

# Wojciech Szymański

## „Obraz tym się różni od pilnika, że jest w użyciu wszechstronniejszy” lub Andrzej Wróblewski na nowo odczytany. Notatki na marginesie *Unikania stanów pośrednich*

„Czy nie jest kuszące takie pseudonaukowe odnalezienie, w ostatniej sekundzie świadomości umierającego człowieka, wiecznej radości nieba i wiecznego cierpienia piekła?”

Andrzej Wróblewski

### 1. Nowe odczytanie

„Wróblewski umarł wczoraj. Dziś w nocy”<sup>1</sup>, pisał przeszło dwadzieścia lat temu Jan Michalski w przełomowej pod wieloma względami dla recepcji dzieła i życia artysty książce *Andrzej Wróblewski nieznanym*. Pisał to ze wszech miar zaskakujące zdanie w roku 1993; a nie w marcu 1957 roku, kiedy rzeczywiście malarz zmarł. Oddzielający śmierć wybitnego artysty od piszącego te zdumiewające słowa autora prawie czterdziestoletniej długości interwał, miał w intencji Michalskiego w magiczny wręcz sposób skurczyć się i rozpląnąć w kilku godzinach szarości przed brzaskiem. Zniknąć, aby wytworzyła się – oddajmy głos Michalskiemu – „taka płaszczyzna czasu, takie dziś, które łączy terazniejszość niegdysiejszą z terazniejszością obecną. Współczesność minioną ze współczesnością terażniejszą”<sup>2</sup>. Ta fantazmatyczna czasoprzestrzeń wyobrażona na przecięciu się czasów i umożliwiająca skrócenie dystansu oddzielającego dwie współczesności, była komentatorowi twórczości Wróblewskiego potrzebna i przydatna po to, aby zrozumieć „w jaki sposób Go odosobniono”<sup>3</sup>. Według Michalskiego bowiem, „artysta, którego osobę utożsamiano z kilkoma – kilkunastoma płótnami, przestał istnieć”<sup>4</sup>; „nikt nie podjął się analizy jego twórczości, nikt nie skonfrontował go ze współczesnością, nikt wreszcie nie przedstawił rachunku sumienia. (...) Nie ma żadnej perspektywy krytycznej, w której dorobek jego przedstawiałby się obiektywnie i twórczo”<sup>5</sup>.

Z dzisiejszej perspektywy, rozpoznanie Michalskiego wydaje się nie tyle nawet nieaktualne, bo za sprawą retorycznych predyspozycji autora do używania wielkich kwantyfikatorów („nikt”, „żadna”) było nim już wtedy, gdy je drukowano<sup>6</sup>, co wręcz – z punktu widzenia ekonomii poznania – luksusowe. Luksusem co wzbudza zazdrość jest bowiem móc mówić o artyście, że jest on niezapisaną i nierozpoznaną kartą polskiej historii sztuki, podczas gdy, zdawałoby się, wypowiedzieli się już o nim wszyscy i powiedzieli już wszystko. Wróblewski bowiem, którego restytucja faktycznie dokonała się w ostatnim dwudziestolecie i którego postać skutecznie została wydobyta ze strefy półcienia, by jaśnieć jako jeden z najważniejszych punktów odniesienia dla malarstwa polskiego drugiej połowy dwudziestego wieku<sup>7</sup>. Równocześnie stał się on jednym z najbardziej zdyskursyfikowanych artystów swojego pokolenia.

Pomimo tego, a może właśnie dzięki temu wzmocnionemu zainteresowaniu postacią i twórczością artysty, ukazała się właśnie za sprawą Fundacji Andrzeja Wróblewskiego monumentalna (dosłownie: licząca przeszło siedemset stron), dwujęzyczna publikacja pt. *Unikanie stanów pośrednich. Andrzej Wróblewski (1927-1957)* pod redakcją Magdaleny Ziółkowskiej i Wojciecha Grzybały. Ta „monografia (nie)ortodoksyjna”, jak nazywają swój projekt i jego pokłosie redaktorzy książki<sup>8</sup>, ma na celu zdemistyfikowanie artysty oraz jego dzieła i wyłuskanie z wielowątkowej legendy, jak dziś nierzadko jawi się jego twórczość, garści pierwotnych

faktów. Tak o swym zamierzeniu piszą sami redaktorzy: „Mit Wróblewskiego nabierał kształtów, rysowany mocną i stanowczą kreską. Wszak i nasz bohater unikał momentów apatycznego trwania, w zawieszeniu, w stanie przejściowym. »Unikanie stanów pośrednich« – to jego własne słowa, deklaracja postawy i imperatyw zdecydowanych wyborów. (...) Stąd też nadaliśmy naszej postawie rys ortodoksyjności, podejmując próbę uporządkowania faktów, by ukazać możliwie pierwotny stan artystycznej spuścizny, bez przypisanych jej wtórnie dat i tytułów”<sup>9</sup>. I dalej, jeszcze bardziej dobitnie: „Wróblewski to artysta zatrzęsnięty we własnym micie, micie bezdomnym i wędrownym. (...) Dlatego też (...) nie ukrywamy naszego przywiązania do rygoru faktografii”<sup>10</sup>.

Zauważmy, że przyjęta tutaj perspektywa ma wiele wspólnego z prezentowaną dwadzieścia lat wcześniej przez Michalskiego. Poza tym, że ambicją obu jest skonstruowanie wizji totalnej życia i twórczości Wróblewskiego i dostarczenie możliwie kompletnej wiedzy dotyczącej artysty, dla obu punktów widzenia zasadniczy wydaje się również powrót do owego „pierwotnego stanu artystycznej spuścizny”, do tej nocy, kiedy umarł Wróblewski, nocy, która była wczoraj. O ile jednak Michalski nie zdawał, lub nie chciał zdawać sobie sprawy z istnienia długiej historii recepcji dzieła artysty („nikt”, „nigdy”, „żadnej”), o tyle Ziółkowska i Grzybała są jej doskonale świadomi. Można powiedzieć, że Michalski powracał do fantazmatycznej nocy, aby ignorując dotychczasowe odczytania twórczości Wróblewskiego, zbudować swój własny obraz artysty. Natomiast redaktorzy *Unikania stanów pośrednich* powracają do owej nocy po to, aby uczynić coś przeciwnego - wychodząc od narosłych przez lata interpretacji, mitów i legend, chcą przyglądać się im oraz zweryfikować je z perspektywy owego marcowego poranka 1957 roku.

I trzeba przyznać, że starają się to ambitnie zadanie pieczołowicie wykonać. Obchodzą się z artystą nie jak konwencjonalni biografowie i nie jak zawodowi hermeneuci celujący w tłumaczeniu wyborów ideowych artysty (dobrych i złych), lecz raczej traktują przedmiot swoich badań i swej fascynacji tak jak tekst (kultury). Jest to dobrze widoczne, gdy piszą na temat ostatniego rozdziału książki, dookreślając jego temat: „»Andrzej Wróblewski« [traktowany jest] jako zbiór faktów, dat i źródeł, archiwalny folder przeglądany i poddany wielokrotnej analizie przez niejednego historyka sztuki”<sup>11</sup>.

I tak, zamierzona przez redaktorów demitologizacja i dekonstrukcja obrazu życia i twórczości Wróblewskiego, odbywa się w książce na kilku płaszczyznach.

Po pierwsze: w ośmiu pomieszczonych tutaj tekstach autorstwa historyków i historyczek sztuki napisanych specjalnie z myślą o tej pu-

blikacji. Tak o nich piszą redaktorzy: „W ośmiu opracowaniach tematycznych pytamy o to, czy 84 monotypie mogły zostać stworzone w ciągu 70 dni i czy możemy je traktować jako artystyczny testament w obliczu rychłej śmierci twórcy. Opisujemy okoliczności wyjazdu do Holandii, zaprzeczając pogłoskom o przedłużonym pobycie w Zachodniej Europie. Przede wszystkim jednak staramy się rozpoznać techniki, jakie posłużyły matce artysty do skonstruowania legendy tragicznie zmarłego syna”<sup>12</sup>.

Po drugie: w reprodukowanych - często po raz pierwszy - pracach. Owo budowanie legendy i udział w nim matki, Krystyny Wróblewskiej, opisywane są tutaj w wielu miejscach. Jednak tym, co w sposób najbardziej jaskrawy zaważyło na recepcji prac Wróblewskiego, będąc jednocześnie elementem wtórnie skonstruowanym właśnie przez matkę artysty, były niejednokrotnie przez nią wymyślone tytuły prac, które pierwotnie nie rzadko były albo ich pozbawione albo zostały podpisane przez artystę inaczej. Dlatego też, zamierzona demitologizacja odbywa się tu także na poziomie ponownego nadawania tytułów, wbrew dobrze już utrwalonym przyzwyczajeniom edytorskim. *Unikanie stanów pośrednich* jest więc nie tylko najbardziej kompletnym i najobszerniejszym dziś katalogiem prac artysty, ale przede wszystkim pierwszym katalogiem krytycznym, zawierającym reprodukcje na najwyższym poziomie technicznym<sup>13</sup>.

Po trzecie: w po raz pierwszy publikowanych tekstach autorstwa samego Wróblewskiego, zebranych w pierwszej części publikacji. To one, zestawione w książce z drukowanymi ponownie, dobrze już odczytanymi i często cytowanymi pismami malarza, oraz z przedrukami recenzji i innych form krytyki artystycznej traktujących o jego twórczości pochodzących z epoki, budują nowy obraz Wróblewskiego.

Gdyby tylko ograniczyć się do trzech wymienionych powyżej części składających się na *Unikanie stanów pośrednich*, książkę tę już trzeba byłoby uznać za pozycję ważną i przełomową. A przecież nie do tego, że do trzech potrafię zliczyć, ogranicza się jej zawartość i wartość<sup>14</sup>. Owszem, można się spierać, na ile wyznaczony sobie przez redaktorów książki cel, polegający na ukazaniu „możliwie pierwotnego stanu artystycznej spuścizny”, został osiągnięty i czy aby na pewno nie został sformułowany nazbyt bałamutnie<sup>15</sup>. Sądzę jednak, że nie ulega wątpliwości, iż dzięki tej publikacji Wróblewski nie tyle umarł wczoraj, co narodził się ponownie. Raz jeszcze narodził się, tym razem jako tekst – „zbiór faktów, dat i źródeł, archiwalny folder” – dla swych dzisiejszych i przyszłych interpretatorów.

## 2. Notatki na marginesie

Trzy po raz pierwszy opublikowane w książce teksty autorstwa Wróblewskiego powinny stać się, o czym jestem głęboko przekonany, nowym impulsem badawczym i świeżą perspektywą dla wszystkich zainteresowanych jego twórczością malarską. Dzięki dziełu Ziółkowskiej i Grzybały otrzymujemy bezcenny dar, składający się z trzech różnych form (gatunków) wypowiedzi pisemnej. Są to, kolejno: fragment dziennika z 1948 roku („[Już kilka tygodni żyję życiem pracownianym]”), niedatowany traktat teoretyczny na temat malarstwa („Wielohoryzontowość a »nieudolność perspektywiczna« wczesnego naturalizmu”) oraz również pozbawione daty, bardzo dobre pod względem literackim opowiadanie („Pamiętnik samobójcy”). Teksty te nie tylko uzupełniają znany już badaczom i miłośnikom twórczości Wróblewskiego korpus jego spuścizny literackiej i *quasi-literackiej*. Pozwalają nam także na nowo przemyśleć cały zespół tekstów omawiających twórczość Wróblewskiego, tekstów, za pomocą których jego twórczość jest przez nas, często nawet bezwiednie, zapośredniczana, opisywana i rozumiana. A więc umożliwiają nam przemyślenie Wróblewskiego, a co za tym idzie, jesteśmy w stanie zbliżyć się do jego malarstwa i zobaczyć je niejako na nowo. Tak, jakby artysta faktycznie, powracając do fantazmatu, umarł wczoraj. W nocy.

Tym, co przenika upublicznione przez redaktorów *Unikania stanów pośrednich* teksty jest nastrój. Nastrój tyle oniryczny, co tanatyczny; przeszywający – któż tego nie zauważył i nie był opisał – całe *oeuvre* artysty. Na przykład w artykule autorstwa Borisa Budena poświęconym nie tyle samemu Wróblewskiemu, co raczej problemowi w jaki sposób o Wróblewskim mówić i pisać, czytamy: „Motyw śmierci jest wszechobecny w dziełach i koncepcjach Wróblewskiego. Weźmy na przykład serię *Rozstrzelań* z lat 40. albo koncepcję wystawy z 1956 roku, za której motto posłużył fragment wiersza Louisa Aragona *Słyszę głosy umarłych*. (...) Pytanie, jak przekłada się to na ideologicznie zuniwersalizowaną współczesność? Naiwny tłumacz zapytałby pewnie, czy Wróblewski znał Heideggera, po czym zacząłby gorączkowo przedzierać się przez gąszcz dokumentów, zapisków i istniejących materiałów zebranych w publikacjach w rodzaju *Filozofia egzystencjalna za żelazną kurtyną: Polska albo Recepcja Heideggera na komunistycznym wschodzie*”<sup>16</sup>. Ale mniejsza o Heideggera i jego domniemane wpływy. Jak bowiem poucza Buden: „pytanie, czy Wróblewski czytał o autentyczności historii i istnienia, jest nie na miejscu. Nie jest istotne, czy artysta znał Heideggera”<sup>17</sup>. A zatem, chociaż owe trzy literackie fragmenty Wróblewskiego zdają się być wręcz utkane wokół Heideggerowskiej kondycji „bycia-ku-śmierci”

(*Sein-zum-Tode*), tj. wokół obezwładniającego odczucia „możliwości niemożliwości egzystencji w ogóle”<sup>18</sup>, to kwestia, ile w nich Heideggera, nie jest w ogóle tutaj istotna. To, co jest ważne i co wyczytać możemy dziś z tekstów artysty, sprowadza się bowiem nie do rekonstrukcji pierwotnego kontekstu czasowego, poucza dalej Buden<sup>19</sup>, lecz polega na „dawaniu życia dziełu sztuki, które pozostało w przeszłości w swej kulturalnej odmienności”<sup>20</sup>.

A zatem, spróbujmy. Spróbuję w poniższym zbiorze wstępnych zaledwie notatek powstałych pod wpływem lektury trzech nieznanych mi dotąd tekstów Wróblewskiego, zobaczyć wielokrotnie już oglądane obrazy na nowo; pomyśleć je raz jeszcze. Chciałbym teraz zatem zasugerować nowe tropy interpretacyjne dotyczące twórczości malarza, które rysują się podczas lektury opublikowanych pism. Dotyczą one kwestii zupełnie podstawowych dla dyskursu na temat malarza w polskim piśmiennictwie mu poświęconym; problemów więc omawianych już, co oczywiste, wielokrotnie. Tropy, które traktuję jako własną korektę dotychczasowych sądów na temat twórczości Wróblewskiego, dotyczą domniemanej romantycznej proweniencji artysty, która wpływa na jeden zaledwie, aczkolwiek kluczowy cykl malarski, tj. wspomniane przez Budena *Rozstrzelania* (1949).

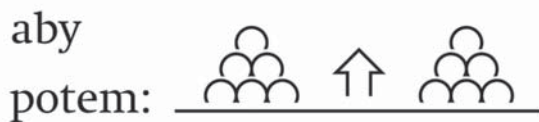
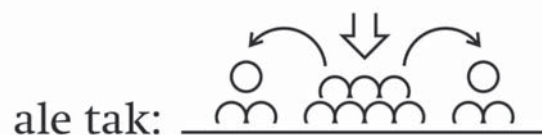
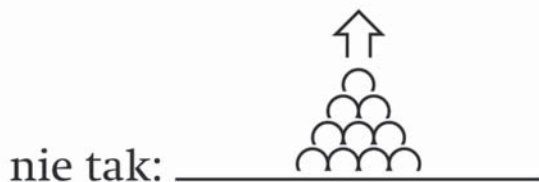
## 3. Twórca romantyczny?

Ubieranie Wróblewskiego w kostium romantyczny, zabieg w pewnych szkołach interpretacyjnych dość rozpowszechniony i wcale nienowowy<sup>21</sup>, można odczytywać w modelu użyć i nadużyć spuścizny artysty, jak opisała go w znakomitym i utrzymanym w polemicznym tonie tekście Anna Markowska<sup>22</sup>. Badaczka na temat skrojonych na miarę Wróblewskiemu kostiumów, pisała w następujący sposób: „Gdybyśmy przypomnieli fakty z interpretacji i manipulacji twórczością Andrzeja Wróblewskiego, to oprócz oczywistości, że twórczość ta nie mogła zostać zauważona w okresie odwilży (...), zobaczymy, że pojawia się na fali zmęczenia sztuką abstrakcyjną i wszelkimi nurtami hermetycznymi, które nie zaczęły rzeczywistości. (...) W ten sposób Wróblewski stał się antenatem grupy »Wprost«, a później brakującym ogniwem potrzebnym do zrozumienia twórczości Jarosława Modzelewskiego. Z Wróblewskim mamy więc kłopot wieloraki: ci, co patrzą na późne dzieło w kontekście osobistej kłęski artysty, będą wyśmiewać się, że waloryzacja jego dzieła to waloryzacja typowo polskiej kultury kłęski, kolejna martyrologia”<sup>23</sup>.

Jeśli zaś tak, faktycznie niewiele więcej ponad kostium pozostaje z rzekomego romantyzmu twórcy koncepcji „realizmu bezpośredniego”. Nie rozszcząc sobie prawa do kategorycznego rozstrzygnięcia tej kwestii (wszakże to tylko interpretacje), chciałbym wskazać inaczej zarysowaną (antropo-

logicznie) romantyczność postawy twórczej Wróblewskiego. Ta zaś możliwa jest do prześledzenia dzięki opublikowanym w *Unikaniu stanów pośrednich* tekstom. Odnajdujemy w nich na wskroś romantyczną postawę w stosunku zarówno do własnego dzieła, jak i do życia.

W dzienniku pod datą trzeciego stycznia 1948 roku Wróblewski zapisuje wielce interesującą myśl dotyczącą tak sztuki jak życia, tak sztuki i życia innych, jak życia i sztuki własnej: „o ile nie będę wielkim w malarstwie, to cena zniszczenia (domu, wpływów matki, wykształcenia domowego, pozycji materialnej dzieciństwa) odkupioną nie jest! « Ale: trzeba być Synem marnotrawnym, Rembrandcie; trzeba wszystko zniszczyć i upaść zupełnie, aż do najgłębszego dna, aby wrócić – do starego młyna nad Renem. Dlaczego tak? Czy nie prościej iść ciągle wzwyż, a nawet, jeśli ma się wrócić, stać wciąż – z wysiłkiem – na tym samym poziomie (życie nad stan)? Dawniej rysowałem już swoją ewolucję<sup>24</sup>. W tym miejscu następuje seria rysunków:



czy to złe, czy właśnie  
dobre, czy w ogóle jakieś.

Co na temat artysty („jego ewolucji”, życiowej i artystycznej) mówi powyższy schemat? I jak go możemy rozumieć? Tym, co automatycznie rzuca się w oczy, jest odrzucenie prostego schematu ewolucji rozumianego jako kumulacja i wzrastanie podmiotu (ruch w górę wyraźnie oznaczony przez artystę strzałką po słowach „nie tak:”) i zastąpienie go schematem bardziej złożonym. Ten, zupełnie inaczej niż pierwszy, polega na oddzieleniu i podziale, które to operacje następują pod wpływem zewnętrznego nacisku na podmiot (pionowa strzałka z wektorem wyraźnie skierowanym w dół po słowach „ale tak:”). Podział, który w koncepcji Wróblewskiego jest częścią jego ewolucji, prowadzi, co dobrze widoczne jest w ostatniej części schematu, po słowach „aby potem:”, do całkowitego zniknięcia podmiotu, który dopiero rozdzielony na dwie części może wznosić się ku górze z nicości (czystej świadomości?).

Najbliższym modelem rozumienia tak naszkicowanej ewolucji jest, jak mi się wydaje, ściśle romantyczny koncept, który nazwać możemy – za Stefanem Chwinem – fenomenem życia rozszczepionego<sup>25</sup>. Życie rozszczepione – to znaczy, tak jak ukazuje rysunek Wróblewskiego, podzielone na dwie części, można odczytywać zarazem jako egzystencję rozpaczającą i jako niepokój o własne wybory etyczne. Taka romantyczna koncepcja rozpacz jako rozpadu jedności egzystencji właśnie<sup>26</sup>, przedstawiona została przez Søren Kierkegaard równo sto lat przed schematem Wróblewskiego w fundamentalnej *Chorobie na śmierć* wydanej w 1848 roku. Czytamy w niej: „Rozpacz jest chorobą ducha, jaźni i jako taka może być potrójna: rozpacz, że się nie jest świadomym swej osobowości (rozpacz niewłaściwa); rozpacz, że się nie chce być sobą; rozpacz, że się chce być sobą. (...) Człowiek jest syntezą nieskończoności i skończoności, doczesności i wieczności, wolności i konieczności, jednym słowem syntezą. Synteza ta to połączenie dwóch czynników. (...) Rozpacz nieudanego połączenia nie jest prostym przypadkiem”<sup>27</sup>.

Rozpacz jako formuła rozumienia swojej egzystencji, jest jednocześnie rozpoznaniem obciążonym ważkimi konsekwencjami natury etycznej. Chwin opisuje je w odniesieniu do innego klasyka romantycznej rozpacz, Heinricha von Kleista: „Życie duchowe jest serią gwałtownych zerwań, przeskoków z jednej tożsamości w drugą. Tak rysująca się tektonika życia duchowego zagraża moralnemu łaadowi duszy, bo dusza nigdzie nie może znaleźć trwałego punktu oparcia. Jest samym ruchem nagłych przeistoczeń i rozszczepień. I w *Kasi z Hielbronn*, i w *Rozbitym dzbanie*, i w *Księżciu Homburgu* ten fenomen życia rozszczepionego Kleist ukazywał z wielu perspektyw, wciąż zaniepokojony moralnymi konsekwencjami własnych odkryć. W *Rozbitym dzbanie* sądowa

fabuła – miejscami groteskowa i wulgarna – była w istocie satyrycznym wariantem tego tematu. W tej pozornej satyrze na wiejskie sądownictwo Kleist bawił się okrutnie – bo to bardzo okrutna komedia – paradoksem sędziego-przestępcy, który musi samego siebie osądzić. W rozdwojonej duszy urzędnika wymiaru sprawiedliwości toczył się konflikt między oficjalnym ja a jego osobowością nieoficjalną, »nocną«<sup>28</sup>.

W omawianym rysunku Wróblewskiego, który próbuję czytać jak obraz jego romantycznej (zropaczzonej po kierkegaardowsku) duszy, ten etyczny aspekt nieciągłej, rozdwojonej jaźni jest aż nazbyt widoczny. Artysta kończy swój schemat przecież pytaniem natury etycznej: „czy to złe, czy dobre, czy w ogóle jakieś”.

Tak ujętą koncepcję antropologiczną wyczytać można także z publikowanego w książce przygotowanej przez Ziółkowską i Grzybałę teoretycznego tekstu Wróblewskiego pt. „Wielohoryzontowość a »nieudolność perspektywiczna« wczesnego naturalizmu”. W tym, jak się ma okazać, fundamentalnym dla zrozumienia cyklu *Rozstrzelań* tekście, artysta notuje: „Co to jest wielohoryzontowość. Jest to połączenie w jednym przedstawieniu kilku motywów (wzgl[ędn]ie ich kompleksów), z których każdy ma inną perspektywę (wzgl[ędn]ie): perspektywa każdego jest słuszna względem innego horyzontu). Skrajna wielohoryzontowość prowadzi do zespolenia kilku przedstawień na jednym obrazie. Genezą jest tematyka. Celem: przedstawienie ilustracyjne zdarzeń lub motywów niejednoznacznych w czasie i niepołączonych w przestrzeni”<sup>29</sup>. I dalej, bardziej w odniesieniu do życiam niż do twórczości, co mnie interesuje najbardziej w tym miejscu: „Wiemy, że świadomość człowieka przytomnego posiada 1. strukturę wielowarstwową, tzn., że możliwe jest a) przeżywanie stanu psychicznego, b) przeżywanie tego przeżywania, c) przeżywanie, myślenie o tym drugim przeżywaniu, 2. zakres, obejmujący dane zmysłowe (postrzeżenia), dane, że tak powiem, mózgowo (obr[azy] pamięciowe) i stany żadnym danym nie odpowiadające (uczucia). Co się zmienia, gdy rozpatrujemy ciąg świadomość śmierć nieświadomość”<sup>30</sup>.

Zauważmy, że tak charakterystyczna dla niektórych obrazów z cyklu *Rozstrzelanie* „dziwna”, określana często jako surrealistyczna<sup>31</sup>, perspektywa, którą w świetle powyższego cytatu możemy nazywać wielohoryzontowością właśnie, a o której pisało wielu interpretatorów dzieła Wróblewskiego<sup>32</sup>, opisana została przez artystę jako „struktura wielowarstwowa”. Ta zasada antropologiczna, czy też egzystencjalna kategoria, umożliwia taką perspektywę poznania, w której nie tylko przeżywam własne przeżywanie, ale przeżywam lub oglądam przeżywanie przeżywania. Zatem tak rozumiana wielohoryzontowość jest stosunkiem

jaźni do siebie samej i może zostać schematycznie przedstawiona jako rozdwojona egzystencja, tak jak na omawianym wcześniej schemacie pochodzącym z dziennika artysty. Zauważamy także, niejako *en passant*, że takie rozumienie wielohoryzontowości odpowiada opisowi rozpaczy u Kierkegaarda: „Taki właśnie stosunek, który zwraca się ku sobie, to znaczy jaźń, albo powstaje sam z siebie, albo ukonstytuowany jest przez inny czynnik. Jeżeli stosunek zachodzący pomiędzy stosunkiem a jaźnią ustanowiony jest przez czynnik inny, to staje się on niewątpliwie trzecim składnikiem, ale ten trzeci czynnik jest znowu stosunkiem, odnoszącym się do całego czynnika konstytuującego. Taki pochodny, ustanowiony, założony stosunek jest ludzką jaźnią, stosunkiem, który łączy się sam z sobą i, łącząc się z sobą, łączy się z innym. Stąd to wynika, że mogą istnieć dwa kształty właściwej rozpaczy”<sup>33</sup>.

Tak się składa, że ów stosunek jest tym samym aktem świadomości, w którym jestestwo (*Dasein*) zdaje sobie sprawę z „możliwości własnej niemożliwości”. Tym samym powracamy nie tylko do wprowadzonego przez Budena motywu heideggerowskiego (wszak zależność niemieckiego filozofa od myśli Kierkegaarda nie jest niczym nowym), lecz przede wszystkim, do tanatycznych i autotanatycznych motywów, tak bardzo charakterystycznych dla twórczości Wróblewskiego<sup>34</sup>.

#### 4. „Autotanatografie” Andrzeja Wróblewskiego

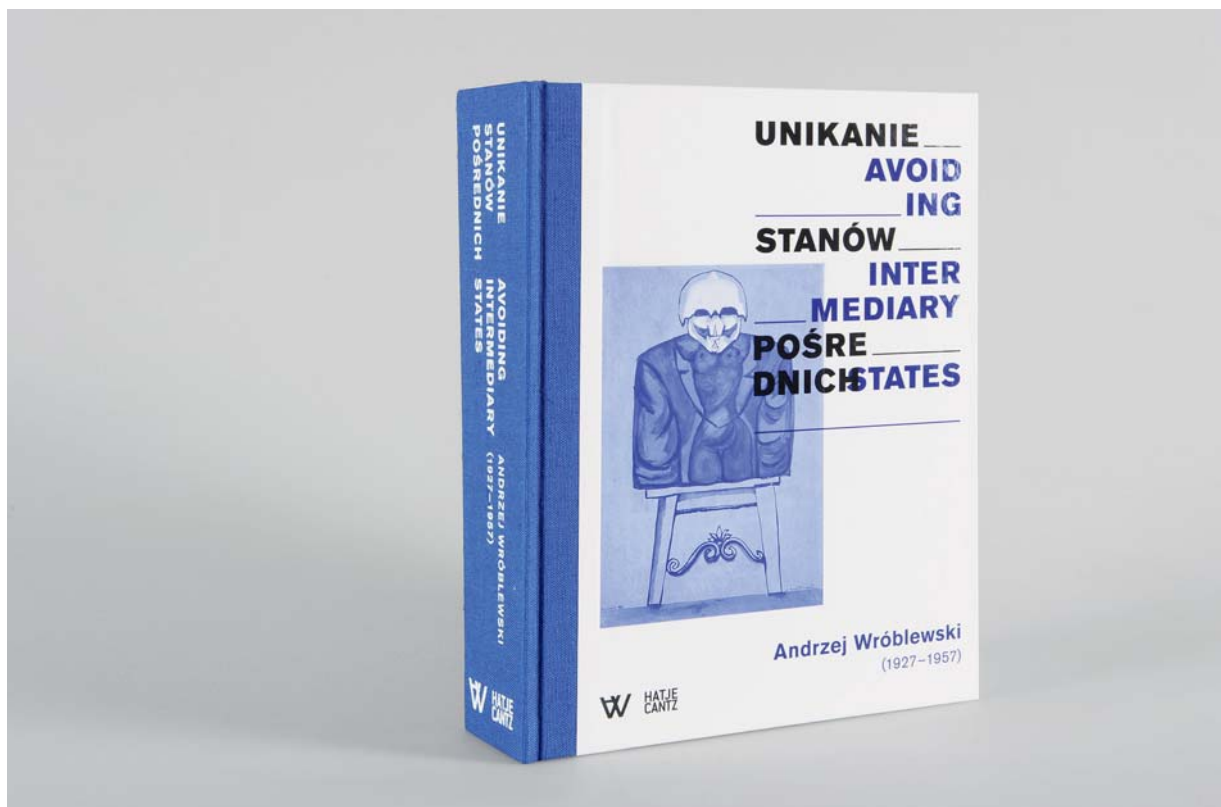
„Przeżywanie tego drugiego przeżywania”, mówiąc słowami samego artysty, które (to „drugie przeżywanie”) jest rozpięte w trójkącie świadomości - śmierć - nieświadomość, Wróblewski tematyzuje w trzecim opublikowanym w książce tekście, opowiadaniu zatytułowanym „Pamiętnik samobójcy”. Jego tematem jest, gdyby próbować ująć go w kategoriach tradycyjnej koncepcji podmiotowości, swego rodzaju paradoks: przeżywanie własnego samobójstwa. Nazywam taki stan paradoksem, gdyż trudno wyobrazić sobie przeżycie towarzyszące swojej własnej śmierci; nikt nigdy bowiem nie przeżył własnej śmierci<sup>35</sup>. Jak bowiem trzeźwo zauważał w swoim traktacie na temat wielohoryzontowości Wróblewski: „Potocznie przyjmujemy, że (2) [śmierć] nie posiada już w ogóle świadomości”<sup>36</sup>. Zauważmy jednak, że opisany powyżej jako paradoks stan przeżywania własnego samobójstwa, a więc sprzeczność pragmatyczna, nie jest w ogóle paradoksalne z punktu widzenia romantycznej (zblizonej do takiej, jaką znajdujemy w pismach Kierkegaarda i Kleista) i przyjętej jako własna przez malarza antropologii jaźni rozpaczającej. Tematem opowiadania autorstwa Wróblewskiego jest przeżywanie własnej śmierci. I to nie

jeden raz, lecz przynajmniej cztery razy.

To opowiadanie, utrzymane w onirycznej konwencji i wysoce psychologizowane, aczkolwiek niepozbawione oznak czarnego humoru, rozgrywa się „zaraz po wojnie” w Krakowie, Katowicach, Łodzi i Częstochowie, a także w bliżej nieokreślonym świecie ruin. Narrator swoje próby autotanatyczne rozpoczyna od autobiograficznego wyznania, w którym rozpoznajemy samego Wróblewskiego: „Niezdolny był dom! Nikt mnie tam nie podtrzymał i ponieważ sam nie mogłem czy nie umiałem żyć – więc odbiorę sobie życie; bo wtedy dopiero zobaczą, że brak jest mnie, i że robili mi krzywdę żyjąc mimo mnie; że mimo mojej jawnej wrogości Jurek żył i był lepszy ode mnie, a matki nie umiałem pobudzać do tego, by o mnie pomyślała. Ludzie byli uprzedzająco uprzejmi, bo zasłaniała mnie Matka”<sup>37</sup>. Po czym następuje pierwsza próba samobójcza<sup>38</sup>: „Sznur przypuszczalnie wytrzyma. Teraz wystarczy kopnąć, a raczej przewrócić pod sobą te kanciaste, mocno stojące drzwiczki... i wtedy już nic nie będę mógł poradzić”<sup>39</sup>. Próba nieudana<sup>40</sup>: „pod naporem mego ciężaru pękł sznurek. Więc jednak przewróciłem te pęknięte drzwiczki!; i gdyby nie słabość sznurka...”<sup>41</sup>. Jeśli więc sznurka nie starczyło, narrator próbuje innego sposobu i udaje się do kościoła dominikanów w Krakowie: „Zapomniałem o romantycznych, ascetycznych projektach przespania się w zakurzonej kościele dominikanów, którego zaśniedziałe, złote ołtarze dziwnie wabiły o zmierzchu. Na chustce uwiązałem sprytnie butelkę [eteru], tak, aby wisiała pod nosem, i zacząłem regularne wdechy. Od głębokiej narkozy do śmierci – wszystko było możliwe”<sup>42</sup>. Lecz co ma wisieć, nie utonie, nawet w butelce eteru: „Oczy, napełnione zasypiającym miastem, upadły nagle na schody i na mnie. Zegarek, chwila namysłu: eter nie działa”<sup>43</sup>. Dalej jest jeszcze pociąg; jak bowiem wyznaje narrator: „myślałem o śmierci pod kołami”<sup>44</sup>. W końcu raz jeszcze próba powieszenia się: „Do dzieła. Wódka. Przymocować sznur. Wódka. Sznur na szyję, stanąć na cegle. Wódka. Szum. Świat leniwy ciężko przytłacza. Muszę, muszę! Nie – nie mogę. Bezmyślnie zdejmuję pętlę – runąłem w siano. Nicość!”<sup>45</sup>.

Interesujące, że ostatnia z podjętych tutaj prób samobójczych była, jak się zdaje, przynajmniej z punktu widzenia zrozpaczonej jaźni, próbą udaną. To znaczy, próbą dobrze przeżyłą, czyli taką, w której narrator wyraźnie przeżył swą własną śmierć, doświadczając nicości; albo, by raz jeszcze przywołać Heideggera, przeżył możliwość niemożliwości własnego bycia, delektując się i rozplywając w nicości.

Jeśli spróbować odpowiedzieć na pytanie dotyczące przyczyny zainteresowania artysty tematem własnej śmierci, (które nie występuje wszak tylko i wyłącznie w omawianym tutaj utworze)<sup>46</sup>, trzeba poszukać wskazówek w tekście o-



Unikanie stanów pośrednich. Materiały prasowe Fundacji Andrzeja Wróblewskiego.

wiadania. We fragmencie rozwijającym autotematyczną wizję po pierwszej próbie samobójczej, czytamy: „Przypuszczalnie prędko mnie nie znajdą; dojrzeć mnie będzie można tylko pochyliwszy się i zajrzawszy z boku przez okienko; może więc jakoś – do mnie podobny – amator śmierci wojennych natknie się na mnie. Pewno nie od razu wyjdzie rzecz na jaw. (...) Matce będzie wstyd, bo przed obcymi: będzie się może czuła winną, że syn się »powiesił«; spyta się jak w *Mieszczanach* [Maksyma] Gorkiego: »cóżesmy jej zrobili, cóżesmy jej zawiniłi?!«, a właśnie – zawiniła, bo urodziła mnie”<sup>47</sup>. A zatem, winą jest samo istnienie, a mówiąc słowami Chwina: „grzech istnienia”. Grzechem jest pojawienie się i trwanie na tym świecie, na którym on, „amator śmierci wojennych”, nie powinien był się znaleźć, a już na pewno nie ma prawa by żyć. Wina jest natury metafizycznej, zaś fantazmat samobójstwa - jej odkupieniem i zmyciem.

Przybliżamy się tutaj, jak się zdaje, do dobrze rozpoznanego na gruncie historii sztuki i ciągle dyskutowanego motywu „urazu przetrwania”, mówiąc słowami Anny Branach-Kallas<sup>48</sup>, lub inaczej: wojennej traumy artysty. Trauma będącej udziałem zarazem świadka i ocalańca, która w najbardziej spektakularny sposób uwidoczniła się w cyklu *Rozstrzelań*. Używając klucza traumatycznego (lub klucza realizmu traumatycznego) pisali na temat tych obrazów Piotr Piotrowski, w niezwykle ważnym i przywoływanym już tutaj artykule; Marcin Lachowski; Noit Banai w *Unikaniu stanów pośrednich* i wielu innych. Nie idzie mi tutaj ani o powtórzenie zawartych w wymienio-

nych artykułach tez, ani o rekapitulację ich struktury argumentacyjnej. Idzie mi o takie poszerzenie i przewartościowanie odczytań zbudowanych na kulturowych oraz psychoanalitycznych teoriach traumy, które zawierałoby wyczytaną z tekstów Wróblewskiego antropologiczną i filozoficzną koncepcję własnej śmierci. Ta bowiem, wraz z jego autorską teorią wielohorizontowości, uwidoczniła się w tym malarskim cyklu.

O tym, że składające się na cykl *Rozstrzelań* są dużo wszechstronniejsze od pilnika, nie trzeba nikogo przekonywać. O tym, że mamy do czynienia z najważniejszym może dziełem malarskim tematyzującym traumatyczne doświadczenie śmierci nie z wyboru i jej świadectwem ambiwalentnej natury ocaleniem z okresu wojny, również nie. Do poczynionych już hipotez badawczych oraz przyjętych ustaleń, należy teraz włączyć odkryte dzięki publikacji *Unikania stanów pośrednich* motywy i wątki, po to, by raz jeszcze przemyśleć wybory kompozycyjne i techniki narracyjne zawarte w obrazach, a także stanowisko samego twórcy. To znaczy pozycję, którą ten zajmował, wykonując liczne szkice, a później malując kolejne płótna cyklu. Jest to pozycja szczególna, gdyż nie tylko umożliwia bycie świadkiem wykreowanej przez siebie egzekucji, lecz „przeżywając to drugie przeżywanie”, umożliwia fantazmatyczne przeżycie własnej śmierci. Wróblewski przeżywa więc rozstrzelanie, ale zarazem, dzięki *Rozstrzelaniom*, które w kontekście uwag o romantycznej, rozpaczającej podmiotowości artysty są autoportretem – czuje, że co dzień umiera.

- <sup>1</sup> Jan Michalski, „Wróblewski umarł dziś w nocy,” w: *Andrzej Wróblewski nieznanym*, red. Jan Michalski, Jarosław Modzelewski, Marek Sobczyk, Marta Tarabuła (Kraków: Galeria Zderzak, 1993), 10.
- <sup>2</sup> Ibidem, 11.
- <sup>3</sup> Ibidem, 10.
- <sup>4</sup> Ibidem, 10.
- <sup>5</sup> Ibidem, 10.
- <sup>6</sup> O tym, że opinia Michalskiego, wedle której nikt nigdy nie przedstawił żadnej perspektywy krytycznej dotyczącej Wróblewskiego, jest nieco na wyrost, świadczy pokaźna literatura na temat artysty pochodząca sprzed 1993 roku, składająca się z około pięćdziesięciu publikacji różnego typu (w tym katalogów wystaw). Spośród nich wymienić można najbardziej wpływowe i przełomowe: wydany w 1971 roku tom *Andrzej Wróblewski w 10-lecie śmierci. Referaty i głosy w dyskusji w Rogalinie 4 Maja 1967* pod redakcją Ireny Moderskiej, często cytowany artykuł Andrzeja Kostołowskiego „Ze studiów nad twórczością Andrzeja Wróblewskiego (1927-1957). Okres do roku 1949” opublikowany w 1968 roku w *Studiach Muzealnych*.
- <sup>7</sup> Tak malarza postarali się przedstawić Piotr Bazyłko i Krzysztof Masiewicz, autorzy koncepcji rozmów z polskimi artystami na temat Wróblewskiego. O Wróblewskim pisali w następujący sposób: „Andrzej Wróblewski: jeden z najwybitniejszych polskich malarzy XX wieku, wielka osobowość, postać tragiczna, człowiek dokonujący fundamentalnych wyborów, świadek dwóch totalitaryzmów. Ale Wróblewski to także (a może przede wszystkim) twórca, który przez ostatnie półwiecze inspirował kolejne pokolenia artystów.” Piotr Bazyłko, Krzysztof Masiewicz, *Sztuka musi działać! Rozmowy o Andrzeju Wróblewskim* (Warszawa: Stowarzyszenie 40 000 Malarzy, 2011).
- <sup>8</sup> Zob. Magdalena Ziółkowska, Wojciech Grzybała, „Monografia (nie)ortodoksyjna,” w: *Unikanie stanów pośrednich. Andrzej Wróblewski (1927-1957). Avoiding Intermediary States. Andrzej Wróblewski (1927-1957)*, red. Magdalena Ziółkowska, Wojciech Grzybała (Warszawa: Fundacja Andrzeja Wróblewskiego, Instytut Adama Mickiewicza, Hatje Cantz Verlag, 2014), 630-679.
- <sup>9</sup> Ziółkowska, Grzybała, „Monografia ...”, 631.
- <sup>10</sup> Ibidem, 632.
- <sup>11</sup> *Unikanie stanów pośrednich. Andrzej Wróblewski (1927-1957). Avoiding Intermediary States. Andrzej Wróblewski (1927-1957)*, red. Magdalena Ziółkowska, Wojciech Grzybała (Warszawa: Fundacja Andrzeja Wróblewskiego, Instytut Adama Mickiewicza, Hatje Cantz Verlag, 2014), 36.
- <sup>12</sup> Ziółkowska, Grzybała, „Monografia ...”, 632.
- <sup>13</sup> O przyjętej zasadzie tytułowania prac czytamy: „Podczas pracy nad niniejszą publikacją podjęliśmy szereg działań i decyzji weryfikujących dotychczasowy stan opracowania dorobku Andrzeja Wróblewskiego. W nazewnictwie dzieł zastosowaliśmy rozróżnienie tytułów autorskich od tytułów nadawanych po śmierci artysty przez matkę, (...) kuratorów i badaczy. Zależało nam na ukazaniu stanu pierwotnego spuścizny artysty, w odróżnieniu od wtórnych ingerencji osób trzecich. W niniejszej monografii jako pierwszy podajemy tytuł autorski zapisany bez nawiasów (jeśli istnieje), tuż za nim (w nawiasie okrągłym) tytuł opublikowany w 1958 roku przez matkę artysty. W przypadku ich braku opatrujemy pracę tytułem stosowanym w literaturze przedmiotu – w nawiasie kwadratowym.” Elizaveta Butakowa-Kilgarriff, Wojciech Grzybała, Krzysztof Kościuczuk, Ewa Twardowska, Magdalena Ziółkowska, „Od redakcji,” w: *Unikanie stanów pośrednich. Andrzej Wróblewski (1927-1957). Avoiding Intermediary States. Andrzej Wróblewski (1927-1957)*, red. Magdalena Ziółkowska, Wojciech Grzybała (Warszawa: Fundacja Andrzeja Wróblewskiego, Instytut Adama Mickiewicza, Hatje Cantz Verlag, 2014), 38.
- <sup>14</sup> Poza wymienionymi elementami publikacja składa się, między innymi, z wyboru przedruków słynnych „Kalendarzyków” Wróblewskiego i transkrypcji notatek w nich zawartych, listów artysty do np. Marka Oberländera, Andrzeja Wajdy i Krystyny Wróblewskiej, bibliografii najważniejszej literatury dotyczącej artysty, doskonałej rekonstrukcji III Wystawy Dyskusyjnego Salonu Plastyki „Po Prostu” z 1956 roku, czy rekonstrukcji trzytygodniowej podróży, jaką Wróblewski odbył wraz z Barbarą Majewską do Jugosławii w tym samym, 1956 roku.
- <sup>15</sup> Nie sposób nie zauważyć, że ów powrót do pierwotnego znaczenia jest dość deklaratywny. *Unikanie stanów pośrednich* kontynuuje bowiem zamysł kuratorski Magdaleny Ziółkowskiej, który uwidocznił się w 2010 roku przy okazji wystawy *Andrzej Wróblewski. To the Margin and Back*, jaką ta przygotowała w Van Abbemuseum w Eindhoven. W katalogu jej towarzyszącym kuratorka pisała: „Na wystawę *To the Margin and Back* spojrzeć można przez pryzmat podróży, które odbył Wróblewski w Europie Zachodniej w 1947 roku oraz Jugosławii w 1956 roku (które ukształtowały jego artystyczny idiom), repatriacji z Wilna do Krakowa, którą przeżył wraz z matką i bratem, licznych podróży koleją po kraju, a także górskich podróży po Tatrach, które potem okazały się miejscem jego śmierci.” Magdalena Ziółkowska, „To the Margin and Back,” w: *Andrzej Wróblewski. To the Margin and Back*, red. Magdalena Ziółkowska, (Eindhoven: Van Abbemuseum, 2010), 12. Zaznaczony wówczas przez kuratorkę aspekt „podróży, które ukształtowały artystyczny idiom” Wróblewskiego, jest rozwijany z powodzeniem w krytycznej monografii artysty. I tak w tekście autorstwa Noit Banai czytamy: „Aby wypracować ową koncepcję (realizmu bezpośredniego), Wróblewski nie tylko wyjechał na »zachód«, ale i aktywnie przyswoił i zinterpretował rozmaite prądy artystyczne, od Marca Chagalla po sztukę prymitywną. Choć Stedelijk Museum zorganizowało wystawę poświęconą Chagallowi w 1947 roku, została ona otwarta dopiero kilka miesięcy po wizycie Wróblewskiego, jego uwagi o rosyjskim mistrzu (sic!) powstały zatem w oparciu o dzieła ze stałej kolekcji muzeum, a nie ową prezentację.” Noit Banai, „Figuracja eksperymentalna w stanie wyjątkowym,” w: *Unikanie stanów pośrednich. Andrzej Wróblewski (1927-1957). Avoiding Intermediary States. Andrzej Wróblewski (1927-1957)*, red. Magdalena Ziółkowska, Wojciech Grzybała (Warszawa: Fundacja Andrzeja Wróblewskiego, Instytut Adama Mickiewicza, Hatje Cantz Verlag, 2014), 236. W artykule autorstwa Eckharta Gillena odnajdujemy natomiast taki passus: „Pewnym jest, że pobyt w Berlinie długofalowo wpłynął na jego [Wróblewskiego] twórczość aż do roku 1954, naznaczając ją socrealizmem o radzieckiej proweniencji.” Eckhart Gillen, „Andrzej Wróblewski. Między realizmem społecznym a socjalistycznym,” w: *Unikanie stanów pośrednich. Andrzej Wróblewski (1927-1957). Avoiding Intermediary States. Andrzej Wróblewski (1927-1957)*, red. Magdalena Ziółkowska, Wojciech Grzybała (Warszawa: Fundacja Andrzeja Wróblewskiego, Instytut Adama Mickiewicza, Hatje Cantz Verlag, 2014), 334. Tekst Branisława Dimitrijeviča rozpoczyna się od konstatacji: „Wizyta Andrzeja Wróblewskiego w Jugosławii, trwająca od 30 X do 21 XI 1956 roku, zdaje się mieć szczególną wagę w kontekście nagłej śmierci artysty zaledwie cztery miesiące po powrocie do Polski. Wiele prac powstałych po tej podróży cechuje uderzająca atmosfera oczekiwania – czy może przerażające przecucie – śmierci.” Bronislaw Dimitrijevič, „Folklor, nowoczesność i śmierć – wizyta Wróblewskiego w Jugosławii,” w: *Unikanie stanów pośrednich. Andrzej Wróblewski (1927-1957). Avoiding Intermediary States. Andrzej Wróblewski (1927-1957)*, red. Magdalena Ziółkowska, Wojciech Grzybała (Warszawa: Fundacja Andrzeja Wróblewskiego, Instytut Adama Mickiewicza, Hatje Cantz Verlag, 2014), 484. W cytowanych powyżej fragmentach, uwagę zwraca nie tylko podkreślany w katalogu wystawy przez Ziółkowską aspekt „turystyczny” (podróże artysty do Holandii, Berlina i Jugosławii), co – przede wszystkim – charakterystyczne dla akademickiej i tradycyjnie nastawionej historii sztuki, wyciąganie dalekosieżnych wniosków natury genetyczno-formalnej, wedle których empirycznie potwierdzone fakty (na przykład, a może właśnie zwłaszcza podróże) z życia artystów mają głęboki wpływ na ich praktykę artystyczną. Podróż artystyczna to jednak przede wszystkim dobrze rozpoznany topos i chwyt narracyjny historii sztuki, mający niewiele wspólnego z zadeklarowanym powrotem do stanu pierwotnego artystycznej spuścizny. Ten bowiem musiałby ograniczyć się do kronikarskiego wyliczenia faktów i dat, bez wyprowadzania wniosków opartych na rozumowaniu przyczynowo-skutkowym.
- <sup>16</sup> Boris Buden, „Warunki możliwości. Tłumaczaczkę Wróblewskiego,” w: *Unikanie stanów pośrednich. Andrzej Wróblewski (1927-1957). Avoiding Intermediary States. Andrzej Wróblewski (1927-1957)*, red. Magdalena Ziółkowska, Wojciech Grzybała (Warszawa: Fundacja Andrzeja Wróblewskiego, Instytut Adama Mickiewicza, Hatje Cantz Verlag, 2014), 726-727.
- <sup>17</sup> Ibidem, 728.



- <sup>18</sup> Martin Heidegger, *Bycie i czas*. Tłum. Bogdan Baran (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2008), 330.
- <sup>19</sup> Buden, „Warunki ...”, 727-728.
- <sup>20</sup> Ibidem, 728.
- <sup>21</sup> O romantyzmie Wróblewskiego wypowiadali się niejednokrotnie Jan Michalski oraz Andrzej Wajda. Zob. dwa eseje Jana Michalskiego: „Na kształt ptaka-ryby. Adam Mickiewicz – Andrzej Wróblewski” i „Samobójstwo na raty. Marksizm romantyczny Andrzeja Wróblewskiego”. Jan Michalski, *Chłopiec na złotym tle. Teksty o Andrzeju Wróblewskim* (Kraków: Galeria Zderzak, 2009), 53-71, 179-190. O romantyzmie w postawie artysty Michalski mówił także w wywiadzie udzielonym dla miesięcznika *Znak* w czerwcu 2007 roku, w następujący sposób: „Twórczość Wróblewskiego można przyporządkować wzorcowi romantycznemu, jeśli na nią będziemy patrzeć lokalnie, w kontekście polskim. Będzie to wówczas romantyzm czysty, wileńskiego chowu.” Cyt. za: „Wróblewski wielowymiarowy. Z Janem Michalskim rozmawia Marek Maksymczak,” <http://www.miesiecznik.znak.com.pl/9414/wroblewski-wielowymiarowy> (data dostępu: 01.12.2014). Andrzej Wajda natomiast w często cytowanej wypowiedzi mówił: „Wróblewski był jeden przeciw wszystkim w walce o uznanie i miłość wszystkich. Dlatego wymieńmy go śmiało z naszymi Największymi. Dla mnie był i pozostanie ostatnim romantykiem jakiego znam (...). Andrzej w moim rozumieniu kontynuował właśnie linię romantyczną artystów, którzy są do nas postacią przez zmarłych.” Wypowiedź Andrzeja Wajdy w *Andrzeju Wróblewskim w 10-lecie śmierci. Referaty i głosy w dyskusji w Rogalinie 4 Maja 1967*, red. Irena Moderska (Poznań: Muzeum Narodowe w Poznaniu, 1971), 29-33. Cyt. za: Tadeusz Miczka, *Inspiracje plastyczne w twórczości filmowej i telewizyjnej Andrzeja Wajdy* (Katowice: Uniwersytet Śląski, 1987), 85-86.
- <sup>22</sup> Tekst Markowskiej jest polemiką z ważnym i niezwykle wpływowym artykułem Piotra Piotrowskiego pt. „Obraz po wielkiej wojnie” opublikowanym dwukrotnie w 1999 roku: w pokonferencyjnej książce *Sztuka w okresie PRL-u*, oraz jako rozdział w *Znaczeniach modernizmu*.
- <sup>23</sup> Anna Markowska, „Orfickie transkrypcje granicy. Późne gwasze Andrzeja Wróblewskiego,” w: Anna Markowska, *Dwa przełomy. Sztuka polska po 1955 i 1989 roku* (Toruń: Fundacja na rzecz Nauki Polskiej, 2012), 157-158.
- <sup>24</sup> Andrzej Wróblewski, „[Już kilka tygodni żyję życiem pracownianym],” w: *Unikanie stanów pośrednich. Andrzej Wróblewski (1927-1957). Avoiding Intermediary States. Andrzej Wróblewski (1927-1957)*, red. Magdalena Ziółkowska, Wojciech Grzybała (Warszawa: Fundacja Andrzeja Wróblewskiego, Instytut Adama Mickiewicza, Hatje Cantz Verlag, 2014), 77.
- <sup>25</sup> Stefan Chwin, *Samobójstwo i „grzech istnienia”* (Gdańsk: Wydawnictwo TYTUŁ, 2013), 295.
- <sup>26</sup> Ów rozpad (rozdwójenie) jako istota rozpaczy widoczny jest dobrze zarówno w niemieckim słowie oznaczającym rozpacz: „Verzweiflung”, jak i w terminie angielskim: „despair”.
- <sup>27</sup> Søren Kierkegaard, „Choroba na śmierć,” w: Søren Kierkegaard, *Bojaźń i drżenie. Choroba na śmierć*. Tłum. Jarosław Iwaszkiewicz (Kraków: Wydawnictwo Homini, 2008), 166-167.
- <sup>28</sup> Chwin, *Samobójstwo...*, 294-295.
- <sup>29</sup> Andrzej Wróblewski, „Wielohoryzontowość a »nieudolność perspektywiczna« wczesnego naturalizmu,” w: *Unikanie stanów pośrednich. Andrzej Wróblewski (1927-1957). Avoiding Intermediary States. Andrzej Wróblewski (1927-1957)*, red. Magdalena Ziółkowska, Wojciech Grzybała (Warszawa: Fundacja Andrzeja Wróblewskiego, Instytut Adama Mickiewicza, Hatje Cantz Verlag, 2014), 130.
- <sup>30</sup> Ibidem, 134.
- <sup>31</sup> Najlepiej widoczna jest w tzw. *Rozstrzelaniu VIII* (1949), przez samego artystę zatytułowanym, *nomen omen, Rozstrzelaniem surrealistycznym*.
- <sup>32</sup> Zob. Piotr Piotrowski, *Znaczenia modernizmu* (Poznań: Dom Wydawniczy Rebis, 2011), 10-22, Marcin Lachowski, *Nowocześni po katastrofie. Sztuka w Polsce w latach 1945-1960* (Lublin: Wydawnictwo KUL, 2013), 245-265. Barbara Banaś, *Andrzej Wróblewski [1927-1957]* (Warszawa: Edipresse Polska S.A., 2006), 35-45.
- <sup>33</sup> Kierkegaard, „Choroba ...”, 166-167.
- <sup>34</sup> Do podobnych konstatacji dotyczących podmiotowości artysty, aczkolwiek zupełnie inną drogą, dochodzi Anna Markowska. W cytowanym już artykule „Orfickie transkrypcje granicy” pisze na temat sztuki Wróblewskiego: „określiłam tę twórczość jako sięgającą po orficki wzorec w dwójakim rozumieniu: niewywyższającą się – jako twórczość adresowaną do swoich i jako podmiot rozczłonkujący się, dekonstruujący i scalający, gdzie wróg to zawsze ja, to znaczy nikt inny poza mną. Tak jak śmierć, która również jest w nas, we mnie.” Markowska, „Orfickie transkrypcje ...”, 166.
- <sup>35</sup> W takim sensie, jak poucza nas sławna epikurejska maksyma: „Śmierć nie istnieje ani dla żywych, ani dla zmarłych, gdyż nie ma ona nic wspólnego z pierwszymi, a gdy przybywa, ostatni już nie istnieją.” Epikur, *Być szczęśliwym*. Tłum. Leopold Staff (Wrocław: Sfera, 2003), 22-23.
- <sup>36</sup> Wróblewski, „Wielohoryzontowość ...”, 134.
- <sup>37</sup> Andrzej Wróblewski, „Pamiętnik samobójcy,” w: *Unikanie stanów pośrednich. Andrzej Wróblewski (1927-1957). Avoiding Intermediary States. Andrzej Wróblewski (1927-1957)*, red. Magdalena Ziółkowska, Wojciech Grzybała (Warszawa: Fundacja Andrzeja Wróblewskiego, Instytut Adama Mickiewicza, Hatje Cantz Verlag, 2014), 140.
- <sup>38</sup> Istotne, że to, co z punktu widzenia diegezy opowiadania uznaje za kolejne próby samobójcze, jest naturalnie z punktu widzenia jaźni piszącego artysty (przeżywającego podczas pisania „to drugie przeżywanie”) fantazmatem samobójczym: przeżywaniem własnej śmierci.
- <sup>39</sup> Wróblewski, „Pamiętnik ...”, 140.
- <sup>40</sup> Nie jest to do końca pewne, gdyż po pierwszym przeżytym samobójstwie narrator występuje z czerwoną pręgą na szyi, jakby ze znamięm samobójczej śmierci, tym samym pojawia się topos żywego trupa. O tym, że reszta opowiadania może być pisana (choćby nie musi) z perspektywy trupa, świadczą także nierzeczywiste zwroty akcji, szybkie tempo, sensne przygody bohatera.
- <sup>41</sup> Wróblewski, „Pamiętnik ...”, 142.
- <sup>42</sup> Ibidem, 146.
- <sup>43</sup> Ibidem, 146.
- <sup>44</sup> Ibidem, 148.
- <sup>45</sup> Ibidem, 154.
- <sup>46</sup> Własna śmierć i jej obserwowanie jest także tematem wiersza Wróblewskiego publikowanego pod tytułem incipitu „[Sen jest największą przyjemnością...].” Wiersz kończy się strofą: „Dzień dobry. Co ja śniłem? Aha – że umarłem / To nic; dziś wieczór znowu tę przyjemność mamy / dzień tylko trzeba przeżyć – z umiarem! / Żeby się nie wytrącić z rytmu »przeżyciami« / Dziś wieczór znowu umrę – Cierpliwości!”. Andrzej Wróblewski, „[Sen jest największą przyjemnością...].” w: *Unikanie stanów pośrednich. Andrzej Wróblewski (1927-1957). Avoiding Intermediary States. Andrzej Wróblewski (1927-1957)*, red. Magdalena Ziółkowska, Wojciech Grzybała (Warszawa: Fundacja Andrzeja Wróblewskiego, Instytut Adama Mickiewicza, Hatje Cantz Verlag, 2014), 401.
- <sup>47</sup> Wróblewski, „Pamiętnik ...”, 140
- <sup>48</sup> Mam na myśli jedynie tytuł książki Anny Branach-Kallas *Uraz przetrwania. Trauma i polemika z mitem pierwszej wojny światowej w powieści kanadyjskiej*.

## BIBLIOGRAFIA

- Banaś, Noit. „Figuracja eksperymentalna w stanie wyjątkowym.” W: *Unikanie stanów pośrednich. Andrzej Wróblewski (1927-1957). Avoiding Intermediary States. Andrzej Wróblewski (1927-1957)*, red. Magdalena Ziółkowska, Wojciech Grzybała, 220-51. Warszawa: Fundacja Andrzeja Wróblewskiego, Instytut Adama Mickiewicza, Hatje Cantz Verlag, 2014.
- Banaś, Barbara. *Andrzej Wróblewski (1927-1957)*. Warszawa: Edipresse Polska S.A., 2006.
- Bazyłko, Piotr, Masiewicz, Krzysztof. *Sztuka musi działać! Rozmowy o Andrzeju Wróblewskim*. Warszawa: Stowarzyszenie 40 000 Malarzy, 2011.
- Branach-Kallas, Anna. *Uraz przetrwania. Trauma i polemika z mitem pierwszej wojny światowej w powieści kanadyjskiej*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2014.
- Buden, Boris. „Warunki możliwości. Tłumacząc Wróblewskiego.” W: *Unikanie stanów pośrednich. Andrzej Wróblewski (1927-1957). Avoiding Intermediary States. Andrzej Wróblewski (1927-1957)*, red. Magdalena Ziółkowska, Wojciech Grzybała, 718-29. Warszawa: Fundacja Andrzeja Wróblewskiego, Instytut Adama Mickiewicza, Hatje Cantz Verlag, 2014.
- Butakowa-Kilgarriff, Elizaveta, Grzybała, Wojciech, Kościuczuk, Krzysztof, Twardowska, Ewa, Ziółkowska, Magdalena. „Od redakcji.” W: *Unikanie stanów pośrednich. Andrzej Wróblewski (1927-1957). Avoiding Intermediary States. Andrzej Wróblewski (1927-1957)*, red. Magdalena Ziółkowska, Wojciech Grzybała, 38-9. Warszawa: Fundacja Andrzeja Wróblewskiego, Instytut Adama Mickiewicza, Hatje Cantz Verlag, 2014.
- Chwin, Stefan. *Samobójstwo i „grzech istnienia”*. Gdańsk: Wydawnictwo TYTUŁ, 2013.
- Dimitrijević, Bronislav. „Folklor, nowoczesność i śmierć – wizyta Wróblewskiego w Jugostawii.” W: *Unikanie stanów pośrednich. Andrzej Wróblewski (1927-1957). Avoiding Intermediary States. Andrzej Wróblewski (1927-1957)*, red. Magdalena Ziółkowska, Wojciech Grzybała, 482-525. Warszawa: Fundacja Andrzeja Wróblewskiego, Instytut Adama Mickiewicza, Hatje Cantz Verlag, 2014.
- Epikur. *Być szczęśliwym*. Tłum. Leopold Staff. Wrocław: Sfera, 2003.
- Gillen, Eckhart. „Andrzej Wróblewski. między realizmem społecznym a socjalistycznym.” W: *Unikanie stanów pośrednich. Andrzej Wróblewski (1927-1957). Avoiding Intermediary States. Andrzej Wróblewski (1927-1957)*, red. Magdalena Ziółkowska, Wojciech Grzybała, 334-51. Warszawa: Fundacja Andrzeja Wróblewskiego, Instytut Adama Mickiewicza, Hatje Cantz Verlag, 2014.
- Heidegger, Martin. *Bycie i czas*. Tłum. Bogdan Baran. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2008.
- Kierkegaard, Søren. „Choroba na śmierć.” W: Søren Kierkegaard, *Bojaźń i drżenie. Choroba na śmierć*, tłum. Jarosław Iwaszkiewicz, 157-293. Kraków: Wydawnictwo Homini, 2008.
- Lachowski, Marcin. *Nowocześni po katastrofie. Sztuka w Polsce w latach 1945-1960*. Lublin: Wydawnictwo KUL, 2013.
- Markowska, Anna. „Orfickie transkrypcje granicy. Późne gwasze Andrzeja Wróblewskiego.” W: Anna Markowska, *Dwa przełomy. Sztuka polska po 1955 i 1989 roku*, 145-66. Toruń: Fundacja na rzecz Nauki Polskiej, 2012.
- Michalski, Jan. *Chłpiec na żółtym tle. Teksty o Andrzeju Wróblewskim*. Kraków: Galeria Zderzak, 2009.
- . „Wróblewski umarł dziś w nocy.” W: *Andrzej Wróblewski nieznanym*, red. Jan Michalski, Jarosław Modzelewski, Marek Sobczyk, Marta Tarabuła, 10-21. Kraków: Galeria Zderzak, 1993.
- Miczka, Tadeusz. *Inspiracje plastyczne w twórczości filmowej i telewizyjnej Andrzeja Wajdy*. Katowice: Uniwersytet Śląski, 1987.
- Piotrowski, Piotr. *Znaczenie modernizmu*. Poznań: Dom Wydawniczy Rebis, 2011.
- Wróblewski, Andrzej. „[Już kilka tygodni żyję z życiem pracownianym].” W: *Unikanie stanów pośrednich. Andrzej Wróblewski (1927-1957). Avoiding Intermediary States. Andrzej Wróblewski (1927-1957)*, red. Magdalena Ziółkowska, Wojciech Grzybała, 44-119. Warszawa: Fundacja Andrzeja Wróblewskiego, Instytut Adama Mickiewicza, Hatje Cantz Verlag, 2014.
- . „Pamiętnik samobójcy.” W: *Unikanie stanów pośrednich. Andrzej Wróblewski (1927-1957). Avoiding Intermediary States. Andrzej Wróblewski (1927-1957)*, red. Magdalena Ziółkowska, Wojciech Grzybała, 138-61. Warszawa: Fundacja Andrzeja Wróblewskiego, Instytut Adama Mickiewicza, Hatje Cantz Verlag, 2014.
- . „[Sen jest największą przyjemnością...].” W: *Unikanie stanów pośrednich. Andrzej Wróblewski (1927-1957). Avoiding Intermediary States. Andrzej Wróblewski (1927-1957)*, red. Magdalena Ziółkowska, Wojciech Grzybała, 398-401. Warszawa: Fundacja Andrzeja Wróblewskiego, Instytut Adama Mickiewicza, Hatje Cantz Verlag, 2014.
- . „Wielohoryzontowość a «nieudolność perspektywiczna» wczesnego naturalizmu.” W: *Unikanie stanów pośrednich. Andrzej Wróblewski (1927-1957). Avoiding Intermediary States. Andrzej Wróblewski (1927-1957)*, red. Magdalena Ziółkowska, Wojciech Grzybała, 130-7. Warszawa: Fundacja Andrzeja Wróblewskiego, Instytut Adama Mickiewicza, Hatje Cantz Verlag, 2014.
- „Wróblewski wielowymiarowy. Z Janem Michalskim rozmawia Marek Maksymczak.” <http://www miesiecznik.znak.com.pl/9414/wroblewski-wielowymiarowy> (data dostępu: 01.12.2014).
- Ziółkowska, Magdalena, Grzybała, Wojciech. „Monografia (nie)ortodoksyjna.” W: *Unikanie stanów pośrednich. Andrzej Wróblewski (1927-1957). Avoiding Intermediary States. Andrzej Wróblewski (1927-1957)*, red. Magdalena Ziółkowska, Wojciech Grzybała, 630-79. Warszawa: Fundacja Andrzeja Wróblewskiego, Instytut Adama Mickiewicza, Hatje Cantz Verlag, 2014.
- Ziółkowska, Magdalena. „To the Margin and Back.” W: *Andrzej Wróblewski. To the Margin and Back*, red. Magdalena Ziółkowska. Eindhoven: Van Abbemuseum, 2010.