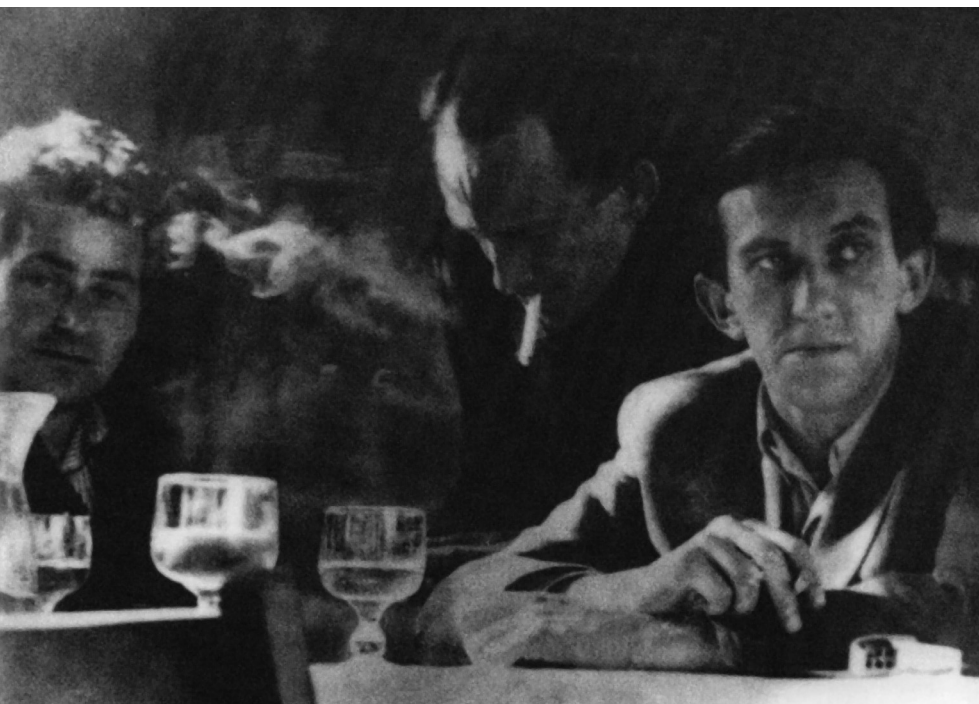
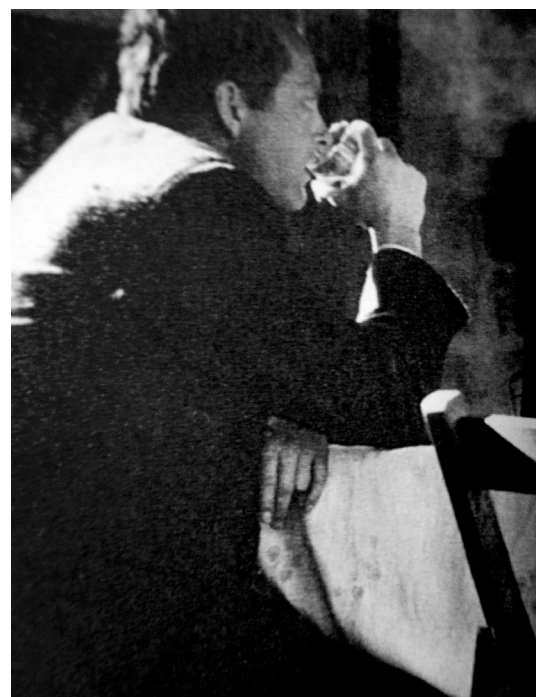


Podróż włoska Zbigniewa Karpińskiego (1957)*

Andrzej Jarosz



Il. 1 Marek Oberländer, Jacek Sienicki i Jan Dziędziora, Rzym 1957. Il. za: *Malarstwo / grafika / rzeźba. „Arsenał 1955”. Przełom, epizod, kontynuacja* [kat. wystawy], red. B. Stalmach, Katowice 2010, s. 25 i 93. Fot. ze zbiorów W. Sienickiej



Il. 3 Zbigniew Karpiński, Rzym 1957, fragment zdjęcia. Fot. archiwum rodzinne M. Karpińskiej i Z. Karpińskiego



Il. 2 Zbigniew Karpiński, Marek Oberländer, Jacek Sienicki i Jan Dziędziora, Rzym 1957. Fot. archiwum rodzinne M. Karpińskiej i Z. Karpińskiego

I

Swoje rozważania chciałbym rozpocząć od przypomnienia znanej fotografii [il. 1]. Pojawiła się ona m.in. w publikacji towarzyszącej jednej z rekonstrukcji „Arsenału” w 2010 r.¹ i stała się symbolem tego historycznego wydarzenia artystycznego i politycznego zarazem. Miejsce i czas wykonania zdjęcia to Rzym na przełomie października i listopada 1957. Całość wszakże mocno wykadrowano, pomijając jednego z jej bohaterów. Wpisuje się to, niestety, w wieloletnią tendencję do umniejszania roli i znaczenia Wrocławia w panoramie polskiej sztuki współczesnej. Oryginalne ujęcie zasadniczo zmienia kontekst sceny [il. 2]: nie jest nim – wbrew temu, co sugeruje ograniczony kadr – ciemne wnętrze mieszkania, lecz najprawdopodobniej taras włoskiej trattorii, gdzie przy wspólnym stole siedzi grupka artystów. Mężczyzna widoczny z lewej, odwrócony bokiem, to artysta wrocławski – Zbigniew Karpiński [il. 3]. W chwili wykonania zdjęcia wszyscy czterej za sprawą pewnego wyjazdu byli uczestnikami



* Artykuł powstał w związku przygotowywaną książką na temat ścieżek powojennego malarstwa wrocławskiego i wykształconych w jego obrębie enklaw artystycznych. Badania źródłowe przeprowadzono w archiwach Akademii Sztuk Pięknych im. E. Gepperta we Wrocławiu, szczególnie podziękowania chcę zaś złożyć prof. Stanisławowi Ryszardowi Kortyce – opiekunowi schedy artystycznej i dokumentalnej oraz archiwów domowych Zbigniewa Karpińskiego.

¹ Zob.: *Malarstwo / grafika / rzeźba. „Arsenał 1955”. Przełom, epizod, kontynuacja* [kat. wystawy], red. B. Stalmach, Katowice 2010, il. s. 25 i 93, informacja na s. 109: „Fotografia ze zbiorów Wandy Sienickiej, fot. Jacek Sienicki [sic!]. Inicjatorzy wystawy w Arsenale. Od lewej: M. Oberländer, J. Sienicki, J. Dziędziora. Rzym, rok 1957”.



² Według świadectwa pracy z 27 II 1987 (Archiwum ASP im. E. Gepperta we Wrocławiu, D Akta osobowe: BE 50, 55) Z. Karpiński zatrudniony był jako: asystent (1 X 1949 – 30 IX 1950), adiunkt (1 X 1955 – 31 III 1965), docent (1 IV 1965 – 31 I 1980), profesor nadzwyczajny (1 II 1980 – 31 X 1985 oraz 1 IX 1985 – 28 II 1987).

³ Zob.: Z. Florczak, *Wrocław z paletą w rękę*, „Odra” 1962, nr 12, s. 89–90: „interesujący nas tutaj artysta maluje we względnie dużej niezależności od całego środowiska w swoim mieście. Karpiński nie należy do żadnej grupy. Zresztą w tej chwili we Wrocławiu istnieje tylko jedna grupa, quasi-organizacja, zwana »szkołą wrocławską«. Nazwa wprowadzająca w błąd, bo stowarzyszonym artystom nie przyświeca żadna wspólna teza artystyczna. [...] W każdym razie Karpiński we Wrocławiu zachowuje pewne odosobnienie”.

⁴ Są to uporządkowane przez twórcę woluminy: *Włochy* (1957) – 26-stronicowy blok nr 1 (30 x 21 cm); *Włochy* (1957) – 13-stronicowy szkicownik (18 x 13 cm); *Włochy* (1957) – 6-stronicowy szkicownik (18 x 13 cm); *Włochy, Drezno [sic!]*, *Wiedeń* (1957) – 14 kartek szkicownika (18 x 13 cm). Traktowane przez Karpińskiego jako pełnoprawne dzieła, odnotowane one zostały w katalogu prac artysty w: *Zbigniew Karpiński* [kat. wystawy], wstęp M. Jędrzejewski, S. Rodziński, oprac. kalendarium B. Górecki, red. M. Lubieniecka, Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych we Wrocławiu, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, V–VI 1988, s. 116; oraz: *Zbigniew Karpiński 1920–1996*, red. S. R. Korytko, Akademia Sztuk Pięknych we Wrocławiu, Wrocław 2001, s. 154.

⁵ Oryginały przechowywane są w bloku korespondencji Zbigniewa Karpińskiego pod opieką S. R. Korytki.

⁶ J. Kostowski, „W drodze na motyw”, [w:] *Zbigniew Karpiński 1920–1996*.

⁷ *Ibidem*, s. 19.

tej samej historii: zarówno w wymiarze personalnym, jak i szerszym – społecznym oraz kulturowym. Przywrócenie pamięci o Karpińskim, a co za tym idzie, intencjonalne scalenie przywoływanego zdjęcia wymaga rekonstrukcji losów i ścieżek sztuki wrocławskiego artysty w latach 40. i 50. XX w. oraz przypomnienia jego udziału w „Arsenale”.

II

Zbigniew Karpiński – absolwent Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych we Wrocławiu (1952 r.) i związany z nią przez wiele lat pedagog², był malarzem tworzącym się przez ponad 50 lat w zakresie dwóch stylów – „realizmu wyobrazeniowego” i „realizmu bezkompromisowego”. Stosowanie w sztuce formuł kolorystycznych i ekspresjonistycznych oraz realistycznych, ze szczególną autorską wersją chromatycznego i materialnego „wibryzmu” (często opisywanego jako indywidualna interpretacja pointylizmu), charakteryzowało Karpińskiego jako malarza, grafika i rysownika konsekwentnie postępującego zgodnie ze swoimi wyborami autorytetów twórczych, celami artystycznymi oraz sumieniem. Znaczący jest tu fakt pozostawiania tego malarza poza wszelkimi wrocławskimi ugrupowaniami artystycznymi, ze Szkołą/Grupą Wrocławską na czele³. Zawsze wierny sobie, wierny malarstwu i obrazowi, uparcie poszukujący najtrafniejszych rozwiązań artystycznych oraz duchowych – choć brzmi to trywialnie, dobrze charakteryzuje tego samotnika, dogłębnie przeżywającego sztukę Rembrandta, ekspresję van Gogha i myśl Cézanne’a.

Karpiński odebrał edukację podobną jak inni kształcący się we Wrocławiu twórcy, aktywnie uczestniczył w życiu miejscowego ZPAP, regularnie brał udział w lokalnych pokazach, a także w wydarzeniu najważniejszym dla wykrystalizowania się etosu miejscowego środowiska: wystawie w warszawskim „Arsenale” w 1955 roku. W związku z nią Karpiński dwa lata później mógł udać się w inspirującą podróż artystyczną.

W zrekonstruowaniu kolei wspomnianej wyprawy i we właściwej ocenie jej znaczenia w biografii artystycznej Karpińskiego pomocne okazały się źródła – dokumenty i pamiątki, jakie pozostawił po sobie artysta: przede wszystkim zbiór szkicowników i bloków z notatkami rysunkowymi, wykonanymi ołówkiem i kredką w galeriach malarstwa⁴, oraz korespondencja z żoną od października do grudnia 1957 (cztery listy i trzy karty pocztowe⁵). Istnienie szkicowników zasygnalizowano w literaturze przedmiotu. Najszerszego, jak dotąd, ich omówienia dokonał w 2001 r. Jakub Kostowski⁶. Zawarte w zbiorze szkice obrazów oglądanych w zagranicznych muzeach miały być według wymienionego badacza swoistym wykładem historii sztuki, obszernym i „chyba najważniejszym w życiu dojrzałego mężczyzny”⁷. Kostowski, przeprowadzając wstępną analizę całego zespołu, podkreślał pieczołowitość, z jaką Karpiński notował podstawowe zasady kompozycji i transponował obserwowane kompozycje barwne oraz rozmieszczenie świateł i cieni na kreacje walorowe. W ocenie badacza, rysunki Karpińskiego swoją wysoką jakością zawdzięczały formalnym skrótom i syntezie środków, dzięki czemu: „moc tkwią-

ca w sposobie ich rozłożenia [środków plastycznych – A.J.] oraz będąca przedmiotem jego szczególnego zainteresowania organizacją płaszczyzny malowidła zdają się być udziałem również tych niewielkich szkiców”⁸. O rysunkach z podróży Karpińskiego pisała również Amelia Żak⁹, oceniając je jako świadectwo postawy badawczej ich autora. Korekty wymaga jednak stwierdzenie autorki, jakoby wyprawa Karpińskiego była wówczas „podróżą niecodzienną”, a jej plon artystyczny – wyjątkowy ze względu na kryzys powojenny i izolację komunistycznej Polski¹⁰.

Inny charakter mają wspomnienia i wypowiedzi Stanisława Rodzińskiego – malarza krakowskiego, profesora i rektora tamtejszej ASP, w latach 1972–1981 zaś pracownika wrocławskiej PWSSP. Artysta ten, wielokrotnie wypowiadający się na temat sztuki i osoby interesującego nas twórcy¹¹, często akcentował jego odrębność i wyjątkowość jego malarstwa (zwłaszcza w czasie triumfów wrocławskiej awangardy lat 70. XX w.¹²), a powstanie notatników w 1957 r. postrzegał jako paralelne z pracą artysty nad obrazem: „Kiedy przeglądałem szkicowniki malarza i jego notatki z wizyt w muzeach, byłem zaskoczony precyzją obserwacji, wnikliwością, z jaką zapamiętywał i analizował oglądane obrazy. Taki sam sposób patrzenia towarzyszy Karpińskiemu malującemu w pracowni”¹³. Będąc praktykiem malarstwa, Rodziński wysoko ocenił szkice wrocławianina, porównując je do niegdyśszych „studenckich zeszytów z wykładów historii sztuki”¹⁴, zapełnianych z ciekawością i żarliwością.

Tworzone pieczołowicie i systematycznie w trakcie podróży artystycznych szkicowniki świadczyły o tym, że wędrowki te były dla Karpińskiego jednym z najważniejszych sposobów edukacji, samodoskonalenia się i nawiązywania kontaktu z tradycją malarską, którą twórca ten „czuł” jak mało kto¹⁵. Włoskie *grand tour* wrocławianina, ale także jego wcześniejsze oraz późniejsze wyprawy¹⁶, zdaniem Rodzińskiego, znacząco wpłynęły na doświadczenie artystyczne Karpińskiego i przyczyniły się do wzbogacenia jego własnej koncepcji sztuki. Skłania to do pytania o wpływ owych malarskich peregrynacji na twórczość wrocławianina. Zależności te można prześledzić na przykładzie podróży włoskiej z 1957 r. i inspiracji malarstwem dawnym, zwłaszcza dziełami włoskiego renesansu i XVII-wiecznej szkoły weneckiej.

Preferowanie przez Karpińskiego takiej sztuki i ogólnie jego gust ukształtowały się wszakże jeszcze przed studiami, już w połowie lat 40. XX wieku. Zgłaszając się w 1946 r. na egzaminy wstępne we Wrocławiu, interesujący nas malarz deklarował już zaliczenie semestru studiów w Akademii w Wilnie (1944/1945). W podaniu do WSSP pisał, że postanowił „poświęcić się plastyce, jako tej pracy, którą jest [jego] największą radością i zamiłowaniem”¹⁷. Przyjęto go od razu na drugi rok, na co wpłynęło zaprezentowanie przez kandydata dojrzałych prac powstałych w czasie wojny¹⁸. Wśród dużej liczby szkiców i rysunków z tego okresu znajdują się zarówno małe studia pojedynczych motywów [il. 4–5], jak i wielkoformatowe kompozycje, np. *Portret brata* [il. 6]. Rysunek tej ostatniej pracy cechuje się ciekawą asymetryczną kompozycją, precyzyjnym i wytwornym przebiegiem linii, rozbudowanym modelunkiem światłocieniowym oraz dale-



⁸ *Ibidem*, s. 20.

⁹ A. Żak, Zbigniew Karpiński (1920–1996). Życie i twórczość, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dra hab. P. Banasia, mps, t. 1: tekst – t. 2: ilustracje, sygn. 481 II, Katedra Kulturoznawstwa, Wydział Nauk Historycznych i Pedagogicznych Uniwersytetu Wrocławskiego. Przeredagowane fragmenty opublikowane w postaci artykułu: *eadem*, *Codziennosc artysty. O studiach i działalności Zbigniewa Karpińskiego w Państwowym Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych we Wrocławiu w latach 1946–1987*, [w:] Zbigniew Karpiński 1920–1996.

¹⁰ *Eadem*, Zbigniew Karpiński (1920–1996), t. 1, s. 48.

¹¹ Zob. m.in.: S. Rodziński, *Malarstwo rozważnego skupienia*, „Odra” 1979, nr 78, s. 53–55, *idem*, Zbigniew Karpiński – malarz i pedagog, „Odra” 1996, nr 10, s. 87–91; *idem*, Zbigniew Karpiński, czyli o wierności sobie, [w:] *Dzieła. Czasy. Ludzie*, Kraków 2007.

¹² Zob. *idem*, wstęp w: Zbigniew Karpiński [kat. wystawy], s. 8. „W tym okresie ręczne malowanie obrazów traktowane było jako nieszkodliwa słabość, mająca, oczywiście, jakiś tam sens, ale żadnej przyszłości i znaczenia”.

¹³ Zb. 79. [kat. wystawy], wstęp *idem*, Galeria PSP Jatki, Wrocław 1979, s. nlb. 3.

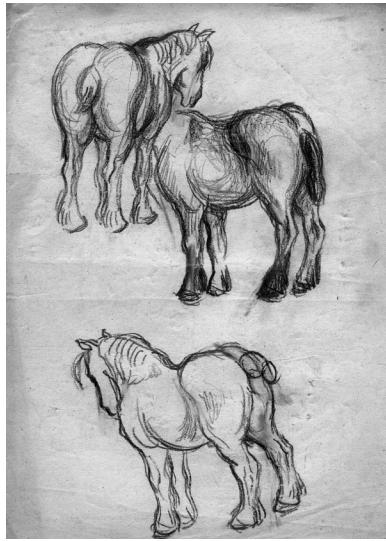
¹⁴ *Idem*, Zbigniew Karpiński, czyli o wierności sobie, s. 8.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ M.in.: Praga, Budapeszt, Drezno (1957); Paryż (1967), Londyn (stypendium Ministerstwa Kultury i Sztuki, 1971), Hiszpania (1976), Włochy i Austria (1981).

¹⁷ Z. Karpiński, *Zyciorys*, rkps, wersja z 6 IX 1949, Archiwum ASP im. E. Gępcy we Wrocławiu, D Akta osobowe: BE 50, 55.

¹⁸ W podaniu o przyjęcie do WSSP we Wrocławiu z 20 VI 1946 r. (rkps, Archiwum ASP, jw.) czytamy: „W związku jednak z zamiarem poświęcenia się malarstwu mam zamiar kontynuować studia w tym kierunku. Zaznaczam, że w czasie wojny w miarę możliwości pracowałem w rysunku i malarstwie, czego dowodem są moje prace, które załączam”.



Il. 4 Szkice koni, ok. 1943, kredka, papier, 30 x 21,5. Fot. J. Stokłosa



Il. 5 Studia kwiatów (awers), ok. 1943, węgiel, papier, 29,5 x 21. Fot. J. Stokłosa



¹⁹ *Przed naturą. Rozmowa z artystą* (wywiad S. R. Kortyki ze Z. Karpińskim), [w:] Zbigniew Karpiński 1920–1996, s. 39.

²⁰ Artysta w swoich dokumentach zachował obwolutę tego tomu.

ko posuniętą stylizacją. Starannie wymodelowana twarz mężczyzny, głowa przybrana ciemnym „renesansowym” nakryciem z wystającymi spod niego jasnymi puklami włosów, a także zmysłowe, pełne usta i melancholijne spojrzenie – wszystko to nawiązuje do malarstwa epoki odrodzenia, co pozwala widzieć w tym portrecie nie tylko podobiznę brata, ale i jej reinterpretację w odniesieniu do poznanych wcześniej wzorów. Analogiczną stylizację artysta zastosował w *Autoportrecie* [il. 7] i ekspresyjnych *Złotawych włosach* [il. 8]. Bez wątplenia świadectwem studiowania przez Karpińskiego z kolei przedwojennych albumów malarstwa są przerysy głów [il. 9–10] oraz szkice aktów męskich, np. na podstawie kompozycji Michała Anioła ze sklepienia Sykstyny, *Sądu ostatecznego* i obrazu Dosso Dossiego *Św. Sebastian* z ok. 1550 roku [il. 11]. O ówczesnych zainteresowaniach Karpińskiego sztuką renesansu przekonuje także znakomita rysunkowa kopia *Portretu mężczyzny* Masaccia (ok. 1425) [il. 12]. Jednak, wspominając okres wojny, wrocławianin mówił: „Pierwszym moim wyborem był Rembrandt. Był to wybór trochę z przypadku. W czasie okupacji niemieckiej na Wileńszczyźnie przebywałem pewien czas [w 1943 r. – A. J.] w mająteczku kolegi szkolnego i przyjaciela, Igora Kryczyńskiego. Majątek Goreckowszczyzna sąsiadował z gniazdem rodzinnym Ruszczyców, Bohdanowem. Bywaliśmy w Bohdanowie z Igorem często. Dwór piękny, dzieła sztuki, biblioteka pełna książek o sztuce. Profesor Ruszczyc nie żył od 1936 roku. W bibliotece odkryłem bogato ilustrowane książki o Rembrandcie, który mnie tak zafascynował, że rodzina profesora Ruszczycy zaczęła mnie przezywać »Rembrandt«”¹⁹.

Prawdopodobnie z Bohdanowa pochodziła m.in. studiowana przez wrocławskiego artystę książka Abrahama Brediusa *Rembrandt Gemälde* (Phaidon Verlag, Vienna 1935), zawierająca obszerny, liczący 630 po-



Il. 6 Portret brata, 1943, węgiel, papier, 63 x 54. Fot. Cz. Chwyszczuk, dzięki uprzejmości S. R. Kortyki



Il. 7 Autoportret, 1943, oł., papier, ok. 30 x 21 (fragment karty 30 x 42). Fot. J. Stokłosa



Il. 8 Złotawe włosy (autoportret), 1943, kredka, papier, ok. 29,5 x 40,5. Fot. J. Stokłosa

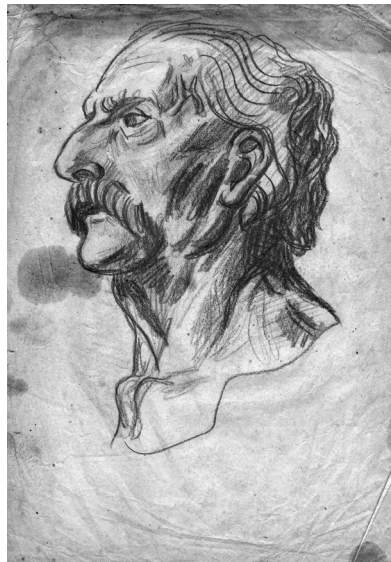
zycji katalog i szereg ilustracji²⁰. Niewykluczone, że na podstawie tego materiału Karpiński rozpoczął wykonywanie sumarycznych szkiców obrazów początkowo widzianych w reprodukcjach, a później – w oryginale. Odwołując się głównie do fotografii czarno-białych, wykształcił w sobie zdolność rejestrowania w skali walorowej rozkładu światła i cieni oraz sumarycznego wydobywania zasad kompozycji. Taka metoda notacji stała się jego częstą praktyką, wykorzystywaną np. w czasie oglądu ekspozycji. W archiwum malarza zachowały się katalogi, które Karpiński swoiście „ilustrował” schematami rysunkowymi interesujących go obrazów²¹. To nieustanne rysowanie i szkicowanie określiło początki jego drogi artystycznej. W trakcie studiów i tuż po nich rysunek, a wraz z nim



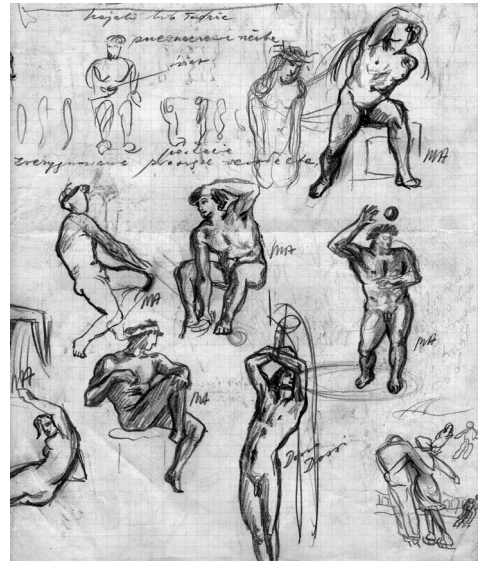
²¹ Przykładem może tu być należący do Karpińskiego egzemplarz katalogu: *Ogólnopolska Wystawa Młodej Plastyki pod hasłem „Przeciw wojnie – przeciw faszyzmowi”*. Zorganizowana z okazji V Światowego Festiwalu Młodzieży i studentów. Malarstwo – rzeźba – grafika [kat. wystawy], wstęp A. Jakimowicz, Warszawa – „Arsenał”, VII–IX 1955. Biorący udział w ekspozycji Karpiński dokonał w tym katalogu krótkich wpisów, komentując poszczególne dzieła, a w szczególnie interesujących go przypadkach uzupełniając je o schematy rysunkowe.



Il. 9 Studium głowy, II poł. lat 40. XX w., sangwina, bibuła, 31,5 x 20. Fot. J. Stokłosa



Il. 10 Studium głowy, II poł. lat 40. XX w., sangwina, bibuła, 31,5 x 20. Fot. J. Stokłosa



Il. 11 Szkice wg Michała Anioła i Dosso Dossiego, II poł. lat 40. XX w., kredka, papier, 42 x 30. Fot. J. Stokłosa



²² Zob. np. relację M. Wójciaka z Wrocławskiego Salonu ZPAP w 1953 r. – Na wystawie rysunków Zbigniewa Karpińskiego („Sprawy i Ludzie” 1953, nr 22, s. 3).

²³ W. Tumkiewicz, *Dyskusyjne uwagi młodego plastyka w związku z doroczną Wystawą Okręgową*, „Sprawy i Ludzie” 1954, nr 18 [wycinek prasowy z archiwum artysty].

²⁴ B. Heyduk, K. Winkler, *Dwugłos o wystawie dzieł Zbigniewa Karpińskiego*, „Dziennik Polski” 1955, nr 26, s. 4. Tekst napisano w związku z wystawą indywidualną wrocławianina w krakowskim Pałacu Sztuki (anonis prasowy w: „Echo Krakowskie” 1955, nr 8, z 9–10 i 1955).

²⁵ Autor analizowanych prac otrzymał wyróżnienia na I i II „Ogólnopolskiej wystawie grafiki artystycznej i rysunku” (Zachęta, Warszawa, 1956 i 1959).

²⁶ M.in. w: A. Jarosz, *Wrocław około 1955 roku*, [w:] *Grupa „Zamek”. Konteksty-wspomnienia-archiwalia*, red. M. Kitowska-Łysiak, M. Lachowski, P. Majewski, Lublin 2009, s. 51–60; *idem*, *Malarstwo Alfonsa Mazurkiewicza (1922–1975)*, Wrocław 2011, s. 121–131.

grafika (szczególnie monotypia) stały się „znakiem firmowym” Karpińskiego. Dostrzegali to krytycy, podkreślający zalety jego techniki – rysunku szerokiego, ale syntetycznego, kreowanego skromnymi środkami ekspresji, a zarazem w pełni wykorzystującego skalę możliwości ołówka, pędzla, kredki czy węgla²². Punktowali oni umiejętność ograniczania przez Karpińskiego owych środków, pisząc, że: „Przy trzech zasadniczych plamach potrafi [on] powiedzieć dużo i ciekawie”²³, a jednocześnie wskazywali na rozbudowaną skalę efektów „malarzkości, gry światła, przestrzenności, impresji swoistego przeżycia motywów architektonicznych”²⁴. Prace z lat 50. XX w., w tym niezwykle interesujące studia motywów wrocławskich [il. 13–15], oraz wyróżnienia i nagrody przyznawane Karpińskiemu za rysunki i grafikę w latach późniejszych²⁵ przekonują, że traktował on te gatunki jako ważny i równorzędny wobec malarstwa sposób wypowiedzi, zyskując dzięki niemu renomę samodzielnego twórcy oraz pedagoga PWSSP i Ogniska Kultury Plastycznej we Wrocławiu. Ok. 1955 r. sztuka Karpińskiego oraz jego pozycja w miejscowym środowisku artystycznym były już uznane i ugruntowane, nie dziwi więc fakt, że znalazł on się w wyselekcjonowanym gronie reprezentującym Wrocław na prestiżowej ekspozycji w warszawskim „Arsenale”.

III

O udziale wrocławian w Ogólnopolskiej Wystawie Młodej Plastyki i niedoszacowaniu roli tej wystawy w kształtowaniu tożsamości miejscowego środowiska artystycznego wspominałem już kilkakrotnie²⁶. Dla Karpińskiego – podobnie jak i dla innych laureatów oraz osób wyróż-



Il. 12 Masaccio, II poł. lat 40. XX w., tusz lawowany, atrament, papier, ok. 26 x 17. Fot. J. Stokłosa



Il. 13 *Uliczka wrocławska*, 1952, kredka, sepia, lawowanie, papier, 41,5 x 29,5. Fot. Cz. Chwiszczuk, dzięki uprzejmości S. R. Kortyki

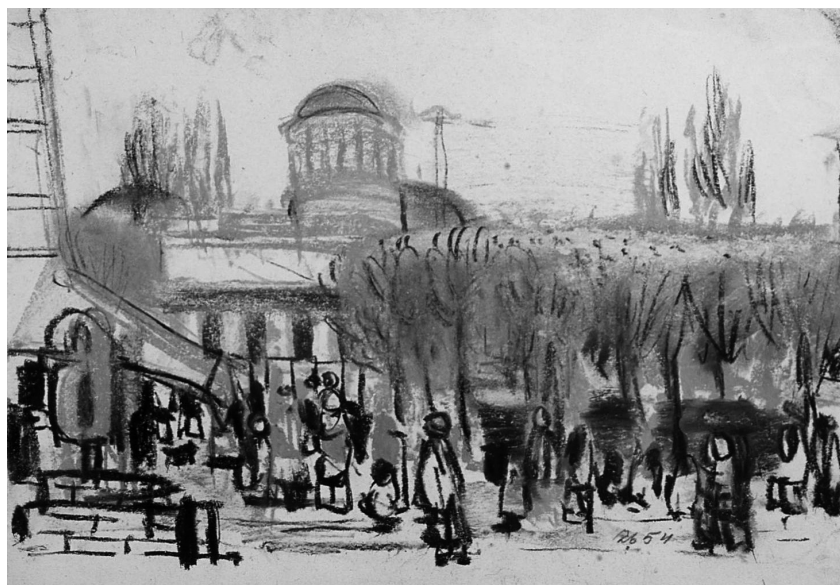
nionych, m.in. Jana Chwałczyka, Kazimierza Głaza, Alfonsa Mazurkiewicza, Krzesławy Maliszewskiej i Józefa Hałasa – wydarzenie to miało olbrzymie znaczenie pokoleniowe i artystyczne. Ten ostatni stwierdzał: „Dla nas, pokolenia Arsenałowców – bardzo ważne, pierwsze (dla wielu) zaistnienie na dużej wystawie, spotkanie swoich prac z tym, co robią inni, spotkanie osobiste – no i pewien entuzjazm początkujących – poczucie się w »Ruchu« – [...] było wtedy potrzebne [...]”²⁷.

Karpiński nie został wyróżniony za pokazywane tam rysunki ani za malarstwo²⁸, choć *Słoneczniki* (płótno nawiązujące do sztuki van Gogha) zakupiło z ekspozycji Ministerstwo Kultury i Sztuki. Sam jednak udział w tej istotnej z wielu względów wystawie zaowocował publiczną identyfikacją wrocławskiego malarza, a także – dwa lata później – był argumentem w trakcie jego starań się o stypendium zagraniczne. Okazało się to możliwe wskutek ówczesnego odprężenia politycznego i odwilży kulturalnej po 1956 roku. Aktywni wtedy artyści zyskali możliwość wyjazdów stypendialnych do krajów europejskich, uzupełniając w ten sposób edukację i konfrontując się ze sztuką Zachodu²⁹.

Opisane wyjazdy uruchomiono po 1955 r., a rozwinięto w 1956 r., kiedy uchwalono szereg nowych ustaw, modyfikujących wcześniejsze przepisy w tej kwestii³⁰. Ustawa z 22 IX 1956³¹ określiła rodzaje stypendiów państwowych oraz warunki ich przyznawania i cofania w szkołach wyższych, a nieco wcześniejsza ustawa z 15 IX 1956 zmieniała zasady organizacji współpracy z zagranicą, umożliwiając realizację wymiany kulturalnej bezpośrednio przez zainteresowane resorty i instytucje, a w związku z tym – rozszerzenie jej zakresu i wzbogacenie jej form³². Akt ten, zastępujący wcześniejszą ustawę z 1950 r. o organizacji współ-



Il. 14 Kościół Najświętszej Marii Panny na Piasku we Wrocławiu, 1953, kredka, papier, 29,5 x 42. Fot. Cz. Chwiszczuk, dzięki uprzejmości S. R. Kortyki



Il. 15 Pawilon Czterech Kopuł we Wrocławiu, 1954, kredka, papier, 29,5 x 41,5. Fot. Cz. Chwiszczuk, dzięki uprzejmości S. R. Kortyki

²⁷ Cyt. za: Malarstwo / grafika / rzeźba. „Arsenał 1955”. Przełom, epizod kontynuacja, op. cit., s. 24.

²⁸ Wystawił rysunki (Krajobraz wałbrzyski, Robotnica z kopalni „Mieszko” i Stara wieśniaczka szyjąca) i obraz *Słoneczniki* (ol. pł., 48 x 66) (zob: *Ogólnopolska Wystawa Młodej Plastyki pod hasłem „Przeciw wojnie – przeciw faszystomowi”*. [kat. wystawy], s. 17, poz. kat. 65, s. 37, poz. kat. 81–83). Obraz wspomniany przez J. Cieślakowskiego, *Na marginesie dyskusji i Wystawy Młodych w Warszawie (II)*, „Sprawy i Ludzie” 1955, nr 38(232), s. 2: „[...] W jednej z sal, na niewidocznym miejscu, wiszą »Słoneczniki« Karpińskiego. Słoneczniki nie na łydegach. Obcięte tarcze, zupełnie niepodobne do konwencjonalnych słoneczników”.

²⁹ Pisała o tym m.in. A. Morawińska w przedmowie do: *Odwilż. Sztuka ok. 1956 r.*, red. P. Piotrowski, Poznań 1996, s. 7.

³⁰ Kwestie te regulowała uchwała Rady Ministrów z 1 IV 1950.

³¹ Ustawa nr 610 Rady Ministrów z 22 IX 1956 („Monitor Polski”, nr 90, poz. 1018, s. 1054, § 16).

³² Ustawa z 15 IX 1956 („Dziennik Ustaw” 1956, nr 54, poz. 245, s. 448).

II. 16 Zbigniew Karpiński we Wrocławskim Ognisku Kultury Plastycznej z uczniami z Chin, 1952. Fot. Archiwum ASP im. E. Gepperta we Wrocławiu

II. 17 PWSSP we Wrocławiu, 1960. W centrum, od lewej: Stanisław Pękałski, Stanisław Dawski, Zbigniew Karpiński. Fot. jw.

II. 19 Zbigniew Karpiński i Mieczysław Hoffman, lata 60. XX wieku. Fot. jw.



³³ A. Rottenberg, *Ministerstwo Kultury i Sztuki*, [w:] *Polskie życie artystyczne w latach 1945–1960. Grupy artystyczne, galerie, salony, kluby, stowarzyszenia twórcze, naukowe oraz instytucje badań nad sztuką, szkolnictwo, mecenat państwowy, społeczne instytucje opieki nad sztuką, muzealnictwo, architektura, wzornictwo przemysłowe, czasopiśmiennictwo*, red. A. Wojciechowski, Wrocław 1992, s. 198.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ Zob. K. Kuryluk, *Notatka w sprawie wyjazdu do Paryża M. Hłaski* („Zeszyty Historyczne” 2008, z. 164, s. 245).

³⁶ E. Kuryluk, *Hłasko a Kurylukowie*, *ibidem*, s. 241–242.

³⁷ K. Kuryluk, *op. cit.*, s. 247.

³⁸ Zob. A. Rottenberg, *op. cit.*, s. 198. Chodzi tu zwłaszcza o Zarządzenie nr 37 z II 1959 („Biuletyn Ministerstwa Kultury” 1959, nr 5, poz. 47) wydane przez kolejnego po Kuryluku Ministra – Tadeusza Galińskiego.

pracy z zagranicą, zaczął obowiązywać od 1 I 1957. W lutym tego samego roku opublikowano zarządzenie określające zasady uzyskiwania stypendiów, przyznawanych przez Ministra Kultury i Sztuki na wniosek komisji stypendialnej³³. Wnioski kierowane były do Ministra przez związki twórcze i stowarzyszenia artystyczne, wyższe szkoły artystyczne oraz instytucje naukowe i kulturalne. Preferowano osoby uzdolnione, o ponadprzeciętnym dorobku literackim lub plastycznym, których wyjazd za granicę leżał w żywotnych interesach sztuki i kultury polskiej³⁴. Wejście w życie tego zarządzenia poskutkowało licznymi wyjazdami, nie przekraczającymi na ogół okresu dłuższego niż 3–6 tygodni pobytu za granicą³⁵. Program stypendialny stworzył i koordynował Karol Kuryluk – ówczesny Minister Kultury i Sztuki sam – jak wspominała jego córka, pisarka Ewa Kuryluk – „Uniwersytet Lwowski ukończył na niewielkim stypendium państwowym, [więc] popierał wszelkie formy pomocy stypendialnej i był gorącym zwolennikiem wysyłania na Zachód młodych pisarzy i artystów”³⁶. W samym tylko 1957 r. z ramienia Ministerstwa Kultury i Sztuki wyjechało za granicę 3156 osób – w tym 112 artystów³⁷, choć już wtedy zaczęto stopniowo ograniczać delegacje (co wiązało się z atakiem Władysława Gomułki na nowy system stypendialny). Modyfikacja w marcu 1958 liberalnych zasad udzielania stypendiów oraz totalne zbiurokratyzowanie całej procedury doprowadziły do stopniowego zatrzymania akcji stypendialnej³⁸.

IV

W 1957 r. pozycja zawodowa Karpińskiego we Wrocławiu była ustabilizowana – jako adiunkt prowadził on w PWSSP pracownię malarstwa i rysunku wieczornego, ponadto aktywnie uczestniczył w życiu miejsco-



wego ZPAP, eksponując swoje prace na „Dorocznej Okręgowej Wystawie Plastyki”³⁹. W tym okresie artysta otrzymał także pracownię przy ul. Ofiar Oświęcimskich⁴⁰, z której korzystał przez kilka kolejnych dekad. Jednak najważniejszym dla niego wydarzeniem stało się wyróżnienie w postaci zagranicznego stypendium Ministerstwa Kultury i Sztuki z rekomendacji prof. Stanisława Pękalskiego (1895–1967) [il. 17] – ówczesnego dziekana Wydziału Ceramiki, znającego Karpińskiego od pierwszego roku jego studiów⁴¹. Artysta otrzymał możliwość miesięcznego pobytu we Włoszech z perspektywą jego przedłużenia. Nie był to wyjazd indywidualny – malarz dołączył do zespołu znanych mu z Arsenалу: Jana Dziędziory, Marka Oberländera i Jacka Sienickiego. Kontekst arsenałowy wiąże się tu z kodem pokoleniowym – zważywszy na pokrewne doświadczenia, nie tylko malarskie, ale także egzystencjalne.

Katarzyna Kasprzak, tropiąca wątek egzystencjalistyczny w epoce Odwilży, pisała m.in. o „ciążeniu ku sobie dużej części tych ludzi o podobnych przeżyciach i dążeniach. Dotyczy to kręgu studiujących w Krakowie w latach 1946–1950 [...] oraz studiujących w Warszawie [...], np. wspólnie zaczynających studia w pracowni Rafałowskiego: Oberländera, Sienickiego, Dziędziory, Ćwiertni”⁴². Miały ich do siebie zbliżać podobne doznania i postawa życiowa oraz niektóre wątki twórczości. Dotyczy to wszystkich czterech uczestników interesującej nas wyprawy, zwłaszcza jeśli przypomnieć ich wojenne losy i późniejszy wybór drogi artystycznej. Warto zatem odnotować, że wszyscy ci twórcy, urodzeni w drugiej dekadzie XX w., byli mocno naznaczeni wydarzeniami okupacji. Dziędziora w latach 1943–1944 należał do Armii Krajowej i partyzantki; Oberländer od 1939 do 1946 r. służył (wcielony przymusowo) w Armii Czerwonej; Sienicki – syn oficera ocalałego z Katynia – przeżył okupację i powstanie w Warszawie oraz osadzenie w obozie w Pruszkowie w 1945 roku. Kar-



³⁹ Doroczna Okręgowa Wystawa Plastyki [kat. wystawy], ZPAP, CBWA, Wrocław, V 1957.

⁴⁰ Zob.: J. Kostowski, „Niebo nad Tobą i niebo pod Tobą”, czyli rzecz o malarstwie Zbigniewa Karpińskiego, „Odra” 1995, nr 4, s. 77.

⁴¹ Wskazanie takie opieram na uwadze z listu Karpińskiego z 14 XI 1957 (Palermo) do żony, Marii Karpińskiej.

⁴² K. Kasprzak, *Odtwarzanie portretu człowieka po katastrofie. Egzystencjalizm a malarstwo polskie*, [w:] *Odwilż*, s. 64.



— Il. 18 Zbigniew Karpiński, koniec lat 40. XX wieku. Fot. jw.

piński działał w ruchu oporu, a w latach 1941–1944 – w VI Samodzielnej Dyspozycyjnej Wileńskiej Brygadzie Armii Krajowej. Pod pseudonimem „Czerniawa” uczestniczył m.in. w wileńskiej akcji „Burza”⁴³. Stało się to powodem jego aresztowania, uwięzienia w styczniu 1945 na Łukiszkach i zsyłki w głąb Rosji. Osadzony w Łagrach w okolicach Stalinogorska, Karpiński pracował przymusowo w kopalniach węgla kamiennego, skąd uciekł z dwoma kolegami i pociągami towarowymi przedostał się do Wilna⁴⁴. Stamtąd w 1946 r., w ślad za rodzicami, podążył do stolicy Dolnego Śląska. Takie losy nie były w powojennym Wrocławiu wyjątkowe – przeszłość partyzancką przypisywano Waldemarowi Cwenarskiemu (1926–1953)⁴⁵, w Armii Krajowej walczył także Mieczysław Hoffman (1915–1972)⁴⁶ – absolwent i pedagog PWSSP, przyjaciel Karpińskiego.

Stolica Dolnego Śląska stanowiła po wojnie swoisty azyl dla wielu osób z dramatyczną przeszłością, które wychodziły z okupacyjnej traumy bądź „zacierały” ślady swoich przeżyć i działalności. Dotyczyło to m.in. Karpińskiego – w jego dokumentach z lat 1946–1955 aktywność partyzancka, a zwłaszcza zsyłka, zostały przemilczane, wspomniane enigmatycznie w sposób odpowiadający oficjalnej retoryce („W 1941 roku przeniosłem się do Wilna. Tutaj przebywałem do czasu oswobodzenia Wilna przez Armię Radziecką”⁴⁷), niekiedy traktowane z sarkazmem („Do czasu oswobodzenia Wilna przez Armię Radziecką przebywałem w okolicach Wilna, pracując na roli jako robotnik”⁴⁸).

Czy te doświadczenia zbliżyły Karpińskiego do towarzyszy wyprawy? Czy były tematami rozmów? Nie można tego wykluczyć, choć z włoskiej korespondencji artysty wyłania się inna płaszczyzna porozumienia – przede wszystkim odnosząca się do wspólnej dwumiesięcznej podróży koleją⁴⁹, zmagania z aprowizacją i finansami („Żyjemy bardzo oszczędnie, ale nie wiadomo, na ile starczy zapasów”⁵⁰), grypą azjatycką Dziędziory⁵¹ oraz formalnościami wizowymi. I choć Karpiński czuł się początkowo w tym gronie nieswojo („To, że jestem z obcymi, bądź co bądź, ludźmi, ma olbrzymie znaczenie. [...] Oni są tak inni pod wieloma względami, że trudno być w 100% zadowolonym”⁵²), to generalnie w trakcie wyjazdu pisał: „stosunki z towarzyszami podróży układają się pomyślnie”; „Zresztą poza tym bardzo ich lubię”⁵³; „Wszystko to jednak są drobnostki, gdyż najważniejsze, że jestem i oglądam”⁵⁴.

Czy tematem rozmów uczestników wyjazdu było to, co działo się w kraju i w polskiej plastyce w roku 1957? To wtedy właśnie otworzono „II Wystawę Sztuki Nowoczesnej”, zarejestrowano Grupę Krakowską, łamy „Przeglądu Artystycznego” zyskały status najciekawszego forum wymiany myśli, rodzima „nowoczesność” zyskała zaś punkt odniesienia w informelowskich obrazach Tadeusza Kantora, eksponowanych latem w Krzysztoforach. A może dla czwórki stypendystów ważniejsze było rejestrowanie pejzaży, smaków i klimatów Italii? Barwę tego roku określały słynne włoskie filmy: *Le notti di Cabiria* w reżyserii Federica Felliniego oraz *Il notti bianche* Luchina Viscontiego. Swoje triumfy święciła włoska odmiana rock and rolla: Adriano Celentano wyśpiewał swój pierwszy przebój *Ciao to dirò*, a ekliwa *Core Della Mia Chitarra* zapewniła Nunzio-



⁴³ Zob. K. A. Tochman, A. Boryczka, *Z dziejów WIN-u*, t. 1, r. 5: *Po „Burzy”, Obywatelskie Stowarzyszenie „Ostoja”, Rzeszów 1999, s. 169, 207, 210.*

⁴⁴ Informacje te podaję za kalendarium opracowanym przez B. Góreckiego, zamieszczonym w: *Zbigniew Karpiński* [kat. wystawy], s. 15.

⁴⁵ Zob. B. Baworowska, *Od drewnianego konika do żelaznego hełmu*, „Dyskurs” 2005, nr 2, s. 9.

⁴⁶ Zob. I. Pijaczewska, *O Mieczysławie Hoffmanie*, [w:] *Szkice z pamięci. Monografia uczelni, cz. 1*, Akademia Sztuk Pięknych, Wrocław 1996, s. 79–80.

⁴⁷ Życiorys, rkps, wersja z 6 IX 1949, Archiwum ASP we Wrocławiu, D Akta osobowe: BE 50, 55.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ Odnosi się to do zasad udzielanych wówczas stypendiów – jak pisał K. Kuryluk (op. cit., s. 245): „Stypendia te nie przekraczały na ogół dłuższego okresu niż 3–6 tygodni”. Wiązało się to z ograniczeniem środków finansowych dla ich uczestników. Formą pomocy dla uczestników wyprawy włoskiej było rezerwowanie i opłacanie biletów wstępu przez Ambasadę Polską w Rzymie, o czym wspominał Karpiński w korespondencji.

⁵⁰ Kartka pocztowa z Wenecji do żony, 17 X 1957.

⁵¹ W liście z 18 X 1957 r. pisanym z Wenecji do żony Karpiński wspomina o zapadnięciu na grypę azjatycką Jana Dziędziory i osłabieniu Jacka Sienickiego („Grypa azjatycka tu szaleje [...]”), co istotnie wiąże się z pandemią, która rozpoczęła się w 1956 r. w Chinach, przez Singapur i Hong-Kong trafiła do USA, a rozprzestrzeniła się także w Europie, docierając do Włoch w drugiej połowie 1957 roku. Była to grypa typu H2N2, jej ofiarą padło szacunkowo od 1 do 4 mln osób.

⁵² List z Palermo do żony, 14 XI 1957.

⁵³ List z Wenecji do żony, 18 X 1957.

⁵⁴ *Ibidem*.



- Il. 20 *Le notti di Cabiria*, reż. Federico Fellini, plakat (wersja włoska), 1957
- Il. 21 Zdjęcie reklamowe Fiata 500, 1957

wi Gallo wygraną w konkursie Eurowizji. W „Serie A” prowadził Milan przed Fiorentiną i Lazio, a królem strzelców mijającego sezonu stawał się Dino da Costa z Romy, w tle zaś tych wydarzeń przyszły klasyk literatury postmodernistycznej, Italo Calvino, wystąpił z partii komunistycznej. Wydarzeniem roku była również premiera Fiata 500...

V

Na podstawie listów Karpińskiego i zawartych w nich relacji oraz notatek na kartkach szkicownika, gdzie zestawy rysunków układają się w topograficzny przewodnik po zwiedzanych muzeach, można precyzyjnie zrekonstruować kalendarium całej wyprawy i kolejność odwiedzanych miejsc. Podróż rozpoczęła się w Wiedniu, w niedzielę 20 X 1957. Po jednodniowym pobycie w stolicy Austrii i zwiedzaniu Kunsthistorisches Muzeum artyści udali się do Wenecji [il. 22–23], gdzie przebywali kolejne dwa dni, oglądając obrazy m.in. w Galeria dell’Accademia i Galeria Giorgio Franchetti oraz w Muzeum Sztuki Współczesnej. Następnie przez Padwę (23 X) podążyli do Rawenny, by w ciągu trzech dni zwiedzić tam San Vitale i Mauzoleum Galii Placydy. Niedzielę 27 X poświęcili na pierwszy wyjazd do Rzymu, gdzie przyszło im spędzić ponad dziesięć dni. Na podstawie dzieł utrwalonych w szkicowniku Karpińskiego można wnosić, że zobaczyli w tym czasie m.in. Galerię Borghese, Musei Capitolini oraz Pinacotecę Vaticana.

Ten pierwszy etap podróży poprzedził wyprawę na południe: 9 XI Karpiński, Dziędziora, Oberländer i Sienicki wyruszyli do Neapolu,



w którym pozostali dwa dni, podziwiając galerię malarstwa w Museo di Capodimonte, a następnie udali się w długą trasę do Palermo, gdzie dotarli 14 XI, by spędzić tam niespełna jeden dzień. Już 15 XI (po blisko 24-godzinnej podróży powrotnej) byli znów w Rzymie, a stamtąd skierowali się do Asyżu (17 XI) i Arezzo (18–19 XI). Intermedium – zarówno pod względem czasu, jak i większych wrażeń artystycznych – wyznaczył im czterodniowy pobyt we Florencji (zwiedzanie Galeria dell'Accademia, Uffizzi i Palazzo Pitti). Ostatni etap podróży włoskiej (od 23 XI do 2 XII) obejmował przypuszczalnie wycieczki do Sieny, Pizy i Genui z przystankiem w Mediolanie, o czym świadczą szkice wykonane przez Karpińskiego w Gallerii Brera i Museo del Castello Sforzesca. W związku z przedłużeniem do 8 XII wizy włoskiej stypendystów możliwy stał się także ich krótki wyjazd do Szwajcarii z postojami w Bazylei i Bernie. W drodze powrotnej zatrzymali się oni jeszcze raz w Wiedniu, by powrócić do Polski 10 XII.

Jak wynika z przedstawionego kalendarium, omawiana podróż była niezwykle intensywna, by nie powiedzieć: forsowna, gdyż wymagała dostosowania się do jedyne go dostępnego malarzom środka transportu – pociągów. Krótkie, zwykle jedno- lub dwudniowe pobyty w kolejnych miastach pozwoliły objechać całe niemal Włochy z północy na południe, lecz Karpiński określał taki tryb zwiedzania jako niedogodność: „Nie ma właściwie mowy o jakimś rysowaniu czy malowaniu. [...] To jest właściwie turystyka, z tym że w miarę możliwości staram się załatwić sprawy sztuki”⁵⁵. Artysta miał tu zapewne na myśli jedynie studiowanie architektury i dzieł malarskich, bo nie krajobrazów – nie pozwalała na to tryb podróży, o czym Karpiński pisał z żalem: „Tam [podczas pobytu w Asyżu

II. 22 Wenecja, plac św. Marka. Kartka pocztowa wysłana przez Zbigniewa Karpińskiego do żony, z 17 X 1957

II. 23 Zbigniew Karpiński w Wenecji, 1957. Fot. archiwum rodzinne M. Karpińskiej i Z. Karpińskiego



⁵⁵ List z Palermo do żony, 14 XI 1957.



Il. 24 Karta ze szkicownika wiedeńskiego (z obrazanii Veronesa, Boticellego i Bassano), 1957, kredka, papier, 13 x 18, s. 1. Fot. J. Stokłosa



Il. 25 Karta ze szkicownika florenckiego (z obrazami Rubensa i Rembrandta), 1957, kredka, papier, 13 x 18, s. 2. Fot. J. Stokłosa



Il. 26 Karta ze szkicownika neapolitańskiego (z obrazami Goyi, Tycjana i Strozziego z kolekcji Museo di Capodimonte), 1957, kredka, papier, 21 x 30, s. 19. Fot. J. Stokłosa

– A.J.] miałem możliwość położenia trochę poza miasteczkiem, wśród pól na wzgórzach. Był to drugi wypadek, gdy się zetknąłem z pejzażem włoskim bezpośrednio, a nie z okiem wagonu. Pierwszy raz było to w Palermo, gdy wracałem pieszo z Monte Maggiore. [...] jeśli chodzi o pejzaże, to trochę ich strawiło się w czasie jazdy nocnej [...] – a – „pejzaże są naprawdę bardzo piękne”⁵⁶. Na organizację zwiedzania znaczący wpływ miała sytuacja finansowa artystów, korzystających z pośrednictwa Ambasady Polskiej w uzyskaniu darmowych wstępów do muzeów (stąd kilkakrotne, powiązane z innymi formalnościami, bytności w Rzymie, które wydawały się w miarę dyskretnym sposobem kontroli stypendystów). Mimo skromnych funduszy i niedogodności związanych z rozkładem jazdy pociągów Karpiński pisał do żony: „Mam wrażenie, że wyjazd dużo da, z tym że sprawy sztuki współczesnej, to zn. 19 i 20 wiek, będą nadal niezafatwione. I trzeba się zabrać do własnej pracy”⁵⁷.

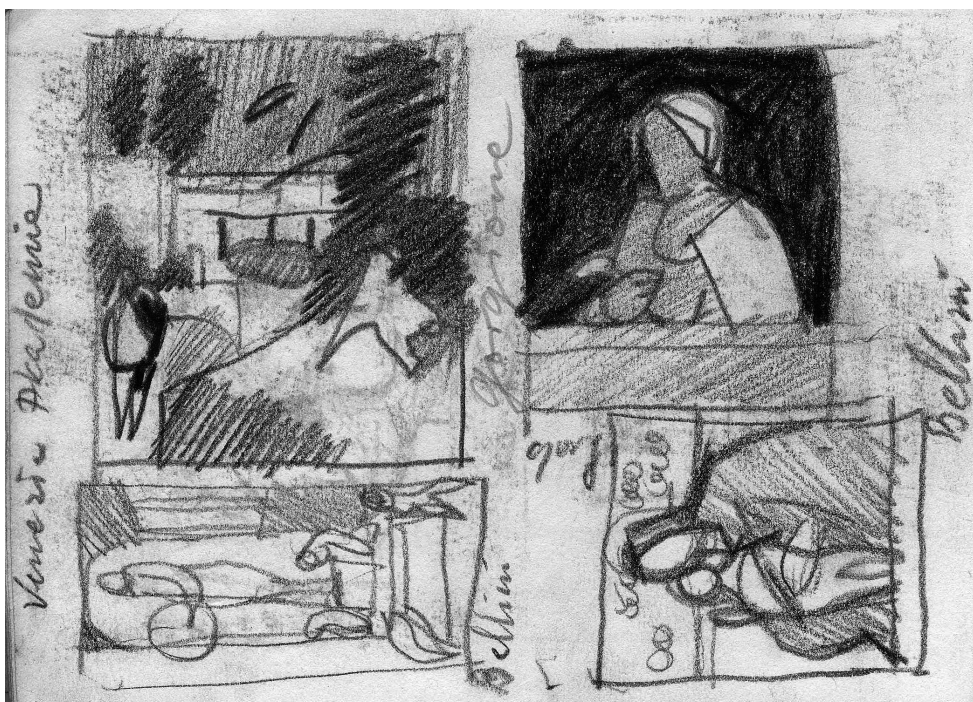
Warto zwrócić uwagę na dzieła, które zainteresowały Karpińskiego. Artysta kilkakrotnie pisał np. o mozaikach wczesnochrześcijańskich i bizantyjskich: m.in. w Torcello, Rawennie⁵⁸ i Monte Maggiore pod Palermo. Wysoko oceniał zbiory florenckie, a zwłaszcza Galerię Uffizzi. Z dziesiąt-



⁵⁶ List z Florencji do żony, 22 XI 1957.

⁵⁷ List z Palermo do żony, 14 XI 1957.

⁵⁸ Zob. kartka pocztowa z Rzymu do żony, 2 XI 1957: „Jak dotychczas, to najsilniejszych chyba przeżyć dostarczyła Rawenna – mozaiki”.



Il. 27 Karta ze szkicownika weneckiego (z obrazami Giorgione i Belliniego), 1957, kredka, papier, 13 x 18, s. 7. Fot. J. Stokłosa

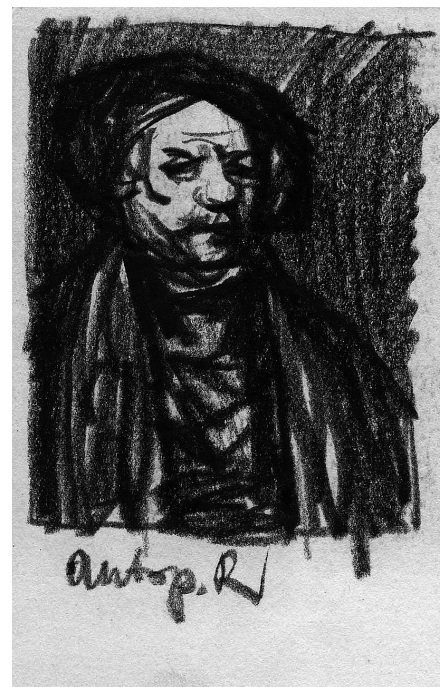
Il. 27a Rekonstrukcja karty: Giorgione: *Burza*, 1507–1508; *La Velata*, 1505; Giovanni Bellini: *Alegoria Roztropności*, ok. 1480; *Madonna Contarini*, 1475–1480. Wszystkie dzieła w Galleria dell'Accademia w Wenecji. Il. za: wikimedia.commons i en.wahooart.com



ków odnotowanych przez niego starych mistrzów bez wątpienia najczęściej przywoływany jest Rembrandt i malarze weneccy, zwłaszcza Tycjan i Tintoretto. Ich dzieła (głównie portrety), dostrzeżone już w Kunsthistorisches Museum w Wiedniu, były bezspornie najważniejsze w Wenecji⁵⁹, Rzymie i Florencji. O intensywności przeżyć artystycznych, najlepiej świadczą jednak nie listy, lecz szkicowniki i zawarte w nich rysunki, pozwalające wyobrazić sobie ogrom wizualnego bogactwa, z którym zetknął się Karpiński w przeciągu tych dwóch miesięcy.

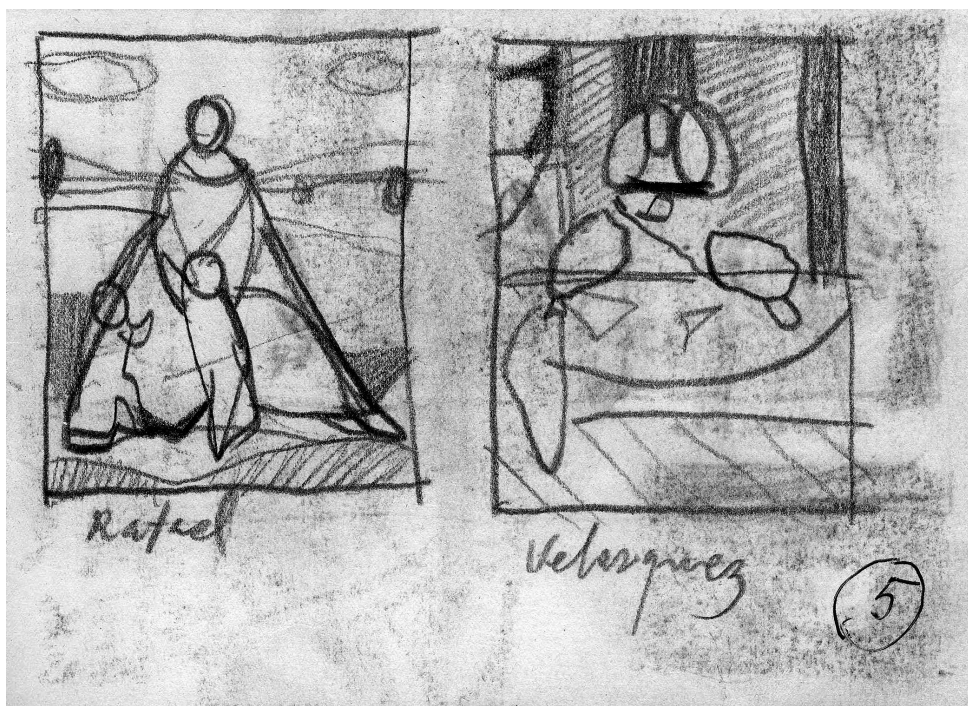
Na kilkudziesięciu kartach [zob. przykładowe il. 24–26] wrocławianin naszkicował ponad 200 obrazów, kilkanaście kompozycji mozaikowych oraz kilkanaście prac współczesnych rzeźbiarzy włoskich. Rysunki – ściśle wypełniające strony notatników, odpowiadające układom ścian poszczególnych sal zwiedzanych galerii, opatrzone zostały atrybucjami, niekiedy danymi na temat wymiarów, a także precyzyjnymi zapiskami dotyczącymi tonacji i skali użytych barw. Karpiński zadbał, by każdy z tych komentarzy w pełni odzwierciedlał jego wrażenia, zwłaszcza że wszystkie rysunki były czarno-białe. „Rekonstruując” poszczególne karty szkicownika poprzez zestawienie barwnych reprodukcji [il. 27–27a], dostrzegamy nie tylko ciekawe zespoły historycznych artefaktów (np. arcydzieł malarstwa weneckiego) lecz także zróżnicowanych kolorystycznie kompozycji, których chromatyce odpowiada rozbudowana przez Karpińskiego skala waloru, natężenia pigmentu czarnej kredki, intensywności szrafowania czy konturowego rysunku współgrającego z malarskimi plamami czerni, szarości i bieli. Charakterystyczne, że każdy ze szkicowanych obrazów artysta traktował indywidualnie – raz akcentując jego aspekt linearny, kiedy indziej zaś starając się oddać grę światła i cienia, a zwłaszcza efekty *tenebroso*, np. w obrazach Rembrandta [il. 28]. Są także dzieła, które Karpiński analizuje głównie ze względu na ich kompozycję – np. *Madonna Belvedere* Rafaela i *Infantka Margaryta* Velázquezowa [il. 29–29a]. Spektakularna kolorystyka i tonacja tych dzieł nie są odnotowane nawet na marginesach – wyraźnie natomiast Karpiński zaznaczył horyzontalne osie kompozycyjne, sprowadzając figury i formy do prostych kształtów oraz zamykając grupę figuralną i modelkę w schematy statycznych figur geometrycznych. To coś w rodzaju prostych ćwiczeń podziału i organizacji płaszczyzny, czynionych jednak nieomylnie i z wielkim wyczuciem opisujących widziane obrazy.

Karpiński we włoskich muzeach preferował wybrane motywy i stylistyki. Stosunkowo wiele kart rejestruje np. portrety wykonane przez dawnych mistrzów: przede wszystkim weneccyan z XVII w., ale także Antonella da Messynę, Vittore Carpaccio, Dürera, Holbeina, Memlinga czy El Greco i Goyę. Interesowali wrocławianina także przedstawiciele włoskiego trecenta, szkoły florenckiej i sienneńskiej. Wielokrotnie na kartach szkicownika pojawiają się dzieła Paola Veneziana i Simone Martini. Szczególną atencją malarz obdarzył Giovanniego Belliniego jako twórcę Madonn. Obok przerysów jego obrazów o tej tematyce (m.in. *Madonna Contarini*, 1475–1480; *Madonna z czerwonymi cherubinami*, ok. 1485) Karpiński rysuje także Madonny Cimabuego, Ambroggia Loren-



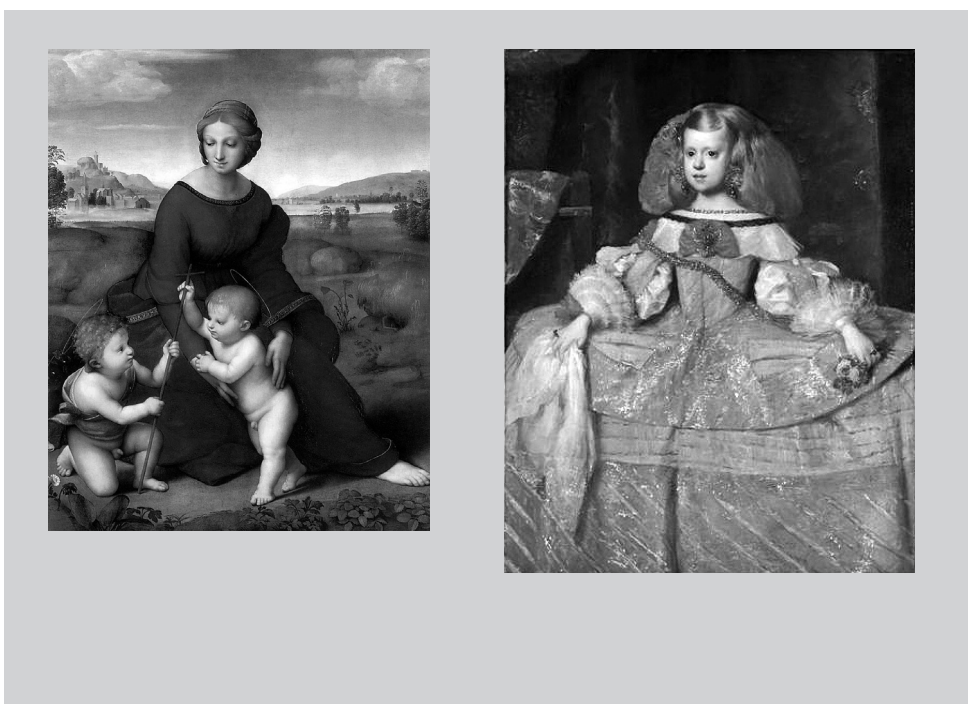
Il. 28 Karta ze szkicownika florenckiego (fragment z *Autopretertem* Rembrandta), 1957, kredka, papier, 13 x 18, s. 3. Fot. J. Stokłosa

⁵⁹ Zob. List z Wenecji do żony, 18 X 1957: „W Wenecji króluje Tintoretto”.



Il. 29 Karta ze szkicownika wiedeńskiego (z obrazami Rafaela i Velázquez), 1957, kredka, papier, 13 x 18, s. 5. Fot. J. Stokłosa

Il. 29a Rekonstrukcja karty: Rafael, *Madonna Belvedere (Madonna del Prato)*, 1506; Velázquez, *Infantka Maria Teresa*, ok. 1664. Oba w Kunsthistorisches Museum w Wiedniu. Il. za: wikimedia.commons

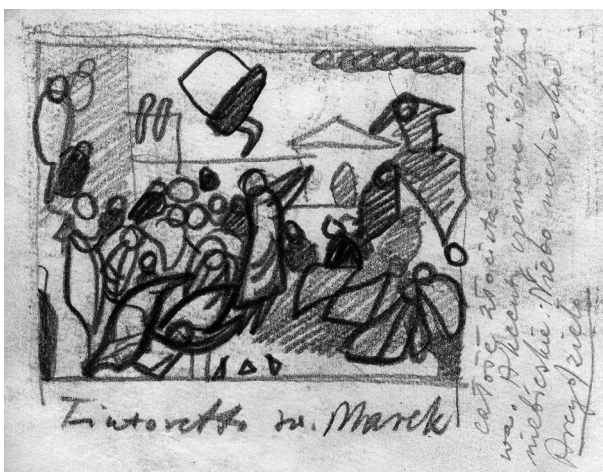




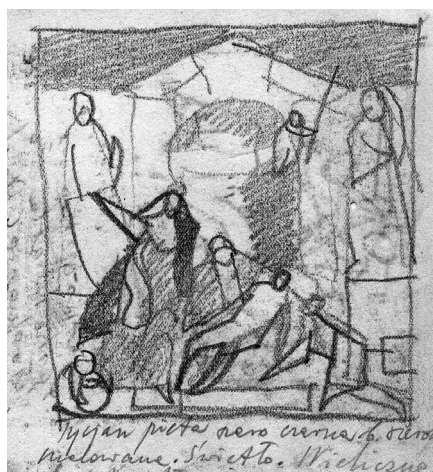
Il. 30 Tintoretto, *Cudowne uwolnienie niewolnika przez świętego Marka*, 1547–1548, Galleria dell'Accademia, Wenecja. Il. za: jw.



Il. 31 Tycjan, *Pieta*, 1570–1576 (ukończona przez Palmę Młodszego), Galleria dell'Accademia, Wenecja. Il. za: jw.



Il. 32 Karta ze szkicownika weneckiego (z obrazem Tintoretta), 1957, kredka, papier, 13 x 18, s. 8. Fot. J. Stokłosa



Il. 33 Karta ze szkicownika weneckiego (z obrazami Tintoretta i Tycjana), 1957, kredka, papier, 13 x 18, s. 9. Fot. J. Stokłosa

zettięgo, Grifa di Tancrediego, Piera della Francesco, Andrei Mantegni czy Perugina.

Wrocławianin wyróżnił w końcu arcydzieła, które poruszyły go najbardziej, choć uczynił to dyskretnie. Charakterystyczne, że tonował swoje emocje nawet w tak prywatnej formie wypowiedzi, jaką był jego własny szkicownik. Szczególny podziw malarza wzbudziły obrazy *Cudowne wybawienie niewolnika przez świętego Marka* (1547–1548) Tintoretta [il. 30] i *Pieta* (1570–1576) Tycjana [il. 31]. Wielkoformatowe płótna sprowadzone zostały w szkicowniku do syntetycznych, uproszczonych – niemal abstrakcyjnych – schematów [il. 32–33]. Towarzyszące im notatki podkre-



II. 34 Zbigniew Karpiński w pracowni przy ul. Ofiar Oświęcimskich we Wrocławiu. Fot. za: „Odra” 1958, nr 3, s. 8



⁶⁰ Zob. J. Hałas, *O czym myśmy rozmawiali?...* (Wspomnienie o Waldemarze Cwenarskim), rkps, Wrocław 2003, s. 1-6 (w posiadaniu A. J.): „Do »szerokiego« malowania włączaliśmy – może pod wpływem kogoś z profesorów – Tintoretta, jego z Włochów wyróżnialiśmy. Wszyscy chcieli »szeroko« malować, a tu okazywało się, że robimy »szkice« [...]”.

śląją mistrzostwo zestawów kolorystycznych: w przypadku *Cudownego wybawienia* silne wrażenie na Karpińskim zrobiła bogata „całość złocista – czarno-granatowa. Akcenty czerwone i zielononiebieskie. Niebo niebieskie. Arcydzieło”. *Pieta* była zaś według artysty kontrastowo „szaro-czarna, b.[ardzo] szeroko malowana. Światło. Nieliczne akcenty stłumionych barw stopione w gamę szarą”. Uwagę wrocławianina zwrócił tu sposób nakładania farby i uzyskiwania ekspresji – owo „szerokie malowanie”, które pojawia się również we wspomnieniach wielu studentów PWSSP we Wrocławiu, m.in. Hałasa⁶⁰. Taką metodę preferowali profesorowie wrocławskiej uczelni (m.in. Geppert), a jej efektem miała być śmiałość decyzji twórczych, lekkość ręki i pędzla oraz pożądana ekspresja. Można sądzić, że Karpiński w Wenecji odebrał tę lekcję bezpośrednio, choć pierwsze próby malarskie w tym zakresie były dopiero kwestią przyszłości.

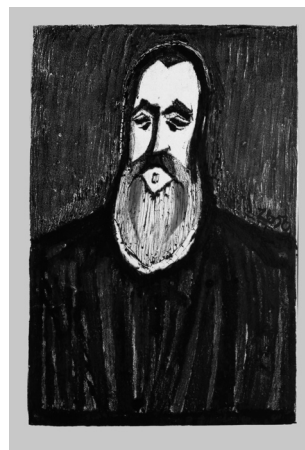
Co ciekawe, z podróży włoskiej wrocławianin nie przywiózł wielu fotografii, kart pocztowych i ani reprodukcji. Najcenniejszą i pieczołowicie przechowywaną przez lata pamiątką były właśnie rysunki, oddające momenty olśnień i zaskoczeń, utrwalające wrażenia artystyczne poprzez syntetyczne linie projekcyjne i linearno-witrażową konstrukcję, uzupełnioną rozkładem światła i cieni. Są one wynikiem talentu Karpińskiego i jego intensywnej praktyki rysowania, która w podróży okazała się niezastąpiona.



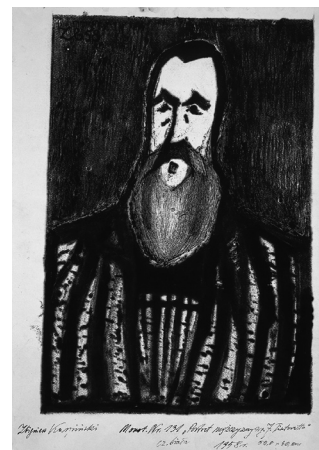
Il. 35 Portret mężczyzny wg Tintoretta (nr 120), 1958, monotypia cz.-b., 59,5 x 49,5. Fot. S. Sielicki



Il. 36 Portret mężczyzny wg Tintoretta (nr 318), 1958, monotypia cz.-b., 59,5 x 49,5. Fot. S. Sielicki



Il. 37 Portret mężczyzny wg Tintoretta (nr 134), 1958, monotypia cz.-b., 60 x 40. Fot. Cz. Chwiszczuk, dzięki uprzejmości S. R. Kortyki



Il. 38 Portret mężczyzny wg Tintoretta (nr 131), 1958, monotypia cz.-b., 60 x 40. Fot. S. Sielicki

VI

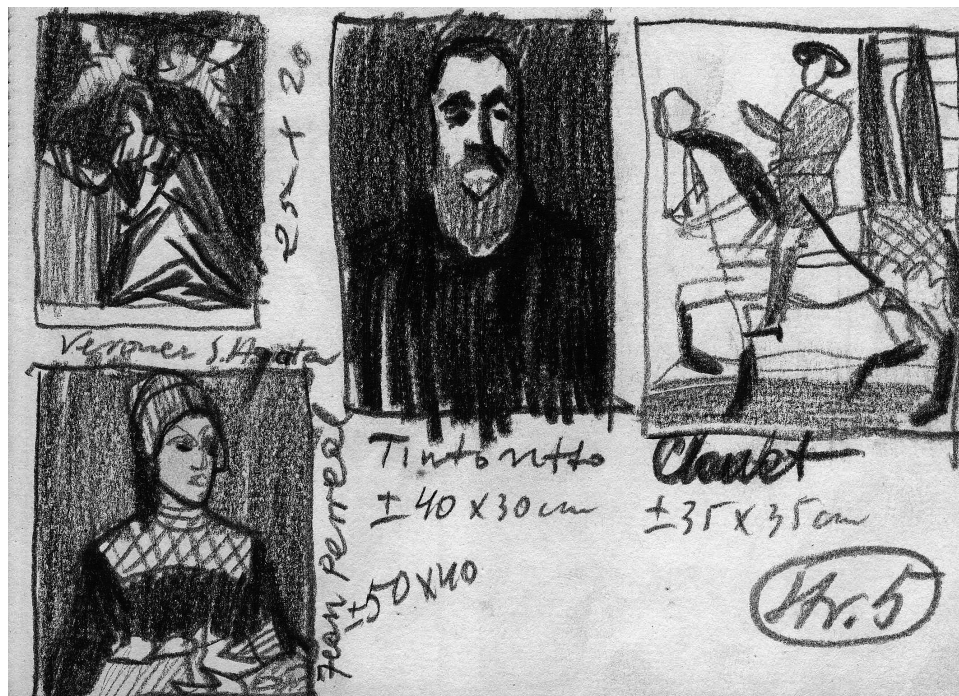
Niedługo po powrocie do kraju, w styczniu 1958, na łamach „Odry” ukazał się poświęcony Karpińskiemu artykuł Jerzego Cieślikowskiego⁶¹ zilustrowany fotografią [il. 34] wykonaną w pracowni wrocławskiego malarza. Tekst ten relacjonuje niemal „na żywo” wrażenia artysty z podróży: „Gdy rozmawialiśmy o włoskiej peregrynacji Karpińskiego, którą zakończył przed kilku dniami, zwierzył się, że był zaskoczony tym, co odczuł w konfrontacji z dziełami Tycjana, El Greco, Rembrandta, Tintoretto, Veronesa, które znał przedtem – jak wielu z nas – z reprodukcji. Reprodukcje były inne, doskonalsze!... Jak kobiety uszminekowane wobec tych »naprawdę«. Reprodukcja oddaje obraz »z odległości«. Widać tylko wspaniałość, którą pojąć jest trudno. Dopiero gdy mu się przyjrzeć z bliska, można zobaczyć, jak proste, czasami wręcz prymitywne były środki sprawcze tej wspaniałości. Ale tego nie można nazwać rozczarowaniem. To tylko czyni sztukę w jej największych dziełach bardziej człowieczą. W tym zbliżeniu widać dopiero ślad ręki cierpliwego, doświadczonego rzemieślnika. Obraz nie traci przez to nic ze swego ogromu, mimo że traci nimb boskości”⁶².

Poruszona tu kwestia oglądu oryginału i skorygowania wcześniejszego poznania na podstawie reprodukcji wiązała się zapewne z potrzebą Karpińskiego, by stworzyć zestaw rysunków i przetransponować obrazy na własnoręczny szkic w celu ich pełniejszego zrozumienia. Co ważne, podpatrzone zabiegi formalne dawnych mistrzów, wyabstraho-



⁶¹ J. Cieślikowski, Zbigniew Karpiński, „Odra” 1958, nr 3.

⁶² *Ibidem*, s. 8.



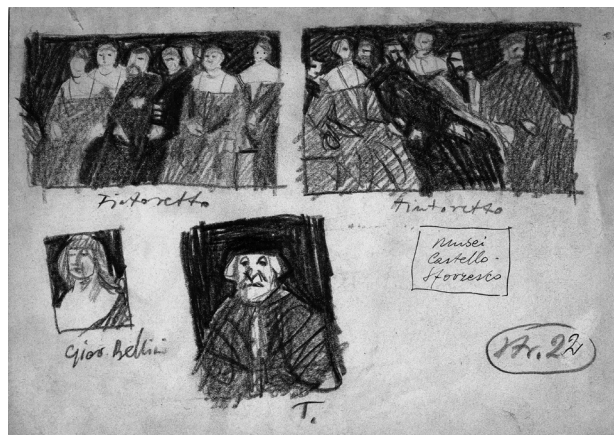
Il. 39 Karta ze szkicownika florenckiego (z obrazami Veronesego, Perreala, Tintoretta i Cloueta), 1957, kredka, papier, 13 x 18, s. 3. Fot. J. Stokłosa



Il. 40 Karta ze szkicownika florenckiego (z obrazami Tintoretta), 1957, kredka, papier, 13 x 18, s. 3. Fot. J. Stokłosa



Il. 41 Portret zbiorowy wg Tintoretta, 1957, monotypia cz.-b., 45 x 70. Fot. S. Sielicki



Il. 42 Karta ze szkicownika mediolańskiego (z obrazami Tintoretta i Giovanniego Belliniego), 1957, kredka, papier, 21 x 30, s. 4. Fot. J. Stokłosa



Il. 43 Dyptyk Tintoretta, Członkowie rodziny Soranzo, ok. 1560, Museu del Castello Sforzesco, Mediolan. Il. za: art.com



wane i utrwalone w szkicach, zostały przez Karpińskiego wykorzystane później – w wielkoformatowych monotypiach. To właśnie seria takich prac widoczna jest na zreprodukowanym w „Odrze” zdjęciu prezentującym wrocławianina w pracowni przy ul. Ofiar Oświęcimskich. Są to cztery z ośmiu grafik zatytułowanych *Portret mężczyzny wg Tintoretta*⁶³ [il. 35–38], inspirowanych szkicami obrazów Tintoretta z Uffiziów [il. 39–40]. Drugą serią monotypii, wykonanych na przełomie 1957 i 1958 r., stanowią *Portrety zbiorowe wg Tintoretta*⁶⁴ [il. 41], reinterpretujące za pośrednictwem rysunków [il. 42] dyptyk *Członkowie rodziny Soranzo*, widziany przez Karpińskiego w Musei del Castello Sforzesco w Mediolanie [il. 43]. Ten zestaw motywów uzupełnia *Portret aktora*, nawiązujący do schematów obrazów Tintoretta z 1960 r. [il. 44].

Przy porównywaniu włoskich szkiców i wrocławskich monotypii uderza ich podobieństwo. Skróty, uproszczenia, syntezę i dyspozycję roz-



⁶³ *Portret mężczyzny wg Tintoretta*, 1958, kolejność wg katalogu artysty: nr 120 (1958, cz.-b., 58,5 x 53,5, poz. kat. 120), nr 131 (1958, cz.-b., 60 x 40, poz. kat. 131), nr 134 (1958, cz.-b., 59,5 x 40, poz. kat. 134), nr 136 (1958, cz.-b., 60 x 40, poz. kat. 136), nr 210 (1958, cz.-b., 44 x 69, poz. kat. 210), nr 211 (1958, cz.-b., 60 x 40, poz. kat. 211), nr 317 (1958, cz.-b., 59,5 x 39,5, poz. kat. 317), nr 318 (1958, cz.-b., 59,5 x 39,5, poz. kat. 318), nr 320 (1958, cz.-b., 59,5 x 39,5, poz. kat. 320).

⁶⁴ *Portret zbiorowy wg Tintoretta*, 1957–1958, kolejność wg katalogu artysty: nr 89 (1957, cz.-b., 45 x 70, poz. kat. 89), nr 90 (1957, cz.-b., 45 x 70, kat. 90), nr 113 (1957, cz.-b., 45 x 70,5, poz. kat. 113), nr 209 (1957, cz.-b., 44 x 69, poz. kat. 209), nr 328 (1958, cz.-b., 44 x 69, poz. kat. 330).



Il. 44 Portret aktora, 1960, monotypia cz.-b., 67 x 63.
Fot. S. Sielicki



Il. 45 Portretu mężczyzny wg Tintoretta (Obraz 246),
1962, ol., pł., 59 x 39,5. Fot. S. Sielicki

kładu światłocienia oraz natężenie linii artysta przeniósł na prace graficzne, które wydają się udoskonalonymi wariacjami materiału wyjściowego, znanego ze szkicownika. Co ciekawe, preferowana przez wrocławianina monotypia dała mu możliwość improwizacji czy też pożądanego „szerokiego malowania”. Bez wątpienia, poza czytelnymi nawiązaniem do Tintoretta, wiele grafik Karpińskiego z lat 50. i 60. XX w. odnosi się do konstrukcji znanej z rysunków włoskich: mocnej, zdecydowanej, opartej na trafnym skrócie formalnym. O tym, że włoski szkicownik stanowił niewyczerpane źródło inspiracji artystycznej, przekonują także obrazy. W 1962 r. powstała olejna wersja *Portretu mężczyzny wg Tintoretta* (Obraz 246) [il. 45], w dwóch sesjach w 1969 i 1972 r. Karpiński namalował zaś *Aktora* (Obraz 295) [il. 46] – dzieło w stylu autorskiego „realizmu bezkompromisowego”, z wibrującą koloro-materią. Te i inne prace – m.in. pejzaże (na co wskazywał przywoływany już Cieślowski) były zakorzenione w pamięci poprzez rysunek: „szczerzy, niekonwencjonalny realista nie tworzy swoich pejzaży z »natury«, chociaż też nie z materiału wyobraźniowego. To, co widział, odnotowuje w pamięci, robi notatki rysunkowe



— II. 46 Aktor (Obraz 295), 1969/1972, ol., pł., 48 x 43. Fot. S. Sielicki



⁶⁵ J. Cieślikowski, *op. cit.*, s. 8.

⁶⁶ S. Rodziński, *Zbigniew Karpiński – malarz i pedagog*, s. 90.

⁶⁷ K. Głaz, Fragment korespondencji mailowej z A. Jarozem z 13 XI 2011.

⁶⁸ L. Dołżycki, wstęp w: *Wystawa prac Zbigniewa Karpińskiego 1952–1962. Malarstwo, grafika, rysunek* [kat. wystawy], Muzeum Śląskie, Wrocław, X 1962.

⁶⁹ [b.a.], *Szukanie świata*, *Magazyn Tygodniowy „Gazety Robotniczej”*, nr 40–196, z 6–7 X 1962.

(nie szkice) i odkłada je na później. Wraca do nich po jakimś czasie, zaczynając od technik graficznych⁶⁵. Oczywiście, sam rysunek – jako technika i gatunek oraz sposób szybkiej notacji – nie odgrywałby tak ważnej roli, gdyby nie był wynikiem czegoś dla Karpińskiego fundamentalnego i fenomenalnego: olśnienia. Doświadczenia takie znamy z relacji i notatników także innych wybitnych artystów, np. Józefa Czapskiego. Warto tu przywołać Rodzińskiego, który na łamach „Odry” pisał: „Zobaczyłem niezwykle szkicowniki i notatki z zagranicznych podróży, szkice robione w muzeach Anglii, Holandii, Hiszpanii i Włoch. Zbyszek wspaniale, choć z powściągliwością, opowiadał o swoich malarskich olśnieniach. Unosił wtedy z lekka głowę, robił taki dziwny gest ręką. To było takie powtórne przeżywanie⁶⁶. Inną, piękną i przejmującą relacją na ten temat jest wspomnienie Kazimierza Głaza z podróży artystycznej do Leningradu i Moskwy zorganizowanej przez wrocławski oddział ZPAP w 1962 r.: „W Moskwie, w Muzeum Puszkina, Karpiński stał jak wryty przed obrazkami van Gogha, przez cały czas naszego tam pobytu. Myśmy obiegli, nieduże zresztą, muzeum parokrotnie, a Zbyszek ciągle, jak zahipnotyzowany pewnie, stał przed tymi obrazkami. Nie pamiętam, ile tam było, ale to były jakieś pejzaże. Kiedy ostatniego dnia mieliśmy wolne od zwiedzania zorganizowanego, bo był dniem na mauzoleum Lenina, Zbyszek wrócił do Puszkina...”⁶⁷.

Bezkompromisowa postawa artystyczna Zbigniewa Karpińskiego wypływała z radykalnego wyboru drogi życiowej oraz wierności sobie, co czyniło z niego samotnika funkcjonującego formalnie „w”, a mentalnie „obok” środowiska wrocławskiego. Leon Dołżycki – jeden z nauczycieli interesującego nas malarza – doskonale podsumował cechy tej postawy, wskazując na „upartą dociekliwość w wyszukaniu formy jak najtreściwszej dla swych przeżyć, co jest najlepszym dowodem nowoczesności⁶⁸. Nowoczesności dalekiej od awangardy, oddzielającej się od kanonów sztuki polskiej drugiej połowy XX w., a ukształtowanej w personalnej enklawie. Na pytanie dziennikarza *Magazynu Tygodniowego „Gazety Robotniczej”*: „Czy jest Pan malarzem nowoczesnym?”, artysta odpowiedział: „Chcę nim być w moim rozumieniu tego słowa. Przez nowoczesność rozumiem poszukiwanie w sztuce wartości nieprzemijających. Wyławianie z niej elementów, które mają szansę przetrwania. A poza tym – absolutna szczerłość wypowiedzi⁶⁹”.

Podróż włoska w 1957 r. niewątpliwie dała Karpińskiemu możliwość odczucia takich wartości – zarówno w sferze artystycznej, jak i osobistej. Warto dodać, że przez lata utrzymywał on kontakty z Janem Dziędziorą i przyjaźnił się z Jackiem Sienickim.

dr Andrzej Jarosz

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

Summary**ANDRZEJ JAROSZ/ Zbigniew Karpiński's Italian journey (1957)**

Zbigniew Karpiński (1920-1996), a painter from Wrocław and a pedagogue of the local Academy of Fine Arts, belonged to a generation of "Arsenal". The participation in the "Arsenal" exhibition and joining the stream of artistic life in the times of "Thaw" was related with earning a fellowship in 1957 for a studio travel to Italy. Karpiński set apart for this journey with three artists, initiators of the Warsaw show: Jan Dziędziora, Marek Oberländer and Jacek Sienicki. Two-month trip started in Vienna, led through numerous Italian cities and museums – from Venice to Palermo – and ended up with a stay in Switzerland. While travelling the artist from Wrocław made painterly notes in the form of richly illustrated sketch-book. Copies of paintings in drawing – mainly of old masters – prove his fascination with the art of Renaissance. The drawings resulted also from systematic workshop practice. As early as in the 1940s Karpiński studied and transferred paintings of his prized old masters into graphic media. In his oeuvre we are able to find quotations, references and reinterpretations of Titian and Tintoretto among others in the technique of monotype as resulting from his Italian journey. 1957 was a crucial year in shaping the painter's attitude of a modern and searching yet faithful to the tradition of European painting artist.