




DARIA NOWICKA

 <http://orcid.org/0000-0002-6315-7588>

Institut Filologii Polskiej, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Słyszę was głosy zabitych – Andrzeja Wróblewskiego przypis do Louisa Aragona

Aleksander Wojciechowski w niewielkim pod względem formatu i objętości tomie Małej Encyklopedii Sztuki z przedrukowanymi pracami Andrzeja Wróblewskiego, wybitnego polskiego malarza lat 40. i 50. XX wieku, zauważał, że potencjał jego dzieł wyrażał się przede wszystkim w sposobie ukazywania wewnętrznej prawdy:

W przypadku Andrzeja Wróblewskiego trudno mówić o twórczości, w której zdecydowanie przeważałby czynnik emocjonalny czy intelektualny. Obrazy jego przepojone były po trosze i jednym, i drugim. Ale przede wszystkim były aktem wewnętrznej potrzeby powiedzenia o swojej prawdzie. Szukał jej wszędzie. W życiu jednostki i w życiu zbiorowości. Badając znaczenie obserwowanego zjawiska potrafił wdrzeć się do jego wnętrza. Notował napięcie emocji. Przeprowadzał sekcję na istotach żywych. [...] Był w tym zapamiętały, dociekliwy, demaskatorski. Należał przecież do pokolenia wyzwalającego się z trudem z koszmaru wojny, podejmującego w nowej rzeczywistości trudną dyskusję na temat podstawowych problemów moralnych i społecznych naszego czasu¹.

W przytoczonym fragmencie autor umieszcza sztukę Wróblewskiego w kontekście kilku problemów badawczych: rzetelność a naśladowanie rzeczywistości, biologizm, trauma powojenna, a także nowy język artystyczny. Dość intrygującą uwagą pozostaje określenie malowania jako przeprowadzania sekcji na żywych

¹ *Andrzej Wróblewski*. Oprac. A. WOJCIECHOWSKI. Warszawa 1979, [b.n.s.]. Mała Encyklopedia Sztuki, 55.

organizmach. Poprzez tę medykalizującą metaforę Wojciechowski chce jednak oddać istotę twórczości artysty, której on sam upatrywał w „ogłądaniu życia”². Z tą artystyczną obserwacją wiązał się jeszcze jeden aspekt poruszany przez badacza, a mianowicie antyestetyzm w obrazach Wróblewskiego, bezpośrednio łączący się ze zmieniającym się wyglądem ciała po śmierci, ciała obumierającego, lecz również ciała kalekiego, zranionego. Wróblewski w historii polskiego malarstwa, a także literatury (zwłaszcza poezji), zapisał się przede wszystkim jako autor cyklu *Rozstrzelań*, ukazującego pokawałkowane ciała ofiar oraz ludzi tuż przed egzekucją. Sposób ustawienia pod ścianą postaci-widm interpretowano jako przekroczenie przez malarza konwencji przedstawieniowej zainaugurowanej i stosowanej przez Francisca Goyę, Édouarda Maneta i Pabla Picassa³. O ile w przypadku pierwowzorów istotne było namalowanie wszystkich uczestników sceny: ofiar, sprawców, domyślnych obserwatorów, o tyle u Wróblewskiego nastąpiło zatarcie tych granic. Warto przywołać tu zwłaszcza jeden obraz artysty – *Rozstrzelany (Rozstrzelanie z gestapowcem)*, na którym widoczna jest postać ustawiona do widza plecami.

Aleksander Wojciechowski stawia ostrożną hipotezę o nieświadomym nawiązaniu malarza do prac wspomnianych europejskich twórców⁴. Tymczasem Wróblewski wielokrotnie w swoich tekstach zapisywał, jak szczególnie znaczenie miały dla niego dzieła Picassa, a zwłaszcza obecna w nich zmienność osobowości artysty. Ten emocjonalizm odległej sztuki zdawał się istotny dla młodego malarza:

Czyż Picasso, Leger, Klee, Chagall, Braque – to wszystko jest sztuka „nie ludzka”? Przecież ci malarze koncentrują całą psychikę w wyczulonym spojrzeniu, rozbudowują do maksimum życie uczuciowe, własną wolą i wysiłkiem stają się najczulszymi odbiorcami wahań, załamań i nadziei dnia dzisiejszego, obejmują sobą całą historię i wyznaczają przyszłe studia...⁵.

To fragment tekstu napisanego przez Wróblewskiego – studenta historii sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego i studenta Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie – młodego, świadomego już, teoretyka i praktyka malarstwa, który odważnie stawia tezę o roli wyobraźni w pracach przywołanych twórców. Staje się ona medium uczuciowego, emocjonalnego postrzegania życia jako artefaktu. Wydaje się, że Wróblewski nie tylko docenia ówczesną sztukę, ale też wybiera

² Tamże.

³ Por. F. Goya *Rozstrzelanie powstańców madryckich* (1814); E. Manet *Rozstrzelanie cesarza Maksymiliana* (1867); P. Picasso *Masakra na Korei* (1951).

⁴ „Wróblewski – chyba nieświadomie – nawiązał do doświadczeń Maneta i Picassa, lecz poszedł nieco dalej, rezygnując całkowicie ze stosowanego powszechnie w tej problematyce schematu: więźniowie i ich dręczyciele” (*Andrzej Wróblewski...*).

⁵ A. WRÓBLEWSKI: *Jak odczuć ludzkość sztuki abstrakcyjnej*. W: *Andrzej Wróblewski nieznanym*. Red. J. MICHAŁSKI. Kraków 1993, s. 129. Por. A. WRÓBLEWSKI: *(luźna kartka)*. W: *Andrzej Wróblewski nieznanym...*, s. 102.

ją jako tę, do której może nawiązywać⁶. Mówiąc więc o pracach samego artysty, trzeba wspomnieć o wizjach kosmogonicznych, mitycznych⁷ czy zwierzęcych⁸. W nich bowiem najpełniej realizowała się formuła sztuki poetycko-uczuciowej, wyobraźnia malarza. W późniejszym okresie swej twórczości Wróblewski będzie mierzył się jednak z o wiele trudniejszą jej formą, próbując oddać cierpienie człowieka okaleczonego w czasie wojny.

Niniejszy artykuł jest właśnie poświęcony imaginacjom wojennym Andrzeja Wróblewskiego, malarza między innymi takich obrazów, jak: *Szofer*, *Kolejka trwa*, *Czaszka zielona*, *Ukrzesłowiona* czy też cyklu *Rozstrzelań*, oraz wyobraźni Louisa Aragona, autora między innymi poematu zatytułowanego *Noc sierpniowa*.

W pierwszej części artykułu sygnalizuję znaczenie przeżycia wojennego związanego ze śmiercią ojca artysty. Mogło mieć ono istotny wpływ na kształt sztuki Andrzeja Wróblewskiego oraz na jego późniejsze decyzje życiowe czy estetyczne. W następnych częściach analizuję list malarza do Andrzeja Wajdy, w którym odwołuje się on do poematu Louisa Aragona *Noc sierpniowa*, projektując w jego kontekście wystawę wieloplastyczną. Ta krótka wzmianka o francuskim poecie inspiruje i prowokuje, by przyjrzeć się punktom wspólnym myśli obu autorów, zastanowić się zarówno nad realizacją tematu (obrazu) wojny, badaniami nad pamięcią, językiem, jak i różnicami w obydwu przekazach artystycznych.

Poprzez doświadczenie wojenne

W opracowanej przez Martę Tarabulę kronice wydarzeń z życia Wróblewskiego w latach 1927–1945 odnaleźć można zapis z 1941 roku:

Po wybuchu wojny [Andrzej Wróblewski – D.N.] kontynuuje naukę na tajnych kompletach. W roku 1941 w czasie rewizji wojsk sowieckich w mieszkaniu Wróblewskich umiera na skutek apopleksji, na oczach syna, ojciec Andrzeja⁹.

⁶ Por. zapiski Wróblewskiego o naśladownictwie z 1955 r. Artysta stawia w nich wyraźną granicę między naśladowaniem a nawiązywaniem do czegoś. O naśladownictwie zdaniem malarza należy wypowiadać się bardzo ostrożnie z uwagi na wpisane w nie sprzeczności, a także jego nadużywanie, podczas gdy nawiązywanie zdaje się słowem mniej eksploatowanym, przezornym. Por. A. WRÓBLEWSKI: *O naśladownictwie (1955)*. W: *Andrzej Wróblewski nieznany...*, s. 171–173.

⁷ Por. D. NOWICKA: *Artysta i mit. Wokół „Treści uczuciowej rewolucji” Andrzeja Wróblewskiego*. „Porównania. Czasopismo poświęcone zagadnieniom komparatystyki literackiej oraz studiom interdyscyplinarnym” 2018, T. 23, nr 2, s. 259–278.

⁸ Por. D. NOWICKA: *Zasypia ryba. Autobiograficzne i zwierzęce niepokojenia w malarstwie Andrzeja Wróblewskiego*. „Narracje o Zagładzie” 2017, nr 3, s. 217–232.

⁹ *Andrzej Wróblewski nieznany...*, s. 262. Szczególną uwagę należy zwrócić na postaci żołnierzy namalowanych przez artystę na obrazie *Rewizja – Aresztowanie*. Różnice w ich przedsta-

Ten opis rodzinnej tragedii, jakiej doznał Wróblewski, niewiele mówi o przeżyciach nastolatka. W innych przekazach czy interpretacjach te informacje o śmierci ojca powtarzają się niemal dosłownie. Zwraca się w nich przede wszystkim uwagę na postać dorastającego chłopca. W cieniu tych rozważań pozostaje cierpienie żony Bronisława, Krystyny Wróblewskiej, czy starszego brata artysty, Jerzego. Być może dzieje się tak dlatego, że to wydarzenie przywoływano wyłącznie w związku z interpretacją twórczości malarza. Niewiele też wiadomo o procesie przetwarzania tego doświadczenia¹⁰. Czy dla Wróblewskiego była to trauma dzieciństwa, czy wiązał tę sytuację z zewnętrznymi przeżyciami wojennymi, a jeśli tak, to czy sztuka stała się dla niego przestrzenią terapii, miejscem ujścia dla tłumionych uczuć¹¹?

Odpowiedzi na przedstawione pytania – abstrahując od kontekstu psychoanalitycznego – należałoby jednak szukać w dwóch przestrzeniach: w obrazach Wróblewskiego, w których malarz odwoływał się do tematyki wojennej bezpośrednio lub pośrednio (między innymi w cyklu *Rozstrzelań*, *Obrazie na temat okropności wojennych* czy *Rewizji – Aresztowaniu*), a także analizując konteksty artystyczne i poetyckie, których ślady można odnaleźć w notatkach czy w zachowanej korespondencji autora. Jednocześnie sprawdzając estetyczne pokrewieństwa wyobraźni między Wróblewskim a innymi twórcami. W artykule interesować mnie będzie zwłaszcza drugie ujęcie, za sprawą którego ujawnia się Wróblewski jako czytelnik Louisa Aragona.

Nowatorską interpretację tzw. obrazów wojennych Wróblewskiego zaproponowała Dorota Jarecka w artykule *Wewnętrzne organy kontroli*, gdzie sceptycznie odniosła się do praktyki oceniania twórczości artysty z perspektywy wojny. Autorka nie tyle odrzuca w szkicu kontekst wojenny, pokazuje raczej alternatywę dla współczesnych badań nad tym zagadnieniem:

Nie neguję możliwej interpretacji całej twórczości poprzez doświadczenia wojenne Wróblewskiego, a więc doświadczenie chłopca, który był świadkiem śmierci ojca w czasie niemieckiej rewizji, a w latach 1941–1943 świadkiem zagłady żydowskiej ludności Wilna. A jednak chciałabym zapytać o aktualność jego obrazów. Myślę, że twórczość Wróblewskiego powinna wyjść z cienia jednego dominującego doświadczenia. Można przecież argumentować, że nawet

wieniu dotyczą ubioru, mundurów, fizjonomii. W wielu przekazach o tym wileńskim zdarzeniu pojawiały się sprzeczne informacje o aresztowaniu ojca Wróblewskiego przez wojska sowieckie lub przez wojska niemieckie. Konieczna więc jest interpretacja wspomnianego obrazu z uwzględnieniem tych dwóch przekazów oraz ich wpływu na semantykę całego przedstawienia.

¹⁰ Więcej o relacji sztuki i biografii Wróblewskiego piszę w tekście: D. NOWICKA: *Art-biografie Andrzeja Wróblewskiego*. „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” (w druku).

¹¹ Szerzej problem związków między sztuką Wróblewskiego a traumą wojenną przedstawiam w referacie „Rewizja/e. Andrzeja Wróblewskiego rozpamiętywanie przeszłości”, wygłoszonym podczas ogólnopolskiej konferencji naukowej „Przeszłość (nie)miniona: trauma – przemoc – tożsamość” (7 maja 2019 r. w Katowicach). Obecnie tekst przygotowujemy do druku.

Rozstrzelania więcej mówią o aktualności roku 1949, kiedy to zostały namalowane, niż o „wojnie”. Malowane w pierwszej połowie roku, powstały przecież nie w obliczu wojny i Zagłady, ale w obliczu postępującej stalinizacji kraju. Rozumieć je można także jako reakcję na moment przejścia władzy, zwalanie jednych pomników i stawianie nowych¹².

W recepcji sztuki artyści rysują się więc dwie koncepcje interpretacyjne: Wróblewskiego jako malarza wojny, który swoimi obrazami manifestuje i zaznacza swój związek z przeszłością (obraz – historia), oraz Wróblewskiego odrzucającego wizję wojny na rzecz tworzenia własnej wersji realizmu socjalistycznego (obraz – aktualizacja). Być może jednak należałoby spojrzeć na przedstawione koncepcje raczej jako na komplementarne, a nie wykluczające się wzajemnie, choćby z uwagi na fakt, że koniec wojny był raczej procesem niż jednorazowym aktem¹³. Wobec tych dwóch trybów lektury interesująco przedstawia się relacja między Wróblewskim a Aragonem.

Aragon – rzetelny poeta świata?

W kulturze europejskiej Aragon rozpoznawany był początkowo przede wszystkim jako autor powieści surrealistycznych. W literaturze polskiej zapisał się głównie jako autor *Wieśniaka paryskiego* (1926; wyd. pol. 1971), *Dzwonów Bazylei* (1934; wyd. pol. 1947), *Pięknych dzielnic* (1936; wyd. pol. 1950) czy *Pasażerów z dylżansu* (1942; wyd. pol. 1960), przełożonych przez grono znakomitych tłumaczy, między innymi: Krystynę Dolatowską, Artura Międzyrzeckiego, Wacława Rogowicza czy Irenę Wachlowską.

Adam Ważyk, charakteryzując w *Antologii współczesnej poezji francuskiej* sylwetkę autora *Nocy sierpniowej*, zwracał szczególną uwagę na tradycję ówczesnej literatury francuskiej, a także na związek Aragona z twórczością Apollinaire’a:

Aragon rozpoczął działalność literacką jako entuzjasta Apollinaire’a i jeden z pierwszych surrealistów w poezji i prozie. W jego krótkich utworach dramatycznych z tego okresu można odnaleźć motywy niemieckiego romantyzmu i właściwe im rozwichrzenie kompozycji. Przystępując do ruchu komunistycznego, Aragon wyrzekł się orientacji surrealistycznej. [...] W latach wojny i okupacji hitlerowskiej łączył w swojej liryce motywy narodowe i miłosne. Ze względu na warunki okupacyjne często uciekał się w tych utworach do alego-

¹² D. JARECKA: *Wewnętrzne organy kontroli*. W: *Ciała zdruzgotane, ciała odporne. Afektywne lektury XX wieku*. Red. A. LIPSZYC, M. ZALESKI. Warszawa 2015, s. 129.

¹³ Por. M. ZAREMBA: *Wielka trwoga. Polska 1944–1947. Ludowa reakcja na kryzys*. Kraków 2012.

ryj [sic!]. Aragon nigdy nie był poetą cienkiej materii, zawsze dobitnie wyrażał swoje motywy uczuciowe. Dzięki lirykom wojennym uchodzi obecnie za jedyne go poetę współczesnego, który znalazł się w szerokim nurcie Ronsarda i Victora Hugo. Forma zewnętrzna wierszy Aragona jest rozmaita; uprawiając nadal nieregularny i biały wiersz, równocześnie wraca do tradycyjnych form ballady francuskiej, romancy, do strof splatanych wielokrotnymi rymami. Korzysta przy tym z doświadczeń Apollinaire'a i swoich, wzmagając wewnętrzną dynamikę regularnego wiersza. Używa nieraz bogatej ornamentyki rymów fonetycznych, składanych, lub męsko-żeńskich, w myśl własnych koncepcji rytmotwórstwa¹⁴.

Ważyk w tym krótkim szkicu tworzy listę głównych spraw okołopoetyckich, które miały bezpośrednie przełożenie na formę i charakter utworów lirycznych francuskiego autora. Dominującym tematem tej twórczości, co można wyczytać z przytoczonego fragmentu, pozostaje wojna, której doświadczenie Aragon próbuje przełożyć na język alegoryczny. Alegoria to środek poetycki szczególnie uprzywilejowany przez tego artystę¹⁵. Znaczące jest również nawiązywanie poety do romantyzmu niemieckiego, którego polskie przejawy będą widoczne także w sztuce Wróblewskiego.

Aragona nazwano jednym z rzetelnych poetów świata¹⁶. Rzetelnym, a więc „wypełniającym należycie swoje obowiązki, prawdziwym, autentycznym”, jak objaśnia ten leksem *Mały słownik języka polskiego*¹⁷. Znaczenie tego przymiotnika warto rozszerzyć jeszcze o inne konteksty literackie, na przykład o twórczość Brunona Schulza, gdzie powtarzają się sformułowania „rzetelny czas” czy „rzetelna rzeczywistość” – które z jednej strony pozostają idiomatyczne i charakterystyczne dla języka autora *Sklepów cynamonowych*, z drugiej jednak owa rzetelność podkreślana przez pisarza nie wiąże się bezpośrednio z tym, co realne czy realistyczne. Pozostawia osobną przestrzeń dla tego, co podlega wyobraźni i jej rozmaitym formom.

Gdy przedstawia się więc Wróblewskiego jako artystę prawdomównego – jak nazwie go później Jan Michalski, krytyk sztuki – interesującym problemem badawczym staje się określenie relacji między tym, co w jego sztuce mimetyczne, a tym, co wyłącznie wyobraźniowe. Jakimi narzędziami posługuje się artysta,

¹⁴ *Antologia współczesnej poezji francuskiej*. Oprac. A. WAŻYK. Warszawa 1947, s. 230.

¹⁵ Por. *Alegoria*. Red. J. ABRAMOWSKA. Gdańsk 2003; M. GŁOWIŃSKI: *Ciemne alegorie Norwida*. „Pamiętnik Literacki” 1984, R. 75, z. 3, s. 103–114.

¹⁶ Por. N. ИКМЕТ: *O Majakowskim*. W: *Majakowski*. Warszawa 1978. Tekst dostępny na stronie internetowej: http://www.eteatr.pl/pl/programy/2016_01/70089 [data dostępu: 07.04.2019]. W scenariuszu pt. „MAJAKOWSKI” wykorzystano przekłady: Leopolda Lewina, Seweryna Pollaka, Artura Sandauera, Anatola Sterna, Witolda Wandurskiego, Adama Ważyka i Wiktora Woroszyńskiego.

¹⁷ Hasło *rzetelny* w: *Mały słownik języka polskiego*. Red. S. SKORUPKA, H. AUDERSKA, Z. ŁEMPICKA. Warszawa 1969, s. 729.

aby oddać prawdę? Czy pewnym antidotum na problemy referencji miałyby się okazać twórczość surrealistyczna proponowana przez Aragona, czy jednak balansowanie między abstrakcją a realizmem jak u Wróblewskiego?

Być może właśnie poetycka rzetelność Aragona najwyraźniej przejawiała się w odwadze głoszonych przez niego poglądów, uprawianiu twórczości interwencyjnej, wypracowywaniu własnego idiomu. Prawdopodobnie właśnie te cechy charakterystyczne dla jego działalności społecznej i literackiej stawały się istotne dla Andrzeja Wróblewskiego, kiedy proponował jako motto wystawy wielopłastycznej fragment poematu Aragona *Noc sierpniowa*. Lektura tego utworu, który chciałabym omówić dalej i który będzie stanowił interpretacyjną oś mojego artykułu, pozwoli w pewnym stopniu dostrzec miejsca wspólne, podobieństwa imaginacji wojennych obu artystów.

Twórczość Aragona nie jest jednorodna, to raczej polifonia: autor to przede wszystkim obserwator świata paryskich ulic, swoisty spacerowicz przemierzający się między Sainte-Marthe a Villeneuve, poeta ogrodów uwielbiający bzy i róże. To także poeta miejsc mrocznych, ciemnych, poranionych, zamieszkałych przez ludzi okaleczonych cieleśnie, psychicznie, bywalec miejsc widmowych. Ta sfera przestrzennych oddziaływań przekładała się na formę jego tekstów – stosowanie przez niego rozbudowanych metafor, innym razem nadawanie utworowi charakteru eseistycznego, stylizowanie go na język ulicy, co próbował przekazać w swych tłumaczeniach wierszy Jerzy Lisowski:

Bukiety pierwszych dni flandryjskich bzów dorodnych
Śmierć rozwoziła róż na twarzach słodkich cieni
I wy odwrotu kwiaty pąki róż łagodnych
Jak pożar oddalony róż Andegawenii¹⁸.

Przeszedłem tam i z powrotem Europę
I taszczyłem w moich kuferkach
Parę książek okrytych płomieniem
Zdobytych na Quai de Jemmapes
Jak to głosił napis na okładkach¹⁹

Pod koniec lat 20. XX wieku Aragon pozostawał twórcą surrealistycznym, upatrującym w tym ruchu możliwości kształtowania bliskiej mu poezji francuskiej. Zmianę przyniosły lata 30. XX wieku, kiedy to zmodyfikował charakter i formę swojej twórczości. Od tego momentu stał się pisarzem głoszącym idee postępu²⁰.

¹⁸ L. ARAGON: *Bzy i róże*. W: *Antologia poezji francuskiej. Anthologie de la poésie française. T. 4: Od Rimbauda do naszych dni*. Wybór J. LISOWSKI. Warszawa 2006, s. 519.

¹⁹ L. ARAGON: *O stary kontynencie (fragment)*. W: *Antologia poezji francuskiej...*, s. 523, 525.

²⁰ E. OPAŁKA, K. ZYCHOWICZ: *Czerwona materia. Nadia Léger*. Łódź 2018, s. 5. Dostępne w Internecie: <https://msl.org.pl/wydarzeniams/wystawy-archiwalne/czerwona-materia-nadia-le>

Działalność Aragona miała być reakcją na przemiany dokonujące się w tamtejszym społeczeństwie, ale też była formą określenia własnej, kontrowersyjnej tożsamości, ustalenia na nowo swojej roli jako poety.

Aragona, poza wyborem Ważyka, polskiemu czytelnikowi przybliżyła *Antologia poezji francuskiej...*, a dokładniej jej czwarty tom pod redakcją Jerzego Lisowskiego – wybitnego tłumacza poezji francuskiej, w tym również wierszy Aragona właśnie. W zbiorze znalazły się materiały gromadzone przez krytyka przez wiele lat działalności. W krótkiej notatce wskazywał Lisowski, jak przeobrażał się przez lata jego odbiór twórczości wybranych poetów francuskich, także Aragona:

Jak się zmieniła moja percepcja tego tomu dziś, po dwudziestu latach od pierwszego szkicu.

Wielkie bloki pozostają niezmienione – Rimbaud, Apollinaire. [...] Pozycję swoją utrzymują wciąż Ponge, Supervielle, Michaux; słabnie mi Jouve, Audiberti, Aragon²¹.

Enigmatyczna pozostaje fraza tłumacza o „słabnięciu mu Aragona”. Dziś już trudno rozstrzygnąć, czy Lisowski zaznaczał w ten sposób kwestię wyczerpania się ówczesnej literatury francuskiej, czy może miał na myśli dezaktualizację problemów pokolenia Aragona, czy była to wyłącznie sprawa jego indywidualnej wrażliwości lekturowej?

Mówiąc o przemianach, nie tylko tych recepcyjnych, trzeba też wspomnieć o wewnętrznym przeobrażeniu, jakie dokonało się w twórczości Aragona. Od lat 30. autor starał się realizować ideę sztuki zaangażowanej – działając początkowo na rzecz mieszczan, a potem ruchu robotniczego. Taka koncepcja czynnego artysty pozostawała również bliska Wróblewskiemu jako twórcy redefiniującemu pojęcie socjalizmu. Malarzowi nie zależało bowiem na bezpośrednim wprowadzaniu polityki do sztuki. Realizm był dla niego pewną formą tożsamości, w której próbował wyrazić swoje poszukiwania, odkrywanie i nieustanne dekonstruowanie własnej osobowości po zakończeniu wojny.

Wojciech Szymański w artykule *Kwadratowe koło: Andrzej Wróblewski i nowoczesny realizm socjalistyczny*, zamieszczonym w zbiorze *Socrealizmy i modernizacje*, zwrócił uwagę, za Hanną Gosk, na jeszcze jeden aspekt tego pojęcia u Wróblewskiego. Badaczka zauważała, że po wojnie „realizm musiał

ger,2576.html [data dostępu: 07.04.2019]: „W 1937 roku we Francji doszło do sporu o realizm, zainicjowanego przez dawnego surrealistę Louisa Aragona. Francuski powieściopisarz i poeta występował przeciwko tezie, jakoby realizmu socjalistycznego i jego radzieckiej teorii nie dało się zaszcześcić na gruncie francuskim. Chciał korzystać z recepty Stalina i Andrieja Żdanowa, według których sztuka powinna być socjalistyczna w treści i narodowa w formie. Dowodził też, że realizm jest częścią francuskiej tradycji”.

²¹ *Antologia poezji francuskiej...*, s. 5.

być rozumiany jako forma terapii [...]”²². Tak pojmowany realizm zmusza do zastanowienia się nad kategorią powtórzenia, rewizji w twórczości Wróblewskiego, dostrzeżenia, że powiązanie jego sztuki z rzeczywistością socjalistyczną być może było formą przepracowywania problemów psychicznych, do czego jednak należałoby odnieść się w osobnym szkicu, przy użyciu innych narzędzi interpretacyjnych.

Wobec zaprezentowanych rozważań, a także związków Wróblewskiego z polityką, warto przywołać kontekstowo Światowy Kongres Intelektualistów w Obronie Pokoju, który odbył się w 1948 roku we Wrocławiu. Wzięli w nim udział przedstawiciele czterdziestu sześciu państw, w tym Polski (między innymi: Xawery Dunikowski, Eugeniusz Eibisch, Leon Kruczkowski, Zofia Nałkowska, Jan Parandowski, Antoni Słonimski, Julian Tuwim, Jerzy Zawieyski). Obecny był również Pablo Picasso, który stał się w Polsce swoistą figurą pamięci o tym zjeździe. Główną ideą spotkania miało być zainicjowanie w gronie przedstawicieli różnych dziedzin i profesji krytyki formującego się po zakończeniu drugiej wojny światowej podziału na dwa bloki polityczne. W rzeczywistości jednak cel zjazdu był propagandowy – nowym władzom Polski zależało na przedstawieniu krajów bloku wschodniego jako propagatorów pokoju. W „Dzienniku Polskim” z 25 sierpnia 1948 roku zamieszczono kilka sylwetek uczestników wspomnianego wrocławskiego kongresu, o Aragonie pisano zaś następująco:

[...] rzuca się w wir pracy społecznej – jest kolejno redaktorem dzienników „Commune”, „Humanite” i „Ce Soir”. Pisze powieść *Dzwony Bazylei* oraz *Piękne Dzielnice*, za które otrzymuje w r. 1930 nagrodę literacką Renaudot. Powstały w tym czasie tom poezji *Hurra Ural* jest entuzjastyczną oceną przemysłowych osiągnięć Związku Radzieckiego. W czasie okupacji hitlerowskiej bierze czynny udział w Ruchu Oporu, nie zaprzestając działalności literackiej²³.

W 1950 roku ukazała się natomiast publikacja *Pisarze w walce o pokój*, gdzie przedrukowano tekst Aragona zatytułowany *Kongres w Bazylei*. Autor pisał w nim tak:

Wojna... wojna się gotuje. Jest u progu. „Wzywam żywych, opłakuję umarłych i druzgocę pioruny!”
Niestety, daremne zaklinanie. Pioruny nie będą zdruzgotane. Żywi... Lecz któż może się jeszcze stroić w tę cudną nazwę w takiej godzinie? Gdy wszystko jest takie niepewne i gdy jak drobnostkę z żywego fabrykują ci umarłego²⁴.

²² H. Gosk: *W kręgu „Kuźnicy”. Dyskusje krytycznoliterackie lat 1945–1948*. Warszawa 1985, s. 168, cyt. za: W. SZYMAŃSKI: *Kwadratowe koło: Andrzej Wróblewski i nowoczesny realizm socjalistyczny*. W: *Socrealizmy i modernizacje*. Red. A. SUMOROK, T. ZAŁUSKI. Łódź 2017, s. 276.

²³ „Dziennik Polski” z 25 sierpnia 1948 r., s. 1.

²⁴ *Pisarze w walce o pokój. Antologia*. Oprac. Dział Literatury Polskiej. Warszawa 1950, s. 19.

Z przytoczonych fragmentów, pochodzących z różnych źródeł literackich i publicystycznych, wyłania się spójny wizerunek poety upatrującego w sztuce narzędzia służącego walce nie tylko politycznej, ale przede wszystkim walce o pokój. Wyraża to również Aragon w swoich utworach, które warto przeczytać jako możliwe transakcentacje wojenne.

Słyszę was głosy zabitych...

Uobecnienie Aragona w sztuce Wróblewskiego nie dokonało się w sposób bezpośredni. Było raczej gestem pogranicznym, półprywatnym. W liście do Andrzeja Wajdy, w którym autor *Rozstrzelań* kreślił plan zorganizowania wystawy wieloplastycznej, ideę powstania nowej grupy artystycznej, wskazał na motto z wiersza Louisa Aragona: „Słyszę was głosy zabitych”, mające patronować koncepcji całego projektu:

Andrzeju Mój!

Otóż wymyśliłem rzeczy, które są dość ryzykowne ale rokują wspaniałe możliwości:

1. Ustalić termin wystawy WIELOPLASTYCZNEJ.

Termin na wskroś oryginalny, zawiera w sobie zarówno plastykę jak i wielość rzeczywistości.

Może być doskonale eksponowany za granicą:

niem.: Die vieleplastische Ausstellung

franc.: Exposition beaucoup – plastique

włoski: Esposizione dalle multi plastici

czeski: ?

rosyjski: Wystawka raznogo stroja

[...].

2. Pierwsza z wielu wystaw ma za motto wiersz Aragona „Słyszę was głosy zabitych” i ukazuje odpowiedzialność jaką ponosimy wobec tych wszystkich, którzy zginęli lub skapcianieli w imię socjalizmu. [...]

Załączam Ci odpis poematu. W związku z nim wystawa wygląda jasno, 1-a sala: nasi umarli, umęczeni bohaterowie; c.d. sal: ci sami ludzie jako świadkowie różnych kartek z encyklopedii naszego życia. Finał (finale transcendentale): znowu ci sami jako ludzie z bajki. Oczywiście postaci niehistoryczne, raczej autobiograficzne.

Wszystko to zresztą projekt niezobowiązujący.

W ogóle nie przejmujemy się, bo świat i tak jest obrzydliwy – Andrzej²⁵

²⁵ Cyt. za: A. BORUCKI: *Własna wojna Andrzeja Wróblewskiego 1927–1957*. „Akcent” 1987, nr 1, s. 142–143.

Pod przytoczonym fragmentem Andrzej Borucki zapisał jeszcze, że w dołączonym do listu poemacie, fragmencie *Nocy sierpniowej* w tłumaczeniu Mieczysława Jastruna, Wróblewski podkreślił trzy ostatnie wersy.

Wiersz Aragona w przekładzie na język polski został opublikowany między innymi 16 października 1949 roku w „Panoramie. Dodatku niedzielnym do Dziennika Łódzkiego”; obok umieszczono krótki życiorys artysty, koncentrując się w nim na fakcie odebrania Aragonowi praw obywatelskich. Ten sam utwór francuskiego poety przedrukowano również w przywoływanej antologii tekstów i przemówień publicystycznych *Pisarze w walce o pokój*. Przypuszcza się zaś, że list Wróblewskiego do Wajdy powstał pod koniec sierpnia lub na początku września 1955 roku. W całości liryk Aragona brzmi następująco:

Słyszę was głosy zabitych. Przychodźcie
 W godzinie w której licytują zemstę.
 Przychodźcie dopominać się o swój dług Trwożcie się, że zapomnę
 O waszym prawie do ziarna dojrzewającego do sierpnia pełnego chwały
 Trwożcie się że zapomnę o moi przyjaciele o cenie zapłaconej
 I o glebie zroszonej waszą krwią ofiarną
 I o odmowie która użyźniała tę ziemię zamętu
 O zwątpieniu omdlałym u waszych nóg o ciężarze waszego żelaza na
niewiarygodnych bruzdach
 O waszych ustach ze słońca na milczeniu nakazanym
 O przerwie strachu w krokach waszych słów
 Waszych ostatnich wyrazów ozdobionych powagą śmierci
 Boicie się że zapomnę doszczętnie o tym co mnie wiąże
 Z wami o tym co mnie wiąże z waszą przelaną krwią
 Boicie się szczęścia tych którzy przeżyją i ich głupoty
 Nieba złagodniałego bez przyczyny nad nieuprzętniętym domem
 I ludu zadowolonego z nowych posągów
 Gdyby i wasze posągi na próżno zastąpiły fałszywych bogów
 Słyszę was głosy zabitych

Wy w których wierzyłem
 Nie zapomniałem o tobie zginaczu żelaza
 Który umiałeś jednym słowem narzucić posłuch całej ulicy
 Ani tym bardziej o tobie zniesławiony który niosłeś przez życie
 Swe czyste oczy oczy zwrotniczego w chwili zbliżania się pociągu
 Ani o tobie rudowłosej filozofie
 Ani o tobie posiwiałeś przedwcześnie dlatego że pogardzałeś odpoczynkiem
 Ani nie zapomniałem o tym który śpiewał jak łabędź
 I był podobny do księcia ulepionego z gliny Fenicji

Po dziś dzień od wieków starożytnych nie rozwiązano tajemnic jego finezji
 Czy potrafię kiedyś umrzeć tak jak wy lecz to wszystko

Ma sens tylko dla was i dla mnie towarzysze mojej wojny dla mnie polegli
w drodze²⁶

Okoliczności powołania się Wróblewskiego na wiersz Aragona pozwalają spojrzeć na gest artysty w ujęciu szerszym, nie dotyczącym tylko jego malarstwa. Z listu autora *Nieba nad górami* do Wajdy wynika bowiem, że poeta patronuje wyłącznie jednemu wątkowi – kwestii artystycznych odniesień do problemu odpowiedzialności świadków wojny. Wróblewski nie tyle więc ma tu na myśli zespolenie z własną twórczością, ile chodzi mu o szersze, kuratorskie spojrzenie na sztukę.

Już na początku lektury warto zwrócić uwagę na sam tytuł poematu – *Noc sierpniowa*. Przywodzi on na myśl zwłaszcza noc św. Bartłomieja i związane z nią cierpienie, jakie stało się doświadczeniem francuskich ewangelików. Być może jednak Aragon traktuje tamte zdarzenia jako emblemat wszechobecnej wojny, wojny, która nie może zakończyć się w jego pamięci. Stąd właśnie nieustająca noc sierpniowa – metafora uaktualniająca obawy przed powrotem zła. Poezja staje się zaś przestrzenią historycznych powtórzeń. Nie bez znaczenia jest tu również metafora nocy, uruchamiająca w podmiocie lirycznym doświadczenia graniczne. To w nocy słyszy głosy umarłych, nawiedzają go cienie tych, którzy odeszli, prowadzi z nimi wyimaginowaną rozmowę, zaprzecza zapomnieniu.

Wiersz Aragona to relacja świadka śmierci, zaświatów. Ową kondycję postaci można rozumieć tu dosłownie, w podmiocie doszukiwać się tego, kto patrzy, tego, kto zapamiętuje. Świadkiem może być też całe społeczeństwo, które stara się ochronić zmarłych przed całkowitym zapomnieniem²⁷. Osią utworu pozostaje fraza: „Słyszę was głosy zabitych”, która występuje w wierszu dwa razy: na początku, alarmująco, kiedy poeta deklaruje swoją permanentną obecność, zapewnia o postawie wiernego słuchacza. Kolejny raz fraza powraca pod koniec drugiej strofy, jako ogniwo przerzutni łączącej dwie części: jedną, opowiadającą o tym, co może zostać zapomniane, i drugą, będącą zapewnieniem o pamięci o konkretnych osobach – zginaczu żelaza, zwrotniczym, filozofie.

Taka personalizacja pamięci domaga się dziś przeczytania wierszy Aragona w kontekście studiów nad pamięcią, zwłaszcza zaś relacji między pamięcią kulturową i literaturą, a dalej też sztukami wizualnymi. Potraktowanie tej poezji jako nośnika pamięci, zgodnie z ujęciem Aleidy Assmann, wyróżniającej rolę metafory w procesie memorialnym, pozwala na rozpatrywanie twórczości poety w dwóch kontekstach: kolektywnym i silnie zindywidualizowanym²⁸. Badaczka w swoich pracach zastanawiała się również nad etyką pamięci i zapomnienia:

²⁶ L. ARAGON: *Słyszę was głosy zabitych*. Przeł. M. JASTRUN. W: *Pisarze w walce o pokój...*, s. 181–182.

²⁷ Na temat kondycji świadka por. monograficzny numer „Tekstów Drugich” 2018, nr 3: *Ustanawianie świadka*.

²⁸ Por. A. ASSMANN: *Między historią a pamięcią*. *Antologia*. Red. nauk., posłowie M. SARYUSZ-WOLSKA. Warszawa 2013.

Przeszłości nie da się więc traktować wyłącznie jak „martwego ciężaru”, lecz trzeba uwzględnić pamięć, która stanowi ciężar zmarłych i wyrządzonych im krzywd. Stawiają oni wymagania wobec teraźniejszości. Arendt i Jaspers odnoszą się do etycznego wymiaru pamięci, który jest historycznym *novum* we współczesnej kulturze pamięci. Wymaga od nas opłakiwania i wspomniania nie tylko własnych ofiar i zmarłych, ale też wyrządzonych przez siebie krzywd po stronie „innych”, które stają się częścią naszej pamięci narodowej²⁹.

Utwór Aragona dotyka problemu zbiorowej tożsamości. Podmiot liryczny swoimi wątpliwościami zdaje się odzwierciedlać społeczne dylematy dotyczące zmarłych: czy i jak o nich pamiętać. Poeta daje temu wyraz nie tylko w sposobie mówienia o zabitych, ale również poprzez konstrukcję tekstu niemal w całości zbudowanego na kontrastach: strachu i bohaterstwie, amnezji i pamięci, obojętności i trosce, śmierci i życiu. Osoba mówiąca w wierszu dokonuje nieustannej aktualizacji, łącząc domenę przeszłości, biografie poległych i zabitych ze współczesnością, w czym spełnia się postulat Assmann o jednoczeniu pamięci.

W kontekście rozważań badaczki interesującą kwestią wydaje się także przejmowanie pamięci zmarłych. Jan Michalski w monografii Wróblewskiego pt. *Chłopiec na żółtym tle. Teksty o Andrzeju Wróblewskim*, w rozdziale zatytułowanym *Przewoźnik dusz*, odwoływał się do korespondencji Wróblewskiego i Wajdy na temat Aragona, zauważając problem transpozycji pamięci. Ze względu na istotę rozważań przytoczę dość obszerne fragmenty – najpierw ze wspomnienia Wajdy, a następnie z komentarza Michalskiego:

Wróblewski, w moim przekonaniu, zrealizował się całkowicie tylko w kilkunastu płótnach namalowanych w latach 1948–1949. [...] To są według mnie obrazy, które musiał wykonać i po których odczuwał głęboką, nieustającą frustrację [...]. Przed laty, byłem w Brazylii świadkiem macumbry, szczególnego nabożeństwa, podczas którego żywi, żegnając swych zmarłych, spełniają ich życzenia zza grobu, pomagając im w ten sposób opuścić ten świat. Taką właśnie funkcję wzięł na siebie nasz Artysta, malując swoje obrazy ręką umarłych, którzy domagali się tej posługi, właśnie od niego, żywego. Kiedy Wróblewski spełnił ten obowiązek, próbował nadal być malarzem, a nawet artystą. Tworzył rzeczy ciekawe, oryginalne, czasem piękne, ale jego misja jako medium wy-czerpała się i prawdziwy powód tworzenia ustał³⁰.

²⁹ A. ASSMANN: *Wprowadzenie: o krytyce, popularności i adekwatności terminu „pamięć”*. Przeł. A. TEPEREK. W: A. ASSMANN: *Między historią a pamięcią...*, s. 13.

³⁰ Cyt. za: J. MICHALSKI: *Chłopiec na żółtym tle. Teksty o Andrzeju Wróblewskim*. Kraków 2009, s. 126–127.

I komentarz Jana Michalskiego:

Spośród licznych oficjalnych wspomnień Wajdy o Andrzeju Wróblewskim ten fragment budzi żywe zdumienie. Jak to? Czytamy jeszcze raz nie wierząc oczom: *prawdziwy powód tworzenia ustał...* [...]

Miał żeby Wróblewski li tylko usługiwać zmarłym, „spełniając ich życzenia z za grobu”. [...]

Trzeba przyznać, że sam Wróblewski dawał podstawy do takich stwierdzeń. Przedstawił siebie jako trupa, rozmyślał o śmierci i zapisywał swoje czarne myśli, poza tym był skryty i prawdomówny. [...] Stosunek do poległych za sprawę często towarzyszył jego refleksjom o doczesnej wspólnotcie, jak tego dowodzi pomysł *wieloplastyczny* i patetyczny cytat z wiersza Aragona „czy potrafię kiedyś umrzeć tak jak wy”, który w 1956 roku podkreślił w liście do Wajdy. Przy odrobinie wyobraźni można opisać Wróblewskiego za pomocą romantycznej figury literackiej *umarłego za życia*. Jest całkiem prawdopodobne, że sam artysta widział siebie czasem w takiej roli, zwłaszcza że pochodził z Wilna, uczył się na tajnych kompletach i przeżył to, co przeżył³¹.

Zdaje się, że Wajda i Michalski pozostają zdystansowani wobec wyboru Aragona, jakiego dokonał Wróblewski. Z ich relacji wynika, że artysta był kimś więcej niż tylko świadkiem. Był jednym z tych, których malował – już umarłym. I to różniłoby go od francuskiego poety. Michalski dużą wagę przykładą do prawdomówności Wróblewskiego, która nie wykluczała stosowania przez niego wizualnych metafor. Na tym tle warto by się zastanowić, w jakim sensie należy odczytywać prace Wróblewskiego upamiętniające pojedyncze osoby – matkę, dziecko, kierowcę autobusu, pracownika fizycznego, starą Żydówkę. Czy są one wyłącznie portretami, poprzez które artysta budował opowieść o społeczeństwie zmagającym się z powojennym życiem i jego trudami, czy może są to raczej metafory samotności, zagubienia, pustki tożsamości? Zabiegi Wróblewskiego związane z upamiętnieniem okazują się zatem analogiczne do tych u Aragona, by przypomnieć czuwanie przy zmarłych, próby ich upamiętnienia czy detaliczne wizualizacje cierpienia.

Ciekawie na tym tle rysuje się też pytanie Magdaleny Ziółkowskiej, które postawiła w tytule swojego najnowszego eseju: „Dlaczego jedynymi pomnikami, jakie stawia Wróblewski ludziom, są nagrobki?”, wskazując tym samym na jeszcze jedną formę obcowania malarza ze światem zmarłych:

„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*. Tytu-

³¹ Tamże, s. 127–128.

łową pracę 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 życia³².

W liście do żony z 1953 roku artysta zapisał zaś słynne zdanie: „śmierć noszę stale ze sobą”³³. W tej tożsamościowej formule pobrzmiewa nie tylko echo poezji Aragona, nieustannie obcującego z umarłymi, ale też i innych doświadczonych przez los poetów polskich – Tadeusza Różewicza, Tadeusza Borowskiego, Jerzego Ficowskiego, próbujących oddać głos zabitym³⁴.

Twórczość obu autorów, Wróblewskiego i Aragona, zasadniczo osobna, rozpatrywana w kontekście studiów nad pamięcią³⁵ zdaje się funkcjonować w podobnych, imaginacyjnych przestrzeniach wojennych. Pamięć w obydwu realizacjach – wierszu i obrazie – z jednej strony pozostaje anonimowa, wskazuje na bezimienny los, z drugiej jednak strony pojawiające się w liryku poety epitety, u Wróblewskiego zaś rekwizyty charakterystyczne dla danej postaci, prowadzą do ukonkretnionej wizji wojennego świata. Aragon pisał o pamięci będącej „jak rój któremu lotu ujął”³⁶.

Poetyka wojenna francuskiego twórcy pozostaje więc przede wszystkim dramatycznie przepełniona traumą i doświadczeniem granicznym. Siłą jego wierszy są przejmujące frazy, które autor konstruuje, tworząc w pewnym stopniu nowy język, niejako postsurrealistyczny. Wiele miejsca w swoich utworach poświęca śmierci: „Ani rozmaryn ani goździk / Zapachu łez nie przechowały”³⁷, „Ból co

³² M. ZIÓŁKOWSKA: „Dlaczego jedynymi pomnikami, jakie stawia Wróblewski ludziom, są nagrobki?”. Dostępne w Internecie: <http://muzea.malopolska.pl/czy-wiesz-ze/-/a/10191/%E2%80%9Edlaczego-jedynymi-pomnikami-jakie-stawia-wroblewski-ludziom-sa-nagrobki-%E2%80%9D> [data dostępu: 31.03.2019].

³³ Cyt. za: B. DIMITRIJEVIĆ: *Folklor, nowoczesność i śmierć. Wizyta Wróblewskiego w Jugosławii*. W: *Unikanie stanów pośrednich. Andrzej Wróblewski (1927–1957)*. Red. M. ZIÓŁKOWSKA, W. GRZYBAŁA. Warszawa 2014, s. 512–513.

³⁴ Na poetyckie archiwum Wróblewskiego zwracałam uwagę w referacie „Oko i litera pamięci. Modi memorandi w archiwum Andrzeja Wróblewskiego”, wygłoszonym na konferencji „Doświadczenie archiwum: pismo, ciało, pamięć” (Katowice, 6–8 grudnia 2017 r.).

³⁵ Por. relacje między pamięcią historyczną, indywidualną i kolektywną: A. ASSMANN: *Przestrzenie pamięci. Formy i przemiany pamięci kulturowej*. Przeł. P. PRZYBYŁA. W: *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*. Red. M. SARYUSZ-WOLSKA. Kraków 2009; J. LE GOFF: *Historia i pamięć*. Przeł. A. GRONOWSKA, J. STRYJCZYK. Warszawa 2007; K. POMIAN: *Historia. Nauka wobec pamięci*. Lublin 2006; B. SZACKA: *Czas przeszły – mit – pamięć*. Warszawa 2006; M. HALBWACHS: *Společne ramy pamięci*. Przeł. M. KRÓL. Warszawa 2008; P. RICOEUR: *Pamięć, historia, zapomnienie*. Przeł. J. MARGAŃSKI. Kraków 2006.

³⁶ L. ARAGON: *Lekarz z Villeneuve*. Przeł. A. WAŻYK. W: *Antologia współczesnej poezji francuskiej...*, s. 205.

³⁷ L. ARAGON: *Zone Libre*. Przeł. A. WAŻYK. W: *Antologia współczesnej poezji francuskiej...*, s. 203.

trwa bez wspomniania”³⁸, „krzyczy zbrodnia”³⁹. Ma ona tu różne oblicza: jest prywatna, jak z *Trenu na śmierć Pani Vittorii Colony Markizy Pescary*: „Jak mi słodko spać głazów martwych snem na wieki”, „Dotknąłem twojej zimnej ręki i boleję”⁴⁰; jest też śmierć mitologiczna w wierszu *Przystań*, gdzie podmiot liryczny powraca do Perseusza i Andromedy, która „zmarła jak to zwykła ona / Śniąc o Paryżu w włosach złocistych nad czołem”⁴¹; pojawia się również spokojne oczekiwanie na śmierć w *Balladzie o tym co śpiewał na miejscu kaźni*: „Do celi po niego przyszli / Po niemiecku przez tłumacza / Pytają czy się rozmyślił / On spokojnie na nich patrzył”⁴².

Poetyka cierpienia uprawiana przez Aragona szczególnie intensywnie łączy się z tzw. wierszami miłosnymi pisanymi dla Elzy, gdzie daje się zauważyć, choć może w małym stopniu, charakterystyczną dla tej poezji oksymoroniczną wyobraźnię – twórcy, który cierpienie (także fizyczne) łączy z miłością, śmierć powszechną, zbiorową ukazuje osobno, pojedynczo, a wspomnienie zestawia z terażniejszością.

Współistnienie czasów: przeszłości, terażniejszości, przyszłości, było też szczególnie charakterystyczne dla twórczości Andrzeja Wróblewskiego, nieustannie deklarującego konieczność aktualizacji obrazu. W pracach odnoszących się do wojny – *Matka z zabitym dzieckiem*, *Dziecko z zabłądaną matką* i jeszcze wielu innych – artysta łączył kilka wymiarów czasu: czas historyczny, czas matki, czas dziecka, czas ofiar, umieszczając je na osi trzech czasów⁴³. W tym wyrażały się przede wszystkim chęć zmiany i rozszerzenie kategorii realizmu, o której w 1949 roku Wróblewski pisał:

Sztuka staje się jednym z faktów dokonanych nowej kultury [...]. Nie studiujemy dziś człowieka, aby go namalować w geście wyrażającym ten nastrój, o który nam chodzi. Wyrażamy ten nastrój wprost; wyrażamy go wszystkimi dostępnymi środkami plastycznymi. [...] Ktoś się teraz zapyta, gdzie tu jest w ogóle realizm, który, jak wiadomo, polega na odtwarzaniu rzeczywistości w jakiś sposób. Otóż ten związek odtwarzania istnieje w opisanym realizmie bezpośrednim w sposób następujący: artysta wyraża swoją epokę przez to, że

³⁸ Tamże.

³⁹ L. ARAGON: *Sztuka poetycka*. Przeł. S. POLLAK. W: *Antologia współczesnej poezji francuskiej...*, s. 204.

⁴⁰ L. ARAGON: *Tren na śmierć Pani Vittorii Colony Markizy Pescary*. Przeł. M. JASTRUN. W: *Antologia współczesnej poezji francuskiej...*, s. 207.

⁴¹ L. ARAGON: *Przystań*. Przeł. M. JASTRUN. W: *Antologia współczesnej poezji francuskiej...*, s. 208.

⁴² L. ARAGON: *Ballada o tym co śpiewał na miejscu kaźni*. Przeł. A. WAŻYK. W: *Antologia współczesnej poezji francuskiej...*, s. 210.

⁴³ Por. D. NOWICKA: „Błękitne, wewnętrzne [...] są w wołaniu”. *Im-pasywne obrazy w poezji Juliana Kornhausera*. [Od Wróblewskiego: *Niebo nad górami*]. W: *Rzeczy do nazwania. Wokół Kornhausera*. Red. A. GLEŃ, J. KORNHAUSER. Poznań 2016, s. 470–482.

w niej żyje. Jego ewolucja wewnętrzna jest ściśle uwarunkowana życiem społeczeństwa, do którego należy⁴⁴.

W swojej wypowiedzi malarz zwraca uwagę, że arcydzielnosc obrazu (a w pewnym stopniu też i całej sztuki) rozumie przede wszystkim jako empatyczną komunikację z odbiorcą, wynikającą ze stopnia wniknięcia twórcy w społeczeństwo. Prawdziwe przedstawienie powstaje z wielogłosów, nie tylko artystycznych zapatrzeń czy fotograficznych korespondencji. Istotna jest wielość perspektyw, dostrzegana również w sposobie konstruowania tekstu czy obrazu.

Aragon w swojej twórczości pozostaje niezwykle detalistą i formalnym minimalistą, pisarzem idei, Wróblewski zaś formą, stylem malarskim zaznacza pewną niezależność i osobność tematu wobec obowiązujących wówczas idei. Tak dzieje się na przykład w cyklach dotyczących wojny, w których obrazy zostały namalowane w stałej, rozpoznawalnej konwencji przedstawieniowej – ofiary, kata, świadka.

Marek Sobczyk, analizując cykl *Rozstrzelań*, zwracał uwagę na obecność ofiary, oprawcy i narratora, redefiniując jednak, wielokrotnie już zresztą krytykowaną, triadę Hilbergowską. Biorąc pod uwagę przeżycie graniczne, jakiego doświadczył Wróblewski, widząc śmierć swojego ojca i uczestnicząc w niej, badacz wskazuje na dwa ważne tropy do odczytania *Rozstrzelań*: „intuicję dotyczącą istnienia narratora” oraz „intuicję wysuszenia źródła pewnej możliwości związanej z głodem i zaspokojeniem”⁴⁵. Sobczyk w swoich analizach skupia się między innymi na obrazie *Rozstrzelanie z chłopczykiem*⁴⁶. Pierwszy z owych tropów odnosi się do tytułowej postaci jako jednego z wcieleń dominującej i podlegającej na płótnach transformacji osoby – bezbronnego chłopca, młodzieńca, mężczyzny w marynarce. Według badacza właśnie w nim Wróblewski lokuje narratora swojej opowieści. To jednak typ narracji pośredniej, w pełni opartej na wizualnej metaforze – chłopiec może jedynie świadkować historii w milczeniu. Sobczyk stwierdza:

Narrator będzie tym, który połączy konwencję z artystą poprzez związki: formy wewnętrznej – intencji, duchowości, imion i nazw własnych z formą zewnętrzną – zmysłową, związaną z powierzchnią, z tym, co widać. [...] Narrator byłby tym, który nie będąc ofiarą jest wprowadzany w „zagadnienia rozstrzelania”⁴⁷.

⁴⁴ A. WRÓBLEWSKI: *Sztuka nowoczesna (luźne kartki, 1949)*, cyt. za: *Andrzej Wróblewski nieznanym...*, s. 151–152.

⁴⁵ Por. M. SOB CZYK: *Andrzej Wróblewski. [Ofiara, oprawca, narrator]*. Dostępne w Internecie: https://artmuseum.pl/public/upload/files/sobczyk_o_wroblewskim.pdf. [data dostępu: 23.05.2019].

⁴⁶ Tamże.

⁴⁷ Tamże.

Druga z intuicji badacza – o głodzie estetycznym – dotyczy już bezpośrednio postaci samego Wróblewskiego i jego skłonności do powtórzeń w obrazach. Cykliczność jego prac pokazuje, że wybór jednego tematu wynikał z uznania sztuki za przestrzeń działań psychologicznych⁴⁸. W tych gestach wyrażał artysta konieczność nieustannego trwania przy zmarłych.

Wyobraźnia

Wciąż jednak niepokoi pytanie: co sprawiło, że Wróblewski zainteresował się twórczością Aragona? Trudno znaleźć jedną, pewną odpowiedź na to pytanie z uwagi na dość ograniczone wyjaśnienia samego malarza w liście do Wajdy. Reżyser wspominał kwestię listu Wróblewskiego następująco:

Przeczytam list Andrzeja Wróblewskiego do mnie. Z tego listu aż bije, że trzeba było mieć bardzo wiele wisielczego humoru, żeby żyć w sytuacji artysty odrąconego, który ma poczucie, że mógłby odegrać fantastyczną rolę, że ma coś do powiedzenia, może bardziej niż inni, ale nikt go nie chce, wszyscy się od niego odwracają, bo brzydko maluje. Jestem natomiast głęboko przekonany, że gdyby Andrzej Wróblewski pokazał w tamtym czasie wystawę swoich *Rozstrzelań* z '46 i '47 roku w Wenecji na biennale, to stałby się twórcą nowej figuracji. Zauważmy, że po wojnie, dopiero wiele lat później, francuscy malarze zaczęli próbować namalować człowieka. On to zrobił znacznie wcześniej, z całą konsekwencją, w sposób porażający. Krótko mówiąc, są powody, dla których on, niezależnie od tego, jak dalece był wspaniałym malarzem, musiał też mieć wisielczy humor, żeby tak trudne i niezasłużone sytuacje przeżyć⁴⁹.

Po tym fragmencie przywołany zostaje cytowany już list. Chwilę później Wajda dodaje:

Tak brzmi list, w którym Wróblewski zawiadamia mnie, że świat jest obrzydliwy. Sam maluje dalej. Jest artystą, ma tylko jedną drogę wytyczoną przed sobą. Dalej nie ma nic. Za nim jest to, co było: wojna. I realizacja w krótkim okresie olbrzymiego zadania, jakiego się podjął.

Myślę, że niechęć krakowskiego towarzystwa do Wróblewskiego jest wywołana tym, że... Było takie powiedzenie w czasach mojej młodości: ktoś kogoś stawia

⁴⁸ Kwestia psychoanalitycznej interpretacji twórczości Wróblewskiego zasługuje na rozważenie w osobnym szkicu. Tu jedynie sygnalizuję konieczność podjęcia tego problemu.

⁴⁹ Por. A. WAJDA: *O Andrzeju Wróblewskim*. Oprac. B. TORUŃCZYK. Dostępne w Internecie: <http://www.zeszytyliterackie.pl/andrzej-wajda-o-andrzeju-wroblewskim/> [data dostępu: 16.06.2019].

do pionu. Otóż malarstwo Andrzeja Wróblewskiego stawiało do pionu malarzy. Jeżeli przyszością sztuki jest postimpresjonizm, czyli malarstwo piękna o bardzo wyszukanych kolorach, to w takim razie jak maluje Wróblewski?! Maluje wprost przeciwnie. Brzydko maluje. Więc on zadał wszystkim pytanie: jeżeli ja mogę malować w ten sposób, to jak wy widzicie siebie? Oni pozostali przy swoim, ale w związku z tym nie mogli mieć do niego innego stosunku niż negatywny, ponieważ musieli coraz bardziej utwierdzać się w swoim przekonaniu. A Andrzej tak jak wybrał na początku, tak przez cały czas motywem, który go gnał do malowania, do tworzenia, był głos umarłych, którzy, jak już powiedziałem, żyją wśród nas. To nie są tylko *Rozstrzelania*. Są też obrazy, gdzie żywi są namalowani razem z martwymi obok siebie. Matka straciła dziecko, ale ona żyje. Żona straciła męża, ale ona żyje. A on jakby wrócił do niej. Stoi obok niej, ale już nie w tym życiu, tylko już po tym życiu. I myślę, że to jest jedno z najbardziej oryginalnych i nieznanymi, niepowtarzalnymi spojrzeń na tamten czas⁵⁰.

Komentarz Andrzeja Wajdy, a zwłaszcza fragmenty o wisielczym humorze zmuszają do zastanowienia się nad tym, jakie intencje kierowały Wróblewskim przy projektowaniu wystawy wieloplastycznej. W opinii reżysera koncepcja sztuki artysty wydawała się dość trudna w odbiorze – przede wszystkim autora czekało zderzenie ze światem tradycyjnie pojmowanego malarstwa, a jego realizacje własnej, odrębnej wizji artystycznej niekoniecznie były akceptowane przez ówczesne grono krytyków i malarzy. Z wypowiedzi Wajdy daje się wyczytać podziw dla Wróblewskiego jako malarza mającego odwagę walczyć o swoją twórczą niezależność, nawet jeśli miałyby to zakończyć się wyłącznie na samej próbie, podjęciu wyzwania.

Autor *Likwidacji getta* Aragona czyta, inspiruje się jego poezją, włącza jego twórczą wyobraźnię w doświadczenie swojego pokolenia, a jednocześnie do końca pozostaje malarzem osobnym. Ten epizod z twórczością Aragona zapisany w liście do Wajdy zmusza do myślenia o wspólnej aurze dostrzeganej w dziełach obu artystów, odrzuconych przez własne środowiska, autorów tworzących nowy język sztuki po wojnie, autorów specyficznych koncepcji pamięci.

Katarzyna Kuczyńska-Koschany w eseju zatytułowanym *Imaginacja, Marsylia*, w którym badała zarówno twórcze paralele, jak i niezgodności między Arturem Rimbaudem a Josephem Conradem, wprowadziła fenomenalną formułę „mijanie się imaginacyjne”⁵¹. Myślę, że w przypadku Aragona i Wróblewskiego można by doszukiwać się podobnej relacji – na płaszczyźnie artystycznej imaginacji powojennej.

Jak wynika z listu, Wróblewski zdaje się sięgać po dobrze znany fragment poezji wojennej Aragona. Zwracając na niego uwagę Wajdy, malarz raczej nie

⁵⁰ Tamże.

⁵¹ K. KUCZYŃSKA-KOSCHANY: *Imaginacja, Marsylia*. W: TAŻ: *Nikt nie widzi dobrze. Eseje*. Kraków 2018, s. 224.

oczekuje poparcia ze strony pozostałych członków grupy artystycznej, ale przyjmuje rolę przewodnika pośredniczącego między literaturą a sztuką współczesną.

Wiersz Aragona jest utworem synestezyjnym, opartym na hiperbolizowanym dźwięku, co wyraża się w powtarzaniu frazy „słyszę was”. W pierwszej strofie czuwanie przy tych, którzy umarli, zostaje połączone z nadejściem zabitych. Czas wojny jakby wciąż się odnawiał, podmiot liryczny nieustannie zmaga się z powrotem ofiar – nie ustają ich głosy, dopominanie się o zadośćuczynienie ran i krzywd, błaganie o pamięć. Jednocześnie to wiersz-monolog, przepełniony milczeniem umarłych, z którymi podmiot liryczny wyłącznie imaginuje rozmowę. Kondycja świadka skazuje na życie na pograniczu: jawy i snu, prawdy i fałszu, widzenia i urojenia, rzeczywistości i wyobraźni. Istotne okazuje się zakończenie utworu, w którym podmiot liryczny zastanawia się, jak bardzo możliwe jest współodczuwanie śmierci⁵².

W cyklach wojennych Wróblewskiego silnie widoczne jest to imaginacyjne spojrzenie na doświadczenie śmierci innych. Artysta ukazuje ją z wielu perspektyw: ofiary, innej ofiary, narratora. Świadek w większości jego dzieł pozostaje domyślny, perspektywa otwartego obrazu sprawia zaś, że staje się nim każdy, w tym także przypadkowy odbiorca⁵³.

Aragon zdawał się poetą kończącej się wojny, mimo częstego stosowania czasu teraźniejszego pozostawał jednak przede wszystkim komentatorem, dystansującym się od zdarzeń, podczas gdy Wróblewski wciąż był przeniknięty wojną. Warto tu wspomnieć wielokrotnie przywoływany w innych opracowaniach twórczości malarza⁵⁴ urwany zapis, jaki artysta pozostawił na jednym ze szkicowników: „Grozi wciąż woj”, czytany jako „Grozi wciąż wojna”⁵⁵.

Dla obydwu autorów ważna była też tradycja wyobraźni ukształtowanej przez mit⁵⁶ – odwołania do mitycznych śmierci, Perseusza, Andromedy, Eurydyki i Orfeusza. W nich poszukiwali językowych i wizualnych środków, by wyrazić ogrom cierpienia oraz niepojętości zdarzeń. Drugim wspólnym tematem pozostawała rewolucja – jako postawa niezgody na powojenne milczenie, wreszcie jako artystyczna demonstracja przejawiająca się w ich wczesnych pracach i działalności publicystycznej.

⁵² Por. *Porzucić etyczną arogancję. Ku reinterpretacji podstawowych pojęć humanistyki w świetle wydarzenia Szoa*. Red. B. POLAK, T. POLAK. Poznań 2011.

⁵³ W tym miejscu jedynie sygnalizuję wątek Hilbergowski, który wymagałby szerszego opisanie. Warto by się zastanowić m.in., jak twórczość Andrzeja Wróblewskiego ma się do współczesnych, krytycznych redefinicji figury świadka – zwłaszcza w kontekście badań Tomasza Żukowskiego podejmującego temat postawy świadków Zagłady, odnosząc się także do lektury *Długiego cienia Zagłady...* Feliksa Tycha. Por. T. ŻUKOWSKI: *Świadkowie Zagłady*. „Teksty Drukie” 2001, nr 5, s. 139–145.

⁵⁴ Por. *Unikanie stanów pośrednich...*

⁵⁵ Por. *Andrzej Wróblewski nieznanym...*, s. 89.

⁵⁶ Por. D. NOWICKA: *Artysta i mit...*, s. 259–278.

Wspomniane na początku przez Adama Ważyka uwielbienie Aragona dla romantyzmu niemieckiego i związana z nim silna alegoryzacja utworów były również bliskie twórcy *Nieba nad górami*. Mam tu na myśli zwłaszcza realizację cyklu *Rozstrzelań* i szkiców do niego, a także *Obraz na temat okropności wojennych (Ryby bez głów)*, szkice nalotów bombowych – w których uwidaczniał się deformacyjny, wyjątkowy idiom tego malarstwa.

Bez wątpienia dzieła Wróblewskiego i Aragona, niezależnie od tego, w jakim stopniu pozostają tematycznie, problemowo, estetycznie spokrewnione, wynikały z przeświadczenia artystów o obowiązku wobec umarłych. Należy je czytać nie tylko jako inicjacyjny gest autorów w stronę zmarłych, ale też jako reakcję na ich przyjsie. Zwracając uwagę przede wszystkim na wieloznaczności zaznaczone przez obu twórców.

Niniejszy szkic o „imaginacyjnym mijaniu się” Aragona i Wróblewskiego pozwala zastanowić się nad tym, które czynniki mogły wpłynąć na zainteresowanie się autora *Nieba nad górami* twórczością Aragona. Czy nastąpiło tu naturalne dla tego malarza zespolenie sztuki z poezją? Jak bardzo istotna była dla Wróblewskiego literatura francuska? Mnogość pytań uzmysławia przede wszystkim skalę problemu, staje się też przyczynkiem do zastanowienia się, dlaczego tak niewiele miejsca w polskim literaturoznawstwie, historii sztuki, badaniach komparatystycznych poświęcono właśnie tej kwestii – poetyckim pograniczom twórczości Andrzeja Wróblewskiego.

Bibliografia

- Alegoria*. Red. J. ABRAMOWSKA. Gdańsk 2003.
- Andrzej Wróblewski. Oprac. A. WOJCIECHOWSKI. Warszawa 1979. Mała Encyklopedia Sztuki, 55.
- Andrzej Wróblewski *nieznany*. Red. J. MICHAŁSKI. Kraków 1993.
- Andrzej Wróblewski. *Recto / Verso*. Eds. E. DE CHASSEY, M. DZIEWAŃSKA. Warsaw 2015.
- Antologia poezji francuskiej. Anthologie de la poésie française*. T. 4: *Od Rimbauda do naszych dni*. Wybór J. LISOWSKI. Warszawa 2006.
- Antologia współczesnej poezji francuskiej*. Oprac. A. WAŻYK. Warszawa 1947.
- ASSMANN A.: *Między historią a pamięcią. Antologia*. Red. nauk., posłowie M. SARYUSZ-WOLSKA. Warszawa 2013.
- BORUCKI A.: *Własna wojna Andrzeja Wróblewskiego 1927–1957*. „Akcent” 1987, nr 1, s. 142–143.
- DIMITRIJEVIĆ B.: *Folklor, nowoczesność i śmierć. Wizyta Wróblewskiego w Jugosławii*. W: *Unikanie stanów pośrednich. Andrzej Wróblewski (1927–1957)*. Red. M. ZIÓŁKOWSKA, W. GRZYBAŁA. Warszawa 2014, s. 482–525.
- „Dziennik Polski” z 25 sierpnia 1948 r.

- GŁOWIŃSKI M.: *Ciemne alegorie Norwida*. „Pamiętnik Literacki” 1984, R. 75, z. 3, s. 103–114.
- GOSK H.: *W kręgu „Kuznicy”*. *Dyskusje krytycznoliterackie lat 1945–1948*. Warszawa 1985.
- HALBWACHS M.: *Spoleczne ramy pamięci*. Przeł. M. KRÓL. Warszawa 2008.
- HIKMET N.: *O Majakowskim*. W: *Majakowski*. Warszawa 1978, [b.n.s.].
- JARECKA D.: *Wewnętrzne organy kontroli*. W: *Ciała zdruzgotane, ciała odporne. Afektywne lektury XX wieku*. Red. A. LIPSZYC, M. ZALESKI. Warszawa 2015, s. 128–147.
- KUCZYŃSKA-KOSCHANY K.: *Imaginacja, Marsylia*. W: K. KUCZYŃSKA-KOSCHANY: *Nikt nie widzi dobrze. Eseje*. Kraków 2018, s. 223–240.
- LE GOFF J.: *Historia i pamięć*. Przeł. A. GRONOWSKA, J. STRYJCZYK. Warszawa 2007.
- Majakowski*. Warszawa 1978.
- Mały słownik języka polskiego*. Red. S. SKORUPKA, H. AUDERSKA, Z. ŁEMPICKA. Warszawa 1969.
- MICHAŁSKI J.: *Chłopiec na żółtym tle. Teksty o Andrzeju Wróblewskim*. Kraków 2009.
- MIĘDZYRZECKI A.: *Rimbaud, Apollinaire i inni*. Warszawa 1988.
- NOWICKA D.: *Art-biografie Andrzeja Wróblewskiego*. „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” (w druku).
- NOWICKA D.: *Artysta i mit. Wokół „Treści uczuciowej rewolucji” Andrzeja Wróblewskiego*. „Porównania. Czasopismo poświęcone zagadnieniom komparatystyki literackiej oraz studiom interdyscyplinarnym” 2018, T. 23, nr 2, s. 259–278.
- NOWICKA D.: „*Błękitne, wewnętrzne [...] są w wołaniu*”. *Im-pasywne obrazy w poezji Juliana Kornhausera*. [Od Wróblewskiego: *Niebo nad górami*]. W: *Rzeczy do nazwania. Wokół Kornhausera*. Red. A. GLEŃ, J. KORNHAUSER. Poznań 2016, s. 470–482.
- NOWICKA D.: *Zasypia ryba. Autobiograficzne i zwierzęce niepokojenia w malarstwie Andrzeja Wróblewskiego*. „Narracje o Zagładzie” 2017, nr 3, s. 217–232.
- OPAŁKA E., ZYCHOWICZ K.: *Czerwona materia. Nadia Léger*. Łódź 2018, s. 5. Dostępne w Internecie: <https://msl.org.pl/wydarzeniams/wystawy-archiwalne/czerwona-materia-nadia-leger,2576.html> [data dostępu: 07.04.2019].
- Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*. Red. M. SARYUSZ-WOLSKA. Kraków 2009.
- Pisarze w walce o pokój. Antologia*. Oprac. Dział Literatury Polskiej. Warszawa 1950.
- POMIAN K.: *Historia. Nauka wobec pamięci*. Lublin 2006.
- Porzucić etyczną arogancję. Ku reinterpretacji podstawowych pojęć humanistyki w świetle wydarzenia Szoa*. Red. B. POLAK, T. POLAK. Poznań 2011.
- RICOEUR P.: *Pamięć, historia, zapomnienie*. Przeł. J. MARGAŃSKI. Kraków 2006.
- SOBCZYK M.: *Andrzej Wróblewski. [Ofiara, oprawca, narrator]*. Dostępne w Internecie: https://artmuseum.pl/public/upload/files/sobczyk_o_wroblewskim.pdf [data dostępu: 23.05.2019].
- SZACKA B.: *Czas przeszły – mit – pamięć*. Warszawa 2006.
- SZYMAŃSKI W.: *Kwadratowe koło: Andrzej Wróblewski i nowoczesny realizm socjalistyczny*. W: *Socrealizmy i modernizacje*. Red. A. SUMOROK, T. ZAŁUSKI. Łódź 2017, s. 269–290.
- Unikanie stanów pośrednich. Andrzej Wróblewski (1927–1957)*. Red. M. ZIÓŁKOWSKA, W. GRZYBAŁA. Warszawa 2014.

- WAJDA A.: *O Andrzeju Wróblewskim*. Oprac. B. TORUŃCZYK. Dostępne w Internecie: <http://www.zeszytyliterackie.pl/andrzej-wajda-o-andrzeju-wroblewskim/> [data dostępu: 16.06.2019].
- WRÓBLEWSKI A.: *Dyskusja na temat wystawy „Młodzież w walce o pokój”*. „Echo Tygodnia” 1951, nr 3, s. 5.
- WRÓBLEWSKI A.: *Krakowscy plastycy w drodze realizmu [wystawa]*. „Życie Literackie” 1951, nr 6, s. 11–12.
- WRÓBLEWSKI A.: *Marc Chagall*. „Głos Plastyków” 1948, R. 9, s. 100–101.
- WRÓBLEWSKI A.: *Sztuka prymitywna*. „Przegląd Artystyczny” 1948, nr 8–9, s. 8.
- WRÓBLEWSKI A.: *Wystawa pierwszomajowa*. „Życie Literackie” 1951, nr 8, s. 12 (w ramach serii: Krakowski Przegląd Plastyczny).
- ZAREMBA M.: *Wielka trwoga. Polska 1944–1947. Ludowa reakcja na kryzys*. Kraków 2012.
- ZIÓŁKOWSKA M.: *„Dlaczego jedynymi pomnikami, jakie stawia Wróblewski ludziom, są nagrobki?”*. Dostępne w Internecie: <http://muzea.malopolska.pl/czy-wiesz-ze/-/a/10191/%E2%80%9Edlaczego-jedynymi-pomnikami-jakie-stawia-wroblewski-ludziom-sa-nagrobki-%E2%80%9D> [data dostępu: 31.03.2019].
- ŻUKOWSKI T.: *Świadkowie Zagłady*. „Teksty Drugie” 2001, nr 5, s. 139–145.

Daria Nowicka

“I hear you, voices of the killed”:
Andrzej Wróblewski’s Reference to Louis Aragon

Summary

For Wróblewski, Aragon – whose famous cry “I hear you, voices of the killed” is derived from the poem entitled “Autumn Night” – has become a figure of comparable imagination. This article juxtaposes Andrzej Wróblewski’s art with the work of Louis Aragon, a French poet and novelist, making it possible to recognise their shared poetics of war. In fact, both of them perceived language as a device shaping social imagery, searched for new forms of artistic expression, used metaphors and allegories extensively, and fought for a new and peaceful dimension of art.

Key words: Andrzej Wróblewski, Louis Aragon, Polish poetry, French poetry, memory, art, figuration