen wskazuje na to, co autor uważał za ważne. Atmosferę utworu podkreśla kolorystyka – drażniące nieprzyjemnie barwy są widoczne szczególnie na litografiach. Natomiast szkicowość, niepełne wyrysowanie postaci, skomplikowana falista linia dodaje dynamizmu ujęciom narracyjnych scen.

W wypadku tego cyklu ilustracyjnego trudno mówić o następnej funkcji ilustracji, jaką wyróżnia Seweryna Wysłouch, czyli funkcjonowaniu ilustracji jako ekwiwalentu języka literackiego⁶⁸. Język, jakim posłużył się Orwell

⁶⁶ Warszawa 1994, s. 100-101.

⁶⁷ Tamże, s. 102.

⁶⁸ Tamże, s. 124.

w *Folwarku zwierzęcym*, jest w przeważającej części prosty i konkretny. Natomiast niektóre fragmenty tekstu dotyczą „nowomowy” i sposobu konstruowania wypowiedzi charakterystycznego dla propagandy. Ta propagandowość – napuszona i agresywna, wyrażona jest w ilustracjach poprzez historyczne (ale nieprzyporządkowane konkretnej epoce) stylizacje i pewien patos. W połączeniu ze zniekształconymi ciałami zwierząt sprawia on groteskowe wrażenie.

Poczucie, że dobro i zło są pojęciami absolutnie rozłącznymi, było wspólne dla obu artystów. Różnili się punktami filozoficznych odniesień; dla Orwella kondycja jednostki ludzkiej mogła być wyjaśniana na gruncie socjologii, politologii i empirii⁶⁹; dla Lebensteina natomiast prawda o człowieku, której poszukiwał, tworząc już pierwsze ze swoich *Figur osiowych*, leżała w głębi „pierwotnego mitu” i opierała się na sakralnym absolutie. Zarówno Orwell, jak i Lebenstein wierzyli jednak, że aby rozpoznać prawdę, nie jest potrzebna żadna polityczna ideologia, a raczej zwykła przyzwoitość⁷⁰. Niższy artykuł miał za zadanie zaprezentować przenikanie się granic sztuki i literatury oraz człowieczeństwa i zezwierzęcenia. To zaburzenie intuicyjnych podziałów, wyrażające widza z przyzwyczajień percepcyjnych, a przez to zmuszające do refleksji, jest charakterystyczne dla całej twórczości Lebensteina, trafnie nazwanego przez Herlinga-Grudzińskiego malarzem „wiecznego pogranicza”.

BIBLIOGRAFIA

- B e r g e r Henry Jr, Fictions of the Pose: Facing the Gaze of Early Modern Portraiture, „Representations” 1994, nr 46, s. 87-120.
- G r e e n b l a t Stephen, Three modern Satirists: Waugh, Orwell and Huxley, Yale 1966.
- H e r l i n g - G r u d z i ń s k i Gustaw, Dziennik pisany nocą, „Kultura” 1974, nr 7-8, [przedruk w:] Jan Lebeinstein i krytyka. Eseje..., s. 115-116.
- H e r l i n g - G r u d z i ń s k i Gustaw, Wieczne pogranicza. Wstęp do teki Babiliony 1962-66, Warszawa 1994 [wydanie towarzyszące wystawie prac Jana Lebensteina w Galerii Alicji i Bożeny Wahl w Warszawie 1994/1995], [przedruk w:] Jan Lebeinstein w Galerii OPUS..., s. 24-26.
- H u n t e r Lynette, George Orwell. The serach for a voice, Milton Keynes 1984.

⁶⁹ Tamże, s. 16.

⁷⁰ Tak o Orwelle pisze Roman Zimand (*Orwell i o nim*, Warszawa 1985, s. 13).

- Jan Lebenstein. Demony [katalog wystawy w Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie], Warszawa 2005 [w przypadku wydawnictw zbiorowych po tytułach artykułów podaję ich strony w danym zbiorze].
- Jan Lebenstein i krytyka. Eseje, recenzje, wspomnienia, t. II, red. A. Wat, D. Wróblewska, Warszawa 2004.
- Jan Lebenstein w Galerii OPUS we Wrocławiu. Jana Lebensteina obrazy do Ksiąg Genesis – teksty różne. [katalog wystawy w Galerii OPUS we Wrocławiu], Wrocław 1997.
- J e l e Ń s k i Konstanty, Lebenstein – mitotwórca natury ludzkiej, „Kultura” 1973, nr 10, [przedruk w:] Jan Lebenstein i krytyka. Eseje..., s. 75-84.
- J e l e Ń s k i Konstanty, Jan Lebenstein, Paryż 1985, s. 20-24.
- K a i p e r Aleksandra, Konteksty literackie, [przedruk w:] Jan Lebenstein. Demony..., s. 28-32.
- L a m e Ń s k i Lechosław, Lebenstein Apokalipsa, „Tygodnik Powszechny” 1988, nr 5, s. 158-162.
- L e b e n s t e i n Jan, Rozmowy o sztuce własnej, o tradycji i współczesności, t. I, red. A. Wat, D. Wróblewska, Warszawa 2000.
- L e b e n s t e i n Jan, Dziennik samotnika, zapis wypowiedź artysty w filmie Andrzeja Wolskiego, Paryż 1998-1999. Koprodukcja Arte (Francja) i Programu II TVP. Emisja francuska 17 listopada 2000, s. 173-178.
- M e y e r s Valerie, George Orwell, Londyn 1991.
- Obraz to nie tylko zamalowana powierzchnia, z Janem Lebensteinem rozmawia Piotr Kasznia, „Rzeczpospolita” 1992, nr 89, s. 69-72.
- O r w e l l George, Folwark Zwierzęcy, Kraków 1990.
- P o l a k ó w n a Joanna, Malarz starości ziemi, [w:] Z myślą o obrazach, Warszawa 1994, s. 101-105.
- P o m i a n Krzysztof, Czas Lebensteina, „Kultura” 1985, s. 88-93.
- R a i Alok, Orwell and the politics of despair. A critical study of the writings of George Orwell, Cambridge 1988.
- Spotkanie w Pracowni pamięci Konstantego Jeleńskiego „Kota”, zapis rozmowy Jana Lebensteina z Gustawem Herlingiem-Grudzińskim zarejestrowanej w filmie Joanny Żamojdo, Janusza i Piotra Weychertów. Współpraca: Wojciech Bubella, Tomasz Łabędź, Wytwórnia Video-kontakt, Paryż 1989, s. 161-169.
- W a t Aleksander, Dziennik bez samogłosek, Warszawa 1990, s. 98-99.
- W i e r z y Ń s k i Kazimierz, Powitanie Lebensteina, [w:] t e n ż e, Cygańskim wozem, Londyn 1995, s. 94-96.
- W y s ł o u c h Seweryna, Literatura a sztuki wizualne, Warszawa 1994.
- Z i m a n d Roman, Orwell i o nim, Warszawa 1985.

SPIS ILUSTRACJI

1. Jan Lebenstein *Bete Sombre (Bestia Ciemna)*, 1965, olej, płótno, 198x130 cm, sygn. l.d.: *Lebenstein 65*, własność Muzeum Narodowego w Wrocławiu, nr inw. XVII – 1699, reprodukcja [w:] *Jan Lebenstein. Demony* [katalog wystawy w Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie], Warszawa 2005.
2. Jan Lebenstein, *Sweetly Bar*, 1976, tusz, gwasz, papier, 95x50 cm, sygn. p.d.: *Lebenstein 76*, własność prywatna, reprodukcja [w:] *Jan Lebenstein. Demony* [katalog wystawy w Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie], Warszawa 2005, s. 143.
3. Jan Lebenstein, *Jubilatka*, 1968, ołówek, flamaster papier, 24x31 cm, własność prywatna, reprodukcja [w:] *Jan Lebenstein. Demony...*, s. 95.
4. Jan Lebenstein, *Miting*, 1974, gwasz, papier, 50x60 cm, własność prywatna, reprodukcja [w:] G. O r w e l l, *Folwark zwierzęcy*, Kraków 1990.
5. Jan Lebenstein, *The animals drive the men away [Zwierzęta wypędzają ludzi]*, 1974, litografia, papier, 50x70 cm, własność Biblioteki Narodowej, 74/120 (A.6063/G.XX/VI-17), reprodukcja [w:] O r w e l l, *Folwark zwierzęcy*.
6. Jan Lebenstein, *The invasion that failed, [Atak, który się nie powiódł]* 1974, litografia, papier, 50x70 cm, własność Biblioteki Narodowej, 74/120 (A.6063/G.XX/VI-17), reprodukcja [w:] O r w e l l, *Folwark zwierzęcy*.
7. Jan Lebenstein, *Snowbal: Plan for the windmill [Chyży: Plany wiatraka]*, 1974, litografia, papier, 50x70 cm, własność Biblioteki Narodowej, 74/120 (A.6063/G.XX/VI-17), reprodukcja [w:] O r w e l l, *Folwark zwierzęcy*.
8. Jan Lebenstein, *Pożegnanie boksera*, 1974, rysunek tuszem, papier, 24x 32 cm, własność prywatna, reprodukcja [w:] O r w e l l, *Folwark zwierzęcy*.
9. Jan Lebenstein, *The End of Boxer, [Koniec Boksera]*, 1974, litografia, papier, 50x70 cm, własność Biblioteki Narodowej, reprodukcja [w:] O r w e l l, *Folwark zwierzęcy*.
10. Jan Lebenstein, *Owca*, technika własna artysty, papier, 61x46 cm, 1974, własność prywatna, reprodukcja [w:] *Jan Lebenstein. Demony...*
11. Jan Lebenstein, *Szczur włamywacz*, 1974, flamaster, pastel, tusz, karton, 52x35 cm, własność prywatna, reprodukcja [w:] *Jan Lebenstein. Demony...*
12. Jan Lebenstein, *Koza*, 1974, flamaster papier, 52x35 cm, własność prywatna, reprodukcja [w:] *Jan Lebenstein. Demony...*
13. Jan Lebenstein, *Osiół Beniamin*, 1974, technika własna artysty, papier, 61x46 cm, własność prywatna, reprodukcja [w:] *Jan Lebenstein. Demony...*
14. Jan Lebenstein, *Faworyta*, 1974, gwasz pastel, papier, 52x35 cm, własność prywatna, reprodukcja [w:] *Jan Lebenstein. Demony...*
15. Jan Lebenstein, *All Animals are equal but some Animals are more equal than others, [Wszystkie zwierzęta są równe, ale niektóre są równiejsze od innych]*, 1974, litografia, papier, 50x70 cm, własność Biblioteki Narodowej, reprodukcja [w:] O r w e l l, *Folwark zwierzęcy*.
16. Jan Lebenstein, *Rings shall vanish from our noses, [Obręcze znikną z naszych nozdrzy]*, 1974, litografia, papier, 50x70 cm, własność Biblioteki Narodowej, 74/120 (A.6063/G.XX/VI-17), reprodukcja [w:] O r w e l l, *Folwark zwierzęcy*.

TITLE: THE BORDERLAND OF *BESTIARIUM*
AND *HUMANITARIUM* IN REFERENCE
TO JAN LIEBSTEIN'S ILLUSTRATIONS IN *ANIMAL FARM*

S u m m a r y

The article titled "The borderland of bestiarius and humanitarium in reference to Jan Liebstein's illustrations in 'Animal Farm' by George Orwell" discusses selected depictions belonging to the cycle in the aspect of protagonists' formal affinity to Liebstein's bestiary, and mutual completing of the image and meaning of word. In his works, Liebstein often referred to the motif of hybrid beings, which blended features of different genres. Such beasts appeared in oil paintings, and both drawings and political caricatures, revealing a range of anti-communist views of the painter. The first part of the article is devoted to works belonging to these cycles. Subsequently, illustrations drawn for Orwell's piece are presented. Discussed problems pertain to Liebstein's manner of approaching history of society, individual's lots and the situation of enslavement by the totalitarian rule. The consecutive issue concerns the relation between the historic question of genre and universalism of the message in the book by means of the language of images. Particular attention was paid to creations of protagonists merging human and animal features and therefore eluding straightforward categorization. The last part of the article briefly juxtaposes depictions with functions of book illustrations.

Słowa kluczowe: ilustracje książkowe, Jan Lebenstein, George Orwell, Folwark zwierzęcy.

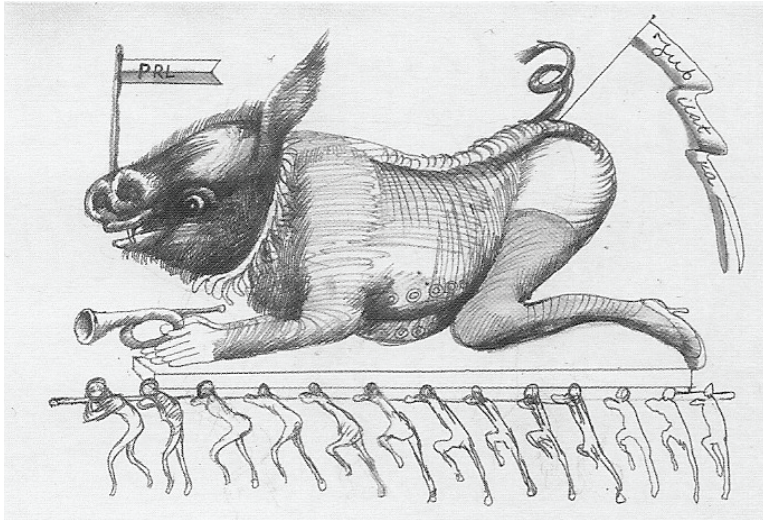
Key words: Books Illustrations, Jan Lebenstein, George Orwell, Animal Farm.



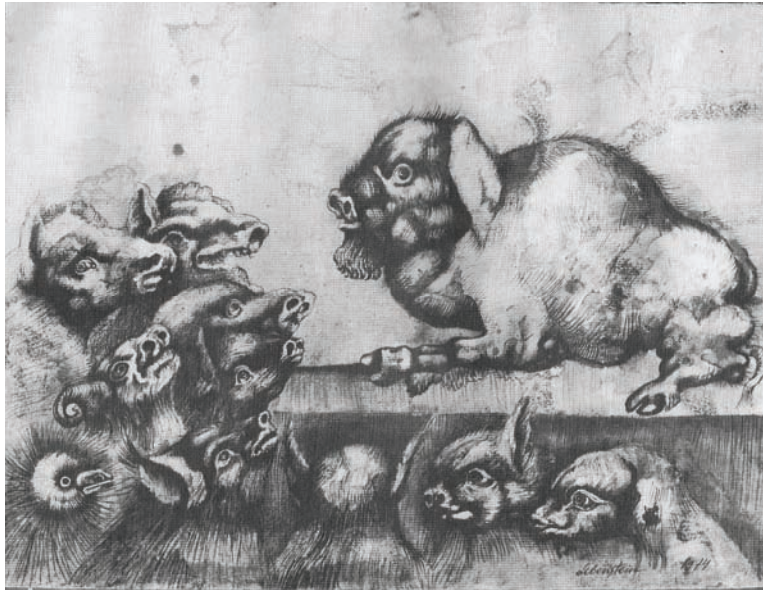
1. Jan Lebenstein *Bete Sombre* [*Bestia Ciemna*], 1965, olej, płótno, 198x130 cm, sygn. l.d.: *Lebenstein 65*, własność Muzeum Narodowego we Wrocławiu, nr inw. XVII – 1699, reprodukcja w: *Jan Lebenstein. Demony* [katalog wystawy w Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie], Warszawa 2005



2. Jan Lebenstein, *Sweetly Bar*, 1976, tusz, gwasz, papier, 95x50 cm, sygn. p.d.: *Lebenstein 76*, własność prywatna, reprodukcja w: *Jan Lebenstein. Demony* [katalog wystawy w Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie], Warszawa 2005, s. 143



3. Jan Lebenstein, *Jubilatka*, 1968, ołówek, flamaster, papier, 24x31 cm, własność prywatna, reprodukcja w: *Jan Lebenstein. Demony* [katalog wystawy w Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie], Warszawa 2005, s. 95



4. Jan Lebenstein, *Miting*, 1974, gwasz, papier, 50x60 cm, własność prywatna, reprodukcja w: G. Orwell, *Folwark zwierzęcy*, Kraków 1990



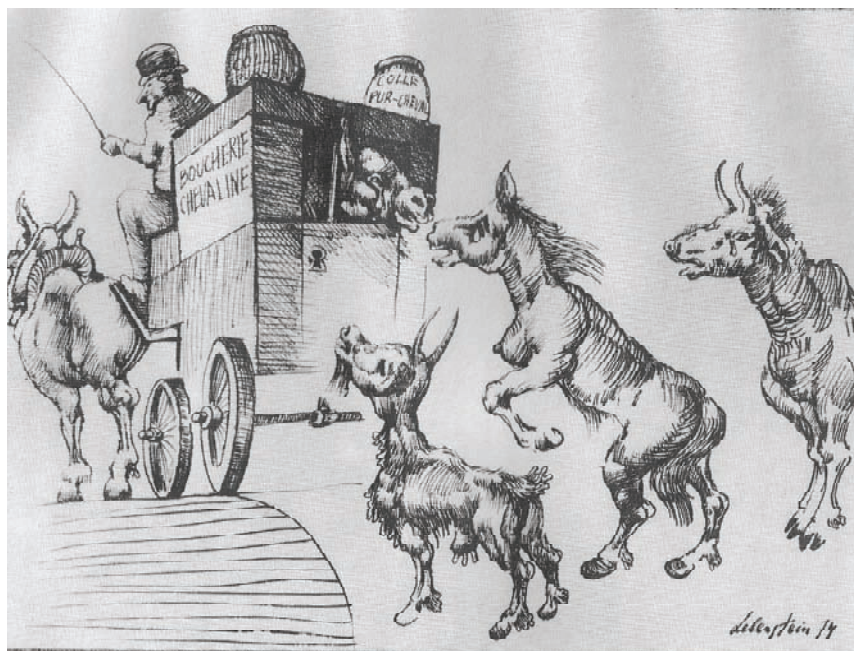
5. Jan Lebenstein, *The animals drive the men away* [Zwierzęta wypędzają ludzi], 1974, litografia, papier, 50x70 cm, własność Biblioteki Narodowej, 74/120(A.6063/G.XX/VI-17), reprodukcja w: G. Orwell, *Folwark zwierzęcy*, Kraków 1990



6. Jan Lebenstein, *The invasion that failed*, [Atak, który się nie powiódł] 1974, litografia, papier, 50x70 cm, własność Biblioteki Narodowej, 74/120 (A.6063/G.XX/VI-17), reprodukcja w: G. Orwell, *Folwark zwierzęcy*, Kraków 1990



7. Jan Lebenstein, *Snowball: Plan for the windmill* [Chyży: *Plany wiatraka*], 1974, litografia, papier, 50x70 cm, własność Biblioteki Narodowej, 74/120 (A.6063/G.XX/VI-17), reprodukcja w: G. Orwell, *Folwark zwierzęcy*, Kraków 1990



8. Jan Lebenstein, *Pożegnanie boksera* 1974, rysunek tuszem, papier, 24x 32 cm, własność prywatna, reprodukcja w: G. Orw e l l, *Folwark zwierzęcy*, Kraków 1990



9. Jan Lebenstein, *The End of Boxer*, [*Koniec Boksera*], 1974, litografia, papier, 50x70 cm, własność Biblioteki Narodowej, reprodukcja w: G. Orwell, *Folwark zwierzęcy*, Kraków 1990



10. Jan Lebenstein, *Owca*, technika własna artysty, papier, 61x46 cm, 1974, własność prywatna, reprodukcja w: *Jan Lebenstein. Demony* [katalog wystawy w Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie], Warszawa 2005

11. Jan Lebenstein, *Szczur włamywacz*, 1974, flamaster, pastel, tusz, karton, 52x35 cm, własność prywatna, reprodukcja w: *Jan Lebenstein. Demony* [katalog wystawy w Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie], Warszawa 2005



12. Jan Lebenstein, *Koza*, 1974, flamaster, papier, 52x35 cm, własność prywatna, reprodukcja w: *Jan Lebenstein. Demony* [katalog wystawy w Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie], Warszawa 2005

13. Jan Lebenstein, *Osiol Beniamin*, 1974, technika własna artysty, papier, 61x46 cm, własność prywatna, reprodukcja w: *Jan Lebenstein. Demony* [katalog wystawy w Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie], Warszawa 2005



14. Jan Lebenstein, *Faworyta*, 1974, gwasz pastel, papier, 52x35 cm, własność prywatna, reprodukcja w: *Jan Lebenstein. Demony* [katalog wystawy w Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie], Warszawa 2005



15. Jan Lebenstein, *All Animals are equal but some Animals are more equal than others*, [Wszystkie zwierzęta są równe ale niektóre są równiejsze od innych], 1974, litografia, papier, 50x70 cm, własność Biblioteki Narodowej, reprodukcja w: G. Orwell, *Folwark zwierzęcy*, Kraków 1990

16. Jan Lebenstein, *Rings shall vanish from our noses*, [Obręcze znikną z naszych nozdrzy], 1974, litografia, papier, 50x70 cm, własność Biblioteki Narodowej, 74/120 (A.6063/G.XX/VI-17), reprodukcja w: G. Orwell, *Folwark zwierzęcy*, Kraków 1990

