

LEBENSTEIN – ILUSTRATOR
MALARZ JAKO CZYTELNIK, OBRAZ JAKO LEKTURA

Joanna Bielska-Krawczyk

LEBENSTEIN – ILUSTRATOR

MALARZ JAKO CZYTELNIK, OBRAZ JAKO LEKTURA

Publikacja pod patronatem honorowym Fundacji im. Jana Lebensteina

© Copyright by Joanna Bielska-Krawczyk

Ilustracje Jana Lebensteina © Copyright by Joanna Żamojdo

Kraków 2011

Recenzent: prof. dr hab. Barbara Zwolińska

Na okładce wykorzystano ilustracje Jana Lebensteina do Księgi Genesis, *Folwarku zwierzęcego* George'a Orwella oraz *Krółów na wygnaniu* Aleksandra Wata

ISBN: 978-83-62196-22-7

Wydanie I

Redakcja: Aleksandra Bylica

Korekta: Dominika Górnicz

Skład i redakcja techniczna: LIBRON

Projekt okładki: LIBRON



Wydawnictwo LIBRON

Filip Lohner

ul. Ujejskiego 8/1,

30-102 Kraków

tel. 12 628 05 12

e-mail: office@libron.pl

www.libron.pl

SPIS TREŚCI

Wprowadzenie	7
Lebenstein biblijny	15
I. Korzenie istnienia – ilustracje do Księgi Genesis	15
1. W drodze ku źródłom	15
2. Odczytywanie Księgi Genesis	21
3. Malowanie początków stworzenia	41
II. Egzystencja jako cierpienie – ilustracje do Księgi Hioba	43
III. Apokalipsa według Jana Lebensteina	56
1. Witraż paryski – światło końca świata	60
2. Pastelowa zagłada? Apokalipsa Miłosza i Lebensteina	62
3. Dwie apokalipsy	67
Lebenstein staropolski	69
I. Ze śmiercią Sarmacie do twarzy – ilustracje do utworów Mikołaja Sępa Szarzyńskiego	70
II. Lebensteinowe <i>danse macabre</i> – ilustracje do utworów księdza Józefa Baki	84
Lebenstein wobec literatury współczesnej	93
I. „Ołówek” w służbie poezji – ilustracje do tekstów poetów współczesnych	94
II. Demony i diabliki prozy współczesnej w rysunkach Lebensteina	113
1. Dualizm dobra i zła – ilustracje do opowiadań Gustawa Herlinga-Grudzińskiego	113
2. Diabeł historii według Aleksandra Wata	118
3. Dzieciństwo, „półdiabły weneckie”, niedojrzałość i zezwierzęcenie – wykrzywiona twarz człowieka współczesnego	127
Ilustracje	139
Bibliografia	151

WPROWADZENIE

W historii kultury Jan Lebenstein z całą pewnością zapisał się jako jeden z największych malarzy polskich. Powinien jednak być zapamiętany także jako wybitny ilustrator – Andriolli drugiej połowy XX wieku. To jemu przecież zawdzięczamy „ubranie” w obrazy tak ważnych dla cywilizacji europejskiej tekstów, jak Księga Genesis, Księga Hioba czy Apokalipsa, oraz tak znamienitych, jak *Folwark zwierzęcy* Orwella. Jego rysunki towarzyszą też utworom wielu znanych polskich pisarzy, stanowiąc wyraz ich recepcji a niekiedy i dowód współpracy, często będącej przejawem tego, co nazywam kulturą spotkania, a więc takim rodzajem spotkania międzyludzkiego, które owocuje współpracą artystyczną i znajduje w niej odzwierciedlenie.

Wśród autorów ilustrowanych przez niego książek znajdują się mistrzowie pióra: Mikołaj Sęp Szarzyński, Miron Białoszewski, Witold Gombrowicz, Zbigniew Herbert, Gustaw Herling-Grudziński, Czesław Miłosz czy Aleksander Wat. Na dorobek ilustratorski Lebensteina składa się w rezultacie około stu prac stanowiących rodzaj komentarza do ważnych dla polskiej kultury literackiej tekstów. Z tego powodu oraz ze względu na jakość dorobku twórczość ilustratorska Lebensteina zasługuje na uwagę i dogłębne studia. Niniejsza książka ma na celu zainicjowanie poważnego namysłu nad tą częścią *oeuvre* malarza.

Zadanie dokładnego przebadania ilustratorskiego dorobku Lebensteina nastręcza przy tym pewnych trudności metodologicznych wynikających zarówno z obszerności samego, poddawanego analizie, materiału badawczego, jak i z jego charakteru. Ilustracje te są bowiem zbiorem złożonym i niejednorodnym. Odnoszą się one do tekstów, które powstawały w różnych czasach (starożytność, barok, współczesność) i na obszarze kilku kultur (bliskowschodnia, włoska, brytyjska, polska), a także w wielu językach (hebrajski, włoski, angielski, polski). W związku z tym ich zrozumienie i właściwa ocena wymagają orientacji w tych specyficznych kontekstach kulturowych. Same ilustracje zaś były tworzone na różnych etapach drogi artystycznej malarza i – co się z tym wiąże – stanowią echo zmian zachodzących w osobowości twórcy, a także odzwierciedlenie przemian kultury współczesnej. Prezentują także różnorodne rozwiązania gatunkowe i stylistyczne. Ich odmienność natomiast jest uwarunkowana zarówno czasem ich powstania, jak

i specyfiką twórczości danego pisarza (danego tekstu) oraz rodzajem interpretacji, na jaką decydował się w określonym przypadku malarz. W konsekwencji można w tym zbiorze odnaleźć stylistykę quasi-konstruktywistyczną (w ilustracjach do tekstów Białośzewskiego i Różewicza), 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 utworów Mikołaja Sępa Szarzyńskiego oraz księdza Józefa Baki). Rysując je, artysta korzystał z komunikowania karykaturalnego (np. w wypadku obrazów do wierszy Stanisława Barańczaka czy Wiktora Woroszyłskiego), to znów z komunikowania właściwego ilustracjom przeznaczonym do bajek (w wypadku niektórych rysunków związanych z tekstami Orwella czy Barańczaka). Posługiwał się też groteską i kolażem (Aleksander Wat) oraz tak bardzo specyficznymi dla swojego malarstwa rozwiązaniami, jak ujęcia „rentgenowskie” (Mikołaj Sęp Szarzyński, ks. Józef Baka, Gustaw Herling-Grudziński) czy styl zoomorficzny (George Orwell, Gustaw Herling-Grudziński, Mikołaj Sęp Szarzyński, Witold Gombrowicz, Janusz Stanisław Pasierb).

Obcując z dorobkiem ilustratorskim Lebensteina, trzeba sobie zdawać sprawę z tego, że rysunki te są niejednorodne nie tylko pod względem stylistycznym i kolorystycznym (monochromy/polichromy; barwy zgaszone/barwy żywe, kontrastowe), czy z uwagi na stosowane techniki (rysunek tuszem, ołówek, kredka, pastel, akwarela, gwasz, litografia), lecz różnią się także od strony typologicznej. Typy stworzonych przez Lebensteina ilustracji zależne są zaś od zmieniającego się podejścia malarza do interpretowanych tekstów – od przyjmowania przez niego za każdym razem nieco innej perspektywy oglądu czy (precyzyjniej rzecz ujmując) odmiennej lektury poszczególnych utworów (lub poszczególnych fragmentów tych utworów), znajdującej odzwierciedlenie w zróżnicowanych strategiach ilustratorskich.

W rezultacie mamy do czynienia z sytuacjami, w których pewne teksty są obrazowane pojedynczymi rysunkami (np. *Jubileusz. Rok Święty* Gustawa Herlinga-Grudzińskiego), inne natomiast – wieloma (np. *Don Ildebrando* Herlinga-Grudzińskiego, *Bezrobotny Lucyfer* Aleksandra Wata czy *Księga Genesis*). W tym drugim przypadku trzeba jeszcze rozróżnić sytuacje, w których kilka rysunków ukazuje odmienne epizody danego utworu (np. dwa rysunki do *Madrygału żałobnego* Herlinga-Grudzińskiego), oraz takie, w których obrazy stanowią jedynie warianty plastyczne tego samego motywu (np. rysunki do *Don Ildebranda* Herlinga-Grudzińskiego pokazujące bohatera w celi więziennej).

Warianty tych samych motywów mogą się natomiast pojawiać w pracach Lebensteina z kilku powodów, które także wyznaczają pewne ramy typologiczne.

W twórczości malarza można się spotkać z sytuacjami, w których wydaje się on tworzyć kilka rysunków dotyczących danego epizodu ze względu na ciężar emocjonalny tematu – z uwagi na swoje „zafiksowanie” na nim. Z takimi rozwiązaniami mamy do czynienia chociażby w wypadku obrazów ukazujących biblijny potop czy tych powielających wizerunek bohatera dramatycznej opowieści Herlinga-Grudzińskiego *Wieża* – postaci, z którą artysta w jakiejś mierze się utożsamiał.

Z zupełnie innego powodu malarz tworzy, ilustrując Księgę Genesis, dwie różniące się zasadniczo wersje upadku pierwszych rodziców. Do takiej multiplikacji prac przyczyniły się najwyraźniej nośność intelektualna tekstu i pytania, które nieuchronnie rodzi on w czytelniku. Podobnie rzecz wygląda w wypadku kilku ilustracji stworzonych do opowieści o wieży Babel czy 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.

Ostatnią przyczyną wielowariantowości są u Lebensteina artystyczne poszukiwania najbardziej zadowalającej, najcelniejszej formuły plastycznej precyzyjnie oddającej treść i wartość tekstu literackiego. Niewątpliwie taki charakter mają do jakiegoś stopnia warianty ilustracji ukazujących w kilku odsłonach Don Ildebranda jako ofiarę inkwizycji, a już z całą pewnością projekty do *Ciemnego świedidla* Aleksandra Wata.

Na pełen zbiór ilustracji Lebensteina składają się przy tym zarówno szkice, stanowiące formę i drogę wypracowywania komunikatu plastycznego (np. projekty okładek do poezji Aleksandra Wata), jak i cykle artystyczne powiązane z określonymi utworami (np. cykl do Księgi Hioba) lub dotyczące *oeuvre* danego pisarza (ilustracje do opowiadań Aleksandra Wata czy rysunki do opowiadań Herlinga-Grudzińskiego). Można zatem mówić o rysunkach będących formą archiwizacji zmieniających się 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 (cykle artystycznych) na horyzoncie badań pojawiają się zbiory spójne i jednorodne formalnie (np. cykl ilustracji do Księgi Hioba) i bardziej zróżnicowane, luźne (jak cykl do Księgi Genesis czy ilustracje do opowiadań Herlinga-Grudzińskiego).

W niektórych przypadkach powstały dwa zestawy obrazów komentujące jeden i ten sam tekst, np. z jednej strony witraże, z drugiej zaś rysunki stworzone do Apokalipsy oraz cykl gwaszy, z którym konkuruje cykl litografii, wykonanych przez Lebensteina z myślą o *Folwarku zwierzęcym* Orwella. W ich ramach znajdują się ilustracje, które koncentrują się na jednej wybranej scenie (np. ilustracja do opowiadania *Ex voto*) bądź próbują łączyć kilka wątków danego utworu (np. ilustracja do *Suor Stregi*). Niekiedy też

artysta tworzył 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). Skupiał uwagę albo na pewnych, wspominanych w tekstach szczegółach, albo na ogólnej wymowie utworów, próbując w metaforyczny sposób oddać ich specyfikę. Czasem inspiracją stawało się słowo, innym razem obraz literacki stworzony przez pisarza, kiedy indziej zaś sens pewnej pisarskiej całości. Przeważnie artysta kładł nacisk na centralne miejsca przestrzeni znaczeniowej danego przekazu literackiego. Zdarzało się jednak, że zwracał uwagę na jego znaczenia peryferyjne (zob. ilustracja do wiersza Sępa Szarzyńskiego *Na obraz Herodiady*). W rysunkach tych Lebenstein na przemian wydaje się raz silniej związany wyłącznie z tekstem, to znów wyraźnie zapośrednicza jego odbiór (swoją obraz) przez odwołania do pewnej tradycji ikonograficznej – w niektórych przypadkach decydując się nawet na wprowadzanie kontaminacji tradycyjnych motywów ikonograficznych w celu oddania pewnej złożonej myśli interpretacyjnej (zob. rozważania dotyczące ilustracji do tekstów Sępa Szarzyńskiego).

Nie bez znaczenia wydaje się też to, że część ilustracji Lebensteina powstawała w wyniku obcowania z tekstami czytаныmi przez niego w oryginale, część jednak była rezultatem spotkania z ich tłumaczeniami (np. teksty biblijne). Większość książek ozdobionych rysunkami Lebensteina to dzieła publikowane w języku polskim. W zbiorze edycji prac ilustrowanych przez malarza istnieją jednak także francuskojęzyczna wersja *Historii* Witolda Gombrowicza oraz włoskie wydanie opowiadań Herlinga-Grudzińskiego.

Nie można też zapomnieć o edytorskim aspekcie funkcjonowania tych rysunków. Po pierwsze dysponujemy pracami, które stanowią ilustrację pewnych tekstów, nigdy nie weszły w skład żadnego ich wydania. Po drugie część spośród tych wydanych jest precyzyjnie dopasowana do ilustrowanych tekstów dzięki umieszczeniu ich w określonym miejscu książki. Inne jednak wydają się słabiej powiązane z tekstem – ze względu na brak tytułów bądź lokalizację.

Na uwagę zasługuje również relacja czasowa między momentem wykonania ilustracji a ich opublikowaniem. Najdłużej na wydanie czekać musiały pierwociny ilustratorskiej działalności Lebensteina. Stworzone w latach sześćdziesiątych rysunki do opowiadki Olgi Scherer ukazały się dopiero w 2001 roku (już po śmierci malarza). To samo dotyczy *Bezrobotnego Lucyfera* Aleksandra Wata. Artysta zakończył pracę nad ilustrowaniem tego zbioru we wrześniu 1963 roku, a książka z tymi rysunkami ukazała się dopiero w 2009 roku (choć warto pamiętać, że zostały one też wykorzystane na okładkach jednej z edycji dzieł zebranych Aleksandra Wata). W wielu przypadkach jednak ilustracje były drukowane wkrótce po ich powstaniu – na przykład rysunki do opowiadań

Herlinga-Grudzińskiego (publikowane sukcesywnie wraz z opowiadaniem na łamach „Rzeczpospolitej”), do wierszy księdza Józefa Baki (tworzone tuż przed śmiercią ich autora i wydane w rok później) czy do tekstów Mikołaja Sępa Szarzyńskiego (stworzone i wydane w 1995 roku).

Niektóre ilustracje były też kilkakrotnie przedrukowywane w albumach poświęconych twórczości Lebensteina, a więc już w oderwaniu od tekstów, do których powstały. W wypadku prozy Herlinga-Grudzińskiego część z nich została zamieszczona w polskich i włoskich publikacjach książkowych. Pozostałe zaś ukazywały się najpierw w prasie, następnie w małym zbiorze kilku opowiadań z lat dziewięćdziesiątych, wreszcie niemal pełen ich zbiór wydano w edycji *Opowiadań zebranych*. Dwóch wydań doczekały się też ilustracje do Apokalipsy w tłumaczeniu Miłosza – opublikowane najpierw w Paryżu w 1984 roku, następnie zaś w Krakowie w 1998 roku.

Warto także wspomnieć o praktyce wtórnego wykorzystywania obrazów Lebensteina w pewnych tekstach literackich (zob.: Jarosław Marek Rymkiewicz, Marek Nowakowski, Zbigniew Herbert, niektóre prace zdobiące tomik ks. Janusza Stanisława Pasierba), co oczywiście wpływa na szczególnie złożoną kondycję tych obrazów. Na przykład w tomiku Pasierba ilustrowanym pracami Lebensteina sąsiadują ze sobą rysunki, które zostały zainspirowane konkretnymi tekstami tego poety, oraz prace, które malarz stworzył bez związku z twórczością literacką pelplińskiego mistrza, a tylko dołączył je do tych wierszy.

W niniejszej książce, która zasadniczo ma charakter analityczny, porządek rozważań dostosowano do chronologii powstawania tekstów literackich, decydujących o charakterze i kolejności trzech rozdziałów („Lebenstein biblijny”, „Lebenstein staropolski”, „Lebenstein wobec literatury współczesnej”). W ramach tych części pracy kompozycję rozważań dyktują dzieła określonych pisarzy oraz pewne względy tematyczno-problemowe. Analizie immanentnej rysunków towarzyszy tutaj analiza dotycząca korespondencji zachodzącej między słowem a obrazem, uwzględniająca też konteksty kulturowe zarówno dotyczące momentu powstania utworu literackiego, jak i związane z czasem tworzenia samych ilustracji. Jej celem jest zwrócenie uwagi na aspekty formalne i ikonograficzne, które pozwalają zrekonstruować sens obrazu, a tym samym rodzaj odczytania tekstu literackiego dokonany przez malarza i utrwalony w jego plastycznej interpretacji. W rezultacie publikacja ta jest próbą odczytania obrazów, które same są z kolei formą odczytania literatury.

Ilustracja jest szczególnym rodzajem obrazu – takim, który kusi do czytania go, do szukania w nim resztek fabuł, narracji, postaci literackich, motywów występujących w tekstach pisanych. Prowokuje do porównywania jej z konkretnymi utworami literackimi.

mi, bez których by nie powstała. Świadomość jej silnego związku z literaturą prowadzi 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 istnienia tego, co określam mianem kultury spotkania. W ilustracji dochodzi bowiem do spotkania słowa z obrazem, literatury z malarstwem, dwóch sfer życia kulturowego, ale też niejednokrotnie – jak to miało miejsce w przypadku życia i twórczości Jana Lebensteina – do spotkania malarza z pisarzem. Powstanie ilustracji jest często rezultatem oraz przejawem wzajemnej fascynacji i przyjaźni między twórcami działającymi w tych dwóch różnych dziedzinach sztuki. I temu fenomenowi kulturowemu poświęcona jest ta książka. Interesuje mnie w niej ilustracja jako odpowiedź na słowo, jako inna forma wyrażenia idei zawartych uprzednio w słowach, ale też jako artefakt będący przykładem kultury spotkania – spotkania niekiedy ponad granicami czasu.

Zanim jednak Czytelnik przejdzie do przedstawionego tu skrupulatnego oglądu oraz problematyzowanego wywodu na temat konkretnych ilustracji, warto zwrócić uwagę na chronologię ich powstawania, która pomaga osadzić ilustratorską pracę Lebensteina na ścieżce biograficznej artysty. Pomaga też zdać sobie sprawę z ewentualnych zależności między ilustracjami a malarstwem tego autora oraz z pewnego porządku ideowego i stylistycznego dotyczącego samych ilustracji.

Powstają one na przestrzeni ponad czterdziestu lat. Pierwsze, dotyczące twórczości Białoszewskiego, są bowiem tworzone jeszcze w drugiej połowie lat pięćdziesiątych (równoległe z jego „figurami wykreślnymi”). Ostatnie zaś, związane z wierszami księdza Józefa Baki, w 1999 roku – w roku śmierci malarza. W wypadku Lebensteina zainteresowanie literaturą, rozumianą jako pożywka dla obrazu oraz wyzwanie dla wyobraźni artystycznej malarza, rozpoczyna się od tekstów Mirona Białoszewskiego i Tadeusza Różewicza. Lata sześćdziesiąte XX wieku przynoszą zaś spontaniczne realizacje (niezwiązane wówczas ani z żadnymi zamówieniami, ani z procesem wydawniczym) dotyczące książeczki Olgi Scherer oraz *Bezrobotnego Lucyfera* Aleksandra Wata, a następnie, w 1968 roku, owocują projektem okładki tomiku poetyckiego tegoż autora. Powstaje on w czasie, gdy malarz kreuje takie obrazy, jak: *Scène champêtre* czy *Métro Strasbourg-St-Denis*. Początek lat siedemdziesiątych stoi natomiast pod znakiem Apokalipsy i dotyczącego jej zamówienia księdza Sadzika na witraż o tej tematyce. Jest to więc już praca zlecona, ale jednocześnie wykonywana równie entuzjastycznie, jak ilustracje do opowiadań Wata. W 1974 roku przychodzi kolej na zainteresowanie się literaturą obcą i powstają wówczas – właściwie nieznanie czytelnikowi polskiemu – ilustracje do wierszy Eugenio Montale oraz słynne gwasze i litografie do *Folwarku zwierzęcego* George’a Orwella.

Następnie (w 1976 roku) przyjdzie kolej na *Historię* Witolda Gombrowicza, a w 1978 roku – na *Sztuczne oddychanie* Stanisława Barańczaka. Na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych Lebenstein zajmie się tworzeniem projektów okładek do tekstów Miłosza oraz ilustrowaniem Księgi Hioba w jego tłumaczeniu. W 1983 roku powstaną projekty związane z *La Danse de mort* Strindberga, w 1984 roku – rysunki do tomiku Wiktora Woroszylskiego, a następnie (do 1985 roku) malarz będzie pracował nad rysunkami do Apokalipsy w tłumaczeniu Miłosza. W drugiej połowie lat osiemdziesiątych pojawią się ilustracje do wierszy księdza Janusza Stanisława Pasierba oraz pierwsze ilustracje do opowiadań Herlinga-Grudzińskiego, których najwięcej powstanie jednak w latach dziewięćdziesiątych, kiedy to artysta powróci do techniki olejnej i da wyraz swojej fascynacji starożytnością w obrazach *Pergamon I*, *Pergamon II*, *Pergamon III*. Pod koniec lat osiemdziesiątych skoncentruje swoją uwagę na Księdze Genesis. W 1995 roku zajmie się poezją Mikołaja Sępa Szarzyńskiego. Wreszcie w roku swojej śmierci przystąpi do tworzenia cyklu ilustracji do wierszy księdza Józefa Baki.

Przygoda ilustratorska Lebensteina, trwająca niemal pół wieku, rozpoczyna się zatem od kompozycji jeszcze w swym wyrazie awangardowych (rysunki do *Obrotów rzeczy* Białoszewskiego), kończy zaś na postmodernistycznych z ducha barokowych stylizacjach towarzyszących tekstom Baki czy Sępa Szarzyńskiego. Rysunki te noszą ślad indywidualności człowieka, obraz przemian zachodzących w twórczej osobowości Lebensteina – malarza myślącego, malarza czytającego i rozumiejącego literaturę, którego twórczości nie można w pełni odebrać i pojąć poza kontekstem dialogu interartystycznego, toczącego się w jego życiu i w jego dziele. Za sprawą tego dialogu, trwającego między pisarzami a malarzem przez kilkadziesiąt lat, w ilustracjach Lebensteina można także obserwować zmieniające się i zróżnicowane wizerunki ludzkiego świata – rozmaite odsłony człowieczeństwa. Antropologiczny aspekt owej twórczości (istotny dla samego malarza) stanowi więc jeden z ważniejszych elementów *oeuvre* artysty, zasługujących na szczególną uwagę odbiorców tych prac i ich badaczy. Przekonanie to zaś towarzyszyło mi na wielu etapach pisania tej książki i w wielu jej miejscach odcisnęło swój ślad.

LEBENSTEIN BIBLIJNY

I. KORZENIE ISTNIENIA – ILUSTRACJE DO KSIĘGI GENESIS

1. W DRODZE KU ŹRÓDŁOM

Lebenstein powiedział kiedyś:

[...] bez Starego i Nowego Testamentu nie ma całej sztuki europejskiej. Wszystko wyrosło z Biblii. Nawet *Widok Delft* Vermeera jest bez tego całego ciągu niewyobrażalny¹.

Można by rzec, że zdaniem artysty na początku była Biblia² – a przynajmniej na początku pewnego ciągu kulturowego. Nie powinno więc dziwić, że malarz stworzył tak wiele rysunków do różnych opowieści biblijnych, ilustrując epizody zawarte w Księdze Genesis, Księdze Hioba³ czy w Apokalipsie św. Jana, a jego prace zadają kłam przeświadczeniu, że współcześnie nie ma artystów, którzy potrafiliby udźwignąć ciężar wielkości biblijnego przesłania⁴.

¹ Jan Lebenstein. *Rozmowy o sztuce własnej, o tradycji i współczesności*, wybór i oprac. A. Wat, D. Wróblewska, Warszawa 2004, s. 51. I rzeczywiście Biblia (łącznie ze Starym Testamentem) często w historii stawała się przedmiotem przedstawień plastycznych, choć niekiedy mogłoby się to nawet wydawać pewnym paradoksem, ponieważ – jak zauważa Regis Debray – „Księga, która zabrania tworzenia wizerunków, została zamieniona w skarbnicę obrazów” (zob. R. Debray, *Stary Testament w arcydziełach malarstwa*, przeł. K. Arustowicz, Warszawa 2004, s. 5).

² Zgodnie z tym, co powiedział ksiądz Janusz Stanisław Pasierb, znający się zresztą dobrze z Lebensteinem – „Na początku była Księga” (zob. *Biblia w malarstwie*, pod red. E. Piekarskiego, wstęp J.S. Pasierb, Warszawa 1987, s. 13).

³ Warto zauważyć, że artysta, tworząc ilustracje do trzech ksiąg biblijnych, poświęcił swoją uwagę aż dwóm księgom Starego Testamentu, co wydaje się dość niespotykane w sztuce współczesnej, w której popularne są raczej motywy ewangeliczne (zob. M. Galecka, *Rzeczywistość spotkania. Refleksje nad upadkiem człowieka i jego zbawieniem we współczesnej sztuce polskiej* [w:] *Biblia we współczesnym malarstwie polskim*, pod red. M. Woźniaka, Toruń 1999, s. 21).

⁴ Ksiądz profesor Janusz Stanny, określając ikonografię biblijną jako „arcytrudny temat”, w 1997 roku stwierdził, że „mamy w pamięci dzieła Grunewalda, Memlinga, Michała Anioła, Rembrandta i wielu innych, którym dzisiaj nikt nie jest w stanie dorównać” (zob. J. Stanny [słowo wstępne] [w:] *Ogarnąć nieskończoność. Biblia w ilustracjach*, pod red. Z. Orlińskiej, Zamość 1999, s. 5).

Przygoda Lebensteina z Biblią zaczyna się przy tym jakby od końca, czyli od ostatniej księgi zamykającej Pismo Święte, a więc – co znamienne – od Apokalipsy, nad którą po raz pierwszy pracuje on na początku lat siedemdziesiątych XX wieku, by powrócić do niej ponownie w latach osiemdziesiątych. Kolejnym tematem biblijnym, zrealizowanym przez artystę w 1979 roku, są ilustracje do Księgi Hioba. I dopiero pod koniec lat osiemdziesiątych zainteresuje się on także Księgą Rodzaju.

Nie jest to oczywiście zaskakujące jak na tamten czas i ze względu na ponurą osobowość Lebensteina. Po drugiej wojnie światowej bliższa była ludziom wizja zagłady (apokalipsa) i cierpienia (historia Hioba), niż opowieść o powstaniu świata, o mocy stwórczej Boga. Lebenstein także był daleki od wychwalania piękna stworzenia, o którym czytamy w Księdze Genesis: „A Bóg widział, że wszystko, co uczynił, było bardzo dobre”⁵. Trudno sobie wyobrazić, żeby autor *Sweetly Bar. Inferno* chciał się podpisać pod taką myślą. W związku z tym, nawet podejmując się malarskiej interpretacji Księgi Genesis, artysta nie koncentrował swojej uwagi na tym aspekcie opowieści genezyjskiej.

Nie zmienia to faktu, że się nią zainteresował i to na tyle mocno, że w konsekwencji właśnie do niej stworzył najwięcej ilustracji związanych z tematami biblijnymi – być może również dlatego, że uznał, iż „Genesis jest podstawą całej poezji cywilizacji europejskiej”⁶, a od dłuższego czasu wiele wysiłku twórczego poświęcał różnym tekstom literackim. Wydaje się zresztą, że w pewnym sensie, biorąc pod uwagę kierunek rozwoju twórczości Lebensteina i wcześniejsze artystyczne poszukiwania, jego zainteresowanie Księgą Genesis było nieuniknione. Zwłaszcza gdy uświadomimy sobie wieloletnie zafascynowanie malarza kulturami starożytnego Bliskiego Wschodu i odległymi okresami historii, w których artysta szukał inspiracji, ostoji, drogowskazu, wreszcie źródeł. W rozmowie z Piotrem Kłoczowskim stwierdził przecież:

Dla mnie ważniejsze było szukanie jakiegoś przetworzenia tradycji i imaginacji na temat ciągłości czy też cięć w cywilizacji ludzkiej, aniżeli doczepienie się do malarstwa Mondrianów i innych kafelkowców⁷.

Zapewne ważne miejsce w tym procesie, prowadzącym ostatecznie do podjęcia wątków genezyjskich, zajmuje wyprawa malarza do Wielkiego Kanionu w Stanach Zjednoczonych (1982), którą odbył na kilka lat przed rozpoczęciem pracy nad cyklem

⁵ *Biblia Tysiąclecia*, Poznań 1983, s. 25 (Rdz 1,31); na temat afirmatywności Księgi Genesis zob. A. Stoff, *Z badań nad funkcjami dzieła literackiego: funkcja afirmowania istnienia w świetle Genesis 1–3* [w:] *Genesis 1–3. Tekst, interpretacje, przemyślenia*, pod red. Z. Pawłowskiego, Toruń 2009, s. 37–49.

⁶ J. Lebenstein, *Księga Genesis i Rytmu albo wiersze polskie* [w:] *Jan Lebenstein. Rozmowy o sztuce...*, dz. cyt., s. 172.

⁷ P. Kłoczowski, J. Lebenstein, *Tędy do nowoczesności* [w:] J. Lebenstein, *Etapy*, pod red. P. Kłoczowskiego, Lublin 1999, s. 22.

ilustracji do Księgi Genesis (1987). To, co tam zobaczył, poruszyło jego wyobraźnię, jakby wychodząc naprzeciw jego naturalnym skłonnościom. Zachwyty Lebensteina nad dzikimi i surowymi pejzażami wspominał Gustaw Herling-Grudziński – świadek rysowania przez artystę krajobrazów wokół Dragonei, nazwanych przez pisarza „prakrajobrazami”⁸. Joanna Pollakówna zaś określiła artystę jako „malarza starości ziemi”⁹. I być może właśnie ten rodzaj wrażliwości był potrzebny, by móc mówić o czasie tak odległym, jak moment stworzenia świata. Być może też doświadczenia związane z podróżą do Stanów były ostatnim potrzebnym impulsem, żeby zainteresować się tym, co było u prapoczątków wszystkiego, tym, czego świadkami wydawały się surowe, „archaiczne” w swym wyrazie krajobrazy amerykańskiego Wielkiego Kanionu oraz pełen dramaturgii pejzaż Dragonei. Znamiennym potwierdzeniem słuszności takiej interpretacji są słowa przyjaciela malarza – Gustawa Herlinga-Grudzińskiego, który stwierdził: „widuję w jego ilustracjach biblijnych odległe echa prakrajobrazu pod Dragoneą”¹⁰.

Archaiczność fascynowała Lebensteina zresztą także w dziedzinie kultury. Stąd inspiracją jego sztuki niejednokrotnie stawały się pierwsze cywilizacje – cywilizacja Sumerów, Asyryjczyków, Babilończyków czy starożytnych Egipcjan (a więc kultur, o których jest mowa na kartach Księgi Genesis i które wpływały na autorów Pięcioksięgu¹¹). W jednym z wywiadów Lebenstein tak wspominał obydwa rodzaje inspiracji i związane z nimi miejsca swoich wizyt:

Jak byłem po raz pierwszy w Paryżu w 1957 roku, to wywarły na mnie większe wrażenie podziemia Luwru aniżeli galerie malarstwa. Dlaczego podziemia? W tych podziemiach znajdowała się sztuka sumeryjska, asyryjska, czyli całe śródziemnomorze, dorzecze Tygrysu, gdzie powstała kolebka cywilizacji judeo-chrześcijańskiej, która istnieje do dziś [...]. Drugim olśnieniem było odkrycie galerii paleontologii w Jardin des Plantes, która z kolei była dla mnie większym Panteonem aniżeli Panteon obok. Bo to był panteon w zasadzie wszystkich starszych braci, całego rodzaju stworzeń, łącznie z nami. [...] W Jardin des Plantes czułem tę realność, realność istnienia tych zwierząt¹².

Tym samym kolebka kultury i załóżki życia stają się stosunkowo wcześniej tematem interesującym malarza. Zdaje się on w związku z tym tropić ślady początków, rekonstru-

⁸ Zob. G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą 1984–1988* [w:] tegoż, *Pisma zebrane*, t. 6, pod red. Z. Kudelskiego, Warszawa 1996, s. 62.

⁹ J. Pollakówna, *Malarz starości ziemi. Myśląc o obrazach*, „Zeszyty Literackie” 1992, nr 40, s. 20.

¹⁰ G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą 1984–1988*, dz. cyt., s. 63.

¹¹ Zob. *Katolicki komentarz biblijny*, pod red. R.E. Browna, J.A. Fitzmyera, R.E. Murphy’ego (red. nauk. wyd. pol. W. Chrostowski), przeł. K. Bardski i in., Warszawa 2004, s. 11.

¹² J. Lebenstein, *Artysta o sobie* [w:] *Jan Lebenstein. Rozmowy o sztuce...*, dz. cyt., s. 159.

ować żmudnie „mit o dziejach ludzkości, o naturze człowieka, o jej archetypach”¹³. To samo dotyczy życia jako takiego. W rezultacie już u progu lat sześćdziesiątych Lebenstein zaczyna tworzyć obrazy bytów organicznych, które wydają się pochodzić z pradawnych czasów. Mariusz Hermansdorfer zauważy, że w pracach tych „z nieforemnych grud powstają stwory bliskie tym, które przed wiekami wyłoniły się z mórz i oceanów”¹⁴, jakież „potwory przypominające protoplastów z epoki dyluwialnej”¹⁵. A to kieruje już uwagę ku czasom prehistorycznym. Jedno z malowideł Lebensteina z 1965 roku, zatytułowane *Carpathen*, przedstawia zwierzę, które do pewnego stopnia (głównie za sprawą swoich proporcji) przypomina rannego bizona z wypadającymi wnętrznościami ukazanego w *Studni martwego człowieka* w jaskini Lascaux. Obrazy Lebensteina z tego okresu i przede wszystkim z tego cyklu, prezentują zwierzęta w sposób równie podniosły, hieratyczny, jak w malarstwie prehistorycznym właśnie. Wyczuwamy u artysty współczesnego, jakim był Lebenstein, podobny rodzaj namaszczenia i powagi w traktowaniu tego tematu, jaki możemy odnaleźć w dziełach artystów doby paleolitu, którzy sylwetkami zwierząt wypełniali swoje sanktuaria¹⁶. Podobna jest też tutaj skłonność do ujęć profilowych przedstawianych zwierząt oraz dopuszczanie do ich deformacji. Ze względu jednak na przedstawianie organów wewnętrznych jeszcze bardziej zbliża się on w tych pracach do malowideł tzw. stylu rentgenowskiego¹⁷, powszechnie występujących w kulturze Aborygenów australijskich (skądinąd posiadających jedną z najstarszych tradycji malarskich na świecie, sięgającą właśnie czasów prehistorycznych).

Równie istotne jak podobieństwa do tej „pierwszej” sztuki są także różnice między nią a pracami współczesnego malarza. O ile bowiem artysta prehistoryczny najwyraźniej był zafascynowany witalnością zwierząt i ich żywotnością, o tyle Lebenstein owych protoplastów zamienia w skamieliny, stwory zmumifikowane (na co wskazuje zarówno ich kształt, jak i barwa) – nie tyle żyjące, ile raczej trwające. Fascynuje go bowiem nie samo życie, lecz byt, nie samo zwierzę, lecz jego pradawność, zamknięty w nim czas. Bardzo odległy czas, trzeba dodać. Wyobraźnia Lebensteina zatem już wtedy była nastawiona na tropienie śladów początku stworzenia, początku świata, który jest opisywany w biblijnej Księdze Rodzaju.

¹³ M. Hermansdorfer, [bez tytułu] [w:] *Jan Lebenstein*, pod red. T. Stepnowskiej, Warszawa 1992 [brak paginacji].

¹⁴ Tamże.

¹⁵ Tamże.

¹⁶ Zob.: H. Breuil, *Siecles d'art parietaal*, Paris 1952; D. Lewis-Williams, *The Mind in the Cave*, London 2004; J. Clottes, D. Lewis-Williams, *Prehistoryczni szamani. Trans i magia w zdobionych grotach*, przeł. A. Gronowska, Warszawa 2009.

¹⁷ L. Taylor, *Widzieć „wnętrze”: malowidła Kunwinjunku i symbol podzielonego ciała* [w:] *Estetyka Aborygenów. Antologia*, pod red. M. Bakke, Kraków 2004, s. 101–117.

De facto zatem Lebenstein na długo przed rozpoczęciem prac nad ilustracjami do biblijnej opowieści genezyjskiej sam zdążył stworzyć własne Genesis – przede wszystkim kreując swoje bestiarium. Z tym, stosunkowo wcześniej ujawnionym, zainteresowaniem Lebensteina światem zwierzęcym łączy się zresztą bezpośrednio kilka ilustracji wykonanych przez niego do Księgi Genesis. Zwierzęta są pokazywane na tych rysunkach albo w izolacji, na neutralnym tle jakby niedo-stworzonego jeszcze świata, albo w sąsiedztwie bujnej roślinności rozłożystych starych drzew i niemal prekambryjskich paproci – „wydobyte” sepią i oczywiście bardzo stare. Ich wiekowość i zużycie ciał zbliża je do przedstawień znanych z wcześniejszych prac Lebensteina. Są jednak znacznie bardziej realistyczne od tamtych, rozpoznawalne pod względem gatunkowym, a sposób ich kreacji każe myśleć zarówno o „zoo” malarstwa flamandzkiego, czy o rysunkach Dürera, jak i o XIX-wiecznych landszaftach z przysłowiowym jeleniem na rykowisku – oczywiście mocno przetworzonych.

Ukazują one menażerię pochodzenia afrykańskiego (lew i inne kotowate, nosorożec, hipopotam, żyrafy, słoń, małpy, wielbłądy, zebry), australijskiego (struś), amerykańskiego (indyk, lamy), euroazjatyckiego (łośie, jelenie, renifery), a także bowidy, które można spotkać na kilku kontynentach, oraz jeżozwierza i bliżej niezidentyfikowanego spłaszczonego stwora, który może być liskiem. Lebenstein z jednej strony próbuje zatem stworzyć obraz pierwotnej jedności tego, co później zostało rozproszone, z drugiej zaś dać wrażenie, że chodzi o początek całego świata.

Zdecydowanie jednak dominują tu zwierzęta dzikie, egzotyczne i najczęściej groźne. Owa dzikość zwierząt narysowanych przez Lebensteina jest w pełni zrozumiała w sytuacji, w której mamy do czynienia z czasem poprzedzającym powstanie kultury ludzkiej, a tym samym i udomowienie zwierząt. Nie zapominajmy, że jesteśmy przecież w momencie stwarzania świata. Klóci się jednak z tym faktem i wydaje w związku z tym niekonsekwentne ukazanie tych zwierząt w chwili początku, czyli u zarania wszelkiego istnienia, jako starych, wychudzonych, zniszczonych. Jedną z przyczyn takiego rozwiązania – oprócz prawidłowości malarskiej wyobraźni Lebensteina – jest oddanie w ten sposób idei „starszych braci”, idei protoplastów. Ich starość zatem przypomina przede wszystkim o tym, że jako powstałe u początków świata są pradiadami tych, które żyją obecnie, a jako takie muszą się siłą rzeczy wydawać niezwykle wiekowe. Uświadamia to, że owe biblijne perypetie oglądane są oczyma człowieka współczesnego, patrzącego z perspektywy czasu. Nie zmienia to jednak faktu, że jednocześnie najwyraźniej mamy tu do czynienia z obrazem ukazującym zwierzęta w chwili stworzenia świata, przedstawione tak, jakby raczej zbliżały się do swego kresu, niż wkraczały do krainy życia. Ich wygląd sugeruje więc śmiertelność, przemijanie, a tym samym w Lebensteinowej opowieści o początku

pojawia się wątek wskazujący na zepsucie rzeczywistości jeszcze przed grzechem pierworodnym. Zwierzęta są tu przecież stare, podobnie jak stare są rosnące w Edenie drzewa ze splątanymi, artretycznymi korzeniami. Od początku zatem stworzony przez Boga świat wydaje się postarzały i naznaczony piętnem niedoskonałości. Wygląda, jakby nie było raju, który moglibyśmy utracić; jakby i w raju był smutek; jakby Lebenstein chciał powiedzieć: „Na początku była śmierć”. A może, precyzyjniej rzecz ujmując: „Śmierć była od początku”. I jest to jeden z charakterystycznych dla tego artysty rysów pesymizmu metafizycznego. Stworzony zaś w ten sposób komunikat dałoby się porównać do słynnej pracy Poussina *Et in Arkadia ego*. Trawestując tytuł tego obrazu, można by w stosunku do omawianych tu rysunków Lebensteina powiedzieć „Et in Eden ego”.

Ponadto, co może nawet jest ważniejsze, sceny te różnią się istotnie od tradycji przedstawieniowej tematu stworzenia świata. Wśród rysunków Lebensteina nie znajdziemy pracy prezentującej tak często obecne w malarstwie europejskim motywy ukazujące stworzenie kosmosu (Biblia z Souvigny, mozaika z Montreale, Biblia moralizowana z Wiednia, Hieronim Bosch, William Blake¹⁸) i jeszcze częściej występujące przedstawienie stworzenia człowieka¹⁹ (Biblia z Grandval, Biblia z Souvigny, mozaika z Montreale, praca Lorenzo Maitaniego z katedry w Orvieto, Michał Anioł). Nieobecny jest tu także motyw stworzenia Ewy z żebra Adama (Mistrz Bertram von Minden, Donatello, Michał Anioł, Paolo Veronese). Przede wszystkim jednak trzeba zauważyć, że w obrazach Lebensteina przedstawiających początki świata artystę interesują tylko zwierzęta, a rysując je, nie pokazuje on w ogóle sprawcy wszystkiego, czyli Boga-Stwórcy²⁰. Artysta nie tworzy wizerunku tego, który powoływałby do istnienia oglądane przez

¹⁸ Ciekawa jest też współczesna (powstała w tym samym czasie, w którym tworzony był cykl ilustracji Lebensteina do Księgi Genesis) praca Henryka Wańka zatytułowana *Wczesny Raj*, ukazująca właśnie stworzenie kosmosu oraz rozdzielenie światła od ciemności. Na tle górskiego pejzażu w centrum przedstawienia widoczne jest drzewo z węzłem oplecionym wokół jego pnia, a po jego obu stronach dwie kolby laboratoryjne, w których widać słońce i księżyc.

¹⁹ Jest ono najstarszym, ukazywanym już w czasach wczesnochrześcijańskich, motywem dotyczącym stworzenia świata przedstawianym w sztuce (zob. B. Dąb-Kalinowska, *Ziemia, piekło, raj. Jak czytać obrazy religijne*, Warszawa 1994, s. 12). Nieobecność tego motywu w Lebensteinowym cyklu można by tłumaczyć przemianami kulturowymi – w szczególności zaś popularnością teorii ewolucji.

²⁰ Nie ma to związku z zakazem przedstawiania wizerunku Boga, jaki istniał w obrębie kultury, która wydała Biblię. Nawet bowiem w ikonoklastycznej ze swej natury tradycji żydowskiej pojawiała się „symboliczne uobecnienie Boga w motywie »prawicy Bożej« (*Dextra Dei*)” (zob. K. Klauza, *Teokalia. Piękno Boga. Prolegomena do estetyki dogmatycznej*, Lublin 2008, s. 138). Zresztą sam Lebenstein korzysta z tego rozwiązania w jednej z ilustracji do Księgi Hioba, co czyni całą sytuację jeszcze bardziej znamiennej. Bóg – w świetle tych przedstawień – jest nieobecny przy stwarzaniu świata, pojawia się natomiast podczas nękania człowieka. W związku z tym w koncepcji Lebensteina zawartej w ilustracjach do Księgi Genesis nie należy się jednak doszukiwać przejawów ateizmu. Jeżeli już, to raczej agnostycyzmu, wynikającego z tego, że „pragnienie niewidzialnego” (z pewnością bliskie Lebensteinowi) z zasady „zakłada odniesienie do tego, co nie jest dane, czego adekwatna idea nie istnieje” (zob. E. Lèvinas, *Całość i nieskończoność. Eseje o zewnętrznosci*, przeł.

nas stworzenia. Lebenstein zatem w tym względzie dość daleko odbiega zarówno od tekstu biblijnego, jak i od przyjętych wśród malarzy obyczajów przedstawieniowych dotyczących tego tematu (żeby porównać analizowany tu cykl chociażby ze słynną pracą Jacopo Tintoretto czy obrazem Giovanniego Benedetto Castiglione). Oglądamy zatem w tym przypadku świat, który po prostu jest, a nie świat, który powstaje. Nie widzimy też siły sprawczej powołującej go do istnienia. Można zatem zaryzykować stwierdzenie, że u Lebensteina oglądamy rzeczywistość, która u swego początku jest pozbawiona Bożej obecności, co nie może być przez nas niezauważone i co wydaje się niezwykle znamienne – zwłaszcza gdy uświadomimy sobie, że właśnie ilustracje do Księgi Genesis były przez krytyków uznawane za summę jego twórczości. Poznański krytyk artystyczny Mariusz Rosiak pisał:

To monumentalne w swojej skali dzieło zilustrowania niektórych Ksiąg Mojżeszowych okazuje się zupełnie naturalnym potwierdzeniem doznanego wtajemniczenia. W tematach i wątkach biblijnych Lebenstein jakby odnalazł nagle cały kosmos interesujących go mitów i symboli, nasycił go przy tym własną treścią i temperaturą emocjonalną. W pewnym sensie ilustracje te stają się summą dzieła Jana Lebensteina. Formą artystycznego odkupienia²¹.

2. ODCZYTYWANIE KSIĘGI GENESIS

Ilustracje autora teki *Babilony* do Księgi Genesis znane są czytelnikom przede wszystkim dzięki publikacji *Księgi Genesis to jest pierwsze Mojżeszowe w obrazach Jana Lebensteina* (Kraków 1995). Zostały w niej zgromadzone czterdzieści trzy rysunki autorstwa tego artysty, w których ustosunkowywał się do wybranych przez siebie wątków pierwszej księgi biblijnej. Fakt, że malarz dokonał wyboru, skłania do przyjrzenia się specyfice dokonanej przez niego selekcji oraz temu, w jaki sposób przedstawił wybrane przez siebie tematy. Aby zorientować się w obydwu ważnych dla dalszych rozważań kwestiach, należy zatem przeanalizować cały ten zbiór. Na początku zaś tego przeglądu wypada zauważyć rzecz tak podstawową, jak zakres tematyczny ilustracji.

Artysta stworzył trzy rysunki obrazujące temat stworzenia świata (w tym wypadku koncentrując całą swoją uwagę na świecie zwierzęcym), siedem przedstawiających perypetie związane z Adamem i Ewą, jedną ukazującą grzech Kaina, dziewięć związanych

M. Kowalska, Warszawa 1998, s. 19). Dla porównania, we współczesnej pracy Ewy Bajek poświęconej tej tematyce (z 1994 roku) obecność Boga jest sygnalizowana przez motyw oka (Oko Opatrzności). W kompozycjach średniowiecznych i nowożytnych Bóg najczęściej jest ukazywany pod postacią ludzką w centrum przedstawienia (zob. prace Bertrama von Minden czy Lucasa Cranacha Starszego).

²¹ M. Rosiak, *Zapiski na marginesie obrazów Jana Lebensteina* [w:] *Jan Lebenstein i krytyka. Eseje, recenzje, wspomnienia*, oprac. A. Wat, D. Wróblewska, Warszawa 2004, s. 185.

z Noem (w tym jedną dotyczącą jego pijaństwa i aż osiem historii potopu), cztery poświęcone wieży Babel, dwa – wizycie aniołów u Sary i Abrahama, cztery – nieszczęściu Lota, jeden – ofierze z Izaaka, trzy – śniącemu Jakubowi, dwa – walce Jakuba z aniołem i aż siedem – przygodom Józefa.

Pierwsza zamieszczona w wyżej wspomianej edycji Biblii Wujka ilustracja Lebensteina, zatytułowana *Raj*, wykonana w technice mieszanej (tusze + pastel), prezentuje zasadniczo monochromatyczną tonację barwną. Kompozycja pracy jest wyraźnie asymetryczna, horyzontalna, przesuująca ciężar percepcyjny ku lewej stronie obrazu, za sprawą umieszczenia w niej ciemnej plamy potężnego, rozłożystego drzewa, które odcina się od tła wyraźniej, niż delikatne, wykonane cienkimi kreskami wizerunki zwierząt. Wypełniają one sobą dolną część prawej strony przedstawienia, umieszczone na tle pustynnego pejzażu i lekko rozświetlonego (wschodzącym słońcem?) nieba.

Artysta, ilustrując szósty dzień stworzenia²², przedstawił (patrząc od prawej strony kompozycji): indyka, strusia, dwa ukazane w układzie antytetycznym wielbłądy (reprezentujące różne gatunki – wielbłądów jednogarbnych i dwugarbnych). Nieco poniżej, na skos w lewo, widzimy zaś bizona i ustawionego za nim byka, wreszcie (chyba najbardziej przyciągającą wzrok) żyrafę i – niemal ginących w rozbudowanych korzeniach drzewa – małpę z lampartem. Na uwagę zasługuje umieszczenie jednego zwierzęcia (małpy) po lewej stronie pnia, co sprawia, że jest ono odizolowane od reszty, wciśnięte w kąt, jakby zepchnięte na margines. Jednocześnie artysta je eksponuje, zwraca na nie uwagę przez nienaturalne rozświetlenie tej właśnie partii rysunku, jakby postawienie małpy w smudze światła, co każe podejrzewać, że jest to aluzja do procesu ewolucji związanego z antropogenezą²³.

Druga ilustracja, już w pełni monochromatyczna, wykonana wyłącznie brązowym tuszem, o kompozycji asymetrycznej i wyraźnie przesuniętej w lewo, przedstawia czającego się do skoku (zwróconego w prawą stronę) lwa, wspartego przednimi łapami na kamieniu. Jego sylwetka wyłania się zza gałęzi, które rysowane są przez artystę w zróżnicowany sposób. Część drzewa znajdująca się poniżej postaci kota jest bowiem suchym, bezlistnym badyłem, przygiętym do ziemi. W górze zaś, powyżej figury zwierzęcia, widoczne są konary, wyglądające na pokryte śniegiem i zwisającymi z nich soplami.

²² Lebenstein ukazuje tę scenę za pomocą motywów charakterystycznych dla ikonografii tego tematu. Jego tradycjonalizm staje się bardziej widoczny w kontekście przedstawień, jakie pojawiły się w malarstwie jego czasów. Można tutaj wspomnieć o pracy Anny Marii Bauer z 1979 roku zatytułowanej *Genesis*, w której artystka umieściła jaszczurkę i kępkę sierści oraz inskrypcje związane m.in. właśnie z szóstym dniem stworzenia, o którym czytamy: „Mając dość dań jarskich, szóstego dnia Pan Bóg zamówił same mięsne potrawy”.

²³ Rozwiązanie to wskazywałoby na pójście przez Lebensteina śladem Teilharda de Chardin, który w swoich koncepcjach łączył myślenie ewolucjonistyczne z religijnym. Zresztą pod koniec XX wieku Kościół oficjalnie uznał, że ewolucjonizm nie kłóci się z biblijnym przekazem o stworzeniu świata.

Trzecia praca także została wykonana tuszem. Jest monochromatyczna, o kompozycji jakby dla przeciwwagi przesuniętej w prawą stronę, której główny motyw stanowi jelen (lub renifer) kroczący przez gęstwinę zieleni ku lewej krawędzi przedstawienia. Wśród gęstych zarośli widoczne są też inne zwierzęta: jeżozwierz, zając (?), lisek i nastroszony ptak siedzący na gałęzi zwisającej nad grzbietem jelenia. Obydwie prace w edycji z 1995 roku zostały umieszczone na sąsiadujących ze sobą stronach, co stwarza wrażenie pewnej ich jedności (osiągniętej również za sprawą kolorystyki i zastosowanej techniki). Dzięki temu wydają się czymś w rodzaju skrzydeł ołtarza tworzących dyptyk. Ze względu na taki układ jelen i lew zmierzają ku sobie. Ponadto sposób zakomponowania partii roślinnych dodatkowo je ku temu nakłania. To z kolei sprawia, że obydwie rysunki Lebensteina stanowią jeden komunikat, mówiący o tym, że zwierzęta te jakby istnieją dla siebie nawzajem. Nieprzypadkowo chyba redaktorzy tomu umieścili ilustrację z lwem pod słowami: „i wszemu co się rusza na ziemi, i w czemkolwiek jest dusza żywiąca, aby miały co jeść”²⁴. W tym kontekście ważne wydaje się pochylenie głowy jelenia (renifera?) ku trawom. W jego pysku można zresztą dostrzec przeżuwany właśnie fragment rośliny. Nowego znaczenia nabiera też dynamiczny układ ciała i napięta uwaga lwa, który zdaje się pociskiem wycelowanym w roślinożercę z sąsiedniej strony. W tym kontekście innego znaczenia nabiera też wygląd gałęzi unoszących się nad grzbietem lwa. Stanowią one jakby aluzję do szponów, które rozedrą za chwilę ciało jelenia, ale są też sugestią zagrożeń, które wiszą przecież także nad losem drapieżnika. Relacja ta zostanie powtórzona w wizerunkach przyczajonego za kamieniem liska i skrytego za nim jeżozwierza. Powracając do tego, o czym była już mowa wcześniej – w raju Lebensteina najwyraźniej, jeszcze przed grzechem, czai się śmierć.

Czwarta ilustracja, bardziej skomplikowana pod względem zastosowanych w niej technik niż poprzednie (stanowi wynik połączenia ołówka z tuszem i gwaszem), na tle potężnego drzewa ukazuje stojących pod nim i wśród jego splątanych korzeni: Ewę, która trzyma w ręce zerwane jabłko, i przyglądającego się jej Adama²⁵. Akt zerwania owocu wydaje się samowolnym i niemądrym wyborem (a może wręcz kaprysem) kobiety, ponieważ nie widać tutaj kusiciela. Pierwsi ludzie są tu sami, zjednoczeni ze sobą życiem (korzenie drzewa), a jednocześnie już podzieleni (na co wskazuje kom-

²⁴ *Księgi Genesis to jest pierwsze Mojżeszowe w obrazach Jana Lebensteina*, pod red. M. Kaniowej, przeł. J. Wujek, Kraków 1995, s. 8.

²⁵ Temat ten, znany w sztuce europejskiej już od czasów wczesnochrześcijańskich (katakumby św. Piotra i Marcelina w Rzymie), powracający wielokrotnie w średniowieczu (romański wizerunek Ewy z Katedry w Autun, Bertram von Minden) i niezwykle popularny w dobie nowożytnej (Jan van Eyck, Hugo van der Goes, Hieronim Bosch, Albrecht Dürer, Masaccio, Michał Anioł, Tycjan, Jacopo Tintoretto, Peter Paul Rubens), okazał się też intrygujący dla polskich malarzy współczesnych (Ewa Bajek, Władysław Hasior, Jerzy Krawczyk, Eugeniusz Markowski, Barbara Massalska, Wiesław Szamborski).

pozycja i ich pozy) za sprawą własnych czynów, postaw, emocji, ale też chyba i ról, które przychodzi im odegrać.

Zaczynając od tej ostatniej kwestii, należałoby zwrócić uwagę na specyficzne usytuowanie protoplastów rodu ludzkiego. Adam bowiem, który podobnie jak Ewa stoi wśród korzeni drzewa, jakby z nich wyrastając, jednocześnie jest od niego odsunięty nieco w bok, tworząc pion równoległy do jego pnia i w związku z tym odcinając się swoją sylwetką na tle nieba. W każdym razie od strony plastycznej tworzy linię konkurującą z linią drzewa, podczas gdy Ewa jest w nią wpisana. W ten sposób Adam staje się czymś odrębnym, być może sugerując to wszystko, co powstanie na ziemi już nie za sprawą sił biologicznych, ale w rezultacie działań samego człowieka. Ewa natomiast została ukazana właśnie na tle drzewa i w konsekwencji wydaje się z nim bardziej zjednoczona. Drzewo (symbol życia)²⁶ i kobieta stają się tu prawie jednością.

Aby w pełni zrozumieć wymowę tej kompozycji i potwierdzić słuszność obranego przeze mnie kierunku interpretacji tej pracy, należy się odwołać do innego obrazu Lebensteina, namalowanego w 1991 roku (a więc trzy lata po omawianej tu pracy) i zatytułowanego *Pergamon*. Przedstawienie to, zrealizowane w tzw. kompozycji pasowej, w górnym pasie nawiązuje wyraźnie do tradycji sztuki mezopotamskiej. Widać tutaj bowiem stojące w układzie symetrycznym, zwrócone ku centralnej osi obrazu wizerunki mezopotamskich geniuszy – uskrzydłonych hybrydalnych postaci, o ludzkich ciałach i głowach z elementami zwierzęcymi (orła lub byka). W sztuce starożytnej najczęściej były one ustawiane po obu stronach palmy daktylowej (pierwowzoru drzewa życia)²⁷. W obrazie Lebensteina zaś flankują niszę z ustawioną w niej sylwetką kobietą, od której bije blask. Lebenstein zatem, korzystając ze schematu kompozycyjnego tamtej sztuki i nawiązując wyraźnie do jej ikonografii, tworzy całość, która zaświadcza o dokonaniu się procesu pewnej grawitacji ikonograficznej. W jej wyniku drzewo symbolizujące życie w pracy współczesnego artysty zostaje zastąpione postacią kobiety, która jest zdolna przejąć jego symbolikę, będąc jednocześnie dla Lebensteinowej refleksji nad światem figurą znacznie ważniejszą, bardziej istotną dla jego wyobraźni – wyobraźni, na mocy której „jedynym człowiekiem jest kobieta”²⁸.

Dysponujemy zatem co najmniej jednym przykładem, w którym interesujący nas artysta stawia jakby znak równości między znaczeniem symbolu drzewa i kobiety, uznając, że jeden z nich można spokojnie zastąpić drugim. Pod względem wymowy

²⁶ Zob. W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 71–75.

²⁷ Zob. A. Mierzejewski, *Sztuka sumeryjska i akadyjska* [w:] *Sztuka świata*, t. 1, pod red. P. Trzeciaka, Warszawa 1989, s. 178. Samo drzewo życia w ikonografii chrześcijańskiej bywało zresztą przedstawiane jako drzewo figowe (zob. na ten temat: B. Dąb-Kalinowska, *Ziemia, piekło, raj...*, dz. cyt., s. 14).

²⁸ J.S. Pasierb, *Lebenstein przemian ostatecznych* [w:] *Jan Lebenstein i krytyka...*, dz. cyt., s. 112.

symbolicznej sylwetka kobieca staje się tutaj „synonimem” symbolu drzewa życia właśnie. Ewa z omawianej ilustracji może się więc jawić jako źródło życia. Podając Adamowi owoc z drzewa wiadomości dobra i zła, jednocześnie podaje mu życie.

A może raczej należałoby rzecz odwrócić i dostrzec w tym sugestię dotyczącą związku płodnej seksualności (owoc = życie) z grzechem (drzewo wiadomości dobra i zła, zakaz Boga). Ręka Ewy zresztą, nienaturalnie uniesiona ku górze i kanciasta jak drewno, może przypominać konar drzewa. Jabłko zatem jest związane zarówno z drzewem, jak i z kobietą. I być może w tym należałoby dostrzegać sedno jej przewiny. Ewa wyciąga bowiem rękę po coś, co samo z siebie stanowi symbol życia i płodności (owoc). Jedną z konsekwencji jej czynu staje się przecież, co charakterystyczne, „przekleństwo” jej własnej płodności („w bólach rodzić będziesz”). Jednocześnie ciało Ewy pozostaje na rysunku Lebensteina nienaturalnie wygięte, co potęguje oddziaływanie jej wdzięków, ale też podkreśla pewne zażenowanie bohaterki przedstawienia. Jej zawstydzenie ujawnia także odwrócona od Adama głowa²⁹. Ojciec rodzaju ludzkiego zaś wydaje się przyjmować postawę dezaprobaty wobec czynu dokonanego przez partnerkę, co artysta sugeruje jego podparciem się pod bok. Gest jego drugiej ręki może z kolei wskazywać na – polemiczną w stosunku do decyzji kobiety – chęć oparcia się na korzeniach drzewa. Wymowa tego gestu zaś może być wieloraka. W zależności od tego, jak zrozumiemy symbol samych korzeni, gest ten można odczytać albo jako próbę odwołania się do pierwotnej umowy z Bogiem, albo jako oparcie się na życiu samym³⁰, albo na wiedzy (mądrości?), której synekdochą jest to konkretne drzewo (wiadomości dobra i zła). W tej wersji upadku pierwszych ludzi zostały zatem zaakcentowane przede wszystkim różnice między kobietą i mężczyzną oraz pewien rozłam między nimi.

W kolejnej pracy [zob. il. 1] Lebenstein ukazał jednak temat upadku zupełnie inaczej, co samo w sobie jest już znamienne. Podobnie jak to, że zamiast jednej mamy dwie ilustracje do tego fragmentu biblijnej opowieści, i fakt, iż są one tak różne. Druga wersja prezentuje już bowiem wyraźnie scenę kuszenia. W pracy tej, w której ponownie dominują sepie, po raz pierwszy mamy jednak do czynienia z zastosowaniem przez Lebensteina kontrastu barwnego. Do tego celu malarz wykorzystuje barwę niebieską i drobną, ale wyrazisty akcent karminowej czerwieni, które ożywiają kompozycję w par-

²⁹ Praca ta jest tradycyjalistyczna m.in. ze względu na widoczne u bohaterów tego przedstawienia zachowanie poczucia grzeszności. Jej całkowitym przeciwieństwem będzie obraz Wiesława Szamborskiego, w którym współcześni Adam i Ewa (topless, bikini, slipki) zachowują się jak zakochani na ulicy, nic sobie nie robiąc z popełnionego właśnie grzechu (zob. W. Szamborski, *Wygności*, 1972).

³⁰ [...] „drzewo poznania często łączono z drzewem życia” (B. Dąb-Kalinowska, *Ziemia, piekło, raj...*, dz. cyt., s. 14).

tii ponad głowami głównych bohaterów przedstawienia. Rozwiązanie to niewątpliwie, wraz z bujną roślinnością i ptakami umieszczonymi w koronie drzewa, ma się kojarzyć z życiem i rajsnością, utraconymi w wyniku zerwania owocu. Tym razem jednak dzieje się to z podszeptu węża, który unosząc się nad Ewą, w konarach drzewa, patroluje jej postępki. Na uwagę zasługuje to, że pod kredką Lebensteina wąż zamienia się w smoka³¹ (nogi, skrzydła) z ludzką czaszką zamiast głowy, co wyraźnie przypomina o głównej konsekwencji grzechu, jaką była śmierć. W tym wypadku więc pewna polichromatyczność górnej partii przedstawienia była potrzebna artyście do stworzenia punktu odniesienia wobec sytuacji upadku, o której przypomina monochromatyczna partia dolna. Jej „bezbarwność” dobrze oddaje smutek i klęskę grzechu³².

Zmienia się tu też relacja między Ewą i Adamem. Adam bowiem nie protestuje już przeciw postępki Ewy. Wręcz przeciwnie – wyciąga do niej rękę po owoc. Wydaje się więc bardziej niż poprzednio zamieszany w ową rajsą awanturę, co wyraża ukazanie go otoczonego gałęziami drzewa – dosłownie zaplątanego w nie, a tym samym uwikłanego w związany z nim proceder. Znamienny jest też sposób ukazania owocu – trzymanego w ręce przez Ewę, ale ciągle jeszcze przytwierdzonego do konaru. W jego pobliżu zaś pojawia się ludzka trupia czaszka³³ jako głowa węża. Jego jadowy język natomiast zbliża się do palców Ewy, grożąc jej ukąszeniem. Życie wyraźnie sąsiaduje tutaj ze śmiercią. Tchnienie śmierci pada na owoc, który sam w sobie jest symbolem życia. Można wręcz powiedzieć, że w tym momencie życie definitywnie zostaje zarażone, skażone śmiercią.

W konsekwencji na kolejnej ilustracji widać już Adama i Ewę smutnych i zawstydzonych, z listkami figowymi zasłaniającymi przyrodzenie, oddalających się od drzewa,

³¹ Może to mieć związek z tym, że na wizerunki Szatana (kojarzonego z wężem z Księgi Rodzaju) wpływ miała postać mezopotamskiej smoczycy – bogini Tiamat, pokonanej przez boga Marduka. Hebrajski Lewiatan zresztą również zdradza silne pokrewieństwa z nią. Jego nazwa zaś (znacząca tyle co „wijący się”) sugeruje z kolei podobieństwo do węża właśnie (zob. A. Cotterell, *Słownik mitów świata*, przekład zbiorowy, Łódź 1993, s. 53). Ponadto obecność nóg można uzasadnić tradycją ikonograficzną (tak malował Szatana w scenie upadku Adama i Ewy chociażby Hugo van der Goes), ale przede wszystkim tym, że brak nóg, skazujący węża na czołganie się po ziemi, miał być przecież karą za skuszenie pierwszych rodziców (przypomina o tym chociażby Patrick de Rynck w swojej książce poświęconej ikonografii europejskiej – zob. P. de Rynck, *Jak czytać opowieści biblijne i mitologiczne w sztuce*, przeł. P. Nowakowski, Kraków 2009, s. 25). Ukazanie węża jako czworonoga, jabłka jako wiszącego ciągle na drzewie, a także wysoko wyciągniętej do niego ręki Ewy, ludzkiej głowy węża oraz zastosowanie takiego, a nie innego układu postaci pod drzewem wskazuje na to, że praca Lebensteina zbliża się dość mocno do ujęcia znanego z obrazu Hugo van der Goes.

³² Zawód związany z oczekiwaniami dotyczącymi zerwanego owocu ironicznie wyraża w swojej pracy *Rajska opowieść – nic nowego* Jerzy Krawczyk, umieszczając w gablocie z jabłkiem napis: „Jedli – a czy dowiedzieli się? NIE”.

³³ Stanowi to swoiste przetworzenie motywu znanego z historii sztuki – w pracach wielu artystów (zob. np.: Hugo van der Goes, Hieronim Bosch, Hans Holbein Młodszy, Tycjan) wąż ma ludzką twarz. Jest to jednak charakterystyczne, że u Lebensteina ludzka głowa, występująca już wcześniej w tym motywie w malarstwie europejskim, zamienia się w czaszkę.

które – co znamienne – straciło wszystkie liście. Suche gałęzie smętnie sterczące ponad głowami winowajców, przypominając o śmierci, zdają się też pokazywać im kierunek ich dalszej drogi, która miała ich wieść ku ponuremu światu, ku życiu – od tej pory – już zawsze kończącemu się śmiercią³⁴. Gałęzie te wydają się ponadto wyganiać ludzi – zastępując, tak typowy dla ikonografii upadku, gest Boga lub anioła wypędzających Adama i Ewę z raju.

Do tego tradycyjnego rozwiązania powróci jednak Lebenstein w następnej, niemal czarno-białej kompozycji (wykonanej w tuszu i ołówku). Anioł stojący pod żywym, ulistnionym drzewem wyciąga tu władczo rękę w kierunku zawstydzonych i upokorzonych, wręcz złamanych ludzi (Adam, jakby nagle postarzały, podpira się laską), nakazując opuszczenie rajskiej krainy i udanie się w nieprzyjazne rejony świata. Zmiana sytuacji pierwszych rodziców jest tutaj sygnalizowana przez ostre wierzchołki gór widocznych w tle, przypominające o czyhających tam na człowieka zagrożeniach, oraz przez martwe drzewo, przy którym znalazła się teraz Ewa.

W kolejnej kompozycji uwaga artysty skupiła się na samym aniele. Monochromatyczny rysunek ołówkiem i tuszem zatytułowany *Anioł wygnania* ukazuje na neutralnym tle sylwetkę stojącego Bożego Posłańca, który w jednej ręce trzyma miecz ognisty, drugą zaś wyciąga – jak można się domyślić – ku wyganiwym ludziom; jego wzrok jest jednak jakby nieobecny, a mina zdradza zmieszanie. Natomiast na następnej stronie widać odchodzących, odwróconych tyłem do anioła (i do płaszczyzny obrazu), płaczących i lamentujących pierwszych grzeszników. Ich ciała są zdeformowane, ledwo przysłonięte strzępami opasek biodrowych, a nad ich głowami zwisa smętnie gałąź pokryta czymś, co może przypominać topniejące sople. W tym roślinnym elemencie jest coś łzawego, ale też pewien chłód i bezowocność zimy, a jednocześnie jakby wrażenie rozkładu (związane z sugestią topnienia). Ilustracje 2 i 3, 8 i 9³⁵ najwyraźniej także są ze sobą powiązane w pary: kolorystyką, układem postaci, rodzajem gestów i rozmieszczeniem w publikacji – zatem również tworzą dyptyk.

Ze względu na duży wizerunek anioła ukazany na ilustracji 8, warto się zatrzymać przy warstwie metafizycznej kreowanego przez Lebensteina świata. Jak już wspomniano, w scenach stworzenia nie pojawia się sylwetka Boga Ojca. W związku z tym pierwszym elementem świata transcendentnego, z jakim można się zetknąć w tym cyklu, jest sylwetka węża-smoka-kusiciela. Metafizyka wkracza więc w świat najpierw jako metafizyka zła. Dopiero na ilustracji 7 pojawia się postać związana z Bogiem – jego

³⁴ Z historii sztuki znane są przedstawienia, w których ta prawda była wyrażana dobitnie: obecnością w tej scenie symbolu śmierci – kościotrupa. W grafice Heinricha Aldegrevera kościotrup wychodzi z raju razem z pierwszymi ludźmi, przygryzając im na lirze korbowej.

³⁵ Numeracja ilustracji do tekstów biblijnych wiąże się z ich kolejnością w omawianej edycji.

posłaniec (anioł). Co ciekawe, Bóg jest tu obecny tylko pośrednio i na dodatek reaguje negatywnie na ludzki świat, potępiając czyn pierwszych ludzi – ujawnia swoją obecność przez akt odrzucenia. Nie zostanie ono co prawda cofnięte, ale ilustracja 8 nakreśla tę postawę anioła w nieco inny sposób, ujawniając jak gdyby ambiwalencję jego odczuć i pod tym względem wydaje się niezwykle ciekawa. Na rysunku, w którym po raz pierwszy autor koncentruje swoją uwagę wyłącznie na postaci nie z tego świata, widać anioła, który co prawda trzyma w ręku miecz ognisty, ale jest on opuszczony, a nie groźnie wzniesiony i wyciągnięty w stronę ludzi (do czego przyzwyczaiła nas tradycja przedstawieniowa tego tematu). Jest on opuszczony, a anioł wydaje się prawie na nim wspierać, podobnie jak przed chwilą czynił to zdruzgotany Adam, co każe podejrzewać podobny stan ducha, w którym znajduje się wielki egzekutor. Twarz anioła wyraża bowiem bardziej smutek niż gniew. Ręka zaś, uniesiona w górę, zostaje przez artystę zakończona dwiema dłońmi, których układ wyraża sprzeczne uczucia targające aniołem. Jedna z dłoni, z wyciągniętym palcem zdającym się wskazywać kierunek, czyni gest potwierdzający decyzję o wygnaniu ludzi z raju. Druga wydaje się podniesiona raczej w geście pożegnania (jaki stosujemy wobec osób bliskich, gdy nas opuszczają), a może nawet błogosławieństwa. Smutek losu Adama i Ewy staje się więc smutkiem anioła decydującego o tym losie. Należałoby więc widzieć w tej pracy pewien pierwiastek chrystopolityczny³⁶ – zapowiedź zbawczej męki Chrystusa.

Rozdział IV Księgi Genesis ilustrowany jest przez Lebensteina dwiema pracami: 10 – ukazującą Adama i Ewę siedzących pod kikutem uschłego drzewa, odsuniętych od siebie, rozdzielonych jego pniem, ale jednocześnie wpatrzonych w siebie, wzrokiem wyrażającym nie tyle miłość, ile poczucie bycia skazanymi na siebie; i ilustracją 11, w której na tle unoszącego się do nieba dymu widać triumfującego, wymachującego zwierzącą zuchwą (narzędziem zbrodni) Kaina, trzymającego swą stopę na piersi pokonanego i zamordowanego przez siebie brata Abla³⁷. Ta pierwsza część opowieści genezyjskiej kończy się zatem obrazem zwyciężającego zła.

Następnych dziewięć ilustracji jest związanych z historią Noego. Jedna z nich (nr 20) opowiada o jego pijaństwie. Biblijny bohater leży w winnicy nieopodal prze-

³⁶ Co pozostaje w zgodzie z tradycją interpretowania motywów ze Starego Testamentu w ikonografii europejskiej (zob. Ch. de Capoa, *Stary Testament. Postacie i epizody*, przeł. E. Morka, Warszawa 2007, s. 8).

³⁷ Kain, w przeciwieństwie do tego, jak został przedstawiony w pracach Zbigniewa Bajka i Marka Żuławskiego, w których widoczny jest odwrócony plecami, skruszony, zgnębiony, niejako załamany własnym czynem, tutaj śmiało i buńczucznie patrzy w oczy widza. Ponadto warto w tym miejscu wspomnieć, że w dziejach sztuki przedstawiano historię Kaina i Abla, ukazując różne jej fazy. U Mistrza z Pedretu widzimy sytuację sprzed tragicznego wydarzenia – Abla składającego Bogu ofiarę. Z kolei u Guido Reniego – Kaina zabijającego Abla, a zatem realizowanie zbrodniczego planu. U Lebensteina natomiast obserwujemy Kaina po dokonaniu morderstwa, a więc triumf i skutki zła.

wróconego bukłaka z wylewającym się winem, a nad nim stoi naigrywający się z niego (dosłownie grający na nosie) Cham. Co ciekawe, w jego sposobie przedstawienia pojawiają się pewne podobieństwa do postaci Kaina. Podobnie jak tamten, jest on brodaty, ma wygląd barbarzyńcy, przepaskę biodrową i włosy przewiązane taśmą u nasady (tak jak czynili to hipisi lub sportowcy). Za sprawą środków piktoralnych zostaje tutaj stworzona pewna paralela między jednym i drugim winowajcą. I choć trudno postawić znak równości między morderstwem i szyderstwem, obydwaj są złem i krzywdą wyrządzaną drugiemu człowiekowi i jako takie wyrastają z tego samego pnia – z grzechu. Przedstawienie Chama w taki sposób niesie zatem z sobą przekaz mówiący o tym, że w grzechu wszyscy jesteśmy potomkami Kaina. Niewykluczone też, że o zastosowaniu paraleli między wyglądem postaci Chama i Kaina mógł zdecydować fakt podzielania przez samego artystę słabości Noego³⁸.

Pozostałe ilustracje związane z historią Noego dotyczą potopu – czyli nieszczęścia, które spadło na ludzkość wskutek jej skłonności do grzechu. Lebenstein stworzył aż osiem rysunków odwołujących się do tego tematu, co nie powinno dziwić u artysty, który przeżył drugą wojnę światową³⁹. Wszak potop jako historia zagłady (pierwszego holokaustu, pierwszej hekatombi) może być uznany za jedną z najstarszych wizji zagrożeń czyhających na całą ludzkość. Dlatego opowieść w obrazkach snuta przez Lebensteina jest bardzo dramatyczna. W kolejnych pracach widać bowiem postaci zmagające się z potęgą żywiołu (il. 14 i 15), wspinające się z trudem na skały, rozpaczliwie i beznadziejnie walczące o życie, wreszcie tonące (il. 15 i 16) i pływające jako opuchnięte zwłoki na bezkresnych wodach (il. 17), na koniec jako rozkładające się trupy ludzi i zwierząt (il. 19).

Dominująca rola motywu wody, tak ważnej w tym motywie, sprawiła, że w polowie spośród omawianych tu prac (il. 15, 16, 17 i 18) zostały wyeksponowane różne (subtelnie aranżowane) odcienie barwy niebieskiej⁴⁰. Wykorzystano ją również

³⁸ Słabością, z którą Lebenstein zmagał się przez lata, był alkoholizm.

³⁹ Warto w tym miejscu wspomnieć, że malarstwo powstałe bezpośrednio po wojnie Gustaw Herling-Grudziński określił jako popotopowe (zob. G. Herling-Grudziński, *Malarstwo popotopowe w Wenecji* [w:] tegoż, *Dziela zebrane. Recenzje, szkice, rozprawy literackie 1947–1956*, pod red. W. Boleckiego, Kraków 2010, s. 423). Używał też określenia „postdyluwializm malarski” (zob. G. Herling-Grudziński, *Malarstwo popotopowe w Wenecji...*, dz. cyt., s. 423). Na ten temat zob. też komentarz J. Bielskiej-Krawczyk w wyżej wspomianej książce (s. 604–605).

⁴⁰ Wśród konotacji barwy niebieskiej woda (w szczególności morze) znajduje się na drugim miejscu, po niebie (zob.: D. Stanulewicz, *Is the Polish Term for Blue a Typical Basic Colour Term?* [w:] *Cognitive Linguistics Today*, pod red. B. Lewandowskiej-Tomaszczyk, K. Turewicz, Frankfurt 2002, s. 417–433; D. Stanulewicz, *Zróżnicowanie regionalne prototypowych odniesień sześciu podstawowych nazw barw w języku polskim (biały, czarny, czerwony, zielony, żółty, niebieski) – na tle porównawczym wybranych języków słowiańskich i germańskich*, „Biuletyn Polskiego Towarzystwa Językowego” 2006, nr 62, s. 199–211).

w 18 pracy zamieszczonej w tej edycji, która wydaje się szczególnie ciekawa ze względu na swój niemal abstrakcyjny charakter. Ukazuje ona bezkres wód i zasnutego czarnymi chmurami burzowego nieba, z którego na ziemię (zamienioną w ocean) spada ulewny deszcz. Na horyzoncie nie widać ani arki, ani żywego ducha. Pozostaje sama gra żywołów, sam dialog nieba z ziemią, relacja między dwoma ciemnymi prostokątami. Od strony plastycznej wizję tę tworzą dwie ciemne plamy wypełniające całe przedstawienie, rozdzielone pośrodku jedynie wąskim białym pasem umożliwiającym odróżnienie nieba od lądu. W szczelinie tego prześwitu zaś artysta umieścił własne nazwisko, co nabiera jakiejś wręcz metafizycznej wymowy⁴¹. Zwłaszcza że nie jest to zabieg podkretowany względami czysto praktycznymi. Wszak na ciemnej partii pracy postawił on własną sygnaturę po raz drugi – z datą o rok późniejszą od poprzedniej.

Dwa spośród rysunków związanych z potopem ukazują też duże grupy zwierząt wchodzących na arkę. Arka została jednak narysowana przez Lebensteina tak delikatną kreską, że jest prawie niewidoczna. W konsekwencji w obrazkach tych ważniejszy wydaje się przegląd zwierzęcych fizjonomii, niż – sugerowana przez obecność arki – perspektywa ratunku. Sposób przedstawienia arki we wszystkich trzech pracach, w których się pojawia, jest zresztą bardzo charakterystyczny. Stanowi ona bowiem albo element ledwo widoczny, marginalizowany przez artystę i potraktowany fragmentarycznie (arka może wręcz sprawiać wrażenie wraku), albo obiekt unoszący się gdzieś w dali, na falach wzburzonego morza – zbyt daleki, by stać się ratunkiem dla umieszczonych na pierwszym planie nieszczęśników. Wyobrażenia Lebensteina karmi się więc bardziej nieszczęściem, niż nadzieją. Artysta na pierwszym planie umieszcza bowiem dantejskie sceny i ofiary kataklizmu, skupiając w ten sposób na nich swoją i naszą uwagę. Uwzględniając zatem sposób rozkładania akcentów zastosowany przez Lebensteina w tej części cyklu ilustracji do Księgi Genesis, trzeba zauważyć, że zostają tutaj przez artystę wyeksponowane przede wszystkim: groza istnienia (il. 14, 15, 16, 17, 18 i 19), śmierć (il. 15, 16, 17 i 19), zwierzęcość (il. 12 i 13) i wreszcie „zezwierzęcenie” człowieka – który albo traci własną godność pod wpływem alkoholu (Noe), albo (jak Cham) nie zna szacunku dla starszych (il. 20).

Następnym tematem, który przykuł wyobraźnię malarza stała się historia wieży Babel⁴², ściśle związana z interesującym autora teki *Babilony* kręgiem kulturowym Mezopotamii. Artysta w czterech poświęconych temu biblijnemu wątkowi pracach (il. 21, 22,

⁴¹ Prześwit i szczelina światła stały się symbolami wymiaru transcendentnego, metafizycznego, często pojawiającymi się w twórczości przyjaciela Lebensteina – Gustawa Herlinga-Grudzińskiego (zob. na ten temat: J. Bielska-Krawczyk, *Między widzialnym a niewidzialnym. Widzenie, kolor, światłocień i dzieła sztuki w twórczości Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, Kraków 2004, s. 189–190). W tym prześwicie, jakby w świetle błyskawicy, widnieje nazwisko artysty – w pięknytm świecie, pomiędzy Niebem i Ziemią.

⁴² Która stała się współcześnie przedmiotem zainteresowania także m.in. Romana Opalki, Jerzego Stajudy i Wiesława Szamborskiego.

23 i 24) tworzy odmienne wizje, 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 cm x 46 cm; il. 22 – 32 cm x 24 cm; il. 23 – 100 cm x 83 cm; il. 24 – 99 cm x 84 cm), 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 dzieli się na dwie części, w których artysta przedstawia motywy wieży (w jednej z nich) i zgromadzony tłum ludzi (w drugiej), czyli dwa ważne składniki opowieści wspominającej przecież „wieżę, którejby wierzch dosięgał do nieba”⁴³, oraz ludzi, którzy ją budowali („którą budowali synowie Adamowi”⁴⁴), pragnąc osiągnąć dzięki temu wyczynowi sławę („a uczynimy sławne imię nasze”⁴⁵), i w konsekwencji zostali ukarani za pychę utratą możliwości porozumiewania się („pomieszajmy tam język ich”⁴⁶).

Za każdym razem Lebenstein umieszcza postaci ludzkie na pierwszym planie, wieżę zaś na drugim, co samo w sobie już uświadamia odbiorcy kierunek interpretacji dokonanej przez artystę. Najwyraźniej opowieść o wieży Babel jest przez niego traktowana 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 trzech przypadkach (il. 22, 23 i 24) grupa ludzi wypełniająca całą szerokość „kadru” obrazu zostaje przez artystę usytuowana w dolnej partii przedstawienia, wieża zaś pojawia się w jego górnej części. Tylko w wypadku ilustracji 21 te dwa elementy zostają zakomponowane zupełnie inaczej (ludzie po prawej stronie, wieża po lewej), przy czym pionowa oś oddzielająca od siebie obydwie części dzieli przedstawienie niesymetrycznie, więcej miejsca zostawiając, rysowanej cyzelatorsko i z niemal etnograficzną szczegółowością, bardzo egzotycznej grupie wędrowców. W pozostałych trzech przypadkach (il. 22, 23 i 24) podział przebiega wzdłuż osi poziomej, która w ilustracji 22 wypada na wysokości 1/4 całej kompozycji, spychając tłum ludzi na dolny margines i całkowicie przytłaczając ich górującą nad nimi potężną budowlą, której skomplikowana konstrukcja wypełnia niemal całą płaszczyznę przedstawienia.

Zarówno w tej, jak i w kolejnej ilustracji artysta zastosował kompozycję izokaliczną, która pozwala na sztywne wyznaczenie linii podziału. W ilustracji 23 linia oddzielająca tłum od wieży przebiega mniej więcej na wysokości połowy kompozycji. Podziały zastosowane w tej pracy są jednak nieco bardziej złożone. Widać tu bowiem centralną oś pionową, wyznaczoną przez wizerunek wieży oraz oś poziomą wyznaczo-

⁴³ *Księgi Genesis...*, dz. cyt., s. 45.

⁴⁴ Tamże.

⁴⁵ Tamże.

⁴⁶ Tamże, s. 46.

ną linią ludzkich głów. Ponadto dolną partię przedstawienia dzieli dodatkowo na dwie nierówne części linia muru, zza którego wyłania się obserwująca wieżę grupa ludzi, w większości wypadków odwróconych do widza plecami.

Trzecia praca, najmocniej eksponująca postaci ludzkie, usuwa z centralnego miejsca wieżę, spychając ją na lewą stronę kompozycji. Poszerza też dolny pas, w którym zostają ukazane sylwetki ludzkie, tym samym mocniej podkreślając drugą część opowieści, dotyczącą konsekwencji całego przedsięwzięcia. Artysta stosuje też różne formy obrazowania – w wypadku ilustracji 21 i 24 mają one charakter narracyjny, będąc obrazem z tematem literackim⁴⁷; w wypadku zaś 22 i 23 są to raczej ujęcia reprezentacyjne i w pewnym sensie portretowe⁴⁸. Za każdym razem powstaje też inna relacja między bohaterami tych przedstawień a odbiorcą. W przypadku pierwszego wspomnianego tu 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 do podziwiania tego, co widzimy na obrazie. Rysunek 23 z kolei skazuje nas w pewnym sensie na rolę podglądacza, ponieważ 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 (przez egzotykę) dawności i starożytności przekazu biblijnego ku zrozumieniu jego aktualności, wyrażającej się przez nasze poczucie przynależności do grupy rysowanych przez artystę ludzi.

W każdej z tych prac zostają zaakcentowane również inne elementy biblijnej opowieści. W przypadku ilustracji 21 wieża, widoczna z oddali i obserwowana przez grupę koczowników, może się jawić raczej jako marzenie, jakaś odległa perspektywa („I gdy szli od wschodu słońca, należeli pole na ziemi”⁴⁹). Na ilustracji 22 z kolei wieża jest przede wszystkim znakiem wielkości i formą sięgnięcia nieba. Za jej sprawą mały człowiek przez swoje działania i wytwory osiąga wielkość. Na rysunku 23 wieża jawi się jako przedmiot podziwu, który znajduje się w centrum zainteresowania ludzi (postaci odwrócone plecami do widza, wpatrzzone w wieżę). Natomiast w pracy 24 zostaje ukazana jako cień rzucony na los ludzkości – przez tę właśnie wieżę podzielonej i skłóconej (charakterystyczny gwałtowny gest centralnie usytuowanej postaci).

Zmianie w tych pracach ulega również wygląd wieży – w trzech przypadkach (il. 21, 23 i 24) jest zbliżony do wizji stworzonych przez Petera Breughla; w jednym zaś (il. 22) –

⁴⁷ Zob. R. Ingarden, *O budowie obrazu. Szkic z teorii sztuki*, Kraków 1946, s. 3.

⁴⁸ Tamże, s. 15.

⁴⁹ *Księgi Genesis...*, dz. cyt., s. 44.

wzorowany na architekturze gotyckiej średniowiecznych miast. Budowla ta, wzniesiona przeważnie na centralnym planie koła (il. 21, 22 i 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 zigguraty⁵⁰.

W zróżnicowany sposób traktuje także Lebenstein figury ludzkie, raz podkreślając przede wszystkim, m.in. przez obnażenie postaci, uniwersalną nagość człowieka (everymana), wymiar antropologiczny kondycji ludzkiej, a tym samym uniwersalność przekazu biblijnego (il. 24), innym razem – zróżnicowanie kulturowe (il. 21 i 22). Na ilustracji 21 przedstawiono całe postaci ludzi, którzy zdają się pasterzami, koczownikami⁵¹, na co wskazuje obecność kozła i laski pasterskiej oraz proporce mogące przypominać tatarskie buńczuki. Z kolei na ilustracji 22 postaci ludzkie ukazane są już tylko jako popiersia i wydają się raczej prezentować ludy wielkich cywilizacji – egipskiej (postać od lewej strony ma nakrycie głowy, które powtórzone zostaje przez Lebensteina w rysunku ukazującym Putyfara⁵²), 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 przypominają także zawoje na głowach stosowane przez Lebensteina właściwie we wszystkich rysunkach obrazujących ten temat. Ponadto na ilustracji 23, z lewej strony przedstawienia, widoczna jest figura mężczyzny (obcięta przez krawędź rysunku), którego wygląd jest wyraźnie wzorowany na wizerunku Hammurabiego z jego słynnej steli⁵³. Głównie przez nakrycia głowy zatem, rzadziej przez 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 role społeczne, będąc pasterzami (laska pasterska na il. 21), rolnikami (motyki na

⁵⁰ Zob. P. de Rynck, *Jak czytać opowieści...*, dz. cyt., s. 45.

⁵¹ Tym samym Lebenstein chce spojrzeć na wieżę nie tylko z perspektywy tych, którzy ją budowali, oraz tych, którzy doświadczyli skutków jej budowy, ale także z punktu widzenia tych, którzy opowieść o niej pozostawili w zapisie biblijnym. 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” (zob. G. Guadalupi, *Arcydzieła sztuki. Świat Biblii w obrazach*, przeł. E. Maciszewska, Warszawa 2008, s. 44).

⁵² W obydwu przypadkach artysta stworzył nakrycie głowy przypominające wizerunki egipskiego Besa (zob. L. Oakes, L. Gahlin, *Ancient Egypt*, New York 2002, s. 278).

⁵³ Na tej kamiennej steli został wypisany najstarszy znany 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. Pijoan, *Sztuka babilońska i asyryjska* (przeł. T. Marzyńska) [w:] *Sztuka świata*, t. 1, red. P. Trzeciak, Warszawa 1989, s. 208). Tym samym jest to obiekt, którego historia i znaczenie zbliżają się do historii kamiennych tablic z dziesięcioma przykazaniem, które Mojżesz otrzymał od Jahwe.

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)⁵⁴ i być może też rzemieślnikami lub kupcami (dzban na il. 24) oraz kowalami lub budowniczymi (młot na il. 24). Przez 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”⁵⁵. Zróżnicowane przedmioty trzymane przez postaci 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”⁵⁶), który – jak prawdopodobnie sugeruje Lebenstein – wynika nie tylko z różnic językowych i kulturowych, lecz także z różnicy temperamentów i nade wszystko interesów. W każdym razie ilustracje związane z tematem wieży Babel wprowadzają do tego cyklu nurt refleksji kulturowej, zwracając uwagę na to, że opowieść o owej wieży sama w sobie stanowi jeden z pierwszych świadectw pytań, jakie stawia sobie człowiek, dotyczących różnorodności kulturowej świata ludzkiego oraz ostatecznej przyczyny mnożących się między grupami ludzkimi konfliktów.

Historia wieży Babel skłoniła Lebensteina do wyeksponowania elementów kulturowych kreowanej w tych rysunkach rzeczywistości. Malarz skorzystał z nich 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 charakterystyczny rys tradycji afrykańskich. Tworząc zaś pracę ukazującą braci Józefa stojących nad studnią, w której zamierzali pozostawić swojego brata na pewną śmierć (il. 37), artysta pokazuje trzech mężczyzn w zawojach na głowie typowych dla pasterzy („Bracia twoi pasą owce w Sychimie”⁵⁷) z terenów Bliskiego Wschodu. Ponadto jeden z nich zostaje wyposażony 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”⁵⁸). Kreując wizerunek Izmaelity, Lebenstein ponownie rysuje turban na głowie mężczyzny, w tle zaś – figurę wielbłąda, która przypomina o miejscu akcji.

⁵⁴ Nieznajdująca bezpośredniego uzasadnienia w tekście dotyczącym wieży Babel, ale stanowiąca być może dalekie echo innej opowieści biblijnej, która mówi o burzonej architekturze – historii o murach Jerycha, które miały runąć właśnie pod wpływem dźwięku trąb. W omawianej ilustracji na uwagę zasługuje nagromadzenie dużej liczby instrumentów muzycznych (dzwonki, bęben, róg, trąba).

⁵⁵ *Księgi Genesis...*, dz. cyt., s. 46.

⁵⁶ Tamże.

⁵⁷ Tamże, s. 134.

⁵⁸ Tamże, s. 136.

Pobył Józefa w Egipcie, któremu artysta poświęcił kilka rysunków, przyczynił się z kolei do przedstawienia w tych pracach realiów związanych również z tą starożytną cywilizacją. Przede wszystkim pojawiają się w nich egipskie elementy architektoniczne. Na rysunku ukazującym oskarżenie Józefa przez żonę Putyfara (il. 39) oraz w pracy przedstawiającej Józefa przed faraonem (il. 41) i w kolejnej ilustrującej przybycie Hebrajczyków do Egiptu (il. 42) artysta wprowadza motyw kolumn o charakterystycznych lotosowych głowicach. W zamykającym zaś cały cykl rysunku ukazującym Józefa rozdającego zboże, widać – związane z egipską architekturą sakralną – pylony i obelisk. Lebenstein posługuje się też aluzjami do staroegipskich przedstawień figuralnych, wprowadzając fragmenty dekoracji rzeźbiarskiej lub kształtując obraz postaci na wzór wizerunków pozostawionych w rzeźbie z tamtych czasów. I tak na rysunku 39 za plecami Józefa pojawia się figura ozyriacka, obok bohatera zaś – posąg tronuującego bóstwa, a między kolumnami – popiersie Horusa (głowa sokoła). Na ilustracjach 40 i 41 figury faraonów zostają upozowane zgodnie z ich wizerunkami pozostawionymi w rzeźbie. W wypadku ilustracji 41 wzorem były klasyczne przedstawienia tronuującego władcy, takie jak w słynnych Kolosach Memnona (z nemesem na głowie, o sztywno wyprostowanych plecach, rękach złożonych na kolanach i ściągniętych nogach). W rysunku 40 jednak postać rozmawiającego z Józefem faraona – o wydłużonych nieco proporcjach, subtelnym rysach twarzy i równie delikatnym geście ręki – najwyraźniej jest wzorowana na sztuce amarneskiej i stworzonych w niej portretach twórcy pierwszej w dziejach religii monoteistycznej⁵⁹ – Echnatona. Całości dopełniają charakterystyczne detale, takie jak: nemesy, korona Górnego Egiptu, ureusze, zwierzęce głowy na ludzkim ciele, sztuczne bródki, specyficzne fryzury i pastorał (hekat) jako berło władcy Egiptu.

Historia wieży Babel stanowi jeden z biblijnych epizodów z dziejów ludzkiej grzeszności. Lebenstein w swoich ilustracjach – jak już wspomniano – pochylał się i nad grzechem Adama i Ewy, i nad grzechem Kaina, nad upadkiem Noego czy wreszcie nad winą Chama. Ukazywał też konsekwencje grzechów ludzkości, takie jak potop czy pomieszanie języków. Wątek ten zaś jest kontynuowany przez autora cyklu w kolejnych rysunkach. Do zobrazowanego przez niego grzechu pierworodnego, zbrodni bratobójstwa, pijaństwa, braku szacunku, bezbożności i pychy, dojdzie jeszcze nieposłuszeństwo żony Lota i kazirodztwo jego córek, a także grzech zawiści w historii braci Józefa, grzech planowania cudzołóstwa w historii żony Putyfara i oszczerstwa rzuconego przez nią na Józefa wskutek odrzucenia przez niego zalotów rozpustnej kobiety.

⁵⁹ Zob. E. Hornung, *Przypadek Echnatona* [w:] tegoż, *Jeden czy wielu? Koncepcja Boga w starożytnym Egipcie*, przeł. A. Niwiński, Warszawa 1991, s. 213–218.

Wybory Lebensteina dotyczące ilustrowania tych a nie innych motywów poszczególnych historii wydają się szczególnie ciekawe w przypadku dziejów Lota, ściśle związanych z opowieścią o Sodomie i Gomorze. Według przekazu biblijnego upadek tych miast był bowiem wyrazem gniewu Boga skierowanego przeciwko ich mieszkańcom, którzy dopuszczali się grzechu sodomii. Lebenstein jednak nie kieruje swojej uwagi ku poczynaniom sodomitów, lecz ku losom sprawiedliwych, którzy z woli Boga mieli ocalać. Pokazuje m.in. nagie córki Lota upijające swojego starego ojca po to, by móc z nim spółkować. Tworząc zaś tę ilustrację, artysta zwraca uwagę na efekt uboczny kary Boga wymierzonej w grzesznych, która okazuje się prowokować do wynaturzonych zachowań tych, którzy dotychczas byli sprawiedliwi:

[...] a żaden z mężczyzny nie został na ziemi, któryby mógł wnieść do nas [...] upójmy go [ojca – przyp. J. B.-K.] winem i śpijmy z nim, abyśmy mogły zachować nasienie z ojca naszego⁶⁰.

Największe zainteresowanie artysty wzbudziła jednak postać żony Lota zamienionej w słup soli. Przedstawił ją bowiem patrzącą w stronę płonącego miasta w *Ucieczce Lota* i dwukrotnie jeszcze – już jako odrębny, samodzielny motyw – w ilustracjach 27 i 29. Raz w wykonanym ołówkiem i tuszem obrazie monochromatycznym i ponownie w nieco bardziej rozbudowanej (rozleglejszy kadr pejzażu, widoczna Sodomia), polichromatycznej, stworzonej w gwaszu i pastelu kompozycji malarz prezentuje w zasadzie identyczne ujęcie tej postaci, która wygląda jakby zastygła w zadumie, wpatrzona bardziej w niebo, niż w ulegające zagładzie rodzinne miasto. Jej poza sprawia, że zdaje się ona swoistym wcieleniem *figura melancholica*, jakimś symbolem zadumy nad porządkiem świata, nad surowymi Bożymi prawami, nad winą i karą – symbolem porażenia nieszczęściem.

Jednym z ciekawszych przedstawień stworzonych przez Lebensteina podczas opracowywania tematu Sodomy i Gomory, jest też zobrazowanie anioła unoszącego się nad uciekającymi z miasta Lotem i jego córkami. Jest on bowiem postacią niezwykle wyrazistą i dynamiczną, zdecydowanym gestem wskazującą kierunek ucieczki. Jednak to właśnie ten gest może zastanawiać, zwłaszcza gdy porówna się ilustrację 28, o której w tej chwili mowa, z ilustracją 8, w której artysta stworzył wizerunek pełnego niepewności, jakby wahającego się anioła wygnania. Okazuje się bowiem, że to właśnie anioł z historii Lota wygląda na unoszącego się gniewem, a tym samym bardziej pasującego do opowieści o wygnaniu z raju. Wydaje się też raczej wyganiać niż ratować wlokących się w dole ocalańców (Lota i jego rodzinę), którzy z kolei wyglądają bardziej na wygnańców. I ponownie sytuacja ta może zastanawiać⁶¹. Można w tym dostrzec głębię

⁶⁰ Tamże, s. 72–73.

⁶¹ Zwłaszcza gdy porównamy to przedstawienie z innymi realizacjami tego tematu w malarstwie. Dobrego

namysłu Lebensteina nad historiami biblijnymi oraz ludzkim losem, skądinąd stanowiącą potwierdzenie wartości omawianego tu cyklu. Nie wykluczone jednak, że na taki – kontrowersyjny przecież – obraz ocalenia mogły wywrzeć wpływ także doświadczenia emigracji tak dobrze znane artyście.

Ważną kwestią przy analizowaniu prac Lebensteina inspirowanych Księgą Genesis jest nakreślony przez malarza obraz relacji między człowiekiem a Bogiem. Wspomniano już, że w tym cyklu Bóg jest nieobecny przy pojawieniu się pierwszych rodziców. Nie udziela im lekcji, nie rozmawia z nimi po zerwaniu owocu z drzewa wiadomości. Objawi się później przede wszystkim za pośrednictwem swego anioła (lub aniołów)⁶², które pojawią się w tych rysunkach kilkakrotnie – w scenie wygnania z raju (il. 7), w ilustracji ukazującej anioła wygnania (il. 8), w dziejach Abrahama (il. 25, 26 i 31), podczas ucieczki Lota (il. 28), wreszcie w rysunkach ukazujących drabinę Jakubową (il. 32, 33 i 34) oraz walkę Jakuba z aniołem (il. 35 i 36). Obraz relacji między człowiekiem i Bogiem, jaki wyłania się z tych scen, jest skomplikowany i pełen ambiwalencji. Anioł odrzuca pierwszych ludzi po przekroczeniu przez nich zakazu Boga, wyganiając ich z raju, a jednocześnie swoim wahaniem (widocznym w il. 8) zdradza miłość do nich. Składa pokłon Abrahamowi (il. 25 i 26), przynosząc mu dobrą nowinę i w cudowny sposób ofiarowując mu dar ojcostwa. Wybawia go też z konieczności złożenia ofiary ze swego syna (il. 31). Jednocześnie jednak wymierza karę Sodomie i, ocalając Lota z rodziną, wygania go z jego własnego miasta (il. 28). Zstępuje ku Jakubowi z nieba (il. 32, 33 i 34), przynosząc światło (zwłaszcza w rysunku 32), i jednocześnie z nim walczy, szczególnie na ilustracji *Zmaganie Jakuba z aniołem II*, gwałtownie i groźnie się mu przeciwstawiając.

Pod względem sposobu nakreślenia relacji między człowiekiem i transcendencją prace poświęcone historii Jakuba zasługują na szczególną uwagę. W ilustracji *Zmaganie Jakuba z aniołem II* anioł staje się formą ucieleśnienia sił przeciwstawiających się człowiekowi⁶³. W *Zmaganiu Jakuba z aniołem I* Boży posłaniec z kolei ugina się niemal

materiału do porównań dostarcza chociażby obraz Petera Paula Rubensa przedstawiający interesującą nas tutaj ikonografię. Widzimy w nim bowiem anioła-przewodnika, który delikatnie dotyka ramienia Lota, a jego twarz, zwrócona ku mężczyźnie, wyraża współczucie i zmieszanie. Co ważne – anioł stąpa po tej samej ziemi, po której idą uciekający z miasta ludzie. U Lebensteina unosi się nad ich głowami.

⁶² Nie tylko bowiem w niektórych ilustracjach widzimy więcej niż jednego anioła, ale anioły malowane w różnych pracach różnią się między sobą, co może wskazywać na to, że reprezentują one różne aspekty Bożej Opatrzności. Zgodne byłoby to w każdym razie z tradycją żydowską. Stanisław Krajewski, komentując wizytę aniołów u Abrahama, pisze: „Wedle naszej tradycji są to: anioł Michael, który miał powiadomić Sarę o tym, że urodzi syna, anioł Gabriel, który miał zniszczyć Sodomę, oraz anioł Rafael, który miał uratować Lota. Nasi nauczyciele uczą nas, że każdy anioł ma do wykonania tylko jedno zadanie” (zob. S. Krajewski, *54 komentarze do Tory dla nawet najmniej religijnych spośród nas*, Kraków 2004, s. 28).

⁶³ Podczas gdy np. w słynnym obrazie Rembrandta poświęconym temu tematowi walka Jakuba z aniołem przypomina raczej miłosne zespolenie.

pod ciosami Jakuba. Jego ciało jest pociemniałe, twarz niewidoczna, sylwetka prawie ginąca za krzakiem⁶⁴, skrzydła zaś niemal niematerialne, przypominające dwie plamy światła. Anioł stanowi więc tutaj wyraźny znak metafizyczny, przez połączenie w sobie ciemności i światłości podkreślając pewną ambiwalencję, charakterystyczną dla transcendencji (*tremendum et fascinans*)⁶⁵, którą można odczytać z jego działań ukazywanych w innych rysunkach.

Ciekawie prezentuje się też kwestia proponowanych przez artystę ujęć epizodu dotyczącego snu Jakuba. Omawiany tu cykl zawiera bowiem aż trzy ilustracje przedstawiające ten temat. Jedna z nich (il. 32) już na pierwszy rzut oka odróżnia się od pozostałych dwóch swoją barwną kompozycją. Artysta, kładąc postać Jakuba na szarym pasie ziemi, szczerze wypełnia resztę przestrzeni świetlistą żółcią. Pozostałe dwa przedstawienia tego tematu, w kontekście tej pracy, są więc szczególnie „bezbarwne”, mroczne i wręcz ponure. Wydaje się jakbyśmy mieli tu do czynienia z „dzienną” i „nocnymi” wizjami tej samej sceny biblijnej. Żółte promienie z ilustracji 32, otaczające postaci aniołów schodzących ku Jakubowi po drabinie z nieba⁶⁶, mogą być interpretowane zarówno jako blask bijący od nich, rodzaj mandorli, jak i jako promienie słoneczne widoczne za plecami skrzydlatych posłańców. Tymczasem kolorystyka pozostałych dwóch prac wydaje się ukazywać wszystko jakby w poświacie księżyca. Na ilustracjach 33 i 34 drabina sprawia wrażenie świetlnego promienia, po którym zstępują aniołowie – promienia wychodzącego ze srebrzystego małego dysku widocznego w oddali.

Ciekawie prezentują się też różnice między tymi pracami w zakresie sposobu ujęcia postaci Jakuba. W pierwszej (polichromatycznej pracy) leży on na boku, z głową lekko uniesioną i wzrokiem wpatrzonym w dziwne zjawisko na nieboskłonie. Jedną z rąk podnosi w – skierowanym ku aniołom – geście powitania. W pracy tej Jakub jest w pełni przytomny. Wszystko więc wydaje się rozgrywać na jawie. Na drugim rysunku natomiast bohater spoczywa, leżąc na wznak, z głową wspartą na kamieniach i opuszczonymi bezwładnie wzdłuż tułowia rękoma (co sugeruje stan utraty kontroli nad własnym ciałem i braku świadomości). Drabina zdaje się wspierać o jego ramię, two-

⁶⁴ Można się w tym domyślać aluzji do krzewu gorejącego, w którym Bóg ukazał się Mojżeszowi.

⁶⁵ Zob. R. Otto, *Świętość: elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*, przeł. B. Kupis, Warszawa 1999.

⁶⁶ Lebenstein, zgodnie zresztą z przyjętym w tradycji europejskiej sposobem wyobrażania aniołów, przedstawia je i w tej scenie ze skrzydłami, pomimo tego, że właśnie ten epizod historii biblijnej, jak żaden inny, uświadamia, iż w tradycji judaistycznej (której wytworem jest Stary Testament) anioły raczej nie miały skrzydeł i stąd potrzeba drabiny jako środka komunikacji między niebem i ziemią. W komentarzu do tego fragmentu żydowskiej Tory czytamy: „Wyższe te istoty wyobrażano sobie jeszcze bez skrzydeł, potrzebują dlatego drabiny, czyli stopni piramidy, aby krążyć między niebem a ziemią” (zob. *Tora. Pięć ksiąg Mojżesza*, przeł. I. Cylkow, Warszawa 2009, s. 137).

rzając linię łączącą postać bohatera bezpośrednio z niebem. On sam jednak nie patrzy w jej stronę. Wydaje się nieobecny myślami. Nie jest jednak uśpiony. Ciemna plama w miejscu oka sugeruje jakby leżał po ciemku z oczyma otwartymi, lecz niewidzącymi (a raczej widzącymi w inny sposób, widzącymi inny wymiar, postrzegany za pomocą „wzroku wewnętrznego”⁶⁷). Drabina Jakubowa staje się zatem w tym ujęciu rodzajem wizji wewnętrznej. Dopiero w ostatniej pracy widać Jakuba skulonego w pozie niemal embrionalnej, leżącego z głową na kamieniu i z ręką podłożoną pod głowę, z oczyma zamkniętymi, odwróconego tyłem do widocznej za jego plecami drabiny – najwyraźniej śpiącego. Każde to dostrzec w obserwowanej na nieboskłonie wizji po prostu treść jego snu. Dzięki obecności w tym cyklu wszystkich trzech wariantów historii Jakuba, artysta uwiarygodnia motyw drabiny Jakubowej, a całej opowieści nadaje charakter wielowymiarowy, zwracając uwagę na jej aspekt ontologiczny (drabina jest), religijny (wizja) i psychologiczny (sen).

Na uwagę zasługują też prace dotyczące losu Abrahama. Dwie z nich poświęca artysta wizycie aniołów u patriarchy. Pozwalają one m.in. zdać sobie sprawę z tego, że ilustrator podczas swojej pracy posiłkował się przede wszystkim lekturą biblijnego tekstu, nie odwołując się przy tym raczej do malarskich pierwowzorów ujmowania danego tematu. W ilustracji 26, zgodnie ze słowami biblijnymi („wybieżał przeciwko im ze drzwi namiotu”⁶⁸) Lebenstein rysuje bowiem za plecami Sary i Abrahama, którzy witają gości, zarys konstrukcji namiotu. Tymczasem w tradycyjnej ikonografii tego tematu – popularnego w sztuce wczesnochrześcijańskiej i w ikonie⁶⁹ – Sara i Abraham byli pokazywani przeważnie w pobliżu budowli sugerowanej konstrukcją mansjonową. W każdym razie takie rozwiązanie spotkamy w najbardziej znanych obrazach prezentujących ten temat – w mozaice z Santa Maria Maggiore i wykonanym w tej samej technice obrazie z San Vitale w Rawennie, w kompozycji mozaikowej w Monreale, w miniaturze z greckiego psalterza z końca XI wieku, w ikonie bizantyjskiej z końca XIV wieku, w ikonie z klasztoru św. Trójcy z końca XV wieku i w tzw. Trójcy syryjskiej z tegoż czasu czy w obrazie Rembrandta. Konstrukcja architektoniczna zresztą na stałe pozostanie częścią wywodzącego się z tej ikonografii przedstawienia anielskiej Trójcy Świętej, która jest najlepiej znana w wersji Andrieja Rublowa. Dowodzi to tego, że Lebenstein pracował przede wszystkim z tekstem. Konstruował swoje przedstawienia, opierając się na słowach, a nie powtarzając rozwiązania znane z historii sztuki.

⁶⁷ Plotyn, *Enneady*, t. 1, przeł. A. Krokiewicz, Kraków 1959, s. 114.

⁶⁸ *Księgi Genesis...*, dz. cyt., s. 64.

⁶⁹ Zob. G. Bunge, *Tradycja ikonograficzna [w:] tegoż, Inny Paraklet. Ikona Trójcy Świętej mnicha-malarza Andrzeja Rublowa*, przeł. K. Małys, Kraków 2005, s. 17–42.

Inną ciekawą kwestią związaną z tematem wizyty aniołów u Abrahama jest obecność w tych przedstawieniach pewnych motywów, które kreują specyficzne znaczenia wewnętrzne⁷⁰, nadając im wymowę chrystologiczną. W ilustracji 25 na uwagę zasługuje widoczny w lewym dolnym rogu przedstawienia krzew winny⁷¹. W ilustracji 26 natomiast (również w lewym dolnym rogu – co też wydaje się znamienne) pojawia się postać zwierzęcia, którego obecność jest co prawda motywowana słowami mówiącymi o ucicie wydanej przez Abrahama na cześć gości. Z opowieści biblijnej wiadomo jednak, że Abraham przygotował pieczeń z cielaka. Tymczasem tutaj widać baranka⁷², który jest przecież symbolem Chrystusa. Widok krzewu winnego przypomina zatem, że nowina, jaką aniołowie przekazują Abrahamowi, w historii myśli teologicznej była traktowana jako prefiguracja zwiastowania⁷³.

Na zakończenie wypada się przyjrzeć ilustracjom ukazującym ofiarę z Izaaka. Są one ciekawe przede wszystkim ze względów intertekstualnych – do tego tematu artysta zabrał się bowiem dwukrotnie. Raz ilustrując (w 1988 roku) opowieść biblijną (il. 31), za drugim razem (w 1997 roku) – jej echo, czyli opowiadanie Gustawa Herlinga-Grudzińskiego zatytułowane *Ofiarowanie. Opowieść biblijna*, stanowiące swoisty beletrystyczny komentarz do tych dramatycznych starotestamentowych wydarzeń. W pierwszym przypadku artysta ukazuje wszystkie znane z tekstu biblijnego detale tej historii, takie jak: składanego w ofierze chłopca i jego skrępowane ramiona, nóż trzymany w ręce starego Abrahama, anioła powstrzymującego patriarchę i widocznego w chaszczach baranka przeznaczonego na ofiarę w zastępstwie Izaaka. Jednocześnie Lebenstein unika – nieobecnego w Biblii, a rozpowszechnionego w tradycji ikonograficznej – ukazania anioła jako chwytającego rękę Abrahama⁷⁴.

W ilustracji do opowiadania ten sam epizod biblijny zostaje ukazany zupełnie inaczej. Pojawia się tu już tylko starzec wskazujący jedną ręką na niebo, drugą zaś trzymający za gardło chłopca („zacisnął duże żylaste ręce na jego szyi”⁷⁵). U ich stóp widoczne są wijące się węże, których próżno szukać w tekście biblijnym. Występują jednak

⁷⁰ Zob. E. Panofsky, *Ikonografia i ikonologia* (przeł. K. Kamińska) [w:] *Studia z historii sztuki*, Warszawa 1971.

⁷¹ Był on bowiem symbolem Chrystusa. Tu pojawia się zamiast dębów Mamre, pod którymi rozgrywała się cała scena. Jest jednak uzasadniony, ponieważ w chrześcijańskiej tradycji teologicznej i ikonograficznej Abraham był postrzegany „jako zwiastun i poprzednik Chrystusa” (zob. B. Dąb-Kalinowska, *Ziemia, piekło, raj...*, dz. cyt., s. 26).

⁷² W podobnej funkcji pojawia się on również na ilustracji ukazującej Józefa rozdającego zboże.

⁷³ P. de Rynck, *Jak czytać opowieści...*, dz. cyt., s. 13.

⁷⁴ Zob. np. obraz Caravaggia poświęcony temu tematowi.

⁷⁵ G. Herling-Grudziński, *Ofiarowanie. Opowieść biblijna* [w:] tegoż, *Opowiadania zebrane*, t. 2, Warszawa 1999, s. 335.

w opartym na tym motywie biblijnym opowiadaniu Herlinga-Grudzińskiego („nóż wypadł do głębokiego otworu w skale, pełnego jadowitych węży”⁷⁶).

W pierwszym przypadku zatem, zgodnie z wymową tekstu biblijnego, wola Boża (ujawniana przez anioła) zostaje ukazana jako przychylna człowiekowi i łaskawa. Natomiast w ilustracji do opowiadania, wedle sugestii Herlinga-Grudzińskiego, jawi się jako przyczyna irracjonalnego postępowania Abrahama, jako źródło jego okrucieństwa. Stanowi to dowód na to, że Lebenstein w swojej pracy ilustratora starał się być wierny konkretnym tekstom, a nie wyłącznie krążącym w obiegu kulturowym, wypręparowanym z nich motywom.

3. MAŁOWANIE POCZĄTKÓW STWORZENIA

Po dokładnym omówieniu zagadnień ikonograficznych należy jeszcze zwrócić uwagę na (sygnalizowane już co prawda wcześniej) kwestie artystyczne. Po pierwsze istotne wydaje się umieszczenie w zbiorze tych prac, które są wariantami przedstawienia tego samego tematu, co z jednej strony rozluźnia spójność cyklu, z drugiej jednak wydaje się dowodem na wysoce niemechaniczne podejście artysty do zadania – na refleksyjny charakter jego pracy, która wynika z pogłębionego namysłu nad sensem ilustrowanych słów. Jego uwaga zatrzymuje się bowiem na dłużej przy wybranych epizodach historii biblijnych. Lebenstein za każdym razem ukazuje je jakby w innym świetle. Tym samym zaś ujawnia wieloznaczność przekazu biblijnego, ale i własne wahania – rodzące się w nim pytania, co dla tradycji recepcji przekazu biblijnego wydaje się niezwykle istotne, jako że grunt, z którego wyrosła, czyli judaizm, to „religia nieustannego stawiania pytań”⁷⁷. Wydobywanie z tych tekstów ich różnych aspektów prowadzi zaś Lebensteina ku korzystaniu ze zróżnicowanych technik artystycznych, formatów, układów kompozycyjnych, sposobów komunikowania oraz aranżacji barwnych.

Pośród tych czynników, techniki i kompozycja kolorystyczna w największym stopniu decydują o wrażeniu wyraźnej niejednorodności stworzonych przez Lebensteina ilustracji do Księgi Genesis. Część prac stworzonych w ołówku lub tuszu albo przez połączenie tych dwóch technik kreuje wizje rysunkowe, monochromatyczne, „zgrzebne” i surowe. Niektóre z nich jednak artysta zdecydował się powołać do istnienia przy zastosowaniu bardziej złożonych technik mieszanych (gwasz + pastel + kolorowy tusz), najczęściej wyraźnie polichromatycznych i dających zarazem bardziej malarskie efekty.

⁷⁶ Tamże.

⁷⁷ M. Schudrich, *Przedmowa* [w:] *Tora...*, dz. cyt., s. 5.

Na dodatek pojawiają się tutaj podziały związane z różną kolorystyką stosowaną nawet w kompozycjach operujących tymi samymi technikami. Jedne z nich są bowiem niemal monochromatyczne i utrzymane w zgaszonej (sepiowej) kolorystyce. Inne jednak przykuwają uwagę swoją wyrazistą gamą kolorystyczną. Niemniej nawet te ostatnie barwy nie podlegają żadnej prawidłowości. Raz bowiem dominantą staje się kolor niebieski, raz żółcień, raz czerwień lub kontrast ziemistych zieleni i czerwieni, to znów fiolet. Niekiedy są one związane ze specyfiką realiów opowiadanej historii (potop – kolor niebieski; zagłada Sodom – kolor czerwony⁷⁸; światło w motywie drabiny Jakubowej – barwa żółta⁷⁹), innym razem nabierają charakteru symboliczno-aluzyjnego (zagrożenie⁸⁰ plagami – kolor czerwony w ilustracji ukazującej Józefa tłumaczącego faraonowi treść jego snu; tajemnica i duchowość⁸¹ oraz zapowiedź przyścia Chrystusa – adwentowy⁸² fiolet w obrazie przedstawiającym Józefa rozdającego zboże i ukrytego między nogami zgromadzonych postaci baranka).

Wszystko to skłania do zauważenia niejednorodności cyklu, którego każdy rysunek wydaje się robiony osobno – bardzo dobrze przemyślany i znakomicie dostosowany do ilustrowanego w danym momencie epizodu opowieści biblijnej, ale niepowiązany plastycznie z pozostałymi. Zgromadzone w tym zbiorze, stworzone do jednego tekstu prace nie składają się na jednolitą, całościową interpretację tej księgi biblijnej, podkreślając raczej jej synkretyczność⁸³.

Na koniec warto się zatrzymać przy porządku chronologicznym dotyczącym powstawania stworzonych przez Lebensteina ilustracji do Księgi Genesis. Jest on bowiem znamieny. Początek pracy nad tym cyklem-niecyklem przypada na 1987 rok, natomiast koniec – na rok 1990. Jako pierwsza powstaje w tym czasie praca zatytułowana *I wody schodziły*, która ukazuje tragiczne skutki potopu (rozkładające się zwłoki ludzi i zwierząt). Ostatnią zaś jest również ilustracja do potopu przedstawiająca dramatycznie wykrzywioną twarz tonącej kobiety. Wyobraźnia Lebensteina zakotwiczyła się zatem przede wszystkim w historii zagłady, analogicznej do apokaliptycznych wizji. Wydaje się więc, że nawet próbując ukazywać początek, Lebenstein myślał już przede

⁷⁸ Jako kolor ognia – zob. W. Kopaliński, *Słownik symboli*, dz. cyt., s. 55.

⁷⁹ Referencją prototypową dla barwy żółtej jest bowiem słońce – zob. na ten temat: E. Komorowska, *Barwa w języku polskim i rosyjskim. Rozważania semantyczne*, Szczecin 2010, s. 133.

⁸⁰ Kolor czerwony jest m.in. symbolem niebezpieczeństwa, o czym przypomina Kopaliński (*Słownik symboli*, dz. cyt.).

⁸¹ Zob. P. Bellantoni, *Jeśli to fiolet, ktoś umrze. Teoria koloru w filmie*, przeł. M. Pańczyszyn, Warszawa 2010, s. 210.

⁸² Zob. W. Kopaliński, *Słownik symboli*, dz. cyt., s. 93.

⁸³ Zob. *Biblia Tysiąclecia*, Warszawa – Poznań 1983, s. 22; *Katolicki komentarz...*, dz. cyt., s. 11; A. Świderkówna, *Rozmowy o Biblii*, Warszawa 1994, s. 42.

wszystkim o końcu – o nieustannie wiszącym nad ludzkością zagrożeniu i owej „jedyniej rzeczy, która się spełni”⁸⁴, jaką jest apokalipsa, ujmując tym samym całość w perspektywie eschatologicznej. Tematy ukazywane w tych pracach, ich stylistyka i zawarte w nich interpretacje skłaniają do dostrzeżenia w nich obecności przede wszystkim pytań o rodowód i obecność w świecie zła oraz cierpienia⁸⁵, co prowadzi ku kolejnej ilustratorskiej realizacji – do Lebensteinowej Księgi Hioba.

II. EGZYSTENCJA JAKO CIERPIENIE – ILUSTRACJE DO KSIĘGI HIOBA

Życie Lebensteina przypadło na wiek naznaczony apokaliptycznym piętnem rewolucji radzieckiej, dwóch wojen światowych i dwóch odpowiedzialnych za nie totalitaryzmów (nazistowskiego i komunistycznego), które skazały miliony ludzi na hiobowe cierpienia. Skazały też samego Lebensteina na utratę ojca i brata (zabitego przez bezpiekę), a jego samego – na życie poza krajem. Z tego powodu jego ilustracje do Księgi Hioba oraz do Apokalipsy bywają odczytywane jako echo tej indywidualnej i zbiorowej traumy⁸⁶. Lebenstein do pewnego stopnia potwierdza słuszność tej interpretacji, wyjaśniając przyczyny ujawnianego w jego twórczości pesymizmu i grozy. Mówi przecież:

Gdybym urodził się w Nicei czy w Cannes, prawdopodobnie, a nawet na pewno, miałbym inne wnętrza psychiczne. [...] Jak się już wpadło w młyn historii, to on nas przemielili⁸⁷.

I dodaje:

Jestem rozkawałkowany. Ani tu, ani tam. Czyli nigdzie. Jak my wszyscy. Raz cierpię, że jestem Polakiem, to znów cierpię, że nim nie jestem⁸⁸.

⁸⁴ J. Lebenstein, A. Przekaziński, *Jedyna rzecz, która się spełni* [w:] *Jan Lebenstein. Rozmowy o sztuce...*, dz. cyt., s. 57.

⁸⁵ W tej sytuacji bardziej zrozumiałe stają się wszystkie aluzje chrystologiczne obecne w tych pracach.

⁸⁶ *Szyfr Lebensteina. Polska w XX wieku. Śladami rysunków Jana Lebensteina*, pod red. A. Piekarskiej, Warszawa 2010, s. 143.

⁸⁷ J. Lebenstein, P. Kłoczowski, *Obraz to nie tylko zamalowana powierzchnia* [w:] *Jan Lebenstein. Rozmowy o sztuce...*, dz. cyt., s. 71.

⁸⁸ J. Lebenstein, K. Mazurówna, *Jestem rozkawałkowany* [w:] *Jan Lebenstein. Rozmowy o sztuce...*, dz. cyt., s. 128.

Gdzie indziej zaś zauważa, wyrażając pogląd jakże często przewijający się w sztuce współczesnej: „żyjemy w świecie niezbyt wesołym”⁸⁹.

W tym kontekście nie może dziwić przypadająca na okres zaraz po drugiej wojnie światowej (a zatem na czas działalności artystycznej Lebensteina) popularność egzystencjalizmu, który zwracał uwagę na to, że człowiek:

[...] żyjąc w świecie, jest przezeń nieustannie zagrożony w swym istnieniu. Bo świat idzie swoim torem, nie bacząc na małe istnienia człowieka, i w każdej chwili tysięcy działających w świecie sił może to istnienie zniszczyć lub na szwank narazić. Istnienie człowieka jest kruche – to jego właściwość⁹⁰.

Jego egzystencji towarzyszą więc nieustające poczucie zagrożenia i wyobcowania, zagubienie, lęk, samotność⁹¹. Ta ostatnia zaś bywa przyczyną powstawania sztuki. Lebenstein wyznaje: „Byłem wyobcowany. Zdecydowałem się być malarzem właśnie dlatego, że byłem wyobcowany”⁹². W twórczości autora współczesnych ilustracji do Księgi Hioba można więc odnaleźć wyraźne echa charakterystycznego dla egzystencjalizmu sposobu myślenia i odczuwania. W konsekwencji jego *oeuvre* staje się lustrem swojej epoki, odzwierciedleniem przerażającego oblicza świata, jakie ukazało się ludzkim oczom w czasie wojny, oraz przygnębiających poglądów na jego temat, jakie stały się udziałem intelektualistów okresu powojennego. W rozmowie z Katarzyną Janowską i Piotrem Mucharskim Lebenstein wyjawia tę zależność między sztuką a kształtem rzeczywistości: „A ci, którzy mają pretensje, że efekt nie jest dość ładny, niech uczynią tę epokę szczęśliwą, wtedy może będziemy mieli inne malarstwo”⁹³. Twórczość artystów współczesnych wypełniają zatem szpetota, cierpienie i nieszczęście, bo taki jest świat człowieka, a „sztuka jest śladem człowieka”⁹⁴ – jak stwierdza malarz.

W konsekwencji artysta jest skazany na gorzkie obrazy i przygnębiające wizje. Nie może się bowiem odwrócić od cierpienia świata. Musi w nim uczestniczyć i mówić o nim w swojej sztuce. Zamienia się zatem w męczennika zgodnie z tym, co powiedział Albert Camus: „każdy artysta znajduje się dziś na galerze epoki”⁹⁵, jego miejsce

⁸⁹ J. Lebenstein, L. Kołodziejczyk, *Ewolucja pierwotniaka* [w:] *Jan Lebenstein. Rozmowy o sztuce własnej, o tradycji i współczesności*, oprac. A. Wat, D. Wróblewska, Warszawa 2004, s. 43.

⁹⁰ W. Tatariewicz, *Egzystencjalizm* [w:] tegoż, *Historia filozofii*, t. 3, Warszawa 1970, s. 349.

⁹¹ Zob. J. Pawlak, *Egzystencjalizm Jean Paul Sartra, Alberta Camus i Gabriela Marcela* [w:] *Kierunki filozofii współczesnej*, pod red. J. Pawlaka, Toruń 1995, s. 119.

⁹² J. Lebenstein, *Artysta o sobie*, dz. cyt., s. 154.

⁹³ J. Lebenstein, K. Janowska, P. Mucharski, *O osobności* [w:] *Jan Lebenstein. Rozmowy o sztuce...*, dz. cyt., s. 149.

⁹⁴ J. Lebenstein, *Dziennik samotnika* [w:] *Jan Lebenstein. Rozmowy o sztuce...*, dz. cyt., s. 178.

⁹⁵ A. Camus, *Artysta i jego epoka* [w:] tegoż, *Dwa eseje*, przeł. J. Guze, Warszawa 1991, s. 127.

„jest na arenie”⁹⁶ razem z lwem i jego ofiarami. Tę samą myśl wyrażał także przyjaciel Lebensteina, Gustaw Herling-Grudziński, który uważał, że prawdziwy artysta musi „uparcie spoglądać [...] w otchłań rozwierającą się pod naszymi stopami”⁹⁷. Twórca jest więc przede wszystkim świadkiem męki, zgrozy, której powinien dać świadectwo swoją sztuką. Dlatego samo tworzenie sztuki staje się sięganiem ku przerażającym głębiom egzystencji oraz – siłą rzeczy – zajęciem trudnym i męczącym. Nie powinno więc dziwić, że Lebenstein stwierdza, iż „malowanie to nie jest hobby, to nie jest rozrywka, to nie jest przyjemne spędzanie czasu”⁹⁸, i dodaje: „utarło się przekonanie, że zajęcia artystyczne są przyjemne. One są koszmarnie”⁹⁹. Nie powinny też dziwić słowa: „Mnie się wydaje, że duża część tak zwanego malarstwa polega na mordździe”¹⁰⁰. W związku z tym malarz wyzna, że często potrzebuje odpocząć „od ciężaru [...] malowania”¹⁰¹.

Cierpienie jest więc obecne w ludzkiej i nie tylko ludzkiej egzystencji. Podlegają mu przecież tak bardzo interesujące malarza zwierzęta – przedstawiane przez niego niejednokrotnie jako „zastygłe w skurczu”¹⁰². Siłą rzeczy zatem cierpienie musi być również obecne w sztuce, a ponieważ zostało spotęgowane w epoce, na którą przypadła młodość twórcy, jego ujawnianie stało się wręcz obowiązkiem artysty. W konsekwencji zaś sama sztuka zamienia się w cierpienie – jest ono wokół artysty, jest też w nim samym i w jego działaniach. W tym kontekście opowieść o Hiobie wydaje się tematem najbardziej adekwatnym do w ten sposób doświadczanej egzystencji i tak rozumianej sztuki.

Do historii Hioba nawiązuje – ilustrowany przez Lebensteina – Mikołaj Sęp Szarzyński w *Sonecie II (Na one słowa Jopowe: Homo natus de muliere, brevi vivens tempore)*, w którym podmiot liryczny, podejmując ton Hiobowej skargi, wyraża swoje niezrozumienie wobec wyroków boskich, by jednak na końcu przyjąć wobec nich postawę pokorną. Jednocześnie przy okazji tego dialogu z Bogiem nakreśla on obraz hiobowego losu człowieka w słowach:

⁹⁶ Tamże, s. 128.

⁹⁷ G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą 1993–1996* [w:] tegoż, *Pisma zebrane*, t. 10, pod red. Z. Kuleńskiego, Warszawa 1998, s. 672.

⁹⁸ J. Lebenstein, K.W. Tatarowski, *Dorzucić coś od siebie* [w:] *Jan Lebenstein. Rozmowy o sztuce...*, dz. cyt., s. 67.

⁹⁹ J. Lebenstein, W. Wierzychowska, *Malowanie jest jak pisanie dzienników* [w:] *Jan Lebenstein. Rozmowy o sztuce...*, dz. cyt., s. 54.

¹⁰⁰ J. Lebenstein, [wypowiedź artysty w filmie Elżbiety Sitek] [w:] *Jan Lebenstein. Rozmowy o sztuce...*, dz. cyt., s. 172.

¹⁰¹ J. Lebenstein, J. Jaremicz, *Daję świadectwo temu, czego doświadczam* [w:] *Jan Lebenstein. Rozmowy o sztuce...*, dz. cyt., s. 110.

¹⁰² J. Lebenstein, J. Stajuda, *Nowa interpretacja starego mitu to także mitotwórstwo* [w:] *Jan Lebenstein. Rozmowy o sztuce...*, dz. cyt., s. 30.

Z wstydem poczęty człowiek, urodzony
 Z boleścią, krótko tu na świecie żywie,
 I to odmiennie, nędznie, bojaźliwie;
 Ginie, od słońca jak cień opuszczony¹⁰³.

Lebenstein tworzy ilustrację właśnie do tego fragmentu wiersza Sępa Szarzyńskiego, ukazując w ponurym monochromie, w jakichś znamionujących rozkład brązach, szlachciurę idącego przez świat z kościotrupem u swego boku, który złożył czaszkę na jego ramieniu niczym zakochana kobieta, trzymając go jednocześnie za rękę. Gest ten zaś jednoznacznie sugeruje nierozłączność przedstawionej pary, co z kolei stanowi plastyczną metaforę życia ludzkiego nieustannie zagrożonego śmiercią – życia, któremu śmierć krok w krok towarzyszy¹⁰⁴.

Refleksje nad rolą cierpienia w życiu człowieka można też odnaleźć u Czesława Miłosza – autora przekładu Księgi Hioba, do którego Lebenstein stworzył swój cykl rysunków. Oprócz słynnych słów z jego wiersza *Walc* („Jest taka cierpienia granica,/ Za którą się uśmiech pogodny zaczyna”¹⁰⁵), które funkcjonują już w świadomości społecznej niemal jak maksyma, w poemacie *Świat (poema naiwne)* w słowach: „kamienie/ Są po to, żeby nogi nam raniły”¹⁰⁶, poeta zauważa potrzebę cierpienia i jego miejsce w ładzie świata, zwracając jednocześnie uwagę na to, że właśnie w świetle wiary można dostrzec prawdę wskazującą na sens cierpienia („Wiara jest także, jeżeli ktoś zrani/ Nogę kamieniem i wie, że kamienie/ Są po to, żeby nogi nam raniły”¹⁰⁷).

Jeszcze dalej w tym względzie idzie inny poeta, którego tom wierszy został ozdobiony ilustracjami Lebensteina – ksiądz Janusz Stanisław Pasierb. Mając podobne do Lebensteina poglądy na sztukę („poezja dzisiaj/ [...] musi słowa sądzić/ zadawać im rany”¹⁰⁸), w cierpieniu widzi wręcz znak powołania, znak bycia wybranym przez Boga¹⁰⁹:

¹⁰³ M. Sęp-Szarzyński, *Rytmy albo wiersze polskie*, Lublin 1995, s. 8.

¹⁰⁴ I jest to rozwiązanie niezwykle znamienne dla twórczości Lebensteina, o której Krzysztof Pomian pisał, że drażny „problematykę czasu jako destrukcyjnego żywiołu, w którym zanurzeni są, wraz ze wszystkim, co istnieje, ludzie i zwierzęta, i który zniekształca je, rozkłada i sprowadza do stanu szczątków – czasu jako historii jednostek, czasu jako cielesności, cierpienia i śmierci” (zob. K. Pomian, *Lebenstein: cielesność i historia* [w:] *Jan Lebenstein. Rozmowy o sztuce...*, dz. cyt., s. 21).

¹⁰⁵ Cz. Miłosz, *Poezje*, Warszawa 1982, s. 74.

¹⁰⁶ Tamże, s. 83.

¹⁰⁷ Tamże.

¹⁰⁸ J.S. Pasierb, *Kategoria przestrzeni*, Pelplin 2007, s. 7.

¹⁰⁹ Na ten aspekt poezji Pasierba zwraca uwagę m.in. Wojciech Kudyba (zob. W. Kudyba, *Rana, która przyzywa Boga. O twórczości poetyckiej Janusza Pasierba*, Lublin 2006).

pytasz czy zostałeś wezwany

jesteś prosty i jasny
tu ciemność w południe
nie wiem czy jesteś
skaleczony przez anioła
ugryziony przez węża
naznaczony

nie wiem czy zostałeś wybrany

nie widzę rany¹¹⁰

Pasierb, dostrzegając rolę cierpienia w życiu duchowym i religijnym, zwraca jednocześnie uwagę na jego znaczenie także dla sztuki. W wierszu *do Apollina* wyraża przekonanie, że dopiero doświadczenie cierpienia (w tym przypadku co prawda zadanego innym – „gdybyś nie uśmiercił zielonej jaszczurki/ nie zabił dzieci Niobe/ nie obdarł ze skóry Marsjasza”¹¹¹) uczyniło z Apollona osobę godną bycia patronem poczytnań twórców („dopiero to/ zrobiło z ciebie/ artystę”¹¹²). W słowach tych słyhać echa nie tylko chrześcijańskich przekonań o wadze cierpienia, lecz także słów autorytetu tamtych czasów, wspomnianego już wcześniej Alberta Camus.

Konflikt dwóch wizji sztuki, uosabianych przez Apollona i Marsjasza, pojawia się też w utworze innego poety zaprzyjaźnionego z Lebensteinem (którego rysunki zdobiły jego teksty) – Zbigniewa Herberta, który w wierszu *Apollo i Marsjasz* obiera właśnie owego satyra-męczennika za patrona sztuki zdolnej opowiedzieć „nieprzebrane bogactwo [...] ciała”¹¹³ i posiadającej ładunek emocjonalny tak silny, że zdolny wręcz do wpływania na świat (skamieniały słowik, posiwiałe drzewo). W jednym z rysunków Lebensteina¹¹⁴ odnajdujemy obydwu bohaterów wiersza Herberta – na pierwszym planie przywiązanego do drzewa Marsjasza, na drugim zaś, odwróconego do nas plecami, trzymającego lirę, Apollona. Więzy nałożone przez Lebensteina na ręce, tors i nogi Marsjasza zdają się echem Herbertowych słów: „mocno przywiązany do drzewa”¹¹⁵. Postać Apollona ukazana jako widoczna z oddali odpowiada słowom Herberta: „odchodzi zwycięzca”¹¹⁶. Przedstawione w tej kompozycji drzewo może natomiast przypo-

¹¹⁰ J.S. Pasierb, *Kategoria przestrzeni*, dz. cyt., s. 12.

¹¹¹ Tamże, s. 55.

¹¹² Tamże.

¹¹³ Z. Herbert, *Studium przedmiotu*, Wrocław 1995, s. 20.

¹¹⁴ Zob. *Człowiek i zwierzę w sztuce Jana Lebensteina*, Olsztyn 2005, s. 39.

¹¹⁵ Z. Herbert, *Studium przedmiotu*, dz. cyt., s. 19.

¹¹⁶ Tamże, s. 21.

minac inne namalowane przez Lebensteina – w ilustracji do wygnania z raju. Ponownie widzimy je ze zwisającymi z gałęzi ostrymi, soplawatymi szpikulcami, które w tym przypadku przede wszystkim sugerują cierpienie zadane stojącemu na pierwszym planie, obdartemu ze skóry bohaterowi. Owo plastyczne rozwiązanie jest nie tylko formą oddania krzyku nieszczęsnego muzyka, lecz także malarskim ekwiwalentem anomalii, która ujawniła się pod wpływem tego krzyku („drzewo do którego przywiązany był Marsjasz/ jest siwe/ zupełnie”¹¹⁷). Ową „siwość” sygnalizują zarówno kolczaste struktury „rozwieszane” na gałęziach, jak i bezlistność drzewa¹¹⁸.

Do tego mitycznego konfliktu Lebenstein powraca także w swoich wypowiedziach na temat postaw artystycznych, uznając, że mit ten dobrze obrazuje dwie istniejące w dziejach sztuki tendencje – klasycyzującą i romantyczną¹¹⁹. Sam zaś widzi siebie raczej po stronie tego drugiego nurtu¹²⁰. W omawianym tu rysunku Marsjasz wydaje się malarzowi bliższy (dosłownie) – umieszczony zostaje bowiem na pierwszym planie, podczas gdy Apollo, jako postać pomniejszona i odwrócona tyłem do widza, staje się kimś odległym, obojętnym, niemal niezauważalnym. I w kontekście ilustracji do Księgi Hioba należy to uznać za kompozycję znamioną.

Jest to też rysunek stanowiący jakby artystyczne credo malarza. Wyraża on bowiem przekonanie, że sztuka rodzi się z cierpienia a przecież Lebenstein niejednokrotnie powtarzał: „Moje obrazy są metaforami emocjonalnymi. Ich zadaniem jest narzucić widzowi, dobitnie, [...] przeżycie jakiegoś dramatu emocjonalnego”¹²¹. Nie ukrywał też, że dla swojej sztuki znajdował inspiracje w lapidariach muzeów, w obiektach dawnych i mocno uszkodzonych, ponieważ „odbite nosy, przetrącone głowy, ucięte ręce. Były symbolami losu ludzkiego”¹²². Zauważał też, że „twórczość [...] jest sprawą wewnętrznego niepokoju”¹²³. Cierpienie człowieka stanowiło więc najbardziej godny wysiłków artysty temat. Cierpienie było też jego własnym – jako artysty – doświadczeniem, niejako wpisanym w specyfikę jego działań (niepokój).

Lebenstein zatem był wystarczająco dobrze wyposażony przez naturę (rodzaj wrażliwości) oraz biografię (własne doświadczenia) do tego, by podjąć w swoich pracach temat Hioba. Odwołując się do tej biblijnej historii, dawał jednocześnie wyraz

¹¹⁷ Tamże.

¹¹⁸ Oddają one oczywiście nie tyle aspekt kolorystyczny zawarty w tym słowie, ile tkwiące w nim znaczenia związane ze starością, obumieraniem, utratą żywotności.

¹¹⁹ J. Lebenstein, P. Kłoczowski, *Apollo i Marsjasz* [w:] *Jan Lebenstein. Rozmowy o sztuce...*, dz. cyt., s. 132.

¹²⁰ Zob. tamże.

¹²¹ J. Lebenstein, Z. Jurkiewicz, *Moje obrazy są metaforami emocjonalnymi* [w:] *Jan Lebenstein. Rozmowy o sztuce...*, dz. cyt., s. 25.

¹²² J. Lebenstein, D. Jarecka, *Trzeba mieć zęby* [w:] *Jan Lebenstein. Rozmowy o sztuce...*, dz. cyt., s. 91.

¹²³ J. Lebenstein, W. Orzechowski, *Portrety wewnętrzne* [w:] *Jan Lebenstein. Rozmowy o sztuce...*, dz. cyt., s. 34.

odczuciom, jeśli nie powszechnym, to przynajmniej podzielanym przez wielu jemu współczesnych, w tym także przez wielu wybitnych artystów – Miłosza, Pasierba, Herberta, a także Herlinga-Grudzińskiego, którego właściwie całe dzieło jest jedną wielką medytacją nad wypełnionym cierpieniem i nieszczęściami losem człowieka¹²⁴. Ekspozowanie cierpienia jako zasadniczego rysu ludzkiej egzystencji nie było więc aberracją samego malarza, lecz raczej odczuciem pokoleniowym (nie mówiąc już o tym, że jednocześnie uniwersalnym). Odczucie to zaś prowadziło licznych współczesnych malarzowi twórców do podjęcia w swoich pracach właśnie tematu Hioba.

Nie powinno zatem nikogo dziwić, że Karol Wojtyła swój młodzieńczy, napisany w 1940 roku (a więc jeszcze w trakcie wojny), dramat poświęcił właśnie postaci Hioba i związanym z jego historią dylematom, otwierając go słowami: „Rzecz dzieje się za dni dzisiejszych czasu hiobowego Polski i świata”¹²⁵. Na wstępie zatem autor wskazuje traumatyczne wydarzenia historii współczesnej jako inspirację dramatu i przyczynę powrotu do postaci Hioba. Ten ostatni zaś jest kreowany w sposób, który ujawnia silną wiarę samego autora. Niezwykle mocno bowiem brzmią słowa doświadczanego cierpieniami Hioba:

– I cóże bogactwa?
– i cóże synowie?

Wszystko masz moc zdeptać i prawo
Wszystko masz moc zabrać i prawo¹²⁶

Całość kończą zaś wizja krzyża widocznego na wzniesieniu w świetle świtu i mesjanistyczne w swym wydźwięku słowa:

Widzę przez wieki – to wam głoszę –
W cierpieniu cóście, cóście Hioby –
Proroczą duszę w wieki wnoszę,
Z Cierpienia Zakon wstaje Nowy¹²⁷

W czasie wojny (krótko po zakończeniu powstania warszawskiego) powstał też inny dramat, autorstwa Jerzego Zawieyskiego, poświęcony historii Hioba – *Mąż doskonały*. W tym przypadku bardziej niż na zbawczej mocy cierpienia uwaga autora jest skupiona na refleksji dotyczącej relacji między dobrem i złem a cierpieniem. Niezwykle

¹²⁴ Zob. Z. Mocarska-Tycowa, *O tajemnicy cierpienia w prozie Gustawa Herlinga-Grudzińskiego* [w:] *Herling-Grudziński i krytycy. Antologia tekstów*, wybór i oprac. Z. Kudelski, Lublin 1997, s. 110–123; J. Bielska-Krawczyk, *Świat według Herlinga*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici” 1999, z. 334, s. 51–52.

¹²⁵ K. Wojtyła, *Hiob. Dramat ze Starego Testamentu* [w:] tegoż, *Poezje i dramaty*, Kraków 1987, s. 270.

¹²⁶ Tamże, s. 290.

¹²⁷ Tamże, s. 321.

gorzko brzmią tu słowa Hioba: „Myślicie, że dobro istnieje? Dobro jest brakiem zła, które nie zdążyło nadejść, ale zło zawsze zdąży i nadejdzie”¹²⁸. Ostatnie słowa dramatu Zawieyskiego, niezwykle pesymistyczne, stanowią reakcję na traumę wojny światowej:

Pozostał w ruinach świata mąż Hiob, ale nie jest już Hiobem. Jest sam, bo nie ma
Ojca! Nie ma Stworzyciela! Nie ma Pana! Nie ma! Nie ma! Nie ma! Nie ma!¹²⁹

W wierszu *Job* z tomu *Szeptem* (z 1966 roku) Kazimiery Iłakowiczówny Hiob jest już jednak pokazywany z perspektywy odzyskanego szczęścia i dobrobytu, nie mniej jako silnie związany ze swoimi złymi wspomnieniami i... towarzyszem niedoli „Burkiem kudłatym”, który mu w trudnych dniach „samotnemu ropne rany liżał”¹³⁰. W cyklu Anny Kamieńskiej zatytułowanym *Drugie szczęście Hioba*, w którym cały czas jeszcze słycać echa wojny („Nie umarł Hiob/ [...] / nie zdechł za drutami/ nie wywiął go komin”¹³¹), pojawiają się z kolei liczne pytania kierowane przez człowieka współczesnego do Hioba, od którego chciałby się on nauczyć cierpieć i rozumieć wartość cierpienia. Ową wartością zaś okazuje się w końcu miłość do świata:

Cierpiełeś Hiobie po to
aby urosło twoje serce
i pomieścić mogło wszystko

Szczęśliwy Hiobie
widzę cię gadającego z obłokami
i z ranną zorzą
i odchodzącego uściskać wielkie
wschodzące słońce
z krzykiem Panie Panie!¹³²

Zupełnie inaczej nawiąże do postaci Hioba w swojej filozoficznej przypowieści Leszek Kołakowski, który w zabawnej narracji i iskrzących się inteligencją dialogach (a w szczególności w wywodach diabła) będzie wykazywał irracjonalność postawy Hioba, paradoksy teologiczne biblijnej opowieści i problematyczność (z punktu widzenia logiki) relacji między dobrem i złem, cnotą i jej brakiem, Bogiem i szatanem¹³³. Gu-

¹²⁸ J. Zawieyski, *Mąż doskonały. Dramat w dwóch częściach z epilogiem* [w:] tegoż, *Dramaty*, t. 4, Warszawa 1987, s. 49.

¹²⁹ Tamże, s. 57.

¹³⁰ K. Iłakowiczówna, *Job* [w:] tegoż, *Poezje wybrane*, Warszawa 1977, s. 335.

¹³¹ A. Kamieńska, *Drugie szczęście Hioba*, Warszawa 1974, s. 5.

¹³² Tamże, s. 30.

¹³³ Zob. L. Kołakowski, *Job, czyli antynomie cnoty* [w:] tegoż, *Klucz niebieski albo opowieści biblijne zebrane ku pouczeniu i przestrodze*, Warszawa 1990, s. 54–63.

staw Herling-Grudziński z kolei przedstawi demoniczny aspekt transcendencji szydzącej z cierpienia i wierności Hioba. W *Dzienniku pisanym nocą* z 28 stycznia 1987 roku wspomina swój sen o człowieku, który utracił w przeciągu krótkiego czasu wszystko, co posiadał (włącznie z rodziną), a słynąc z pobożności, zaczął uchodzić w okolice za „nowego Hioba”. W śnie Herlinga „nowy Hiob” ujawnia swoje postanowienie milczenia w obliczu nieszczęścia. Stwierdza, że nikt nigdy nie usłyszy jego skarg. I wówczas, jak zaznacza narrator, metafizyka nagle objawiła się w sposób demoniczny właśnie. Czytamy bowiem:

W tej chwili rozległ się wybuch czyjegoś śmiechu. Im bardziej wzmagął się ten śmiech, wprawiając w drżenie ściany domu, tym wolniej poruszało się wahadło w zegarze, aż znieruchomiło i wstrzymało tykanie. Ostatnie, co z mojego snu pamiętam, to wykrzywiona przerażeniem twarz „nowego Hioba”¹³⁴.

W prozie autora *Innego świata* żadna postawa człowieka nie jest w stanie go uchronić przed zaskoczeniami losu – przed ciosem Nieznanej Ręki – jak zwykł był mawiać. Hiobowe fatum wisi więc nad głowami ludzi, zamieniając egzystencję w źródło przerażenia i trwogi. A takie rozumienie ludzkiej kondycji bliskie już było samemu Lebensteinowi, który powiedział:

Księga Hioba mówi nam o sprawach współczesnych, ponieważ na wielu prawych ludzi wciąż spadają największe nieszczęścia [...] ponieważ zło jest zawsze w natarciu¹³⁵.

Lebenstein zatem, podejmując się w 1981 roku, na prośbę księdza Józefa Sadzika, zilustrowania Księgi Hioba w tłumaczeniu Miłosza¹³⁶, wkraczał w – ważną i bardzo charakterystyczną dla sposobu odczuwania i myślenia właściwego człowiekowi drugiej połowy XX wieku oraz wyrażanego często przez twórców tego czasu – koleinę. Na gruncie plastycznym, w sztuce polskiej, ów wątek horroru egzystencji najpierw był przedstawiany w twórczości Andrzeja Wróblewskiego, którego słynne *Rozstrzelania*, ukazujące „postacie-kikuty”¹³⁷, i „liczne szkice pokazują trud znalezienia plastycznego ekwiwalentu śmierci jako pewnej destrukcji tego, co materialne”¹³⁸. Następnie (zupel-

¹³⁴ G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą 1984–1988*, dz. cyt., s. 293.

¹³⁵ J. Lebenstein, J. Jaremovicz, *Daję świadectwo...*, dz. cyt., s. 111.

¹³⁶ Samo tłumaczenie Miłosza zresztą powstało także „za namową” księdza Sadzika (zob. Cz. Miłosz, *Słowo wstępne tłumacza* [w:] *Księga Hioba*, przeł. Cz. Miłosz, Kraków 1998, s. 37). Związek księdza Sadzika z tą inicjatywą jest zresztą niezwykle wymowny, ponieważ hiobowy właśnie. Pisał on bowiem słowo wstępne do tej książki podczas swojego pobytu w szpitalu, a zmarł w drukarni, do której zawoził jej maszynopis (zob. Cz. Miłosz, *Słowo wstępne...*, dz. cyt., s. 38).

¹³⁷ A. Kostołowski, *Andrzej Wróblewski – konfrontacje i rozliczenia* [w:] *Andrzej Wróblewski*, pod red. Z. Gołubiew, Warszawa 1998, s. 29.

¹³⁸ Tamże, s. 23.

nie inaczej) „teatrzyk grozy”¹³⁹ powraca w malarstwie Zdzisława Beksińskiego, a także w dziełach samego Lebensteina.

Jeżeli zaś chodzi o motyw ikonograficzny Hioba jedną z najciekawszych współczesnych kompozycji wykorzystujących ten biblijny wątek stworzył Bronisław Linke w swojej akwareli z cyklu *Kamienie krzyczą* (zawierającego prace z lat 1946–1956) zatytułowanej *Oblicze Hioba*. Ukazuje ona przenikające się wzajemnie dwa plany: twarz ludzkiej i krajobrazu („pejzażu po bitwie”). Nie wiadomo jednak, który z tych elementów stanowi tutaj plan pierwszy – czy twarz przerażonego mężczyzny jest widoczna na tle ruin i pożarów, czy może się raczej zza nich wyłania. W każdym razie w sposób surrealistyczny, posługując się zabiegiem kontaminacji i hiperbolizacji, a w pewnym sensie także antropomorfizacji, artysta stworzył komunikat zwracający uwagę na to, że w wyniku wojny (bo owe ruiny i pożogi są do niej wyraźną aluzją) cierpienia Hioba stały się udziałem już nie tylko jednostki, lecz całych miast, krajów, społeczeństw. W ujęciu Linkego hiobowy stał się cały świat. Praca ta przypomina, że ruiny miast europejskich są właśnie ruinami świata stworzonego przez człowieka, a tym samym stanowią cios wymierzony w niego samego. Jednak przez umieszczenie ruin budowli na tle ludzkiego oblicza Linke tworzy też aluzję do naruszenia zrębów człowieczeństwa, do jakiego doszło w wyniku horroru wojny. Hiob jest tu więc zarówno synekdochą umęczonych i pomordowanych, tracących swoje domy ofiar wojny¹⁴⁰, jak i przypomnieniem odczłowieczenia (ruina oblicza ludzkiego), do jakiego dochodziło w tym czasie. Akwarela ta ma więc charakter wysoce metaforyczny i egzystencjalistyczny w swej wymowie.

W tym kontekście prace Lebensteina związane z Księgą Hioba ujawniają większy tradycjonalizm, ponieważ ściślej opierają się na biblijnej opowieści. Dla Linkego Hiob jest właściwie pretekstem. Wykorzystuje on jego imię ze względu na to, że stał on się pewnym tematem kulturowym i może funkcjonować jako skrót myślowy niezawinionego cierpienia. Hiob jest więc w tej pracy tylko punktem wyjścia do refleksji artysty nad tragedią zniszczonej Warszawy, nad potwornościami drugiej wojny światowej. Jego imię podnosi cierpienia polskiej stolicy do rangi mitu. Lebenstein zaś przeciwnie – odwołuje się wyraźnie do konkretnego tekstu biblijnego mówiącego o tej postaci i na niej koncentruje swoją uwagę, pozostawiając wyciągnięcie wniosków o aktualności jej doświadczeń odbiorcy.

Malarz przy tym nie tylko osadza swoje przedstawienia w realiach znanych autorom ksiąg biblijnych (pustynia, architektura Bliskiego Wschodu oraz stroje postaci charakte-

¹³⁹ T. Nyczek, *Beksiński, czyli jak żyć* [w:] *Zdzisław Beksiński*, pod red. T. Nyczka, Warszawa 1989, s. 22.

¹⁴⁰ Maria Dąbrowska, pisząca słowo wstępne do teki, z której pochodzi omawiana tu praca, zauważa „widmowość” oblicza Hioba. Dostrzega też, że wizerunek człowieka jest tu „niby studia robione w prosektorium” (zob. M. Dąbrowska, [słowo wstępne] [w:] B. Linke, *Kamienie krzyczą*, Łódź 1967 [brak paginacji]).

rystyczne dla tamtego kręgu kulturowego), lecz także odzwierciedla epizody tej opowieści, takie jak: trąd, który dotknął Hioba („uderzył w Hioba wrzodem złośliwym od stopy aż do ciemienia”¹⁴¹), ruina jego domostwa („I oto wielki wiatr przyszedł od strony pustyni i uderzył w cztery węgly domu, tak że upadł”¹⁴²), pouczająca go żona („Rzekła tedy do niego żona: »Ciągłe trwasz w nienaganności swojej? Przeklnij Boga i umrzyj!»¹⁴³), rozmodlenie oraz pełne godności trwanie w bólu i w wierze (ilustracja ukazująca Hioba, który stoi niczym kolumna – zestawiony z ruiną konstrukcji architektonicznej), obrazującą prawdę, że „męstwo bycia opiera się na wierze”¹⁴⁴; wreszcie wizyta jego trzech przyjaciół („Usłyszeli trzej przyjaciele Hioba o całym nieszczęściu, jakie na niego przyszło. [...] I siedzieli przy nim na ziemi siedem dni i siedem nocy, i żaden nie przemówił do niego ani słowa, gdyż widzieli, że jego ból był bardzo wielki”¹⁴⁵), a także ich pouczenia¹⁴⁶, oraz motywy z mów Boga – przede wszystkim zaś postaci zwierzęce, takie jak: hipopotam¹⁴⁷, koziorożec¹⁴⁸, strus¹⁴⁹, zebra¹⁵⁰, koń¹⁵¹, pojawiające się w boskim monologu.

Ciekawe jest również to, że artysta osiąga wrażenie uniwersalności tej historii przez zabieg odwrotny do tego, który najczęściej bywał stosowany w XX wieku w celu oddania aktualności starych tekstów, a polegał na ich uwspółcześnianiu. Lebenstein przeciwnie, czyni prace dotyczące Hioba uniwersalnymi przez archaizację przekazu, manifestowaną w sposobie rysowania i we wprowadzonych do tych przedstawień motywach architek-

¹⁴¹ Wszystkie cytaty z Księgi Hioba pochodzą z następującej edycji: Księga Hioba, przeł. Cz. Miłosz, Kraków 1998. Hi 2,7 – np. il. 8.1, 12.2, 19.1, 2.11.

¹⁴² Hi 1,19 – np. il. 19.1.

¹⁴³ Hi 2,9.

¹⁴⁴ P. Tillich, *Męstwo bycia*, przeł. H. Bednarek, Poznań 1994, s. 185. Znamienna jest też interpretacja opowieści o Hiobie, której autorem jest inicjator i inspirator pracy Miłosza oraz Lebensteina nad tą księgą. Ksiądz Józef Sadzik uznawał bowiem opowieść o Hiobie m.in. za „lekcję wierności Bogu w cierpieniu” (zob. J. Sadzik, *Przesłanie Hioba* [w:] Księga Hioba, dz. cyt., s. 9). Przede wszystkim jednak uważał Księgę Hioba za „lekcję godności ludzkiej”; ponieważ bohater tej historii „ma odwagę wystąpić w imię swojej godności przeciw Bogu” (zob. tamże, s. 9, 25). Z tą interpretacją koresponduje rysunek Lebensteina ukazujący Hioba wyprostowanego z rękoma wzniesionymi do nieba.

¹⁴⁵ Hi 2,11–13 – il. 12.2.

¹⁴⁶ Np. il. 8.1.

¹⁴⁷ „Oto hipopotama – jak ciebie go stworzyłem” (Hi 40,15) – jeśli nie podano inaczej, fragmenty z Księgi Hioba cyt. za: *Biblia Tysiąclecia*, Poznań – Warszawa 1983. Ukazanie hipopotama świadczy zresztą o tym, że Lebenstein, rysując ilustracje do tej księgi biblijnej, musiał się posiłkować innymi niż Miłoszowe tłumaczeniami Księgi Hioba, ponieważ u Miłosza w tym fragmencie zamiast hipopotama występuje Behemot. Miłosz pisze: „Oto Behemota, którego jak i ciebie stworzyłem”.

¹⁴⁸ „Czy wiadoma jest tobie pora, kiedy kozice rodzą?” (Hi 39,1).

¹⁴⁹ „Skrzydło samicy strusia zrywa się do lotu” (Hi 39,13).

¹⁵⁰ „Kto zebrać wolno wypuszcza?” (Hi 39,5). W przekładzie Miłosza czytamy natomiast: „Kto dzikiemu osłu nadał jego wolność?”.

¹⁵¹ „Czy to ty dałeś koniowi dzielność?” (Hi 39,19).

tury antycznej [zob. il. 2]. To właśnie ruiny z elementami typowymi dla architektury (przede wszystkim greckiej) zdają się przekonywać odbiorcę tych rysunków, że ma do czynienia z jakąś historią klasyczną, a więc też ciągle aktualną. Ponadto widoczne w tle przedstawień Lebensteina rozmaite budowle lub ich ruiny, pochodzące nieodmiennie z czasów starożytnych, reprezentują jednak różne kultury. I choć wszystkie są związane z architekturą sakralną, to raz przynależą do kultury egipskiej, innym zaś razem do mezopotamskiej lub greckiej, a nawet rzymskiej. Widać tutaj bowiem i piramidy, i pylony świątyń egipskich, i zigguraty, i świątynię dorycką, i łuki arkad zrujnowanej budowli. Zabieg ten prowadzi do uniwersalizacji historii Hioba, która wydaje się toczyć w różnych miejscach i kulturach, a tym samym przypominać, że podobne schematy biograficzne mogą się wydarzać w różnych częściach świata. Lebenstein podkreśla zatem uniwersalną wymowę tekstu – jednak nie przez (zbanalizowany w XX wieku) zabieg uwspółcześnienia, lecz przez synkretyzm realiów. W ten sposób Lebenstein uświadamia odbiorcom, że historia Hioba jest po prostu opowieścią o ludzkim losie, a nie tylko o losie konkretnego człowieka. Dzieje się tak pomimo tego (a może właśnie dlatego), że w kreacji postaci Hioba Lebenstein wykorzystuje elementy charakterystyczne dla tradycyjnej ikonografii tego tematu w sztuce europejskiej, w której Hiob „przedstawiany jest najczęściej jako owrzodzony, nagi starzec z długą siwą brodą, siedzący na sterście gnoju”¹⁵².

Lebensteinowa recepcja Księgi Hioba – w porównaniu chociażby z jego ilustracjami do Księgi Genesis – ma charakter nadzwyczaj jednolity. Wszystkie prace zostały wykonane w tej samej technice (rysunek tuszem na papierze) i w tej samej kolorystyce. Podstawą plastyczną wydobywanej przez artystę wizji jest cienka kreska i kontrast jasne – ciemne. Obraz życia Hioba jest – podobnie jak w moralitecie – czarno-biały, co zmienia tę biblijną postać w figurę everymana i ukazuje szarą biedę ludzkiej egzystencji, która stanowiła motor napędowy wyobraźni Lebensteina¹⁵³. Achromatyczność odwołuje myśl od konkretów, skłania natomiast do myślenia w kategoriach symbolicznych, a tym samym uniwersalnych.

Dominanta rysunku, silna linearność tych obrazów nadaje z kolei tej wizji pewną oschłość i surowość, korespondującą z surowym wyrokiem Boga, który zawisł nad mężem sprawiedliwym. Nie ma tu miejsca na sentymenty. Malarz raczej rzetelnie i dość drobiazgowo¹⁵⁴ próbuje oddać wrażenie cierpienia (wrzody) i upokorzenia (poza przygiętego do ziemi i czółgającego się w bólu Hioba) oraz pustki otwierającej się wokół cierpiącego mężczyzny, wrażenie ruiny jego życia (wrzody, sterczące żebra bohatera,

¹⁵² B. Fałczyk, *Hiob* [w:] *Encyklopedia katolicka*, t. 6, Lublin 1993, s. 905.

¹⁵³ Zob. J. Lebenstein, Z. Jurkiewicz, *Moje obrazy są metaforami...*, dz. cyt., s. 25.

¹⁵⁴ Na uwagę zasługuje chociażby zielnikowy sposób ukazania roślin w ilustracji oznaczonej numerem 39.1.

widoczne w tle ruiny rozmaitych budowli) oraz osaczenia przez nieszczęście (monstra unoszące się nad rzeczywistością, pouczający Hioba ludzie, wijące się złowroźnie pnącza i drobne, faliste, gęsto rozmieszczone linie, z których buduje swoje przedstawienia Lebenstein – w kompozycji 8.1 kreujące wręcz coś w rodzaju pajęczej sieci, w której zostaje umieszczona sylwetka Hioba).

Nad losem bohatera zawisła unosząca się w powietrzu dłoń Boga wydającego Hioba w ręce, również unoszącej się nad światem, figury szatana. Na rysunku 2.2 widać drobnutki postaci ludzi zmierzających ku świątyni, z rękoma podniesionymi wysoko do nieba w geście orantów, oraz świątynię różnych wyznań, w których ludzkość chwaliła swoich bogów, a jednocześnie ów – zgubny w skutkach dla Hioba, czyli dla nas – dialog i zakład między Szatanem i Bogiem. W konsekwencji z trudem wznoszony przez człowieka ład, który mogą symbolizować kolumny świątyni doryckiej, jest poważnie zagrożony – świątynia stoi bowiem na szczycie góry, której zbocza ulegają silnej erozji. Tym samym zaś istnienie świątyni jest zagrożone, ale jej zawalenie będzie również oznaczać śmierć stojących pod nawisem skalnym ludzi. Historia Hioba, zgodnie z tym rysunkiem, zdaje się zagrażać Bożemu ładowi – nie tylko (przez dramatyczny precedens) całej ludzkości, lecz także samemu Bogu. Wedle tego, co pisał ksiądz Sadzik: „Intuicja i geniusz Hioba: Bóg nie może istnieć przeciw człowiekowi”¹⁵⁵. W następstwie otwierają się też możliwości działania w świecie zła, które zaczyna krążyć nad nim w postaci hybrydalnej maskary (szatana) oraz monstualnego szkieletu jakiegoś prekambryjskiego potwora, który przypomina o okropności śmierci, a także w postaci wielkiej paszczy hipopotama, która otwiera się (jak paszcza Lewiatana), grożąc pochłonięciem ludzkiego świata. Synekdochą wynikających z tego nieszczęść człowieka staje się los Hioba doświadczającego zła pod postacią nieszczęścia¹⁵⁶ i cierpień fizycznych oraz duchowych, związanych z niezrozumieniem wyroku boskiego, pokusą odwrócenia się od Boga, co prowadzi do wewnętrznego rozdarcia¹⁵⁷.

W przypadku opowieści o Hiobie mamy do czynienia z wizją nieszczęść, które dotykają jednostkę i jej najbliższe otoczenie. Lebenstein tworzy jednak subtelne aluzje

¹⁵⁵ J. Sadzik, *Przesłanie Hioba*, dz. cyt., s. 25.

¹⁵⁶ „Czym różni się zło w znaczeniu ścisłym od nieszczęścia? Zło pojawia się na innym poziomie niż poziom nieszczęścia. Miejszem właściwym zła jest relacja dialogiczna człowiek – drugi człowiek, a nie relacja intencjonalna człowiek – scena świata” (zob. J. Tischner, *Filozofia dramatu*, Kraków 1999, s. 187). W tym kontekście bardziej zrozumiała staje się obecność ruin budowli w tle rysunków Lebensteina poświęconych Hiobowi. Tworzą one bowiem coś w rodzaju scenografii owej sceny świata, na której rozgrywa się dramat Hioba.

¹⁵⁷ „Co powoduje cierpienie duchowe? Najogólniej mówiąc, cierpi się przez świadomość istniejącego zła – we wszelakich postaciach zła, czy to będzie nikczemność ludzi, niesprawiedliwość losów czy brzydota rzeczy; zło jest największym powodem cierpienia” (zob. W. Tatarkiewicz, *Cierpienie [w:] tegoż, O szczęściu*, Warszawa 1990, s. 144).

do tego, że scenariusz ów można odnieść szerzej – do człowieka jako takiego. Tym samym zaś zbliża się w swoim sposobie myślenia o losie Hioba do tematu Apokalipsy, od którego zresztą rozpoczęła się jego przygoda z tekstami biblijnymi i który dotyczy już cierpienia całej ludzkości.

III. APOKALIPSA WEDŁUG JANA LEBENSTEINA

Lebenstein zajął się Apokalipsą na zamówienie księdza Józefa Sadzika¹⁵⁸, który poprosił zaprzyjaźnionego artystę o wykonanie witraży do kaplicy prowadzonego przez pallotynów ośrodka Centre du Dialogue w Paryżu. Jako ich temat kapłan wybrał właśnie objawienia spisane przez świętego Jana. Lebenstein zabrał się do pracy z wielkim zapałem, a jej rezultat okazał się na tyle ciekawy, że większość osób odwiedzających paryskie centrum pallotynów zwracała uwagę właśnie na kompozycję Lebensteina, tworzącą wielobarwną ścianę, przez którą przenikało światło.

Praca ta okazała się realizacją bardzo udaną, na co wskazują chociażby reakcje znamienitych gości, odwiedzających Centrum Dialogu. Wojciech Karpiński, zauważając wyjątkowość tego ośrodka i określając go jako coś, co „nie miało [...] odpowiednika w innych krajach Europy środkowo-wschodniej”¹⁵⁹, zwraca uwagę na samo „fizyczne” miejsce spotkań, opisując je jako „salę z witrażami Jana Lebensteina”¹⁶⁰. Podobnie czyni Jerzy Giedroyc, pisząc: „Witraże Lebensteina są ozdobą siedziby pallotynów na rue Surcouf”¹⁶¹. W ten sposób wspominał tę salę także Czesław Miłosz, a Gustaw Herling-Grudziński, odwiedzając ośrodek, wpatrywał się przeważnie właśnie w owe witraże: „podczas wieczorów autorskich w kaplicy księży pallotynów wpatrywałem się częściej

¹⁵⁸ Na temat księdza Sadzika Lebenstein mówi: „Są bracia z urodzenia i są tacy, których życie czyni braćmi. Józek był dla mnie bratem, osobą, przed którą nie miałem żadnych tajemnic” (zob. *Przyjaźń. Z Janem Lebensteinem rozmawia Marek Wittbrot*, „Nasza Rodzina” 1995, nr 7–8, s. 12). Relacja łącząca Lebensteina z księdzem Sadzikim jest więc jeszcze jednym przykładem „kultury spotkania” (zob. J. Bielska-Krawczyk, *Lebenstein i Grudziński – kultura spotkania* [w:] teże, *Świat w sąsiedztwie zaświatów*, Kraków 2011) prowadzącej do powstawania ważnych inicjatyw kulturotwórczych na emigracji. Na temat szczegółów związanych z jedną z nich, czyli ze stworzeniem paryskich witraży, oraz kulisów współpracy nad nią Jana Lebensteina z księdzem Sadzikim wiadomo jednak niewiele. Zarówno Centre du Dialogue, jak i Fundacja Jana Lebensteina (zgodnie z informacjami udzielonymi przez dyrektorów tych instytucji) nie dysponują zapisami, które byłyby w stanie odpowiedzieć na pytanie o zakres wpływu koncepcji księdza Sadzika na program witraży Lebensteina.

¹⁵⁹ Zob. W. Karpiński, *Duchowa przestrzeń*, „Recogito” październik–grudzień 2003, http://www.recogito.l.pl/recogito_cd/sacrum2.htm [dostęp: 23.03.2010].

¹⁶⁰ Tamże.

¹⁶¹ J. Giedroyc, *Ogromna robota*, „Recogito”, październik–grudzień 2003, http://www.recogito.l.pl/recogito_cd/sacrum2.htm [dostęp: 23.03.2010].

w jego witrażu Apokalipsy niż w znakomitych gości¹⁶². Konstanty Jeleński określał je wręcz jako wizjonerskie¹⁶³.

Wszystko wskazuje więc na to, że są one dla polskiej powojennej kultury emigracyjnej dziełem ważnym, niemożliwym do pominięcia. Są też rodzajem ilustracji tekstu biblijnego, który odgrywał istotną rolę w tym środowisku, znajdując się ponadto w przestrzeni publicznej będącej jednocześnie przestrzenią sakralną (kaplicą). Zarysy kompozycji Lebensteina przy tym, co ciekawe, są widoczne nie tylko dla gromadzących się w kaplicy wiernych i gości ośrodka palotyńskiego, lecz także – od strony ulicy – dla zwykłych przechodniów (mogą oni odnieść wrażenie, jakby w nią wchodzili, ponieważ okna kaplicy są osadzone bardzo nisko, niemal na poziomie przyziemia). Dzięki temu powstaje ciekawe wrażenie – Apokalipsa ociera się o przechodniów, a oni z kolei, odbijając się wraz z całym otoczeniem współczesnego świata w oknie kaplicy, stają się jej ruchomą i zmienną częścią.

Temat podjęty przez Lebensteina w tej witrażowej kompozycji, mając wymowę uniwersalną, jest jednocześnie w swoim charakterze niezwykle bliski mentalności człowieka współczesnego. Ksiądz Janusz Stanisław Pasierb pisał: „Mówi się wiele o apokaliptyce naszych czasów, pisze reportaże z krajów Apokalipsy, o literaturze i sztuce spod jej znaku¹⁶⁴. Dodaje też, że symbole tej księgi „przemówiły z niesłychaną siłą do umysłowości człowieka XX wieku¹⁶⁵ do tego stopnia, iż „Apokalipsa jest tematem rozmów przy kawiarnianych stolikach¹⁶⁶. Wypatrywanie końca, nieustanne poczucie zagrożenia oraz wszystkie niepokoje związane z przemianami zachodzącymi w świecie¹⁶⁷ sprawiły, że w połowie XX wieku Apokalipsa budziła duże zainteresowanie. Okazała się narracją bliską odczuciom człowieka współczesnego – jego dusza, co najmniej od czasu dekadentckiego przełomu wieków XIX i XX, została naznaczona pesymizmem, który w okresie międzywojennym przybrał postać katastrofizmu. Nie bez znaczenia dla utrwalania się tego typu nastawienia do świata były też doświadczenia rewolucji radzieckiej i dwóch wojen światowych¹⁶⁸. W konsekwencji ludzie współcześni odnajdują ciągle nowe po-

¹⁶² G. Herling-Grudziński, *Wieczne pogranicza*, „Nowe Książki” 1995, nr 12.

¹⁶³ K.A. Jeleński, *O kolażach Romana Cieślewicza*, „Recogito” wrzesień–październik 2006, www.recogito.1.pl/recogito_cd/sacrum2.htm [dostęp: 23. 03.2011].

¹⁶⁴ J.S. Pasierb, *Gałęzie i liście*, Poznań 1985, s. 76.

¹⁶⁵ Tamże, s. 77.

¹⁶⁶ Tamże, s. 147.

¹⁶⁷ H. Hanegraaff, *The Apocalypse Code*, Nashville 2007; A. Parfrey, *Apocalypse Culture*, Los Angeles 2000.

¹⁶⁸ Czesław Miłosz widział w opisach zawartych w Apokalipsie św. Jana obrazy korespondujące z doświadczeniami konfliktów zbrojnych XX wieku. Pisał: „Niezwykła przepowiednia zniszczenia królowej miast przez ogień posługuje się wizją jakby następstw bomby atomowej”, i dalej: „czyż nie przypominają czołgów te niepodobne do niczego owady” (zob. Cz. Miłosz, *Przedmowa* [w:] *Apokalipsa*, przeł. Cz. Miłosz, Kraków 1998, s. 8–9). Pojawiają się też publikacje próbujące interpretować wydarzenia ostatnich lat w kategoriach

wody do żywienia eschatologicznych obaw, przejawiając szczególne predyspozycje do odczuwania nie tylko grozy istnienia (egzystencjalizm), lecz także do posiadania złych przeczuć odnośnie do przyszłości (katastrofizm) – w tym przeczuć dotyczących końca kultury zachodniej¹⁶⁹, a nawet zagłady gatunku ludzkiego¹⁷⁰.

Szczególnie wyraziście wątki te zaczęły występować we współczesnej kulturze europejskiej. Ksiądz Janusz Stanisław Pasierb zauważył nawet, że Europa wręcz „kokietuje” – jak pisał – „szarym blaskiem apokaliptycznego lęku”¹⁷¹. Oskarżał ją też o degradację świata: „w tobie wylęgło się i dojrzało wszystko, co pożera świat”¹⁷². Jan Lebenstein, tworząc parafrazę greckiego mitu, namalował ją zaś postacią leżącą na brzegu morza wśród rozkładających się ryb, w towarzystwie podlegającego dekompozycji byka, który miał ją porwać ku przygodzie – najwyraźniej w pracy Lebensteina dobiegającej końca.

Apokalipsa stała się więc dla współczesności mitem, w którym dobrze wyraża się duch epoki. Autor *Pożaru w Kaplicy Sykstyńskiej*, stwierdził wręcz, że „w czasach rosnącej niepowstrzymanie samotności wizja Apokalipsy jest naszym ostatnim uczuciem zbiorowym, stadnym”¹⁷³. Patrząc zatem z tej perspektywy, decyzja o zobrazowaniu właśnie tego tekstu w witrażu paryskiego Centrum Dialogu wydaje się niezwykle trafna. I wypada sądzić, że wybór owego biblijnego tematu – jako tematu przedstawień w przestrzeni tak ważnej z punktu widzenia życia kulturalnego polskiej emigracji – był nieprzypadkowy. U księdza Sadzika do głosu doszła zapewne i świadomość stanu umysłów ludzkich po traumie drugiej wojny światowej i znajomość ogólnego klimatu epoki. U Lebensteina zaś – jego własna, skłonna do mrocznych refleksji nad światem, natura.

Nie powinno więc dziwić, że artysta, który w swojej twórczości tak znakomicie „nazwał lęki i nadzieje końca wieku”¹⁷⁴, stworzył też tak udaną realizację plastyczną tej

apokaliptycznych i pokazujące „że księga Apokalipsy zapowiada na czasy końca panoramę wydarzeń, jaką oglądają nasze oczy” (zob. J. Dunkiel, *Apokalipsa. Ostatnie wydarzenia na Ziemi w prorocत्वach Pisma Świętego*, Warszawa 2001, s. 10). Apokaliptyczne nastroje uległy wyraźnemu natężeniu w okolicach roku 2000 i powracają do dzisiaj (zob. L.E. Joseph, *Apokalipsa 2012. Kiedy skończy się cywilizacja?*, przeł. A. Maziarska, J. Maziarski, Warszawa 2007).

¹⁶⁹ Zob.: O. Spengler, *Zmierzch Zachodu*, przeł. J. Marzęcki, Warszawa 2001; S.P. Huntington, *Zderzenie cywilizacji*, przeł. H. Jankowska, Warszawa 2004; O. Fallaci, *Wywiad z samą sobą. Apokalipsa*, przeł. J. Wajs, Warszawa 2005; *Znikająca Europa*, pod red. K. Raabe, M. Sznajderman, Wołowiec 2006; K.-M. Gaus, *Umierający Europejczycy*, przeł. A. Rosenau, Wołowiec 2006; P.J. Buchanan, *Śmierć Zachodu*, przeł. D. Konik, J. Morka, J. Przybył, Wrocław 2005.

¹⁷⁰ F. Fukuyama, *Koniec człowieka*, przeł. B. Pietrzyk, Kraków 2004; Ch. Godin, *Koniec ludzkości*, przeł. Z. Pałąk, Kraków 2004.

¹⁷¹ J.S. Pasierb, *Gałęzie i liście*, dz. cyt., s. 119.

¹⁷² Tamże.

¹⁷³ G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą 1973–1979* [w:] tegoż, *Pisma zebrane*, t. 4, pod red. Z. Kuddelskiego, Warszawa 1995, s. 56.

¹⁷⁴ Zob. K. Czerni, *Szkoła wolności*, „Tygodnik Powszechny” 1999, nr 23, s. 8.

opowieści w swojej witrażowej interpretacji ostatniej księgi biblijnej. Jan Lebenstein zresztą pracował nad tym tematem kilkakrotnie – wykonując grafiki przedstawiające Michała Archanioła strącającego wojska szatańskie¹⁷⁵, cykl gwaszy i rysunków do przekładu Apokalipsy Czesława Miłosza oraz – wspomiane już tutaj – witraże do kaplicy pallotynów w Paryżu. Tym samym zaś stał się jednym z największych specjalistów od apokaliptyki obrazowej wśród współczesnych malarzy.

W pracach Lebensteina obcuje się ze współczesną, aczkolwiek uniwersalizującą¹⁷⁶, wersją Apokalipsy, która choć odsyła naszą myśl do stanu świata i kultury w czasie, w którym powstała, przekazuje przesłanie dotyczące życia jako takiego. Jednocześnie też Apokalipsa ta pomaga nam zrozumieć jej autora – dotrzeć do istoty osobowości malarza-mitotwórcy¹⁷⁷, który po pierwsze chętnie odwoływał się w swojej twórczości do wielkich mitów i legend naszej kultury, po drugie zaś przywiązywał szczególną wagę do opowieści biblijnych. Uważał przecież, że „[...] bez Starego i Nowego Testamentu nie ma całej sztuki europejskiej. Wszystko wyrosło z Biblii. Nawet *Widok Delft* Vermeera jest bez tego całego ciągu niewyobraźalny¹⁷⁸”. Był ponadto przekonany, że Apokalipsa jest „dla naszej cywilizacji tekstem ostatecznym”¹⁷⁹. W związku z tym nie tylko ilustrował Apokalipsę, lecz także całej swojej twórczości nadał charakter w jakiejś mierze apokaliptyczny¹⁸⁰. Znamienne jest m.in. to, że Marek Nowakowski, podejmując próbę odszyfrowania twórczości Lebensteina, pisze: „A potem nastąpiła Apokalipsa. Rok 1939”¹⁸¹. Wydarzenie to jest postrzegane jako rzucające cień na całe życie artysty – przede wszystkim zaś na jego życie duchowe.

¹⁷⁵ Zob. np. w: *Człowiek i zwierzę...*, dz. cyt., s. 46. Grafika ta została wykorzystana na okładce tej książki.

¹⁷⁶ Zob. na ten temat: J. Bielska-Krawczyk, „*Jedyna rzecz, która się spełni*”. *Apokalipsy Lebensteina jako współczesne obrazowanie mitu końca* [w:] *Przemiany mitów nie tylko w literaturze*, pod red. L. Wiśniewskiej, M. Gołuńskiego, Bydgoszcz 2010, s. 327–328.

¹⁷⁷ Już w wydanym we Włoszech katalogu z 1971 roku czytamy na temat Lebensteina: „L'arte di Lebenstein e tutto un ritorno alla mitologia” („Sztuka Lebensteina jest w całości powrotem do mitologii” – przeł. J.B.-K.). I w tej samej publikacji: „la mitologia tenebrosa della poetica di Lebenstein...” („ciemna mitologia poetyki Lebensteina” – przeł. J.B.-K.) (zob. *Jan Lebenstein*, oprac. E. Gianotti, Torino 1971, s. 4). Motywy ten będzie powracał w wielu innych komentarzach do tej twórczości: K. Jeleński, *Lebenstein – mitotwórca ludzkiej natury* [w:] *Jan Lebenstein i krytyka...*, dz. cyt.; J. Stajuda, *Nowa interpretacja starego mitu to także mitotwórstwo* [w:] *Jan Lebenstein. Rozmowy o sztuce...*, dz. cyt.; zob. też: P. Kłoczowski, *Ultracone królestwo Jana Lebensteina* [w:] *Jan Lebenstein. Demony*, pod red. G. Grochowiakowej, Warszawa 2005, s. 8; A. Kaiper, *Konteksty literackie* [w:] *Jan Lebenstein. Demony*, dz. cyt., s. 30.

¹⁷⁸ *Jan Lebenstein. Rozmowy o sztuce...*, dz. cyt., s. 51.

¹⁷⁹ Tamże.

¹⁸⁰ G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą 1973–1979*, dz. cyt., s. 11.

¹⁸¹ M. Nowakowski, *Szyfr Lebensteina* [w:] *Szyfr Lebensteina...*, dz. cyt., s. 15.

1. WITRAŻ PARYSKI – ŚWIATŁO KOŃCA ŚWIATA

W paryskim witrażu jednak, choć pojawiają się bestie i smok, nie dominuje groza i mroczność. Jeźdźcy Apokalipsy zepchnięci zostają na dolny margines, smok jest niemal bajkowy, bestie zaś smutno otępiały. Nad wszystkim górują z jednej strony tronuujący Chrystus, z drugiej – Niewiasta obleczona w słońce. Uwagę przykuwa wyrazisty błękit tła oraz pogodnie kontrastujące z nim oranżowe akcenty. W sposób szczególny bowiem zostało tutaj wyeksponowane światło. I to nie tylko dlatego, że witraż ze swej natury je przepuszcza i kreuje obrazy, które mogą być widoczne tylko dzięki jego działaniu. Pojawiają się tutaj także świetliste, żywe kolory (nie tak typowe przecież dla Lebensteina)¹⁸². Wreszcie, na poziomie znaczeń przedmiotowych obecnych w tych obrazach, wielokrotnie zostaje powtórzony motyw jakiegoś źródła światła.

Kompozycję otwiera okazałych rozmiarów owalna żółta plama słońca (jako jedyny zresztą motyw w górnym niebieskim pasie pierwszej płyty)¹⁸³, która jest motywem solarnym. Stanowi on odpowiednik biblijnych słów: „i spadła z nieba wielka gwiazda, płonąca jak pochodnia”¹⁸⁴. W następnych trzech płytach zaś jest ukazana scena adoracji Tronuującego i Baranka („I ujrzałem między tronem z czworgiem Zwierząt a kręgiem starców, stojącego Baranka jakby zabitego”¹⁸⁵). Postać Tronuującego otrzymała nimb wokół głowy. Nad tronem widnieje tęcza (również będąca zjawiskiem świetlnym), zgodnie ze słowami „A tęcza podobna do szmaragdu...”¹⁸⁶. W witrażu paryskiego artysty do owego szmaragdu nawiązuje delikatna zielona smuga. W Lebensteinowej tęczy dominują jednak żółcienie i oranże, co dodatkowo podkreśla jej świetlistość i koresponduje kolorystycznie z punktami umieszczonymi poniżej, będącymi już wyraźną aluzją do blasku. Przed tronem i po bokach Baranka zostały bowiem umieszczone jarzące się oranżowe punkty, których liczba (7) każe się domyślać w nich odpowiednika siedmiu lamp, o których wspomina tekst: „i płonie przed tronem siedem lamp ognistych”¹⁸⁷. Z kolei w piątej kwaterze pojawia się jaskrawoczerwona tarcza słoneczna, a na jej tle

¹⁸² Na temat kolorystyki prac Lebensteina zob. J. Bielska-Krawczyk, *Barwy słów w obrazach, czyli o kolorze w ilustratorskiej twórczości Jana Lebensteina* [w:] *Barwa w języku, literaturze i kulturze*, pod red. E. Komorowskiej, D. Stanulewicz, Szczecin 2010, s. 173–187.

¹⁸³ Więcej i dokładniej na temat treści tych przedstawień zob. J. Bielska-Krawczyk, „*Jedyna rzecz, która się spełni*”..., dz. cyt., s. 315–329.

¹⁸⁴ Ap 8,10 – jeśli nie podano inaczej, fragmenty Apokalipsy cyt. za: Biblia Tysiąclecia, Poznań – Warszawa 1983 (w przekładzie Cz. Miłosza, Kraków 1998 – „I spadła z nieba gwiazda wielka gorejąca jak pochodnia”).

¹⁸⁵ Ap 5,6 (u Miłosza: „I widziałem pomiędzy tronem i czworgiem zwierząt, a pośrodku starców, Baranka stojącego, jakby zabity był w ofierze”).

¹⁸⁶ Ap 4,3 (u Miłosza: „a tęcza naokoło tronu podobna z wyglądu do szmaragdu”).

¹⁸⁷ Ap 4,5 (u Miłosza: „I siedem lamp ognistych pali się przed tronem”).

malarz ukazuje sylwetkę anioła w popiersiu – zgodnie ze słowami: „I ujrzałem innego anioła stojącego w słońcu”¹⁸⁸. Przedstawiony na sąsiedniej płycie mężczyzna na koniu („biały koń, a Ten, co na nim siedzi, zwany Wiernym i Prawdziwym [...] a z jego ust wychodzi ostry miecz”¹⁸⁹) jest otoczony świetlistą mandorlą. Postać ta zresztą, utrzymana w jasnych barwach (w kolorze nimbu), wydaje się w całości rozświetlona. Na wysokości wspomianej tu mandorli, na kolejnej płycie, widać koło mogące przypominać zachodzące słońce. Czerwone kręgi są tu jednak aluzją do słów biblijnych mówiących o tym, że „cały księżyc stał się jak krew”¹⁹⁰. U Lehensteina kolor przypomina oczywiście o owej anomalii, ale wąski okrąg wewnątrz tej plamy, utworzony przez zmniejszenie nasycenia barwy, wprowadza świetlistość właściwą ciału niebieskiemu, jakim jest księżyc. Trzecia od końca płyta ukazuje anioła trzymającego na rękach dziecko, którego główkę otacza aureola. Ponadto obydwie postaci zostały przez artystę ukazane w kręgu żółtej poświaty. Poniżej zaś widać świetliste punkty układające się po półokręgu, podobnie jak w scenie adoracji Baranka. Oddzielają one „medalion” z aniołem od czerwonej, świetlistej chmury, która odnajduje swój kontrpunkt w sąsiadującej z tym przedstawieniem kwaterze, w której ponad głową bestii unosi się świecąca czerwona kula. Na końcu artysta pokazał „Niewiastę obleczoną w słońce i księżyc pod jej stopami”¹⁹¹, z mocno uwydatnionymi biodrami i brzuchem („A jest brzemienna”¹⁹²) w towarzystwie czerwonego smoka o siedmiu głowach („Oto wielki Smok barwy ognia, mający siedem głów”¹⁹³), który wokół ogona ma umieszczony szereg żółtych punktów („I ogon jego zmiata trzecią część gwiazd nieba”¹⁹⁴).

W dziesięciu kwaterach pojawia się więc około piętnastu różnych źródeł światła. Są nimi nimby, lampy, słońca, księżycy i gwiazdy. Motywem dominującym w tej interpretacji Apokalipsy jest zatem zmultiplikowany motyw światła. Niekiedy błogosławionego, innym razem złowróbnego, ale jednak światła. W sposób naturalny wypełnia ono sobą całe przedstawienie – za sprawą półprzezroczystości materiału, z którego została wykonana ta kompozycja plastyczna. Ze względu zatem na działanie światła dziennego oraz jaskrawych kolorów witraża, wizja ta wydaje się szczególnie żywa i wręcz optymistyczna.

¹⁸⁸ Ap 19,17 (u Miłosza: „I widziałem anioła stojącego w słońcu”).

¹⁸⁹ Ap 19,11–15 (u Miłosza: „a oto koń biały i siedzący na nim nazwany Wiernym i Prawdziwym [...] i z ust jego wychodzi miecz ostry”).

¹⁹⁰ Ap 6,12 (u Miłosza: „a cały księżyc stał się jak krew”).

¹⁹¹ Ap 12,1 (u Miłosza: „kobieta odziana w słońce, księżyc pod jej stopami, a na jej głowie korona z dwunastu gwiazd”).

¹⁹² Ap 12,2 (u Miłosza: „I jest brzemienna”).

¹⁹³ Ap 12,3 (u Miłosza: „I pojawił się inny znak na niebie, oto smok wielki, ogniście czerwony, mający siedem głów i dziesięć rogów, a na głowach jego siedem diademów”).

¹⁹⁴ Ap 12,4 (u Miłosza: „A ogon jego wólkł za sobą trzecią część gwiazd z nieba”).

Zwłaszcza że oprócz naturalnego rozświetlenia tej płaszczyzny, mamy tu do czynienia ze światłami, które stają się częścią świata przedstawionego, a są przecież bardzo liczne. Już w pierwszej – od strony ołtarza – płycie widać, wypełniającą ją w całości, słoneczną plamę. Zaraz obok pojawiają się światła siedmiu lamp. Następnie można oglądać anioła na tle tarczy czerwonego słońca, Wiernego i Sprawiedliwego w świetlistej mandorli, krwawe księżycy nad głowami obydwu bestii, anioła z Dzieciątkiem w nimbie świetlistym ponad równie świetlistymi dziesięcioma punktami, wreszcie gwiazdy stręcane ogonem smoka, księżyc u stóp Niewiasty i żółtawy nimb wokół górnej partii jej ciała. Trudno sobie chyba wyobrazić bardziej „promienną” Apokalipsę.

Błyszczą tu, zagrożone przez moce zła ciała niebieskie (stręcane ogonem smoka gwiazdy), złowroźnie czerwieniejące księżycy, ociekające żarem i niszczyielskie w swym działaniu słońca. Towarzyszą im jednak światła będące znakami świętości (mandorle i nimby) oraz triumfu Boga (lampy przed tronem). Jest to więc apokalipsa w rozbłyskach, w fajerwerkach świetlnych zjawisk – koniec nadchodzący za sprawą światła, które od pradawnych czasów jest przecież symbolem Boga¹⁹⁵. Co się z tym wiąże, apokalipsa paryska jest przede wszystkim częścią Bożego planu – w znacznie mniejszym stopniu zagładą, w większym zaś manifestacją sił transcendencji. Dlatego nie można się dziwić, że kompozycja ta bywa traktowana jako jedna z najbardziej optymistycznych prac malarza. Ksiądz Michał Janocha pisał o niej przed laty: „Instynktownie szukam u Lebensteina jakiegoś światła”¹⁹⁶. W wyniku tych poszukiwań zaś musiał przyznać: „I wreszcie znajduję. Jest to wielki witraż w kaplicy Centre du Dialogue”¹⁹⁷.

2. PASTELOWA ZAGŁADA? APOKALIPSA MIŁOSZA I LEBENSTEINA

Zanim zabrał się za tłumaczenie Apokalipsy według świętego Jana, Czesław Miłosz napisał wiersz zatytułowany *Piosenka o końcu świata*, w którym koniec przychodzi niezauważalnie, pozbawiony apokaliptycznych znamion:

A którzy czekali błyskawic i gromów,
Są zawiedzeni.
A którzy czekali znaków i archanielskich trąb,
Nie wierzą, że staje się już¹⁹⁸.

¹⁹⁵ M. Lurker, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, przeł. K. Romaniuk, Poznań 1989, s. 237.

¹⁹⁶ M. Janocha, *Hiob – Sęp – Baka. Tryptyk ilustracyjny Lebensteina* [w:] Jan Lebenstein. *Demony*, dz. cyt., s. 48.

¹⁹⁷ Tamże.

¹⁹⁸ Cz. Miłosz, *Poezje*, dz. cyt., s. 88.

Ta apokalipsa jest zatem niezwykle łagodna:

Pszczoła krąży nad kwiatem nasturcji
 Rybak naprawia błyszczącą sieć
 [...]

 Kobiety idą polem pod parasolkami
 [...]

 Innego końca świata nie będzie
 Innego końca świata nie będzie¹⁹⁹.

Koniec przychodzi, można rzec, jak śmierć we śnie. I chociaż pisarz w latach osiemdziesiątych podjął się oddania w języku polskim wszystkich złowrogich i gwałtownych znaków Janowej Apokalipsy, ilustrowanej następnie według tego przekładu przez Lebensteina, wydaje się jednak, że jakiś cień pierwotnej łagodności Miłoszowej wizji końca został przemycony do podświadomości malarza, wpływając na jego wybory artystyczne. W jego wizji apokalipsy nie ma oczywiście kobiet pod parasolkami. Pojawiają się wszystkie traumatyczne sytuacje związane z biblijną wizją końca świata, ale obecna jest też w wizerunkach kreowanych postaci pewna subtelność i delikatność, w czym można dostrzec – niemal niesłyszalne – echo Miłoszowej *Piosenki* lub przynajmniej element z nią korespondujący.

Rysunki stworzone przez Lebensteina do Miłoszowego przekładu Apokalipsy zostały bowiem wykonane w pastelach lub gwaszu, a więc w technikach, które ze swej natury, odznaczają się dużą delikatnością osiągniętych efektów artystycznych. Do tego doszła jeszcze subtelność kreski i idealizacja postaci. W konsekwencji dominującym wrażeniem, które odnosi odbiorca tych prac, jest wiotkość i kruchość wykreowanej kredką artysty rzeczywistości. Wszystko tu wydaje się przede wszystkim słabe – zbyt słabe, zbyt mizerne, by mogło nadal istnieć. Dlatego istnienie to zaczyna zmierzać ku swemu kresowi, który jest sygnalizowany m.in. przez kolorystykę pustyni dominującą w tych pracach – kolor rozgrzanego piasku. Pustynia zaś sama z siebie jest zaprzeczeniem życia²⁰⁰, formą jego unicestwienia, co stanowi przecież jeden z aspektów Apokalipsy.

Z wyjątkiem dwóch prac (ukazującej Tronującego oraz prezentującej Ladacznicę Babilońską), które w tłach operują wyraziście odcieniami błękitu, wszystkie pozostałe są utrzymane zasadniczo w tonacji brązu (od beżu, przez ochry, ze sporadycznym akcentem katastroficznych czerwieni, aż po zimne i ciemne, bure i ponure lawowania). Barwa niebieska jest w nich obecna, ale jako rodzaj cienia, prześwitu, wijących się tu i ówdzie smug. Można odnieść wrażenie, jakby ukazana tu rzeczywistość była widziana przez za-

¹⁹⁹ Tamże.

²⁰⁰ „poza sferą życia” – J.E. Cirlot, *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Kraków 2000, s. 342.

słonę burzy piaskowej, w czasie zaćmienia słońca (cztery anioły na krańcach Ziemi, ludy stojące przed Barankiem, wizja szarańczy, smok strącający ogonem gwiazdy, archanioł strącający wojska szatańskie, bestia wychodząca z ziemi, zagłada Babilonu, ukazanie się Nowego Jeruzalem), a niekiedy podczas ulewy, tonąca w błocie (drugi jeździec Apokalipsy, wizja koni o lwich głowach, bestia wychodząca z morza).

Mamy tutaj zatem do czynienia ze światem pozbawionym światła. Nawet gdy pojawiają się przedstawienia źródeł światła, takich jak gwiazdy czy świece (Syn Człowieczy i wizja siedmiu świeczników, smok strącający z nieba gwiazdy), nie rozświetlają one otoczenia. Pewien wyjątek stanowi tutaj wizja Baranka i Niewiasty Apokaliptycznej, ukazanej na tle świetlistego rombu, co wprowadza dużą jasną plamę do przedstawienia. Jednak i to światło rozjaśnia tylko samą postać. Niebo pozostaje szarobure, mroczne. Światło i nadzieja, którą wnosi Niewiasta, cały czas są przecież zagrożone przez obecność ciemnego cielska smoka. Wynik zmagania sił dobra i zła wydaje się zatem niepewny.

Kolor niebieski pojawia się tu stosunkowo często, ale jako jednolite tło występuje w tych rysunkach rzadko. Największa i najbardziej wyrazista jaskrawa plama tej barwy pojawia się w ilustracji ukazującej Tronującego, podkreślając niebiańskość otoczenia. Jest tutaj wprowadzona jako „barwa boskości”²⁰¹. Przybrudzony, zgaszony turkus, potraktowany przecierkami brązu, zostaje jednak przez malarza wykorzystany także jako tło w przedstawieniu Nierządnicy Babilońskiej. Jego odcień zbliża się do tego, który został zastosowany przez Lebensteina w grafice ukazującej Michała Archanioła strącającego wojska szatańskie. W tej ostatniej pracy stanowi on przede wszystkim przypomnienie, że walka ta odbywa się na niebie. Tworzy też kontrast dla ciemnego kłębowiska ciał szatańskich stworów. Jest więc, podobnie jak kolory żółty i biały (obecne w tej pracy), formą zasygnalizowania obecności sił przeciwstawiających się złu. Zarówno za sprawą tej barwy, jak i kompozycji, w której postać Archanioła góruje nad kłębowiskiem potworów, zostaje tutaj stworzona pewna równowaga, a co za tym idzie – wrażenie nierozstrzygalności konfliktu. Zwłaszcza że jeden z walczących stworów uosabiających moce zła został narysowany na tej samej wysokości co Michał Archanioł.

W tym kontekście zastanawiające jest pojawienie się dużej plamy zgaszonego błękitu w pracy ukazującej Wielką Nierządnicę. Sposób potraktowania tła może wskazywać na chęć zasygnalizowania powolnego i nie do końca jeszcze zauważalnego zaburzania boskiego ładu. Jego przypomnieniem może być właśnie kolor niebieski, przez który jednak powoli zdają się przezierać brązy – to w nich utonie większość pozostałych Lebensteinowych wizji Apokalipsy. Kolor niebieski może jednak być w tym przypadku także

²⁰¹ *Leksykon symboli*, pod red. M. Oesterreicher-Mollwo, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1992, s. 17.

kolorem podświadomości²⁰², z której wynurzają się (tak często powracające w twórczości Lebensteina) zmyły seksualności, będące tu jednym ze znaczeń Wielkiej Nierządniczy.

Relacja między kolorem niebieskim i brązem odwraca się zupełnie w przypadku ilustracji pokazującej bestię wychodzącą z morza. Można tutaj zaobserwować zacieranie błękitu nieba, zasłanianie go przez bure i ponure mroki świata w stanie Apokalipsy. W wizji Niewiasty Apokaliptycznej natomiast błękit nieba wydaje się schowany za płaszczyzną burego firmamentu, jakby cały czas był tam jednak obecny, tylko zasłonięty brązem niczym brudną chmurą, czekając na naprawę świata, umożliwiającą powrót błękitu symbolizującego boskość. Przez samą aranżację kolorystyczną praca ta sugeruje, że nadzieja naprawy świata jest związana właśnie z Niewiastą, co dodatkowo jest podkreślane przez aspekt walorowy tego przedstawienia.

W pozostałych przypadkach niebieski przechodzi w sinawy odcień. Barwa sina zaś jest przez Lebensteina wykorzystywana głównie do stworzenia cieni. Nabiera wówczas charakteru złowróżbnego, będąc bardziej odpowiednikiem czerni niż błękitu jako takiego. To za jej sprawą właśnie wizja Syna Człowieczego, pomimo tego, że została ukazana na tle dużej jasnej plamy, nie wprowadza poczucia rozjaśnienia. Syn Człowieczy unosi się bardziej w jakimś oparze, dymie czy mgle, niż w świetle. Inaczej rzecz wygląda z wizją Baranka, który jaśniej ukazywany na tle świetlistego medalionu, a bijący od niego blask pada na klęczących w dole oraz postaci świętych z palmami. Nie zmienia to jednak faktu, że ponownie światło rzuca sine cienie, nocną poświęć księżycową, a bura chmura wypełniająca sobą rzeczywistość nie ustępuje.

W wizji bestii wychodzącej z ziemi natomiast pojawiają się niespodziewanie, widoczne w górnych partiach nieboskłonu, smugi intensywnego fioletu, który wprowadza silny niepokój – niepokój metafizyczny. Kolor ten jest bowiem przede wszystkim dziwaczny i przez to niezrozumiały, a tym samym budzący lęk. Barwa użyta przez Lebensteina w tej pracy wydaje się wizualnym odpowiednikiem – głoszonej przez Rudolfa Otto²⁰³ – idei *sacrum* rozumianego jako *tremendum*, jako groza. Fiolet zaś mógł być wykorzystany w takiej funkcji za sprawą przypisywanych mu znaczeń. Jak bowiem zauważa Patti Bellantoni: „kolor ten rządzi [...] światem pozazmysłowym, mistycznym, a nawet paranormalnym”²⁰⁴.

Ciekawie prezentuje się w tym cyklu czerwień, wykorzystywana przez artystę na kilka sposobów i w kilku znaczeniach. Staje się ona znakiem cierpienia – za jej pomocą Lebenstein tworzy żądla szarańczy oraz wrzody pokrywające ludzkie ciała. Pojawia się

²⁰² W. Kopaliński, *Słownik symboli*, dz. cyt., s. 27.

²⁰³ R. Otto, *Świętość: elementy irracjonalne...*, dz. cyt.

²⁰⁴ P. Bellantoni, *Jeśli to fiolet, ktoś umrze...*, dz. cyt., s. 200.

ona też w nimbie Syna Człowieczego, tworząc krzyż, który (wraz z cechami wyglądu przedstawionej postaci) prowadzi ku utożsamieniu tego wizerunku z figurą Chrystusa. Po obu stronach twarzy zostały przez malarza umieszczone także czerwone „promienie” – jako ilustracja słów mówiących o tym, że „oczy jego jak płomienie ognia”²⁰⁵. Jako za-sygnalizowanie obecności ognia czerwień pojawia się w dużej ilości także na rysunku ukazującym trąbiącego anioła. Artysta kolorem tym obwodzi kulę (słońca? księżycy?) i zamalowuje sporą część nieba, a wyrysowane za jego pomocą kreski, tworzą wrażenie ognistego deszczu spadającego na ziemię, na której w wielu miejscach czerwienieją języki ognia. Czerwona linia u podnóża skałki zanurzonej w wodzie (o czym przypomina widoczny w tle fragment łodzi) nawiązuje do słów mówiących o „morzu krwi”. W ilustracji tej zatem czerwień jest zarówno kolorem ognia, jak i krwi.

Jako znak krwi zaś powraca ona już w znaczeniu wyraźnie eucharystycznym w rysunku ilustrującym wersety (7,1–3) Apokalipsy. Wprowadzenie tutaj motywu kielicha eucharystycznego stanowi zresztą samodzielny wkład Lebensteina do interpretacji tej ezoterycznej księgi. W omawianym fragmencie nie ma bowiem o nim mowy. Interpretacja Lebensteina zmierza w kierunku chrystologicznym (podobnie jak w wizji Syna Człowieczego). Anioł „mający pieczęć Boga żywego”²⁰⁶ nie tylko trzyma kielich eucharystyczny, lecz także umieszcza na czołach sprawiedliwych pieczęcie ze znakiem krzyża, który jest znowu czerwony. Powróci on po raz trzeci w wizji Baranka Apokaliptycznego, umieszczony – już zgodnie z tradycją – na powiewającym proporcu zatkniętym na grzbiecie Baranka – symbolu Męki i Zmartwychwstania. Tym samym czerwień jest tu zarówno znakiem cierpienia, aluzją do krwi, jak i symbolem zwycięstwa, triumfu. I w takiej funkcji pojawi się wreszcie na rysunku ukazującym Tronującego, oznaczając królewską chwałę.

Zawarte w tych rysunkach znaczenia przedmiotowe całkowicie już odróżniają Lebensteinową wizję końca od Miłoszowej *Piosenki o końcu świata*. Uobecniają bowiem dramatyczne i katastroficzne wydarzenia opowiedane w biblijnej księdze [zob. il. 3]. Nie ma tu śladu „sielanki”. Dominują zgroza, przerażenie, mrok i zło. Zło jest sygnalizowane przez gwałty, sceny bitewne, wbite na dzidy ludzkie głowy, groźnie wzniesiony do góry miecz zapowiadający walkę, ale też przez schodzenie na złą drogę, symbolizowane przez Wielką Nierządnicę, wreszcie przez postaci hybrydalne i potworki – wcielenia zła. Odmianą zła jest też doświadczane cierpienie, o którym przypominają palmy męczeńskie wybrańców, jak również wrzody tych, którzy mają dostąpić plag ostatecznych. Nie mogło oczywiście, w przypadku twórczości Lebensteina, zabraknąć także sygnałów rozkładu,

²⁰⁵ Ap 1,14 (Apokalipsa, przeł. Cz. Miłosz, Kraków 1998).

²⁰⁶ Ap 7,2.

który jest następstwem grzechu pierworodnego i jego konsekwencji – śmierci. Zgodnie ze specyfiką wyobraźni malarza i typologią jego twórczości pojawiają się tutaj: postaci w obdartej odzieży, odsłaniającej bezwstydną nagość, sygnalizującą stan sponiewierania (ilustracja do wersetu 9,3 oraz 17,3), motywy ruin (w ilustracji do słów mówiących o upadku Babilonu), wreszcie znamiona rozkładu ciała sygnalizowanego głównie przez ukazywanie fragmentów szkieletu (9,17; 12,1; 12,4; 13,11; 18,10).

Nie jest to jednak masakra, wyłącznie jatka, lecz część wielkiego boskiego planu. Dlatego w rysunkach tych są też zawarte symbole Transcendencji, Boga. Zostaje on ukazany jako podobny do Chrystusa, Syn Człowieczy, Baranek Apokaliptyczny, święci oczekujący nadejścia Nowego Jeruzalem, Tronujący, aniołowie i wreszcie samo Jeruzalem oglądane przez św. Jana. Z pustynnego ciągle jeszcze pejzażu, z odmętów zagłady wyłania się nowa świątynia, świecąca z oddali bielą solidnego portyku kolumnowego, choć nie można nie zauważyć, że przypomina on bardziej grobowiec niż świątynię nowego, lepszego świata.

3. DWIE APOKALIPSY

Lebenstein stworzył więc dwie różne interpretacje Apokalipsy. Wizja wykreowana w paryskim witrażu nie ma bowiem takiej samej wymowy, jak ta towarzysząca przekładowi Miłosza. Jej odmienność zasadza się na różnicach związanych z wykorzystanymi motywami, ale też wynikających z zastosowanych środków plastycznych i stylu. W rysunkach i gwaszach dominuje bowiem linearyzm, w witrażach zaś – rozwiązania malarskie. Kolorystykę ilustracji książkowych tworzą przede wszystkim barwy zgaszone, szarości chromatyczne, kolory o słabym nasyceniu. Dominują wśród nich odcienie brązu. W kaplicy pallotynów z kolei, jak zauważają komentatorzy, można dostrzec „swobodną improwizację barwną”²⁰⁷, której dominantą kolorystyczną jest błękit skontrastowany z żółcieniami, oranżami, szmaragdowymi zieleniami oraz intensywną czerwienią. Barwy są tutaj świetliste i połyskliwe.

Koniec świata artysta zobaczył więc za każdym razem nieco inaczej. W jednym przypadku (ilustracje książkowe) – kreując wizję bardziej ponurą, podkreślającą grozę i cierpienia związane z czasami ostatecznymi. W drugim (kompozycja witrażowa) – tworząc obraz monumentalny i podniosły, eksponujący przede wszystkim kategorię niezwykłości, a przez hieratyczność ujęcia – także wieczności. Można by powiedzieć, że w rysunkach do „Miłoszowej” Apokalipsy malarz widział apokalipsę rozgrywają-

²⁰⁷ Ł. Kossowski, *Jan Lebenstein (1930–1999)*, Warszawa 2006, s. 80.

cą się na Ziemi. W paryskim witrażu zaś oglądał ją wysoko na nieboskłonie jako serię kosmicznych znaków.

Rodzi się w związku z tym pytanie, co mogło wpłynąć na taką zmianę optyki postrzegania jednego i tego samego tekstu. Z całą pewnością duże znaczenie w tym względzie ma czas powstania obydwu wersji. Witraż zostaje bowiem stworzony na początku lat siedemdziesiątych. Rysunki do książki Miłosza natomiast – w drugiej połowie lat osiemdziesiątych, a więc z całą pewnością w czasie gorszym dla malarza, chociażby ze względu na stan jego zdrowia. Być może jakieś znaczenie miały tu także osobowości księdza Sadzika i Miłosza. Z całą pewnością ważne są też w tym przypadku miejsca ostatecznego przeznaczenia tych obrazów – z jednej strony książka, z drugiej wewnątrz świątyni. Wreszcie należałoby wziąć pod uwagę kontekst twórczości artysty. Powstanie apokalipsy paryskiej poprzedzają kompozycje o charakterze archetypicznym, co znajduje odzwierciedlenie w hieratyczności figur witraża i jego ogólnym symbolizmie. Natomiast ilustracje do tłumaczenia Miłosza zostały stworzone po doświadczeniu pracy z tekstem Księgi Hioba oraz po projektach scenograficznych dotyczących *Tańca Śmierci* Strindberga. Jak można się domyślać, obydwa zadania związane z ponurymi refleksjami nad ludzkim losem i wpisanym weń cierpieniem oraz nieuchronnym przemijaniem musiały pozostawić ślad na wrażliwości i wyobraźni artysty, co być może stało się jedną z przyczyn „pociemnienia” obrazu końca świata, z jakim mamy do czynienia w drugiej z Lebensteinowych apokalips.

LEBENSTEIN STAROPOLSKI

Ilustrując Księgę Genesis, Lebenstein jednocześnie pracował z tekstem powstałym w starożytności i z jego szesnastowieczną recepcją – mającym duże znaczenie dla kultury polskiej¹ przekładem *J a k u b a W u j k a*. Rysunki stworzone do tej księgi były zatem nie tylko formą ustosunkowania się do przekazu biblijnego, lecz także reakcją na jego staropolskie brzmienie. Lebenstein nie obcował przecież z tekstem oryginalnym ani z jego współczesną wersją (np. Biblia Tysiąclecia)², lecz z tym kształtem językowym biblijnej opowieści, który nadał jej szesnastowieczny tłumacz. Tym samym w jakiejś mierze już Lebenstein biblijny okazuje się Lebensteinem staropolskim.

Być może m.in. z tego powodu z rysunków tych emanuje tak daleko posunięty tradycjonalizm prezentowanych przez artystę rozwiązań (w zakresie układów kompozycyjnych, rodzaju kreski, kolorystyki i wyboru motywów). Archaiczne brzmienie przekładu *Wujka* skłaniało bowiem do unikania wszelkich prób aktualizowania i unowocześnienia opowieści z Księgi Rodzaju. Zniechęcało do stosowania wobec nich takich zabiegów, z jakimi można się zetknąć w wielu pracach plastycznych z końca XX wieku obierających za temat wątki biblijne. Można tutaj wspomnieć chociażby o takich rozwiązaniach, jak: bikini i slipki u Adama i Ewy z obrazu Wiesława Szamborskiego; abstrakcja kolorowych prostokątów *Dekalogu* Stefana Gierowskiego czy postaci biblijne oglądane na tle blokowisk i fabryk oraz krajobrazów wielkich miast u Edwarda Dwurnika. W porównaniu z tymi artystami Lebenstein operował środkami artystycznymi oraz motywami, które mogą robić wrażenie wręcz archaizowanych i w ten sposób lepiej dostosowanych do archaicznie dziś brzmiącego przekładu *Wujka*.

Z drugiej strony, zajmując się twórczością autorów doby staropolskiej, malarz siłą rzeczy nadal obcował z motywami biblijnymi – i to nie tylko w przypadku przekładu *Jakuba Wujka*, lecz także wierszy Sępa Szarzyńskiego, u którego można znaleźć nawiązania do Księgi Hioba i Księgi Psalmów, do postaci Dawida, Herodiady i Jana Chrzciciela.

¹ *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, t. 2, pod red. J. Krzyżanowskiego, Warszawa 1985, s. 642. Konrad Górski zauważa: „tłumaczenie *Wujka* [...] miało się stać [...] utrwaleniem na kilka wieków tradycji polskiego tekstu biblijnego” (zob. K. Górski, *Z historii i teorii literatury*, Warszawa 1964, s. 101).

² Choć w tym względzie stuprocentowej pewności mieć nie możemy, skoro tworząc ilustracje do *Miłoszowego* przekładu Księgi Hioba, Lebenstein posługiwał się także innym przekładem (zob. rozdz. I, przypis 147).

I. ZE ŚMIERCIĄ SARMACIE DO TWARZY – ILUSTRACJE DO UTWORÓW MIKOŁAJA SĘPA SZARZYŃSKIEGO

Najgłębiej zanurzył się Lebenstein w epoce staropolskiej, ilustrując teksty takich poetów, jak „wysoko ceniony przez współczesnych i potomnych”³ Mikołaj Sęp Szarzyński i „dziś coraz bardziej doceniany”⁴ ksiądz Józef Baka. Zainteresował się zatem tekstami powstałymi na obrzeżach baroku, ponieważ poezje – żyjącego w czasach Jana Kochanowskiego – Sępa-Szarzyńskiego dopiero „zapowiadają następną epokę, barok”⁵. Utwory Baki zaś, uznawanego za „jednego z ostatnich poetów barokowych”⁶, powstające w dobie saskiej, stanowią finalne echo barokowego paradygmatu.

Lebenstein, który zetknął się z prowincjonalnym polskim barokiem na wczesnym etapie swojej edukacji artystycznej⁷, nie ukrywał, że jest zafascynowany tą epoką i tym stylem⁸. Zwykł nawet mawiać: „chyba ja jestem człowiekiem baroku”⁹. Czesław Miłosz dostrzegał w jego twórczości „odrodzenie się makabrycznej wizji baroku z jego stałym *memento mori*”¹⁰. Pod tym względem zresztą Lebenstein nie był w owym czasie osamotniony. Profesor Jan Błoński pisał w 1995 roku (a więc w roku wydania tekstów Sępa z ilustracjami Lebensteina): „W Polsce barok obecny jest wszędzie”¹¹.

Jakaś część odpowiedzi na pytanie: „dlaczego?” kryje się w słowach Janusza Stanisława Pasierba, który w swojej książce *Gałęzie i liście* zauważył: „podskórny egzy-

³ Mikołaja Sępa Szarzyńskiego *Poezycze*, z pierwodruku (1601) i rękopisu wydał I. Chrzanowski, Kraków 1913, s. 3.

⁴ J. Pelc, *Barok – epoka przeciwieństw*, Kraków 2004, s. 46.

⁵ K. Martyn, *Odmieniec wyobraźni. Mikołaj Sęp Szarzyński, Sonet V. O nietrwalej miłości rzeczy świata tego* [w:] K. Martyn, P. Wilczek, *Poezja polskiego renesansu. Interpretacje*, Katowice 2000, s. 90.

⁶ C. Backvis, *Panorama poezji polskiej okresu baroku*, t. 1, przeł. W. Błońska-Wolfarth i in., Warszawa 2003, s. 393.

⁷ Wspominał to następująco: „Lata pięćdziesiąte, okres moich studiów w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Były to lata najważniejsze, gdyż wtedy formowało się pokolenie, do którego należę. Gdzie można było w 1952 roku, w okresie stalinizmu, szukać w Warszawie jakiegokolwiek inspiracji artystycznej? Zbiory sztuki, z jakimi się można było spotkać, to barok w wydaniu drugo-trzeciorzędny, nie arcydzieła baroku [...] Byliśmy skazani na inspirację rzeczami drugorzędnymi i sądzę, że odegrało to u mnie dużą rolę po dzień dzisiejszy” (zob. J. Lebenstein, W. Orzechowski, *Portrety wewnętrzne*, dz. cyt., s. 37–38).

⁸ J. Lebenstein, W. Wierchowaska, *Malowanie jest jak pisanie dzienników*, dz. cyt., s. 53; J. Lebenstein, M. Kuc, *Na własny rachunek* [w:] *Jan Lebenstein. Rozmowy o sztuce...*, dz. cyt., s. 88.

⁹ J. Lebenstein, K. Mazurówna, *Jestem rozkawałkowany*, dz. cyt., s. 124.

¹⁰ Cyt. za: *Jan Lebenstein. Rozmowy o sztuce...*, dz. cyt., s. 14.

¹¹ J. Błoński, *Uparte trwanie baroku*, „Znak” 1995, nr 7 (482), s. 69. Jego obecność we współczesnej (nie tylko polskiej) rzeczywistości kulturowej sygnalizował zresztą wcześniej francuski krytyk Michel Ragon (zob. M. Ragon, *Salut au baroque* [w:] *Divergences* 6, Galerie Grange Lyon 1958). Obecność pewnych elementów charakterystycznych dla stylu barokowego w kulturze popularnej dostrzegał także Omar Calabrese (zob. *Neo-Baroque. A Sign of the Times*, przeł. Ch. Lambert, Princeton 1992).

stencjalny lęk... Ludziom XVII wieku, po klarownej eurytmii renesansu świat wydał się na powrót tajemniczy, ciemny i pełen zagadek¹². I dodał: „To, co nas łączy z kuzynami z XVII wieku, to świadomość, że i nas »niesie głębia lęku i samotności«¹³. W powojennym okresie, który nazaczył serca ludzkie niepewnością, kryzysem wartości i wiary, zwątpieniem w rozumny ład świata, epoka dająca wyraz ludzkim lękom i poczuciu grozy wydała się nagle bardzo bliska, bardzo współczesna. To z kolei przyczyniło się do „inwazji” baroku w sztuce polskiej drugiej połowy XX wieku i częstszej obecności zaczerpniętych z niej motywów. W każdym razie barok z całą pewnością był wówczas obecny we współczesnej literaturze i sztuce. Warto wspomnieć chociażby o zafascynowaniu malarstwem barokowym takich pisarzy, jak Gustaw Herling-Grudziński czy Zbigniew Herbert, oraz o barokowej poetyce wierszy Jarosława Marika Rymkiewicza.

Nie można zapominać, że barok odcisnął wyraźne piętno również na twórczości polskich artystów plastyków drugiej połowy XX wieku. Jako przykład można wskazać mięsiste, a jednocześnie zagrożone niebytem przez fragmentaryzację wizerunku, twarze Eugeniusza Get-Stankiewicza, werystyczną i naznaczoną przemijaniem cielesność w pracach Zbyluta Grzywacza¹⁴ czy na dokonania Franciszka Starowieyskiego tworzącego swoje *theatrum vitae et mortis* i sygnującego nawet własne prace datami wskazującymi na epokę baroku (np. 1684). Aeternofugizm tego ostatniego malarza – „ucieczka w wieczność”¹⁵, jak go określał, czyniły barok szczególnie dobrym źródłem inspiracji jego twórczości, wyrastającej z tej samej potrzeby absolutu, o której wspominał także Lebenstein uznający, że „malarstwo powinno dawać przeżycie metafizyczne”¹⁶. W najnowszych badaniach wskazuje się nawet na to, że druga połowa XX wieku stała się okresem rozwoju nurtu określanego terminem „barokizm”¹⁷, pod którym mieszczą się realizacje plastyczne prezentujące w nowy sposób „barokową” ekspresję – „za pomocą środków formalnych właściwych [...] epoce”¹⁸ współczesnej. Przy tak szeroko zakrojonej formule rozumienia barokizmu badacze zaczynają dostrzegać dalekie echa baroku nawet w tak, wydawałoby się, odległych od niego rejonach poszukiwań artystycznych, jak chociażby *optical art*, w którym doszukują się analogii z barokowym tenebryzmem,

¹² J.S. Pasierb, *Gałęzie i liście*, dz. cyt., s. 125.

¹³ Tamże.

¹⁴ Zob. *Zbylut Grzywacz (1939–2004)*, pod red. J. Bonieckiej, Kraków 2009.

¹⁵ *Starowieyski. Rok 1699*, Kraków 1999, s. 23.

¹⁶ J. Lebenstein, L. Kołodziejczyk, *Ewolucja pierwotniaka*, dz. cyt., s. 43.

¹⁷ O obecności motywów barokowych i aktualności stylistyki baroku w kulturze współczesnej zob. A. Czyż, *Władza marzeń. Studia o wyobraźni i tekstach*, Bydgoszcz 1997, s. 89, 305–433.

¹⁸ A. Małkiewicz, *Słowo wstępne* [w:] *Barok i barokizacja*, pod red. K. Brzeziny, J. Wolańskiej, Kraków 2007, s. 13.

czy w pop-arcie z jego teatralizacją przedstawień¹⁹. Za artystów reprezentujących ten nurt zostaje uznane spore grono wybitnych polskich malarzy i rzeźbiarzy drugiej połowy XX wieku, takich jak: Kiejstut Bereźnicki, Jerzy Duda-Gracz, Tadeusz Kantor, Tadeusz Brzozowski, Aleksander Kobzdej, Alina Szapocznikow, Władysław Hasior, Tadeusz Boruta czy Grzegorz Bednarski. O ile jednak w przypadku tych artystów rzeczywiście można mówić o barokizmie, o tyle w ilustracjach Lebensteina do poezji Sępa Szarzyńskiego powinno się dostrzec wręcz neobarokowość, ponieważ mamy tutaj do czynienia „z szukaniem bezpośrednich wzorców formalnych w sztuce epoki baroku”²⁰.

Krystyna Czerni napisała o baroku, że „awansował do roli polskiego stylu narodowego”²¹. Podobne przekonania żywił Lebenstein, który w jednym z wywiadów stwierdził: „Barok wywarł silny wpływ na formowanie się kultury polskiej cywilizacji, w przeciwieństwie do Francji, gdzie tą podstawą jest raczej klasycyzm”²². W innym miejscu zaś dodał: „drugorzędne polskie baroki pewnie we mnie istnieją”²³. Zainteresowanie barokiem w wypadku malarza było więc związane także z poszukiwaniem korzeni polskości, którym to poszukiwaniom dał wyraz m.in. w rysunku zatytułowanym *Liberum veto! Nihil novi!*, w rysunkach sarmackich oraz w szkicu zatytułowanym *Stańczyk*. Jest to zatem jeden z powodów, dla których barok stał się dla Lebensteina ważny. Intrygowała go bowiem również sarmackość²⁴, którą w swoim czasie wyśmienicie sportretował w stworzonej przez siebie parafrazie obrazu Rembrandta zatytułowanego *Lisowczyk* albo *Jeździec polski*. Okazji do obcowania ze światem polskich Sarmatów dostarczyła zaś malarzowi właśnie twórczość poetycka Mikołaja Sępa Szarzyńskiego [zob. il. 4]. Do jego wierszy stworzył artysta aż piętnaście gwaszy, które zostały wykorzystane we współczesnym wydaniu *Rytmów albo wierszy polskich* (Lublin 1995).

Malarz wybrał do zilustrowania kilkanaście spośród ponad siedemdziesięciu utworów „barokowego”²⁵ poety. Pominął przy tym te najbardziej znane – takie jak: *Sonet*

¹⁹ M. Zientara, *Reminiscencje baroku we współczesnej sztuce polskiej* [w:] *Barok i barokizacja*, dz. cyt., s. 347–348.

²⁰ A. Małkiewicz, *Słowo wstępne*, dz. cyt., s. 13.

²¹ K. Czerni, „*My wszyscy, którzy rośliśmy w miastach Baroku...*” – czyli o fascynacji barokiem współczesnych malarzy krakowskich [w:] *Barok i barokizacja*, dz. cyt., s. 372.

²² J. Lebenstein, M. Kuc, *Na własny rachunek*, dz. cyt., s. 88.

²³ J. Lebenstein, K. Tatarowski, *Dorzucić coś od siebie*, dz. cyt., s. 66.

²⁴ Zob. *Powrót do korzeni – Sarmacja* [w:] *Szyfr Lebensteina...*, dz. cyt., s. 157–169.

²⁵ Sęp-Szarzyński jest bowiem postrzegany jako „prekursor baroku w Polsce” (zob. J. Gruchała, *Wstęp* [w:] M. Sęp Szarzyński, *Poezje*, Kraków 1997, s. 13). Badacze zauważają, że „zarówno w treści, jak i w formie ów młodzieniec przeciwstawia się renesansowi” (zob. C. Backvis, *Panorama poezji...*, t. 1, dz. cyt., s. 17). Kazimierz Martyn uznaje Sępa za „odmieńca wyobraźni”, który tworząc w czasach Kochanowskiego, pisał „o dylematach i rozterkach nie poruszanych w poezji tamtego okresu. Język jego poezji również jest inny niż ten używany przez poetów renesansowych” i konstatuje wreszcie, że w związku z tym wiersze te „zapowiada-

I (O krótkości i niepewności na świecie żywota człowieka), Sonet IV (O wojnie naszej, którą wiemy z szatanem, światem i ciałem) oraz *Sonet V (O nietrwalej miłości rzeczy świata tego)*²⁶. Wybrał natomiast – związany z ilustrowaną przez siebie Księgą Hioba i jako taki dobrze „odzwierciedlający ciemną stronę egzystencji ludzkiej”²⁷ – *Sonet II (Na one słowa Jopowe: Homo natus de muliere, brevis vivens tempore)*. Do *Pieśni* zaś stworzył jedną ilustrację, która ogólnie odnosi się do nich wszystkich, co zmusiło artystę do zamknięcia interpretacji całego cyklu w związłym komunikacie plastycznym. Klęcząca postać mężczyzny ubranego w zbroję i grającego na organach u stóp krzyża jest więc nie tyle nawiązaniem do jakiegoś konkretnego obrazu z tych wierszy, ile raczej konstrukcją opierającą się na wielu rozsianych w nich motywach. Stanowi ona po prostu formę określenia barokowego typu religijności i pobożności, jaki emanuje z tej poezji.

Lebenstein zrezygnował z ilustrowania poszczególnych pieśni mających związek z psalmami oraz tych, które odwołują się do treści uniwersalnych. Zainteresował się za to utworami poświęconymi konkretnym osobom (np. *Pieśnią V – O Fridruszu, który pod Sokalem zabit od Tatarów roku Pańskiego 1519* czy *Pieśnią VI – o Strusie, który zabit na Rastawicy od Tatarów roku Pańskiego 1571*), jakby w zgodzie z tym, o czym pisał w kontekście Księgi Hioba ksiądz Józef Sadzik: „Nie cierpi się, nie kocha się, nie umiera się. To ja cierpię, Kocham i umrę”²⁸. Koncentracja na postaciach wskazuje na chęć personalistycznego podejścia do problemów losu ludzkiego, który – będąc zawsze losem konkretnego człowieka – musi mieć też swoją twarz. Stąd bardzo wiele rysunków, co może być dla niektórych odbiorców pewnym zaskoczeniem, jest związanych z utworami okolicznościowymi²⁹. Większość z nich zaś to epigramaty dedykowane zmarłym³⁰, tym samym prowokujące do tworzenia ujęć quasi-portretowych.

Zaledwie dwa z ilustrowanych przez Lebensteina utworów wiążą się bezpośrednio z Biblią (*Sonet IV* odwołujący się do wypowiedzi Hioba oraz wiersz *Na obraz Herodjady z głową św. Jana*). Tylko jeden nawiązuje do realiów kulturowych wykraczających poza wątki rodzime (*Epitafium Rzymowi*). Zdecydowana większość dotyczy, w taki czy

ją następną epokę, barok” (K. Martyn, *Odmieniec wyobraźni...*, dz. cyt., s. 90).

²⁶ Choć w jednej z ilustracji pojawiają się elementy będące wyraźnie echem słów z tych wierszy.

²⁷ D. Künstler-Langner, *Idea vanitas. Jej tradycje i topoty w poezji polskiego baroku*, Toruń 1996, s. 68. Badaczka dostrzega zresztą głębsze związki między poezją Sępa Szarzyńskiego a Księgą Hioba – zob. na ten temat: D. Künstler-Langner, *Człowiek i cierpienie w poezji polskiego baroku*, Toruń 2002, s. 47–48.

²⁸ J. Sadzik, *Przesłanie Hioba*, dz. cyt., s. 6.

²⁹ J. Gruchała, *Wstęp*, dz. cyt., s. 19.

³⁰ W czasie, w którym ukazało się wydanie wierszy Sępa z ilustracjami Lebensteina, wyraźnie wzrosło zainteresowanie sztuką sepulkralną. W 1996 roku w Muzeum Narodowym w Poznaniu zorganizowano dużą wystawę zatytułowaną „Vanitas. Portret trumienny na tle sarmackich obyczajów pogrzebowych”. W tym samym roku Jacek Kolbuszewski wydał ciekawą antologię polskich wierszy nagrobnych (J. Kolbuszewski, *Co mnie dzisiaj, jutro tobie. Polskie wiersze nagrobne*, Wrocław 1996).

inny sposób, śmierci³¹ i opłakiwania końca życia (najczęściej konkretnego człowieka), a wyłącznie jeden został stworzony do fraszki opowiadającej o bolączkach miłości. Sporo mówi to o rozkładaniu przez malarza akcentów i sposobie odbioru tej poezji, w której współczesnemu polskiemu artyście najważniejsze wydały się wątki związane z bolesną ludzką kondycją, z przemijaniem i śmiercią, ale też osadzenie ich w realiach polskich, powiązanie z życiorysami Polaków, którzy niegdyś byli znaczący (o czym świadczą wiersze Sępa), a dziś już właściwie (nie licząc Batorego) zostali zapomniani – przez co wymownie ilustrują ideę przemijania (*sic transit gloria mundi*).

W gwaszach tych wielokrotnie powtarzają się motywy uzbrojenia oraz anioła i kościotrupa [zob. il. 4], co stanowi formę reakcji na specyfikę przede wszystkim warstwy ideowej poezji Sępa, w mniejszym zaś stopniu – obrazowej. Niejednokrotnie bowiem w ilustrowanych utworach nie znajdziemy najmniejszej wzmianki o konkretnych motywach, które odnajdujemy na obrazie Lebensteina. Na przykład w *Sonecie IV – Na one słowa Jopowe* nie pada ani jedno słowo o szkieletowym wyobrażeniu śmierci. Nie ma także w tym wierszu wzmianki o widocznym na ilustracji drzewie ani o Sarmacie spacerującym ze śmiercią pod rękę. W epigramie *Na obraz Stefana Batorego króla polskiego* z kolei nie pojawia się, widoczny na rysunku Lebensteina, anioł. Motywy te jednak odnoszą się do zawartej w tej poezji wizji życia ludzkiego, które jest rozumiane jako skierowane ku Bogu (motyw anioła) i zmierzające ku śmierci (motyw kościotrupa), a także będące nieustanną walką (motyw zbroi) toczoną przez człowieka w „wojnie naszej, którą więdziemy z szatanem, światem i ciałem”³².

Lebenstein zatem skoncentrował uwagę przede wszystkim na ogólnej wymowie tego *oeuvre*, na wyłaniającej się z niego wizji ludzkiego życia, co wydaje się słusznym posunięciem, ponieważ – jak zauważało wielu badaczy – poezja ta ma w znacznej mierze charakter teologiczno-filozoficzny. Janusz Gruchała pisał: „wiersze te wypełniają twory intelektu, często abstrakcyjne, pozbawione bliższych określeń koloru i kształtu”³³, i dodawał, że jest to „asceza wyobraźni chyba świadoma”³⁴, gdyż „świat poetycki Sępa jest jakby oderwany od realiów ziemskich”³⁵. Sytuacja taka stwarza oczywiście

³¹ Co świadczy o trafnej interpretacji poezji Szarzyńskiego. Jadwiga Sokołowska pisała przeciw: „Tematem dominującym w liryce Sępa jest temat śmierci” (zob. J. Sokołowska, *Mikołaj Sęp Szarzyński – poeta humanistyczny* [w:] M. Sęp Szarzyński, *Rytmy albo wiersze polskie*, Warszawa 1957, s. 20).

³² M. Sęp Szarzyński, *Rytmy albo wiersze polskie*, Lublin 1995, s. 10.

³³ J. Gruchała, *Wstęp*, dz. cyt., s. 29.

³⁴ Tamże.

³⁵ Tamże, s. 30. Podobnie uważała Jadwiga Sokołowska, która pisała o poezji Sępa: „*Differentia specifica* poezji Szarzyńskiego polega na kształtowaniu świata artystycznego na podłożu filozoficznym” i dodawała, że jest to „liryka refleksyjna” pozbawiona pasji konkretności (zob. J. Sokołowska, *Mikołaj Sęp-Szarzyński...*, dz. cyt., s. 18–19).

malarzowi pewne utrudnienia, ale także pozostawia pole wyobraźni twórczej, stając jednocześnie wyzwaniem. Abstrakcyjna myśl musi bowiem w ilustracji zostać obliczona w ciało, uzyskując niejako swoją hipostazę. Decyzja o położeniu nacisku na pewne wyobrażenia alegoryczno-symboliczne wydaje się w takiej sytuacji najlepszą z możliwych.

Problem polega również na tym, że pomimo pewnej niematerialności świata Sępa Szarzyńskiego i tego, iż „niewiele w nim rzeczy zobaczonych”³⁶, nie jest on całkowicie pozbawiony warstwy ikonicznej, a jednak malarz w niewielkim stopniu do niej nawiązuje, ignorując większość sugestii wizualnych poety. Wielokrotnie powracają w tych utworach motywy słońca, gwiazd, płomieni i świateł. Pojawiają się także takie motywy, jak: pałac na niebie, łożo, oblubieniec w złocie i wieńcu z kamieni szlachetnych, olbrzym o stu rękach, dom zniszczony przez Boga, drzewo oliwne. Lebenstein nie wprowadził ich jednak do swoich rysunków. W ilustracji do *Napisu na statuę* nie widać morza, chociaż czytamy o nim w tym utworze. Nie dostrzeżemy też płomieni, cherubinów i serafinów, o których wspomina poeta w *Sonecie II*. W ponurym monochromie Lebensteina stworzonym do wiersza o Fridruszu próżno szukać wojsk, czerwonych od ludzkiej krwi wód Bugu, pól zasłanych trupami, dział, zamku, Tatarów czy obecnego za sprawą metafory tygrysa, do którego jest przyrównywany bohater tego utworu. W epigramie dla Strusia z kolei, na podobnej zasadzie, występuje motyw osaczonego lwa³⁷. Malarz jednak również i w tym przypadku go pomija, podobnie jak w utworze oplakującym Wojewodzinę Sandomierską nie porusza motywu duchowieństwa, sierot i wdów oraz zalewających się łzami ludzi.

Malarz nie korzysta zatem z większości obrazów wykreowanych czy choćby podsuwanych wyobraźni przez pisarza, jakby uznając, że nie są one najważniejsze dla tego literackiego świata, skoncentrowanego na transcendencji oraz życiu duchowym człowieka, a przede wszystkim ogólnie na problemie kondycji ludzkiej. Nie oznacza to, że Lebenstein pozostaje zupełnie obojętny wobec wizualnych sugestii staropolskiego poety. Uwzględniła je bardzo wybiórczo i fragmentarycznie, ale ich echa można jednak odnaleźć w analizowanych tu gwaszach. Na szczególną uwagę pod tym względem zasługuje ilustracja do pieśni. Widać na niej bowiem klęczącego mężczyznę. Pieśni Sępa Szarzyńskiego są rozbudowaną, rozpisaną na kilka utworów, modlitwą, co uzasadnia postawę klęczącą postaci. Mężczyzna ten zostaje jednak przez artystę wyposażony w elementy żołnierskiego rynsztunku (szpada, ostrogi), co też znajduje uzasadnienie w tej grupie utworów, w których można przeczytać wyznania kierowane ku Bogu: „Bać

³⁶ J. Gruchała, *Wstęp*, dz. cyt., s. 29.

³⁷ Jego obecność w wierszu zadecyduje o wyglądzie narysowanej przez Lebensteina postaci.

się nie będę, ni wojennej trwogi³⁸ czy „choć dyjamentową/ wdział zbroję³⁹ lub „wdział zbroję, wojnę cierpiąc długą i surową⁴⁰. Męczyzna ponadto został ukazany z lekko rozchylonymi ustami i rękoma spoczywającymi na klawiaturze organów, co koresponduje z charakterem tych utworów (pieśni) oraz ze słowami: „Tu niechaj mój głos, choć nierówny idzie, w twój trop, Dawidzie⁴¹. Oczy jego natomiast są uniesione ku górze zgodnie z wyznaniem: „oczy me płacziwe/ tam podnoszę⁴². Nad pierwszoplanową postacią w lewym górnym rogu przedstawienia został umieszczony krucyfiks, co wydaje się stanowić echo słów: „przed naszego Chrysta krzyżem⁴³. Zwieszona nisko głowa Chrystusa umęczonego na krzyżu może stanowić ilustrację słów: „A mnie Twe ucho nakładasz łaskawie⁴⁴. Rysunek Lebensteina do pieśni, chociaż nieodpowiadający żadnemu konkretnemu obrazowi zawartemu w tych utworach, znajduje więc wyraźnie oparcie w tekstach Sępa, stanowiąc ich echo i synkretyczny zbiór zaczerpniętych z nich motywów.

Sęp Szarzyński, koncentrując uwagę na przemijaniu, odwołuje się także do motywu ruin Rzymu, co w poezji polskiego baroku stanie się zresztą dość popularnym toposem⁴⁵. Lebenstein podejmie ten wątek, tworząc ilustrację do wiersza *Epitafium Rzymowi*. Słowa „Ty, co Rzym wpośród Rzymu chcąc baczyć, pielgrzymie⁴⁶ z całą pewnością zadecydowały o wprowadzeniu do rysunku ilustrującego ten utwór postaci w kapeluszu z dużym rondem, tradycyjnie kojarzonym z patronem pielgrzymów św. Jakubem lub z postaciami pielgrzymów właśnie⁴⁷. Podobnie rzecz wygląda ze słowami „Patrzaj na okrąg murów i w rum obrócone/ Teatra i kościoły⁴⁸, które przyczyniły się do wyeksponowania motywu ruin.

Wzmianka o „świętej głowie” Jana Chrzciciela i „dziewce wszetecznej”, która z niej „drwiła⁴⁹, w wierszu *Na obraz Herodiady z głową św. Jana* przyczyniła się do tego, że na rysunku Lebensteina widać kobietę trzymającą w dłoniach obciętą męską głowę i –

³⁸ M. Sęp Szarzyński, *Pieśń III (Psalmu LVI Paraphrasis)* [w:] tegoż, *Rytmy...*, dz. cyt., s. 19.

³⁹ M. Sęp Szarzyński, *Pieśń V* [w:] tegoż, *Rytmy...*, dz. cyt., s. 25.

⁴⁰ Tamże.

⁴¹ M. Sęp Szarzyński, *Pieśń III (o wielmożności bożej)* [w:] tegoż, *Rytmy...*, dz. cyt., s. 32.

⁴² M. Sęp Szarzyński, *Pieśń VI* [w:] tegoż, *Rytmy...*, dz. cyt., s. 26.

⁴³ M. Sęp Szarzyński, *Pieśń VII (Stefanowi Batoremu, królowi polskiemu)* [w:] tegoż, *Rytmy...*, dz. cyt., s. 43.

⁴⁴ Tenże, *Pieśń III (Psalmu...)*, dz. cyt., s. 20.

⁴⁵ Zob. D. Künstler-Langner, *Idea vanitas...*, dz. cyt., s. 94.

⁴⁶ M. Sęp Szarzyński, *Rytmy...*, dz. cyt., s. 57.

⁴⁷ Zob.: *Kult św. Jakuba Większego Apostoła w Europie środkowowschodniej*, pod red. R. Knapieńskiego, Lublin 2002.

⁴⁸ M. Sęp Szarzyński, *Rytmy...*, dz. cyt., s. 57.

⁴⁹ Tamże, s. 71.

co ważniejsze – na jej ręku można zobaczyć bogate pierścienie, mające zapewne być aluzją do wspomianej w tekście „wszeteczności”. Kobieta jednak nie jest pokazana jako drwiąca ze świętego, lecz raczej jako załamana – jego śmiercią albo może własną grzesznością. Podpiera bowiem czoło w geście rozpaczony, z oka zaś spływa jej łza⁵⁰. Stanowi to istotną zmianę w stosunku do sposobu opisanego Herodiady przez Sępa. Być może jednak zmiana ta podyktowana została właśnie słowami utworu, które mogły się malarzowi wydać z jakichś względów istotniejsze („Jest li, kto ubolewa”⁵¹). Podobnie w innych rysunkach artysta zatrzymuje swoją wyobraźnię na jakimś szczególnie opowieści poety, np. gdy pokazuje Fridrusza leżącego z szablą w ręku, co stanowi aluzję do jego śmierci na polu walki, lub gdy wbija strzałę w pierś Strusia, który – jak pisze Sęp – zginął właśnie od strzał tatarskich.

Niekiedy, tworząc ilustrację, Lebenstein wykorzystywał sugestie wizualne zawarte w dwóch utworach. I tak, malując portret Stefana Batorego, artysta posiłkował się zarówno tekstem *Na obraz Stefana Batorego króla polskiego*, jak i *Na tegoż drugi obraz*. W pracy Lebensteina widać bowiem medalion z wizerunkiem władcy unoszący się na tle nieba. Jeden z tych tekstów wspomina o „drobnym obrazku” i „znakomitego przesławnym obliczu”⁵². W innym natomiast jest mowa o tym, że „niebo koroną”⁵³ jest dla Batorego. To samo dotyczy pracy ukazującej – tak ważnego dla poety⁵⁴ – Jana Starzechowskiego. Widoczne na obrazie i sąsiadujące z sobą barokowy kościół i cerkiew stanowią wyraźne echo poczynionej przez Sępa wzmianki o kresowym Podolu, z którym był związany bohater epigramatu, o czym można przeczytać w *Nagrobku Panu Janowi Starzechowskiemu*. Stworzone przez Lebensteina efekty marmoryzacji dotyczące oprawy nagrobka mogą zaś czerpać swoje źródło ze słów „Starzechowskich nazwisko wyręć kazali w marmurze”⁵⁵, które to z kolei zostały zapisane w drugim tekście poświęconym tej postaci – w *Nagrobku Jana Starzechowskiego*.

Czasami motywy zdają się wędrować, zdradzając związki z wierszami innymi niż ilustrowane. Wzmianka o „kosarzu” w wierszu *Napis na statuuę* owocuje umieszczeniem

⁵⁰ Interpretacja taka jest uzasadniona tym, że w poezji tamtego czasu „drugą obok choroby miłosnej sytuacją szczególnie skłaniającą do wylewania łez jest sytuacja grzesznika, stojącego w obliczu Boga i w obliczu swej wiarołomności” – zob. *Śmiech i łzy w kulturze staropolskiej*, pod red. A. Karpińskiego, E. Lasocińskiej, M. Hanusiewicz, Warszawa 2003, s. 8.

⁵¹ M. Sęp Szarzyński, *Rytmy...*, dz. cyt., s. 71.

⁵² M. Sęp Szarzyński, *Na tegoż drugi obraz* [w:] tegoż, *Rytmy...*, dz. cyt., s. 64.

⁵³ M. Sęp Szarzyński, *Na obraz Stefana Batorego, Króla Polskiego* [w:] tegoż, *Rytmy...*, dz. cyt., s. 63.

⁵⁴ Starzechowscy byli bowiem protektorami Sępa-Szarzyńskiego. Z jednym z nich najprawdopodobniej pisarz podróżował do Rzymu. Stanisław Starzechowski był też depozytariuszem spuścizny poety (na ten temat zob. np. J. Gruchała, *Wstęp*, dz. cyt., s. 6–8).

⁵⁵ M. Sęp Szarzyński, *Rytmy...*, dz. cyt., s. 72.

postaci śmierci z kosą nie tylko na ilustracji do tego utworu, lecz także na rysunku stworzonym do *Pieśni o Fridruszu*. Widoczna zaś w gwaszu zainspirowanym *Fraszka do Zosie*, ustawiona za plecami pierwszoplanowej postaci, figura dziecka, które uśmiechnięte zdaje się wbijać ostrze w plecy zakochanego, może być echem *Statuy kupidyna*, utworu przypominającego o toposie Amora, który rani serca strzałami miłości.

Lebenstein przekłada niekiedy treści zawarte w wierszach Sępa Szarzyńskiego na pewne motywy ikonograficzne bezpośrednio do nich przystające. Z taką sytuacją mamy do czynienia chociażby w przypadku „kosarza” z *Napisu na statwę* ścinającego ziele, którego malarz przedstawił pod postacią szkieletu dzierżącego kosę i zmierzającego w stronę łąków zboża. Zgodnie z tym tekstem („Jeśli nie przymierza [...] któremu do szyje”⁵⁶) śmierć też została ukazana jako zahaczająca ostrze kosy o szyję jednej z namalowanych postaci. Najprawdopodobniej ostatnie słowa wiersza, zwrot do czytelnika („Strzeż się: oto bije”⁵⁷), wpłynęły na to, że Lebenstein przedstawił postać człowieka zaatakowanego przez „kosarza” w ujęciu od tyłu i bardzo ogólnikowo, co sprawia, że śmierć nabiera charakteru uniwersalnego, przypominając o tym, że może chodzić o każdego z nas. Narysowana tu postać ludzka jest więc właściwie jak everyman.

Niekiedy jednak treści tych wierszy nie tylko rzutują na motywy ikonograficzne, lecz także przekładają się na zastosowane przez Lebensteina rozwiązania plastyczne. W omawianym tu właśnie rysunku grzeszność, o której jest mowa w wierszu, została oddana burą kolorystyką dolnej partii obrazu, która przez kolor przypomina o kojarzonych z grzechem kategoriach brudu i mroku. Kolor ten sprawia też, że widoczne w tym miejscu morze głów zaczyna przypominać bruzdy ziemi, po której chodzimy, ale która też po śmierci pochłania nasze ciała. Wyrażone przez Sępa przekonanie, że śmierć jest czymś, co może „skazić” świat, rzutuje natomiast na wygląd górnej partii obrazu, w której pokryty rdzawymi cętkami błękit nieba wygląda na skażony, jakby zanieczyszczony odpryskami tego, co się dzieje w dole.

Tworząc swój plastyczny ekwiwalent poezji Sępa Szarzyńskiego, Lebenstein reagował jednak przede wszystkim na pewien typ wrażliwości i sposobu patrzenia na świat, który był bliski staropolskiemu poecie. Czyniąc to, w mniejszym stopniu posiłkował się realiami oddanymi w tych wierszach, w większym natomiast barokowym imaginarium znanym ze sztuki tamtego czasu. W pierwszej kolejności można wspomnieć o wizerunku Stefana Batorego, który znalazł się na rysunku Lebensteina za sprawą tekstu Szarzyńskiego, ale jego wygląd jest przecież zależny od znanych konterfektów monarchy i wyraźnie na nich wzorowany. W przypadku innych wątków sytuacja wygląda podobnie. To głów-

⁵⁶ Tamże, s. 6.

⁵⁷ Tamże.

nie popularności motywów anielskich w sztuce barokowej zawdzięczamy kilka anielskich postaci z tych ilustracji (*Hommage dla Sępa I, Na obraz Stefana Batorego, Prośba do Boga*). Pojawiają się one co prawda także w poezji Sępa⁵⁸, ale niekoniecznie w takiej samej funkcji jak u Lebensteina i niekoniecznie w tych właśnie tekstach, do których tworząc ilustracje, namalował wizerunki anielskie. W malarstwie barokowym natomiast były one wprowadzane prawie przy każdej okazji. Stanowiły integralną część wielu tematów ikonograficznych, takich jak: Zwiastowanie, Wniebowzięcie, wizja Niebiańskiego Jeruzalem. Pojawiały się też jako Anioł Stróż (zob. np. kaplica Czarnkowskich w Czarnkowie), jako figury podtrzymujące herby w kompozycjach sepulkralnych (np. w nagrobku Jakuba Szczawińskiego), jako elementy flankujące portale (np. w Tarłowie), jako postaci towarzyszące świętym (zob.: obraz Franciszka Lekszyckiego ukazujący świętego Antoniego), a niekiedy nawet usługujące ludziom (np. w stallach benedyktyńskich w Tyńcu, gdzie podają do stołu w refektarzu).

W pracach Lebensteina postacie anielskie zostają wykorzystane głównie albo jako element flankujący (*Hommage dla Sępa I*), albo podtrzymujący (*Na obraz Stefana Batorego*). W przypadku zaś *Prośby do Boga* funkcja przypisana aniołowi wzorowana jest z jednej strony na roli, jaką odgrywał Anioł Stróż, z drugiej – na zadaniu, jakie spełniały anioły w ikonografii ewangelistów (w szczególności przedstawiającej Mateusza). W gwaszu Lebensteina uskrzydłona postać znajduje się za plecami mężczyzny (co jest charakterystyczne dla ikonografii Anioła Stróża) a jednocześnie prowadzi jego pióro (co koresponduje z przedstawieniami ewangelisty Mateusza). Mamy tu zatem, jak się wydaje, do czynienia z kontaminacją dwóch różnych, popularnych w tamtym czasie motywów ikonograficznych.

Kościotrup⁵⁹ – motyw znany sztuce od czasów późnego gotyku i niezmiernie popularny w dobie polskiego baroku⁶⁰ – pojawia się w pracach Lebensteina stworzonych do poezji Sępa także nie za sprawą jej zawartości, ale właśnie ze względu na zrośnięcie się tego motywu z naszymi wyobrażeniami o przeżywaniu śmierci w okresie, w którym

⁵⁸ Zob. na ten temat: D. Künstler-Langner, *Barokowe teatrum angelorum. Skrzydłaci bohaterowie polskiej poezji barokowej* [w:] tejże, *Anioł w poezji baroku. Dzieje postaci w kulturze dawnej Europy*, Toruń 2007, s. 119–126.

⁵⁹ Jest to jeden z dobrych przykładów strategii Lebensteina i argumentów na rzecz tego, że w wypadku ilustrowania utworów Sępa pierwszoplanowym źródłem inspiracji była ikonografia, a nie strona wizualna samych tekstów. Jadwiga Sokołowska zauważała: „Koncepcja śmierci w poezji Szarzyńskiego nie jest bynajmniej średniowieczna. Śmierć-widmo o odstrasającym wyglądzie nie występuje nawet w wierszu *Napis na statue*” (zob. J. Sokołowska, *Mikołaj Sęp Szarzyński...*, dz. cyt., s. 21). Jednocześnie jednak występuje ona w przedstawieniach plastycznych tamtych czasów, ponieważ – jak zauważał Błoński – wówczas „natręctwo śmierci istotnie przypominało późne średniowiecze” (zob. J. Błoński, *Posłowie* [w:] M. Sęp Szarzyński, *Rytmy...*, dz. cyt., s. XXX).

⁶⁰ Zob. *Taniec śmierci. Od późnego średniowiecza do końca XX wieku*, pod red. E. Kus, Z. Gołubiew, Szczecin 2002, s. 9; zob. też: M. Karpowicz, *Baroque in Poland*, przeł. J.A. Bałdyga, Warszawa 1991.

żył poeta. Te wyobrażenia natomiast są zbudowane głównie na sztuce tamtych czasów. W Polsce dysponujemy kilkoma znakomitymi przykładami bardzo znanych, operujących tym motywem dzieł. Można tu wspomnieć chociażby o nagrobku Rafała Leszczyńskiego w Lesznie, o głównym motywie z kraty kaplicy nagrobnej Wazów, o polichromowanych stiukach z Tarłowa, ukazujących szlachcica odczytującego wyroki śmierci, a także o pendentywie z kaplicy Pana Jezusa z tegoż kościoła. Ostatni przykład jest o tyle ważny, że ukazuje kościotrupa idącego pod rękę z młodym mężczyzną, a więc układ podobny do tego, z jakim mamy do czynienia w ilustracji Lebensteina do sonetu *Homo natus de muliere*. Z kolei wymalowany w Krośnie obraz ukazujący śmierć szalejącą z siekierą ponad głowami biesiadujących może korespondować ze szkieletem wyposażonym w kosę, który stąpa po ludzkich głowach w rysunku Lebensteina do *Napisu na statuuę*.

Do tego należałoby jeszcze dodać wyobrażenia samych czaszek, także popularne w tamtej epoce (choćby w sepulkralnym motywie dziecka opierającego się o czaszkę⁶¹ lub występujące samodzielnie jako detal – np. w grobowcu Ostrogskich w Tarnowie czy w nagrobku biskupa Gembickiego na Wawelu). Lebenstein wykorzystuje zaś motyw czaszki jednocześnie jako rodzaj detalu (stanowi ona bowiem jakby dekorację ramy) oraz jako symbol przemijania i medytacji nad nim. Zostaje on bowiem zastosowany w stworzonym przez XX-wiecznego malarza portrecie Sępa Szarzyńskiego, w którym poeta opiera na czaszce swoją rękę, budząc nieuchronnie skojarzenia z Hamletem. Co zresztą jest uzasadnione podwójnie – tożsamością paradygmatu kulturowego, z którym obydwie postaci były związane, i ich pokrewieństwem duchowym. Czymże innym, jak nie odpowiednikiem wahań Hamleta wyrażonych w słynnym „być albo nie być”, są słowa Sępa „I nie miłować ciężko, i miłować/ Nędzna pociecha”⁶².

Innym motywem występującym w pracach Lebensteina, który – związany mocno z koncepcją życia prezentowaną przez Sępa („bojowanie/ Byt nasz podniebny”⁶³) – zdradza silne zależności od ikonosfery barokowej, jest zbroja. Symbolizuje ona rozumienie losu ludzkiego w kategoriach nieustającej walki⁶⁴, jak również stanowi pokłosie poglądów środowiska jezuickiego, z którym zetknął się Sęp, niejako nakłaniających do wyciągania z tej trudnej ludzkiej kondycji „wniosków heroiczych i aktywistycznych”⁶⁵, wreszcie jest elementem panegirycznym podkreślającym „osobistą waleczność

⁶¹ M. Kołakowska, *Polskie nagrobki dziecięce w Polsce XVI w. i pierwszej połowy XVII w.* [w:] *Studia renesansowe*, t. 1, pod red. M. Walickiego, Wrocław 1956, s. 251.

⁶² M. Sęp Szarzyński, *Sonet V* [w:] tegoż, *Rytmy...*, dz. cyt., s. 11.

⁶³ M. Sęp Szarzyński, *Sonet IV* [w:] tegoż, *Rytmy...*, dz. cyt., s. 10.

⁶⁴ „życie to walka [...] stąd jego poezja jest gwałtowna, brak jej spokoju” – tak pisał o poezji Sępa Jakub Lichański (zob. J. Lichański, *O poezji Sępa Szarzyńskiego* [w:] M. Sęp Szarzyński, *Poezje wybrane*, Warszawa 1976, s. 19).

⁶⁵ J. Błoński, *Posłowie*, dz. cyt., s. XXXI; zob. też: S. Herman, *Wojna i żołnierz w okresie kontrreformacji*, Zielona Góra 1983.

zmarłego”⁶⁶. Fragmenty uzbrojenia pojawiają się już na rysunku do pieśni, sama zbroja zaś widoczna jest w pracach ilustrujących: *Nagrobek Panu Janowi Starzechowskiemu*, *Pieśń o Fridruszu*, *Pieśń o Strusie*, *Hommage dla Sępa II*. W baroku pojawiła się moda na nobilitowanie wizerunku mężczyzny przez przydanie mu archaizowanych elementów militarnych. W związku z tym w rycerską zbroję ubrani są polscy władcy z obrazów pędzla Daniela Szulca (Jan Kazimierz, Michał Korybut Wiśniowiecki, Jan III Sobieski). Tak też jest ubrany król Zygmunt III Waza stojący na kolumnie w Warszawie. Zbroje zdobią też przedstawiciele różnych rodów szlacheckich przedstawianych na nagrobkach⁶⁷ (żeby wspomnieć tu chociażby nagrobki: Zbaraskich w Krakowie, Ligęzów w Rzeszowie, Kosów w Oliwie, Oppersdorffów w Głogówku, Janusza Ostrońskiego w Tarnowie, Stanisława Kraszińskiego w Płocku, Erazma Danigiela w Krakowie, Wszębora Tymińskiego w Radomiu, Piotra Opalińskiego w Sierakowie czy Piotra Tarnowskiego w Łowiczu). W pracach stworzonych do *Nagrobka Janowi Starzechowskiemu* oraz *Homage dla Sępa II* artysta posłużył się rozwiązaniami zbliżonymi do tych, które zastosowano w nagrobkach Ligęzów i w nagrobku Opalińskiego – widać w nich postać mężczyzny w ujęciu profilowym z ugiętymi w łokciu rękoma. Różnica polega na tym, że w klasycznym nagrobku tego typu postaci miały ręce ugięte w łokciach ze względu na przyjmowaną przez siebie postawę modlitewną (ręce złożone do modlitwy). U Lebensteina tak nie jest. Starzechowski trzyma w ręce miecz, Sęp natomiast kładzie rękę na czaszce, co stanowi dość znamiennej modyfikację – zwłaszcza jeżeli weźmie się pod uwagę to, jak ważna była w tamtym czasie rola gestu⁶⁸.

W *Pieśni o Fridruszu* natomiast widać mężczyznę w zbroi leżącego na lewym boku, co koresponduje z kolei z drugim typem nagrobków – z postacią ukazowaną jakby w półśnie⁶⁹. W szczególności (ze względu na widoczną szablę u boku) bliski byłby temu przedstawieniu nagrobek Erazma Danigiela. I tu jednak pojawiają się znamienne różnice. Fridrusz bowiem trzyma w ręce szablę i najwyraźniej został ukazany jako umierający na polu bitwy, czego w nagrobkach nie zobaczymy. Ponadto na głowę artysta włożył mu czapkę batorówkę⁷⁰, co także nie było przyjęte w kompozycjach nagrobnych

⁶⁶ C. Backvis, *Panorama poezji...*, t. 1, dz. cyt., s. 283; zob. też: M. Ossowska, *Ethos rycerski i jego odmiany*, Warszawa 1973; J. Tazbir, *Wzorce osobowe szlachty* [w:] tegoż, *Szlaki kultury polskiej*, Warszawa 1986.

⁶⁷ H. i S. Kozakiewiczowie, *Polskie nagrobki renesansowe*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1953, t. XV, nr 1, s. 9.

⁶⁸ Zob. na ten temat: M. Bogucka, *Gest w kulturze szlacheckiej* [w:] tegoż, *Człowiek i świat. Studia z dziejów kultury i mentalności XV–XVIII wieku*, Warszawa 2008, s. 87–97.

⁶⁹ K. Targosz, *Kaplica Zygmuntońska jako neoplatonicki model świata*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1986, t. XLVII, nr 24, s. 131–146. Motyw ten wystąpił w sztukach plastycznych wcześniej niż w literaturze. Zob. na ten temat: J. Zagożdżon, *Sen w literaturze średniowiecznej i renesansowej*, Opole 2002, s. 220.

⁷⁰ Co ciekawe, taką samą czapkę włożył na głowę swojego ojca na rysunku zatytułowanym *Józek i Danka*, co wymownie świadczy o tym, jak osobiste więzi łączyły wyobraźnię malarza ze staropolskim imaginariem.

doby baroku. W przypadku rozwiązań zastosowanych przez Lebensteina nie można zatem mówić o jakichkolwiek konkretnych obiektach będących źródłem jego inspiracji. Jak już wspomniano wcześniej, chodzi tu raczej o wprowadzenie wyobraźni w świat barokowego imaginarium. Proponowane przez Lebensteina rozwiązania mają więc charakter synkretyczny, czerpiąc ze sztuki barokowej.

W związku z tym nie może dziwić, że pojawiają się w tych pracach również inne motywy popularne w czasach kontrreformacji. Elementem charakterystycznym dla tamtego okresu stało się np. wyeksponowanie krzyża. Można tu wspomnieć chociażby o wizerunkach świętych, takich jak Jan od Krzyża czy Ludwik Gonzaga, a także o pomniku króla polskiego Zygmunta III Wazy. Zastanawiać może więc słaba obecność tego motywu w poezji Sępa. Krzyż trzymany przez Sępa w ręku na gwaszu *Hommage dla Sępa II* stanowi raczej znowu echo wymowy tych utworów, a nie zawartych w nich sformułowań, ale przede wszystkim jest nawiązaniem do wyobrażeń plastycznych tamtych czasów.

To samo dotyczy kwiatów, które powtarzają się dwukrotnie w kompozycjach Lebensteina. W epoce baroku kwiaty stały się bardzo popularnym motywem. Pojawiają się np. w kompozycjach alegorycznych, takich jak plafon Jutrzenki z Wilanowa z wizerunkiem ubranej w wianek z róż królowej Marysienki. Rozwiązanie takie zastosuje Lebenstein w gwaszu do *Nagrobka jednej pannie*. W epoce baroku zaś kwiaty często nabrały charakteru wanitatywnego⁷¹ – zwłaszcza w martwych naturach flamandzkich, jak również w portretach, np. w portrecie reprezentacyjnym Ludmiły Maksymilianny Kolowrath-Liebsteinskiej, która podobnie jak kobieta w rysunku do *Na śmierć Paniej Wojewodziny Sędomirskiej* trzyma kwiat w dłoni.

Popularne w dobie baroku stały się także okna lub prześwity ukazujące za plecami portretowanych osób niebo lub fragment pejzażu⁷² (co widać chociażby w słynnym portrecie Stanisława Tęczyńskiego pędzla Tomasza Dolabelli, a także w portretach Łukasza Opalińskiego czy Władysława Wazy). U Lebensteina rozwiązanie to zostało wykorzystane w gwaszu stworzonym jako ilustracja do *Nagrobka Panu Janowi Starzechowskiemu*. Innymi formami, które przypominają rozwiązania stosowane w epoce baroku, są tralki z ilustracji do *Fraszki do Zosie* i wreszcie motywy wolutowe pojawiające się w pracach: *Na śmierć Paniej Wojewodziny Sędomirskiej*, *Pieśń o Fridruszu*, *Hommage dla Sępa II*. Przypominają one szczyty barokowych kościołów i stiuki, których mistrzem był Giovanni Battista Falconi.

Do baroku nawiązują też zastosowane przez Lebensteina ujęcia postaci. Wspomniał już tutaj o postaciach pólężących, tak charakterystycznych dla sztuki nagrobnej tam-

⁷¹ J. Białostocki, *Pleć śmierci*, Gdańsk 2007, s. 57.

⁷² Zob. T. Chrzanowski, *Portret staropolski*, Warszawa 1995, s. 30, 32 i 36.

tych czasów. Lebenstein zastosował jednak także inne rozwiązania. Ustawienia profilowe (*Hommage dla Sępa I i II* oraz *Nagrobek Panu Janowi Starzechowskiemu*) wywodzą się albo od sposobów ukazywania donatorów w obrazach religijnych, albo z kompozycji sepulkralnych. Przedstawienia *en face* i w popiersiu, zastosowane w portretach Wojewodziny, Strusa i Batorego, korespondują zaś z rozwiązaniami znanymi z portretów trumiennych lub z barokowych epitafiów – można tutaj wspomnieć chociażby nagrobek biskupa Marcina Szyszkowskiego na Wawelu czy nagrobek Lipskiego w Krzemienicy.

Jak podkreślono już na początku, uwaga Lebensteina koncentruje się często na konkretnych osobach. W niemal wszystkich pracach bohaterami są pojedyncze postaci ludzkie, często zestawiane z motywami o charakterze metafizycznym (anioł, śmierć, krzyż). W co najmniej sześciu spośród tych gwaszy pojawiają się ujęcia portretowe. W trzynastu z nich wizerunki mają związek ze śmiercią. Wszystko to razem wzięte każe widzieć w nich przede wszystkim nową wersję i dalekie echo staropolskich epitafiów i nade wszystko portretów trumiennych – tak bardzo sarmackich, rodzimych⁷³, a jednocześnie tak uniwersalnych w swej wymowie i odniesieniu. Lebenstein zresztą stworzył kompozycję, która stanowi współczesne odwołanie do portretu trumiennego (*Portret trumienny*, 1976). Wyraźnie portretowy charakter mają stworzone do *Rytmów* wizerunki Sępa Szarzyńskiego. Jeden z nich podkreśla motywy egzystencjalno-religijne (czaszka, krzyż), a drugi – polskość (czapka, sumiaste wąsy). W obydwu artysta nie oparł się swojej inklinacji do zoomorfizacji człowieka, nadając poecie (zgodnie z jego nazwiskiem) ptasie rysy. Ponadto obecne w nich motywy szkieletu lub czaszki nadają tym wizerunkom charakter wanitatywny. Ujęcie zaś wizerunku w medalionie zamienia przedstawienie w rodzaj epitafium.

Dominacja ujęć epitafijnych mocniej wiąże Lebensteina z epoką staropolską, a także – za sprawą zastosowanych przez artystę rozwiązań – tworzy pewną interpretację polskości, której istotnym rysem wydaje się opłakiwanie zmarłych⁷⁴. Sprawia też, że uwypuklony zostaje ważny aspekt poezji Szarzyńskiego, jakim jest ukazywanie „meta-

⁷³ Zob. tamże, s. 5; *Vanitas. Portret trumienny na tle sarmackich obyczajów pogrzebowych*, katalog wystawy J. Dziubkovej, Poznań 1997, s. 10.

⁷⁴ W kontekście wydarzeń z najnowszej historii Polski (śmierć papieża Jana Pawła II i tragiczny wypadek delegacji rządowej pod Smoleńskiem) oraz pierwszej, spontanicznej reakcji na nie społeczeństwa polskiego należałoby uznać słuszność tej Lebensteinowej interpretacji. Tym, co konsoliduje (choćby na krótko) naród polski, okazało się bowiem wspólne przeżywanie żałoby (podtytuł jednego z artykułów związanych z tragedią smoleńską brzmiał nawet *Mocni w żalobie* – zob. „Polityka” 2010, nr 16), a za sprawą tego barokowa *pompa funebris* przestaje być czymś aż tak egzotycznym, jak wydawać się mogła jeszcze kilka lat temu. Więcej na temat *pompa funebris* zob. J.A. Chrościcki, *Pompa funebris. Z dziejów kultury staropolskiej*, Warszawa 1974. O teatralizacji polskich ceremonii funeralnych natomiast zob. np. M. Piotrowska, *Światłocienie w słowno-wizualnym obrazowaniu historii narodowej (na przełomie XIX i XX wieku)* [w:] *Kolor w kulturze*, pod red. Z. Mocarskiej-Tycowej, J. Bielskiej-Krawczyk, Toruń 2010, s. 305–315.

fizycznej samotności jednostki”⁷⁵. Zastosowane przez Lebensteina ujęcia wydobywają więc z wierszy Sępa pewne treści ogólnoludzkie, egzystencjalne, jak również kładą nacisk na ich związek z konkretnymi postaciami z historii konkretnego kraju. Za sprawą tych rozwiązań obcujemy w tych rysunkach z czymś, co można by określić mianem portretu hamletyzmu sarmackiego.

II. LEBENSTEINOWE *DANSE MACABRE* – ILUSTRACJE DO UTWORÓW KSIĘDZA JÓZEFA BAKI

Śmierć wkracza w życie Lebensteina w 1944 roku, a więc gdy ma on zaledwie czternaście lat. Wkracza od razu z impetem, ponieważ w tym roku ginie, zamordowany przez hitlerowców, ojciec artysty. Jan nie zdąży się jeszcze oswoić z tą pierwszą stratą, a śmierć uderzy po raz drugi, zabierając w 1945 roku jego brata, z którym przyszły malarz był silnie związany. Podobnie jak poprzednio, jest to śmierć tragiczna – Józef Lebenstein został bowiem rozstrzelany przez bezpiekę. Te dwa wydarzenia zdecydują o stosunku artysty do wielu spraw, w tym do kwestii politycznych, oraz jako trauma będą rzutować, jak się wydaje, także na wrażliwość egzystencjalną i w konsekwencji również na wyobraźnię malarza.

Już w latach pięćdziesiątych maluje on obraz *Po zajściach w Modenie*, w którym na pierwszym planie ukazuje ich ofiarę owych „zajść” – umieszcza przykrywanego prześcieradłem trupa. W latach sześćdziesiątych zaś w niektórych spośród *Figur osiowych* wpływy malarstwa materii decydują o zastosowaniu efektu rozkładu. Faktury jego płócien zaczynają mówić o procesach dekompozycji, zarysy jego „totemów” powoli się rozpływają, na powierzchni obrazów pojawiają się pęcherze, bruzdy, grudy przypominające proces gnilny.

Kolejnym krokiem ku malarskiej fenomenologii śmierci (śmierci traktowanej biologicznie) jest zainteresowanie malarza zwierzęcymi skamielinami, szczątkami splaszczonymi i jakby odcisniętymi w kamieniu lub zmacerowanymi czy zmumifikowanymi. W latach siedemdziesiątych artysta dociera do etapu malowideł, które można by określić jako malowidła rentgenowskie. O ich specyfice decyduje bowiem fragmentaryczne odsłanianie budowy szkieletowej postaci (zwierzęcych i ludzkich), które skądinąd wydają się jeszcze żywe, ponieważ patrzą nam uważnie w oczy, otulają się fragmentami odzieży, wykonują różne czynności – stoją, idą, spotykają się w kawiarniach, piją itp.

⁷⁵ J. Błoński, *Posłowie*, dz. cyt., s. XXXI.

Rozkład staje się w ten sposób częścią życia – człowiek zaczyna mu podlegać jeszcze zanim umrze. Śmierć wkracza więc w granice życia, a zderzanie obrazów rozkładu z sytuacjami kojarzącymi się z witalnością (erotyzm, piękne ciała, atmosfera kawiarniana) potęguje ponurą wymowę tych prac – uświadamia gorzyc ludzkiej egzystencji⁷⁶.

W 1973 roku Lebenstein tworzy rysunek zatytułowany *Życie codzienne grobu*. W 1976 natomiast – nieco bardziej rozbudowane kompozycje rozwijające ten temat i mające ten sam (tyle że w języku francuskim) tytuł – *Vie quotidienne du tombeau*. W tym samym roku powstają również: praca ukazująca mumię egipską przewożoną w łodzi przez szkielet Charona (*Drugi brzeg*) oraz *Portret trumienny*. W latach osiemdziesiątych śmierć pojawia się w kontekście opowieści biblijnych – w związku chociażby z historią grzechu pierworodnego (czaszka węża), zbrodnią Kaina czy potopem. Lata dziewięćdziesiąte przynoszą zaś kilka ilustracji do opowiadań Herlinga-Grudzińskiego, które dotyczą bezpośrednio tematu śmierci – przedstawiając moment odbierania życia (*Madrygał żałobny*) lub postaci przebywające na cmentarzu, wśród czaszek (*Suor Strega*). W 1995 roku ukazuje się zbiór wierszy Sępa Szarzyńskiego z ilustracjami Lebensteina, w których motyw śmierci gra pierwsze skrzypce (o czym już była tu mowa). Na krótko przed własną śmiercią artysta tworzy piękny i zastanawiający rysunek *Anioł przed pustym grobem*. W 2000 roku wreszcie – już pośmiertnie – ukazują się ilustrowane przez Lebensteina wiersze Baki, obsesyjnie krążące wokół motywu śmierci i rozkładu.

Jak widać, topos śmierci towarzyszy twórczości Lebensteina przez całe jego dojrzałe życie, ewoluując i dzięki temu penetrując różne obszary krainy cieni. Ciągła obecność refleksji nad biologicznym przemijaniem i nietrwałością struktury organicznej istot żywych doprowadza go do zainteresowania się (chwilami niemal naturalistyczną) twórczością jezuickiego kaznodziei, „męża pobożnego i poety wielkiego”⁷⁷ – księdza Józefa Baki, który *nota bene* bliski jest malarzowi nie tylko z powodu charakteru swojej wyobraźni, lecz także z uwagi na to, że działał na pograniczu białorusko-litewskim⁷⁸. Lebenstein zaś, jak wiadomo, urodził się w Brześciu Litewskim nad Bugiem. Ta zbieżność może wskazywać na pewne sentymentalne nici łączące (ponad granicami czasu) obydwu artystów, ale przede wszystkim kieruje uwagę w stronę podłoża kulturowego, które mogło wpłynąć na podobieństwa wyobraźni i wrażliwości. W kontekście tych dzieł nie można bowiem pominąć charakterystycznej dla Kresów silnej zażyłości ze zmarłymi, utrwalonej w pamięci narodowej przez Mickiewicza – tradycji święta dziadów, w czasie którego zmarli są traktowani jakby żyli (ofiaruje się im przecież pokar-

⁷⁶ Zob. Ph. Aries, *Człowiek i śmierć*, przeł. E. Bąkowska, Warszawa 1992, s. 596.

⁷⁷ J. Baka, *Uwagi o śmierci niechybnej wszystkim pospolitej, wierszem wyrażone*, z przedmową R. Korsaka, Warszawa 1828, s. 2.

⁷⁸ J. Snopek, *Oświecenie. Szkic do portretu epoki*, Warszawa 1999, s. 127.

my)⁷⁹, a powracając z zaświatów, ukazują żywym swoje upiorne fizjonomie. Poszukując źródeł wyobrażeń zawartych w pracach Lebensteina, nie powinno się bagatelizować tego tropu. Zwłaszcza że w przypadku twórczości Józefa Baki mamy do czynienia z wyrażnymi wpływami wyobrażeń wywodzących się z folkloru. Wspominają o tym m.in. Czesław Hernas i Mieczysław Klimowicz, zwracając uwagę na to, że Baka przystosował formy pieśni ludowych do „zadań religijnej dydaktyki”⁸⁰. U Lebensteina taka „plebejska” stylistyka dochodzi do głosu w jego satyrach politycznych, które są pokrewne konceptom Baki w tym sensie, że w tych ostatnich da się zauważyć, iż „śmierć staje się bohaterką agresywnej, demaskatorskiej satyry, usposobionej mizantropijnie”⁸¹. U obydwu artystów ponadto do głosu dochodzi pewien pierwiastek ludyczny⁸². Waław Borowy dostrzega w wierszykach Baki „sarmacką zadzierzystość”, „skoczność i rubaszność” i dodaje: „Makabryczne obrazki [...] ukazują śmierć w tak [...] zabawnie kuszonych (rymowanych w najbardziej byle jaki sposób) wierszach, że wrażenie, jakie dają, jest jaskrawie komiczne”⁸³. Danuta Künstler-Langner zauważa w nich „patetyczno-humorystyczny nastrój”⁸⁴. Zdzisław Libera natomiast stwierdza, że teksty te „są po prostu komiczne, miejscami wulgarne”⁸⁵. Podobne epitety można by skierować pod adresem wizji tworzonych przez Lebensteina w jego rysunkach satyrycznych, w których widać np. postać o świńskim ryju (reprezentującą PRL), z wypiętą pupą i w damskich pończoszках, mającą wbity w zadek chorągiewkę z napisem „Jubilatka”. W innej pracy zaś, zatytułowanej *Prawiczki PRL, prawniczki PRL* oglądamy postaci wystawiające w stronę widza genitalia. Wreszcie w *Wielkim piewcy wspaniałej rzeczywistości* można zobaczyć pisarza, którego pióro jest zamoczone w nocniku z napisem PRL.

Podłożem tych skatologicznych pomysłów jest żywiona przez malarza silna niechęć do komunistycznego państwa. „Komiczność” i „wulgarność” są tu zatem na usługach ostrej krytyki, wyrażając całkowity brak akceptacji tak prześmiewczo przedstawianych zjawisk. Podobnie jak u Baki, można więc w tym dostrzec pewien pierwiastek mizantropijny. Dochodzi on do głosu także w ilustracjach Lebensteina do utworów osiemna-

⁷⁹ Zob. *Obyczaje, języki, ludy świata*, pod red. S. Żurowskiego, Warszawa 2007, s. 181. Do dzisiaj zresztą na terenach polsko-białoruskich w parafiach prawosławnych przetrwał zwyczaj pozostawiania jajek na grobach, co jest właśnie „pozostałością dawnych uct, jakie odbywały się ku czci przodków” (zob. A. Gaweł, *Zwyczaj, obrzędy i wierzenia agrarne na białostockim od połowy XIX do początku XXI wieku*, Kraków 2009, s. 191).

⁸⁰ M. Klimowicz, *Oświecenie*, Warszawa 1972, s. 34.

⁸¹ A. Nowicka-Jeżowa, *Sarmaci i śmierć*, Warszawa 1992, s. 126.

⁸² O ludyczności Baki pisali np. Antoni Czyż i Aleksander Nawarecki (zob. A. Czyż, A. Nawarecki, *Posłowie* [w:] J. Baka, *Uwagi*, Lublin 2002, s. 133).

⁸³ W. Borowy, *O poezji polskiej w wieku XVIII*, Warszawa 1978, s. 68–69.

⁸⁴ D. Künstler-Langner, *Idea vanitas...*, dz. cyt., s. 61.

⁸⁵ Z. Libera, *Poezja polska XVIII wieku*, Warszawa 1976, s. 12.

stowiecznego poety. W jednej z nich artysta posiłkuje się nawet ujęciem karykaturalnym, pokazując zgiętego w pół i chodzącego na czworakach szlachciurę z podgolonym łbem, z kielichem w rękę i szablą między nogami, ujeżdżanego przez diabełka.

Najbardziej jednak zbliża Lebensteina i Bakę skłonność do postrzegania życia jako nieustannie zagrożonego śmiercią, zmierzającego ku niej. Jak zauważył Jerzy Snopek w odniesieniu do twórczości Baki: „życie ludzkie jawiło mu się jako byt ku śmierci”⁸⁶. Takie sproblematyzowanie tych utworów i zawartej w nich wizji rzeczywistości pozwala zaś dostrzec pewne zbieżności między wrażliwością autora *Uwag* a pojmowaniem świata charakterystycznym dla egzystencjalizmu z jego *Sein zum Tode*, a to z kolei pomaga zrozumieć, co mogło sprawić, że tak archaicznie brzmiące i bardzo specyficzne przecież wiersze (które jeszcze Waław Borowy określa jako „cudactwo”⁸⁷) okazały się bliskie dwudziestowiecznemu malarzowi. Kolejnym łącznikiem między twórczością Baki i Lebensteina stała się ponadto barokowa obrazowość⁸⁸, obecna w utworach kaznodziei, która – jak można to zauważyć w przypadku ilustracji do poezji Sępa – była niezwykle bliska także malarzowi. Wreszcie rolę takiego spoiwa odgrywa tzw. pierwiastek metafizyczny, na którym tak bardzo zawsze zależało Lebensteinowi, a który obecny jest też w owych dziwnych wierszach księdza-poety, zaliczanego przez Janusza Pelca nawet do grona „poetów metafizyków”⁸⁹.

Jak zatem widać, wiele elementów składa się na dialog interartystyczny toczący się między utworami Baki i obrazami Lebensteina, którego zresztą Czesław Miłosz – dostrzegając podobieństwa wrażliwości obydwu artystów – bardzo mocno zachęcał do zainteresowania się twórczością staropolskiego pisarza⁹⁰. W konsekwencji malarz stworzył dziesięć prac ilustrujących te osiemnastowieczne teksty. Charakter zaś, jaki im nadał, wpisuje je w tradycję przedstawień prezentujących ikonografię tańca śmierci [zob. il. 5]⁹¹. Najogólniej rzecz ujmując, można powtórzyć za Anną Król, określającą typologię tego tematu, że:

⁸⁶ J. Snopek, *Oświecenie...*, dz. cyt., s. 127.

⁸⁷ W. Borowy, *O poezji polskiej...*, dz. cyt., s. 67.

⁸⁸ O twórczości Baki pisał Borowy: „w sugestywności obrazowej [...] jest coś pokrewnego sztuce malarzy barokowych” (zob. W. Borowy, *O poezji polskiej...*, dz. cyt., s. 72).

⁸⁹ J. Pelc, *Barok...*, dz. cyt., s. 58. Waław Borowy zaś dostrzeże w nich nawet wpływy mistycyzmu hiszpańskiego (zob. W. Borowy, *O poezji polskiej...*, dz. cyt., s. 73).

⁹⁰ Zob. *List Czesława Miłosza do Jana Lebensteina* [w:] *Jan Lebenstein*, pod red. M. Kurasiak, T. Rostkowskiej, Warszawa 1992 [brak paginacji].

⁹¹ Związki poezji Baki z poetyką *danse macabre* dostrzegą zaś m.in. Czyż i Nawarecki, pisząc: „Bakański bohater to wstrząsana paroksyzmem bólu i przerażenia marionetka, pokracznie podrygująca w upiornym rytmie *dance macabre*” (zob. A. Czyż, A. Nawarecki, *Posłowie*, dz. cyt., s. 134). Z kolei Alina Nowicka-Jeżowa zauważy, że motyw ten stanowi jakiś szczególny rys literatury sarmackiej: „Szczególnym zainteresowaniem darzyli pisarze sarmaccy średniowieczny motyw tańca śmierci” (zob. A. Nowicka-Jeżowa, *Sarmaci i śmierć*, dz. cyt., s. 192).

[...] mamy tu [...] budujący całość kompozycji motyw tańca-dialogu pomiędzy żywymi a zmarłymi, mamy zasadnicze przesłanie mówiące o nieuchronności zgonu i równości wobec śmierci przedstawicieli wszystkich warstw społecznych⁹².

Omawiając szczegóły, w analizowanych tu gwaszach należałoby przede wszystkim zauważyć obecność układów figuralnych wskazujących na taniec. Po pierwsze w ośmiu z dziesięciu kompozycji mamy do czynienia z postaciami ukazanymi w ruchu. Po drugie taneczność sygnalizują także zróżnicowane pozy bohaterów tych przedstawień – uniesione w górę nogi i ręce, składane ukłony, skrzyżowane stopy, ugięte kolana, powyginane ciała, wyciągnięte ku sobie dłonie, kilkakrotne też pogrupowanie postaci w pary oraz dynamiczność prezentowanych tu rozwiązań. Najczęściej zresztą artysta stosuje w tym wypadku kompozycję wertykalną, pozwalającą na zaprezentowanie ujęć całopostaciowych ukazujących figury stojące bądź poruszające się.

Owe sugestie tanecznego ruchu, pojawiające się w omawianych tu rysunkach, zgodne są przy tym z sugestiami zawartymi w utworach Baki, w których czytamy: „Tobie w głowie skoki, tany,/ Charty, żarty na przemiany,/ Śmierć kroczy, utroczy/ Jak ptaszka, nie fraszka!”⁹³. Za sprawą większości przedstawień zawartych w tym cyklu wszystkie te rysunki jawią się jako fragmenty większej całości, ukazującej – podzielony na kadry – szereg, mocno zróżnicowanych pod względem stroju i wyglądu, pojedynczych postaci lub par, co stanowi jeden z wariantów tańca śmierci⁹⁴ i co ponownie zgodne jest z odnajdywanymi w twórczości Baki sugestiami („Wszystkie stany na przemiany”⁹⁵).

Niezwykle ważnym elementem dla określenia głównego tematu ikonograficznego omawianego tu cyklu jest oczywiście także motyw szkieletu, który pojawia się w połowie spośród tych ilustracji, w dwóch przypadkach nawet przyjmując formę klasycznego dla toposu śmierci (od czasów średniowiecza) kościotrupa⁹⁶ z kosą w ręku, będącego echem słów Baki „Śmierć z kosą przed oczyma skacze”⁹⁷. Do tego należy dodać

Jak się okazuje zresztą, pomimo przeświadczenia, że mamy do czynienia z „mentalnym wyparciem śmierci we współczesności” (zob. A. Labisch, *Zdrowie, choroba i śmierć w nowożytnej kulturze europejskiej – wymiar antropologiczny* [w:] *Taniec śmierci...*, dz. cyt., s. 42), motyw ten pozostał popularny także w sztuce nowoczesnej, żeby wspomnieć tutaj chociażby: Arnolda Böcklina, Edwarda Muncha, Maxa Klingera, Lovisa Corinthę, Jamesa Ensora, Emila Nolde, Felicjena Ropsa, Kathe Kollwitz, Oskara Kokoschkę, Alfreda Kubinę, Tadeusza Kantora, Jerzego Starowieyskiego, Horsta Sakulowskiego, Sybillę Kalf i wielu innych.

⁹² *Taniec śmierci...*, dz. cyt., s. 9. Na marginesie warto wspomnieć, że artysta zetknął się z tym tematem już przy realizacji projektu dekoracji i kostiumów do sztuki Augusta Strindberga *La danse de mort* (stworzonego w 1983 roku na zamówienie Theatre Rogal du Parc w Brukseli).

⁹³ J. Baka, *Uwagi*, Lublin 2000, s. 63.

⁹⁴ E. Schuster, *Taniec śmierci (Od średniowiecza do końca XX wieku)* [w:] *Taniec śmierci...*, dz. cyt., s. 15.

⁹⁵ J. Baka, *Uwagi*, Lublin 2000, s. 97.

⁹⁶ Zob. M. Wańczowski, *Księga żałoby i śmierci*, Opole 1993, s. 146.

⁹⁷ J. Baka, *Uwagi*, Lublin 2000, dz. cyt., s. 24.

obrazy, w których kościotrup jest zestawiony z żywym człowiekiem, pozostając z nim w jakiejś relacji, jak wówczas, gdy ubrany w strój z czasów rewolucji francuskiej tańczy z młodą kobietą [zob. il. 5] lub gdy przyjmuje pokłony starego szlachciury, stojąc z kosą na rozdrożu, albo też gdy triumfuje z kosą w rękę nad nagim ciałem młodej kobiety leżącym na sarkofagu⁹⁸. Jego obecność w tych obrazach przypomina, że „śmierć czeka człowieka”⁹⁹, że jest z niej „wędrowny kompan”, który „nigdy cię nie odbieży”¹⁰⁰, że wreszcie kładzie „z rumieńcem i wieńcem/ Paniunki w trumienki”¹⁰¹.

Ponadto w tych obrazach zostało rzeczywiście pokazane zawołanie „wszystkie stany na przemiany”. Widać szlachcica i dworzanina, księdza protestanckiego i generała, pielgrzyma i mnicha, elegancką damę i przedstawiciela burżuazji, mężczyzn i kobiety, młodych i starych. Lebenstein pokazuje i wyszukane gesty, i prostackie zachowania, i bogate stroje, i nędzne łachmany, a wszystko to stanowi echo słów poety, który „obnażył świat do kości”¹⁰², pisząc: „Ty dworaku nieboraku”¹⁰³, „W modnym kroju, w krótkim stroju”¹⁰⁴, „Na fryzury głodne szczury”¹⁰⁵, „Nic po stroju, człek wór gnoju”¹⁰⁶, „O bogaczu, godnyś płaczu”¹⁰⁷, „Młodzieniaszku w adamaszku/ w aksamity zbyt uwity”¹⁰⁸, wreszcie „Stary u wszystkich bywa w pogardzie [...] / Na koniec śmierci zdobyczą się staje”¹⁰⁹. Długie suknie dam, pióropusze we włosach, peruki i eleganckie kapelusze panów, frak dworzanina i pomnikowe popiersia (najprawdopodobniej króla Jana III Sobieskiego), a także wszelkie sugestie dotyczące urody, bogactwa i pozycji społecznej stają się tutaj – w zestawieniu z sygnałami przemijania (czaszka, piszczelce, kościotrupy z kosą, grobowce, „pleśniowa” kolorystyka gwaszy itp.) – częścią wypowiedzi, której ostateczna wymowa pokrywa się z Koheletowym „marność nad marnościami i wszystko marność”, jednocześnie ukazując paradoksalność egzystencji. Jest to zgodne z tym, co pisała Eva Schuster: „przewrotność Tańca Śmierci polega na intry-

⁹⁸ Motywy wieka sarkofagu i płyty epitafijnej, które są widoczne na tej ilustracji pozostają w ścisłym związku z tańcem śmierci, jeżeli weźmie się pod uwagę etymologię nazwy *danse macabre*. Słowo *macabre* wywodzi się bowiem z języka arabskiego i oznacza ‘cmentarz’ (zob. na ten temat: I. Turska, *Krótki zarys historii tańca i baletu*, Kraków 1983, s. 63).

⁹⁹ J. Baka, *Uwagi*, Lublin 2000, dz. cyt., s. 79.

¹⁰⁰ Tamże, s. 9.

¹⁰¹ Tamże, s. 71.

¹⁰² J. Snopek, *Oświecenie...*, dz. cyt., s. 128.

¹⁰³ J. Baka, *Uwagi*, Lublin 2000, dz. cyt., s. 80.

¹⁰⁴ Tamże, s. 85.

¹⁰⁵ Tamże, s. 70.

¹⁰⁶ Tamże, s. 71.

¹⁰⁷ Tamże, s. 65.

¹⁰⁸ Tamże, s. 63.

¹⁰⁹ Tamże, s. 41.

gującym paradoksem: na skojarzeniu umierania [...] z jednym z najbardziej witalnych i radosnych przejawów życia”¹¹⁰.

W rysunkach Lebensteina ponadto, oprócz idei przemijania, ważnym wątkiem okazuje się motyw ludzkiej grzeszności, co pozostaje w zgodzie ze specyfiką kultury europejskiej w dobie nowożytnej, kiedy to świadomość własnej grzeszności, wywołując poczucie winy, mieszała się z lękiem przed śmiercią i karą piekielną¹¹¹. Znako- mitymi wizytówkami tej kultury strachu stawały się właśnie takie dzieła, jak *Uwagi o śmierci niechybnej* księdza Józefa Baki. Lebenstein trafnie więc akcentuje w swoich ilustracjach ów pierwiastek ludzkiej grzeszności, który zostaje zasugerowany przez wprowadzenie do tych obrazów postaci z rogami na głowie. W tym kontekście zaś innej wymowy nabierają ukazane w tych „odsłonach” figury ludzi. Okazuje się bowiem, że człowiek nie tylko tańczy ze śmiercią, lecz także igrza z diabłem, a rozmaite jego zachowania w związku z tym można odbierać jako grzechy. Kłaniający się dworzani- nin staje się synonimem dworactwa, tańcząca z dwoma mężczyznami półnaga kobieta wydaje się niemal alegorią rozpusty, a chodzący na czworakach z kielichem w ręku szlachcic jest postrzegany jako obraz upadku spowodowanego alkoholizmem. Ilustracja ta zresztą jest bardzo znamienna, ponieważ na grzbiecie pijanego szlachciury widać diabła, co stanowi niemal dosłowne zilustrowanie słów Baki „Czart zajeździł me animusze”¹¹² oraz tych mówiących o grzechu, który „katuje, szarpie, nie da w wesolej minie/ Jadła, napoju użyć przy balach, godach”¹¹³. Z drugiej zaś strony stanowi też echo słów: „Smągło chlustasz trunek różny”¹¹⁴.

Ostatecznie jednak nad grzesznikiem triumfuje śmierć, której człowiek musi się nisko w pas pokłonić, uznając jej potęgę, i która chełpi się swym zwycięstwem, stojąc nad ciałem młodej kobiety. Czegokolwiek zatem nie robi człowiek w ciągu swojego życia, wiedzie go ono ku śmierci. Dlatego dwie ostatnie ilustracje Lebensteina oddają właśnie tę, zawartą w utworach Baki, ideę. Na przedostatnim gwaszu widać mnicha- pielgrzyma z różańcem u pasa i pielgrzymim kosturem w ręku, przekraczającego wodę, która może symbolizować życie (wody życia)¹¹⁵. Pielgrzym wydaje się zatem przechodzić już na tamten brzeg – na Drugi Brzeg, na którym chłodne szarości ociepla płama żółcieni, mogąca stanowić jakąś aluzję metafizyczną.

¹¹⁰ E. Schuster, *Taniec śmierci...*, dz. cyt., s. 17.

¹¹¹ Zob.: J. Delumeau, *Grzech i strach. Poczucie winy w kulturze Zachodu XIII–XVIII wieku*, przeł. A. Szymanski, Warszawa 1994.

¹¹² J. Baka, *Uwagi*, Lublin 2000, dz. cyt., s. 25.

¹¹³ Tamże, s. 9.

¹¹⁴ Tamże, s. 94.

¹¹⁵ Zob. W. Kopaliński, *Słownik symboli*, dz. cyt., s. 474.

Najbardziej wymowna jest jednak ostatnia ilustracja, która już wyraźnie przedstawia śmierć w perspektywie wiary w nieśmiertelność. Lebenstein w kompozycji piramidalnej, w ponurej kolorystyce z dominantą grafitu, pokazuje tutaj mnicha, którego głowa zamieniła się już w czaszkę o pustych oczodołach. Nad nią jednak zostaje ukazany rozjaśniony, jakby stojący w blasku, krucyfiks. Mrok śmierci jest więc tutaj pokonywany przez nadzieję zmartwychwstania – bardzo wątłą, słabą (postać na krzyżu jest niewyraźna, rozmyta, sam krzyż pochylony i znacznie mniejszych rozmiarów niż czaszka), ale otwierającą wyraźną szczelinę, jakiś prześwit w tej przygnębiającej wizji ludzkiego życia. Czarną piramidę śmierci tworzoną przez habit mnisi i złowróźnie domkniętą czaszką wieńczy przecież sylwetka umęczonego Chrystusa. Światło nadziei przychodzi tutaj zatem – jak w starej pieśni – przez krzyż. Spotkanie z Bogiem zaś wydaje się możliwe dzięki śmierci. Krzyż zdaje się osadzony w czarnej rysie zaznaczonej na czaszce, wygląda jak duch, który uchodzi z ciała w momencie śmierci, lub jak owa światłość, którą widują ludzie przechodzący przez śmierć kliniczną. Jasny, mistyczny krucyfiks dodatkowo koresponduje tutaj z czarnym prostym krzyżykiem zawieszonym na piersi mnicha, jakby toczył się tu jakiś dialog między krzyżem ludzkiego losu, ludzkiej kondycji, a krzyżem Chrystusa; krzyżem ludzkiej wiary (niejednokrotnie słabnącej w obliczu grozy świata) a misterium ewangelicznego Krzyża. Sposób przedstawienia tego drugiego stanowi przy tym jakby pewną formę zastanowienia się nad możliwością istnienia innej, metafizycznej perspektywy. Ta ostatnia nie jest jednak u Lebensteina ani naiwnie optymistyczna, ani zbyt natrętna. Towarzyszy jej raczej pytanie niż doktrynalna pewność. Artysta nie próbuje przekonać, że groza śmierci znika w obliczu krzyża Chrystusowego. Ciężar i przerażający aspekt ludzkiej śmiertelności jako czarna góra trwają przecież w dolnej partii kompozycji. Nie można jednak nie zauważyć unoszącego się ponad nią owego jasnego krucyfiksu, który stawia pod znakiem zapytania definitywność śmierci, a tym samym daje też nadzieję.

Ilustracja ta, domykająca cykl gwaszy zainspirowanych twórczością Baki, otwiera perspektywę metafizyczną i choć jest ona może mniej optymistyczna w stosunku do tradycji przedstawieniowych znanych w sztuce chrześcijańskiej¹¹⁶, to przecież z drugiej strony jest też nieporównywalnie mniej pesymistyczna od dominujących we współczesnej kulturze nihilistycznych wizji promujących antropologiczny mortalizm, wskazujący na śmierć jako absolutny koniec bytu ludzkiego¹¹⁷. Pielgrzym z poprzedniej ilustracji i krzyż górujący nad czaszką w omawianej na końcu gwaszy pozwalają

¹¹⁶ Zwracał na to uwagę m.in. ks. Michał Janocha (zob. M. Janocha, *Hiob – Sęp – Baka...*, dz. cyt., s. 47).

¹¹⁷ Zob. A.B. Stępień, *Elementy filozofii*, Lublin 1986, s. 81.

zatem spojrzeć na toczącą się tu makabrę jak na część dłuższej drogi i rozumieć życie ludzkie – w zgodzie z intencjami Baki zresztą – jako „wędrówkę ku wieczności”¹¹⁸.

Jak już wspomniano, końcowa ilustracja w zbiorze wierszy Baki, wznowionych w roku zamykającym ubiegły wiek, wydaje się stawiać pytanie o wieczność. Tak się zaś składa, że podobny charakter ma też ostatni stworzony przez malarza rysunek, zatytułowany *Anioł przed pustym grobem Chrystusa*. Widać na nim anioła, który przysiadł na kamieniu, podparł na rękach swoją głowę w sposób sugerujący zamyślenie i wpatruje się w czarną czeluść wejścia do tytułowego grobu. Anioł, który w tyłu ilustracjach Lebensteina do Biblii był postacią bardzo aktywną, teraz staje się figurą obrazującą model *vita contemplativa*. Jest aniołem, który niejako spoczął po trudach i pozostaje w zadumie. Sam staje się pytaniem i ku takiemu pytaniu prowadzi odbiorcę – ku pytaniu, czym jest pusty grób Chrystusa? Co z niego wynika dla człowieka? Gdzie jest sam Chrystus? I czy rzeczywiście przezwyciężył śmierć? Jednocześnie ostatnie pytanie, paradoksalnie będąc nadal pytaniem o śmierć, staje się też przeciwieństwem formą zmarginalizowania tejże śmierci. Czeluść grobu jest bowiem obcięta przez kadr rysunku i umieszczona na jego krawędzi. Wyeksponowany zaś zostaje sam anioł. Niewielkiej plamie czerni ponadto przeciwstawia się jasność większej części kompozycji. Pomimo to, zmartwychwstanie pozostaje jednak nadal przedmiotem nie tyle głębokiej wiary, ile do samego końca kwestią indagacji i zastanowienia. Świadczą o tym nie tylko poza i gest anioła, lecz także sposób przeciwstawienia światła ciemności. Należy bowiem zwrócić uwagę na to, że Lebenstein mocno zaznacza promienie nimbu anielskiego (zarówno przez ich kształt, jak i akcent barwny), ale tworzy dla niego też pewnego rodzaju przeciwwagę – czarna czeluść zdaje się bowiem promieniować. Nie wiadomo tylko, czy jest to promieniowanie boskiego *numinosum*, Wielkiej Tajemnicy, czy może rozprzestrzenianie się mroku nicności. Lebenstein odchodzi zatem z tego świata, żegnając się z nim owym rysunkowym pytaniem metafizycznym, ową malarsko objawioną i utrwaloną zadumą, co zamienia ten obraz w rodzaj medytacji, w rodzaj modlitwy umierającego.

¹¹⁸ D. Künstler-Langner, *Idea vanitas...*, dz. cyt., s. 60.

LEBENSTEIN WOBEC LITERATURY WSPÓŁCZESNEJ

Dla osób dobrze znających życie i twórczość Lebensteina nie jest tajemnicą, że jego droga ku ilustratorstwu prowadziła przez kontakty osobiste z pisarzami, a sama praca ilustratorska była owocem tego, co nazywam kulturą spotkania¹. Innymi słowy, w procesie współdziałania z literaturą, jakim było podejmowanie przez paryskiego artystę prób malarskiego zobrazowania tekstów pisanych, ogromną rolę odegrała siła rzeczy literatura współczesna i wszystko to, co zaliczylibyśmy do tzw. kultury literackiej. Lebenstein nie krył, że jego grono przyjaciół stanowili głównie ludzie pióra. Mówił wprost: „Dla mnie ciekawsze było spotykanie się z ludźmi, którzy nie zajmowali się malarstwem [...] przede wszystkim z ludźmi piszącymi. U nich świadomość była ostrzejsza, a niezależność większa”². Lebensteinowe rozumienie malarstwa jako „metafory emocjonalnej”³ zbliżało jego własną twórczość do poezji, co podsumowała Maria Janion stwierdzeniem skierowanym pod adresem malarza – „pan jest poetą”⁴. W konsekwencji nie powinno nikogo dziwić, że malarz wiele swoich prac poświęcił poezji współczesnej – przede wszystkim tej, którą tworzyli jego przyjaciele pisarze.

¹ Kultura spotkania bazuje na podobieństwach. Prowadzą one do dialogu słowa i obrazu, wzajemnego ustosunkowywania się do wypowiedzi artystycznych przyjaciół na gruncie własnych poczynań twórczych. Oznaczają one także istnienie paralel w życiu i dziele twórców. Fundamenty kultury spotkania budowane przez wiele czynników (z których bardzo ważnymi były, w przypadku Lebensteina, poglądy polityczne) sprawiały na przykład, że zaprzyjaźnieni ze sobą artyści podejmowali niezależnie od siebie podobne decyzje życiowe (np. Wat i Lebenstein o wyemigrowaniu z kraju) lub (również niezależnie od siebie) w podobny sposób komentowali swoją sztuką te same zjawiska społeczno-polityczne (było tak chociażby w przypadku stanu wojennego, o którym opowiadał Lebenstein w serii rysunków, Marek Nowakowski zaś napisał cykl opowiadań *Raport o stanie wojennym*). Na temat kultury spotkania zob. też: J. Bielska-Krawczyk, *Świat w sąsiedztwie zaświatów. Gustaw Herling-Grudziński, Krystyna Herling-Grudzińska, Jan Lebenstein*, Kraków 2011.

² J. Lebenstein, W. Wierchowska, *Malowanie jest jak pisanie...*, dz. cyt., s. 48.

³ J. Lebenstein, J. Stajuda, *Nowa interpretacja...*, dz. cyt., s. 25.

⁴ Z audycji Marii Superson-Jęczynek „Na afiszu” (1994) – cyt. za: *Jan Lebenstein. Rozmowy o sztuce...*, dz. cyt., s. 82.

I. „OŁÓWEK” W SŁUŻBIE POEZJI – ILUSTRACJE DO TEKSTÓW POETÓW WSPÓŁCZESNYCH

Pewnego rodzaju pomostem między „Lebensteinem staropolskim” a „Lebensteinem współczesnym” jest umieszczona na okładce tomiku poetyckiego Jarosława Marka Rymkiewicza *Moje dzieło pośmiertne*⁵ praca malarza ze wspomnianego już w poprzednim rozdziale cyklu *La vie quotidienne du tombeau* (*Życie codzienne grobu*), prezentującego „styl rentgenowski” polskiego artysty. Na rysunku tym widać przy kontuarze jakiegoś lokalu (na co wskazuje obecność barowych stołków) grupę postaci pokazujących swoje nagie lub półnagie, częściowo odarte już z ciała, fizjonomie. Wśród nich można rozpoznać szkielet pawiana i sfinksa oraz postać faraona (którego można zidentyfikować na podstawie nemesu nałożonego na głowę), wreszcie trzy kobiety w różnym wieku⁶ (na co wskazuje wygląd ich twarzy) – kobiety o pięknych jeszcze ciągle piersiach, ale zwiędłych ciałach (ręce, nogi), odsłoniętych zębach, miednicach i piszczelach. U góry widnieją kapitele egipskich kolumn⁷. W tle zaś, po drugiej stronie kontuaru, jaśnieją, ustawione w amfiladzie, proste portale idące w głąb i otwierające inną perspektywę, sugerującą istnienie długiego korytarza, który nie wiadomo dokąd miałby prowadzić. Sposób ukazania postaci wywodzi się oczywiście ze stylistyki średniowieczno-barokowej, ale motywy zawarte w rysunku (kolumny egipskie, faraon, sfinks) nawiązują silniej do starożytności niż staropolszczyzny. Ważniejsza zatem dla dostrzeżenia związku z okresem staropolskim jest w tym przypadku nie tyle ikonografia rysunku Lebensteina (niestworzonego przecież jako ilustracja wierszy Rymkiewicza, lecz wtórnie wykorzystanego jako taka ilustracja), ile jej styl (ów „styl rentgenowski”), a przede wszystkim to, do czego rysunek ten został wykorzystany. Teksty Rymkiewicza łączą bowiem ten edytorski drobiazg, jakim jest ten tomik, z kulturą staropolską⁸. Poeta sam powołuje się na autorów tamtej doby – na Jakuba Wujka, na Sępa Szarzyńskiego i Morsztyna. Badacze zauważają też wyraźne związki tej twórczości z realizacjami poetyckimi m.in. księdza Józefa Baki czy Morsztyna właśnie⁹. Rymkiewicz, o którym

⁵ Drewnowski zaliczy ten tomik Rymkiewicza do dzieł wybitnych (zob. T. Drewnowski, *Porachunki z XX wiekiem*, Kraków 2006, s. 244).

⁶ Co wskazuje na silny związek tego obrazu z tradycją kompozycji o charakterze wanitatywnym, chociażby takich jak prace Baldunga Griena.

⁷ Multiplikacja elementów kojarzących się z kulturą egipską (nemes, sfinks, kolumny) wynika z chęci odwołania się przez artystę do kultury, która życie pośmiertne traktowała wyjątkowo poważnie.

⁸ M. Eustachiewicz, *Z recepcji baroku w poezji polskiej po roku 1956* [w:] *Z badań nad polską tradycją literacką*, pod red. J. Łukaszewicza, Wrocław 1993, s. 7–63.

⁹ Zob. A. Poprawa, *Kultura i egzystencja w poezji Jarosława Marka Rymkiewicza*, Wrocław 1999, s. 70–72, 78.

Maciąg pisał, że „jego zadaniem stało się budzenie zmarłych”¹⁰, tworzy cykl poetycki, który przez swoją stylistykę stanowi wariację na temat barokowego naturalizmu i barokowego tańca śmierci¹¹ („Taki trup który biegnie i krzyczy”¹²). Znajdują się w tym tomiku wiersze o znamienitych tytułach: *A imię jemu Śmierć*, *Rozmowa z czaszką czy Kości się pocą*. Utwory te pełne są też obrazów i sformułowań, których pozazdrościć mógłby Rymkiewiczowi ksiądz Józef Baka. Słychać w nich bowiem lament podmiotu lirycznego, który przedstawia siebie jako żyjącego właściwie na cmentarzu („Kto jak ja w każdej trumnie szuka własnej twarzy”¹³), a rzeczywistość postrzega w perspektywie życia trumiennego¹⁴. To, co stanowi przedmiot zainteresowania i wręcz fascynacji owego podmiotu, należałoby określić (wykorzystując słowa Lebensteina) jako życie codzienne grobu.

Poeta, dla którego źródłem natchnienia jest śmierć („Muzo panno pleśniejąca”¹⁵), spuszcza peryskop swojej wyobraźni w czeluść sarkofagu („Gdzie śluz wątroba włosy i paznokcie”¹⁶), w którym się wręcz zadomawia („W tym domu pełnym czaszek”¹⁷) i którą to przestrzeń w przewrotnie perwersyjny sposób podziwia („Piękny jest ten mój pałac bo go wzniosłem z gnoju”¹⁸). A dzięki temu kreśli obraz bujności procesów związanych z rozkładem ciała – panoramę fizjologicznego życia po życiu. Ukazuje „procesję naszych czaszek Pacierz tych pieszczeli”¹⁹, „pęknięte piersi łokcie pokruszone [...] spleśniałe usta [...] koszule z próchna trumny pękające”²⁰, przegniłe czaszki, puste oczodoły pełne larw i meandry zgnilizny. Na modłę prawdziwie barokową wydobywa każdy najmniejszy detal makabry związanej z pośmiertnym losem ciała.

Wykorzystanie pracy Lebensteina na okładce tego tomiku świadczy o dobrej intuicji tego, kto tworzył projekt. Warto przypomnieć, że tomik Rymkiewicza ukazał się w 1993 roku, a więc na dwa lata przed wydaniem wierszy Sępa z ilustracjami Lebensteina i na siedem przed wydrukowaniem tekstów Baki z towarzyszącymi im gwaszami in-

¹⁰ W. Maciąg, *Wiara klasycystów. Poezja Jarosława Marka Rymkiewicza* [w:] tegoż, *Nasz wiek XX. Przewodnie idee literatury polskiej*, Wrocław 1992, s. 318.

¹¹ Zob. K. Biedrzycki, „Danse macabre” Jarosława Marka Rymkiewicza, „Tygodnik Powszechny” 1993, nr 15, s. 10.

¹² J.M. Rymkiewicz, *Taka mgła* [w:] tegoż, *Moje dzieło pośmiertne*, Kraków 1993, s. 7.

¹³ J.M. Rymkiewicz, *Poeta* [w:] tegoż, *Moje dzieło...*, dz. cyt., s. 10.

¹⁴ Zob. P. Wilczek, *Z punktu widzenia trupa*, „FA-art” 1993, nr 4, s. 74–75.

¹⁵ J.M. Rymkiewicz, *Mój Pałac* [w:] tegoż, *Moje dzieło...*, dz. cyt., s. 12.

¹⁶ J.M. Rymkiewicz, *Biedny łazarzu* [w:] tegoż, *Moje dzieło...*, dz. cyt., s. 14.

¹⁷ J.M. Rymkiewicz, *Poeta*, dz. cyt., s. 10.

¹⁸ J.M. Rymkiewicz, *Mój Pałac*, dz. cyt., s. 12.

¹⁹ J.M. Rymkiewicz, *Mój Boże* [w:] tegoż, *Moje dzieło...*, dz. cyt., s. 8.

²⁰ J.M. Rymkiewicz, *Wiersz na te słowa Ewangelii św. Jana...* [w:] tegoż, *Moje dzieło...*, dz. cyt., s. 6.

teresującego nas tutaj artyści, które potwierdzają jego zafascynowanie motywami *danse macabre* oraz literaturą staropolską.

Z podobnym wtórnym wykorzystaniem pracy Lebensteina na okładce książki znanego polskiego pisarza mamy do czynienia w przypadku edycji *Labiryntu nad morzem* Zbigniewa Herberta wydanego w 2000 roku. Podobnie też jak to miało miejsce w poprzedniej sytuacji można tutaj zauważyć odwołanie się do gwaszu (tym razem już tylko fragmentu) prezentującego motywy antyczne. Widać tutaj bowiem obcięty kadr świątyni doryckiej, a rozwiązanie to jest oczywiście uzasadnione tematyką zawartych w tym tomie esejów Herberta, skoncentrowanych na świecie grecko-rzymskim. Autor *Pana Cogito*, jak przystało na klasyka²¹, interesuje się tutaj pozostałościami cywilizacji kreteńskiej, historią i pejzażem Grecji, ateńskim Akropolem, rzymskimi legionami, a także wspomina początki własnej edukacji (lekcje łaciny) prowadzące go ku poznaniu świata starożytnego. Rysunek Lebensteina umieszczony na okładce trafnie więc wprowadza w tematykę i charakter książki.

Wykorzystanie tego gwaszu do ozdobienia tomu esejów Herberta stało się możliwe we zapewne dlatego, że obydwaj twórcy przez wiele lat dobrze się znali, spotykając się wielokrotnie w paryskim mieszkaniu malarza. Były to spotkania, jak przypomina Herling-Grudziński, suto zakrapiane alkoholem, ale też wypełnione burzliwymi i ważnymi dyskusjami²². Prawdopodobnie jednym z rezultatów takich spotkań była decyzja Lebensteina o stworzeniu projektu okładki do tomiku wierszy Zbigniewa Herberta. W przeciwieństwie do gwaszu wykorzystanego w celu ozdobienia *Labiryntu nad morzem*, projekt okładki do *Wierszy wybranych* jest mocno osadzony we współczesności. Ukazuje człowieka z walizką siedzącego na dworcowej ławce, otoczonego tłumem podróżujących. W ten sposób Lebenstein trafnie odwołał się do jednego ze znamienych rysów osobowości twórczej autora *Barbarzyńcy w ogrodzie*, dla którego inspiracją były liczne „pielgrzymki” do dzieł sztuki – podejmowane przez niego peregrynacje europejskie²³.

Jednym z elementów silnie łączących obydwu artystów, wykorzystanym zresztą we wspomianej tutaj edycji *Labiryntu nad morzem*, było ich zainteresowanie starożytnością. Do największego zbliżenia w tym względzie między tymi współczesnymi

²¹ Zob. W. Maciąg, *Jak sprostać klasykom? „Pan Cogito” Zbigniewa Herberta* [w:] tegoż, *Nasz wiek XX...*, dz. cyt., s. 309–314.

²² Zob. G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą 1971–1972* [w:] tegoż, *Pisma zebrane*, pod red. Z. Kuleckiego, t. 3, Warszawa 1995, s. 127–128.

²³ Zob.: J. Drzewiecki, *Sztuka podróżowania, malarze Holandii i mikroskop*, „Twórczość” 1993, nr 10; A. Kijowski, *Pielgrzym* [w:] tegoż, *Arcydzieło nieznanne*, Kraków 1964, s. 139–144; M. Niemiec, *Holenderskie peregrynacje Herberta*, „Tygodnik Solidarność” 1993, nr 40; A. Osęka, *Opisanie podróży artystycznej*, „Nowe Książki” 1963, nr 6; J. Podolska-Płocka, *Wędrowanie ku obietnicy. „Modlitwa Pana Cogito-podróżnika”* [w:] *Dlaczego Herbert. Wiersze i komentarze*, Łódź 1992, s. 82–92; J. Mizińska, *Herbert-Odyseusz*, Lublin 2001.

polskimi twórcami doszło w przypadku historii Marsjasza i Apollina, której Herbert poświęcił przejmujący wiersz, Lebenstein zaś – wspomniany już tutaj wcześniej²⁴ – rysunek, który wyraźnie nawiązuje do tekstu poety. Można by zatem stwierdzić, że wokół postaci z mitologii greckiej, jakimi są Apollo i Marsjasz, nawiązał się pewien rodzaj dialogu interartystycznego toczonego przez poetę i malarza. Dialog ten zaś świadczy o tym, jak ważne miejsce w ich refleksji nad sztuką odgrywały pewne modele myślowe wywodzące się ze starożytności, a przyswojone przez obu twórców za sprawą typu edukacji, który był charakterystyczny dla przedwojennego szkolnictwa polskiego. U Herberta zaowocuje to nie tylko pewnego rodzaju klasycyzmem na poziomie poetyki²⁵, lecz także krążeniem wokół tematów ściśle związanych z antykiem (przede wszystkim greckim i rzymskim)²⁶. Już w *Barbarzyńcy w ogrodzie* można znaleźć esej *U Dorów*. Ku tamtym czasom cofają się także jego *Węzeł gordyjski* i wiersze: *Babylon*, *Boski Klaudiusz*, *Curatia Dionisia*, *Do Apollina*, *Do Ateny*, *Do Marka Aureliusza*, *Nike, która się waha*, *Dedal i Ikar*, *Achilles*, *Pentesilea*, *Czarnofigurowe dzieło Eksekiasa*, *Przemiany Liwiusza* itp. Lebenstein zaś, w przeciwieństwie do Herberta zapatrzonego głównie w antyk grecko-rzymski, interesuje się już od lat pięćdziesiątych starożytnością przede wszystkim mezopotamską i egipską. W latach siedemdziesiątych maluje jednak także greckie motywy mitologiczne (łódź Charona i porwanie Europy). Jego obrazy ukazujące relacje seksualne między kobietą a zwierzęciem lub kobietą a postacią hybrydalną, łączącą w sobie cechy mężczyzny i zwierzęcia (najczęściej byka), są też dalekim echem mitycznych opowieści, takich jak mit o Pazyfae. Zafascynowany Muzeum Pergamońskim w Berlinie stworzył też Lebenstein tekę *Babilony*. Motywy antyczne będą również powracały w jego ilustracjach do tekstów biblijnych.

Po raz pierwszy chyba w życiu Lebensteina (nie licząc oczywiście edukacji szkolnej) te antyczne motywy pojawiają się za sprawą innego wybitnego²⁷ poety – M i r o n a B i a ł o s z e w s k i e g o, z którym autor *Figur kreślonych* był zaprzyjaźniony od 1955 roku²⁸. Przyjaźń ta doprowadziła nawet do współpracy między malarzem a Teatrem na Tarczyńskiej, w którym artysta miał swoją pierwszą indywidualną wystawę (1956). W roku nawiązania znajomości z Białoszewskim Lebenstein był już w tak daleko posuniętej

²⁴ Zob. rozdział poświęcony ilustracjom do Księgi Hioba.

²⁵ A.S. Kowalczyk, *Klasycyzm dzisiejszy. O liryce Zbigniewa Herberta*, „Polonistyka” 1986, nr 3.

²⁶ Zob. W. Maciąg, *O poezji Zbigniewa Herberta*, Wrocław 1986, s. 18–22.

²⁷ *Mirona Białoszewskiego gra w normalność* [w:] *Literatura polska XX wieku*, pod red. B. Kaniewskiej, A. Legeżyńskiej, P. Śliwińskiego, Poznań 2005, s. 275.

²⁸ „Najbliższym mi wtedy człowiekiem był Miron Białoszewski” – mówił Lebenstein w filmie Joanny Żamojdo (zob. *Jan Lebenstein. Rozmowy o sztuce...*, dz. cyt., s. 154). „Moje kontakty [z pisarzami – przyp. J.B.-K.] zaczęły się od przyjaźni z Mironem Białoszewskim” (zob. J. Lebenstein, W. Wierzchowska, *Malowanie jest jak pisanie...*, dz. cyt., s. 50).

zażyłości z poetą, że mógł czytać jego nieopublikowane jeszcze wiersze, o czym świadczy to, że już wtedy stworzył pierwsze rysunki zainspirowane *Obrotami rzeczy* [zob. il. 6]. Co ciekawe, prace związane z tym tomikiem powstają na przestrzeni kilku lat (od 1955 do 1959), rysowane są też już po ukazaniu się tych wierszy drukiem, co stanowi dowód na to, że od samego początku praca ilustratorska nie była w przypadku Lebensteina zadaniem o jakimś czysto pragmatycznym wymiarze, ale także formą medytacji nad literaturą.

I to właśnie w tym, opublikowanym w 1956 roku, tomiku malarz odnajdzie nawiązania do starożytności – w szczególności starożytności bliskowschodniej. Przeczyta bowiem u Białoszewskiego inwokację „szafo Semiramido/ piramido”²⁹ oraz słowa: „Fantazjo warszawskiej Pragi/ masz asyryjskie rogi [...]/ dwa profile Nefretet [...]/ Babilony”³⁰. Kiedy zatem pod koniec 1957 roku Lebenstein wyjedzie do Paryża i odkryje tam dla siebie zbiory Luwru związane z tradycjami starożytnego Bliskiego Wschodu, nie spotka się z echem tamtego świata po raz pierwszy.

Ballady rzeszowskie, zawarte w tomie *Obroty rzeczy*, ukażą również malarzowi bogactwo tradycji rodzimej – gotyku i baroku, zabytków (takich jak figury świętych i Madonn czy kopuła kaplicy Oświęcimów w Krośnie). W wierszach tych zetknie się też Lebenstein z nostalgicznym aspektem kultury³¹, która utrzymuje przy życiu świat istniejący już jakby... za szybą czasu – świat, w którym „w organowej chmurze/ między strunami kurzu [...] skrzydlaci zmiatają z bębnow/ puch siwy,/ wydmuchują z fletów/ długie pyły,/ rozplatają basom/ pajęczyny”³², w którym żywi stykają się z umarłymi, „a wszyscy przyprószeni”³³. Do tych „klimatów” Lebenstein powróci jednak dużo później (szczególnie w obrazach z cyklu *Vie quotidienne du tombeau*, a przede wszystkim w latach dziewięćdziesiątych, podczas ilustrowania wierszy Sępa, a potem Baki). W latach pięćdziesiątych były one mu jeszcze obce. W konsekwencji z wierszy autora *Karuzeli z Madonnami* wydobyl on inne tony. Ascetyczna kolorystyka (czarno-białych rysunków) oraz geometryczna prostota kompozycji zainspirowanych utworami Białoszewskiego świadczą o tym, że w tamtym czasie największe wrażenie wywarły na nim jednak wiersze z cyklu *Ballady peryferyjne*, co zresztą nie powinno dziwić, gdy weźmie się pod uwagę to, że w tym czasie Lebenstein tworzył kompozycje olejne zatytułowane *W Ogrodzie Saskim*, *Stary Rembertów* czy *Krajobraz podmiejski. Motyw z Rembertowa*. Jego rysunki stworzone do wierszy z tomu *Obroty rzeczy* nie mają w sobie jednak nic z leniwej atmosfery przedmieść, nic z obrazowania życia na prowincji. To, co wydaje

²⁹ M. Białoszewski, *Sztuki piękne mojego pokoju* [w:] tegoż, *Utwory zebrane*, t. 1, Warszawa 1987, s. 65.

³⁰ Tamże, s. 44.

³¹ J. Wiśniewski, *Miron Białoszewski i muzyka*, Łódź 2004, s. 9.

³² M. Białoszewski, *Ballada krośnieńska* [w:] tegoż, *Utwory...*, dz. cyt., s. 31.

³³ M. Białoszewski, *Stara pieśń na Binnarową* [w:] tegoż, *Utwory...*, dz. cyt., s. 19.

się łącznikiem między tekstami Białoszewskiego a rysunkami Lebensteina, związane jest z pewnego rodzaju surowością wyrazu i prostotą, ale też z szarżyzną PRL-u („szare eminencje”, „szare szare sznury”³⁴, „szara naga jama”³⁵) i właśnie z ogólnie pojętą peryferyjnością, której rolę malarz będzie wielokrotnie podkreślał. Będą ją również akcentować komentatorzy jego twórczości³⁶.

Pewna „konstruktywistyczność” tych obrazków koresponduje oczywiście w pierwszej kolejności ze stylem tworzonych przez malarza tzw. figur kreślonych³⁷, w których jako podkład wykorzystano papiery milimetrowe oraz uproszczone, syntetyczne wizerunki postaci ludzkich, z których każda jest zamieniona „w jakąś kukłę dramatyczną”³⁸. Rozwiązania te zaś malarz powtórzy w ilustracjach do *Obrotów rzeczy*. Owa „wykreślność” tych wizerunków, podkreślająca rolę konstrukcji, koresponduje jednak także ze specyfiką poezji Białoszewskiego³⁹, która „wypracowała swój idiolekt”⁴⁰ i w znacznej mierze była skoncentrowana na poetyckiej analizie konstruktów językowych⁴¹ (takich jak „buraka burota”, „szaranagajama” czy „domysłrzeczywistości”). Natrętność obecnych w tych rysunkach krzyżujących się linii może też stanowić echo słów poety „na krzyż supła [...] / poziom – pion / poziom – pion”⁴². Zarówno w wypadku przypomina-

³⁴ M. Białoszewski, *Tryptyk pionowy* [w:] tegoż, *Utwory...*, dz. cyt., s. 53.

³⁵ M. Białoszewski, „Ach, gdyby, gdyby nawet piec zabrali...” *Moja niewyczerpana oda do radości* [w:] tegoż, *Utwory...*, dz. cyt., s. 116.

³⁶ Zob. np.: A. Wat, *Wprowadzenie* [w:] *Jan Lebenstein. Rozmowy o sztuce...*, dz. cyt., s. 14; K. Pomian, *Lebenstein: cielesność i historia*, dz. cyt., s. 16; J. Lebenstein, W. Orzechowski, *Portrety wewnętrzne*, dz. cyt., s. 38; J. Lebenstein, Z. Korus, *Sztuka daje świadomość bytu* [w:] *Jan Lebenstein. Rozmowy o sztuce...*, dz. cyt., s. 39. Na marginesie warto zauważyć, że zainteresowanie tym aspektem rzeczywistości stanowi jeden z elementów łączących Lebensteina z jeszcze innym, zaprzyjaźnionym z nim, pisarzem – Markiem Nowakowskim, który uznawany jest za twórcę realizmu peryferyjnego w prozie.

³⁷ W tym samym duchu stworzona jest ilustracja do twórczości T a d e u s z a R ó ż e w i c z a, prezentująca usztywnioną, hieratyczną postać na tle wnętrza. Kompozycja centralna i wertykalna, sposób ujęcia postaci oraz tytuł (*Stella*) sakralizują przedstawianą rzeczywistość – stając w ten sposób niemal w sprzeczności z duchem poezji Różewicza. Podobny charakter ma inna (czarno-biała) praca stanowiąca komentarz do *Czerwonych pieczęci*. Do pewnego stopnia jednak zrozumiałe jest zainteresowanie się Lebensteina tą poezją i zilustrowanie jej w stylu zbliżonym do rysunków komentujących teksty Białoszewskiego. Jak zauważa Stanisław Burkot, w tamtym czasie istniały pewne istotne podobieństwa między twórczością Białoszewskiego i Różewicza. Łączyła ich przede wszystkim „nieufność do zastanych konwencji, do ustalonych stereotypów języka poetyckiego” (zob. S. Burkot, *Literatura polska po 1939 roku*, Warszawa 2006, s. 149).

³⁸ Tamże, s. 41.

³⁹ Zdaniem Ewy Nofikow, *Obroty rzeczy* są tomikiem, który „stanowi etap porządkowania świata [...] Porządkowanie świata wiąże się z budowaniem pewnych układów przestrzennych i czasowych” (zob. E. Nofikow, *Metafizyczne gospodarstwo Mirona*, Białystok 2001, s. 12).

⁴⁰ Zob. J. Sławiński, *Białoszewski: być sobie jednym* [w:] tegoż, *Przypadki poezji*, Kraków 2001, s. 232.

⁴¹ Zob. S. Barańczak, *Język poetycki Mirona Białoszewskiego. Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej*, Wrocław 1974.

⁴² M. Białoszewski, *Za język pociągnąć* [w:] tegoż, *Utwory...*, dz. cyt., s. 77.

nych tu wierszy Białoszewskiego, jak i stworzonych do nich prac Lebensteina mamy do czynienia z silnie jeszcze awangardową tonacją.

W rysunkach autora *Figur kreślonych* widać wpływy malarstwa abstrakcyjnego i paradygmatu bauhausowskiego, ale można też dostrzec z jednej strony ślady odczłowieczenia (anonimowość figur bez twarzy), problematycznej podmiotowości, z jaką stykamy się w poezji Białoszewskiego⁴³; z drugiej zaś świadectwo – podświadomego być może – szukania pionu, osi, wokół której dałoby się na powrót (po traumatycznych doświadczeniach wojny) poskładać człowieka (co próbował też czynić Białoszewski)⁴⁴ i przywrócić mu „kręgosłup”. Trzeba pamiętać, że z figur kreślonych wyłonią się wkrótce *Figury osiowe*, które ukażą nowe totemy jako świadectwo już właściwie religijnego myślenia o świecie i załążek osobistych mitologii współczesnego artysty.

W ich uformowaniu jednakowe znaczenie miała zarówno fascynacja tradycją, jak i refleksja nad współczesnością. Ku rozumieniu współczesności prowadziły zaś malarza m.in. teksty poetów współczesnych i przyjaźnie z nimi. Jego *cicerone* w tym względzie był niewątpliwie Białoszewski⁴⁵. Stał się nim w pewnym momencie także włoski noblista E u g e n i o M o n t a l e, który – podobnie jak polski malarz – próbował kreować jakiś rodzaj nowego mitu⁴⁶ i (tak jak Lebenstein), obsesyjnie powracając do motywów śmierci⁴⁷, patrzył na rzeczywistość okiem pesymisty⁴⁸, zamieniając swoją poezję w „dokument epoki”⁴⁹, w rodzaj lustra odbijającego chaos świata kultury europejskiej XX wieku⁵⁰. Jego rozpacz zaś, uderzając często w „tony apokaliptyczne”⁵¹, zamieniała się niejednokrotnie w sarkazm⁵², który również nie był obcy „nienawistnikowi z nadmiaru miłości”⁵³, jakim – według Herlinga-Grudzińskiego – był Lebenstein. W konsekwencji

⁴³ E. Winiecka, *Białoszewski sylleptyczny*, Poznań 2006, s. 33–47.

⁴⁴ E. Balcerzan, *Miron Białoszewski: Gdzie są granice „ja”?* [w:] tegoż, *Poezja polska w latach 1939–1965*, Warszawa 1982; S. Barańczak, *Miron Białoszewski albo indywidualizm* [w:] tegoż, *Nieufni i zadufani*, Wrocław 1971.

⁴⁵ Jego rolę jako „inspiratora” poczynił artystycznych Lebensteina dostrzega Krzysztof Pomian (zob. K. Pomian, *Lebenstein: cielesność i historia*, dz. cyt. s. 17).

⁴⁶ P. Liukkonen, *Eugenio Montale (1896–1981)*, <http://kirjasto.sci.fi/montale.htm> [dostęp: 12.06.2010].

⁴⁷ H. Kralowa, P. Salwa, J. Ugniewska, K. Żaboklicki, *Historia literatury włoskiej*, t. 2: *Od Arkadii po czasy współczesne*, Warszawa 2006, s. 301.

⁴⁸ R. West, *Eugenio Montale: A Poet on the Edge*, Cambridge 1981; J. Heistein, *Historia literatury włoskiej*, Wrocław 1994, s. 261.

⁴⁹ J. Heistein, *Historia literatury...*, dz. cyt., s. 261.

⁵⁰ <http://www.ultimateitaly.com/peoples/eugenio-montale.html> [dostęp: 12.06.2010].

⁵¹ J. Ugniewska, *Historia literatury włoskiej XX wieku*, Warszawa 1985, s. 73.

⁵² „ai toni sarcastici con cui stigmatizza la moderna socjeta” („w tonie sarkastycznym, którym stygmatyzuje współczesne społeczeństwo” – przeł. J.B-K.) (zob. O. Trioschi, *Eugenio Montale*, <http://www.dub.it/autori/grandi/eugenio.montale>, dostęp: maj 2010).

⁵³ Zob. G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą 1971–1972*, dz. cyt., s. 62.

malarz zainteresuje się poezją włoskiego mistrza, tworząc akwarelowe ilustracje do jego wierszy (zob. *Intercettazione telefonica*, 1974). Można na nich zobaczyć m.in. wśród żywych kolorów (błękitu, żółcieni, fioleto) biskupa i mężczyznę w meloniku (częstego bohatera różnych ilustracji Lebensteina) odwróconych do widza plecami i błogosławiących/witających nadciągającą czern⁵⁴.

Pretekstem do śledzenia dróg człowieka współczesnego (w szczególności współczesnego Polaka) stały się dla Lebensteina także utwory Stanisława Barańczaka i Wiktora Woroszyłskiego, osadzające tegoż człowieka w konkretnej rzeczywistości polityczno-kulturowej PRL-u. W wypadku Stanisława Barańczaka Lebenstein stworzył cykl ilustracji do jego tomiku zatytułowanego *Sztuczne oddychanie*. Ukazał się on w Londynie w 1978 roku i stanowił próbę poetyckiego opisanego specyfiki kondycji człowieka skazanego na życie w socjalistycznej rzeczywistości PRL-u.

Na kondycję tę składała się zaś w pierwszej kolejności anonimowość szarego człowieka. Bohaterem tych wierszy zostaje bowiem N.N. Owo dokonujące depersonalizacji imię decyduje o charakterze postaci, o której poeta powie: „nazwijmy go imieniem używanym zwykle/ przez nieznaną żołnierzy albo w listach do redakcji”⁵⁵. Sposób określenia źródła owego imienia/nie-imienia wprowadza kontekst semantyczny związany z zapomnieniem (żołnierze, którzy oddali życie, a pozostali anonimowi), z byciem ofiarą (nieznany żołnierz jest to żołnierz, który zginął bezimiennie) oraz pewnego rodzaju brakiem odwagi cywilnej (wysyłanie do redakcji tekstów niepodpisanych własnym imieniem i nazwiskiem). Ważnymi rysami tej postaci są więc: tchórzostwo, anonimowość i irrelewantność dla historii, ale też bycie ofiarą.

Punktem odniesienia niezbędnym do pełnego zrozumienia tej postaci jest też obecny tu kontekst literacki poezji Zbigniewa Herberta. Warto przypomnieć, że na cztery lata przed wydaniem analizowanego tu tomiku Barańczaka autor *Barbarzyńcy w ogrodzie* powołuje do istnienia swojego symbolicznego bohatera, jakim jest Pan Cogito⁵⁶. Podobnie jak u Herberta, bohater wierszy Barańczaka będzie ukazywany w różnych sytuacjach (np.: *N.N. próbuje przypomnieć sobie słowa modlitwy – Modlitwa Pana Cogito – podróżnika*; *N.N. wysłuchuje pogadanki radiowej – Pana Cogito przygody z muzyką*; *N.N. zaczyna zadawać sobie pytania – Przeczucia eschatologiczne Pana Cogito*). U Barańczaka jednak nobilitującej rozumności Pana Cogito przeciwstawiona zostanie degradująca

⁵⁴ Ta część twórczości ilustratorskiej Lebensteina domaga się osobnych pogłębionych studiów, utrudnionych w tej chwili przez niedostępność materiałów źródłowych.

⁵⁵ S. Barańczak, *N.N. budzi się* [w:] tegoż, *Sztuczne oddychanie*, Londyn 1978, s. 7.

⁵⁶ Stanisław Barańczak zaś, będąc nie tylko poetą, ale i literaturoznawcą, należał do badaczy pilnie śledzących dokonania Herberta. Jest autorem pracy poświęconej jego twórczości (zob. S. Barańczak, *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*, Wrocław 1994).

anonimowość przeciętnego obywatela („biernego i zależnionego reprezentanta swojego społeczeństwa”⁵⁷), skazanego na „sztuczne oddychanie” – duszenie się w atmosferze nieprzyjającej normalnemu funkcjonowaniu, na sztuczne życie, pozostające niejako półżyciem zaledwie. W *Hymnie porannym* czytamy przecież: „Powietrze którym wszyscy oddychamy/ Powietrze którym dusimy się wszyscy”⁵⁸. Słowa te zaś uświadamiają także, że N.N. został stworzony jako figura symboliczna, pozostająca w pewnej analogii do moralitetowego everymana, reprezentująca wszystkich Polaków żyjących w opisywanych przez Barańczaka warunkach „socjalistycznej ojczyzny”. Ów pierwiastek moralitetowo-przypowieściowy, ale też i satyryczny⁵⁹, obecny w założeniach tego tomiku, wpłynie zaś na charakter prac ilustratorskich Lebensteina, które będą ciążyły ku karykaturze opierającej się na rozwiązaniach zbliżonych do bajek ezopowych (np. wojskowy z orderami przedstawiony pod postacią bociana wygłaszającego pogadankę dla żab).

Bohater Barańczaka, mający 33 lata („ja, urodzony trzydzieści trzy lata temu, w czasie wojny,/ która nigdy nie skończyła się i nie skończy”⁶⁰), żyjący po drugiej wojnie światowej („pomiędzy rokiem 1944/ a 1984”⁶¹), mieszka w hotelu (czyli nie ma własnego miejsca na ziemi), w kraju między Wschodem a Zachodem („pomiędzy dwoma ścianami, z których jedna powstrzymuje napór stepowej zamieci, a w drugą/ narkotycznymi falami bije luksusowy ocean”⁶²), jest przerażony brakiem świadomości własnej tożsamości, czuje się społecznie przegrany, jest podejrzliwy („czyta między wierszami ostatniej i najbliższej wojny światowej”⁶³), pozostaje bierny („próbuję/ wtopić się w [...] łatwą wierność, łatwą bierność”⁶⁴), pozwala na manipulowanie sobą i bycie wykorzystywanym przez propagandę (stanowi część „spontanicznie zorganizowanego tłumu”⁶⁵). Na realia jego życia składają się: kaszanka, setka wódki, kotlet mielony, poplamiona gazeta. Jego poranna gimnastyka wyrabia w nim właściwości niezbędne do wytrwania w systemie – brak kręgosłupa, zdolność do robienia uników i zginania karku. W konsekwencji „jego [...] twarz nic nie wyraża”⁶⁶ a on sam nie jest zdolny na-

⁵⁷ D. Pawelec, *Poezja Stanisława Barańczaka. Reguły i konteksty*, Katowice 1992, s. 40.

⁵⁸ S. Barańczak, *Hymn poranny* [w:] tegoż, *Sztuczne oddychanie*, dz. cyt., s. 5.

⁵⁹ Zob. J. Łukasiewicz, *Sztuczne oddychanie – poemat satyryczny* [w:] tegoż, *Oko poematu*, Wrocław 1991.

⁶⁰ S. Barańczak, *N.N. zapisuje coś na odwrocie pudełka z papierosami* [w:] tegoż, *Sztuczne oddychanie*, dz. cyt. s. 39.

⁶¹ S. Barańczak, *N.N. rozważa treść słowa 'pomiędzy'* [w:] tegoż, *Sztuczne oddychanie*, dz. cyt., s. 18. Jest to określenie okresu życia, ale też aluzja do treści zawartych w powieści Orwella *Rok 1984*.

⁶² Tamże.

⁶³ S. Barańczak, *N.N. dochodzi do wniosku, że trudno mu się dziwić* [w:] tegoż, *Sztuczne oddychanie*, dz. cyt., s. 8.

⁶⁴ Tamże.

⁶⁵ S. Barańczak, *N.N. przyznaje się do wszystkiego* [w:] tegoż, *Sztuczne oddychanie*, dz. cyt., s. 11.

⁶⁶ Tamże.

wet do popełnienia samobójstwa. Żyjąc w „Raju Krat”⁶⁷ wie, że „należy [...] wstrzymać oddech aż do najbliższej odwilży, / zaś osobnikom słabszym aplikować sztuczne oddychanie”⁶⁸. Trwa więc w stanie przyduszenia, stłamszenia, bezwoli, żyjąc w pospolitości, kłamstwie i szarzyźnie otaczającej go rzeczywistości. Jego życie zaś zewsząd wypełnia szarość („szary człowiek”, „szare mydło”, „szarość spływa”, „szara jak ołów jest każda kropla jego krwi”, „szara sól ziemi”, „na szarym końcu”)⁶⁹.

Lebenstein stworzył do tych przygnębiających wierszy osiem czarno-białych rysunków. Zdecydowana większość z nich ma charakter karykaturalny. Tylko jeden przekazuje komunikat o zabarwieniu egzystencjalistycznym. Został on zresztą dwukrotnie wykorzystany w londyńskiej edycji tych wierszy – jako ilustracja i jako obraz dekorujący okładkę. Przedstawia nagie ciało człowieka stojącego przed oknem, zza którego widoczne są w oddali kominy fabryczne – człowieka upadającego na plecy i próbującego się w ostatniej chwili podeprzeć ręką. Mamy tu zatem i owo okno, z którego nie potrafił skoczyć N.N. i paraboliczną nagość postaci ludzkiej, i ponurą rzeczywistość reprezentowaną tutaj przez kominy fabryczne. Widać w tej pracy także cenzurkę wystawioną bohaterowi przez malarza, który przedstawił jego stan jako upadek.

W pozostałych rysunkach artysta posłużył się komunikowaniem karykaturalnym, wykorzystując niejednokrotnie fizjonomie zwierzęce w celu wyrażenia swojego krytycznego stosunku wobec „strażników” systemu więziennego, jakim jawi się kraj, w którym żyje N.N. i który Barańczak określa szyderczym mianem „Raju Krat” (co jest echem i aluzją do Kraju Rad tworzącego model dla tej nowej rzeczywistości). Dlatego w rysunkach tych można znaleźć: górującą nad ludźmi świnię ozdobioną orderami; zwierzęcą postać hybrydalną w żołnierskim hełmie na głowie, takich też butach na nogach, z pałką w ręce, którą wymachuje nad głowami „młodych gniewnych”; wspomnianego już generała-bociana pouczającego żaby; postać o głowie krokodyla karmiącą robotnika kucającego przed nim jak piesek; oraz unoszącą się nad ludźmi głowę kapusia o świńskim ryju.

Podkreślane przez artystę są też elementy związane z krytyką postawy N.N. Widać tu postać robotnika, który daje się omamić propagandzie, w wyniku czego występuje przeciw prześladowanym intelektualistom, trzymając w ręku sztandar z napisem: „Artyści precz”, a także mężczyznę, który pozwala się upokarzać, jedząc jak piesek z ręki swojego oprawcy. W rysunku nawiązującym do wiersza N.N., *który jest w końcu tylko człowiekiem, załatwia potrzebę fizjologiczną* można zobaczyć mężczyznę siedzącego po samą głowę w muszli klozetowej. Przekaz tych plastycznych komunikatów jest więc

⁶⁷ S. Barańczak, *N.N. przegląda czasopisma ilustrowane* [w:] tegoż, *Sztuczne oddychanie*, dz. cyt., s. 19.

⁶⁸ Tamże.

⁶⁹ S. Barańczak, *Sztuczne oddychanie*, dz. cyt.; zob. na ten temat: K. Biedrzycki, *Świat poezji Stanisława Barańczaka*, Kraków 1995, s. 11–14.

miażdżący i niezwykle krytyczny – zarówno wobec twórców systemu, jak i ludzi biernie zgadzających się na jego trwanie. W rysunkach tych zaś od strony formalno-gatunkowej Lebenstein zbliża się do formuły prasowej karykatury politycznej, co w przypadku ilustracji stworzonych do tekstów poetyckich musi budzić zastanowienie.

Tworząc ilustracje do wierszy *W i k t o r a W o r o s z y l s k i e g o* – równie mocno zaangażowanych politycznie (politycznych z samej swej istoty, bo związanych z tematyką internowania) – malarz zrezygnuje z tego typu chwytów. Pozostanie jednak przy ilustracjach czarno-białych, których kolorystyka w tym przypadku nawiązuje z jednej strony do zimowych realiów opisywanych w wierszach, z drugiej zaś ponownie podkreśla moralizatorski charakter tych utworów, uczulając na obecne w nich kwestie dobra i zła.

Rysunki Lebensteina ukazały się w tomie zatytułowanym *Lustro. Dziennik internowania. Tutaj*⁷⁰, zawierającym *de facto* trzy części o takich właśnie tytułach. Ilustracje dotyczą przy tym *Dziennika internowania I* i *Dziennika internowania II*. Dominują w nich, zgodnie zresztą z tematyką zawartych w tomiku utworów, motywy więzienne (druty kolczaste, strażnicy, służby mundurowe itp.). Podkreślana jest przez malarza także opozycja my – oni. Zestawia on bowiem ze sobą np. policjantkę i więźniów intelektualistów (okulary, książki, fajka, brody). W celu uwypuklenia tej opozycji posługuje się też linią rozgraniczającą, stanowiącą barierę (brama, okno), oraz perspektywą (postać stojąca bliżej – postać stojąca dalej jako przeciwstawione sobie, stojące po dwóch stronach barykady, odległe od siebie, obce). Motyw zniewolenia zaś jest czytelny za sprawą nie tylko obecności drutów kolczastych oraz strażników więziennych, lecz także ograniczonej drutami przestrzeni spacerniaka ze śladami stóp wyznaczającymi szlak na planie koła, co potęguje wrażenie zamknięcia. Wzmacnia je także, przez kontrast, obecność ptaka, który przypomina o odebranej więźniom wolności (w każdej chwili ptak może przecież odfrunąć), jak również o ponurej egzystencji obozowej (ptak wygląda bowiem na kruka lub wronę)⁷¹.

⁷⁰ Wiersze te spotkają się zresztą z krytyką (podobnie jak większa część literatury próbującej oddać specyfikę stanu wojennego). Rafał Grupiński w 9 numerze „Kultury” z 1988 roku pisze, że polski intelektualista tamtego czasu „skrobie wspomnienia z internowania [...] nawet wierszem (Woroszyński)” i dodaje: „Mamy więc stos makulatury o więziennym parzeniu herbaty” (cyt. za: T. Drewnowski, *Literatura polska 1944–1989. Próba scalenia*, Kraków 2004, s. 455).

⁷¹ Co wskazuje na dodatkowe konotacje o charakterze politycznym. Wrona z ludzką głową-czaszką w żołnierskiej czapce pojawi się zresztą na innych rysunkach Lebensteina – komentujących stan wojenny i powstających równocześnie z tekstami przyjaciela malarza – Marka Nowakowskiego, który tak wspominał tę koincydencję: „Zima 1982. Zacząłem wtedy pisać opowiadania, które złożyły się na cykl *Raport o stanie wojennym*. Byłem w Warszawie. [...] W tym czasie Jan Lebenstein w Paryżu rysował grafiki na ten sam temat. [...] Po latach spotkaliśmy się w Warszawie, już w III Rzeczypospolitej i Janek wspominał o tej symetrii na odległość. O wspólnej obróbce za pomocą obrazu i słowa »wojny Jaruzelskiej«. Zob. M. Nowakowski, *Raporty o stanie wojennym*, „Rzeczpospolita”, (Rzecz o książkach), 02.08.2000, nr 179, www.rzeczpospolita.pl/dodatki/9.06.2011 [dostęp: 26.03.2010].

Artysta tworzy tu najczęściej jasne komunikaty (mężczyzna przesłuchiwany przez policjanta; druty kolczaste obozu; policjantka rozmawiająca z więźniami), ale zdarzają się również wypowiedzi bardziej metaforyczne (ubek siedzący przed stosem ksiąg, na szczycie którego widoczna jest w smudze światła figura przypominająca *Ecce homo*⁷²). Oscyluje też między ujęciami wyraźnie karykaturalnymi (policjant trzymający za plecami pałkę i wyciągający przed siebie marchewkę [zob. il. 7] – plastyczny odpowiednik frazeologizmu „polityka kija i marchewki”), a wypełnionymi liryczno-melancholijną atmosferą (ciężarna kobieta stojąca przy oknie i spoglądająca w dal lub w głąb siebie).

Motywy wykorzystane przez malarza w tych ilustracjach w dużej mierze zaczerpnięte zostały bezpośrednio z wierszy. To w nich pojawia się motyw policjantki o „kształtnym poślądku”⁷³, internowanych kobiet, strofowanego profesora, kobiety ciężarnej (*Brzuch Barbary N.*), oddalającego się od muru i od strażnika mężczyzny („Grzegorz B./ przechodzi przez bramę”⁷⁴). Obraz czarnego ptaka i spacerniaka za drutami nawiązuje zaś do słów pojawiających się w różnych wierszach: „Powoli wypełniają się dreptaniem ptasich łapek”⁷⁵, „w kolczastych trzewiach tej zimy”⁷⁶, „mojego dreptania w kółko”⁷⁷, „w zamkniętym kole donikąd”⁷⁸.

Rysunki Lebensteina wykorzystujące motywy zawarte w tych tekstach tworzą jednak wizję zdecydowanie bardziej publicystyczną niż wynikałoby to z charakteru samych wierszy. „Kolczaste trzewia zimy” czy „zamknięte koło donikąd” mają bowiem większą nośność znaczeniową i pewną głębię, którą rysunki Lebensteina zatracają, zmierzając ku niemal fotograficznemu oddaniu realiów związanych z internowaniem lub ku ilustrowaniu prostych frazeologizmów, takich jak: „polityka kija i marchewki”. Bliskie są też ciągle stylistyce karykatury politycznej, którą Lebenstein uprawiał już od lat sześćdziesiątych. Nieodmiennie wyrażała ona jego skrajnie negatywny stosunek do komunizmu i komunistów oraz do PRL-u czy ZSRR⁷⁹.

⁷² Ilustracja ta zaś zdaje się potwierdzać intuicję Aleksandra Fiuta, który o poezji stanu wojennego pisał, że jest ona „świadectwem kształtowania się w tych warunkach nowej narodowej mitologii” (zob. A. Fiut, *W potrzasku* [w:] tegoż, *Pytanie o tożsamość*, Kraków 1995, s. 171).

⁷³ W. Woroszyński, *Lustro. Dziennik internowania. Tutaj*, Londyn 1984, s. 28.

⁷⁴ W. Woroszyński, *Pożegnanie Grzegorza B.* [w:] tegoż, *Lustro...*, dz. cyt., s. 40.

⁷⁵ W. Woroszyński, *Jeszcze nie* [w:] tegoż, *Lustro...*, dz. cyt., s. 24.

⁷⁶ W. Woroszyński, *Sen i jawa* [w:] tegoż, *Lustro...*, dz. cyt., s. 34.

⁷⁷ W. Woroszyński, *Grypsy* [w:] tegoż, *Lustro...*, dz. cyt., s. 31.

⁷⁸ Tamże.

⁷⁹ W latach 1981–1982 artysta stworzył też serię rysunków komentujących stan wojenny. Pojawiają się w nich tak wyraziste symbole jak: niedźwiedź (od dziesięcioleci kojarzony z Rosją), wilk w stroju radzieckiego żołnierza stawiający swój but na Polsce, waga pozbawiona jednej szalki (symbol niesprawiedliwości), czy w specyficzny sposób zakapturzona postać (aluzja do poczynań o charakterze inkwizytorskim).

Część z tych wczesnych rysunków została wykorzystana przez malarza podczas ilustrowania tomiku Stanisława Barańczaka. Kompozycja ilustracji ukazującej świnię w kapeluszu i w butach z ostrogami stanowi echo *Jubilatki* ze szkicownika zatytułowanego *Sprawy nieco boczne* (1968). Podobnie wygląda sytuacja z rysunkiem ukazującym żaby wsłuchane w przemówienie bociana. Ten czarno-biały rysunek towarzyszący wierszom Barańczaka nawiązuje bowiem do polichromatycznej karykatury, w której bocian pouczający żaby zamiast medali ma jeszcze wypisany na piersi skrót „UB”. Rysunek ukazujący współczesnego „Trygława” – postać dygnitarza o trzech głowach, który swoim spasionym cielskiem góruje nad głową prostego robotnika – stanowi natomiast powtórzenie rozwiązania zastosowanego przez Lebensteina po raz pierwszy w szkicu zatytułowanym: *Pomnik budowniczego Polski Ludowej* (1968). Kapelusz zdobiący głowę o twarzy przypominającej świński ryj ma z kolei taki sam kształt jak na rysunku ukazującym tajniaków zatytułowanym *Kabaret trzech smutnych panów*. Rysunki te, operujące pewnymi (niekiedy nawet wulgarnymi) uproszczeniami, nadal jednak opierały się na myśleniu metaforycznym. Tymczasem w ilustracjach do wierszy Woroszyłskiego górę biorą dosłowność i sytuacyjność. Ciekawy wyjątek stanowi rysunek ukazujący esbeka siedzącego przed ową figurą *Ecce homo*. W pracy tej artysta wchodzi na nieco wyższy poziom komunikowania artystycznego, aczkolwiek wymowa tej kompozycji nadal pozostaje czarno-biała i oczywista.

Rysunki te, wyrażając zainteresowanie Lebensteina sprawami doraźnymi, jednocześnie jednak – paradoksalnie – za sprawą swojej karykaturalności (i zawartej w karykaturze groteski)⁸⁰ łączą się przeciw z – mającą pierwiastek groteskowy⁸¹ – malarską twórczością autora *Babilonów*. Wyrastają bowiem z tego samego, bardzo krytycznego wobec rzeczywistości, stosunku. Jednak sposób rysowania oraz charakter dokonywanych obserwacji jest w tych dwóch nurtach twórczości Lebensteina nieco inny. Dwa rodzaje tworzonych przez artystę komunikatów plastycznych pozostają do siebie w stosunku analogicznym do tego, jaki można obserwować na gruncie twórczości przyjaciela Lebensteina – Gustawa Herlinga-Grudzińskiego. Dotyczy to relacji między jego *Dziennikiem pisanym nocą* (pełnym komentarzy do aktualnych wydarzeń politycznych) a opowiadaniem (w znacznej mierze mającymi charakter paraboliczno-egzystencjalny). Rabelaisowski ton karykatur Lebensteina można przyrównać do kaprysu Herlinga-Grudzińskiego – jego opowiadania *Z biografii Diego Baldassara*.

⁸⁰ *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, pod red. K. Kulbalskiej-Sulkiewicz, Warszawa 1996, s. 179.

⁸¹ Zob.: T. Gryglewicz, *Twórczość Jana Lebensteina a groteskowość* [w:] *Magistro et Amico. Amici discipline. Lechowi Kalinowskiemu w osiemdziesiątym urodzin*, pod red. A. Gadomskiego i in., Kraków 2002, s. 627–639; E. Jurkowska-Brzoska, „Świat jest piekłem”. *Groteskowy świat w twórczości Jana Lebensteina*, Warszawa 2007.

Ilustrowanie wierszy Barańczaka i Woroszylskiego stworzyło artyście okazję do wyrażenia swojego zaangażowania w konkretną sytuację polityczną, w wydarzenia z aktualnej historii Polski. Pozwoliło też na manifestację (przez opublikowanie tych rysunków) swojego jednoznacznie krytycznego stosunku do PRL-owskiej rzeczywistości oraz na ujawnienie (dotychczas stanowiącego część prywatnej przestrzeni malarza) zmysłu karykaturzysty. Współpraca z księdzem Januszem Stanisławem Pasierbem zaś – przeciwnie – zmuszała artystę do powrotu ku bardziej wyrafinowanej i wieloznacznej metaforze plastycznej, sprowadzając rysunki Lebensteina ponownie na tor uniwersalnej refleksji i problematyki.

W 1988 roku ukazał się, wydany przez Wydawnictwo Archidiecezji Warszawskiej, ilustrowany pracami Lebensteina tom poezji Pasierba zatytułowany *Wiersze wybrane*. Zawiera on kilkadziesiąt tekstów z kilku wydanych poprzednio tomików poety oraz jego wcześniej niepublikowane wiersze. Został zaś ozdobiony dwunastoma pracami Jana Lebensteina – niestety są to reprodukcje bardzo słabej jakości (niekiedy niemal całkowicie zacierają się czytelność tych kompozycji). W pracach tych artyście udało się wyrazić kwintesencję tej poezji przez symboliczne ukazanie życia człowieka współczesnego jako drogi przez biblijną pustynię, jak również przez wieki kultury ludzkiej. Udało mu się też – równie symboliczne – wyznaczenie granic owego poetyckiego świata mieszczącego się między mrokami labiryntu, jakim jest ludzkie życie, a światłem Zmartwychwstania.

W tej realizacji ilustracje bywają formą dialogu z wybraną grupą wierszy (jak to wygląda w przypadku ilustracji 2 – zamieszczonej na stronie 57, która towarzyszy wierszom o charakterze ekfrastycznym⁸²; czy ilustracji 9, która wydaje się echem kilku tekstów prezentujących poetykę haiku). Najczęściej jednak towarzyszą konkretnym wierszom, które stanowiły (w mniejszym bądź większym stopniu) ich inspirację: *Minotaur (na śmierć Picassa)*, *w Paryżu, stąd, studnia, anioł zmartwychwstania, opis, pięściarz, metro, Laokoon, lekcja*.

Charakter tych prac jest zróżnicowany i to nie tylko dlatego, że malarz wybrał do zilustrowania bardzo różne wiersze, z których jedne dotyczą pewnych tradycji antycznych (np. *Laokoon, Minotaur*), inne zaś doświadczeń związanych bezpośrednio z człowiekiem współczesnym i przestrzenią, w której on przebywa (np. *w Paryżu* czy *metro*). Przede wszystkim jednak rozmaite są gatunki wypowiedzi plastycznych, w których artysta ustosunkowuje się do tych wierszy – raz ograniczając się do ukazania pejzażu, innym razem decydując się na stworzenie kompozycji figuralnych;

⁸² Ekfrazja – „utwór poetycki będący opisem dzieła malarskiego, rzeźby lub budowli” (zob. *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1988, s. 113).

interesując się otwartą przestrzenią, to znów przestrzenią miejską; odwołując się do mitologii, innym razem – do Biblii.

Dwie ilustracje z tego tomu (ze stron 251 i 355) prezentują górzysty pejzaż, ukazujący nagie, surowe skały. W pierwszym przypadku widoczna na obrazku góra jest obmywana przez fale morskie. Rysunek stanowi bowiem echo trzech haiku, w których powtarzają się motywy kamienia i morza („wielkie głazy miewają imiona/ morza noszą je zawsze”, „ukamienowane morze”, „obłok i kamień samotne/ morze [...]”⁸³). W drugim natomiast surowy masyw skalny zdaje się wyrastać z pustynnego krajobrazu. W ten sposób artysta zinterpretował wiersz zatytułowany *lekcja*, w którym pustynia zostaje potraktowana jako metafora tego, co stanowi źródło człowieczeństwa, źródło mocy. Pasierb pisze:

w naszych żyłach płynie
ta sama szara krew
pustynnych roślin
podobnych do kawałków
kolczastego drutu

jeśli się uprzesz będziesz żył
niech ci się nigdy nie zdaje
że jesteś bezsilny

także twoja pustynia uśmierca pozory⁸⁴

Sugerowaną przez Pasierba moc (w słowach „niech ci się nigdy nie zdaje/ że jesteś bezsilny”) Lebenstein ilustruje obrazem skały, odwołując się w ten sposób – jakże trafnie w przypadku poezji księdza-poety – do symboliki biblijnej⁸⁵. Półpustynny pejzaż z nagim konarem drzewa na pierwszym planie stanie się też ilustracją do wiersza *opis*, rozkładającego na czynniki pierwsze zjawisko pustki („jeżeli czasem przeleci ptak/ to samotny”⁸⁶). Poeta wspomina o nieruchomych chmurach, szczątkach pór roku, braku dźwięków, braku wiatru i deszczu, braku snu, a nawet jęków ziemi. Przyrównanie zaś poranka do siekiery zainspirowało malarza – na drodze biblijnych skojarzeń – i zdecydowało o wprowadzeniu do rysunku motywu drzewa (co stanowi echo słów mówiących o „siekierze do pnia przyłożonej”⁸⁷). W ten sposób malarz zdaje się wybiegać w swoich skojarzeniach o krok przed samego poetę.

⁸³ J.S. Pasierb, *Wiersze wybrane*, Warszawa 1988, s. 250.

⁸⁴ J.S. Pasierb, *Lekcja* [w:] tegoż, *Wiersze wybrane*, dz. cyt., s. 354.

⁸⁵ Zob. M. Lurker, *Słownik obrazów...*, dz. cyt., s. 215.

⁸⁶ J.S. Pasierb, *opis* [w:] tegoż, *Wiersze wybrane*, dz. cyt., s. 188.

⁸⁷ (Łk 3,9).

Zupełnie inny pejzaż ukazuje ilustracja ze strony 97 – pejzaż miejski. Rysunek przedstawiający wedutę Paryża stworzony został z myślą o wierszu *w Paryżu*. Widać na nim „Sekwanę ołowianą”⁸⁸, którą powinny – zgodnie ze słowami Pasierba – „przeplatać mosty”⁸⁹. U Lebensteina jednak zastępuje je jeden most, zza którego wyłania się emblemat Paryża – wieża Eiffla. Po lewej stronie kompozycji zaś widoczna jest klasycystyczna kopuła, która przywodzi na myśl paryski Panteon. Smuga na niebie, utworzona w górnej partii przedstawienia, może być uznana za nawiązanie do słów mówiących o „mgiełce spalin”⁹⁰ lub o „niebie pod zachód rozciągniętym rzewnie”⁹¹. Umieszczenie na pierwszym planie, w prawym dolnym rogu, pary (zakochanych? – kobiety i mężczyzny o ptasim profilu) może stanowić formę nawiązania do powtarzających się kilkakrotnie w wierszu słów poety mówiących o odkochiwaniu się.

Do pewnych sytuacji znanych pisarzowi z doświadczeń charakterystycznych dla człowieka współczesnego odwołuje się malarz także w ilustracjach do wierszy *pięściarz* czy *metro*. W pierwszym przypadku można zobaczyć barczystego mężczyznę, w ujęciu *en trois quarts*, siedzącego plecami do widza, z zaciśniętą pięścią. „Smutek spiżowego ciała”⁹², zgodnie z intencją poety, jest tu smutkiem nie tylko sportowca, ale człowieka jako takiego, zobrazowanym w stylu przypominającym słynną pracę Goi *Coloso*. Z kolei w ilustracji do *metra*, które stanowi refleksję nad przemijaniem, nad starzeniem (kojarzącym się poecie ze skutkami wielkich tragedii współczesnej historii), malarz decyduje się na wprowadzenie sylwetki dumającego Minotaura (nawiązującego swoją pozą do *Mysliciela* Rodina). Tym samym zaś wprowadza pewien kontekst wizualny i wątek mitologiczny, którego w wierszu nie ma, ale który jest bardzo charakterystyczny dla jego własnej refleksji nad człowieczeństwem⁹³ – w pewnym zakresie zbliżającej się do spostrzeżeń Pasierba. Poeta koncentruje przecież w tym wierszu uwagę na wyglądzie starszych mężczyzn i, zauważając „twarze pokryte plamami/ spojrzeń/ zwierząt czekających na cios”⁹⁴, zadaje pytanie: „co nam tak przyłożyło?”⁹⁵. Lebenstein zaś nie ukrywał, że widzi w ludziach więcej szpetoty niż piękna i skrupulatnie utrwał „te paluchy, nochale, te kulfonowate Wenusy”⁹⁶. W jego

⁸⁸ J.S. Pasierb, *w Paryżu* [w:] tegoż, *Wiersze wybrane*, dz. cyt., s. 96.

⁸⁹ Tamże.

⁹⁰ Tamże.

⁹¹ Tamże.

⁹² J.S. Pasierb, *pięściarz* [w:] tegoż, *Wiersze wybrane*, dz. cyt., s. 209.

⁹³ Jerzy Stajuda zauważył, że *Karnety* Lebensteina stanowią formę reinterpretacji mitu o Minotaurze (zob. J. Lebenstein, J. Stajuda, *Nowa interpretacja...*, dz. cyt., s. 32).

⁹⁴ J.S. Pasierb, *metro* [w:] tegoż, *Wiersze wybrane*, dz. cyt., s. 262.

⁹⁵ Tamże.

⁹⁶ *Sztuka daje świadomość bytu*, rozm. z Janem Lebensteinem Zygmunta Korusa [w:] *Jan Lebenstein. Rozmowy*

refleksji nad wyglądem i kondycją człowieka szczególną rolę odgrywała zwierzęcość, co sprzyjało odwoływaniu się przez artystę do postaci hybrydalnych, takich jak Minotaur. Postać ta była zresztą ważna również dla Pasierba, który poświęcił jej jeden ze swoich wierszy. I właśnie wiersz *Minotaur* zadecydował o powtórnym pojawieniu się w omawianym tu cyklu ilustracji Lebensteina motywu tej mitologicznej postaci oraz związanego z nią labiryntu, który wypełnia sobą większą część analizowanej tu kompozycji. Za sprawą sugestii poety („ciało starzejącego się mężczyzny”⁹⁷) malarz ukazał Minotaura jako postać o wędnącym już ciele. W tym celu powrócił do tworzenia „rentgenowskich” wyobrażeń ciała ludzkiego. Szczególnego wpływu wiersza na tę wizję plastyczną należałoby również upatrywać w podkreśleniu osamotnienia bohatera („zrozumcie jedno/ moją potrzebę ludzi”⁹⁸) oraz antropomorfizacji wyrazu jego – zwierzęcego przecież skądinąd – pyska (zgodnie ze słowami: „ślepia o nazbyt ludzkim spojrzeniu”⁹⁹).

Postać Minotaura powraca po raz trzeci na rysunku towarzyszącym ekfrazom Pasierba (*Kuszenie świętego Antoniego Boscha; Szlaraafia, ale czujność nie zawadzi* – wiersz poświęcony pracy Breugla). Pojawia się on wśród innych figur wyciągniętych z rezerwuaru rzeźby antycznej. Ich fizjonomie są zarówno przykładami palimpsestu historii sztuki, jak i wizualizacją owych „potworów i zwid”¹⁰⁰, które gnębiły świętego Antoniego w wierszu Pasierba. Nawiązania do sztuki mezopotamskiej, egipskiej i greckiej można odnaleźć także w innej pracy z tego cyklu – na ilustracji ze strony 131. I tu ponownie widać Minotaura, podobnie jak w poprzednim przypadku, wspartego na lirze. Ta mitologiczna postać zaczyna się więc jawić nie tylko jako pewien motyw przewodni tego cyklu, lecz także jako figura, z którą artysta wydaje się utożsamiać.

W każdym razie zaś z całą pewnością sztuka jako taka (symbolizowana przez lirę) zostaje tu rozmyślnie połączona z pewnymi konotacjami, które budzi postać Minotaura. Ten sposób rozumienia sztuki zaś powtarza się w obrazie umieszczonym na okładce interesującego nas tu tomiku. Na rysunku tym widać piszącą postać (poety?) o trzech rękach (co sugeruje jakąś monstrualność/niezwykłość), piszącą lewą ręką (odmienność i „osobność” artysty) z dziwnym karłem na ramieniu oraz z bestią za plecami, które razem wzięte przywołują skojarzenia ze zwierzęcością człowieka, mrokami podświadomości, bogatym i zarazem strasznym światem ludzkiego wnętrza.

o sztuce..., dz. cyt., s. 42. Jak pisze Łukasz Kossowski, Lebenstein „zauważa szpetotę poszczególnych [...] egzemplarzy” gatunku ludzkiego (zob. Ł. Kossowski, *Jan Lebenstein...*, dz. cyt., s. 27).

⁹⁷ J.S. Pasierb, *Minotaur* [w:] tegoż, *Wiersze wybrane*, dz. cyt., s. 26.

⁹⁸ Tamże, s. 25.

⁹⁹ Tamże, s. 26.

¹⁰⁰ Tamże, s. 56.

trza, z którego czerpie sztuka – wnętrza oczekującego jednocześnie na kroplę blasku przecinającą ciemność na rysunku Lebensteina. Wymowa tej ciekawej pracy dobrze oddaje zarówno specyfikę twórczości samego Pasierba, jak i jego poglądy na sztukę oraz na samo człowieczeństwo. Ze stworzonym przez Lebensteina rysunkiem korespondują wcześniej cytowane tutaj wiersze poety, w których czytamy o ciemności, ranie i ukąszeniu przez węża jako o istotnych elementach poezji i ważnych przyczynach powołania. Postaci, które przysiadają na ramieniu poety lub stoją za jego plecami, każą zaś myśleć o słowach Pasierba mówiących o „demonie czy aniele poezji”¹⁰¹, które można odnaleźć w wierszu *rozmowa o poecie*.

Stworzona przez Lebensteina praca ilustrująca tekst twórcy określanego jako „poeta dramatu egzystencji”¹⁰² wydaje się też wyraźnie wskazywać na rozumienie sztuki w duchu Edgara Morina – jako tego, co powstaje w szczelinie istniejącej między człowiekiem a światem¹⁰³. Rysunek ten zdaje się potwierdzać poglądy Morina, zgodnie z którymi sztuka powstaje ze względu na potworności i mroki, których doświadcza człowiek, ale też z uwagi na światło, które przeczuwa i którego oczekuje jej twórca. Jest dzieckiem potworów i naczyniem blasku. Jest też formą stawania twarzą w twarz z *tremendum et fascinans*¹⁰⁴ rzeczywistości.

Ilustracja towarzysząca wierszowi *stąd* z kolei przywołuje myśl o życiu pozagrobowym. Widać na niej bowiem liczne małe portale, które wydają się wejściami do skalnych grobowców. Przedstawione na pierwszym planie stele nagrobne ozdobione figurami, z których większa część jest mumiokształtna, zdają się echem słów: „ilu już odbijało samotnie z tego miejsca”¹⁰⁵ oraz „pragnęli pojąć coś w ostatniej chwili”¹⁰⁶. Lebenstein zastępuje pojawiające się w wierszu Pasierba współczesne realia (brudny sufit, zacieki, żarówka, szpara za piecem) motywami antykizującymi i tanatologicznymi, zwracając tym samym uwagę na uniwersalne przesłanie wiersza i zawarte w nim refleksje na temat rzeczy ostatecznych.

Do mitologii i antyku greckiego nawiązuje poeta także, a w ślad za nim także malarz, w wierszu *Laokoon*. Pasierb koncentruje jednak uwagę na samym Laokoonie i pokazuje go w dużym zbliżeniu („strumienie bólu w twarzy”¹⁰⁷). Lebenstein natomiast zwiększa dystans i perspektywę, pokazując z oddali i całopostaciowo antyczne-

¹⁰¹ J.S. Pasierb, *rozmowa o poecie* [w:] tegoż, *Czarna skrzynka*, Pelplin 2006, s. 25.

¹⁰² E. Sykuła, *Pasja według Pasierba*, Lublin 2004, s. 9.

¹⁰³ Zob. E. Morin, *Zagubiony paradygmat – natura ludzka*, przeł. R. Zimmand, Warszawa 1977.

¹⁰⁴ Zob. R. Otto, *Świętość...*, dz. cyt.

¹⁰⁵ J.S. Pasierb, *stąd* [w:] tegoż, *Wiersze wybrane*, dz. cyt., s. 130.

¹⁰⁶ Tamże.

¹⁰⁷ J.S. Pasierb, *Laokoon* [w:] tegoż, *Wiersze wybrane*, dz. cyt., s. 326.

go kapłana na tle rozległego dziedzińca kompleksu świątynnego przedstawionego w sposób zbliżający tę pracę do rozwiązań stosowanych niegdyś przez Tintoretta. Wiadać tutaj też trzech mężczyzn, a nie jednego, jak w tekście współczesnego poety. Obraz odwołuje się zatem w większym stopniu do samego mitu niż do wiersza, który zostaje tutaj potraktowany wyłącznie jako hasło wywoławcze mitu.

Ostatnią grupę rysunków stanowią ilustracje wprost nawiązujące do motywów biblijnych. Praca ukazująca na tle egzotycznego pejzażu oazy młodą kobietę przy studni i równie młodego mężczyznę jest ilustracją wiersza *studnia*, w którym pojawia się motyw spotkania Racheli z Jakubem. Anioł zaś, siedzący na brzegu pustego grobu, ma obrazować treści zawarte w wierszu *anioł zmartwychwstania*. I rzeczywiście ilustruje je dość dokładnie. Pasierb pisze, że anioł „jest błądy i niewyspany”¹⁰⁸. Lebenstein sugeruje błądność wątpliwością postaci, a niewyspanie przez umieszczenie ręki na wysokości twarzy, co może się kojarzyć z przecieraniem zaspanych oczu. Z drugiej zaś strony rozwiązanie to nawiązuje do innego fragmentu wiersza, w którym czytamy, że anioł „zasłonił dłonią oczy ale zerknął ukradkiem”¹⁰⁹. Nad głową anioła pojawia się też specyficznie przedstawiona aureola, która nasuwa myśl o wybuchu. Jej forma zaś z całą pewnością została zainspirowana słowami poety „blask trysnął jak fontanna”¹¹⁰. Wreszcie słowa „ciężki kamień odwalił”¹¹¹ przyczyniły się do narysowania sarkofagu, który straszy czernią swojego pustego wnętrza, oraz prostokątnej płyty leżącej u stóp anioła.

Praca ta jest ciekawa także ze względów komparatystyczno-biograficznych. Wykorzystany w niej motyw ikonograficzny, w spokojniejszych formach, powróci bowiem na ostatnim rysunku Lebensteina, który artysta stworzył na krótko przed swoją śmiercią. Zatem wizja, którą stworzył, pochylając się nad wierszami Pasierba, okazała się dla Lebensteina bardzo ważna i to ona niejako odprowadziła go do jego własnego grobu. W ten sposób prace zrodzone często ze względu na znajomości z pisarzami sprawiły, że zaczęły powstawać pomysły plastyczne o długofalowym i bardzo osobistym, głębokim oddziaływaniu na przeżycia wewnętrzne samego malarza. Podobne osobiste wątki można znaleźć także w przypadku niektórych ilustracji Lebensteina do opowiadań Gustawa Herlinga-Grudzińskiego.

¹⁰⁸ J.S. Pasierb, *anioł zmartwychwstania* [w:] tegoż, *Wiersze wybrane*, dz. cyt., s. 160.

¹⁰⁹ Tamże.

¹¹⁰ Tamże.

¹¹¹ Tamże.

II. DEMONY I DIABLIKI PROZY WSPÓŁCZESNEJ W RYSUNKACH LEBENSTEINA

1. DUALIZM DOBRA I ZŁA – ILUSTRACJE DO OPOWIADEŃ GUSTAWA HERLINGA-GRUDZIŃSKIEGO

Jan Lebenstein jest twórcą kilkudziesięciu ilustracji do opowiadań autora *Don Ildebranda*. Kilka z nich dołączono do zbioru *Wieża i inne opowiadania* wydanego w Poznaniu w 1988 roku. Prace tego autora towarzyszyły też włoskiej edycji utworów Herlinga (*Due racconti. La Torre. Il Miracolo*) z 1990 roku. Jedna z nich ozdobiła również okładkę *Sześciu medalionów i Srebrnej Szkatułki* wydanych przez wydawnictwo „Czytelnik” w 1994¹¹². Wreszcie, za sprawą pomysłu Elżbiety Sawickiej¹¹³, w latach dziewięćdziesiątych, ilustracje Lebensteina zaczęły zdobić nowe opowiadania Grudzińskiego, wydawane sukcesywnie przez „Rzeczpospolitą”. W konsekwencji pojawiły się wkrótce także w edycji książkowej tych tekstów, zawarte w zbiorze zatytułowanym *Don Ildebrando. Opowiadania* (1997). I wreszcie – w dwutomowym wydaniu *Opowiadań zebranych*, które ujrzały światło dzienne w 1999 roku¹¹⁴.

Ilustracje Lebensteina do tych tekstów zaś w sposób szczególny dotyczą problematyki zła, co świadczy o wyjątkowo trafnej intuicji artystycznej tego wybitnego ilustratora. W twórczości Herlinga-Grudzińskiego bowiem refleksja nad złem w jego

¹¹² Ilustracja ta (pokazująca mężczyznę w szesnastowiecznej zbroi zaciskającego rękę na szyi leżącej u jego stóp kobiety) związana jest z historią rodzeństwa Demagno, opowiedzianą przez Herlinga w *Srebrnej Szkatułce*. Umieszczony na okładce rysunek znajduje się też wewnątrz książki, obok reprodukcji arcydzieł sztuki europejskiej (pracy rzeźbiarskiej Antelamiego i obrazów malarskich: Simone Martiniego, Caravaggia, Rembrandta, Vermeera i Ribery).

¹¹³ Informacja pochodzi od Joanny Żamojdo – prezesa Fundacji Jana Lebensteina.

¹¹⁴ Dokładnej analizy konkretnych ilustracji (zwłaszcza tych opublikowanych w tomie *Don Ildebrando*) dokonałam w książce *Świat w sąsiedztwie zaświatów* [zob. J. Bielska-Krawczyk, *Świat słowa – świat obrazu (Ilustracje Lebensteina do opowiadań Grudzińskiego)* [w:] tejsze, *Świat w sąsiedztwie zaświatów...*, dz. cyt., s. 181–233]. Sposób, w jaki te obrazy prowadzą dialog z utworami literackimi autora *Innego świata*, omówiłam z kolei w tekście zatytułowanym *Ilustracje Lebensteina do opowiadań Herlinga – obraz wierny literze czy duchowi słowa?* (w druku). Podjęłam też próbę analizy aspektowej tych kompozycji pod kątem obecności w nich – tak ważnej dla sztuki dwudziestego wieku – kategorii szpetoty (*Szpetni XX-wieczni. O roli szpetoty w ilustracjach Lebensteina do opowiadań Gustawa Herlinga-Grudzińskiego* [w:] *Szpetne w sztukach pięknych. Brzydota, deformacja i ekspresja w sztuce nowoczesnej*, pod red. M. Geron i J. Malinowskiego, w druku). Nie chcąc zatem powtarzać tego, o czym była już mowa w innych publikacjach mojego autorstwa, i jednocześnie nie mogąc pominąć tych ilustracji w książce, która jest poświęcona dorobkowi ilustratorskiemu Lebensteina, w rozdziale tym podjęłam się opisu oraz analizy rysunków dotychczas przeze mnie nie komentowanych i położyłam nacisk na jeszcze inny aspekt prac Lebensteina. Przedstawiłam je skrótowo w odniesieniu do kategorii charakterystycznych dla twórczości obydwu artystów, takich jak: motyw zła, demoniczność i nieszczerze, oraz dualizm dobra i zła sygnalizowany przez te ilustracje.

rozmaitych postaciach jest właściwie wszechobecna, a to dlatego, że autor *Gorącego oddechu pustyni* miał szczególnie wyostrzony zmysł i świadomość wpływu zła na życie ludzkie¹¹⁵. Pisał przecież, że zło „jest w naszym świecie, w nas i obok nas, w bólu istnienia i w cierpieniu”¹¹⁶. W związku z tym można w tej prozie spotkać różne odmiany i przejawy zła. Pojawia się ono w postaci zarówno grzechu, jak i choroby czy nieszczęścia; wojny, zbrodni i kataklizmu. A bohaterowie tych utworów są bądź winowajcami, bądź ofiarami¹¹⁷. W tekstach Herlinga widać wyraźnie, że zło wypływa z człowieka, ale też go osacza, jest nieprzewidywalne, a zetknięcie z nim – nieuniknione.

Nie powinno więc dziwić, że malarz, o którego twórczości mówiło się, iż „przedstawia mroczny obraz ludzkiej egzystencji”¹¹⁸, sięgnął po te teksty. W związku z tym nie może też dziwić, że obydwaj artyści tak dobrze się rozumieli¹¹⁹. W konsekwencji nie należy też być zbyt zaskoczonym tym, że – choć pozostało wiele opowiadań Herlinga-Grudzińskiego, które nie zostały zilustrowane jednym nawet rysunkiem – do najbardziej demonicznego tekstu, jakim jest *Don Ildebrando*, Lebenstein stworzył aż sześć prac. Uwaga artysty przylgnęła więc mocno do opowiadania, którego głównym tematem jest właśnie działanie zła w świecie, a przede wszystkim opętanie człowieka przez zło, które potrafi go zniewolić często wbrew jego woli (tak jak przydarzyło się to Fausto Angeliniemu).

Najbardziej przejmującą z tej serii rysunków jest chyba pierwsza praca zamieszczona w drugim tomie *Opowiadań zebranych*¹²⁰. Przedstawia ona wymizerowaną postać Don Ildebranda siedzącego na kawałku muru w bliżej nieokreślonej przestrzeni, wyraźnie załamane, samotne, przygnębione. Jego ciało, ukazane w ujęciu profilowym, jest wychudzone, ubrane w łachmany. On sam zaś zostaje upokorzony przez nałożenie mu szpiczastego nakrycia głowy. Z ciemności, w której się znajduje, wydaje się spoglądać, bezsilnie i z żalem, a może i z pytaniem w oczach, ku świetlistemu, okrągłemu otworowi – jakby na jakąś inną stronę rzeczywistości. Pojawia się tutaj zatem kontrast: ciemność – jasność; więzienność (szczur u stóp postaci) – przestrzeń niedookreślona, a tym samym jakby metafizyczna; mizéria (wygląd postaci, szczur) – nadzieja (bukłak, białe koło).

¹¹⁵ Zob. na ten temat więcej: J. Bielska-Krawczyk, *Świat według Herlinga*, dz. cyt., s. 26–29.

¹¹⁶ G. Herling-Grudziński, *Martwy Chrystus* [w:] tegoż, *Gorący oddech pustyni*, Warszawa 1997, s. 206.

¹¹⁷ P. Ricoeur, *Skandal zła*, „Znak” 1990, nr 12, s. 48–55.

¹¹⁸ *Jan Lebenstein. Rozmowy o sztuce...*, dz. cyt., s. 14.

¹¹⁹ Zob. na ten temat: J. Bielska-Krawczyk, *Lebenstein i Herling-Grudziński – kultura spotkania (od duchowego pokrewieństwa do współpracy artystycznej)* [w:] *Paryż, Londyn, Monachium, Nowy Jork. Powrześnieowa emigracja niepodległościowa na mapie kultury nie tylko polskiej*, pod red. V. Wejs-Milewskiej, E. Rogalewskiej, Białystok 2009, s. 739–754.

¹²⁰ Między stronami 32 a 33.

W innej pracy¹²¹ [zob. il. 8] przestrzeń ulega już ukonkretnieniu. Pojawiają się detale architektoniczne, takie jak belki stropowe czy półkolistie wykończone okno ze szprosami. Bohater nadal jest ukazwany jako postać siedząca i nadal towarzyszą mu te same atrybuty – szczur, dzban, obdarta odzież i szpiczasta czapeczka. Pojawiają się jednak odmienne rozwiązania. Po pierwsze ujęcie postaci nie jest już w pełni profilowe. Mamy tutaj raczej do czynienia z wariacją na temat perspektywy skróconej. Głowę mężczyzny widać bowiem z profilu, ale korpus jego ciała już *en face*. Nogi nie opierają się swobodnie na podłożu, jak w przypadku wersji omawianej poprzednio, lecz pozostają w bardzo niewygodnej pozycji (uda złączone ze sobą, a od kolan w dół łydki rozłożone „szpagatowo” – jakby nogi zostały połamane). Zachwianiu ulegają też proporcje poszczególnych kończyn. Uwagę przykuwa w szczególności ogromna dłoń, którą bohater próbuje się zasłonić przed działaniem, widocznego na tle otworu okiennego, oka – wysyłającego ku więźniowi swe trujące promienie. Martwy szczur u stóp bohatera, któremu zdążyła wyrosnąć długa broda, zdaje się świadczyć o tym, że męka ukazanej tu postaci trwa bardzo długo. Element metafizyczny przestaje już budzić nadzieję. Staje się dodatkowym zagrożeniem. Ofiara zła bowiem znajduje się o krok od zarażenia się nim i stania się katem.

W tym samym punkcie prywatnej historii ukazuje Don Ildebranda następnym rysunek¹²², w którym bohater, zgnębiony i zniewolony (kula u nogi), jest bombardowany spojrzem czarnego oka przypominającego pocisk. Długotrwałość tej duchowej męki chyba najlepiej przedstawia praca ukazująca trzy głowy Don Ildebranda¹²³. Multiplikacja łuków ukazanych w tle tworzy świat więziennych korytarzy, które zaczynają przypominać labirynt bez wyjścia. Trzy ujęcia głowy Don Ildebranda sugerują rozszczępienie jaźni, stanowiąc obraz bicia się z myślami. Rozmaite usytuowania modelu względem płaszczyzny obrazu oraz wydobycie rysów twarzy z różnym stopniem dokładności i jasności sugerują zmiany zachodzące w bohaterze. Wreszcie, w najbardziej znanej pracy z tego cyklu (bo wykorzystanej na okładce tomu opowiadań wydanego w 1997 roku) widać już bohatera ustawionego *en face* względem płaszczyzny obrazu, nad nim zaś – unoszące się, niczym Słońce Szatana, Oko Zła. Bohater natomiast zostaje tutaj pokazany jako ktoś, kto uległ podszeptom złego ducha, ponieważ kieruje zło spojrzenie w stronę widza.

Intrygujący w tych rysunkach jest m.in. właśnie sposób użycia dostępnych malarzom sposobów upozowania postaci – odwołanie się przez artystę do ujęć profilowych bądź wizerunków ukazujących figurę ludzką *en face*. Profil w tym przypadku wyraż-

¹²¹ Między stronami 48 a 49 wyżej wspomianej edycji.

¹²² Między stronami 112 a 113.

¹²³ Między stronami 160 a 161.

nie służy oddaniu melancholii, zadumy, samotności, w której Zły nawiązuje kontakt ze swoją ofiarą, mającą stać się narzędziem zła. Ujęcie *en face* uzmysławia natomiast gotowość bohatera do czynienia zła i wykorzystania go przeciw światu, reprezentowanemu przez odbiorców ilustracji.

Lebenstein poświęca zatem wiele uwagi procesowi, który nieuchronnie prowadzi ofiarę zła ku staniu się jego sprawcą. Zło to zaś obróci się następnie przeciw jej potomkom. Dlatego artysta, zgodnie zresztą z opowieścią snutą przez Herlinga-Grudzińskiego, nie omieszczał stworzyć jednego rysunku poświęconego konsekwencjom tamtej słabości, tamtego upadku. Na rysunku tym¹²⁴ widać wnuka Don Ildebranda – Fausta Angeliniego, który słabnie pod działaniem Oka Zła i który musi być świadkiem jego oddziaływania na świat (wybuch wulkanu). I być może właśnie dlatego opowiadanie to tak bardzo zaintrygowało Lebensteina. Pokazuje ono bowiem pewien proces rozprzestrzeniania się zła i jego płynnego przechodzenia od jednej formy do następnej – od nieszczęścia ku zbrodni i znowu ku nieszczęściu.

Wszystko rozpoczyna się od sygnalizowania przez artystę czyhających na człowieka zagrożeń. Malarz sugeruje je niekiedy na poziomie czysto formalnym, jak to ma miejsce chociażby w ilustracji do opowiadania *Ex voto*, w której sposób rysowania sprawia, że powstaje wrażenie osaczającego postać mroku (gęsta sieć linii), a także pojawia się niebezpieczeństwo poranienia (ściana, naprzeciw której stoi bohaterka, wydaje się kolczasta). Lebenstein ukazuje zarówno, wspominane w twórczości Herlinga-Grudzińskiego, zagrożenia ze strony natury (kilkakrotnie rysując erupcję Wezuwiusza czy zachowania osób chorych psychicznie – w ilustracjach do *Schroniska lunatycznego*), jak i ze strony drugiego człowieka (różnego rodzaju prześladowania – dekapitacje, palenie na stosie, szubienice). Poświęca też dużo uwagi ludzkiemu nieszczęściu, tworząc wiele rysunków ukazujących Lebbrosa – Herlingowego Hioba – i jego smutne spojrzenie człowieka, który cierpi w sposób niezawiniony. Nie zapomina jednak także o mrokach czających się we wnętrzu ludzkiej duszy. Malując włosy Klary z opowiadania *Ex voto*, tworzy na jej głowie jakby „kłębowisko żmij”, a tym samym pikturalny odpowiednik frazeologizmu „diabeł wcielony”. Upodabnia ją też do – wspomianej w tym utworze, a niebezpiecznej dla otoczenia – Gorgony. Zło drzemiące w ludzkiej duszy ujawnia się zatem przez wygląd postaci. Na rysunku do *Suor Stregi* sygnalizują ją oczy kobiety. Lebenstein pokazuje też złe czyny – dramatyczne i przerażające jednocześnie. Na ilustracji do *Cudu* przedstawia żołnierza trzymającego w ręce obciętą właśnie przez siebie głowę mężczyzny; na rysunku zainspirowanym *Ofiarowaniem* – starca duszącego chłopca (własnego syna, jak wiemy z opowiadania); na obrazie towarzyszącym

¹²⁴ Między stronami 96 a 97.

Madrygałowi żałobnemu zatrzymuje natomiast w kadrze moment furii Carla Gesualdo, który rozcina swoją niewierną żonę na pół. W konsekwencji świat tych obrazów aż kipi od patologii.

U Herlinga-Grudzińskiego ważna jest także świadomość, że zło i dobro pozostają ze sobą wymieszane i nie istnieją w izolacji od siebie – zarówno w świecie, jak i w człowieku. Najbardziej wymownym świadectwem tego przekonania jest imię jednego z bohaterów opowiadania *Don Ildebrando*. Brzmi ono Fausto Angelini, czyli Faust Anielski. Sugeruje ono sprzeczności zamknięte w ludzkiej duszy. Lebenstein, starając się oddać tę prawidłowość prozy Herlinga-Grudzińskiego¹²⁵, posługuje się często mocnym i wymownym kontrastem jasnego i ciemnego. Na przykład w ilustracji do *Ex Vota* widać z jednej strony ciemne włosy dziewczynki, z drugiej zaś jej jasną główkę przedstawioną w wotywnym medalionie. Klara jest też, za sprawą rozwiązań plastycznych, jakby przepołowiona – do pasa bowiem została przedstawiona na ciemnym, a od pasa w górę na jasnym tle, co obrazuje pełną sprzeczności aksjologię tej postaci. Ponadto podwojenie wizerunku bohaterki oddaje też dwoistość natury ludzkiej, w której jest tyleż dobra, co zła.

Podobny zabieg stosuje malarz w ilustracji do opowiadania *Suor Strega*, w którym pojawiają się dwa wizerunki tytułowej bohaterki – jeden jasny, a drugi ciemny; jeden ukazujący ją nagą, natomiast drugi – w habicie zakonnym. Lebenstein sygnalizuje w ten sposób pęknięcie osobowości, które było charakterystyczne dla Herlingowej postaci i które zadecydowało o jej dziwnym życiorysie, o jej dosłownie podwójnym życiu (najpierw zakonnym, a potem świecko-demonicznym). Suor Strega z rozmodlonej zakonnicy ostatecznie stała się przecież niebezpieczną *femme fatale*.

Innym razem malarz posłużył się rodzajem kompozycji opartej na upozowaniu dwóch różnych postaci w celu oddania złożoności kondycji ludzkiej. Z takim przypadkiem mamy do czynienia chociażby w jednej z ilustracji do opowiadania *Don Ildebrando*, w której widać mężczyznę i kobietę stanowiących jakby jedną całość. Rysunek nasyca więc myśl o jedności przeciwieństw i dualizmie pierwiastka męskiego i żeńskiego. Na ilustracji do opowiadania *Cud* można zaś zobaczyć przeciwstawione sobie piękno człowieka (reprezentowane przez urodziwą damę) oraz jego kalectwo (symbolizowane przez mężczyznę z kulami w rękach). Motywowi dualizmu aksjologicznego towarzyszy więc najwyraźniej także dualizm antropologiczny. Artysta tworzy też rysunki, które pokazują zderzenie tych dychotomicznych pierwiastków, ścierających się w duszy ludzkiej i w świecie. Na jednej z ilustracji do *Madrygału żałobnego* po obu stronach postaci młodego muzyka widać figury zakapturzonego mnicha i diabła, co stanowi wyraźne nawiązanie do idei psychomachii.

¹²⁵ Zob. na ten temat: J. Bielska-Krawczyk, *Między widzialnym a niewidzialnym...*, dz. cyt., s. 136.

Jak pisałam w swojej książce *Świat w sąsiedztwie zaświatów*:

Lebenstein zwraca uwagę [w ilustracjach do tekstów Herlinga – przyp. J. B-K] na dwoistość natury ludzkiej, w której z jednej strony ściera się ze sobą dobro i zło, zmysłowość i uduchowienie (*Ex voto, Suor Strega, Don Ildebrando I, Madrygał żałobny I i II*), z drugiej zaś występuje obok siebie błazeńskość i wymiar chrystologiczny (*Don Ildebrando I*), pierwiastek męski i żeński (*Don Ildebrando II*), wspólnotowość i samotność (*Jubileusz, Rok Święty*). Artysta wskazuje też na istotną dla egzystencji ludzkiej opozycję młodość – starość, życie – śmierć (*Suor Strega*), Eros – Tanatos (*Madrygał żałobny I*), a także na dualizm pierwiastka męskiego i żeńskiego (*Don Ildebrando II; Szczyt lata; Madrygał żałobny I*) oraz na związek pomiędzy winą i karą, „widzialnym i niewidzialnym” (*Madrygał żałobny II*)¹²⁶.

Jego prace ujawniają tym samym sposób myślenia właściwy dualizmowi antropologicznemu¹²⁷ i aksjologicznemu. W konsekwencji artysta swoimi rysunkami oddaje głębokie przekonanie pisarza, który twierdził: „Nie ma śmierci, niedostępnej w bezpośrednim doświadczeniu, poza granicami życia. Nie ma Zła, skradającego się podstępnie z oddali, poza granicami Dobra. Panuje tu prawo osmozy”¹²⁸. Lebenstein zaś, jak widać, wziął sobie te słowa przyjaciela do serca.

2. DIABEŁ HISTORII WEDŁUG ALEKSANDRA WATA

Gustaw Herling-Grudziński nie był wśród pisarzy-prozaików jedyną pokrewną Lebensteinowi duszą. Dialog słowa i obrazu toczył się także między pracami autora *Pergamonów* a twórczością innych jego kolegów – mistrzów pióra – takich chociażby jak Aleksander Wat, który opuścił kraj i podjął decyzję o pozostaniu na emigracji w, tym samym co Lebenstein, 1959 roku. Przyjaźń tę w pierwszej kolejności nakreśla więc pewna sprężyna biograficzna, za którą kryją się także podobieństwa dotyczące przekonań polityczno-społecznych, będące podłożem podjęcia decyzji o wyjeździe z kraju i w rezultacie umożliwiające spotkanie¹²⁹ – także interartystyczne.

¹²⁶ J. Bielska-Krawczyk, *Świat w sąsiedztwie zaświatów...*, dz. cyt., s. 223–224.

¹²⁷ Trzeba pamiętać, że Lebenstein, podobnie jak Grudziński, był wrażliwy na antropologiczny aspekt kultury. Bywał nawet nazywany „antropologiem kultury, antropologiem malarstwa”. Zob. J. Lebenstein, W. Wierchowka, *Malowanie jest jak pisanie...*, dz. cyt., s. 82.

¹²⁸ G. Herling-Grudziński, *Błogosławiona, święta*, s. 189. Dosłowną ilustracją przekonań Herlinga-Grudzińskiego w tym względzie może być chociażby wizerunek młodej Suor Catheriny o bujnych kształtach ciała, które zachowując witalność młodości, jest jednak zamknięte w grobie i zaczyna podlegać rozkładowi (patrz ręka).

¹²⁹ Relacja między Watem i Lebensteinem mogłaby stanowić przykład tego, co nazywam „kulturą spotkania” (zob. na ten temat: J. Bielska-Krawczyk, *Lebenstein i Herling-Grudziński...*, dz. cyt., s. 739–754).

W 1963 roku Wat dedykuje Lebensteinowi swój wiersz („Aleksander Wat/ Jankowi Lebensteinowi w dowód/ przyjaźni i adoracji./ Paryż, 5 XI 1963”)¹³⁰. W tym samym czasie Lebenstein czyta jego *Bezrobotnego Lucyfera* i zachwycony nim tworzy rozbudowany projekt ilustratorski dotyczący tej publikacji. Po zakończeniu pracy zaś ofiarowuje te rysunki autorowi książki („»To mi odkryło/40 lat wstecz«/ a dla mnie?/ Janek/ który Aleksandra/ kocha/ Paryż Grudzień 1963”)¹³¹. Wat rewanżuje się, przekazując z kolei malarzowi jedyny i cudem odnaleziony w antykwariacie egzemplarz przedwojennego wydania opowiadań – ponownie dodając do tego dedykację („Kochanemu Jankowi Lebensteinowi,/ który na nowo ożywił tę książkę/ naszej młodości/ Aleksander/ i”)¹³². Od początku tej znajomości trwa zatem pewnego rodzaju interakcja artystyczna i wymiana darów, której towarzyszy także wymiana oznak wyraźnej sympatii.

W 1968 roku relacja między twórcami zaowocowała wspólną inicjatywą kulturową. Nakładem wydawnictwa Libella ukazało się „piękne wydanie”¹³³ tomiku poetyckiego Wata *Ciemne świcidło*, z okładką stworzoną przez Lebensteina. Projekt ten, operujący kompozycją pasową oraz kontrastem czerni i bieli, nawiązuje do oksymoronicznego tytułu książki zwracającego uwagę na relację między światłem i ciemnością, które w pracy Lebensteina uzyskują ekwiwalent w postaci relacji kolorystycznej między czernią i bielą. W liternictwie zostaje tu wykorzystane pismo samego malarza, co stanowi wyraz poczucia bliskości światów obydwu artystów. To Lebenstein bowiem podpisuje całość nazwiskiem Aleksandra Wata. Imię pisarza wymownie więc łączy się w tym przypadku z gestem malarza. I jest to jakiś szczególny wyraz duchowego pokrewieństwa oraz poczucia jedności.

W części centralnej tego obrazu został wyeksponowany motyw figury hybrydalnej, który pozwala – przez rozwiązania ikonograficzne – dodatkowo wyrazić ideę zespolenia oraz określić semantykę owej tytułowej ciemności i światłości. Figura ta, przypominająca stylistycznie „malarzkie skróty”¹³⁴, tak chętnie stosowane przez twórców polskiej szkoły plakatu, zbliża się do rozwiązań, jakie można odnaleźć chociażby w pracach Franciszka Starowieyskiego¹³⁵.

¹³⁰ Zob. *Jan Lebenstein*, pod red. T. Stepnowskiej, Warszawa 1992 [brak paginacji].

¹³¹ J. Zieliński, *Dzieje pewnego scalenia* [posłowie] [w:] A. Wat, *Bezrobotny lucyfer*, Warszawa 2009 [brak paginacji].

¹³² Tamże.

¹³³ Z. Lichniak, *Mój skorowidz poezji polskiej na emigracji*, Warszawa 1989, s. 209.

¹³⁴ E. Kruszewska, *Złote lata plakatu* [w:] *Polski plakat teatralny 1899–1999*, pod. red. K. Dydo, Kraków 2000, s. 42.

¹³⁵ Co ciekawe, w latach dziewięćdziesiątych Starowieyski posłużył się z kolei rozwiązaniem podobnym do zastosowanego przez Lebensteina w tej pracy. Widać tu bowiem nad korpusem kobiecym białe kółko zamiast głowy. *Divina Polonia rapta per Europa Profana* Starowieyskiego ukazuje Europę, która w miejscu głowy ma czarną (dla odmiany) kulkę.

Widać tu kobiecy tors bez ramion i głowy, wyposażony w orle skrzydła i osadzony na potwornym dwugłowym ptaszysku o skrzydłach nietoperza. Przywołane tu znaki wyraźnie nawiązują do ikonografii chrześcijańskiej, gdzie anioły tradycyjnie mają skrzydła ptasie, a diabeł skrzydła nietoperza¹³⁶. Chodzi tu o pewną jedność dobra i zła. Połączenie tych motywów w hybrydę podkreśla bowiem nierozdzielność obrazowanych w ten sposób aksjologicznych aspektów przestrzeni metafizycznej – zgodnie z charakterem „poezji eschatologicznej”¹³⁷ Wata i z mistycznie paradoksalnym sformułowaniem – „ciemne świedcilo”. Formuła ta zaś dobrze wyraża, charakterystyczny dla Wata, „stan oscylacji wokół Tajemnicy”¹³⁸. W przypadku ilustracji Lebensteina tę cechę twórczości Wata oddaje, wspominany już tutaj, świetlisty punkt nad ramionami „anioła” – jasny („świedcilo”), ale promieniujący ciemnością („ciemne”)¹³⁹.

Dwugłowość ptaka wprowadza jednak jeszcze inne (historyczno-polityczne) konotacje. Stanowi bowiem aluzję do Rosji, której godłem był orzeł dwugłowy. U Lebensteina zamienia się on w dwugłowego ptako-nietoperza. I trzeba zauważyć, że w przypadku twórczości Wata, u którego na płaszczyźnie biograficznej i historiozoficznej metafizyka jest uwikłana w historię i ma wymiar historyczno-polityczny, jest to rozwiązanie niezwykle trafne.

Toczący się między twórcami (w wymiarze artystycznym) dialog, ujawniający (choćby w przypadku omawianej tu okładki) wzajemne porozumienie, opierał się na podobieństwach wrażliwości i wyobraźni. Przyglądając się obydwu artystom, nie sposób bowiem nie dostrzec, że istniały między nimi pewne przestrzenie wspólne. Jedną z nich było przywiązywanie dużej wagi do cielesności i biologiczności bytu ludzkiego¹⁴⁰. Podobieństwa w tym względzie sugeruje, odzwierciedlając też świadomość ich istnienia u obu twórców, wiersz Wata dedykowany Lebensteinowi. Pisany zgodnie z zasadami poezji kaligraficznej ujawnia istniejące między nimi „pokrewieństwa wyobraźni”¹⁴¹.

¹³⁶ Zob. *Aniołowie i demony. Leksykon – historia, sztuka, ikonografia*, Warszawa 2005, s. 251, 280–282.

¹³⁷ Zob. G. Herling-Grudziński, *Czysta czerń* [w:] tegoż, *Wyjścia z milczenia. Szkice*, t. 9, wybór Z. Kudelski, Warszawa 1998, s. 297.

¹³⁸ J. Borowski, „Między bluźniercą a wyznawcą”. *Doświadczenie sacrum w poezji Aleksandra Wata*, Lublin 1998, s. 220.

¹³⁹ Oprócz analizowanego tutaj rysunku powstało jeszcze sześć innych projektów okładki tego tomiku: część z nich o całkowicie abstrakcyjnym wzornictwie, a jeden wręcz o charakterze zbliżonym do *optical art*. Dzięki nim wyraźnie widać, że ów okrągły punkt i gra ciemne – jasne skoncentrowana wokół niego stanowiły podstawowy element myślenia Lebensteina o tej poezji.

¹⁴⁰ Jeleński określił Wata jako „osobowość biologiczną” (zob. K.A. Jeleński, *Lumen obscurum* [w:] tegoż, *Zbiegi okoliczności*, Paryż 1982, s. 256). Lipski pisze o jego „wstręcie do ciała” (zob. J.J. Lipski, *Noc ciemna* [w:] tegoż, *Szkice o poezji*, Paryż 1987, s. 27–31). Barańczak zaś wspomina o „wtrąceniu w skórę” (zob. S. Barańczak, *Cztery ściany bólu* [w:] *Pamięć głosów. O twórczości Aleksandra Wata*, pod red. W. Ligęzy, Kraków 1992, s. 33–48).

¹⁴¹ J. Zieliński, *Dzieje pewnego scalenia...*, dz. cyt., [brak paginacji].

Na pewną markizę-stalinówkę

Dla J. L.

Szanujący się kościotrup

nigdy nie pokazuje się

nago.

Tkanka tłuszczowa jest jego

ochroną. Także mięśnie. I skóra, cudna skóra.

Która z wiekiem mi sflaczała. Eheu! skóra

sflaczała, ale mam kostium od Balanciagi.

Na nim przypięty blaszany medal bohaterki –

domchozyajki, duży i piękny. Zakonnica odepnie go,

rozbierze mnie z kostiumu od Balanciagi, eheu!

umyje mydłem Krasnaja Maskwa, ubierze

w sweter czerwony, dziany, za darmo,

przez zetempówki-wielbicielki

mego męża, wielkiego pi-

sarza. Tam, gdzie było

szmaciane i rzewne

serduszko,

przypną znów medal

piękny medal blaszany.

I złożą mnie do grobu,

ten szkielet, który siebie szanując,

nigdy nie pokazywał się

nago.

Elementem przynależącym do owej przestrzeni wspólnej obydwu artystów jest już sam tytuł wiersza przypominający o krytyczno-ironicznym stosunku do komunizmu („markiza-stalinówka”), który w tym czasie prezentowali już obydwaj twórcy. Zastosowana w nim przez poetę formuła przywodzi na myśl chociażby karykatury polityczne Lebensteina. Kolejnym składnikiem owego spotkania interartystycznego jest w tym przypadku wizualny kształt tekstu nawiązujący do tworzonych przez Lebensteina kompozycji plastycznych zwanych *Figurami* – swoją drogą przypominających też zdarte i rozciągnięte skóry zwierząt. Wreszcie rodzaj wyobraźni – zainteresowanej ciałem jako bytem podatnym na rozkład – stanowi istotny element owego dialogu. Swoją fascynację tego typu procesami Lebenstein manifestował już w, podobnych malarstwu materii, *Figurach osiowych*. Wkrótce zaczął też tworzyć wizerunki zwierząt jakby zmacerowanych. W okresie swojego „stylu rentgenowskiego” zaś w pełni zbliżył się do sposobu obrazowania zaprezentowanego przez Wata w analizowanym tu wierszu.

Pięknotki znane ze *Sweet Bar*, świecące odsłoniętymi żebrami, ale ciągle z boa na ramionach i w eleganckich kapeluszach, przypominają do złudzenia słowa Wata „skóra sflaczała, ale ma kostium od Balanciagi”. Biorąc zaś pod uwagę chronologię powstawania tych prac (wiersz Wata – 1968; kompozycje ze *Sweet Bar* – lata siedemdziesiąte), można ponownie (tak jak to było już w przypadku Białoszewskiego) mówić o pierwszeństwie literatury i dopatrywać się w niej czynnika pobudzającego wyobraźnię malarza – najwyraźniej nie tylko jako ilustratora, lecz także jako niezależnego twórcy, którego koncepcje plastyczne przynajmniej w jakiejś mierze zostały ukształtowane przez kontakt z obrazami literackimi tworzonymi przez wybitnych polskich pisarzy – przyjaciół Lebensteina. W każdym razie silne odczuwanie i przeżywanie cielesności (tak wyraźnie widoczne w analizowanym tu wierszu) było z pewnością rysem charakterystycznym dla osobowości obydwu twórców. W przypadku autora *Dziennika bez samogłosek* doświadczane przez pisarza cierpienie fizyczne¹⁴² wzmagало owo poczucie cielesności. Stanowiło też jedną z przyczyn egzystencjalizmu Wata¹⁴³, który jest kolejnym elementem łączącym jego świat ze światem Lebensteina¹⁴⁴. Należałoby również zwrócić uwagę na podobne u obydwu artystów odczuwanie kryzysu cywilizacji europejskiej¹⁴⁵, powodujące w wypadku Wata skłonność do katastrofi-

¹⁴² Zob. E. Molęda, *Mowa cierpienia. Interpretacja poezji Aleksandra Wata*, Kraków 2001.

¹⁴³ Zob. M. Januskiewicz, *Tropami egzystencjalizmu w literaturze polskiej XX wieku. O prozie Aleksandra Wata, Stanisława Dygata i Edwarda Stachury*, Poznań 1998.

¹⁴⁴ Zob. K. Pomian, *Lebenstein: cielesność i historia*, dz. cyt., s. 20.

¹⁴⁵ D. Sikorski, *Ironia, symbol, metafora w twórczości Aleksandra Wata* [w:] W „antykwaracie anielskich ekstrawagacji”. *O twórczości Aleksandra Wata*, pod red. J. Borowskiego, W. Panasa, Lublin 2002, s. 319–320.

zmu¹⁴⁶, w wypadku Lebensteina zaś – zainteresowanie Apokalipsą. Dla obydwu też charakterystyczne było poważne traktowanie pierwiastka demonicznego istniejącego w świecie. I to właśnie na tej płaszczyźnie doszło do najbardziej owocnego od strony kulturowej spotkania interartystycznego między Watem i Lebensteinem, który podjął się zilustrowania *Bezrobotnego Lucyfera*¹⁴⁷.

Jak wiadomo ze wspomnień Herlinga-Grudzińskiego, Lebenstein bał się diabła¹⁴⁸. Aleksander Wat natomiast w znacznej mierze jemu zawdzięczał swoje nawrócenie – konkretnie zaś widzeniu, którego doświadczył w jednym z więzień sowieckich. W widzeniu tym bowiem ujawnił mu się m.in. „diabeł historii”¹⁴⁹, którego pisarz opisał w zgodzie z „poetyką mistycznej iluminacji”¹⁵⁰. W wyniku owej iluminacji zaczął wierzyć w diabła, dostrzegając pierwiastek demoniczny zarówno w komunizmie, jak i w własnej chorobie¹⁵¹.

To szukanie przez pisarza diabła w pobliżu siebie przyczyni się zaś do nadania przez Lebensteina wyglądowi diabła – wcielonemu (zgodnie z koncepcją Wata) w Charliego Chaplina – rysów samego pisarza¹⁵². Jednocześnie, czytając tytułowe opowiadanie *Bezrobotnego Lucyfera*, malarz dostrzeże w diable także (najprawdopodobniej) samego siebie. W jego ilustracjach pojawi się bowiem niewystępujący w opowiadaniu motyw alkoholowy. I to on przede wszystkim każe myśleć o Lebensteinie, którego demonem była właśnie ta choroba. W każdym razie Jan Zieliński (chyba słusznie) zauważył:

Może nawet domalował sam siebie w tym światku w postaci bobasa przed zastawioną kieliszkami ladą baru, a potem chłopca z cygarem i butelką, który przytrzymuje się latarni wyrzucony z lokalu¹⁵³.

W ten sposób malarz umieści w tyglu tych niespokojnych opowiadań samego siebie i przyjaciela, którego teksty tak spontanicznie zdecydował się zilustrować. Tym też sposo-

¹⁴⁶ Co ciekawe, właśnie w dedykowanym Lebensteinowi wierszu z tomu *Ciemne świedldo* pojawia się ten sposób postrzegania świata. Wiersz ten bowiem „zawiera katastroficzny opis upadającego świata ujęty w szeroką perspektywę historyczną sięgającą starożytności” (zob. A. Dziadek, *Wstęp* [w:] A. Wat, *Wybór wierszy*, Wrocław 2008, s. XLIV).

¹⁴⁷ Artysta stworzył dwadzieścia dwie prace ilustrujące tę książkę. Zostały one wykorzystane zarówno w nowym wydaniu *Bezrobotnego Lucyfera* z 2009 roku, jak i na okładkach tomów *Pism wybranych* Wata.

¹⁴⁸ Zob. G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą 1997–1999* [w:] tegoż, *Pisma zebrane*, t. 11, pod red. Z. Kudelskiego, Warszawa 2000, s. 322.

¹⁴⁹ Zob. A. Wat, *Mój wiek*, t. 2, Warszawa 1998, s. 214–215.

¹⁵⁰ Zob. P. Rojek, „Historia zamącona autobiografią”. *Zagadnienie tożsamości narracyjnej w odniesieniu do powojennej liryki Aleksandra Wata*, Kraków 2009, s. 43.

¹⁵¹ Zob. A. Wat, *Mój wiek*, t. 1, Warszawa 1998, s. 56.

¹⁵² Zob. rysunek z napisem „Charlie” w tomie *Bezrobotny Lucyfer*.

¹⁵³ J. Zieliński, *Dzieje pewnego scalenia...*, dz. cyt., [brak paginacji].

bem (zgodnie zresztą z intencjami samego Wata) diabeł okaże się postacią związaną z pisarzem jakąś bardzo osobistą więzią, a jednocześnie zachowa wymiar historiozoficzny.

Łączenie ze sobą historii i demoniczności skłoniło pisarza do poszukiwania „nieubłaganej logiki historycznego biegu zdarzeń”¹⁵⁴ oraz „ukrytych determinacji i epizodów jasnowidzenia”¹⁵⁵, które stanowią m.in. podłoże konstrukcji fabuł opowiadań zawartych w tomie *Bezrobotny Lucyfer*. Lebenstein w najbardziej widoczny sposób podjął ten wątek w ilustracjach do opowiadania *Królowie na wygnaniu*. Stworzył do niego dwie prace ukazujące władców europejskich w strojach charakterystycznych dla początku XX wieku. Rozpoczął więc (podobnie jak pisarz) od konkretnego momentu historycznego, który stanowi punkt wyjścia fantazji historiozoficznej Wata. Następnie zaś (znowu zgodnie z konstrukcją opowiadania) zasygnalizował regres (cofnięcie się ku średniowiecznym formom życia społecznego – element turnieju rycerskiego; a potem ku walkom dzikich – nagość, maczuga, głowa przytroczona do pasa mężczyzny z koroną na głowie). Lebenstein przeszedł już w tym momencie ku komunikowaniu paraboliczno-karykaturalnemu, tworząc schematyczne i niemal alegoryczne wizerunki postaci z atrybutami królewskości (korony), które toczą ze sobą równie schematyczną walkę (kopie rycerskie i tarcze z herbami). Brak powagi całej sytuacji, jak również przyjętego przez Wata tonu opowiadania, Lebenstein odzwierciedlił przez dodanie od siebie elementów związanych z grą w karty (pojawiają się tutaj znaki kier i pik). W ten sposób Lebenstein podkreślił nie tylko rolę gry w historii, lecz także ludyczny charakter opowiadań Wata.

Stosując w tych opowiadaniach duże skróty czasowe, Wat tworzy swoje „futurystyczne fikcje”¹⁵⁶ i opowiada historie (niekiedy trwające przez tysiąc lat), odsłaniając mechanizmy dziejów, diaboliczne i często paradoksalne obroty rzeczy (*Żyd wieczny tułacz*, *Królowie na wygnaniu*). Jednocześnie przygląda się losom wplątanych w to jednostek – sprytnych, a jednak zagubionych (*Bezrobotny Lucyfer*, *Żyd wieczny tułacz*, *Tom Bill. Szampion ciężkiej wagi*). Zastanawia się nad rolą iluzji, złudzenia i kłamstwa (*Czyście nie widzieli ulicy gołębiej?*, *Prima Aprilis*). Ważną rolę w tych opowiadaniach odgrywają także pytania o procesy dziejowe prowadzące do powstania takich, a nie innych układów społeczno-polityczno-kulturowych (*Żyd wieczny tułacz*; *Królowie na wygnaniu*). Są tu też ukryte pytania o metafizyczny aspekt kultury i kondycję kultury współczesnej (*Bezrobotny Lucyfer*), jak również refleksje nad dziejami religii (*Żyd wieczny tułacz*), które ujawniają już (w sposób proroczy niemal) kierunek, w którym będzie w przyszłości zmierzał sam pisarz.

¹⁵⁴ T. Pyzik, *Predestynacja w twórczości Aleksandra Wata*, Gliwice 2004, s. 11.

¹⁵⁵ Tamże.

¹⁵⁶ J. Olejniczak, *Wtajemniczenie – Aleksander Wat*, Katowice 1999, s. 63.

Szczególnie znamienne pod tym względem jest opowiadanie *Żyd wieczny tułacz*. Jego bohaterem jest Żyd z Zebrzydowa, który przeszedł na katolicyzm i w wyniku dziwnych przemian historii został papieżem. W opowiadaniach Wata wszystko jest oczywiście celowo uproszczone i wyjaskrawione – doprowadzone do absurdu. Nie zmienia to jednak faktu, że kryją się za tym obserwacje rzeczywistości, znajomość historii i (tak jak już wspomniano) pewne presupozycje istotne z biograficznego punktu widzenia. Aleksander Wat – pisarz pochodzenia żydowskiego (co zapewne jest jedną z przyczyn, dla których w ilustracjach Lebensteina pojawiają się tak licznie postaci o semickich rysach) – po wojnie przeżył konwersję i zbliżył się do chrześcijaństwa. Jednocześnie w swojej twórczości pozostał rozdarty między judaizmem i chrześcijaństwem¹⁵⁷, ale też między wiarą i niewiarą (jakby dwugłowy – niczym mężczyzna z jednego z rysunków Lebensteina do *Bezrobotnego Lucyfera*). W *Dzienniku bez samogłosek* określił swoją kondycję jako zawieszenie „Między wiarą a niewiarą”¹⁵⁸. Uznał też, że sztuka polega na tym, by „utrzymać ów stan pośredni”¹⁵⁹. Dodał wreszcie, że jest to jedyny rodzaj wiary, na którą stać człowieka współczesnego („Zdaje się, że współcześni nic ponad to osiągnąć nie mogą”¹⁶⁰). Żyjemy przecież w świecie, w którym dominującym rysem antropologicznym kultury stało się zwątpienie – w świecie, w którym nawet diabeł zwątpił w siebie i nie jest potrzebny nikomu, włącznie z przeciwnikami Boga i religii; w świecie, w którym Lucyfer staje się Charliem Chaplinem.

Nie powinno więc dziwić, że Wat opowiada to wszystko tonem jakby nie do końca poważnym – zgodnie z owym „chaplinowskim” duchem epoki – tonem przyrównywanym do stylistyki Monty Pythona¹⁶¹. Jednocześnie są to opowiadki dotyczące najbardziej fundamentalnych spraw, stanowiące „groteskowe parable”¹⁶². Lekkość i komizm fabularny służą tu więc opowiedzeniu historii często tragicznych i przerażających, a jednocześnie w barwny sposób przedstawiających poważną „problematykę historiozoficzną”¹⁶³, co rzutuje chociażby na rozwiązania kolorystyczne zastosowane przez Lebensteina (kontrast między burymi monochromami a pojedynczymi jaskrawymi plamami różu i turkus). Kontrast ten zaś rodzi w odbiorcy napięcie i zmusza do refleksji.

¹⁵⁷ S.J. Żurek, *Aleksandra Wata wędrownica ku wyższym światom (od nihilizmu do judeochrześcijaństwa)* [w:] *Szkice o poezji Aleksandra Wata*, pod red. J. Brzozowskiego, K. Pietrycha, Warszawa 1998.

¹⁵⁸ A. Wat, *Dziennik bez samogłosek*, Londyn 1986, s. 12.

¹⁵⁹ Tamże.

¹⁶⁰ Tamże.

¹⁶¹ A. Dziadek, *Wstęp*, dz. cyt., s. XXXVI.

¹⁶² J. Olejniczak, *Wtajemniczenie...*, dz. cyt., s. 56.

¹⁶³ Tamże, s. 66.

„Groteskowe parable” Wata sprowokowały Lebensteina do posłużenia się właśnie językiem, niekiedy niemal dadaistycznej, groteski. Odnajdujemy w jego ilustracjach hybrydy (konika morskiego z rogami i husarskim skrzydłem czy piecyk na ludzkich nogach), postaci o zachwianych proporcjach (diabełek, którego olbrzymia głowa wyrasta z krótkich nóżek), dziwaczność (mężczyzna o dwóch głowach, odcięta głowa leżąca w wiadrze i mówiąca „J’ai t’aime”). Zgodnie z ironicznym¹⁶⁴ tonem opowiadań Wata ironia pojawia się także w pracach samego Lebensteina ilustrujących ten cykl, żeby wspomnieć tutaj chociażby o renesansowych z ducha portretach dygnitarzy państwowych i kościelnych znajdujących się na okładce, funkcjonujących w wyniku takiego rozwiązania jako rewery wizerunków diabła, czy o karykaturze paryskiego Sacre Coeuer, w której kopuła kościoła, zamieniona w wielki cyc, jest oparta na dwóch słoniach.

Znamienny jest także sposób tworzenia tych kompozycji [zob. il. 9] – posługiwanie się techniką collage’u nadającą tym obrazom znamię niespójności; cienką i „byle jaką” kreską – pospieszną i korespondującą w ten sposób z narracyjnym przyspieszeniem charakterystycznym dla parabol Wata; częste posługiwanie się papierem milimetrowym jako podkładem (co przypomina o stechnicyzowanej współczesności) oraz spontaniczną, nieregularną, niedokładną, „krnąbrną” i anarchiczną plamą barwną, która pojawia się tu i ówdzie i nie pokrywa się z granicami wyznaczanymi przez rysunek, przypominając kleksy („kleks upału”¹⁶⁵) – niejako w zgodzie z „anarchią humoru”¹⁶⁶, o której wspomina narrator jednego z opowiadań i która stanowi jeden z rysów charakterystycznych tych tekstów.

Plastyczne „bałaganiarstwo”, jakie emanuje z tych ilustracji zdaje się dobrze odzwierciedlać ideę „burdelu świata”¹⁶⁷, o której wspomina profesor-prowokator z opowiadania *Czyście nie widzieli ulicy Gołębiej?*. W swoich ilustracjach Lebenstein przede wszystkim podkreśla więc rozchwianie rzeczywistości, jej chaos i absurdy oraz karykaturalność. I chyba nie mogło być inaczej, skoro są to rysunki do opowiadań, w których diabeł okazał się komikiem. Ton wypowiedzi Wata, zupełnie inny niż Herlinga-Grudzińskiego, zaowocował więc całkiem odmiennym sposobem rysowania oraz nieco inną wizją współczesnej kultury i zagrażającego człowiekowi zła – rozsadzającego cywilizację, w której Lucyfer jest bezrobotny, ponieważ świat zwariował, a nowe paradygmaty kulturowe okazują się bardziej demoniczne od samego diabła.

¹⁶⁴ D. Sikorski, *Ironia, symbol...*, dz. cyt., s. 322.

¹⁶⁵ A. Wat, *Tom Bill. Szampion wagi ciężkiej* [w:] tegoż, *Bezrobotny Lucyfer*, Warszawa – Kraków 2009, s. 188.

¹⁶⁶ A. Wat, *Prima Aprilis* [w:] tegoż, *Bezrobotny Lucyfer*, dz. cyt., s. 139.

¹⁶⁷ A. Wat, *Czyście nie widzieli ulicy Gołębiej?* [w:] tegoż, *Bezrobotny Lucyfer*, dz. cyt., s. 128.

3. DZIECIŃSTWO, „PÓLDIABLĘ WENECKIE”, NIEDOJRZAŁOŚĆ
I ZEZWIERZĘCENIE – WYKRZYWIONA TWARZ CZŁOWIEKA
WSPÓŁCZESNEGO (W RYSUNKACH LEBENSTEINA DO TWÓRCZOŚCI
CZESŁAWA MIŁOSZA, OLGI SCHERER, WITOLDA GOMBROWICZA
ORAZ GEORGE’A ORWELLA)

Ze szczególnym połączeniem biografii i historii mamy do czynienia także w *Historii Witolda Gombrowicza*, do której Jan Lebenstein stworzył kilka rysunków – jeden z nich ofiarowując Ricie Gombrowicz, pozostałe natomiast zamieszczając we francuskojęzycznym wydaniu tegoż dramatu. Biorąc pod uwagę chociażby groteskowy humor, który cechuje twórczość autora *Transatlantyku*¹⁶⁸, oraz zainteresowanie pisarza szpetotą (*Iwona*, *Księżniczka Burgunda*), stworzenie tych ilustracji przez Lebensteina (w świetle wcześniejszych rozważań) nie powinno dziwić. Dodatkowym powodem zajęcia się przez Lebensteina tym tekstem Gombrowicza było zapewne też to, że jego tłumaczem na język francuski stał się przyjaciel malarza – Konstanty Jeleński, który odkrył ten utwór w 1975 roku¹⁶⁹ i następnie doprowadził do jego wydania w 1977 roku.

Historia Gombrowicza, podobnie jak *Ferdydurke*, będąca „książką o egzystencjalnych problemach jednostki w społeczeństwie”¹⁷⁰, jest tekstem dotyczącym dojrzewania i trudnego, wręcz brutalnego – jak to próbuje pokazać pisarz – procesu socjalizacji. W tekście tym, podobnie jak u Wata, pojawiają się: paraboliczny skrót i przyspieszenie akcji. Rodzice Witolda (*porte parole* samego pisarza), siedząc cały czas przy jednym i tym samym stole w swoim domu, rozpoczynają z nim rodzicielską i pełną troski o los syna rozmowę, która jednak przekształca się szybko w strofowanie go, a w konsekwencji w egzamin oraz sąd. Sami rodzice natomiast zamieniają się najpierw w karcącą syna Komisję Maturalną, a następnie w Komisję Poborową, wreszcie

¹⁶⁸ Zob.: J. Błoński, *Witold Gombrowicz* [w:] *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, t. 1, Warszawa 1984, s. 314.

¹⁶⁹ „Je l’ai découverte par hasard durant l’été 1975, en travaillant avec mon ami Francis Bondy à un livre sur le théâtre de Gombrowicz. Rita Gombrowicz nous confia un gros dossier d’environ 300 pages manuscrites qui était censé contenir les premières versions d’*Opérette*” („Odkryłem go przez przypadek latem 1975, pracując z moim przyjacielem Francisem Bondy nad książką o teatrze Gombrowicza. Rita Gombrowicz zawierzyła nam tekst liczący około 300 stron rękopisu, który zawierał pierwszą wersję *Operetki*” – przeł. J.B.-K.) (zob. K. Jeleński, *De l’histoire a Opérette* [w:] W. Gombrowicz, *L’Histoire (Opérette)*, przeł. K. Jeleński, G. Serreau, Paryż 1977, s. 9). Wiedząc zaś o tym, że to Konstanty Jeleński odnalazł, ilustrowany następnie przez Lebensteina, tekst Gombrowicza, warto też pamiętać, że odkrył on też samego Lebensteina. I to jemu właśnie w dużej mierze malarz zawdzięczał zakotwiczenie we Francji. Lebenstein był zresztą jednym z dwóch (obok Czapskiego) najwyżej cenionych przez Jeleńskiego malarzy polskich (zob. K. Pomian, *Jeleński – szkic do portretu* [w:] *Zostało tylko słowo... Wybór tekstów o „Kulturze” paryskiej i jej twórcach*, Lublin, s. 133).

¹⁷⁰ J. Jarzębski, *Nota wydawnicza* [w:] W. Gombrowicz, *Ferdydurke*, Kraków 1989, s. 256.

w Prokuraturę. W ten sposób rodzina, system edukacji, wojsko i instytucje prawne (a w następnej kolejności też naród i państwo)¹⁷¹ stają się synonimami tego wszystkiego, co zagraża jednostce i jej indywidualności. Wchodzenie w struktury społeczne jest tu bowiem traktowane jako forma stłamszenia jednostki – niszczenia tego wszystkiego, co jest w niej spontaniczne i naturalne, a co symbolizują bosa stopy bohatera. Synonimem systemu społecznego, który zagraża młodości/niedojrzałości i osobowości, staje się natomiast But. Niezwykle ciekawy wydaje się pod tym względem monolog Witolda, w którym padają słowa:

Witold

Proszę Wysokiego Sądu! Panie Prokuratorze! Przeczuję, że to się niedobrze skończy! Coś jest niedobrego. Pomiędzy mną, a światem i jeżeli nie uda mi się rozładować [...] Wszystko diabli wezmą! [...]

A ja tu stoję!

Boso!

Na bosaka!

But, but, but – o gdybym śmiał butami mymi zażegnać ten But który nas trzaśnie w zęby! Bosa noga moja Bezbronna jest wobec Historii. Gdybym mógł dojść do miejsca, w którym się tworzy Historia! Polityka mocarstw! Ale jestem bezbronny!

Co to za but?¹⁷²

But, jak już wspomniano, staje się zatem sugestywnym symbolem niszczącego oddziaływania struktur społecznych i konwenansów na bezbronną (bosą) jednostkę, której wrażliwość i odmienność są deptane przez społeczeństwo (a symbolicznie przez ów but właśnie) [zob. il. 10]. Z tego powodu zapewne elementem przykuwającym uwagę w rysunku Lebensteina ofiarowanym Ricie Gombrowicz jest pojedynczy but widoczny pod stolikiem, przy którym siedzą trzy postaci. Pomimo tego, że widać tu kilka osób, artysta rysuje tylko jedną stopę, odzianą w but właśnie. Mężczyzna, ukazany półpostaćowo, zdaje się w ogóle nie mieć dolnej części ciała, dwie kobiety natomiast, wspierają

¹⁷¹ Jerzy Jarzębski na temat *Historii* pisze tak: „*Historia* bowiem mówi nam przede wszystkim, w jakiej mierze autor wysnuwa swe dramatyczne fabuły z przeżyć prywatnych. Ta sztuka, która rozpoczyna się w saloniku państwa Gombrowiczów i z udziałem rodziny pisarza – kończy zaś na dworach władców całej Europy, pokazuje, jak działa Gombrowiczowski system luster, tzn. jak osobisty kompleks rozpisuje się na poszczególne persony, w których role wchodzą członkowie najbliższej rodziny, i następnie – jak ten kompleks, wcielony w system ról, staje się modelem ideowych i politycznych konfliktów rozdzierających dwudziestowieczną Europę, w której jednostka walczy o swe prawa z terrorem Narodu, Państwa, Instytucji” (zob. J. Jarzębski, *Argentyńskie losy i strategie Gombrowicza* [w:] W. Gombrowicz, *Publicystyka, wywiady, teksty różne 1939–1963*, Kraków 1996, s. 11).

¹⁷² W. Gombrowicz, *Historia* [w:] tegoż, *Publicystyka, wywiady...*, dz. cyt., s. 60–61.

się na jednej nodze, na jednym buciku. Nie można więc nie dostrzec w tym rozwiązaniu aluzji do owego symbolicznego Buta z *Historii* i próby zwrócenia nań uwagi odbiorcy. Jest on pojedynczy jakby po to, żeby przywoływać ów szczególny But, o którym wspomina Witold. Wydaje się jednak, że jego pojedynczość ma również sugerować chwiejność i niestabilność układu tworzonego przez narysowane postaci – tym samym przypominając o zagrożeniu świata, o którym mówił bohater.

Lebenstein, tworząc ten rysunek w 1976 roku, posłużył się secesyjną kreską i stylizowanymi detalami, charakterystycznymi dla tego etapu jego twórczości. W ten sposób dobrze oddał (choćby przez kształt stolika, kapelusz damy i formy jej obuwia) staroświeckość, będącą punktem wyjścia historii Witolda i przypominającą o źródłach jego problemów. Formy te i zarysowane postaci nawiązują bowiem do tradycji szlacheckich, które Gombrowicz w swoim dziele niejednokrotnie kontestował. Ich wyrazistym symbolem w rysunku Lebensteina jest postać ojca, wystylizowanego (przez podgoloną czuprynę) na szlachciurę. Zdaje się on przy tym reprezentować świat ludzi pewnych siebie i dumnych (na co wskazuje poza mężczyzny), choć duma ta wydaje się bezpodstawna i w niczym nie może znaleźć oparcia (postać jest bowiem pozbawiona nóg, zawieszona niejako w powietrzu).

Lebenstein stosuje też w swoim rysunku rozwiązania, które stanowią ekwiwalent metamorfoz bohaterów i akceleracji ich przemian. Wiązą się z tym i fragmentaryczność postaci mężczyzny, i jego niewyrazistość, bladeść (jakby rozmazanie), a przede wszystkim zlewanie się w jedną figurę postaci dwóch kobiet. Zmienność ról Lebenstein sygnalizuje również przez łączenie w jednej osobie cech charakterystycznych dla dwóch różnych funkcji społecznych, które są kolejno przejmowane przez bohaterów. Fryzura mężczyzny przypomina o szlacheckim rodowodzie ojca Witolda. Binokle zaś uświadamiają, że w pewnym momencie staje się on belfrem. Innym sposobem wyrażenia tych błyskawicznych przekształceń, których jesteśmy świadkami w dramacie Gombrowicza, jest hybrydalna figura utworzona z postaci matki i nauczycielki, połączonych ramieniem oraz jedną spódnicą i butem. Zastosowany tu przez Lebensteina chwyt artystyczny oddaje pewną istotną cechę literackiej antropologii Gombrowicza, według której

[...] żadna jednostka nie ma tu swego właściwego kontekstu, żaden układ nie może jej zatrzymać na stałe, zawsze może zostać przemieszczona, podporządkowana innym, podlegać modyfikacji semantycznej i funkcjonalnej¹⁷³.

W paryskim wydaniu tekstu Gombrowicza zostaną jednak zamieszczone inne litografie Lebensteina zainspirowane tym tekstem. Serię ośmiu prac rozpoczyna – zgodnie

¹⁷³ R. Nycz, *Gombrowicz: bio-grafia struktury* [w:] tegoż, *Sylwy współczesne*, Kraków 1996, s. 88.

ze słowami otwierającymi Akt I, Scenę 1 („La Famille assise comme sur une vieille photographie”¹⁷⁴) – obraz ukazujący grupę ludzi zgromadzonych przy jednym stole w układzie przypominającym „stare rodzinne fotografie”. Na rysunku widać zatem Jerzego, matkę, ojca, Renę i Janusza. Zarówno sama kompozycja sceny, jak i wygląd postaci oraz detale otoczenia (ludwikowskie formy mebli) podkreślają ów (tak ważny dla Gombrowicza) wątek staroświeckości. W kolejnej ilustracji natomiast, która zachowuje zresztą celowo ten sam układ, zgromadzonych przy stole postaci (podkreślając w ten sposób ich tożsamość), można zaobserwować drobne zmiany zachodzące w wyglądzie bohaterów. Zgodnie z sugestiami tekstu członkowie rodziny powoli zamieniają się w komisję egzaminacyjną (o czym przypominają okulary na nosie matki i jednego z braci oraz monokl ojca), ale też w tym samym rysunku została przywołana kolejna przemiana – w komisję poborową (mężczyźni ubrani w mundury rosyjskie). Na pierwszym planie pojawia się (powracająca później na jeszcze dwóch innych ilustracjach) bosa stopa – jako symbol owej „bosej psychiki rewolucyjnej”¹⁷⁵ Witolda i synekdocha jego osoby. Stopa jest tu także synonimem niepełności (a tym samym niedojrzałości) *porte-parole* pisarza, podobnie jak przemiany wyglądu pozostałych postaci (ich postarzenie oraz stopniowo narastająca zwierzęcość rysów twarzy matki, upodobnionej w końcu do kota) sygnalizują w rysunkach Lebensteina stopniową degradację całego systemu, w który za sprawą matury Witold ma wkroczyć i którego kres wieszczą złowróżbne dymy oraz postać o czaszce zamiast twarzy ubrana w hełm z czasów pierwszej wojny światowej, pojawiające się na ostatniej ilustracji.

O przechodzeniu biografii w historię, konfliktów rodzinnych w problemy państwowe, kłopotów jednostki w turbulencje polityczne (w tym także międzynarodowe) przypominają zaś rysunki, w których Lebenstein ukazuje członków dworu rosyjskiego i niemieckiego oraz grającego w szachy marszałka Piłsudskiego, przed którym stoją generałowie II Rzeczypospolitej (Wieniawa Długoszowski i Sławoj Składkowski). Nieco zaskakująca obecność na dwóch rysunkach wychudzonego psa jest motywowana słowami tekstu Gombrowicza odnoszącymi się do Witolda: „S’il est sublime/ Il l’est comme le chien qui satisfait/ Ses besoins naturels”¹⁷⁶ („Jeżeli jest wzniosły/ To tak jest wzniosły jak pies co załatwia/ Swoje potrzeby naturalne”¹⁷⁷). Naturalność – siostra niedojrzałości w ujęciu Gombrowicza – zostaje tu zatem zaakcentowana w typowy dla Lebensteina sposób, który wykorzystuje pojawiające się w tekście znaczenie peryferyjne w celu wprowadzenia interesującego malarza motywu zwierzęcia. Artysta zresztą pozwoli sobie

¹⁷⁴ W. Gombrowicz, *L’Histoire (Opérette)*, dz. cyt., s. 77.

¹⁷⁵ W. Gombrowicz, *Historia*, dz. cyt., s. 56.

¹⁷⁶ W. Gombrowicz, *L’Histoire...*, dz. cyt., s. 95.

¹⁷⁷ W. Gombrowicz, *Historia*, dz. cyt., s. 48.

na taki zabieg ponownie, ilustrując scenę, w której Car Mikołaj II spotyka się z ambasadorem Francji oraz ministrem wojny. Lebenstein narysuje wówczas cara, który próbuje się uchwycić szat świętego¹⁷⁸ (postać jak z prawosławnej ikony) i jest od niego odciągany przez ptaszysko-straszydło z wstęgą orderową na piersi, wskazując ręką na sztandary. W tym wypadku motyw zoomorficzny odgrywa już wyraźnie rolę metaforyczną.

Zupełnie inaczej swoje pochodzenie, dzieciństwo i proces dojrzewania naświetla C z e s ł a w M i ł o s z. Jego *Dolina Issy* – niemal poetycka „przypowieść o chłopięcej inicjacji”¹⁷⁹ – jest raczej formą mitologizacji „kraju lat dziecińczych”, niż odbrazawiania, jakie bliskie było Gombrowiczowi. Dlatego stworzony przez Lebensteina projekt okładki powieści Miłosza ma także zupełnie inny charakter – wyjątkowy zresztą na tle całej twórczości malarza. Nie znajdujemy tutaj typowych dla niego motywów starzenia się, rozkładu czy zwierzęcości. Wydaje się też stanowczo – przynajmniej na pierwszy rzut oka – zbyt optymistyczny, jak na ponurą wyobraźnię Lebensteina. Dominantą pracy jest bowiem łagodna i pogodna wiosenna zieleń kresowego pejzażu. I chociaż w tekście Miłosza mógł znaleźć wątki bliskie swojej wyobraźni (choćby stwierdzenie, że „osobliwością doliny Issy jest większa niż gdzie indziej ilość diabłów”¹⁸⁰, czy scena ekshumacji), Lebenstein skoncentrował uwagę na wątku tytułowym, próbując oddać – tak bliską sercu Miłosza – ideę bujności przyrody otaczającej bohatera jego powieści.

Lebenstein traktuje więc tę okładkę jako formę wprowadzenia w opisywany tutaj świat, idąc w tym za autorem powieści, który otwiera ją słowami: „Należy rozpocząć od opisu Kraju Jezior”¹⁸¹. Zgodnie z tą zapowiedzią pisarz dostarcza takiego opisu, ukazując lasy i rozmaitość drzewostanu, który „tworzy wyspy, strefy, archipelagi”¹⁸²; wspominając „widok na niebieską taflę jeziora”¹⁸³ czy „drobne różowoliliowe kwiatki”¹⁸⁴, których kolor pojawi się na rysunku Lebensteina.

Ilustrator w związku z tym wypełnił pracę motywami roślinnymi, ukazując malownicze zakole rzeki, precyzyjną kreską narysował szuwały, gąszcz drzew oraz – z dokładnością cechującą zielniki i publikacje o tematyce botanicznej – przedstawił paprocie, naparstnice purpurowe i inne rośliny umieszczone na pierwszym planie. W centralnym punkcie ustawił zaś motyw kulturowy, przypominający o litewskości pejzażu – detal

¹⁷⁸ Jest to aluzja do słów cesarzowej „Módlmy się” (zob. W. Gombrowicz, *Historia*, dz. cyt., s. 64). W tłumaczeniu francuskim pojawia się rusycyzm „Hospody Pomilouy” (zob. W. Gombrowicz, *L'Histoire...*, dz. cyt., s. 127).

¹⁷⁹ A. Fiut, *Przypowieść o wtajemniczeniu* [w:] tegoż, *Pytanie o tożsamość*, dz. cyt., s. 116.

¹⁸⁰ Cz. Miłosz, *Dolina Issy*, Kraków 1993, s. 8.

¹⁸¹ Tamże, s. 5.

¹⁸² Tamże.

¹⁸³ Tamże.

¹⁸⁴ Tamże.

typowej dla tego obszaru ozdobnej snycerki. Motyw ten natomiast z kilku powodów wydaje się bardzo ważny. Po pierwsze dlatego, że jego kształt nawiązuje do tworzonych przez Lebensteina przed laty *Figur* o charakterze totemicznym, a więc i niejako magicznym. Niezupełnie więc, jak się dokładniej przyjrzeć i głębiej zastanowić, malarz oddalił się od swojej ikonosfery. Znamienne jest też to, że w centralnym punkcie kompozycji umieścił fragment krzyża (o czym przypomina napis IHS widniejący na tej konstrukcji). I choć może on być krzyżem przydrożnym, jakich wiele w tym rejonie można spotkać, daty wypisane u góry (1940–1946¹⁸⁵) mogą też sugerować, że jest to krzyż nagrobny lub związany z jakąś plagą, a to byłby już motyw Lebensteinowi bliski, ponieważ sugerujący obecność śmierci. Pomimo fantazyjności swoich kształtów element ten stanowi zatem także przypomnienie (również przez swój bury kolor) o nieco bardziej ponurej stronie życia, ukrytej niejako za ową bujną i radosną zielenią – u Lebensteina zresztą (co charakterystyczne) wysuwającej się najdosłowniej na plan pierwszy. Obraz ten jawi się więc jako swoiste Lebensteinowe *Et in Arkadia ego* (co pozostaje zresztą w zgodzie z intencjami Miłosza, u którego erupcje witalności i spotęgowanego sensualizmu nieustannie są zaburzane epizodami cierpienia, grzechu, śmierci – żeby wspomnieć tu chociażby samobójstwo Magdaleny i ekshumację jej ciała oraz zastrzelenie psa).

Motywy solarne natomiast, widoczne na owej snycerskiej wycinance, oraz centralność i pionowość tego elementu wyraźnie przywodzą na myśl ideę *axis mundi*, przypominającą o tym, że chodzi tutaj o świat, który ma swoją oś i – w sposób charakterystyczny dla kultur tradycyjnych¹⁸⁶ – zachowuje metafizyczną równowagę. Z podkreśleniem harmonii można się spotkać także w innym, związanym z esejami Miłosza¹⁸⁷, projekcie Lebensteina, w którym ponownie centralnie zostaje ustawiona oś współrzędnych. Po jej obu stronach zaś regularnie i w okrągłych medalionach widać profile mędrców – Swedenborga, Blake’a, Mickiewicza i Oskara Miłosza. Źródłem owej równowagi jest w tym wypadku z jednej strony mistycyzm (np. Swedenborga), ale przede wszystkim rozum (o czym przypomina odwołanie się do układu matematycznego). Powtórzenie takiego centralnego i osiowego rozwiązania w dwóch różnych projektach związanych z pisarstwem Miłosza wiele mówi o sposobie postrzegania jego osobowości i twórczości przez paryskiego malarza.

Obydwaj pochodzili z Kresów. Dla obydwu też natura była istotnym problemem aksjologicznym. O ile jednak u Miłosza odnajdujemy właśnie pewną równowagę w sposobie jej opisywania, o tyle u Lebensteina możemy mówić o zdecydowanej idiosynkrazji

¹⁸⁵ Ostatnia cyfra jest niewyraźna.

¹⁸⁶ Zob. M. Eliade, *Sacrum i profanum*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1999.

¹⁸⁷ Zob. np. Cz. Miłosz, *Ziemia Ulro*, Kraków 1994; tenże, *Ogród nauk*, Lublin 1991.

w jej odbiorze, co prowokowało Miłosza do zachęcania malarza do stworzenia wizerunku zwykłej krowy. W konsekwencji Lebenstein narysuje krowę – najpierw flamastrem na papierze w kratkę i z adnotacją „Na specjalne życzenie p. Cz. Miłosza”, następnie zaś stworzy obraz olejny zatytułowany *Wiejski* i ukazujący właśnie to pocziwe zwierzę.

A to już prowadzi nas ku rysunkom Lebensteina stworzonym do opowiadki dla dzieci napisanej przez Olgę Scherer – ku rysunkom, których bohaterem stanie się z kolei zwykły psiak. Zainteresowanie książeczką, która opowiada o zwierzęciu, nie byłoby w przypadku Lebensteina rzeczą dziwną, biorąc pod uwagę jego *oeuvre*. Źródłem pewnego zaskoczenia może być jednak gatunek tej literatury – książeczka dla dzieci. Co ciekawe, Lebenstein stworzył te rysunki właściwie dla samego siebie. Nie zostały one bowiem opublikowane za życia malarza i nie wiedziała o nich przez długie lata także autorka książki. Stanowią zaś jedne z jego pierwszych realizacji ilustratorskich. Do dziś sama Olga Scherer zastanawia się nad tym „jak to się stało, że Jan Lebenstein w latach sześćdziesiątych zaczął pracować nad serią rysunków na temat małej dziewczynki z psem?”¹⁸⁸

Być może o zainteresowaniu Lebensteina tym tekstem zadecydowało pierwsze zdanie opowiadki:

Spot należał do Oluchny. Należał do niej naprawdę, tak samo jak te dwa cienkie warkoczyki wyrastające jej z głowy, każdy oddzielnie zawiązany na granatową kokardkę taftową¹⁸⁹.

W każdym razie słowa te z całą pewnością zwróciły uwagę malarza, o czym świadczy stworzenie rysunku, w którym widać kucyki z kokardką i głowę dziewczynki na dwa różne sposoby zespoloną z głową psiaka, stanowiącą z nią jedność. Słowa te zatem sprowokowały artystę do stworzenia tak charakterystycznej dla niego wypowiedzi o jedności pierwiastka zwierzęcego i ludzkiego – jedności plastycznie obrazowanej przez jakiegoś rodzaju hybrydę. Podobnie wszelkie aluzje antropomorfizujące psa, z którymi można się spotkać w tym tekście, takie jak wzmianki o Spocie-miłośniku tubek z niebieską farbą, Spocie-miłośniku muzyki czy Spocie-czytelniku gazet (czego Lebenstein zresztą nie omieszczał zilustrować), z pewnością korespondują z późniejszymi – jakże licznymi wizerunkami zwierząt spotykanymi w pracach polskiego malarza.

Wyeksponowany motyw zwierzęcia oraz aluzje do zatartej granicy między ludzkim i zwierzęcym światem wydają się tłumaczyć zainteresowanie malarza tą książką. Jej dziecinna tonacja może jednak dziwić. Zwierzę nie jest tu bowiem traktowane filozoficznie i na poły demonicznie. Jest po prostu sympatycznym łobuziakiem, najwyżej tzw. półdiabłem weneckim. A jednak Lebenstein rysuje bohatera tej opowieści – zwierząt-

¹⁸⁸ O. Scherer, *Słowo od autorki dla dorosłych* [w:] *tejsze, Psim śwędem*, Warszawa 2001, s. 8.

¹⁸⁹ O. Scherer, *Psim śwędem*, dz. cyt., s. 13.

ko poczciwe, o sympatycznym dziecinnym pyszczku i słodkich oczkach. Dostosowuje więc, co widać już po raz kolejny, swój warsztat do wymogów tekstu. Dlaczego? Można oczywiście tylko zgadywać. Odpowiedź musi być siłą rzeczy hipotetyczna. Można jednak zaryzykować stwierdzenie, że być może demoniczny Lebenstein potrzebował wytchnienia od mrocznych i ponurych wizji, które tworzył; może też odczuwał potrzebę odnalezienia w sobie dziecka. A może też ów bobas z rysunku do *Bezrobotnego Lucyfera* (z którym Jan Zieliński utożsamiał malarza) musiał w pewnym momencie spotkać swojego psiaka – jak Faust czarnego pudła.

Jednak najlepszym pretekstem do przyglądania się pograniczu świata ludzkiego i zwierzęcego okaże się dla malarza *Folwark zwierzęcy* G e o r g e'a O r w e l l a – książka, która przyniosła brytyjskiemu pisarzowi międzynarodową sławę, a polskiego malarza zainspirowała do stworzenia ponad dwudziestu prac (dwunastu rysunków wykonanych w gwaszu, pastelu i tuszu oraz dziesięciu barwnych litografii). Ich wysoką jakość docenił m.in. Gustaw Herling-Grudziński („Przeglądałem próbne szkice, doskonale”¹⁹⁰; „tę genialną opowieść oparł w kongenialne ilustracje. Wolno było mówić: *Folwark zwierzęcy* Orwella i Lebensteina”¹⁹¹). Pisarz dostrzegł w nich kwintesencję Lebensteinowej refleksji antropologicznej, zauważając: „[...] od dawna, jako malarza, fascynuje go krucha granica między ludzkimi twarzami i świńskimi ryjami”¹⁹². Po latach Herling-Grudziński uczyni z tej skłonności wręcz rys charakterystyczny całego *oeuvre* malarza („U Lebensteina twarze, w których zaciera się niepowstrzymanie przedział między zwierzęcością i ludzkością”¹⁹³).

Jednocześnie autor *Innego świata* zinterpretował to artystyczne przedsięwzięcie, sugerując jego raczej filozoficzną, a nie polityczną wymowę i także motywację autora tych ilustracji („Wątpię, czy na jego wyborze zaważyła wymowa polityczna powiastki Orwella”¹⁹⁴). Herling-Grudziński skłonny byłby więc widzieć w tych pracach raczej rodzaj wykładni pewnych prawd życiowych, niż pretekst do zmanifestowania ocen politycznych systemu komunistycznego. *De facto* jednak do głosu dochodzą tu dwie strony wrażliwości Lebensteina. Czyta on tekst angielskiego pisarza zarówno jako „powiastkę filozoficzną”¹⁹⁵, parabolę o wymowie uniwersalnej, jak i jako „satyrę polityczną”¹⁹⁶.

¹⁹⁰ G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą 1973–1979*, dz. cyt., s. 83.

¹⁹¹ G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą 1997–1999*, dz. cyt., s. 313.

¹⁹² G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą 1973–1979*, dz. cyt., s. 83.

¹⁹³ G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą 1997–1999*, dz. cyt., s. 27.

¹⁹⁴ G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą 1973–1979*, dz. cyt., s. 83.

¹⁹⁵ Co stanowi jedno z możliwych odczytań utworu Orwella. Zob. W. Sadkowski, *Posłowie* [w:] G. Orwell, *Folwark zwierzęcy*, przeł. B. Zborski, Warszawa 1988, s. 137.

¹⁹⁶ Jest to druga z częściej pojawiających się interpretacji utworu Orwella. Zob. B. Bałutowa, *Powieść angielska XX wieku*, Warszawa 1983, s. 142; też, *Powieść angielska XX wieku*, Warszawa 2004, s. 82.

Żywiół paraboliczny mocniej dochodzi do głosu w litografiach. Taki charakter ma zarówno grafika zatytułowana *Rings shall vanish from our noses*, jak i *Major's dream: The earth from which Man has vanished*. Ilustracja ukazująca świnię tworzącą projekt architektoniczny, pochyłoną nad rysunkami (*Snowball: Plans for the windmill*), uruchamiając kontekst wizualny, jakim są średniowieczne wizje boskiego architekta czy osiemnastowieczna praca Williama Blake'a, ukazująca Stwórcę centralnie, *en face* jako postać z ogromnym cyrklem, każą dostrzec w grafice Lebensteina aluzję do idei Antychrysta. Z obrazu *The animals drive the men away* wreszcie emanuje już wręcz apokaliptyczny nastrój.

Filozoficzno-antropologiczny wymiar Lebensteinowej interpretacji *Folwarku zwierzęcego* Orwella ujawniają też dwunożne pozy przyjmowane przez czworonożni oraz ich ukostiumowanie (marynarki, sukienki, kapelusze, medale, fajki, okulary itd.) i wykonywane przez nich ludzkie czynności (czytanie, pisanie, picie alkoholu, granie w karty). Wymowne pod tym względem są też kompozycje o charakterze portretowym, których w tym cyklu można znaleźć bardzo wiele. Mamy tu głowę osła Beniamina (w dwóch wersjach nawet) i Klaczy Mollie, Kozy oraz Owcy, popiersie Szczura-złodzieja i dwukrotnie wykonany biust Boksera oraz ujęcia całopostaciowe Faworytki i świńskiego dygnitarza w pracy *All Animals are equal but some Animals are more equal than others*. Ukazywanie zaś zwierząt w popiersiach, *en face* i portretowo (niekiedy w medalionach) samo w sobie zaś jest zabiegiem wyraźnie antropomorfizującym, a tym samym zacierającym granicę między zwierzęcością i człowieczeństwem, zmuszając w związku z tym do uruchomienia refleksji nad zwierzęcością oraz zezwierzęceniem samego człowieka.

W tym cyklu pojawia się jednak zbyt wiele aluzji plastycznych związanych jednoznacznie z tradycją komunistyczną, by nie zauważyć również ich politycznego wydźwięku i satyrycznego charakteru. Po pierwsze Chyży oraz psy Napoleona zostają przez Lebensteina ubrani w czapki o kształcie, jaki charakteryzował nakrycia głowy żołnierzy radzieckich z czasów rewolucji październikowej. Sam Napoleon zaś w *Wypędzeniu Chyżego* został pokazany w czapce „leninówce”. Aluzyjny jest też charakter rozwiązania kolorystycznego portretu wieprza-dygnitarza z pracy *All Animals are equal but some Animals are more equal than others*. Cała sylwetka bohatera tonie bowiem w czerwieni. Taki też wydźwięk ma rysunek ukazujący piramidę władzy społecznej, w której na dole widać gąszcz łbów zwierzęcych reprezentujący ogłupiały tłum, powyżej zaś świnię siedzącą w korycie (aluzja do popularnego w czasach PRL-u frazeologizmu „dorwać się do koryta”) i na samej górze – profil wieprza z fajką w zębach i w mundurze, w jakim często był widywany Stalin.

Na koniec należy zauważyć, że pojawia się tutaj ikonografia komunistycznego ruchu w krzywym zwierciadle satyry. Lebenstein bowiem podejmuje się zilustrowania słów Orwella mówiących o fladze nowego folwarku [zob. il. 11]:

Chyży znalazł w siodlarni zieloną, starą narzutę pani Jones i białą farbą wymalował na niej róg i kopyto. Flaga była zielona, co – według objaśnień Chyżego – miało wyobrażać zieloność łanów angielskich, podczas gdy róg i kopyto były symbolami przyszłej Republiki Zwierzęcej¹⁹⁷.

Lebenstein wspomniane w tekście róg i kopyto maluje jako skrzyżowane w kształt litery X, co stanowi kpinę z radzieckiego symbolu skrzyżowanego sierpa i młota. Godłu temu zaś towarzyszy trójportret w medalionie, ukazujący na pierwszym planie głowę Napoleona, w tle zaś kurtynowo ustawione głowy dwóch innych autorów rewolucji (Snowbolla i Majora). I tym razem zatem malarz korzysta z gotowego wzoru kompozycyjnego ikonografii komunistycznej, naigrawając się z popularnego trójportretu ukazującego profile Lenina, Marksa i Engelsa. Wobec powyższego zaś trudno przyjąć, że warstwa polityczna tego utworu była malarzowi całkowicie obojętna. Wręcz przeciwnie – wydaje się, że przyczyną tak dużego zainteresowania artysty tą książką był jej dwoisty charakter – z jednej strony paraboliczny, z drugiej zaś satyryczny. Ilustracje wyraźnie pokazują, że dla Lebensteina frapujące było połączenie w niej pewnej refleksji uniwersalnej z diagnozą polityczną.

Orwell był bliski Lebensteinowi ze względu na diagnostyczno-profetyczny ton swoich książek, w których wykazywał, podzielane przecież przez malarza, zaniepokojenie o przyszłość ludzkości¹⁹⁸, której los naznaczony został piętnem „apokalipsy spełniającej się w faszystowskich i komunistycznych totalitaryzmach”¹⁹⁹. Dzieła brytyjskiego pisarza stanowiły wówczas dla intelektualistów europejskich jedno z najbardziej sugestywnych diagnoz nowych zjawisk społeczno-politycznych – „ostrzeżenie przed rakiem tocącym sam korzeń istnienia, jaki wydał nasz wiek”²⁰⁰. Od początku zaś doskonale zdawano sobie sprawę z pierwowzorów owej powiastki²⁰¹. Pisząc *Folwark*, Or-

¹⁹⁷ G. Orwell, *Folwark zwierzęcy*, przeł. T. Jeleńska, Kraków 1990, s. 22.

¹⁹⁸ E. Fromm, *Afterword* [w:] G. Orwell, 1984, New York 1962, s. 257.

¹⁹⁹ B. Bałutowa, *Powieść angielska...*, Warszawa 2004, dz. cyt., s. 82.

²⁰⁰ M. Broński, *George Orwell* [w:] G. Orwell, 1984, Paryż 1979, s. 3.

²⁰¹ „During a time when intellectuals in England and the United States were swallowing the Communist line unquestioningly, Orwell wrote *Animal Farm* to show precisely the means by which totalitarians take over” („W czasie kiedy intelektualiści w Anglii i Stanach Zjednoczonych połykali kłamstwa komunistów, nie kwestionując ich, Orwell napisał *Folwark zwierzęcy*, aby precyzyjnie pokazać środki, za pomocą których totalitariusi przejmują władzę” – przeł. J.B.-K.) – zob. N.P. Ross, *Editor's Preface* [w:] G. Orwell, *Burmese Days*, New York 1962, s. VIII. Jedną z okładek *Animal Farm*, wydanej w tamtych czasach, ukazuje nawet Napoleona upodobnionego do Stalina.

well dokonywał w nim korekt pod wpływem rozmów z ludźmi, takimi jak Józef Czap-ski, którzy poznali Rosję sowiecką na własnej skórze²⁰². Warto też pamiętać, że przez jakiś czas wydanie *Folwarku zwierzęcego* było wstrzymywane w samej Wielkiej Brytanii właśnie z powodów politycznych. Taylor wspomina: „Tak jawna antyradzieckość utworu była jakoby nie do przyjęcia, a na dobitkę wybór świń jako dominującego gatunku zwierząt został poczytany za wyjątkowy afront”²⁰³. Pikanterii całej sprawie dodaje fakt, że urzędnikiem, który czuwał nad tym, żeby książka ta nie ujrzała światła dziennego, okazał się później radziecki szpieg. Lebenstein, ze względów, o których była już w tej książce mowa, nie mógł w związku z tym pominąć politycznego wątku i wydzwięku arcydzieła Orwella.

Zamysł i charakter projektu Lebensteina związanego z ilustrowaniem *Folwarku zwierzęcego* staje się lepiej widoczny i rozumiały wówczas, gdy rozpatruje się go na tle ilustracji Wojciecha Jastrzębowskiego, które ozdabiały pierwsze emigracyjne wydanie tej prozy w języku polskim (Londyn 1947)²⁰⁴. Co ważne, było to wydanie tego samego tłumaczenia (Teresy Jeleńskiej), któremu po latach (Kraków 1990) zaczęła towarzyszyć prace Lebensteina. Porównując zaś te dwie realizacje, należy zauważyć, że u Jastrzębowskiego dominuje żywioł realizmu i gatunek obrazu, jakim jest scena rodzajowa. Zwierzęta bowiem w większej części tych prac są w pełni zwierzętami. U Lebensteina zaś można znaleźć tylko jedną pracę o takim charakterze (*Pożegnanie Boksera*). Jednak pojawiające się w niej lzy w oczach zwierząt, nadające pracy charakter bardzo sentymentalny, przypominają, że *Folwark* może być czytany także jako „bajka o zwierzętach”²⁰⁵. Praca ta jednak stanowi wyjątek. Poprzedzający jej powstanie szkic (niezamieszczony w wydaniu książkowym *Folwarku*) wskazuje ponadto na to, że w pierwszym odruchu Lebenstein interpretował ten epizod czysto politycznie. Na wozie rzeźnika wypisał bowiem hasła „Niech żyje Konstytucja”, „Niech żyje wielki Napoleon” oraz daty (1917–1937) niepozostawiające wątpliwości co do tego, jakie wydarzenia przede wszystkim miał przed oczyma, wykonując te ilustracje. Wreszcie w całym cyklu dominuje po pierwsze element antropomorfizacji, po drugie zaś wyraźnym aluzjom do konkretnego systemu władzy towarzyszą zabiegi uniwersalizujące – za sprawą fragmentaryzacji i elementów groteski pojawia się skłonność do myślenia metaforycznego, które nadaje tym komunikatom plastycznym wymiar artystycznej wieloznaczności i zwiększonej głębi. W konsekwencji cykl ten w przedziwnie udany sposób łączy w so-

²⁰² B. Zborski, *Orwellowski alfabetyczny miszmasz* [w:] D.J. Taylor, *Orwell 1903–1950*, przeł. B. Zborski, Warszawa 2007, s. 656.

²⁰³ D.J. Taylor, *Orwell...*, dz. cyt., s. 411.

²⁰⁴ Zob. G. Orwell, *Folwark zwierzęcy*, przeł. T. Jeleńska, Londyn 1947.

²⁰⁵ B. Bałutowa, *Powieść angielska...*, Warszawa 2004, dz. cyt., s. 82.

bie dwa, tak ważne dla ilustratorskiego *oeuvre* Lebensteina, wątki: filozoficznej refleksji nad człowiekiem i kulturą oraz doraźnego komentarza do aktualnych zjawisk polityczno-kulturowych. Jako taki zaś, zasługuje on na to, by zamykać rozważania poświęcone artyście – jak widać – tyleż wyalienowanemu, co zaangażowanemu.

ILUSTRACJE

Il. 1. Ilustracja do Księgi Genesis

Il. 2. Ilustracja do Księgi Hioba

Il. 3. Ilustracja do Apokalipsy św. Jana (w tłumaczeniu Cz. Miłosza)

II. 4. Ilustracja do poezji Mikołaja Sępa Szarzyńskiego

Il. 5. Ilustracja do wierszy ks. Józefa Baki

Il. 7. Ilustracja do poezji Wiktora Woroszylskiego

Il. 8. Ilustracja do opowiadania *Don Ildebrando* Gustawa Herlinga-Grudzińskiego

Il. 9. Ilustracja do *Bezrobotnego Lucyfera* Aleksandra Wata

Il. 10. Ilustracja do *Historii* Witolda Gombrowicza

Il. 11. Ilustracja do *Folwarku zwierzęcego* George'a Orwella

BIBLIOGRAFIA

TEKSTY ŹRÓDŁOWE

- Alighieri D., *Boska Komedia*, przeł. E. Porębowicz, Warszawa 1959.
- Apokalipsa, przeł. Cz. Miłosz, Kraków 1998.
- Baka J., *Uwagi*, Lublin 2000.
- Baka J., *Uwagi o śmierci niechybnej wszystkim pospolitej, wierszem wyrażone*, z przedmową R. Korsaka, Warszawa 1828.
- Barańczak S., *Sztuczne oddychanie*, Londyn 1978.
- Białoszewski M., *Było i było* [w:] M. Białoszewski, *Utwory zebrane*, t. 1, Warszawa 1987.
- Białoszewski M., *Mylne wzruszenia* [w:] M. Białoszewski, *Utwory zebrane*, t. 1, Warszawa 1987.
- Białoszewski M., *Obroty rzeczy* [w:] M. Białoszewski, *Utwory zebrane*, t. 1, Warszawa 1987.
- Białoszewski M., *Rachunek zachciankowy* [w:] M. Białoszewski, *Utwory zebrane*, t. 1, Warszawa 1987.
- Biblia Tysiąclecia, Poznań – Warszawa 1983.
- Gombrowicz W., *Historia* [w:] W. Gombrowicz, *Publicystyka, wywiady, teksty różne 1939–1963*, Kraków 1996.
- Gombrowicz W., *L'Histoire (Opérette)*, przeł. K. Jeleński, G. Serreau, Paryż 1977.
- Herbert Z., *Studium przedmiotu*, Wrocław 1995.
- Herling-Grudziński G., *Martwy Chrystus* [w:] G. Herling-Grudziński, *Gorący oddech pustyni*, Warszawa 1997.
- Herling-Grudziński G., *Ofiarowanie. Opowieść biblijna* [w:] G. Herling-Grudziński, *Opowiadania zebrane*, t. 2, Warszawa 1999.
- Herling-Grudziński G., *Opowiadania zebrane*, t. 1–2, pod red. Z. Kudelskiego, Warszawa 1999.
- Iłakowiczówna K., *Job* [w:] K. Iłakowiczówna, *Poezje wybrane*, Warszawa 1977.
- Kamieńska A., *Drugie szczęście Hioba*, Warszawa 1974.
- Kołakowski L., *Job, czyli antynomie cnoty* [w:] L. Kołakowski, *Klucz niebieski albo opowieści biblijne zebrane ku pouczeniu i przestrodze*, Warszawa 1990.
- Księga Hioba, przeł. Cz. Miłosz, Kraków 1998.
- Księgi Genesis to jest pierwsze Mojżeszowe w obrazach Jana Lebensteina*, pod red. M. Kaniowej, przeł. J. Wujek, Kraków 1995.
- Mikotaja Sępa Szarzyńskiego Poezje*, z pierwodruku (1601) i rękopisu wydał I. Chrzanowski, Kraków 1913.

- Miłosz Cz., *Dolina Issy*, Kraków 1993.
- Miłosz Cz., *Ogród nauk*, Lublin 1991.
- Miłosz Cz., *Poezje*, Warszawa 1982.
- Miłosz Cz., *Ziemia Ulro*, Kraków 1994.
- Orwell G., *Folwark zwierzęcy*, przeł. T. Jeleńska, Londyn 1947.
- Orwell G., *Folwark zwierzęcy*, przeł. T. Jeleńska, Kraków 1990.
- Pasierb J.S., *Czarna skrzynka*, Pelplin 2006.
- Pasierb J.S., *Gałęzie i liście*, Poznań 1985.
- Pasierb J.S., *Kategoria przestrzeni*, Pelplin 2007.
- Pasierb J.S., *Wiersze wybrane*, Warszawa 1988.
- Rymkiewicz J.M., *Moje dzieło pośmiertne*, Kraków 1993.
- Scherer O., *Psim śwędem*, Warszawa 2001.
- Sęp Szarzyński M., *Rytmy abo wiersze polskie*, Lublin 1995.
- Wat A., *Bezrobotny Lucyfer*, Warszawa – Kraków 2009.
- Wat A., *Czyście nie widzieli ulicy Gołębiej?* [w:] A. Wat, *Bezrobotny Lucyfer*, Warszawa – Kraków 2009.
- Wat A., *Dziennik bez samogłosek*, Londyn 1986.
- Wat A., *Mój wiek*, t. 1–2, Warszawa 1998.
- Wat A., *Prima Aprilis* [w:] A. Wat, *Bezrobotny Lucyfer*, Warszawa – Kraków 2009.
- Wat A., *Tom Bill. Szampion wagi ciężkiej* [w:] A. Wat, *Bezrobotny Lucyfer*, Warszawa – Kraków 2009.
- Wojtyła K., *Hiob. Dramat ze Starego Testamentu* [w:] K. Wojtyła, *Poezje i dramaty*, Kraków 1987.
- Wergiliusz, *Eneida. Epopeja w dwunastu księgach*, przeł. I. Wieniewski, Kraków 1978.
- Woroszyński W., *Lustro. Dziennik internowania. Tutaj*, Londyn 1984.
- Zawieyski J., *Mąż doskonały. Dramat w dwóch częściach z epilogiem* [w:] J. Zawieyski, *Dramaty*, t. 4, Warszawa 1987.

BIBLIOGRAFIA PRZEDMIOTOWA O TWÓRCZOŚCI

J. LEBENSTEINA

- Bielska-Krawczyk J., *Barwy słów w obrazach, czyli o kolorze w ilustratorskiej twórczości Jana Lebensteina* [w:] *Barwa w języku, literaturze i kulturze*, pod red. E. Komorowskiej, D. Stanulewicz, Szczecin 2010.
- Bielska-Krawczyk J., „*Jedyna rzecz, która się spełni*”. *Apokalipsy Lebensteina jako współczesne obrazowanie mitu końca* [w:] *Przemiany mitów i wartości nie tylko w literaturze*, pod red. L. Wiśniewskiej, M. Gołuńskiego, Bydgoszcz 2010.
- Bielska-Krawczyk J., *Ilustracja – kulturowa przestrzeń spotkania literatury i malarstwa. Kilka słów o twórczości ilustratorskiej Jana Lebensteina*, „*Roczniki Kulturoznawcze*” 2010, t. 1.

- Bielska-Krawczyk J., *Ilustracje Lebensteina do opowiadań Herlinga – obraz wierny literze czy duchowi słowa?*, „Świat i Słowo”, t. 16, pod red. M. Piechoty, Bielsko-Biała 2011.
- Bielska-Krawczyk J., *Lebenstein i Herling-Grudziński – kultura spotkania (od duchowego pokrewieństwa do współpracy artystycznej)* [w:] Paryż, Londyn, Monachium, Nowy Jork. *Powrześniowa emigracja niepodległościowa na mapie kultury nie tylko polskiej*, pod red. V. Wejs-Milewskiej, E. Rogalewskiej, Białystok 2009.
- Bielska-Krawczyk J., *Świat słowa – świat obrazu (Ilustracje Lebensteina do opowiadań Grudzińskiego)* [w:] J. Bielska-Krawczyk, *Świat w sąsiedztwie zaświatów. Gustaw Herling-Grudziński, Krystyna Herling-Grudzińska, Jan Lebenstein*, Kraków 2011.
- Bielska-Krawczyk J., *Świat w sąsiedztwie zaświatów. Gustaw Herling-Grudziński, Krystyna Herling-Grudzińska, Jan Lebenstein*, Kraków 2011.
- Człowiek i zwierzę w sztuce Jana Lebensteina. *Prace na papierze: rysunki i szkice z lat 1950–1997*, Olsztyn 2005.
- Giedroyc J., *Ogromna robota*, „Recogito” październik–grudzień 2003, http://www.recogito.l.pl/recogito_cd/sacrum2.htm.
- Gryglewicz T., *Twórczość Jana Lebensteina a groteskowość* [w:] *Magistro et Amico. Amici discipligie. Lechowi Kalinowskiemu w osiemdziesiątce urodzin*, pod red. J. Gadomskiego i in., Kraków 2002.
- Herling-Grudziński G., *Czysta czerni* [w:] G. Herling-Grudziński, *Wyjścia z milczenia. Szkice*, t. 9, wybór Z. Kudelski, Warszawa 1998.
- Herling-Grudziński G., *Dziennik pisany nocą 1971–1972* [w:] G. Herling-Grudziński, *Pisma zebrane*, t. 3, pod red. Z. Kudelskiego, Warszawa 1995.
- Herling-Grudziński G., *Dziennik pisany nocą 1973–1979* [w:] G. Herling-Grudziński, *Pisma zebrane*, t. 4, pod red. Z. Kudelskiego, Warszawa 1995.
- Herling-Grudziński G., *Dziennik pisany nocą 1984–1988* [w:] G. Herling-Grudziński, *Pisma zebrane*, t. 6, pod red. Z. Kudelskiego, Warszawa 1996.
- Herling-Grudziński G., *Dziennik pisany nocą 1993–1996* [w:] G. Herling-Grudziński, *Pisma zebrane*, t. 10, pod red. Z. Kudelskiego, Warszawa 1998.
- Herling-Grudziński G., *Dziennik pisany nocą 1997–1999* [w:] G. Herling-Grudziński, *Pisma zebrane*, t. 11, pod red. Z. Kudelskiego, Warszawa 2000.
- Herling-Grudziński G., *Malarstwo popopotopowe w Wenecji* [w:] G. Herling-Grudziński, *Dzieła zebrane. Recenzje, szkice, rozprawy literackie 1947–1956*, pod red. W. Boleckiego, Kraków 2010.
- Herling-Grudziński G., *Wieczne pogranicza*, „Nowe Książki” 1995, nr 12.
- Hermansdorfer M., [bez tytułu] [w:] *Jan Lebenstein*, pod red. T. Stepnowskiej, Warszawa 1992.
- Jan Lebenstein*, oprac. E. Gianotti, Torino 1971.
- Jan Lebenstein*, pod red. T. Stepnowskiej, Warszawa 1992.
- Jan Lebenstein '75*, pod red. J. Sadzika, Paryż 1975.

- Jan Lebenstein. Demony*, pod red. G. Grochowiakowej, Warszawa 2005.
- Jan Lebenstein i krytyka. Eseje, recenzje, wspomnienia*, oprac. A. Wat, D. Wróblewska, Warszawa 2004.
- Jan Lebenstein. Rozmowy o sztuce własnej, o tradycji i współczesności*, wybór i oprac. A. Wat, D. Wróblewska, Warszawa 2004.
- Janocha M., *Hiob – Sęp – Baka. Tryptyk ilustracyjny Lebensteina* [w:] *Jan Lebenstein. Demony*, pod red. G. Grochowiakowej, Warszawa 2005.
- Jeleński K., *Lebenstein – mitotwórca ludzkiej natury* [w:] *Jan Lebenstein i krytyka. Eseje, recenzje, wspomnienia*, oprac. A. Wat, D. Wróblewska, Warszawa 2004.
- Jeleński K., *O kolażach Romana Cieśliewicza, „Recogito” wrzesień–październik 2006.*
- Jurkowska-Brzoska E., „Świat jest piekłem”. *Groteskowy świat w twórczości Jana Lebensteina*, Warszawa 2007.
- Kaiper A., *Konteksty literackie* [w:] *Jan Lebenstein. Demony*, pod red. G. Grochowiakowej, Warszawa 2005.
- Karpiński W., *Duchowa przestrzeń, „Recogito” październik–grudzień 2003.*
- Kłoczowski P., *Utracone królestwo Jana Lebensteina* [w:] *Jan Lebenstein. Demony*, pod red. G. Grochowiakowej, Warszawa 2005.
- Kłoczowski P., Lebenstein J., *Tędy do nowoczesności* [w:] J. Lebenstein, *Etapy*, pod red. P. Kłoczowskiego, Lublin 1999.
- Kossowski Ł., *Jan Lebenstein (1930–1999)*, Warszawa 2006.
- Lebenstein J., [wypowiedź artysty w filmie E. Sitek] [w:] *Jan Lebenstein. Rozmowy o sztuce własnej, o tradycji i współczesności*, wybór i oprac. A. Wat, D. Wróblewska, Warszawa 2004.
- Lebenstein J., *Artysta o sobie* [w:] *Jan Lebenstein. Rozmowy o sztuce własnej, o tradycji i współczesności*, wybór i oprac. A. Wat, D. Wróblewska, Warszawa 2004.
- Lebenstein J., *Dziennik samotnika* [w:] *Jan Lebenstein. Rozmowy o sztuce własnej, o tradycji i współczesności*, wybór i oprac. A. Wat, D. Wróblewska, Warszawa 2004.
- Lebenstein J., *Księga Genesis i Rytmu albo wiersze polskie* [w:] *Jan Lebenstein. Rozmowy o sztuce własnej, o tradycji i współczesności*, wybór i oprac. A. Wat, D. Wróblewska, Warszawa 2004.
- Lebenstein J., Janowska K., Mucharski P., *O osobności* [w:] *Jan Lebenstein. Rozmowy o sztuce własnej, o tradycji i współczesności*, wybór i oprac. A. Wat, D. Wróblewska, Warszawa 2004.
- Lebenstein J., Jarecka D., *Trzeba mieć zęby* [w:] *Jan Lebenstein. Rozmowy o sztuce własnej, o tradycji i współczesności*, wybór i oprac. A. Wat, D. Wróblewska, Warszawa 2004.
- Lebenstein J., Jaremowicz J., *Daję świadectwo temu, czego doświadczam* [w:] *Jan Lebenstein. Rozmowy o sztuce własnej, o tradycji i współczesności*, wybór i oprac. A. Wat, D. Wróblewska, Warszawa 2004.
- Lebenstein J., Jurkiewicz Z., *Moje obrazy są metaforami emocjonalnymi* [w:] *Jan Lebenstein. Rozmowy o sztuce własnej, o tradycji i współczesności*, wybór i oprac. A. Wat, D. Wróblewska, Warszawa 2004.

- Lebenstein J., Kłoczowski P., *Apollo i Marsjasz* [w:] *Jan Lebenstein. Rozmowy o sztuce własnej, o tradycji i współczesności*, wybór i oprac. A. Wat, D. Wróblewska, Warszawa 2004.
- Lebenstein J., Kłoczowski P., *Obraz to nie tylko zamalowana powierzchnia* [w:] *Jan Lebenstein. Rozmowy o sztuce własnej, o tradycji i współczesności*, wybór i oprac. A. Wat, D. Wróblewska, Warszawa 2004.
- Lebenstein J., Kołodziejczyk L., *Ewolucja pierwotniaka*, Warszawa 2004.
- Lebenstein J., Korus Z., *Sztuka daje świadomość bytu* [w:] *Jan Lebenstein. Rozmowy o sztuce własnej, o tradycji i współczesności*, wybór i oprac. A. Wat, D. Wróblewska, Warszawa 2004.
- Lebenstein J., Kuc M., *Na własny rachunek* [w:] *Jan Lebenstein. Rozmowy o sztuce własnej, o tradycji i współczesności*, wybór i oprac. A. Wat, D. Wróblewska, Warszawa 2004.
- Lebenstein J., Mazurówna K., *Jestem rozkawałkowany* [w:] *Jan Lebenstein. Rozmowy o sztuce własnej, o tradycji i współczesności*, wybór i oprac. A. Wat, D. Wróblewska, Warszawa 2004.
- Lebenstein J., Orzechowski W., *Portrety wewnętrzne* [w:] *Jan Lebenstein. Rozmowy o sztuce własnej, o tradycji i współczesności*, wybór i oprac. A. Wat, D. Wróblewska, Warszawa 2004.
- Lebenstein J., Przekaziński A., *Jedyna rzecz, która się spełni* [w:] *Jan Lebenstein. Rozmowy o sztuce własnej, o tradycji i współczesności*, wybór i oprac. A. Wat, D. Wróblewska, Warszawa 2004.
- Lebenstein J., Stajuda J., *Nowa interpretacja starego mitu to także mitotwórstwo* [w:] *Jan Lebenstein. Rozmowy o sztuce własnej, o tradycji i współczesności*, wybór i oprac. A. Wat, D. Wróblewska, Warszawa 2004.
- Lebenstein J., Tatarowski K.W., *Dorzucić coś od siebie* [w:] *Jan Lebenstein. Rozmowy o sztuce własnej, o tradycji i współczesności*, wybór i oprac. A. Wat, D. Wróblewska, Warszawa 2004.
- Lebenstein J., Wierchowska W., *Malowanie jest jak pisanie dzienników* [w:] *Jan Lebenstein. Rozmowy o sztuce własnej, o tradycji i współczesności*, wybór i oprac. A. Wat, D. Wróblewska, Warszawa 2004.
- List Czesława Miłosza do Jana Lebensteina* [w:] *Jan Lebenstein*, pod red. M. Kurasiak, T. Rostkowskiej, Warszawa 1992.
- Nowakowski M., *Szyfr Lebensteina* [w:] *Szyfr Lebensteina. Polska w XX wieku. Śladami rysunków Jana Lebensteina*, pod red. A. Piekarskiej, Warszawa 2010.
- Pasierb J.S., *Lebenstein przemian ostatecznych* [w:] *Jan Lebenstein i krytyka. Eseje, recenzje, wspomnienia*, Warszawa 2004.
- Pollakówna J., *Malarz starości ziemi. Myśląc o obrazach*, „Zeszyty Literackie” 1992, nr 40.
- Powrót do korzeni – Sarmacja* [w:] *Szyfr Lebensteina. Polska w XX wieku. Śladami rysunków Jana Lebensteina*, pod red. A. Piekarskiej, Warszawa 2010.
- Przyjaźń. Z Janem Lebensteinem rozmawia Marek Wittbrot*, „Nasza Rodzina” 1995, nr 7–8.
- Pomian K., *Lebenstein: cielesność i historia dzienników* [w:] *Jan Lebenstein. Rozmowy o sztuce własnej, o tradycji i współczesności*, wybór i oprac. A. Wat, D. Wróblewska, Warszawa 2004.
- Rosiak M., *Zapiski na marginesie obrazów Jana Lebensteina* [w:] *Jan Lebenstein i krytyka. Eseje, recenzje, wspomnienia*, oprac. A. Wat, D. Wróblewska, Warszawa 2004.

- Sztuka daje świadomość bytu*, rozm. z Janem Lebensteinem Z. Korus [w:] *Jan Lebenstein. Rozmowy o sztuce własnej, o tradycji i współczesności*, wybór i oprac. A. Wat, D. Wróblewska, Warszawa 2004.
- Szyfr Lebensteina. Polska w XX wieku. Śladami rysunków Jana Lebensteina*, pod red. A. Piekarskiej, Warszawa 2010.
- Tanikowski A., „Szanujący się kościotrup nigdy nie pokazuje się nago”. *O Janie Lebensteinie i jego malarstwie*, „Przegląd Polski on-line”, 30 maja 2003, <http://www.dziennik.com/www/dziennik/kult/archiwum/01-06-03/pp-05-03-04.html> [dostęp: kwiecień 2010].
- Turkiewicz L., *Paryski nie-co-dziennik. Malarskie legendy. Jan Lebenstein*, „Angora-Peryskop”, nr 33.
- Wat A., *Wprowadzenie* [w:] *Jan Lebenstein. Rozmowy o sztuce własnej, o tradycji i współczesności*, wybór i oprac. A. Wat, D. Wróblewska, Warszawa 2004.
- Zieliński J., *Dzieje pewnego scalenia* [posłowie] [w:] A. Wat, *Bezrobotny Lucyfer*, Warszawa 2009.

BIBLIOGRAFIA PRZEDMIOTOWA PRAC O TWÓRCZOŚCI AUTORÓW DZIEŁ ILUSTROWANYCH PRZEZ LEBENSTEINA

- Backvis C., *Panorama poezji polskiej okresu baroku*, przeł. W. Błońska-Wolfarth i in., Warszawa 2003.
- Balcerzan E., *Miron Białoszewski: Gdzie są granice „ja”?* [w:] E. Balcerzan, *Poezja polska w latach 1939–1965*, Warszawa 1982.
- Bałutowa B., *Powieść angielska XX wieku*, Warszawa 1983.
- Bałutowa B., *Powieść angielska XX wieku*, Warszawa 2004.
- Barańczak S., *Język poetycki Mirona Białoszewskiego. Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej*, Wrocław 1974.
- Barańczak S., *Miron Białoszewski albo indywidualizm* [w:] S. Barańczak, *Nieufni i zadufani*, Wrocław 1971.
- Barańczak S., *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*, Wrocław 1994.
- Barańczak S., *Cztery ściany bólu* [w:] *Pamięć głosów. O twórczości Aleksandra Wata*, pod red. W. Ligęzy, Kraków 1992.
- Biedrzycki K., „Danse macabre” Jarosława Marka Rymkiewicza, „Tygodnik Powszechny” 1993, nr 15.
- Biedrzycki K., *Świat poezji Stanisława Barańczaka*, Kraków 1995.
- Bielska-Krawczyk J., *Między widzialnym a niewidzialnym. Widzenie, kolor, światłości i dzieła sztuki w twórczości Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, Kraków 2004.
- Bielska-Krawczyk J., *Mistycyzm w prozie Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici” 2003, z. 363.

- Bielska-Krawczyk J., *Przypisy* [w:] G. Herling-Grudziński, *Dzieła zebrane. Recenzje, szkice, rozprawy literackie 1947–1956*, t. 2, pod red. W. Boleckiego, Kraków 2010, s. 604–605.
- Bielska-Krawczyk J., *Syndromy schyłku kultury w twórczości Gustawa Herlinga-Grudzińskiego* [w:] *Styl późny w muzyce, literaturze i kulturze*, pod red. E. Borkowskiej, E. Knapika, Katowice 2006.
- Bielska-Krawczyk J., *Świat według Herlinga*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici” 1999, z. 334.
- Bieńkowska E., *Pisarz i los. O twórczości Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, Warszawa 2002.
- Błoński J., *Posłowie* [w:] M. Sęp-Szarzyński, *Rytmy abo wiersze polskie*, Lublin 1995.
- Błoński J., *Witold Gombrowicz* [w:] *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, pod red. J. Krzyżanowskiego, t. 1, Warszawa 1984.
- Bolecki W., *Ciemna miłość. Szkice do portretu Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, Kraków 2005.
- Borowski J., „Między bluźniercą a wyznawcą”. *Doświadczenie sacrum w poezji Aleksandra Wata*, Lublin 1998.
- Borowy W., *O poezji polskiej w XVIII wieku*, Warszawa 1978.
- Broński M., *George Orwell* [w:] G. Orwell, 1984, przeł. J. Mieroszewski, Paryż 1979.
- Burkot S., *Literatura polska po 1939 roku*, Warszawa 2006.
- Czerni K., *Szkoła wolności*, „Tygodnik Powszechny” 1999, nr 23.
- Czyż A., *Władza marzeń. Studia o wyobraźni i tekstach*, Bydgoszcz 1997.
- Czyż A., Nawarecki A., *Posłowie* [w:] J. Baka, *Uwagi*, Lublin 2002.
- Drewnowski T., *Literatura polska 1944–1989. Próba scalenia*, Kraków 2004.
- Drewnowski T., *Porachunki z XX wiekiem*, Kraków 2006.
- Drzewiecki J., *Sztuka podróżowania, malarze Holandii i mikroskop*, „Twórczość” 1993, nr 10.
- Dziadek A., *Wstęp* [w:] A. Wat, *Wybór wierszy*, Wrocław 2008.
- Eustachiewicz M., *Z recepcji baroku w poezji polskiej po roku 1956* [w:] *Z badań nad polską tradycją literacką*, pod red. J. Łukaszewicza, Wrocław 1993.
- Fromm E., *Afterword* [w:] G. Orwell, 1984, New York 1962.
- Fiut A., *Przypowieść o wtajemniczeniu* [w:] A. Fiut, *Pytanie o tożsamość*, Kraków 1995.
- Fiut A., *Pytanie o tożsamość*, Kraków 1995.
- Górski K., *Z historii i teorii literatury*, Warszawa 1964.
- Gruchała J., *Wstęp* [w:] M. Sęp-Szarzyński, *Poezje*, Kraków 1997.
- Heistein J., *Historia literatury włoskiej*, Wrocław 1994.
- Herling-Grudziński G., W. Bolecki, *Rozmowy w Neapolu*, Warszawa 2000.
- Herman S., *Wojna i żołnierz w okresie kontrreformacji*, Zielona Góra 1983.
- <http://www.ultimateitaly.com/peoples/eugenio-montale.html>.
- Januszkiewicz M., *Tropami egzystencjalizmu w literaturze polskiej XX wieku. O prozie Aleksandra Wata, Stanisława Dygata i Edwarda Stachury*, Poznań 1998.
- Jarzębski J., *Argentyńskie losy i strategie Gombrowicza* [w:] W. Gombrowicz, *Publicystyka, wywiady, teksty różne 1939–1963*, Kraków 1996.

- Jarzębski J., *Nota wydawnicza* [w:] W. Gombrowicz, *Ferdydurke*, Kraków 1989.
- Jeleński K., *Lumen obscurum* [w:] K. Jeleński, *Zbiegi okoliczności*, Paryż 1982.
- Jeleński K., *De L'histoire a Operette* [w:] W. Gombrowicz, *L'Histoire (Operette)*, przeł. K. Jeleński, G. Serreau, Paryż 1977.
- Kijowski A., *Pielgrzym* [w:] A. Kijowski, *Arcydzieło nieznane*, Kraków 1964.
- Klimowicz M., *Oświecenie*, Warszawa 1972.
- Kowalczyk A.S., *Klasycyzm dzisiejszy. O liryce Zbigniewa Herberta*, „Polonistyka” 1986, nr 3.
- Kralowa H., Salwa P., Ugniewska J., Żaboklicki K., *Historia literatury włoskiej*, t. 2: *Od Arkadii po czasy współczesne*, Warszawa 2006.
- Kudyba W., *Rana, która przyzywa Boga. O twórczości poetyckiej Janusza Pasierba*, Lublin 2006.
- Künstler-Langner D., *Barokowe teatrum angelorum. Skrzydlaci bohaterowie polskiej poezji barokowej* [w:] D. Künstler-Langner, *Anioł w poezji baroku. Dzieje postaci w kulturze dawnej Europy*, Toruń 2007.
- Künstler-Langner D., *Człowiek i cierpienie w poezji polskiego baroku*, Toruń 2002.
- Künstler-Langner D., *Idea vanitas. Jej tradycje i topoty w poezji polskiego baroku*, Toruń 1996.
- Libera Z., *Poezja polska XVIII wieku*, Warszawa 1976.
- Lichański J., *O poezji Sępa Szarzyńskiego* [w:] M. Sęp Szarzyński, *Poezje wybrane*, Warszawa 1976.
- Lichniak Z., *Mój skorowidz poezji polskiej na emigracji*, Warszawa 1989.
- Lipski J.J., *Noc ciemna* [w:] J.J. Lipski, *Szkice o poezji*, Paryż 1987.
- Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, pod red. J. Krzyżanowskiego, Warszawa 1985.
- Liukkonen P., *Eugenio Montale (1896–1981)*, <http://kirjasto.sci.fi/montale.htm> [dostęp: 12.06.2010].
- Łukasiewicz J., *Sztuczne oddychanie – poemat satyryczny* [w:] J. Łukasiewicz, *Oko poematu*, Wrocław 1991.
- Maciąg W., *Jak sprostać klasykom? „Pan Cogito” Zbigniewa Herberta* [w:] W. Maciąg, *Nasz wiek XX. Przewodnie idee literatury polskiej*, Wrocław 1992.
- Maciąg W., *O poezji Zbigniewa Herberta*, Wrocław 1986.
- Maciąg W., *Wiara klasycystów. Poezja Jarosława Marka Rymkiewicza* [w:] W. Maciąg, *Nasz wiek XX. Przewodnie idee literatury polskiej*, Wrocław 1992.
- Martyn K., *Odmieniec wyobraźni. Mikołaj Sęp Szarzyński, Sonet V. O nietrwalej miłości rzeczy świata tego* [w:] K. Martyn, P. Wilczek, *Poezja polskiego renesansu. Interpretacje*, Katowice 2000.
- Mirona Białoszewskiego gra w normalność* [w:] *Literatura polska XX wieku*, pod red. B. Kanińskiej, A. Legeżyńskiej, P. Śliwińskiego, Poznań 2005, s. 275.
- Mizińska J., *Herbert-Odyseusz*, Lublin 2001.
- Mocarska-Tycowa Z., *O tajemnicy cierpienia w prozie Gustawa Herlinga-Grudzińskiego* [w:] *Herling-Grudziński i krytycy. Antologia tekstów, wybór i oprac. Z. Kudelski*, Lublin 1997.
- Molęda E., *Mowa cierpienia. Interpretacja poezji Aleksandra Wata*, Kraków 2001.

- Morawiec A., *Poetyka opowiadań Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, Kraków 2000.
- Niemiec M., *Holenderskie peregrynacje Herberta*, „Tygodnik Solidarność” 1993, nr 40.
- Nofikow E., *Metafizyczne gospodarstwo Mirona*, Białystok 2001.
- Nowicka-Jeżowa A., *Sarmaci i śmierć*, Warszawa 1992.
- Nycz R., *Gombrowicz: bio-grafia struktury* [w:] R. Nycz, *Sylwy współczesne*, Kraków 1996.
- Olejniczak J., *Wtajemniczenie – Aleksander Wat*, Katowice 1999.
- Osęka A., *Opisanie podróży artystycznej*, „Nowe Książki” 1963, nr 6.
- Pawelec D., *Poezja Stanisława Barańczaka. Reguły i konteksty*, Katowice 1992.
- Pelc J., *Barok – epoka przeciwieństw*, Kraków 2004.
- Podolska-Płocka J., *Wędrowanie ku obietnicy. „Modlitwa Pana Cogito-podróżnika”* [w:] *Dla czego Herbert. Wiersze i komentarze*, oprac. K. Poklewska, T. Cieślak, J. Wiśniewski, Łódź 1992, s. 82–92.
- Pomian K., *Jeleński – szkic do portretu* [w:] *Zostało tylko słowo... Wybór tekstów o „Kulturze” paryskiej i jej twórcach*, Lublin.
- Poprawa A., *Kultura i egzystencja w poezji Jarosława Marka Rymkiewicza*, Wrocław 1999.
- Pyzik T., *Predestynacja w twórczości Aleksandra Wata*, Gliwice 2004.
- Rojek P., *„Historia zamąconca autobiografią”. Zagadnienie tożsamości narracyjnej w odniesieniu do powojennej liryki Aleksandra Wata*, Kraków 2009.
- Ross N.P., *Editor’s Preface* [w:] G. Orwell, *Burmese Days*, New York 1962.
- Sadkowski W., *Posłowie* [w:] G. Orwell, *Folwark zwierzęcy*, przeł. B. Zborski, Warszawa 1988.
- Sadzik J., *Przesłanie Hioba* [w:] *Księga Hioba*, przeł. Cz. Miłosz, Kraków 1998.
- Sawicka E., *Przystanek Europa*, Warszawa 1996.
- Scherer O., *Słowo od autorki dla dorosłych* [w:] O. Scherer, *Psim śwędem*, Warszawa 2001.
- Sikorski D., *Ironia, symbol, metaforyka w twórczości Aleksandra Wata* [w:] *W „antykwaracie anielskich ekstrawagancji”. O twórczości Aleksandra Wata*, pod red. J. Borowskiego, W. Panasa, Lublin 2002.
- Sławiński J., *Białoszewski: być sobie jednym* [w:] J. Sławiński, *Przypadki poezji*, Kraków 2001.
- Snopek J., *Oświecenie. Szkic do portretu epoki*, Warszawa 1999.
- Sokołowska J., *Mikołaj Sęp Szarzyński – poeta humanistyczny* [w:] M. Sęp Szarzyński, *Rytmy abo wiersze polskie*, Warszawa 1957.
- Sykuła E., *Pasja według Pasierba*, Lublin 2004.
- Śmiech i łzy w kulturze staropolskiej, pod red. A. Karpińskiego, E. Lasocińskiej, M. Hanusiewicz, Warszawa 2003.
- Taylor D.J., *Orwell 1903–1950*, przeł. B. Zborski, Warszawa 2007.
- Trioschi O., *Eugenio Montale*, <http://www.dub.it/autori/grandi/eugenio.montale> [dostęp: maj 2010].
- Ugniewska J., *Historia literatury włoskiej XX wieku*, Warszawa 1985.
- West R., *Eugenio Montale: A Poet on the Edge*, Cambridge 1981.
- Wilczek P., *Z punktu widzenia trupa*, „FA-art” 1993, nr 4.

- Winiecka E., *Białoszewski sylleptyczny*, Poznań 2006.
- Wiśniewski J., *Miron Białoszewski i muzyka*, Łódź 2004.
- Zagożdżon J., *Sen w literaturze średniowiecznej i renesansowej*, Opole 2002.
- Zborski B., *Orwellowski alfabetyczny miszmasz* [w:] D.J. Taylor, *Orwell 1903–1950*, przeł. B. Zborski, Warszawa 2007.
- Żurek S.J., *Aleksandra Wata wędrówka ku wyższym światom (od nihilizmu do judeochrześcijaństwa)* [w:] *Szkice o poezji Aleksandra Wata*, pod red. J. Brzozowskiego, K. Pietrycha, Warszawa 1998.

BIBLIOGRAFIA PROBLEMOWA – KONTEKSTY

- Andrzej Strumiłło – *ilustracja książkowa*, Olsztyn 1965.
- Aries Ph., *Człowiek i śmierć*, przeł. E. Bąkowska, Warszawa 1992.
- Banach A., *O ilustracji*, Kraków 1950.
- Banach A., *Pismo i obraz*, Kraków 1966.
- Banach A., *Polska książka ilustrowana 1800–1900*, Warszawa 1959.
- Bellantoni P., *Jeśli to fiolet, ktoś umrze. Teoria koloru w filmie*, przeł. M. Pańczyszyn, Warszawa 2010.
- Białostocki J., *Pleć śmierci*, Gdańsk 2007.
- Biblia w malarstwie*, pod red. E. Piekarskiego, wstęp J.S. Pasierb, Warszawa 1987.
- Blond D., *A History of Book Illustration. The Illuminated Manuscript and the Printed Book*, London 1958.
- Błoński J., *Uparte trwanie baroku*, „Znak” 1995, nr 7 (482).
- Bogucka B., *Gest w kulturze szlacheckiej* [w:] B. Bogucka, *Człowiek i świat. Studia z dziejów kultury i mentalności XV–XVIII wieku*, Warszawa 2008.
- Buber M., *Zaćmienie Boga*, przeł. P. Lisicki, Warszawa 1994.
- Buchanan P.J., *Śmierć Zachodu*, przeł. D. Konik, J. Morka, J. Przybył, Wrocław 2005.
- Breuil H., *Siecles d'art parietal*, Paris 1952.
- Bunge G., *Tradycja ikonograficzna* [w:] G. Bunge, *Inny Paraklet. Ikona Trójcy Świętej mnichamalarza Andrzeja Rublowa*, przeł. K. Małys, Kraków 2005.
- Calabrese O., *Neo-Baroque. A Sign of the Times*, przeł. Ch. Lambert, Princeton 1992.
- Camus A., *Artysta i jego epoka* [w:] A. Camus, *Dwa eseje*, przeł. J. Guze, Warszawa 1991.
- Capoa Ch. de, *Stary Testament. Postacie i epizody*, przeł. E. Morka, Warszawa 2007.
- Chrościcki J.A., *Pompa funebris. Z dziejów kultury staropolskiej*, Warszawa 1974.
- Chrzanowski T., *Portret staropolski*, Warszawa 1995.
- Cirlot J.E., *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Kraków 2000.
- Clark K., *Akt. Studium idealnej formy*, przeł. J. Bomba, Warszawa 1998.

- Clottes J., Lewis-Williams D., *Prehistoryczni szamani. Trans i magia w zdobionych grotach*, przeł. A. Gronowska, Warszawa 2009.
- Cotterell A., *Słownik mitów świata*, przekład zbiorowy, Łódź 1993.
- Courtine J.-J., Haroche C., *Historia twarzy*, przeł. T. Swoboda, Gdańsk 2007.
- Czerni K., „*My wszyscy, którzy rośliśmy w miastach Baroku...*” – czyli o fascynacji barokiem współczesnych malarzy krakowskich [w:] *Barok i barokizacja*, pod red. K. Brzeziny, J. Wołańskiej, Kraków 2007.
- Dąb-Kalinowska B., *Ziemia, piekło, raj. Jak czytać obrazy religijne*, Warszawa 1994.
- Dąbrowska M., [słowo wstępne] [w:] B. Linke, *Kamienie krzyczą*, Łódź 1967.
- Debray R., *Stary Testament w arcydziełach malarstwa*, przeł. K. Arustowicz, Warszawa 2004.
- Delumeau J., *Grzech i strach. Poczucie winy w kulturze Zachodu XIII–XVIII wieku*, przeł. A. Szymanowski, Warszawa 1994.
- Dunkiel J., *Apokalipsa. Ostatnie wydarzenia na Ziemi w prorocत्वach Pisma Świętego*, Warszawa 2001.
- Dziubecki T., *Ikonografia Męki Chrystusa w nowożytnym malarstwie kościelnym w Polsce*, Warszawa 1996.
- Eco U., *Historia szpetoty*, przekład zbiorowy, Poznań 2007.
- Eliade M., *Sacrum i profanum*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1999.
- Encyklopedia ekspresjonizmu*, pod red. L. Richarda, przeł. D. Górna, Warszawa 1996.
- Fallaci O., *Wywiad z samą sobą. Apokalipsa*, przeł. J. Wajs, Warszawa 2005.
- Fałczyk B., *Hiob* [w:] *Encyklopedia katolicka*, t. VI, Lublin 1993.
- Fukuyama F., *Koniec człowieka*, przeł. B. Pietrzyk, Kraków 2004.
- Gałęcka M., *Rzeczywistość spotkania. Refleksje nad upadkiem człowieka i jego zbawieniem we współczesnej sztuce polskiej* [w:] *Biblia we współczesnym malarstwie polskim*, pod red. M. Woźniaka, Toruń 1999.
- Gaus K.M., *Umierający Europejczycy*, przeł. A. Rosenau, Wołowiec 2006.
- Gaweł A., *Zwyczaje, obrzędy i wierzenia agrarne na białostoczczyźnie od połowy XIX do początku XXI wieku*, Kraków 2009.
- Giorgi R., *Aniołowie i demony. Leksykon – historia, sztuka, ikonografia*, przeł. T. Łozińska, Warszawa 2005.
- Głowiński M., *Świadectwa i style odbioru* [w:] *Problemy teorii literatury*, pod red. H. Markiewicza, Wrocław 1988.
- Głowiński M., *Odbiór, konotacje, styl* [w:] M. Głowiński, *Dzieło wobec odbiorcy*, Kraków 1998.
- Godin Ch., *Koniec ludzkości*, przeł. Z. Pająk, Kraków 2004.
- Grochowska M., *Jerzy Giedroyc. Do Polski ze snu*, Warszawa 2009.
- Grubb N., *Revelations. Art. Of the Apocalypse*, New York 1997.
- Gryglewicz T., *Groteska w sztuce polskiej XX wieku*, Kraków – Wrocław 1984.

- Gryglewski P., *Archanioł ponad blokowiskiem. Przykład wykorzystania motywów architektonicznych we współczesnej ikonografii św. Michała* [w:] *Anioł w literaturze i w kulturze*, t. III, pod red. J. Ługowskiej, Wrocław 2006.
- Guadalupi G., *Arcydziała sztuki. Świat Biblii w obrazach*, przeł. E. Maciszewska, Warszawa 2008.
- Hanegraaff H., *The Apocalypse Code*, Nashville 2007.
- Hornung E., *Przypadek Echnatona* [w:] E. Hornung, *Jeden czy wielu? Koncepcja Boga w starożytnym Egipcie*, przeł. A. Niwiński, Warszawa 1991.
- Huntington S.P., *Zderzenie cywilizacji*, przeł. H. Jankowska, Warszawa 2004.
- Ihnatowicz E., *Ilustracja cyklu, cykl ilustracji* [w:] *Semiotyka cyklu. Cykl w muzyce, plastyce i literaturze*, pod red. M. Demskiej-Trębacz, K. Jakowskiej, R. Siomy, Białystok 2005.
- Jan Paweł II *rozważa: Apokalipsa św. Jana*, wprowadzenie W. Chrostowski, Warszawa 2005.
- Ingarden R., *O budowie obrazu. Szkic z teorii sztuki*, Kraków 1946.
- Ingarden R., *Wybór pism estetycznych*, oprac. A. Tyszczyk, Kraków 2005.
- Jazykowa I., *Świat ikony*, przeł. H. Paprocki, Warszawa 2003.
- Joseph L.E., *Apokalipsa 2012. Kiedy skończy się cywilizacja?*, przeł. A. Maziarska, J. Maziarski, Warszawa 2007.
- Jung C.G., *Archetypy i symbole*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1993.
- Katolicki komentarz biblijny*, pod red. R.E. Browna, J.A. Fitzmyera, R.E. Murphy'ego (red. nauk. wyd. pol. W. Chrostowski), przeł. K. Bardski i in., Warszawa 2004.
- Karpowicz M., *Baroque in Poland*, przeł. J.A. Bałdyga, Warszawa 1991.
- Kiereś H., *Spór o sztukę*, Lublin 1996.
- Kirsch J., *A History of the End of the Word. How the Most Controversial Book in the Bible Changed the Course of Western Civilization*, New York 2006.
- Klauza K., *Teokalia. Piękno Boga. Prolegomena do estetyki dogmatycznej*, Lublin 2008.
- Klibansky R., Panofsky E., Saxl F., *Saturn i melancholia. Studia z historii, filozofii, przyrody, medycyny, religii oraz sztuki*, przeł. A. Kryczyńska, Kraków 2009.
- Kłoskowska A., *Kultura masowa*, Warszawa 2005.
- Kolbuszewski J., *Co mnie dzisiaj, jutro tobie. Polskie wiersze nagrobne*, Wrocław 1996.
- Kołąkowska M., *Polskie nagrobki dziecięce w Polsce XVI w. i pierwszej połowy XVII w.* [w:] *Studia renesansowe*, t. 1, pod red. M. Walickiego, Wrocław 1956.
- Kołąkowski L., *Obecność mitu*, Wrocław 1994.
- Komorowska E., *Barwa w języku polskim i rosyjskim. Rozważania semantyczne*, Szczecin 2010.
- Komza M., *Mickiewicz ilustrowany*, Wrocław 1987.
- Kopaliński W., *Słownik symboli*, Warszawa 1990.
- Kostołowski A., *Andrzej Wróblewski – konfrontacje i rozliczenia* [w:] *Andrzej Wróblewski*, pod red. Z. Gołubiew, Warszawa 1998.
- Kozakiewiczowie H. i S., *Polskie nagrobki renesansowe*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1953, t. XV, nr 1.

- Krajewski S., *54 komentarze do Tory dla nawet najmniej religijnych spośród nas*, Kraków 2004.
- Kruszewska E., *Złote lata plakatu [w:] Polski plakat teatralny 1899–1999*, Kraków 2000.
- Kubski G., „Przedświt” – *Mała Apokalipsa polskiego Romantyzmu [w:] G. Kubski, Biblia romantycznie odczytywana*, Poznań 2005.
- Królikiewicz G., *Terytorium ruin. Ruina jako obraz i temat romantyczny*, Kraków 1993.
- Kudelska D., *Dukt pisma i pędzla. Biografia intelektualna Jacka Malczewskiego*, Lublin 2008.
- Kult św. Jakuba Większego Apostoła w Europie środkowowschodniej*, pod red. R. Knapińskiego, Lublin 2002.
- Kuryluk E., *Apokalipsa wiedeńska*, Warszawa 1998.
- Labisch A., *Zdrowie, choroba i śmierć w nowożytnej kulturze europejskiej – wymiar antropologiczny [w:] Taniec śmierci. Od późnego średniowiecza do końca XX wieku*, pod red. E. Kus, Z. Gołubiew, Szczecin 2002.
- Le Goff J., *Narodziny czyścica*, przeł. K. Kocjan, Warszawa 1997.
- Leksykon symboli*, pod red. M. Oesterreicher-Mollwo, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1992.
- Lewis-Williams D., *The Mind in the Cave*, London 2004.
- Lévinas E., *Całość i nieskończoność. Eseje o zewnętrznosci*, przeł. M. Kowalska, Warszawa 1998.
- Lurker M., *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, przeł. K. Romaniuk, Poznań 1989.
- Malarstwo materii 1958–1963. Grupa Nowohucka*, pod red. M. Tarabuły, Kraków 2000.
- Malinowski B., *Czym jest kultura [w:] Antropologia kultury. Zagadnienia i wybór tekstów*, pod red. G. Godlewskiego i in., Warszawa 2003.
- Małkiewicz A., *Słowo wstępne [w:] Barok i barokizacja*, pod red. K. Brzeziny, J. Wolańskiej, Kraków 2007.
- Mazurczakowa U.M., *Próba analizy czasu przedstawionego w obrazie*, „Rocznik Historii Sztuki” 1985, t. 15.
- Menninghaus W., *Wstręt. Teoria i historia*, przeł. G. Sowiński, Kraków 2009.
- Mierzejewski A., *Sztuka sumeryjska i akadyjska [w:] Sztuka świata*, t. 1, pod red. P. Trzeciaka, Warszawa 1989.
- Miłosz Cz., *Przedmowa [w:] Apokalipsa*, przeł. Cz. Miłosz, Kraków 1998.
- Miłosz Cz., *Słowo wstępne tłumacza [w:] Księga Hioba*, przeł. Cz. Miłosz, Kraków 1998.
- Morin E., *Zagubiony paradygmat – natura ludzka*, przeł. R. Zimmand, Warszawa 1977.
- Mroczo T., *Ze studiów nad Apokalipsą Wrocławską [w:] Średniowiecze. Studia o kulturze*, pod red. J. Lewańskiego, Warszawa 1961.
- Mról P., *Poglądy estetyczne w egzystencjalizmie [w:] Estetyki filozoficzne XX wieku*, pod red. K. Wilkoszewskiej, Kraków 2000.
- Nyczek T., *Beksiński, czyli jak żyć [w:] Zdzisław Beksiński*, pod red. T. Nyczka, Warszawa 1989.
- Nyczek T., *Widzoczytelnik w krainie niby książki [w:] Współczesna polska sztuka książki*, pod red. A. Słowikowskiej, H. Kocańdy-Kołodziejczyk, Warszawa 1998.
- Oakes L., Gahlin L., *Ancient Egypt*, New York 2002.
- Obyczaje, języki, ludy świata*, pod red. S. Żurowskiego, Warszawa 2007.

- Ossowska M., *Ethos rycerski i jego odmiany*, Warszawa 1973.
- Otto R., *Świętość: elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*, przeł. B. Kupis, Warszawa 1999.
- Panofsky E., *Ikonografia i ikonologia* [w:] E. Panofsky, *Studia z historii sztuki*, przeł. K. Kamińska, Warszawa 1971.
- Parfrey A., *Apocalypse Culture*, Los Angeles 2000.
- Patryra J., *From the Narrative to a Devotional Representation on the Basis of Medieval Iconography of the Apocalyptic Woman* [w:] *Obraz i kult*, pod red. M.U. Mazurczak, J. Patryry, Lublin 2002.
- Pawlak J., *Egzystencjalizm Jean Paul Sartre'a, Alberta Camus i Gabriela Marcela* [w:] *Kierunki filozofii współczesnej*, pod red. J. Pawlaka, Toruń 1995.
- Pijoan J., *Sztuka babilońska i asyryjska* (przeł. T. Marzyńska) [w:] *Sztuka świata*, t. 1, red. P. Trzeciak, Warszawa 1989.
- Piotrowska M., *Światłocienie w słowno-wizualnym obrazowaniu historii narodowej (na przełomie XIX i XX wieku)* [w:] *Kolor w kulturze*, pod red. Z. Mocarskiej-Tycowej, J. Bielskiej-Krawczyk, Toruń 2010, s. 305–315.
- Plotyn, *Enneady*, przeł. A. Krokiewicz, Kraków 1959.
- Ragon M., *Salut au baroque* [w:] *Divergences* 6, Galerie Grange Lyon 1958.
- Ricoeur P., *Skandal zła*, „Znak” 1990, nr 12.
- Religia*. Encyklopedia PWN, Warszawa 2001.
- Rouille A., *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, przeł. O. Hedemann, Kraków 2007.
- Rynck P. de, *Jak czytać opowieści biblijne i mitologiczne w sztuce*, przeł. P. Nowakowski, Kraków 2009.
- Rzepińska M., *Historia koloru*, Warszawa 1989.
- Sadzik J., *Przesłanie Hioba* [w:] *Księga Hioba*, przeł. Cz. Miłosz, Kraków 1998.
- Schudrich M., *Przedmowa* [w:] *Tora. Pięcioksiąg Mojżesza*, przeł. I. Cylkow, Warszawa 2009.
- Schuster E., *Taniec śmierci (Od średniowiecza do końca XX wieku)* [w:] *Taniec śmierci. Od późnego średniowiecza do końca XX wieku*, pod red. E. Kus, Z. Gołubiew, Szczecin 2002.
- Semiotyka cyklu – w muzyce, plastyce, literaturze*, pod red. K. Jakowskiej, R. Siomy, Białystok 2005.
- Skierska E., *Wypiański artysta książki*, Wrocław 1960.
- Słownik języka polskiego*, t. 3, pod red. M. Szymczaka, Warszawa 1989.
- Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, pod red. K. Kubalskiej-Sulkiewicz, Warszawa 1996.
- Smith R.H., *Apocalypse. A Commentary on Revelation in Words and Images*, Minnesota 2000.
- Spengler O., *Zmierzch Zachodu*, przeł. J. Marzęcki, Warszawa 2001.
- Stanny J., [słowo wstępne] [w:] *Ogarnąć nieskończoność. Biblia w ilustracjach*, pod red. Z. Orlińskiej, Zamość 1999.

- Stanulewicz D., *Is the Polish Term for Blue a Typical Basic Colour Term?* [w:] *Cognitive Linguistics Today*, pod red. B. Lewandowskiej-Tomaszczyk, K. Turewicz, Frankfurt 2002.
- Stanulewicz D., *Zróżnicowanie regionalne prototypowych odniesień sześciu podstawowych nazw barw w języku polskim (biały, czarny, czerwony, zielony, żółty, niebieski) – na tle porównawczym wybranych języków słowiańskich i germańskich*, „Biuletyn Polskiego Towarzystwa Językowego” 2006, nr 62.
- Starowieyski. *Rok 1699*, pod red. A. Stroki, Kraków 1999.
- Stępień A.B., *Elementy filozofii*, Lublin 1986.
- Stoichita V.I., *Krótką historia cienia*, przeł. P. Nowakowski, Kraków 2001.
- Stoff A., *Z badań nad funkcjami dzieła literackiego: funkcja afirmowania istnienia w świetle Genesis 1–3* [w:] *Genesis 1–3. Tekst, interpretacje, przemyślenia*, pod red. Z. Pawłowskiego, Toruń 2009.
- Szacka B., *Wprowadzenie do socjologii*, Warszawa 2003.
- Świderkówna A., *Rozmowy o Biblii*, Warszawa 1994.
- Świderkówna A., *Rozmowy o Biblii. Ciąg dalszy*, Warszawa 1998.
- Świderkówna A., *Rozmowy o Biblii. Nowy Testament*, Warszawa 2000.
- Taniec śmierci. Od późnego średniowiecza do końca XX wieku*, pod red. E. Kus, Z. Gołubiew, Szczecin 2002.
- Taranienko Z., *Groteska pozbawiona ironii. Potwory Jana Lebensteina*, „Nowa Europa” 1992, nr 59.
- Targosz K., *Kaplica Zygmuntowska jako neoplatonicki model świata*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1986, t. XLVII, nr 24.
- Tatarkiewicz W., *Egzystencjalizm* [w:] W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii*, t. 3, Warszawa 1970.
- Tatarkiewicz W., *Cierpienie* [w:] W. Tatarkiewicz, *O szczęściu*, Warszawa 1990.
- Taylor L., *Widzieć „wnętrze”: malowidła Kunwinjunku i symbol podzielonego ciała* [w:] *Estetyka Aborygenów*, pod red. M. Bakke, przeł. R. Nowakowski, Kraków 2004.
- Tazbir J., *Wzorce osobowe szlachty* [w:] J. Tazbir, *Szlaki kultury polskiej*, Warszawa 1986.
- Tillich P., *Męstwo bycia*, przeł. H. Bednarek, Poznań 1994.
- Tischner J., *Filozofia dramatu*, Kraków 1999.
- Tora. *Pięcioksiąg Mojżesza*, przeł. I. Cylkow, Warszawa 2009.
- Turska I., *Krótki zarys historii tańca i baletu*, Kraków 1983.
- Vanitas. Portret trumienny na tle sarmackich obyczajów pogrzebowych*, katalog wystawy J. Dziubkovej, Poznań 1997.
- Wallis M., *O przedmiotach estetycznie brzydkich* [w:] M. Wallis, *Wybór pism estetycznych*, oprac. T. Pękała, Kraków 2004.
- Wańczowski M., *Księga żałoby i śmierci*, Opole 1993.
- Wolfflin H., *Podstawowe pojęcia historii sztuki. Problem rozwoju stylu w sztuce nowożytnej*, przeł. D. Hanulanka, Gdańsk 2006.

Wysłouch S., *Tekst i ilustracja* [w:] S. Wysłouch, *Literatura wobec sztuk wizualnych*, Warszawa 1994.

Zbylut Grzywacz (1939–2004), pod red. J. Bonieckiej, Kraków 2009.

Zientara M., *Reminiscencje baroku we współczesnej sztuce polskiej* [w:] *Barok i barokizacja*, pod red. K. Brzeziny, J. Wolańskiej, Kraków 2007.

Znikająca Europa, pod red. K. Raabe, M. Sznajderman, Wołowiec 2006.

