

*Ewa Wojtasik**

ILUSTRACJA KSIĄŻKI W TWÓRCZOŚCI JANA LEBENSTEINA

Ilustracja książkowa stanowi margines działalności artystycznej Jana Lebensteina, bowiem główną domeną jego twórczości jest malarstwo. Zarówno ilustratorstwo, jak i spuścizna malarska nie doczekały się gruntownych opracowań. Nie powstała jeszcze monografia artysty. Fakty biograficzne i artystyczne zostały ustalone na podstawie informacji zawartych w artykułach prasowych, katalogach wystaw i książkach. Ważniejsze z nich to: *Dziennik pisany nocą* G. Herlinga-Grudzińskiego¹, *Rezerwat sztuki* K. Czerni², *Plus nieskończoność* T. Nyczka³, *Rozmowy paryskie* R. Gorczyńskiej⁴, *Autoportrety* W. Wierzchowskiej⁵. Poniższa próba oceny jego dorobku ilustratorskiego opiera się na grafikach zamieszczonych w wydawnictwach zwartych. Sporządzona bibliografia⁶ pomija materiały, które ukazały się w wydawnictwach ciągłych.

Odwołując się do typologii obiegu literackich Stefana Żółkiewskiego⁷, można stwierdzić, że literatura ilustrowana przez Lebensteina funkcjonuje w obiegu wysokoartystycznym i jest przeznaczona dla elitarnych kręgów czytelniczych. Twórczość artysty znacznie odbiega od popularnych kanonów estetycznych, zmusza do refleksji, często zdumiewa wizją splotu świata materialnego i duchowego.

* Biblioteka Fizyczna UŁ.

¹ G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą, 1997–1999*, Warszawa 2000.

² K. Czerni, *Rezerwat sztuki*, Kraków 2000.

³ T. Nyczek, *Plus nieskończoność*, Kraków 1997.

⁴ R. Gorczyńska, *Rozmowy paryskie*, Warszawa 1999.

⁵ W. Wierzchowska, *Autoportrety*, Warszawa 1991.

⁶ Zestawienie bibliograficzne zawierające 23 pozycje sporządzone na podstawie katalogów Biblioteki Uniwersytetu Łódzkiego, Wojewódzkiej i Miejskiej Biblioteki Publicznej im. Marszałka Józefa Piłsudskiego w Łodzi, Biblioteki Narodowej w Warszawie oraz Przewodnika Bibliograficznego za lata 1981–2001 znajduje się w pracy magisterskiej autorki artykułu pt. *Ilustracja książki w twórczości Jana Lebensteina* napisanej pod kierunkiem prof. dr hab. H. Tadeusiewicz, Łódź 2002 (maszyn. w Katedrze Bibliotekoznawstwa i Informacji Naukowej UŁ).

⁷ S. Żółkiewski, *Kultura literacka: (1918–1932)*, Wrocław 1973.

BIOGRAFIA JANA LEBENSTEINA

Jan Lebenstein urodził się 5 stycznia 1930 r. w Brześciu Litewskim, jako najmłodsze dziecko w rodzinie. Jego rodzeństwo to brat Józef i siostra Danuta. Dzieciństwo spędził w tym małym mieście nad Bugiem. Malarz wspominał:

Miałem wtedy siedem lat, oglądałem książki z reprodukcjami Matejki i Siemiradzkiego. [...] Narysowałem wtedy księcia Poniatowskiego. [...] I ubrałem go w mundur szwoleżerów [...] Moja pani wzruszyła się i zapytała, dlaczego akurat jego namalowałem. Bo był bohater. Moskale nie pozwolili, żeby na pomniku przedstawić go w mundurze szwoleżerów, tylko w stroju rzymskim, a księżę Poniatowski jeździł w mundurze szwoleżerów⁸.

Tylko to krótkie wspomnienie z wczesnych lat życia artysty udało się znaleźć w liczącej kilkadziesiąt pozycji bibliografii. Można domniemywać, że rodzice przywiązywali dużą wagę do edukacji dzieci i wychowania ich w polskiej tradycji patriotycznej.

Lebenstein miał dziesięć lat, gdy wybuchła wojna. „Życiorys zaczął mu się gorzej niż fatalnie”⁹, kiedy wojska radzieckie weszły do Brześcia, zaczęły się wywózki w głąb Związku Radzieckiego, miejscowi komuniści sporządzali listy urzędników, policjantów, lekarzy, nauczycieli wyznaczonych do uwięzienia. Wśród czekających na nocne łomotanie w drzwi znalazła się jego rodzina – ojciec był urzędnikiem kolejowym. Od czasu inwazji Hitlera na ZSRR obaj bracia zostali zaprzysiężeni jako żołnierze Armii Krajowej. Jan posługiwał się pseudonimem Podczaszyc. „Janek, jak inni chłopcy, penetrował opuszczone magazyny amunicji, wynosił stamtąd broń, naboje”¹⁰, później brał udział w działaniach zwiadowczych. Pod koniec okupacji niemieckiej ojciec został aresztowany i zaginął bez wieści. Matka wraz z Janem i Danutą opuściła Brześć, Józef zginął w Otwocku¹¹, gdzie zamieszkała rodzina Lebensteinów.

Lebenstein w 1946 r. wstąpił do Liceum Sztuk Plastycznych w Warszawie. W roku 1948 podjął studia w stołecznej Akademii Sztuk Pięknych. Jego mistrzami byli profesorowie: Kazimierz Tomorowicz, Eugeniusz Eibisch, Artur Nacht-Samborski. W roku 1954 otrzymał dyplom i przez pół roku był asystentem Nachta-Samborskiego.

Z początkiem lat pięćdziesiątych artysta zamieszkał w Rembertowie, malował pejzaże obrazujące peryferie Warszawy. Na wystawie Młodej Plastyki w Arsenale, zorganizowanej podczas Światowego Festiwalu Młodzieży

⁸ *W stronę Lebensteina*. Rozmowa z J. Lebensteinem, [w:] R. Górczyńska, *Rozmowy paryskie*, Warszawa 1999, s. 28.

⁹ T. Nyczek, *Lebenstein: historia świata*, [w:] *Plus nieskończoność*, Kraków 1997, s. 155.

¹⁰ M. Nowakowski, *Brześć Jana Lebensteina*, „Rzeczpospolita” 1999, nr 219, s. D1.

¹¹ Tenże, *Janek*, „Rzeczpospolita” 1999, nr 129, s. D2.

i Studentów w lipcu 1955 r., przedstawił trzy płótna: *Widok na nowy Rembertów*, *Ulicę Nowotki w Rembertowie* i *Martwą naturę*.

Więzy przyjaźni łączyły go z Mironem Białoszewskim i skupioną wokół niego grupą ludzi z prywatnego Teatru na Tarczyńskiej.

Warszawa lat pięćdziesiątych była miastem karierowiczów, ubeków, wystraszonych urzędników i sfrustrowanych artystów, usiłujących znaleźć miejsce dla siebie pośród sprzecznych żywiołów¹².

Ich przyjaźń nie była przypadkowa, „utrillowskie”, peryferyjne pejzaże Lebensteina i wiersze Białoszewskiego – piewcy marginesu miejskiego i językowego – to był ten sam świat. Lebenstein wspominał:

Nie chodziliśmy z nim [Mironem Białoszewskim] na żadne spotkania towarzyskie, przyjęcia czy wernisaże. W nocy chodziliśmy na Dworzec Główny, a po drodze kupowaliśmy kofeinę i kodeinę. Mieszaliśmy je – było to o wiele tańsze od kawy. Wtedy można było nie spać do trzeciej rano. Ja mieszkałem w Rembertowie, Miron na Poznańskiej. Pamiętam, że zimą 1956/1957 miał wybitą szybę w mieszkaniu. Był to okres mojej wystawy, czas naszego największego zbliżenia. Nocowałem czasem na Poznańskiej. Okna mieszkania wychodziły na hotel Polonia: spaliliśmy w płaszcach i czapkach, a zagraniczniacy się gapili¹³.

Kilkanaście miesięcy po debiucie w Arsenale malarz zmienił koncepcję artystyczną – stworzył oryginalną formę, tzw. figurę osiową: pionową, hieratyczną postać ludzką, zredukowaną do najprostszego układu. Był to początek *Figur kreślonych* na papierze milimetrowym. Jego gwasze pt. *Figura hieratyczna* złożyły się na pierwszą wystawę indywidualną, zorganizowaną w październiku 1956 r. w Teatrze na Tarczyńskiej. W tym czasie odbył również swoje pierwsze podróże zagraniczne: w 1955 r. była to Praga i kontakt z oryginalnymi obrazami wczesnego Picassa, w 1956 – podróż do Holandii na wystawę obrazów Rembrandta i van Gogha, w Hadze pierwszy kontakt z dziełami Vermeera, w końcu 1957 r. – czterotygodniowa podróż do Paryża, która pozwoliła odkryć podziemia Luwru ze sztuką sumeryjską, asyryjską, babilońską, helleńską. Jego zainteresowanie budzą stele i płaskorzeźby. Podczas tego pobytu poznał Konstantego Jeleńskiego, wybitnego eseistę i krytyka sztuki, z którym przyjaźnił się do końca życia. W dalszym ciągu nie był związany z żadnym ugrupowaniem artystycznym. Przyjaciele mówili o nim: *artista maudit*.

Rok 1959 okazał się przełomowy dla Lebensteina. Wielkowieściowe *Figury osiowe* uznano za rewelację Pierwszego Biennale Młodych we Francji. Przyniosły mu Grand Prix de la Ville de Paris. Zgodnie z regulaminem, laureat dostał stypendium. Zofia i Kazimierz Romanowiczowie zorganizowali wystawę jego prac w swojej Galerii Lambert na Wyspie św. Ludwika

¹² T. Nyczek, *Lebenstein...*, s. 158.

¹³ *Malowanie jest jak pisanie dzienników*. Rozmowa z J. Lebensteinem, [w:] W. Wierchowska, *Autoportrety*, s. 82–83.

w Paryżu, równoległe z nią odbył się wernisaż w Galerii Sztuki Lacroche'a. Zofia Romanowiczowa wspomina:

Rada w radę, oba Jasiowe wernisaże odbyły się tego samego dnia, o tej samej godzinie. Ludzie najpierw pili szampana u Lacroche'a, a potem przychodzili do Galerie Lambert na polską wódkę¹⁴.

Wtedy też poznał Zygmunta Herza, przyjaciela i inspiratora wielu wyzwań twórczych¹⁵.

Lebenstein zdecydował pozostać we Francji. „Wybierając wolność” i przyjaciół z kręgu paryskiej „Kultury”, skazał się na podwójną banicję: izolację od kraju i konflikt z intelektualistami i politykami Paryża. „Potem zobaczyłem, że życie artystyczne w Warszawie różniło się tym, że tu panowały dwie, trzy koterie, a tam było ich kilkanaście”¹⁶. Na początku pobytu w Paryżu poznał Olgę Scherer, profesora Uniwersytetu Paryskiego ze specjalnością teoretyka literatury i komparatystyki. Z. Romanowiczowa mówi o tym związku, że był bliski zalegalizowania. Powściągliwość Lebensteina nie dostarcza informacji o jego relacjach z kobietami.

W 1960 r. artysta odbył podróż do Włoch, w czasie której odkrył malarstwo Caravaggia. Namalował karnety, które w połowie lat sześćdziesiątych posłużyły do nowej serii obrazów. Uzyskał poparcie krytyków paryskich (R. Cogniat, M. Ragon, J. Cassou), a jego obrazy zostały wystawione w Nowym Jorku w galerii Chalette. W Nowym Jorku poznał również Czesława Miłosza, który w 1985 r. wraz z listem przysłał przyjacielowi wiersz *Rodowód* z dedykacją. W liście pisał:

To prawda, przez kilka dziesiątków lat próbowałem Ciebie namówić do malowania spokojnych tłustych krów na łące, jak żywych. Siebie też próbowałem namówić, ale niezbyt udawało mi się naśladowanie mego idealnego bohatera, byka Fernando, wachającego kwiaty¹⁷.

Rodowód

Janowi Lebensteinowi

Na pewno mamy wiele ze sobą wspólnego
 My wszyscy, którzy rośliśmy w miastach baroku
 Nie pytając jaki król ufundował kościół
 Mijany co dzień, jakie księżne mieszkały w pałacu,

¹⁴ Z. Romanowiczowa, *Wspomnienie Jana Lebensteina* [katalog wystawy], Wrocław 2001, s. 14.

¹⁵ O fakcie tym pisał G. Herling-Grudziński: „[Zygmunt Herz] inwestował w jednego malarza Janka Lebensteina” G. Herling-Grudziński, *Wyjście z milczenia*, Warszawa 1998, s. 452

¹⁶ K. Janowska, P. Mucharski, *Wspomnienie Jana Lebensteina* [katalog wystawy], Wrocław 2001, s. 20.

¹⁷ *List Cz. Miłosza do J. Lebensteina*, [w:] *Jan Lebenstein* [katalog wystawy], Warszawa 1992.

Ani jak nazywali się architekci, rzeźbiarze,
Skąd przybyli i kiedy, czym stali się sławni.
Woleliśmy grać w piłkę pod rzędem strojnych portyków,
Biegać obok wykuszów i schodów z marmuru.
Potem nam były miłsze ławki w cienistych parkach
Niż nad głowami gęstwa gipsowych aniołów.
A jednak coś nam zostało: predylekcja do linii krętej,
Wysokie spirale przeciwieństw, płomieniopodobne,
Strojenie kobiet w suto drapowane suknie,
Żeby dodawać blasku tańcowi szkieletów¹⁸.

Lebenstein lubił przebywać w otoczeniu pisarzy.

Dla mnie ciekawsze było spotkanie się z ludźmi, którzy nie zajmowali się malarstwem. [...] Przede wszystkim z ludźmi piszącymi – u nich świadomość była ostrzejsza, a niezależność większa¹⁹.

W kręgu jego przyjaciół był m.in. Gustaw Herling-Grudziński, Aleksander Wat, ksiądz Sadzik z Centre du Dialogue ojców Palotynów w Paryżu, Józef Czapski, Zbigniew Herbert. W marcu 1968 r. w Paryżu, artysta był uczestnikiem uroczystości ślubnej i przyjęcia Katarzyny z Dzieduszyckich i Zbigniewa Herbertów²⁰.

Na początku lat sześćdziesiątych w malarstwie Lebensteina nastąpiła przemiana figur osiowych wertykalnych na struktury horyzontalne. Powstaje *Bestiarium*, które jest „swoistym barokiem nałożonym na archaizm”²¹. W Londynie odwiedził Tate Galery i odkrył malarstwo uważanego za prekursora surrealizmu Johana Füssli, który tworzył obrazy przepojone atmosferą grozy, fantastyki i tajemniczości, często inspirowane motywami literackimi, łączące elementy charakterystyczne dla późnego baroku, neoklasycyzmu i romantyzmu. W 1970 r. z inicjatywy i na zamówienie księdza Sadzika powstały witraże Lebensteina w Centre du Dialogue w Paryżu, będące wizją apokaliptyczną, sporządzone techniką formowania poliestru, której nauczyła go Alina Szapocznikow.

W 1971 r. Lebenstein otrzymał obywatelstwo francuskie. Rok później odbył pierwszą podróż do Hiszpanii, w Madrycie zwiedził galerię Prado i obejrzał obrazy Velazqueza i Goyi²². Pogłębiał kontakty ze światem literatury,

¹⁸ Cz. Miłosz, *Poematy*, Wrocław 1989, s. 197.

¹⁹ W. Wierzchowska, *Autoportrety*, s. 81.

²⁰ K. Herbert, J. Żakowski, *Pani Herbert*, „Gazeta Wyborcza” 2000, nr 303, s. 11.

²¹ A. Pilch, *Demony ciała: o malarstwie Jana Lebensteina*, „Dekada Literacka” 1999, nr 4, s. 17.

²² „...w przeciwieństwie do innych malarzy, stojących długo przed płótnami mistrzów, jakby chcieli brać od nich lekcje, przetrwać każdy aspekt ich sztuki, zatrzymywał się na krótko, wpijał się natychmiast wzrokiem w to, co w obrazie przyciągało i biegł dalej, podobny do wytrawnego wędkarza, który wie gdzie zarzucić wędkę”. G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą. 1997–1999*, s. 311–312.

zacieśnił znajomość z Gustawem Herlingiem-Grudzińskim, który po latach wspominał:

Moja przyjaźń z Jankiem i Zbyskiem [Herbertem] zaczęła się w paryskim mieszkaniu Janka na Ecouffes, na wielkim bankiecie wyprawianym przez jego matkę, która na krótko przyjechała do Paryża w odwiedziny do syna²³.

Lebenstein zilustrował wiele opowiadań pisarza. Zaś pisarz, jak się zdaje, był tym, który znał meandry duszy malarza: „Wierzył w diabła z „pyskiem nicości” i bał go się, tak mężny w sprawach życiowych i twórczych, przeżywał momenty strachu²⁴.

Artysta wiele podróżował, często bywał w Stanach Zjednoczonych, dotarł do Grand Canyon w stanie Kolorado, którego pierwotna przyroda zainspirowała go do namalowania cyklu pejzaży. W latach 1960–1975 brał udział w wystawach zbiorowych we Francji. W 1965 r. Galeria Gmurzyńska w Kolonii zorganizowała wystawę jego obrazów i gwaszy powstałych w latach 1960–1965, otwartą przez Güntera Grassa, „jednego z tych pisarzy, którzy stali się duchowymi towarzyszami artysty”²⁵. Miał też indywidualne wystawy w Wyman Gallery w Chicago, w Theatre National de l’Odeon, Galerie du Triangle w Paryżu, Galerie Montjoie w Brukseli. W Bodley Gallery w Nowym Jorku wystawiał obrazy z lat 1967–1972; przedmowę do katalogu tej wystawy napisała zaprzyjaźniona z malarzem amerykańska pisarka Mary McCarthy. Wykonał też cykle grafik oraz ilustracji do poezji Eugenio Montale i do *Folwarku zwierzęcego* Orwella. Gwasze do *Folwarku zwierzęcego* stały się bazą obrazów wystawianych w Paryżu w Galerie Altmann-Carpentier i w Galerie Lambert.

W 1976 r. Lebenstein otrzymał Nagrodę Jurzykowskich w Nowym Jorku. Mariusz Hermansdorfer, dyrektor Muzeum Narodowego we Wrocławiu, „który nie bez lęku na granicy przemyślał z Paryża byle jak zwinięte płótna”²⁶, w 1977 r. zorganizował wystawę malarza, opartą głównie na pracach powstałych w Polsce do 1959 r., uzupełnioną gwaszami i grafikami z lat późniejszych.

W 1979 r. artysta wykonał cykl ilustracji do *Księgi Hioba* w tłumaczeniu Czesława Miłosza z okazji siedemdziesięciolecia poety. Na początku lat osiemdziesiątych powstał cykl kilkunastu grafik, „który otwiera monstualny niedźwiedź w wojskowej czapeczce”²⁷, tematycznie nawiązujący do trwającego w Polsce stanu wojennego. W 1983 r. wykonał projekty dekoracji i kostiumów do sztuki Strindberga *La Danse de mort*, wystawianej przez Henri Ronse’ego

²³ Tamże, s. 248.

²⁴ Tamże, s. 323.

²⁵ M. Małkowska, *Nazywał siebie świadkiem*, „Rzeczpospolita” 1999, nr 124, s. 25.

²⁶ M. Guzowska, *Twórczość zawsze jest w drodze*, „Więź” 2000, nr 2, s. 168.

²⁷ M. Nowakowski, *Raporty o stanie wojennym*, „Rzeczpospolita” 2000, nr 178, s. 23.

w Theatre Royal du Parc w Brukseli. W 1985 r. – również w Brukseli – w Galerii L’Autre Musée et la Chapelle des Brigittines miała miejsce retrospektywna ekspozycja jego prac, zaś w 1986 r. kolejne wystawy, m.in. w Sztokholmie.

W okresie od 18 XI 1986 do 3 I 1987 r. w Muzeum Archidiecezji Warszawskiej udostępniono rysunki i gwasze ilustrujące *Księgę Hioba* i *Apokalipsę* w tłumaczeniu Czesława Miłosza, wydane przez Centre du Dialogue. Gwasze i oleje z lat 1987–1990 zaprezentowano w Galerii Montjoie w Brukseli, zaś obrazy z lat 1964–1975 w Instytucie Polskim w Paryżu. Rok 1991 to czas inspiracji muzeami berlińskimi – przede wszystkim Bode Museum z hellenistycznym ołtarzem z Pergamonu.

Z inicjatywy Barbary Majewskiej w 1992 r. Galeria Zachęta w Warszawie zorganizowała dużą retrospektywną wystawę artysty. Po raz pierwszy w Polsce zaprezentowano obszerny zestaw prac olejnych, które potem pokazano w Muzeach Narodowych: w Krakowie i we Wrocławiu, gdzie osobną salę poświęcono twórczości artysty; podczas jej inauguracji Gustaw Herling-Grudziński przedstawił tekst *Wieczne pogranicze Lebensteina*. Opublikowano też tekę *Babylony, 1962–1966*, zawierającą czternaście reprodukcji rysunków i gwaszy z *Karnetu intymnego*.

Oficyna Literacka w Krakowie wydała w 1995 r. *Księgę Rodzaju* z ilustracjami Lebensteina, zaś lubelska oficyna Test *Rytmy abo wiersze polskie* Mikołaja Sępa-Szarzyńskiego.

Lata dziewięćdziesiąte przyniosły mu uznanie w kraju, został odznaczony Krzyżem Wielkim z Gwiazdą Orderu Odrodzenia Polski. 5 grudnia 1998 r. trzech przyjaciele: Herbert, Herling-Grudziński i Lebenstein otrzymali Nagrodę Ministra Kultury i Sztuki²⁸.

W ostatnich latach życia Lebenstein był poważnie chory²⁹. W lutym 1999 r. wraz z Hanką Patkowską i reżyserem Andrzejem Wolskim odwiedził w Neapolu Gustawa Herlinga-Grudzińskiego w związku z realizowanym na zamówienie telewizji francuskiej filmem³⁰. Pisarz wspominał:

²⁸ „Kasia Herbertowa odebrała wyróżnienie za swego zmarłego męża Zbyszka, z Paryża przyjechał Jan Lebenstein, dla mnie tak długa podróż zimowa okazała się niemożliwa”, G. Herling-Grudziński, *Dziennik...*, s. 247–248.

²⁹ Należy wspomnieć, że Lebenstein od lat zmagał się także z chorobą alkoholową, próbując leczyć się w paryskich klinikach. M. Małkowska, *Nazywał siebie...*, s. 25.

³⁰ „Są w tym filmie wspaniałe, mistrzowskie kadry: samotny Lebenstein przemierza puste galerie Luwru, wędruje po wyludnionych schodach, korytarzach jak po labiryncie; jest w jego kroku jakaś pewność i energia, wygląda trochę jak oprowadzający po swoich włościach gospodarz, a w każdym razie domownik... Jest niezwykła sekwencja scen, gdzie maluje swój ostatni (jak się okazało) obraz. Nie wiem, swoją drogą, jak Andrzejowi Wolskiemu udało się namówić na to malarza, który tak niechętnie odsłaniał kulisy „warsztatowej kuchni” – te zdjęcia mają wartość unikalną”. K. Czerni, *Głos malarza*, „Tygodnik Powszechny” 2000, nr 22, s. 15.

Zdawał się przez te trzy dni odpychać świat, ciągle wściekły, nieczuły na krajobraz i architekturę [...]. Żegnał się ze światem i z nami? Takie miałem uczucie³¹.

Film *Jan Lebenstein – dziennik samotnika* wyemitował program drugi TVP 29 maja 2000 r.

4 grudnia 1998 r. w Instytucie Polskim w Paryżu, rozpoczęła się wielka retrospektywna wystawa prac artysty „Etapy”, 10 lutego 1999 r. przeniesiono ją do Lublina, zaś 13 kwietnia do Krakowa; wszędzie towarzyszył jej duży rozgłos.

W końcu maja 1999 r. Lebenstein nagrał rozmowę z Katarzyną Janowską i Piotrem Mucharskim, przeznaczoną do cyklu telewizji polskiej *Rozmowy na koniec wieku*. W niedługim czasie był operowany w jednym z krakowskich szpitali, gdzie zmarł 28 maja 1999 r. Pogrzebem przyjaciela zajął się Eryk Veaux³². „W swoim mieszkaniu warszawskim urządził rodzaj »stypy«, na której byli Jasia przyjaciele i Jasiowa siostrzenica”³³.

Jan Lebenstein spoczywa na warszawskich Powązkach, tuż przy grobie przyjaciela – Zbigniewa Herberta. Uporządkowaniem spuścizny po artyście zajmuje się jego siostrzenica Joanna Żamojdo. Epitafium napisała Julia Hartwig:

Odwiedziny³⁴

Janowi Lebensteinowi i Zbigniewowi Herbertowi

Jednodniowy fajerwerk, bal umarłych!
 Nazajutrz wygasły światła i zwiędły bukiety,
 wróciła cisza, której zostali powierzeni.
 Stuk! Stuk! Czy się za nas modlicie?
 Dziś odwiedzam Zbigniewa i Jana,
 Was, Zbyszku i Janku,
 Którzy leżycie na tym samym skrawku ziemi, odwróćcie,
 Prawie dotykając się głowami.
 Rozdzielono was jak chłopców w klasie, żebyście nie rozmawiali
 Ale ja pamiętam więcej niż się mieści w ogłoszeniu żałobnym
 Nic nie pasuje do tego miejsca, którego nikt z was nie wybierał
 chwile wyzwolone, wypełnione swawolą żartu
 i oddania bez reszty dzieciństwu dorosłości.
 Widziałam was na ulicy Rivoli nocą
 zmagających się ze sobą jak dwa niedźwiadki upojone winem,
 a potem nawołujących się na pożegnanie

³¹ G. Herling-Grudziński, *Dziennik...*, s. 305.

³² „Był przy Jasiu na jego wystawie w Krakowie, w czasie trwania której Jaś zachorował. Był jedną z ostatnich osób, która odwiedziła go w szpitalu w Nowej Hucie, gdzie umierał”. Z. Romanowiczowa, *Wspomnienie...*, s. 14.

³³ Tamże, s. 14.

³⁴ J. Hartwig, *Odwiedziny*, [w:] *Nie ma odpowiedzi*, Warszawa 2001, s. 20–21.

z dwu pustych ulic przez jezdnię. To chcę pamiętać
a nie udrękę choroby i dzielność przemilczania bólu.
To na wasze obrazy i wiersze rzucają dziś kwiaty ci co was odwiedzają
Tylko to o was wiedzą i aż tyle. Cała taśma waszego życia wyświetla się
Gdzieś w górze ukazując wszystko co nie zapisane, a było.
Spada ze stukiem kasztan, wiatr uderza gałęzią o pomnik.
Czy nas kochacie? Czy się za nas modlicie?
Kto komu zadaje to pytanie?

CHARAKTERYSTYKA TWÓRCZOŚCI ARTYSTY

Jan Lebenstein rozpoczął twórczość w momencie szczególnym dla rozwoju malarstwa polskiego. Był to okres stopniowego przełamywania naturalistycznych schematów. Pierwsze jego obrazy przywoływały nastrój płócien Utrilla i Pissara. W *Pejzażach z Rembertowa* widoczne jest zainteresowanie codziennością, szczegółem. Pojawiają się wąskie uliczki, krajobrazy z mostem, który dzieli kompozycję na pionowy i poziomy, tworząc oś symetrii. Z prac emanuje radość tworzenia, zachwyt nad barwą przedmieścia. Przedstawiony świat jest nostalgiczny, przeniknięty bielą, szarością, zgaszoną zielenią, spod których widać błyszczące brązy, czerwienie, żółcie, powodujące wrażenie poruszania się w promieniach światła linii tworzących konstrukcję płótna. Owe krajobrazy, trochę jakby z marzenia sennego, charakteryzują się dużą kulturą plastyczną.

Zupełnie inne prace przedstawił malarz w 1956 w Teatrze na Tarczyńskiej. W *Figurach we wnętrzu* wszedł do wnętrza biednych kamienic i suterren. Ukazana została tam postać ustawionej hieratycznie kobiety, jej sylwetkę rozpięto i wtłoczono między okna i drzwi. Postać tej ascetycznej kobiety nie zapowiadała jeszcze zainteresowania cielesnością, które uwidoczniło się w późniejszych pracach artysty. Po roku figury utraciły swoją zawartość, artysta pokazał ich barwne szkielety – powstały tzw. *Figury kreślone* o bardzo delikatnych barwach. W 1956 r. powstała z kolei praca pt. *Wiszący*, ilustrująca finał pojedynku Apollina i Marsjasza. Lebensteinowy Marsjasz – pokonany flecista – przypomina przygwożdżoną do tła, rozpiętą na kartce milimetrowego papieru *Figurę osiową*. Artysta poruszył istotny problem, polegający na odwiecznym konflikcie „sztuki uczonej” i „sztuki profanów”. I choć nurt jego twórczości płynie z „ciemnego źródła”, sztuka jego jest pełna erudycji i mistrzowskiej techniki. Wydaje się, że te przeciwstawne koncepcje sztuki łączą się w twórczości Lebensteina.

W latach 1958–1960 tworzył on *Figury rozpięte* na płótnie, pokryte grubą warstwą farby robiącą wrażenie barwnych mozaik. Ruchliwe, drgające tło kompozycji kontrastowało z figurami. Ze względu na charakterystyczną osiowość kompozycji figury te przypominały niektórym krytykom scenę

ukrzyżowania, ale artysta odciął się od tej interpretacji. Oś symetrii biegnąca w obrazach jest linią dzielącą, ale i łączącą świat zewnętrzny i wewnętrzny, ducha i materię, życie i śmierć. Gustaw Herling-Grudzinski nazwał twórczość Lebensteina malarstwem wiecznego pogranicza³⁵.

W nowym cyklu *Bestiarium* kręgosłupy i żebra z *Figur osiowych* artysta ubrał w chropowate, gruboziarniste, przedpotopowe skóry-ciała. Ciała nabrały wynaturzonych, przerażających form. W kulturze funkcjonuje ludzki motyw zwierzęcości – akt seksualny i akt narodzin odbywają się zarówno w świecie ludzi jak i zwierząt. „Czysto ludzki” taki akt staje się wtedy, gdy zostanie uwznioślony, uduchowiony i tym samym usytuuje się ponad naturą. Z drugiej zaś strony, ból, szpetota, tak jak uroda i czyste piękno mają swoje miejsce w życiu i „domagają się należytym wszystkim stworzeniom czułości i uwagi”³⁶. Obrazy te powstały w latach 1960–1965 i stanowią cykl *Potworne zwierzęta*, nazwany wcześniej *Bestiarium*.

Na początku lat sześćdziesiątych artysta stworzył cykl szkiców, „które stanowią niewątpliwie jego pierwsze próby w sztuce ilustratorstwa”³⁷. Są to ryciny wykonane piórkiem, flamastrem i gwaszem do opowieści o dziewczynce z psem, autorstwa Olgi Scherer³⁸.

Po roku 1965 w pracach Lebensteina zaczyna dominować motyw kobiety. To *Notatnik intymny* zwany też *Studium bestii*. Postaci są mniej brutalne, pojawiają się bujne kształty kobiece, emanujące silnym erotyzmem „tak bliskie Wenus z Willendorfu”³⁹. Kobieta adorowana przez siedzące wokół zwierzęta to symbol płodności. Obok kobiety-matki pojawia się kobieta-ladacznica. Czas historyczny miesza się ze współczesnością, sceny realistyczne przeplatane są scenami mitologicznymi. Artysta stosuje różnorodne techniki traktując je równorzędnie: malarstwo olejne, rysunek, litografię barwną. Gwasze i rysunki wykonywane są po raz pierwszy, grafiki natomiast poprzedzają realizacje olejne.

W tym czasie w twórczości artysty uwidaczniają się również reminiscencje przeczytanych lektur, które go zafascynowały. W 1974 r. pojawia się seria portretów zwierząt w kapeluszach, grających w karty, ukazanych w różnych pozach i sytuacjach; wykonanych w technice litografii. Jest to cykl grafik, znany pod nazwą *Animal Farm. To the memory of George Orwell*.

³⁵ „Krótki tekst mojej przedmowy zatytułowany jest *Wieczne pogranicze Lebensteina*. Po trzech latach czytam go z przyjemnością. Po pierwsze, lubię w sztuce wszelkie „pogranicza”. Po drugie pogranicze Lebensteina między bestiarium i (moja nazwa) humanitarium ma w sobie coś bardzo głębokiego i realnego”. G. Herling-Grudziński, *Dziennik...*, s. 27.

³⁶ J. Chmarzyński, *Male muzeum wyobraźni Jana Lebensteina*, „Tytuł” 1992, nr 13, s. 185.

³⁷ O. Scherer, *Psim śwędem*, „Rzeczpospolita” 2000, nr 284, s. 25.

³⁸ Tenże, *Psim śwędem*, Warszawa 2001.

³⁹ J. Hermansdorfer, *Jan Lebenstein* [katalog wystawy], Wrocław 1977, s. 10.

Od roku 1975 powstawały teki prac pod znakiem Strindberga i *Wyspy umarłych* Böcklina. Cykl *Życie pośmiertne grobu* przypomina szlachetne, poźółkłe sztychy, na których śmierć utrwaliła to, cośmy z siebie za życia uczynili. Jeden z tych obrazów ozdabia okładkę tomu wierszy Jarosława Rymkiewicza *Moje dzieło pośmiertne* (Kraków 1993).

Pastelo-gwasze *Sweety Bar*, znane również pod nazwą *Inferno*, powstały w 1976 r.

I wreszcie najwspanialszy hołd złożony tamtemu Paryżowi [...]. Przy stolikach siedzą bądź stoją kurwy i klienci, pod stolikami albo obok krzeseł warują dziwne zwierzęta o kształtach kobietokotów. Cała wspaniałość i nędza egzystencji zawarta jest w tych papierowych obrazach⁴⁰.

Równolegle powstawały obrazy o tematyce zaczerpniętej z mitologii, jak *Barka Charona* czy *Porwanie Europy*.

Od 1976 r. malarz pracował wyłącznie w technice gwaszu i pastelu. Płótno zastąpił papierem, a olej gwaszem cieniowanym lekkimi kreskami czarnego tuszu i rozświetlonymi plamami bieli. Stąd zmiana faktury: rezygnacja z reliefowej powierzchni obrazu i zmniejszenie formatów.

W 1979 r. Lebenstein wykonał ilustracje do *Księgi Hioba*. Na początku lat osiemdziesiątych, podczas jednej z podróży do USA, stworzył cykl pejzaży z Grand Canyon. Piórkiem i tuszem narysował złomy, uskoki, całą geologię warstw Wielkiego Kanionu Kolorado. *Grand Canyon* jest „hołdem malarza złożonym czemuś, co przerasta etykę, estetykę, czas; nie podlega też wiecznemu metabolizmowi przyrody, bo jest tej przyrody prapoczątkiem, opoką”⁴¹.

W latach osiemdziesiątych malował głównie gwasze zbliżone tematycznie do lat poprzednich i niektóre tematy z *Ksiąg Rodzaju*. Nie stanowią one zwartej całości stylistycznej (w odróżnieniu od *Apokalipsy* czy *Hioba*). Czasem są to skromne rysunki wykonane jednokolorowym tuszem, czasem wielkoformatowe obrazy w pełnej kolorystyce i bogatej, mieszanej technice pastelowo-gwaszowej. Bywa, że jeden temat podejmowany jest w kilku wersjach. Lebenstein zobrazował również *Apokalipsę*: najpierw witrażem w Paryżu, później ilustracjami w kodeksie przetłumaczonym przez Czesława Miłosza.

Inspirujący i ożywczy wpływ sztuki przeszłości na Lebensteina, widać w cyklu prac powstałych na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych. Są to *Pergamony* skomponowane w kwadracie, w których zniknęła kreska rysunku, kolor zgęstniał i zaciemnił się brązem, szarością, zielenią; pojawili się antyczni ludzie, antyczna architektura – niepokojący świat schyłku.

W latach dziewięćdziesiątych namalował cykle gwaszy do poezji staropolskiej Mikołaja Sępa-Szarzyńskiego i księdza Józefa Baki. Ilustracje, silnie naznaczone motywami Erosa i Tanatosa, artysta wyposażył w bogatą

⁴⁰ T. Nyczek, *Lebenstein...*, s. 165.

⁴¹ Tamże, s. 168.

symbolikę. Jego prace ozdobiły również opowiadania Gustawa Herlinga-Grudzińskiego. Najczęściej są to rysunki piórkiem, nieraz lawowane, nieraz podmalowane gwaszem lub kredką, które cechuje dokładność szczegółu.

W 1992 r. powstał obraz *Etapy* nazwany „obrazem obrazów”. Przedstawia elementy z kilku znanych dzieł z różnych okresów twórczości Lebensteina: jedną z *Figur osiowych* z drugiej połowy lat pięćdziesiątych, *Grave* (1965) z okresu *Zwierząt* i dwa obrazy z okresu mitologicznego. Obraz jest swoistym żartem, ale również świadomym spojrzeniem wstecz, refleksją nad przeobrażaniem i jego przyczyną. Każda przygoda duchowa wzbogaca człowieka, w sposób niekontrolowany zmieniając go. „Los człowieka związany jest z jego metamorfozą, a nie jego wolnym wyborem”⁴². Tak samo, zdaje się, postrzegali źródła inspiracji kolejnych nowych okresów twórczości. Owe zmiany nie były jednak gwałtownymi zerwaniami, zdradami poprzednich okresów – stanowiły raczej poszerzanie kręgu zainteresowań artysty.

PRZEGLĄD EDYCJI ILUSTROWANYCH PRZEZ ARTYSTĘ

Literatura biblijna

W 1995 r. w krakowskiej Oficynie Literackiej ukazały się *Księgi Genesis to jest pierwsze Mojżeszowe w obrazach Jana Lebensteina* w przekładzie z łaciny ks. Jakuba Wójka z 43 ilustracjami Jana Lebensteina. Okładka i obwoluta książki w formacie 8° ozdobione są wizją ucieczki Lota, umieszczoną również w zřębie głównym książki. Za opracowanie graficzne odpowiedzialny był Dmitrij Szewionkow-Kismielow, ryciny Lebensteina sfotografował Jerzy Ruciński. Prace graficzne i malarskie artysty mają różną wielkość, czasami są wpisane w kolumnę druku, często całostronicowe, zawsze znajdują się w obrębie wersetów, które wizualizują. Wykonano je różnorodnymi technikami: gwaszu, tuszu, ołówka, kredki, pastelu i atramentu, na papierze lub kartonie. Na końcu woluminu podano wykaz: „Prace graficzne i malarskie Jana Lebensteina pomieszczone w książce”. Przy każdym tytule zamieszczono datę powstania ryciny, określono rodzaj techniki plastycznej oraz jej oryginalne rozmiary.

Księga Rodzaju rozpoczyna Stary Testament. Pierwsze 11 rozdziałów mówi o dniach stworzenia świata, pozostałe 39 to opowieści o patriarchach: Abrahamie, Izaaku, Jakubie i Józefie. Niektóre wydarzenia tam opisane zwróciły szczególnie uwagę Lebensteina. Siedem gwaszy namalował do historii Józefa, po sześć do etapów życia Adama i Ewy, potopu, zmagania Jakuba i dziejów Lota. Ilustracja zatytułowana *Adam i Ewa* przedstawia na tle

⁴² K. Czerni, *Rezerwat sztuki*, Kraków 2000, s. 142.

drzew nagie sylwetki mężczyzny i kobiety, która lewą ręką sięga po jabłko. Ich ciała są piękne, ale twarze skażone śmiercią. Pień drzewa wiadomości dobrego i złego namalowany został krótką, niespokojną kreską, korzenie pełzające po ziemi, spleciona roślinność są bardzo ekspresyjne, rajskość obrazu podkreślają kolorowe ptaki w konarach drzew. Zwraca uwagę wąż o nierealnych, pięknie ubarwionych kształtach, z jaszczurowatymi kończynami, dużym ptasim skrzydłem i z czaszką zamiast głowy. Nietypowe cechy w wyglądzie węża mogą sugerować wielość wyobrażeń zła. Lebensteinowa wizja Edenu emanuje dużym niepokojem, gwasz utrzymany jest w tonacji sepii, jasnych brązów i zieleni.

Lot wraz z żoną i córkami mieszkał w Sodomie, którą miał zniszczyć Bóg za grzechy jej mieszkańców, jeśli nie znajdzie się dziesięciu sprawiedliwych. Dwaj aniołowie wyprowadzają rodzinę z miasta, nie pozwalając im oglądać się za siebie. Żona Lota, nie mogąc jednak powstrzymać ciekawości, spojrziała na deszcz siarki i ognia spadający na miasto i została zmieniona w słup soli – gwasz *Żona Lota* obrazuje to zdarzenie. „A obejrzawszy się żona jego nazad, obrócona jest w słup soli”⁴³.

Majestatyczna, nienaturalnie wysoka postać kobiety w udrapowanej szacie, rysuje się na tle skał wywołujących wrażenie nieruchomości. Jej wzniesiona do góry głowa, uniesiona ręka wyrażają pytanie: dlaczego? Grozę sytuacji i dramat żony Lota podkreśla czerwony kolor tła. Na dalszym planie, z lewej strony, w odmętach wody i ognia zarysowany jest obraz ginącego miasta.

Józef to ostatni z patriarchów biblijnych, ukochany syn Jakuba i Racheli, znienawidzony przez starszych braci, sprzedany przez nich do niewoli, kupiony w Egipcie przez Putyfara. Daremnie zabiegająca o względy Józefa, żona Putyfara – Zulejka – z zemsty wysłała go do więzienia. Uwięziony, trafnie interpretuje sny dwóch współtowarzyszy. Za poradą jednego z nich przysłano Józefa na dwór faraona, aby wytłumaczył sen o siedmiu krowach chudych, które zjadły siedem krów tłustych. Gwasz *Józef przed Faraonem* ilustruje to wydarzenie. Zachowana jest w nim konwencja egipskiego przedstawiania wydarzeń i ludzi. Z prawej strony wysokiego pomieszczenia wspartego kolumnami, na stojącym na podwyższeniu tronie królewskim – iset, zasiada faraon w wieku „bezczasowej młodości”. Jest najwyższą postacią, jego królewskie insygnia to przypięta broda i charakterystycznie wygięta laska – heka. Obok faraona stoi brzemienna, półnaga kobieta w oryginalnej biżuterii, naprzeciw nich – pięć postaci, z których pierwszą jest zapewne Józef. Rozmowę między dwoma mężczyznami wyrażają gesty.

⁴³ *Księgi Genesis to jest pierwsze Mojżeszowe w obrazach Jana Lebensteina*, Kraków 1995, s. 71.

Gwasz *Józef rozdaje zboże w Egipcie* stanowi ostatnią ilustrację tej edycji. Tło scenarii stanowią typowe dla tego miejsca i czasu budowle: brama egipska, a dalej obelisk zakończony piramidionem. Przy bramie, górując nad tłumem, stoi Józef, odziany, w nakryciu głowy, w charakterystycznej biżuterii. Poniżej znajduje się tłum ludzi czekających na swoją porcję zboża. Na ziemi, wsparta o inną kobietę, siedzi chroma, wycieńczona głodem starucha, obok stoją na wpół obnażone kobiety z naczyniami w rękach i na głowach. Zwracają uwagę kosze o fakturach podobnych do włosów, jakby wyrastających z głowy. Na dole gwaszu znajduje się trójka małych dzieci z obliczami również skażonymi śmiercią. Spośród nóg stojących kobiet wylania się głowa baranka, być może przywiezionego przez głodnych. Symbolika baranka jest bardzo rozpowszechniona, w mitologii greckiej był on ulubieńcem Hermesa, który dosiadał go, nosił na rękach i ramionach.

Z motywu tego chrześcijaństwo wzięło obraz Dobrego Pasterza, przy czym tryka zastąpił baranek, co odebrało zwierzęciu siłę i temperament, a także związek z obrzędami wtajemniczenia; społeczność wiernych otrzymała nowy ideał – stado owiec⁴⁴.

Gwasze pod względem artystycznym nawiązują do różnych okresów twórczości malarza, wiele kompozycji daje wyraz fascynacjom twórcy sztuką sumeryjską, asyryjską i egipską.

W 1998 r. krakowskie Wydawnictwo Literackie wydaje *Apokalipsę*, w przekładzie z greckiego Czesława Miłosza, opatrzoną ilustracjami Jana Lebensteina. Jest to trzecia edycja tej księgi Nowego Testamentu z gwaszami i pastelami artysty, wypożyczonymi wydawcy z Muzeum Archidiecezjalnego w Warszawie. Po raz pierwszy ukazała się w Paryżu, w 1986 r., w Editions du Dialogue, uświetniając 75 urodziny Miłosza. Trzy lata później opublikowała *Apokalipsę* Redakcja Wydawnictw Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, umieszczając ją obok *Ewangelii według Marka*, również w tłumaczeniu noblisty.

Opisywany egzemplarz w formacie 16° ma białą, sztywną okładkę, ozdobioną wytłoczonym wizerunkiem ognia. Tytuł odbito złotymi literami, nazwisko tłumacza – czarnymi. Wszystkie te elementy umieszczono z prawej strony okładki. Wstęp do wydania napisał Czesław Miłosz. Ilustracje Lebensteina na specjalnym papierze znalazły się na końcu książki, na nienumerowanych wkładkach. Każdą z nich opatrzone stosownym cytatem, informacją o rozmiarach oryginalnych rycin oraz datą powstania. *Apokalipsa* opisuje w siedmiu wizjach przyszłe dzieje świata i ostateczny triumf Kościoła. Przyjmuje się, że jej autorem jest św. Jan Ewangelista, który w czasie karnego zesłania na wyspę Patmos, około 95 r., doznał opisanego widzenia. Tekst Objawienia św. Jana wywierał głęboki wpływ na wyobraźnię artystów wszystkich epok. Lebenstein nie musiał sięgać do tych wzorów. „Jego własna

⁴⁴ W. Kopalński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 294.

twórczość zawierała wystarczającą liczbę pierwiastków eschatologicznych, aby mógł się nimi posłużyć przy ilustrowaniu tekstu”⁴⁵.

Pierwsza rycina przedstawia scenę ukazania się Janowi Syna Człowieczego. Iluzoryczność wizji wywołuje jasne, nieregularne tło, na którym rysuje się sylwetka z głową otoczoną kolistym nimbem, którego świetlistość ujęto w kształt płatków. Dookoła postaci stoi siedem smukłych lichtarzy z zapalonymi świecami. Ilustrację cechuje duża staranność w oddaniu detali.

Kolejny gwasz przedstawia jednego z jeźdźców Apokalipsy⁴⁶. Lebensteinowy jeździec na rdzawym koniu, owinięty materia jak mumia, w ręku dzierży miecz, symbolizujący nieszczęścia spadające na ludzkość, prawą nogę umieścił w strzemieniu. Koń łączy w sobie cechy anatomiczne przynależące do innych gatunków zoologicznych.

Zwizualizował Lebenstein również Baranka – symbol Chrystusa, ukazany nad górą Synaj, adorowanego przez 24 Starców Apokalipsy, spowitych w białe szaty. Wokół umieszczonego w aureoli Baranka znajdują się uskrzydłone emblematy Ewangelistów w nimbach: głowa człowieka symbolizuje św. Mateusza, lwa – św. Marka, wołu – św. Łukasza i orła – św. Jana. W dolnej części grafiki znajduje się wielka liczba ludzi⁴⁷.

Dwukrotnie zilustrował malarz Niewiastę Apokaliptyczną. Brzemienna kobieta w białej szacie ukazana jest na tle jasnego rombu, który w plastyce romańskiej reprezentuje słońce⁴⁸. Promienista aureola i wieniec z gwiazd otaczają niewiastę, u stóp ma ona księżyc. Obok znajduje się siedmiogłowa bestia oczekująca, by pożreć mające narodzić się dziecko. Na drugim gwaszu bestia przyjęła inną pozycję, a kobieta ubrana jest w ciemną suknię, płaszcz i maforium (typ welonu). Ten rodzaj ikonograficznego wizerunku Matki Boskiej, ukazującego młodą Marię bez Dzieciątka, nazwany Immaculata, wykształcił się w XVII wieku „w związku z utożsamieniem postaci Marii z Niewiastą Apokaliptyczną”⁴⁹.

Również Wielka Nierządnicą Babilońska przedstawiona jest w dwóch odślonach. Raz jako dumna postać, ubrana w wyszukaną biżuterię, z ledwie przysłoniętym łonem, siedząca na siedmiogłowym potworze: w lewej dłoni trzyma naczynie z wysuwającymi się węzami – symbolem rozpusty i zła. Obok

⁴⁵ A. Radajewski, *Apokalipsa według Jana Lebensteina*, „Kierunki” 1988, nr 6, s. 13.

⁴⁶ „I wyruszył drugi koń, rydzy, a siedzącemu na nim dane było zabrać pokój z ziemi, aby mordowali jedni drugich, i dany był mu miecz wielki”. Tamże, s. 31.

⁴⁷ Tłum w dole malowidła tak opisał wizjoner z Patmos: „Następnie widziałem oto rzeszę wielką, której nikt nie mógł policzyć, ze wszystkich narodów i plemion i ludów i języków, stojącą przed tronem i przed Barankiem, a obleczeni byli w suknie białe, z palmami w rękach”. Tamże, s. 31.

⁴⁸ W. Kopalinski, *Słownik...*, s. 183.

⁴⁹ *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, Warszawa 1996, s. 158.

bestii znajduje się niewielki, ogoniasty stwór animalny Sylwetka człowieka ma właściwe malarstwu Lebensteina znamiona deformacji.

Druga ilustracja przedstawia również kobietę. W tło wpisane są misterne budowle miasta. Postać długowłosej kobiety, talię, kręgosłup i obnażone zebra oplata wąż, szykujący się do morderczego uścisku⁵⁰.

Wszystkie opisane ilustracje unikają konkretyzacji czy aktualizacji tekstu. Refleksja artysty brzmi tak:

To jest za szeroki tekst, żeby ktokolwiek mógł mu sprostac. Nie chciałem aktualizować *Apokalipsy*, jak to zrobiono, że jest nią np. Wietnam. On jest jej częścią. Ale jest i zarazem nie jest. Każdy człowiek może identyfikować z nią swoje życie”⁵¹.

Literatura staropolska

Mikołaj Sęp-Szarzyński

W 1995 r., nakładem lubelskiego wydawnictwa Test, ukazał się tom *Rytmy albo wiersze polskie* Mikołaja Sępa-Szarzyńskiego, zilustrowany 15 gwaszami Jana Lebensteina. Okładkę zaprojektował Bernard Nowak, a za opracowanie graficzne odpowiedzieli Jan Lebenstein i Marek Popielnicki.

Staranna edycja w formacie 8° składa się z trzech części: zrzębu głównego z utworami poety, części z gwaszami artysty i bogatego aparatu naukowego (posłowie Jana Błońskiego, przypisy, spisy: prac, ilustracji i elementów typograficznych wykorzystanych w tomie, oraz bibliografia). Zrąb główny ma oddzielną paginację. Każda z trzech części drukowana jest na innym, specjalnie dobranym papierze. Opisywany egzemplarz ma beżową, lakierowaną okładkę, otoczoną bordiurą z motywem roślinnym, w której wnętrzu umieszczono zminiaturyzowany Lebensteinowy *Hommage dla Sępa II*. Wyklejka I i II opatrzona jest reprodukcjami stron z pierwszego wydania *Rytmów...* z roku 1601. Każdy utwór wpisano w winietę o różnej ornamentyce (roślinnej, palmetowej, celtyckiej plecionki, barokowej kompozycji ornamentальной i in.). Zdobniki na papierze koloru écru mają barwę sepia. Kolorystyka namalowanych w 1995 r. gwaszy zbliżona jest do powyższej i poszerzona o żółcienie, złoto i brązy. Każdą ilustrację uzupełnia tytuł utworu, którego dotyczy.

⁵⁰ „A dziesięć rogów, które widziałeś, i sama bestia będą nienawidzić nierządnicę i spustoszą ją, i zostawią nago, i będą jeść jej ciało, i spalą ją ogniem”. *Apokalipsa*, Kraków 1998, s. 59.

⁵¹ A. Przekaziński, D. Wróblewska, *Rozmowa z Janem Lebensteinem*, [w:] *Jan Lebenstein; Iluminacje średniowieczne* [katalog wystawy], Warszawa 1986, s. 15.

Dwa gwasze – początkowy i końcowy – są „portretami” Sępa.

W ozdobnym kartuszu herbowym widnieje cięta z profilu głowa niemłodego mężczyzny z charakterystycznym sępiim nosem-dziobem, pod którym wije się sumiasty wąs. Pierwszy wizerunek poety flankują dwie postacie, jakby wylaniające się zza kartusza i wspierające na nim: z lewej strony powabna kobieta z opuszczonymi skrzydłami, z prawej – kościotrup⁵².

Kobieta i kościotrup to elementy charakterystyczne w twórczości zarówno malarza jak i poety: dla obu, symbole Erosa i Tanatosa były nierozdzielne. Być może to właśnie podobne pojmowanie źródeł skłoniło Lebensteina do zilustrowania poezji Sępa.

Na drugim portrecie Sępa zza kartusza zniknęła Śmierć, a z kobiety-aniola pozostała tylko nieco zatarta twarz. W lewym dolnym rogu spod ozdobnego obramowania tarczy herbowej wystaje zwój. Mamy tu ten sam profil popiersia pisarza z głową w kształcie drapieżnego ptaka, w lewej ręce krzyż, który w symbolice oznacza połączenie przeciwieństw⁵³, prawa spoczywa na czaszce figurującej na pierwszym planie ilustracji. Ręka położona na czaszce oznacza pobożność⁵⁴, sama czaszka – śmierć. Śmierć to jeden z motywów malarstwa Lebensteina.

Na ilustracji do wiersza *Napis na statwę abo na obraz śmierci* Kostucha w postrzępionej szacie okrywającej biodra, z kosą obejmującą szyję nieszczęśnika, przedstawiona jest na tle jasnego łąnu zboża. Jej nogi zakończone szponiastymi palcami wbijają się w głowy tych, którzy opuścili granice ziemskiego żywota i zamieszkują Podziemia. Zmienna malarska kreska, szeroka i cienka, często kręta wywiera na oglądającym wrażenie ruchu⁵⁵.

Kilka gwaszy ma charakter epitafijny, poświęcone są śmierci osób lub upadku kultur. *Pieśń o Strusie* artysta opatrzył gwaszem z podobizną bohatera spod Białej Cerkwi, ujętą w formie portretu trumiennego⁵⁶.

⁵² M. Kitowska-Łysiak, *Mniej znaczy więcej*, „Kresy” 1996, nr 2, s. 254–255.

⁵³ W. Kopaliński, *Słownik...*, s. 174.

⁵⁴ Tamże, s. 55.

⁵⁵ Kostucha niczym biblijna księżniczka Salome za swój taniec żąda śmierci. Rycina jest sugestywną wizją strof poety:

„Wszystko, co się rodzi,
Bądź po ziemi chodzi,
Lub w morskiej wnętrzości
I wietrznej próżności,
Jako kosarz ziele

Ostrą kosą ściele”. M. Sęp-Szarzyński, *Napis na statwę abo na obraz śmierci*, [w:] tenże, *Rytmy abo wiersze polskie*, Lublin 1995, s. 6.

⁵⁶ „Pierwej wód pozbędzie, niżli tve,
poczciwy i nietrwożny Strusie,
żywota skończenie
U rycerskich ludzi przyjdzie w zapomnienie.
Wolał od strzał zginąć pohańca zradnego,

Pieśń o Fridruszu zilustrował wizerunkiem Fryderyka Herburta, osuwającego się na ziemię wskutek odniesionych ran, ale nadal trzymającego skierowaną w dół szablę. Pierwszoplanową postacią jest Kostucha, z wielką kosą w ręku, szczerząca zęby do kolejnego łupu.

W cyklu erotyków zilustrował Lebenstein utwór *Fraszka do Zosie*. Miłosne rozterki⁵⁷ malarz zobrazował postacią jasnowłosej kobiety siedzącej na tarasie, otoczonej bujną roślinnością. Spośród fałd jej sukni wysunęła się naga pierś, z tyłu zaś pokazuje się Kupidyn ze strzałą – symbolem pożądania⁵⁸.

O swojej pracy z *Rytmami...* wypowiedział się artysta na łamach prasy:

Pracowałem nad Sępem z przyjemnością i bardzo szybko. [...] Oczywiście przede wszystkim ze względu na temat jego poezji – jest tam wiele niepokoju religijnego człowieka, ale także ze względu na pierwiastek sarmacki, który zawsze mnie pociągał⁵⁹.

Józef Baka

W 2000 r. lubelska oficyna wydawnicza Bernarda Nowaka Test, przy wsparciu Lubelskiej Fundacji Kultury, wydała *Uwagi* księdza Józefa Baki. Jest to pierwsze, wierne wznowienie tych tekstów od 1766 r. Nakład wynosi zaledwie 500 numerowanych egzemplarzy na szlachetnym papierze fabriano. Książka o formacie 8° jest wyposażona w obwolotę z szarego, czerpanego papieru. Przed kartą wstępną tytułową umieszczono wkładkę z drzeworytem z tzw. „egzemplarza lubelskiego” *Uwag* z roku 1766. Zrąb główny utworu zdołał 10 całostronicowych gwaszy Jana Lebensteina powstałych w 1996 r.

Edycja ma charakter naukowo-dydaktyczny. Zachowano autorski kształt tekstów i wszelkie osobliwości języka poety, opatrzone ją komentarzem edytorskim, przypisami, notą biograficzną, posłowiem Antoniego Czyży i Aleksandra Nawareckiego oraz spisami bibliograficznymi. To bibliofilskie wydanie zostało zadedykowane pamięci Jana Lebensteina.

„Może dobrze czułbyś się w skórze jezuity księdza Baki, czerpiącego przyjemność z opowiadania damom, co z ich piersiami i biodrami śmierć będzie wyprawiać” – pisał w 1985 r. Czesław Miłosz w liście do artysty, przeczuwając w nim doskonałego ilustratora *Uwag*.

Niż tył swój pokazać sprośnie oczom jego” M. Sęp-Szarzyński, *Pieśń VI O Strusie, który zabito na Rastawicy od Tatarów r. Pańskiego [1571]*, [w:] tenże, *Rytmy abo...*, s. 40.

⁵⁷ „Żywot mnie opuścił, śmierć się mię wziąć boi,

Sama żalosna miłość przy mnie stała stoi,

I ta tylko dla tego, aby mnie męczyła:

„Mniamałaś, aby z cnoty przy mnie się bawiła?” M. Sęp-Szarzyński, *Fraszka do Zosie*, [w:] tenże, *Rytmy abo...*, s. 84.

⁵⁸ W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1987, s. 564.

⁵⁹ E. Sawicka, *Orwell i Sęp w renesansowym mieście*, „Rzeczpospolita” 1996, nr 178, s. 27.

Ksiądz Baka był przez 20 lat misjonarzem, później kaznodzieją Bractwa Dobrej Śmierci przy kościele św. Kazimierza w Wilnie. Zasłynął jako orator, jego teksty są formą upomnienia czytelnika o znikomości życia ziemskiego. W sposób rubaszny, sardoniczny a niekiedy szyderczy przypomina sentencję: *Memento mori*⁶⁰.

Po raz kolejny lektura stała się podniętą dla talentu narracyjnego artysty, owocując nową serią prac. Jeden z początkowych gwaszy przedstawia *danse macabre* kobiety z wytwornie ubranym mężczyzną, kryjącym pod kapeluszem nie twarz, lecz trupa czaszkę. Kobieta, co sugeruje odchylenie ciała, uniesienie nogi, chciałaby opuścić swojego partnera.

Inna rycina również przedstawia tańczących: kobietę w strusich piórach na głowie, mężczyznę w spłaszczonej, romboidalnej czapce. Artysta przedstawił tę parę w ubraniu, które nie odziewa powabnej cielesności, a ciało nie skrywa szkieletu. Całość dopełnia umieszczony w prawym dolnym rogu ryciny emblemat śmierci: trupa czaszka na ułożonych na krzyż piszczelach⁶¹.

Wiersz *Uwaga damom* wizualizuje się w gwaszu przedstawiającym nagą kobietę, z ręką pod głową, leżącą na sarkofagu znajdującym się we wnętrzu grobowca, w jego drzwiach widać postać z kosą, od której kobieta odwraca głowę, jej szeroko rozwarte oczy wyrażają strach⁶².

Inny gwasz przedstawia szlachcica z podgolonym czubem, z szablą u boku i pucharem w ręku. W pozycji pochylonej do przodu, na mocno zgiętych kolanach, z rogatą bestyjką siedzącą na plecach, poszukuje zagubionego w trawie klucza – tu symbolu godności. Ilustracja ta, jak się wydaje, jest portretem – charakterystyką Sarmaty.

Na większości rycin umieścił autor emblematy śmierci: czaszkę, piszczele, kościotrup, zakapturzoną postać przemierzającą bezdroża – podkreślające nietrwałość, efemeryczność doczesnego istnienia człowieka. Kolorystyka gwaszów to sepia, brązy, zielenie, jasne żółcie.

⁶⁰ „Śmierć matula nas przytula
Głaszczę, wabi nim zadłabi.” J. B a k a, *Uwaga prawdy z rozrywką*, [w:] tenże, *Uwagi*, Lublin 2000, s. 99.

⁶¹ Autor upomina:
„Nie nasycą tany dworów,
Milsze tony świętych chorów:
Tak wiecznie bezpiecznie.
Ta rada nie zdrada!” J. B a k a, *Dworskiej młodzi*, [w:] tenże, *Uwagi*, s. 81.

⁶² I tu dobiega chichot księdza Baki:
„O Dyjano! z ciebie mara
Czy poczwara, gdy czamara
Przybierze w ofierze
Much rojem, rop zdrojem.” J. B a k a, *Uwaga damom*, [w:] tenże, *Uwagi*, s. 71.

Literatura współczesna

George Orwell

W 1990 r. w Oficynie Literackiej w Krakowie, ukazało się drugie poprawione i rozszerzone wydanie *Folwarku zwierzęcego* Georga Orwella w tłumaczeniu z języka angielskiego Teresy Jeleńskiej. Dzieło wyposażył w ilustracje Jan Lebenstein. Grafiki pochodzą z teki litografii *Animal Farm. To the memory of George Orwell* oraz ze zbiorów prywatnych. Czarno-białe fotografie rycin wykonał Zbigniew Dłubak, kolorowe Jerzy Ruciński. Dwanaście czarno-białych ilustracji dołączono do tekstów, których dotyczą. Są to całostronicowe tusze i gwasze; na ich odwrocie umieszczono tytuł, oryginalne rozmiary, rodzaj techniki plastycznej i datę powstania. Dziesięć kolorowych litografii na specjalnym papierze, umieszczono na końcu utworu, na nienumerowanych wkładkach. Ich tytuły podano w języku angielskim. Wszystkie zostały namalowane w 1974 r. Książka formatu 4°, wyposażona jest w jasną, płócienną oprawę, ozdobioną fragmentem gwaszu *Radosna przyszłość fermy*. Wokół niego, półkolistnie umieszczono nazwisko autora i tytuł. *Folwark zwierzęcy* w sposób alegoryczny przedstawia narodziny demokracji i jej stopniowy upadek, aż do powstania porządku będącego jej zaprzeczeniem. Lebenstein powiedział: „*Folwark zwierzęcy* Orwella odczytywałem jako rzecz bardzo współczesną i to oczywiście nie jest przypadek, że zająłem się nim w pierwszej połowie lat siedemdziesiątych”⁶³.

Pierwszy gwasz przedstawia zwierzęta wsłuchujące się w głos Majora, cieszącego się największym autorytetem w obejściu. Majestat wieprza podkreśla broda. Jedynie jego widzimy w całej okazałości, u pozostałych zwierząt – tylko głowy. Stworzenia mają niemal naturalistyczny wygląd. W tuszu *Wypędzenie Jonesa* Lebenstein pozbawił je i tej cechy. Na pierwszym planie znajduje się mężczyzna w kapeluszu, z niemądrym wyrazem twarzy. „Na Jonesa i jego ludzi spadła nagle lawina bodnięć i kopnięć ze wszystkich stron”⁶⁴. Zwierzęta zatraciły atawistyczne cechy, wieprzek rozdający razy i kopniaki przedstawiony jest w pozycji stojącej, z trzech wizerunków głów zwierząt tylko koń jest w pełni rozpoznawalny. Zwracają uwagę pięknie wystylizowane oczy stworzeń. Kreska rysunku powoduje wrażenie ruchu.

Cztery z czarno-białych rycin przedstawiają portrety. Są to: *Osiół Benjamin*, *Koza*, *Szczur-złodziej*, *Faworytka* w sukni w kwiaty z obnażonym, krowim biustem. Pozostałe obrazują ważne zdarzenia w folwarku zwierzęcym: najazd ludzi na folwark, wypędzenie Chyżego przez sforę psów Napoleona, wywóz Boksera przez rzeźnika końskiego, integrację ludzi i zwierząt w czasie gry

⁶³ E. Sawicka, *Orwell i Sep...*, s. 27.

⁶⁴ G. Orwell, *Folwark zwierzęcy*, Kraków 1990, s. 14.

w karty, bo „pomiędzy świniami a ludźmi nigdy nie było i być nie powinno sprzecznych interesów”⁶⁵. Gwasz *Radosna przyszłość farmy* jest wizją folwarku „gdy brzemień nadmiernej pracy opadnie z karków zwierzęcych”⁶⁶. Kolorowe litografie w większości obrazują te same sceny co gwasze i tusze. Są to inne ujęcia tych samych zdarzeń. Zwraca uwagę rycina zatytułowana *All animals are equal but some animals are more equal than others*. Na jasnozielonym tle, centralnie usytuowano postać zwierzocząka w kapeluszu, w czerwonej marynarce i spodniach. Otoczony jest czterema czarnymi głowami animalnych stworów. Za komentarz niech posłuży jeszcze raz ten sam werset: „Wszystkie zwierzęta są równe. Ale niektóre zwierzęta są równiejsze od innych”⁶⁷.

Ta seria portretów ukazuje w różnych sytuacjach całą społeczność okrutnego państwa zwierząt. Litografie wyszydają, a jednocześnie upominają przed narastającym rozkładem życia społecznego, kultury. *Folwark...* Orwella stanowi parabolę państwa totalitarnego, folwark Lebensteina – parabolę do jego ojczyzny.

Gustaw Herling-Grudziński

Dwa opowiadania Gustawa Herlinga-Grudzińskiego zostały opublikowane w 1991 r. przez lubelskie wydawnictwo Fis. Z okazji pobytu pisarza w Lublinie, 27 maja 1991 r., wydano 3000 ręcznie numerowanych egzemplarzy. Opisywany wolumin nosi numer 2555, ma nietypowy format 14,5 cm x 24 cm. Okładkę wydania z zagiętymi skrzydełkami, zaprojektował Krzysztof Klepka. W białej ramce znalazły się fragmenty rycin zamieszczonych w książce, tworzące przyciągającą wzrok kompilację. Ilustracje Lebensteina uświetniły tę bibliofilską edycję. Umieszczono je na wklejonych w kolumnę druku oddzielnych kartach. Pierwsze opowiadanie zawiera siedem rycin i znajdujący się na końcu utworu, również wklejony finalik, ładnie kontrastujący z bielą niezadrukowanej strony. W drugim utworze zamieszczono cztery ryciny. Wszystkie rysunki wykonał artysta piórkiem, w czarno-białej tonacji.

Cztery rysunki z opowiadania *Wieża*, przedstawiające Trędowatego z Aosty, stanowią studium samotności człowieka, którego choroba wyizolowała ze społeczeństwa.

Na początku wiosny, gdy wiatr Piemontu zaczynał dąć w dolinie Aosty, czuł się do szpiku kości przeniknięty jego ożywczym ciepłem i chęć życia wzbierała w nim gwałtownie, zrywając

⁶⁵ Tamże, s. 91.

⁶⁶ Tamże, s. 36.

⁶⁷ Tamże, s. 89.

wszystkie tamy. Wymykał się wówczas po kryjomu ze swego więzienia i błąkał się po okolicznych polach odurzony przestrzenią⁶⁸.

Cytat ten opisuje pierwszą rycinę. Prawa dłoń mężczyzny dotykająca konaru bezlistnego drzewa zdaje się wyrażać ogromną potrzebę bliskości, namiastką jej spełnienia może być kontakt ręki z korą drzewa. Twarz postaci jest odsłonięta, częściowo kryje ją rondo kapelusza i cień nocy.

Kolejna ilustracja przedstawia prawie całą sylwetkę Lebbroso, ale twarz naznaczona śladami choroby jest zasłonięta. Tło stanowi wieża. W trzeciej rycinie, w dali znów ukazana jest baszta. Pierwszy plan stanowi mężczyzna patrzący zza muru, widoczna jest tylko górna część jego głowy osłonięta kapeluszem. Zwraca uwagę piękny kontur smutnych oczu. Mur ogradzający terytorium zagrody chorego podkreśla odrębność i izolację człowieka żyjącego za nim, jego kontakt ze światem zewnętrznym jest tylko wizualny.

Ostatnia grafika przedstawia bohatera opowiadania w stanie wielkiego wzburzenia. Nerwowa, rwana linia podkreśla napięcie i dramatyzm sytuacji. Prawa dłoń zasłania twarz, lewa, skierowana do przodu, z szeroko rozwartymi palcami jest gestem odrzucenia będącym reakcją na propozycję wymiany korespondencji, złożoną Lebbroso przez przypadkowego wędrowca. Raz „umarły dla świata” Trędowaty, bardzo pragnący bliskości drugiego człowieka, odtrąca ją, broniąc się przed kolejnym rozczarowaniem, które wzmoże rozpacz, cierpienie i samotność.

Dwoma grafikami zobrazował Lebenstein tytułową wieżę: na jednej jest to chyląca się ku upadkowi budowla, degradowana przez czas i przyrodę, na drugiej – dumną, trzypiętrową blankowaną basztą z wzmocnionymi oknami. Częścią ilustracji jest umieszczony na dole napis WIEŻA, nowoczesny element malarski, dopowiadający obraz. Zabieg artysty podkreśla podobieństwo między życiem siedemnastowiecznego trędowatego i wyalienowanym współczesnym człowiekiem. Wieża może symbolizować bogactwo lub ubóstwo, zarówno materialne jak i duchowe. Ilustracje mają bardzo osobisty charakter. Herling-Grudziński pisał o nich: „Gdy dziś patrzę na jego rysunki do *Wieży* utwierdzam się w dawnym podejrzeniu, że Trędowaty z Aosty stał się dla niego czymś więcej niż tematem”⁶⁹.

Opowiadanie *Cud* zdobią cztery ilustracje. Tytułowy cud wiąże się z neapolitańską legendą o świętym Januarius. Gdy Januarius, biskup Benewentu został ścięty, jedna z chrześcijanek ukryła w dwóch ampulkach krople jego krwi. W rocznicę męczeństwa świętego, 19 września, dokonuje się cud upłynnienia owej krwi. Drugi wątek opowiadania to historia Masaniella, rybaka, buntownika i przywódcy neapolitańskiej rewolucji ludowej,

⁶⁸ G. Herling-Grudziński, *Wieża*, [w:] tenże, *Dwa opowiadania*, Lublin 1991, s. 10.

⁶⁹ G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą, 1997–1999*, s. 313.

który również zostaje ścięty. Te dwa zdarzenia, związane z dekapitacją, zobrazował Lebenstein.

Pierwsza grafika przedstawia kobietę unoszącą wysoko w prawej dłoni ściętą głowę biskupa, z której do niewielkiego naczynia spływają krople krwi; tło zdarzenia stanowi dymiący wulkan. Druga rycina przedstawia mężczyznę trzymającego za włosy ściętą głowę Masaniella i pokazującego ją ulicznej gawiedzi: kobiecie w kapeluszu ozdobionym wysokim pióropuszem i chromemu żebrakowi, leżącemu na drodze, a próbującemu wstać za pomocą kuli. Mężczyzna dzierżący głowę rybaka w lewej ręce trzyma obnażony sztylet, który może sugerować, że to on jest oprawcą. Narysowana piórkiem scena rozgrywa się w zaułku miasta.

Opowiadanie napisane w 1983 r. nawiązuje do sytuacji politycznej w Polsce. Metafora cudu – odradzenie się zduszonego i manipulowanego życia społecznego – pokazana na przykładzie wydarzeń w Neapolu z 1647 r. odnosi się do wydarzeń polskich z 1981 r.⁷⁰

Ostatnia rycina zdobiąca to opowiadanie, przedstawia sytuację po upadku rebelii. Wydarzenie przedstawione jest na jasnym tle. Wicekról, na pięknie przystrojonym koniu, w asyście strażnika w morionie na głowie, z puklerzem na piersi i drzewcem w ręku przypominającym kij przemierzający Neapol. Pochód ten nie sprawia wrażenia triumfalnego. Poniżej ich sylwetek, artysta umieścił dwie postaci biedaków: kobietę w czepcu i mężczyznę, patrzących z trwogą na coś, czego nie przedstawiono na rycinie. Może jest to tak często obrazowany przez Lebensteina, dymiący grozą Wezuwiusz? W prawym dolnym rogu grafiki znajduje się stwór przypominający żółwia. Żółw, być może jest „formą przetrwalnikową” dla cudu, który kiedyś objawi się w nowej postaci, w miejscu i czasie tylko sobie znanym.

Zbiór opowiadań *Don Ildebrando* autorstwa Herlinga-Grudzińskiego, ukazał się w 1997 r. nakładem warszawskiego wydawnictwa Presspublica. Książkę wydano w formacie 8°. Na okładce zaprojektowanej przez Tadeusza Gajła, wykorzystano fragment rysunku ilustrującego tytułowe opowiadanie *Don Ildebrando*. Sześć opowiadań zobrazował Lebenstein ośmioma całostronicowymi grafikami monochromatycznymi. Sześć z nich powstało w 1996 r., pozostałe dwie do opowiadania *Madrygał żalobny* w następnym roku. Wszystkie kompozycje umieszczone są w obrębie stron opowiadania, którego

⁷⁰ „[...] ile razy słyszałem od przyjaciół przyjeżdżających z Polski, że nie ma już na co liczyć, że zmiany w Polsce są niemożliwe. Podawano rozmaite powody, że ludzie są apatyczni, że ich nic nie obchodzi, że już nigdy się więcej nie ruszą, że władza sowiecka jest na tysiąc lat [...]. I nagle stało się coś takiego, jakaś szczęśliwa kombinacja paru czynników, które niespodziewanie wszystko to ruszyły z miejsca. „Solidarność” to niewątpliwie był Cud, spełnienie się rzeczy niemożliwej, G. Herling-Grudziński, W. Bolecki, *Rozmowy w Dragonei*, Warszawa 1997, s. 50.

dotyczą, wykonano je piórką i podkolorowano farbą. Ilustracje są doskonale związane z tekstem, narracja malarska dopowiada narrację literacką.

Opowiadanie *Ex voto* zilustrowane jest jednym rysunkiem. Dziewczyna stoi przed klasztorną ścianą, obwieszoną medalionami wotywnymi, wyrażającymi podziękowania Opatrzności za powrót do zdrowia. Jeden z nich przedstawia wizerunek głowy: głowa dziewczyny i głowa z medalionu są niemal identyczne. Wzrok przyciągają włosy: najeżone, sterczące na wszystkie strony, przypominają skręcone ciała węży, kojarzą się z głową mitycznej Gorgony ściętej przez Perseusza. Symbolizującą upiora lub demona meduzę często przedstawiano z piękną twarzą i umieszczano na tarczach wojowników, by przerazić wrogów. Później jej wizerunek był używany jako amulet przeciw czarom⁷¹. Według innej interpretacji, głowa z obfitością włosów w nieładzie symbolizuje pogrążenie w rozpacz, obłąkanie⁷². Wszystkie te znaczenia tworzą portret psychologiczny bohaterki opowiadania i ilustracji. Gwałcona przez ojca dziewczynka przemieniła się w agresywną bestię zagrażającą otoczeniu. Operacja lobotomii przywróciła jej równowagę, ale nie wymazała zła, które jej wyrządzono.

Inne wota umieszczone na klasztornej ścianie też mogą przemawiać symbolicznym przesłaniem: ręka, serce, laska – atrybut sędziego i władzy, oko opatrzności, mogą być alegorią społecznego przyzwolenia na pedofilię⁷³.

Utwór *Don Ildebrando* ozdobił Lebenstein dwoma rysunkami, które łączy wizerunek oka, umieszczony w prawym górnym rogu ryciny. Jest ono symbolem „złego oka”, *malocchio*, według wierzeń ludowych przynoszącym nieszczęście, rzucającym urok. W południowych Włoszech przesąd ten miał i ma szeroki zasięg społeczny⁷⁴. Zainspirował on Herlinga-Grudzińskiego do napisania gotyckiego opowiadania, które zawiera przemyślenia na temat diabła i znaczenia zła. *Iettatore*, człowiek rzucający urok, nawiedzony przez zło, staje się jego wcieleniem na skutek doznanych przeżyć. Przyczyną tej zmiany są tortury, jakim Święta Inkwizycja poddała bohatera opowiadania, Żyda, który przeszedł na katolicyzm. Lebenstein z dużym wyczuciem zobrazował funkcjonowanie przesądu w okolicach Neapolu. Rycina przedstawia starannie ubranego mężczyznę i kobietę na tle dymiącego Wezuwiusza stanowiącego tło kompozycji; dym spowija postaci, sugerując spełnianie klątwy.

⁷¹ W. Kopaliński, *Słownik mitów...*, s. 332.

⁷² Tenże, *Słownik symboli*, s. 472.

⁷³ „[...] rozkwit pedofilii, seksualnego bezwstydu starszych wobec dzieci, zwłaszcza ojców wobec młodzieńskich córek, rośnie zastraszająco. – Nie, nie rośnie. Zawsze istniał”. G. Herling-Grudziński, *Ex voto*, [w:] tenże, *Don Ildebrando*, Warszawa 1997, s. 14.

⁷⁴ „Benedetto Croce liberał, antyklerykał, nie wierzył w przesady, zdawałoby się człowiek krańcowo racjonalistyczny, nagle układa pod stołem palce w kształt rogu na znak, że niby rozmowa na temat iettatyczny może być niebezpieczna”, [w:] G. Herling-Grudziński, W. Bolecki, *Rozmowy w Neapolu*, Warszawa 2000, s. 163.

Zapowiedź wybuchu wulkanu budzi przerażenie na twarzach i w gestach ludzi, pięknie wystylizowane oko dopełnia grozę nieuchronności przeznaczenia. Postaci są oniryczne, nierealne. Zwraca uwagę zabieg malarza, przedłużający nogę mężczyzny w formę tralki – elementu architektonicznego klasycznej balustrady włoskiej z prześwitami w kształcie ładnej amfory. Wspominając współpracę z Lebensteinem, Herling-Grudziński powiedział Włodzimierzowi Boleckiemu:

Ilustrując moje opowiadanie *Don Ildebrando*, powiedział w rozmowie telefonicznej na linii Paryż – Neapol: „Bo ja wiem, jakieś mnie dziwne ogarnia uczucie, kiedy siedzę nad tymi dwoma rysunkami”⁷⁵.

Na wystrój ostatniego opowiadania z tego zbioru *Madrygał żalobny* składają się dwie ryciny. Pierwsza ilustracja przedstawia scenę rozplątania zwłok niewiernej żony przez męża. Ciała mają silnie podkreślone cechy płciowe. Znajdująca się w rękach oprawcy turecka szabla – *kilidż*, ma również przerysowane kształty. Uda mężczyzny, przypominające końskie, i jego obuta, silnie zarysowana stopa, sugerują podtekst erotyczny. But jest symbolem seksu i płodności. Występuje tu jako *vulva*, a stopa jako *fallus*⁷⁶. Koń jest symbolem zmysłowości, chuci⁷⁷. Ostra, czasem falująca kreska rysunku na jasnym tle wyraża napięcie, namiętność, zapamiętanie, burzę uczuć mężczyzny, które pchnęły go do zbrodni. Tylko jego posępna, skurczona twarz, kontrastująca z urodą i ekspresją ciała, sugeruje premedytację czynu.

Zupełnie inny charakter ma druga ilustracja. Postacią pierwszoplanową jest mężczyzna, siedzący w nienaturalnie odgiętej pozycji i grający na klawesynie. Powyżej znajdują się: zakapturzona postać, symbolizująca prawdopodobnie śmierć, śpiewająca i grająca na lutni kobieta oraz Pan z fletnią. Temat rysunku stanowi muzyka – tytułowy madrygał żalobny, ostatnie dzieło bohatera opowiadania. Warto zauważyć, że typowymi instrumentami dla madrygału są lutnia i harfa. Bez odpowiedzi pozostaje pytanie: dlaczego artysta umieścił tu klawesyn?

Kolejna edycja z ilustracjami Lebensteina to dwutomowe dzieło *Opowiadania zebrane* Gustawa Herlinga-Grudzińskiego wydane w 1999 r. przez Czytelnik w formacie 8°, opracowanie graficznie wykonał Zbigniew Czarnecki. Okładki obydwu woluminów zostały ozdobione kolorowymi ilustracjami przedstawiającymi dymiący wulkan i obserwującą go publiczność. Te same grafiki znalazły się w I i II tomie dzieła. W każdym z nich znajduje się po 16 całostronicowych, monochromatycznych i kolorowych rycin, na kredowym papierze, umieszczonych na nienumerowanych wkładkach. Rozmieszczone je, a właściwie

⁷⁵ Tamże, s. 322.

⁷⁶ W. Kopalinski, *Słownik symboli*, s. 259.

⁷⁷ Tamże, s. 159.

rozrzucono, w tekście w sposób przypadkowy. W tomie I powtórzono 13 ilustracji z innych edycji (11 z *Dwóch opowiadań*, Lublin 1991 i dwie z *Don Ildebrando*, Warszawa 1997). Tylko jedna rycina znajduje się w obrębie opowiadania, którego dotyczy (*Wieża*). Teksty, do których odnosi się kilka ilustracji, znajdują się w II tomie *Opowiadań...*

W II tomie pięć z 16 rycin umieszczono w obrębie stron właściwego opowiadania. Z poprzednich edycji powtórzono dwie ilustracje (z tomu *Don Ildebrando*, Warszawa 1997).

W I tomie *Opowiadań...* znajduje się ilustracja do tekstu *Jubileusz, Rok Święty*, zamieszczonego w tomie II. Opowiadanie zostało napisane w 1996 r., jako kronika z przyszłości. Przedstawia ono uroczystości 2000, jubileuszowego, roku obchodzone w Rzymie. Na kanwie pontyfikatu Jana Pawła II rozwija Herling-Grudziński temat relacji między Kościołem jako instytucją a chrześcijaństwem jako religią. Ojciec Święty przedstawiony został jako gwarant powrotu Kościoła do troski o nieśmiertelność duszy ludzkiej – w odróżnieniu od Kościoła, który tęskni do władzy.

Niektórzy sądzą, że papież prowadzi chrześcijaństwo w Trzecie Tysiąclecie prostą, równą drogą i nic nie może temu przeszkodzić. A ja zaliczam się do tych, którzy sądzą, że papież prowadzi Kościół w Trzecie Tysiąclecie drogą słuszną, ale doskonale wie – i my też powinniśmy sobie z tego zdawać sprawę – że są na tej drodze ogromne przeszkody⁷⁸.

Wizja piktoralna Lebensteina jest, jak się zdaje, konkretyzacją miejsc niedookreślonych tego opowiadania, nawiązuje tematem do ostatniej, symbolicznej sceny utworu: ukrzyżowania papieża. Cały plan ryciny zajmuje przechylony w prawą stronę *crux*, z rozpiętą na nim postacią. Twarz i ciało ukrzyżowanego zwrócone jest w stronę krzyża (pozycja odwrotna do znanej, biblijnej). Między krucyfiksem a ciałem znajduje się zasłona z materii, uniemożliwiająca znajdującą się w dole malowidła gawiedzi dostrzeżenie umęczonej postaci. Biodra mężczyzny są przesłonięte opaską, lewa dłoń i prawe udo przebite długimi, wystającymi gwoździami. Zwraca uwagę głowa ukrzyżowanego, na której znajduje się kształt mogący być piuską papieską, żydowską jarmułką lub charakterystycznie ułożonymi włosami pod koroną cierniową. Twarz ukrzyżowanego jest ukryta przed oczami widza – tego znajdującego się w tłumie, i tego oglądającego ilustrację. Obraz jest tak skomponowany, że rozpięta na krzyżu sylwetka widoczna jest tylko dla oglądającego malowidło. Przesłona może symbolizować maskę uniemożliwiającą tłumowi wiernych, ale i ojcom kościoła, dostrzeżenie istoty ukrzyżowania. Może nią być: triumfalizm kościoła, letniość religijna, która z tłumów czyni statystów, ksenofobia, nacjonalizm. Przesłona może też wskazywać na bezrefleksyjność i rutynową beznamiętność patrzenia na ukrzyżowanego. Opisaną monochromatyczną ilustrację Lebenstein wykonał w 1996 r.

⁷⁸ G. Herling-Grudziński, W. Bolecki, *Rozmowy w Neapolu*, s. 248.

W drugim tomie znajduje się opowiadanie *Suor Strega* z 1995 r., przedstawiające element obyczajowości południa Włoch – charakterystyczny motyw obcowania żywych z umarłymi. Jego bohaterką jest mniszka, która wielokrotnie naruszyła reguły życia zakonnego. Pokazane jest przeobrażenie tytułowej siostry Katarzyny z czarodziejki w czarownicę, sondowanie narodzin zła i demoniczności w człowieku.

Opowiadanie ozdobione zostało jedną ilustracją. Kompozycja składa się z dwóch części: portretowej i zamkniętej. Dominuje obramowana cegiełkami część zamknięta, wypełniona jasną sylwetką dziewczyny z obnażonymi piersiami, ale w nakryciu głowy, wpisana w przekątne nawy podziemnego cmentarza Fontanelle w Neapolu. Postać jest ważnym elementem kompozycyjnym. Linie obrazu zbiegają się w jej korpusie. W *cuniculum*, na półkach i na posadzce leżą czaszki.

Część portretowa przedstawia tytułową Suor Strega jako żebraczkę siedzącą u wejścia do podziemnej budowli cmentarnej. Ciemna postać, ze śladami dawnej urody, trzyma na kolanach naczynie z monetami. Nad jej głową widać czaszkę. Kompozycję buduje zestawienie przeciwieństw: młodość i jej siła witalna w zderzeniu ze starością, jasna i ciemna postać, dynamizm dziewczyny i statyczność żebraczki. Czaszka też może mieć wielorakie znaczenie: jako element cmentarza w katakumbach, symbol śmiertelności, krótkotrwałości życia, jako „najtrwalszy ślad człowieka pozostały po jego śmierci jak skorupa po śmierci małża”⁷⁹. Dualizm pojawia też się przy ocenie znaczenia cmentarza dla obydwu kobiet. Jest miejscem zdobywania środków do życia dla staruchy i miejscem miłosnych zaklęć dla „dziewcząt nierzadko młodzieńskich i ładnych, które wspinały się na palce, by wraz z namiętym prawie pocałunkiem naszeptać czaszce swoją sekretną prośbę”⁸⁰. Znowu pojawiły się splątane ze sobą Eros i Tanatos. Ilustracja wykonana piórką pochodzi z 1996 r.

W tym samym tomie znalazł się utwór *Szczyt lata. Opowieść rzymska* napisany w 1996 r. i tego samego roku zilustrowany przez Lebensteina jedną ryciną w technice mieszanej. Tekst jest próbą zmierzenia się ze złożonym problemem samobójstwa, które kilkakrotnie głęboko dotknęło Herlinga-Grudzińskiego (samobójcza śmierć pierwszej żony pisarza – Krystyny Domańskiej i przyjaciela, tłumacza *Innego świata* – Andrzeja Ciołkosza). Tytułowe *Ferragosto* to włoskie święto 15 sierpnia, wówczas nienaturalnie nasila się liczba aktów samozniszczenia w Rzymie. Pisarz sugeruje, że przyczyną samobójstw nie są sprawy doczesne, lecz problemy metafizyczne.

Rycina przedstawia splecione, nagie ciała kobiety i mężczyzny, w pozycji odwróconej „do góry nogami”, mogące być alegorią miłości, jedności, ale

⁷⁹ W. Kopaliński, *Słownik symboli*, s. 54.

⁸⁰ G. Herling-Grudziński, *Suor Strega*, [w:] tenże, *Opowiadania zebrane*, t. 2, Warszawa 2000, s. 191.

subtelnie zaznaczone ich cechy płciowe bardziej wskazują na związek duchowy niż fizyczny. Głowy ludzi zanurzone w ciemności, znajdują się na linii horyzontu. Przejście od barwy jasnej do ciemnej sugeruje odchodzenie, uciekanie w inną sferę – ciemny kolor to iluzja głębi, wciągania. Opuszczona w dół lewa ręka kobiety może symbolizować bezwolność, chorobę, ale i kierunek odchodzenia. To mężczyzna, z prawą dłonią schowaną za siebie, prawdopodobnie podjął decyzję o samobójstwie. Ilustracja ta jest wizualizacją bardziej idei niż postaci.

Lebensteinowe ilustracje książkowe, o charakterystycznym wysokim stylu artystycznym w świetle rozważań teoretyczno-literackich Romana Ingardena⁸¹ mieszczą się w warstwie konkretyzacji miejsc niedookreślonych utworów.

Niektóre dzieła literackie ozdabia jedna syntetyczna kompozycja, tylko pozornie przedstawiająca opisane zdarzenie. Zarówno wybór prezentowanej sceny, jak i bogata symbolika elementów ryciny, wskazują na głębokie przemyślenie problematyki ilustrowanego utworu. Inne utwory zdobią cykle ilustracji stanowiące studium przypadku bądź formę narracji malarskiej. Zwraca uwagę kilkakrotne obrazowanie tych samych sytuacji w ujęciu wskazującym na inny aspekt zdarzenia. Istnieją również ryciny, które oddają nastrój i klimat poezji lub prozy. Lebenstein tworzył też ilustracje o charakterze przedstawiającym, aby pokazać ponadczasowe wartości obrazowanych utworów, a jednocześnie uniknąć ich łatwej aktualizacji. Dotyczy to szczególnie literatury biblijnej.

Ewa Wojtasik

THE ILLUSTRATION IN ARTISTIC ACTIVITY OF JAN LEBENSTEIN

Summary

In the article there is presented Jan Lebenstein as an illustrator. Works by J. Lebenstein are placed in books by Polish and European authors: Czesław Miłosz, Gustaw Herling-Grudziński, Eugenio Montale, George Orwell. He illustrated some part of the Bible and Old Polish literature too.

The article is an attempt of bibliological look at Lebenstein's achievements as an illustrator.

⁸¹ R. Ingarden opracował teorię warstwowej budowy utworów literackich. Wg niej dzieło składa się z czterech warstw: dźwięków tworzących brzmienie słów i zdań, znaczenia ich sensu, obrazów przedstawionych zdaniami wchodzącymi w skład dzieła, konkretyzacji obrazów i wyglądown dokonujących się w wyobraźni odbiorcy dzieła. R. Ingarden, *O poznawaniu dzieła literackiego*, Warszawa 1976.