

<http://www.laboratoriumkultury.us.edu.pl>

**tytuł artykułu:**

*Etapy mitu: Czekanowski – Lebenstein*

**autor / autorzy:**

Marek Pacukiewicz

**źródło:**

„Laboratorium Kultury” 6 (2017), s. 231–241

**wersja pdf:**

[http://www.laboratoriumkultury.us.edu.pl/pdf/LK-2017-10\\_pacukiewicz.pdf](http://www.laboratoriumkultury.us.edu.pl/pdf/LK-2017-10_pacukiewicz.pdf)

**afiliacja autora / autorów:**

Uniwersytet Śląski w Katowicach, Wydział Filologiczny, Instytut Nauk o Kulturze i Studiów Interdyscyplinarnych, Zakład Teorii i Historii Kultury

**słowa kluczowe:**

Jan Lebenstein, Jan Czekanowski, muzeum, antropologia, mit

**abstrakt:**

(na początku artykułu)

**article title:**

*Stages of a myth: Czekanowski – Lebenstein*

**author / authors:**

Marek Pacukiewicz

**source:**

„Laboratorium Kultury” 6 (2017), pp. 231–241

**pdf version:**

[http://www.laboratoriumkultury.us.edu.pl/pdf/LK-2017-10\\_pacukiewicz.pdf](http://www.laboratoriumkultury.us.edu.pl/pdf/LK-2017-10_pacukiewicz.pdf)

**institutional affiliation:**

University of Silesia, Faculty of Philology, Institute of Cultural Studies,  
Department of Theory and History of Culture

**keywords:**

Jan Lebenstein, Jan Czekanowski, museum, anthropology, myth

**summary:**

(at the end of the article)

## Etapy mitu: Czekanowski – Lebenstein

### Abstrakt

Analizując obraz Jana Lebensteina *Etapy*, autor próbuje wskazać paralele pomiędzy twórczością malarza a badaniami Jana Czekanowskiego. Obydwaj przynależą do tej samej „sali” w europejskim „muzeum wyobraźni”. Reprezentują humanistyczny namysł łączący w porządku historycznym biologię i kulturę, jednak ich podejście humanistyczne jest antropocentryczne.

Słowa klucze: Jan Lebenstein, Jan Czekanowski, muzeum, antropologia, mit

Rzadko zdarza się w tradycji europejskiej, by dzieło o charakterze autotematycznym nie epatowało manierycznym narcyzmem. Pod tym względem obraz Jana Lebensteina *Etapy* (1992), stanowiący swego rodzaju podsumowanie drogi twórczej artysty, jest unikalny. Malarz wykreował tu bowiem czasoprzestrzeń, która nie tylko umożliwia mu refleksję nad etapami własnej twórczości, ale również pozwala dookreślić ramy modelu świata, wewnątrz którego mogła zaistnieć. To swoiste *memento* artysty stanowi równocześnie *exemplum* doskonale charakteryzujące tradycję, która go ukształtowała. Znajdujemy się bowiem w muzealnej sali wyobraźni europejskiej.

We wnętrzu widzimy sprowadzone nieomal do emblematów motywy będące tematem przewodnim kolejnych etapów twórczości artysty – począwszy

od eksponatu dokumentującego figury hieratyczne i kreślone, przez figurę osiową, po reprezentantów bestiarii i tematów mitologicznych. Wielokrotnie podkreślano konsekwencję artysty i spójność kreowanej przez niego wizji, upatrując w jego twórczości nieustannej, eklektycznej wariacji na te same tematy: „Zoolog, antropolog, badacz erotyki, metafizyk słowiański [...] jawi się ze swoimi ludzko-boskimi zwierzętami jako człowiek współczesny i jednocześnie posłaniec pogaństwa, przede wszystkim cywilizacji egipskiej, ale i greckiej” – tak określał swego czasu Lebensteina Jean-Noël Vuarnet, przypisując mu „podatność transhistoryczną”<sup>1</sup>.

Można powiedzieć, że tego rodzaju doszukiwanie się w pracach artysty uniwersalnych tematów (Eros – Tanatos, przyroda – cywilizacja, zwierzę – człowiek) jest „naturalne”. Sam malarz umieszcza zresztą kolejne wariacje w przeróżnych kontekstach: od nieokreślonej prehistorii, przez Babilon, Sumer, starożytną Grecję i Rzym, przez wielkie tematy biblijne, sarmacki barok i literacką tradycję nowoczesnej Europy, na warszawskich podwórkach oraz paryskim metrze i barach skończywszy – twory jego wyobraźni wydają się wszechobecne i wszędobylskie. Mimo to artysta nigdy nie próbował chyba wykreować świata, w którym wszystko łączy się ze wszystkim. Raczej z dużą dbałością nie tylko wyodrębniał poszczególne „gatunki” (nawet te hybrydyczne), ale także dokonywał cięć pomiędzy poszczególnymi etapami swojej twórczości, wspólnego mianownika szukając poza nimi – w filogenezie i tradycjach składających się na historię rodzaju ludzkiego. Świadczy o tym przedstawiona na omawianym obrazie sala muzealna, w której Lebenstein zgromadził „eksponaty” dokumentujące jego twórczość. O dużym znaczeniu tej ramy decyduje dbałość w podkreśleniu specyfiki architektury przestrzeni: pilaster oraz sztukaeria dookreślają kontekst „muzealny”.

W geście zgromadzenia własnych prac w muzeum nie ma nic z megalomanią. W ten właśnie sposób artysta zaznacza swoją przynależność do określonej tradycji kulturowej. Zresztą malarz wielokrotnie wskazywał na muzea jako jedno z najważniejszych źródeł inspiracji. Bardzo często cytowany jest jego komentarz do odkrycia zawierających sztukę sumeryjską i asyryjską podziemi Luwru: „Tędy do nowoczesności!!!”. Równie ważne było odkrycie przez Lebensteina paryskiego Muzeum Historii Naturalnej:

---

<sup>1</sup>J.-N. Vuarnet, *Chimera i paleta spisywacza*, tłum. O. Scherer, w: *Jan Lebenstein*, Galeria Zachęta, Warszawa 1992, [s. 15].



Jan Lebenstein, *Etapy*, olej na płótnie, 130 × 130 cm, 1992.

Ołśnieniem 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. Podany w formie przetworzonej, kompletnie pozbawionej rzeczywistości, tej utylitarnej, już wyabstrahowanej. [...] Nie chciałem w tym następnym etapie imitować czy małpować tego czy innego ichtiozaura, tylko była to rzeczywista metafora skamieniałego świata, świata nieistniejącego, świata, w którym jeszcze, pomimo wszystko, tli się życie po dzień dzisiejszy<sup>2</sup>.

Trudno zatem określić jednoznacznie, w jakim muzeum zamknął swoje prace Lebenstein: muzeum sztuki czy muzeum naturalnym. Koncept artysty wykorzystuje specyfikę złożonej przestrzeni muzealnej:

[...] zarówno powstające w XVIII wieku muzea, jak nowe dyscypliny naukowe, obok biologii, antropologii – historia sztuki i estetyka, stanowią istotne elementy nowoczesności budującej swoją autonomię, legitymizujące działania oraz pozwalające na dokonywanie identyfikacji kulturowej. Muzeum, będąc instytucją oświeceniowej nowoczesności, realizuje racjonalność w porządku poznawczym i estetycznym, w układach ekspozycyjnych muzeum naturalnego i muzeum sztuki, gdzie poznanie naukowe decyduje o charakterze ekspozycji przyrody, zaś estetyka pojęta jako filozofia sztuki staje się pomocna w budowaniu ekspozycji muzealnych<sup>3</sup>.

Zdaniem Marii Popczyk w przypadku muzeum naturalnego mamy do czynienia ze swoistą „estetyzacją epistemologiczną”, w ten sposób staje się ono manifestacją systemu teoretycznego ustanawiającego przetworzony i odcięty od kontekstu świat przyrody<sup>4</sup>. Muzeum jest przede wszystkim reprezentacją określonego porządku: „[...] empiria eksponatów wykorzystana jest do ilustracji teorii, ta zaś przyjmuje postać opowieści, przyroda jest ukazana jako historia rozwoju gatunków. Systematyka gatunków widziana w planie Kartezjańskiego korpuskularnego systemu ontologicznego zyskuje wektor czasu, ale też jest eksponowana”<sup>5</sup>.

Lebenstein w ramach tego porządku przyjmuje rolę taksonomisty, który nie tyle chce „otworzyć” dany mu model rzeczywistości, co raczej odnaleźć w nim

---

<sup>2</sup> Cyt. za: Ł. Kossowski, *Jan Lebenstein (1930–1999)*, Edipresse, Warszawa 2006, s. 49.

<sup>3</sup> M. Popczyk, *Estetyczne przestrzenie ekspozycji muzealnych. Artefakty przyrody i dzieła sztuki*, Universitas, Kraków 2008, s. 5.

<sup>4</sup> Por. tamże, s. 47 i n.

<sup>5</sup> Tamże, s. 71–72.

strukturę niewidocznych na pierwszy rzut oka relacji, łącząc zastane elementy w nowe konfiguracje i odkrywając ich nowe warianty. W związku z tym – wbrew współczesnym tendencjom – nie tyle próbuje nadać kolejnym przedmiotom, egzemplarzom i eksponatom wymiar estetyczny, ile raczej sprowadza dzieła sztuki do roli przedmiotu pozostającego świadectwem przetworzenia pewnego historycznego ciągu.

*Etapy* wpisują się w nowoczesny model świata: ramą intelektualną dzieła wydaje się być idea ewolucji, a poszczególne dzieła dokumentować miałyby nie tyle etapy twórczości artysty, co raczej stadia rozwojowe znanych nam gatunków, wliczając *Homo sapiens sapiens*. Omawiany obraz z pozoru doskonale wpisuje się w ten schemat: przedstawia przejście od form „prymitywnych” do figur reprezentujących cywilizację grecko-rzymską, fundament Europy. Jednak układ eksponatów oraz sam ich dobór czyni tę „ewolucję” dyskusyjną. Dlaczego bowiem genezą sztuki mają być formy hieratyczne, figuratywne? Przypominające totemy bądź czuringi figury osiowe następują dopiero po nich: balansując na granicy abstrakcji są bliższe kultury czy natury? A może nie są to symboliczne struktury stworzone przez człowieka, lecz tylko zastygłe strzępy materii, tkanki, podpatrzone w trakcie rozrostu najmniejsze „klocki” życia? Podobnie: bestia widoczna u stóp figury osiowej to fragment naskalnego malowidła czy po prostu kolejny fragment życia poddany mineralizacji? Pytania te kumulują się w figurach zamykających ekspozycję: „minotaur” i pergamońska piękność przypominają o granicy delikatnie zarysowanej w poprzednich etapach twórczości malarza.

Splot ewolucji biologicznej i kulturowej tworzy nieoczywistą i złożoną wizję człowieka. Czy „etapy” dokumentują proces rozwojowy, którego ukoronowaniem jest *Homo sapiens sapiens*, czy tylko wyobrażenia człowieka na temat własnego pochodzenia? Nawet jeśli *Etapy* wpisują się w paradygmat ewolucyjny, istota ludzka nie pełni tutaj dominującej funkcji, często można jedynie domyślać się jej obecności pośród autonomicznych tworów – wyobraźni lub przyrody. Paradoksalnie w tej perspektywie gubi się idea postępu: czy na pewno kolejne etapy „logicznie” wynikają z siebie? Czy na pewno kolejne „eksponaty” są doskonalsze? Uwagę zwraca lustrzany porządek chronologiczny: kolejne etapy pojawiają się od prawej do lewej, wbrew kierunkowi, do którego przyzwyczała nas tradycja zachodnioeuropejska. W efekcie mamy do czynienia z rozważaniami na temat możliwości konfiguracji w obrębie tak określonego systemu przyrody stającego się fundamentem kultury. Dobrze określił to Jean Cassou:

Na tym etapie kosmogonii, na którym obecnie jesteśmy, przeczuwamy, że narodzą się następne istoty, obszary roślinne i zwierzęce. Już sygnalizujemy pojawienie się zwierząt z prehistorycznych epok. Rezultatem tego stopniowo uzyskanego wyzwolenia mogą być nawet urojone stwory, wcale nie przypadkowe, lecz przeniknięte i naelektryzowane organiczną palpacją, jakiej jeszcze podlega świat Lebensteina. Będzie zatem w ich wylaniu się, chociaż niepokojącym i strasznym, jakaś naturalna konieczność. Znajdujemy się jeszcze w stadium genezy, ale już na naszych oczach, powoli z pierwotnych ciemności wyziera fantastyczne plemię<sup>6</sup>.

Lebenstein podsumowuje swoją twórczość jako subtelną grę przekodowań. Wbrew pozorom nigdy bowiem malarz nie dążył do dosłowności, naturalizmu czy weryzmu, które łatwo mu przypisać: „Może w pewnym ogólnym zarysie nie popełnię błędu, określając swoją koncepcję jako tworzenie przemian organizmów kręgosłupowych w ich grze metaforycznej”<sup>7</sup>. To właśnie metafora – model, inwariant będący wytworem określonej tradycji kulturowej i intelektualnej – pozwala nam doświadczyć bliskości tego świata: „Życie przygląda się samemu sobie. Bez zbędnej dwuznaczności i przesady”<sup>8</sup>.

Historia artysty – sprowadzona do modelu zamkniętego w muzealnej sali – zostaje wpisana w złożony kulturowy proces, który tworzy dynamiczny pomost pomiędzy naturą i kulturą. Poszukiwaniom tym nadaje jednak Lebenstein wymiar kontekstualny, wpisując się one bowiem w tradycje antropologicznego modelu badań. To właśnie budowana na wzorcach oświeceniowych antropologia kulturowa dookreśliła w połowie XIX w. nowoczesność, łącząc nauki przyrodnicze i humanistyczne w namyśle nad człowiekiem jako twórcą kultury. Podobna refleksja towarzyszy Lebensteinowi, przenika etapy jego twórczości. Ta łączność podkreślona jest przez przestrzeń sali muzealnej – to właśnie muzea były w drugiej połowie XIX w. matczynikiem antropologii spod znaku ewolucjonizmu i dyfuzjonizmu, zarówno w Europie, jak i w Stanach Zjednoczonych.

Zatem wykreowana przez artystę sala muzealna nie tyle odzwierciedla pewien porządek epistemologiczny, co raczej stawia pytania kolejnym etapom jego transformacji. Dzięki malarzowi poznajemy bowiem świat człowieka w jego wymiarze materialnym, jak również jako pewien model poznawczy przez człowieka

<sup>6</sup>J. Cassou, *Wstęp do wystawy w Galerie Lacloue*, tłum. K.A., w: *Jan Lebenstein i krytyka. Eseje, recenzje, wspomnienia*, wybór i oprac. A. Wat, D. Wróblewska, wstęp J. Sosnowska, Hotel Sztuki, Warszawa 2004, s. 242.

<sup>7</sup>*Jan Lebenstein*, [oprac. M. Hermansdorfer, red. J. Pietraszko, tłum. M. Michalak, zdjęcia R. David i in., Muzeum Narodowe we Wrocławiu], Wrocław 1977. Cyt. za: L. Kossowski, *Jan Lebenstein (1930–1999)...*, s. 52.

<sup>8</sup>Ks. J. Sochoń, *Lebenstein – droga przez ucho igielne*, w: *Jan Lebenstein i krytyka...*, s. 111.

wykreowany. W sali muzealnej widzimy próbę „unaturalnienia” przez człowieka własnych wyobrażeń na temat świata; równocześnie sam Lebenstein w sposób niezwykle skromny i uważny prezentuje własne dzieła jako wytwory określonej, europejskiej tradycji generującej kolejne inwariantne emanacje. Chyba dlatego sam siebie określił mianem świadka: „Nie jestem moralistą. [...] Nie jestem jednak także katastrofistą. [...] Nazwałbym siebie świadkiem. Daję świadectwo temu, czego doświadczam. I robię to tak, jak doświadczam”<sup>9</sup>.

Trafne zatem wydaje się porównanie twórczości malarza do mitu, choć zostaje on przetransponowany na inną płaszczyznę znaczeniową niż „mit scalający” nowoczesne muzeum, ufundowany na idei nauki, postępu i racjonalności dziejów<sup>10</sup>. Nie jest to jednak mit tworzący iluzję i wyjałowiony powtarzaniem, jak sugeruje Mariusz Hermansdorfer, gdy pisze: „Rzeczywistość jest mitem – mit rzeczywistością. [...] Dawna metafizyka, późniejszy panbiologizm, ustępuje teraz przed mitologią tworzoną przez samych bohaterów spektakli. Tworzoną na obraz i podobieństwo swoje. W konsekwencji powstaje świat pozorów, fałszywych bogów, smutnych idoli”<sup>11</sup>. Nie zapominajmy, że malarz niejednokrotnie podkreślał niezbywalność metafizyki dla sztuki. Należy ją pojmować w tym kontekście zarówno w wymiarze treściowym – jako element transcendencji, jak i formalnym – jako pytanie o strukturę bytu. Rację ma zatem Konstanty Jeleński, który – inspirując się pracą *Obecność mitu* Leszka Kołakowskiego – nazywa Lebensteina „mitotwórcą”, ponieważ dokonuje on – jego zdaniem – nieustannej mediacji pomiędzy naturą a człowiekiem<sup>12</sup>. Uważam jednak, że mediacja ta bliższa jest wymiarowi mitu w znaczeniu dookreślonym przez Claude’a Lévi-Straussa: Lebensteina pochłania nie tylko namysł nad „naturą ludzką”, ale też tradycją kulturową, która ją kształtuje, stąd problemem podjętym przez malarza jest nie tylko „spór o uniwersalia”, ale też dokumentacja poszczególnych przypadków. W ten sposób przedstawione przezeń w sali muzealnej dzieła są niczym innym, jak tylko „narzędziami logicznymi”<sup>13</sup> obrazującymi specyfikę namysłu nad człowiekiem jako twórcą kultury w tradycji europejskiej. Tym samym malarz uprawia „mityczną archeologię”<sup>14</sup>, kolejnych warstw poszukując we własnej wyobraźni.

<sup>9</sup> Cyt. za: M. Malkowska, *Nazywał siebie świadkiem*, w: *Jan Lebenstein i krytyka...*, s. 224.

<sup>10</sup> Por. M. Popczyk, *Estetyczne przestrzenie...*, s. 35.

<sup>11</sup> M. Hermansdorfer, *Wstęp*, w: *Jan Lebenstein*, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 2013, s. 10.

<sup>12</sup> Por. K.A. Jeleński, *Lebenstein – mitotwórca ludzkiej natury*, w: tegoż, *Chwile oderwane, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2010.

<sup>13</sup> C. Lévi-Strauss, *Struktura mitów*, w: tegoż, *Antropologia strukturalna*, tłum. K. Pomian, KR, Warszawa 2000, s. 195.

<sup>14</sup> P. Kłoczowski, *Etapy Lebensteina*, w: *Jan Lebenstein i krytyka...*, s. 267.



\*\*\*

Przygotowując monograficzny numer „Laboratorium Kultury” poświęcony Janowi Czekanowskiemu, od samego początku wiedziałem, że pośród tekstów powinna się znaleźć prezentacja właśnie tego obrazu. Nie chodzi bynajmniej o „ilustrację” badań Czekanowskiego twórczością Lebensteina. Z pozoru bowiem dzieli ich wszystko, nie tylko ramy nauki i sztuki: temperament, forma i intensywność wyrazu, cele, doświadczenia. Uważam jednak, że naukowiec przynależy do tej samej „sali muzealnej”, co malarz.

Jan Czekanowski reprezentuje ten etap rozwoju nauk o człowieku i kulturze, kiedy refleksja humanistyczna i biologiczna były ze sobą ściśle połączone. Stopniowo antropologia kulturowa odchodziła jednak od tej syntezy, obawiając się determinizmu biologicznego. W efekcie „plastyczny” człowiek zamknięty został w dynamicznym świecie wzorców, które tylko pośrednio odciskały swój ślad w rzeczywistości materialnej i biologicznej. Antropologia za wszelką cenę starała się uciec z sali muzealnej, z różnym zresztą skutkiem<sup>15</sup>. Badania Czekanowskiego, podobnie jak „etapy” Lebensteina, przywracają do łask i łączą różne aspekty refleksji nad człowiekiem. Kiedy badacz stwierdza: „[...] byłem [...] profesorem dosłownie wszystkich świeckich wydziałów poprzedniej organizacji uniwersyteckiej”<sup>16</sup>, wprowadza nas do antropologicznego muzeum, w którym spotykają się różne aspekty refleksji nad człowiekiem: etnografia, biologia, historia, geografia, matematyka ... W lakonicznym stwierdzeniu, że antropologia zajmuje się biologicznymi podstawami zjawisk społecznych, wypowiada prawdę zbliżoną do prawdy twórczości Lebensteina.

Nie przypadkiem obydwu interesuje zjawisko hybrydyzacji. Lebenstein eksploruje dynamiczne relacje międzygatunkowe, z kolei Czekanowski wskazuje, że zarówno „rasy”, jak i kultury są efektem łączenia się określonych kontekstualnie cech. W obydwu przypadkach liczba konfiguracji okazuje się ograniczona, w efekcie uwaga zostaje przeniesiona na możliwości i warunki powstawania określonych połączeń pomiędzy poszczególnymi cechami i wyobrażeniami; chodzi zatem o to, by w etapie dostrzec proces, a w egzemplarzu – gatunek.

<sup>15</sup>Ruth Benedict krytykująca „muzealników” sama posługiwała się szablonem muzealnej kolekcji, opisując świat „kubków kulturowych” (por. M. Carrithers, *Dlaczego ludzie mają kultury? Uzasadnienie antropologii i różnorodności społecznej*, tłum. A. Tanalska-Dulęba, PIW, Warszawa 1994, s. 33). Współczesne zainteresowania laboratorium (np. Bruno Latour, wbrew jego deklaracjom, że „nigdy nie byliśmy nowoczesni”), w pewnym sensie również wywodzą się z tej „prehistorycznej” sali muzealnej.

<sup>16</sup>J. Czekanowski, *W sprawie rzekomej odrębności problematyki metodologicznej nauk biologicznych*, „Kosmos. Seria A, Biologia” 1962 (R. 11), z. 2, s. 169.

W jednym i drugim przypadku celem zasadniczym jest klasyfikacja będąca punktem wyjścia do poszukiwania uniwersaliów. Obydwaj nie traktują jednak relacji natura – kultura jedynie jako pretekstowej gry interpretacji.

Współczesne poszerzanie pola humanistyki w dalszym ciągu przypomina Foucaultowski antropologiczny sen: człowiek jako istota biologiczna sprowadzany jest tylko do własnego sobowtóra, cienia; to, co cielesne jest konieczne przede wszystkim dla zaistnienia dyskursu<sup>17</sup>. Zarówno w refleksji Lebensteina, jak i Czekanowskiego humanizm rozumiany jest jako niezwywalny, jednak nie antropocentryczny. Obydwaj fundamentów „kontr-nauki”<sup>18</sup> szukają poza człowiekiem, nie sprowadzają jednak jego działalności do autonomicznie traktowanego języka (w ten sposób Foucault, szukając „zewnętrznej” perspektywy, zredukował człowieka).

Swego czasu Edgar Morin upominał się o odzyskanie zagubionego paradygmatu człowieka całościowego. Fundamentów tej „nauki nowej” upatrywał nie tyle w biologii, co w fizyce, łączącej poziom mikro- i makrorzeczywistości<sup>19</sup>. Paradoksalnie nauka ta okaże się niekoniecznie nowa, jeśli tylko wsłuchamy się w głos dochodzący z sali muzealnej: „[...] myśli nasze, chęci i czyny podlegają prawom równie ściśle określonym, jak ruchy bałwanów morskich, łączenie się zasad i kwasów oraz wzrost roślin i zwierząt”<sup>20</sup>. Na swój sposób tę ukrytą, fizykalną strukturę odkrywają uczone, śledzący metodą diagraficzną historie kompleksów ludzkich cech i wytworów, oraz malarz, rozpisujący i odnotowujący zarazem sekwencje ich form.

Zarówno Jan Czekanowski, jak i Jan Lebenstein prowadzą swoje narracje pomiędzy światem przyrody a światem kultury, próbując odkryć relację, która je łączy. Obydwie te opowieści realizują zatem schemat mitu, który rozwija się „aż do chwili wyczerpania intelektualnego impulsu, który dał mu początek”<sup>21</sup>. Obydwaj upewniają nas, że spoglądając w głąb historii, tam, gdzie doszukiwać się chcielibyśmy źródła poznania, natkniemy się na przedmioty, egzemplarze, skamieliny.

---

<sup>17</sup> Por. M. Foucault, *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*, t. II, tłum. T. Komendant, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2005, s. 116–164.

<sup>18</sup> Por. tamże, s. 210.

<sup>19</sup> Por. E. Morin, *Zagubiony paradygmat – natura ludzka*, tłum. R. Zimand, PIW, Warszawa 1977, s. 272–273.

<sup>20</sup> E.B. Tylor, *Cywilizacja pierwotna. Badania rozwoju mitologii, filozofii, wiary, mowy, sztuki i zwyczajów*, t. I, tłum. Z.A. Kowerska, wstęp J. Karłowicz, Wydawnictwo „Głosu”, Warszawa 1896, s. 16.

<sup>21</sup> C. Lévi-Strauss, *Struktura mitów ...*, s. 207.

## Bibliografia

- Carrithers M., *Dlaczego ludzie mają kultury? Uzasadnienie antropologii i różnorodności społecznej*, tłum. A. Tanalska-Dulęba, PIW, Warszawa 1994.
- Cassou J., *Wstęp do wystawy w Galerie Laclouche*, tłum. K.A., w: *Jan Lebenstein i krytyka. Eseje, recenzje, wspomnienia*, wybór i oprac. A. Wat, D. Wróblewska, wstęp J. Sosnowska, Hotel Sztuki, Warszawa 2004.
- Czekanowski J., *W sprawie rzekomej odrębności problematyki metodologicznej nauk biologicznych*, „Kosmos. Seria A, Biologia” 1962 (R. 11), z. 2.
- Foucault M., *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*, t. II, tłum. T. Komendant, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2005.
- Jan Lebenstein*, Galeria Zachęta, Warszawa 1992.
- Jan Lebenstein*, [oprac. M. Hermansdorfer, red. J. Pietraszko, tłum. M. Michalak, zdjęcia R. David i in., Muzeum Narodowe we Wrocławiu], Wrocław 1977.
- Jan Lebenstein*, wstęp M. Hermansdorfer, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 2013.
- Jan Lebenstein i krytyka. Eseje, recenzje, wspomnienia*, wybór i opracowanie A. Wat, D. Wróblewska, wstęp J. Sosnowska, Hotel Sztuki, Warszawa 2004.
- Jeleński K.A., *Lebenstein – mitotwórca ludzkiej natury*, w: tegoż, *Chwile oderwane, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2010.
- Kłoczowski P., *Etapy Lebensteina*, w: *Jan Lebenstein i krytyka. Eseje, recenzje, wspomnienia*, wybór i oprac. A. Wat, D. Wróblewska, wstęp J. Sosnowska, Hotel Sztuki, Warszawa 2004.
- Kossowski Ł., *Jan Lebenstein (1930–1999)*, Edipresse, Warszawa 2006.
- Lévi-Strauss C., *Struktura mitów*, w: tegoż, *Antropologia strukturalna*, tłum. K. Pomian, KR, Warszawa 2000.
- Małkowska M., *Nazywał siebie świadkiem*, w: *Jan Lebenstein i krytyka. Eseje, recenzje, wspomnienia*, wybór i oprac. A. Wat, D. Wróblewska, wstęp J. Sosnowska, Hotel Sztuki, Warszawa 2004.
- Morin E., *Zagubiony paradygmat – natura ludzka*, tłum. R. Zimand, PIW, Warszawa 1977.
- Popczyk M., *Estetyczne przestrzenie ekspozycji muzealnych. Artefakty przyrody i dzieła sztuki*, Universitas, Kraków 2008.
- Sochoń J., *Lebenstein – droga przez ucho igielne*, w: *Jan Lebenstein i krytyka. Eseje, recenzje, wspomnienia*, wybór i oprac. A. Wat, D. Wróblewska, wstęp J. Sosnowska, Hotel Sztuki, Warszawa 2004.
- Tylor E.B., *Cywilizacja pierwotna. Badania rozwoju mitologii, filozofii, wiary, mowy, sztuki i zwyczajów*, t. I, tłum. Z.A. Kowerska, wstęp J. Karłowicz, Wydawnictwo „Głosu”, Warszawa 1896.
- Vuarnet J.-N., *Chimera i paleta spisowacza*, tłum. O. Scherer, w: *Jan Lebenstein*, Galeria Zachęta, Warszawa 1992.

## Abstract

### **Stages of a myth: Czekanowski – Lebenstein**

By means of examination of the painting by Jan Lebenstein entitled “Stages” the author attempts to indicate the parallel between the painter’s work and the research of Jan Czekanowski. They both are members of one “Hall” in the European “museum of imagination.” They represent the humanistic reflection that combines biology and culture in a historical order, but their humanistic approach is not anthropocentric.

Keywords: Jan Lebenstein, Jan Czekanowski, museum, anthropology, myth

## Marek Pacukiewicz

Doktor habilitowany nauk humanistycznych, adiunkt w Zakładzie Teorii i Historii Kultury na Uniwersytecie Śląskim w Katowicach. Autor książek *Dyskurs antropologiczny w pisarstwie Josepha Conrada* (2008), *Grań kultury. Transgresje alpinizmu* (2012) oraz tomów wierszy *Budowa autostrady* (2012) i *Widokówki* (2016).