

Agata Pietrasik

Freie Universität Berlin

Etyka obrazu

O praktyce teoretycznej

Andrzeja Wróblewskiego

Bezprecedensowa praktyka artystyczna Andrzeja Wróblewskiego stawia nieustanny opór narracjom historii sztuki próbującym umieścić ją w określonych ramach<sup>1</sup>. Gdy z *oeuvre* artysty zostaje wydzielony i opisany jakiś konkretny fragment, odbywa się to kosztem innej części twórczości, która zostaje pominięta. Ten paradoks zawiera się już w samej materialności niektórych obrazów Wróblewskiego. Na odwrócicu słynnej pracy *Treść uczucia rewolucji*, eksponowanej na I Wystawie Sztuki Nowoczesnej w Krakowie w 1948 r., znajduje się drugie, równie ikoniczne przedstawienie Wróblewskiego, reprezentujące zupełnie już inny, bliższy socrealizmowi, etap jego twórczości, *Dworzec na Ziemiach Odzyskanych*. Problem w tym, że aby „poprawnie” zobaczyć jedną stronę płótna, drugą należy odwrócić do góry nogami. Można więc badać Wróblewskiego jako malarza abstrakcji lub jako socrealistę bądź autora niesamowitych gwaszy oraz monotypii, jednakże objęcie wszystkich tych artystycznych wcieleń jedną myślą wymaga nie lada ekwilibrystyki. Paradoks ów wyznaczył również oś problemową ostatniej dużej retrospektywy Andrzeja Wróblewskiego w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie<sup>2</sup>.

W poniższej pracy chciałabym się zastanowić, czy w praktyce artystycznej i teoretycznej Wróblewskiego możliwe jest znalezienie wspólnego mianownika, który pomógłby zrozumieć poszczególne momenty jego twórczości nie jako odseparowane sekwencje, lecz różne realizacje jednego założenia. Szczególnym przedmiotem analizy tego artykułu będą rozważania teoretyczne Andrzeja Wróblewskiego, które rozpatrzę m.in. w kontekście myśli estetycznej Jacques’a Rancière’a pozwalającej na przyjęcie optyki sytuującej estetykę, politykę i etykę na jednym horyzoncie badawczym.

Podczas sesji poświęconej Andrzejowi Wróblewskiemu, towarzyszącej rocznicowej wystawie monograficznej w poznańskim Muzeum Narodowym w 1967 r., Andrzej Wajda w następujących słowach ujął postawę swojego przyjaciela z Grupy Samokształceniowej: „Był jeden przeciw wszystkim, w walce o uznanie i miłość wszystkich”<sup>3</sup>. Ta krótka fraza obrazowo ujmuje paradoksalny status nie tylko Wróblewskiego jako artysty, ale również jego dzieła, w którym spotykają się dwie przeciwności: partykularyzm oraz łączące się z nim osamotnienie z bezkompromisowym dążeniem do uniwersalizmu.

Postulat uniwersalizmu sztuki niezwykle często wybrzmiewał w tekstach Wróblewskiego jako wręcz paradygmatyczne założenie jego praktyki artystycznej. Już na wczesnym etapie swojej twórczości artysta podkreślał, że chce tworzyć prace o wielkiej sile oddziaływania i pragnie, aby „obraz działał jak najsilniej, to znaczy, żeby przyciągał wzrok i zmuszał patrzącego do określonych rzeczy”<sup>4</sup>. Aby postulowany obraz był efektywny, musiał również spełniać warunek komunikatywności, dlatego też Wróblewski często akcentował powszedniość swoich tematów, które zostały zaczerpnięte ze wspólnego wszystkim obszaru odniesień i doświadczeń: „Pracuję więc nad najcodzienniejszymi zjawiskami (niebo, domy, ryby), najpopularniejszymi barwami, nad nastrojami najpotrzebniejszymi (poczucie siły, wesołość), wreszcie nad najbardziej podstawowymi formami” – pisał na przełomie 1948 i 1949 r.<sup>5</sup> Opisując swoje obrazy wystawiane na legendarnej I Wystawie Sztuki Nowoczesnej, określił je dosadnymi słowami: „ordynarne”, „rażą z bliska swoją wyrazistością”<sup>6</sup>.

Konsekwencją radykalnej postawy artystycznej Wróblewskiego był nie tylko bunt przeciw określonej estetyce, idealizu-

<sup>1</sup> Artykuł powstał dzięki stypendium Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

<sup>2</sup> „Andrzej Wróblewski: Recto/Verso. 1948–1949, 1956–1957”, kurator: Éric de Chassey, 12.02–17.05. 2015, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. Por. de Chassey (2015).

<sup>3</sup> Wajda (1971: 32).

<sup>4</sup> Wróblewski (1993: 95).

<sup>5</sup> Wróblewski (1993: 95).

<sup>6</sup> Wróblewski (1993c: 115).

jącej rzeczywistość, ale przede wszystkim odrzucenie paradygmatu twórczości zamykającego wszystkie istotne rozstrzygnięcia w obrębie płótna. Postawa ta wspólna była bowiem dwóm przeciwstawnym w latach 40. środowiskom: kapistom, którzy w większości stanowili kadrę Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, i artystom zaangażowanym w szeroko rozumianą nowoczesność, nawiązującym do spuścizny przedwojennej awangardy. Wróblewski, przeciwnie, w sztuce widział rodzaj komunikatu, który musiał być nie tylko czytelny, ale również głęboko oddziaływać na odbiorcę, a granice działań artystycznych nie zamykały się dla niego w ramach obrazu.

W tekście omawiającym I Wystawę Sztuki Nowoczesnej artysta deklarował: „chcemy namalować obraz, który by pomógł odróżnić dobro od zła”<sup>7</sup>. Przytaczana wielokrotnie maksyma sytuuje sztukę Wróblewskiego w obrębie etyki. Wysunięcie na pierwszy plan zobowiązania artysty wobec wspólnoty przypomina platońską wizję twórczości, którą Jacques Rancière określił mianem „etycznego reżimu sztuki”. W tak pojętej teorii praktyki artystycznej sztuka *de facto* nie istnieje, zamiast niej są tylko „obrazy, które ocenia się zgodnie z funkcją ich wewnętrznej prawdy oraz efektami, jakie wywierają na sposób bycia jednostek oraz zbiorowości”<sup>8</sup>. Tak sformułowany postulat stopienia się sztuki z życiem wydaje się bliski poglądom Wróblewskiego. Jednakże analogia z myślą Platona nasuwa pytanie, czy grecki filozof nie wydaliby jednak ze swojego państwa (wraz z poetami) artyści takiego jak Wróblewski. W następnym ustępie cytowanej powyżej wypowiedzi z przewodnika po I Wystawie Sztuki Nowoczesnej artysta pisze bowiem: „Malujemy obrazy brzydkie jak zapach trupa. Malujemy i takie, przed którymi poczucie bliskości śmierci. Przez nasze obrazy zajrzycie do wnętrza człowieka i spostrzeżecie słabość, przed którą musicie się bronić. Odczujecie przed niektórymi, jak silną jest pokusa zapomnienia się w narkotyku, wódce czy rozpuście. Nie ukrywamy niczego. Wierzmy w was, że jesteście pilni i wybierzecie dobre”<sup>9</sup>. W etyce obrazu według Wróblewskiego dzieło wykracza więc poza dydaktyzm. Postulowany powyżej obraz powinien być dosadny, mocny, silnie nacechowany afektywnie, ale nie po to, by dawać gotowe odpowiedzi, lecz by konfrontować widza z tym, o czym na co dzień nie myśli, wskazywać horyzonty jego lub jej myślenia, by zmusić ich do ich przekroczenia.

Ten nieuznający ograniczeń i gotowych recept radykalizm doszedł do głosu podczas prezentacji prac założonej przez

Wróblewskiego Grupy Samokształceniowej na Ogólnopolskim Festiwalu Wyższych Szkół Artystycznych, odbywającym się w Poznaniu w dniach 23–30 października 1949 r. Na niewielkiej wystawie grupy Wróblewski pokazał *Dworzec na Ziemiach Odzyskanych* oraz obraz *Rozstrzelanie II*, będący jedyną pracą z cyklu *Rozstrzelań* zaprezentowaną za jego życia<sup>10</sup>. Estetyka wystawionych obrazów była dla wielu recenzentów szokująca, nie mieściła się wręcz w ich rozumieniu sztuki. Janusz Bogucki nazwał wtedy malarstwo grupy „brutalnym”, a artystów określił mianem „neo-barbarzyńców”<sup>11</sup>. Joanna Guze natomiast stwierdziła, że środki wyrazu młodych twórców „nie są środkami malarskimi”, dodając dalej: „Wygląda to tak, jakby zamiast wiersza, gdzie spodziewamy się odczytać w wielkim, metaforycznym skrócie ważną treść, ofiarowano nam rejestracyjny statystycznie dziennikarski artykuł”<sup>12</sup>. Wspominając tę samą wystawę kilkadziesiąt lat później, Ignacy Witz uznał, że prezentowane w Poznaniu obrazy były propozycjami „bardziej moralnej natury aniżeli estetycznej, artystycznej”<sup>13</sup>. Krytyka artystyczna owego czasu i późniejsza określiła więc polityczne i etyczne postulaty malarstwa Wróblewskiego jako „pozaartystyczne” i „pozamalarskie”, tym samym sytuując je poza obszarem refleksji historii sztuki.

O ile w świecie sztuk wizualnych Wróblewski kroczył swoją własną, odrębną ścieżką, o tyle rozpatrując jego postawę artystyczną szerzej, w panoramie twórczości lat 40. w Polsce, można dostrzec kilka analogii. W filmie *Zamknięcie i otwarcie oczu* (1957) kolega Wróblewskiego z Grupy Samokształceniowej, Konrad Nałęczki, wydobyl niezwykle powinowactwo między obrazami autora *Rozstrzelań* a poezją Tadeusza Różewicza. W drugiej połowie lat 40. podobną postawę artystyczną do Wróblewskiego, nacechowaną troską o etyczny wymiar sztuki, przyjął również Tadeusz Borowski. Autor *Pożegnania z Marią* był członkiem sekcji literackiej założonego w 1947 r. w Warszawie Klubu Młodych Artystów i Naukowców. W skład sekcji plastycznej klubu wchodził m.in.: Marian Bogusz i Zbigniew Dłubak, którzy już na początku działalności instytucji zorganizowali ogólnopolską wystawę sztuki nowoczesnej. Prezentowane na niej dzieła stały się obiektem zacieklej krytyki Borowskiego, który w równie dosadnych słowach, co Wróblewski, pisał: „Ponieważ o bardzo skomplikowanych sprawach piszę gruboskórnym, płytko i stylem prostackim – więc i o dyskusji, która potoczyła

<sup>7</sup> Wróblewski (1993c: 114).

<sup>8</sup> Rancière (2007: 28).

<sup>9</sup> Wróblewski (1993c: 114).

<sup>10</sup> Szewczyk (2014: 270–288).

<sup>11</sup> Bogucki (1949: 5).

<sup>12</sup> Guze (1949: 45).

<sup>13</sup> Witz (1971: 38).

się między malarzami (określającymi siebie ideowo jako antykapitalistów) – opowieść z chamską”<sup>14</sup>. Niepozabawiona autoironii recenzja Borowskiego kierowała słowa ostrej i stanowczej krytyki pod adresem sztuki bezprzedmiotowej, surrealistycznej. Autor wspomina w tekście silne wrażenie, jakie wywarły na nim fotografie ciał rozstrzelanych w Grecji cywilów, po to, by napiętnować rozdźwięk między współczesną mu rzeczywistością a stojącą na jej uboczu sztuką. Borowski konkludował swój wywód, określając sztukę nowoczesną mianem sztuki, „w której systemie estetycznym mieści się wprawdzie kwadrat, trójkąt i koło, ale nie ma miejsca dla rozstrzelanego za wolność człowieka”<sup>15</sup>. Wróblewski, nie tylko w znanym cyklu *Rozstrzelań*, próbował to miejsce stworzyć.

Okolo 1949 r., przy okazji refleksji nad I Wystawą Sztuki Nowoczesnej, Wróblewski sformułował słynny już postulat „realizmu bezpośredniego”, który stał się jednym z bardziej nośnych i komentowanych haseł artysty<sup>16</sup>. W swoich notatkach Wróblewski pisał o historycznym rozwoju terminu „realizm” i próbował go na nowo zdefiniować. Za podstawową, nieulegającą zmianie cechę realizmu uznał zasadę *mimesis*, którą rozumiał jako odtwarzanie rzeczywistości współczesnej artyście. Natomiast częścią pojęcia podlegającą ewolucji była dwutorowość formy i treści, której egzemplifikacją stanowiła estetyka XIX w.<sup>17</sup> Przewyciężenie pośredniości było celem, jaki obrał sobie Wróblewski w tym czasie, pisząc: „nie studiuujemy dziś człowieka, aby za pomocą odtworzenia jego gestu wyrazić tę treść, np. nastrój. Można powiedzieć, że treść tą, nastrój chcemy wyrazić wprost wszystkimi dostępnymi środkami plastycznymi”<sup>18</sup>. Jednakże drogą do realizacji artystycznych nie była ewolucja środków malarskich, lecz zaangażowanie artysty w rzeczywistość społeczną, które dawało mu również prawo do jej wartościowania: „W poszczególnych obrazach dochodzi do głosu optymistyczna lub pesymistyczna ocena naszej rzeczywistości w imię zasady, że chodzi nie tylko o rozbudowanie wiary w przyszłość, ale i uświadomienie niebezpieczeństw do przewyciężenia”<sup>19</sup>.

Z tekstów datowanych na około 1949 r. przebija głębokie przeżywanie przez artystę przemian społecznych, które są przez niego odbierane jako zobligowanie do namysłu nad

celowością sztuki. Wróblewski na kartkach swoich notatek prowadzi ze sobą wewnętrzny dialog, pytając: „Czy artysta może sobie w społeczeństwie socjalistycznym pozwolić na nieodpowiedzialne odkrywanie prawdy, to znaczy niezależnie od jej skutków społecznych? [...] Kiedyś artysta nie wychowywał sztuką społeczeństwa, kierował się innymi zasadami. Ale dziś obciążony odpowiedzialnością nie mniejszą niż odpowiedzialność polityka, czy może pozwalać sobie na twórczość niczym niekontrolowaną?”<sup>20</sup>.

W tych sformułowaniach artysta oscyluje wokół przytoczonego wcześniej paradygmatu funkcjonowania sztuki, który został określony mianem etycznego. Oprócz sporządzania prywatnych notatek Wróblewski publikował w tym czasie również teksty krytyczne na łamach prasy, w których poruszał podobne problemy, choć niestawiane już w formie pytań, lecz postulatów. Niezwykle pozytywnie pisał na przykład o wystawie grafiki meksykańskiej, która odbyła się w Muzeum Narodowym w Warszawie w lutym 1949 r. Wróblewski widział w pracach warsztatu grafiki ludowej klarownie wyrażone idee, dostępne dla każdego odbiorcy, nawet nieznanego języka, w którym były wydrukowane komentarze umieszczone na pracach. Ich przesłanie nie pozostawiało wątpliwości: „każdy odczuje i zapamięta szlachetną śmierć Emiliana Zapaty [...], każdy oburzy się wobec morderstw dokonanych na Cardenasie, Obergonie i Paisa”<sup>21</sup>.

Wróblewski wyraźnie zmienił swoje stanowisko w porównaniu ze sformułowanym rok wcześniej apelem o „zaufanie malarzom”<sup>22</sup>. Apel ten pojawił się w kontekście szerszej dyskusji zapoczątkowanej przez artykuł Andrzeja Banacha *Sztuka nieludzka*<sup>23</sup>. Banach w swoim tekście ostro zaatakował sztukę współczesną jako bezduszną, niedostępną dla zwykłego odbiorcy, co spowodowało duży odzew; w tej sprawie głos zabrali m.in. Tadeusz Kantor i Mieczysław Porębski<sup>24</sup>. Wróblewski również bronił sztuki abstrakcyjnej, tłumacząc, że sztuka nowoczesna z początku jest trudna w odbiorze, lecz wysiłek skupienia konieczny do jej zrozumienia zostaje sowicie wynagrodzony. Na poparcie swoich argumentów użył interesujących przykładów z życia codziennego: „Był zwyczaj, że kandydata na uniwersytet taczano w smole i upokarzano czyszczeniem butów i wychodków. Terminujący u szewca czy krawca często bierze

<sup>14</sup> Borowski (1947: 17).

<sup>15</sup> Borowski (1947: 17).

<sup>16</sup> Piotrowski (1999: 22).

<sup>17</sup> Wróblewski (1949: 122).

<sup>18</sup> Wróblewski (1949: 123).

<sup>19</sup> Wróblewski (1993e: 125).

<sup>20</sup> Wróblewski (1993e: 126–127).

<sup>21</sup> Wróblewski (1949: 5).

<sup>22</sup> Wróblewski (1948: 4).

<sup>23</sup> Banach (1948: 1–2).

<sup>24</sup> Wierzbicka (2012: 112–119).

na początku lanie bez powodu. [...] Każda klasa w szkole czy inna grupa ludzka stara się upokorzyć »nowego« i wystrychnąć go na dudka. Jeżeli »nowy« obrazi się, zniecierpliwieniem pokaze, że wyżej ceni dawne samozadowolenie niż trudne obecne współzycie – przepadł. Jeżeli opanuje się i w skupieniu spróbuje znaleźć przyjaźń u swoich wrogów – znajdzie zadowolenie»<sup>25</sup>.

W taki oto sposób sztuka i życie spotkały się w dość nietypowej konfiguracji – reprodukując przemoc symboliczną na słabszych członkach grupy.

W świetle tej wypowiedzi odejście Wróblewskiego od akceptacji hermetyczności sztuki łączy się nie tylko z porzuceniem przez niego języka abstrakcji, ale również z brakiem akceptacji określonych powyżej praktyk społecznych. Rzeczywiście postawie tej dał wyraz już w 1948 r., kiedy to wypowiedział posłuszeństwo Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, zakładając wraz z Andrzejem Wajdą, Konradem Nałęczkim, Witoldem Damasiewiczem, Andrzejem Strumiłło, Ali Bunschem, Przemysławem Brykalskim i Barbarą Gąsiorowską wspomnianą Grupę Samokształceniową<sup>26</sup>. W tymże roku Nałęczki, Wajda i Wróblewski opublikowali ponadto na łamach magazynu „Wies” artykuły ostro krytykujące metody nauczania krakowskiej Akademii i jej kapistowskich profesorów<sup>27</sup>. Wróblewski w swojej wypowiedzi zaznaczył, że kształcenie artystyczne powinno odbywać się nie na zasadzie „wtajemniczenia” w arkana sztuki, lecz angażowania studentów w bieżące problemy wynikające ze zmieniającej się sytuacji społecznej<sup>28</sup>.

Wracając do koncepcji reżimu etycznego Rancière’a, należy stwierdzić, że wielowymiarowe i zniuansowane rozważania teoretyczne Wróblewskiego dotyczące powszechności wymykają się tak jasno zdefiniowanym powinnościom sztuki. Mimo że Wróblewski nieustannie negocjował wolność artystyczną, zastanawiając się nad wpływem swoich prac na społeczeństwo, to jego postulaty bezpośredniości i powszechności sztuki są bliższe koncepcji sztuki, którą Rancière określił „estetycznym reżimem sztuki”. Estetyczny reżim sztuki zakłóca bowiem społeczny

konsensus stanowiący o tym, co i jak ma być widziane i odbierane, proponując nową formę „podziału zmysłowości”, a zatem wpisując polityczność w samą istotę postawy artystycznej. Definicja proponowana przez Rancière’a, choć wiele lat późniejsza, jest w wielu punktach zbieżna z teorią sztuki Wróblewskiego.

Przyjmując perspektywę francuskiego filozofa, można uznać, że dzieło sztuki w obrębie reżimu estetycznego nie jest „aktywną formą nałożoną na pasywną materię”, lecz „formą zmysłową, heterogeniczną w stosunku do zwyczajnych form doświadczenia zmysłowego naznaczonego tymi dualizmami”<sup>29</sup>. A siła sztuki „ukazuje się w specyficznym doświadczeniu, które zawiesza zwyczajne połączenia nie tylko między pozorem a rzeczywistością, ale również między formą a materią, aktywnością i pasywnością, rozumieniem i zmysłowością”<sup>30</sup>. W podobny sposób Wróblewski definiował realizm bezpośredni, w myśl którego „treść i forma obrazu powstają jednocześnie lub nawet forma powstaje przed treścią”<sup>31</sup>, a fundamentem powszechności dzieła jest właśnie jego zmysłowość: „jest on [obraz] czytelny dla każdego, bo każdy jest wrażliwy na kolor i formę”<sup>32</sup>. Rancière, opierając się na rozważaniach Schillera dotyczących rewolucji francuskiej, opisał również, w jaki sposób określony podział wspólnego *sensorium* i używane do tego kategorie formy i treści są w istocie formami sprawowania kontroli społecznej. Ta teza została następująco wyartykułowana przez Wróblewskiego: „Koncepcja starego realizmu polega na odwołaniu się do najpopularniejszych wśród elity treści literackich, dla których obraz stanowi mniej lub więcej dosłowną ilustrację. Jest to więc realizm pośredni, jego tematyka jest ograniczona do motywów z natury, które mogą być uchwycone realistycznym pędzlem i do sytuacyjnych pomysłów literata, historyka lub poety. Czytelność dotyczy właściwie tylko sfer mieszczańskich i inteligentkich. Realizm taki ogranicza sztukę do roli opowiadawczej: wyrażane treści wynikają pośrednio z jednostkowych sytuacji, twarzy, uczuć”<sup>33</sup>.

W takim ujęciu sztuka ustanawia przestrzeń emancypacji, w której zostają zawieszane opresyjne kategorie, a autonomia przeżycia artystycznego jest tożsama z autonomią doświadczenia zmysłowego, które „prezentuje się jako zarodek nowej ludzkości, nowej formy życia indywidualnego i zbiorowego”<sup>34</sup>.

<sup>25</sup> Wróblewski (1949: 4).

<sup>26</sup> Taki skład osobowy grupy jest wymieniany w większości literatury przedmiotu, według niektórych relacji członkami grupy byli również: Jan Tarasin, Roman Arytmowski, Krystyna Grochalska, Lucjan Węgorek. Zob. Michalski (1993); Stokłosa (1992: 31–33).

<sup>27</sup> Nałęczki, Wajda (1948: 3).

<sup>28</sup> „Kształcenie artysty nie może polegać tylko na wtajemniczeniu go w sztukę, która właśnie osiągnęła swój punkt szczytowy i stała się akademizmem, a to z następujących powodów: rozwój sztuki jest wyrazem rozwoju społeczeństwa, a nie ewolucją oderwaną; sztukę nową determinuje nie przestarzała sztuka poprzedniej epoki, lecz nowy kontekst społeczny epoki dzisiejszej” Wróblewski (1948a: 11).

<sup>29</sup> Rancière (2007: 29).

<sup>30</sup> Rancière (2007: 29).

<sup>31</sup> Wróblewski (1993d: 123).

<sup>32</sup> Wróblewski (1993a: 161).

<sup>33</sup> Wróblewski (1993a: 160).

<sup>34</sup> Rancière (2007: 30).

Aby jednak dokładniej uchwycić ruch myśli artystycznej Wróblewskiego wokół kwestii realizmu bezpośredniego, chciałabym odwołać się również do współczesnych mu rozważań Theodora W. Adorno z początku lat 50., który w *Minima Moralia* także podjął kwestię bezpośredniego przedstawiania rzeczywistości, pisząc: „Kto chce poznać prawdę o bezpośrednim życiu, musi zbadać jego wyobcowaną postać, jego obiektywne moce, które aż po najtajniejsze zakamarki określają indywidualną egzystencję. Kto mówi bezpośrednio o bezpośredniości, zachowuje się jak owi powieściopisarze, którzy obwieszają swoje marionetki imitacjami dawnych namiętności niczym tandetną biżuterią, a osobom, które są już tylko elementami maszynarii, każą działać tak, jak gdyby mogły one w ogóle jeszcze działać podmiotowo i jak gdyby od ich uczynków cokolwiek zależało”<sup>35</sup>.

Bezpośredniość realizuje się więc przez zawieszenie, wzięcie rzeczywistości w nawias i ukazanie jej brutalności bez krępujących pozorów. Adorno porusza kwestię utraty podmiotowości przez współczesnych ludzi, przyrównując ich do marionetek. Natomiast motyw człowieka-przedmiotu przewija się przez całe dzieło Wróblewskiego. Relacja człowiek–przedmiot jest w dziełach artysty często odwrócona: to rzeczy mają cechy ludzkie, a ludzie zostają ukazani jako uprzedmiotowieni, „ukrzestowanie”, z zastygłymi twarzami – maskami i pustymi oczodołami. Automatyzm życia codziennego pozbawiający ludzi refleksyjności stał się przedmiotem zainteresowania artysty zwłaszcza w okresie po odwilży, kiedy to pisał: „Wydaje mi się, że dziś nam nie brak tych czynników, które z człowieka robią bardzo skomplikowany automat czynnościowy, reagujący określoną czynnością z miejsca na określony sygnał [...]. Nie raczej brak nam tych czynników, które psychikę naszą jednoczą, tak, aby czynności nasze nie miały charakteru obowiązkowego odruchu, ale w jakimś sensie były uzewnętrznieniem siebie, logiczną konsekwencją osobowości. W przeciwnym razie człowiek jałowiej do tego stopnia, że [...] w końcu jedyną treścią jego życia są wszystkie te automatyczne codzienne czynności”<sup>36</sup>.

Wizerunki wyjałowionych ludzi, martwych za życia, znajdują się na wielu obrazach Wróblewskiego, które zgodnie z postulatami bezpośredniości przedstawiają rzeczywistość zdelegitymizowaną, w której cierpienie i ból, zarówno historycznej katastrofy wojny, jak i codzienności, są pozbawione symbolicznego usankcjonowania.

W socrealistycznych obrazach artysty można zauważyć, że przedstawione postaci często wydają się nieudane i sztuczne. Paulina Kucharska w tekście dotyczącym socrealistycznego okresu twórczości Wróblewskiego pisała o ich „martwej formie”, o tym, że są „wymęczone” i „niezgrabne”<sup>37</sup>. W taki też sposób obrazy te były omawiane przez współczesnych Wróblewskiemu krytyków. O *Manifestacji młodzieży w Berlinie Zachodnim* (1951) Jan Kott pisał: „Z jednej strony napierający tłum, z drugiej strony jeden policjant, usiłujący pałką ten tłum rozbić i powstrzymać. [...] Wiemy przecież, że ten jeden policjant nie jest w stanie powstrzymać tłumy. Przy tak fałszywym pojęciu idei i kompozycji przedstawiona manifestacja nie ma tego rozmachu, który powinna mieć, a ten jeden policjant jest po prostu humorystyczny. Idea realistycznego obrazu została tu zupełnie złamana”<sup>38</sup>.

Mieczysław Porębski, wypowiadając się o tej samej pracy Wróblewskiego już kilka dekad później, pisał, że warto się jej przyjrzeć, „temu, co tam się dzieje, co wychodzi jakby mimo woli, co poprzez błędy w sztuce sygnalizuje inne, pomieszane treści. Ta rozróżba, która się tam dokonuje”, po czym dodał, że jest to dzieło inne w wymowie od prac na przykład Aleksandra Kobzdeja i że w istocie to obraz „bardzo groźny”<sup>39</sup>. Jaka groza może się kryć w nieudanym obrazie?

Być może grozą obrazów Wróblewskiego, nazywaną również barbarzyństwem, jest ich polityczność, której nie należy jednakże definiować po prostu jako zaangażowania w doktrynę socrealistyczną. Polityczność wybrzmiewająca w pracach Wróblewskiego to efekt opisanego na wstępie sprzężenia między partykularyzmem a uniwersalizmem, tworzącym paradoks, w którym „jakaś pojedyncza rzecz, przedstawiając się jako przedstawiciel uniwersalności, destabilizuje »naturalny« i funkcjonalny porządek w ciele społecznym”<sup>40</sup>. W świecie urządzonym przez określony porządek, w którym rzeczy, a wśród nich sztuka, zajmują przypisane im miejsce, obrazy Wróblewskiego są „częścią-bez-miejsca”, naruszającą ten układ, a co za tym idzie – wzbudzającą niepokój<sup>41</sup>. Etyka obrazów Wróblewskiego to więc nie tyle określanie *etosu* wspólnoty, ile jego ciągła i programowa destabilizacja, która zawiera w sobie obietnicę emancypacji.

<sup>35</sup> Adorno (1996: 6).

<sup>36</sup> Wróblewski (1993b: 101–102).

<sup>37</sup> Kucharska (2007: 102).

<sup>38</sup> Kott (1952: 66).

<sup>39</sup> Porębski (2003: 56).

<sup>40</sup> Žižek (2007: 196).

<sup>41</sup> Žižek (2007: 196).

## Bibliografia

- Adorno 1996 = Adorno Theodor, *Minima moralia: refleksje z poharatanego życia*, przeł. Małgorzata Łukasiewicz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1996.
- Banach 1948 = Banach Andrzej, *Sztuka nieludzka*, „Dziennik Literacki”, 18 (1948): 1–2.
- Bogucki 1949 = Bogucki Janusz, *Grzechy i cnoty plastyków na festiwalu w Poznaniu*, „Odrodzenie”, 49 (1949): 5.
- Borowski (1947) = Borowski Tadeusz, *Koło trójkąt i rozstrzelany człowiek*, „Przegląd Akademicki”, 9 (1947).
- Chassey de 2015 = de Chassey Éric, *Introduction*, [w:] Andrzej Wróblewski *Recto/Verso*, katalog wystawy, red. Éric de Chassey, Marta Dziewańska, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie 2015: 59–81.
- Guze 1949 = Guze Joanna, *Plastyka na Festiwalu Poznańskim*, „Kuznica”, 45 (1949).
- Kott 1952 = Kott Jan, *Głos w dyskusji*, „Przegląd Artystyczny”, 1–2 (1952): 66.
- Kucharska 2007 = Kucharska Paulina, *O potrzebie realizmu. Andrzej Wróblewski a socrealizm*, [w:] Andrzej Wróblewski 1927–1957, katalog wystawy, red. Joanna Kordjak-Piotrowska, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2007: 102.
- Michalski 1993 = Michalski Jan (red.), *Andrzej Wróblewski nieznany*, Galeria „Zderzak”, Kraków 1993.
- Nałęczki, Wajda 1948 = Nałęczki Konrad, Wajda Andrzej, *Głos Młodych Plastyków*, „Wieś”, 43 (1948): 3.
- Piotrowski 1999 = Piotrowski Piotr, *Znaczenia modernizmu: w stronę historii sztuki polskiej po 1945 r.*, Rebis, Warszawa 1999.
- Porębski 2003 = Porębski Mieczysław, *Krytycy i sztuka*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003.
- Rancière 2007 = Jacques Rancière, *Estetyka jako polityka*, przeł. Julian Kutyła i Paweł Mościcki, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2007.
- Stokłosa 1992 = Stokłosa Bożena, *Grupa Samokształceniowa Związku Akademickiej Młodzieży Polskiej*, [w:] *Polskie życie artystyczne w latach 1945–1960*, red. Aleksander Wojciechowski, Wrocław–Warszawa–Kraków 1992: 31–33.
- Szewczyk 2014 = Szewczyk Agnieszka, *Poznańskie popisy*, [w:] Andrzej Wróblewski – unikanie stanów pośrednich, red. Magdalena Ziółkowska, Wojciech Grzybała, Fundacja Andrzeja Wróblewskiego, Warszawa 2014: 270–288.
- Wajda 1971 = Wajda Andrzej, *Referat*, [w:] Andrzej Wróblewski w 10-lecie śmierci. Referaty i głosy w dyskusji w Rogalinie 4 maja 1967 r., red. Kazimierz Malinowski, Poznań 1971: 32.
- Wierzbicka 2012 = Wierzbicka Anna (red.), *Polskie życie artystyczne w latach 1944–1960*, t. 2: *Rok 1948*, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2012.
- Witz 1971 = Witz Ignacy, *Głos w dyskusji*, [w:] Andrzej Wróblewski w 10-lecie śmierci. Referaty i głosy w dyskusji w Rogalinie 4 maja 1967 r., red. Kazimierz Malinowski, Poznań 1971: 38.
- Wróblewski 1948 = Wróblewski Andrzej, *Jak odczuć ludzkość sztuki abstrakcyjnej*, „Dziennik Literacki”, 22 (1948): 4.
- Wróblewski 1948a = Wróblewski Andrzej, *Jeszcze w sprawie szkół plastycznych*, „Wieś”, 47 (1948): 11.
- Wróblewski 1949 = Wróblewski Andrzej, *Grafika meksykańska jako przykład sztuki rewolucyjnej*, „Gazeta Krakowska”, 24 (1949): 5.
- Wróblewski 1993 = Wróblewski Andrzej, *Moje zadania jako malarza, notatki z 1948/1949 r.*, [w:] Andrzej Wróblewski nieznany, red. Jan Michalski, Galeria „Zderzak”, Kraków 1993: 95.
- Wróblewski 1993a = Wróblewski Andrzej, *Sztuka społeczna, 1949*, [w:] Andrzej Wróblewski nieznany...: 160–161.
- Wróblewski 1993b = Wróblewski Andrzej, *W obronie malarstwa intelektualnego, 1955/1956*, [w:] Andrzej Wróblewski nieznany...: 101–102.
- Wróblewski 1993c = Wróblewski Andrzej, *Wystawa Sztuki Nowoczesnej (tekst dla wycieczek robotniczych)*, [w:] Andrzej Wróblewski nieznany...: 114–115.
- Wróblewski 1993d = Wróblewski Andrzej, *Wystawa sztuki nowoczesnej (luźne kartki), 1949*, [w:] Andrzej Wróblewski nieznany...: 122–123.
- Wróblewski 1993e = Wróblewski Andrzej, *Wystawa sztuki nowoczesnej w Krakowie 1948/49 jako próba nowo-rozumowanej sztuki realistycznej*, [w:] Andrzej Wróblewski nieznany...: 125–127.
- Žižek 2007 = Žižek Slavoj, *Lekcja Rancière*, [w:] Jacques Rancière, *Estetyka jako polityka*, przeł. Julian Kutyła i Paweł Mościcki, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2007: 196.

## The Ethics of Painting: On the Theoretical Practice of Andrzej Wróblewski

(summary)

The article analyses the theoretical underpinnings of the body of work created by Andrzej Wróblewski (1927–1957), a painter considered among Poland's most influential artists of the immediate post-war period. A leading figure of his generation, Wróblewski became known for his uncompromising attitudes towards both art and

politics, which he often expressed in the form of articles and reviews published in different periodicals, as well as in his private notes. One of his strongest convictions, which prevailed throughout his short yet rich and fluctuating artistic praxis, was his belief in the necessity of equal and simultaneous engagement in art, ethics and politics. This article seeks to map the unfolding of Wróblewski's thought as expressed in his painterly and theoretical undertakings, and to present this in the context of contemporary aesthetic theory which encompasses art, politics and ethics, including the writings of Jacques Rancière.