

DARIA NOWICKA

*Instytut Filologii Polskiej, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu*

## Zasypia ryba Autobiograficzne i zwierzęce niepokojenia w malarstwie Andrzeja Wróblewskiego

### *Pojednanie*

Andrzej Wróblewski malarz który wyszedł  
w białą okolicę śniegu i nie wrócił  
malował ludzi w chwili kiedy  
odwracali się od życia twarzami rękami  
ludzi w ubraniach już uszytych z nieba  
i malował kobiety a którym już dawno  
wypadły z rąk róże i wachlarze  
których starość skazała na łaskę krzesła  
w ich pojednaniu z drzewem usunął granicę  
i w jeden kontur dramatu zamknął człowieka i sprzęt  
[...]

Andrzej Wróblewski malarz który nie potrafił żyć  
pośród swych rozstrzelanych modeli  
dogonił ich i poszedł z nimi śniegową doliną  
w niebieskim za obszernym na siebie ubraniu  
(*Pamięci Andrzeja Bursy – Poety*)<sup>1</sup>

### 1

Pod koniec lat 40. XX wieku Andrzej Wróblewski namalował *Obraz na temat okropności wojennych*, później zwyczajowo nazywany *Rybami bez głów*.

---

<sup>1</sup> T. ŚLIWIAK: *Pojednanie*. W: TENŻE: *Koń maści muzycznej*. Wstęp i wybór K. PIENKOSZ. Kraków 1986, s. 86.

Ukazuje on pocięte, okaleczone i zdeformowane ryby – po lewej stronie artysta umieścił stos ryb nakładających się na siebie, po prawej zaś tylko fragmenty ciał zwierząt.

Ten rybi obraz to jedno z wielu animalnych przedstawień, jakie stworzył Andrzej Wróblewski, malarz koni, krów, kotów czy ptaków. Jego twórczość coraz częściej zdaje się odczytywana jako sztuka otwarta – malarz bowiem nie tylko odtwarza doświadczenia lat wojennych i powojennych, ale też poprzez swoje obrazy, pełne dostrzegalnych wizualnych metafor, prowadzi nową opowieść, sygnalizując w niej dawny (kolorowy) świat i pełnię przeżyć. Jego twórczość czytana dziś kontekstowo, za pomocą odwołań do historii literatury, poetyki, a także innych sztuk wizualnych, umożliwia wieloperspektywiczną interpretację. Autor jawi się jako (re)konstruktor zwierzęcego świata i sposobu postrzegania rzeczywistości przez zwierzęta. To wszystko zaś wpisuje się w historię powojennego koloru, w historię błękitów.

Tym, co przede wszystkim zwraca uwagę przy pierwszym zetknięciu się z dziełami Wróblewskiego, jest wrażliwość artysty-czytelnika na barwy, zwłaszcza niebieską, zieloną i szarą. W omówieniach interesującego mnie obrazu, pióra Jana Michalskiego, Katarzyny Szumlewicz, pośrednio również Doroty Jareckiej (autorki wykładu poświęconego między innymi interpretacji *Muzeum* z 1956 roku<sup>2</sup>), badacze sygnalizują wpływ wydarzeń historycznych na użycie barw w obrazach, zwłaszcza ciemnozielonej<sup>3</sup>. Ten wybór koloru zdaje się jednak wyznaczać istotny zwrot w całym malarstwie figuratywnym i jego późniejszym zaprzeczeniu w twórczości Wróblewskiego<sup>4</sup>. Pamiętając o pozostałych obrazach artysty, jak: *Rozstrzelanie z gestapowcem*, *Dziecko z zabity matką*, *Matka z zabitym dzieckiem*, *Rozstrzelanie z chłopczykiem*, a także *Ślubna fotografia*, warto zauważyć, że barwa ciemnozielona pojawia się na nich wielokrotnie w kontekście procesu – zarówno tego, który wiąże się z czasem prywatnym i historycznym,

<sup>2</sup> Por. cykl wykładów poświęconych twórczości Andrzeja Wróblewskiego w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie – „Andrzej Wróblewski – Z bliska / z daleka”; kurator: Éric de Chasse. Prelegenci: Jerome Bazin, Katarzyna Bojarska, Jean-François Chevrier, David Crowley, Tom McDonough, Wojciech Grzybała, Serge Guilbaut, Dorota Jarecka, Joanna Kordjak-Piotrowska, Karolina Ziębińska-Lewandowska, Ulrich Loock, Jan Michalski, Luiza Nader, Sarah Rich, Anda Rottenberg, Łukasz Ronduda, Magdalena Ziółkowska.

<sup>3</sup> Por. J. MICHALSKI: *Chłopiec na żółtym tle*. Kraków 2009; K. SZUMLEWICZ: *Malarstwo A. Wróblewskiego z punktu widzenia ciała*. Dostępne w Internecie: <http://lewica.pl/?id=13593> [data dostępu: 27.11.2017].

<sup>4</sup> Teoretyczne ramy odczytywania prac Andrzeja Wróblewskiego w poetyce symbolizmu zaproponował Jan Michalski. Badacz wspominał o odczytywaniu obrazów artysty w kategorii procesu. Tłumaczył, że „proces kończy ponowne odrodzenie świata [...]. Proces wiodący od katastrofy do odrodzenia – kosmiczny ruch przenikający wszystkie sfery – to treść malarstwa Wróblewskiego” (J. MICHALSKI: *Chłopiec na żółtym tle...*, s. 173–178). W symbolicznym odczytaniu prac Wróblewskiego istotne pozostawały więc: kosmiczna katastrofa, pojęcie mitu i wyobraźnia, za pomocą których artysta poszukiwał odpowiedzi na fundamentalne pytania dotyczące istnienia zła w świecie.

jak i tego, który ma odwoływać się do pamięci. Wróblewski za pomocą ciemnozielonych postaci – gestapowiec, chłopiec, matka, mąż – po pierwsze, wskazuje na niejednoznaczność związaną z odczytywaniem ich za pośrednictwem kolorów – czy odkrywają one tożsamość? Czy pomagają coś lub kogoś nazwać? Po drugie natomiast, użycie przez tego malarza określonej barwy (przykładowo ciemnozielonej czy niebieskiej) lub wprowadzenie innych jej odcieni wiąże się z czasem powstania obrazu. To rodzaj artystycznej wrażliwości, łączący się z obserwacją natury, w której, podobnie jak na obrazach Wróblewskiego, następuje przejście z widzenia do snu, z życia do śmierci, z ucieczki do trwania czy zadomowienia<sup>5</sup>.

To pozostawanie na granicy czasu jest szczególnie widoczne na *Obrazie na temat okropności wojennych*. Rok 1948, kiedy powstało wspomniane dzieło, to dla Wróblewskiego okres transformacji artystycznej: od abstrakcjonizmu do realizmu. Według zasad tego ostatniego kierunku artysta zaczął tworzyć już w 1949 roku. W „malowaniu ryb”, co można zauważyć na omawianym tu obrazie, łączył zarówno cechy abstrakcyjne – operowanie kolorem i formą, jak i realistyczne – przedstawianie minimalistycznych scen rodzajowych, za pomocą których odbiorca miał wniknąć w prawdziwe życie. Stąd *Obraz na temat okropności wojennych* w perspektywie pozostałych prac z tego okresu namalowanych przez artystę w latach 40. i 50. tym silniej ukazuje zmiany w poetyce odbioru dzieł Wróblewskiego. W twórczości malarza to moment przedstawienia inaczej.

To krótkie wprowadzenie zarysowujące charakter prac Andrzeja Wróblewskiego pozwala zauważyć w jego malarstwie cechy poetyckie. Jedną z nich jest empatyczne spojrzenie artysty, który tworząc dzieło, postrzega świat kontekstowo, wieloperspektywicznie. Za ukazaną postacią, zwierzęciem, szkicem ukryte jest konkretne doświadczenie, konkretna chwila. Obraz jest zdarzeniem, ale i biografią/sytuacją do odczytania. Kolejna cecha to liryczność tytułów tych prac (nie wszystkie zostały nadane przez samego malarza, autorką części z nich była matka artysty, Krystyna Wróblewska), dzięki którym oglądany świat i jego fragmenty stają się bardziej czytelne, dostępne i prawdziwe.

Twórczość autora *Obrazu na temat okropności wojennych* z jednej strony pozostaje topiczna – malarz poprzez swój cykl obrazów, o których wspominałam, tworzy sztukę, która na nowo podejmuje problem relacji między człowiekiem a cierpiącym zwierzęciem. Z drugiej strony zaś pozostaje ona na tle malarstwa lat 40. i 50. wyraźnie osobna, autonomiczna. Te dwa bieguny sprawiają, że to sztuka, którą można czytać inaczej.

---

<sup>5</sup> O zmianach w widzeniu obrazu w kontekście historii sztuki i estetyki pisał m.in. G. BOEHM: *O obrazach i widzeniu. Antologia tekstów*. Red. D. KOŁACKA. Przeł. M. ŁUKASIEWICZ, A. PIECZYŃSKA-SULIK. Kraków 2014. Tu szczególnie: *Część III Widzenie i jego historia*, s. 221–275.

Jak wskazywała Katarzyna Szumlewicz, *Obraz na temat okropności wojennych* był preludeum do najślynniejszej serii dzieł Wróblewskiego *Rozstrzelania* z 1949 roku. To właśnie w nich najpełniej wyraził potrzebę empatycznego współodczuwania powojennego losu ludzi. Tego losu, który przyniósł czas niepewności, niestabilności, ale też jednocześnie nie oszczędzał w podejmowaniu życiowych i artystycznych decyzji.

Poświadcza to między innymi korespondencja malarza z Anną Porębską, żoną Mieczysława Porębskiego, krytyka i historyka sztuki. W owych listach Wróblewski zwierza się z tego, jak formuje się właściwa mu postawa idealizmu:

[...] i ja wmówiłem sobie [...] bo tak to jestem taki młody idealista, który zbawia świat własnym kosztem i nie obawiając się guzów [...]. Słucham sobie przez radio i uczę się, jak należy formułować „siły pokoju i postępu” względnie „obóz postępu i pokoju”. [Aleksander] Fadiejew powiedział, że „ja zajmuję się propagandą”. To dobrze, bo i ja też [...].

List do Anny Porębskiej, VIII 1948<sup>6</sup>

Wydzwięk tego listu, pisanego przez artystę znajdującego się wówczas między oddziaływaniami dwóch kierunków sztuki: abstrakcji i realizmu, świadczył o kształtowaniu się znaczeń (w) obrazów/ach Wróblewskiego. W tym kontekście wprowadzona przeze mnie wcześniej kategoria i inaczej może przede wszystkim odnosić się do postawy zaangażowanego politycznie, mentalnie czy tożsamościowo malarza. Dzięki tej formule udaje się zauważyć, że autor *Rozstrzelań*, po pierwsze, określa artystę osobnego, który ma świadomość upływu czasu, ale też chęć pokazywania postaci w wymiarze psychologicznym. Po drugie, i inaczej jest także świadomym gestem pozostawienia obrazu otwartym, niedomkniętym, półformalnym, jakby podatnym na nieustanne interpretacje. A narracja w obrazach Wróblewskiego zdaje się pograniczna i melancholijna, ale bywa również i zwrotna. Pozostaje częścią obrazu, tragizmu egzystencji, zawiadania o sensualności przedstawienia. Narracja w tej twórczości opiera się na konsekwentnie stosowanej poetyce powtórzeń – realistycznego uwrażliwienia i uwierzytelnienia narażonego na znikanie świata. To jednak też wciąż narracja samotnego malarza, jakby spokrewnionego z bohaterem wiersza Różewicza o „zwiastowaniu” poezji i świadomości, że świat istnieje w literaturze wtedy, kiedy może zostać zaprezentowany w całości: „poeta napełnia / pustkę słowami”<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> A. WRÓBLEWSKI: *Unikanie stanów pośrednich*. Red. M. ZIÓŁKOWSKA, W. GRZYBAŁA. Warszawa 2014, s. 176.

<sup>7</sup> T. RÓŻEWICZ: *Zwiastowanie*. „Kwartalnik Artystyczny” 2014, nr 3, s. 55.

W kontekście wybranych prac Wróblewskiego warto powrócić do opisywanej przez Louisa Marina idei przedstawienia w malarstwie. W rozdziale zatytułowanym *Na marginesach obrazu: zobaczyć głos* autor proponuje spoglądać na obrazy przez pryzmat hypotypozy, czyli ilustracyjnej demonstracji tematu. To ona właśnie przemienia opowieść bądź opis w obraz, a nawet w żywą scenę. Marin wspomina również o hypotypozie poetyckiej, która zdaje się najbliższa kulturowemu czytaniu *Obrazu na temat okropności wojennych*. Badacz powołuje się na ten koncept, kiedy przytacza fragment z utworu Nicolasa Boileau, dotyczący rozkładu mowy we śnie:

[...] Łagodność, przybita  
Na te słowa czuje, jak się w ustach język mota,  
I zmęczona mówieniem, z wysiłku utyka,  
wzdycha, wyciąga ręce, przymyka oko, zasypia<sup>8</sup>.

Hypotypozę poetycką dostrzega także w obrazach Paula Klee. Margines jego dzieł, będący częścią malarskiej reprezentacji, kształtuje język artysty<sup>9</sup>. Francuski filozof stwierdza, że to „głos ukazuje się w »mówieniu«, które pozwala widzieć”<sup>10</sup>.

Ta figura retoryczna bliska jest tym miejscom w obrazach Wróblewskiego, w których pojawiają się krzyk przemocy i cisza śmierci. Dlatego też przywoływana wcześniej kategoria inaczej, pomocna w odczytywaniu twórczości tego malarza, okazuje się także słowem lunatycznym, pośredniczącym w pracy wyobraźni, o czym zdają się mówić obrazy namalowane przed *Rybami bez głów*, należące do cyklu *Zatopione miasta*.

### 3

Z propozycją poetyckiego spojrzenia na wczesne rewolucyjne dzieła Wróblewskiego, pochodzące między innymi z cyklu *Zatopione miasta*, łączy się perspektywa podmiotu lirycznego wierszy rozmaitych autorów tworzących na przełomie lat 40. i 50. XX wieku, określona przez Edwarda Balcerzana następująco: „[...] widziałem to, co przed wybuchem wojny, dla naszych świadomości w systemie waszej i mojej kultury, było absolutnie nieprzewidywalne”<sup>11</sup>. W twórczości Wróblewskiego nieprzewidywalność zdaje się jednak paradoksem, przede

<sup>8</sup> Cyt. za: L. MARIN: *O przedstawieniu*. Gdańsk 2011, s. 395.

<sup>9</sup> Por. tamże, s. 399–407.

<sup>10</sup> Tamże, s. 395–396.

<sup>11</sup> E. BALCERZAN: *Poezja polska w latach 1939–1965*. Cz. 1. Warszawa 1984, s. 80.

wszystkim dlatego, że sam artysta poprzez swoją sztukę zdawał się uchwycić rzeczy nie do przewidzenia. Był artystą przyszłości, wyprzedzającym wielokrotnie czas, epokę, był animalistą rewolucyjnym. Twórcą, którego malarstwo definiowała obsesja powtarzania rybich historii.

Nieprzewidywalność i jednocześnie jej zaprzeczanie przez retrospektywną narrację w obrazach Wróblewskiego zapoczątkowują jednak mówienie o wizualnej metaforze i metonimii. Z perspektywy odbiorcy, interpretatora malarstwa – Mieczysława Porębskiego, pierwsze rybnie przedstawienia zdają się obrazami nieprzewidywalnymi, określanymi kategorią przypadku. Animalne reprezentacje Wróblewskiego to dzieła będące zapisem ustającego ruchu, o niepokojącej zmysłowości, przełamujące stereotyp miejsca i przestrzeni. To obrazy fabularne, posiadające ładunek eseistycznej opowieści, co wiązało się z postawą samego artysty, dążącego do zapisania sztuki, opisywania obrazu i przede wszystkim oddania autoportretu psychologicznego. Temu między innymi poświęcił Wróblewski *Pamiętnik samobójcy*<sup>12</sup>, który dziś można czytać jako notatnik do obrazów.

Pierwsze rybnie przedstawienie namalowane w *Zatopionych miastach* (*Zatopione miasto II*) należy jeszcze w pewnym sensie do porządku kosmicznego, charakterystycznego dla innej grupy dzieł Wróblewskiego, takich jak: *Treść uczuciowa rewolucji*, *Kompozycja abstrakcyjna*, *Ciała niebieskie* (*Kompozycja abstrakcyjna*) czy *Abstrakcja geometryczna*. O tym podobieństwie mogłyby świadczyć figury geometryczne: prostokąty i trójkąty, za pomocą których artysta tworzy miasto. Zdają się one reprezentować domy, budynki, jawią się jako alegoria zamieszkania. Jednocześnie to domy oddalające się od siebie, niepuste, całe niebieskie, ale zamieszkałe już i n a c z e j, jakby śmiertelnie. To obraz, w którym Wróblewski tworzy metaforę nagle odebranej pamięci, pamięci podzielonej, metaforę podwodnych oczu. Koresponduje ona z sytuacją podmiotu-ocalenka z Sebaldowskiej *Austerlitz*. Kiedy rozbiitek-ocaleniec znajduje się w wodach popotopu:

W tej jedynej chwili na tamie Vyrnwy [...] on, sprawiedliwy, wydał mi się jedynym ocalałym z powodzi, podczas gdy wszyscy inni, jego rodzice, rodzeństwo, krewni, sąsiedzi i reszta mieszkańców wsi, jak sobie wyobrażałem, pozostali tam, w podwodnej głębinie, gdzie nadal siedzą w swoich domach i chodzą po ulicach, ale nie mogą mówić i mają zbył otwarte oczy<sup>13</sup>.

W przytoczonym fragmencie szczególnie mocno wybrzmiewa ostatni wers o odebraniu ludziom głosu, języka, historii mówionej i tym silniej oddziałuje zbyteczność otwartych oczu. To momenty wielokrotnie przywoływane w opowieściach zbiorowych, narodowych, symbolicznych – w dyskursach o nieobec-

<sup>12</sup> Por. A. WRÓBLEWSKI: *Unikanie stanów pośrednich...*, s. 138–161.

<sup>13</sup> W.G. SEBALD: *Austerlitz*. Przeł. M. ŁUKASIEWICZ. Warszawa 2007, s. 65–66.

nościach, pominięciach i przemilczeniach w narracjach dwudziestowiecznych. To fraza kłopotliwa, dopełniająca eseistyczne obrazy Wróblewskiego.

Zgodnie z naturalnym procesem woda zniekształca obraz, czyni zanurzony w niej przedmiot złudnie powiększonym, zdeformowanym, podwójnie czytelnym, tymczasem obraz Wróblewskiego, na którym doszło już do zatonięcia pre-tekstowego miasta, to przedstawienie dokładne, kształtne, wyraźne i tajemniczo nieodbarwione. Wprowadzeniem do czasu tego dzieła i zapowiadanej w nim traumatycznej historii, przejawiającej się szczególnie w pobłękitnieniach wszystkiego wokół ryby-podmiotu, może stać się *Anioł historii* Paula Klee, komentowany przez Waltera Benjamina:

[...] wygląda, jak gdyby chciał się oddalić od czegoś, w co się uporczywie wpatruje. Oczy szeroko rozwarte, usta otwarte, skrzydła rozpięte [...] widzi jedną wieczną katastrofę<sup>14</sup>.

Benjaminowska katastrofa postępu wyczytana z postaci epifanijnej, niejako dziecięcego anioła, nie jest wyłącznie dramatem widzenia, ale przede wszystkim tragedią oddalenia, wciąż powtarzającego się procesu. Problem historii, przemijania i zaświadczenia pojawia się w twórczości Wróblewskiego w obrazach ludzko-sennych i zwierzęco-imaginacyjnych, utrzymanych w aurze poetyckiej hipnozy. O tym wymiarze poetyckiej autobiografii pisał Wróblewski w listach do żony – w jednym z nich wspominał:

Śniłem o wymarłym świecie, w którym ja jeden byłem żywy. Wędrowałem przez miasto, które sekunda poraziła śmiercią. [...] Śmierć noszę stale ze sobą i zmęczenie czy zmiana pogody wystarczy, żebym ją poczuł w piersiach. [...] Jedną tylko mam wiarę, absolutną i pewną, która daje mi odblask wewnętrznej pogody: po śmierci nie ma nic<sup>15</sup>.

To pierwsze zdanie listu w sposób jawny zbliża malarską perspektywę Wróblewskiego do poetyckich ocalań Jerzego Ficowskiego i Tadeusza Różewicza. Ficowski jako piewca nawiedzanego cmentarza w pierwszym wierszu z tomu *Odczytanie popiołów* wspomina o nieustannym powracaniu do miejsc pamięci, potrzebie ciągłego czuwania choćby jedynego świadka:

Nie zdołałem ocalić  
ani jednego życia

---

<sup>14</sup> W. BENJAMIN: *O pojęciu historii*. Przeł. K. KRZEMIENIOWA. W: W. BENJAMIN: *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*. Wybór i oprac. H. ORŁOWSKI. Poznań 1996, s. 418. Por. także interpretacje H. Arendt na temat powtórzenia w historii malarskiego anioła w: H. ARENDT: *Walter Benjamin 1892–1940*. Przeł. A. KOPACKI. Posłowie E. RZANNA. Gdańsk 2007.

<sup>15</sup> A. WRÓBLEWSKI: *[Kochana Żono...]*. W: *Andrzej Wróblewski nieznan*. Red. J. MICHAŁSKI. Kraków 1993, s. 216.

nie umiałem zatrzymać  
ani jednej kuli

więc krążę po cmentarzach  
których nie ma  
szukam słów  
których nie ma  
biegnę

na pomoc nie wołaną  
na spóźniony ratunek

chcę zdążyć  
choćby poniewczasie<sup>16</sup>.

Związek literacko-malarski Tadeusza Różewicza ze sztuką Andrzeja Wróblewskiego zasługuje na zdecydowanie szersze ujęcie. W tej interpretacji zwrócę jednak uwagę na problem pamięci, który łączy obu artystów. Istotne wydają się tu najnowsze próby odczytywania rybnich przedstawień Wróblewskiego w interpretacyjnej wspólnotcie z autorem *Wyjścia*. Świadczy o tym przygotowana w Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie w 2016/2017 roku ekspozycja zatytułowana „Poeta odchodzi. Tadeusz Różewicz”. Wystawie, będącej próbą stworzenia wizualnej antologii poetyckiej Różewicza, widzianego i przeczytanego wielokierunkowo: dramaturgicznie, lirycznie, eseistycznie, towarzyszyły prace malarskie. Obok dzieł Jerzego Nowosielskiego, Jerzego Tchorzewskiego pojawiły się również obrazy Wróblewskiego. Ich wybór odnoszący się do obecnej w poezji Różewicza kwestii kryzysu świata wartości wydaje się kontekstualnie nieprzypadkowy. Dzieła autora *Rozstrzelań* są bliskie wierszom „niepokojącym”. To zespolenie zdaje się zapowiadać otwierającą relacyjność: sztuk, tekstu i form.

Zaprezentowana dygresja, pełna odwołań do metafor, sensualizmu, synestezyjności i umieszczająca malarstwo Wróblewskiego w kontekście współczesnych badań nad literaturą, zwraca uwagę na potrzebę odczytywania tej sztuki *sensu largo*. To spojrzenie nie tylko przez pryzmat poezji czy form wizualnych, ale interpretowanie twórczości autora *Rozstrzelań* w kontekście najnowszych badań z kręgu ekokrytyki i *animal studies*, poszukiwanie w niej nieantropocentrycznych relacji między człowiekiem a przyrodą, odszukiwanie empatii i wpisanej w nią filozofii.

---

<sup>16</sup> J. FICOWSKI: \*\*\* *nie zdołałem*. W: TENŻE: *Odczytanie popiołów*. Sejny 2003, s. 5.



## 4

Powracając do pierwszego obrazu Wróblewskiego z cyklu prac zatytułowanych *Zatopione miasto*, można zauważyć, że to przedstawienie wielowarstwowe. Malarz niejako wyłącza je z czasu – nie sposób bowiem określić, jak długo budynki znajdują się pod wodą, od jak dawna nie ma już mieszkańców, ile czasu upłynęło od ich śmierci. Istnieje jednak przecucie wciąż trwającego dramatu – ubłęknięte domy nie zostały namalowane w jednakowej kolorystyce. Widzimy różne odcienie błękitu, w twórczości Wróblewskiego – koloru nadchodzącej śmierci. Następuje tu proces dopełniania tej barwy. Z jednej strony to przedstawianie minionej pamięci, niezaświadczonej, dokonanej, niespełnionej, z drugiej zaś – pamięci zamilkłego świata, materialnych impulsów, impresjonistycznie tragicznego obrazu. Elementem niepokojącym pozostaje kolorowa ryba umieszczona w górnej części dzieła. Wydaje się odstawać od tonowanego błękitem świata, poprzez kontrast z jej intensywnymi barwami: jasnożółtą, brunatną, czerwono-rudą, oddana zostaje tragedia powrotu do szarego świata, rzeczywistości już (po)wojennej. Wróblewski za pomocą wspomnianych kolorów, stwarzających iluzję unoszenia się ryby do góry, zaznacza proces jej śnięcia – moment wypływania na powierzchnię. Nagle pojawia się napięta relacja między granicami obrazu (góra – dół), które wbrew naturze malowania zyskują podobne znaczenie, są podwójnym obramowaniem.

Doświadczenie martwego, zatopionego świata, które artysta wyraża za pomocą niebieskiej barwy, wiąże się z granicą życia nad powierzchnią wody, przy której pojawi się śpiąca ryba. Ważna w tym kontekście pozostaje paraironiczna opowieść o kolorze, jaką Wróblewski wyjawiał Andrzejowi Wajdzie:

Kiedyś zapytałem, dlaczego umarli na jego obrazach są malowani niebieską farbą. Odpowiedział, że została mu wielka tuba błękitu. „A wiesz, jaka to wydajna farba” – zaśmiał się<sup>17</sup>.

Ironia, jaką podszyte jest kosmiczne przedstawienie Wróblewskiego, wydaje się zasłoną artysty, który pod powierzchnią obrazu kryje autentyczny i jednocześnie krytyczny gest malarski. Kolor ma skłaniać do zastanowienia, powinien rozpraszać i zniewalać odbiorcę, być barwą niepowtarzalną. To właśnie on (kolor) łączy w twórczości Wróblewskiego przedstawienia solarne, lunatyczne i animalne z katastroficzną wizją przyrody narażonej na działanie postępu<sup>18</sup>.

Problem wizji – tej z pogranicza symbolu i dosłowności – śnięcia ryb poruszony przez Wróblewskiego w *Zatopionych miastach* pojawiał się również u innych twórców tego okresu, zarówno w sztukach wizualnych, jak i w poezji.

---

<sup>17</sup> *Miał coś z proroka*. Rozmowa Jacka TOMCZUKA z Andrzejem WAJDĄ. „Newsweek. Wydanie specjalne” 2017, nr 1, s. 87.

<sup>18</sup> Por. badania Doroty Łagodzkiej w: *Ecce Animalia*. Orońsko 2014.

Warto na początku wspomnieć o twórczości Jonasza Sterna, autora *Milczenia rodzajów*, *Losu węgorky*, *Wyniszczenia*, *Kości psom odebranych*, *Ptaka*, twórcy osobnego, malarza i rekonstruktora form organicznych. Silny ładunek emocjonalny, przejawiający się w recyklingowej formie jego prac, wynikał przede wszystkim z wojennych doświadczeń artysty, przeżycia śmierci innych i w pewnym stopniu także własnej. Po zajęciu Lwowa przez Niemców Stern został zamknięty w getcie, udało mu się uniknąć rozstrzelania. Traumatyczne doświadczenie wpłynęło na charakter jego obrazów.

Nieco dłużej chciałabym zatrzymać się przy rybach szczątkach, które Stern umieścił na kilku obrazach – między innymi *Losie węgorky*, jak również *Pejzażu I*. To przedstawienia, w których ukazana została wieczna blizna zwierzęcia. Miejsca jego zranienia na ciele, zniekształcenie czy mechanizm wykorzystania. Rybie szczątki w twórczości Sterna zdają się funkcjonować na pograniczu światów: ciemnoszara, brunatna kolorystyka tła symbolizuje wodne głębiny, prehistorię miejsca i koloru zranienia, ale także czas tragiczny. Jednak gest oświetlenia fragmentów ciał zwierząt, malowanych bardzo jasnymi farbami – najczęściej w lekkiej żółci, jasnym beżu – zaburza poniekąd koncepcję ciemni czasu. Moment uświadomienia sobie śmierci wciąż trwa, w centrum doświadczenia obrazu: niepokoju swoją wielokierunkowością:

„Posługuję się formami natury” – mówił o swoim malarstwie Stern. „Kości to miliony lat ewolucji, w nich jest zawarty wymiar czasu. Wymiar czasu przez to przemawia – to jest jedna sprawa, a druga to jest to, że ja ocalał wszystkie te formy, które kiedyś były życiem od zniszczenia i przedłużam ich byt w formie obrazu”<sup>19</sup>.

Jest w obrazach Sterna jakiś ukryty zamysł – może to właśnie czułość (względem) okaleczonego, wypatroszonego ciała, wrażliwość obrazu, pisanie autobiografii, ale też i animalobiografii<sup>20</sup>.

W tym konstelacyjnym, synoptycznym czytaniu Sterna i Wróblewskiego (ale też Wróblewskiego i Sterna) w kontekście poetyki snięcia ryb pojawia się pewien rodzaj wspólnego patrzenia na zwierzę, które pozostało lub które stało się imaginacyjnie bliskie. Wyraża się to przede wszystkim w nieustającym powrocie do ich malowania.

Wróblewski w swoich obrazach wydaje się czynić jeszcze więcej niż Stern. Dzieje się tak w kolejnych ujęciach *Zatopionego miasta – Zatopione miasto (gwasz)*, *Zatopione miasto (niebieskie ryby, olej)*, oraz w *Rybie kosmicznej (1948/1949)*. Te dzieła poniekąd złudzeniowo wyzwolone z obecności ludzi w rzeczywistości

<sup>19</sup> *Ryby w rzece Heraklita*. Oprac. J. TRZUPEK, A. KNAPIK. „Dekada Literacka” 1998, nr 12, s. 6–7, 15.

<sup>20</sup> W animalobiografii autor łączy losy zwierzęcia z losami ludzi. Istotne jest to, w jaki sposób zmieniała się relacja człowieka-świadka, który nie tylko troszczył się o życie zwierzęcia, ale doświadczał też jego odejścia, zranienia, który był także obserwatorem jego cierpienia.

stają się zapowiedzią ich tragicznego losu – chodzi zwłaszcza o stosunek do zwierząt. Znana z wystawy „Andrzej Wróblewski: Recto / Verso 1948–1949, 1956–1957” formuła czytania *recto-verso*<sup>21</sup> powraca tu w pytaniu, które zdaje się organizować narrację *Czasu wyobrazonego* Marii Poprzęckiej<sup>22</sup> – kim jest odbiorca obrazu, jakie ma czy może mieć on imię? Powtarzam to pytanie przede wszystkim z jednego powodu – w przeczuciu i widzeniu odbiorcy literackiego, w przeświadczeniu, że obrazy Wróblewskiego są (ciągle) narracyjne. Ta podwójna rola człowieka niedopisanego, jeszcze wtedy, do obrazu/ów z 1948 roku zawiera się w przyjętej, domyślnej postawie człowieka przedobrazia. To może ktoś, kto okaleczył zwierzę, poranił je, zdecydował o jego wolności, ale też ktoś inny, kto unaoczniał zranienie, ktoś, kto ucztylnił ból, a kalectwo przeniósł poza wyobrażoną chwilę.

W proponowanej przeze mnie koncepcji nieprzypadkowego znaczenia losu ryb na obrazach Wróblewskiego, ryb, które zostaną przez malarza powtórzone w przedstawieniach śpiących kobiet, istotny interpretacyjnie staje się dobór kontekstów. To domysł wiersza, także w pytaniu o zakrywanie i odsłanianie socrealizmu.

W związku z tak rozumianą rolą poezji – dopełnienia obrazu – proponowałabym lekturę *Związłej uwagi o zabijaniu karpia*, utworu czeskiego poety Miroslava Holuba, poety animalnego, ptasiego i rybiego:

Bierze się tłuczek  
i nóż  
i wali się  
we właściwe miejsce, żeby nie podskakiwał,  
bo jak podskakuje, to przeszkadza i zmniejsza zarobek.  
A gapie już mrużą oczy, podziwiają ten spryt, to walnięcie,  
już prawie do  
piekarnika sięgają. Już folia gotowa leży do zawinięcia.  
I dymi się z kominów.  
Gwiazdka wygląda z okien, po ziemi blask  
ciągnie, w beczułkach się pluska.  
Takie jest prawo radości.  
Tylko sobie myślę, czy karp to właściwe zwierzę.

<sup>21</sup> *Recto-verso* – obustronne czytanie obrazów. Interpretowanie prac artysty poprzez kategorię *recto-verso* zaproponowali twórcy wystawy pt. „Andrzej Wróblewski: Recto / Verso 1948–1949, 1956–1957”, która odbyła się w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. Éric de Chasse, kurator wystawy, zwrócił uwagę na to, że wiele obrazów artysty powstało na odwrociach. Upatrywał w tym nie tylko próbę zaoszczędzenia przez malarza płócien, ale przede wszystkim doszukiwał się gestów politycznych, filozoficznych i artystycznych samego Wróblewskiego. Ta korespondencja obrazów staje się obecnie impulsem dla nowych odczytań twórczości tego artysty.

<sup>22</sup> Por. M. POPRZĘCKA: *Czas wyobrażony. O sposobach opowiadania w polskim malarstwie XIX wieku*. Warszawa 1986.

Może o wiele lepsze byłoby takie zwierzę,  
 które by – wyciągnięte – położone – przytrzymane –  
 powiodło niebieskim okiem  
 na tłuczek, na nóż, na piekarnik, na papier,  
 na gapiów i na kominy,  
 na Gwiazdkę  
 I jeszcze prędko  
 Coś powiedziało. Na przykład:  
 To są moje najlepsze dni, to są moje złote dni.  
 Albo:  
 Niebo gwieździste nade mną, prawo moralne we mnie.  
 Albo:  
 A jednak się kręci.  
 Albo choćby Alleluja!<sup>23</sup>

Holub to poeta, którego twórczość była zawsze bliska zwierzętom. Ważne jest dla mnie jednak nie tylko czytanie *Zwieszłej uwagi...*, co wydaje się najbliższe patrzeniu na obraz, ale chcę też potraktować uważność tego wiersza jako kolejny głos, kolejną literę, znak pamięci o zwierzęciu.

Autor ten pokazuje, że ryba jest zwierzęciem nieuchwytnym, wymykającym się, śliskim, a pozbawiona wody, swojego naturalnego miejsca, wciąż oddala się od ludzkiego dotyku, ale jednocześnie, jak wspomina „ja” liryczne wiersza – ryba zostaje pochwycona, zawłaszczona i konsekwentnie uprzedmiotowiona. W dodatku nawet śnięta ryba wciąż widzi, jej otwarte oko przypomina, niepokoi, drażni, dopóki nie przychodzi moment śmierci.

Holub w swoim wierszu ukazuje absurd uzasadniania zabijania zwierząt odwołaniem do tradycji. Jakby w krzywym zwierciadle pojawia się pełna ironii scena, w której oprawca woła, aby ryba jeszcze spojrzała. W ten sposób chce silniej potwierdzić sensowność jej zabijania. To rodzaj gry w opóźnienie końcowego odbioru.

Tę wielokierunkowość pokazywał również Wróblewski w kolejnym obrazie z cyklu *Zatopione miasto*. Artysta namalował na nim trzy ryby, z których każda płynie w innym kierunku – dwie karpowate, okrągłe znajdują się w górnej części, trzecia zaś wyraźnie osuwa się na dno. Jest ona (trzecia ryba) sygnałem ustającego na obrazie wolnego ruchu. Wróblewski odwraca jednak poetykę spadania, które do tej pory kojarzyło się ze znikaniem podmiotu z obrazu. W rzeczywistości kosmicznej, w czasie wyobrażonym ryba staje się podwójnie widoczna – jest jeszcze, dopóki nie dołączy do niej kolejna, osobna w spadaniu. Ten moment pozostaje w pewnym sensie pojedynczy w całym obrazie, ale to też jedyna ryba, która znajduje się na pierwszym planie, przed budynkami. Ma być ona boleśnie widoczna.

<sup>23</sup> M. HOLUB: *Zwieszła uwaga o zabijaniu karpia*. W: TENŻE: *Wiersze*. Przeł. L. ENGELKING, M. GRZEŚCZAK. Izabelin 1996, s. 49–50. Por. D. CZAJA: *Lekcje ciemności*. Wołowiec 2009.

Odwroconych zostało w tym dziele wiele porządków, jak: czas, który stał się wyłącznie momentem, przestrzeń, która stała się tylko fragmentem, i podmiot, który by istnieć, musiał zostać zwielokrotniony. Rybie obrazy Wróblewskiego, oglądane obok siebie, są więc obrazami bez precedensu. W sposobie przedstawienia i odwrócenia rybiego umierania kryje się paradoksalność artysty. Wróblewski uwalnia jeszcze obrazy od ręki człowieka, nieustannie jednak podkreślając jej dramatyczną, oksymoroniczną obecność. Te obrazy są paradoksem głosu, mowy i dotyku. To jednocześnie dzieła najbardziej ciche w jego malarstwie, martwe. To obrazy narracyjne, fabularne, esejowe i pantomimiczne. To wreszcie obrazy ciepłe, natychmiastowe, ale jednocześnie i przedwczesne. Wróblewski maluje równocześnie to, co jest powidokiem, i to, co jest jego zapowiedzią (przedwidok rozstrzelań), to, co jest dźwięczne, i to, co jak krzyk ustaje, to, co jest widoczne, i to, co zastyga jak rybia żrenica.

Ten prekursorski charakter dzieł Wróblewskiego, w perspektywie horyzontalnego czytania i oglądania, pojawia się w pytaniu o zacieranie czerwonej barwy, rezygnację z – niejako koniecznej – krwi. Artysta niemal we wszystkich rybach przedstawieniach ujawnił naturalne kolory ryb (ryba kosmiczna, ryba dziecięca, ryba kulturowa), nie w chwili, gdy zostają zabite, gdy umierają, lecz nieco wcześniej – na granicy zwierzęcej wolności, ale i w oczekiwaniu na moment, kiedy człowiek zda sobie sprawę z tego, że zadaje śmierć Innemu. Zarazem wtedy, gdy skrytobójca wciąż pozostaje niewidoczny na obrazie. Wróblewski poprzez niebieskie cykle odróżnia śmierć od umierania. Śmierć to moment, akt, umieranie zaś zdaje się trwać, być ciągłe – podkreśla to dzięki wyłączeniu z obrazu czerwonej farby, zachowaniu niebieskiego, ale też malowaniu w pobliżu własnej śmierci. W *Pamiętniku samobójcy* malarz mówił o przeczuciu i wyborze śmierci jako artystycznym dopełnieniu.

Wróblewski wiele uwagi w swoich szkicach i notatkach, a także próbach poetyckich poświęcał obserwacji obrazu. Jego zamiarem było zwrotne widzenie, wyobrażenie sobie tego, jak przedstawienie rozumie ktoś bezimienny, ktoś z innej przestrzeni, innego czasu. Wspominał o tym Andrzej Wajda, przyjaciel Wróblewskiego z lat studiów na krakowskiej ASP. Reżyser, już w momencie zapoznania się z błękitnymi obrazami artysty rozumiejący, że taka powojenna sztuka może spełnić się tylko jako dzieło osobne, postanowił te obrazy odtworzyć w filmowej ramie.

W filmie *Wszystko na sprzedaż* pojawiają się dwie sceny istotne z punktu widzenia odbiorcy powojennej sztuki. Pierwsza z nich to rozmowa Andrzeja z Beatą. Przed wejściem do galerii, w której znajdują się obrazy Wróblewskiego, główny bohater i Beata rozmawiają o trwaniu ze zmarłymi:

Beata: Wróć do mnie.

Andrzej: Jestem z tobą.

Beata: Nie, jesteś z nimi. Ze zmarłymi. To są wszystko umarli ludzie. Umarłe sprawy. Martwe obrazy<sup>24</sup>.

Druga scena, rozgrywająca się tuż po przywołanej rozmowie, przedstawia głównego bohatera przechadzającego się w galerii sztuki – w tle znajduje się jedno z *Rozstrzelań*. Te filmowe odwołania sprawiają, że błękitne obrazy są pamięcią i przeznaczeniem, niepokoją też formalnie.

Animalia Wróblewskiego wiążą się więc silnie z fabularyzacją, poetyzacją i oniryzacją jego obrazów. Moment śnienia, bliski w posłyszaniu śnięciu, pojawia się przede wszystkim w przedstawieniach kobiet. Rozdwojony język snu powraca w *Akcie*. Bohaterka zatrzymana jest w zwyczajnych czynnościach, zmęczona: siedzi na krześle pokrytym ciemnozielonym materiałem, trzyma nogi w miednicy. Spuszcza głowę, a może już śpi. Jej wizerunek został wpisany w błękitne cienie, przydające kompozycji niepokojącą tonację. Złączony kolorem ze zwierzęcymi losom i odosobnieniem.

Ta obecność zwierząt łączy się z dramatem ludzi poprzez „wysłowienie” obrazu. Wysłowienie to nie tylko odczytanie tytułu (tytułów) czy opowiedzenie przedstawienia, ale przede wszystkim posłużenie się krytyką artystyczną. Doświadczył tego Éric de Chassey, kurator wystawy „Andrzej Wróblewski: Recto / Verso...”, tuż po obejrzeniu zaledwie fragmentu tej twórczości. Krytyce artystycznej, odsłaniającej prawdę podwójnego, dwustronnego malowania Wróblewskiego, towarzyszył wówczas moment (ol)śnienia odbiorcy.

Powracając do interpretacji rybich przedstawień Wróblewskiego, ważnymi aspektami wydają się zatem język poetycki i towarzysząca mu wyobraźnia odbiorcy, wtedy, kiedy konkretyzacja obrazu dokonuje się właśnie w sferze pozamalarskiej. W taki właśnie sposób dopełniała się liryczna hipnoza artysty, jakby zaczerpnięta z malarstwa Marca Chagalla – to widzenie dobiegające z rybiego wnętrza.

Zaprezentowana tu w skrócie próba animalnego i poetyckiego odczytywania prac Andrzeja Wróblewskiego pozwala na wskazanie nowych kierunków interpretacji. W twórczości, która została zbudowana na micie i mitologii, twórczości mieszczącej się między romantycznym a klasycznym postrzeganiem świata, możliwe jest bowiem poszukiwanie śladów ekokrytycznych – obrazowego przedstawienia przyrody, narracji określających miejsce człowieka w świecie mikro- i makrokosmicznym. Tym samym możliwe jest także usytuowanie dzieła artysty w kręgu nowej humanistyki: poruszającej problem inności i wolności dzieła, podejmującej dyskusję o pamięci oraz stawiającej pytania o granicę języka i abstrakcji.

Wróblewski sprawił, że czytanie stało się błękitne<sup>25</sup>. Jego dzieła to obrazy-wiersze o stracie, to obrazy o opuszczeniu. Bo ryba nie zmartwychwstanie

<sup>24</sup> *Wszystko na sprzedaż*. Reż. i scen. A. WAJDA. Polska 1969, 86:41–89:67.

<sup>25</sup> Por. M. PASTOUREAU: *Niebieski. Historia koloru*. Przeł. M. OCHAB. Warszawa 2013.

w naszym płaczu. Najtrafniej wyraził to Sebastian Cichocki, pisząc dziecięcą biografię Wróblewskiego w *Dziewczynce z cienia*:

Wojna, którą ludzie toczą przeciw ludziom. Wróblewski zobaczył ją na własne oczy i odtąd nie mógł już spać spokojnie. Dlatego jego obrazy wydają się krzyżać albo płakać<sup>26</sup>.

## Bibliografia

- Andrzej Wróblewski nieznany. Red. J. MICHALSKI. Kraków 1993.
- ARENDT H.: *Walter Benjamin 1892–1940*. Przeł. A. KOPACKI. Posłowie E. RZANNA. Gdańsk 2007.
- BALCERZAN E.: *Poezja polska w latach 1939–1965*. Cz. 1. Warszawa 1984.
- BENJAMIN W.: *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*. Wybór i oprac. H. ORŁOWSKI. Poznań 1996.
- BOEHM G.: *O obrazach i widzeniu. Antologia tekstów*. Red. D. KOŁACKA. Przeł. M. ŁUKASIEWICZ, A. PIECZYŃSKA-SULIK. Kraków 2014.
- CZAJA D.: *Lekcje ciemności*. Wołowiec 2009.
- Ecce Animalia*. Orońsko 2014.
- FICOWSKI J.: *Odczytanie popiołów*. Sejny 2003.
- HOLUB M.: *Wiersze*. Przeł. L. ENGELKING, M. GRZEŚCZAK. Izabelin 1996.
- KARP J.: *Dziewczynka z cienia*. Warszawa 2013.
- KUCZYŃSKA-KOSCHANY K.: *Lew Szestow, Tadeusz Zieliński: dwie inkarnacje toposu Aten i Jerozolimy*. W: *Fenomen ducha Europy*. Red. D. JEWDOKIMOW, M. JĘDRASZEWSKI, M. LOBA. Poznań 2010, s. 255–268.
- MARIN L.: *O przedstawieniu*. Gdańsk 2011.
- Miał coś z proroka*. Rozmowa Jacka TOMCZUKA z Andrzejem WAJDĄ. „Newsweek. Wydanie specjalne” 2017, nr 1, s. 82–87.
- MICHALSKI J.: *Chłopiec na żółtym tle*. Kraków 2009.
- PASTOUREAU M.: *Niebieski. Historia koloru*. Przeł. M. OCHAB. Warszawa 2013.
- POPZRĘCKA M.: *Czas wyobrażony. O sposobach opowiadania w polskim malarstwie XIX wieku*. Warszawa 1986.
- RÓŻEWICZ T.: *Zwiastowanie*. „Kwartalnik Artystyczny” 2014, nr 3, s. 54–58.
- Ryby w rzece Heraklita*. Oprac. J. TRZUPEK, A. KNAPIK. „Dekada Literacka” 1998, nr 12, s. 6–7, 15.
- SEBALD W.G.: *Austerlitz*. Przeł. M. ŁUKASIEWICZ. Warszawa 2007.
- SZUMLEWICZ K.: *Malarstwo A. Wróblewskiego z punktu widzenia ciała*. Dostępne w Internecie: <http://lewica.pl/?id=13593> [data dostępu: 27.11.2017].

<sup>26</sup> J. KARP: *Dziewczynka z cienia*. Warszawa 2013 [tekst na wewnętrznej stronie okładki].

ŚLIWIAK T.: *Pojednanie*. W: T. ŚLIWIAK: *Koń maści muzycznej*. Wstęp i wybór K. PIENKOSZ. Kraków 1986, s. 86.

WRÓBLEWSKI A.: *Unikanie stanów pośrednich*. Red. M. ZIÓŁKOWSKA, W. GRZYBAŁA. Warszawa 2014.

Daria Nowicka

A Fish Falls Asleep  
Autobiographical and Animal Disquietudes in Andrzej Wróblewski's Painting

Summary

This article is an attempt to interpret the painting of Andrzej Wróblewski – the author of *Rozstrzelania* – as part of the interdisciplinary research. This is an interpretation of his painting – especially of his animal paintings – in the context of the poems of Tadeusz Różewicz, Jerzy Ficowski, and Tadeusz Śliwiak. In their poems, these authors have explored the problem of memory, the mutilation of humans and animals, but also the protection of nature and its primordial character. This combination of arts and literature can create a new methodology; it can contribute to new research on postwar painting in the context of animal studies and memory studies.

Key words: Polish poetry, postwar painting, realism, symbolism, animal studies, Andrzej Wróblewski