

Andrzej Mrozowski

Waldemar Cwenarski : portret artysty

Studia Theologica Varsaviensia 23/1, 149-169

1985

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

ANDRZEJ MROZOWSKI

WALDEMAR CWENARSKI — PORTRET ARTYSTY

Treść: I. Nota o artyście; II. Doktryna; III. Twórczość i jej źródła; IV. Portret artysty.*

Twórczość Waldemara Cwenarskiego przypadła na trudny okres dziejów polskiej sztuki związany z panowaniem realizmu socjalistycznego. Apodyktyczne rządy doktryny wymagającej realizacji ustalonych kanonów nie zdołały powstrzymać talentu młodego artysty. W swej chorobliwej dążności do spełnienia się — talent Cwenarskiego — pozostawił dzieła, w których świadome wybory estetyczne łączą się w jedno z pasją wypowiedzi i z buntem przeciw narzucanym normom.

Jego sztuka, przedstawiona w 1955 roku, w dwa lata po śmierci artysty — już w nowych warunkach historycznych — odniosła sukces i na trwałe wpisała twórcę do dziejów najnowszych naszej kultury. Mimo tego, nie doczekała się głębszej analizy na tle epoki jaka ją wydała.¹

I. NOTA O ARTYŚCIE

Urodził się 6 października 1926 roku we Lwowie w środowisku mieszczańsko-urzędniczym wcześniej objawiając trwającą przez całe dzieciństwo pasję do rysowania i malowania. Jego ojciec, Włodzimierz Cwenarski był oficerem Wojska Pol-

* Niniejszy artykuł podejmuje wybrane zagadnienia z pracy magisterskiej pt. „Waldemar Cwenarski 1926—1953” napisanej pod kierunkiem ks. prof. dr hab. Janusza Pasierba w Katedrze Historii Sztuki ATK w 1978 r.

¹ Dotychczasowe publikacje w większości związane były z wystawami dzieł Cwenarskiego i miały charakter recenzji bądź też wstępów do katalogu i w swym założeniu nie wyczerpywały całego zagadnienia jakim jest twórczość artysty.

skiego, matka, Józefa była pielęgniarką.² Liczna rodzina, składająca się z trojga starszego przyrodniego rodzeństwa³, miała w ówczesnej sytuacji pomyślne perspektywy. Niestety w 1938 roku zmarł ojciec artysty, a w rok później wybuch wojny pociągnął za sobą nowe rodzinne tragedie. Już w 1939 roku, podczas działań wojennych zginął najstarszy brat Waldemara, a w 1940 roku Niemcy zamordowali jego siostrę. Czas okupacji, to okres tułaczki po małych miasteczkach podlwowskich w daremnym poszukiwaniu bezpieczeństwa i warunków znośnego życia.⁴

Po wyzwoleniu w 1945 roku Waldemar wraz z matką zamieszkał początkowo w Bytomiu, a następnie od 1946 roku w Wałbrzychu, gdzie pracował zarobkowo w fabryce porcelany „Krzysztof”. W tym czasie współpracował z teatrem kukielkowym pełniąc funkcje scenografa. W ciągu jednorocznego pobytu w Wałbrzychu Cwenarski namalował pierwszy znany obraz, a mianowicie „Portret Matki”, kilka obrazów o tematyce batalistycznej, oraz „Wesele Krakowskie” na ścianie fabrycznej świetlicy. Niestety obraz został zniszczony podczas remontu. Jednocześnie jego serdeczny przyjaciel Maciej Marynowski, pracownik wolontariusz Muzeum Wałbrzyskiego, ułatwił mu dostęp do eksponatów, które przyszedł artysta z zapalem szkicował.⁵

W 1947 roku Cwenarscy ponownie zmienili miejsce zamieszkania osiedlając się już na stałe we Wrocławiu. Ciężka sytuacja materialna, nowe stosunki społeczne nie sprzyjały wytworzeniu w umyśle Waldemara, pełnym jak najgorszych

² Informacja uzyskana od pani Krystyny Cybińskiej; Karta informacyjna IS PAN (pracownia dokumentacji sztuki współczesnej) podaje jako zawód ojca pracownik umysłowy.

³ Matka Waldemara była drugą żoną Włodzimierza Cwenarskiego.

⁴ A. Małachowski pisał: „Wojna dla środowiska w jakim żyje Cwenarski to nie tylko koszmar ukraińskich nacjonalistycznych band zachęcanych przez hitlerowców do mordowania Polaków, nie tylko zagłada Żydów w gettach (ze wspomnień wyłania się tu postać lwowskiego Żyda Kandla przechowywanego przez Cwenarskiego w oranżerii sanatorium w Brzuchowicach, gdzie jako pielęgniarka pracuje matka artysty). Wojna to nie tylko bombardowanie, wywozy do Niemiec, uliczne egzekucje — niepewność i strach. Wojna w tych wschodnich miasteczkach to także zagłada tego co bywa nazwane warstwą ludzi średnio zamożnych”. A. Małachowski, *Wystawa pośmiertna malarstwa i grafiki Waldemara Cwenarskiego*, Wrocław 1956, bs.

⁵ E. Sagan, *Wystawa która wzrusza i uczy*, Wałbrzyska Trybuna 1956, nr 25, s. 8.

wspomnień wojennych, poczucia bez troski i swobody. Jeszcze tego roku, spóźniony w nauce jak większość wojennego pokolenia, zapisał się do Państwowego Liceum Sztuk Plastycznych we Wrocławiu. Pobyt w szkole był okresem znacznego rozwoju artystycznego Waldemara. Po dwuletniej nauce w liceum, Cwenarski wstąpił do Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych we Wrocławiu. Był to rok, w którym ogłoszono jako obowiązującą metodę pracy twórczej realizm socjalistyczny.

Twórczość malarska Waldemara Cwenarskiego przypadła głównie na lata nauki we wrocławskiej uczelni, gdzie studiował malarstwo jako uczeń prof. Stanisława Dawskiego i prof. Eugeniusza Gepperta. Był to okres rozdarcia pomiędzy próbami podporządkowania się wymogom realizmu socjalistycznego a własnymi poszukiwaniami, które należy uznać za zasadniczy dorobek artysty.

Pierwszy rok studiów przyniósł niezaprzeczalnie sukces Waldemarowi. Jego prace powstające na uczelni były pozytywnie oceniane, a dwie z nich „Strajk dokerów” oraz „Emigranci” z 1950 roku przesłane zostały na międzyszkolny pokaz do Warszawy.⁶ Jednak już wtedy powstały obrazy zapowiadające indywidualną wizję plastyczną artysty, były to: „Pajac” (1949 r.), „Kompozycja” (1949 r.), „Pajac na koniu” (1949 r.), „Dzieci z Bałut” (1950 r.), „Kompozycja z dziećmi (1950 r.).

Po tych pierwszych próbach samodzielnej wypowiedzi plastycznej nastąpił okres przytłumienia poszukiwań. W tym czasie powstała większość pejzaży będących plonem plenerów zorganizowanych przez uczelnię w Bolkowie (wrzesień 1950 r.) oraz w Bystrzycy Kłodzkiej (wrzesień 1951 r.).

W końcu 1951 roku Cwenarski namalował dwa obrazy „Pożogę” i „Piętę”, które zaimicjowały okres dojrzałej twórczości artysty. Nastąpiło wyraźne oddzielenie pracy dla szkoły od własnych poszukiwań. Jego sytuacja na uczelni stawała się coraz trudniejsza — z nieufnością spoglądano na jego prace co spowodowało, iż zaczął ukrywać swoje dzieła. Tyłko nieliczne grono przyjaciół miało do nich dostęp.

We wrześniu 1952 roku stworzył dwa duże cykle zatytułowane „Etiudy” i „Głowy”, nieco później „Ukrzyżowanie”

⁶ Ogólnopolska Wystawa Młodzież Walczy o Pokój, Muzeum Narodowe w Warszawie, październik—listopad 1950 roku.

i „Autoportret” zamykający samodzielny dorobek Waldemara Cwenarskiego.

Obrazy swe malował z wielką pasją, potrafił w jednej chwili tworzyć całe kompozycje. Brak płócien sprawiał, że na jednym i tym samym malował wszystkie wersje tematu, malował też na odwrocie skończonego dzieła. Niedostatek farb i pędzli nie był w stanie powstrzymać pasji twórczej Cwenarskiego. Często używał emalii, farb klejowych, oleju jadalnego, malował jednym pędzlem albo nakładał na obraz farby po prostu palcami.

Jednak okresy gwałtownej twórczości nie trwały długo. Potem następował czas beznamiętnych zmagania z wymaganymi przez uczelnię tematami, z formą pozbawioną indywidualności, prowokującą ponowny wybuch protestu i pasji twórczej lub doprowadzającą do zwątpienia w sens podejmowanych działań.⁷

Nic w jego postawie, w jego życiu nie było pozą. Optymistycznie nastawiony do otaczających go ludzi, na pozór radosny i szczęśliwy, nigdy nie podkreślał niezrozumienia czy samotności.

W 1953 roku namalował kilka pejzaży, wiele portretów i autoportretów oraz prace szkolne jak „Spotkanie w stepie” czy „Martwa natura ze skrzypcami”.

Nagła śmierć, która nastąpiła 4 kwietnia 1953 roku zatrzymała pracę twórczą artysty. Był wtedy Cwenarski na czwartym roku studiów. Trudno ostatecznie ustalić przyczyny tego tragicznego wydarzenia.⁸ Śmierć nastąpiła na skutek wylewu krwi do trzustki, a z racji tego iż na ciele Cwenarskiego stwierdzono szereg obrażeń, lekarz dokonujący sekcji zwłok postawił wniosek o przeprowadzenie śledztwa. Niestety nie zostało ono nigdy przeprowadzone.⁹

⁷M. Hermansdorfer, *Waldemar Cwenarski*, Wrocław 1976, bs.

⁸ Sugestie oraz twierdzenia, że Cwenarski zmarł śmiercią samobójczą, nie znajdują potwierdzenia w świetle opinii lekarza, który dokonał sekcji zwłok; Akta Zakładu Medycyny Sądowej we Wrocławiu 1953, nr 229; por. E. Garzantecka, *Tragizm, eklektyzm i przeciętność*, *Trybuna Ludu* 19 (1967), nr 41, s. 5; B. Rudnicki, *Pokolenie kamikadze*, *Tygodnik Powszechny* 32 (1978), s. 8 n.; A. Osęka, *W poszukiwaniu bohatera*, *Kultura* 5 (1967), nr 9, s. 10; R. Samsel, *Gdyby Gombrowicz mógł zobaczyć*, *Kultura* 13 (1975), nr 28, s. 7.

⁹ Sekretariat Prokuratury Wojewódzkiej dla Miasta Wrocławia stwierdził, że sprawa dotycząca śmierci Waldemara Cwenarskiego nie figuruje w archiwum.

II. DOKTRYNA

Eugeniusz Geppert, pierwszy rektor i organizator Katedry Malarstwa wrocławskiej uczelni w swych wspomnieniach napisał: „Jeden z najzdolniejszych uczniów mojej pracowni wychodzący nadspodziewanie swym malarstwem poza ramy szkolnych rygorów, człowiek rokujący ogromne nadzieje, czego dowodem była pośmiertna wystawa — Waldemar Cwenarski, nagle umiera w 27 roku życia. Dla szkoły, dla wszystkich, dla młodej sztuki polskiej była to niepowetowana strata”.¹⁰

Niespełna cztery lata studiów, stanowiące w biografii artysty okres świadomej twórczości, przypadają na dramatyczne dzieje polskiej plastyki związane z panowaniem realizmu socjalistycznego.¹¹ Jego zapowiedzią były liczne polemiki i dyskusje prowadzone w latach 1944—1949, koncentrujące się na wizji kultury w naszym kraju. Koncepcja kultury egalitarnej i elitarnej wyznaczała obszar dyskutowanych problemów. W pierwszej fazie dominowały zagadnienia literatury, by w latach następnych przesunąć punkt centralny sporu na problem plastyki.¹²

Wystąpienie Bolesława Bieruta na sierpniowym plenum partii w 1948 roku, w którym stwierdził zamęt ideologiczny wśród inteligencji partyjnej oraz zaniedbanie marksistowskiego oświetlenia zagadnień literatury, sztuki i nauki, stało się źródłem przemian, jakie zaszły w polskiej kulturze.¹³ W dniach 12—13 lutego 1949 roku odbyła się w Nieborowie konferencja zorganizowana przez Ministerstwo Kultury i Sztuki celem omówienia zagadnień związanych z plastyką, na której wysunięto postulat realizmu w sztuce.¹⁴ Z kolei Zjazd

¹⁰ E. Geppert, *Przeszość daleka i bliska*, Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk 1977, s. 161.

¹¹ Metoda realizmu socjalistycznego została wprowadzona w ZSRR i stała się obowiązująca w wyniku decyzji Pierwszego Zjazdu Pisarzy w 1934 roku, który zatwierdził ostateczną likwidację wielonurtowości sztuki w tym kraju. W Polsce metoda ta była wymagana przez pięć lat, od 1949 roku do II Zjazdu Partii i XI Sesji Rady Kultury i Sztuki to jest do kwietnia 1954 roku.

¹² B. Kowalska, *Polska awangarda malarska 1945—1970*, Warszawa 1975, s. 22 n.

¹³ T. Dobrowolski, *Nowoczesne malarstwo polskie*, t. 3, Wrocław, Warszawa, Kraków 1964, s. 411.

¹⁴ Programowy referat wygłosił wiceminister kultury i sztuki Włodzimierz Sokorski.

Związku Polskich Artystów Plastyków, który miał miejsce w Katowicach, w dniach 27—29 czerwca tego roku, zaakceptował przyjęte postulaty, ustalając nowy kierunek rozwoju naszej sztuki. Zasadniczo, realizm socjalistyczny stał się metodą pracy twórczej, której finalne dzieło winny cechować: socjalistyczny pogląd na świat, prymat treści — ale też jedność treści i formy, prawdziwe odtwarzanie rzeczywistości i odrzucanie deformacji jako ideowego fałszu, typowość, uogólnienie — syntetyczne ujmowanie zjawisk, partyjność i funkcje wychowawcze, ludowość, humanizm, tradycje narodowe, prostota i zrozumiałość, optymizm wynikający z wiary w poznawcze i twórcze możliwości człowieka, sugestywność artystycznego oddziaływania na widza.¹⁵

Dopingiem dla twórców miały być wystawy tematyczne, organizowane w różnych miastach z okazji świąt państwowych, a także imprezy o zakresie ogólnopolskim, w których organizowana co roku w Warszawie Ogólnopolska Wystawa Plastyki traktowana była jako podsumowanie i sprawdzian kolejnych etapów rozwoju dojrzałości politycznej twórców i wdrażania sztuki w jej nowe zadania. Początkowo plastycy, reprezentujący różne orientacje artystyczne, próbowali wyjść na przeciw postulatów realizmu socjalistycznego. Jednakże zalecenia dotyczące tematów dzieł, konieczność akcentowania w pracach optymistycznego nastroju, wreszcie realistyczna forma¹⁶, uniemożliwiały indywidualną wypowiedź artystyczną, powodując — w krańcowych przypadkach — wycofanie się części plastyków z aktywnego uczestnictwa w życiu artystycznym, bądź też uprawianie twórczości na użytek oficjalnych salonów równoległe z twórczością prywatną, ujawnianą wąskim gronu przyjaciół.

Sformułowany w estetyce marksistowskiej termin formalizm, oznaczający wszelkie działania artystyczne stojące w jakościowej opozycji do dzieł realizmu socjalistycznego, coraz częściej pojawiał się tak w wypowiedziach ówczesnych decydentów polskiej kultury, jak i w krytyce artystycznej.

¹⁵ W. Sokorski, *Sztuka w walce o socjalizm*, Warszawa 1950.

¹⁶ Forma dzieł socrealistycznych w założeniu miała opierać się na dziewiętnastowiecznym akademizmie, częstokroć — chociaż nie bez krytyki — w realizacjach artystów ulegała pewnym odchyleniom, najczęściej w kierunku koloryzmu. Por. W. Włodarczyk, *Jak dobrze namalować socrealistyczny obraz?* w: Tessera, Kraków 1981, s. 282—291; J. Bogucki, *Sztuka Polski Ludowej*, Warszawa 1983, s. 77—79.

Na początku 1953 roku minister Kultury i Sztuki Włodzimirz Sokorski, oceniając dotychczasowe zdobycze realizmu socjalistycznego pisał: „Zaczynając walkę z formalizmem w latach 1949—1951 nie zawsze zdawaliśmy sobie sprawę w sposób dostatecznie jasny z ideologicznego podłoża artystycznych zahamowań twórcy, sprowadzając problem realizmu do problemu warsztatu. Zwłaszcza w sensie twórczego korzystania z tradycji to uproszczenie dawało nieraz karykaturalną formę bezdusznego naśladowania przypadkowych wzorów przeszłości i równie bezdusznego poszukiwania jednej i ściśle określonej recepty dla stworzenia nowej, socjalistycznej sztuki. (...) okres 1949—1951 był więc dla nas okresem eksperymentu łamania starego światopoglądu, poszukiwania własnej prawdy artystycznej w prawdzie klasy robotniczej, w prawdzie socjalistycznego narodu. (...) Okres typowych błędów, wynikających z powierzchownego i deklaratywnego przystosowania się do nowej rzeczywistości, zamiast żarliwego pokochania jej. W warunkach nieprzezwykłego lęku przed realistyczną tradycją, (...) ograniczonego ideowo i artystycznie poszukiwania punktu wyjścia w antyrealistycznej metodzie twórczej imperyalistycznego schyłku, w warunkach ciasnego, ślepego dreptania między postimpresjonizmem a innymi odmianami formalizmu nie może nigdy i w żadnym wypadku powstać nowa sztuka realistyczna, a tym bardziej sztuka realizmu socjalistycznego. (...) Czy to będą schematyzujące, posługujące się metodą fałszywej stylizacji rzeźby MDM, czy też to będą obrazy Eibischa z II Ogólnopolskiej Wystawy, czy też jałowe wyspekulowane, kosmopolityczne wnętrza ostatniej wystawy Architektury Wnętrz, rezultat jest zawsze jeden i ten sam — to znaczy bankructwo zarówno ideowe jak i formalne. (...) Należy sobie otwarcie powiedzieć, że zwłaszcza w dziedzinie kompozycji politycznej nie potrafiliśmy dotąd rozumnie i twórczo korzystać z doświadczeń i osiągnięć radzieckich”.¹⁷

Realizm socjalistyczny panował nie tylko w salach wystawowych, lecz również w uczelniach plastycznych. Festiwal Szkół Artystycznych, który odbył się w październiku 1949 roku w Poznaniu dał asumpt do przeprowadzenia krytyki metod nauczania stosowanych przez pedagogów.¹⁸ Powołano Ko-

¹⁷ W. Sokorski, *Próba oceny i nowe zadania*, Przegląd Artystyczny, 4 (1953), nr 4, s. 9 n.

¹⁸ Większość z wystawionych prac malarskich wykonana była w manierze kolorystycznej.

misję Programową przy Ministerstwie Kultury i Sztuki, której zadaniem było ujednoczenie programów i metod nauczania.¹⁹ Główny nacisk położono na doskonalenie rzemiosła, walkę z wszelkimi przejawami formalizmu oraz na właściwą interpretację tematu.²⁰ Wszelkie zmiany dotyczące dydaktyki, jak i weryfikacja kadry nauczycielskiej miały zapewnić adeptom sztuki pełne przygotowanie ideowe i warsztatowe do realizacji kanonów wyznaczonych przez nową estetykę.

III. TWÓRCZOŚĆ I JEJ ŹRÓDŁA

Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych we Wrocławiu odgrywała ważną rolę w kształtowaniu środowiska artystycznego tego miasta. Podobnie jak w innych, również w tej szkole metoda realizmu socjalistycznego została wprowadzona, powodując liczne zmiany w życiu uczelni.²¹

Podjęte w 1949 roku studia przez Waldemara Cwenarskiego we wrocławskiej uczelni, poprzedzone nauką w liceum plastycznym, zainicjowały okres jego indywidualnej twórczości.

Zachowane oeuwres artysty²² zawiera, oprócz pierwszych prób malarskich i rysunkowych, realizację tematów zadawanych w szkole — wykonanych w tak znamiennej dla ówczesnego okresu konwencji realistycznej — oraz stojące w wyraźnej opozycji do tych prac kompozycje o coraz luźniejszych związkach z naśladowaniem rzeczywistości. Te ostatnie stanowią właściwy dorobek Cwenarskiego.

¹⁹ Dyskusja nad wystawą „Młodzież w walce o pokój”, Przegląd Artystyczny, 2 (1951), nr 2, s. 53.

²⁰ Minister Kultury i Sztuki (Stefan Dybowski), Do młodzieży szkół artystycznych, Warszawa 1950, s. 4.

²¹ Otwarcie Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Pięknych we Wrocławiu nastąpiło w marcu 1946 roku. Jej organizatorem i dyrektorem był Eugeniusz Geppert. W 1949 roku nastąpiło przemianowanie nazwy na Państwową Wyższą Szkołę Sztuk Plastycznych. Pierwsze zajęcia na uczelni prowadzili: Stanisław Dawski — kompozycję brył i przestrzeni; Leon Dożycki, Eugeniusz Geppert, Emil Krcha, Stanisław Pękalski — malarstwo i rysunek; Stanisław Rzecki, Borys Michałowski — rzeźba; Marian Stechowicz — plastyka przestrzenna; Tadeusz Broniewski — historia architektury polskiej; Stanisław Kopystyński — wiedza o sztuce. W 1950 roku nastąpiła zmiana rektora oraz weryfikacja kadry nauczycielskiej. E. Geppert, dz. cyt., s. 138—162.; Por. P. Banaś, *Plastyka wrocławska w: Panorama Kultury Współczesnego Wrocławia*, Wrocław, Warszawa, Kraków 1970, s. 194 n.; T. Grzybkowska, *Plastyka, twórcy i tendencje w: Wrocław jego dzieje i kultura*, Warszawa 1978, s. 506—511.

²² Zachowały się 173 prace.

Dwutorowość pracy twórczej znaczone szkolnymi obrazami oraz własnymi poszukiwaniami określa osobistą tragedię artysty. Oskarżany o formalizm, pracował w samotności, ukazując nielicznym swą twórczość. Nie były to systematycznie prowadzone studia, lecz osadzone w codzienności szkolnej, gwałtowne wybuchy ekspresji, ukazujące poprzez dynamiczny kształt tragizm świata artysty.

Pierwszy rok studiów przyniósł uznanie młodemu malarzowi. Jego talent został zauważony przez pedagogów, a dwie prace zostały przesłane na międzyszkolny pokaz do Warszawy. Jednak już wtedy powstały obrazy wyłamujące się poza rygory szkolnego programu, zapowiadając jego późniejsze dzieła.

„Kompozycja z dziećmi”²³, namalowana w 1950 roku, przedstawia chłopca i dziewczynkę siedzących na szerokim zydłu. Ich przechylone głowy nakrywają stożkowe czapeczki. Oczy zostały zaznaczone ciemnymi plamami. Zdeformowane, wyolbrzymione dłonie bezwładnie spoczywają na kolanach. Nogi, uproszczone i zwaliste, stanowią podstawę całej kompozycji. W górze, pomiędzy głowami, wielkie wirujące słońce umieszczone na tle jaskrawej ultramaryny. Celowa dysharmonia barwna zasadzająca się na kontraście czerwieni i błękitu, ślady spływającej strużkami farby, wreszcie synteza kształtu podkreślona grubą czarną linią konturu wyznaczają obszar poszukiwań Waldemara Cwenarskiego. Obraz ten zamyka wczesną fazę w twórczości wrocławskiego artysty, przypadającą na lata 1949—1950, której dominującym tematem były wizerunki smutnych i zamyślonych dzieci. Malarstwo to, nieco sentymentalne, tkwiące jeszcze w realizmie, ma już znamię dojrzałej sztuki.

Po tych pierwszych próbach określenia własnej sztuki nastąpił u Cwenarskiego regres poszukiwań. Malował prace szkolne, wśród których o niewątpliwym talencie autora świadczą pejzaże, będące plonem studenckich plenerów zorganizowanych w Bolkowie i w Bystrzycy Kłodzkiej we wrześniu 1950 i 1951 roku. Te nastrojowe obrazy jak „Stary Rynek w Bystrzycy”²⁴ czy „Uliczka z dziećmi”²⁵, budowane delikatną

²³ Olej na płótnie, 117×94,5, wł. Muzeum Narodowego we Wrocławiu.

²⁴ Olej na płótnie, 65×65, wł. Muzeum Narodowego we Wrocławiu.

²⁵ Olej na płótnie, 45×50, wł. Muzeum Narodowego we Wrocławiu.

tkanką subtelnych zestrojeń barwnych, uwidaczniają lekcję koloryzmu wyniesioną z wrocławskiego Liceum Sztuk Plastycznych.

Nagle, po okresie fetyszyzacji koloru, jeszcze w 1951 roku, nastąpił u Cwenarskiego wybuch dramatycznej ekspresji, udokumentowany dziełami, które zaliczyć należy do najwybitniejszych w jego dorobku. Dwa obrazy „Pożoga” i „Pieta”, stworzone we własnej prymitywnej pracowni, zdają się być aktem buntu przeciwko socrealistycznym normom.

„Pożoga”²⁶ to miotający się, nieokiełznany czerwony koń, wypełniający niemal całkowicie płaszczyznę płótna. Przerazone jasne twarze, rozłożone w geście niemocy ręce tratowanych ludzi, wylaniają się z ciemnozielonego mroku. Koń-bestia z wyolbrzymionym korpusem, podniesionymi w galopie kopytami i odwróconym w prawo łbem, obrysowany jest czarnym konturem. Z lewej strony widoczny jest zad drugiego konia. Schematyczne, mocno uproszczone postacie ludzkie zlewają się w jedną zbitą masę, w której tkwią tylne kopyta zwierzęcia. Ta niezwykle dynamiczna kompozycja, w której napięcia kierunkowe sugerują gwałtowny ruch, spotęgowany czerwienią i zielenią wytryskającą nagle z płątaniny czarnych grubych linii, zdaje się być syntezą emocji zawierającą ogromny ładunek wewnętrznego napięcia.

Przedstawiona w „Pożodze” tragiczna wizja nieposkromionego żywiołu, jawiąca się pod postacią konia-bestii, jest pierwszym w pełni dojrzałym dziełem Waldemara Cwenarskiego. Dramatyzm tego malarstwa, osiągnany za pomocą silnych uproszczeń i deformacji kształtu, agresywnych zestawień barwnych, w pełni ujawni się w „Piecie”²⁷ — działającej już tylko wymową symbolicznych znaków.

Figura Marii sprowadzona tu została do znaku krzyża o trójkątnie zarysowanych ramionach, a ciało Syna spoczywające na jej kolanach zredukowano do trzech boków prostokąta. Z prawej strony, między uniesioną ręką Marii a zastygłym ciałem Chrystusa znajduje się wirujące słońce. Jedynym dobitnie opracowanym elementem obrazu są wyolbrzymione nagie stopy Matki, tworzące niejako podstawę całej kompozycji. Dzieło budowane jest kolorem. Rozżarzona czerwień rąk oraz korpusu Marii stanowi najsilniejszy akcent barwny. Błękitno-

²⁶ Olej na płótnie, 160×200, wł. Ministerstwa Kultury i Sztuki, obraz oddany w depozyt Muzeum Narodowemu we Wrocławiu.

²⁷ Olej na płótnie, 150×110, wł. Muzeum Narodowego we Wrocławiu.

-fioletowe ciało Chrystusa przechodzi miejscami w szarości. Suknia okrywająca kolana Matki jest ciemnobłękitna z akcentami czerni i czerwieni. Stopy Marii są sinofioletowe, podobnie jak stopy Chrystusa. Błękitne tło w górnych partiach stopniowo przechodzi w szarości to znów — w brązy i fiolety. Intensywność czerwieni słońca osłabia załamanie jej czernią i kobaltem. Brak linii horyzontu czyni obraz niezwykle płaskim. Jediną bryłą budowaną walorem są stopy i kolana Marii. Czarny kontur określający postacie wyznacza rytm pionów i poziomów, wzmagając surowość tej niezwyklej kompozycji. Wielkość dramatu Marii wyrażona gestem rozrzuconych rąk zdaje się być symbolicznym zobrazowaniem jej udziału w dziele Odkupienia.

Rozstrzygnięcia artystyczne dokonane w „Poździe” i „Piecie”, zgodne w swej brutalnej formie z temperamentem artysty, ponownie powrócą po okresie beznamiętnego zmagania się z wymogami szkolnych rygorów.

W końcowych miesiącach 1952 roku Cwenarski w krótkich odstępach czasu namalował dwa duże cykle — „Etiudy” i „Głowy”, a także „Ukrzyżowanie” oraz „Autoportret”, zamykający indywidualny dorobek twórcy.

Cykl „Etiud”²⁸ składający się z 25 kompozycji, poświęcony w większości tematyce obozu koncentracyjnego, namalowany został na niezagruntowanym papierze czarną farbą olejną niekiedy z akcentami czerwieni. Wsiąkający w porowate podobrazie tłuszcz obok każdej plamy koloru tworzył żółtawe, różnej szerokości obrzeże, podwajając konturowy rysunek, wzbogacając plastyczność. Z czarnych krech zbudowane są postacie kanciaste, zgeometryzowane, o kształtach świadomie zdeformowanych. Kontrast jasnego podłoża z czernią kładzioną zdecydowanymi, szerokimi pociągnięciami pędzla, jest podstawowym elementem kreacyjnym tych syntetycznie budowanych kompozycji. Rygor niemal graficzny jaki został zastosowany w „Etiudach”, maksymalna synteza kształtu, sprowadzająca często przedstawienie do granic abstrakcji, współbrzmi z treścią, która od dramatycznych epizodów z życia obozowego przechodzi do przedstawień symbolicznych, ściśszych w swej wymowie.

Nawet te sceny, które ukazują postacie w obozowych pasiakach, zamknięte w więziennych celach, zatracają swój jed-

²⁸ Olej na papierze, przeciętnie 100×70, wł. Muzeum Narodowego we Wrocławiu (14 obrazów) oraz Aliny Rogalskiej (11 obrazów).

nostkowy wymiar — podobnie jak przedstawienie Ukrzyżowania, wchodzące w skład cyklu, które zdaje się tu gloryfikować topos tragicznej i niezawinionej śmierci.

Monumentalne ciała ułożone w opartych o mur trumnach, matka tuląca do swej wychudłej piersi nagie ciało dziecka, dramatyczny gest ręki chroniącej najbliższych — są symbolicznym zobrazowaniem storturowanej wojną ludzkości.

Równocześnie z „Etiudami” stworzył Cwennarski cykl składający się z około 50 obrazów, określanych wspólną nazwą „Głowy”²⁹. Są one malowane, podobnie jak „Etiudy”, czarną farbą olejną na papierze. Prace te obejmują zarówno studia z natury, jak i twarze z wyobraźni. Większość z nich pozbawiona jest dramatycznej deformacji — bryła głowy budowana jest walorem uzyskanym przez użycie suchego pędzla — chociaż obok nich artysta stworzył syntetyczne wizerunki, działające już tylko abstrakcyjną formą, pełne ekspresji wcielenia dramatu. „Głowy” Cwennarskiego to portrety smutku, strachu i rezygnacji — tych rzeczywistych ludzkich emocji, z jakimi spotykał się zarówno w czasie wojny jak i w dniach nowej rzeczywistości.

Podjęty w „Etiudach” temat Ukrzyżowania wrocławski artysta rozwiązał w kompozycji na płótnie³⁰, wzbogacając środki wyrazu poprzez wprowadzenie koloru.

Postać Chrystusa wiszącego na krzyżu zajmuje centralne miejsce przedstawienia. Wyciągnięte siłą ciężaru ręce, opuszczona głowa, która jest czarną owalną plamą, tułów sprowadzony do prostokąta, podkurczone nogi, przybite jednym gwoździem do masywnego krzyża, perizonium upodabniające się do kwadratu — jest to ta sama ucieczka od realizmu, deformacja i dążność do syntezy, jaka występowała w „Pecie” czy w „Etiudach”. W lewym górnym rogu artysta umieścił czarną owalną plamę zachodzącą na belkę krzyża. Z tyłu, w oddali, znajduje się tłum uczestników tej egzekucji. Niewidoczne są oblicza oplakujących Zbawiciela, niewidoczne są również twarze oprawców.

Gruby czarny kontur stanowiący niejako szkielec tej kompozycji nie wyznacza ściśle miejsca barw, ograniczonych do zieleni tła i czerwieni postaci Chrystusa. Barwy te przechodzą od tonów jaskrawych do złamanych i wyciszonych białą oraz stłumionych czernią. Zbicie tych przeciwstawnych kolo-

²⁹ Olej na papierze, przeciętnie 30×20, w większości wł. Muzeum Narodowe we Wrocławiu.

rów doprowadza do drażniącej dysharmonii, niepokoju, do agresywnego swą siłą odbioru tego dzieła.

Tworząc „Ukrzyżowanie” Cwenarski sięgnął po najwyższą skalę cierpienia. Opowiedział o śmierci, która niosła w sobie dwie prawdy: prawdę męki i bólu i prawdę zbawienia. Wyeksponowany, wysunięty do przodu umierający Chrystus jest zbawczą ofiarą składaną za ten oddalony, wtopiony w zieleni tła, anonimowy tłum. „Ukrzyżowanie” jest rozwinięciem eposu ofiary, który tak silnie uwidocznił się w „Piecie” i „Etiudach”, a znajdzie szczególnie wyraz w dramatycznym „Autoportrecie”, zamykającym twórczość Cwenarskiego.

Powstające w samotności, bez oparcia o wiedzę i doświadczenie profesorów, malarstwo wrocławskiego artysty można nazwać monumentalnym ekspresjonizmem. W dążeniu do spętogowania wyrazu w dziele manifestuje gwałtowny impuls znaczony gruzłowatą nakładaną farbą, szerokimi pociągnięciami pędzla, strużkami spływającego spoiwa. Deformacja i synteza sprzyja kondensacji tej tragicznej wypowiedzi, która na tle ówczesnej produkcji malarskiej w Polsce nabiera cech odważnego nowatorstwa.

Ekspresyjna sztuka Waldemara Cwenarskiego powstała w okresie, kiedy w Polsce wszelka myśl artystyczna niezgodna z postulatami realizmu socjalistycznego poddawana była ostrej krytyce jako przejaw „imperialistycznej metody twórczej”. Zdaje się być zjawiskiem oderwanym, nie mającym analogii w ówczesnych dokonaniach malarskich w naszym kraju, dlatego trudno wskazać bezpośrednie źródła inspiracji dla tych dramatycznych w wyrazie dzieł.

Pierwsza faza twórczości artysty (lata 1949—1950), którą należy określić jako czas próby kształtowania własnego języka plastycznego, uwidacznia pewien wpływ sztuki Tadeusza Makowskiego.³¹ Najwyraźniej zaznacza się on w podobieństwie budowania figur postaci. Zastygłe w bezruchu, zaduma-

³⁰ Olej na płótnie, 203×169, wł. Muzeum Narodowe we Wrocławiu.

³¹ Twórczość Waldemara Cwenarskiego wielokrotnie wiązano ze sztuką Makowskiego, nie precyzując jednak zakresu tych powiązań.; Por. M. Turwid, *Płomienie na wystawie*, Ilustrowany Kurier Polski 1957, nr 29, s. 4; tenże *Płomień i dokument*, Pomorze 3 (1957), nr 2, s. 4; M. Jagoszewski, *Malarz cierpienia*. Wystawa prac Waldemara Cwenarskiego, Łódzki Ekspres Ilustrowany 1956, nr 245, s. 8; Z. Florczak, *Minirealizm*, Polityka 11 (1967), nr 14, s. 9; A. Sobota, *Waldemar Cwenarski*, Odra 15 (1975), nr 6, s. 77; W. Krauze, *Wrocławskie indywidualności*, Życie Warszawy 32 (1975), nr 14, s. 5.

ne dzieci z obrazów Cwenarskiego bliskie są figurkom Makowskiego z takich kompozycji jak „Koncert wiejski”, czy też „Powrót ze szkoły”. Zasadniczo różny sposób konstruowania obrazu, który u Makowskiego był wynikiem doświadczeń kubistycznych, nakazuje dostrzec w tych wczesnych pracach wrocławskiego artysty pewne samodzielne rozwiązania. Już w tym czasie organizuje płaszczyznę płótna zmierzając do wydobycia nade wszystko wartości wyrazowych, stosując gruby kontur, deformację, kontrastowe zestawienia barw.

Problemem o wiele bardziej złożonym jest dojrzałe, ekspresyjne malarstwo Cwenarskiego, powstające w dwóch krótkotrwałych okresach mających miejsce w 1951 oraz w 1952 roku. Te nagle powstające obrazy i cykle, nie zapowiadane dłuższymi przygotowaniem w postaci studiów i szkiców, najczęściej wiązano z twórczością Georges'a Rouaulta³², choć wydaje się wątpliwe, by wrocławski artysta miał możliwość poznania sztuki wybitnego Francuza. Typowy dla Rouaulta gruby czarny kontur, silne uproszczenia, deformacja i pewna statyczność — wszystko to można odnaleźć w sztuce Cwenarskiego.

Najbliższe kreacjom Rouaulta jest „Ukrzyżowanie”, i to nie tyle poprzez sam temat, tak często podejmowany przez francuskiego ekspresjonistę, co poprzez „witrażownicze” dzielenie płaszczyzny płótna na fragmenty. Można też wspomnieć o pewnych analogiach występujących pomiędzy obrazami z cyklu „Etiudy” a czarno-białymi grafikami Rouaulta, jak choćby cykl „Miserere”, o podobnym nastroju dramatyzmu płynącym z prac tych artystów. Czy podobieństwa te jednak wskazują na inspiracje sztuki Cwenarskiego sztuką francuskiego artysty trudno jednoznacznie powiedzieć. Cwenarski geometryzuje, dąży do syntezy, kolor ogranicza do nieledwie dwu barw, podczas gdy Rouault swą miękką linię wywodzi niemal wprost ze średniowiecznych witraży, a barwne plamy zdają się być szklanymi płytkami nasycenymi światłem o różnym natężeniu.³³ Starannie zakomponowana ekspresyjność Francuza

³² A. Małachowski, art. cyt., bs.; M. Turwid, *Płomień ...*, art. cyt., s. 4, tenże *Płomień ...*, art. cyt., s. 4; A. Osęka, *Artyści młodej sztuki*, Tygodnik Demokratyczny 23 (1975), nr 25, s. 7; tenże, *Bohater młodego pokolenia*, Polska 17 (1967), nr 6, s. 12; A. Sobota, art. cyt., s. 78; B. Kowalska, *Polska*

³³ Por. J. Maritain, *Rouault*, New York 1954; R. Rosenblum, *Rouault* w: *Encyclopaedia of Word Art*, t. 12, New York, Toronto, London 1966, s. 585 n.

w swym kształcie różni się od agresywnej, niespokojnej sztuki Cwenarskiego. Gruby czarny kontur występował już we wczesnych pracach wrocławianina z lat 1949—1950 i jest dlań typowy niemal we wszystkich obrazach, dlatego, ten tak bliski obu artystom i podobnie używany element organizowania kompozycji, nie może świadczyć o tym, że sztuka George'a Rouaulta wywarła wpływ na powstanie i kształt ekspresyjnej formy, jaką operował wrocławski artysta.

Wspomniany uprzednio brak spójności formy w pracach ekspresyjnych Cwenarskiego, które powstały na przestrzeni 1951 i 1952 roku, świadczy o ciągłym poszukiwaniu najwłaściwszego kształtu, mogącego wyrazić pełnię wewnętrznego świata artysty. Poszukiwania te nie były systematycznymi studiami, lecz przejawiały się spontanicznie, niczym spazmatyczny krzyk obleczonej w formę naturalną twórcy. Dlatego też moment spontanicznego wyzwolenia zgromadzonej ekspresji jest wydarzeniem istotnym w karierze Cwenarskiego.

Miało to miejsce w końcowych miesiącach 1951 roku. U podstaw tego wydarzenia należy dostrzec nasilający się schematyzm socrealistycznych norm, które tłumiąc pełną temperamentu osobowość artysty, doprowadziły do wybuchu tej dramatycznej ekspresji. Interesującym wydaje się fakt, iż tego właśnie roku odbyła się wystawa w gabinecie graficznym biblioteki uniwersyteckiej we Wrocławiu³⁴, na której prezentowane były prace Käthe Kollwitz, Georga Grosza oraz Fransa Masereela. Wystawa ta wywołała ogromne zainteresowanie wśród społeczeństwa, żywo poruszając młodych plastyków wrocławskich, oraz studentów miejscowych szkół artystycznych. Nic dziwnego, skoro prezentowane grafiki swym kształtem różniły się od wszechwładnie panującego na wystawach realizmu socjalistycznego. Wydaje się wielce prawdopodobne, iż Cwenarski po obejrzeniu tej ekspozycji skorzystał z lekcji poglądowej jaką mu dawały wystawione prace. Spotkał się z formą dla siebie nową, z którą gwałtowny i impulsywny artysta — szukający niemal od początku swojej drogi twórczej, własnego języka plastycznego — zgadzał się wewnętrznie. Wystawione prace ukazywały mu nowe możliwości poszukiwań plastycznych, stały się impulsem kierującym go na drogę spontanicznego ekspresjonizmu.

³⁴ S. Nawara, Wystawa grafiki rewolucyjnej i antywojennej w gabinecie graficznym biblioteki uniwersyteckiej we Wrocławiu, Przegląd Artystyczny 2 (1951), nr 4, s. 75. Wystawa była czynna w czerwcu

Poczynając od 1951 roku, dynamiczne obrazy Cwenarskiego były bezkompromisowym wyrażeniem siebie, swych przeżyć, były świadomym dążeniem do nowoczesności, której kształt, prawdopodobnie wyzwolony przez sztukę Kollwitz, zależny był od wielkości talentu wrocławskiego artysty. To wysoce intuicyjne malarstwo, w którym dostrzec można fascynację sztuką Francesca Goyi — trwającą bez mała przez cały okres twórczości — naznaczone było piętnem smutku i tragizmu.³⁵ Było spontanicznym wyzwalaniem tragicznej poetyki, która całkowicie zawładnęła osobowością młodego twórcy.

Jej zapowiedzią były wizerunki smutnych i zamyślonych dzieci z kompozycji pochodzących z lat 1949—1950, a pierwszą tego manifestacją była dramatyczna wizja zniszczenia ukazana w „Pożodze”, gdzie pod postacią konia-bestii tratującego tłum ludzi zobrazowana została anatomia wojny. Była ona dla Cwenarskiego bezosobową siłą, machiną bezwzględnie pochłaniającą swe ofiary. Im też wrocławski artysta oddał hołd, tworząc w swych monumentalnych „Etiudach” i „Głowach” pomniki heroizmu i cierpienia człowieka. Strach i beznadziejną sytuację, niezawinioną śmierć ludzi, których historia włączyła w dramat drugiej wojny światowej, zestawił z cierpieniem Chrystusa i Marii, gloryfikując epos ofiary, nadając jej sens w każdym innym układzie niemożliwy do nadania.

Nie wszystkie spośród tragicznych wizji Cwenarskiego wiązały się z czasem wojny, zawsze jednak były autentycznym wyrazem jego wnętrza, oznaką rzeczywistości, którą przeżywał i która go otaczała. Powodowany wewnętrzną koniecznością, samotnie kreował swe ekspresyjne obrazy, świadomie łamiąc wąskie ramy, jakie wyznaczyła sztuce doktryna realizmu socjalistycznego — narażając się na oskarżenia o „formalizm”, rezygnując z prawa do prezentacji swej twórczości.

U podstaw konfliktu sztuki Waldemara Cwenarskiego z doktryną realizmu socjalistycznego znajdowała się tematyka, która otrzymywała niezwykle indywidualną interpretację u wrocławskiego artysty. Naruszała ona podstawowe zasady nowej estetyki, wymagające przede wszystkim realizacji optymistycznych oraz typowych scen z ustalonego repertuaru ikonograficznego. Gdyby chodziło tylko o sprawę formy, Cwenarski mógłby ze swym kształtem plastycznym dostosować

i lipcu w gabinecie biblioteki, później miała być przeniesiona do świetlic w zakładach pracy.

³⁵ Informacja uzyskana od pani Krystyny Cybińskiej. Por. P. Banaś, art. cyt., s. 197; T. Grzybowska, art. cyt., s. 213.

wać się, jak czyniło to wielu innych, którzy na kanwie zadanych tematów rysowali swoje ulubione ornamenty, kolory i geometrię.³⁶

Młody malarz był świadomy ograniczeń, jakie niósł w sobie realizm socjalistyczny. Niemożność pogodzenia własnej wizji sztuki z oczekiwaniami doktryny pogłębiała wewnętrzne konflikty i rozterki. Znalazło to wyraz w „Autoportrecie”, który należy uznać za najwybitniejsze osiągnięcie twórcy, podsumowanie czterech lat pracy prowadzonej w imię odnalezienia własnego kształtu plastycznego.

IV. PORTRET ARTYSTY

Namalowany w oparciu o czerń, błękit i biel „Autoportret”³⁷ Waldemara Cwenarskiego jest ostatnim akordem w twórczości tego malarza.

Przedstawiona na wprost głowa w stożkowej czapce zajmuje bez mała całą płaszczyznę płótna. Twarz sprowadzona jest do schematycznego zarysu, gdzie nos, czoło i usta zaznaczone są szerszymi lub węższymi odcinkami prostej. Zamknięte oczy osadzone w głębokim cieniu zdają się być symetrycznie położonymi półkulami. Wystające kości policzkowe, wyraźnie zaznaczona broda, pionowe zmarszczki — niczym bruzdy przecinające czoło — rysowane są grubą, czarną linią. Tło wokół twarzy jest czarne, podobnie jak stożkowa czapka, i stopniowo przechodzi w szarości o różnym natężeniu. W głębi, przysłonięte sylwetą głowy artysty, wylaniają się z mroku tła zarysy dwóch twarzy.

Surowość traktowania materii malarskiej, tego niemal monochromatycznego obrazu, ekspresja znaczone śladami spływającej farby — łączy się z tragicznym spokojem. Monumentalny patos twarzy twórcy, aluzyjnie upodobnionej do trupiej czaszki, naznacza to przedstawienie stygmatami śmierci.³⁸

„Autoportret” powstał w końcu 1952 roku, zaledwie na kilka miesięcy przed tragiczną śmiercią malarza, który był wtedy studentem czwartego roku wrocławskiej uczelni plastycznej.

Ten niemal monochromatyczny obraz, w którym topos śmierci

³⁶ A. Osęka, W poszukiwaniu ..., art. cyt., s. 10.

³⁷ Olej na płótnie, 76×61, wł. Krystyny Cybińskiej.

³⁸ Por. B. Kowalska, Waldemar Cwenarski 1926—1953, Dom Artysty Plastyka, Warszawa 1967, bs.

ci przejawia się zarówno w upodobnionej do trupiej czaszki głowy artysty, jak i w kolorystyce obrazu, gdzie czerń, błękit i szarość w najprostszej symbolice oznaczają: żalobę, śmierć i nicość, zdaje się być proroczą wizją — zapowiedzią tragicznego końca.

Kreując swój tragiczny wizerunek Cwenarski, w tle umieścił zarysy dwóch twarzy. Czyżby proroctwo śmierci miało dotyczyć także jeszcze innych osób? Wszak wszyscy znajdują się w tej mrocznej przestrzeni — co więcej — na ich głowach spoczywają jednakowe stożkowe czapki.

Wyróżnienie znaczeń pełnionych przez motyw stożkowej czapki, tak często występujący w kompozycjach Cwenarskiego, wydaje się konieczne celem odczytania treści zawartych w „Autoportrecie”.

Po raz pierwszy pojawił się w namalowanym w 1949 roku „Pajacu”³⁹, gdzie wchodził w skład kostiumu arlekin i wspólnie z nim prezentował „profesję” przedstawianej osoby. Jednocześnie konwencjonalne znaczenie kuglarskiego stroju, kojarzącego się z zabawą, śmiechem i radością, zostało zestawione ze smutkiem i zamysleniem zapatrzonej w czarny kwiat postaci. Zestawienie to spowodowało, iż stożkowa czapka — którą łącznie z kostiumem należy uznać za znak informujący o wykonywanym zawodzie — zyskała nową wartość semantyczną, stając się symbolem utraconej radości, swoistym tłem użytym dla pogłębienia wyrazu smutku. Występująca już bez kostiumu arlekin, stożkowa czapka w następnych przedstawieniach Cwenarskiego pełni tę symboliczną rolę. „Kompozycja z dziećmi” namalowana w 1950 roku potwierdza taką wymowę użycia tego motywu. Nałożone na głowy chłopca i dziewczynki stożkowe czapeczki są tutaj symbolem utraconej radości, a może podobnie jak w przedstawieniach z cyklu „Głowy” czy „Etiudy” — gdzie również się pojawiają — symbolizują ślepy wyrok historii skazujący swe ofiary na cierpienie.

„Autoportret” zdaje się opowiadać o tragizmie, a raczej o śmierci, która wyrażona została kolorystyką oraz upodobnieniem do trupiej czaszki twarzy bohatera. Obydwa, tak czytelne w swej konwencji i zespolone ze sobą elementy znaczące, w tym obrazie zostały dopełnione motywem stożkowej czapki, która nakrywa głowy trzech osób uwiecznionych w przedstawieniu. W sytuacji tej symboliczne znaczenie tego motywu

³⁹ Olej na płótnie, 1117X90, wł. Czesławy Chierowskiej.

jako tła dla smutku, czy też określenia utraconej radości zostało poprzez kontekst zredukowane do minimum. Trudno też uznać stożkową czapkę w „Autoportrecie” jako prosty znak wskazujący na profesję jej posiadacza — wszak ta, przynajmniej u bohatera przedstawienia jest znana, Waldemar Cwenarski był artystą malarzem.

Jednak w „Autoportrecie” stany „rzeczywiste” nie należą do istoty obrazu. Winniśmy w nim widzieć manifestację świadomego „Ja” twórcy. Dlatego też, stożkowa czapka w tym obrazie, zdaje się być nie tylko soczewką skupiającą znaczenia przypisane jej już we wcześniejszych kompozycjach, lecz również nową jakością symboliczną, która porównuje aktora-kuglarza z sytuacją malarza w ówczesnym czasie. Porównanie to znajduje uzasadnienie w postawie wrocławskiego twórcy wobec doktryny realizmu socjalistycznego, która niczym apodyktyczny reżyser wyznaczała i ściśle określała rolę, niwelując możliwości własnej interpretacji.

Sprowadzenie artysty malarza z piedestału twórcy do pozycji „majstra od obrazu”⁴⁰ — było dramatem dla wielu artystów, lecz jakże niewielu z nich było świadomych owej sytuacji. Warto przypomnieć, iż twórczość Cwenarskiego rozwijała się w dwóch nurtach, oficjalnie zgodnym z doktryną oraz łamiącym kanon — indywidualnym. Tragizm tej sytuacji zdaje się wyrażać w „Autoportrecie” upodobniona do trupiej czaszki głowa malarza. Znaczenie tej aluzji można wytłumaczyć świadomością twórcy, który zdawał sobie sprawę z ofiary, jaką ponosi artysta w epoce w jakiej mu przyszło żyć. Stawał na rozstajnej drodze: jedna wiodła do uznania — wymagała złożenia ofiary z twórczego życia, wyparcia się swego Ja; druga trudniejsza — wymagająca samotnej walki formalisty, który choć zachowa swe twórcze życie, będzie martwy na oficjalnej arenie sztuki.

W „Autoportrecie” Cwenarski mówi nie tylko w swoim imieniu, stąd też w przedstawieniu towarzyszą mu wizerunki dwóch osób, których głowy nakrywają podobne stożkowe czapki i są, podobnie jak i on, wtopione w mroczne tło, które zdaje się być historią. To symboliczne zobrazowanie losu artysty malarza w epoce socrealizmu, jest jednocześnie manifestacją świadomości wrocławskiego twórcy, który w imię swej wolności samotnie dokonywał wyborów, nadając sens swej egzystencji w ciągłym dążeniu do poszukiwania prawdy.

⁴⁰ W. Włodarczyk, art. cyt., s. 291.

Sztuka Cwenarskiego, będąca świadectwem niezależności, pozostawała w ukryciu przez dwa lata po śmierci artysty. Przedstawiona na wystawie młodych plastyków we Wrocławiu oraz w warszawskim Arsenale w 1955 roku przyniosła pośmiertny sukces twórcy, zapewniając mu trwałe miejsce w kulturze polskiej.

Waldemar Cwenarski — portrait of artist

Summary

The "Self-portrait" of Waldemar Cwenarski (1926—1953), painted a few months only before the artist's untimely death, remains his most mature achievement as well as a tragic evidence of the drama of his time. Formally, the painting combines almost complete monochromatism and austerity of its fabric with expressive spontaneity marked with traces of streaming paint. The representation of the artist's face evokes a monumental and dramatically still image of the death's-head. However, both his head as well as those of two other persons, who emerge against the dark background of the painting, are covered with cone-shaped caps — a traditional element of the harlequin coat, and hence a sign denoting this sort of occupation. Being a recurrent motif in Cwenarski's work, the cones-shaped cap symbolism, nevertheless, is gradually developed to acquire a profoundly new semantic value. As opposed to the general notion of sadness and death suggested by his art, it seems to symbolize the lost joy of one's life (e.g. "Composition with Children", 1950); while in the "Self-portrait" it reaches still further, as it were, to demonstrate a tragic ambivalence of an artist's career in Cwenarski's time.

As the majority of the Polish people, W. Cwenarski painfully experienced the horror of the World War 1939—45 and the wandering life afterwards, until he settled down with his mother in Wrocław in 1947. He entered the High School of Art there in 1949 — the critical year marking the beginning of the social realism rule in Polish art. According to new principles, an artist was compelled to produce an invariably simplified and optimistic vision of life, and strictly obey the realistic method of representation. A deviation from the rules would be considered an ideological failure on the part of an artist, with him being doomed to disappearance from the public arena as an officially dead.

In the case of W. Cwenarski, the social realism principle determined the duplication of his work as a young painter. On the one hand, he tried to adjust his art to the official demands put forward by his professors. A profound need to find means of expression for his true self, on the other hand, made him secretly develop an independent trend of art conceived in what might be termed as the manner of spontaneous expressionism. In a series of outcries of temporarily released emotion, as it were, Cwenarski created such masterpieces as "Conflagration" and "Pieta" (1951). It was in his "Self-portrait", however, that he succeeded in expressing to the full how well was he aware of the tragic destiny awaiting those in his time who dared to refuse the status of an officially accepted painter for the sake of remaining faithful to their true artistic vision.

Only two years after Cwenarski's death, in 1955, did it become possible for his best works of art to come out of hiding and grant the artist a great posthumous fame.

Andrzej Mrozowski