

## MIĘDZY SŁOWEM A OBRAZEM

Joanna Bielska-Krawczyk  
Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń

### Ilustracje Lebensteina do opowiadań Herlinga – obraz wierny literze czy duchowi słowa?

Gustaw Herling-Grudziński, jak wszyscy wiemy, był pisarzem zafascynowanym sztukami plastycznymi, a w szczególności malarstwem. Często w związku z tym pisał o obrazach i ich twórcach, dzieląc się z czytelnikami refleksją rodzącą się w nim pod wpływem obcowania z arcydziełami pędzla<sup>1</sup>. Wielokrotnie też sam tworzył niezwykle malarskie opisy przedstawianej przez siebie rzeczywistości<sup>2</sup>. Fakty te zaś przyczyniły się do tego, że jego twórczość znalazła się w centrum zainteresowań badaczy korespondencji sztuk.

W polu tzw. *correspondence des artes* teksty Herlinga powinny znaleźć się jednak z jeszcze jednego powodu – ze względu na to, że stały się inspiracją dla twórczej wyobraźni znakomitego malarza, co samo w sobie

---

<sup>1</sup>J. Zieliński, *Gustaw Herling-Grudziński w roli historyka sztuki*, [w:] *Etos i artyzm. Rzecz o Herlingu-Grudzińskim*, red. S. Wysłouch, R. Przybylski, Poznań 1991; I. Furnal, *Gustaw Herling-Grudziński – (auto) portrecista*, [w:] *O Gustawie Herlingu-Grudzińskim. Materiały II sesji*, red. I. Furnal, Kielce 1995; W. Karpiński, *Proza Herlinga-Grudzińskiego*, [w:] *Herling-Grudziński i krytycy. Antologia tekstów*, wybór i oprac. Z. Kudelski, Lublin 1997, s. 27; D. Kudelska, *Herling-Grudziński a sztuka*, [w:] tamże; E. Bieńkowska, *Pisarz i los. O twórczości Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, Warszawa 2002, s. 76–84; J. Bielska-Krawczyk, *Między widzialnym a niewidzialnym. Widzenie, kolor, światłocień i dzieła sztuki w twórczości Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, Kraków 2004; A. Dębska-Kossakowska, *Jan Józef Szczepański, Gustaw Herling-Grudziński wobec sztuki*, Warszawa 2009.

<sup>2</sup>Na ten temat zob. np.: G. Herling-Grudziński, W. Bolecki, *Rozmowy w Dragoniei*, Warszawa 1997, s. 378; J. Bielska-Krawczyk, *Kolorowe pisanie (paleta Herlinga-Grudzińskiego)*, Acta Universitatis Nicolai Copernici, Toruń 2005, z. 373, s. 175–194.

jest formą potwierdzenia wartości tych utworów<sup>3</sup>. Trzeba zatem w tym przypadku mówić nie tylko o słowie jako sposobie obcowania z obrazami, ale także o słowie, które stało się głębią i pożywką dla obrazów.

Wybitny współczesny polski artysta – Jan Lebenstein – stworzył bowiem całą serię kilkudziesięciu ilustracji do opowiadań autora *Skrzydeł ołtarza*. Jego rysunki zaś zasługują na uwagę między innymi jako pewne świadectwo odbioru – „świadectwo tego, jak w danej epoce czytano”<sup>4</sup> i rozumiano teksty Herlinga. Prowokują też do spojrzenia na pisarstwo Herlinga w perspektywie słowa rozumianego jako wyzwanie dla obrazu. Interesować mnie będą w związku z tym w niniejszej pracy sposoby, jakimi posługuje się malarz dla oddania treści zawartych w słowie oraz adekwatność jego pomysłów wobec tego ostatniego.

W przypadku ilustracji Lebensteina tworzonych do opowiadań Grudzińskiego obserwujemy duży stopień przystawalności obrazu do słowa, o czym świadczy chociażby fakt, że z łatwością możemy połączyć dany rysunek z określonym tekstem, nawet jeżeli praca malarza nie towarzyszy mu, będąc – jak to ma miejsce w wydaniu *Opowiadań zebranych* pod redakcją Zdzisława Kudelskiego – zamieszczoną przy zupełnie innym utworze. Na ową „czytelność” odniesień wpływ ma uważna lektura słów pisarza dokonana przez Lebensteina i osiągnięta dzięki niej zdolność do wyeksponowania znaczących i charakterystycznych epizodów oraz detali danej historii.

Znakomitego przykładu dostarczają w tym przypadku rysunki do opowiadania *Don Ildebrando*, które we wspomnianej wyżej edycji zamieszczone są przy *Portrecie Weneckim* oraz *Błogostawionej, Świętej, Martwym Chrystusie* czy *Hamlecie Piemonckim*. Szpiczasta czapeczka na głowie pokazywanej postaci (zgodnie ze słowami: „w bardzo wysokim kapeluszu, podobnym nieco do błazeńskiego stożka”<sup>5</sup>) oraz zawieszona w powietrzu oko, obserwujące bohaterów, pozwalają pomimo to jednoznacznie stwierdzić, jaki tekst był ich inspiracją.

Podobnie będzie wyglądała sytuacja z ilustracjami do *Wieży*, które zamieszczone także przy *Piecie dell’Isola*, *Księciu Niezłomnym*, *Moście*, *Pradze Kafki*, a nawet przy – zupełnie nie pasującym do klimatu tych rysunków – przewrotnym, gargantuicznym opowiadaniu *Z biografii Die-*

---

<sup>3</sup> Jak bowiem zauważyła Janina Wiercińska: „Cechą charakterystyczną Wielkiej Literatury jest to, że służy nieustannie malarzom i ilustratorom jako podnieta”. Zob. J. Wiercińska, *Sztuka i książka*, Warszawa 1986, s. 13.

<sup>4</sup> M. Głowiński, *Świadectwa i style odbioru*, [w:] *Problemy teorii literatury*, red. H. Markiewicz, seria 3, Wrocław 1988, s. 431.

<sup>5</sup> Tenże, *Don Ildebrando*, [w:] tenże, *Don Ildebrando. Opowiadania*, Warszawa 1997, s. 39.

go Baldassara, zachowują swoją tożsamość m.in. dzięki powtarzalności motywu wieży i postaci w charakterystycznym znowu, opadającym tym razem na twarz, kapeluszu. Dzięki temu ostatniemu wiemy, że chodzi o Lebbrosa. To o nim bowiem narrator opowiadania powiedział: „Trędownaty nakrył głowę szerokim kapeluszem, którego opuszczone skrzydła zasłoniły mu prawie zupełnie twarz”<sup>6</sup>.

Obrazy te zatem są kształtowane w taki sposób, który nie tylko pozwala je połączyć z określonym opowiadaniem, ale wskazuje na to, że poszczególne ich elementy są pikturalnymi lustrami konkretnych słów pisarza zawartych w danym utworze. Znamienne przy tym jest dokonywanie w jednym obrazie kontaminacji co najmniej dwóch informacji podanych przez prozaika. Gdy widzimy głowę Lebbrosa przysłoniętą kapeluszem i murem tak, że widać właściwie tylko jego smutne oczy, to oglądamy jednocześnie obrazowy ekwiwalent słów „Reszta starego muru była tak szeroka, że mógł [...] swobodnie [...] obserwować przez ogrodzenie”<sup>7</sup>, ale też innych, mówiących o ludziach, którzy podglądani przez bohatera spacerowali, „nie podejrzewając nawet, że z ukrycia śledzi ich i pożera prawie czyjś zazdrosny wzrok”<sup>8</sup>.

Podobnie rzecz się ma w przypadku ilustracji, na której oglądamy w pobliżu bujnego krzewu postać w łachmanach i znanym nam już skądinąd kapeluszu. Jedną ręką zakrywa ona twarz, a drugą wyciąga przed siebie w geście, którego znaczenie tożsame jest ze znakiem „stop!”. W ujęciu tym artysta nawiązuje do podanej przez pisarza informacji o tym, że do spotkania Lebbrosa z jego gościem doszło w pielęgnowanym przez trędownatego ogrodzie. Gest wyciągniętej przed siebie ręki stanowi echo słów bohatera: „Nie zbliżajcie się Panie”<sup>9</sup>. Ręka zasłaniająca twarz nawiązuje do ciągłego ukrywania się nieszczęsnego samotnika, który nie tylko nie chciał stanowić zagrożenia dla innych, ale nawet nie chciał zasmucać ich swoim wyglądem. Mowa jest o tym w tekście, gdy narrator relacjonuje wspólne życie Lebbrosa z jego siostrą. Widoczny na ilustracji krzew może być zatem także aluzją do owej przegrody z chmielu, która miała dzielić ogród na dwie części, tak aby obydwójce nieszczęśników mogło cieszyć się urokiem ogrodu i własną bliskością, jednocześnie nie widząc swoich poranionych chorobą ciał.

---

<sup>6</sup> G. Herling-Grudziński, *Wieża*, [w:] tenże, *Opowiadania zebrane*, red. Z. Kudelski, Warszawa 1999, t. 1, s. 9.

<sup>7</sup> Tamże.

<sup>8</sup> Tamże, s. 15.

<sup>9</sup> Tamże, s. 8.

Kiedy z kolei oglądamy mężczyznę w znanym nam kapeluszu wędrującego z laską w rękę przez pola i wpatzonego w szczyty górskie widniejące na horyzoncie, to mamy do czynienia z utworem w obrazie słów: „Wymykał się [...] po kryjomu ze swego więzienia i błąkał się po okolicznych polach odurzony przestrzenią”<sup>10</sup> oraz tych mówiących, że „przejmował go zwłaszcza do głębi widok dalekich gór”<sup>11</sup>. Najbardziej przejmująca zaś z ilustracji, w której oglądamy zniekształcone oblicze Lebbrosa spoglądającego w naszą stronę spłoszonym wzrokiem zza – dotykanego przez siebie – drzewa, nawiązuje do słów: „zaszyty w krzakach jak dzikie zwierzę [...] śledził z daleka mieszkańców Aosty”<sup>12</sup> oraz „W przypływach uniesienia [...] obejmował niekiedy ramionami drzewa w lesie”<sup>13</sup>.

Widać wyraźnie zatem, że artysta trzyma się bardzo mocno ilustrowanego tekstu i dąży do zachowania w swoich obrazach wierności utworom napisanym przez przyjaciela<sup>14</sup>. Pytanie jednak czy zachowuje on wierność literze czy duchowi przekazu literackiego? Odpowiadając na nie należy zauważyć, że bardzo często Lebenstein literalnie przenosi pewne rzeczy z tekstu pisanego do malarskiego obrazu. Tak się też składa, że niejednokrotnie malarz, tworząc swój rysunek, mógł znaleźć w tekście konkretne sugestie dotyczące wyglądu postaci, ich otoczenia, niektórych przedmiotów. Z taką sytuacją mamy do czynienia chociażby w opowiadaniu *Ex voto*, w którym dokładnie określony zostaje tak charakter medalionu przedstawiającego dziewczynę, jak i wygląd jej samej. Grudziński napisał przecież: „Na srebrnym, gładkim tle główka dziewczynki, jak ucięta siekierą, z najeżonymi, sterczącymi na wszystkie strony włosami w formie loków podobnych do węży. Przywodziła na myśl głowę Meduzy, jednej z Gorgon, uciętą przez Perseusza. Twarz nie była zanadto wyrazista, ale można w niej było dostrzec regularną urodę ledwie zakwitającej dziewczynki”<sup>15</sup>. Pisarz zawarł więc w tekście niejako instrukcję pozwalającą odtworzyć przedmiot plastyczny. Lebenstein zaś w znacznym stopniu skorzystał z tej instrukcji.

---

<sup>10</sup> Tamże, s. 12.

<sup>11</sup> Tamże, s. 11.

<sup>12</sup> Tamże, s. 12.

<sup>13</sup> Tamże.

<sup>14</sup> Zob. na temat przyjaźni Lebensteina i Grudzińskiego: J. Bielska-Krawczyk, *Lebenstein i Grudziński – kultura spotkania (Od duchowego pokrewieństwa do współpracy artystycznej)*, [w:] *Paryż, Londyn Monachium, Nowy Jork – miejsce Emigracji Powrześnieowej na mapie kultury nie tylko polskiej*, red. V. Wejs-Milewska, Białystok 2009, s. 739–754.

<sup>15</sup> Tamże, s. 10.

Opisując natomiast Klarę, autor zauważa m.in., że „miała wzdęte nad wiek piersi i na pół spuszczone, senne oczy” oraz „węzowe, naelektryzowane jakby włosy [...] twarzyczka o regularnych rysach, osowiwała jednak i bez wyrazu”<sup>16</sup>. Lebenstein drobniawczo odtwarza ten wizerunek, uwzględniając wszystkie „wskazówki” pisarza – eksponując piersi i włosy, podkreślając lilitowaty wiek postaci i poprzez wyraz twarzy oraz na wpół opuszczone powieki jej apatyczność.

Wreszcie, Grudziński przywiązuje niezwykle wagę do wyglądu włosów. Píše: „o tym, że jest wbrew pozorom żywa, świadczyły jedynie nastroszone włosy”, „naelektryzowane włosy”, „loki podobne do węży”, „tylko włosy zdawały się w pełni wyrażać jej charakter”<sup>17</sup>. Dobrze wyczuwając intencję pisarza rysownik czyni z włosów Klary przypominających „kłębowisko zmij” dominantę swojej ilustracji.

Uznając jednak za słuszne postawienie dziewczyny w centrum zainteresowania, decyduje się na – wbrew sugestiom tekstu – pokazanie jej bez rodziców, którzy w opowiadaniu podpierali ją i niemal wlekli za sobą, gdyż „z trudem chodziła”. W rysunku Klara kroczy przez świątynię samodzielnie, ale pojawia się aluzja do wspomnianego powyżej rodzaju kalectwa w postaci zawieszonych na ścianie inwalidzkich kul. Malarz zatem dokonuje pewnych odstępstw od literackiego pierwowzoru, modyfikując w obrazie malarskim zaproponowany przez pisarza obraz literacki – te same znaczenia sygnalizując poprzez inne znaki.

Motywacją owego odejścia od pierwowzoru ilustrowanej sceny jest w tym przypadku chęć zachowania wierności wobec czegoś większego od ukazanego na obrazku pojedynczego wydarzenia z życia bohaterki – jest pragnienie zasugerowania rdzenia jej kondycji, jej samotności w obliczu dobra i zła, nieszczęścia i... Opatrzności. Podobnie rzecz wygląda w przypadku słów pisarza mówiących o wotach. Lebenstein i tym razem nie do końca jest wierny tekstowi, jeśli chodzi o wizualne wyobrażenia wotywnych przedstawień, pozostając jednak jak najbardziej wiernym wymowie utworu literackiego.

Czytamy przecież u Grudzińskiego o miniaturach ludzkiego ciała. Tymczasem w ilustracji przedstawione są elementy anatomiczne co najmniej naturalnej wielkości (biorąc, oczywiście, jako kontekst porównawczy postać Klary). Część z nich zaś niewątpliwie jest wyolbrzymiona (np. oko). Efektem tego jest wrażenie, że widzimy oto nie tyle jakieś

---

<sup>16</sup> Tamże, s. 12.

<sup>17</sup> Tamże, s. 15.

jubilerskie drobiazgi, ile rozkawałkowane ludzkie ciało<sup>18</sup> – pewien symbol człowieka, który się pogubił, stracił swoją spójność i integralność; człowieka, który jest też niejako ukrzyżowany swoim cierpieniem (kule zostają skrzyżowane, tworząc krzyż świętego Andrzeja). Nie są to więc już wota, ale raczej emblematy ludzkiej kondycji. Nienaturalne rozmiary oka zaś zaświadcza, że nie tylko o ludzkie oko tutaj chodzi. W rysunku zobrazowana zostaje zatem zarówno pewna antropologia, jak i teologia.

Niekiedy więc Lebenstein z własnej inicjatywy zmienia pewne realia. Przykładowo, dla narratora ważne w opowiadaniu *Suor Strega* – ważne, bo decydujące w znacznej mierze o pięknie Suor Cateriny – były jej kruczko czarne włosy. Lebenstein jednak pozwoli wymknąć się spod welonu tylko kilku kosmykom, co nie stwarza wrażenia ciemnych włosów. Stworzenie kontrastu pomiędzy postacią jasną i postacią ciemną będzie dla niego ważniejsze niż szczegóły dotyczące urody bohaterki. W związku z tym nie tylko przykrywa jej włosy, ale przykrywa je welonem białym, czyli zupełnie innym od tego, który nosi stara Caterina, co jednoznacznie wskazuje na symboliczną wymowę tego zabiegu.

Wierność duchowi tekstu, a niekiedy wręcz duchowi prozy Herlinga<sup>19</sup>, wydaje się zatem ważniejsza dla ilustratora, niż wierność literze, niż dosłowność. Obrazy Lebensteina, stworzone jako ilustracje opowiadań Grudzińskiego, mają to do siebie, że operują różnym stopniem dokładności w odtwarzaniu realiów literackich, a raczej różnym stopniem – jeśli można użyć terminologii filmowej – zbliżenia. Mamy tu bowiem obrazy niemal mikroskopowe, kiedy artysta koncentruje uwagę na pewnym detalu, na konkretnych słowach pisarza komentujących los kreowanej postaci, na jednym wydarzeniu z życia bohatera lub przeciwnie – łączących kilka wątków znanej nam fabuły, niekiedy wręcz skupiających się na tym, co niejako między wierszami, co wynika z wymowy całości, tworząc w ten sposób obraz, który można by – dla przeciwwagi – określić jako makroskopowy. Niekiedy też więcej niż jedna perspekty-

---

<sup>18</sup> Co koresponduje zresztą z samopoczuciem samego artysty. Zob. K. Mazurowska, *Jestem rozkawałkowany*, [w:] *Jan Lebenstein. Rozmowy o sztuce własnej, o tradycji i współczesności*, wybór i oprac. A. Wat, D. Wróblewska, Warszawa 2004, s. 124.

<sup>19</sup> Dla przykładu źródeł ikonograficznych jego ilustracji szukać należy także w innym tekście Grudzińskiego – we fragmencie *Dziennika pisanego nocą*, w którym pisarz komentując *Zmartwychwstanie* Piero della Francesca, dostrzeże w wizerunku Chrystusa „ogromne oczy triumfatora i pokonanego, króla w glorii i śmiertelnie zranionego błazna” (*Dziennik pisany nocą 1971–1972, Pisma zebrane* pod red. Z. Kudelskiego, t. 3, Warszawa 1995, s. 87). Rysunek ten jest więc nie tylko wynikiem znajomości ilustrowanych przez malarza opowiadań Herlinga, ale także dowodem i efektem dobrej znajomości całego dzieła pisarza.

wa – choć wydawać się to może niemożliwe – zastosowana jest w jednej rysunkowej pracy.

W przypadku opowiadania *Ex voto* ilustracja, stworzona do niego pokazuje jednocześnie duże zbliżenie – jedną scenę wybraną z całej historii. Z drugiej zaś dokonuje podniesienia poziomu komunikowania do rangi wypowiedzi o dużym stopniu ogólności, odczytującej przesłanie całego tekstu. Inaczej rzecz wygląda z ilustracją do *Suor Stregi*. W przeciwieństwie do rysunku stworzonego dla *Ex vota*, nie stanowi ona obrazu konkretnej sceny wyjętej z opowiadania. Jest raczej syntezą ważnych dla tekstu motywów i niejako streszczeniem życia bohaterki. Widzimy tutaj bowiem zarówno młodą, jak i starą Caterinę. Przedstawiona zostaje jako rozpustnica (nagość), zakonnica (welon na głowie) i starucha-żebaczka jednocześnie.

Nie inaczej rzecz się ma z ilustracją do opowiadania *Don Ildebrando* zamieszczoną w zbiorze opowiadań o tym samym tytule<sup>20</sup>. Obraz jest ponownie nie tyle ilustracją konkretnej, jednej sytuacji, ale raczej syntezą wielu. Don Ildebrando widzimy bowiem wyraźnie w celi więziennej, na co wskazuje okratowane okno i odizolowanie postaci, ale też jednocześnie w sali przesłuchań, podczas procesu, na co wskazuje z kolei specyficzne wyeksponowanie oka, czyniące zeń ewidentnie złe oko. U Herlinga czytamy zaś, że owo złe spojrzenie uruchomiło się w bohaterze podczas przesłuchania: „... wystawiony na pośmiewisko w tradycyjnym, spiczastym i wysokim kapeluszu w kształcie stożka [...] wyprostował się nagle na swoim twardym zydłu, skrwawioną od ran ręką strącił z głowy błazeński kapelusz i wpił wzrok w przewodniczącego Trybunału”, a „jego przenikliwy wzrok [...] zabił jak sztylet wbity między oczy”<sup>21</sup>.

Wierność duchowi literackich obrazów Herlinga osiągnana jest przez Lebensteina różnymi środkami. Czasem jest to rekwizyt, innym razem charakterystyczny rys wyglądu postaci, to znów sytuacja, w której bohater się znajdował, czy wreszcie pewne rozwiązania artystyczne, które stanowią plastyczny ekwiwalent idei zawartych w prozie Herlinga (np. operowanie dualizmem czerni i bieli).

Niekiedy sposoby stosowane przez malarza są bardziej wyrafinowane i wierność tekstowi wpływa np. na... rozmiary ilustracji. Tak jest w przypadku rysunku stworzonego do *Suor Stregi*. W tomie *Don Ildebrando* zajmuje on zaledwie 1/3 strony. Rozmiar ten został niewątpliwie

<sup>20</sup> G. Herling-Grudziński, *Don Ildebrando. Opowiadania*, Warszawa 1997.

<sup>21</sup> Tamże, s. 45.

zastosowany przez Lebensteina celowo. Jest on bowiem o tyle ważny, że potęguje klaustrofobiczność przestrzeni ceglanej wnęki, w której znajduje się naga pochylona i zgięta, kobieta, a podkreślenie witalności bohaterki oraz przekraczania przez nią ram społecznych i moralnych jest ważnym elementem tego opowiadania.

Innym istotnym komunikatem może być zakomponowanie postaci. Sposób przedstawienia postaci młodej Suor Cateriny czyni z niej bowiem strażniczkę grobów i kariatydę zarazem, ujawniając też szarpiący ją wewnętrzny niepokój (gwałtowne poruszenie i nienaturalne wygięcie ciała). Sprawia to, że wygląda ona na integralną część cmentarza, na osobę, która próbuje bronić wejścia do świata podziemnego, jak i podierać ów zagrożony zawaleniem strop szybu, ale jednocześnie jest też kimś, kto ramy grobu zdaje się rozsadać od wewnątrz. Rysunek potwierdza więc odkrycie, którego dokonał narrator („Suor Strega i Nekropol neapolitański – zrosły się ze sobą [...] ściśle”<sup>22</sup>), z drugiej strony pokazując niespokojny i niejednorodny charakter postaci, która z trudem mieści się w wyznaczanych przez ludzi, przez kulturę, przez życie ramach. Świat ewidentnie wydaje się dla niej zbyt ciasny, a tak przecież charakteryzuje bohaterkę także pisarz, zwracając uwagę na jej zmysłowość, niezwykłą energię i witalność, ale też tkwiące w niej i w jej życiu sprzeczności. Narrator, poznając dziwną zakonnicę-nierządnicę słyszy najpierw jej energiczne kroki. W trakcie rozmowy z nią zauważa z kolei, że „poruszała się zwinnie po pokoju” i raz po raz „ulegała niespodziewanej fali gwałtowności”<sup>23</sup>. Wspomina również o jej gorliwości i żarliwości, które objawiły się w czasach pobytu w klasztorze. Dostrzega też jej „niemalże wyzywającą fizyczność” oraz figurę „zgrabną zarazem i muskularną”<sup>24</sup>. Lebenstein, zgodnie z tą charakterystyką, przedstawia silnie poruszoną, w pozie ekstatycznej (na co wskazuje zgięcie postaci, układ kończyn i niestabilność przyjętej pozy<sup>25</sup>) młodą kobietę o bujnych, zmysłowych kształtach i solidnej budowie ciała.

Przykłady oczywiście można by mnożyć. Najważniejsze jest jednak to, co z nich wynika dla rozpatrywanego przez nas zagadnienia. A najistotniejszym wnioskiem wypływającym z analizy wszystkich

---

<sup>22</sup> Tamże.

<sup>23</sup> Tamże, s. 25.

<sup>24</sup> Tamże.

<sup>25</sup> „Akty wyrażające ekstazę są w swej istocie niestabilne, i jeśli nie wywracają się, to dzieje się tak nie z powodu świadomej kontroli, ale dzięki niepewnej równowadze tkwiącej w entuzjastycznym oszołomieniu...”. Zob. K. Clark, *Akt. Studium idealnej formy*, przeł. J. Bomba, Warszawa 1998, s. 243.



wymienionych wyżej przykładów jest fakt, że ilustracje Lebensteina stanowią próbę oddania w obrazie malarskim kwintesencji literackich obrazów pisarza. Artysta zaś, starając się zachować wierność tekstom stworzonym przez przyjaciela, odwołuje się do pozostawionych przez niego w owych tekstach „instrukcji wizualnych”, posługuje się charakterystycznymi dla danej historii detalami, wreszcie wprowadza pewne modyfikacje w realiach, gdy zmiany te służyć mogą lepszemu oddaniu wymowy całości utworu. Podsumowując, można stwierdzić, że w pracach Lebensteina inspirowanych twórczością Gustawa Herlinga-Grudzińskiego widoczna jest wyraźnie skłonność do zachowania wierności przede wszystkim duchowi słowa, ale także, gdy jest to możliwe, jego literze – pod warunkiem, że nie utrudnia ona właściwego odbioru owego „ducha”.

Joanna Bielska-Krawczyk

#### **Jan Lebenstein's Illustrations to Gustav Herling-Grudziński's Short Stories – an Image Faithful to the Letter or to the Spirit of Word?**

Gustaw Herling-Grudziński was a writer interested in visual arts – specially in painting. His writings have often been analysed by critics dealing with so called correspondence of arts. The author of his text tries to remind that his literary texts also inspired a great Polish painter – Jan Lebenstein, who illustrated his stories. The author analyses the relationship between literature and painting, pointing out the ways Lebenstein shows important thoughts from Herling's stories in his drawings.