

Barbara Baworowska
Muzeum Narodowe, Wrocław

Cwenarski, Rosołowicz. Bardzo wrocławska historia windowania sztuki wzwyż

Waldemar Cwenarski¹ od ponad półwiecza należy do ścisłego grona najlepszych polskich malarzy. Dołączył do niego w 1955 r., spadając z zaświatów na fali odwilży w kulturze zmrożonej doktryną polityczną realizmu socjalistycznego. Urodził się we Lwowie 6 października 1926 r. – datę tę podała matka artysty do katalogu wystawy pośmiertnej². W oficjalnym życiorysie posługiwał się metryką sfałszowaną w czasie wojny, w której był o 3 lata młodszy. Był dzieckiem Józefy z Liśkiewiczów, pielęgniarki, i Włodzimierza – oficera zawodowego w jednostce stacjonującej w Rawie Ruskiej. Tam wzrastał wraz z trojgiem przyrodniego rodzeństwa z pierwszego małżeństwa ojca. Ojciec zmarł w 1938 r. O braciach słuch zaginął już na początku wojny, a siostrę w 1940 r. zamordowali Niemcy. Dla trzynastoletniego Waldemara nastał czas tułaczki po małych miasteczkach podlwowskich, w tym dłuższy pobyt w Brzuchowicach, gdzie matka pracowała w sanatorium, dbał o ukrywanego w oranżerii lwowskiego Żyda – Kandla. Dorastając w czasie okupacji rwał się do wojaczki. Do najpilniej strzeżonej tajemnicy rodzinnej należała ujawniona ostatnio informacja o tym, że dopuścił się dezercji z wojska sowieckiego, do którego trafił jako ochotnik³. Kiedy w 1945 r. rozpoczął się eksodus przesiedleńczy, wylądował z matką w Bytomiu, następnie w Wałbrzychu, by w 1947 r. osiąść na stałe we Wrocławiu. Tu w 1949 r. zdawał maturę w Liceum Plastycznym, a od jesieni studiował w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych. Przyjęto wówczas program realizmu socjalistycznego za główną wytyczną działalności pedagogicznej polskich uczelni artystycznych.

¹ Informacje o artyście opracowane w oparciu o artykuł: Baworowska (2005: 4–29).

² Wystawa pośmiertna (1956).

³ Informacja ustna uzyskana od Krystyny Cybińskiej podczas redagowania artykułu do druku.

Cwenarski stracił życie 4 kwietnia 1953 r., na trzy miesiące przed ukończeniem czwartego roku studiów, mając 27 lat.

Śmierć nastąpiła na skutek wylewu krwi do trzustki, a z racji tego iż na ciele Cwenarskiego stwierdzono szereg obrażeń, lekarz dokonujący sekcji zwłok postawił wniosek o przeprowadzenie śledztwa. Niestety nie zostało ono nigdy przeprowadzone⁴.

W ten sposób zostaliśmy pozbawieni wiedzy o ostatnich godzinach życia artysty.

W tym samym, 1953 r., zmarł Stalin i odtąd sytuacja polityczna w Polsce zaczęła się powoli zmieniać. W 1955 r. cenzura rozluźniła się dostatecznie, aby na sale wystawowe przepuścić obrazy odmienne od socrealistycznych, nazywanych przez Zbigniewa Herberta złośliwie Ręcznie Malowanym Paskudztwem. Pierwszą tego oznaką we Wrocławiu była Wystawa Przeglądowa Prac Młodych Plastyków, urządzona w maju ze 128 kompozycji malarskich, graficznych, rzeźbiarskich i ceramicznych 28 artystów. Z inicjatywy przyjaciół pokazano wtedy następujące płótna Cwenarskiego: *Pożoga*, *Pejzaż z Wrocławia*, *Dzieci z Bałut* oraz *Autoportret*, błędnie zatytułowany jako *Studium do kompozycji Pożoga*⁵. Część eksponatów z tej wystawy pojechało wprost do Warszawy na otwartą w lipcu Ogólnopolską Wystawę Młodej Plastyki, która – zwana popularnie „Arsenałem” – dała początek artystycznej odwilży. Była to wielka prezentacja prawie 500 prac ponad 240 artystów⁶. Komisja Nagród, powołana przez II Zjazd Młodych Plastyków, rozdała w warszawskim Arsenale 41 równorzędnych nagród w wysokości 2500 zł. Jedną z nich przyznano Cwenarskiemu, za całość

⁴ Mrozowski (1985: 152 i przypis 9).

⁵ Wystawa (1955).

⁶ Ogólnopolska (1955).



Il. 1 Waldemar Cwennarski, *Pożoga*, 1951; olej na płótnie. Wł. MNWr (VII-856). Fot. Edmund Witecki

wystawionych prac⁷. Krytycy wprowadzili go wówczas, z jego „fantastycznie burzliwą *Pożogą*”, na „pozycję najsilniej wysuniętą w kierunku ekspresjonizmu”⁸ lub wiązali z Chagallem⁹.

Na urządzonej w roku następnym wystawie pośmiertnej krytyka mogła sprawdzić, w jakim stopniu twórczość Cwennarskiego jest równoznaczna z pojęciem sztuki nowoczesnej, która w Polsce wchodziła właśnie w fazę wielkiego rozkwitu abstrakcji. Nie stwierdzono jednak u niego tego rodzaju form, więc przypięto mu etykietę artysty tragicznego.

Katalog dzieł wszystkich Cwennarskiego liczy 183 pozycji. Zasługą matki i przyjaciół artysty było nadanie tytułów cyklom i pojedynczym pracom oraz usystematyzowanie całości w porządku chronologicznym. Dla krótkiego przedziału czasu, obejmującego lata 1947–1953, zastosowano podział na dwa okresy: debiutancki, przed studiami, i dojrzałej twórczości – w toku studiów. Czas powstania obrazów odtworzono z budzącą respekt dokładnością, w niektórych przypadkach nawet co do dnia. Zostało to odnotowane tylko raz, w monografii Zakrzewskiej¹⁰. Natomiast pewien zespół szkiców i rysunków, dodanych później, osadzono już w mniej precyzyjnych, szerzej rozstawionych ramach czasowych¹¹.

Pośmiertną sławę przyniosła artyście *Pożoga* (il. 1). Bohaterami obrazu są dwa konie: czerwony i biały, który – namalowany trupio widmową farbą – urasta do symbolu

śmierci. Ubranie w takim kolorze nosi też postać powalona na łopatki wśród rekwizytów, przeniesionych z wcześniejszego obrazu *Dzieci z Bałut*. Na zawężonych do minimum skrawkach nocnego nieba zostały wtkoczone: po lewej nocne widziadła pajaców, po prawej pełni swój dyżur księżyc.

Głównym bohaterem obrazu jest dziwny czerwony koń, który zdaje się rosnąć, ogromnieć w oczach. Odpowiedzialność za to złudzenie ponoszą płomienie, którymi artysta zastąpił ciało zwierzęcia. Część płomieni – w nagłym zwrocie do tyłu – wyznacza, tuż przy górnej krawędzi płótna, kształt szyi i głowy. Z dwóch innych płomieni, wypychanych pociągnięciami pędzla w bok i w dół, sporządzone są przednie kończyny. Koń tryska patologiczną energią i zdaje się być niezniszczalny. Tę niepokojącą realność udało się artyście oswoić poprzez mistrzowskie wykorzystanie ironii. Wystawił konia na szyderstwo, zaopatrując go w zbyt cienkie i krótkie nogi, za małą głowę w stosunku do rozdętego ogniem tułowia oraz kikut zakończony drapieżnym szponem zamiast kopytem. W istocie koń jest na bakier z proporcjami, podobnie jak wierzchowiec Velázquez na obrazie *Infant Baltasar Carlos*. Zwierz wygląda podobnie groźnie, ale o wiele mniej w nim burzycielskiego impetu i bitewnego podniecenia. A to oznacza, że deformacja, której Cwennarski uchylił furtkę do obrazu, idąc za sztuką naszych czasów, odniosła pożądaną skuteczną. Ale można to ująć inaczej. Ułomność, kalectwo ognistego konia wplątuje go w dalekie od twórczej fantazji dramaty zwykłej codzienności, w powszechne zmagania z dolegliwościami życia. Rozładowanie napięć dokonało się w maleńkim, kolorowym obrazie noszącym tytuł *Szkieł do mozaiki*. Tu konie przeniesione z *Pożogi* należą do innej rzeczywistości, nie skażonej ohydą zniszczenia i śmierci, a piękna postać młodzieńca wnosi do obrazu tchnienie tajemnicy. Dalsze losy koni i człowieka miały się objawić w *Spotkaniu w stepie*. Ale jest to ledwo zaczątek, ostatni obraz.

Czerwony koń nasunął licznym komentatorom trafne skojarzenie z wojną. Jest wśród nich Paweł Banaś, który napisał:

Niszczycielski galop ma w sobie coś z Goi, coś z koszmarnych stworów Witkiewiczowskich, tylko że w innym umieszczony jest świecie. Jest to raczej minotaur z rysunków Picassa, okrutna bestia ze szkiców o pokoju i wojnie¹².

⁷ Dziwny (1955: 5).

⁸ Bogucki (1955: 101).

⁹ Joly (1956).

¹⁰ Zakrzewska (1959).

¹¹ Waldemar Cwennarski (1967).

¹² Banaś (1970: 197).

Pojawia się też pokusa kojarzenia czerwonego konia z pojęciem rewolucji. Wiek XX był stuleciem nie tylko dwóch największych w historii zachodniego świata konfliktów militarnych, lecz także gwałtownych przewrotów, mnożących się bez końca rewolucji, permanentnej walki, która w czasie bardzo krótkiej i dosyć samotnej aktywności twórczej Cwenarskiego, toczyła się pod hasłem walki nieomal o wszystko, nawet o pokój, a zwłaszcza o socjalizm. Nikt się nie zastanawiał nad szansami zwycięstwa, tak jakby walka mogła być celem samym w sobie. Wielkość młodego artysty polega na tym, że odrzucając ideę prymitywnej walki, oddawał się pasji malowania dla ratowanie kruchego bytu artystycznego wzruszenia.

Czynnością niewątpliwie rewolucyjną było namalowanie w owym czasie dwóch obrazów religijnych. O *Ukrzyżowaniu* mówiono, lecz najczęściej tylko wzmiankowano, że jest w walorach malarskich pełniejsze i dojrzsze od *Piety*, ale mniej dramatyczne (il. 2). Tradycyjny schemat ikonograficzny został w obrazie stopiony z treściami czasu teraźniejszego poprzez wykorzystanie trumny w malarskiej konstrukcji krzyża i wystawienie w niej ciała z rozłożonymi rękami. Skrzynię, której ramy rozsadza cenniejszy niż złoto przepych koloru żółtego, artysta ustawił w pionie na pierwszym planie, wprost na szarej ziemi. Z wieka zrobił belkę poziomą. W głębi rozwinął pasmo zieleni z grupami świadków wydarzenia, a niebo wypełnił kolorem czerwonego wina. W toku dwumiesięcznej pracy nad obrazem artysta okazał się mistrzem, otwierającym nową przestrzeń dla rozwijania tego tematu. Na odwrocie obrazu widnieje projekt sceny zbiorowej z udziałem postaci z dzieckiem i osób w hełmach bojowych.

Często powtarzane informacje o słabo wyposażonym warsztacie Cwenarskiego w artykuły malarskie są, oczywiście, prawdziwe. Jednak raz w życiu mógł się poczuć krezusem, kiedy po ukończeniu projektu podjętego dla zarobku, zostało mu 25 czystych arkuszy trudnodostępnego w owym czasie brystolu. W pewnym momencie pokazał kolegom tyleż samo wielkoformatowych kompozycji, które przeszły do historii jako *Etiudy* oraz serię *Głowy* złożoną z 39 rysunków formatu kartki maszynopisu. Wtedy też wspominał, że pracę tę wykonał w ciągu dwóch dni: 4 i 5 września 1952 r.¹³ Zbitka liter „DZJK” na dziesięciu rysunkach tej serii jest sygnaturą o charakterze dedykacyjnym i heteronimicznym, która



Il. 2 Waldemar Cwenarski, *Ukrzyżowanie*, 1952; olej na płótnie. Wł. MNWr (XVII-154). Fot. Edmund Witecki



Il. 3 Waldemar Cwenarski, *Krystyna (87)*, 1952; olej, papier. Wł. Krystyny Cybińskiej. Fot. Edmund Witecki

¹³ Zakrzewska (1959).

w postaci rozwiniętej odsłania treść następującą: „Dusza Zaczarowanej Jan Krzysztof”. Adresatką tej dedykacji była Krystyna Cybińska (il. 3). Dedykacja „LJK” na dwudziestu innych rysunkach dotyczy Aliny Rogalskiej (1922–2000, później Rogalskiej-Kaćma), nazywanej zdrobniale Lalą – dziś powiedzielibyśmy, że była Cwenarskiego fanką.

Ważniejsza od treści uczuciowej jest zawarta w dedykacjach informacja o tym, że Cwenarski utożsamiał się z Janem Krzysztofem, tytułowym bohaterem powieści Romaina Rollanda. Książka jest gigantycznym manifestem oraz francuską odmianą ekspresjonizmu, który, w odróżnieniu od niemieckiego, był optymistyczny. Cwenarskiemu mogła się podobać ekstensywność doświadczeń Jana Krzysztofa, który – natchniony przykładem Beethovena, Michała Anioła i Tołstoja – wziął rozbrat z formującą się na początku stulecia awangardą. Był to przykład artysty nie skarżącego się ani na brak zrozumienia, ani na brak wolności. Energiczny i zdobywca, śmiało przezwyciężał trudności i przeszkody w dążeniu do osiągnięcia harmonii wewnętrznej i mistrzostwa. Był człowiekiem czynu, wywierającym wpływ na otoczenie dzięki intensywności życia duchowego, potężnym uczuciom i zdolnościom wywoływania wzruszeń. Był wreszcie urzeczywistnieniem idei uszlachetniającego oddziaływania na ludzi poprzez „żar miłości”, wzniesiony wielkim napięciem emocjonalnym przeżyć. Optymistyczna filozofia, afirmacja życia, wiara w człowieka, w siłę ducha i zdolność doskonalenia się utorowała książce drogę do szerokich kół czytelniczych na świecie¹⁴. Fascynacja postacią literacką doprowadziła Cwenarskiego do serii *Etiud*, będącej malarzkim ekwiwalentem powieściowej elegii na śmierć dziecka. W 1949 r. zaczęła się ukazywać w tomach *Dusza zaczarowana* Rollanda, również inspirująca Cwenarskiego.

Etiudy odznaczają się zwartą, mocną i wyrazistą formą, w którą wtopione są trzy, jakby brulionowe, szkice. Głęboka ekspresja i napięcie dramatyczne kompozycji pozwoliły krytyce połączyć naszego artystę ze starszym o 55 lat Georgesem Rouaultem. Podobieństwa są wyraźne zwłaszcza w „witrażowej” linii konturów, która u Francuza wynikała z fascynacji średniowiecznymi katedrami, podczas gdy u Cwenarskiego z pomysłu malowania czarną farbą olejną na papierze. Rozprzestrzeniające się wzdłuż linii tłuste ślady oleju ociepliły kontur tak, że zdaje się mieć temperaturę ciała.

Wszystkie sceny w *Etiudach* rozgrywają się z udziałem dzieci. W czterech występują one wraz z koniem, który w pierwszej jest konikiem drewnianym. Artysta wyposażył siedzącego na nim chłopca w sztandar i czerwoną tarczę, szpiczastą czapkę oraz, wyrażającą wojowniczość, buńczuczną minę. Oglądamy więc chłopca przygotowanego na spotkanie z barbarzyństwem, ale gdyby nastawić ucha, można by usłyszeć łkanie. Czwartha *Etiuda* jest szkicem konia unoszącego się w górę na całą wysokość kompozycji wraz z drobną figurą jeźdźcy w szpiczastej czapce, trzymającą łuk napięty w stronę księżycy. Kierunek w jakim zmierza wskazuje na podróż bezpowrotną. W kolejnych kompozycjach artysta skupił się na miejscu i okolicznościach zgonów młodych bohaterów. Postaci ubrał w wyraziste uniformy w poprzeczne paski. Pierwszą więc rzeczą, o której myślimy jest ta, że osoby te mają, bądź miały – wszak niektóre są wystawione w trumnach – status więźnia, skazańca lub zesłańca. Pasiaki kojarzą się zawsze ze śmiercią gdyż nosili je osadzeni w gułagach, gdzie paski były poziome, i obozach koncentracyjnych, gdzie paski były pionowe. Tylko raz dramatyczny krzyk, podkreślony scenicznym gestem, wydobywa się z piersi jednego z bohaterów. To może być malarz obwieszczający nową świadomość śmierci i nową formę tego wielkiego tematu w sztuce. I zaraz potem pojawiają się w cyklu oznaki gniewu, waleczności, mobilizacji do walki. Wreszcie nadchodzi czas medytacji, modlitwy oraz hieratyczna postać sprzymierzona z księżycem – udająca kariatydę personifikacja uroczystego wymiaru wszechświata.

Wywodzące się z tego samego, dwudniowego porywu twórczego *Głowy* wydają się przy jednoczesnych *Etiudach* skromnymi drobiazgami. Niektóre *Głowy* są ujęciami portretowymi uczestników wydarzeń przedstawionych w *Etiudach*. Przywołują skojarzenia z filmową metodą najazdu i zbliżenia do królującego na twarzach milczenia. I może właśnie dlatego seria *Głów* brzmi jak wybredna metafora dramatów ukazanych w *Etiudach*. Są to w większości anonimowe portrety w trójkątnych czapkach, które u Cwenarskiego zdają się należeć do ceremoniału pasowania ludzi młodych na dorosłych. Ukoronowaniem regularnie powtarzającej się w sztuce Cwenarskiego głowy nakrytej trójkątem jest *Autoportret* olejny z 1952 r. Artysta malując ten obraz posługiwał się bielą i błękitem, ale przede wszystkim kolorem czarnym. Marzył więc poniekąd o epitafijnym charakterze portretu młodego bohatera swojej sztuki. Z bohaterem tym są związane różne tajemnice, które Cwenarski wykradał starym mistrzom

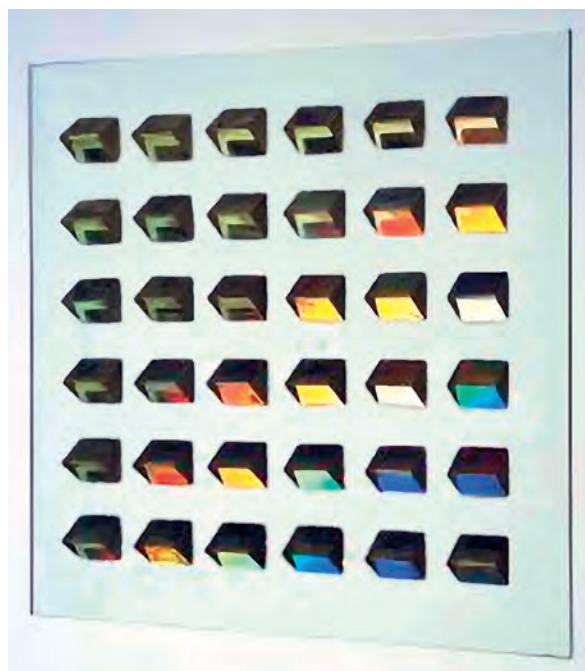
¹⁴ Karczewska-Markiewicz (1963: 51 i nast.).

pędzla, aby nam je zwrócić znacznie bogatsze, bo przeniknięte jego niezwykłą osobowością. I taka jest trwała kanwa tej sztuki, czekająca na swoich odkrywców.

Urodzony w 1928 r. Jerzy Rosołowicz¹⁵ należy, wraz z Cwenarskim, do pokolenia Europejczyków, którzy widzieli jak ich kraj ojczysty obraca się w ruinę, a sztuka – w poszczególnych przypadkach – rozmienia się na socrealizm. Studiowali równolegle w tej samej artystycznej uczelni, ale chyba nie zdążyli się poznać. Do swoich prac studenckich Rosołowicz nie przywiązywał wagi, a poważnie o twórczości zaczął myśleć dopiero po uzyskaniu absolutorium w 1953 r. Związał się wtedy z modernizmem, wnosząc do niego dzieła przeniknięte eksperymentalną utopią. Jedynym natchnieniem tych dzieł była potężna, celna i subtelna idea, którą nazwał ideą „świadomego działania neutralnego”.

W latach 1953–1959 Rosołowicz wykonał tuszem, gwaszem i akwarelą ponad dwieście drobnych kompozycji kwiatowych (*Nieśmiertelniki*) oraz różnych widoków (*Plaża, Zachód, Rybidomek, Gołębniki*), w których gromadził spostrzeżenia na temat właściwości wyrazowych tworzywa malarskiego. W tym samym czasie namalował kilka obrazów olejnych, odznaczających się grubą fakturą zastygłej farby. Z naturalnej skłonności do modelowania, a nie do malowania, zrodził się pomysł mieszania farby z gipsem i papką papierową. Z uzyskanej w ten sposób masy plastycznej budował wszystkie swoje obrazy w latach 1957–1966. Kompozycje te, dyskretne kolorystycznie, oszczędne w doborze kształtów, początkowo organiczne w charakterze (*Układy form, Pejzaż zimowy, Obrazy z serii Olimpijskiej*), ewoluowały stopniowo ku porządkowi geometrycznemu. Pod osłoną zewnętrznego podobieństwa obrazów do ówczesnie obowiązujących prądów (informel, postkonstruktywizm) artysta rozwijał koncepcję „świadomego działania neutralnego”, do której doszedł jako uważny obserwator natury i kultury, a swoje wnioski sformułował w ukończonej w 1962 r. pracy teoretycznej pt. *Teoria funkcji formy* oraz w tekstach uzupełniających: *O działaniu neutralnym* (1967) i *Próba odpowiedzi na pytanie, co to jest świadome działanie neutralne* (1971). W najkrótszym ujęciu problem sprowadzał się do wizji katastrofy, jako rezultatu wszystkich dotychczasowych poczynań człowieka (ilustrowanych modelem krzywego, nie do końca zamkniętego koła) oraz ludzkiej powinności,

¹⁵ Informacje o artyście opracowane w oparciu o artykuł: Baworowska (1994: 8–13).

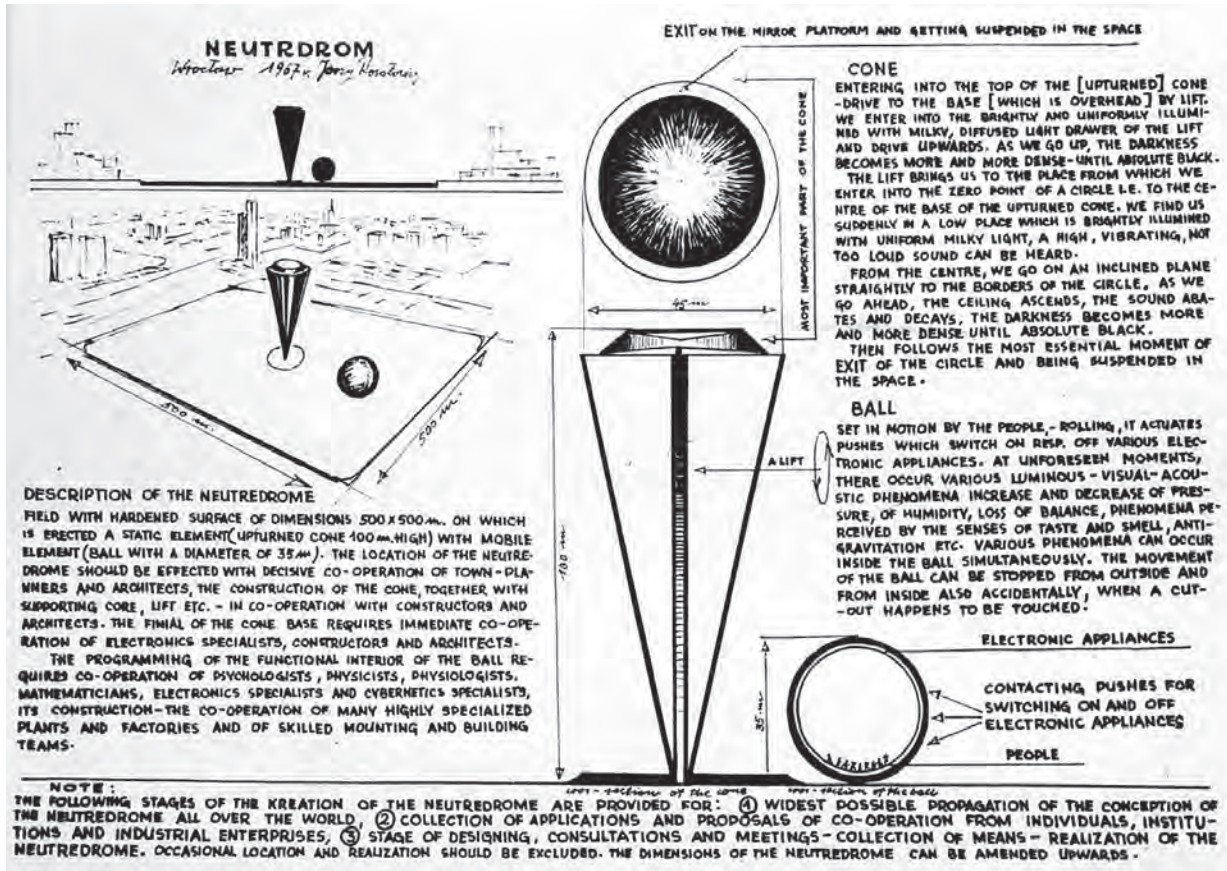


Il. 4 Jerzy Rosołowicz, *Neutronikon P-23*, 1971; szkło optyczne. Wł. MNWr (XVII-550). Fot. Edmund Witecki

by jej zapobiec. Powinność ta wyrażać się miała w podejmowaniu działań neutralizujących wartości ujemne wartościami dodatnimi. Wzorem do naśladowania miała być natura, ze względu na wewnętrzną spójność zachodzących w niej procesów (utożsamianych z modelem regularnego koła). Artysta postulował pozostawanie z naturą w harmonijnym współbrzmieniu.

W 1967 r. pojawiło się w jego obrazach nowe tworzywo (szkło optyczne) oraz nowe rozwiązania konstrukcyjne. Początkowo soczewki występowały w kolorystycznej, wzorowanej na oku charakteryzacji, bądź w efektownych, przypominających okulary, oprawach. Oznaczało to, że sztuka jest (podobnie jak oko) cudownym receptorem zjawisk, „najczulszym rejestrem i dokumentem dążeń i nadziei ludzkich”¹⁶, a także odbiciem wszelkich nieprawidłowości w stwarzanym przez człowieka świecie. W ostatnich, ilościowo najbogatszych seriach *Reliefów sferycznych* (1968) i *Neutronikonów* (1969–1977) Rosołowicz budował obrazy z czystych soczewek, przyklejanych do tafli szklanej. Miały one prowokować myślenie o sztuce jako instrumencie, który poprawia widzenie, przybliża i powiększa rzeczy, nawet bardzo odległe bądź niewidoczne gołym okiem (il. 4).

¹⁶ Rosołowicz (1971).



Il. 5. Jerzy Rosołowicz, *Neutredrom – stożek i kula*, 1967; tusz, papier. Za: Gorządek (1994: 78)

W przedostatnim roku życia stworzył duży cykl rysunkowy *Telehydragrafików*, w którym odwoływał się do konsekwentnie wyrażanego przekonania, że występujące w świecie wartości ujemne można neutralizować (tak jak ciek wodne). Ostatnim swoim akwarelom, malowanym w chorobie i w stanie wojennym, nadał adekwatny do sytuacji kraju i własnej tytuł: *Niewesołe, kryzysowe niby kwiaty ogrodowe wyhodowane jesienią i zimą 1981 r. dla Pań i Panów Lekarzy przez ich wdzięcznego pacjenta – J.R. (oraz kilku innych zaprzyjaźnionych miłych osób co nieraz pomogli mu w biedzie)*. Tworzył je z myślą o wystawie pt. *Object d'art w „kolorze tęczy” – w hołdzie tym, którzy ratują życie*. Pod względem formalnym upodobił je do *Kwiatów* i *Nieśmiertelników*, które malował na początku twórczej aktywności.

Zasilał nurt sztuki konceptualnej następującymi pomyśłami: *Koncert na 28 poduszek i zachód słońca* (1968), *Neutronikon podróżny* (1970), *Komurama* (1971) czy *Naczynie do łowienia rosy*, w którym bawiąc się pozorną etymologią własnego nazwiska pokazał siebie w zabawnej roli łowcy rosy. W latach 1971 i 1974 powstały dwa warianty

Foto-neutronikonu, a w 1974 r. jego wersja filmowa – *Kineutronikon*. W 1981 r. wykonał 8 egzemplarzy *Książki Artystycznej*, dedykowanej Włodzimierzowi Sedlakowi.

Wstąpił się dwoma utopijnymi projektami. Ewentualna realizacja *Kreatorium kolumny stalagnatowej. Millenium* (1970) polegałaby na sztucznym wyzwaniu naturalnych procesów przyrodniczych. We wnętrzu piramidy dochodziłoby do powolnego narastania, jak w grocie, stalagtytu i stalagmitu. Po upływie tysiąca lat powinien, według obliczeń, powstać stalagnat. Pomysł okazał się inspirujący dla Bogomira Eckera, który stworzył dla Kusthalle w Hamburgu *Tropfsteinmaschine*, działającą od 1996 roku¹⁷.

Z kolei projekt *Neutredromu* (1967) mógłby uczestniczyć w każdym konkursie na wypełnienie pustki po wieżach World Trade Center, która powstała w Nowym Jorku po ataku terrorystycznym 11 września 2001 r. Na rysunku (bądź fotografii makiety) widzimy dwie bryły: kulę i odwrócony stożek (il. 5). Z opisu wynika, że są one dużych rozmiarów – średnica kuli

¹⁷ Kowalska (2009: 2).

wynosi 35 m, a wysokość stożka 100 m. Zajmują one obszar 250 000 metrów kwadratowych. Jest też przyzwolenie na nieograniczone zwiększanie tych wielkości. Od poruszania się we wnętrzu kuli uwalniałyby się różne przepiękne zjawiska o charakterze zmysłowym. W stożku natomiast funkcjonowałyby wolnobieżna winda wiodąca na taras lustrzany. Jazda windą nie byłaby komfortowa, gdyż odbywałaby się nieomal na ślepo, bo przemiennie albo w jaskrawym świetle, albo w kompletnych ciemnościach, a na etapie końcowym – we mgle przy akompaniamentie wibrującego dźwięku. Tajemniczy termin „neutrdrom” oznacza po prostu Ziemię w całości objętą programem zobojętniania ujemnych wartości stworzonych przez człowieka poprzez tworzenie wartości wyłącznie dodatnich, czyli takich, które służą życiu. Bryły symbolizują aktywne uczestnictwo nauki i sztuki w uwalnianiu naszej planety od syndromu objawów kryzysowych. I cokolwiek byśmy o tym pomyśle sądzili, byłoby miło na lustrzanym tarasie owego stożka kiedyś się znaleźć.

Bibliografia

- Banaś 1970 = Paweł Banaś, „Plastyka wrocławska”, w: *Panorama kultury współczesnego Wrocławia*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1970: 197–198.
- Baworowska 1994 = Barbara Baworowska, „Wstęp”, w: *Jerzy Rosołowicz 1928–1982. Wystawa retrospektywna*, red. Ewa Gorządek, kat. wyst., Centrum Sztuki Współczesnej, Warszawa 1994: 8–13.
- Baworowska 2005 = Barbara Baworowska, „Od drewnianego konika do żelaznego hełmu”, *Dyskurs*, 2 (2005): 4–29.
- Bogucki 1955 = Janusz Bogucki, „W pracowniach malarzy”, *Przegląd Artystyczny*, 1–2 (1955): 25–31.
- Dziwny 1955 = „Dziwny podział nagród na Ogólnopolskiej Wystawie Młodej Plastyki”, *Po prostu*, 33 (1955): 5.
- Gorządek 1994 = Ewa Gorządek (red.), *Jerzy Rosołowicz 1928–1982. Wystawa retrospektywna*, kat. wyst., Centrum Sztuki Współczesnej, Warszawa 1994.
- Joly 1956 = Robert Joly, „Regardez sur les nouvelles tendances en Po-logne”, *Les Lettres Françaises*, 608 (23–29 lutego 1956).
- Karczewska-Markiewicz 1963 = Zofia Karczewska-Markiewicz, *Struktura „Jana Krzysztofa”*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław, 1963.
- Kowalska 2009 = Bożena Kowalska, „Wielcy nieobecni. Jerzy Rosołowicz (1928–1982)”, *Sztuka.pl* – oraz *Gazeta Antykwareczna* 4 (2009): 1–2.

Mrozowski 1985 = Andrzej Mrozowski, „Waldemar Cwenarski: portret artysty”, *Studia Theologica Varsaviensia* 23/1 (1985): 149–169.

Ogólnopolska 1955 = *Ogólnopolska wystawa młodej plastyki pod hasłem „Przeciw wojnie-przeciw faszyzmowi”, zorganizowana z okazji V Światowego Festiwalu Młodzieży i Studentów. Malarstwo rzeźba grafika*, kat. wyst., Warszawa 1955.

Rosołowicz 1971 = Jerzy Rosołowicz, „Próba odpowiedzi na pytanie, co to jest świadome działanie neutralne [1971]”, w: *Jerzy Rosołowicz 1928–1982. Wystawa retrospektywna*, red. Ewa Gorządek, kat. wyst., Centrum Sztuki Współczesnej, Warszawa 1994: 82.

Waldemar Cwenarski 1967 = *Waldemar Cwenarski 1925–1953*, kat. wyst., ZPAP, Muzeum Śląskie, Dom Artysty Plastyka, Warszawa-Wrocław 1967.

Wystawa 1955 = *Wystawa przeglądowa prac młodych plastyków*, kat. wyst., ZPAP, CBWA, „Zamek”, Wrocław 1955.

Wystawa pośmiertna 1956 = *Wystawa pośmiertna malarstwa i grafiki Waldemara Cwenarskiego*, kat. wyst., ZPAP, CBWA, Wrocław 1956.

Zakrzewska 1959 = Krystyna Zakrzewska, *Waldemar Cwenarski*, Warszawa 1959.

Summary

Cwenarski, Rosołowicz. Wrocław's very unique history of hoisting art up

Waldemar Cwenarski (1926–1953) as a young fine arts adept distinguished himself with a particular characteristic of spiritual nobility, his talent as a painter, as well as with personal cultural refinement and class. These can be glimpsed from his signature seen on many of his drawings. The signature is heteronomous and dedicational in character. In (Polish) initials DZJK the artist encrypted the following sentiments: Of Magical Soul Jean - Christophe (the initials of Polish title of the novels by Romain Rolland: *L'âme enchantée* and *Jean-Christophe*). He painted in a way that ignored the doctrine of social realism that was compulsory in his time.

Jerzy Rosołowicz (1928–1982) created art based on his philosophical conception of “conscious neutral activity”. He was a draftsman and a constructor of images from plastic mass and, from 1967, also from optic glass. He wrote theorems, stories and diaries. He added to the trend of conceptual art with his utopian projects, like brilliant *Neutrdrom* — *the Cone and Sphere* or *Creatory of Stalagnate Column: Millennium* both of which became a source of inspiration to many artists in the World. One of them is Bogomir Ecker whose “Tropfsteinmaschine” works have been displayed in Kunsthalle in Hamburg since 1996.