

Daria Nowicka

Instytut Filologii Polskiej, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Art-biografie Andrzeja Wróblewskiego

*Malowidła Wróblewskiego nie są tylko do oglądania.
One także patrzą.*

Jan Michalski, *Wróblewski umarł
dziś w nocy*

Art-biografia to zarówno sztuka życia, jak i życie wpisane w sztukę, opowiedziane w dziele i poprzez dzieło. W przypadku twórczości Andrzeja Wróblewskiego, polskiego malarza modernistycznego, jednego z czołowych twórców próbujących odnowić sztukę po zakończeniu II wojny światowej, ma ona dwa wymiary: artystyczny i literacki, które bardzo wyraźnie są ze sobą powiązane. Próba opisania życia autora *Nieba nad górami* wymaga ujęcia niezwykle pojemnego, uwzględniającego przede wszystkim jego działania artystyczne (zarówno malarskie, krytycznoliterackie, eseistyczne, poetyckie, akademickie, jak i te z domeny historii i krytyki sztuki), a następnie dzieje recepcji i badań nad wyobraźnią społeczną.

Art-biografia Wróblewskiego, rozszerzona o nowe lub słabo dotychczas opisane konteksty literackie, które w tym szkicu tylko sygnalizuję, może w znacznym stopniu dopełnić interpretację dzieł artysty. Nie tyle bowiem chodzi tu o poszukiwanie analogii, podobieństw czy genealogii między literaturą a malarstwem, ile o dostrzeżenie stopni zbieżności i swoistej autonomii biograficznej, jaką proponują obie dziedziny badań. Sama zaś próba opisania

art-biografii Wróblewskiego pokazuje, że życie malarza to wciąż dzieło *in statu nascendi*.

Stąd istotne będzie rozpatrywanie art-biografii w dwóch wymiarach: jako poszukiwanie autobiograficznych elementów w dziełach Wróblewskiego [por. Nowicka 2017], a także jako próby pisania o artyście.

1.

Tomas Venclova [2013: 362-363] w *Wilnie. Przewodniku biograficznym* pisał o Wróblewskim tak:

Urodził się i wychował w Wilnie (jego ojciec był profesorem prawa Uniwersytetu Stefana Batorego, matka – artystą grafikiem). W 1941 r. przeżył tragedię rodzinną (w trakcie rewizji przeprowadzonej przez hitlerowców jego ojciec umarł na atak serca). Uczęszczał na tajne komplety. Po wojnie przeprowadził się do Krakowa, gdzie studiował na Akademii Sztuk Pięknych oraz na Uniwersytecie Jagiellońskim. W 1948 r. wraz z kolegami (Andrzejem Wajdą i in.) założył Koło Samokształceniowe poszukujące nowych dróg w sztuce. Uległ wpływom abstrakcjonizmu i surrealizmu, przez jakiś czas tworzył w stylistyce socrealizmu, równocześnie malował sugestywne obrazy metaforyczne (cykl *Rozstrzelania* i in.): za jego życia większość tych obrazów nie była eksponowana, ale dziś są one zaliczane do klasyki polskiego malarstwa. Był chory na padaczkę, miał zaburzenia psychiczne. Zginął w zagadkowych okolicznościach podczas wyprawy w Tatry.

W *Modi memorandi. Leksykonie kultury pamięci* można przeczytać natomiast, iż biografia jest „formą interpretacji losów jednostki” [Saryusz-Wolska, Traba, red. 2014: 61-62], „nieuchronnie związaną z pamięcią indywidualną i zbiorową” [Saryusz-Wolska, Traba, red. 2014: 62]. Poprzez biografię może ujawnić się „doświadczenie świata” [Saryusz-Wolska, Traba, red. 2014: 62], jakie odczuwał, przeżywał autor. Jak dodają twórcy hasła, Kaja Kaźmierska, Przemysław Czapliński i Violetta Julkowska, w biografii nieustannie

zdają się jednak rywalizować dwie perspektywy: realistyczna i interpretacyjna [Saryusz-Wolska, Traba, red. 2014: 63]. Do dziś powstało kilka biograficznych prób opisu życia i twórczości autora *Nieba nad górami* [Nowicka 2018: 259-278]. Należy wspomnieć tu przede wszystkim prace Jana Michalskiego, jednego z największych znawców spuścizny artystycznej malarza, którego analizy (w formie książek) mogą stanowić ważne preludium do pełnego monograficznego opracowania artysty. Warto również zaznaczyć, iż bibliografia dotycząca działalności Wróblewskiego wciąż się powiększa. Podejmowane przez badaczy wielokrotne próby opisu życia artysty skupiają się jednak głównie na omawianiu problemów jego sztuki, powtarzaniu luk biograficznych, włączaniu autora *Rozstrzełań* w krąg działań pokoleniowych czy też interpretacji jego prac. Istotne znaczenie mają natomiast kalendaria życia i twórczości dołączane do wspomnianych prac interpretacyjnych: kalendarze w opracowaniu Michalskiego, Magdaleny Ziółkowskiej, Wojciecha Grzybały. Pozostają one znaczące z kilku powodów: po pierwsze stanowią konstrukt, szkielet biografii artysty (oznaczenia dat, miejsc, instytucji), po drugie w sposób pełny rejestrują kontekst czasowy, polityczny, społeczny jego twórczego okresu, po trzecie natomiast ukazują jego działalność w konstelacjach historycznych, literackich i artystycznych.

Kolejną dużą grupą tekstów pozostają tzw. miniatury biograficzne. To zbiory artykułów, notatek, recenzji, w których widoczny jest filtr biograficzny. Takim przykładem jest m.in. tekst Andrzeja Boruckiego [1987] *Własna wojna Andrzeja Wróblewskiego 1927-1957*, który na wiele lat stał się podstawą badawczą dla krytyków i historyków sztuki, a także literaturoznawców. Autor skoncentrował się w nim na odsłonięciu dzieciństwa artysty jako okresu mającego największy wpływ na kształtowanie jego późniejszej osobowości.

Przyglądając się życiu artysty, opisywanemu w badaniach, poddawanemu dyskusjom literackim, krytycznoliterackim i tym z dziedziny historii sztuki, nieustannie natrafia się na coraz odważniejsze reinterpretacje jego prac na podstawie biografii, szuka się coraz to nowszych związków życia i sztuki. Z tych też powodów konieczne staje się odczytywanie kluczowych fragmentów biografii Wróblewskiego w trzech kontekstach: warsztatu biografu,

przemian historyczno-politycznych (czas biograficzny a czas socrealizmu) oraz tzw. trzeciej awangardy szczątków¹.

2.

Andrzej Krystyn Wróblewski urodził się 15 czerwca 1927 roku w Wilnie. Artysta wychowywał się w wykształconej rodzinie, jego ojciec Bronisław Wróblewski był profesorem prawa na Uniwersytecie im. Stefana Batorego, zaś matka, Krystyna Wróblewska, zapisała się w polskiej historii sztuki jako artystka i graficzka. Od samego początku życia Wróblewskiego towarzyszyła atmosfera dyskusji z dziedziny historii sztuki, gdyż dom był miejscem spotkań artystów środowiska wileńskiego. W 1945 roku malarz przeniósł się do Krakowa, gdzie rozpoczął studia na wydziale malarstwa i rzeźby ASP, a także na historii sztuki.

Wróblewski nie deklarował chęci przynależności do artystycznego pokolenia połowy XX wieku, określania się poprzez nie, jednak, co istotne, gdyby spróbować wpisać go w tę generacyjną konstelację, okazałoby się, że tworzy ją wspólnie z: Andrzejem Wajdą, Tadeuszem Konwickim, Mironem Białoszewskim, Wisławą Szymborską, Wojciechem Jerzym Hasem czy Zbigniewem Cybulskim. Ta doskonała pełnia pokazuje tym samym, jak wielką rolę odgrywał artysta, współtworząc istotny rozdział w dziele twórczej rewolucji, postulując nową estetykę. Pozostawał w tym jednak odosobniony, samotny. W 1948 roku, będąc studentem Akademii Sztuk Pięknych, podjął próbę społecznego działania na rzecz historii sztuki. Razem z Wajdą, Janem Tarasinem, Andrzejem Strumiłło założył tzw. Grupę Samokształceniową, odrzucającą osiągnięcia abstrakcjonizmu. Wróblewski nie zgadzał się z poglądami kolory-

1 16 października 2018 roku na seminarium prof. Jacka Leociaka w Instytucie Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, podczas którego swój tekst o podmiejskości w twórczości Mirona Białoszewskiego, Stanisława Czachorowskiego i Jerzego Ficowskiego odczytywał dr Piotr Paziński, w dyskusji dr hab. Roma Sendyka przedstawiła konieczność wprowadzenia do badań nad literaturą polską trzeciej awangardy, rozumianej jako projekt doświadczeniowy, obejmujący problem destrukcji, dekonstrukcji i demontażu. W tę definicję wpisowałyby się sztuka Władysława Strzebińskiego, Jonasza Sterna i Wróblewskiego.

stów, nie potrafił też odnaleźć się w pełni w sztuce nierealistycznej. W tamtych latach coraz poważniejszy charakter przybierało zespolenie sztuki z działaniami społecznymi, państwowymi, politycznymi. Wróblewski nie uniknął pokusy twórczości zaangażowanej. Postulował zerwanie z akademizmem na rzecz sztuki socrealistycznej, co ostatecznie doprowadziło do tego, że został niemal całkowicie odizolowany. Gdy zorientował się, że uwikłanie sztuki w socrealizm było kłamstwem, stał się człowiekiem jeszcze bardziej zamkniętym, więźniem własnej psychiki. Zmarł w 1957 roku w Tatrach, przemierzając drogę Oswalda Balzera, prowadzącą do Morskiego Oka. Okoliczności jego śmierci – artystę znaleziono w pozycji siedzącej przy drzewie, ubranego w spodnie od piżamy – a także wieloletnie problemy zdrowotne i psychiczne składają się na obraz dość tajemniczy, nieodgadniony. Z notatek prasowych wylania się następująca opowieść:

Zagadkowa śmierć plastyka w Tatrach.

W ubiegłą niedzielę w południe służba leśna znalazła w lesie w rejonie Zasadni koło drogi do Morskiego Oka (12 km od Zakopanego) ciało nieżyjącego już mężczyzny. Po przybyciu na miejsce organów śledczych MO i Prokuratury okazało się, że nieżyjącym jest plastyk Andrzej Wróblewski z Krakowa. Zmarły nie był w Zakopanem meldowany. Jego czasowe miejsce zamieszkania w Tatrach jest nieznane. Okoliczności, wśród których Wróblewski zmarł, są zagadkowe. Na ciele zmarłego znaleziono dwa ślady obrażeń. Jedno na skroni, które może pochodzić z uderzenia o pień drzewa przy upadku ciała na ziemię, drugie z pokąsania do krwi ręki. Wróblewski ubrany był po turystycznemu, lecz na spodnie narciarskie nałożone miał nie wiadomo dlaczego spodnie od piżamy. Wstępne badanie lekarskie w Zakopanem przeprowadzone przez dr Kobięłę z Krakowa nie ustaliło przyczyny śmierci. Nie wiadomo więc, czy mamy tu do czynienia z morderstwem czy też nieszczęśliwym wypadkiem. Ciało zmarłego przewieziono do Krakowa. Sekcja zwłok i ekspertyza lekarska przyczynią się do ustalenia powodów śmierci. (zp). [Podgórski 1957]

A. Wróblewski zmarł śmiercią naturalną

Leśnicy przechodzący lasem znaleźli w niedzielę przy drodze do Morskiego Oka w odległości około 12 km od Zakopanego zwłoki młodego mężczyzny. Wezwana na miejsce Milicja Obywatelska i przedstawiciel prokuratury stwierdzili, że zmarłym jest 29-letni artysta malarz, historyk sztuki Andrzej Wróblewski z Krakowa, który od pewnego czasu przebywał w Zakopanem. Wróblewski pozostawił żonę i troje dzieci. Jak wynika z przeprowadzonych dochodzeń, młody plastyk wyszedł rano z domu na przechadzkę. Podczas spaceru w pewnym momencie stracił przytomność, a upadając na ziemię, uderzył głową o drzewo, co spowodowało ranę w okolicy skroni. Ponieważ wypadek nastąpił w lesie, z dala od domów, nikt nie mógł Wróblewskiemu udzielić pomocy, po kilku godzinach nastąpił zgon. Wstępne badania lekarskie przeprowadzone w Zakopanem potwierdziły przypuszczenia, że Wróblewski zmarł na skutek ataku epilepsji. Ostateczną odpowiedź na pytanie, co było przyczyną śmierci plastyka da sekcja zwłok przeprowadzona przez Zakład Medycyny Sądowej w Krakowie. [(k) 1957]

Tego samego dnia światu przedstawiane są niejako dwie wersje śmierci Wróblewskiego: jedna oparta na przypuszczeniach, na niepewności, druga powołująca się na dokonane już wstępne badania. Te dwie notatki prasowe w pewnym stopniu przyczyniły się do zapamiętania Wróblewskiego jako artysty owianego tajemnicą.

3.

Przywołane w pierwszej części szkice biograficzne, eseje, w których autorzy omawiają problemy życia i twórczości autora *Szofera niebieskiego*, starają się zinterpretować wzajemne powiązania jego sztuki i życia, piszą ekfrazy do dzieł autora, ukazując różne stopnie uwikłania Wróblewskiego w mechanizmy polityki, historii, kultury, sztuki. Jeszcze usilniej zaznaczają wielowymiarowość jego twórczości. Jednocześnie ten przyrost tekstów, krótkich form, wzmianek o artyście każe zapytać o przyczynę, o nieobecność (lub

też nikłą obecność) Wróblewskiego w słownikach biograficznych historii sztuki bądź tekstach literackich. Czy stał się on artystą paradoksu?

Wspomniany już Michalski, historyk sztuki, autor wielu artykułów i książek o Wróblewskim, który, obok Jarosława Modzelewskiego, Ziółkowskiej i Grzybały, pozostaje jednym z najważniejszych badaczy spuścizny artysty w Polsce, w książce zatytułowanej *Andrzej Wróblewski nieznan* (1993) już w latach 90. wskazywał na problem słabego opracowania krytycznego dzieł artysty, które mogłoby stanowić istotną podstawę dla biografii:

Spuścizna Andrzeja Wróblewskiego jest ciągle niewyczerpana. Nikt nie podjął się analizy jego twórczości, nikt nie skonfrontował go ze współczesnością, nikt wreszcie nie przedstawił rachunku sumienia. Można powiedzieć, że sumienie epoki wciąż jest nietknięte. Poeta umarł, jego nazwisko jest w kalendarzach. Nie ma żadnej perspektywy krytycznej, w której dorobek przedstawiałby się obiektywnie i twórczo. W jakiś dziwny sposób artysta, którego osobę utożsamiono z kilkoma – kilkunastoma płótnami przestał istnieć.

W czasie pracy, która zaledwie jest zaczątkiem tego, co powinno być zrobione, wielokrotnie zadawaliśmy sobie pytanie: jak to możliwe? Jak to się stało? Czy do przedstawienia epoki z którą go utożsamiono, użyto fałszywych słów i wielopiętrowych omówień? Czy osobowość szarpana sprzecznościami, indywidualność bezkompromisowa, poezja zbyt trudna, diagnostyka – bolesna zmusiły jego współczesnych do wstydlivych wspomnień i wieloznacznego milczenia? Nie rozumiem. [Michalski, red. 1993: 10]

Michalski w przywołanym powyżej fragmencie zauważa również bardzo istotne, z punktu widzenia biografii jako gatunku i z pozycji samego biografa-badacza, problemy tekstowe. Artystyczna i literacka działalność Wróblewskiego wciąż pozostaje nie w pełni zrealizowanym potencjałem artystycznym, teatralnym i performatywnym. Potencjałem kształtującym wyobraźnię polskiej poezji współczesnej. To z kolei każe postawić pytanie o inten-

cje samego artysty. Na ile bowiem posługiwanie się przez autora *Nieba nad górami* paradoksem w sztuce można łączyć ze sferą prywatną, z jego przeżyciami rodzinnym? Na ile też uwikłanie sztuki w metaforę, którą Wróblewski posługiwał się wielokrotnie, m.in. w tytułach obrazów, szkicach, notatkach, zapożyczeniach z poezji, kreacjach i konstrukcjach obrazów, prowadzi do rezygnacji z próby syntezy twórczości artysty? Te luki krytycznoliterackie, w domenie krytyki sztuki mogą jednak sprzyjać konstelacyjnemu i kontekstowemu myśleniu o twórcy.

Michalski zauważa, że w przypadku Wróblewskiego konieczne jest myślenie wielowymiarowe, ciągłe odgadywanie, domyslanie, reinterpretowanie faktów zaprzeczających sobie wzajemnie, badanie niezgodności danych, domysłów. Badacz w tym krótkim cytowanym fragmencie, będącym poszukiwaniem odpowiedzi na pytanie o przyczyny braku analiz biograficznych Wróblewskiego, nie tylko relacjonuje problemy biograficzne z perspektywy obserwacji innych, ale przede wszystkim pokazuje je na przykładach z własnej pracy, ukazując w ten sposób warsztat biografę.

Obok mierzenia się z paradoksem i metaforą Michalski podkreśla jeszcze jeden, choć niezwykle słabo omawiany, sygnalizowany w polskiej literaturze i krytyce problem, tzw. powrotu biografii [Nasiłowska 2009]². Zdaje się rozumieć ją na dwa sposoby, zarówno w skali mikro, jak i makro. W tej bliższej perspektywie chodzi przede wszystkim o przekroczenie słabości badacza i jego zniechęcenia materiałem. Wspomina przy tej okazji problemy, jakie w swoich badaniach nad twórczością Wróblewskiego mieli Marek Sobczyk, Marta Tarabula czy Modzelewski [Michalski, red. 1993: 11-12]:

Rozumiem zniechęcenie. „Dobrze, że to zostało zrobione. – mówił Marek Sobczyk o swojej pracy – Trzeba było przejść

2. O związkach mitu i biografii w twórczości Andrzeja Wróblewskiego szerzej pisałam w tekście: *Artysta i mit. Wokół „Treści uczuciowej rewolucji” Andrzeja Wróblewskiego* [Nowicka 2018: 259-278] (por. zwłaszcza rozważania o kategorii biografii, o projekcie „innego” biografizmu, problemie tekstualności biografii oraz o związkach twórczości Wróblewskiego z zagadnieniem biomitografii [Nowicka 2018: 268-271]).

przez te smrody piwniczne i przeżyć”. „Nigdy nie myślałam, że będę zajmować się tym wstrętnym okresem” – powiedziała Marta Tarabuła. „Nie umiem nic napisać. Nie mogę znaleźć żadnej formy” – zwątpił w pewnym momencie Modzelewski. Również ja wielokrotnie czułem się tak, jakbym zaczynał po raz pierwszy.

Problem niechęci, braku odpowiedniej formy, nieustanne poszukiwanie właściwego języka artystycznego Michalski wiąże z tożsamością i dojrzałością biografą. Zauważa, że podobnie jak artysta, bohater biografii, sam badacz podlega metamorfozom. Pod wpływem pracy nad materiałem zmienia się nie tylko jego wyobrażenie o artyście i dziele, ale też sama postawa biografą wobec własnej pracy, do opisywanej postaci. Od biografą wymaga jest bowiem zdolność do przeformułowania swojej pierwotnej wizji, rezygnacja ze stałego, a może też i zastanego już wzorca osobowości bohatera. Michalski, świadomy trójkąta czasowego istotnego dla biografii (związków czasów przeszłego, terażniejszego, przyszłego), nie zgadzał się jednak do końca z tym, wydawać by się mogło łatwym, przedstawieniem i następstwem okresów. Jego zdaniem rzetelny biograf uwikłany jest od początku do końca w czas terażniejszy, w dziś³. Według badacza właśnie w biografii łączy się „teraźniejszość niegdysiejsza z terażniejszością obecną” [Michalski 1993: 11] i to właśnie pozostaje cechą konstytutywną, zawiązującą narrację w biografii.

W przypadku drugim, powrotu biografii w szerszym znaczeniu, chodziło więc o czas dzieła biograficznego, a także odbioru biografii w określonym momencie. Biograf w procesie pracy, funkcjonuje jednocześnie w trzech czasach: przeszłym – kiedy dokonuje kwerend, kiedy spisuje dane, gdy gromadzi materiały; w terażniejszym – gdy rozmawia o swoim bohaterze i gdy pisze; i wreszcie też w czasie przyszłym – gdy jego dzieło zostaje umieszczone na osi konstelacyjnej i zaczyna funkcjonować w kontekście. Jeszcze innym aspektem, choć nierozzerwalnie połączonym z pracą biogra-

3 Por. związek terażniejszości dzieł Wróblewskiego z mitem orfickim [Nowicka 2018].

ficzną, pozostaje odczytywanie archiwum, traktowanego w tym przypadku nie tylko jako przestrzeń, miejsce, ale przede wszystkim jako konieczny stan, potrzebny do odtworzenia recepcji artystycznej czy, w przypadku Wróblewskiego, również reinterpretacji społecznego imaginarium.

Mając świadomość osadzenia dzieła w czasie teraźniejszym, bardziej zasadna wydaje się konstrukcja projektu biograficznego, jaką proponuje Michalski. We wstępie do książki – *Wróblewski umarł dziś w nocy* autor z całą świadomością „przetasowuje czas”. Dla dobra tekstu, dla rozszerzenia narracji, a także dla inspiracji biograficznej, co stara się wielokrotnie wskazywać, wyobraża sobie, że Wróblewski umarł **dziś** w nocy. Ta formuła „dzisiejszości”, zdaniem autora, ma wpływać również na postawę biografą, przekształcać ją⁴.

Wydaje się jednak, że przez to prowokacyjne działanie Michalski stara się zasygnalizować jeszcze szersze problemy, jakie uwidaczniają się w czasie powstawania opowieści o artyście. Po pierwsze mowa tu o problemie gatunku jako takiego, jego pojemności a zarazem granic. Badacz, na opisanie życia i twórczości artysty wybiera bowiem formułę miniatur biograficznych, stawiając granicę między biografią skończoną, dopełnioną a tekstem o charakterze otwartym. Taką formułę powielają również współautorzy książki: Modzelewski, Sobczyk, Tarabuła. Czemu miałyby jednak służyć to zawężenie?

Każdego z twórców łączyła inna relacja z bohaterem-Wróblewskim. Sobczyk i Tarabuła piszą z zapośredniczonej perspektywy czytelników i interpretatorów. Michalski pozostaje archontem Wróblewskiego. Modzelewski zaś był uczniem malarza, znał go osobiście. Jego sztuka wywarła więc znaczący wpływ na kształt jego twórczości. O tej cennej perspektywie tak wspominał Modzelewski [Michalski, red. 1993: 26]:

Na przykładzie W. można się wiele nauczyć, jest jego klasyczność w pracy z obserwacji, zaangażowanie w rzeczywistość

4 Między innymi o problemie „dzisiejszości” w kontekście twórczości Juliana Kornhausera pisałam w tekście *Błękitne, wewnętrzne [...] są w wołaniu. Impasynne obrazy w poezji Juliana Kornhausera [Od Wróblewskiego: Niebo nad górami]* [Nowicka 2016: 470-482].

i reagowanie malarstwem na doświadczenia jego czasów, są wreszcie jego błędy. Skromny i uważny uczeń zawsze będzie zatrzymywał się przy obrazach W. bo stały się one częścią tradycji polskiej sztuki.

Mimo różnic w postawach badaczy istotna wydaje się decyzja o zrezygnowaniu z pisania *in memoriam*, które wprowadza ton podniosły, pochwalny. Michalski stara się tego unikać, chce jeszcze silniej potwierdzić, zaznaczyć pogranicze twórczości Wróblewskiego, jej funkcjonowanie na obrzeżach sztuki i literatury. Badacz stawia jednak nieustannie wyraźną granicę między wspomnieniem a interpretacją; zaznacza też literacki, humanistyczny potencjał życia Wróblewskiego.

Okiem recenzenckim na życie Wróblewskiego spoglądał natomiast Zbigniew Herbert, rozmiłowany w sztuce dawnej, słynący raczej z niechęci do sztuki współczesnej. W *Obsesji, widoczkach, szukaniu* tekście będącym impresją z wystawy pośmiertnej Wróblewskiego, jaka odbywała się w styczniu 1958 roku w Pałacu Sztuki w Krakowie, a od lutego w warszawskiej Zachęcie, poeta przedstawia artystę jako postać osamotnioną. W tym krótkim eseju, po wstępie, w którym wspomina o indywidualizmie Wróblewskiego, o jego obrazach, które można potraktować jako odpowiednik arcydzieła, pojawia się jedno ważne zdanie, jakby incipit jakiegoś wiersza: „Oto biografia artysty na miarę epoki” [Herbert 2008: 244]. Nicco dalej poeta pisze:

Zaczął malować w roku 1944, mając lat 16. Gdy ma lat 20, robi pierwsze abstrakcje. W rok później nawraca się na socrealizm, który niszczy jego sztukę. W roku 1956 próbuje wyciągnąć doświadczenia z klęski i przemówić na nowo. W rok później ginie.

[...]

Myszę, że w sztuce Wróblewskiego najgłębsze pęknięcie powstało wskutek zderzenia naturalizmu z symbolizmem. Typowym przykładem jest tu ekspresjonistyczny cykl *Rozstrzelanych*, gdzie zniszczenie człowieka oddane zostało środkami wulgarnie bezpośrednimi z naiwnym dodatkiem

niebieskiego koloru symbolizującego śmierć, czy obsesyjne *Nagrobki* polegające na przemieszaniu symboli z przedmiotami (np. nagrobek kobiety to krzyż wprawiony w twarz). Nie jest to przy tym symbolika wynaleziona przez artystę, ale najbardziej potoczna, nieprzetworzona plastycznie, działająca na zasadzie skojarzeń i wrażeń pozaestetycznych. Wydaje się, że w tym najgorszym okresie swojej twórczości za jedyną formę ekspresji malarz uważał krzyk i za jedną myśl godną przekazania – że ciała nasze będą rozdarte.

[...]

Wróblewski był jednak malarzem prawdziwym i wierę w to notują nie jego duże płótna, ale niewielkie monotypie, gwasze, oleje. [...] myślę, z żalem, że z winy złych czasów i przedwczesnej śmierci nie spełniły się zapowiedzi jedyne go być może wielkiego nadrealisty w malarstwie polskim. Pozostał tragiczny tors możliwości. [Herbert 2008: 244-245]

Stosunek Herberta do sztuki współczesnej nie jest do końca przejrzysty, w literaturze krytycznej zostaje określony jako zmienny. Lektura jego wczesnych tekstów ukazuje bowiem, że poeta był zainteresowany tzw. współczesnością w malarstwie: wystawy, korespondencje, teksty krytyczne. Późniejsze utwory, w których autor opowiadał się po stronie sztuki przedstawiającej, czy przywołane eseje o dawnych mistrzach malarstwa (zwłaszcza holenderskiego) dowodzą jednak niechęci wobec nowoczesnych eksperymentów. Pisarz nie porzuca sztuki współczesnej diametralnie, zdarza mu się tworzyć krótkie formy o twórcach nowoczesnego malarstwa.

W przywołanych powyżej fragmentach Herbert sygnalizuje jednak intrygujące i interesujące pomysły interpretacyjne sztuki Wróblewskiego, jak np. poszukiwanie wątków filozoficznych w pracach przedstawiających zdeformowane ciała. Poprzez swój szkielet zachęca do zadawania innych pytań tym samym źródłom, tym samym obrazom, tym samym faktom biograficznym. Tekst Herberta pokazuje jednak, że biografii nie sposób oddzielić od dzieła, nie sposób też jej zakończyć. Autor zdaje się jednak zmieniać nieco samą formułę myślenia o biografii jako gatunku. Nie tyle propa-

guje ideę stałego wiązania życia i twórczości, ile większą uwagę przywiązuje do interpretacji dzieł na podstawie biografii. Zmienia się więc kierunek czytania, kierunek patrzenia. Poeta pozostaje jednak wobec Wróblewskiego nadzwyczaj surowy. Interesujące może okazać się prześledzenie twórczości autora *Nieba nad górami* w kontekście nadrealizmu, zwłaszcza zaś jego okrutnego wymiaru w malarstwie europejskim. Prawdopodobnie Herbertowi chodziło przede wszystkim o zaznaczenie poetyki malarstwa Wróblewskiego, o wyczytany z jego dotychczasowej twórczości nadrealistyczny potencjał [Barnes 2017]. Sama zaś tajemnicza śmierć Wróblewskiego w Tatrach, która może być podstawą do opowiadania legendy, w rzeczywistości niczego nie zakończyła i niczego też nie kończy.

Pozostając w kontekście krytyki artystycznej, chciałabym się również przyjrzeć szkicom Andy Rottenberg, historyczki sztuki, autorki licznych publikacji o korespondencji malarstwa i literatury oraz kuratorki bardzo ważnej wystawy: *Perspektywa wieku dojrzewania. Szapocznikow – Wróblewski – Wajda*. Wystawie towarzyszył katalog o tym samym tytule. Znalazły się w nim teksty interpretacyjne autorstwa m.in. samej kuratorki, a także Waldemara Baraniewskiego, piszącego o obrazach pamięci w twórczości Wróblewskiego, Doroty Sajewskiej, poruszającej temat nekromancji, czyli wróżenia dzięki pomocy zmarłych. Każdemu z tych tekstów patronowało właśnie tytułowe hasło „dojrzewania”, rozumiane przez badaczy wieloznacznie: jako dojrzewanie do życia, dojrzewanie w sztuce artystycznej, jako gest i temat artystyczny, i wreszcie: jako jego całkowite przeciwieństwo, jako ucieczka od dojrzałości.

Postać Wróblewskiego wylaniająca się z opowieści Rottenberg od samego początku zdaje się uwikłana w śmierć. Badaczka skupia się przede wszystkim na kontynuacji nowych odczytań życia i twórczości autora *Rozstrzelań*. Ten rewizjonistyczny sposób myślenia, jaki deklaruje i jakim posługuje się Rottenberg, wymaga chwili zastanowienia. Przede wszystkim uwagę zwraca już sam sposób przywoływania Wróblewskiego-bohatera. Rottenberg opowiada historię jego życia, wnika w epizody, wyraźnie zaznaczając wpływ życia na sztukę artysty. Wykorzystuje w tym

celu dwa czasy: terażniejszy (czas Wróblewskiego) i przeszły (czas narratora):

Był dzieckiem sztuki i księgi, miał problemy zdrowotne i opinię inteligentnego nadwrażliwca, emocjonalnie uzależnionego od matki. Zapewne pod jej wpływem i aby sprostać jej oczekiwaniom zdaje maturę latem 1945 roku i natychmiast rozpoczyna studia na dwóch kierunkach: historię sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim i malarstwo na ASP. Na historii sztuki wyróżnia się erudycją, wcześniej zaczyna publikować teksty krytyczne, dyplom uzyskuje już w roku 1948 i dostaje propozycję pozostania na uczelni, z której nie skorzysta. [Rottenberg, red. 2018b: 26]

Z jednej strony owo połączenie czasów wydaje się naturalne w pisaniu i działaniach mitotwórczych. Z drugiej strony gest uwikłania biografii w czas, przede wszystkim czas samego dzieła, kieruje sposób myślenia Rottenberg o artyście w stronę jego personalizacji, upodmiotowienia jego sztuki. Autorka z niezwykłą precyzją umieszcza jego twórczość wobec współczesnych badań nad pamięcią, nad traumą, nad doświadczeniem. Ma nadzieję, że współczesne analizy pogranicza sztuk mogą w znacznej mierze przysłużyć się pogłębionemu wizerunkowi autora *Nieba nad górami*. Stąd wiele miejsca w swoich opisach badaczka poświęca też na konfrontacje prac Wróblewskiego z możliwymi reprezentacjami artystycznymi, literackimi czy filmowymi. W tym kontekście niezwykle cenne zdają się analizy wybranych kadrów z filmów Wajdy z poszczególnymi fragmentami prac Wróblewskiego⁵. Rottenberg poprzez swoją metodę badawczą, metodę pracy i widzenia sztuki zdaje się potwierdzać znaczenie powrotu biograficznego we współczesnych badaniach komparatystycznych.

Rola strażnika biografii, (auto)strażnika dokonującego kontroli własnego materiału faktograficznego, podziału, korelacji, pozostaje konstytutywną cechą dobrej biografii. Podczas pracy

5 Podobny gest Wajda zastosował przy transpozycjach twórczości Jacka Malczewskiego, przenosząc symbolikę malarską na kadry filmowe.

nad materiałem, następnie jego formowania i kategoryzowania biograf nieustannie staje wobec historii podejrzliwości. Stąd też Rottenberg interesuje przede wszystkim stopień i zakres widzialności artysty, punkt, z którego współcześnie dokonuje się analizy twórczości autora *Szofera niebieskiego*. Stąd tak silne nakierowanie na perspektywę jako akt odczytywania.

Rottenberg komentuje teksty, reinterpretując zwłaszcza wileńską biografię Wróblewskiego, składając się tym samym ku nowym hipotezom i dopowiedzeniom. Może więc dla badaczki silny wizeunek artysty jest kształtowany poza biografią. Wspomina o tym autorka, omawiając wystawy prac Wróblewskiego w warszawskiej Zachęcie oraz przy okazji merytorycznej oceny dotychczasowych publikacji, jakie o artyście powstały:

Wiele niejasnych szczegółów biograficznych wyświeciła [...] Marta Tarabuła. Wystawę i publikację poprzedziło wydanie książki *Wróblewski nieznan*y, zawierającej pierwsze próby reinterpretacji twórczości malarza. Od tego czasu jest ona przedmiotem fachowych analiz, lecz niektóre jej aspekty pozostają niewyświetlone. Nadal najmniej wiemy o wileńskim okresie życia artysty. [Rottenberg, red. 2018b: 62]

I jeszcze dalej Rottenberg [red., 2018b: 62] dodaje:

[...] wiele interpretacji może się opierać raczej na domniemaniach oraz na faktach i wydarzeniach historycznych będących tłem ich osobistych biografii i kształtujących znamienne okoliczności towarzyszące ich dojrzewaniu.

W tym kontekście interesujące okazały się dzieje odbioru cyklu *Rozstrzelań*, jaki pod koniec lat 40. namalował Wróblewski. To jedno z najbardziej rozpoznawalnych dzieł artysty, tworzone w niemal stałej konwencji przedstawieniowej. W ich skład wchodzi m.in. takie przedstawienia, jak: *Rozstrzelanie poznańskie*, *Rozstrzelanie zakładników*. Obrazy zazwyczaj wypełniają postaci skierowane twarzami, czasem tylko korpusami ciał, w kierunku widza. To postaci stojące pod murem, pod ścianami, oczekujące na strzały,

powoli umierające na ich skutek. Większość badań i przeglądów wspomnianych obrazów opierała się na analitycznym czytaniu obrazu: interpretacji kolorów, wyjaśnianiu symboliki, umieszczeniu tych dzieł na osi czasu.

W tym kontekście tak istotne wydają się współczesne badania, konstelacyjne odczytania twórczości Wróblewskiego, które mogą przyczynić się do skonstruowania pewnych biograficznych tropów. Tym samym też mogą ufundować nowe interpretacje jego obrazów. Postulowany projekt art-biografii opierałby się zatem na równoległym odczytywaniu, odnajdywaniu nieoczywistych tropów biograficznych w twórczości Wróblewskiego, a także na poszukiwaniu biograficznych poszlak, skrawków (w notatkach samego artysty), które mogą stanowić podstawę do ryzykownych hipotez interpretacyjnych. Mogą ukazać twórczość zapomnianego w latach powojennych artysty w nowym świetle.

Poniekąd stara się to zapoczątkować Rottenberg, rozczytując się w wileńskiej historii Wróblewskiego. W interpretacjach obrazów poświęconych relacjom matka – dziecko autorka wspomina m.in. egzekucje w Ponarach. Przypuszcza, że Wróblewski prawdopodobnie nie widział ich na własne oczy, ale na pewno o nich wiedział. Poszerzają one, a może unaoczniają dotychczasowe interpretacje niebieskich przedstawień malarza. Na uwagę zasługuje tu obraz *Matka z zabitym dzieckiem*, przedstawiający kobietę ubraną w zieloną, oliwną suknię, trzymającą na kolanach nagie, bezbronne dziecko, które pokrywa niebieska farba. Dotychczas obraz ten wiązano z historią całego „niebieskiego cyklu” Wróblewskiego, z powszechnym, wizualnym rozumieniem egzekucji. Rottenberg zauważa jednak, że podczas egzekucji w Ponarach wydawano specjalne polecenia mające zapobiegać chaosowi. Matkom kazano więc trzymać swoje dzieci przed sobą, by przyspieszyć ich śmierć, dzieci miały umrzeć jako pierwsze.

Rottenberg, wskazując na hipotetyczne inspiracje Wróblewskiego historiami zasłyszczanymi z Ponar, przeobraża, a po części także ujawnia źródła jego imaginarium⁶. Mamy tu bowiem do

6 Na problem imaginarium w kontekście studiów nad zwierzętami zwracam uwagę w tekście *Zasypia ryba. Autobiograficzne i zwierzęce niepokojenia w malarstwie*

czynienia z artystycznym utrwaleniem wizualizowanego przez Wróblewskiego traumatycznego wydarzenia i z surowym odzwierciedleniem egzekutorów. Rottenberg uwyrażnia więc granicę między doświadczeniem osobistym, intymnym a doświadczeniem uwikłanym w arcyzm. Warto byłoby się również zastanowić, czy uwypuklenia relacji matka – dziecko, jakiego dokonała Rottenberg, nie należałoby rozpoznawać również w odniesieniu do piety jako konwencji przedstawieniowej.

Rottenberg poprzez swoją wystawę dokonuje zwrotu ku polifonii biografii. Z jednej strony związane jest to z regułami sztuki wystawienniczej, postawą kuratora jako reinterpretera podejmującego trud konstelacyjnego omówienia twórczości. Z drugiej strony wyrasta z praktyki archiwum, a zwłaszcza wyników epistolarnych kwerend, odnajdywania miejsc, w których splatają się losy artystów. Autorka, zestawiając sztukę Wróblewskiego z pracami Aliny Szapocznikow oraz obrazami filmowymi i scenopisami Wajdy, dostrzega w dziełach Wróblewskiego potencjał wariantywny, z czego najlepiej skorzystał autor filmu *Wszystko na sprzedaż*.

Świadczy o tym przypadek *Rozstrzelania na ścianie*, obrazu poddanego przez Wajdę transfiguracji w filmie *Popiół i diament* z 1958 roku. W oryginalnym przedstawieniu Wróblewskiego widoczna jest dwójka mężczyzn ubranych w garnitury, elementy stroju charakterystyczne dla prac artysty. Jeden z nich pokryty jest barwą niebieską, interpretowaną jako śmiercionośna, drugi z kolei, znajdujący się na lewym planie obrazu, namalowany został barwą szarą, z zachowaniem ciełistej twarzy. Wróblewski realizuje w tym obrazie dwie konwencje przedstawieniowe, oparte na paradoksie: pozorne scalenie, a zarazem deformację ludzkiego ciała. Kompozycja tego obrazu wobec pozostałych przedstawień z cyklu nie wyróżnia się pod względem tematycznym. Wajda wykorzystuje ten charakterystyczny skręt ludzkiego ciała w finałowej scenie *Popiołu*

Andrzeja Wróblewskiego [Nowicka 2017]. Problem imaginariów wojennego w pracach Wróblewskiego omawiam natomiast w tekście *Słyszę was głosy zabitych – Andrzeja Wróblewskiego przypis do Louisa Aragona* (tekst ukaże się na łamach najnowszego numeru czasopisma „Narracje o Zagładzie”).

i diamentu, w której bohater grany przez Zbigniewa Cybulskiego na tle ogromnego śmietnika wykrzywia swoją postać, wyraźnie oddając na twarzy cierpienie, ból, rozżalenie. Wajda dokonuje jednak demontażu dzieła Wróblewskiego: te dwie oryginalne postaci z obrazu artysty stapia w jedną postać – to znaczący, arbitralny gest reżysera. W kontekście zabiegu Wajdy obraz Wróblewskiego ukazany został niejako w nowym świetle. Stopienie dwóch postaci w jedną mogłoby oznaczać dezintegrację, odpodmiotowienie, tak jakby rozstrzelani Wróblewskiego byli i pozostawali bezimienni. Wajda pokazuje, że Wróblewski w swojej sztuce akcentuje przede wszystkim nie ludzki ból jako doświadczenie graniczne, które porusza widza, niezależnie od tożsamości cierpiącego [Nowicka 2017: 217-232].

Rottenberg natomiast za sprawą swoich detalicznych analiz malarstwa autora *Rozstrzelania z chłopczykiem*, opartych na dogłębnym badaniu estetyki, prowokuje do stawiania pytań o referencyjność sztuki Wróblewskiego. Zaczynając swój szkic od genealogii rodziny Wróblewskich, a także i Szapoczników oraz Wajdy, wpisuje pojedyncze historie z życia wspomnianych twórców w pewien historyczny ciąg. Powraca tym samym do założeń Michalskiego o konieczności osadzenia życia i twórczości Wróblewskiego w jego historycznym „tu i teraz”.

Jeszcze jednym głosem przemawiającym za „dzisiejszością” Wróblewskiego jest bezpośrednio umieszczenie go w przestrzeni literaturoznawczej. W marcu 2007 roku Jacek Łukasiewicz, po obejrzeniu wystawy dzieł Wróblewskiego w Muzeum Narodowym, umieszcza wpis na temat artysty w *Kącie widzenia. Notatkach literackich*. Łukasiewicz precyzuje w nich perspektywę patrzenia na artystę. Interesujące od samego początku pozostaje scalenie (jako gest semantyczny) sztuki Wróblewskiego malarza z dziełami literackimi jego pokolenia. Ma ono u Łukasiewicza dwa znaczenia. Po pierwsze historia Wróblewskiego, pełna dramatyzmu generacyjnego i osobistego, wpisuje się w krąg „odnawialnych narracji” XX wieku. Łukasiewicz umieszcza historię malarza obok i na tle opowieści o Piotrze Matywieckim, Annie Świrszczyńskiej, Tadeuszu Borowskim, Kazimierzu Brandysie, nie tylko z powodu lekturowych zbiegów okoliczności, ale także dlatego, że Wróblewski

towarzyszy tym twórcom, kreując pewną konstelację. Po drugie zaś krytyk łączy problematykę dzieł artysty, jego samokrytycyzm, z ważnymi problemami czasów Polski Ludowej. Konsekwencją takich zabiegów kontekstualizujących jest umieszczenie Wróblewskiego w sieci takich ówczesnych zagadnień, jak: czas doliczony, zakrywane uczucia, realizm czy spór wyobraźniowy:

Zdanie z wybranych na tę wystawę tekstów malarza: „Teraz już jestem człowiek stamtąd”. Andrzej Wróblewski wówczas odszedł. Dwudziesty wiek miał się toczyć jeszcze ponad czterdzieści lat. W roku 1950 wydawało się to nam wszystkim długo. A dziś – koniec tamtego dwudziestego wieku wydaje się tak dawny. [...] Forma spajała do końca. [Łukasiewicz 2016: 101-102]

Łukasiewicz porusza tu istotne zagadnienie formy. Ta – jego zdaniem – staje się elementem konstytuującym pokoleniową odrębność konstelacji, w której gwiazda Wróblewskiego, mimo iż żyła krótko (zbyt krótko), cały czas świeci. Kulturowe tło działalności artysty stało się inspiracją dla współczesnych twórców performatywnych, czego przejawem jest utwór ARW Stanisława Czycza, będący literacką grą z całokształtem twórczości malarza. Przy tej okazji warto zasygnalizować problem literackiego uwikłania Wróblewskiego, literackiej tożsamości artysty. Można na nią spoglądać oczywiście z dwóch perspektyw, postrzegając go jako czytelnika literatury europejskiej: francuskiej, jugosłowiańskiej, holenderskiej, co przekładało się w sposób jawny na podejmowaną przez niego tematykę prac malarskich, oraz widząc w nim krytyka i publicystę – za sprawą tej działalności Wróblewski jawi się jako początkujący lub epizodyczny pisarz.

4.

Interesuje mnie przede wszystkim ten drugi przypadek jako źródło materiałów, dzięki którym ujawnia się „samopisanie” Wróblewskiego. Autorskie teksty malarza, notatki kalendarzowe, ocalone fragmenty korespondencji z Wajdą, Anną i Mieczysławem Porębskimi, stają się w proponowanym przeze mnie projekcie

art-biografii uprawnionym kontekstem, domagają się od odbiorcy, badacza, archiwisty postawy równoległej, kontrolującej wzajemne poczynania artysty zarówno w sferze czysto artystycznej, jak i krytycznoliterackiej. W tak pojętej art-biografii dochodzi do głosu równoczesność, równoległość myślenia, o którą tak często zabiegał Wróblewski:

Każdy obraz jest małym, odrębnym światem. Żeby to odczuć, trzeba się przed nim zatrzymać – czy dlatego, że Cię zaciekawiał, czy że o nim coś słyszałeś. Powinien obudzić w Tobie skojarzenia rzeczy i ludzi, które w życiu codziennym migają przed oczami, nie dając czasu na spokojne obejrzenie i zastanowienie się. Tak jak muzyka nie tyle wzbudza, ile ożywia i rozbudowuje w nas uczucia, tak obraz potrafi jakieś widziane sceny czy krajobrazy spotęgować tak, że je zapamiętujemy na zawsze [Michalski, red. 1954: 97].

Wobec ukazanych powyżej prób odczytywania art-biografii Wróblewskiego należy przywołać jeszcze jedno pytanie, zadane we wstępie, a mianowicie w jaki sposób art-biografia wpisuje się w tradycję biografistyki [por. Całek 2013; Nowicka 2018: 259-278]. Próby biograficzne wokół Wróblewskiego dotychczas podejmowane balansują na pograniczu założeń rewizjonistycznych i rekonstrukcyjnych. Coraz widoczniejsza staje się praktyka biografii, w której to Wróblewski nie tyle zostaje przedstawiony jako osoba publiczna: artysta, dydaktyk, krytyk, publicysta, ile przede wszystkim jako osoba prywatna, osoba o zdecydowanie nieznanym zainteresowaniach, czytana wielohoryzontalnie.

Możliwość osadzenia życia artysty w nowych formach zakłada przede wszystkim praktyka edukacyjna, akademicka. Podejmowane na zajęciach komparatystycznych rozmowy i prace nad zgłębianiem twórczości artystycznej Wróblewskiego przynoszą nowe perspektywy badawcze, jak np.: ewolucyjne czytanie cyklu *Rozstrzelań*, podejmowane próby pisania esejów, prac interdyscyplinarnych.

Przedstawione powyżej próby odczytywania, wykorzystania, powielania czy odrzucania biografii Wróblewskiego sygnalizują,

że biograficzny dyskurs krytyczno-historyczny, literacko-artystyczny wymaga szerszych rozstrzygnięć. Albo i więcej: że nie można mówić o takim dyskursie jako spójnym projekcie. W badaniach nad art-biografią Wróblewskiego potrzeba przede wszystkim kontekstowego opracowania jego twórczości, włączenia ustaleń recepcyjnych i archiwalnych. Być może przywoływane i omawiane tu teksty Michalskiego, Rottenberg, Herberta, Sobczyka, Modzelewskiego, Tarabuły należy traktować jako prolegomena do projektowanej art-biografii Wróblewskiego, której liczne partie wciąż pozostają w sferze domysłów:

Co do Wróblewskiego, to Jarek Myjak, z którym czasem wymieniam maile, odpowiedział mi ostatnio ciekawy trop związany z postacią oprawcy w pierwszym (czyli formalnie szóstym) *Rozstrzelaniu*. Okazuje się, że niefachowcy są w stanie odkryć w tej sztuce o wiele więcej niż zawodowcy. Oraz, że mielony przez moich kolegów temat nadal jest daleki od wyczerpania, a niektóre wątki w ogóle nie są nawet dotknięte. Może powinnam coś z tym zrobić, ale jakoś nie spieszę się do monografii, bo chyba się nie nadaję do takich zadań. [Rottenberg 2018a: 243-244]

Wróblewski jako artysta, którego sztuka wciąż domaga się poszukiwania nowych form opisu, zaciekawia jeszcze bardziej, jak w niedatowanym liście do Porębskiej, w którym odkrywa swoją inną osobowość, miłośnika kolarstwa:

O moich planach trudno mi Ci obecnie napisać, ponieważ panuje w nich bałagan spowodowany przerostami biurokratycznymi w Ministerstwie [...] Od malowania trochę odwykłem ponieważ czuję się już wysłużonym bojownikiem o realizm i uważam żeby się teraz młodzi trochę pomęczyli. Raczej interesuje się kolarstwem, a szczególnie szosowym długodystansowym. Kupiłem odpowiednie podręczniki gdzie zakazują kolarzowi pić wódkę i palić papierosy. Co mnie zmarwiło bo właśnie zacząłem palić po obfitych posiłkach dla uduchowienia się. [Michalski, red. 1993: 286]

Bibliografia

- Barnes Julian (2017), *Zgiełk czasu*, przeł. Dominika Lewandowska-Rodak, Świat Książki, Warszawa.
- Benton Michael (2010), *Biografia teraz i kiedyś*, przeł. Anna Pekaniec, „Dekada Literacka”, nr 4-5, s. 14.
- Borucki Andrzej (1987), *Własna wojna Andrzeja Wróblewskiego 1927-1957*, „Akcent”, nr 1, s. 134.
- Calek Anita (2013), *Biografia naukowa. Od koncepcji do narracji: interdyscyplinarność, teorie, metody badawcze*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Czermińska Małgorzata (1987), *Autobiografia i powieść, czyli pisarz i jego pisarze*, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk.
- Czermińska Małgorzata (2000), *Autobiograficzny trójkąt: świadectwo, wyzwanie, wyznanie*, Universitas, Kraków.
- Gołubiew Zofia, red. (1998), *Andrzej Wróblewski*, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa.
- Herbert Zbigniew (2008), *Obsesja, widoczki, szukanie*, w: tegoż, *Węzeł gordyjski oraz inne pisma rozproszone*, Biblioteka Więzi, Warszawa, s. 244-245.
- (k) (1957), *A. Wróblewski zmarł śmiercią naturalną*, „Echo Krakowa”, 3 kwietnia, s. 2.
- Każmierska Kaja, Czaplński Przemysław, Julkowska Violetta (2014), *Biografia* [hasło], w: *Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*, Magdalena Saryusz-Wolska, Robert Traba, Scholar, Warszawa, s. 61-66.
- Łukasiewicz Jacek (2016), *Kąt widzenia. Notatki literackie*, Wrocławskie Wydawnictwo Warstwy, Wrocław.
- Michalski Jan, red. (1993), *Andrzej Wróblewski nieznanym*, teksty: Jan Michalski, Jarosław Modzelewski, Marek Sobczyk, Marta Tarabuła, Galeria Zderzak, Kraków.
- Michalski Jan, red. (2009), *Chłopiec na żółtym tle. Teksty o Andrzeju Wróblewskim*, Galeria Zderzak, Kraków.
- Nasiłowska Anna (2009), *Biografie: zwrot biograficzny*, [online], [dostęp: 24 września 2018], www.dwutygodnik.com, nr 16/2009.
- Nowicka Daria (2016), *Błękitne, wewnętrzne [...] są w wołaniu. Im-pasywne obrazy w poezji Juliana Kornhausera [Od Wróblewskiego: Niebo nad górami]*, w: *Rzeczy do nazwania. Wokół Kornhausera*, red. Adrian Gleń, Jakub Kornhauser, Wydawnictwo WPiCAK, Poznań, s. 470-482.

- Nowicka Daria (2017), *Zasyypia ryba. Autobiograficzne i zwierzęce niepokojenia w malarstwie Andrzeja Wróblewskiego*, „Narracje o Zagładzie”, nr 3, s. 217-232
- Nowicka Daria (2018), *Artysta i mit. Wokół „Treści uczuciowej rewolucji” Andrzeja Wróblewskiego*, „Porównania”, nr 2 (23), s. 259-278.
- Nowicka Daria (2019), *Słyszę was głosy zabitych – Andrzeja Wróblewskiego przypis do Louisa Aragona*, „Narracje o Zagładzie” [w druku].
- Podgórski Zbigniew (1957), *Zagadkowa śmierć plastyka w Tatrach*, „Dziennik Polski”, 3 kwietnia, s. 1.
- Rottenberg Anda (2018a), *Berlińska depresja. Dziennik wrzesień 2015 – lipiec 2016*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa.
- Rottenberg Anda, red. (2018b), *Perspektywa wieku dojrzewania: Szapocznikow – Wróblewski – Wajda*, Muzeum Śląskie, Katowice.
- Skrzyniarz Ryszard, Krzewska Elżbieta, Kuryluk Edmund, red. (2014), *Biografia w literaturze i sztuce*, Episteme, Lublin.
- Ubertowska Aleksandra (2014), *Holokaust. Auto(tanato)grafie*, IBL PAN, Warszawa.
- Venclova Tomas (2013), *Wilno. Przewodnik biograficzny*, przeł. Beata Piasecka, PIW, Warszawa.
- Wojciechowski Aleksander, oprac. (1979), *Andrzej Wróblewski*, Arkady, Warszawa.
- Ziółkowska Magdalena, Grzybała Wojciech, red. (2014), *Unikanie stanów pośrednich*, Fundacja Andrzeja Wróblewskiego, Instytut Adama Mickiewicza, Warszawa.

Daria Nowicka

Art-biographies of Andrzej Wróblewski

The essay concerns the ways of reading and understanding the biographies of Andrzej Wróblewski, one of the prominent representatives of modernist and post-war painters. One special case is the art-biography project showing the need to reinterpret the author's current biographical facts. The reading of texts by Jan Michalski, Magdalena Ziółkowska, Wojciech Grzybała and Andy Rottenberg shows this mechanism – expanding the constellations of Andrzej Wróblewski.

Keywords: biography; biographical writing; art-biography; Andrzej Wróblewski; painting; poetry; representation; imaginary.

Daria Nowicka – doktorantka, polonistka, komparatystka. Interesuje się tematem korespondencji sztuk, postpamięci oraz reprezentacjami Zagłady. Autorka książki *Pożydowskie. Figury Zagłady w twórczości Jerzego Ficowskiego i Władysława Strzemińskiego* oraz kilkunastu innych tekstów, m.in. *Odwrócona perspektywa patrzenia – widzenie fragmentaryczne w twórczości Tadeusza Różewicza i Aliny Szapocznikow czy Błękitne, wewnętrzne (...) są w wołaniu. Im-pasywne obrazy w poezji Juliana Kornhausera [Od Wróblewskiego: Niebo nad górami]*. Współpracuje z Kołem Naukowym Miłośników Kultury i Literatury Żydowskiej „Dabru Emet” działającym na poznańskiej polonistyce. Obecnie pod kierunkiem prof. Katarzyny Kuczyńskiej-Koschany przygotowuje rozprawę doktorską o konstelacjach Andrzeja Wróblewskiego. Adres e-mail: darianowicka91@gmail.com.