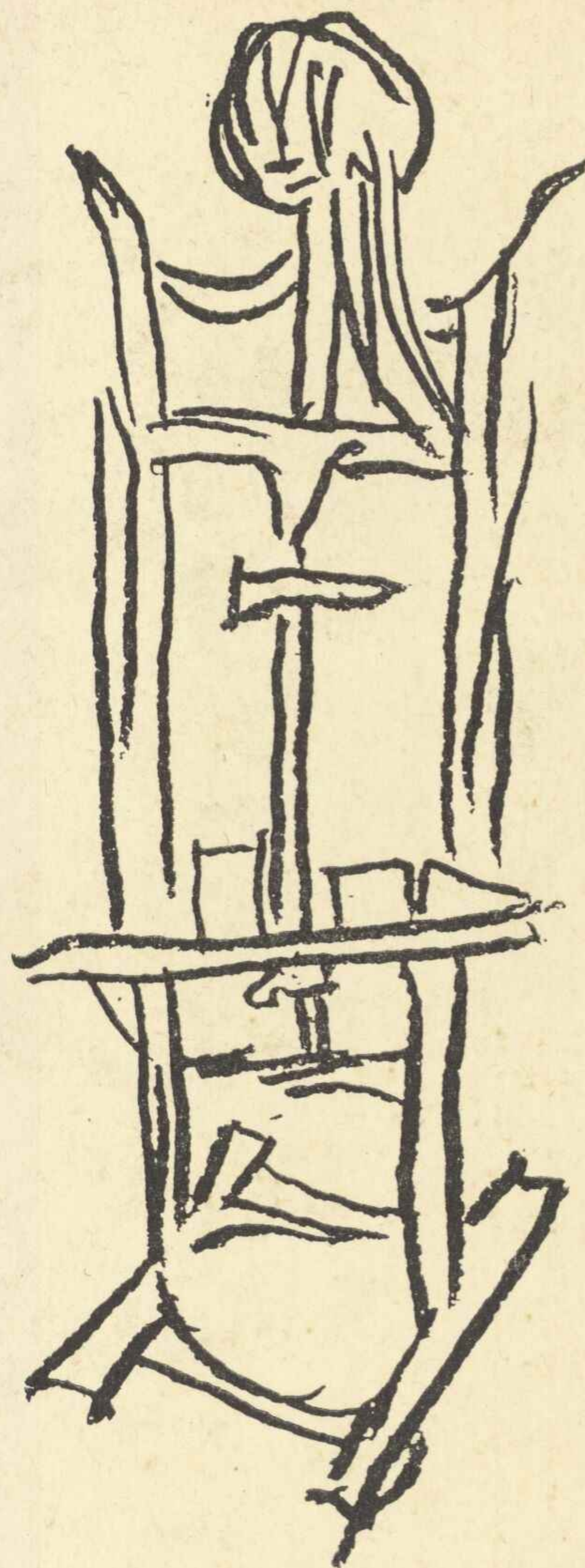


4/70

4/70

WACŁAW  
TARANCZEWSKI

WYSTAWA  
OBRAZÓW  
GWASZY  
I RYSUNKÓW





Z W I A Z E K P O L S K I C H A R T Y S T Ó W P L A S T Y K Ó W  
B I U R O W Y S T A W A R T Y S T Y C Z N Y C H W K R A K O W I E  
C E N T R A L N E B I U R O W Y S T A W A R T Y S T Y C Z N Y C H W W A R S Z A W I E  
B I U R O W Y S T A W A R T Y S T Y C Z N Y C H W P O Z N A N I U

**W A C Ł A W  
T A R A N C Z E W S K I**

1969 • K R A K Ó W  
1970 • W A R S Z A W A  
1970 • P O Z N A Ń

K R A K Ó W · P A W I L O N W Y S T A W O W Y · P L. S Z C Z E P A Ń S K I 3 a  
W A R S Z A W A · P L. M A Ł A C H O W S K I E G O 3  
P O Z N A Ń · S T A R Y R Y N E K · A R S E N A Ł



W A C Ł A W T A R A N C Z E W S K I

Ur. 4.III.1903 r. w Czarnkowie, woj. Poznańskie.

Studia artystyczne:

1921—1925 — Państwowa Szkoła Sztuk Zdobniczych w Poznaniu  
1925—1929 — Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie  
1929—1931 — Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie

Wystawy indywidualne w okresie przedwojennym:

1932, 1936 — Poznań

1934 — Kraków

1938 — Warszawa

W okresie okupacji mieszka w Poznaniu

1945 — organizuje Państwową Wyższą Szkołę Sztuk Plastycznych w Poznaniu

1945—1947 — pełni obowiązki Dyrektora Szkoły

1947 — powołany do Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie — do chwili obecnej  
profesor zwyczajny malarstwa

Wystawy indywidualne po roku 1945:

1948 — Poznań

1957 — Sopot

1958 — Poznań, Warszawa, Kraków

Udział w wystawach zagranicznych: Biennale w Wenecji, Paryż, Amsterdam,  
Bruksela, Sztokholm, Kopenhaga, miasta południowej i środkowej Ameryki.

Nagrody:

1946 — Nagroda Miasta Poznania

1958 — Nagroda Fundacji S. Guggenheim N. Jork

1964 — Nagroda Miasta Krakowa

1969 — Nagroda Ministra Kultury i Sztuki I stopnia

PROJEKT OKŁADKI I UKŁAD GRAFICZNY KATALOGU JAN SZANCENBACH

ZDJĘCIA WYKONALI: DANIEL ZAWADZKI, PRACOWNIA FOTO INSTYTUTU SZTUKI PAN; LANGDA, WOLNY,  
MADROSZKIEWICZ, WOJCIECH PLEWIŃSKI

Krak. Zakłady Graf., Zakład nr 3, z. 1402/69 A-61 (9051)



## WACŁAW TARANCZEWSKI I JEGO WYOBRAŹNIA

### 1.

Uwagi, które rozpoczynam pisać, mają stanowić wstęp do katalogu wystawy zbiorowej jednego z najwybitniejszych współczesnych plastyków polskich, jakim jest niewątpliwie Wacław Taranczewski. Spisuje te uwagi ktoś, kto nie jest historykiem sztuki, ani też nie jest krytykiem plastycznym. Ktoś zatem nie będący fachowcem w dziedzinie odbioru malarstwa. Fachowcem w sensie zawodowego przygotowania do odbioru dzieł malarskich oraz w umiejętności ukazania tych dzieł na tle towarzyszących im zjawisk plastycznych, towarzyszących nie na planie tradycji lecz współczesności i aktualności.

Stwarza to autorowi wstępu oczywistą niedogodność, ale może też i trochę dogodność. Niedogodność na tym polega, że nie zwracam się jako fachowiec do fachowców, ci bowiem stanowią krąg, a często i klan — całkowicie zamknięty. To jest niedogodność. Piszę jako niefachowiec czyli odbiorca do publiczności, czyli zbioru niefachowców. To jest przecież otwarte koło normalnych odbiorców wszelkiej sztuki. I to jest trochę wspomnianej dogodności.

Może nawet więcej aniżeli dogodności. Jeżeli określona dziedzina sztuki, mniejsza w wyniku jakich okoliczności, zamknie się w kręgu fachowców, grozi jej skostnienie, stać się ona może grą dla wtajemniczonych. Odbiorca przystaje za plecami mistrzów noszących w małym palcu każdą końcówkę, każdy gambit i otwarcie. Przystaje bezradny. Do malarstwa współczesnego to ostatnie porównanie w pełni się odnosi. Specjalnie w kraju o tak niskim poziomie ogólnej kultury plastycznej, o tak mizernym zasobie wielkich dzieł sztuki europejskiej po muzeach, jak Polska.

Czy należy namawiać mistrzów, by zniżyli się do poziomu nieumiejętnych kibiców? Byłoby to daremne. Do tego należy dążyć, ażeby koło niefachowych, a więc normalnych odbiorców sztuki poszerzało się i przyrastało.

Takie stanowisko wobec malarstwa Wacława Taranczewskiego może być również usprawiedliwione przez fakt następujący: dorobek tego znakomitego artysty był w latach ostatnich przedmiotem analiz fachowych i wyczerpujących. Odsyłam do nich każdego, kto wciągnięty w magiczne koło sztuki Taranczewskiego, pragnąłby poznać bliżej, jak się ono ukształtowało oraz do jakich zestawień i porównań kusi znawców otrząskanych w plastyce XX-go wieku.

Na czele tych opracowań postawić należy wnikliwe, wyczerpujące, oparte na bardzo interesującej dokumentacji, a także doskonałej znajomości wielkopol-

skiego środowiska, które wydało Taranczewskiego — studium prof. Zdzisława Kępińskiego, stanowiące wprowadzenie do poznańskiej z roku 1958 wystawy dzieł malarza. Skrótem tego studium jest broszura Kępińskiego „Wacław Taranczewski” (Warszawa 1958, Publikacje „Przeglądu Artystycznego”). Z kolei treściwa praca Marii Kosińskiej „Wacław Taranczewski” (Warszawa 1960, Arkady). Wymieniam nadto rozprawy M. Kosińskiej i A. Wojciechowskiego („Przegląd Artystyczny” 1955, nr 5—6) oraz A. Wojciechowskiego „Osiągnięcia polskiej plastyki monumentalnej” („Przegląd Artystyczny”, 1954, nr 5—6).

W tym ostatnim szkicu omówiono ówczesny, sprzed kilkunastu lat, dorobek Taranczewskiego w dziedzinie sakralnego malarstwa ściennego (kościół N. Marii Panny i św. Marcina w Poznaniu). Dorobek ten jest dzisiaj o wiele rozleglejszy, dotyczy również witrażu (przykładowo: witraże w katedrze warszawskiej) i nie stał się dotąd przedmiotem fachowej analizy. Trudno zaś o nim pisać na zasadach przyjętych w niniejszym wstępie, skoro zwiedzający wystawę nie może bezpośrednio zobaczyć, ani wpisanych w gotycką cegłę hieratycznych postaci i barwnych tonacji, ani scen witrażowych, mieniących się w oku widza, to jako zestaw prześwieconych drogich kamieni, to jako ciąg osób i wydarzeń przez nie zapowiedziany, zakorzeniony w naszej pamięci, obecny w tradycji.

### 2.

Przyjęte założenie i adres czytelnicy obecnego wstępu powodują, że o malarstwie Wacława Taranczewskiego mowa będzie pod pewnym świadomie obranym kątem widzenia. Malarstwo to bowiem równie jest przemienne co jednolite, równie artysta podlegał ewolucji, co wciąż jest sobą. Identyczność połączona ze zmiennością i przez zmienność wyrażona — zdaje się stanowić główną i uderzającą właściwość sztuki Taranczewskiego. Ta zmienna identyczność, to podobieństwo zasady przy różnicy poszczególnych rozwiązań, technik, tematów wynika stąd, że Taranczewski jest przede wszystkim malarzem swojej wyobraźni. Chyba pod tym kątem, i przez ten pryzmat należy patrzeć na jego dzieło.

Należy się umówić, co będziemy rozumieć przez termin wyobraźnia. Mniejsza o próby definicji naukowej, czy też wypowiedzi na temat wyobraźni podawane przez wielkich twórców. Próby definicji zależą od filozofii sztuki wyznawanej przez danego badacza. Wypowiedzi twórców bywają tylko cieniem czy echem ich własnej praktyki. Bardziej o nich mówią, aniżeli o tym, co dawniej nazywano i maginacją, dzisiaj wyobraźnią. „Talent sztukmistrza greckiego był wypadkiem równowagi między imaginacją, uczuciem i rozsądkiem” — pisał Mickiewicz, czy też bardzo trafnie o charakterze generalnym sztuki francuskiej: „Imaginacja francuska pośpiesza tylko na usługi innym władzom umysłu”.

Generalnie biorąc, przez wyobraźnię rozumiemy to, że u danego twórcy daje się stwierdzić pewne wspólne jego dziełom piętno, pewne wspólne znamię



kreacyjne. O wyobraźni możemy bowiem mówić tylko na podstawie jej produktów, u plastyka na podstawie obrazów. To znamie, ów stygmat, nie tyle wywodzi się ze świata realnego poddawanego obróbce artystycznej ze strony danego twórcy, nie tyle też pochodzi z gotowych form artystycznych, ile wywodzi się z indywidualności i psychiki jednostki twórczej. Dlatego wyobraźnia nie daje się utożsamiać ze stylem. Znamie stylu dotyczy ujęć i spraw formalnych, a te mogą występować u różnych artystów. Wyobraźnia natomiast jest nieprzekładalna na inną wyobraźnię.

Wiedział to posiadacz wręcz niesamowitej wyobraźni Juliusz Słowacki. W jednym z listów do matki, opisując jej lodowce alpejskie, dorzucił: „Jak to smutno pomyśleć, że Ty Mamo, z tych krótkich opisów nie będziesz sobie mogła wystawić miejsc, gdzie Twój syn był — gdzie myślał o tobie. Obrazy, które sobie Twoja imaginacja utworzy, będą może piękne, ale nie będą tymi samymi obrazami, które teraz ja widzę we wspomnieniach. Czyż ludzie nie wynajdą kiedy jakiego środka, któryby lepiej niż pismo i malarstwo wystawiał przedmioty”.

Jest z kolei wyobraźnia (imaginacja) znamieniem dla twórcy nieświadomym, od niego nadrzędnym. Podobnie jak dla każdego z nas nieświadomy, ale też niemożliwy do zmiany jest dukt i charakter pisma, które z naszych palców splywa. Sami te palce i w pełni świadomości prowadzimy po papierze, ale na białym arkuszu, wraz z pisanym komunikatem słownym, znaczą się też jakieś inne, do rozpoznania niełatwe moce i cechy naszej osobowości.

Tak więc wyobraźnia to szczególna władza — z jednej strony odrzucania i selekcji z drugiej zaś podkreślania i akceptacji, władza układająca dzieła danego twórcy w porządek wewnętrzny jemu tylko właściwy. Podczas kiedy styl jest z istoty swojej ponadindywidualny i narzuca swoją formalną obecność, wyobraźnia jest osobowościowa i tę obecność modyfikuje. Jeszcze raz Słowacki:

„Imaginacja moja jest jedynym źródłem wszystkich moich nieszczęść — i wszelkiego szczęścia na ziemi... bo prawdziwie, że jestem szczęśliwy często tą władzą twórczą urojonych wypadków — szczęśliwy jestem każdego wieczora, kiedy piszę — każdego ranka, kiedy chodzę po suchych liściach w ogrodowej alei”.

### 3.

Na czym w dorobku malarskim Wacława Taranczewskiego polega tak rozumiane wspólne piętno o charakterze osobowościowym? W czym się ono wyraża? W jakich właściwościach całej jego sztuki bez względu na etap i chronologię?

Przy metryce osobistej Taranczewskiego można już bowiem dzisiaj i należy mówić o całości. O całości dojrzałej. Napewno taką będąc, całość ta nie jest jeszcze zamknięta i pomnożona zostanie przez artystę stojącego w pełni sił i zdolności dalszych przemian. Tym niemniej — jest to już całość.

Przypomnijmy najpierw biografię artystyczną i środowiskową Wacława Taranczewskiego. Tak określone elementy tej biografii akcentując, by stawało się widoczne, że ten malarz, w wysokim stopniu dojrzewający poza prądami, szkołami i grupami, jako napęd główny swej działalności posiadał w niej to, co z perspektywy czasu tak u niego widoczne: samodzielna, z upływem czasu oczyszczająca się i ośmielająca własna wyobraźnia twórcza.

Wacław Taranczewski jest wielkopolaninem, chociaż jego przodkowie w XVIII stuleciu przywędrowali z Ukrainy na tę ziemię. Urodzony w Czarnkowie nad Notecią 4. III.1903 r., lata wojny we wzorowym i przodującym gimnazjum poznańskim Marii Magdaleny. Matura w roku 1921. Rówieśnicy Taranczewskiego o tyle byli szczęśliwsi od swych kolegów z tego samego pokolenia, kolegów o parę lat starszych, że lata pierwszej wojny światowej mogli spędzić na ławie szkolnej, a nie z bronią w ręku na froncie. W roku 1897 urodzony Władysław Broniewski już w roku 1915 był żołnierzem, w roku 1920 kapitanem.

Studia malarskie odbył Taranczewski w latach 1921—1931 — to w Poznaniu w tamtejszej Szkole Zdobniczej, to w Krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, to wreszcie w Warszawie, dokąd się przeniósł za jednym ze swoich głównych nauczycieli Felicjanem Kowarskim. W r. 1931 powrócił do Poznania, gdzie zamieszkał do roku 1947, a więc lata okupacji spędzone w mieście będącym podówczas stolicą Warthegau, w mieście uznawanym przez okupanta hitlerowskiego za czysto niemieckie. Mianowany w r. 1947 profesorem malarstwa dekoracyjnego w Krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, przeniósł się do naszego miasta w r. 1950, pozostał w nim na stałe i przy zajmowanej katedrze.

Uderza w tej biografii samodzielność rozwoju i duża niezależność od górującej mody artystycznej, a także niezależność od malarstwa aintelektualnego, czysto żywiołowego. Pierwszym mistrzem Taranczewskiego był typowy przedstawiciel takiego malarstwa Fryderyk Pautsch (1877—1950), a jednak ani śladu związku między nimi. Tę jedynie zasługę główną należy przypisać Pautschowi, że wyznał się na możliwościach swego wychowanka. Głębsze okażą się związki z Felicjanem Kowarskim, poprzednikiem Taranczewskiego sprzed przeszło czterdziestu lat w Krakowie, prowadzącym pracownię malarstwa ściennego. W tej bowiem pracowni nabrał Taranczewski biegłości w ściennej plastyce dekoracyjnej.

Bliższe zestawienie Kowarski—Taranczewski od razu ukazuje własne pola tego drugiego, jakich daremnie szukać u twórcy „Rządu Narodowego” i „Proletariatchyków”. Najpierw stosunek do koloru. Kowarskiemu nigdy nie powiodło się rozjaśnić swej palety, pozostała ona zawsze mroczna i surowa. Krajobrazy jego tak wyglądają, jakby je stworzył człowiek słońcem oślepiiony, a nie malarz uradowany anegdotą kolorystyczną przyrody. Taranczewski jak w barwnym kalejdoskopie potrafi zmieniać tonację kolorystyczną tego samego w ujęciu, w ustaleniu modelu i przedmiotów obrazu.

Dalej: humanistyczne, conradowskie malarstwo Kowarskiego pozbawione jest humoru, groteski, żartu ludzkiego i malarskiego. To twórca poważny i uroczysty.



Najbardziej własne pole Taranczewskiego, nie maleje, jego rozmiar u dojrzałego twórcy, rodzi ustawicznie ów żart oraz intelektualną kpinę. To twórca podchwytliwy i ironiczny. Dokonując tego zestawienia nie oceniam, kto gorzej, kto lepiej. Po prostu stwierdzam.

To bowiem co dla plastyka najbardziej istotne, jego malarstwo sztalugowe, od razu się zapowiadało i rozwijało w oparciu o swoisty niepokój własnej wyobraźni. Nie uległ też Taranczewski pokusie dobrego rzemiosła propagowanej przez Józefa Pankiewicza (1866—1940), kiedy ten pociągnął za sobą kapistów. Kępiński cytuje na ten temat niezmiernie charakterystyczną wypowiedź, dotyczącą wczesnych lat krakowskich artysty. „Żeby wtedy znalazł się jakiś belfer z temperamentem, wszystkiego byłoby więcej. Nikt nie umiał pokierować zapalem i dynamizmem młodzieży.

Na to przyjechał Pankiewicz — w momencie kiedy Cybis, Jarema i inni mieli największy swój życiowy gaz! i wszystkich podkastrował. — Nauczył ich malować! — dorzuca ze wstrętem”.

W dwudziestoleciu międzywojennym — w roku 1939 Taranczewski liczył 36 lat, to już wiek malarza samodzielnego — dają się stwierdzić trzy rodzaje tradycji malarskiej. Oczywiście, jeżeli bogactwo objawów i mnogość dzieł próbować zredukować do pewnych wspólnych mianowników. Pisząc ongiś o Felicjanie Kowarskim usiłowałem je określić w sposób, który także do Taranczewskiego daje się odnieść. Najpierw tradycja z inercji — ta pochodząca od młodopolskiej grupy „Sztuka”, kontynuowana przez znakomitą większość profesorów malarstwa w lata 1918—1939. Odrzucili ją wszyscy młodzi, Taranczewski także. Ale dokonali tego nie z tych samych powodów. Drugi rodzaj tradycji dotyczył dobrego obrazu, dobrego malowania i rzemiosła w duchu postimpresjonistycznym. Trzecią była tradycja z prowokacji — eksperymentatorska, kubistyczna, na gruncie polskim formistyczna.

Miejsce własne Taranczewskiego przed rokiem 1939 jasno się na takim tle rysuje. Najbliższą mu była owa tradycja trzecia, a na nią dopiero narzucone dobre i świadome kolorystycznie malowanie. Świadome i służebne wobec celów finalnych, które się nie mieszczą ani w programie ani w praktyce grupy kolorystów polskich.

Na jezdni przed warszawską Zachętą podczas okupacji zabity przez niemiecką ciężarówkę wojskową Stanisław Rogoyski pisał w roku 1938. Jego opinia doskonale wyznacza owoczesne własne miejsce malarstwa Taranczewskiego: „Kompozycje Taranczewskiego wprowadzają nas w atmosferę niedaleką tendencjom Matisse'a, wroga impresjonistycznego dywizjonizmu. Wacław Taranczewski, uczeń Pautscha i Kowarskiego, ma gest zdecydowanie dekoracyjny. Operuje z zadziwiającą swobodą i lekkością szerokimi płatami koloru, organizowanymi z dużym poczuciem płaszczyzny, mówiącym o głębokim przetrwaniu nie tylko fowizmu, ale i konstrukcji kubistycznej (Braque). Rodzima nasza nuta zdaje się dźwięczeć w nie pozbawionym liryczności wyrazie, jak i w pewnej melancholii stonowanego

chłodnego nieraz kolorytu. Taranczewski gamę barwną ma rozbieloną i niezmiernie wyrafinowaną, co potęguje się zwłaszcza w ostatnich pracach, stojących już na granicy niebezpiecznej wirtuozerii. Taranczewski jest bezsprzecznie kolorystą na miarę europejską”.

Wystawa obecna bardzo niewiele zawiera płócien sprzed roku 1939, trudno więc zweryfikować nacznie słusność sądu Rogoyskiego. Wiele dawniejszych obrazów artysty bezpowrotnie zaginęło. Kto jednak pamięta owe obrazy i uprzednie wystawy Taranczewskiego, ten przyzna, że na rok 1939 zacytowane podsumowanie było słuszne.

Ale tylko do roku 1939. Minęło przecież trzydzieści lat, więcej aniżeli całe dwudziestolecie między dwoma wojnami 1918—1939.

#### 4.

W ciągu owych trzydziestu lat w malarstwie Wacława Taranczewskiego w sposób trwały, suwerenny i aktywny zwyciężyła jego własna wyobraźnia. Założyliśmy, że wyobraźnia twórcza to władza akceptacji i doboru określonych składników, władza, która w sposób nieprzekładalny na inną cudzą wyobraźnię, porządkuje dorobek danego artysty. W czym poruszenia tej władzy wyrażają się u Taranczewskiego?

Wystawa obecna przynosi głównie dzieła artysty z ostatnich lat dziesięciu. Mimo to pozwala na to pytanie odpowiedzieć także na głębszym planie chronologicznym. Podzielmy aktualny zestaw płócien na określone grupy, tak zresztą jak czyni to sam artysta. Przy poszczególnych obrazach przynależnych do tej samej grupy, powtórzmy daty widniejące w opisowej części katalogu.

Oto co wynika z takiego zabiegu porządkującego: I. Martwa natura z zielonym dzbanem: 1934, 1943, 1956, II. Martwa natura ze świątkiem: 1950, 1952/3, 1953, 1959, III. Martwa natura z błękitnym wazonem i muszlą: 1957, 1962; IV. Martwa natura z klatką: 1960, 1962; V. Pień: 1965, 1968; VI. Krzesło: 1968, 1968, 1968; VII. Sztaluga: 1969, 1969. Pamiętajmy ponadto, że w obrębie każdej z tych grup eksponuje artysta zaledwie drobną część naprawdę namalowanych i do niej przynależnych kolejnych ujęć. Najpóźniej namalowana Martwa natura ze świątkiem nosi numer XX. Martwa natura z błękitnym wazonem i muszlą — numer IX. Pośród kompozycji, które po jednym tylko egzemplarzu zostały obecnie pokazane, identyczna sytuacja — przykładowo: Martwa natura z wazonem — VI; Mała malarka — VI; Koncert w atelier — IV.

Być może, iż tu i ówdzie pomyliłem się w cyfrach. Nie zmienia to porządku, który dostrzegamy i w którym przede wszystkim wypowiada się wyobraźnia malarska Taranczewskiego. Co bowiem oznaczają jej poruszenia dyktujące tego rodzaju perseweryjne nawroty? Nie są to nawroty do tzw. tematu jako podstawy łączącej owe ciągi. O co innego w całym mechanizmie chodzi. Właśnie o drażnienie malarskie tzw. tematu, identycznego zbioru przedmiotów, identycznego wnętrza,



by za każdym nowym spojrzeniem ten zbiór czy to wewnątrz stawało się artystycznie odmienne. Wyobraźnia Taranczewskiego pracuje więc całymi seriami, długimi ciągami, a nie pojedynczym egzemplarzem. Te serie, zanim zanikną, zanim artysta wszystko z nich wydobędzie i wycisnie, trwają i nawracają poprzez kilkanaście, ba poprzez więcej aniżeli dwadzieścia lat. Niczym owoc, który aż tyle czasu potrzebował, ażeby słońce okrążyło go od wszystkich stron i ażeby w jego promieniach dojrzał on na każdej z możliwych swoich powierzchni. U Taranczewskiego jednak nie tylko słońce i jasność. Jego serie dojrzewają również w półmroku, w cieniu, pod gwiazdami, w ruchach zodiaku. Sztuka Taranczewskiego potrafi być mroczna i tajemnicza. Jego dzieła, chociaż złożone z elementów rzeczywistych i przedstawieniowych pokryte są, fosforyzują czy też od środka przeświecają światłem introwertycznym. Światłem pochodzącym z osobowości twórcy.

W nowoczesnej humanistyce często bywa używana para pojęć: synchronia — diachronia. Diachronia oznacza następstwo zjawisk i procesów w czasie, ich niejednoczesność. Synchronia oznacza współczesność zjawisk. Każdy rozwój artystyczny z natury swojej musi być łańcuchem diachronicznym. U Taranczewskiego również. Ale artysta obdarzony tak zdecydowaną i określoną jak on wyobraźnią pozostaje w silniejszym aniżeli inni stopniu we władzy synchronii. To znaczy biorą w jego działalności górę zjawiska i tendencje, które zmianom zasadniczym nie podlegają, które są współczesne każdemu etapowi indywidualnego rozwoju.

Górującą tendencją wyobraźni Wacława Taranczewskiego, tendencją która tylko pozornie ulega przemianie, a naprawdę — jest i manifestuje swoją nadrzędną obecność, to tendencja i dążność do operowania serią, łańcuchem, ciągiem. Jeżeli nawet wyczerpała się w sposób diachroniczny zawartość określonego ciągu, pojawia się od razu inny — ale też łańcuch, ciąg. Nie wiem, czy Taranczewski będzie jeszcze malował Martwą naturę ze świątkiem, lub Koncert w atelier; może tak, może nie. Ale jedno jest pewne: Pień, Krzesło, Sztaluga, dopiero w całkiem ostatnich latach wstępując na płótna Taranczewskiego, czynią to według tej samej zasady, która kazała drażyć małą malarzkę przed pozującym aktem, błękitny wazon i muszlę, świątka w otoczeniu innych przedmiotów.

Nielatwo wpisać zestawy przedmiotów i osób, które Taranczewski wprowadza do swoich serii malarskich, posługując się nimi jako powtarzalnym i znamienym ogniwiem. Dlatego Nielatwo, ponieważ samo ich wyliczenie równie mało daje, co np. przy charakterystyce sadu słowa, że jest w nim sześć jabłoni, cztery grusze i grędy truskawek. Są to bowiem zestawy znaczące i sugerujące. Rzeczywistość dla naszego artysty jest czymś na podobieństwo systemu znaków, w którym dokonywa on wyboru i eliminacji.

Musiabym się wdawać w wywody zbyt skomplikowane, jak na rozmowę malarskiego niefachowca z innymi niefachowcami, ażeby chociaż do pewnej granicy rozszyfrować sens poszczególnych znaków i sens całych zestawów. Ich

korzenie zagłębione są w psychologii indywidualnej, ale też w zbiorowej podświadomości i w znaczeniach nadawanych przez nią określonym przedmiotom. Ulubiona przez artystę i wciąż nawracająca muszla to znak erogeniczny, przynależny do symboliki płci. Świątek to znak kultowy i totemiczny. Na dawnych płótnach Taranczewskiego wciąż się pojawiający staroświecki, ogromny piec kaflowy, to zarówno piec kaflowy naprawdę, jak znak wizualny wnętrza mieszkalnego, wskazówka intymności i zamknięcia się człowieka w czterech ścianach. Wiolonczela czy skrzypce wraz z pudłem to zarówno instrument muzyczny, jak znak mówiący o człowieku jako istocie zdolnej do wytwarzania tak pięknych wyrobów. Do wytwarzania i wprowadzania ich w czynność kulturową.

Tak jest na pewno, wystarczy spojrzeć uważniej. Opisywane zestawy jeszcze i dlatego są wieloznaczne i Nielatwe, ponieważ tworzy je artysta niejednostronny. Taki, któryby wciąż powracał do tej samej gamy kolorystycznej, któryby miał do dyspozycji tylko jedną technikę warsztatową: albo olej wyłącznie, albo gwasz, albo akwarelę. Taranczewski nie jest twórcą jednostronnym, tak w znaczeniu suwerennego panowania nad wieloma technikami warsztatowymi, jak w znaczeniu podobnego władania kolorem. Odmiana tonacji barwnej, odmiana samego sposobu malowania sprawia, że zestawy te są dla artysty tylko pretekstem. Góruje on nad tym pretekstem i wciąż siebie wypowiada, zmienny jak Proteusz, a zarazem przykuty do nakazów swojej indywidualności. Na tle zestawów jako pretekstów powstają więc określone sytuacje czysto malarskie, niefabularne, nie-symboliczne, chociaż własna mitologia tymi sytuacjami rządzi i kieruje.

##### 5.

Tę ogólnie przedstawioną predyspozycję warto przeanalizować bodaj na jednym przykładzie szczegółowym. Na wystawie obecnej prezentowane są dwie odmienne wersje Martwej natury z błękitnym wazonem i muszlą, z lat 1957 i 1962. Ta ostatnia, na której oko daremnie szuka, gdzie ów błękitny wazon? Bo cała kompozycja stała się tylko pretekstem do roztoczenia gamy gorących czerwieni (cynober w alternacji z oranżem), wachlarza energicznych i zdecydowanych form i kształtów. Gamy i wachlarza poplamionych i rozjaśnionych łalami żółtymi, jakby słońce przedzierało się na płótno i dotykało tu i ówdzie jego powierzchni. Lecz nie żadne prawdziwe, realne słońce, lecz czysto malarskie. Mojemu oku przypomina ono płatki słoneczników, uporczywie malowane przez van Gogha.

Kiedy indziej wszystkie quasi-realne składniki tej kompozycji artysta położył na płask; pozwolił im zachować ich kolor naturalny; wtopił w czysto dekoracyjny wzór jakiejś różowej makaty; zaopatrzył w dwa tajemnicze znaki-gmerki, przypominające przekreśloną swastykę (a wiadomo, że jest ona symbolem kultu słonecznego); odebrał całości przestrzeń, perspektywę i powietrze; spływa ona przed naszymi oczyma jak różowa chusta; przesłania rzeczywistość i markuje jej



istnienie; chusta podobnie jak gwiazdozbiór markuje istnienie gwiazd w ogóle, ich zestawu i otaczającej je próżni kosmicznej. Lecz ten gwiazdozbiór jest jasny i radosny, gdy bywają też one u Taranczewskiego układy groźne, ironiczne lub wieloznaczne. Opisałem w tych zdaniach nieobecna na wystawie Martwą naturę z błękitnym wazonem i muszlą, V.

Początek opisywanego ciągu sięga roku 1937. Przedstawił go dokładnie Zdzisław Kępiński. Ponieważ dochowały się szczęśliwie obydwie wersje początkowe z wazonem i muszlą, piszący też je pamięta, warto więc za Kępińskim przypomnieć historię owego początku. Przeprowadziwszy się podówczas w Poznaniu na nowe i słoneczne mieszkanie, Taranczewski próbuje malować w tych odmiennych warunkach: „Nowe mieszkanie to dla malarza nowe światło”. Pierwsza próba się nie udaje. „Pelen niepokoju — cytuję Kępińskiego — i chwilami niemal zrozpaczony podejmuje próbę nowego udźwignienia palety i rektyfikacji wachlarza barw. „Martwa natura z niebieskim wazonem i muszlą”, z rozetą greckiego dywanika w tle (wersja I i II) przynosi nam nową klarowną dźwięczność i jasność, blask plamy mimo miękkości położenia i wrażenie przestrzennej, swobodnej jasności wynikającej z estetyki nowoczesnego mieszkania. Nowy język o spotęgowanej świetlistości barw wyraża jednak nadal dobitną konstrukcję obrazu opartą na rozróżnieniach plam ciężkich i lekkich, intensywnych i rozplawionych, ciemnych przez zagęszczenie barwnika i bielejących rozpyloną jasnością”.

Przy opisie owej serii posuwaliśmy się wbrew naturze wszelkiego rozwoju, to znaczy od stanu aktualnego — wstecz, ku początkowi. Tak postępując dostrzegamy wyraźnie, jak dalece istnieje u Taranczewskiego przewaga synchronii nad diachronią. Obecność określonej serii jest bowiem u niego równoczesna z przemianami artysty w ciągu całych dziesiątków lat. Jego przemiany to tylko nawroty.

Taranczewski to artysta o bardzo dużej świadomości intelektualnej i samowiedzy malarskiej. Mamy jej dowód także w sprawie głównego proceduru jego wyobraźni, proceduru o jakim wciąż tutaj mowa. Kępiński zanotował w roku 1957 następującą wypowiedź artysty: „Jestem dziś bliski temu, żeby przeciąć te wątki... malowanie różnych wersji jednego obrazu. W tym się traci to co Cybis ma dzięki malowaniu wyłącznie z natury. Ja przechodzę z obrazu natury do obrazu z obrazu”.

Wcale się tak nie stało. Malowanie obrazu z obrazu, wypowiedanie siebie poprzez łańcuch kolejnych wersji w dalszym ciągu pozostało główną tendencją sztuki Taranczewskiego. Stąd wypowiedź powyższą tylko w ten sposób można rozumieć i wyjaśnić, że przed parunastu laty po prostu zamierały i wysychały dotąd interesujące artystę serie, a nie mógł on wiedzieć, jakie nowe zaczną kiełkować w ich miejsce.

Dlaczego tak się nie stało i stać się nie mogło? Wybitny i dokładnie obrysowany w swojej indywidualności artystycznej twórca wiele może zmienić w swojej działalności, ale nie zasadnicze impulsy wyobraźni. Nie on nad nimi

panuje, lecz one nim rządzą. Podobnie zmienić nie może, jak drzewo nie wyrwie z gruntu swoich korzeni, jak gwiazdozbiór nie rozsypie swojego układu. Raz jeszcze powtórzmy za Słowackim:

„Imaginacja moja jest jedynym źródłem wszystkich moich nieszczęść — i wszelkiego szczęścia na ziemi”.

6.

Obrazy Wacława Taranczewskiego z ostatnich dziesięciu lat, dopiero na obecnej ekspozycji zgromadzone, świadczą się zdają o dwu zjawiskach. Po pierwsze, nie wygasła u tego artysty dążność do malarskiego działania oraz myślenia za pośrednictwem głównie łańcuchów, mniej pojedynczych egzemplarzy. Zwłaszcza, że nie wiemy, czy na przykład Kaloryfer lub Wentylator nie są ogniwem serii, która będzie się domagała nawrotu i przetworzenia tego pretekstu. Po drugie, nie tylko czysto przedmiotowa, ale również znakowa zawartość nowych ciągów Taranczewskiego bardzo się odmieniła. Uległy te znaki zasadniczej redukcji, w obrębie poszczególnego zestawu jest ich coraz mniej, jeżeli chodzi o ilość, a jednocześnie stały się one coraz dobitniejsze. Gdyby nie obawa tautologii można by napisać, że pień, krzesło, sztaluga, kaloryfer, to znaki specjalnie znaczące.

Najpierw wszakże pewna dążność ogólna, od samych początków po dzień dzisiejszy widoczna w sztuce Taranczewskiego. Piszący o nim uważają zapewne tę dążność za tak oczywistą, że bodaj nikt na nią nie zwrócił uwagi. Tymczasem bynajmniej nie jest oczywiste, lecz właśnie dla danego malarza niezmiernie znamienne, że może istnieć znakomity plastyk, którego działalność twórcza bodaj nigdy się nie wychyliła poza ściany własnego mieszkania, poza wnętrze pracowni. Plastyk, które nie obcuje z rzeczywistością obecną poza ścianami, które człowieka od niej odgradzają, poza przedmiotami, jakie człowieka otaczają, i to przeważnie ręką ludzką wytworzone. Którego, jeżeli w stronę tej rzeczywistości nawet się wychyla, to głównie — przez okno. Takie jest przecież malarstwo Taranczewskiego i w sferze wyobraźni jako wykładnika osobowości na pewno to coś mówi. Przede wszystkim mówi o tej stronie jego wyobraźni, która polega na selekcji, na braku akceptacji. Brak akceptacji dotyczy natury i przyrody. Ile krajobrazów namalował Taranczewski? Palce obydwu rąk wystarczą na ich wyliczenie.

Jest więc Taranczewski malarzem wnętrza mieszkalnego człowieka, jako zespołu sygnałów mówiących o danej jednostce, o jej nawykach i cechach. Krąg jego ruchliwej imaginacji pozostaje mimo wszystko kręgiem zamkniętym — w czterech ścianach. Dlatego można pisać o introwertycznym, dośrodkowym charakterze jego sztuki. Na uwadze mając, że jest ona dośrodkowa, jeśli chodzi o psychikę własną artysty, psychikę, jako sędziego rzeczywistości, sędziego pełnego kaprysów, niepokoju, przemienności. Na uwadze też mając, że wśród parabol, elips i kół, którymi świat realny otoczył człowieka



to z kosmosem, to z przyrodą, to z mitami, to z historią, Taranczewskiego obchodzi koło najbardziej dośrodkowe i intymne. Wnętrze, w jakim żyjemy, pracujemy, a bywa, że umieramy. Wnętrze mieszkalne podobnie jak wygląd pisma mówiące o charakterze naszym. Dają się przeto odnieść do tego zamkniętego kręgu, w jakim Taranczewski przebywa, piękne słowa Norwida z jego fantazji "Wieczór w pustkach". Znakomita część płócien Taranczewskiego to tego rodzaju malarskie fantazje. Lecz ściśle, rygorystycznie uporządkowane, pozbawione tzw. poetyczności. Pamiętajmy nadto, że Norwid był z fachu malarzem.

a tu zadumane  
Stoją sprzęty. — Stół wielki, niby słoń wędrowny  
W głębokim unężeniu, oparł się o ścianę  
I wyprężył grzbiet twardey, księgami ładowny.  
Nad stołem wisi obraz, ale jakiś taki  
Dziwny, niby szczerznią opowiada twarzą,  
Że czuje, jak się w ramach zaległy robaki,  
Że czuje, jak pająki po licach mu łażą,  
I myśli Bóg wie o czym. — W oknach rdzawe kraty  
Oplatają powoje...

W obrębie tak oznaczonego kręgu dokonała się w latach ostatnich redukcja przedmiotów-znaków, której rezultatem jest daleko posunięty lakonizm serii „Pień”, „Krzesło”, „Sztaluga”. Jeżeli na dawniejszych obrazach Taranczewskiego aż kipiało i przelewało się od przedmiotów-znaków, to obecnie poczynają wystarczać artyście najprostsze i w liczbie skromnej. Skromnej ale redukującej człowieka do tego co zasadnicze: istota, która pracuje, a więc — rąbie: istota, która w odróżnieniu od innych stworzeń żywych potrzebuje przedmiotu, na którym przysiadła, na którym złożyć może inne konieczne przedmioty; istota wreszcie obdarzona niekiedy darem malowania, a wtedy pusta, bez płótna, sztaluga, o tym zaświadcza. Ale to może być również pień, w który ostro zacięła się siekiera, krzesło i sztaluga nie tyle puste, ile na zawsze opuszczone przez ich użytkownika i właściciela. Jeżeli tak spojrzeć, zredukowane znaki-przedmioty stają się ostateczne, egzystencjonalne.

U Taranczewskiego biegła dotąd oddzielnie jego aktywność jako twórcy malarstwa ściennie-dekoracyjnego, a działalność sztalogowca. Teraz się one splotły w zespole płócien, których nie łączy prawo przynależności do serii ikonicznej, lecz wspólna technika. Na sztalogudze malarskiej nie umiem odpowiedzieć, czy przez któregoś z malarzy polskich przed Taranczewskim użyta. Przypuszczam, że nie, nie pamiętam. Chodzi o takie tytuły jak „Lotosy”, „Martwa natura z koszykiem”, „Kierunki”.

Użyta w nich została technika sgrafitta, zamiast oleju położonego na płótnie. Sgrafitto jest prastarą techniką zdobniczą użytą głównie w architekturze. Posługujący się taką techniką pokrywa ścianę kilkoma warstewkami zabarwionego tynku, po czym je zeszkrobuje według przyjętego wzoru i dzięki

temu otrzymuje dwu- lub więcej barwną kompozycję. Powierzchnia malarska idzie więc nieco w głąb, od oka widza, a nie, jak przy grubo kładzonej farbie olejnej, ku oku widza.

Ale nie tylko jedność tak rzadkiej dzisiaj techniki malarsko-zdobniczej łączy ten rozbieżny tematycznie cykl. W sferze wyprowadzonych przez siebie znaków plastycznych Taranczewski, którego wyobraźnia posłuszna bywa również prawom mitu, niejednokrotnie sięgał w tym właśnie kierunku. Przeskakiwał historię i aktualne style malarskie w stronę tego, co pradawne i pozaczasowe. Jego ryty obecnie uprawiane posiadają także taki adres, zaś użyta w nich technika nie zdaje się być eksperymentem jedynie, ale podkreśla i ujawnia ten podany adres. „Lotosy”, „Obsesje”, „Kierunki” chociaż nie powtarzają stworzeń i wyobrażeń kreślonych przez człowieka prehistorycznego na ścianach jaskiń — Altamira, Lascaux, Cougniac przeciw dla mojego oka posiadają adres wizualny nakierowany ku tym prarytom. Stało się to zapewne dzięki podobieństwu techniki używanej w skale lub na murze budynku, techniki wyprzedzającej o tysiące lat malarstwo sztalogowe. Ale stało się również na skutek tego, że skrótowe i lapidarne znaki wyrafinowanego malarstwa XX-go wieku wcale nie są odległe w swym nacyleniu mitologicznym od tamtych, sprzed tysięcy lat.

Na identycznej zasadzie został zbudowany i pomyślany 7-częściowy fryz „Krakowska Wenus z Willendorf”. Tym razem z pełną świadomością, a na nią wskazuje nazwa fryzu. Wśród reliktyw pozostawionych przez naszych jaskiniowych praprzodków istnieją niewielkie figurki kobiece, przez archeologów nazywane od miejsc, gdzie zostały odnalezione. Stąd Wenus z Willendorf w Niemczech, czy Wenus z Lespugue we Francji. Wyobrażają postać kobiecą, specjalnie obfitokształtna jest figurka Wenus z Willendorf. Ich powstawaniu nie towarzyszyła prawdopodobnie intencja estetyczna. Mówią one nie o ideale mającej się podobać nagości, lecz posiadają znaczenie magiczne. Są symbolem płodności i stanowią prymitywny prototyp bogini-matki, występującej w wielu pierwotnych religiach.

Podobnie więc jak w swoich sgrafittach, gdzie Taranczewski w sposób wyrafinowany i świadomy przeskakiwał aż w stronę znaków właściwych malarstwu jaskiniowemu, tak w omawianym fryzie przeskakuje w stronę plastycznych reliefów pierwotnego kultu. Takie postępowanie charakterystyczne jest dla mitu, który z reguły istnieje poza czasem. Który bywa klasycznym przykładem zwyczajstwa wielkiej synchronii nad rozwojem.

Dokonywa się tego artysta w sposób nader malarski. Inne jest użycie tempery w tle spajającym rozległy fryz: pochmurna, rozśnieżona, kładzona wyraźnie, ujawniona plastycznie. Inne użycie w ciałach kobiecych. Tym razem plama malarska wyznacza zarys rzekomych kształtów, czyni z nich coś co przypomina gęste widma. Ten ostry kontrast powoduje, że owe ciała nabierają wyglądu balonów, wypełnionych nijaką, chociaż mięsną treścią. Czy też od innej strony — wypełnionych własnymi o sobie i posiadanej rzekomo urodzie wyobrażeniami.



Taranczewski te puste wyobrażenia redukuje i sprowadza do magiczno-erotycznego prawzoru. Podkreśla to, na każdym z płócien powtarzając muszlę, symbol erogeniczny. Z wyraźną ironią i przymrużonym okiem zdaje się mówić, co sądzi o ciele kobiecym jako indywidualnym wypełnieniu, o jego przynależności do gatunkowo-biologicznego prawzoru. Ta ironia dojrzałego człowieka wymierzona zarazem zostaje w jeden z najpotężniejszych mitów XX-go stulecia: mit Erosa, mit Płci. Nazywając rzecz ostro i po imieniu: tak a tak o sobie pani myślisz, tak a tak ustawiasz się do własnych o sobie wyobrażeń, niczym Narcyz do tafli wody, a w końcu wyświetlamy razem, panie i malarz, dosyć żaloszny i szpetny film o Wenus z Willendorf.

W tym samym co ów fryz roku 1969 opublikowany został znakomity poemat Tadeusza Różewicza „Regio”. Zachodzi głęboki związek między opisaną wypowiedzią malarza a prowokacyjnym i zgrzytliwym tekstem Różewicza. „Krakowska Wenus z Willendorf” daje się przedłożyć na takie fragmenty dotyczące współczesnego mitu Erosa:

Związane w węzeł bez twarzy  
ciała  
dalej  
łączą się  
stojąc  
jak nagie kolumny  
Za czarną jedwabistą wodą  
pod przezroczystą powierzchnią  
sielankowego raję  
dyszy i płonie  
świat potępionych

lecą  
jak liście  
wąskie srebrne  
ciała kobiet  
spadają w ogień

Wielkie ciężkie białe  
toczone wznoszące się  
piersi  
Seks Bomby  
w czarnym rozchylonym  
futrze  
wargi  
duże  
wargi małe słodkie życie

regio  
okolica kraina  
granica  
strona nieba strona

Taranczewski, malarz wnętrza. Wielka kompozycja „Okno” to jakaś skrócona synteza zjawiska, które określamy jako krąg ruchliwej imaginacji zamkniętej w czterech ścianach. Szerokie okno tutaj widoczne, jeżeli dla niego szukać realnego odnośnika, to po prostu skierowane na północ okno w pracowni profesora krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych pracowni w budynku tej Akademii. Po drugiej stronie gmach dyrekcji kolei z kopułą w stylu wiedeńskich ringów, ponieważ pod koniec zeszłego stulecia tylko taka szczytkowa kopuła, niegdyś kościelna, oznaczała — Ważną Świecką Instytucję. Niejedną taką kopułą można napotkać w Krakowie w podobnej funkcji: zakład Helclów przy ulicy Długiej, zakład Lubomirskich przy Rakowickiej. Piszę ironicznie, ponieważ malarz tę szczytkową monumentalność również potraktował ironicznie.

Ale to tylko topografia miejska i pretekst. Bo naprawdę znów chodzi o ruch wyobraźni w obrębie czterech ścian, o znaczące meble i przedmioty, o ich nagromadzenie niczym w przeładowanej bibliotece profesorskiej, o to wreszcie, że Taranczewski przez okno wychyla się na świat zewnętrzny. W „Oknie” przestrzeń poza szybą jest malarsko jednorodna z przestrzenią zamkniętą w ścianach pracowni. I nie wiadomo, czy ta pozaokienna, nibyrealna rzeczywistość wpływa do pracowni jak jeden więcej dywan, makata, ulubione rekwizyty Taranczewskiego, czy też może zestaw przedmiotów obecny w pracowni wypłynął poza jej ściany.

Pora na wniosek: ekspozycja dzieł Wacława Taranczewskiego, głównie w ostatnich dziesięciu latach wykonanych przez artystę, dowodzi kilku prawd i pewników, będących prawdą i pewnikiem artysty całkowicie dojrzałego i obrysowanego w swojej indywidualności oraz wyobraźni. Dowodzi tej wyobraźni jedności, trwania i władzy. Dowodzi szukania nowych zadań i pretekstów, szukania nie będącego powtarzaniem samego siebie. Dowodzi zdolności drażenia w głąb i poza, drażenia na polu przez naturę nadanym temu artyście na jego wyłączną własność.

Dowodzi więc dojrzałości, w której obecna pozostała młodość.

KAZIMIERZ WYKA



S P I S P R A C

1. Martwa natura z zielonym dzbanem I	1934 olej, płótno	42×72	wł. Br. Przybosio-wa — Warszawa
2. Martwa natura z zielonym dzbanem II	1943 olej, płótno	42×72	wł. Dr T. Fracko-wiak — Poznań
3. Martwa natura z zielonym dzbanem III	1956 olej, płótno	42×72	wł. autora
4. Martwa natura ze świętkiem X	1950 olej, płótno	78×90	wł. Muzeum Naro-dowe — Kraków
5. Martwa natura ze świętkiem XII	1952/3 olej, płótno	78×90	wł. autora
6. Martwa natura ze świętkiem XIII	1953 olej, płótno	80×100	wł. autora
7. Martwa natura ze świętkiem XX	1959 olej, płótno	85×115	wł. autora
8. Martwa natura z błękitnym wazonem i muszlą V	1957 olej, płótno	85×115	wł. autora
9. Martwa natura z błękitnym wazonem i muszlą IX	1962 tempera, płótno	85×115	wł. autora
10. Atelier I	1949 olej, płótno	135×160	wł. Muzeum Naro-dowe — W-wa
11. Martwa natura z rzeźbą I	1959 tempera, płótno	115×155	wł. autora
12. Mała malarka	1959 tempera, płótno	135×160	wł. Muzeum Naro-dowe W-wa

13. Martwa natura z głową kobiecą	1959 tempera, płótno	160×135	wł. Muzeum Naro-dowe — Poznań
14. Martwa natura z klatką I	1960 tempera, płótno	115×155	wł. Muzeum Naro-dowe — Poznań
15. Martwa natura z klatką II	1962 tempera, płótno	120×130	wł. Muzeum Naro-dowe — Kraków
16. Martwa natura	1962 tempera, płótno	100×130	wł. Wydział Kultury m. Krakowa
17. Koncert w atelier	1959 tempera, płótno	160×94	wł. K. Zolich — Kra-ków
18. Martwa natura na oknie	1963 sgraffito, płótno	135×180	wł. autora
19. Wir	1963 sgraffito, płótno	75×130	wł. autora
20. Obsesje	1963 sgraffito, płótno	100×130	wł. autora
21. Martwa natura z koszykiem	1964 sgraffito, płótno	80×100	wł. autora
22. Lotosy	1964 sgraffito, płótno	115×155	wł. autora
23. Kierunki	1964 sgraffito, płótno	100×93	wł. autora
24. Czarna martwa natura	1964 sgraffito, płótno	100×130	wł. Muzeum Naro-dowe — Poznań
25. Muza	1965 olej, płótno	135×160	wł. autora
26. Pień I	1965 olej, płótno	80×100	wł. autora
27. Pień II	1968 olej, płótno	80×100	wł. autora
28. Kaloryfer	1965 olej, płótno	115×85	wł. Muzeum Naro-dowe — Kraków
29. Wentylator	1965 olej, płótno	130×100	wł. autora
30. Białe listki	1968 tempera, płótno	100×130	wł. autora
31. Krzesło I	1968 klejowa, płótno	100×80	wł. autora
32. Krzesło II	1968 olej, płótno	100×80	wł. autora
33. Krzesło III	1968 olej, płótno	100×80	wł. autora
34. Martwa natura na oknie	1969 olej, płótno	97×160	wł. autora
35. Sztaluga I	1969 olej, płótno	180×130	wł. autora
36. Sztaluga II	1969 olej, płótno	180×130	wł. autora
37. Okno	1969 olej, płótno	230×150	wł. autora
38. Krakowska „Wenus z Willendorf”	1969 tempera, płótno	160×93	wł. autora
	1969 tempera, płótno	146×97	wł. autora
	1969 tempera, płótno	160×93	wł. autora
Fryz w 7-miu częściach	1969 tempera, płótno	146×114	wł. autora
	1969 tempera, płótno	160×93	wł. autora
	1969 tempera, płótno	146×97	wł. autora
	1969 tempera, płótno	160×93	wł. autora

Akwarele

Gwasze

Rysunki



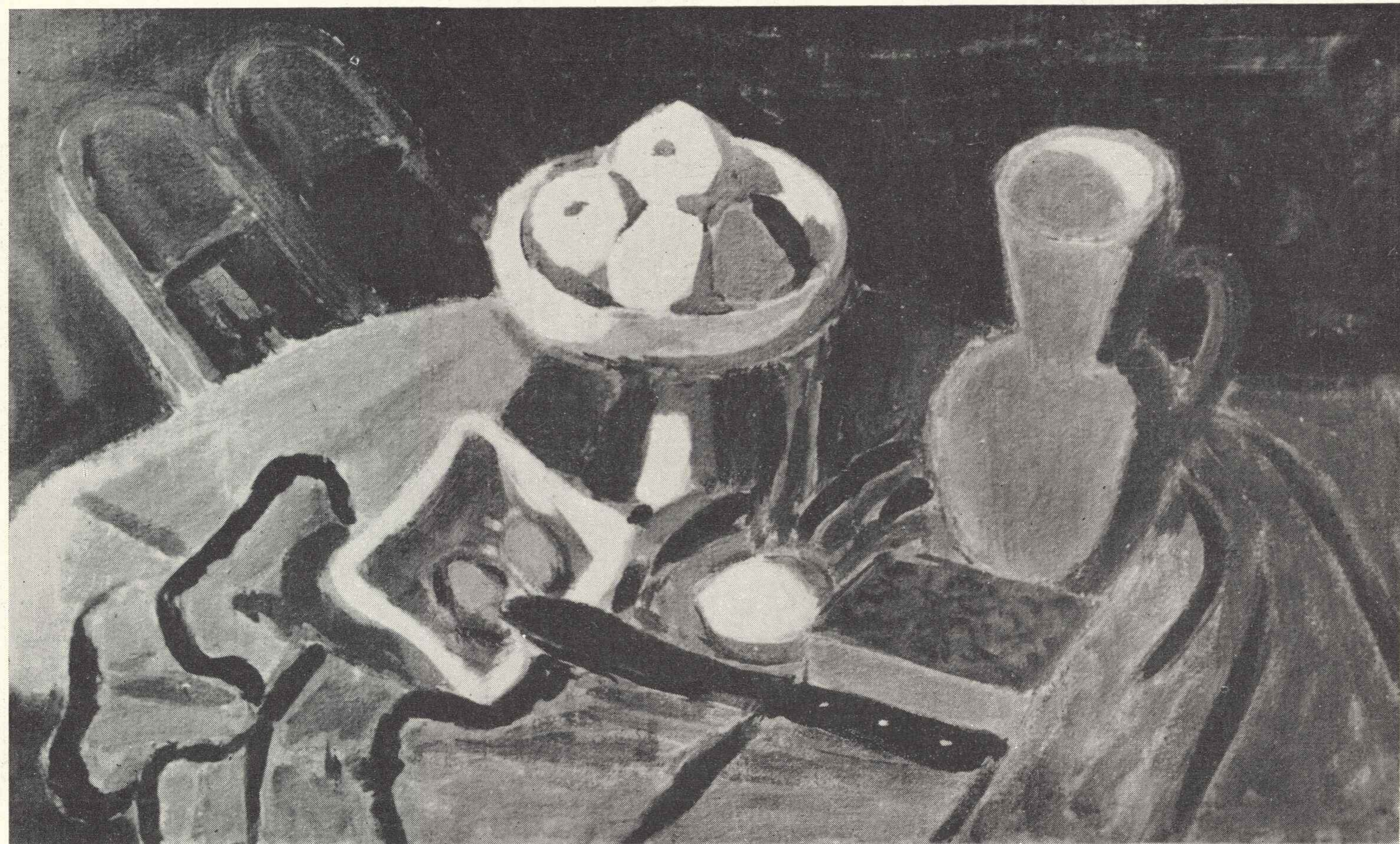
R E P R O D U K C J E





MARTWA NATURA Z ZIELONYM DZBANEM I



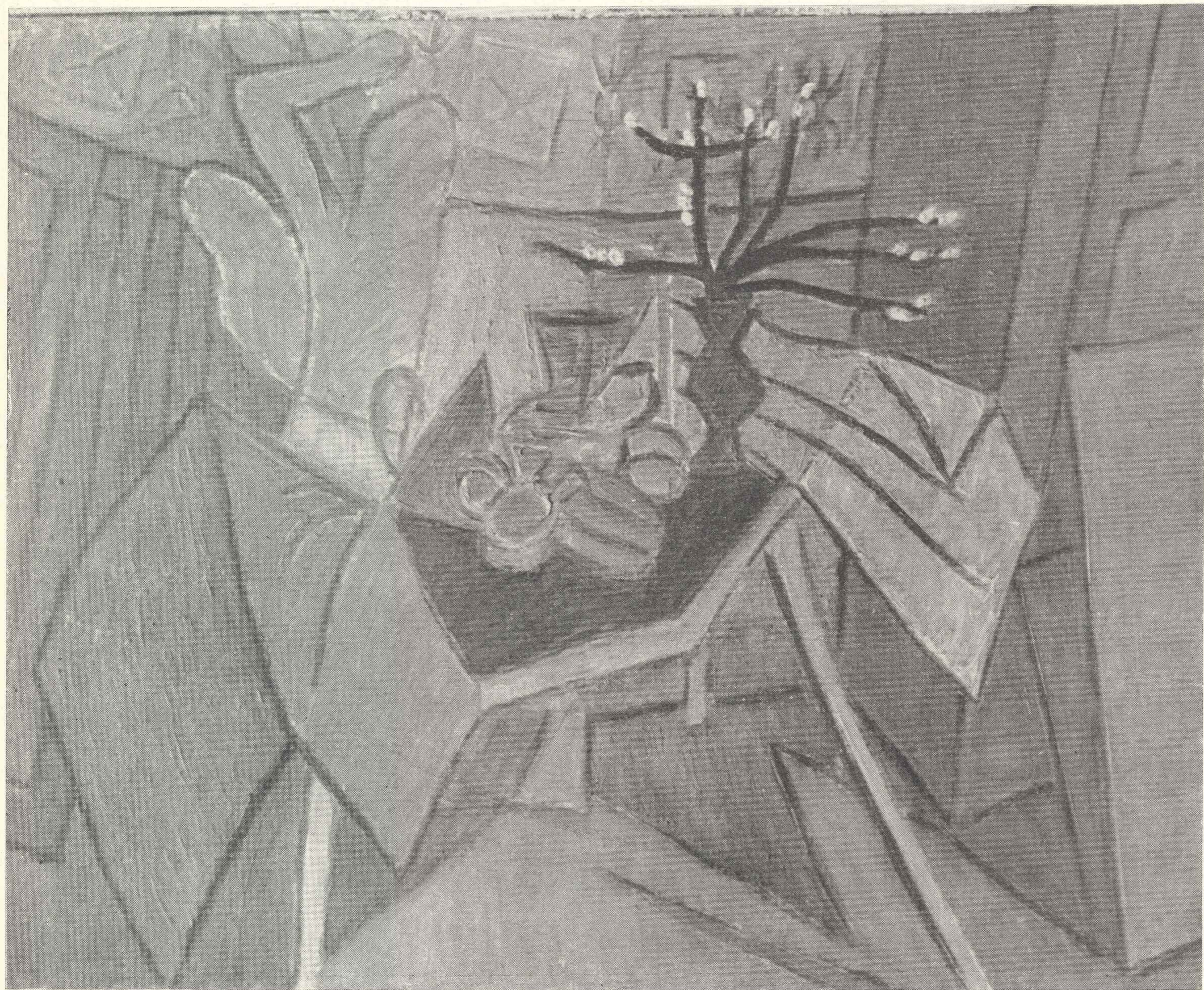


MARTWA NATURA Z ZIELONYM DZBANEM II

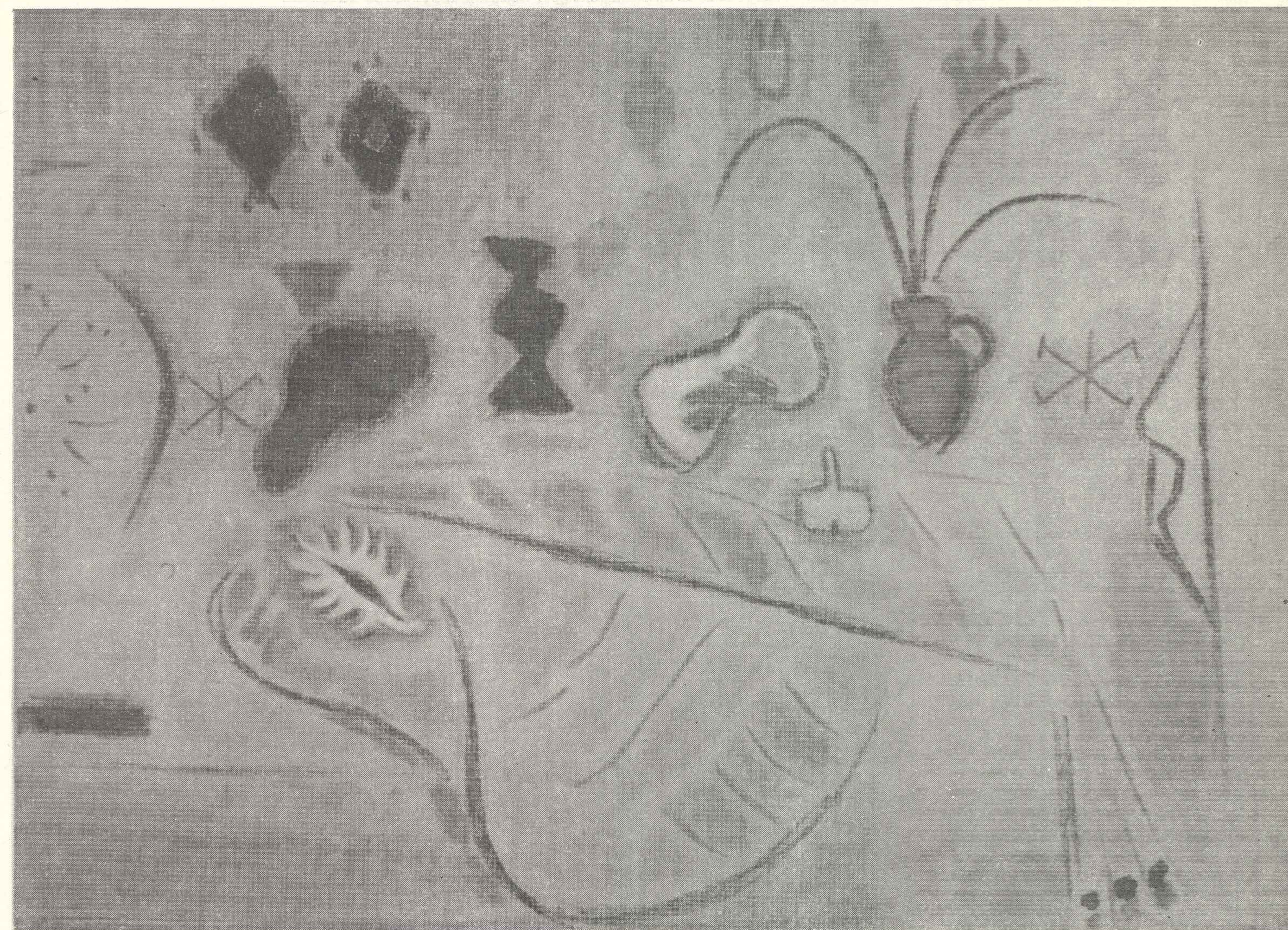


MARTWA NATURA ZE SWIĄTKIEM X





MARTWA NATURA ZE ŚWIĄTKIEM XIII



MARTWA NATURA Z BŁĘKITNYM WAZONEM I MUSZLĄ V



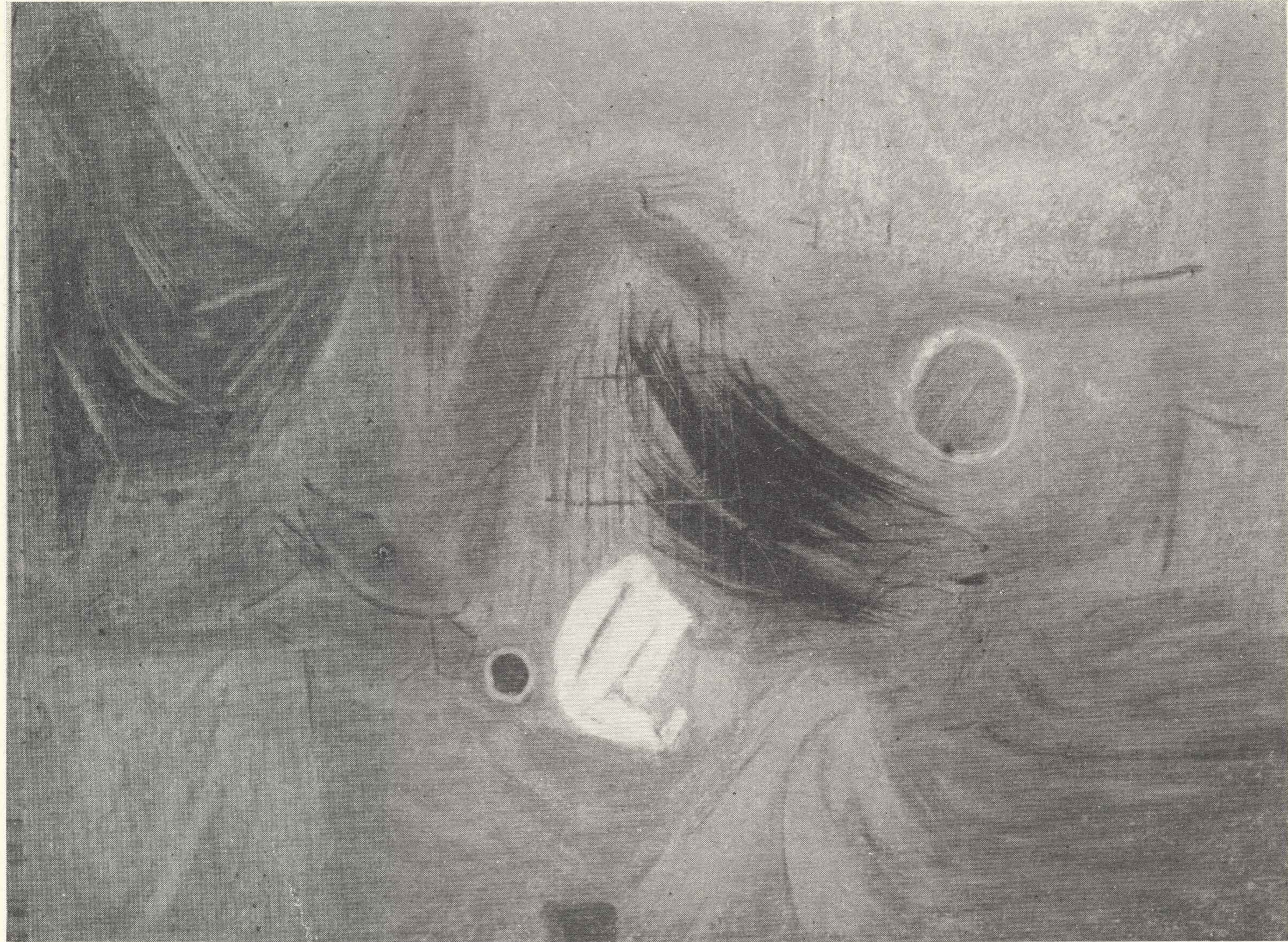


MARTWA NATURA  
Z GŁOWĄ KOBIECĄ

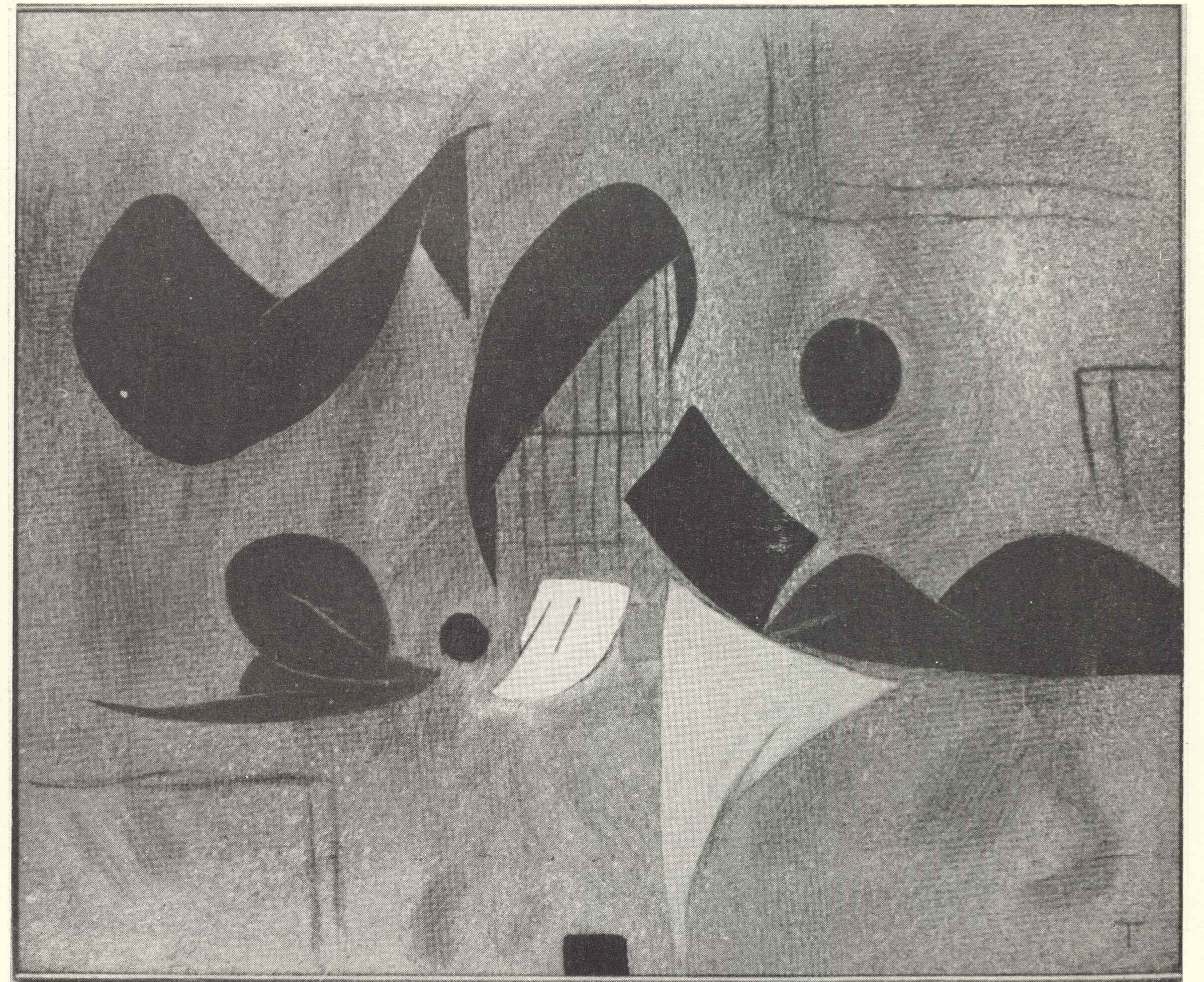


MAŁA MALARKA



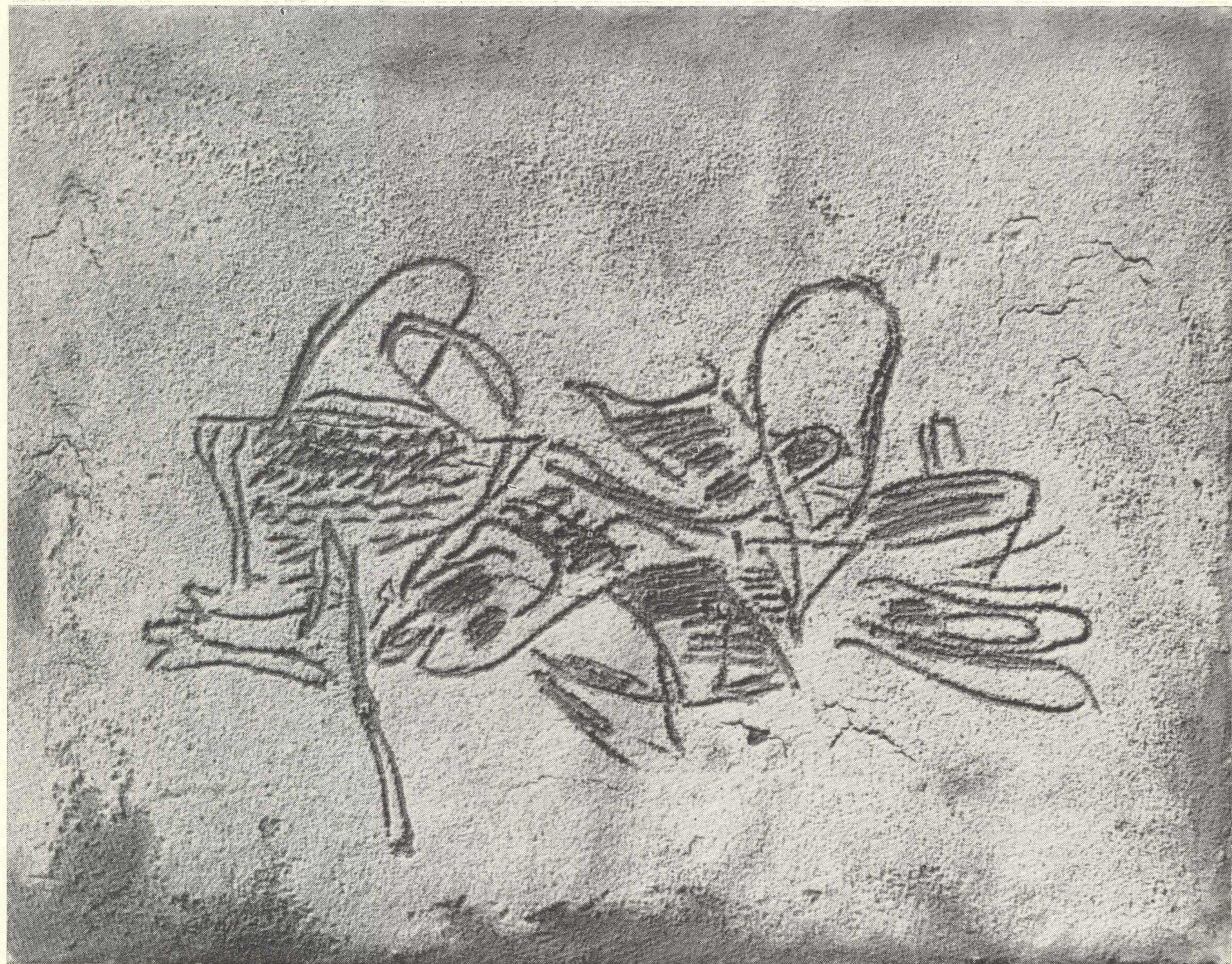


MARTWA NATURA Z KLATKĄ I

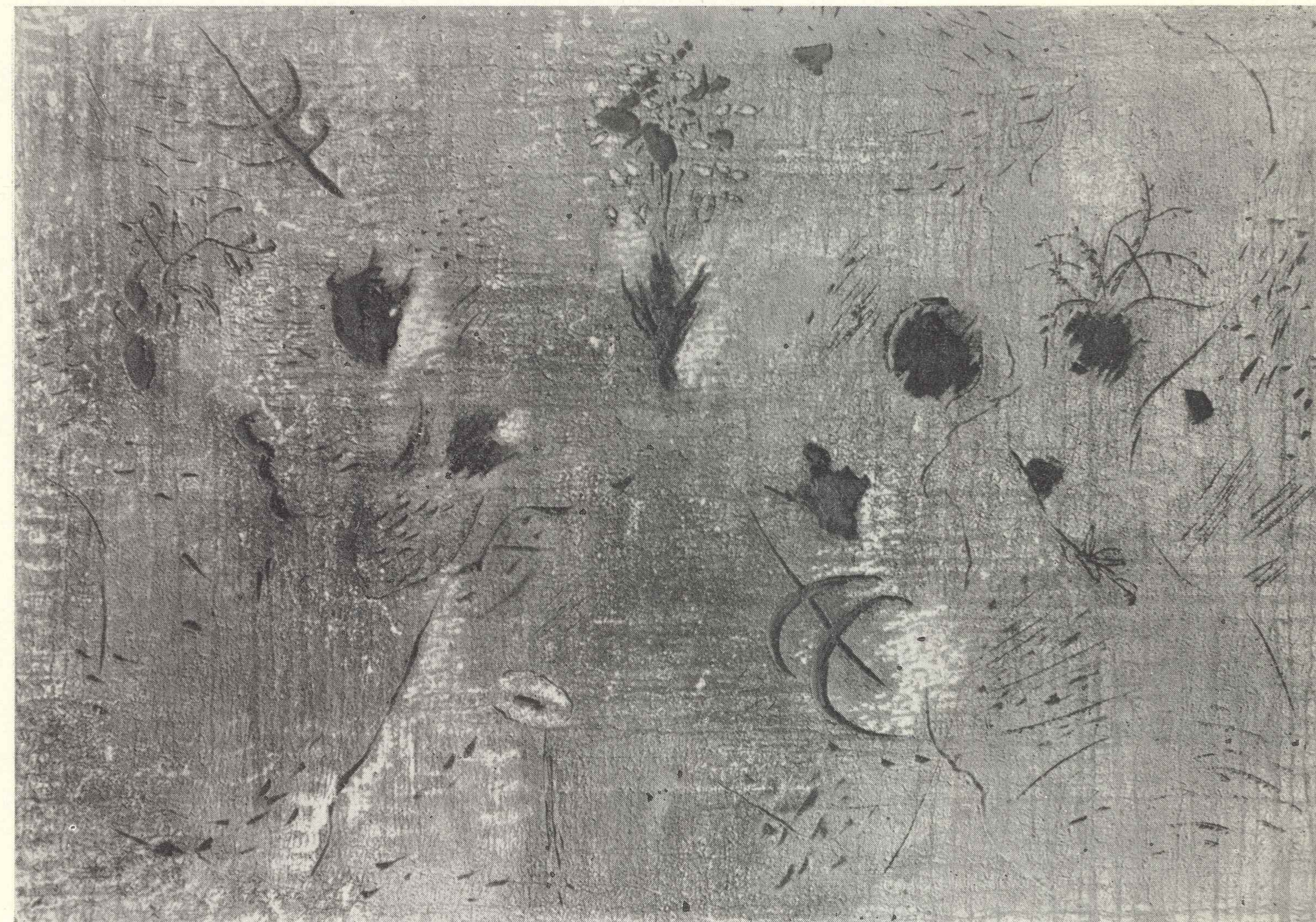


MARTWA NATURA Z KLATKĄ II





MARTWA NATURA Z KOSZYKIEM



MARTWA NATURA NA OKNIE





WIR

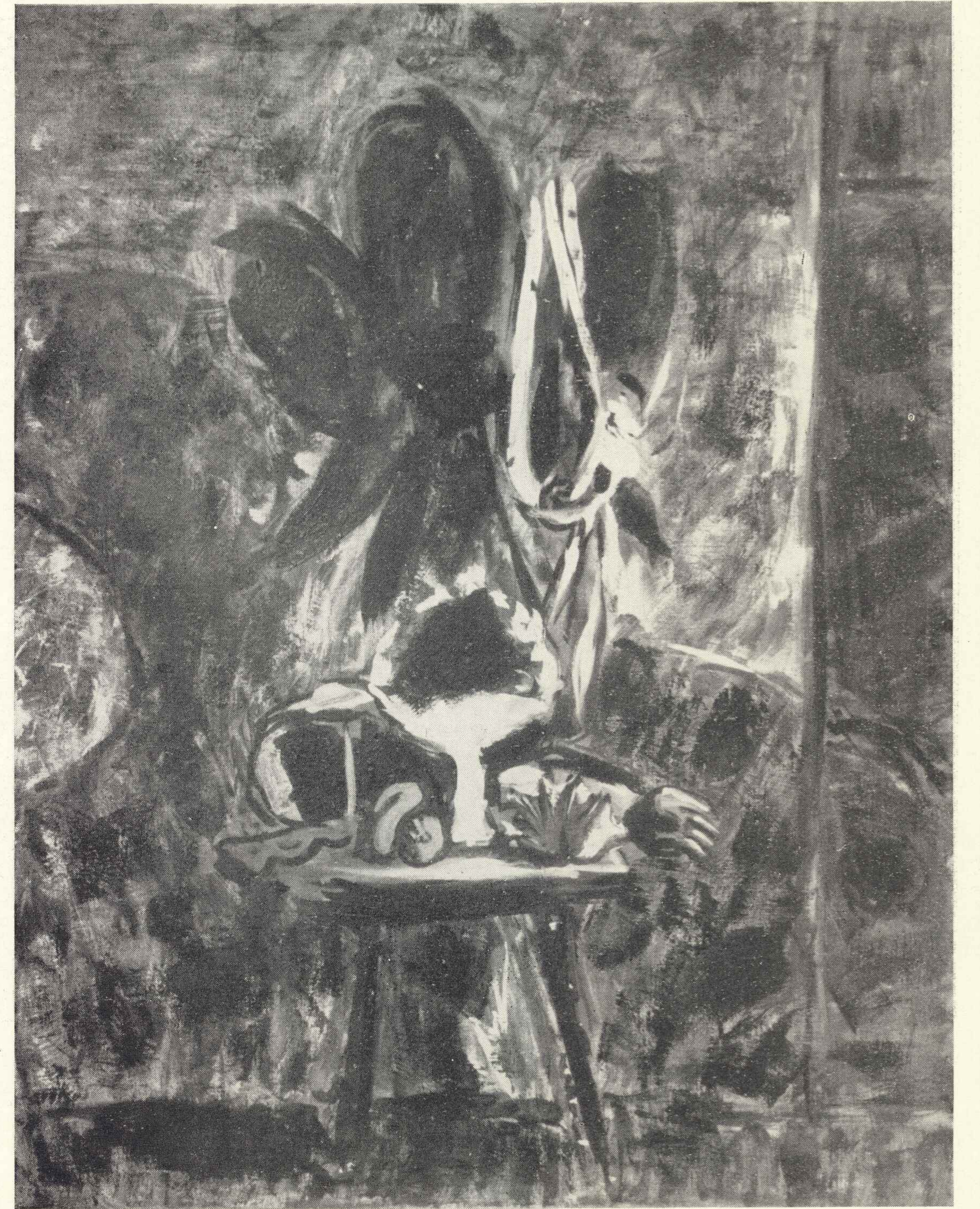


PIEN I





BIAŁE LISTKI

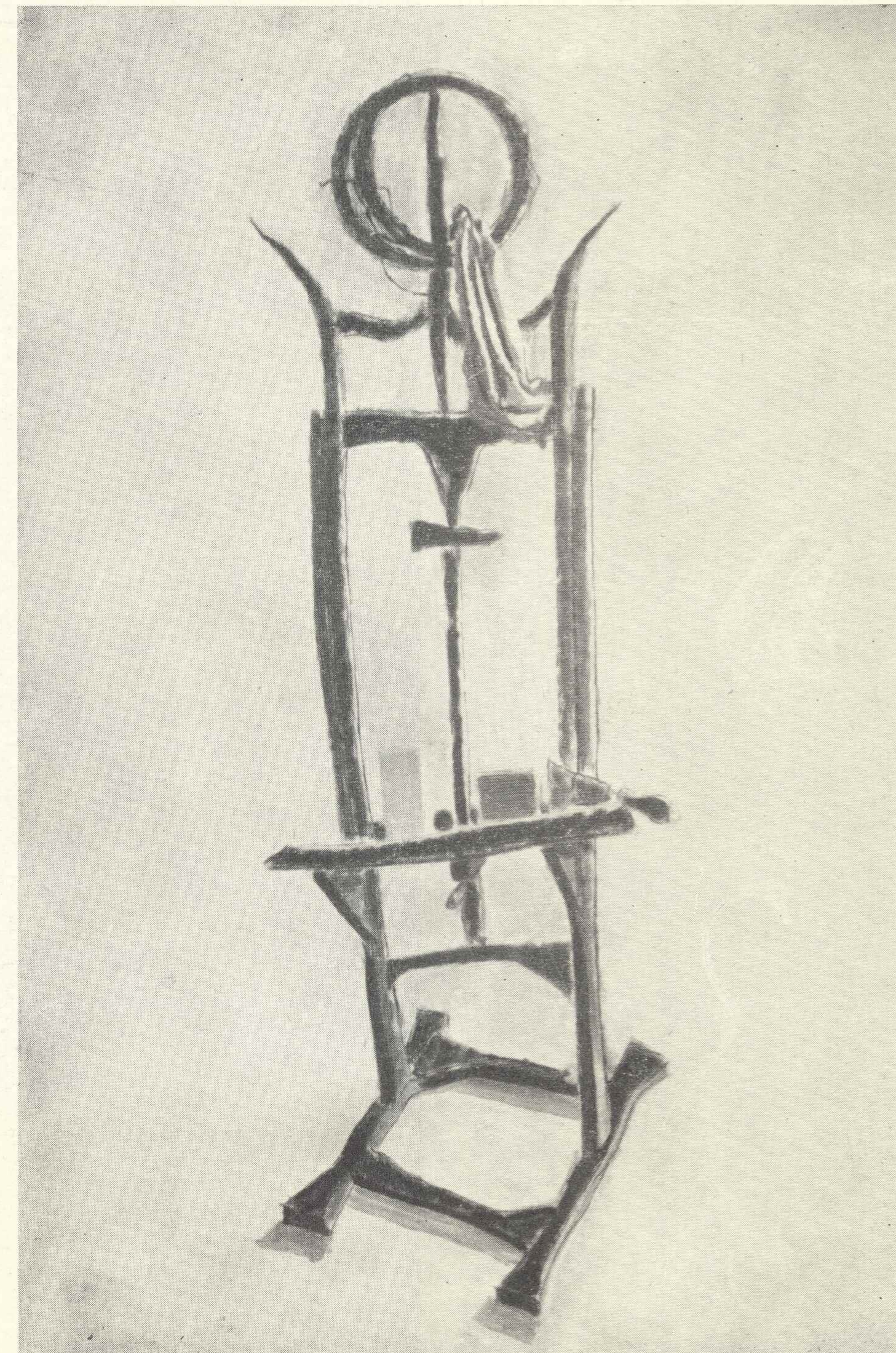


KRZESŁO II





PIEN II



SZTALUGA I



