

Aleksandra Dębska-Kossakowska

<http://orcid.org/0000-0002-1309-8137>

Uniwersytet Śląski w Katowicach

aleksandra.debska-kossakowska@us.edu.pl

DOI: 10.35765/pk.2025.4902.09 DOI: 10.35765/pk.2025.4902.09

Gustaw Herling-Grudziński i Konstanty A. Jeleński o malarstwie Jana Lebensteina

STRESZCZENIE

W artykule dokonano zestawienia poglądów Gustawa Herlinga-Grudzińskiego i Konstantego A. Jeleńskiego na twórczość Jana Lebensteina. Na podstawie spostrzeżeń i refleksji wyrażanych przez Grudzińskiego w diarystycznych zapisach (1971–1999) i eseju (1994), w tekstach krytycznych Jeleńskiego, przede wszystkim recenzjach i esejach (pisanych w latach 1960–1985, po polsku i po francusku), wskazano powinowactwa w odbiorze sztuki Lebensteina. Ich oceny twórczości i postawy artystycznej autora *Figur osiowych* były pokrewne i stałe. Zaznaczono także różnice w ich wypowiedziach, zarówno te formalne: rozbudowany dyskurs krytyczny (Jeleński) i diarystyczny zapis błyskawicznych spostrzeżeń (Herling-Grudziński), jak i dotyczące oceny awangardowych i eksperymentatorskich nurtów sztuki XX w., na tle których prezentują oni malarstwo Lebensteina.

SŁOWA KLUCZE: malarstwo, krytyka artystyczna, dokument osobisty, postawa twórcza, diarystyka

ABSTRACT

Gustaw Herling-Grudziński and Konstanty A. Jeleński on the Painting of Jan Lebenstein

The article compares the views of Gustaw Herling-Grudziński and Konstanty A. Jeleński on Jan Lebenstein's painting. Drawing on observations and reflections voiced by Grudzinski in his diaristic works (1971–1999) and an essay (1994), as well as Jeleński's critical writings – primarily reviews and essays written between 1960 and 1985 in Polish and French – the article highlights their shared perspectives on Lebenstein's art. Their opinions on the art and artistic demeanor of the creator of *Axial Figures* were constant and notably similar. The article also identifies key differences in their approaches: specifically, Jeleński's complex critical discourse is contrasted with with diaristic format of

Sugerowane cytowanie: Sugerowane cytowanie: Dębska-Kossakowska, A. (2025). Gustaw Herling-Grudziński i Konstanty A. Jeleński o malarstwie Jana Lebensteina. © *Perspektywy Kultury*, 2(49), ss. 107–119. DOI: 10.35765/pk.2025.4902.09

Nadesłano: 27.11.2024

Zaakceptowano: 18.04.2025

Herling-Grudziński's concise observations. Additionally, the article examines their differing opinions on avant-garde and experimental trends in 20th-century art, against which they position Lebenstein's oeuvre.

KEYWORDS: painting, artistic critique, personal documentary, creative demeanor, diary

1

Gustaw Herling-Grudziński, Konstanty A. Jeleński i Jan Lebenstein byli przyjaciółmi, jednakże śladów wspólnych (we trzech) spotkań, rozmów, oglądanych razem wystaw ani Herling-Grudziński, ani Jeleński nie odnotowali. Odnotowywali natomiast własne spostrzeżenia dotyczące postawy i twórczości Lebensteina¹. Zanim jednak poznali artystę, zachwyciło ich – czego obaj nie ukrywali – jego dzieło. Do pierwszych wrażeń Herling powrócił po śmierci malarza w czerwcu 1999 r., notując w *Dzienniku pisanym nocą*, że jest „zakochany w tym wielkim, oryginalnym malarstwie od pierwszego z nim spotkania (w zaułku neapolitańskim, gdzie pod koniec lat pięćdziesiątych odbył się zbiorowy pokaz *dei giovani pittori polacchi*) (15 VI 1999)” (Herling-Grudziński, 2012b, s. 939).

Jako że Herling żywo był zainteresowany sztukami plastycznymi, a zwłaszcza malarstwem, dziełom i ich twórcom poświęcił wiele uwagi, prowadzone przez niego refleksje stanowią świadectwa odbioru i ukazują podejmowany przez diarystę dialog z obrazem. Malarz Lebenstein był ważny dla pisarza Herlinga-Grudzińskiego również z innego powodu. Stworzył on bowiem serię około trzydziestu ilustracji do jego opowiadań. Ich wnikliwą analizę przedstawiła Joanna Bielska-Krawczyk (Bielska-Krawczyk, 2011). Relacja między twórcami była wyjątkowa i wielokierunkowa, gdyż nie tylko dzieło sztuki plastycznej stawało się inspiracją dla słowa, ale słowo stanowiło podłoże, z którego wyrastał obraz. Spotykali się zatem także w intelektualnym geście: Lebenstein – ilustrator podejmujący dialog z narracją Herlinga i pisarz poszukujący właściwej dykcji, by opowiadać o jego malarstwie.

Uwagi o twórczej postawie Lebensteina i o jego pracach regularnie odnajdujemy na stronach *Dziennika pisanego nocą*. Już w 1971 r. pisarz podejmuje próbę charakterystyki artystycznej postawy malarza: „Samotny, unikający jak ognia wszelkich «szkół» i «kierunków», malarz polski na St. Paul należy w sztuce do pokrewnej rodziny nienawistników

1 Przypomnieć należy, że G. Herling-Grudziński i K.A. Jeleński opublikowali *Rozmowę o Iwaszkiewicz*. Długos ukazał się w „Kulturze” 1980, nr 5.

z nadmiaru miłości (2 IV1971)” (Herling-Grudziński, 2011, s. 54). Ta ocena nie ulega zmianie w kolejnych latach przyjaźni i obcowania z dziełem Lebensteina, co więcej potwierdzona zostaje w zapisach kolejnych często krótkich, pozornie lakonicznych, niemniej trafiających w punkt. W notatce z 3 maja 1974 r. diarysta wspomina wieczorną wizytę u pracowni malarza, który właśnie rozpoczął pracę nad ilustracjami do *Folwarku zwierzęcego*. W prowadzonej refleksji podejmuje dialog z wyłożoną motywacją Lebensteina:

Zabawnie mi to wyjaśnił: „Koledzy ilustrują *Boską Komedię*, ja wolę zwierzęco-ludzka”. Wątpię – komentuje Herling – czy na jego wyborze zawążyła wymowa polityczna powiastki Orwella; po prostu od dawna jako malarza, fascynuje go krucha granica między ludzkimi twarzami i świńskimi ryjami. Przeglądałem próbne szkice, doskonale (s. 284).

17 lipca 1984 r., opisując skalny krajobraz w okolicach Dragonעי, pisarz spostrzega:

Przed kilku laty był tu na krótko Lebenstein i natychmiast zobaczył co trzeba. Odtąd widuję w jego ilustracjach biblijnych odległe echa prakrajobrazu pod Dragonעי (Herling-Grudziński, 2012a, s. 216).

Herling-Grudziński podkreśla przenikliwość malarskiego oka, nieodwracającego się od rzeczywistości, a szukającego w naturze śladów tego, co odwieczne. Wskazuje artystę doznającego złożoności świata, który podejmuje dialog z przeszłością kultury i sztuki, o czym przekonuje nieco zaskakujący fragment eseju *Rembrandt w miniaturze*.

Przed laty Jan Lebenstein pokazał mi swoją imitację obrazu Rembrandta. Stary jeździec z obwisłymi wąsiskami, na białej chabecie, która ledwie stoi na nogach; w tle coś w rodzaju góry fortecznej. Nie musiał mi nawet mówić, że starego potomka lisowczyków przeniósł pod Monte Cassino. Miała to być dla patrzących powierzchownie gorzka drwina. Była tym, co Japończycy nazywają „okrucieństwem z nadmiaru miłości” (Herling-Grudziński, 2012a, s. 739–740).

Malarskie światy Lebensteina, również te z przepoczwarzonymi stworami nie są, co podkreślają krytycy:

wyimaginowane, fikcyjne. Wzięły się z codzienności, z doznawania świata, ze spotkań z Drugim, a także (...) ze spotkań z sobą. Nie istnieją w rzeczywistości empirycznej, istnieją jednak w sferze myśli i wyobrażeń artysty, który tworząc uobecnia je; są z pogranicza bycia (Hartwich, 2004).

W prowadzonych zapisach diarysta nie uruchamia szerokich kontekstów, nie szuka analogii czy powinowactw, zdaje się nie posiadać także jednorodnych, z góry narzuconych kryteriów oceny sztuki. Zresztą nie posiadają ich, także dziś, zawodowi krytycy. Anda Rottenberg pytana o kryteria, jakimi posługuje się w swojej pracy, wyznała, że:

jedynym możliwym kryterium, które mogę przyjąć, jest suma intuicyjnych przeświadczeń popartych doświadczeniem, wieloletnim obcowaniem ze sztuką. Poza tym nie mam właściwie żadnego kryterium (Rottenberg, 2009, s. 27).

Także „suma intuicyjnych przeświadczeń” zdaje się kształtować opowieść Herlinga-Grudzińskiego o sztuce Jana Lebensteina.

Wiele cennych uwag dotyczących twórczości Lebensteina odnajdziemy w eseistyce Konstantego A. Jeleńskiego. I dla niego „suma intuicyjnych przeświadczeń” zdaje się stanowić ważne kryterium oceny, tyle tylko, że z wyboru Jeleński jest krytykiem sztuki, eksploruje zatem szerokie konteksty wizualne, literackie, filozoficzne, socjologiczne, kulturowe, poruszając się w nich z elegancją swobodą, wytrwale dąży do syntezy. Jego teksty o XX-wiecznych przemianach sztuki charakteryzują się wypracowanym, indywidualnym stylem krytycznego dyskursu, modelowanym jednorazowo na potrzeby omawianego dzieła czy zjawiska i modulowanym dla konkretnego czytelnika. Jeleński dba też o nomenklaturę, by być precyzyjnym w analizie i wartościowaniu. Ustala terminologię, co skrupulatnie wyjaśnia w eseju *Abstrakcja i „nieprzedmiotowość”*:

Nie lubię określenia „malarstwo abstrakcyjne” w odniesieniu do malarstwa, które świadomie zerwało wszelki związek z przedmiotem, naturą i światem zewnętrznym, gdyż określenie to jest niecisłe i doprowadza do wielu nieporozumień. Sztuka jest zawsze „abstrakcyjna”: jedyne dziedziny naprawdę konkretne to przyroda i historia. Dla określenia tego „nieprzedmiotowego” malarstwa wolę termin francuski *peinture non-figurative* (Jeleński, 2018, s. 336–337).

Wypracowawszy słownik, eksploruje rzeczywistość współczesności sztuki.

Pomimo różnych profesji i tym samych formalnych różnic: rozbudowanego krytycznego dyskursu (Jeleński) i błyskawicznych spostrzeżeń (Herling-Grudziński), pisarze czytają dzieło Lebensteina w konfrontacji z neoawangardowymi i eksperymentatorskimi tendencjami sztuki drugiej połowy XX w. Różni ich nieco także stosunek do wskazanych nurtów. Autor *Dziennika pisanego nocą* wielokrotnie bardzo ostro krytykował absurdy neoawangardy zarówno w diarystycznych zapisach, jak i w sztyderym wręcz opowiadaniu *Z biografii Diego Baldassara*, które dopiero

po sześciomiesięcznych negocjacjach z redaktorem ukazało się w wakacyjnym numerze „Kultury” z 1965 r. (zob. Kudelska, 2000; Dębska-Kossakowska, 2009; Wejs-Milewska, 2019). Stanowisko Jeleńskiego wobec artystycznych eksperymentów nie było ani tak ostre, ani tak jednoznaczne. W licznych tekstach krytycznych podejmował polemikę z odkrywającymi, co sztuką jeszcze jest, artystami i lansującymi ich instytucjami, podobnie jak Herling-Grudziński wartość sztuki upatrywał w jej metafizycznym fundamencie. W eseju *O kilku sprzecznościach sztuki nowoczesnej* pisał przeciw:

W tradycji zachodniej malarstwo było procesem twórczym podobnym do alchemii. Z tym że malarze, w przeciwieństwie do alchemików, swój „kamień filozoficzny” (cud malarstwa) często osiąkali. Ale ten „cud” nie był sam w sobie celem, był poniekąd niezamierzoną nagrodą. Malarz malował dany obraz, wkładając wen wszystkie swoje możliwości. Samo malarstwo leżało u kresu długiej i wyczerpującej wyprawy, której prawdziwy cel był nieznanym (Jeleński, 2018, s. 306).

Wielokrotnie też, oglądając rozmaite artystyczne eksperymenty, upominał się o malarstwo, upominał się o obrazy. Jednocześnie także ciekaw był nowatorskich poszukiwań, świetnie poruszając się artystycznym świecie Paryża, uchodził za „gładkiego salonowca”, który otwarty był na nowinki francuskiego *beau-monde’u*. Tę ambiwalencję uchwycił Jan Lebenstein, który w rozmowie z Piotrem Kłoczowskim w artystycznych preferencjach Jeleńskiego dostrzegał:

bardzo ciekawe połączenie: zainteresowanie sztuką nowoczesną przy jednoczesnej pieczołowitości dla chociażby włoskich malarzy manierystycznych (...). Bo dla jego rozumienia nowoczesności najważniejsze może było poczucie ciągłości. Kot miał poczucie ciągłości, wielkie poczucie tradycji (Lebenstein, 2004, s. 192–193).

Jednocześnie wyraźnie waloryzował:

Jego stosunek do sztuki nowoczesnej był czasem aż nazbyt liberalny, wręcz perwersyjny. To wynikało z jednej strony z jego ciekawości, fascynacji nowością, ale głównie z tego, że uważał (...), iż sztuka elitarna się skończyła (...). Zamiast elity są odbiorcy – na przykład sztuki abstrakcyjnej czy nowoczesnej, niezdolni odróżnić, czy obraz jest dobry, czy zły (Lebenstein, 2004, s. 193).

2

W polu krytycznych zainteresowań Jeleńskiego twórczość Lebensteina pojawia się na początku lat 60. Nieco wcześniej, bo w 1959 r. krytyk organizował pierwszą paryską wystawę dzieł Lebensteina dla Galerii Lambert prowadzonej przez Zofię i Kazimierza Romanowiczów. Jak podaje Piotr (Majewski, 2020), zaplanowana na jesień ekspozycja zagościła jednak w przestrzeni Galerie Laclouche na placu Vendôme. To prestiżowe miejsce stało się osiągalne dla polskiego młodego artysty z uwagi na przyznane mu malarskie wyróżnienie – grand prix pierwszego paryskiego Biennale Młodych. I właśnie ta wystawa została skomentowana przez Jeleńskiego na łamach miesięcznika „Preuves”. Kierowany do francuskiej publiczności szkic ujawnia drugą, obok krytycznej, pasję Jeleńskiego – promotora sztuki polskiej na Zachodzie. We francuskojęzycznym tekście *À la recherche de l'unique* krytyk wiąże dzieło Lebensteina z estetyką współczesności, jak zaznacza, profertycznie ujawnioną w *Traktacie o manekinach* przez Brunona Schulza. Przywołuje zatem słowa pisarza: „nie będziemy kładli nacisku na trwałość ani solidność wykonania, twory nasze będą jak gdyby prowizoryczne, na jeden raz zrobione” (Schulz, 1957, s. 61–62), oddające – w opinii krytyka – klimat epoki, redukującej kontakt z życiem organicznym. W szkicu Jeleński poprzez Schulza charakteryzuje postawę Lebensteina, zwracającego się ku sztuce po to, żeby odnaleźć w materii puszystość i porowatość, konsystencję mistyczną (Jeleński, 1960). Tę propozycję odczytania twórczości autora *Figur osiowych* krytyk przypomina i pogłębia w wielowątkowym, obszernym eseju *Art informel et non-conformisme* ogłoszonym również na łamach „Preuves” w 1962 r. Omawiając młode malarstwo polskie, sporo miejsca poświęca właśnie sztuce Lebensteina. Przywołuje jego paryski sukces, ale też odnosi się do ówczesnych reakcji krytycznych, przestrzegając zachodnich krytyków przed pokusą klasyfikacji tego malarstwa jako abstrakcyjnego. Eseiista w cyklu *Figur osiowych* dostrzega:

idoles slaves préhistoriques; caractère anthropomorphique des champs, des pâturages, des chemins d'une Europe agricole, archaïque; symboles printaniers de fécondité de cette même Europe orientale. On voit que, par employer le langage de Jung certains archétypes caractéristiques de l'Europe orientale s'expriment dans ces tableaux (Jeleński, 1962, s. 66). [słowiańskie idole prehistoryczne; antropomorficzny charakter pól, pastwisk, dróg tej Europy rolniczej, archaicznej, symbole wiosennej płodności tej samej Europy. Widzimy, używając języka Junga, że niektóre charakterystyczne dla Europy Wschodniej archetypy wyrażają się w tych obrazach].

W „programowym” eseju *O kilku sprzecznościach sztuki nowoczesnej* z 1963 r. Jeleński obnaża jałowość eksperymentatorskich dążeń XX-wiecznych twórców, którzy pragnąc absolutnej wolności, paradoksalnie wikłają się w pozaartystyczne motywacje. Krytyk zaznacza swój sprzeciw wobec „dyktatu abstrakcji”, wobec obrazu rozumianego jako czyn i wobec pop-artu. Niemniej podkreślić należy, że jego stosunek do tego ostatniego nurtu był ambiwalentny. Bowiern na fali triumfu pop-artu na weneckim bienale z 1964 r. w przygotowywanym wstępie do katalogu wystawy malarstwa Józefa Czapskiego w londyńskiej Grabowski Gallery uznaje obrazy kapiasty za prekursorskie wobec aktualnych wówczas prac pop-artystów. Niemniej na takim tle i w kontrze do dostrzegalnych tendencji w sztuce eseista przywołuje między innymi twórczość Lebensteina jako „przykład wolności wyobraźni, swobody, nieulegania nakazom epoki” (Jeleński, 2018, s. 322).

Paryski sezon Lebensteina obfitował w wystawy. Po ekspozycji w Galerii Laclouche jego prace zagościły w przestrzeni Galerii Lambert. W obu przypadkach zarówno malarz, jak i prezentujące go instytucje odnieśli artystyczny i finansowy sukces. W 1960 r. obrazy prezentowano w ramach *Salonu Porównań* i *Salonu Majowego*. Rok później artysta doczekał się wystawy indywidualnej w Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris. Na łamach paryskiej „Kultury” ukazał się tekst Jeleńskiego dotyczący tej ekspozycji. Krytyk wówczas notował:

Sale przyznane Lebensteinowi są tak obszerne, tak wysokie, że dzieło innego malarza mogłoby w nich zniknąć. Ale przepych materii tych dużych, często wąskich i wysokich obrazów, ich hieratyczna powaga nie tylko przewyciężają przestrzeń, ale wypełniają ją szczególną fascynacją (Jeleński, 1961, s. 121).

W prezentowanym cyklu monumentalnych *Figur osiowych*² Jeleński dostrzegał szlachetność materii malarskiej, podkreślając, że

należy do najbardziej wyszukanych, do najpysniejszych w epoce, w której właśnie materia jest głównym bodaj terenem doświadczeń i poszukiwań młodych twórców (Jeleński, 1961, s. 121).

W *Samokrytyce krytyka* Jeleński (1954, s. 138) notował: „Nie jestem ani pisarzem, ani krytykiem, a po prostu zapamiętałym czytelnikiem”,

2 Cykl ten doczekał się najszerszego komentarza historyków i krytyków sztuki. „Wszyscy piszący krążą wokół *Figur osiowych*, chcąc osiąść ich znaczenie, zawładnąć tajemnicą, bo wiedzą doskonale, że w tych obrazach kryje się już cała dalsza droga twórcza” (Sosnowska, 2004, s. 19). Reprodukcje *Figur osiowych* zob. m.in.: A. Wat i D. Wróblewska, wyb. i oprac., 2006; Kossowski, 2006.

toteż czytelniczy zapal i myślenie literaturą³ wyraźnie organizują jego wypowiedzi krytyczne. By wieloaspektowo odczytać dzieła Lebensteina (znów w kontekście aktywności artystów postmoderny) Jeleński sięga po teksty. I tak twórczość laureata pierwszej nagrody Biennale Młodych staje się w prowadzonej przez niego refleksji jednym z głosów w polemicznym dyskursie. W esej *Lebenstein – mitotwórca natury ludzkiej*⁴ czytamy: „Cieszy mnie zresztą ta analogia, jaką widzę między głosem Kołakowskiego, wołającym na pustyni filozofii współczesnej, i gestem malarskim, którym Lebenstein zdołał uniknąć pułapki, w którą wpadła sztuka współczesna” (Jeleński, 2018, s. 93). Zdaniem krytyka malarz poprzez swoje dzieła wyraża sprzeciw wobec mitu śmierci sztuki, zaś filozoficzne rozważania zawarte w *Obecności mitu* stanowią intelektualną formę protestu przeciw idei śmierci człowieka. Przy czym, należy to podkreślić, stosunek Jeleńskiego do obu tych mitów nie był całkowicie i jednoznacznie krytyczny, choć uważał je za naiwne, zaznaczał również, że wywodzą się one „ze słusznej reakcji przeciw sztucznemu rozwodowi między kulturą a naturą, przeciw antropocentrycznej wizji świata” (Jeleński, 2018, s. 93).

Krytyk paradoksalnym humanizmem określa te działania, które „przekładają instynkt i impulsy nad myśl racjonalną, przypadek nad przyczynowość i świadomą kompozycję; hałas nad słowo; «zwierzę» nad «człowieka»; ciało nad ducha” (s. 93). Krytycznie ocenia zarówno powszechne ciążenie ku abstrakcji, jak i artystyczne zjawiska, których autorzy „pozostają wrośnięci w brzeg własnego ciała” (s. 94).

Co widzimy dzisiaj w nowojorskim MoMa, w Kassel, Wenecji, Sao Paulo czy na pompidolskiej wystawie „72”? Nie ma, rzecz prosta, sztalug. (...) „Dzieła” wystawiane to przeważnie dokumenty, ankiety, środowiska, zestawy informacyjne (imitacje funkcji poznawczych czy technologicznych), lub wykrojone z codzienności zdarzenia i doświadczenia cielesne (s. 94).

Eseista wyraźnie niuansuje wartościowanie: „Nie są to, rzecz jasna, ani «wariactwa», ani «barbarzyństwa», ani «nabierania». Artyści ci są świadomi, inteligentni, subtelni, często wrażliwi, niemal zawsze szczerzy” (s. 94), stawiając jednocześnie mocną diagnozę:

W grę wchodzi tu zawsze ta sama nieufność do „wyższych” funkcji ludzkich, chęć redukcji człowieka, którego – powtarzam – zredukować nie można, tak jak nie można zredukować – do czego? – ani psa, ani kota (s. 94).

3 „(...) do myślenia pobudza mnie bardziej literatura niż życie” - pisał do Giedroycia (Giedroyc i Jeleński, 1995, s. 21).

4 Wybrane tezy tego eseju Jeleński przypomniał w artykule *Samotna droga Jena Lebensteina* (1985), poświęconym ilustracjom do Miłoszowego przekładu fragmentów Pisma Świętego.

3

Krytyk erudycyjnie powołuje się na spostrzeżenia filozofów, socjologów, praktyków. Poprzez liczne odwołania do Rogera Caillois, Hansa Bellmera czy snującego ahumanistyczne refleksje Jacques'a Audibertiego Jeleński przekonuje o łączności między naturą a mitem. By precyzyjnie wyrazić, na czym polega tworzenie sztuki, odwołuje się do rozważań Kołakowskiego. Cytuje zatem z jego *Obecności mitu*:

Tworzenie sztuki musi odwoływać się do władzy, jaką w sobie noszę, bo tylko dzięki tej władzy odważam się wypowiedzieć własną organizację świata jako złożonego z nieprzyległych i skłóconych jakości wartościowych (s. 93).

Podjmując próbę interpretacji prac Lebensteina, eseista konsekwentnie wydobywa z tej twórczości elementy materialne i mityczne. Stąd szeroki kontekst kulturowych odwołań zogniskowanych wokół relacji między naturą, pierwotnością, biologią a sztuką. W malarstwie Lebensteina dostrzega zamysł artykulacji złożonego świata w dwóch równoległych perspektywach: zarówno w pojedynczych dziełach malarza, jak i w obserwowanej przez lata ich ewolucji „od pierwszego kręgowca, ideogramu szkieletu, poprzez «stwory przedpotopowe» do «natury ludzkiej» w jej rozdarciu między skłóconymi składnikami” (s. 101). Jeleński wiedział bowiem, że „człowieka zredukować nie można”. W jego opinii Lebenstein rzuca pomosty między naturą a mitem, między materią a duchem. Tym pomostem staje się wyobraźnia, którą za Caillois autor *Zbiegów okoliczności* rozumie jako przedłużenie natury. Co jednak również istotne dla Jeleńskiego, to właśnie w ramach obrazu malarz wypowiada własną organizację świata, używając, jak notował, „malarzkiego języka do eksploracji natury ludzkiej” (s. 101), poprzez nawarstwianie nie tylko barw, ale i znaczeń. Herling-Grudziński nazywa to drążeniem. Po śmierci malarza w czerwcu 1999 r. zapisał:

Nie przedstawiał, drążył pędzlem: wieczne pogranicze gatunków, istotę świata, istotę przyrody, sąsiedztwo dzikości i tkliwej słodyczy, przemieszanie kobiecości i męskości, zwierzęcości z ludzkością, brutalność z tęsknotą do boskości (15 VI 1999) (Herling-Grudziński, 2012, s. 940).

Dla autora *Dziennika pisanego nocą* Lebenstein jest malarzem pogranicza. Jego artystyczną aktywność pisarz postrzega przez pryzmat własnych predylekcyj. Co więcej, jedyny szkic poświęcony jego twórczości tytułuje *Wieczne pogranicze Lebensteina*. Diarysta powraca w tym tekście do pierwszego kontaktu z dziełem autora *Figur osiowych*, do późnych lat 50.,

by jego twórczą drogę ukazać na tle ówczesnych artystów „polujących na mniej czy bardziej pomysłową abstrakcyjkę albo tradycyjnie przeżuujących martwe naturki bądź pejzażyki” (Herling-Grudziński, 2013, s. 558) i z perspektywy czterech dekad przywołuje pierwsze wrażenia: „dojrzałość kolorystyczną i powagę zamiaru artystycznego” (s. 558). Wartości te stoją przeciw w kontrze do neoawangardowych poszukiwań, podobnie jak przywiązanie do opowieści, które w dziełach Lebensteina widzą i Herling, i Jeleński. Krytyk – ponownie ostro zestawiając jego twórczość z tendencjami współczesności:

Jak odważnie, jak malarsko likwiduje Lebenstein starą bzdurę o malarstwie „literackim” (literackie jest każde prawdziwe malarstwo, a najbardziej może platoński kwadrat Mondriana czy teozoficzne teorie Kandinskiego, lub żadne prawdziwe malarstwo) (Jeleński, 2018, s. 102).

Diarysta zaś docenia „dar narracyjny” malarza, zwłaszcza jako ilustratora również jego opowiadań. Ich uwadze nie umknął także istotny aspekt postawy twórczej artysty w chwili jego międzynarodowej sławy, chwili – z uwagi na środowisko sztuki, zdaniem Jeleńskiego niebezpiecznej – gdyż mogącej doprowadzić do skostnienia dzieła. W tę pułapkę – zdaniem krytyka – Lebenstein nie wpada. Herling zaś zauważa: „Malarstwo oryginalne, niezależne, stroniące od »wpływów«, zapożyczeń, przynależności do «szkół i kierunków». (...) Szedł naprzód własną drogą, samotny wpatrzony w ideał malarstwa samodzielnego” (Herling-Grudziński, 2012b, s. 939). Powyższe sądy dzielają także zawodowi krytycy. Joanna Sosnowska pisała:

Jego sztuka postrzegana jest jako zdecydowanie osobna, zindywidualizowana do granic możliwości percepcyjnych współczesnej historii sztuki i bieżącej krytyki artystycznej. Nie był ani nieustannym nowatorem w sprawach czysto formalnych, ani nie komentował poprzez swą sztukę wydarzeń historycznych, zagłębił się w świat własnych fantazji i to określiło jego dzieło. (Sosnowska, 2004, s. 19).

Auror *Dziennika pisanego nocą* w postawie Lebensteina upatruje siłę i tragedię jego sztuki, która, jak pisał:

z samej swej istoty nie może marzyć o spełnieniu, o zaspokojeniu. Nigdy. Malarz *maudit*, skazany na rozdarcie, obdarzony pełną i ciągłą świadomością nie tylko własnego rozdarcia, lecz samotności artysty w dążeniu do widzeń i gorąco upragnionych, i równocześnie nieosiągalnych lub osiągalnych tylko przelotnie i ułamkowo (Herling-Grudziński, 2012b, s. 939).

Tak w spostrzeżeniach Herlinga, jak i refleksjach Jeleńskiego praktyka artystyczna Lebensteina wpisana zostaje w tradycyjny paradygmat sztuki, w którym dzieło nie jest ani cytatem realności, gestem czy rytuałem, nie jest organizmem żywym ani też efektem ubocznym pewnego procesu. Punktując sprzeczności sztuki nowoczesnej, Jeleński wielokrotnie upomina się o płótno, w które artysta świadomie wkłada wszystkie swe możliwości, osiągając (przynajmniej czasami), jak pisał w cytowanym wcześniej eseju, niezamierzoną nagrodę – „cud malarstwa”. Obaj przywiązani są do tradycji zachodniego malarstwa. Nie dziwi więc fakt, że ostro sprzeciwiali się wieszczonym w intelektualnych kręgach Zachodu ideom o śmierci sztuki. Przedstawiali dzieło Lebensteina na tle tendencji odwrotu od malarstwa, ujawniając własne (odbiorców) motywacje dla kontaktu z obrazem, wynikające z immanentnej i stałej właściwości dzieła malarskiego. Niedzisiejsze? Bynajmniej. Na początku XXI stulecia Kazimierz Cieślik pytał: *Co Wielka Awangarda zrobiła z obrazem?* Odwołując się do własnych doświadczeń praktykującego malarza, pisał tak:

chciałbym wyeksponować jedną jego [obrazu malarskiego: moje – ADK] cechę, z każdym dniem bardziej wyróżniającą go ze świata pojęć i rzeczy: pojedynczość. Profesja malarza – jakkolwiek archaiczne zdawałyby się procedury związane z powstawaniem obrazu – zdaje się jednym z ostatnich bastionów starego porządku, w którym jednostka była podmiotem. Zawód malarza – jako jeden z ostatnich zapewnia luksus wykonywania całości pracy z pełną świadomością jej sensu – od początku do końca w przeczuciu finalnego efektu (Cieślik, 2005, s. 28).

Zdaje się zatem, że w czasach „końca malarstwa” i Jeleński, i Herling-Grudziński odnajdują w obrazach Lebensteina jeden z ostatnich bastionów ludzkiej podmiotowości, w którym jednostka „wypowiada własną organizację świata jako złożonego z nieprzyległych i skłóconych jakości wartościowych”. A nadto sztuka autora *Figur osiowych* wpisuje się w pragnienia krytyka, wyrażone w eseju *O kilku sprzecznościach sztuki nowoczesnej*:

Marzę o chwili, gdy malarze będą znów malować to, na co mają ochotę, tak jak mają ochotę, bez presji zewnętrznej (rządów, galerii, muzeów), bez cenzury wewnętrznej (intelektualizm, snobizm). Dwie wizje świata: dzienna, z jej nowym spojrzeniem na horyzont rzeczywistości, i nocna (z fetyszami naszego czasu), pozostają chyba niewyczerpane (Jeleński, 2018, s. 322).

BIBLIOGRAFIA

- Bielska-Krawczyk, J. (2011). *Świat w sąsiedztwie zaświatów. Gustaw Herling-Grudziński, Krystyna Herling-Grudzińska, Jan Lebenstein*. Kraków: Universitas.
- Cieślak, K. (2005). Co Wielka Awangarda zrobiła z obrazem? W: M. Popczyk (red.), *Przestrzenie sztuki: obrazy – słowa – komentarze*. Katowice: Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach Folia Academiae.
- Giedroyc, J. i Jeleński, K.A. (1995). *Listy 1950–1987*. Warszawa: Czytelnik.
- Hartwich, D. (2004). Totem zakamuflowany. Twórczość Lebensteina we Wrocławskim Muzeum Narodowym. *Tygodnik Powszechny*, nr 43.
- Herling-Grudziński, G. (2011). *Dziennik pisany nocą 1971–1981*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Herling-Grudziński, G. (2012a). *Dziennik pisany nocą 1982–1992*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Herling-Grudziński, G. (2012b). *Dziennik pisany nocą 1993–2000*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Herling-Grudziński, G. (2013). *Dziela zebrane. Recenzje, szkice, rozprawy literackie 1957–1998. Felietony i komentarze z Radia Wolna Europa 1955–1967*. T. 3. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Jeleński, K.A. (1954). Samokrytyka krytyka. *Kultura*, nr 5.
- Jeleński, K.A. (1960). À la recherche de l'unique. *Preuves*, nr 107.
- Jeleński, K.A. (1962). Art informel et non-conformisme. *Preuves*, nr 133.
- Jeleński, K.A. (1961). Polski sezon jesienny w Paryżu. *Kultura*, nr 12.
- Jeleński, K.A. (1985). Samotna droga Jana Lebensteina. *Kultura*, nr 7–8.
- Jeleński, K.A. (2018). *Zbiegi okoliczności*. Paryż–Kraków: Instytut Literacki Kultura – Instytut Książki.
- Kossowski, Ł. (2006). *Jan Lebenstein [1930–1999]*. Warszawa: Edipresse Polska S.A.
- Lebenstein, J. (2004). *Rozmowy o sztuce własnej o tradycji i współczesności*, wyb. i oprac. A. Wat i D. Wróblewska. Warszawa: Wydawnictwo Hotel Sztuki.
- Majewski, P. (2020). *La vague polonaise. Migracje artystów i wędrówki dzieł sztuki nad Sekwanę w czasach żelaznej kurtyny (lata 1955–1969)*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- Rottenberg, A. (2009). *Przeciąg. Teksty o sztuce polskiej lat 80*. Warszawa: Open Art Projects.
- Schulz, B. (1957). *Skłepy cynamonowe. Sanatorium pod klepsydrą*. Kraków–Wrocław: Wydawnictwo Literackie.
- Sosnowska, J. (2004). Artysta i jego autorzy. W: A. Wat i D. Wróblewska (wyb. i oprac.), *Jan Lebenstein i krytyka. Eseje, recenzje, wspomnienia*. Warszawa: Wydawnictwo Hotel Sztuki.

Aleksandra Dębska-Kossakowska – dr hab., adiunkt w Instytucie Nauk o Kulturze Uniwersytetu Śląskiego, zajmuje się badaniem związków między sztuką plastyczną a literaturą, reprezentacją indywidualnego i zbiorowego doświadczenia historii oraz problematyką etyczną obecną w tekstach kultury. Autorka książki *Ludzki wymiar historii. Gustaw Herling-Grudziński, Konstanty A. Jeleński, Czesław Miłosz wobec historii, wspólnoty i sztuki* (Katowice 2020) oraz artykułów ogłaszanych m.in. w „Pamiętniku Literackim”, „Rocznikach Humanistycznych”, „Archiwum Emigracji”, „Przełądzie Humanistycznym”.

