

JOANNA BIELSKA-KRAWCZYK

ILUSTRACJA – KULTUROWA PRZESTRZEŃ SPOTKANIA LITERATURY I MALARSTWA

KILKA SŁÓW O TWÓRCZOŚCI ILUSTRATORSKIEJ JANA LEBENSTEINA

Miejsce Jana Lebensteina w polskiej kulturze artystycznej wydaje się niekwestionowane – tak ze względu na jakość jego prac, sukces odniesiony na arenie międzynarodowej¹, współpracę ze środowiskiem paryskiej „Kultury”², reprezentatywność jego dzieł dla kultury współczesnej³, jak i silne związki łączące go (prywatnie i artystycznie) z najwybitniejszymi polskimi pisarzami drugiej połowy XX wieku.

Dr JOANNA BIELSKA-KRAWCZYK – adiunkt Zakładu Wiedzy o Kulturze w Instytucie Literatury Polskiej Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu; adres do korespondencji – e-mail: lebroso@poczta.onet.pl

¹ Jan Lebenstein od końca lat pięćdziesiątych XX wieku mieszkał i pracował we Francji. W 1959 r. otrzymał Grand Prix na międzynarodowym biennale w Paryżu, w 1971 r. zaś zdobył nagrodę na międzynarodowej wystawie w Tokio, a następnie w 1972 w Rimini i w 1987 r. w Warszawie. Wystawiał swoje prace za granicą – m.in. w Paryżu, Brukseli, Amsterdamie, Antwerpii, Gandawie, Strasburgu, Sztokholmie, Turynie, Mediolanie, Rzymie, Chicago, Nowym Yorku, Tokio. Dla Théâtre Royal du Parc w Brukseli wykonał projekty dekoracji i kostiumów do *La Danse de mort* Strindberga. Jedną z jego wystaw otwierał sam Günter Grass, a na temat jego twórczości wypowiadają się entuzjastycznie znani krytycy francuscy, brytyjscy, amerykańscy, włoscy, niemieccy – tacy jak: J. Cassou, R. Cogniat i M. Ragon, G. Gassiot-Talabot, a także: Y. Hagen, L. Carluccio, J. Canaday, R.J. Moulin, J. Leveque, P. Restany, R. Boullier, M. Conil Lacoste, P. Courthion, H. Richter, J. Pigeon i wielu innych. Jego nazwisko pojawia się w publikacjach o charakterze podręcznikowym ukazujących obraz sztuki współczesnej (np.: H.H. Arnasona *History of Modern Art*, wydanej w Nowym Jorku, czy W. Grohmana *Kunst Unserer Zeit*, wydanej w Kolonii). Teksty poświęcone jego twórczości opublikowały m.in.: „Le Figaro”, „Le Monde”, „Times”, „The New York Tribune”, „The New York Times”, „Jardin des Arts”.

² Lebenstein zaprzyjaźniony był z twórcami „Kultury” – przede wszystkim z Konstantym Jeleńskim i Gustawem Herlingiem-Grudzińskim. Bliskie relacje łączyły go też z Czesławem Miłoszem.

³ Należałoby tu wspomnieć o realizowaniu przez malarza w jego twórczości, charakterystycznych dla drugiej połowy XX wieku, założeń bliskich tzw. malarstwu materii, o roli groteski i szpetoty w jego pracach, a także o motywach apokaliptycznych bliskich duchowi epoki (zob. na ten temat: J. Bielska-Krawczyk. *Jedyna rzecz, która się spełni*. *Apokalipsy Lebensteina jako współczesne obrazowanie mitu końca*. W: L. Wiśniewska, M. Goduński (red.). *Przemiany mitów i wartości nie tylko w literaturze*. Bydgoszcz: Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego 2010 s. 315-330).

Jan Lebenstein, jeden z największych naszych malarzy współczesnych, był bowiem jednocześnie wybitnym ilustratorem. Jego prace zdobyły edycje, istotnych dla polskiej kultury przełomu XX i XXI wieku, tekstów literackich⁴ i nie tylko literackich, bo przecież także filozoficznych⁵. Zawdzięczamy mu plastyczne komentarze do utworów tak ważnych jak: *Księga Genesis*, *Księga Hioba*, *Apokalipsa* czy *Folwark zwierzęcy* Orwella, ale też rysunki towarzyszące pracom wielu znanych pisarzy polskich. Stanowią one formę ich recepcji, a niekiedy też dowód współpracy – często będącej widomym objawem tego, co nazywam kulturą spotkania, a więc takim rodzajem spotkania międzyludzkiego, które owocuje współpracą artystyczną i znajduje w niej odzwierciedlenie⁶.

Wśród autorów ilustrowanych przez Lebensteina książek znajdują się mistrzowie pióra tej klasy co Mikołaj Sęp-Szarzyński, Miron Białoszewski, Witold Gombrowicz, Zbigniew Herbert, Gustaw Herling-Grudziński, Czesław Miłosz czy Aleksander Wat. Na dorobek ilustratorski tego artysty składa się w konsekwencji około setki prac, stanowiących rodzaj reakcji i komentarza do, ważnych dla polskiej kultury literackiej, tekstów. Jego *œuvre* zatem w znacznej mierze stanowią prace, które są przestrzenią spotkania żywiołu literackiego z żywiołem malarskim. Spotkanie to zaś owocuje uwypukleniem w komunikatach plastycznych treści antropologicznych i kulturowych (niekiedy o charakterze synkretycznym). Spotkanie z literaturą oznacza bowiem także konfrontację z jej treściami, które odsyłają niejednokrotnie do różnych kulturowo źródeł inspiracji (często pozaliterackich). Siłą rzeczy zatem ilustracja, stanowiąc efekt spotkania pisarza z malarzem, słowa z obrazem, jednocześnie łączy ze sobą w jedną całość motywy zaczerpnięte z przebogatego kalejdoskopu dziedzictwa kulturowego. Tekst literacki prowadzi więc malarza ku kulturze (kulturom) – aż po podjęcie refleksji nad nią (żeby wspomnieć tu chociażby ilustracje Lebensteina do opowieści o Wieży Babel czy jego obrazy zainspirowane mitem o porwaniu Europy).

Obrazy, jakimi są ilustracje Lebensteina, należy więc postrzegać jako wytwór i objaw szczególnej kultury – kultury spotkania, czyli takiej, która istnieje dzięki

⁴ Wspomnieć należałoby tutaj chociażby o pozycjach tak znaczących jak: W. Gombrowicz. *L'Histoire (Operette)*. Paryż: Collection le Milieu 1977; G. Orwell. *Folwark zwierzęcy*. Przeł. T. Jeleńska. Kraków: Oficyna Literacka 1990; M. Sęp-Szarzyński. *Rytmy albo wiersze polskie*. Lublin: Wydawnictwo Test 1995; *Księgi Genesis w obrazach Jana Lebensteina*. Kraków: Oficyna Literacka 1995; G. Herling-Grudziński. *Opowiadania zebrane*. Oprac. Z. Kudelski. T. 1 i 2. Warszawa: Czytelnik 1999; *Apokalipsa*. Przeł. Cz. Miłosz. Kraków: Wydawnictwo Literackie 1998; J. Baka. *Uwagi*. Lublin: Wydawnictwo Test 2000; A. Wat. *Bezrobotny Lucyfer*. Warszawa: Zeszyty Literackie 2009.

⁵ Przykład stanowi tutaj okładka książki Leszka Kołakowskiego. Zob. L. Kołakowski. *Obecność mitu*. Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie 1994.

⁶ Więcej na ten temat zob. J. Bielska-Krawczyk. *Lebenstein i Herling-Grudziński – kultura spotkania (od duchowego pokrewieństwa do współpracy artystycznej)*. W: V. Wejs-Milewska, E. Rogalewska (red.). *Powrzesniowa emigracja niepodległościowa na mapie kultury nie tylko polskiej*. Białystok: Trans Humana 2009 s. 739-754.

spotkaniom międzyludzkim i przyjmuje odpowiedni kształt za sprawą spotkań między odmiennymi dziedzinami życia społecznego, a także różnorodnymi motywami kulturowymi. W konsekwencji prace te m.in. obrazują aspekty określonych cywilizacji (np. ukazując cechy kultury sarmackiej – ilustracje do wierszy ks. Józefa Baki; czy ujawniając kulturowe aberracje PRL-u – ilustracje do poezji Wiktora Woroszyńskiego i Stanisława Barańczaka). Przedstawiają one (idąc w ślad za tekstami literackimi, wskazującymi określone tropy rzeczywistości) kulturę – zarówno tę współczesną malarzowi, jak i jej odległe w czasie i przestrzeni (bardziej egzotyczne) wcielenia.

Znakomitym przykładem takich obrazów, które ustosunkowując się do tekstów literackich, jednocześnie siłą rzeczy odsłaniają prawdy o kulturze, której te teksty dotyczą, są chociażby ilustracje Lebensteina do biblijnej opowieści o Wieży Babel. Stanowią one przykład o tyle ciekawy i znamienity, o ile historia Wieży Babel⁷ ściśle związana jest z, tak bardzo interesującym autora teki *Babilony*, kręgiem kulturowym Mezopotamii⁸. Sama w sobie opowieść ta stanowi też symbol procesów cywilizacyjnych, które coraz bardziej widoczne są w naszym świecie i które stanowiły przedmiot ponurych refleksji paryskiego malarza⁹.

Pochylenie się nad tekstem biblijnym w tym przypadku okazało się zatem pretekstem do interesujących artystę rejonów kultury. Praca ilustratorska ma to do siebie, że nie tylko ukazuje tekst, nie tylko potrafi za sprawą odniesienia do tego tekstu, który z kolei posiada swoje odniesienia do rzeczywistości, zasygnalizować pewne realia, ale także odsłania samego ilustratora i jego stosunek do słowa oraz – owym słowem komentowanej – rzeczywistości.

W przypadku rysunków do opowieści o Wieży Babel jest to o tyle dobrze widoczne, że artysta zdecydował się na stworzenie kilku wersji ilustracji. W czterech poświęconych temu biblijnemu wątkowi pracach (il. 21, 22, 23, 24)¹⁰ wykreował cztery odmienne wizje tego motywu kulturowego – realizując je w różnych technikach (il. 21 i 22 w tuszu i ołówku; il. 23 i 24 w gwaszu i pastelu), przy zastosowaniu różnych formatów papieru (il. 21 – 34,5 × 46; il. 22 – 32 × 24; il. 23 – 100 × 83; il. 24 – 99 × 84), różnych kolorów podkładu (ecru, szarego, sepiowego, żółtego), wybierając raz kompozycję horyzontalną (il. 21), to znów wertykalną (il. 22, 23, 24). Jednocześnie za każdym razem kompozycja jego dzieli się na dwie części, w których przedstawia on motyw Wieży (w jednej z nich) i zgromadzony tłum ludzi (w drugiej). W ten sposób artysta akcentuje dwa główne składniki tej opowieści – wspominającej przecież „wieżę, którejby wierzch dosięgał do nieba” oraz ludzi, którzy ją budowali

⁷ Która stała się współcześnie przedmiotem zainteresowania także innych wybitnych polskich malarzy – m.in. Romana Opalki, Jerzego Stajudy i Wiesława Szamborskiego.

⁸ K. R u t k o w s k i. *Lebenstein w podziemiach Luwru*. „Rzeczpospolita” 1999 nr 125.

⁹ Zob. *Jan Lebenstein. Rozmowy o sztuce własnej, o tradycji i współczesności*. Oprac. A. Wat, D. Wróblewska. Warszawa: Wydawnictwo Hotel Sztuki 2004.

¹⁰ Numeracja ta odpowiada kolejności ilustracji zawartych we wspomianej już tutaj edycji *Księgi Genesis w obrazach Jana Lebensteina*.

(„którą budowali synowie Adamowi”¹¹), pragnąc osiągnąć dzięki temu wyczynowi sławę („a uczynimy sławne imię nasze”)¹² i w konsekwencji ponosząc karę za pychę w postaci utraty możliwości porozumiewania się („pomieszajmy tam język ich”)¹³.

Za każdym razem postaci ludzkie umieszcza Lebenstein na pierwszym planie, wieżę zaś na drugim, co samo w sobie już uświadamia nam kierunek interpretacji dokonanej przez artystę. Opowieść o Wieży Babel najwyraźniej traktowana jest przez niego przede wszystkim jako opowieść o sekretach ludzkiego świata. Wieża Babel, jako jeden z wytworów człowieka, stanowi tu tylko symbol prawidłowości charakterystycznych dla mechanizmów ludzkiego myślenia i postępowania. W przypadku ilustracji 21 te dwa elementy zakomponowane zostają w taki sposób (ludzie po prawej stronie, wieża zaś po lewej), że oś oddzielająca od siebie obydwie części dzieli przedstawienie niesymetrycznie, więcej miejsca zostawiając cyzelatorsko i z niemal etnograficzną szczegółowością rysowanej, bardzo egzotycznej grupie wędrowców. W pozostałych trzech przypadkach (il. 22, 23, 24) podział przebiega zaś wzdłuż osi poziomej, co sprawia, że tłum ludzi wydaje się przytłoczony, górującą nad nimi, budowlą.

Za każdym razem powstaje inna relacja między bohaterami tych przedstawień a widzom. W przypadku pierwszego rysunku malarz ustawia nas w pozycji obcego, zaintrygowanego egzotyką przedstawionych tu ludzi. Odbiór ilustracji 22 zamienia nas w widzów sceny teatralnej, a w każdym razie sceny upozowanej, skłaniając nas do podziwiania tego, co widzimy na obrazie. Ilustracja 23 z kolei skazuje nas w pewnym sensie na rolę podglądacza, gdyż znajdujemy się już po drugiej, w stosunku do bohaterów przedstawienia, stronie muru. Ostatnia praca wreszcie czyni nas uczestnikami całego zdarzenia, za sprawą postaci, która znalazłszy się po drugiej stronie muru, pośredniczy między nami a aktorami tej biblijnej opowieści. Tym samym Lebenstein prowadzi nas od uświadomienia sobie (poprzez egzotykę) dawności i starożytności przekazu biblijnego ku zrozumieniu jego aktualności, wyrażającej się naszym poczuciem przynależności do grupy rysowanych przez artystę ludzi.

W każdej z tych prac wyakcentowane zostają też inne elementy biblijnej opowieści. W przypadku ilustracji 21 wieża, widoczna z oddali i obserwowana przez grupę koczowników, jawić się może raczej jako marzenie, jako jakaś odległa perspektywa („I gdy szli od wschodu słońca, naleźli pole na ziemi”¹⁴). W ilustracji 22 z kolei wieża jest przede wszystkim znakiem wielkości i formą sięgnięcia nieba. Za jej sprawą mały człowiek, poprzez swoje działania i wytwory osiąga wielkość. W rysunku 23 wieża jawi się przede wszystkim jako przedmiot podziwu, znajdujący się w centrum zainteresowania ludzi (postaci odwrócone plecami do widza, wpatrzone w wieżę). W pracy 24 natomiast wieża zaprezentowana zostaje już jako cień rzucony

¹¹ *Księgi Genesis w obrazach Jana Lebensteina* s. 45. Por. Rdz 11, 5.

¹² Tamże. Por. Rdz 11, 4

¹³ Tamże s. 46. Por. Rdz 11, 7.

¹⁴ Tamże s. 44. Por. Rdz 11, 1.

na los ludzkości – przez tę właśnie wieżę podzielonej i skłóconej (znamienny gwałtowny gest centralnie usytuowanej postaci).

Zmienia się też w tych pracach wygląd wieży – w trzech przypadkach (il. 21, 23, 24) zbliżony do wizji stworzonych przez Petera Breughla, w jednym zaś (il. 22) wzorowany na architekturze gotyckiej średniowiecznych miast. Budowla ta, wzniesiona przeważnie na centralnym planie koła (il. 21, 22, 23), w ilustracji 24 jednak zdaje się realizować plan kwadratu, co czyniłoby ją bardziej podobną do pierwowzoru opowieści biblijnej o Wieży Babel, jakim były mezopotamskie zigguraty¹⁵.

W zróżnicowany sposób traktuje także Lebenstein figury ludzkie, raz podkreślając przede wszystkim, m.in. poprzez obnażenie postaci, uniwersalną nagość everymana, wymiar antropologiczny kondycji ludzkiej, a tym samym uniwersalność przekazu biblijnego (il. 24), innym razem znów kulturowe zróżnicowanie (il. 21, 22). Na ilustracji 21 bowiem ukazanych mamy całopostaciowo ludzi, którzy zdają się być pasterzami, koczownikami¹⁶, na co wskazuje obecność kozła i laski pasterskiej oraz proporce mogące przypominać tatarskie buńczuki. Na ilustracji 22 z kolei postaci ludzkie pokazane zostają już tylko w popiersiach i wydają się raczej prezentować ludy wielkich cywilizacji – egipskiej (postać z lewej strony ma nakrycie głowy, które powtórzone zostaje przez Lebensteina w rysunku ukazującym Putyfara¹⁷), europejskiej (wizerunek średniowiecznego woja stojącego obok „Egipcjanina”), chińskiej (na co wskazuje nakrycie głowy postaci umieszczonej centralnie oraz jej rysy twarzy), tureckiej (nakrycie głowy postaci w prawym dolnym rogu), arabskiej (mężczyzna rozmawiający z Turkiem).

O Bliskim Wschodzie ponadto przypominają zawoje na głowach, stosowane przez Lebensteina we wszystkich właściwie rysunkach obrazujących ten temat. Ponadto na ilustracji 23, z lewej strony przedstawienia, obcięta przez jego krawędź widoczna jest figura mężczyzny, którego wygląd wyraźnie wzorowany jest na wizerunku Hammurabiego z jego słynnej steli¹⁸. Głównie poprzez nakrycia głowy zatem, rzadziej

¹⁵ Zob. P. de Rynek. *Jak czytać opowieści biblijne i mitologiczne w sztuce*. Przeł. P. Nowakowski. Kraków: Universitas 2009 s. 45.

¹⁶ Tym samym Lebenstein chce spojrzeć na Wieżę Babel nie tylko z perspektywy tych, którzy ją budowali, oraz tych, którzy doświadczyli skutków jej budowy, ale także z perspektywy tych, którzy opowieść o niej pozostawili w zapisie biblijnym. Gianni Guadalupi tak pisał o motywie Wieży Babel: „Przeklęta wieża – mit, stworzony prawdopodobnie przez plemiona koczowników z pustyni porażonych wspaniałością zigguratów górujących ponad murami miast Mezopotamii” (*Arcydziela sztuki. Świat Biblii w obrazach*. Przeł. E. Maciszewska. Warszawa: Wydawnictwo Arkady s. 44).

¹⁷ W obydwu przypadkach artysta stworzył nakrycie głowy przypominające wizerunki egipskiego Besa (zob. L. Oakes, L. Gahlin. *Ancient Egypt*. New York: Hermes House 2002 s. 278).

¹⁸ Na tej kamiennej steli wypisany został najstarszy znany nam kodeks prawny – według przedstawienia figuralnego widniejącego w górnej partii ortostatu – przekazany Hammurabiemu przez boga Szamasza, który jawi się tutaj jako właściwe źródło prawa. Zob. J. Pijon. *Sztuka*

poprzez rysy twarzy i trzymane w rękach przedmioty artysta sygnalizuje zróżnicowanie etniczne i kulturowe ludzi, którzy zgodnie z tym przekazem plastycznym prowadzą różny tryb życia (koczowniczy lub osiadły; na pustyni lub w średniowiecznym mieście), przynależą do różnych nacji (Semici, Chińczycy, Europejczycy), odgrywają też różne społeczne role, będąc pasterzami (laska pasterska na il. 21), rolnikami (motyki na il. 24), wojownikami (włócznia na il. 24 i łuk przewieszony przez plecy na il. 21), kapłanami (bębenek szamański na il. 21), heroldami (postać dmąca w róg na il. 21)¹⁹ i być może też rzemieślnikami lub kupcami (dzban na il. 24) oraz kowalami lub budowniczymi (młot na il. 24).

Poprzez różne nakrycia głowy i rysy antropologiczne twarzy ukazanych postaci artysta tworzy plastyczny ekwiwalent słów mówiących o tym, że „rozproszył je Pan z onego miejsca po wszystkich ziemiach”²⁰. Zróżnicowane przedmioty trzymane przez postaci z tych rysunków oraz nakreślone przez artystę relacje między nimi i ich gesty zdają się przypominać o narastającym braku porozumienia („pomieszajmy tam język ich, aby nie słyszał żaden głosu bliźniego swego”²¹), który – jak zdaje się sugerować mądrze Lebenstein – wynika nie tylko z różnic językowych i kulturowych, ale także z różnicy temperamentów i nade wszystko interesów. W każdym razie ilustracje związane z tematem Wieży Babel wprowadzają do tego cyklu nurt refleksji kulturowej – jakże zresztą aktualnej – zwracając uwagę na fakt, że opowieść o owej wieży sama w sobie stanowi jeden z pierwszych śladów pytań, jakie stawia sobie człowiek, dotyczących różnorodności kulturowej świata ludzkiego oraz przyczyny ostatecznej konfliktów, mnożących się między grupami ludzkimi.

Historia Wieży Babel skłoniła Lebensteina do wyeksponowania elementów kulturowych kreowanej w tych rysunkach rzeczywistości. Skorzystał z nich malarz także w przypadku ilustracji związanych z innymi epizodami biblijnymi. Ukazując Józefa rozdającego zboże (il. 43), na pierwszym planie umieścił grupę kobiet, niosących kosze i dzbany na głowach, co stanowi rys charakterystyczny tradycji afrykańskich. Tworząc zaś pracę ukazującą braci Józefa stojących nad studnią, w której zamierzali skazać swojego brata na śmierć (il. 37), artysta pokazuje trzech mężczyzn w zawojach na głowie, typowych dla pasterzy („Bracia twoi pasą owce w Sychimie”²²) z terenów

babilońska i asyryjska. W: *Sztuka świata*. T. 1. Warszawa: Wydawnictwo Arkady 1989 s. 208. Tym samym zaś jest to obiekt, którego historia i znaczenie zbliżają się do historii kamiennych tablic z dziesięciorgiem przykazań, które Mojżesz otrzymał od Jahwe.

¹⁹ Nieznajdująca bezpośredniego uzasadnienia w tekście dotyczącym Wieży Babel, ale być może stanowiąca dalekie echo innej opowieści biblijnej, mówiącej o burzonej architekturze – o murach Jerycha, które runąć miały właśnie pod wpływem dźwięku trąb. W omawianej zaś ilustracji na uwagę zasługuje właśnie nagromadzenie dużej ilości instrumentów muzycznych (dzwonki, bęben, róg, trąba).

²⁰ *Księgi Genesis w obrazach Jana Lebensteina* s. 46. Por. Rdz 11, 9.

²¹ Tamże. Por. Rdz 11, 7.

²² Tamże s. 134. Por. Rdz 37, 13.

Bliskiego Wschodu. Jeden z nich ponadto wyposażony zostaje w nóż, zatknięty za pas na modłę jemeńską i o typowym dla tej kultury kształcie. Bliskowschodnie realia powracają też w pracy ukazującej sprzedanie Józefa Izmaelitom („A gdy mijali Madyanitowie kupcy, wyciągnąwszy go z studnie, przedali go Izmaelitom za dwadzieścia srebrników, którzy go zawieźli do Egiptu”²³). Tworząc wizerunek Izmaelity, Lebenstein ponownie rysuje turban na głowie mężczyzny, w tle zaś figurę wielbłąda, przypominającą o miejscu akcji.

W rysunkach tych zatem mamy wykorzystane rozmaite motywy kulturowe i zobrażone treści kulturowe, które sugerowane są ilustrowanymi tekstami. Można by więc powiedzieć, że (przynajmniej niektóre) ilustracje Lebensteina są obrazami wychodzącymi na spotkanie innych kultur. Nie jest to jednak jedyna perspektywa, z której można przyglądać się ilustratorskiej twórczości malarza. Pytań należy bowiem postawić w tym przypadku znacznie więcej. Zadanie dokładnego przebadania ilustratorskiego dorobku Lebensteina nastęrcza przy tym pewne trudności metodologiczne, związane tak z obszernością samego materiału badawczego, jak i z jego charakterem. Ilustracje te są bowiem zbiorem złożonym i niejednorodnym. Odnoszą się one do tekstów, które powstawały w różnych czasach (starożytność, barok, współczesność) i na obszarze różnych kultur (bliskowschodnia, włoska, brytyjska, polska). W związku z tym ich zrozumienie i właściwa ocena domaga się orientacji w tych specyficznych kontekstach kulturowych. Same ilustracje zaś także powstawały na różnych etapach drogi artystycznej malarza, a co się z tym wiąże – stanowią echo zmian zachodzących w osobowości ich twórcy, ale i przemian kultury współczesnej. Prezentują również odmienne rozwiązania gatunkowe i stylistyczne.

Ich odmienność zaś warunkowana jest tyleż czasem ich powstania, co specyfiką twórczości danego pisarza (danego tekstu) i rodzajem interpretacji, na jaką decydował się w określonym przypadku malarz. W konsekwencji odnajdujemy w tym zbiorze i stylistykę konstruktywistyczną (w ilustracjach do tekstów Mirona Białoszewskiego i Tadeusza Różewicza), i wpływy secesyjnej linii (w rysunkach do polskiego wydania *Apokalipsy* w tłumaczeniu Czesława Miłosza oraz w ilustracjach do *Historii* Witolda Gombrowicza) czy stylizacje barokowe (w pracach stworzonych do twórczości Mikołaja Sępa-Szarzyńskiego oraz ks. Józefa Baki). Przy ich tworzeniu artysta korzysta raz z komunikowania karykaturalnego (np. w przypadku ilustracji do utworów Stanisława Barańczaka czy Wiktora Woroszyńskiego), to znów z komunikowania właściwego dla ilustracji tworzonej do bajek (w przypadku niektórych rysunków związanych z tekstami George’a Orwella czy Stanisława Barańczaka). Posługuje się też groteską²⁴ i kolażem (Aleksander Wat), to znów tak bardzo specyficznymi dla

²³ Tamże s. 136. Por. Rdz 37, 28.

²⁴ Z. Taranienko. *Groteska pozbawiona ironii. Potwory Jana Lebensteina*. „Nowa Europa” 1992 nr 59; E. Jurkowska-Brzoska. *‘Świat jest piekłem’. Groteskowy świat w twórczości Jana Lebensteina*. Warszawa: Wydawnictwo DiG 2007.

swojego malarstwa rozwiązaniami, takimi jak ujęcia „rentgenowskie” (Sęp-Szarzyński, Baka, Herling-Grudziński) czy styl zoomorficzny (Orwell, Herling-Grudziński, Sęp-Szarzyński, Gombrowicz, Pasierb).

Obcując z dorobkiem ilustratorskim Lebensteina, musimy też zdać sobie sprawę z faktu, że prace te są niejednorodne nie tylko pod względem stylistycznym i kolorystycznym (monochromy/polichromy, barwy zgaszone/barwy żywe, kontrastowe), czy pod względem stosowanych technik (rysunek tuszem, ołówki, kredka, pastel, akwarela, gwasz, litografia), ale także typologicznym. Typy stworzonych przez Lebensteina ilustracji zależne zaś są od zmieniającego się podejścia malarza do ilustrowanych tekstów – od przyjmowania przez niego za każdym razem nieco innej perspektywy oglądu czy (precyzyjniej rzecz ujmując) podejmowania odmiennej lektury poszczególnych utworów (lub poszczególnych fragmentów tych utworów), znajdującej odzwierciedlenie w zróżnicowanych strategiach ilustratorskich.

W konsekwencji mamy do czynienia z sytuacjami, w których niektóre teksty ilustrowane są pojedynczymi kompozycjami (np. *Jubileusz. Rok Święty* Gustawa Herlinga-Grudzińskiego), inne natomiast – wieloma (np. opowiadanie Herlinga-Grudzińskiego *Wieża*). W tym drugim przypadku zaś rozróżnić musimy jeszcze sytuacje, w których kilka obrazów ukazuje różne epizody danego utworu (np. dwa rysunki do *Madrygału żalobnego* Herlinga-Grudzińskiego) oraz takie, w których ilustracje stanowią jedynie warianty plastyczne tego samego motywu (np. rysunki do *Don Ildebranda* Herlinga-Grudzińskiego, pokazujące bohatera w celi więziennej).

Różne ujęcia tych samych motywów pojawiać się zaś mogą w pracach Lebensteina z kilku powodów, które także wyznaczają pewne ramy typologiczne. Po pierwsze, spotykamy się w twórczości malarza z sytuacjami, w których tworzy on kilka kompozycji dotyczących danego epizodu i czyni tak ze względu na ciężar emocjonalny tematu – ze względu na swoje „zafiksowanie” na temacie. Z takimi rozwiązaniami mamy do czynienia w przypadku obrazów ukazujących biblijny Potop czy tych powielających wizerunek bohatera dramatycznej opowieści Herlinga-Grudzińskiego *Wieża* – postaci, z którą artysta w jakiejś mierze się utożsamiał²⁵.

Z zupełnie innego jednak powodu malarz tworzy, ilustrując *Księgę Genesis*, dwie różniące się zasadniczo wersje Upadku Pierwszych Rodziców. Przyczyniła się do takiej multiplikacji prac w tym momencie najwyraźniej nośność intelektualna tekstu i pytania, które nieuchronnie rodzi on w czytelniku. Podobnie rzecz wygląda w odniesieniu do kilku ilustracji stworzonych do opowieści o Wieży Babel czy tych o Drabinie Jakubowej. Wieloobrazowość staje się wówczas odbiciem wieloaspektowości i wielowymiarowości danej narracji, odzwierciedlając też złożoność procesu refleksji podjętej przez malarza w związku z danym tekstem. Wreszcie, ostatnią przyczyną wielowariantowości są u Lebensteina poszukiwania artystyczne zmierzające ku zna-

²⁵ Zob. G. Herling-Grudziński. *Dziennik pisany nocą 1997-1999*. W: tenże. *Pisma zebrane*. T. 11. Red. Z. Kudelski. Warszawa: Wydawnictwo Czytelnik 2000 s. 313.

lezeniu najbardziej zadowalającej, najcelniejszej formuły plastycznej, precyzyjnie oddającej treść i wartość literackiego tekstu. Właśnie taki charakter zdają się mieć warianty ilustracji ukazującej w kilku odsłonach Don Ildebranda jako ofiarę Inkwizycji czy projekty do *Ciemnego świecidła* Aleksandra Wata.

Na pełny zbiór ilustracji Lebensteina składają się przy tym zarówno zbiory szkiców stanowiących formę i drogę wypracowywania komunikatu plastycznego (np. projekty okładek do poezji Aleksandra Wata właśnie), ale też cykle artystyczne powiązane z określonymi utworami (np. cykl do *Księgi Hioba*) lub dotyczące *œuvre* danego pisarza (ilustracje do opowiadań Aleksandra Wata czy rysunki do opowiadań Gustawa Herlinga-Grudzińskiego). Możemy mówić zatem o kompozycjach, które stanowią formę archiwizacji ewolucji pomysłów malarza oraz o takich, które tworzą pewną artystyczną i koncepcyjną całość – ciąg wypowiedzi plastycznych komentujących konkretny utwór lub pewien zamknięty zbiór tekstów literackich. W tym ostatnim przypadku (czyli w przypadku cykli artystycznych)²⁶ pojawiają się na horyzoncie naszych badań zbiory spoiste i jednorodne formalnie (jak cykl do *Księgi Hioba*) i bardziej zróżnicowane, luźne (jak cykl do *Księgi Genesis* czy ilustracje do opowiadań Herlinga-Grudzińskiego). Dysponujemy też w niektórych przypadkach dwoma cyklami obrazującymi jeden i ten sam tekst, żeby wspomnieć tutaj o witrażach z jednej i rysunkach stworzonych do *Apokalipsy* z drugiej strony czy o cyklu rysunków i gwaszy oraz drugim cyklu – litografii, które wykonał Lebenstein do *Folwarku zwierzęcego* Orwella.

W ich ramach zaś znajdują się ilustracje, które bądź koncentrują się na jednej wybranej scenie (np. ilustracja do *Ex voto*) bądź próbują łączyć kilka wątków danego utworu (np. ilustracja do *Suor Stregi*). Niekiedy też artysta tworzy jeden obraz do całego cyklu literackiego, synkretycznie łączący w sobie sugestie pochodzące z różnych tekstów zawartych w tym cyklu (np. ilustracja do *Pieśni* Mikołaja Sępa-Szarzyńskiego). W swoich pracach ilustratorskich Lebenstein koncentruje uwagę albo na pewnych, wspominanych w tekstach, szczegółach, albo na ogólnej ich wymowie, próbując w jakiś metaforyczny sposób oddać jej specyfikę. Niekiedy zapłonem wyobraźni malarza staje się słowo, innym razem obraz literacki stworzony przez pisarza, jeszcze innym razem zaś sens pewnej pisarskiej całości. Przeważnie artysta kładzie akcent na centralnych miejscach pola semantycznego danego przekazu literackiego. Zdarza się jednak, że zwraca uwagę na jego znaczenia peryferyjne (zob. ilustracja do wiersza Sępa-Szarzyńskiego *Na obraz Herodiady*).

W kompozycjach tych Lebenstein na przemian wydaje się raz silniej związany wyłącznie z tekstem, to znów wyraźnie zapośrednicza jego odbiór (swoje) poprzez odwołania do pewnej tradycji ikonograficznej – w niektórych przypadkach, decydując się nawet na wprowadzanie kontaminacji tradycyjnych motywów ikonograficznych dla oddania pewnej złożonej myśli interpretacyjnej (z czym spotykamy

²⁶ K. Jakowska, R. Sioma (red.). *Semiotyka cyklu – w muzyce, plastyce, literaturze*. Białystok: Wydawnictwo Trans Humana 2005.

się w ilustracjach do tekstów Sępa-Szarzyńskiego). Nie bez znaczenia wydaje się też fakt, że część ilustracji Lebensteina powstawała w wyniku obcowania z tekstami czytаныmi przez niego w oryginale, część jednak z ich tłumaczeniami (np. teksty biblijne, książka Orwella). Większość ozdobionych rysunkami Lebensteina książek to dzieła publikowane w języku polskim. Istnieje jednak w zbiorze edycji prac ilustrowanych przez malarza także francuskojęzyczna wersja *Historii* Witolda Gombrowicza oraz włoskie wydanie opowiadań Gustawa Herlinga-Grudzińskiego.

Nie można wreszcie zapomnieć o aspekcie edytorskim funkcjonowania tych rysunków. Po pierwsze bowiem dysponujemy pracami, które stanowią ilustrację pewnych tekstów, nigdy nie weszły w skład żadnego ich wydania²⁷. Po drugie, część spośród tych wydanych jest precyzyjnie dopasowana do ilustrowanych tekstów poprzez umieszczenie ich w określonej pozycji w książce. Inne jednak wydają się słabiej powiązane z tekstem – tak ze względu na brak tytułów, jak i ich lokalizację.

Wreszcie na uwagę zasługuje relacja czasowa między momentem wykonania ilustracji a ich opublikowaniem. Najdłużej na wydanie czekać musiały pierwociny Lebensteinowej działalności ilustratorskiej. Stworzone w latach sześćdziesiątych rysunki do opowiadki Olgi Scherer ukazały się dopiero w 2001 r. (już po śmierci malarza). To samo dotyczy *Bezrobotnego Lucyfera* Aleksandra Wata – artysta zakończył pracę nad ilustrowaniem tego zbioru we wrześniu 1963 r., książka z tymi rysunkami ukazała się natomiast dopiero w 2009 r. W wielu przypadkach jednak ilustracje były drukowane wkrótce po ich powstaniu – np. rysunki do opowiadań Herlinga-Grudzińskiego (publikowane sukcesywnie wraz z opowiadaniem na łamach „Rzeczpospolitej”), do wierszy ks. Józefa Baki (tworzone tuż przed śmiercią ich autora i wydane w rok później) czy do tekstów Mikołaja Sępa-Szarzyńskiego (stworzone i wydane w tym samym 1995 r.).

Niektóre ilustracje były też kilkakrotnie przedrukowywane w albumach poświęconych twórczości Lebensteina, a więc już w oderwaniu od tekstów, do których powstały. W przypadku prozy Gustawa Herlinga-Grudzińskiego część z nich ukazała się w wydaniach książkowych polskich i włoskich. Pozostałe zaś ukazywały się najpierw w prasie, następnie w wydaniu książkowym małego zbioru kilku opowiadań z lat 90., wreszcie niemal pełny ich zbiór w wydaniu *Opowiadań zebranych*. Dwóch wydań doczekały się też ilustracje do *Apokalipsy* w tłumaczeniu Miłozsa – wydane najpierw w Paryżu w 1984, następnie zaś w Krakowie w 1998 r.

I na koniec nie sposób nie wspomnieć o praktyce wtórnego wykorzystywania obrazów Lebensteina do dekorowania (ilustrowania) wydań pewnych tekstów literackich (zob. Jarosław Marek Rymkiewicz, Zbigniew Herbert, niektóre prace zdobiące tomik ks. Janusza Stanisława Pasierba), co oczywiście wpływa na szczególnie złożoną kondycję tych obrazów. W tomiku ks. Pasierba ilustrowanym pracami Leben-

²⁷ Przykładem jest tu jeden z rysunków do opowiadania *Ex voto* Gustawa Herlinga-Grudzińskiego.

steina, dla przykładu, sąsiadują ze sobą obrazy, które ewidentnie zainspirowane zostały konkretnymi tekstami tego poety, oraz prace, które malarz stworzył bez związku z twórczością literacką pelplińskiego mistrza, a tylko dołączył je do tych wierszy.

Najważniejsze jednak w przypadku twórczości ilustratorskiej Lebensteina byłoby podjęcie systematycznych badań, które w sposób analityczny pozwoliłyby na zrekonstruowanie sensu poszczególnych obrazów, a tym samym ujawniły rodzaj odczytania tekstu literackiego dokonany przez malarza i utrwalony w jego plastycznej interpretacji. Zadanie takie jednak nie może być zrealizowane w ramach – najobszerniejszego nawet – artykułu. Wymaga opracowania w formie książkowej – opracowania, które jest przeze mnie właśnie przygotowywane. Twórczość Lebensteina bowiem, która do tej pory stanowiła przedmiot zainteresowania głównie krytyków²⁸, staje się obecnie wyzwaniem dla badaczy. Badaczy korespondencji sztuk zaś musi siłą rzeczy w pierwszej kolejności zainteresować jego działalność ilustratorska właśnie.

Ilustracja jest szczególnym rodzajem obrazu, który kusi do czytania go, do szukania w nim resztek fabuły, narracji, postaci literackich, motywów występujących w tekstach pisanych. Kusi wreszcie do porównywania go z konkretnymi utworami literackimi, bez których by nie powstał. Świadomość silnego związku ilustracji z literaturą zaś prowadzi nas nieuchronnie ku badaniom z zakresu korespondencji sztuk. Każę też dostrzec w malarzu czytelnika. Ilustrator jest bowiem malarzem niejako „przyłapanym” na czytaniu, a sama ilustracja, jako wizualizacja lektury, stanowi dowód rzeczowy na to, co określam mianem kultury spotkania. W ilustracji dochodzi bowiem do wielopoziomowego spotkania: między słowem i obrazem, między literaturą i malarstwem, między dwiema sferami życia kulturowego, a nawet różnymi kulturami (np. współczesną, w której powstały ilustracje Lebensteina, a dawną, w której stworzone zostały teksty Mikołaja Sępa-Szarzyńskiego, ks. Baki czy opowieści biblijne), ale też niejednokrotnie – jak to miało miejsce w przypadku życia i twórczości Jana Lebensteina – do spotkania osobowego między konkretnym malarzem i konkretnym pisarzem. Powstanie ilustracji jest bowiem często efektem i „objawem” wzajemnej fascynacji i przyjaźni między twórcami działającymi w tych dwóch różnych dziedzinach sztuki, w różnych obszarach kulturowych.

LISTA KSIĄŻEK ILUSTROWANYCH PRZEZ JANA LEBENSTEINA

Apokalipsa. Przeł. Cz. Miłosz. Kraków: Wydawnictwo Literackie 1998.

B a k a J.: Uwagi. Lublin: Wydawnictwo Test 2000.

B a r a ń c z a k S.: Sztuczne oddychanie. Londyn: Aneks 1978.

G o m b r o w i c z W.: L’histoire (Operette). Przeł. K. Jeleński. Paryż: Collection le Milieu 1977.

²⁸ *Jan Lebenstein i krytyka. Eseje, recenzje, wspomnienia.* Oprac. A. Wat, D. Wróblewska. Warszawa: Wydawnictwo Hotel Sztuki 2004.

- Herbert Z.: *Labirynt nad morzem*. Warszawa: Fundacja Zeszytów Literackich 2000.
- Herling-Grudziński G.: *Opowiadania zebrane*. Red. Z. Kudelski. t. 1 i 2. Warszawa: Czytelnik 1999.
- Księga Hioba. Przeł. Cz. Miłosz. Kraków: Wyd. Znak 1998.
- Księgi Genesis to jest pierwsze Mojżeszowe w tłumaczeniu ks. Jakuba Wujka w obrazach Jana Lebensteina. Red. M. Kania. Kraków: Oficyna Literacka 1995.
- Kołąkowski L.: *Obecność mitu*. Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie 1994.
- Orwell G.: *Folwark zwierzęcy*. Przeł. T. Jeleńska. Kraków: Oficyna Literacka 1990.
- Pasierb J.St.: *Wiersze wybrane*. Warszawa: Wydawnictwo Archidiecezji Warszawskiej 1988.
- Rymkiewicz J.M.: *Moje dzieło pośmiertne*. Kraków: Znak 1993.
- Scherer O.: *Psim śwędem*. Warszawa: Czytelnik 2001.
- Sęp-Szarzyński M.: *Rytmy albo wiersze polskie*. Lublin: Wydawnictwo Test 1995.
- Wat A.: *Bezrobotny Lucyfer*. Warszawa: Zeszyty Literackie 2009.
- Woroszyński W.: *Lustro. Dziennik internowania*. Tutaj. Londyn: Aneks 1984.

BIBLIOGRAFIA

- Bielska-Krawczyk J.: 'Jedyna rzecz, która się spełni'. Apokalipsy Lebensteina jako współczesne obrazowanie mitu końca. W: L. Wiśniewska, M. Goduński (red.). *Przemiany mitów i wartości nie tylko w literaturze*. Bydgoszcz: Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego 2010 s. 315-330.
- Lebenstein i Herling-Grudziński – kultura spotkania (od duchowego pokrewieństwa do współpracy artystycznej). W: V. Wejs-Milewska, E. Rogalewska (red.). *Powrzesniowa emigracja niepodległościowa na mapie kultury nie tylko polskiej*. Białystok: Wydawnictwo Trans Humana 2009 s. 739-754.
- Guadalupi G.: *Arcydzieła sztuki. Świat Biblii w obrazach*. Przeł. E. Maciszewska. Warszawa: Wydawnictwo Arkady 2001.
- Herling-Grudziński G.: *Dziennik pisany nocą 1997-1999*. W: tenże. *Pisma zebrane*. T. 11. Red. Z. Kudelski. Warszawa: Wydawnictwo Czytelnik 2000.
- Jakowska K., Sioma R. (red.). *Semiotyka cyklu – w muzyce, plastyce, literaturze*. Białystok: Wydawnictwo Trans Humana 2005.
- Jan Lebenstein i krytyka. Eseje, recenzje, wspomnienia. Oprac. A. Wat, D. Wróblewska. Warszawa: Wydawnictwo Hotel Sztuki 2004.
- Jan Lebenstein. Rozmowy o sztuce własnej, o tradycji i współczesności. Oprac. A. Wat, D. Wróblewska. Warszawa: Wydawnictwo Hotel Sztuki 2004.
- Jurkowska-Brzoska E.: *Świat jest piekłem. Groteskowy świat w twórczości Jana Lebensteina*. Warszawa: Wydawnictwo DiG 2007.
- Księga Genesis w obrazach Jana Lebensteina. Kraków: Oficyna Literacka 1995.
- Oakes L., Gahlin L.: *Ancient Egypt*. New York: Hermes House 2002.
- Pi Joan J.: *Sztuka babilońska i asyryjska*. W: *Sztuka świata*. T. 1. Warszawa: Wydawnictwo Arkady 1989.
- Rutkowski K.: *Lebenstein w podziemiach Luwru*. „Rzeczpospolita” 1999 nr 125.
- Rynck P.: *Jak czytać opowieści biblijne i mitologiczne w sztuce*. Przeł. P. Nowakowski. Kraków: Universitas 2009.
- Taranienko Z.: *Groteska pozbawiona ironii. Potwory Jana Lebensteina*. „Nowa Europa” 1992 nr 59.

ILLUSTRATION – THE CULTURAL ENVIRONMENT OF MEETING
BETWEEN LITERATURE AND PAINTING
COMMENTS ON ILLUSTRATIONS BY JAN LEBENSTEIN

Summary

This article, dedicated to illustrations created by Jan Lebenstein, points out the cultural condition of illustration itself and the works of the painter in particular. It shows analyzed problems in the perspective of culture of meeting. On the example of drawings to biblical story of The Babel Tower it indicates the artistic strategies of the painter which enable him to surpass certain cultural messages by the mean of a picture. Finally, in the synthetic way the article presents typology of Jan Lebenstein's illustrations.

Summarized and translated by Joanna Bielska-Krawczyk

Słowa kluczowe: ilustracja, kultura spotkania, cykl artystyczny, korespondencja sztuk.

Key words: illustration, the culture of meeting, the artistic cycle, the correspondence of art.

MAREK CZYRKA

KULTURA W NARRACJI HISTORYCZNEJ

WSTĘP

„Kultura” to termin wieloznaczny, interpretowany w rozmaity sposób przez przedstawicieli różnych nauk. W ujęciu historycznym pod pojęciem kultury rozumie się dziedzictwo narodowe, wytwory i czynności danego narodu, które należą do kategorii kultury symbolicznej, mającej wyjątkową wartość, zwłaszcza dla danego narodu, dając poczucia identyfikacji i więzi¹.

Istnieją definicje kultury, które akcentują to, co dziedziczone. Biorą one pod uwagę tylko to, co jest sumą wytworów przekazywanych z pokolenia na pokolenie. Uwzględniają kulturę jako ogół wytworów działalności ludzkiej, materialnych i niematerialnych, wartości i uznawanych sposobów postępowania, zobjektywizowanych

Dr MAREK CZYRKA – Wydział Zarządzania Wyższej Szkoły Biznesu i Administracji w Łukowie; adres do korespondencji: ul. Siedlecka 56, 21-400 Łuków; e-mail: m.czy@tlen.pl

¹ *Narodowa Strategia Rozwoju Kultury na lata 2004-2013*. Narodowy Program Kultury „Ochrona Zabytków i Dziedzictwa Kulturowego na lata 2004-2013” s. 6.