



Rysunki liryczne
Jana Chwałczyka

Andrzej Jarosz

il. 1 Rysunek, tusz, pióro, papier,
ok. 1956-1959

I Aktualny obraz

Wystawa Jana Chwałczyka „Portrety i autoportrety II”¹ stworzyła sposobność zastanowienia się nad specyfiką drogi twórczej tego wrocławskiego artysty. Ekspozycja zajmująca część pobernardyńskiego kompleksu, otwierająca się na wschodnią partię krużganka i komunikująca się z przestrzenią wewnętrznego ogrodu, była objętościowo skromna, lecz znakomicie wyważona, jeśli chodzi o dobór technicznie zróżnicowanych prac i rozłożenie plastycznych akcentów, które za wspólny mianownik miały fizyczne i optyczne właściwości światła oraz jego formotwórczą rolę. We wnętrzach sali wschodniej muzeum, w zaaranżowanej przestrzeni, przy sztucznym świetle prezentowane były trzy formy przestrzenne, tzw. reproduktorów cienia z 2001 i 2002 roku (m.in. *Kwadrat malowany cieniem [Kazimierzowi Malewiczowi]*, 2002), które rzucały ku podstawom zmienne, multiplikowane i nakładające się barwne cienie o różnym natężeniu. Z kolei obiekty prezentowane w krużganku [il. 2] – pudła ograniczone czarnymi achromatycznymi ściankami, nasycone od środka intensywnymi barwami odbłaskowych farb, częściowo otwarte w kierunku widza i wewnętrznie skomplikowane za sprawą różnorodnie ukierunkowanych płaszczyzn – zawieszono w arkadach, na tle otwartej przestrzeni w naturalnym świetle, co pozwoliło na ujawnienie zawartej w nich barwy. Formy tworzące serię zatytułowaną *Ten fantastyczny cień* (2008/2009), będące swoistymi pułapkami wychwytyjącymi refleksy, promienie i plamy światła, objawiały się wewnętrznym blaskiem, emitowały zniuansowane odbłaski, niekiedy zaś intensywnie fosforyzująco „świeciły” jak reflektory przesłonięte barwnymi filtrami.

Pomiędzy aktualnie tworzonymi przez artystę realizacjami a reproduktorami światła sztucznego umieszczono zestaw kilkunastu rysunków, które dokumentowały inną ścieżkę działań artystycznych Chwałczyka, eksplorowaną intensywnie w latach 50. i w połowie lat 80. XX w. Graficzny fryz rysunków zawierał w sobie trzy odrębne formalnie i chronologicznie części, których prezentacja mogła sugerować różnorodność plastycznych modusów, niegdyś badanych przez Chwałczyka. Rysunki figuralne, silnie stylizowane i oszczędne poprzez stosowanie precyzyjnej linii lub kreślone pędzlem [il. 3], sąsiadowały z przykładami kompozycji taszystowskich z lat 1955-1962, zaś seria przedstawiających rysunków, głównie pejzaży, piórem i ekoliną z początku lat 80. XX w., mogła przywoływać skojarzenia z modernistycznymi, „orientalizującymi” dziełami grafiki przełomu XIX i XX w.

Ich miejsce na wystawie – dosłownie „pomiędzy” obiektami będącymi świadomym i deklarowanym przez artystę przejawem inżynierii chromatycznej – nie było przypadkowe. Wnosić można, że świadczyły one nie tyle o podsumowaniu działalności nieustannie przecież aktywnego artysty (ur. w 1924 roku), co łączności jego dwóch postaw: modernistycznej u podstaw i awangardowej, wynikłej ze świadomego wyboru. Aby zrozumieć zmieniającą się stylizację rysunków oraz ich rolę i miejsce w rozwijającej się koncepcji artystycznej – przenikania się: dzisiejszej intelektualnej introspekcji i wcześniejszej lirycznej ekspiacji Jana Chwałczyka – warto na początku przyjrzeć się, jak ich twórca był i jest postrzegany w kontekście współczesnej sztuki polskiej.



¹ Jan Chwałczyk. *Portrety i autoportrety II*, 7 kwietnia–24 maja 2009, Muzeum Architektury we Wrocławiu.



il. 2 Wystawa *Portrety i autoportrety II*, Muzeum Architektury, Wrocław, krużganek

II Postawa racjonalisty

Twórczość i miejsce Chwałczyka – zwłaszcza w ocenie krytyków i historyków sztuki spoza Wrocławia piszących o przemianach sztuki polskiej w drugiej połowie lat 60., dekadzie lat 70. i u progu lat 80. XX w. – są trwale określone. Obok Wandy Gołkowskiej, Jerzego Rosołowicza, Zdzisława Jurkiewicza, Marii Michałowskiej Chwałczyk wiązany jest przede wszystkim z wrocławskim strukturalizmem, konceptualizmem i sztuką pojęciową. Ma to oczywiście swoje uzasadnienie w twórczości, wypowiedziach teoretycznych Jana Chwałczyka oraz aktywnym udziale w ogólnopolskim życiu artystycznym. Warto jednak pamiętać, że korzenie jego twórczości sięgają bezpośrednio lat powojennych i początków funkcjonowania środowiska wrocławskiego. Natomiast moment przełomowy, który zadecydował o najgłębszych przemianach sztuki Chwałczyka i celowym doświadczeniu w jej obrębie paradygmatów awangardy, przypadła na rok 1965 i wiązała się z udziałem artysty w „I Międzynarodowym Biennale Form Przestrzennych” w Elblągu. Jeśli, jak twierdził Aleksander Wojciechowski, *samo Biennale było faktycznie zjazdem malarzy (rzeźbiarze stanowili zdecydowaną mniejszość), to: interesujących się właśnie konstrukttywizmem, strukturalizmem, sztuką audio-wizualną czy plastyką kinetyczną*². Obecność i aktywność Jana Chwałczyka oraz Wandy Gołkowskiej na spotkaniu elbląskim (obok Mariana Bogusza, Zbigniewa Dłubaka, Stanisława Fijałkowskiego, Zbigniewa Gostomskiego, Lecha Kuniki, Adama Marczyńskiego, Kajetana Sosnowskiego, Henryka Stażewskiego,



² A. Wojciechowski, *Młode malarstwo polskie 1944–1974*, Ossolineum 1975, s. 125.



il. 3 Dorota, tusz, pędzel, papier, 1955

Jana Ziemskiego i innych) była konsekwencją pojawienia się w środowisku wrocławskim silnego prądu strukturalnego, który – jak sugerowała Alicja Kępińska – był elementem „polifonicznego modelu” polskiej sztuki lat sześćdziesiątych³. Począwszy od elbląskiej *Kinetycznej formy wolnostojącej*, Chwałczyk, tworząc obiekty strukturalne występujące przeciw konwencji obrazu tradycyjnego, włączył się w aktualny wówczas w sztuce światowej nurt wizualizmu⁴. Zawężając swoje uwagi do twórców polskich, Kępińska wskazywała wszakże, że artyści określający poprzez przestrzeń i światło „parametry nowej wrażliwości” znacznie się jednak pomiędzy sobą różnili, choć kierowały nimi podobne priorytety i arsenał nowych środków formalnych oraz motywacji: *Po 1965 r. wzrasta się fala poszukiwań sposobów wizualizacji tego najbardziej niewidocznego ze zjawisk, a to przez powoływanie sytuacji przestrzennych o wysokim stopniu komplikacji i intrygi optycznej. Służą temu zabiegi pozornie proste, jak operowanie dużymi kubaturami „pustki” i formami zredukowanymi do granic minimal-artu (w sztuce „environment”), a także zespoły bodźców wizualnych, które bazując na wiedzy optycznej i matematycznej oraz postępując się powtarzalnym układem form geometrycznych, sugerują ich ruch – przybliżanie się i oddalanie, przekształcanie, stwarzając oku widza iluzję światła i przestrzeni*⁵.

Zdaniem cytowanej autorki Chwałczyk obok Zbigniewa Gostomskiego, Jana Ziemskiego oraz Andrzeja Bereziańskiego funkcjonował w ramach intelektualnej spekulacji – zakładając i osiągając *nie tylko wynik wizualny swoich prac, ale także „realizację w świadomości psychicznej”, która powstaje w umyśle widza na skutek przedstawionego przez artystę modelu pojęciowego oraz posiadanej przez widza wiedzy i doświadczenia*⁶ – i oddalał się od *stricte* malarskiej gry optycznej, jaką tworzył np. Stefan Gierowski, nie koncentrując się, jak Kajetan Sosnowski i Jan Berdyszak, na możliwych ontologicznych wartościach bytu przestrzeni i światła, a w kontekście wrocławskim zrywając także z artystami kształtującymi materię i strukturę obrazu tak, by odebrać jej funkcje semantyczne⁷.

W ciągu kolejnych pięciu lat Chwałczyk uczestniczył w najważniejszych ogólnopolskich sympozjach, spotkaniach i prezentacjach⁸, m.in.: „Sztuka w zmieniającym się świecie” – Międzynarodowe Sympozjum Plastyków i Naukowców odbywające się w Puławach (1966), „Wystawa Sztuki – Muzeum Sztuki Aktualnej” oraz ekspozycji „Przestrzeń Ruch – Światło” prezentowanych we Wrocławiu (1967), I i II „Katowickie Spotkania Twórców i Teoretyków sztuki” (1968-1969), „Zjazd Marzycieli” w Elblągu (1970), a w końcu Sympozjum „Wrocław ‘70”. Wspomnieć należy także stałą obecność Chwałczyka w cyklach wystaw „Grupy Wrocławskiej” (1962-1976), Plenerach Koszalińskich „Osieki” (1964-1978), wystawach „Złotego Grona” w Zielonej Górze (1963-1975), „Konfrontacjach” organizowanych przez Galerię „EL” w Elblągu (1965-1971) i sopockich „Porównaniach” (1967-1969). Wobec powyższego można uznać, że wrocławski twórca znajdował się na niemal wszystkich ważnych forach dyskusji o przemianach polskiej sztuki od strukturalizmu poprzez konstruktywizm i postkonstruktywizm, krajowe odmiany op-artu, w kierunku twórczości zdematerializowanej, konceptualnej i „niemożliwej”. Co istotne – współtworzył także jedno z centrów owej dyskusji – działającą



³ Por.: A. Kępińska, *Nowa sztuka. Sztuka polska w latach 1945-1978*, Warszawa 1981, s. 142.

⁴ *Ibidem*, s. 160.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ibidem*, s. 164.

⁷ *Ibidem*, s. 142. Na marginesie – twierdzenie takie, dotyczące Konrada Jarodzkiego, Alfonsa Mazurkiewicza i Józefa Hałasa, jest dyskusyjne z perspektywy czasu i nowego rozpoznania sztuki wymienionych artystów.

⁸ Zestawienie wystaw indywidualnych i zbiorowych znajduje się w: Wanda Gołkowska, Jan Chwałczyk. Katalog wydany z okazji wystawy 40-lecia pracy twórczej w Muzeum Architektury we Wrocławiu, [kat. wystawy], Muzeum Architektury we Wrocławiu, Wrocław 1994, s. 19-23.

we Wrocławiu od 1967 roku pod kierownictwem Jerzego Ludwińskiego „Galerię pod Moną Lisą”.

Bożena Kowalska uwzględniająca działania Jana Chwałczyka, jego dążenia i przemiany, we własnym obrazie przemian sztuki polskiej, a zwłaszcza malarstwa w latach 1945-1980⁹, lokuje go na wyróżnionym przez siebie „racjonalno-porządkującym” biegunie przemian awangardowych. „Nurt racjonalny” *manifestujący się trwałą i dość rozległą enklawą* – był na pewno zjawiskiem godnym uwagi, gdyż dostrzegany [...] *od poszukiwań opartych na zjawiskach optycznych, poprzez zagadnienia matematyki i geometrii, aż po problematykę przestrzeni i czasu – wydał szereg własnych propozycji, uzupełniających skromnym wkładem osiągnięcia światowe w tej dziedzinie, niekiedy zaś dochodząc do rezultatów odkrywczych [...] Krąg polskich poszukiwań w dziedzinie postkonstruktivistycznej penetracji zagadnień przestrzeni i światła wzbogacony został w okresie dziesięciolecia 1960-1970 o osiągnięcia przede wszystkim Adama Marczyńskiego, Jana Chwałczyka i Zbigniewa Gostomskiego*¹⁰.

Racjonalizm warunkował według Kowalskiej obecność „nurtu intelektualnego”, a w konsekwencji najistotniejsze objawienia polskiego konceptualizmu. Zdając sobie sprawę z niebezpieczeństwa uproszczeń i uogólnień, można przyjąć, że te trzy wyróżnione etapy służą rozpoznaniu i zdefiniowaniu twórczości Chwałczyka w odniesieniu do procesów artystycznych w skali ogólnopolskiej. Realizacje elbląskie i puławskie manifestują kształtującą się ideę *rezygnacji z tworzenia dzieła sztuki w tradycyjnym rozumieniu i zastąpienia go przez wywoływanie zjawisk świetlnno-barwnych jako głównego obiektu doświadczeń*¹¹. Późniejsze serie *Portretów* i *Autoportretów* światła oraz *Przestrzennych reproduktorów addytywnych* sugerowały zaś potrzebę analizy form synergicznie sprzężonych z działaniem światła i cienia – co skutkowało podjęciem przez artystę w drugiej połowie lat 60. XX w. licznych eksperymentów z dziedziny optyki. Miały one szczególne znaczenie i funkcję: już na etapie opracowywania koncepcji urastały do rangi sztuki, co lokowało Chwałczyka na progu „inwazji konceptualizmu” w pierwszej połowie lat 70. Światło było wówczas, jak pisał Paweł Polit [...] *ulubionym materiałem „stosowanym” przez artystów konceptualnych w Polsce. Jego neutralność, brak uchwytnych zmysłami właściwości fizycznych koresponduje z postulatem dematerializacji [...] W sztuce konceptualnej światło przestaje funkcjonować w charakterze czynnika umożliwiającego reprezentację rzeczywistości, jako nośnik znaczenia uwalnia się ono od przedstawienia i zaczyna funkcjonować samoistnie. Jego zmienna substancja staje się bezpośrednim materiałem poddanym decyzji artysty; jest ono wychwytywane, portretowane, mierzone i bywa wykorzystywane do rejestracji obiektów lub zdarzeń w całej ich efemeryczności i zmienności*¹².

Udział artysty w Sympozjum „Wrocław ‘70” i opracowanie w jego ramach (przy pomocy naukowców) koncepcji i realizacji *Reproduktora widma słonecznego*¹³ oraz udział w stworzeniu *Kompozycji pionowej – nieograniczonej* Henryka Stażewskiego 9 maja 1970 roku stanowi trwały punkt odniesienia dla Jana Chwałczyka w panoramie sztuki polskiej i postrzeganiu Wrocławia jako jednego z głównych ośrodków konceptualizmu w Polsce. Możli-



⁹ B. Kowalska, *Polska awangarda malarstwa 1945-1980. Szanse i mity*, (wydanie drugie poprawione i poszerzone), Warszawa 1988, passim.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Ibidem*, s. 186.

¹² Por.: *Refleksja konceptualna w sztuce polskiej. Doświadczenia dyskursu: 1965-1975*, red. P. Polit, P. Woźniakiewicz, Warszawa 2000, s. 94-96.

¹³ „Do szczególnej dziedziny działań konceptualnych natomiast należał „Reproduktor widma słonecznego” Jana Chwałczyka – stale uzupełniany nowymi obliczeniami i propozycjami naukowców odpowiednich dziedzin. Projekty tego typu, podobnie jak rozmaite diagramy naukowe oraz instalacje techniczne oparte o bazę naukową, a więc o inspirację pozaartystyczną, obojętne emocjonalnie i estetycznie, odnoszą się również do rzeczywistości, ale nie naturalnej, lecz będącej wynikiem umysłowej aktywności”. Cyt za: A. Kępińska, *op. cit.*, s. 203.

wość odejścia od realizacji dzieła sztuki i notacja idei zmanifestowała się u Chwałczyka w 1972 r. m.in. werbalnym opisem „Portretu sztuki” oraz w dokumentacji wypowiedzi kilkudziesięciu artystów i teoretyków sztuki z różnych stron świata w ramach akcji „Kontrapunkt” z lat 1972-1974. Taki rodzaj aktywności był, zdaniem zarówno Bożeny Kowalskiej, jak i Alicji Kępińskiej, charakterystyczny, symptomatyczny dla tego czasu, gdy *jako wykładnik idei czy danego systemu pojęciowego skonstruowanego przez artystę, pojawiła się zupełnie nowa forma działalności twórczej – książka, druk, plik odbitek kserograficznych, broszura*¹⁴. Wypowiedzi i teksty autorskie towarzyszą Chwałczykowi do dnia dzisiejszego. Stały się one ważnym i komplementarnym dla niego sposobem wypowiedzi¹⁵, gdyż, jak pisał Andrzej Kostołowski: *Dla Jana Chwałczyka teoria ma niezbywalny charakter części pracy. Chociaż jego obiekty „tłumaczą się” wizualnie, dopiero teksty pozwalają zrozumieć to, że scjentyzyczna jest dla artysty trybem pracy, a nie jej celem głównym*¹⁶.

Nic dziwnego, że artysta ewoluujący wraz z przemianami sztuki polskiej, poddawany różnorodnym kategoryzacji, został ostatecznie zdefiniowany przez Kowalską jako reprezentant (obok Jerzego Kaliny) postawy „krytyczno-interwencyjnej”¹⁷. Rezerwę wzbudzić mogą przy tym stwierdzenia, że [...] *w pracach jego nie ma wszakże momentów poszukiwania praw powszechnych rządzących rzeczywistością, ani metafizycznej refleksji, raczej podteksty ironiczne*¹⁸, jednak z tekstu wyłania się obraz Chwałczyka jako twórcy, którego w pierwszym rzędzie cechuje analityczny stosunek wobec własnych działań skoncentrowanych na poszukiwaniu sensu sztuki. Artysta pobudzany *intelektualnym niepokojem* tworzy *kreacje wyzbyte elementu emocji, czynnika subiektywizmu i niepożądaną estetyzację, deprecjonujące pojęcie sztuki w tradycyjnym rozumieniu*, a wartością szczególną jego działań jest *przekreślenie granic między sztuką a nauką*¹⁹. Chwałczyk będący *typem racjonalisty*²⁰ miał się zatem wyróżniać w środowisku wrocławskim jako twórca kierujący się skryzalizowanymi priorytetami i celami o awangardowej orientacji.

Taki obraz artysty wart jest jednak uzupełnienia. Wizerunek twórcy wyzbywającego się „czynnika emocji” w dekadzie lat 70. przełamuje przecież emocjonalizm figuratywnych rysunków z lat osiemdziesiątych. Jeżeli wziąć pod uwagę ich obecność, a szerzej – uznać także „liryzm” za czynnik pierwszy, a z perspektywy dnia dzisiejszego komplementarny i stale obecny w twórczości Chwałczyka, to nie będzie – w kontekście dotychczasowego rozpoznania – sprzeczną konstatacją, że kiedy Chwałczyk współtworzył „nurt racjonalny”, również i jego dotyczyło rozpoznanie w tym nurcie myślenia/ tworzenia *subtelnej, czasem ledwie uchwytniej obecności ciepła, lirycznej refleksji i romantycznego, słowiańskiego polotu, niwelującej obojętnej chłód intelektualnych spekulacji i łagodzącej oschły rygor dyscypliny, a także bezosobowy polor technicyzmu*²¹.

Pamiętając o ściszonej emanacji barw współczesnych realizacji, cofnijmy się zatem do pierwszej połowy lat pięćdziesiątych XX w. w poszukiwaniu pierwotnych formuł i modusów ekspresyjnych oraz lirycznych wypowiedzi artysty.



¹⁴ *Ibidem*, s. 199.

¹⁵ Wybór najważniejszych tekstów opublikowany w: **J. Chwałczyk**, *Poznawanie niewidzialnego / Poszukiwanie niewidzialnego*, Wrocław 2002, *passim*.

¹⁶ **A. Kostołowski**, *P. I. K. Polskie interwencje konceptualne*, [w:] *Refleksja konceptualna w sztuce polskiej...*, *op. cit.*, s. 24.

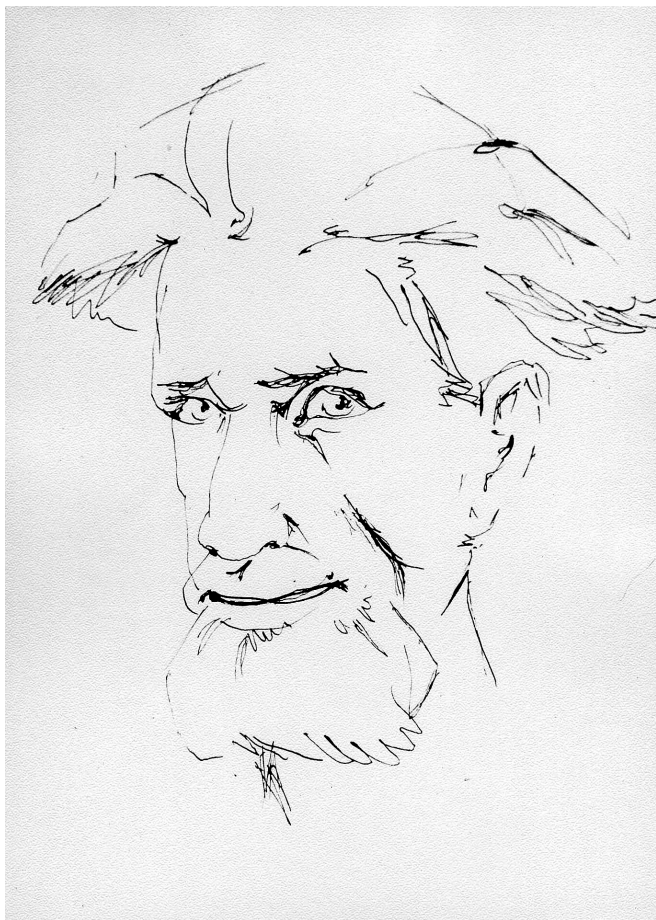
¹⁷ **B. Kowalska**, *Twórcy – postawy. Artyści mojej galerii*, Kraków 1981, s. 227–231.

¹⁸ *Ibidem*, s. 18.

¹⁹ *Por.: ibidem*, s. 227–231.

²⁰ „Nowość w sztuce jest miarą wyobraźni artysty”. Jerzy Ludwiński w rozmowie z Pawłem Politem, [w:] *Refleksja konceptualna...*, *op. cit.*, s. 62.

²¹ **B. Kowalska**, *Polska awangarda malarstwa 1945–1980*, *op. cit.*, s. 182.



il. 4 *Autoportret*, tusz, pióro, papier, 1952

il. 5 *Rysunek*, tusz, pióro, papier, 1954



²² M. Hermansdorfer, *Wrocławskie impresje*, Wrocław 2004, s. 10. Por. także: tegoż, *Artyści Wrocławia 1945–1970*, Wrocław 1996, s. 5–31.

²³ Por.: *Nagrody na Ogólnopolskiej Wystawie Młodej Plastyki*, [w:] *Krąg „Arsenału 1955”*. Malarstwo, grafika, rysunek z Muzeum Okręgowego w Gorzowie, [kat. wystawy], Muzeum Okręgowo w Gorzowie, Galeria „Zachęta” w Warszawie, Warszawa 1992, s. 34–35. Lista cyt. za: „Po Prostu” nr 33, 1955, „Przegląd Artystyczny” nr 3–4, Zielona Góra 1955.

III Rysunki liryczne

Mariusz Hermansdorfer, przyglądając się powojennemu środowisku wrocławskiemu, posłużył się terminem „debiutu Pokolenia 55”²² na określenie pierwszych roczników artystów wykształconych w miejscowej PWSSP oraz momentu prezentacji ich dokonań na ogólnopolskim forum, jakim była wystawa „Przeciw wojnie – przeciw faszyzmowi” w warszawskim Arsenale w 1955 roku. Wrocławski etos „Arsenału” wydaje się mieć przy tym głębsze znaczenie niż dla artystów z Warszawy, Krakowa, Poznania i innych ośrodków artystycznych, gdyż kontekst pokoleniowej identyfikacji łączył się z *de facto* pierwszym oficjalnym potwierdzeniem wartości ich twórczości. Nagrody za malarstwo (z równorzędnej puli kilkudziesięciu wyróżnień²³) dla Alfonsa Mazurkiewicza, Krzesławy Maliszewskiej, Mieczysława Hoffmana, pośmiertnie Waldemara Cwenarskiego, ale także dostrzeżenie rysunków Jana Chwałczyka, miało również znaczenie ogólniejsze – za ich sprawą ówczesne młode pokolenie wrocławskich plastyków znalazło swoje miejsce, może skromniej mówiąc: enklawę w panoramie sztuki polskiej.

Prace wrocławian skłaniały się ku tendencji metaforycznej, lirycznej, *zapatrzonej w piękno najprostszycy kształtów, w poezję barw*²⁴. Nie był to wszakże jedyny mianownik wyborów formalnych i estetycznych – można zażytkować tezę, że taka postawa odpowiadała potrzebie *tworzenia wartości afirmatywnych*²⁵, a związany z nią liryzm był w warstwie tematu, narracji i formy szczególną reakcją na doświadczenia egzystencjalne, zwłaszcza lat wojny, której artyści doznali jako osoby dojrzewające lub dojrzałe. Szczególną, gdyż w kontekście „Arsenału” trop egzystencjalizmu wiązano przede wszystkim z wyraźną tendencją ekspresyjną: m.in. dziełami Izaaka Celnikiera, Marka Oberländera, Jana Dziędziory, Jana Lebensteina, Jacka Sempolińskiego, Jacka Sienickiego, Barbary Jonscher oraz – o tym zapomnieć nie można – Waldemara Cwenarskiego.

Prace wrocławian eksponowane w „Arsenale” stanowiły pewną jedność, ze względu na tradycje modernistyczne, na jakich wyrosli (koloryzm i postimpresjonizm w redakcji ich wrocławskich nauczycieli), wybór gatunków i technik, a także ustalanie własnych „poetyk”. Jan Chwałczyk w 1955 r. był reprezentantem zarówno swojego pokolenia, aktywnym współtwórcą miejscowego środowiska artystycznego, jak i twórcą podejmującym już od kilku lat próby odnalezienia własnego stylu w zakresie rysunku.

Po 1951 r. wypowiadał się on w licznych akwarelowych studiach pejzażu, jednak równie często pracował z wykorzystaniem tuszu, pióra, pędzla. Chwałczyk rysownik [il. 4] to znakomity obserwator trafnie opisujący formę i kierujący się ku różnorodnym źródłom inspiracji. Z archiwum jego prac wydobyć można zatem studia tematów i motywów sztuki dawnej [il. 5], jak również dowody fascynacji rysunkiem o malarskim charakterze, gdzie gest służył przekładaniu sugestii wzmocnionego światłocienia na kontrast czerni tuszu i świetlistość karty papieru. Koncentrując się na przedstawieniach figuralnych, doskonalili środki wyrazu – ale posługiwanie się precyzyjną kreską, opanowanym gestem wiele mówi przede wszystkim o temperamencie Chwałczyka poszukującego już na tym etapie esencji kształtu, sylwety, stosunku oraz właściwych proporcji światła i cienia. Uwagę w jego wczesnych pracach zwraca także trafność charakterystyki postaci ludzkiej, a zwłaszcza twarzy. Gatunek portretu był przez twórcę wielokrotnie podejmowany w połowie lat 50.

Na krótko przed otwarciem wystawy w „Arsenale” miała miejsce we Wrocławiu na przełomie kwietnia i maja 1955 roku „Wystawa przeglądowa malarstwa i rysunku Jana Chwałczyka”. Artysta zaprezentował na niej kolekcję swoich wczesnych prac olejnych²⁶ cechujących się „mięsiastą”, szeroką plamą barwną oraz zestaw akwarel, ale istotną częścią tej prezentacji były także rysunki tuszem i piórem. Jak można wnioskować na podstawie zapisów katalogowych, były to w przeważającej części portrety lub kryptoportrety, niekiedy związane z „zadaniem” tematem: *Staszek, Marysia R., Cygan uczestnik M. D. K., Dziewczynka z zapalkami* czy *Pawik*. Wypadkową tej prezentacji było skompletowanie prac na pokaz warszawski, gdzie dominacją rysunku jako gatunku, ale też związanej z nim tematyki i stylistyki, konsekwentnie wynikała z doświadczeń lat poprzednich i ówczesnie realizowanych zadań.



²⁴ M. Hermansdorfer, *Wrocławskie impresje*, op. cit., s. 9.

²⁵ Sformułowanie przejmując za K. Ka-sprzak, *Odtwarzanie portretu człowieka po katastrofie. Egzystencjalizm a malarstwo polskie*, [w:] *Odwilż. Sztuka ok. 1956 r.* Praca zbiorowa pod redakcją P. Piotrowskiego, Poznań 1996, s. 60–67), mając świadomość, że autorka, rozpatrując kwestię egzystencjalizmu jako nurtu filozoficznego i jego odbicie w malarstwie polskim w okresie „Arsenału”, kojarzy je generalnie z modusem ekspresjonistycznym. Jednak biorąc pod uwagę spotkanie w 1955 r. *pokolenia urodzonych około 1920 r.*, które wielokrotnie nazywano „tragicznym”, wydaje się uzasadnionym widzieć w tym kontekście również artystów wrocławskich odwołujących się do treściowej i formalnej metafory.

²⁶ Por.: *Katalog wystawy przeglądowej malarstwa i rysunku Jana Chwałczyka*, [kat. wystawy], Centralne Biuro Wystaw Artystycznych oddział we Wrocławiu, Związek Polskich Artystów Plastyków okręg Wrocław, Wrocław kwiecień–maj 1955. Były to prace, w większości obecnie zaginione, zatytułowane jako: *Ciu-chy, Od 16.00 do 22.00, Martwa natura, Harcerka, Nie wieder Krieg, Stróż nocny i Dziewczynka*.

Niewątpliwie jednak dopiero w związku z wystawą w „Arsenale” nazwisko Chwałczyka mogło stać się szerzej rozpoznawane. Fakt wyróżnienia młodego artysty – prezentującego zestaw pięciu figuralnych rysunków – poskutkowało kilkakrotną reprodukcją jednej z jego prac – portretu kobiety zatytułowanego *Milka* [il. 6]. Publikacja rysunku towarzyszyła bieżącym omówieniom „Ogólnopolskiej Wystawy Młodej Plastyki”²⁷, dyskusjom na temat charakteru wystawy, postaw moralnych uczestniczących w niej artystów i wyrazu artystycznego²⁸ oraz prezentacji wydarzenia (jeszcze w 1955 roku) na forum zagranicznym²⁹. Najżywiej odebraną przez wrocławskich „arsenałowców” była jednak publikacja na łamach „Les lettres françaises”³⁰. Tekst ilustrowały prace z festiwalowej wystawy – głównie wrocławian – co z satysfakcją odnotowywał Tadeusz Lutogniewski: *W przedostatnim (608) numerze paryskiego tygodnika „Les lettres françaises” na kolumnie poświęconej sprawom plastyki znajdujemy reprodukcje z festiwalowej wystawy młodych w warszawskim Arsenale. Na 6 zamieszczonych tam reprodukcji 3 przedstawiają obrazy młodych twórców wrocławskich: „Zimę w Kocich Górach” Alfonsa Mazurkiewicza, „Miłkę” Jana Chwałczyka i „Chłopa z zabawkami” Krzesławy Maliszewskiej*³¹. Kształtujący się wówczas obraz środowiska wrocławskiego mógł podsuwać myśl o eskapistycznej ścieżce, na której znajdowało się wielu młodych artystów, którzy zdaniem Mariusza Hermansdorfera *Z tego, co doświadczyli w życiu, i z tego, co ich nauczono, zbudowali świat inny, wyobrażony. Zbudowali enklawy spokoju, ciszy, krainy baśniowe. [...] Poetyzują, surrealizują, naśladowują fantazję dzieci, ich fascynacje każdą nową, nie znaną jeszcze formą [...]*³².

Jednak *Milka*, a także pozostałe prace Chwałczyka, zajmowały stosunkowo skromne miejsce w tak zarysowanej perspektywie. Będąc portretem, pracą jednoznaczną w formie, koncentrującą się na przedstawieniu i w dużym stopniu realistyczną, nie nosiła ona w sobie bynajmniej znamion przełamania tradycyjnego warsztatu i sięgnięcia do nowoczesnych środków wypowiedzi. Uproszczenie formy, synteza zależna od zastosowania ostrej, konturowej kreski są w zasadzie podstawą kreacji. Uwagę zwraca wszakże precyzyjna dyspozycja i mocne, jednorodne położenie linii – posługiwanie się przez Chwałczyka ograniczonymi na swojej długości odcinkami, które wyodrębiają na płaszczyźnie kształt głowy, obręb twarzy otoczonej zagęszczonym, wielokierunkowym szrafunkiem włosów oraz rysy, mimikę, a w efekcie nostalgiczny charakter portretowanej-wyobrażonej osoby. Ekspersja tego przedstawienia dopowiedziana jest poprzez stosowanie lawowania – rozpraszającego niekiedy linię, bądź obecnego w postaci plam tak w partii twarzy, głowy, jak i niejednorodnie pobudzonego pionowymi liniami tła, sugerującego jakiś kontekst przestrzenny. Oszczędność gestu dostrzeżona także w innych pracach zestawu [il. 7] i pojawiające się skojarzenie z kaligrafią były składowymi krystalizującą się „poetyki” Chwałczyka. Jeśli artysta jednak nie „poetyzuje, surrealizuje” swoich portretów, rozciągając nad nimi „strefę cienia”, smutku i nostalgii, to wydaje się, że uzyskuje ją poprzez wspomniane uproszczenia, syntezę wizerunków oraz nadanie charakteru przedstawianym postaciom – zarówno tym „realnym”, opisanych imionami, jak i wyobrażonym, imaginacyjnym. W zestawie arsenalowym pojawił się przecież



²⁷ Por.: „Nowa Kultura. Tygodnik Związku Literatów Polskich”, rok VI, nr 33(281), 14 sierpnia 1955.

²⁸ J. Lenica, *Arsenał walczy o sztukę socjalizmu. Z Ogólnopolskiej Wystawy Młodej Plastyki*, „Sztandar Młodych”, nr 247(1697) 16–17 października 1955. Artykuł ilustrowany obok *Milki* Jana Chwałczyka reprodukcją obrazu Barbary Jonscher *Don Kichot* (obecnie wł. Muzeum Okręgowego w Bydgoszczy).

²⁹ Reprodukcję zamieszczono także w periodyku „La Pologne”, № 9(13) 1955.

³⁰ „Les lettres françaises”, № 608, 23–29 février 1956.

³¹ t. I. [Tadeusz Lutogniewski], „Les lettres françaises” o młodych plastykach wrocławskich, „Gazeta Robotnicza”, 10–11 marca 1956.

³² M. Hermansdorfer, *Krzesława*, [w:] *Krzesława Maliszewska. Wrocławskie dziewczyny*, [kat. wystawy], Wrocław 2000, s. 24–24. Tekst publikowany pierwotnie jako wstęp katalogu wystawy: *Krzesława Maliszewska–Mazurkiewicz. Rysunki z lat 1956–1959*, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 1983, a także w: *Krzesława Maliszewska. Malarsztwo*, [kat. wystawy], Biuro Wystaw Artystycznych, Wrocław 1991.

il. 6 *Miłka*, tusz, pióro, papier, 1955

wizerunek *Kopernika*, którego osobowa i historyczna dystynkcja była w dużej mierze sprawą żartu przy niewątpliwych redukcjach i umowności formy. Przykładami podobnych realizacji mogą być zaś rysunki *Anka*³³ czy *Dziewczyna w kapiszonie*³⁴, reprodukowane w ówczesnej prasie wrocławskiej.

Z serią wizerunków arseniałowych wiążą się także prace z lat 1956-1959, dowodzące dążenia Chwałczyka do formy perfekcyjnej, maksymalnie zredukowanej i cechującej się estetycznym wyrafinowaniem. Niemal każdy znany przykład [il. 1, 9] był przy tym ostatnią bądź jedną z ostatnich sekwencji wieloelementowego studium, prowadzącego do zatrzymania ulotnego, niekiedy melancholijnego wyrazu modela. Delikatny dukt linii, a jednocześnie jej kontrastowa ingerencja w obszar jasnej karty nadawały portretom tworzonym przez wrocławskiego artystę wartość transparentnych opisów twarzy, potrafiących zaskoczyć trafnością charakterystyki, a jednocześnie oddzielonych od rzeczywistości, lirycznych poprzez swoją prostotę i uogólnienie.

Zmodyfikowanie formy portretu jako precyzyjnej linearnej konstrukcji



³³ „Sprawy i Ludzie”, nr 46(240), 26–27 listopada 1955.

³⁴ „Gazeta Robotnicza”, nr 294, 10–11 grudnia 1955.



il. 7 *Dziewczyna*, tusz, pióro, papier, 1955



il. 8 Z cyklu *Dzień jak co dzień*,
monotypia, 1957

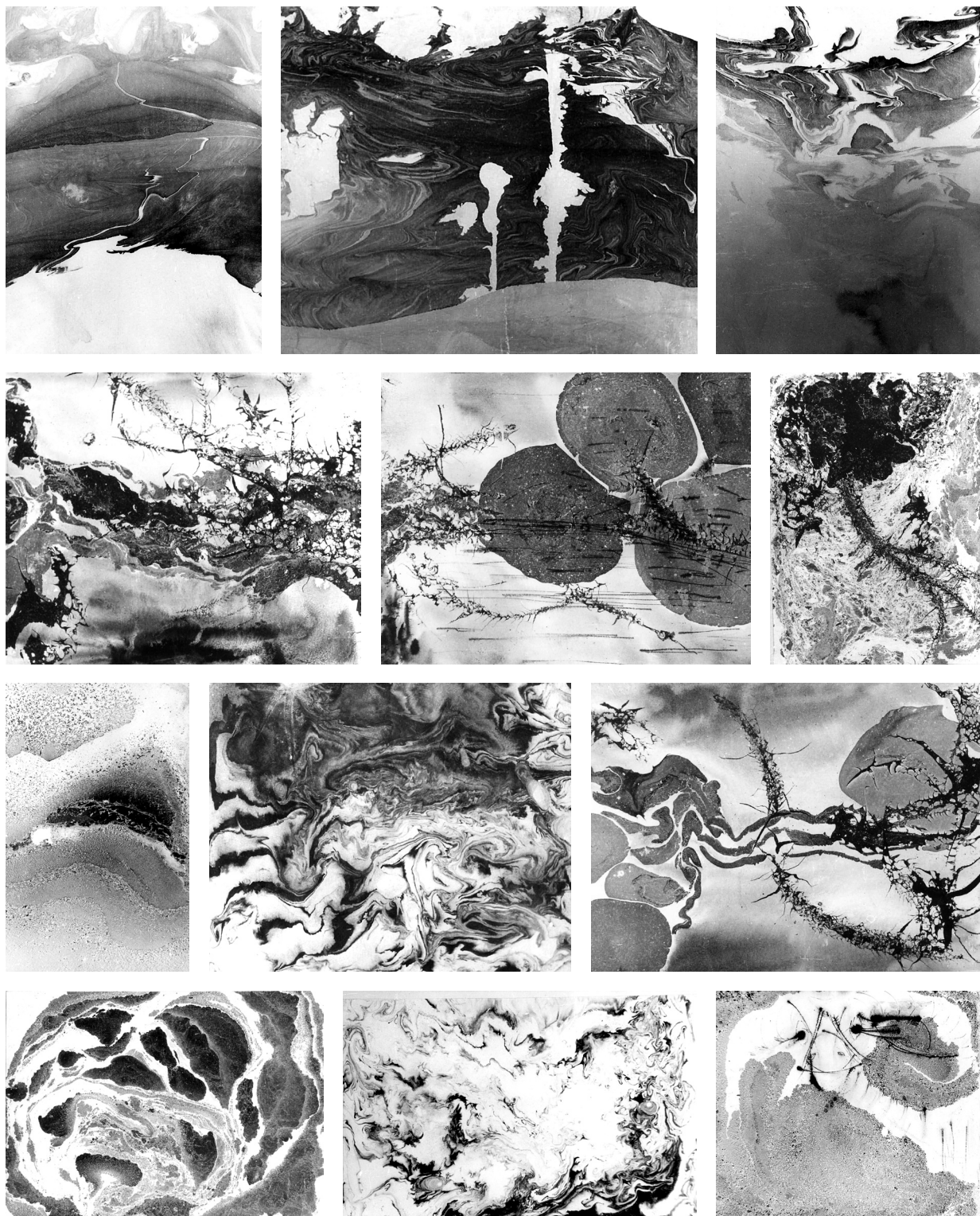
odbyło się także w cyklu monotypii z 1956 r. zatytułowanym *Dzień jak co dzień*³⁵ [il. 8]. Portrety, popiersia i postaci ludzi stworzone jedną ciągłą kreską były także syntetyczne, ale miały delikatniejszą formę, „zmiękczone” rozproszeniem kreski i strukturalnymi przetarciami tła dookreślającymi kontekst przestrzenny, jednak negującą istotną dla rysunków świetlistość i czystość podłoża znaną z poprzednich realizacji. Serię tę cechuje dekoracyjność – wdzięk nawet – choć wydaje się ona raczej chwilową manierą, naddatkiem, z którego Chwałczyk szybko zrezygnował.

Warto pamiętać, że częstotliwość publikacji prac Chwałczyka łączyła się w owym czasie z aktywnym udziałem artysty w ważnych wystawach zbiorowych³⁶ oraz stałą obecnością młodej plastyki wrocławskiej na łamach gazet codziennych. Obrazy, rysunki i grafiki Wandy Gołkowskiej, Alfonsa Mazurkiewicza, Krzesławy Maliszewskiej, Józefa Hałasa, Małgorzaty Grabowskiej, Zdzisława Karpińskiego, Ireny Hałko i wielu innych współtworzyły „ikonografię” wrocławskiego dnia codziennego, stając się dokumentami aktualnych wydarzeń życia artystycznego. Ilustracje ich prac towarzyszyły tekstom literackim lub poetyckim, upowszechnianym również za sprawą subskrypcji³⁷. Stała publikacja rysunków Jana Chwałczyka w roku 1956 na łamach pism „Sprawy i Ludzie”, „Gazety Robotniczej”, a także „Sygnałów” oraz w późniejszym czasie (w latach 1957-1960) na łamach „Po prostu”, „Nowych Sygnałów”, „Poglądów” i „Odry” pozwala dziś odtworzyć ciąg zmian i wielość poszukiwań artysty w dziedzinie rysunku i bliskich mu technik graficznych.

Najbardziej zaskakującym, bo równoczesnym wobec rysunków figuralnych, był prezentowany – po raz pierwszy wraz z serią monotypii *Dzień jak co dzień* w połowie 1956 roku – cykl *Legenda Tatr* [il. 10]. Zaświadczał on o gotowości Chwałczyka do eksperymentów przesuujących daleko granice dotychczasowej pracy, a jednocześnie o podejmowaniu aktualnego wówczas problemu stylu: pojawiającej się w Polsce fascynacji abstrakcją bezprzedmiotową. Kompozycje te różnią się w swojej genezie plastycznej od zasady precyzyjnego kreślenia form i podziałów, upraszczania rysunku i wykorzystywania ekspresji lirycznej kreski, bowiem Chwałczyk tworzy dzieła kojarzące się z techniką tuszu lawowanego, lecz eksploatujące zmienne, nietrwałe i delikatne medium. Tusze i substancje oleiste wprowadzane na powierzchnię wody, oddziałujące na siebie pod wpływem napięć powierzchniowych i odbijające się na powierzchni nałożonego papieru, tworzyły niezwykle bogatą i nieograniczoną serię miękkich tonalnych przejść, ale także spięcia ostrych, rysunkowych form rozdzierających tworzące się plany. Ruch zatrzymany na tafli wody, przemieszczanie się i melanż substancji stał się jednocześnie obrazem mechaniki tworzenia – procesu szerokiego lub punktowego wprowadzania kolejnych pigmentów, scalania lub rozbicia powierzchni za pomocą poruszeń, którym poddawany był zbiornik z mieszającymi się substancjami. Kompozycje były amorficzne, wielokierunkowe, z indukcyjnie wpro-



— il. 9 Rysunek, tusz, pióro, papier, 1956–1959



il. 10 Cykl *Legenda Tatr* (12 kadrów), tusz, adhezja, papier, 1956

wadzonymi i zwielokrotnionymi centrami-akcentami kształtu i koloru lub całkowicie ich pozbawione. Ciężenie, przesuwanie się plam, mas i kształtów w połączeniu ze zróżnicowaniem elementów malarskich i graficznych decydowało o indukcyjnej dynamice i ekspresji kolejnych sekwencji. Przy zmianie techniki tworzenia i koncentracji uwagi na przekształceniach amalgamatu materii był to jednak cykl, który miał intencyjnie „poetycki” lub nawet „narracyjny” charakter, a tym samym oddalał się od „czystej abstrakcji”. Tytuł nie był przecież przypadkowy i nadany wszystkim pracom *post factum*. Realizacja tej serii okazała się możliwa dzięki znalezieniu medium pozwalającego na szybkie i trafne, w odczuciu artysty, uzyskanie licznych formalnych wariacji wynikających z obserwacji morfologii fascynującego go obrazu górskiego. *Legenda...* miała być opowieścią o genezie gór oraz następstwach zmieniającej się i stabilizującej materii. Proces tworzenia rysunków był dla Chwałczyka symbolicznie tożsamy z dotarciem do genezy pejzażu Tatr, historią przemian wody i skał, gdzie formalny chaos pierwszego kadru oznacza punkt wyjścia ku przekrojom i zróżnicowanej sensualności materii rejestrowanej na następnych kartach. Porządek cyklu określała jego stała numeracja. „Opowieść” zaczynała się od sugestii, iż *na początku było...* coś nieokreślonego i amorficznego, a możliwym (choć nieosiągalnym) krańcem stała się kontemplacja mikrostruktur zawierających w sobie wszystkie etapy tworzenia.

Legenda Tatr prezentowana w całości pod koniec 1956 roku we Wrocławiu, jak również w Międzynarodowym Klubie Książki i Prasy w Poznaniu³⁸, była przypominana w prasie stosunkowo często w przeciągu trzech kolejnych lat³⁹. Stała się też punktem odniesienia dla kolejnych, licznych realizacji wykorzystujących technikę i efekty adhezji, takich jak *Łabędź*, *Portret wierzby* czy *Taniec muszkietera*, a także dla późniejszych serii bliskich jej tematycznie i intencyjnie zatytułowanych *Stwory* (1960) i *Magia Ziemi* (1962). Artysta ich wartość wiązał z możliwością utrwalenia poprzez walor barwy światła, jego unieruchomienia i uczynienia zeń stałego elementu kreacji. Organiczność i mobilność materii w kolejnych odsłonach *Legendy Tatr* i kolejnych adhezji wiąże się z kreacją *cykli statycznego światła*⁴⁰, co jest także argumentem dla wyróżnienia okresu lat 1955-1965 jako poprzedzającego powstanie kinetyczno-wizualnych układów barwnych.

O znaczeniu tego cyklu w twórczości Chwałczyka pisała w 1965 roku Hanka Ptaszkowska: *Cykl rysunków „Legenda Tatr”, powstałych w latach 50-tych, trzeba uznać w ówczesnej panoramie malarstwa za zjawisko dość wyjątkowe. Te rysunki były o krok od informelu. Można powiedzieć, że Chwałczyk dysponował już wówczas technicznymi sekretami materii malarskiej – materii ożywionej*⁴¹. Jednak Chwałczyk nie tworzył abstrakcji bezforemnej sensu *stricto*, gdyż malarska transpozycja motywów inspirowanych naturą konstituowała zarówno psychologiczny podtekst rysunków, jak i podążanie ku figuracji i obrazom-przedmiotom, gdzie [...] *biologiczna tkanka materialna wyłoniła z siebie formę, która zaczęła wiązać się w organiczną całość*⁴². Z perspektywy czasu widać, że doświadczenia serii legły u podstaw ukształtowania się stylu-postawy Chwałczyka rozpoznanej przez Mariusza Hermansdorfera jako „neofigurytywizm”, poprzedzającego fazę



³⁵ Repr. np w: „Sprawy i Ludzie”, nr 29(275), 28–29 lipca 1956.

³⁶ M.in. *Ogólnopolska Wystawa Grafiki Artystycznej i Rysunku* (Warszawa 1956), *Wystawa Młodej Plastyki Polskiej* (Berlin-Monachium, 1956).

³⁷ (...) *Pierwsza subskrypcja grafiki wrocławskiej obejmuje prace piętnastu artystów: Wilhelma Bauma, Wacława Brejtera, Jana Chwałczyka, Stanisława Dawskiego, Wandy Gołkowskiej, Stanisława Grabczyka, Józefa Chałasa [sic!], Zbigniewa Karpińskiego, Stanisława Kopystyńskiego, Pawła Raka, Witolda Turkiewiczza, Jerzego Witalisa, Andrzeja Willela, Stanisława Wojewódzkiego i Mariana Wójciaka*. Cyt. za: *Pierwsza subskrypcja wrocławskiej grafiki*, „Sprawy i Ludzie. Tygodniowy dodatek Gazety Robotniczej”, nr 47(293), 8–9 XII 1956.

³⁸ Wystawę anonsowała m.in. „Gazeta Poznańska”, rok IX, nr 283, 24–25 listopada 1956, zamieszczając reprodukcję jednej z prac pod nagłówkiem *Sztuka abstrakcyjna*.

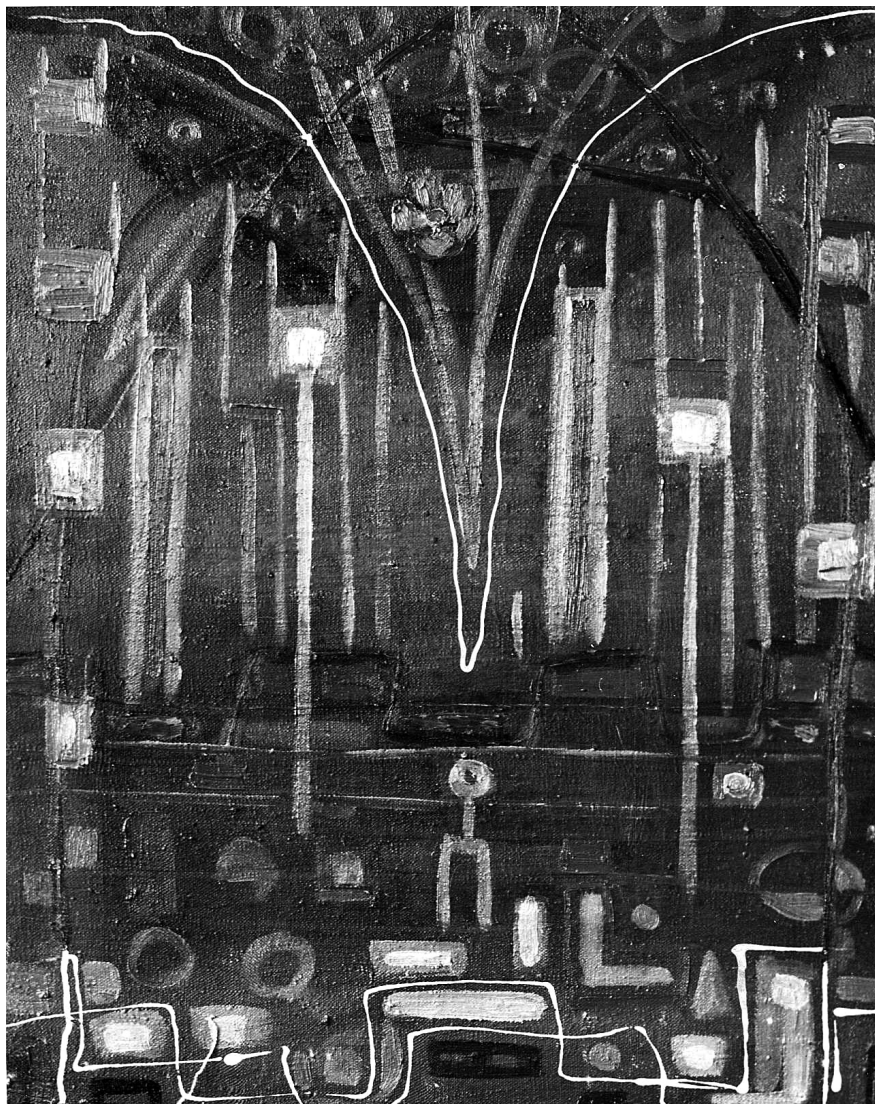
³⁹ Wymienić można tu publikacje w: „Po prostu”, nr 41(403), 7 października 1956; „Gazeta Robotnicza”, nr 27(2666), stycznia 1957; „Poglądy”, rok II, nr 15(22), 1957 oraz „Życie Literackie”, nr 24(490), 11 czerwca 1961.

⁴⁰ Por.: Wanda Gołkowska, *Jan Chwałczyk. Katalog wydany z okazji wystawy 40-lecia pracy twórczej w Muzeum Architektury we Wrocławiu*, [kat. wystawy], Muzeum Architektury we Wrocławiu, Wrocław 1994, s. 24.

⁴¹ *Jan Chwałczyk. Malarstwo rysunek*, [kat. wystawy], wstęp H. Ptaszkowska, Związek Polskich Artystów Plastyków, Biuro Wystaw Artystycznych Wrocław, 20 stycznia–7 lutego 1965.

⁴² *Ibidem*.

il. 11 Dwa ołtarze, techn. mieszana, 1957



naukowych spekulacji, intelektualnych poszukiwań i protokonceptualizmu. Pomiędzy adhezjami z połowy lat pięćdziesiątych a obrazami-objektami opartymi o naturalny pierwowzór oraz równoległymi wobec nich rysunkami istnieje ciągłość. Hermansdorfer akcentował zdolność tworzenia przez artystę *poetyckich trawestacji* świata organicznego i kreowanie *dekoracyjnych kompozycji z pięknym zestawem form, działających walorami wyłącznie estetycznymi – kompozycją, barwą, fakturą*⁴³. „Wyłączność” dążenia do jakości estetycznych budzić może zastrzeżenia, ale „poetyckość” jest stałym desygnatem ówczesnego stylu Chwałczyka dostrzeganym np. przez Urszulę Orlikowską konstatującą: [„*Legenda Tatr*”, „*Magia Ziemi*” i „*Stwory*”] *Cykle te pozwalają określić drogę artysty: od szerokich uogólnień w „Legendzie Tatr” do wyobcowania z rzeczywistości konkretnych zjawisk, które same w sobie stają się odrębną, upoetycznioną strukturą artystyczną*⁴⁴.

⁴³ M. Hermansdorfer, *Neofiguratywizm* Chwałczyka, „Odra” nr 4(50), kwiecień 1965.

⁴⁴ U. Orlikowska, *Spacerkiem po salo-
nach wystawowych*, „Słowo Polskie”,
nr 30(6119), 5 lutego 1965.



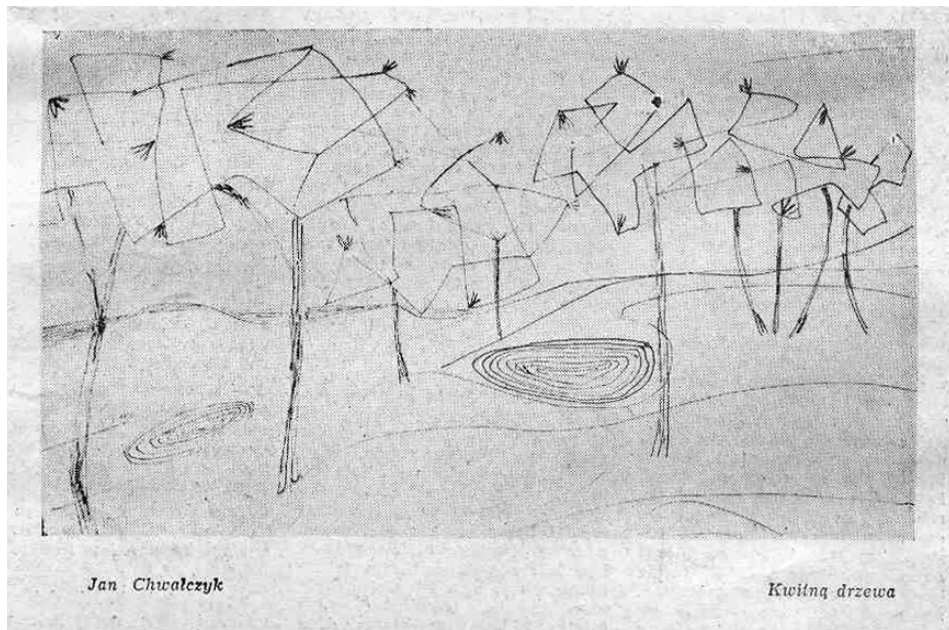
il. 12 *Jesień w szklance miodu*,
techn. mieszana, 1957

Jeśli jednak poszukiwać w dorobku wrocławskiego artysty dzieł – malar-
skich i rysunkowych – które były tworzone jako wypowiedzi metaforyczne,
należy cofnąć się do roku 1957, kiedy artysta łączył jeszcze elementy linearyz-
mu i informelu. W czerwcu tegoż roku we wrocławskim Klubie Międzynar-
odowej Książki i Prasy, w ramach Salonu Plastyki pisma „Nowe Sygnały”,
miał on indywidualną wystawę malarstwa i rysunku⁴⁵ składającą się z prac
posiadających w znakomitej większości rozbudowane metaforyczne tytuły.
Obrazy – *Mgła jest srebrzysta*, *Lato bywa puszyste*, *Dwa ottarze* [il. 11], *Szkie-
let – czasowa pozostałość*, *Pajęczyny są wiotkie*, *Jesień w szklance miodu*
[il. 12], *Uwięzione światła* – podobnie jak *Legenda Tatr* zawierały sugestie
figuralne i były uzależnione od autorskiego komentarza, wiążąc swoją eks-
presję z werbalnym kodem: *Malarstwo Chwałczyka jest abstrakcyjne, zwią-
zane jednak cieniutką nitką poetyckiej metafory z literackim programem*



⁴⁵ Wystawa malarstwa i rysunku Jana Chwałczyka, [kat. wystawy], Salon Plastyki „Nowych Sygnałów”, Klub Międzynarodowej Książki i Prasy we Wrocławiu, czerwiec 1957.

il. 13 Kwitną drzewa,
tuszu, pióro, papier 1957



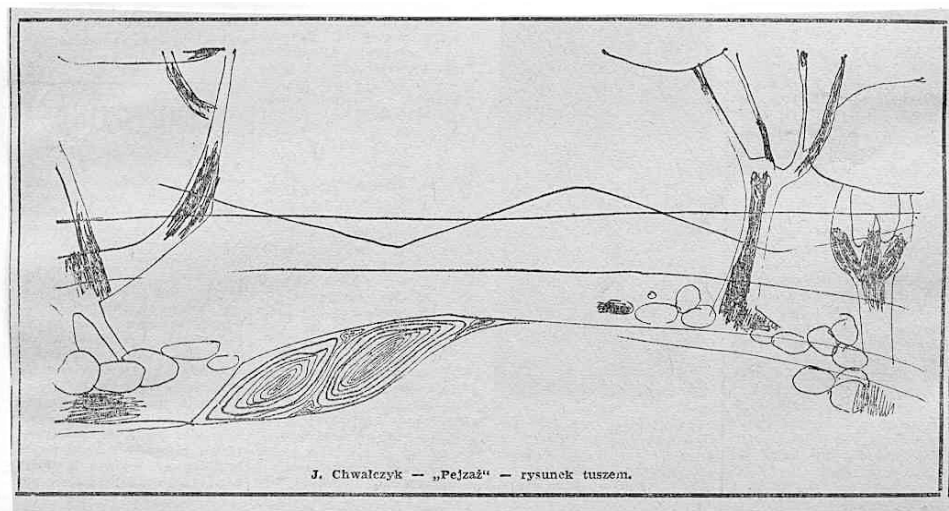
Jan Chwałczyk

Kwitną drzewa

zawartym w tytule [...] Mimo pozornie afektowanych tytułów, metafora jest inteligentna i nie ma nic wspólnego z płaską, afektowaną pozą⁴⁶, pisał o nich Wojciech Dzieduszycki.

W charakterystyczny, jednakże emfaticzny sposób, owe metafory próbował odczytywać w *Prywatnych wrażeniach samotnego widza* recenzent Michał Jurzak: Każdy obraz z wystawy Chwałczyka jest materiałem do długiej rozmowy [...] Tym bardziej, że odzwierciedla wyraźny stosunek artysty do nurtujących go problemów, a stosunek ten jest charakterystyczny dla pokolenia, które reprezentuje Chwałczyk. Ogromna chęć życia, dążenie do ładu i spokoju, skażone grozą i obawą tragedii⁴⁷. Taka emocjonalna lektura wpływała na „widzenie” dzieł, w których np.

il. 14 Pejzaż,
tuszu, pióro, papier, 1957



J. Chwałczyk – „Pejzaż” – rysunek tuszem.

⁴⁶ W. Dzieduszycki, *Mieszanka Teatralno-Teleplastyczna*, „Życie Literackie”, nr 33(291), 1957.

⁴⁷ M. Jurzak, *Prywatne wrażenia samotnego widza*, „Sprawy i Ludzie”, nr 27(3123), 6–7 lipca 1957.



pełne życia żółcie nie mogą się przedostać przez kratę tragicznych czerni, ale istnieją i nie chcą gasnąć [...], a tło jednej z prac nie jest w stanie poradzić sobie z utrzymującą je na więzi pajęczyną. Jeżeli graficzna kompozycja odpowiada za minorowy ton dzieł, to własności optymistyczne ma barwa, jak radosna liryka dojrzałej zieleni [która] jest tylko skażona ostrymi bielami jakiejś zimnej, nieprzyjaznej myśli, zaś ciepłe żółcie i oranże przy resztkach zieleni i początkach brzozy stwarzają atmosferę osiągniętego szczęścia i spełnionych zadań⁴⁸.

Mimo podobnych metaforycznych tytułów, rysunki – *Słońce i żelbeton*, *Telegraficzna droga*, *Most jest elementem pejzażu*, *Katedra*, *Kwitną drzewa* [il. 13], *Fajerwerki*, *Linia wysokiego napięcia*, *Radosne brzozy*, *Jabłonie* – różniły się od obrazów olejnych formą i konstrukcją. Motywy pejzażowe sprowadzone zostały do minimum – cienka, ostra kreska tworzyła dekoracyjne, finezyjne i ornamentalne formy, oszczędniejsze niż pojawiające się w rysunkach publikowanych w prasie, takich jak *Strumień płynie szybko*⁴⁹ czy *Pejzaż*⁵⁰ [il. 14] wywodzących się z wcześniejszych, stopniowo syntetyzowanych i ornamentacyjnie wzbogacanych studiów z natury [il. 15-16]. Przesadnie brzmi zdanie, że za ich sprawą Chwałczyk wyzwolił się ze strachu i grozy⁵¹, lecz ten linearny modus stał się kolejną istotną składową jego stylu. Jak zauważał Jerzy Cieślowski: *taka krescencja lapidarnie podana w niektórych jego grafkach – linia powtarzających się łuków, mostu, elektrycznych drutów*⁵² była czynnikiem spinającym opowieść obrazów, ich „wewnętrzzną” przestrzeń i rytm z obszarem starannie zaaranżowanej przestrzeni wystawiennej, w której rozwija się *jakby pulsujący fryz*⁵³ [il. 17-18]. Zmienia się on za sprawą *kondensacji pionów, poziomów i diagonal*, wtłoczeniem kompozycji w *graficzne nerwowe piony* wraz z *ostrością, lodowatością, wspinającą się po reglach i krawędziach, krających jak nóż i pionowych uderzeń białymi*

il. 15 *Dolina Dunajca*, tusz, pióro, papier, 1955



⁴⁸ *Idem*.

⁴⁹ „Poglądy”, nr 15(22), 23 maja 1957.

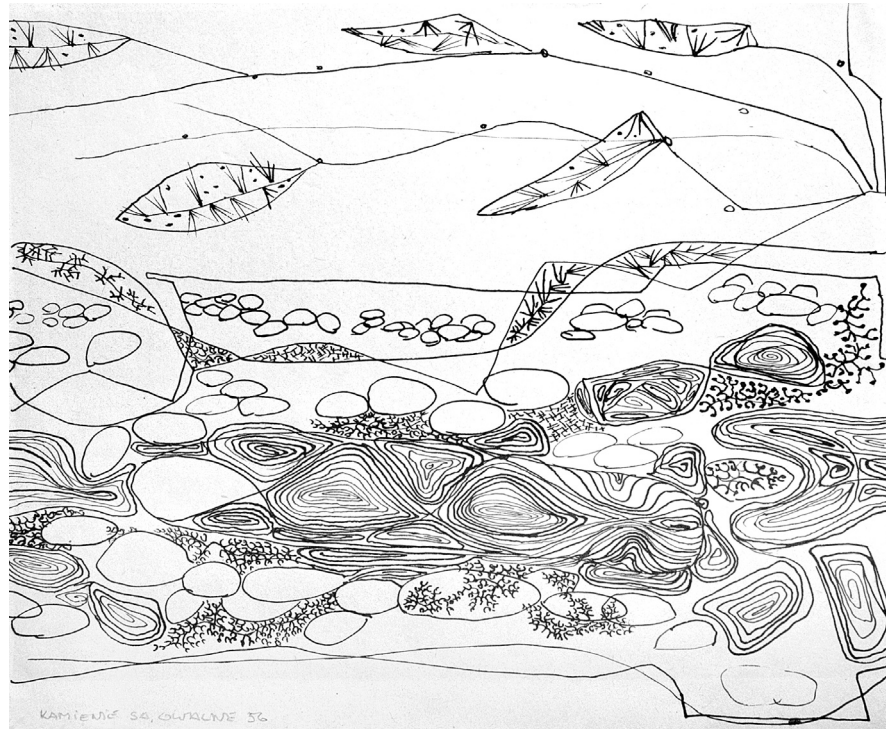
⁵⁰ „Sprawy i Ludzie”, nr 31(312), 3–4 sierpnia 1957.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² J. Cieślowski, *Lato bywa puszyste*, „Synały”, nr 25(37), 23 czerwca 1957.

⁵³ *Ibidem*.

il. 16 Kamienie są owalne, tusz, pióro, papier, 1956



sztachetkami, ale również: lirycznej i wyciszonej faktury, skojarzeń kolorystycznych i kwestii pamięci doznań innych zmysłów – kleistości, zapachu⁵⁴.

Takie rozwiązania Chwałczyk wydaje się stosować raz jeszcze w 1957 roku – wyzbywając się wszakże nadmiernego sentymentalizmu – gdy wraz z Jerzym Boroń, Wandą Gołkowską i Mieczysławem Zdanowiczem kreuje wystawę *Poszukiwania formy i koloru*⁵⁵ odbieraną jako manifestację grupy artystycznej rozpoznawanej pod tym samym mianem, drugiej młodej formacji wrocławskiej obok „Grupy X” (Maliszewska, Mazurkiewicz, Grabowska, Hałas). Wystawa, zapowiadana w prasie jeszcze przed swoim otwarciem⁵⁶, była skutkiem dążenia artystów do wyjścia z kanonów tradycyjnych poszukiwań formy i koloru, miała łączyć w jednej przestrzeni dzieła rzeźbiarskie (Boroń), formy i kompozycje przestrzenne (Zdanowicz), obrazy o reliefowym charakterze złożone ze zgeometryzowanych elementów – klocków (Gołkowska) oraz „taszystowskie” prace malarskie i kreślone rysunki Chwałczyka.

W efekcie ekspozycja czwórki wrocławskich artystów pod nazwą „Poszukiwania formy i koloru” nie była wystawą w tradycyjnym tego słowa znaczeniu, to jest szeregiem obrazów pozawieszanych na ścianach i eksponatów poustawianych pod nimi. Jako całość stanowiła kompozycję, której poszczególne elementy łączy współzależność plastyczna⁵⁷. Wrocławscy recenzenci ekspozycję i jej zawartość uznali za bezprecedensową, gdyż była [...] wystawą w całym tego słowa znaczeniu nowoczesną. Poszukiwania plastyczne [...] złożyły się na jedną z najbardziej ambitnych a przy tym dojrzałych ekspozycji na przestrzeni powojennej historii sztuki wrocław-

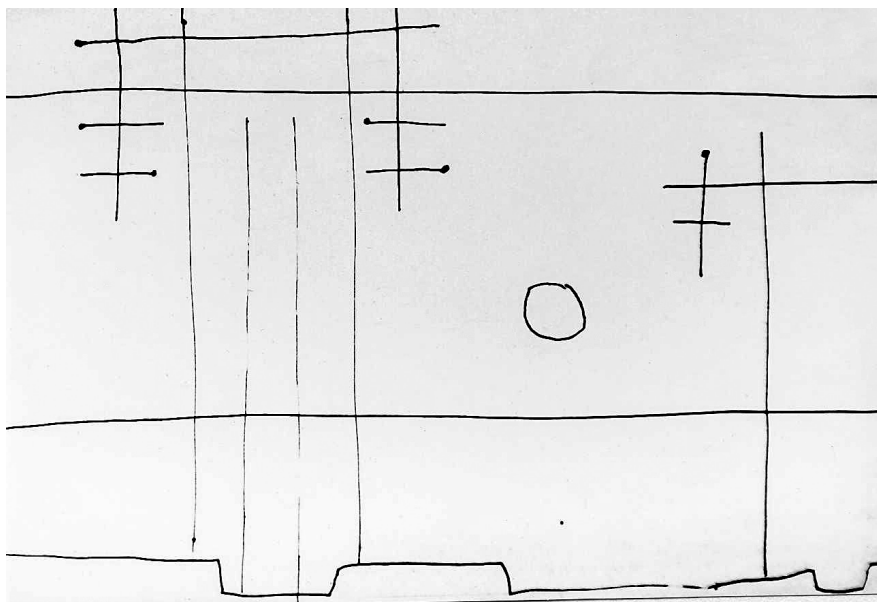


⁵⁴ Ibidem.

⁵⁵ *Poszukiwania formy i koloru*. Wystawa. Jerzy Boroń, Jan Chwałczyk, Wanda Gołkowska, Mieczysław Zdanowicz, [kat. wystawy], Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, Wrocław, listopad 1957.

⁵⁶ J. Cieślakowski, *W pracowni Chwałczyka i Zdanowicza*, „Nowe Sygnały. Tygodnik społeczno-kulturalny”, nr 46(58), 1957.

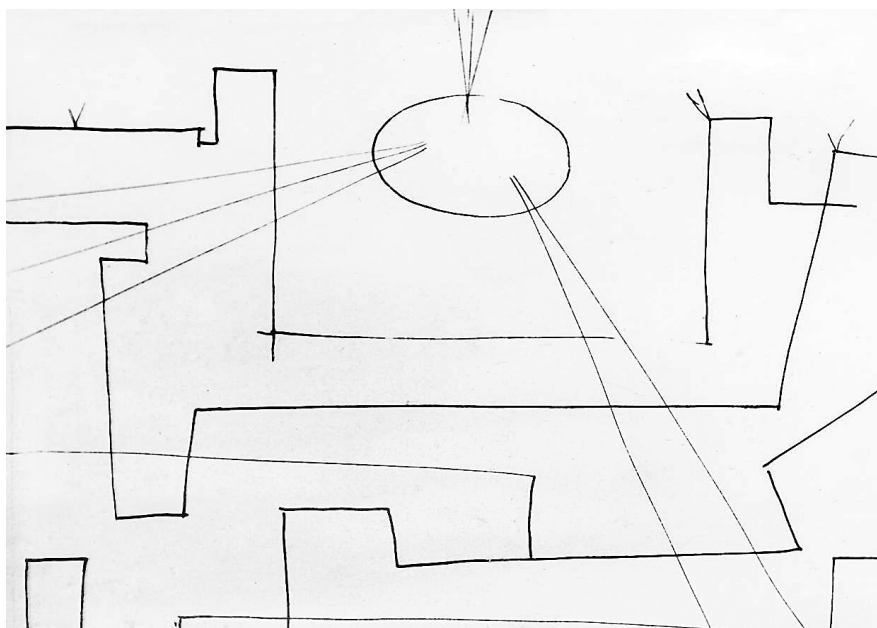
⁵⁷ P. Kajewski, *Wibracje przestrzenne i fakturowe*, „Nowe Sygnały. Tygodnik społeczno-kulturalny”, nr 50(62), 1957.



il. 17 Rysunek, tusz, pióro, papier, ok. 1957

skiej⁵⁸, a jeśli: *Narzekaliśmy na brak kontaktów ze sztuką nowoczesną – oto je mamy. Dzięki czterem absolwentom wrocławskiej PWSSP. Mamy sztukę nowoczesną. Własną. Nie importowaną*⁵⁹, co Piotr Kajewski podsumował – [...] *poszukiwania, jakie nam autorzy na wystawie pokazali, świadczą, że z nowoczesnością we Wrocławiu jesteśmy „up date”*⁶⁰.

Wracając do Jana Chwałczyka i zestawu jego prac, *Prawdopodobny, Epilog, Planigłoby, Motto, Nitka horyzontu, Dwa światy, Plejada, Układy, Cytat*,



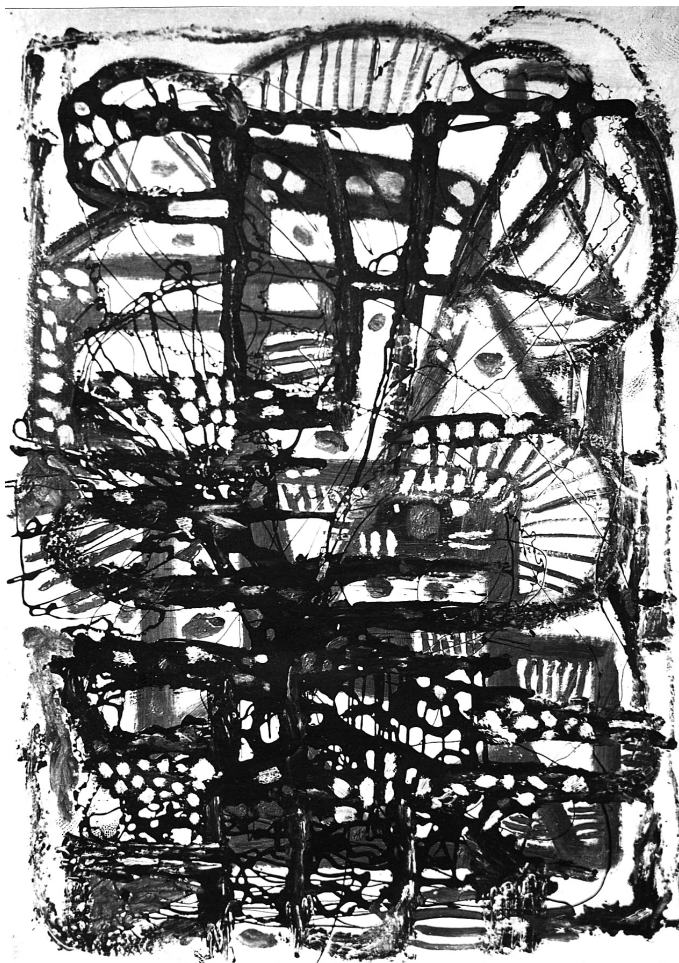
il. 18 Rysunek, tusz, pióro, papier, ok. 1957



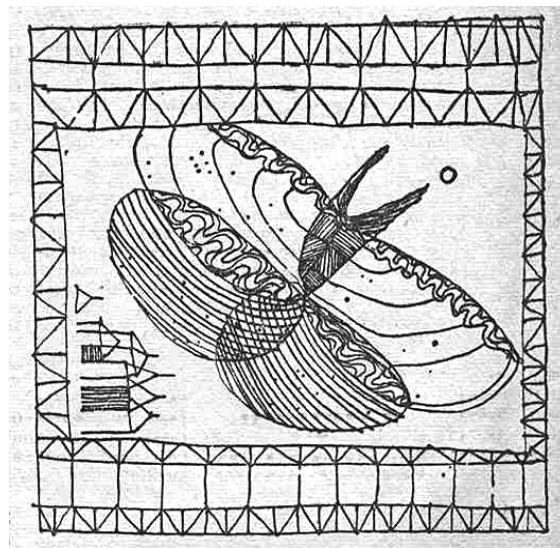
⁵⁸ M. Jurzak, *Wystawa urządzona, „Sprawy i Ludzie”, 7–8 grudnia 1957.*

⁵⁹ [bs], *Czterech wrocławskich nowoczesnych. Jerzy Boroń, Jan Chwałczyk, Wanda Gołkowska, Mieczysław Zdanowicz, „Sprawy i Ludzie”, 16–17 listopada 1957.*

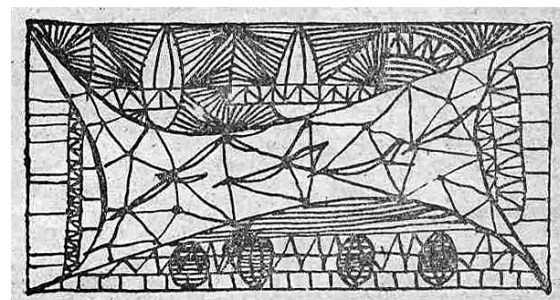
⁶⁰ P. Kajewski, *op. cit.* Podobna idea – formalnej integracji przestrzeni publicznej inspirowanej doświadczeniami architektury modernistycznej – przyświecała jeszcze jednej ekspozycji grupy, „Funkcji koloru i formy” z 1961 r. Prezentacja zorganizowana przez CBWA doszła do skutku w związku z objęciem jej „protektoratem Komitetu Miejskiego PZPR” i przesunięciem akcentów na użytkowość i społeczne zaangażowanie: *Będąc pierwszą tego typu ekspozycją w kraju, posiada znaczenie niemalże pionierskie [...] (B. Pollak, Kolorowe fabryki, „Magazyn Tygodniowy”, maj 1961), a [...] o słuszności tych poszukiwań najlepiej może świadczyć dyskusja wśród eksponatów, na której przedstawiciele ELWRO i Wrocławskiej Fabryki Farb i Lakierów zwrócili się do twórców wystawy o wykonanie projektów rozwiązań kolorystycznych hal produkcyjnych, zaś przedstawiciel Fabryki Urządzeń Mechanicznych zaprosił ich do współpracy przy projektowaniu nowej obudowy dla obrabiarek produkowanych na eksport. (A. Dzieduszycki, Wrocławski eksperyment, „Życie Literackie”, nr 24(490), 11 czerwca 1961); por. także: Wystawa „Funkcja koloru i formy”. Jerzy Boroń, Jan Chwałczyk, Wanda Gołkowska, Mieczysław Zdanowicz, [kat. wystawy], Związek Polskich Artystów Plastyków, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, Wrocław, maj 1961.*



il. 19 *Diabelski młyn*, techn. mieszana, 1957



il. 20 Ilustracja do wiersza *Dwie noce* K. Koszutkiego, „Sprawy i Ludzie”, nr 51, 1958



il. 21 Ilustracja do wiersza *Trzy strony medalu* T. Różewicza, „Po prostu”, nr 41, 1956

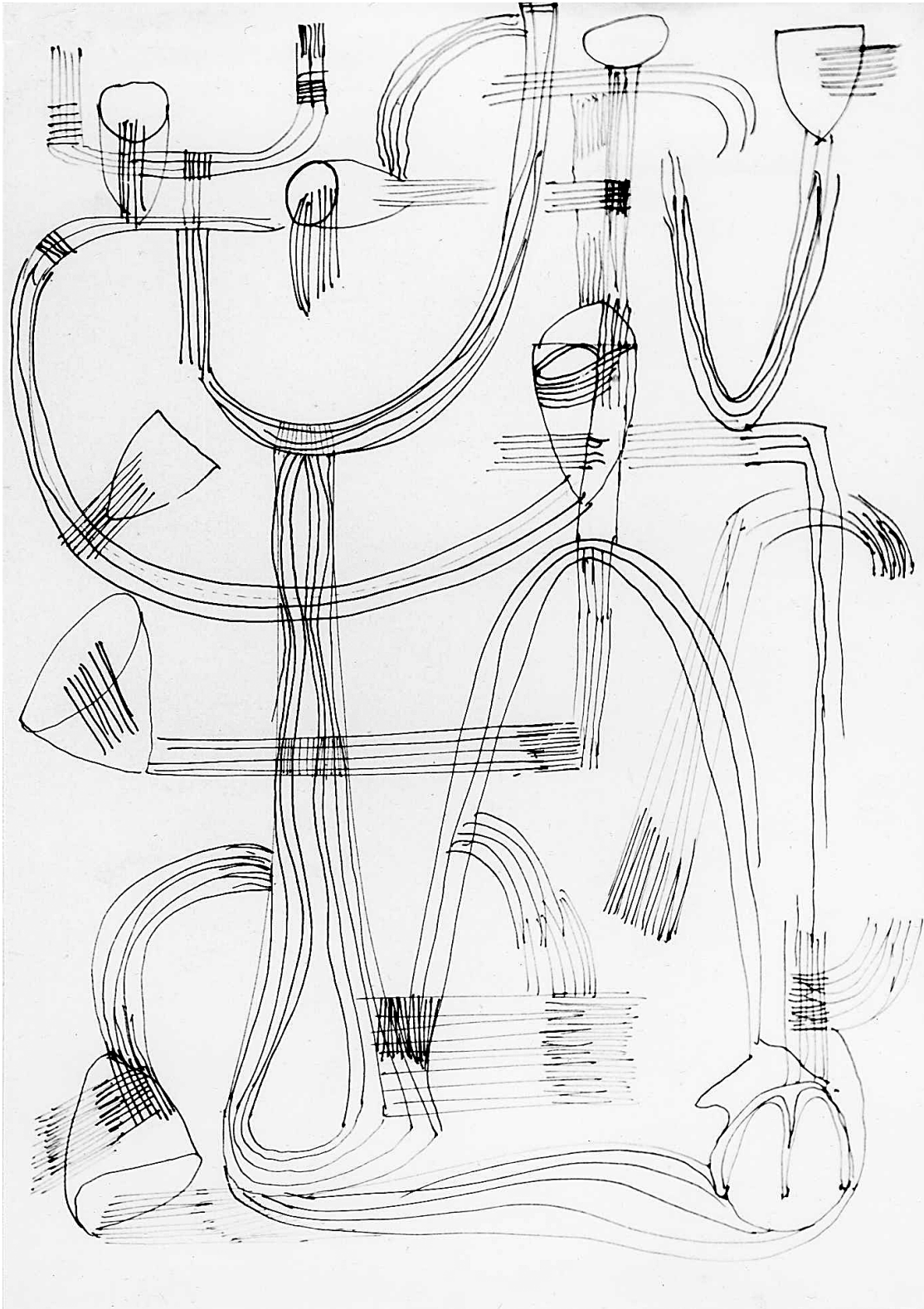
Dźwięk, *Bon Vivant* w dalszym ciągu nakazywały widzowi metaforyczną interpretację kompozycji, w których do głosu doszedł tym razem szerszy, dynamiczny gest uzasadniający skomplikowaną, choć równocześnie filigranową konstrukcję, zastosowaną np. w obrazie *Diabelski młyn* [il. 19]. Linearna koncepcja tego zestawu jest bezpośrednio czytelna w kontekście rysunków [il. 22], w których zwielokrotniona, szrafowana linia, a także drobne odcinki, kreseczki, dążyły do zbudowania krystalicznych, delikatnych konstrukcji. Możliwe, że ta formuła była zainspirowana rysunkami Paula Klee, którego sztuka mogła być dla Chwałczyka punktem odniesienia także wtedy, gdy w latach 1956-1958 tworzył ilustracje tekstów poetyckich. Przykładowo, rysunki towarzyszące wierszom *Dwie noce* Kazimierza Koszutkiego⁶¹ [il. 20] czy Tadeusza Różewicza *Trzy strony medalu*⁶² [il. 21], oparte są o siatki linii, niemal pajęczko rozpiętych w ramach krystalicznych bordiur. Formy o walorze odręcznej geometrii tworzone były tak, aby zazębiać się ze sobą, wypełniać zmienną mozaiką płaszczyznę i prowadzić do swoistego *horror vacui*.

Przeglądając kolejne wrocławskie tytuły prasowe z drugiej połowy lat

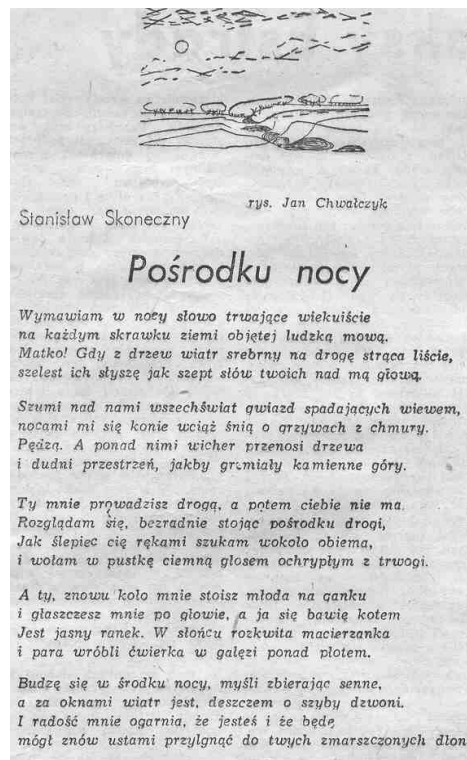


⁶¹ K. Koszutski, *Dwie noce*, „Sprawy i ludzie”, nr 51, 1958.

⁶² T. Różewicz, *Trzy strony medalu*, „Po prostu”, nr 41, 1956.



il. 22 Rysunek, tusz, pióro, papier, ok. 1957

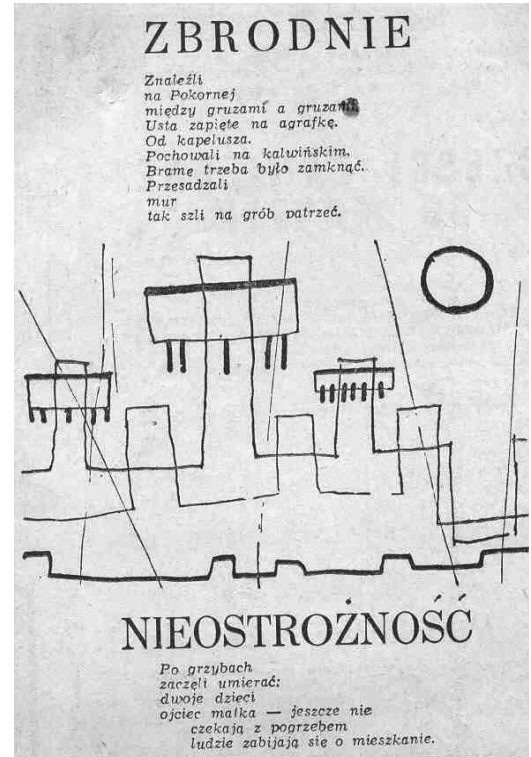


il. 23 Ilustracje do wierszy Kazimierza Koszutskiego, Stanisława Skonecznego, Urszuli Koziół i Mirona Białoszewskiego

50., można zauważyć, że artysta, przeznaczając swoje prace „na użytek” kąćków poetyckich, eksplorował w ich ramach większość realizowanych przez siebie, prezentowanych na wystawach modusów. Grafiki towarzyszące utworom Kazimierza Koszutskiego, Stanisława Skonecznego i Mirona Białoszewskiego [il. 23] stanowią przegląd ewoluujących kompozycji pejzażowych i syntetyzowanych w linearne weduty form architektonicznych. Nie są to odosobnione przypadki: rozdzielności w gruncie rzeczy tekstu i obrazu, a spojenia ich na zasadzie raczej luźnych werbalnych skojarzeń, przy wykreowaniu wspólnego nastroju i sugerowanej symetrii formy wiersza i obrazu. Chwałczyk rysownik nie podporządkowywał się treści poezji, lecz precyzyjny, ornamentalny charakter rysunków odnosił także do graficznej struktury wierszy, wzbogacając niejednokrotnie siermiężną typografię łamanym rytmem wędrujących linii, nagłym zagęszczeniem kreski konstruującej prymitywizujące formy lub tworząc winiety umieszczone jakby poza kontekstem utworów i grafiki całej gazety.

Można znaleźć wszakże przykłady rysunków-ilustracji Jana Chwałczyka, które współbrzmia znakomicie z ówczesną młodą liryką, a wystudiowana precyzyjna forma portretu – jaką pamiętamy z epoki „Arsenału” – posiada niezaprzeczalnie swój indywidualny charakter. I tak, meandrujący, łamiący się dukt pióra buduje uproszczony, choć niepozbawiony decorum, melancholijny wizerunek dziewczyny wieńczący kolumnę *Zardzewiałego wiersza* Urszuli Koziół⁶³, który nasycy się niewesołymi myślami podmiotu lirycznego:

⁶³ U. Koziół, *Zardzewiałego wiersza*, „Sygnały”, sierpień 1956.

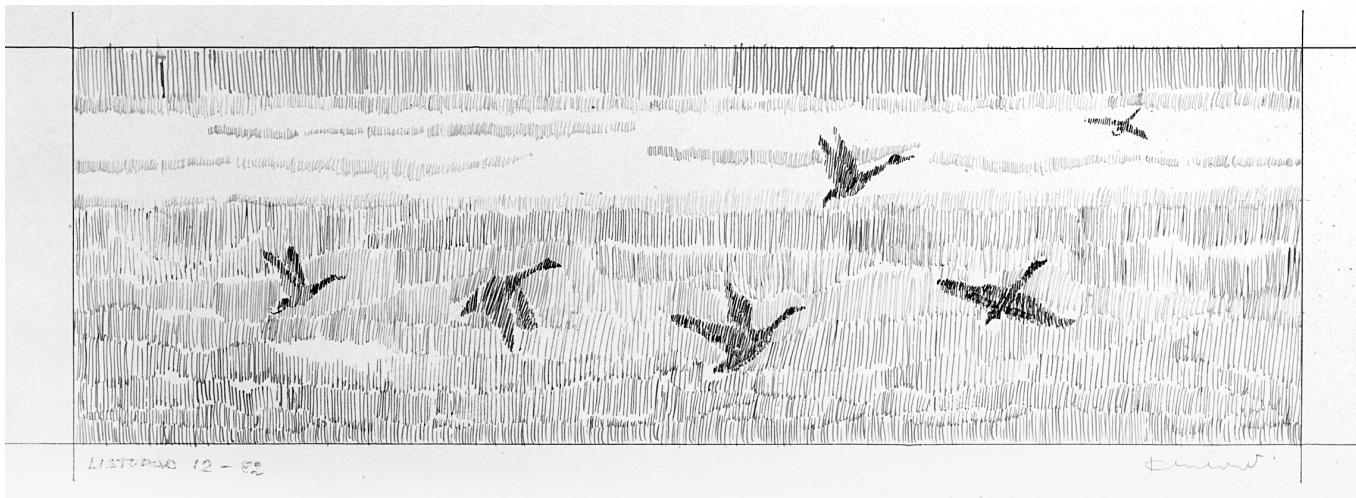


*Rdzawe myśli z uporem mnie toczą.
Wyszczerbiły mi dni już i noce,
aż się zwęził widnokrąg oczom
i wybujał mój czas bezowocnie.*

*Czy ufności, czy goryczy więcej
we mnie takiej smutnej i rdzawej?
Ma brunatnej tarniny cierpkość,
serce w czas niepogodny dojrzałe.*

*Chcę w nim jasny, gorący płomień
przed skarleniem łatwym ocalić
i odnaleźć chcę takie dłonie
co oczyszczą z rdzawych plam pamięć.*

Pod koniec lat 50., zbliżając się ku radykalnemu przeformułowaniu swojego programu artystycznego i ustanowienia nowych priorytetów, Jan Chwałczyk grafik, rysownik, był zatem mocno związany z pokoleniem twórców poszukujących ekspresyjno-lirycznych sposobów wypowiedzi. Fascynując się tasyzmem, włączył się w nurt może nieco prowincjonalnego egzystencjalizmu, nakazującego jednak doceniać ułamki, strzępy i rewelacje najbliższego mu świata, które objawiły się w „poetyzujących” modusach jego prac. Być



il. 24 Rysunek, ekolina, pióro,
papier, 1982–1983

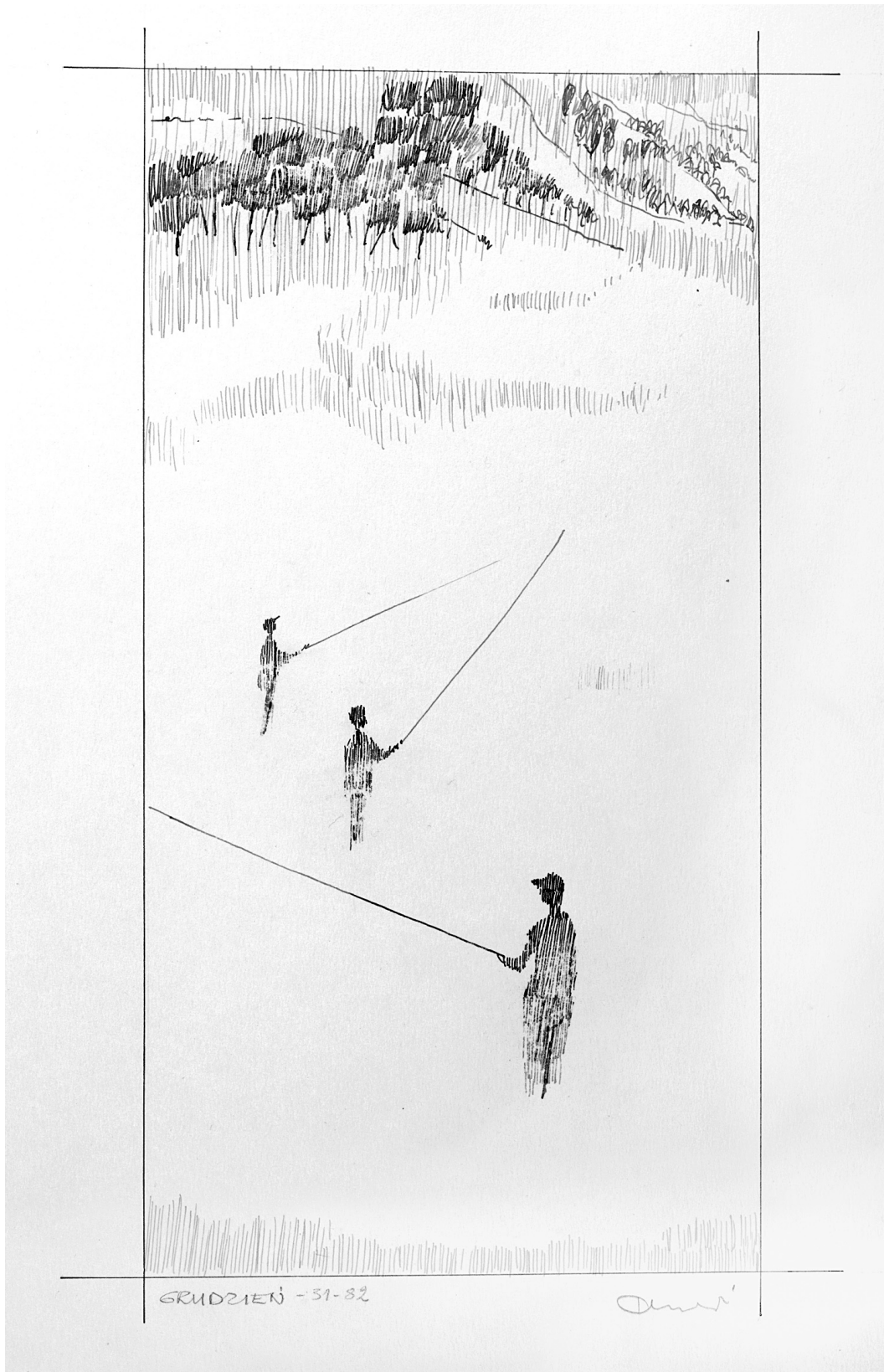
może dlatego analizując jego rysunki, należy dać wiarę słowom Kazimierza Głaza – z racji przyjaźni, ale także artystycznego partnerstwa – piszącego w 1969 r. o wrocławskim artyście w duchu jakże odmiennym od późniejszego racjonalno-intelektualnego kanonu: *Świat w twórczości Jana Chwałczyka mimo pozornego nieładu budowany jest z ogromną precyzją i wrażliwością; wrażliwością artysty czującego na kolor i formę przedmiotów zwykłych, które na płaszczyźnie papieru rodzą się na nowo i nabierają życia, by walczyć o istnienie w czasie*⁶⁴.

IV Za intelektualną kurtyną

Mając w pamięci dwa odmienne okresy twórczości Jana Chwałczyka, chcę powrócić do wyrażonego na wstępie przekonania, iż przenikanie się modernistycznych korzeni oraz pierwiastków awangardowych jest w przypadku tego artysty zarówno desygnatem jego osobowości, jak i tendencji wspólnych dla pewnej części środowiska wrocławskiego – tej, która około połowy lat 60. XX w. wykonała zwrot w kierunku sztuki pojęciowej, konkretnej, konceptualnej. Ważne, iż sztuka Chwałczyka nie doznała przy tym radykalnej kavitacji. Decydował o tym, moim zdaniem, zarówno dystans artysty do swojej pracy, jak i wielorakość podejmowanych przezeń działań artystycznych oraz gotowość przysłuchiwania się różnym dyskursom na temat jego sztuki i włączanie ich elementów we własną teorię. Pojawianie się rysunku figuratywnego, w czasie gdy abstrakcja, a później sama idea-pojęcie wydawały się wartościami finalnymi, dowodzi świadomości Chwałczyka dualistycznego zróżnicowania, ale i ciągłości jego drogi twórczej. Warto w tym właśnie miejscu przywołać głos Janusza Boguckiego, który w 1969 roku skonstatował zachodzącą ewolucję sztuki Chwałczyka, jej ciągłość i kolejność, pisząc: *Droga Jana Chwałczyka ku realizowanym w ostatnich latach obiektom wizualnym była konsekwentna i uparta, ale niespokojna i długa. Od skłonności ekspresjonistycznych właściwych generacji „Arsenatu” przez dociekliwe badania formy i natury – artysta dochodzi stopniowo do ujarznienia pobudliwej emocjonalności tej*



⁶⁴ Wystawa prac plastycznych Jana Chwałczyka, [kat. wystawy], wstęp K. Głaz, Klub MPiK Wałbrzych, Wałbrzyskie Towarzystwo Kultury, 15.XII.1958 – 15.I.1959.



il. 25 Rysunek, ekolina, pióro, papier, 1982



⁶⁵ Cyt. za: Jan Chwałczyk, Roman Opałka, [kat. wystawy], wstęp J. Bogucki, Galeria Współczesna, Klub Międzynarodowej Prasy i Książki „Ruch”, Warszawa, maj-czerwiec 1969.

wizji: jej formy pierwotnie drapieżne, kolczaste, powiktane ulegają z czasem szczególnego rodzaju dematerializacji. Energia, która się w nich przejawiała, opanowana zostaje dyscypliną ścisłą bliską myśleniu naukowemu, wcielona w osobliwą grę zjawisk wizualnych na instrumentach o przemyślanej budowie i wysokiej czułości⁶⁵. Twierdzę, że „wysoka czułość”, jako cecha dystynktywna twórczości wrocławskiego artysty, nie została zanegowana również w latach następnych.

Obecność na tegorocznej wystawie „Portrety i autoportrety II” rysunków z początku lat 80. była zatem nieprzypadkowa i uzasadniona. Stanowią one łącznik pomiędzy dwoma epokami prywatnej historii artysty. Wraz ze zrealizowanym w początkach stanu wojennego cyklem *Zielnik z Czarnkowa*, zawierającym reminiscencje *Legandy Tatr* i kompozycji adhezyjnych, a przede wszystkim precyzyjne linearne studia polnych roślin – traw i ziół, przypominających klasyczne botaniczne kolekcje i ich graficzne, modernistyczne czy nawet secesyjne kompozycje inspirowane naturą, wydają się równoważyć intelektualne, ale i liryczne wątki twórczości Chwałczyka. Wynikające z obserwacji natury [il. 24-25] (plenerów Stawów Milickich) gry refleksów światła na wodzie, ziemi i w powietrzu są powrotem do figuracji i kompozycyjnych pierwocin. Analizę zaś transparentnego, przejrzystego medium, jakim jest światło obecne już na samych kartach papieru, prowadził Chwałczyk niezwykle systematycznie. Kreśląc barwne kontury rzeczy, prowadząc w wyważony sposób ślady narzędzia i rozjaśnionej ekoliny, budował formy wewnętrznie zagęszczone, genetycznie graficzne, ale niezwykle delikatnie emanujące barwą i poetycką atmosferą. W pracach tych widać również powrót Chwałczyka do jego wczesnych inspiracji kaligraficznym stylem japońskim, motywami, tematami i kompozycjami orientalnych grafik, tak inspirowanych artystów europejskich i polskich na przełomie XIX i XX wieku. Wydaje się, iż wyjście artysty poza język „scjentystyczny” pozwoliło mu na bardziej osobistą i poetycką interpretację światła. To odsłonięcie – choćby na moment – formalnej i intelektualnej kurtyny stwarza, moim zdaniem, możliwość dostrzeżenia ważnych, powracających jakości: stonowanej ekspresji, wyważonej emocji i pozbawionej sentymentalizmu liryczności, czego rysunki Jana Chwałczyka nieustannie dowodzą na różne sposoby.

dr Andrzej Jarosz

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

Źródła ilustracji:

- il. 2 – fot. A. Jarosz
- il. 1, 3, 4, 8, 9, 10, 11, 12, 17, 18, 19, 22 – fot. archiwum Jana Chwałczyka
- il. 5, 7, 15, 16 – fot. J. Stokłosa
- il. 24, 25 – fot. M. Łanowiecki, Muzeum Architektury we Wrocławiu
- il. 6, 13, 14, 20, 21, 23 – repr. za: „La Pologne”, „Sprawy i Ludzie”, „Odra”, „Sygnały”, „Nowe Sygnały”, „Poglądy”, „Po Prostu”

Summary

ANDRZEJ JAROSZ / Jan Chwałczyk's lyrical drawings

Jan Chwałczyk (born in 1924) is one of the most important representatives of Wrocław artistic milieu, having been active continuously since he graduated from the PWSSP (Fine Art Academy) in 1951. He took part in the 'Arsenal' exhibition (1955), co-created the Group „Poszukiwanie Formy i Koloru” ('Search for Form and Colour') and „Szkoła/Grupa Wrocławska” ('Wrocław School/Group'), he is related foremost to conceptual trend and concept art. Since 1965 and his taking part in '1st International Biennale of Space Forms' in Elbląg his art has been connected with academic and theoretical programmes, and spatial constructions have been thought to research the nature of light and colour. Recognising the artist – as an avant-gardist who performs an original version of op-art, creates forms in gallery and public spaces, approaches impossible art and is active in mail-art – is connected with his work and participation within „Symposium Wrocław'70” (1970).

His art, however, has earlier modernistic roots. Between 1951 and 1965 the artist created oil paintings, watercolours but most of all many drawings. Introducing them in 1955 allows us to speak about Chwałczyk's figurative, synthetic style and also about the metaphorical, poetical and lyrical character of his art at that time. Chwałczyk used to create drawings depicting landscapes, portraits; these were followed by abstractions, where linearism and calligraphism combined with tachism inspirations. The cycle of 'The Legend of The Tatra Mountains' (1956) is one of the first examples of 'formless abstraction' in Wrocław. Metaphorical interpretation of his drawings depended also on inspiration with a word – both in autonomous works and in illustrations to poetical texts published in the 1950s and 1960s in „Nowe Sygnały”, „Sprawy i Ludzie” and „Odra” magazines.

Chwałczyk's two attitudes – the traditional and the avant-gard ones – intermingling with each other can be seen in his recent individual exhibitions. Within „Portrety i autoportrety II” ('Portraits and Self-Portraits II') exposition (The Museum of Architecture, Wrocław, April-May 2009), among the others, one could spot the series of 'lyrical drawings' from the beginning of 1980s, which resembled orientalism-like works from the turn of the nineteenth century with their perfect linear forms, both colourful and full of light. They were accompanied by new spatial releases emanating softly with colour and light – the most important medium in Jan Chwałczyk's art.