

# Obraz „Syn i zabita matka” Andrzeja Wróblewskiego



- Autor Andrzej Wróblewski (1927—1957)
- Czas powstania 1949
- Wymiary wysokość: 120 cm, szerokość: 70 cm
- Oznaczenie autorskie obiekt niesygnowany, na odwrocie napis: ANDRZEJ WRÓBLEWSKI. SYN I ZABITA MATKA, [...] 1949
- Numer inwentarzowy MNK-II-b-3467/I
- Muzeum [Muzeum Narodowe w Krakowie](#)
- Oddział Gmach Główny
- Tematy [wojna](#), [namalowane](#), [znane postaci](#), [śmierć](#)
- Technika [malarstwo olejne](#)
- Materiał [płótno](#)
- Data pozyskania 1989, zakup
- Prawa do obiektu Muzeum Narodowe w Krakowie, obiekt udostępniony dzięki uprzejmości Fundacji Andrzeja Wróblewskiego, [www.andrzejwroblewski.pl](http://www.andrzejwroblewski.pl)

- Prawa do wizerunków cyfrowych © wszystkie prawa zastrzeżone, MNK, obiekt udostępniony dzięki uprzejmości Fundacji Andrzeja Wróblewskiego, [www.andrzejwroblewski.pl](http://www.andrzejwroblewski.pl)
- Digitalizacja MNK, projekt iMNK
- Tagi [wojna](#), [śmierć](#), [malarstwo](#), [2D](#), [© wszystkie prawa zastrzeżone](#), [sztuka współczesna](#), [dzieciństwo](#)

Obraz ukazuje kilkuletniego chłopca obejmującego kobietę, ujętą od ramion, bez głowy. Kobieta nie żyje, choć wydaje się, że bezwładnym gestem ręki odwzajemnia pieszczotę. Artysta namalował ją sinawym błękitem i ubrał w niebieską sukienkę. W ten sposób — wykorzystując symbolikę błękitu: sferę cienia, niematerialności i transcendencji — malował wszystkie ofiary wojny, ludzi umarłych. Uogólniona, świadomie prymityzowana forma i niemal płasko kładziony kolor służą kondensacji treści i ekspresji. Wróblewski postanowił zmierzyć się z ciężarem wojennej makabry, kiedy jeszcze był studentem Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. W antywojennych obrazach, które zaczął tworzyć w roku 1949, skupił się na kilku motywach, koncentrujących się wokół śmierci. Oprócz kompozycji *Syn i zabita matka*, która ma swoje antonimiczne *pendant* w *Matce z zabitym synem* (1949), powstało kilka obrazów ukazujących parę młodych ludzi, z których jedno, malowane błękitem, nie żyje (jak na odwrocie omawianego dzieła), oraz wstrząsający cykl *Rozstrzelań I—VIII* (1949). Artysta zawarł w nim dramat okupacyjnego terroru — niepewność życia, codzienną śmierć w publicznych, doraźnych egzekucjach, w których ginęli mężczyźni, kobiety i dzieci.

Obiekt udostępniony dzięki uprzejmości Fundacji Andrzeja Wróblewskiego. [www.andrzejwroblewski.pl](http://www.andrzejwroblewski.pl)

Opracowanie: Wacława Milewska (Muzeum Narodowe w Krakowie), © wszystkie prawa zastrzeżone

[Zobacz także inne prace Andrzeja Wróblewskiego w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie](#)

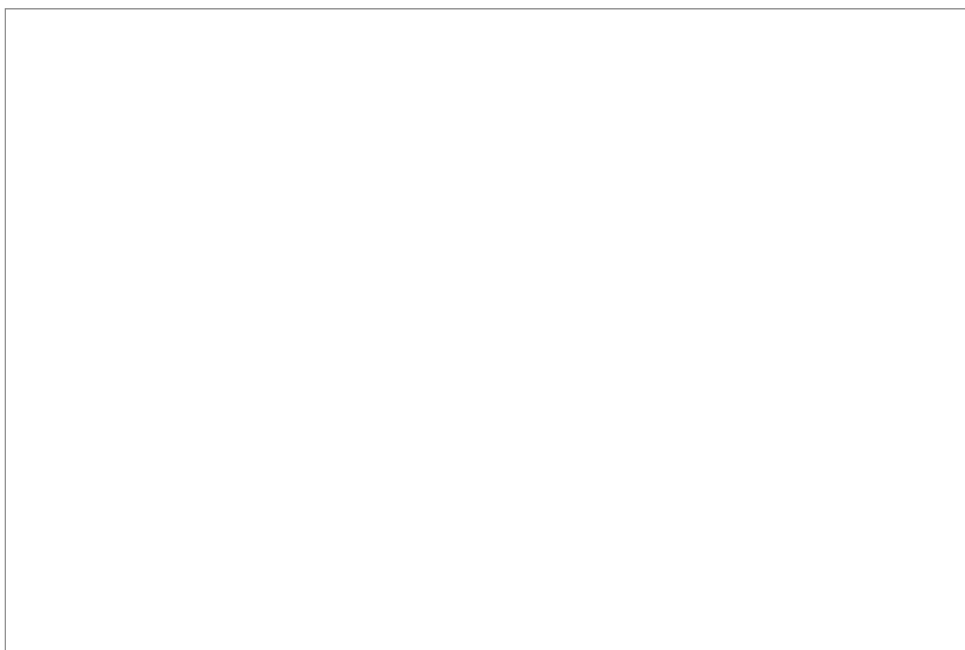
## „Dlaczego jedynymi pomnikami, jakie stawia Wróblewski ludziom, są nagrobki?”

Magdalena Ziółkowska

„Dlaczego jedynymi pomnikami, jakie stawia Wróblewski ludziom, są nagrobki?”<sup>[1]</sup>

*A czerń, E biel, I czerwień, U zieleń, O błękity,  
Tajony wasz rodowód któregoś dnia ustalę.  
Artur Rimbaud, Samogłoski<sup>[2]</sup>*

W styczniu 1948 roku dwudziestojednolatek z dorobkiem kilkudziesięciu prac i udziałem w dwóch studenckich wystawach pisał tak: „Každy malarz i naukowiec w Krakowie to mąż + prowodyr czy sekretarz + lew salonowy + ojciec domu i głowa rodziny + fachowy + twórca. Moją ambicją jest być: stary kawaler + twórca”<sup>[3]</sup>. Jego wyrazisty „samorząd wewnętrzny” oparty na dyscyplinie myślenia i postrzegania, odrzucał przeciętność, bylejąkość i kompromisy sprowadzające artystę do „automatu czynnościowego”. Niespełna trzy tygodnie wcześniej o sobie samym zanotował: „Jestem synem, Polakiem, inteligentem, wielokrotnym kolegą, przechodniem i pocieszycielem”<sup>[4]</sup>. Oto Andrzej Wróblewski (ur. 1927, Wilno – zm. 1957, Tatry) – towarzysz, obywatel, komunista, kandydat do Partii, asystent na Wydziale Malarstwa krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, odznaczony Medalem X-lecia Polski Ludowej. Historyk i krytyk sztuki, przejściowo socrealista. Mąż i ojciec.



Andrzej Wróblewski to postać wyjątkowa nie tylko dla powojennej sztuki polskiej. Próżno szukać innego przykładu artysty tak szczelnie zatrzęsniętego we własnej legendzie. Z jej precyzyjnej konstrukcji wyrwać go trudno, bo oto pojawił się ten, który dla lat 1958–1967 odegrał rolę szczególną, odrębną od losów twórców poodwilżowych oraz tych kultywujących

[*Autoportret nr 901*], praca niedatowana, akwarela, gwasz, papier, 29,5 x 41,8 cm, kolekcja prywatna, [Fundacja Andrzeja Wróblewskiego](#)

systematycznie odnawianą przez władze tradycję realizmu socjalistycznego. Wróblewski-symbol niósł na swych barkach obowiązek „łatwo spostrzegalnej tożsamości”, zbudowanej na przedstawianiu powojennych gruzów osobistym językiem „realizmu bezpośredniego”. Dla malarskich debiutantów (np. artystów grupy „Wprost”) Wróblewski to bohater pierwszoplanowy – zaangażowany ideolog, ironista i cierpki obserwator świata, konsekwentnie wystawiający na próbę nowe formuły realizmu w momencie, gdy na oficjalnych salonach uznanie krytyków zdobywają nurty bezprzedmiotowe: liryczna abstrakcja, tasyzm, informel, malarstwo materii. Przez historyków sztuki końca lat 50. i początku 60. jego twórczość uznawana była za istotne ogniwo formuły powojennej nowoczesności, choć dalekie od źródeł konstruktywistycznej awangardy, która od 2. poł. lat 60. ponownie odgrywała coraz większą rolę. Dla krytyków sztuki to bezkompromisowo oddany ideom sztuki „młody barbarzyńca”, „malarz cierpienia”, „malarski Brecht” i „spectator vitae”[5], reprezentujący krańcowe zaangażowanie. Środowiskowa alienacja, momentami pogarda, odrzucenie przyziemnego funkcjonowania w ramach społeczeństwa, w strukturze akademii, rodziny, pośród krakowskich kolegów-artystów były oczywistą ceną tej postawy. Dla przedstawicieli władz z kolei Wróblewski to ten, który na ośmiu płótnach *Rozstrzelań bez niedomówień*, językiem figuracji potrafił rozprawić się z okropnościami wojny i nazistowskim okupantem[6]. Tu stoi kat, tam jego ofiary. W szczególności to *Rozstrzelanie surrealistyczne*, (*Rozstrzelanie VIII*)[7] po wystawie w krakowskim Pałacu Sztuki w 1958 roku – na której dzieło eksponowano po raz pierwszy – nabyło status cennego obiektu w zestawie „sztuka narodowa” przeznaczonym na eksport. Dlatego też i twórczość licząca ponad 1000 dzieł wykonanych w niemal wszystkich technikach, i dopełniająca ją tragiczna biografia artysty, splotły się w legendę nośną dla przedstawicieli różnych szczebli polityki kulturalnej i środowiska artystycznego.

Jako wzorcowy socrealista Wróblewski pracował krótko, zaliczając kilkanaście ministerialnych zleceń na wielkoformatowe płótna upamiętniające historyczne rocznice, bieżące wydarzenia (śmierć Stalina, budowanie Nowej Huty), sceny dokumentujące „rozwijające się społeczeństwo socjalistyczne” i „pracę inteligencji ludowej”[8], studia i portrety takie, jak *Portret przodownika pracy* (1951). Twórczości tej towarzyszyły pojedyncze stypendia, dotacje, zgoda na wyjazd na III Światowy Festiwal Młodzieży i Studentów w Berlinie (1951), a nawet dyplom honorowy na IV Światowym Festiwalu Młodzieży w Bukareszcie w sierpniu 1953 roku[9]. Jeśli, jak zauważa Barbara Majewska, krytyczka i współuczestniczka wraz z Wróblewskim kilkutygodniowego wyjazdu do Jugosławii, „Socrealizm Wróblewskiego był dosłowny, był krańcowy – nie był przemyśleniem malarskiej wiedzy do administracyjnie narzuconego kształtu plastyki. [...] angażując się w tę żalną historię nie niszczył się [on – przyp. aut.] nieszczerością”[10], to po raz kolejny artysta docierał do krawędzi osobistej utopii. Poza nią rozpościerało się terytorium powinności, rozczarowania, twórczej i intelektualnej apatii. W



Przodownik pracy, 1945–1951, Muzeum ASP w Krakowie,  
© wszystkie prawa zastrzeżone

porównaniu do poprawnych w treści i ujęciu tematu ideowych scenek Przebindowskiego, Baracza, Łakomiaka i innych plastyków-fachowców, absolwentów pracowni malarstwa profesorów-kapistów, socrealistyczne płótna Wróblewskiego wydają się emocjonalnie wyblakłe i spustoszałe, po prostu „niezgrabne, wymęczone i obolałe”<sup>[11]</sup>.

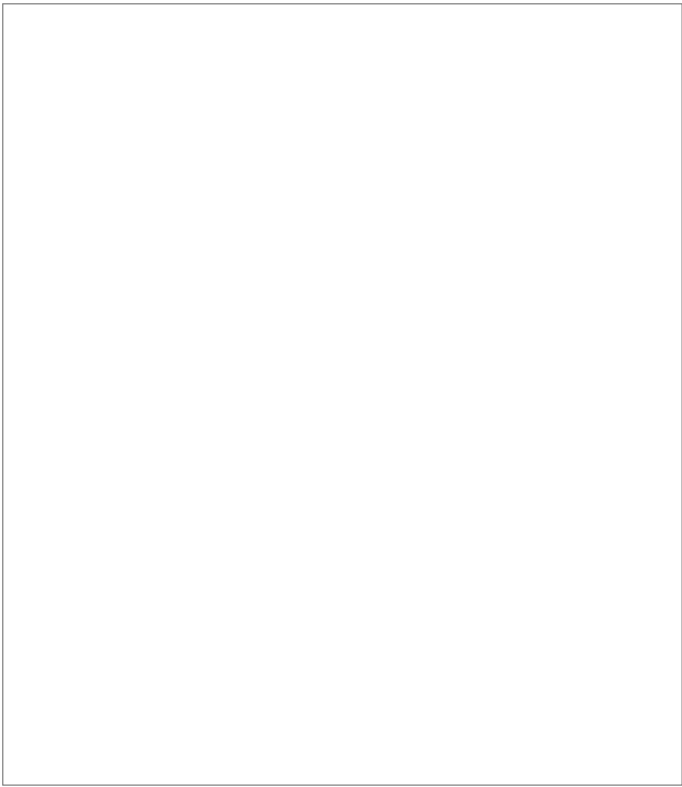
Wraz z początkiem roku 1957 na artystycznym koncie dwudziestodziewięcioletniego Andrzeja Wróblewskiego odnotowujemy: udział w 13 wystawach zbiorowych, w tym w „Wystawie Sztuki Nowoczesnej” (Kraków, 1948/1949), „Młodzież walczy o pokój” (Warszawa, 1950/1951), „Wystawie karykatury polskiej” (Warszawa, 1953) i kilku przeglądach okręgowej sceny, jedną wystawę indywidualną (tempery i tusze na papierze, Klub Związku Literatów Polskich, Warszawa, 1956) oraz prezentację (wraz z Witoldem Damasiewiczem i Włodzimierzem Kunzem) w ramach „III

Wystawy Dyskusyjnego Salonu Plastyki »Po Prostu«” (Warszawa, 1956). To na tej ostatniej Wróblewski pokazuje wielkoformatowe płótna, tempery i gwasze iluminujące nową rzeczywistość „ukrzesłowionych”, masywnych kobiet, bohaterów kolejek zastygłych w trwaniu, zawieszonych w bezczasie. Płótna malowane „surowo i nieprzetrawioną farbą”<sup>[12]</sup> – notuje w *Księdze gości* wystawy krytyk Szymon Bojko. Do tego dorobek krytyczno-literacki: około 70 własnych artykułów o sztuce, recenzji z wystaw, tekstów polemicznych i ideologicznych z prasy artystycznej i krakowskich dzienników. Szkicowniki, notatki, fotografie, drobne studia, prace dziecięce i młodzieńcze, w tym ilustracje książkowe. I najważniejsze, *œuvre* artysty liczące w przybliżeniu 150 obrazów olejnych, 1400 rysunków, gwaszy, akwareli, tuszy, 10 kartonów, 82 monotypie, 64 grafiki warsztatowe<sup>[13]</sup>. Z tego zasobu, znanego za życia artysty w stopniu mniej niż niewielkim, przez kolejne lata, podążając za imperatywem syna, by „unikać stanów pośrednich”, Krystyna Wróblewska (1904–1994), dokonała zdecydowanych wyborów, surowych „cięć” na materii jego sztuki i podejmie decyzje ingerujące w dorobek syna w stopniu dotąd nieznanym<sup>[14]</sup>.

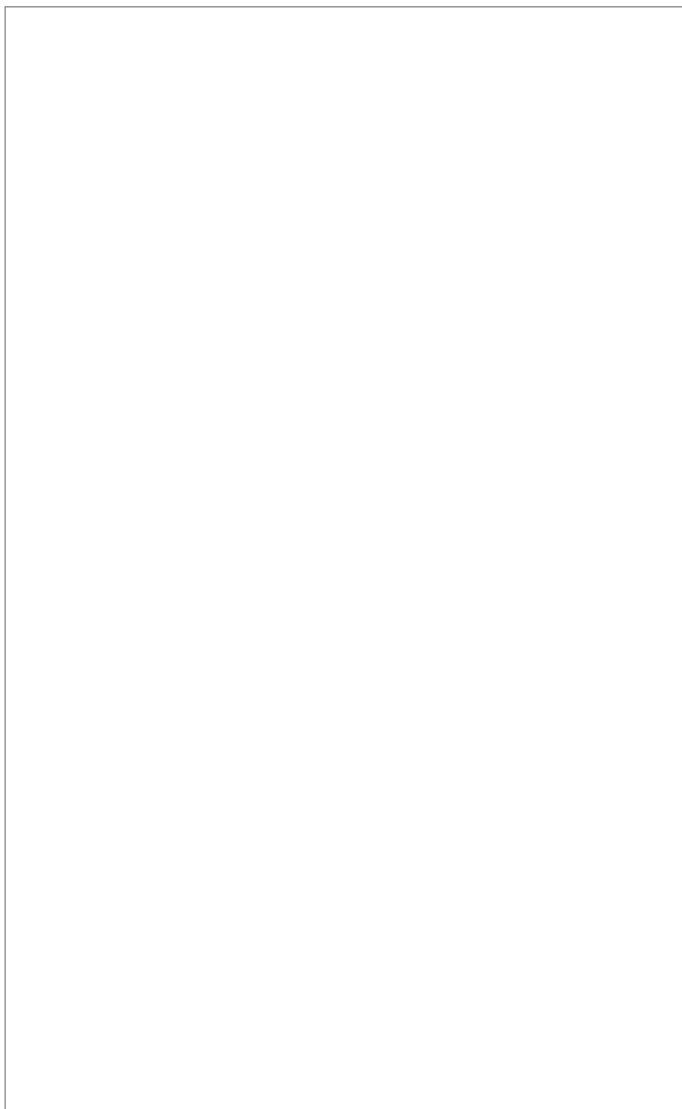
Na płótnie (*Kompozycja*), [*Rodzina*] zawarte jest malarskie *œuvre* Andrzeja Wróblewskiego. Czy to istotnie scena rodzinna we wnętrzu, rozmowa człowieczopodobnych form, rozpalająca halucynacyjna wizja-iluminacja nowego świata pełnego życiodajnej siły i energii? Może (*Kompozycja*), [*Rodzina*] to zagadka samego jasnowidza malarskiej poetyki, od pierwocin do stanu niewiadomego przez „rozprężenie wszystkich zmysłów”<sup>[15]</sup>? Do tego obrazu Wróblewski zmierzał długo. Przeobrażał kolejne formy, potęgował i doskonalił samoistne znaczenie koloru, by ostatecznie rozegrać obraz po poetycku. Jak w sonecie Rimbauda nabrzmiałym od nadmiaru znaczeń, odległych wizji, z dala od logiki rzeczywistości, nabranych nawyków i rzemieślniczej wprawy. Z lewej – „purpurowe rozkwity” czerwieni, z prawej – zieleń i „spokój, który odciska / W skórze uczonych czoł bruzda alchemii głęboka”. Gdyby miało dojść do spotkania z „alchemikiem słowa”, to jest to właśnie ten moment. Obaj na „skompromisowanie” ze światem nie pójdą. Czy Wróblewskiego „Ja chcę wyjść z siebie, przejść siebie, dokonać rzeczy niemożliwej, wypełnić zadanie niesłychane – zrealizować wizję, stworzyć obraz przekonywający bezwzględnie, zbudować go decyzjami”<sup>[16]</sup> nie jest wyznaniem jasnowidzącego?

Przez kolejnych 40 lat Krystyna Wróblewska pozostała cichą depozytariuszką i strażniczką dorobku syna, trzymając się drugiego planu, z dala od wywiadów i prasowych wypowiedzi, prowadząc własną działalność dydaktyczną na Wydziale Architektury krakowskiej Politechniki. Raz jedynie będzie uczestniczyć w projekcie wystawienniczym z własną twórczością drzeworytniczą i grafiką warsztatową syna[17]. Dziś możemy jedynie wyobrazić sobie, przed jakimi dylematami stała matka, segregując setki prac – spuściznę nierzadko anonimową, niezatytułowaną, bez dat i sygnatur, najczęściej w formacie nie większym niż 30 x 42 cm[18]. Większość z nich widziała wówczas po raz pierwszy. Każdą z prac, w tym i te nieukończone, podpisała, imitując sygnaturę artysty: „A. Wróblewski” lub „AWróblewski” z przeznaczeniem do publicznego wykorzystania. Używała schematu zastosowanego wcześniej w około 60 pracach sygnowanych i tytułowanych przez syna.

Każdemu z dzieł nadała numer, a te – jej zdaniem – najwybitniejsze i przeznaczone do późniejszych ekspozycji, zatytułowała samodzielnie, klasyfikując w zespoły tematyczne. Wprowadziła tytuły odnoszące się wprost do tego, co przedstawiała kompozycja (np. barki, statki, szoferzy, nagrobki, czaszki, głowy, krzesła, dziewczynki, dachy, miasta etc.), a w przypadku wielu podobnych tematów, różnicowała je za pomocą przydawki określającej kolor, liczebność lub atrybutów, oraz tytuły interpretujące temat pracy. Zarys ludzkiej figury zrosnięty z krzesłem, wypełniony wrzecionowatymi kształtami nazywała „człowiekiem rozdartym”, „ludźmi” lub „cieniem Hiroszimy”, choć takich określeń artysta nie używał nigdy[19]. Jej autorskie i anonimowe „dzieło” narastało na licach dzieł syna. W prawym dolnym rogu – podpis, w prawym górnym – numer identyfikacyjny, a po lewej stronie u dołu – tytuł. Odstępstwem od tej reguły były prace o mniejszym formacie lub takie, na których wprowadzenie podpisu ingerowałoby nadmiernie w kompozycję. Wówczas Krystyna Wróblewska opisywała pracę tylko numerem, zaś podpis nanosiła na odwrotnej stronie podłoża. W kompozycjach abstrakcyjnych decydowała o kierunku ich odbioru, nierzadko w sposób sprzeczny z intencją artysty[20].



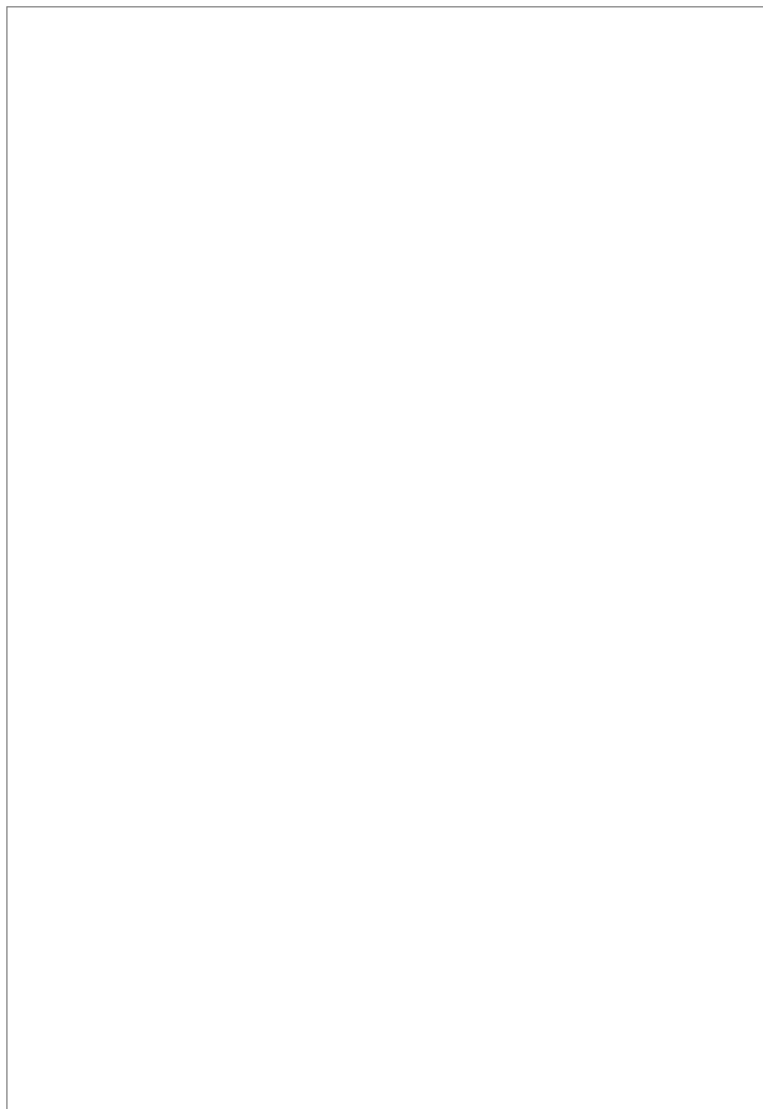
(Kompozycja), [Rodzina], praca niedatowana, olej, płótno, 150 x 131 cm, Muzeum Narodowe w Krakowie, [Fundacja Andrzeja Wróblewskiego](#)



(Abstrakcja), [Abstrakcja geometryczna], 1948, olej,  
płótno,

119 x 69 cm w świetle ramy, kolekcja prywatna,  
[Fundacja Andrzeja Wróblewskiego](#)

„Nie o nim, lecz z nim” – postuluje Mieczysław Porębski w pierwszym obszernym esejem analizującym losy twórczości Wróblewskiego – do połowy lat 60. będą to jedyne tak wnikliwe rozważania o dorobku tego „małomównego i nieskorego do wyznań [artysty – przyp. aut.], niechętnego wszelkiemu zdobnictwu i językowemu, i malarskiemu” [21]. To słowa z *Przedmowy* do katalogu „Wystawy pośmiertnej” otwartej w styczniu 1958 roku w krakowskim Pałacu Sztuki dzięki staraniom Krystyny Wróblewskiej i grupy przyjaciół tworzących komitet organizacyjny (m.in. Włodzimierz Buczek, Witold Damasiewicz, Adam Hoffmann, Jan Tarasin, Andrzej Wajda, Mieczysław Wejman). Ekspozycja, powstała w niespełna rok od śmierci artysty i prezentująca 259 jego dzieł, została przeniesiona do stołecznego Centralnego Biura Wystaw Artystycznych a, zaś jej nieco uboższa wersja pojechała do łódzkiego Ośrodka Propagandy Sztuki i do sopockiego Centralnego Biura Wystaw Artystycznych. Wróblewski został przedstawiony, i to dosłownie, od południa kraju po północ, z rozmachem i profesjonalizmem przypisanym dotychczas retrospektywom najwybitniejszych. Do skuteczności tego poziomu polityki wystawienniczej nie mogły równać ani pojedyncze płótna wysyłane przez artystę na krakowskie wystawy okręgowe, ani reprezentacja abstrakcyjnych obrazów i modeli przestrzennych na „Wystawie Sztuki Nowoczesnej” (1948), a z pewnością nie kameralny pokaz tuszy i gwaszy w stołecznym salonie. Popularności nie przynosiła Wróblewskiemu także „spóźniona donkiszoteria [...] pogarda dla »porządku społecznego«, autorytetów, wszelkiej normalnej kariery i uregulowanej pracy” [22]. Krystyna Wróblewska, ciesząc się szacunkiem licznych środowisk przedwojennej inteligencji, znajomościami i przyjaźniami pośród muzealników, otoczona legendą czasów wileńskich, wokół „sprawy syna” zebrała osoby zaangażowane i oddane.



[Kompozycja abstrakcyjna nr 1504], praca niedatowana, akwa  
gwasz, tusz,

papier, 42 x 29,5 cm, kolekcja Tate Modern, Londyn,  
[Fundacja Andrzeja Wróblewskiego](#)



Pod wieloma względami krakowska i warszawska edycje wystawy były wyjątkowe, nie tylko ze względu na użyte narzędzia wizualnego przekładu sztuki Wróblewskiego, lecz przede wszystkim z uwagi na jakość eksponowania współczesnej twórczości w państwowych placówkach. Obie prezentacje zostały zaprojektowane przez wybitnych powojennych wystawienników – Andrzeja Pawłowskiego (1925–1986) i Stanisława Zamecznika (1909–1971). W praktyce wystawienniczej Pawłowski, absolwent Wydziału Architektury Wnętrz krakowskiej Akademii, eksperymentował z użyciem światła naturalnego i sztucznego, z płaskością i przestrzennością brył, kształtów, faktur, strukturami materiałów, bogaty już w doświadczenia aranżacyjne (m.in.: wystawa „Książka polska”, Berlin 1951; wnętrza Państwowego Teatru Lalek Baniałuka, Bielsko 1953; ekspozycja działu polskiego na „Międzynarodowej Wystawie Sztuki Krajów Socjalistycznych”, Moskwa 1958). Wystawę Wróblewskiego zaprojektował jako system tematycznych ciągów, filmowych klatek lub kadrów, nieco halucynacyjnych i widmowych, intuicyjnie lub świadomie podążając za zainteresowaniami artysty filmem i fotografią. *Rozstrzelania*, debiutujące tutaj w liczbie pięciu płócien i dwóch szkiców, z wysmakowaną nonszalancją oparł o ścianę i postawił bezpośrednio na podłodze, niektóre powiesił nisko nad ziemią, z lekkością oddalając od tła. Gest ich „zdjęcia” z galeryjnej ściany i potraktowania jak przedmiotów codziennych, w prowizorkę czekających na dalszy los, wzmacniał siłą rażenia samej materialności obrazów i ich treści.



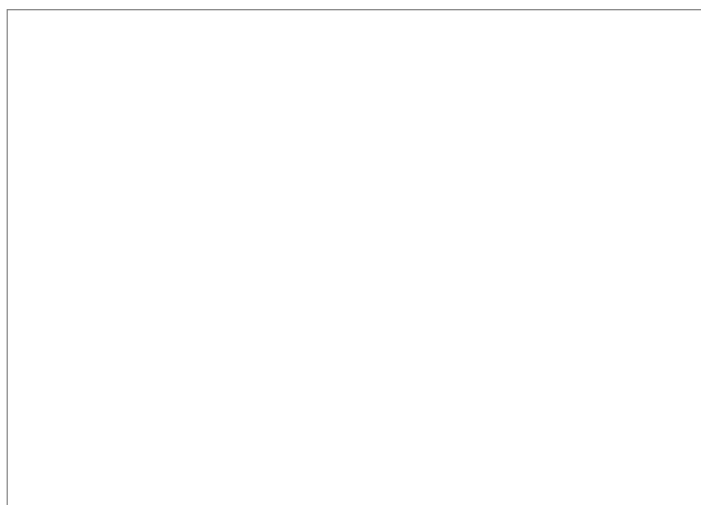
„Okropności wojny budzące przerażenie” nie zniknęły raz na zawsze ani też na chwilę. „seria z automatu / kaszle przeklina / kogo rozstrzeliwuje / ludzi czy pamięć o nich / kogo unicestwia / inspektora czy zmiętą bluzę / padają na ziemię / ręce i nogi / wysypuje się z kieszeni / obskurne zdziwienie / zdziwienie śmiercią i farbą” – pisał Julian Kornhauser w wierszu *Syn i zabita matka* [23]. Tytułową prace połączono z jej *pendant* – płótnem *Matka z zabitym dzieckiem* (oba z 1949 roku) – które jako skrzydła dla sceny w centralnej kwaterze – *Rozstrzelania z chłopczykiem*, (*Rozstrzelanie V*) – złożyły się na przejmujący tryptyk o byciu w świecie żywych i umarłych lub umarłych za życia. Niektóre przestrzenie wystawy Pawłowski rozegrał nisko – monotypie leżały na blatach-pulpitach nieco ponad ziemią, obrazy kolejek i „ukrzesłowionych” kobiet otrzymały rekwizyty – dostawione krzesła, tak by publiczność, zajmując miejsce w trwającej kolejce, mogła ponieść nastrój obrazów dalej. Wybrane elementy architektury obleczono ciemnym, delikatnym materiałem, wydobywając kontrast z jasną ścianą, a prace na papierze przypięto bezpośrednio szpilkami. Pawłowski unikał przesłon, przepierzeń, ścianek działowych, szyb, ram i innych elementów konstruujących narracyjną ścieżkę, które nie tylko nadpisywałyby kolejne wizualne konteksty, lecz przede

*Syn i zabita matka*, 1949, Muzeum Narodowe w Krakowie  
[Fundacja Andrzeja Wróblewskiego](#)

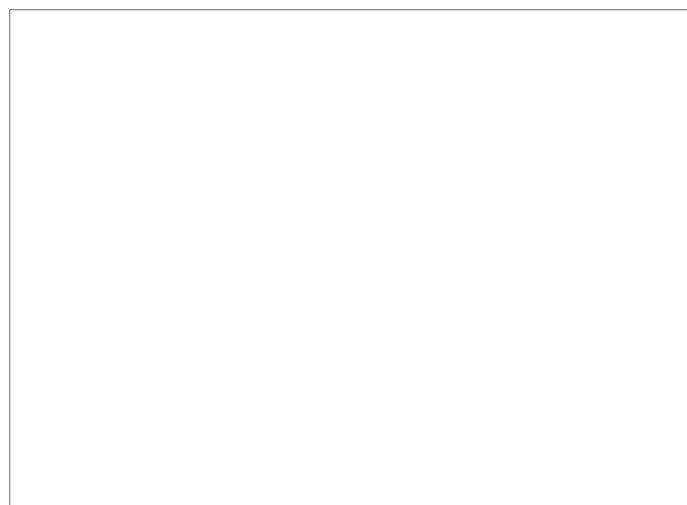
wszystkim niepotrzebnie kadrowałyby same dzieła. Wystarczyło, że opowieść ekspozycji tworzył amfiladowy układ sal Pałacu Sztuki, a w głębszej perspektywie możliwe było zobaczenie kilku planów. Co ciekawe, niemal połowa eksponowanych dzieł olejnych posiadała inną kompozycję z drugiej strony płótna, a pomimo tego żadne z nich nie zostało zaprezentowane obustronnie. Przeciwnie, „przebito”

*Likwidację getta* (1949), skazując ją na długowieczne zapomnienie, eksponując *Szofera*, (*Szofer niebieski*) (1948), który stanie się jednym z najbardziej ikonicznych obrazów w historii powojennej sztuki. Ta precyzyjna aranżacja toczyła się równoległe do procesu „kadrowania” dorobku Wróblewskiego z wątków nieprzystających zdaniem matki do pośmiertnego portretu syna-artysty. Dlatego też wśród eksponowanych 259 prac pojawił się tylko jeden obraz socrealistyczny (*Na zebraniu*, 1952). Ironiczne karykatury antykapitalistów, portrety przodowników pracy, tusze przedstawiające budowę Nowej Huty, litografie z życia studenckiego Bratniaka i wykładów marksizmu zostały zatrzęsnięte z powrotem w legendarnej szafie. Choć ujęte w inwentaryzacji opublikowanej w katalogu towarzyszącym, ani za życia matki, ani w dwóch kolejnych dekadach nie ujrzały światła dziennego. Po raz pierwszy prace socrealistyczne na papierze zostały zaprezentowane publicznie za granicą w 2010 roku, a w Polsce dwa lata później[24].

Ta heroiczna w formie i skali inwentaryzacja dorobku artysty pozwalała na identyfikację każdego dzieła i sprawne zarządzanie spuścizną, w tym m.in. logistykę wypożyczeń i prowadzenie opisów katalogowych. Dla *œuvre* tak obszernego niemożliwa byłaby identyfikacja prac o statusie „bez tytułu”, o tym samym wymiarze i wykonanych w jednej niemal technice. Zabiegi podejmowane przez Wróblewską-matkę i Wróblewską-artystkę zarazem dalekie były od obiektywizmu i naukowego dystansu w traktowaniu twórczości artysty. Pieczołowitość, drobiazgowość i determinacja, jaką w chwilach żałoby poświęciła matka opiece nad artystycznym testamentem syna, wskazuje na perspektywiczne plany, jakim te służyły. Za chwilę dzieła miały otrzymać drugie życie i „pracować” na rzecz syna-artysty – objechać mniejsze i większe retrospektywne wystawy, wejść w obręb muzealnych kolekcji jako wieloletnie depozyty lub zostać sprzedane do kolekcji prywatnych w Polsce i zagranicą. Jeżeli komukolwiek udało się nadać rozpoznawalny kształt pierwotnej twórczości Andrzeja Wróblewskiego, wyodrębniając zamknięty zbiór dostępnych treści i kierując interpretację w tym lub innym kierunku, to była to Krystyna Wróblewska.



[*Pejzaż miejski nr 416*], praca niedatowana, tusz, papier, 29,5 x 21,7 cm, kolekcja prywatna, [Fundacja Andrzeja Wróblewskiego](#)

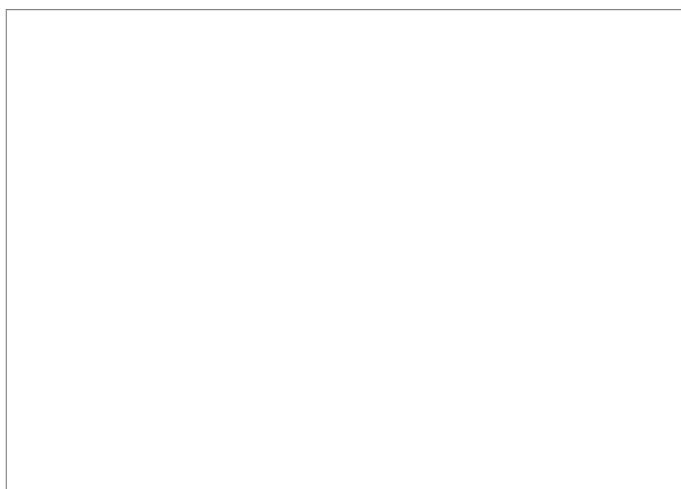


(*Jeździec i samolot*), praca niedatowana, tusz, papier, 29,8 x 41,9 cm, kolekcja prywatna, [Fundacja Andrzeja Wróblewskiego](#)

Rok 1958 zapoczątkował konsekwentną akcję wystawienniczą – poza krakowską retrospektywą, w tym tylko roku zorganizowano wspomniane jej trzy adaptacje w Warszawie, Łodzi i Sopocie. Krystyna Wróblewska opracowała zaś autorski, przenośny i poręczny zestaw kilkudziesięciu gwaszy, rysunków i prac graficznych oparty na wyborze dzieł z lat 1956–1957, podróżujący do mniejszych ośrodków, takich jak: Katowice (1958), Nowa Huta (1958), Toruń (1958), Olsztyn (1962), Częstochowa (1962), Bydgoszcz (1964). Wróblewski został tu zredagowany, a może i zdegradowany, do wątków tematycznych, za pomocą których matka zatytułowała dorobek ostatnich miesięcy. Sekwencje czaszek, nagrobków, kolejek, statków, ludzi rozdartych, umieszczone na jasnym tle, w jednakowych wymiarów antyramach, bohaterowie ujednoczeni we fryz o uniwersalnej kondycji człowieka. Jednej wystawy od drugiej nie odróżnia niemal nic. „Jak wielka musiała być siła, tkwiąca w tym młodym artyście, świadczy fakt, iż właśnie w roku 1958, kiedy to przez polskie salony artystyczne przechodziła wielka fala »abstrakcji



lirycznej«, »informel«, »taszyzmu« zyskał on malarstwem w najwyższym stopniu niemodnym, malarstwem »z tezą« moralną, niemal gazetową – więcej niż sławę, stał się w opinii młodzieży artystycznej jednym z jej bohaterów” – podsumowuje po kilku latach krytyk Andrzej Osęka[25]. I są to słowa niezwykle trafne.



[*Wiosna na ASP III*], praca niedatowana, akwarela, gwasz, papier, 29,3 x 41,6 cm, kolekcja Wawrzyńca Brzozowskiego, [Fundacja Andrzeja Wróblewskiego](#)

Od 1959 roku płótna Wróblewskiego w niespełną dekadę objechały przeglądy polskiej sztuki organizowane przez dyrektorów najważniejszych muzeów: Stanisława Lorentza i Ryszarda Stanisławskiego, od Genewy, Wenecji, Amsterdamu, Sztokholmu, Paryża, Oslo, Essen, Nancy po Paryż. Plany ich ekspozycji w Moskwie (1958) i Stanach Zjednoczonych (1964) nie doszły do skutku[26]. Czy inaczej potoczyłyby się losy recepcji artysty, gdyby wówczas zagościł w dwóch centrach zimnowojennej geografii? Trasa objazdowa malarstwa Wróblewskiego – choć *de facto* w pakiecie nie znalazł się ani jeden obraz olejny – wspierała regularną i konsekwentną politykę depozytowo-sprzedażową, dzięki której płótna artysty pojawiły się w najważniejszych kolekcjach muzealnych. Nieliczne prace artysty trafiały do zbiorów publicznych jeszcze za jego życia, lecz były to zakupy sporadyczne dokonywane przez Ministerstwo Kultury i Sztuki. Do pierwszych transakcji muzealnych doszło już w trakcie wystawy pośmiertnej, kiedy gwasze i tusze, m.in. (*Ukrzesłowana II*), (*Wiosna na ASP*), (*Dachy*) i monotypia (*Akt*), znalazły nowych właścicieli. Pierwszą z nich zakupili artyści Tadeusz i Barbara Brzozowscy, kolejną – profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego, ostatnią zaś – kolekcjonerzy sztuki w Pensylwanii w Stanach Zjednoczonych[27]. Wbrew opinii Jana Michalskiego[28], 15 maja 1958 roku Muzeum Narodowe w Krakowie dokonało pierwszego i jednego z największych kompleksowych zakupów dzieł Wróblewskiego, nabywając ponad dziesięć gwaszy, m.in.: (*Szofera z czerwonym pejzażem*), (*Pogrzeb*), (*Kitka przy oknie*), (*Szarą rybę*), i dwie monotypie: (*Rybę*) i (*Muchę*). To czas intensywnego obrotu w szczególności obrazami olejnymi. Najważniejsze płótna serii *Rozstrzelań* oraz *Poczekalnia I*, *Kolejka trwa* (1956), (*Nagrobek kobieciarza*) (1956), *Słońce i inne gwiazdy* (1948) oraz *Zakochani* (1956) trafiają do muzeów Warszawy, Poznania, Torunia i Łodzi. Równolegle w formie depozytów przekazane zostają: *Szofer*, (*Szofer niebieski*) (1961, Muzeum Narodowe, Warszawa), *Rozstrzelany*, *Rozstrzelanie z gestapowcem* i *Spacer zakochanych* (1964, Muzeum Okręgowe, Bydgoszcz), (*Krzęsta*) (1966, Muzeum Sztuki, Łódź, zakupiony do kolekcji) i *Dworzec*, (*Poczekalnia – biedni i bogaci*) (1968, Muzeum Narodowe, Warszawa). Obrazy Wróblewskiego, jeśli już trafiły za muzealne mury, to po to, by zająć znaczące miejsce w poodwilżowych prezentacjach stałych galerii sztuki współczesnej. Zdzisław Kępiński w Muzeum Narodowym w Poznaniu (1957), Juliusz Starzyński w Muzeum Narodowym w Warszawie (1958), Helena Blum w Muzeum Narodowym w Krakowie (1959), a przede wszystkim Ryszard Stanisławski w Muzeum Sztuki w Łodzi, wpisywali nowoczesność w istniejące narracje, asymilując aktualną twórczość z tą historyczną, wskazując punkty wspólne, powroty, nawiązania, ciągłość rozwoju form i treści.

Fachowość ówczesnej organizacji promocji twórczości Wróblewskiego, nawet w dzisiejszych czasach profesjonalizacji zawodu kuratora i galerzysty, międzynarodowych targów sztuki i innych narzędzi „wprowadzania” nowych nazwisk do obiegu krajowej i międzynarodowej sztuki, zasługuje na uznanie.

Równoległe do indywidualnych wystaw w kraju postać artysty staje się również częścią eksportowej narracji o osiągnięciach współczesnej sztuki polskiej, wpisującej się, co oczywiste, w oficjalną politykę kulturalną PRL-u. Wróblewski staje obok nestorów przedwojennej awangardy: Karola Hillera, Władysława Strzemińskiego, Henryka Stażewskiego, oraz rówieśników z krakowskiej i warszawskiej Akademii: Marii Jaremy, Jana Lebensztajna, Jerzego Nowosielskiego, Gabrieli Obremby. Wbrew obiegowym mitom, w końcu lat 50. pokazywano sztukę polską poza granicami kraju na stosunkowo dużą skalę, a dzięki umowom dwustronnym dotyczącym współpracy i wymiany kulturalnej, intensywnie rozwijała się wymiana artystyczna[29]. Niech świadczy o tym fakt, że i sam Wróblewski – jako malarz i krytyk sztuki zarazem – w towarzystwie krytyczki Barbary Majewskiej, redaktorki „Przeglądu Kulturalnego”, odwiedził w październiku 1956 roku Jugosławię w ramach wymiany między polską i jugosłowiańską Komisją ds. Współpracy z Zagranicą[30].

Na „Pologne 50 ans de peinture” organizowanej przez Ryszarda Stanisławskiego w Genewie i Wenecji (obie w 1959 r.) pokazano trzy płótna: *Matka i córka*, *Pranie*; *Rozstrzelanie surrealistyczne*, (*Rozstrzelanie VIII*) i *Poczekalnia II*, (*Ukrzesłowanie I*). Ostatnie z nich w tym samym roku dołączyło do *Matek*, *Antyfaszystek* i *Poczekalni I*, *Kolejka trwa* na „Poolse schilderkunst van nu” w Stedelijk Museum w Amsterdamie, przeniesionej do Kopenhagi przez Bohdana Urbanowicza, profesora warszawskiej Akademii i Stanisława Zamecznika. Dwa lata później Stanisław Lorentz wybrał *Rozstrzelanie surrealistyczne*, (*Rozstrzelanie VIII*), *Matkę i córkę*, *Pranie* i *Szofera*, (*Niebieskiego szofera*) na prestiżową „Douze peintres polonais modernes” w paryskim Musée National d’Art Moderne. Tylko pierwsze z płócien pojawiło się na „Polsk Maleri” (1961) w Nasjonalgaleriet w Oslo, przygotowanej przez Lorentza, Stanisława Fijałkowskiego i Jerzego Zanozińskiego, lecz narracja tej wystawy obejmowała kilka wieków sztuki polskiej, od zaborów, poprzez symbolizm, malarstwo batalistyczne, aż do najnowszych tendencji i nurtów. W tym samym roku w Sztokholmie, przyjaciel artysty Marek Oberländer zaprezentował trzy *Rozstrzelania: I, II, V* na „Warszawas Ghetto” w Judiska Kulturinstitutet, obok Xawerego Dunikowskiego, Jonasza Sterna, Kazimierza Osmolskiego. I kolejne wystawy: 1962/1963 Essen, 1964 Belgrad, 1967 Nancy, 1968 Kilonia, 1969 Paryż, 1970 Londyn, 1971 Rostock, 1972 Berlin, Cottbus, Frankfurt n. Odrą, Budapeszt, Bukareszt... Wraz z końcem lat 60. Krystyna Wróblewska wygasza sprzedaż i użyczenie depozytów. Ku końcowi zmierzają także wystawy indywidualne artysty podróżujące po większych i mniejszych krajowych instytucjach, choć pojedyncze płótna *Rozstrzelań* i *Poczekalnia I*, *Kolejka trwa* odwiedzają europejskie stolicy, czytelne dla publiczności przywykłej do egzekucyjnej ikonografii.

Boris Buden na pytanie o miejsce Andrzeja Wróblewskiego dziś (a właściwie o miejsce jego legendy) odpowiada, że znajduje się ono „w zawieszeniu, w »czeluści« między własnymi kulturowymi korzeniami a uniwersalnym tłumaczeniem”[31]. Zdaniem filozofa zniuansowany przekład sztuki artysty, czytanie jej w chwilowej niepamięci o „fantazmatycznej strefie kulturowej uniwersalności”, do której zmierza wielu współczesnych historyków sztuki i kuratorów, pozwoli uwolnić Wróblewskiego z niewygodnego potrzasku. Tego, w którym tkwi od kilku co najmniej dekad. Buden powtarza za Benjaminem, że choć niesie ze sobą niepowetowane straty, tłumaczenie to „[...] forma transformacji oryginału, odnowienie czegoś żywego. Jest to [...] życie po życiu, czy też »przeżycie« dzieła sztuki”[32].

Opracowanie: dr Magdalena Ziółkowska



Ten utwór jest dostępny na [licencji Creative Commons Uznanie autorstwa 3.0 Polska](https://creativecommons.org/licenses/by/3.0/pl/).

**dr Magdalena Ziółkowska** – historyczka sztuki, kuratorka, absolwentka Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego, Szkoły Nauk Społecznych w Warszawie i Curatorial Training Programme w De Appel Arts Centre w Amsterdamie (2006/2007). W 2013 roku obroniła doktorat poświęcony koncepcji Muzeum Sztuki Aktualnej we Wrocławiu i polskiemu muzealnictwu lat 60. W latach 2006–2010 gościnnie kuratorka w Van Abbemuseum w Eindhoven, gdzie zrealizowała projekty takie, jak *Notes From the Future of Art. Selected Writings of Jerzy Ludwiński* (2007) i *Andrzej Wróblewski. To the Margin and Back* (2010). Z Muzeum Sztuki w Łodzi związana w latach 2008–2014, autorka projektów, m.in.: *Art Always Has Its Consequences* (2008–2010), *Tytuł roboczy: archiwum* (2008–2009), *Sanja Ivekovic Trening czyni mistrza* (2009), *Oczy szukają głowy do zamieszkania*

(współkuratorka, 2011), *Hüseyin Bahri Alptekin. Zajścia, zdarzenia, okoliczności, przypadki, sytuacje* (współkuratorka, 2013–2014). Redaktorka antologii *Teoria Sztuki Zbigniewa Dłubaka* (Warszawa 2013) i współkuratorka wystawy *Only to melt, trustingly, without reproach* (Škuc galerija, Lublana 2013–2014). W latach 2015–2018 dyrektorka Galerii Sztuki Współczesnej „Bunkier Sztuki” w Krakowie. Od 2012 roku współfundatorka i wiceprezeska Fundacji Andrzeja Wróblewskiego, w tym współkuratorka wystawy „Andrzej Wróblewski. Patrzyć wciąż naprzód” (Muzeum Narodowe, Kraków, 2012–2013) i autorka dwujęzycznej monografii artysty *Unikanie stanów pośrednich. Andrzej Wróblewski (1927–1957)* (Warszawa 2014).

---

[1] Andrzej Wojciechowski, *Andrzej Wróblewski*, „Współczesność” 1962, nr 3, s. 12.

[2] Artur Rimbaud, *Samogłoski*, [w:] *Artur Rimbaud*, tłum. Adam Ważyk, s. 73.

[3] Andrzej Wróblewski, *[Już tyle lat...]*, [w:] *Unikanie stanów pośrednich. Andrzej Wróblewski (1927–1957)*, red. Wojciech Grzybała, Magdalena Ziółkowska, Warszawa 2014, s. 87.

[4] Tamże, s. 78.

[5] Mieczysław Porębski, *Przedmowa*, [w:] *Andrzej Wróblewski. Wystawa pośmiertna*, Pałac Sztuki, Kraków 1958, s. 5; Ignacy Witz, *Młody barbarzyńca*, „Gazeta Krakowska” 1967, nr 182, s. 5; Andrzej Osęka, *Malarski Brecht*, „Polska” 1963, nr 5, s. 8; Agnieszka Ławniczakowa, *Spectator vitae*, „Nurt” 1967, nr 7, s. 46–47.

[6] Za życia artysty tylko *Rozstrzelanie (Rozstrzelanie II, Rozstrzelanie poznańskie)* zostało eksponowane na Międzyszkolnych Popisach Państwowych Wyższych Szkół Artystycznych w Poznaniu w 1949 r.

[7] Poniższy zapis tytułu realizuje system nazewnictwa dzieł rozróżniający tytuły autorskie (zapisane jako pierwsze i bez nawiasów) od tytułów nadawanych pośmiertnie przez matkę artysty (w nawiasie okrągłym), kuratorów i badaczy (w nawiasach kwadratowych) oddzielone przecinkiem. W przypadku braku jakiegokolwiek tytułu dzieła, co ma miejsce w przypadku prac nieeksponowanych i niereprodukowanych, wówczas Fundacja Andrzeja Wróblewskiego nadaje tytuł zapisany w nawiasie kwadratowym, używając określeń z tradycji akademickiej – „martwa natura”, „kompozycja figuralna”, „Kompozycja abstrakcyjna”.

[8] Cyt. za: Andrzej Wróblewski, *Krakowskie wystawy TPSP*, „Życie Literackie”, 1951, nr 2, s. 12.

[9] Płótno *Na zebraniu* (1952) zostało wyróżnione nie tylko dyplomem honorowym Festiwalu, lecz Wróblewskiemu przyznano rok później również wyróżnienie finansowe po „IV Ogólnopolskiej Wystawie Plastyki”. Ostatecznie, dzieło zostało zakupione przez Ministerstwo Kultury i Sztuki. Obecnie praca nieodnaleziona, znana z reprodukcji w: „Żołnierz Polski” 1954, nr 23.

[10] Barbara Majewska, „*Niech bogowie się zlitują nad malarzami – albowiem bardzo tego potrzebują*”. *O sztuce Andrzeja Wróblewskiego*, „Sztandar Młodych” 1957, nr 207, s. 5.

[11] Cyt. za: Janusz Bogucki, [w:] *Andrzej Wróblewski. W 10-lecie śmierci. Referaty i głosy w dyskusji z konferencji w Rogalinie 4 maja 1967 r.*, Poznań 1971, s. 43.

[12] Szymon Bojko, *Księga gości*, cyt. za: *Unikanie stanów pośrednich...*, dz.cyt., s. 462.

[13] Podaję za liczbami wskazanymi przez matkę artysty w katalogu „Wystawy pośmiertnej”, Kraków 1958.

[14] Podobne potraktowanie spuścizny artysty znajduje historyczne pierwowzory, jednak nie znamy

przypadków, w których podpis na dziele składany przez spadkobierców byłby w rzeczy samej imitacją sygnatury artysty, a z takim przypadkiem mamy tu do czynienia. Setki rysunków Jacka Malczewskiego (1854–1929) zostały opatrzone odbiciem pieczęci z herbem Tarnawa i podpisem żony. Rysunki Wojciecha Weissa (1875–1950) ponumerowano i ostemplowano z faksymile podpisu artysty. Pieczątki z informacją „Jan Stanisławski ze spuścizny pośmiertnej” i podpisem stosowała Janina Stanisławska, wdowa po artyście.

[15] Cyt. za: Julia Hartwig, *Artur Rimbaud. Poeta przeklęty*, [w:] Artur Rimbaud, *Sezon w piekle. Iluminacje*, Warszawa 1998, s. 7.

[16] Andrzej Wróblewski, [*Już tyle lat...*], [w:] *Unikanie stanów pośrednich...*, dz.cyt., s. 85 i 86.

[17] Za życia Wróblewskiego, matka i syn kilkakrotnie pokazywali prace na tych samych wystawach zbiorowych w Krakowie i Warszawie, po raz pierwszy w listopadzie 1951 r. na „Wystawie Plastyki dla uczczenia 34. rocznicy rewolucji październikowej” w Pałacu Sztuki, na której Krystyna Wróblewska zaprezentowała drzeworyt *W kopalni*, a Andrzej Wróblewski trzy litografie: *Tow. Martyka padł na posterunku*, *Front Narodowy* i *Remilitaryzacja (zmarłychwstanie Wermachtu)*. Na przestrzeni 1958 roku w Pałacu Sztuki odbyły się dwie wystawy indywidualne – w styczniu wystawa retrospektywna Andrzeja Wróblewskiego, na której pośród 259 dzieł zabrakło drzeworytów, zaś w październiku wystawa 67 prac Krystyny Wróblewskiej, wyłącznie drzeworytniczych. Wystawa „Matka i syn”, Muzeum Śląskie, Katowice 1993.

[18] Analiza numerów wskazuje, że matka artysty w pierwszej kolejności pogrupowała prace na papierze wedle ich wielkości i po kolei opracowywała każdą z nich. Pozostaje również znaczna grupa prac pominięta przez matkę. Powodem może być fakt, że nie uznała ich za twórczość syna lub nie znalazła ich w trakcie przygotowań do wystawy.

[19] Dopiero specjalistyczne badania grafologiczne podjęte w połowie 2012 roku przez Fundację Andrzeja Wróblewskiego umożliwiły zidentyfikowanie autorskich tytułów i sygnatur. Por. Magdalena Ziółkowska, Wojciech Grzybała, *Monografia (nie)ortodoksyjna*, [w:] *Unikanie stanów pośrednich...*, dz.cyt., s. 630–679.

[20] Istnieją przypadki kompozycji abstrakcyjnych opisanych i odwróconych o 90 stopni, prawdopodobnie wbrew zamysłowi artysty, co zmieniało ich kompozycyjny sens. Przykładowo akwarelę *Człowiek-abstrakcja* Krystyna Wróblewska opisuje tak, by postać ludzka ujęta była jako stojąca, podczas gdy artysta sylwetkę człowieka ułożył horyzontalnie, wpisując w krajobraz geometrycznych figur. Po raz pierwszy praca ta została zreprodukowana zgodnie z zamysłem autora w katalogu wystawy *To the Margin and Back. Andrzej Wróblewski (1927–1957)*, ed. Magdalena Ziółkowska, Eindhoven 2010, s. 39.

[21] Mieczysław Porębski, *Przedmowa...*, dz.cyt., s. 5.

[22] Andrzej Wróblewski, *List do Krystyny Wróblewskiej*, [w:] *Unikanie stanów pośrednich...*, dz.cyt., s. 710–711.

[23] Julian Kornhauser, *Syn i zabita matka*, z tomu *Kamyk i cień*, Poznań 1996, s. 48.

[24] Wybór tuszy na papierze przedstawiających sceny z Nowej Huty i litografia *Grupa studentów* zostały po raz pierwszy zaprezentowane na międzynarodowej wystawie artysty *Andrzej Wróblewski. To the Margin and Back*, Van Abbemuseum, Eindhoven, 2010. Ponownie wraz z m.in. gwaszami (*Na wiecu; Sierp i młot; Woda w Polsce*), litografiami (*Front Narodowy; Tow. Martyka padł na posterunku*), cyklem tuszy *Żałobna wieść* – prezentowanym w 2017 roku na „documenta 14” w Kassel – prace te pokazano w Polsce po raz pierwszy na wystawie „Andrzej Wróblewski. Patrzyć wciąż naprzód”, Muzeum Narodowe, Kraków, 2012–2013.

[25] Andrzej Osęka, *Malarski Brecht*, dz.cyt.

[26] W Moskwie w grudniu 1958 roku planowano zaprezentować 11 płócien artysty. Na objazdową wystawę w Stanach Zjednoczonych przeznaczono początkowo 5, potem 3 płótna. Podaję za: odręczne notatki Krystyny Wróblewskiej, Archiwum Spadkobierców.

[27] Por. *Andrzej Wróblewski*, oprac. Aleksander Wojciechowski, Warszawa 1959, bp.

[28] „Nie sądzę, żeby [Krystyna Wróblewska – przyp. aut.] liczyła się poważnie z możliwością sprzedaży prac na papierach, prawdopodobieństwo ich sprzedaży było wówczas niewielkie”. Za: Jan Michalski, *Chłopiec na żółtym tle. Teksty o Andrzeju Wróblewskim*, Kraków 2009, s. 81–82.

[29] Por. Andrzej Szczerski, *Polska nowoczesność na eksport – Ryszard Stanisławski, Sao Paulo, Paryż i Łódź*, [w:] *Muzeum Sztuki w Łodzi. Monografia*, red. Aleksandra Jach, Katarzyna Słoboda, Joanna Sokołowska, Magdalena Ziółkowska, Łódź 2015, s. 439.

[30] Por. Branislav Dimitrijević, *Folklor, nowoczesność i śmierć – wizyta Wróblewskiego w Jugosławii*, [w:] *Unikanie stanów pośrednich...*, dz.cyt., s. 482–525.

[31] Boris Buden, *Warunki możliwości. Tłumacząc Wróblewskiego*, [w:] *Unikanie stanów pośrednich...*, dz.cyt., s. 723.

[32] Tamże.