

**„WSZYSTKO, CO
MINĘŁO, ROZEGRA
SIĘ NA NOWO”.
HISTORYCZNE
I ARTYSTYCZNE
OKOLICZNOŚCI
WYJAZDU ANDRZEJA
WRÓBLEWSKIEGO
DO JUGOSŁAWII
JESIENIĄ 1956 ROKU**

Magdalena Ziótkowska

[w]: Andrzej Wróblewski. Waiting Room, red. Magdalena Ziótkowska,
Wojciech Grzybała, Fundacja Andrzeja Wróblewskiego, Instytut Adama
Mickiewicza, Hatje Cantz, Warszawa – Ostfeldern 2020.

Kamera przebiega po ich zastygłych sylwetkach i znieruchomiałych twarzach. Tak, jakby w skupieniu zamarli na chwilę, w oczekiwaniu na coś, co ma się wydarzyć, stojąc obok siebie w świetle zawieszonym w czasie, na skraju nieokreślonej przyszłości. Anonimowi – to bardziej widma niż bohaterowie – na ulicach, skwerach, przystankach, w dworcowych halach i poczekalniach, w niekończących się kolejkach. Choć widzimy ich w wielości, to oni pozostają w niej samotnymi bytami – nie dbają o siebie wzajemnie, nie rozmawiają ze sobą, nie spoglądają jeden na drugiego. W tej grupowej i biernej formie zlewają się ich indywidualności. „Egzystują obok siebie, na przystanku autobusowym” – pisał Jean-Paul Sartre o czekających na Placu Saint-Germaine¹, zwracając uwagę na zbiorowości, które łączy fizyczna bliskość wynikająca z jednoczesnego przebywania w tym samym miejscu. Sartre dostrzegł w nich *wielość odseparowań*, która staje się zaprzeczeniem wzajemności. „Izolacja jednostki... ujawnia się w izolacji, w której żyją wszyscy, jako tymczasowe zaprzeczenie ich wzajemnych relacji z Innymi. Ten człowiek jest izolowany nie tylko przez swoje ciało jakie takie, ale także przez fakt, że odwraca się od swojego bliźniego – który zresztą wcale go nie zauważył”² – podkreślał. Zbiorowość autobusowego przystanku nie posiada wewnętrznej struktury innej niż łącząca ją wewnętrzna inność, inność w kolektywnym wymiarze

1 Jean-Paul Sartre, *Dialectic of Critical Reason*, tłum. Alan Sheridan-Smith, London, Verso, 2004, s. 256.

2 Cyt. za: Sean Blenkinsop, *From Waiting for the Bus to Storming the Bastille: From Sartrean seriality to the relationships that form classroom communities*, [w]: *Educational Philosophy and Theory*, Vol. 44, No. 2, 2012, s. 184. Tłumaczenie z jęz. angielskiego Joanna Figiel.



1 [SCENA ZBIOROWA]
niedatowana; tusz, papier; 33 × 44.5 cm;
kolekcja prywatna

i postaci. Taki hipnotyzujący inwentarz ludzkich fizjonomii – ludzi bez imion i bez właściwości – spotykamy w twórczości Andrzeja Wróblewskiego aż nader często. Ustawieni w szeregu pod ścianą w oczekiwaniu na rozstrzelanie, usadzeni na ławkach w dworcowej poczekalni, mieszkańcy miast i wsi zamarli na wieść o śmierci Stalina – te akty oczekiwania łączy coś niezbędnego dla doświadczenia bycia razem. Pozornie nieproduktywny codzienny czas spędzany na przystanku tramwajowym, w sklepowej kolejce, powszechnie zwanej „ogonkiem”, czy po przydział reglamentowanych dóbr, w pewnych momentach historii zamienia się w czas godności oczekiwania i akceptacji historii dziejącej się właśnie „w swoim czasie”. Staje się czasem dokumentującym i znaczącym. Na taki moment historyczny chciałabym wskazać w niniejszym eseju, podejmując próbę nakreślenia artystycznego, politycznego i społecznego wymiaru, w którym po latach powojennego niedostatku i stalinowskiego terroru, okresie twórczej apatii i zobojętnienia powstały odwilżowe *Ukrzesłowienia* i *Kolejki* Andrzeja Wróblewskiego. Interesuje mnie równoległość wydarzeń historycznych zwieńczonych dojściem do władzy Władysława Gomułki i ówczesna twórczość artysty, na którą złożył się bagaż życiowych doświadczeń i osobistych wyzwani, jakie niósł ich autor w przededniu wyjazdu w delegację do krajów byłej Jugosławii przedostatniego dnia października 1956 r. Poszukuję odpowiedzi na pytanie: kim był Andrzej Wróblewski wczesną jesienią jako krytyk sztuki i malarz i w jakich okolicznościach został wybrany na oficjalnego reprezentanta politycznych przemian polskiego Października.

I „WYTRAWNOŚĆ DŁUGIEGO STUDIUM”

Atmosferę głuchego bezczasu i w nim zawieszenia, którą Wróblewski obrazuje tak bezkonkurencyjnie, Anna Achmatowa oddaje w elegii *Requiem*: „Modłę się, nie za siebie jedną / A za wszystkie, które ze mną stały / W ciężkie mrozy, w lipca upały / Pod czerwoną, ośleplą ścianą”³. Poetka dedykuje te słowa matkom, tak jak ona, wyglądającym synów, pod oknami leningradzkiego więzienia w dniach jeżowskiego terroru⁴. Z myślą o Achmatowej na początku lat 90-tych Chantal Akerman pojechała do Moskwy, jednak w miejsce filmu o poetce zrealizowała epicki zapis przejmującej pustki pejzażu zastanego po demontażu socjalistycznego bloku i końcu przemian pierestrojki. W *From the East [D’Est]* (1992–1993) przez ponad sto minut kamera niespiesznie podąża wzdłuż ulic, wiejskich dróg, okien i sklepowych witryn, przystanków. W ciszy, w zastanym świetle, od zimy moskiewskich skwerów do lata w nadbałtyckim kurorcie. Czas płynie, mija kolejna minuta, ale nastrój pozostaje ten sam. To ruch pozorny, bo ten zbiorowy portret bohaterów nowego społeczeństwa uchwycony jest w czasowej szczelinie – pomiędzy gruzami jednego reżimu – wszechobecnej sowietyzacji życia, a przed nadejściem kolejnego – drapieżnego zachodniego kapitalizmu. Dekady autorytarnych rządów nie zniweczyły trwałych cech wspólnoty, przeciwnie, pozwalały istnieć wielu utrwalonym praktykom codzienności. „W każdej z twarzy widziałam jakąś historię... obozy, Stalina, donosy”⁵ – podkreślała reżyserka dokumentując momenty transformacji nie tylko politycznego systemu, ale i jego najmniejszego komponentu – człowieka.

3 Anna Achmatowa, *Requiem*, tłum. Bożena Adamek „Nowa Okolica Poetów” 2008, nr 30, s. 177.

4 Jeżowszczyzna – szczytowy okres stalinowskiej Wielkiej Czystki. Nikołaj Jeżow (1895–1940), zwany „krwawym karlem”, od 1936 r. był Ludowym Komisarzem NKWD kierującym masowymi czystkami jako główny wykonawca polityki Wielkiego Terroru (czystki w aparacie partyjnym, organach bezpieczeństwa, armii, represje ludności.), który w latach 1937–1938 pochłonął kilka milionów istnień.

5 Cyt. za: Ivone Margulies, *Echo and voice in “Meetings with Anna”*, [in]: *Identity and Memory: The Films of Chantal Akerman*, ed. Gwendolyn Audrey Foster, Carbondale, Southern Illinois University Press, 2003, s. 61–62.



2 **[BIURO, KOMPOZYCJA FIGURALNA NR 871]**

1955; akwarela, gwasz, papier;
29.6 × 41.8 cm; kolekcja prywatna

- 6 Andrzej Wróblewski, [Już tyle lat żyję życiem pracownianym...], [w:] Andrzej Wróblewski (1927–1957). *Unikanie stanów pośrednich*, red. Wojciech Grzybala, Magdalena Ziółkowska, (dalej jako: *Unikanie stanów pośrednich*), s. 45.
- 7 Tamże, s. 78.
- 8 Tamże, s. 87.
- 9 Poza spisem trzydziestu sześciu wystawionych prac na papierze, wykonanych technikami tuszu i tempery, o samej wystawie wiemy niewiele. Pośród dzieł Wróblewski zaprezentował m.in. *Pola Elizejskie* i *Urząd* –eksponowane jesienią na wystawie w Salonie „Po Prostu” – ilustracje do poematów (*Panna Rosita* Federico Garcíi Lorki i *Wzgórz Apollinaire’a*), lecz także prace sprzed kilku lat np. *Brygadę do doskonałości* znaną jako *Dążenie do doskonałości* z 1952 r. *Wystawa prac Andrzeja Wróblewskiego*, Katalog nr 28, Klub Związku Literatów Polskich, Warszawa 1956, bp.

Na ten niezwykle atlas społeczeństwa postsowieckich republik, Polski i NRD, krajów nazywanych „poczekalną Europą” i ich obywateli przez lata socjalizowanych, indoktrynowanych, przystosowywanych do narzuconych politycznych wzorców i przepisów, zwracam uwagę, gdyż Akerman współdzieli z Wróblewskim nie tylko wyczulenie na moment historycznych przemian, formalne powinowactwo scen i ujęć, lecz prowadzącą do niego „wytrawność długiego studium”⁶. W sensie dosłownym i metaforycznym. To rodzaj kunsztu portretowania społecznych nastrojów, fizjonomicznych typów, tworzenia przenikliwych charakterystyk grup i jednostek, oddających historyczne uwarunkowania i realia. Wróblewski to wirtuoz „wszechpoznawalności”⁷, o której niczym o artystycznym *credo* wspomina już w notatkach z 3 stycznia 1948 r. Po trzech tygodniach, w tych samych zapiskach z przekonaniem podkreśla, że w twórczości własnej chodzi mu o „obrazy bezwzględnie, ponadczasoprzestrzennie przekonywające”⁸. Choć to *Rozstrzelania* przynależą do repertuaru tematów najbardziej rozpoznawalnych, moralnie jednoznacznych i symbolicznych dla polskiej powojennej sztuki, to jednak w przedstawieniach ludzi przyspilonych do krzeseł i pogrążonych w zadumie osiąga on bezwzględne mistrzostwo psychologicznego portretu. W broszurze towarzyszącej jedynej indywidualnej wystawie zorganizowanej za życia artysty (Klub Literatów, Warszawa, luty 1956), z wyboru tematów Wróblewski tłumaczy się słowami „Przy pracy nad nimi [rysunkami] unikałem: po pierwsze jakiegokolwiek „własnego stylu” i „własnej” estetyki, do której miałbym nagiąć każdorazowy pomysł, po drugie, robienia z przypadkowych nieraz spostrzeżeń spraw ważnych i wyczerpujących. [...] Ta zawczesna specjalizacja nie jednemu każe zamknąć oczy na świat, zanim się go dobrze obejrzało. Rysunki moje więc – to takie właśnie pokorne oglądanie życia”⁹.

- 10 M.in. za: obraz *Na zebraniu* zdobył dyplom honorowy na Międzynarodowym Konkursie Kulturalnym z okazji IV Światowego Festiwalu Młodzieży i Studentów w Bukareszcie oraz wyróżnienie na IV Ogólnopolskiej Wystawie Plastyki w Warszawie. Podaję za: „Od A do Z”, 1954, nr 28, s. 1 oraz *Z zagranicy*, „Życie Literackie”, 1953, nr 33, s. 7.
- 11 Oba określenia za: Barbara Majewska, „*Niech bogowie się zlitują nad malarzami – albowiem bardzo tego potrzebują*”. *O sztuce Andrzeja Wróblewskiego*, „Sztandar Młodych” 1957, nr 207, s. 5.
- 12 Andrzej Wróblewski, *Poczekalnia*, [w:] *Wróblewski nieznan*, red. Jan Michalski, Kraków 1993, s. 179.
- 13 Tamże.
- 14 Adam Ważyk, *Poemat dla dorosłych*, „Nowa Kultura” 1956, nr 34, s. 2. Publikacja tekstu w oficjalnym organie Stowarzyszenia Pisarzy Polskich wywołała liczne reperkusje i polemiki. Poemat krytykowali m.in. pisarze Bohdan Czeszko, Stefan Żółkiewski (kierownik Wydziału Nauki i Kultury KC PZPR), Jerzy Putrament, a po naradzie w Pałacu Staszica, na której *Poematu* bronili m.in. Jerzy Andrzejewski, Mieczysław Jastrun, Julian Przyboś, redaktor naczelny Paweł Hoffman został usunięty ze stanowiska. „W kilka dni po ukazaniu się numeru próbowano wycofać go z kiosków, ale nie było nic do wycofania. [...] Maszynistki w biurach powieleły poemat dla znajomych i nieznanym. [...] Po powrocie do Warszawy zostałem z kolei zaproszony do [Jakuba] Bermiana. Skłaniał mnie, abym się głęboko zastanowił nad tym, co zrobiłem, bo tysiące młodych ludzi nie śpi przeze mnie po nocach. [...] Próbowano zwalczyć *Poemat dla dorosłych* innymi sposobami. Organizowano zebrania aktywistów, posyłano lektorów do instytucji kulturalnych. Działy się dziwne rzeczy.” – Adam Ważyk, *Losy poematu*, „Polityka” 1981, nr 1, s. 10. W Archiwum Spadkobierców Andrzeja Wróblewskiego znajduje się *Poemat dla dorosłych* odręcznie przepisany przez matkę artysty, Krystynę Wróblewską.

Po kilku latach formalnie zbliżonych do „surrealistycznego nadrealizmu, odrażającego i ponurego”, latach praktykowania w surrealistycznych studiach klasy pracującej (robotnicy, przodownicy pracy, działacze i aktywiści Związku Młodzieży Polskiej), które przyniosły pojedyncze zlecenia ze strony Ministerstwa Kultury i Sztuki na wielkoformatowe płótna upamiętniające historyczne wydarzenia i narodowe święta (m.in. *Objęcie szefostwa nad lotnictwem przez ZMP*, 1953 i *Krwawa niedziela 1905*, 1953–1954), a także nagrody i wyróżnienia¹⁰, w odwilżowych portretach Wróblewski powraca do obrazów „człowieka beznadziejnie czekającego, udręczonego przymusami i zwyrodnieniami ustroju społecznego”¹¹. Także dla niego samego przedstawienia *Rozstrzelań i Ukrzesłowień* odgrywały pierwszoplanowe role w dorobku własnym. Po ostatniej scenie, kiedy „film »dogasa«” i ludzie zamieniają się w krzesła, w scenariuszu Wróblewskiego *Poczekalnia* ujęciem domykającym jest zestawienie właśnie tych dwóch obrazów. Pozostawmy na chwilę przy tym tytułowym dla tej publikacji kilkustronicowym tekście, pochodzącym ze szkicownika z przełomu lat 1955/1956.

Zarówno Akerman, jak i Wróblewski tworzą historyczne panoramy, by najlepiej porównać ich monumentalne rysy społeczne do XIX-wiecznego gatunku malarstwa. Sposób filmowania we *From the East*, powodująca dyskomfort natarczywa bliskość mijanych twarzy i wymierzony w nas wzrok bohaterów, jest równie przenikliwy jak kompozycje *en face* odwilżowych *Ukrzesłowień* i *Kolejek*. Jesteśmy usytuowani obok ich bohaterów, i to w roli nie tylko świadków nieuniknionych wydarzeń, lecz także jego uczestników. O ile Akerman dokumentuje pewien czasowy interwał zapowiadający nowy porządek społeczny, o tyle kolejne sceny *Poczekalni* pokazują trwały rozpad społecznego organizmu. Człowiek „znika od głowy; linia bark bieleje i schematyzuje się; brzuch znika; nogi lina bark (albo przezroczyściej)”¹². Finalnie typ ludzki staje się jednoznaczny z krzesłem. Jeden, drugi... „proces długi, uciążliwy, z nawrotami”¹³. I nastaje społeczeństwo ukrzesłowionych – to jest ta przyszłość, która nadchodzi. Tę nową ikonografię odwilżowych przemian bezbłędnie nazywa na łamach „Nowej Kultury” Adam Ważyk w głośnym *Poemacie dla dorosłych*: „są ludzie czekający na papierek / są czekający na sprawiedliwość / są ludzie, którzy długo czekają”¹⁴.

II IKONOGRAF BEZCZASU

Wróblewski stopniowo wkracza do świata ludzi duchowo zdegradowanych partyjną kuratelą, rozpostartą nad każdym elementem życia, nadszarpniętych rozrośniętym aparatem biurokracji państwowej, znużonych i umęczonych codziennością, jej półprawdami i nowomową. W karykaturalnym gwaszu [*Biuro, Kompozycja figuralna nr 871*] drogowszak dzieli świat na wieś i miasto, traktory na polu kontra urząd wypełniony po brzegi administracyjnymi konformistami. Karierowicze, serwiliści, bezkrytycznie wierni systemowi. Instytucje i spektakle wyprodukowane przez sam system. Przykład? Kolejkowi stacze. W kwietniu 1956 r. powstają pierwsze szkice do płócien *Poczekalnia I* i *Poczekalnia II*, dziś znanych jako *Poczekalnia I, Kolejka trwa* i *Poczekalnia II, (Ukrzesłowienie I)* – które podążają za tym samym, co

Ważyk „olśnieniem realnym światem normalnych ludzi”¹⁵. „Ludzie tu chodzą byle jak, w drelichach, szybko się u nas kobiety starzeją...” dodaje poeta¹⁶. Wróblewski kontynuuje prace malarskie w maju i czerwcu (co ciekawe, 20 kwietnia, przy pierwszym wpisie dotyczącym przedstawień kolejek i ukrzesłowień, zapisuje słowo „ogon”, które skreśla i zamienia na „kolejka”¹⁷) – w miesiącach, w których tężeje polityczne napięcie, a postawy młodej inteligencji i robotników radykalizują się. Na sile przybierają żądania odrzucenia „dyktatury proletariatu” i wprowadzenia „demokracji socjalistycznej” opartej na idei uspołecznienia produkcji i samorządności załóg. Rośnie krytyka cenzury i tajnej policji, niezgoda na kult wzorca radzieckiego i poddaństwo wobec Kremla. 4 maja 1956 r. ustępuje z funkcji wicepremiera i członka Biura Politycznego KC PZPR Jakub Berman – „wszechwładny agent Kremla”, a od roku 1948 drugi obok Bolesława Bieruta „zarządca” Polski Ludowej, nadzorca aparatu prześladowań stalinowskich, współodpowiedzialny za represyjną działalność Ministerstwa Bezpieczeństwa Publicznego, w tym także za morderstwa polityczne. 15 maja „Echo Krakowa” publikuje pierwszy odcinek *Odwilży* Ilji Erenburga, a Andrzej K. Wróblewski, imiennik i rówieśnik artysty, po kilku dniach notuje: „Otwarto wreszcie okna, mówi obiegowy żarcik, ale nie żeby przewietrzyć, a tylko zobaczyć, komu było duszno. [...] Trochę się dzisiaj nadykutowaliśmy przy okazji tego Bermana. U niektórych zachodzi ciekawy proces bulgotania niestrawionego, pośpiesznie przelykanego marksizmu. Dla tysięcy ludzi zbyt gorliwie uprawiających komunizm to straszny wstrząs”¹⁸. Młoda inteligencja napędzała ferment, a ten wraz z pogarszającą się sytuacją ekonomiczną (zakończona rok wcześniej realizacja planu sześcioletniego tzw. „planu budowy podstaw socjalizmu” tylko pogłębiła dysproporcje w obrębie przemysłu, rolnictwa, górnictwa, transportu czy budownictwa mieszkaniowego) zapowiadał nieubłagany kryzys i trafił na podatny grunt. Robotnicy, studenci i inteligenci – przedstawiciele dwóch generacji, pokolenia okupacji i Powstania Warszawskiego, dorastający i uformowani ideologicznie już w realiach Polski Ludowej, trzydziestolatkowie tacy jak Andrzej Wróblewski (artysta) i Andrzej K. Wróblewski (dziennikarz i publicysta) byli głosem manifestacji, wieców, protestów, publicznych wystąpień i aktywistycznych zebrań. To oni pytali o sens hasła „socjalizmu” w ponurej i szarej codzienności, tworzyli fora dyskusji i kształtowania postaw obywatelskich, wykonywali pracę świadomościową w fabrykach i zakładach pacy (w marcu 1955 r. rozpoczął działalność dyskusyjny Klub Krzywego Koła, a już pod koniec roku liczba oddziałów w całym kraju liczyła 40¹⁹).

Oznaki odwilży sączyły się nader powolnie, gdyż po śmierci Stalina w monolice PZPR nie doszło do żadnych zmian. Tendencje zachowawcze w partyjnym kierownictwie zakonserwował II Zjazd PZPR (10–17 marca 1954), na którym przemówienie Bolesława Bieruta (I Sekretarza KC) miało „kilkoma pojednawczymi formułami zatuszować fatalną sytuację gospodarczą i ożywienie wśród mas członkowskich partii. Bierut podkreślił, że należy oczyszczać partię z nieudolnym biurokratów, co było hasłem o tyle nierealnym, że konsekwentna czystka biurokratów musiałaby zniszczyć PZPR, gdyż jej trzon – zawodowy aparat – opierał się na tej grupie społecznej”²⁰. Sam Zjazd nadzorowało czujne oko obecnego na nim Chruszczowa. Uchwalony na nim nowy statut partii, cementował rolę PZPR jako

15 Andrzej Albert, *Najnowsza historia Polski 1914–1993*, t. 2, Warszawa 1995, Świat Książki, s. 298.

16 Adam Ważyk, *Poemat dla dorosłych*, dz. cyt. s. 1.

17 Słowo „ogonek” pojawia się w kalendarzyku raz jeszcze, w końcowym autorskim spisie dzieł malarskich stworzonych w tym roku, jako „fragment ogonka mały”. Ponadto, do zapisanego ołówkiem tytułu *Kolejka* artysta dodał słowo „trwa” napisane na tytule *Poczekalnia I*, a linijkę niżej, przy tytule *Poczekalnia II* w nawiasie zanotował „= ukrzesłowiecie człowieka”. Wszystkie cytowane w eseju wpisy z kalendarzyka podaje za: *Kalendarzyk na 1956 rok*, Archiwum Spadkobierców.

18 Andrzej K. Wróblewski, *Dzienniki zabrane przez bezpiekę*, s. 43. Andrzej K. Wróblewski (1935–2012) oryg. Fejgin, absolwent Wydziału Filologii Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego, urodzony również w Wilnie w żydowskiej rodzinie Fejgin, publicysta i dziennikarz, debiutujący w latach 50. w „Po Prostu”, związany ze „Sztandarem Młodych”. Nazwiska Wróblewski rodzina używała od momentu ukrywania się podczas wojny.

19 Za: Andrzej Albert, dz. cyt., s. 298.

20 Tamże, s. 287.

„czołowego oddziału klasy robotniczej”, wskazywał Rewolucję Październikową jako ideologiczny horyzont i postulował „zespolenie wszystkich patriotycznych sił społeczeństwa w szeregach Frontu Narodowego”²¹. Polityczny krajobraz pozostał bez zmian – z różnym natężeniem trwały antysemityczne czystki w wojsku, procesy wojskowe i akcje niszczenia podziemia niepodległościowego, hulawy nadużycia bezpieczeństwa.

Pierwszy zbiorowy protest robotników fabryki Cegielskiego w Poznaniu (Zakłady Metalowe im. Józefa Stalina, ZISPO) przeciwko niskim płacom i niesprawiedliwemu rozdziałowi mieszkań przełamał jesienią 1954 r. barierę strachu. Pogarszające się warunki pracy, wyśrubowane normy ustalone dla przemysłu ciężkiego, braki materiałów i maszynowego zaopatrzenia, wreszcie prowadzone miesiącami atropowe rozmowy z władzami partyjnymi i resortowymi doprowadziły do strajku ostrzegawczego w czerwcu następnego roku. W kwietniu 1956 r. żądania utworzenia rad robotniczych wysunęli pracownicy FSO na Żeraniu, stoczniowcy na Wybrzeżu, robotnicy Nowej Huty i inne grupy zawodowe, których nie uciszyły chwilowe podwyżki przyznane górnikom i portowcom. Podczas gdy postulaty pozostawały bez odzewu, XX Zjazd KPZR w Moskwie (14–25 lutego), poza słynnym tajnym referatem Chruszczowa krytykującym „patologiczny kult osoby Stalina, nadużywanie koncepcji »wrogów ludu«, usprawiedliwiającej brutalne tłumienie

²¹ Za: „Nowe Drogi” 1954, nr 3, s. 509–523.



3 GOŚĆ DYPLOMATYCZNY, (PRZYJAZD DYPLOMATY)

1955; akwarela, gwasz, tusz, papier;
29.3 × 41.6 cm; kolekcja prywatna



4 Wiesław Prażuch, Uroczystość powitania na lotnisku Okęcie w Warszawie trumny z ciałem zmarłego w Moskwie Bolesława Bierut, Muzeum narodowe, Warszawa

wszelkiej samodzielności myślenia, eksterminację »tysięcy niewinnych komunistów«²², przyniósł sterywany odgórnie proces liberalizacji i demokratyzacji systemu, dopuszczający różne modele „socjalizmu”. Projekty reform (m.in. cofnięcie nieudanej kolektywizacji wsi, decentralizacja zarządzania gospodarką, ograniczenie cenzury) znalazły poparcie części kierownictwa PZPR, zaś tajny referat *O kulcie jednostki i jego*²³ znalazł szeroki oddźwięk społeczny. Wróblewski ma do niego dostęp już trzy dni po oficjalnym streszczeniu na VI Plenum KC PZPR, po którym jako powielony druk rozprowadzany był na spotkaniach

organizacji partyjnych w nakładzie ponad 20 tys. egzemplarzy. 23 marca artysta notuje w kalendarzyku „zebr[anie] POP[ołudniowe?] Z[wiązku] P[olskich] A[rtystów] P[lastyków] czyt[anie] Chruszcz[owa]”. Dzień później widzi się z Romanem Zimandem, ówczesnym redaktorem tygodnika „Po Prostu”, krytykiem literackim i dziennikarzem „Trybuny Ludu”, organu prasowego Komitetu Centralnego Partii.

Dziewięć dni wcześniej umarł w Moskwie Bierut. Obchodom żałobnym towarzyszył szok (nieomylni wodzowie partii cieszyli się wszak wiecznym zdrowiem), powszechne powątpiewanie w przyczynę nagłej śmierci (oficjalny komunikat wskazywał chorobę) i równie niejasne jej okoliczności (porównania do śmierci przywódców Bułgarii Georgija Dymitrowa w 1949 r. i Czechosłowacji Klementa Gottwalda w 1953 r.). Do trumny prezydenta wystawionej w gmachu Komitetu Centralnego w Warszawie, pielgrzymowano, stojąc w kilometrowych kolejkach, w deszczu, śniegu, mrozie, i były to czasy najdłuższych kolejek w historii Polski Ludowej. W opozycji do patetycznych oficjalnych komunikatów stały głosy pisarzy i inteligencji. Jan Józef Szczepański, autor wpisany na listę szczególnego nadzoru cenzury, komentował: „Charakterystyczna reakcja społeczeństwa: trochę lekceważących uśmiezków, ale na ogół absolutna obojętność. Nawet dla nienawiści to był ktoś zbyt obcy. [...] Tu widzi się wyraźniej niż przy jakiegokolwiek innej okazji, że nie było żadnej więzi. Że to sprawa nie nasza. Śmierć funkcjonariusza”²⁴. Andrzej K. Wróblewski pisał wręcz: „Prasa wyszła o dwunastej już elegancko uszykowana, z portretami i ramkami. Stwierdziliśmy zgodnie, że najlepsze, co Bierut mógł zrobić w obecnej sytuacji – czyli po XX Zjeździe KPZR, po oficjalnej krytyce okresu i kierunku, który sam reprezentował – to umrzeć. A jeszcze przed śmiercią zdążył na tym Zjeździe palnąć, nigdy nie byliśmy, tak jak teraz, zespoleni ze Związkiem Radzieckim. [...] Bierut był anachronizmem”²⁵.

Po śmierci Bieruta poluzowano totalitarny gorset. Pod koniec marca zaczęły pojawiać się w prasie pierwsze artykuły o żołnierzach i oficerach polskiej armii

22 Andrzej Albert, dz. cyt. s. 309.

23 Referat został wydany jako broszura m.in. przez Instytut Literacki w Paryżu w 1956 r. Pierwsze wydanie drukiem w marcu 1956 r. w Warszawie przeznaczone było na użytek wewnątrzpartyjny, ale był czytany nie tylko na zamkniętych zebraniach partyjnych.

24 Michał Wenklar, *Śmierć i pogrzeb Bolesława Bieruta*, za: <https://dziennikpolski24.pl/smierc-i-pogrzeb-boleslawa-bieruta/ar/3369167> [dostęp: 3 marca 2020].

25 Andrzej K. Wróblewski, dz. cyt. s. 15.

podziemnej z lat okupacji, a w kwietniu przyszła amnestia prawie 6 tys. skazanych za „przestępstwa przeciw PRL” i uwięzionych za „winy przedwojenne”. Zniesiono karę śmierci, dożywocie skrócono do 12 lat. Do początku czerwca 1956 r. zwolniono ok. 28 tys. więźniów politycznych²⁶. Postępująca liberalizacja zmierzała do punktu krytycznego, czyli akceptowalnej przez Kreml granicy, której suwerenność i demokracja w Polsce nie mogła przekroczyć. Ujściem społecznych napięć i radykalizacji nastrojów były wydarzenia czerwcowe, czyli „wypadki poznańskie” – jak zanotował Wróblewski 28 czerwca. Wybuchł tam pierwszy w dziejach

²⁶ Andrzej Albert, dz. cyt., s. 315.



5 Wisław Prażuch, Warszawa. Pogrzeb Bolesława Bieruta, I sekretarza Komitetu Centralnego Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej. Kondukt żałobny w Al. Jerozolimskich, na wysokości Centralnego Domu Towarowego - widoczni przedstawiciele władz partyjnych i państwowych, m.in.: premier Józef Cyrankiewicz i członek Biura Politycznego KC PZPR Jakub Berman; niepublikowana fotografia z serii zdjęć do fotoreportażu "Śmierć komunisty", "Świat" 1956, nr 13 (25 marca), Muzeum Narodowe, Warszawa



6 ZAKOCHANI
1956; olej, płótno; 170 x 100 cm;
Muzeum Sztuki, Łódź

PRL powszechny bunt społeczny, o przebiegu dramatycznym i antysystemowym charakterze, o szerokiej skali, do tłumienia którego władza sięgnęła po broń palną, czołgi, wojsko. Listy, petycje i delegacje wysyłane przez robotników ZI-SPO do Ministerstwa Przemysłu Maszynowego nie przynosiły rezultatów, zaś postulaty (zniesienie poboru podatków od więcej zarabiających przodowników pracy i pracowników akordowych, poprawa złej organizacji i warunków pracy, ukroczenie dygnitarskiego stylu życia dyrekcji i partyjnego aktywu) zostały przez

przedstawicielei władz zignorowane lub wręcz arogancko wyśmiane. W imię solidarności do strajku dołączyli robotnicy innych poznańskich fabryk i zakładów, grożąc masową demonstracją w przededniu rozpoczynających się XXV Międzynarodowych Targów Poznańskich z udziałem zagranicznych wystawców. Strajk, do którego przystąpiły również Zakłady Naprawcze Taboru Kolejowego i Miejskie Przedsiębiorstwo Komunikacyjne, wybuchł rankiem 28 czerwca i z fabryk przeniósł się na ulice. Przez miasto szedł prawie stutysięczny tłum robotników. Dzień później w wieczornym przemówieniu radiowym premier Józef Cyrankiewicz skierował do narodu słynne słowa: „Každy prowokator czy szaleniec, który odważy się podnieść rękę przeciw władzy ludowej, niech będzie pewny, że mu tę rękę władza ludowa odrąbie”²⁷. Treść komunikatu Biura Politycznego PZPR wskazywała na „agenturę imperialistyczną i reakcyjne podziemie” jako sprawców, którym „udało się sprowokować zamieszki uliczne”²⁸. W propagandowych karykaturach (m.in. Jerzego Zaruby w „Szpilkach”) to amerykańskie i zachodniemieckie władze wskazywane były jako agenci wroga i podżegacze akcji prowokacyjno-dywersyjnej. Oficjalny bilans krwawo stłumionych rozruchów poznańskich to 75 zabitych, w tym trzynastoletni chłopiec, i około 800 rannych. Kiedy w połowie sierpnia Wróblewski powraca do kolejnych wersji *Poczekalni* i *Kolejek*, i równolegle maluje *Zakochanych* – mroczne i tajemnicze studium miłości z pogranicza dwóch światów – trwają śledztwa w sprawie poznańskich wydarzeń i kolejne fale aresztowań, przesłuchań, wyroków skazujących. Tragizm politycznych wydarzeń, które rezonowały na wizerunek obozu władzy zaostrzając rozłam w samym kierownictwie Partii, w stronę społeczeństwa wysyłały zaś sygnał niezdecydowania wobec dalszych kierunków zmian w relacjach polsko-radzieckich, splatał się z mrokiem wewnętrznego świata obrazów. Z *Zakochanych* wyziera magnetyzujące przecucie destrukcji świata. To wizja społeczeństwa w stadium terminalnym, zamieszkiwanego przez postaci wyjałowione z uczuć, potrzaskane i nadgniłe, w fazie fizycznego i psychicznego rozkładu.

„Wypadki poznańskie” zastały artystę podczas prac nad polichromiami i dekoracjami ściennymi w kościele parafialnym p.w. Najświętszej Marii Panny w Olszynie k. Wojnicza. 26 i 27 czerwca Wróblewski notuje w kalendarzyku: „przepróchy ściany prezbiterium”, dalej „nisza z Chrystusem w mandorli” (29–30 czerwca) i „rys[unki] chóru i kruchty (2–6 lipca). Dzień później wraca do Krakowa, lecz od poniedziałku (9 lipca) kontynuuje malowidła chóru (10–13 lipca), „proj[ekt] ornamentu ławy” (16–17 lipca). Być może 23 lipca powraca do Olszyny z „rys[unek] śś[więtych] polskich, rys. doktorów w kościele, rys. ornamentu”. Autorem obszernego programu ikonograficznego fresków, w skład którego wchodziły m.in. sceny Zwiastowania, Ostatniej Wieczerzy, Stworzenia Świata, Chrystusa-Pantokratora, był Witold Damasiewicz, jeden z najbliższych przyjaciół artysty, dawny członek Zespołu Samokształceniowego i współautor ideologicznego programu grupy²⁹. Do stałych współpracowników należeli ponadto inni absolwenci krakowskiej Akademii: Jerzy Nowosielski, Jan Przełomiec i Maria Erdmann-[Przełomcowa]³⁰. Choć prace malarskie rozpoczęto 22 sierpnia 1955 r. i kontynuowano latem oraz wczesną jesienią kolejnego roku, nazwisko artysty pojawia się w księgach parafialnych jedynie raz³¹. Z dużym prawdopodobieństwem ta wakacyjna chałtura

27 Tamże, s. 321.

28 Komunikat o wypadkach w Poznaniu, Polska Agencja Prasowa, 29 czerwca 1956, [w]: „Kronika miasta Poznania”, rocznik XXV, 1957, nr 1–2, s. 170. Komunikat zamieszczono m.in. na pierwszej stronie dziennika „Echo Krakowa”, 1957, nr 115, s. 1.

29 Witold Damasiewicz (1919–1996) – absolwent filologii polskiej na Uniwersytecie Jagiellońskim oraz Wydziału Malarstwa na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Członek Zespołu Samokształceniowego, wystawiał w ramach Międzyszkolnych Popisów Państwowych Wyższych Szkół Artystycznych w Poznaniu (1949). Nazwisko Jana Przełomca widnieje w kalendarzyku zapisane w dniu 17 czerwca, co oznaczać może spotkanie z malarzem.

30 Jerzy Nowosielski (1923–2011) – przyjęty na Wydział Malarstwa krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych na semestr 1945 / 1946, studiował w sumie trzy semestry, a dyplom uzyskał dopiero w 1961 roku. Jan Przełomiec (1920–2013) – absolwent Wydziału Malarstwa w pracowni prof. Zbigniewa Pronaszki i prof. Czesława Rzepińskiego. Maria Erdmann-Przełomiec (1923–1999) – absolwent Wydziału Malarstwa w pracowni prof. Zbigniewa Pronaszki i prof. Zbigniewa Radnickiego. W latach 1950–1954 kontynuowała studia na Wydziale Konserwacji Dziel Sztuki.

31 W zapisach księgi parafialnej podsumowujących rok 1957 Wróblewski wymieniony jest pośród nazwisk wszystkich artystów, którzy pracowali nad polichromiami kościoła. *Księga parafialna*, rękopis, s. 57. W tym miejscu dziękuję proboszczowi Jakubowi Rozumowi za udostępnienie materiałów archiwalnych. Także w końcowym spisie w *Kalendarzyku* na rok 1956 Wróblewski umieszcza Olszyny jako jedno ze swoich dzieł malarskich wykonanych w tym roku.

32 Prace w Olszynie uwzględnia w biografii artysty jedynie Anna Król, por. *Kalendarium życia i twórczości*, [w]: Andrzej Wróblewski, Warszawa Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Muzeum Narodowe w Krakowie, Fundacja Instytut Promocji Sztuki, 1998, s. 188. W opracowaniu dotyczącym twórczości Jerzego Nowosielskiego na terenie Małopolski Krystyna Czerni nie uwzględnia udziału Andrzeja Wróblewskiego w projekcie w Olszynie. Por. Krystyna Czerni, *Nowosielski w Małopolsce. Sztuka sakralna*, Kraków, Małopolska Fundacja Muzeum Sztuki Współczesnej, 2015, s. 63–71.

33 W wystawie udział wzięli ponadto Witold Damasiewicz i Włodzimierz Kunz (1926–2002) – absolwent Wydziału Malarstwa krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych w pracowni prof. Hanny Rudzkiej-Cybisowej. Od września 1953 r. pracownik Katedry Litografii Wydziału Grafiki ASP, zaś od 1955 asystent tamże. Brał udział w IV Ogólnopolskiej Wystawie Plastyki (Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, Warszawa 1954). Salon, zajmujący jedno z pomieszczeń Państwowego teatru Żydowskiego przy ul. Królewskiej 13 w Warszawie, prowadzony był w ramach patronatu tygodnika studentów i młodej inteligencji „Po Prostu”. Jak podkreślał jego prowadzący, Marek Oberländer, „Salon charakteryzuje się celowo brakiem orientacji, celowym brakiem jednej tendencji. Wystawiam wszystko to, co według mnie jest wówczas interesujące”. Cyt. za: Marek Oberländer, *Malarstwo, grafika, rysunek*, red. Mariusz Hermansdorfer, Wrocław 1980, s. 12. Wróblewski był obecny na debiutującej wystawie Salonu – zbiorowym pokazie artystów środowiska warszawskiego (23 czerwca – 20 lipca 1956) z udziałem m.in. Mariana Bogusza, Izaaka Celnikiera, Barbary Jonscher, Zbigniewa Dłubaka. Ponadto korespondencja artysty z Markiem Oberländerem wskazuje na bliskie, przyjacielskie relacje łączące obu artystów. Rekonstrukcja wystawy por. *Unikanie stanów pośrednich*, dz. cyt., s. 442–463.

34 Ignacy Witz, *Ukrzesłowanie*, „Żołnierz Polski” 1957, nr 1, s. 16.

35 Pismo społeczno-polityczne wydawane w latach 1947–1957 w Warszawie, początkowo jako dwutygodnik, a od 1949 r. jako tygodnik. W latach 1948–1954 było związane z Zarządem Głównym Związku Akademickiego Młodzieży Polskiej, zaś 1955 r. ukazywało się jako tygodnik studentów i młodej inteligencji.

miała podratować dramatyczną sytuację finansową rodziny Wróblewskich (artysta był wtedy ojcem dwuletniego syna i dwóch rocznych bliźniaczek), co być może tłumaczy tylko jedną o niej wzmiankę w dotychczasowych monografiach twórczości. Dla biografów Wróblewskiego to epizod nie tyle pominięty, co najzwyczajniej szerzej nieznan³².

Za łącznik dla kilkutygodniowego studium chrześcijańskiej ikonografii (tak dobrze znanej Wróblewskiemu-historykowi sztuki) i dopracowywanych kolejnych ujęć ukrzesłowanych niech posłuży nam krótki tekst Ignacego Witza opublikowany w styczniowym numerze „Żołnierza Polskiego” jako komentarz po III Wystawie Dyskusyjnego Salonu Plastyki „Po Prostu” (2–27 września 1956)³³. Zwracając uwagę na podobne brzmienie słów „ukrzesłowanie” i „ukrzyżowanie”, krytyk prowokuje do śmiałej interpretacji obrazu *Poczekalnia II*, (*Ukrzesłowanie I*) – jednego z kilku prezentowanych na wystawie, obok płócien *Matka i córka*, *Pranie*, *Poczekalnia I*, *Kolejka trwa*, *Portret skupiony* i kilku prac na papierze (m.in. *Pola Elizejskie*, *Urząd*, (*Wnętrze*), *Pejzaż z niebieską ścianą*, (*Domy na zboczu*), *Wszystko pnie się do słońca*, *Półki delikatesowe*). „Ta zmęczona ciężarna kobieta, czekająca wśród obojętności, chamstwa i znieczulicy, jest nie jakąś konkretną kobietą – pisał Witz – [...] Wróblewski namalował ją tak syntetycznie, że stała się zjawiskiem uogólnionym, wzbudzającym współczucie i niepokój”³⁴. Proponuję, by tę ujętą frontalnie i usadzoną na krześle brzemiennej przeczytać jako nowy typ w odwilżowej ikonografii. Pomimo udręczenia codziennością i wewnętrznej spustoszenia przyszła matka niesie majestat i dostojność charakterystyczne dla tronujących postaci chrześcijańskiej symboliki. Na tle pozostałych, znanych nam scen kolejek i poczekalni tę wyróżnia precyzyjna kompozycja kadru: usytuowana dosłownie na wprost patrzącego i rysowana grubą kreską (wyraźnicie zaznaczona linia krawędzi pustego krzesła i równoważący ją tonalnie czarno-biały kontur spódnicy, padające z prawego górnego rogu światło wyostrza masywną sylwetkę, załamania materiału i ostre rysy twarzy). To Wróblewskiego propozycja stworzenia ikonografii czasu oczekiwania, czasu kolejnych demagogicznych postulatów, wyrażanych w typowej partyjnej nowomowie („wzmacnianie więzi PZPR z masami”, likwidacja „błędów i wypaczeń”), jakie ta wyliczała po VII Plenum (koniec lipca), na którym zrehabilitowano i przywrócono do jej szeregów Władysława Gomułkę, odsuniętego od władzy i więzionego za „odchylenie prawicowo-nacjonalistyczne”. Z każdym tygodniem jesieni rósł rozdźwięk pomiędzy rosnącymi aspiracjami społecznymi a beczynnymi władzami, zaś „wypadki poznańskie” stały się zaczynem do śmielszych żądań jawności życia publicznego, udziału w zarządzaniu zakładami produkcyjnymi („więcej chleba i więcej wolności”) i poszanowania godności robotników. Ci ostatni coraz częściej utożsamiali Gomułkę z gwarancjami reform i demokratyzacji, ten zaś możliwość powrotu uzależniał od kilku wewnątrzpartyjnych dymisji i zdobycia stanowiska I Sekretarza. W toku negocjacji stawka Gomułki rosła, jednak był on kandydatem możliwym do zaakceptowania przez obie frakcje partyjne. W przełomie sytuacji politycznej w kraju tygodnik „Po Prostu”³⁵ odegrał znakomitą rolę – demaskował nadużycia władzy, obłudę i wasalne stosunki z ZSRR, wszechpanujący chaos, komentował sprawy ekonomii i gospodarki (np. zajadle krytykował kolektywizację



7 POCZEKALNIA II, (UKRZESŁOWIENIE I)
1956; olej, płótno; 155 x 125 cm;
Muzeum Narodowe, Kraków

wsi), kultury (m.in. felietony i opowiadania Marka Hłaski³⁶), życia artystycznego, a nade wszystko budował silny front wsparcia dla robotników w proteście „przeciw dygnitarskiemu stylowi życia biurokracji partyjnej”³⁷. „Po Prostu” było inteligentnym głosem oczekiwanej zmiany i demokratyzacji systemu. W tym świetle wystawa w Salonie „Po Prostu”, na której dzieła Wróblewskiego wybrzmiały jako te najcelniej punktujące bieżącą sytuację społeczną, zarówno w sposób dosłowny, jak i metaforyczny, dla artystycznego portfolio jej twórcy była momentem przełomowym. Ten, którego płótno *Matki, Antyfaszystki*³⁸ przeszło bez echa na wystawie w Arsenale rok wcześniej, pominięty przy jej nagrodach i wyróżnieniach, wspomniany w jednej czy dwóch recenzjach; ten, który „wyszedł [tam] z niedobrym obrazem”³⁹, na wystawie w Salonie „Po Prostu” dał przejmujące świadectwo prawdy tamtych lat „w surowym klimacie naszych codziennych spraw”⁴⁰. Pokażne formatowo oleje spotkała i krytyka, i uznanie. W *Księżdzie gości* gratulacje artyście składał Kajetan Sosnowski z Grupy 55, a krytyk Szymon Bojko docenił studia temperowe i pracę (*Wnętrze*), płótna odrzucając całkowicie za „surową, nieprzetrawioną farbę”. Dwóch komentatorów zwróciło uwagę na zbieżność nastroju i ikonografii ze scenografią codzienności, choć w ocenie innych to była jej zdecydowana słabość („sztuka Andrzeja Wróblewskiego zawisła tylko na ciekawej anegdocie treściowej”). „*Ukrzesłowiona* doskonale oddaje klimat wielogodzinnego czekania np. w poczekalni ambulatorium” pisał autor podpisany jako „JPrószyński”, inny anonimowy podkreślał z kolei, że obraz to „Zupełnie wyraźny protest przeciwko ukrzesławianiu nas wszystkich. Ciekawe czy nigdy nikt z tych, którzy tak ostro atakowali te obrazy nigdy nie czekali w kolejce – do lekarza, po zaświadczenie, po numerki – itp. i nigdy nie ogarnia ich »szewska« pasja, że tak muszą siedzieć – że na to nie ma rady?”⁴¹.

36 Marek Hłasko (1934–1969) pisarz i scenarzysta, od 1954 współpracujący z „Po Prostu” jako stały felietonista i redaktor działu prozy publikując opowiadania ukazujące brutalność życia codziennego. Po latach, w literackiej autobiografii *Piękni dwudziestolenni* (1966) opisywać będzie przemarsz Armii Czerwonej i oddziałów NKWD, mentalność *homo sovieticus* na bazie własnych doświadczeń i przeżyć ofensywy radzieckiej i marszu na Berlin.

37 Andrzej Albert, dz. cyt., s. 325.

38 Na wystawie w Arsenale płótno artysta zatytułował jedynie *Matki*. Drugi tytuł artysta dodał w przededniu wysłania obrazu na wystawę, 3 czerwca 1955. Za: *Kalendarzyk na rok 1955*. Archiwum Spadkobierców.

39 Elżbieta Grabska, *Sztuka była na pierwszym miejscu. Rozmawiał Waldemar Baraniewski* [w]: *Powinność i bunt. Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie 1944–2004*, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2004, s. 111.

40 Andrzej Osęka, *Wokół salonu „Po prostu”, „Trybuna Ludu” 1956*, nr 289, s. 6.

41 Wszystkie cytaty za: *Księga gości*, Archiwum Emigracji, Biblioteka Uniwersytecka Toruń. Cyt. za: *Unikanie stanów pośrednich*, dz. cyt., s. 462.

42 Wszystkie cytaty z recenzji, Barbara Majewska, *Salon „Po Prostu” we wrześniu*, „Przegląd Kulturalny” 1956, nr 50, s. 8.

III TRAGICZNIE POWIKŁANY

Bodaj najsurowsza recenzja Salonu „Po Prostu” wyszła spod pióra Barbary Majewskiej, młodej absolwentki historii sztuki i debiutującej krytyczki „Przeglądu Kulturalnego”, którą po kilku tygodniach od zakończenia wystawy splotły z artystą jugosłowiańskie losy. On sam odnotowuje jej obecność w *Kalendarzyku*, zaznaczając przy dacie 22 września „rec[enzja] Majewskiej P[rzegląd] K[ulturalny]”, dzień wcześniej zaś czyni wpis „Gomułka i inni odrodzeniowcy”. Zdaniem autorki, o ile współtowarzysze ekspozycji i zarazem rówieśnicy Wróblewskiego, Włodzimierz Kunz i Witold Damasiewicz „nie pokazali prac, które dostarczałyby argumentów do negatywnej oceny”, stworzyli światy o „sugestywnym nastroju, szerokiej skali emocji i wiedzy o ludzkich sprawach”, o tyle Wróblewski przeciwnie. „[Jego] świat malarski trzeba [...] raczej zbierać i odczytywać w poszczególnych elementach, żadna dotychczasowa realizacja nie przekonuje jako całość”⁴². Majewska punktuje „koncepcję literacką” obrazów (szczególnie *Kolejki trwa*) „zbudowaną wokół pesymistycznych refleksji na temat życia [którą] obciąża płytkie formalnie obrazy, staje się pretensjonalnym i plastycznie nieuzasadnionym dodatkiem”, „zbyt silne przywiązanie do rzeczywistych wyglądom przedmiotów, utrudniające kształtowanie

form własnych, form prawdziwie plastycznych – więc i znaczeniowych, będących malarską równowartością życia. [...] Podobnie rzecz ma się z kolorem, który występuje na płótnie często nieuzasadniony, nic nieokreślający.” Podsumowując: według Majewskiej artystę cechuje brak konsekwencji w określaniu nadrzędnego celu danego obrazu oraz brak własnego przetrawienia wybranych środków i form, a przez to nierzadkie osiąganie karykatury i banału. Kolejne zdanie w recenzji ma inny ciężar gatunkowy, gdyż autorka dzieli się jedną z najbardziej trafnych, precyzyjnych i przenikliwych diagnoz dotyczących malarstwa Andrzeja Wróblewskiego, zbliżoną do tej, którą sam artysta wyznawał już w 1948 roku: „Obraz tym się różni od pilnika, że jest w użyciu wszechstronniejszy. On potrafi wyrazić abstrakcją rewolucję”⁴³. Majewska pisze: „Artysta nie godzi się na rezygnację malarstwa wobec problemów społecznych i czyni je źródłem konfliktów w swych obrazach”. I to jest istota sztuki Wróblewskiego, która wiedzie nas przez kolejne jego programy ideowe – od abstrakcji organizującej nowy porządek świata (*Wystawa Sztuki Nowoczesnej*, 1948), poprzez założenia Zespołu Samokształceniowego (np. koncepcja „kontrastów społecznych” i program wystawy antywojennej, 1949), poszukiwania własnego realizmu zaangażowanego społecznie w kontrze do akademickiego realizmu socjalistycznego, aż po odwilżowe studia społecznej kondycji, tworzone jednak w kontrze do „odwilżowej bezmyślności”, o której wspomina w liście do Andrzeja Wajdy⁴⁴. Na tym liście, najpewniej z 1956 roku, zatrzymajmy się na chwilę, gdyż jest on właściwie jedynym świadectwem głosu artysty komentującego ten polityczno-społeczny moment. Wróblewski poświęca go niemal w całości projektowi wystawy WIELOPLASTYCZNEJ, tworzonej przez ZESPÓŁ WIELOPLASTYKÓW I KOMITET WYSTAW WIELOPLASTYCZNYCH powołany przy Radzie Kultury, co możemy odczytywać jako autorską propozycję reformy artystycznej twórczości, kolejną w jego dorobku. Pierwsza z cyklu planowanych wystaw winna – jak pisze Wróblewski – „ukazywać odpowiedzialność, jaką ponosimy wobec tych wszystkich, którzy zginęli lub skapcianieli w imię socrealizmu. Tendencją wystawy będzie przeciwstawienie się odwilżowej bezmyślności i utracie różnych celów życiowych poza jedzeniem i rozrywką”⁴⁵. To silny głos nie tylko skierowany w kierunku artystów oddanych socrealizmowi, lecz także i tym, którzy z naiwnością podążyli za uludą demokratyzacji i odwilżowymi obietnicami. Wydaje się, że Wróblewskiego odwilż rozczarowuje na równi z socrealizmem.

Kiedy 20 października Wróblewski otrzymuje telegram od pracownika Komisji ds. Współpracy Kulturalnej z Zagranicą z prośbą o przesłanie dwóch fotografii, noc wcześniej, oddziały radzieckich wojsk stacjonujące na Pomorzu i Dolnym Śląsku rozpoczynają marsz na Warszawę, powstrzymany ostatecznie przez robotników fabryki na Żeraniu. W momencie gdy w kraju w atmosferze nerwowych napięć trwała rozszalała polityczna, której celem było zdobycie przez Gomułkę najwyższego urzędu w państwie, Wróblewski i Majewska szykują się do trzytygodniowej delegacji do Jugosławii jako krytycy sztuki i doświadczeni jej recenzenci (warto zaznaczyć, że w 1956 roku Wróblewski opublikował jeden artykuł w prasie, zaś w roku poprzednim pięć). Trudno uwierzyć by w dniu otrzymania telegramu przygotowania do wyjazdu nie były zaawansowane, skoro już 13 października Wróblewski wysłał dowód osobisty, zapewne w celu otrzymania paszportu. Czy jednak zaproszenie

43 Andrzej Wróblewski, *Jak odczuć ludzkość sztuki abstrakcyjnej?*, „Dziennik Literacki” 1948, nr 22, s. 4.

44 Andrzej Wróblewski, List do Andrzeja Wajdy, niedatowany, [w]: *Wróblewski według Wajdy*, red. Anna Król, Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, Kraków, 2015, s. 33. Cytuję z zachowaniem oryginalnej pisowni.

45 Tamże.

przyszło w trakcie wystawy w Salonie „Po Prostu” czy może znacznie wcześniej? Czy udział w niej i obecność na artystycznej scenie stolicy były jego bezpośrednim przyczynkiem? Na te pytania nie ma jednoznacznej odpowiedzi, skąpych dowodów dostarcza nam jedynie kalendarzyk, a w nim informacja, że 13 września artysta jedzie do Warszawy właśnie w tym celu („WARSZAWA w zw. z Jugosław[ia]). Czy sprawcą delegacji był Marek Oberländer i redakcja tygodnika „Po Prostu”, w którego wrześniowych numerach ukazały się reprodukcje prac z wystawy? A być może za Wróblewskim jako kandydatem optował Mieczysław Porębski (jeden ze współorganizatorów i komisarzy *Wystawy Sztuki Nowoczesnej* w Krakowie, od lat 50. mieszkający w Warszawie, wówczas zaś redaktor „Przeglądu Artystycznego” i wykładowca Akademii Sztuk Pięknych), który między 10 a 14 września reprezentował polskie środowisko krytyków sztuki (wraz z Juliuszem Starzyńskim, dyrektorem Państwowego Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk w Warszawie) na VIII Walnym Zgromadzeniu Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyków Sztuki AICA w Dubrowniku. Jak wskazuje jeden z raportów z działalności polskiej ambasady w Belgradzie, w trakcie zjazdu AICI Porębski i Starzyński nawiązali międzynarodowe kontakty z krytykami, komisarzami wystaw, artystami i być może to oni właśnie mieli decydujący głos przy wskazaniu delegatów do wymiany kulturalnej służącej przygotowaniom do planowanej w następnym roku objazdowej wystawy polskiej sztuki. „Ostatnio daje się zauważyć pewne zainteresowanie w tutejszym środowisku twórczym malarstwem polskim ostatniego okresu – czytamy w raporcie – Dowodem tego była propozycja strony jugosłowiańskiej eksponowania w Jugosławii wystawy obejmującej współczesne malarstwo polskie. Ponieważ w tym roku sprawa ta nie doszła do skutku, byłoby słusznym rozpatrzyć możliwość zorganizowania jej w 1957 roku. W jesieni nastąpi wznowienie ekspozycji w salonach malarskich i w związku z tym niewątpliwie korzystna będzie wymiana krytyków malarskich przewidziana w planach wymiany kulturalnej na b.r.”⁴⁶.

Wracając do wydarzeń z połowy października – wraz z przygotowaniem do wyjazdu tężała sytuacja polityczna. Biuro Polityczne Partii, czyli jej organ kierowniczy, zaakceptowało plan zmian i demontaż dotychczasowych struktur (13 października), ten zaś miał zostać omówiony na VIII Plenum KC planowanym sześć dni później. Partyjna frakcja proradzieckich konserwatystów, w obliczu topniejących wpływów, słabnącej pozycji i nadchodzących radykalnych zmian na szczeblach władzy zaalarmowała Kreml, a jego przywódcy zawezwali do Moskwy całe Biuro Polityczne. Gomułka do Moskwy nie pojechał. Gdy wojska radzieckie wsparte oddziałami polskimi szły na stolicę, rozpoczął się ferment także i w armii. W przededniu decyzyjnego Plenum robotnicy dostali broń, a strategiczne ulice i budynki były patrolowane i chronione. 19 października o świcie wylądowała radziecka delegacja na czele z Chruszczowem i generałami. Podczas gdy rokowania polsko-radzieckie trwały w Belwederze, na Politechnice odbył się ponad pięciotysięczny wiec wsparcia dla Gomułki, z udziałem robotników ze stolicy, Nowej Huty, krakowskich uczelni. Następnego dnia rano w oficjalnym komunikacie ogłoszono zakończenie rozmów i wstrzymanie ruchów armii radzieckiej, zaś wieczorem na Politechnice odbył się drugi wiec z radykalnymi w tonie przemówieniami Eligiusza Lasoty, ówczesnego redaktora naczelnego „Po Prostu”, i Lechosława Goździka, sekretarza FSO, o demokracji

46 *Sprawozdanie kulturalne za III kwartał 1956 roku*, [w]: Raporty kulturalne Sprawozdania kulturalne Ambasady PRL w Belgradzie za 1955 rok, Archiwum MSZ zespół 21, teczka 749, wiązka 53, s. 6. Do raportu zostały dołączone dwa katalogi wystaw: *60 tableaux de la peinture moderne Yougoslave* (Belgrade 1953) i *Salon 56: suvremeno, slikarstvo, i kiparstvo* (Galerija likovnih umjetnosti Rijeka, 1956).

47 Andrzej Albert, dz. cyt. s. 342.

48 *Chwila z... Andrzejem Wróblewskim i Barbarą Majewską*, „NIN” 1956, nr 305, s. 6.

49 Anna Markowska, *Definiowanie sztuki – objaśnianie świata. O pojmowaniu sztuki w PRL-u*, Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2003, s. 103.

i suwerenności. W Gomułce pokładano wielkie nadzieje na odbudowę zdeprecjowanych wartości socjalizmu, każda z grup społecznych wierzyła w cenne dla niej wartości: „Inteligencja uwierzyła, że nowe kierownictwo partii zachowa swobodę słowa; chłopi – że zagwarantuje prywatną własność ziemi; robotnicy – że da im organizować samorząd i zapewni lepsze warunki życia, a aparat partyjny – że utrzyma jego rolę ‘kierowniczą’”⁴⁷. Trzy dni po objęciu stanowiska I Sekretarza (21 października) na Placu Defilad w Warszawie, Gomułka przemawiał do czterysta tysięcznego tłumu czekających na liberalizację i swobody obywatelskie. Nie ogłosił jednak całkowitego opuszczenia przez wojska radzieckie terytorium Polski. Wojska pozostały, a dzień wcześniej doszło do pierwszej interwencji radzieckiej na Węgrzech.

O swojej roli podczas wizyty w Jugosławii mówi sam Wróblewski, tuż po wyładowaniu w Belgradzie przedstawia się tak: „Cóż wam powiedzieć o nas samych? Walka przeciwko socrealizmowi dawno się rozpoczęła. Ten opór był szczególnie odczuwalny koło roku 1950. Zewnętrzne wpływy, mam na myśli szczególnie ten najgorszy, który nadciągnął ze strony Związku Radzieckiego, w rzeczywistości nigdy nie mogły znaleźć naśladowców w naszej praktyce artystycznej. Zeszły rok był kamieniem milowym w życiu polskiej sztuki wizualnej. Zorganizowana została wystawa w Arsenale, na której pojawiły się prawdziwe obrazy i prawdziwi malarze [...]”⁴⁸. Czy wymazanie własnej przeszłości socrealistycznej jest zabiegiem autocenzury? Wszak to właśnie za plótna socrealistyczne z lat 1951–1954 artysta doczekał się największej liczby stypendiów, wyróżnień, zamówień i zakupów ze strony Ministerstwa. *Złot młodości w Berlinie Zachodnim, Na zebraniu, Rewizja-aresztowanie, ZMP obejmuje szefostwo nad lotnictwem*, kąśliwe karykatury polityczne tępiące biurokratów, wojenne plany kapitalistycznego świata czy żołnierzy Armii Krajowej – to tylko niektóre przykłady stygmatu na artystycznej biografii Wróblewskiego, charakterystyczne „ubłocenie po uszy”, jak nazywa je Anna Markowska⁴⁹. A może Wróblewskiemu jako wysłannikowi polskiej odwilży nie wypada przypominać o zbankrutowanym doświadczeniu własnym realizmu socjalistycznego, złożonej i odrzuconej kandydaturze do Partii, szczególnie w momencie, gdy wyjazd ma miejsce po oficjalnym objęciu władzy przez Gomułkę? Czy uważa się za jednego z tych „prawdziwych malarzy”?⁵⁰ – z listu do Wajdy wynika, że tak. Po latach Janusz Bogucki 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.”⁵¹ I tej więzi społeczno-moralnej sztuki Wróblewski trzyma się od początku do końca.

„Wszystko, co minęło, rozegra się na nowo” – tytułowe słowa to fragment listu poety Rafała Wojaczka do Stefanii Cisek – lecz rozegrają się „w odmiennej częstokroć scenerii, zwielokrotnione, znacznie czasem intensywniejsze”⁵². Wojacek, zmarły równie młodo jak Wróblewski, równie mocno przesiąkł ironią, bólem i niechęcią wobec obłudy świata. Po częstokroć rozgrywają się wokół nas ukrzesłowienia i kolejki. Niezauważenie na co dzień mijamy tych bezgłośnie oczekujących, nie rozpoznając ich podobieństwa do znanych nam przedstawień, bo być może wydaje nam się, że tu i teraz znaczą coś zupełnie innego. A jest dokładnie odwrotnie, bo społeczny spektakl rozgrywa się na nowo.

50 Artysta zabiera w podróż reprodukcje własnych prac na papierze (m.in. gwaszu (*Ptaki*) którego reprodukcja towarzyszy rozmowie z polskimi gośćmi w serbskim dzienniku) a być może i wybór kilku dzieł.

51 Janusz Bogucki, *Sztuka Polski Ludowej*, Warszawa, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1983, s. 132.

52 Rafał Wojacek. *Listy miłosne i nie*, red. Stanisław Bereś, Wrocław, Warstwy, 2019, s. 33.