

Waldemar Cwenarski

(1926–1953).

Tragiczna sława – prozaiczne zapomnienie*

Andrzej Jarosz

il.1 Waldemar Cwenarski, fot. ok. 1953 r.

Przypominając postać wrocławskiego malarza, Waldemara Cwenarskiego, mamy do czynienia z historią dramatycznie niekonkretną, opowiadaną faktami rozpiętymi na walorowej skali szarości półprawd i czerni przemilczeń. Dotyczy to zarówno zakończonego w niewyjaśnionych okolicznościach życia, jak i twórczości. Paradoksalnie – choć znalazła ona uznanie i wpisana została w kanon myślenia o polskiej plastyce powojennej – ciąży na niej odium niezrozumienia. Znakomitym pretekstem, by podjąć próbę choćby cząstkowej demitologizacji artysty, jest ostatnia wystawa prac z okazji osiemdziesiątych urodzin malarza, prezentowana do niedawna we wrocławskim Muzeum Narodowym (grudzień 2006 – styczeń 2007)¹. Ekspozycja ta prowokuje pytania: jaki jest dotychczasowy stan wiedzy i kanon postrzegania Cwenarskiego? Jakie są powody, by na tego malarza nieustannie zwracać uwagę i domagać się odświeżenia pamięci o jego życiu i dziele? Myślę, że jest ich wiele – począwszy od wartości formalnych prac, poprzez kontekst czasu i środowiska artystycznego, aż po intensywność krótko rozwijającej się twórczości Cwenarskiego.

Punktem wyjścia dla niniejszych rozważań niech będzie jeden obraz, który zawsze dokumentował określone miejsce Cwenarskiego w historii sztuki polskiej po 1945 roku. Sądzę, że *Pożoga* [il. 2] jest jedną z najważniejszych realizacji powstałych przed „odwilżą”, którą powinna uwzględniać każda rekonstruowana historia polskiej plastyki. Do dziś obraz ten zdumiewa złożonością warstw symbolicznych, ikonograficznych i czysto formalnych. Jest on nowoczesną, alegoryczną i symboliczną wizją, która zyskała rangę projekcji zbiorowej świadomości pokolenia naznaczonego wojenną traumą. Pozornie wydaje się, że wszystko już o *Pożodze* wiemy, sądzą jednak, że kumuluje ona tak wiele wątków, by w każdej chwili rozpocząć można było jej nowe „odczytywanie”. Wzbogacające, a równocześnie niwelujące, przynajmniej w drobnym stopniu, prozaiczne zapomnienie, które Cwenarskiego przez lata coraz głębiej dotyczyło. Bazowanie na ograniczonym i hasłowym, a tym samym krzywdzącym Cwenarskiego rozpoznaniu jego twórczości jest powodem, dla którego ten artysta do dnia dzisiejszego pozostaje, mimo wszystko, w „strefie cienia” polskiej historii sztuki.



* Artykuł powstał na kanwie referatu wygłoszonego podczas sesji „Sława i zapomnienie” – Instytut Sztuki PAN, Warszawa – grudzień 2004. Niniejszym wprowadzono aktualne uzupełnienia i poprawki redakcyjne. W części ilustracyjnej wykorzystano zdjęcia dokumentalne ze zbiorów prof. Krystyny Cybińskiej i prof. Józefa Hałasa.

¹ Wystawie towarzyszyło wydawnictwo: **M. Hermansdorfer**, *Waldemar Cwenarski*, Muzeum Narodowe we Wrocławiu 2006; s. 60, il. 92.





il.2 Waldemar Cwenarski, *Pożoga*, 1951, ol. pł., 159 x 197, wł. MNWr XVII-856, fot. Muzeum Narodowe we Wrocławiu



² B. Baworowska, Waldemar Cwenarski (1926–1953). *Od drewnianego konika do żelaznego hełmu* [w:] „Dyskurs. Zeszyty naukowo-artystyczne ASP we Wrocławiu”, nr 2/2005, s. 4–29. (Maszynopisowi tego tekstu towarzyszył uaktualniony, kompletny, niepublikowany dotąd katalog prac Cwenarskiego, mps, Wrocław 2000).

³ *Ibidem*, s. 11.

Pamiętając, że Cwenarski był wszelako „znany” i cyklicznie odnotowywany w literaturze poświęconej powojennemu malarstwu polskiemu, uwagę zwraca fakt, że tylko jeden raz wskazano na *stawę*, która miała dotyczyć tego malarza bezpośrednio za życia. W tekście Barbary Baworowskiej² znajdujemy wyjątkowy passus. Autorka wspomina o zorganizowanej w Warszawie, w 1950 roku, wystawie „Młodzież walczy o pokój”: „Na tej centralnie zaprogramowanej imprezie władza mogła się zapoznać z wynikami jednorocznego kształcenia studentów według programów „naprostowanych ideologicznie”. Z Wrocławia na wystawę pojechało dziesięć prac [...] w tym dwa monumentalne płótna zatytułowane *Strajk dokerów*. Pierwsze z nich było dziełem Waldemara Cwenarskiego”³ Właśnie w związku z tą prezentacją Cwenarski stał się postacią wyróżnioną w młodym środowisku wrocławskim: jego obraz [il. 3] został uhonorowany nagrodą Ministra Kultury i Sztuki. Biorąc pod uwagę nawet nie anegdotyczny, ale iście „ułamkowy” wymiar owej chwili uznania, warto się zastanowić, w jakim jeszcze momencie pojęcie „sławy” wiąże się z postacią Cwenarskiego.

Nazwisko wrocławskiego artysty raz jeszcze objawiło się publicznie w związku z wystawą w Arsenale w 1955 roku. Zmarły w 1953 roku Cwenarski doczekał się tu uznania i **pośmiertnej** sławy, choć ograniczona ona była także do krótkiego okresu. Adam Sobota pisał, że to głośne podzwonne wytworzyło nawet „wokół jego osoby nieco przesadzony mit”⁴, zagłuszający wartości płynące ze starań Cwenarskiego, by przede wszystkim być artystą dbającym o bezpośrednio, autentyczne źródła sztuki. Niewątpliwie na kanwie „odwilży” twórczość malarza zdobyła sławę jednego z najważniejszych przejawów niezależnej sztuki powojennej, co w dalszej konsekwencji przyczyniło się do silnej, i jak wskazywał Paweł Banaś, „utrwalającej się z biegiem lat legendy jego postaci”⁵. Jednym z jej przejawów jest na pewno powtarzany powszechnie od 1956 retoryczny żal, iż tak znacząco objawiające się podczas Arsenalu malarstwo było ledwie zapowiedzią czegoś, co nigdy nie nastąpiło. Widzeniu sztuki Cwenarskiego do dziś towarzyszy paradoks: konkretni zachowanych obrazów, szkiców i rysunków przypisany jest smutek i chęć przewidzenia tego, co „mogłoby” się jeszcze stać. A przecież materiał, jaki pozostał, jest dostatecznie bogaty, by go móc analizować. Tylko stopień jego upowszechnienia – a co za tym idzie rozpoznania – jest, jak mi się wydaje, niedostateczny.

„Legenda o wielkim talencie”, „wielkiej pasji twórczej”, „życiu przerwanych niemalże u progu” – tak wrocławski artysta funkcjonuje zwykle w świadomości krytyków i odbiorców sztuki. Kluczowym motywem tej legendy stało się wielokrotnie odmieniane słowo „tragedia”, które stanowi fundament definicji i rozpoznania sławy wrocławskiego artysty. Mówienie o tragizmie Cwenarskiego dotyczy wielu poziomów: od opisywania najbardziej ogólnych determinant jego życia, poprzez wartościowanie zbudowanej przezeń ikonografii, aż po próby oceny całej sztuki. Lokowanie Cwenarskiego na pozycji „tragika” rozpoczęła się, kiedy ogólne znaczenie tego słowa staje się synonimem jego gwałtownego odejścia. Sprzyjają temu domniemania dotyczące śmierci, będącej prawdopodobnie skutkiem pobicia – a nie, jak głosi legenda, samobójstwa. W każdym razie, począwszy od roku 1955 i recenzji wystawy w Arsenale pióra Zbigniewa Kupczyńskiego, zaczęto mówić o „tragicznej śmierci”⁶. Jest ona granicą, przed którą np. „ledwie na kilka miesięcy powstał „Autoportret”, jak i od której sekwencyjnie liczy się upływający czas trwania (mimo wszystko) jego sztuki. „**Od tragicznej śmierci...**”⁷ – ten zwrot towarzyszy zwykle kolejnym pośmiertnym pokazom prac Cwenarskiego. To pierwsze, ale szalenie istotne nacechowanie skrajnie dramatycznego momentu biografii dawało automatycznie asumpt do stwierdzenia, że postać jest „niewątpliwie tragiczna”⁸, a pozostałe dzieła ukazują tym samym malarza jako gwałtownego, wielkiego tragika, którego kariera została rzecz jasna „tragicznie przerwana”⁹. Tym samym, wybrzmiała jedynie „zapowiedź wielkiego artysty”, który nie mógł spełnić *post factum* oczekiwań entuzjastycznej się nim po latach krytyki¹⁰. Co charakterystyczne, u wielu piszących na temat Cwenarskiego powszechne jest rzutowanie wartości dramatycznego momentu śmierci na postrzeganie jego wcześniejszych losów i dokonań.

Oczywiście istnieją tego obiektywne przyczyny. Warto mieć je w pamięci, by kolejno zdać sobie sprawę z późniejszego ich przekształcenia w ramy i figury „tragicznej” poetyki. Istotne są źródła osobistego dramatu, które badacze



il.3 Waldemar Cwenarski, *Strajk dokarów*, 1950, ol. pł., 142 x 190, wł. ASP we Wrocławiu, fot. A. Jarosz



⁴ Por.: A. Sobota, *Waldemar Cwenarski*, „Odra”, 1975 nr 6, s. 77–79.

⁵ P. Banaś, *Kontynuacje. Wrocław’92. Wystawa sztuki*, ZPAP, Wrocław 1992, s. nlb. 22.

⁶ Z. Kupczyński, *Z dyskusji o wystawie młodych plastyków. Uwagi niezobowiązujące*, „Słowo Powszechne”, (23 IX) 1955 nr 227 (2825), s. 3.

⁷ *Waldemar Cwenarski 1925–1953* (katalog), ZPAP, Muzeum Śląskie, Wrocław, Dom Artysty Plastyka – luty, Warszawa 1967, s. nlb. 5. Ze wstępu B. Kowalskiej.

⁸ A. Osęka, *Wrocławscy malarze*, „Polska”, 1963 nr 4 (104), s. 8.

⁹ P. Sarzyński, M. Wolny, *Kronika śmierci przedwcześnie (Waldemar Cwenarski. Malarz bólu)*, Warszawa 2000, s. 130–137.

¹⁰ Wiśniewski, „W poszukiwaniu bohatera”. *I Ogólnopolska Wystawa Młodych im. Waldemara Cwenarskiego*, miejsce publikacji i data nierozpoznane.



¹¹ A. Wojciechowski, *Młode malarstwo polskie 1944–1974*, Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk 1975, s. 52.

¹² M. Turwid, *Płomienie na wystawie. Z wystaw bydgoskich, „Ilustrowany Kurier Polski”* (3–4 II) 1957 (Rok XIII), nr 29 (3769), s. 4.

¹³ Por.: B. Kowalska, *Przypomnienie niezapomnianych*, „Projekt”, 1989 nr 4, s. 24–30.

¹⁴ Por.: K. Lisowska-Zakrzewska, *Wystawa pośmiertna malarstwa i grafiki Waldemara Cwenarskiego, „Przegląd Artystyczny”*, 1956 nr 3, s. 76–89.

¹⁵ A. Wojciechowski, *op. cit.*, s. 52.

¹⁶ A. K. Olszewski, *Dzieje sztuki polskiej 1890–1980 w zarysie*, Warszawa 1988, s. 94.

¹⁷ J. Bogucki, *Przypomnienie, „Kamena”*, 1967 (Rok XXXIV) nr 11 (368), s. 5.

¹⁸ E. Garztecka, *Tragizm, liryka, eklektyzm i przeciętność, „Trybuna Ludu”*, (10 II) 1967 nr 41 (6509), s. 2.

akcentowali, znając zwykle szkicowo biogram Cwenarskiego, zawierający informacje o utracie większości rodziny i wojennej tułaczce. Sztuka była niejako medium, poprzez które Cwenarski miał wracać do tragedii, których był uczestnikiem, i stąd ekspresyjny rys jego twórczości zdeterminowany był poprzez warunki, w jakich przypadło żyć. Młody artysta, bazując na „wspomnieniach tragedii rzeczywistych”¹¹, dokonywać miał nieustającej ekspiacji, wyzwalał wyobraźnię z „najtragiczniejszych wzruszeń”¹². Przeżyte przez niego „tragiczne doświadczenia jednostkowe”¹³ związane są najsilniej z rodzinnymi dramatami wywołanymi przez wybuch wojny i one to w dużej mierze ważą w przyszłości na tym, iż „wymowę twórczości tłumaczą głębokie osobiste konflikty”¹⁴. O tym, że miały być one prymarne i w zasadzie nie do przezwyciężenia, świadczy głos Aleksandra Wojciechowskiego, który zaryzykował tezę, iż po rozpoczęciu studiów we wrocławskiej PWSSP w 1949 r. „krąg osobistych tragedii” wywołał także konflikty natury artystycznej, a w tym chęć wyjścia Cwenarskiego poza ten formalno-ontologiczny już obszar¹⁵.

Poszerzając zakres obiektywnych przyczyn takiego, a nie innego postrzeżenia przez badaczy postawy artystycznej Cwenarskiego, wspomnieć należy o jego przynależności pokoleniowej. Artysta należał do generacji wciągniętej w wojnę, doświadczającej jej najboleśniej jako dzieci-ofiary, dla których była ona synonimem życiowej katastrofy. Warunki kształtowania „tragicznej sławy” napierają zatem na Cwenarskiego z zewnątrz już od początku, a fakt, iż „tworzył najprostsze i sugestywne syntezы cierpienia [...] tragedii wojny i bytu ludzkiego”¹⁶, wynika także ze związku ustalonego przez badaczy pomiędzy osobą Cwenarskiego a czasem, w jakim przyszło mu żyć. Jest więc „bohaterem tragicznym swojej generacji”¹⁷, a nawet „jedną z najtragiczniejszych postaci powojennego pokolenia”¹⁸.



il.4 Waldemar Cwenarski, *Pejzaż z Bystrzycy Kłodzkiej*, wrzesień 1951, ol. pł., 37,5 x 49,5, wł. prywatna, fot. A. Jarosz



il.5 Waldemar Cwenarski, *Uliczka z dziećmi*, wrzesień 1951, ol. pł., 45 x 50, wł. prywatna, fot. archiwum B. Baworowskiej

Okres socrealizmu, lata nauki we wrocławskiej PWSSP, gdzie Cwenarski jawi się jako „jedyny sprawiedliwy”, idący pod prąd z własną, intensywnie emocjonalną twórczością, był okresem niemal równie ponurym jak wojna, kiedy: „[...] trwożąc się „obcych, szkodliwych wpływów” – skazywano na zatęchłe, lecz „swojskie” bajorko młodych artystów; doprowadzano tym samym do prawdziwych tragedii, jak głośna w kołach plastycznych historia młodego, zdolnego malarza Cwenarskiego”¹⁹. Nowa odsłona osobistego dramatu miała wynikać z tego, że nagle i „oficjalnie tragizm zrównano z pesymizmem i potępiono dosyć surowo”²⁰. Aleksander Małachowski w tym kontekście wykreował postać nieugiętego artysty, który być może i nie miał racji, „budując swoją tragiczną i tylko tragiczną wizję”²¹, ale ceną zachowania swojej twarzy było pozostanie poza oficjalnym nurtem, zresztą i tak: „[...] w istniejącym programie ministerialnym nie było miejsca dla tragika”²².

Czy Cwenarski tak właśnie postrzegał siebie i naprawdę „walczył z systemem”? Wydaje mi się, że był gotów przede wszystkim malować. Wskazuje na to seria pejzaży [il. 4, 5] – świadcząca o właściwych mu predyspozycjach kolorystycznych. Tymczasem, przywołując głos Bożeny Kowalskiej, okres ten i owe prace miałyby również świadczyć pośrednio o uwikłaniu w walkę z systemem: „[...] rok 1950 i pierwsze miesiące 1951 przynoszą w malarstwie artysty regres ekspresji i tragizmu” i stanowią w istocie coś wstecznego, kiedy autorka widzi w nich „postimpresjonistyczną fetyszyzację koloru”²³. Powtórzę pytanie: czy Cwenarski tak myślał? Nie sposób tego zrekonstruować, nawet odwołując się do źródeł, jakimi są świadectwa mu współczesnych. W moim przekonaniu wkraczamy tu w obszar bardziej lub mniej dyskretnych imputacji, których zwieńczeniem jest „tragiczna poetyka” i taka też „sława” Cwenarskiego.



¹⁹ Z. Dolecki, *Myśli o dwóch połowach świata*, „Dziś i Jutro”, 1956 nr 19, s. 4.

²⁰ Wystawa pamiątkowa malarstwa i grafiki Waldemara Cwenarskiego, Wrocław 1956, op. cit., s. nlb. 7.

²¹ Por.: A. Małachowski, *Wspomnienie o artyście* [w:] K. Zakrzewska, *Waldemar Cwenarski*. Seria: *Współcześni Plastycy Polscy*, Warszawa 1959, passim.

²² *Ibidem*

²³ *Waldemar Cwenarski 1925–1953*, Warszawa 1967, op. cit., s. nlb. 8.



il.6 Waldemar Cwenarski, *Dwie postaci na koniu i grupy dzieci*, ok. 1950, oł. pap., 24 x 34; na odwrocie: *Szkiecy obrazów*, wł. prywatna, fot. A. Jarosz



²⁴ Wystawa pamienna malarstwa i grafiki Waldemara Cwenarskiego, Wrocław 1956, op. cit., s. nlb. 9.

²⁵ A. Małachowski, *Waldemar Cwenarski*, „Przegląd Kulturalny” (17 V), 1956 (Rok V) nr 20 (194), s. 4–5.

²⁶ Wystawa pamienna malarstwa i grafiki Waldemara Cwenarskiego, Wrocław 1956, op. cit., s. nlb. 8.

²⁷ Cwenarski i dwie panie, „Słowo Powszechne”, (15 II) 1967 (Rok XX) nr 39 (6289), s. 2.

²⁸ J. [?] K. [?], *Spacerkiem po salonach wystawowych. Malarstwo i rysunek Waldemara Cwenarskiego*, „Słowo Polskie”, (30 III) 1967 (Rok XXIII) nr 74 (66031), s. 3.

Ówczesna krytyka poświęcona Cwenarskiemu utrwaliła twierdzenie o potrzebie mówienia o autentyzmie tej postawy. „Jest zawsze Cwenarski wielkim tragikiem” – to kategoryczne zdanie wypowiedział w 1956 roku cytowany już Aleksander Małachowski²⁴ i trudno oprzeć się wrażeniu, że „na zawsze” ustalili tym samym niezwykle trwałe schemat postrzegania tego artysty. Przez lata umocniło się dodatkowo przekonanie, że „tragiczność Cwenarskiego nie była pozą”²⁵, a on sam „ani na chwilę nie wyzbywał się koncepcji tragicznej”²⁶.

Ostatecznie osobiste motywacje Cwenarskiego zamknięte są w następującą figurę: „żył i tworzył opanowany obsesją tragizmu”²⁷. Ta obsesja miała decydować wprost o wyrazie sztuki i determinować powstanie nawet bardzo konkretnych dzieł, np. cyklu *Etiudy* (1952). Każdy zaś kolejny obraz jest medium dla uaktywnienia wizji malarskich, a są one niczym innym jak „eksplozjami tragizmu”²⁸ i poniekąd autentycznym obrazem jego psychiki. Co prawda, oddawano sprawiedliwość temu, że był wyróżniającym się twórcą swojego pokolenia „dzięki sile talentu”, ale zwykle dodawano: „i tragizmowi biografii”²⁹.

Utrwalona przez badaczy „poetyka” Cwenarskiego wynika *post factum* z obserwacji dzieł i notacji indywidualnych – zapewne intensywnych – wrażeń poszczególnych autorów, co stało się podstawą dla ogólnego zrozumienia tej sztuki i uprawomocnienia jej znaczenia. Najbardziej rozległym obszarem ontologicznym, badanym przez Cwenarskiego, miał być głęboko tragiczny świat.

Jego widzenie przez malarza wiąże się z tym, że z jednej strony taka wizja była uparta, a z drugiej sam artysta wywoływał ją „żywiolowo, z wielką pasją wewnętrzną”³⁰. Osią tego opresyjnego środowiska był człowiek, widziany jako część całości i odrębna jedność, stąd w sztuce Cwenarskiego „masowe i jednostkowe tragedie”³¹, a „[...] tragedia, której dawał świadectwo, była tragedią ludzkości, jego narodu i jego własną”³².

Częste jest wskazywanie przez krytyków na dzieła „wstrząsające” tragizmem. Bywały one monumentalne i patetyczne, co jest szczególnie widoczne podczas pośmiertnych ekspozycji, które jako wieloelementowe *oeuvre* wręcz: „krzyczą tragiczną wymową tkwiącą i w samej treści dzieł”³³. Na malarskie *uniwersum* Cwenarskiego składają się także plastyczne inspiracje – tym istotniejsze, że również definiowane poprzez mówienie o ich natężonej ekspresji i dążeniu do dramatu. Stąd kilkakrotne przywołanie również ekspresyjnego malarstwa George’a Rouaulta oraz wskazanie, iż twórczość wrocławskiego plastyka ujawnia jego fascynację Goyą. Na drugim biegunie „wyobraźni tragicznej” w sztuce polskiej znajdować miały się „Rozstrzelania” Andrzeja Wróblewskiego³⁴.

W przypadku dzieł Cwenarskiego zwracano uwagę na ważne tematy religijne, podkreślając jego zdolność do budzącego uznanie indywidualnego interpretowania tychże wątków ikonograficznych. Przywołując najbardziej znane realizacje religijne Cwenarskiego – *Pietę* i *Ukrzyżowanie* – ich niepowtarzalność miała wynikać z tego, iż „[...] synteza i siła ekspresji urastają tu do skrótu plastycznego o rzadkiej sile monumentalizmu i tragicznej patetyczności”³⁵. Wielokrotnie krytycy podkreślali także pojedyncze składowe indywidualnej ikonografii budowa-



²⁹ B. Kowalska, *Polska awangarda malarska 1945–1970. Szanse i mity*, Warszawa 1975, s. 81.

³⁰ I. Włodarczykowa, *Artysta tragiczny. Wystawa pośmiertna prac Waldemara Cwenarskiego*, „Słowo Powszechne”, (21–22 IV)1956 (Rok X) nr 95 (3002), s. 3.

³¹ M. Hermansdorfer, *Artyści Wrocławia 1945–1970*, Muzeum Narodowe Wrocław, Wrocław 1996, s. 34.

³² B. Kowalska, *Z szans utraconych – Waldemar Cwenarski*, „Poezja”, 1971 nr 4, s. 107–108.

³³ J. Szczyпка, *Kolor smutku – czyli o Waldemarze Cwenarskim*, „Wrocławski Tygodnik Katolicki”, 1956 nr 17, s. 11.

³⁴ P. Banaś, *Plastyka wrocławska* [w:] *Panorama kultury współczesnego. Wrocławia, Wrocław–Warszawa–Kraków 1970*, s. 197.

³⁵ Por.: B. Kowalska, *Przypomnienie niezapomnianych*, op. cit., s. 24–30.



il.7 Waldemar Cwenarski, *Szkic do kompozycji z góralami*, 1949–1953, oł. pap., 32 x 33; wł. MNWr XIX-355, fot. Muzeum Narodowe we Wrocławiu

nej przez Cwenarskiego. „Tragiczna głębia pustych zda się oczodołów”³⁶, „główki dziecięce o tragicznie wielkich oczach”³⁷, czy „zagłodzona, tragiczna matka”³⁸ – to wszystko służyło identyfikacji stylu Cwenarskiego.

Osobliwa poetyka obejmuje także obszary ogólniejsze: młody człowiek „uwikłany w tragizm lęku i daremno buntu” nie tylko przypomina „smutek i tragedię, ale na nowo je tworzy”³⁹. Dlatego: „niekoniecznie ciemna przeszłość lub teraźniejszość musiały być inspiracją tragicznej wymowy dzieła”, albowiem „[...] pod ręką artysty wszystko nabierało smutnego wyrazu”⁴⁰. Obciążający desygnat musiał się w końcu konsekwentnie pojawić, gdy podejmowano próby oceny całej sztuki Cwenarskiego. „Przepojona tragizmem prawda artystyczna”⁴¹ i „formy tak odważne, nieledwie drastyczne spięcia kontrastowe”⁴² składają się na prace, z których wszystkich wyziera głęboki dramatyzm. Wynikać miał z nich katarctyczny efekt: w czasie prezentacji w Arsenale „ich tragizm działał oczyszczająco”⁴³ ze względu na autentyczność owych „tragicznych dokumentów epoki”⁴⁴, w obliczu których obserwator był niejako wezwany na świadka traumy, którą sztuka Cwenarskiego wyraża.

Niestety, temu wezwaniu w ciągu ostatnich pięciu dekad można było ulec nader rzadko – z prostej przyczyny braku możliwości publicznego oglądu prac. Najważniejsze, całościowe prezentacje to: wystawa pośmiertna (118 prac – Wrocław-Łódź-Szczecin, wersja skrócona Wałbrzych i Legnica, 40 prac) 1956, drugi pokaz monograficzny (32 prace – Warszawa-Wrocław) 1967, i wreszcie trzeci (28 prac), który miał miejsce w Warszawie w 1975 roku w ramach imprezy kulturalnej „Dolny Śląsk w Panorami XXX-lecia PRL”. Stan ten sumuje Barbara Baworowska: „[...] Z powyższego zestawienia wynika, że krytyka uczyła nas patrzeć na fragmenty, ułamki dzieła Cwenarskiego trafiające na wystawy w coraz mniejszych dawkach.”⁴⁵

Niemal niezauważona została także blisko cztery lata temu (tak w kraju, jak i we Wrocławiu!) pięćdziesiąta rocznica śmierci artysty. Nie dziwi więc fakt, iż sytuacja ta stanowi główną przyczynę „prozaicznego zapomnienia” i słabej znajomości sztuki wrocławskiego artysty w dniu dzisiejszym, która – w co wątpię – zmieni się po ostatniej znakomitej wystawie prezentującej cały zbiór prac Cwenarskiego będących w posiadaniu Muzeum Narodowego we Wrocławiu. Chcę uściślić – wystawa znakomita, jeśli idzie o jakość artystyczną, niestety zawodząca, kiedy brać pod uwagę jej merytoryczne opracowanie. Album zawierający kolejną redakcję biogramu artysty i tekstu Mariusza Hermansdorfera z 1976 roku⁴⁶, katalog ilustrowany miniaturowymi fotografiami rysunków i wielkoformatowych przecięz *Etiud* oraz fatalne reprodukcje dzieł malarskich (co należy odczytywać jako wynik serii błędów graficznych i poligraficznych) jest tylko kolejnym śladem, „namiastką” ledwie, nie zaś poważnym korpusem twórczości Cwenarskiego – wydawnictwem, na którego podstawie można prowadzić dalsze badania.

W roku 2000 Piotr Sarzyński zauważył, iż do tej pory to wystawa z 1967 r. była momentem kulminacyjnym zainteresowania Cwenarskim: „[...] ale po tym apogeum uznania gwiazda Cwenarskiego zaczęła powoli przygasać. [...] Poza Wrocławiem jego obrazy nie istnieją – ani w ekspozycjach muzealnych, ani na wystawach. W wąskiej grupie krytyków sztuki Cwenarski nadal uważany jest za twórcę znaczącego, ale znika ze świadomości przeciętnych odbiorców”⁴⁷. Sądzę, że ten stan nie ulegnie zmianie, dopóki nie dokona się pogłębiona



³⁶ I. Włodarczykowa, *Artysta tragiczny...*, op. cit., s. 3.

³⁷ A. Wojciechowski, op. cit., s. 52.

³⁸ B. Kowalska, *Przypomnienie niezapomnianych*, op. cit., s. 24.

³⁹ *Ibid.*, s. 28 – uwaga ta ma szerszy kontekst: podobne warunki miały dotyczyć także Aliny Szapocznikow, Andrzeja Wróblewskiego i Jerzego Krawczyka, czyli pozostałych bohaterów wspomnianego artykułu.

⁴⁰ A. Małachowski, *Wspomnienie o artyście*, op. cit.; patrz przyp. 25.

⁴¹ B. Kowalska, *Polska awangarda malarska 1945–1970. Szanse i mity*, op. cit., s. 82.

⁴² B. Kowalska, *Młode malarstwo polskie 1945–1970*, „Odra”, 1971 nr 1, s. 43.

⁴³ Recenzje: „Nowe Książki”, 1959 nr 19 (227), s. 1182–1183.

⁴⁴ A. Wojciechowski, *Młoda plastyka polska 1945–1957*, „Przegląd Artystyczny”, 1958 nr 4–5, s. 24.

⁴⁵ B. Baworowska, op. cit., s. 5.

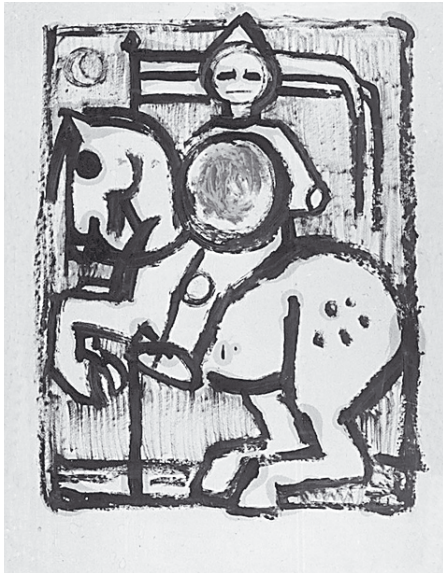
⁴⁶ M. Hermansdorfer, *Waldemar Cwenarski*, Galeria EM, Wrocław 1976, *passim*; por. także: M. Hermansdorfer, *Artyści Wrocławia 1945–1970*, Wrocław 1996, s. 34–36 oraz M. Hermansdorfer, *Między ekspresją a metaforą*, Wrocław 1999, s. 77–81; M. Hermansdorfer, *Wrocławskie Impresje*, Wrocław 2004, s. 34.

⁴⁷ P. Sarzyński, M. Wolny, *Kronika śmierci przedwczesnych (Waldemar Cwenarski. Malarz bólu)*, W-wa 2000, s. 130–137.



il.8 Waldemar Cwenarski, *Głowa dziewczyny*, 1953, ol. akwarela pap., 51,2 x 40; na rewersie szkic oł.: *Kompozycja figuralna*, wł. prywatna, fot. A. Jarosz

refleksja – choćby na temat tradycji, z jakich wyrosła jego twórczość. A przecież „tradycja” w przypadku Cwenarskiego to złożona sprawa. Nie ma w jego sztuce dążenia do bycia awangardowym, nie ma też cech wskazujących na ostateczne przywiązanie do jakichś wzorców. Jest ona swoistym tygłem, w którym stopiło się wiele pierwiastków wybranych i przetworzonych przez artystę. Istotne wydają się powiązania z romantyczną sztuką francuską, ekspresją Eugéna Delacroix czy ekspresjonizmem Georges’a Rouaulta. Dotychczas akcentowano raczej zbieżności ze sztuką Tadeusza Makowskiego, sędzę jednak, że o wiele istotniejsze jest odnajdywanie w dziełach Cwenarskiego ducha lub konkretnych rozwiązań za-



il.9 Waldemar Cwenarski, *Etiuda*, ol. karton, 86 x 60,8, 1952, wł. prywatna, fot. arch. B. Baworowskiej

il.10 Waldemar Cwenarski na koniku, zdjęcie ze zbiorów Krystyny Cybińskiej; opis na odwrocie: *Kochanemu Braciszkwowi / w dniu wyjazdu do Matego / Seminarium Duchownego OO. Obla / tów - do Lublińca. / Kochający brat / Waldi. / Rawa R. 27. VIII 1935*

czerpniętych z twórczości Theodora Gericaulta czy Jeana Louisa Davida. Jeśli zakładać nawet pośredni kontakt artysty z reprodukcjami, albumami ich dzieł, to można analizować i wartościować ich warstwę ikonograficzną. *Koń rozszarpany przez lwę* Delacroix czy głowa konia w jego *Śmierci Sardanapala* wydają się być uwerturą *Pożogi*. Podobnie *Napoleon przekraczający przełęcz Świętego Bernarda* Davida mógł wpłynąć na szkic przedstawiający ujeżdżanie konia [il. 7]. Śladów inspiracji można poszukiwać także w realizacjach pozostających poza kanonem powszechnie znanych dzieł. Patrząc na kartę zawierającą *Dwie postaci na koniu i grupy dzieci* [il. 6], nietrudno zauważyć na jej awersie najbardziej zbliżoną do ducha twórczości Witolda Wojtkiewicza realizację Cwenarskiego. Zwracając uwagę, że płaszczyzna jest całkowicie „opanowana” przez rysunek, warto na marginesie przywołać zdanie Józefa Hałasa – malarza, profesora wrocławskiej ASP, przyjaciela Cwenarskiego – który wspominał jedną z jego rozlicznych, dyskutowanych, studenckich fascynacji: obrazy Pietera Breughela. Zwłaszcza ich kompozycję, obejmującą wiele grup drobnych postaci. Scena „dzieje” się zatem w rozrastającym się ciągle kadrze – przy czym ruch wyjścia poza niego jest z jednej strony nieustannie sugerowany, ale i powstrzymywany poprzez wprowadzenie zbliżonych do siebie dzieci i pojedynczych postaci, które tkwią w jakimś potencjalnym stanie zawieszenia czy introwertycznego skupienia. Być może symboliczną sytuację „odejścia” dookreśla szczególnie stan świata – ponad horyzontem, ponad równiną przywodzącą na myśl Elizjum, dzieje się spektakl rozbłysku (a może gaśnięcia?) trzech słońc (gwiazd?), których obecność wywołuje przypuszczenie, że widzimy zjawisko potrójnego „halo”. Meteorologiczny fenomen przynoszący złudzenie istnienia kilku źródeł światła⁴⁸, symbolicznie zapowiadający początek głębokiej przemiany. Stąd całe niebo obejmuje drżenie sfer rozchodzących się wokół tych trzech okręgów, kierujące odchodzących gdzieś poza „realność” rysunku.

Nie jest to odosobniony przykład, iż Cwenarski potrafił wykreować w swoich pracach szczególną atmosferę, „wzmagającą się ciszę”, która bliższa jest stanowi liryzmu niż ekspresyjnemu, tragicznemu krzykowi. Czułość, tkliwość i wrażliwość wycierają ze studiów *Głównie* i postaci dziecięcych. W *Głównie dziewczyny* [il. 8] widać przy tym malarski instynkt i kilka trafnie podjętych kolorystycznych decyzji. Tym, co zwraca szczególnie uwagę, są oczy – równie intensywnie błękitne jak tło. Aby uzyskać ich mocną „światlistość”, oczodoły Cwenarski zaznaczył ciemną, lawowaną plamą zbrudzonej sepii. Nieregularna, żywa niczym cień pięknie eksponuje błękitne źrenice w otoczeniu ciepłej, cielistej karnacji. Trudno oprzeć się wrażeniu, że całość „drży”, żyje, a dziewczynka... realnie „patrzy” – głęboko i intensywnie.

Można zaryzykować twierdzenie, że dzieciństwo było dla Cwenarskiego płodnym gruntem, dostarczającym mu zarówno silnych impulsów emocjonalnych, jak i niekiedy formalnych. Jedną z *Etiud* [il. 9] – cyklu dwudziestu czterech prac, wykorzystujących konturową, mocną linię farby, otoczoną ciepłym rozlewiskiem plamy oleju – przedstawia dziecięcego jeźdźca, zbrojnego w długi proporzec i okrągłą tarczę gorejącą plamą ochry. Postać z głową nakrytą stożkową czapką dosiada wspiętego na tylne nogi konika, który zdaje się sugerować chęć dynamicznego skoku poza mocną, zamkniętą konstrukcję płaszczyzny. Twarz dziecka – sprowadzona do ideogramu z ciemnymi plamami oczu i prostą linią mocno



⁴⁸ O katastroficznej, apokaliptycznej i paruzycznej symbolice tego przedstawienia pisał E. Kizik: *Trzy słońca nad Gdańskiem - przedstawienie zjawiska halo na rysunku Antona Möllera z około 1604 r. [w:] Marmur dziejowy. Studia z historii sztuki, Poznań 2002, s. 123-134.*



zaciśniętych ust – jest stanowcza, brutalna w swojej prostocie. Niepokój i determinacja – tak można podsumować wrażenia, jakie wywołuje ów pozornie niewinny wojownik, ukazany na progu (w pełni?) symbolicznej nocy. Jakie doświadczenia były udziałem tego jeźdźca? Skąd wyczuwana w tej figurze nieugiętość, duma i odwaga pozwalająca mu patrzeć wprost na nas? Cwenarski przypuszczalnie świadomie przekształcił w tej *Etiudzie* bliski mu wizualny wzór, a właściwie na nowo zinterpretował jeden moment własnego dzieciństwa. Pochodzące z 1935 roku zdjęcie [il. 10] przedstawia dziewięcioletniego Waldemara, dosiadającego i trzymającego wodze drewnianego rumaka. Patrząc na jego twarz – podobnie skupioną, choć wynika to w tym przypadku głównie z faktu pozowania do pamiątkowej fotografii – można przypuszczać, że fizjonomie postaci dziecięcych tworzone w latach późniejszych są wielokrotnie, na różnych poziomach, prefiguracjami autoportretu. Jeżeli w dziełach możemy zatem rozpoznawać artystę, to pamiętajmy, że o Cwenarskim – człowieku dotychczasowa literatura nie mówi prawie nic. Tymczasem i ten zanikający w pamięci żyjących artysta, znany jedynie ze swojego „oficjalnego” zdjęcia, był przecież nie tylko legendarnie, ale „realnie” istniejącym młodym chłopakiem, którego pełnię życia określała przeżyta wojna, ale też przyjaźnie i codzienne trudności funkcjonowania w powojennej rzeczywistości. Warto uważnie „wysłuchać” się w prace Cwenarskiego, by osobiste wątki ujawniły swoją obecność.

Refleksja nad „sławą i zapomnieniem” w przypadku Cwenarskiego przynosi przekonanie, iż dotychczasowe widzenie tego artysty wywołało potężne zachwianie proporcji pomiędzy realnym uznaniem a legendą artystyczną zdominowaną przez wieloaspektowy „tragizm”. Mówienie o Cwenarskim jako o rzeźniku doświadczonego wojną pokolenia, bohaterze „odwilży”, jego przedwcześnie przerwanej twórczości i dramatycznej śmierci warunkuje poruszanie się tylko w ramach tak ustalonych schematów. Sądzę, że widząc w każdym z tych warunków parytet prawdy, należy dążyć jednak do nowej oceny talentu Cwenarskiego. Zwłaszcza w kategoriach liryzmu, osobistej symboliki, „czystych” wartości formalnych (szczególnie koloru) ujawniających się w najbardziej znanych pracach i „ukrytych” oraz rzadko wystawianych. Ciągłe otwartą jest kwestia oceny całej sztuki Cwenarskiego – tak na poziomie jakości plastycznych, jak i wartości, których udało mu się dotknąć. Trzeba zastanowić się nad jego humanizmem i zdolnością głębokiego, malarskiego odczuwania świata.

Chciałbym jeszcze raz zwrócić uwagę, że im bardziej sława Cwenarskiego stawała się „tragiczna”, tym i zapomnienie było coraz bardziej „prozaiczne”, wynikające poniekąd z odstawienia do lamusa dorobku wrocławskiego artysty. Ta sytuacja nie zmieni się, dopóki nie zostaną podjęte wieloaspektowe analizy dorobku Cwenarskiego. Analogię niech stanowi tu wydany przez galerię Zderzak w 1993 roku tom *Andrzej Wróblewski nieznanym* (pod redakcją Jana Michalskiego), za sprawą którego wytyczono nowe, odbierane niekiedy jako kontrowersyjne, rejony poznania krakowskiego artysty. Porównanie to jest uzasadnione równie istotną rolą Wróblewskiego w danym mu miejscu i czasie oraz dokonującą się systematycznie weryfikacją jego „legendy”. Może ono, chyba niebezzasadnie, ewokować kierunek dalszych prac: *Waldemar Cwenarski – wciąż nieznanym*.

dr Andrzej Jarosz

Adiunkt w Zakładzie Sztuki Nowoczesnej Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego.
Zainteresowania badawcze autora dotyczą sztuki współczesnej i malarstwa polskiego modernizmu.