

Maria Marszałek

Pogranicze Bestiarium i humanitarium w ilustracjach Jana Lebensteina do *Folwarku zwierzęcego* George'a Orwella¹

Wprowadzenie

Jan Lebenstein sam siebie nazwał malarzem „komedii zwierzęco-ludzkiej”. Rzeczywiście z jego płócien i rysunków wyłania się obraz świata organicznie zoologicznego, a jednocześnie na wskroś humanistycznego. Biologiczne formy wykształcone przede wszystkim podczas pracy nad cyklem malarskim *Bestiarium* znalazły naturalną kontynuację w ilustracjach do *Folwarku zwierzęcego* George'a Orwella, opowieści o losach gospodarstwa rządzonego przez zwierzęta². Analogie międzygatunkowe wydają się w tym wypadku zrozumiałe. Folwark jest alegorią nieludzkiego systemu komunistycznego.

Propozycję stworzenia ilustracji do *Folwarku zwierzęcego* przedstawiło Lebensteinowi w 1974 roku włoskie wydawnictwo La Nuova Foglio. Według słów Miłosza,

ze względu na lewicowe sympatie zachodnioeuropejskiej inteligencji Orwell był wówczas w Europie pisarzem niepopularnym, uważanym za „nietaktownego”³. Malarz nie kryjący się nigdy ze swoją nonkonformistyczną i antyreżimową postawą nie wahał się podjąć takiego zadania.

W niniejszym artykule omawiam niektóre z tych ilustracji, skupiając się na dwóch problemach⁴. Pierwszy z nich to przynależność formalna bohaterów przedstawień do lebensteinowskiego *Bestiarium*, ich hybrydyczność i niepokojąca niejednoznaczność klasyfikacji gatunkowej. Drugim jest współwystępowanie na ilustracjach słowa i obrazu, ich wzajemne uzupełnianie się i dopełnianie znaczeniowe.

1. Tytuł został zaczerpnięty z artykułu Gustawa Herlinga-Grudzińskiego *Wieczne pogranicza, Wstęp do teki Babilonu*, Warszawa 1994, w: Jan Lebenstein w Galerii OPUS we Wrocławiu. *Jana Lebensteina obrazy do Ksiąg Genesis – teksty różne*, Wrocław, 1997, s. 27-28.

2. Informacje na temat *Bestiarium* i *Folwarku zwierzęcego* podaję w dalszej części artykułu. Zob. przyp. nr 6 i 29.

3. Cyt. za A. Kaiper, *Literackie konteksty*, w: *Jan Lebenstein. Demony*, katalog wystawy w Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie, Muzeum Lubelskim w Lublinie, Muzeum Narodowym w Poznaniu, Muzeum Narodowym w Szczecinie, Warszawa 2005, s. 30.

4. Artykuł powstał na podstawie pracy magisterskiej *Ilustracja książkowa Jana Lebensteina* napisanej pod kierunkiem dr hab. Doroty Kudelskiej prof. KUL. Egzemplarz pracy znajduje się w Katedrze Sztuki Nowoczesnej Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego. Praca magisterska zawiera zestawienie dotychczasowych tekstów o pracy ilustratorskiej Lebensteina, którego nie przytaczam w niniejszym artykule.

Bestraium Lebensteina

W 1963 roku w sztuce Jana Lebensteina następuje metamorfoza⁵. Wariacje na temat ludzkiej figury, które tworzył od 1954 roku, ustępują miejsca formom zwierzęcym. Rozpoczyna się okres pracy nad cyklem *Bestiarium*⁶. Następuje „ewolucja a rebours” – wertykalizm przechodzi w horyzontalizm, graficznie precyzyjny rysunek ustępuje miejsca gruboziarnistej, mięsistej masie malarskiej. Lebenstein zdecydował się odejść od motywu figury ludzkiej rozpiętej na pionowej osi obrazu, mimo że zapewnił mu on międzynarodowy sukces. Figury osiowe przyniosły mu pierwszą nagrodę na Biennale de Paris w 1959 roku, a w konsekwencji stypendium rządu francuskiego, umożliwiające wyjazd z PRL i osiedlenie się w Paryżu. Sam malarz miał świadomość koniunkturalnego potencjału wypracowanego przez siebie stylu, nie był jednak osobą, która ze względów praktycznych czy też finansowych zrezygnowałaby z wolności wyboru drogi artystycznego rozwoju.

Bestiarium Lebensteina stanowią obrazy olejne powstające od 1963 do 1965 roku. Niepodzielnie królują w nich zwierzęta. Bohaterami wcześniejszych cyklów tzw. figur hieratycznych, figur kreślonych i figur osiowych są przetworzone postacie ludzkie,

będące jednak równocześnie, jak pisze Joanna Polakówna, „preparatami protozoomorficznymi” o naturze „owadziej i groźnej”⁷.

Charakterystyczne dla nich jest oparcie figury na osi, porównywanej biologicznie albo antropologicznie do napięcia między popędami⁸, czy też teologicznie do Krzyża jako linii łączącej w różnych konfiguracjach byt ludzki i boski⁹. Ta rozpiętość pomiędzy interpretacją psychoanalityczną a eschatologiczną jest adekwatna w przypadku Lebensteina – malarza dążącego do ukazania głębi, sedna, mitu, istoty bytu.¹⁰ Figury osiowe są dwójako pierwotne: filogenetycznie – jako owadzie preparaty uwięzione w kratkach gablotach oraz jako totemy – archetypiczne wyobrażenia prakultowe¹¹. Poświęcam miejsce tym wczesnym lebensteinowskim cyklom, aby zaznaczyć, że zmiany które zachodzą w twórczości artysty są konsekwencjami nieustępliwego poszukiwania nowych sposobów do ukazywania tego co było dla niego ważne. Malarz mówi: „Nie ma czystej biologii, jest zawsze związana z psychiką”¹².

Formalny rozwój prowadzący malarza do stworzenia formy jego bestii polegał na zagęszczeniu farby, uwypukleniu masy obrazu, nadaniu mu reliefowości. Malarz nie krył bezpośrednich inspiracji paleontologicznych¹³. Z pewną dumą powoływał się na słowa kustosa paryskiego

5. Fakty z życia artysty przytaczam na podstawie kalendarium w: *Jan Lebenstein i krytyka. Eseje, recenzje, wspomnienia*, red. A. Wat, D. Wróblewska, T. 2, Warszawa 2004. W kolejnych przypisach używam skróconego zapisu: *Jan Lebenstein i krytyka*, T.2.

Lebenstein urodził się w 1930 roku w Brześciu Litewskim nad Bugiem. Podczas wojny zginął po aresztowaniu jego ojciec, brat zginął podczas akcji przeprowadzonej przez UB w 1946 roku. Lebenstein przeniósł się w tym samym roku do Warszawy, gdzie skończył liceum plastyczne i w 1948 roku rozpoczął studia na wydziale malarstwa warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Studiował pod kierunkiem Eugeniusza Eibischa, a potem Artura Nachta-Samborskiego. Debiutował w 1955 roku na legendarnej Ogólnopolskiej Wystawie Młodej Plastyki w Arsenale. Jego pierwsza wystawa indywidualna miała miejsce w prowadzonym przez Mirona Białoszewskiego Teatrze na Tarczyńskiej 1956 roku.

6. Prace te zostały po raz pierwszy pokazane na dwóch wystawach indywidualnych we Włoszech: w Galleria Profili w Mediolanie (do 23 X 1963), w Galleria l'Obelisco w Rzymie (5-23 XI 1963); następnie w 1964 r. w Amsterdamie w Galerie d'Endt, w Brukseli w Palais des Beaux-Arts, w Antibes w Musee Grimaldi, w 1964 r. zostają wystawione w cyklu „Peintures abominables” w Galerie Lacloue w Paryżu. Później obrazy te są wielokrotnie wystawiane i zestawiane z innymi pracami malarza w różnych konfiguracjach. W Polsce po raz pierwszy wystawione w 1965 roku w ramach zbiorowej wystawy „Porównania” (25 IX - 24 X) w sopockim BWA, następnie na wystawie zbiorowej we Wrocławiu w 1975 r., a w 1977 r. na pierwszej polskiej wystawie indywidualnej w Muzeum Narodowym we Wrocławiu, przeniesionej kolejno do Krakowa i Łodzi. W późniejszych latach pokazywane jeszcze kilkakrotnie na różnych wystawach krajowych, np. w 1984 roku w Muzeum Archidiecezji Warszawskiej (V-VI 1984), w 1992 podczas retrospektywnej wystawy w Zachęcie (22 V - 22 VI), wystawa przeniesiona następnie do Krakowa i Wrocławia, 1998-2000 roku w różnych miastach w ramach ekspozycji „Etapy”, w 2005 roku pokazywane w Poznaniu, a potem w Lublinie i Szczecinie podczas wystawy pt. „Demony Lebensteina”.

7. J. Polakówna, *Malarz starości ziemi*, w: *Z myślą o obrazach*, Warszawa 1994, w: *Jan Lebenstein i krytyka*, T. 2, s. 102.

8. Konstanty Jeleński nazywał to zaszyfrowaną pieczęcią Erosa i Tanatosa w artykule o twórczości Lebensteina w: *Jan Lebenstein*, w *Galerii OPUS* we Wrocławiu....s. 20-24.

9. K. Wierzyński, *Powitanie Lebensteina*, w: *Cygańskim wozem*, Londyn 1995, w: *Jan Lebenstein i krytyka*, T. 2, s. 94.

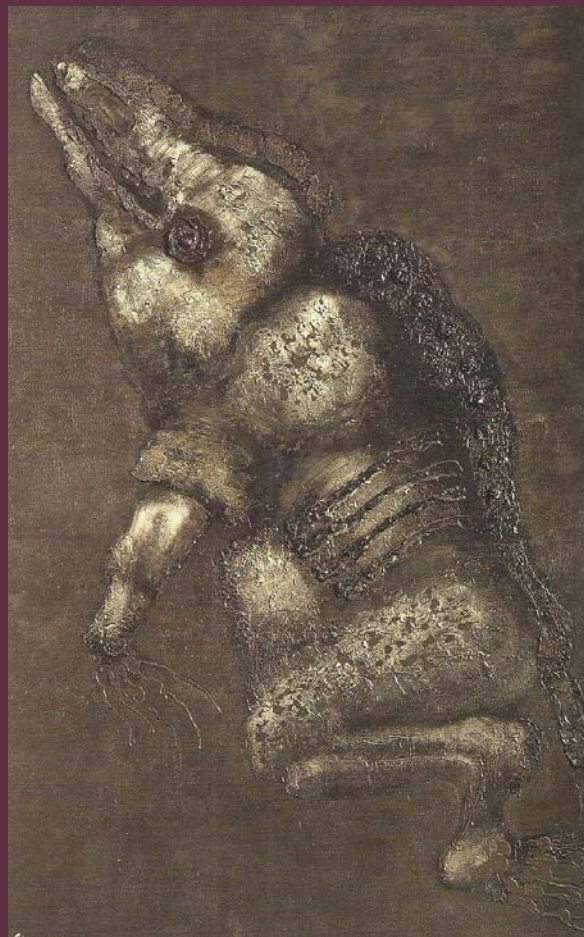
10. K. Jeleński, *Lebenstein – mitotwórca natury ludzkiej*, w: *Jan Lebenstein i krytyka*, T. 2, s. 75.

11. Lebenstein określił je tak w filmie Andrzeja Wolskiego, *Jan Lebenstein – dziennik samotnika*, Paryż 1998-1999, koprodukcja

Muzeum Historii Naturalnej, który po obejrzeniu prac artysty stwierdził, że przedstawione zwierzęta są fantastyczne, ale anatomicznie prawdopodobne¹⁴. Jest to tym istotniejsze, że anatomia całkowicie wyraża sens istnienia bestii. W obrazach nie ma narracji, zwierzęta znajdują się w nieokreślonej przestrzeni, nie ma nic, co odrywałoby uwagę odbiorcy ich stwardniałej skóry, mięśni i kręgow (Il. 1)¹⁵.

Narracja pojawia się w tych pracach, w których artysta łączył elementy typowo zwierzęce i ludzkie. Są to przede wszystkim cykle rysunków i gwaszy¹⁶, których inspiracją było nocne życie Paryża oraz karykatury polityczne. W pracach tych potwory z Bestiarium spotykają się w nocnych barach z paryskimi kokotami, zajmują siedzenia przy kawiarnianych stolikach, na kanapach i szeslongach, piją wino i oddają się tajemniczemu rytuałom seksualnym. Dla Lebensteina sztuka wynikała z połączenia zwierzęcej i ludzkiej natury. „Pierwotny mit”, którego wciąż poszukiwał, miał przenikać również codzienną rzeczywistość (Il. 2)¹⁷.

Aleksander Wat w Dzienniku bez samogłosek tak opisuje rysunki i gwasze: „Równocześnie inny ruch degradujący: diabelnie, erotyzm sodomistyczny, podgroteski, zwierzęta, ludzie w daumierowskim społecznym zagrożeniu, dumne zwierzęta z kibicią i nogami w pantofelkach – banalny erotyzm maitre religieux”¹⁸.



Arte (Francja) i Programu II TVP, emisja francuska 17 listopada 2000, w: Jan Lebenstein, *Rozmowy o sztuce własnej, o tradycji i współczesności*, red. A. Wat, D. Wróblewska, T. 1, Warszawa 2000, s. 175. W kolejnych przypisach używam zapisu: Jan Lebenstein, T.1.

12. *Obraz to nie tylko zamalowana powierzchnia, z Janem Lebensteinem rozmawia Piotr Kasznia*, „Rzeczpospolita” 1992, nr 89, w: Jan Lebenstein, T. 1, s. 71.

13. Wypowiedź artysty w Andrzej Wolskiego, *Jan Lebenstein – dziennik samotnika...*, w: Jan Lebenstein, T. 1, s. 175.

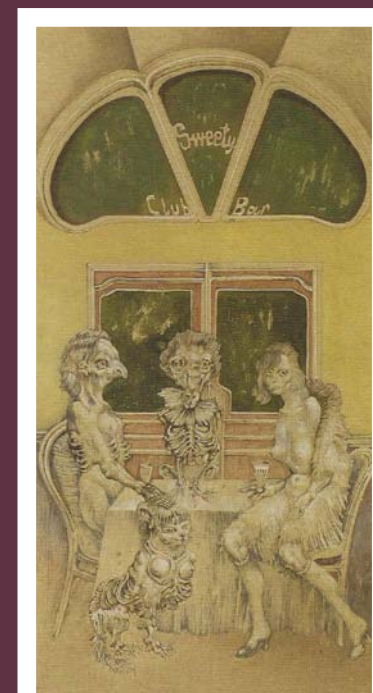
14. Pisze o tym Krzysztof Pomian w artykule *Czas Lebensteina*, w: „Kultura”, 1985, nr 7-8, w: Jan Lebenstein i krytyka, T. 2, s. 92.

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

16. Mam namyślił cykl *Carnetes Intimes* [1964] i *SweeteyBar* [1976]. Zob.: kalendarium: w Jan Lebenstein i krytyka, T.2.

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

18. A. Wat, *Dziennik bez samogłosek*, Warszawa 1990, w: Jan Lebenstein i krytyka, T. 2, s. 98.



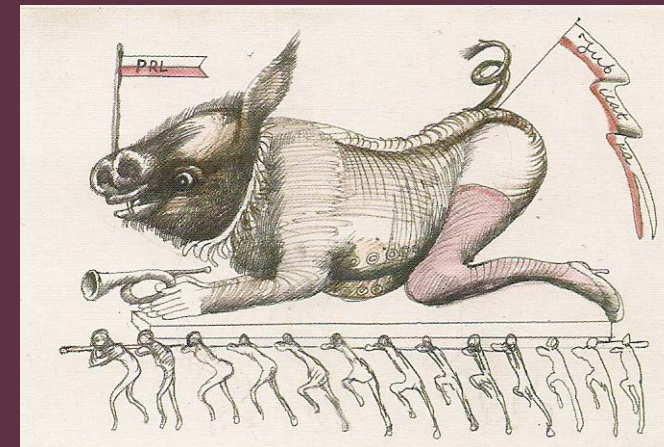
Stylistyka zwierzęco-ludzka w połączeniu z rodzajowością ujęć i narracją dotyczącą najbardziej aktualnych wydarzeń politycznych pojawia się w karykaturach Lebensteina. Malarz przez całe swoje życie prezentował postawę bezkompromisowo antykomunistyczną. Jego nieustępliwy patriotyzm ukształtowany w dzieciństwie przez doświadczenie wojny nigdy nie złagodniał. Lata młodości spędzone w Polsce, studia i przymusowe kontakty z ideologicznie zaangażowanym środowiskiem artystycznym Warszawy pogłębiły wstręt do socjalizmu i poczucie wyobcowania. Artysta mówi o swojej świadomej ucieczce i marginalizacji jako fundamencie własnego malarstwa¹⁹.

Paryż zafascynowany rewolucją artystyczną i polityczną, pełen układów i zwalczających się nawzajem koterii towarzyskich, również budził niechęć malarza. Lebenstein nie chciał być częścią żadnej opartej na doktrynach grupy. Mówił: „Malarstwo to indywidualna wypowiedź człowieka. Ja nie lubię tych maszerujących kolumn. Te maszerujące kolumny awangardy, awangardy czerwonej, brunatnej czy awangardy maoistowskiej są identyczne”²⁰.

Karykatury polityczne Lebensteina są wykonane ołówkiem, tuszem, zazwyczaj mają niewielkie formaty. Były wymierzone przeciwko władzy komunistycznej, polityce ZSRR, często dotyczą wydarzeń historycznych,

takich jak inwazja Związku Sowieckiego na Czechosłowację w 1968 roku, wojna w Afganistanie w 1982, czy wprowadzenie w Polsce stanu wojennego. Bohaterami karykatur są stworzenia niejednokrotnie ludożęco podobne do potworów z cyklu *Bestiarium*.

Za przykład niech posłuży Karykatura pt. *Jubilatka*²¹ z 1967 roku (Il. 3) przedstawiająca bestię-świnie z ludzkimi kończynami, dłońmi trzymającymi trąbę i nogami w pończochach i pantofelkach, niesioną na barkach szeregu małych szkicowo tylko zaznaczonych postaci. W jej ryju i pod ogonem umieszczono polskie flagi – na pierwszej znajduje się napis „PRL”, a na drugiej „Jubilatka”. Bestia jest obrazem politycznej inicjatywy budowlanej. Fabryki, szkoły i inne budynki użyteczności publicznej powstawały nagminnie z okazji jubileuszu istnienia państwa polskiego w 1966 roku. Świnie niosą na barkach robotnicy jak antyczny egipski monument. Przekaz karykatury jest bardzo czytelny – inicjatywy władzy ludowej są dla obywateli zmienionych w niewolników wyłącznie ciężarem. Obraz społeczeństwa również nie napawa optymizmem. Przedstawieni ludzie są niezróżnicowani i bierni, bez szemrania zgadzają się zność narzucony im obowiązek.



19. Wypowiedź artysty w filmie Joanny Żamojdo, Janusza i Piotra Weychertów, współpraca: Wojciech Bubella, Tomasz Łabędź, Wytwórnia Video- kontakt, Paryż 1989, w: *Jan Lebenstein*, T. 1, s. 164.

20. Tamże, s. 165.

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

Charakterystyczne jest to, że członkowie gremium sprawującego władzę są u Lebensteina przedstawiani pod postacią świniopodobnej bestii. „Władza”, którą obrazował malarz to nie tylko grupa aktorów bieżącej sceny politycznej, ale też podstawowa potęga istniejąca ponadhistorycznie. Rządy komunistyczne są w ujęciu malarza siłą jednoznacznie negatywną, która potrafi zmienić ludzi w potwory. Gustaw Herling-Grudziński pisał, że Lebensteina najbardziej fascynuje właśnie ta „krucha granica między ludzkimi twarzami a świńskimi ryjami”²². Zburzenie tej granicy jest puentą i alegorycznym podsumowaniem powieści George’a Orwella pt. *Folwark zwierzęcy*. Ostatnie zdanie książki brzmi: „Stworzenia zgromadzone na dworze patrzyły to na świnię to na człowieka, ale nie można już było rozpoznać, która twarz do kogo należy”²³.

Ilustracje do *Folwarku Zwierzęcego* George’a Orwella

Folwark zwierzęcy jest dobrze znaną alegoryczną przypowieścią opisującą komunistyczny ustrój ZSRR za pomocą historii wymyślanego gospodarstwa, w którym władzę, po uprzednim wypędzeniu ludzi, objęły zwierzęta²⁴. Książka ukazała się po raz pierwszy

w Londynie w 1945 roku²⁵. Był to czas, kiedy duża część angielskiej opinii publicznej miała na temat ZSRR zdanie raczej pochlebne²⁶. Gorycz i tragiczna ironia Orwella były poniekąd wyrazem rozczarowania. Pisarz mimo swoich socjalistycznych poglądów zauważał, w przeciwieństwie do wielu innych lewicowych intelektualistów, zdradę ideałów wolności w totalitarnym ustroju ZSRR²⁷.

Lebenstein wykonał ilustracje do *Folwarku* w 1974 roku²⁸. Pierwsze polskie wydanie w tłumaczeniu Teresy Jeleńskiej z pracami artysty ukazało się w 1985 roku²⁹. Malarz cenił dzieło George’a Orwella za jego radykalizm i trafność politycznej oceny. Obu twórców zbliża również wywołujące efekt groteski łączenie elementów humoru i makabry. W *Folwarku* wielokrotnie pojawiają się elementy śmieszności, przeważnie jednak podszyte są grozą. Często także u Lebensteina mieszanie tych dwóch emocji oraz łączenie cech międzygatunkowych w kreacji bohaterów i sama humanizacja zwierząt to klasyczne elementy satyryczne³⁰.

Ilustracje Lebensteina można podzielić na pewne grupy tematyczne. Pierwszą z nich stanowią te, które dotyczą poszczególnych epizodów powieści. Kolejny zbiór to portrety bohaterów książki. Znajdują się tu zarówno obrazy poszczególnych postaci (np. Napoleona, Boksera, Osła Beniamina, Kruka Mojżesza) jak też anonimowych

22. G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą*, „Kultura”, 1974, nr 7-8, w: Jan Lebenstein i krytyka, T. 2, s. 116.

23. G. Orwell, *Folwark Zwierzęcy*, Kraków 1990, s. 95.

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

25. Przez wydawnictwo Secker & Warburg: *G. Orwell Animal Farm*, Londyn, 1945.

26. A. Rai, *Orwell and the politics of despair. A critical study of the writings of George Orwell*, Cambridge 1988, s. 113.

27. R. Zimand, *Orwell i o nim*, Warszawa 1985, s. 5-8.

28. Było to włoskie wydanie powieści: G. Orwell, *La fattoria degli animali* Macerata, 1974.

29. Pierwsze w ogóle polskie wydanie *Folwarku Zwierzęcego* w tłumaczeniu Teresy Jeleńskiej opublikowane zostało w Londynie w roku 1947 pod tytułem *Zwierzęcy folwark*, wszystkie wydania następnie noszą tytuł *Folwark zwierzęcy*. Do upadku ustroju komunistycznego w Polsce w 1989 była to powieść zakazana przez cenzurę – pierwsze jej oficjalne wydanie ukazało się dopiero w 1988 roku. Od roku 1979 była jednak publikowana wielokrotnie w postaci przedruków z wydań emigracyjnych w wydawnictwach niezależnych „drugiego obiegu”. Korzystam z wydania z ilustracjami Jana Lebensteina: G. Orwell, *Folwark Zwierzęcy*, Kraków 1990. Książka zawiera 10 barwnych litografii, 4 gwasze (czarno-białe zdjęcia) i 8 rysunków tuszem (czarno-białe zdjęcia). Tych 10 litografii wydanych zostało również w 1974 w postaci teki graficznej. Teksta taka znajduje się w zbiorach Biblioteki Narodowej: *La fattoria degli animali: omaggio a George Orwell / Animal farm: to the memory of George Orwell / La république des animaux: hommage a George Orwell*, Pollenza 1974, wys. tabl. 70 cm, egz. 74/120 (A.6063/G.XXVI-17). Oryginały rysunków i gwaszy znajdują się w zbiorach prywatnych.

30. S. Greenblatt, *Three modern Satirists: Waugh, Orwell and Huxley*, Yale 1966, s. 61-62.

przedstawiciele swoich gatunków (Owca, Szczur). Ilustracje stanowiące grupę portretów łączy sztywne, frontalne, najczęściej popiersiowe ujęcie bohatera, który wpatruje się w widza³¹. Postaci ujęte są w lebensteinowskiej konwencji, polegającej na łączeniu drobiazgowej niekiedy dbałości o poprawność w oddawaniu budowy ciał z równoczesnym groteskowym zniekształcaniem anatomii.

Ostatnia grupa zawiera ilustracje będące przedstawieniami praw panujących w *Folwarku* i hasałów animalizmu – filozofii będącej alegorycznym odpowiednikiem komunizmu. W artykule niniejszym skupię się na ilustracjach „narracyjnych”, które przedstawię według porządku epizodów w fabule powieści.

Zawiązanie się akcji w utworze następuje w momencie, kiedy zwierzęta należące do pana Jonesa, właściciela Folwarku Dworskiego spotykają się w nocy w stodole, aby wysłuchać słów Majora, starego wieprza cieszącego się powszechnym szacunkiem. To spotkanie obrazuje pierwsza ilustracja, gwasz zatytułowany *Miting*³² (Il. 4).

Kompozycja przedstawienia jest horyzontalna, dzieli się na dwie części. Po prawej stronie, mniej więcej w połowie wysokości, znajduje się ustawiona do widza

profilem centralna postać – tłusty, duży wieprz Major. Świnia leży na czymś w rodzaju podwyższenia, a wokół niej znajduje się pas pustej przestrzeni. Dopiero za nim, dookoła, przyciśnięte do siebie, usadowiły się pozostałe zwierzęta. Rozmieszczenie zwierząt jest zgodne z opisem wydarzenia w książce. Trzy psy, które weszły jako pierwsze, znajdują się u stóp majora. Świnie zajmują miejsca z przodu wpatrując się uważnie w starego wieprza.

Stary Major przypomina jedną z lebensteinowskich bestii, jego postać jest majestatyczną, ogromną, miejscami tłustą, a gdzie indziej umięśnioną górą ciała. Starczy wieprz podkreśla wyliniała sierść i broda (która nawiązuje również do alegorycznej identyfikacji Majora jako Włodzimierza Lenina)³³. Pozostałe świnie są mniejsze od Majora, przedstawione są tylko ich głowy. Jedna z nich otwiera paszczę ukazując

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

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

33. Postać Majora była alegorycznym połączeniem Marksa i Lenina. Zob.: V. Meyers, *George Orwell*, s. 104.





rzędy zębów. Interesująca jest gra spojrzeń w obrazie. Zwierzęta znajdujące się naprzeciwko Majora są w niego intensywnie wpatrzone, wydają się uważnie wsłuchiwać w każde wypowiedane słowo. W innym kierunku łby ustawione mają psy, które pilnują porządku wśród zgromadzonych. Sam Major nie odpowiada na spojrzenia swoich słuchaczy. Oko wieprza nie jest skierowane w stronę wpatrujących się w niego zwierząt. Major nawiązuje kontakt wzrokowy z odbiorcą przedstawienia. Sugeruje to, że opowiadana przez niego historia oraz wieszczone proroctwo są tak naprawdę skierowane do czytelnika, człowieka.

Stary Major rozpoczyna mowę od przepowiedzenia swojej rychłej śmierci. Ton wypowiedzi wieprza jest podniosły i uroczysty. Proroctwo Majora to sen o folwarku, z którego znikną ludzie, i który należał będzie całkowicie do zwierząt³⁴. W swoim przemówieniu wieprz podburza zwierzęta do walki z ludzką niesprawiedliwością i wyzyskiem, jakiemu są poddawane. Całe spotkanie to alegoria proletariackich zebrań z okresu przed wybuchem rewolucji październikowej, kiedy rodziła się idea komunizmu. Przesłanie Majora brzmi zachęcająco i szczerze. Ilustracja Lebensteina jest wierna tekstowi, tylko atmosfera smutku, klaustrofobiczny

tłok i niepokój panujący na gwaszu stanowią subtelny, a jednocześnie wymowny komentarz człowieka, który miał okazję doświadczyć idei Majora wcielonych w życie.

Na litografii pt. *The animals drive the men away*³⁵ (Il. 5) został przedstawiony moment rewolucji, czyli wypędzenia właściciela folwarku przez rozwścieżone zwierzęta³⁶. Dynamika ilustracji harmonizuje z opisem wydarzenia: „Na Jonesa i jego ludzi spadła nagle lawina bodnięć i kopnięć ze wszystkich stron”³⁷. Jest to kompozycja horyzontalna, oparta o trzy poziome pasy. Pas dolny, będący pierwszym planem, zajmuje świnia i atakowany przez nią człowiek, Pan Jones. Świnia została wyposażona w długi, ostry róg,

34. W tekście proroctwa występują nawiązania do *Kapitału* Karola Marksa. Zob.: V. Meyers, *George Orwell*, s. 105.

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

36. Wydarzenie to jest alegorią Rewolucji Październikowej, Jones to figura cara. Zob.: V. Meyers, *George Orwell*, s. 104.

37. G. Orwell, *Folwark zwierzęcy*, s. 14.



którym bodzie skulonego człowieka. Na tej ilustracji Pan Jones jest nagi, pozostał mu na głowie jedynie kapelusz, będący symbolem jego pozycji i przynależności do rodzaju ludzkiego. Jego poza, wygięta sylwetka i przetworzona twarz, upodabniają go do przerażonego zwierzęcia. Świnia-zwycięzca jest duża i silna, ma gęstą sierść i długi ogon. Za nią na środku pola obrazowego znajduje się druga świnia, w pędzie zamierzająca się na Panią Jones. Kobiętę ścigają też pozostałe zwierzęta tworzące najwyższy pas obrazu. Bohaterka uciekając bezradnie rozkłada ręce. Oboje, Pan i Pani Jones, zostali więc wypędzeni w upokarzający, okrutny sposób.

Kolejna litografia nosi tytuł *The invasion that failed*³⁸ (Il. 6). Przedstawiony na niej został ważny moment bitwy, która rozegrała się na terenie folwarku³⁹. Chyży – wieprz o kozim wyglądzie, którego historycznym odpowiednikiem jest Lew Trocki⁴⁰, zamierza się na Jonesa, zasłaniającego twarz dłonią. Tło litografii jest fioletowe, niepokojące i agresywne. Pod nogami farmera znajduje się głowa należąca do jednego z jego pachotków – cała pokryta guzami, obok niej zawieszona w powietrzu palce trzymają widły. Ta niekompletność postaci (Jones ma tylko jedną nogę, widoczne są jedynie łby zwierząt) podkreśla bitewny zgiełk i eksponuje centralną postać Chyżego. Znajdująca się nad nim plama pomarańczowych i brązowych barw, dodatkowo go wyróżnia.

Atak ten był ważnym momentem w historii Folwarku, zarówno tej prawdziwej, jak i przekształconej na potrzeby polityki. Kiedy po wygnaniu Chyżego zostały mu odebrane wszelkie zasługi, Krzykała, wieprz odpowiedzialny za propagandę, tłumaczył zwierzętom oficjalną wersję historii, według której Chyży zdradził i cały czas stał po stronie ludzi, a decydujący cios zadał Jonesowi przywódca zwierząt, wieprz Napoleon. Przekształcanie historii, ukazane w wielu miejscach powieści, jest bardzo istotne. Orwell zauważył, że pamięć jest wrogiem totalitarnej władzy, bo jako strażniczka historycznej prawdy utrudnia manipulację. Władza dąży więc do jej zniszczenia⁴¹.

Bohaterem kolejnej litografii również jest Chyży (w oryginale Snowball). Nosi ona tytuł: *Snowball: Plans for the windmill*⁴² (Il. 7). Przedstawia wieprza pochłoniętego kreśleniem na podłożu technicznych wzorów. Chyży podczas swojej działalności agitatorskiej na rzecz animalizmu obiecywał zwierzętom postęp i dobrobyt. Wierzył w rozwój nauki i techniki oraz jej udział w polepszaniu warunków bytowych zwierząt. Wiatrak miał być urządzeniem, które oszczędzi zwierzętom pracy, a jednocześnie zwiększy produktywność gospodarstwa. Z budową wiatraka nie zgadzał się Napoleon, była to jedna z wielu kwestii, w których obaj przywódcy mieli odmienne zdania⁴³. Orwell, piętnując zbrodnie Stalina (Napoleona), nie uważał wcale, że wizja komunizmu Trockiego byłaby mniejszym złem. Chyży na kartach książki

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

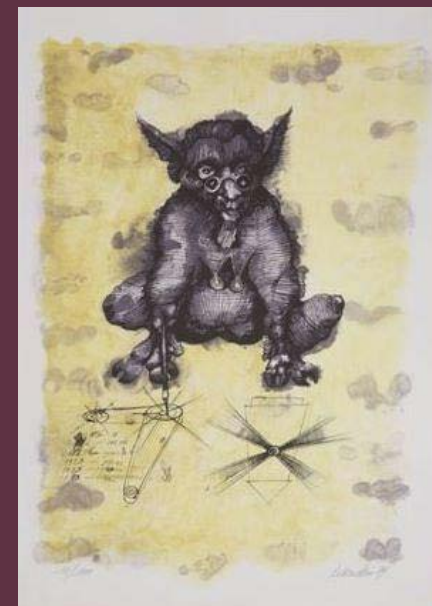
39. Jest to alegoria wojny domowej, która rozpętała się w Rosji po wybuchu rewolucji. Jones i pachotkowie oznaczają „białych” Rosjan i ich europejskich sprzymierzeńców. Zob.: V. Meyers, *George Orwell*, s. 106.

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

41. Píše o tym Roman Zimmand, w: *Orwell i o nim*, s. 24. O ideologii i pamięci w Folwarku zob. też w: L. Hunter, *George Orwell. The search for a voice*, Milton Keynes 1984, s. 167.

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

43. Spór między wieprzami to przedstawienie różnych wizji komunizmu między Trockim a Stalinem, pierwszy uważał, że priorytetem jest industrializacja, a drugi kładł nacisk na kolektywizację rolnictwa. Zob. V. Meyers, *George Orwell*, s. 108.



jest równie pazerny, okrutny i przewrotny jak reszta świń⁴⁴. Wieprz przedstawiony na litografii budzi niepokój i pewien rodzaj uczucia bliskiego obrzydzeniu, wywołanego nieprzyjemnym przekraczaniem granic gatunków. Precyzyjne ruchy zwierzęcia są bardzo ludzkie, taka jest też jego twarz, na której gości zaduma. Jednocześnie jego poza, kopyta i sierść są świńskie. Efekt powoduje charakterystyczną dla Lebensteina niepokojącą dwuznaczność klasyfikacji.

Kolejna „narracyjna” ilustracja przedstawia przejmujący epizod opowiadania, jakim było wywiezienie do rzeźni konia Boksera⁴⁵ (Il. 8). Bokser to alegoryczny odpowiednik robotnika- przodownika pracy – szczerze przejętego

ideami komunizmu⁴⁶, których nie rozumie, ale w pełni akceptuje. Bohater pracując ponad siły, całą swoją energię wkłada w budowę nowego systemu, został jednak przez świnię wykorzystany i oszukany. W momencie, w którym nie mógł już pracować, wbrew wcześniejszym obietnicom nie pozwolono mu odpocząć, ale sprzedano rzeźnikowi.

Na gwaszu został przedstawiony moment, w którym wóz handlarza odjeżdża. Bokser wystawia głowę przez małe okienko. Za wozem z łbami zwróconymi w jego stronę stoją krowa i koza. Klacz Gospodyni unosi przednie nogi, próbując dosięgnąć Boksera. Jeszcze chwilę wcześniej zwierzęta nieświadome tego, co się właściwie dzieje żegnały konia jadącego w ich mniemaniu do szpitala. Opis sceny jest dramatyczny⁴⁷: „– Bokser – strasznym głosem wołała Gospodyni – Bokser wyskakuj! Skacz szybko! Ciągną Cię na śmierć! Wszystkie zwierzęta zawtórowały: – Wyskakuj Bokser! Wyskakuj [...]”⁴⁸.

Na ilustracji koń wystawia łeb przez małe okienko. W oczach ma dużą łzę, płaczą też żegnające go zwierzęta. Szczególnie przejmujące jest przedstawienie Gospodyni, której kobieca pierś i rozwiana grzywa przydają wyglądu charakterystycznego dla kanonu przedstawień ludzkiej rozpacz.

Znamienne, że człowiek, Alferd Simons – koński rzeźnik i fabrykant kleju – jest dużo mniej osobowy

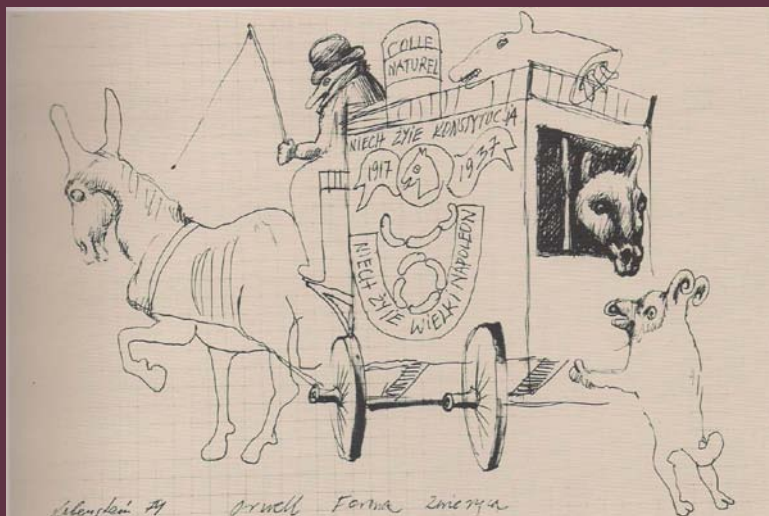
44. Tamże, s. 108.

45. *Pożegnanie boksera*, 1974, rysunek tuszem, papier, 24x 32 cm., własność prywatna.

46. *Gospodyni, towarzysza Boksera*, to alegoria matki i robotnicy. Zob.: V. Meyers, *George Orwell*, s. 105.

47. S. Greenblat, *Three modern Satirists*, s. 65.

48. G. Orwell, *Folwark zwierzęcy*, s.79.



i ludzki niż płaczące zwierzęta. Szczególnie jego spojrzenie – oko zaznaczone tylko czarną kropką – różni się od załzawionych oczu przyjaciół Boksera i ich wzroku pełnego rozpacz i smutku. Lebenstein po raz kolejny pokazuje w ten sposób chwiejność automatycznego rozróżnienia między tym, co ludzkie i nieludzkie.

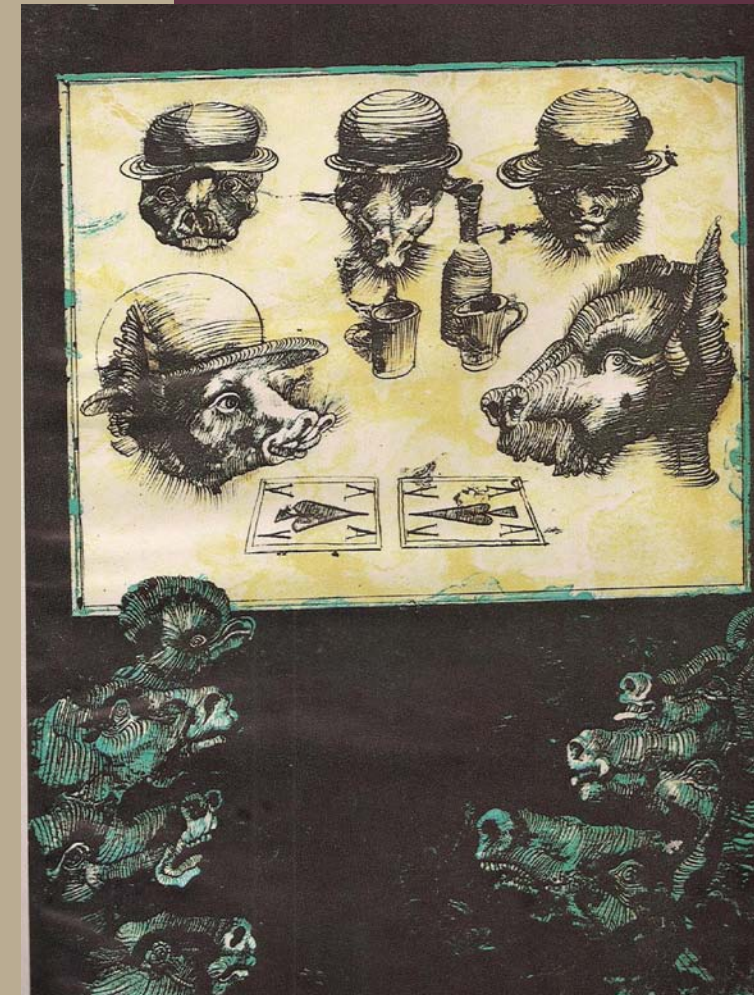
Ostatnia litografia „narracyjna” jest ilustracją zakończenia opowiadania. Jej tytuł to ostatnie zdanie utworu, które brzmi: *Already it was impossible to distinguish between man and pig*⁴⁹ (Il. 9), w polskim tłumaczeniu: „[...] ale nie można już było rozpoznać, która twarz do kogo należy”⁵⁰.

Na ilustracji widać przez rozświetlone okno wewnątrz pomieszczenia, w którym odbywa się przyjęcie. Przy kartach i alkoholu zasiadają hybrydy ludzi i zwierząt, brzydkie stwory, których twarze przypominają świńskie ryje, a głowy zdobią kapelusze. Można rozpoznać Napoleona i Pana Pinglinton⁵¹, którzy jednocześnie „wyszli w asa pik” podczas gry. Scena ta jest przesłaniem opowieści, wyraża prawdę mówiącą, że każda rewolucja z czasem upodabnia się do reżimu, przeciwko któremu występowała, a każda despotyczna władza jest tym samym – niewolą obywateli.

49. *Already it was impossible to distinguish between man and pig* [Nie można już było poznać, która twarz do kogo należy], 1974, litografia, papier, 50x70 cm, własność Biblioteki Narodowej. Istnieje też druga wersja ilustracji: *Poker II*, 1974, gwasz, papier 53x35 cm, własność prywatna.

50. G. Orwell, *Folwark zwierzęcy*, s. 95.

51. Pan Pinglinton to odpowiednik kapitalisty, zob.: S. Greenblatt, *Three modern Satirists*, s. 65.



Zakończenie

Seweryna Wysłouch w książce *Literatura a sztuki wizualne* podaje jedną z funkcji ilustracji książkowej jaką jest konkretyzacja wyglądom⁵². Obraz dopełnia wizerunki bohaterów literackich, przedstawionych miejsc, wzbogaca przekaz o realia rodzajowe.

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

Oprócz dopełniania wyglądom postaci malarz pokazuje, szczególnie w portretach zwierząt-mieszkańców gospodarstwa, różne reakcje psychologiczne na

zniewolenie przez stanowiący uniwersalne zło system totalitarny. Wierny tekstowi książki, Lebenstein za pomocą przedstawiania mimiki twarzy i różnego typu spojrzeń swoich „modeli”, obrazuje takie stany umysłu jak strach, tępą agresję, czy apatię. Malarz bierze też pod uwagę zaprezentowany na kartach powieści charakter bohaterów, wpływający na to, jak reagują oni na sytuację niewoli i terroru.

Mimo swej wierności, podobnie jak wszystkie ilustracje, tak i te stanowią interpretację utworu literackiego⁵³. Już sam wybór przedstawianych scen wskazuje na to, co autor uważał za ważne. Atmosferę utworu podkreśla kolorystyka – drażniące, nieprzyjemne barwy są widoczne szczególnie na litografiach. Szkicowość, niepełne wyrysowanie postaci, skomplikowana falista linia – wszystkie dodają dynamizmu ujęciom narracyjnych scen.

W przypadku tego cyklu ilustracyjnego trudno jest mówić o następnej funkcji ilustracji, jaką wyróżnia Seweryna Wysłouch. Mam tu na myśli funkcjonowanie ilustracji jako ekwiwalentu języka literackiego⁵⁴. Język, jakim posłużył się Orwell w *Folwarku zwierzęcym*, jest w przeważającej części prosty i konkretny, natomiast niektóre fragmenty tekstu nawiązują do „nowomowy” i języka propagandy. Ta propagandowość, napuszona i agresywna, wyrażona jest w ilustracjach obrazujących doktrynę animalizmu poprzez

52. S. Wysłouch, *Literatura a sztuki wizualne*, Warszawa 1994, s. 100-101.

53. Tamże, s. 102.

54. Tamże, s. 124.

55. Tak opisuje je Lechosław Lameński, *Lebenstein – apokalipsa*, „Tygodnik powszechny” nr 5, 1988, w: *Jan Lebenstein i krytyka*, T. 2, s. 159.

56. Są to pojęcia charakterystyczne dla psychicznej koncepcji osobowości człowieka, zob.: P. Oleś, *Wprowadzenie do psychologii osobowości*, Warszawa 2005, s. 39-49.

57. O Orwellu pisze tak Roman Zimand w: *Orwell i o nim*, Warszawa 1985, s. 13.

58. Tamże, s. 16.

historyczne (ale nie przyporządkowane konkretnej epoce) stylizacje i pewien patos. W połączeniu ze zniekształconymi ciałami zwierząt patos ten sprawia groteskowe wrażenie.

Lebenstein jest szczery, kiedy symbolicznie przedstawia zniewolenie przez władzę totalitarną, ponieważ sam go doświadczył. Artysta sprzeciwiał się każdej niewoli: politycznej, artystycznej, towarzyskiej.

Powstanie ilustracji dzieli od napisania przez Orwella *Folwarku* prawie 30 lat. Przez ten czas sytuacja polityczna, która kształtowała się w pierwszych latach po wojnie, utwierdziła się i skostniała. Wykonując swoje ilustracje malarz miał świadomość dalszych losów gospodarstwa. Ugruntowanie się systemu komunistycznego potęgowało fatalizm w widzeniu przyszłości. Mimo swojej rodzajowości ilustracje te pokazują równocześnie uniwersalny dramat jednostek zniewolonych przez ponadczasowe zło totalitaryzmu.

Na zakończenie chciałabym jeszcze raz powołać się na tezę na o pograniczu Bestiarium i humanitarium w malarstwie Lebensteina. W sztuce artysty forma zwierzęca służy zobrazowaniu ludzkiej natury, a raczej jej mrocznej części. Forma dzieł, szczególnie tych należących do cyklu Bestiarium, jest organicznie

nieprzyjemna. W kolorystyce dominują mało radosne zieleń, trupie barwy, kolory zimne lub szare, błotniste lub spalone⁵⁵. Faktura mięsista, gruba, z licznymi impastami jest równie odpychająca. Przedstawione kości, mięśnie i skóra sprawiają czasami wrażenie, jakby znajdowały się w stanie rozkładu. Wydaje się, że gdyby nie pośredniość, jaką zapewnia przedstawienie, potwory mogłyby budzić organiczne odczucie wstrętu. Jest to prymitywna emocja, służąca do obrony organizmu przed substancjami dla niego szkodliwymi, powoduje instynktowne odrzucenie wywołującego ją bodźca. Dlatego łatwo i automatycznie zachodzi utożsamienie się rzeczy ohydnych ze złem. Mam tu na myśli zarówno zło w aspekcie moralnym, ale też to, co w psychice ukryte – mroczne popędy, impulsy, piętnowane i odrzucane przez świadomość. W przypadku ilustracji do *Folwarku* można mówić o nikczemnej części społecznej natury człowieka.

Zarówno Orwell, jak i Lebenstein dążyli do ukazania prawdy o ludziach. Obaj wierzyli, że aby ją rozpoznać, nie jest potrzebna żadna polityczna ideologia, a raczej zwykła przyzwoitość. Poczucie, że dobro i zło są pojęciami absolutnie rozłącznymi, było im wspólne. Różnili się punktami filozoficznych odniesień: dla Orwella kondycja jednostki ludzkiej mogła być wyjaśniana na gruncie socjologii, politologii i empirii, Lebenstein szukał odniesienia w głębi pierwotnego mitu i w oparciu o sakralny absolut.



Spis ilustracji

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

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

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

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

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

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

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

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

9. Jan Lebenstein, *Already it was impossible to distinguish between man and pig* [Nie można już było poznać, która twarz do kogo należy], 1974, litografia, papier, 50x70 cm, własność Biblioteki Narodowej, 74/120 (A.6063/G.XX/VI-17), reprodukcja w: G. Orwell, *Folwark zwierzęcy*, Kraków 1990.