







La Biennale di Venezia

60. Esposizione
Internazionale
d'Arte

Eventi Collaterali

ANDRZEJ
WRÓBLEWSKI
1927-1957
IN THE FIRST
PERSON

W W W . S T A R A K F O U N D A T I O N . O R G

Andrzej Wróblewski, przedwcześnie zmarły w wieku zaledwie 30 lat w 1957 roku artysta malarz, był eksperymentatorem i wizjonerem, którego twórczość stała się jedną z najważniejszych i fundamentalnych wypowiedzi w polskiej sztuce powojennej. Był młodym, inteligentnym i wrażliwym mężczyzną o niezwykle umiejętności dostrzegania i odkrywania głębi ludzkiego doświadczenia w każdym aspekcie życia, miłości, przemijania i śmierci. Jego uniwersalna opowieść o kondycji natury człowieka pozostaje niezmiennie aktualna i skłania do rozmyślań kolejne pokolenia. Również dla nas refleksja nad wielowątkową twórczością artysty stanowi kluczowe doświadczenie w osobistym odkrywaniu sztuki współczesnej.

Jako pasjonaci i właściciele najliczniejszej prywatnej kolekcji dzieł Andrzeja Wróblewskiego w Polsce, pragniemy podzielić się z Państwem przesłaniem jego sztuki. Radość jest tym większa, że wystawa „In the First Person” zyskała uznanie Adriano Pedrosy, kuratora 60. Międzynarodowej Wystawy Sztuki „Stranieri Ovunque – Foreigners Everywhere” i została włączona do oficjalnego jubileuszowego programu wydarzeń towarzyszących Biennale Arte 2024. Jesteśmy głęboko przekonani, że szczególnie dzisiaj, w obliczu globalnych wyzwań, spotkanie z twórczością Andrzeja Wróblewskiego ma fundamentalne znaczenie, oferując perspektywę uniwersalnego porozumienia między ludźmi i kulturami. Jego obrazy, będące wyrazem niezłomnego dążenia artysty do odnalezienia sensu współistnienia, są źródłem nadziei w utrudzonym świecie i jak kompas wskazują drogę w labiryncie dylematów.

Anna i Jerzy Starakowie

Andrzej Wróblewski, artist and painter who died prematurely in 1957, barely 30 years of age, was an experimenter and a visionary whose work became one of the most important and fundamental statements of Polish postwar art. He was a young, intelligent and sensitive man with an extraordinary capacity of noticing and revealing the depths of human experience in every aspect of life, love, time's passage and death. His universal tale of the condition of human nature remains timely and compels succeeding generations to reflect upon it. For us as well, the reflection about his multifaceted oeuvre is the key experience in our personal exploration of contemporary art.

As art lovers and owners of the biggest private collection of works by Andrzej Wróblewski in Poland we'd like to share the message conveyed in his art. We are particularly happy that the exhibition "In the First Person" was appreciated by Adriano Pedrosa, curator of the 60th International Art Exhibition "Stranieri Ovunque – Foreigners Everywhere" and included in the official program of collateral events of the anniversary edition of the Biennale 2024. We are deeply convinced that especially today, in the face of global challenges, the encounter with Andrzej Wróblewski's oeuvre is of fundamental significance and offers the perspective of a universal agreement between people and cultures. His paintings express the artist's unceasing pursuit of the sense of coexistence, they give hope to the overburdened world and, like a compass, indicate the way in the labyrinth of dilemmas.

Anna and Jerzy Starak

Andrzej Wróblewski, il pittore scomparso precocemente nel 1957, prima ancora di compiere trent'anni, era uno sperimentatore e un visionario, la cui opera è una delle espressioni cardinali tra le più importanti nell'arte polacca del dopoguerra. Era un giovane uomo intelligente e sensibile, aveva la straordinaria capacità di percepire e rivelare la profondità dell'esperienza umana in ogni aspetto della vita, fosse esso l'amore, la caducità o la morte.

La sua universale indagine sulla natura dell'uomo rimane ancora oggi attuale e invita le generazioni successive a pensare. Allo stesso modo per noi riflettere sull'articolata attività dell'artista è un'esperienza chiave nella nostra personale scoperta dell'arte contemporanea. In quanto appassionati e proprietari della più numerosa collezione di opere di Andrzej Wróblewski in Polonia, desideriamo condividere con il pubblico il messaggio della sua opera. Qui la gioia è ancora più grande, perché la mostra «In the First Person» ha ricevuto il riconoscimento di Adriano Pedrosa, il curatore della 60. Esposizione Internazionale d'Arte «Stranieri Ovunque – Foreigners Everywhere» e è stata inclusa nel programma ufficiale del giubileo, negli Eventi Collaterali delle attività della Biennale Arte 2024. Siamo profondamente convinti che, soprattutto oggi, nel quadro delle sfide globali, l'incontro con l'opera di Andrzej Wróblewski abbia un significato fondamentale nell'offrire una prospettiva di comprensione tra persone e culture. I suoi dipinti, espressione del costante desiderio dell'artista di trovare un significato alla convivenza, sono come una bussola, capace di indicare la strada nel labirinto dei dilemmi e come una fonte di speranza in questo mondo affaticato.

Anna e Jerzy Starak

FUNDACJA RODZINY STARAKÓW W WENECJI

ELŻBIETA DZIKOWSKA
prezeska Fundacji Rodziny Staraków

Od pierwszej chwili powierzenia mi odpowiedzialności za realizację misji Fundacji Rodziny Staraków byłam świadoma, że jednym z kluczowych priorytetów postawionych przez Annę i Jerzego Staraków jest troska o polską kulturę. Spectra Art Space, która zainaugurowała swoją działalność w 2013 roku w warszawskiej siedzibie fundacji, stała się naszą strategiczną inicjatywą. Równolegle rozwijana Starak Collection zyskała w kraju status jednej z najważniejszych kolekcji polskiej sztuki współczesnej, dając fundament dla organizowanych przez nas wystaw, by wymienić zaledwie kilka: Magdaleny Abakanowicz, prof. Stanisława Fijałkowskiego, Teresy Pągowskiej, Tadeusza Kantora, Romana Opałki, czy Wojciecha Fangora. Po ponad dekadzie istnienia Spectra Art Space zyskała uznanie w środowisku artystycznym i wśród miłośników sztuki, wpisując się na trwałe w mapę niezależnych instytucji kultury w Polsce.

Mam głębokie przeświadczenie, że pośród licznych osiągnięć ostatnich lat na szczególne wyróżnienie zasługuje historia wystaw w Wenecji. W 2016 roku po raz pierwszy podjęliśmy to wyzwanie, przystępując do konkursu na oficjalne wydarzenie towarzyszące Biennale.

Uruchomiliśmy proces przygotowywania wymagającej aplikacji, nad którą zespół SAS pod kierownictwem Ani Muszyńskiej pracował przez wiele tygodni. Byliśmy zobowiązani do opracowania rzetelnego dossier dotychczasowych osiągnięć i przedstawienia go do niezależnej ewaluacji przez międzynarodowe jury. Wówczas zdecydowaliśmy, że artystą którego pragniemy zaprezentować jest Ryszard Winiarski – wybitna postać twórcza o ścisłym wykształceniu i intelektualnym rozumieniu sztuki. Punktem wyjścia dla koncepcji wystawy był zestaw gier planszowych, które rok wcześniej dotoczyły do kolekcji Anny i Jerzego Staraków,

a które artysta pokazał po raz pierwszy w 1976 roku w Gorinchem w Holandii. Wielką niewiadomą naszej aplikacji był fakt, że Winiarski był artystą nieżyjącym, a Biennale to przegląd sztuki aktualnej. Trzeba podkreślić, że poza główną wystawą nieżyjący artyści prezentowani są niezwykle rzadko.

Ostatecznie odnieśliśmy sukces. Pamiętam dokładnie moment, kiedy otrzymaliśmy list z Biennale potwierdzający nasz udział. Było to 23 grudnia 2016 roku, dzień przed Wigilią. Co za wspańiały prezent dla całego zespołu i radość z wykonanego zadania! Efektem naszych starań, 8 maja 2017 roku otworzyliśmy w Palazzo Bollani w Wenecji wystawę Ryszarda Winiarskiego „Event–Information–Image”. To wydarzenie umożliwiło nam wkroczenie na arenę Biennale w Wenecji oraz wprowadziło Starak Collection w obieg rozpoznawalności wśród międzynarodowej publiczności i krytyki. Zaoferowało szansę na nawiązanie kontaktów w kręgach światowej sceny artystycznej, poszerzyło nasze horyzonty, pozwoliło zbadać nasze granice. Było to także zupełnie nowe wyzwanie logistyczne i organizacyjne, które z determinacją udało nam się przeprowadzić. Kiedy patrzę wstecz, to właśnie te chwile okazały się istotnym punktem zwrotnym dla naszej fundacji. Dzisiaj całym zespołem wspominamy pierwszą wystawę jako sprawdzian i przygodę oraz źródło ogromnej satysfakcji. Zbliżyliśmy się do miasta i jego mieszkańców, co zaczęło odgrywać szczególną, zaskakującą i bardzo osobistą rolę. *Serenissima* jest unikatową perłą w koronie europejskiej kultury. Miejscem, gdzie dziedzictwo spotyka się z różnorodnością sztuki z całego świata. To intensywne i intymne spotkanie z Wenecją ugruntowało nasze przekonanie o wartości prezentacji polskiej sztuki w tym niepowtarzalnym kontekście.

Wystawa „Force Field. Emerging Polish Artists” na Guidecce w 2019 roku była iskrą, która rozpałała nowe

możliwości. Prezentacja prac młodych polskich artystek i artystów stała się manifestacją nieskrępowanej kreatywności i po raz kolejny przyciągnęła uwagę publiczności z całego świata. Ta wystawa była dla nas niezmiernie ważna, gdyż realizowała w konkretny sposób, główny cel fundatorów, jakim jest tworzenie najlepszych możliwości rozwoju dla zdolnych i wyróżniających się młodych ludzi, zarówno na polu nauki, jak i sztuki. Dzięki finansowemu wsparciu Fundacji udało się urzeczywistnić artystyczne koncepcje uczestniczek i uczestników, spełniając ich marzenia o nowych, ambitnych projektach. Wszyscy z nich brali wcześniej udział w naszym projekcie SOON, który z pasją prowadzimy od 2013 roku w Warszawie. Ostatecznie, wystawa „Force Field” zgromadziła 13 artystek i artystów, prezentując różnorodność postaw i perspektyw w polskiej sztuce współczesnej. Była świadectwem dynamizmu i bogactwa młodego środowiska artystycznego oraz naszej konsekwencji w jego promowaniu i wsparciu.

Wystawa Ewy Kuryluk „Ja, biały Kangór” w Palazzo Querini w 2022 roku była w pewnym sensie powrotem do korzeni – pełna symboliki i subtelnego przekazu, budowała mosty między skomplikowaną historią XX wieku a teraźniejszością, jednocześnie wyznaczając nowe pole działania, spójne z aktualną świadomością i odpowiedzialnością instytucji, prywatnych kolekcjonerów i mecenasów. Nasz wybór, w sposób zbliżony do koncepcji Cecilii Alemani, kuratorki 59. Biennale w Wenecji, skupił uwagę na wielowymiarowości artystki postępującej się różnymi dziedzinami i formami. Artystki czynnie zaangażowanej w sprawy świata, intelektualistki i pionierki, która reprezentuje pokolenie twórczych kobiet, jakże poszukiwanych dzisiaj przez środowisko badaczek i badaczy sztuki. Główna wystawa „The Milk of Dreams”, prezentowana w Pawilonie centralnym Giardini oraz w Arsenale, przeszła do historii jako pierwsza, na której liczba artystek znacząco przekroczyła liczbę artystów. Byliśmy poruszeni tym, jak doskonale postawa i dorobek twórczy Ewy Kuryluk wpisały się w tę narrację, jak entuzjastycznie zostały przyjęte i docenione, otrzymując tytuł oficjalnego wydarzenia towarzyszącego Biennale. Wspomnienie tej wystawy jest tym cenniejsze, że osobiste spotkanie z Ewą, które miało miejsce w trakcie jej realizacji, owocuje dziś przyjaźnią i ważną dla mnie relacją.

W 2024 roku otwieramy kolejny rozdział naszej weneckiej historii. Jego głównym bohaterem jest Andrzej Wróblewski, którego indywidualna wystawa „In the

First Person” włączona została do programu jubileuszowej, sześćdziesiątej już edycji Biennale Arte. To wzwanie i zarazem zobowiązanie, które stawiamy przed sobą w obliczu tak bezcennego dla polskiej kultury ikonicznego dorobku artysty. Od lat przekonywałam Jerzego o konieczności zorganizowania ekspozycji Andrzeja Wróblewskiego poza granicami Polski. Należę do grona miłośników sztuki tego artysty i uważam, że zasługuje on na międzynarodowe uznanie, szczególnie w kontekście historii polskich twórców działających w trudnych powojennych czasach „za żelazną kurtyną”. Nie mogę przy okazji nie wspomnieć o pracy zespołu Fundacji Andrzeja Wróblewskiego, prezesa Wojciecha Grzybały i wice-prezesa dr Magdaleny Ziółkowskiej, którzy od lat przygotowują wyczerpujące publikacje i wystawy za granicą.

Mam jednak nadzieję, że to prezentacja w samym sercu Wenecji, na Placu św. Marka, odwiedzanym co roku przez blisko 30 milionów osób, otworzy nowe ścieżki dotarcia do tej niezwykłej twórczości. Geniusz Wróblewskiego zasługuje na stałe miejsce w kanonie światowej sztuki drugiej połowy XX wieku, na nowe interpretacje i konfrontacje z największymi nazwiskami tamtego okresu. Głęboko wierzę, że lata intensywnej pracy Fundacji Rodziny Staraków i zespołu Spectra Art Space, które dziś, dzięki tak ważnej i znaczącej wystawie, owocują wielkim sukcesem, na stałe wpiszą się w historię promocji polskiej sztuki na świecie. Z ogromną radością uczestniczę w tym niezwykłym przedsięwzięciu.

Pragnę wyrazić szczególne podziękowanie Annie i Jerzemu Starakom za te lata owocnej współpracy, za niezmienną otwartość oraz gotowość do podejmowania śmiałych wyzwań. Tylko dzięki odważnym fundatorom możliwe jest urzeczywistnianie tak istotnych przedsięwzięć. Na przestrzeni ostatnich lat odnieśliśmy wiele sukcesów biznesowych, uważam jednak, że to dokonania w obszarze mecenatu polskiej kultury pozostaną niezapomniane. Serdeczne podziękowania kieruję również do Ani Muszyńskiej, od lat kuratorki Starak Collection, która tworząc Spectra Art Space oraz unikatowe i poruszające koncepcje wystaw przekonała nas wszystkich o konieczności budowania programu oraz kolekcji w oparciu o wyjątkowy dorobek polskich klasyczek i klasyków XX wieku. Dziękuję za Twoją niezrównaną pasję i wiedzę oraz błyskotliwą umiejętność opowiadania o sztuce współczesnej. Nasze liczne rozmowy pozwoliły mi otworzyć się

na eksperyment, na nowe wyzwania i doświadczenia. Realizacja tych przedsięwzięć nie byłaby możliwa bez pełnej ambicji i energii pracy oraz niezawodnych kompetencji zespołu SAS w osobach Magdaleny Marczak-Cerońskiej i Kamy Kieremkampt. Za lata wsparcia serdecznie dziękuję też Wiesławie Giedrojc i mecenasowi Grzegorzowi Kotowskiemu, członkom zarządu Fundacji Rodziny Staraków

Cieszę się, że dzięki naszym wspólnym staraniom Wenecja stała się miejscem, w którym polska sztuka współczesna może przekraczać granice i zyskiwać nowych odbiorców. Każda miniona wystawa stanowiła nowy, ekscytujący rozdział. Z dumą i satysfakcją patrzymy wstecz na te lata, w których Fundacja Rodziny Staraków tak aktywnie uczestniczyła w Biennale w Wenecji.

STARAK FAMILY FOUNDATION IN VENICE

ELŻBIETA DZIKOWSKA

President of the Board of the Starak Family Foundation

From the first moment of being entrusted with the responsibility of fulfilling the mission of the Starak Family Foundation I've been aware that Anna and Jerzy Starak gave key priority to the care of Polish culture. Inaugurated at the Foundation's headquarters in Warsaw in 2013, Spectra Art Space became a strategic initiative. Contemporaneously, the growing Starak Collection gained the status of one of the most important collections of Polish contemporary art in Poland becoming the basis of our exhibitions such as those, to mention just a few, of Magdalena Abakanowicz, prof. Stanisław Fijałkowski, Teresa Pągowska, Tadeusz Kantor, Roman Opałka, and Wojciech Fangor. After more than a decade of its existence, Spectra Art Space gained recognition on the art scene and among art lovers finding its own permanent place on the map of the independent cultural institutions in Poland.

I am deeply convinced that within the many achievements of recent years, the history of our exhibitions in Venice is especially worth noticing. We first took the challenge in 2016 by participating in the official competition for the Biennale collateral events. We started the elaborate process of preparing the demanding application carried on for weeks by the curator Ania Muszyńska and her SAS team. We were obliged to present a thorough dossier of our past achievements for an independent evaluation by the international jury. At the time

we decided that the artist of choice would be Ryszard Winiarski, an outstanding creative personality with a scientific background and an intellectual perception of art. The exhibition's original concept was based on the set of board games that became part of the Anna and Jerzy Starak Collection only a year earlier and was first shown by the artist in 1976 in Gorinchem in Holland. The big question was that Winiarski was no longer living, and Biennale tends to be a preview of current art. It's worth underscoring that artists who are no longer alive are very rarely shown outside of the main exhibition.

Finally, we succeeded. I remember the moment when we received the confirmation letter from the Biennale precisely. It was December 23rd 2016, a day before Christmas Eve. What a wonderful present, what joy for the entire team for a task accomplished! As a result of our efforts, on May 8th 2017 Ryszard Winiarski's exhibition "Event-Information-Image" opened at the Palazzo Bollani in Venice. With this event we appeared on the stage of the Venice Biennale and introduced the Starak Collection to international critics and audiences which gave us a chance to establish new contacts in the art world, to expand our horizons and test our limits. It was also a truly new logistical and organizational endeavor which we went through with great determination. Looking back at those moments, they came about as a major turning point for

our Foundation. To this day the whole team remembers the first exhibition as both, a test and an adventure, as well as a source of great satisfaction. The fact that we became closer to the city and its inhabitants started to play a special, surprising and a very personal role. *Serenissima* is a unique pearl in the crown of European culture. It is the place where heritage and variegated art from all over the world meet each other. The intense and intimate encounter with Venice only confirmed our belief in the value of presenting Polish art in such an exceptional context.

Exhibition “Force Field. Emerging Polish Artists” on the Giudecca in 2019 was a spark that ignited a world of new possibilities. The presentation of works by new Polish artists manifested boundless creativity, once more attracting the attention of an international audience. This exhibition was very important to us as a concrete realization of the founders’ main goal: creating the best development opportunities for talented and outstanding young people within the field of art, as well as science. Artistic concepts of the participants were realized thanks to the Foundation’s financial support making their dreams of new ambitious projects come true. Previously, all the artists took part in “SOON”, a project which we’ve been carrying on in Warsaw with much passion since 2013. As a result, thirteen, male and female, artists were featured in “Force Field” presenting a variety of attitudes and perspectives in the new art from Poland. It was a testimonial of the rich and dynamic character of the young artistic milieu and of our consequent determination in its promotion and support.

Exhibition “I, White Kangaroo” by Ewa Kuryluk at the Palazzo Querini in 2022, in a way marked our return to the roots: full of symbols and subtle messages, it built bridges between the complicated history of the XX century and contemporaneity designing, at the same time, a new field of action coherent with the current awareness and responsibility of institutions, private collectors and benefactors. Akin to the concept of the 59 Biennale’s curator Cecilia Alemani, we chose to concentrate on the artist’s multidimensional activities within various disciplines and forms; on her active participation in world’s problems as an intellectual and as a pioneer representative of the generation of creative women so much sought after by art scholars nowadays. The memory of the exhibition is even more precious to me because of the personal encounter

with Ewa during its preparation which developed into a friendship and a meaningful relation in my life.

In 2024 we are opening yet another chapter of our Venetian history. The protagonist is Andrzej Wróblewski whose solo exhibition “In the First Person” has been included in the program of the 60th, anniversary edition of the Biennale Arte. It’s both a challenge and an obligation that we must face given the iconic and priceless character of his oeuvre for Polish culture. I’ve been trying to convince Jerzy for years that it is necessary to show Andrzej Wróblewski outside of Poland. I’m very fond of Wróblewski’s work and believe that he deserves to be internationally acclaimed, particularly in the context of the history of other Polish artists active during the hard postwar times “behind the iron curtain”. It’s important that I mention the efforts of the Andrzej Wróblewski Foundation, represented by the president Wojciech Grzybała and Vice-President dr Magdalena Ziólkowska PhD to promote extensive publications and exhibitions abroad.

Yet I do hope that it will be the exhibition in Venice, in the very heart of it in St. Mark’s Square, visited yearly by about thirty million people, to open new ways of understanding the extraordinary work of Andrzej Wróblewski. His genius merits a fixed place in the canon of world art of the second half of the XX century; it deserves new interpretations and should be confronted with the biggest names of that time. I deeply believe that the years of intensive work of the Starak Family Foundation and the Spectra Art Space team rewarded by a great success today, for such an important and meaningful exhibition, will always be remembered in the history of the promotion of Polish art in the world. It is with great joy that I participate in this extraordinary enterprise.

I would like to express particular gratitude to Anna and Jerzy Starak for the years of fruitful collaboration, for their openness and willingness to accept demanding challenges. Only the courage of the founders can guarantee that such important enterprises become reality. In the course of recent years, we’ve had a lot of success in business, I believe, however, that we will be remembered by what we had done as benefactors of Polish culture. Heartfelt thanks go to Ania Muszyńska, a long-time curator of the Starak Collection who created Spectra Art Space and convinced us all, with her unique and moving concepts of exhibitions, that our program and collection must be inherently based on

the extraordinary heritage of the Polish female and male classics of the XX century. Thank you for your unparalleled passion and knowledge, and for the brilliant skill of talking about contemporary art. The many conversations we've had allowed me to open up to experiments, new challenges and experiences. Our endeavors could not have been realized without the energetic, ambitious and competent work of the SAS team, Magdalena Marczak-Cerońska and Kama Kieremkamp. I would also like to thank the members of the board of the Starak Family Foundation, Wiesława

Giedrojć and the attorney Grzegorz Kotowski Esq for years of support.

I am happy that thanks to our common efforts Venice became a place where Polish contemporary art can cross the borders and find new audience. Each of our past exhibitions constituted a new, exciting chapter and, along with the Polish Pavilion, was an important representation of the current art of our country. It is with pride and joy that we look back at those years in which the Starak Family Foundation has been so actively present at the Venetian Biennale.

LA FONDAZIONE FAMIGLIA STARAK A VENEZIA

ELŻBIETA DZIKOWSKA

Presidente della Fondazione Famiglia Starak

Non appena mi è stata affidata la responsabilità di compiere la missione della Fondazione Famiglia Starak mi è stato chiaro come una delle priorità chiave stabilite da Anna e Jerzy Starak fosse la premura per la cultura polacca. Spectra Art Space, che ha inaugurato la propria attività nel 2013 nella sede di Varsavia della Fondazione, è diventata in questo la nostra iniziativa strategica. In parallelo, lo sviluppo della Starak Collection ha fatto sì che fosse riconosciuta come una delle più importanti collezioni di arte contemporanea polacca, capace di dare fondamenta alle mostre da noi organizzate, tra i cui nomi, giusto per citarne qualcuno: Magdalena Abakanowicz, il professor Stanisław Fijałkowski, Teresa Pągowska, Tadeusz Kantor, Roman Opałka o Wojciech Fangor. Dopo oltre un decennio di esistenza, Spectra Art Space ha ottenuto il riconoscimento nel mondo artistico e tra gli amanti dell'arte, trovando una collocazione stabile tra le istituzioni culturali indipendenti polacche.

Ho la profonda convinzione che tra i molti risultati degli ultimi anni, la storia delle esibizioni di Venezia meritino comunque un discorso a parte. Fin dal 2016, quando abbiamo accolto tale sfida per la prima volta, partecipando al concorso nell'ambito delle attività ufficiali che accompagnano la Biennale.

Attivammo l'impegnativo procedimento di preparazione della domanda, a cui il gruppo di SAS, sotto la direzione di Ania Muszyńska, lavorò per molte settimane. Ci veniva richiesto di preparare un dossier effettivo riguardo ai risultati e alle mostre attuali da presentare al giudizio indipendente della giuria internazionale.

Decidemmo allora che l'artista che volevamo rappresentare era Ryszard Winiarski, una eccezionale figura creativa dall'educazione rigorosa e dall'approccio intellettuale all'arte. Punto di partenza della concezione della mostra era il set di giochi da tavola che erano entrati a far parte della collezione di Anna e Jerzy Starak l'anno precedente e che l'artista, per la prima volta, aveva presentato nel 1976 a Gorinchem in Olanda.

Il grande arcano della nostra domanda, però, era che Winiarski all'epoca fosse un artista «non vivente», dato che la Biennale è un festival di arte attuale e, al di là della mostra principale, gli artisti non viventi sono rappresentati davvero di rado.

Alla fine ce l'abbiamo fatta. Ricordo perfettamente il momento in cui ricevemmo la lettera di conferma della nostra partecipazione. Era il 23 dicembre 2016, il giorno prima della Vigilia: che eccezionale regalo per tutto il nostro team e che gioia quel successo.

Come risultato dei nostri sforzi l'8 maggio 2017 abbiamo inaugurato a Palazzo Bollani a Venezia la mostra di Ryszard Winiarski, «Event-Information-Image». Questa esperienza ci ha permesso di entrare nell'arena della Biennale di Venezia e ha introdotto la Starak Collection al riconoscimento del pubblico e della critica internazionale, ci ha offerto la possibilità di stabilire contatti nell'ambito della scena artistica mondiale, ha ampliato i nostri orizzonti e ci ha permesso di superare i nostri limiti. È stata anche una sfida logistica e organizzativa per noi completamente nuova, ma che siamo riusciti a portare avanti con determinazione.

Quando mi capita di guardare indietro, riconosco proprio in quei momenti una svolta significativa per la nostra fondazione. Oggi, tutti noi del team ricordiamo quella prima mostra come una prova e come un'avventura, ma anche come la fonte di una enorme soddisfazione. Ci siamo avvicinati alla città e ai suoi abitanti, e questo ha cominciato a assumere un aspetto particolare, sorprendente e molto personale. La Serenissima è una perla assolutamente unica nella corona della cultura europea, è il luogo dove l'eredità si incontra con la varietà dell'arte di tutto il mondo e questo incontro intenso e intimo con Venezia ha rafforzato la nostra convinzione sull'importanza di presentare l'arte polacca in questo luogo unico.

Nel 2019 la mostra «Force Field. Emerging Polish Artist» alla Giudecca è stata una scintilla che ha acceso nuove possibilità. La presentazione dei lavori di giovani artisti e artiste è stata la manifestazione di una creatività disinibita, che ancora una volta ha attirato la curiosità di un pubblico internazionale.

Quella mostra fu per noi di estrema importanza, poiché realizzò lo scopo centrale dei fondatori in maniera chiara, ossia, creare le migliori condizioni di sviluppo per giovani dotati e capaci di distinguersi nell'ambito della scienza come dell'arte. Grazie al sostegno finanziario della Fondazione siamo riusciti a organizzare le concezioni artistiche dei partecipanti e delle partecipanti e a esaudire i loro desideri di nuovi e ambiziosi progetti.

Tutti gli artisti presenti avevano preso parte al nostro progetto SOON_, che realizziamo con passione dal 2013 a Varsavia.

Alla fine la mostra «Force Field» ha raccolto 13 artiste e artisti, presentando la varietà delle posizioni e delle prospettive dell'arte contemporanea polacca. È stata una testimonianza sul dinamismo e sulla ricchezza dell'ambiente artistico giovanile e una dimostrazione

della nostra caparbia nel promuoverlo e appoggiarlo.

La mostra di Ewa Kuryluk, «Io, il Canguro bianco» del 2022 a Palazzo Querini, ricca di simbolismo e di un forte messaggio poetico, è stata in un certo modo un ritorno alle radici, ha costruito un ponte tra la complicata storia del ventesimo secolo e la contemporaneità. Ancora, ha definito un campo ulteriore, coerente con la consapevolezza attuale e la responsabilità dell'istituzione, dei collezionisti privati e dei mecenati.

La nostra scelta, in maniera simile alla concezione di Cecilia Alemani, curatrice della 59. Biennale di Venezia, ha focalizzato l'attenzione sulla multidimensionalità dell'artista, che si muove su più campi e più forme. Un'artista attivamente impegnata nelle questioni del mondo, un'intellettuale e una pioniera, che rappresenta la generazione delle donne creatrici, così tanto ricercate dalla comunità dei critici d'arte di oggi.

La mostra principale «The Milk of Dreams», presentata nel Paviglione centrale dei Giardini e all'Arsenale, è passata alla storia come la prima dove il numero delle artiste rappresentate superava decisamente il numero degli artisti.

Ci siamo commossi osservando come la figura e l'opera di Ewa Kuryluk si inscrivessero perfettamente in questa narrazione e di come è stata accolta e apprezzata con entusiasmo, tanto da ottenere il titolo di evento collaterale alla Biennale Arte 2022.

La memoria di questa mostra è per me ancora più preziosa per l'incontro privato con Ewa, che ha avuto luogo durante la realizzazione e da cui è scaturita un'amizizia e una relazione ancora oggi importante.

Nel 2024 inauguriamo un nuovo capitolo della storia veneziana: protagonista principale è Andrzej Wróblewski, la cui personale «In the First Person» è stata collegata al programma degli avvenimenti del Giubileo del 60. della Biennale di Venezia. È una sfida e allo stesso tempo un impegno che ci prendiamo nei confronti di una figura così importante della cultura polacca e dei suoi iconici risultati.

Per anni ho ripetuto a Jerzy quanto fosse importante organizzare un'esposizione di Andrzej Wróblewski oltre i confini della Polonia. Appartengo alla cerchia degli estimatori della sua opera e ritengo che meriti il riconoscimento internazionale, in particolare nel contesto della storia degli artisti polacchi attivi nel difficile periodo del primo dopoguerra, oltre la cosiddetta cortina di ferro.

È importante qui ricordare il lavoro del team della Fondazione Andrzej Wróblewski, il presidente Wojciech Grzybata e la vice presidente dr. Magdalena Ziótkowska, autori di esaustive pubblicazioni e che da anni organizzano mostre internazionali dell'artista.

Ho anche la speranza che la presentazione nel cuore di Venezia, in piazza San Marco, frequentata ogni anno da quasi trenta milioni di persone, aprirà nuove vie per accedere all'opera di questo straordinario artista. Il genio di Wróblewski merita un posto fisso nel canone dell'arte mondiale della seconda metà del ventesimo secolo, sia per scoprire nuove interpretazioni che per aprire un dialogo con i nomi più importanti del periodo.

Sono profondamente convinta che i tanti anni di lavoro intensivo della Fondazione Famiglia Starak e del team di Spectra Art Space, che oggi vedono questo grande successo, si iscriveranno per sempre nella storia delle mostre importanti e delle attività significative nell'ambito della promozione dell'arte polacca nel mondo.

È con enorme gioia che prendo parte a questa straordinaria iniziativa.

Desidero ringraziare in particolar modo Anna e Jerzy Starak per gli anni di fruttuosa collaborazione, per la loro invariabile apertura e disponibilità a affrontare sfide anche molto audaci. Soltanto grazie al coraggio dei fondatori è stato possibile realizzare progetti così importanti. In questi ultimi anni abbiamo ottenuto anche successi commerciali, ma credo che i nostri risultati nel campo del mecenatismo della cultura polacca

saranno ricordati negli anni a venire. Ringrazio con grande affetto anche Ania Muszyńska, curatrice di lunga data della collezione Starak e creatrice di Spectra Art Space, è stata lei che ci ha convinti tutti sulla necessità di costruire un programma e una collezione basati sui risultati ineguagliabili dei classici polacchi del ventesimo secolo e ha creato una concezione espositiva unica e straordinaria. Grazie alla Tua impareggiabile passione, al Tuo sapere e alla Tua brillante capacità di parlare di arte contemporanea, le nostre numerose conversazioni mi hanno permesso di aprirmi a nuovi esperimenti, nuove sfide e esperienze. La realizzazione di queste iniziative non sarebbe stata possibile senza la totale dedizione e energia, per non dire l'incomparabile competenza del team SAS, nelle persone di Magdalena Marczak-Cerońska e Kama Kieremkampt. Per questi anni di sostegno desidero ringraziare anche Wiesława Giedrojc e l'avvocato Grzegorz Kotowski, membro del consiglio di amministrazione della Fondazione Famiglia Starak.

Sono felice che la nostra comune perseveranza abbia reso Venezia un luogo nel quale l'arte polacca contemporanea riesca a superare i confini e a raggiungere nuovi destinatari.

Ogni mostra ha rappresentato un nuovo e entusiasmante capitolo e un'importante rappresentazione della nostra arte attuale. È con orgoglio e soddisfazione che guardiamo agli ultimi anni in cui la Fondazione Famiglia Starak ha partecipato così attivamente alla Biennale di Venezia.

KU KRAWĘDZI ŚWIATA ŻYWYCH I UMARŁYCH

MAGDALENA ZIÓŁKOWSKA, WOJCIECH GRZYBAŁA

Ponownie przeglądam moje dzienniki i nie wiem już, co jest prawdą, a co fikcją. Wspomnienia wracają do mnie, wyraźne niczym zły sen, który sprawia, że człowiek budzi się w środku nocy z drżeniem; czytam je jak opis życia kogoś innego, jakby te wszystkie nieszczęścia przydarzyły się nie mnie. Jakże zdołałem przetrwać to wszystko? Tu chyba chodzi o kogoś innego.

Jonas Mekas¹

W swej niespełna trzynastoletniej twórczości Andrzej Wróblewski (1927–57) porusza się wzdłuż krawędzi świata żywych i umarłych, maluje w rozżarzonych tonach bądź odcieniach chłodnego mroku, z cierpką ironią lub gryzącą wręcz powagą. Powiedzieć o autorze *Rozstrzelań* – powstałego w pierwszej połowie 1949 roku ikonicznego cyklu nie-cyklu², że doświadczenie wojny i pamięć o niej są wrośnięte w jego dzieło, to rzecz oczywista. To ich reprodukcje są w niemal każdym szkolnym podręczniku i na okładkach leksykonów historii Polski minionego wieku, i to o nich dotąd napisano oraz powiedziano najwięcej. O portretach umarłych za życia obleczonej niebieską poświatą, o głosie ofiar okaleczonych wojną, upodleniu i rozczłonkowaniu ciała i o tym, jak w drugiej połowie lat czterdziestych wcielić w ramy obrazu niesione przez wojnę spustoszenie. Wróblewski, podobnie do artystów z bliskich (jak Jonas Mekas) bądź odległych geografii, z którymi zrośnięty był traumatycznym pokoleniowym przeżyciem, rozstrzygał, jak malować śmierć na własny sposób.

W niniejszym eseju chcemy przyjrzeć się tytułowej figurze krawędzi rozumianej jako skraj poznania, granica dostępnego świata, ostateczny wymiar człowieczeństwa lub limit kreacji, ale przede wszystkim jako kraniec, na którym dochodzi do spotkania żywego z martwym. Ten kierunek ku tematowi ostatecznym zauważalny był już od pierwszych artystycznych kroków Wróblewskiego, jakie w grafice użytkowej i rysunku stawiał pod okiem matki, wybitnej drzeworytniczki³. Lecz dopiero śmierć ojca, zmarłego na atak serca podczas hitlerowskiej rewizji na oczach rodziny w 1941

roku⁴, spowodowała, że drogą do krańca i z powrotem prowadziła artystę osobista stawka. *Okupacja*, o drugim autorskim tytule *Rewizja* (1952–53)⁵ (il. 1.), obraz utrzymany w brązowych sosach realizmu socjalistycznego i zaprezentowany jesienią 1953 roku na Dorocznej Wystawie Krakowskiego Okręgu ZPAP, był malarzką konfrontacją z własnym doświadczeniem wojny w roli naocznego świadka.



1. Andrzej Wróblewski, *Rewizja – aresztowanie*, 1952–1953, olej na płótnie, 137×200 cm, Muzeum Narodowe w Krakowie

„A mnie najciężej – bo cóż ja? / Cóż linoskoczek robić ma / Gdy nie ma napiętego nad otchłanią sznura? [...] Nie dany więc upadek mi / Nie dana sława dawnych dni / Więc swoje kroki stawiam dzisiaj bez okłasków! / Wtem błyska oczywista myśl! / I wiem, co robić mam od dziś! / Napięte zawsze w świecie druty są kolczaste!”⁶ – pisał na początku lat 80-tych Jacek Kaczmarski w wierszu *Linoskoczek*. Tytułowy akrobata to postać z drzeworytu Wróblewskiego o pośmiertnie przypisanym tytule (*Żongler*)⁷ (il. 2.). Granica dwóch światów nie jest tu wyznaczona wprost, a jedynie za-markowana, umieszczona w naszym domyśle, bo czy

wiemy, dokąd kroczy linoskoczek? Jaki świat pozostawia za plecami i ku jakiemu podąża ponad głowami przechodniów, z dachami domów i krętymi uliczkami pod stopami, z dala od codziennego gwaru. W tym niewielkim drzeworycie, znanym tylko z jednej odbitki na arkuszu 14,6×15,3 cm, sylwetka wędrowca wpisana jest w architekturę skosów, gmatwaninę geometrycznych figur i strukturę pojedynczych linii. Kompozycję tej sceny rozgrywa Wróblewski całościowo po przekątnych – nie ma w tym kadrze ani jednej poziomej linii, która działałaby organizacyjnie jak horyzont, odcinająca kreska albo współrzędna. O równowadze przypomina jedynie tyczka w rękach żonglera. Może tytuł nadany przez matkę podczas inwentaryzacji dorobku syna, choć nie własny, był jednak przenikliwy? Żonglerka rozumiana jako życiowa zręczność, spryt

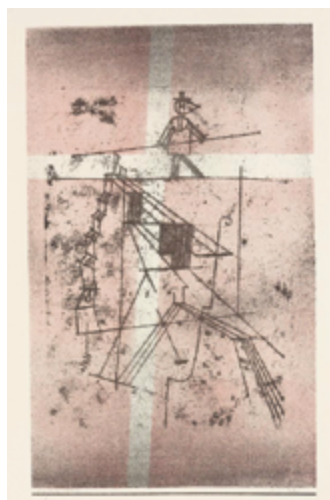


2. Andrzej Wróblewski, *(Żongler)*, 1946, drzeworyt, 11,7×12,4 cm, kolekcja prywatna

w zarządzaniu stawkami... zapowiedź zmierzania ku krańcom. Bo gdyby obniżyć nasz punkt widzenia, umiejscowiony przez artystę tuż za plecami bohatera, cel jego drogi stałby się widoczny. Ujęcie to oryginalne i niepodobne do innych, np. do litografii Paula Klee⁸ (il. 3.). W układ kresek i wielokątów Klee wpisał drabiny i uliczne rampy, zamarkował konstrukcję miasta i kobiety portret, a tytułowego akrobatę narysował z profilu, w centrum, niewiele powyżej środka kompozycji. Tyczka w rękach i lina pod stopami osadziły go na tym przestrzennym szkielecie. Te dwie grafiki to tonalnie kontrastujące światy – Klee operuje jasnością i pustką

przestrzeni, Wróblewski gęstością rytów i czernią graficznego tuszu.

Za linoskoczkiem podążają inni, bohaterowie imieni i nienazwani. Samotny szofer zmierza w kierunku pustego i rozżarzonego czerwienią horyzontu, jak na płótnie *Szofer*, (*Szofer niebieski*) z 1948 roku (por. str. 116), najprawdopodobniej inspirowanym kadrami filmu z nurtu neorealizmu włoskiego *Tragiczny pościg* Giuseppe de Santisa (1947) (il. 4.). Zdarza się, że tylko białe pole i widnokrąg wskazują jakąkolwiek współrzędną dalszej podróży (*Autobus zimny*), niedatowany (por. str. 114). Kontury geometrycznych figur, z których jak witraże Wróblewski układa nowy świat, pokruszony po wojennej katastrofie, wyostają się. Pojawiają się konstelacje niebieskich ciał, w tym planety i gwiazdy, jak w *[Kompozycji abstrakcyjnej]* (por. str. 112) i obrazie *Ziemia* (il. 5.).



3. Paul Klee, *Der Seiltänzer*, 1923, litografia, kolekcja Sprengel Museum, Hanower

Z tych podstawowych figur jak z kart składane są domy – *[Kompozycja abstrakcyjna, Kompozycja – dom]* (il. 6), *[Kompozycja abstrakcyjna nr 145]* i krajobrazy miast. Z geometrii wykluwają się ludzkie postaci, jak *(Kobieta – abstrakcja)* (por. str. 111), i formują górskie masywy. *[Kompozycja abstrakcyjna]*, to góry-stożki, wywodzące się z abstrakcji twory natury. Góry wyobrażone i na granicy realności, w pierwszym stadium przemiany (por. str. 220).

Parafrazując komentarz artysty do własnych prac (m.in. obrazów *Ziemia, Niebo, Słońce i inne gwiazdy, Zatopione miasto I, Treść uczuciowa rewolucji*) podczas oprowadzania robotniczych grup po *Wystawie Sztuki*

Nowoczesnej w Krakowie (1948) – w tym malarstwie wszystko rozgrywało się na wierzchu. Pisał „Chcemy, żeby nasze obrazy, zawieszane w świetlicy czy w hali podnosiły na duchu swą wyrazistością, pomagały swą barwnością w codziennym trudzie”⁹. Były tam tematy dotkliwie wyraziste w treści, skomponowane z podstawowych barw i najprostszych kształtów („Malujemy obrazy przykre jak zapach trupa. Malujemy i takie, przed którymi poczujecie bliskość śmierci. [...] Namalować pejzaż, czy ludzi, czy miasto – to za mało. Trzeba przecież pokazać jak wielki jest wszechświat, namalować człowieka tak, jak go zna nowoczesny biolog, przedmiot, o którym wiemy, że jest więcej pustką niż materią”)¹⁰. Na *Wystawie Sztuki Nowoczesnej* przy pomocy sztuki artyści docierali do granic poznania, zarówno tych wyznaczanych naukowym instrumenta-



4. kadr z filmu *Tragiczny pościg* (1947)
w reżyserii Giuseppe de Santisa

rium („Jednocześnie znamy wszystkie kości i narządy człowieka: możemy go w wyobraźni rozłożyć na części jak zegarek. Wiemy więcej, że przedmiot składa się z atomów, w których materia tworzy skupienie tak rzadkie jak planety we wszechświecie”¹¹), jak i tych ustanowionych kodeksem wartości („Chcemy namalować obraz, który by pomógł odróżnić dobro od zła.”¹²).

W artystycznym imperatywie Wróblewskiego nie ma miejsca na stany pośrednie, wahania, nieokreśloności, bo nowoczesne malarstwo jako instrument budowy powojennego świata ma być podporządkowane

ideom i sprawom społecznym („Obraz tym się różni od pilnika, że jest w użyciu wszechstronniejszy. On potrafi wyrazić abstrakcją rewolucję.”¹³). Ta sztuka ma mieć siłę pneumatycznego młota i choć bywa, że artysta dopuszcza do głosu wątpliwości, to w obranej wizji malarstwa pozostaje niezłomny. W dzienniku z początku 1948 roku pisze o „prężności twórczej”, o dyscyplinie prowadzącej do „tworzenia obrazów bezwzględnie, ponad czasoprzestrzennie przekonywających, które przy tym byłoby konieczną i dostateczną treścią [...] życia i punktem oparcia do przeciwstawienia się całemu światu”¹⁴. Cytowane tu słowa to fragment ze zbioru kilku zapisków, opatrzonych datami ze stycznia, lutego i marca 1948 roku, jednego z najbardziej przejmujących świadectw pokonywanych artystycznych dróg i bezdroży dwudziesto-



5. Andrzej Wróblewski, *Ziemia*, 1948,
olej na płótnie, 90x120 cm, kolekcja prywatna

jednoletniego osiedleńca. Po akcji repatriacyjnej dla pracowników Uniwersytetu Wileńskiego zorganizowanej we wrześniu 1944 roku, z matką i starszym bratem Wróblewski trafia z Wilna na kilka miesięcy do Łodzi, a w kwietniu następnego roku rodzina przyjeżdża do Krakowa. Tam podejmuje Wróblewski studia na Uniwersytecie Jagiellońskim (na kierunku historia sztuki) i na Akademii Sztuk Pięknych (na kierunku malarstwo).

W tych udokumentowanych „rozmowach z samym sobą”¹⁵ zostaje nazwany sens bycia artystą i kierunek obranej artystycznej drogi. „Obtuda jest rzeczą ważną!

Ale ze sobą trzeba być bezwzględnie szczerym: czym jest moje dążenie do samotnej, nieustannej pracy, w której rozrywki dalej idące i kontakty kobiece – koleżeńskie – szerzej reprezentatywne i zagraniczno-wpływowe – byłyby wyeliminowane przez to, że bym o nich nie myślał?”¹⁶ – notuje 4 stycznia, w jednym z najdłuższych wpisów. Na pierwszym miejscu stawia nierozrwalność sztuki i życia w opozycji do pragnienia artystycznego porządku.

„Ja chcę wyjść z siebie, przejść siebie, dokonać rzeczy niemożliwej, wypełnić zadanie niestychnane – zrealizować wizję, stworzyć obraz przekonywający bezwzględnie, zbudować go decyzjami”¹⁷. Gdy 27 stycznia wyznaje: „A więc decyduję się na kiepskie położenie materialne, niską pozycję społeczną, samotność na daleką metę, brak uznania i rozgłosu (milczenie wo-



6. Andrzej Wróblewski, *[Kompozycja abstrakcyjna, Kompozycja - dom]*, 1948, gwasz na kartonie, 102×61 cm
Starak Collection

kół mnie; uczynię jak doskonały joga: przestanę być, bo oślepię oko natury). [...] stałe piętno nieszczęścia osobistego (brak bliskich, Ojczyzny, komfortu), opinia wyrzutka, wykołajeńca i parszywca, a nawet szkodnika, zdrajcy i tego, co kala” – zna koszty takiego wyboru¹⁸. Zagubiony wśród obowiązków, uwikłany w społeczne struktury, w rodzinne i akademickie hierarchie, artysta broni się przed całkowitym pogrążeniem w codziennej rutynie. Narzuca sobie rygor „kompletnej ascezy wewnętrznych przychodów i rozchodów”. Za przykład negatywny obiera obserwowane dookoła siebie typy krakowskich twórców, dostrzegając, że

sam różni się od nich ostrością przeżywania. Obrazy nasyca chwytanymi zewsząd inspiracjami, a naczelną kategorią malarstwa czyni powinność „tworzenia rzeczy o najwyższej jakości i bezwzględnej prawdzie wewnętrznej”. Pragnie, by w momencie rozliczenia, w owej „godzinie spojrzenia retrospektywnego”, która kiedyś nadejdzie, jego płótna wykazywały się „królewską ogólnością, wszechpoznawalnością”. Pisze: „[płótna winny] zamknąć wszystko, i to, co przeżyłem, i ogromnie wiele tego, o czym tylko wiem (z książek, opowiadań) i wreszcie, i jeszcze więcej tego, o czym nie wiem, ale co musi być we mnie, bo jestem synem, Polakiem, inteligentem, wielokrotnym kolegą, przechodniem, pocieszycielem”¹⁹.

Kiedy władze decydują o przedwczesnym zamknięciu *Wystawy Sztuki Nowoczesnej* w połowie stycznia



7. Andrzej Wróblewski, *Rozstrzelanie surrealistyczne*, 1949, olej na płótnie, 130×199 cm,
Muzeum Narodowe w Warszawie

1949, pierwsze płótno *Rozstrzelań* już jest gotowe – to *Rozstrzelany*, (*Rozstrzelanie z gestapowcem*) (por. str. 179). Starszy o dekadę krytyk i historyk sztuki – Janusz Bogucki, którego z Wróblewskim łączyła epizodyczna współpraca przy objazdowych wystawach propagandowych – napisze, że „po staremu z uporem robi Wróblewski malarstwo, w którym kształty i kolory nie są zjawiskami powołanymi do bytu autonomicznego w udzielonym świecie sztuki. Są one przede wszystkim znakami określającymi los człowieka, a zwłaszcza jego sytuację społeczno-moralną.”²⁰ *Rozstrzelania* powstają w trakcie nieobecności artysty na Akademii

Sztuk Pięknych. We wrześniu 1948 roku wniósł bowiem Wróblewski podanie o roczną przerwę w nauce (od półroczu roku akademickiego 1948/1949), wskazując za przyczynę słabe zdrowie i zaległości w obowiązkach spowodowane równoległymi studiami uniwersyteckimi²¹. Codzienny dystans od uczelnianej rutyny i obowiązków tylko zintensyfikował jego krytykę systemu edukacji i kierunku rozwoju sztuki powojennej oraz własne poszukiwania artystyczne. W artykułach prasowych Wróblewski wyrażał swój negatywny stosunek do obecnej formy edukacji i estetyki kapizmu prezentowanej przez profesorów akademii. W *Jeszcze w sprawie szkół plastycznych* otwarcie atakował kapistów, a ich doktrynę nazywał „formalistyczną” i „dekadencją”, zaś metody pracy pedagogów uznał za „aspołeczne” („Salony związkowe z przewagą malarstwa kapitalistycznego budzą tylko pesymistyczne refleksje o nieprzydatności »sztalugowców« w dzisiejszym społeczeństwie”²²). Eskalujący konflikt światopoglądowy i pokoleniowy Wróblewskiego z rektorem uczelni odbił się echem w środowisku.

Jak zauważa Barbara Kwaśniewska, studenci instynktownie ustawiali się w opozycji do starszego pokolenia, a w artystyczną rewolucję zaangażowana była najlepsza część młodego pokolenia. Młodzież, przybyła do Krakowa z różnych środowisk, nierzadko „nie miała również czasu pozbyć się przynajmniej podstawowego analfabetyzmu plastycznego. Trzeba przypomnieć, że w pierwszych latach po okupacji postimpresjonizm rzeczywiście był kierunkiem w jakimś tam sensie awangardowym, a przynajmniej był nim na Akademii – w stosunku do szkół profesorów starej daty. I dla młodzieży nie było zasadniczej różnicy między niezaangażowanym postimpresjonizmem a równie niezaangażowanym abstrakcjonizmem”²³. Dla Wróblewskiego ta różnica nie tylko była czytelna, ale także przekładała się na konkretne wartości moralno-etyczne, z powodu których tak zaciekle krytykował to, co Kwaśniewska nazywa „oportunistycznymi umizgami i zakłamaniami” formacji postimpresjonistycznej. Recenzując wystawę *Praca* w „Trybunie Ludu”, deklarował: „Wypełnienie konkretnych zamówień społecznych może zachodzić na gruncie malarstwa tylko realistycznego, i odwrotnie, tylko malarstwo realistyczne może mieć obecnie w Polsce skutek społeczny”²⁴.

Powstają wówczas obrazy w nowym zaangażowanym języku ‘realizmu bezpośredniego’, malowane jeden za drugim. Obrazy, w których „[k]olor służył

jednej, określonej intelektualną koncepcją funkcji: dzielił świat na żywych i umarłych, na zimne, błękitne sylwetki zamordowanych i ciepłe tony postaci jeszcze żyjących. Rozłączał z sugestywną prostotą ludzi, których palce spletał jeszcze uścisk” – pisała Barbara Majewska w artykule opublikowanym tuż po tragicznej śmierci Wróblewskiego w Tatrach²⁵. 16 stycznia Wróblewski odnotowuje początek pracy nad *Rozstrzelanym*, (*Rozstrzelaniem z gestapowcem*) a po dwóch dniach płótno jest gotowe. W kolejnych dniach powstają: *Ślubna fotografia*, (*Młoda para z bukietem*) (25–29 stycznia) (por. str. 119), *Rozstrzelanie surrealistyczne* (30 stycznia – 2 lutego) (il. 7.), *Rozstrzelanie zakładników* (22–26 lutego), *Matka z zabitym dzieckiem* (13–16 marca) (il. 8.) i równocześnie *Rozstrzelanie rodziny* (14–17 marca), *Dziecko z zabitym matką* (17–18 marca),



8. Andrzej Wróblewski, *Matka z zabitym dzieckiem*, 1949, olej na płótnie, 120×90 cm, Kolekcja Grażyny Kulczyk

Rozstrzelanie z chłopczykiem, (*Rozstrzelanie V*) (5–12 kwietnia), *Rozstrzelanie na ścianie* (18–20 maja), *Likwidacja getta* (20–24 maja), *Rozstrzelanie*, (*Rozstrzelanie VII*) (25–30 maja). Ostatnie z nich – *Rozstrzelanie*, (*Rozstrzelanie II*, *Rozstrzelanie poznańskie*) – powstaje dopiero między 29 lipca a 4 sierpnia.

Płótna *Rozstrzelań*, za życia artysty znane tylko jego najbliższemu, w gmachu krakowskiego Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych na pierwszej pośmiertnej wystawie Wróblewskiego w 1958 roku postawiono na podłodze, zestawiając ze sobą w sekwencji. Niektóre z nich powieszono nisko nad ziemią, z lekkością

oddalając od tła, lecz, co najważniejsze, po raz pierwszy wystawiono na pokaz²⁶. Stały tak oparte o ścianę, jakby w tej tymczasowej scenografii rozłożyły się tylko na chwilę. Powstały one z początkiem 1949 roku, czyli w roku cezury w powojennej sztuce polskiej (zerwania z nowoczesnością, modernizmem i akcesu wielu twórców do programu socrealistycznego), kiedy Wróblewski powojenną rzeczywistość wyrażał formułą spotęgowanego realizmu – „nagiego realizmu”, „realizmu bezpośredniego”. W rękach malarza obraz stał się narzędziem moralnej oceny i rozrachunku z przeszłością. Ta sztuka miała piętnować klasowe nierówności budowanego od podstaw socjalistycznego społeczeństwa, obnażać niesprawiedliwości i rozprawiać się z niszczycielskim kapitalizmem. Zaledwie po kilku miesiącach ideologiczny imperatyw przybrał



9. Andrzej Wróblewski, (*Kompozycja*), [*Rodzina*] niedatowany, olej na płótnie, 150×131 cm, Muzeum Narodowe w Krakowie

oskarżycielsko polityczny charakter, gdy obok powojennych rozliczeń, artysta dodał sceny przestępstw, dworcowe poczekalnie, obozy, bombardowania, walki wyzwolenicze w Grecji, strajki i społeczne kontrasty. To właśnie te płótna, w których kilka dekad temu krytycy widzieli realizację socrealistycznych postulatów, obrazy brzydkie i niezgrabne, namalowane jak „provincjonalne szyldy: szybko, powierzchownie, szczerze, prymitywnie” czy też „okropnie nienamalowane”²⁷, dziś odczytywane są przez międzynarodowych badaczy w oparciu o dyskurs traumy, reprezentacji i teorii pamięci.

Przeciwny kraniec artystycznej twórczości Wróblewskiego, obok drzeworytu (*Żongler*), wyznacza obraz (*Kompozycja*), [*Rodzina*] (il. 9.). Czy to istotnie scena rodzinna, jak tytułują obraz badacze, czy może rozmowa człowieczopodobnych form, rozpalająca halucynacyjna wizja-iluminacja nowego świata pełnego życiodajnej siły i energii? Może (*Kompozycja*), [*Rodzina*] to zagadka samego jasnowidza malarskiej poetyki, od pierwocin do stanu niewiadomego przez „rozprężenie wszystkich zmysłów” jak chciał Artur Rimbaud²⁸? Do tego obrazu Wróblewski zmierzał długo, przeobrażał kolejne formy, potęgował i doskonalił samoistne znaczenie koloru, by ostatecznie rozegrać obraz po poetycku. Jak w sonecie poety-awanturnika, nabrzmiałym od nadmiaru znaczeń, odległych wizji, z dala od logiki rzeczywistości, nabranych nawyków i rzemieślniczej wprawy. Z lewej – „purpurowe rozkwity” czerwieni, z prawej – zieleni i „spokój, który odciska / W skórze uczonych czół bruzda alchemii głęboka” – pisał Rimbaud. Gdyby miało dojść do spotkania z „alchemikiem słowa”, to jest to właśnie ten moment. Obaj na „skompromisowanie” ze światem nie pójdą. Czy Wróblewskiego „Ja chcę wyjść z siebie, przejść siebie, dokonać rzeczy niemożliwej, wypełnić zadanie niestychane – zrealizować wizję, stworzyć obraz przekonywający bezwzględnie, zbudować go decyzjami”²⁹ nie jest wyznaniem jasnowidzącego?

Przypisy

- ¹ Jonas Mekas, *Wprowadzenie*, [w] tegoż, *Nie miałem dokąd iść*, tłum. Marcin Wawrzyńczak, Sejny 2007, s. 25
- ² Choć wielu badaczy i krytyków o *Rozstrzelaniach* pisze jako o serii bądź malarskim cyklu, to w notatkach Wróblewskiego brak świadectwa, by ten widział w nich cykl prac, w przeciwieństwie np. do serii tuszy na papierze *Żałobna wieść* (1953) lub *Powódź w Holandii* (1953).
- ³ O czasach wileńskich czyt. Magdalena Ziółkowska, *Sezon martwych. Okrutnych obrazach Andrzeja Wróblewskiego i zapiskach z czasów wojny*, red. Małgorzata Kozieł, Marcin Lachowski, Lublin 2023, s 53–67.

- ⁴ Informacje dotyczące śmierci swojego męża podała Krystyna Wróblewska w liście do redakcji „Gazety Wyborczej”: *Błąd z książki*, „Gazeta Wyborcza”, nr 39, 1994, s. 9.
- ⁵ *Okupacja, Rewizja*, [Rewizja – Aresztowanie], olej, płótno, 137×200 cm, obraz zakupiony od artysty przez Ministerstwo Kultury i Sztuki w 1954 roku. Od 1960 roku w kolekcji Muzeum Narodowego w Krakowie.
- ⁶ Jacek Kaczmarski, *Linokoczek*, 27 marca 1982, <https://www.kaczmarski.art.pl/tworczosc/wiersze/linokoczek/> [dostęp: 3 stycznia 2024].
- ⁷ *Żongler*, 1946, 11,7×12,4 cm, kolekcja prywatna. Tytuł pracy nadała matka artysty, Krystyna Wróblewska w 1957 roku porządkując spuściznę artystyczną syna.
- ⁸ Paul Klee, *Der Seiltänzer*, 1923, litografia, kolekcja Sprengel Museum, Hanower.
- ⁹ Andrzej Wróblewski, *Komentarz do Wystawy Sztuki Nowoczesnej*, [w:] *W kręgu lat czterdziestych*, cz. 2, red. Józef Chrobak, Kraków 1991, s. 39.
- ¹⁰ Andrzej Wróblewski, *Komentarz do Wystawy Sztuki Nowoczesnej*, dz. cyt., s. 39 i 40.
- ¹¹ Tamże, s. 38.
- ¹² Tamże, s. 39.
- ¹³ Andrzej Wróblewski, *Jak odczuć ludzkość sztuki abstrakcyjnej*, „Dziennik Literacki” 1948, nr 22, s. 4.
- ¹⁴ Andrzej Wróblewski, (*Już kilka tygodni żyję życiem pracownianym...*), [w:] *Unikanie stanów pośrednich. Andrzej Wróblewski (1927–1957)*, red. Magdalena Ziółkowska, Wojciech Grzybała, Warszawa 2014, s. 87.
- ¹⁵ „Pamiętnik jest mi potrzebny do rozmowy z samym sobą; zastępuje i formalnie uzasadnia brak rozmowy z kimś innym” – pisał (*Już kilka tygodni żyję życiem pracownianym...*). Tamże, s. 86.
- ¹⁶ Tamże, s. 66.
- ¹⁷ Tamże, s. 86.
- ¹⁸ Tamże, s. 177.
- ¹⁹ Tamże, s. 78.
- ²⁰ Janusz Bogucki, *Sztuka Polski Ludowej*, Warszawa, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1983, s. 132.
- ²¹ Do wniosku dołączono zaświadczenie lekarskie potwierdzające zły stan zdrowia artysty. *Podanie o urlop*, 28 września 1948, Archiwum Akademii Sztuk Pięknych, Kraków,teczka *Andrzej Wróblewski (1950–1957)* nr 775, dokument nr 43.
- ²² Andrzej Wróblewski, *Jeszcze w sprawie sztuk plastycznych*, „Wieś”, nr 47, 1948, s. 11.
- ²³ Barbara Kwaśniewska, *Artykuł nie na temat*, „Zebra”, 1958, nr 2, s. 3.
- ²⁴ Andrzej Wróblewski, *Wspaniała idea, słabsze wykonanie. Na marginesie krakowskiej wystawy „Praca”*, „Trybuna Ludu”, 1949, nr 134, s. 6.
- ²⁵ Barbara Majewska, *Twórczość Andrzeja Wróblewskiego*, „Przegląd Kulturalny” 1958, nr 5, s. 11.
- ²⁶ Wyjątek stanowi płótno *Rozstrzelanie*, (*Rozstrzelanie II*, *Rozstrzelanie poznańskie*), które jako jedyne było pokazywane za życia artysty na Międzyszkolnych Popisach Państwowych Wyższych Szkół Artystycznych w Poznaniu w 1949 r. Ponadto, do zestawu prac prezentowanych w Pałacu Sztuki Krystyna Wróblewska nie włączyła trzech płócien: *Rozstrzelanie*, (*Rozstrzelanie II*, *Rozstrzelanie poznańskie*), *Rozstrzelanie rodziny*, (*Rozstrzelanie III*) i *Rozstrzelanie*, (*Rozstrzelanie VII*).
- ²⁷ Aleksander Wojciechowski, *Kolejka trwa...*, „Świat” 1958, nr 11, s. 15; Barbara Kwaśniewska, *Artykuł nie na temat*, „dz. cyt. s. 2.
- ²⁸ Cyt. za: Julia Hartwig, *Artur Rimbaud. Poeta przeklęty*, [w:] Artur Rimbaud, *Sezon w piekle. Iluminacje*, Warszawa 1998, s. 7.
- ²⁹ Andrzej Wróblewski, [*Już tyle lat...*], dz.cyt., s. 85 i 86.

TO THE EDGE OF THE WORLD OF THE LIVING AND THE DEAD

MAGDALENA ZIÓŁKOWSKA, WOJCIECH GRZYBAŁA

As I reread these diaries I do not know any more, is this truth or fiction. It all comes back again, with the vividness of a bad dream that makes you jump up in bed all trembling; I am reading this not as my own life but someone else's, as if these miseries were never my own. How could I have survived it? This must be somebody else I am reading about.

Jonas Mekas¹

During the mere thirteen years of his artistic activity, Andrzej Wróblewski (1927–57) travels on the edge of the world of the living and the dead, painting with searing tonalities or dark chilling hues, with a caustic irony or an unsettling seriousness. It is more than obvious that the experience and memory of the war were inherent in the entire oeuvre of the author of *Rozstrzelania* (Executions) – the iconic cycle (or not a cycle²) of paintings created in the first half of 1949. So much has been said and written about his paintings, *Executions* is found in practically every textbook and on the covers of compendia of Polish XX century history – portraits of people dressed in a blue glow who died while there were still alive, the voice of the wounded war victims, defiled and dismembered bodies, incorporating of war's devastation into painting in the mid 1940s. Wróblewski, as other artists (like Jonas Mekas) geographically close or more distant and bound by the generational trauma, would resolve how to paint war in his own way.

In our essay we'd like to take a closer look at the edge featured in the title and intended as a figurative reference to the outskirts of cognition, the border of the human creation and, above all, the border where living and dead meet. This orientation regarding the final subjects is apparent in the artist's first steps in drawing and applied graphic arts guided by his mother, a woodcut master³. It was the death of his father, however, of a heart attack in front of his family during a Nazi perquisition of their flat in 1941⁴, that caused Wróblewski to follow his personal stake on the way to the edge and back. *Okupacja* (Occupation), also entitled

Rewizja (Search – Arrest) (fig. 1) by the artist (1952–53)⁵, imbued with the brown sauces of Socialist Realism and presented to the public in 1953 at the exhibition *Doroczna Wystawa Krakowskiego Okręgu ZPAP* (Yearly Exhibition of the Krakow Circle of the Polish Artists' Union), was a personal eye-witness pictorial confrontation with the experience of war.

“It is so hard for me – what can I? / What can a tight-rope walker do / with no rope stretched over the abyss [...] No fall for me / No glory of the days past / For my steps no applause! / Then a thought comes at once! / From now on I will know what to do! / In this world barbed wires are always tight!”⁶ – wrote Jacek Kaczmarski in his poem *Linokoczek* (Tightrope Walker) in the beginning of the 1980s. The acrobat mentioned in the title is a character from Wróblewski's woodcut entitled postmortem *Żongler* [Juggler]⁷ (fig. 2). The border between the two worlds is not explicitly drawn here but barely marked, delegated to our presumption since we don't know where the tight-rope walker is going. Which world did he leave behind and which one is he heading for, above the heads of the passersby, with rooftops and winding streets under his feet, away from the daily noise. In this rather small woodcut, known solely from one printed sheet measuring 14,6×15,3 cm, the wanderer's silhouette is inscribed into the architecture of diagonal lines, entanglement of geometrical figures and a single line structure. The composition is resolved diagonally – horizontal lines are missing, depriving the scene of a cutting line or a coordinate. Only the pole in the juggler's hands reminds us of an equilibrium. Did the title, though not his own but given by the artist's mother during the inventory of her son's work, penetrate its depths? If juggling meant to be skillful in life, to be clever in managing life's stakes... If it were the first sign of going toward the edge. If we lowered the point of view, fixed by the artist behind the protagonist's back, we would know where the road leads. It's a very original rendering of the scene unlike Paul Klee's lithograph,

for example⁸ (fig. 3). Klee includes ladders and street ramps into the arrangement of lines and polygons, he traces the outline of the city and a female portrait, while the acrobat mentioned in the title is drawn in a profile, in the middle, a little bit above the center of the composition. The pole in his hand and the rope under his feet fix him into this skeleton of a space. The two prints belong to the tonally contrasting worlds – Klee uses the spatial lightness and emptiness, Wróblewski – the thickness of cuts and the blackness of printing ink.

The tightrope walker is followed by others, characters named or unnamed. A lonely chauffeur heads toward the empty burning red horizon, as in the canvas (*Szofer niebieski*) [Blue Chauffeur] from 1948, (see p. 116) most probably inspired by images from the 1947 Italian neorealist film *Caccia Tragica* (Tragic Hunt) by Giuseppe de Santis (fig. 4). Often, just a white field and the skyline indicate the only possible coordinates of the continuing journey; (*Autobus zimą*) [Bus in the Winter], (see p. 114) undated. The outlines of geometrical figures used by Wróblewski as if in a stained-glass window, to compose a new world from the one that crumbled in the horrors of war, become sharper. Constellations of celestial bodies come into play, such as planets and stars in [*Kompozycja abstrakcyjna*] (Abstract Composition) (see p. 112) and in the painting *Ziemia* (The Earth) (fig. 5). Those basic figures, like cards, serve to build houses [*Kompozycja abstrakcyjna, Kompozycja – dom*], (Abstract Composition, Composition – House) (fig. 6) [*Kompozycja abstrakcyjna nr 145*] (Abstract Composition no. 145) and cityscapes. Human figures hatch from geometry, as in (*Kobieta – abstrakcja*) (Woman – Abstraction) (see p. 111), and massifs of mountains form. [*Kompozycja abstrakcyjna*] (Abstract Composition) consists of conical mountains, nature's creations of abstract origins. These are imaginary mountains, on the verge of reality in the first stage of evolution (see p. 210).

To paraphrase the artist's own commentary to his work (among others, paintings such as *Zatopione miasto I* (Sunken City I), *Treść uczuciowa rewolucji* (Emotional Content of the Revolution), *Ziemia* (Earth), *Niebo* (Sky), *Słońce i inne gwiazdy* (Sun and Other Stars) while giving guided tours to groups of workers visiting the exhibition *Wystawa Sztuki Nowoczesnej* (Exhibition of Modern Art) in Krakow in 1948 – everything happened on the surface. He wrote: “We want our paintings hanging in the common room or in the hall, to lift the spirits with their clarity, help in the daily

toil with their colorfulness”⁹. The subjects were painfully expressive in their contents, composed of basic colors and the simplest shapes. (“We paint pictures as unpleasant as the smell of a corpse. We also paint those in front of which you will feel the proximity of death. [...] To paint a landscape, people, or a city – is not enough. After all, it is necessary to show how big the universe is, to paint a human being in a way modern biologists know him, as an object that we know is more of a void than matter”¹⁰). In the *Exhibition of Modern Art* artists aimed for the borders of cognition, those delimited by the instruments of science (“At the same time, we know all the bones and organs of a human being: we can, in our imagination, take him apart like a watch. We also know that the object is composed of atoms, in which matter forms a concentration as rare as the planets in the universe”¹¹) and those set by the code of values. (“We want to paint a picture that would help distinguish between good and evil”¹²).

In the artistic imperative of Andrzej Wróblewski there is no room for halfway stages, hesitation, lack of precision because modern painting intended as a tool in building the postwar world must obey social ideas and rules (“*The difference between a metal file and a painting is that a painting is more versatile in its use. It can convey a revolution through abstraction.*”¹³). This art is meant to be as powerful as a sledgehammer and the artist, who may occasionally allow doubts, remains incorruptible when it comes to the vision of painting he chooses. In the beginning of 1948 he writes in his diary about “creative resilience”, the discipline leading to “*create definitively convincing paintings, beyond time and space, which, at the same time, would constitute the essential and sufficient content of [...] life and a foothold for taking on the whole world.*”¹⁴. The words here quoted are only fragments of a collection of notes dated January, February and March 1948, one of the most moving testimonies of the twenty-year-old settler's journey along the beaten and unbeaten paths of art. After the repatriation of the University of Vilnius employers in September 1944, Wróblewski with his mother and elder brother transfer from Vilnius to Lodz for a few months, then, in April of the following year they arrive in Cracow. Here Wróblewski begins to study art history at the Jagiellonian University and painting at the Academy of Fine Arts.

In those documented “conversations with oneself”¹⁵ he gives a name to the sense of being an artist and

a direction to the chosen artistic path. “Hypocrisy is an important thing! But one must be ruthlessly honest with oneself: what is this striving of mine towards solitary, incessant work, where more comprehensive entertainment and contact with women – as a friend – as well as more representative and internationally-influential contacts would be eliminated by the fact that I would not think of them?”¹⁶ – he noted on January 4th in one of the longest entries. He puts the inseparability of art and life in the first place as opposed to the aspiration for order in art. “I want to step out of myself, go beyond, achieve the impossible, fulfill an exceptional task – realise a vision, create an absolutely convincing painting, build it with decisions.”¹⁷ When on January 27 he confesses “And so I choose poor material conditions, a low social standing, loneliness and a distant finish line, lack of fame and recognition (around me, silence; I will act like a perfect yogi: I’ll cease to be because I will blind nature’s eye). [...] constant stigma of private misfortune (lack of family and friends, Homeland, Comfort), the opinion of an outcast, a deviant and a scoundrel, or even a malefactor, traitor, the one who defiles.” – he knows the price of such a choice¹⁸. Lost between his duties, caught in social structures, and in the academic and family hierarchies, the artist defends himself from drowning in the everyday routine. He imposes on himself the discipline of “total asceticism of one’s internal revenues and expenses”. He sets as a bad example the types of artists he notices around himself in Cracow; he can see that he is different from them in the sharpness of his experience. He permeates his paintings with inspiration drawn from everywhere, defining the main purpose of painting as the obligation to: “create things of the highest quality and absolute inner truth”. He wants his canvases, at the moment of settling of accounts, in “the hour of the retrospective Gaze” which one day will come, to show “a royal generality, and all-encompassing cognoscibility”. He writes: “[paintings need to] encompass everything, that which I have experienced, and a great deal of that which I only know (from books, stories), and, finally, even more of that which I don’t know, but which has to be inside of me, because I’m a son, a Pole, an intellectual, a frequent friend, a passer-by, a consoler.”¹⁹

When, in the middle of January 1949 the authorities decide to close the *Exhibition of Modern Art* ahead of schedule the first canvas of *Executions* is ready – it is the (Execution with a Gestapo Man) (see p. 179).

Janusz Bogucki, a ten years older critic and art historian linked to Wróblewski by episodic collaborations during the traveling propaganda shows will write “In the old manner, Wróblewski persists in making painting in which shapes and colors are not phenomena called to autonomous existence in the given world of art. They are first of all signs that define the human fate, especially the socio-moral situation.”²⁰. *Executions* are created during the artist’s absence from the Academy of Fine Arts. In September 1948 Wróblewski applied for a yearly break in the studies (starting with the academic year midterm of 1948/49) motivating his request by poor health and the inability to fulfill his duties due to the parallel studies at the university²¹. Everyday distance from the academic routine and duties would only intensify his own artistic research as well as his critical approach to the educational system and the postwar art development. In his press articles Wróblewski expressed a negative opinion of the current form of education as well as the esthetics of *Komitet Paryski* (Parisian Committee) represented by the academics. In *One More Word on the Art Schools* he openly attacked KP artists calling their doctrine “formalistic” and “decadent” and considered their teaching methods as “asocial” (“Union salons dominated by capitalist painting only evoke pessimistic reflections on the uselessness of ‘easel painters’ in today’s society²²). The escalating generational and viewpoint conflict between Wróblewski and the Dean of the Academy resonated in the artistic milieu. As Barbara Kwaśniewska notices, students would instinctively take opposite stands to the older generation and only the best of the young generation were involved in the opposition. Young people coming to Krakow from different backgrounds often “[young people] also did not have time to get rid of at least basic visual illiteracy. We must remember that in the first years after the occupation, postimpressionism was indeed, in a way, an avant-garde trend, or at least at the Academy – compared to the school of the old professors. And for young people, there was no fundamental difference between the uncommitted postimpressionism and equally uncommitted abstractionism”²³. Wróblewski not only saw the difference but also its reference to concrete moral and ethical values that made him criticize what Kwaśniewska calls “opportunist pleasantries and hypocrisy” of the postimpressionist formation. Reviewing the exhibition *Praca* (Work) in *Trybuna Ludu* (The

People's Tribune) he declared: "Fulfillment of specific social demands can only occur on the ground of realistic painting, and conversely, only realistic painting can have a social impact in today's Poland"²⁴.

This is the time when paintings in a new engaged language of "direct realism" are created one by one. Paintings, in which "[c]olor had one, intellectually defined function: it divided the world into the living and the dead, into the cold, blue silhouettes of the murdered and the warm tones of the still alive figures. With an evocative simplicity, it separated people while their fingers were still tightly entwined" – as Barbara Majewska wrote in the article published just after Wróblewski's tragic death in the Tatra mountains²⁵. On January 16th, Wróblewski notes the beginning of work on the *Rozstrzelany*, (*Rozstrzelanie z gestapowcem*) (Executed Man), [Execution with a Gestapo Man] and in just two days the canvas is ready. Over the following days *Ślubna fotografia*, (*Młoda para z bukietem*) (Wedding Photograph), [Young Couple with a Bouquet] (January 25–29) (see p. 119), *Rozstrzelanie surrealistyczne* (Surrealist Execution) (fig. 7) (January, 30 – February, 2), *Rozstrzelanie zakładników* (Execution of Hostages) (February, 22–26), *Matka z zabitym dzieckiem* (Mother with Dead Child) (fig. 8) (March, 13–16) i równocześnie *Rozstrzelanie rodziny* (Execution of a Family) (March, 14–17), *Dziecko z zabitą matką* (Child with Dead Mother) (March, 17–18), *Rozstrzelanie z chłopczykiem*, (*Rozstrzelanie V*) (Execution with a Boy) [Execution V] (April, 5–12), *Rozstrzelanie na ścianie* (Execution against a Wall) (May, 18–20), *Likwidacja getta* (Liquidation of the Ghetto) (May, 20–24), *Rozstrzelanie* (Execution), (*Rozstrzelanie VII*) [Execution VII] (May, 25–30) are created. The last canvas *Rozstrzelanie* (Execution), (*Rozstrzelanie II*) [Execution II], *Rozstrzelanie poznańskie* (Poznan Execution) was painted only between July 29th and August 4th.

Wróblewski's Execution canvases, known only to his loved ones while he was still alive, were arranged in sequences and propped directly on the floor at his first postmortem exhibition in the Cracow building of *Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych* (Fine Arts Friends' Society) in 1958. Some were hanging a little bit above the floor, slightly separated from the background; what's most important they were shown for the first time²⁶. They were propped against the wall as if only temporarily placed in this transient scenography. They were created in the beginning of 1949, the

year that marked a threshold in Polish postwar art (breaking with modernism and many artists' adhesion to the Socialist Realism program) when Wróblewski expressed the postwar reality with an intensified realism – "naked realism", "direct realism". In the painter's hands the canvas became a tool of moral judgement and settling accounts with the past. This art was meant to stigmatize class inequities in the newly built socialist society, to reveal injustices and finish with the destructive effect of capitalism. In only a few weeks, the ideological imperative became political and accusatory when along with war's accountability, Wróblewski painted scenes of interrogations, train station waiting rooms, camps, bombings, civil war in Greece, strikes, and social contrasts. These canvases, ugly and ungainly images painted as if they were "provincial shop signs: [painted] fast; superficial, earnest, primitive" or "terribly unpainted"²⁷, seen by the critics a few decades ago as a manifestation of Socialist Realism are now perceived by international researchers through the discourse of trauma, representation and theory of memory.

The opposite border of Wróblewski's art is marked, along with the woodcut (*Żongler*) (Juggler) by the painting (*Kompozycja*) (Composition), [*Rodzina*] [Family] (fig. 9). Is it a family scene, according to the title given by scholars, or rather a conversation between manlike forms, a burning hallucinatory vision-illumination of a new world full of lifegiving power and energy? Perhaps, (*Kompozycja*) (Composition), [*Rodzina*] [Family] are a riddle of the clairvoyant of painting poetics, from the very beginning to the state of the unknown through "derangement of all the senses" as Artur Rimbaud insisted²⁸? Wróblewski's way to this painting was a long one; he elaborated forms one by one, intensified and perfected the meaning of the color itself and finally, let the poetry take over the picture. As in the sonnet by the poet-rebellion, swelling with the surplus of meaning and distant visions, far away from reality's logics, acquired customs and the artisan's journey. To the left – "purple blossoms" of red, to the right – green and "*the peace of the furrows / Which alchemy prints on broad studios foreheads*"²⁹ – wrote Rimbaud. Should Wróblewski ever meet the alchemist of the word, it is this moment. Neither of them will ever compromise with the world. Isn't Wróblewski's "*I want to step out of myself, go beyond, achieve the impossible, fulfil an exceptional task – realise a vision, create an absolutely convincing painting, build it with decisions.*"³⁰ a confession of a clairvoyant?

Endnotes:

- ¹ Jonas Mekas, *I had nowhere to go*, New York, 1991, p. 18.
- ² Although many scholars and critics have written about *Executions* as a series or a cycle of paintings, there is no evidence in Wróblewski's notes that he considered it a cycle, unlike, for example, the series of ink drawings on paper *Żałobna wieść* (Mournful Tidings), 1953 or *Powódź w Holandii* (Flood in the Netherlands), 1953.
- ³ On Vilnius days see: Magdalena Ziółkowska, *Sezon martwych. O okrutnych obrazach Andrzeja Wróblewskiego i zapiskach z czasów wojny* (Season of the Dead. On Andrzej Wróblewski's Cruel Paintings and his Wartime Notes), ed. Małgorzata Kozieł, Marcin Lachowski, Lublin 2023, pp. 53–67.
- ⁴ Information regarding her husband's death was provided by Krystyna Wróblewska in a letter to „Gazeta Wyborcza”: *Błąd z książki*, „Gazeta Wyborcza”, issue 39, 1994, p. 9.
- ⁵ *Okupacja, Rewizja, [Rewizja – Aresztowanie]* (Occupation, Persecution, [Persecution – Arrest]), oil on canvas, 137×200 cm, painting purchased from the artist by the Ministry of Culture and Art in 1954; since 1960 in the collection of the National Museum in Krakow.
- ⁶ „Amnie najczęściej – bo cóż ja? / Cóż linokoczek robić ma / Gdy nie ma napiętego nad otchłanią sznura? [...] Nie dany więc upadek mi / Nie dana sława dawnych dni / Więc swoje kroki stawiam dzisiaj bez oklasków! / Wtem błyska oczywista myśl! / I wiem, co robić mam od dziś! / Napięte zawsze w świecie druty są kolczaste!” Jacek Kaczmarski, *Linokoczek* (Tightrope Walker), March 27, 1982, <https://www.kaczmarski.art.pl/tworczosc/wiersze/linokoczek/> [access: January 3, 2024].
- ⁷ *(Żongler)* [Juggler], 1946, 11,7 x 12,4 cm, private collection. Title given by the artist's mother, Krystyna Wróblewska in 1957 during the inventory of her son's oeuvre.
- ⁸ Paul Klee, *Der Seiltänzer*, 1923, litograph, Sprengel Museum, Hanover.
- ⁹ Andrzej Wróblewski, *Komentarz do Wystawy Sztuki Nowoczesnej*, in: *W kręgu lat czterdziestych*, cz. 2, ed. by Józef Chrobak, Krakow 1991, p. 39.
- ¹⁰ Andrzej Wróblewski, *Komentarz do Wystawy Sztuki*, op. cit., pp. 39 i 40.
- ¹¹ Ibidem, p. 38.
- ¹² Ibidem, p. 39.
- ¹³ Andrzej Wróblewski, *Jak odczuć ludzkość sztuki abstrakcyjnej*, in: „Dziennik Literacki” 1948, issue 22, p. 4.
- ¹⁴ Andrzej Wróblewski, *[Już kilka tygodni żyję życiem pracownianym.]*, in: *Avoiding Intermediary States. Andrzej Wróblewski (1927–1957)*, ed. by Magdalena Ziółkowska, Wojciech Grzybała, Warsaw 2014, p. 87.
- ¹⁵ He wrote: „I need my diary to talk to myself; it substitutes and formally justifies the lack of conversation with someone else” in: *[Już kilka tygodni żyję życiem pracownianym...]*. Ibidem, p. 86.
- ¹⁶ Ibidem, p. 66.
- ¹⁷ Ibidem, p. 86.
- ¹⁸ Ibidem, p. 177.
- ¹⁹ Ibidem, p. 78.
- ²⁰ Janusz Bogucki, *Sztuka Polski Ludowej*, Warsaw, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1983, p. 132.
- ²¹ The request included doctor's certificate stating artist's poor health. *Podanie o urlop*, September 28, 1948, Archive of the Academy of Fine Arts, Krakow, folder: *Andrzej Wróblewski (1950–1957)* no 775, doc. no. 43.
- ²² Andrzej Wróblewski, *Jeszcze w sprawie sztuk plastycznych*, „Wieść”, issue 47, 1948, p. 11.
- ²³ Barbara Kwaśniewska, *Artykuł nie na temat*, „Zebra”, 1958, issue 2, p. 3.
- ²⁴ Andrzej Wróblewski, *Wspaniała idea, słabsze wykonanie. Na marginesie krakowskiej wystawy „Praca”*, „Trybuna Ludu”, 1949, issue 134, p. 6.
- ²⁵ Barbara Majewska, *Twórczość Andrzeja Wróblewskiego*, „Przegląd Kulturalny” 1958, issue 5, p. 11.
- ²⁶ With the exemption of *Rozstrzelanie*, (*Rozstrzelanie II*, *Rozstrzelanie poznańskie*), (Execution) [Execution II, Poznan Execution] the only canvas shown in the artist's lifetime at the inter-school exhibition Międzyszkolne Popisy Państwowych Wyższych Szkół Artystycznych in Poznaniu in 1949. Also, Krystyna Wróblewska did not include the three following paintings in the exhibition at the Palace of Art: *Rozstrzelanie*, (*Rozstrzelanie II*, *Rozstrzelanie poznańskie*), (Execution) [Execution II, Poznan Execution], *Rozstrzelanie rodziny*, (*Rozstrzelanie III*) (Execution of a Family) [Execution III] and *Rozstrzelanie*, (*Rozstrzelanie VII*) (Execution) [Execution VII].
- ²⁷ Aleksander Wojciechowski, *Kolejka trwa...*, „Świat” 1958, issue 11, p. 15; Barbara Kwaśniewska, *Artykuł nie na temat*, op. cit. p. 2.
- ²⁸ In Polish: „rozprężenie wszystkich zmysłów”; quoted in: Julia Hartwig, *Artur Rimbaud. Poeta przeklęty* (Artur Rimbaud. Poète maudit), [in:] Artur Rimbaud, *Sezon w piekle. Iluminacje*, Warsaw 1998, p. 7.
- ²⁹ translated by Oliver Bernard: Arthur Rimbaud, *Collected Poems* (1962).
- ³⁰ Andrzej Wróblewski, *[Już tyle lat...]*, op. cit., pp. 85 and 86.

List of figures:

- fig. 1. Andrzej Wróblewski, *Search – Arrest*, 1952–1953, oil on canvas, 137×200 cm, National Museum in Kraków
- fig. 2. Andrzej Wróblewski, *Juggler*, 1946, woodcut, paper, 11,7×12,4 cm, private collection
- fig. 3. Paul Klee, *Der Seiltänzer*, 1923, lithograph, Sprengel Museum, Hanower
- fig. 4. A still from the movie *Tragic Hunt* (1947) directed by Giuseppe De Santis
- fig. 5. Andrzej Wróblewski, *Earth*, 1948, oil on canvas, 90×120 cm, kolekcja prywatna
- fig. 6. Andrzej Wróblewski, [*Abstract Composition, Composition – House*], 1948, gouache on cardboard, 102×61 cm, Starak Collection
- fig. 7. Andrzej Wróblewski, *Surrealist Execution, (Execution VIII)*, 1949, oil on canvas, 130×199 cm, National Museum in Warsaw
- fig. 8. Andrzej Wróblewski, *Mother with Dead Child*, 1949, oil on canvas, 120×90 cm, Collection of Grażyna Kulczyk
- fig. 9. Andrzej Wróblewski, (*Composition*), [*Family*], undated, oil on canvas, 150×131 cm, National Museum in Kraków

LUNGO IL CONFINE DEL MONDO DEI VIVI E DEI MORTI

MAGDALENA ZIÓŁKOWSKA, WOJCIECH GRZYBAŁA

Guardo continuamente i miei diari e ormai non so più cosa sia verità e cosa finzione. I ricordi mi ritornano, chiari, come un brutto sogno che sveglia (mi sveglia?) tremando nel cuore della notte; li leggo come il racconto della vita di un altro, come se tutte queste sfortune non fossero successe a me. Come sono riuscito a sopravvivere a tutto questo? Qui forse si tratta di un'altra persona.

Jonas Mekas¹

Nella sua attività artistica, durata neanche tredici anni, Andrzej Wróblewski (1927–57) si muove lungo il confine del mondo dei vivi e quello dei morti, dipinge in toni luminosi oppure usa sfumature di fredda oscurità, l'ironia è aspra, e pungente è invece la serietà. Dire dell'autore di *Fucilazione*, dipinto nella prima metà del 1949 nell'iconico ciclo non-ciclo², che l'esperienza e la memoria della guerra siano incarnati nel suo lavoro, è una cosa ovvia. Le riproduzioni delle sue opere sono presenti in quasi tutti i manuali scolastici e sulle copertine dei dizionari di storia polacca sul secolo scorso, inoltre, su di lui fino a oggi è stato scritto e detto moltissimo: sui ritratti dei morti ricoperti in vita da un bagliore blu, sulle voci delle vittime mutilate dalla guerra, sul degrado e lo smembramento del corpo, e su come incorporare la devastazione nella cornice di un dipinto, nella seconda metà degli anni quaranta. Wróblewski,

così come altri artisti geograficamente vicini (come Jonas Mekas) o lontani, ai quali lo legava l'esperienza traumatica di essere sopravvissuti alla guerra, aveva trovato un modo suo per dipingere la morte.

In questo scritto intendiamo osservare la figura del confine, inteso come limite della conoscenza, confine del mondo disponibile, dimensione ultima dell'umanità o limite della creazione... ma soprattutto come estremità dove si arriva all'incontro tra i vivi e i morti. Questa tensione verso i temi ultimi era già riscontrabile nei primi passi artistici di Wróblewski, nelle grafiche che disegnava sotto gli occhi della madre, importante artista nel campo delle stampe³. Eppure soltanto la morte del padre, morto per un attacco di cuore durante una perquisizione sotto gli occhi dei famigliari, nel 1941⁴, fece sì che il percorso fino alla fine e ritorno costituisse un segno di stile per l'artista. *Occupazione*, intitolato invece dall'autore *Perquisizione* (1952–1953) (fig.1)⁵, un quadro nato nel grigiore del realismo socialista e esposto nell'autunno del 1953 alla Annuale Mostra del Circolo di Cracovia ZPAP, fu un faccia a faccia pittorico con la propria esperienza della guerra nel ruolo di testimone oculare.

«Per me è ancora più dura – perché cosa sono io? / Cosa deve fare un equilibrista / Se non c'è alcuna

corda tesa sull'abisso? [...] Non mi è dato dunque cadere / Non mi è data la gloria dei giorni andati / e dunque procedo oggi senza applausi! / Ma ecco che un pensiero ovvio mi balena! / E so che cosa devo fare da oggi! / I fili tesi nel mondo sono sempre spinati!»⁶ – così Jacek Kaczmarski scriveva all'inizio degli anni ottanta, nella poesia *Equilibrista*.

L'acrobata del titolo è un personaggio tratto da una xilografia di Wróblewski, dal titolo attribuito dopo la morte «Giocoliere»⁷ (fig.2). Il confine tra i due mondi non è qui indicato apertamente, eppure è segnato, inscritto nel nostro pensiero, perché sappiamo noi verso dove cammina l'equilibrista? Quale mondo si lascia alle spalle e verso quale prosegue, al di sopra delle teste dei passanti, con i tetti delle case e le strade tortuose sotto i piedi, lontano dal caos quotidiano? In questa piccola incisione nota solo per una stampa su un foglio 14,6×15,3 cm, la sagoma di un viandante è tracciata nell'architettura dei movimenti, nell'intreccio di figure geometriche e nella struttura delle singole linee. Wróblewski interpreta la composizione di questa scena interamente in diagonale: non c'è una singola linea orizzontale in questa inquadratura che possa funzionare organizzativamente come un orizzonte, come una linea di taglio o come coordinata. Soltanto il bastone in mano al giocoliere ricorda l'equilibrio.

Forse il titolo, scelto dalla madre durante la catalogazione delle opere del figlio, se anche non era quello che lui aveva scelto, è stato lungimirante. L'equilibrista inteso come abilità della vita, come astuzia nel gestire le cose... un presagio dell'avvicinarsi ai confini. Perché se abbassassimo il nostro punto di vista, posto dall'artista subito dietro le spalle del protagonista, il fine della sua strada diventerebbe visibile. Questa inquadratura è originale e dissimile dalle altre, ad esempio dalle litografie di Paul Klee⁸ (fig.3). Nella disposizione dei tratti e degli angoli Klee inserisce scale e rampe stradali, segna la struttura della città e un ritratto di donna, l'acrobata del titolo è disegnato di profilo, nel centro, non molto sopra la metà della composizione. Il bastoncino in mano e il filo sotto i piedi lo collocano in questo scheletro spaziale. Le due opere sono mondi in contrasto tonale – Klee lavora sulla chiarezza e sul vuoto dello spazio, Wróblewski sulla densità delle incisioni e sul nero dell'inchiostro grafico.

Oltre l'equilibrista seguono gli altri protagonisti con e senza nomi. L'autista solitario si muove verso il

vuoto e verso il rossore incandescente dell'orizzonte, come nel quadro *Autista, (Autista azzurro)* (vide p. 116) del 1948, probabilmente ispirato alle scene del film italiano neorealista *Caccia tragica* di Giuseppe de Santis (1947) (fig.4). Capita che soltanto il campo bianco e l'orizzonte indichino le eventuali coordinate di un viaggio successivo (*Autobus invernale, senza data*) (vide p. 114). I profili geometrici delle figure, dai quali come in un vetro colorato Wróblewski crea un mondo nuovo, in macerie, dopo la catastrofe della guerra, si fanno sempre più affilati. Compaiono costellazioni di corpi celesti, tra cui pianeti e stelle come in [*Composizione astratta*] (vide p. 112) e nel quadro *Terra* (fig.5). Da queste figure basilari vengono costruite le case come con le carte [*Composizione astratta, Composizione casa*] (fig.6) e i paesaggi delle città. Dalla geometria emergono figure umane come [*Donna – astrazione*] (vide p. 111) e si formano massicci montuosi, [*Composizione astratta*] sono coni di montagna, creazioni di natura create dal processo di astrazione: le vette immaginate e sul confine della realtà, nella prima fase del cambiamento (vide p. 220).

Parafrasando un commento dell'artista al proprio lavoro (tra gli altri *Terra, Cielo, Il Sole e altre stelle, La città affondata I, Contenuto di una relazione affettiva*), mentre accompagnava un gruppo di operai alla Mostra dell'Arte Contemporanea di Cracovia (1948), in questa pittura tutto accade in superficie. Scriveva «Vogliamo che i nostri quadri, appesi in un circolo o in una sala, sollevino gli spiriti con la loro chiarezza e che aiutino nei problemi quotidiani con i loro colori»⁹. C'erano temi dal contenuto molto espressivo e composti da colori base e da forme molto semplici (Dipingiamo quadri spiacevoli come l'odore di un cadavere. Ne dipingiamo anche che possiate sentire la prossimità della morte. Dipingere un paesaggio, o persone, o una città, è troppo poco. Del resto bisogna mostrare quanto sia grande l'universo, dipingere l'uomo così come lo conosce il biologo contemporaneo, un soggetto del quale sappiamo che è più vuoto che materia»¹⁰. Alla *Esposizione di Arte Moderna* tramite l'arte gli artisti riuscirono a raggiungere i confini del conosciuto, sia quelli indicati dagli strumenti scientifici («allo stesso modo conosciamo tutte le ossa e gli organi dell'essere umano: lo possiamo smontare con l'immaginazione come un orologio. Sappiamo anche che il soggetto è costituito da atomi, nei quali la materia crea una concentrazione rara quanto i pianeti nell'universo»¹¹),

così come in quelli stabiliti dal codice dei valori («Vogliamo dipingere un quadro che aiuti a distinguere il bene dal male»¹²).

Nell'imperativo artistico di Wróblewski non c'è posto per le vie di mezzo, per l'incertezza, l'indeterminazione, perché la pittura moderna è uno strumento per la creazione del mondo del dopoguerra, e allora deve essere subordinata alle idee e alle questioni sociali («Il quadro si distingue dalla lima perché è più completo nell'uso. È capace di esprimere la rivoluzione astratta.»¹³). Questa arte deve avere la forza di un martello pneumatico e anche se capita che un artista si permetta di avere dei dubbi, nella spoglia visione la pittura rimane imperturbabile.

Nel diario dell'inizio del 1948 scrive della «tensione creativa», della disciplina che porta alla «creazione di quadri assolutamente persuasivi al di là dello spazio temporale, che sarebbero un capitolo finale e indispensabile (...) della vita e un punto di appoggio alla contraddizione del mondo»¹⁴. Le parole qui citate sono un frammento della raccolta di alcuni appunti recanti le date di gennaio, febbraio e marzo del 1948, una delle testimonianze più emozionanti che indicano le strade e le non strade artistiche percorse dal colono.

Dopo il rimpatrio dei dipendenti dell'Università di Vilnius, organizzato nel settembre 1944, insieme alla madre e al fratello più grande, Wróblewski arriva a Łódź da Vilnius e si ferma per qualche mese, poi, nell'aprile dell'anno successivo la famiglia arriva a Cracovia. Qui Wróblewski frequenta l'Università Jagellonica (corso di studi in storia dell'arte) e l'Accademia di Belle Arti (classe di Pittura).

In queste documentate «conversazioni con me stesso»¹⁵ viene nominato il senso dell'essere un artista e la direzione di un percorso puramente artistico. «L'ipocrisia è una cosa importante! Ma con sé stessi bisogna essere oltre ogni modo onesti: che cosa è la mia ricerca di un lavoro solitario, costante, nel quale i divertimenti vanno avanti e i contatti con le donne – con le amiche – ulteriormente rappresentativi e che hanno influenza straniera – sarebbero eliminati dal fatto che io non ci penso?»¹⁶ – annota il 4 gennaio, in uno degli appunti più lunghi. Al primo posto colloca l'indissolubilità dell'arte e della vita in opposizione al desiderio dell'ordine artistico. «Io voglio uscire da me stesso, attraversarmi, realizzare cose impossibili, completare attività mai sentite – realizzare una visione, dipingere un quadro che convinca senza alcun dubbio,

costruirlo con le decisioni»¹⁷. Quando il 27 gennaio riconosce: «Sono quindi deciso a una sfavorevole collocazione materiale, a una bassa posizione sociale, alla solitudine fino alla meta lontana, alla mancanza di riconoscimento e alla visibilità (il silenzio intorno a me; funziona come un perfetto joga: smetto di essere perché acceco l'occhio della natura). (...) il costante marchio della sfortuna personale (la mancanza delle persone vicine, della Patria, della comodità), l'opinione di emarginato, di degenerato e delinquente, e persino di parassita, di traditore e di chi contamina», conosce bene il costo di una scelta simile¹⁸. Perso tra gli impegni, invischiato nella struttura sociale, nella famiglia e nelle gerarchie accademiche, l'artista si difende di fronte alla completa rovina della vita quotidiana. Si impone il rigore di una «completa ascesi delle entrate e delle uscite». Prende a esempio negativo gli artisti di Cracovia che osserva intorno a sé, osservando che lui si differenzia da loro per la nitidezza della vita.

Il dipinto satura le ispirazioni prese fino a ora e la principale categoria della pittura rende il dovere di «creare le cose della più alta qualità e di una assoluta verità interiore». Desidera che nel momento del giudizio, in quella che sarà «l'ora dello sguardo retrospettivo» che un giorno arriverà, i suoi quadri mostreranno una «reale generalità, una onnicoscenza». Scrive: (i quadri dovrebbero) concludere tutto, sia quello che ho vissuto e molto molto di più quello di cui ho solo conoscenza (dai libri, dai racconti) e finalmente, e ancor di più quello che non conosco, ma che deve essere in me perché sono figlio, polacco, intelligente, un amico di tanti, un passante, un consolatore»¹⁹.

Quando il governo decide la chiusura anticipata dell'*Esposizione d'Arte Moderna* a metà gennaio 1949, il primo quadro *Fucilazione* è già pronto – si tratta di *Fucilato (Fucilazione con ufficiale della Gestapo)* (vide p. 179). Più anziano di una decina di anni, il critico e storico dell'arte Janusz Bogucki, legato a Wróblewski da un'episodica collaborazione durante mostre itineranti di propaganda, scrive che «alla vecchia maniera e con ostinazione Wróblewski fa una pittura nella quale le forme e i colori non sono fenomeni chiamati all'essere autonomi nel mondo concesso dell'arte. Sono essi segni che sottolineano il destino dell'uomo e, soprattutto, la sua condizione sociale e morale»²⁰. *Fucilazioni* nascono durante un periodo di assenza dell'artista dall'Accademia di Belle Arti. A settembre 1948 Wróblewski fa richiesta di un anno di pausa negli

studi (dalla metà dell'anno accademico 1948/49), allegando come causa della domanda la cattiva salute e gli impegni lasciati indietro negli studi universitari che frequenta contemporaneamente²¹. La quotidiana distanza dalla routine accademica e dagli obblighi intensificò soltanto la sua critica del sistema educativo e della direzione dello sviluppo dell'arte del dopoguerra, oltre alla propria ricerca artistica. Negli articoli pubblicati sulla stampa Wróblewski esprimeva il proprio approccio negativo all'attuale forma educativa e estetica del Colorismo (Capismo) presentato dai professori dell'accademia. In *Ancora sulla questione delle scuole di arti plastiche* attacca apertamente i coloristi (capisti), e definisce la loro dottrina «formalistica e decadente», mentre identifica i metodi di lavoro dei pedagoghi come «asociali» («Le sale espositive a prevalenza di arte capitalista risvegliano soltanto riflessioni pessimistiche sull'inutilità dei pittori da cavalletto nella società di oggi»²²). Il crescente conflitto generazionale e intellettuale di Wróblewski con il rettore dell'accademia si rifletteva a eco nella società.

Come fa notare Barbara Kwaśniewska, gli studenti si collocarono istintivamente in opposizione alla generazione più anziana, e nella rivoluzione artistica c'era impegnata la parte migliore della giovane generazione. Gioventù che arrivava a Cracovia da ambienti diversi, non di rado «non aveva neanche avuto il tempo di liberarsi almeno del basilare analfabetismo plastico. Bisogna ricordare che nei primi anni dopo l'occupazione il post impressionismo era naturalmente una corrente in un certo qual senso di avanguardia, o quanto meno lo era in Accademia, in relazione alle scuole dei professori di vecchia data. E per i giovani non c'era una differenza essenziale tra il post-impressionismo non impegnato e l'altrettanto non impegnato astrattismo²³. Per Wróblewski questa differenza non soltanto era leggibile, ma si traduceva anche in concreti valori morali e etici, a causa dei quali criticava così ferocemente quelle che Kwaśniewska chiama le «ipocrite smancerie e menzogne» dei post impressionisti. Recensendo la mostra *Lavoro* su «Trybuna Ludu», dichiarò: «L'adempimento di concrete richieste sociali può avvenire soltanto nello spazio di una pittura realistica e viceversa, soltanto la pittura realistica può avere oggi in Polonia un fine sociale»²⁴.

Nascono allora quadri in una nuova lingua impegnata del «realismo diretto», dipinti l'uno dopo l'altro. Quadri nei quali il «colore serve a una definita

funzione con una concezione intellettuale: divideva il mondo tra i vivi e i morti, tra fredde, azzurre figure assassinate e toni caldi dei personaggi ancora in vita. Divideva con una suggestiva semplicità le persone, le cui dita sono ancora intrecciate in un abbraccio», scriveva Barbara Majewska in un articolo pubblicato subito dopo la tragica morte di Wróblewski nei Tatra²⁵. Il 16 gennaio Wróblewski annota l'inizio del lavoro su *Fucilato* (*Fucilazione con ufficiale della Gestapo*) e dopo due giorni il quadro era pronto. Nei giorni successivi dipinge: *Fotografia di matrimonio* (*Giovane coppia con bouquet*) (25–29 gennaio) (vide p. 119). *Fucilazione surrealista* (30 gennaio–2 febbraio) (fig.7), *Fucilazione degli ostaggi* (22–26 febbraio), *Madre con bambino ucciso* (13–16 marzo) e contemporaneamente *Fucilazione di una famiglia* (14–17 marzo), *Bambino con madre uccisa* (17–18 marzo) (fig.8), *Fucilazione con ragazzino*, (*Fucilazione V*) (5–12 aprile), *Fucilazione al muro* (18–20 maggio), *Liquidazione del ghetto* (20–24 maggio), *Fucilazione*, (*Fucilazione VII*) (25–30 maggio). Gli ultimi di questa serie, *Fucilazione* (*Fucilazione II*, *Fucilazione di Poznań*), verranno realizzati soltanto tra il 29 luglio e il 4 agosto.

I quadri del ciclo *Fucilazioni* quando l'artista era in vita erano noti soltanto alle persone a lui più vicine, nella sede di Cracovia dell'Associazione degli Amici delle belle Arti alla prima mostra post mortem di Wróblewski, nel 1958, furono appoggiati in terra stabilendo tra loro una sequenza. Alcuni furono appesi in basso al pavimento, staccati leggermente dallo sfondo, ma, cosa la più importante, per la prima volta furono esibiti²⁶. Erano appoggiati al muro, come se in quella provvisoria scenografia fossero esposti solo per un attimo. Erano stati dipinti all'inizio del 1949, ossia nell'anno della cesura nell'arte polacca del dopoguerra (della rottura con la contemporaneità, con il modernismo e con l'accesso di molti artisti al programma del realismo socialista), quando Wróblewski definì la realtà del dopoguerra con la formula del realismo aggravato, del «realismo nudo», del «realismo diretto». Nelle mani del pittore il quadro diventava un oggetto di giudizio morale e una resa dei conti con il passato. Questa arte doveva denunciare le differenze di classe della società costruita su base socialista, smascherare le ineguaglianze e affrontare il capitalismo distruttivo.

Appena qualche mese più tardi l'imperativo ideologico assunse un carattere politico accusatorio, quando accanto ai conti con il dopoguerra l'artista

aggiunse le scene degli interrogatori, le sale d'attesa delle stazioni, i campi di prigionia, i bombardamenti, la lotta di liberazione in Grecia, gli scioperi e i contrasti sociali. Sono proprio queste le opere che fino a qualche decina di anni fa i critici leggevano come la realizzazione dei postulati del socialismo realista, quadri brutti e approssimativi, dipinti come «insegne provinciali: velocemente, superficialmente, in modo primitivo», oppure ancora «orribilmente non dipinti»²⁷, e che oggi vengono analizzate dai ricercatori internazionali sulla base del discorso del trauma, della rappresentazione e della teoria della memoria.

Il confine opposto dell'opera artistica di Wróblewski, accanto all'incisione su legno (*L'Acrobata*) è stabilito dal quadro *Composizione/ Famiglia* (fig. 9). È questa davvero una scena di famiglia come titolano il quadro gli studiosi, o forse è una conversazione tra forme umane simili, una visione che accende l'allucinazione di un nuovo mondo pieno di forze vivifiche e di energia? Forse *Composizione/ Famiglia* è l'enigma dello stesso veggente di una poetica pittorica, dalle

primizie allo stato indeterminato attraverso lo «sconvolgimento di tutti i sensi» come voleva Arthur Rimbaud²⁸? Wróblewski lavorò a lungo a questo quadro, modificò le forme successive, potenziò e perfezionò il significato proprio del colore, per dare al quadro una vera forma poetica.

Come nel sonetto del poeta avventuriero, gonfio dall'eccesso dei significati, dalle visioni lontane, lontane dalla logica della realtà, dalle abitudini acquisite e dall'abilità artigianale. A sinistra – i «fiori viola» del rosso, a destra – il verde e «la pace che imprime / Un solco profondo di alchimia nella pelle della fronte degli studiosi», scriveva Rimbaud. Se dovesse esserci un incontro con l'«alchimista della parola», questo sarebbe appunto il momento. Nessuno dei due scenderebbe a compromessi con il mondo.

Il «Voglio uscire da me stesso, andare oltre me stesso, fare cose impossibili, compiere un compito inaudito, realizzare una visione, creare un'immagine assolutamente convincente, costruirla con le decisioni»²⁹ di Wróblewski non è forse la confessione di un veggente?

Note:

¹ Jonas Mekas, *Nie miałem dokąd iść*, trad. Marcin Wawrzyńczyk, editore Sejny, 2007, pag. 25. Ed. or. *I have nowhere to go*.

² Nonostante molti studiosi e critici parlino di *Fucilazioni* come di una serie o di un ciclo pittorico, nelle note di Wróblewski manca una testimonianza per cui lui vedesse in esso un ciclo di lavoro, al contrario invece della serie degli inchiostri su carta *Notizia funebre* (1935) o *Alluvione in Olanda* (1953).

³ Sul periodo di Vilnius vedi Magdalena Ziótkowska, *La stagione dei morti. Sui quadri crudeli di Andrzej Wróblewski e sugli appunti durante la guerra*, a cura di Małgorzata Kozieł, Marcin Lachowski, Lublino 2023, pag. 53–67.

⁴ Krystyna Wróblewska parla della morte del marito in una lettera alla redazione di „Gazeta Wyborcza»: *Un errore nel libro*, «Gazeta Wyborcza», n. 39, 1994, pag. 9.

⁵ *Occupazione, Perquisizione (Perquisizione, Arresto)*, olio su tela, 137×200 cm, quadro comprato dall'artista nel 1954 dal Ministero della Cultura e dell'Arte. Dal 1960 nella collezione del Museo Nazionale di Cracovia.

⁶ Jacek Kaczmarski, *Equilibrista*, 27 marzo 1982 <https://www.kaczmarski.art.pl/tworczosc/wiersze/linoskoczek/>

⁷ *Giocoliere*, 1946, 11,7×12,4 cm, collezione privata. La madre dell'artista, Krystyna Wróblewska, ha nominato così il quadro nel 1957 durante la messa in ordine dell'archivio dell'eredità artistica del figlio.

⁸ Paul Klee, *Der Seiltänzer*, 1923, litografia, collezione Sprengel Museum, Hannover.

⁹ Andrzej Wróblewski, *Osservazioni sulla Mostra di Arte Moderna*, (in): *Intorno agli anni Quaranta*, parte seconda, a cura di Józef Chrobak, Cracovia 1991, pag. 39.

¹⁰ Andrzej Wróblewski, *ivi*, pag. 39 e 40.

¹¹ Andrzej Wróblewski, *ivi*, pag. 38.

¹² Andrzej Wróblewski, *ivi*, pag. 39.

¹³ Andrzej Wróblewski, *Come sentire l'umanità dell'arte astratta*, in „Dziennik Literacki» (Diario letterario), 1948, nr. 22, pag. 4.

¹⁴ Andrzej Wróblewski, (*Ormai da qualche settimana vivo la vita della bottega...*) in: *Fuga dalle vie di mezzo*. Andrzej Wróblewski (1927–1957), a cura di Magdalena Ziótkowska, Wojciech Grzybała, Varsavia 2014, pag. 87.

¹⁵ „mi è necessario un diario per parlare con me stesso; sostituisce e formalmente giustifica la mancanza di una conversazione con qualcuno» scriveva in *Ormai da qualche settimana...* cit. pag. 86.

¹⁶ *Ivi*, pag. 66.

¹⁷ *Ivi*, pag. 86.

¹⁸ *Ivi*, pag. 177.

¹⁹ *Ivi*, pag. 78.

²⁰ Janusz Bogucki, *Arte della Polonia Popolare*, Varsavia, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe (Edizioni Artistiche e Filmiche), 1983, pag. 132.

²¹ Alla domanda allegò un certificato medico che attestava il cattivo stato di salute dell'artista. *Richiesta di ferie*, 28 settembre 1948, Archivio dell'Accademia di Belle Arti, Cracovia, cartella *Andrzej Wróblewski (1950–1957)* n.775, documento n.43.

²² Andrzej Wróblewski, *Ancora sulla questione delle arti plastiche*, «Wieś», n.47, 1948, pag.11.

²³ Barbara Kwaśniewska, *Articolo non sul tema*, «Zebra», 1958, n.2, pag.3.

²⁴ Andrzej Wróblewski, *Idea straordinaria, esecuzione molto debole. In margine della mostra di Cracovia «Lavoro», «Trybuna Ludu», 1949, n.134, pag.6.*

²⁵ Barbara Majewska, *L'opera di Andrzej Wróblewski*, „Przegląd Kultury», 1958, n.5, pag.11.

²⁶ Il quadro *Fucilazione (Fucilazione II, Fucilazione di Poznań)* fa eccezione, perché fu esposto quando ancora l'artista era in vita all'Esibizione delle Scuole Artistiche Superiori a Poznań, nel 1949. Inoltre, alle opere presentate al Pałac Sztuki, Krystyna Wróblewska non aggiunse i tre quadri: *Fucilazione (Fucilazione II, Fucilazione di Poznań)*, *Fucilazione di una famiglia (Fucilazione III)* e *Fucilazione (Fucilazione VII)*.

²⁷ Aleksander Wojciechowski, *La lista continua...*, „Świat» 1958, n.11, pag. 15; Barbara Kwaśniewska, *Articolo non sul tema*, op.cit., pag.2.

²⁸ Julia Hartwig, *Arthur Rimbaud. Il poeta maledetto*, (in) Arthur Rimbaud, *La stagione all'inferno. Illuminazioni*, Varsavia 1998, pag.7.

²⁹ Andrzej Wróblewski, (Già così tanti anni), op.cit., pag. 85 e 86

Elenco delle figure:

fig. 1. Andrzej Wróblewski, *Perquisizione – Arresto*, 1952–1953, olio su tela, 137×200 cm, Museo Nazionale di Cracovia

fig. 2. Andrzej Wróblewski, *(Giocoliere)*, 1946, xilografia, carta, 11,7×12,4 cm, collezione privata

fig. 3. Paul Klee, *Der Seiltänzer*, 1923, litografia, Sprengel Museum, Hannover

fig. 4. Un fotogramma dal film *Caccia tragica* (1947) diretto da Giuseppe De Santis

fig. 5. Andrzej Wróblewski, *Terra*, 1948, olio su tela, 90×120 cm, collezione privata

fig. 6. Andrzej Wróblewski, *[Composizione Astratta, Composizione – Casa]*, 1948, guazzo su cartone, 102×61 cm, Starak Collection

fig. 7. Andrzej Wróblewski, *Fucilazione surrealista*, 1949, olio su tela, 130×199 cm, Museo Nazionale di Varsavia

fig. 8. Andrzej Wróblewski, *Madre con bambino ucciso*, 1949, olio su tela, 120×90 cm, Collezione di Grażyna Kulczyk

fig. 9. Andrzej Wróblewski, *(Composizione) [Famiglia]*, non datata, olio su tela, 150×131 cm, Museo Nazionale di Cracovia

ROZSTRZELANIA, RYBY I NAGROBKI W AUTOBUSIE ANDRZEJA WRÓBLEWSKIEGO

FRANCESCO MATTEO CATALUCCIO

Abstrahując od szeroko uznanej, także za granicą, wagi postaci Andrzeja Wróblewskiego (1927–1957) w historii polskiej sztuki XX wieku, co pozostaje dzisiaj z jego malarstwa?

Aby to zrozumieć, należy wsiąść do starego autobusu i zająć miejsce za kierowcą (*Szofer niebieski*, 1948, por. str. 116). Kierowca ma przed sobą pustkę oraz nieuchronną linię horyzontu (*Autobus zimny*), niedatowany, (por. str. 114). Tym kierowcą/ artystą jest sam Wróblewski: można go sobie wyobrazić na podstawie jedyne rysunku, na którym widać twarz kierowcy (*Szofer*), niedatowany, (por. str. 170).

Artysta pisze: „Autobus wyraźnie układa w powietrzu wyrafinowane linie swojej metalowej karoserii. (...) Człowiek jest wpisany w skomplikowany układ prostych. Ludzie w gromadzie są dziwnie obcym ziemi motywem, zwłaszcza gdy poruszają się względem słupów telegraficznych; ich odrębność przestrasza wtedy, mogliby – przez zapomnienie – idąc wciąż prosto w przód, oddzielić się powoli od Ziemi i przemaszerować w przestworza. Niebo krystaliczne. Tylko że kryształ jest formą, a niebo jej ośrodkiem. Ponieważ jest nieskończone i w swym stopniowaniu zupełnie ciągłe – słupy telegraficzne mają nieograniczoną linię geometrycznych, trójkątów i prostych równoległych lub ukośnych”¹.

Wróblewski przenosi nas gdzieś, na pewno trochę dalej, ze swoim ładunkiem powykręcanych, zamordowanych ludzi, czułych matek z dziećmi, kawałków dużych zielonych ryb, abstrakcji, kompozycji geometrycznych, melancholijnych autoportretów, kompozycji figuratywnych, surrealistycznych obrazów, zagadkowych nagrobków...

W ciągu niepełnych dziesięciu lat twórczości, ten udręczony malarz, który odszedł przedwcześnie, namalował ponad 200 płócien i około 800 prac na papierze. To wszystko idealnie mieści się w tym autobusie, do którego nadal warto wsiąść, ponieważ w środku znajduje się niesamowite bogactwo pomysłów i obrazów, wciąż bardzo aktualnych.

Nie był on jedynym, który przedstawił podróż autobusem. Zrobił to również Jerzy Nowosielski (1923–2011), *Autobus*, 1969) (il. 10), który w odróżnieniu od licznych obrazów szoferów Wróblewskiego lub *Autobusu* Bronisława Wojciecha Linkego (1959–1961) (il. 11) stanowiących aluzje do społeczno-politycznej sytuacji komunistycznej Polski, przedstawił banalną rzeczywistość podróży, którą przenika nastrój metafizycznego



10. Jerzy Nowosielski, *Autobus*, 1969, olej na płótnie, 118×100 cm, Muzeum Sztuki w Łodzi

skupienia: „Duże płaszczyzny jednorodnych, żarzących się od wewnątrz barw, uproszczona figuracja oraz kontury obrysowujące wnętrze autobusu, sylwety pasażerów i widoczne za oknami budynki odrealniają codzienną sytuację. Nastrój kompozycji bardzo dobrze uzmysławia odbiorcy, że twórczość Nowosielskiego cechuje oryginalne połączenie wschodniej i zachodniej tradycji artystycznej.”² Również w tym przypadku teologia prawosławna i ikona bizantyńska są ważnym źródłem inspiracji Nowosielskiego, odwołuje się on także do sztuki nowoczesnej, zwłaszcza zaś do samodzielnie zinterpretowanej estetyki surrealizmu.

Dwóch spośród największych polskich malarzy okresu powojennego, Andrzej Wróblewski i Jerzy Nowosielski, chociaż bardzo różniących się kulturą i temperamentem, wykazywało niezwykle podobieństwa w poszukiwaniach stylistycznych oraz niektórych motywach i tematach. Pochłonięci byli ciągłym i niespokojnym poszukiwaniem, które przechodziło od abstrakcji do naturalizmu i realizmu: ich dostojne postacie, lekko prymitywne, mają mocne i wyraźne rysy oraz głębokie barwy religijnych ikon, ale noszą także pewne cechy naśladowania popkulturze, typowe dla rosyjskich awangard początku XX wieku. Obydwaj obracali się w kręgach Akademii oraz grupach artystycznych Krakowa i z pewnością mieli wybrać różne drogi, również z powodów politycznych. Niestety Wróblewski zmarł bardzo wcześnie i niełatwo wyob-



11. Bronisław Wojciech Linke, *Autobus*, 1959–1961, olej na płótnie, 134×178,5 cm, Muzeum Narodowe w Warszawie

razić sobie, jak mógł rozwijać się dalej jego wielki potencjał. Już od dzieciństwa Nowosielski był związany z religią greckokatolicką i miało na niego bezpośredni wpływ ikonopisarstwo. Twórczość Jerzego Nowosielskiego rodzi się z rozłamu, silnego napięcia pomiędzy sacrum i profanum, gdzie profanum wdziera się w sferę sacrum, natomiast sacrum wnika w sferę profanum. Jego ciągłe poszukiwania duchowe, nawet kiedy maluje w sposób naturalistyczny, odwołują się zawsze do geometrycznej świętości ikon. Jakkolwiek, przede wszystkim w okresie początkowym, nie gardził on malowaniem obrazów abstrakcyjnych, wiele

obrazów pochodzących z okresu 1950–1951 nosi prosty tytuł *Abstrakcja*. Postacie ludzkie wyróżniają się silnymi cechami geometrycznymi, na przykład *Kompozycja z dwiema kobietami*, 1954 (il. 12), czy *Postać*, 1955, przypominające obrazy Wróblewskiego, który często inspirował się obrazami Kazimierza Malewicza oraz awangardowym malarstwem rosyjskim (wystarczy wspomnieć, na przykład, obraz zakochanych na tle świata zanurzonego w czerwieni (*Spacer zakochanych*), 1956, (por. str. 121).

Szczególnie jeden obraz, ze względu na jego sławę oraz wartość symboliczną, jaką miał jego temat w okresie powojennym, wskazuje na silne współgranie pomiędzy Nowosielskim i Wróblewskim: *Egzekucja*, 1949 (il. 13). Trzy (i pół) półnagie postacie kobiece, z rękami związanymi na plecach, na scenie przed siedzącą



12. Jerzy Nowosielski, *Kompozycja z dwiema kobietami*, 1954, olej na płótnie, 135×100 cm, Muzeum Sztuki w Łodzi

publicznością. Kat biorący udział w tym makabrycznym przedstawieniu jest eleganckim mężczyzną ubranym na niebiesko. Równie dramatyczny, a może nawet bardziej, jest obraz namalowany w kolejnym roku *Beatrix Cenci*, 1950 przedstawiający kobietę, która ma zostać ścięta (il. 14).

Czy to właśnie były dramatyczne pozostałości po niedawno zakończonej, ale wciąż nie zapomnianej wojnie? Z pewnością, ale było również coś więcej. Co widać na przykładzie słynnego cyklu 8 obrazów Wróblewskiego, namalowanego niewiele wcześniej i zatytułowanego *Rozstrzelania*. Jeden z nich pojawia się

w filmie Andrzeja Wajdy *Wszystko na sprzedaż*, 1968. Filmie, w którym mówi się o Wróblewskim jako o ważnej postaci, która odeszła przedwcześnie, jak aktor alter-ego reżysera (Zbigniew Cybulski), który również przedwcześnie odchodzi. Film stanowi okazję do bezlitosnego badania życia, marzeń i upadków jednego pokolenia. W pewnym momencie reżyser udaje się z żoną Beatą na wystawę malarstwa. Wystawę Andrzeja Wróblewskiego. Ale żona odmawia wejścia: „Nie, zostanę. Widziałam te obrazy. Okrutne.” Po wyjściu, reżyser niezwykle poruszony *Rozstrzelaniem*, 1949 (za-inspirowanym zdjęciem egzekucji wykonanej przez niemieckich żołnierzy w Bydgoszczy w 1939 roku), przechodzi obok jednej z licznych tablic pamiątkowych umieszczonych na murach w centrum Warszawy „Tu dn. 11.XII.1943 r. hitlerowcy rozstrzelali 40 Polaków”.



13. Jerzy Nowosielski, *Egzekucja*, 1949, olej na płótnie, 65×80 cm, Muzeum Narodowe w Krakowie

Żona mówi: „Dlatego tak chciałeś zobaczyć te obrazy? Wróblewski też nie żyje.” Na co reżyser odpowiada: „Tak, nie miał trzydziestu lat, kiedy zginął w górach. Był sam. Leżał jeszcze trzy dni zanim go znaleźli, o kilkadziesiąt metrów od przystanku autobusowego. Miałaś rację, to są okrutne obrazy, bezwzględne. (...) Ale jacy oni byli wspaniali. Każdy na swój sposób. Pokazali nas, całe nasze pokolenie. (...) Zobaczyli, jacy byliśmy fajni, trochę śmieszni, bardzo niezłomni.”

Wajda był jednym z tych, którzy walczyli o to, żeby Wróblewski oraz jego dzieło nie zostali zapomniani. W 1957 roku wraz z kolegami i przyjaciółmi, był jednym

z promotorów pierwszej wystawy jego prac w Krakowie, wśród których znalazły się różne wersje *Rozstrzelań*.

Wajda również chciał wtedy zostać malarzem, ale porzucił ten zamiar, ponieważ nie był tak dobry, jak jego kolega Wróblewski³: „Być może ta godzina, w której oglądałem pierwsze *Rozstrzelanie* Wróblewskiego, była najważniejszym momentem w moim życiu. Być może wtedy właśnie zrezygnowałem z malowania, żeby szukać dla siebie innej drogi. Być może wtedy zrozumiałem, że nasze pokolenie jest pokoleniem synów, którzy muszą opowiedzieć los swoich ojców, bo umarli nie mogą już mówić. Andrzej Wróblewski kontynuował wielką linię polskich artystów romantycznych, tych, którzy są do nas posłani przez zmarłych”.

Wajda wspominał, że Wróblewski, mimo udręczonego



14. Jerzy Nowosielski, *Beatrix Cenci*, 1950, olej na płótnie, 46×50 cm, Starak Collection

nia, był człowiekiem bardzo ironicznym. „Wszystko, co stanowiło prawdziwą tajemnicę jego postępowania, obracał w żart. Bardzo niechętnie ujawniał swoje prawdziwe oblicze, nie lubił zwierzeń i osobistych wynurzeń. Kiedyś spytałem go: «Dlaczego wszystkie postacie zabitych malujesz błękitem?», odpowiedział mi: «Mam dużą tubę błękitu pruskiego, a to, jak wiesz, jest bardzo wydajna farba». Wiedziałem, że ci wszyscy zmarli przychodzą do niego. Nie potrafił opędzić się od nich, gdyż śmierć towarzyszyła mu nieustannie”⁴.

Cykl obrazów i szkiców do *Rozstrzelań* (*Szkice do Rozstrzelań*), 1949, (por. str. 186) różni się znacznie

od rozstrzelań przedstawionych na bardziej znanych obrazach (Francisco de Goya, *3 maja 1808: Rozstrzelanie powstańców madryckich*, 1814; Édouard Manet, *Rozstrzelanie cesarza Maksymiliana*, 1868, il. 15). Jak również od prawie współczesnego mu obrazu *Masakra w Korei* (1951) Pabla Picassa (il. 16).

Obraz pod każdym względem szczególny, jakkolwiek pasujący do cyklu, to rozstrzelanie kobiet: *Męczeństwo Matek*, 1949 (por. str. 201).

Równoległe z *Rozstrzelaniami*, Wróblewski malował inne płótna, które nawiązywały do tragedii wojny. Wykorzystywał w nich symbolizm koloru niebieskiego, charakterystyczny dla jego stylu, aby tworzyć przejmujące obrazy, które wyrażały nierozdzielność uczuć matki i dziecka: *Syn i zabita matka*, 1949 oraz *Matka z zabitym synem*, 1949. Dramat śmierci, który prze-



15. Édouard Manet, *Rozstrzelanie cesarza Maksymiliana*, 1868–1869, olej na płótnie, 252×302 cm, Kunsthalle, Mannheim

nika dorostą kobietę i jej małe dziecko, zostanie później „rozwiązany” na początku 1953 roku, kiedy artysta ożenił się z Teresą Reutt i będzie miał dzieci. Z tamtego okresu pochodzą obrazy i rysunki, takie jak: *Karmiąca przy balkonie*, 1954 (il. 17); *Teresa i Kitek*, *Kompozycja figuralna*, 1954 (por. str. 146); *Matki*, 1955 (por. str. 135), a nawet jedno czułe wspomnienie nawiązujące do okresu wojny: *Uwaga, nadchodzi!*, *Nalot*, 1955 (por. str. 143).

Wojna i śmierć: dwie wielkie obsesje krótkiego życia. Autobus Wróblewskiego zamienia się następnie w akwarium. Aby przedstawić wojnę i jej okrucieństwo (‘okrucieństwo’: termin, którego, jak zobaczyliśmy,

używa Beata w filmie Wajdy w odniesieniu do obrazów Wróblewskiego). Widzimy stos kawałków zielonych martwych ryb. Nie ma bardziej wymownego sposobu na przedstawienie zniszczenia i nieodwracalności śmierci. Tak jak mawiają rybacy: „Z akwarium można zrobić zupę rybną, ale z zupy rybnej nie da się zrobić akwarium!”. To dlatego obraz znajduje się w ścisłym związku z cyklem *Rozstrzelań*, jest swego rodzaju preludium. *Obraz na temat okropności wojennych (Ryby bez głów)*, 1948 (por. str. 189) jest jednym z najpiękniejszych obrazów Wróblewskiego i z pewnością najbliższym naszej wrażliwości. Krytyk Mieczysław Porębski stwierdził, że „to, co robił wówczas [Wróblewski], (...) to było coś zupełnie nowego, świeżego, nieoczekiwanego, przerastającego jak gdyby owo nasze bardziej klasyczne rozumienie nowoczesności”⁵. W rzeczywi-



16. Pablo Picasso, *Masakra w Korei*, 1951, olej na płycie, 110×210 cm, Museo Picasso Malaga, Malaga

stości nie wszystkie przedstawione ryby są bez głowy, ale te z głową są drugorzędne: uwaga nieuchronnie koncentruje się na głównej grupie zmasakrowanych ciał. To okrutna wizja ostatecznej katastrofy ludzkości, ujęta w metaforę ryby bez głowy: „Ryba nie jest tu rybą. To raczej bezradność wcielona – niemy krzyk, brak powietrza, bezsensowne cierpienie ubrane w kształt ryby. Rama tego obrazu jest jak drewniany potrzask – tłoczy bezbronne istoty w sam środek ciasnej pułapki. Banalność zła pokazana w syntetycznym skrócie: dekoracyjna rozeta, masowa egzekucja. Po lewej wyplute resztki, ostracyzm, zakłócona harmonia”⁶.

Obraz został pokazany w grudniu 1948 roku podczas pierwszej Wystawy Sztuki Nowoczesnej w krakowskim Pałacu Sztuki. Wróblewski namalował go miesiąc przed inauguracją. Przedstawienie przez artystę tego rodzaju treści w niekonwencjonalny sposób, poprzez metaforę wizualną, wywołuje wielkie wrażenie: „Mimo że tytuł obrazu przywołuje historyczny okres wojennej zawieruchy, to kompozycja stanowi uogólnioną wypowiedź, która nie prezentuje określonego miejsca oraz konkretnie umiejscowionych w czasie wydarzeń. Taki artystyczny zabieg można potraktować jako przykład wypowiedzi traktującej o głębszym, istotniejszym wymiarze rzeczywistości, ponieważ metafora, za pomocą której wykreowano przedstawienie, umożliwia dostrzec znacznie więcej, niż dane nam jest w potocznym oglądzie świata. Wy-



17. Andrzej Wróblewski, *Karmiąca*, nie datowana, olej na płótnie, 100×138 cm, Starak Collection

daje się, że wizerunki ryb funkcjonują tutaj nie tylko jako metaforyczne figury czy symbole wojennych ofiar, lecz również można je w tym wypadku powiązać z problematyką uniwersalną⁷. Wróblewski zastąpił aspekt stworzenia obrazem kosmicznej dekadencji, wykorzystując chrześcijański motyw ryby, symbol życia, odrodzenia i samego Chrystusa, nadając mu jednak przeciwne znaczenie: rozpadu, desperacji, masowej egzekucji.

Wróblewski był malarzem wszechstronnie wykształconym i udręczonym: porzucił Akademię Sztuk Pięknych, aby studiować historię sztuki na uniwersytecie.

W jego twórczości widać wpływy malarstwa holenderskiego oraz rosyjskiego. W 1947 roku, wraz z grupą kolegów, udał się na trzymiesięczne stypendium do Holandii. Malarstwo, które poznał zrobiło na nim duże wrażenie. Napisał pracę dyplomową na temat *Początków krajobrazu w sztuce niderlandzkiej XV-XVII wieku*. W 1948 roku założył „Grupę Samokształceniową” w ramach Związku Młodzieży ASP w Krakowie, w której skład weszli Andrzej Strumiłło, Konrad Nałęczki, Przemysław Brykalski oraz przyszły reżyser Andrzej Wajda. Młodzi artyści sprzeciwiali się kapizmowi swoich wykładowców, propagując ideę sztuki łączącej estetykę z ideami. Po rozwiązaniu „Grupy” jego niepokoje doprowadziły go do pójścia w kierunku sztuki realistycznej podporządkowanej doktrynie socrealizmu i jej komunistycznym modelom ideologicznym. Prze-



18. Władysław Strzemiński, *Powidok. Kobieta w oknie*, 1948, olej na płótnie, 71×56 cm, Starak Collection

konywał się, że w socrealizmie jest możliwość tworzenia sztuki uniwersalnej, dostępnej dla wszystkich i zrozumiałej przez wszystkich. Poza tym, było już wtedy jasne, że niedostosowanie się do socrealizmu niosło ryzyko ostracyzmu i marginalizacji, jak w przypadku wielkiego malarza abstrakcjonisty Władysława Strzemińskiego (1893–1952)⁸, pozbawionego możliwości zakupu płócien i farb i skazanego na głód (również ten artysta był uwielbiany przez Wajdę, który poświęcił mu swój ostatni film *Powidoki*, 2016, mówiący o dramacie człowieka, który nie ugiął się pod ciężarem oficjalnej ideologii). (il. 18)

Już w 1949 roku Wróblewski wyraził swoje poparcie dla socrealizmu. W artykule *Plastycy w poszukiwaniu właściwej drogi* pisał: „(...) przewyciężamy formalistyczne i drobnomieszczańskie obciążenia w twórczości artystycznej i zmieniamy zasadniczo funkcję sztuki, stawiamy plastyka wobec zwielokrotnionego odbiorcy i wobec obowiązku żywego, bezpośredniego udziału w aktualnym życiu społeczeństwa”⁹. Oczywiście socrealizm był dla młodego Wróblewskiego programem poprawnym ideologicznie, ale również źródłem utraty wolności artystycznej. On też, jak wielu innych, musiał tworzyć dzieła w duchu socrealizmu. Jakkolwiek, zrobił to na swój sposób, ponieważ jak napisał: „Nikt mi nie będzie narzucał socrealizmu, jeśli ja sam go będę narzucał innym.” Jak wielu jego rówieśników i kolegów, był przekonany, że rzeczywi-



19. Andrzej Wróblewski, *Ukrzesłowanie I*, 1956, olej na płótnie, 155×125 cm, Muzeum Narodowe w Krakowie

ście budowano „nową Polskę”. W jego szkicownikach znajduje się wiele przykładów prób „zaangażowania polityczno-społecznego”, a nawet portret Stalina ołówkiem (1951)¹⁰. Jednak było oczywiste, że to nie jego droga. Wróblewski chciał być sobą. Bardzo szybko zderzył się z polityczną rzeczywistością w ten sam sposób, co rosyjscy awangardziści w latach dwudziestych. Z tego powodu jego obrazy nie zostały zaakceptowane przez krytykę partyjną. W jednym z listów do żony z 1953 roku, napisał: „Został naokoło mnie martwy świat, który paraliżuje z wolna całe czucie ludzkie we mnie – i nie znajduje w sobie sił, aby w tej

pustyni wykrzesać z siebie szatański ogień młodości – sprzeciw przeciwko wszystkiemu i wszystkim. Jestem stary i wyjąłowany. (...) Okazuje się, że świat wewnętrzny człowieka jest delikatną budowlą: kiedy nią z całych sił wstrząsnąć, żeby zobaczyć jak jest mocna, rozpada się bez śladu popiołu, zostawiając przerażającą pustkę”.

W rzeczywistości miał zaledwie 25 lat. Niemniej, już w 1956 roku, na fali poststalinowskiej odwilży pokazuje swoje nowe obrazy, takie jak *Ukrzesłowanie I*, 1956 (il. 19) i *Kolejka trwa*, 1956 (il. 20) w Warszawie, na wystawie w sali czasopisma „Po prostu”, tworzonego przez grupę młodych intelektualistów krytycznych wobec systemu i otwartych na zdecydowane zmiany oraz reformy (i tak, rok później pismo zostanie zamknięte przez władze)¹¹. Te ostatnie obrazy przedstawiały co-



20. Andrzej Wróblewski, *Kolejka trwa*, 1956, olej na płótnie, 140×200 cm, Muzeum Narodowe w Warszawie

dzienną rzeczywistość z demaskatorską ironią.

Jednak tamtego roku, tak ważnego dla Polski z punktu widzenia politycznego, temat Śmierci zaczął powracać w malarstwie Wróblewskiego, prawie jako zapowiedź jego własnej przedwczesnej, nagłej śmierci, która nastąpi wiosną kolejnego roku. Podczas podróży do Jugosławii, niezwykle wrażenie wywarły na nim rzeźby nagrobne na serbskich cmentarzach. Stąd pochodzi seria *Nagrobki*. Forma obrazów przybiera symboliczny wymiar, stając się deklaracją artysty w kwestii śmierci w formie znaku, tak jak w *Nagrobku kamienym* i *Nagrobkach [Nagrobki nr 1207]* (por. str. 194).

Ostatni obraz Wróblewskiego jest niepokojącym, zdeformowanym przez głębokie cięcia, wizerunkiem tragedii bomby atomowej, zainspirowanym słynnym zdjęciem zarysu postaci ludzkiej na moście w Hiroszynie: *Cień Hiroszimy*, 1957 (por. str. 203). Ten obraz, wraz ze wszystkimi namalowanymi przez niego obrazami, jest przesłaniem, nigdy retorycznym ani ideologicznym, przesłaniem przeciwko horrorom wojen, przesłaniem człowieka, który doświadczył wojny bardzo boleśnie, jako chłopiec straciwszy ojca i będąc świadkiem niekończących się masakr w jego rodzinnym, należącym wtedy do Polski, Wilnie. Jego sztuka stała się świadectwem i przestrożą. W swego rodzaju „przewodniku” do zwiedzania Wystawy Sztuki Współczesnej (Kraków 1948)¹² przez robotników, Wróblewski napisał: „Zaufajcie malarzom. Nie nakarmią tandetą. Nie dadzą czegoś co po tygodniu zaśmierdnie. Każdy tu znajdzie coś dla siebie. Obraz tym się różni od pilnika, że jest w życiu wszechstronniejszy. On potrafi wyrazić abstrakcją rewolucję. Ale nie tylko to. Potrafi, dla chcącego, ukryć w abstrakcji tyle skarbów formy i koloru, że trud zduszenia własnego i towarzyszy śmiechu, oraz trud parominutowego skupienia optaci się sownicie”.

Przypisy:

- ¹ *Unikanie stanów pośrednich. Andrzej Wróblewski 1927–1957*, red. M. Ziółkowska, W. Grzybała, Warszawa 2014, str. 104.
- ² Por. Paweł Słodkowski, w: *Korespondencje. Sztuka nowoczesna i uniwersalizm*, pod red. Jarosław Lubiak, Małgorzata Ludwisiak, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2012, p. 680.
- ³ Por. *Wróblewski według Wajdy* pod redakcją Anny Król, Kraków 2015; Andrzej Wajda, *Autoportret*, Muzeum Okręgowe, Radom 1989, str. 17.
- ⁴ Jacek Tomczuk, *Andrzej Wajda*, „Newsweek”, 15/1/2017.
- ⁵ M. Porębski, *Krytycy i sztuka*, Wyd. Literackie, Kraków 2004, str. 130
- ⁶ Cyt. za: Iwo Zmyślony, *Ryby bez głów*, dwutygodnik.com, nr 28, 01/2013
- ⁷ Marek Maksymczak, *Międzyplótnem a papierem. O dwóch obrazach Andrzeja Wróblewskiego*, „Znak”, nr. 11, 2008.
- ⁸ Por. Władysław Strzemiński, *Teoria widzenia*, 1958
- ⁹ Andrzej Wróblewski, *Plastycy w poszukiwaniu właściwej drogi*, „Trybuna Wolności” 1950, nr 12, str. 9
- ¹⁰ Por. *Andrzej Wróblewski nieznan*, op. cit., str. 337
- ¹¹ Por. Konstanty A. Jelenski, *La realtà dell'Ottobre polacco. Antologia della rivista «Po Prostu» (Rzeczywistość polskiego października. Antologia pisma „Po prostu”)*, Silva editore, Mediolan 1961.
- ¹² Por. Jan Michalski, Jarosław Modzelewski, Marek Sobczyk, Marta Tarabuta, *Andrzej Wróblewski nieznan*, op. cit. Galeria Zderzak, Kraków 1993, str. 131.

EXECUTIONS, FISH AND GRAVESTONES IN THE BUS OF ANDRZEJ WRÓBLEWSKI

FRANCESCO MATTEO CATALUCCIO

Beyond the now widely recognized great importance of the figure of Andrzej Wróblewski (1927–1957) in the history of the twentieth-century Polish art as well as abroad, what remains of his painting today? To understand this, one must get on the old bus and sit behind the driver (*Blue Chauffeur*), 1948, (see p. 116). The

chauffeur is facing the void and the unforgiving line of the horizon (*Bus in the Winter*), undated, (see p. 114). The chauffeur artist is Wróblewski himself: we can imagine him from the only drawing where the chauffeur can be seen in the face (*Chauffeur*), undated, (see p. 170). Artist writes: „The metal body of a bus leaves clear refined

flashes in the air.(...) Man is inscribed into a sophisticated set of lines. As a motif, a group of people is surprisingly unfamiliar to the earth, especially when they are moving in relation to telegraph poles; their autonomy is frightening, they might just as well forget and, continuing straight ahead, leave the earth and march into the skies. Crystal sky. Except that crystal is a form, and the sky is its centre. Because the telegraph poles are infinite and completely endless in their gradation, they have an infinity of geometrical lines, triangles and parallel or diagonal straight lines".¹ Wróblewski transports us somewhere, certainly a little bit further ahead, with his load of contorted and murdered people, slices of large green fish, affectionate mothers with children, geometric abstractions and compositions, melancholic self-portraits, figurative compositions, surreal images, arcane tombstones...In less than a decade, the tormented painter, who died prematurely, painted more than 200 canvases and about 800 works on paper. Everything fits perfectly in his bus, and it is always good to get on, because there is an extraordinary, and still very relevant, richness of ideas and images.

He was not the only one to paint a bus trip. So did Jerzy Nowosielski (1923–2011), (fig. 10: *Bus*, 1969) who, however, unlike Wróblewski's numerous representations of chauffeurs, or Bronisław Wojciech Linke's *Bus* (1959–1961) (fig. 11), which constitute allusions to the socio-political situation in communist Poland, presented the banal reality of the trip permeated with an atmosphere of metaphysical concentration:

"Large planes of homogeneous colors glowing from within, simplified figuration and contours outlining the interior of the bus, silhouettes of passengers and buildings visible through the windows make the everyday situation unreal. The mood of the composition makes it very clear to the viewer that Nowosielski's work is characterized by an original combination of Eastern and Western artistic traditions"². Also in this case, important source of inspiration for Nowosielski is Orthodox theology and the Byzantine icon, but, at the same time, he also refers to modern art, particularly the self-interpreted aesthetics of Surrealism

Two among the greatest Polish painters of the post-war period, Andrzej Wróblewski and Jerzy Nowosielski, though very different in culture and temperament, were surprisingly quite similar in their stylistic research and in certain motifs and subjects. They are immersed in a continuous and tormented research

shifting from abstraction to naturalism and realism: their hieratic, slightly primitive figures are characterized by strong and expressive contours and deep colors of religious icons as well as their secular imitations typical of the Soviet avant-gardes of the early twentieth century. Both, gravitating around the Academy and the artistic circles of Cracow, would certainly have taken different paths, not least for political reasons. Unfortunately, Wróblewski died too soon, and it is not easy to imagine how would have his great potential developed. Since his early youth, Nowosielski was attached to the Greek Orthodox religion and directly influenced by icon painting.

Jerzy Nowosielski's work stems from a split, a very strong tension between the sacred and the profane, where the profane invades the sphere of sacred images and the sacred penetrates the sphere of profane images. A continuous spiritual quest that, even when he paints in a naturalistic way, always refers to the geometric sacrality of icons. However, especially in his early days, he did not disdain abstract painting: many of his paintings from the 1950–1951 period are titled simply *Abstraction*. Human figures are distinguished by strong geometric connotations, such as *Composition with Two Women*, 1954 (fig. 12) or *Figure*, 1955, reminiscent of the paintings of Wróblewski, who was often inspired by the paintings of Kazimir Malevich and of the Russian avant-garde (let's recall, for example, a painting such as the lovers immersed in a world filtered by red (*Lovers' Walk*, 1956, (see p. 121)). One painting in particular, given its notoriety and the strong symbolic value that its theme had immediately after the war, shows a strong assonance between Nowosielski and Wróblewski: *Execution*, 1949 (fig. 13). Three (and a half) half-naked female figures, with their hands tied behind their backs, on a stage in front of a seated audience. The executioner of this macabre spectacle is an elegant man dressed in blue. Equally, or even more dramatic is the following year's painting *Beatrice Cenci*, 1950 with a woman about to be guillotined (fig. 14). Was this the dramatic aftermath of the recently ended and not yet forgotten wartime? Certainly, but there was something more. As we can see in Wróblewski's famous cycle of eight, earlier paintings entitled *Rozstrzelania* (*Executions*). One of them appears in Andrzej Wajda's film *Wszystko na sprzedaż* (*Everything for Sale*, 1968). Wróblewski is mentioned in it as an important figure who passed away prematurely as

does the director's alter-ego actor (Zbigniew Cybulski). The film is an occasion for a merciless examination of the life, dreams, and failures of a generation. At one point the director goes with his wife Beata to see a painting exhibition. An exhibition by Andrzej Wróblewski. But the wife refuses to enter, "I'm staying out here. I've seen those paintings, they are cruel." On his way out, the director, particularly impressed by the *Execution* (*Rozstrzelanie*, 1947, inspired by a photo of an execution by German soldiers in Bydgoszcz in 1939), walks past one of the many commemorative plaques dotting the walls of the center of Warsaw: "Here on 11/XII/1943 the Nazis shot 40 Poles." She asks him, "Why did you care so much about seeing those paintings? Wróblewski is dead too." To which the director replies, "Yes, he was 30 years old when he had that fatal accident in the mountains. He was alone. It was three days before they found him. He was lying about 10 meters from a bus stop. You are right when you say that the pictures are cruel. But they were beautiful. Each in its own way. They showed our generation. How beautiful, strong, untamable, a bit ridiculous we were".

Wajda was among those who fought the hardest to ensure that Wróblewski and his work would not be forgotten. In 1957 he was among the promoters, together with colleagues and friends, of the first exhibition in Krakow of his works including the various versions of *Executions*:

At the time, Wajda also would have liked to become a painter but abandoned the idea because he was not as good at painting as his colleague Wróblewski³:

"Perhaps that hour when I saw the first *Execution* by Wróblewski was the most important moment in my life. Perhaps it was then that I gave up painting to seek another path for myself. Perhaps it was then that I understood that our generation is a generation of sons who must tell the fate of their fathers, because the dead can no longer speak. Andrzej Wróblewski continued the great line of Polish Romantic artists, those who were sent to us by the dead."

Wajda also recalled that the painter, although very tormented, was quite ironic.: "He would turn everything that was a true mystery of his behavior into a joke. He was very reluctant to reveal his true face, disliked confidences and personal confessions. I once asked him: "Why do you paint all the figures of the dead in blue?", he answered: "I have a large tube of Prussian blue, and it is, as you know, is a very efficient

color." I knew that all these dead people were coming to him. He didn't know how to get rid of them because death accompanied him constantly"⁴.

The cycle of paintings and sketches for *Executions* (see, for example, (see p. 186) are very different from other, better-known executions in painting (Francisco de Goya, *The Shooting of May 3, 1808*, 1814; Édouard Manet, *The Execution of Emperor Maximilian*, 1868–69 (fig. 15). But also, from Pablo Picasso's almost contemporary *Massacre in Korea* (1951) (fig. 16).

Particular altogether, however akin to the series, is the execution of women: *Męczeństwo Matek* (*The Martyrdom of Mothers*, 1949) (see p. 201)

In fact, at the same time of the *Executions*, Wróblewski worked on other canvases in which he alluded to the tragedy of war. Again, he used the symbolism of blue, so characteristic of his style, to construct terrifying paintings that expressed the inseparability of the feelings of a mother and her son: *Syn i zabita matka* (*Son with a Dead Mother*, 1949) and *Matka z zabitym synem* (*Mother with a Dead Son*, 1949). The drama of death that creeps between the adult woman and her young son will later be "resolved", beginning in 1953 when Wróblewski marries Teresa Rutt and has children. Paintings and drawings such as: *Karmiąca przy balkonie* (*Woman Nursing by the Balcony*, 1954, (fig. 17); *Teresa i Kitek, Kompozycja figuralna* (*Teresa and Kitek, Figural Composition* 1954, (see p. 146); *Matki* (*Mothers*, 1955, (see p. 138) and even a protective memory dating back to the wartime: *Uwaga, nadchodzi!, Nalot* (*Look out, it's coming! Air Raid*, 1955, (see p. 143).

War and death: the two great obsessions of a very short life. And so Wróblewski's bus turns into an aquarium. To represent war and its cruelty ("cruelty: a term that, as we have seen, Beata uses in Wajda's film in reference to Wróblewski's paintings). We see a pile of dead green fish chunks. There isn't a more effective way to represent destruction and irreversible death. As fishermen are used to say, "You can make fish soup out of an aquarium, but you can't make an aquarium out of fish soup!" The painting that for this reason, as a sort of a prelude, remains in a close relation to the *Rozstrzelania* (*Execution*) series, *Obraz na temat okropności wojennych (Ryby bez głów)* (*Painting about the Horrors of War [Headless Fish]*), 1948, (see p. 189) is one of Wróblewski's most beautiful paintings, and certainly the closest to our sensibility. The critic Mieczysław Porębski said:

“what [Wróblewski] was doing at the time (...) was something completely new, fresh, unexpected and going beyond, so to say, our rather classical understanding of modernism”⁵. In fact, not all of the depicted fish are headless, but they are collateral: our attention inevitably focuses on the central group of the massacred bodies. A cruel vision of the universal catastrophe of humanity encapsulated in the metaphor of headless fish:

“The fish here is not a fish. It is, rather, an incarnation of helplessness – a silent scream, lack of air, senseless suffering dressed in the form of a fish. The frame of the painting is like a wooden trap – it amasses vulnerable creatures in the middle of a tight trap. The banality of evil is shown in a synthetic summary: a decorative rosette, mass execution. On the left, sput out remains, ostracism, disrupted harmony”⁶.

The painting was shown in December 1948 at the First Exhibition of Modern Art at Pałac Sztuki (Palace of Art) in Krakow. Wróblewski painted it just a month before the opening. It is intriguing that the artist represented such content in an unconventional way, through a visual metaphor: “Although the title of the painting evokes the historical period of the turmoil of war, the composition is a generalized statement that does not refer to a specific place and historical events. This kind of artistic procedure can be taken as an example of an affirmation referring to a deeper, more significant dimension of reality and the metaphor, with the help of which the image was created, makes it possible to see beyond the common view of the world. The images of fish appear here not only as metaphorical figures or symbols of war victims, but can also be linked to universal questions.”⁷ Wróblewski replaced the aspect of creation with an image of cosmic decay, using the Christian motif of fish, the symbol of life, rebirth and Christ himself yet giving it the opposite meaning: decay, disintegration, despair, mass execution.

Wróblewski was a sophisticated and tormented painter: he left the Academy to study art history. Influences of Dutch as well as Soviet painting can be seen in his work. In 1947, he went with a group of colleagues for a three-month scholarship to the Netherlands. He was very impressed by the painting he saw. In fact, he wrote his thesis on *The Origins of Landscape in Dutch Art between the 15th and 17th century*. In 1948 he founded “Grupa Samokształceniowa” (Self-Education Group), at the Youth Union of the Krakow Academy, which included Andrzej Strumiłło, Konrad Nałęczki,

Przemysław Brykalski and the future film director Andrzej Wajda. The young artists opposed to the colorism of their professors for the sake of art that combined aesthetics and ideas. His restlessness after the dissolution of the “Group” led him toward realistic art that obeyed the rules of Socialist Realism and its communist ideological models. Wróblewski convinced himself that Socialist Realism was an opportunity to create universal art, accessible and comprehensible to all and for all. Besides, by then, it was clear that what those who did not conform risked ostracism and marginalization, such was the case of the great abstract painter Władysław Strzemiński (1893–1952)⁸, deprived of any possibility to buy canvases and colors and reduced to starvation (he, too, was much loved by Wajda who dedicated his last film: *Powidoki*, (*After-image*) to the tragedy of those who did not bend to the official ideology (fig. 18).

Wróblewski expressed his approval for “socialist realism” already in 1949. In his article *Visual Artists in Search of the Right Way*, he wrote: “(...) we are overcoming formalist and petit-bourgeois burdens of creativity and radically changing the function of art, placing visual artists in front of a multiplied beholder with an obligation to participate vividly and directly in the current life of the civil society”.⁹ Certainly “socialist realism” was for the young Wróblewski an ideologically correct program, but also a source of a loss of artistic freedom. He, like many others, had to create works in the spirit of “socialist realism.” However, he did it in his own way, as he wrote: “No one will impose Socialist Realism on me if I myself impose it on the others”. He was also convinced, as were many of his contemporaries and colleagues, that indeed a ‘new Poland’ was being built. His sketchbooks contain many examples of attempts of a “socio-political engagement,” including a pencil portrait of Stalin (1951)¹⁰. But it was obvious that it was not to be his path. Wróblewski wanted to be himself. Soon, he inevitably clashed with the political reality, the same way the Soviet avant-gardists did in the 1920s. That’s why his paintings were not accepted by critics from the Party. He wrote in a letter to his wife in 1953: “A dead world was left around me and slowly paralyses the whole human feeling inside me – and I am unable to find strength in myself, to ignite the devilish fire of youth in the middle of this desert –an opposition against everything and everyone. I am old and exhausted.” In fact, he was only 25.

Yet, already in 1956, with the so-called “post Stalinist thawing” he shows his new paintings such as *Ukrzesłowanie I (Chairing I)*, 1956, (fig.19) and *Kolejka trwa (The Queue Continues)*, 1956, fig. 20) in an exhibition at the editorial room of the magazine “Po prostu” (Simply, 1956), gathering young intellectuals who were critical of the system and open to a decisive change and reform (therefore, the following year the magazine was suppressed by the authorities)¹¹. These last paintings depicted everyday reality with an irreverent irony.

In the same year, so politically important for Poland, the theme of Death reappeared in Wróblewski's painting, almost as an announcement of his untimely, sudden death in the spring of the following year. During a trip to Yugoslavia, he was greatly impressed by the burial sculptures in Serbian cemeteries which was the origin of *Nagrobki (Tombstones)* series. The form of the paintings acquires a symbolic dimension becoming the artist's statement about death through a sign, such as *Nagrobek kamienny (Tombstone, 1956)* and *Nagrobki [Nagrobki nr 1207] (Tombstones, [Tombstones no. 1207])* (see p. 194).

Endnotes:

- ¹ *Avoiding Intermediary States. Andrzej Wróblewski (1927–1957)*, ed. by M. Ziółkowska, W. Grzybała, Warsaw 2014, pp.104,106
- ² Quoted by. Paweł Słodkowski, in: *Korespondencje. Sztuka nowoczesna i uniwersalizm* ed by Jarosław Lubiak, Małgorzata Ludwisiak, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2012, p. 680).
- ³ Cf. Andrzej Wajda, *Autoportret (Autoritratto)*, Muzeum Okręgowe, Radom 1989, p. 17.
- ⁴ Jacek Tomczuk, *Andrzej Wajda*, "Newsweek, 15/1/2017.
- ⁵ M. Porębski, *Krytycy i sztuka (I critici e l'arte)*, Wyd. Literackie, Krakow 2004, p. 130.
- ⁶ Quoted in: Iwo Zmyślony, *Ryby bez głów*, dwutygodnik.com, n.28, 01/2013
- ⁷ Marek Maksymczak, *Między płótnem a papierem. O dwóch obrazach Andrzeja Wróblewskiego* (Tra tela e carta. Su due dipinti di Andrzej Wróblewski), «Znak», n. 11 (Nov.), 2008.
- ⁸ Cf. Władysław Strzemiński, *Teoria widzenia*, 1958 (trad. it. Teoria del vedere. Sulla creazione dell'immagine, il Saggiatore, Milano 2023).
- ⁹ Andrzej Wróblewski, *Plastycy w poszukiwaniu właściwej drogi* (Artisti visivi alla ricerca della giusta via), «Trybuna Wolności» 1950, n. 12, p. 9.
- ¹⁰ Cf. Andrzej Wróblewski nieznan, op. cit., p. 337
- ¹¹ Cf. Konstanty A. Jelenski, *La realtà dell'Ottobre polacco. Antologia della rivista «Po Prostu»*, Silva editore, Milan 1961.
- ¹² Cf. Jan Michalski, Jarosław Modzelewski, Marek Sobczyk, Marta Tartabuła, *Andrzej Wróblewski nieznan*, Galeria Zderzak, Krakow 1993, p. 131.

Wróblewski's last painting is an unsettling image disfigured by deep cuts, depicting the tragedy of the atomic bomb and inspired by a famous photograph of a silhouette of a man on a bridge in Hiroshima: *Cień Hiroszimy (Shadow of Hiroshima, 1957)* (see p. 203).

The painting, along with all the others, is a message, never rhetorical or ideological, against the horrors of war, message from a man who, as a young boy, had experienced it very painfully by losing his father and witnessing continuous massacres in his native Vilnius (then part of Poland). His art was a testimony and a warning. In a sort of a “guidebook” for workers' visits to the Exhibition of Contemporary Art, (Krakow 1948)¹², he wrote:

“Trust painters. They won't feed you trash. They won't give something that will smell bad a week later. There is something for everyone here. A painting differs from a metal file in being more versatile in life. It can express the abstract revolution. And not only that. It can, for those who want, hide so many treasures of form and color in the abstraction that the efforts of stifling one's own and the companions' laughter and of a few minutes' concentration will pay off handsomely.”

List of figures:

- fig. 10.** Jerzy Nowosielski, *Bus*, 1969, oil on canvas, 118×100 cm, Muzeum Sztuki in Łódź
- fig. 11.** Bronisław Wojciech Linke, *Bus*, 1959–1961, oil on canvas, 134×178,5 cm, National Museum in Warsaw
- fig. 12.** Jerzy Nowosielski, *Composition with Two Women*, 1954, oil on canvas, 135×100 cm, Muzeum Sztuki in Łódź
- fig. 13.** Jerzy Nowosielski, *Execution*, 1949, oil on canvas, 65×80 cm, National Museum in Kraków
- fig. 14.** Jerzy Nowosielski, *Beatrix Cenci*, 1950, oil on canvas, 46×50 cm, Starak Collection
- fig. 15.** Édouard Manet, *The Execution of Emperor Maximilian*, 1868–69, oil on canvas, 252×302 cm, Kunsthalle Mannheim, Mannheim
- fig. 16.** Pablo Picasso, *Massacre in Korea*, 1951, oil on plywood, 110 cm×210 cm, Museo Picasso Malaga, Malaga
- fig. 17.** Andrzej Wróblewski, *Woman Nursing by the Balcony*, undated, oil on canvas, 100×138 cm, Starak Collection
- fig. 18.** Władysław Strzemiński, *Afterimage. Woman at the Window*, 1948, oil on canvas, 71×56 cm, Starak Collection
- fig. 19.** Andrzej Wróblewski, *Chairing I*, oil on canvas, 155×125 cm, National Museum in Kraków
- fig. 20.** Andrzej Wróblewski, *The Queue Continues*, oil on canvas, 140×200 cm, National Museum in Warsaw

FUCILAZIONI, PESCI E LAPIDI NELL'AUTOBUS DI ANDRZEJ WRÓBLEWSKI

FRANCESCO MATTEO CATALUCCIO

Al di là della grande importanza, ormai ampiamente riconosciuta anche all'estero, della figura di Andrzej Wróblewski (1927–1957) nella storia dell'arte polacca del Novecento, che cosa rimane oggi della sua pittura?

Per capirlo, bisogna montare su un vecchio autobus e andarsi a sedere alle spalle del guidatore (*Szofer niebieski* / Autista in blu, 1948, (vide p. 116). L'autista ha di fronte a sé il vuoto e l'inesorabile linea dell'orizzonte (*Autobus zimą* / Autobus in inverno, non datato, (vide p. 114). Quell'autista/artista è proprio Wróblewski: lo si può immaginare dall'unico disegno dove l'autista si vede in volto (vide p. 70): *Szofer* / Autista, non datato).

Scrivono Wróblewski: «L'autobus dispone chiaramente in aria le linee raffinate della sua carrozzeria metallica. (...) L'essere umano è inscritto in una complessa disposizione di rette. Gli esseri umani in massa sono un motivo stranamente estraneo alla terra, soprattutto quando si muovono in relazione ai pali del telegrafo; la loro separatezza spaventa allora, potrebbero – attraverso l'oblio – procedere sempre dritti in avanti, separarsi lentamente dalla Terra e marciare verso la volta celeste. Il cielo cristallino. Solo che il cristallo è la forma e il cielo è il suo centro. Perché è infinito e, nella sua gradazione, del tutto continuo: i pali del telegrafo hanno un'infinità di linee geometriche, triangoli e linee parallele o diagonali»¹.

Wróblewski ci trasporta da qualche parte, certamente un po' più avanti, col suo carico di gente contorta e ammazzata, tranci di grandi pesci verdi, affettuose madri con bambini, astrazioni e composizioni geometriche, autoritratti malinconici, composizioni figurate, immagini surreali, lapidi arcane...

In meno di dieci anni di attività, questo tormentato pittore, scomparso prematuramente, dipinse più di 200 tele e circa 800 lavori su carta. Tutto questo sta idealmente in questo autobus sul quale vale la pena salire, perché c'è dentro una ricchezza straordinaria, e ancora molto attuale, di idee e immagini.

Egli non fu l'unico a raffigurare il viaggio in autobus. Lo fece anche Jerzy Nowosielski (1923–2011), (fig. 10:

Autobus, 1969) che però, a differenza delle numerose rappresentazioni di autisti di Wróblewski, o *Autobus* di Bronisław Wojciech Linke (1959–1961) (fig. 11), che sono allusioni alla situazione socio-politica della Polonia comunista, presentò la banale realtà del viaggio permeata da un'atmosfera di concentrazione metafisica: «Grandi piani di colori omogenei e luminosi, figurezioni semplificate e contorni che delineano l'interno dell'autobus, le sagome dei passeggeri e gli edifici visibili fuori dai finestrini rendono irrealistica la situazione quotidiana. Lo stato d'animo della composizione rende evidente allo spettatore che l'opera di Nowosielski è caratterizzata da un'originale fusione di tradizioni artistiche orientali e occidentali»². Anche in questo caso, importante fonte di ispirazione per Nowosielski è la teologia ortodossa e l'icona bizantina, ma, allo stesso tempo, fa riferimento anche all'arte moderna, in particolare all'estetica autointerpretata del Surrealismo.

Due tra i più grandi pittori polacchi del dopoguerra, Andrzej Wróblewski e Jerzy Nowosielski pur molto diversi, per cultura e temperamento sono stati sorprendentemente assai simili nella ricerca stilistica e in certi motivi e soggetti. Immersi in una continua e tormentata ricerca, che passa dall'astratto al naturalismo e al realismo: le loro figure ieratiche, leggermente primitive, hanno i contorni forti ed espressivi e i colori profondi delle icone religiose, ma anche di certe loro imitazioni laiche, tipiche delle avanguardie sovietiche degli inizi del Novecento. Entrambi, gravitanti nell'orbita dell'Accademia e dei circoli artistici di Cracovia, avrebbero certamente imboccato strade diverse, anche per motivi politici. Purtroppo Wróblewski morì troppo presto e non è facile immaginare quale sarebbe stata l'evoluzione delle sue grandi potenzialità. Nowosielski fu legato fin da ragazzo alla religione Greco cattolica e fu influenzato direttamente dalla pittura di icone. Il lavoro di Jerzy Nowosielski nasce da una scissione, una tensione molto forte tra il sacro e il profano, dove il profano invade la sfera delle immagini sacre e il

sacro penetra nella sfera delle immagini profane. Una continua ricerca spirituale che, pur quando dipinge in modo naturalista, rimanda sempre alla sacralità geometrica delle icone. Ma, soprattutto agli inizi, non disdegnò la pittura astratta: molti dei suoi dipinti del periodo 1950–1951 si intitolano semplicemente *Abstrakcja* (Astrazione). Le figure umane si distinguono per le forti connotazioni geometriche, come *Kompozycja z dwiema kobietami* (Composizione con due donne, 1954, fig. 12) o *Postać* (Personaggio, 1955), ricordano i dipinti di Wróblewski, che si ispirò spesso ai dipinti di Kazimir Severinovič Malevič e alla pittura russa d'avanguardia (basti ricordare, ad esempio, un dipinto come gli innamorati immersi in un mondo filtrato dal rosso (*Spacer zakochanych* (La passeggiata degli innamorati, 1956, (vide p. 121).

Soprattutto un dipinto, per la sua notorietà e per il forte valore simbolico che quel tema aveva nell'immediato dopoguerra, mostra una forte assonanza tra Nowosielski e Wróblewski: *Egzekucja* (Esecuzione, 1949) (fig. 13). Tre figure (e mezzo) femminili seminude, con le mani legate dietro le spalle, su un palcoscenico di fronte a un pubblico seduto. Il boia di questo macabro spettacolo è un uomo elegante vestito di blu. Altrettanto, e forse più, drammatico è il dipinto dell'anno successivo *Beatrix Cenci* (Beatrice Cenci, 1950) con una donna che sta per essere ghigliottinata (fig. 14)

Erano questi gli strascichi drammatici del periodo bellico da poco terminato e non ancora dimenticato? Certamente, ma anche qualcosa di più. Come si vede nel famoso ciclo di 8 dipinti di Wróblewski, di poco precedenti, intitolati *Rozstrzelania* (*Fucilazioni*). Uno di questi compare nel film *Wszystko na sprzedaż* (*Tutto in vendita*, 1968) di Andrzej Wajda. Un film dove si parla di Wróblewski come di un'importante figura scomparsa prematuramente, come l'attore alter-ego del regista (Zbigniew Cybulski), scomparso prematuramente. Il film è l'occasione di un'impetosa disamina della vita, dei sogni e dei fallimenti di una generazione. A un certo momento il regista si reca con la moglie Beata a vedere una mostra di pittura. Una mostra di Andrzej Wróblewski. Ma la moglie si rifiuta di entrare: «Rimango qui fuori. Ho visto quei quadri, sono crudeli». Uscendo, il regista, rimasto particolarmente colpito da *Rozstrzelanie* (*Fucilazione*, 1947, ispirato a una foto di un'esecuzione da parte dei soldati tedeschi a Bydgoszcz nel 1939), passa accanto a una delle tante lapidi commemorative che punteggiano i muri del

centro di Varsavia: «Qui l'11/XII/1943 gli Hitleriani fucilarono 40 polacchi». Lei gli chiede: «Per questo ci tenevi così tanto a vedere quei quadri. Anche Wróblewski è morto.» Al che il regista le dice: «Sì, non aveva neanche 30 anni quando morì in montagna. Era solo. Rimase lì ancora tre giorni prima che lo trovasse, a una decina di metri da una fermata dell'autobus. Avevi ragione, sono quadri crudeli, spietati. (...) Ma come erano splendidi loro. Ciascuno a suo modo. Ci hanno mostrato tutta la nostra generazione. Vedevano come eravamo belli, un po' buffi, davvero indomabili».

Wajda è stato tra coloro che più si è battuto perché Wróblewski e la sua opera non venissero dimenticati. Nel 1957 fu tra i promotori, assieme ai colleghi e amici, della prima mostra a Cracovia delle sue opere tra le quali le varie versioni di *Fucilazioni*. Anche Wajda allora avrebbe voluto diventare pittore, ma abbandonò l'idea perché non era così bravo a dipingere come il suo amico Wróblewski³:

«Forse quell'ora in cui ho visto la prima *Fucilazione* di Wróblewski è stato il momento più importante della mia vita. Forse è stato allora che ho abbandonato l'idea della pittura per cercarmi un'altra strada. Forse è stato allora che ho capito che la nostra generazione è una generazione di figli che devono raccontare il destino dei loro padri, perché i morti non possono più parlare. Andrzej dipingeva i suoi quadri con la mano dei morti, che richiedevano questa storia. Andrzej Wróblewski ha continuato la grande tradizione degli artisti romantici polacchi, quelli che ci sono stati mandati dai morti».

Wajda ha anche ricordato che il pittore, pur essendo molto tormentato, era un uomo assai ironico: «Trasformava in scherzo tutto ciò che era un vero mistero nel suo comportamento. Era molto riluttante a svelarsi, non amava le confidenze e le rivelazioni personali. Una volta gli chiesi: 'Perché dipingi tutte le figure dei morti con il blu?' e lui rispose: 'Ho un grosso tubetto di blu di Prussia e, come sai, è una vernice che rende bene'. Lo sapevo, sapevo che tutti quei morti gli facevano visita. Non poteva liberarsene perché la morte lo accompagnava costantemente»⁴.

Il ciclo di dipinti e schizzi di *Fucilazioni* (si veda, ad esempio, p. 186) sono molto diversi dalle fucilazioni in pittura più note (Francisco de Goya, *La fucilazione del 3 maggio 1808*, 1814; Édouard Manet, *L'esecuzione dell'imperatore Massimiliano*, 1868 (fig. 15). Ma anche

dal quasi contemporaneo *Massacro in Corea* (1951) di Pablo Picasso (fig. 16).

Del tutto particolare, ma accostabile a questo ciclo, è una fucilazione di donne: *Męczeństwo Matek* (Il martirio delle madri, 1949) (vide p. 201).

Contemporaneamente a *Fucilazione* infatti Wróblewski realizzò altre tele in cui alludeva alla tragedia della guerra. In esse utilizzava il simbolismo del blu, caratteristico del suo stile, per costruire quadri struggenti che esprimevano l'inseparabilità dei sentimenti di madre e figlio: *Syn i zabita matka* (Figlio con madre uccisa, 1949) e *Matka z zabitym synem* (Madre con figlio ucciso, 1949). Il dramma della morte che si insinua tra la donna adulta e il suo giovane figlio verrà poi «risolto» a partire dal 1953 quando sposa Teresa Rutt e ha dei figli. A quell'epoca risalgono dipinti e disegni come: *Karmiąca przy balkonie* (Donna che allatta al balcone, 1954, fig. 17); *Teresa i Kitek, Kompozycja figuralna* (Teresa e Kitek, Composizione figurata 1954, (vide p. 146); *Matki* (Madri, 1955, vide p. 138) e persino un ricordo protettivo risalente all'epoca della guerra: *Uwaga, nadchodzi! Nalot* (Attenzione, sta arrivando! Bombardamento aereo, 1955, vide p. 143).

Guerra e morte: le due grandi ossessioni di una brevissima vita. L'autobus di Wróblewski si trasforma allora in un acquario. Per rappresentare la guerra e la sua crudeltà (crudeltà: termine che, come abbiamo visto, usa Beata nel film di Wajda a proposito dei dipinti di Wróblewski). Vediamo un ammasso di tranci di pesci verdi morti. Non c'è modo più efficace per rappresentare la distruzione e la morte irreversibile. Come sono soliti dire i pescatori: «Da un acquario si può fare una zuppa di pesce, ma da una zuppa di pesce non si può fare un acquario!».

Un dipinto che per questo sta in stretto rapporto, una sorta di preludio, con la serie di *Rozstrzelania* (Fucilazioni). *Obraz na temat okropności wojennych (Ryby bez głów)*, (Quadro sulle atrocità della guerra (Pesci senza testa), 1948 (vide p. 189) è uno dei quadri più belli di Wróblewski e certamente il più vicino alla nostra sensibilità. Il critico Mieczysław Porębski ha detto che «ciò che [Wróblewski] stava facendo all'epoca (...) era qualcosa di completamente nuovo, fresco, inaspettato, che superava, per così dire, la nostra comprensione più classica della modernità»⁵. In realtà non tutti i pesci rappresentati sono senza testa, ma sono collaterali: l'attenzione si concentra inevitabilmente sul gruppo centrale dei corpi massacrati. Una visione

crudele della catastrofe universale dell'umanità, racchiusa nella metafora del pesce senza testa: «Il pesce qui non è un pesce. È piuttosto l'impotenza incarnata: un urlo silenzioso, una mancanza d'aria, una sofferenza insensata vestita a forma di pesce. La cornice di questo dipinto è come una trappola di legno che ammassa creature indifese al centro di una trappola stretta. La banalità del male mostrata in stenografia sintetica: una coccarda decorativa, un'esecuzione di massa. A sinistra, i resti sputati, l'ostracismo, l'armonia interrotta»⁶.

Il quadro fu presentato, nel dicembre 1948, alla Prima Mostra dell'Arte Moderna, nel Palazzo dell'Arte (Pałac Sztuki) a Cracovia. Wróblewski l'aveva dipinto un mese prima dell'inaugurazione. È sconcertante che l'artista abbia presentato un contenuto simile in modo non convenzionale, attraverso una metafora visiva: «Sebbene il titolo del dipinto evochi un periodo storico di tumulti bellici, la composizione è un'affermazione generalizzata che non presenta un luogo o eventi specifici collocati nel tempo. Un intervento artistico di questo tipo può essere visto come un esempio di affermazione che riguarda una dimensione più profonda e significativa della realtà, in quanto la metafora utilizzata per creare la rappresentazione permette di percepire molto di più di quanto ci viene dato nella nostra visione quotidiana del mondo. Sembra che le immagini dei pesci funzionino qui non solo come figure metaforiche o simboli delle vittime di guerra, ma possano anche essere collegate a questioni universali»⁷ Wróblewski sostituì l'aspetto della creazione con un'immagine di decadenza cosmica, utilizzando il motivo cristiano del pesce, simbolo della vita, della rinascita e del Cristo stesso, dandogli però il significato opposto: decadenza, disintegrazione, disperazione, esecuzione di massa.

Wróblewski fu un pittore molto colto e tormentato: abbandonò l'Accademia d'arte per studiare all'Università Storia dell'arte. Nella sua pittura si vedono le influenze della pittura olandese e di quella sovietica. Nel 1947, si recò con un gruppo di colleghi con una borsa di studio di tre mesi nei Paesi Bassi. Rimase molto impressionato dalla pittura che vide. Scrisse infatti la tesi di laurea su *Le origini del paesaggio nell'arte olandese tra il XV e il XVII secolo*.

Nel 1948 fondò la «Grupa Samokształceniowa» (Gruppo di Autoeducazione), presso l'Unione della Gioventù dell'Accademia di Cracovia, di cui facevano

parte Andrzej Strumiłło, Konrad Nałęczki, Przemysław Brykalski e anche il futuro regista Andrzej Wajda. I giovani artisti si opponevano al colorismo dei loro docenti, sostenendo un'arte che combinasse estetica e idee. La sua inquietudine, dopo lo scioglimento del «Gruppo» lo portò a orientarsi verso l'arte realista che si subordinava alle dottrine del realismo socialista e ai suoi modelli ideologici comunisti. Si convinse che nel realismo socialista ci fosse l'opportunità di creare un'arte universale, accessibile e comprensibile a tutti e per tutti. Del resto era ormai evidente che quello che rischiavano coloro che non vi si adeguavano era l'ostracismo e la marginalizzazione, come il caso del grande pittore astratto Władysław Strzemiński (1893–1952)⁸, privato della possibilità di comprare tele e colori e ridotto alla fame (anche lui molto amato da Wajda che, al dramma di chi non si piegava all'ideologia ufficiale, ha dedicato il suo ultimo film: *Powidoki* (Il ritratto negato), del 2016, (fig. 18).

Già nel 1949, Wróblewski espresse la sua approvazione per il «realismo socialista». Nell'articolo *Artisti visivi alla ricerca della giusta via*, scriveva: «Stiamo superando gli ingombri formalisti e piccolo-borghesi nella creazione artistica e stiamo cambiando radicalmente la funzione dell'arte, ponendo l'artista visivo di fronte a uno spettatore moltiplicato e all'obbligo di partecipare in modo vivo e diretto alla vita attuale della società».⁹ Certamente il «realismo socialista» fu per il giovane Wróblewski un programma ideologicamente corretto, ma anche una fonte di perdita di libertà artistica. Egli, come molti altri, dovette creare opere nello spirito del «realismo socialista». Tuttavia, lo fece a modo suo, perché, come scrisse: «Nessuno mi imporrà il realismo socialista se io stesso lo impongo agli altri». Era anche convinto come molti suoi coetanei e colleghi, che realmente si stesse costruendo una «nuova Polonia». Nei suoi album di schizzi si trovano molti esempi di tentativi di «impegno politico-sociale», e perfino un ritratto a matita di Stalin (1951)¹⁰. Ma era ovvio che quella non era la sua strada. Wróblewski voleva essere sé stesso. Si scontrò così assai presto con la realtà politica allo stesso modo degli avanguardisti sovietici negli anni Venti. Per questo i suoi dipinti non furono accettati dalla critica di Partito. In una lettera alla moglie del 1953, scrisse: «Intorno a me è rimasto un mondo morto, che mi sta lentamente paralizzando ogni sentimento umano e in questo deserto non trovo la forza di strappare da me stesso il fuoco demoniaco

della giovinezza, che infiamma l'opposizione contro tutto e tutti. Sono vecchio e sfinito. (...) A quanto pare il mondo interiore dell'uomo è una costruzione delicata: quando lo scuoti con tutte le forze per vedere quanto è resistente, si sbriciola senza lasciare traccia di cenere, lascia soltanto un vuoto spaventoso».

In realtà aveva appena 25 anni. Eppure, già nel 1956, con il cosiddetto «Disgelo poststaliniano», mostra i suoi nuovi dipinti come *Ukrzesłowanie I* (Sedificazione I, 1956, fig. 19) e *Kolejka trwa* (La coda continua, 1956) (fig. 20) esposti a Varsavia in una mostra nella sala della redazione della rivista «Po prostu» (Semplicemente, 1956), di un gruppo di giovani intellettuali critici verso il sistema e aperti a un deciso cambiamento e a riforme (e infatti, l'anno dopo la rivista venne soppressa dalle autorità)¹¹. Questi ultimi dipinti rappresentavano la realtà di tutti i giorni con ironia dissacrante.

Ma in quell'anno, così importante dal punto di vista politico per la Polonia, il tema della Morte tornò a fare capolino nella pittura di Wróblewski, quasi come un annuncio della sua prematura, improvvisa, scomparsa nella primavera dell'anno successivo. Durante un viaggio in Jugoslavia, rimase molto colpito dalle sculture sepolcrali nei cimiteri serbi. Così nacque la serie *Nagrobki* (Lapidi). La forma dei dipinti assume una dimensione simbolica: diventando la dichiarazione dell'artista sulla morte attraverso un segno, come in *Nagrobek kamienny* (Lapide in pietra, 1956) e *Nagrobki [Nagrobki nr 1207]* (Lapidi, [Lapidi n.1207]). (vide p. 194)

L'ultimo dipinto di Wróblewski è un'inquietante immagine sfigurata da profondi tagli sulla tragedia della bomba atomica, ispirato da una nota fotografia che ritraeva la sagoma di un uomo su un ponte a Hiroshima: *Cień Hiroszimy* (L'ombra di Hiroshima, 1957) (vide p. 203).

Questo, assieme a tutti gli altri suoi dipinti, è un messaggio, mai retorico né ideologico, contro gli orrori delle guerre da parte di un uomo che, ragazzino, ne aveva fatto esperienza molto dolorosamente, perdendo il padre e assistendo nella sua Vilnius (allora facente parte della Polonia) a continui massacri. La sua arte ne è stata testimonianza e monito.

In una sorta di «guida» per le visite degli operai alla Mostra dell'Arte Contemporanea, (Cracovia 1948)¹², Wróblewski aveva scritto:

«Fidatevi dei pittori. Non vi ciberanno di robaccia. Non vi daranno qualcosa che dopo una settimana puzzerà. Ognuno troverà qui qualcosa per sé. Un quadro si differenzia da una lima perché è più versatile nella vita.

È in grado di esprimere la rivoluzione in astratto. Ma non solo. Può, per chi lo desidera, nascondere nell'astrazione così tanti tesori di forma e colore che lo sforzo di soffocare le proprie risate e quelle dei compagni, e lo sforzo di qualche minuto di concentrazione, saranno ampiamente ripagati».

Elenco delle figure:

fig. 10. Jerzy Nowosielski, *Autobus*, 1969, olio su tela, 118×100 cm, Muzeum Sztuki di Łódź

fig. 11. Bronisław Wojciech Linke, *Autobus*, 1959-1961, olio su tela, 134×178,5 cm, Museo Nazionale di Varsavia

fig. 12. Jerzy Nowosielski, *Composizione con due donne*, 1954, olio su tela, 135×100 cm, Muzeum Sztuki di Łódź

fig. 13. Jerzy Nowosielski, *Esecuzione*, 1949, olio su tela, 65×80 cm, Museo Nazionale di Cracovia

fig. 14. Jerzy Nowosielski, *Beatrix Cenci*, 1950, olio su tela, 46×50 cm, Starak Collection

fig. 15. Édouard Manet, *L'esecuzione dell'imperatore Massimiliano*, 1868-69, olio su tela, 252×302 cm, Kunsthalle Mannheim, Mannheim

fig. 16. Pablo Picasso, *Massacro in Corea*, 1951, olio su compensato, 110 cm×210 cm, Museo Picasso Málaga, Malaga

fig. 17. Andrzej Wróblewski, *Donna che allatta al balcone*, non datata, olio su tela, 100×138 cm, Starak Collection

fig. 18. Władysław Strzemiński, *Immagine residua. Donna alla finestra*, 1948, olio su tela, 71×56 cm, Starak Collection

Note:

- ¹ *Unikanie stanów pośrednich. Andrzej Wróblewski 1927-1957* (Evitare gli stati intermedi. Andrzej Wróblewski 1927-1957), red. M. Ziółkowska, W. Grzybała, Warszawa 2014, p. 104
- ² Cfr. Paweł Słodkowski, in: *Korespondencje. Sztuka nowoczesna i uniwersalizm* (Corrispondenze. Arte moderna e universalismo), a cura di Jarosław Lubiak, Małgorzata Ludwisiak, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2012, p. 680.
- ³ Cfr. *Wróblewski według Wajdy*, pod redakcją Anny Król, Kraków 2015; Andrzej Wajda, *Autoportret* (Autoritratto), Muzeum Okręgowe, Radom 1989, p. 17.
- ⁴ Jacek Tomczuk, *Andrzej Wajda*, «Newsweek», 15/1/2017.
- ⁵ M. Porębski, *Krytycy i sztuka* (I critici e l'arte), Wyd. Literackie, Kraków 2004, p. 130.
- ⁶ Citato in: Iwo Zmyślony, *Ryby bez głów* (Pesci senza testa), dwutygodnik.com, n.28, 01/2013
- ⁷ Marek Maksymczak, *Między płótnem a papierem. O dwóch obrazach Andrzeja Wróblewskiego* (Tra tela e carta. Su due dipinti di Andrzej Wróblewski), «Znak», n. 11 (Novembre), 2008.
- ⁸ Cfr. Władysław Strzemiński, *Teoria widzenia*, 1958 (trad. it. *Teoria del vedere. Sulla creazione dell'immagine*, il Saggiatore, Milano 2023).
- ⁹ Andrzej Wróblewski, *Plastycy w poszukiwaniu właściwej drogi* (Artisti visivi alla ricerca della giusta via), «Trybuna Wolności» 1950, n. 12, p. 9.
- ¹⁰ Cfr. *Andrzej Wróblewski nieznan*, op. cit., p. 337
- ¹¹ Cfr. Konstanty A. Jelenski, *La realtà dell'Ottobre polacco. Antologia della rivista «Po Prostu»*, Silva editore, Milano 1961
- ¹² Cfr. Jan Michalski, Jarosław Modzelewski, Marek Sobczyk, Marta Tarabuła, *Andrzej Wróblewski nieznan* (Andrzej Wróblewski sconosciuto), op. cit. Galeria Zderzak, Kraków 1993, p. 131.

CHŁOPIEC W ROKU ZEROWYM

EWA KURYLUK

Obraz *Rozstrzelanie z chłopcem* (1949) Andrzeja Wróblewskiego (il. 21) widziałam go po raz pierwszy w czasach szkolnych. Na pośmiertną wystawę młodo zmarłego malarza poszliśmy z rodzicami i długo staliśmy przed tym obrazem. — *Polonia anno zero* — wyrwało się mamie. — Mamie przypomniał się włoski film *Germania anno zero* — wyjaśnił ojciec — o chłopcu w zburzonym Berlinie. — Też wygląda na dwanaście lat — mama wskazała mi chłopca na obrazie.

Rozstrzelanie z chłopcem to piąta wersja tego tematu w malarstwie Andrzeja Wróblewskiego, wówczas dwudziestodwuletniego. *Germania anno zero* (1948), trzecia część powojennej trylogii Roberto Rossellini, to film o dwunastolatku po kapitulacji Niemiec (il. 22). Te dwa prekursorskie arcydzieła Nowego Realizmu w kinematografii i malarstwie po roku 1945 wpisują się w światowy nurt sztuki antywojennej.

Sztuka antywojenna, a więc ukazująca skutki wojny w oparciu o fakty i własne doświadczenie, żeby przed wojną ostrzec, nie cieszyła się popularnością zaraz po II wojnie światowej, ani w ogóle w historii. Władza czuje się zwykle zagrożona obrazami wojny w sztuce. W czasach pokoju zapomina się o wojnie, po wojnie chce się o niej zapomnieć. Rzetelnej dokumentacji wojny nie sprzyjają polityka ani psychologia. Widok wojennych okropności nie cieszy oka i nie pasuje nad kanapę w salonie.

Historii sztuki antywojennej jeszcze nie napisano. Artysta najważniejszym i uważanym często za twórcę sztuki antywojennej jest Francisco Goya. Kolekcjonował wojenne ryciny Jacques'a Callota (c. 1592–1635), ale zdarzało się, że za młodu idealizował wojnę. Dokumentację jej skutków podjął po wybuchu wojny napoleońskiej, kiedy miał już sześćdziesiąt jeden lat. Na płótnie 3 maja 1808, zatytułowanym od daty rozstrzelania w Madrycie, namalował masakrę (il. 23). Długą serią akwafort, gdy je odkryto w 35 lat po śmierci Goyi, zatytułowano *Desastros della guerra*.

Desastros della guerra to punkt odniesienia dla przyszłych artystów antywojennych. Do 3 maja 1808 nawiązał Édouard Manet w serii płócien przedstawiających rozstrzelanie cesarza Maksymiliana w Meksyku w czerwcu 1867. Namalował je z rycin wykonanych na podstawie fotografii, z jednego obrazu zrobił



21. Andrzej Wróblewski, *Rozstrzelanie z chłopczykiem*, (*Rozstrzelanie V*), 1949, olej na płótnie, 120×90,5 cm, Muzeum Narodowe w Poznaniu

litografię. Jednak za rządów Napoleona III nie pozwolono jej opublikować i ukazała się w niewielkim nakładzie dopiero po śmierci Maneta. Dokumentację wojny przejęła po malarstwie i grafice fotografia, wynaleziona pod koniec życia Goyi. Niebawem stała się nową dziedziną sztuki, jak kinematografia po wynalezieniu filmu.

Zdjęcia i filmy, zarówno dokumentalne jak artystyczne, współkształtowały w okresie międzywojennym wszystkie kierunki malarskie i graficzne o przewadze tendencji realistycznych: surrealizm,

ekspresjonizm, neoimpresjonizm, Nową Rzeczowość (*Neue Sachlichkeit*), neoklasycyzm. Fotomontaż zrewolucjonizował kompozycję malarską, fotografia czarno-biała wzmocniła tendencje monochromatyczne i przyczyniła się do popularności gamy sino szarej i sino niebieskiej, charakterystycznej dla błękitnego okresu Picassa (il. 24). Jego kolorystyka i figuracja melancholii, tragedii i żałoby w przededniu pierwszej wojny światowej odzywa się echem po drugiej wojnie światowej w *Rozstrzelaniu z chłopcem*.

Rozstrzelanie z chłopcem to pionierski przykład międzynarodowego nurtu Nowego Realizmu, który po roku 1945 pojawiał się we wszystkich dziedzinach sztuki wizualnej, a w malarstwie nazywany jest też Nową Figuracją. W odniesieniu do twórczości młodziutkiego Andrzeja Wróblewskiego od stawiania akcentu na „no-



22. Francisco de Goya, *Trzeci maja 1808*, 1914, olej na płótnie, 268×347 cm, Muzeum Prado w Madrycie

wość” ważniejsze wydaje się stwierdzenie, że szukając wyrazu dla swoich doświadczeń wojennych (ich kłaczowość wielokrotnie podkreślał), brał zewsząd. Poważny i skłonny do samotności, dużo czytał i pisał, interesował się filozofią i historią sztuki dawnej i nowej. W swoim malarstwie nawiązywał do kierunków przedwojennych, z którymi się zetknął w dzieciństwie przez matkę malarkę, do nowej rzeczowości, ekspresjonizmu i surrealizmu, jak też do abstrakcji i konstruktywizmu. Nowością w twórczości Wróblewskiego, ale też cechą Nowego Realizmu tamtej epoki, była swoboda, z jaką łączył pozorne sprzeczności we własny,

oryginalny sposób, skupiając się na powidokach cierpienia, na traumie i żałobie. *Rozstrzelanie z chłopcem*, malarski kolaż z sylwetek wyciętych jakby ze zdjęć pociętych na kawałki i skomponowanych na wzór sekwencji filmowej, ma w tle Goyę.

Historia chłopca przekreślonego przez wojnę została opowiedziana przez Rosselliniego półgłosem i bez cienia patosu w sposób łączący realizm kina dokumentalnego z symbolizmem i malarskością filmu fabularnego. Reżyser miał dwanaście lat, kiedy skończyła się pierwsza wojna światowa. W latach szkolnych zaprzyjaźnił się z synem sąsiada, Mussoliniego. Sympatyzował z faszyzmem, kręcił propagandowe filmy i wierzył zapewne w zwycięstwo krótkotrwałej Osi, kiedy na jej cześć nadawano chłopczykom imię *Roberto* (*Roma-Berlin-Tokio*). W 1946 roku zmarł pierwszy sy-



23. Kadr z filmu *Germania anno zero* (1948) w reżyserii Roberto Rosselliniego

nek Rosselliniego, dziewięcioletni Romano. To jemu zadedykował reżyser swój nakręcony we francuskim sektorze Berlina film o dwunastolatku, czyli przedstawicielu pokolenia urodzonego w 1933 roku, gdy władzę objął Hitler.

Andrzej Wróblewski miał dwanaście lat, kiedy wybuchła druga wojna światowa. W sierpniu 1941 roku przeżył z matką i starszym bratem nagłą śmierć ojca, profesora uniwersytetu w Wilnie, zmarłego na atak serca w czasie rewizji domu przez gestapo. Nad obrazem *Rozstrzelanie z chłopcem*, jednym ze swoich szczytowych

osiągnięć, pracował w 1949 roku w rosnącym poczuciu grozy. 29 sierpnia 1949 zdetonowano w ZSRR pierwszą bombę atomową. W pięć dni potem powstało NATO. Na świecie rozpętała się zimna wojna, w Polsce propaganda walki o pokój pod wodzą Stalina. Na początku lat 50-tych Wróblewski zaangażował się w komunistyczną ideologię i malował socrealistyczne obrazy propagandowe.

Germania anno zero to *je m'accuse* Rosselliniego. Dwunastolatka gubi faszystowska propaganda słusznego zwycięstwa silniejszego nad słabszym, jaką reżyser sam uprawiał. Biegając po mieście za jedzeniem dla rodzeństwa i ciężko chorego ojca wdowca, chłopiec wpada na dawnego nauczyciela nazistę i bierze na serio jego słowa, że najlepszy byłby koniec „starego darmozjada”, żeby od śmierci głodowej ocalały jego



24. Pablo Picasso, *Ubodzy nad brzegiem morza*, (*Tragedia*), 1903, olej na desce, 105,3×69 cm, National Gallery of Art, Waszyngton, DC

dzieci. Chłopiec wlewa truciznę do herbaty ojca i po jego śmierci zabija się.

Rozstrzelanie z chłopcem to *j'accuse!* Andrzeja Wróblewskiego, oskarżającego w imieniu ofiar wojny światowej. W czasach, gdy malarstwo nie służy już dokumentacji, artysta abstrahuje od czasu, miejsca i okoliczności egzekucji. Skazanych przedstawia na zielonym pasie trawy pod niebieskim murem, strzelających nie pokazuje. Na ich miejscu, w domyśle, stoi publiczność, jak ja wtedy na wystawie pośmiertnej malarza. Wpatrzona w chłopca w samych majtkach, widziałam, że rzuca czarny cień i nic więcej.

Resztę dostrzegłam dopiero, słysząc parsknięcie: „I po co tu stać z dzieckiem przed tymi okropnościami!” Wzdrygając się, zrozumiałam, co grozi chłopcu. A mama szepnęła do mnie: – Tu nie ma nic okropnego, to obraz żałoby.

Nastrój żałoby podkreśla Wróblewski w *Rozstrzelaniu z chłopcem* zimną gamą błękitów. *Germania anno zero* ma tonację *grisaille* w scenach na dworze, a sekwencje w domu, pokazujące chłopca między starszym bratem a ojcem, sfilmowane są jak w dawnym malarstwie w czerni z przebłyskami światła. Film i obraz to nowa, wojenna wersja klasycznego motywu trzech wieków mężczyzny. Do najstawniejszych interpretacji tego tematu w malarstwie należą dwa obrazy z około 1500 roku, znajdujące się w kolekcji pałacu Pitti we Florencji. Dawniej uchodziły za dzieła Tycjana. Teraz



25. Giorgione, *Trzy wieki mężczyzny* lub *Lekcja śpiewu*, ok.1500–1501, olej na płótnie, 62×77,5 cm, Palazzo Pitti, Florencja

przypisuje mu się *Koncert*, portret trzech muzyków od lewej do prawej coraz starszych, zaś drugi obraz, z trzymającym nuty chłopcem w środku, uważa się za dzieło Giorgione (il. 25). Nie wiadomo, czy obrazy powstały niezależnie od siebie, czy jeden pod wpływem drugiego. W każdym razie przedstawiają trzech mężczyzn w różnym wieku, cieszących się życiem i muzyką w czasach pokoju. Rossellini widział przypuszczalnie te płótna w oryginale, Wróblewski znał je pewnie z reprodukcji w podręcznikach historii sztuki.

Antywojenny film i antywojenny obraz to dzieła subtelne i złożone, nieoczywiste formalnie i w swojej

wymowie. *Germania anno zero* nie cieszyła się powodzeniem u krytyki ani publiczności i pozostała filmem mało znanym. Ale ze wszystkich włoskich filmów, które widział w życiu, ten właśnie film Rosselliniego podobał się najbardziej Charlie Chaplinowi. *Rozstrzelanie z chłopcem* zostało odkryte, jak malarstwo Wróblewskiego w ogóle, na jego pierwszej wystawie w 1957 roku, zorganizowanej wnet po śmierci artysty z inicjatywy kolegi ze studiów i przyjaciela, reżysera filmowego Andrzeja Wajdy.

Wajda twierdził, że chciał być, ale nie został, malarzem, bo nie potrafił tak malować jak Wróblewski. Zaliczał go do największych polskich malarzy wszechczasów i wykorzystał jego figurację i kolorystykę w filmie *Wszystko na sprzedaż* (1969), poświęconym tragicznie zmarłemu Zbigniewowi Cybulskiemu,

swojemu ulubionemu aktorowi. Jest to film o utracie, żałobie i o tym, że to poczucie utraty i żaloby motywowało do pracy twórczej to naznaczone wojną pokolenie mężczyzn, do którego należał wraz z Wróblewskim. Uważał go za geniusza i nie mógł przeboleć, że za życia malarz sprzedał tylko jeden obraz i nie miał ani jednej wystawy, a po śmierci nie został pokazany na Biennale w Wenecji. Bolałam nad tym i ja, bo kiedy miałam niespełna dwanaście lat, żał mi było chłopca czekającego na rozstrzelanie, a potem, kiedy dorostałam, chłopca z *Germania anno zero*. Cieszę się więc, że zanim minie w roku 2027 setna rocznica urodzin Andrzeja Wróblewskiego, jego obrazy będą na 60. Biennale Sztuki w Wenecji.

Paryż, 9 grudnia 2023

BOY IN YEAR ZERO

EWA KURYLUK

I saw the painting *Execution with a Boy* by Andrzej Wróblewski (fig. 21) for the first time as a schoolgirl. My parents and I went to the posthumous exhibition of the young painter and stood in front of this painting for a long time. “Polonia anno zero”, said my mother. She remembered the Italian film *Germania anno zero*, my father explained, about a boy in ruined Berlin. “He looks as if he’s twelve, too,” she pointed out the boy in the painting.

Execution with a Boy (1949) is the fifth version of this theme in Andrzej Wróblewski’s, then 22 years old, painting. *Germania Anno Zero* (1948), the third part of Roberto Rossellini’s post-war trilogy, is a film about a twelve-year-old boy after the capitulation of Germany (fig. 22). These two pioneering masterpieces of New Realism in cinematography and painting after 1945 are part of the global trend of anti-war art.

Anti-war art, i.e. art showing the effects of war based on facts and personal experience to warn against further wars, was not popular either immediately after World War II, or at any time in history. Those in power usually feel threatened by the sight of war in art. In times of peace one forgets about war, when

a war ends one prefers to forget about it. Politics and psychology are not conducive to reliable documentation of war. The sight of war is not pleasing to the eye, and no one wants it above the sofa in the living room.

The history of anti-war art has not yet been written. The foremost artist, often considered a leading light of anti-war art, was Francisco Goya. He collected war engravings by Jacques Callot (c. 1592–1635), and in his younger years sometimes idealized war. Goya was already sixty-one when, after the outbreak of the Napoleonic War, he decided to depict its effects. His painting *May 3, 1808* (fig. 23), titled after the date of the shooting in Madrid, shows a massacre. And his long series of etchings documenting the horrors of war was titled, when discovered 35 years after Goya’s death, *Desastros della guerra*.

Desastros della Guerra and *May 3, 1808*, have become points of reference for future anti-war artists. Édouard Manet represented the execution of Emperor Maximilian in Mexico in June 1867 in a series of canvases painted from engravings drawn from photographs. A lithograph made from one of these paintings was not allowed to be published under the reign of

Napoleon III and was printed in a small edition only after Manet's death. Photography, invented at the end of Goya's life, took over the role of documenting war, and quickly became a new genre of art, like cinematography after the invention of film.

Photos and movies, both documentary and artistic, played an important role in shaping all predominantly realist styles in 20th century painting and graphic arts such as surrealism and expressionism, neo-impressionism, New Objectivity (*Neue Sachlichkeit*) and neoclassicism. Photomontage revolutionized composition in painting, black and white photography reinforced monochrome tendencies and contributed to the popularity of the bluish-gray and Prussian-blue palette, characteristic of Picasso's blue period (fig. 24). His colors and figures, suggestive of melancholy, tragedy and mourning before the outbreak of World War I, are echoed after World War II in *Execution with a Boy*.

Execution with a Boy is a pioneering example of New Realism, an international trend after 1945 that manifested itself in all areas of visual arts, which in painting was also known as New Figuration. Yet, when considering the work of the young Andrzej Wróblewski, rather than emphasizing "novelty", it seems more important to say that when expressing his war experience (he often emphasized how important that was for him), he looked for a source of inspiration everywhere. He was a devout loner, avid reader, a gifted writer interested in philosophy and art history. His work was influenced by pre-war art trends he grew up with since his mother was a painter, by New Objectivity, expressionism, surrealism, as well as abstract art and constructivism. What was new in his work, and a feature of the New Realism of the time, was the freedom with which he combined apparent contradictions in his own, original way. More importantly, he had the gift of focusing on the afterimages of suffering, trauma and mourning. *Execution with a Boy* pays tribute to Goya, and it is painted as if it were a collage of silhouettes, cut out from photos sliced into pieces and composed like a film sequence.

Roberto Rossellini recounts, in a low voice and without a trace of pathos, the story of a boy ruined by the war, combining the realism of documentary cinema with the symbolism and pictorialism of feature film. The director was twelve years old when the First World War ended. During his school years he became friends with his neighbor's son, Mussolini. He sympathized with fascism, made propaganda movies, and probably believed

in the victory of the short-lived Axis, when newborn boys in Italy were named Roberto (Roma-Berlin-Tokyo) in honor of the Axis. In 1946, Rossellini's first son, Romano, died at the age of nine. It was to him that the director dedicated his film about a twelve-year-old boy – representative of the generation born in 1933 when Hitler took power – shot in the French sector of Berlin.

Andrzej Wróblewski was twelve when World War II broke out. In August 1941, together with his mother and older brother, he witnessed the sudden death of his father, a professor at the University of Vilnius, who died of a heart attack during a Gestapo house search. He worked on the painting *Execution with a Boy*, one of the artist's greatest achievements, in 1949 in a growing atmosphere of dread. On August 29, 1949, the first atomic bomb was detonated by the USSR. Five days later NATO was established. The Cold War came ablaze and in Poland this touched off a virulent propaganda campaign for "peace led by Stalin". In the early 1950s, Wróblewski was imbued with communist ideology and became involved in socialist realist propaganda painting.

Germania anno zero is Rossellini's *je m'accuse*. The twelve-year-old is lost because of the fascist propaganda of a just victory of the stronger over the weaker, which the director himself had helped spread. While running around the city to find food for his siblings and his widowed ill father, the boy bumps into his former schoolteacher, a Nazi, and is convinced that it would be best to end the life of the "old good-for-nothing", as this might save his children from starvation. The boy pours poison into his father's tea and after his death, he kills himself.

Execution with a Boy is Wróblewski's *j'accuse!* blaming the war for the plight of the war victims. Since painting no longer serves the purpose of documenting war, time, place and circumstances of the execution are omitted, the condemned are shown against a green strip of grass under a blue wall, and the executioners are left out. In their stead, there is the viewer standing there, just as I was, almost twelve years old, attending the painter's posthumous exhibition. Staring at the boy in his underwear, I saw that he was casting a black shadow and that's all I could see. I only perceived the rest of the painting when I heard someone blurt out, "Why are you standing here with a child in front of these horrors!" Then I realized with a shudder

what was going to happen to the boy. And my mother whispered: “There’s nothing terrible here, it’s just a picture of mourning.”

The mood of mourning is emphasized in *Execution with a Boy* with a palette of cold blue colors. *Germania anno zero* has a *grisaille* tone when filmed outdoor, while the scenes at home, showing the boy between his older brother and [their] father, are set in dark with flashes of light, as in old paintings. Rossellini’s film and Wróblewski’s canvas represent a new, war version, of the classic theme of man’s three ages. The theme is best known from two paintings in the collection of the Pitti Palace in Florence, both dated around 1500 and once attributed to Titian. Now he is credited with a portrait of three musicians, from left to right increasingly older, while the second painting, with a boy in the middle holding sheet music, is attributed to Giorgione (fig. 25). It’s not clear whether the paintings were created independently, or one was influenced by the other. Both portray three men of different ages enjoying life and music in a time of peace. Rossellini probably saw the canvases in the original, Wróblewski might have known them from reproductions in art history books.

The anti-war film and the anti-war painting are subtle and complex, neither form nor message being easily grasped. *Germania anno zero* was not a success with

critics or the public. However, Charlie Chaplin, of all the Italian films he had seen in his life, liked this Rossellini film the most. *Execution with a Boy* was discovered, like all the rest of Wróblewski’s paintings, at the exhibition organized shortly after his death in 1957 by his friend and fellow student, film director Andrzej Wajda.

Wajda claimed that he wanted to become a painter but didn’t because he could not paint like Wróblewski. He considered him one of the greatest Polish painters of all time and used Wróblewski’s figuration and colors in his film *Everything for Sale* (1968), dedicated to his favorite actor, the tragically deceased Zbigniew Cybulski. It is a film about loss, mourning and the fact that these were the reasons which inspired art among his and Wróblewski’s generation of men marked by war. He considered him a genius and could not get over the fact that during his life the artist sold just one painting, did not have a single exhibition, and after his death he was not shown at the Venice Biennale. I regretted this also, because when a schoolgirl, I took pity on the boy waiting to be shot and when an adult, I was touched by the boy in *Germania anno zero*. Now I’m glad that before the 100th anniversary of Wróblewski’s birth in 1927, his paintings will be shown at the 60th Venice Art Biennale.

Paris, December 9, 2023

List of figures:

fig. 21. Andrzej Wróblewski, *Execution with a Boy*, (*Execution V*), 1949, oil on canvas; 120×90.5 cm, National Museum in Poznań

fig. 22. A still from the film *Germania anno zero* (1948) directed by Roberto Rossellini

fig. 23. Francisco de Goya, *The Third of May 1808*, 1914, oil on canvas, 268×347 cm, Museo del Prado, Madrid

fig. 24. Pablo Picasso, *Poor People by the Sea*, (*The Tragedy*), 1903, oil on wood, 105,3×69 cm, National Gallery of Art, Washington, DC

fig. 25. Giorgione, *The Three Ages of Man or Reading a Song*, c.1500-1501, oil on canvas, 62×77,5 cm, Palazzo Pitti, Florence

IL RAGAZZO NELL’ANNO ZERO

EWA KURYLUK

La prima volta che vidi il quadro *Fucilazione con ragazzo* (1949) di Andrzej Wróblewski (fig. 21) ero ancora a scuola. Visitai la mostra del giovane pittore da poco morto con i miei genitori e rimanemmo a lungo davanti a quel quadro. «*Polonia anno zero*», sfuggì dettato a mia mamma. «Le ricorda il film italiano *Germania*

anno zero», mi spiegò mio padre, «che parla di un ragazzo in una Berlino distrutta». «Anche lui dimostra dodici anni», disse la mamma indicando il ragazzo nel quadro.

Fucilazione con ragazzo è la quinta versione dello stesso argomento nella pittura di Andrzej Wróblewski,

all'epoca ventiduenne. *Germania anno zero* (1948), il film sul dodicesimo dopo la capitolazione tedesca, è il terzo capitolo della trilogia sul dopoguerra di Roberto Rossellini (fig. 22). Questi due capolavori precursori del Nuovo Realismo nella cinematografia e nella pittura dopo il 1945 si inscrivono nella corrente mondiale dell'arte antibellica.

L'arte antibellica, volta dunque a mostrare gli effetti della guerra sulla base dei fatti e delle esperienze personali per mettere in guardia contro i conflitti, non riscuoteva grande popolarità subito dopo la seconda guerra mondiale, ma neanche, in generale, nella storia.

Il potere, di solito, si sente minacciato dalle immagini della guerra nell'arte: in tempo di pace ci si dimentica della guerra, dopo che è finita si desidera dimenticarla. Una documentazione affidabile della guerra non favorisce né la politica né la psicologia. La vista degli orrori bellici non è gradevole agli occhi e non si adatta ai divani dei salotti.

Non è ancora stata scritta una storia dell'arte antibellica.

L'artista più importante e più spesso considerato come l'iniziatore dell'arte antibellica è Francisco Goya. Collezionava le incisioni militari di Jacques Callot (1592–1635), quando da giovane idealizzava la guerra. Cominciò a documentarne gli effetti dopo lo scoppio della guerra di Napoleone, quando aveva ormai sessantuno anni. Sulla tela *3 maggio 1808*, che prende il titolo dalla fucilazione di Madrid, dipinse il massacro (fig. 23).

Una lunga serie di acquaforti, scoperta 35 anni dopo la sua morte, è stata intitolata *Desastros della guerra e Desastros della guerra* è il punto di riferimento per i futuri artisti antibellici.

Édouard Manet fa riferimento al *3 maggio 1808* nella serie di tele che presentano la fucilazione dell'imperatore Massimiliano in Messico, nel giugno 1867. Lo dipinse secondo incisioni prese da una fotografia, da un quadro fece una litografia. Non gli fu comunque permesso di pubblicarla sotto Napoleone III e uscì in piccola tiratura soltanto dopo la sua morte.

Dopo la pittura e le tecniche di stampa è stata la fotografia a prendere in mano la documentazione di guerra, scoperta dopo la morte di Goya. In breve è diventata una nuova forma d'arte, come la cinematografia dopo la scoperta della pellicola.

Le fotografie e i film, sia documentarie che artistiche, influenzarono nel periodo tra le due guerre tutte le correnti di pittura e di grafica sulla prevalenza del

realismo: il surrealismo, l'espressionismo, il neoimpressionismo, la *Neue Sachlichkeit* (Nuova oggettività), il neoclassicismo. Il fotomontaggio rivoluzionò la composizione pittorica, la fotografia in bianco e nero rafforzò le tendenze monocromatiche e contribuì alla popolarità del grigio e dell'azzurro glauco, caratteristiche del periodo blu di Picasso (fig. 24). I suoi colori e la descrizione della malinconia, della tragedia e del lutto alla vigilia della prima guerra mondiale echeggiano ancora dopo la guerra in *Fucilazione con ragazzo*.

Fucilazione con ragazzo è un esempio pionieristico del movimento internazionale della Nuova Oggettività, che dopo il 1945 si presentò in tutte le declinazioni dell'arte visuale, e che in pittura viene chiamato anche Nuovo Figurativismo.

Riguardo all'opera del giovanissimo Andrzej Wróblewski, più che sottolineare la «novità», sembra più importante dire che quando cercava espressione per le sue esperienze belliche (più volte ne sottolineò l'importanza chiave), traeva ispirazione da ogni parte. Serio e incline alla solitudine, leggeva e scriveva molto e si interessava di filosofia e di storia dell'arte antica e contemporanea. Nella sua pittura si rifaceva ai movimenti di prima della guerra con i quali era entrato in contatto durante l'infanzia, grazie alla madre pittrice, ma anche alla Nuova Oggettività, all'espressionismo e al surrealismo, così come all'astrattismo e al costruttivismo. Novità nell'opera di Wróblewski, ma caratteristica anche del Nuovo oggettivismo di quell'epoca, fu la libertà con cui combinava apparenti contraddizioni in una propria originale maniera, concentrandosi sulle immagini residue della sofferenza, del trauma e del lutto.

Fucilazione con ragazzo, il collage pittorico di sagome ritagliate come da fotografie tagliate a pezzi e composte secondo una sequenza cinematografica, ha Goya sullo sfondo.

La storia del ragazzo annientato dalla guerra è stata raccontata da Rossellini sottovoce e senza neanche un'ombra di pathos in un modo che unisce il realismo del cinema documentario con il simbolismo e la pittorialità del cinema di fiction.

Il regista aveva dodici anni quando finì la prima guerra mondiale. Durante gli anni scolastici fece amicizia con il figlio del vicino di casa, Mussolini. Simpatizzò per il fascismo, girò film di propaganda e credette alla vittoria lampo dell'Asse, quando in onore suo ai bambini si dava il nome Roberto (Roma-Berlin-Tokio). Nel 1946 morì il primo figlio di Rossellini, Romano, di

nove anni. Fu a lui che dedicò il suo primo film girato nel settore francese di Berlino sul dodicenne, ossia il protagonista della generazione nata nel 1933, anno in cui Hitler salì al potere.

Andrzej Wróblewski aveva dodici anni quando scoppiò la seconda guerra mondiale. Nell'agosto 1941 insieme alla madre e al fratello più grande sopravvissero alla morte improvvisa del padre, professore all'università di Vilnius, che morì per un attacco di cuore durante una perquisizione della Gestapo in casa.

Lavorò a *Fucilazione con ragazzo*, uno dei suoi lavori più riusciti, nel 1949, in un'atmosfera di terrore crescente. Il 29 agosto 1949 l'Unione Sovietica aveva detonato la sua prima bomba atomica. Cinque giorni dopo venne istituita la NATO. Nel mondo intorno era scoppiata la guerra fredda e in Polonia la propaganda della lotta per la pace sotto l'egida del potere di Stalin. All'inizio degli anni '50 Wróblewski aderì all'ideologia comunista e dipinse quadri di propaganda per il realismo socialista.

Germania anno zero è il *je m'accuse* di Rossellini. Il dodicenne si perde nella propaganda fascista sulla giusta vittoria del più forte sul più debole, di cui il regista stesso fece esperienza. Correndo per la città per cercare cibo per i fratelli e per il padre, un vedovo molto malato, il ragazzo incontra un vecchio insegnante nazista e prende seriamente le sue parole, che la miglior cosa sarebbe farla finita con il «vecchio parassita» così che i suoi figli possano salvarsi dalla fame. Il ragazzo versa del veleno nel tè del padre e dopo la sua morte si uccide.

Fucilazione con ragazzo, è il *j'accuse* di Andrzej Wróblewski, un'accusa in nome delle vittime del conflitto mondiale. Quando la pittura non serve più alla documentazione, l'artista astrae dal tempo, dal luogo e dalle circostanze dell'esecuzione, mostra i condannati sopra un tratto di erba verde sotto un muro azzurro. I fucilatori non si vedono, al loro posto, probabilmente, c'è il pubblico, così come c'ero io, allora, durante la mostra subito dopo la morte dell'artista. Assorta nel bambino in mutande, notai soltanto che gettava un'ombra scura e niente altro. Del resto mi resi conto soltanto ascoltando qualcuno sbuffare: «E perché stare qui con un bambino davanti a queste cose orribili?!» Tremando, compresi che cosa rischiava il bambino. Ma la mamma mi sussurrò: «Qui non c'è niente di orribile, è il ritratto di un lutto».

Wróblewski sottolinea l'atmosfera di lutto in *Fucilazione con ragazzo* con una gamma di azzurri invernali. *Germania anno zero* ha un tono *grisaille* nelle scene in esterno mentre le sequenze in casa, che mostrano il ragazzino tra il padre e il fratello più grande, sono filmate in nero con lampi di luce, come nella pittura antica.

Il film e il quadro sono una nuova, bellica versione del classico motivo delle tre età dell'uomo. I quadri più famosi nell'interpretazione di questo tema in pittura sono due, entrambi datati intorno al 1500 e si trovano nella collezione di Palazzo Pitti a Firenze. Un tempo si attribuivano a Tiziano, adesso a lui viene attribuito solo il Concerto, il ritratto di tre musicisti da sinistra a destra sempre più anziani. Il secondo invece, con il bambino nel mezzo che tiene le note, lo si attribuisce a Giorgione (il. 25). Non è chiaro se i due quadri siano stati creati indipendentemente l'uno dall'altro o se l'uno sia stato dipinto sotto l'influenza dell'altro. A ogni modo presentano tre uomini in diverse età che si rallegrano della vita e della musica in tempo di pace. Rossellini probabilmente li vide in originale, Wróblewski li conobbe di certo in una riproduzione nei manuali di storia dell'arte.

Il film antibellico e il quadro antibellico sono opere delicate e complesse, formalmente non ovvie e hanno un loro linguaggio. *Germania anno zero* non ebbe fortuna di critica e neanche di pubblico, così che rimase un film poco noto. Ma di tutti i film italiani che vide in vita sua, proprio questo di Rossellini era quello che Charlie Chaplin preferiva.

Fucilazione con ragazzo fu esposto, come in generale l'opera di Wróblewski, alla sua prima mostra nel 1957, organizzata subito dopo la morte dell'artista, per iniziativa dei compagni di studio e dell'amico e regista Andrzej Wajda.

Wajda diceva che avrebbe voluto diventare pittore, ma che non ci era riuscito perché non era così bravo a dipingere come Wróblewski. Lo reputava tra i più grandi pittori polacchi di tutti i tempi e fece uso delle sue figure e dei suoi colori nel film *Tutto in vendita* (1968), consacrato dalla morte di Zbigniew Cybulski, il suo attore preferito. È un film sulla perdita, sul lutto e su come questo sentimento di perdita e di lutto siano stati la motivazione al lavoro per la generazione degli uomini segnati dalla guerra, generazione alla quale apparteneva insieme a Wróblewski. Lo riteneva un genio e non riusciva a darsi pace del fatto che in vita il

pittore non avesse venduto neanche un quadro e non avesse avuto neanche una mostra, e che dopo la morte non fosse stato esposto alla Biennale a Venezia.

Dispiaceva anche a me, perché quando non avevo neanche dodici anni mi dispiaceva per quel ragazzo in attesa della fucilazione e dopo, quando ormai ero cresciuta, per il ragazzo di *Germania anno zero*.

Sono felice quindi che prima del centenario dalla nascita di Andrzej Wróblewski, nel 2027, i suoi quadri saranno esposti alla 60 Biennale d'Arte di Venezia.

Parigi, 9 dicembre 2023

Elenco delle figure:

fig. 21. Andrzej Wróblewski, *Fucilazione con ragazzo (Fucilazione V)*, 1949, olio su tela, 120×90,5 cm, Museo Nazionale di Poznań

fig. 22. Roberto Rossellini, scena da *Germania anno zero* (1948)

fig. 23. Francisco Goya, *3 Maggio, 1808*, olio su tela, 268×347 cm, Prado, Madrid

fig. 24. Pablo Picasso, *Poveri in riva al mare, (La tragedia)*, 1903, National Gallery of Art, Washington DC

fig. 25. Giorgione, *Le tre età dell'uomo (La lezione di canto)*, c.1500–1501, olio su tela, 62×77,5 cm, Galleria Palatina di Palazzo Pitti, Firenze

MALARZ NADAL ODKRYWANY

ANDA ROTTENBERG

Tworzył niespełna dziesięć lat, jeśli liczyć okres studiów. Zostawił setki dzieł (tysiące razem z rysunkami). Ustawicznie osobny, nie umiał się utożsamiać z żadną grupą, wybierał własną drogę, idąc pod prąd wszelkich mód i tendencji. Nie dał się też zaklasyfikować do żadnego panującego w jego czasach nurtu, choć o niektóre zahaczał. Świadomie i z rozmysłem, o co trudno podejrzewać bardzo młodego artystę. I świadomie z nimi polemizował. W twórczości malarskiej i w tekstach. A jeszcze głębiej – w dziennikach i niepublikowanych, przynajmniej za życia, notatkach.

Urodzony w roku 1927, nie ruszając się z Wilna, był w latach wojny (1939–1945) mieszkańcem pięciu administracji: sowieckiej, litewskiej, ponownie sowieckiej, niemieckiej, a w końcu znów sowieckiej. Na początku 1945 Wróblewscy wyruszają w wielotygodniową podróż repatriacyjną do Krakowa. Artysta będzie o niej wspominał w jednym ze swoich późniejszych dzienników, w których opowiada też o swoich trzech próbach samobójczych. Dwie z nich miały miejsce jeszcze w Wilnie, być może tuż po wkroczeniu Rosjan. Trzeciej dokonał w Łodzi, dokąd pojechał na przełomie lutego i marca 1945 roku w tym właśnie celu – aby przepaść bez wieści¹. W taki właśnie sposób zniknie w Tatrach dwanaście lat później, w marcu 1957 roku. Tym razem na zawsze.

Studia zaczyna w roku 1945, dyplom uniwersytecki dostaje już po trzech latach. Na akademii nie umie się pogodzić z obowiązującym na uczelni stylem malowania i myślenia o malarstwie. Uznał, że po bezprzykładnym dramacie wojny, w innym systemie politycznym, należy malować inaczej. Ciekawie, że rozważania na temat nowej misji sztuki prowadzą Wróblewskiego akurat w stronę abstrakcji, aczkolwiek kwestia „stylu”, a w szczególności formalistyczne rozróżnienie między realizmem, socrealizmem, abstrakcją i malarstwem figuratywnym nie da późniejszym badaczom klucza ani do jego postawy, ani do istoty jego sztuki (co może, choć nie musi, znaczyć to samo). Cóż bowiem

znaczyło w Polsce nowoczesne myślenie po doświadczeniu lat 1939–1945?

Dla większości twórców zakończenie wojny stało się impulsem do powrotu na drogę przerwanej przez wojnę eksperymentu artystycznego. Taka postawa oznaczała, że wojna i wszystko, co z sobą przyniosła, musiało zostać wzięte w nawias. Początkowo Wróblewski również wdaje się w tak rozumianą nowo-



26. Andrzej Wróblewski, *Zatopione miasto I*, 1948, olej na płótnie, 89×119,5 cm, kolekcja prywatna

czesność. Tworzy abstrakcje. Co chwilę jednak od nich ucieka ku odniesieniom symbolicznym, jakby nie umiał przejść do porządku dziennego nad tym, czego niedawno doświadczył. Taki właśnie symboliczny walor ma zarówno seria *Zatopionych miast*² (il. 26), jak i seria „astronomiczna” (czy może nawet „teozoficzna”?), wkrótce uznana przez niego samego za nieważną; już w następnym roku na rewersie trzech sporych płócien z tego cyklu artysta namaluje swoje programowe obrazy. Na Wystawie Sztuki Nowoczesnej, otwartej w grudniu 1948 roku pokazuje trzy rzeźbiarskie *Modele przestrzenne* oraz sześć obrazów o charakterze

alegorycznym. Jednym z nich jest obraz przedstawiający zielone ryby bez głów na abstrakcyjnym tle. Namalował je w listopadzie 1948 roku³. Miała to być alegoria wojny odnosząca się do biologicznej strony egzystencji (por. str. 189). Tak twierdził Andrzej Wajda, który postużył się taką samą alegorią w filmie *Lotna*. Inaczej na ten obraz spojrzal po latach Ulrich Loock, autor wystawy DE.FI.CIEN.CY⁴: „W tym właśnie okresie – pisze Loock – Wróblewski tworzył obrazy, które w różny sposób ucieleśniały destrukcję, całkowitą ślepotę świadka, klęskę malarstwa.” To z tego poczucia klęski, zdaniem autora, zrodziły się takie płótna jak *Obraz na temat okropności wojennych czy Błękitny szofer* (por. str. 116), który powstał na dwa tygodnie przed „rybami”. Istotnie, jest niebieski, tak samo jak wszystkie nieżywe postaci z późniejszych obrazów. Przez okna



27. Andrzej Wróblewski, *Abstrakcja biologiczna*, 1948, olej na płótnie, 120×90 cm, kolekcja prywatna

jasnobłękitnej kabiny widać zarys tonącej w bieli drogi. I czerwony horyzont. Jest to więc samochód widmo, wehikuł umarłych zmierzający w stronę pożogi. Oglądamy tę wizję, czy też w niej uczestniczymy, stojąc – podobnie jak sam artysta – tuż za plecami martwego szofera. I razem z nim jedziemy w zaświaty.

Kilkanaście dni po martwych rybach powstaje *Abstrakcja biologiczna* (il. 27), bezprzedmiotowa transfiguracja życia po życiu. Zapewne jednak abstrakcja nie mogła unieść przestania i należało wrócić do figury. Trzy tygodnie później na rewersie tego obrazu zostanie namalowane pierwsze *Rozstrzelanie* („z esesmanem”,

„z gestapowcem”) (por. str. 179). Ciasny kadr odcina głowę oprawcy ubranego w granatowo-zielony mundur, tło abstrakcyjne, przepołowiona i wykręcona błękitna ofiara.

Listopad, grudzień styczeń. Przygotowania do Wystawy Sztuki Nowoczesnej – otwarcie – przedwczesne zamknięcie. Wystawa miała być demonstracją nowoczesności, wytyczeniem szlaku sztuki ku jasnej przyszłości, konstruowanej w zgodzie z najnowszą techniką i wiedzą o wszechświecie. Wróblewski był jednym z jej najbardziej aktywnych teoretyków, jego obrazy sprzeciwiają się jednak idei wystawy, a on sam zaprzeczył jej w swoich deklaracjach już w roku następnym. 1 stycznia 1949 roku zaczyna się w Polsce prawdziwy stalinizm – także w kulturze, lecz malarz tworzy zgodnie z własnym rytmem: od połowy 1948 do sierpnia 1949



28. Andrzej Wróblewski, *(Spacer zakochanych ze słońcem)*, 1949, olej na płótnie, Muzeum Narodowe w Krakowie

maluje kilkanaście obrazów, wszystkie na temat śmierci, nawet *Abstrakcja biologiczna*, jeśli się weźmie pod uwagę kolor i tytuł, a właściwie rozdźwięk między tytułem a tym, co widać, czyli podzieloną na segmenty nicością, w jaką zostało przekształcone wcześniejsze studium siedzącej na krześle kobiety.

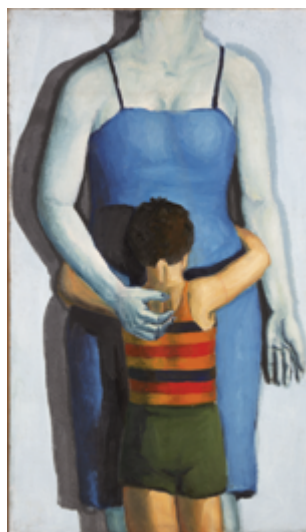
Nawet przedwcześnie dojrzały, miał wówczas zaledwie 22 lata. Kiedy wybuchła wojna, miał 12, przekształcał się z dziecka w młodzieńca. Czas wojny był dla niego czasem pokwitania, okresem, w którym formuje się psychika. Kiedy osiągnął pełnoletność i stał się artystą, musiał szukać takiej formy sztuki, która

byłaby adekwatna do stanu jego świadomości; ponieważ „wiedział więcej, niż wiedział”, był doświadczony inaczej niż starsi koledzy. Szukał, gdyż nie satysfakcjonowały go ani gotowe recepty, ani własne rozwiązania. Problem, jak trafić na odpowiednio przekonujące środki perswazji i jednak utrzymać się w estetyce nowoczesności nie wyczerpywał jego ambicji. Intuicja, a może też osobiste doświadczenia, podpowiadały mu konieczność szukania zupełnie nowych rozwiązań: należało sprawdzić, czy nowoczesność rozumiana tak jak dotychczas ma sens wobec nowej misji artysty. A wreszcie, co jest tą misją? Obrany przez niego sposób malowania przeciwstawiający się technice wysmakowanej, wibrującej kolorami materii malarskiej kolorystów jest elementem tego buntu i próbą demonstracji nowego, „brutalnego” stylu. Sposób tak. Ale nie temat. Temat wymaga użycia środków ekspresji, które będą świeższe niż te, których używali „ojcowie ekspresjoniści”. Wróblewski próbuje więc zjednoczyć brutalność tematu z brutalną, prymitywizującą techniką malarską. Może dochodzi do wniosku, że temat narzuca metodę? Może tak, ale nie do końca. Nie wystarcza uproszczenie, należy się jeszcze odwołać do symboliki koloru. Naturalnie mógł, jak chcą niektórzy badacze, zobaczyć jakiś obraz Picassa z błękitnego okresu, a nawet przyswoić sobie sposób ujmowania postaci stosowany przez wielkiego Hiszpana⁵. Nie wiadomo też, na ile świadomie odwoływał się do teorii „powidoków” Władysława Strzebińskiego. Pozbawione cienia ofiary *Rozstrzelań* mogą przecież być tym, co zapamiętała żrenica świadka, zanim żywy przekształcił się w martwego. Byłaby to więc próba utrwalenia na płótnie niemożliwego do uchwycenia momentu, kiedy ktoś już nie jest żywy, lecz jeszcze nie do końca martwy. W istocie chodziło więc nie o portrety nieżywych ludzi, lecz o oddanie procesu umierania, zilustrowanie fenomenu przemiany materii, przekształcenie podmiotu w przedmiot. Temu także musiał posłużyć zabieg fragmentaryzacji nieżywych postaci i „pamięć” ubrań zachowujących kształty jeszcze przed chwilą żywego ciała.

W przerwie między kolejnymi *Rozstrzelaniami* (16–20 stycznia) powstaje *Spacer zakochanych* (il. 28) – powtarzana później w wielu wariantach, celowo nieporadna, niemal amatorsko namalowana scena obcowania młodej kobiety z niebieskim fantomem mężczyzny. „Naiwny” figuratywizm tej symbolicznej sceny ma swoje oczywiste korzenie w abstrakcji,

ale też w typowych dla polskiej prowincji monidłach – podkolorowanych fotografiach lub malowanych na podstawie fotografii portretach ślubnych. Następne „młode pary” umieszczone zostaną na abstrakcyjnym tle, frontalnie, jak w prowincjonalnym zakładzie fotograficznym, przez co zabieg „uśmiercania” przeniesiony zostaje na obszar pamięci subiektywnej i emocjonalnej, która deformuje utrwalone na zdjęciu wizerunek tak, jak gdybyśmy patrzyli na własne zdjęcie ślubne wiedząc, że jedno z nas już nie żyje. Zawarta jest więc w tych płótnach emocjonalna projekcja nałożona na uwięziony w przeszłości obraz rzeczywisty.

Następne miesiące przynoszą kolejne *Rozstrzelenia* poprzedzone licznymi szkicami i rysunkami. Drugie, oznaczone później numerem VIII, zwane „surrealistycznym”, jest w tej serii najbardziej może dobitnym,



29. Andrzej Wróblewski, *Dziecko z zabity matką*, 1949, olej na płótnie, 119,5×70 cm, Muzeum Narodowe w Krakowie

rozpisanym na poszczególne „mgnienia”, studium przemiany osoby żywej w martwą. Zastosowana w tym wariacie „poklatkowa” sekwencja prowadzona od lewej do prawej strony obrazu ma, jak się zdaje, rozwinąć w czasie „powidok” egzekucji – od momentu oczekiwania, przez niemożliwe od uchwycenia z zewnątrz etapy przeistaczania się człowieka w zdeformowany, lewitujący nad ziemią fantom i oddalające się w niebyt „ciało astralne”.⁶ Kolejne (*Rozstrzelanie zakładników*, inaczej *Rozstrzelanie I, Egzekucja*), rozgrywa się na dwóch planach i w kilku strefach kolorystycznych, znaczących – znów, ale inaczej – stadia umierania.

Subiektywną pamięcią, podkreślającą dojmujące, a nawet bolesne poczucie braku osoby najbliższej, nacechowane są dwa inne, poniekąd komplementarne, choć odmienne w sposobie malowania obrazy z początku marca 1949 roku: *Matka z zabitym dzieckiem* i *Dziecko z zabita matką* (il. 29) – namalowane na rewersie jednej z wersji *Spaceru zakochanych*. Pierwszy, niemal realistyczny, jeśli chodzi o malarskie budowanie sylwetek, przedstawia cielistą, „żywą” postać siedzącej matki, którą obejmuje trzymane na kolanach nagie, niebieskie dziecko; na jego plecach widoczny jest niewielki ślad po kuli. Obraz drugi wypełnia ujęta frontalnie niebieska sylweta matki i stojący tyłem do widza chłopiec ubrany w krótkie zielone spodenki i kolorową koszulkę gimnastyczną w czarno-żółto-czerwone paski – niemieckie barwy narodowe, który obejmuje



30. Andrzej Wróblewski, *Rozstrzelanie „poznzańskie”* (*Rozstrzelanie III*), [1949], olej, płótno, 200×275 cm, Muzeum Narodowe w Krakowie

biodra kobiety i wtula głowę w jej brzuch. Niebieskie, niemal przezroczyste ciało kobiety ma podwójny cień: po swojej prawej wyrazisty, szary, po lewej jasny, konturowy. Jeśli odrzucimy prawdopodobieństwo czysto formalnego zabiegu kompozycyjnego, powinniśmy zwrócić uwagę na znaczenie, jakie artysta nadawał cieniom w tym i niemal wszystkich innych obrazach z tej serii. Warto też pochylić się nad wątkiem kolorystycznym związanym z postacią dziecka. Ponieważ Wróblewski odwołuje się do symboliki koloru w całej grupie powstałych wówczas dzieł, nie można wykluczyć, iż w tym obrazie postanowił przemycić swoją

wiedzę na temat zbrodni wobec niemieckich kobiet, jakich w trakcie marszu na zachód dopuszczano się Armia Czerwona. Dotyczyło to także Ślązaków, traktowanych jak Niemców, kobiety były gwałcone, a ich dzieci napiętnowane niemieckością.

Równoległe z obrazem *Matka z zabitym dzieckiem* powstaje *Rozstrzelanie III* (*Rozstrzelanie rodziny*): na pierwszym planie ciasnego kadru klęczy kobieta z dzieckiem w ramionach, tuż za nią trzy męskie postaci, każda z nich w innym stadium życia, czy raczej umierania. „Żywy” skazaniec ujęty tyłem do widza na tle ceglanego muru jest częściowo zasłonięty przez szarą postać „przyjmującego śmierć”, w głębi brunatna, niemal monochromatyczna sylwetka człowieka z karabinem (partyzanta?); sposób uformowania postaci przypomina styl meksykańskich muralistów. Jednak artysta szybko powraca do symbolicznej mocy błękitu. W *Rozstrzelaniu V* („z chłopczykiem”) wszystko niemal rozgrywa się w rozmaitych odcieniach tego koloru: dwie stojące sylwetki – ciemnoniebieska postać w garniturze i jasna chłopca w spodenkach gimnastycznych, oraz zdekomponowane, rozczłonkowane fragmenty męskiej postaci na zgaszonym, zielonkawym podłożu. Pozostała partia tła ma barwę nieba. Wrażenie nierealności podkreśla fakt, że postać męska, w przeciwieństwie do stojącej obok postaci chłopca, nie rzuca cienia. Widzimy tu powrót do środków perswazji użytych wcześniej w *Rozstrzelaniu surrealistycznym*. Istnienie bądź nieistnienie cienia w sposób oczywisty sugeruje tu granicę życia i śmierci.

Kolejne *Rozstrzelanie* („Likwidacja getta”) (por. str. 117) zostało namalowane na rewersie *Szofera niebieskiego* i przez to jest mniej znane; po śmierci artysty jego matka ponownie odwróciła płótno, eksponując wcześniejszy awers jako bardziej znaczący. Cała kompozycja, zawarta – jak większość pozostałych – w ciasnym kadrze i utrzymana w tonacji *grisaille*, jawi się jako symboliczny skrót opowieści o losach polskich Żydów rozpisanej na umowne osoby dramatu: bojownika („mściciela”?) z karabinem w dłoniach, starszego mężczyznę z „łatą”, czyli gwiazdą Dawida na plecach, matkę z martwym dzieckiem na rękach, fragment ułożonego stosu bezwładnych ciał na pierwszym planie. W roku 1949, kiedy te wszystkie obrazy powstawały, stalinowska ideologia zakazywała podejmowanie tematyki Zagłady, należało podkreślać męczeństwo całego polskiego narodu oraz bohaterstwa dowodzonej z Moskwy komunistycznej partyzantki. Przewrotną

reakcją na tę ideologię mogło stanowić trochę wcześniejsze *Rozstrzelanie na ścianie*: utrzymana w socrealistycznym „kolorze lokalnym”, kompletnie ubrana, nietknięta („wiecznie żywa”?) postać z czerwonym krawatem zestawiona jest na tle ceglanego muru z już skręconą, bosą sylwetką błękitnego umierającego. Ten charakterystyczny skręt ciała zostanie powtórzony przez Zbigniewa Cybulskiego w finałowej scenie *Po piólu i diamentu* Andrzeja Wajdy.

Pod koniec maja malarz podejmuje jeszcze jedną próbę. W *Rozstrzelaniu VII* („Egzekucja”) (por. str. 183) nadal „żywa” postać umownego „komunisty” umieszczona jest na drugim planie i częściowo zasłonięta przez jego martwe, niebieskie *alter ego*; twarze są lekko zdeformowane, jak w *Rozstrzelaniu surrealistycznym* sprzed kilku miesięcy; w połowie lat 50. artysta wróci do nich, stopniowo przekształcając je w krzyczącą, frontalnie ujmowaną czaszkę. W tym obrazie stojący obok „komunisty” i ogarniany przez śmierć „powidok” innego mężczyzny ma za sobą jeszcze dwie ciemne sylwetki – cienie zabitych. Choć więc na obrazie widzimy pięć postaci, mamy do czynienia z tymi samymi, co „na ścianie”, dwoma rozstrzelanymi, ukazanymi w kolejnych stadiach umierania.

Podsumowaniem tych doświadczeń i jedynym z tej serii obrazem pokazanym publicznie za życia artysty jest ukończone 4 sierpnia *Rozstrzelanie II* („poznąskie”, „z Żydówką”) (il. 30). Jak to już zostało wspomniane, Wróblewski nie nadawał numerów obrazom z tej serii – kolejność rzymskich cyfr wynika z oznakowań późniejszych, zakłócających rzeczywistą chronologię ich powstawania. Ten obraz, malowany z przeznaczeniem na Ogólnopolską Wystawę Szkół Artystycznych, otwartą w Poznaniu 5 października 1949 roku, jest znacznie większy od pozostałych i namalowany w manierze socrealistycznej wedle obowiązującej receptury – na tyle, na ile artysta był wówczas w stanie jej poddać – utrzymany w „lokalnym”, zgaszonym kolorycie, z możliwie starannie oddanymi realiami. Na ujętych w zbieżnej, renesansowej perspektywie płytach chodnika stoją przedstawiciele okupowanego społeczeństwa: stara Żydówka w niebieskich kapciach, chłopczyk w harcerskim mundurku, półnagi i bosy mężczyzna z metalowymi obręczami powyżej łokci, wreszcie mężczyzna w garniturze, z czerwonym krawatem, zapewne „słuszny” działacz komunistyczny. Za chwilę dołączy do nich pokazana od tyłu kobieta z rękami na głowie. Osoby stojące przed domyślnym

plutonem patrzą na egzekutorów i na nas, widzów oraz świadków tej sceny. Zgodnie z zalecaną w stalinowskich czasach ideologizacją realizmu mamy tu umownych przedstawicieli najbardziej prześladowanych grup społecznych i narodowościowych. Jednak bardziej wnikliwa analiza obrazu może nam odpowiedzieć wariant zawężony, odnoszący ten umowny zespół postaci bezpośrednio do sytuacji panującej na terenach okupowanej Wileńszczyzny, gdzie Polacy traktowani byli niemal na równi z Żydami i komunistami. Przypadek ojca artysty, który, gdyby nie zmarł na serce podczas rewizji, mógł być trafić do obozu pracy w Pabianiskach koło Wilna⁷, bądź przed pluton egzekucyjny – musiał dać o sobie znać podczas pracy nad tym i pozostałymi płótnami z tej serii. Nawet biorąc pod uwagę bardziej uniwersalne intencje malarza i równie uniwersalną interpretację, jakiej te dzieła dzisiaj podlegają – trzeba ten osobisty, biograficzny czynnik brać pod uwagę. Obraz trafił na poznańską wystawę, lecz nie znalazł poklasku; zapewne jednak robił wrażenie, ponieważ jeden z widzów pociął płótno w miejscu, gdzie była namalowana postać Żydówki.

Siedem z ośmiu *Rozstrzelań*, podobnie jak wszystkie „narzeczeńskie pary” oraz „matki z dziećmi”, pozostały ukryte w pracowni artysty aż do roku 1958, kiedy odbyły się dwie pośmiertne retrospektywy Wróblewskiego, pierwsza w Krakowie, druga w Warszawie⁸. W ich przygotowaniu uczestniczyła matka artysty. To ona zdecydowała o tym, co w dwustronnych obrazach powinno stanowić *verso* – lico, a co *recto* – odwrocie. Prawie pół wieku później Eric de Chassey poświęcił rozważaniom na ten temat całą wystawę⁹, próbując wyjaśnić, czy raczej rozwikłać zagadkę dwustronności płócien, gwaszy a nawet rysunków Wróblewskiego. Według niego praktyka odwracania namalowanych, skończonych obrazów na drugą stronę, była aktem politycznym, celowym przekreśleniem ich ważności czy może aktualności, by tworzyć nową narrację, ćwiczyć nową technikę, oferować inne wartości.

Po śmierci syna Krystyna Wróblewska nadawała tytuły bądź podtytuły większości płócien oraz sygnowała i datowała prace na papierze. Chronologią powstawania obrazów zajęła się dopiero Anna Król po zrealizowanej przez Hannę Wróblewską retrospektywie w warszawskiej Zachęcie¹⁰. Wystawę i publikację poprzedziło wydanie książki *Wróblewski nieznanymi*¹¹, zawierającej pierwsze próby reinterpretacji twórczości malarza. Od tego czasu jest ona

przedmiotem fachowych analiz, lecz niektóre jej aspekty pozostają niewyświetlone. Najmniej wiemy o wileńskim okresie życia artysty. Dlatego wiele interpretacji może się opierać raczej na domniemaniach oraz na faktach i wydarzeniach historycznych będących tłem kształtujących znamienne okoliczności towarzyszące dojrzewaniu artysty.

Jedno z pytań dotyczy pozycji, z jakiej mamy oglądać niektóre sceny, ponieważ decyduje ona nie tylko o punkcie obserwacyjnym, w jakim malarz stawia samego siebie, lecz i „zewnętrznego” odbiorcę, któremu narzuca podwójną rolę: widza patrzącego na obraz i obserwatora egzekucji. Tylko w pierwszym *Rozstrzelaniu* („z gestapowcem”) widzimy postać egzekutora¹², malarz (i widz) stoi za jego plecami. Pozostałe sceny przedstawione są frontalnie, niejako z perspektywy



31. Andrzej Wróblewski, *Rozstrzelanie zakładników*, 1949, olej na płótnie, 128×200 cm, Muzeum Okręgowe w Toruniu

oprawcy bądź kogoś, kto znajduje się na tej samej linii. W *Polskim teatrze Zagłady*¹³ Grzegorz Niziołek przywołuje zdefiniowaną przez Hannę Arendt kategorię przygodnego widza (*bystander*): zaplątanego w widowisko śmierci gapia, niebiorącego w nim emocjonalnego udziału. Bystander nie zbliża się do ofiary, pozostaje „na zewnątrz”. Otóż sposób komponowania obrazów przez Wróblewskiego zmierza do skrócenia dystansu między widzem a ofiarami, powoduje, że znajdujemy się w ich bezpośredniej bliskości, co przeszkadza nam w zobaczeniu tła, nie możemy nawet ogarnąć wzrokiem całych postaci – jak w wypadku pierwszego

Rozstrzelania, gdzie głowa oprawcy znajduje się już poza zasięgiem naszego wzroku, i jak w obydwu obrazach z matkami i dziećmi, gdzie rama odcina głowy matek¹⁴. Ta dramatyczna bliskość czyni nas bardziej uczestnikami niż widzami tragedii. Znaczący to tyle, że malarz stawia w podobnej pozycji również samego siebie. Nie jest ani postronnym obserwatorem, ani przygodnym gapiem. Wnika głębiej, w niektórych scenach bliskość z ofiarami ma charakter niemal namacalny, zatem powinna ona dotyczyć także oglądającego obraz widza. Wessani w ciasny kadr, tracimy zarówno dystans, jak i poczucie bezpieczeństwa, stajemy się uczestnikami tragedii i towarzyszymy ofiarom w procesie ich umierania. Wróblewski, który – jak się zdaje – bezpośrednio doświadczył tylko nagłej śmierci swego ojca, był zapewne chroniony przed widokiem egzekucji przez matkę i starszego brata, ale też akty ludobójstwa w Komisariacie Rzeszy Wschód, do którego należała Litwa, na ogół nie rozgrywały się publicznie¹⁵.

Wilna jednak nie ominęło okrucieństwo szerzące się wszędzie indziej. Część litewskiej młodzieży i wojskowych zaangażowała się w bezpośrednią współpracę z hitlerowcami, brała udział między innymi w pacyfikacji ludności polskiej i walkach z polskim podziemiem. Oraz w zagładzie Żydów. Egzekucji dokonywano w Ponarach, podwileńskiej miejscowości wypoczynkowej zamienionej przez Rosjan w paliwową bazę wojskową. Wykopane przez nich rowy postużyły Niemcom jako masowe groby. Źródła mówią, że od lipca 1941 do lipca 1944 roku zginęło tam około 100 tysięcy osób.¹⁶ Relacje z tych egzekucji można znaleźć w dziennikach Kazimierza Sakowicza¹⁷. Andrzej Wróblewski zapewne ich nie znał, lecz mógł do niego dobrać egzemplarz wydawanego w Rzymie „Orła Białego” ze wstrząsającym reportażem Józefa Mackiewicza, drobiazgowo relacjonującego przebieg „rozładunku” transportu na stacji kolejowej w Ponarach w październiku 1943 roku.

Ten reportaż opowiada o próbie buntu Żydów zamkniętych w wagonach na ślepy torze, którzy wyłamali okna i drzwi i próbowali ucieczki. Ich masakra odbywała się na rampie i sąsiednich torach.:

„[...]od południa biegł pociąg pospieszny z Berlina przez Wilno do Mińska, nie zatrzymujący się w Ponarach. Maszynista, widząc tłumy ludzi na szynach, z odali już gwizdał wściekle. I widać było, że hamował. Ale stojący u wylotu stacji gestapowiec zamachał

energicznie, żeby się nie zatrzymywał. Maszynista dał parę boczną, syczącą w białych kłębach i zakrywając na chwilę widok, przejechał po trupach i rannych, krając tułowia, kończyny, głowy, a gdy zniknął w tunelu i rozwiła się para, zostały już tylko wielkie kałuże krwi i ciemne plamy bezkształtnych ciał, walizek, tobołków, leżały do siebie wszystkie podobne i nieruchome. I tylko jedna głowa, ucięta u samej szyi, która potoczyła się na środek przejazdu, widoczna była wyraźnie jako głowa człowieka”¹⁸.

Ta relacja zapewne rozeszła się w trybie szeptanym na długo przed jej publikacją, tym bardziej że świadkami całego zajścia byli polscy kolejarze. Zatem *Rozstrzelania* Wróblewskiego należy rozpatrywać także w tym kontekście. Zrozumiałe stanie się wówczas prezentowanie w nich rozczłonkowanych, bezgłowych bądź przeciętych na pół postaci. Nie były one tylko produktem inwencji twórczej, zostały wypowiedziane przez obrazowe opowieści na temat tego wydarzenia.

Mackiewicz wspomina, że po tym wydarzeniu Sonderkommando przedsięwzięło środki zapobiegawcze, aby opisana przez niego sytuacja nie mogła się powtórzyć. Jednym z nich było krępowanie mężczyznom rąk, niekiedy drutem kolczastym. W *Rozstrzelaniu poznańskim* półnagi mężczyzna ma skrępowane z tyłu ręce, a Żydówka „łatę”¹⁹ na piersi. Przed transportem w podobny sposób krępowano również wileńskich Żydów. Jeden z nich został przedstawiony w *Likwidacji getta* na drugim planie, inny – w głębi. Obraz ten łączony był tradycyjnie z gettem warszawskim (o czym świadczy jeden z podtytułów) choć w Warszawie takich praktyk nie stosowano. Warszawscy Żydzi nie musieli też nosić „łat”, wyraźnie widocznych na obrazach Wróblewskiego²⁰. Skojarzenie tego płótna ze stolicą wynikało zapewne z tego, że w czasach stalinowskich temat polskiego Wilna oraz udziału Litwinów w dziele Zagłady był zakazany, wiedza o tamtejszym getcie była wówczas znikoma, a potem – mimo ukazania się licznych publikacji – już nie próbowano tego weryfikować²¹.

Na tym samym obrazie przedstawiona jest kobieta trzymająca przed sobą martwe dziecko. W *Matce z zabitym dzieckiem* martwe, nagie dziecko ma na plecach wyraźny ślad po kuli. Na *Rozstrzelaniu rodziny* dziecko, jeszcze żywe, częściowo zaśnania ciało matki, a w jednym ze szkiców postać matki z dzieckiem pokazana jest w różnych wariantach, jakby artysta szukał właściwej rozwiązania. Otóż drugim środkiem mającym

zapobiec chaosowi podczas rozładunku i egzekucji w Ponarach był nakaz, aby matki trzymały dzieci przed sobą, wówczas to one umrą jako pierwsze. Ten nakaz nie był już żadną tajemnicą przynajmniej od jesieni 1943 roku, Wróblewski musiał o nim wiedzieć. Zatem przynajmniej kilka płócien z tej serii odnosi się do wspomnień malarza z okresu wileńskiego, kiedy był chłopcem, być może podobnym do tego, który został namalowany w *Rozstrzelaniu zakładników*, zwanym inaczej „Rozstrzelaniem bydgoskim”²² (il. 31). Jednak w Bydgoszczy nie strzelano wówczas do dzieci. Co więcej, na tym wczesnym etapie okupacji jeszcze nie „likwidowano” Żydów – a w dolnej partii płótna widoczny jest obsuwający się poza granicę kadru żydowski chłopiec, jakby został wyjęty z innej rzeczywistości (także malarskiej) i – razem z pochylającym się nad nim drugim chłopcem – przypadkiem zaplątany w nie swój dramat.

Pisząc o społecznym odbiorze wojny, a w szczególności Zagłady, Grzegorz Niziołek wprowadza pojęcie teatru wojny nie tylko w odniesieniu do jej umownej reprezentacji na deskach scenicznych. Przenosząc terminy zaczerpnięte z tego obszaru na realia rzeczywistej okupacji, wylicza on role, jakie ma do odegrania ogarnięta przez wojnę społeczność: ktoś odgrywa rolę kata, ktoś inny rolę ofiary. Na „scenie” obrazów Wróblewskiego, poza jednym wyjątkiem, są tylko ofiary. Artysta „zza kulis” reżyseruje widownię, wytrącając jej możliwość przyjęcia pozycji przygodnych gapiów Hanny Arendt.

Poszczególne *Rozstrzelania* oraz ich pochodne nie reprezentują jedynie prób znalezienia odpowiednio perswazyjnego języka wizualnego dla tematu wojny i tego, co ona z sobą niesie. Obrazy z tej serii układają się bowiem w sekwencję „odsłon”, jak w znieruchomiłym przedstawieniu teatralnym czy zatrzymanym kadrze filmowym, wyjętym z jakiejś dłuższej narracji i postawionym widzowi przed oczy jako bardziej od innych znaczący. Spotykamy tu kilkoro tych samych bohaterów, rozpoznajemy mężczyzn, kobiety i chłopca – niektórych zobaczymy później w *Dworcu na Ziemiach Odzyskanych*, lecz nadal nie będziemy wiedzieć, kogo naprawdę reprezentują. W okresie, kiedy Wróblewski malował *Rozstrzelania*, miał urlop w akademii, nie korzystał więc z żywych modeli, raczej pozował sam sobie, zacieraając podobieństwo rysów, lecz pozostawiając sylwetkę i kostium znany z *Autoportretu na żółtym tle* (por. str. 96), obrazu nadal budzącego namysł nad przyczynami

„obciąża” ramą lewej ręki modela, choć Andrzej Wajda podkreślał leworęczność autora i przeprowadził rekonstrukcję pozycji, w jakiej obraz był tworzony – ale też z drugiego portretu, pełnopostaciowego, przeciętego na pół kilka miesięcy po namalowaniu. *Mąż zabity na wojnie* i większość ofiar noszą te same marynarki, w których występuje artysta. Być może zatem to podobieństwo namalowanych ofiar do ich autora wynika nie tylko z braku modela, lecz jest zabiegiem świadomie podsuwającym ewentualność odegrania podobnej roli czy też brania pod uwagę możliwości znalezienia się na miejscu ofiar? To, co jest niemal pewne w przypadku wielu filmowych bohaterów Wajdy, u Wróblewskiego pozostaje w sferze domysłów. Nie wiadomo, czy którakolwiek z namalowanych przez niego postaci reprezentuje wyobrażone *alter ego* artysty. Co więcej, nie wiadomo, kogo w ogóle sobą reprezentują. Kim na przykład jest osobnik z karabinem w *Rozstrzelaniu rodziny*? Fantomem bojownika getta lub partyzanta czy może bezimiennym towarzyszem oprawcy? Egzekucjami zajmowali się przecież nie tylko obcy okupanci, robili to też oddziały partyzanckie rozmaitej proveniencji.

Warto tu powrócić do pierwszego dzieła z tej serii. Jego autorski podtytuł („z gestapowcem” bądź „z esesmanem”) sugeruje, że malarz świadomie podsuszał widzowi tożsamość oprawcy. Raczej nieprawdziwą. Ta supozycja pojawia się dopiero po dokonanej przez znawców, starannej analizie kroju i barw munduru oraz formy i sposobu noszenia kabury pistoletu. Dowodzi ona, że nie mamy tu do czynienia ani z esesmanem, ani z gestapowcem. Zielone bluzy, granatowe bryczesy, dopasowana do kształtu „nagana” kabura z surowej skóry – detale, dość dokładnie namalowane, najbardziej bliskie są regulaminowemu mundurowi oficera Armii Czerwonej z wojskowych jednostek NKWD pod nazwą Smiersz. Dały się one poznać w Wilnie po wyparciu wojsk niemieckich, kiedy rozpoczęły się aresztowania i rozbijanie oddziałów AK²³. Jednostki Smiersz nie dokonywały publicznych egzekucji, jej żołnierze zabijali jednak ludzi podczas polowań na „współpracowników faszystów” na ulicach, podwórkach, w zaułkach wielu miast oraz w więziennych katowniach. Nie wiadomo, czy Wróblewski był przypadkowym świadkiem takiej rozprawy w Wilnie, jednak zapewne dość dobrze orientował się w krojach i kolorach mundurów zarówno niemieckich, jak i rosyjskich formacji – szczególnie tych, które niosły za sobą śmierć cywilnej ludności i budziły powszechny postrach. Niedawne wspomnienie

mogło wrócić właśnie w roku 1948, kiedy coraz powszechniejsza była wiedza na temat procesów i egzekucji członków wojskowego podziemia przeprowadzanych na terenie Polski przy wydatnej pomocy NKWD i oddziałów Smiersz. O tych procesach pisała państwowa prasa, naświetlając wydarzenia z „właściwych” pozycji, nie wolno się jednak było o nich wypowiadać w swobodnej dyskusji publicznej. W tych okolicznościach malarz mógł w tytule nadać oprawcy niemiecką tożsamość ze zwykłej ostrożności²⁴. I być może z tego samego powodu nie umieszczał oprawców w kolejnych płótnach z tej serii. A w późniejszych pracach nadane przez niego tytuły często zacierały ich prawdziwą wymowę.

Grając symbolami i kamuflując rzeczywiste treści swoich dzieł, artysta co pewien czas kokietował decydentów poprawnymi i „słusznymi” pracami. Faktem jest, że był jeszcze bardzo młody. A może i zarozumiały, przekonany, że przechytry urzędników i część krytyki, a wnikliwi widzowie i tak dopatrzą się właściwego przesłania? Kiedy odszedł od abstrakcji na rzecz figuratywizmu, ćwiczył też socrealizm – najpierw, by ukończyć studia (1952), a później trochę przez przekorę:

„Ponieważ jestem nieszczęśliwy, więc zajmuję się problemami realizmu socjalistycznego. Wymyśliłem między innymi głęboką prawdę, że tylko wtedy nikt mi nie będzie narzucał socrealizmu, jeśli ja sam go będę narzucał innym”²⁵.

Lecz ten oficjalny styl nie do końca mu wychodzi, większość z (nielicznych) obrazów tego typu to wymęczone „wypracowania z malarstwa”, jak wspominał Janusz Bogucki. W wybieraniu tematów było też sporo przewrotności, którą dobrze ilustrują nie tylko liczne gwasze, ale i takie obrazy olejne, takie jak *Fajrant w Nowej Hucie* (1954) (por. str. 154), gdzie w centralnej partii obrazu umieścił siebie i swoją żonę, odwróconych tyłem do widza, „przyłapanych na odświętnym spacerze” wśród wypoczywających robotników. Podobnie dwuznaczną wymowę ma *Garbata* (1955) (por. str. 153), namalowana na rewersie portretu żony karmiącej syna na balkonie (1954). Kaleka modelka, może sprzątaczką, oderwana od swoich zajęć i odświętnie ubrana, lecz nienawykła do pozowania, ustawiona na tle niechlujnie zwisającej draperii wygląda, jakby została zmuszona do grania nie swojej roli w świecie, który jest jej obcy. Wreszcie całkiem „prywatna” *Plaża* (1955) (por. str. 148), z żoną w czerwonym, dwuczęściowym kostiumie, wydobytą z tła, którego

drugorzędność podkreślona została arbitralnym ucięciem znajdujących się tam postaci – jednej brakuje czubka głowy, druga widoczna od kolan w dół. To kompozycja, świadomie naśladowująca amatorskie kadrowanie wakacyjnych zdjęć, tutaj została zastosowana w sposób zupełnie świadomy, lecz z ukrytą intencją, która zapewne pozostanie tajemnicą artysty.

Po *Rozstrzelaniach* Wróblewski rzadko wraca do tematyki wojennej w sposób jawny – wyjątkiem jest seria malowanych tuszem na papierze *Nalotów* z roku 1954²⁶; niektóre z nich Wajda wykorzysta w *Lotnej*. Inne jest duże płótno *Uwaga, nadchodzi!*, *Nalot* (por. str. 143) z roku 1955, kiedy powstają też *Matki (Antyfaszystki)* (por. str. 138). Pierwsza nabiera „prywatności” przez umieszczenie w kadrze portretów bliźniaczych córek, znanych z licznych studiów na papierze. Zagrożenia można się domyślać tylko na podstawie tytułu i namalowanych na dalszym planie, „za oknem”, snopów światła penetrujących niebo. Mógł być malowany na wystawę *Przeciw wojnie, przeciw faszyzmowi*, planowaną w warszawskim Arsenale²⁷, zatem nawet jeśli scena dotyczy wspomnień wojennych, ważne i bardziej poprawne było ukazanie jej jako projekcji naruszenia rodzinnego bezpieczeństwa przez nową wojnę, której nadal bardzo się bano po obu stronach żelaznej kurtyny. Otrzymał w kwietniu stypendium²⁸ postużyło mu zapewne do namalowania nie jednego, lecz dwóch obrazów. Drugim były właśnie *Matki*, o bardziej złożonej wymowie, w pierwszym bowiem oglądzie obraz nie ma nic wspólnego ani z wojną, ani z faszyzmem; można odnieść wrażenie, że nadając tytuły obu wspomnianym obrazom, malarz po prostu zakpił sobie z nadętej idei warszawskiej wystawy.

Matki to perfekcyjna kompozycja figuralna o wyrafinowanej kolorystyce, nawiązująca (znów) do prywatnego życia artysty: na pierwszym planie umieszczone jest małe dziecko (syn Kitek), w głębi młoda kobieta karmi piersią niemowlę (żona Teresa i jedna z córek bliźniaczek). Niepokój zaczyna budzić sposób przedstawienia umieszczonej w centrum drugiej kobiety, siedzącej na krześle z zamkniętymi oczami²⁹. Uśpionej? Zmartwiłej? Szaroniebieski cień, położony wyrazistym impastem na jej czole, ogarnia lekką mgłą i powoli bierze w posiadanie także kobietę w głębi: przebarwia jej twarz, szyję i ramiona, w których kołysze niemowlę.

Jego prywatna proza poetycka, uprawiana równoległe z malarstwem i krytyką artystyczną, pisana

na ogół do szuflady, jest nieodmiennie związana z umieraniem i przechodzeniem „na tamtą stronę”. Zatem malując słuszne, niemal propagandowe obrazy, Wróblewski przemycza do nich swoje natręctwa w sposób niejawny, sugerowany zaledwie sposobem malowania. Znaleźć je można także w obrazach „prywatnych” z następnego roku. W *Praniu* (tytuł autorski *Matka i córka*) (il. 32) głowę stojącej w centrum postaci kobiecej odcina płachtą wieszanej przez nią bielizny. Druga postać, umieszczona kompozycyjnie na nieco dalszym planie, lecz w przerysowanej skali, przedstawia śpiącą na krześle zwalistą kobietę – jakby przeniesioną z *Matek*. Jej twarz i szyję znaczą wyraziste, błękitne cienie, jest „dotknięta” śmiercią, jakby została wyjęta z innej rzeczywistości i ma reprezentować przypięty w zacienionym kącie fantom kogoś, kogo



32. Andrzej Wróblewski, *Pranie*, 1956, olej na płótnie, 150×120 cm, Muzeum Narodowe w Warszawie

w malowanym wnętrzu nie ma. Kogoś pozostającego tylko w wyobraźni artysty i o którego obecności nie wie wieszająca pranie, bezgłowa bohaterka tej sceny.

Wielokrotnie szkicowana i malowana postać kobiety uśpionej na krześle, a właściwie z tym krzesłem zrośniętej, pojawia się jako zmaterializowana zjawia ze snu również w napisanym przez malarza scenariuszu do filmu *Poczekalnia*³⁰. Utrwalona i rozpisana na wiele osób pojawi się też w *Kolejce* – obrazie uznawanym za krytyczny wobec realizacji oczekiwań społecznych z drugiej połowy lat 50. Biorąc jednak pod uwagę cyklicznie dającą o sobie znać obsesję śmierci, należy

uwzględnić także inną możliwość, być może niewykluczającą tej pierwszej – taką mianowicie, że wszystkie te „ukrzestowione” i pogrążone w sennym bezruchu, „zaczarowane” postaci są także wyjęte ze snu. Przeniesione do wykreowanej przez malarza rzeczywistości są poniekąd „z definicji” wyzute z życia. Komentując te obrazy dla potrzeb filmu, Wajda pisał do Wróblewskiego: „...film podlega absolutnie tym samym prawom co jeden obraz. Na przykład *Poczekalnia* – malując poczekalnię, odgrywasz taki mniej więcej proces. Odkrywasz prawdę, że wszyscy na coś czekają, że znajdujemy się jakby w poczekalni, ale jest to poczekalnia w ogóle – poczekalnia metafizyczna, a zatem trzeba wyrazić coś ostatecznego i bezwyjściowego, zamieniasz więc fragmenty innych bohaterów w krzesa (ukrzestowienie) – jest to proces nieodwracalny, ale żyjemy w pewnym



33. Andrzej Wróblewski, *Szofer*, 1956, olej na płótnie, 132×200,5 cm, kolekcja prywatna

kraju, więc i poczekalnia musi coś mieć konkretnego – dajesz tabliczki-napisy”³¹. Wróblewski jednak rezygnuje z didaskaliów w postaci napisów, pozostawia jedynie strzałkę prowadzącą poza obręb obrazu, donikąd. Zatem te ukrzestowione postaci mogły zastygnąć w oczekiwaniu na spotkanie z nicością.

Zmierzają do niej również pojazdy prowadzone przez fantomowego *Szofera* (il. 33), do którego Wróblewski wraca w roku 1956. Przedstawiony na dużym płótnie, nadal niebieski, nadal w lustrzanym ujęciu, widzi przed sobą co innego niż *Szofer* z roku 1948 i domniemani pasażerowie. W wąskim, wyciętym z szyby

szoferki kadrze namalowana jest abstrakcja wyzieraająca z widocznego przez resztę szyby szarego pejzażu. W tym wypadku szofer jest więc artystą, który, zapatrzoną w sztukę, nie dostrzega realnego celu, do jakiego zmierza prowadzony przez niego wehikuł. Albo raczej abstrakcja, którą widzi przed sobą, nie jest innym, lepszym światem; jest nacechowaną optymistycznymi intencjami, a więc zakłamaną wizją tej samej nicości. Pojazd zatem, a wraz z nim autor dzieła, opuszcza dwa równoległe, nieprzystające do siebie światy: sztuki zaangażowanej i rzeczywistości. Zabiera z sobą tylko abstrakcję, ponieważ ona już nic nie znaczy. Gorzkie podsumowanie, szczególnie w czasie, gdy większość polskich malarzy właśnie się za abstrakcją zabrała.

Ten cykl dużych, poniekąd programowych obrazów kończą *Zakochani* (il. 34), nawiązujący do serii z roku 1949. Inaczej niż w pracach wcześniejszych, na tym płótnie kobieta także jest już obejmowana błękitną śmiercią. O tym, że użycie koloru niebieskiego wciąż jeszcze nie jest chwytem czysto malarskim, lecz nadal znakuje proces odchodzenia w niebyt, mówi sposób namalowania i układ postaci: nagie, niebieskie ciało młodej kobiety rysuje się wyraziście pod zdawkowo i abstrakcyjnie zamarkowaną suknią, jej lewa dłoń uwięziona jest już w uścisku martwego mężczyzny, prawa ręka uniesiona w geście pożegnania skierowanym do nas, widzów. My defilujemy przed obrazem, oni trwają w kadrze zatrzymanym na granicy życia i śmierci. Wydaje się zatem, że dopiero na tym płótnie znajdujemy dopowiedzenie delikatnych sugestii na temat ustawicznego „zarażenia śmiercią” zawartych w dziełach namalowanych kilka miesięcy wcześniej i przedstawiających pozornie spokojnie „sceny rodzajowe we wnętrzu”. Memento tych płócien zostanie wzmocnione w następnych, ostatnich miesiącach życia artysty.

Na samym początku politycznej odwilży 1956 roku Wróblewski spędza trzy pierwsze tygodnie listopada w podróży po Jugosławii, spotyka się z miejscowymi artystami i pisarzami, zwiedza wystawy, muzea, galerie i cerkwie, lecz jego malarskie wspomnienia z tej podróży koncentrują się wyłącznie na specyficznej formie tamtejszych nagrobków. Utrwali je na wielu szkicach, papierach i płótnach, jakby był urzeczony tą nową możliwością (i formą) pokazywania śmierci. *Nagrobki* powstawały równoległe z zapelniającymi płótna i arkusze papieru przeźroczytymi powidokami ofiar Hiroszimy. Co ciekawe, te „bezielesne” postaci zdają się mieć na obrazach Wróblewskiego swoje

zwykle, a często nawet zabawne życie i przez to samo odstają od zwyczajowego, propagandowego patosu, w jakim utrzymane były (i są nadal) dzieła przypominające o japońskiej tragedii z 1945 roku. Można odnieść wrażenie, że takie szybkie „wyparowanie” ze świata żywych mogło być dla malarza pociągającą ewentualnością.

Trzecim wątkiem snutym w tych ostatnich miesiącach życia były studia męskiego portretu. To popiersia lub głowy, które najpierw są przedmiotem ćwiczeń kolorystycznych i zabiegów czysto malarskich, a następnie przekształcają się w upiorne maski – czaszki, jakby artysta powracał do stadium, od którego rozpoczęła się jego droga twórcza w roku 1944.³²

Ostatni, podobno nieukończony obraz przedstawia „rodzinę we wnętrzu”. W istocie to „wnętrze” jest raczej abstrakcyjną pustką, w której tkwią kobieta, mężczyzna i dziecko, każde namalowane w nieco innej konwencji, każde na swój sposób „ukrzestowane”. „Patronujące” namalowanym postaciom trzy symboliczne słońca są tutaj być może echem jego tajemniczej, kosmicznej serii z końca lat 40. W niektórych partiach kompozycji pozostawione są białe plamy, „niedomalowania” cechujące też liczne prace na papierze. W odniesieniu do tego właśnie rodzaju zabiegów formalnych Ulrich Loock użył określenia DE.FI.CIEN.CY (NIE.DO.BÓR)³³ rozumianego jako znaczący brak dopowiedzeń w warstwie malarskiej (a więc i narracyjnej), który stanowi konstytutywny element dzieła, otwiera je bowiem na cały obszar interpretacyjny zawarty „pomiędzy” malarsko zdefiniowanymi płaszczyznami. Niedobór w tym wypadku może oznaczać nie-rzeczywistość, pustkę tyleż metafizyczną (o której pisał Wajda w liście do malarza), co egzystencjalną.

To, czego był uczestnikiem i świadkiem w latach wojennych, naznaczyło w sposób bardzo szczególny zarówno jego życie, jak i twórczość, której natychmiastowa interpretacja długo nie była możliwa ze względu na formatowanie polskiej pamięci zbiorowej przez płynące z Moskwy polityczne dyrektywy i limitowanie aparatu pojęciowego mogącego otworzyć dzieła na nowe kierunki myślenia. Niezrozumiany za życia, zaczął być odkrywany dopiero po swojej przedwczesnej i tragicznej śmierci. Nie całkiem jednak. I nie od razu. Oswajanie się z jego twórczością trwało dziesiątki lat. Nad fenomenem jego sztuki pochylało się wiele pokoleń polskich badaczy, malarze z warszawskiej z Grupy toczyli na jej temat zażarte dyskusje jeszcze

w latach 90. Co kilka lat, zaczynając od dwóch różnych, wspomnianych wyżej pośmiertnych wystaw, realizowano ekspozycje proponujące nowe podejście do zagadkowego fenomenu, jakim było – i nadal jest – jego malarstwo. Aż do wspomnianej rzetelnej retrospektywy pokazanej w warszawskiej Zachęcie (1995) unikało pokazywania jego prób zmierzenia się z socrealizmem, czy z realizmem rozumianym szerzej i ogólniej, jakby krytycy i kuratorzy wstydziło się za artystę, że obok świetnych abstrakcji i wstrząsającej serii *Rozstrzełań*, a także wielu innych, nacechowanych trudno czytelną symboliką płócien, sięgnął po wytarte, nieakceptowane (i nieakceptowalne w tamtych latach) metody twórcze.

Cudzoziemscy znawcy włączyli się w te badania dopiero od roku 2014, kiedy Ulrich Loock pokazał w po-



34. Andrzej Wróblewski, *Zakochani*, 1967–1957, olej na płótnie, 170×100 cm, Muzeum Sztuki w Łodzi

znańskim Browarze intrygującą konfrontacją Wróblewskiego z dwoma twórcami belgijskimi: René Danielsem i Lukiem Tuymanssem. Sąsiedztwo prac na papierze tych trzech, pokoleniowo od siebie odległych twórców, ujawniło ich trudno uchwytną wspólną cechę, jaką jest widoczna intencja „odklejenia” malarstwa od podłoża, wskazanie na jego iluzyjność, a przez to odesłanie widza do świata istniejącego poza obrazem. A przede wszystkim, co podkreśla autor wystawy, ujawnia ich dystans do abstrakcji i koncentrację uwagi na figurze wyjętej z jakiegokolwiek narracji, zawieszonyj „w niebycie”, co jest cechą charakterystyczną również

dla większości olejnych kompozycji Wróblewskiego, szczególnie tych z wczesnego okresu (1948–1949), nawiązujących do niedawno zakończonej wojny.

Z kolei wystawa *Recto/verso*, przeniesiona z warszawskiego MSN do Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia w Madrycie zainspirowała dyrektora tego muzeum do uwag na temat izolacji artysty za żelazną kurtyną i jego uwikłania w powojenną rzeczywistość. Manuel Borja Vilel w pisany wspólnie z Joanną Mytkowską wstępie do katalogu podkreśla polityczność

postawy artysty, świadomego konieczności poddania się ambiwalencji świata, zamętu czasu odbudowy i poszukiwania wyjścia z pustkowia będącego dziedzictwem Auschwitz. „Wróblewski nigdy nie znalazł miejsca w swoim czasie, co paradoksalnie pozwoliło mu znaleźć miejsce w naszym.”³⁴ („Wróblewski never found his place in his own time, which is paradoxically what allows him to find his place in ours.”)

To bardzo trafna uwaga, gdyż aktualność dzieł tego artysty rośnie z każdą kolejną wystawą.

Przypisy:

- ¹ Por.: *Unikanie stanów pośrednich. Andrzej Wróblewski (1927–1957)*, red. M. Ziółkowska i W. Grzybała, Fundacja Andrzeja Wróblewskiego, Instytut Adama Mickiewicza, Hatje Cantz Verlag, Warszawa 2014.
- ² Waldemar Baraniewski tłumaczy tę serię lekturą *Klechd sezamowych* Bolesława Leśmiana: *Pamięć obrazów/obrazy pamięci* [w:] *Perspektywa wieku dojrzewania*, kat. wystawy, Muzeum Śląskie, Katowice, 2018, s.188.
- ³ Wszystkie informacje o datach powstania kolejnych obrazów opieram na *Katalogu obrazów olejnych* opublikowanym przez Annę Król [w:] *Andrzej Wróblewski*, red. Z. Gołubiew, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Muzeum Narodowe w Krakowie, Fundacja Instytut Promocji Sztuki, 1998.
- ⁴ U. Loock, *DE.FI.CIEN.CY*, katalog wystawy, Distanz i Art Stations Foundation, Poznań 2015.
- ⁵ Picasso odbył w roku 1905 podróż do Holandii, spędził kilka tygodni w Alkmaarze, gdzie powstał m.in. obraz *Les trois Hollandaises* utrzymany w błękitnej gamie. Wróblewski mógł go zobaczyć podczas dwumiesięcznej podróży studyjnej do Danii i Holandii w roku 1947.
- ⁶ Koncepcję obrazu jako zatrzymanego kadru filmowego rozwija Giorgio Agamben w eseju *Uwagi o gestach*, zamieszczonym w: *Agamben, Przewodnik Krytyki Politycznej*, 2010, przekład Paweł Mościcki.
- ⁷ K.R. Hryszko, *Ludomir Sleńdziński. Życie i droga twórcza*, [w:] A. Hendzel-Andreew i in., *Galeria Sleńdzińskich w Białymstoku*, Białystok 2004, s. 38.
- ⁸ Pierwsza w krakowskim Muzeum Narodowym, druga w Warszawskiej Zachęcie.
- ⁹ Wraz z Martą Dziewańską: *Andrzej Wróblewski: Recto/verso, 1948–1949, 1956–1957*, Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa, 12.02–17.05.2015.
- ¹⁰ *Andrzej Wróblewski 1927–1957*, Zachęta – Państwowa Galeria Sztuki, Warszawa 1995; powtórzona w krakowskim Muzeum Narodowym.
- ¹¹ *Andrzej Wróblewski nieznan*, red. J. Michalski, Galeria Zderzak, Kraków 1993.

- ¹² Oprawcy pojawiają się na kilku szkicach, artysta usunął ich na etapie malowania.
- ¹³ G. Niziołek, *W polskim teatrze Zagłady*, dz. cyt.
- ¹⁴ Ciekawą analizę na temat dekapitacji postaci w obrazach Wróblewskiego zawarła Joanna Kordjak [w:] *Andrzej Wróblewski, Recto/verso*, MSN, W-wa, 2016.
- ¹⁵ Z wyjątkiem obszaru wileńskiego getta.
- ¹⁶ A. Bubnys, *Eksterminacja Żydów wileńskich i dzieje getta wileńskiego 1941–1944*, „Pamięć i Sprawiedliwość” 2010, nr 9/2 (16), s. 229–272.
- ¹⁷ K. Sakowicz, *Dziennik 1941–1943*, przedm. i oprac. M. Wardzyńska, IPN, Warszawa 2014.
- ¹⁸ J. Mackiewicz, *Ponary-Baza*, „Orzeł Biały”, Rzym 1945, nr 35 (170), przedruk w: *Nie trzeba głośno mówić*, Wydawnictwo Kontra, Londyn 2012.
- ¹⁹ Naszytą na ubranie gwiazdę Dawida.
- ²⁰ Tam obowiązywały biało-niebieskie opaski na rękawach.
- ²¹ Zapatrzone w twórczość Wróblewskiego Andrzej Wajda w ten sam sposób (błędnie) oznakował idących do getta Żydów w swoim *Samsonie*.
- ²² Temat (i podtytuł) obrazu jest wiązany z egzekucją mieszkańców Bydgoszczy jesienią 1939 roku.
- ²³ Według różnych źródeł zaraz po przekroczeniu granicy przedwojennej Polski specjalne oddziały NKWD aresztowały około 20 tysięcy obywateli polskich, którzy według aparatu bezpieczeństwa ZSRR byli wrogo nastawieni do ZSRR i nowo powstałego PKWN. Wielu aresztowanych AK-owców wywożono w głąb ZSRR, gdzie ginęli w łagrach. Od 1945 roku na terenie Polski powstawały specjalne więzienia i obozy NKWD i Smiersza, najbardziej znany jest Specjalny Obóz NKWD nr 10 w Rembertowie, gdzie trafiali aresztowani AK-owcy i nie tylko.
- ²⁴ Malarz nie nadał tytułów pozostałym obrazom z tej serii
- ²⁵ Niedatowany list do Anny Porębskiej, cyt. za: M. Tarabuła, [w:] *Andrzej Wróblewski*, red. Z. Gołubiew, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Muzeum Narodowe w Krakowie, Fundacja Instytut Promocji Sztuki, 1998 *Kalendarium*, s. 178.
- ²⁶ Tytuł umowny, większość niedatowana.

²⁷ Ogólnopolska Wystawa Młodej Plastyki *Przeciw wojnie – przeciw faszystomowi*, zorganizowana z okazji Światowego Zlotu Młodzieży i Studentów, otwarta została 21 lipca 1955 roku.

²⁸ A. Król, *Katalog obrazów olejnych*, dz. cyt., s. 120.

²⁹ Zamknięte oczy mają także kobiety widoczne w studiach i szkiecach do tego obrazu.

³⁰ Ł. Ronduda, *Exhibition as film: Exploring Andrzej Wróblewski's Waiting room scenario*, [w:] Andrzej Wróblewski *Recto / Verso*, Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa 2015, s. 187.

³¹ List Wajdy do Wróblewskiego ze stycznia 1957, [w:] *Wróblewski według Wajdy*, red. A. Król, Kraków 2015, s. 39–40.

³² Siedemnastoletni Wróblewski zrobił wówczas exlibris z czaszką

³³ U. Looock, *DE.FI.CIEN.CY*, katalog wystawy, Distanz i Art Stations Foundation, Poznań 2015.

³⁴ *Andrzej Wróblewski, Recto/verso*, 2015, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia [kat. wyst]

A PAINTER STILL BEING DISCOVERED

ANDA ROTTENBERG

Counting the years of studies, he was creatively active for less than 10 years. He left hundreds of works (thousands if we include drawings). An outsider, he couldn't identify with any group and chose his own way against tendencies and fashions. He wouldn't consent to be classified with any of the contemporary artistic currents though he came close to a few. Consciously and deliberately, surprisingly for such a young artist. He did polemicize with them consciously, both in his paintings and his writings. Even deeper – in his notes, his, at least when he was alive, unpublished diaries.

Born in 1927, in war time (1939–1945) without having left Vilnius he was a citizen of five different administrations: Soviet, Lithuanian, Soviet again, German, and finally, again Soviet. In the beginning of 1945, the Wróblewski family sets off for a multiweek repatriation journey to Krakow. The artist will later recall it in one of his diaries along with three suicide attempts. Two of which took place while still in Vilnius, perhaps as soon as the Russians walked in. The third one in Lodz where he went between February and March 1945 with the exact purpose of disappearing without a trace¹. He will disappear in the Tatra mountains 12 years later in March 1957 in the same way. This time, forever.

He begins his studies in 1945 and graduates in just three years. He cannot put up with the style of painting demanded by the Academy, nor can he accept their way of thinking. He was convinced that after the

unprecedented drama of the war, in a new political system, there should be a different way of painting. It's interesting that meditations on the subject of the new mission of art would lead Wróblewski toward abstraction and that the question of "style", however, and the formalistic diversion between realism, social realism, abstraction and figurative painting will not offer a key to the subsequent studies of his attitude and to the essence of his art (one could, though not necessarily, take one for the other). What could have been the meaning of the modern thought in Poland after the experience of 1939–1945? For most artists the end of the war became an impulse to pick up the trail of creative experiments interrupted by the war. This kind of attitude meant that the war and whatever it brought had to be put in brackets. At first, Wróblewski adheres to this conception of modernity. He creates abstractions. In no time, however, he steers away from them toward symbolic references as if he could not make peace with his most recent experience. This is the symbolic value of the *Zatopionych miast* (*Sunken Cities*), (fig. 26)², as well as the "astronomic" (perhaps, even, "theosophic"?) series, soon annulled by the artist himself; only a year later he would paint his program paintings on the reverse of the three large size canvases of the series.

In the Exhibition of Modern Art, inaugurated in December 1948, he presents three sculptures of *Modele przestrzenne* (*Spatial Models*) and six allegoric paintings.

One of them shows a group of green fish with no heads on an abstract background (see p. 189). He painted them in November 1948³. It was meant to be an allegory of war referring to the biological side of existence. That is according to Andrzej Wajda who used the same allegory in his film *Lotna*. The painting was viewed differently years later by Ulrich Loock, author of the exhibition DE.FI.CIEN.CY⁴: “In that period – writes Loock – Wróblewski created paintings embodying destruction, complete blindness of a witness and defeat of painting in many ways’. It is from that feeling of defeat, according to the author, that paintings such as *Obraz na temat okropności wojennych* (Painting about the Horrors of War) or *Błękitny szofer* (Blue Chauffeur, see.p. 116), painted only two weeks before the “fish”, originated. In fact, the chauffeur is blue and so are all the other lifeless figures in the later paintings. Through the windows of the light blue cabin one can see the outline of a white road. And a red horizon. So, this is a phantom of a car, a vehicle of the dead going to the place of ruin. We follow the vision, or become a part of it, standing – as did the artist – immediately behind the dead chauffer. And we join him for the ride to the other world. A dozen or so days after the dead fish, comes [*Abstrakcja biologiczna*] (*Biological abstraction*, fig. 27) a nonobjective transfiguration of the life after life. Yet abstraction could not carry the burden of such a message; return to figuration was inevitable. Three weeks later the first *Rozstrzelanie* (Execution) („z esesmanem” [with a SS man], „z gestapowcem” [with a Gestapo man], (see. p. 179) was to be painted on the back of the very canvas. A tight cut excludes the head of the executioner dressed in a dark blue and green suit; the background is abstract, the light blue victim twisted and cut in half.

November, December, January. Preparations for the Exhibition of Modern Art, inauguration, the unanticipated early closing. The exhibition was meant to be a demonstration of the modern, artistic roadmap of the bright future built according to the latest technical and scientific knowledge of the Universe. Wróblewski was among its main theoreticians, yet his paintings betrayed the ideals of the exhibition and already next year the artist himself would turn against it. January 1st, 1949 marks the beginning of the true Stalinism in Poland, culture included, but Wróblewski works in his own rhythm: from mid-1948 till August 1949 he paints a dozen paintings, all on the subject of death, without

the exception of *Abstrakcja biologiczna* (Biological Abstraction) if we consider the color and the title or, in fact, the discordance between the title and what can be seen – the segmented nothingness resulting from a transformation of an earlier study of a woman sitting on a chair. Matured ahead of his time; he was only 22. When the war broke out, he was 12 and turned from a boy into a young man. The wartime was his coming of age, the time when one’s psyche is formed. When he came of age and became an artist, he had to look for a form of art that could be adequate to his state of consciousness; “he knew more than he knew”, in a way, his experience was different from that of his older colleagues. He kept on looking, never satisfied with ready answers or his own solutions. The question of finding the most convincing means of persuasion and maintaining the esthetics of the modern at the same time did not exhaust his ambition. Intuition perhaps, along with personal experience suggested the necessity of pursuing entirely new solutions: one had to verify whether the modern, as intended thus far, makes sense considering the artist’s new mission. And, finally, what is that mission?

His chosen way of painting, to oppose to the sophisticated technique of vibrating colors of the painting matter used by colorists, was an element of this rebellion and an attempt to demonstrate the new “brutal” style. The way he painted, not the subject. The subject required the use of means of expression fresher than those used by the “expressionist fathers”. Wróblewski is therefore trying to unite the brutality of the subject with a brutal, primitive-like painting technique. Perhaps he comes to the conclusion that the subject dictates the method? Perhaps, yet not entirely. It was not enough to simplify; the symbolism of color was required. Obviously, he could have seen, as some scholars believe, a painting by Picasso from the blue period and adopted the way of representing figures by the great Spaniard⁵. We don’t know either to what extent he consciously referred to Władysław Strzemiński’s theory of the afterimages. Deprived of their shadows, the victims of *Executions* could be whatever the pupil of the witness remembered before he passed from living to dead. It would be thus an attempt to fix on the canvas the moment that cannot be captured while one is no longer alive yet not completely dead. It was not a matter of portraying dead people but of rendering the process of dying, illustrating the phenomenon

of the changing matter, of transfiguration of subject into an object. The tools were the fragmentation of the dead figures and the “memory” of the clothes maintaining the shape of the body which was alive just an instant before.

In the interval between the next *Executions* (January, 16–20) comes *Spacer zakochanych* (Lovers’ Walk, fig. 28) – a scene, painted in an ungainly, almost amateur manner and often repeated later in many different versions, in which a young woman is accompanied by a blue phantom of a man. The “naïve” figurativism of this symbolic scene has its obvious roots in abstraction as well as in *monidła*, the colored photographs or wedding pictures painted from photographs, so typical for the Polish province. The subsequent “young couples” will be placed on an abstract background and represented frontally just like in a provincial photographic studio transferring the act of “rendering dead” into the realm of subjective and emotional memory which can deform the image fixed on the photograph in a way that we feel as if we were looking at our own wedding photograph, except that one of us is already dead. The following months bring other *Executions* preceded by numerous sketches and drawings. The second one, later numbered as VIII and called “surrealistic”, is perhaps, in the whole series the most direct study of a live person’s becoming dead scripted in a sequence of “blinks”. The time-lapse sequence from the left to the right of the image, is meant, it seems, to elaborate the afterimage of the execution in time – from the moment of waiting, through the impossible to capture from the outside phases of transformation of the human being into a deformed phantom levitating above the ground to the “astral body” drifting into the unbeing.⁶ The next execution (*Rozstrzelanie zakładników*, or *Rozstrzelanie I, Egzekucja* [Execution of Hostages or Execution I, Execution]) is set in two plains and several areas of color marking – again, though in a different way – stages of dying.

Two other paintings from March of 1949, somehow complementary to each other though painted in a different manner on the reverse of one of the versions of *Spacer Zakochanych* (Lovers’ Walk), *Matka z zabitym dzieckiem* (Mother with a Dead Child) *Dziecko z zabity matką* (Child with a Dead Mother, fig. 29) are permeated with a subjective memory highlighting the overwhelming and painful feeling of absence of the loved one. The first image, almost realistic in the way the

figures are painted, depicts a flesh-colored “live” seated figure of a mother hugging a naked blue child sitting on her lap; one can see a small trace of a bullet on the child’s back. The second painting is filled by an en-face blue figure of the mother while a little boy dressed in green shorts and a t-shirt with black, yellow and red stripes (national colors of Germany) is standing with his back turned to the viewer, his arms embracing the woman’s hips and his head on her stomach. The light blue, nearly transparent body of the woman has a double shadow: a sharp gray one to the right and a bright, barely contoured one to the left. If we leave out the probability of a purely formal intervention relative to the composition, we must pay attention to the meaning attributed by the artist to shadows in this and practically every other painting in the series. The coloristic thread related to the child is also worth taking a closer look. Since Wróblewski refers to the symbolism of colors in a whole group of works created at the time, we cannot exclude that with this particular painting he decided to smuggle his knowledge of the crimes against German women committed by the Red Army during the march to the West. So was the case of the Silesians who were treated as Germans; the women were raped and children branded with being German. Contemporaneously with *Matka z zabitym dzieckiem* (Mother with a Dead Child) Wróblewski works on *Rozstrzelanie III (Rozstrzelanie rodziny)* Execution III (Execution of a Family): in the foreground of the tight frame a woman is kneeling with a child in her arms and three male figures, each representing a different stage of life, or rather, of dying, are standing behind her. The “live” one among the condemned, with his back turned to the viewer and a brick wall in the background, is partially covered by a gray figure of the one “who receives death” and deep in the background there is a brownish, almost monochromatic figure of a man holding a carbine (a partisan?); the way the figures are formed brings Mexican mural painters to mind. Yet the artist quickly returns to the symbolic power of light blue. In *Rozstrzelanie V* (Execution V), (“with a little boy”) almost everything happens in various shades of the color: there are two standing figures – a dark blue one in a suit and a light blue one of a boy in athletic shorts – and decomposed, dismembered fragments of a male figure on a opaque greenish background. The rest of the background is sky blue. The surrealistic character of the scene is underscored by the fact that

the male figure, unlike the figure of the boy, does not cast a shadow. We can see that Wróblewski's return to the means of persuasion applied earlier in *Rozstrzelanie surrealistyczne* (Surrealistic Execution). The existence or the nonexistence of the shadow is the evident suggestion of the border between life and death.

The next *Rozstrzelanie* ("*Likwidacja getta*") *Execution* (Liquidation of the Ghetto, see p. 114) was painted on the reverse of *Szofer niebieski* (Blue Chauffeur) and therefore it is less known; after the artist's death his mother turned the canvas around to expose the more significant first painting. The entire composition contained, as in most of the other ones, in a tight frame in a dominating grisaille tonality, seems to constitute a symbolic shortcut of a long story of Polish Jews scripted for specific dramatis personae: the fighter ("avanger"?) with a carbine in his hand, an elderly man with a "patch" that is the star of David on his back, a mother with a dead child in her hands and in the foreground – a fragment of the pile of inert bodies. In 1949, when all these paintings were created, Stalinist ideology forbade taking up the subject of the Holocaust; the martyrdom of the entire Polish nation and the heroism of the Communist partisans under orders from Moscow had to be emphasized. The slightly earlier *Rozstrzelanie na ścianie* (Execution on the Wall) – painted in the "local color" typical of social realism, with a fully clothed, untouched ("eternally alive"?) figure with a red tie against a brick wall and juxtaposed to the already twisted, barefoot silhouette of a blue dying man – might have been a perverse reaction to this ideology. The characteristic twist of the body will be repeated by Zbigniew Cybulski in the final scene of Andrzej Wajda's *Ashes and Diamonds*.

At the end of May, the painter makes one more attempt. In *Execution VII* ("*Execution*") (see p. 183) the still "living" figure of the conventional "communist" is placed in the background and partially obscured by his dead, blue alter ego; the faces are slightly deformed, as in the *Surrealist Execution* of a few months earlier; in the mid-1950s, the artist will return to those faces, gradually transforming them into a screaming, frontally framed skull. In this painting, the "afterimage" of another man standing next to the "communist" and embraced by death has two more dark silhouettes behind him – the shadows of those killed. Although we can see five figures in the painting, these are the same ones as those "on the wall", two executed

people, shown in successive stages of dying. The summation of these experiences and the only painting from this series shown publicly during the artist's lifetime is *Rozstrzelanie II* („*poznańskie*”, „*z Żydówką*") (Execution II, ("Poznan", "with a Jewish woman") (fig.30), completed on August 4th. As already mentioned, Wróblewski did not assign numbers to the paintings in this series – the order in the Roman numbers was given later and disrupts the actual chronology of their creation. The canvas, painted for the exhibition *Ogólnopolska Wystawa Szkół Artystycznych* (All-Polish Art Schools Exhibition) inaugurated in Poznań on October 5th, 1949 is much larger than the others and it is painted in the socialist realism manner according to the prevailing formula – or as much as the artist was able to follow it at the time – maintained in "local", muted colors, with all the realities rendered as carefully as possible. Representatives of the occupied society stand on the slabs of the sidewalk drawn in the convergent Renaissance perspective: an old Jewish woman in blue slippers, a little boy in a boy scout uniform, a half-naked barefoot man with metal hoops above his elbows, and finally, a man in a suit, with a red tie, presumably a "righteous" communist activist. In a moment, they are joined by a woman shown from behind with her hands on her head. Those standing in front of the presumed platoon look at the executioners and at us, the audience and witnesses to the scene. In accordance with the ideologization of realism prescribed in Stalinist times, the painting shows the so-called representatives of the most persecuted social and national groups. However, a more thorough analysis of the image may give us a hint of a narrower variant, relating this conventional set of characters directly to the situation prevailing in the occupied Vilnius region, where Poles were treated almost equally with Jews and Communists.

The case of the artist's father who, had he not died of a heart attack during a perquisition, could have ended up in the labor camp in Pabianiszki near Vilnius⁷ or in front of an execution platoon/squad – must have come back to the artist while he working on this and the other canvases in the series. Even considering the more universal intentions of the painter and the equally universal interpretation to which these works are subjected today – the personal, biographical factor must be taken into account. The painting made it to the Poznan exhibition, but received no applause,

though it must have made an impression since one of the viewers cut the canvas in the place where the figure of the Jewish woman was painted.

Seven of the eight *Executions*, as well as all the “brides and grooms” and “mothers with children”, remained hidden in the artist’s studio until 1958 when two posthumous retrospectives of Wróblewski took place, the first one in Krakow, the second in Warsaw⁸. The artist’s mother participated in their preparation. It was she who decided which side in the two-sided paintings should be considered *verso* – the front, and *recto* – the back. Nearly half a century later, Eric de Chasseay devoted an entire exhibition⁹ to meditations on the subject, trying to explain, or rather unravel the mystery of the double-sidedness of Wróblewski’s canvases, gouaches and even drawings. In his opinion, the practice of turning finished paintings inside out was a political act, a deliberate cancellation of their validity or perhaps actuality in order to create a new narrative, practice a new technique, offer different values.

After her son’s death, Krystyna Wróblewska gave titles or subtitles to most of his canvases and signed and dated the works on paper. The chronology of the paintings was elaborated only later by Anna Król after the retrospective exhibition realized by Hanna Wróblewska at the Zachęta Gallery in Warsaw¹⁰. The exhibition and catalogue was preceded by the publication of the book *Wróblewski nieznanym* (Wróblewski Unknown)¹¹ with the first attempts to reinterpret the painter’s work. Since then, it has been the subject of expert analysis, yet some aspects still remain unexplored. We know the least about the Vilnius period of the artist’s life. As a result, many interpretations tend to be based on presumptions, historical facts and events forming the background of significant circumstances surrounding the artist’s maturation.

There is a question concerning the position from which we are to view certain scenes, since it determines not only the vantage point in which the painter places himself but also the “external” viewer, to whom he assigns a dual role: that of the viewer looking at the painting and of the observer looking at the execution. Only in the first *Execution* (“with a Gestapo man”) we can see the figure of the executioner¹², the painter (and viewer) stands behind his back. The other scenes are depicted frontally, as if from the perspective of the executioner or someone who is positioned on the same line. In the *Polish Holocaust Theater*¹³, Grzegorz

Niziołek evokes the category of the casual spectator (bystander) defined by Hanna Arendt as an onlooker entangled in the spectacle of death but taking no emotional part in it. The bystander does not approach the victim, he remains “on the outside”. The way Wróblewski composes his paintings aims to shorten the distance between the viewer and the victims, as a result we find ourselves in their immediate proximity which prevents us from seeing the background, we can’t even grasp the entire figures with our eyes – as in the case of the first *Execution*, where the executioner’s head is beyond our sight, and of the two paintings with mothers and children, where the frame cuts off the mothers’ heads¹⁴. This dramatic proximity makes us participants in the tragedy rather than spectators. It means that the painter also puts himself in a similar position. He is neither a bystander nor a casual onlooker. He goes deeper – in some scenes the proximity to the victims is almost tangible and that involves the viewer watching the painting as well. Sucked into a tight frame, we lose both distance and a sense of security; we become participants in the tragedy and accompany the victims in the process of their dying. Wróblewski, who seems to have only directly experienced the sudden death of his father, was probably protected from the sight of executions by his mother and older brother and the acts of genocide in the East Reich Commissariat, to which Lithuania belonged, generally did not happen in public¹⁵.

Vilnius, however, was not spared the cruelty which had been spreading everywhere else. A part of the Lithuanian youth and the military engaged in direct cooperation with the Nazis participating, among other things, in the pacification of the Polish population and fighting against the Polish underground. And in the extermination of Jews. Executions were carried out in Ponary, a resort town near Vilnius turned into a military fuel base by the Russians. The ditches they had dug were used by the Germans as mass graves. Sources say that around 100,000 people were killed there between July 1941 and July 1944.¹⁶ Accounts of these executions can be found in the diaries of Kazimierz Sakowicz.¹⁷ Andrzej Wróblewski probably did not know them, but a copy of the Rome-based review *Orzeł Biały* (White Eagle) containing a shocking report by Józef Mackiewicz with the detailed account of the “unloading” of the transport at the Ponary railroad station in October 1943 might have reached him.

The reportage tells the story of an attempted revolt by Jews confined in wagons on a blind track who broke out windows and doors and tried to escape. Their massacre took place on the ramp and the neighboring tracks...:

“[...]from the south run a fast train from Berlin through Vilnius to Minsk, not stopping at Ponary. The engineer, seeing crowds of people on the rails was whistling furiously from afar. One could see that he put on the brakes. But a Gestapo officer standing at the station’s way out waved vigorously for him not to stop. The engineer blew the side steam, hissing in white puffs, to cover the view for a moment and ran over the dead and the wounded, cutting torsos, limbs, heads, and as the train disappeared into the tunnel and the steam dissipated, all that remained were great pools of blood and dark patches of shapeless bodies, suitcases, bundles, all alike and motionless. And only one head, cut off at the very neck, which rolled to the middle of the passage, was clearly visible as a head of a man”¹⁸.

The story probably spread by whisper long before its publication, especially since the witnesses to the entire incident were Polish railroad workers. Therefore, Wróblewski’s *Executions* should be also considered in this context. It will then become understandable why he presented dismembered, headless figures or bodies cut in half. They were not a mere product of his creative invention but prompted by graphic accounts of the event.

Mackiewicz mentions that after the incident, the Sonderkommando took precautionary measures to ensure that the situation he described would not repeat. They would restrain men’s hands, for instance, sometimes with barbed wire. In *Rozstrzelanie poznańskie* (Poznan Execution), a half-naked man stands with his hands tied behind his back, while a Jewish woman wears a “patch” on her chest¹⁹. Vilnius Jews were restrained in a similar way before transports. One of them is depicted in the background of *Likwidacja getta* (Liquidation of the Ghetto), another one – deep behind. The picture was traditionally linked to the Warsaw Ghetto (as evidenced by one of the subtitles) although such practices were not used in Warsaw. Nor did Warsaw’s Jews have to wear the “patches” clearly visible in Wróblewski’s paintings²⁰. The association of the canvas with the capital was probably owed to the fact that in Stalinist times the subject of Polish Vilnius and the participation of Lithuanians in the Holocaust

was forbidden; knowledge of the local ghetto was scarce at the time and later – despite the appearance of numerous publications – no more attempts were made to verify it²¹.

The same painting depicts a woman holding a dead child in front of her. In *Matka z zabitym dzieckiem* (Mother with a Dead Child), the dead, naked child has a clear bullet mark on his back. In *Rozstrzelanie rodziny* (Execution of a Family) the child is still alive and partially covers the mother’s body; in one of the sketches the figure of the mother with a child is shown in several variations, as if the artist were looking for the right solution. In fact, the other measure to prevent chaos during the unloading and execution in Ponary was the order that mothers should keep their children in front of them so that they would die first. This order was no longer a secret since at least as early as the fall of 1943 and Wróblewski must have known about it. Therefore, at least some canvases in the series must refer to the painter’s memories of the Vilnius period when he was a boy, perhaps similar to the one painted in *Rozstrzelanie zakładników* (Execution of Hostages), also known as *Rozstrzelanie bydgoskie* (The Bydgoszcz Execution, (fig. 31)²². Children, however, were not shot in Bydgoszcz at the time. Even more – at this early stage of the occupation Jews were not being “liquidated” yet; in the lower part of the canvas a Jewish boy can be seen slipping beyond the line of the frame, as if he had been removed from yet another, painted, reality and – along with the other boy leaning over him – accidentally mixed into a drama that was not his own.

Writing about the public perception of war, and the Holocaust in particular, Grzegorz Niziołek introduces the concept of the theater of war not only in relation to its conventional representation on stage. Transposing terms of theatre science onto the reality of actual occupation, he enumerates the roles to be played in a community overwhelmed by war: someone plays the role of the executioner and someone else that of the victim. On the “stage” of Wróblewski’s paintings, with one exception, there are victims only. The artist “behind the scenes” directs the audience depriving them of the possibility to assume the position of Hanna Arendt’s casual onlookers.

The individual *Executions* and their derivatives do not represent mere attempts to find an appropriate and persuasive visual language for the subject of war and its consequences. In fact, the images of the series

form a sequence of “unveilings”, as if in a paused theatrical performance or a frozen film frame; they seem extracted from some longer narrative to be placed before the viewer’s eyes as more significant than others. We meet several of the same characters again and recognize the men, women and the boy – we will see some of them later in *Dworzec na Ziemiach Odzyskanych* (Train Station in the Recovered Territories), yet we still won’t know whom they really represent. At the time of painting the *Executions*, Wróblewski was on leave from the Academy and didn’t use live models, instead, he posed himself blurring the resemblance of the features, though leaving the familiar silhouette and costume known from *Autoportret na żółtym tle* (Self-Portrait on the Yellow Background, see. p. 96) – the painting that still arouses reflections on the reasons why the model’s left hand was “cut off” by the frame, although Andrzej Wajda emphasized the author’s left-handedness and presented a reconstruction of the position in which the painting was created – and from another, full-figure portrait cut in half a few months after it was painted. *Mąż zabity na wojnie* (The Husband Killed in the War) and most of the victims wear the same jackets as the artist. Perhaps then, the resemblance between the depicted victims and their author is not exclusively owed to the lack of a model but it is a conscious procedure suggesting the possibility of playing a similar role or the awareness of the possibility of being put in their place? What is almost certain in the case of most of Wajda’s film characters, in Wróblewski’s work remains a in the realm of conjecture. It is not known whether any of the characters he paints represent the artist’s imaginary alter ego. What’s more, it’s not clear whom they represent at all. Who, for example, is the individual with the carbine in *Rozstrzelanie rodziny* (Execution of a Family)? A phantom of a ghetto fighter or of a partisan, or the executioner’s nameless companion, perhaps? After all, executions were not only carried out by foreign occupiers, they were performed by partisan units of various provenance.

At this point, it is worth returning to the first work in the series. Its subtitle given by the author (“with a Gestapo man” or “with an SS man”) implies that the painter consciously suggests the identity of the executioner to the viewer. Yet the identity he suggests doesn’t seem to be true. The supposition comes only after the experts have carefully analyzed the cut and colors of the uniform, as well as the form and the

way of wearing the gun holster proving that we are not dealing here with either an SS man or a Gestapo man. Green blouses, navy blue breeches, a form-fitting nagant holster made of raw leather – all the details, painted quite accurately, are closest to the regular uniform of a Red Army officer from the NKVD military units called *Smiersz*. They became known in Vilnius after the expulsion of German troops when the arrests and disarmament of the AK units began²³. *Smiersz* units did not carry out public executions; their soldiers, however, killed people during hunts for “collaborators of fascists” in the streets, backyards and alleys of many cities, as well as in prison torture cells. We don’t know whether Wróblewski was an accidental witness to this breakdown in Vilnius, but he was probably quite familiar with the cuts and colors of the uniforms of both German and Russian formations – especially those responsible for many civilian deaths and provoking widespread fear. The recent memory might have returned exactly in 1948, when knowledge of the trials and executions of members of the military underground carried out on Polish territory with the prominent assistance of the NKVD and *Smiersz* units became common. The state press wrote about the trials, presenting the events from the “right” standpoint but no free public discussion on the matter was allowed. Under these circumstances, the painter might have given the German identity to the executioner featured in the title simply out of caution²⁴. And perhaps, for the same reason he did not include executioners in the following canvases in the series. Similarly, in later works the titles were often given by the artists to obscure their true meaning.

Playing with symbols and camouflaging the real content of his works, the artist periodically teased decision-makers with the correct and “right” works. The fact is that he was still very young. Or, perhaps, he was also full of himself and convinced that he would outsmart the officials and some critics, and that the most attentive viewers would still catch the true message? Having moved away from abstraction to figurativism, he also practiced Socialist Realism – first to complete his studies (1952), then a bit out of spite:

“Because I am unhappy, I am concerned with the problems of Socialist Realism. Among other things, I came up with the profound truth that no one will impose Social Realism on me only when I myself impose it on others.”²⁵.

Yet this official style doesn't quite work out for him, most of the (few) paintings of this type are like overdone "school papers in painting", as Janusz Bogucki recalled. There was also a lot of spitefulness in the choice of subjects, well represented not only by Wróblewski's numerous gouaches, but also in such oil paintings as *Fajrant in Nowa Huta* (Break at Work in Nowa Huta, 1954, see. p. 154), where the artists placed himself and his wife in the central part of the canvas with their backs turned to the viewer, "caught on a festive stroll" among resting workers. Similarly ambiguous is the meaning of *Garbata* (Hunchback, 1955, see. p. 153), painted on the reverse of a portrait of Wróblewski's wife nursing their son on a balcony (1954). A crippled model, probably a cleaning woman, unaccustomed to posing, is set against a background of sloppily hanging drapery looking as if she has been forced to play a role which is not her own in an alien world. Finally, the quite "private" *Plaża* (Beach, 1955, see p. 148) with the wife in a two-piece red costume whose figure is brought out from the background, the secondary character of which is emphasized by the arbitrary cuts of the other figures – one is missing the top of her head, the other can be seen only from the knees down. The composition, purposefully imitating the framing of amateur holiday photos, has been applied here very consciously, yet with a hidden intention that is destined to remain the artist's secret.

After the *Executions*, Wróblewski rarely returned to the explicit themes of war – with the exception of a series of ink-painted on paper *Naloty* (Air Raids) from 1954²⁶; some of which Wajda would use in his film *Lotna*. (Look Out, it Comes! Air Raid, see. p. 143) is different, created in 1955 along with *Matki* (*Antyfaszystki*) (Mothers [Antifascists], see. p. 138). The former acquires "privacy" by placing portraits of the artist's twin daughters, known from numerous studies on paper, in the frame. The danger can only be guessed from the title and the view "from the window" with flashes of light penetrating the sky depicted in the background. It might have been painted for the exhibition *Against War, Against Fascism*, planned for the Warsaw Arsenal²⁷ and as far as the scene is about war memories, it was important and even more correct to depict it as a projection of the violation of the homefelt security by the new war, still greatly feared on both sides of the Iron Curtain. The grant Wróblewski received in April²⁸ probably served him to paint not just one, but two paintings.

The second was exactly *Matki* (Mothers) of a more complex meaning, since at first glance the painting has nothing to do with either the war or fascism; one gets the impression that giving the titles to the two paintings mentioned above, the painter simply mocked the affected idea of the Warsaw exhibition.

Matki (Mothers) is a perfect figural composition with refined colors, referring (again) to the private life of the artist: a small child (his son Kitek) is placed in the foreground and deep in the background a young woman is breastfeeding an infant (his wife Teresa and one of the twin daughters). The way the other woman, sitting on a chair with her eyes closed²⁹ and placed in the center, is depicted causes concern. Is she asleep? Or in the state of mortification? A grayish-blue shadow applied with an expressive impasto on her forehead envelops her in a light mist and slowly takes possession of the woman in the background as well: it discolors her face, neck and arms, cradling the infant. Wróblewski's private poetic prose, practiced alongside painting and art criticism, and generally not meant for publication, is invariably associated with dying and passing "to the other side".

In painting the "right", almost propagandistic paintings, Wróblewski secretly unloads his own obsessive thoughts, suggested only by the way he paints. Those thoughts can also be found in "private" paintings from the following year. In *Pranie* (Laundry) (author's title *Matka i córka* [Mother and Daughter], fig. 32), the head of the female figure standing in the center is cut off by a sheet of linen she is hanging. The second figure, placed in a slightly more distant background of the composition and overdrawn in scale, represents a heavy woman sleeping on a chair – as if she were transferred from *Mothers*. Her face and neck are marked by expressive blue shadows, she is "touched" by death and removed from some other reality as if she were meant to represent a phantom crouching in a shadowy corner or someone who is missing in the painted interior. Someone existing only in the artist's imagination and whose presence is not known to the headless heroine of the scene hanging the laundry.

The repeatedly sketched and painted figure of a woman asleep on a chair, or rather, grown into the chair, appears also as a materialization of a dreamy phantom in the screenplay to the film *Poczekalnia* (Waiting Room) written by the painter³⁰. Fixed as the one or scripted for many characters, she will also

appear in *Kolejka* (Queue) – a painting considered critical for the realization of social expectations of the second half of the 1950s. However, given the cyclically reappearing obsession with death, another possibility, perhaps not excluding the former, should also be considered – that all these “chaired” and plunged into a dreamy stillness, “enchanted” figures came from a dream. Transferred into the reality created by the painter, they are, in a way and “by definition” deprived of life. Commenting on the paintings with reference to the film, Wajda wrote to Wróblewski: “...film is by all means subject to the same laws as a single painting. The *Waiting Room*, for example – when you paint the waiting room, you more or less play out the following process. You discover the truth that everyone is waiting for something, that we all are, so to say, in a waiting room, but it is a waiting room in general – a metaphysical waiting room, therefore you need to express something ultimate and without a way out, so you turn fragments of other characters into chairs (*chairing*) – this is an irreversible process, but we live in the country we live in, so this waiting room must have something concrete as well – you put panels-signs”³¹. Wróblewski, however, abandons the idea of subtitles and signs, leaving only an arrow pointing out of the picture, to nowhere. In this way, the chaired figures could freeze in anticipation of meeting with nothingness.

The vehicle driven by the phantomatic *Chauffeur* (fig. 33), the motif to which Wróblewski returns in 1956, is heading there too. Painted on a large canvas, he remains blue and represented in a mirror image, but what he sees in front of him is different from what the 1948 *Chauffeur* and the presumed passengers saw. In the narrow frame cut out of the car’s front window, there is an abstract image taken from the gray landscape visible through the rest of the glass. In this case, then, the chauffeur is the artist who, caught up in his art, fails to see the real destination of the vehicle he is driving. Or rather, the abstraction he sees in front of him does not constitute a different, better world: it is just an intentionally optimistic and thus hypocritical vision of the same nothingness. Therefore, both the vehicle and the author of the painting are leaving the two parallel and incompatible worlds: that of engaged art and that of reality. He takes along nothing but an abstract image because it no longer means anything. A bitter conclusion, given that at a time most Polish painters have only just started to paint abstractions.

This series of large and in a way programmatic paintings ends with *Zakochani* (Lovers, fig. 34) and contains references to the series from 1949. Unlike the earlier works, however, in this canvas the woman is also already being embraced by blue death. The way the artist uses blue is not yet a purely painterly trick, but continues to mark the process of passing into nonbeing, which is indicated by the way the figure is painted and arranged: the naked blue body of the young woman is vividly marked under a barely sketched dress, her left hand is already trapped in the embrace of a dead man and her right hand is raised in a gesture of farewell addressed to us, the viewers. While we parade in front of the image, they persist in a frame frozen on the border between life and death. It seems, therefore, that it is only in this canvas that we find completion of the subtle suggestions about the unceasing “contagion of death” contained in the images painted a few months earlier and depicting seemingly peaceful “interior genre scenes”. The memento of those canvases will only become stronger in the following and final months of the artist’s life.

At the very beginning of the political thaw of 1956, Wróblewski spends the first three weeks of November traveling in Yugoslavia where he meets local artists and writers, visits exhibitions, museums, galleries and Orthodox churches, but his painterly memories of the trip focus exclusively on the specific form of the local tombstones. He captures them in many sketches, papers and canvases, as if he were enchanted by this new possibility (and form) of showing death. *Nagrobki* (Tombstones) were created in parallel with the transparent afterimages of Hiroshima victims filling canvases and sheets of paper. Interestingly, these “bodyless” figures seem to have their ordinary and often quite amusing lives in Wróblewski’s paintings which, as a result, stand apart from the usual propagandistic pathos typical, as then as now, of works of art referring to the Japanese tragedy of 1945. One gets the impression that such a quick “evaporation” from the world of the living might have seemed like an appealing eventuality to the painter.

The third thread carried on by Wróblewski in the last months of his life was the study of male portraiture. These busts or heads are at first subjected to color exercises and purely painterly procedures, then transformed into terrifying masks – skulls, as if the artist wanted to return to the stage at which his

creative path began in 1944³². The last, supposedly unfinished painting depicts a “family in the interior”. In fact, this “interior” is more of an abstract void where a woman, a man and a child are stuck, each of them painted in a slightly different convention, each in their own way “chained”. Each of the painted figures has a symbolic sun as a “patron” – most probably an echo of the artist’s mysterious cosmic series from the late 1940s. In some parts of the composition, he leaves “underpainted” white spots, characteristic also of his many works on paper. Referring to this exact kind of formal procedures, Ulrich Loock used the term DE.FI.CIEN.CY (NIE.DO.BÓR)³³, understood as a significant lack of the final touches in the painterly (and therefore, also narrative) layer which is the constitutive element of the artwork as it opens it up to the entire interpretative area contained “between” the planes defined by the painting. Scarcity, in this case, could mean a non-reality, a void, as much metaphysical (of which Wajda wrote in his letter to Wróblewski) as existential.

That what Wróblewski witnessed and participated in during the wartime marked both his life and his work in a very particular way; the immediate interpretation of his work, however, was not possible for a long time because of the formatting of Polish collective memory by political directives flooding from Moscow and limiting the conceptual apparatus that could open his oeuvre to new directions of thought. Misunderstood during his lifetime, he began to be discovered only after his untimely and tragic death. Not entirely, however. And not immediately. It took decades for his work to become familiar. Many generations of Polish scholars bowed to the phenomenon of his art and painters from the Warsaw *Grupa* held fierce discussions about it as late as in the 1990s. Every few years, beginning with the two different posthumous exhibitions mentioned above, more exhibitions have been produced to propose a new approach to the still enigmatic phenomenon of his painting. Until the aforementioned reliable retrospective presented at the Zachęta Gallery in Warsaw (1995), critics and curators avoided showing his attempts to face Socialist Realism or realism in general and understood more broadly, as if they were embarrassed for the artist for having reached for the worn-out, unaccepted (and in those years unacceptable) creative methods while he contemporaneously painted excellent abstractions, the shocking series of *Executions* and so many

other canvases characterized by a symbolism difficult to decipher.

Foreign experts have only joined the research since 2014, when Ulrich Loock presented an intriguing confrontation between Wróblewski and two Belgian artists, René Daniels and Luke Tuymans at the Poznan Brewery. The vicinity of works on paper by these three, generationally distant artists, revealed their difficult to grasp common feature – an apparent intention to “unglue” painting from the painting ground and indicating its illusory nature, thus sending the viewer back to the world existing outside the painting. And above all, as the author of the exhibition emphasized, it showed their distance from abstraction and their focus on the figure removed from any narrative, suspended in the “nonbeing”, so characteristic of most of Wróblewski’s oil compositions, especially those from the early period (1948–1949) referring to the recently ended war. The exhibition *Recto/verso*, on the other hand, transferred from Warsaw’s MSN (Museum of Modern Art) to the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia in Madrid, inspired the director of the Spanish museum to comment on the artist’s isolation behind the Iron Curtain and his entanglement in the postwar reality. Manuel Borja Vilel, in his introduction to the catalog, written jointly with Joanna Mytkowska, emphasizes the political nature of the artist’s attitude, his awareness of the necessity to surrender to the ambivalence of the world, the confusion of the time of reconstruction, and of searching a way out of the wasteland left by Auschwitz. “Wróblewski never found a place in his time, which paradoxically allowed him to find a place in ours.”³⁴

It is the most pertinent remark, as the relevance of the artist’s works grows with each successive exhibition.

Endnotes:

- ¹ Cf. *Avoiding Intermediary States. Andrzej Wróblewski (1927–1957)*, ed. by M. Ziółkowska, W. Grzybała, Fundacja Andrzeja Wróblewskiego, Instytut Adama Mickiewicza, Hatje Cantz Verlag, Warsaw 2014.
- ² Waldemar Baraniewski explains the series with the reading of the book of folk tales *Klechdy sezamowe* by Bolesław Leśmian: *Pamięć obrazów/obrazy pamięci* [in:] *Perspektywa wieku dojrzewania*, exhibition catalogue, Muzeum Śląskie, Katowice, 2018, p. 188
- ³ All the information regarding the dates of subsequent paintings is based on *Katalog obrazów olejnych* (Catalogue of Oil Paintings) published by Anna Król [in:] *Andrzej Wróblewski*, ed. by Z. Gołubiew, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, national Museum in Krakow, Fundacja Instytut Promocji Sztuki, 1998

- ⁴ U. Loock, *DE.FI.CIEN.CY*, exhibition catalogue, Distanz i Art Stations Foundation, Poznań 2015.
- ⁵ In 1905 Picasso took a trip to Holland, he spent a few weeks in Alkmaar where he painted e.g. *Les trois Hollandaises* in blue tones. Wróblewski might have seen it during his two month study trip to Holland and Denmark in 1947.
- ⁶ The concept of painting as a still from a movie is developed by Giorgio Agamben in his essay *Uwagi o gestach* (Notes on Gesture), published in: *Agamben, Przewodnik Krytyki Politycznej*, 2010, translated by Paweł Mościcki
- ⁷ K.R. Hryszko, *Ludomir Sleńdziński. Życie i droga twórcza*, [in:] A. Hendzel-Andreew et al., *Galeria Sleńdzińskich w Białymstoku*, Białystok 2004, p. 38.
- ⁸ The first in the National Museum in Krakow, the second in Zachęta Gallery in Warsaw
- ⁹ With Marta Dziwiewańska: *Andrzej Wróblewski: Recto / verso, 1948–1949, 1956–1957*, Museum of Modern Art, Warsaw, 12.02–17.05.2015.
- ¹⁰ *Andrzej Wróblewski 1927–1957*, Zachęta – National Gallery of Art, Warsaw 1995; repeated in the National Museum in Krakow
- ¹¹ *Andrzej Wróblewski nieznan*, ed. by J. Michalski, Galeria Żderzak, Krakow 1993.
- ¹² Executioners appear in a few drafts and were removed by the artist in the course of painting.
- ¹³ G. Niziołek, *W polskim teatrze Zagłady*, op. cit.
- ¹⁴ Joanna Kordjak included an interesting analysis of beheading in Wróblewski's paintings [in:]: *Andrzej Wróblewski, Recto/verso*, MSN, Warsaw, 2016
- ¹⁵ With the exception of the Vilnius Ghetto.
- ¹⁶ A. Bubnys, *Eksterminacja Żydów wileńskich i dzieje getta wileńskiego 1941–1944*, „Pamięć i Sprawiedliwość” 2010, issue 9/2 (16), pp. 229–272.
- ¹⁷ K. Sakowicz, *Dziennik 1941–1943*, forwarded and edited by M. Wardzyńska, IPN, Warsaw 2014.
- ¹⁸ J. Mackiewicz, *Ponary-Baza*, „Orzeł Biały”, Rome 1945, issue 35 (170), reprinted in: *Nie trzeba głośno mówić*, Wydawnictwo Kontra, London 2012.
- ¹⁹ The Star of David sawn onto her clothes
- ²⁰ White and blue armbands worn on sleeves were obligatory.
- ²¹ Zapatrzony w twórczość Wróblewskiego Andrzej Wajda was so fond of Wróblewski's work that he erroneously marked the Jews marching to the ghetto in his *Samson* in the same way.
- ²² The subject (and subtitle) of the painting is linked to the execution of the citizens of Bydgoszcz in the fall of 1939.
- ²³ According to various sources, immediately after crossing the border of pre-war Poland, special NKVD units arrested some 20,000 Polish citizens who, according to the USSR security apparatus, were hostile to the USSR and the newly formed PKWN. Many of the arrested AK men were deported deep into the USSR where they died in gulags. From 1945, special NKVD and *Smiersh* prisons and camps were established in Poland, the most famous being NKVD Special Camp No. 10 in Rembertów, where both AK and non-AK prisoners were sent.
- ²⁴ The artist did not title the other paintings in the series.
- ²⁵ Undated letter to Anna Porębska, see: M. Tarabula, [in:] *Andrzej Wróblewski*, ed. by Z. Gołubiew, Zachęta Gallery of Contemporary Art, National Museum in Krakow, Fundacja Instytut Promocji Sztuki, 1998 *Kalendarium*, p. 178.
- ²⁶ Conventional tittle, most works undated.
- ²⁷ The National Exhibition of Young Visual Art *Against War, Against Fascism* organized on the occasion of the World Rally of Youth and Students opened on July 21, 1955.
- ²⁸ A. Król, *Katalog obrazów olejnych*, op. cit., p. 120.
- ²⁹ The women seen in the studies and sketches for this painting also have their eyes closed.
- ³⁰ Ł. Ronduda, *Exhibition as film: Exploring Andrzej Wróblewski's Waiting room scenario*, [in:] *Andrzej Wróblewski Recto / Verso*, Museum of Modern Art, Warsaw 2015, p. 187.
- ³¹ Letter from Wajda to Wróblewski in January 1957, [in:] *Wróblewski według Wajdy*, ed. by A. Król, Krakow 2015, s. 39–40.
- ³² Seventeen years old Wróblewski made an ex libris with a skull.
- ³³ U. Loock, *DE.FI.CIEN.CY*, exhibition catalogue, Distanz and Art Stations Foundation, Poznań 2015.
- ³⁴ *Andrzej Wróblewski, Recto/verso*, 2015, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia [exhibition catalogue]

List of figures:

fig. 26. Andrzej Wróblewski, *Sunken City I*, 1948, oil on canvas, 89 x 119,5 cm, private collection

fig. 27. Andrzej Wróblewski, [*Biological abstraction*], 1948, oil on canvas, 120 x 90 cm, private collection

fig. 28. Andrzej Wróblewski, (*Walk of the Lovers with the Sun*), 1949, oil on canvas, National Museum in Kraków

fig. 29. Andrzej Wróblewski, *Child with Dead Mother*, 1949, oil on canvas, 119,5 x 70 cm, National Museum in Kraków

fig. 30. Andrzej Wróblewski, *Poznań Execution (Execution II)*, [1949], oil on canvas, 200 x 275 cm, National Museum in Kraków

fig. 31. Andrzej Wróblewski, *Execution of Hostages*, 1949, oil on canvas, 128 x 200 cm, District Museum in Toruń

fig. 32. Andrzej Wróblewski, *Mother and Daughter, Laundry*, 1956, oil on canvas, 150 x 120 cm, National Museum in Warsaw

fig. 33. Andrzej Wróblewski, *Chauffeur*, 1956, oil on canvas, 132 x 200,5 cm, private collection

fig. 34. Andrzej Wróblewski, *The Lovers*, 1967–1957, oil on canvas, 170 x 100 cm, Muzeum Sztuki in Łódź

UN PITTORE SEMPRE IN FASE DI SCOPERTA

ANDAROTTENBERG

Dipinse neanche dieci anni, se si conta il periodo dell'università, eppure ha lasciato centinaia di opere (migliaia, insieme ai disegni). Costantemente indipendente, non riuscì mai a identificarsi con nessun gruppo, scelse la sua strada procedendo contro la corrente di tutte le mode e le tendenze. Non si fece neanche classificare da nessuna delle tendenze a lui contemporanee, anche se a qualcuna si avvicinò. Fece questo in maniera consapevole e intenzionale, caratteristiche difficili da supporre in un artista molto giovane. E consapevolmente entrò in discussione con questi. Nell'attività pittorica e nei testi. E ancora più a fondo nei diari e negli appunti mai pubblicati, almeno finché era in vita.

Nasce nel 1927, e pur senza muoversi da Vilnius durante gli anni della guerra (1939–1945) è residente di cinque diverse municipalità: sovietica, lituana, di nuovo sovietica, tedesca e alla fine di nuovo sovietica. All'inizio del 1945 la famiglia Wróblewski parte per il viaggio di reimpatrio verso Cracovia, viaggio che durerà diverse settimane. L'artista ne parlerà in uno dei suoi successivi diari, nei quali parla anche dei suoi tre tentativi di suicidio, due dei quali ebbero luogo ancora a Vilnius, probabilmente subito dopo l'ingresso dei russi. Il terzo ebbe luogo a Łódź, dove arrivò tra la fine di febbraio e l'inizio di marzo del 1945, proprio con il proposito di sparire e non lasciare traccia di sé¹. E in questo modo scomparirà sui Tatra, dodici anni più tardi, nel marzo del 1957, questa volta per sempre.

Comincia l'università nel 1945 e ottiene il diploma di laurea già tre anni dopo. Non è capace però di adeguarsi allo stile di pittura e di pensiero sulla pittura che vige obbligatorio in Accademia. Ritiene che dopo il

dramma senza pari della guerra, in un diverso sistema politico, si debba dipingere diversamente.

È interessante che le considerazioni sulla nuova missione dell'arte conducano Wróblewski proprio verso l'astrazione, nonostante la questione dello «stile», e in particolare la distinzione formale tra realismo, socialismo realista, astrazione e pittura figurativa, non dia ai ricercatori successivi alcuna chiave per comprendere né il suo atteggiamento, né l'essenza della sua arte (che possono, ma non devono, indicare la stessa cosa).

Cosa significava dunque il pensiero moderno in Polonia dopo l'esperienza del 1939–1945? Per la maggior parte degli artisti la fine della guerra fu di stimolo al ritorno sulla strada della sperimentazione artistica interrotta dal conflitto. Un tale atteggiamento portava con sé che la guerra e tutto quello che si ricollegava a essa dovesse rimanere tra parentesi.

All'inizio anche Wróblewski viene coinvolto in una modernità così intesa. Crea quadri astratti. Tuttavia ogni tanto fugge via, muovendosi verso riferimenti simbolici, come se non riuscisse a dimenticare ciò che aveva vissuto recentemente.

Un tale valore simbolico hanno sia la serie delle *Città sommerse*² (fig. 26), che la serie «astronomica» (o forse anche «teosofica»?), fin da subito riconosciuta da lui come non importante; già l'anno successivo sul retro di tre grandi tele di questo ciclo l'artista dipinge i suoi quadri programmatici. Alla Mostra di Arte Moderna, aperta nel dicembre 1948 mostra tre sculture *Modele przestrzenne* (Modelli spaziali) e sei quadri di carattere allegorico.

Uno di questi è il quadro con i pesci verdi senza testa su sfondo astratto (vide p. 189). Lo aveva dipinto nel novembre 1948³. Doveva essere un'allegoria della guerra che si riferiva al lato biologico dell'esistenza. Questo secondo Andrzej Wajda, che usa la stessa allegoria nel film *Lotna*.

Ulrich Loock, autore della mostra DE.FI.CIEN.CY,⁴ anni dopo guardò diversamente a questo quadro: «Proprio in questo periodo – scrive Loock – Wróblewski dipingeva quadri che in vario modo incarnavano la distruzione, la cecità completa del testimone, la sconfitta della pittura.» Da questo senso della sconfitta, secondo l'autore, derivano quadri come *Obraz na temat okropności wojennych* (Quadro sugli orrori della guerra), oppure *Błękitny szofer* (Autista azzurro, vide p. 116), che dipinse due settimane prima dei «pesci». Essenziale è il blu, così come tutte le figure morte dei quadri successivi. Oltre il finestrino della cabina azzurra si vede il profilo di una strada che finisce nel bianco. E l'orizzonte rosso. Si tratta quindi di un'auto fantasma, un veicolo di morti diretto verso l'incendio. Guardiamo questa visione, e forse ne facciamo anche parte, rimanendo in piedi, così come l'artista, proprio dietro le spalle dell'autista morto. E insieme a lui proseguiamo verso l'aldilà.

Una decina di giorni dopo i pesci morti crea *Abstrakcja biologiczna* (Astrazione biologica, fig. 27), una trasfigurazione senza soggetto della vita dopo la vita. Probabilmente però l'astrazione non era riuscita a trasmettere il messaggio e era necessario ritornare alla figura. Tre settimane più tardi sul retro di questo quadro viene dipinta la prima *Fucilazione* («con SS», «con ufficiale della Gestapo», vide p. 179). L'inquadratura stretta taglia la testa del torturatore in uniforme blu-verde, lo sfondo è astratto, la vittima azzurra tagliata a metà e contorta.

Novembre, dicembre e gennaio è il periodo della preparazione alla Mostra d'Arte Moderna, dell'inaugurazione e poi della chiusura anticipata. La mostra doveva essere una dimostrazione di modernità, l'apertura di un percorso artistico verso un futuro luminoso, costruito secondo la tecnologia più nuova e la conoscenza dell'universo. Wróblewski era uno dei suoi più attivi teorici, ma i suoi quadri contraddicono l'idea della mostra e lui stesso la nega nelle sue dichiarazioni l'anno successivo.

Il 1 gennaio 1949 ha inizio in Polonia lo stalinismo vero e proprio, anche nella cultura, ma lui lavora

secondo il suo proprio ritmo, dalla metà del 1948 all'agosto del 1949 dipinge una dozzina di quadri, tutti a tema di morte, persino l'Astrazione biologica, se si prende in considerazione il colore e il titolo, o meglio la discrepanza tra il titolo e quello che si vede, ossia il nulla diviso in segmenti, nel quale viene trasformato il precedente studio di donna seduta su una sedia.

Per quanto prematuramente adulto, all'epoca aveva appena 22 anni. Quando scoppia la guerra ne ha 12, da bambino che era diventa un giovane. Il tempo della guerra è per lui quello della pubertà, il periodo in cui si forma la coscienza. Quando raggiunge la maggiore età e diventa un artista deve cercare una forma d'arte che sia adeguata allo stato della sua consapevolezza e siccome «sapeva di più di quello che sapeva», la sua esperienza era diversa da quella dei suoi amici più grandi. Cerca, perché non lo soddisfano né le ricette pronte e neanche le proprie soluzioni. Il problema di come trovare mezzi di persuasione adeguatamente convincenti e allo stesso tempo rimanere nell'estetica della modernità non esaurisce le sue ambizioni. L'intuizione, o forse persino l'esperienza personale, gli suggeriscono l'urgenza di cercare una soluzione del tutto nuova: bisognava verificare se la modernità, intesa come lo era allora, avesse senso in relazione alla nuova missione dell'artista. E finalmente, che cosa era tale missione? Il metodo di pittura da lui scelto, che si oppone alla tecnica pittorica sofisticata e colorata dei coloristi, è un elemento di questa ribellione e un tentativo di dimostrare uno stile nuovo, «brutale». Sceglie il modo, ma non l'argomento. L'argomento richiede l'utilizzo di mezzi di espressione più freschi di quelli che usavano i «padri espressionisti». Wróblewski cerca dunque di unire la brutalità del tema con una tecnica pittorica brutale, primitivizzante. Forse arriva alla conclusione che l'argomento impone il metodo? Forse sì, ma non fino in fondo. Non basta semplificare, bisogna anche riferirsi al simbolismo del colore.

Naturalmente poteva, come vogliono dire alcuni ricercatori, aver osservato certi quadri di Picasso del periodo blu e persino aver fatto propria la maniera di trattare i personaggi usata dal grande spagnolo⁵. Non è nemmeno chiaro quanto consapevolmente si rifacesse alla teoria delle «immagini residue» di Władysław Strzemiński. Le vittime senza ombra di *Rozstrzelania* (Fucilazioni) possono del resto essere quello che ricordava l'occhio del testimone prima che il vivo diventasse morto. Sarebbe dunque una prova di

consolidamento su tela di un momento impossibile da afferrare, quando qualcuno non è più vivo ma non è ancora morto del tutto. Alla fine quindi si trattava non di ritratti di persone non vive, ma della restituzione del processo del morire, un'illustrazione del fenomeno della trasformazione della materia, del passaggio del soggetto in oggetto. A questo doveva servire anche il processo di frammentazione delle figure morte e la «memoria» degli abiti che conservavano le forme di un corpo appena un attimo prima vivo.

Durante la pausa tra le successive *Rozstrzelania* (Fucilazioni) (16–20 gennaio) dipinge *Spacer zakochanych* (La passeggiata degli innamorati, fig. 28), ripetuta poi dopo in diverse versioni, la scena di una relazione tra una giovane donna e il fantasma blu di un uomo, una scena dipinta in maniera deliberatamente goffa, quasi amatoriale. Il figurativismo «naif» di questa scena simbolica ha le sue chiare radici nell'astrazione, ma anche nei «*monidła*» tipici della provincia polacca, quelle fotografie colorate o dipinte sulla base dei ritratti di nozze.

I successivi «giovani sposi» rimangono collocati su uno sfondo astratto, frontalmente, come in uno studio fotografico di provincia, e quindi la procedura di "uccisione" viene trasferita nell'area della memoria soggettiva ed emozionale, che deforma l'immagine impressa nella foto come se guardassimo la nostra foto di matrimonio, sapendo che uno di noi è già morto. Queste tele contengono quindi una proiezione emotiva sovrapposta a un'immagine reale intrappolata nel passato.

I mesi successivi portano a nuove versioni di *Rozstrzelania* (Fucilazioni), preceduti da numerosi schizzi e disegni. Il secondo, indicato poi con il numero VIII, chiamato «surrealista», è in questa serie forse lo studio più chiaro, suddiviso in singoli momenti, della trasformazione della persona viva in morta. La sequenza «time-lapse» utilizzata in questa variante, che va dal lato sinistro a quello destro del quadro, sembra essere intesa a sviluppare nel tempo una «immagine residua» dell'esecuzione – dal momento dell'attesa, attraverso le fasi impossibili da catturare dall'esterno della trasformazione di un essere umano in un fantasma deforme che levita sopra il suolo e il «corpo astrale»⁶ che si ritira nell'inesistenza.

I successivi *Rozstrzelanie zakładników* (Fucilazione degli ostaggi), oppure *Rozstrzelanie I* (Fucilazione I), *Egzekucja* (Esecuzione), si sviluppano in due piani e in diverse zone di colore, le quali significano, ancora una volta, ma diversamente, gli stadi del morire.

La memoria soggettiva, che sottolinea il sentimento travolgente, e persino doloroso, dell'assenza di una persona molto cara, è caratterizzato da altri due quadri, in qualche modo complementari, anche se diversi nel modo di dipingere, dell'inizio del marzo 1949: *Matka z zabitym dzieckiem* (Madre con bambino ucciso) e *Dziecko z zabita matką* (Figlio con madre uccisa, fig. 29), dipinto sul retro di una delle versioni di *Spacer zakochanych* (Passeggiata degli innamorati). Il primo, quasi realistico, se si tratta di pittura delle forme, presenta una figura di carne, «viva», di una madre seduta, abbracciata da un bambino nudo, blu, in piedi sulle sue ginocchia; sulla schiena del bambino si vede il piccolo segno di una pallottola. Il secondo quadro è occupato dalla sagoma azzurra della madre, in posizione frontale e dal bambino, con una maglietta da ginnastica a righe nere-giallo-rosse, i colori della bandiera tedesca, di spalle rispetto allo spettatore, che stringe i fianchi della madre e nasconde la testa nel suo grembo.

Azzurro e quasi trasparente, il corpo della donna ha una doppia ombra, nitida e scura alla sua destra e chiara, di contorno, alla sua sinistra. Se rifiutiamo l'ipotesi di un espediente compositivo puramente formale, dovremmo prestare attenzione al significato che l'artista ha dato alle ombre in questo e in quasi tutti gli altri dipinti di questa serie. Vale la pena considerare anche il tema cromatico legato alla figura del bambino. Poiché Wróblewski fa riferimento al simbolismo del colore nell'intero gruppo di opere realizzate in quel periodo, non si può escludere che in questo dipinto abbia deciso di insinuare le sue conoscenze sui crimini contro le donne tedesche, commessi dall'Armata Rossa durante la loro marcia verso ovest. Riguardava anche gli abitanti della Slesia, trattati come tedeschi, le donne furono violentate e i loro figli bollati come tedeschi.

Contemporaneamente al quadro *Matka z zabitym dzieckiem* (Madre con bambino ucciso) dipinge *Rozstrzelanie III – Rozstrzelanie rodziny* (Fucilazione III – Fucilazione di una famiglia): in primo piano, dentro un'inquadratura angusta, una donna inginocchiata tiene un bambino in braccio, subito dietro di lei tre figure maschili, ciascuna delle quali in una diversa fase della vita, o piuttosto della morte.

Il condannato «vivo» di spalle rispetto allo spettatore, sullo sfondo di un muro di mattoni, è parzialmente oscurato dalla figura grigia che «riceve la morte»

e sullo sfondo c'è una sagoma marrone, quasi monocromatica, di un uomo con un fucile (un partigiano?); il modo in cui sono organizzati i soggetti ricorda lo stile del muralismo messicano. Eppure l'artista torna in fretta alla forza simbolista dell'azzurro. In *Rozstrzelanie V* («z chłopczykiem») (Fucilazione V («con ragazzino») quasi tutto accade nei diversi toni di questo colore: due corpi in piedi, uno azzurro scuro in abito e l'altro chiaro, di bambino, in calzoncini da ginnastica e decomposti frammenti di un corpo maschile fatto a pezzi su un pavimento spento, verdastro. Il resto dello sfondo è nei toni del cielo. La sensazione di irrealtà è sottolineata dal fatto che la figura maschile, al contrario del ragazzino in piedi accanto a essa, non ha ombra.

Siamo qui di fronte al ritorno dei mezzi di persuasione usati in precedenza in *Rozstrzelanie surrealistyczne* (Fucilazione surrealistica). La presenza o la non presenza dell'ombra suggerisce qui in maniera evidente il confine tra la vita e la morte.

Il successivo *Rozstrzelanie* («Likwidacja getta») Fucilazione («Liquidazione del ghetto», vide p. 117) è stato dipinto sul retro di *Szofer niebieski* (Autista in blu) e per questo è meno conosciuto; dopo la morte dell'artista sua madre ha girato di nuovo la tela, mostrando il retro come maggiormente significativo. Tutta la scena compressa in una composizione affollata – come la maggior parte dei rimanenti quadri – e mantenuta nei toni monocromi a grisaglia, appare come un'abbreviazione simbolica della narrazione che riguarda il destino degli ebrei polacchi, scritta secondo i personaggi convenzionali del dramma: un combattente («un vendicatore») con un fucile in mano, un uomo più anziano con una «toppa», ossia la stella di Davide sulla schiena, una madre con un bambino morto tra le mani e, in primo piano, il frammento di un cumulo di corpi inerti.

Nel 1949, quando tutti questi quadri venivano dipinti, l'ideologia staliniana vietava di trattare il tema della Shoà, bisognava invece sottolineare il martirio dell'intero popolo polacco e l'eroismo dei partigiani comunisti comandati da Mosca. Il quadro di poco precedente *Rozstrzelanie na ścianie* (Fucilazione al muro) può essere una reazione ingannevole a questa ideologia: il soggetto, mantenuto in un «colore locale» di realismo socialista, completamente vestito, intatto («sempre vivo»), con la cravatta rossa, è collocato sullo sfondo di un muro di mattoni con la figura già piegata, scalza, del morente azzurro.

Questo caratteristico movimento del corpo verrà ripetuto da Zbigniew Cybulski nella scena finale di *Ceneri e diamanti* di Andrzej Wajda.

Verso la fine di maggio il pittore porta a termine un altro tentativo. In *Rozstrzelanie VII* («Egzekucja») (Fucilazione VII («Esecuzione»), vide p. 183). la figura ancora «viva» del classico «comunista» viene collocata in secondo piano e in parte coperta dal suo morto e azzurro alter ego, i visi sono leggermente deformati, come in *Rozstrzelanie surrealistyczny* (Fucilazione surrealistica), di qualche mese prima, nella metà degli anni '50 l'artista torna a loro, trasformandoli gradualmente in un cranio che grida preso di fronte. In questo quadro, l'«immagine residua» di un altro uomo in piedi accanto al «comunista» e sopraffatto dalla morte ha dietro di sé altre due sagome scure: le ombre dei morti. Quindi, anche se nel dipinto vediamo cinque figure, abbiamo a che fare con le stesse che sono «al muro», i due fucilati, mostrati nelle fasi successive del morire.

La sintesi di queste esperienze e l'unico quadro di questa serie mostrato in pubblico quando l'artista era in vita è *Rozstrzelanie II* («pozańskie», «z Żydówką») (Fucilazione II («di Poznań», «con ebrea», fig. 30), finito il 4 agosto. Come già accennato, Wróblewski non ha mai numerato i dipinti di questa serie: l'ordine dei numeri romani risulta da scelte successive che interferiscono con la cronologia effettiva della loro creazione. Questo quadro, dipinto per la Mostra delle Scuole Artistiche Polacche inaugurata a Poznań il 5 ottobre 1949, è molto più grande degli altri e è dipinto alla maniera del realismo socialista, conforme alle indicazioni obbligatorie, per quanto Wróblewski allora fosse in grado di farcela, è mantenuto in colori tenui, «locali», e la realtà viene per quanto possibile restituita fedelmente. Sulle lastre del marciapiede, rappresentate in una prospettiva rinascimentale convergente, ci sono i rappresentanti della società dell'occupazione: un'anziana ebrea in pantofole blu, un ragazzino in uniforme da scout, un uomo seminudo e scalzo con anelli di metallo sopra i gomiti e, infine, un uomo in giacca con la cravatta rossa, probabilmente un «giusto» attivista comunista. Una donna mostrata di spalle e con le mani sulla testa si sta per unire a loro. Le persone in piedi davanti al designato plotone guardano verso gli esecutori o verso di noi, spettatori o testimoni di questa scena.

In accordo con l'ideologizzazione prescritta dallo stalinismo dell'epoca abbiamo qui i rappresentanti dei gruppi sociali e nazionali maggiormente

perseguitati. Tuttavia, un'analisi più approfondita del quadro potrebbe suggerire una variante specifica, che collega direttamente questo insieme di personaggi alla situazione nella regione occupata di Vilnius, dove i polacchi erano trattati quasi alla pari di ebrei e comunisti. Il caso di suo padre, il quale, se non fosse morto di cuore durante la perquisizione dell'appartamento, sarebbe potuto finire nel campo di lavoro di Prawieniszki, vicino Vilnius⁷, oppure di fronte a un plutone di esecuzione, deve aver influenzato il lavoro su questi e sugli altri quadri di questa serie.

Persino considerando le intenzioni molto più universali di Wróblewski e l'interpretazione allo stesso modo universale che si riconosce oggi a queste opere, bisogna comunque prendere in considerazione questo elemento biografico personale.

Il quadro finì alla mostra di Poznań, ma non ricevette plausi; di sicuro fece scalpore, perché uno dei visitatori lo tagliò nel punto in cui era dipinta la figura della donna ebrea.

Sette degli otto quadri di *Fucilazioni*, così come tutte le «coppie di fidanzati» e le «madri con figli», rimasero nascosti nello studio dell'artista fino al 1958, quando ci furono le due retrospettive postume di Wróblewski, la prima a Cracovia e la seconda a Varsavia⁸, alla cui preparazione prese parte la madre dell'artista. Fu lei a decidere quale dei due lati dipinti dovesse essere il recto (faccia anteriore) e quale il verso (faccia posteriore).

Quasi mezzo secolo più tardi Eric de Chassei dedicò alle considerazioni su questo argomento una intera mostra⁹ cercando di spiegare, o meglio svelare, il mistero delle tele dipinte su entrambi i lati, dei guazzi e persino dei disegni di Wróblewski. Secondo lui la pratica di girare i quadri dipinti sull'altro lato era un atto politico, al fine di cancellare la loro importanza o forse l'attualità, per creare una nuova narrazione, per esercitare una nuova tecnica e offrire nuovi valori.

Dopo la morte del figlio Krystyna Wróblewska stabilì i titoli e i sottotitoli alla maggior parte delle tele e firmò e datò i lavori su carta. Sulla cronologia della creazione dei quadri lavorò soltanto Anna Król dopo la retrospettiva realizzata da Hanna Wróblewska a Varsavia per Zachęta¹⁰. La mostra fu preceduta dalla pubblicazione del libro *Wróblewski nieznany (Wróblewski sconosciuto)*¹¹, contenente le prime prove di reinterpretazione dell'opera del pittore. Da questo momento l'opera di Wróblewski è diventata materia di analisi

per gli esperti, anche se alcuni dei suoi aspetti rimangono ancora in ombra.

Molto poco sappiamo del periodo di Vilnius della vita dell'artista. Per questo molte interpretazioni possono basarsi piuttosto sui presupposti, sui fatti e sugli eventi storici che fanno da sfondo alle circostanze significative intorno alla maturazione dell'artista. Una delle domande riguarda la posizione da cui dobbiamo osservare alcune scene perché determina non solo il punto di vista in cui il pittore pone sé stesso, ma anche il destinatario «esterno» al quale impone il doppio ruolo di spettatore che guarda il dipinto e di osservatore dell'esecuzione.

Soltanto nel primo *Fucilazione* («con ufficiale della Gestapo») vediamo la figura dell'esecutore¹², il pittore (e lo spettatore) rimane alle sue spalle. Le altre scene sono presentate di fronte, per così dire dalla prospettiva del carnefice o di chi si trova sulla stessa linea. In *Polski teatr Zagłady* (Il teatro polacco dello Sterminio)¹³ Grzegorz Niziołek si riferisce alla categoria definita da Hannah Arendt dello spettatore occasionale (bystander), chi è coinvolto nello spettacolo della morte e osserva, ma senza partecipare emozionalmente.

Il Bystander non si avvicina alla vittima, rimane «all'esterno».

Ecco che il modo in cui Wróblewski compone le immagini intende accorciare la distanza tra lo spettatore e le vittime, fa sì che ci troviamo nelle loro immediate vicinanze, il che ci disturba nel vedere lo sfondo, non possiamo nemmeno vedere interamente le figure, come nel caso del primo *Fucilazione*, dove la testa del boia si trova già fuori dalla nostra vista, e come in entrambi i quadri con madri e bambini, dove la cornice taglia la testa delle madri¹⁴. Questa drammatica vicinanza ci rende più partecipanti che spettatori della tragedia.

Significa altresì che il pittore colloca sé stesso in una posizione simile. Non è un osservatore estraneo e neanche un osservatore occasionale. Scende in profondità, in alcune scene la prossimità alle vittime ha un carattere talmente tangibile da riguardare anche chi osserva il dipinto. Risucchiati nella folla dentro il quadro perdiamo sia la distanza che la sensazione di sicurezza, diventiamo spettatori della tragedia e accompagniamo le vittime nel processo della loro morte.

Wróblewski, che pare abbia assistito direttamente alla morte improvvisa del padre, fu sicuramente

difeso dalla vista dell'esecuzione dalla madre e dal fratello maggiore, ma poi, anche gli atti di genocidio nel Commissariato del Reich dell'Est, al quale apparteneva la Lituania, non avevano luogo in generale pubblicamente¹⁵.

Vilnius comunque non fu risparmiata dalla crudeltà che si espandeva ovunque. Una parte della gioventù e dei militari lituani collaborò apertamente con i nazisti, prese parte tra l'altro alla «pacificazione» della popolazione polacca e alla lotta contro la resistenza polacca. E allo sterminio degli ebrei.

Le esecuzioni venivano effettuate a Ponary, una cittadina turistica vicina a Vilnius trasformata dai russi in una base di carburante militare. I fossati da loro scavati furono usati ai tedeschi come fosse comuni. Le fonti dicono che da luglio 1941 a luglio 1944 sono state ammazzate qui quasi centomila persone¹⁶. Una documentazione di queste esecuzioni si può trovare nei diari di Kazimierz Sakowicz¹⁷. Andrzej Wróblewski sicuramente non li conosceva, ma è possibile che gli fosse arrivata una copia dell'esemplare pubblicato a Roma da «Aquila Bianca» con il terribile reportage di Józef Mackiewicz, che descrive nel dettaglio la questione dello «scarico» del trasporto alla stazione ferroviaria di Ponary nell'ottobre 1943.

Questo reportage racconta della prova di resistenza degli ebrei chiusi nei vagoni sopra un binario cieco, che spaccarono le finestre e la porta e provarono a scappare. Il loro massacro ebbe luogo sulla rampa e sul binario accanto:

«[...] era fin dalla mattina che il treno da Berlino per Minsk via Vilnius correva veloce e non si sarebbe fermato a Ponary. Il macchinista, vedendo una folla di persone ferma sui binari, fischiò rabbioso fin da lontano. Si vedeva che stava frenando. Ma l'ufficiale delle SS che era di guardia gli fece segno in maniera evidente perché non si fermasse. Il macchinista accese il vapore laterale che sibilava nuvoloni bianchi e, nascondendo per un attimo la vista, investì i cadaveri e i feriti, tagliando torsì, arti, teste e quando scomparve nel tunnel e si dissipò il vapore, rimasero soltanto grandi pozzanghere di sangue e macchie scure di corpi informi, valigie e fagotti, tutto in terra l'uno accanto all'altro, oggetti del tutto simili e immobili. Soltanto una testa, tagliata all'altezza del collo, che rotolava in mezzo al passaggio era riconoscibile come la testa di un uomo»¹⁸.

Di questo resoconto sicuramente se ne era parlato a lungo sottovoce, prima della pubblicazione,

soprattutto perché testimoni di questo incidente erano stati i ferrovieri polacchi. Per questo bisognerebbe considerare le *Fucilazioni* di Wróblewski in un contesto simile. Diventerà allora più comprensibile la presenza delle figure smembrate, senza testa e fatte a pezzi.

Non erano soltanto il prodotto di una pura invenzione creativa, ma erano state suggerite da racconti intrisi di realtà.

Mackiewicz racconta che dopo questo fatto il Sonderkommando adottò misure preventive perché questa situazione da lui descritta non si potesse ripetere. Una di queste era legare le mani degli uomini, a volte con il filo spinato. In *Rozstrzelanie poznańskie* (Fucilazione a Poznań) l'uomo mezzo svestito ha le mani legate dietro la schiena e la donna ebrea ha una toppa¹⁹ sul petto. Prima del «trasporto» pare che legassero anche gli ebrei di Vilnius in una maniera simile. Uno di questi è presente in *Likwidacja getta* (Liquidazione del ghetto), in secondo piano, un altro sullo fondo. Questo quadro è stato tradizionalmente associato al ghetto di Varsavia (e di questo ne è testimonianza il sottotitolo), anche se a Varsavia certe pratiche non erano in uso.

Gli ebrei di Varsavia non dovevano neanche indossare le «toppe», evidentemente visibili nei quadri di Wróblewski²⁰. L'associazione di questo quadro con la capitale venne fuori sicuramente per il fatto che durante il periodo stalinista l'argomento della Vilnius polacca e della partecipazione dei lituani alla Shoà era proibito, le conoscenze su quel ghetto erano allora scarse e poi, nonostante siano uscite molte pubblicazioni, non si è cercato di verificare la realtà²¹. Sullo stesso quadro è presente una donna che tiene tra le mani un bambino morto. In *Matka z zabitym dzieckiem* (Madre con bambino morto) il bambino morto e nudo ha sulla schiena la chiara traccia di una pallottola. In *Rozstrzelanie rodziny* (Fucilazione di una famiglia) il bambino, ancora vivo, copre in parte il corpo della madre e in uno degli schizzi la figura della madre con il bambino è presentata in diverse varianti, come se l'artista cercasse una precisa soluzione.

La seconda misura atta a prevenire il caos durante gli scarichi e le esecuzioni a Ponary era l'ordine per le madri di tenere con sé i figli, così poi, insieme, sarebbero stati ammazzati per primi. Questo ordine non era più un segreto già dall'autunno del 1943, e Wróblewski probabilmente lo sapeva. Almeno alcune tele di questa serie si riferiscono ai ricordi del periodo di Vilnius, quando era un ragazzo, quadri forse simili a quello

dipinto ne *La fucilazione degli ostaggi*, altrimenti noto come «La fucilazione di Bydgoszcz»²² (fig. 31). Anche se a Bydgoszcz all'epoca non si sparava ai bambini. E ancora, in questa prima fase dell'occupazione gli ebrei non venivano ancora «liquidati», nella parte bassa del dipinto si vede un bambino ebreo che si allontana oltre i confini del quadro, come se fosse preso da un'altra realtà (anche pittorica) e, insieme a un secondo bambino che si china su di lui, coinvolto per caso in un dramma non suo.

Scrivendo riguardo alla ricezione pubblica della guerra, e in particolare della Shoà, Grzegorz Niziołek introduce il concetto di teatro di guerra non soltanto in relazione alla sua convenzionale rappresentazione scenica. Trasferendo i termini presi da quest'area alla realtà dell'occupazione reale, enumera i ruoli che una comunità devastata dalla guerra deve svolgere: qualcuno svolge il ruolo del carnefice, qualcun altro della vittima.

Sul «palcoscenico» dei quadri di Wróblewski, a parte una sola eccezione, ci sono però soltanto le vittime. L'artista «dietro le quinte» dirige il pubblico, impedendo di assumere il ruolo di spettatori casuali di Hannah Arendt.

I singoli quadri di «*Fucilazioni*», e anche quelli da loro derivati, non rappresentano soltanto dei tentativi di trovare un linguaggio visivo adeguatamente persuasivo per il tema della guerra e di ciò che comporta. I quadri di questa serie sono presentati come una sequenza di «scene», come in uno spettacolo teatrale immobile, oppure come inquadrature immobili di un film, prese come da una più lunga narrazione e messe di fronte agli occhi del pubblico come qualcosa di più significativo.

Incontriamo qui alcuni degli stessi protagonisti, riconosciamo gli uomini, le donne e il ragazzo, alcuni li vedremo più tardi in *Dworzec na Ziemiach Odzyskanych* (Stazione nei territori recuperati), eppure non vediamo ancora chi davvero rappresentano. Nel periodo in cui Wróblewski dipingeva *Fucilazioni* era in congedo accademico, non faceva dunque uso di modelli reali, ma posava lui stesso, cancellando la somiglianza dei lineamenti, ma lasciando la sagoma e l'abito conosciuto da *Autoportret na żółtym tle* (Autoritratto su sfondo giallo, vide p. 96), un dipinto che fa ancora riflettere sulle ragioni del «taglio» della mano sinistra della modella con la cornice, anche se Andrzej Wajda ha sottolineato che l'autore era mancino e ha ricostruito la posizione in cui fu dipinto il quadro, ma anche con il

secondo ritratto, a figura intera, tagliato a metà pochi mesi dopo la realizzazione.

Il marito di *Mąż zabity na wojnie* (Marito ucciso in battaglia) e la maggior parte delle vittime indossano la stessa giacca che indossa l'artista. Forse la somiglianza delle vittime dipinte con il loro autore non è dovuta solo alla mancanza di un modello, ma è anche un tentativo consapevole di suggerire la possibilità di ricoprire un ruolo simile o di prendere in considerazione la possibilità di essere nei panni delle vittime? Questo, che è quasi certo nel caso di molti protagonisti dei film di Wajda, rimane con Wróblewski oggetto di speculazione. Non si sa se una delle figure dipinte rappresenti un immaginario alter ego dell'artista. E ancora, non si sa nemmeno chi rappresentino. Ad esempio chi è il soggetto con il fucile in *Rozstrzelanie rodziny* (Fucilazione di una famiglia)? Il fantasma di un resistente del ghetto o un partigiano o invece un compagno senza nome del torturatore? Del resto non soltanto gli occupanti stranieri erano responsabili delle esecuzioni, ma anche unità partigiane di varia provenienza.

Vale la pena qui tornare al primo quadro di questa serie. Il sottotitolo scelto da Wróblewski («con ufficiale della Gestapo» oppure «con SS») indica che il pittore suggeriva consapevolmente allo spettatore l'identità del carnefice. Peraltro non vera. Tale supposizione viene fuori solo dopo che gli esperti hanno analizzato attentamente il taglio e i colori dell'uniforme, nonché la forma e il modo di indossare la fondina della pistola. Ciò dimostra che qui non abbiamo a che fare né con un uomo delle SS né con un uomo della Gestapo. La camicia verde, i pantaloni alla zuava blu scuro, la fondina in pelle grezza cucita su misura per la pistola «nagant», dettagli, dipinti con molta precisione, che sono più vicini all'uniforme regolamentare di un ufficiale dell'Armata Rossa delle unità militari dell'NKVD chiamate Smiersz. Si fecero conoscere a Vilnius dopo la ritirata dell'esercito tedesco, quando cominciarono gli arresti e il disarmo dei reparti dell'AK²³. Le unità di Smiersz non compievano esecuzioni in pubblico, i suoi militari uccidevano però durante le cacce ai «collaborazionisti fascisti» per le strade, nei cortili, nei vicoli di molte città e nelle camere di tortura delle carceri. Non si sa se per caso Wróblewski non fu spettatore di questi scontri a Vilnius, ma di certo si orientava abbastanza bene con i modelli e gli stili delle uniformi sia tedesche che russe, in particolare le uniformi di coloro che portavano con sé la morte tra la popolazione civile

e seminavano la paura. Recenti ricordi possono risalire giusto al 1948, quando si sapeva di più sui processi e sulle esecuzioni dei membri dell'esercito di resistenza, condotto in Polonia per indicazione dell'NKVD e dei reparti di Smiersz. Di questi processi ne scriveva la stampa nazionale, presentando i fatti dalla «giusta» posizione, anche se non si poteva parlare di queste cose in pubblico. In queste situazioni Wróblewski poteva dare ai carnefici una identità tedesca con una certa cautela²⁴. E forse per lo stesso motivo non collocò i torturatori nei successivi dipinti di questa serie. E nelle sue altre opere i titoli che dava spesso ne offuscavano il vero significato.

Giocando con i simboli e camuffando il contenuto reale delle sue opere, l'artista di tanto in tanto flirtava con i responsabili attraverso opere corrette e «giuste». Il fatto è che era ancora molto giovane. O forse era anche presuntuoso, convinto di riuscire a superare in astuzia i funzionari e parte dei critici, e forse pensava che gli spettatori perspicaci avrebbero compreso comunque il giusto messaggio?

Quando si allontana dall'astrazione a favore del figurativismo, sperimenta anche il realismo socialista, prima, per finire gli studi (1952) e poi un po' per sfida:

«Siccome sono infelice mi occupo dei problemi del realismo socialista. Ho pensato tra le altre cose una profonda verità, che nessuno mi imporrà il realismo socialista se sarò io stesso a imporlo agli altri»²⁵.

Però questo stile ufficiale non gli riesce fino in fondo, la maggior parte dei (non molti) quadri di questo tipo sono un logorato «esercizio di pittura», come ricorda Janusz Bogucki. Nella scelta dei temi c'erano molte ambiguità, ben illustrate non solo nei molti guazzi, ma anche nei quadri a olio come *Fajrant w Nowej Hucie* (Pausa nel lavoro a Nowa Huta, 1954, vide p. 154), dove nella parte centrale del quadro colloca sé stesso insieme a sua moglie, di spalle allo spettatore, «colti in una passeggiata di festa» in mezzo agli operai in riposo.

Una simile ambiguità c'è in *Garbuska* (Gobba, 1955, vide p. 153), dipinto sul retro del ritratto della moglie che allatta il figlio al balcone (1954). La modela storpiata, forse una donna delle pulizie, sottratta alle sue mansioni e rivestita di nuovo, non a proprio agio nell'atto del posare e collocata davanti a uno sfondo di drappaggi disordinati, sembra che sia stata costretta a recitare un ruolo non suo, in un mondo che le è estraneo.

Infine, *Plaża* (Spiaggia, 1955, vide p. 148) il quadro completamente «privato», con la moglie in bikini rosso, che emerge sullo sfondo, la secondarietà del quale viene sottolineata dal taglio arbitrario delle altre figure, a una manca la parte superiore la testa, una seconda è visibile dalle ginocchia in giù. Si tratta di una composizione che consapevolmente imita l'inquadratura amatoriale delle foto delle vacanze, qui è stata utilizzata in modo del tutto consapevole, ma con un'intenzione nascosta che probabilmente rimarrà un segreto dell'artista.

Dopo *Fucilazioni* Wróblewski torna di rado apertamente al tema della guerra, fa eccezione la serie dipinta a inchiostro su carta di *Naloty* (Incursioni) del 1954²⁶; alcune delle quali verranno utilizzate da Wajda in *Lotna*. Un altro è il grande quadro *Nalot (Uwaga, nadchodzi)* (Attenzione, sta arrivando! Bombardamento aereo, vide p. 143), del 1955, quando dipinge anche *Matki (Antyfaszystki)* (Madri (Antifasciste), vide p. 138). Il primo assume una dimensione «privata» nel momento in cui presenta il ritratto delle figlie gemelle, note da molti studi su carta. La minaccia si può soltanto intuire sulla base del titolo e da quei fasci di luce dipinti in lontananza, «oltre la finestra», che penetrano il cielo. Poteva essere stato dipinto per la mostra *Przeciw wojnie, przeciw faszyzmowi* (Contro la guerra, contro il fascismo), in programma per l'Arsenale di Varsavia²⁷, e invece, persino questa scena che riguarda la memoria della guerra, importante e molto veritiera fu proposta come la proiezione della violazione della sicurezza familiare da parte di una nuova guerra, ancora molto temuta su entrambi i lati della cortina di ferro.

La borsa di studio che ricevette in aprile²⁸ gli servì per dipingere non un solo quadro, ma due. Il secondo fu appunto *Matki* (Madri), dal significato ben più complesso; nella prima visione l'immagine non ha niente a che vedere né con la guerra né il fascismo, si può avere l'impressione che, dando i titoli a entrambi i dipinti, Wróblewski abbia semplicemente deriso l'idea pomposa della mostra di Varsavia.

Madri è una composizione figurativa perfetta di colori raffinati, che si ricollega (di nuovo) alla vita privata dell'artista: in primo piano è presentato un bambino (il figlio Kitek) e sullo sfondo una giovane donna allatta al seno un neonato (la moglie Teresa e una delle gemelle). La seconda donna presentata nel mezzo, seduta su una sedia e con gli occhi chiusi, comincia a destare preoccupazione²⁹. Dorme? È morta? L'ombra

grigio-blu, posata con impasto espressivo sulla sua fronte, la avvolge con una nebbia leggera e si impossessa lentamente anche della donna sullo sfondo: le colora il viso, il collo e le braccia nelle quali culla il neonato. La sua prosa poetica privata, portata avanti sia in pittura che attraverso la critica d'arte, scritta per così dire «per il cassetto», è invariabilmente associata al morire e al raggiungere «la parte al di là». Pertanto, dipingendo immagini corrette, quasi propagandistiche, Wróblewski vi introduce di nascosto le sue ossessioni in modo implicito, suggerito solo dal modo di dipingere. Si possono trovare anche nei quadri «privati» dell'anno successivo. In *Pranie* (Biancheria stesa) (titolo dato dall'autore *Madre e figlia*, fig. 32) la biancheria stesa taglia la testa alla figura di donna in piedi nel mezzo. La seconda figura, collocata compositivamente in un piano più lontano, ma in scala esagerata, presenta una donna enorme che dorme sulla sedia, come se fosse presa da *Madri*. Il suo viso e il collo hanno delle ombre evidenti azzurre, come «sfiorata» dalla morte, come se fosse presa da un'altra realtà e dovesse rappresentare il fantasma di qualcuno accucciato in un angolo, che nell'interno dipinto non c'è. Qualcuno che è rimasto soltanto nella fantasia dell'artista e della cui presenza nulla sa chi stende i panni, eroina senza testa di questa scena.

La figura di donna che dorme su una sedia è stata schizzata e dipinta molte volte, e in effetti è quasi fusa insieme a questa sedia, compare come apparizione onirica materializzata dal sogno anche nella sceneggiatura scritta da Wróblewski per il film *Poczekalnia* (Sala d'attesa)³⁰. Catturata e proposta in molte figure compare anche in *Kolejka* (Fila), un quadro considerato di critica alla realizzazione delle attese sociali della seconda metà degli anni Cinquanta. Considerando l'ossessione per la morte che ciclicamente si presenta, bisogna prendere in considerazione anche un'altra possibilità, che forse non esclude la prima, ossia che tutte queste figure «sedificate (rese sedia)» e immerse in un'immobilità simile al sonno, «incantate», vengano anch'esse prese dal sogno. Trasferiti nella realtà creata dal pittore sono in un certo senso «per definizione» prive di vita. Commentando questi quadri per le necessità del film, Wajda scriveva a Wróblewski: «... il film è soggetto assolutamente alle stesse regole di ciascun quadro. A esempio in *Poczekalnia* (Sala d'attesa), dipingendo una sala d'attesa hai messo in scena

più o meno questo processo. Hai svelato la realtà che tutti aspettano qualcosa, che ci troviamo come in una sala d'attesa, ma è questa una sala d'attesa in generale, una sala d'attesa metafisica e quindi deve esprimere qualcosa di definitivo e senza via d'uscita, trasformi quindi i frammenti degli altri eroi in polvere, è un processo irreversibile, ma viviamo in un dato paese e quindi la sala d'attesa deve avere qualcosa di concreto, metti una targhetta con le scritte»³¹. Wróblewski però rinuncia alle didascalie in forma di sottotitoli, lascia soltanto una freccia che rimanda a oltre la cornice del quadro, in un nulla. Pertanto le figure «sedificate (rese sedia)» possono solidificarsi nell'attesa con il nulla.

Verso il quale si dirige anche il fantomatico *Autista* (fig. 33), al quale Wróblewski torna nel 1956. Presentato sopra una grande tela, sempre blu, ancora visto di specchio, vede davanti a sé qualcosa di diverso rispetto all'*Autista* del 1948 e ai presunti passeggeri. Nella stretta inquadratura ritagliata dal finestrino dell'abitacolo è dipinta un'astrazione che compare dal paesaggio grigio visibile attraverso il resto del finestrino. In questo caso l'autista è dunque lo stesso artista, che assorto nell'arte non si rende conto del fine reale verso il quale si dirige il suo veicolo. Oppure, piuttosto, l'astrazione che vede davanti a sé non è un altro mondo migliore, è dominata dalle migliori intenzioni e quindi è una visione bugiarda dello stesso nulla. Il veicolo quindi, e insieme a lui l'autore dell'opera, abbandona due mondi paralleli e incompatibili: l'arte impegnata e la realtà. Porta con sé soltanto l'astrazione, ma perché questa ormai non vuol più dire nulla.

Amara considerazione, soprattutto in un momento in cui la maggior parte dei pittori polacchi si avvicina proprio all'astrazione.

Questo grande ciclo di quadri, in un certo senso programmatici, viene concluso da *Zakochani* (Innamorati, fig. 34), che si riallaccia alla serie del 1949. Diversamente rispetto ai lavori precedenti qui la donna è abbracciata da una morte azzurra. Che l'uso del colore blu non sia ancora un mero trucco pittorico, ma che segni invece il processo di scomparsa nell'inesistenza, lo dice il modo di dipingere e la disposizione delle figure: il corpo nudo, blu, della giovane donna si delinea chiaramente sotto un abito che si lascia invece intravedere lievemente e astrattamente, la sua mano sinistra è trattenuta nella stretta dell'uomo morto, la mano destra sollevata in un gesto di commiato

diretto verso di noi, spettatori. Noi ci muoviamo davanti al dipinto, loro rimangono nell'inquadratura, sospesi sul confine tra la vita e la morte. Sembra che soltanto in questo quadro si trovi una ulteriore spiegazione alle delicate suggestioni sul tema costante del «contagio della morte», presente nei quadri dipinti alcuni mesi prima, i quali mostrano le «scene di genere in interno» apparentemente tranquille.

Un richiamo a questi quadri è stato rafforzato nei successivi, ultimi mesi di vita dell'artista. All'inizio del periodo politico del disgelo nel 1956, Wróblewski passa le prime tre settimane di novembre in viaggio in Jugoslavia, incontra gli artisti locali e gli scrittori, visita le mostre, i musei, le gallerie e le chiese ortodosse, ma la sua pittura in memoria di questo viaggio si concentra soltanto sulla specifica forma delle lapidi di quei luoghi. Rimangono in molti disegni, su carta e su tela, come se fosse rimasto incantato da quella nuova possibilità (e forma) di presentare la morte. «Lapidi» vengono dipinti parallelamente alle immagini trasparenti delle vittime di Hiroshima che riempiono tele e fogli di carta. È interessante che queste figure «senza corpo» riescono a avere sui quadri di Wróblewski la loro vita banale e spesso persino divertente, e così si discostano dal tradizionale pathos della propaganda in cui venivano mantenute (e ancora lo sono) le opere che ricordano la tragedia giapponese del 1945. Si può avere l'impressione che una tale veloce «evaporazione» dal mondo dei vivi potesse essere per un pittore un'eventualità seducente.

Un terzo argomento esplorato in questi ultimi mesi di vita fu lo studio del ritratto maschile. Si tratta di busti e di teste, che dapprima furono oggetto di esercizio coloristico e di trattamenti prettamente pittorici, per poi trasformarsi in maschere spettrali, teschi, come se l'artista tornasse allo stadio da cui era iniziata la sua via creativa nel 1944.³²

L'ultimo quadro, probabilmente non finito, presenta una «famiglia in interno». In realtà questo «interno» è piuttosto un vuoto astratto, nel quale sono fissati una donna, un uomo e un bambino, ciascuno di loro dipinto in una diversa convenzione, ciascuno a modo suo «sedificato (reso sedia)». I tre simbolici soli «protettori» delle figure dipinte sono qui forse una eco di quella serie segreta, cosmica, della fine degli anni '40. In alcune delle parti della composizione sono lasciate delle macchie bianche «non finite» che caratterizzano anche molti lavori su carta.

Proprio in riferimento a questo genere di trattamenti formali Ulrich Loock utilizzò la definizione DE.FI.CIEN.CY³³ inteso come una significativa mancanza di ulteriori spiegazioni nella pittura (e quindi anche nella narrazione), che rappresenta un elemento costitutivo dell'opera, e la apre a tutta una gamma di interpretazioni comprese «tra» le superfici definite dalla pittura.

La carenza in questo caso può significare la non-realtà, un vuoto tanto metafisico (di cui parlava Wajda nella lettera al pittore) quanto esistenziale.

Ciò di cui fu partecipe e testimone durante gli anni della guerra segna in maniera molto particolare sia la sua vita che la sua attività creativa, la cui immediata interpretazione non fu a lungo possibile per la formazione della memoria polacca collettiva, attraverso le direttive politiche che arrivavano da Mosca, e per la limitazione dell'apparato concettuale che avrebbe potuto aprire le opere verso una nuova direzione del pensiero. Incompreso in vita, cominciò a essere scoperto soltanto dopo la sua prematura e tragica morte.

Non del tutto però. E non subito. La familiarizzazione con la sua opera durò decine di anni. Molte generazioni di critici polacchi hanno studiato il fenomeno specifico della sua arte, e i pittori del Gruppo di Varsavia ne hanno discusso animatamente negli anni '90. Ogni qualche anno, cominciando dalle due diverse mostre dopo la sua morte già menzionate, venivano realizzate delle esposizioni che proponevano nuovi approcci al fenomeno enigmatico, come era e è ancora, la sua pittura.

Fino alla menzionata scrupolosa retrospettiva esposta alla Galleria Zachęta di Varsavia (1995), non erano state esposte le sue prove dove si confronta con il realismo socialista, o con il realismo inteso in maniera più ampia e generale, come se i critici e i curatori si vergognassero dell'artista per il fatto che accanto alle straordinarie opere astratte e alla terribile serie di Fucilazioni, come di molte altre, contraddistinte da un simbolismo delle tele difficile da interpretare, avesse utilizzato metodi creativi logori, inaccettati (e inaccettabili in quegli anni).

Gli esperti stranieri si unirono in questa ricerca soltanto dopo il 2014, quando Ulrich Loock espose alla Galleria d'arte Browar di Poznań un intrigante confronto tra Wróblewski e due artisti belgi: René Daniels e Luc Tuymans. La vicinanza dei lavori su carta di questi tre artisti lontani di generazione, fece emergere

una loro caratteristica difficilmente riscontrabile, eppure comune, che è la visibile intenzione di «scollare» la pittura dal terreno, indicando la sua illusorietà e rimandando così lo spettatore al mondo esistente al di là del quadro. E soprattutto, cosa che sottolinea il curatore della mostra, evidenzia la loro distanza dall'astrazione e la concentrazione dell'attenzione sulla figura estrapolata da qualsiasi narrazione, sospesa «nel nulla», qualità caratteristica della maggior parte delle composizioni a olio di Wróblewski, in particolare di quelle del primo periodo (1948–1949), che si riferivano alla guerra da poco finita.

La mostra *Recto/verso*, trasferita dal MSN di Varsavia al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia di Madrid ispirò il direttore di quel museo al tema

dell'isolamento dell'artista oltre la cortina di ferro e al suo coinvolgimento nella realtà del dopoguerra.

Manuel Borja Vilel nell'introduzione al catalogo, scritta insieme a Joanna Mytkowska, sottolinea la presa di posizione politica dell'artista, consapevole della necessità di arrendersi all'ambivalenza del mondo, allo scompiglio del tempo della ricostruzione e alla ricerca di una via d'uscita dal vuoto di essere eredi di Auschwitz. «Wróblewski non trovò mai posto nel suo tempo, cosa che paradossalmente gli ha permesso di trovarlo nel nostro»³⁴ („Wróblewski never found his place in his own time, which is paradoxically what allows him to find his place in ours.»).

È un'osservazione molto pertinente, poiché l'attualità della sua opera cresce esibizione dopo esibizione.

Note:

¹ *Unikanie stanów pośrednich. Andrzej Wróblewski (1927–1957)* (Evitare gli stati di mezzo. Andrzej Wróblewski), a cura di M. Ziółkowska e W. Grzybała, Istituto Adam Mickiewicz, Hatje Cantz Verlag, Varsavia 2014.

² Waldemar Baraniewski spiega questa serie con la lettura di *Klechdy sezamowe*, di Bolesław Leśmian: *Pamięć obrazów/obrazy pamięci* [in:] *Perspektywa wieku dojrzewania* (Memoria di immagini/immagini di memoria (in) Prospettiva dell'adolescenza), Catalogo della mostra, Muzeum Śląskie, Katowice, 2018, s.188.

³ Tutte le informazioni sulle date dei quadri sono tratte dal *Catalogo dei quadri a olio* pubblicato da Anna Król [in:] *Andrzej Wróblewski*, a cura di Z. Gołubiew, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Muzeum Narodowe w Krakowie, Fundacja Instytut Promocji Sztuki, 1998.

⁴ U. Loock, *DE.FI.CIEN.CY*, Catalogo della mostra, Distanz i Art Stations Foundation, Poznań 2015.

⁵ Picasso fu in Olanda nel 1905, passò qualche settimana a Alkmaar, dove dipinse tra gli altri il quadro *Les trois Hollandaises*, nei toni dell'azzurro. Wróblewski lo poté vedere durante il viaggio studio di due mesi in Danimarca e Olanda nel 1947.

⁶ Giorgio Agamben sviluppa la concezione del quadro come inquadratura sospesa di un film nel saggio *Uwagi o gestach* (Osservazioni sui gesti), pubblicato in: *Agamben, Przewodnik Krytyki Politycznej*, (Agamben, Guida di Krytyka Polityczna) 2010, traduzione di Paweł Mościcki.

⁷ K.R. Hryszko, *Ludomir Sleńdziński. Życie i droga twórcza*, (Ludomir Sleńdziński. Vita e via creativa), [in:] A. Hendzel-Andreew e in., *Galeria Sleńdzińskich w Białymstoku*, (La Galleria di Sleńdziński a Białystok), Białystok 2004, p. 38.

⁸ La prima fu a Cracovia al Museo Nazionale e la seconda a Varsavia, alla Galleria Nazionale d'arte Zachęta.

⁹ Insieme a Marta Dziewańska: *Andrzej Wróblewski: Recto/verso, 1948–1949, 1956–1957*, Museo di Arte Contemporanea (MSN), Varsavia, 12.02–17.05.2015.

¹⁰ *Andrzej Wróblewski 1927–1957*, Zachęta – Galleria Nazionale d'Arte, Varsavia 1995; ripetuta al Museo Nazionale di Cracovia.

¹¹ *Andrzej Wróblewski nieznan* (Andrzej Wróblewski sconosciuto), a cura di J. Michalski, Galeria Zderzak, Cracovia 1993.

¹² I carnefici sono presenti in alcuni degli schizzi preparatori, l'artista li ha cancellati in fase di pittura.

¹³ G. Niziołek, *W polskim teatrze Zagłady* (Nel teatro polacco dello Sterminio), op.cit.

¹⁴ Joanna Kordjak scrive una interessante sul tema della decapitazione dei personaggi nei quadri di Wróblewski in *Andrzej Wróblewski, Recto/verso*, MSN, Varsavia, 2016, op.cit.

¹⁵ A eccezione della zona del ghetto di Vilnius.

¹⁶ A. Bubnys, *Eksterminacja Żydów wileńskich i dzieje getta wileńskiego 1941–1944* (Lo sterminio degli ebrei di Vilnius e la storia del ghetto di Vilnius 1941–1944), „Pamięć i Sprawiedliwość” 2010, nr 9/2 (16), pp. 229–272.

¹⁷ K. Sakowicz, *Dziennik 1941–1943* (Diari 1941–1943), a cura di M. Wardzyńska, IPN, Varsavia 2014.

¹⁸ J. Mackiewicz, *Ponary-Baza*, „Aquila Bianca”, Roma 1945, nr 35 (170), ristampato in: *Nie trzeba głośno mówić* (Non si deve parlare a voce alta), Wydawnictwo Kontra, Londra 2012.

¹⁹ Una stella di Davide cucita sugli abiti.

²⁰ Erano invece obbligatorie le strisce bianco-azzurre sulle maniche.

- ²¹ Affascinato dall'opera di Wróblewski Andrzej Wajda allo stesso modo (errato) contrassegnò gli ebrei che entravano nel ghetto nel suo *Sansone*.
- ²² L'argomento (e il sottotitolo) del quadro si riferisce all'esecuzione degli abitanti di Bydgoszcz nell'autunno 1939.
- ²³ Secondo diverse fonti subito dopo aver attraversato il confine della Polonia prebellica, reparti speciali dell'NKVD arrestarono circa ventimila cittadini polacchi, i quali secondo l'apparato di sicurezza dell'Unione Sovietica erano loro nemici e del partito comunista polacco appena formato. Molti membri dell'AK arrestati furono deportati chissà dove in URSS, dove morirono nei gulag. Dal 1945 su territorio polacco furono allestite delle prigioni speciali e campi dall'NKVD e da Smiersz, il più famoso era Il Campo Speciale NKVD numero 10 di Rembertow, dove finirono i membri dell'AK arrestati e non solo.
- ²⁴ Wróblewski non ha mai dato un titolo agli altri quadri di questa serie.
- ²⁵ Lettera non datata a Anna Porębska, citata in M. Tarabuła, [in:] *Andrzej Wróblewski*, a cura di Z. Gotubiew, Galleria di Arte Contemporanea Zachęta, Museo Nazionale di Cracovia, Fundacja Instytut Promocji Sztuki, 1998, s. 178.
- ²⁶ Titolo dato, in maggioranza non datate.
- ²⁷ Mostra Nazionale di Giovani Artisti *Przeciw wojnie – przeciw faszyzmowi* (Contro la guerra . contro il fascismo), organizzata in occasione della Conferenza Mondiale dei Giovani e degli Studenti, inaugurata il 21 luglio 1955.
- ²⁸ A. Król, *Katalog obrazów olejnych* (Catalogo dei quadri a olio), op. cit., p. 120.
- ²⁹ Anche le donne visibili negli studi e negli schizzi per questo quadro hanno gli occhi chiusi.
- ³⁰ Ł. Ronduda, *Exhibition as film: Exploring Andrzej Wróblewski's Waiting room scenario*, [in:] *Andrzej Wróblewski Recto / Verso*, Museo d'Arte Contemporanea, Varsavia 2015, p. 187.
- ³¹ Lettera di Wajda a Wróblewski del gennaio 1957, [in:] *Wróblewski według Wajdy* (Wróblewski secondo Wajda), a cura di A. Król, Cracovia 2015, op.cit., p. 39–40.
- ³² Il diciassettenne Wróblewski si fece all'epoca un ex-libris con un teschio
- ³³ U. Looock, *DE.FI.CIEN.CY*, Catalogo della mostra, Distanzi Art Stations Foundation, Poznań 2015.
- ³⁴ *Andrzej Wróblewski, Recto/verso*, 2015, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia [catalogo della mostra].

Elenco delle figure:

- fig. 26.** Andrzej Wróblewski, *Città sommersa I*, 1948, olio su tela, 89×119,5 cm, collezione privata
- fig. 27.** Andrzej Wróblewski, *Astrazione biologica*, 1948, olio su tela, 120×90 cm, collezione privata
- fig. 28.** Andrzej Wróblewski, *(La passeggiata degli innamorati con il sole)*, 1949, olio su tela, Museo Nazionale di Cracovia
- fig. 29.** Andrzej Wróblewski, *Figlio con madre uccisa*, 1949, olio su tela, 119,5×70 cm, Museo Nazionale di Cracovia
- fig. 30.** Andrzej Wróblewski, *Fucilazione "di Poznań" (Fucilazione II)*, [1949], olio su tela, 200×275 cm, Museo Nazionale di Cracovia
- fig. 31.** Andrzej Wróblewski, *Fucilazione degli ostaggi*, 1949, olio su tela, 128×200 cm, Museo Distrettuale di Toruń
- fig. 32.** Andrzej Wróblewski, *Biancheria stesa*, 1956, olio su tela, 150×120 cm, Museo Nazionale di Varsavia
- fig. 33.** Andrzej Wróblewski, *Autista*, 1956, olio su tela, 132×200,5 cm, collezione privata
- fig. 34.** Andrzej Wróblewski, *Innamorati*, 1956–1957, olio su tela, 170×100 cm, Museo d'Arte di Łódź



Autoportret, [Autoportret na żółtym tle]
Self-portrait, [Self-portrait on the Yellow Background]
Autoritratto, [Autoritratto su sfondo giallo]
1949

Starak Collection

Oto jest nowa, wyższa forma życia:
życie w ruchu.
Od urodzenia, poprzez pierwsze pocałunki
aż do niestawnej śmierci
przez zupełne wypróżnienie jąder
jestem w stałym ruchu
cały czas jadę z szybkością
stu kilometrów na godzinę
co nieuchronnie zwalnia
każdy ruch, podnoszenie ręki z jedzeniem do ust
moje spojrzenie biegnie wolno
bo równocześnie pędzi sto kilometrów na godzinę
lecz zawsze zdąży spostrzec
jak przemijają koło mnie ludzie
i jak życie
przebiegam przez sto razy więcej zdarzeń
niż ten, co chodzi normalnie po ziemi
choć moje poruszenia są wolne
mój dzień ma tylko trzy godziny
zanim otworzę oczy
trzydzieści słupów telegraficznych mnie minęło
i stado koni, z których jeden niesforny

stratował na śmierć chłopca którego matka
nie mogąc się pogodzić że go niema
już zapomniała o tym żaląc się sąsiadkom
które znalazły niemowlę w gazecie
– otworzyłem oczy
I najpierw spojrzałem w niebo
w tym czasie słońce przebiegło aż do zenitu
i z ogromnego zwału chmur na wschodzie
któremu wyrosły długie pasma obłoku
nie został[0] śladu
a na zachodzie tymczasem
zrodziła się burza pędząc na przdzie
kilkanaście pierzastych szybkobiegaczy
jej potężne ciało
[kor]onujące kilka kolejnych porywów wiatru
przeleciało nade mną kiedy patrzyłem w niebo
jadąc z szybkością stu kilometrów na godzinę
i jeszcze kątem oka ujrzałem całą przeciwną stronę horyzontu
pokrytą tumanem deszczu przerywaną wężami błyskawic
i wtedy właśnie postanowiłem wstać
i zanim umyłem się i zjadłem
pędząc sto kilometrów na godzinę
przeleciały koło mnie kolejno dwie wielkie stolicy
w których w tym czasie tysiąc ludzi
popęłniło morderstwa lub kradzieże
z tego zaledwie stu złapano a czterystu jest podejrzanych
a jednocześnie milion różnych mężczyzn
brunetów
arktycznych

szczyptych
łysych w okularach
młodzieńców z rumieńcami
ściskało kochając tyleż dziewcząt i kobiet
których piersi
okrągłe, zwisające
twarde i zmiędlone
jednakowo podnosiły się w przyspieszonym, gorącym oddechu
I także w tym czasie
rozpoczął karierę, został Dyktatorem
i poszedł na wygnanie
pewien obywatel jednego z tych miast
jego nazwiska nie zdążyłem jednak zapamiętać,
jadąc sto kilometrów na godzinę,
bo właśnie przesiadłem się bliżej okna
aby te parę chwil które mię dzieliły
od jednego ze zmierzchów
spędzić na przypatrywaniu się z
okien mojego pojazdu
jak rozpoczęły się żniwa
i cała wieś zeszła się na nabożeństwo
ale oto kilka furmanek jedzie na zabawę do powiatu
gdzie w sądzie zeznaje chłopak któremu przyjaciel najbliższy
dał na przechowanie kasę sąsiedniego sklepu
w którym niedawno kupował świece
ojciec byłego studenta z miasta które przed chwilą mijalem
byłego bo właśnie w tej chwili usunięto go z Uniwersytetu
ponieważ w bocznym korytarzu chciał zgwałcić swoją koleżankę
która przyrzekła swoją cnotę

*pewnemu inżynierowi
którego willę
na przedmieściach któregoś z tych miast
mijałem przecież niedawno w momencie kiedy
suka,
ulubienica rodziny mieszkającej w suterenach i pełniącej
funkcje dozorczy etc.
urodziła sześć ślicznych bezbronnych szczeniaczków
jeden z nich, widzę właśnie, biega już
z łańcuchem na szyi tu w tym folwarku
widocznie został kupiony już przez tego tu oto
skąd znam tę twarz?
nie mogę przypomnieć
zmierzch zapada, a z nim otacza
mię morze światła
czy to nowe miasto? Boże ile ich jest
pora spać
zdaje się jadę przez góry
trzeba spać szybko minął dzień.*

*Behold a new, higher form of life:
life in motion.
From birth, through first kisses
to infamous death by
a complete emptying of testicles
I am in constant motion
riding continuously at the speed
of one hundred kilometres per hour
which inevitably slows
my every move, each time I lift up a hand with food to my mouth
my gaze moves slowly
as at the same time it rushes at one hundred kilometres per hour
but it will always spot
how the people pass next to me
and how in life
I run through a hundred times more events
than the one who normally walks this earth
though my moves are slow
my day has only three hours
until I open my eyes
thirty telegraph poles passed me
and a herd of horses, one of which, unruly*

*trampled to death a young boy whose mother
unable to cope with the fact he was gone
forgot about it already, complaining to her neighbours
who found a newborn wrapped in newspaper
– I opened my eyes
And first I looked into the sky
this was when the sun reached its zenith
and the massive wall of clouds in the east
with long smudges growing out of it
vanished without a trace
at the same time in the west
emerged a storm which drove
several cirrus-like sprinters
its massive body
crowning several successive gusts of wind
flew over me as I watched the sky
riding at one hundred kilometres per hour
and out of the corner of my eye I saw the whole opposite side of the horizon
covered in a sheet of rain split by the snakes of lightning
this was when I decided to get up
and before I washed myself and ate
rushing at one hundred kilometres per hour
two major capitals of countries flew past me
at which instant a thousand people in each of them
committed murders or thefts
out of which only a hundred were caught, while four hundred are suspects
and at the same time a million different men
dark-haired
arctic*

*bald in eyeglasses
young and blushing
held in their arms
an equal number of girls and women
whose breasts
round and saggy
firm and worn out
equally rose and fell down with the rapid, hot breath,
also in that time
a certain citizen of one of those cities
began his career, became a Dictator
and was sent into exile
I couldn't however remember his name,
riding at one hundred kilometres per hour,
as I had just changed seats, and sat by the window
so that I could spend those few precious moments
before one of the dusks
looking out from
the windows of my vehicle
at the beginning of the harvest
and the whole village gathered together for a mass
but here a couple of horse carts make their way to a party in the town
there a young boy testifies in the court his closest friend
gave him the money from a nearby shop for safekeeping
where the father of a former student from a city I passed a while ago
recently bought some candles
former as he was expelled from the University at that very moment
because in a side corridor he attempted to rape his female colleague
who promised her virginity*

*to one engineer
whose villa
in the suburbs of one of those cities
I passed quite recently at a time when
the bitch,
the favourite pet of a family living in a basement flat and working
as caretakers etc.
gave birth to six harmless puppies
one of which, as I can already see, is running
with a chain on its neck in this very estate
apparently it was bought by this here man
where did I see this face before?
I can't remember
the dusk is falling, and along with it
I am surrounded by a sea of lights
is it a new city? My god, how many of them there are
time to sleep
it seems I'm riding through the mountains
I must sleep the day passed quickly.*

tr. Krzysztof Kościuczuk

*Ecco qui una nuova, superiore forma di vita:
la vita in movimento.
Fin dalla nascita, attraverso i primi baci
sino alla morte infame tramite
completo svuotamento dei testicoli
sono in costante movimento
vado veloce continuamente
cento chilometri all'ora
cosa che inevitabilmente rallenta
ogni movimento, alzare la mano col cibo alla bocca
il mio sguardo corre lentamente
perché intanto corre cento chilometri all'ora
ma riesce sempre a vedere
le persone e la vita
che mi passano accanto
Corro cento fatti oltre
di chi cammina di norma sulla terra
anche se i miei movimenti sono lenti
il mio giorno ha soltanto tre ore
prima ch'io apra gli occhi
trenta pali del telegrafo mi hanno superato
e un branco di cavalli, di cui uno ribelle*

*ha calpestato a morte un ragazzo, la cui madre
non riuscendo a accettare che lui non ci fosse
se ne era dimenticata, e si lamentava coi vicini
che avevano trovato un neonato in un giornale*

– Aprii gli occhi

*E dapprima scorsi il cielo
nel frattempo il sole aveva raggiunto lo zenith
e della enorme cortina di nubi a est
sulle quali crescevano lunghe corsie di nuvole
non era rimasta traccia
e intanto a ovest
nasceva una tempesta che si precipitava oltre
una dozzina di velocisti piumati
il loro corpo potente
coronavano alcune successive raffiche di vento
volvano sopra di me quando guardavo il cielo
correndo alla velocità di cento chilometri all'ora
e ancora con la coda dell'occhio scorsi l'intera opposta parte dell'orizzonte
coperta da una nuvola di pioggia interrotta da serpentine di lampi
proprio allora decisi di alzarmi
e prima di essermi lavato e aver mangiato
correndo cento chilometri all'ora
mi passarono accanto altre due grandi capitali
dove in quel momento migliaia di persone
commettevano omicidi o furti
di questi quasi un centinaio furono presi e quattrocento indiziati
e ancora un milione di uomini differenti
di mori
artici*

*magri
pelati con gli occhiali
gioventù con le gote rosse
si stringevano amando tante ragazze e donne
i cui seni
tondi, sporgenti
duri e appassiti
si alzavano simultaneamente con un caldo, affrettato respiro
E ancora in quel momento
iniziò la carriera, divenne Dittatore
e finì in esilio
un certo cittadino di una di quelle città
il cui cognome non feci in tempo comunque a ricordare,
correndo a cento chilometri all'ora
perché appunto mi spostai vicino alla finestra
per passare almeno quel paio di attimi che mi dividevano
da uno dei crepuscoli
a osservare dalla
finestra del mio veicolo
l'iniziare dei raccolti
e tutto il villaggio si radunò per la celebrazione
ma ecco dei carri che vanno alla festa in paese
dove in tribunale testimonia un ragazzo, a cui il migliore amico
aveva dato in custodia la cassa del negozio vicino
nel quale poco prima aveva comprato le candele
il padre dell'ex studente della città che un attimo prima avevo passato
ex, perché appunto in quel momento era stato espulso dall'Università
perché in un corridoio laterale voleva violentare una sua amica
che aveva promesso la sua virtù*

*a un certo ingegnere
la cui villa
nel sobborgo di una di quelle città
avevo passato per l'appunto poco prima nel momento in cui
una cana,
la preferita della famiglia che abita nel seminterrato e svolge
la funzione di custode etc.
aveva partorito sei deliziosi innocenti cuccioletti
uno dei quali, lo vedo adesso, corre già
con la catena al collo qui in questa fattoria
evidentemente è stato comprato da questo qui ecco
da dove conosco quel viso?
Non riesco a ricordare
il crepuscolo scende, e con esso mi attornia
un mare di luci
È questa una nuova città? Dio quante ce ne sono
È tempo di dormire
sembra, passo per le montagne
bisogna dormire il giorno è passato in fretta.*





[Kompozycja abstrakcyjna, Kompozycja abstrakcyjna w czerni, bieli i błękitach]
[Abstract Composition, Abstract Composition in Black, White, and Blue]
[Composizione astratta, Composizione astratta in bianco, nero e blu]
niedatowana | undated | non datata

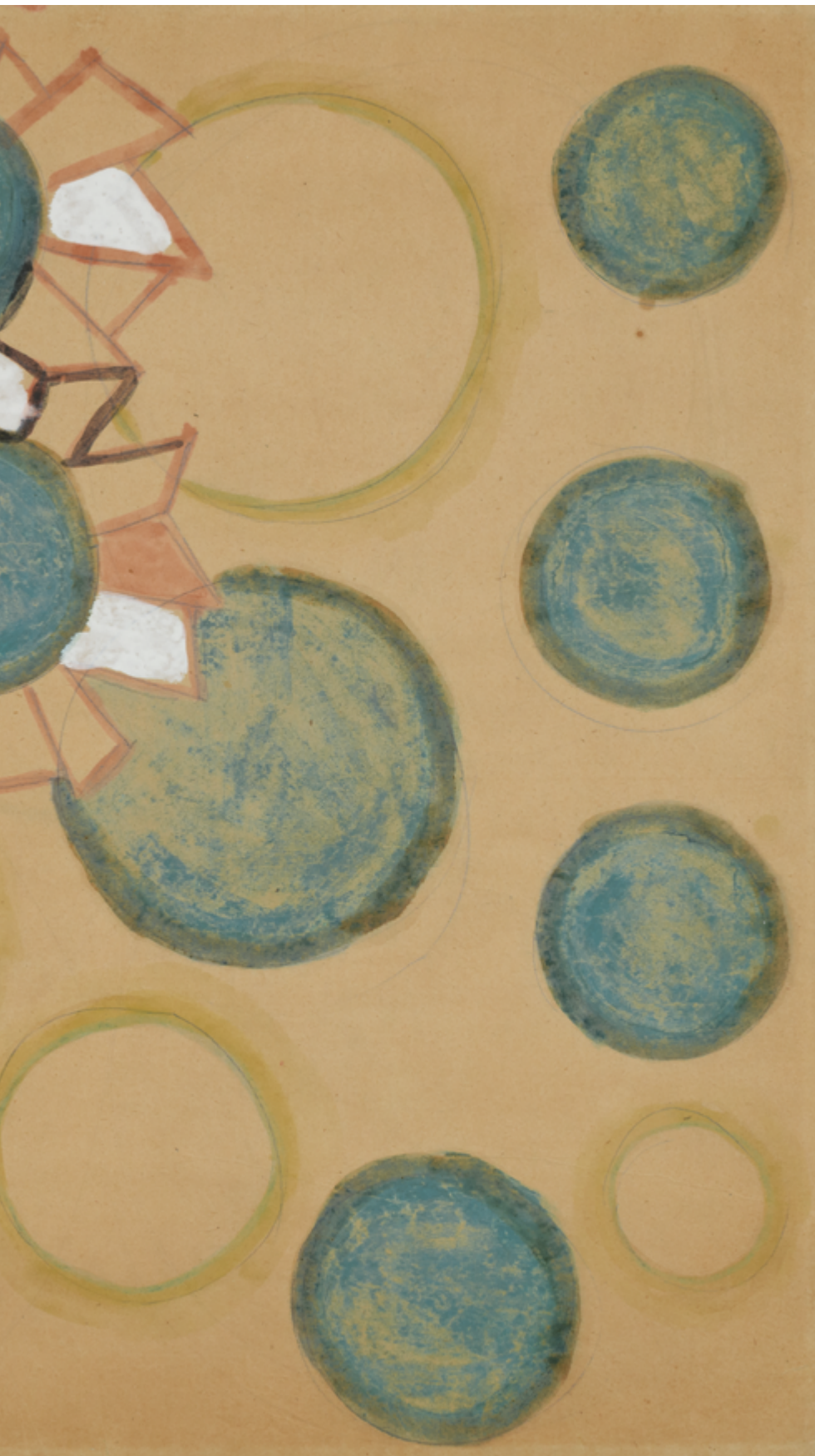
Starak Collection



(Kobieta – abstrakcja)
(Woman – Abstraction)
(Donna – astrazione)
niedatowana | undated | non datata

Starak Collection





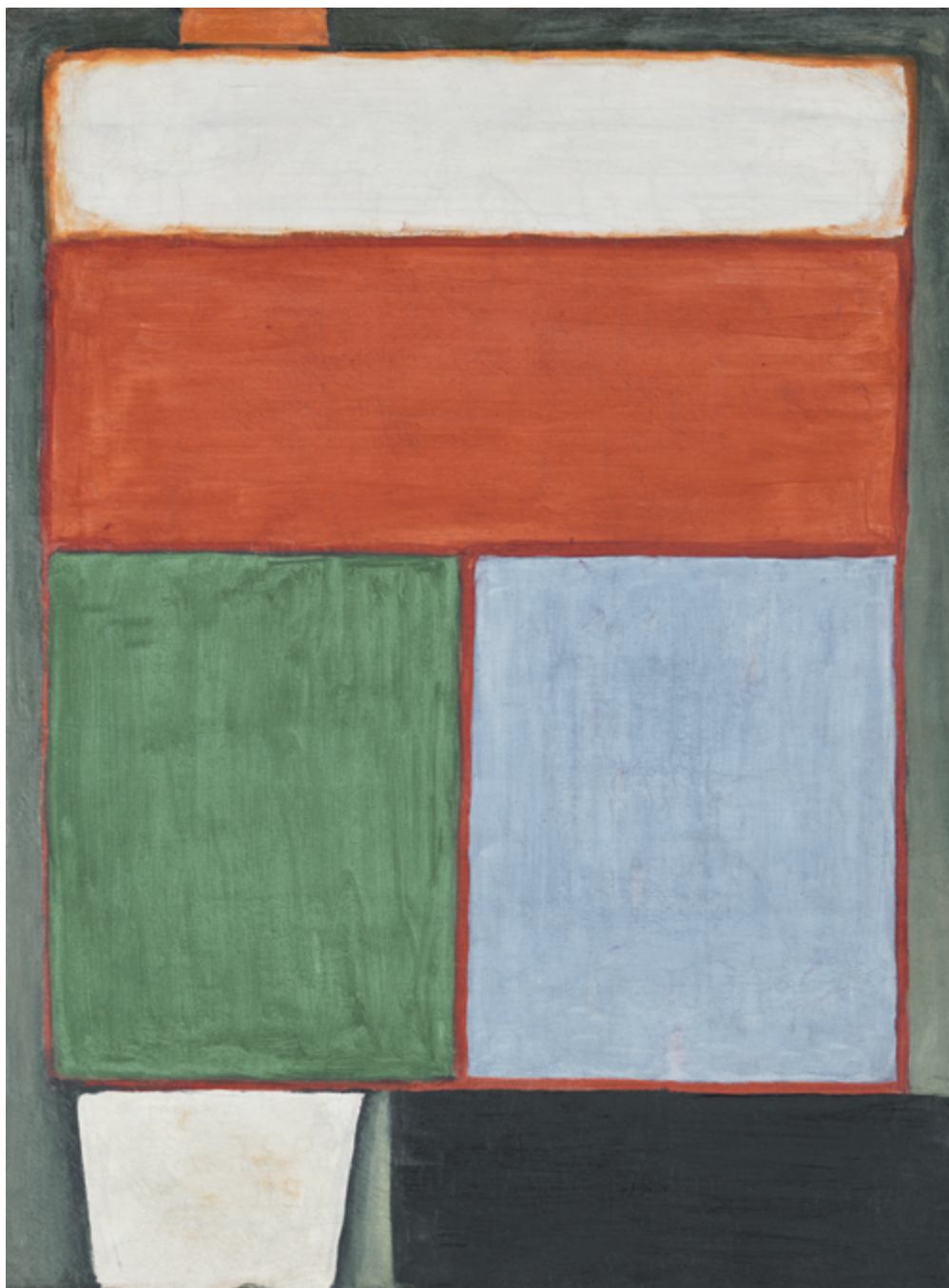
[Kompozycja abstrakcyjna]
[Abstract Composition]
[Composizione astratta]
niedatowana | undated | non datata

Starak Collection



(Autobus zimą)
(Bus in the Winter)
(Autobus in inverno)
niedatowana | undated | non datata

Starak Collection



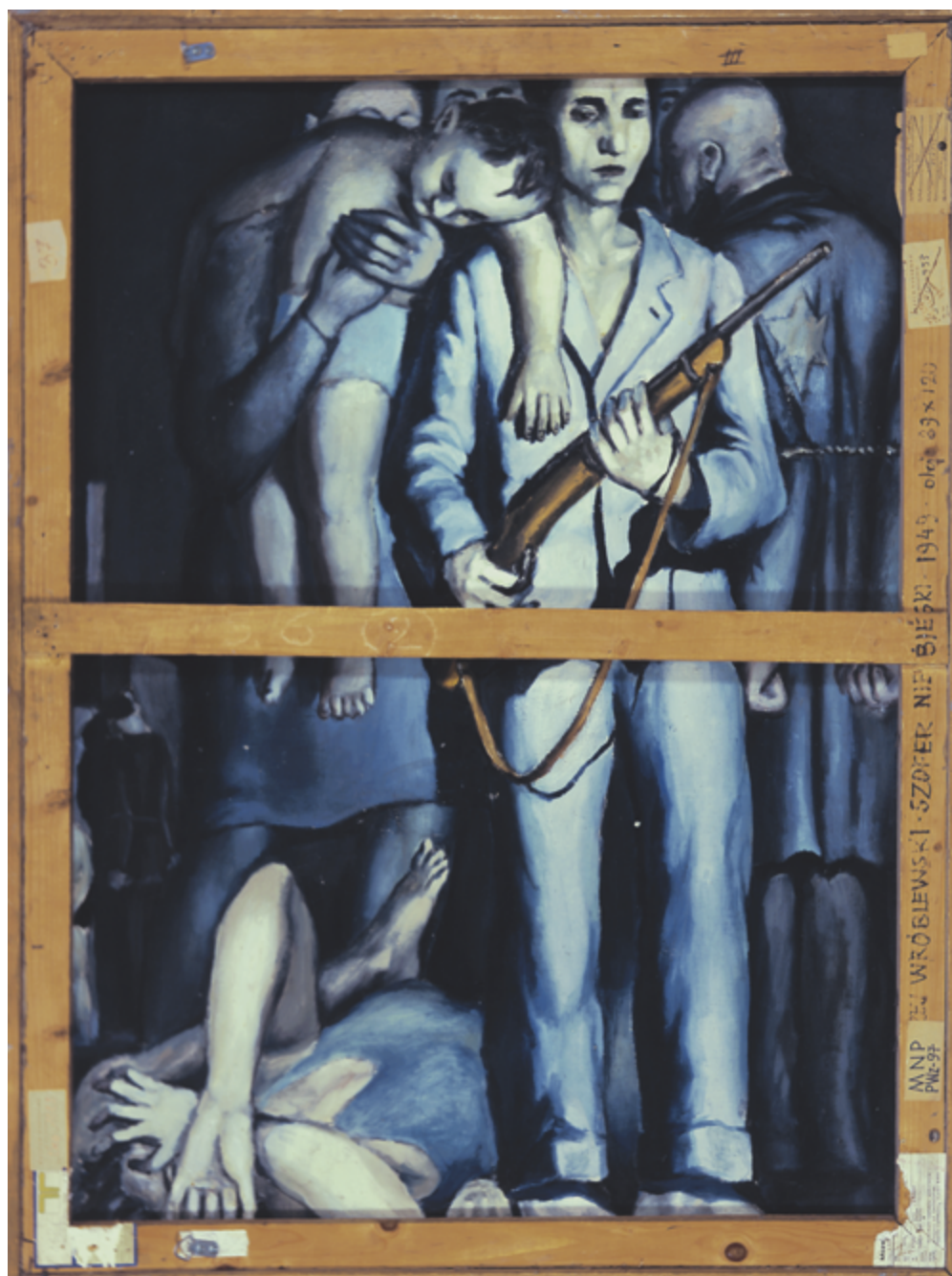
[Abstrakcja geometryczna]
[Geometric Abstraction]
[Astrazione geometrica]
niedatowana | undated | non datata

Starak Collection



Szofer, (Szofer niebieski)
Chauffeur, (Blue Chauffeur)
Autista, (Autista blu)
1948

kolekcja prywatna | private collection | collezione privata



Likwidacja getta
Liquidation of the Ghetto
Liquidazione del ghetto
1949

kolekcja prywatna | private collection | collezione privata





Ślubna fotografia, (Młoda para z bukietem)
Wedding Photograph, (Married Couple with a Bouquet)
Fotografia di matrimonio, (Giovane coppia con bouquet)
1949

Starak Collection



Oświadczyzny
Proposal
Fidanzamento
1956

Muzeum Narodowe we Wrocławiu | National Museum in Wrocław | Museo Nazionale di Wrocław



Spacer zakochanych
Walk of the Lovers
La passeggiata degli innamorati
1956

Starak Collection



(On i Ona), (Kompozycja figuralna nr 869)
(Him and Her), [Figural Composition no. 869]
(Lui e Lei), [Composizione di figure n. 869]
niedatowana | undated | non datata

kolekcja prywatna | private collection | collezione privata



(Starzy), [Kompozycja figuralna nr 871]
(Old People), [Figural Composition nr 871]
(Vecchi) [Composizione figurate n. 871]
1955

Starak Collection



[Para]
[The Couple]
[Coppia]
niedatowana | undated | non datata

Starak Collection



(Ślub)
(Wedding)
(Matrimonio)
niedatowana | undated | non datata

Starak Collection



(Małżeństwo II)
(Married Couple II)
(Matrimonio II)
niedatowana | undated | non datata

Starak Collection





(Głowa dziewczynki), [Głowa dziewczynki nr 1028]
(Head of a Girl), [Head of a Girl no.1028]
(Testa di ragazza), [Testa di ragazza n.1028]
niedatowana | undated | non datata

Starak Collection



(Dwa akty kobiece)
(Two Female Nudes)
(Due nudi femminili)
niedatowana | undated | non datata

Starak Collection



(Łyżwiarka), [Łyżwiarka nr 992]
(Female Skater), [Female Skater no. 992]
(Pattinatrice), [Pattinatrice n. 992]
niedatowana | undated | non datata

Starak Collection



(Głowa kobieca), [Głowa kobieca nr 1068]
(Head of a Woman), [Head of a Woman nr 1068]
(Testa di donna), [Testa di donna n.1068]
niedatowana | undated | non datata

kolekcja prywatna | private collection | collezione privata





Kolejka trwa
The Queue Continues
La coda continua
1956

Starak Collection



(Profil)

(Profile)

(Profilo)

niedatowana | undated | non datata

kolekcja prywatna | private collection | collezione privata



[Studium kobiety]
[Study of a Woman]
[Studio di donna]
niedatowana | undated | non datata

Starak Collection



[Szkic do Ukrzeslowienia, Kompozycja figuralna, Studium kobiety]
[Sketch for Chairing, Figural Composition, Study of a Woman]
[Schizzo per Inchiodati alla sedia, Composizione figurata, Studio di donna]
niedatowana | undated | non datata

Starak Collection



[Szkic do Dworzec, (Poczekalnia – biedni i bogaci)]
[Sketch for Train Station, (Waiting Room – the Rich and the Poor)]
[Schizzo per La stazione, (Sala d'attesa - poveri e ricchi)]
niedatowana | undated | non datata [1949]

Starak Collection



Matki, Antyfaszystki
Mothers, Anti-Fascists
Madri, Antifasciste
1955

Muzeum Narodowe w Warszawie | National Museum in Warsaw | Museo Nazionale di Varsavia





Portret sosowaty, Portret z czerwoną gębą
Sauce-ish Portrait, Portrait with a Red Face
Ritratto in salsa, Ritratto con volto rosso
1956

Starak Collection



[Dziecko z wyciągniętymi rękami, Kitek]
[Child with Outstretched Arms, Kitek]
[Bambino con le braccia tese, Kitek]
1955

Starak Collection





Uwaga, nadchodzi!, Nalot
Look Out, it Comes! Air Raid
Attenzione, sta arrivando! Bombardamento aereo
1955

Starak Collection



[Kompozycja figuralna nr 761]
[Figural Composition no. 761]
[Composizione figurata n. 761]
niedatowana | undated | non datata

Starak Collection



(Teresa), [Kompozycja figuralna nr 371]
(Teresa), [Figural Composition no.371]
(Teresa), [Composizione figurata n. 371]
niedatowana | undated | non datata

kolekcja prywatna | private collection | collezione privata



[Teresa i Kitek, Kompozycja figuralna nr. 548]
[Teresa and Kitek, Figural Composition no. 548]
[Teresa e Kitek, Composizione figurata n. 548]
niedatowana | undated | non datata

Starak Collection



[Teresa i Kitek, Kompozycja figuralna nr 549]
[Teresa and Kitek, Figural Composition no. 549]
[Teresa e Kitek, Composizione figurata n. 549]
niedatowana | undated | non datata

Starak Collection



Plaža, Na plaży
The Beach, On the Beach
Spiaggia, Sulla spiaggia
1955

Starak Collection







(Głowa kobieca), [Głowa nr 969]
(Head of a Woman), [Head no.969]
(Testa di donna), [Testa n.969]
niedatowana | undated | non datata

Starak Collection





Garbata, Kobieta we wnętrzu
Hunchback, Woman in an Interior
Donna gobba, Donna in interno
1955

Starak Collection



Fajrant w Nowej Hucie
Break at Work in Nowa Huta
Pausa lavoro a Nowa Huta
1954

Starak Collection





Portret z wnętrzem
Portrait with Interior
Ritratto con interno
1952

Starak Collection



(Mężczyzna na ławce)
(Man on a Bench)
(Uomo su una panchina)
niedatowana | undated | non datata

Starak Collection



Koń by się uśmieał
Enough to Make a Horse Laugh
Far ridere i cavalli
1956

Starak Collection



(Krowa na platformie)
(Cow on a Platform)
(Mucca su piattaforma)
niedatowana | undated | non datata

Starak Collection



[Konie nr 1092]

[Horses nr 1092]

[Cavalli n. 1092]

niedatowana | undated | non datata

Starak Collection



(Traktor)
(Tractor)
(Trattore)
niedatowana | undated | non datata

Starak Collection



(Przedmieście), [Pejzaż miejski nr 416]
(Suburb), [Cityscape no. 416]
(Sobborghi), [Paesaggio urbano n. 416]
niedatowana | undated | non datata

Starak Collection



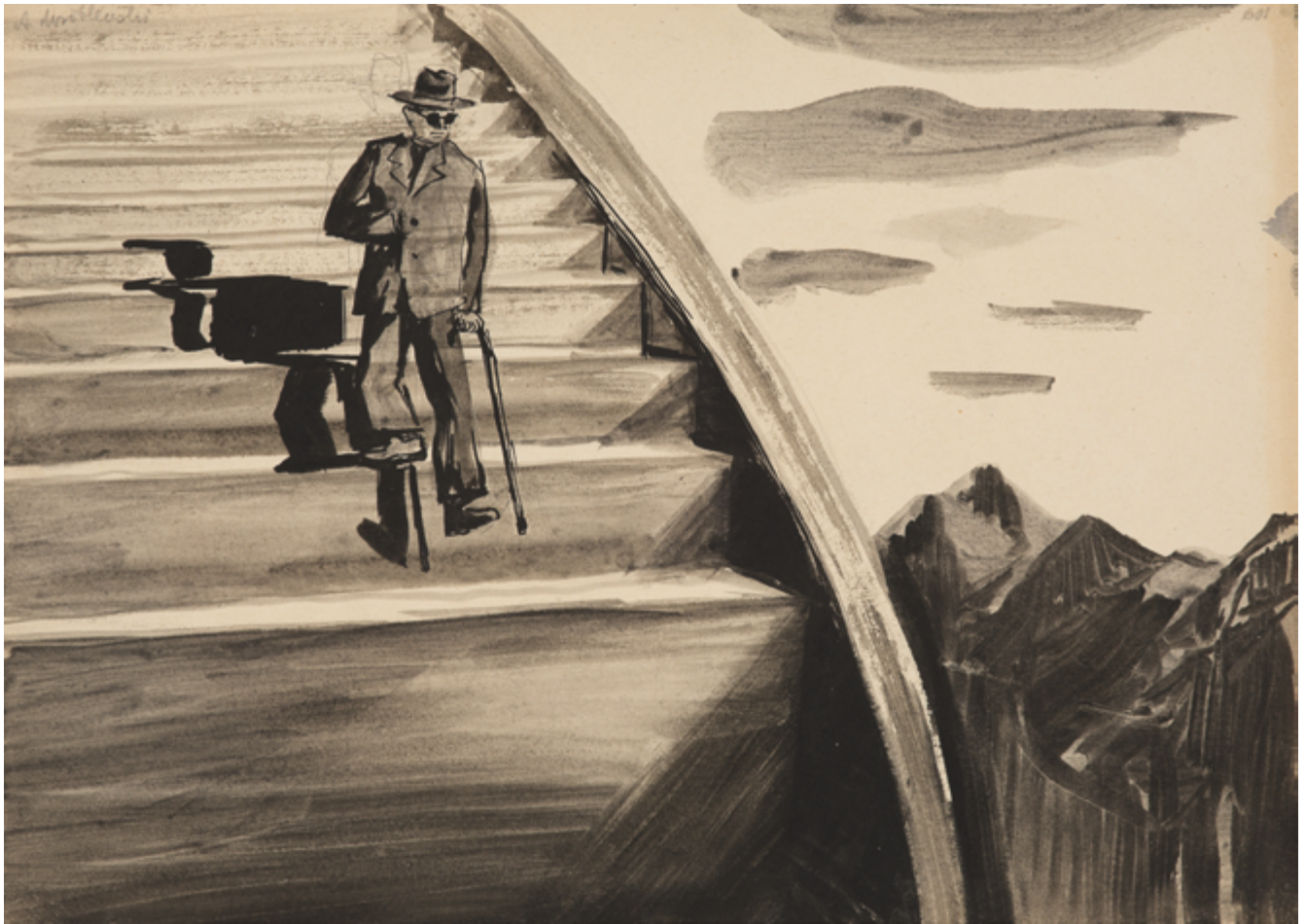
[Scena zbiorowa nr 325]
[Group Scene no. 325]
[Scena di gruppo n. 325]
nie datowana | undated | non datata

Starak Collection



Pan Prezydent
Mr. President
Signor Presidente
1955

Starak Collection



(Kulawy), [Kompozycja figuralna nr 601]
(Limping), [Figural composition no.601]
(Lo zoppo) [Composizione figurata n. 601]
niedatowana | undated | non datata

Starak Collection



(Kaleka)
(Cripple)
(Storpio)
niedatowana | undated | non datata

Starak Collection



(Miasto ze słońcem)
(City with a Sun)
(Città con il sole)
niedatowana | undated | non datata

Starak Collection



(Komediant)

(Comedian)

(Commediante)

niedatowana | undated | non datata

kolekcja prywatna | private collection | collezione privata

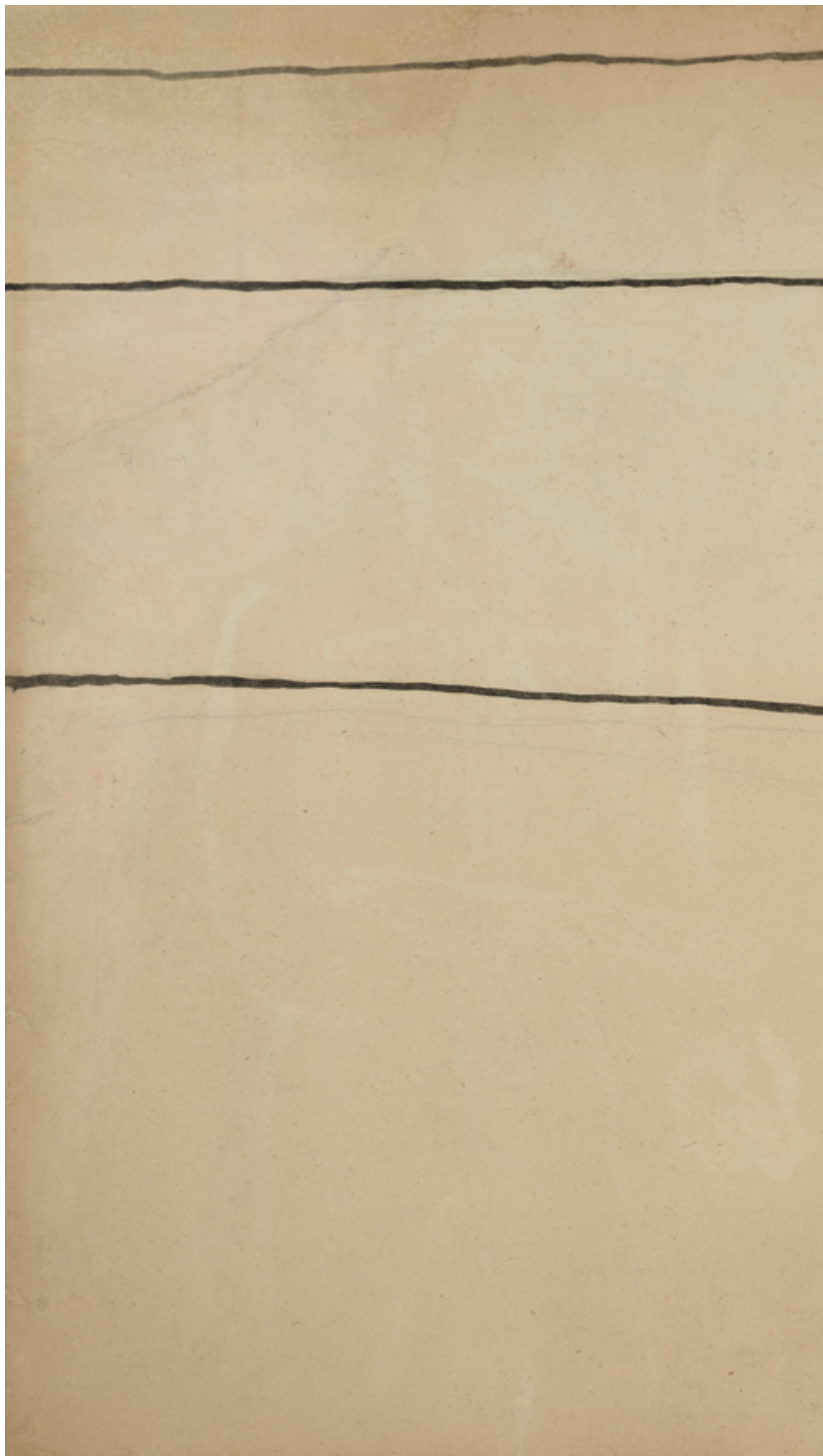


(Dziwne kwiaty)
(Strange Flowers)
(Strani fiori)
niedatowana | undated | non datata

Starak Collection

[Szofer]
[Chauffeur]
[Autista]
niedatowana | undated | non datata

Starak Collection







[Chłopiec na białym tle]
[Boy against a White Background]
[Ragazzo su sfondo bianco]
niedatowana | undated | non datata [1955/56]

kolekcja prywatna | private collection | collezione privata
Dzięki uprzejmości Fundacji Andrzeja Wróblewskiego | Courtesy of Andrzej Wróblewski Foundation
Per gentile concessione della della Fondazione Andrzej Wróblewski | www.andrzejwroblewski.pl



Chłopiec z rzeźbą I
Boy with a Sculpture I
Ragazzo con scultura I
1955

Starak Collection



Chłopak na żółtym tle, Model, (Chłopczyk)
Boy against a Yellow Background, Model, (A Boy)
Ragazzo su sfondo giallo, Modello (Ragazzino)
1956

kolekcja prywatna | private collection | collezione privata

Czy taka zupełna wolność, królewska naprawdę suwerenność, nie jest koniecznym warunkiem królewskiej twórczości? Ale czy nie jest też jakimś anachronizmem, złudzeniem, złem społecznym? Czy wobec wielu układów galaktycznych, wielu milionów ludzi i wielu kontynentów – może się ostać swą wartością jednostkową, niepowtarzalną, itd..., może nakarmić miliony?

Isn't such complete freedom, indeed royal sovereignty, a necessary condition for a royal body of work? But isn't it at the same time an anachronism, an illusion, a social evil? In the face of galactic systems, of many millions of people and many continents, could it survive by virtue of its singular value, which would be unique, etc. Could it feed millions?

Questa completa libertà, una sovranità davvero regale, non è la caratteristica essenziale per una creatività regale? Ma non è anche un anacronismo, un'illusione, un male sociale? E di fronte ai tanti sistemi della galassia, ai molti milioni di persone e ai molti continenti, può sopravvivere con il suo valore individuale, irripetibile etc... può nutrire i milioni?



[Scena zbiorowa nr 323]
[Group Scene no. 323]
[Scena di gruppo nr 323]
niedatowana | undated | non datata

Starak Collection



[Scena grupowa]
[Group Scene]
[Scena di gruppo]
niedatowana | undated | non datata

kolekcja prywatna | private collection | collezione privata

Został naokoło mnie martwy świat, który paraliżuje z wolna całe czucie ludzkie we mnie – i nie znajduję w sobie sił, aby w tej pustyni wykrzesać z siebie szatański ogień młodości – sprzeciw przeciwko wszystkiemu i wszystkim. (...)
Jestem zawieszony w próżni. I śmieszne jest moje życie, bo sam przed sobą udaję że idę naprzód – choć właściwie ruszam nogami w wyziębłej księżycowej przestrzeni, nie natrafiając na żaden opór. Okazuje się, że świat wewnętrzny człowieka jest delikatną budowlą: kiedy nią z całych sił wstrząsnąć, żeby zobaczyć jak jest mocna, rozpada się bez śladu popiołu, zostawiając przerażającą pustkę.

A dead world was left around me and slowly paralyses the whole human feeling inside me – and I am unable to find strength in myself, to ignite the devilish fire of youth in the middle of this desert – an opposition against everything and everyone. (...)
I'm suspended in a void. And my life is ridiculous because I'm pretending to myself to go ahead – although actually I'm moving my legs in the cold lunar space without encountering any resistance. It turns out that a human inner world is a delicate construction: when you agitate it with full force to see how strong it is, it disintegrates without trace of ash, leaving a terrifying emptiness.

Intorno a me è rimasto un mondo morto, che paralizzava lentamente ogni sentimento umano in me – e in questo deserto non trovo la forza per generare il fuoco satanico della giovinezza – un'opposizione contro tutto e tutti. (...)
Sono sospeso nel vuoto. E la mia vita è ridicola, perché faccio finta di proseguire in avanti, anche se in realtà muovo le gambe nel freddo spazio lunare, senza incontrare alcuna resistenza. Sembra che il mondo interiore dell'uomo sia una costruzione delicata: quando si scuote con energia per vedere quanto è forte si sbriciola senza lasciare traccia di cenere, ma solo un vuoto spaventoso.

Andrzej Wróblewski

z listu do żony, ok. 1953 | from a letter to his wife, circa 1953 | da una lettera alla moglie, circa 1953



Rozstrzelany, Rozstrzelanie z gestapowcem
Executed Man, Execution with a Gestapo Man
Fucilato, Fucilazione con ufficiale della Gestapo
1949

kolekcja prywatna | private collection | collezione privata



(Rozmowa), [Kompocycja figuralna nr 1112]
(Conversation), [Figural Composition no. 1112]
(Conversazione), [Composizione di figure n. 1112]
niedatowana | undated | non datata

kolekcja prywatna | private collection | collezione privata



[Szkic do Rozstrzełań]
[Sketch for Executions]
[Schizzo per Le fucilazioni]
1949

Starak Collection





Rozstrzelanie (Rozstrzelanie VII)
Execution (Execution VII)
Fucilazione (Fucilazione VII)
1949

kolekcja prywatna | private collection | collezione privata
Dzięki uprzejmości Fundacji Andrzeja Wróblewskiego | Courtesy of Andrzej Wróblewski Foundation
Per gentile concessione della della Fondazione Andrzej Wróblewski | www.andrzejwroblewski.pl



[Szkic do Rozstrzełań]
[Sketch for Executions]
[Schizzo per Le fucilazioni]
1949

Starak Collection



[Szkic do Rozstrzełań]
[Sketch for Executions]
[Schizzo per Le fucilazioni]
1949

Starak Collection



[Szkic do Rozstrzełań]
[Sketch for Executions]
[Schizzo per Le fucilazioni]
1949

Starak Collection







Obraz na temat okropności wojennych, (Ryby bez głów)
Painting About the Horrors of War, (Headless Fish)
Quadro sugli orrori della guerra (Pesci senza testa)
1948

Muzeum Narodowe w Lublinie | National Museum in Lublin | Museo Nazionale di Lublin

Podoba mi się sztuka skrajnie poetycko-uczuciowa, albo skrajnie intelektualna, szukająca nie obrazu, a metody jego tworzenia. Lubię zmienność osobowości u artysty – jak np. u Picassa – i nowoczesny typ twórczości, polegający nie tyle na tworzeniu pojedynczych arcydzieł, ile na pewnym następstwie dzieł, które w sumie tworzą dzisiejszy odpowiednik arcydzieła.

Art which appeals to me is either extremely poetic and emotional or extremely intellectual – not seeking the picture but its creation method. I like the volatility of the artist's personality – for example in Picasso – and the modern type of creativity, which is not so much about creating individual masterpieces, but rather a certain sequence of works which altogether amount to today's equivalent of a masterpiece.

Mi piace l'arte estremamente poetico-emotiva, oppure estremamente intellettuale, che cerca non il quadro, ma il metodo della sua creazione. Mi piace la volubilità della personalità di un artista, come ad esempio in Picasso, e il moderno tipo di creatività, che si basa non tanto sulla creazione di singole opere d'arte, ma in una certa sequenza di opere che insieme formano l'equivalente di oggi dell'opera d'arte.



(Zielony statek)
(Green Boat)
(Nave verde)
niedatowana | undated | non datata

Starak Collection



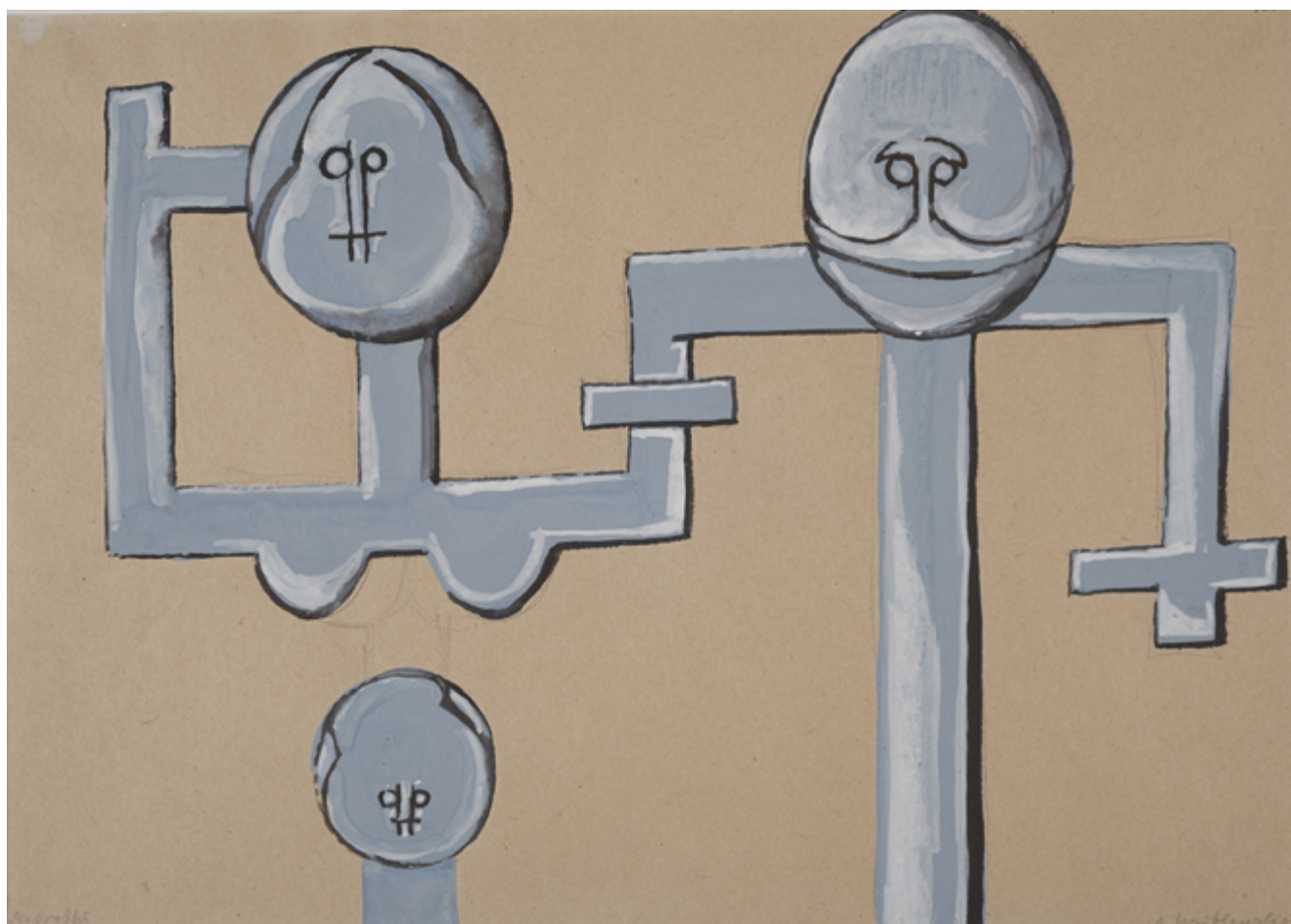
(Nagrobek kamienny)
(Tombstone)
(Lapide in pietra)
niedatowana | undated | non datata

Starak Collection



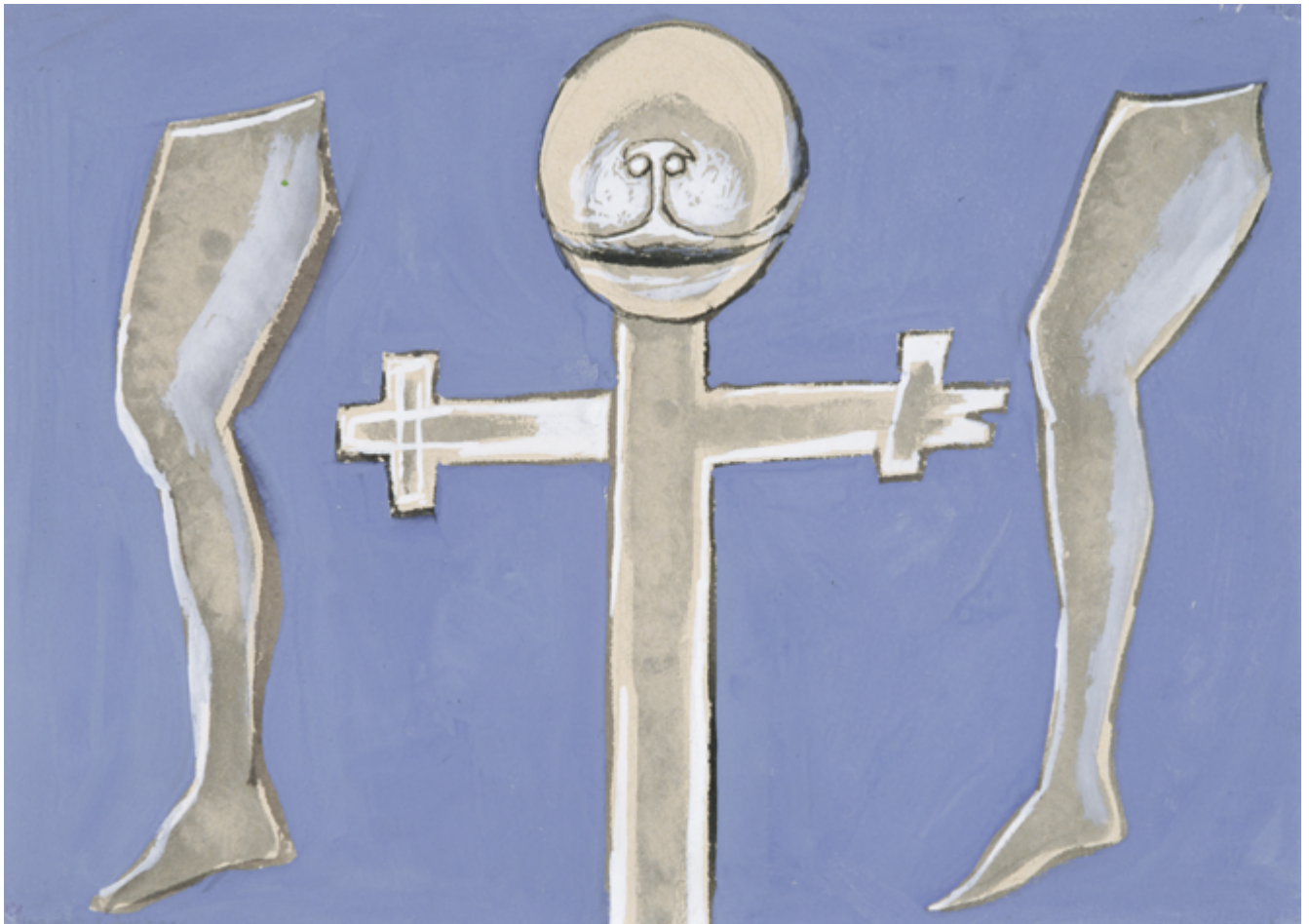
(Człowiek – abstrakcja)
(Abstraction-Man)
(Uomo-astrazione)
niedatowana | undated | non datata

Starak Collection



(Nagrobki), [Nagrobki nr 1207]
(Tombstones), [Tombstones no.1207]
(Lapidi), [Lapidi n. 1207]
niedatowana | undated | non datata

Starak Collection



(Nagrobek Kobieciarza), [Nagrobek nr 1206]
(Tombstone of a Womanizer), [Tombstone no. 1206]
(Lapide di un donnaio), [Tomba n. 1206]
niedatowana | undated | non datata

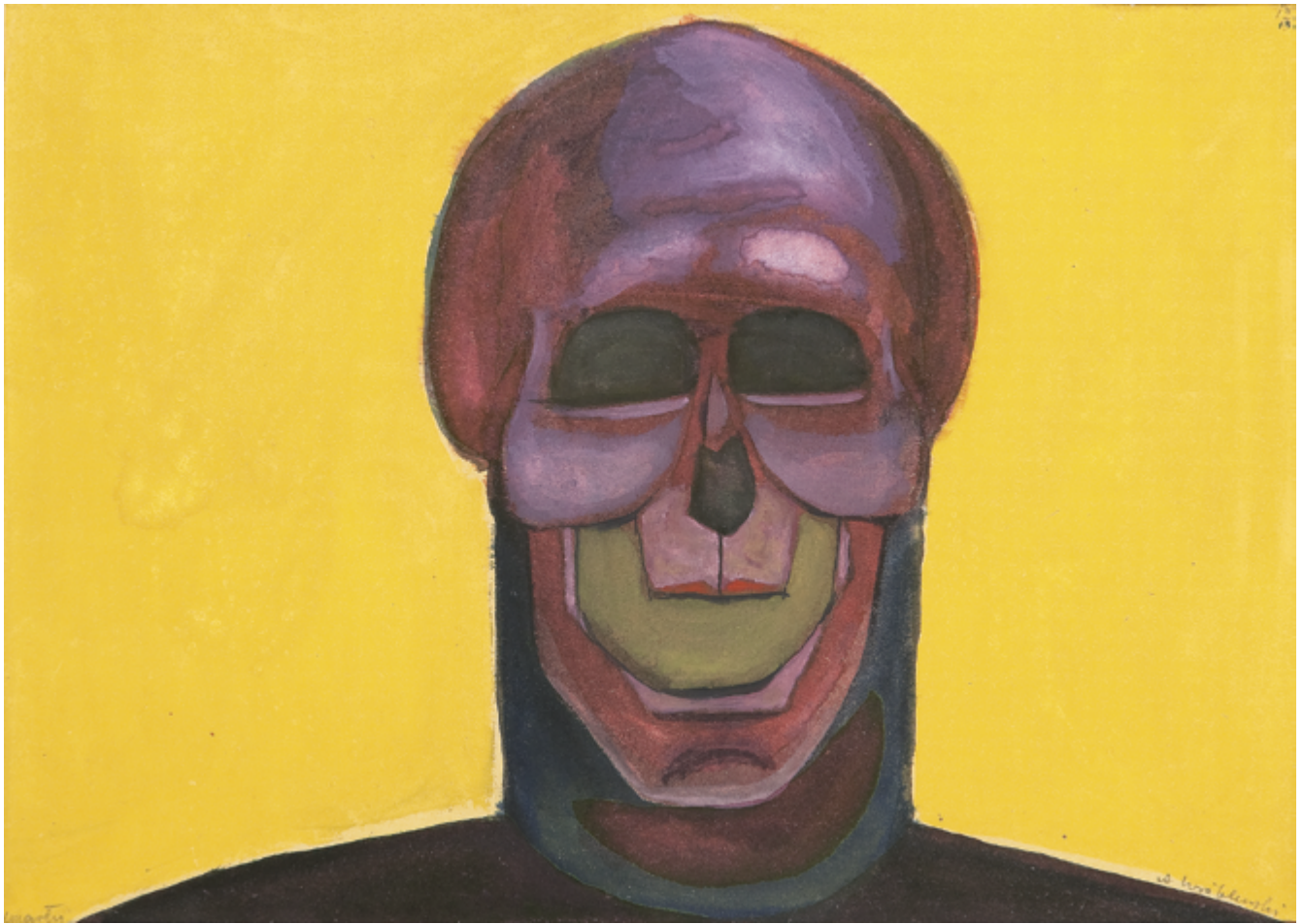
kolekcja prywatna | private collection | collezione privat



(Kolorowa głowa)
(Multicolored Head)
(Testa colorata)

niedatowana | undated | non datata

kolekcja prywatna | private collection | collezione privata



(Umarły)
(The Dead)
(Morto)

niedatowana | undated | non datata

kolekcja prywatna | private collection | collezione privata



(Czaszka na ciemnym tle)
(Skull on a Dark Background)
(Teschio su sfondo scuro)
niedatowana | undated | non datata

kolekcja prywatna | private collection | collezione privata



(Rozdarte plecy)
(Torn Back)
(Dorso strappato)
niedatowana | undated | non datata

kolekcja prywatna | private collection | collezione privata





Męczeństwo Matek
Martyrdom of Mothers
Il martirio delle Madri
niedatowana | undated | non datata [1949]

Starak Collection

Śniłem o wymarłym świecie, w którym ja jeden byłem żywy. Wędrowałem przez miasta, które sekunda poraziła śmiercią. Czulem rozkosz. A teraz widzę, to były tylko idealne warunki, żeby romantycznie i dumnie umrzeć jako ostatni człowiek na ziemi, śniłem jak w szalonym pędzie i huku zjeżdżam na barkach olbrzymiej lawiny kamiennej. Obraz piękny i pełen artystycznego napięcia – ale też obraz najwspanialszych warunków dla dramatycznej śmierci. Nie potrzebuję teraz śmierci: śmierć noszę stale ze sobą i zmęczenie czy zmiana pogody wystarczy, żebym ją poczuł w piersiach. (...) Jedną mam tylko wiarę absolutną i pewną, która daje mi odbłask wewnętrznej pogody: po śmierci nie ma nic.

I dreamt about a deserted world, where I was the only one alive. I wandered through towns which were struck with death in a second. I felt pleasure. And now I see that those were merely perfect circumstances to die romantically and proudly as the last man on Earth; I dreamt that I was frenetically crashing down on the shoulder of an enormous rock avalanche. An image filled with beauty and artistic tension, but also an image of the most splendid circumstances of a dramatic death. I do not need death now: I always carry death with me and fatigue or weather change is enough for me to feel it in my breast. (...) I have only one faith – absolute and certain – which gives me a reflection of inner peace: there's nothing after death.

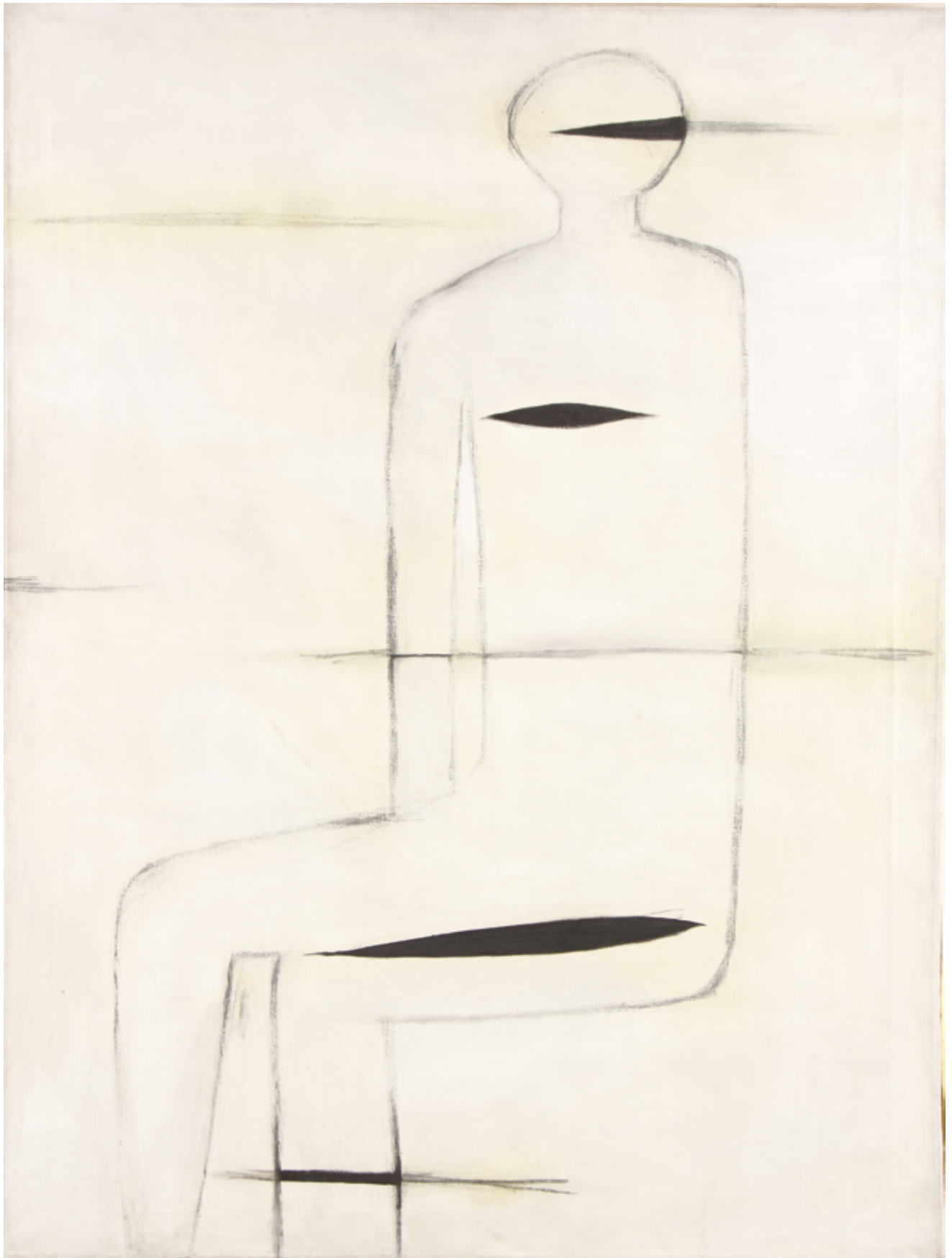
Ho sognato un mondo estinto dove io soltanto ero vivo. Cammino per città che venivano colpite a morte in un secondo. Sentivo piacere. Mi rendo conto adesso che erano soltanto le condizioni ideali per morire romanticamente e con orgoglio, come ultimo uomo sulla terra, ho sognato che stavo scivolando, con una corsa e un rumore pazzeschi, sulle spalle di un'enorme valanga di roccia. Un quadro bellissimo, pieno di tensione artistica, ma anche un quadro delle più eccezionali condizioni per una morte drammatica. Non ho bisogno di morte, ora: la morte la porto sempre con me e la fatica o il cambiamento del clima mi bastano, perch'io la sento sul petto. (...) Ho un solo credo assoluto e sicuro, che mi dà il riflesso della pace interiore: dopo la morte non c'è niente.

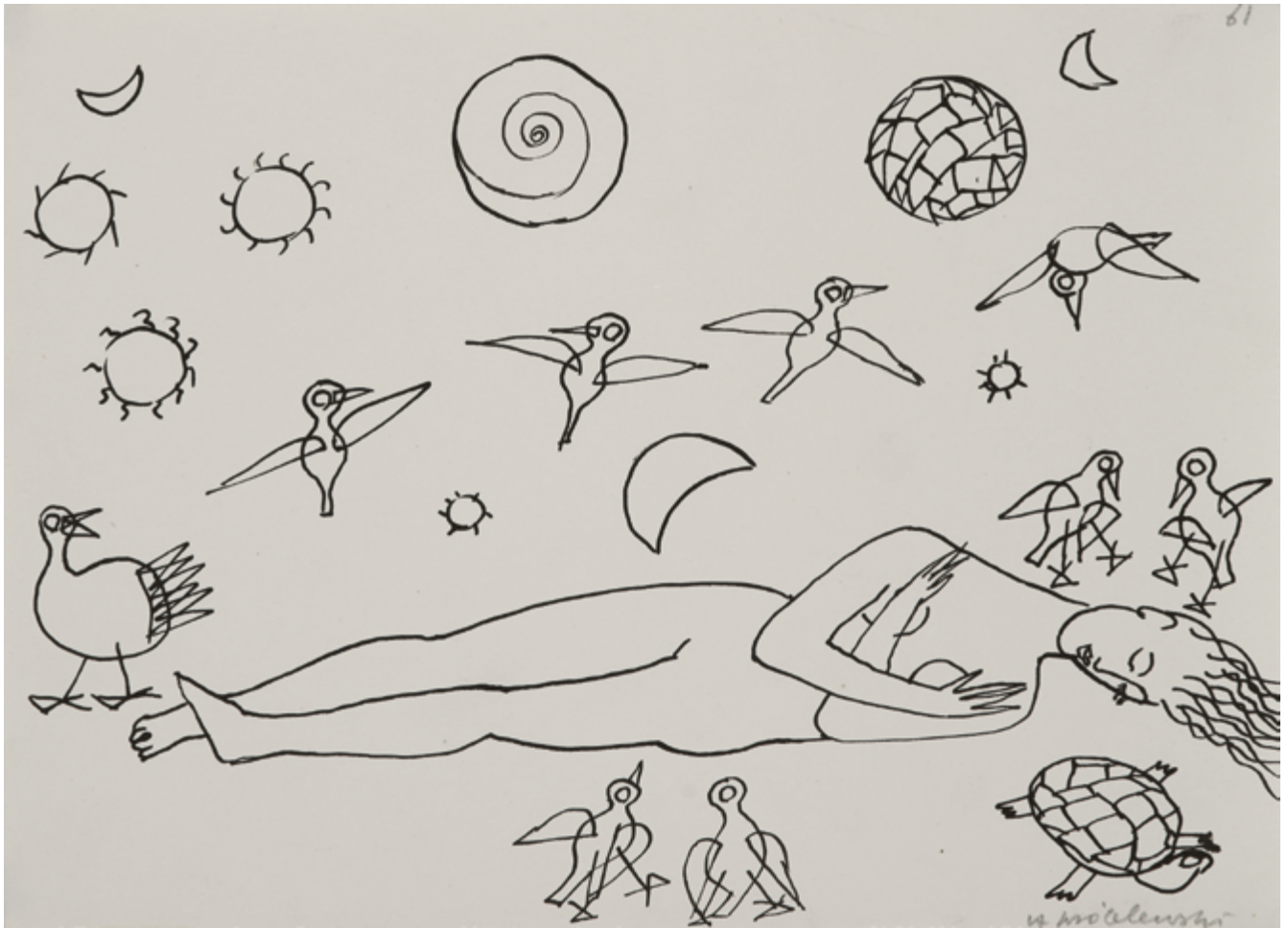
Andrzej Wróblewski

z listu do żony, ok. 1953 | from a letter to his wife, circa 1953 | da una lettera alla moglie, 1953 circa

(Cień Hiroszimy)
(Shadow of Hiroshima)
(Ombra di Hiroshima)
1957

Muzeum Narodowe we Wrocławiu | National Museum in Wrocław | Museo Nazionale di Wrocław





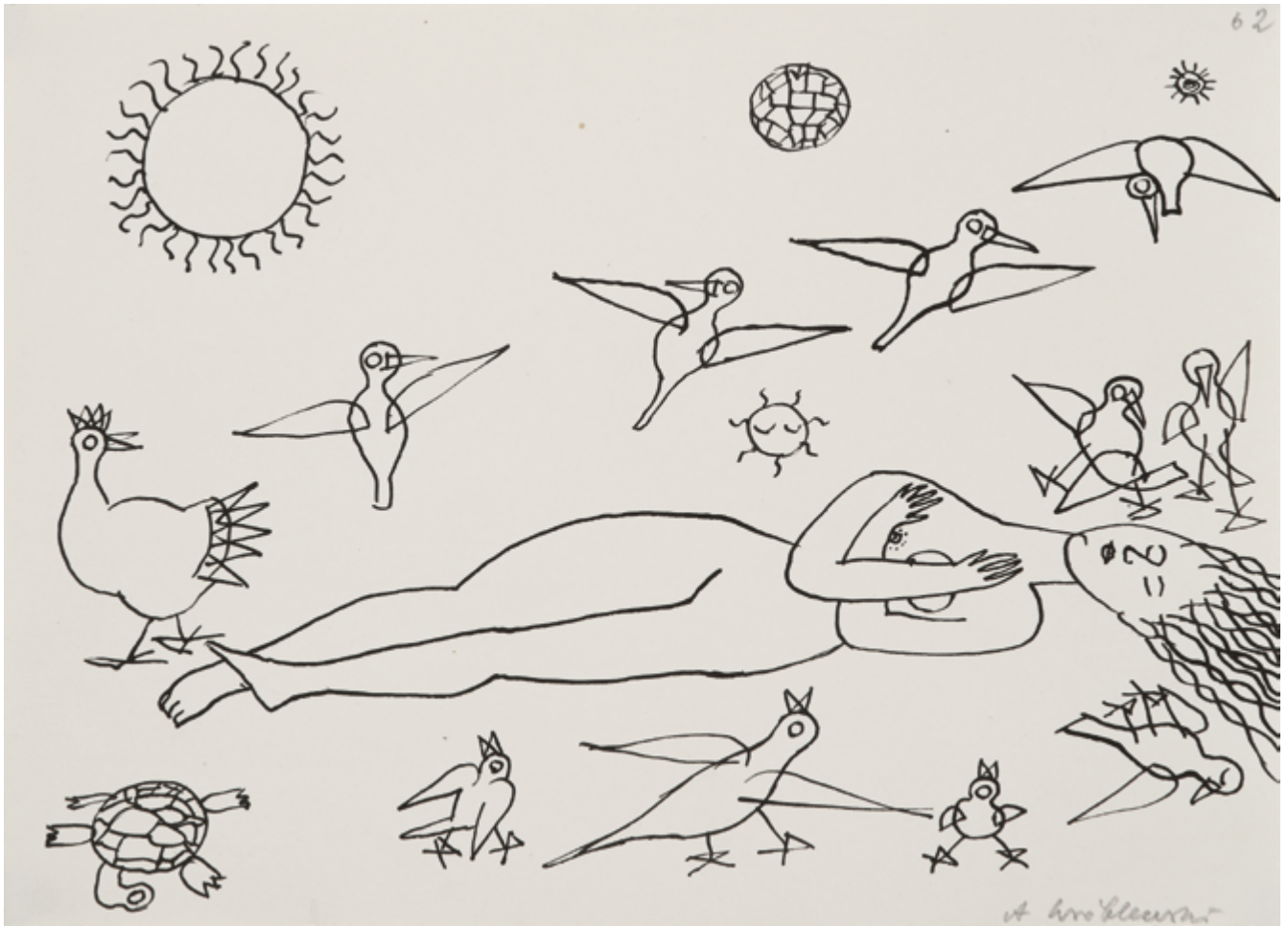
[Kompozycja nr 61]

[Composition no. 61]

[Composizione n.61]

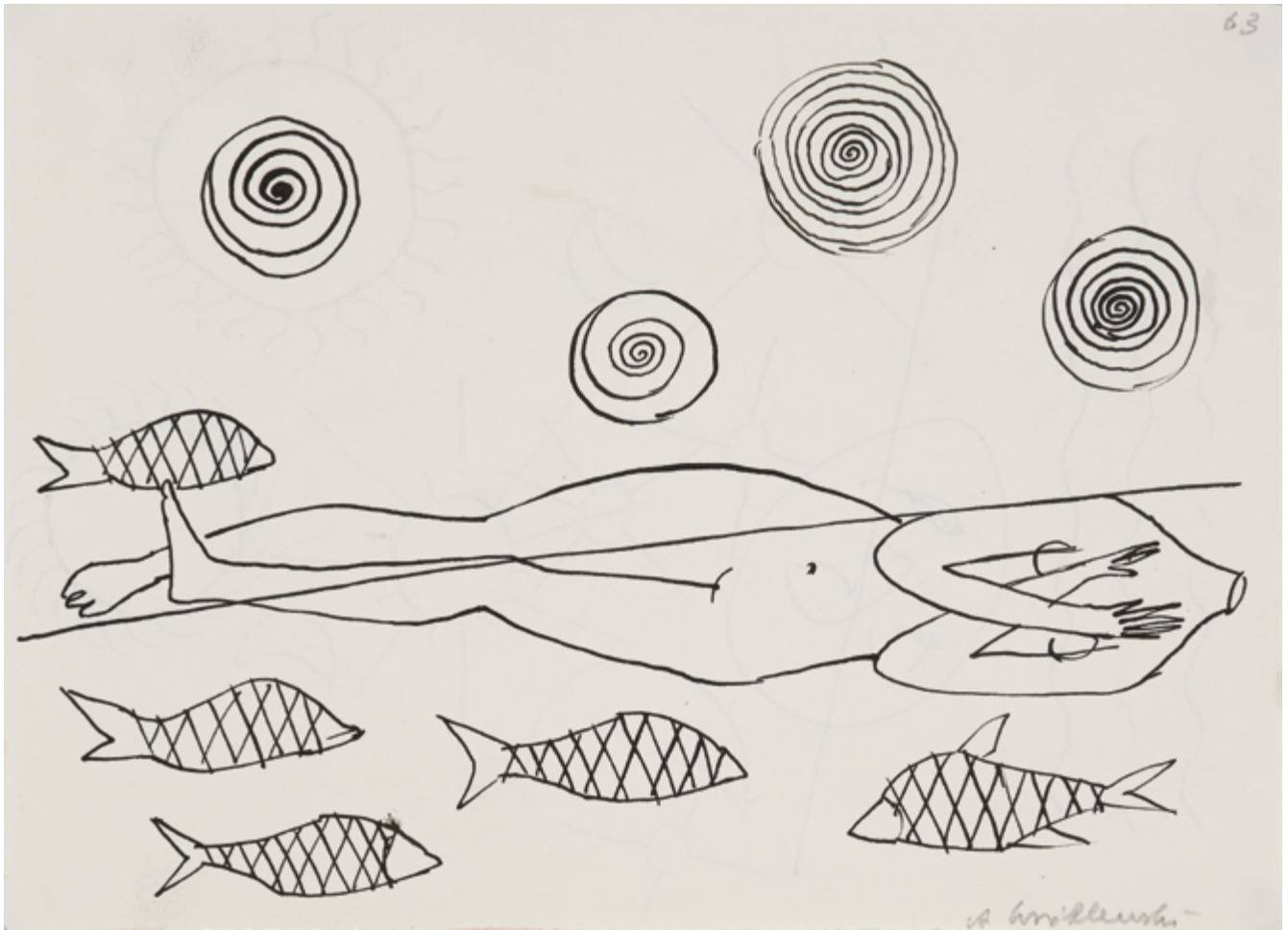
niedatowana | undated | non datata

kolekcja prywatna | private collection | collezione privata



[Kompozycja nr 62]
[[Composition no. 62]
[Composizione n.62]
niedatowana | undated | non datata

kolekcja prywatna | private collection | collezione privata
Dzięki uprzejmości Fundacji Andrzeja Wróblewskiego | Courtesy of Andrzej Wróblewski Foundation
Per gentile concessione della della Fondazione Andrzej Wróblewski | www.andrzejwroblewski.pl



[Kompozycja nr 63]

[Composition no. 63]

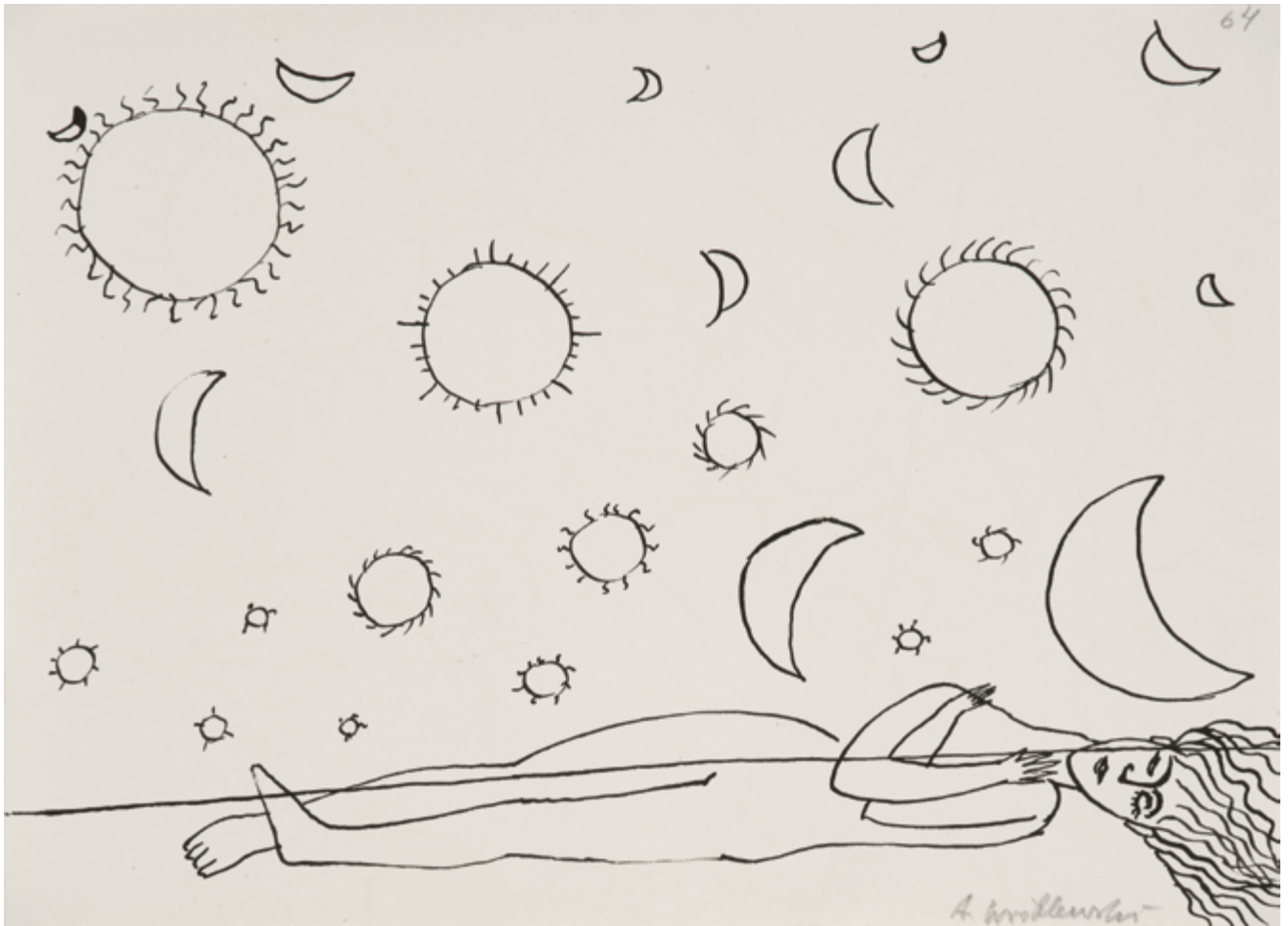
[Composizione n.63]

niedatowana | undated | non datata

kolekcja prywatna | private collection | collezione privata

Dzięki uprzejmości Fundacji Andrzeja Wróblewskiego | Courtesy of Andrzej Wróblewski Foundation

Per gentile concessione della della Fondazione Andrzej Wróblewski | www.andrzejwroblewski.pl



[Kompozycja nr 64]
[Composition no. 64]
[Composizione n.64]
niedatowana | undated | non datata

kolekcja prywatna | private collection | collezione privata
Dzięki uprzejmości Fundacji Andrzeja Wróblewskiego | Courtesy of Andrzej Wróblewski Foundation
Per gentile concessione della della Fondazione Andrzej Wróblewski | www.andrzejwroblewski.pl

*He is dead and gone, lady,
He is dead and gone;
At his head a grass-green turf,
At his heels a stone.
Larded with sweet flowers
Which bewept to the grave did go
With true-love showers.*

William Shakespeare
The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark
Act 4, scene 5

*On zmarł, znikł z naszego grona;
Zmarł, opuścił nas;
U nóg jego darni zielona,
W głowach zimny głaz. (...)
Całun jego, jak śnieg biały.
Na całunie kwiat;
Choć go łzy nie opłakały,
Na mogiłę padł*

*Egli è morto, ah! lasso, signora,
Egli è morto, ah! lasso!
Al suo capo una zolla d'erba;
ai suoi piedi un sasso.
Un lenzuolo come neve bianco
Pien d'ogni dolce fiore,
che alla tomba andò non pianto
con onda di vero amore.*

William Shakespeare
Hamlet, tłum. J. Paszkowski
Amleto, trad. di Mario Praz



[Studium mężczyzny nr 582]
[Study of a Man no. 582]
[Studio di un Uomo n. 582]
niedatowana | undated | non datata

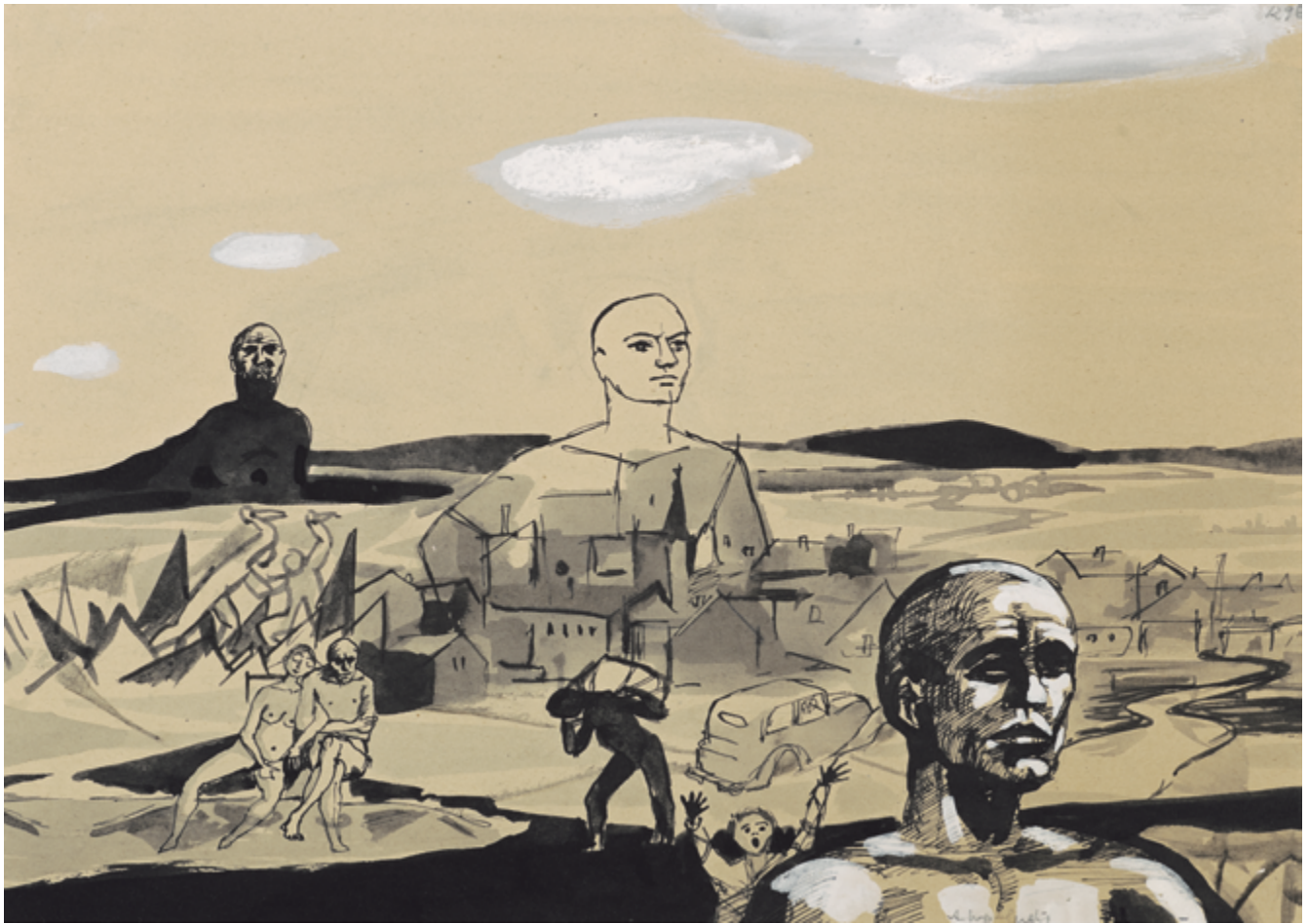
Starak Collection





Il. do Różewicza,
[Ilustr. do poematu
Tadeusza Różewicza *Równina*]
Illustration to Różewicz
[Illustration to the poem *The Plains*
by Tadeusz Różewicz]
Ill. per Różewicz,
[Illustrazione al poema *La Pianura*
di Tadeusz Różewicz]
1954

Starak Collection



Apollinaire – *Wzgórza*, [Kompozycja figuralna nr 1296]
Apollinaire – *Hills*, [Figural Composition no.1296]
Apollinaire – *Colline* [Composizione figurata n. 1296]
1954

Starak Collection



*Moins haut que l'homme vont les aigles
C'est lui qui fait la joie des mers
Comme il dissipe dans les airs
L'ombre et les spleens vertigineux
Par où l'esprit rejoint le songe*

*Less high the eagles go than man
Who is the joy of oceans
As he dissipates in air
The shadow and vertiginous spleen
That makes the mind and dream as one*

*Voici le temps de la magie
Il s'en revient attendez-vous
À des milliards de prodiges
Qui n'ont fait naître aucune fable
Nul les ayant imaginés*

*Here is time for magicking
It comes again get ready for
Ten thousand wonderments
Born of nothing like a fable
You cannot have imagined these*

*Od orłów wyżej człowiek lata
On wielką jest radością morza
O jak rozprasza cień w przestrzeni
Zawrotne spleeny wiry w których
Ze snem się umysł ludzki łączy*

*Più in basso dell'uomo volano le aquile
È lui che crea la gioia dei mari
Mentre si dissipa nell'aria
L'ombra e lo spleen vertiginosi
Dove la mente ritrova il desiderio*

*Nadchodzą czasy czarodziejstwa
Jak były niegdyś oczekujcie
Miliarda cudów których dotąd
Nie poprzedziła żadna bajka
Nikt sobie ich nie wyobraził*

*Ecco il tempo della magia
Si sta risvegliando, siate pronti
miliardi di meraviglie
Che non daranno vita a favole
E nessuno li avrà neanche immaginati*

Guillaume Apollinaire
Les Collines – Wzgórza, 1916–1918
fragment, tłum. Jan Kott

Guillaume Apollinaire
Hills, 1916–1918
fragment, tr. Christopher Mulrooney



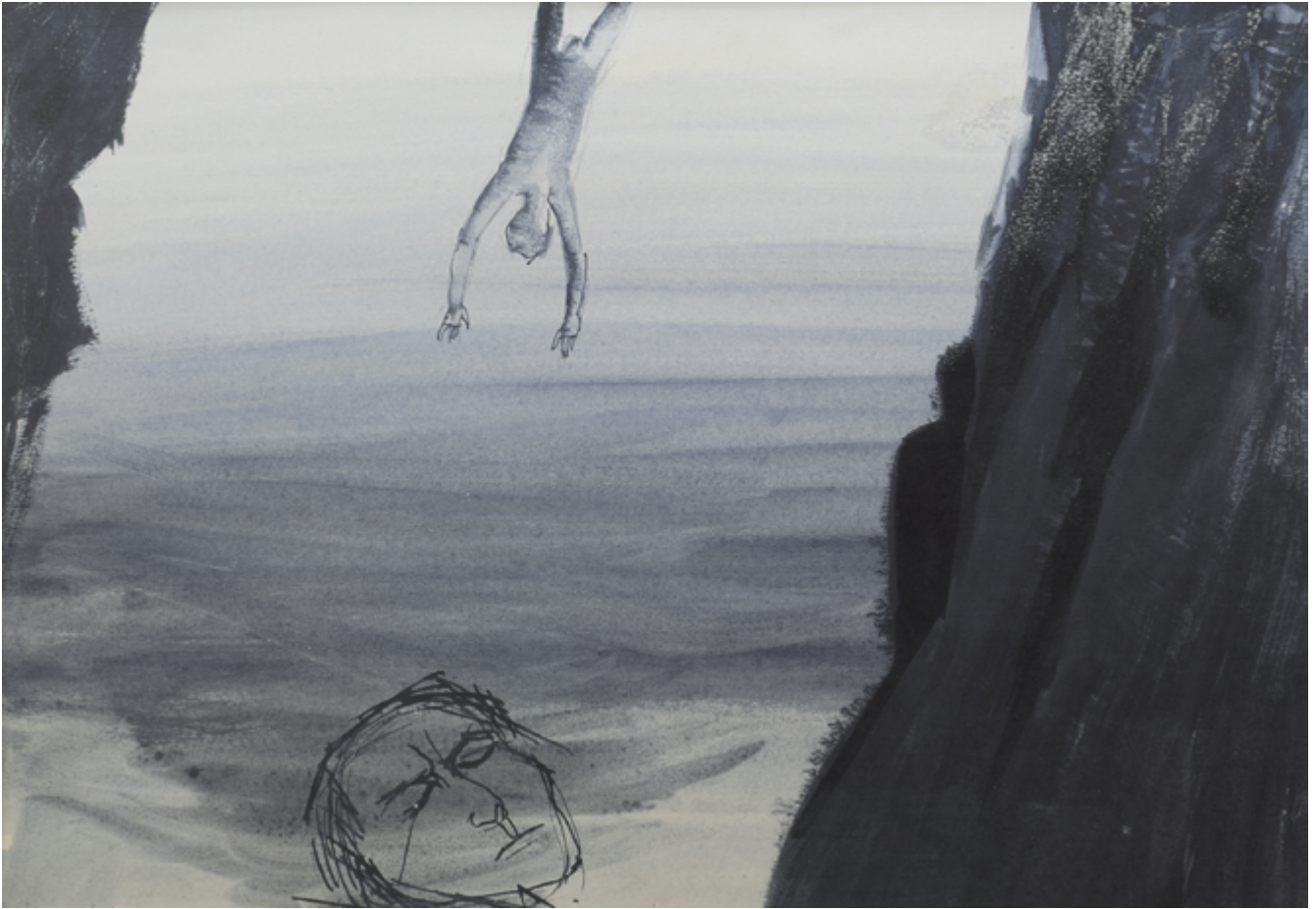
Apollinaire – *Wzgórza* [Kompozycja figuralna nr 574]
Apollinaire – *Hills* [Figural Composition no. 574]
Apollinaire – *Colline* [Composizione figurata n. 574]
1954

Starak Collection



[Kompozycja figuralna]
[Figural Composition]
[Composizione figurata]
niedatowana | undated | non datata

Starak Collection



Apollinaire – *Wzgórza*, [Kompozycja figuralna nr 1576]
Apollinaire – *Hills*, [Figural Composition no. 1576]
Apollinaire – *Colline* [Composizione figurata n. 1576]
niedatowana | undated | non datata | [1954]

Starak Collection



Apollinaire – *Wzgórza*, [Kompozycja figuralna nr 576]
Apollinaire – *Hills* [Figural Composition no.576]
Apollinaire – *Colline* [Composizione figurata n. 576]
1954

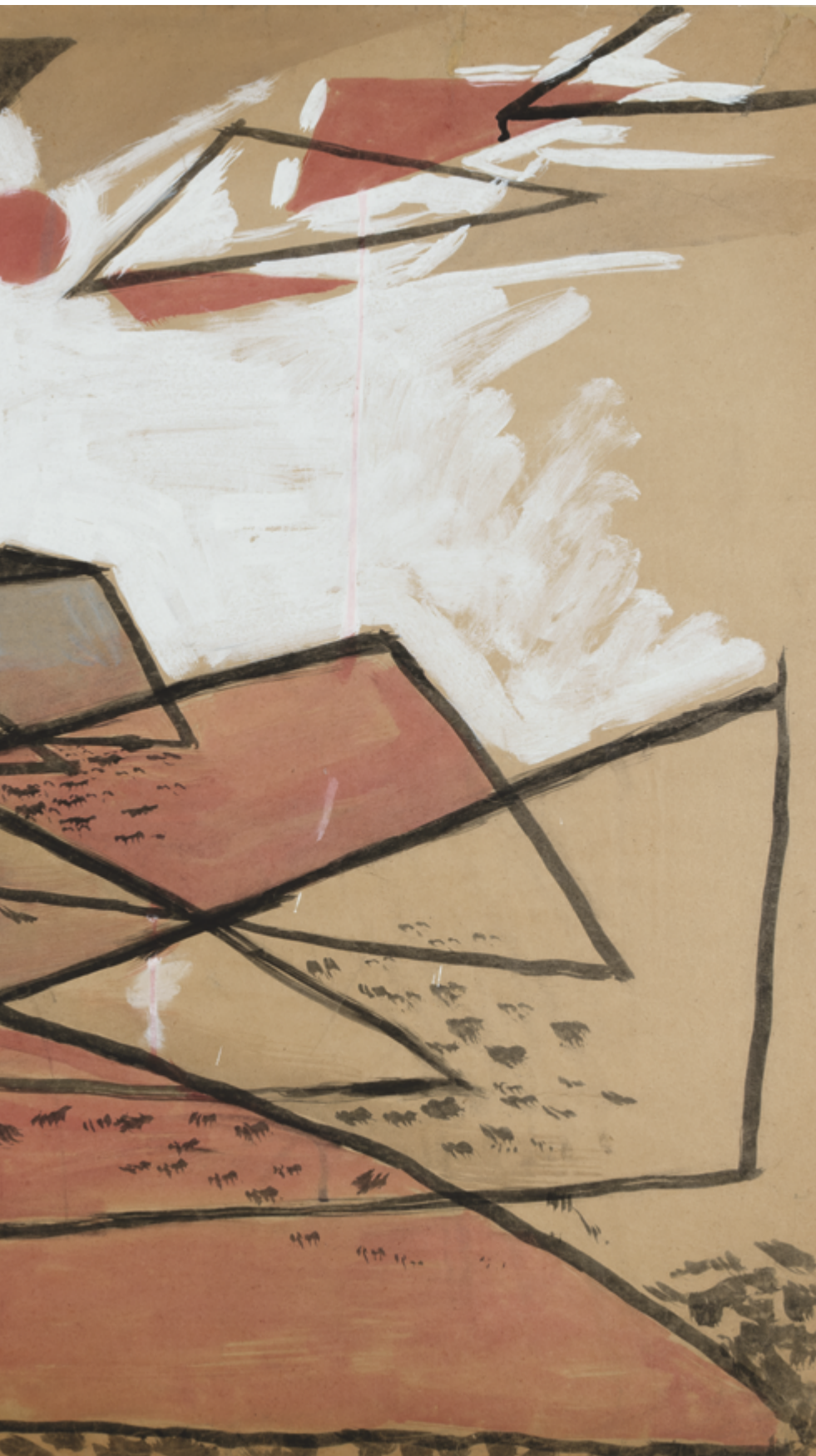
Starak Collection



Apollinaire – *Wzgórza*, Ilustracja do Apollinaire'a, [Kompozycja figuralna nr 575]
Apollinaire – *Hills*, Illustration to Apollinaire [Figural Composition no. 575]
Apollinaire – *Colline* [Composizione figurata n. 575]
1954

Starak Collection





[Kompozycja abstrakcyjna]
[Abstract Composition]
[Composizione astratta]
niedatowana | undated | non datata

Starak Collection



(Góry), [Góry nr 287]
(Mountains), [Mountains no. 287]
(Montagne), [Montagne n. 287]
niedatowana | undated | non datata [1952]

Starak Collection



Autoportret
Self-Portrait
Autoritratto
undated | niedatowana | non datata | [1954]

Starak Collection



[Autoportret z odbiciem w szybie]
[Self-Portrait with Reflection in Glass Window]
[Autoritratto con riflesso nel vetro della finestra]
ok. | circa 1950

W PIERWSZEJ OSOBIE

ANIA MUSZYŃSKA

Zawsze chciałem przedstawiać rzeczy tak dosłownie i surowo, jak tylko to możliwe.

I być może, jeśli coś jest przedstawione bezpośrednio, ludzie odczuwają to jako przerażające.

Francis Bacon, 1966

Andrzej Wróblewski pragnął dosłowności. Uznał ją za warunek istnienia swojej sztuki, swojego stylu, swojej osobnej pozycji. Wymagała tego od niego ponadprzeciętna świadomość czasu i miejsca, w którym tworzył oraz wrodzona odwaga i artykułowana wyjątkowo często potrzeba odpowiedzialności za każdą malarzką decyzję. W licznych tekstach, zarówno tych krytycznych, jak i w osobistych zapiskach i dziennikach, wypowiadał się jasno i bez dwuznaczności. Z upodobaniem pracował w rygorze figuracji, dokumentując dosadność brutalnej powojennej codzienności w Polsce, a każdej postaci i każdemu przedmiotowi nadawał siłę i istotne znaczenie. W wieku 20 lat spisał manifest – własne przekleństwo i testament:

„Musi tak być! Muszę w swej twórczości zachować, a najpierw zdobyć – królewską ogólność, wszechpoznawalność; muszę w niej zamknąć wszystko, i to, co przeżyłem, i ogromnie wiele tego, o czym tylko wiem (z książek, opowiadań), i wreszcie, i jeszcze więcej tego, o czym nie wiem, ale co musi być we mnie, bo jestem synem, Polakiem, inteligentem, wielokrotnym kolegą, przechodniem i pocieszycielem.”¹

Andrzej Wróblewski reprezentował nowoczesne malarstwo powojenne, spod znaku „realizmu istotnego”. Realizmu, który sprzeciwił się płytkiemu i nic nie znaczącemu mimetyzmowi, a stał się pretekstem do wyrażania istoty rzeczy. Realizmu, którego formuła, może z powodzeniem udźwignąć abstrakcyjne i niejednoznaczne treści, i którego nowa forma nie lekceważy dokonań awangardy. Wróblewski był artystą Krakowa, funkcjonował w środowisku skupionym wokół dwóch demiurgów powojennej nowoczesności w Polsce Tadeusza Kantora (1915–1990) oraz Mieczysława Porębskiego (1921–2012). Jako młody, debiutujący artysta, historyk i krytyk sztuki, należał do powołanego na przełomie marca i kwietnia 1948 roku, przez wspomnianych powyżej, Klubu Artystów.

„Małomówny i nieskory do wyznań, niechętny wszelkiemu zdobnictwu i językowemu, i malarskiemu, Andrzej Wróblewski znajdował zawsze na określenie kierunku swoich poszukiwań twórczych formuły najskromniejsze i najprostsze: Robię to, a to, zmieniłem moje stanowisko w tych a tych punktach, chcę, odrzucam, próbuję. Był, nie z przypadku, także i historykiem sztuki, także krytykiem – ostrym, bezwzględny, niezającym kompromisu. Cierpki obiektywizm z którym traktował siebie i innych – dawnych, współczesnych, stał się dlań formą istnienia w otaczającym go świecie, którą jak gdyby uznał za jedyną możliwą, z różnych zapewne względów”².

Rok 1948. W tym czasie Andrzej Wróblewski maluje swoje pierwsze geometryczne kompozycje abstrakcyjne, a pod datą 24 stycznia zapisuje zadanie dla siebie jako artysty: „tworzenie obrazów bezwzględnie, ponadczasoprzestrzennie przekonywających, które przy tym byłoby konieczną i dostateczną treścią mego życia i punktem oparcia do przeciwstawienia się całemu światu”³. Jako artysta oraz młody krytyk sztuki debiutuje na I Wystawie Sztuki Nowoczesnej, otwartej w grudniu 1948 w krakowskim Pałacu Sztuki, która w polskiej historii sztuki zapisze się jako ostatnia tak rozległa manifestacja powojennej sztuki awangardowej przed nastaniem doktryny socrealizmu. Wróblewski maluje wówczas geometryczne kolorowe abstrakcje oraz serię obrazów nazywanych w późniejszej literaturze solarnymi. To kolorowe, świetliste i wirujące układy planetarne. Naiwne i proste, niczym dziecięca fantazja na temat słońca, ziemi, gwiazd i planet. Obrazy te bywają odczytywane, jako wyraz nadziei, nieskażonej jeszcze wiary w lepsze jutro, w nowy świat wyrażany awangardą i abstrakcją. Tyle tylko, że Wróblewski nie miał złudzeń. Pomimo to podjął beznadziejną, skazaną z góry na porażkę, próbę malarskiego

opisania wielkiego porządku. A może raczej wykrzesał z siebie, resztką sił, rozpaczliwe wołanie. Wyraz tęsknoty za przynależnością do jakiegokolwiek ładu. Ładu nadającego sens istnieniu w świecie, w którym nie obowiązują już żadne prawa i reguły. Wraz z końcem roku Wróblewski zawiesza swoje poszukiwania w obrębie czystej abstrakcji.

Rok 1949. „Wybraliśmy tematykę wojenną, uważając, że z jednej strony tkwi ona jeszcze głęboko w świadomości społeczeństwa, z drugiej bezpośrednio mobilizuje do walki o pokój i socrealizm» Tak przedstawiała się motywacja obiektywna. Jak jednak pokazać «niszczenie przez wojnę społeczeństwa, narodu i jednostki?»⁴

16 stycznia 1949 roku Wróblewski rozpoczyna pracę nad obrazem *Rozstrzelany*, *Rozstrzelanie z gestapowcem*. W kolejnych tygodniach powstają oleje, gwasze na papierze, niezliczone szkice. Do końca maja pracuje, bez opamiętania, tworząc serię, która stanie się symbolem pokolenia. Serię, której Andrzej Wajda odda hołd w swoim najbardziej osobistym filmie *Wszystko na sprzedaż* z 1968 roku. Serię, która do dzisiaj pozostaje najważniejszym świadectwem okrucieństwa II Wojny Światowej w polskiej sztuce. Serię, którą znając z podręczników, Polacy mają wdrukowaną w świadomość jako ilustrację męczeństwa, tyle brutalnego, co wręcz surrealistycznego.

„W *Rozstrzelaniach* pokazał Wróblewski ludzi nieżywych już przed egzekucją; skazańców ustawionych pod ścianą w sztywnych papierowych ubraniach – zabitych nim padł strzał plutonu egzekucyjnego”⁵. Wśród nich są młodzi i starcy, mężczyźni i kobiety, matki i dzieci, rodziny i przypadkowi obcy sobie przechodnie. Wróblewski maluje ich brutalnie i prymitywnie bezpośrednio, ale nie bez ekspresji zawartej w dramatycznych gestach, zdeformowanych i półciwartowanych ciałach. Bywa, że skazańca już nie ma. Pozostaje tylko marynarka, która zatrzymuje ludzki kształt i wymiary człowieka, który już odszedł. Pojawia się też kolor. Nie jest on właściwością przedmiotów, czy postaci. To bladoniebieska, trupia i zimna, pokrywająca obraz sinymi plamami barwa śmierci. We współczesnej ikonografii istnieją dwa kluczowe wzorce egzekucji. Pierwszy stworzył Francisco Goya w *Rozstrzelaniu powstańców madryckich* (1814, Muzeum Prado), drugi Édouard Manet w *Rozstrzelaniu cesarza Maksymiliana* (1868/69, Kunsthalle Mannheim).

W ujęciu Goi scena przesycona jest bólem i krzykiem ofiar i świadków. U Maneta dramat polega na anonimowości żołnierzy, celowo odwróconych plecami do widza, którzy z kamiennym i odrażającym spokojem wykonują polecenie. Polski artysta nawiązał do doświadczeń Maneta, lecz poszedł jeszcze dalej, rezygnując ze schematu kaci – ofiary⁶.

Tylko w pierwszym obrazie serii widzimy plecy żołnierza, we wszystkich pozostałych w miejscu plutonu egzekucyjnego stoimy my – widzowie. Tworzy zatem Wróblewski nie tyle dokumentację konkretnych wydarzeń, w konkretnym miejscu i czasie w historii, a przerażająco ponadczasową i uniwersalną opowieść o konsekwencjach i okrucieństwie wojny, każdej wojny.

Andrzej Wróblewski nigdy za życia nie zaprezentował *Rozstrzelań*. Wiedzieli o nich jedynie bliscy, którzy znali je z jego pracowni. Po raz pierwszy szerokiej publiczności zostały zaprezentowane na pierwszej wystawie pośmiertnej artysty w 1958. Dzisiaj znajdują się we wszystkich narodowych muzeach w Polsce, mając status sztandarowych dzieł tego czasu i jedynych mierzących się w tak zasadniczy sposób z wojennym terrorem.

Rok 1950. W 1950 roku Andrzej Wróblewski zakłada Koło Samokształceniowe (jego członkiem jest między innymi przyjaciel artysty Andrzej Wajda), które rozpoczęło walkę o respektowanie w pełni zasad realizmu socjalistycznego. „Jako punkt najważniejszy – pisał wówczas – stawialiśmy wyzbycie się wszelkich formalistycznych konwencji artystycznych, takich jak kapizm, kubizm, abstrakcjonizm, surrealizm. Wychoząc z założenia, że pierwszą przygotowawczą fazą budowania kultury socjalizmu musi być sztuka czytelna, tematowa i obliczona na szeroki zasięg społeczny, postulowaliśmy formę artystyczną możliwie pozbawioną przekształceń, przedmiotową, fotograficzną, jak najbardziej zgodną z potocznym widzeniem i wyobraźnią masowego widza. Sądziliśmy, że dopiero po stworzeniu odpowiednio szerokiej bazy społecznej dla nowej sztuki, po ogarnięciu naprawdę szerokich mas odbiorców, można będzie przejść do budowania nowych form sztuki realizmu socjalistycznego”⁷.

Zaangażowanie Wróblewskiego w zmianę charakteru uczelni jest znaczące, niemniej naiwna wiara w nowy układ sił nie trwa długo. Jego rozumienie socrealizmu zdecydowanie odbiega od narzuconych

zasad skonstruowanych przez komunistyczny system. W 1957 roku napisze *Wyznanie skompromitowanego byłego komunisty*⁸. Do najstynniejszych obrazów nurtu socrealistycznego w twórczości Andrzeja Wróblewskiego należy *Fajrant w Nowej Hucie* z 1954 roku. Trudno jednak uznać ten obraz za realizujący w pełni założenia kierunku. Młodzi ludzie uchwyceni zostali bowiem nie w trakcie osiągnięcia 300% normy, lecz podczas fajrantu, odpoczynku. Podobnie przewrotne i dalekie od idealnego wizerunku „ludzi pracy” są liczne portrety prostych obywateli. Wróblewski maluje nie tylko ludzi ułomnych i niepełnosprawnych, dla których w „komunistycznym raj” nie było miejsca, ale przede wszystkim ludzi siedzących, którzy mogłoby się wydawać nic nie robią, a co najgroźniejsze – siedzą i myślą.

„Niedoskonałość jego akcesu do programu socrealistycznego nie polegała na takich czy innych «obciążeniach» albo «brakach». Polegała na tym, że sam ów akces dokonany został z pozycji «buntu», w atmosferze «nowoczesności», w atmosferze swobodnego, gotowego ważyć się na wszystko eksperymentu, w atmosferze twórczego nonkonformizmu.”⁹

Rok 1953. 15 października 1953 Andrzej Wróblewski ożenił się z Teresą Walerią Rutt (1930 albo 1927–1994), studentką filologii klasycznej i historii. Mieli trójkę dzieci: syna Andrzeja (zwanego Kitkiem, ur. 1954) oraz dwie córki-bliźniaczki Martę i Hannę (ur. 1956). Teresa staje się natchnieniem i modelką artysty, utrwaloną w niezliczonych szkicach i obrazach. Do najstynniejszych należy jej portret *Plaża* z 1955 roku, w którym Wróblewski maluje żonę w pozie leżącej Wenus. Nieśmiertelny motyw znany z historii sztuki od Botticello, Giorgione, poprzez Tycjana, Velazqueza, Canovę, po Goyę i Manetę, by wymienić najstynniejszych. Motyw, który od wieków był synonimem aktualnego kobiecego kanonu piękna. Wróblewski, jako historyk sztuki, bardzo świadomie wpisuje swoją ukochaną w tę tradycję, portretując ideał piękna nowoczesnej Kobiety – Wenus lat 50-tych XX wieku. Do nurtu czułych rodzinnych obrazów zaliczyć możemy świetlisty, pełen letniego spokoju portret karmiącej Teresy na balkonie oraz liczne wizerunki dzieci, szczególnie pierworodnego.

Teresa zajmuje szczególne miejsce w sztuce i sercu artysty, ale nie jest jedyną bohaterką jego obrazów. To niezwykle jak wiele uwagi w swojej twórczości poświęcił Wróblewski kobietom – matkom, żonom, dziewczynom, kobietom nowoczesnym. Wielokrotnie

portretuje charakterystyczną modelkę – matronę o pulchnej i zamyślonej twarzy, pełnych biodrach i biuście, spracowanych dłoniach, która staje się synonimem bezwarunkowej opieki i bezpieczeństwa jakie daje tylko matka. Jej nieco odmienną wersję przedstawia w monumentalnym obrazie *Uwaga Nadchodzi!, Nalot*, gdzie kobieta chroni całym swoim ogromnym, rozsadzającym ramy obrazu ciałem niemowlęta podczas alarmu przeciwlotniczego i bombardowania. Wspomnianą modelkę maluje Wróblewski przede wszystkim w serii *Ukrzesłowionych* – portretach bolesnych, zrezygnowanych usadzonych na krzesłach kobiet. Zatrzymanych w tej jednej sekundzie odpoczynku, od pełnionych ról – nie przez siebie określonych, niełatwych i wymagających. W tamtych czasach, z pewnością, niedocenionych. Wróblewski dostrzega kobietę i oddaje jej hołd, czyni podmiotem i daje odpocząć. To świadectwo niezwyklej wrażliwości młodego dwudziestoletniego mężczyzny, w latach 50-tych XX wieku, na wiele lat przed nawet myślą o jakiegokolwiek feministycznej perspektywie.

Portrety kobiet posadzonych na krzesłach z czasem zamieniają się w obrazy *Kolejek* – rzędów ludzi oczekujących w czasie i poza nim jednocześnie. Ilustracje urzędniczo-przesiedleńczej, pozbawionej szacunku dla zwykłych obywateli, stalinowskiej codzienności w powojennej Polsce. Ludzie na dworcach, ludzie w kolejkach. Jednocześnie wstrząsająca metafora życia, bliska w klimacie wędrówce *Ślepców* Pietera Bruegla (1568, Museo di Capodimonte, Neapol)¹⁰. Na obrazach Wróblewskiego krzesła ustawione są szeregiem, jedno za drugim. Na nich ludzie skazani na bierne oczekiwanie, wszyscy skierowani w jedną, jedyną możliwą stronę – *Ukrzesłowieni*. Tak ważne dla artysty „upodmiotowienie” kobiet tutaj staje się „uprzedmiotowieniem” człowieka. We współczesnym malarstwie motyw ten, w tak jednoznaczny sposób, w jaki zrobił to Wróblewski, podjął jedynie Francis Bacon. Jego obrazy, zaczynając od serii *Mężczyzny w Błękitach* z lat 50-tych, poprzez słynny *Portret papieża Innocentego X* (1953, Des Moines Art Center, Iowa) po powracające wielokrotnie w kolejnych dekadach *Siedzące figury*, wyrażają tożsame treści¹¹. Niemal równolegle, angielski i polski artysta podejmują tę samą linię poszukiwań, nie tylko tematu, jakim jest kondycja człowieka, ale i formy dla współczesnej figuracji. Obu łączy myśl zawarta w jednej z wypowiedzi Wróblewskiego: „Lubię (...) nowoczesny typ twórczości, polegający nie

tyle na tworzeniu pojedynczych arcydzieł, ile na pewnym następstwie dzieł, które w sumie tworzą dzisiejszy odpowiednik arcydzieła”¹². Podobnie jak Bacon, Wróblewski również portretuje się jako siedzącego na krześle.

Rok 1954. „Programowa fikcja «mobilizacji» przez temat, służenia socrealizmowi przez realizowanie propagandowego zamówienia przestawała działać, przestawała artystę w jego sumieniu obowiązywać. Był rok 1954, nie 1948 czy 1949. Wracała rzeczywistość – obiektywna i subiektywna, i stary, uniwersalny, niesprzeczny przecież z socjalizmem imperatyw: Dawać rzeczywistości świadectwo. W jaki jednak sposób i czy wobec tego koniecznie poprzez realistyczne odtwarzanie, którego funkcja miała być przecież inna – dorażna, polityczna? Takie były narzucające się logiczne pytania i trzeba było trochę czasu, żeby na nie móc sobie odpowiedzieć do końca.”¹³

W 1954 roku Andrzej Wróblewski maluje serię ilustracji do poematu *Wzgórza* Guillaume’a Apollinaire’a, jednego z ojców nowoczesnej poezji, wybitnego krytyka sztuki. Poemat to profetyczna wizja nadchodzącego „nowego świata” i nowej sztuki, świata budowanego na gruzach doświadczeń I wojny światowej, jednocześnie przepelnionego energią tworzenia, której owocem stała się sztuka współczesna, z mnogością kierunków i uwolnioną do granic wyobraźni. Trudno nie odnieść fascynacji Wróblewskiego tym tekstem do sytuacji w sztuce po II Wojnie Światowej. Z namysłu nad poematem wyjmuje artysta jeszcze jeden wątek, który będzie motywem kolejnej słynnej serii *Szoferów*. O tyle zaskakującej, że pierwsze obrazy z cyklu powstają na początku jego drogi, około roku 1948, a porzuciwszy go na wiele lat, wraca do nich w 1956 roku. Na obrazach widzimy samotnego kierowcę, czasem frontem, czasem tyłem do nas. Sama postać malowana jest realistycznie, tło pozostaje kompozycją abstrakcji geometrycznej. Kolejna w dorobku artysty metafora drogi życia. „Obraz czytelny i jednoznaczny nie pomimo, a dzięki dyscyplinie abstrakcji, która zdecydowała o jego kształcie i wymowie”¹⁴. Niestrudzeni i niezrażeni żyjemy „patrzac wciąż na przód”, wierząc w boski lub pierwotny logos. Niekiedy tylko z konieczności i dla uprzedzenia zagrożenia rozglądamy się nerwowo jak szofer zerkający w lusterka. Daremny trud. Widmo „martwego punktu” rozciąga się nad nami wszystkimi.

Wróblewskiego często nazywano baczny obserwatores rzeczywistości, brutalny realistą, bezkompromisowym recenzentem powojennego, zniszczonego świata. Tymczasem, wewnętrzny imperatyw pozostawienia przekonywującego malarskiego świadectwa nieznośnej współczesności nie pozwolił mu ominąć żadnego jej szczegółu. Tak powstała gigantyczna spuścizna drobniawo odtwarzanych zdarzeń z życia codziennego artysty, przyjaciół, rodziny oraz całego zatopionego w traumie społeczeństwa. Tworzone wprawną ręką młodego artysty tysiące szkiców, gwaszy, rysunków zatrzymały „tu i teraz” czasu, który dla nas dzisiaj jest skomplikowaną historią narodu i jednostek, wprzęgniętych w wielkie koła młyńskie dziejów. Uzupelnieniem niezliczonych scen rodzajowych, są wspomniane ilustracje poezji, literatury, kulturowych tropów i malarskich inspiracji. Jest też liczna grupa prac groteskowych, pełnych wysublimowanego poczucia humoru i lekkości dowcipu, z całą plejadą osobowości, barwnych postaci, karykatur.

Rok 1955 Rok 1955 zwiastuje powroty do refleksji zawartych w początkowych doświadczeniach i decyzjach. „Mówią one także i przede wszystkim o wyzwalającej się strukturze wyobraźni twórczej, o jej trwałych dyspozycjach, podstawowych zasobach, nienaruszonych, autentycznych sposobach ujawniania się. (...) Pierwsze zetknięcie się Andrzeja z problematyką abstrakcji – konstrukcyjnej i wyobraźniowej – nie było niczym więcej, jak tylko naiwnym, elementarnym eksperymentowaniem, próbą sił i możliwości. Teraz już na tym nie poprzestanie. Abstrakcja posłuży mu do budowania obrazu uczciwszego i prawdziwszego niż ten, który może dać odtwórcza iluzja. Oderwanie się od rzeczywistości, oderwanie się od jej realistycznego odtwarzania nie jest bynajmniej równoznaczne z ucieczką, jest po prostu zajęciem stanowiska bardziej określonego, a co za tym idzie – jaśniejszego moralnie. Zamiast korelacji (prawdziwej lub fałszywej) obrazu i rzeczywistości następuje ich konfrontacja. Widz przestaje być prowadzony, zachowuje swobodę sądu, jaką daje możliwość emocjonalnego i myślowego porównania. Artysta niczego tu nie narzuca, niczego nie sugeruje, przedstawia tylko swoje stanowisko”¹⁵.

Rok 1956. Jesienią 1956 roku Andrzej Wróblewski, bardziej w roli krytyka sztuki, niż artysty, udaje się w podróż do Jugosławii. Będzie to jego ostatni zagraniczny

wyjazd, który nie pozostanie bez wpływu na ostatnie dzieła. Należą do nich przede wszystkim *Nagrobki*. Ironiczne, czasem dowcipne epitafia zmarłych. Wyraźnie inspirowane bałkańską sztuką i tradycją ludową. „Nagrobki – spojrzenie na człowieka poprzez to, co po nim w społecznym obyczaju zostaje, prymitywne symbole, zaklęcia i znaki”¹⁶. W interpretacji wielu prorocza zapowiedź własnej śmierci.

Rok 1957. Andrzej Wróblewski zmarł w wieku 29 lat, idąc drogą Oswalda Balzera w Tatrach 23 marca 1957. Najprawdopodobniej zaatakował i upadł podczas napadu padaczkowego, w wyniku którego zmarł na hipotermię.

„Pierwsze zachowane prace graficzne Andrzeja Wróblewskiego pochodzą z roku 1944. Miał wtedy szesnaście lat. Pierwsze abstrakcje zaczął robić w roku 1948, gdy miał lat dwadzieścia. W roku 1949 mając lat dwadzieścia jeden postanowił zostać realistą. W roku 1955, w wieku lat dwudziestu siedmiu rozpoczął wyciągać wnioski zarówno ze swych doświadczeń okresu realistycznego, jak i wcześniejszych okresu abstrakcji. W roku 1956 i w początkach roku 1957 mając lat dwadzieścia osiem określił i wypowiedział najbardziej istotne i dojrzałe treści swego malarstwa. Żył lat niespełna dwadzieścia dziewięć. Życia nie mierzy się ilością lat”¹⁷.

Andrzej Wróblewski był jednym z najwybitniejszych i najważniejszych polskich malarzy II połowy XX wieku. Jego osobistym doświadczeniem były wojenne

ekstrema, śmierć bliskich osób, brutalność, eksterminacja wykluczonych, a także powojenna pożoga, przesiedlenia, wyobcowanie i poczucie straty. Wróblewski, uparcie wędrujący na granicy życia i sztuki, zdecydowanie wymyka się prostym definicjom i kategoriom. Jego dzieło historycznie skończone, pozostaje wciąż aktualne, a wielu młodych artystów i artystek kolejnych pokoleń stało się jego spadkobiercami. Nie widzą w nim wyłącznie klasyka, lecz rzeczywistego i symbolicznego patrona, pełnego buntu, odwagi i emocji dwudziestokilkuletniego rówieśnika. Pozostawił odważny, rewolucyjny i śmiały dorobek, w tym monumentalne dla polskiej sztuki współczesnej serie *Rozstrzelań*, *Szoferów*, *Kolejek*, *Ukrzesłownych*, *Nagrobków*. Razem zbudowały one pomnikowy obraz pochłoniętego postkatastroficznymi i dystopijnymi wizjami artysty. Apologety błękitnych umarłych, do których niebawem sam miał dołączyć. Monograficzna wystawa w Wenecji jest opowieścią o sztuce w czasach niewoli, smyczy i pęta nakazów. Dialogiem ze współczesnymi o cenie i konsekwencjach dokonywanych wyborów. Wykładem o sztuce zawieszanej pomiędzy abstrakcją a figuracją. Dowodem na konieczność budowania odrębnego języka, bezwzględnie szanującego dokonania poprzedników. Historią outsidera i banity, dążącego do nieskrępowanej wolności twórczej. Pośmiertnym wezwaniem młodego artysty do odwagi, bezkompromisowości i odpowiedzialności względem społeczeństwa. Wezwaniem do nieśmiertelności.

Przypisy:

- ¹ *Unikanie stanów pośrednich. Andrzej Wróblewski (1927–1957)*, red. M. Ziółkowska, W. Grzybała, Warszawa 2014, str. 78.
- ² Mieczysław Porębski, Przedmowa do katalogu wystawy „Andrzej Wróblewski. Wystawa pośmiertna”, Kraków 1958, s. 5.
- ³ *Unikanie stanów pośrednich. Andrzej Wróblewski (1927–1957)*, red. M. Ziółkowska, W. Grzybała, Warszawa 2014, str. 87.
- ⁴ Mieczysław Porębski, Przedmowa do katalogu wystawy „Andrzej Wróblewski. Wystawa pośmiertna”, Kraków 1958, s. 7.
- ⁵ Aleksander Wojciechowski [w:] *Współczesna sztuka polska*, Warszawa 1981, str. 366.
- ⁶ tamże, str. 366.
- ⁷ Mieczysław Porębski, Przedmowa do katalogu wystawy „Andrzej Wróblewski. Wystawa pośmiertna”, Kraków 1958, str. 6.
- ⁸ *Unikanie stanów pośrednich. Andrzej Wróblewski (1927–1957)*, red. M. Ziółkowska, W. Grzybała, Warszawa 2014, str. 419–425.

- ⁹ Mieczysław Porębski, Przedmowa do katalogu wystawy „Andrzej Wróblewski. Wystawa pośmiertna”, Kraków 1958, str. 7.
- ¹⁰ Aleksander Wojciechowski [w:] *Współczesna sztuka polska*, Warszawa 1981, str. 368.
- ¹¹ tamże, str. 369.
- ¹² *Andrzej Wróblewski nieznan*, red. J. Michalski, Kraków 1993, str. 102.
- ¹³ Mieczysław Porębski, Przedmowa do katalogu wystawy „Andrzej Wróblewski. Wystawa pośmiertna”, Kraków 1958, str. 8.
- ¹⁴ tamże, str. 10.
- ¹⁵ tamże, str. 9–10.
- ¹⁶ tamże, str. 10.
- ¹⁷ tamże, str. 12.

Pierwsza zagraniczna indywidualna wystawa Andrzeja Wróblewskiego „To the Margin and Back” zorganizowana w 2010 roku, ponad 50 lat po jego śmierci, odbyła się w Van Abbemuseum w Eindhoven w Holandii. Jej kuratorką była dr Magdalena Ziótkowska, a współproducentem Wojciech Grzybała – współzałożyciele Fundacji Andrzeja Wróblewskiego. W tym samym roku odbyła się także rozległa wystawa zbiorowa „A Vision of Central Europe. The Reality of the Lowest Rank”, której kuratorem był Luc Tuymans, otwarta w Brugii. Tuymans, jeden z najważniejszych współczesnych artystów, oprócz uwzględnienia Wróblewskiego w swojej wystawie, konsekwentnie promuje jego sztukę oraz jest kolekcjonerem jego obrazów. W 2012 roku odbyło się międzynarodowe seminarium poświęcone życiu i twórczości Andrzeja Wróblewskiego. Rok później zorganizowano konferencję na ten sam temat. Oba wydarzenia zostały zainicjowane przez Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie i Fundację Andrzeja Wróblewskiego. Kuratorzy Éric de Chassey oraz Marta Dzięwańska zaprosili wybitne postaci zarówno z Polski, jak i ze świata, w tym m.in. Davida Crowleya, Andę Rottenberg i Jean-François Chevrier, aby dyskutować o twórczości Wróblewskiego w kontekście międzynarodowym. Wystawa „Recto / Verso” (otwarta w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie w lutym 2015 roku) oraz książka wydana przez University of Chicago

Press są efektem seminarium i konferencji. Pod koniec 2015 roku wystawa została przeniesiona do Museo Reina Sofia w Madrycie. W 2014 roku monumentalna polsko-angielska monografia artysty *Unikanie Stanów Pośrednich. Andrzej Wróblewski (1927–1957)* została opracowana i wydana przez Fundację Andrzeja Wróblewskiego. Publikacja miała swoją międzynarodową premierę na 6. Międzynarodowych Targach Książki Artystycznej w Tijuanie, zorganizowanych przez Casa do Povo w São Paulo. Specjalnym gościem wydarzenia był Charles Esche, dyrektor artystyczny 31. Biennale w São Paulo. Do ważniejszych wystaw artysty z ostatnich lat należą „Andrzej Wróblewski. Waiting Room” zorganizowana staraniem Fundacji Andrzeja Wróblewskiego w Moderna Galerija w Ljubljanie (kuratorzy: dr Magdalena Ziótkowska, Wojciech Grzybała, dr Marko Jenko) oraz „A Difficult Age. Szapocznikow–Wajda–Wróblewski” w MO muziejus w rodzinnym Wilnie artysty, której kuratorką była Anda Rottenberg.

W Spectra Art Space Fundacji Rodziny Staraków w Warszawie twórczość Andrzeja Wróblewskiego prezentowana była dwukrotnie, w 2014 roku podczas monograficznej wystawy z cyklu „Spectra Art Space Masters” oraz w 2019 roku na wystawie „Realizm istotny. Maria Jarema | Andrzej Wróblewski” (kuratorka: Ania Muszyńska).

IN THE FIRST PERSON

ANIA MUSZYŃSKA
curator

*I've always hoped to put over things as directly and rawly as I possibly can.
And perhaps, if a thing comes across directly, people feel that that is horrific.*
Francis Bacon, 1966

Andrzej Wróblewski wanted to be direct. He considered it to be a condition for the existence of his art, his own style and his autonomy. This was required of him by his above-average awareness of the time and place in which he created, as well as his innate courage and the exceptionally frequently articulated need for

responsibility for every painting decision. In a number of texts, both critical and personal, intimate records and journals, he spoke clearly and without ambiguity. He delighted in working with the rigor of figuration, documenting the bluntness of the brutal post-war everyday reality in Poland, and he gave strength

and significance to each person and each object. At the age of 20 he wrote a manifesto – his own curse and testament:

“It must be so! In my practice, I need to preserve, and first seize, a royal generality, and all – encompassing – cognoscibility; in it, I need to encompass everything, that which I have experienced, and a great deal of that which I only know (from books, stories), and finally, and even more of that which I do not know, but which has to be inside of me, because I am a son, a Pole, an intellectual, a frequent friend, a passer-by, a consoler.”¹

Andrzej Wróblewski represented modern post-war painting, under the emblem of ‘substantial realism’. Realism that opposed the shallow and insignificant mimesis, but became a pretext for expressing the essence of things. Realism whose formula can successfully handle abstract and ambiguous content, and whose new form does not disregard the achievements of the avant-garde. Wróblewski was an artist from Krakow, he operated in an environment centered around two masters of post-war modernity in Poland — Tadeusz Kantor (1915–1990) and Mieczysław Porębski (1921–2012). As a young debuting artist, historian and art critic, he belonged to the Artists Club, established at the turn of March and April 1948 by the aforementioned great artists.

“Taciturn and reserved, averse to all ornamentation, both linguistic and painterly, Andrzej Wróblewski always found the most modest and simplest formulas to define the direction of his creative research: I do this and that, I have changed my point on these and those matters, I want, I reject, I try. He was, not by coincidence an art historian, as well as a critic – sharp, ruthless, not willing to compromise. The bitter objectivity with which he treated himself and the others – past and contemporary, became for him a form of existence in the world that surrounded him, which he seemed to have considered the only possible way, for many different reasons, most probably.”².

1948. At that time, Andrzej Wróblewski paints his first geometric abstract compositions and, on January 24th he assigns a task for himself as an artist: “to create definitively convincing paintings, beyond time and space, which at the same time, would constitute the essential and sufficient content of my life and a leverage to oppose the entire world”³. As an artist and

a young art critic, he made his debut at the First Exhibition of Modern Art, inaugurated in December 1948 in the Palace of Art in Krakow, The exhibition will go down in Polish art history as the last such an extensive manifestation of postwar avant-garde art before the doctrine of Socialist Realism takes over.

At the time Wróblewski painted colorful geometric abstractions and a series of paintings, later denominated as ‘solar’ ([Abstract composition] | Starak Collection). These were colourful, luminous rotating planetary systems. Naive and simple, like a child’s fantasy about the sun, earth, stars, and planets. These paintings can be read as an expression of hope and an untainted faith in a better tomorrow, in a new world represented by the avant-garde and abstraction. Yet Wróblewski had no illusions. Nevertheless, he made a hopeless attempt to describe the great order in painting – a task which was doomed to fail. Or maybe he mustered up the rest of his strength in a desperate cry. A longing to belong to any order. An order which gives meaning to existence in a world where no laws or rules apply anymore. At the end of the year, Wróblewski concluded his search for pure abstraction for good.

1949. “We chose the subject of war believing that, on the one hand, it is still deeply rooted in the consciousness of our society and on the other hand, it directly mobilizes the struggle for peace and Socialist Realism” This was the objective motivation. But how to show “the destruction of the society, of the nation and the individual by the war”?⁴

On January 16, 1949, Wróblewski begins to work on the painting *Rozstrzelany, Rozstrzelanie z gestapowcem* (Executed Man. Execution with a Gestapo Man) (private collection). In the following weeks, oils, gouaches on paper and countless sketches are created. He works uninterruptedly till the end of May creating a series that will become a symbol of his generation. The series that Andrzej Wajda will pay tribute to in his most personal film *Everything for Sale* in 1968. The series that to this day remains the most important testimony to the cruelty of World War II in Polish art. The series known from textbooks and imprinted in Polish people’s consciousness as an illustration of martyrdom, equally brutal and surreal.

“In *Executions* Wróblewski showed people who were dead already before the execution, victims lined up against a wall in stiff gray clothes, with dead faces,

waiting to be shot by the execution squad”⁵. Among them there are the young and the old, men and women, mothers and children, families and random strangers passing by and unknown to each other. Wróblewski paints them in a brutal, primitive, direct way, yet not without expression contained in dramatic gestures, in the deformed and quartered bodies. Sometimes the victim is no longer there. Only the jacket remains retaining the human shape and size of a man who has just passed away. And there is color. It does not belong to objects or figures. It is pale blue cold like a corpse, it is the color of death covering the painting with bluish spots.

In the contemporary iconography, there are two key models of executions. The first was created by Francisco Goya in *The 3rd of May 1808* (1814, Prado Museum), the second by Édouard Manet in *The Execution of Emperor Maximilian* (1868/69, Kunsthalle Mannheim). In Goya’s depiction, the scene is imbued with pain and the screams of victims and witnesses. In Manet’s painting, the drama lies in the anonymity of the soldiers, deliberately turning their backs to the viewer to carry out their duty with dull and disgusting calm. The Polish artist referred to Manet’s experience, but went even further, abandoning the pattern of executioners – victims⁶.

Only in the first painting in the series we can see the executioner’s back; in all the other ones, we – the viewers – stand in the place of the firing squad. Thus, Wróblewski creates not as much a documentation of specific events, in a specific place and time in history, but a terrifyingly timeless and universal story about the consequences and cruelty of war, any war. Andrzej Wróblewski never presented the *Executions* during his lifetime. Only relatives who saw them in his studio knew about them. They were presented to the general public for the first time at the artist’s first posthumous exhibition in 1958. Today they are present in all national museums in Poland, as iconic masterpieces of the time, the only ones standing against the wartime terror in such a fundamental way.

1950. In 1950 Andrzej Wróblewski founded *Grupa Samokształcenia*, the informal Self-education Group (with members such as Andrzej Wajda, his friend) which began the struggle to respect the principles of Socialist Realism.

“The most important point,” he wrote at the time, “was to get rid of all formalist artistic conventions, such

as Capism, Cubism, Abstractionism, Surrealism. Based on the assumption that at the first, preparatory stage of building the culture of socialism art must be legible, thematic and calculated for a wide social outreach, we proposed artistic forms as devoid of transformations as possible, object-oriented, photographic, as compatible as possible with the everyday vision and imagination of the mass viewer. We thought that only after creating a sufficiently broad social base for the new art, after embracing the extensive masses of viewers, it would have been possible to move on to building new art forms of Socialist Realism.”⁷

Wróblewski’s commitment to changing the nature of the university is significant, but nevertheless his naive faith in the new disposition of power doesn’t last long. His understanding of Social Realism strongly deviates from the principles created and imposed by the communist system. In 1957 he writes *Confessions of a Discredited Former Communist*⁸. One of the most famous paintings of the Socialist Realist trend in Andrzej Wróblewski’s work is *Break at Work in Nowa Huta* from 1954, Starak Collection. However, it is difficult to consider this painting as a faithful realization of the movement’s principles. The young workers aren’t represented in the process of achieving 300% of the norm but resting during a break. They are chatting, playing, flirting, reading newspapers. Similarly distorted and far from the ideal images of the “working class” are numerous portraits of simple citizens. Wróblewski not only paints crippled and handicapped people, for whom there was no place in the “communist paradise.” He paints people who, it might seem, don’t do anything and, what’s really scary, they just sit and think.

“The imperfection of his access to the Socialist Realist program did not lie in this or that ‘burden’ or ‘deficiency’. It resulted from the fact that this access itself was made from a position of ‘rebellion’, in an atmosphere of ‘modernity’, in an atmosphere of a free and fearless experimentation, in an atmosphere of a creative nonconformism”⁹.

1953. On October 15, 1953 Andrzej Wróblewski married Teresa Waleria Rutt (1930 or 1927–1994), a student of classical philology and history. They had three children: a son Andrzej (called Kitek, born 1954) and two twin daughters Marta and Hanna (born 1956). Teresa becomes the artist’s inspiration and model, captured in countless sketches and paintings. Among the best

known is her 1955 portrait *Plaża, Na plaży (The Beach, On the Beach)* (Starak Collection) in which Wróblewski paints his wife in the pose of a reclining Venus. An immortal motif known in art history from Botticelli, Giorgione, through Titian, Velazquez, Canova, to Goya and Manet, to mention the most famous, the synonym of the actual canon of female beauty over the ages. As an art historian, Wróblewski very consciously inscribes his beloved in this tradition, portraying the beauty ideal of the modern Woman – the Venus of the 1950s. The group of tender family paintings includes a luminous, full of summer tranquility, portrait of Teresa nursing on the balcony, and numerous images of children, especially the firstborn.

Teresa holds a special place in the artist's art and heart, but she is not the only heroine of his paintings. It is remarkable how much attention Wróblewski paid to women in his work – mothers, wives, girlfriends, modern women. He repeatedly portrays a distinctive female model – a matron with a plump and thoughtful face, full hips and breasts, and weathered hands, who becomes synonymous with the unconditional care and security that only a mother can give. He depicts a slightly different version of her in his monumental painting *Uwaga, nadchodzi!, Nalot (Look Out, it Comes!, Air Raid)* (1955, Starak Collection), where a woman protects infants with her entire huge, frame-shattering body during an air raid alert and bombing. The same model is painted by Wróblewski primarily in a series of *Chaired* – painful portraits of resigned women seated in chairs who stopped for a moment of rest from the uneasy and demanding roles not chosen but assigned to them and, at the time, certainly unappreciated. Wróblewski notices women and pays tribute to them by making them subjects and letting them rest. This is a testimony of the extraordinary sensitivity of a young man in his twenties, in the 1950s, years before any feminist perspective was even conceivable.

Portraits of women seated on chairs will in time turn into images of *Queues* – rows of people waiting simultaneously in and out of time. Illustrations of the bureaucratic and misplacing Stalinist daily life in post-war Poland, devoid of respect for ordinary citizens.

People at railway stations, people in queues. A shocking metaphor of life, akin in its atmosphere to the *Blind* by Pieter Bruegel (1568, Museo di Capodimonte, Naples)¹⁰. In Wróblewski's paintings, the chairs are lined up in rows, one behind the other. On

them, people doomed to wait passively, all facing the one and only possible direction – *Chaired*. The “subjectification” of women, so important to the artist, here becomes the “objectification” of a human being. In contemporary painting, this motif has only been taken up by Francis Bacon as unambiguously as Wróblewski did. His paintings, beginning with the *Man in Blue* series from the 1950s, through the famous *Portrait of Pope Innocent X* (1953, Des Moines Art Center, Iowa) to the *Seated Figures* which recurred repeatedly in the following decades, express the same message¹¹. Almost in parallel, the English and the Polish artist undertake the same line of exploration, not only of the subject – the human condition – but also of the form of contemporary figuration. Both are united by a thought contained in one of Wróblewski's statements:

“I like (...) the modern type of creativity, consisting not as much in the creation of individual masterpieces, as in a certain succession of works that all together form today's equivalent of a masterpiece.”¹² And just like Bacon Wróblewski portrays himself sitting on a chair.

1954. “The programmatic fiction of ‘mobilization’ through the subject, of serving socialist realism by fulfilling the propaganda order was no longer working, in the artist's conscience it was no longer valid. It was 1954, not 1948 or 1949. Reality was returning – objective and subjective, and the old universal imperative, after all, not incompatible with socialism: bear witness to reality. But how and, therefore, if necessarily by the realistic reproduction, the function of which was meant to be different – temporary, political? Such were the pressing logical questions, and it would have taken some time to get the final answer.”¹³

In 1954 Andrzej Wróblewski paints a series of illustrations for *Hills* by Guillaume Apollinaire (1880–1918), one of the fathers of modern poetry and a prominent art critic. The poem is a prophetic vision of the coming “new world” and new art, a world built on the ruins of the experience of World War I and at the same time filled with creative energy bearing the fruit of modern art with a multitude of its currents and liberated limitless imagination. It would be hard not to relate Wróblewski's fascination with this text to the situation in art after World War II.

The artist takes another thread out of his reflection on the poem – it will become the motif of another

famous series of *Chauffeurs*. Surprisingly enough, the first paintings in the series are created at the beginning of Wróblewski's artistic journey around 1948; having abandoned the motif for many years, he returns to it in 1956. In the paintings we can see a lone driver, sometimes with his front, sometimes with his back to us. While the figure itself is painted realistically, the background remains a composition of geometric abstraction. Yet another metaphor for the journey of life in the artist's oeuvre. "A clear and unambiguous image not in spite of, but thanks to the discipline of abstraction, which determined its shape and meaning"¹⁴. Relentless and undaunted, we live our lives "still looking ahead", believing in the divine or primordial logos. Only sometimes, out of necessity or to anticipate danger, we look around nervously like a chauffeur checking the mirrors. A futile effort. The specter of the "dead point" looms over us all.

Wróblewski has often been called a close observer of reality, a brutal realist, an uncompromising reviewer of the postwar, mutilated world. At the same time, the inner imperative to leave a convincing testimony to the unbearable present in painting did not allow him to miss any of its details; thus the gigantic legacy of meticulously recreated events from the daily lives of the artist, friends, family and the entire trauma-submerged society. Created with the skilled hand of the young artist, thousands of sketches, gouaches, drawings stopped the "here and now" of time, which for us today is a complicated story of the nation and individuals, caught up in the wheels of history. The countless genre scenes are complemented by illustrations of poetry and literature, cultural threads and painterly inspirations. There is also a numerous group of grotesque works, full of sublime sense of humor and lightness of wit, with a whole plethora of personalities, colorful characters, caricatures.

1955. 1955 announces the return to the reflections contained in the initial experiences and decisions. "They also, and first of all, speak about the liberating structure of creative imagination, its permanent dispositions, basic resources, intact, authentic ways of manifestation. (...) Andrzej's first encounter with the issues of abstraction – constructive and imaginative – was nothing more than a naive, elementary experimentation, it was a test of force and possibilities. And he will not stop there. He will use abstraction to build an

image more real and more honest than images resulting from reproductive illusion. Detachment from reality, detachment from its realistic reproduction, is by no means an attempt to escape, it simply means taking a position that is more defined and therefore, morally clearer. Instead of a correlation (true or false) of image and reality, there is a confrontation between them. The viewer is no longer guided and maintains the freedom of judgment granted by the possibility of emotional and intellectual comparison. Here the artist does not impose anything, he doesn't even suggest, he only presents his position."¹⁵

1956. In the autumn of 1956, Andrzej Wróblewski, more in the role of art critic than artist, goes on a trip to Yugoslavia. This will be his last trip abroad which will certainly affect his final works created after the return. Tombstones – a glance at a human being through what remains after he's gone in social custom, primitive symbols, spells and signs"¹⁶. These include, above all in the interpretation of many, a prophetic announcement of his own death.

1957. Andrzej Wróblewski died at the age of 29, walking along the Oswald Balzer path in the Tatra Mountains on March 23, 1957. It's more than likely that he fainted and fell during an epileptic seizure and died of hypothermia as a result.

"Andrzej Wróblewski's first surviving graphic works date back to 1944, when he was sixteen years old. He began making his first abstractions in 1948, when he was twenty. In 1949, at the age of twenty-one, he decided to become a realist. In 1955, at the age of twenty-seven, he began to draw lessons from both experiences: of the realist period and his earlier abstraction period. In 1956 and in the beginning of 1957, at the age of twenty-eight, he defined and expressed the most essential and mature content of his painting. He lived to be less than twenty-nine. Life is not measured by the number of years."¹⁷

Andrzej Wróblewski was one of the most important Polish painters of the second half of the XX century. His personal experience included the extreme hardships of war, the death of loved ones, brutality, extermination of the excluded, as well as the post-war conflagration, displacement, estrangement, and a sense of loss. Persistently wandering on the border of life and

art, Wróblewski certainly escapes easy definitions and categories. His work, though historically complete, remains timely and, generation after generation, many young artists have become his heirs. They see in him not just a classic, but a genuine and symbolic patron; they see him as their contemporary in his twenties, full of rebellion, courage and emotions. Wróblewski became a challenge, having set an example not only as an artist but also as a man. He represented modern painting of a realistic ascendant, the new formula of which easily carried the burden of the abstract and ambiguous content while its form never lacked respect for the achievements of the avantgarde. He was keen on the discipline of figuration and gave strength and importance to each person and object. He left behind a courageous, revolutionary and bold legacy, including

Endnotes:

- ¹ *Avoiding Intermediary States. Andrzej Wróblewski (1927–1957)*, ed. by M. Ziolkowska, W. Grzybala, Warsaw 2014, p. 78.
- ² Mieczysław Porębski, Introduction to exhibition catalogue „Andrzej Wróblewski. Wystawa pośmiertna”, Krakow 1958, p. 5.
- ³ *Avoiding Intermediary States*, Op. cit., p. 87–88.
- ⁴ Mieczysław Porębski, Op. cit., p. 7.
- ⁵ Aleksander Wojciechowski [in:] *Współczesna sztuka polska*, Warsaw 1981, p. 366.
- ⁶ Idem, p. 366.
- ⁷ Mieczysław Porębski, Op. cit., p. 6.

Andrzej Wróblewski's first solo exhibition abroad, “To the Margin and Back”, organized in 2010, more than 50 years after his death, was held at the Van Abbe Museum in Eindhoven in Holland. It was curated by Dr. Magdalena Ziolkowska and co-produced by Wojciech Grzybala, co-founders of the Andrzej Wróblewski Foundation. The same year an extensive group exhibition, “A Vision of Central Europe. The Reality of the Lowest Rank”, curated by Luc Tuymans opened in Bruges. Tuymans, one of the most important contemporary artists, in addition to including Wróblewski in his exhibition, has consistently promoted his art and is a collector of his paintings. In 2012, an international seminar was held on the life and work of Andrzej Wróblewski. A year later, a conference on the same subject was organized. Both events were initiated by Muzeum Sztuki Nowoczesnej (the Museum of Modern Art) in Warsaw and the Andrzej Wróblewski Foundation.

undeniable monuments of Polish contemporary art represented by series such as *Executions*, *Chauffeurs*, *Queues*, *Chaired*, *Tombstones*. Together they constitute a nearly monumental image of an artist overtaken by post-catastrophic and dystopic visions; the apologist of the light blue dead, whom he would soon be joining, full of doubts, explorations, defeats and resurrections. The monographic exhibition in Venice tells the story of art in times of captivity, of being on the leash and hobbled by orders. It's a dialogue with contemporaries on the price and consequences of one's choices. It's a lesson of art suspended between abstraction and figuration. It's a story of an outsider, an outlaw, who aimed for unrestricted creative freedom. It's a young artist's postmortem cry for courage, intransigence and social responsibility. Cry for immortality.

- ⁸ *Avoiding Intermediary States*, Op. cit., pp. 419–425.
- ⁹ Mieczysław Porębski, Op. cit., p. 7.
- ¹⁰ Aleksander Wojciechowski, Op. cit., p. 368.
- ¹¹ Idem, p. 369.
- ¹² *Andrzej Wróblewski nieznan*, ed. by J. Michalski, Krakow 1993, p. 102.
- ¹³ Mieczysław Porębski, Op. cit., p. 8.
- ¹⁴ Idem, p. 10.
- ¹⁵ Idem, pp. 9–10.
- ¹⁶ Idem, p. 10.
- ¹⁷ Idem, p. 12.

Curators Éric de Chassey and Marta Dziewanska invited prominent figures from both Poland and abroad, including David Crowley, Anda Rottenberg and Jean-François Chevrier, and others to discuss Wróblewski's work in an international context. The exhibition “Recto / Verso” (inaugurated at the Museum of Modern Art in Warsaw in February 2015) and a book published by the University of Chicago Press were the result of the seminar and conference. At the end of 2015, the exhibition was transferred to the Museo Reina Sofia in Madrid. In 2014, a monumental Polish-English monograph on the artist, *Avoiding Indirect States. Andrzej Wróblewski (1927-1957)* was compiled and published by the Andrzej Wróblewski Foundation. The publication had its international premiere at the 6th International Art Book Fair in Tijuana, organized by Casa do Povo in São Paulo. Charles Esche, artistic director of the 31st São Paulo Biennale, was a special guest at the event.

Among the artist's more important exhibitions in recent years are: “Andrzej Wróblewski. Waiting Room” organized by the efforts of the Andrzej Wróblewski Foundation at Moderna galerija in Ljubljana (curators: Dr. Magdalena Ziolkowska, Wojciech Grzybala, Dr. Marko Jenko) and “A Difficult Age. Szapocznikow-Wajda-Wróblewski” at MO muzejus in the artist's native Vilnius, curated by Anda Rottenberg.

At the Spectra Art Space of the Starak Family Foundation in Warsaw, Andrzej Wróblewski's work has been presented twice, in 2014 during the monographic exhibition in the Spectra Art Space Masters series and in 2019 in the exhibition “Realizm istotny. Maria Jarema | Andrzej Wróblewski” (Substantial Realism. Maria Jarema | Andrzej Wróblewski) (curator: Ania Muszyńska).

IN PRIMA PERSONA

ANIA MUSZYŃSKA

Curatrice

*Ho sempre desiderato mettere le cose nel modo più diretto e crudo possibile.
E probabilmente, se una cosa arriva in modo diretto, la gente sente che è orribile.*
Francis Bacon, 1966

Andrzej Wróblewski ricercava l'onestà. La riconosceva come condizione dell'esistenza della sua arte, del suo stile e della sua posizione personale. Glielo richiedeva la sua estrema consapevolezza del tempo e del luogo in cui si esprimeva, così come il suo innato coraggio e il bisogno di responsabilità eccezionalmente articolato per ogni decisione pittorica. Nei suoi numerosi scritti, sia di critica che personali, negli appunti intimi e nei diari, si raccontava con chiarezza e senza alcuna ambivalenza. Lavorava volentieri nel rigore del figurativismo, documentando la brutalità della vita quotidiana del dopoguerra in Polonia e conferendo alle persone e a ciascun oggetto una forza e un significato essenziali. A vent'anni scrisse un manifesto, la sua maledizione e il suo testamento:

“Deve essere così! Nella mia creatività devo mantenere, e prima di tutto raggiungere, una reale generalità, una riconoscibilità universale; devo racchiudere tutto in essa, sia quello che ho vissuto, sia molto moltissimo di quello di cui ho soltanto conoscenza (dai libri, dai racconti) e finalmente, e ancora di più, quello che non conosco, ma di cui qualcosa deve esistere in me, perché sono un figlio, un polacco, un intellettuale, un amico di molti, un passante e un consolatore”¹.

Andrzej Wróblewski rappresentò la pittura moderna del dopoguerra, sotto il segno del “realismo essenziale”. Realismo che si contrapponeva alla superficialità e alla vacuità del mimetismo e diventò il pretesto per esprimere l'essenza delle cose. Realismo la cui formula poteva gestire con successo i contenuti astratti e ambigui e non sottovalutava le conquiste delle avanguardie. Wróblewski era un artista di Cracovia, viveva in un ambiente stretto intorno ai due demiurghi della modernità polacca del dopoguerra Tadeusz Kantor (1915-1990) e Mieczysław Porębski (1921-2012). Da giovane artista esordiente, storico e critico d'arte, entrò a far parte del Circolo degli Artisti, formatosi tra il marzo e l'aprile 1948.

“Taciturno e restio a confessarsi, avverso a ogni decoro linguistico e pittorico, Andrzej Wróblewski ha sempre trovato le formule più modeste e più immediate per definire la direzione delle sue ricerche creative: faccio questo e questo, ho cambiato la mia posizione su questi e questi punti, voglio, rifiuto, provo. Fu, e non a caso, anche storico dell'arte e critico: tagliente, inesorabile, ignaro ai compromessi. L'amara equità con cui trattava sé stesso e gli altri - passati e presenti - divenne per lui una forma di esistenza nel mondo che

lo circondava, che sembrava considerare l'unico possibile, probabilmente per vari motivi”².

Anno 1948. In questo periodo Andrzej Wróblewski dipinge le sue prime composizioni geometriche astratte e alla data del 24 gennaio si pone come compito per essere un artista: “creare immagini assolutamente convincenti al di là del tempo e dello spazio che saranno in questo anche il contenuto necessario e sufficiente della mia vita e il punto di appoggio per oppormi al mondo intero”³. Debutta nella prima Mostra di Arte Moderna inaugurata nel dicembre 1948 al Palazzo dell'Arte di Cracovia, mostra che si iscrive nella storia dell'arte polacca come ultima manifestazione d'arte di avanguardia del dopoguerra prima dell'avvento della dottrina del realismo socialista. Wróblewski dipinge allora geometrie colorate astratte, oltre a una serie di quadri che verranno chiamati nella letteratura successiva solari. Sono sistemi planetari colorati, luminosi e roteanti. Ingenui e semplici come la fantasia di un bambino sul sole, la terra, le stelle e i pianeti. Questi dipinti sono talvolta interpretati come un'espressione di speranza, come una fede ancora incontaminata in un domani migliore, in un nuovo mondo espresso nell'avanguardia e nell'astrazione. Soltanto che Wróblewski non aveva illusioni. Tuttavia fece un disperato tentativo, destinato al fallimento, di descrivere pittoricamente il grande ordine. O forse, con le ultime forze espresse, un grido disperato. Un'espressione del desiderio di appartenere a un qualsiasi ordine. Un ordine che desse senso all'esistenza in un mondo dove non vigono più leggi o regole. Con la fine dell'anno Wróblewski sospende la sua ricerca nel campo dell'astrazione pura.

Anno 1949. “Scegliemmo il tema della guerra, convinti che da un lato si trovasse ancora radicato profondamente nella memoria sociale e dall'altro fosse in grado di mobilitare direttamente alla pace e al realismo socialista”. Così si presentava la motivazione oggettiva. Come mostrare però “il disfaccimento della società, del popolo e dell'individuo a causa della guerra”⁴?

Il 16 gennaio 1949 Wróblewski comincia a lavorare sul quadro *Rozstrzelany, Rozstrzelanie z gestapowcem* (Fucilato, Fucilazione con ufficiale della Gestapo). Nelle settimane successive vengono fuori oli, guazzi su carta e numerosi disegni. Fino alla fine di maggio lavora senza sosta alla serie che diventerà il simbolo di

una generazione. Serie alla quale Andrzej Wajda renderà omaggio nel suo film più personale *Tutto in vendita*, del 1968. Serie che ancora oggi rimane la più importante testimonianza delle crudeltà della seconda guerra mondiale nell'arte polacca e che i polacchi conoscono dai manuali scolastici e tengono fissa nella memoria come illustrazione del martirio, tanto brutale da esser quasi surreale.

„In *Fucilazioni* Wróblewski mostrava persone morte ancora prima dell'esecuzione, condannati messi in fila al muro in abiti rigidi di carta, morti prima ancora che il plotone di esecuzione sparasse”⁵. Tra di loro ci sono giovani e anziani, uomini e donne, madri e figli, famiglie e sconosciuti di passaggio. Wróblewski li dipinge direttamente in modo brutale e primitivo, ma non senza un'espressione contenuta nei gesti drammatici, nei corpi deformati e fatti a pezzi. Capita che il condannato non ci sia più. È rimasta soltanto la giacca, che mantiene la forma del corpo e le dimensioni dell'uomo, che però è scomparso. Appare anche il colore. Non è esso proprietà degli oggetti, o delle figure, ma è il colore della morte, blu chiaro, pallido, cadaverico, che copre a macchie l'immagine (...). Nell'iconografia contemporanea esistono due modelli chiavi dell'esecuzione. Il primo è quello di Francisco Goya nella *Fucilazione del 3 maggio 1808* (1814, Museo del Prado), il secondo è *l'Esecuzione dell'Imperatore Massimiliano* di Édouard Manet (1868/69, Kunsthalle Mannheim). Nell'approccio di Goya la scena è satura del dolore e delle grida delle vittime e dei testimoni. In Manet il dramma riguarda l'anonimato dei soldati, in parte rivolti di spalle allo spettatore, che eseguono l'ordine con una calma glaciale e ripugnante. L'artista polacco si ricollega all'esperienza di Manet, ma prosegue oltre rinunciando allo schema carnefici-vittime⁶.

Soltanto nel primo quadro della serie vediamo le spalle del soldato, in tutti gli altri siamo noi spettatori al posto del plotone di esecuzione. Wróblewski non crea tanto una documentazione di eventi concreti, in un luogo e in un momento concreto della storia, ma una storia terrificante, al di là del tempo e universale, sulle conseguenze e la crudeltà della guerra, di ogni guerra.

Finché era in vita Andrzej Wróblewski non ha mai esposto le *Fucilazioni*. Le avevano viste le persone a lui vicine, che le conoscevano dal suo studio. Furono esposte al grande pubblico soltanto durante la prima mostra del 1958, dopo la morte dell'artista. Oggi si

trovano in tutti i musei nazionali in Polonia, hanno lo status di opere di punta dell'epoca e sono le sole che si relazionano in maniera sostanziale al terrore della guerra.

Anno 1950. Nel 1950 Andrzej Wróblewski fonda il Gruppo di Autoeducazione (tra i cui membri c'è anche l'amico Andrzej Wajda), che diede inizio alla lotta per il rispetto dei principi del realismo socialista. "Come punto chiave - scriveva all'epoca - decidemmo di liberarci di tutte le convenzioni artistiche formali, come il capismo, il cubismo, l'astrattismo e il surrealismo. Partendo dal presupposto che la prima fase preparatoria per la nascita di una cultura del socialismo doveva essere un'arte leggibile, tematica e destinata a un ampio raggio sociale, ci siamo decisi per una forma artistica il più possibile esente da trasformazioni, oggettiva, fotografica, il più possibile coerente con la visione e l'immaginazione dello spettatore di massa. Pensavamo che soltanto dopo aver creato una base sociale sufficientemente ampia per la nuova arte, dopo aver raggiunto masse davvero ampie di destinatari, sarebbe stato possibile passare alla costruzione di nuove forme di arte del realismo socialista."⁷

L'impegno di Wróblewski di cambiare la natura dell'Accademia è significativo, tuttavia, la sua ingenua fiducia nel nuovo equilibrio di potere non dura a lungo. La sua comprensione del socialismo reale si allontana significativamente dalle regole imposte dal sistema comunista. Nel 1957 scrive *La confessione di un ex comunista compromesso*⁸. *Fajrant w Nowej Hucie* (Pausa nel lavoro a Nowa Huta), del 1954, è uno dei più importanti quadri della fase socialista nell'opera di Wróblewski. Cionondimeno è difficile considerarlo una piena realizzazione dei canoni dati: i giovani non sono ritratti mentre raggiungono il 300% della produttività, ma durante una pausa del lavoro, in un momento di svago. Probabilmente contrari e lontani dal ritratto ideale dei "lavoratori" sono anche i numerosi ritratti di semplici cittadini. Wróblewski non dipinge soltanto persone ai margini e disabili, per le quali non c'era spazio nel "paradiso comunista", ma per lo più persone sedute, che potrebbero sembrare non fare nulla o, ancora peggio, sedere e pensare.

"La sua non completa adesione al programma del socialismo reale non era motivata da questo o quell'essere o mancanza. È che la sua adesione era in sé nata da una posizione di "ribellione", in un'atmosfera di

"modernità", di libertà, un'atmosfera di libera sperimentazione e di creatività non conformista."⁹

Anno 1953. Il 15 ottobre 1953 Andrzej Wróblewski sposa Teresa Waleria Rutt (1930, o 1927-1994), una studentessa di filologia classica e di storia. Hanno tre figli: Andrzej (chiamato Kitek, nato nel 1954) e due gemelle, Marta e Hanna (nate nel 1956).

Teresa sarà d'ispirazione e poserà per l'artista, che la ritrae in molti disegni e quadri. Tra i più famosi il ritratto *Plaža* (Spiaggia), del 1955, dove Wróblewski dipinge la moglie sdraiata su un fianco, come Venere. Un tema immortale, noto dalle opere di Botticelli, di Giorgione, attraverso Tiziano, Velazquez, Canova, ma anche Goya e Manet, per citare i più famosi. Un motivo da secoli sinonimo del contemporaneo canone di bellezza femminile e Wróblewski, da storico dell'arte, inserisce molto consapevolmente la sua amata in questa tradizione, ritraendo l'ideale della bellezza della nuova Donna-Venere degli anni cinquanta del ventesimo secolo. Alla serie dei ritratti intimi familiari possiamo includere il quadro luminoso, ricco di pace estiva, di Teresa che allatta al balcone, e anche i numerosi ritratti di bambini, in particolare del primogenito.

Teresa occupa un posto particolare nell'arte e nel cuore dell'artista, ma non è la sola eroina dei suoi quadri. È sorprendente quanta attenzione Wróblewski abbia dedicato nella sua attività alle donne, madri, mogli, ragazze, donne moderne. Ritrae molte volte una modella caratteristica, una matrona dal volto pieno e pensieroso, con i fianchi larghi, i seni grandi e le mani sciupate, che diventa sinonimo di cura e protezione incondizionata, quali soltanto una madre può dare. Ne presenta una versione leggermente diversa nel monumentale quadro *Uwaga, nadchodzi! Nalot* (Attenzione, arriva! Bombardamento aereo), dove la donna protegge con le sue enormi braccia il corpo di un neonato durante l'allarme di un bombardamento aereo. Wróblewski dipinge la modella menzionata soprattutto nella serie *Ukrzesłowieni* (Sedificati) – ritratti dolorosi di donne rassegnate, collocate sopra una sedia. Sospese in quell'unico secondo di riposo da ruoli non definiti da loro, non semplici e impegnativi. E in quel periodo, di sicuro, sottovalutate. Wróblewski scorge la donna e le restituisce un omaggio, la rende un soggetto e la fa riposare. È questa la testimonianza della particolare sensibilità di un uomo ventenne, negli anni cinquanta del ventesimo secolo, molti

anni prima del pensiero di una qualsiasi prospettiva femminista.

I ritratti delle donne collocate sulle sedie si trasformano con il tempo nei quadri di *Kolejki* (File), file di persone in attesa dentro, ma anche fuori dal tempo. Illustrazioni di una quotidianità amministrativo-reinsediativa nella Polonia stalinista del dopoguerra, che non aveva alcun rispetto per i cittadini comuni. Persone nelle stazioni, persone in fila. È questa altresì una metafora della vita, vicina all'atmosfera dell'avanzare delle figure nella *Parabola dei ciechi* di Pieter Bruegel (1568, Museo di Capodimonte, Napoli)¹⁰. Nei quadri di Wróblewski le sedie sono collocate in fila, l'una dietro l'altra e le persone, posizionate verso un'unica possibile direzione, sono condannate a un'attesa passiva: *Ukrzesłowieni* (Sedificati). Il concetto caro all'artista di "emancipazione" delle donne, diviene in questo caso una "oggettivazione" dell'essere umano. Un simile motivo nella pittura contemporanea, in maniera inequivocabile così come ha fatto Wróblewski, compare soltanto con Francis Bacon. I suoi quadri a cominciare dalla serie di "Man in Blue" degli anni Cinquanta, fino al ben noto "Ritratto di Papa Innocenzo X" (1953, Des Moines Art Center, Iowa) e alle "figure sedute" che ricorrono più volte nei decenni successivi, esprimono un contenuto simile¹¹. Quasi in parallelo, l'artista inglese e quello polacco intraprendono la stessa linea di ricerca, non solo sul tema della condizione umana, ma anche sulla forma del figurativismo contemporaneo. I due sono legati dal pensiero contenuto in una delle dichiarazioni di Wróblewski: "Mi piace (..) il moderno tipo di creatività, che prevede non tanto la creazione di singoli capolavori, ma piuttosto di una serie di opere che, prese insieme, creano l'equivalente odierno di un capolavoro."¹² Così come Bacon, anche Wróblewski si ritrae seduto su una sedia.

Anno 1954. "La finzione programmatica della «mobilitazione» di servire il realismo socialista attraverso la realizzazione degli ordini della propaganda ha cessato di esistere e ha cessato di essere vincolante per la coscienza dell'artista. Era il 1954, non il 1948 o il 1949 e era tornata la realtà, oggettiva e soggettiva, e il vecchio, universale imperativo, non necessariamente contrario al socialismo di dare testimonianza alla realtà. Ma come e poi, per forza tramite una riproduzione realistica, la cui funzione doveva del resto essere un'altra, apposita, politica? Queste erano le logiche

domande che uscivano e ci è voluto del tempo per poter rispondere a esse fino in fondo."¹³

Nel 1954 Andrzej Wróblewski dipinge una serie di illustrazioni al poema *Colline* di Guillaume Apollinaire, uno dei padri della poesia contemporanea e uno straordinario critico d'arte. Il poema è una visione profetica del "nuovo mondo" che arriva e della nuova arte di un mondo costruito sulle macerie dell'esperienza della prima guerra mondiale, ma comunque ricco di energia creativa, mondo da cui nasce l'arte contemporanea, con molteplici direzioni e con un'immaginazione liberata dai confini. Difficile non condividere la fascinazione di Wróblewski per questo testo in relazione alla situazione dell'arte dopo la seconda guerra mondiale. L'artista riflette sul poema e ne trae ancora un argomento, che sarà il tema della successiva serie degli *Autisti*. Davvero sorprendente che i primi dipinti della serie furono realizzati all'inizio del suo percorso, intorno al 1948, e solo dopo averlo abbandonato per molti anni, vi tornò, nel 1956. Nei quadri vediamo un autista solitario, a volte ci è di fronte, a volte di spalle. La figura stessa è dipinta realisticamente, lo sfondo rimane una composizione di astrazione geometrica. Una ennesima metafora della strada della vita, nell'attività dell'artista. "Un'immagine chiara e inequivocabile, e non malgrado ma anzi proprio grazie alla disciplina dell'astrazione, che ne decide la forma e il linguaggio"¹⁴. Instancabili e imperterriti viviamo "guardando continuamente in avanti", credendo nel logos divino o primordiale e a volte, solo per necessità o perché sentiamo un pericolo, ci guardiamo intorno nervosamente, come un autista che guarda nello specchietto. Uno sforzo inutile. Lo spettro dell' "angolo morto" incombe su tutti noi.

Wróblewski viene spesso chiamato un osservatore attento della realtà, un brutale realista, un recensore senza compromessi del mondo in macerie del dopoguerra. Allo stesso tempo, l'imperativo interiore di lasciare una convincente testimonianza pittorica dell'insopportabile modernità non gli permetteva di ometterne alcun dettaglio. Così nasce la gigantesca eredità di eventi della vita quotidiana dell'artista meticolosamente ricreati, gli amici, la famiglia e una intera società immersa nel trauma. Creati dalla mano allenata del giovane artista migliaia di schizzi, guazzi, disegni hanno fermato qui e ora il tempo, che per noi oggi è il complicato racconto di una nazione e di individui aggrappati alla grande ruota del mulino della

storia. Le innumerevoli scene in genere sono completate dalle già citate illustrazioni della poesia, della letteratura, delle ispirazioni culturali e pittoriche. C'è anche un gruppo numeroso di lavori grotteschi, ricchi di un sottile senso dell'umorismo e di una leggerezza ironica, con tutta una galassia di personalità, soggetti variopinti e caricature.

Anno 1955. Il 1955 preannuncia un ritorno alle riflessioni contenute nelle esperienze e nelle decisioni iniziali. “Parlano anche e soprattutto della liberazione della struttura creativa dell'immaginazione, delle sue disposizioni permanenti, le risorse fondamentali e i modi intatti e autentici di rivelarsi. (...) Il primo incontro di Andrzej con la questione dell'astrazione costruttiva e immaginifica non fu altro che un ingenuo, elementare esperimento, una prova di forza e di potenzialità. Adesso non si fermerà qui. L'astrazione gli servirà per costruire un'immagine più onesta e più vera di quella che può dare un'illusione riprodotiva. Staccarsi dalla realtà, staccarsi dal suo riprodursi realistico non equivale affatto a una fuga, è semplicemente assumere una posizione più definita e, di conseguenza, moralmente più limpida. Invece di una correlazione (vera o falsa) del quadro con la realtà ne consegue un confronto. Lo spettatore smette di essere guidato, mantiene una libertà di giudizio che dà la possibilità di un paragone emozionale e mentale. L'artista qui non allude, non suggerisce niente, espone soltanto la sua posizione”.¹⁵

Anno 1956. Nell'autunno 1956 Andrzej Wróblewski, più nel ruolo di critico d'arte che di artista, riesce a recarsi in Jugoslavia. Sarà questo il suo ultimo viaggio all'estero e non rimarrà senza influenza sugli ultimi quadri. Appartengono a questi soprattutto la serie *Nagrobki* (Lapidi). Ironici, talvolta spiritosi epitaffi dei morti. Chiaramente ispirati all'arte balcanica e alla tradizione popolare. “Le lapidi sono un guardare l'uomo attraverso ciò che rimane di lui nella tradizione sociale, i simboli primitivi, gli incantesimi e i segni”¹⁶. Nell'interpretazione di molti un profetico presagio della propria morte.

Anno 1957. Andrzej Wróblewski muore all'età di 29 anni, camminando sulla famosa via panoramica Oswald Balzer sui monti Tatra il 23 marzo 1957. La cosa più probabile è che si sia indebolito, sia caduto

durante un attacco epilettico e sia poi morto di ipotermia.

“I primi lavori grafici conservati di Andrzej Wróblewski risalgono al 1944. Aveva all'epoca sedici anni. Cominciò a disegnare i primi lavori astratti nel 1948, quando ne aveva venti. Nel 1949, a ventuno, decise di diventare realista. Nel 1955, ne aveva ventisette e iniziò a trarre conclusioni sia dalle sue esperienze del periodo realistico che dal precedente periodo astratto. Nel 1956 e a inizio del 1957, a ventotto anni, definì e espresse i contenuti più essenziali e maturi della sua arte pittorica. Non visse neanche ventinove anni. La vita non si misura con il numero degli anni”.¹⁷

Andrzej Wróblewski è stato uno dei più straordinari e più importanti pittori polacchi del secondo dopoguerra. Tra le sue esperienze personali bisogna includere le terribili vicende della guerra, l'esperienza della morte di persone care, la brutalità, lo sterminio degli emarginati, ma anche la conflagrazione del dopoguerra, i trasferimenti coatti, il senso della perdita e dell'isolamento. Wróblewski, nel suo muoversi ostinatamente sul confine tra l'arte e la vita, ha decisamente eluso le categorie e le definizioni semplici. La sua opera, per quanto storicamente conclusa, rimane comunque ancora attuale, tanto che molti artisti e artiste delle generazioni successive sono diventati suoi eredi. Non vedono in lui soltanto un classico, ma un maestro reale e simbolico, ricco di rivolta, di coraggio e delle emozioni di un coetaneo ventenne. Ha lasciato un'eredità coraggiosa, rivoluzionaria e audace. Monumentali per l'arte contemporanea polacca sono la serie *Fucilazioni, Autisti, File, Sedificati, Lapidi*. Queste serie compongono insieme il ritratto monumentale di un artista assorbito da visioni post-catastrofiche e distopiche. Un apologeta dei morti in azzurro, ai quali in breve si sarebbe unito. L'esibizione monografica di Venezia è un racconto sull'arte del periodo della schiavitù, delle catene e degli ordini imposti. Un dialogo con i contemporanei sul prezzo e sulle conseguenze delle scelte intraprese. Una lezione sull'arte sospesa tra astrazione e figurativismo. Una testimonianza sulla necessità di costruire un linguaggio nuovo che rispetti le conquiste dei predecessori. La storia di un outsider che si batteva per una libertà creativa illimitata. La sfida post mortem di un giovane artista al coraggio, alla responsabilità senza alcun compromesso dal punto di vista sociale. Una sfida all'immortalità.

Note:

¹ *Evitare gli stati di mezzo. Andrzej Wróblewski (1927–1957)*, a cura di M. Ziółkowska, W. Grzybała, Varsavia 2014, pag. 78.

² Mieczysław Porębski, Introduzione al Catalogo della mostra „Andrzej Wróblewski. Mostra post-mortem”, Cracovia 1958, pag. 5.

³ *Evitare gli stati di mezzo. Andrzej Wróblewski (1927–1957)*, a cura di M. Ziółkowska, W. Grzybała, Varsavia 2014, pag. 87.

⁴ Mieczysław Porębski, op.cit., pag. 7.

⁵ Aleksander Wojciechowski [in:] *Arte contemporanea polacca*, Varsavia 1981, pag. 366.

⁶ Aleksander Wojciechowski, op.cit., pag. 366.

⁷ Mieczysław Porębski, op.cit., pag. 6.

⁸ *Evitare gli stati di mezzo. Andrzej Wróblewski (1927–1957)*, a cura di M. Ziółkowska, W. Grzybała, Warszawa 2014, pag. 419–425.

⁹ Mieczysław Porębski, op.cit. Pag. 7.

¹⁰ Aleksander Wojciechowski, op. cit. Pag. 368.

¹¹ Aleksander Wojciechowski, op.cit. Pag. 368.

¹² Andrzej Wróblewski sconosciuto, a cura di J. Michalski, Cracovia 1993, pag. 103.

¹³ Mieczysław Porębski, op.cit., pag. 8.

¹⁴ Mieczysław Porębski, op.cit., pag. 10.

¹⁵ Mieczysław Porębski, op.cit., pag. 9–10.

¹⁶ Mieczysław Porębski, op.cit., pag. 10.

¹⁷ Mieczysław Porębski, op.cit., pag. 12.

La prima mostra personale all'estero di Andrzej Wróblewski "To the Margin and Back", organizzata nel 2010, oltre 50 anni dopo la sua morte, fu organizzata nel Van Abbemuseum di Eindhoven, in Olanda. Curatori della mostra erano Magdalena Ziółkowska e Wojciech Grzybała, cofondatori della Fondazione Andrzej Wróblewski. Nello stesso anno ci fu anche l'importante mostra collettiva a Bruges „A Vision of Central Europe. The Reality of the Lowest Rank”, il cui curatore era Luc Tuymans. Tuymans, uno dei più importanti artisti contemporanei, oltre a riconoscere Wróblewski nella sua mostra, promuove costantemente la sua opera e è un collezionista dei suoi quadri. Nel 2012 ebbe luogo un seminario internazionale dedicato alla vita e all'opera di Andrzej Wróblewski. L'anno seguente fu organizzata una conferenza sullo stesso argomento. Entrambi questi appuntamenti furono promossi dal Museo di Arte Moderna di Varsavia e dalla Fondazione Andrzej Wróblewski.

I curatori Éric de Chasse e Marta Dziewańska invitarono importanti figure sia polacche che internazionali, tra cui David Crowley, Anda Rottenberg e Jean-François Chevrier, per contestualizzare l'opera di Wróblewski nel contesto internazionale. La mostra "Recto/Verso" (inaugurata al Museo di Arte Moderna di Varsavia nel febbraio 2015) e il libro, pubblicato dalla University of Chicago Press, sono il risultato del

seminario e della conferenza. Verso la fine del 2015 la mostra viene trasferita al Museo Reina Sofia di Madrid. Nel 2014 la monumentale monografia dell'artista "Evitare gli Stati di Mezzo. Andrzej Wróblewski (1927-1957)" è stata redatta e pubblicata dalla Fondazione Andrzej Wróblewski. La pubblicazione ha avuto la sua anteprima internazionale alla sesta Fiera Internazionale del Libro d'Arte di Tijuana, organizzata dalla Casa do Povo di San Paolo. Ospite speciale dell'avvenimento era Charles Esche, il direttore artistico della 31esima Biennale di San Paolo.

Le due mostre „Andrzej Wróblewski. Waiting Room”, organizzata con grande cura dalla Fondazione Andrzej Wróblewski alla Moderna Galerija di Ljubljana, con curatori Magdalena Ziółkowska, Wojciech Grzybała e Marko Jenko, e „A Difficult Age. Szapocznikow–Wajda–Wróblewski” all' MO Muziejus di Vilnius, città natale dell'artista, la cui curatrice fu Anda Rottenberg, appartengono alle più importanti mostre dell'artista degli ultimi anni.

Allo Spectra Art Space della Fondazione Famiglia Starak di Varsavia l'opera di Andrzej Wróblewski è stata presentata due volte, nel 2014 durante la mostra monografica del ciclo Spectra Art Space Masters e nel 2019 alla mostra "Il realismo dell'essere. Maria Jarema | Andrzej Wróblewski", con curatrice Ania Muszyńska.

Fundacja Rodziny Staraków dziękuje wszystkim instytucjom i osobom zaangażowanym w przygotowanie wystawy. | The Starak Family Foundation expresses its gratitude to all the institutions and individuals involved in preparing the exhibition. | La Fondazione Famiglia Starak ringrazia tutte le istituzioni e le persone coinvolte nella realizzazione della mostra.

Specjalne podziękowania zechcą przyjąć
Special thanks go to | Uno speciale ringraziamento a:

Marta Wróblewska – córka artysty | artist's daughter | figlia dell'artista

Wojciech Grzybała – prezes Fundacji Andrzeja Wróblewskiego
President of the Board of the Andrzej Wróblewski Foundation
Presidente della Fondazione Andrzej Wróblewski

dr **Magdalena Ziółkowska** – vice prezeska Fundacji Andrzeja Wróblewskiego
Vice President of the Andrzej Wróblewski Foundation
Vice Presidente della Fondazione Andrzej Wróblewski

Krystyna i Wojciech Radlińscy

dr hab. **Agnieszka Rosales Rodríguez** – p.o. dyrektora Muzeum Narodowego w Warszawie z zespołem | Director of the National Museum in Warsaw with the team
Direttrice del Museo Nazionale di Varsavia con il team

dr hab. **Piotr Oszczanowski** – dyrektor Muzeum Narodowego we Wrocławiu z zespołem | Director of the National Museum in Wrocław with the team
Direttore del Museo Nazionale di Varsavia con il team

dr **Katarzyna Mieczkowska** – Dyrektor Muzeum Narodowego w Lublinie z zespołem
Director of the National Museum in Lublin with the team
Direttrice del Museo Nazionale di Lublino con il team

oraz autorki i autorzy tekstów do katalogu | as well as to the authors of the texts for the catalog | così come agli autori dei testi per il catalogo:

Ewa Kuryluk

Anda Rottenberg

Francesco M. Cataluccio

BIOGRAMY AUTOREK I AUTORÓW TEKSTÓW

dr Magdalena Ziółkowska – historyczka sztuki, kuratorka, krytyczka, wykładowczyni akademicka, mediatorka. Absolwentka historii sztuki na Uniwersytecie Warszawskim, Szkoły Nauk Społecznych w Warszawie i Curatorial Training Programme (de Appel arts centre, Amsterdam, 2006/07). W latach 2006–2010 gościnnie kuratorka w Van Abbemuseum w Eindhoven, gdzie zrealizowała projekty wystawiennicze i wydawnicze poświęcone twórczości m.in. Jerzego Ludwińskiego, Minervy Cuevas, w tym wystawę *Andrzej Wróblewski. To the Margin and Back*. Jako kuratorka i kustoszka Muzeum Sztuki w Łodzi (2008–2014) kuratorowała wystawy m.in. Marysi Lewandowskiej, Sanji Iveković, Hüseyina Bahri Aptekina, oraz międzynarodowy projekt badawczy *Art Always Has Its Consequences*. W latach 2015–18 dyrektorka Galerii Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki w Krakowie, gdzie prezentowała twórczość m.in. Ines Doujak, Prabhakara Pachpute & Rupali Patil, Aureliena Fromenta, Yane Calovskiego. Jako współzałożycielka i wiceprezesa Fundacji Andrzeja Wróblewskiego inicjuje i współtworzy wszystkie przedsięwzięcia Fundacji takie jak m.in. wystawy *Andrzej Wróblewski. Patrzyć wciąż naprzód* (Muzeum Narodowe, Kraków, 2012–13), *Andrzej Wróblewski. Waiting Room* (Moderna galerija, Lublana, 2020), *Tatry. Wróblewski, Karłowicz, Wyczółkowski* (Manggha Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej, Kraków, 2023). W 2019 roku ukazał się reader *Plasticity of the Planet. On Environmental Challenge for Art and Its Institutions* (Mousse) pod jej redakcją, zaś pomiędzy 2020–22 kierowała Działem Tkaniny Artystycznej w Centralnym Muzeum Włókiennictwa w Łodzi, gdzie w 2022 roku kuratorowała wystawę *Bownik. Undercoat* wraz z opracowaniem monografii artysty. Członkini Zarządu AICA Polska. Obecnie także wykładowczyni Akademii Sztuki w Szczecinie i School of Form w Warszawie.

Wojciech Grzybala – absolwent historii sztuki na Uniwersytecie Warszawskim, marszand, dziennikarz. Jego zainteresowania badawcze sięgają okresu od sztuki Młodej Polski po lata 80-te XX wieku. Asystent

kuratorski i współproducent wystawy *Andrzej Wróblewski. To the Margin and Back* (Van Abbemuseum, Eindhoven, 2010). W 2012 r. współzałożyciel i prezes Fundacji Andrzeja Wróblewskiego. Współkurator wystaw Fundacji takich jak *Andrzej Wróblewski, Patrzyć wciąż naprzód* (Muzeum Narodowe, Kraków, 2012/2013), *Andrzej Wróblewski. Waiting Room* (Moderna galerija, Lublana, 2020/2021) oraz *Tatry. Wróblewski, Karłowicz, Wyczółkowski* (Manggha Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej, Kraków, 2023). Współredaktor monografii *Unikanie stanów pośrednich. Andrzej Wróblewski (1927–1957)* (2014). Członek Stowarzyszenia Przyjaciół Muzeum Narodowego w Warszawie i Art & Antique Dealers Polskiego Stowarzyszenia. Na początku 2024 r. w wydawnictwie Hatje Cantz ukazała się monografia poświęcona historycznym strategiom kuratorskim i wystawom twórczości Andrzeja Wróblewskiego *Andrzej Wróblewski. Exhibiting*, będąca efektem wieloletnich badań nad dorobkiem artysty oraz współpracy z Instytutem Adama Mickiewicza.

Francesco M. Cataluccio – absolwent filozofii i filologii polskiej uniwersytetów we Florencji i w Warszawie. Wydawca i autor licznych artykułów na temat dziejów i kultury Polski oraz Europy Środkowej. Był redaktorem włoskiego wydania dzieł Witolda Gombrowicza oraz włoskiej i hiszpańskiej zbiorowej edycji dzieł Brunona Schulza. Polskim czytelnikom znany jest jako autor książek: *Niedojrzałość, choroba naszych czasów* (Kraków 2006); *Jadę zobaczyć, czy tam jest lepiej. Niemalże brewiarz środkowoeuropejski* (Kraków 2012); *Czarnobyl* (Wołowiec 2013). Korespondencja Zbigniewa Herberta z Cataluccio została wydana w tomie *Herbert. Studia i dokumenty*, pod. red. Piotra Kłoczowskiego (Warszawa, 2008). W 2013 otrzymał Nagrodę im. Ryszarda Kapuscińskiego.

Ewa Kuryluk – artystka awangardowej instalacji tekstylnej i sztuki powietrza, malarka i fotografka, pisarka i poetka, historyczka sztuki. Inspiruje się autobiografią i figuracją, cieniem, śladem i lustrem, mitem

dziewczyny z Koryntu i legendą Weroniki, poezją i podróżą. Prezentowała prace na licznych wystawach indywidualnych, m.in. w Stanach Zjednoczonych (Helen Shlien Gallery, Boston, 1982; Princeton, 1984, 1985; Uniwersytet Kalifornijski, San Diego, 1992) oraz w Argentynie (Centro de Arte y Comunicación, Buenos Aires, 1986); brała udział w ważnych wystawach zbiorowych (m.in. Biennale Sztuki w Medellin, Kolumbia, 1981; Art in General, Nowy Jork, 1988). W 2022 roku Fundacja Rodziny Staraków zorganizowała wystawę artystki pt. „Ja, Biały Kangór” podczas Biennale w Wenecji. Jest autorką, uznanej przez krytykę i publiczność, literackiej trylogii, w której opisuje osobisty i intymny portret ukochanej rodziny, Na trylogię składają się następujące części: – *Goldi. Apoteoza zwierzczkowości* 2004, finał Nagrody Literackiej Nike 2005; – *Frascati*, 2009, finał Nagrody Literackiej Nike 2010; – *Feluni. Apoteoza enigmaty*, 2019, finał Nagrody Literackiej Nike 2020 raz nominacja do Nagrody Literackiej m. st. Warszawy. Jej prace znajdują się w zbiorach publicznych i prywatnych w Europie i USA oraz w Muzeach Narodowych Warszawy, Krakowa, Poznań, Wrocławia i w Muzeum Sztuki w Łodzi.

Anda Rottenebrg – historyczka sztuki, krytyczka i publicystka, organizatorka i kuratorka wystaw. W latach 1993–2000 dyrektorka Narodowej Galerii Sztuki „Zachęta” w Warszawie. Autorka publikacji poświęconych sztuce oraz artykułów naukowych i esejów, zamieszczanych w krajowych i zagranicznych wydawnictwach, w tym m.in.: *Sztuka w Polsce 1945–2005* (2006); *Przeciąg. Teksty o sztuce polskiej lat 80.* (2009); *Proszę bardzo* (2009) – nominowana do Nagrody Literackiej Nike 2010 oraz Nagrody Literackiej Gdynia 2010 ; *Berlińska depresja.*

Dziennik (2018); *Lista. Dziennik 2005* (2019); *Zbliżenia. Szkice o polskich artystach* (2020); *Rozrzut* (2023). Autorka wielu wystaw, m.in.: *Rzeźba w ogrodzie* (Warszawa, 1988), *Gdzie jest brat twój, Abel?* (Warszawa, 1995), *Sztuka z Polski* (Budapeszt, Wilno, Ryga, Tallinn, 1996–1997); *Osobisty czas – sztuka z krajów nadbałtyckich* (Warszawa, 1996); *Postindustrial Sorrow* (Wiesbaden, 2000); *Forgetting-Amnesia* (Brema, 2000); *Obok. Tysiąc lat historii w sztuce* (Berlin, 2011), *Postępek i higiena* (Warszawa, 2014). Odznaczona Złotym Medalem „Zasłużony Kulturze Gloria Artis” (2014). Od 2018 roku szefowa działu kultury „Vogue Polska”.

Ania Muszyńska – kuratorka, twórczyni ponad 150 wystaw, animatorka kultury, autorka tekstów i publikacji o sztuce współczesnej, twórczyni działań w dziedzinie edukacji kulturalnej, inicjatorka i organizatorka licznych projektów wspierających młodych polskich artystów, ekspertka w tworzeniu kolekcji sztuki, wykładowczyni, współtwórczyni programu studiów podyplomowych w dziedzinie zarządzania kulturą; założycielka Fundacji PSW Promocji Sztuki Współczesnej (od 2005 roku); dyrektorka artystyczna i właścicielka Galerii Program w Warszawie (2002–2009); dyrektorka artystyczna Galerii Renes w Poznaniu (1991–2002); kuratorka Spectra Art Space Fundacji Rodziny Staraków (od 2012 roku), kuratorka Starak Collection (od 2009 roku) – jednej z najważniejszych prywatnych kolekcji sztuki współczesnej w Polsce. Kuratorka wszystkich wystaw organizowanych przez Fundację Rodziny Staraków w Wenecji (*Ryszard Winiarski „Zdarzenie-Informacja-Obraz”*, Biennale Arte 2017; *„Force Field. Emerging Polish Artists”*, 2019; *Ewa Kuryluk „Ja, Biały Kangór”* Biennale Arte 2022).

AUTHORS' BIOGRAPHIES

Magdalena Ziótkowska, PhD is an art historian, critic, curator, academic lecturer and mediator. She graduated the Art History Institute of the University of Warsaw, the School of Social Research in Warsaw, and the Curatorial Training Programme (de Appel arts centre, Amsterdam, 2006/07). In 2006–2010 she was guest curator at Van Abbemuseum in Eindhoven, where she made projects on the work of Jerzy Ludwiński, Minerva Cuevas, and *Andrzej Wróblewski. To the Margin and Back* exhibition. As curator and custodian of the Muzeum Sztuki in Łódź (2008–2014), she organized numerous exhibitions, featuring Marysia Lewandowska, Sanja Iveković, and Hüseyin Bahri Apltekin, as well as an international research project, *Art Always Has Its Consequences*. In 2015–2018 she was director of the Bunkier Sztuki Contemporary Art Gallery in Krakow, where the exhibitions she curated included works Prabhakar Pachpute and Rupali Patil, Aurelien Froment, Yane Calovski, and Ines Doujak. As a co-founder and vice-president of the Andrzej Wróblewski Foundation she is an initiator and co-curator of all Foundation's projects including among others *Andrzej Wróblewski. Constantly Looking Ahead* (National Museum, Kraków, 2012–13), *Andrzej Wróblewski. Waiting Room* (Moderna galerija, Ljubljana, 2020) and *The Tatras. Wróblewski, Karłowicz, Wyczółkowski* (Museum of Japanese Art and Technology Manggha, Kraków, 2023). In 2019 she edited the reader *Plasticity of the Planet. On Environmental Challenge for Art and Its Institutions* (Mousse) and between 2020–22 she was the head of the Department of Textile Art in the Central Museum of Textiles, Łódź, where she curated *Bownik. Undercoat* accompanied by the artist's monograph (2022). She is a Board member of AICA Poland. Currently also a lecturer at Academy of Art in Szczecin and School of Form in Warsaw.

Wojciech Grzybała is a graduate of the Institute of Art History, University of Warsaw, an art dealer, and a journalist. His area of interest is Polish art from the 1890s (Young Poland) to the 1980s. He was curatorial assistant and co-producer of the exhibition *Andrzej*

Wróblewski. To the Margin and Back (Van Abbemuseum, Eindhoven, 2010). In 2012, he co-founded the Andrzej Wróblewski Foundation, of which he is president. He co-curated *Andrzej Wróblewski: Constantly Looking Ahead* (National Museum, Kraków, 2012/2013), *Andrzej Wróblewski. Waiting Room* (Moderna galerija, Ljubljana, 2020/2021) and *The Tatras. Wróblewski, Karłowicz, Wyczółkowski* (Manggha Museum of Japanese Art and Technology, Kraków, 2023) and co-edited the artist's monograph, *Avoiding Intermediary States. Andrzej Wróblewski (1927–1957)* (2014). He is a member of the Association of Friends of the National Museum in Warsaw and the Art & Antique Dealers Association of Poland. At the beginning of 2024 a monograph of historical curatorial strategies entitled *Andrzej Wróblewski. Exhibiting* will be released by Andrzej Wróblewski Foundation, Hatje Cantz and Adam Mickiewicz Institute.

Francesco M. Cataluccio – graduate of philosophy and Polish philology at the universities of Florence and Warsaw. Publisher and author of numerous articles on the history and culture of Poland and Central Europe. Editor of the Italian edition of the collected works of Witold Gombrowicz as well as of the Italian and Spanish joint edition of Bruno Schulz's works. He is known to Polish readers as the author of books such as: *Niedojrzałość, choroba naszych czasów* (Immaturity, Disease of our Times), Krakow 2006; *Jadę zobaczyć, czy tam jest lepiej. Niemalże brewiarz środkowoeuropejski* (I'm going to see if it's better over there. Almost a Central European Breviary), Krakow 2012; *Czarnobyl* (Chernobyl), Wołowiec 2013. Zbigniew Herbert's correspondence with Cataluccio was published in the volume *Herbert. Studia i dokumenty* (Herbert. Studies and Documents), ed. by Piotr Kłoczowski, Warsaw, 2008. In 2013 he received the Ryszard Kapuscinski Prize.

Ewa Kuryluk – avant-garde textile installation and air art artist, painter and photographer, writer and poet, art historian; inspired by autobiography and figuration, shadow, trace and mirror, the myth of the Corinthian

girl and the legend of Veronica, poetry and travel. She has presented her works in numerous solo exhibitions, among others in the United States (Helen Shlien Gallery, Boston, 1982, Princeton, 1984, 1985, University of California, San Diego, 1992) and in Argentina (Centro de Arte y Comunicación, Buenos Aires, 1986) and participated in important group exhibitions (including the Medellín Art Biennale, Colombia, 1981 and Art in General, New York, 1988). In 2022, the Starak Family Foundation organized the artist's exhibition entitled "I, White Kangaroo" at the Venice Biennale. She is the critically and publicly acclaimed author of a literary trilogy describing a personal and intimate portrait of her beloved family. The trilogy consists of the following parts: *Goldi. Apoteoza zwierzęczości* (Goldi. Apotheosis of Animal-likeness), 2004, finalist of the Nike Literary Award 2005, *Frascati*, 2009, finalist of the Nike Literary Award 2010, *Feluni. Apoteoza enigmy* (Feluni. Apotheosis of the Enigma), 2019, finalist of the 2020 Nike Literary Award and nomination for the City of Warsaw Literary Award. Her works can be found in public and private collections in Europe and the USA, as well as in the National Museums of Warsaw, Krakow, Poznan, Wrocław and Muzeum Sztuki in Łódź.

Anda Rottenebrg – art historian, critic and publicist, organizer and curator of exhibitions. Director of the National Art Gallery "Zachęta" in Warsaw from 1993 to 2000. Author of publications on art, as well as academic articles and essays, published in Poland and abroad, including: *Sztuka w Polsce 1945–2005* (Art in Poland 1945–2005), 2006, *Przeciąg. Teksty o sztuce polskiej lat 80* (Draught. Texts on Polish Art of the 1980s), 2009, *Proszę bardzo* (Here you are), 2009 – nominated for the 2010 Nike Literary Award and the 2010 Gdynia Literary Award, *Berlińska depresja. Dziennik* (Berlin Depression. Journal), 2018, *Lista. Dziennik 2005* (List. Diary 2005), 2019,

Zbliżenia. Szkice o polskich artystach (Close-ups. Sketches on Polish Artists), 2020, *Rozrzut* (Spread), 2023. Author of many exhibitions, including: *Rzeźba w ogrodzie* (Sculpture in the Garden), Warsaw, 1988, *Gdzie jest brat twój, Abel?* (Where Is Your Brother Abel?), Warsaw, 1995, *Sztuka z Polski* (Art from Poland), Budapest, Vilnius, Riga, Tallinn, 1996–1997, *Osobisty czas – sztuka z krajów nadbałtyckich* (Personal Time – Art from the Baltic Countries), Warsaw, 1996, *Postindustrial Sorrow*, Wiesbaden, 2000, *Forgetting-Amnesia*, Bremen, 2000, *Obok. Tysiąc lat historii w sztuce* (Beside. A Thousand Years of History in Art), Berlin, 2011, *Postęp i higiena* (Progress and Hygiene), Warsaw, 2014. She received the Gold Gloria Artis Medal for Merit to Culture in 2014. Since 2018, she's been the chief cultural editor of "Vogue Polska".

Ania Muszyńska – curator, creator of over 150 exhibitions, cultural animator, author of texts and publications on contemporary art, creator of activities in the field of cultural education, initiator and organizer of numerous projects supporting young Polish artists, expert in building art collections, academic teacher, co-creator of the postgraduate program in cultural management, founder of the PSW Foundation for the Promotion of Contemporary Art (since 2005), artistic director and owner of the Program Gallery in Warsaw (2002–2009), artistic director of the Renes Gallery in Poznan (1991–2002), curator of the Spectra Art Space of the Starak Family Foundation (since 2012), curator of the Starak Collection, one of the most important private collections of contemporary art in Poland (since 2009). Curator of all exhibitions organized by the Starak Family Foundation in Venice (*Ryszard Winiarzski Event-Information-Image*, Biennale Arte 2017, *Force Field. Emerging Polish Artists*, 2019, *Ewa Kuryluk I, White Kangaroo* Biennale Arte 2022).

NOTE BIOGRAFICHE SULLE AUTRICI E GLI AUTORI DEI TESTI

dr Magdalena Ziótkowska – storica dell’arte, curatrice, critica, docente universitaria, mediatrice. Laureata in Storia dell’Arte all’Università di Varsavia, Scuola di Scienze Sociali di Varsavia e Curatorial Training Programme (de Appel arts centre, Amsterdam, 2006/2007). Tra il 2006 e il 2010 è stata curatrice ospite al Van Abbemuseum di Eindhoven, dove ha realizzato progetti espositivi e editoriali dedicati all’opera, tra gli altri, di Jerzy Ludwiński, Minerva Cuevas e la mostra *Andrzej Wróblewski. To the Margin and Back*. Come curatrice e custode del Museo d’Arte di Łódź (2008–2014) ha curato le mostre di Marysa Lewandowska, Sanja Iveković, e Hüseyin Bahri Apltekin e il progetto scientifico internazionale *Art Always Has Its Consequences*. Tra 2015 e 2018 ha diretto la Galleria di Arte Contemporanea Bunkier Sztuki di Cracovia, dove ha presentato l’opera di Ines Doujak, Prabhakar Pachpute & Rupali Patil, Aurelien Froment, Yane Calovski. Come co-fondatrice e vicepresidente della Fondazione Andrzej Wróblewski è ideatrice e co-curatrice di tutti i progetti della Fondazione, tra cui ricordiamo *Andrzej Wróblewski. Guardare sempre in avanti* (Museo Nazionale, Cracovia, 2012–13), *Andrzej Wróblewski. Sala di attesa* (Moderna Galerija, Ljubljana, 2020), *I Tatra. Wróblewski, Karłowicz, Wyczółkowski* (Museo Manggha di Arte e Tecnica Giapponese, Cracovia, 2023). Nel 2019 è uscita la raccolta di saggi *Plasticity of the Planet. On Environmental Challenge for Art and Its Institutions* (Mousse) da lei curata e nel 2020–22 ha diretto il Reparto dei Tessuti Artistici del Museo Tessile Centrale di Łódź, dove nel 2022 ha curato la mostra *Bownik, Undercoat* e la monografia dell’artista Paweł Bownik. È nel consiglio di amministrazione dell’AICA Polonia e attualmente è docente dell’Accademia d’Arte di Stettino e della School of Form di Varsavia.

Wojciech Grzybała – laureato in Storia dell’Arte all’Università di Varsavia, commerciante d’arte e giornalista. Il suo ambito di ricerca sulla storia dell’arte polacca copre il periodo della Giovane Polonia (fine del diciannovesimo secolo) agli anni ottanta del ventesimo secolo. È stato assistente curatore e coproduttore

della mostra *Andrzej Wróblewski. To the Margin and Back* (Van Abbemuseum, Eindhoven, 2010). Nel 2012 è stato cofondatore della Andrzej Wróblewski Foundation, della quale è presidente. Ha collaborato alla curatela delle mostre *Andrzej Wróblewski: Guardare costantemente avanti* (Museo Nazionale di Cracovia, 2012/2013), *Andrzej Wróblewski. Waiting Room* (Moderna Galerija, Ljubljana, 2020/2021) e *I Tatra. Wróblewski, Karłowicz, Wyczółkowski* (Museo Manggha di Arte e Tecnologia Giapponese, Cracovia, 2023). È stato coredatore della monografia, *Evitare gli stati intermedi. Andrzej Wróblewski (1927–1957)* (2014). È membro dell’Associazione degli Amici del Museo Nazionale di Varsavia e della Associazione Polacca Art & Antique Dealers. All’inizio del 2024 è uscita per l’editore Hatje Cantz la monografia *Andrzej Wróblewski. Exhibiting*, dedicata alla storia delle strategie curatoriali e alle mostre delle opere di Andrzej Wróblewski, frutto di una lunga ricerca sul lavoro dell’artista e in collaborazione con l’Adam Mickiewicz Institute

Francesco M. Cataluccio – laureato in filosofia a Firenze si è perfezionato in filologia polacca all’Università di Varsavia. Scrittore e saggista, ha lavorato a lungo nell’editoria e è autore di numerosi articoli sulla cultura polacca e sull’Europa dell’est. Ha curato la pubblicazione delle opere di Witold Gombrowicz in italiano e di Bruno Schulz sia in italiano che in spagnolo. Lavora alla Fondazione Gariwo – La foresta dei giusti. Tra i suoi libri quelli tradotti in polacco sono: *Immaturità. La malattia del nostro tempo* (Einaudi, 2004; 2014 *Niedojrzałość, choroba naszych czasów* Kraków 2006); *Vado a vedere se di là è meglio* (Sellerio, 2010 – *Jadę zobaczyć, czy tam jest lepiej. Niemalże brewiarz środkowoeuropejski* Kraków 2012); *Chernobyl* (Sellerio, 2011 – *Czarnobyl* Wołowiec 2013). La sua corrispondenza con Zbigniew Herbert è stata pubblicata nel volume *Herbert. Studia i dokumenty / Herbert. Studi e documenti*, a cura di Piotr Kłoczowski (Warszawa, 2008). Nel 2013 ha ricevuto il Premio Ryszard Kapuściński. Sta scrivendo un dialogo filosofico con un braccio ungherese.

Ewa Kuryluk – artista di installazioni tessili di avanguardia e di arte d'aria, pittrice e fotografa, nonché scrittrice, poeta e storica dell'arte. La sua opera trae ispirazione dall'autobiografia e dalla figurazione, dall'ombra, dalla traccia e dallo specchio, dal mito della ragazza di Corinto e dalla leggenda del velo della Veronica, dalla poesia e dal viaggio. Ha presentato le sue opere in numerose mostre individuali, negli Stati Uniti (Helen Shlien Gallery, Boston, 1982; Princeton, 1984: Università della California San Diego, 1992) e in Argentina (Centro de Arte y Comunicación, Buenos Aires, 1986); ha preso parte a importanti mostre collettive (Biennale d'Arte di Medellin, Colombia 1981; Art in General, New York, 1988). Nel 2022 la Fondazione Famiglia Starak ha organizzato la sua mostra personale dal titolo «Io, il Canguro Bianco» alla Biennale di Venezia. È autrice, apprezzata da critica e pubblico, di una trilogia letteraria, dove disegna un ritratto personale e intimo della sua amata famiglia. Questi i titoli della trilogia: *Goldi. Apoteosi dell'animalità domestica* 2004, *Frascati* 2009 e *Feluni. Apoteosi di un enigma*, tutti e tre finalisti al premio Nike, l'ultimo nominato anche al Premio Letterario della città di Varsavia. Le sue opere si trovano in collezioni private e pubbliche in Europa e negli Stati Uniti. In Polonia sono al Museo Nazionale di Varsavia, di Cracovia, di Poznań, di Wrocław e al Museo d'Arte di Łódź.

Anda Rottenberg – storica dell'arte, critica e saggista, organizzatrice e curatrice di mostre. Negli anni 1993–2000 è stata direttrice della Galleria Nazionale d'Arte «Zachęta» di Varsavia. Autrice di pubblicazioni dedicate all'arte, di articoli scientifici e di saggi editi in Polonia e all'estero, tra cui: *Arte in Polonia 1945–2000*, 2006; *La corrente. Testi sull'arte polacca degli anni '80*. (2009); *Proszę bardzo* (Molto volentieri), 2009, nominato al premio letterario Nike nel 2010 e al Premio Letterario Gdynia 2010; *Berlińska depresja. Dziennik*

(Depressione berlinese. Diario), 2018; *Lista. Dziennik 2005* (Lista. Diario 2005), 2019; *Zbliżenia. Szkice o polskich artystach* (Da vicino. Schizzi su artisti polacchi), 2020; *Rozrzut* (2023). Autrice di molte mostre, tra le quali *Rzeźba w ogrodzie* (Scultura in giardino) (Varsavia, 1988), *Gdzie jest brat twój, Abel?* (Dov'è tuo fratello, Abele?) (Varsavia, 1995), *Sztuka z Polski* (Arte in Polonia) (Budapest, Wilno, Ryga, Tallinn, 1996–1997); *Osobisty czas – sztuka z krajów nadbałtyckich* (Tempo personale – L'Arte nei paesi baltici) (Varsavia, 1996); *Postindustrial Sorrow* (Wiesbaden, 2000); *Forgetting – Amnesia* (Brema, 2000); *Obok. Tysiąc lat historii w sztuce* (Vicino. Mille anni di storia dell'arte) (Berlino, 2011), *Postęp i higiena* (Progresso e igiene) (Varsavia, 2014). Nel 2014 ha ricevuto la Medaglia d'Oro per «Merito alla Cultura – Gloria Artis»

Ania Muszyńska – curatrice, ideatrice di oltre 150 mostre, animatrice culturale, autrice di testi e pubblicazioni d'arte contemporanea, creatrice di attività nell'ambito dell'educazione culturale, iniziatrice e organizzatrice di numerosi progetti a sostegno dei giovani artisti polacchi, esperta nella creazione di collezioni d'arte, docente, co-organizzatrice di un programma di studi di perfezionamento nel campo dell'organizzazione culturale; fondatrice della Fondazione Promozione dell'Arte Contemporanea (dal 2005); direttrice artistica e proprietaria della Galleria Program di Varsavia (2002–2009); direttrice artistica della Galleria Renes di Poznań (1991–2002); curatrice della Spectra Art Space della Fondazione Famiglia Starak (dal 2012), curatrice della Collezione Starak (dal 2009) – una delle più importanti collezioni private di arte contemporanea in Polonia e di tutte le mostre organizzate dalla Fondazione Famiglia Starak a Venezia (*Ryszard Winarski «Evento-Informazione-Quadro»*, Biennale Arte 2017; *Force Field. Emerging Polish Artists*, 2019; *Ewa Kuryluk «Io, il Canguro Bianco»* Biennale Arte 2022).

SPIS DZIEŁ LIST OF ARTWORKS ELENCO DELLE OPERE

str. | p. **96**

Autoportret, [Autoportret na żółtym tle]
Self-portrait, [Self-portrait on the Yellow Background]
Autoritratto, [Autoritratto su sfondo giallo]
1949
olej na płótnie | oil on canvas | olio su tela | 92×62 cm
Starak Collection

str. | p. **110**

[Kompozycja abstrakcyjna, Kompozycja abstrakcyjna w czerni, bieli i błękitach]
[Abstract Composition, Abstract Composition in Black, White, and Blue]
[Composizione astratta, Composizione astratta in bianco, nero e blu]
niedatowana | undated | non datata
gwasz, tusz na papierze | gouache, ink on paper | guazzo, inchiostro su carta | 125×89 cm



na rewersie | on the reverse | sul retro:

(Kobieta – abstrakcja)
(Woman – Abstraction)
(Donna – astrazione)

niedatowana | undated | non datata
gwasz, tusz na papierze | gouache, ink on paper | guazzo, inchiostro su carta | 125×89 cm
Starak Collection

str. | p. **111**

(Kobieta – abstrakcja)
(Woman – Abstraction)
(Donna – astrazione)
niedatowana | undated | non datata
gwasz, tusz na papierze | gouache, ink on paper | guazzo, inchiostro su carta | 125×89 cm
Starak Collection

str. | p. **112-113**

[Kompozycja abstrakcyjna]
[Abstract Composition]
[Composizione astratta]
niedatowana | undated | non datata
gwasz na papierze | gouache on paper | guazzo su carta 89,5×126 cm
Starak Collection

str. | p. 114

(Autobus zimą)

(Bus in the Winter)

(Autobus in inverno)

niedatowana | undated | non datata

gwasz na papierze | gouache on paper | guazzo su carta | 30×41,8 cm



na rewersie | on the reverse | sul retro:

[Kompozycja]

[Composition]

[Composizione]

niedatowana | undated | non datata

gwasz na papierze | gouache on paper | guazzo su carta | 30×41,8 cm

Starak Collection

str. | p. 115

[Abstrakcja geometryczna]

[Geometric Abstraction]

[Astrazione geometrica]

1948

olej na płótnie | oil on canvas | olio su tela | 79×59,5 cm



na rewersie | on the reverse | sul retro:

[Portret młodego mężczyzny – fragment]

[Portrait of a Young Man – fragment] / [Ritratto di un giovane – frammento]

niedatowana | undated | non datata

olej na płótnie | oil on canvas | olio su tela | 59,5×79 cm

Starak Collection

str. | p. 116–117

Szofer, (Szofer niebieski)

Chauffeur, (Blue Chauffeur)

Autista, (Autista blu)

1948

olej na płótnie | oil on canvas | olio su tela | 89×120 cm



na rewersie | on the reverse | sul retro:

Likwidacja getta

Liquidation of the Ghetto

Liquidazione del ghetto

1949

olej na płótnie | oil on canvas | olio su tela | 120×89 cm

kolekcja prywatna | private collection | collezione privata

str. | p. 119

Ślubna fotografia, (Młoda para z bukietem)

Wedding Photograph, (Married Couple with a Bouquet) Fotografia di matrimonio, (Giovane coppia con bouquet) 1949

olej na płótnie | oil on canvas | olio su tela | 119×69 cm



na rewersie | on the reverse | sul retro:

(Abstrakcja), [Abstrakcja geometryczna]

(Abstraction), [Geometric abstraction] (Astrazione), [Astrazione geometrica] 1948

olej na płótnie | oil on canvas | olio su tela | 119×69 cm

Starak Collection

str. | p. 120

(Oświadczyzny)
(Marriage Proposal)
(Fidanzamento)

1956

gwasz na papierze | gouache on paper | guazzo su carta | 30×42 cm

Muzeum Narodowe we Wrocławiu | National Museum in Wrocław | Museo Nazionale di Wrocław

str. | p. 121

Spacer zakochanych

Walk of the Lovers

La passeggiata degli innamorati

1956

olej na płótnie | oil on canvas | olio su tela | 85,5×61 cm

Starak Collection

str. | p. 122

(On i Ona), (Kompozycja figuralna nr 869)

(Him and Her), [Figural Composition no. 869]

(Lui e Lei), [Composizione di figure n. 869]

niedatowana | undated | non datata

gwasz na papierze | gouache on paper | guazzo su carta | 29,5×41,8 cm

kolekcja prywatna | private collection | collezione privata

str. | p. 123

(Starzy), [Kompozycja figuralna nr 871]

(Old People), [Figural Composition nr 871]

(Vecchi) [Composizione figurate n. 871]

1955

akwarela, gwasz na papierze | watercolour, gouache on paper | acquerello, guazzo su carta | 29,6×41,8 cm



na rewersie | on the reverse | sul retro:

[Biuro, Kompozycja figuralna nr 871]

[Office, Figural Composition no. 871]

[Ufficio], [Composizione di figure n. 869]

niedatowana | undated | non datata

akwarela, gwasz na papierze | watercolour, gouache on paper | acquerello, guazzo su carta 29,6×41,8 cm

Starak Collection

str. | p. 124 / 223

[Para]

[The Couple]

[Coppia]

niedatowana | undated | non datata

tusz na papierze | ink in paper | inchiostro su carta | 61×43 cm



na rewersie | on the reverse | sul retro:

Autoportret

Self-Portrait

Autoritratto

niedatowana | undated | non datata [1954]

technika mieszana, papier | mixed media, paper | tecnica mista, carta | 61×43 cm

Starak Collection

str. | p. **125**
(Ślub)
(Wedding)
(Matrimonio)
niedatowana | undated | non datata
gwasz na papierze | gouache on paper | guazzo su carta | 29,7×42 cm
Starak Collection

str. | p. **126–127**
(Małżeństwo II)
(Married Couple II)
(Matrimonio II)
niedatowana | undated | non datata
akwarela, gwasz na papierze | watercolour, gouache on paper | acquerello, guazzo su carta | 29.6×41.9 cm
Starak Collection

str. | p. **128**
(Głowa dziewczynki), [Głowa dziewczynki nr 1028]
(Head of a Girl), [Head of a Girl no.1028]
(Testa di ragazza), [Testa di ragazza n.1028]
niedatowana | undated | non datata
akwarela, gwasz na papierze | watercolour, gouache on paper | acquerello, guazzo su carta | 29,7×21 cm
Starak Collection

str. | p. **129**
(Dwa akty kobiece)
(Two Female Nudes)
(Due nudi femminili)
niedatowana | undated | non datata
akwarela, gwasz na papierze | watercolour, gouache on paper | acquerello, guazzo su carta | 42×30 cm
Starak Collection

str. | p. **130**
(Łyżwiarka), [Łyżwiarka nr 992]
(Female Skater), [Female Skater no. 992]
(Pattinatrice), [Pattinatrice n. 992]
niedatowana | undated | non datata
gwasz, tusz na papierze | gouache, ink on paper | guazzo, inchiostro su carta | 29.4×41.7 cm
Starak Collection

str. | p. **131**
(Głowa kobieca), [Głowa kobieca nr 1068]
(Head of a Woman), [Head of a Woman nr 1068]
(Testa di donna), [Testa di donna n.1068]
niedatowana | undated | non datata
akwarela, gwasz na papierze | watercolour, gouache on paper | acquerello, guazzo su carta | 29,6×42 cm
kolekcja prywatna | private collection | collezione privata

str. | p. **132–133**

Kolejka trwa

The Queue Continues

La coda continua

1956

akwarela, gwasz na papierze | watercolour, gouache on paper | acquerello, guazzo su carta | 99,6×150,8 cm

Starak Collection

str. | p. **134**

(Profil)

(Profile)

(Profilo)

niedatowana | undated | non datata

akwarela, gwasz na papierze | watercolour, gouache on paper | acquerello, guazzo su carta | 37,3×24,7 cm

kolekcja prywatna | private collection | collezione privata

str. | p. **135**

[Studium kobiety]

[Study of a Woman]

[Studio di donna]

niedatowana | undated | non datata

technika mieszana na papierze | mixed technique on paper | tecnica mista su carta | 78×63,6 cm

Starak Collection

str. | p. **136**

[Szkic do Ukrzesłowania, Kompozycja figuralna, Studium kobiety]

[Sketch for Chairing, Figural Composition, Study of a Woman]

[Schizzo per Inchiodati alla sedia, Composizione figurata, Studio di donna]

niedatowana | undated | non datata

akwarela, gwasz, tusz na papierze | watercolour, gouache, ink on paper | acquerello, guazzo, inchiostro su carta | 105,5×85 cm

Starak Collection

str. | p. **137**

[Szkic do Dworzec, (Poczekalnia – biedni i bogaci)]

[Sketch for Train Station, (Waiting Room – the Rich and the Poor)] [Schizzo per La stazione, (Sala d'attesa – poveri e ricchi)]

niedatowana | undated | non datata [1949]

tusz na papierze | ink on paper | inchiostro su carta | 121×90 cm

Starak Collection

str. | p. **138–139**

Matki, Antyfaszystki

Mothers, Anti-Fascists

Madri, Antifasciste

1955

olej na płótnie | oil on canvas | olio su tela | 179×135 cm

Muzeum Narodowe w Warszawie | National Museum in Warsaw | Museo Nazionale di Varsavia

str. | p. 140

Portret sosowaty, Portret z czerwoną gębą
Sauce-ish Portrait, Portrait with a Red Face
Ritratto in salsa, Ritratto con volto rosso

1956

olej na płótnie | oil on canvas | olio su tela | 70×64,5 cm
Starak Collection

str. | p. 141

[Dziecko z wyciągniętymi rękami, Kitek]
[Child with Outstretched Arms, Kitek]
[Bambino con le braccia tese, Kitek]

1955

olej na płótnie | oil on canvas | olio su tela | 93×40.5 cm
Starak Collection

str. | p. 142-143

Uwaga, nadchodzi!, Nalot
Look Out, it Comes! Air Raid
Attenzione, sta arrivando! Bombardamento aereo

1955

olej na płótnie | oil on canvas | olio su tela | 120×139,5 cm
Starak Collection

str. | p. 144

[Kompozycja figuralna nr 761]
[Figural Composition nr 761]
[Composizione figurate n. 761]
niedatowana | undated | non datata [1949]

tusz na papierze | ink on paper | inchiostro su carta | 41.7×29.3 cm



na rewersie | on the reverse | sul retro:

[Kompozycja figuralna nr 761]
[Figural Composition nr 761]
[Composizione figurate n. 761]

1955-1956

ołówki na papierze | pencil on paper | matita su carta, 29,3×41,7 cm
Starak Collection

str. | p. 145

(Teresa), [Kompozycja figuralna nr 371]
(Teresa), [Figural Composition no.371]
(Teresa), [Composizione figurata n. 371]

niedatowana | undated | non datata

tusz na papierze | ink on paper | inchiostro su carta | 16,4×22,7 cm
kolekcja prywatna | private collection | collezione privata

str. | p. 146

[Teresa i Kitek, Kompozycja figuralna nr. 548]

[Teresa and Kitek, Figural Composition no. 548]

[Teresa e Kitek, Composizione figurata n. 548]

niedatowana | undated | non datata

gwasz, tusz na papierze | gouache, ink on paper | guazzo, inchiostro su carta | 31×45 cm

Starak Collection

str. | p. 147

[Teresa i Kitek, Kompozycja figuralna nr 549]

[Teresa and Kitek, Figural Composition no. 549]

[Teresa e Kitek, Composizione figurata n. 549]

niedatowana | undated | non datata

tusz na papierze | ink on paper | inchiostro su carta | 29,3×41,8 cm

Starak Collection

str. | p. 148 – 149

Plaża, Na plaży

The Beach, On the Beach

Spiaggia, Sulla spiaggia

1955

olej na płótnie | oil on canvas | olio su tela | 100×138 cm

Starak Collection

str. | p. 150–151

(Głowa kobieca), [Głowa nr 969]

(Head of a Woman), [Head no. 969]

(Testa di donna), [Testa n. 969]

niedatowana | undated | non datata

gwasz, tusz na papierze | gouache, ink on paper | guazzo, inchiostro su carta | 29,7×42,2 cm

Starak Collection

str. | p. 152–153 / 40

Garbata, Kobieta we wnętrzu

Hunchback, Woman in an Interior

Donna gobba, Donna in interno

1955

olej na płótnie | oil on canvas | olio su tela | 138×100 cm

na rewersie | on the reverse | sul retro:

Karmiąca przy balkonie

Nursing by the Balcony

Donna che allatta al balcone

1954

olej na płótnie | oil on canvas | olio su tela

Starak Collection



str. | p. **154-155**

Fajrant w Nowej Hucie

Break at Work in Nowa Huta

Pausa lavoro a Nowa Huta

1954

olej na płótnie | oil on canvas | olio su tela | 148×198 cm

Starak Collection

str. | p. **156**

Portret z wnętrzem

Portrait with Interior

Ritratto con interno

1952

olej na płótnie | oil on canvas | olio su tela | 92×82 cm



na rewersie | on the reverse | sul retro:

[Szkic do Rewizja – aresztowanie] [Sketch for Search – Arrest]

[Schizzo per La perquisizione – L'arresto] niedatowana / undated | non datata

olej na płótnie | oil on canvas | olio su tela

Starak Collection

str. | p. **157**

(Mężczyzna na ławce)

(Man on a Bench)

(Uomo su una panchina)

niedatowana | undated | non datata

olej na płycie pilśniowej | oil on beaverboard | olio su pannello in fibra di legno | 86×61 cm

Starak Collection

str. | p. **158**

Koń by się uśmieł

Enough to Make a Horse Laugh

Far ridere i cavalli

1956

akwarela, gwasz na papierze | watercolour, gouache on paper | acquerello, guazzo su carta | 130×99 cm

Starak Collection

str. | p. **159**

(Krowa na platformie)

(Cow on a Platform)

(Mucca su piattaforma)

niedatowana | undated | non datata

akwarela, gwasz na papierze | watercolour, gouache on paper | acquerello, guazzo su carta | 98×127 cm

Starak Collection

str. | p. **160**

[Konie nr 1092]

[Horses nr 1092]

[Cavalli n. 1092]

niedatowana | undated | non datata akwarela na papierze | watercolour on paper | acquerello su carta | 29.5×41.8 cm

Starak Collection

str. | p. 161

[Traktor]

[Tractor]

[Trattore]

niedatowana | undated | non datata

akwarela, gwasz na papierze | watercolour, gouache on paper | acquerello, guazzo su carta | 25×36 cm

Starak Collection

str. | p. 162

(Przedmieście), [Pejzaż miejski nr 416]

(Suburb), [Cityscape no. 416]

(Sobborghi), [Paesaggio urbano n. 416]

niedatowana | undated | non datata

gwasz, tusz na papierze | gouache, ink on paper | guazzo, inchiostro su carta | 21.7×29.5 cm



na rewersie | on the reverse | sul retro:

[Scena zbiorowa nr 416]

[Group Scene no. 416]

[Scena di gruppo n. 416]

niedatowana | undated | non datata

akwarela na papierze | watercolour on paper | acquerello su carta | 21,7×29,5 cm

Starak Collection

str. | p. 163

[Scena zbiorowa nr 325]

[Group Scene no. 325]

[Scena di gruppo n. 325]

niedatowana | undated | non datata

gwasz, tusz na papierze | gouache, ink on paper | guazzo, inchiostro su carta | 36×44 cm

Starak Collection

str. | p. 164

Pan Prezydent

Mr. President

Signor Presidente

1955

akwarela na papierze | watercolour on paper | acquerello su carta | 29,5×41,6 cm

Starak Collection

str. | p. 165

(Kulawy), [Kompozycja figuralna nr 601]

(Limping), [Figural composition no. 601]

(Lo zoppo) [Composizione figurata n. 601]

niedatowana | undated | non datata

tusz na papierze | ink on paper | inchiostro su carta | 29,6×41,7 cm

Starak Collection

str. | p. **166**

(Kaleka)

(Cripple)

(Zoppo)

niedatowana | undated | non datata

gwasz na papierze | gouache on paper | guazzo su carta | 30×42 cm

Starak Collection

str. | p. **167**

(Miasto ze słońcem)

(City with a Sun)

(Città con un sole)

niedatowana | undated | non datata

gwasz na papierze | gouache on paper | guazzo su carta | 29.5×42 cm

Starak Collection

str. | p. **168**

(Komediant)

(Comedian)

(Commediante)

niedatowana | undated | non datata

olej na płótnie | oil on canvas | olio su tela | 61×44,5 cm

kolekcja prywatna | private collection | collezione privata

str. | p. **169**

(Dziwne kwiaty)

(Strange Flowers)

(Strani fiori)

niedatowana | undated | non datata

gwasz na papierze | gouache on paper | guazzo su carta | 29.6×41.9 cm

Starak Collection

str. | p. **170–171**

[Szofer]

[Chauffeur]

[Autista]

niedatowana | undated | non datata

gwasz, tusz na papierze | gouache, ink on paper | guazzo, inchiostro su carta | 90×127 cm

na rewersie | on the reverse | sul retro:

[Scena zbiorowa, Partyzanci] | [Group scene, Guerrillas] | [Scena di gruppo, Partigiani]

undated / niedatowany / non datata

tusz, gwasz na papierze | ink, gouache, on paper | inchiostro, guazzo su carta

Starak Collection



str. | p. 172

[Chłopiec na białym tle]

[Boy against a White Background]

[Ragazzo su sfondo bianco]

niedatowana | undated | non datata [1955/56]

technika mieszana, papier | mixed technique, paper | tecnica mista, carta | 150,7×101,3 cm

kolekcja prywatna | private collection | collezione privata

str. | p. 173

Chłopiec z rzeźbą I

Boy with a Sculpture I

Ragazzo con scultura I

1955

technika mieszana, papier | mixed technique, paper | tecnica mista, carta | 126,5×100 cm

Starak Collection

str. | p. 174

Chłopak na żółtym tle, Model, (Chłopczyk)

Boy against a Yellow Background, Model, (A Boy)

Ragazzo su sfondo giallo, Modello (Ragazzino)

1956

olej na płótnie | oil on canvas | olio su tela | 70×50 cm

kolekcja prywatna | private collection | collezione privata

str. | p. 176

[Scena zbiorowa nr 323]

[Group Scene no. 323]

[Scena di gruppo nr 323]

niedatowana | undated | non datata

gwasz, tusz na papierze | gouache, ink on paper | guazzo, inchiostro su carta | 36×44 cm

Starak Collection

str. | p. 177

[Scena zbiorowa]

[Group Scene]

[Scena di gruppo]

węgiel, tusz, gwasz na tekturze | charcoal, ink, gouache on cardboard | carbone, inchiostro, tempera su cartone | 50,3×70,5 cm

kolekcja prywatna | private collection | collezione privata

str. | p. 179 / 62

Rozstrzelany, Rozstrzelanie z gestapowcem

Executed Man, Execution with a Gestapo Man

Fucilato, Fucilazione con ufficiale della Gestapo

1949

olej na płótnie | oil on canvas | olio su tela | 118×89 cm



na rewersie | on the reverse | sul retro:

(Abstrakcja), [Abstrakcja biologiczna] (Abstraction), [Biological Abstraction] 1948

olej na płótnie | oil on canvas | olio su tela | 118×89 cm

kolekcja prywatna | private collection | collezione privata

str. | p. **180**

(Rozmowa), [Kompozycja figuralna nr 1112]

(Conversation), [Figural Composition no. 1112]

(Conversazione), [Composizione di figure n. 1112]

niedatowana | undated | non datata

akwarela, gwasz na papierze | watercolour, gouache on paper | acquerello, guazzo su carta | 29,5×42 cm

kolekcja prywatna | private collection | collezione privata

str. | p. **181**

[Szkic do Rozstrzelań]

[Sketch for Executions]

[Schizzo per Le fucilazioni]

1949

ołówek na papierze | pencil on paper | matita su carta 20,8×30,9 cm

Starak Collection

str. | p. **182–183**

Rozstrzelanie (Rozstrzelanie VII)

Execution (Execution VII)

Fucilazione (Fucilazione VII)

1949

olej na płótnie | oil on canvas | olio su tela | 120×90 cm

kolekcja prywatna | private collection | collezione privata

Dzięki uprzejmości Fundacji Andrzeja Wróblewskiego | Courtesy of Andrzej Wróblewski Foundation | Per gentile concessione della Fondazione Andrzej Wróblewski www.andrzejwróblewski.pl

str. | p. **184 – 185**

[Szkic do Rozstrzelań]

[Sketch for Executions]

[Schizzo per Le fucilazioni]

1949

gwasz na papierze | gouache on paper | guazzo su carta | 79×109 cm



na rewersie | on the reverse | sul retro:

[Szkic do Rozstrzelań]

[Sketch for Executions]

[Schizzo per Le fucilazioni]

1949

gwasz na papierze | gouache on paper | guazzo su carta | 79×109 cm

Starak Collection

str. | p. **186–187**

[Szkic do Rozstrzelań]

[Sketch for Executions]

[Schizzo per Le fucilazioni]

1949

gwasz na papierze | gouache on paper | guazzo su carta | 67×90 cm

Starak Collection

str. | p. **188-189**

Obraz na temat okropności wojennych, (Ryby bez głów)

Painting About the Horrors of War, (Headless Fish)

Quadro sugli orrori della guerra (Pesci senza testa)

1948

olej na płótnie | oil on canvas | olio su tela | 71,5×119,5 cm

Muzeum Narodowe w Lublinie | National Museum in Lublin | Museo Nazionale di Lublino

str. | p. **191**

(Zielony statek)

(Green Boat)

(Nave verde)

niedatowana | undated | non datata

gwasz na papierze | gouache on paper | guazzo su carta, 29,5×42 cm

Starak Collection

str. | p. **192**

(Nagrobek kamienny)

(Tombstone)

(Lapide in pietra)

niedatowana | undated | non datata

gwasz na papierze | gouache on paper | guazzo su carta | 42,1×29,6 cm

Starak Collection

str. | p. **193**

(Człowiek- abstrakcja)

(Abstraction-Man)

(Uomo- astrazione)

niedatowana | undated | non datata

gwasz na papierze | gouache on paper | guazzo su carta | 42×29,5 cm

Starak Collection

str. | p. **194**

(Nagrobki), [Nagrobki nr 1207]

(Tombstones), [Tombstones no.1207]

(Lapidi), [Lapidi n. 1207]

niedatowana | undated | non datata

gwasz na papierze | gouache on paper | guazzo su carta | 42×29,5 cm

Starak Collection

str. | p. **195**

(Nagrobek Kobieciarza), [Nagrobek nr 1206]

(Tombstone of a Womanizer), [Tombstone no. 1206]

(Lapide di un donnaiolo), [Tomba n. 1206]

niedatowana | undated | non datata

akwarela, gwasz, ołówek na papierze | watercolor, gouache, pencil on paper | acquerello, guazzo, matita su carta 29,5×41,9 cm

kolekcja prywatna | private collection | collezione privata

str. | p. **196**

(Kolorowa głowa)

(Multicolored Head)

(Testa colorata)

niedatowana | undated | non datata

akwarela, gwasz na papierze | watercolour, gouache on paper | acquerello, guazzo su carta | 29,6×42 cm

kolekcja prywatna | private collection | collezione privata

str. | p. **197**

(Umarły)

(The Dead)

(Morto)

niedatowana | undated | non datata

gwasz na papierze | gouache on paper | guazzo su carta | 29,7×42 cm

kolekcja prywatna | private collection | collezione privata

str. | p. **198**

(Czaszka na ciemnym tle)

(Skull on a Dark Background)

(Teschio su sfondo scuro)

niedatowana | undated | non datata

gwasz na papierze | gouache on paper | guazzo su carta | 29,6×42 cm

kolekcja prywatna | private collection | collezione privata

str. | p. **199**

(Rozdarte plecy)

(Torn Back)

(Dorso strappato)

niedatowana | undated | non datata

gwasz na papierze | gouache on paper | guazzo su carta 42,1×29,6 cm

kolekcja prywatna | private collection | collezione privata

str. | p. **200-201**

Męczeństwo Matek

Martyrdom of Mothers

Il martirio delle Madri

niedatowana | undated | non datata [1949]

gwasz na papierze | gouache on paper | guazzo su carta | 65×90 cm

Starak Collection

str. | p. **203**

(Cień Hiroszimy)

(Shadow of Hiroshima)

(Ombra di Hiroshima)

1957

olej, węgiel na płótnie | oil, charcoal on canvas | olio, carboncino su tela | 133×100 cm

Muzeum Narodowe we Wrocławiu | National Museum in Wrocław | Museo Nazionale di Wrocław

str. | p. **204**

[Kompozycja nr 61]

[Composition no. 61]

[Composizione n.61]

niedatowana | undated | non datata

tusz na papierze | ink on paper | inchiostro su carta | 16,5×22,7 cm

kolekcja prywatna | private collection | collezione privata

Dzięki uprzejmości Fundacji Andrzeja Wróblewskiego | Courtesy of Andrzej Wróblewski Foundation | Per gentile concessione della Fondazione Andrzej Wróblewski www.andrzejwróblewski.pl

str. | p. **205**

[Kompozycja nr 62]

[Composition no. 62]

[Composizione n.62]

niedatowana | undated | non datata

tusz na papierze | ink on paper | inchiostro su carta | 16,5×22,7 cm

kolekcja prywatna | private collection | collezione privata

Dzięki uprzejmości Fundacji Andrzeja Wróblewskiego | Courtesy of Andrzej Wróblewski Foundation | Per gentile concessione della Fondazione Andrzej Wróblewski www.andrzejwróblewski.pl

str. | p. **206**

[Kompozycja nr 63]

[Composition no. 63]

[Composizione n.63]

niedatowana | undated | non datata

tusz na papierze | ink on paper | inchiostro su carta | 16,7×22,7 cm

kolekcja prywatna | private collection | collezione privata

Dzięki uprzejmości Fundacji Andrzeja Wróblewskiego | Courtesy of Andrzej Wróblewski Foundation | Per gentile concessione della Fondazione Andrzej Wróblewski www.andrzejwróblewski.pl

str. | p. **207**

[Kompozycja nr 64] /

[Composition no. 64]

[Composizione n.64]

niedatowana | undated | non datata

tusz na papierze | ink on paper | inchiostro su carta | 16,5×22,7 cm

kolekcja prywatna | private collection | collezione privata

Dzięki uprzejmości Fundacji Andrzeja Wróblewskiego | Courtesy of Andrzej Wróblewski Foundation | Per gentile concessione della Fondazione Andrzej Wróblewski www.andrzejwróblewski.pl

str. | p. **209**

[Studium mężczyzny nr 582]

[Study of a Man no. 582]

[Studio di un uomo n. 582]

niedatowana | undated | non datata

tusz na papierze | ink on paper | inchiostro su carta | 41,9×29,5 cm



na rewersie | on the reverse | sul retro:

(Ciężarówka), [Ciężarówka nr 582]

(Truck), [Truck No. 582]

(Camion), [Camion n. 582]

niedatowana | undated | non datata

tusz na papierze | ink on paper | inchiostro su carta, 29,5×41,9 cm

Starak Collection

str. | p. **210–211**

Il. do Różewicza, [Ilustr. do poematu Tadeusza Różewicza Równina]

Illustration to Różewicz [Illustration to the poem The Plains by Tadeusz Różewicz]

Illustrazione per Różewicz, [Illustrazione per il poema Le Pianure di Tadeusz Różewicz]

1954

akwarela, gwasz na papierze | watercolor, gouache on paper | acquerello, guazzo su carta, 29,4×41,6 cm

Starak Collection

str. | p. **212–213**

Apollinaire – *Wzgórza*, [Kompozycja figuralna nr 1296]

Apollinaire – *Hills*, [Figural Composition no. 1296]

Apollinaire – *Colline* [Composizione figurata n. 1296]

1954

gwasz, tusz na papierze | gouache, ink on paper | guazzo, inchiostro su carta | 29,6×42 cm

Starak Collection

str. | p. **215**

Apollinaire – *Wzgórza* [Kompozycja figuralna nr 574]

Apollinaire – *Hills* [Figural Composition no. 574]

Apollinaire – *Colline* [Composizione figurata n. 574]

1954

gwasz, tusz na papierze | gouache, ink on paper | guazzo, inchiostro su carta | 29,5×42 cm

Starak Collection

str. | p. **216**

[Kompozycja figuralna]

[Figural Composition]

[Composizione figurata]

niedatowana | undated | non datata

akwarela, gwasz, tusz, papier | watercolour, gouache, ink, paper | 29,4×41,5 cm

Starak Collection

str. | p. 217

Apollinaire – *Wzgórza*, [Kompozycja figuralna nr 1576]

Apollinaire – *Hills*, [Figural Composition no. 1576]

Apollinaire – *Colline* [Composizione figurata n. 1576]

undated / niedatowana [1954]

akwarela, gwasz, tusz, papier | watercolour, gouache, ink, paper | 29,6×42 cm

Starak Collection

str. | p. 218

Apollinaire – *Wzgórza*, [Kompozycja figuralna nr 576]

Apollinaire – *Hills* [Figural Composition no. 576]

Apollinaire – *Colline* [Composizione figurata n. 576]

1954

gwasz, tusz na papierze | gouache, ink on paper | guazzo, inchiostro su carta | 29,6×41,8 cm

Starak Collection

str. | p. 219

Apollinaire – *Wzgórza*, Ilustracja do Apollinaire'a, [Kompozycja figuralna nr 575]

Apollinaire – *Hills*, Illustration to Apollinaire [Figural Composition no. 575]

Apollinaire – *Colline*, Illustrazione per Apollinaire, [Composizione figurata n. 575]

1954

gwasz, tusz na papierze | gouache, ink on paper | guazzo, inchiostro su carta | 29,6×42 cm

Starak Collection

str. | p. 220–221

[Abstract Composition]

[Composizione astratta]

niedatowana | undated | non datata

gwasz na papierze | gouache on paper | guazzo su carta | 89,5×126 cm

Starak Collection

str. | p. 222

(Góry), [Góry nr 287]

(Mountains), [Mountains no. 287]

(Montagne), [Montagne n. 287]

niedatowana | undated | non datata [1952]

tusz na papierze | ink on paper | inchiostro su carta | 22×33 cm

Starak Collection

Wszystkie reprodukcje dzieł Andrzeja Wróblewskiego zawarte w katalogu otrzymaliśmy dzięki uprzejmości Fundacji Andrzeja Wróblewskiego.
All reproductions of Andrzej Wróblewski's works included in the catalog were provided courtesy of the Andrzej Wróblewski Foundation.
Tutte le riproduzioni delle opere di Andrzej Wróblewski nel catalogo sono presenti per gentile concessione della Fondazione Andrzej Wróblewski.
www.andrzejwroblewski.pl

Wykaz autorów i źródeł pozostałych reprodukcji | List of authors and sources of other reproductions | Elenco autori e fonti delle riproduzioni rimanenti:

Fundacja Rodziny Staraków | Starak Family Foundation | Fondazione Famiglia Starak
photo | fot. Maciej Jędrzejewski | Str. / p. 38 (il./fig. 14), 40 (il./fig. 18)

Fundacja Jerzego Nowosielskiego:
photo / fot. Marek Gardulski | str. / p. 36 (il./fig.10), 37 (il./fig.12), 38 (il./fig.13)
© Fundacja Jerzego Nowosielskiego

Sprengel Museum, Hanower
str. / p. 19 (il./fig.13)

Museo Picasso Malaga, Malaga
© Pablo Picasso Foundation | str. / p. 39 (il./fig. 16)

National Gallery of Art, Waszyngton, DC
© Pablo Picasso Foundation | str. / p. 54 (il./fig.24)

Koncepcja i układ katalogu | The concept and layout of the catalogue | Ideazione e layout del catalogo:

Fundacja PSW Promocji Sztuki Współczesnej | www.fpsw.org

Fondazione PSW Promozione di Arte Contemporanea

Redakcja merytoryczna | Content editor | Redazione dei contenuti:

Ania Muszyńska, Magdalena Marczak-Cerońska

Tłumaczenie na język angielski | English translation | Traduzione in inglese:

Ewa Gorniak Morgan

Tłumaczenie na język włoski | Italian translation | Traduzione in italiano:

Irene Salvatori

Wydanie II | Edition II

ISBN 978-83-64381-19-5

Wszelkie prawa zastrzeżone. Żadna część tej publikacji nie może być powielana ani rozpowszechniana za pomocą urządzeń elektronicznych, mechanicznych, kopiujących, nagrywających i innych bez pisemnej zgody właściciela praw autorskich.

All rights reserved. No part of this publication or the content on it may be reproduced, stored or transmitted in any form or by any means electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise, without full attribution.

Tutti i diritti sono riservati. Nessuna parte di questa pubblicazione o del contenuto in essa contenuto può essere riprodotta, archiviata o trasmessa in alcuna forma o con alcun mezzo elettronico, meccanico, fotocopia, registrazione o altro, senza il consenso scritto di chi ne detiene i diritti di autore.

Warszawa | Warsaw 2024

W W W . S T A R A K F O U N D A T I O N . O R G



La Biennale di Venezia

60. Esposizione
Internazionale
d'Arte

Eventi Collaterali

ANDRZEJ WRÓBLEWSKI 1927–1957 IN THE FIRST PERSON

Collateral Event of the 60th International Art Exhibition – La Biennale di Venezia
20 IV – 24 XI 2024
Procuratie Vecchie, Plac św. Marka | San Marco 139 – 153/A | 30124 Wenecja | Venice

Fundatorzy | Founders | Fondatori:

Anna Woźniak-Starak

Jerzy Starak

Organizator | Promotor | Organizzazione:

Fundacja Rodziny Staraków | Starak Family Foundation | Fondazione Famiglia Starak

Prezeska Fundacji Rodziny Staraków | President of the Board of the Starak Family Foundation | Presidente della Fondazione Famiglia Starak:

Elżbieta Dzikowska

Kuratorka | Curator | Curatrice:

Ania Muszyńska

Zespół kuratorski | Team | Team organizzativo:

Magdalena Marczak-Cerońska, Kama Kieremkamp



©Fundacja Rodziny Staraków

Bobrowiecka 6 00-728 Warszawa | www.starakfoundation.org

1927 — 1957 2012 —



Prawa autorskie do dzieł Andrzeja Wróblewskiego © Fundacja Andrzej Wróblewski | www.andrzejwroblewski.pl

Copyright to the art works of Andrzej Wróblewski: © Andrzej Wróblewski Foundation | www.andrzejwroblewski.pl

MKiDN

Wystawa objęta honorowym patronatem Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego. | Exhibition under the Honorary Patronage of the Ministry of Culture and National Heritage. | Mostra patrocinata onorariamente dal Ministero della Cultura e del Patrimonio Nazionale.







