



Andrzej Wróblewski, „Rozstrzelanie na ścianie, (Rozstrzelanie IV)”, 120 x 90 cm, olej na płótnie, 1949, Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie. © Fundacja Andrzeja Wróblewskiego, Dzięki uprzejmości Fundacji Andrzeja Wróblewskiego / [www.andrzejwroblewski.pl](http://www.andrzejwroblewski.pl)

Tytuł

# Ceglany mur w „Rozstrzelaniu na ścianie” Andrzeja Wróblewskiego i „Le Mur” Jeana-Paula Sartre’a

## Relacja intertekstualna

Autor

Magdalena Gemra

Źródło

MIEJSCE 5/2019

URL

<http://miejsce.asp.waw.pl/ceglany-mur-w-rozstrzelaniu-na-scianie-andrzeja-wroblewskiego-i-le-mur-jeana-paula-sartrea-relacja-intertekstualna/>

#### Abstrakt

W 1949 roku Andrzej Wróblewski namalował osiem obrazów znanych jako „Rozstrzelania”. Były one propozycją nowego języka dla sztuki mierzącej się z kryzysem reprezentacji po koszmarze minionej wojny. Niniejsza praca podejmuje zadanie dogłębnej analizy i interpretacji dzieła Wróblewskiego „Rozstrzelanie na ścianie. Rozstrzelanie IV” – obrazu, który do tej pory nie doczekał się wyczerpującej lektury.

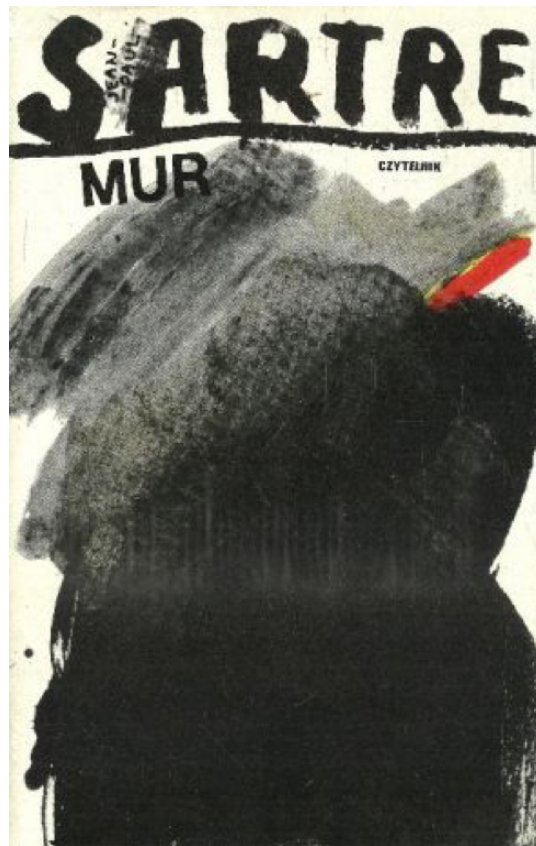
W „Rozstrzelaniu na ścianie” płaszczyzna muru ogranicza pole widzenia, zmuszając widza do zaangażowania się w wydarzenie; tworzy rodzaj areny, sceny. Omawiam możliwe źródła wizualne przedstawienia rozstrzelania na tle murowanej ściany, od fundamentalnych obrazów Goi, Maneta i Picassa aż po sztukę lat 30., 40. i 50. Omawiam także różne funkcje, jakie mur pełnił w tych przedstawieniach, budując kompozycje i pole tematyczne obrazu, podkreślając przy tym specyfikę malarskiego medium i dwuwymiarowość płótna.

Moja intertekstualna interpretacja Rozstrzelania na ścianie oparta jest o paralele między obrazem Wróblewskiego a opowiadaniem Jean-Paula Sartre’a „Le Mur”. W przypadku dzieła Wróblewskiego mamy do czynienia z przedstawieniem dwóch osób upodabniających się do siebie w granicznym doświadczeniu śmierci. Znika ich indywidualizm, śmierć ich jednak nie jednoczy.

W ciągu kilku miesięcy 1949 roku Andrzej Wróblewski namalował osiem obrazów olejnych zatytułowanych *Rozstrzelania*, poświęconych obrazom wojny i konfrontacji człowieka ze złem historii. Były one propozycją nowego kierunku dla polskiej sztuki, mającą w zamyśle artysty odpowiadać potrzebom nowego społeczeństwa i je kształtować<sup>1</sup>. W niniejszym tekście<sup>2</sup> chciałabym zaproponować nową interpretację *Rozstrzelania na ścianie (Rozstrzelania IV)*<sup>3</sup>, która akcentuje wagę umieszczenia grupy na tle ceglanej ściany i bezpośredniej konfrontacji widza z przedstawionymi na obrazie postaciami. Takie ujęcie podaje w wątpliwość powszechne odczytanie dwóch przedstawionych postaci jako tej samej osoby w dwóch momentach istnienia: żywej, tuż przed egzekucją, i już martwej – po egzekucji. Podobieństwo przedstawionych mężczyzn nasuwa w pierwszej chwili myśl o ich tożsamości. Ponadto znany z innych obrazów Wróblewskiego (jak chociażby *Rozstrzelanie surrealistyczne*) motyw podziału momentu śmierci na sekwencje, próba wskazania konkretnej chwili, gdy żywy staje się martwy, jeszcze uprawomocniają takie odczytanie *Rozstrzelania na ścianie*. Niepewność wprowadza jednak ceglany mur, na którego tle Wróblewski umieścił postaci – kawałek ściany sugerujący jedność przestrzeni i burzący czasową spójność obrazu.

W niniejszym tekście, wykorzystując motyw muru, proponuję dwutorową analizę obrazu Wróblewskiego. Moją propozycją interpretacji dzieła opieram na metodologii intertekstualnej, badającej zależność lektury tekstu od uprzednio znanych tekstów kultury. Istotny punkt odniesienia stanowi tu poświęcona tej teorii publikacja Stanisława Czekańskiego<sup>4</sup>. Odwołując się do Julii

Kristevy, Rolanda Barthes’a i Jacques’a Derridy, Czekalski zaproponował aplikację intertekstualnego aparatu badawczego na gruncie historii sztuki. W takim rozumieniu relacji między podmiotem a językiem obrazu przetwarzają i zapożyczają konwencje wizualne na podobnej zasadzie jak teksty. Proces tworzenia relacji związany jest z praktyką lektury, obecność zapożyczeń nie jest zaś faktem obiektywnym, lecz zależy od rozpoznania widza. W pierwszej kolejności przywołam więc na zasadzie horyzontalnego cięcia przykłady dzieł sztuki także podejmujących temat egzekucji i ceglanoego muru, analizując różne funkcje, jakie pełni w nich płaszczyzna ściany. Omówię obrazy Goi, Maneta i Picassa jako fundamentalne dla późniejszych przedstawień lat trzydziestych, czterdziestych i pięćdziesiątych. Pozwoli mi to przybliżyć, czym był mur w świadomości artystów czasu aktywności Wróblewskiego. Następnie wskażę na paralele między obrazem Wróblewskiego a opowiadaniem Jeana-Paula Sartre’a *Le Mur*, gdzie pojawia się istotny dla nowego odczytania obrazu motyw muru i rozstrzelania. Choć nie jest jasne, czy Wróblewski znał ten tekst, w moim przekonaniu stanowi on ciekawe dopowiedzenie jego dzieła, przepełnionego surrealem poczuciem zagrożenia i tragizmu. Intertekstualne odczytanie obrazu Wróblewskiego kluczem egzystencjalnym podważa tożsamość dwóch mężczyzn przedstawionych na obrazie.



Jean-Paul Sartre, „Mur”, Czytelnik, Warszawa 1984

### ***Rozstrzelanie na ścianie***

*Rozstrzelanie na ścianie* wyróżnia wśród innych wyraźna obecność murowanej ściany, która w innych *Rozstrzelaniach* zdaje się zanikać. Fragment ceglaneanego muru widać jedynie na *Rozstrzelaniu poznańskim* oraz na *Rozstrzelaniu rodziny (Rozstrzelanie III)*, gdzie postać błękitnego mężczyzny przypomina postaci *Rozstrzelania na ścianie*. Scenograficzny charakter muru z *Rozstrzelania rodziny* podkreśla jeszcze fakt, że wypełnia on jedynie połowę obrazu, rozgraniczając sfery czasowe: po lewej moment oczekiwania na wystrzał plutonu egzekucyjnego, pośrodku moment śmierci (z niebezpiecznie chrześcijańskim układem rąk mężczyzny, przypominającymi Jezusa na krzyżu), po prawej natomiast przeszłość, która jest powodem tej sytuacji: mężczyzna w stroju partyzanta. Na innych *Rozstrzelaniach* przedstawienie muru zupełnie zanika – w *Rozstrzelaniu surrealistycznym* przestrzeń została zbudowana innymi środkami. Mur pojawia się na innych obrazach Wróblewskiego z tego okresu: na akwareli *3 X TAK*<sup>5</sup> oraz na *Dworcu na ziemiach odzyskanych* z 1949 roku.

*Rozstrzelanie na ścianie (Rozstrzelanie IV)* przedstawia dwóch mężczyzn symetrycznie umieszczonych koło siebie, ramię przy ramieniu. Osiowa kompozycja akcentuje jeszcze dychotomię, na jakiej opiera się siła przedstawienia. Wróblewski wykorzystywał wyraźne znaczniki wizualne, takie jak powtórzenie czy konglomeracja<sup>6</sup>, aby dać wyraz nieuchronności losu podmiotu i ostatecznej dehumanizacji. Obraz ma układ pionowy i wymiary 120 × 90 cm, jest więc dość duży. Mężczyźni namalowani realistyczną linią o grubym konturze stoją na tle ściany z czerwonej nietynkowanej cegły i ukazani są lekko od dołu. Forma jest uproszczona i syntetyczna, malowana płaską plamą barwną. Postaci zabitych u Wróblewskiego zostały namalowane chłodną niebieską farbą, jakby kolor ulatywał z ciała wraz z życiem – niczym ciało, które po śmierci stygnie. Błękit odsyła też do przestrzeni nieba i nieskończoności. Światło, jak często u Wróblewskiego, wydaje się nadnaturalne. Na *Rozstrzelaniu na ścianie* obaj mężczyźni rzucają cień. Plan obrazu jest bardzo płytki, postaci wypełniają go niemalże szczelnie, ich stopy dotykają krawędzi. Nie ma dokąd uciec, dokąd się cofnąć. Mężczyźni są *pod ścianą* w znaczeniu dosłownym i metaforycznym. Obaj trzymają ręce za plecami – prawdopodobnie związane przez oprawców. Ręce i dłonie są zazwyczaj znaczącym nośnikiem ekspresji i wyrazu – tu podkreślają absolutną niemoc postaci, ich brak kontroli nad własnym losem.

Spojrzenie mężczyzny po lewej wyraża skrajną rezygnację – jego martwy wzrok wydaje się nieobecny i wpatrzony w przestrzeń, nie napotyka wzroku widza. To spojrzenie spod powiek budzi niepokój, wprowadza napięcie i oczekiwanie. Mogę wyobrazić sobie, jak mężczyzna w czerwonym krawacie nagle lekko się porusza, a jego wzrok kieruje się w moją stronę, spotykając moje spojrzenie. Potencjalne pole widzenia mężczyzny wprowadza więc w odbiorcy niepewność co do jego istnienia w rzeczywistości obrazu. Jeśli zatem przyjąć, że widz jest obecny, w jakim charakterze występuje: jest uczestnikiem czy świadkiem? Przypuszczam, że była to jedna ze

strategii, z jakich Wróblewski korzystał, dążąc do wytworzenia nowej relacji między dziełem sztuki a odbiorcą i głębokiego zaangażowania widza.

Mężczyzna po lewej stoi wyprostowany i napięty. Podobna figura pojawiła się w innym obrazie, *Rozstrzelaniu poznańskim*, choć jej rysy są ostrzejsze i starsze, a kolor garnituru delikatnie się różni. W dramatycznym kontraście postać po prawej stronie *Rozstrzelania na ścianie* wygięta jest w spazmatycznym skręcie. Przedstawiona została w chłodnych odcieniach błękitu, używanych przez artystę na oznaczenie śmierci i podkreślających wewnętrzną dynamikę obrazu. Jakby pod wpływem siły uderzenia pocisku mężczyzna wciąż trzyma ręce za plecami, lecz stopy odkręcone są już w prawo, a głowa dynamicznie chyli się w lewo. Oczy zamknięte, usta zaciśnięte. Być może wydaje jakiś dźwięk, ostatnie tchnienie, jęk, skoro usta nie są jeszcze bezwładnie otwarte. Rozwiane włosy i pomimo zapięcia rozchylone dolne poły marynarki, jakby w podmuchu wiatru, dają wrażenie ruchu. Ta postać jest w trakcie upadku, zaraz zwali się na ziemię i być może rozpadnie na kawałki.

Instyktownie w pierwszej chwili rozpoznajemy dwie postaci jako tę samą osobę. Różni je jednak ubranie. Postać po lewej stronie ma na sobie garnitur: marynarkę, koszulę i czerwony krawat, na stopach buty. Kolor krawata jest być może sugestią politycznych przekonań postaci, manifestem przynależności do budowniczych nowego ładu. Strój ten cechuje podobieństwo do garnituru, w którym Wróblewski pozował do autoportretów<sup>7</sup>. Z kolei postać po prawej jest bosa, pozbawiona koszuli i krawata. Ciężkie, rzeźbiarsko opracowane stopy odrywają się od ziemi. Spodnie i marynarka wydają się te same, zgadza się nawet plisa i kant tkaniny. Zwyczajowo męskie marynarki mają guziki po prawej stronie, tak też są przedstawione na obrazie<sup>8</sup>. To znaczące, ponieważ świadczy o tym, że płaszczyzna obrazu nie jest lustrem – gdyby nim była, wówczas guziki zapiętej męskiej marynarki znalazłyby się po lewej stronie. Nie mamy więc do czynienia z odbiciem rzeczywistości malarza czy widza, ale z sytuacją odrębnej rzeczywistości przedstawienia.

Podobnie jak na prawie wszystkich *Rozstrzelaniach*<sup>9</sup>, na obrazie brakuje sprawcy. Nieznany jest również bezpośredni powód skazania na śmierć. Być może artysta sygnalizuje w ten sposób, że wina, w sprawie której zapadł wyrok, nie istnieje bądź nie jest naprawdę istotna. Na *Rozstrzelaniu III* pojawia się postać czasem interpretowana jako partyzant – w takim wypadku wina byłaby dobitnie określona. Na *Rozstrzelaniu na ścianie* jedynie kolor krawata mężczyzny po lewej stanowi wskazówkę, że prawdopodobnie jest to egzekucja za polityczne przekonania.

W katalogu I Wystawy Sztuki Nowoczesnej Wróblewski pisał, że proponowana przez niego formuła jest „fotograficzna”<sup>10</sup>. Szczególnie wyraźnie widać to w postaci zabitego (czy też zabijanego), która została uchwycona migawkowo, niemalże reportersko. Jej źródłem mogło być

ikoniczne zdjęcie Roberta Capy *Śmierć hiszpańskiego republikanina* z 1937 roku, ukazujące fenomen śmierci za pomocą medium fotografii. Uchwyciło ono sam moment decyzyjny, po którym nie ma już ratunku, choć ślady życia mogą się jeszcze tlić. Przywołanie ambicji „fotograficznego” malarstwa nie było zaskakujące, biorąc pod uwagę okoliczność, że właśnie w tym medium najpełniej wyraziła się specyfika tego czasu. Tuż po wojnie obrazy fotograficzne zalewały łamy prasy, często przedstawieniami przemocy<sup>11</sup>. Fotografia artystyczna, reportażowa i dokumentalna wykorzystywana była też jako narzędzie propagandy. Musiało to odcisnąć piętno na sztuce. Niektórzy badacze Wróblewskiego zwracali uwagę na możliwą inspirację artysty propagandową dokumentacją fotograficzną egzekucji ludności cywilnej w Bydgoszczy w 1939 roku<sup>12</sup>. Układ jednej z fotografii wydaje się być powtórzony w *Rozstrzelaniu surrealistycznym* – grupa mężczyzn ustawiona jest pod kątem na tle budynku z boniowaną elewacją. Na innych fotografiach także pojawia się mur, choć nie ceglany.



Robert Capa, "The Falling Soldier", 1936, gelatin silver print, 24.7 × 34 cm

Obrazy czyta się zwyczajowo od lewej do prawej, z konwencją tą Wróblewski grał np. w *Dworcu na ziemiach odzyskanych* i *Poczekalni – biedni i bogaci*, *Poczekalni I*, *Kolejka trwa*, gdzie znaki wizualne, jak chorągiewka zwiadowcy, strzałka czy plakat na ścianie, odsyłały wzrok z powrotem ku lewej stronie, tworząc klamrę i zamykając krąg spojrzenia. W *Poczekalni I* tworzy to metafizyczną sytuację wiecznego oczekiwania na nic. W *Rozstrzelaniu na ścianie* sam układ ciał zdaje się tworzyć rodzaj okręgu, a wygięcie błękitnej postaci kieruje nasz wzrok z powrotem ku żywemu mężczyźnie po lewej stronie.



Andrzej Wróblewski, „Dworzec, (Poczekalnia – biedni i bogaci)”, 134,5 x 199 cm, olej na płótnie, 1949, kolekcja prywatna © Fundacja Andrzeja Wróblewskiego, Dzięki uprzejmości Fundacji Andrzeja Wróblewskiego/www.andrzejwroblewski.pl

Piotr Piotrowski zwracał uwagę na zagadnienie wizualizacji czasu w *Rozstrzelaniach*<sup>13</sup>. Pojawia się motyw „życia stojącego przed oczami” w momencie śmierci oraz drugi – rozbicia śmierci na kolejne etapy zgodnie z logiką przebiegu wydarzeń mającego swój początek, kulminację i zakończenie. Piotrowski interpretował te dwa zabiegi jako próbę ukazania stanu świadomości ofiar. U Wróblewskiego wojna poniżała człowieka<sup>14</sup>. Postaci na jego obrazach mają na twarzach wypisany strach, zwierzęce przerażenie nakłada im bliźniacze maski. Strach uprzedmiotawia ofiary, odziera je z człowieczeństwa. Ten dramatyzm wzmaga jeszcze rozczłonkowanie, fragmentaryzacja postaci.

### **Cegła, mur i rozstrzelanie. Relacje międzyobrazowe**

Jaką funkcję na obrazach pełnią mur i cegły? Jaki jest z malarskiego punktu widzenia status obrazów przedstawiających ścianę? Wyobraźmy sobie *Rozstrzelanie IV* wiszące na ścianie – wówczas mamy do czynienia także z egzekucją samego obrazu. W sytuacji braku przedstawienia sprawcy-rozstrzelującego samo spojrzenie widza dokonuje egzekucji – postaci na obrazie, ale idąc dalej, także bezpośrednio samego obrazu. Ponadto przedstawienie muru czy też ściany daje malarzowi, dzięki niwelacji głębi, możliwość dobitnego wyróżnienia i ograniczenia wydarzeń pierwszego planu. Pozwala spłaszczyć i oczyścić obraz, tworząc miejsce dla przedstawionej sytuacji. Zamknięcia akcji między widzem a resztą przestrzeni obrazu, która została odgradzona, skompresowana i wyeliminowana. Widz stoi naprzeciw sceny rozstrzelania, jest jednocześnie jej obserwatorem, być może też wykonawcą egzekucji, której narzędziem jest spojrzenie<sup>15</sup>.

U Wróblewskiego to widz, patrzący, jest winny. Zarazem jednak, tak jak dwaj mężczyźni, został postawiony pod ścianą. A więc świadek, sprawca, lecz i potencjalna ofiara. Prowokuje to pytanie o status tego przedstawienia. Z jakiej pozycji mamy oglądać obraz, kim jesteśmy jako widzowie przedstawionej sytuacji: widzami obrazu czy świadkami egzekucji?

Przedstawienia rozstrzelań na tle muru w malarstwie europejskim pojawiają się częściej od XIX

wieku. Prozaicznym powodem było upowszechnienie broni palnej. Najstojnijszym ujęciem tematu i wzorcem ikonograficznym dla późniejszych przedstawień jest *Trzeci maja 1808 w Madrycie* Francisco Goi z 1814 roku. Celem artysty było wzbudzenie silnych emocji, strachu i złości, wywołanie u widza konkretnej reakcji politycznej. Choć u Goi nie ma muru, wyraźny jest podział postaci dramatu na rozstrzeliwanych i rozstrzeliwujących. Ten trop interpretacyjny pojawiał się już wcześniej w tekstach badaczy, m.in. Jana Białostockiego<sup>16</sup>, Andrzeja Kostołowskiego<sup>17</sup> oraz Marty Dziewańskiej<sup>18</sup>. Zwracali oni uwagę na rolę zabiegu nieprzedstawiania sprawców przez Wróblewskiego.



Francisco Goya, „3 maja 1808 w Madrycie lub Rozstrzelanie powstańców madryckich”, 268 x 347 cm, olej na płótnie, 1814, Museo del Prado, Madryt





Édouard Manet, „Rozstrzelanie Cesarza Maksymiliana”, 252 x 305 cm, olej na płótnie, 1868–1869, Kunsthalle Mannheim

Innym obrazem składającym się na genealogię wizualną *Rozstrzelania na ścianie* jest *Rozstrzelanie Cesarza Maksymiliana* Édouarda Maneta w wersji z 1869 roku (obecnie w kolekcji Städtische Kunsthalle Mannheim). Manet bazował na przedstawieniach tego wydarzenia publikowanych przez prasę. Otwarcie odwołał się do kompozycji *Trzeciego maja* Goi, czerpał także z obrazów tego artysty przedstawiających sceny walk byków, ażeby przestrzeń egzekucji budziła skojarzenia z areną, miejscem rytualnego zabijania zwierząt.

Kurator John Elderfield zwracał uwagę, że w tej ostatniej wersji malarz usunął kluczowy element, obecny we wcześniejszych wersjach: szablę uniesioną przez jednego z żołnierzy, by dać sygnał ognia<sup>19</sup>. Nie ma więc obiektu, fizycznego przedmiotu, który był bezpośrednią przyczyną wydarzenia. Co niesie ze sobą taka decyzja? Z jakiego rodzaju narracją o egzekucji mamy do czynienia? To – podobnie jak u Wróblewskiego – wyobrażenie egzekucji bez przyczyny, rozgrywającej się na oczach przyglądającego się zza muru przerażonego tłumu, nierozumiejącego, kto naprawdę ponosi odpowiedzialność.

Elderfield zwraca uwagę na to, jak Manet przedstawia relacje nie tylko przestrzenne, ale też czasowe, ukazując całą scenę jakby w zwolnionym tempie: widzimy jak dym powoli rozwiewa się ponad głową generała, ukazując ceglany mur. Obraz zdaje się przedstawiać sam moment rozstrzelania, ułamek sekundy, kule niemalże widać w powietrzu. Podobnie – jako sam moment śmierci, ale rozpisany na kilka postaci – interpretował *Rozstrzelanie surrealistyczne* Piotr Piotrowski<sup>20</sup>. U Wróblewskiego podobnie jak u Maneta widz odgrywa scenę na nowo z każdym

spojrzeniem. Jedna z kul sięgnęła już generała Tomása Mejí – głowa i ręce odrzucone są do tyłu, oczy zamknięte, usta otwarte w ostatnim krzyku. Jego pierś okala szara chmura, zasłaniając przed widzem widok zmasakrowanego ciała. Postać rozstrzeliwanego z *Rozstrzelania na ścianie* zdaje się powtarzać układ ciała postaci generała po lewej stronie obrazu Maneta, wyginającego się w łuk, z głową odrzuconą do tyłu. Cesarz Maksymilian żyje jeszcze, wyprostowany i blady, na głowie ma sombrero, okalające ją niczym aureola. Wydaje się nie przynależać do całego przedstawienia, przebywa już częściowo w innej przestrzeni. Prawdopodobnie ściska dłoń drugiego generała, którego wzrok utkwiony jest w plutonie przed nimi. Także u Wróblewskiego pojawia się ten moment dramatycznie ludzkiego gestu, dwie postaci *Rozstrzelania surrealistycznego* trzymają się za ręce.

W prawym rogu obrazu widać cień, który Elderfield odczytuje jako cień widza. Cień przekraczający granicę obrazu obecny jest też u Wróblewskiego, w *Rozstrzelaniu surrealistycznym* – Piotrowski pisze o cieniu dziecka, które nie zostało bezpośrednio przedstawione na obrazie, lecz towarzyszy mężczyźnie<sup>21</sup>. Powyżej cienia Manet umieścił postać sierżanta przygotowującego muszkiet do wystrzału. Gdyby pluton zawiódł w szybkim uśmierceniu skazańców, sierżant miał wystrzelić ponownie, by dokończyć dzieła. Wiadomo, że egzekucja cesarza miała tragiczny przebieg, konieczne były kolejne strzały, a żołnierze byli coraz bardziej zdenerwowani. Patrzymy więc na sierżanta, ale Manet chce, by widz wyobraził sobie, co wydarzy się już za chwilę, gdy zdenerwowany sierżant, pośpiesznie sięgając po broń, upuści ją, a dwaj żołnierze spudłują z bliskiej odległości. W tym przedstawieniu zawarta jest sugestia horroru, oficjalnie usankcjonowane okrucieństwo władzy.

Jaką funkcję u Maneta pełni mur? Mur jest oczywiście tłem, w tym sensie, że ma jeszcze podkreślić widoczność tego, co się przed nim rozgrywa. Ale ściana u Maneta jest także areną, zamyka przestrzeń obrazu, wzmagając wrażenie osaczenia ofiar. Tłum gapiów jest odseparowany, pozostał tylko widz, ofiary stojące przed plutonem egzekucyjnym, a za nimi mur. Obrazy Maneta przynależą już do nowoczesności, a szeroko malowany mur jest też manifestem siły malarstwa, objawiającym się w niemal abstrakcyjnej płaszczyźnie szarego koloru.

Obrazy Goi i Maneta funkcjonują jako dwa fundamentalne przedstawienia rozstrzelań. W tym kontekście interesująca jest jeszcze *Guernica* Pablo Picassa z 1937 roku<sup>22</sup>. Podobnie jak dwa wyżej omawiane dzieła, namalowana została jako wyraz politycznego sprzeciwu wobec reżimu. U Picassa brak wyraźnego ceglanoego muru, pojawia się fragment prawdopodobnie przedstawiający dachówki. Horror bombardowanego miasta artysta ukazał w rozczłonkowanych ludzkich i zwierzęcych ciałach. Nasuwa to skojarzenia z takimi obrazami Wróblewskiego jak *Rozstrzelanie surrealistyczne* i *Obraz na temat okropności wojennych*. *Guernica* jest jednym

z najważniejszych obrazów dla świadomości połowy XX wieku, a pewne jego elementy mogły bądź bezpośrednio zainspirować Wróblewskiego, bądź stanowić tło dla jego decyzji. Artysta jako erudycyjny absolwent historii sztuki bez wątpienia znał obraz z podstawowych opracowań sztuki najnowszej<sup>23</sup>.



Pablo Picasso, „Guernica”, 349,3 x 776,6 cm, olej na płótnie, 1937, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia

Pocięte jak u Picassa zwierzęta pojawiają się także na *Obrazie na temat okropności wojennych* z 1948 roku, przedstawiającym kawałki ryb, który Wróblewski pokazał na I Wystawie Sztuki Nowoczesnej. Gra tytułu z treścią wskazuje na surrealistyczny charakter przedstawienia – surrealizm był w Polsce lat czterdziestych istotnym dyskursem malarskim<sup>24</sup>. Podobnie jak Sartre, Picasso należał do Francuskiej Partii Komunistycznej i brał udział w Kongresie Obrońców Pokoju we Wrocławiu w 1948 roku. Przez polskie władze komunistyczne traktowany był przychylnie, choć raczej jako walczący o sprawiedliwość dziejową członek partii niż twórca dzieł takich jak *Guernica*.

Na inne możliwe źródło wizualne zwrócił uwagę Waldemar Baraniewski, śledząc związki między obrazami Wróblewskiego a wcześniejszymi przedstawieniami tematu wojny funkcjonującymi w obiegu polskiej kultury wizualnej<sup>25</sup>. Baraniewski wykazał niewątpliwe ślady wpływu niezwykle popularnych cykli Artura Grottgera na *Rozstrzelania* Wróblewskiego. Powinowactwa te badacz uważa za świadomą grę i dialog, choć naturalnie do takich źródeł Wróblewski nie mógł otwarcie się przyznawać<sup>26</sup>. Są one jednak wyraźnie widoczne, gdy porównać Grottgerowską *Pierwszą ofiarę* z cyklu *Warszawa I* z *Rozstrzelaniem na ścianie*, a jeszcze bardziej w jednym ze szkiców do niego. Podobna jest diagonalna kompozycja budująca dynamiczny charakter obrazu, ale także rysunek ubrania, momentalność, niemal reportażowość sceny, analogiczny punkt widzenia z dołu. Postać ofiary została ujęta między dwoma murami – jednym, po którym mężczyzna się osuwa oraz drugim, zza którego padł właśnie śmiertelny strzał. Gesty i dynamika ciała ugodzonego pociskiem także wydają się wiele zawdzięczać lekcji Grottgera.



Artur Grottger, „Pierwsza ofiara” z cyklu „Warszawa I”, heliograwiura, 1861

## Mur w świadomości polskich artystów

Aby zrozumieć obraz Wróblewskiego, trzeba zastanowić się, czym jest mur w świadomości twórców lat trzydziestych, czterdziestych i pięćdziesiątych i przyjrzeć się przykładom jego obecności w polskiej praktyce artystycznej. Pojawia się on na plakacie Macieja Nowickiego i Stanisławy Sandeckiej na Bal Młodej Architektury w 1939 roku<sup>27</sup>. Na tle ceglaneanego wątku przedstawiona jest nowoczesna rynnna i napis „bal” wymalowany wprost na murze. Na plakacie mur jest elementem konstrukcyjnym budynku – Nowicki i Sandecka byli architektami. Mury były ważnym miejscem przekazu w sferze publicznej, zalepiane afiszami spektakli czy kandydatów w wyborach politycznych, stąd napis „bal” bezpośrednio na nim.



Stanisława Sandecka, Maciej Nowicki, „Bal Młodej Architektury”, 1939

Mur to także miejsce bezpośredniej walki politycznej. W czasie nazistowskiej okupacji żołnierz AK namalował kotwicę, symbol Polski Walczącej, na Pomniku Lotnika na Placu Unii w Warszawie, w ramach akcji „małego sabotażu”. Czym jest tu ściana i przestrzeń publiczna? Czym jest znak na ścianie i w jaki sposób ściana zaczyna być nośnikiem pewnego przekazu publicznego? Cokół pomnika stał się przestrzenią sprzeciwu wobec władz, akcji dywersyjnej o charakterze tożsamym z napisami na murze z rodzaju „Tylko świnie siedzą w kinie”. Podobnie mur był przestrzenią walki w 1946 roku w czasie referendum ludowego, gdy zwolennicy nowej komunistycznej władzy malowali na ścianach „3 razy TAK”. Wróblewski na obrazach i grafikach kilkakrotnie przedstawił napisy „3 razy TAK”, co świadczy o jego świadomości walki, której sceną były mury. Na obrazie *Poczekalnia – biedni i bogaci* z 1949 roku, zgodnie z zaleceniami socrealizmu przedstawiającym typy klasowe, otyły kapitalista z żoną siedzą na ławce, otoczeni rozpasanymi dziećmi, a obok na ziemi uboga kobieta spoczywa na kolanach czuwającego męża. Grupa czeka na dworcowej poczekalni na pociąg na zachód. Za oknem powiewa czerwona chorągiewka – symbol nowego porządku politycznego. Za plecami dwóch mężczyzn widać częściowo zasłonięty przez łokieć burżuazji i głowę proletariusza, napis głoścący „3 × TAK”.



Kotwica Polski Walczącej na Pomniku Lotnika, 1944

W interesujący sposób do muru odwołał się Felicjan Szczęsny Kowarski w obrazie *Proletariatczycy* prezentowanym na Wystawie Ziem Odzyskanych we Wrocławiu w 1948 roku. Przedstawia on pierwszych marksistów zamkniętych w więziennej celi, siedzących na tle ceglanoego muru. Mur więc jest wizualnym przedstawieniem opresji władzy kapitalistycznej. Istnieje jeszcze jeden obraz Kowarskiego z murem: *Elektra* z powojennego cyklu *Człowiek* ukazuje antyczną postać na tle kolumn i ruin. Malarz nawiązuje do dramatu Jeana Anouilha odbieranego jako hołd dla Powstania Warszawskiego – w tym kontekście obraz można odczytywać jako głos polityczny. Odwołania do antyku w przedstawieniach ruin były zresztą popularne – kuratorki wystawy *Zaraz po wojnie* Joanna Kordjak i Agnieszka Szewczyk traktują je jako gest uwznioślenia strat wojennych i wysiłku odbudowy<sup>28</sup>. Podobnie jako deklarację polityczną należy rozumieć obraz *Getto* Izaaka Celnikiera z 1949 roku<sup>29</sup>. Nawiązując do tematu piety i złożenia do grobu, obraz ukazuje scenę wojennego dramatu żydowskiego getta, a rozgrywa się ona na tle częściowo otynkowanego muru.

Tytułowe zawołanie słynnego obrazu *Podaj cegłę* Aleksandra Kobzdeja z 1950 roku skierowane

jest do widzów, zachęca ich do aktywnego udziału w budowie nowego ładu. Na innym obrazie Kobzdeja, *Ceglarkach* z 1950 roku, gładka ściana wypełnia przestrzeń przedstawienia. Dla Wojciecha Włodarczyka to właśnie otynkowany mur – spełnienie aktu budowy – jest bohaterem dzieła<sup>30</sup>. Centrum obrazu niemal całkowicie wypełnia abstrakcyjna powierzchnia gładkiej ściany, o którą opierają się tynkarki.



Felicjan Szczęsny Kowarski, „Elektra”, 151 x 226 cm, olej na płótnie, 1947, Muzeum Narodowe w Warszawie

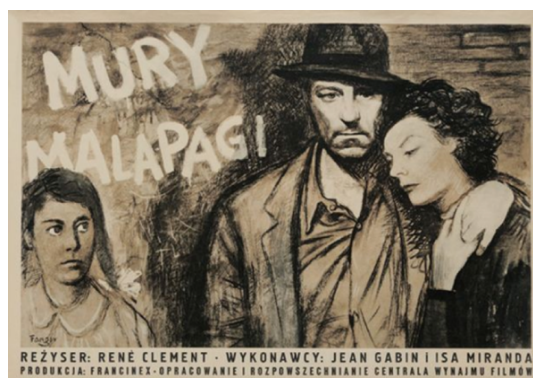


Aleksander Kobzdej, „Podaj cegłę”, 133 x 162 cm, olej na płótnie, 1950, Muzeum Narodowe we Wrocławiu



Aleksander Kobzdej „Ceglarki”, 133 x 169 cm, olej na płótnie, 1950, Muzeum Narodowe w Warszawie

Inny przykład to plakat uważany za początek tzw. polskiej szkoły plakatu: *Mury Malapagi* Wojciecha Fangora z 1952 roku. Mur jest tu tłem dla bohaterów, na nim, ponownie jak u Nowickiego i Sandeckiej, widnieje namalowany farbą tytuł filmu. Mur pełni tu funkcję kompresji emocji, jest nośnikiem treści filmu, wizerunkiem bohatera, którym w filmie René Clementa są tytułowe mury Malapagi – ulice miasta i jego mieszkańcy. To nie jedyny raz, gdy mur u Fangora nasycony jest gęstymi znaczeniami – najśłynniejszym przykładem jest socrealistyczny obraz *Postaci* z 1950 roku, gdzie robotnicza para przeciwstawiona jest personifikacji Zachodu, stojącej na tle ruin, które dobitnie symbolizują tu moralny upadek, gdy po drugiej stronie wznoszą się potężne i stabilne budowle nowego komunistycznego porządku<sup>31</sup>.



Plakat Wojciecha Fangora do filmu „Mury Malapagi”, 1952

Motyw muru często wykorzystywano w tchnących hurraoptymizmem plakatach planu pięcioletniego. Pojawia się jako symboliczny budulec nowego porządku politycznego bądź jako



granica między zachodnim kapitalizmem i imperializmem. Dopełnia dystynkcję społeczną. Przedstawienia rozstrzelań w socrealizmie w zasadzie nie istnieją.

Budulcem muru, wyraźnie widocznym na obrazie Wróblewskiego, jest cegła. „Architecture starts when you carefully put two bricks together”<sup>32</sup> – brzmi słynny cytat z Ludwiga Mies van der Rohe. Ten konstrukcyjny wymiar widoczny jest w obrazie Wróblewskiego – wążek muru został malowany starannie grubą kreską, a kolor cegieł oddany poprawnie także w cieniu. Mur wygląda na świeżo wzniesiony, spoiny wypełnione są białą nieubrudzoną zaprawą. Wróblewski maluje więc piękny ceglany mur, podstawową konstrukcję wznoszoną przez człowieka, jeden z filarów architektury i cywilizacji, a następnie przeciwstawia go upadkowi człowieczeństwa.

### **Na ścianie, przed murem. Wróblewski, Sartre, Derrida**

Lata czterdzieste to moment zwrotu i zmiany w świadomości francuskich intelektualistów i artystów, wzrostu znaczenia i popularności egzystencjalizmu. W 1942 roku Jean-Paul Sartre opublikował fundamentalne dzieło francuskiego egzystencjalizmu *Byt i nicność*. Obok *Dżumy* Alberta Camusa, było ono próbą zdefiniowania kondycji intelektualisty francuskiego w moralnie trudnej sytuacji poddania kraju i nacjonalistycznego rządu Vichy. Sartre stał się wiodącą postacią intelektualistów francuskich w latach czterdziestych i obok innych pisarzy, takich jak Roland Barthes, sformułował etos intelektualisty zaangażowanego. „To jest zaangażowanie w propagowanie wzorca kulturowego pewnej formuły zaangażowania, co doskonale odpowiada temu co działo się wówczas w Polsce, gdzie egzystencjalizm docierał” – komentował Wojciech Włodarczyk<sup>33</sup>.

W 1939 roku Sartre opublikował opowiadanie *Mur*<sup>34</sup>, w którym zawarł koncepcję absurdalności świata, wolności i odpowiedzialności – podstawowe filary filozofii egzystencjalnej. Jego bezimienny bohater oczekuje w celi rozstrzelania:

Ja mogę być odważny, czemu nie, ale chciałbym przynajmniej wiedzieć... Słuchaj, wyprowadzą nas na podwórze. Ustawią się przed nami w szeregu. Ilu ich będzie? — Bo ja wiem? Sześciu, siedmiu, ośmiu. Nie więcej. — Dobra. Niech będzie ośmiu. Padnie komenda: „Cel!” i zobaczę osiem luf wycelowanych we mnie. Myślę, że wtedy będę chciał wniknąć w mur, że z całej siły plecami będę się w niego wpierał, ale mur nie ustąpi, tak jak to we śnie bywa. Wszystko to mogę sobie wyobrazić. Ha, żebyś wiedział, jak łatwo mi to sobie wyobrazić!<sup>35</sup>

Opowiadanie to jest interesującym punktem odniesienia dla *Rozstrzelania na ścianie* Wróblewskiego, choć brak informacji potwierdzających, że artysta znał opowiadanie Sartre’a<sup>36</sup>. W *Rozstrzelaniu na ścianie* widzimy mężczyznę w czerwonym krawacie. Stoi nieruchomy

i wyprostowany w obliczu nieuchronnie nadchodzącej śmierci. Jego nieobecne spojrzenie wyraża kompletną rezygnację, myśli bohatera Sartre’a mogą być jego myślami. Obraz i opowiadanie dzielą poczucie surrealistycznej absurdalności i horroru zagrożenia. U Sartre’a mężczyzna stara się zrozumieć, a więc oswoić doświadczenie śmierci, które z natury jest poza możliwością poznania. „Ja mogę być odważny, czemu nie, ale chciałbym przynajmniej wiedzieć”, mówi<sup>37</sup>. Jest to paradoks, na który zwracał uwagę Jacques Derrida, pytając: „Czy moja śmierć jest możliwa?”<sup>38</sup>. Derrida pisał o niemożliwości własnej śmierci: w jaki sposób może ona być „moim” doświadczeniem, gdy nie ma już „ja”? Jeżeli śmierć jest możliwością niemożliwości, to jest też, idąc dalej, możliwością pojawienia się niemożliwości pojawienia się. Niemożliwa jest zatem bezpośrednia relacja podmiotu z własną śmiercią, jedynie ze śmiercią innego bądź zanikaniem i stadiami śmierci poprzedzającymi<sup>39</sup>. Śmierć drugiej osoby jest jedyną, jaką możemy poznać, i to na niej opiera się doświadczenie „mojej” śmierci. Wróblewski, malując *Rozstrzelania*, był pierwszym świadkiem i widzem wykreowanych przez siebie egzekucji. Zaryzykowałabym stwierdzenie, że w fantazmatyczny sposób pozwalało mu to także na doświadczenie własnej śmierci. Myśl Derridy brzmi szczególnie interesująco w kontekście tych *Rozstrzelań* Wróblewskiego, w których przedstawionych jest kilka ofiar (*Rozstrzelanie poznańskie*), bądź tych, które mogą być odczytywane jako przedstawienia stadiów umierania (*Rozstrzelanie surrealistyczne*).

Być może jednak mamy tu do czynienia z innym rodzajem poznania. Bohater *Muru* wizualizuje wydarzenie, które ma nastąpić, dzieli je na kolejne etapy, odtwarza jego obraz jak film. Ustala precyzyjnie liczbę żołnierzy w plutonie egzekucyjnym i mówi dokładnie o ośmiu lufach wycelowanych w niego. To obraz niezwykle filmowy. Być może jedna z postaci na obrazie Wróblewskiego jest właśnie wizualizacją – w tym przypadku logicznym się wydaje, że postać po lewej byłaby tą właściwą, realną, a błękitny mężczyzna po stronie śmierci – jej projekcją. Czy postać w czerwonym krawacie, z oczami zwróconymi niejako wewnątrz, wyobraża sobie to, co ma nastąpić? Co właściwie widzi? Widzi, być może, jak w obliczu śmierci odarta zostaje z części ubrania: butów, które są podstawowym odzieniem i nadają człowiekowi godność, czy czerwonego krawata, który można rozumieć jako znak partyjnej identyfikacji politycznej.

Jeszcze jeden fragment wybrzmiewa mocno w kontekście obrazu Wróblewskiego:

I odkąd wiedziałem, że mam umrzeć, nic mi się już nie wydawało normalne, ani ta kupa miału węglowego, ani ławka, ani wredna morda Pedra. Tylko drażniło mnie to, że myślę to samo, co Tom. A wiedziałem, że przez całą noc, z dokładnością do pięciu minut będziemy o tym samym jednocześnie myśleć, razem będziemy się pocić i razem drzeć z zimna. Zerknąłem na niego bokiem i po raz pierwszy wydał mi się jakiś dziwny: śmierć miał wypisaną na twarzy. Byłem

upokorzony: od dwudziestu czterech godzin przebywaliśmy razem, słuchałem jego słów, rozmawiałem z nim, wiedziałem dobrze, że nie mamy z sobą nic wspólnego. A teraz byliśmy do siebie podobni jak bracia, jak bliźniaki, jedynie dlatego, że mieliśmy razem wykitować<sup>40</sup>.

Uważam, że fragment ten stanowi niezwykle istotny dopełniający komentarz dla odczytania obrazów wojennych Wróblewskiego, który wśród tematów obrazów do namalowania na poznańską wystawę wymieniał hasło „Wojna poniża człowieka”<sup>41</sup>.

Można go jednak rozumieć dwojako. Z jednej strony u Sartre’a pojawia się obecny też u malarza wątek powielenia. U Wróblewskiego rozstrzelany także jest zduplikowany, a może raczej powtórzony z elementem inności – jest to bardzo istotny element budujący narrację obrazu. Dla Piotra Piotrowskiego to powielenie, obecne także w *Rozstrzelaniu surrealistycznym*, wynika z przerażenia, które nakłada jednakowe maski na twarze dwóch mężczyzn<sup>42</sup>. U Sartre’a zaś drugi skazany „wydał mi się jakiś dziwny: śmierć miał wypisaną na twarzy”. Piotrowski, pisząc o *Rozstrzelaniu III*, gdzie także pojawia się kilkakrotne przedstawienie tej samej postaci, mówi o „wizualizacji”<sup>43</sup>, o której pisałam wyżej. Motyw dwoistości znajdziemy też w innych pracach Wróblewskiego, choć w innym charakterze: nad *Zatopionym miastem* (niedatowane) świecą dwa ciała niebieskie. Dwie postaci – ego i alter ego, ciało i jego cień. Dwa światy przenikają się w uniwersum artysty, nakładają się i współistnieją – niebiescy zmarli trwają w uścisku z żywymi, ciężar ich obecności jest tak wielki, że ci, którzy przeżyli, pozostają nią naznaczeni.

Proponuję jednak odmienną interpretację. Mając w pamięci opowiadanie Sartre’a i myśl Wróblewskiego o wojnie odzierającej podmiot z godności i człowieczeństwa, skłaniam się ku bardziej przejmującemu rozumieniu. Dwaj mężczyźni na obrazie Wróblewskiego nie muszą być tym samym człowiekiem. W obliczu śmierci niwelowane są różnice, a mężczyźni oczekujący na wykonanie wyroku upodobniają się do siebie: „śmierć miał wypisaną na twarzy”. To rozpoznanie budzi w bohaterze Sartre’a odrazę i przerażenie. Tym, co go ostatecznie upokarza, jest podobieństwo do drugiego skazańca. Pod murem wszelka tożsamość zostaje zniesiona przez poniżające doświadczenie ostatecznego odarcia ze wszystkiego, co ludzkie. Graniczne doświadczenie własnej śmierci – odwołując się jeszcze do myśli Derridy – pozbawia podmiot wszelkiej indywidualności. Poznanie nie jest dłużej możliwe. I choć śmierć wymazuje wszystko, co osobiste i szczególne oraz usuwa różnice między mężczyznami, to jednak ich nie jednoczy.

\*

Podczas gdy inne *Rozstrzelania* są narracyjnie ujętymi historiami lub też zderzeniem dwóch postaw, gdzie jak u Goi czy Maneta widz pozostaje obserwatorem (choć u Maneta pewne przekroczenie tej sytuacji sugeruje padający na obraz cień), sytuacja *Rozstrzelania na ścianie* jest

bardziej złożona. Postaci ciasno wypełniają niemal całą przestrzeń, nie pozwalając widzowi uciec spojrzeniem. Odbiorca zostaje postawiony bezpośrednio przed sytuacją egzekucji. Twierdzę, że dla Wróblewskiego obraz nie tylko miał oddziaływać i wpływać na widza i świat, ale był także polem do działania. W *Rozstrzelaniu na ścianie* mur ogranicza pole widzenia i działając jak arena czy też scena, zmusza widza do uczestnictwa w wydarzeniu. Odgradza i zamyka płytką powierzchnię obrazu, niwelując obrazowość na rzecz sytuacyjności. Artysta świadomie operował czysto fizycznymi właściwościami obrazu, takimi jak płótno. Płasko przedstawiony mur jest powtórzeniem dwuwymiarowej powierzchni płótna, malarstwo manifestuje własną materialność.

Wróblewski poszukiwał maksymalnie dramatycznej formuły dla malarstwa mierzącego się z reprezentacją po wojennej katastrofie i w ośmiu *Rozstrzelaniach* na różne sposoby osiągał poszukiwany efekt. *Rozstrzelanie IV* przedstawia dwie postaci upodabniające się do siebie w granicznym doświadczeniu śmierci. Wypisana na twarzach śmierć nakłada przedstawionym postaciom maski, stają się nieodróżnialne, połączone w obliczu granicznego doświadczenia, lecz w sposób, który odziera z podmiotowości i godności.

## Bibliografia

Baraniewski, Waldemar. *Pamięć obrazów / obrazy pamięci*. W: *Perspektywa wieku dojrzewania. Szapocznikow – Wróblewski – Wajda*, red. Anda Rottenberg. Muzeum Śląskie w Katowicach, Katowice 2018.

Białostocki, Jan. *Temat ramowy i obraz archetypiczny. Psychologia i ikonografia*. W: Jan Białostocki, *Teoria i twórczość*. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Poznań 1961.

Czekalski, Stanisław. *Intertekstualność i malarstwo. Problemy badań nad związkami międzyobrazowymi*. Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2006.

Derrida, Jacques. *Aporias by Jacques Derrida*, przeł. Thomas Dutoit. Stanford University Press, Stanford 1993.

Dziewańska, Marta. *Andrzej Wróblewski: Antihero*. W: *Andrzej Wróblewski: Recto / Verso*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid 2015.

Elderfield, John. *Manet and the Execution of Maximilian*. Museum of Modern Art, Nowy Jork 2006.

Jarecka, Dorota. *Artysta na ruinach. Sztuka polska lat 40. i surrealistyczne konotacje*. „Miejsce. Studia nad Sztuką i Architekturą Polską XX i XXI Wieku” 2016, nr 2.

- Kordjak, Joanna, Agnieszka Szewczyk, *Zaraz po wojnie*. W: *Zaraz po wojnie*, red. Joanna Kordjak, Agnieszka Szewczyk. Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2015.
- Kostołowski, Andrzej. *Ze studiów nad twórczością Andrzeja Wróblewskiego (1927–1957)*. „Studia Muzealne” 1968, t. 6.
- Pijarski, Krzysztof. *Przekrój tygodnia. Dokumenty między propagandą a przepracowywaniem*. W: *Zaraz po wojnie*, red. Joanna Kordjak, Agnieszka Szewczyk. Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2015.
- Piotrowski, Piotr. *Wojna i obraz*. W: *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*. Rebis, Poznań 2011.
- Sartre, Jean-Paul. *Mur*. W: *Mur*, przeł. Jerzy Lisowski. Czytelnik, Warszawa 1984 (2. wyd.).
- Tarabuła, Marta. *Kronika wydarzeń*. W: *Andrzej Wróblewski nieznany*, red. Jan Michalski. Galeria Zderzak, Kraków 1993.
- Wróblewski, Andrzej. Kartka pocztowa do Witolda Damasiewicza, rękopis, 9.09.1949, niepublikowana, Archiwum Agnieszki Damasiewicz. W: *Unikanie stanów pośrednich. Andrzej Wróblewski (1927–1957)*, red. Magdalena Ziółkowska, Wojciech Grzybała. Fundacja Andrzeja Wróblewskiego, Instytut Adama Mickiewicza, Hatje Cantz Verlag, Warszawa 2014.
- Wróblewski, Andrzej. *Komentarz do Wystawy Sztuki Nowoczesnej*. W: *W kręgu lat czterdziestych*, cz. 2, red. Józef Chrobak. Stowarzyszenie Artystyczne Grupa Krakowska, Kraków 1991.
- Wróblewski, Andrzej. *List do Anny Porębskiej (fragment)*. W: *Unikanie stanów pośrednich. Andrzej Wróblewski (1927–1957)*, red. Magdalena Ziółkowska, Wojciech Grzybała. Fundacja Andrzeja Wróblewskiego, Instytut Adama Mickiewicza, Hatje Cantz Verlag, Warszawa 2014.
- Ziółkowska, Magdalena, Wojciech Grzybała (red.). *Unikanie stanów pośrednich. Andrzej Wróblewski (1927–1957)*. Fundacja Andrzeja Wróblewskiego, Instytut Adama Mickiewicza, Hatje Cantz Verlag, Warszawa 2014.
1. Zob. Andrzej Wróblewski, *Komentarz do Wystawy Sztuki Nowoczesnej*, w: *W kręgu lat czterdziestych*, cz. 2, red. Józef Chrobak, Stowarzyszenie Grupa Krakowska, Kraków 1991, s. 19. ↩
  2. Tekst powstał na podstawie pracy magisterskiej pt. *Ceglany mur w Rozstrzelaniu na ścianie Andrzeja Wróblewskiego – moment wizualności* napisanej pod kierunkiem dr Luizy Nader i obronionej na Wydziale Zarządzania Kulturą Wizualną Akademii Sztuk Pięknych

w Warszawie w marcu 2019 roku. Bardzo dziękuję mojej promotorce za niezwykle cenne uwagi i serdeczne wsparcie. ↵

3. Na temat *Rozstrzelań* istnieje niezwykle szeroka bibliografia. W tym miejscu ze względu na ograniczony rozmiar artykułu przywołuję jedynie przykładowe, najważniejsze pozycje: *Andrzej Wróblewski w 10-lecie śmierci: referaty i głosy w dyskusji w Rogalinie 4 maja 1967*, red. Irena Moderska, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 1971; Andrzej Kostołowski, *Z badań nad twórczością Andrzeja Wróblewskiego (1927–1957). Okres do 1949 roku*, „Studia Muzealne” 1968, t. 6; *Andrzej Wróblewski nieznan*, red. Jan Michalski, Galeria Zderzak, Kraków 1993; Piotr Piotrowski, *Wojna i obraz*, w: *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Rebis, Poznań 2011; Anna Markowska, *Dwa przełomy. Sztuka polska po 1955 i 1989 roku*, Fundacja na rzecz Nauki Polskiej, Toruń 2012; Noit Banai, *Eksperymentalna figuracja w stanie wyjątkowym*, w: *Unikanie stanów pośrednich. Andrzej Wróblewski (1927–1957)*, red. Magdalena Ziółkowska, Wojciech Grzybała, Fundacja Andrzeja Wróblewskiego, Instytut Adama Mickiewicza, Hatje Cantz Verlag, Warszawa 2014; *Andrzej Wróblewski: Recto / Verso*, red. Eric de Chasse, Marta Dziewańska, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Warszawa 2015; Wojciech Szymański, *Kwadratowe koło: Andrzej Wróblewski i nowoczesny realizm socjalistyczny*, w: *Socrealizmy i modernizacje*, red. Aleksandra Sumorok, Tomasz Załuski, Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi, Łódź 2017, Filip Pręgowski, *Powtórzenie socrealizmu. Malarstwo Andrzeja Wróblewskiego i Jarosława Modzelewskiego*, w: *ibidem. Wśród prób nowych interpretacji chcę zwrócić uwagę na rozdział *Pomiędzy kosmogonią a katastrofą* w książce Marcina Lachowskiego – choć nie odnosi się w sposób szczególny do *Rozstrzelania na ścianie*, także zwraca uwagę na dążenie Wróblewskiego do ukazania indywidualnego charakteru doświadczenia wojennego; zob. Marcin Lachowski, *Nowocześni po katastrofie. Sztuka w Polsce w latach 1945–1960*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2013, s. 238–265. ↵*
4. Stanisław Czekalski, *Intertekstualność i malarstwo. Problemy badań nad związkami międzyobrazowymi*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2006. ↵
5. Andrzej Wróblewski, (*3 x TAK*), niedatowana, akwarela, tusz, papier, 21,1 × 29,7 cm; kolekcja prywatna, w: *Unikanie stanów pośrednich*, op. cit., s. 210. ↵
6. W znaczeniu całości będącej połączeniem różnorodnych elementów. ↵
7. Zob. dwa zaginione *Autoportrety* z 1949 roku, w: *Unikanie stanów pośrednich*, op. cit., s. 199. ↵
8. Na tych *Rozstrzelaniach*, na których pojawia się postać małego chłopca, jest on półnagi, bez koszulki i jako taki przeciwstawiony ubranym dorosłym. Ubranie można więc w tym kontekście rozumieć jako emblemat dorosłości, nagość zaś dzieciństwa i niewinności. Chłopiec w *Rozstrzelaniach* nie ginie, jest świadkiem. ↵

9. Wyjątek stanowi *Rozstrzelany*, znany też pod tytułami *Rozstrzelanie z Gestapowcem* i *Rozstrzelanie VI*. ↵
10. Andrzej Wróblewski, *Komentarz do Wystawy Sztuki Nowoczesnej*, op. cit., s. 19 ↵
11. Zob. Krzysztof Pijarski, *Przekrój tygodnia. Dokumenty między propagandą a przepracowywaniem*, w: *Zaraz po wojnie*, red. Joanna Kordjak, Agnieszka Szewczyk, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2015, s. 238–251, oraz Joanna Kordjak, Agnieszka Szewczyk, *Zaraz po wojnie*, ibidem, s. 22–30. ↵
12. Zob. Marcin Lachowski, op. cit., s. 248–249. ↵
13. Piotr Piotrowski, *Znaczenia modernizmu...*, op. cit., s. 16–20. ↵
14. Cyt. za: Marta Tarabuła, *Kronika wydarzeń*, w: *Andrzej Wróblewski nieznan*, op. cit., s. 278. ↵
15. Jako pierwszy pisał o tym Andrzej Kostołowski; zob. idem, *Z badań nad twórczością Andrzeja Wróblewskiego (1927–1957). Okres do 1949 roku*, „Studia Muzealne” 1968, t. 6. ↵
16. Jan Białostocki, *Temat ramowy i obraz archetypiczny. Psychologia i ikonografia*, w: idem, *Teoria i twórczość*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Poznań 1961, s. 160. ↵
17. Andrzej Kostołowski, op. cit., s. 140. ↵
18. Marta Dziewańska, *Andrzej Wróblewski: Antihero*, w: *Andrzej Wróblewski: Recto / Verso*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid 2015, s. 25. ↵
19. John Elderfield, *Manet and the Execution of Maximilian*, Museum of Modern Art, New York 2006, s. 19. ↵
20. Ibidem, s. 20. ↵
21. Piotr Piotrowski, op. cit., s. 19. ↵
22. Jeszcze wyraźniej do Goi i Maneta odwołuje się późniejszy obraz Picassa *Masakra w Korei* z 1951 roku. ↵
23. Wróblewski pisał o Picassie, wykazując się znajomością jego twórczości, np. 22.01.1948, w: *Unikanie stanów pośrednich...*, op. cit., s. 87. Także w katalogu *Andrzej Wróblewski. Wystawa pośmiertna*, ZPAP, Kraków 1958, pojawia się wzmianka o Picassie z notatek Wróblewskiego z 1956 roku: „Lubię zmienność osobowości u artysty – jak np. Picassa – i nowoczesny typ twórczości, polegający nie tylko na tworzeniu pojedynczych arcydzieł, ile na pewnym następstwie dzieł, które w sumie tworzą dzisiejszy odpowiednik arcydzieła”; cyt. za: *Unikanie stanów pośrednich...*, op. cit., s. 620. Obrazy Picassa były przedrukowywane na łamach opiniotwórczego „Przekroju”; zob. Krzysztof Pijarski, op. cit., s. 238. ↵
24. Zob. Dorota Jarecka, *Artysta na ruinach. Sztuka polska lat 40. i surrealistyczne konotacje*, „Miejsce. Studia nad Sztuką i Architekturą Polską XX i XXI Wieku” 2016, nr 2, s. 17. ↵
25. Waldemar Baraniewski, *Pamięć obrazów / obrazy pamięci*, w: *Perspektywa wieku dojrzwania. Szapocznikow – Wróblewski – Wajda*, red. A. Rottenberg, Muzeum Śląskie

- w Katowicach, Katowice 2018, s. 188–211. ↵
26. Oficjalna strona Andrzeja Wajdy, przyjaciela Wróblewskiego, wymienia to właśnie dzieło: „Grottger był pierwszym z polskich malarzy, z jakim zapoznałem się w dzieciństwie. Monografia tego artysty, pióra Antoniego Potockiego, leżała na stole w salonie u moich dziadków [...]. Najlepiej zapamiętałem cykl WARSZAWA. Przed rokiem w jednym z krakowskich antykwariatów udało mi się kupić ten cykl [...] Skąd mogłem wiedzieć wtedy, w dzieciństwie, przeglądając z zachwytem kartony przedstawiające PIERWSZĄ OFIARĘ czy ZAMKNIĘCIE KOŚCIOŁÓW, że pół wieku później sam będę świadkiem podobnych wydarzeń, i to znów w Warszawie”; cyt. za: <http://www.wajda.pl/pl/lubi/lubi04.html> (dostęp 20.09.2019). ↵
27. Na ten i kilka innych aspektów zwrócił mi uwagę prof. Wojciech Włodarczyk, któremu niniejszym dziękuję; Wojciech Włodarczyk, wykład podczas seminarium magisterskiego na Wydziale Zarządzania Kulturą Wizualną Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, 2017. ↵
28. Joanna Kordjak, Agnieszka Szewczyk, *Zaraz po wojnie*, op. cit., s. 25. ↵
29. Celnikier dwukrotnie podjął próbę przedstawienia tematu getta. Przywołana przeze mnie pierwsza wersja z 1949 roku znajduje się w kolekcji Muzeum Lubuskiego im. Jana Dekerta w Gorzowie Wielkopolskim. Drugi nieukończony obraz z 1955 roku prezentowany był na wystawie w Arsenale (obecnie w kolekcji Yad Vashem w Jerozolimie). ↵
30. Wojciech Włodarczyk, wykład podczas seminarium magisterskiego, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, 2017. ↵
31. Zob. Karol Sienkiewicz, *Wojciech Fangor*, „Postaci”, <https://culture.pl/pl/dzielo/wojciech-fangor-postaci> (dostęp 20.09.2019). ↵
32. Christian Norberg-Schulz, *Talks with Mies van der Rohe*, „L’Architecture d’aujourd’hui” 1958, nr 79, s. 100. ↵
33. Wojciech Włodarczyk, wykład podczas seminarium magisterskiego, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, 2017. ↵
34. Jean-Paul Sartre, *Mur*, w: *Mur*, przeł. Jerzy Lisowski, Czytelnik, Warszawa 1984 (2. wyd.). ↵
35. Ibidem, s. 17. ↵
36. Pierwsze tłumaczenie *Muru* na język polski ukazało się dopiero w 1958 roku nakładem wydawnictwa Czytelnik w serii Nike. Wróblewski musiałby więc czytać je w oryginale. Bogatym źródłem wiedzy o jego lekturach są kalendarzyki, w których notował obejrzone filmy i czasem także przeczytane książki. Brak jednak informacji o tej konkretnej pozycji. ↵
37. Jean-Paul Sartre, op. cit., s. 17. ↵
38. Jacques Derrida, *Aporias by Jacques Derrida*, przeł. Thomas Dutoit, Stanford University Press, Stanford 1993, s. 21–22. ↵
39. Ibidem, s. 76. ↵



40. Jean-Paul Sartre, op. cit., s. 19. ↩
41. Andrzej Wróblewski, kartka pocztowa do Witolda Damasiewicza, rękopis, 9.09.1949, Archiwum Agnieszki Damasiewicz, w: *Unikanie stanów pośrednich...*, op. cit., s. 264–265. ↩
42. Piotr Piotrowski, op. cit., s. 19. ↩
43. Ibidem, s. 18. ↩

### Magdalena Gemra

Absolwentka Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego, Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie i École des Hautes Études en Sciences Sociales w Paryżu. Prowadzi studio Mirosława Bałki, pracowała przy kilkudziesięciu wystawach grupowych i kilkunastu wystawach indywidualnych artysty, w tym *CROSSOVER/S* w Pirelli

HangarBicocca w Mediolanie i *DIE SPUREN* w Muzeum Morsbroich w Leverkusen (2017). Pracowała nad archiwami artystów, w tym Mirosława Bałki, Katarzyny Kozyry i Andrzeja Wróblewskiego.

## ISSN 2450-1611