

Dramat Andrzeja Wróblewskiego

MAREK HENDRYKOWSKI

Department of Film, Television and New Media
Adam Mickiewicz University, Poznań, Poland

ABSTRACT. Hendrykowski Marek, *Dramat Andrzeja Wróblewskiego* [Andrzej Wróblewski's Drama], „Images” vol. XIX, no. 28. Poznań 2016. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 291–299. ISSN 1731-450X. DOI 10.14746/i.2016.28.22.

Andrzej Wróblewski (1927–1957) was one of the most important Polish modern painters of his time, closely connected both with key issues of the 20th-century European avant-garde in art, as well as socialist realism in post-war Poland. The article is a sui generis glossa to Wróblewski's retrospective exhibition “Recto/Verso” presented in Winter–Spring 2015 by the Museum of Contemporary Art in Warsaw.

KEYWORDS: artist, socialist realism, ideology, art, painting, abstraction, personal experience, revolution, society, war, new world, drama

Wprowadzenie

Niełatwo zrozumieć i wytłumaczyć, zwłaszcza po tylu latach, wszystkie uwikłania twórców w socrealizm. „Hańba domowa” jest jak stygmat. Ukrywanie, podobnie jak wybielanie – prowadzi do nieprawdy, zakłamuje prawdę zamiast odsłaniać i ocalać trudną pamięć o tamtych czasach. Poeta pamięta, a towarzyszy mu badacz, który próbuje dotrzeć do prawdy, odkrywając w indywidualnych przypadkach jej zaskakującą złożoność i komplikację. Nie oskarża, nie osądza, chce zrozumieć. Trzyma się faktów, nie feruje wyroków, nie gubi z oczu ludzi i nie oskarża ich przed trybunałem historii. Nie wolno udawać, że stalinizm dotyczył jedynie stalinistów. Dotyczył on wszystkich, którzy znaleźli się w polu jego rażenia.

Czy tamto rzeczywiście się wydarzyło? Było, czy nie było? Oczywiście, że było, że miało niegdysiejsze miejsce. Zakłamywanie bądź postrzeganie w aberracyjnym rozdzieleniu rzeczywistości historycznej rozmywa i zamazuje jej obraz. Jednym z objawów chorobowych schizofrenii świadomości historycznej jest obsesja czystych rąk. Wielu nadal nie potrafi pojąć, że przez stalinizm trudno było przejść nietkniętym i nieubrudzonym. Perfidia każdego systemu totalitarnego polega na tym, że brudzi i umazuje każdego. Brukali się nim mniej lub bardziej również

najwięksi polscy artyści po wojnie. Każdy na swój sposób. Tak było w przypadku Andrzeja Wróblewskiego, Słonimskiego, Tuwima, Gałczyńskiego, Dunikowskiego, Munka, Hasa, Wajdy, Dąbrowskiej, Palestra, Lutosławskiego, Bairda, Broniewskiego, Borowskiego, Różewicza, Szymborskiej, Konwickiego, Wirpyszy, Mrożka, Hłaski, Szapocznikow, Kapuścińskiego, a także długiego szeregu innych wybitnych twórców.

Kiedy socrealistyczny cyrograf staje się anatemą, cała sprawa zatracza swoje racjonalne wyjaśnienie. Ten, kto się związał z socrealizmem, oddając swoje umiejętności i talent w służbę złej sprawie, nie musi być łatwo usprawiedliwiony. Nie tędy droga. Nie tak należy dzisiaj czytać i rekonstruować fakty dotyczące socrealizmu. Idzie o co innego, o to mianowicie, by z należytą empatią pojąć, co się w takiej sytuacji dzieje z człowiekiem i społeczeństwem, którego jest on częścią. Znakomitą ilustracją takiego podejścia może być wnikliwa i rzetelna analiza socrealistycznego okresu biografii i twórczości Andrzeja Wróblewskiego.

Twórczość Wróblewskiego była i jest rozwieszona między niezwykle aktywną obecnością za życia artysty a czystym wieloletniej marginalizacji w obiegu pamięci kultury polskiej po jego śmierci. Wróblewski, w latach twórczej aktywności niestrudzony poszukiwacz sensu sztuki,

człowiek wielu kontekstów, trudny, zamknięty, przez wielu potępiany, odrzucany i źle wspomniany ze względu na swój ostentacyjny akces do socrealizmu i towarzyszącą mu ortodoksję; po śmierci – przez dziesiątki lat sytuowany w dalszym planie, to znów odkrywany jako reprezentant „pokolenia tragicznych” – wybitny artysta, jeden z największych, jakich mieliśmy po wojnie.

Kim właściwie był Andrzej Wróblewski? I kim jest dla nas dzisiaj: z perspektywy ponad półwiecza, które upłynęło od dnia, kiedy odszedł na zawsze? – Oto pytania, z którymi przyjdzie nam się zmierzyć w poniższych rozważaniach. Na znakomicie zaprojektowanej i z pietyzmem przygotowanej retrospektywnej wystawie jego twórczości w stołecznym Muzeum Sztuki Nowoczesnej (zima-wiosna 2015)[1] znalazł się reprezentatywny wybór dzieł artysty: od końca wojny aż do jego śmierci w Tatrach 23 marca 1957 roku. W artykule tym interesować nas będzie nie „cały” Wróblewski, lecz unikato-wa twórczość i meandry jego drogi w kontekście doktryny realizmu socjalistycznego. Być może, spośród wszystkich polskich artystów, którzy zgłosili swój akces do socrealizmu, przypadek Wróblewskiego jest jednym z najbardziej ostrych, powikłanych i dramatycznych. Dlatego właśnie poniższe studium otrzymało – tyleż wymowny, co w założeniu wieloznaczny – tytuł „Dramat Andrzeja Wróblewskiego”.

Szkic do portretu

Im dłużej go poznaję, krok po kroku odkrywając i studiując jego fascynujące obrazy, (zaczęło się prawie pół wieku temu, jeszcze podczas studiów, od znakomitej wystawy retrospektywnej w Muzeum Narodowym w Poznaniu w 1967 roku) – tym bardziej cenię, uważając za jednego z najwybitniejszych polskich malarzy XX wieku. Odszedł przedwcześnie, nie mając nawet trzydziestu lat. Żył niezmiernie aktywnie. Umierając nocą w śniegu koło Morskiego Oka, zamykał swą twórczość niczym otwartą księgę. Wprost nie do uwierzenia, ile po sobie zostawił. Ponad dwieście obrazów, tysiące szkiców, rysunków, akwarel, tuszów i gwaszy. Do tego

drukowane na łamach prasy artykuły krytyczno-artystyczne. A wszystko to powstało w ciągu zaledwie dwunastu lat: pomiędzy rokiem 1945 i feralnym 23 marca 1957.

Nieliczne wizerunki Andrzeja Wróblewskiego można zobaczyć na fotografiach (najbardziej znana z nich to podwójny autoportret z odbiciem w szybie, 1950), a także autoportretach, których kilka zdążył namalować i narysować. Jako sygnał i trop samoświadomości artysty są bardzo ważne. O paru z nich będzie jeszcze mowa w naszych dalszych rozważaniach. Na wszystkich tych podobiznach widzimy lekko przygarbionego bladego mężczyznę o pociągłej twarzy, z którego oblicza emanuje opanowanie, duchowa energia i wewnętrzne skupienie. Równie dobrze jak malarzem, mógłby być pianistą, dyrygentem, biologiem, fizykiem, matematykiem, inżynierem, konstruktorem, historykiem sztuki, wynalazcą. Klasyczny młody inteligent okresu powojennego. Szczupły, asteniczny okularnik jak ze słynnej piosenki Agnieszki Osieckiej „Okularnicy” (1954):

Taki dzieckiem się nie zajmie,
Tylko myśli o Einsteinie
Itp. itd.,
Itp. itd.,
Itd.

W przypadku artysty tak niezwykłego, jak Andrzej Wróblewski, pierwszorzędnie istotne są rodzinne korzenie. Dopowiedzmy zatem, że urodził się 15 czerwca 1927 roku w Wilnie (odnotowanym w jego dowodzie osobistym jako Wilno, ZSRR). Ojciec, Bronisław Wróblewski, profesor prawa, rektor Uniwersytetu Stefana Batorego (zmarł w 1941 na zawał serca podczas rewizji przeprowadzanej przez gestapo w jego mieszkaniu). Matką Andrzeja była Krystyna Wróblewska (de domo Hirschberg) utalentowana graficzka, uczennica profesora Wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu w Wilnie Ludomira Ślendrańskiego.

[1] *Andrzej Wróblewski: Recto/Verso. 1948–1949, 1956–1957*. Wystawa retrospektywna w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, 12 lutego – 17 maja 2015.

Młody Wróblewski, podobnie jak jego rodzeństwo, wychowywał się i dorastał w wileńskim środowisku inteligentnym – naznaczony za młodu panującą w jego rodzinnym domu atmosferą żywego zainteresowania kulturą, sztuką i różnymi formami twórczości. To matka nauczyła go w dzieciństwie rysować i obudziła w nim pasję do sztuk plastycznych, otaczając na co dzień troskliwą opieką. Andrzej, inaczej niż jego starszy brat, nie brał udziału w konspiracji. Jako kilkunastoletni chłopiec był jednak świadkiem ciągu dramatycznych zdarzeń wojenno-okupacyjnych, które na zawsze wyryły traumę w jego wrażliwej pamięci.

Wróblewscy repatriowali się z Wilna do Krakowa w roku 1945. Zamieszkali na Salwatorze. Krystyna Wróblewska utrzymywała kilkusobową rodzinę, nauczając rysunku na Politechnice Krakowskiej. Maturę zdał Andrzej w Krakowie, w roku 1945, po czym zapisał się jednocześnie na Wydział Malarstwa krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych i na historię sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim. Jego niepospolite zdolności, czytanie, orientacja w bieżącej problematyce intelektualnej, przenikliwość, świetne oko i talent literacki – zwracają uwagę wykładowców i profesorów. Wkrótce stał się ulubieńcem znawcy dziejów sztuki starożytnej, wczesnobizantyjskiej i wczesnochrześcijańskiej Wojysława Hermana Molè. Echa wykładów profesora na temat malarstwa, rzeźby i dziejów sztuki Bałkanów odezwały się dekadę później w – sporządzonych podczas studyjnego pobytu w Jugosławii w roku 1956 i opublikowanych na łamach „Przeglądu Artystycznego” – „Notatkach jugosłowiańskich” jego studenta (Wróblewski 1956).

Powróćmy do lat tużpowojennych. W roku 1947 Andrzej Wróblewski wraz z grupą studentów na zaproszenie World Student Relief przebywał przez trzy miesiące w Holandii (Amsterdam, Haga, Haarlem, Rotterdam). Niezliczone wizyty w Rijksmuseum i Stedelijk Museum

[2] Plonem tych studiów staje się między innymi praca magisterska zatytułowana „Początki krajobrazu w sztuce niderlandzkiej” obroniona na UJ w roku 1948.

(zbiory sztuki nowoczesnej), studia nad obrazami dawnych i nowych mistrzów uformowały go jako malarza i w konsekwencji przesądziły o wyborze dalszej własnej drogi po powrocie do Polski[2]. Oprócz genialnych Holendrów, do kręgu jego fascynacji artystycznych będą odąd należeć: tak zwana sztuka prymitywna (włącznie z twórczością amatorów), malarstwo nadrealizmu, a zwłaszcza twórczość Marca Chagalla (Wróblewski 1948), abstrakcjonizm i konstrukttywizm ze szczególnym podkreśleniem malarstwa Pieta Mondriana, grafika oraz malarstwo Meksyku, a w latach 50. również neorealizm. Nieoczywisty wspólny mianownik wymienionych tu różnorodnych zainteresowań i pasji wyznaczy on sam.

Malarz z biegiem czasu przyswoił sobie i nasycił osobistym przeżyciem tę wieloraką tradycję, czyniąc ją dobrem własnym. O kolejnych swoich odkryciach z nią związanych również wielokrotnie pisał. Dziwny to konglomerat, którego poszczególne składniki zdają się z sobą nie łączyć, ba, nawet nawzajem wykluczać. A jednak – przefiltrowane przez artystyczną wrażliwość i stale poszerzaną świadomość własnej twórczości – wszystko to da o sobie znać w złożonym procesie inspiracji i kształtowania się języka jego malarstwa. Język Wróblewskiego – jedyny w swoim rodzaju i na pierwszy rzut oka rozpoznawalny w sposobie obrazowania – wykrystalizował się stopniowo w latach 1948–1957, przesądzając ostatecznie o niezwykłej oryginalności prac młodego artysty.

Sztuka ponad wszystko

Nie ulega wątpliwości, że w życiu Andrzeja Wróblewskiego, odkąd stał się człowiekiem świadomym własnej drogi i celu, sztuka stanowiła rzecz najważniejszą. Wszystko, co czynił i czym intensywnie żył, było jej bez reszty podporządkowane. Talent plastyczny łączył się w jego przypadku z wybitnym intelektem i niestrudzoną pracowitością. Nie oglądał się na innych, szukał na własną rękę, mając – zwłaszcza po roku 1948 – poczucie braku akceptacji i swoistego odrzucenia ze strony środowiska.

Pójście własną drogą miało wysoką cenę. Tworzył odtąd dla siebie, w poczuciu rosnącego wyobcowania i w podskórnym konflikcie z otoczeniem. Nie tylko jako malarz, ale w ogóle w szerszym gronie ówczesnych młodych polskich twórców (prozaików, poetów, dramaturgów, filmowców, kompozytorów, ludzi teatru, malarzy, rzeźbiarzy etc.) dysponował nieosiągalną dla wielu innych głębią świadomością tego, co wnosi z sobą w życie artysty – a tym samym także społeczeństwa, w którym i dla którego on pracuje – twórczość, jeśli jest ona uprawiana w sposób odmienny, śmiały, nowatorski i poszukujący.

Sztuka ponad wszystko inne. Malować zaczął wkrótce po wojnie (1946), lecz wydaje się, że własne powołanie odkrył podczas wspomnianego pobytu w Holandii. Przeszłość historyczna malarstwa i sztuki – nieustannie odkrywana i eksplorowana – stanowiła w jego świadomości jedność artystyczną. Czerpał z niej swobodnie, poszukując własnej drogi i dążąc do wypracowania wyrażenia określonych indywidualnych środków ekspresji.

Spośród wszystkich – kursujących dzisiaj w społecznym obiegu – wyznaczników i stylów odbioru jego sztuki jeden wydaje mi się szczególnie nośny i ciągle otwarty na nowe odczytania. Andrzej Wróblewski – jako m a l a r z d r a m a t u e g z y s t e n c j a l n e g o. Temat ten przewija się przez wszystko, co stworzył, organizując i przenikając całą jego twórczość. Niejako programowo u tego malarza, nie ma w niej estetycznych śladów patosu, jest natomiast – stale obecna skupiona obserwacja prozaicznych szczegółów codziennej egzystencji.

Skojarzenie Wróblewski – egzystencjalista ma swoisty wydźwięk i sens. Nie chodzi tu bynajmniej o powierzchowne związki z modnym wówczas prądem filozofii europejskiej, lecz o stale obecny i czytelny we wszystkich jego dziełach refleks i artystyczny zapis ludzkiego doświadczenia. Klucz ten otwiera – nie tylko w przypadku pojedynczych prac, lecz w odniesieniu do całej jego twórczości – bodaj najciekawszą perspektywę interpretacji poszczególnych dzieł, włącznie z tymi powstałymi w okresie socrealizmu.

Pisząc „włącznie”, mam na myśli integralny udział dramatycznego doświadczenia z czasów socrealizmu w jego artystycznym rozwoju. W przeciwieństwie do tych opisów i prezentacji, które traktują drogę twórczą Wróblewskiego jako ciągłość tylko pod warunkiem, że przemilczy się i wyeliminuje z pola widzenia lata 1949–1955 – uważam, że absolutnie nie powinno się i wręcz nie można tego fragmentu jego artystycznej biografii przemilczać, nie biorąc jej pod uwagę. Ów okres „błędów i wypaczeń” okazuje się bowiem w świetle uważniejszych studiów bardzo istotnym wyznacznikiem i cennym kluczem do całościowego obrazu jego twórczości.

Wróblewski a socrealizm

Zanim jeszcze proklamowano w Polsce na Zjeździe Plastyków w Nieborowie (12–13 lutego 1949) oficjalnie obowiązującą doktrynę realizmu socjalistycznego w sztukach plastycznych, Andrzej Wróblewski był już artystą walczącym: jednym z grupy młodych wyznawców radykalnego podejścia do perspektyw nowoczesnej sztuki polskiej. Świadczy o tym zarówno suma jego poglądów artystycznych głoszonych w publikacjach z lat 1948–1949, jak i udział w ostatniej przed ekspansją socrealizmu Wystawie Sztuki Nowoczesnej w Krakowie. Przede wszystkim jednak przekonują co do tego prace powstałe w tamtym okresie, wśród nich zwłaszcza: *Abstrakcja*, *Ryby bez głów*, *Treść uczuciowa rewolucji* i *Zatopione miasto* (1948) oraz niedoceniony cykl kosmogonii (*Ziemia*, *Niebo nad górami*, *Niebo-Południe*, *Słońce i inne gwiazdy* i in.), który zaprezentował na wspomnianej wystawie.

Przystąpienie malarza do socrealizmu w jego przypadku nie było konformizmem ani gestem koniunkturalnym. Oznaczało zwrot ku nadziei na lepsze jutro sztuki, jaką od pewnego czasu uprawiał on i grupa jemu podobnych. Mówiąc to, zwracam uwagę na osobistą uczciwość zaangażowania artysty w sprawę. Andrzej Wróblewski wchodził w socrealizm z pełnym przekonaniem. Zarazem jednak zgłaszał do niego swój akces z bagażem tego wszystkiego, co go dotąd ukształtowało. Droga, którą obrał

w tamtym czasie, oznaczała dramatyczną przemianę wewnętrzną i przebudowę własnego ja.

Nieprzypadkowo właśnie wtedy powstają dwa autoportrety (1949). Tym, co uderza w nich widza, jest ascetyczna prostota i czystość tonu. Oba (to jest gwasz w jasnej tonacji i obraz olejny w tonacji ciemniejszej) mają ten sam pomysł i zawierają to samo rozwiązanie figuralne. Na pierwszy rzut oka wydają się nieudolne, dość tuzinkowe, zwyczajne i pozbawione znaczenia. Kim może być ów młody mężczyzna, zdradza w charakterystyczny sposób wyłożony na marynarkę kołnierzyk koszuli à la Słowacki. Siedzący na wprost i wpatrzony w nas młody okularnik prawą rękę – ze złożoną (jakby do malowania) dłonią – położył nieruchomo przed sobą. Coś intrygującego dzieje się natomiast z jego lewą ręką. Mężczyzna trzyma ją dziwnie nienaturalnie w górze. Brutalnie obcięta ramą obrazu w łokciu, ręka modela sięga poza kadr: w niewidzialną przestrzeń po jego lewej stronie, która na równi z twarzą portretowanego tworzy niewiadomą. Odcięta lewa ręka z autoportretów artysty wówczas sporządzonych okazała się przecuciem i wizerunkiem zaiste proroczym w swej intuicji.

W roku 1949 Andrzej Wróblewski dokonał osobistego wyboru ideowego, podejmując – z pełnym przekonaniem, naiwną młodzieńczą nadzieją i wieloma złudzeniami – ryzykowną grę z doktryną realizmu socjalistycznego. Wyznając znacznie wcześniej wiarę w sztukę „społecznie użyteczną” (zdolną służyć społeczeństwu), sądził zapewne, że jego akces otwiera nowy rozdział w dalszych artystycznych poszukiwaniach. Jako artysta chciał jednakże w tym uczestniczyć nie na ogólnie przyjętych, lecz na własnych zasadach, co okazało się wkrótce mrzonką i niebezpieczną iluzją, ściągając na niego środowiskową niechęć nie tylko osób przez niego krytykowanych, lecz także ze strony inaczej myślących.

„Muszę na wstępie powiedzieć, że nie należę do licznego grona entuzjastów tego malarza i uwagi moje są wyrazem sprzeciwu” – napisze w sprawozdaniu z wystawy pośmiertnej Wróblewskiego Zbigniew Herbert (Herbert 1958). Zaraz jednak doda z szacunkiem:

Wróblewski był na pewno indywidualnością wybitną. Posiadał ogromny temperament malarski i zdawał się reprezentować „typ twórczości polegający nie tyle na tworzeniu pojedynczych arcydzieł, ile na pewnym następstwie dzieł, które w sumie tworzą odpowiednik arcydzieła”. Arcydzieła nie stworzył, ale zostawił po sobie, jak olbrzymi niedokończony fresk, dwa tysiące szkiców, grafik, obrazów. (Herbert 1958)

Krytyk taktownie przemilcza temat spustoszeń, jakie dokonały się w twórczości artysty w okresie socrealizmu. Z wyjątkiem kilku (*Traktor, Na zebraniu, Partyzant radziecki, Złot młodzieży w Berlinie, Montowanie wielkiego pieca, Fajrant w Nowej Hucie*) – prace Wróblewskiego powstałe w latach 1949–1954 nie należą do socrealizmu. Nie jest dziełem przypadku, że powstaje wtedy tyle studyjnych kompozycji portretowych, pejzaży i martwych natur. Wszystkie świadczą o głębokim rozczarowaniu i pęknięciu. W ich mrocznej wymowie dają znać osobisty dramat artysty, który szukając w sztuce wolności, co rusz zderza się ze sztuką doktrynalnie zniewoloną i zuniformizowaną.

Obrazy Wróblewskiego krzyczą, a wedle socrealistycznej doktryny powinny skandować. Nieprzewidywalny konflikt. Cała jego twórczość – włącznie z tym, co narysował i namalował w okresie ofensywy socrealizmu w Polsce – jest sztuką niemego krzyku. Bohaterem jego kolejnych obrazów staje się za każdym razem człowiek pogrążony w bólu istnienia – uwięziony w niemyim cierpieniu codzienności. W pewnym sensie malował za innych i w imieniu innych. Próby wyjścia poza ten podstawowy imperatyw tworzenia za każdym razem kończyły się fiaskiem.

W roku 1950, jeszcze podczas studiów na krakowskiej ASP, Andrzej Wróblewski zostaje kandydatem do partii. Pierwsza z kilku charakterystyk zachowanych w jego aktach osobowych pochodzi z 22 maja 1952. Czytamy w niej:

Kandydat PZPR. Pracujący nad sobą tak ideologicznie, jak i artystycznie. W myśleniu – wiele pozostałości inteligencko-klerykalnej [tak w oryginale – M.H.] wyniesionych z domu (matka jego gorliwa katoliczka dotychczas ilustruje religijne

teksty). Pedagogicznie przeciętny, zdolności wybitne w kierunku teoretycznego myślenia[3].

Następną sporządzono 16 września 1952 roku, gdy miał zostać asystentem w Katedrze Malarstwa krakowskiej ASP. Stanowi echo poprzedniej:

Jest kandydatem PZPR. Ideologicznie i politycznie rozwija się. Istnieją jednak jeszcze pozostałości inteligencko-klasowe wyniesione z domu. Matka jego dotąd jeszcze ilustruje religijne teksty, obecnie ze względu na stan zdrowia nie pracuje. Spr. kierownik referatu personalnego i I sekretarz POP PZPR.

Pół roku później, 4 lutego 1953 roku, pojawia się w dokumentach kolejna charakterystyka kandydata Wróblewskiego, będąca w całości niemal dosłownym powtórzeniem poprzedniej.

Najbardziej rozbudowaną charakterystykę artysty-kandydata przynosi opinia z dnia 7 grudnia 1953:

Jest kandydatem partii od 20 grudnia 1950. W latach 1947–1948 był przedstawicielem burżuazyjnych, formalistycznych kierunków w sztuce. Potem przechodzi coraz głębiej na pozycje realizmu socjalistycznego. Był uczestnikiem i inspiratorem przełomów w dziedzinie plastyki. W tym okresie oddał Partii duże zasługi. Brał czynny udział w wystawach młodzieżowych i ogólnopolskich, wystawiając prace o wyraźnym obliczu ideowym. Ostatnio wyróżniony na Festiwalu w Bukareszcie. Z pracy pedagogicznej wywiązuje się przeciętnie. Pracuje i rozwija się pod poważnym naciskiem mieszczańskiego środowiska, z którego wyszedł. Politycznie i ideowo wysoko wyrobiony. Posiada dużą marksistowską wiedzę, zwłaszcza w dziedzinie estetyki – jednak na skutek nacisku środowiska, słabości charakteru i złego stanu zdrowia (często choruje) jego wiedza polityczna i duże uświadomienie ma dość nikły wpływ na pracę wewnątrzpartijną jako kandydata. Stąd przedłużony staż kandydacki. Artystycznie wysoko uzdolniony i pracowity, reprezentujący wyraźne ideowe stanowisko. Wymaga jeszcze dużo opieki politycznej, gdyż skłonny jest do zniechęcenia i wahań. Nałogów nie posiada. Jest sumienny i koleżeński. Postawa moralna i zachowanie dobre. W dalszym ciągu napotyka na trudności rodzinne. Wpływy obcej ideologii ze strony matki i żony hamują jego aktywny stosunek do pracy politycznej i społecznej na uczelni.

Jak z tego wynika, Wróblewski-socrealista (podobnie jak jego imiennik Munk) nadal pozostawał dla partii kimś obcym. Bez porównania ważniejsze jest jednak jego zagubienie i poczucie wyobcowania w sferze twórczości. Po kilku latach usilnych zmagani i niepowodzeń, jesienią roku 1953, w liście do swego przyjaciela Andrzeja Wajdy Wróblewski dzieli się gorzkim zwątpieniem w sens własnej pracy:

Zbyt często wydaje mi się, że ta cała robota na nic się nie zda [...] pracuję i przemyślam (wybacz niegramatyczność) nad renowacją swojej koncepcji artystycznej w kierunku wprowadzenia momentów surrealistycznych w ujęciu treści i w warsztacie. Kiedy jednak pomyślę o jury i o narodzie, dla którego maluję, oblatuje mnie strach i zaczynam od początku[4].

Tęskniący za ideą uprawiania nowoczesnego malarstwa Wróblewski-nadrealista i Wróblewski-abstrakcjonista nie umarł na progu socrealizmu. Próbował odnaleźć się we własnej sztuce na nowo, sądząc zapewne, iż uda mu się stworzyć dzieła w duchu „nowej wiary” mocne i oryginalne w wyrazie (*Rozstrzelania I–VIII, Zabity mąż, Młoda para z bukietem* – wszystkie z roku 1949). Mimo kilku nagród i wyróżnień, spotkało go głębokie rozczarowanie. Akwarele i tusze: *Demonstracja* (1949–1950), *3 razy tak* (1953), *Obieranie jarzyn* (1952–1953), *Powódź* (1952–1953), *Miasto* (1953) czy *Ryby* (1953–1954) – zapewne ze względu na ich toporną estetykę i brutalnie uproszczony kształt – nie miały żadnych szans, by zostać uznane za obrazy reprezentatywne dla kanonów realizmu socjalistycznego.

Na dwie prace z tamtego okresu warto zwrócić szczególną uwagę. Świadczą one bowiem o własnym głosie artysty w czasie „bezgłosnym” i skrajnie nieprzyjaznym dla prawdziwej sztuki. Pierwszą z nich jest kapitalny w swym maksymalnie oszczędnym wyrazie tusz lawowany noszący tytuł *Dążenie do doskonałości*

[3] Wszystkie cytowane charakterystyki Andrzeja Wróblewskiego pochodzą z Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie.

[4] Andrzej Wróblewski, list do Andrzeja Wajdy datowany: Kraków 10 listopada 1953.

(1952). Przedstawia trzy postaci ludzkie wspinające się na niczym nieumocowane, niebotyczne drabiny (motyw ten za kilkanaście lat wykorzysta i przetworzy po swojemu Jacek Gaj w słynnej grafice *Drabiny*). Miał rację Herbert, pisząc, że klasy artystycznej zmarłego należy szukać w jego skromnych i niepozornych pracach, powstających niejako „na marginesie” wielkoformatowych płócien. Co nie znaczy, że nie odnajdziemy jej również w *Rozstrzelaniu VI, Szoferze niebieskim, Matce z zabitym synem*, cyklu *Ukrzesłowieni, Plaży czy Pustkowiu*.

Drugim znakomitą dziełem Wróblewskiego powstałym w okresie socrealizmu jest złożona z sześciu niewielkich obrazów kompozycja zatytułowana *Żałobna wieść* (tusze na papierze, 1953). Na pierwszy rzut oka – jeszcze jeden powstały pod presją okoliczności i na doraźne polityczne zamówienie obrazek hołdowniczy. Wrażenie, o którym mowa, okazuje się jednak tyleż powierzchowne, co mylne. Autor osiągnął nieporównanie więcej – zdołał w najprostszej z możliwych formie rysunku zanotować dzień 5 marca 1953 w zniewolonym kraju.

Wykorzystany sztafaż jest ewidentnie socrealistyczny i dostosowany do okoliczności zgonu Stalina, ale wymowa całego cyklu już nie. Żałobne znieruchomienie ludzi i zbiorowisk – pod mistrzowskim piórkim artysty – oddaje w porażająco prawdziwy sposób marazm i martwość peerelowskiej rzeczywistości. Przechodnie na ulicy zastygli w bezruchu, chłopcy z traktorem na polu, robotnicy na budowie wysoko nad dachami Krakowa, grupa ludzi na tle jakiegoś osiedla przy samochodzie z głośnikiem na dachu, obok której stoi pilnujący porządku milicjant na służbie (z paskiem pod brodą). Inna grupa przechodniów przy ulicznym megafonie. Nikt tu nie czci ani nie oplakuje zmarłego generalissimusa. Wszyscy sportretowani ludzie stoją nieruchomo wpatrzeni i wsłuchani w mglistą niepewność i niewiadomą jutra.

W taki oto sposób publicystyczny temat podjęty przez setki innych twórców zyskał u Wróblewskiego nieoczekiwaną głębię i metaforyczny sens – analogicznie, jak ma to miejsce w przypadku „Szofera niebieskiego”. Owa

magiczna zamiana konkretnego w umowny znak czyni tego artystę twórcą niezmiernie bliskim poetyce najlepszych filmów Andrzeja Wajdy. Nie jest dziełem przypadku, że obaj imiennicy ulegli we wczesnych latach 50. fascynacji neorealizmem, co w przypadku Wajdy zaowocowało *Pokoleniem* (1954–1955), a w przypadku Wróblewskiego – malarskimi reminiscencjami wokół *La strady* (cykl *Zampanó*, 1956).

Niema sztuka

Coraz mniej ufał słowom, coraz bardziej stawiał na język rysunku i malarstwa, na różne sposoby usiłując wyrazić to, co inaczej niewyrażalne. Wiele spośród prac Andrzeja Wróblewskiego nie ma tytułów nadanych im przez samego artystę. Te, które wymieniamy dzisiaj, są na swój sposób potrzebne, pomagają bowiem zidentyfikować dane dzieło, nie należą jednak do pikturalnej diegesis; doszły spoza niej, nie stanowią przewidzianego z góry odautorskiego komentarza do tego, co widać. Mają często charakter wtórny, pochodząc od osób najbliższych artyście (zwłaszcza od matki, Krystyny, będącej kuratorką wystawy pośmiertnej prezentowanej zimą 1958 w Krakowie i Warszawie).

Wróblewski-publicysta i Wróblewski-krytyk bynajmniej nie unikał słowa. Co innego w twórczości. Jako malarz dążył do pełnej autonomii środków wyrazu uprawianej przez siebie sztuki, stawiając nie na werbalny komentarz wpisany w tytuł, lecz wyłącznie na jej własne sposoby wyrażania. Twórczość plastyczna Andrzeja Wróblewskiego nawiązuje do rodowodu starego dobrego malarstwa dawnych mistrzów. W sposób niebywale sugestywny wypełnia ona wpisany w tradycję postulat i model malarstwa jako sztuki niemej. Przychodzą na myśl: Bruegel, Goya, Géricault, Courbet... Szok egzekucji, nagie okrucieństwo unicestwienia, krzyk ludzkiej samotności, szok rozdarcia (rozprucia i rozcięcia nie tylko postaci ludzkiej, ale także świata, który ją otacza), dramat granicznego doświadczenia, śmierć.

Obrazy Wróblewskiego niezmiernie często ukazują rozpad. Proces rozpadu człowieka i świata stanowi obsesyjny temat tego artysty.

Odkrywany w malarstwie, rysunku i grafice, temat rozpadu pociąga za sobą formę, i vice versa, forma określa i wydobywa temat. Właśnie w pełnym wewnętrznego napięcia sprzężeniu zwrotnym – łączącym w jedno temat i świadomie zdekonstruowaną, odartą z harmonii kształtów, ułomną formę – dochodzą do głosu odwaga i talent oryginalnego twórcy, jakim był.

Nie podzielałam obiegowego poglądu, że podając się ideologii socrealizmu, malarz „odrzucał” na jego użytek bagaż klasycznych środków malarskich i plastycznych, jakimi wcześniej dysponował. Moim zdaniem, jest całkiem przeciwnie. Barbarzyński brutalizm Wróblewskiego, za który był on w tamtym czasie niejednokrotnie atakowany, w świetle uważniejszej refleksji okazuje się zjawiskiem zadziwiająco subtelnym. Poszukując własnej nowatorskiej formy, malarz nie zaczął z dnia na dzień malować „źle”. Rozwiązania formalne, do jakich dochodził i które znajdował dla każdego ze swoich obrazów (figury, relacje i napięcia między nimi, gra spojrzeń, układy przestrzenne, kunsztowne kontrasty, głęboko przemyślana ekspresja barw, wymowa kostiumów itp.) – w gruncie rzeczy kryją w sobie odwieczną tradycję wielkiego malarstwa przy jednoczesnym eliminowaniu wszystkiego, co mogłoby nasuwać myśl o kopiowaniu cudzych wzorców.

Konsekwentnie unikał tego, co w obiegowym poczuciu uchodzi za malarsko akceptowane i plastycznie ładne. Turpizm autora *Rozstrzelań*, *Ryb bez głów*, *Rozdartych pleców*, *Wody w Polsce*, *Bólu zęba*, *Czaszki*, *Prania*, *Pustkowie* i *Kikutów* nie jest bynajmniej prymitywny, wprost przeciwnie, okazuje się zaskakująco wyrafinowany i nośny znaczeniowo. Jako turpista, Wróblewski okazał się w sztuce polskiej prekursorem – znacznie wyprzedzając nasz rodzimy turpizm poetycki spod znaku Grochowiaka, Bursy i Białoszewskiego.

W jego płótnach, gwaszach, akwarelach, monotypiach nieustannie daje o sobie znać stłumienie niewyraźnym. Przyglądając się tym dziełom, konfrontujemy się z ciągle ponawianymi próbami wyrażenia tego, czego sztuka porażona okrucieństwem totalitaryzmów

i wojen wyrazić nie potrafi i nie umie, choć z uporem próbuje. Niemi są bohaterowie tych płócien z ich codzienną udręką i anonimowym męczeństwem, nieme są ukazane w nich dramaty nieludzko-ludzkiej egzystencji, nieme – przedstawione przez malarza sytuacje. Niemy także pozostaje widz. Niewidoczny i niewidzialny autor tych dzieł z zasady nie mówi (nie używa słów). Wypowiada się poprzez wstrząsający widzem, porażająco brutalny w swym wyrazie obraz. Obraz niekiedy monumentalny w obranym formacie (*Rozstrzelanie poznańskie*, *Dworzec na Ziemiach Odzyskanych*), kiedy indziej – ledwie zaznaczony, sprowadzony do niepozornych rozmiarów miniaturowego szkicu.

Wróblewski tworzył obrazy w cyklach, co jest o tyle znamienne, o ile wydaje się świadczyć o głęboko przeżywanej i z uporem uzewnętrznianej przez niego potrzebie ciągłości w ramach raz podjętych poszukiwań (*Abstrakcje*, *Rozstrzelania*, *Kolejki*, *Ukrzesłowienia*, *Poczekalnie*, *Nagrobki* etc.). Znajdował, a znalezione tematy z pasją studiował i przenikał. Ogromną wagę przywiązywał do plastycznej ekspresji swoich prac. Krzyk, ale nie skandowanie. Niemota nasycona znaczeniem. Okrutne rozdarcie ludzkich sylwetek i rozprutych ciał. Świadomie wydobywany zgrzyt i dysonans formy. Jej bolesne dla oka rozbicie. Wpisany z rozdzielnika w socrealizm, przypisywany do niego przez wielu jako rzekomo bezkrytyczny wyznawca, nie chce leżeć spokojnie – i absolutnie nie daje się zmieścić – w jego ciasnej szufladzie.

Z punktu widzenia oceniających postawę artysty politruków i nadzorców ideologicznej prawomyślności Andrzej Wróblewski nigdy nie był uważany za „swojego”. Mimo zgłoszonego w roku 1950 akcesu do partii był więc nadal tylko „kandydatem” i kimś obcym. Za swoją ideową konwersję zapłacił słony rachunek. W momencie śmierci Stalina twórca *Szofera niebieskiego* miał zaledwie 26 lat. Co prawda wziął udział w postrzeganej jako przełomowa słynnej Ogólnopolskiej Wystawie Młodej Plastyki w warszawskim „Arsenale” (maj–wrzesień 1955). Osobiście jednak zajął w tamtym gorącym czasie postawę zdystansowaną i sceptyczną,

pozostając na uboczu i nie angażując się ani w Odwilż, ani w wydarzenia polityczne Października '56.

Istnieje wszelako pewna niedoceniana – a kapitalna w swym wyrazie – praca z tamtego okresu, w której Wróblewski demonstruje w ironicznej formie akt własnego rozstania z „jedynie słuszną” doktryną socrealizmu. Chodzi o – dopiero teraz po raz pierwszy zaprezentowany na warszawskiej retrospektywie twórczości – karykaturalny autoportret, gwasz na papierze z roku 1957, w którym autor pokazuje martwego siebie, leżącego w otwartej trumnie przy wykopanym grobie, z sierpem w lewej dłoni i czerwoną pięcioramienną gwiazdą w prawej. Warto uświadomić sobie w tym miejscu zabieg niezmiernie wymownego posłużenia się przewrotnym autocytatem, polegającym na szyderczym nawiązaniu do opisanych przez nas wyżej autoportretów z roku 1949. Wejście do socrealizmu i wyjście z niego zostają spięte klamrą gorzkiej jak piołun autorefleksji.

Jako awangardowy artysta podchodzący w sposób radykalny do kwestii społecznych zadań sztuki Wróblewski przeszedł – opłaconą nad wyraz osobiście i z wielkim kosztem własnym – tę samą drogę, która stała się udziałem dziesiątków młodych artystów rosyjskich tworzących po wybuchu rewolucji październikowej. Mowa tu o elitarnym gronie najwybitniejszych spośród nich: Meyerholdzie, Wachtangowie, Eisensteinie, Kuleszowie, Majakowskim, Rodczence, Bułhakowie, Bablu, Pilniaku, Prokofiewie, Szostakowiczu i in. Droga ta wiodła od fascynacji nowym jutrem i oddania sprawie rewolucji – do głębokiego rozczarowania i osobistej tragedii wywołanej skutkami zawarcia paktu z Lucyferem.

BIBLIOGRAFIA

- Andrzej Wróblewski nieznany*, 1993, red. J. Michalski, teksty: J. Michalski, M. Sobczyk, J. Modzelewski, M. Tarabuła, Warszawa.
- Damasiewicz W., 1958, Przedmowa do katalogu: *Andrzej Wróblewski, grafika, rysunek, gwasz*, Katowice.
- Herbert Z., 1958, *Obsesja, widoczki, szukanie*, „Tygodnik Powszechny” nr 13.
- Juskiewicz P., 2005, *Od rozkoszy historiozofii do „gry w nic”. Polska krytyka artystyczna czasu odwilży*, Poznań.
- Kostołowski A., 1967, *O postawie i zaangażowaniu społecznym Andrzeja Wróblewskiego*, w: *Andrzej Wróblewski. Katalog wystawy w 10. rocznicę śmierci*, Muzeum Narodowe w Poznaniu. Poznań.
- Madeyski J., 1958, *Andrzej Wróblewski*, „Życie Literackie” nr 6.
- Porębski M., 1958, Przedmowa do katalogu: *Andrzej Wróblewski, Wystawa pośmiertna*, Kraków.
- Przyboś J., 1955, *Wnioski i propozycje*, „Przegląd Kulturalny” nr 40.
- Strumiłło A., 1957, *O Andrzeju Wróblewskim*, „Przegląd Artystyczny” nr 5.
- Toeplitz K.T., 1955, *Przed nowym świtem obrazów*, „Przegląd Kulturalny” nr 43.
- Wojciechowski A., 1959, *Andrzej Wróblewski*, Warszawa.
- Wróblewski A., 1948, *Marc Chagall*, „Głos Plastyków” nr IX.
- Wróblewski A., 1949, *Jak uczyć ludzkość sztuki abstrakcyjnej*, „Dziennik Literacki” nr 22.
- Wróblewski A., 1950, *Plastycy w poszukiwaniu właściwej drogi*, „Trybuna Wolności” nr 12.
- Wróblewski A., 1951, *Krakowscy plastycy na drodze do realizmu*, „Życie Literackie” nr 6.
- Wróblewski A., 1953, *W sprawie krytyki artystycznej*, „Przegląd Artystyczny” nr 2.
- Ziółkowska M., Grzebała W., 2014, *Unikanie stanów pośrednich/Avoiding Intermediary States. Andrzej Wróblewski (1927–1957)*, Warszawa.