

W raporcie Ambasady PRL w Belgradzie za czwarty kwartał 1956 roku można przeczytać:

[...] przebywali w Jugosławii krytycy sztuki: B. Majewska i A. Wróblewski. Specjalnie jeżeli chodzi o tego ostatniego wytypowanie nie okazało się najszczęśliwszym. Pożyteczniejszym byłoby przesłanie krytyków sztuki o większym doświadczeniu zawodowym<sup>1</sup>.

Choć nie wiemy, jakimi kryteriami kierował się autor tej służbowej notatki i nie znamy bezpośrednich powodów niskiej oceny efektów spotkań Andrzeja Wróblewskiego ze sztuką i artystami jugosłowiańskimi, to nie można zgodzić się z opinią, że był on wówczas początkującym krytykiem. Jesienią 1956 roku posiadał niemal 10-letnie doświadczenie w tym zakresie i był autorem kilkudziesięciu tekstów publikowanych w prasie lokalnej i ogólnopolskiej. O ile twórczość zmarłego tragicznie w 1957 roku malarza była przedmiotem wielu studiów<sup>2</sup>, to działalność Wróblewskiego jako krytyka artystycznego nie została dotąd poddana osobnej analizie. Niniejszy artykuł należy traktować jedynie jako wstępną próbę rozejrzenia się w tym obszarze działalności wybitnego malarza.

Warto na wstępie zauważyć, że w kilku sytuacjach tożsamość Wróblewskiego jako autora wypowiedzi z zakresu krytyki dominowała nad identyfikacją malarza. Pod tym względem szczególnie znamienny jest przypadek z roku 1948, gdy w dokumencie zawierającym spis członków Grupy Młodych Plastyków, do której należeli m.in. twórcy związani z Grupą

Krakowską, Wróblewski został wymieniony obok Mieczysława Porębskiego nie jako artysta, lecz właśnie jako krytyk sztuki<sup>3</sup>.

Na potrzeby tego artykułu za teksty z zakresu krytyki artystycznej uznaję przede wszystkim te wypowiedzi Andrzeja Wróblewskiego, które zostały opublikowane w prasie społecznej, kulturalnej i artystycznej, oraz te, które zostały udostępnione publiczności podczas wystaw w latach 1948–1956. Interesować mnie będzie, szczególnie w pierwszej części artykułu, publiczny charakter dyskursywnej aktywności autora *Rozstrzełań*; natomiast w drugiej części podejmę próbę naszkicowania pewnych elementów koncepcji dzieła sztuki, zawartych w tekstach Wróblewskiego<sup>4</sup>.

## I.

Spoglądając na całość dorobku publikacyjnego Andrzeja Wróblewskiego, można zauważyć, że większość tekstów, które po nim zostały, służyły wprowadzaniu w życie i egzekwowaniu realizmu socjalistycznego. To właśnie w latach 1949–1954 najaktywniej udzielał się on jako recenzent wystaw i autor prasowych relacji z debat dotyczących sztuki.

Włączenie się młodego artysty do ofensywy kulturalnej władz PRL dążących do reorganizacji życia artystycznego obejmowało wyrażoną w kilku artykułach negatywną ocenę dotychczasowej postaci szkolnictwa artystycznego, ale przede wszystkim służyło propagowaniu sztuki, której język wizualny jednoznacznie afirmowałby powojenne zmiany porządku społecznego.

Na złożoność sytuacji i postawę, jaką zajął wówczas Wróblewski w pewnym zakresie rzuca światło osobisty list do Anny Porębskiej z 1949 roku:

<sup>1</sup> Andrzej Wróblewski. *Unikanie stanów pośrednich* 2014: 479.

<sup>2</sup> Spośród literatury powstałej w ostatnich latach ważne są publikacje związane z działalnością naukową Fundacji Andrzeja Wróblewskiego: Andrzej Wróblewski. *Unikanie stanów pośrednich* 2014; Andrzej Wróblewski. *Waiting Room* 2020. Warto też wspomnieć materiały konferencji towarzyszącej wystawie w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie: Andrzej Wróblewski. *Recto/verso* 2015.

<sup>3</sup> Banaś 2006: 21.

<sup>4</sup> O problematyce i metodach badań krytyki artystycznej: Juskiewicz 2005.

Ponieważ jestem nieszczęśliwy, więc zajmuje się problemami realizmu socjalistycznego. Wymyśliłem między innymi głęboką prawdę, że tylko wtedy nikt nie będzie mi narzucał socrealizmu, jeśli ja sam będę narzucał go innym<sup>5</sup>.

Choć w tych zdaniach pobrzmiewa charakterystyczne dla wielu twórców okresu PRL oddzielenie „ja” prywatnego od aktywności publicznej, to uderzające jest w nim również pragnienie bycia liderem i wyjścia przed szereg we wdrażaniu nowej sztuki. Mimo swoich aspiracji Wróblewski nie miał jednak szans na to, by należeć do grupy polityczno-kulturalnych „mentorów”, ani nawet „ustawiaczy” realizmu socjalistycznego, mógł jedynie zostać – trzymając się dalej terminologii Janusza Sławińskiego z klasycznego studium poświęconego krytyce literackiej tego okresu – „egzekutorem”, którego głos służył ocenie poczynań artystycznych (i dostosowawczych) innych twórców<sup>6</sup>. Po powołaniu Grupy Samokształceniowej w ramach ZMP w 1949 roku Wróblewski został szybko przywołany do porządku, co uświadomiło mu, że żadna „spontaniczna” i „oddolna” inicjatywa nie jest w rzeczywistości oczekiwana przez sterujących polityką kulturalną.

Wydarzenia te nie wpłynęły początkowo na osłabienie zapалу Wróblewskiego, który znalazł ujście m.in. w licznych artykułach. Choć najczęściej publikował w „Echach Tygodnia”, dodatku kulturalnym do „Gazety Krakowskiej” – lokalnego organu PZPR; to w jego dorobku pojawiają się artykuły w prasie ogólnopolskiej, np. w „Trybunie Ludu”, a także w czasopiśmie o profilu kulturalnym, jak „Przegląd Artystyczny” czy „Życie Literackie”<sup>7</sup>. Obok recenzji i sprawozdań warto wspomnieć też o artykułach będących miniwykładami popularizującymi wiedzę z zakresu powszechnej sztuki, poświęconych np. Rembrandtowi, sztuce starożytnej czy archeologii, w których wiedza historyczna Wróblewskiego (wówczas już absolwenta historii sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie) opierała się na wyraźnie zarysowanej wykładni materialistycznego marksizmu.

Być może jednym z powodów ograniczonego dotąd zainteresowania badaczy aktywnością Wróblewskiego jako krytyka artystycznego jest fakt, że jego publikowane teksty trudno uznać za znacząco wyróżniające się w swej warstwie retorycznej od większości powstającej wówczas produkcji

recenzenckiej. Wróblewskiego nie ominęło zjawisko charakterystyczne dla epoki „standaryzacji” wypowiedzi<sup>8</sup>. To zuniformizowanie dotyczyło zarówno podejmowanej problematyki, jak i warstwy językowo-stylistycznej. Wróblewski przyswoił sobie dyskurs zwrotów, formuł i argumentów, służący opisowi sztuki i życia artystycznego w ścisłym związku z obowiązującą wówczas wykładnią rzeczywistości społecznej i politycznej<sup>9</sup>.

Najważniejszym elementem tego języka jest konfrontacja cech omawianego dzieła z wymogami realizmu socjalistycznego. Ponieważ wypracowywana doktryna nie była na naszym gruncie wystarczająco klarowna, w praktyce działanie krytyka polegało na identyfikacji zagrożeń płynących z jednej strony z formalizmu, a z drugiej naturalizmu. Te negatywnie nacechowane pojęcia wyznaczały granice, których przekroczenie prowadziło do naruszenia postulowanej formuły artystycznej. Wymóg identyfikacji niebezpieczeństw ideologicznych powodował, że teksty krytyka były zorientowane na odczytywanie tych aspektów dzieł, które pozostawały ambiwalentne wobec „postępowej” wizji rozwoju społecznego. W tym kontekście nierzadko w tekstach Wróblewskiego można było spotkać denuncjację estetyki kapizmu jako nurtu „aspołecznego” i związanego z okresem międzywojnia<sup>10</sup>.

Oczywiście w ramach tego schematu pojawiały się specyficzne kwestie, które wynikały z aktualizacji pewnych wątków w bieżącej debacie polityczno-kulturalnej. Jej przebieg Wróblewski śledził dość aktywnie i zdawał z niej relację również na łamach prasy, m.in. w artykule *O nową socjalistyczną sztukę. Zjazd z okazji I Ogólnopolskiej Wystawy Plastyki w 1950 roku*<sup>11</sup>. Szczególnie uderzającą korektą, która w zasadzie zwiastowała kres dominacji doktryny socrealistycznej, jest pojawienie się w tekście z „Echa Tygodnia” z 1955 roku rewaloryzacji pojęcia deformacji<sup>12</sup>.

Nie proponując rozpatrywania szczegółowych kwestii, warto przyrzeć się jednemu wybranemu zagadnieniu, które jednocześnie pozwoli nam uchwycić tonację tekstów i sposób analizy dzieł przez Wróblewskiego. Lektura „wiązanki” fragmentów poświęconych przedstawieniom pracy wydaje się dawać wgląd w cechy charakterystyczne jego języka krytycznego. Temat pracy to newralgiczny motyw w socrealizmie,

<sup>8</sup> Sławiński 1990: 137.

<sup>9</sup> Materiał porównawczy zawiera *Czas debat. Antologia krytyki artystycznej z lat 1945–1954*, 2016.

<sup>10</sup> Wróblewski, *Jeszcze w sprawie szkół plastycznych* 1948: 11.

<sup>11</sup> Wróblewski, *O nową socjalistyczną sztukę* 1950: 5.

<sup>12</sup> Wróblewski, *O deformacji* 1955: 2.

<sup>5</sup> Cyt. za Juskiewicz 2005: 47.

<sup>6</sup> Sławiński 1990: 130–152.

<sup>7</sup> Znaczna część tych publikacji jest dostępna na stronie Fundacji Andrzeja Wróblewskiego: <https://www.andrzejwroblewski.pl/bibliografia/> [dostęp: 9.06.2021].

przy pomocy którego szlifowano język wizualny nowego obrazowania (w ZSRS już w latach 30.), dążąc do heroizacji przedstawień wysiłku ludzkiego i uwydatniania entuzjazmu związanego z wykonywanymi czynnościami produkcyjnymi.

W artykule *Nowe elementy polskiej plastyki* z 1949 roku Wróblewski zwrócił uwagę na podstawowy problem:

„Praca” nie jest traktowana jako zjawisko społeczne, ale jako temacik rodzajowy, jako chwilowy obiekt inteligentnych zainteresowań, jako pretekst kombinacji formalnych<sup>13</sup>.

W innym artykule z tego samego roku pojawia się rozwinięcie zagadnienia:

Bartel ([nr] 1) pokazuje Robota jako coś w rodzaju przywódcy i symbolu pracy! Obraz ze swoim kultem dla bezmyślnej, mechanicznej pracy, jest spóźniony o kilkanaście lat. Kto inny w postaciach dwóch robotników, namalowanych „ciapkami” w ogólnej sylwecie, chce pokazać Rytm pracy! ([nr] 68, 61). Ostrożnie z tematyką robotniczą i realizmem socjalistycznym! Nie jest to najłatwiejsze malarstwo, przeciwnie, wymaga od plastyka wysiłku największego i najbardziej wszechstronnego<sup>14</sup>.

W kolejnych tekstach Wróblewski identyfikuje niezgodność przyjętej konwencji i przekazu:

Przodownik pracy i narzędzia jego pracy są zdematerializowane, odprzedmiotowane. Jego gest jest przeniesiony z mieszczańskiego portretu (obowiązkowo twarzą do widza) albo odwrotnie, jest tak wierny w stosunku do jego czynności zawodowej, że portret traci wszelką reprezentacyjność i staje się fragmentem obrazu rodzajowego<sup>15</sup>. [...] A portreciści nie pofatygowali się, żeby znaleźć sobie ciekawego, pełnowartościowego modela, przodownika albo postępowego inteligenta, tylko brali tego, kto im się nadarzył, bez względu na to, czy tego człowieka warto masom pokazać czy nie<sup>16</sup>.

W takim kontekście pojawia się wskazanie określonych błędów:

[N]iektórzy plastycy pokazywali pracę tak, jak człowiek, który maszyny nie rozumie i boi się jej. Dla takiego wnętrze huty jest jakąś przerażającą gmatwaną

niepojętych urządzeń albo znowu przypadkowym nagromadzeniem dziwacznych zabawek, u takiego malarza człowiek przy maszynie to nie jest robotnik umiejący posługiwać się narzędziem swojej pracy, ale ktoś, kto robi to, co mu maszyna każe<sup>17</sup>.

Waga tematu pracy powodowała, że Wróblewski powracał do niego wielokrotnie i w odniesieniu do różnych dzieł. Z powyższej kompilacji wynika, że oczekiwany w socrealizmie heroiczny wizerunek pracującego człowieka był uwikłany w istotne trudności. Polegały one na konieczności wyważenia balansu między przedstawieniem maszyny a człowiekiem. Jednostronna dominacja robotnika nad narzędziem wyklucza reprezentację trudu, natomiast zaakcentowanie złożoności narzędzi fabrycznych osłabia podmiotową wolę i aktywność pracownika<sup>18</sup>. Pod kątem tej ambiwalencji rozpatrywana jest trafność wykorzystania języka plastycznego, techniki i dobór modelu.

Wróblewski śledził spiętrzenie trudności, jakie rodzi ten temat, wykazując graniczne sytuacje, które grożą zatarciem i rozproszeniem sensu spowodowanego dominacją w przedstawieniu środków plastycznych lub osunięciem się obrazu pracy w nieaktualne formuły wizualne: scenę rodzajową czy mieszczański portret. Krytyk w trakcie wywodu wylicza kolejno niedostatki dzieła, co powoduje, że w ostatecznym rozrachunku recenzja przypomina scenę korekty jaką nauczyciel robi niezbyt pojętnemu uczniowi. Na tym przykładzie widzimy więc, jakie zadania stawia sobie recenzent i jak próbuje się z nich wywiązać: a jest to identyfikacja w dziele miejsc zakłócających transmisję treści, w tym wykazanie sprzeczności między jego postacią formalną a oczekiwanym przesłaniem.

Przy niewątpliwej wnikliwości uwag Wróblewskiego ten sposób badania dzieła, polegający na wykazywaniu niedostatków i niedociągnięć, wpisuje jego teksty w szeroki nurt literatury artystycznej przełomu lat 40. i 50. Zauważmy też, że poza strategią analizy teksty Wróblewskiego nie są wolne od innych rytualnych elementów recenzji tamtego czasu: pojawia się w nich tzw. imperatyw wtórności, który nakazywał przypomnienie o stanowiących drogowskaz osiągnięciach sztuki ZSRS<sup>19</sup>, czy też mający swe źródło w przemówieniu Bolesława

<sup>13</sup> Wróblewski, *O nową socjalistyczną sztukę* 1950: 5.

<sup>14</sup> Por. Marsicka 2015: 41.

<sup>15</sup> „Na tle ewolucji sztuki radzieckiej ostrzej widać sens i kierunek ewolucji naszej sztuki. My, dzięki temu, że drogę do realizmu socjalistycznego «utorowali» już artyści radzieccy, idziemy prędzej, tak, jak prędzej idziemy w naszym rozwoju gospodarczym i politycznym”, za: Marsicka 2015: 41.

<sup>13</sup> Wróblewski, *Nowe elementy polskiej plastyki* 1949: 5.

<sup>14</sup> Wróblewski, *Plastyka Łodzi i Poznania* 1949: 3.

<sup>15</sup> Wróblewski, *Wspaniała idea, słabsze wykonanie* 1949: 6.

<sup>16</sup> Wróblewski, *O nową socjalistyczną sztukę* 1950: 5.

Bieruta na otwarciu radiostacji we Wrocławiu (16 listopada 1947) na temat „nienadążania” kultury za przemianami w kraju<sup>20</sup>:

Oczywiście – w wielu wypadkach okaże się, że plastyk spóźnił się, że stoi w tyle za życiem, że najpierw musi się wiele nauczyć od robotnika i chłopa, zanim zacznie mu pomagać<sup>21</sup>.

Ceremoniały recenzji socrealistycznych wymagały również identyfikacji tendencji historycznie schyłkowych i minio-nych. Pojawiła się ona w recenzji retrospektywnej wystawy malarstwa polskiego:

Obrazy Malczewskiego zawierają jeszcze bardziej specyficzne rysy, charakteryzujące epokę i jej przedstawiciela inteligenta indywidualistę. Wiele z nich jest poświęconych wizjom, nawiedzającym starszego pana o rozwiniętym życiu intelektualnym. Wizje te mają czasem charakter bohaterski; częściej jednak dotyczą przeżyć erotycznych. Zwidują mu się satyry i nimfy, na które patrzy z mieszanym uczuciem. Z jednej strony odręca te wizje jako niegodne człowieka pełnego wielkich myśli, z drugiej jednak odczuwa jako tragedię osobistą, brak naturalnej wesołości i radości życia. Tragizm czerwonej i łysej czaszki myśliciela na trawie zalanej słońcem (obraz drugi od prawej na głównej ścianie) jest dobrą charakterystyką Młodej Polski<sup>22</sup>.

W kontraście do tego rodzaju ironicznych wycieczek Wróblewski wyraża pozytywne opinie na temat kolektywnego działania m.in. artystów Grupy Nurt<sup>23</sup>, sympatię okazuje plastynom amatorom<sup>24</sup> oraz wysoko ocenia sztukę takich twórców, jak Jan Matejko czy Felicjan Szczęsny Kowarski, którzy należeli do „postępowego” kanonu.

Przywołany wyżej zestaw wypowiedzi Wróblewskiego wystarczy, by pokazać ścisłą zależność od obowiązującego modelu komentarza i kryteriów oceny dzieł sztuki. Można też w nim uchwycić pewne zmiany tonu w zależności od przedmiotu analizy; krytyk w tych ramach może oskarżać, formułować surowe oceny, ale też pozwala sobie na do-rodusze pouczenia:

Z innych prac o interesującej tematyce wyróżnia się Dzierżyński Łopatowej, ale tylko ze względu na słuszne, ciepłe ujęcie tematu; strona warsztatowa pozostawia wiele do życzenia<sup>25</sup>.

Z przytoczonych wyżej fragmentów wynika, że instancja autora wypowiedzi nieskończenie dominuje nad przedmiotem analizy. Wróblewski wpisał się w taki model komunikacji, w którym krytyk stawał się arbitrem i nadzorcą produkcji artystycznej. Istotnym aspektem tego rodzaju komunikacji jest wyzbycie się przez krytyka indywidualnego głosu. Teksty wypowiedziane w imieniu kolektywu są formułowane w trybie, który zmierzał do zatarcia dotychczasowego podmiotowego „ja”. W tym kontekście warto zwrócić uwagę na to, że w przypadku Wróblewskiego było, że tak powiem, co wymazywać. W nowej rzeczywistości pochodzenie z „religianckiej” rodziny i związki z elitą przedwojennych wileńskich salonów jawiły się co najmniej jako niewygodne. Trzeba też pamiętać, że pomimo młodego wieku miał już na sumieniu „skrzywienie formalistyczne” z lat 1948–1949 (udział w I Wystawie Sztuki Nowoczesnej w Krakowie), a także wątpliwy z punktu widzenia władz eksces w postaci występu Grupy Samokształceniowej na Festiwalu Szkół Artystycznych w Poznaniu, z którego musiał złożyć publiczną samokrytykę w obszernym sprawozdaniu w „Przeglądzie Artystycznym”<sup>26</sup>.

Akces Andrzeja Wróblewskiego do „nowej rzeczywistości” i zaangażowanie we wprowadzanie socrealizmu – poza wszystkimi innymi kwestiami – miał cechy swego rodzaju eksperymentu artysty na sobie samym: poszukiwania tożsamości w obliczu rozpadu dotychczasowego świata. Wróblewski przez udział w projekcie socrealistycznym dostrzegł możliwość „skonstruowania” siebie na nowo: zarówno jako człowieka, jak i artysty. Jednocześnie nie możemy mieć wątpliwości, że gorliwość, z jaką wykazał się wówczas twórca *Szofera* miała cechy – by posłużyć się słowami Jana Michalskiego – „autopromocji w czasie rewolucji”<sup>27</sup>.

## II.

Spróbujmy teraz przyjrzeć się pismom artysty nieco inaczej i przybliżyć koncepcję dzieła sztuki wpisaną w teksty Wróblewskiego. Wymaga to uwzględnienia również wcześniejszych wypowiedzi

<sup>20</sup> Smulski 2000: 25–42.

<sup>21</sup> Wróblewski, *Plastycy w poszukiwaniu właściwej drogi* 1950, 12: 9.

<sup>22</sup> Wróblewski, *Wystawa malarstwa XIX–XX wieku w Pałacu Sztuki* 1949: 4.

<sup>23</sup> Wróblewski, *O grupie plastyków „Nurt”* 1950: 4.

<sup>24</sup> Wróblewski, *Sztuka plastyków amatorów* 1949: 11.

<sup>25</sup> Wróblewski, *Plastycy krakowscy na 34. rocznicę rewolucji* 1951: 14.

<sup>26</sup> Wróblewski, *Praca samokształceniowa* 1950: 34–37.

<sup>27</sup> Michalski 2009: 155–164.

z lat 1948–1949, wykraczających poza okres bezpośredniego uwikłania w doktrynę.

Lektura tego materiału pozwala na stwierdzenie, że to, co determinuje sposób myślenia Wróblewskiego o dziele sztuki to sytuacja odbiorcza i zdolność oddziaływania obrazu na widza. Zagadnienie to żywo go interesowało jako twórcę i jako komentatora sztuki, a w osobistych notatkach znajdujemy zapisy obserwacji reakcji i zachowań ludzi wobec obrazów na wystawach. Wiele pism Wróblewskiego krąży wokół tych zagadnień: komentarze na ten temat mają czasem charakter socjologicznych spostrzeżeń, a czasem refleksji – szczególnie tam, gdzie omawia sztukę prymitywów – o odcieniu antropologicznym. Relacja między obrazem a widzem nie została przez niego nigdzie systematycznie opisana, możemy jednak przyjrzyć się podjętym przez niego próbom jej wystawiania.

Szczególnie ciekawy pod tym względem jest jeden z najwcześniejszych tekstów, który artysta opublikował. Ukazał się on w 1948 roku we wznowionym na krótko piśmie „Głos Plastyków”<sup>28</sup> i został poświęcony Marcowi Chagallowi. Twórczości związanego z Witebskiem malarza miał okazję przyjrzyć się Wróblewski podczas studenckiego pobytu w Amsterdamie w 1947 roku, gdzie odwiedził m.in. Stedelijk Museum. Tekst w swojej zasadniczej części jest próbą ogólnego przybliżenia biografii i języka artystycznego tego twórcy. Jednak po przeprowadzonej analizie różnych aspektów formalnych sztuki Chagalla (między nimi hybrydycznego połączenia idiomu kubistycznego i impresjonistycznego) Wróblewski stwierdza: „nie zbliżyliśmy się wcale do jego obrazów, nie wyjaśniliśmy tajemnicy ich działania”<sup>29</sup>. W tym momencie następuje zmiana sposobu narracji i autor rozwija omówienie poszczególnych obrazów, w których padają następujące komentarze:

Kwiaty, twarz i ręce drgają w każdym dotknięciu pędzla – jakby kierował nim człowiek, który pierwszy raz w życiu wziął pędzel do ręki, dla powtórzenia tego, co uszczęśliwia mu oczy.

Obraz uderza. Czym? Może monumentalnością układu, może atmosferą koloru „uobecniającego” zimę bezdomnych. Może to jest łączne działanie tej zimy, chłopskiej twarzy dziada i kopuł cerkiewnych.

W atmosferze koloru – kobaltu – jak w powietrze wystrzela abstrakcyjna postać kobieca czystej czerwieni, której załamujące się kontury i płaszczyzny z różnymi szybkościami rysują abstrakcyjną przestrzeń. W oczach szereg eksplozji; nie tylko barwnych. W łonie matki – zarysy dziecka, gdzieś – krowa karmiąca, u stóp błyskawice ziemi<sup>30</sup>.

Powyższy zabieg literacki, jakim posługuje się Wróblewski, powoduje, że ten wczesny tekst, dysponujący wewnętrzną dramaturgią, znacznie wyróżnia się wśród tych, które zdołał opublikować. Jeśli jego pierwsza część wydaje się aspirować do tego, co nazwano naukowym nurtem krytyki artystycznej<sup>31</sup>, to druga ma uświadomić czytelnikowi ograniczenia tego rodzaju analizy. Intelktualna analiza zjawiska zostaje zastąpiona charakterystyką emocjonalno-poetycką, która ukazuje trudność językowego przebicia się do obrazowego zjawiska i oświetlenia ikonicznego ustroju dzieła. Bezosobowa narracja pierwszej części tekstu załamuje się i autor wprowadza rzadką później – jak wiemy – indywidualizację optyki opisu w perspektywie odbiorcy.

W omawianym tekście sposób oddziaływania obrazów Chagalla na widza został przez Wróblewskiego określony mocą „odmładzania”. W podobnym duchu ujmując on zjawisko sztuki prymitywnej w artykule z „Przeglądu Artystycznego” z 1948 roku. Występująca u prymitywów integralność sztuki i życia („jednocześnie wydzielanie potu i twórczość artystyczna”) oraz jednolitość psychiczna twórcy i odbiorcy, powoduje, że efekt obrazu „powstaje jak iskra, czy piorun, wskutek wyładowania, które następuje wtedy, gdy dostateczna ilość energii nagromadziła się na przewodniku”. Wizja twórcy powracająca w akcie odbiorczym: „rozsadza [ . . . ] temat ogólny (np. Chrystusa Frasobliwego) na rzecz wyrazu indywidualnego (zwykle sprzecznego nie tylko ze «smutnymi», ale – sprzecznego w sobie tak, że trudno ten wyraz określić)”<sup>32</sup>.

W obu tych tekstach z 1948 roku (warto podkreślić, że Chagall jest określony mianem „prymitywa oficjalnego”), oddziaływanie obrazu jest rozpatrywane w kategoriach intensywnej przemiany, która to transformacja wydarza się mimowolnie, naruszając nawet zawartość znaczeniową dzieła. Wydaje się, że taka koncepcja odbioru znajduje się też u podstaw tego, jak Wróblewski wyobrażał sobie działanie obrazów

<sup>28</sup> Wróblewski, *Marc Chagall* 1948. Redakcja „Głosu Plastyków” opatrzyła publikację tekstu Wróblewskiego następującym komentarzem: „Nie podzielając całkowicie poglądów autora na malarstwo Chagalla, drukujemy poniższy artykuł ze względu na jego bezsprzeczne wartości”.

<sup>29</sup> Wróblewski, *Marc Chagall* 1948.

<sup>30</sup> Wróblewski, *Marc Chagall* 1948: 106.

<sup>31</sup> Wasilewska 2013: 269.

<sup>32</sup> Wróblewski, *Sztuka prymitywna* 1948: 8.

powstających współcześnie, przy czym twórca dzisiejszy w odróżnieniu od prymitywów powinien rezultat dzieła kontrolować. W przewodniku po I Wystawie Sztuki Nowoczesnej w 1948 roku, skierowanym do robotników, w którym wcielił się w rolę zewnętrznego komentatora, swoje własne obrazy opisał następująco:

Jego obrazy są ordynarne, widoczne z daleka, raz z bliska swą wyrazistością. Każda kula czy ryba jest bardziej konkretna niż naturalny przedmiot, na przykład głowa oglądającego. Wszystko w obrazach jest na wierzchu i woła najprostszymi słowami o radości i sile<sup>33</sup>.

W tej charakterystyce namacalność obrazu konkuruje ze sposobem istnienia widza, tak jakby formy uzewnętrzniały się, wkraczając do rzeczywistości patrzącego. Powstaje tu swego rodzaju ciągłość, w której zachodzi proces przedmiotowej i materialnej komunikacji. Efekty tego rodzaju transmisji wydają się niemal odciskać w ciele odbiorcy. Choć Wróblewski nigdzie nie zdołał bliżej zidentyfikować tego procesu, to podana charakterystyka wydaje się odwoływać do dynamogenicznego (pobudzającego lub tonizującego) pojmowania form, która pojawiała się już w koncepcjach sztuki końca XIX wieku, np. u Georges'a Seurata. W artykule *Jak odczuć ludzkość sztuki abstrakcyjnej?*<sup>34</sup> Wróblewski rozważa przydatność i zdolność mobilizowania przez obrazowanie bezprzedmiotowe:

Abstrakcja nie tylko pokaże rewolucjonście klimat jego duszy, da mu czyste estetyczne wzruszenie, ona go swoją logiką wewnętrzną umocni, swymi drażniącymi kontrastami pobudzi, swą oczywistością, wyrazistością konstrukcji – natchnie wiarą w siebie i w przyszłość<sup>34</sup>.

To, co w dziełach prymitywów i u Chagalla wydarzało się niezależnie i w sposób swobodny, może zostać spożytkowane przez współczesnych artystów i stać się częścią mobilizującego społecznie doświadczenia. Niezależnie od tego, że z czasem w kolejnych pismach większą rolę będą odgrywać aspekty związane z asocjacyjnym potencjałem realizmu, koncepcja obrazu jako *sztosu*, pozostanie w nich dominująca. Malarstwo w ujęciu Wróblewskiego powinno przewyciężyć swoje dotychczasowe społeczne wyobcowanie i stać się sztuką sterowania ludzkimi afektami. Obraz w tej utopijnej wizji miałby włączyć się w kontinuum sieci i relacji społecznych,

i zyskać moc pobudzania znajdujących się w tej samej przestrzeni podmiotów do aktywności i sprawczości.

Na samo zakończenie zwróćmy jeszcze uwagę na czasowy wymiar zdarzenia odbiorczego. Wróblewski dość konsekwentnie najwyżej ocenia jego natychmiastowość; w 1955 roku w tym duchu będzie pisał, że „długa kontemplacja oryginału w ciszy galerii nie musi oddziaływać głębiej niż w pośpiechu widziana zła reprodukcja”<sup>35</sup>. Taka struktura czasowości podkreśla jeszcze mocniej bodźcowy, impulsowy sposób istnienia obrazu.

Pojawiające się w tekstach artysty próby wysłowienia percepcji przez metafory „eksplozji”, „wybuchu”, „uderzenia” odsłaniają swoje związki z „nagłośnią” obecną już w estetyce romantycznej<sup>36</sup>. W ramach tej estetycznej tradycji chwila jest momentem, który znosi dotychczasowe rozpoznanie czasu i prowadzi do uchwycenia nowych i nieoczekiwanych związków między rzeczami.

W przypadku wypowiedzi Wróblewskiego ta epifania chwili związana z nowym stanem świadomości zyskuje jednak nieco inne ukierunkowanie. Niezależnie od tego, jak intensywnie dzieło promieniowałoby swą wizualną mocą, to zawsze pozostaje w sferze programowej kalkulacji. W efekcie obraz nie rozrywa horyzontu, otwierając widza na nieoczekiwane, ale raczej przywraca do światopoglądowej pewności; upewnia w niej odbiorcę – „rewolucjonistę”. W ten sposób określone romantyczne toposy zostają zaprzęgnięte do sposobu myślenia o oddziaływaniu sztuki, dla którego istotne były cele propagandowe. W tej perspektywie estetyczny moment podlega dialektycznemu zapośredniczeniu i wydarza się jako historyczne przeznaczenie.

To szczególne obciążenie, jakie określa u Wróblewskiego spotkanie z dziełem sztuki, jest zapewne też tym, co wyraźnie różni wymowę jego artykułów od najciekawszych obrazów jego autorstwa. Te drugie bowiem, dzięki swojej ikonicznej złożoności, polegającej m.in. na przekształcaniu i odwracaniu figuratywnych kodów, uwalniają się – jakby na przekór dyskursywnym deklaracjom – od „dialektycznego” odczytania.

<sup>33</sup> Wróblewski, *Komentarz do wystawy* 1948.

<sup>34</sup> Wróblewski, *Jak odczuć ludzkość sztuki abstrakcyjnej?* 1948.

<sup>35</sup> Wróblewski, *O naśladownictwie* 1955.

<sup>36</sup> Por. Boher 2005.

## Bibliografia

- Andrzej Wróblewski 2014 = Andrzej Wróblewski. *Unikanie stanów pośrednich*, red. Magdalena Ziółkowska, Wojciech Grzybała, Warszawa 2014 (szczegółowa bibliografia)
- Andrzej Wróblewski 2015 = Andrzej Wróblewski: *Recto/verso*. ed. E. De Chasse, M. Dziewańska, Warszawa 2015
- Andrzej Wróblewski 2020 = Andrzej Wróblewski. *Waiting Room*, red. Magdalena Ziółkowska, Wojciech Grzybała, Warszawa 2020
- Banaś 2006 = Barbara Banaś, *Andrzej Wróblewski [1927–1957]*, Warszawa 2006: 21
- Boher 2005 = Karl-Heinz Boher, *Nagłość. Chwila estetycznego pozoru*, przeł. Krystyna Krzemieniowa, Warszawa 2005
- Czas debat. *Antologia krytyki artystycznej z lat 1945–1954* 2016 = *Antologia krytyki artystycznej z lat 1945–1954*, t. 1 – *Upowszechnianie kultury i mecenat państwowy*, t. 2 – *Realizm i formalizm*, t. 3 – *Wektory geografii artystycznej, reinterpretacje tradycji, sylwetki*, red. A. Pietrasik, Piotr Stodkowski, Warszawa 2016
- Juskiewicz 2005 = Piotr Juskiewicz, *Od rozkoszy historiozofii do „gry w nic”*. *Polska krytyka artystyczna czasu odwilży*, Poznań 2005
- Marsicka 2015 = M. Marsicka, *Reprezentacje pracy w polskiej fotografii socrealistycznej*, praca magisterska, Uniwersytet Adama Mickiewicza, Poznań 2015: 41
- Michalski 2009 = Jan Michalski, *Autopromocja w czasie rewolucji. Andrzej Wróblewski i Grupa Samokształceniowa*, w: *Chłopiec na żółtym tle. Teksty o Andrzeju Wróblewskim*, Kraków 2009
- Sławiński 1990 = Janusz Sławiński, *Krytyka nowego typu*, w: *Teksty i teksty*, Warszawa 1990
- Smulski 2000 = Jerzy Smulski, *O polskiej socrealistycznej krytyce (i samokrytyce) literackiej*, „Teksty Drugie” 2000, 1–2: 25–42
- Wasilewska 2013 = Diana Wasilewska, *Przełom czy kontynuacja? Polska krytyka artystyczna 1917–1930 wobec tradycji młodopolskiej*, Kraków 2013: 269
- Wróblewski *Jak odczuć ludzkość sztuki abstrakcyjnej?* 1948 = „Dziennik Literacki” 1948, 22: 4. Przedruk: *Andrzej Wróblewski nieznany*, red. Jan Michalski, Marta Tarabuła, Kraków 1993: 131
- Wróblewski, *Jeszcze w sprawie szkół plastycznych* 1948 = Andrzej Wróblewski, *Jeszcze w sprawie szkół plastycznych*, „Wies” (Łódź) 1948, 47 (21.11.): 11
- Wróblewski, *Sztuka prymitywna* 1948 = Andrzej Wróblewski, *Sztuka prymitywna*. „Przegląd Artystyczny”, 1948, 8–9: 8. Przedruk: *Andrzej Wróblewski nieznany*, red. Jan Michalski, Marta Tarabuła, Kraków 1993: 108–109
- Wróblewski, *Marc Chagall* 1948 = Andrzej Wróblewski, *Marc Chagall*, „Głos Plastyków” 1948, 9: 100–101. Przedruk: *Andrzej Wróblewski nieznany*, red. Jan Michalski, Marta Tarabuła, Kraków 1993
- Wróblewski *Komentarz do wystawy* 1948 = Andrzej Wróblewski, *Komentarz do wystawy* 1948, w: *I Wystawa Sztuki Nowoczesnej. Pięćdziesiąt lat później*. red. Marek Świca, Jan Chrobak, Kraków 2000: 111
- Wróblewski, *Nowe elementy polskiej plastyki* 1949 = Andrzej Wróblewski, *Nowe elementy polskiej plastyki. (Na marginesie ostatnich wystaw)*, „Echo Tygodnia” (Kraków) 1949, 10: 5
- Wróblewski *Wystawa malarstwa XIX–XX wieku w Pałacu Sztuki* 1949 = Andrzej Wróblewski, *Wystawa malarstwa XIX–XX wieku w Pałacu Sztuki*, „Echo Tygodnia” 1949, 13: 4
- Wróblewski *Sztuka plastyków amatorów* 1949 = Andrzej Wróblewski, *Sztuka plastyków amatorów*, „Wies” 1949, 25: 11
- Wróblewski, *Plastyka Łodzi i Poznania* 1949 = Andrzej Wróblewski, *Plastyka Łodzi i Poznania*, „Echo Tygodnia” 1949, 34: 3
- Wróblewski, *Wspaniała idea, słabsze wykonanie* 1949 = Andrzej Wróblewski, *Wspaniała idea, słabsze wykonanie. Na marginesie krakowskiej wystawy pt. „Praca”*, „Trybuna Ludu” 1949, 134: 6
- Wróblewski *Praca samokształceniowa* 1950 = Andrzej Wróblewski, *Praca samokształceniowa Związku Akademickiego Młodzieży Polskiej i kół artystycznych na uczelniach plastycznych*, „Przegląd Artystyczny” 1950, 5–6: 34–37
- Wróblewski *O nową socjalistyczną sztukę* 1950 = Andrzej Wróblewski, *O nową socjalistyczną sztukę. Zjazd z okazji I Ogólnopolskiej Wystawy Plastyki*, „Echo Tygodnia” 1950, 6: 5
- Wróblewski, *Plastycy w poszukiwaniu właściwej drogi* 1950 = Andrzej Wróblewski, *Plastycy w poszukiwaniu właściwej drogi*, „Trybuna Wolności” 1950, 12: 9
- Wróblewski, *O grupie plastyków „Nurt”* 1950 = Andrzej Wróblewski, *O grupie plastyków „Nurt”*, „Echo Tygodnia” 1950, 15: 4
- Wróblewski, *Plastycy krakowscy na 34. rocznicę rewolucji* 1951 = Andrzej Wróblewski, *Plastycy krakowscy na 34. rocznicę rewolucji*, „Życie Literackie” 1951, 14: 14
- Wróblewski, *O deformacji* 1955 = Andrzej Wróblewski, *O deformacji*, „Echo Tygodnia” 1955, 43: 2
- Wróblewski, *O naśladownictwie* 1955 = Andrzej Wróblewski, *O naśladownictwie* (1955), w: *Andrzej Wróblewski nieznany*, red. Jan Michalski, Marta Tarabuła, Kraków 1993: 171

## Summary

### Andrzej Wróblewski as an art critic

Andrzej Wróblewski (1927–1957) is one of the most important painters in the narrative of Polish art history, but his activity as a writer and art critic has not hitherto been analysed sufficiently. The first part of this text attempts an overview of the writings of the artist who painted the series of “Executions”. This broad perspective permits one to conclude that the vast majority of his texts serve to implement and enforce the ideology of Socialist Realism. As a young artist Wróblewski joined the cultural offensive of the authorities of the Polish People’s Republic, aiming to reorganise artistic life. While he wrote some articles expressing a negative attitude to earlier art education, most of his texts promoted an art whose visual language would unequivocally affirm postwar changes in the social order. The rhetorical layer of his texts from 1949–1954, written when he was most active as an art critic, does not differ from that of reviews dominant at the time. Wróblewski does not escape the phenomenon of “standardisation” characteristic of the period. This was typical of a communication model in which the critic was the arbiter and supervisor of artistic production. Resignation from the singular voice was a crucial aspect of this type of communication; texts formulated on behalf of a collective aimed at blurring the individual self.

The second part of the text looks at the artist’s writings in a different way, focusing on his earlier works from 1948–49, when he had not yet become involved with the doctrine of Socialist Realism. The paper tries to define his idea of a work of art. A reading of this material leads to the conclusion that what determines his way of thinking is the relation between the viewer and the artwork, as well as the ability of the latter to impact on the viewer. These issues interested him greatly as both artist and critic. His notes describe his observations of the reactions of viewers to paintings and their behaviour at exhibitions. The most important text from this point of view is his 1948 article on Marc Chagall, in which intellectual analysis is replaced by emotional and poetic description. It exhibits the difficulties of capturing pictorial phenomena by means of language and illuminating their iconic structure. The effect of painting is considered in anthropological terms as effecting a transformation of the viewer and an attempting to provoking him to activity and agency. In accordance with the utopian premises which Wróblewski developed in the late 1940s, painting should overcome its traditional social alienation and become the art of controlling human affects.