

Aleksandra Dębska-Kossakowska

Uniwersytet Śląski w Katowicach, Instytut Nauk o Kulturze

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

Absurdy neoawangardy w subiektywnym ujęciu Gustawa Herlinga-Grudzińskiego i Konstantego A. Jeleńskiego jako krytyków sztuki

1.

28 marca 1987 roku w *Dzienniku opisanym nocą* Herling-Grudziński zanotował:

Rano z Kotem Jeleńskim w Grand Palais [...] *Terrae Motus*, czyli *Naples, tremblement de terre et art contemporain*. Pokazano sto czterdzieści dzieł siedemdziesięciu artystów *parmi les plus prestigieux de la scène contemporaine*. [...]

Nasz obchód wystawy trwał pół godzinki, może nawet mniej. Szliśmy szybko, wymieniając wrażenia bez słów: to Kot wzruszał ramionami, to ja, to zaglądaliśmy sobie w oczy, to kwitowaliśmy eksponaty (zwane „dziełami”) trochę rozbawionym, a trochę rozdrażnionym chichotem¹.

Cóż było powodem nieco nonszalanckiej reakcji pisarzy obeznanych i z historią sztuki, i doskonale poruszających się w meandrach XX-wiecznych poszukiwań artystów, chadzających na wystawy prac dawnych mistrzów i ekspozycje dzieł najnowszych prezentowanych w Muzeach Sztuki Nowoczesnej czy pawilonach weneckiego Biennale, więcej piszących o sztuce? Herling ujawnia go w dalszym, niepozobawionym ironii, fragmencie zapisu, przewrotnie pytając: „Warto wystawę odnotować w dzienniku choćby bez przytaczania nazwisk (z litości) jej sławnych niekiedy uczestników? Warto, warto. Ale po to tylko, by raz jeszcze wytknąć nędzę »sztuki nowoczesnej«. Abstrakcyjne nic pomnożone przez abstrakcję nicość”². I wychodząc już poza przyjętą konwencję, przedstawia swoje zarzuty: „Nie do wiary prawie jest ta absolutna, nieuleczalna już chyba atrofia wyobraźni, wrażliwości,

¹ G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą: 1982–1992*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2012, s. 432.

² Tamże.

inteligencji. Szarlataneria, blażeństwo, w najlepszym wypadku zręczne kuglarstwo techniczne, jak gdyby temat nie miał tu żadnego znaczenia”³.

Prezentowana w prestiżowej przestrzeni paryskiego Grand Palais wystawa miała być artystyczną odpowiedzią na doświadczenie trzęsienia ziemi, które nawiedziło okolice Neapolu w 1980 roku. Włoski marszand Lucio Amelio zaprosił do wystawy *Neapol, trzęsienie ziemi i sztuka współczesna* europejskich i amerykańskich plastyków. Zamówione (zadane) dzieła miały nawiązywać do tego wydarzenia. Krytyczne, a nawet kąśliwe uwagi Herlinga dotyczące prezentowanych efektów owych artystycznych zmagani wywołują się z dwóch wzajemnie powiązanych powodów. Po pierwsze temat miał dla autora *Dziennika pisanego nocą* znaczenie, tym bardziej że doświadczenie trzęsienia ziemi nie było mu obce. Mieszkając od 1955 roku w Neapolu, grozę drżającej ziemi odczuł na własnej skórze. 24 listopada 1980 roku notował:

Naraz ogarnęło mnie, a właściwie przeszło uczucie, którego nie umiem opisać. Nie, nie strach, znam strach dobrze, jest w nim świadomość konkretnego źródła zagrożenia i świadomość, że istnieje przecież jakieś wyjście. Tu nie. Tu osaczało coś bez kształtnego, nieodpartego i wszechobecnego, coś daleko poza mną, tuż obok i równocześnie we mnie⁴.

Zauważmy, że zapisane przez Herlinga doświadczenie jest klinicznym przykładem stanu lękowego⁵, w prowadzonej przez niego diarystycznej relacji powraca refleksja dotycząca niemożności opisanego przeżycia: „Czego nie da się powiedzieć jasno, nie należy mówić w ogóle”⁶. A mimo wszystko szuka, mierzy się z tematem i problemem, nadając artystyczny kształt swoim przemyśleniom. Datowane na maj 1981 roku opowiadanie *Gruzy* dotyczy właśnie trzęsienia ziemi.

Wskazane – życiowe i literackie – doświadczenia pisarza ujawniają osobiste zaangażowanie w temat trudny do wypowiedzenia. Narrator przywołanego utworu mówi o tym wprost i wielokrotnie: „Nie próbuję nawet ich opisać, zawsze dbałem o wstydlivość słów”⁷ czy „Czego usta twoje nie są zdolne wymówić tak by w głosie twoim dźwięczała pewność, tego nie mów wcale; i módl się bezgłośnie zamiast paplać po próżnicy”⁸.

Dla Herlinga temat ma znaczenie, ale co także istotne indywidualna, subiektywna próba przepracowania poruszanego problemu, również poprzez zmaganie się z formą artystycznej wypowiedzi. Zmagani ani z tematem, ani z formą nie dostrzega w prezentowanych realizacjach. Jego ostry osąd uderza – i to drugi powód tej krytyki – w formalny aspekt prac, w artystyczne środki wyrazu. Co prawda, nie jest w tym przypadku nazbyt precyzyjny, jednakże konsekwentny. Bowiem przyglądając

³ Tamże.

⁴ G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą: 1971–1981*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2011, s. 677.

⁵ Zob. A. Kępiński, *Lęk*, Państwowy Zakład Wydawnictw Lekarskich, Warszawa 1987, s. 20–21.

⁶ G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą: 1971–1981*, dz. cyt., s. 678.

⁷ Tamże, s. 720.

⁸ Tamże, s. 723.

się artystycznym poszukiwaniom sztuki od połowy XX wieku, pisarz zwraca uwagę na powtarzalność rozwiązań formalnych, stąd „przygniatające wprost wrażenie wysiłków, poszukiwań i eksperymentów”⁹, kuglarstwem określając postawy licznych twórców prezentujących już w 1946 roku swe prace na wystawie Salonu Jesiennego również w Grand Palais dostrzegając w nich „abstrakcjonizm bez pokrycia, bez pracy, bez wysiłku przezwyższenia natury”¹⁰. Formulowane przez pisarza sądy wskazują na ciągłość pewnych tendencji, ich długie trwanie, bowiem dostrzeżone tuż po wojnie eksperymentatorskie działania okazały się dominantą powielaną jeszcze w latach 80. Autor *Dziennika pisanego nocą* nie potrzebuje czasowego dystansu, by podjąć dyskusję z neoawangardowymi nurtami sztuki współczesnej, czyni to na bieżąco, na marginesie widzianej wystawy. Jego zastrzeżenia znajdują potwierdzenie w podejmowanych *ex post* refleksjach estetyków, historyków sztuki i samych praktyków. Maria Gołaszewska, analizując zmierzch neoawangardowych poszukiwań sztuki, wskazała jego przyczyny: komercjalizację i śmieszność wynikającą z „celebrowania antysztuki przez ludzi bez talentu, bez inwencji, płaskich naśladowców oraz hochsztaplerów pragnących wybicia się w tej tak nieuchwytniej dziedzinie”¹¹. Zaznaczone przez Gołaszewską przyczyny wyczerpania wydają się związane z degradacją roli krytyki, bowiem od połowy XX wieku opiniotwórczą władzę, jaką w XIX wieku miała krytyka artystyczna, przejęli najpierw marchandzi, a potem budujące kolekcje sztuki współczesnej galerie i muzea, decydując tym samym o biegu ich karier, zresztą, jak przekonywał Krzysztof Polit „[...] znawca nie jest potrzebny tam, gdzie nie istnieją żadne reguły [...] w sytuacji braku reguł uzasadnić można dosłownie wszystko”¹². Problemy ówczesnej krytyki sztuki precyzyjnie przedstawiła Gołaszewska:

[...] czy można stosować jakiegokolwiek oceny? Czy oceny możemy oprzeć na jakiegokolwiek kryteriach? Gdy stosujemy kryteria dawne, dochodzi jedynie do nieporozumień, zaś jedyne mogące wchodzić w rachubę kryterium oceny dzieł Wielkiej Awangardy – oryginalność również zawodzi. Oryginalność w znaczeniu radykalnej nowości jest niemal fikcją. Oryginalność jako autentyczność, jako przejaw inwencji, wynalazczości, pomysłowości prowadzi do bezwzględnej afirmacji ekspresji osobowości i wówczas okazałoby się, że każdy jest artystą [...]¹³.

Tyle problemy krytyki. Herling, mimo że postrzegany bywa przez badaczy jako historyk¹⁴ i krytyk sztuki¹⁵, jest pisarzem. Znalazł zatem sposób, dodam literacki,

⁹ G. Herling-Grudziński, *Miasto zmęczenia*, w: tenże, *Dzieła zebrane. Recenzje, szkice, rozprawy literackie 1935–1946*, t. 1, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2009, s. 402.

¹⁰ Tamże.

¹¹ M. Gołaszewska, *Estetyka i antyestetyka*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1984, s. 81–82.

¹² K. Polit, *Sztuka awangardy w teoriach estetycznych*, Wydawnictwo Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2000, s. 117.

¹³ M. Gołaszewska, *Estetyka i antyestetyka...*, dz. cyt., s. 43.

¹⁴ Zob.: J. Zieliński, *Gustaw Herling-Grudziński w roli historyka sztuki*, w: S. Wysłouch, R.K. Przybylski (red.), *Etos i artyzm. Rzecz o Herlingu-Grudzińskim*, Wydawnictwo a5, Poznań 1991.

¹⁵ Zob.: S. Rodziński, *Wobec Tajemnicy. Sześć medalionów i Srebrna Szkatułka*, w: Z. Kudelski (red.), *Herling-Grudziński i krytycy. Antologia tekstów*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 1997.

by adwersarza pobić jego własną bronią i tak z neoawangardowymi odkryciami, co sztuką jeszcze nie jest, bezpardonowo rozprawia się w opowiadaniu *Z biografii Diego Baldassara*. Utwór z powodzeniem czytać możemy jako tekst krytyczny. Wsłuchany w awangardowe manifesty, oglądający neoawangardowe realizacje poprzez literacką kreację doprowadza je do absurdu. Skandal i prowokację pokazuje w równie skandaliczny i prowokacyjny sposób. Operując komizmem, groteską, wieloznaczną intelektualną ironią, piętnuje bezkrytyczną w latach 60. XX wieku akceptację nihilizmu, relatywizmu, eksperymentatorskich dziwactw neoawangardy. Przedstawiona w opowiadaniu twórcza droga fikcyjnego artysty, odkrywcy Merd-Artu, znalazła potwierdzenie w rzeczywistości sztuki. W zakończeniu utworu pisarz powstrzymuje rękę jego biografą i, pozostając w literackiej konwencji, dodaje:

Daremny galopie wyobraźni, nie wyprzedzisz na długo wypadków realnych. [...] Gazety donoszą, że zmarły niedawno malarz mediolański, Piero Manzoni został uhonorowany w swym mieście rodzinnym wystawą pośmiertną. Zaprezentowano na niej publiczności kilkadziesiąt przygotowanych przezeń za życia słoików z własną Substancją¹⁶.

Ów konceptualny artysta w 1961 roku przygotował 90 niewielkich puszek wypełnionych własnymi ekskrementami, fabrycznie zamkniętymi i zatytułowanymi *Merda d'Artista*.

Warto w tym miejscu pokusić się o istotną dygresję, bowiem wiele wysiłku kosztowało pisarza upublicznienie tego subiektywnego stanowiska. Przesłane do „Kultury” dwa rozdziały utworu zostały stanowczo odrzucone przez redaktora. Kulisy zmagania z jego krytyczną opinią odsłania prowadzona przez twórców korespondencja. Autor *Z biografii Diego Baldassara* przez sześć miesięcy (od lutego do lipca 1965 roku) przekonywał Jerzego Giedroycia, by ten zdecydował się na druk utworu. Był zdeterminowany i dosadny, ale nade wszystko miał w ręku argumenty. Pisał zatem:

Gdyby miał Pan dość czasu, żeby przesłedzić uważnie współczesne malarstwo i współczesną literaturę, przekonałby się Pan, że szanowni pisarze i autorzy wciągnęli swoich odbiorców do wychodków i burdeli i nie chcą ich stamtąd wypuścić na świeże powietrze. To właśnie zamierzałem wykpić, doprowadzając rzecz celowo do skrajnych i absurdalnych konsekwencji¹⁷.

By nie pozostać gołosłownym, przywołał konkretne przykłady, wymienionego już Manzoni, przygotowującego wystawę w Mediolanie i relację Jerzego Stempowskiego, wedle której „na ostatniej wystawie pop-artu w Szwajcarii przeważały muszle klozetowe”¹⁸. Giedroyc wyraźnie zwlekał z decyzją, radził się Czapskiego i Jeleńskiego, by wreszcie ulec determinacji autora, wbrew opinii recenzentów:

¹⁶ G. Herling-Grudziński, *Z biografii Diego Baldassara*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2000.

¹⁷ G. Herling-Grudziński, J. Giedroyc, *Korespondencja*, vol. 1, 1944–1966, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2019, s. 580.

¹⁸ Tamże.

„Józio wściekły na Baldassara, miał do Pana pisać”¹⁹. Rzecz ujrzała światło dzienne w podwójnym wakacyjnym numerze „Kultury” z 1965 roku.

2.

Krytyczne reakcje Herlinga wobec przetaczających się w drugiej połowie XX wieku przez kraje cywilizacji zachodniej kolejnych rewolucji artystycznych nie powinny dziwić nawet niezbyt mocno osadzonego w jego twórczości czytelnika (zaskakiwać może jedynie forma jej wyrażenia), wszak autor *Innego świata* uchodzi za pisarza moralistę²⁰, surowego sędziego, obrońcę porządku moralnego, przywiązanego do klasycznego paradygmatu wartości (etycznych i estetycznych). Nieco zaskakujące wydawać się zaś może pozawerbalne zachowanie współtowarzysza cytowanego na wstępie „obchodu” – Konstantego A. Jeleńskiego, wyrażające pełną zgodność opinii. On przecież uchodzi za „gładkiego salonowca”²¹, bon-vivanta z paryskiego *beau-mond’u*, ciekawego i otwartego na nowe prądy artystyczne i intelektualne, nazbyt – zdaniem Giedroycy – kosmopolitycznego²², który w jego opinii „czuł się lepiej wśród pisarzy i malarzy skupionych wokół Leonor Fini niż w środowisku polskim”²³. Jednocześnie postrzeganego jako najwybitniejszy krytyk na emigracji, w dodatku wielojęzyczny, który pozostawił po sobie bogatą bibliografię tekstów pisanych przede wszystkim po polsku i francusku, w lwiej części poświęconych sztuce. Lektura tej właśnie eseistyki uświadamia powody krytycznej reakcji na szereg artystycznych realizacji z drugiej połowy XX wieku. Jeleński jest równie konsekwentny co Herling. Podobnie jak diarysta wyraża swoje subiektywne stanowisko. Zresztą *Rozmowę o Iwaszkiewiczu* (*notabene* z Herlingiem-Grudzińskim) rozpoczyna od jednoznacznego stwierdzenia: „Zacznijmy od tego, że nie wierzę wcale w obiektywizm. Nie mam nawet ochoty starać się o »bezsronność«”²⁴. I tak jak autor *Dziennika*

¹⁹ Tamże, s. 596.

²⁰ Sam pisarz jednak dystansował się wobec tej etykiety. Wskazywał raczej na wycucie spraw moralnych. Z określeniem tym polemizował także Jeleński, już w 1981 roku pisał: „Czesław Miłosz zarzucił kiedyś Herlingowi moralizm. Nie zgadzam się z tym sądem, nie tylko dlatego, że moralizmu nie znoszą. Myślę natomiast, że trudno inaczej, jak przeżyciem *Innego świata* wytłumaczyć to wyjątkowe współlistnienie w *Dzienniku pisanym nocą* wyostrzonej inteligencji, subtelności, intuicji (i – nie lękajmy się tego słowa – Miłosierdzia) z tak pozornie prostym i niezachwianym sądem moralnym (chciałoby się powiedzieć »na zdrowe serce«, tak jak się mówi »na zdrowy rozum«). Nie to nie jest moralizm. To jest plon doświadczenia na własnym ciele tego, co pozostaje człowiekowi, kiedy żyje w warunkach stworzonych właśnie na to, by odebrać mu wszystko”. K.A. Jeleński, *Portret dekady z wizerunkiem autora w lewym rogu*, w: tenże, *Zbiegi okoliczności*, Instytut Literacki Kultura, Paryż, Instytut Książki, Kraków 2018, s. 44.

²¹ W. Gombrowicz, *Dziennik 1953–1956*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1986, s. 323.

²² Zob. J. Giedroyc, *Autobiografia na cztery ręce*, Czytelnik, Warszawa 1994, s. 210.

²³ Tamże, s. 211.

²⁴ G. Herling-Grudziński, *Rozmowa o Iwaszkiewiczu* (z Konstantym A. Jeleńskim), w: tenże, *Dzieła zebrane. Recenzje, szkice, rozprawy literackie 1957–1998. Felietony i komentarze z Radia Wolna Europa 1955–1967*, t. 3, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2013, s. 467.

pisanego nocą dostrzega tendencyjność, powtarzalność artystycznych rozwiązań, a to budzi jego podejrzliwość. Już w 1953 roku pisał wręcz o dyktacie abstrakcji, która „[...] panuje dziś niemal niepodzielnie w krytyce, w galeriach sztuki, w muzeach sztuki nowoczesnej”²⁵. I uchwyciwszy zasady rynku, jednoznacznie środowisko sztuki ocenia: „Poparta inwestycjami handlarzy, ezoterycznym żargonem krytyki, snobizmem ludzi, którzy i tak obrazów nie widzą, staje się lepem miernoty i beztalentia”²⁶. I to nie jedyny fragment szkicu, w którym obnaża jałowość krytycznej debaty towarzyszącej poszukiwaniom artystów. W tekście odnajdziemy nieco kontrowersyjny *passus*:

Jakże złudna jest nieomyślność pewnych abstrakcjonistów! Mondrian wpisuje w duży biały kwadrat mniejszy kwadrat o innym odcieniu białości. Na temat stosunku białości tego obrazu pisze się studia... I oto po kilkunastu latach obraz żółknie, nieomyślnie wartości zmieniają się całkowicie. Unieściewiony jest sam cel obrazu, można go właściwie wyrzucić na śmietnik. Tymczasem wisi wciąż na reprezentacyjnym miejscu w nowojorskim Museum of Modern Art i sprowadza się go do Paryża na wystawę „Arcydzieła XX wieku”!²⁷

Jeleński przypomina artystyczne wybory malarzy z pierwszych dekad XX wieku, zdawałoby się, że wobec fali eksperymentów z drugiej połowy XX wieku, bardzo już klasycznych. Niemniej ostrze jego krytyki wymierzone jest tyleż w gest malarza, który – i to powtarzający się w jego wypowiedziach zarzut – porzuca malarstwo, ileż w towarzyszący jego sztuce komentarz. Przy czym – należy to odnotować – Jeleński błędnie przypisuje Mondrianowi autorstwo *Białego na białym*, obrazu namalowanego przecież przez Malewicza. I choć można wskazać silne pokrewieństwo obu artystów: zarówno Kazimierz Malewicz, jak i Piet Mondrian konsekwentnie eliminują formy przedstawieniowe. Malewicz jasno deklaruje: „Nie wystawiłem »pustego kwadratu«, lecz wrażenie nieprzedmiotowości”²⁸, obaj traktują malarstwo tylko jako część, element ogólnej koncepcji ontologicznej, które istnieje jedynie w relacji z teorią. Dążąc do uwolnienia malarstwa, paradoksalnie – ale to dostrzegą późniejsi krytycy – likwidują jego autonomię, a nawet – o czym przekonywał Stefan Morawski: „[...] teoretyczna czy zgoła metafizyczna twórczość artysty to [...] droga do

²⁵ K.A. Jeleński, *Abstrakcja i „nieprzedmiotowość”*, w: tenże, *Zbiegi okoliczności...*, dz. cyt., s. 341.

²⁶ Tamże. Na marginesie dodać należy, że dwie dekady starszy od bohaterów niniejszych rozważań i, czego dowodzą jego słowa, reprezentujący (mimo generacyjnych różnic) tę samą formację kulturową, praktyk – Józef Czapski – w tymże 1953 roku tak pisał o abstrakcji w liście do Ludwika Heringa: „Ja coraz zdecydowanie twierdzę, że to jest epigonizm i nuda, że ta wieża z kości słoniowej »czystej sztuki« – to jakaś ucieczka od rzeczywistości, to jest jak nigdy jeszcze górna i chłodna obojętność na wszystko. Tak sztuki się nie odświeża – się szuka »tryków«”. J. Czapski, L. Hering, *Listy 1939–1982*, t. I, 4 września 1939–16 stycznia 1959, Wydawnictwo słowo/obraz/terytoria, Gdańsk 2016, s. 192.

²⁷ K.A. Jeleński, *Abstrakcja i „nieprzedmiotowość”*, w: tenże, *Zbiegi okoliczności...*, dz. cyt., s. 340.

²⁸ K. Malewicz, *Świat bezprzedmiotowy*, tłum. S. Fijałkowski, Wydawnictwo słowo/obraz/terytoria, Gdańsk 2006, s. 66.

samounicestwienia sztuki”²⁹. To przecież Mondrian, zmierzając do maksymalnej redukcji, nie zanegował jak Malewicz w 1919 roku filozoficznej użyteczności pojęcia przedstawienia. Ta pomyłka Jeleńskiego jest pomyłką znaczącą, dowodzi ona miałości konceptualnych poszukiwań, co więcej, zdaje się potwierdzać jego rozpoznania, dotyczące powielalności artystycznych rozwiązań. Występując przeciw krytykom sztuki, diagnozuje przyczyny powszechnej akceptacji dla eksperymentu, szuka analogii:

Abstrakcja staje się dziś nowym akademizmem, groźniejszym nawet niż akademizm XIX wieku, gdyż reakcja przeciw niemu piętnowana jest jako „wsteczność”. Wydaje mi się, że jest to związane z charakterystycznymi cechami naszej epoki, z niwelacją indywidualizmu, z technokracją, z ogólnym odwrótem od człowieka³⁰.

3.

Jeleński w swych poglądach wydaje się równie radykalny i konsekwentny jak Herling, jednakże metodyczny, wszak z wyboru jest krytykiem sztuki. Dba zatem o nomenklaturę, by być precyzyjnym w analizie i wartościowaniu. Ustala terminologię. Wyjaśnia w eseju:

Nie lubię określenia „malarstwo abstrakcyjne” w odniesieniu do malarstwa, które świadomie zerwało wszelki związek z przedmiotem, naturą i światem zewnętrznym, gdyż określenie to jest nieściśle 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* [...]³¹.

Wypracowawszy słownik, eksploruje szerokie konteksty wizualne, literackie, filozoficzne, socjologiczne, kulturowe, poruszając się w nich z elegancką swobodą, wytrwale dąży do syntezy. Systematycznie powraca do poruszanych wątków, impulsem, by ponownie rozważyć problem, staje się weneckie biennale, wizyta w muzeum czy galerii. Stąd właśnie wynikają wielokrotnie stawiane pytania o koniec malarstwa i koniec sztuki. Krytyk łączy je w sposób bezpośredni z klimatem epoki (niwelacja indywidualizmu, technokracja, ogólny odwrót od człowieka), czyli kryzysem podmiotu, który wkrótce wieszczony będzie w kręgach francuskich intelektualistów³². I wbrew ówczesnym modom wyraża swoje subiektywne pragnienia:

²⁹ S. Morawski, *Na zakręcie: od sztuki do po-sztuki*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1985, s. 157.

³⁰ K.A. Jeleński, *Abstrakcja i „nieprzedmiotowość”*, w: tenże, *Zbiegi okoliczności...*, dz. cyt., s. 341–342.

³¹ Tamże, s. 336–337.

³² W 1966 roku ukazała się książka *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych* Michela Foucaulta z szeroko dyskutowaną tezą o końcu/śmierci człowieka. Rok później Roland Barthes publikuje artykuł *Śmierć autora*.

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 niewyczerpane³³.

A zatem zdaniem Jeleńskiego, indywidualny, niezależny, nieuwikłany w pozartystyczne motywacje twórca może wydobyć wystarczająco wiele tematów z otaczającego go świata, pod warunkiem, że będzie on zdolny do autentycznego przeżycia.

Relację z marcowej wizyty w paryskim Grand Palais niech dopełni wspomnienie wspólnego spaceru doliną Loary (przynajmniej dwukrotnie przytaczane przez Herlinga w *Dzienniku pisanym nocą*, tuż po śmierci Jeleńskiego w zapisie z 4 maja 1987 i 22 września 1994):

[...] poszliśmy na daleki spacer brzegiem Loary, bez słowa, ale jednakowo reagując na podobieństwa: pohukiwania za rzeką, letnie prościutkie kolumny dymu na ścierniskach, wędkarze na piaszczystych łąkach, rzadkie spotkania na ścieżce. *Bon jour, bon jour*. Siedliśmy na pochyłym brzegu, jednocześnie wyrwało nam się z głębi serc: „Mój Boże!”. Ani słowa więcej³⁴.

A zatem autentyczne i głębokie przeżycia otaczającego świata współtworzą wspólny horyzont rzeczywistości. Zauważmy, że końcowy akt strzelisty stanowi powtórzenie przywołanego na początku stanowiska Herlinga, dotyczącego wstydlivej wobec rzeczywistości oszczędności słów.

Bibliografia

- Czapski J., Hering L., *Listy 1939–1982*, t. I, 4 września 1939–16 stycznia 1959, Wydawnictwo słowo/obraz/terytoria, Gdańsk 2016.
- Giedroyc J., *Autobiografia na cztery ręce*, Czytelnik, Warszawa 1994.
- Gołaszewska M., *Estetyka i antyestetyka*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1984.
- Gombrowicz W., *Dziennik 1953–1956*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1986.
- Herling-Grudziński G., *Dziennik pisany nocą: 1971–1981*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2011.
- Herling-Grudziński G., *Dziennik pisany nocą: 1982–1992*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2012.
- Herling-Grudziński G., *Dziennik pisany nocą: 1993–2000*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2012.
- Herling-Grudziński G., *Miasto zmęczenia*, w: tegoż, *Dziela zebrane. Recenzje, szkice, rozprawy literackie 1935–1946*, t. 1, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2009.

³³ K.A. Jeleński, *O kilku sprzecznościach sztuki nowoczesnej*, w: tenże, *Zbiegi okoliczności...*, dz. cyt., s. 322.

³⁴ G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą: 1993–2000*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2012, s. 240–241.

- Herling-Grudziński G., *Rozmowa o Iwaszkiewiczzu (z Konstantym A. Jeleńskim)*, w: tegoż, *Dzieła zebrane. Recenzje, szkice, rozprawy literackie 1957–1998. Felietony i komentarze z Radia Wolna Europa 1955–1967*, t. 3, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2013.
- Herling-Grudziński G., *Z biografii Diego Baldassara*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2000.
- Herling-Grudziński G., Giedroyc J., *Korespondencja*, vol. 1, 1944–1966, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2018.
- Jeleński K.A., *Abstrakcja i „nieprzedmiotowość”*, w: tegoż, *Zbiegi okoliczności*, Instytut Literacki Kultura, Paryż, Instytut Książki, Kraków 2018.
- Jeleński K.A., *O kilku sprzecznościach sztuki nowoczesnej*, w: tegoż, *Zbiegi okoliczności*, Instytut Literacki Kultura, Paryż, Instytut Książki, Kraków 2018.
- Jeleński K.A., *Portret dekady z wizerunkiem autora w lewym rogu*, w: tegoż, *Zbiegi okoliczności*, Instytut Literacki Kultura, Paryż, Instytut Książki, Kraków 2018.
- Kępiński A., *Lęk*, Państwowy Zakład Wydawnictw Lekarskich, Warszawa 1987.
- Malewicz K., *Świat bezprzedmiotowy*, tłum. S. Fijałkowski, Wydawnictwo słowo/obraz/terytoria, Gdańsk 2006.
- Morawski S., *Na zakręcie: od sztuki do po-sztuki*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1985.
- Polit K., *Sztuka awangardy w teoriach estetycznych*, Wydawnictwo Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2000.
- Rodziński S., *Wobec Tajemnicy. Sześć medalionów i Srebrna Szkatułka*, w: Z. Kudelski (red.), *Herling-Grudziński i krytycy. Antologia tekstów*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 1997.
- Zieliński J., *Gustaw Herling-Grudziński w roli historyka sztuki*, w: S. Wysłouch, R.K. Przybylski (red.), *Etos i sztuka. Rzecz o Herlingu-Grudzińskim*, Wydawnictwo A5, Poznań 1991.

Absurdy neoawangardy w subiektywnym ujęciu Gustawa Herlinga-Grudzińskiego i Konstantego A. Jeleńskiego jako krytyków sztuki

Streszczenie: W artykule zestawiono subiektywne oceny Gustawa Herlinga-Grudzińskiego i Konstantego A. Jeleńskiego dotyczące neoawangardowych nurtów sztuki. Na podstawie spostrzeżeń i refleksji wyrażanych przez Grudzińskiego w diarystycznych zapisach (1971–1999) i w opowiadaniu *Z biografii Diego Baldassara* (1964) oraz wyłożonego przez Jeleńskiego w programowych esejach *Abstrakcja i „nieprzedmiotowość”* (1953), *O kilku sprzecznościach sztuki nowoczesnej* (1963) stanowiska wypunktowano zastrzeżenia pisarzy wobec eksperymentatorskich dążeń artystów drugiej połowy XX wieku. Wyrażane przez polskich twórców stanowisko wydaje się prekursorskie wobec osądu środowiska sztuki, dlatego też ostrze ich krytyki wymierzone zostało w historyków i krytyków sztuki, w instytucje sztuki, które sprzyjały utrwalaniu neoawangardowych tendencji. Mimo różnic formalnych – diarystycznego zapisu, literackiej kreacji i krytycznego dyskursu – ujawniono tożsamość stanowisk pisarza i zawodowego krytyka.

Słowa kluczowe: neoawangarda, abstrakcja, krytyka sztuki, postmoderna

The Absurdities of the Neo-Avant-Garde in the Subjective Perspective of Gustaw Herling-Grudziński and Konstanty A. Jeleński as Art Critics

Abstract: That article compares the subjective assessments of Gustaw Herling-Grudziński and Konstanty A. Jeleński regarding the neo-avant-garde currents in art. Based on observations and reflections expressed by Herling-Grudziński in his diaristic writings (1971–1999) and the short story *Z biografii Diego Baldassara* (1964), as well as Jeleński's programmatic essays *Abstrakcja i „nieprzedmiotowość”* (1953) and *O kilku sprzecznościach sztuki nowoczesnej* (1963), the paper outlines their objections to the experimental tendencies of artists in the second half of the 20th century. The views expressed by these Polish authors appear to be ahead of their time compared to the broader art world's judgment, which is why their criticism was also directed at art historians, critics, and institutions that contributed to the consolidation of neo-avant-garde trends. Despite formal differences – diaristic writing, literary creation, and critical discourse – the authors' positions reveal a fundamental unity between the writer and the professional critic.

Keywords: neo-avant-garde, abstraction, art criticism, postmodernism