

JAN MOTYKA

DAR GRAFIK DLA GABINETU RYCIN W ROKU 2016

Gabinet Rycin został w roku 2016 znacząco wzbogacony przez anonimowy dar grafik i rysunków współczesnych polskich artystów. Zespół ten liczy 49 pozycji¹. Składają się na niego prace uznanych autorów kolejnych pokoleń, począwszy od urodzonych na początku XX stulecia, po obecnie czynnych w dojrzałych już latach twórczości. Są wśród tych dzieł przykłady niemal wszystkich odmian graficznych form wyrazu, dzięki któremu grafika – tworzona przez wyróżniających się przedstawicieli tej dziedziny sztuki – poprzez stulecia była nie tylko świadectwem własnego czasu, ale stawała się częścią ponadczasowego dziedzictwa. Odkrywanie grafiki jest dla odbiorcy odkrywaniem utrwalonego przez nią świata, nie tylko tego, który dawno przeminął, ale i lat niedawnych, bliższych nam, które można samemu objąć wspomnieniem lub wydobyć z przeszłości poprzez pamięć innych.

Po wkroczeniu medium fotografii odkrywanie to wraz ze wszystkim, co się z niej wywodzi, odbywa się na poziomie wyabstrahowanej formy, na innym poziomie odniesień niż w poprzednich epokach, gdy stanowiła historyczne depozytorium i spełniała przypisaną jej określoną rolę. Stopniowo od połowy XIX wieku, uwalniając się od funkcji reprodukcyjnej, dzięki uprawiającym akwafortę ówczesnym *peinte-graveurs* powoli zdobywa coraz większą autonomię i wkracza na obszary zastrzeżone dla innych dziedzin. W XX stuleciu jej dotychczasowy obieg zostaje spowolniony po kryzysie w roku 1929, a ona sama po II wojnie światowej staje się obiektem zainteresowania w kręgach odbiorców nastawionych bardziej na aktualność, nowoczesność jej środków wyrazu². Na Zachodzie tendencja ku równoupraw-

¹ Dar przyjęto na posiedzeniu Rady PAU w dniu 20 września 2016 roku. Zob. też *Umowa darowizny zawarta dnia 20.09.2016 r. w Krakowie pomiędzy [...] zwanym dalej „Darczyńcą”, a Polską Akademią Umiejętności (PAU) z siedzibą w Krakowie, ul. Sławkowska 17, zarejestrowaną w KRS pod numerem 00002135557, NIP 676-10-19-051, reprezentowaną przez: 1. Prof. Andrzeja Bialasa, Prezesa, 2. Dr Karolinę Grodziską, Dyrektora Biblioteki Naukowej PAU i PAN zwaną dalej „Obdarowanym”*. Powyższe dokumenty w aktach bieżących PAU.

² Jest to szersze zjawisko i nie dotyczy tylko kolekcjonerstwa dawnej grafiki.

nieniu, zbliżania się do malarstwa, wzmacnia się od czasów pop-artu, a pytanie, czym jest grafika, nabiera szczególnej aktualności. Pojawia się też w rozrastającym się liczbowo przez ostatnie kilkadziesiąt lat środowisku artystycznym i latach boomu grafiki wiele nurtów odmiennych, idących nadal w stronę drażenia graficznego warsztatu, czy próbujących połączyć te przeciwne sobie tendencje³. Można dostrzec echa tych zjawisk i w polskiej sztuce, i grafice, gdy po Październikowej Odwilży następuje nie tylko okres przyspieszenia, ale i pojawiają się przed grafiką nieznane dotąd możliwości jej rozwoju i przemian. Irena Jakimowicz, odnosząc się do tamtych lat, decydujących dla całej jej dalszej historii, pisze:

Kiedy w 1959 roku otwierano II Ogólnopolską Wystawę Grafiki Artystycznej i Rysunku, okazało się, że dotychczas obowiązujące pojęcia o zasadach i metodzie sztuki graficznej uległy gruntownemu przewartościowaniu. Krytykom wydało się sprawą wysoce kłopotliwą, a nawet nieracjonalną, rozpatrywanie jej jako odrębnego gatunku artystycznego, który stracił utylitarne uzasadnienie i ścisły związek z normami rzemieślniczymi. Posuwano się nawet do kojarzenia szeroko rozumianej grafiki z małymi formami malarskimi i rysunkiem jako jednego jeszcze sposobu prowadzenia tak wówczas aktualnych poszukiwań nowych form. Co bardziej twórczy artyści obawiali się kępujących więzów rutyny, małostkowych, profesjonalnych kryteriów, usztywniających myślenie i odczuwanie; bronili więc twórczej niezależności od wszelkich teoretycznych, warsztatowych i estetycznych niebezpieczeństw⁴.

Tamten kluczowy okres sprzed ponad półwiecza, decydujący dla całej dotychczasowej historii grafiki, staje się dodatkowo wymowny w kontekście uwarunkowań, w jakich przyszło jej funkcjonować obecnie. Ze zdwojoną siłą pojawiają się czytelne teraz pytania nie tyle o perspektywy dalszego jej rozwoju, co o to, jakie indywidualne, czy szersze „strategie” działań mogą pozwolić jej, by dalej istniała. W czasach rozprzestrzenionego cyfrowego, elektronicznego naturalizmu projektowana kiedyś przez badaczy możliwość świadomie rozgrywanej koegzystencji grafiki z innymi środkami masowego przekazu wydaje się na tym etapie odchodzić w przeszłość. Chociaż indywidualne poszukiwania nie wykluczają zapewne rozwiązań pozwalających sprostać temu w jakimś zakresie. Ta interferencja odbywa się nie bez ujmy powodującej niebezpieczeństwo wyczerpywania się tego medium. Zapewne w obecnej chwili dotyczy to również zjawisk, gdy nośność, skuteczność foralnego (według określenia Mieczysława Porębskiego) funkcjonowania grafiki nie wydaje się już czymś niezmiennym⁵. Na tym tle osobowości poszczególnych artystów, przedstawicieli kilku pokoleń, których grafiki znalazły się teraz w zbiorach Gabinetu, rysują się dosyć wyraziście.

³ Zob. katalogi odbywających się ówczesnie międzynarodowych przeglądów grafiki, na przykład takich jak: Bianco e Nero, Lugano; Mednarodna Grafična Razstava/Exposition Internationale de Gravure, Lublana; World Exhibition of Graphic Art, Londyn; Exposition Internationale de Gravure sur Bois, Zurich, Schaffhausen; Triennale für Farbige Original Graphik, Grenhen; International Biennial Exhibition of Prints, Tokio; Graphic Expo – São Paulo.

⁴ I. Jakimowicz, *Punkty zwrotne w rozwoju powojennej grafiki polskiej* [w:] *Grafika wczoraj i dziś*, Warszawa 1974, s. 137.

⁵ Zob. M. Porębski, *Era grafiki* [w:] *Grafika wczoraj i dziś*, s. 18–19

W porządku chronologicznym na pierwszym miejscu należy wymienić Bognę Krasnodębską-Gardowską (1900–1986). Gabinet Rycin wzbogacił się o 24 jej prace, w tym 3 rysunkowe. Są reprezentacją jej działalności artystycznej z okresu powojennego, gdy artystka związała się z Krakowem⁶. Zespół ten jest dobrym wyborem jej twórczości i obejmuje drzeworyty, a także linoryty, które w latach 60. XX wieku zastąpiły tradycyjną odbitkę z klocka sztorcowego. Urodzona w Sosnowcu, ale związana z Warszawą, Krasnodębska-Gardowska była uczennicą Władysława Skoczylasa w Warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych i członkiem od 1925 roku założonego wtedy Stowarzyszenia Artystów Grafików „Ryt”⁷, a po II wojnie także grupy „Zagłębie”⁸. Wierna była zasadom ścisłej autonomii, rasowości odbitki graficznej, co odnosiło się w szczególności do drzeworytu, tak popularnego i propagowanego w międzywojennej Polsce⁹. Wyróżniał się on w odnowionej formie na tle innych technik graficznych, niestanowiących przeciwwagi dla malarstwa, a raczej – jak techniki metalowe czy płaskie – będących wręcz jego naturalną kontynuacją, czy pozostających z nim w bliskim związku. Zasadom tym hołdowała Krasnodębska-Gardowska przez całą twórczość i w naturalny sposób wydają się one z obecnej perspektywy czytelniejsze przy w pełni realistycznym sposobie wypowiedzi, a takim posługiwała się aż do połowy lat 50.¹⁰ Mamy więc tutaj prace wczesne, takie jak *Powódź*¹¹ czy *Pływak*¹², oraz trzy następne drzeworyty, związane z jej działalnością w ramach grupy „9 Grafików”¹³: *Bydgoszcz* z cyklu „Miasta polskie”¹⁴, *Drukarnia*¹⁵ z cyklu

⁶ W Gabinecie Rycin inw. nr: 38 590–38 612. Zob. A. Pietrzak, *Mistrzynie współczesnego drzeworytu Bogna Krasnodębska-Gardowska. Katalog prac ze zbiorów Biblioteki Narodowej*, Warszawa 1999 (zawiera 212 grafik, stanowiących niemal komplet jej *oeuvre*, i 10 rysunków; dalej: Pietrzak); *Bogna Krasnodębska-Gardowska (1900–1986)*, Seria I: „Grafika Polska” (Nr 1), Nautilus Salon Antykwaryczny, ul. Św. Tomasza 8, Kraków, czerwiec 2000 (dalej: Krasnodębska-Gardowska 2000; poniżej notowany w przypadku braku ilustracji w dostępnych katalogach wystaw).

⁷ S. Bołdok, *Stowarzyszenie Polskich Artystów Grafików Ryt [w:] Polskie życie artystyczne 1915–1939*, red. A. Wojciechowski, Wrocław–Warszawa–Kraków 1974, s. 584–586, il. 64.

⁸ Zob. K. Zakrzewska, *Zagłębie [w:] Polskie życie artystyczne w latach 1945–1960*, red. A. Wojciechowski, Wrocław–Warszawa–Kraków 1992, s. 61–63.

⁹ M. Grońska, *Nowoczesny drzeworyt polski (do roku 1945)*, Wrocław 1971. Por. programową publikację Tadeusza Cieśliewskiego syna: *Drzeworyt w książce, tece i na ścianie*, Warszawa 1936.

¹⁰ W pełni realistyczna twórczość kończy się cyklem „Wakacje” z roku 1955, z którego w Gabinecie posiadamy pracę *Ludwik* [Gardowski], inw. nr 38 596. Zob. Pietrzak, kat. 108, il. 35.

¹¹ Zamieszczona w: A. Banach, *Dziewięciu Grafików...*, Kraków 1948; Pietrzak, kat. 68.

¹² Pietrzak, kat. 66; Krasnodębska-Gardowska 2000, il. 12.

¹³ Grupę założono w roku 1947, a przestała ostatecznie istnieć w 1960. Zob. M. Krzyżanowska, *Polska szkoła drzeworytu nowoczesnego w powojennej twórczości Grupy Dziewięciu Grafików (1947–1960) [w:] Wielość w jedności. Drzeworyt polski po 1900 roku. Materiały z sesji naukowej 23 października 2009 roku*, Bydgoszcz 2011, s. 88–101.

¹⁴ Pietrzak, kat. 76; grafika zamieszczona w tece: *Miasta Polskie. Drzeworyty 9 Grafików*, Warszawa 1949. Była tam prezentowana jeszcze jedna jej grafika – *Katowice; Wystawa drzeworytów Bogny Krasnodębskiej-Gardowskiej*, Pałac Sztuki, Kraków, luty–marzec 1957 (następnie Szczecin), poz. 10, il. nlb. (dalej: Krasnodębska-Gardowska 1957).

¹⁵ Pietrzak, kat. 77; grafika zamieszczona w tece: *Przemysł województwa krakowskiego 22 VIII 1949. Drzeworyty 9 Grafików*, Urząd Wojewódzki w Krakowie, Kraków 1949. W pełnym tytule po-

„Przemysł województwa krakowskiego” i *Jaz*¹⁶. Grupa ta zawiązała się w Krakowie w roku 1947 i w zakresie upowszechniania sztuki programowo prowadziła intensywną działalność popularyzatorską i wystawienniczą, wchodząc z nią później w okres, gdy w Polsce zaczęła obowiązywać doktryna realizmu socjalistycznego¹⁷. Tych trzech przykładów jednakże nie da się uznać za socrealizm. Kwalifikuje się natomiast do tego *Orka* z roku 1952¹⁸. Gdy nacisk polityczny na twórczość artystyczną nieco osłabł przed połową lat 50., władza przestała zadawać tematy prac i nastąpiło pod tym względem pewne rozluźnienie, zaczęły pojawiać się na wystawach grafiki niezaangażowane propagandowo o mniej lub całkiem już niepolitycznym wydźwięku. Do takich należy powstały w roku 1955 cykl „Wakacje”, z którego w zbiorach posiadamy drzeworyt *Ludwik*¹⁹, oraz *Cerkiew w Rile*²⁰ z cyklu „Bułgaria”. Był on rezultatem wyjazdu artystki na stypendium do tego kraju, gdy otwierały się pierwsze – najpierw do „bratnich krajów” – możliwości wyjazdów za granicę. Po zmianach politycznych roku 1956, gdy nastąpiło powszechne zachłyśnięcie się nowoczesnością, Krasnodębska-Gardowska dwa lata później uzyskuje możliwość takiego wyjazdu do Paryża. Cykl pięciu drzeworytów „Ptaki w siódlach”, z którego posiadamy odbitkę *Ptaki w siódlach III*²¹, powstał po powrocie do Krakowa. Jest on punktem zwrotnym w jej twórczości. Ukazuje w metaforyczny sposób na pół ptasie, na pół ludzkie splecione sylwetki i ten sposób aluzyjnej wypowiedzi, odnoszący się do kwestii egzystencjalnych, odtąd będzie towarzyszyć artystce w większości jej

winno być: *Drukarnia „Czytelnika” w Krakowie*. Zob. *I Ogólnopolska Wystawa Plastyki*, Muzeum Narodowe w Warszawie, marzec–kwiecień 1950, poz. 359.

¹⁶ Pietrzak, kat. 79, tamże z odautorskim tytułem jako: *Budowa jarów*; Krasnodębska-Gardowska 2000, il. 16.

¹⁷ Zob. *Wystawa Zbiorowa... Wystawa 9 Grafików*, TPSP w Krakowie, Kraków, kwiecień–maj 1947 (wstęp: A. Jurkiewicz). Zob. przypis 13.

¹⁸ Pietrzak, kat. 90; zob. M. Zembatówna [M. Grońska], *Z twórczości graficznej dziesięciolecia w zbiorach Biblioteki Zakładu im. Ossolińskich*, „Ze skarbcza kultury”, z. 1(7): 1955, il. nlb. Zamieszczona przez wiele lat jako ilustracja do jednego z podręczników do języka polskiego dla szkół podstawowych.

¹⁹ Krasnodębska-Gardowska 1957, poz. 24; *Grafika. Rysunek. Bogna Krasnodębska-Gardowska. Wystawa grafiki i rysunku*, BWA, Wałbrzych 1975, poz. 9 (dalej: Krasnodębska-Gardowska 1975). Krasnodębska-Gardowska 2000, il. 28. Chodzi o męża artystki Ludwika Gardowskiego (1890–1965), grafika i pedagoga krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Na pozostałych pracach przedstawiła m.in. swoich przyjaciół, z którymi wspólnie spędzano lato we wsi Szlembark w Gorcach: Teresę Roszkowską i Tadeusza Kulisiewicza. Począwszy od lat 30. na wieś tę przyjeżdżało duże grono osób, głównie z warszawskiego kręgu artystycznego.

²⁰ Pietrzak, kat. 119. Zob. *Katalog V Wystawy 9 Grafików*, Pałac Sztuki TPSP w Krakowie, Kraków, październik 1956, poz. 13; Krasnodębska-Gardowska 1957, poz. 17; Krasnodębska-Gardowska 1975, poz. 10; Krasnodębska-Gardowska 2000, il. 60.

²¹ Pietrzak, kat. 127, il.; *II Ogólnopolska wystawa grafiki artystycznej i rysunku* [II OWGAR], Zachęta, Warszawa, kwiecień 1959, poz. 158. Zob. *1960 Katalog VI 9 Grafików* [Pałac Sztuki TPSP w Krakowie, Kraków 1960], poz. 8.; zob. pierwsze opracowanie poświęcone grafice polskiej XX stulecia: I. Jakimowicz, *Polska grafika współczesna*, Warszawa 1960, il. nlb.; Krasnodębska-Gardowska 1975, poz. 14; *Grafica Polacca Contemporanea*, Padiglione d’Arte Contemporanea, 18 dicembre 1986–25 gennaio 1987 (wstęp: G. C. Argan i V. Scheiwiller), il. s. 61.

późniejszych prac. Zapoczątkowaną tym cyklem dekadę uznać należy za najbardziej twórczą i interesującą w dokonaniach Krasnodębskiej-Gardowskiej. Uduje się jej, dzięki biegłości warsztatu, przełożyć w pełni na graficzny język czerni i bieli rozwiązania sztuki aktualnej, przy wykorzystaniu zarówno wciąż liczących się, zwłaszcza w polskich warunkach zapóźnienia, wniosków, jakie niósł kubizm, jak i ostatnich tendencji, czyli sztuki nieprzedstawiającej, informel, z którym zetknęła się w Paryżu²². Być może ten właśnie element nadaje wielu jej pracom z omawianego okresu wewnętrzną dynamikę i chroni je przed monotonią. Z lat 1960–1966 posiadamy w Gabinetecie najwięcej grafik i można powtórzyć, że stanowią one reprezentatywny przegląd jej dokonań. Są to: *Wawel*²³, *Boże Narodzenie*²⁴ (ryc. 1), *Ziemia I*²⁵, *Ślepe ptaki*²⁶, *Ryby*²⁷, *Ogród III*²⁸, *Ogród IV*²⁹, *Narodziny Wenus*³⁰, *Maska V*³¹, *Comedia I*³². Krasnodębska, kontrastując zagęszczenia fakturowe z ciemnymi płaszczyznami i bielą, umiejętnie buduje ich kompozycje i tylko w nielicznych, jak w cyklu „Ziemia”, przekracza granicę abstrakcji. Abstrakcja przełożona na charakterystyczny dla niej sposób obrazowania nie jest jednak pozbawiona cech aluzyjności.

²² Jeszcze w Paryżu powstał cykl niewielkich barwnych gwaszy, efekt jej inspiracji prawdopodobnie sztuką Wolsa (wł. Alfred Schulze-Battman, 1913–1951).

²³ Według niepotwierdzonych informacji praca otrzymała I nagrodę na konkursie o tematyce wawelskiej, zorganizowanym przez Oddział Krakowski ZPAP. Konkursu tego nie notuje *Kronika Miasta Krakowa 1959–1960*, Muzeum Historyczne Miasta Krakowa, Kraków 1962. Zob. *I Ogólnopolska Wystawa Biennale Grafiki w Krakowie 1960*, Pałac Sztuki, Kraków, wrzesień 1960, poz. 172 (wstęp: H. Blumówna, dalej: *I Biennale Grafiki 1960*); Krasnodębska-Gardowska 2000, il. 36.

²⁴ Zachowana składka z ilustracjami sztuki religijnej z tamtego czasu. Niepokazywana na wystawie: *Współczesna sztuka religijna w Polsce. II Wystawa...*, Kraków 1961. Dwie odbitki, odnalezione przez artystkę pod koniec życia w pracowni. Praca nienumerowana i później niewystawiana. Pietrzak nie notuje. Zob. Krasnodębska-Gardowska 2000, il. 51.

²⁵ Pietrzak, kat. 138; zob. *I Biennale Grafiki 1960*, poz. 170, il. (wyróżnienie); Krasnodębska Gardowska 1975, poz. 17.

²⁶ Pietrzak, kat. 142; *Krakowska Grafika Artystyczna*, Państwowe Muzeum w Grudziądzu, maj–czerwiec 1962, poz. 27, il. (wstęp: Z. Czernski); *Wystawa Grupy „Zagłębie”*, BWA, Katowice 1985 (wstęp: J. Karkoszka), s. nlb., il.

²⁷ Pietrzak, kat. 141.

²⁸ Pietrzak, kat. 149; zob. *Okręgowa Wystawa Grafiki*, ZPAP, BWA, Rynek Główny 25, Kraków, listopad 1963, s. nlb., poz. 48, il. (dalej: *Okręgowa Wystawa 1963*); Krasnodębska-Gardowska 1975, poz. 25.

²⁹ Pietrzak, kat. 150; *Okręgowa Wystawa 1963*, poz. 49; *The exhibition "8 Graphic artists from Cracow Poland"*, Trondhjems Kunstforening, September–October 1976 (wstęp: J. Kraupe-Świdarska), s. nlb. il.

³⁰ Pietrzak, kat. 156; zob. *Okręgowa Wystawa 1963*, poz. 46; *Krakovská grafika*, Grafický Kabinet, Dům Pánů z Kunštátu, 5–30.06.1964, Brno, poz. 40.

³¹ Pietrzak, kat. 161; *I Międzynarodowe Biennale Grafiki*, Kraków 1966, poz. 603; zob. *Bogna Krasnodębska-Gardowska. Grafika*, BWA, Szczecin 1967, il. s. nlb.; Krasnodębska-Gardowska 1975, poz. 25; Krasnodębska-Gardowska 2000, il. 61.

³² Pietrzak, kat. 163. Jedna z prac z serii „Comedia” (oprócz *Milczenia*, Pietrzak, kat. 167), będącej próbą pogodzenia się ze śmiercią męża w roku 1965; Krasnodębska-Gardowska 1975, poz. 29; Krasnodębska-Gardowska 2000, il. 67.

Udaje się jej także powstrzymywać, zwłaszcza w tym okresie, wyniesioną z realistycznego języka potrzebę narracji. Nadal pracuje cyklami, przekładając podejmowany problem na różne formalne warianty, ale i pojawiają się prace, które stanowią pewien rodzaj odejścia czy rekapitulacji tych doświadczeń. W Gabinetcie najciekawszą z nich, czy może nawet najlepszą w jej dorobku, jest linodrzeworyt³³ *Ślepe ptaki* (ryc. 2). Koniec lat 50. to na Zachodzie także czas zmian w podejściu do planszy graficznej, gdy powiększa się znacznie jej format i częstszy staje się kolor. Przy zachowaniu proporcji i warunków funkcjonowania sztuki tendencje te można zaobserwować także i w Polsce, o czym trzeba będzie wspomnieć omawiając prace Mariana Maliny i Jerzego Panka. Grafiki Krasnodębskiej, takie jak *Boże Narodzenie czy Ziemia I*, oraz barwne, jak *Maska V i Comedia I*, są tego również dobrym przykładem. Kolor, używany w większym stopniu niż dotąd, pojawia się u niej od końca lat 60.³⁴ i trwa nieprzerwanie aż do przełomu lat 70. i 80., kiedy artystka realizuje i odbija na bibulce drżącą ręką ostatnie czarno-białe grafiki. W kolekcji Gabinetu znajdują się z tego późnego okresu uśmiechnięta, pełna zadumy nad kolejami i znikomością życia *Ewa*³⁵ (ryc. 3) z roku 1980 i bardziej sumaryczne w rysunku, z subtelnym zróżnicowaniem szarości, *Krzyże*, powstałe z końcem roku 1981, będące bezpośrednim nawiązaniem do faktu odsłonięcia w Gdańsku pomnika Ofiar Grudnia³⁶. Ostatnią chronologicznie pracą, i jedną z ostatnich w ogóle, jest linoryt *W poszukiwaniu ziarenka piasku*³⁷. Uzupełnienie jej *oeuvre* w Gabinetcie z przełomu lat 40. i 50. stanowią wykonane na Szlembarku dwa rysunki tuszem i jedna akwarela: *Szlembark, zbieranie jabłek*; *Szlembark, widok na Dunajec*; *Szlembark, krajobraz*. Są one świadectwem jej możliwości rysowniczych, które wykorzystywała jako pedagog, artystycznie natomiast w niewielkim stopniu cedując je na rzecz grafiki³⁸.

Chronologicznie następnym w tym omówieniu jest Jerzy Panek (1918–2001)³⁹. Jeśli chodzi o polską grafikę, to jest on jednym z najważniejszych – o ile w okresie

³³ Połączenie klocka drzeworytniczego z linorytem wynikało z trudności w zdobyciu odpowiedniego formatu klocków w takiej sytuacji wykorzystywanych do wykonania tylko środkowej części kompozycji.

³⁴ Należałoby tu przede wszystkim wymienić cykl pięciu linorytów „Opowiadania włoskie” [wg J. Iwaszkiewiczza] z lat 1969–1971, którego nie ma w zbiorach Gabinetu. Por. Pietrzak, kat. 176–180.

³⁵ Pietrzak, kat. 207.

³⁶ Artystka miała wystawioną w pokoju amatorską fotografię z wieczorną ceremonią odsłonięcia tego pomnika. Pietrzak, kat. 208.

³⁷ Pietrzak, kat. 211; zob. *Pamięć. Wystawa dedykowana Powstaniu Warszawskiemu*, Muzeum Archidiecezji Warszawskiej, Warszawa, jesień 1984, s. nlb.

³⁸ Jedyne zespoły jej rysunków, pochodzących nie z zapisu (taki posiada Muzeum Narodowe w Krakowie), a zebrany przez Marię Grońską, znajduje się w Bibliotece Narodowej w Warszawie. Por. Pietrzak, kat. 213–222. Artystka w latach 1945–1960 była wykładawcą w Katedrze Rysunku Politechniki Krakowskiej.

³⁹ *Jerzy Panek. Werkverzeichnis der Graphischen Arbeiten von 1938 bis 1993* (koncepcja i opracowanie: Dieter Burkamp; teksty: D. Burkamp, M. Rostworowski, W. Schmidt, G. Burkapm), K. Verlag – edition pro 1994 (dalej: Burkamp). Panek obraził się na krytyka Jerzego Madeyskiego, gdy ten stwierdził, że woli dawne odbitki wydrukowane na bibulce, a nie na papierze akwafortowym, tak jak odbito je w Niemczech z inicjatywy Dietera Burkampa (zob. J. Madeyski, *Jerzy Panek*, „Projekt”,

po 1945 roku nie najważniejszym – jej przedstawicielem. Lecz nie chodzi o grafikę w wąskim rozumieniu „rasowej”, samoograniczającej się dyscypliny, a będącej rezultatem pewnego procesu widzenia, wykraczającego percepcją poza ustalone schematy. Urodzony w Tarnowie, potem związany z Krakowem, w którym, nawiasem mówiąc, był z biegiem lat coraz bardziej osamotniony i żył w rosnącym poczuciu artystycznej izolacji. Tutaj przeszedł edukację artystyczną – najpierw w czasie wojny w Kunstgewerbeschule, a następnie w latach 1945–1947 na Akademii Sztuk Pięknych, gdzie studiował malarstwo w pracowniach Eugeniusza Eibischa i Zbigniewa Pronaszki. Członek grupy MARG⁴⁰ i szwajcarskiego XYLON-u⁴¹. Pierwsze próby graficzne Panka sięgają czasów sprzed 1940 roku i powoli w ciągu następnych lat zaczynają koncentrować się na drzeworycie, który stanie się jego niekwestionowaną domeną, pomimo malarskiego wykształcenia i działalności w tym kierunku, zwłaszcza w drugiej połowie lat 60. i w latach 70.⁴² Postać całkowicie autentyczna, ceniąca sobie niezależność ponad wszystko, nieidąca na życiowe kompromisy i nieznosząca fałszu szczególnie w sytuacjach związanych ze sztuką oraz środowiskowego konformizmu i kunktatorstwa. Jego liczący ponad 600 prac, bogaty dorobek graficzny, ogromny rysunkowy, a także malarski, nie poddaje się jednoznacznym klasyfikacjom, zwłaszcza grafika nie ma analogii w polskiej sztuce. Wraz ze Stanisławem Wójtowiczem⁴³ i Marianem Maliną, o którym będzie następnie mowa, stanowili w Krakowie na przełomie lat 50. i 60., nie tylko wśród młodszej genera-

nr 4, 1990, s. 30–33, il.). Wydrukowanie wszystkich prac i skatalogowanie matryc integralnie wiąże się z powstaniem monografii, bez czego jej realizacja nie byłaby możliwa; K. Kulig-Janarek, *Jerzy Panek (1918–2001)*, wystawa z cyklu: „Graficy z Krakowa”, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków, wrzesień–listopad 2006 (tamże kalendarium życia i twórczości, katalog prac, bibliografia, spis matryc; dalej: Kulig-Janarek).

⁴⁰ Interdyscyplinarna grupa „MARG” [Malarstwo – Rzeźba – Grafika] powstała w Krakowie w roku 1958. Zob. A. Rottenberg, *Klub MARG 1958–1964* [w:] *Polskie życie artystyczne w latach 1945–1960*, s. 72–75.

⁴¹ Do szwajcarskiego XYLON-u, elitarnego stowarzyszenia grafików uprawiających drzeworyt, należeli z Polski na początku lat 60.: Stanisław Dawski, Maria Hiszpańska-Neumann, Mieczysław Jurgielewicz, Marian Malina, Jerzy Panek, Ewa Śliwińska i Stanisław Wójtowicz. Zob. przykładowo: *Xylon 3. Internationale Ausstellung von Holzschnitten*, Museum zu Allerheiligen Schaffhausen, 21. November 1959 bis 10. Januar, Schaffhausen 1960 (następnie m.in. w Berlinie).

⁴² Prawdopodobnie od 1965 roku rozpoczyna wyjazdy na malarskie plenery i kontynuuje je przez lata 70., spędzając na nich po kilka miesięcy od lata do jesieni, odrywając się od Krakowa. Zob. *I Ogólnopolski plener w Białowieży 1965*, ZPAP – BWA w Białymstoku (nienotowany); *2 Ogólnopolski plener białowiecki 1966. Spotkania i eksperymenty*, ZPAP, Ratusz, Białystok 1966, il. s. nlb. Zob. Panek – Gielniak. *Życie – przyjaźń – sztuka. Korespondencja 1962–1972*, oprac. E. Dzikowska i W. Wierzychowska, Warszawa 2005 (dalej: Panek – Gielniak), s. 234, 237 (kartki Panka do Gielniaka ze Zwierzyńca pod Zamościem i Białowieży z roku 1966; w tym okresie kilkakrotnie wzmianki o powrocie do malarstwa). Na kilku plenerach wykonał też drzeworyty.

⁴³ Stanisław Wójtowicz (1920–1991), malarz i przede wszystkim grafik, i w tej dziedzinie jeden z najbardziej w latach 60. poza Polską znanych artystów. Zob. przypomnienie: *Między negatywem a pozytywem. Stanisław Wójtowicz (1920–1991)*, Galeria Nautilus – Galeria Czas, Kraków, 18 X–2 XI 2002.

cji grafików, trójcę najwyrazistszych osobowości. Razem też wystawiali⁴⁴. Twórczość graficzną Panka można podzielić na trzy okresy: I – juvenilia z końca lat 30. i prace z lat 40. i 50. (niezależnie od techniki), aż do czasów początków politycznej odwilży z wystawą w Arsenale⁴⁵; II – okres dojrzały, ze wstępem w postaci wyjazdu do Chin⁴⁶, trwający do roku 1983, gdy wykonuje ostatnie deski do cyklu „Portrety jarmarczne”⁴⁷; III – okres późny, trwający do ostatnich miesięcy życia, gdy też ze względów zdrowotnych Panek zarzuca drzeworyt i przechodzi na techniki metalowe⁴⁸.

„Próba portretu Józefa Gielniaka” – tak niezobowiązująco został nazwany ten cykl 12 drzeworytów, będących owocem spotkań Panka z Gielniakiem na Śląsku i dowodem przyjaźni z nim⁴⁹, z którego posiadamy jedną odbitkę. Ten wybitny grafik, unieruchomiony z powodu postępującej gruźlicy, mieszkał do śmierci w sanatorium w Bukowcu pod Kowarami, dokąd ściągająca cała plejada artystów, krytyków, filmowców i urzędników, będących pod urokiem jego twórczości i osobowości. Panek był w Bukowcu dwukrotnie, w maju 1962 roku i w lipcu roku następnego. Wracał stamtąd do Krakowa pełen wrażeń, wykonywał też w trakcie pobytu i potem szkice⁵⁰. Za drugim pobycem w Bukowcu, zaopatrzonej w deskę, wykonał na miejscu pierwszy z serii portret przyjaciela⁵¹. Komplet odbitek, jak wynika z korespondencji

⁴⁴ Marian Malina – Stanisław Wójtowicz – Jerzy Panek. *Wystawa grafiki*, ZPAP [1958, wystawa objazdowa].

⁴⁵ *Ogólnopolska Wystawa Młodej Plastyki Przeciw wojnie przeciw faszyzmowi*, Arsenał, lipiec–wrzesień 1955, Warszawa 1955.

⁴⁶ Zob. Burkamp, s. 27, 44, 81 i nast.; Kulig-Janarek, s. 23–24. Ostatnio w listopadzie 2016 roku, w Jan Fejkiel Gallery w Krakowie przy ulicy Sławkowskiej 14, miała miejsce wystawa: *Jerzy Panek: Trzy dni przed Październikiem wyleciałem do Pekinu* (folder, tekst: J. Fejkiel).

⁴⁷ Zob. Burkamp, s. 542, 543.

⁴⁸ Panek wykonuje w roku 1988 pierwszą po ponad 40 latach akwafortę *Ćwiczenia rozmachowe*. Pięć lat później rozpoczyna, namówiony przez autorki przygotowywanej w Muzeum Narodowym w Warszawie wystawy *Ars erotica* Elżbietę Dzikowską i Wiesławę Wierzchowską, cykl „Niewidomi erotomani” i „Erotoman”. Później pojawiają się następne. Zob. J. Motyka, *Jerzy Panek – akwaforty z cyklu: Niewidomi erotomani*, „Rocznik Biblioteki PAU i PAN w Krakowie”, t. L: 2005, s. 393–401 (dalej: Motyka 2005). Blachy opracowują i drukują Stanisław Wejman, a później Krzysztof Tomalski.

⁴⁹ Józef Gielniak (1932–1972) tworzył w linorycie kompozycje pełne fantasmagorii. Zob. Burkamp, s. 129. Znajomość oraz korespondencja z Pankiem na tle panoramy życia artystycznego tamtych lat zob.: Panek – Gielniak. Por. również: J. Motyka, [recenzja z:] *Panek – Gielniak. Życie – przyjaźń – sztuka...*, „Biuletyn Historii Sztuki”, T. 70: 2008, nr 3–4, s. 581–589 (dalej: Motyka 2008). Promocji książki Dzikowskiej i Wierzchowskiej towarzyszyła w Bibliotece Narodowej w dniach 23 lutego–22 kwietnia 2006 wystawa prac artysty. Panek, który w dojrzałych latach unikał urządzania wystaw indywidualnych i pokazywania większych zestawów prac, poza kilkoma, nigdy także nie wystawił portretów Gielniaka. W Bibliotece Narodowej pokazano wtedy komplet jego odbitek cyklu „Próby portretu...” ze zbiorów prywatnych w Warszawie.

⁵⁰ Panek w kartce do Gielniaka pisze: „Zabrałem się fest do roboty. Szkiecownicy z Twoimi portretami przywiozę”. Zob. Panek – Gielniak, s. 270 (tamże błędnie datowana kartka: 1969, powinno być: 1964; zob. Motyka 2008, s. 587).

⁵¹ Zob. Panek – Gielniak, s. 116 [z listu Gielniaka do Stanisława Dawskiego i z materiałów do filmu Elżbiety Dzikowskiej].

między nimi, Gielniak otrzymał w lutym 1964 roku i ze szczerym entuzjazmem i wzruszeniem wyraził podziękowanie Pankowi:

Co ja dziś przeżyłem, Jurku, kiedy rozpakowałem Twoją przesyłkę! To jedna z największych radości w moim życiu! Jestem bardziej niż wzruszony, a moje słowa niezdatne wyrazić to, co czuję i myślę, Jurku. Jesteś genialny, Jurku! Zrobiłeś rzecz wspaniałą, znakomitą. Portrety są zaskakujące w wyrazie i w swojej różnorodności plastycznej: liryczne i uduchowione, lapidarne i mocne, z porywem i odwagą, niepokojące, niespokojne, barokowe i wszędzie jestem Ja i wszędzie jesteś Ty! Grażynka [żona artysty] mówi, że „w każdej jest coś ze mnie”. To, co mi dałeś dziś, to większe niż SKARB. Dałeś mi tylę z Siebie⁵².

Obydwaj artyści, jak wynika z ich korespondencji, wielokrotnie wymieniają się pracami, Panek zdaje relacje Gielniakowi z jego wystaw w Krakowie, na które ten nie mógł przyjechać z powodów zdrowotnych, dzielą się różnymi informacjami. Gielniak kilkakrotnie też go namawia na wspólną wystawę, jednakże ten, niechętny urządzaniu indywidualnych pokazów, nie podejmuje tematu. Udaje się ją jednak zrobić w Warszawie w roku 1964 z inicjatywy zaprzyjaźnionych krytyków, z wykorzystaniem prac niebędących własnością Panka. Pokazano na niej, oprócz innych, siedem grafik z tego cyklu⁵³. W Gabinetcie znalazł się obecnie siódmy z tej serii drzeworyt *Próba portretu Józefa Gielniaka*⁵⁴ (ryc. 4). Monografista artysty Dieter Burkamp w katalogu jego prac wyraża sąd, że w żadnym wypadku liczba egzemplarzy z pojedynczych desek nie przekroczyła pięciu i nie miały one zapewne więcej próbnych odbitek niż jedna lub dwie⁵⁵. W rozumieniu piszącego te słowa, należałoby może uznać, że dotyczyło to ewentualnie jedynie kilku wybranych prac, a nie wszystkich. Posiadany w Gabinetcie egzemplarz nosi jedynie rzymską numerację *VII*, naniesioną ołówkiem ręką Panka i biorąc też pod uwagę dobrą jakość papieru nie jest odbitką próbną. Artysta sygnował prace dopiero w momencie, gdy opuszczały jego pracownię.

Kolejne pozycje jego autorstwa to dwie prace z cyklu „Listy gończe”, zapoczątkowanego przez Panka w 1973 roku, nad którym pracował z przerwami przez trzy lata⁵⁶. Połowa grafik powstała poza Krakowem, podczas pobytów na kolejnych plenerach⁵⁷. Inspiracją stała się, jak napisał w roku 1976 Jerzy Olkiewicz, zna-

⁵² Ibidem, s. 138.

⁵³ *Józef Gielniak – Jerzy Panek*, Galeria Widza i Artysty, Łazienki, Świątynia Diany, Warszawa, maj–czerwiec 1964 (folder, teksty: M. i J. Boguccioni – niepodpisani; E. Garztecka, A. Jakimowicz), bez spisu prac.

⁵⁴ Inw. nr 38 622; Burkamp, s. 239.

⁵⁵ Burkamp, s. 129. Zob. próbną odbitkę innej pracy z tego cyklu, sygnowaną *Panek 1963* (Burkamp, s. 233). *Katalog Aukcja Nr 6. Grafika, rysunek, akwarela*, Polski Dom Aukcyjny „Sztuka”, Pałac Sztuki, Kraków 10 października 1998, poz. 366, il.

⁵⁶ Burkamp, s. 496–499, 509–520 oraz 521, 522.

⁵⁷ Zob. na przykład: *W obronie obrazu. IX Międzynarodowy Plener Malarstwa Białowieża 1975/1976. Wystawa malarstwa*, BWA, Białystok, kwiecień 1976, s. nlb. il. [*Ja jako List gończy VII*; Burkamp, s. 509]. Powstawały też prace olejne. Na przykład na wyklejce jednego ze szkiełowników z roku 1976 jest wzmianka artysty: „1972 2–3. Studium do List G. olejne”.

leziona przez artystę podczas spaceru z psem na ulicy Szerokiej kartka papieru z niezdatnym portretem mężczyzny, opatrzonym bardzo dosadnym ostrzegawczym epitetem⁵⁸, a także gazetowe fotografie terrorystów z głośnej wtedy i w Polsce ze swej działalności grupy Baader-Meinhof. To było wyzwalającą przyczyną, drugim natomiast biegunem był znany fakt, że Panek przez całą twórczość zajmował się eksploracją własnego wizerunku, przyglądaniem się własnemu „ja” z jedyną w swoim rodzaju dociekliwością, poczuciem autoironii i humoru, co nie wyczerpuje szerokiego zakresu innych, głębszych konotacji⁵⁹. Niektóre z tych grafik noszą nawet tytuł: *Ja sam jako List gończy*. Jego wymowa, pomimo walorów formalnych skłaniających do tego typu spostrzeżeń, nie ma charakteru sztuki autotelicznej (jak u Picassa), zajmującej się w XX stuleciu sobą samą, własnym językiem. Dotyka w przekazie bezpośrednio czegoś ponad to, co nie bez racji przyjęło się, sygnalizując rozumienie twórczości przypadku Panka, w pewnym wąskim aspekcie tu nazywać gombrowiczowską gębą, sztuki wpisanej w pewien ciąg tradycji, tego, co przydaje rozpoznawalnej jego twórczości cech polskich i uniwersalnych, w których komizm, jeśli ktoś tak jak on potrafił się do niego wznieść (poprzez pychę, zacieźnienie, małość, wylewność, hojność, dobroć...), miesza się częstokroć z ciętą puentą goryczy. Tysiące wersji własnego portretu pozostawił Panek pośród innych rysunków na kartach szkicowników, świadomie i użytecznie prowadzonych od początku lat 60. dla własnej pamięci i też dalszych potrzeb jako grafika. Olkiewicz wspomina również, mówiąc o „Listach gończych”, że uważał on „zczcionkę drukarską jako idealną formę przekazu graficznego” i chodziło mu, żeby znaleźć jej odpowiednik przekazujący różne treści, zamknięty „w systemie nadrzędnym jak kolumna gazety”. I dalej:

Panek robiąc szkice do przyszłego drzeworytu obserwuje nie tylko swoją twarz odbitą w lustrze. Patrzy przez okno, skąd widać dachy starego Kazimierza. Widać architekturę. I architektonika najpełniej uwidacznia się w drzeworytach. Te pomniejszone, ułożone w klatki wizje twarzy ludzkiej są uproszczone do form skrótowych, syntetycznych, wynikających nie tylko z wyobraźni, ale z otoczenia. Panek konstruuje swoje systemy autoportretów z zachowaniem dyscypliny bliskiej architektonice, a równocześnie nie oddala się od organicznego związku z tym, co otacza⁶⁰.

Cykl „Listy gończe”, jak podaje w katalogu Dieter Burkamp, liczy osiemnaście drzeworytów i dwa poza numeracją. O te dwa ostatnie powiększają się obecnie nasze zbiory⁶¹. Są to: *List gończy, 1975/1976*⁶² (na papierze pakowym); *List gończy*,

⁵⁸ J. Olkiewicz, *Listy gończe*, „Sztuka”, 1976, nr 3, il. (dalej: Olkiewicz 1976); *Jerzy Panek, grafika 1990–1993. W 80 rocznicę urodzin* (teksty: D. Wróblewska, J. Fejkiel), Jan Fejkiel Gallery Kraków, grudzień 1998 [tamże zarys biografii artystycznej; dalej: Fejkiel 1998].

⁵⁹ Zob. przykładowo spośród wielu tekstów: R. Kalicki, *Dziennik Jerzego Panka*, „Twórczość”, 1987, nr 5, s. 119–121; idem, *Twarze Jerzego Panka*, „Tygodnik Literacki”, 1991, nr 18/19, s. 3; G. Burkamp, *Sam jako pasterz. Wizerunek człowieka w drzeworytach Panka* [w:] Burkamp 1995, s. 51–53.

⁶⁰ Olkiewicz 1976, ibidem.

⁶¹ Inw. nr 38 622, 38 623. Zob. Burkamp, s. 521, 522, po korekcie powinno być pomiędzy 500 a 508.

⁶² Burkamp, ibidem, podaje informację, że prawdopodobnie wykonany przez Panka na plenerze we Fromborku.

1975/1976⁶³ (na kalce; ryc. 5). Blizsza ich analiza pozwala jednak na dokonanie pewnego przesunięcia w numeracji Burkampa i są to w istocie drzeworyty powstałe nie na którymś z plenerów (np. w Białowieży, Białymstoku czy Fromborku), ale w Krakowie w roku 1974: *List gończy V* i *List gończy VI*. Tak więc, w cyklu jest osiemnaście prac bez żadnych dodatkowych⁶⁴. Nie noszą one jakichkolwiek oznaczeń, a materiał, na którym je wydrukowano, świadczy, że Panek traktował je jako odbitki próbne. Trudno jest w przypadku jego twórczości, zwłaszcza od końca lat 60. XX stulecia, w ogóle mówić o nakładach grafik, najczęściej ograniczających się do kilku sztuk⁶⁵. Nie kierując się zdaniem kogokolwiek przeważnie odbijał je z klocków coraz częściej niemal pojedynczo, rzadko biorąc pod uwagę sugestie zainteresowanych, żeby wracać do tego, co stało się już dla niego rozwiązaniem problemem. Opracowywanie desek, odejmowanie z nich drewna, sublimacja szlachetnej jego materialności aż osiągnięte się ten ostateczny, kategoriyczny wyraz – to było dla niego istotne, a samo odbijanie było procesem wtórnym. Stwierdził kiedyś, że najlepsza deska, to ta jeszcze niedrukowana⁶⁶. Nie ma pewności, szczególnie jeśli chodzi o lata 70. – także z powodu uczulenia na farbę – czy „dobre” odbitki wykonane zostały przez niego ze wszystkich desek⁶⁷. Te – obecnie niemal wręcz pojedyncze – egzemplarze z owych późniejszych lat trudno jest odnaleźć, jeśli nie znalazły się od razu w kolekcjach publicznych, czego przesłedzenie może również nie przynieść oczekiwanych rezultatów. W rozumieniu piszącego te słowa, w przypadku obydwu *Listów gończych* w Gabinetie duże jest prawdopodobieństwo, że poza późniejszym nakładem Burkampa nie istnieją, oprócz

⁶³ Według tegoż pierwotnie praca składała się z trzech rzędów głów, co jest zapewne informacją uzyskaną od artysty podczas katalogowania desek, ibidem.

⁶⁴ Prowadzony przez artystę od roku 1959 „Rękopis”, jak nazwał Jan Fejkiel ten odręczny wykaz, korzystając z niego przy opracowywaniu publikacji *Dante Jerzego Panka* (teksty: J. Fejkiel, D. Wróblewska, G. Burkamp, Jan Fejkiel Gallery, Kraków 2001; dalej: *Dante Jerzego Panka*), według Burkampa ma tych grafik nie notować i dlatego zostały umieszczone na końcu cyklu poza numeracją. Jednakże autor zrobił w tej numeracji przerwę i brak jest drzeworytów z roku 1974, w „Rękopisie” jako *List gończy V* i *List gończy VI* i określanymi dodatkowo przez Panka: „(6) duże” i „(6) małe”. Odnosi się to do liczby głów i odpowiada drzeworytom z Gabinetu, z których jeden jest nieco mniejszy od drugiego. To też oznacza, że nie powstały one na plenerze we Fromborku, a w Krakowie, co Panek tamże zaznacza. Pracując z Burkampem artysta nie oznaczył ich na kserokopii „Rękopisu” i wątpliwości związanej z tym brakiem już później nie skorygowano. Obydwie prace są odbitkami z tej samej deski. Zob. Kulig-Janarek, V/1. Matryce do drzeworytów..., poz. 459, 460.

⁶⁵ Większa liczba odbitek dotyczyła kilku drzeworytów, takich jak: *Siuda Baba* (Burkamp, s. 138), *Koza ze Zwardonia II* (ibidem, s. 254), *Autoportret w białym kapeluszu II–III* (ibidem, s. 180–181). Panek brał też udział w odbywających się (kilkakrotnie?) w latach 60. subskrypcjach grafik. Zob. *Ogólnopolska subskrypcja grafiki artystycznej*. Pod patronatem Centralnej Rady Związków Zawodowych i Związku Polskich Artystów Plastyków, Warszawskie Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Warszawa 1965, s. 68–69. Oferował *Beczącą kozę* (Burkamp, s. 262), nakład 50 odbitek, zapewne nie-zrealizowany w całości.

⁶⁶ M. Rostworowski, *Znaki... życia [w:] Jerzy Panek, malarstwo, grafika...* (teksty: D. Wróblewska, M. Rostworowski, I. Trybowski, J. Panek), s. 4, Galeria Kordegarda, Warszawa, kwiecień–maj 1991.

⁶⁷ Burkamp notuje to przy niektórych drzeworytach.

naszych, żadne inne, które wydrukował sam Panek⁶⁸. Wspomniany monografista notuje egzemplarze w zbiorach muzealnych, ale można mieć wątpliwości, czy od ukazania się jego publikacji w roku 1995 stan posiadania zbiorów publicznych powiększył się o dzieła polskiej grafiki drugiej połowy XX stulecia nawet jeśli chodziłoby o pozyskiwanie na rynku prac najbardziej znaczących jej twórców.

Do czasu otrzymania opisywanego daru niewielki zestaw grafik Jerzego Panka w Gabinecie składał się z czterech prac z serii „Niewidomi erotomani” z ostatniego okresu życia⁶⁹. Teraz otrzymaliśmy jeszcze osiem i dzięki temu powstał reprezentatywny obraz jego późnej twórczości. Artysta posługiwał się w tym czasie, jak wspomniano, technikami metalowymi: akwafortą, suchą igłą i odpryskiem. Wymieniając je chronologicznie, są to dwie suche igły z cyklu „Świdrowaci” z roku 2005, trzy odbitki z lat 1999–2000 z cyklu „Oszust matrymonialny” oraz trzy plansze z roku 2000 z cyklu „Lew i wiatr”. Po otrzymaniu poprzedniego daru w postaci wspomnianych grafik z serii „Niewidomi erotomani” nadarzyła się sposobność podjęcia próby analizy późnego okresu twórczości Panka⁷⁰ i w pewnej mierze obejmuje ona również pozyskane obecnie prace. Reprezentują odmienny niż w przypadku drzeworytu sposób widzenia. Proces twórczy, w którym pierwszy szkic był podstawą dla dalszego etapu, ulega skróceniu, ponieważ to on jest już w przypadku metalowej matrycy równocześnie gotowym rozwiązaniem. Artysta nie byłby sobą, gdyby nie potrafił w niepowtarzalny sposób nadal przyglądać się własnej fizjonomii. Przy tym trzeba pamiętać, że w tym czasie, równoległe z ascetycznymi szkicami na blachach, Panek nieustannie rysuje siebie kolorowo do kolejnych zeszytów, pęczniących od grubej warstwy używanych teraz woskowych kredek. Nie dostrzega się w nich już jednak w tym stopniu dawnej potrzeby wiwisekcji, zastępuje ją coraz większy dystans, wyciszenie. Panek stopniowo oddala się w nich i coraz słabiej identyfikuje z własnym obrazem⁷¹. Dawną ostrość widzenia, witalność natomiast zachowują grafiki. Przykładem są dwie wspomniane prace z cyklu „Świdrowaci” z roku 1995⁷², wykonane szybkimi pociągnięciami igły, z których pierwsza podejmuje nadal ten problem, w drugiej jednak nie jest to już całkowicie jednoznaczne. W cyklu tym część grafik artysta wykonuje techniką odprysku malując pędzlem po przygotowanych matrycach i ma to już nieco inny charakter⁷³. Podobnie wyglądają już wszyst-

⁶⁸ Burkamp daje adnotacje, gdy dana praca znajdowała się w Polsce w konkretnej kolekcji muzealnej. Na wyklejkach szkicowników artysty, dostępnych przed laty piszącemu te słowa, udało się odnaleźć wzmianki jedynie o kilku odbitkach *E/A* grafik z cyklu o numerach: I, II, III, IV, VII, VIII, X, XIII, XIV.

⁶⁹ Zob. Motyka 2005, przypis 48.

⁷⁰ Zob. Motyka 2005.

⁷¹ Zob. na przykład: *Jerzy Panek, autoportrety*, Galeria Artemis, Starowiślna 21, Kraków, maj 2001 (wstęp: J. Madeyski).

⁷² Inw. nr 38 625, 38 626. Zob. Fejkiel 1998, il. s. 33 i il. s. 37. Odbitki *EA*, datowane na płycie: *12 VII 1995* (inw. nr 38 625) i *21 XI 1995* (inw. nr 38 626). Por. Kulig-Janarek, V/3. Matryce prac w technice akwaforty..., [II] nr 38 i [VI] 42. Kulig-Janarek notuje łącznie 17 blach z lat 1995 i 1996. Pochodzą od głównego spadkobiercy artysty, Barbary Jastrzębiec-Myszkowskiej.

⁷³ Zob. Fejkiel 1998, s. 38–44.

kie powstające w latach 1999 i 2000 grafiki z cyklu „Oszust matrymonialny”, w tym i trzy odbitki z Gabinetu⁷⁴. Wydaje się, że na jednej z tych prac, powstałych niewiele miesięcy przed odejściem artysty – jakby przeczuwając schyłek życia – chyba po raz pierwszy chowa pochyloną twarz w cieniu. W drugiej połowie roku 2000, a więc na krótko przed śmiercią, Panek wykonał jeszcze grafiki ze zwierzętami⁷⁵, w tym pełen humoru i swobody cykl sześciu prac „Lew i wiatr”, w którym rozwichrzone sylwetki zwierzęcia przybierają kilkakrotnie rysy twarzy artysty. Do Gabinetu trafiły z niego trzy prace⁷⁶ (ryc. 6).

Następną ważną postacią w polskiej grafice jest Marian Malina (1922–1985), którego twórczość, dzięki darowi, reprezentowana jest obecnie w Gabinetcie przez kilka prac⁷⁷. Nieco młodszy od Panka, urodzony w Sosnowcu, w tych samych latach 1945–1948 studiował na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie malarstwo pod kierunkiem Jerzego Fedkowicza oraz grafikę u Konrada Szrednickiego i Andrzeja Jurkiewicza. Tak jak Panek był członkiem grupy MARG⁷⁸ oraz XYLON⁷⁹, a także należał do grupy „Zagłębie”⁸⁰. Związany z Krakowem również po studiach jako pedagog na tej uczelni, gdzie był bardzo ceniony przez studentów, powrócił jednak w 1960 roku do Sosnowca. Andrzej Pietsch tak wspomina tamten okres:

⁷⁴ Inw. nr 38 627–38 629. Prace niesygnowane przez Panka, jedynie z adnotacją ołówkiem Krzysztofa Tomalskiego: *Jerzy Panek 1999 (lub 2000) „Oszust matrymonialny” trawił i drukował Krzysztof Tomalski w trzech (dwóch) egzemplarzach*. Jeśli istnieją sygnowane ręką artysty prace z tego cyklu, to są to jedynie pojedyncze egzemplarze. Zob. Kulig-Janarek, V/3. Matryce... notuje łącznie 37 blach.

⁷⁵ Cykl „Lew i wiatr”, „Targ koński” oraz pracę *Młody koń*; zob. Kulig-Janarek, V/3. Matryce... nr 91–96, 103–107.

⁷⁶ Inw. nr 38 630–38 632. Jedna z prac (inw. nr 38 631 z datą na płycie: *18.VIII 2000*). Kulig-Janarek nie notuje daty. Zob. Kulig-Janarek, V/3. Matryce prac w technice akwaforty... nr 91–96. Odbitki w Gabinetcie mają dopisek ołówkiem (w kilku wariantach): *Lew i wiatr Jerzy Panek 2000 r. odprysk – trawił i drukował Krzysztof Tomalski w trzech egzemplarzach*. Znane są w zbiorach prywatnych w Krakowie cztery pojedyncze odbitki tego cyklu, sygnowane przez artystę: *E/A Lew i wiatr Panek 2000*, w tym dwie z dodaną rzymską numeracją I i II. Jedna z nich zob. Kulig-Janarek, kat. 256, il. Były sygnowane równocześnie w tym samym dniu z odbitką *Oszusta matrymonialnego* 28 grudnia 2000 roku, zob. Kulig-Janarek, kat. 257, il. oraz Motyka 2005, przypis 15. Tę drugą z nich, o rzymskim numerze I, posiadamy w zbiorach (inw. nr 38 640). Lwy pojawiają się u Panka w jego szkicownikach kilkakrotnie, a w roku 1966 powstał drzeworyt *Leżący lew* (Burkamp, s. 323), można je także rozpoznać w kilku głowach z cyklu dantejskiego. Zob. Dante Jerzego Panka. Osobną jeszcze realizacją jest cykl „Lew z Pilicy” z lat 1973–1977 (Burkamp, s. 474–483, 523–527).

⁷⁷ *Marian Malina 1922–1982*, Muzeum Śląskie i Biuro Wystaw Artystycznych w Katowicach, Katowice 1985 (wstęp: Stanisław Primus; tamże kalendarium wystaw i najpełniejszy spis liczący ponad 250 prac graficznych; dalej: Marian Malina 1985). Ostatnia wystawa artysty miała miejsce w Chorzowie w roku 2014: zob. *Marian Malina. Grafika z kolekcji Elżbiety i Mariana Biesiadów oraz Edwarda Szczepańczyka – Galeria Czas, Miejska Galeria Sztuki Chorzowskiego Centrum Kultury, Chorzów, 3–24 marca 2014*.

⁷⁸ Zob. przypis 40.

⁷⁹ Zob. przypis 41.

⁸⁰ Zob. przypis 8.

Uczył nas podstaw drzeworytu, litografii i grafiki włóksłodrukowej, a czynił to z taką ogromną pasją i entuzjazmem, że byliśmy zupełnie pewni, iż nie ma niczego równie wspaniałego jak robienie grafik. Sam świetnie władając warsztatem, nie traktował go jako nienaruszalną świętość. Dla Mariana Maliny inwencja i odkrycia warsztatowe były ważnym czynnikiem kreacji artystycznej⁸¹.

Uprawiał głównie grafikę (od 1960 wyłącznie), w tym, oprócz linorytu i drzeworytu, wynalezioną przez siebie w 1958 roku lub wcześniej (?) technikę nazwaną cellografią⁸². W Gabinetecie znajduje się teraz pięć rozpoznawalnych w stylu jego prac⁸³: *Bez tytułu*, *Postać w ruchu*, *Król*, *Kompozycja operowa*, *Obraz* z lat 1959–1969, a więc z czasu największej aktywności twórczej Maliny.

Spśród wspomnianej już trójki rówieśników, a zarazem kolegów, najciekawszych nie tylko w Krakowie: Panek – Wójtowicz – Malina, których krytycy wymieniali niemal automatycznie obok siebie, co wydaje się nadal w pełni uzasadnione, jedynie ten ostatni wymaga wciąż przywrócenia mu właściwego miejsca w historii polskiej sztuki współczesnej. Warto na marginesie nadmienić, wspominając tę postać, że poświęconą mu małą monografią z serii „Współczesna grafika polska”⁸⁴ (1962–1968) wydano w tamtych latach w pierwszej kolejności obok Haliny Chrostowskiej i Jerzego Panka. Tak jak ten ostatni, o czym jednak już nie wspominano, uhonorowany został szeregiem nagród⁸⁵. Chociaż po powrocie do Sosnowca był ceniony i w środowisku Zagłębia pamiętany, jednakże trudno nie zgodzić się z opinią, że paradoksalnie właśnie to miejsce zamieszkania, gdzie czuł się najlepiej, w jakimś stopniu miało wpływ na jego zapomnienie⁸⁶. Tym bardziej więc liczy się fakt, że jego prace, zanim staną się coraz trudniejsze do pozyskania, znalazły się teraz w zbiorach Gabinetu.

Malinę różni od Panka bardzo wiele. U tamtego w drzeworytach dominantą jest biel uzyskiwana przez kategoryczne odejmowanie wszystkiego co zbędne i pozostawianie lapidarności surowej kreski. Panek przedstawia obiekty swojego zaintereso-

⁸¹ A. Pietsch, *Moje śląskie fascynacje* [w:] *Grafika na Śląsku w drugiej połowie XX wieku*, „Biblioteka Katowicka” III, Katowice 2001, s. 5.

⁸² W tekstach jemu poświęconych uważa się, że matrycę, którą był przynajmniej początkowo celloplast (?), czyli płyta z tworzywa sztucznego, traktował rozgrzanym metalowym narzędziem. W istocie narzędziem tym były metalowe rozgrzane wytłoczki, odciskane w linorytowej matrycy, którą, jak widać na licznych pracach, mógł opracowywać także i dłutem. Odbitki niekiedy znacznie różnią się między sobą, jak pokazuje praca w Gabinetecie z roku 1959 *Bez tytułu*. W katalogach znana jako *Kolumna*. Zob. *Wystawa Klubu MARG, Kraków maj 1960*, Rynek [Główny] 25, s.nlb. jako: *Kolumna*, drzeworyt; *Marian Malina. Wystawa grafiki i rysunku 1960* [CBWA Katowice 1960] (wstęp: A. Ligocki), poz. 4, il., jako: *Kolumna*, cellografia.

⁸³ Inw. nr 38 615–38 619. Wszystkie pięć prac znajdowało się wcześniej w zasobie prowadzonej przez Edwarda Szczepańczyka Galerii „Czas” w Będzinie, przy ulicy J. Bema 1A. Miała tam miejsce również wystawa prac artysty. Zob. *Marian Malina. Malarstwo i grafika*, Galeria Czas, Będzin 28 IV–12 V 2005 (wstęp: Monika Branicka; dalej: Marian Malina 2005).

⁸⁴ *Marian Malina*, oprac. A. Wojciechowski, Warszawa 1962.

⁸⁵ *I Ogólnopolska wystawa grafiki artystycznej i rysunku*, ZPAP, CBWA, Warszawa, czerwiec 1956 – I nagroda (dalej: OWGAR); II OWGAR, Warszawa, kwiecień 1959 – wyróżnienie; *Polskie dzieło plastyczne w XV-lecie PRL*, III OWGAR, CBWA Zachęta, Warszawa 1961 – II nagroda.

⁸⁶ Zob. Marian Malina 2005, s. 6.

sowania przestrzennie, w dążeniu do syntezy podpatrując je ze wszystkich stron. U Maliny w cellografiach jest inaczej. Skłania się bardziej ku konkretowi, niezależnie od tego, czy przekroczy granicę abstrakcji, czy wybierze figurację. Kompozycje ustawa wyraźnie na płaszczyźnie, nieraz w sposób hieratyczny (*Bez tytułu*⁸⁷, *Kompozycja operowa*⁸⁸), nieraz kładzie na papier część sylwetki (*Król*⁸⁹, *Obraz*⁹⁰; ryc. 8) albo całą postać (*Postać w ruchu*⁹¹; ryc. 7). Obcy jest mu radykalizm Panka w odejmowaniu z deski, nadaje za to konturowym czy innym kształtom często chropawą, zaęszczoną fizyczność.

Cellografie Maliny są na polskim gruncie całkowicie nowatorskie. Jako pierwszy – zakładając, że ktoś próbował robić później to samo – wykorzystuje efekt roztopionej grubym „rastrem” matrycy, przy czym kontrolowana przypadkowość tego procesu daje gwarancję, że nic nie zostaje utracone z tożsamości na wskroś graficznego medium⁹². Wprost przeciwnie, zyskuje ono dzięki temu nową, nieznaną dotąd jakość. To nieakademickie podejście, z zastosowaniem w pełni czy częściowo przy linorycie metod niewarsztatowych, przydaje pracom Maliny indywidualnego posmaku aktualności, oznak cywilizacyjnego postępu. Koresponduje w tym z ówczesnymi tendencjami w sztuce, przede wszystkim z malarstwem informel (to bardziej jego linoryty) czy tzw. malarstwem materii, które w Krakowie uprawiała Grupa Nowohucka⁹³. Gdy u nich kolor wyniesiony z Akademii sprowadza się do neutralnej pod tym względem faktury, u Maliny przybiera to efekt niewarsztatowo ukształto-

⁸⁷ Praca zdobyła 16 listopada 1959 r. pierwszą nagrodę na konkursie na Najlepszą Grafikę Miesiąca ZPAP w Krakowie. Por. Archiwum Narodowe w Krakowie, sygn. ZPAP Kraków, pozycja 6 (sekcja 2: Sekcja Grafiki/Protokoły/1957–1962, karta 29 z tabelą: „Sprawozdanie z konkursów na „Najlepszą Grafikę Miesiąca”, zał. nr 8 E. Kotuła). Zob. *90 lat ZPAP. Wystawa zbiorów graficznych*, ZPAP Okręg w Krakowie – Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków, 1 marca–7 kwietnia 2002, s. 35 (jako: *Kolumna*, inw. nr 1171). Zob. przypis 82. Zob. *Najlepsza Grafika Miesiąca 1959–2002 Wystawa*, ZPAP Kraków, Stowarzyszenie Międzynarodowego Triennale Grafiki, Galeria Pryzmat, Kraków, 15–28 września 2003, nie notuje.

⁸⁸ Wykonana w wielu wariantach z podobnymi siedzącymi sylwetkami, początkowo (?) jako *Portret rodzinny*, także potem jako *Grupa*, i wielokrotnie reprodukowana. Chyba po raz pierwszy: zob. *Wystawa Klubu MARG*, ZPAP, CBWA Kraków, maj 1959, Rynek [Główny] 25, s. nlb. poz. 4.

⁸⁹ Zob. Marian Malina 1985, poz. 116.

⁹⁰ Ibidem, poz. 120.

⁹¹ *II Wystawa polskiego malarstwa i grafiki współczesnej w Częstochowie*, Muzeum Regionalne w Częstochowie, 26 listopada 1961–6 stycznia 1962, poz. nr 64; *Od realizmu do abstrakcji. Marian Malina 1922–1985*, Muzeum w Sosnowcu, Sosnowiec, grudzień 1997–styczeń 1998, il., s. nlb.

⁹² Należy także wspomnieć o elektrotintach Stanisława Rzepy (1909–1993), związanego z Krakowem do roku 1959. Zob. *Wystawa 4 Grafików. Julian Grabowski, Jerzy Panek, Stanisław Rzepa, Teresa Stankiewicz*. Redakcja „Dziennika Polskiego” i CBWA Kraków, luty–maj 1959, Nowy Sącz, Krynica, Rzeszów, Tarnów, tamże 8 grafik, il. nlb. I. Jakimowicz, *Współczesna grafika polska*, Warszawa 1975, il. 35 (jako *Fluidyła* 1959, elektrotinta barwna). Na gruncie malarskim analogicznie ważne wydają się powstające od 1957 roku *Kompozycje fakturowe* Bronisława Kierzkowskiego. B. Kowalska, *Polska awangarda malarska 1945–1970*, Warszawa 1975, il. 45; P. Piotrowski, *Znaczenia modernizmu*, Poznań 1999, il. 45.

⁹³ *Malarstwo materii 1958–1963. Grupa Nowohucka* (teksty: M. Tarabula, M. Branicka, B. Stano), Galeria Zderzak, Kraków 2000.

wanego budulca. Koniec lat 50. to jeszcze czas heroicznego, chociaż dogasającego etapu popaździernikowej nowoczesności, cechującej się utopijnym przekonaniem, że współczesna cywilizacja czy, zawężając do obszaru artystycznego, kultura będą stanowiły z nią organiczną jedność⁹⁴.

Jak widać we wszystkich pracach Maliny w Gabinetcie, ich faktura czy ziarno, z którego powstaje rozpoznawalna forma, to wynik zróżnicowania zagęszczeń wspomnianych eksperymentów z matrycą. Odczuwa się jej dotykliwość, i ta wewnętrzna forma stanowi budulec czy też jest pewnego rodzaju cechą nie tylko graficznej materii. Jeden z krytyków dostrzegł ten rys jego języka w kontekście nurtu wielowiekowych filozoficznych rozważań o istnieniu jednorodnej, pierwotnej, tworzącej wszystko zasady:

Korzystając z tej narzucającej się paraleli, spróbujmy dostrzec rzeczywistość grafik Maliny jako parabolę świata, bytu zbudowanego z jednej zasadniczej pra-substancji, substratu, czy też zasady, której zróżnicowanie daje dopiero postrzeganą zmysłami odrębność poszczególnych fenomenów istnienia⁹⁵.

Wspominając artystę, warto może zastanowić się nad jeszcze jednym aspektem, skoro pochodził z Zagłębia i tam też w wieku czterdziestu lat powrócił. Wydaje się czymś bezdyskusyjnym, że środowisko, w jakim się żyje i tworzy, ma również określone znaczenie przy wykluwaniu się twórczej osobowości. Nakłada na nią pewne ramy percepcji, reagowania i myślenia, przydaje różnych cech jednostce. Malina był już w pełni ukształtowanym artystą, gdy na progu nowych doświadczeń, a lata 60. to najlepszy jego okres, opuścił Kraków i nadal rozwijał swój talent mieszkając w Sosnowcu⁹⁶. Wtedy też powstały niektóre z prac znajdujących się obecnie w Gabinetcie. Spośród trójki wspomnianych już artystów to on jest najmniej metaforyczny, najmniej „krakowski”, a najbardziej, jak już zaznaczano, zwraca uwagę na konkret. Albo, mówiąc ściślej, na przedmiotową konkretność, wyjętą z emocjonalnego kontekstu. Tę cechę, przełożoną na język sztuki, jak się uważa, wyniósł z własnego robotniczego środowiska⁹⁷. W niej odzwierciedla się panujący w nim

⁹⁴ W. Włodarczyk, „Nowoczesność” i jej granice [w:] *Sztuka polska po 1945 roku*, „Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki”, Warszawa 1987, s. 25–27; także w kontekście i późniejszych uwarunkowań: P. Piotrowski, *Filozofia gestu*, ibidem, s. 243–253. Wspomniane w przypisie 94 kompozycje Kierzkowskiego, jak i liczne nowoczesne prace z tamtego czasu, noszą rys wanitatywny, mechanizmu samodestrukcji wpisany we współczesną cywilizację i kulturę.

⁹⁵ *Marian Malina 1922–1985*, wystawa w lokalu Stowarzyszenia Historyków Sztuki Grodzka 15, Kraków 15 XII 1993–7 I 1994 (tekst: Stanisław Primus; folder, ksero).

⁹⁶ Podczas pobytu w Krakowie bardzo rzadko można je było spotkać poza np. pokazami grupy MARG. W 1985 roku, w związku z jego monograficzną wystawą w Katowicach (zob. przypis 77), istniała możliwość przeniesienia jej do Krakowa. Jerzy Panek okazał silne wzburzenie na wiadomość, że przyjaciel Igor Trybowski, a ówczesny prezes Pałacu Sztuki (Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych), nie wykazał tym zainteresowania. Panek powiedział do piszącego te słowa, że to dlatego, „by nie narażać się Akademii”.

⁹⁷ Jak pisze Primus, rozważając emocjonalną powściągliwość Maliny, który, wyrosły z tradycji robotniczej, „szuka raczej w sztuce samopotwierdzenia niż skłonny jest kwestionować swój świat przez zabiegi deformujące, prowadzące w kierunku groteski”. Zob. Marian Malina 1985, s. nlb.

etos pracy, szacunek dla niej, prosta myśl, że stanowi podstawę egzystencji. Jak pokazuje jego dorobek, Malina przez lata pobytu w Krakowie nabierając doświadczeń tego nie zatracił, a wręcz przeciwnie, stało się to u niego atutem. Jego konkretny ma charakter afirmatywny, w czym różni się niekiedy radykalnie od niektórych śląskich artystów, próbujących przełamać się od odwrotnej strony w postrzeganiu zadymionej śląskiej rzeczywistości. Prace Maliny z następnych lat pokazują, że żywość języka i inwencja nie opuszczały go niemal do ostatnich chwil.

Następną pozycją omawianego daru jest jedna praca graficzna Leszka Sobockiego. Artysta ten, urodzony w roku 1934 w Częstochowie, malarz, grafik, rzeźbiarz, poeta i pisarz, związany jest przez całą twórczość z Krakowem⁹⁸. Studiował najpierw na Wydziale Grafiki Propagandowej w Katowicach (filii Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie), później w Krakowie w latach 1956–1959 malarstwo na tejże uczelni, zakończone dyplomem w pracowni Wacława Taranczewskiego. Edukację kontynuował następnie przez rok na Wydziale Reżyserii Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej i Filmowej w Łodzi. Członek założonej w 1966 roku w Krakowie grupy „Wprost”⁹⁹, z którą do roku 1980 odbył siedemnaście wystaw. Wszechstronnie uzdolniony, Sobocki z łatwością bez obciążenia balastem krępującego warsztatu posiadał umiejętność operowania różnymi formami wypowiedzi, niezależnie czy chodzi o realistyczne malarstwo, rzeźbę, assemblage, instalację, grafikę, czy coś pomiędzy nimi. Linoryty artysty, przeważnie wykonywane w cyklach, a stworzył ich kilkanaście¹⁰⁰, wyróżniają się wśród wielu dzieł innych członków grupy „Wprost” może największą jednoznacznością artystycznego przekazu i treściowym ładunkiem. W niektórych z nich antymalarskie prace balansują, jak np. w cyklach „Znaki ostrzegawcze” czy „Elementy prefabrykowane”, na granicy grafiki użytkowej, do której języka świadomie się odwołują. Nie bez przyczyny Sobocki przeszedł edukację jako grafik propagandysta, co wzmocniło zapewne jego umiejętność wyrazistej puenty. Lata 60. i dalsze to czas, gdy obowiązujący język zaczął wyznaczać po informelu na Zachodzie pop-art czerpiący inspiracje z wizualnej strony kultury

⁹⁸ Leszek Sobocki, *Biografia i wizerunki własne 1974–1979*, z cyklu: „Prezentacje laureatów Ogólnopolskiego Konkursu im. Jana Spychalskiego”, BWA Poznań, Stary Rynek, Arsenał, styczeń 1980 [folder wystawy, tamże wykaz wystaw, w których artysta uczestniczył do roku 1980].

⁹⁹ Pierwsza wystawa grupy „Wprost” miała miejsce w Krakowie w Pałacu Sztuki Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w 1966 roku. Do grupy (rozwiązanej 20 lat później) należeli oprócz Sobockiego: Maciej Bieniasz, Zbysław Grzywacz, Barbara Skąpska (udział tylko w pierwszej wystawie), Jacek Waltoś. Zob. katalog monograficzny grupy: *WPROST 1966–1986*, oprac. A. Król, J. Waltoś (teksty: B. Dziechciaruk-Maj, J. Waltoś, A. Król, A. Osęka, A. Kostołowski, T. Nyczek, A. Zagajewski, M. Maksymczak), Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, Kraków, 9.09–31.12.2016.

¹⁰⁰ Poczawszy od 1966 roku, było ich do roku 1985 dwanaście i warto je wszystkie wymienić: 1966 *Tożsamość*; 1967 *Etykiety zastępcze*; 1968 *Marzec '68*; 1968–1971 *Znaki ostrzegawcze*; 1970 *Elementy prefabrykowane/Prefabrykaty*; 1971 *Przemienienie*; 1974–1976 *Biografia*; 1980 *Bramy*; 1981 *43 lata osadnictwa w Polsce*; 1981 *Znaczki polskie*; 1982 *Drzwi polskie*; 1983 *Wizyta*; 1985 *Posługa*. Zob. Leszek Sobocki. „*Moja etyczna Europa*”, Fundacja Zjednoczonej Europy, One Europe Foundation, „Czas Krakowski”, ul. Czapskich 5, Kraków, maj 1990 [folder ze spisem cykli i krótkimi odautorskimi ich opisami].

masowej i jej produktów. Artysta przewrotnie się pod tę poetykę podłącza. Umieszczane w fabrykach, warsztatach, biurach i modyfikowane przez Sobockiego znaki-hasła o bezpieczeństwie pracy zastępują więc używaną, na przykład przez pop-art, fotograficzną reklamę. W Polsce w tamtejszych realiach niedoboru codziennych dóbr sama w sobie stanowiła ona jeden z absurdów ówczesnej rzeczywistości, czy raczej „nierzeczywistości”¹⁰¹, i zastąpienie jej znakami wzmacnia siłę przekazu. Dopowiedziane w linorytach formą przedmioty, pieczętki, hasła czy slogany jako parafraza zachodnich wizualnych cytatów, inaczej niż w indyferentnej z zasady sztuce pop-artu, stają się oznaką odczuwania kondycji człowieka, treściowych znaczeń. Sobocki z sarkazmem, przy całkowitym uproszczeniu środków i operując czytelnym myślowym skrótem zaczerpniętym z języka propagandy, pokazuje degradację jednostki ludzkiej, dehumanizowanej przez ideologię i zredukowanej przez system społeczny do roli bezosobowego automatu. Z obecnej perspektywy przekaz ten ma charakter uniwersalny i wykracza poza ówczesne uwarunkowania polityczne czy egzystencjalne przemyslenia związane tylko z tamtym okresem.

Dzięki tym doświadczeniom artystycznym łatwiej jest zrozumieć odbiorcy następne cykle graficzne Sobockiego, które stanowią formalnie i treściowo pewien uzupełniający się ciąg. Pierwszym z nich jest „Biografia”, z której w Gabinetce posiadamy obecnie jedną pracę¹⁰² (ryc. 9). Liczy 25 linorytów, powstających w ciągu lat 1974–1976. Prawie każda z plansz odnosi się do jakiegoś zapamiętanego z dzieciństwa epizodu życia związanego z czasami II wojny światowej i z wojenną traumą. Skupiając się bezpośrednio na takich właśnie indywidualnych doświadczeniach, stanowią punkt wyjścia dla plastycznego przekazu. Jak sam tytuł cyklu sugeruje, Sobocki o sprawach szerszej zbiorowości wyraża się teraz przez pryzmat przeżyć dziecka, którego odbiór rzeczywistości, mimo że wycinkowy, potrafi jednak być dojmujący. Następuje więc tutaj, jak można odczytywać, pewne przesunięcie akcentów, bowiem uogólniony pojedynczy epizod przekształca się w metaforę wspólnego doświadczenia historycznego, jest ahistorycznym spojrzeniem w zapamiętaną przeszłość. A oto jego własne uwagi na ten temat:

Od roku 1974 pracuję nad cyklem grafik ciętych w linorycie, których leitmotiwem są zawidzenia, wspomnienia, przeżycia tak ściśle związane z czasem, w którym dane mi było żyć. Nazwałem ten cykl „Biografia” i dzielił na podtytuły – Pierwsze widzenia, pierwsze poznania, pierwsze inicjacje. Wyprowadziłem cykl od 1938 roku i doprowadziłem do 1945 r. Powstało w latach od 1974 do 1976 łącznie 25 grafik. Mam zamiar poprowadzić dalej „Notatnik przeżyć z okresu dojrzewania” przez czas niebanalny w wydarzenia. Liczę na to, że uda mi się dogrzebać w zakamarkach pamięci do utrwalonych tam zobrazowań¹⁰³.

¹⁰¹ Termin wprowadzony (czy może utrwalony) książką Kazimierza Brandysa pod tym tytułem. Jej pierwsze wydanie ukazało się w tzw. drugim obiegu w roku 1977 w Warszawie.

¹⁰² Inw. nr 38 634. Cykl wystawiony na 13. wystawie grupy w Pałacu Sztuki w Krakowie w listopadzie i grudniu 1976 roku. Zob. *WPROST 1966–1986...*, s. 128–129, 328–333, il. 310. Pracę, wraz z drugą grafiką z cyklu, zakupił poprzedni właściciel w sklepie „Desa” przy ul. Floriańskiej 13 w Krakowie, z zasobu zlikwidowanej w roku 1991 Galerii „B” „Desy” przy ulicy Św. Tomasza 21. Jako jedyna placówka w Krakowie specjalizowała się ona w latach 70. i 80. we współczesnej i dawnej grafice i rysunku.

¹⁰³ Zob. przypis 100.

Linoryty, tak jak i poprzednio ostro odcinające się od tła i zredukowane tylko do rozpoznawalnych sylwet, odwołują się teraz w czytelny sposób do ikonograficznych wzorów sprzed stuleci. Pobrzmiwa w nich prostota dewocyjnego przekazu ze średniowiecznych *Biblii pauperum*, przypominających niepiśmiennym jak żyć i umierać. Są w nich także echa pełnej emocjonalnego napięcia sztuki niemieckiej XVI wieku, w tym i drzeworytu, gdy przełamywały się dwie epoki, czasów Reformacji, zaraz, wojen chłopskich. Emanuje z niej, poprzez dosadność wywodzącą się z późnogotyckiego realizmu, atmosfera niepokoju, drapieżności, albo wręcz grozy. Tak wyglądają, na przykład, drzeworyty Lucasa Cranacha Starszego, Hansa Baldunga Griena, Albrechta Altdorfera i wielu innych. Sobocki przełożył to na własną autobiografię.

Linoryty w tym cyklu nie zawierają już budujących obraz haseł czy dopowiadających puentę tytułów. Zastępuje je opisujący sytuację, zwięzły literacki komentarz¹⁰⁴. Jest w tym rodzaj rzadko spotykanego dwugłosu, dialogu między artystą i równocześnie pisarzem-poetą, gdy niezależne jako forma wypowiedzi słowo pisane tworzy z obrazem pełną, dobitną całość. Linoryt w Gabinecie, przedstawiający sylwetę kury z popękany, niedonoszonym jajem, ma zamiast tytułu objaśnienie: „Z cyklu: 'Biografia' (Pierwsze widzenia). Rok 1939... chodziła po podwórku i obnosiła nie wyszłe jajo zapaskudzone guanem i zaschłymi naczynkami krwionośnymi”. Sobocki, pokazując te grafiki na kolejnej wystawie grupy „Wprost” w Pałacu Sztuki w Krakowie w roku 1976¹⁰⁵, nie wahał się potraktować ich jak plansze i dosyć niestarannie dokleić pasków papieru z napisanymi na maszynie komentarzami. Nasza odbitka ma go również.

Kolejnym artystą, reprezentowanym dzięki darowi w Gabinecie Rycin, jest Piotr Kmieć. Urodzony w roku 1949 w Zamościu i związany z Krakowem przez okres studiów na Akademii Sztuk Pięknych, dyplom uzyskał w roku 1974 w pracowni Wacława Taranczewskiego. Od wielu lat mieszka i pracuje jako pedagog w Nałęczowie. Zajmuje się malarstwem, rysunkiem i rzeźbą¹⁰⁶. Jego praca to trzyczęściowa monotypia¹⁰⁷ (ryc. 10) z wyciętym elementem do odgięcia, odbierającym jej cechy rysunkowej jednoznaczności, co sugeruje trzeci wymiar. Jest to również, począwszy od czasów ukończenia Akademii, charakterystyczne dla jego licznych prac z pogranicza malarstwa, w których podobrazia, potraktowane radykalnie, stają się przestrzennymi obiektami równocześnie wspólnymi dla kilku dyscyplin. Są one również niekiedy ograniczone do surowych materiałów, jak drewno i naturalne płótno. Moż-

¹⁰⁴ W latach 70. artysta napisał kilka niewydanych powieści. Notują je biografie artystyczne w katalogach indywidualnych wystaw. Są to: *Tytuł zastępczy* (1970), *Targanie* (1975), *Nieumyślne spowodowanie powieści* (1977).

¹⁰⁵ Zob. przypis 102.

¹⁰⁶ *Piotr Kmieć. Katalog prac 1971–2001*, BWA Lublin – Galeria u Jezuitów, Poznań 2001 (teksty różnych autorów i komentarze własne artysty; dalej: Piotr Kmieć 2001); *Piotr Kmieć. Katalog prac 2001–2013*, Muzeum Lubelskie w Lublinie – Pałac Sztuki, Kraków 2013 (teksty: M. Kitowska-Lysiak, J. Marciniak, G. Józefczuk i własne artysty).

¹⁰⁷ Inw. nr 38 589. Praca niesygnowana, opatrzona tylko konkursowym godłem „ZIEMOWIT”.

na uznać, że Kmieć w ten sposób sugeruje, iż pierwotność ta poprzez swą powszedniość i zgrzebność jest w pewnym sensie paralełą ludzkiego istnienia. Opisywaną monotypię pokazał w roku 1976 na wystawie *Linia i zapis* w Galerii Pryzmat ZPAP w Krakowie będącej pokłosiem konkursu, na którym uzyskała pierwszą nagrodę¹⁰⁸. Motyw pojawiającego się na monotypii kształtu – owiniętej sylwetki, zredukowanej ludzkiej postaci, jest u niego motywem, który przewija się również i przez jego późniejszą twórczość¹⁰⁹. Z czasem treści egzystencjalne nabierają coraz bardziej czytelnych, często religijnych bądź pasyjnych odniesień, czy to w obrazach-objektach, czy w pracach na pograniczu malarstwa olejnego. Kmieć był więc ówczesnie jednym z tych młodych artystów, którzy, jak można przypuszczać, dostrzegli potrzebę czy możliwość zbliżenia się poprzez sztukę do zagadnień *sacrum*, chociaż w prawie obojętnej znaczeniowo, ale sugerującej wątki etyczne formie. Wychodził więc w tym poza zrozumienie operujące językiem charakterystycznym dla awangardy. Artyści jego generacji nie podejmowali ich zbyt często. Dla niektórych z nich cezura, jeśli podjęli później podobne myślenie, stał się fakt ogłoszenia stanu wojennego w grudniu 1981 roku.

Wśród podarowanych grafik znajduje się jedna praca Małgorzaty Żurakowskiej. Urodzona w 1952 roku w Krakowie, tutaj na Akademii Sztuk Pięknych studiowała grafikę i uzyskała w roku 1980 dyplom w pracowniach: wklęsłodruku u Andrzeja Pietscha (z mezzotinty), rysunku u Jacka Gaja i książki oraz typografii u Romana Banaszewskiego. Mieszka i pracuje w Bostonie, jest pedagogiem w Massachusetts College of Art and Design, ale bierze udział w życiu artystycznym kraju i jej prace pojawiają się na wystawach, są także notowane w kolekcjach. Specjalizuje się w pełnej osobnych walorów, rzadko przez grafików stosowanej technice mezzotinty. Po latach wcześniejszej świetności praktycznie zanikła w XIX wieku. Niekiedy później stosowana, bowiem od schyłku lat 50. XX stulecia, wraz poszerzaniem się międzynarodowego obiegu grafiki i erupcją różnorodności języka, zaczęły się pojawiać na różnych konkursach również prace w niej wykonywane¹¹⁰. Być może fakt, że Polska – z Międzynarodowym Biennale Grafiki w Krakowie¹¹¹ – również znalazła się w tym obiegu, stał się jednym z impulsów do jej ponownego dostrzeżenia przez młodych, gdy pojawiła się sposobność kontaktu z licznymi różnorodnymi praca-

¹⁰⁸ *Linia i zapis. Pokonkursowa wystawa rysunku młodych*, Galeria Pryzmat ZPAP, Kraków, 6–25 września 1976 (wstęp: A. Sawicki), poz. 16, il. Nagroda *Ex-Aequo* z Andrzejem Kowalczykiem. Zob. Piotr Kmieć 2001..., *Monotypie (wprawki) 1977–1981*, s. 17–24, kontynuowane w następnych latach. Monotypię tę zakupił poprzedni jej właściciel w sklepie „Desa” w Krakowie przy ul. Floriańskiej 13. Zob. przypis 102.

¹⁰⁹ *Piotr Kmieć. Signum temporis – rozdarty człowiek*, Galeria Mały Rynek KMPiK, Kraków, grudzień 1978 (tekst: A. Sawicki). Zob. przypis 106.

¹¹⁰ Wśród nich najbardziej znany to Japończyk Yozo Hamaguchi (1909–2000), wielokrotnie nagradzany na międzynarodowych wystawach od końca lat 50., w tym na przykład I nagrodą na IV Biennale grafiki w Lublanie w roku 1961 i również później w Krakowie *Prix Ex Aequo*. Zob. *I Międzynarodowe Biennale Grafiki Kraków 1966*, poz. 296–298.

¹¹¹ *Grafika i pamięć. Rok 1966 największa przygoda polskiej grafiki*, Stowarzyszenie Międzynarodowego Triennale Grafiki (SMTG), Kraków 2006 (teksty różne, w tym liczne wywiady).

mi. Mezzotinta, poprzez dotykalaną miękkość i subtelność materii, operuje czystym walorem, co skłania do kameralności, do bardziej osobistego kontaktu z nią odbiorcy. Zainteresowano się nią w krakowskim środowisku¹¹² i zaczęto wykorzystywać częściej od przełomu lat 60. i 70., a także później przez następne dekady. Był to zapewne wyraz postawy krytycznej wobec tendencji umniejszających procesualny, personalny wymiar sztuki graficznej i jej języka. Można zatem włączyć twórczość Żurakowskiej do niewielkiego grona nieco od niej starszych, uprawiających ją krakowskich grafików¹¹³. Współtworzą oni nurt w wyrazie i klimacie określane jako tzw. krakowska metafora, w którym refleksyjność, często intymny nastój mezzotinty znajduje swoje własne miejsce. Wizyjne, pełne w wyrazie i monumentalne mezzotinty Żurakowskiej, w porównaniu z wieloma innymi realizacjami, są jednym z najmocniejszych akordów w tym nurcie. Posiadana teraz przez Gabinet grafika o tytule *Fala*¹¹⁴ (ryc. 11) pochodzi z cyklu „Apokalipsa”. Powstawał on w latach 1983–1994 (?) i liczy kilkanaście prac¹¹⁵. Po nim artystka wykonała również i następne cykle¹¹⁶.

W opisywanym darze znalazła się również jedna grafika Wiesława Skibińskiego (ur. 1961), którego twórczość reprezentowana jest już w Gabinetecie przez kilka interesujących prac. W większości są to jednak niewielkie plansze, wykonywane do autorskich kalendarzy¹¹⁷. Urodzony w Limanowej, studiował w Krakowie, najpierw

¹¹² Na przykład, pamiętając o pracach Jacka Gaja z lat 1962–1968, Tadeusz Jackowski w 2. połowie lat. 60, zanim jeszcze zaczął sam jej używać, przygotował dwie matryce Gielniakowi, zainteresowanemu i innymi technikami, poza uprawianym przez niego linorytem. Zob. Panek – Gielniak, s. 235, 237, 264, il. s. 276 (*Bez tytułu (El Greco)*, 1968).

¹¹³ Należy tu wymienić (następnych po Jacku Gaju) artystów, jak: Tadeusz Jackowski, Marta Kremer, Janusz Karwacki, Włodzimierz Kotkowski. Do jej rówieśników w Krakowie należą: Ewa Sarad, Magdalena Hoffmann i Małgorzata Hołówska.

¹¹⁴ Inw. nr 38 635. Zob. *16 Mednarodni grafični Biennale*, Lublana 1985, s. 218, il.; *7 Norske internasjonale grafikk Biennale*, Fredrikstad 1984, s. 218 (*Prix Ex Aequo*); *Gravure Polonaise Contemporaine* (wstęp: Leszek Danilczyk), La Chaux-de-Fond–Fribourg–Ascona–Meyrin/Genève 1988, s. 146–147, il. Pracę zakupił poprzedni właściciel w Biurze Wystaw Artystycznych w Krakowie (później jako Bunkier Sztuki) przy okazji prowadzonej wyprzedazy wszystkich znajdujących się tam zbiorów. Grafiki i prace rysunkowe sprzedawano od ręki. Rachunek nr 24/93 z dnia 30.07.1993 r. Zgodnie z tym kwitem, mezzotinta Żurakowskiej nosiła w inwentarzu BWA nr 579. Warto natomiast dodać, że wbrew obawom środowiska artystycznego aukcja obrazów i rzeźb okazała się sukcesem, prace osiągały ceny galeryjne. W dużej mierze zainteresowanie to było zapewne efektem atmosfery, wynikłej z licznych polemik i protestów. Zob. *Aukcja Kolekcji BWA*, 16 października 1993, Starmach Gallery, Pawilon Wystawowy BWA, Kraków [folder, wydruk; równocześnie znane jest zaproszenie z datą aukcji: 6 listopada 1993].

¹¹⁵ Cykl pokazywany na przykład po kilka prac na kolejnych 11., 12. Międzynarodowych Biennale Grafiki oraz na I Międzynarodowym Triennale Grafiki w Krakowie w latach 1986, 1988 oraz 1991. Siedem mezzotint z tego cyklu, w tym również posiadana przez nas *Falę*, artystka pokazała na wystawie *Grafika w Krakowie – Pokolenia*, Klub Grafiki Warsztatowej ZPAP w Krakowie, BWA, Kraków, lipiec 1993.

¹¹⁶ Zob. stronę internetową: <http://www.zurakowska.net/>

¹¹⁷ Są to grafiki ze zwierzętami na kolejne lata chińskiego roku kalendarzowego, wykonane wspólnie z kolegami z grupy TE7EM: Hanną Michalską-Baran, Bożeną Fortuną-Skibińską oraz Zbigniewem Knapczykiem (nie wszystkie). Oprócz tego posiadamy w Gabinetecie trzy prace z jęgo daru: *Dwa dymki*,

w Wyższej Szkole Pedagogicznej (obecnie Uniwersytet Pedagogiczny), a następnie w latach 1982–1987 na Wydziale Grafiki Akademii Sztuk Pięknych. Uzyskał w roku 1988 podwójny dyplom – w pracowni miedziorytu pod kierunkiem Stanisława Wejmana i filmu animowanego w pracowni Jerzego Kuci. Obecnie mieszka i pracuje w Przemyślu. Jest członkiem grupy TE7EM, z którą miał wiele wystaw¹¹⁸. Skibiński należy do czołówki liczących się polskich grafików średniego pokolenia, a jego dokonania stanowią niezależną i spójną całość. Wypowiada się przede wszystkim konsekwentnie poprzez grafikę warsztatową, potrafi z nią od czasu studiów eksperymentować i nie stanowi ona hamulca ograniczającego jego sposób wypowiedzi¹¹⁹. Posługuje się najczęściej akwafortą łączoną z linorytem, umiejętnie osiągając efekt warsztatowej niejednoznaczności wyrazu. Często powtarza w licznych wariacjach ten sam plastyczny moduł i wymienia go w różny sposób kompozycyjnie i kolorystycznie. Tak jest również w przypadku naszej grafiki Skibińskiego pod tytułem *Las Birnam*¹²⁰ (ryc. 12) z roku 2002, odnoszącej się do dramatu *Makbet* Williama Szekspira. Artysta subtelnie i z humorem bawi się formą, nawiązuje przy upraszczaniu do archetypicznych odniesień, przywraca i odwołuje się do uświęconych kształtów i znaczeń, czerpie z różnych wizualnych tradycji. Wykorzystuje przy tym i zasłania się, trochę jak antropolog w poszukiwaniu ukrytej zasady, tą rozpoznawalną o rodowodzie ludowo-prowincjonalnym, ale – w rozumieniu piszącego te słowa – nie w tym leży jego przesłanie, jest to tylko pretekst. Świat Skibińskiego jest odporny, nie poddaje się napierającej bezosobowej wirtualnej rzeczywistości. Jego prace, w erze postępującej erozji wartości i kwestionowania na gruncie sztuki konstytuujących ją zasad, stanowią nieczęsty dowód na wyrażaną otwarcie trwałość dziedzictwa i ciągłość kultury. Są odpowiedzią, którą można by próbować zinterpretować w kontekście zjawisk związanych z pojęciem „symbolicznej przemocy”, przejawiających się współcześnie w jej obszarze. Marek Sołtysik, omawiając ostatnią indywidualną wystawę artysty w roku 2015 w Krakowie¹²¹, tak między innymi pisze:

Dwa drzewa, Gudzie, wszystkie z roku 1994 (inw. nr 36 551–36 553). Omówiony w opracowaniu Richarda Noyce’a, poświęconemu współczesnej polskiej grafice. Zob. R. Noyce, *Contemporary Graphic Art in Poland*, Craftsman House – G+B Arts International, 1997, s. 164–167, il. (dalej: Noyce 1997); *Skibiński. Grafiki*, Jan Fejkiel Gallery, Kraków, październik 2001 (następnie Przemyśl i Warszawa, tamże kalendarium wystaw i nagród; dalej: Skibiński 2001); *Wiesław Skibiński. Grafika. Dawne opowieści*, Jan Fejkiel Gallery, ul. Sławkowska 14, Kraków, październik 2015 (wstęp: B. Gutowski).

¹¹⁸ Grupa TE7EM powstała w 1991 roku w Krakowie. Por. przykładowo katalog: *grupa TE7EM*, 22.09–10.10.2006, Raven Gallery Kraków. Cytuję *credo* grupy, sformułowane w roku 2006 przez Bożenę Fortunę-Skibińską: „Zajmowanie się sztuką jest nie tylko przywilejem, ale także szczególnym zobowiązaniem. W dobie bezwzględnej naporu rzeczywistości wirtualnej, autentyczna, żywa sztuka jest bezcenna, ponieważ ma ona moc sprawczą, aby ocalić świat realny i umożliwić mu powrót do korzeni”. Zob. przypis 117.

¹¹⁹ *Grafika alternatywna* (wstęp: J. Fejkiel), Jan Fejkiel Gallery, ul. Floriańska 36, Kraków, październik 1995.

¹²⁰ Inw. nr 38 633. Zob. Skibiński 2001 (bez spisu prac).

¹²¹ Zob. przypis 117.

Takie świeże grafiki! W Jan Fejkiel Gallery (ul. Sławkowska 14) wystawia je jako *Dawne opowieści* Wiesław Skibiński, artysta zdumiewający czystością spojrzenia, zwłaszcza jeśli pamiętać, że jest czynny twórczo od dwudziestu siedmiu lat. [...] Siła odśrodkowa zdaje się rozsadzać te jego statyczne grafiki, niby wycięte z istniejącej całości, blisko związane z człowiekiem, który ma pod nogami ziemię, nie beton, więc te *Leluje*, *Biadoliny*, *Dwa konie*. Tam, oraz w zdumiewająco sensualnych pejzażach, np. rewelacyjnie wędrującej chmurze w *Beskidzie Wyspowym* oraz w *Siklawie*, gdzie, co ma płynąć, to płynie i widać, jakie jest bystre i mokre, jest cały Skibiński, mistrz dygresji pięknie wplataney w syntezę. [...] Mistrzowskie dwie wersje *U wodopoju* zaraz za progiem galerii Fejkla strzegą dodatkowo porządku wystawy Wiesława Skibińskiego, jednego z najciekawszych polskich grafików, człowieka o krystalicznych intencjach twórczych¹²².

Następnymi grafikami w tym darze są prace Hanny Michalskiej-Baran¹²³. Urodzona w roku 1963 w Toruniu, mieszka obecnie i pracuje w Warszawie. Jednak najbardziej aktywna część jej artystycznego życia łączyła się z Krakowem. Tutaj w roku 1988 ukończyła studia na Wydziale Grafiki Akademii Sztuk Pięknych, uzyskując dyplom w pracowniach wklęsłodruku Andrzeja Pietscha oraz książki i typografii Romana Banaszewskiego. Również członek grupy TE7EM. Zajmuje się grafiką warsztatową, wcześniej też malarstwem¹²⁴, grafiką książkową. W Gabinetecie znajduje się już kilka prac z jej daru¹²⁵, a obecnie zbiór powiększył się o dwie kolejne: *Impreza* oraz *Big-Bang* (ryc. 13) odbity na dwóch arkuszach¹²⁶. Doświadczenie wyniesione z Akademii pozwoliło jej odejść od technologicznego zaplecza, łączącego się z powtarzalnym przygotowywaniem matryc do druku, oczyściło to język wypowiedzi, w którym neutralne tło podłoża jest równie znaczące, jak dokonana na nim ingerencja plamą, śladem grającym prawie taką samą rolę, jak powiększona czcionka. Artystka od lat posługuje się gotowymi szablonami z wyciętymi w blasze i wytrawionymi różnej wielkości ludzkimi sylwetkami i odbija kompozycje w jednym egzemplarzu. Sylwetki te od samego początku lat 90. pojawiają się równocześnie w jej malarstwie. Każda praca jest swobodną interpretacją jakiegoś kompo-

¹²² M. Sołtysik, *Nieoczywistości. Wędrowki po galeriach*, „Kraków”, nr 11, listopad 2015.

¹²³ J. Motyka, *Chaos i harmonia, czyli o grafikach Hanny Michalskiej-Baran* [w:] *Grafika współczesna – między unikatem a elektroniczną kopią*. Referaty z sesji naukowej zorganizowanej w ramach programu Międzynarodowego Triennale Grafiki Kraków '97, red. T. Gryglewicz, Kraków 1999, s. 10–12; *Hanna Michalska-Baran. Grafika*, Jan Fejkiel Gallery, ul. Grodzka 65, Kraków, styczeń 2007 (teksty: A. Bielik-Robson, B. Fortuna-Skibińska, tamże spis wystaw i nagród, dalej: Hanna Michalska-Baran 2007).

¹²⁴ Jej obrazy wyróżniały się wśród innych prac na wystawie młodych w Krakowie w czerwcu 1991 roku: *Szara Kamienica – obiekty, obrazy. Pracownie artystów*. Zob. *Artyści z Krakowa* (koncepcja i wstęp: Jan Motyka), Galeria Zachęta, Warszawa, sierpień–wrzesień 1993, s. 136–137, il. Omówiona w opracowaniu Richarda Noyce'a poświęconym współczesnemu polskiemu malarstwu. R. Noyce, *Contemporary Painting in Poland*, Craftsman House – G+B Arts International, 1995, s. 110–133, il. (dalej: Noyce 1995).

¹²⁵ Z cyklu: „Impreza” z roku 1992, inw. nr 37 490–37 492.

¹²⁶ *Impreza*, 1993, inw. nr 38 620, określona jako: wklęsłodruk monotypia; *Big-Bang*, 1997, inw. nr 38 621/A + B, określona podobnie. Michalska początkowo podaje też jako technikę akwafortę, później używa określenia intaglio, co koresponduje i z faktem, że niektóre prace fragmentami posiadają sylwetki odcisnięte na sucho bez farby drukarskiej, także z kaszerunkiem.

zycyjnego rozwiązania, czy będą to sylwetki ułożone w szeregach (cykl „Rzędy”), czy unoszące się trochę w nieważkości i zachodzące na siebie (cykl „Imprezy”), czy rozpryskujące się, jak konstelacja, od centralnego punktu, tak jak w pracach zatytułowanych *Big-Bang*, z których jedną pozyskaliśmy teraz do Gabinetu. Dzięki tym ostatnim stała się jednym z najbardziej rozpoznawalnych młodych artystów grafików polskich lat 90.¹²⁷ Co jest pewnym novum w tym pokoleniu – powtarzalność oryginału jako cecha immanentna samej dyscypliny przestaje być warunkiem *sine qua non* przynależności do gatunku. Bliska jest więc jej postawa Wiesława Ski- bińskiego, wspomnianego już kolegi z grupy TE7EM, który też korzysta z szablonów i unika grafik drukowanych w nakładach, a także Bogdana Achimescu, o którym będzie jeszcze mowa, mających wspomnianą już niewielką wspólną wystawę w Krakowie¹²⁸. Zjawisko to jest odbiciem obserwowanej szerszej tendencji i współgra ze zmianami, jakie i w Polsce przechodziło to medium w ostatnich dekadach, zanim wkroczył w nie cyfrowy, wirtualny obraz¹²⁹. Artystka, co jest dla tego zjawiska również charakterystyczne, podejmuje się też powiększania formatów do nie- spotykanej dotąd skali i jest pierwszym „tradycyjnym” grafikiem, który kilkakrotnie nakleił arkusze *Big-Bang* na ścianę galerii¹³⁰. Dla Michalskiej, przyglądając się jej pracom w Gabcinecie, ważne są rozluźnienie, wibracja, indywidualne przeżywanie, psychologiczne reakcje, pełne podskórnych znaczeń zachodzących pomiędzy pozornie bezosobowymi sylwetkami, uchwyconymi w jakichś pozach czy gestach. Co nie znaczy, że sama jest introwertykiem usuwającym się w cień i biernym obserwatorem zdarzeń; każda odbitka *Big-Bang*, czyli towarzysko-kosmicznego przewrotu, jest oznaczona pośrodku odciskiem jej palca. Jest to świat, w którym wewnętrzny kosmos przybiera na zewnątrz formę pozwalającą jej stawić czoło rzeczywistości. Agata Bielik-Robson dopowiada:

Grafika Hanki w łagodny sposób przypomina mi o tym wszystkim, co trzeba z konieczności zawiesić w trakcie wytężonej intelektualnej pracy: o radosnym żywiole towarzyskości i beztroskim karnawale zabawy, gdzie ludzie spotykają się bez codziennych dzielących ich przeszkód i gdzie bez lęku wystawiają się na widok innych w swych spontanicznych i niewymuszonych pozach. Nad

¹²⁷ *Polska grafika lat dziewięćdziesiątych* (teksty: J. Fejkiel, D. Wróblewska, T. Gryglewicz), Jan Fejkiel Gallery – Wydawnictwo Buffi, Bielsko-Biała 1996, il. s. 84–85 (*Big-Bang VIII*, akwaforta, 99×130 cm); *Żywioł i metoda. Nowa grafika krakowska* (teksty: J. Fejkiel, T. Gryglewicz), Jan Fejkiel Gallery – Centrum Sztuki i Techniki Japońskiej „Manggha”, Kraków 1997, il. s. 40–41 (*Big-Bang*, 1995, akwaforta).

¹²⁸ Zob. przypis 119.

¹²⁹ J. Antos, *O oryginalności w grafice dzisiaj* [w:] *Grafika współczesna...*, zob. przypis 119; D. Folga-Januszewska, *Sztuka procesu i unikat graficzny* [w:] *Kroki w historii grafiki*. Sesja naukowa Jubileuszu 40-lecia Międzynarodowego Triennale Grafiki w Krakowie, SMTG, Kraków 2006, s. 45–49.

¹³⁰ *Multiplikacje przestrzeni – wspólna...*, Galeria Pryzmat ZPAP, Kraków, 2–22 września 1996 [folder] (dalej: *Multiplikacje...*); *Galeria Pryzmat luty 1993 – grudzień 1997*, ZPAP Kraków [1998], il. Pokazany tam *Big-Bang*, określony jako *intaglio*, powstawał w latach 1994–1997 i miał rozmiary 2,40×6,00 m; kolejna realizacja, zob. *Intercity* (teksty: B. Burzym-Chawińska, J. Hanusek, W. Vomm), Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki, Kraków, 14.09–7.10.2001, il. s. 22–23.

„Imprezami” unosi się duch lekkości i żywiołowości, w którym mimo to tkwi całkiem poważny projekt społecznej utopii: radosnego współprzebywania ludzi, którzy są jednocześnie razem i osobno: którzy wspólnie uczestniczą w karnawale, nie tracąc przy tym swych cech indywidualnych. Wielka siła tych obrazów polega dla mnie właśnie na ich ładunku utopijnym, na ich nieukrywanej marzycielskości. Z pozoru błahe „imprezy” Hanki odzwierciedlają nasze najgłębsze nadzieje na inny – jak to się mawia w filozofii – „niewyalienowany” rodzaj stosunków społecznych, gdzie nie krępują nas żadne zewnętrzne reguły i struktury i gdzie z ulgą zanurzamy się w spontanicznym żywiole. [...] Efekt radosnego wiru wzmaga się w następnych grafikach z cyklu „Big Bang”, na których zikonizowane postacie unoszone są gwałtownym ruchem odśrodkowym ku obwodowi koła, zarazem jednak nie tracąc nic ze swej suwerenności i gracji. Dokładnie o czymś takim od zawsze marzyli romantycy, kreśląc wizję idealnego społeczeństwa jako jednocześnie spontanicznej i eleganckiej towarzyskości: od Fryderyka Schillera po Georga Simmela. W grafikach Hanki – żywioł i ład, spontaniczność i elegancja, ekspresyjność i forma, ruch i integralność postaci idą ze sobą w doskonałej parze¹³¹.

Najmłodszym w tym gronie, chociaż należącym do tej samej generacji, jest Bogdan Achimescu¹³². Urodzony w Timișoarze w roku 1965, od początków lat 90. mieszka w Krakowie. Po wcześniejszych studiach w Rumunii tutaj kontynuował edukację na Wydziale Grafiki Akademii Sztuk Pięknych, zakończoną dyplomem w roku 1993 w pracowni miedziorytu Stanisława Wejmiana. Obecnie uprawia rysunek, fotografię, instalację. Jego kilka grafik z okresu, gdy zajmował się intensywnie tą dyscypliną, znajduje się z jego daru w Gabinetcie¹³³. Ta teraz pozyskana, a najokazalsza z nich, również pochodzi z tamtych lat. Nosi tytuł *Wczesnak*¹³⁴ i należy do cyklu nazwanego przez autora „Bunajowie”¹³⁵. Każda z nich przedstawia nadnaturalnej wielkości stojącą postać. Cykl ma wydźwięk archeologiczny i odnosi się – jak wspomniał kiedyś artysta piszącemu te słowa – do ludu z mitycznej krainy, wykreowanej w jego wyobraźni. Wizerunek nagiego mężczyzny – *Wczesnaka* (ryc. 14), wykonany równoległymi czarnymi pociągnięciami akwafortowej igły, nawiązuje także swoją fizyczną, namacalną wręcz dotykalskością do spektakularnego odkrycia, jakim był tzw. Człowiek Lodu (Ötzi) sprzed 5 tysięcy lat. Jego zamrożone ciało odnaleziono w stanie nienaruszonym w roku 1991 w Alpach Tyrolskich. Pracę można uznać za nowatorską artystycznie, poczynając już od jej rozmiarów. Wykroczyła wielkością (całość składa się z czterech plansz 70×100 cm, a więc liczy niemal trzy metry wysokości) poza stosowane dotąd w polskiej grafice formaty i prezentuje nieznane dotychczas podejście zarówno co do jej odbioru, jak i funkcji. Plansza graficzna

¹³¹ Zob. Hanna Michalska-Baran 2007.

¹³² Achimescu również należy do grona grafików omówionych w opracowaniu Richarda Noyce’a poświęconemu współczesnej polskiej grafice. Zob. Noyce 1997, s. 16–17, il.; *Bogdan Achimescu, Works, 1991–1997*, Idea design & print, Cluj 1998.

¹³³ Są to: *Focdr, TDB sur C, Bez tytułu*, wszystkie z roku 1996, inw. nr 36 284, 36 549, 36 550, dary artysty.

¹³⁴ Wykonana w 1993 roku, inw. nr 38 588/1–4. Zob. Noyce 1997, il.

¹³⁵ Grafiki z tego cyklu eksponowano na wystawie *Artyści z Krakowa*, zob. przypis 124 (poza katalogiem), a następnie również na wystawie *Germinations 8*: zob. *Europeese Biënnale voor jonge Kunstenaars. Germinations 8*, Breda–Warszawa 1994, s. 4–7, il. Pokazanych tamże dwóch *Bunajów*, w tym inna odbitka *Wczesnaka*, wydrukowano w jasnej szarości na czarnym papierze, a drugą postać z wykorzystaniem w odwróceniu płyt do niego w *contre-epreuve*. Zob. również przypis 132.

o określonej skali nabiera w tym ujęciu cech swobodnie wiszącego arkusza i zaczyna funkcjonować jako obiekt¹³⁶. Drugą wyróżniającą cechą jest zastosowany w każdej z prac element kombinatoryki i związany z tym równoczesny brak potrzeby druku z płyt w systemie nakładowym¹³⁷. Tak więc, każdy egzemplarz z matrycy jest monotypią – akwafortą, i – tak też określa je sam autor – jest pojedynczym dziełem (oryginałem). Poszczególne płyty, każdorazowo inaczej pokrywane farbą, niekoniecznie muszą pochodzić z jednego kompletu tworzącego pierwotnie całość z konkretną postacią i dzięki temu, poprzez swobodne ich przedstawianie, można tworzyć kolejnych „Bunajów”¹³⁸. Egzemplarz z Gabinetu jest akurat wersją wyjściową, odbity z kompletu pasujących do siebie płyt bez efektów dodatkowego dodruku. Nasuwa się tutaj okazja, by dokonać zestawienia tego, co pod względem formalnym i ideowym prezentuje Achimescu, z propozycją omawianego wcześniej Skibińskiego, bo różnica postaw w ramach szeroko rozumianej tej samej tendencji wydaje się najbardziej znacząca. Jeśli u tego pierwszego kombinatoryczność stanowi wyraz otwartego działania z wpisanym weń elementem kontrolowanej, ale jednak przypadkowości w utrwalaniu obrazu, o tyle u Skibińskiego nie służy ona przekraczaniu granic. Jest dyskretna i służy dyscyplinie, chodzi w niej o wzmocnienie, o kolejną powtarzalną próbę dokonania jego syntezy. Jako podsumowanie powyższych uwag o trójce wspomnianych artystów można zacytować Jana Fejkiela ze wspomnianej już wystawy:

O wspólnym wystąpieniu zdecydował szczególnie stosunek do dyscypliny, którą uprawiają [...] tworzą grafikę unikatową. Interesuje ich eksperyment, kreacja. Pasjonują możliwości warsztatowe grafiki, choć nie lubią powielać swych pomysłów. Posługują się autorską techniką, która na ogół wyklucza możliwość nakładu. O tym, że są tacy, a nie inni, decydują talent i oryginalność, paradoksalnie sprzyja mu wąty u nas rynek sztuki – poważne zamówienia nie wystawiają na próbę ich zasad. A może należy raczej postrzegać tę twórczość jako radykalne wyciągnięcie wniosków ze specyfiki polskiej grafiki – nawet powielana, z racji autorskiego wykonawstwa, ma u nas często niepowtarzalny, unikatowy charakter¹³⁹.

Omawiając tendencję powiększania się grafik ponad gabinetowe formaty, o czym była mowa przy dwójce przedstawianych tutaj osób, Michalskiej-Baran i Achimescu, trzeba wspomnieć, że zjawisko to rozpoczęło się w Krakowie na początku lat 90. zapoczątkowane przez dwóch innych artystów. Można widzieć w tym objaw początku pewnego obserwowanego procesu, w którym jej dotychczasowa formuła pozostawała jednak zasadniczo bez zmian. Najwcześniejszą realiza-

¹³⁶ Zob. np. najbliższe przykłady w technice drzeworytu ze współczesnej sztuki niemieckiej: *Querschnitt – Deutscher Holzschnitt heute*, Städtische Galerie Villa Zanders Bergisch Gladbach 1997 (koncepcja i teksty: W. Vomm, K. Altmann).

¹³⁷ Jedyny znany piszącemu przykład grafiki Achimescu w nakładzie to *Oameni* (1992–1993). Przedstawia trzy ułożone obok siebie głowy, zob. *Premio Internazionale Biella per l'Incisione 1993*, s. 19, il. Artysta otrzymał na tym konkursie *Grand Prix*, a nakład odbił wykwalifikowany drukarz.

¹³⁸ Zob. przypis 132. Warto jeszcze wspomnieć, że cykl „Bunajowie” był pracą dyplomową Achimescu na Akademii i zapewne z powyższych przyczyn mógł się spotkać z krytycznym podejściem promotora, który odmówił prowadzenia obrony.

¹³⁹ Zob. przypis. 119.

cją w wielkoformatowej długości jest akwaforta *Komedia horyzontalna* Stanisława Wejmana (z lat 1988?–1992)¹⁴⁰, która, układając się w zamkniętą panoramę, ma poza znacznymi rozmiarami jednakże tradycyjny charakter. Wydaje się, że to samo dotyczy drugiego z nich – Jacka Sroki i jego barwnej grafiki *Budowa świata* z roku 1992¹⁴¹. Oprócz omówionych tu już poprzednio Bogdana Achimescu i Hanny Michalskiej-Baran, należy wymienić wyróżniające się spośród innych multiplikacje Agnieszki Dutki¹⁴² oraz prace Iwony Ornatowskiej-Semkowicz¹⁴³. Z tego grona Achimescu stosował w najbardziej swobodny sposób zestawiania i nakładania matryc, łącząc to niekiedy z odbitkami *contre-epreuve*. Ornatowska-Semkowicz, natomiast, przy grafikach składanych z kilku płyt posługiwała się blachami o różnorodnym tonie nasycenia farbą. Od około połowy lat 90. przybywa w Krakowie podobnych rozwiązań.

Ostatnią grafiką w opisywanym darze jest pamiątkowa plansza – kalendarz na rok 2003 – wykonana w pracowni graficznej funkcjonującej od końca lat 50. XX wieku przy krakowskim oddziale ZPAP¹⁴⁴. Przez dziesięciolecia jej istnienie zapewniało w Krakowie zarówno młodym, jak i uznanym już artystom możliwość uprawiania twórczości i samorealizacji¹⁴⁵. Kalendarz wykonano w technice litograficznej i składają się na niego, umieszczone obok siebie, kompozycje artystów z niej korzystających. Przez kilka lat wydawanie ich było tradycją tego miejsca. W Gabiniecie posiadamy podobną grafikę z życzeniami na Boże Narodzenie z roku 1998¹⁴⁶.

Omówione tutaj indywidualności: Bogna Krasnodębska-Gardowska, Jerzy Panek, Marian Malina, Leszek Sobocki, Piotr Kmiec, Małgorzata Żurakowska, Wiesław Skibiński, Hanna Michalska-Baran i Bogdan Achimescu, chociaż swoją twórczością mogą reprezentować różne postawy z racji czy to dzielącego ich dystansu czasowego, czy doświadczeń, postaw i temperamentów, to niewątpliwie swoimi dziełami wnoszą znaczący wkład w obraz polskiej grafiki ostatnich kilku dekad. Biorąc pod uwagę, że obejmująca dawną grafikę kolekcja Gabinetu Rycin jest zbiorem zamkniętym, tym bardziej ważne wydają się znajdujące się w nim pozyskane przykłady twórczości współczesnych polskich artystów.

¹⁴⁰ Stanisław Wejman. *Komedia horyzontalna*, Muzeum Narodowe w Krakowie, Gmach Główny, Kraków 1996. Dwa lata wcześniej eksponowana w Pałacu Sztuki. Jej wymiary to 0,5×18 m i powstawała w latach 1988 (?)–1994. Trudno określić formę, jaką miała przyjąć ostatecznie.

¹⁴¹ Najpierw w wersji malarskiej, zob. Noyce 1995, s. 167, il. Grafika o wymiarach 170×100 cm, z jednej płyty (!) powstała w roku 1992; Jacek Sroka. *Budowa świata, grafika*, Jan Fejkiel Gallery, ul. Floriańska 36, Kraków, listopad–grudzień 1992.

¹⁴² Zob. *Multiplikacje...* Zob. również Noyce 1997, s. 56–59, il.

¹⁴³ *Spotkanie. Iwona Ornatowska-Semkowicz*, Galeria Artemis, ul. Starowiślna 21, Kraków, wrzesień 2000.

¹⁴⁴ Inw. nr 38 636.

¹⁴⁵ Od reaktywacji Związku Polskich Artystów Plastyków w roku 1989 i powrotu artystów do pracowni prowadzili ją: Adam Małek (1989–2002), Adam Sobieraj (2002–2003), a obecnie (od roku 2003) Leonard Pędziałek. Zob. *Z pracowni graficznej ZPAP*, ZPAP, STMG, Galeria Pryzmat, Kraków, 20 września–4 października 2006 (teksty: S. Tabisz, H. Kozłowski).

¹⁴⁶ Inw. nr 38 177.

JAN MOTYKA

THE GIFT OF THE ENGRAVINGS FOR THE PRINT ROOM IN 2016

Summary

In 2016 the Print Room of the Scientific Library of the Polish Academy of Arts and Sciences and the Polish Academy of Sciences in Kraków enriched itself with the gift of 49 works of eminent Polish modern artists. The gift encompasses the engravings of the established artists of several generations beginning with those who started working before WWII and ending with the individualities of the middle generation. They are all connected with Kraków, either through years of studies spent here or their later artistic work. The works include engravings produced by means of various traditional techniques such as endway woodcut, elongated woodcut, linocut, etching, mezzotint, all of them approached by the artists, especially by the young ones, in their individual way. Among the engravings there are a few works produced by means of a technique used/invented by Marian Malina – *cellocut*.

The individualities discussed here: Bogna Krasnodębska-Gardowska (1900–1986), Jerzy Panek (1918–2001), Marian Malina (1922–1985), Leszek Sobocki (b. 1938), Piotr Kmiec (b. 1949), Małgorzata Żurakowska (b. 1952), Wiesław Skibiński (b. 1961), Hanna Michalska-Baran (b. 1963) and Bogdan Achimescu (b. 1965), may represent different attitudes in their works due to the generation gap, experiences or temperaments, however, they contribute enormously into Polish graphic art of the last few decades. Taking into consideration the fact that the collection of the Print Room, which includes old engravings, is a closed collection, the examples of Polish modern graphic art acquired now seem all the more important.