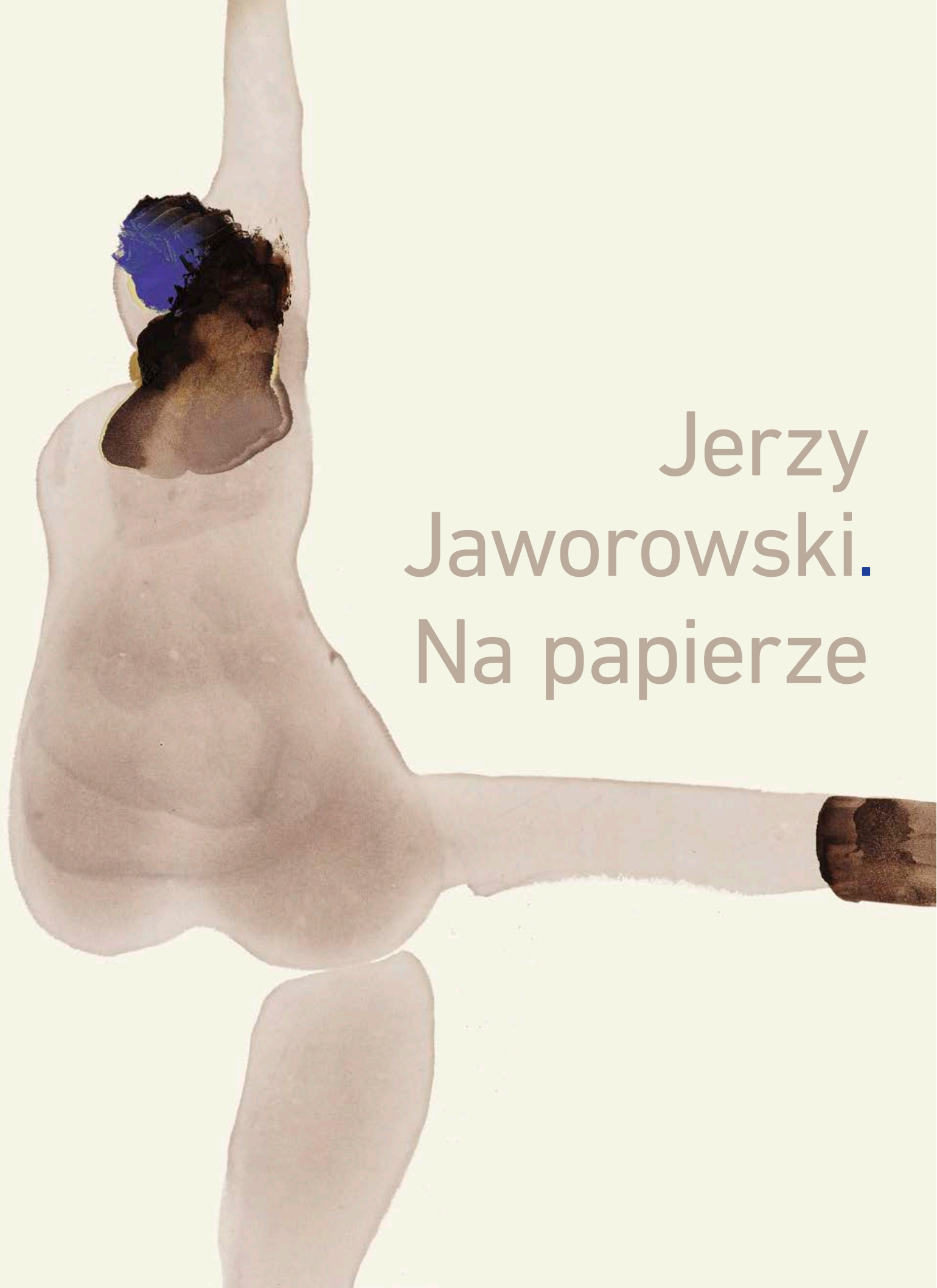




Jerzy
Jaworowski.
Na papierze

Jerzy Jaworowski, projektant okładek prozy i poezji, pracownik legendarnej redakcji graficznej Czytelnika, znany był nielicznym – mało kto studiuje z uwagą strony redakcyjne. W środowisku owszem, cieszył się poważaniem, choć pośledniejszej miary, prawdziwym szacunkiem darzono bowiem artystów sztuki wysokiej, a nie zatrudnianych na zlecenie grafików użytkowych. Stąd ogromne zdumienie, gdy w 1975 roku w podziemiu galerii Zapiecek Józef Wilkoń, Jan Młodożeniec i Janusz Stanny zorganizowali swemu koledze Jerzemu Jaworowskiemu pośmiertną wystawę, na której pokazano prace z teki artysty¹. Reakcję widzów dobrze oddają słowa Zbigniewa Florczaka: „Jedna z pierwszych rzeczy, jaka na wystawie uderza, to wrażenie, że książka przez tyle lat p o m n i e j s z a ł a sztukę Jaworowskiego”².



Piotr Jaworowski

Elżbieta Pałasz

Jerzy Jaworowski. Na papierze

pod redakcją

Janusza Górskiego

CZYSTYWARSZTAT

Elżbieta Pałasz

Rysunki poranne



Ahom, jeden z dialektów szan, [...] martwy od kilku wieków, przetrwał wszakże w postaci szczątkowej jako swego rodzaju język święty; podobno zna go jeszcze około 100 ludzi w okręgu Sibsagar w Asamie.

DAVID DIRINGER, *Alfabet, czyli klucz do dziejów ludzkości*³

Odległość z „lesopowалу” do obozu wynosiła średnio około sześciu kilometrów w jedną stronę, więźniowie pracowali cały dzień pod gołym niebem, po pas zanurzeni w śniegu, przemoczeni do nitki, głodni i niehumanitarnie zmęczeni.

GUSTAW HERLING-GRUDZIŃSKI, *Inny świat*⁴

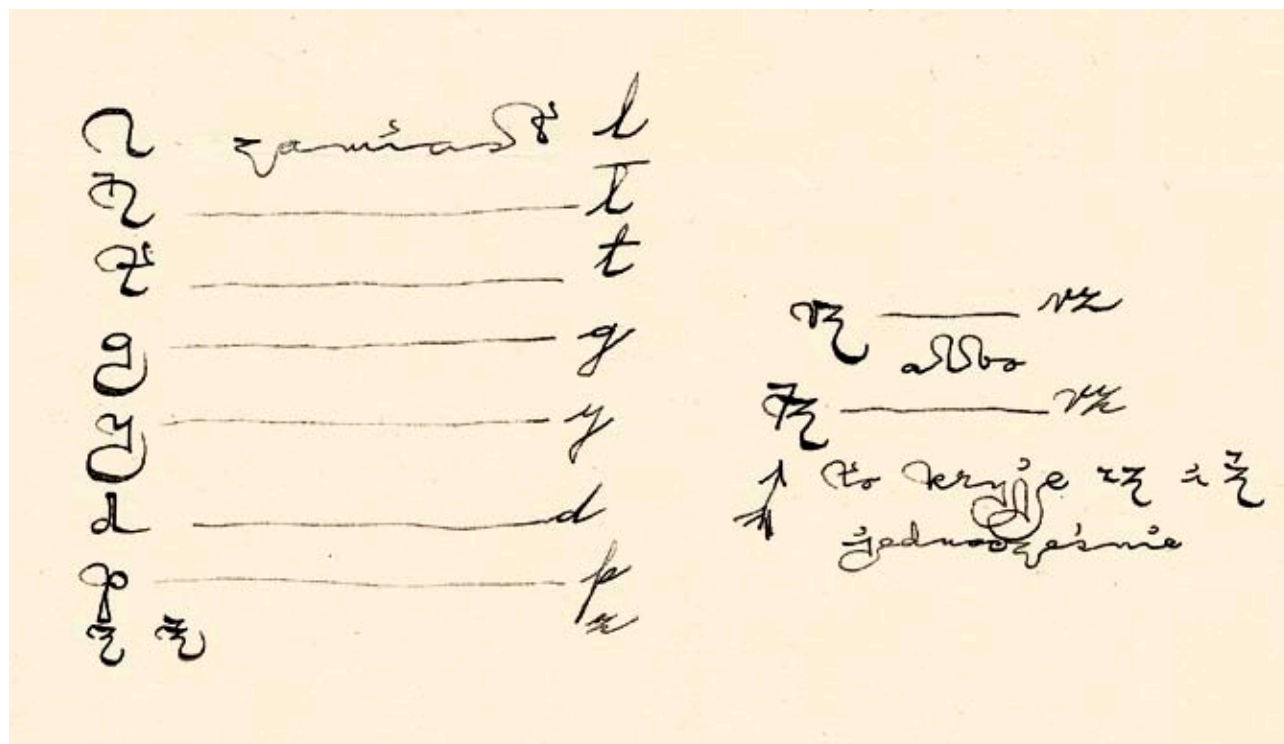
Artysta miał ustalony rytm dnia: po południu i wieczorem do późna wykonywał zlecenia dla wydawnictw, a rano, kiedy żona i syn wychodzili z domu, rysował dla siebie. Trudno jest te prace zakwalifikować gatunkowo, najbliższym do rysunków. Nazwijmy zatem tę prywatną twórczość rysunkami porannymi. Wybór rysunku jako artystycznej formy wypowiedzi był związany z fascynacją tuszami acetonowymi, które przywiózł z Kanady, i bardziej prozaicznie – brakiem pracowni. Na pewno nie pomógł w odniesieniu sukcesu. Jak pisała krytyczka Danuta Wróblewska, żarliwa propagatorka twórczości Jaworowskiego: „Rysunek wynurza pomysły. Tędy wiedzie najkrótsza droga z wewnątrz na zewnątrz, z idei w kształt. To pierwszy ślad wrażenia lub przeczucia, ślad jednak bardzo prywatny. W plastyce naszej nie ma wielu rysowników z wyboru, którzy zdają się wyłącznie na ten sposób zapisu siebie i świata, najulotniejszy i najintymniejszy z możliwych. Większość zazwyczaj w ten

czy inny sposób powieła swoje prace, są więc albo bywają ilustratorami, litografami, plakacistami, rysownikami prasowymi. Rysunek tekowy naprawdę jest rzadkością, mimo podwyższonej od czasu do czasu uwagi dla jego spraw. Krócej znani są jego autorzy, surowsze są losy kolekcji i dzieł”⁵.

Jerzy Jaworowski lubił czytać, zwłaszcza ambitną prozę polską i światową, poezję. Gdy dostawał zlecenie z wydawnictwa, zawsze prosił o maszynopis (co nawet wtedy nie było regułą). Wyrafinowany czytelnik, grafik pracujący dla wydawnictw, projektant książek – również w swojej prywatnej twórczości nie stronił od liter. Motyw pisma, alfabetu jest obecny w wielu jego pracach, ale nie w sposób powszechnie przyjęty. Kiedy artysta jaskiniowy malował jelenia – i my dzisiaj, choć żyjemy w zupełnie innej rzeczywistości, jelenia w tym rysunku rozpoznajemy. Malarz prehistoryczny szukał istoty, esencji – dlatego rysunek jelenia powoli i stopniowo zamieniał się w znak jelenia. Drogi tej ewolucji ukazuje w licznych rysunkach, klatka po klatce, Jerzy Jaworowski. Artysta obsesyjnie tworzył swoje alfabety. Tylko że stało się coś dziwnego, niepokojącego – nie da się ich odczytać mimo największego wysiłku. Wszystko wskazuje na alfabet, ale jego znaki podszywają się pod litery, które tylko udają, że znaczą. A my, oglądając, czujemy się zdezorientowani: nasz umysł podąża znajomą drogą i... nic. Próbuje zrozumieć i gubimy się, odbijamy od literopodobnej formy, która kusi znajomym kształtem, ale nie wpuszcza do środka. Przyzwyczajeni do czytania komunikatów, próbujemy, szukamy, by wreszcie przyznać się do porażki.

Ekscentryczny rzeźbiarz Stanisław Szukalski zaprojektował w międzywojniu pismo ezoteryczne – mnóstwem kunsztownych zawijasów zagmatwał polskie litery, pozostawały one jednak czytelne dla wtajemniczonych. Odwrotnie u Jaworowskiego, podziwiamy piękne kaligramy, czasem przypominające litery łacińskie, czasem ideogramy azjatyckie, znajomy dukt pisma mami kształtem, tak jakby kolejny nawiedzony prorok wymyślił tajemny szyfr dla swoich wyznawców – jednak nikt go nie odczyta. Gdyby na nasze litery patrzył ktoś, kto nie zna wynalazku pisma – potraktowałby je jak ornament. Czy tak powinniśmy postrzegać fałszywe alfabety Jaworowskiego?

Litery wyzbyte znaczenia nierzadko psują się, gniją w sposób nieomal biologiczny. Zauważyła to Anna Frączak: „W wielu jednak przypadkach litera staje się cegielką daleko szerszej niż ona budowli.



Zjawiają się więc wyobrażenia przypominające skomplikowane stele epitafialne. Często powraca motyw śmietniska liter – smutnego pejzażu zużytych czy już niepotrzebnych symboli porozumienia”⁶. Taki los często spotyka litery Jaworowskiego. To już nie ornament, raczej rodzaj przypadkowego tworu, uformowanego na skutek kataklizmu. Tak jak w pracach Jeana Dubuffeta z cyklu „Sols et terrains” („Ziemia i tereny”) z początku lat 50. XX w. i tu mamy wrażenie, że spadło nieszczęście, przyszła zagłada – wydaje się nam, że rozpoznajemy ruiny Hiroszimy po wybuchu jądrowym, poskręcane kościotrupy, stertę ciał po gazowaniu. Po tej apokalipsie pozostały listy, ale my nie rozumiemy ich przekazu. Nie przypadkiem na myśl przychodzi wieża Babel. Czy to nie dowód braku zaufania do języka, którym się posługujemy? Mówimy ze sobą, rozmawiamy, ale czy się rozumiemy?



W życiu Jaworowskiego wydarzył się kataklizm.

Artysta, upragniony syn po ośmiu córkach, miał szczęśliwe dzieciństwo. Urodził się w Augustowie. Bardzo kochany przez rodziców, odwzajemniał ich miłość (w pokoju-pracowni wisiało zdjęcie ojca, szanowanego lekarza, społecznika i patrioty). Na fotografiach chłopiec spogląda refleksyjnie, wzrok ucieka gdzieś w głąb. W młodości lubił samotne wędrówki po Puszczy Augustowskiej; nic

wówczas nie wskazywało na talent plastyczny. Na początku wojny ten wrażliwy, introwertyczny chłopak razem z kilkoma kolegami z gimnazjum uciekł przed Rosjanami. Cała grupa dostała się w ręce Niemców, a ci wydali ich Sowietom. Maria Dąbrowska opisała przypadek Jaworowskiego w swych *Dziennikach*, poruszona opowieścią Heleny Jonkajtys, która wywodziła się z Augustowa i której rodzina przyjaźniła się z rodziną artysty: „[...] opowiadała mi o swoim znajomym [był to Jerzy Jaworowski], który teraz niedawno powrócił z Rosji. Był aresztowany także w 1939 roku za próbę przejścia granicy (interesów niemiecko-sowieckich – tak się ta granica oficjalnie nazywała). Miał wtedy 18 lat. Z całą grupą innej młodzieży aresztowanej z tych samych powodów skazany został na 8 lat więzienia. Wieziono ich do tego więzienia w głąb Rosji w trzaskające mrozy w nie opalonym bydlęcym wagonie. Ponieważ dobami stali na stacjach i straszliwie marzli, więc porąbali pryczę w wagonie i zapalili ogień w żelaznym piecyku, który się tam znajdował. Na to weszli enkawudziści. Zapytali, kto porąbał pryczę. Ów młodzieniec miał to nieszczęście, że uśmiechnął się wśród ogólnego milczenia. Natychmiast chwycili go, zaprowadzili do pustego wagonu, tam rozebrali do naga, związali, obleli wodą z lodem i tak nagiego, na mokrym mokrego, związanego zamknęli i tak jechał 24 godziny. Teraz wrócił – dwudziestosześcioletni starzec zniszczony, siwy i bezzębny, z przerażeniem w oczach, zupełnie bez sił, złamany moralnie i fizycznie. Za co? Za to, że miał 18 lat, był Polakiem, a zaskoczony przez najazd i przemoc, uciekał do swoich”⁷. Gimnazjaliści trafili do łagrów jako drwale, *lesoruby*, których walkę o przetrwanie, pracę nad siłą, zmagania z ekstremalnymi warunkami natury i sowieckim aparatem władzy opisał Gustaw Herling-Grudziński w *Innym świecie*. Jaworowskiego skierowano do Jercewa (gdzie również, niecałe dwa lata, przebywał pisarz, ale nie spotkali się).

Jaworowski nie zwierzał się ze swoich przeżyć w łagrze, wiedzieli tylko najbliżsi przyjaciele, w tym Marek Nowakowski⁸. Śladem tych doświadczeń mogą być, choć nie muszą, ponure postapokaliptyczne wizje literackie. Kontrą dla nich są barwne, wysublimowane hieroglify pełne pierwotnej siły. Hasło ‘hieroglif’ w słowniku języka polskiego⁹ ma cztery znaczenia: 1. «znak pisma obrazkowego» 2. «nieczytelna litera» 3. «znak zrozumiały tylko dla wtajemniczonych» 4. «wypukła lub wklęsła nierówność na powierzchni warstw skalnych». Oprócz ostatniego wszystkie sensy świetnie pasują do



hieroglifów tworzonych przez Jaworowskiego. Doskonale wyczuwamy tkwiącą w pojedynczych znakach skumulowaną energię – prymitywną witalność zaklętą w zamkniętą formę. Być może jest to próba cofnięcia cywilizacji do jej źródeł, do epoki niewinności sprzed grzechu pierworodnego, sprzed antropocenu. Próba odpowiedzi na pytanie: Po co nam wspinała cywilizacja, nauka i technika, sztuka i kultura, skoro nie zapobiegły najstraszliwszym zbrodniom popełnianym przez ludzkość?

Często piktogramami są ludzkie ciała, głównie kobiece. Artysta stopniowo eliminuje wszystko to, co zbędne, aż zostanie prosty znak. Fascynujący jest ten proces przeistaczania się akrobatycznie powyginanych kobiecych sylwetek w przedziwne literopodobne znaki, stopniowo coraz bardziej plastelinowe [str. 224, 94]. Zresztą powiązanie litery z sylwetką człowieka od dawna intryguje, o czym świadczy mnogość alfabetów uformowanych z ludzi, rąk, stworzeń itp. Jakby istniało ukryte pokrewieństwo między tymi kompletnie różnymi bytami, jednym abstrakcyjnym, drugim biologicznym. Znów dochodzi do głosu magia alfabetu, przejawiająca się między innymi w znaczeniu nadawanym inicjałom; dawniej haftowano je na bieliźnie, obecnie moda na tatuaż sprawia, że trafiają na żywą skórę – zawarty zostaje pakt ciała i litery, podpisany własną krwią.

W nurt programowej dezinformacji wpisują się dziwne, schematyczne struktury [str. 361]. W gąszczu, labiryncie liter, znaków podobnych do liter, linii konstrukcyjnych – ukrywa się niemal nieczytelna sylwetka człowieka. Przy

dokładniejszej obserwacji, mimo pozorów dowodu logicznego, matematycznego, ujawnia się brak sensu tego niby-schematu. To, co w rysunkach wymiarowanych stanowi nośnik informacji, tutaj zostaje wyjęte z kontekstu. Być może ze strony artysty jest to celowe działanie, mające za pomocą fałszywego schematu wytrącić ludzi z ich trajektorii, w których tkwią bezwiednie, wykonując mechanicznie te same codzienne czynności. Może trzeba pobłdzić, żeby znaleźć coś istotnego w życiu, inną drogę, spojrzeć z daleka i dopiero tak uzyskać ostrość widzenia. Fałszywy schemat miałby więc pomagać w zobaczeniu prawdy o sobie – co pozostaje tylko jednym z domysłów.

Litery zuchwale wpychają się na portrety, krążą w krwiobiegu postaci, wypełniają głowy, zapisują tło. Pozostając symbolem komunikacji, stają się jej przeciwieństwem. To samo dzieje się w świecie realnym: przestrzeń została zaśmiecona wyświechtanymi banałami, które mijają swych odbiorców, stanowiąc namiastkę bliskości. A zresztą, w socjalistycznej Polsce jakże było ufać słowom? Zuzanna Cieplewska w poświęconej artyście pracy magisterskiej napisała: „W *Słowniku artystów plastyków* z 1972 r. ten ośmioletni, tragiczny fragment życiorysu Jaworowskiego [pobyt w łagrze] został ujęty pod hasłem «podróże zagraniczne: ZSRR – 1948 r.»...”

Jerzy Jaworowski w swoich literniczych kompozycjach cały czas syntetyzuje, szuka znaku, drogi do formy lapidarnej. Prace artysty rekonstruuują proces gubienia sensu. Kaligrafia, pismo, system znaków zostają pokazane w sytuacji przeciwnej ich powołaniu – zamiast przekazywać informację, oszukują łatwowierny umysł podobieństwem do liter i symboli niosących treść. Czy to rezultat lat spędzonych w łagrze, kiedy runął cały znany wcześniej świat i trzeba było uczyć się nowego kodu, by przeżyć? Tak jak to opisywał Gustaw Herling-Grudziński w *Innym świecie*: szansę przetrwania mieli ci, którzy zapomnieli wszystkiego, co wiązało się ze starym porządkiem, i w nowej rzeczywistości stworzyli nowy kodeks.

II.

Dobranoc głowo – jakżeś wyglądała?
Dobranoc twarzy – gdzie zabłyśniesz znowu?
Nad jaką basztą – przy jak zimnym nowiu
Straż ciebie ujrzy i uderzy w działa?

Dobranoc ręce – w gips odlane jaki?
Dobranoc stopy – idące w bezdroże
Przez jaką ziemię i przez jakie morze
Do – z psów i ludzi wyzbytej Itaki...

STANISŁAW GROCHOWIAK¹⁰

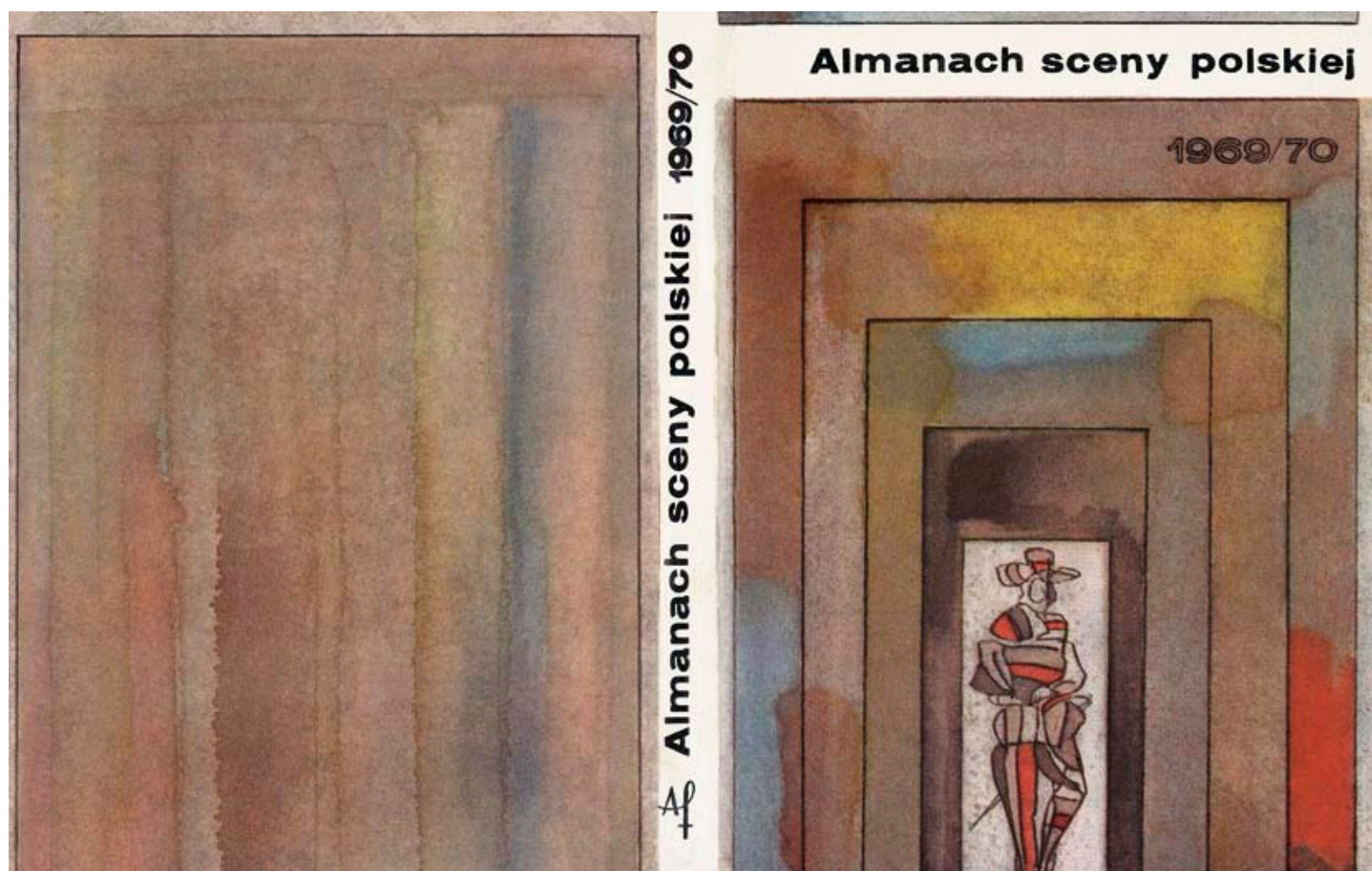
Jerzy Jaworowski czytywał Homera, podziwiał wazy greckie. Jego ulubioną epoką był antyk. To zauroczenie widać w tancerkach, które przypominają bachantki, szalone wyznawczynie kultu Dionizosa uchwycone w ekstatycznym tańcu lub w wyzywających pozach. Są przedstawione pojedynczo albo skłębione tak, że nie wiadomo, czyja to ręka, pierś, noga. Nie obowiązują ich wymogi anatomii. Na ogół nie mają rysów twarzy, wystarcza ciało jako emanacja kobiecości. Bywa, że ramię czy łydka są ucięte brzegiem kartki, jakby ich właścicielka chciała z niej wyskoczyć, jakby jej wirowanie nie pozwalało się zamknąć w kadrze. Te kobiety, mimo wyraźnie zaakcentowanych atrybutów swej płci: krągłych piersi, brzuchów, pośladków, smukłych ramion i nóg, nie epatują seksem, ich erotyzm jest dyskretny. Szaleńczy taniec czy prowokacyjne pozycje przedstawione zostały z elegancją, która wyklucza pornograficzny charakter. Radosny erotyzm przenikał do rysunków prosto z życia, tajemnicą poliszynela były bowiem liczne przygody artysty. Te akty są

proste i wyrafinowane jednocześnie. Nie próbują na widzu podstępnych – występnych sztuczek. Ich ulotność pokazuje kruchość ludzkiego życia, szybkie przemijanie chwil przyjemności. Trwałe pozostają jedynie dzięki sztuce.

Wśród kobiecych aktów uwagę przykuwa jeden szczególnie piękny o delikatnej, perłowej kolorystyce (będącej efektem użycia tuszy acetonowych), na której tle silnie wybrzmiewają akcenty czerni bądź punktowe rozbłyski bieli [str. 50–51]. Modelka przybrała nonszalancką pozę – oparta na łokciu, zgrabną nogę w czarnej pończosze przerzuciła nad nagim udem drugiej nogi. Fragment czarnego ramienia (w pozycji anatomicznie niemożliwej, ale mimo że o tym wiemy, nie przeszkadza nam to) wyznacza poziomy kontrast. Małe dłonie i stopa kontrastują z krągłymi piersiami, rozłożystymi biodrami i wypukłym brzuszkiem. Mimo pewnej krzepkości modelka sprawia wrażenie bardzo kobiecej i pełnej erotyzmu. Głęboka czerń ramienia, nogi i włosów została nieco wyciszona szarymi plamami piersi i przedramienia. Piersi i kunsztownie upięte „japońskie” koki są symetryczne, włosy i ramię powtarzają linię pończochy, co sprawia, że rysunek staje się bardziej dekoracyjny, odrealniony. Brakuje rysów twarzy, ale sposób trzymania głowy, jej pochylenie sugerują refleksyjne zapatrzenie w głąb siebie. Prowokacyjna biała plama w spojeniu łonowym jednoznacznie przywołuje seksualne skojarzenia. Na granicy twarzy i włosów – czoło, ucho – połyskują kolejne krople bieli, perły, symbolizujące elegancję i dobrobyt. Tak jak pozostałe, i ten akt nie ma tła, rekwizytów, ogranicza się do postaci modelki, co odbiera przedstawieniu realność i sytuuje je w ponadczasowym wymiarze, a portret modelki przemienia w ikonę kuszącej kobiecości.

Kiedy Jaworowski przyjechał z Syberii do Warszawy, nie bardzo wiedział, co ze sobą począć – lata młodsze formowania przeminęły w gułagu. Matka zmarła, rodzina się rozproszyła, a on sam tak się zmienił, że siostra go nie poznała i nie chciała wpuścić do domu. Za namową młodszego brata, profesora matematyki, wybrał studia w stołecznej Akademii Sztuk Pięknych. Zaczął je w pracowni Jana Marcina Szancera, ten jednak okazał się tradycjonalistą, z czym Jaworowskiemu nie było po drodze. Z przekąsem mawiał, że jeśli w książce Janek o piątej jadł obiad, to Szancer rysował obok chłopca zegar ze wskazówkami na tej godzinie. Jednak relacje między nimi nie mogły być złe, ponieważ Szancer dawał byłemu studentowi (i wielu innym) zlecenia jako dyrektor artystyczny „Ruchu”. Jaworowski przeniósł się do pracowni Henryka Tomaszewskiego i tam

odnalazł swoje miejsce. Nigdy nie narzekał na brak zleceń; już na studiach zaczął robić projekty dla Czytelnika, od drugiej połowy lat 60. wiele dobrych tytułów dostawał też z redakcji graficznej PWN-u. Został wcześniej doceniony, nie podważano jego decyzji, nie robiono mu korekt. Jego projekty nie wdzięczyły się do czytelnika i jako takie nie miałyby szans w komercyjnym świecie, ale na dotowanym przez państwo socjalistycznym rynku książki były z sukcesem realizowane.



Jerzy Jaworowski
*Almanach sceny
polskiej 1969/70*
projekt okładki
1971

W środowisku szanowano go, być może też za opanowanie i spokój, a także nienaganną prezencję. Kolega z Czytelnika, grafik Władysław Brykczyński, wspominał: „Naszym *arbiter elegantiarum* był Jurek Jaworowski, zawsze w koszuli z krawatem i ładnej marynarce, on podobno chodził stale na bazar Różyckiego. Miał świetne oko, zawsze wyłowił takie ciuchy, że jak je włożył, to wyglądał lepiej niż wszyscy, wyróżniał się”¹¹. Syn Piotr Jaworowski, również grafik, mówił: „Nosił się ze swobodną elegancją, zawsze marynarka i krawat, nie wyobrażam go sobie na rowerze”¹². Razem z najbliższym przyjacielem Stanisławem Zamecznikiem i szefem redakcji graficznej Czytelnika Janem Samuelem Miklaszewskim stanowili rdzeń grupy imprezowej, do której często dołączali Marian Stachurski i Józef Wilkoń – za PRL-u kwitło życie towarzyskie. W pełnej anegdot książce wspomnieniowej *Alfabet Wilkonii* autor pisze z czułością i podziwem: „Jerzy Jaworowski, Stanisław Zamecznik i Samuel Miklaszewski bardzo się przyjaźnili, byli także moimi serdecznymi przyjaciółmi, którym niezwykle dużo zawdzięczam. Przebywanie w towarzystwie Jurka, Staszka i Samuela, słuchanie ich ripost, rozmawianie z nimi o sztuce lub czymkolwiek to była prawdziwa przyjemność. Jaworowski mieszkał na Hożej, najpierw bardzo blisko mnie, potem się przeniósł trochę dalej, ale do lokalu na tej samej ulicy. Jego żona była lekarką, mieli syna, Piotrka. U nich w domu też odbywały się balangi, takie z trunkami i tańcami”¹³.

Kiedy Dionizje dobiegają końca, bachantki wracają do niewesołej rzeczywistości. Cień drugiej wojny światowej, żelazna kurtyna odcinająca od wolności i demokracji, trudy życia w państwie komunistycznym – to wszystko przenikało do twórczości artystów tych czasów. Codzienność – rodzina, praca, obowiązki – też bywa rodzajem uwięzienia. O udręczeniu szarością i beznadzieją pisał Tadeusz Różewicz, Andrzej Wróblewski malował ludzi, którzy umierają za życia „ukrzesłowieni”. Spójrzmy na rysunek Jaworowskiego przedstawiający troje ludzi czekających na przystanku [str. 300–301]. Twarze poorane zmarszczkami, kolory brudne, przyprószone, jedynie wiata jaśnieje pastelowo. Ładna kompozycja, jedna z niewielu przedstawiających tego artysty. Ale patrząc na nią, odczuwamy niepokój. Czy są to istoty z krwi i kości? Tchnienie grozy wyczuł Wojciech Skrodzki: „Niektóre z tych rysunków nie są pozbawione silnego dramatyzmu. Rozegrane w ciemnych, prawie monochromatycznych, czarnawych tonacjach, przesycone są sugestywnym przeżyciem grozy istnienia, szczególnie ostro wyrażonym w grupie wyobrażeń samotnych zwierząt, zresztą świetnie kształtowanych w sensie czysto rysunkowym. W czarnych,



sylwetowych zarysach głów ludzkich odnaleźć można czasami nutę niepokojącego demonizmu, jak gdyby demaskującego człowieka”¹⁴. Sposób zaznaczenia szkieletu, ujawnianie konstrukcji, twarze upiórów z naszkicowanym rozkładem ciała – przywodzą na myśl późne rysunki Mariana Stachurskiego, który był kolegą Jaworowskiego z redakcji graficznej w Czytelniku. Stachurski wykonał je pod koniec życia, kiedy chorował na ciężką depresję zakończoną dramatycznym samobójstwem. Jaworowski raczej ich nie widział, a jednak podobieństwo jest uderzające. Co było jego źródłem? Wspólna profesja oznaczała nie tylko zbliżone inspiracje artystyczne, lecz także ponadprzeciętną wrażliwość, wewnętrzną niepewność, przykrytą pozorami panowania nad sytuacją. Dwanaście lat starszy Jaworowski miał dodatkowy powód, ponieważ doświadczył koszmaru łągrów. Nie można też wykluczyć depresji jako czynnika będącego źródłem podobieństw w twórczości obu grafików. Jaworowski po powrocie z Syberii przez dwa lata cierpiał na tę chorobę, był leczony elektrowstrząsami. Jedyną wskazówką, jakże niepewną, potwierdzającą ten fakt byłyby rysunki utrzymane w paletcie złamanych, brudnych kolorów, naznaczone mechaniczną dekonstrukcją i rozpadem. Mimo to Jaworowski nigdy nie narzekał, cieszył się życiem, czerpał radość z posiadania rodziny, przyjaciół.

W rysunkach porannych Jaworowskiego pojawia się galeria głów, masek, czaszek, silnie zróżnicowanych stylistycznie. Spójrzmy na tę paradę – jaka różnorodność, jakie gradacje uproszczenia, intensywności, emocji, koloru. Na ogół nie jest to twórczość radosna, może z wyjątkiem kilku prac naśladujących rysunki dziecięce, jak z Jeana Dubuffeta. Wśród tych portretów – nieportretów pojawiają się czaszki ornamentalne, kompozycje graniczne między sztuką przedstawiającą a nieprzedstawiającą. Głowy, czaszki, maski sytuują się blisko twórczości Picassa, który dla pokolenia

powojennego bezsprzecznie był mistrzem. Zdobia je (lub kaleczą) hieroglify, litery i znaki literopodobne, hełmy, fryzury, labirynty – tatuaż nieznanej cywilizacji, i w tym sensie są blisko przywołanych wcześniej fałszywych alfabetów. Możemy w tych pracach zobaczyć abstrakcję, stylizowany portret lub totem. Czym jest płatanina ciemnych, miejscami brązowych linii? Z rysunku wyłania się głowa mężczyzny z kasztanową krechę grzywki, czarną kropką oka, zarysem czaszki i torsu. Jednak kolory ziemi, elementarne znaki krzyżyka, kółka, kreski zmieniają (w oku patrzącego) ten niby-portret w totem, by następnie zdefiniować go jednak jako abstrakcję [str. 152]. Jaworowski wymyka się zakwalifikowaniu do kategorii, cały czas ucieka, chce pozostać pomiędzy.

Rysunki poranne zaczęły powstawać w sposób systematyczny w 1963 roku, po powrocie artysty z Kanady, gdzie przez kilka miesięcy gościł u siostry. Przywiózł stamtąd niedostępne w Polsce Ludowej kolorowe tusze i rozpoczął eksperymenty. Ulubiona technika polegała na kontrolowanej improwizacji. Metalowym rysikiem z zaokrąglonym końcem rysował linie, nie widząc ich – powstawały żłobienia w papierze. Potem odwracał kartkę i malował z drugiej strony tuszem. Wyżłobione przestrzenie napełniały się kolorem, powstawały plamy, wszystko będące wypadkową improwizacji i planowanych decyzji. Eksperymenty polegały na różnym stopniu rozcieńczania tuszu acetonem, próbach z papierem mniej lub bardziej chłonnym, często żeberkowanym. Nie było dwóch identycznych prac. Artysta nigdy nie szkicował, nie poprawiał, nie wykonywał kilku wersji, by wybrać tę najlepszą. Syn Piotr, który często przyglądał się pracy ojca, podkreśla, że zawsze powstawał nowy rysunek, od nowa zaprojektowany i pomyślany¹⁵. Jaworowski stworzył ich ponad pięćset. Swoich prac nie wyrzucał, te gorsze wkładał po prostu do najniższej szuflady.

Kanada wyznaczyła nową epokę w twórczości Jaworowskiego. Zapewne nie chodzi nawet o fascynację tuszami. Mogła zadziałać magia podróży, długi rejs Batorym, oddalenie od codziennego życia. Wyrwanie z kolein i pobyt w tak innej, cudownej krainie uruchomiły potrzebę twórczości dla siebie, odblokowały a r t y s t ę w grafiku użytkowym, wyzwoliły kreacyjność nieskrępowaną wymogami zleceń. W Kanadzie Jaworowski zetknął się ze sztuką rdzennych mieszkańców kontynentu i sam zaczął tworzyć totemy, zbliżające się do granicy znaku, abstrakcji, która u niego zawsze dąży do syntezy. Jego totemy przypominają rysunki naskalne, maksymalnie uproszczone, w ciepłych kolorach



naturalnej glinki. Mają wyeksponowane genitalia jako symbol męskości albo przywołują na myśl żeński układ rozrodczy przedstawiony w formie stylizowanego kolorowego kwiatu – symbol kobiecej witalności. Brak pruderii i prostota łączą te rysunki ze sztuką prymitywną, która mocno podkreślała cechy płci.

W świat ludzki wkraczają zwierzęta, stwory, jeźdźcy na koniach, całe to nieforemne bestiarium poskładane z kawałków, jak w rzeźbach Henry'ego Moore'a czy rysunkach Marino Mariniego. Potomkowie rycerzy, kondotierów, wojowników starożytnych armii w pojedynkę kontynuują swą niekończącą się wyprawę po władzę, łupy, Świętego Graala. Jeźdźcy jako metonimia męskiego losu – kadłubowate podwójne twory, jeździec i koń, przemierzają świat w poszukiwaniu przygód, i są zarówno żałośni, jak i tragiczni, ale na pewno nie są śmieszni. Ich męstwo jest już dzisiaj niepotrzebne, lecz nikt ich nie zwolnił z raz danej przysięgi, muszą zatem podążać przed siebie, gnani wewnętrzną potrzebą. Wędrują od zarania cywilizacji, a ich cel wciąż ginie na horyzoncie. Po drodze stracili zuchowate miny, bogate uzbrojenie, jednak raz wprowadzeni w ruch, nie umieją się zatrzymać. Figura męskości została odarta ze starych dekoracji i przybrała formę przejściową, która poszukuje nowego kształtu.

Kogo ścigają, z kim się mierzą te don kichoty, ci rycerze dawno zakończonych krucjat? Ich patronem jest święty Jerzy, a przeciwnikiem są smokowate, obłe stwory, minotaury, chore i pokręcone, ale jeszcze budzące grozę jak wyleniały lew w zoo, którego jeden pomruk stawia wszystkich na nogi. Przynależność gatunkowa tych istot pozostaje nierozpoznana, ich anatomia jest mocno naciągana, egzystują na słowo honoru. Podobne do bohaterów bestiariusza Jana Lebensteina, są jednak bardziej pałubowate, niedokończone, rozpadające się. Widok tych poczwarał niepokoi i drażni. A przecież Jaworowski intencjonalnie tak właśnie je przedstawił. Dlaczego powołał te monstra do istnienia? Być może wytłumaczeniem będzie fragment *Traktatu o manekinach* Brunona Schulza: „Zbyt długo żyliśmy pod terrorem niedościgłej doskonałości Demiurga – mówił mój ojciec – zbyt długo doskonałość tego tworu paraliżowała naszą własną twórczość. Nie chcemy z nim konkurować. Nie mamy ambicji mu dorównać. Chcemy być twórcami we własnej, niższej sferze, pragniemy dla siebie twórczości, pragniemy rozkoszy twórczej, pragniemy – jednym słowem – demiurgii. [...] To jest – mówił z bolesnym uśmiechem – nasza miłość do materii jako takiej, do jej puszystości i porowatości, do jej jedynej, mistycznej konsystencji. Demiurgos, ten wielki mistrz i artysta, czyni ją niewidzialną, każe jej zniknąć pod grą życia. My, przeciwnie, kochamy jej zgrzyt, jej oporność, jej pałubiącą niezgrabność”¹⁶.

Przeciwieństwem niezdarnie skleconych, groteskowych stworzeń są fantasmagoryczne istoty z zupełnie innego świata – ptakoludzie, aniołowie spowici w zwiewne, fałdziste tuniki. Wróciliśmy zatem do początku tego rozdziału, do antyku, ale Dionizosa zastąpił Apollo. Jaworowski powołał zastępy greckich Nike, jakby zapożyczonych z *Nocy listopadowej* Stanisława Wyspiańskiego: „A córy moje skrzydlate we chmurze nad ich głowami”¹⁷. Postaci te również sprawiają wrażenie niedokończonych, lecz tym razem brak wyczelowania miał na celu stworzenie iluzji bytu metafizycznego. Mamy wrażenie, że artysta doznał iluminacji i w swym dziele uchwycił ulotne momenty, kiedy istoty te na mgnienie oka były widzialne. Zresztą, nie on jeden był nawiedzany przez anioły, o czym świadczą projekty asambłaży Hasiora, obrazy Pągowskiej, rzeźby Szapocznikow.



Rozpędził wiatr na cztery strony
Ramy portretowe

Czym to się wszystko może skończyć? [...]
Wyzbyłem się domysłów jak liści akantu.

EDWARD STACHURA¹⁸

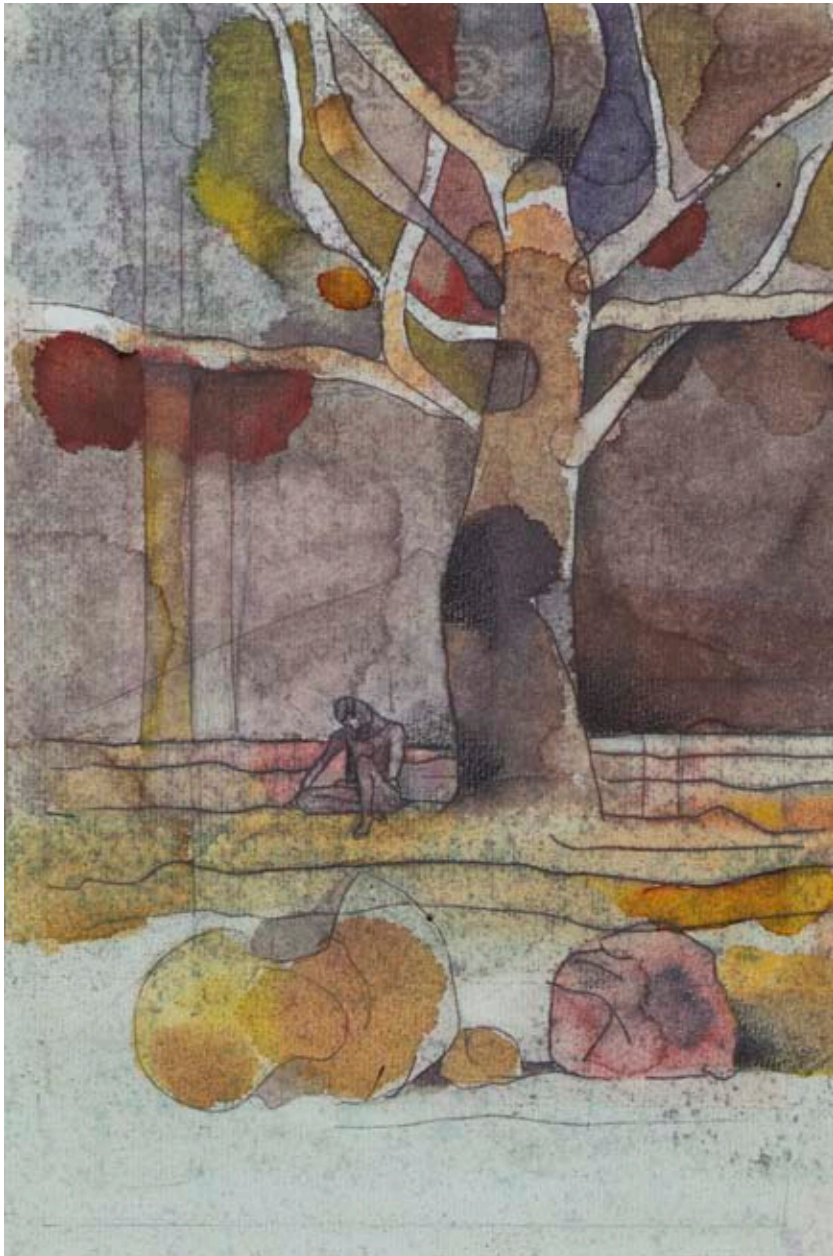
Zwierzęce kreatury doprowadziły nas do pewnej granicy – teraz ją przekroczymy, by znaleźć się w Krainie Abstrakcji. Królują tu falujące linie, miękka, biologiczna materia nieznanej proveniencji. Abstrakcja Jaworowskiego jest poprowadzona niebywale równo dzięki wyćwiczonej sprawności ręki. Choć wygląda jak geometryczna, jest organiczna w sposób kontrolowany. Widzimy w tych pracach coś, co jest amorficzne, w nieprzyjemny sposób zwierzęce, kojarzące się z umieraniem, niezdrowe. Nie futro i sierść, nie doskonała forma zewnętrzna, lecz jelita, wnętrzności, flaki. Degeneracja, rozkład, gnienie – coś irracjonalnie niepokojącego czai się w tych abstrakcyjnych zapisach. I tutaj zakodowana została tęsknota za epoką sprzed dominacji człowieka. A nawet jeszcze wcześniejszą, kiedy żywa materia dopiero się konstituowała, szukała formy. Jak u Hansa Bellmera, te rysunki są tak samo odpychające, na pewno niewesołe, ale w jakiś sposób fascynują. Cieleśność, biologia ukazane jako rodzaj uwięzienia (za tym tropem przemawia też stosunkowo częsty motyw manekina). W tym falbaniastym, falistym stylu powstało sporo prac artysty, oprócz abstrakcji – martwe krajobrazy, wypełnione szczątkami jakiejś pradawnej cywilizacji, sylwetki ludzi, skrzydlate stwory.

Na granicy z abstrakcją sytuują się pejzaże, należące do nielicznych pogodnych prac Jaworowskiego. W zasadzie równie dobrze można je zaklasyfikować jako abstrakcje, ale nasz umysł, wytrenowany w odnajdywaniu sensu, rozpoznaje w nich pejzaże. Krajobraz jest pokazany w wielkim skrócie, uproszczeniu. Bije z tych dzieł czystość i świeżość natury, barwy są nasycone, radosne. Pochodzący z Augustowa artysta wiele czasu spędzał na wędrowniczkach po Puszczy Augustowskiej. Stąd zapewne jego związek ze światem przyrody. Natura to Arkadia, idealizowany świat dzieciństwa. Kontakt z przyrodą uzmysławia, jak nieważne są ludzkie intrygi, wojenki, sukcesy. Jaworowski nie brał udziału w walce o zaszczyty, miał jednak świadomość własnej wartości. To, że nie zabiegał o swoje interesy, w negatywny sposób odbiło się na jego karierze. Miał za życia dwie indywidualne wystawy, obie niewielkie i słabo udokumentowane. Przygotowywał się do obiecanego przez Związek Plastyków dużej prezentacji w Zachęcie, był wpisany na listę. Ale nie dożył, odbyła się dwa lata po jego śmierci.

Podobne do dekoracyjnych i lirycznych pejzaży są niektóre nieprzedstawiające prace Jaworowskiego, te nieliczne radosne. Tym urokliwym kompozycjom, pełnym nawiązań do surrealizmu i dadaizmu, najbliższy jest do twórczości Paula Klee. Warto przypomnieć to, co powiedział Józef Wilkoń: że dla całego pokolenia powojennego Klee był obok Picassa absolutnie najważniejszym i najsilniej inspirującym malarzem europejskim (o czym świadczy także twórczość samego Wilkonia, zwłaszcza cykl „Nosiwody”). Józef Wilkoń zresztą z uznaniem wyrażał się o pracach tuzem Jaworowskiego. Swoją drogą, jak wielu grafików projektujących książki dla dorosłych, Jaworowski opracował tylko kilka książeczek



Józef Wilkoń
z cyklu „Nosiwody”
1957–1959



Jerzy Jaworowski
Hans Christian
Andersen
Baśnie
projekt ilustracji
1975

dla dzieci. Zaproszony do ilustrowania *Baśni* Andersena wybrał tom trzeci zawierający najmniej znane utwory, najbardziej oddległe od gatunku baśni, w zasadzie są to małe przypowieści i obrazki poetyckie.

Przeglądając prace Jaworowskiego, natrafimy na intrygujące znalezisko – serię rysunków tworzących rodzaj komiksu (syn artysty opowiada, że sam w wieku dziecięcym rysował takie „filmy”, co zainspirowało ojca⁹⁾). Brakuje dymków – jednak nie rozstrzyga to o przynależności gatunkowej, istnieją przecież komiksy bezdymkowe. Po uważnym przyjrzeniu się kolejnym klatkom dochodzimy do wniosku, że nie jest to narracyjny, linearny ciąg wydarzeń. Prace quasi-komiksowe są podzielone na wiele okienek, a w każdym, jeśli nie jest puste lub zaczerwionione, mogą się znaleźć losowe obrazki z katalogu omówionego powyżej: głowy, postacie, pejzaże, abstrakcje, sceny erotyczne, twory smokowate. Są też takie, których gdzie indziej u Jaworowskiego nie bywało – martwe natury, przedmioty. Tworzą sekwencje bez narracji, przypadkowe. Wydaje nam się, że jesteśmy świadkami jakiejś historii albo to nasz umysł ją układa. Kolejny raz Jaworowski wykorzystuje pewną konwencję, żeby następnie ją

zdekonstruować, rozbić jej logiczny porządek i przede wszystkim – odebrać sens, pozostawiając formę. Możliwe, że narracja w tych quasi-komiksach jest budowana na podstawie czysto plastycznej lub przychodzące pomysły artysta zapisywał w sekwencji, a przypadkowość tego losowego zapisu budowała napięcie. Albo też wytłumaczenie jest prostsze, niż myślimy – Jaworowski po prostu ćwiczył rękę (w makietach kolejnych tomów *Almanachu sceny polskiej* zamiast wpisywać numery zdjęć, rysował ich miniatury²⁰).

Łatwość rysowania i świetny warsztat zaowocowały przewrotnie tworzeniem rysunków świadomie nieudolnych. Piotr Jaworowski wiąże przyczynę ich powstawania z lekturą *Ulissesa*²¹. Powieść Jamesa Joyce’a ukazała się w Polsce po raz pierwszy w 1969 roku i wywołała sensację. Snobowano się na jej lekturę, a Jerzy Jaworowski należał do tych nielicznych, którzy rzeczywiście ją przeczytali. I być może, obok znużenia własną sprawnością warsztatową, również *Ulisses* popchnął artystę do rysowania automatycznego wbrew zasadom i estetyce. W „nieudolnej” twórczości czuje się silne oddziaływanie Picassa. Te przekorne prace są bardzo różnorodne tematycznie. Obejmują „talerze” z wyrysowaną mniej lub bardziej czytelną dekoracją; są sylwetki, jeźdźcy i rysunki udające treść. Trochę ta galeria przypomina obrazki do makiety *Almanachu* lub okienka w quasi-komiksach. Ale są to prace samodzielne, których siła płynie z automatycznego, intuicyjnego tworzenia, bez podporządkowywania regułom i chęci przypodobania się widzom. Choć wydają się nieporadne, jednak stoi za nimi i łąduje je swoją mocą perfekcyjną sprawność techniczna. Rysunki te powstawały pod wpływem strumienia świadomości artysty – jak powieść Joyce’a. Przy czym nie można sprowadzać twórczości automatycznej jedynie do wymiaru praktycznego: notatek, ćwiczenia ręki. Odgrywa ona ważną rolę w procesie kreacji. Dorota Jarecka, interpretując mechanizm pisma automatycznego autorstwa Hala Fostera, stwierdza: „Pismo automatyczne nie jest jedynie eksperymentem czy zabawą, ale doświadczeniem «ściśnięcia» podmiotu, które umożliwia mu tworzenie. Zapis automatyczny rozdarty jest między dwie sprzeczne siły: przymusu i wolności. Artysta/artystka nie tyle zapisuje coś na ekranie, jakim jest sztuka, ale sam/sama jest «ekranem świadectwa», które się w nim/w niej zapisuje”²². Według relacji syna Jaworowski starał się rysować to, co widzi, w sposób radykalny, z wyłączeniem całej swojej wiedzy, jakby się rysowany przedmiot zobaczyło pierwszy raz w życiu. Takie patrzenie jest w wymiarze totalnym, absolutnym w ogóle niemożliwe. I kompletnie nieosiągalne dla odbiorcy sztuki. Widz, by wejść w relację z dziełem, musi spoglądać przez swój filtr, bagaż,

swoją wrażliwość. I wówczas zdarzyć się może coś niezwykłego. Na przykład sama wielokrotnie podczas oglądania prac Jaworowskiego miałam wrażenie, że są one profetyczne. Co rusz natykamy się na kosmiczne, futurologiczne aluzje: a to komputer, a to człowiek w skafandrze kosmonauty, a to istota z innej planety. Tymczasem syn artysty stanowczo zaprzecza, by ojciec czytywał książki fantastycznonaukowe, choć cenił Stanisława Lema.

To, co Jaworowski rysuje, jest nieokreślone, dziwne, sytuuje się pomiędzy. To my, widzowie, nadajemy pracom Jaworowskiego ostateczne znaczenie, kategoryzujemy je, doszukujemy się sensu. Ale nawet kiedy usidlimy jakąś pracę szpilką podobieństwa do znanego nam motywu, ta nieokreśloność i tak pozostaje i czujemy, jak nie pozwala się zamknąć w ramach naszej wyobraźni, choćby nie wiem jak nieposkromionej.

IV.

Dałbym sobie krwi utoczyć
kwartę
czerwonej
najczerwieńszej
krwi kwartę
utoczyć
żeby osiągnąć syntezę

ALEKSANDER WAT²³

Jerzy Jaworowski musiał przetrwać po tym, jak mu się we wczesnej młodości zawalił świat. Jego strategia polegała na nieuznawaniu granic. Nie ufał definicjom, nie dawał się zaklasyfikować. Jako pracownik na etacie i jednocześnie twórca rysunków prywatnych nie był w oczach krytyki i środowiska ani artystą, ani rzemieślnikiem. A przecież był i jednym, i drugim. Projektował poetycko, intuicyjnie, a rysunki „do szuflady” (to określenie nie do końca adekwatne, bo planował ich wystawienie) są wykonane z mistrzowskim opanowaniem warsztatu. Jego prace wymykają się kwalifikacji: abstrakcja łądzi podobieństwem do natury, a pejzaż ociera się o abstrakcję. Ważna wypowiedź Jaworowskiego padła w rozmowie z Danutą Wróblewską na temat porównania sposobów pracy grafików książkowych na Zachodzie i w Polsce: „[...] ilustracja stała się u nas niesłychanie wąską specjalizacją graficzną, tzn. dziewięćdziesiąt procent związanych z książką grafików pozostaje jej niewolnikami do zgonnie. Wyłączne oddawanie się tak wąskiej warsztatowo dziedzinie jest niebezpieczne. Gdzie indziej książki opracowują malarze, plastycy o szerszej skali zainteresowań i praktyki, ba, rzeźbiarze – to właśnie działa niesłychanie odświeżająco. Może właśnie tu jest przyczyna faktu,

że parę doprawdy ciekawych książek zrobili u nas... architektów”²⁴. Jaworowski był przeciwnikiem zasklepiania się w jednej dziedzinie sztuki, uważał to za ograniczające. Być może otwarta postawa sprawiła, że jego dzieła się nie zestarzały. Kiedy oglądamy je teraz, po latach, wzrusza ich delikatność, osobność – nie służą żadnym doraźnym, aktualnym celom, nie epatują ani nie gorszą, nie przypochlebiają się, nie próbują nikogo nawracać ani niczego zmieniać. Pozostając zakotwiczone w swoim czasie, potrafią zauroczyć dzisiejszego widza – a raczej w ogóle widza, bez uściślenia.

Większość prywatnych prac Jerzego Jaworowskiego zasnuwa nieokreślony smutek. Czai się w nich niepokój lub skrywa pamięć traumy. Nie zostało to wyrażone wprost, lecz podświadomość odbiorcy intuicyjnie odczytuje znaki w postaci zgaszonych barw, nienaturalnej anatomii, śladów gnicia i degeneracji. Chyba że to my naddajemy to znaczenie, ponieważ na stałe zagnieździł się w naszej percepcji filtr drugiej wojny światowej i ludobójstwa w masowej skali. Stąd nasze uprzedzone patrzenie i znajdowanie makabrycznego sensu w abstrakcyjnych, falistych liniach, w których umieszczono nieokreślone obiekty, „rozpoznawane” przez nas jako szczątki ludzkie. Pewna forma przypadkowości, nonszalancji zbliża tę twórczość do eksperymentów Josepha Beuysa, u którego też rozlewa się plama barwna, zależnie od papieru tworząc nacieki i powlekając wszystko nieuzasadnionym smutkiem i skrywanym cierpieniem. Ale – znajdziemy też prace radosne, barwne, pełne energii, erotyzmu, witalności, nawiązujące do sztuki prymitywnej, malowideł naskalnych, totemów. Wspólne obu tym nurtom twórczości są dążenie do prostoty i znaku, spontaniczność, brak kalkulacji.

Trudno po drugiej wojnie światowej i ośmioletnim pobycie w łagrze nie uznać świata za demoniczny. A jednocześnie trzeba w nim żyć, przetrwać, zadbać o rodzinę, kiedy tuż obok czają się upiory. Trwała przecież zimna wojna, media podsycaly strach przed konfliktem atomowym i zbrojącym się Zachodem. Ale Jaworowski nie jest twórcą horrorów. To nie Zbigniew Beksiński z jego serio potraktowaną wizją fantastycznej potworności. Widmo katastrofy, która już się dokonała lub dopiero nadejdzie, pozostaje zaledwie wyczuwalne. Dzieło Jaworowskiego przenika groteska. Groteskowe są nieforemne tancerki, nabazgrane monstra, twarze zombie. Czynniki komiczne w grotesce ewoluują tu w kierunku czegoś nienaturalnego, jakiejś fascynującej anomalii, często anatomicznej. Groza gnieździ się w brudnym kolorze, w ledwo widocznym zarysie szkieletu pod skórą. Niemiecki filolog Wolfgang Kayser w fundamentalnej pracy *Próba określenia istoty groteskowości* stwierdza:

„Zgroza przejmuje nas tak bardzo właśnie dlatego, że chodzi o nasz świat, którego pewność okazała się pozorem. [...] W wypadku groteskowości nie chodzi o lęk przed śmiercią, lecz o lęk przed życiem”²⁵, co zdumiewająco trafnie opisuje twórczość Jaworowskiego. Bernard McElroy, badacz tego zagadnienia w literaturze, zauważył: „Lękami, z którymi igra współczesna groteska, są nie nadprzyrodzone demony czy krwiożercze chimery, lecz bezsilność wobec świata i rozpad psychiki [...]”²⁶. Dla nas, ludzi żyjących w cieniu wojen światowych i ludobójczych systemów, groteska jest kategorią najlepiej oddającą kondycję współczesnej rzeczywistości.

Danuta Wróblewska, porządkując twórczość artysty, pogrupowała jego prace w kilka tematycznych cykli. My, zamiast porządkować, postawmy pytania: dlaczego rysował?, co skrywał w swoich rysunkach?, co te rysunki mówią o nim i jego czasie? W wypowiedziach krytyków powtarza się dość oczywista i prawdopodobna sugestia, że była to odtrutka na znużenie pracą podporządkowaną wymogom zleceniodawcy. Rysowanie poranne miało być od niej odskocznią, twórczością spontaniczną i wyzwalającą, bez ram i wytycznych. Ale Jaworowski, projektując okładki, nic nie musiał. Owszem, miał tekst, ale drogi jego skojarzeń bywały luźno z nim powiązane, mógł też realizować ambitne, artystyczne pomysły. Równie prawdopodobna wydaje się hipoteza, że kanadyjskie tusze wyzwoliły w nim artystę eksperymentatora i potrzebę niczym nieskrępowanej kreacji. Rysowanie przywoływało demony i jednocześnie stanowiło lek na wywołane nimi przerażenie. Było ekspresją podświadomości, pismem automatycznym, uwalnianiem się od wewnętrznych lęków. Zgódźmy się też na inne odpowiedzi. Mogło być notatnikiem pomysłów, przeżyć, zachwyków. Ćwiczeniem ręki (komuś, kto przez osiem lat wczesnej młodości rąbał drzewa na Syberii, takie zajęcie mogło dawać radość). Fascynacją bogactwem odcieni i finezją kolorów przywiezionych z Kanady tuszów, tak różniących się od materiałów dostępnych wówczas w Polsce. Wyprawa do innego świata przyniosła narodziny a r t y s t y.

Być może wdychanie szkodliwych oparów substancji chemicznych, w tym acetonu do rozcieńczania tuszy, przyczyniło się do przedwczesnej śmierci Jerzego Jaworowskiego. Zmarł na białaczkę w 1975 roku w wieku zaledwie 55 lat.



- ¹ Wcześniej można było obejrzeć prace prywatne na kameralnej wystawie: *Jerzy Jaworowski. Wystawa książki, rysunku, grafiki*, projekt ekspozycji: Stanisław Zamecznik, Dom Artysty Plastyka, Warszawa 1970. Według relacji syna artysta miał też niewielką wystawę w Montrealu.
- ² Z. Florczak, *Rysunki Jerzego Jaworowskiego*, z cyklu „Pomówmy o Sztuce”, „Ekspress Wieczorny” nr 219, 8 x 1975.
- ³ D. Diringer, *Alfabet, czyli klucz do dziejów ludzkości*, tłum. Wojciech Hensla, PIW, Warszawa 1972, s. 410.
- ⁴ G. Herling-Grudziński, *Inny świat. Zapiski sowieckie*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2019, s. 79.
- ⁵ D. Wróblewska, Galeria Krytyków POKAZ.
- ⁶ A. Frączak, „Projekt” 1976, nr 2.
- ⁷ M. Dąbrowska, *Dzienniki powojenne 1945–1965*, Czytelnik, Warszawa 1999, s. 307–308.
- ⁸ Według relacji syna, Piotra Jaworowskiego.
- ⁹ Internetowy słownik języka polskiego PWN.
- ¹⁰ S. Grochowiak, *Poezje*, wybór i wstęp J. Maciejewskiego, PIW, Warszawa 1988, s. 118.
- ¹¹ *Ballada o dziewczynie. Z Ewą Fryszak rozmawia Janusz Górski*, czysty warsztat, Gdańsk 2020, s. 81.
- ¹² Rozmowa z Piotrem Jaworowskim, 2 kwietnia 2022 r.
- ¹³ *Alfabet Wilkononia*, zebrał J. Górski, czysty warsztat, Gdańsk 2021, s. 66.
- ¹⁴ W. Skrodzki, *Suwerenność artysty*, „Więź” 2/1978, s. 134.
- ¹⁵ Rozmowa z 1 kwietnia 2022 r.
- ¹⁶ B. Schulz, *Traktat o manekinach albo wtóra Księga Rodzaju* [w:] *idem, Sklepy cynamonowe*, Znak, Kraków 2020, s. 79–81.
- ¹⁷ S. Wyspiański, *Noc listopadowa*, Wydawnictwo Literackie, Kraków–Wrocław 1984, s. 222.
- ¹⁸ *Od początku. Antologia poezji polskiej*, tom 2, ułożył P. Matywiecki, Marabut, Gdańsk 1996, s. 429.
- ¹⁹ Rozmowa 2 kwietnia 2022 r.
- ²⁰ Rozmowa 1 kwietnia 2022 r.
- ²¹ Zwrócił mi na to uwagę Piotr Jaworowski, bardzo zżyty z ojcem i czuły na niuanse obecne w jego twórczości, rozmowa 2 kwietnia 2022 r.
- ²² D. Jarecka, *Surrealizm, realizm, marksizm. Sztuka i lewica komunistyczna w Polsce w latach 1944–1948*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2021, s. 351.
- ²³ *Od początku. Antologia poezji polskiej*, op. cit., s. 29.
- ²⁴ D. Wróblewska, *Z zagadnień grafiki książkowej. Rozmowa z Jerzym Jaworowskim*, „Przegląd Księgarski i Wydawniczy” 6/1964.

- ²⁵ W. Kayser, *Próba określenia istoty groteskowości* [w:] *Groteska*, pod redakcją M. Głowińskiego, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2003, s. 24.
- ²⁶ B. McElroy, *Groteska i jej współczesna odmiana* [w:] *Groteska*, pod redakcją M. Głowińskiego, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2003, s. 15

Piotr Jaworowski

+ + +

Jerzykowi

Pół wieku, które minęło od śmierci Ojca, daje mi – jak wierzę – odpowiedni dystans do rysunków Jerzego Jaworowskiego, okoliczności (zapamiętanych przeze mnie), w jakich tworzył, oraz pozwala spojrzeć możliwie bezstronnie na jego życie. Dodatkowo przeszło czterdzieści lat mojej pracy dydaktycznej łączyło się z koniecznością sprawiedliwej oceny twórczości innych. To pozwala mi sądzić, że w obiektywnym świetle przedstawię sytuację, wydarzenia i fakty.

Do roku 1966 mieszkaliśmy w małym dwupokojowym mieszkaniu. Większy pokój był równocześnie pracownią. Obserwowałem od zawsze, jak Ojciec tworzył, ponieważ było to też miejsce moich zabaw. W kolejnym, większym mieszkaniu miał nieduży, liczący kilkanaście metrów pokój – własną pracownię. Tam, z nawyku, zaglądałem bardzo często, by patrzeć, jak pracuje, i oglądać zgromadzone książki. Byłem świadkiem powstawania niektórych projektów i rysunków. Miał tam stół na szerokość pokoju, zastawiony narzędziami, pędzelkami, z krawędziami przysmażonymi tłącymi się w czasie pracy papierosami. Na wprost wisiał portret ojca Jerzego – Jana. Po prawej stronie stołu znajdowały się półki z albumami i fotografia ulubionej starszej siostry Zofii zamieszkałej w Montrealu. Po lewej stronie stało nowoczesne radio Telefunken. Słuchał wiadomości BBC i młodzieżowej muzyki brytyjskiej.

Większości rysunków „porannych” tutaj reprodukowanych nie widziałem w trakcie ich powstawania, ale przecież w soboty i niedziele byłem w domu od rana.

Mam nadzieję, że ta publikacja skoryguje ugruntowaną już listę nazwisk grafików tamtych dekad.

PIOTR JAWOROWSKI

Jerzy Jaworowski pracował szybko, spontanicznie, improwizacyjnie. Nie towarzyszyły temu żadne przymiarki, szkice wstępne, planowania delikatnym podkładem. To były prace robione *a vista*, niekiedy ze szwungiem, maksymalnym napięciem. Jednak nawet wówczas były wyważonymi kompozycjami zamkniętymi w kadrze arkusza. Kiedy im się uważnie przyjrzyć – pokażą pewność warsztatu, ręki. Są kapryśne, czasem zgrzytliwe, atonalne. Trochę jak notatnik, dziennik, w którym

autor raczej coś sygnalizuje, niż opowiada. Wypracował ogromną skalę formalną rysunku. Głównym bohaterem była sylwetka ludzka, często przybierająca formę znaku – daleko idącego uogólnienia.

Patrząc na rysunki Jerzego Jaworowskiego (bo taką formalnie noszą nazwę, choć często jak na rysunki mają zbyt malarski charakter) i oceniając je, trzeba zdać sobie sprawę, że niemal każdy z nich naznaczony jest dużym ryzykiem wpisany w sam akt twórczy.

Każda praca artystyczna, dobra czy zła, jest jedyna i niepowtarzalna. Ale większość technik pozwala poprawiać, korygować, retuszować, przetwarzać w wariantach, multiplikować w wersjach, szczególnie w grafice cyfrowej, a do pewnego stopnia też w warsztatowej.

Tylko z kamieniem i papierem jest inaczej. Tu uderzenie lub gest są nienaprawialne.

W przypadku prac reprodukowanych w tym albumie ekspresja gestu uniemożliwia skorygowanie czegokolwiek. Użycie farby penetrującej strukturę papieru pozwala na pewną korektę jedynie na żywo, w trakcie improwizacji. Ale niczego nie można odjąć, zamienić, przemalować. Co ciekawe – Jerzy Jaworowski powtarzał (chyba za Picassem), że czasem trzeba zamalować najlepszy fragment na rzecz całości. Jednak w technice, którą się posługiwał, nie było to możliwe. Niektóre prace uważał za udane i chował do „górnej” szuflady, nieudane (ale tam też były cymelia!) do „dolnej”. Niczego nie darł, nie wyrzucał, „wściekle” nie zamalowywał.

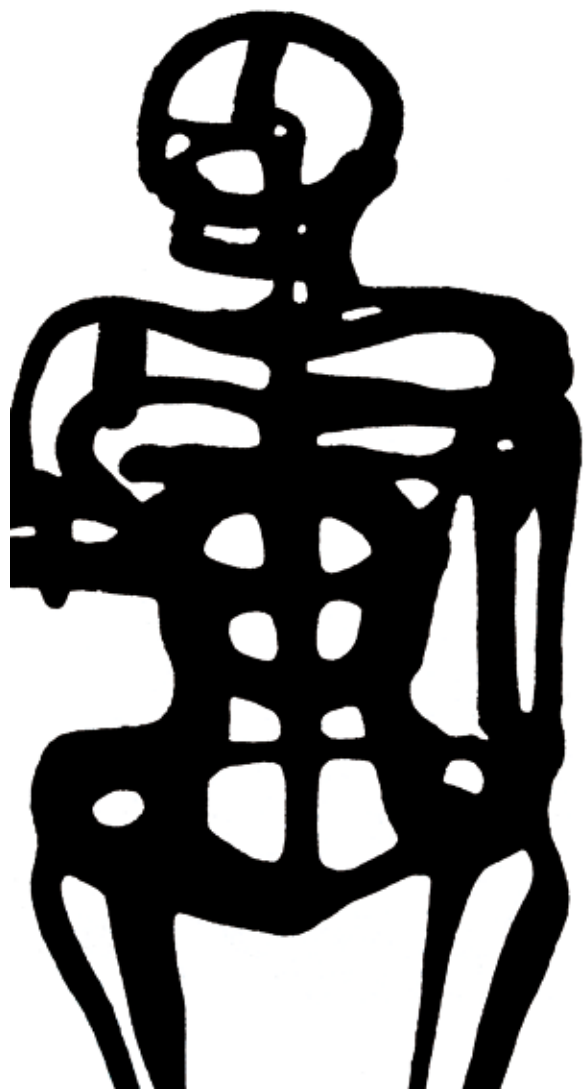
Kolejna cecha szczególna tej twórczości – każda z prac jest inna; nie ma dwóch bliźniaczych. Prezentują niczym nieograniczoną wyobraźnię. Są różnorodne co do formy i techniki, lecz równocześnie jednolite. Autorskie. W każdej postawiony został inny problem formalny, choć ich tematyka krąży wokół paru uniwersalnych motywów.

Technika się zmienia. Ale zawsze cechuje ją niepohamowana potrzeba improwizacji, zdanie się na prowokowany i kontrolowany przypadek, choć – na własnych zasadach (to się udaje tylko artystom, którzy doskonale opanowali warsztat – potrafią przypadek wykorzystać, twórczo rozwinąć, a gdy trzeba, zastopować).

Jerzy Jaworowski wypracował cztery techniki, którymi się posługiwał, czasem łącząc je przemienienie ze sobą. Przede wszystkim były to różnobarwne tusze, uzyskiwane z ośmiu podstawowych pigmentów rozpuszczających się w acetonie. Niezwykle istotny był papier. Do charakteru papieru, jego koloru, struktury i gramatury przywiązywał dużą wagę, kupował różne gatunki i eksperymentował. Rozcieńczane tusze nakładał miękkim pędzlem typu Kolinsky o dużej kiści lub specjalną, skonstruowaną przez siebie pipetą o znacznej pojemności. Miał też mniejsze narzędzia tego rodzaju oraz porcelanowe paletki z delikatnymi wkłęsłościami stosowane w laboratoriach chemicznych. Służyły do mieszania kolorów w małych ilościach, podobnie jak to się odbywa w technice akwarelowej. Używał również dużych porcelanowych miseczek, aby uzyskać czyste barwy wypadkowe z tych koncentratów. Miał także pojemniejsze miseczki z kolorem czarnym w różnych stężeniach i jeszcze inne, zawierające odcienie szarości (po płukaniu pędzli).

Początkowo Jerzy Jaworowski używał tych barwników, kładąc je wprost na papier, mieszając je na nim bądź wpuszczając jeden kolor w drugi, co powodowało wypieranie poprzedniego barwnika przez nowy. To ważne, że czarne płaszczyzny na rysunkach nie są płaskimi plamami. Czerń ma walory. Widać na niej nierówności, ślady po pędzlu czy czubku pipety. Intencją autora było, aby krawędź plamy zanikała, nie kończyła się ostro. W druku offsetowym te subtelności ulegają niekiedy zatarciu.

Rezultat w decydującym stopniu uzależniony był od ilości i gęstości wypełniaczy w strukturze papieru. Upraszczając: na papierze typu Ingres farba układała się na powierzchni i świeciła, natomiast w przypadku innych, bardziej chłonnych odmian wnikała weń niczym w bibułę. Tej techniki Jaworowski używał od roku 1963, kiedy to po półrocznym pobycie wrócił z Kanady z zapasem wspomnianych barwników. W późniejszych latach eksperymentował z innymi dostępnymi substancjami rozpuszczającymi się w acetonie. Trudno uwierzyć, ale w tych czasach istniały rzemieślnicze warsztaty, gdzie napełniano tuszem jednorazowe, wielokolorowe długopisy. Z takimi pigmentami też eksperymentował. Wcześniejsze rysunki z lat 1952–1962 malowane temperami lub lawowane tuszem przypominały ekspresję szerokiej kreski późniejsze prace stworzone w opisywanych wyżej technikach, jednak gest wykonany tuszami acetonowymi dawał rezultat z niczym nieporównywalny.



W kolejnych latach Jerzy Jaworowski przeniósł tę technikę do ilustracji, na przykład w *Wieczorach badeńskich, czyli powieściach o strachach i upiorach* hrabiego Ossolińskiego, wydanych przez Czytelnik w 1970 roku, czy następnie w szeregu okładek do serii „Proza Światowa” Państwowego Instytutu Wydawniczego.

Trzeba podkreślić, że nie da się tej twórczości nawet umownie podzielić na poranną, obejmującą rysunki, i popołudniową, do której należała grafika użytkowa. Te sfery się przenikały i doświadczenia z jednej przenoszone były na drugą – prawda, że raczej zgodnie z ruchem wskazówek zegara.

Opisaną wcześniej technikę Jaworowski rozwinął, stawiając przed sobą jeszcze trudniejsze zadanie, z bardziej nieprzewidywalnym rezultatem i najmocniej świadczące o pewności zamierzenia. Na grubym papierze typu Ingres robił rysunek specjalnymi narzędziami: jednym o zaokrąglonym końcu – wygniatającym miękką kreskę i drugim, będącym ostrym rysikiem – nacinającym, zadzierającym papier. Sam takie narzędzia wykonywał. Rysował nimi po awersie karty – „na ślepo”, w zasadzie nie widząc śladu. Kreska i kompozycja ukazywały się dopiero po pokryciu rewersu wspomnianą szarością (która pozostała po płukaniu pędzli) bądź różnymi natężeniami czerni. To tak, jakby rysować atramentem sympatycznym i efekt poznać po podgrzaniu podkładu.

Ujawniał się w ten sposób rysunek o zmiennej, wyrafinowanej kresce z przebiciami tuszu: większymi (rysik) lub subtelniejszymi (narzędzie miętko zakończone). Szarość przenikała nierównomiernie, tworząc rodzaj ziarna na całej żeberkowanej powierzchni

papieru. Na tak przygotowanym podłożu malował, kładąc plamy koloru często nie po formie, jakby z lekka niedbale. Technika ta na każdym etapie stwarzała niebezpieczeństwo, że rysunek się nie uda. Walka z prowokowanym przypadkiem sprawiała Jaworowskiemu największą przyjemność. Czasem te niewidoczne jeszcze rysunki przekreślał jakimiś krechami na ukos, niby niszcząc pracę, psując ją, pozornie tracąc nad nią kontrolę, jednak tym samym podkreślając to, co nieprzewidywalne.

Trzeci etap użycia tuszów to pokrywanie głęboko farbami rewersu papieru – ważna była przy tym chłonność podłoża. Końcowa kompozycja powstawała na awersie (seria „Tancerek”), czasem uzupełniana kolejną warstwą rysunku tuszami. To już była czysta potyczka z przypadkiem, jednak kontrolowana dzięki pewności ręki i doświadczeniu zdobytemu przez lata działań z papierem.

Przez pewien okres, w latach 70., stosował monotypię, używając farb offsetowych. Były one monochromatyczne, jednak na wielu z nich, na powstałą kreskę charakterystyczną dla tej techniki, nanosił obustronnie kolor.

Jaworowski stale używał też czarnego wodnego tuszu, lawowanego. I tu, oprócz tradycyjnych narzędzi, stosował pipetę o mniejszej pojemności, a grubą ekspresyjną kreskę uzyskiwał nie końcówką, lecz bokiem grafionu kreślarskiego trzymanym pod ostrym kątem. To nadawało linii grubość i ekspresję, choć groziło zadarciem papieru. Rysował w ten sposób bardzo szybko, ekspresyjnie, pewnie, ale z dystansem – podobny do pianisty wirtuoza niemanifestującego swoich emocji. Z kolei w wielu innych drobnych pracach używał najcieńszego rapidografu. Czując, że chemikalia mu szkodzą, planował przejść na rysowanie ołówkiem, i nawet zamówił za granicą profesjonalny zestaw. Jednak nie udało się tych zamiarów wprowadzić w życie. Sygnalizuje je cykl czarno-białych, „trójwymiarowych” rysunków materii. Wiele prac wykonał też tuszem kreślarskim Rotring – wodząc końcówką plastikowego pojemnika z tuszem bezpośrednio po papierze. Uzyskiwał tą drogą ekspresyjną kreskę o zróżnicowanej grubości, zależnie od nacisku wywieranego na pojemnik. Eksperymentował. Za każdym razem jakoś ryzykował, bawił się tego rodzaju pracą. W muzyce przypomina to grę na preparowanym fortepianie czy improwizacje poza skalą instrumentu. Często bywał w małym antykwariacie przy ulicy Pięknej. Zamawiał tam, długo rozmawiając na zapleczu z antykwariuszem, nagrania Coltrane’a, o których nie można było w Polsce w latach 60. nawet



myśleć, a co dopiero je kupić. Fascynowała go chropawość, niepewność, co przyniesie kolejny dźwięk i jak na niego muzyk reaguje.

Sprawność ręki brała się z ciągłego rysowania, początkowo na użytek literniczych okładek (lata 60.), następnie okładek książkowych, ilustracji dla dzieci, ale i dorosłej poezji i prozy. Dużo o jego podejściu do pracy mówi to, jak przygotowywał makiety *Almanachu sceny polskiej*, których zrobił kilka. Powstawały one z kilkuset fotosów teatralnych w rozmaitych formatach. Można było te zdjęcia skadrować papierową taśmą klejącą (tak zwaną gęsią skórką) lub zrobić to samo na odwrocie fotografii ołówkiem – a następnie zamarkować je w makiecie książki ramką, opatrując ją numerem zdjęcia. Jednak Jaworowski rysował w makiecie ramkę w proporcji skadrowanego zdjęcia, a następnie lawowanym tuszem malował w niej szkicową kompozycję przedstawioną na zdjęciu, skadrowaną tak, jak zamierzał skadrować oryginał. W ten sposób makietował cały album. Na pytanie: „Po co to robisz?” odpowiedział: „Ćwiczę rękę”.

Do końca uprawiał rysowanie „poprawne”, ilustracyjne, jak w swoich pracach do *Baśni* Andersena, jednak wcześniej przestało mu to wystarczać. W wielu rysunkach porannych chciał tę wrodzoną łatwość przedstawiania zanegować, rysować poza wiedzą, nie przywiązywać wagi do skali, proporcji. Zawsze powtarzał, że choć niby coś wiemy, to gdy się przyjrzymy,

zastanowimy, to właściwie nie wiemy nic. Są to więc prace tworzone na przekór temu, jak powinno się rysować. Pracując, starał się tę wiedzę o świecie wyłączyć, kłaść kreskę automatycznie, jakby poza świadomością, intuicyjnie.

W opracowaniach graficznych książek musiał być precyzyjny, profesjonalny, znać kroje liter i ich historyczną budowę, umieć je kaligrafować (nie było wtedy innych możliwości). Prace poranne stanowiły rodzaj przeciwwagi, mógł w nich zapomnieć o regułach. W tych grafikach silnie odwoływał się do sztuki pierwotnej i zapewne sam starał się działać w taki sposób, instynktownie. Trzeba pamiętać, że były to czasy wszelkich eksperymentów z atonalnością, aleatoryzmem, przypadkiem wykorzystywanym na wszelkie sposoby, czasy przetłumaczonego Joyce'a, eksploatacji tak zwanego strumienia świadomości, którą to koncepcją interesowali się nie tylko literaci. W sztukach wizualnych w wielu trybach i formach stosowano gest, przypadek.

■

Jerzy Jaworowski całą młodość od dziewiętnastego roku życia spędził, harując przy wyrębie tajgi jako *lesorub*. Został osadzony z ośmioletnim wyrokiem „za szpiegostwo” w łagrze w Jercewie – jednym z tysięcy archipelagu GUŁag. Obóz ten opisał, po dwóch spędzonych w nim latach, Gustaw Herling-Grudziński w książce *Inny świat*. Z kolei Marek Nowakowski zanotował: „Jurek, ostatni rocznik maturalny przed 1939 rokiem, był w konspiracyjnym harcerstwie, palił mu się grunt pod nogami, trzy razy uciekał pod okupację niemiecką, trzy razy zawracali go Niemcy i za trzecim razem zajęli się nim Sowieci. Śledztwo w NKWD, więzienie w Augustowie. Powieźli transportem w tajgę pod Uralem, rąbał drzewo”¹.

Wrócił donikąd; rodzinną kamienicę w centrum Augustowa zarekwirowało i ostatecznie odebrało ówczesne (ale i późniejsze) państwo. Pretekstem było to, że nie zgłosił swoich praw po zakończeniu wojny. Powrócił z ZSRR dopiero w 1948 roku – czy w środku stalinizmu repatriant z GUŁagu mógł domagać się zwrotu majątku, którego granicami były cztery ulice?

Po powrocie nie mógł się odnaleźć. Cierpiał z powodu depresji, dwa lata się leczył.

Później był zawsze jak najdalej od wszelkiego kombatanctwa, wspomnień. Nigdy nie mówił o obozie. Nie podjął jakichkolwiek starań o rehabilitację, do czego namawiali go koledzy z zesłania, którzy takie rehabilitujące dokumenty (od KGB) w latach 70. otrzymali. Czasem odwiedzał go kolega, z którym aresztowano go w 1939 roku – więziony w innych łagrach, gdzie dokonał samookaleczenia (odrybał sobie dłoń), nie mogąc znieść morderczej pracy. Razem wrócili do Polski po odbyciu całego wyroku. Jerzy Jaworowski unikał tych spotkań. Nawet niespecjalnie czytał, co wydawano w „Kulturze” paryskiej, do której miał dostęp. Z rodzinnej relacji wiadomo, że napisał książkę o swoim pobycie w obozie, ale ją zniszczył. O łagrze opowiadał chyba tylko raz – swojemu przyjacielowi, a wcześniej profesorowi, Henrykowi Tomaszewskiemu. To był rok 70., nad jeziorem w Augustowie, a więc pod koniec drugiej dekady znajomości. Od łagrowych przeżyć odciął się w sposób zupełny i jednoznaczny.

Młodszy brat, profesor matematyki na amerykańskim Uniwersytecie w Bloomington, oferując pomoc, namawiał usilnie Jerzego – wraz z całą rodziną – do emigracji. Jaworowski odpowiedział: „Tu jestem kimś, tam byłbym nikim”. Przy okazji – w jego korespondencji z siostrą znalazło się zdanie: „mam świadomość, że jestem bardziej twórczy od wielu moich kolegów, ale nie będę za tym chodził”. Będąc za granicą, biegł do galerii czy muzeum, nie zwracając uwagi na bogactwo witryn sklepowych. Na zdjęciach z ostatniej lipcowej podróży po Europie z 1973 roku widać mężczyznę w jasnej bawełnianej marynarce z luźnym krawatem, w przyciemnianych okularach i z nieodłącznym papierosem.

Czy można odnaleźć w pracach Jerzego Jaworowskiego rys depresyjny, echa traumatycznych przeżyć obozowych? Chyba nie. Największą wartością tej twórczości jest wyzwolenie się – zarówno z przeszłości, jak i (w późniejszych latach) z nawyków warsztatu. Właśnie w y z w o l e n i e się, nieustanny dialog ze sobą. Tworzył nowe techniki, aby nie wpaść w rutynę, unikać wszystkiego, co hamuje wyobraźnię, nie pozwala widzieć świata w osobisty sposób. Gdyby tę twórczość miała napędzać trauma, to byłaby ona bagażem, którego za wszelką cenę nie chciał nosić. Tak samo jak i innych bagaży. Wartość twórczości Jerzego Jaworowskiego, jej humanitarny rys bierze się z odrzucenia wszelkich ograniczeń. Był wolnym strzelcem. Po latach w Czytelniku nie chciał nigdzie dla nikogo pracować, odmownie odpowiedział również na ofertę z Akademii Sztuk Pięknych.

Saul Steinberg, najinteligentniej dowcipny komentator rzeczywistości, w czasie wojny był saperem; zajmował się wysadzaniem mostów. Zapewne nie obyło się bez traumatycznych przeżyć. Po wojnie zdjął jednak mundur, a w jego twórczości (uznanej przez MOMA za sztukę wysoką) niemal nie ma odwołań do przeszłości.

Jaworowski nie wykorzystał najważniejszych lat młodości. Był przystojny i męski, ale nie w Hemingwayowski sposób. Te stracone lata nadrabiał. Jego ojciec, lekarz, również w tej sferze nie był bez zarzutu, ale opowiadając o nim, Jerzy podkreślał, że to pokazuje bardziej ludzki obraz jego postaci. Mówił też, że wszystko by dał, żeby móc cofnąć przykrości, których mu przysporzył jako siedemnastolatek.

Nosił przyciemniane okulary. Mówił, że odgradzają go od świata. Prawie zawsze uśmiechał się delikatnym, nieokreślonym uśmiechem. Miał duże poczucie humoru, ale nieoczywiste, wysublimowane, rozmówca nie do końca wiedział, czy Jerzy mówi serio, czy żartuje. Był nieśmiały. Ten rys, ten nieśmiały uśmiech pokazuje cytowana przez Marię Dąbrowską scena w wagonie jadącym na Syberię.

Towarzyski, choć małomówny i z dystansem. W domu bywali znajomi, którzy czasem przyprowadzali swoich znajomych, i rozmawiano nad butelką (ale nie dwiema) jakiegoś napoleona (w tamtych latach często obecnego w szafie z racji lekarskiego zatrudnienia żony). Kiedy tylko mógł, jeździł do Augustowa. Tam często, gdzieś nad jeziorem, prowadził długie rozmowy z napotkanymi mieszkańcami. Lubiał jeziora, stale nad nie powracał, i nawet kiedy pływał, nie zdejmował przyciemnianych okularów i palił papierosa.

Ze Stanisławem Zamecznikiem, architektem, grafikiem i wystawiennikiem, łączyła go niezwykła przyjaźń. Przeważnie co niedzielę jeżdżono w piątkę, z córką Stanisława i rodziną Jerzego, po Mazowszu, a Zamecznik, zawsze przygotowany, pokazywał okoliczne zabytki, kościoły, stojące jeszcze dwory.

Jako przyjaciel był bardzo oddany. W dniu, w którym Stanisław Zamecznik doznał wylewu, Jerzy w nocy dosłownie wył, żona musiała go uspokajać. Następnego dnia pojechał na ASP przy ulicy Myśliwieckiej. Tamtejsi stolarze wykonali według jego projektu prostą trumnę z jasnego szlachetnego

drewna. Nie chciał, żeby przyjaciela pochowano w pospolitej trumnie z falbankami. Jeszcze w nocy kaligrafował tabliczkę natrumienną.

Nie jest to wyidealizowany portret: „Czytelnikowski okres wspominają koledzy jako pracę w wielkiej wspólnocie. Razem omawiano wszystkie projekty, a Jaworowski wyróżniał się (wówczas i później) nieprzeciętnym obiektywizmem ocen. Nie znał uczucia zawiści, nie znosił jednak kompromisów. Natury raczej zamkniętej, nie zjednywał sobie ludzi. Drażniła go nieszczerłość i konformizm. Narzązał się też często w imię artystycznej uczciwości, protestując przeciwko partykularnym interesom i obiegowym opiniom. Sądów swoich nie wyrażał jednak w sposób autorytatywny i pryncypialny, a stałym ich dodatkiem było powiedzenie: «wydaje mi się»”².

I jeszcze druga relacja, z recenzji z tamtych czasów: „Jaworowski uznanie publiczne traktował zawsze z charakterystycznym dla niego dystansem, a o sukcesach nie opowiadał nawet najbliższej rodzinie. Osobowość artysty była zaprzeczeniem tak zwanej otwartości (...). Nie zależało mu na popularności za cenę kompromisu z własną uczciwością (...). Tu chyba leży wyjaśnienie jego wieloletniego związku z literaturą piękną, która stała się pewnego rodzaju parawanem, zza którego artysta nie musi wychodzić, aby się pokłonić publiczności”³.

Taki był. Zawsze trochę nieobecny. Nie miał wrogów. Nie podnosił głosu. Nikomu nic nie narzucał. Nie uskarżał się. W domu nie mówiono o pieniądzach. Niczego nikomu nie zazdrościł. Nie oceniał kolegów, nie krytykował ich prac. Miał autorytet. Cieszył się szacunkiem. Z jego opinią liczone się towarzysko i w rozmaitych komisjach, czekano: „Co Jawor powie?”. Marek Nowakowski czytał mu jako pierwszemu swoje opowiadania.

Wystawy kolegów zawsze mu się podobały. Mówił, że go inspirują i natychmiast chciał wracać do pracowni. Tak było w przypadku wystawy *Róż* Tadeusza Dominika czy innej – rysunków Franciszka Starowieyskiego, po której powstał list pisany bez odrywania narzędzia grubym, czarnym splotem.

Jego prace czasem przybierały rys bardziej dramatyczny. W czasie opracowywania graficznego opowiadań Arthura Conan Doyle’a *3 x Sherlock Holmes* (Iskry, 1969) domyślać się można baskerville’owego



rodowodu prezentowanych na rysunkach zwierząt. Aktualne zlecenia, czytane książki, oglądane filmy dawały impuls nowym pracom. *Byk* powstał jako echo sceny ujeżdżania byka w filmie Johna Hustona *Sklócenie z życiem*; narysowane zwierzę ma kolorową narośl – jeźdźca. Z tego samego filmu, ze scen ujarzmiania dzikich koni, wywodzi się czarna kompozycja *Koń* (powtarzał, że cała trójka głównych aktorów – Monroe, Gable, Clift – zmarła wkrótce po premierze filmu). Jeszcze inny rysunek, konia noszącego w kłębie zarys głowy mniejszego konia, można interpretować jako wynaturzenie, narośl, ale równie dobrze jako liryczny komentarz do umęczonego ojcostwa⁴. Kompozycja *Pismo* niełatwo poddaje się interpretacji (Jaworowski nadał jej tytuł, co zdarzało się rzadko). Jest to plątanina jakichś metaforycznych korzeni czy też kolorowych węzłów, z których wyłania się i formuje pień. Wreszcie rysunek dwóch kontrastowych postaci splecionych w dzikim, tajemniczym tańcu.

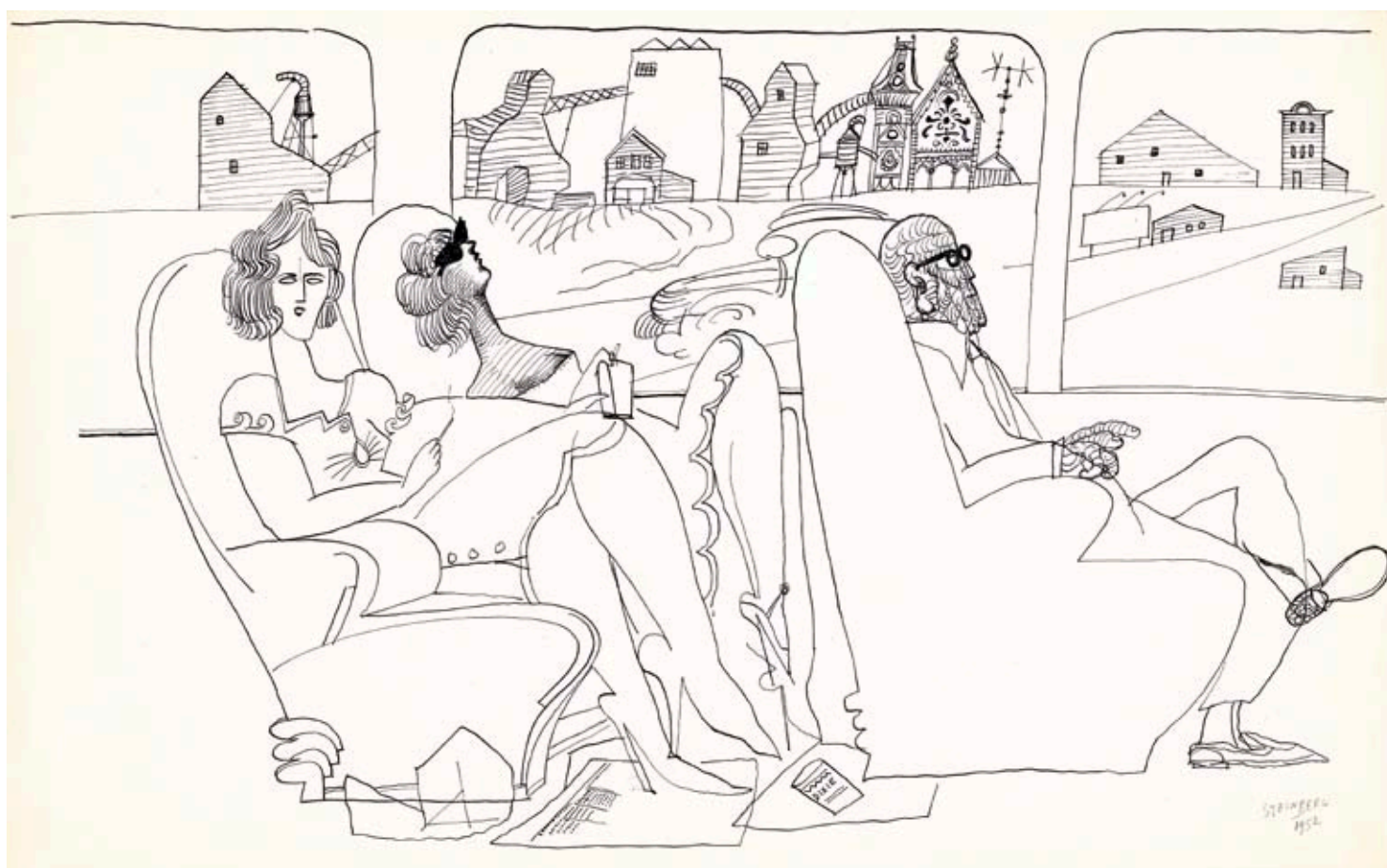
Wiele prac ma rys groteskowy, niemal satyryczny, często też są nasycone przewrotnym humorem, żartobliwie komentując rzeczywistość.

Związki z Picasssem nie były naśladownictwem, stanowiły punkt wyjścia. Niewątpliwie na początku ważna była graficzna twórczość artysty (jego malarstwa, z wyjątkiem *Guerniki*, Jaworowski nie lubił: „Picasso więcej zepsuł w malarstwie, niż wniósł, ale w grafice stworzył rzeczy niezwykle”). Niewiele było wtedy w księgarniach albumów z reprodukcjami. Ukazywały się czasem mikroreprodukcje dzieł słynnych malarzy w rubryce „Ze Świata” w którymś z czasopism. Jaworowski w młodości miał zeszyt, do którego wklejał takie wycinki. To raczej „otwierało okna”, niż prowokowało do prostego naśladownictwa. Co zabawne, po latach powstał rysunek jeźdźca i byka przewrotnie – trzema pociągnięciami pędzla – skopiowany z Picassa.

Jaworowski studiował w latach stalinizmu, a pracownia plakatu, którą kończył, nosiła formalną nazwę pracowni grafiki propagandowej. Jan Młodożeniec i Jerzy Jaworowski otrzymali od profesora Henryka Tomaszewskiego dyplomy w uznaniu ich dotychczasowych dokonań plakatowych i wydawniczych. Formalnej pracy dyplomowej już nie musieli wykonywać.

Środowisko Czytelnika było od połowy lat 50. wyjątkiem, tu rodził się ferment kulturalny, przywracano kontakt ze światem za sprawą takich pisarzy jak: Dos Passos, Aragon, Steinbeck, Beckett, Faulkner. Jaworowski bardzo dużo czytał – nie tylko pozycje, które opracowywał, ale wszystkie ważne książki właśnie wydane. Powracał do Parandowskiego z lat młodości, do *Klubu Pickwicka* Dickensa, którego uwielbiał (często słyhać było jego śmiech podczas tej lektury), do *Don Kichota* Cervantesa – na tę powieść często się powoływał. Wiecznie z charakterystycznymi maszynopisami przebitkowymi w grubych aktówkach z redakcji. Z gramofonu poemat *Niobe* i inne swoje wiersze recytował Gałczyński. Z corocznych Międzynarodowych Targów Książki przynosił sterty albumów.

Cenił Paula Klee i Saula Steinberga za liryczny humor, w jego pracach czuje się ich nieoczywisty wpływ; Picassa za odwagę odrzucania; też Jeana Dubuffeta, Marino Mariniego. Część rysunków – głowy, hełmy, spoczywające postacie – ma rodowód rzeźbiarski, tu szczególnie ważny był Henry Moore. Zawsze powtarzał, że dzieło sztuki musi mieć pierwiastek ludzki, sama abstrakcja to za mało.



Podziwiał Lucasa Cranacha, mawiał: „Nie ma takich ludzi, tak zbudowanych”. W jego malarstwie cenił swoisty manieryzm, manifestujący się odejściem od klasycznych proporcji postaci ludzkich na rzecz ich podporządkowania kompozycji obrazu. Trzej pierwsi z wymienionych odegrali chyba największą rolę. Na tyle, na ile pozwalały okoliczności, śledził, co się dzieje w sztuce światowej, w późniejszych latach przede wszystkim amerykańskiej (przez wiele lat prenumerował dwumiesięcznik „Art in America”).

Kiedy czyta się zebrane teksty o nim, na przykład z „Projektu”, czy omówienia wystaw z gazet, zadziwia jednolity ton zachwytu nad jego pracami. Artykuły, wywiady, recenzje z tamtych lat są tak entuzjastyczne, że trudno uwierzyć i zrozumieć, jak jego twórczość mogła ulec niemal całkowitemu zapomnieniu. Skoro wszyscy tak dobrze o nim pisali, to czemu pół wieku później Jaworowski pozostaje kompletnie nieznany – pomimo starań przyjaciół i bliskich?

Nadszedł rok 1980, dramatyczne lata stanu wojennego, a w 1989 ponowny wybuch euforii społecznej znalazł artystyczny wyraz już za pośrednictwem nowych mediów cyfrowych (Janusz Stanny pytał wtedy: „Czy to wszystko MUSI być takie brzydkie?”). Rysunki Jerzego Jaworowskiego, mimo

różnych starań zamknięte w szufladach, popadały w zapomnienie. Na dobrą sprawę zaprezentowano je przekrojowo raz, w Zachęcie, dwa lata po śmierci artysty, i przypomniano też raz – po wielu latach w Kordegardzie.

Czemu został zapomniany? Zmarł znany przede wszystkim jako autor opracowań graficznych książek (wykonał też 40 plakatów, ale ich projektowanie wcześniej zarzucił). Nie zdążył zdobyć uznania jako niezależny, „warsztatowy” artysta grafik (miał za życia tylko jedną wystawę rysunków, w ZPAP w 1970 roku zaprojektowaną przez Stanisława Zamecznika). Pracował zaledwie przez 23 lata.

Żył krótko, 55 lat. Zatruił się farbami, których używał. Dwa ostatnie rysunki wykonał bardzo już osłabiony w czasie parodniowego wypisu ze szpitala na Święta Wielkanocne 1975 roku. Zaprosił wtedy na kolację, w czasie dyżuru żony, kilka osób, z którymi współpracował w wydawnictwach. Wspominały, że chciał się pożegnać. Zmarł 15 maja.

■

¹ M. Nowakowski, *Pióro. Autobiografia literacka*, Wydawnictwo Iskry, Warszawa 2012.

² T. Kłosiewicz, *Jerzy Jaworowski 1919–1975*, „Nowe Książki” 13/15 lipca 1975.

³ T.G.K. (Teresa Kłosiewicz?), *Jerzy Jaworowski*, „Więź” 11/1975.

⁴ Trochę jak *Eneasz i Anchizes* Belliniego, *à rebours*.

datowanie rysunków

jest przybliżone i może być czasami błędne. W 1970 roku miała miejsce wystawa w galerii ZPAP (Dom Artysty Plastyka), z której zachowały się zdjęcia. Prace tam prezentowane powstały w latach 1963–1970, jednak w większości w okolicy roku 1970. Całą twórczość można dość precyzyjnie podzielić na prace powstałe do 1970 roku i te wykonane pomiędzy 1970 a 1975 rokiem. Te ostatnie można porównywać z datami drukowania okładek do serii „Proza Światowa” PIW-u i na tej podstawie, oraz pamięci, polegano przy datowaniu prac z ostatnich pięciu lat twórczości Jerzego Jaworowskiego.

Artysta przywiązywał wielką wagę do jakości i charakteru kreski – stąd eksperymenty z różnymi narzędziami. Lubił kreskę zdynamizowaną, kapryśną, jaką dawał rysik, grafion, czy uzyskiwaną wprost z ulegającej naciskowi tubki tuszu Rotring, a także tę z monotypii offsetowej.

techniki

tusz acetonowy [rysik]

rysunki wykonywane „na ślepo” specjalnymi narzędziami (opis techniki w tekście P. Jaworowskiego)

tusz kaligraficzny [końcówka pojemnika tuszu rottring]

rysunki wykonywane poprzez wodzenie po papierze elastyczną końcówką plastikowego pojemnika z tuszem firmy Rotring

tusz kaligraficzny [rapidograf] lub [grafion]

rysowanie rapidografem bądź grafionem (narzędzia kreślarskie); rysunki grafionem były robione jego krawędzią, pod ostrym kątem do płaszczyzny papieru, w celu maksymalizowania ekspresji kreski

tusz biały [stalówka] lub [grafion]

rysowanie lub pisanie stalówką bądź grafionem z białym tuszem na plamie acetonowego rysunku

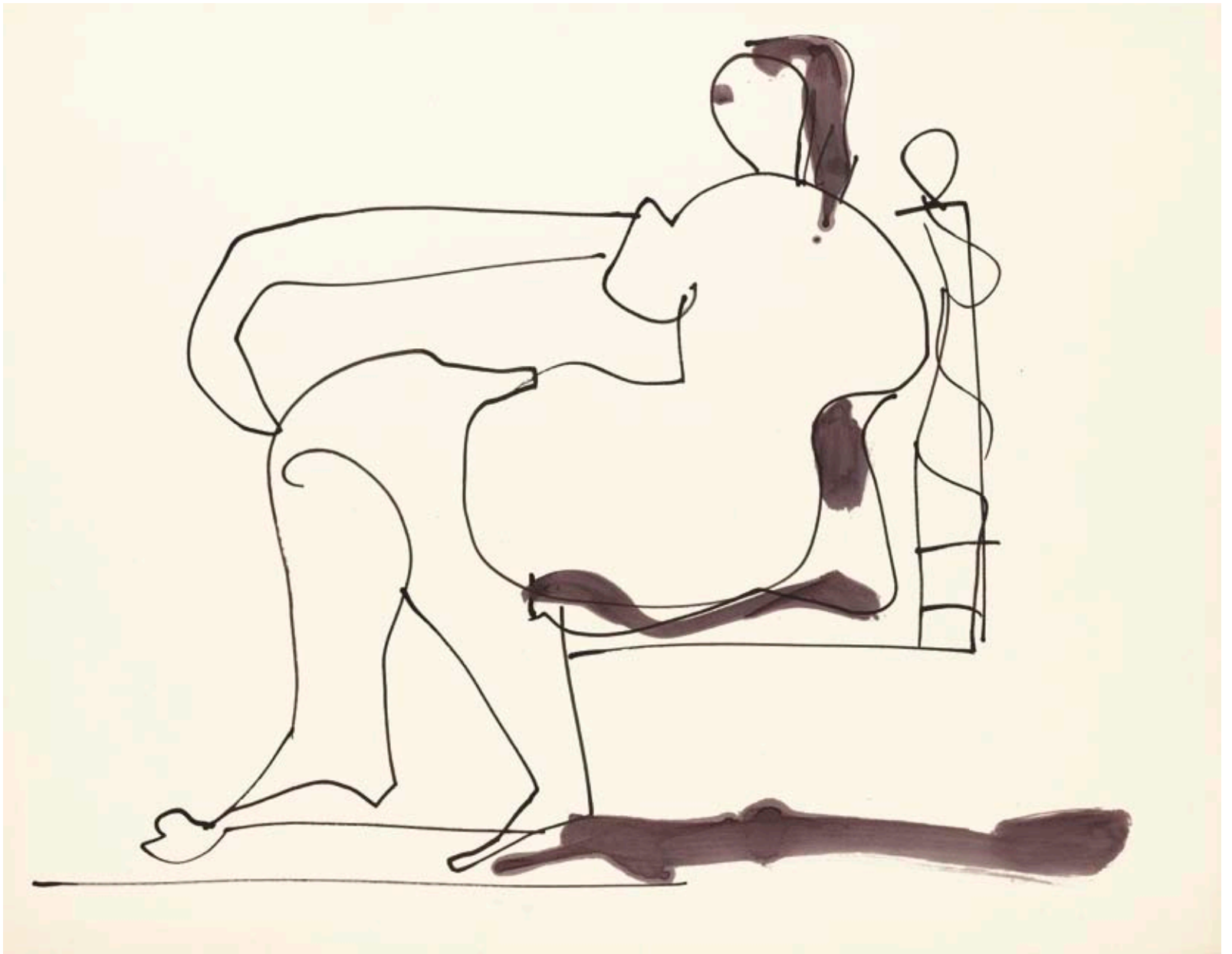
monotypia

z użyciem drukarskich farb offsetowych

wałek drukarski

zróżnicowana faktura uzyskiwana półsuchym wałkiem drukarskim pokrytym farbą offsetową, rozprowadzaną na fakturowym podłożu





dwa ostatnie
rysunki
tusze kaligraficzny
[końcówka
pojemnika tuszu
rotring] + tusz
acetonowy
49 × 63 cm
1975

Jerzy Jaworowski

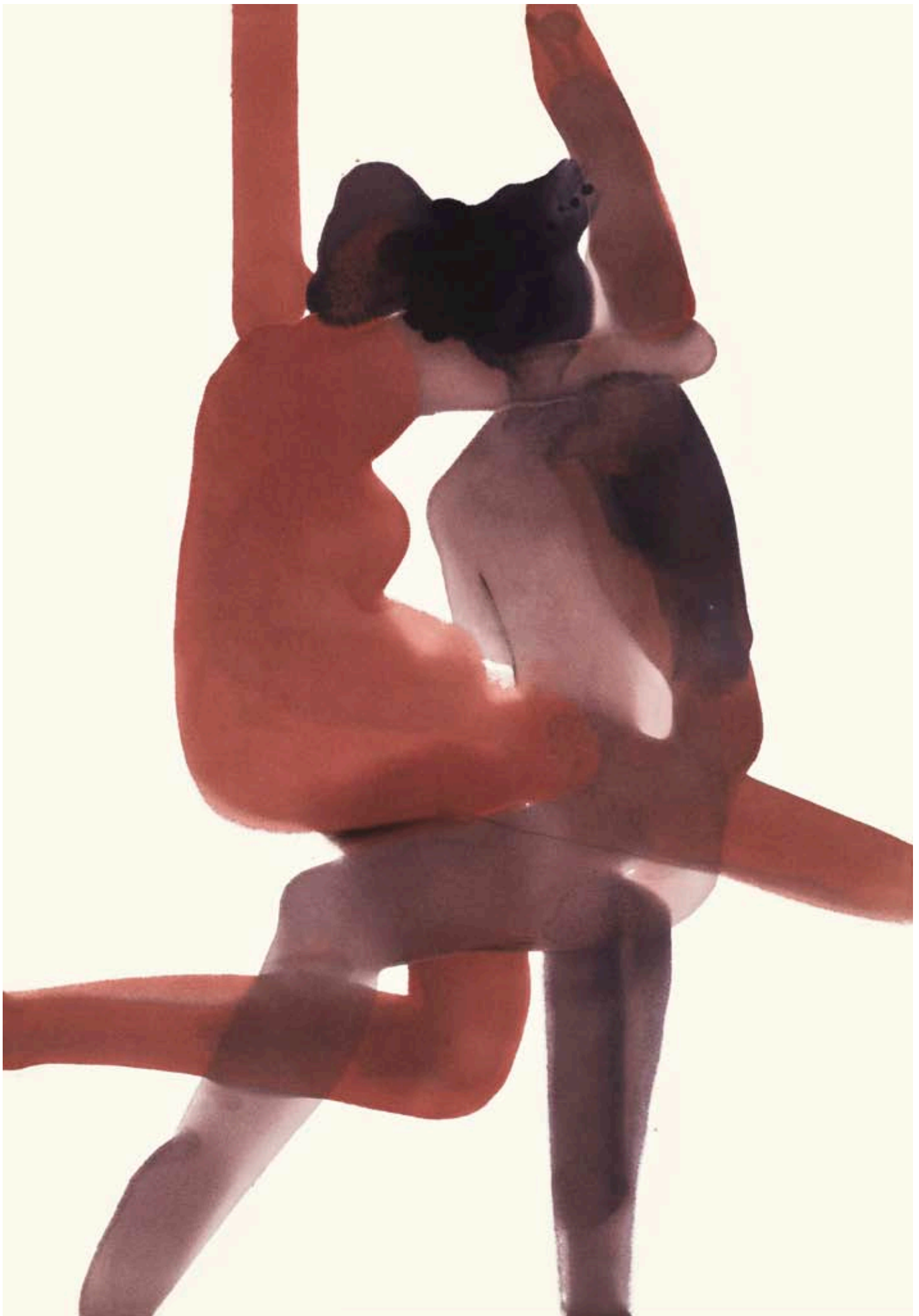
Na papierze

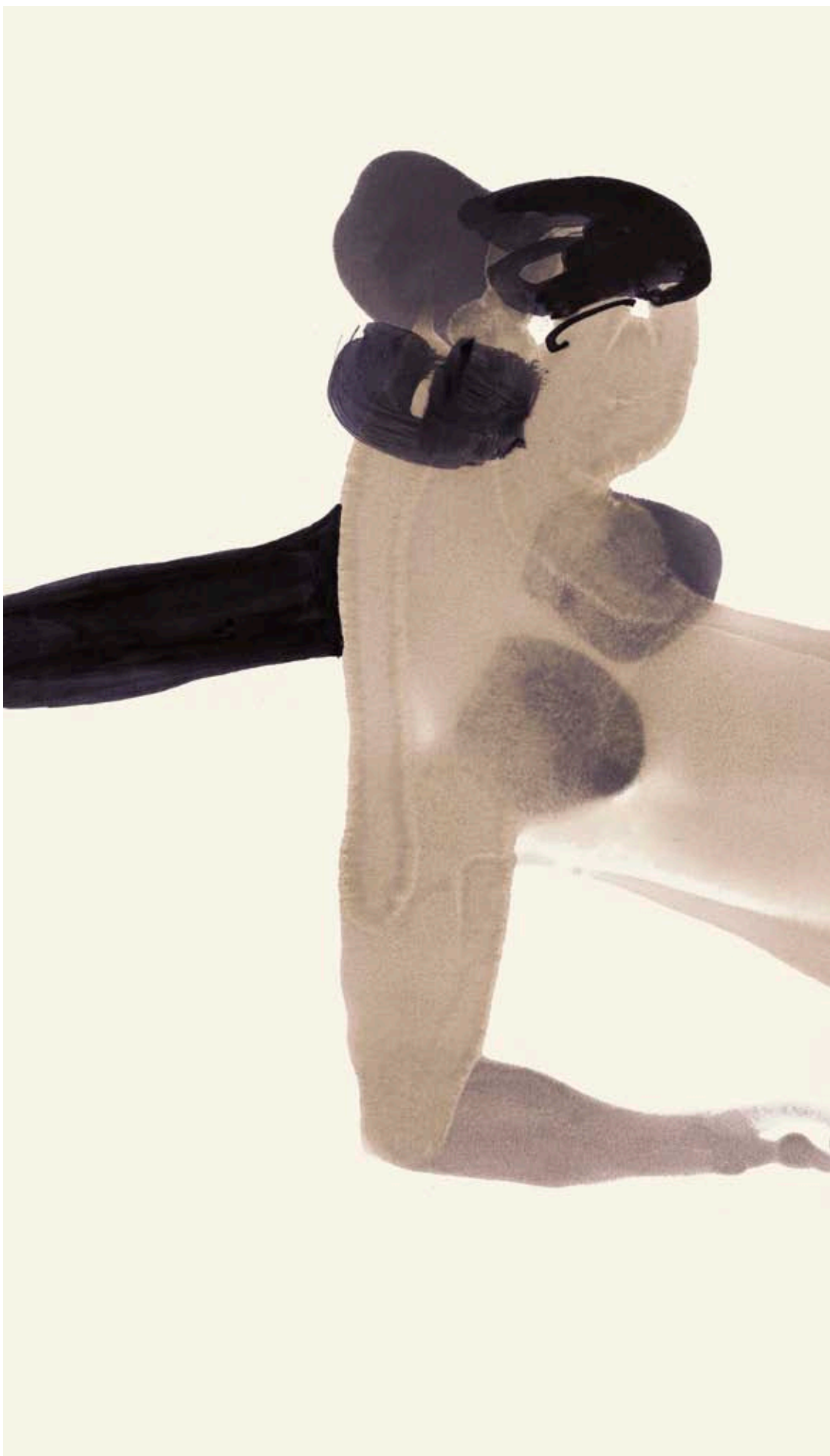
+ + +

tusz acetonowy

61 × 43 cm

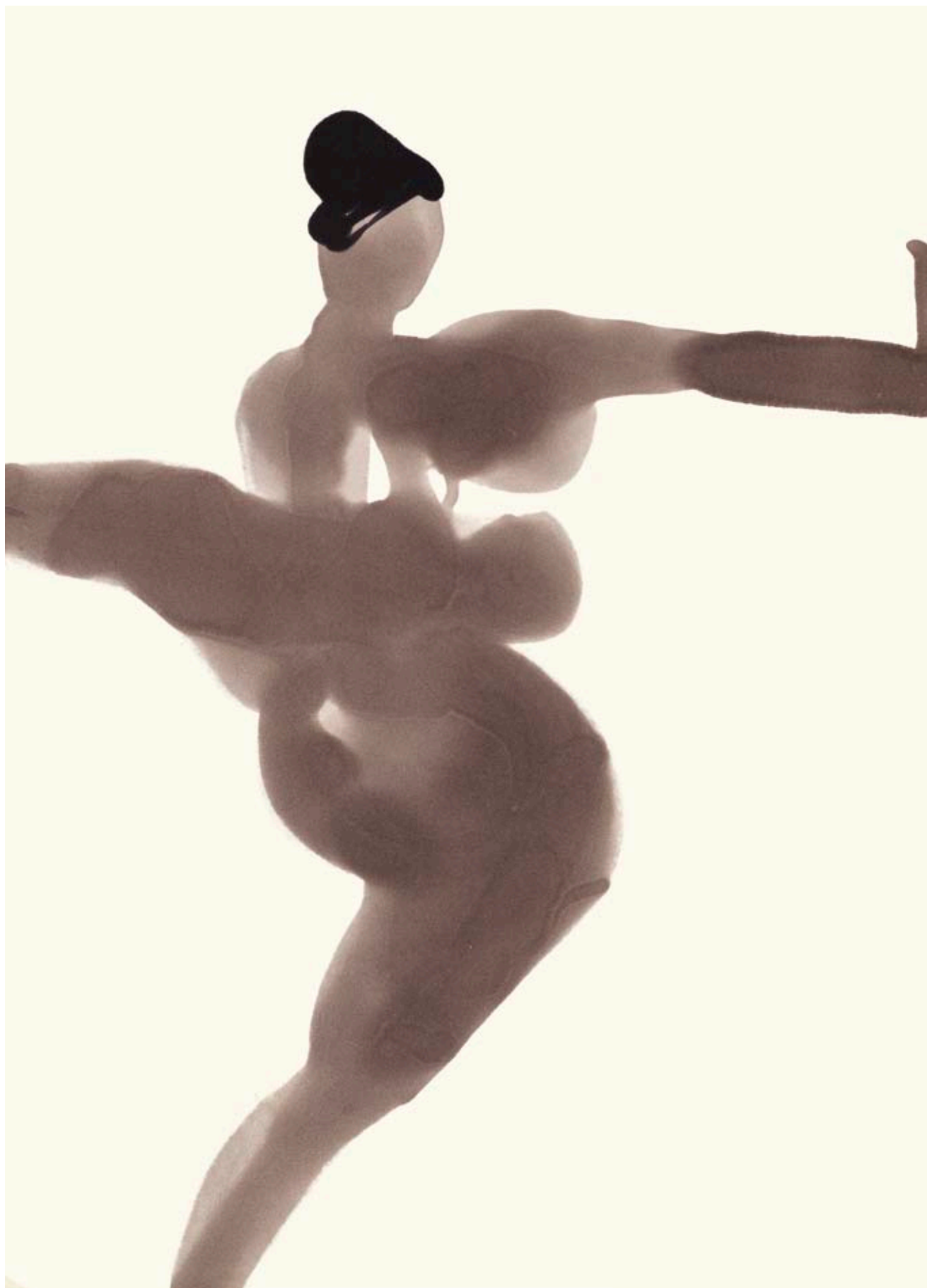
1974–1975











+++
tusz acetonowy
61 × 43 cm
1974-1975

+++
tusz acetonowy +
tusz kaligraficzny
59 × 43 cm
1974-1975

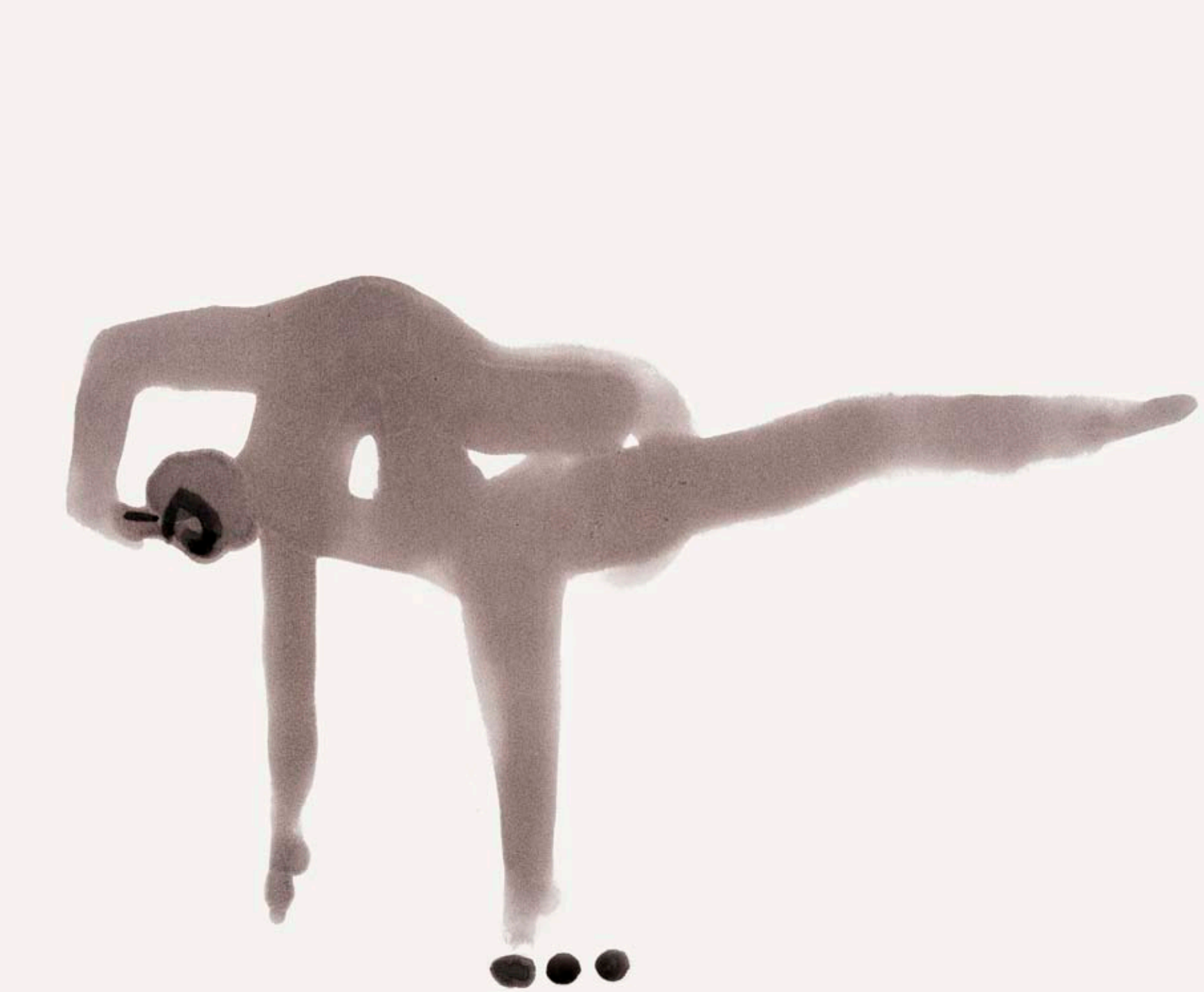


+++
tusz acetonowy +
tuszu kaligraficzny
49 x 63 cm
1974-1975









+++
tusz acetonowy
59 × 44 cm
1974–1975

+++
tusz acetonowy
43 × 62 cm
1974–1975

60

+ + +

tusz acetonowy + akryl

61 × 43 cm

1974–1975



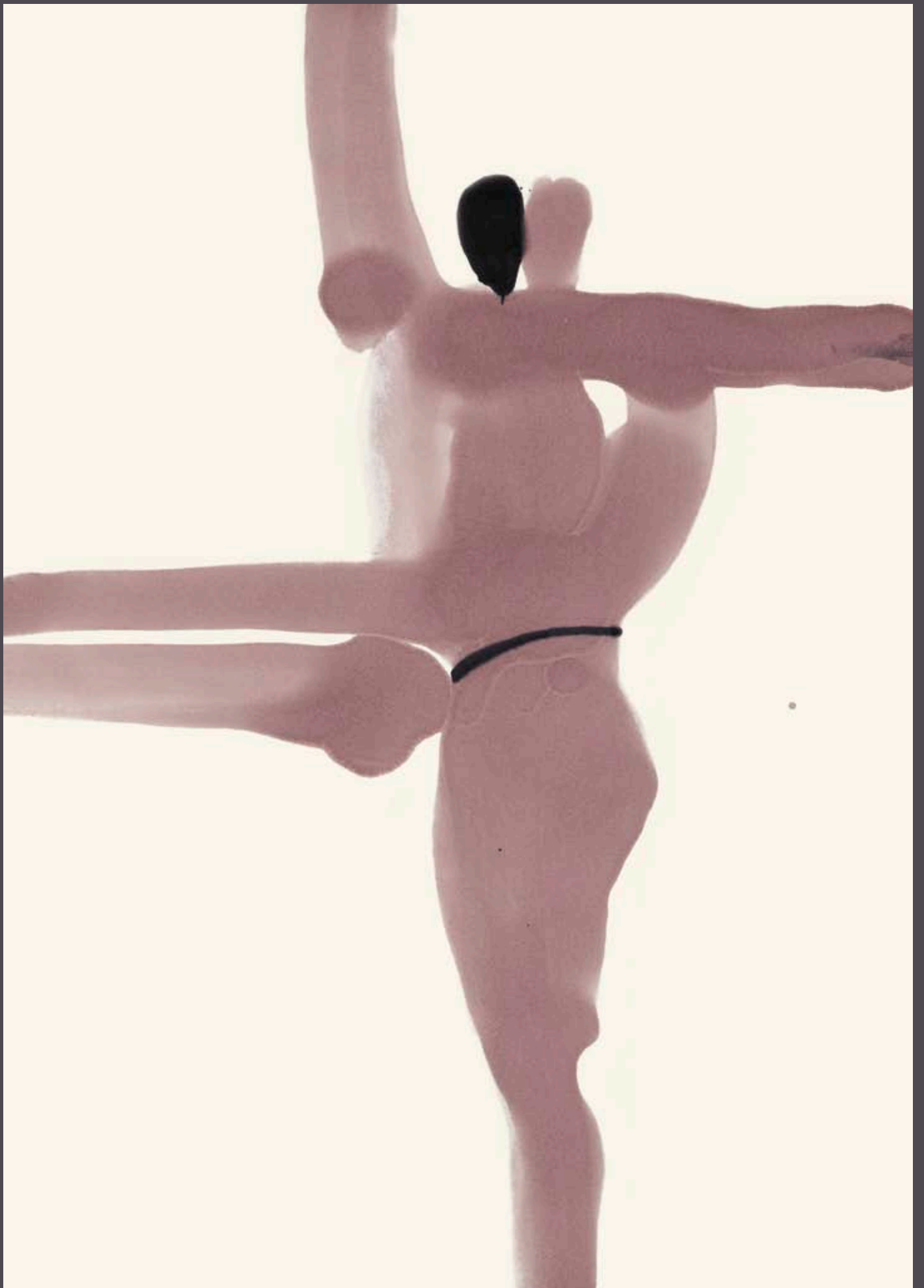






+++
tusz acetonowy
61 × 42 cm
1974–1975

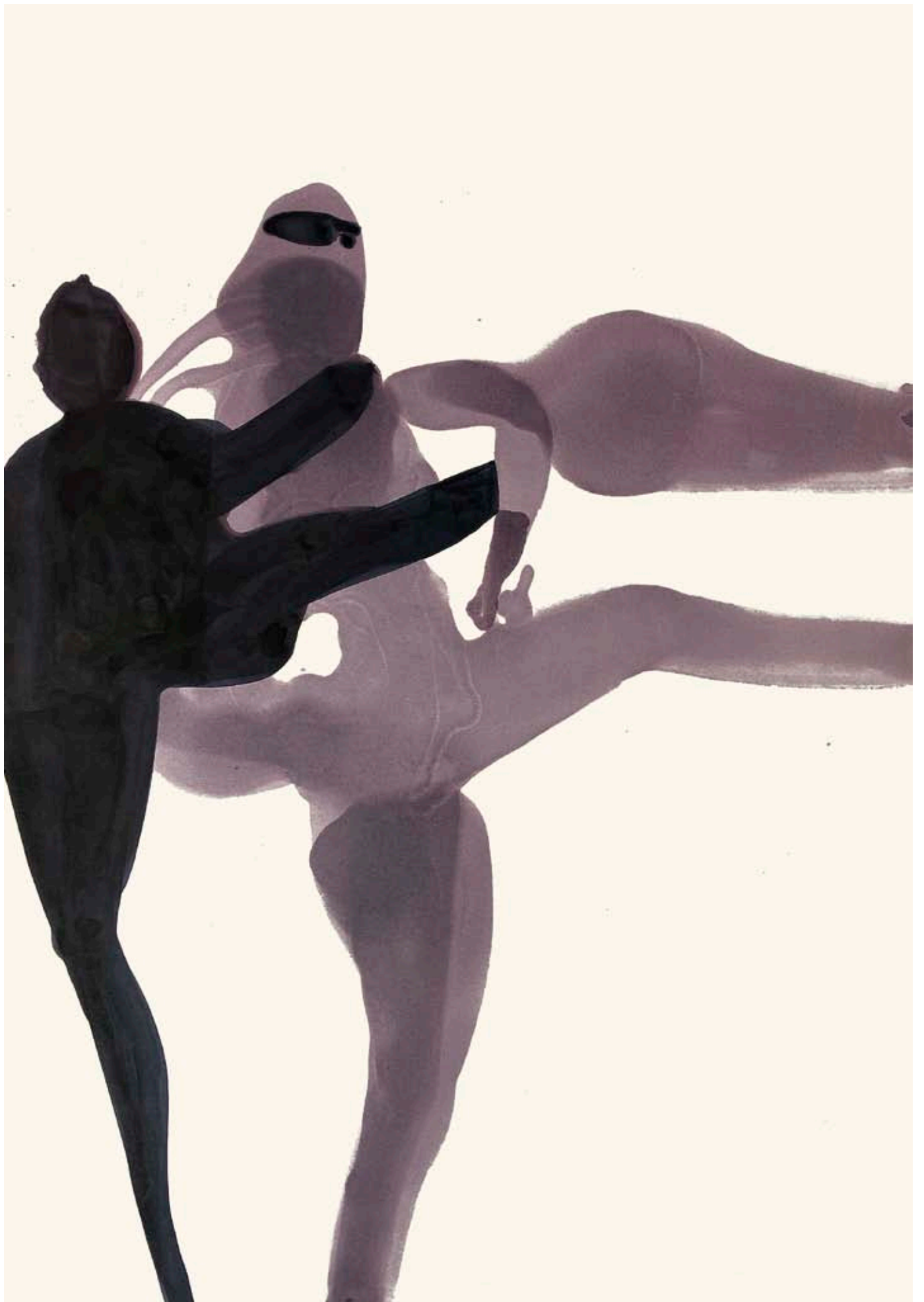
+++
tusz acetonowy
56 × 40 cm
1974–1975

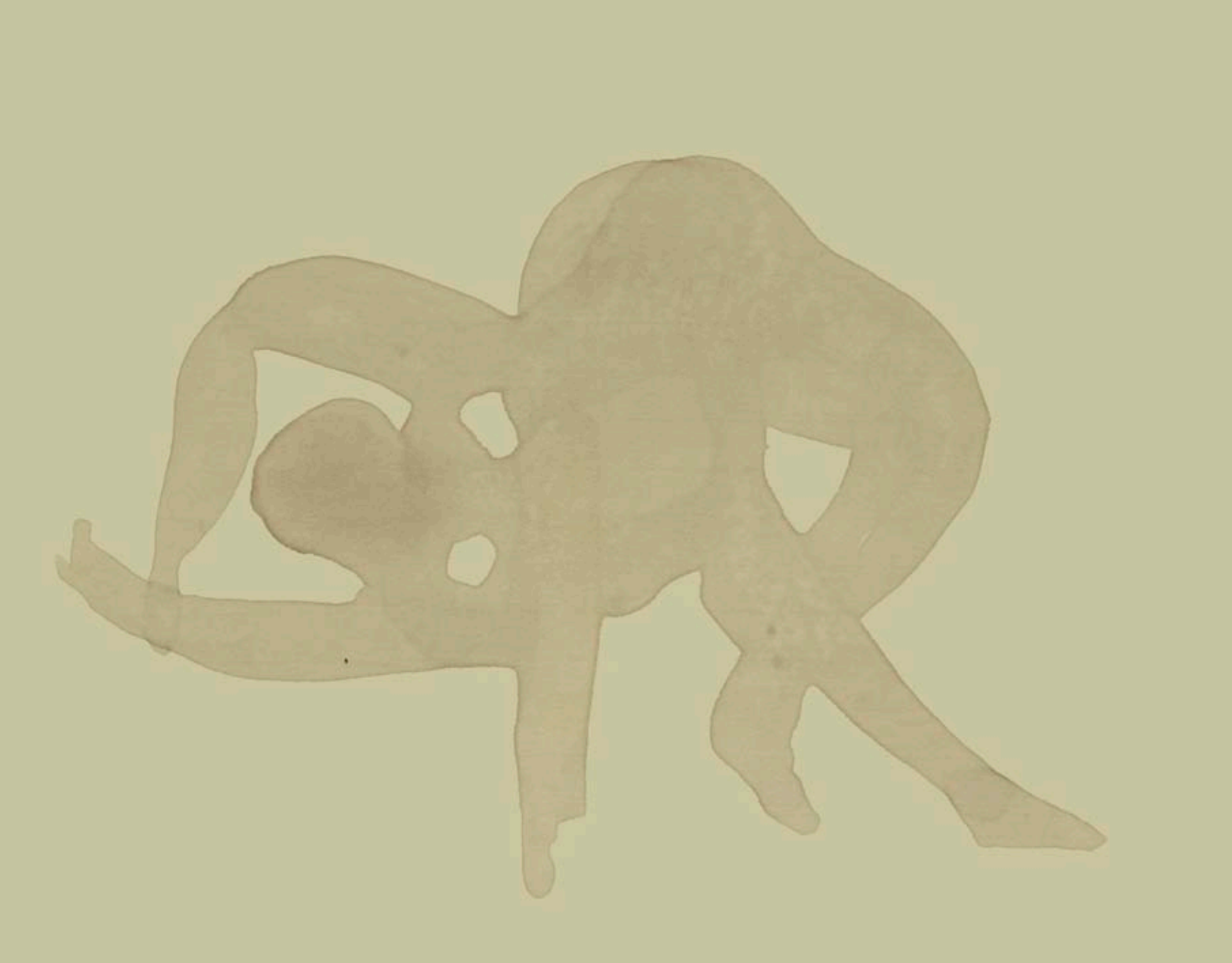




+++
tuszu acetonowy +
tuszu kaligraficznym
57 × 41 cm
1974–1975

+++
tuszu acetonowy
62 × 43 cm
1974–1975

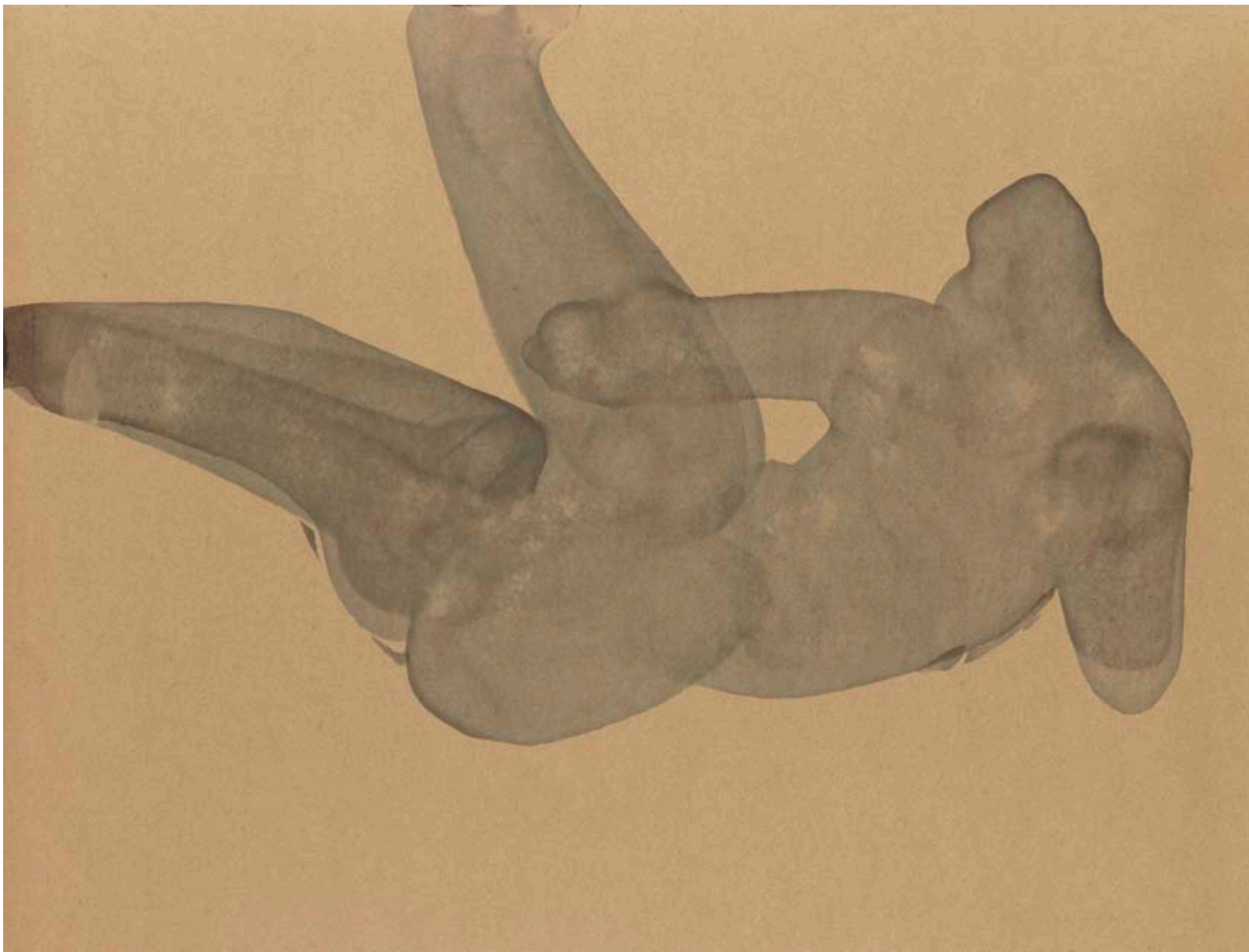




+++
tuszu acetonowy
49 x 63 cm
1974-1975

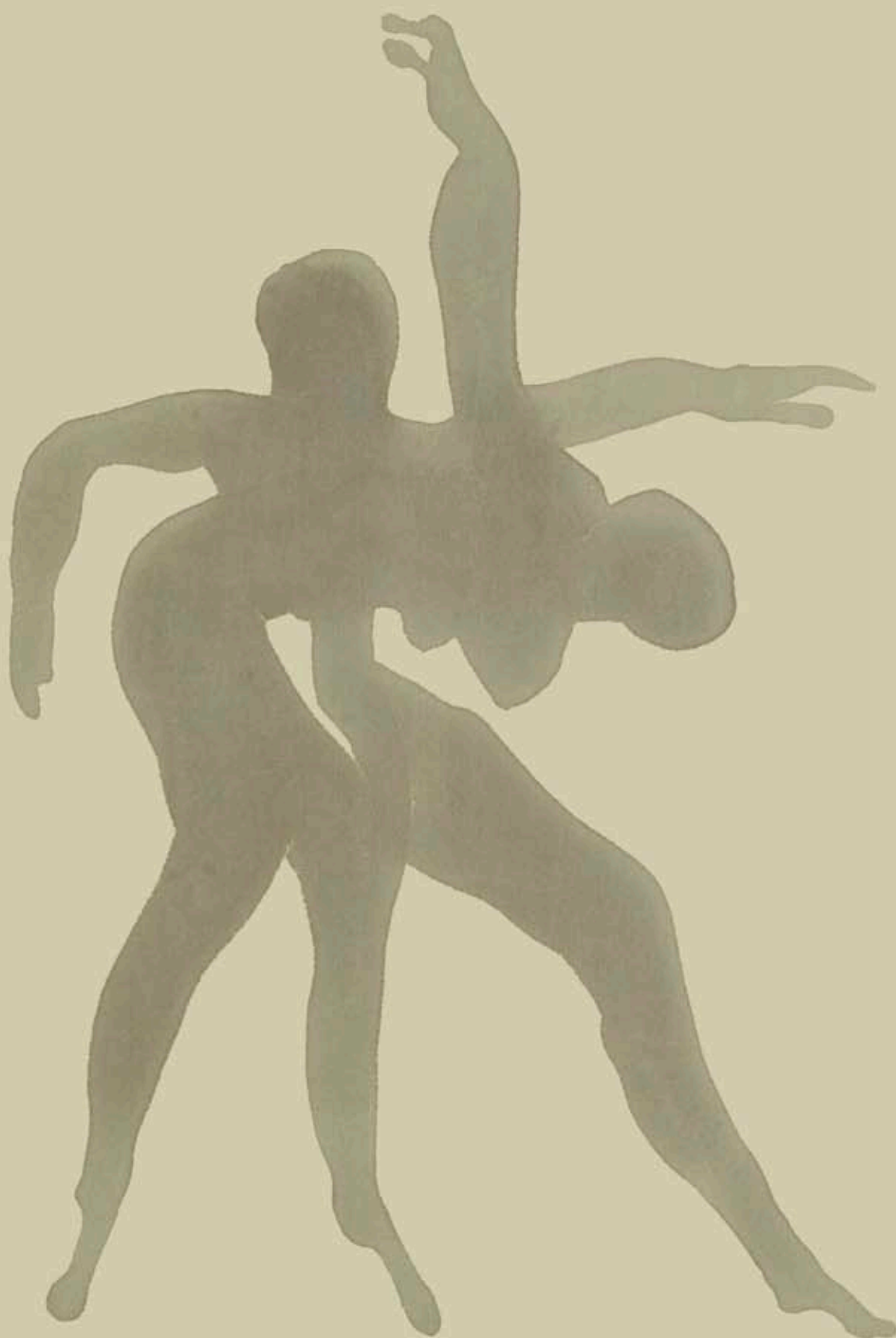
+++
tuszu acetonowy
66 x 48 cm
1974-1975

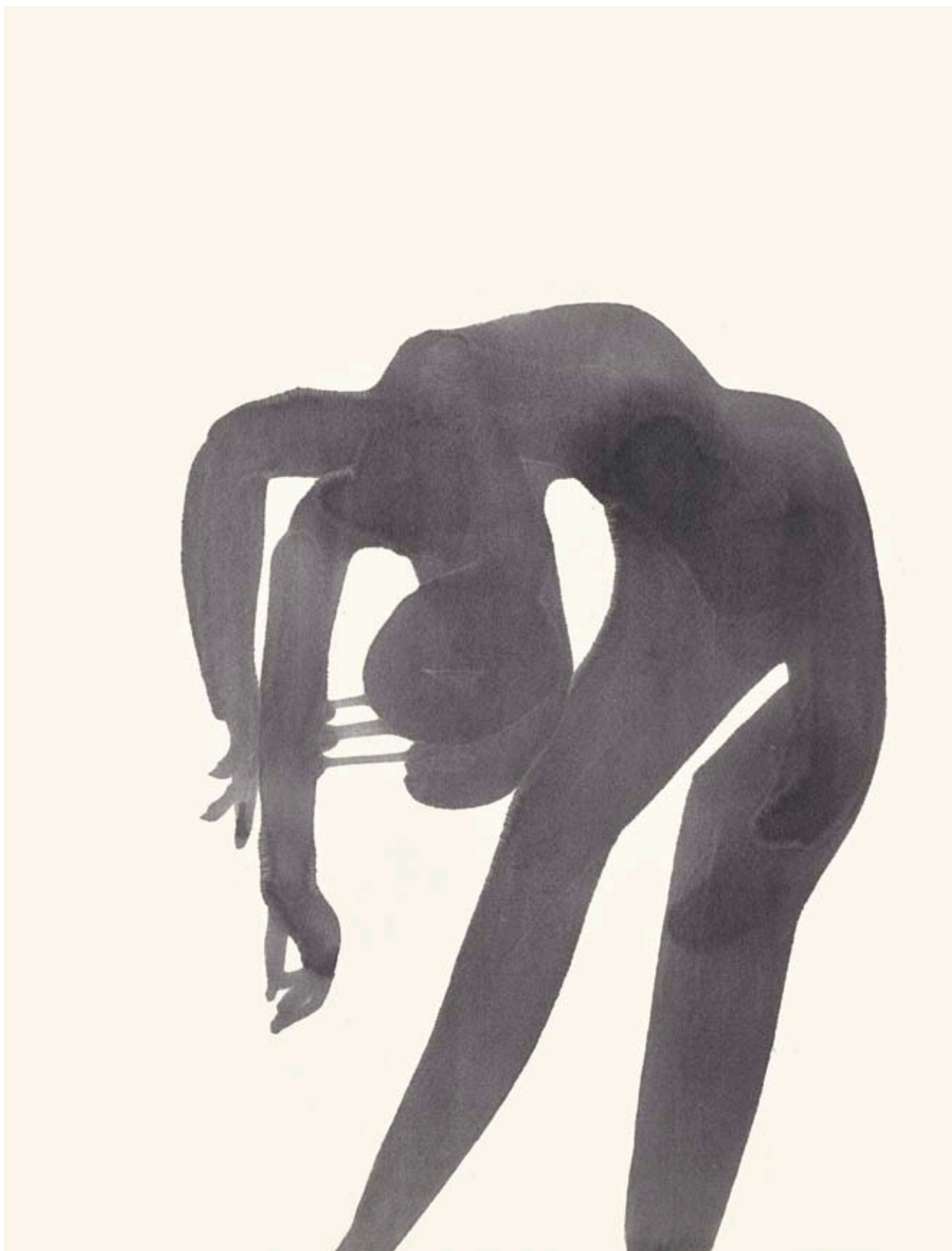




+++
tuszu acetonowym
48 × 67 cm
1974–1975

+++
tuszu acetonowym
63 × 45 cm
1974–1975

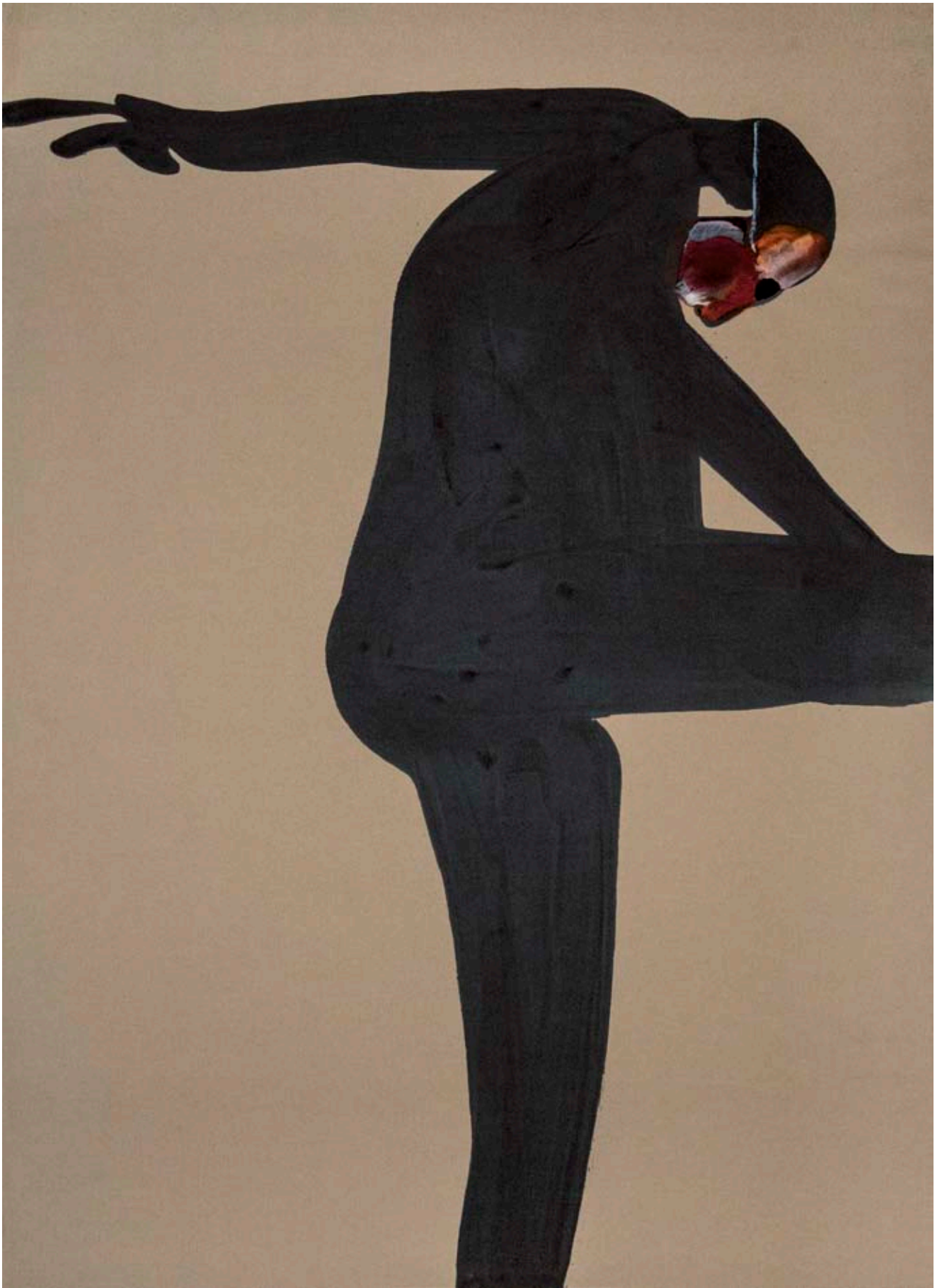


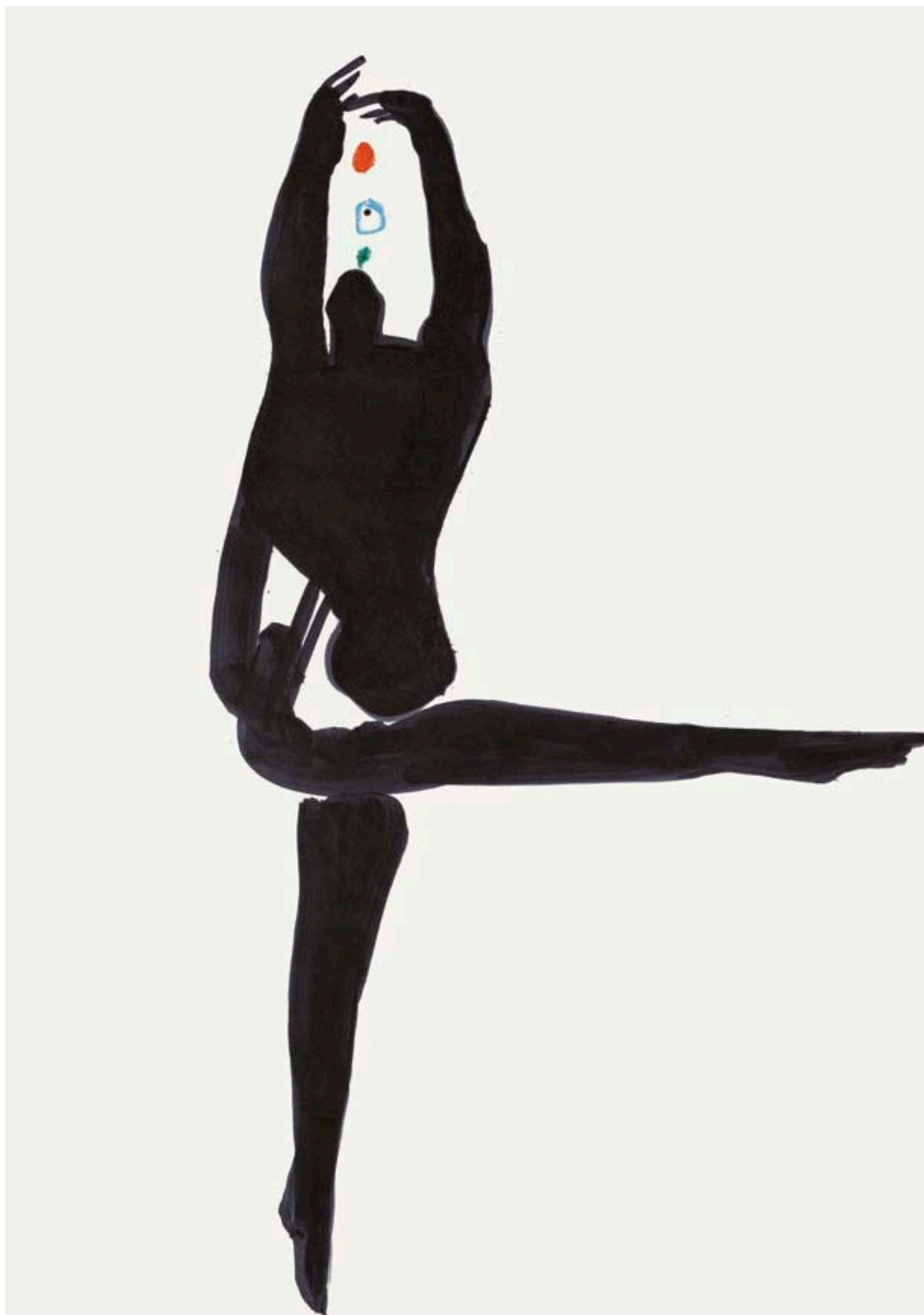


+++
tuszu acetonowym
64 × 49 cm
1974–1975

+++
tuszu acetonowym
63 × 50 cm
1974–1975







+++
 tusz acetonowy +
 akryl
 67 × 48 cm
 1974–1975

+++
 tusz acetonowy +
 pastel
 61 × 43 cm
 ok. 1973

1

2

3

4

Am

Beethoven

-km.

Person ingne
ou opposée
et humide.

Agoutie.

Grues.

Personne amoureuse.

David.

a-

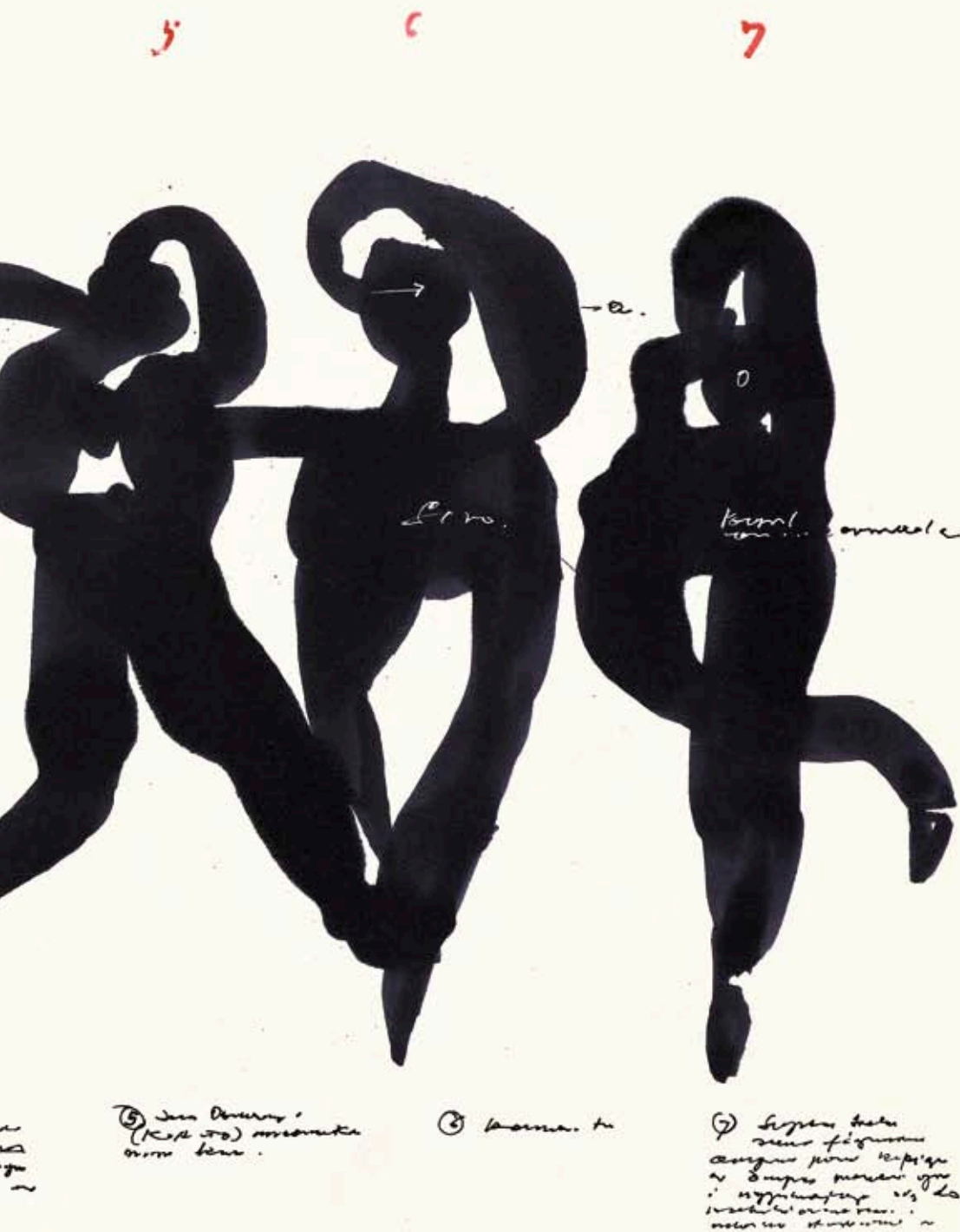
c.

Lesse volage pour
s'opposer a... mais
celui qui se fait
leur signifier une de
marqueterie 1-2-3

Longue main
pour une main
des signifier une
pour une main.
q/o. y'den. note

① Person contre l'homme
sans pour l'homme u
d'une autre. 4-5-6
ou une autre l'homme
médium en l'homme.

② Gon l'homme ou
d'humourage : plus
pour une main, m' pour
médium pour une q/
d'une pour l'homme



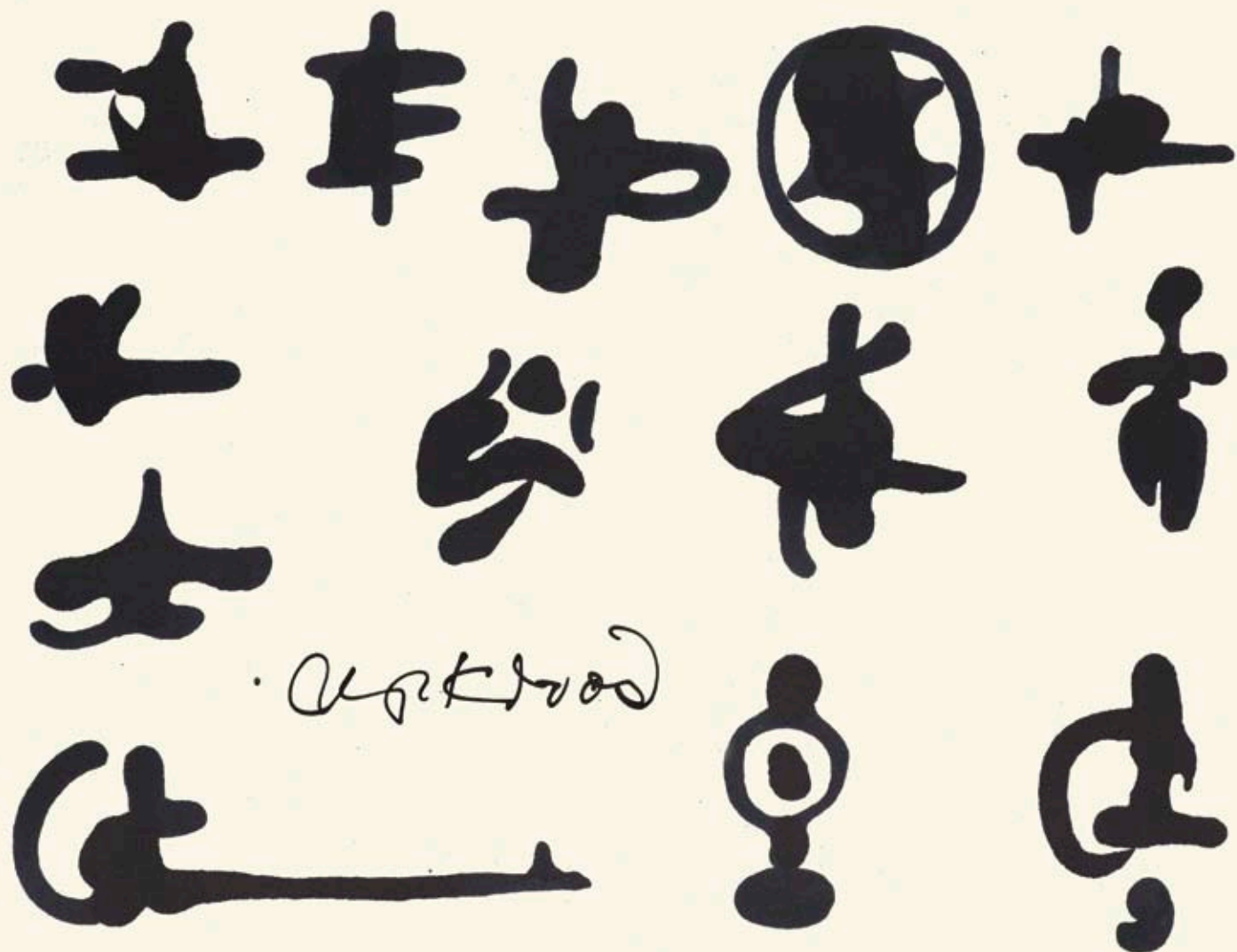
+++
tusze acetonowe +
tusze kaligraficzne
[piórko] + flamaster
43 × 61 cm
ok. 1973



+++
 tusz acetonowy +
 tusz rotring
 [rapidograf]
 49 × 63 cm
 ok. 1973

+++
 tusz acetonowy
 61 × 42 cm
 ok. 1973







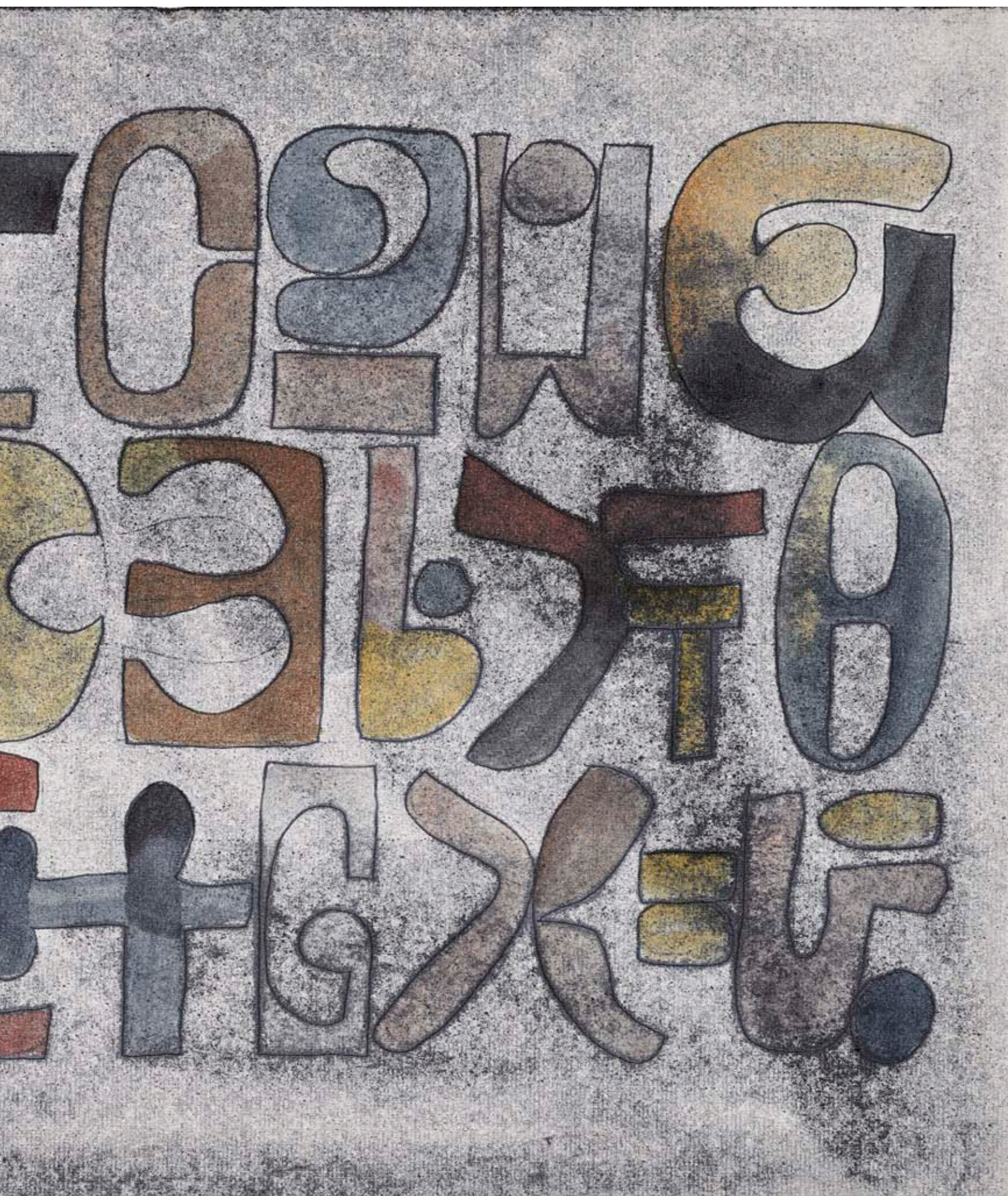
+++
tuszu acetonowy +
tuszu kaligraficznym
[końcówka pojemnika
tuszu rotring]
47 × 61 cm
ok. 1973

+++
tuszu acetonowym
50 × 33 cm
ok. 1973









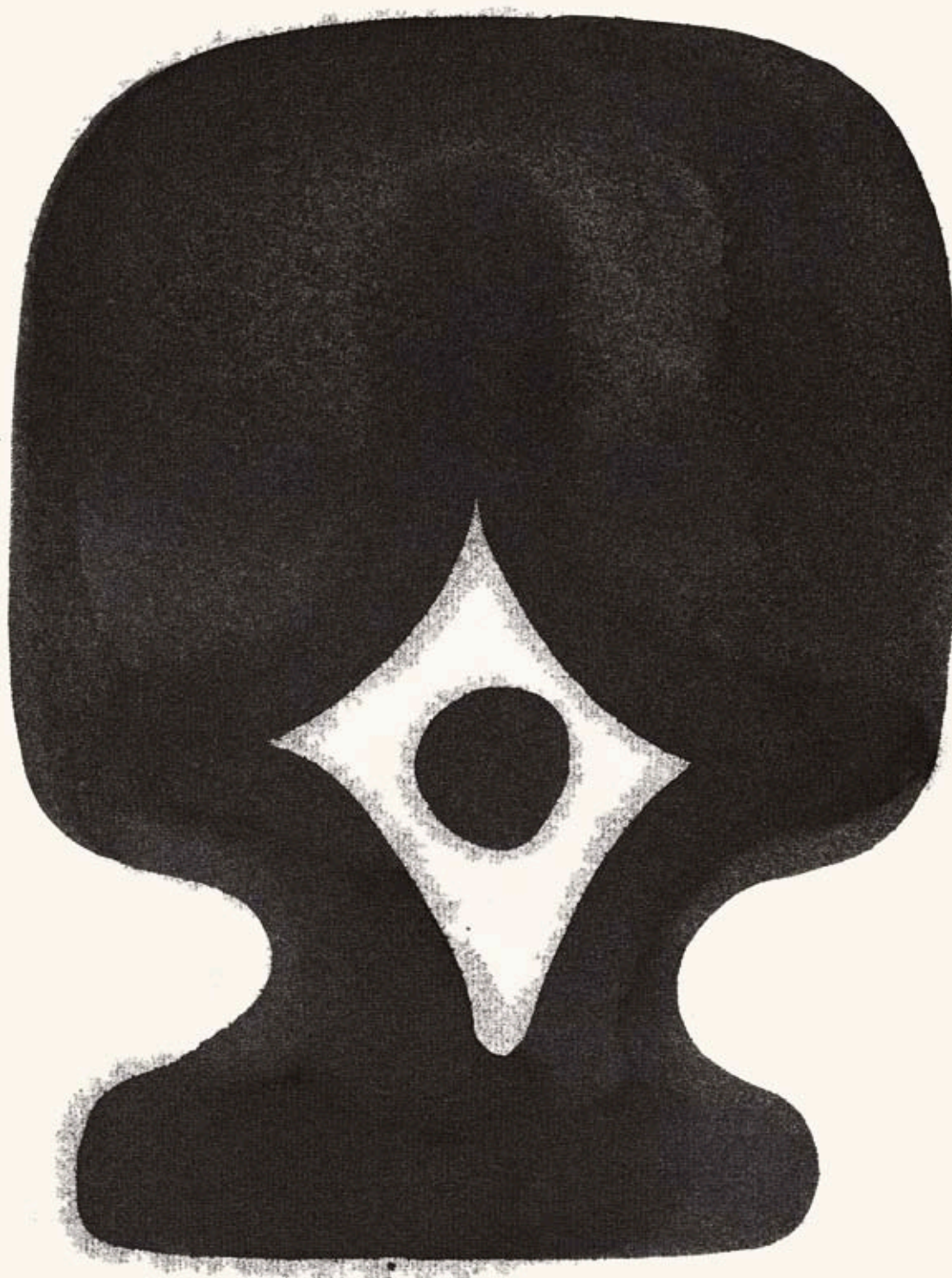


+ + +
tuszu acetonowy +
tuszu rotring
[rapidograf]
61 × 43 cm
1972–1975

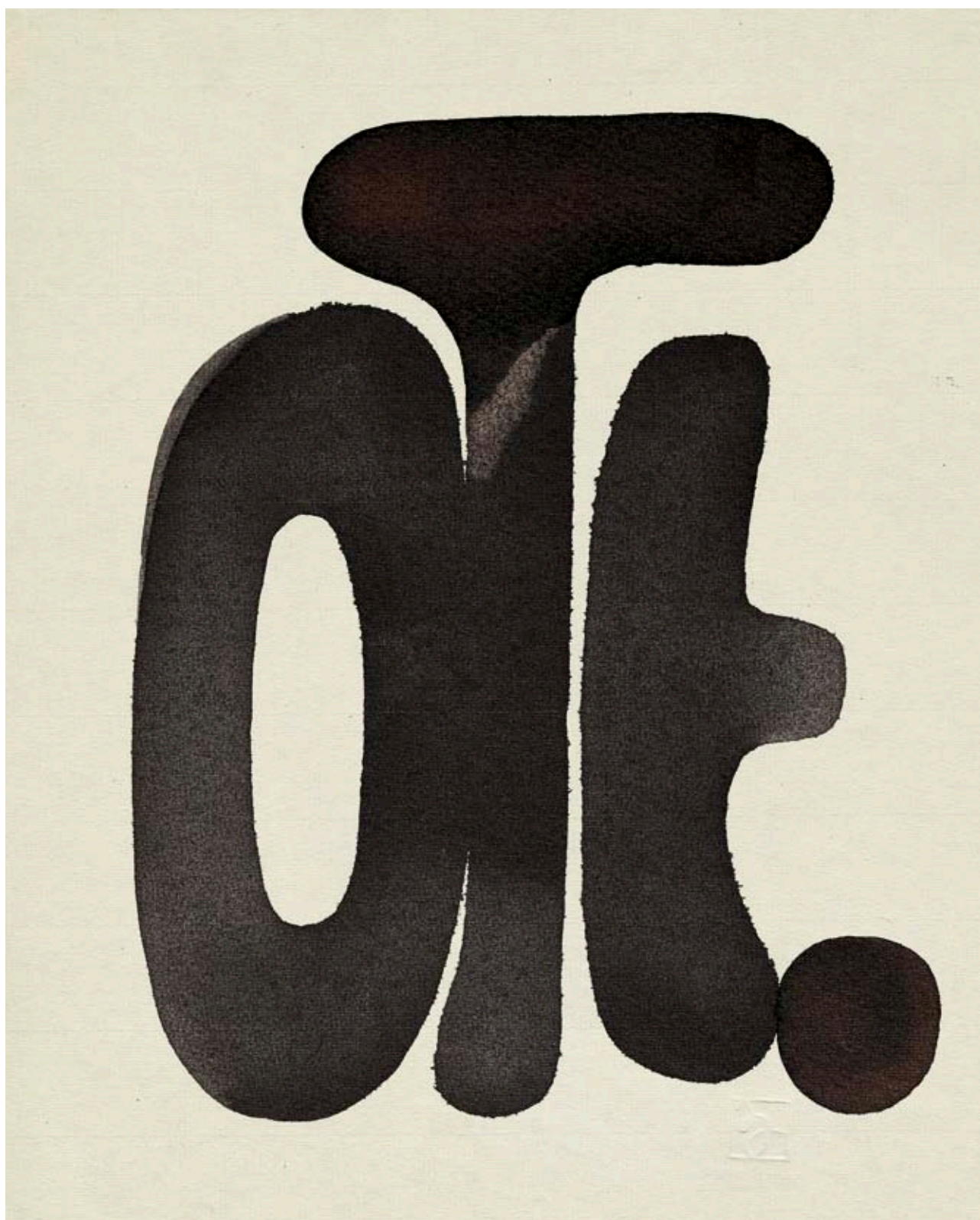


+++
tusz acetonowy
65 × 50 cm
1972–1974

+++
tusz acetonowy
33 × 25 cm
1963–1970







+++
tuszu acetonowy
32 x 25 cm
1967

+++
tuszu acetonowy
32 x 25 cm
sygnowany
1967



草書詩一首
筆勢雄健
墨色濃潤
字體渾圓
行氣貫注
章法嚴整
神韻十足
氣貫长虹
力透紙背
神采奕奕



+++
 tusz acetonowy +
 tusz kaligraficzny
 [grafion]
 63 × 49 cm
 sygnowany
 1972–1973

+++
 tusz acetonowy +
 tusz kaligraficzny
 [końcówka
 pojemnika tuszu
 rotring] + kredka
 60 × 48 cm
 1972–1973

ॐ नमो भगवते वासुदेवाय ॥ १ ॥
श्रीकृष्णार्जुनसंवादे ॥ १ ॥
अर्जुन उवाच ॥ द्रुपद उवाच ॥
सुप्रसन्नोऽसि मया शृणु मे ॥
ॐ नमो भगवते वासुदेवाय ॥ २ ॥
द्रुपद उवाच ॥ द्रुपद उवाच ॥
सुप्रसन्नोऽसि मया शृणु मे ॥
ॐ नमो भगवते वासुदेवाय ॥ ३ ॥
द्रुपद उवाच ॥ द्रुपद उवाच ॥
सुप्रसन्नोऽसि मया शृणु मे ॥
ॐ नमो भगवते वासुदेवाय ॥ ४ ॥
द्रुपद उवाच ॥ द्रुपद उवाच ॥
सुप्रसन्नोऽसि मया शृणु मे ॥
ॐ नमो भगवते वासुदेवाय ॥ ५ ॥
द्रुपद उवाच ॥ द्रुपद उवाच ॥
सुप्रसन्नोऽसि मया शृणु मे ॥
ॐ नमो भगवते वासुदेवाय ॥ ६ ॥
द्रुपद उवाच ॥ द्रुपद उवाच ॥
सुप्रसन्नोऽसि मया शृणु मे ॥
ॐ नमो भगवते वासुदेवाय ॥ ७ ॥
द्रुपद उवाच ॥ द्रुपद उवाच ॥
सुप्रसन्नोऽसि मया शृणु मे ॥
ॐ नमो भगवते वासुदेवाय ॥ ८ ॥
द्रुपद उवाच ॥ द्रुपद उवाच ॥
सुप्रसन्नोऽसि मया शृणु मे ॥
ॐ नमो भगवते वासुदेवाय ॥ ९ ॥
द्रुपद उवाच ॥ द्रुपद उवाच ॥
सुप्रसन्नोऽसि मया शृणु मे ॥
ॐ नमो भगवते वासुदेवाय ॥ १० ॥



+++
tuszu acetonowym
69 × 50 cm
1973–1975

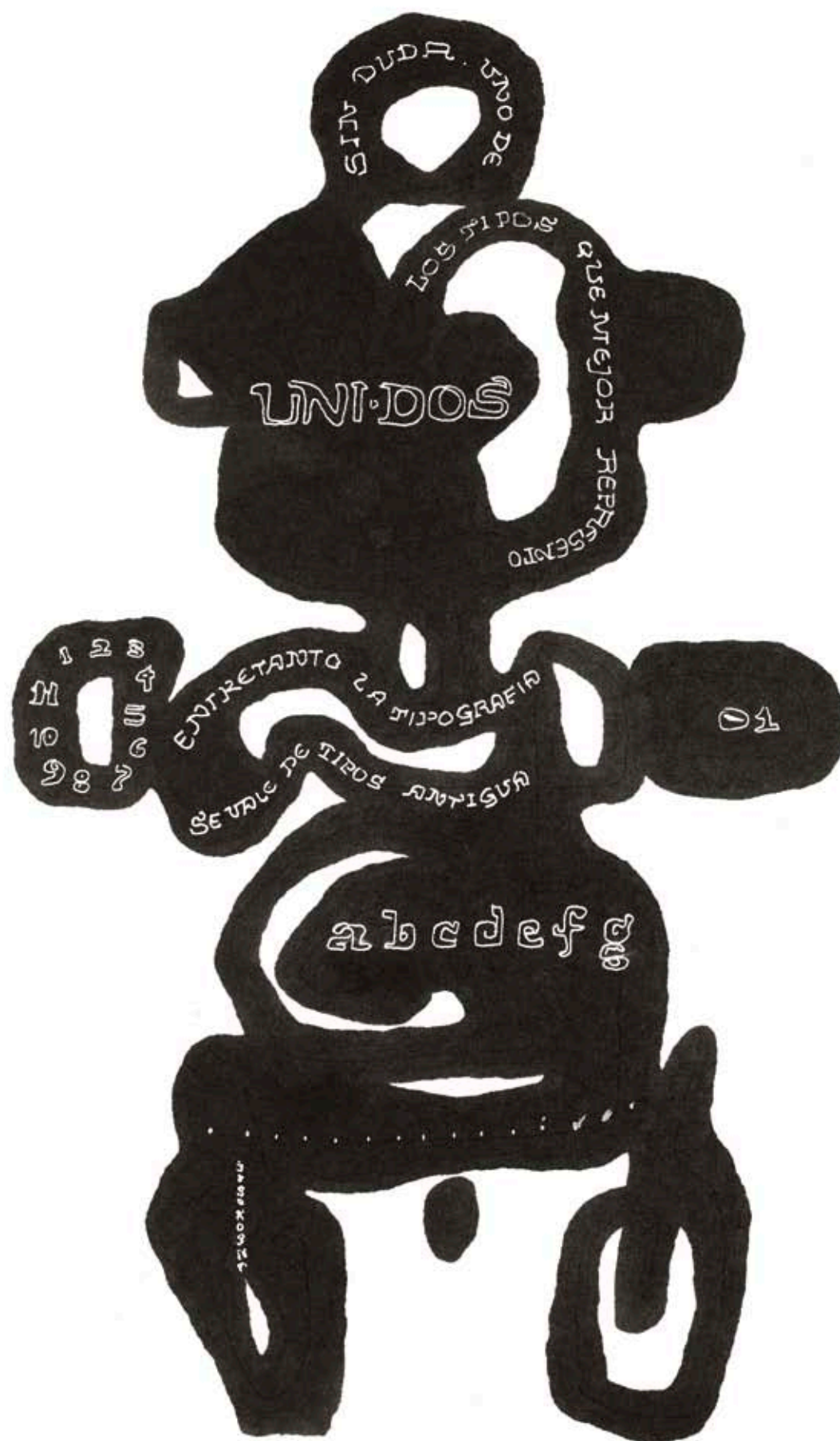
+++
tuszu acetonowym
75 × 48 cm
1972–1975

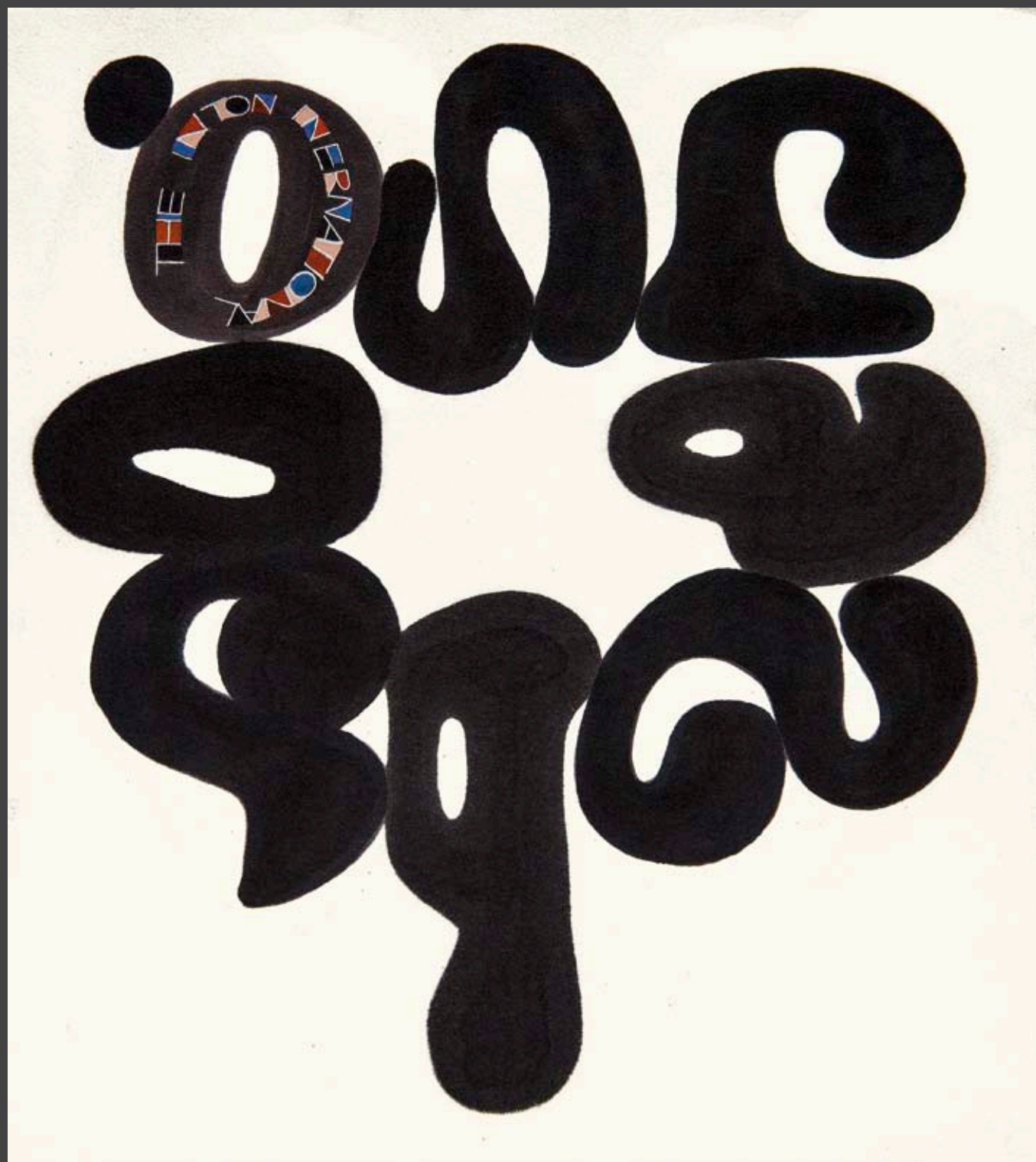
grower and the
one who is
found in the
the heart of
the heart of
the heart of
the heart of
the heart of
the heart of
the heart of



+++
tusz acetonowy +
letraset
53 × 40 cm
1970

+++
tusz acetonowy +
tusz biały [grafion]
43 × 27 cm
1963–1970







+++
tuszu acetonowy +
tuszu biały [piórko] +
tempera
33 × 30 cm
ok. 1970

+++
tuszu acetonowy
47 × 34 cm
ok. 1970



+++
tuszu acetonowym
28 x 43 cm
1963-1970

+++
tuszu acetonowym +
tempera
40 x 25 cm
1963-1970











+++
tuszu acetonowym
37 x 27 cm
ok. 1970

+++
tuszu acetonowym
31 x 24 cm
1970-1975





+++
tuszu acetonowym
64 × 49 cm
1970–1975

+++
tuszu acetonowym
37 × 27 cm
ok. 1970

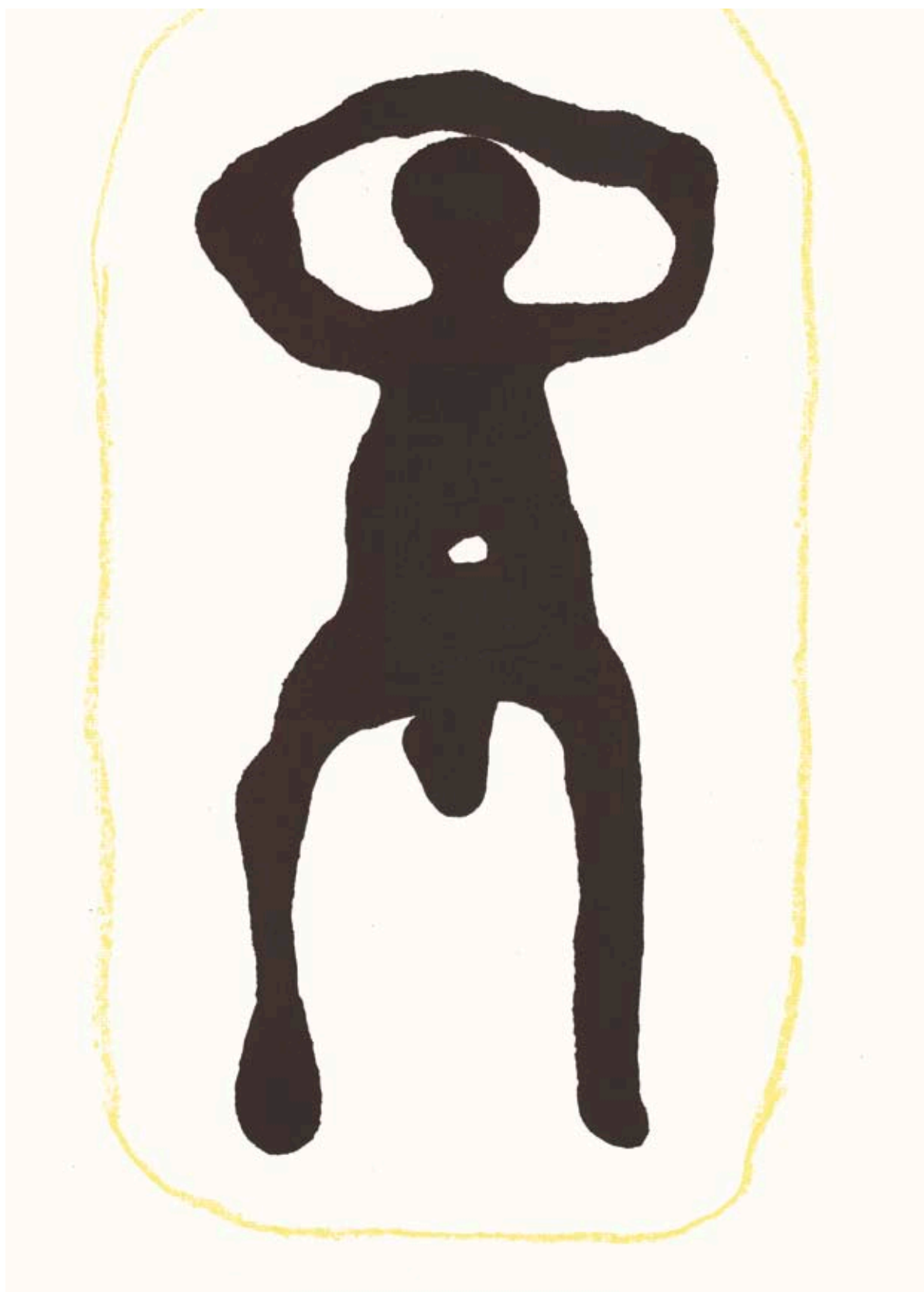




+++
 tusz acetonowy +
 tempera + tusz
 rotring [rapidograf]
 36 x 36 cm
 1963-1970

+++
 tempera + tusz biały
 [piórko]
 20 x 20 cm
 1953-1962





+++
tuszu acetonowym
32 × 26 cm
1967

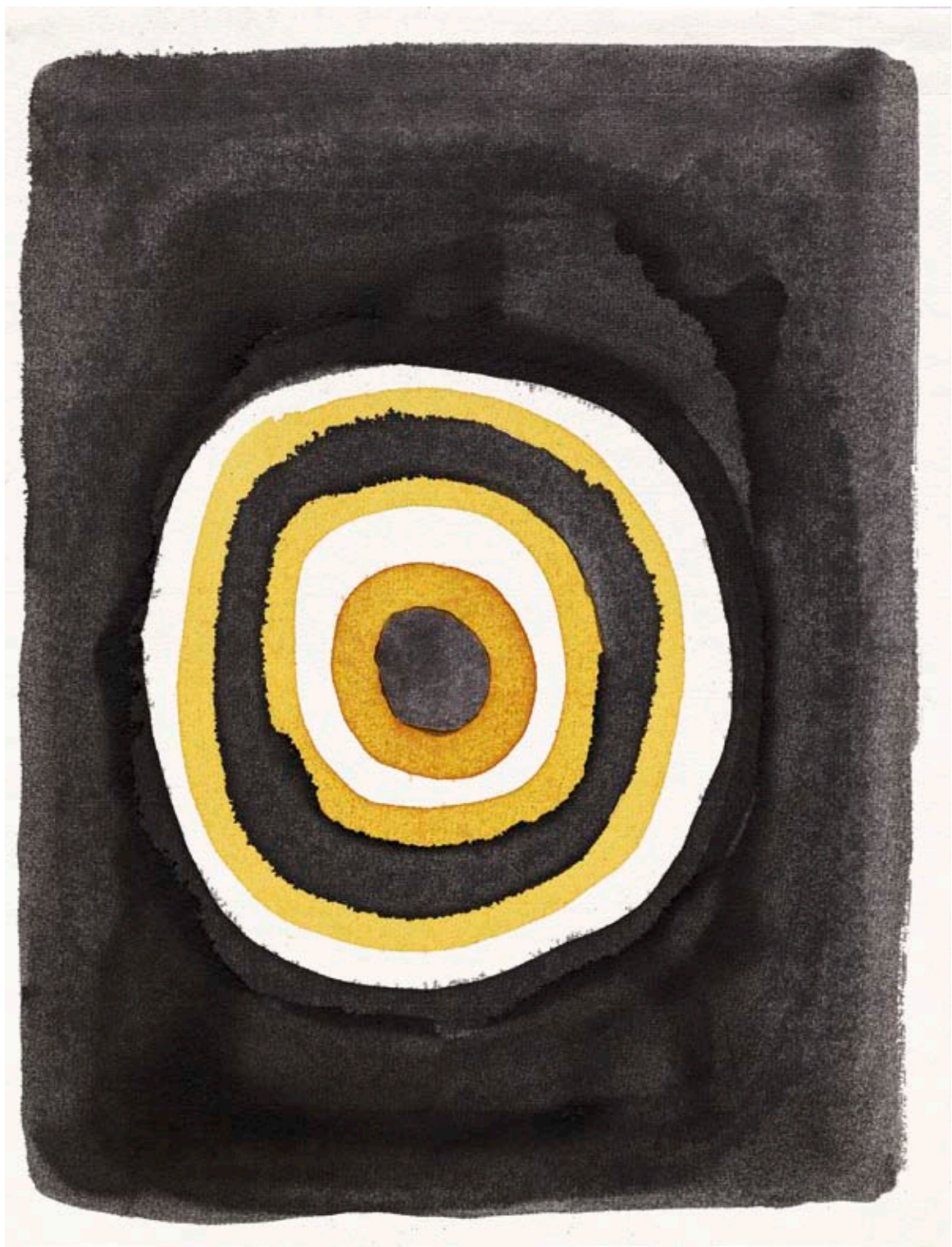
+++
tuszu acetonowym +
pastel
44 × 32 cm
1967



+++
tusz acetonowy
50 × 32 cm
1967

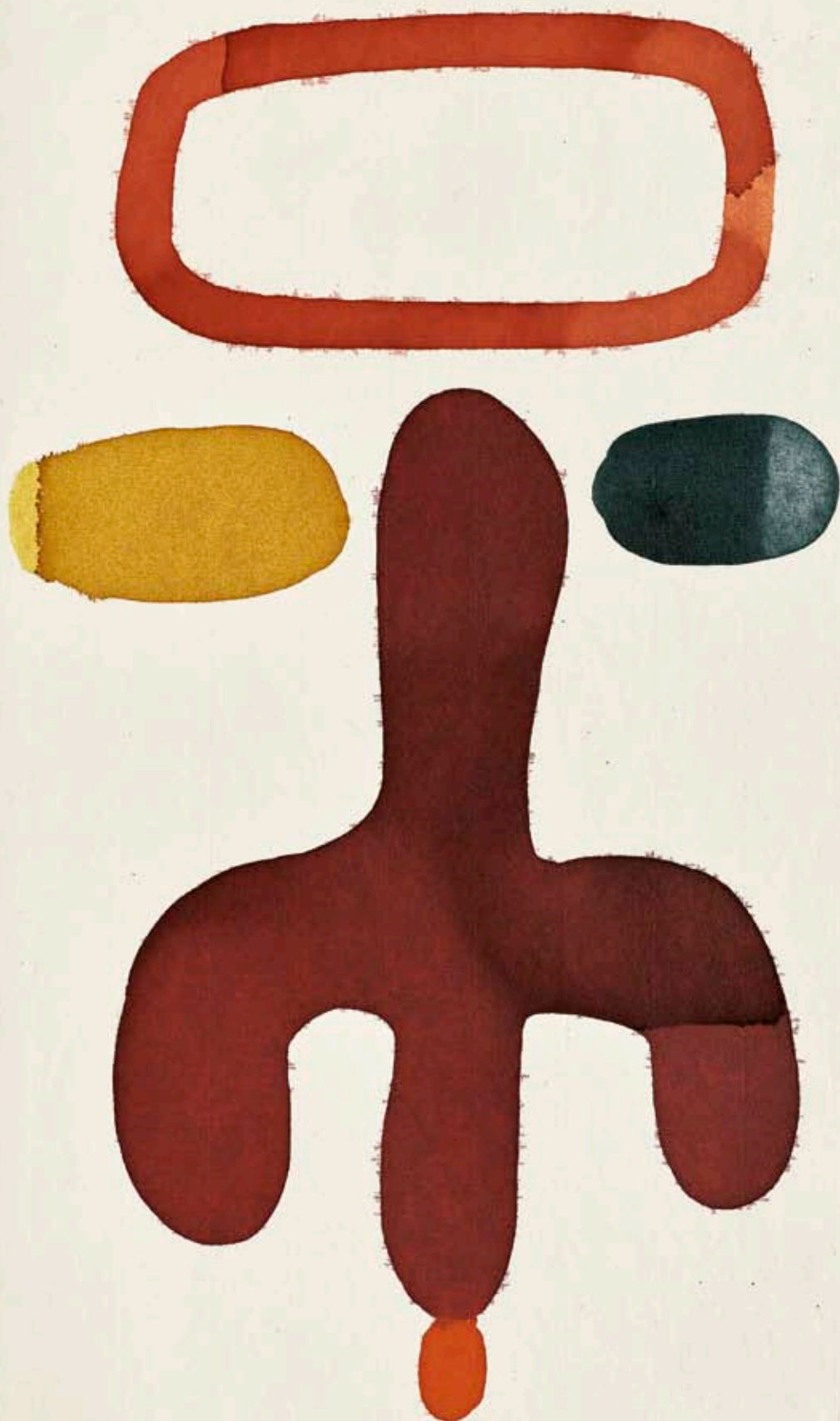
+++
tusz acetonowy
50 × 32 cm
1967





+++
tuszu acetonowym
32 × 25 cm
1965–1970

Lalka
tuszu acetonowym
50 × 32 cm
1967



WILKA

120

+ + +
tuszu acetonowym
38 × 31 cm
ok. 1968





+++
tuszu acetonowym +
pastel
48 × 31 cm
1967

+++
tuszu acetonowym
50 × 33 cm
1967



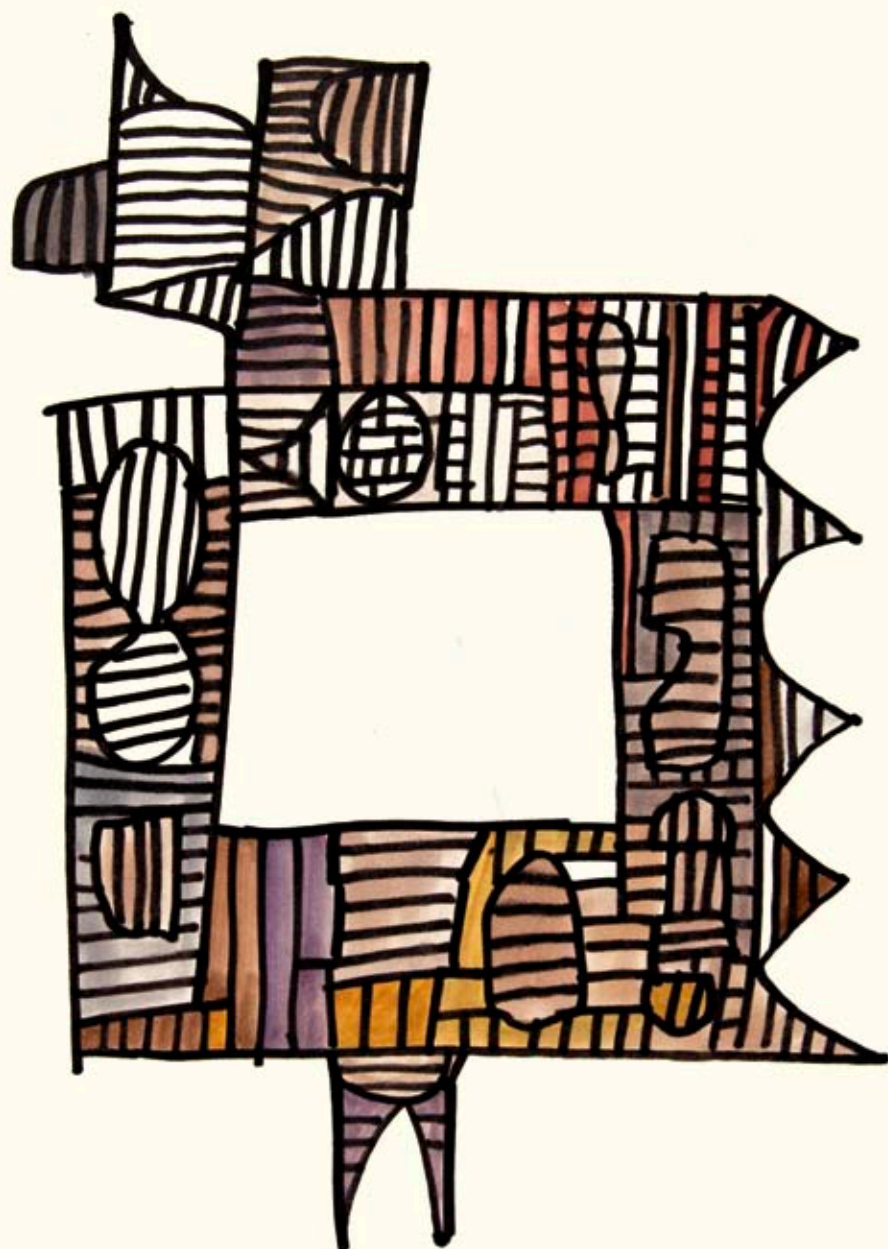


+++
tusz acetonowy
44 × 25 cm
ok. 1970



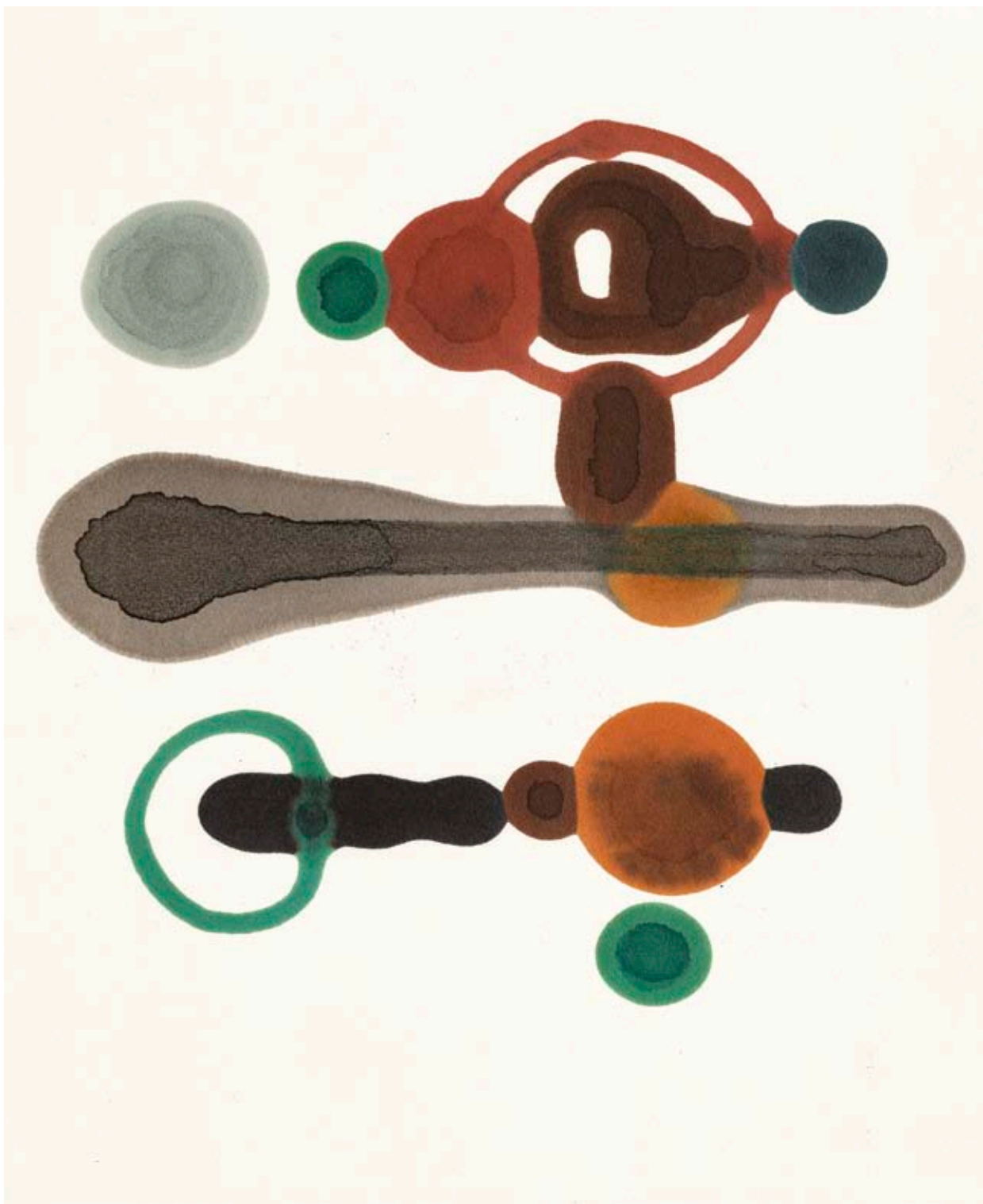
+++
tempera
33 × 23 cm
ok. 1970

+++
flamaster + tempera
50 × 36 cm
po 1970



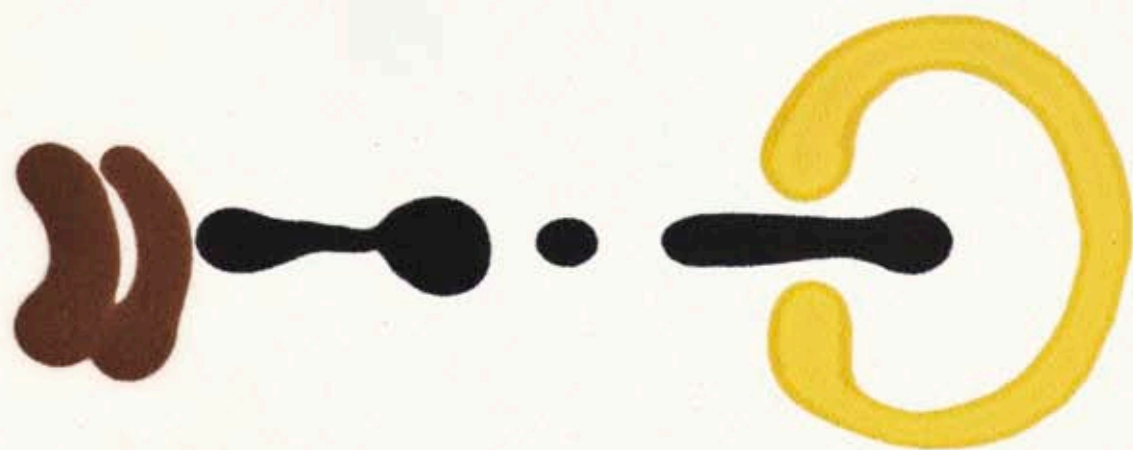
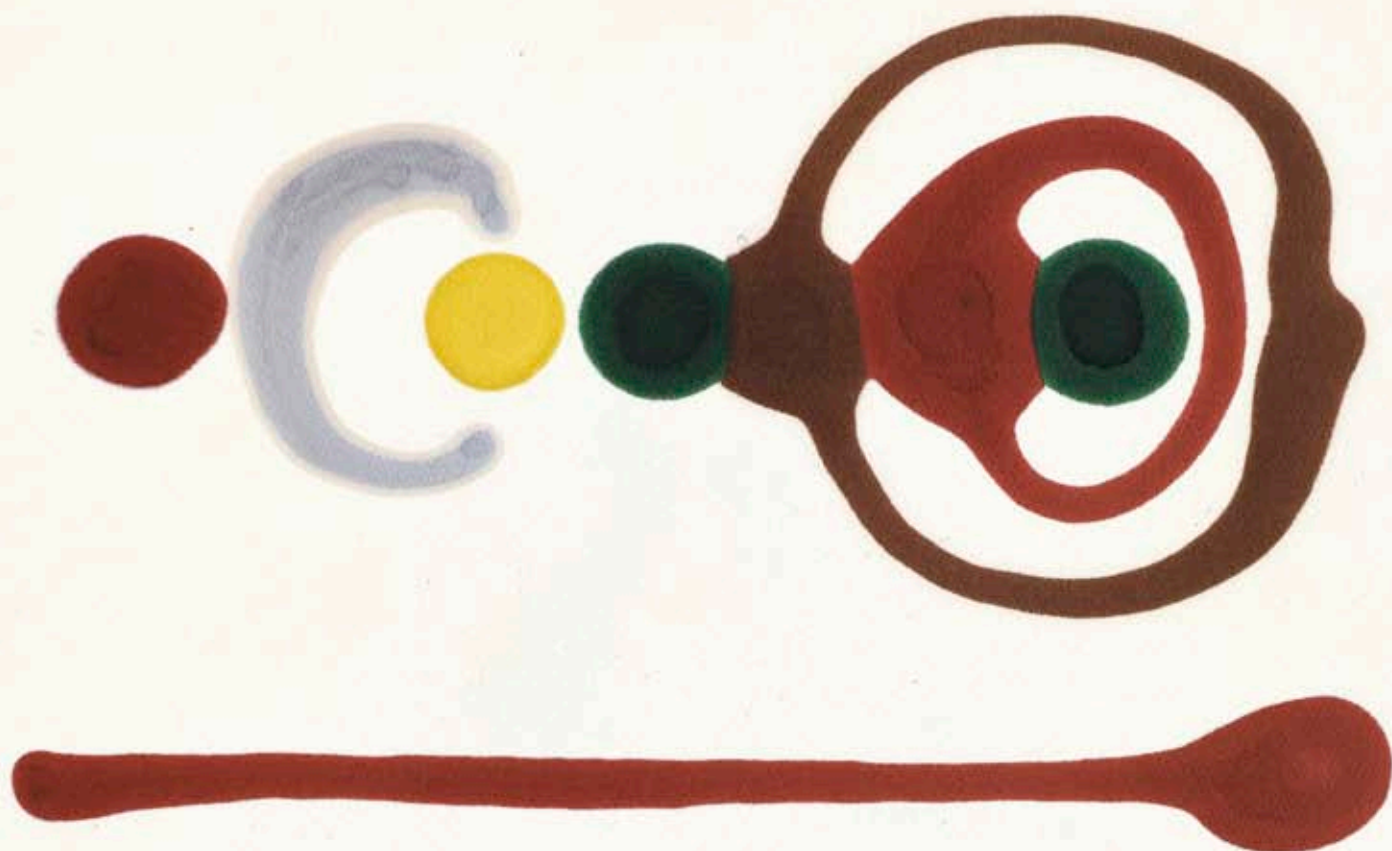


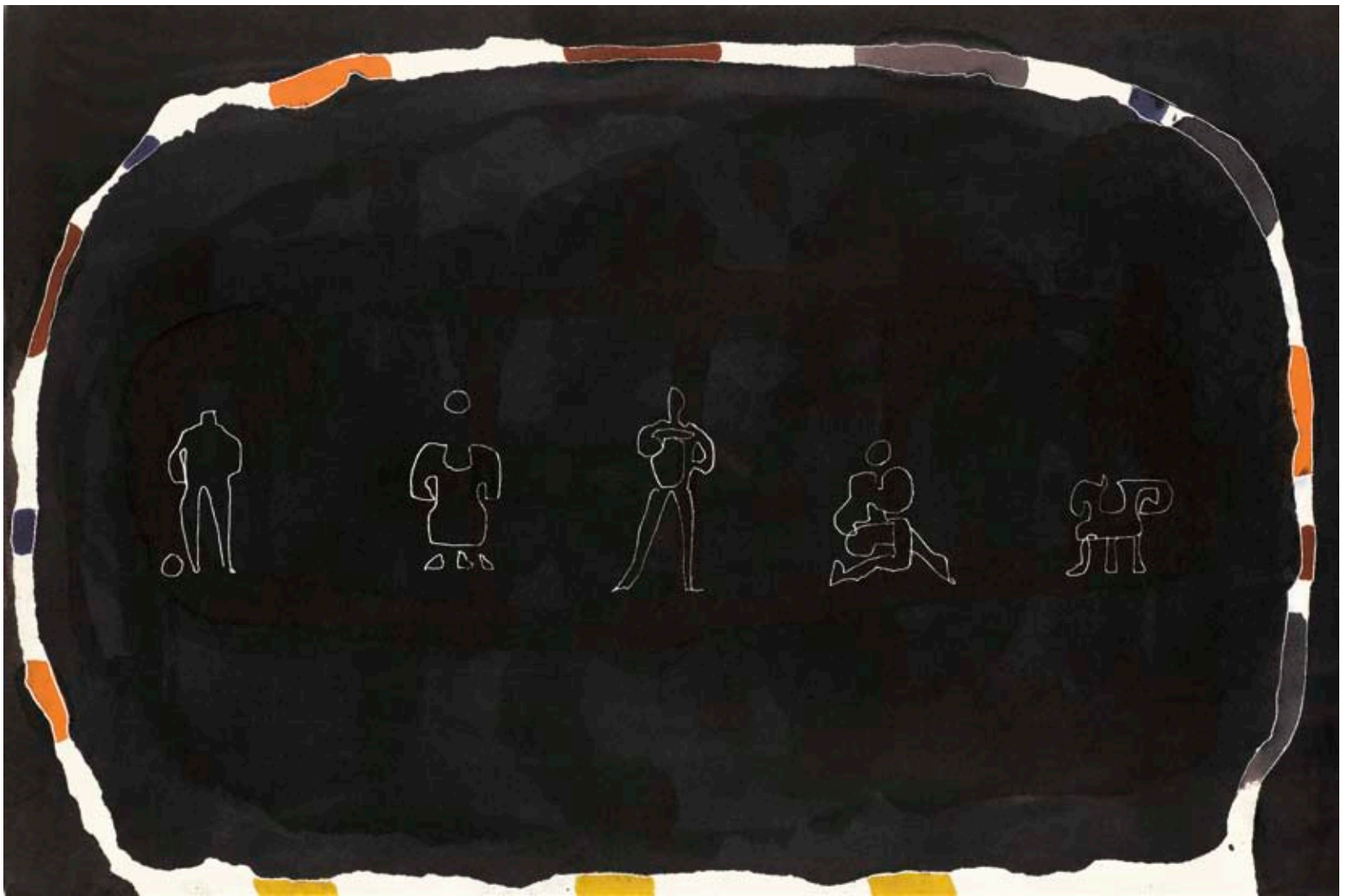




+++
tusz acetonowy
39 × 35 cm
ok. 1970

+++
tusz acetonowy
53 × 35 cm
ok. 1970



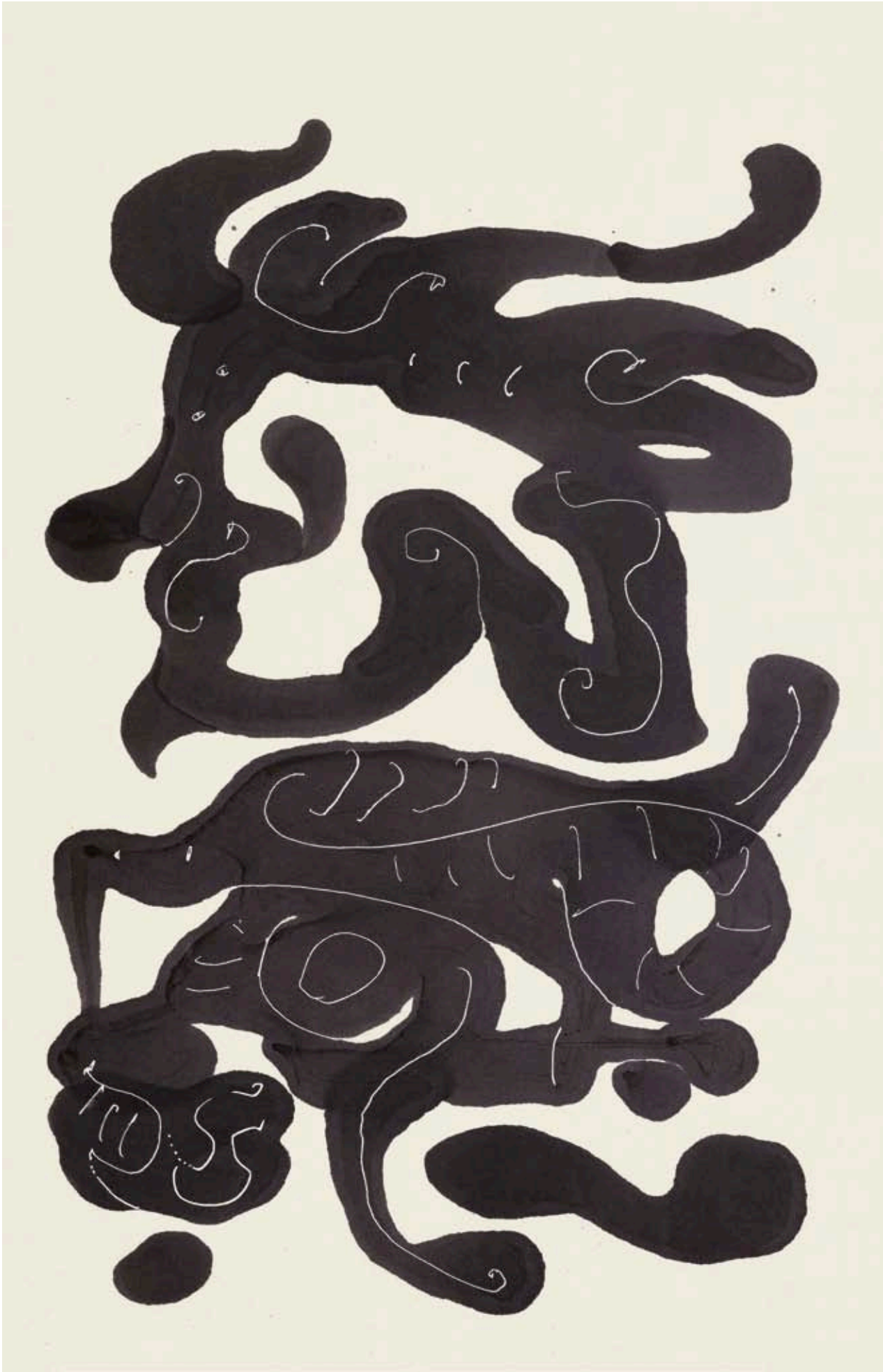


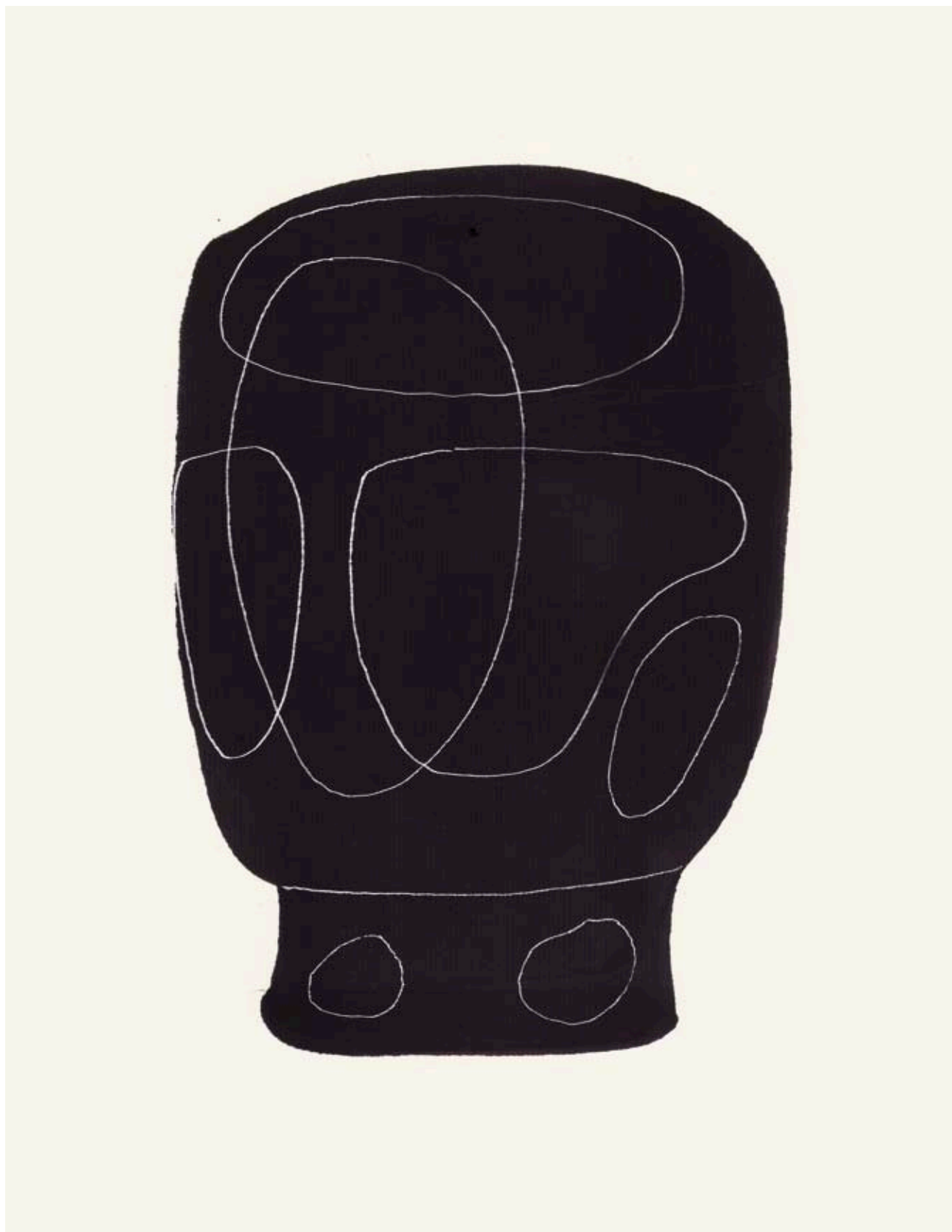
+++
 tusz acetonowy +
 tusz biały [grafion]
 28 × 43 cm
 1970–1975

+++
 tusz acetonowy +
 tusz biały [piórko]
 36 × 31 cm
 1963–1970



abcedefghijklmnopqrstuvwxyz
"den wäsenden Baum. Er ist nicht
ganz" oder "ganz" oder "ganz"





+++
tuszu acetonowy +
tuszu biały [grafion]
43 × 28 cm
ok. 1970

+++
tuszu acetonowy +
tuszu biały [grafion]
30 × 23 cm
ok. 1970

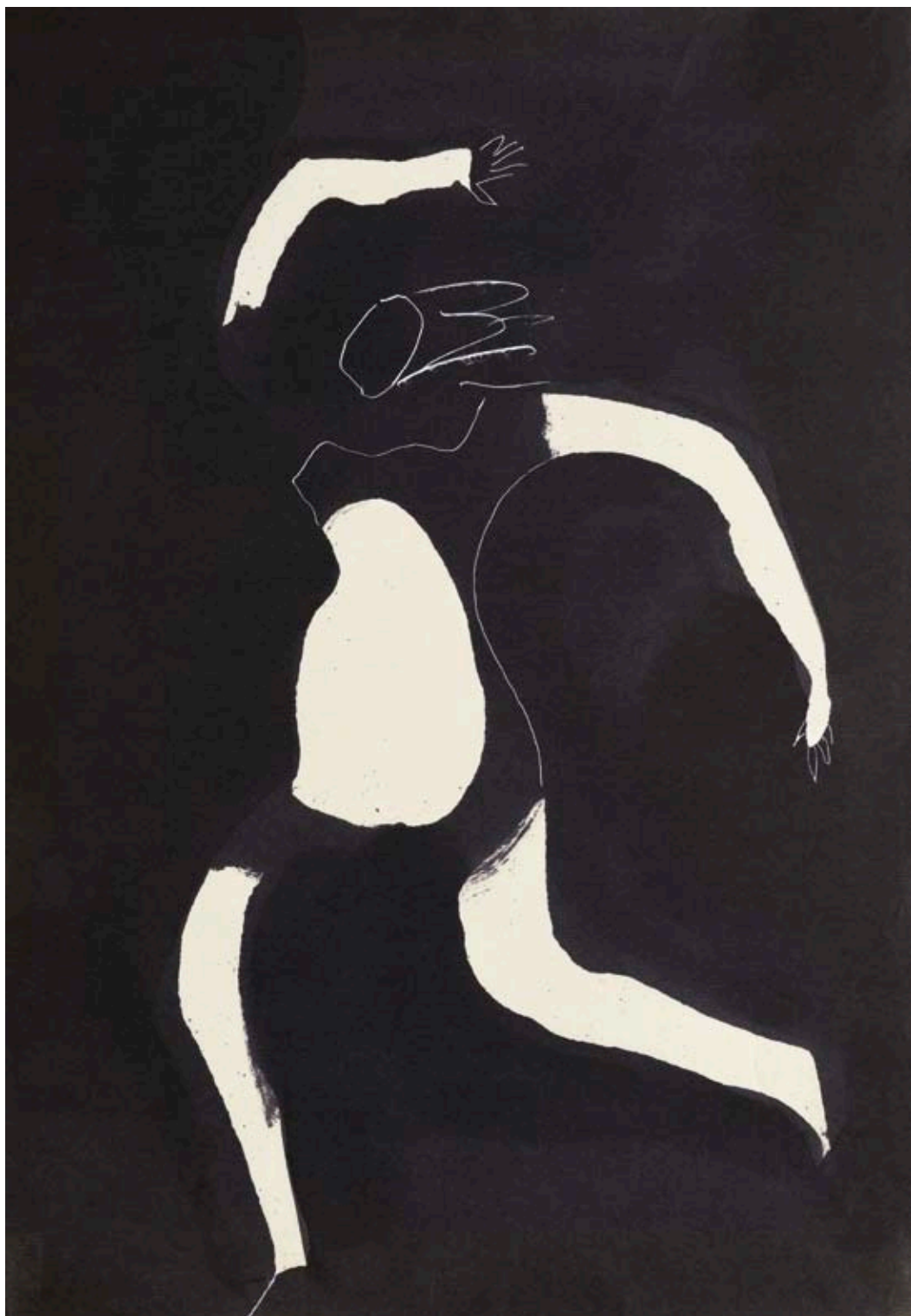
134



+++
tuszu acetonowy +
tuszu biały [grafion]
43 × 28 cm
ok. 1970

+++
tuszu acetonowy +
tuszu biały [grafion]
37 × 23 cm
ok. 1970





+++
tuszu acetonowy +
tuszu biały [piórko]
50 × 35 cm
1970–1975

+++
tuszu acetonowy +
tuszu biały [grafion]
50 × 35 cm
ok. 1967

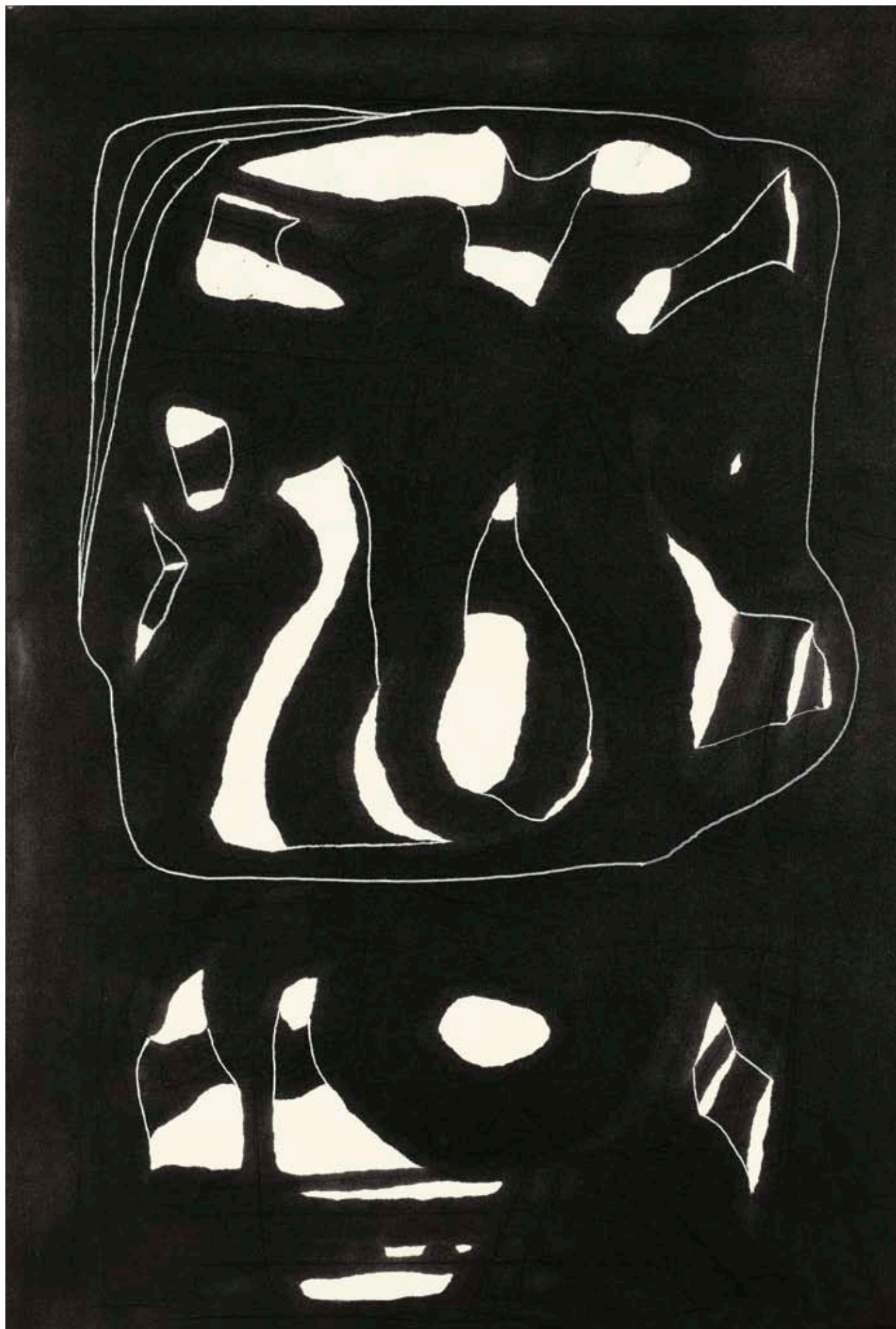






+++
tusz acetonowy +
tempera
68 × 43 cm
ok. 1970

+++
tusz acetonowy +
tempera
57 × 46 cm
ok. 1970





+++
 tusz acetonowy +
 tusz biały [grafion]
 43 × 28 cm
 1963–1970

+++
 tusz acetonowy +
 tusz biały [grafion]
 50 × 34 cm
 1963–1970



+++
tuszu acetonowym +
tuszu białym [grafion]
47 × 31 cm
1963–1970

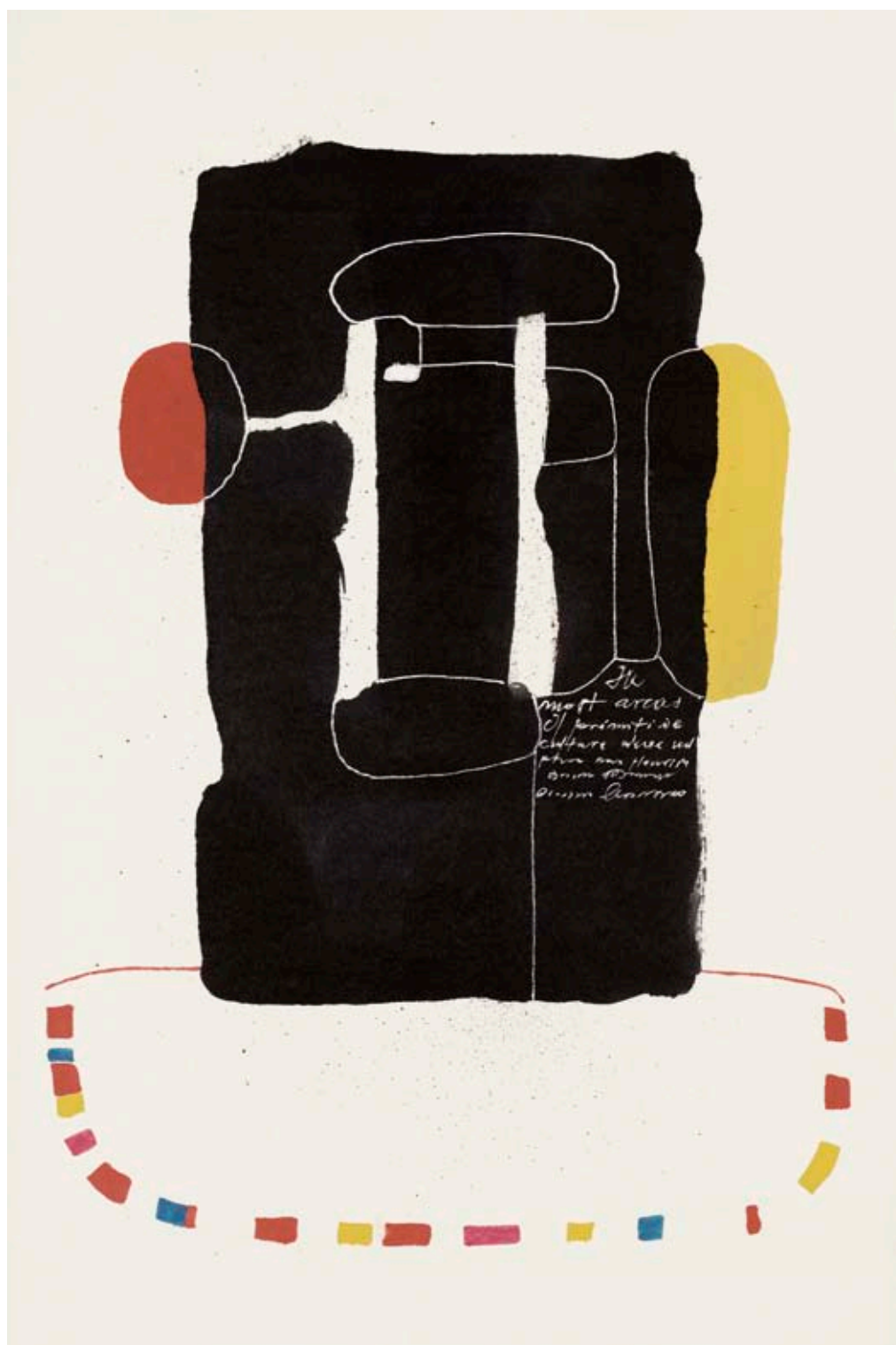
+++
tuszu acetonowym +
tempera + tusz biały
[grafion]
31 × 26 cm
1963–1970





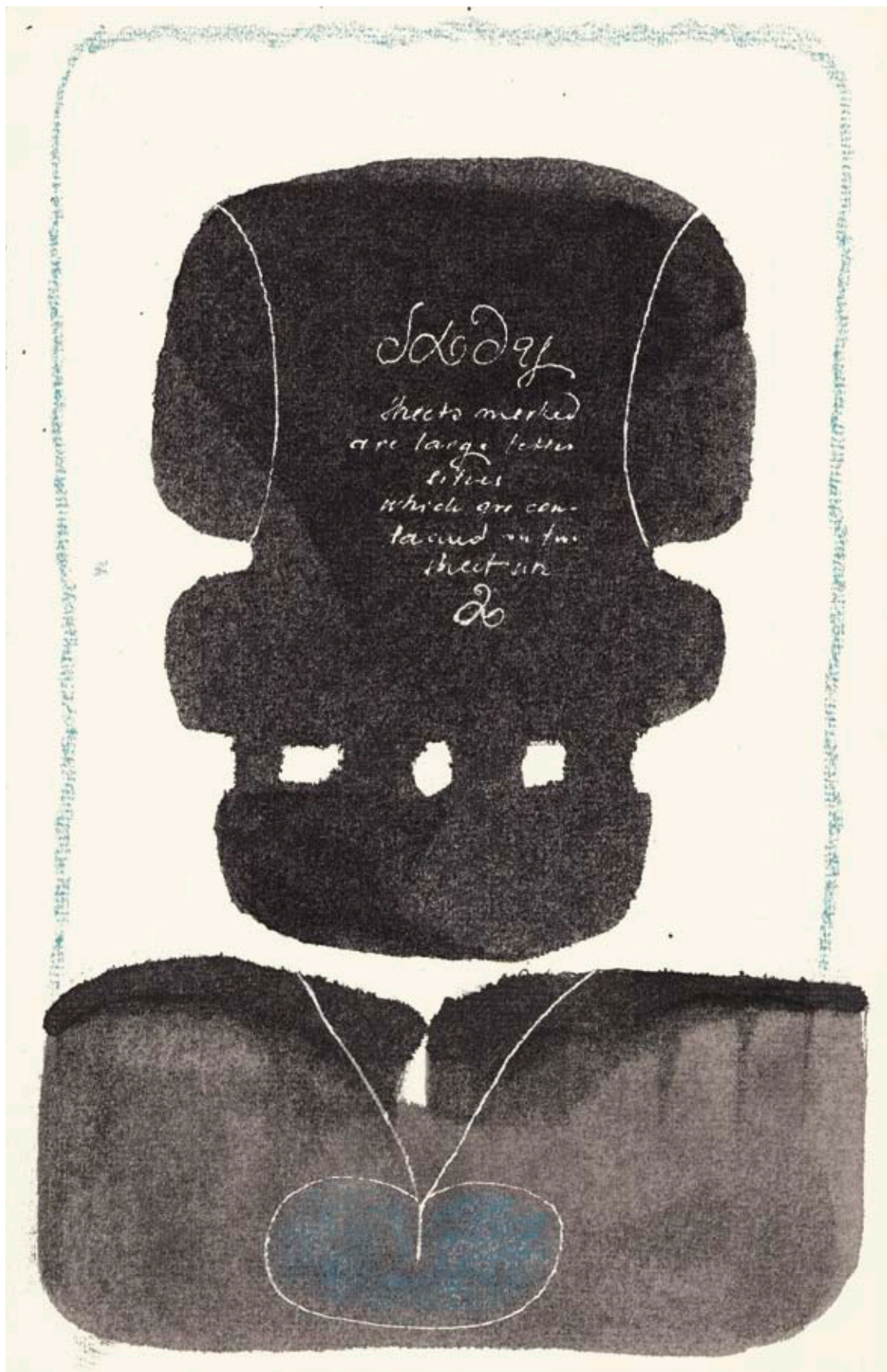






+++
 tusz acetonowy +
 tusz biały [grafion]
 35 × 24 cm
 1963–1970

+++
 tusz acetonowy +
 tusz biały [piórko] +
 flamaster
 40 × 25 cm
 1963–1970



+++
 tusz acetonowy +
 tusz biały [piórko] +
 pastel
 25 × 16 cm
 ok. 1970

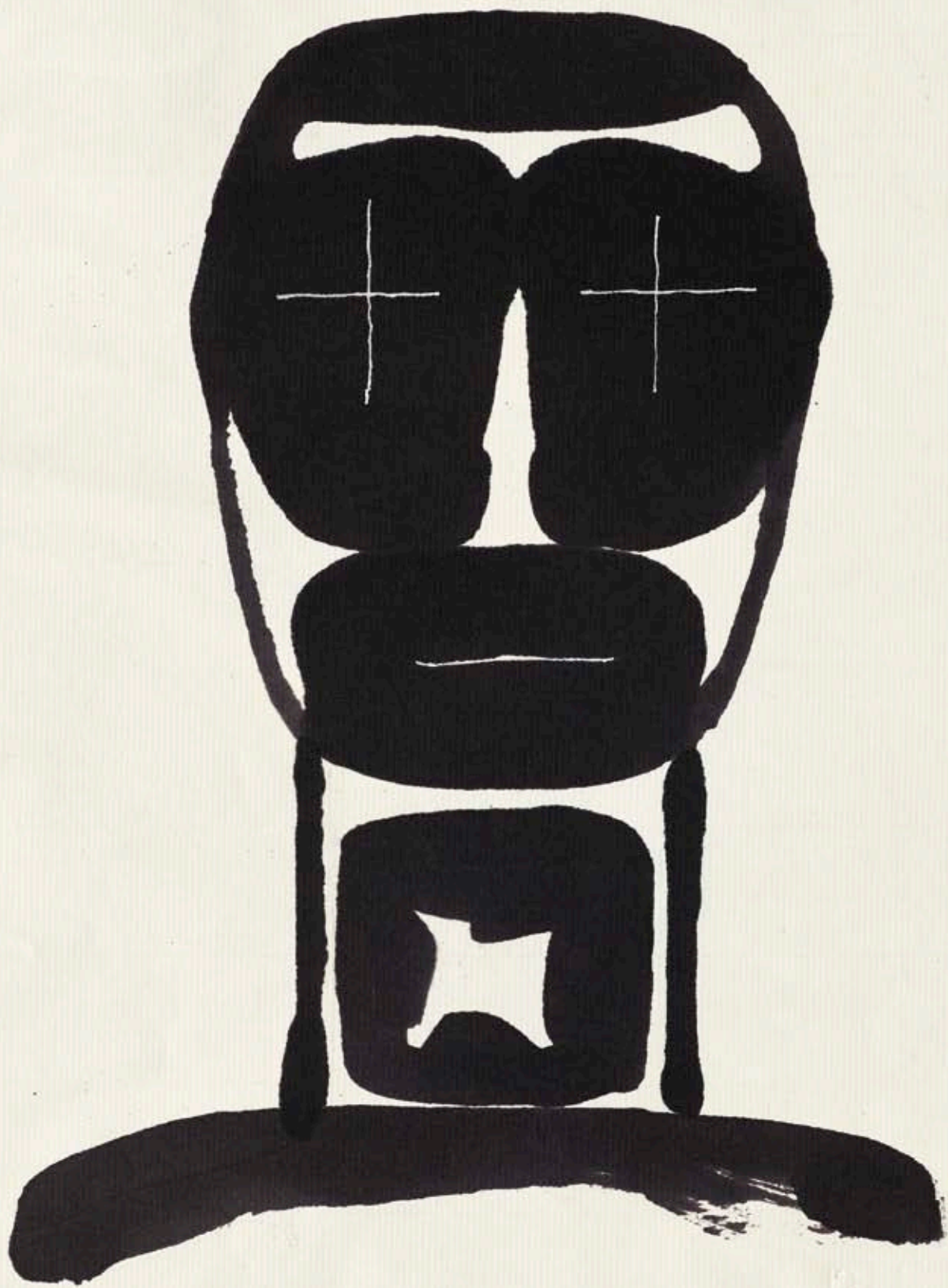
+++
 tusz acetonowy +
 tusze różnokolorowe
 [piórko]
 29 × 23 cm
 1968

150



+++
tuszu acetonowym
54×38 cm
sygnowany
ok. 1970

+++
tuszu acetonowym +
tuszu białym [piórko]
31×24 cm
sygnowany
ok. 1970

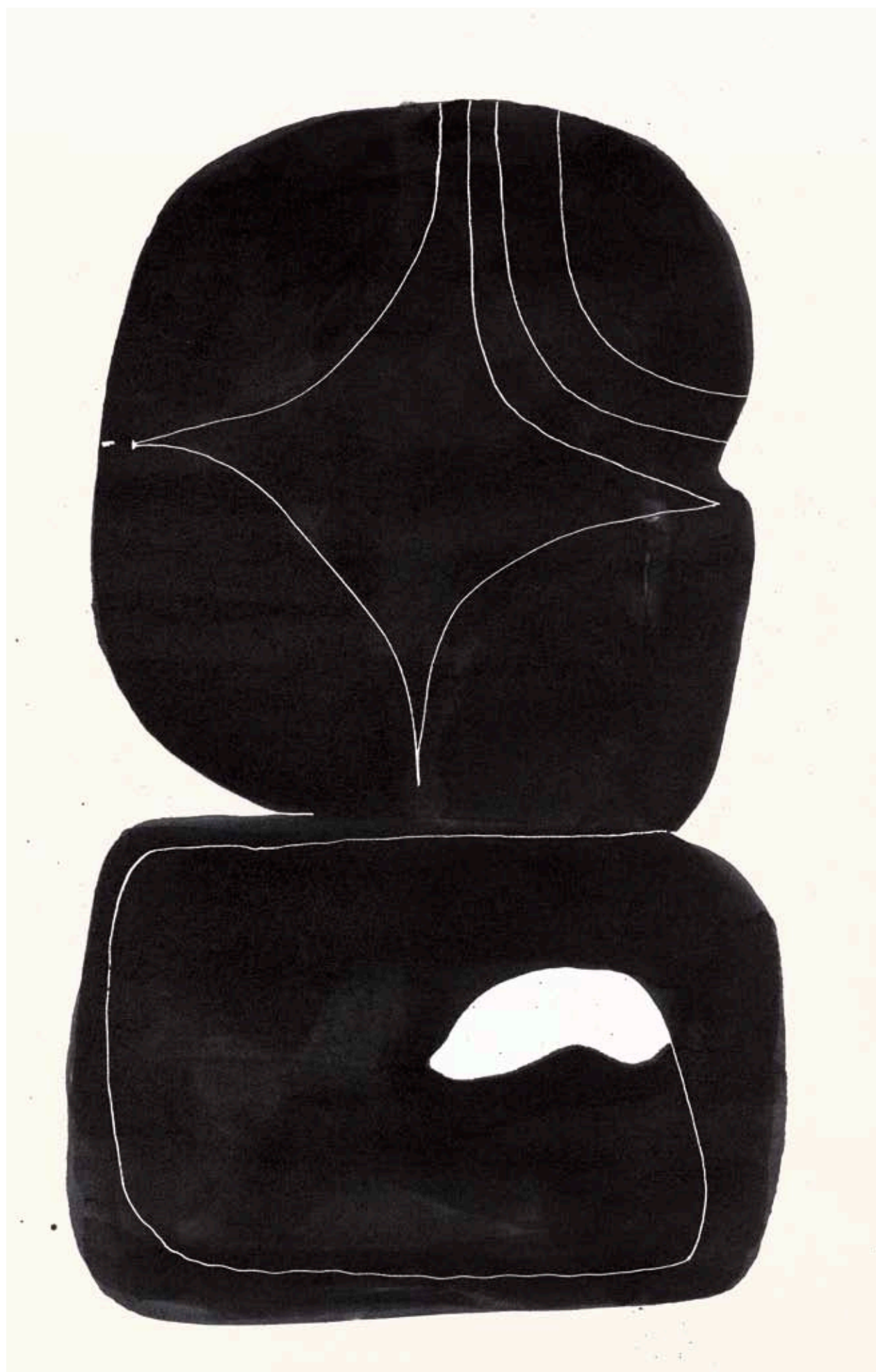






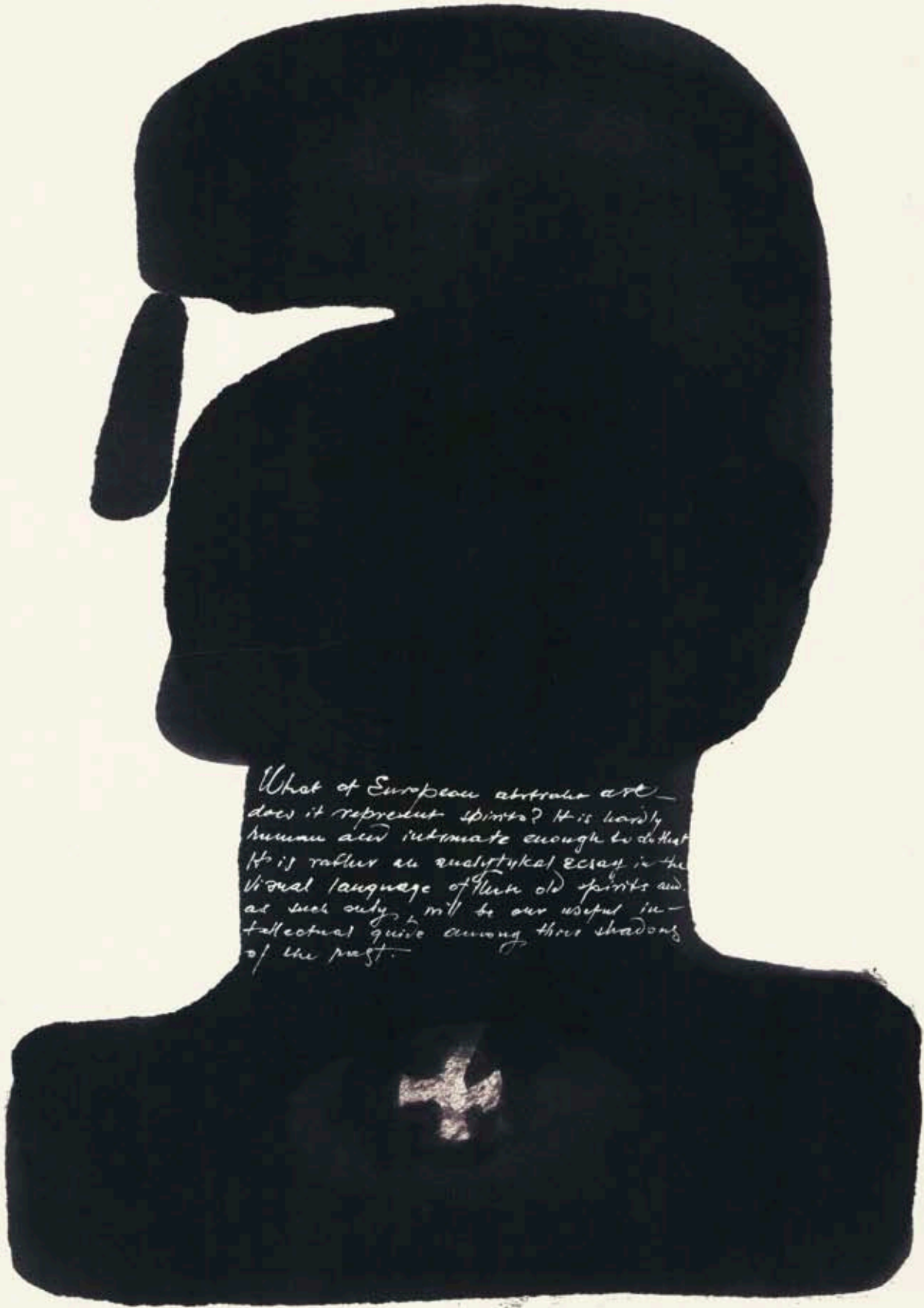
+++
tusz acetonowy
48 × 39 cm
ok. 1970

+++
tusz acetonowy
51 × 33 cm
ok. 1970



+++
tuszu acetonowy +
tuszu biały [grafion]
49 × 32 cm
ok. 1970

+++
tuszu acetonowy +
tuszu biały [piórko]
43 × 28 cm
ok. 1970



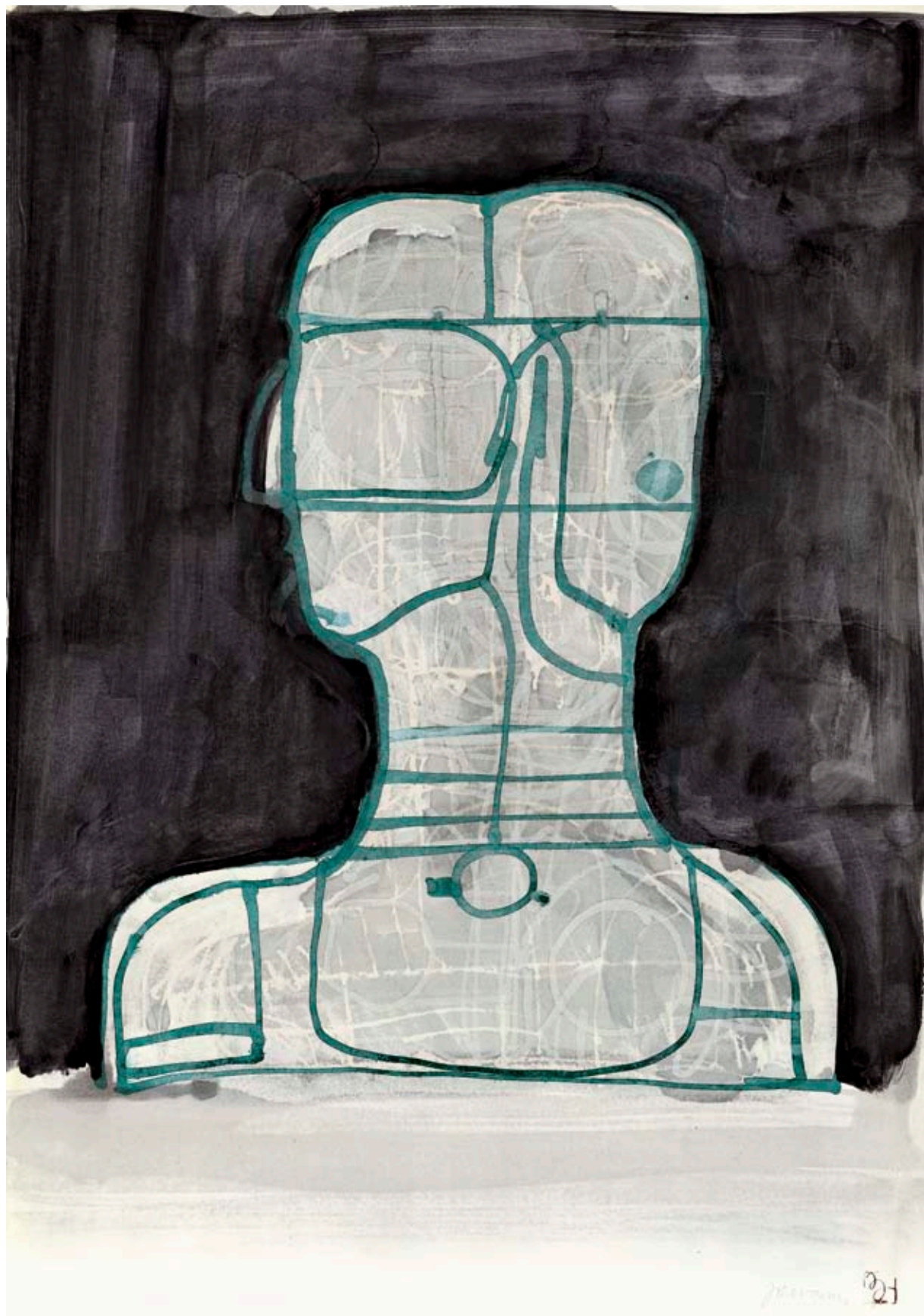
What of European abstract art—
does it represent spirits? It is hardly
human and intimate enough to do that.
It is rather an encyclopaedic essay in the
visual language of their old spirits and
as such only will be our useful in-
tellectual guide among their shadows
of the past.





+++
 tusz kaligraficzny
 [końcówka
 pojemnika tuszu
 rotring] + tusz
 kaligraficzny – sepie
 53 × 38 cm
 1973

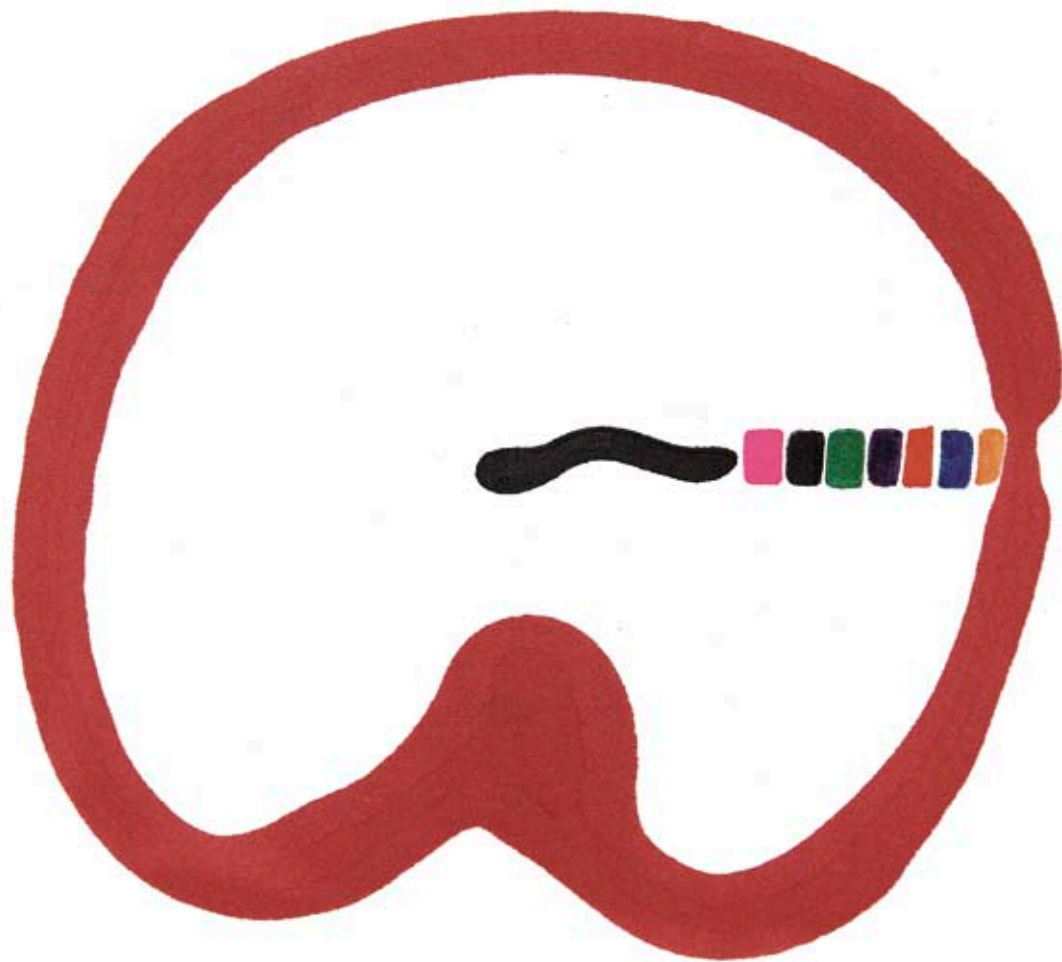
+++
 tusz kaligraficzny
 [końcówka
 pojemnika tuszu
 rotring] + tusz
 kaligraficzny – sepie
 57 × 38 cm
 1973





+++
 tusz acetonowy
 61 × 42 cm
 sygnowany
 ok. 1973

+++
 tusz acetonowy +
 tusz kaligraficzny
 [piórko]
 61 × 43 cm
 sygnowany
 ok. 1973



+++
 tusz acetonowy +
 flamaster
 38 × 26 cm
 1963–1970

Helm
 tusz acetonowy
 50 × 32 cm
 sygnowany
 ok. 1970



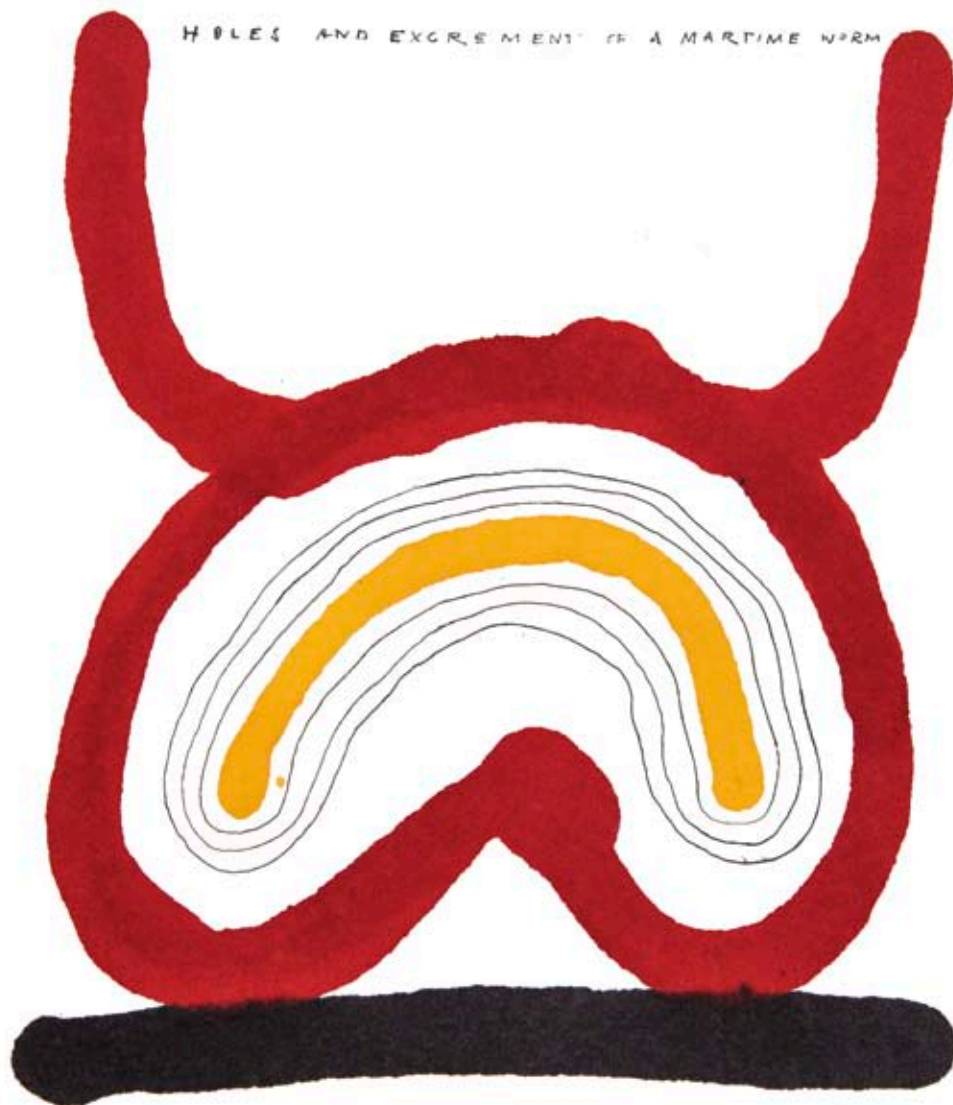


+++
tusz acetonowy
62 × 44 cm
1972–1975

+++
tusz acetonowy +
letraset
61 × 43 cm
1972–1975

| O | P | U | S |





+++
tusz acetonowy +
tusz kaligraficzny
[grafion]
25 × 25 cm
1963–1970

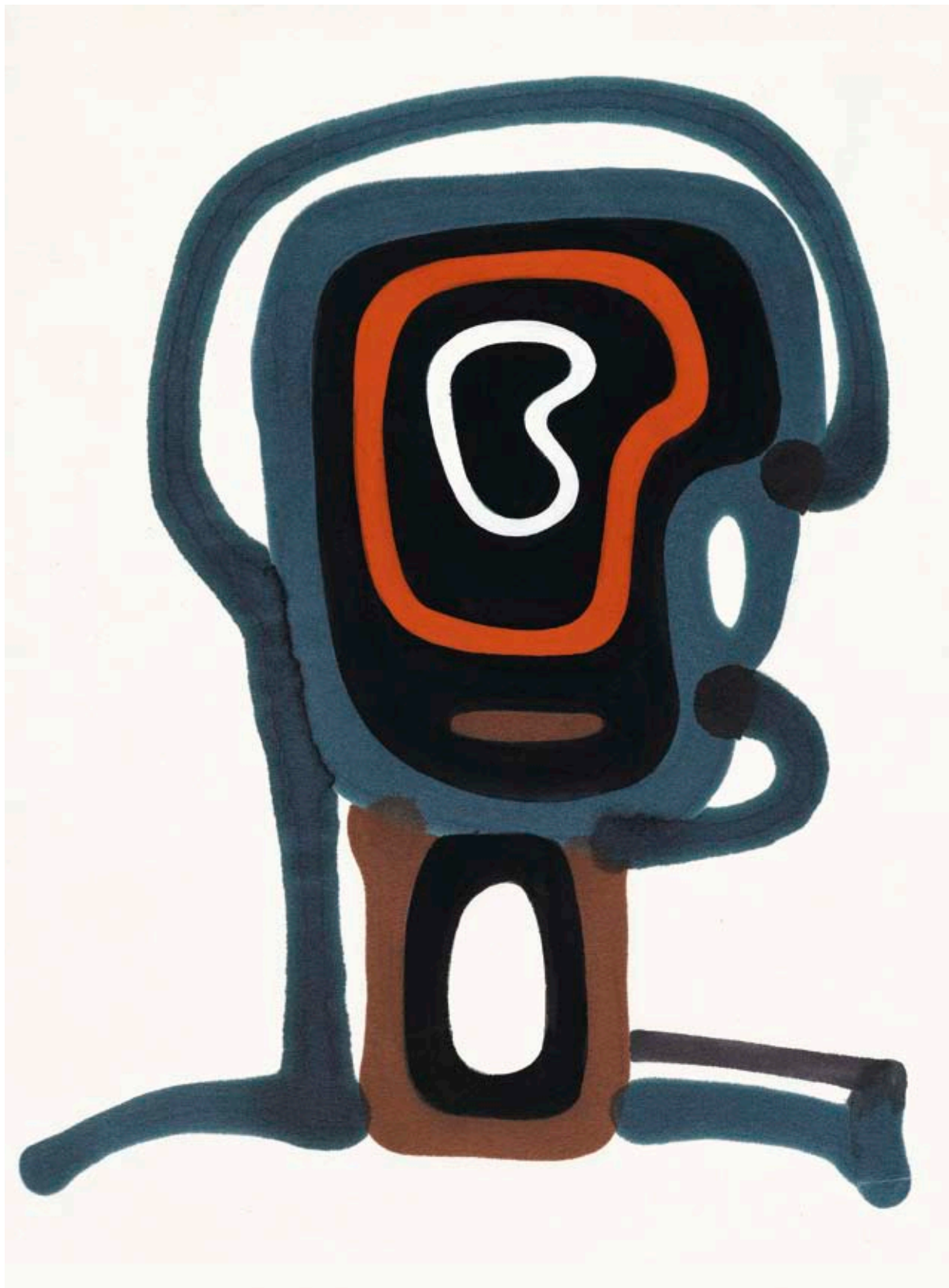
+++
tusz acetonowy
34 × 25 cm
1971





+++
tuszu acetonowym +
tempera
29 × 25 cm
1971

+++
tuszu acetonowym +
tempera
33 × 26 cm
1971















+++
tusz acetonowy +
tusz kaligraficzny
61 × 43 cm
1972–1974

+++
tusz acetonowy
61 × 43 cm
1972–1974





+++
tusz acetonowy
61 × 43 cm
sygnowany
1970–1975

+++
tusz acetonowy
61 × 44 cm
1970–1975





+++
tusz acetonowy
62 × 43 cm
1972–1974

+++
tusz acetonowy +
akryl
62 × 43 cm
sygnowany
1972–1974



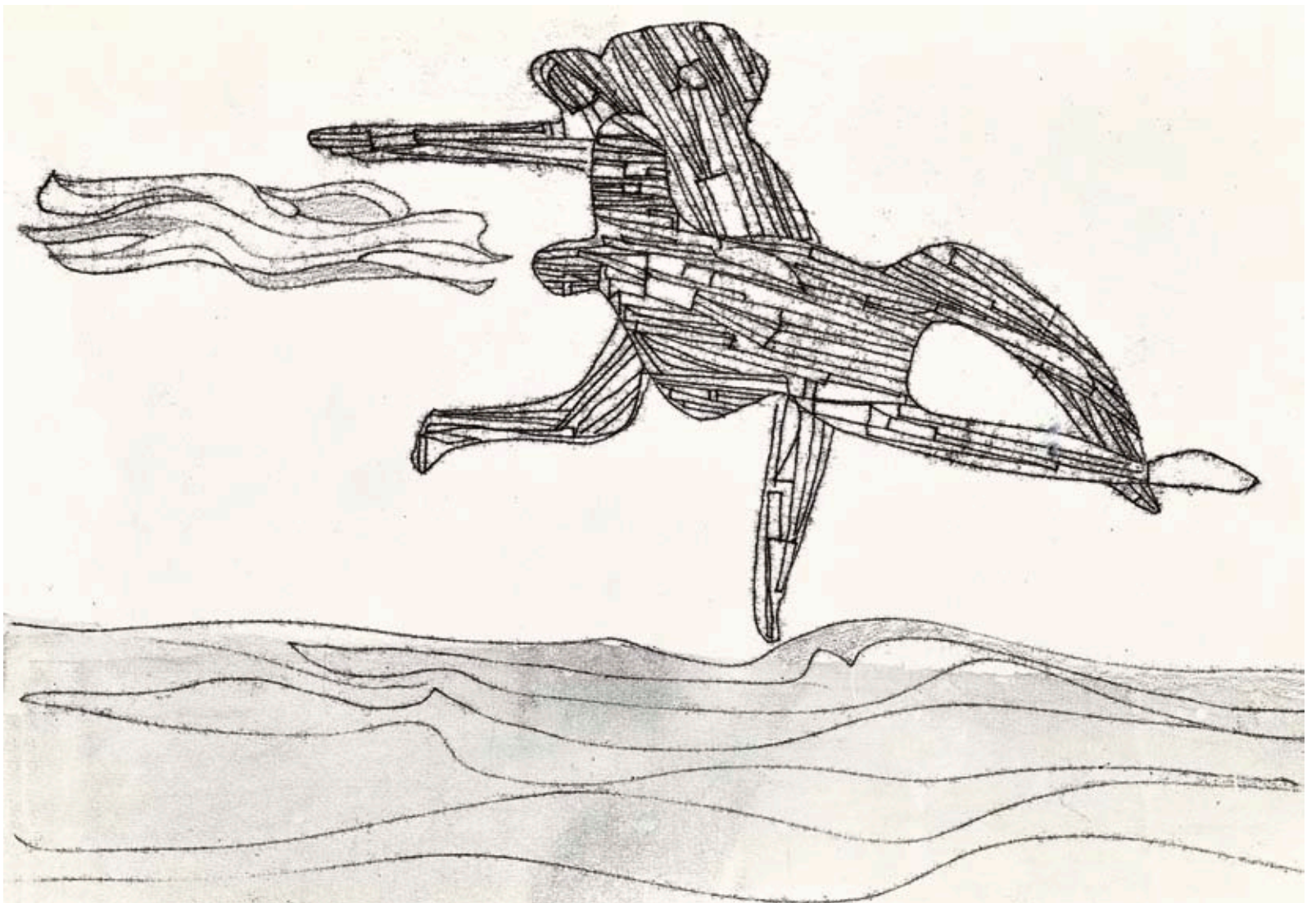


+++
tuszu acetonowy
40 × 30 cm
1963–1970

+++
tuszu acetonowy
[grafion + pędzel]
42 × 50 cm
1973–1975

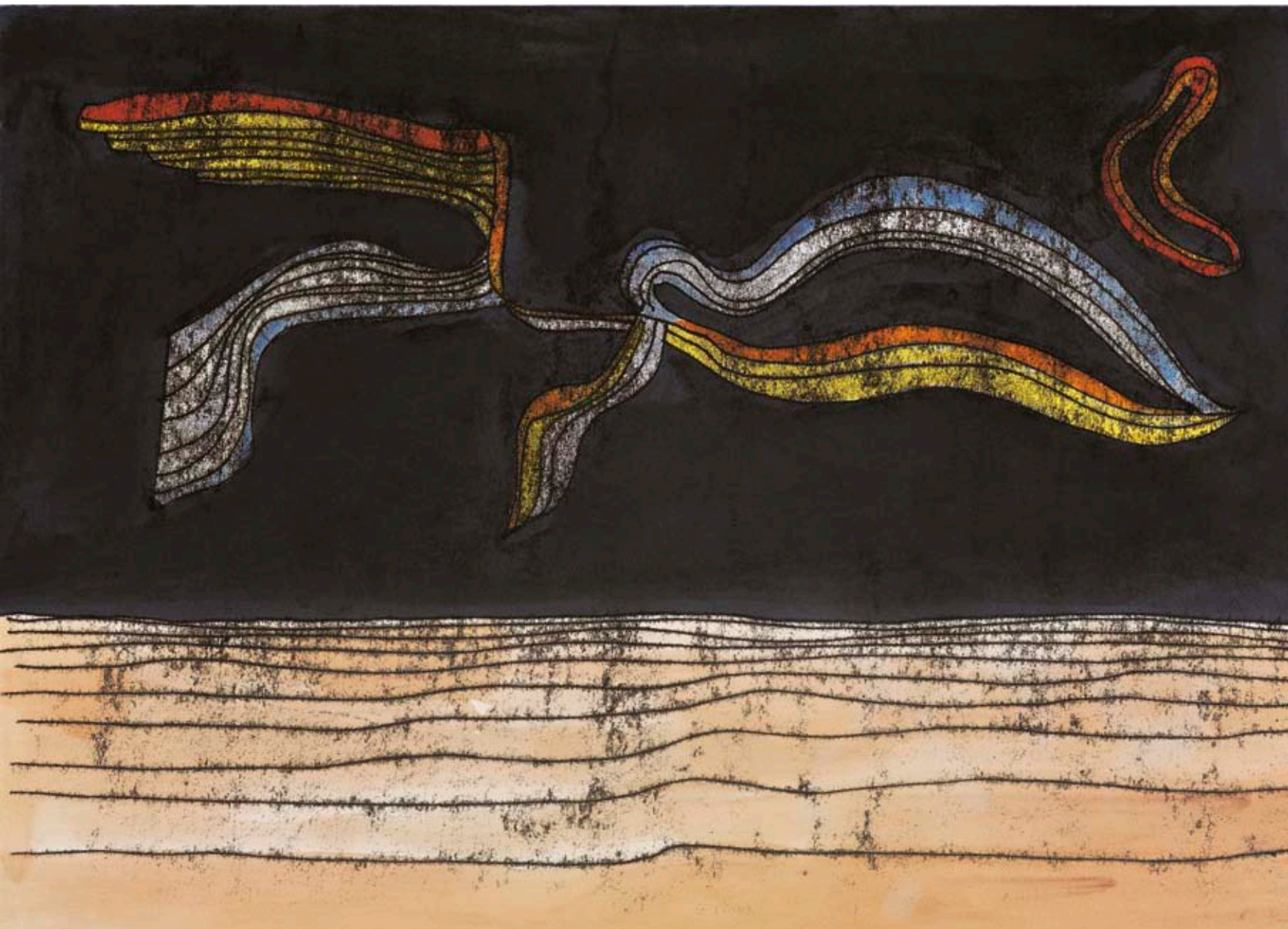
181

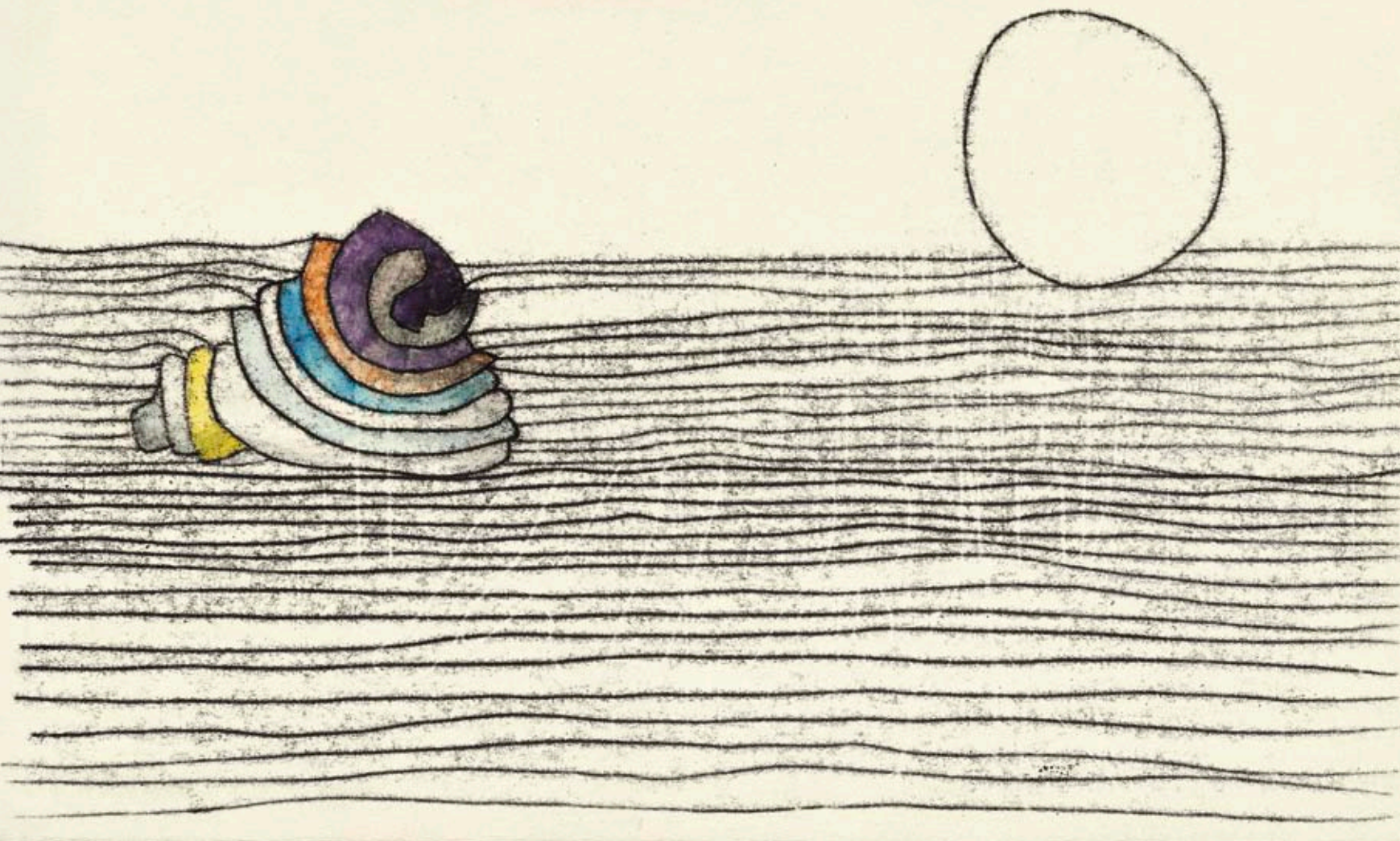




+++
monotypia + watek
drukarski
28 × 40 cm
1973–1974

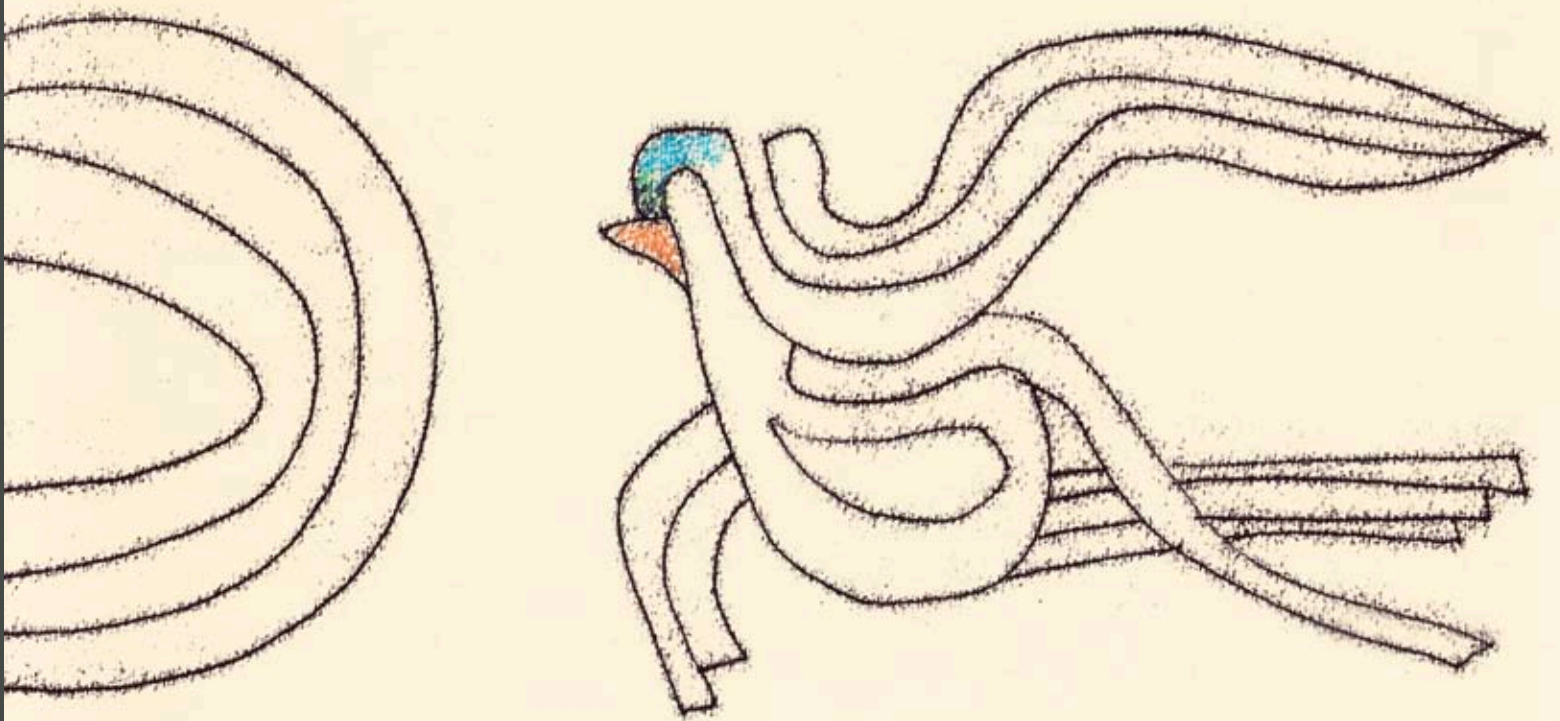
+++
monotypia +
tuszu acetonowy
43 × 62 cm
1973–1974

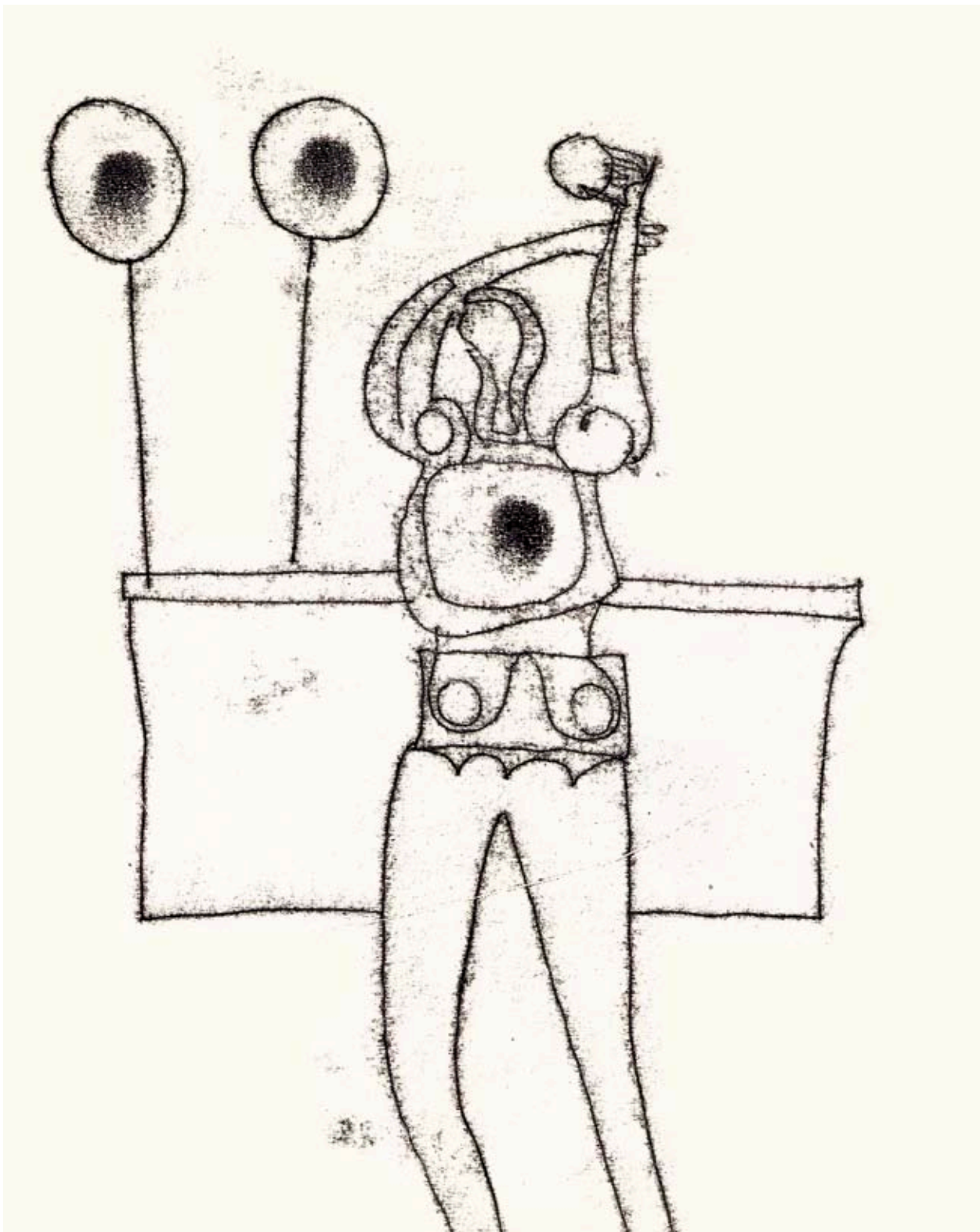




+++
monotypia +
tempera
35 × 50 cm
1973–1974

+++
monotypia + pastel
27 × 41 cm
1973–1974

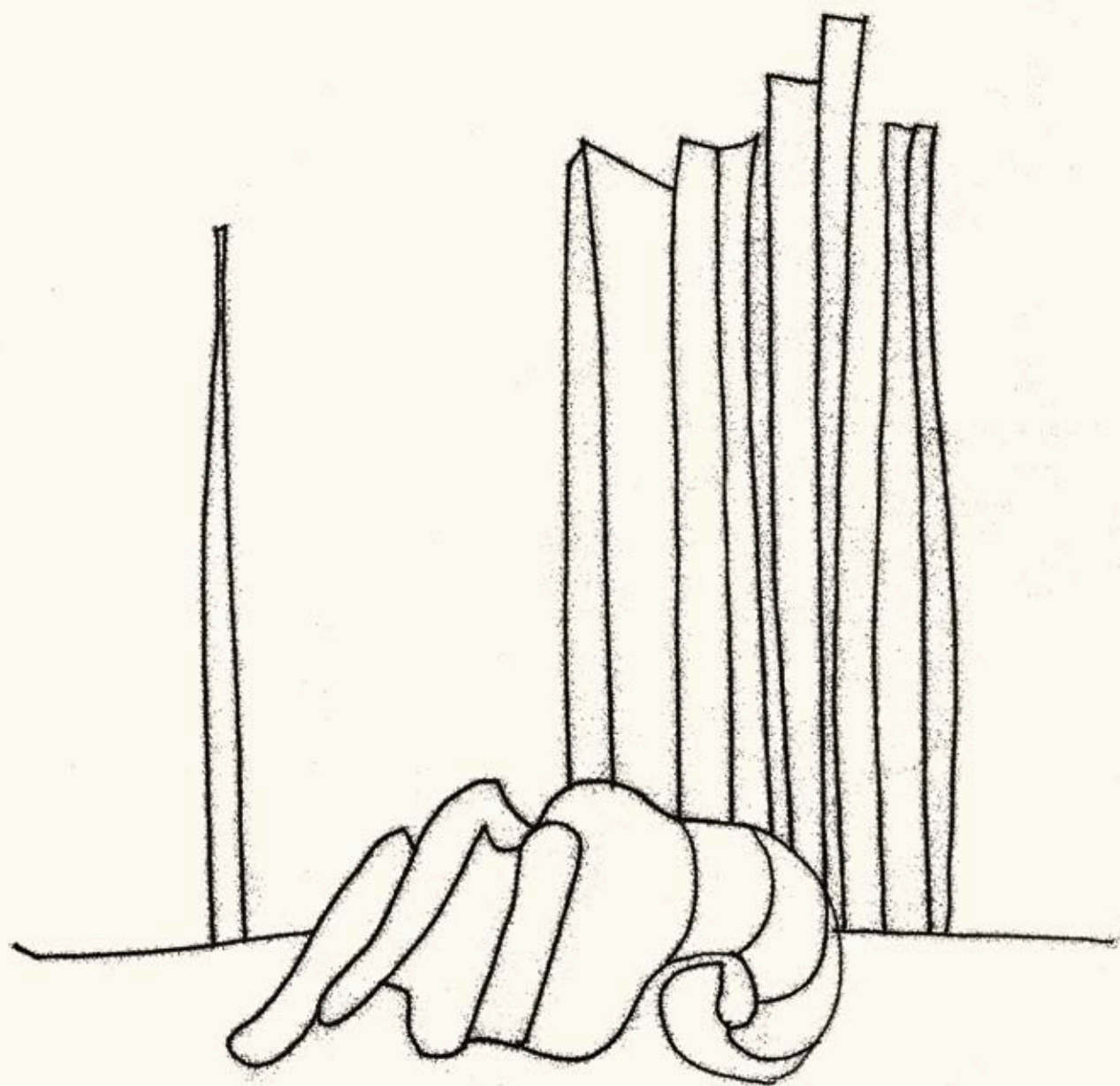




+++
monotypia
27 × 22 cm
1973–1974

+++
tuszu biały [grafion] +
tuszu acetonowy +
tempera
32 × 25 cm
ok. 1970







+++
monotypia
53 × 39 cm
1973–1974

+++
monotypia + farba
offsetowa [watek
drukarski] + tusz
acetonowy
43 × 61 cm
1973–1974





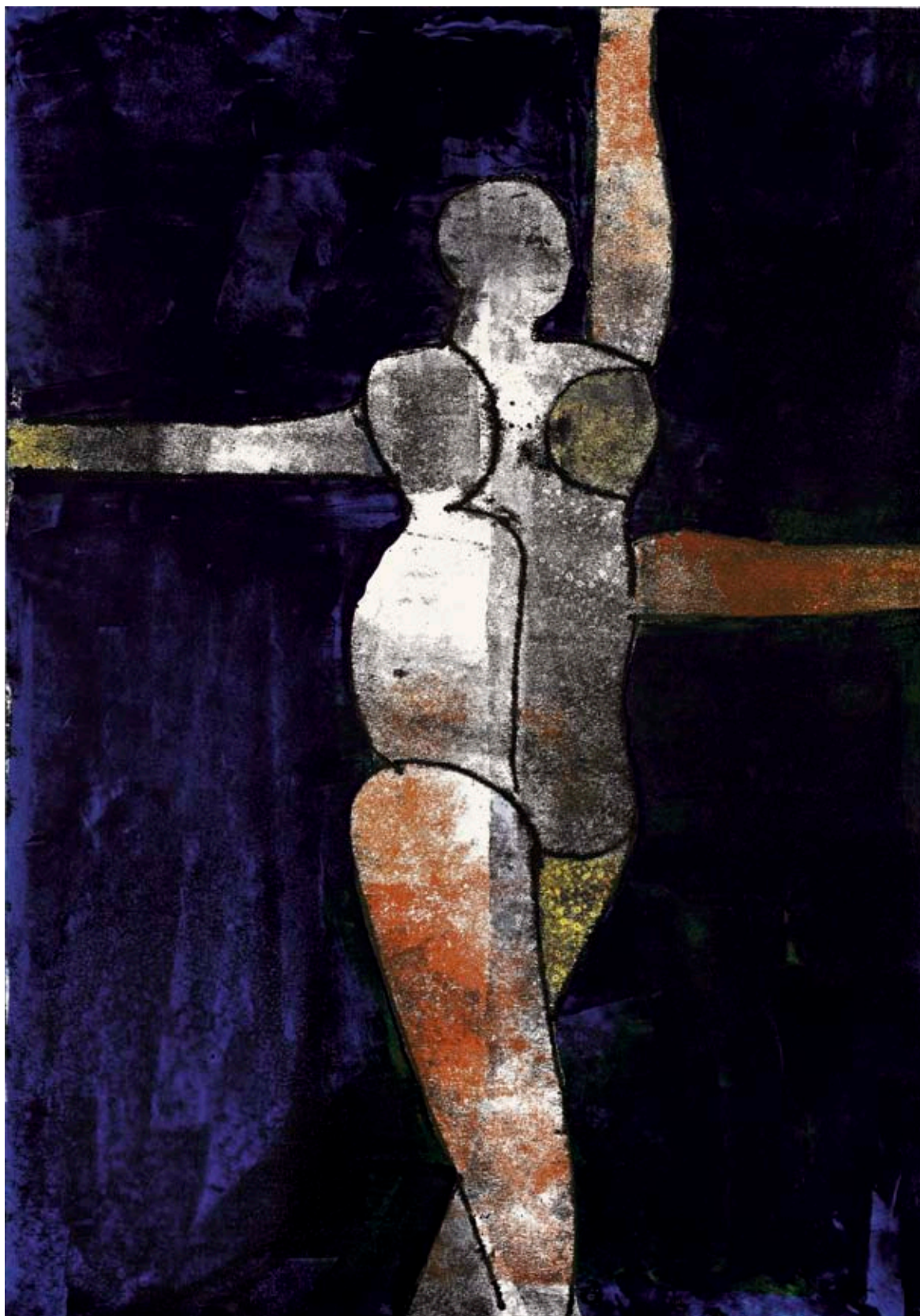




+++
 monotypia + farba
 offsetowa [watek
 drukarski] + tusz
 acetonowy
 43 × 61 cm
 1973–1974

+++
 monotypia + farba
 offsetowa [watek
 drukarski] + tusz
 acetonowy
 61 × 43 cm
 1973–1974





+++
monotypia + tusz
acetonowy
61 × 43 cm
1973–1974

+++
monotypia + watek
drukarski + tusz
acetonowy
61 × 43 cm
1973–1974

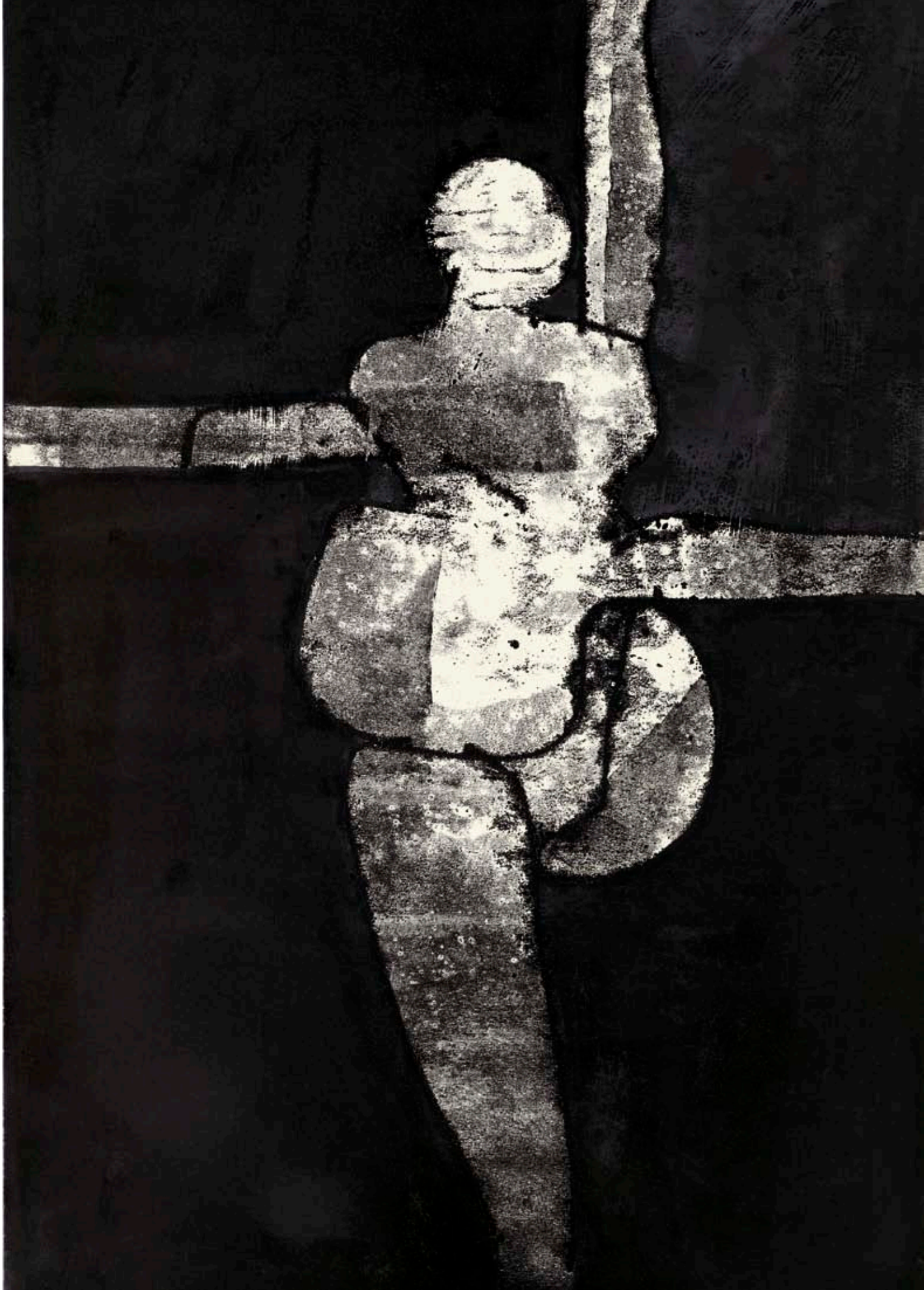
196



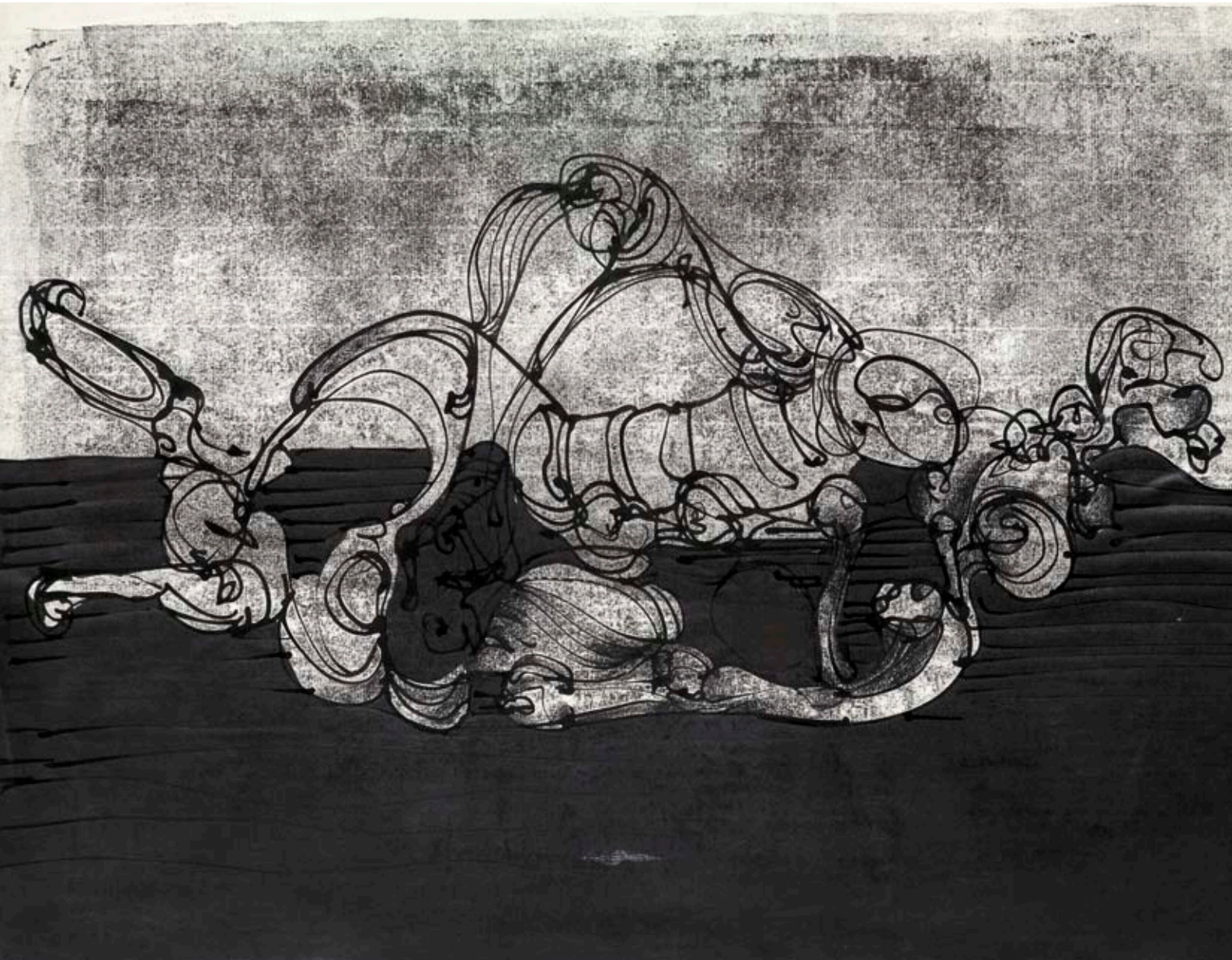
+++
monotypia + farba
offsetowa [watek
drukarski] + tusz
acetonowy
61 × 43 cm
1973–1974

+++
monotypia + farba
offsetowa [watek
drukarski] + tusz
acetonowy
50 × 43 cm
1973–1974





+ + +
monotypia + farba
offsetowa [watek
drukarski] + tusz
acetonowy
63 × 49 cm
1973–1974



+++

tusz kaligraficzny
[końcówka
pojemnika tuszu
rotring] + farba
offsetowa [walek
drukarski] + tusz
acetonowy
49 × 63 cm
1973–1974

+++

tusz kaligraficzny
[końcówka
pojemnika tuszu
rotring] + farba
offsetowa [walek
drukarski] + tusz
acetonowy
49 × 63 cm
sygnowany
1973–1974

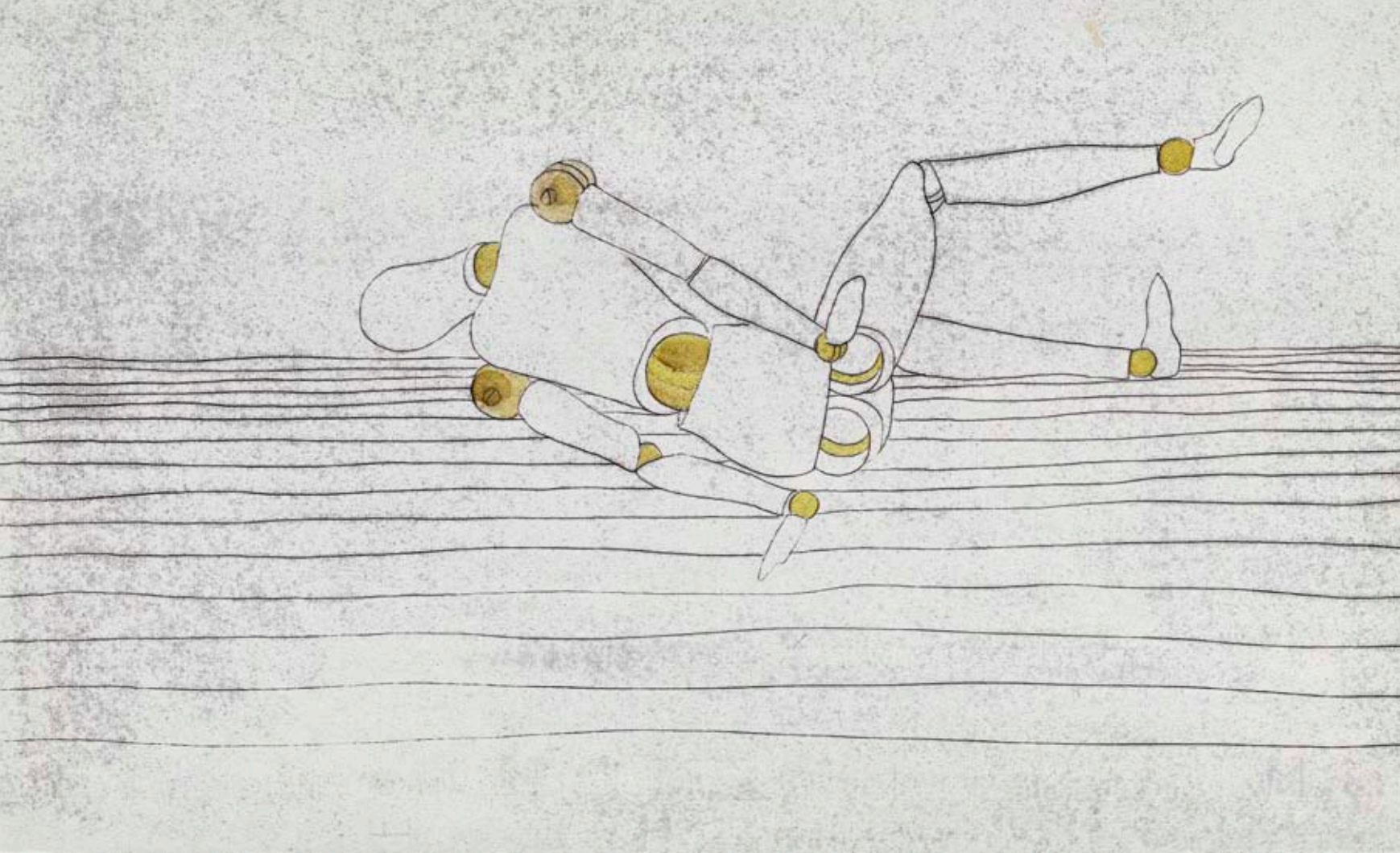


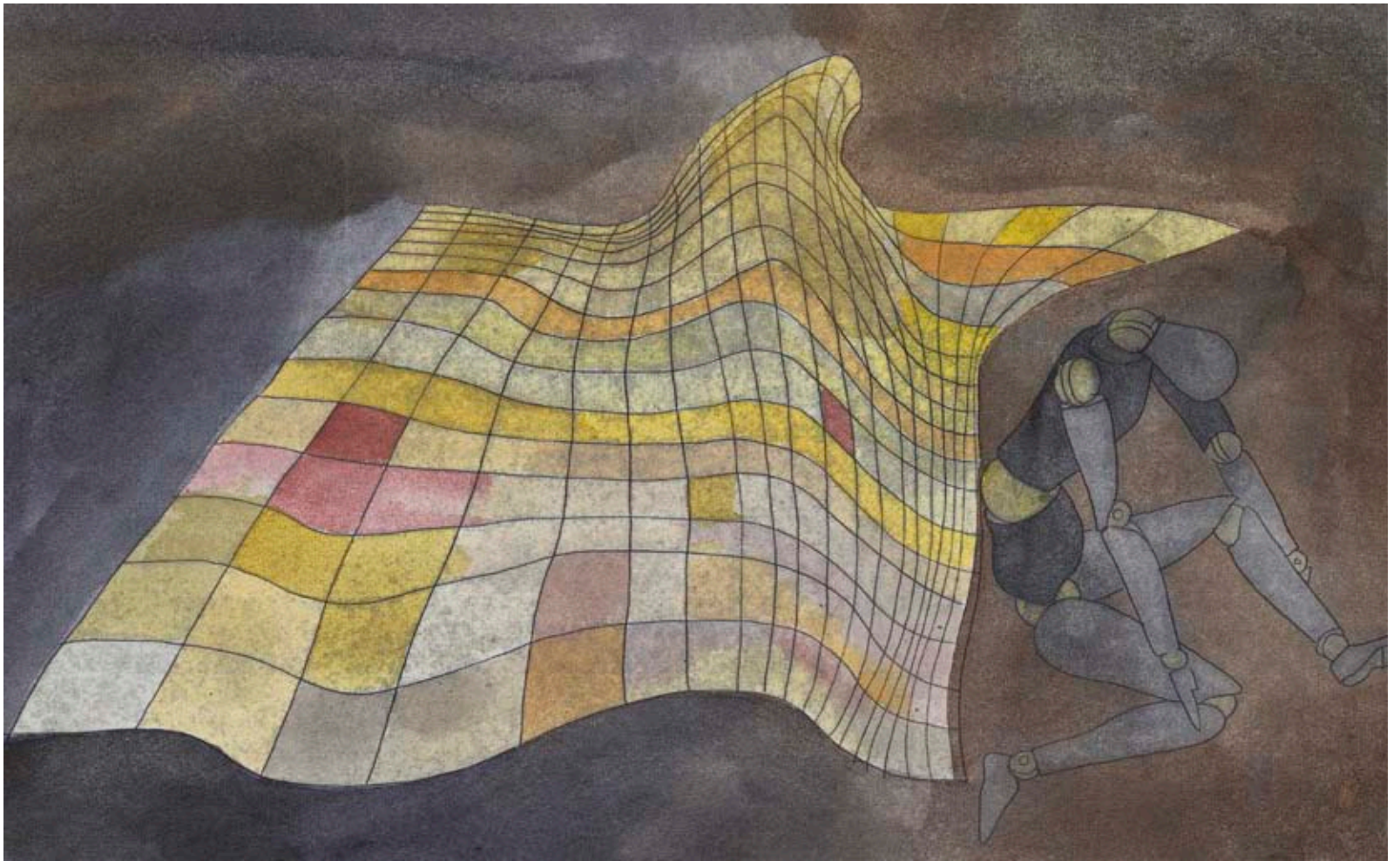




+++
farba offsetowa
[watek drukarski] +
tuszu acetonowy
39 × 25 cm
1973–1974

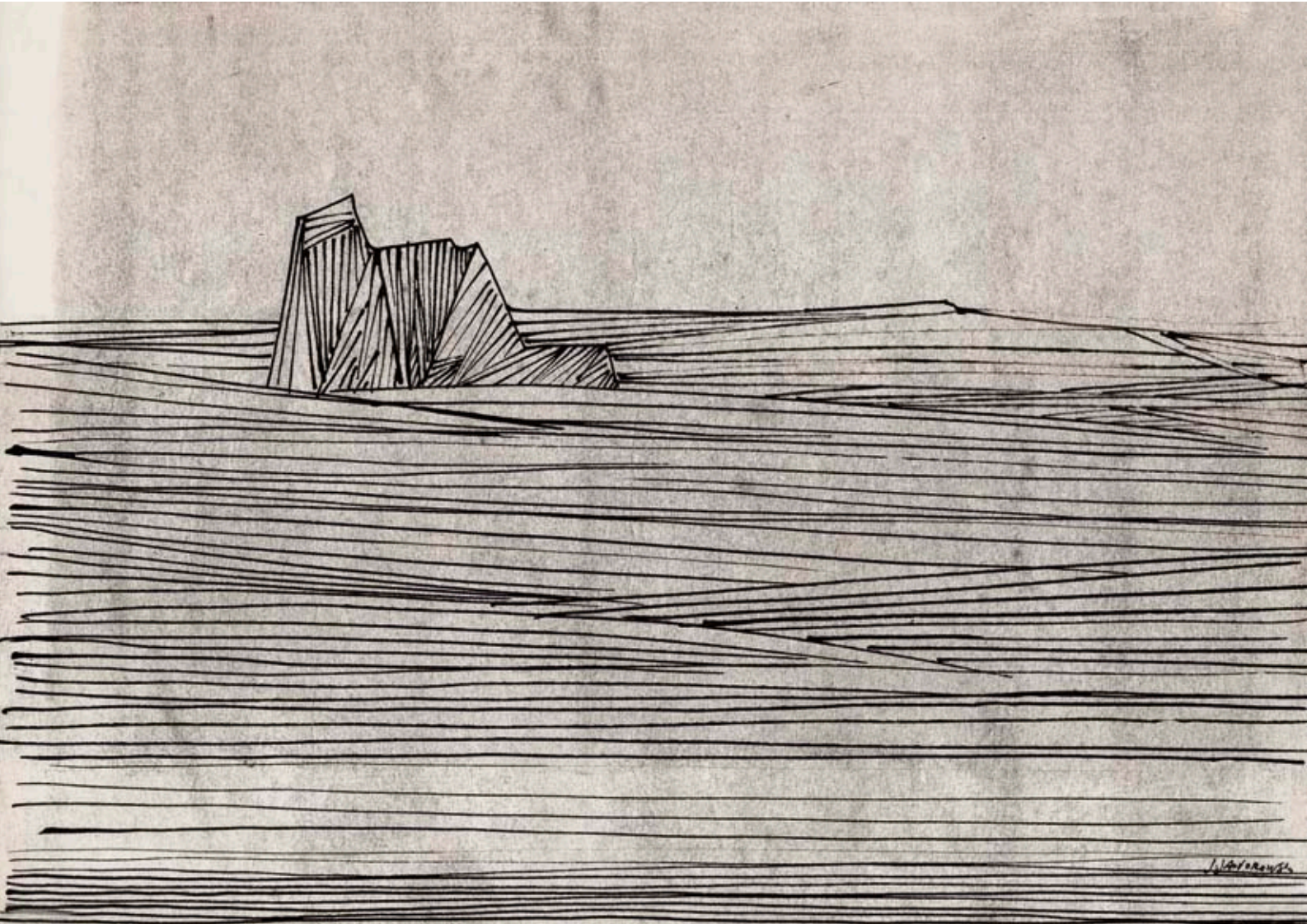
+++
monotypia + tuszu
acetonowy
61 × 43 cm
1973–1974

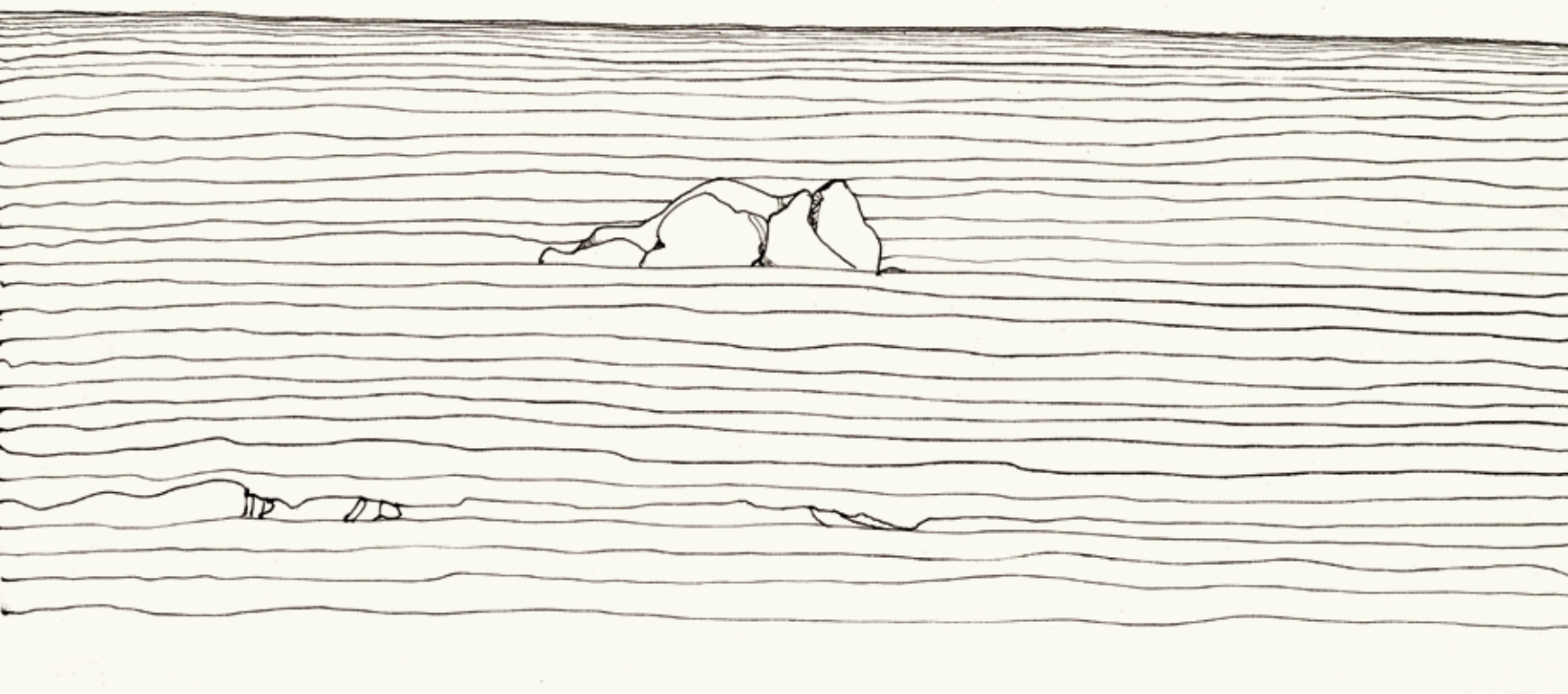




+++
 tusz acetonowy
 [rysik + pędzel]
 30 × 50 cm
 1973–1974

+++
 tusz acetonowy
 [rysik + pędzel]
 28 × 47 cm
 1973–1974





+++
 tusz kaligraficzny
 [grafion] + farba
 offsetowa [watek
 drukarski]
 40 × 56 cm
 po 1970

+++
 tusz kaligraficzny
 [grafion]
 50 × 65 cm
 1970–1975





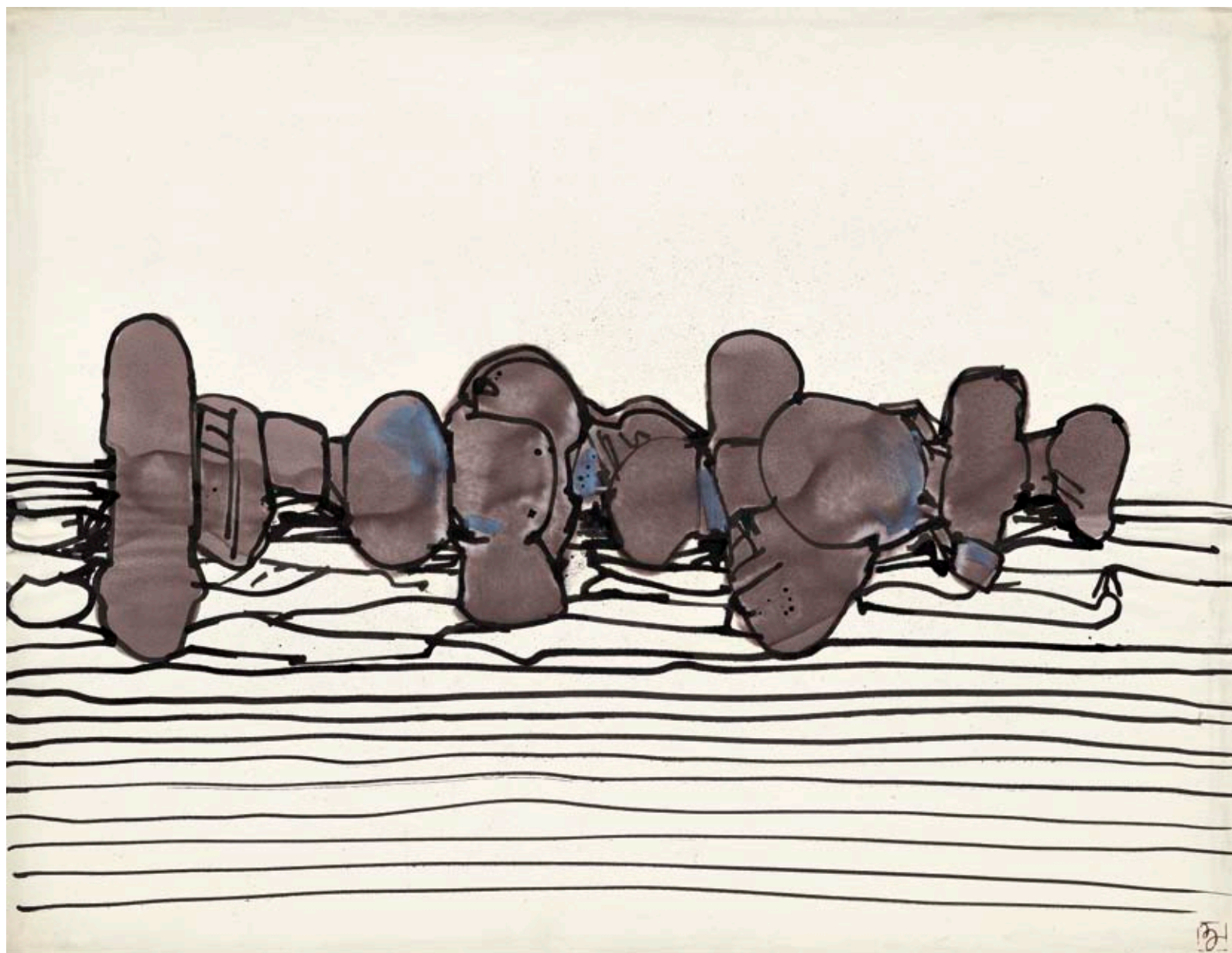
+++
tuszu kaligraficzny
[grafion] + tusz
acetonowy
37 × 58 cm
1972–1974

+++
tuszu kaligraficzny
[grafion] + tusz
acetonowy
42 × 63 cm
sygnowany
1972–1974

+++
tuszu kaligraficznym
[końcówka
pojemnika tuszu
rotring] + tusz
acetonowy
49 × 64 cm
sygnowany
1972–1974

Pismo
tuszu kaligraficznym
[grafion] + tusz
acetonowy
49 × 63 cm
sygnowany
1972–1974

210







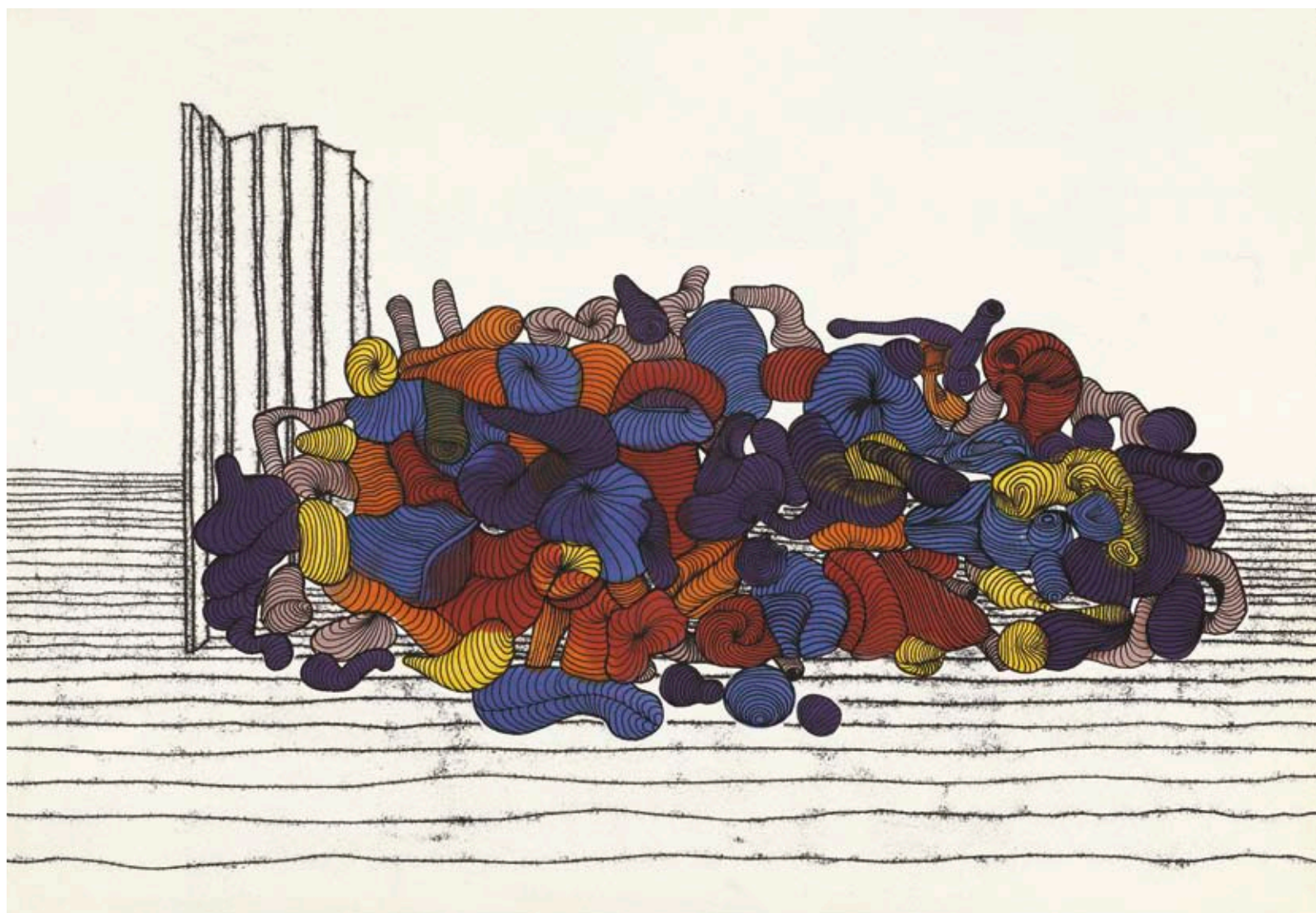


+++

tusz rotring
[rapidograf] +
monotypia + tusz
acetonowy
36 × 51 cm
1972–1974

+++

tusz rotring
[rapidograf] + tusz
acetonowy
43 × 59 cm
1974







+++

tusz kaligraficzny
[końcówka
pojemnika tuszu
rotring] + monotypia
+ tusz acetonowy
+ farba offsetowa
[watek drukarski]
49 × 62 cm
1972–1974

+++

tusz kaligraficzny
[końcówka
pojemnika tuszu
rotring] + tusz
acetonowy
50 × 63 cm
1972–1974





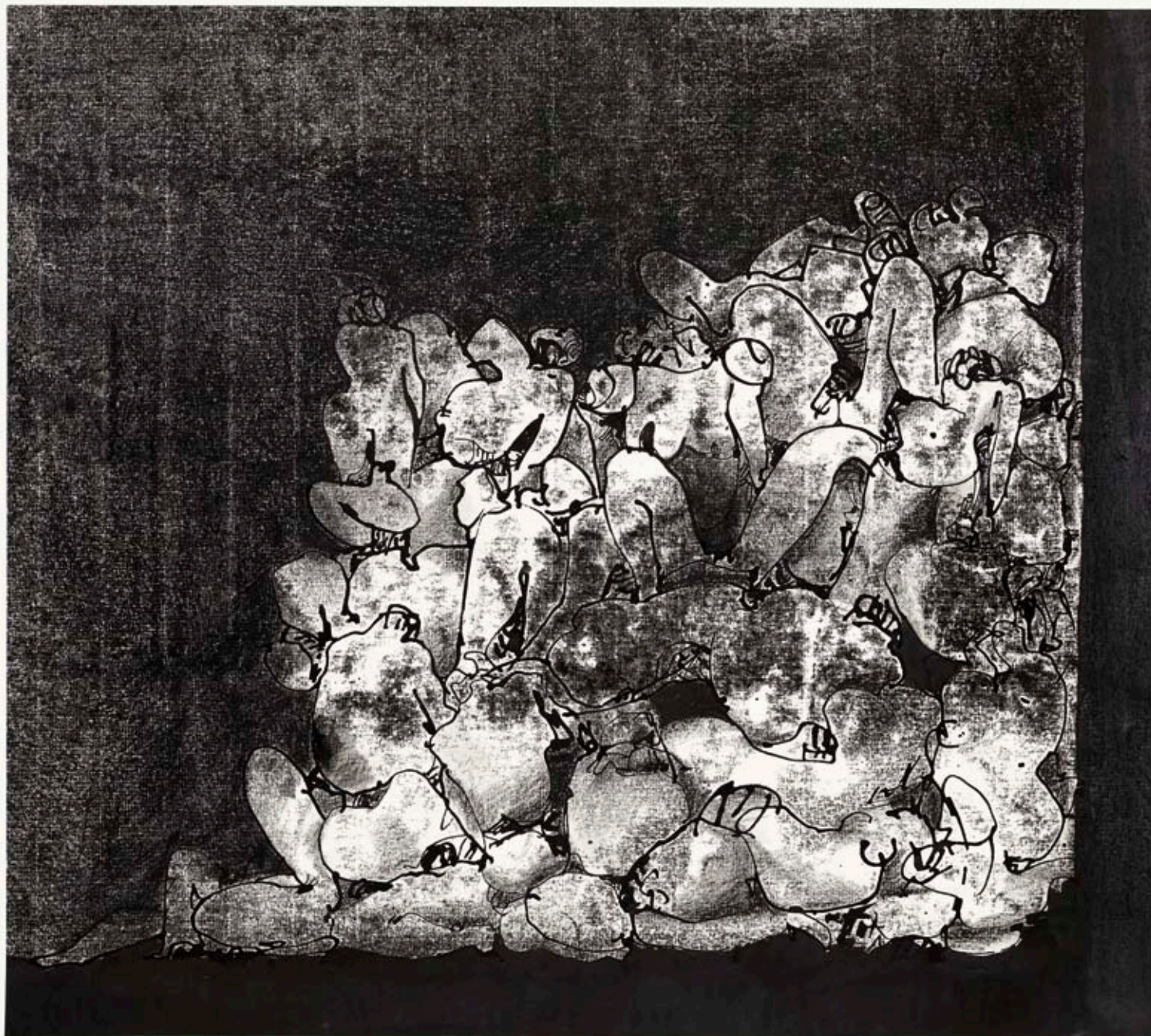


+++

monotypia + tusz
kaligraficzny
[grafion] + kredka +
tuszu acetonowy
41 × 39 cm
1972–1974

+++

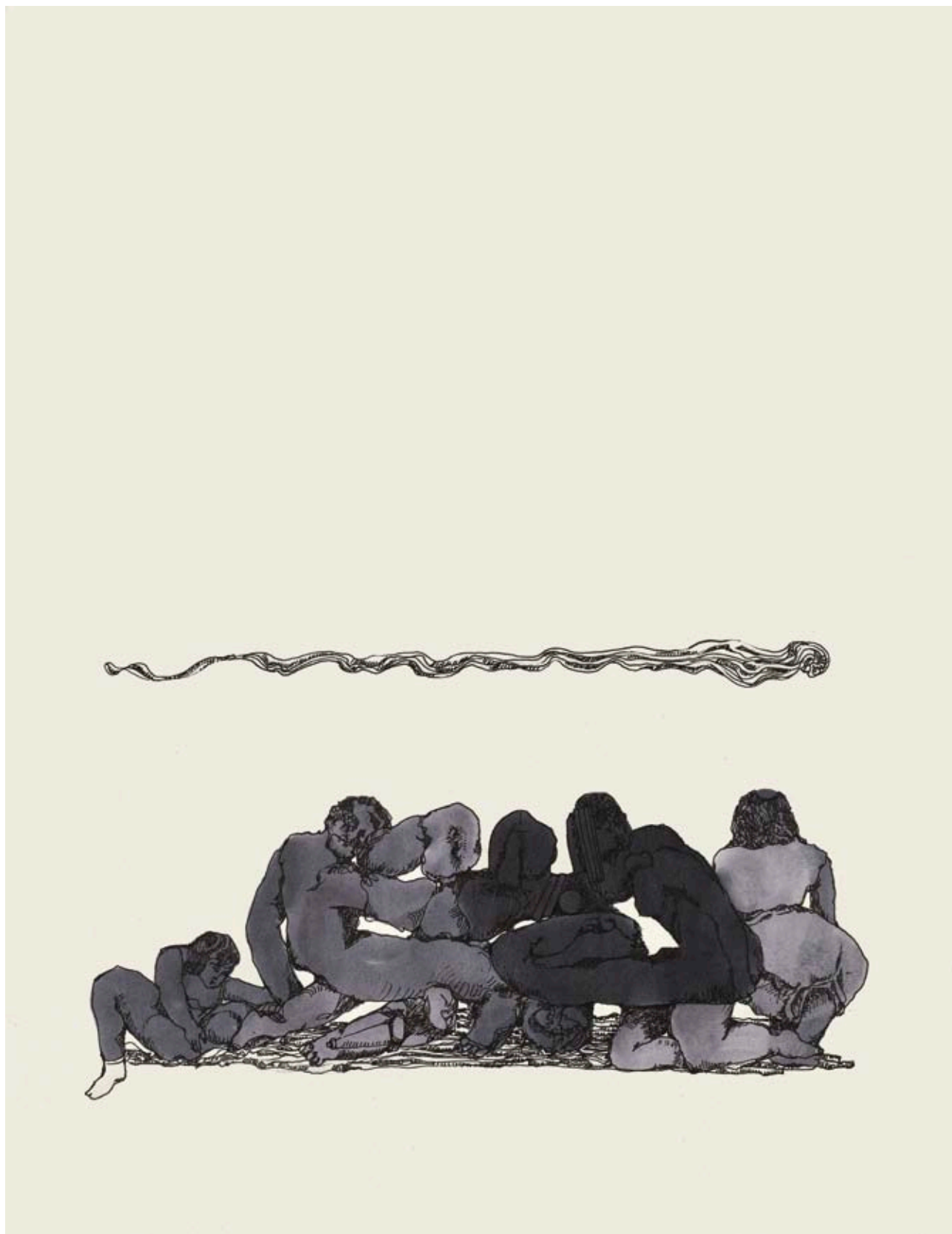
monotypia + tusz
kaligraficzny
[grafion] + kredka +
farba offsetowa
[watek drukarski]
63 × 49 cm
1972–1974

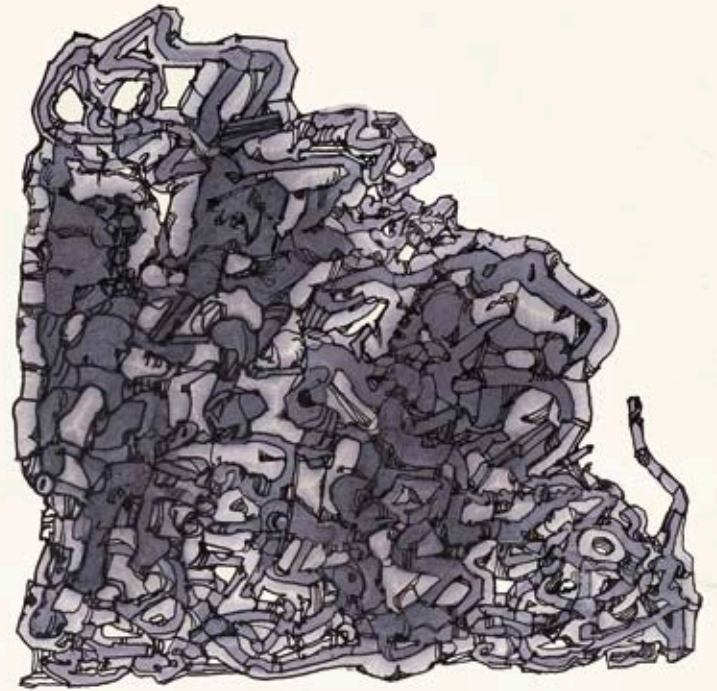


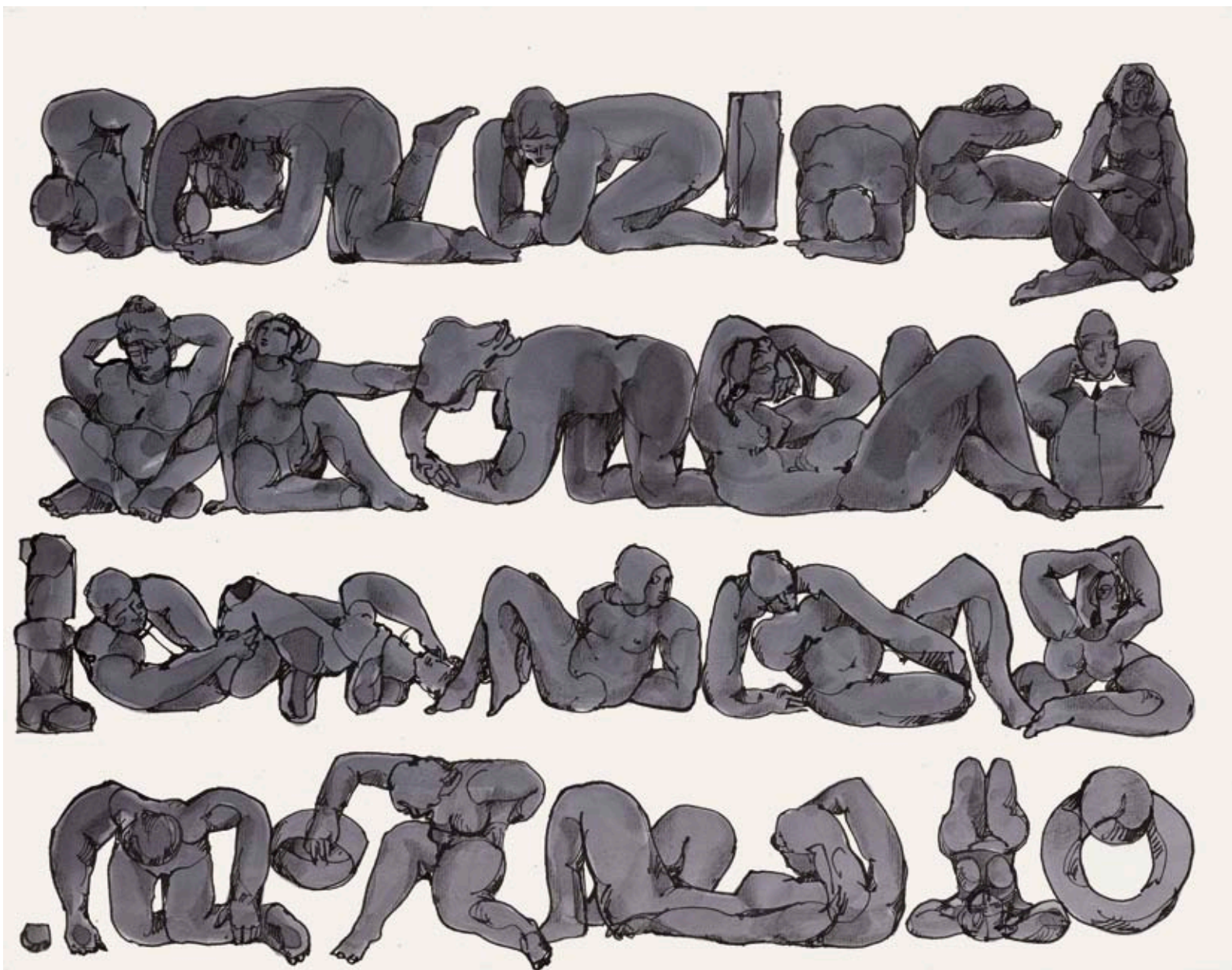


+++
 tusz kaligraficzny
 [grafion] + tusz
 acetonowy
 61 × 45 cm
 1972–1974

+++
 tusz kaligraficzny
 [grafion] + tusz
 acetonowy
 45 × 61 cm
 1972–1974







+++
 tusz acetonowy +
 tusz kaligraficzny
 [grafion]
 49 × 63 cm
 1971–1974

+++
 tusz acetonowy +
 tusz kaligraficzny
 [grafion]
 49 × 30 cm
 1971–1974

金剛經

金剛經

金剛經

金剛經



+++

tusz acetonowy
[ryśnik + pędzel]

48 × 33 cm

1972–1974

+++

tusz acetonowy

[ryśnik] + tusz

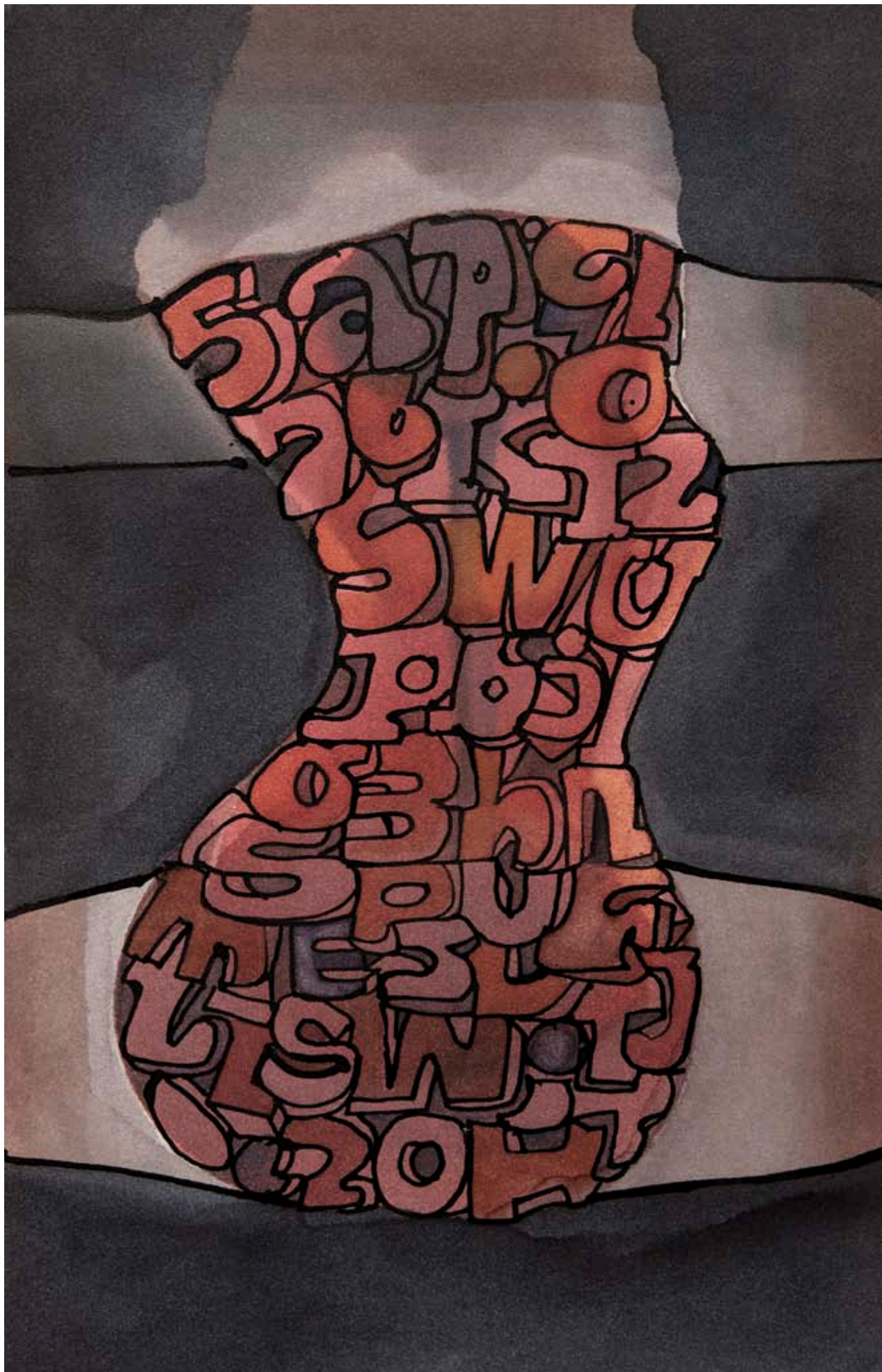
kaligraficzny

[końcówka pojemnika

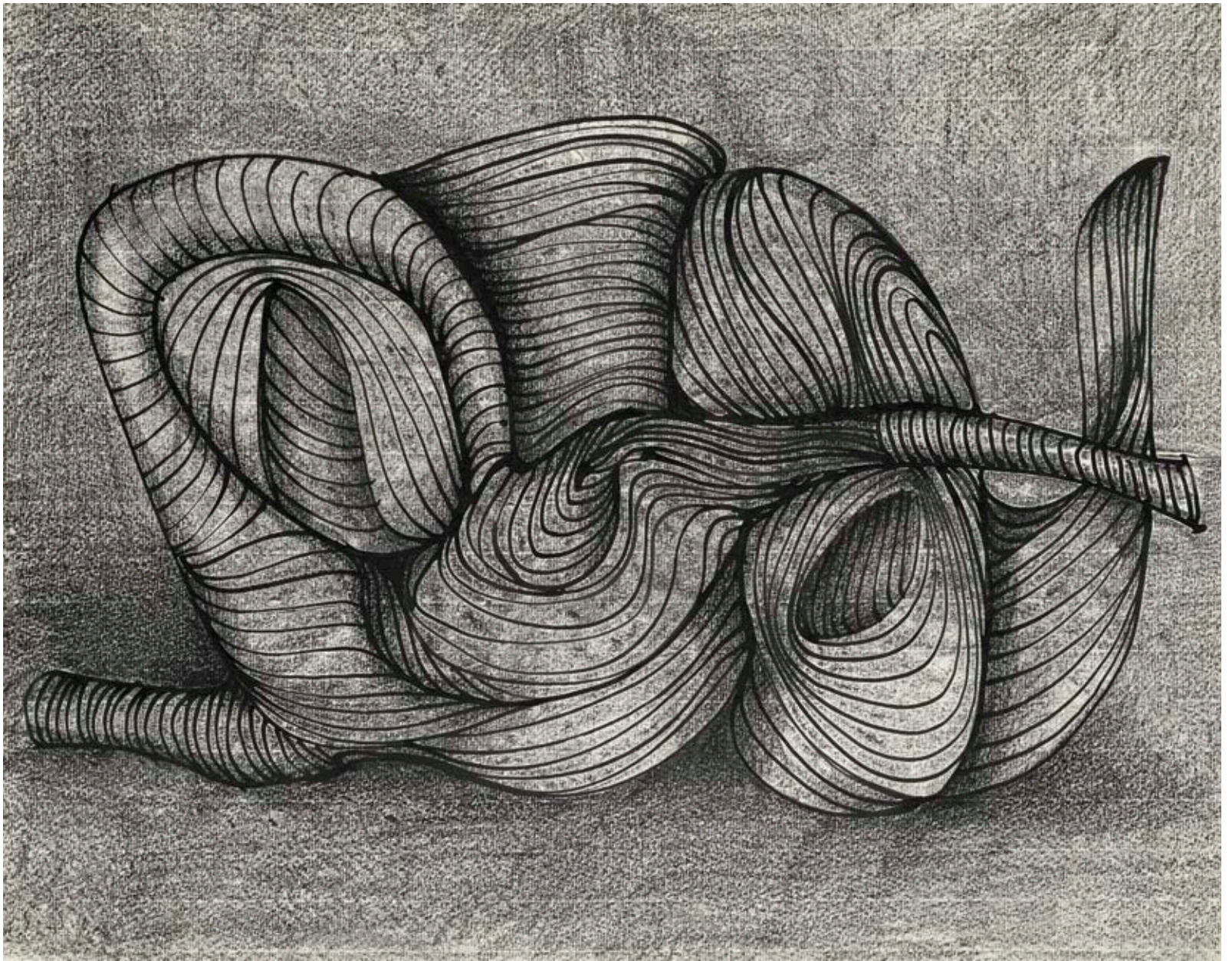
tuszu rotring]

48 × 31 cm

1972–1974







+++
 tusz kaligraficzny
 [końcówka
 pojemnika tuszu
 rotring]
 + kredka
 47 × 60 cm
 1974

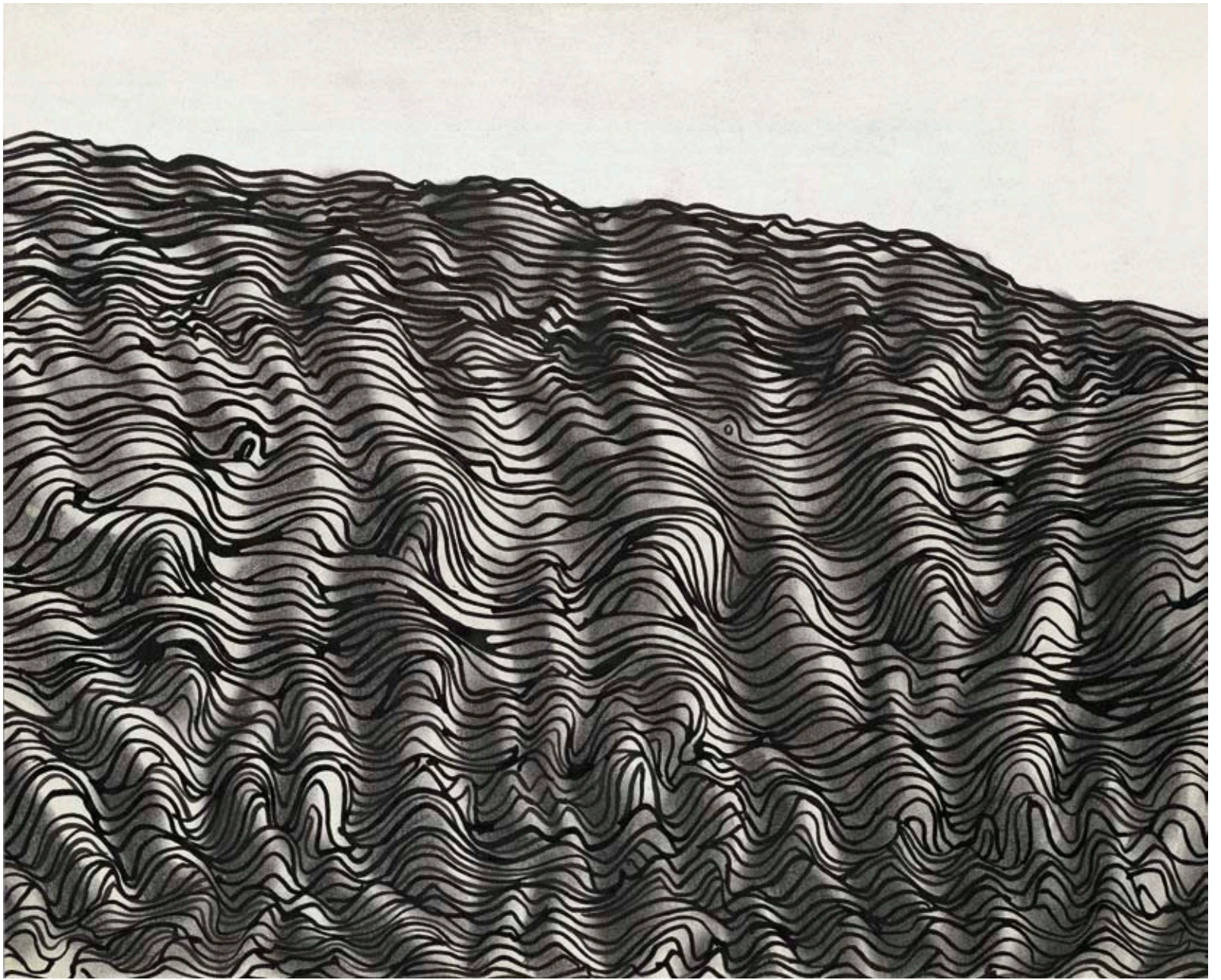
+++
 tusz kaligraficzny
 [końcówka
 pojemnika tuszu
 rotring] + kredka +
 tusz acetonowy
 49 × 61 cm
 1974





+++
tuszu kaligraficznym
[końcówka
pojemnika tuszu
rotring] + tusz
acetonowy
49 × 61 cm
1974

+++
tuszu kaligraficznym
[końcówka
pojemnika tuszu
rotring] + kredka
49 × 60 cm
1974

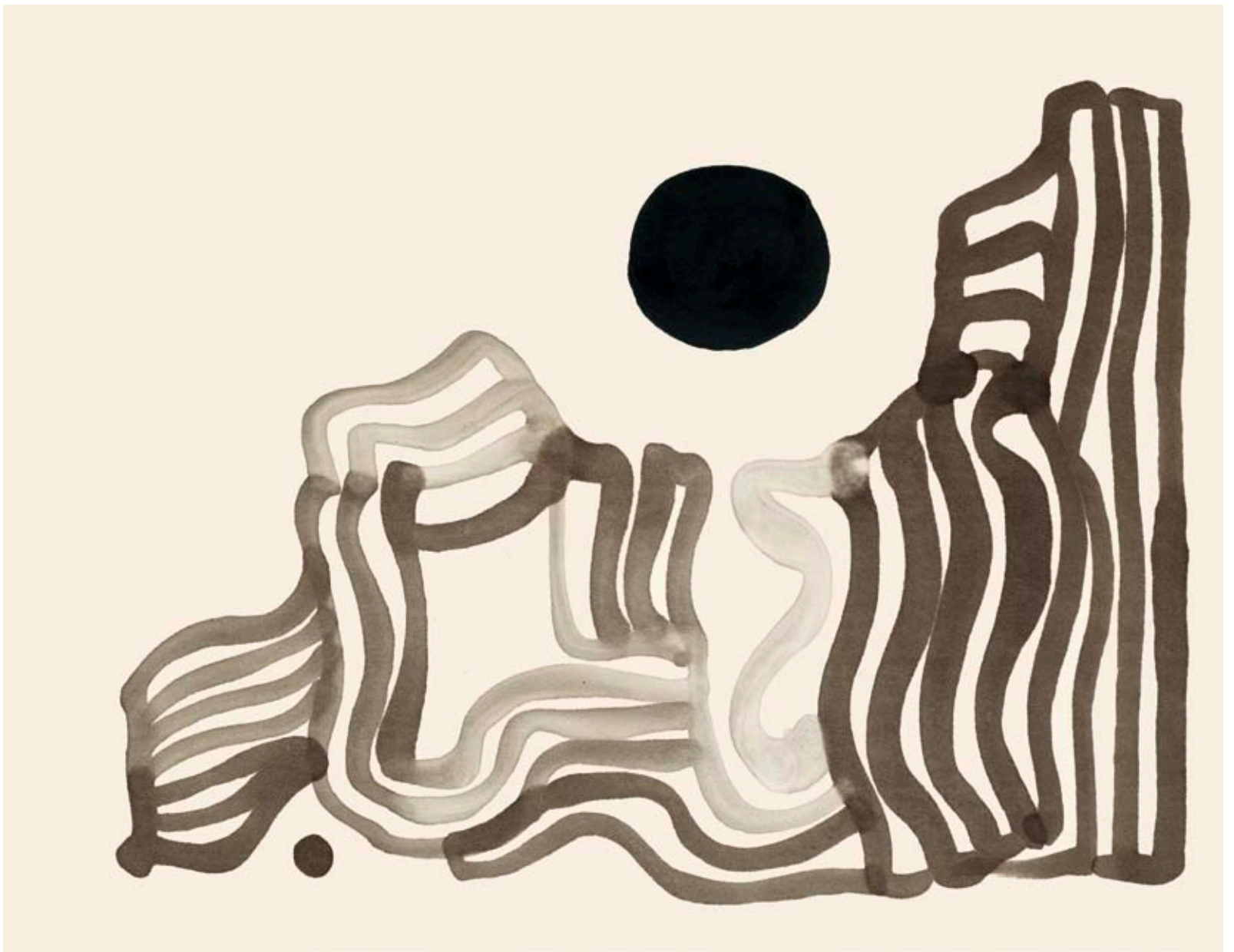




+++
 tusz kaligraficzny
 [końcówka
 pojemnika tuszu
 rotring] + tusz
 acetonowy
 33 × 49 cm
 1974

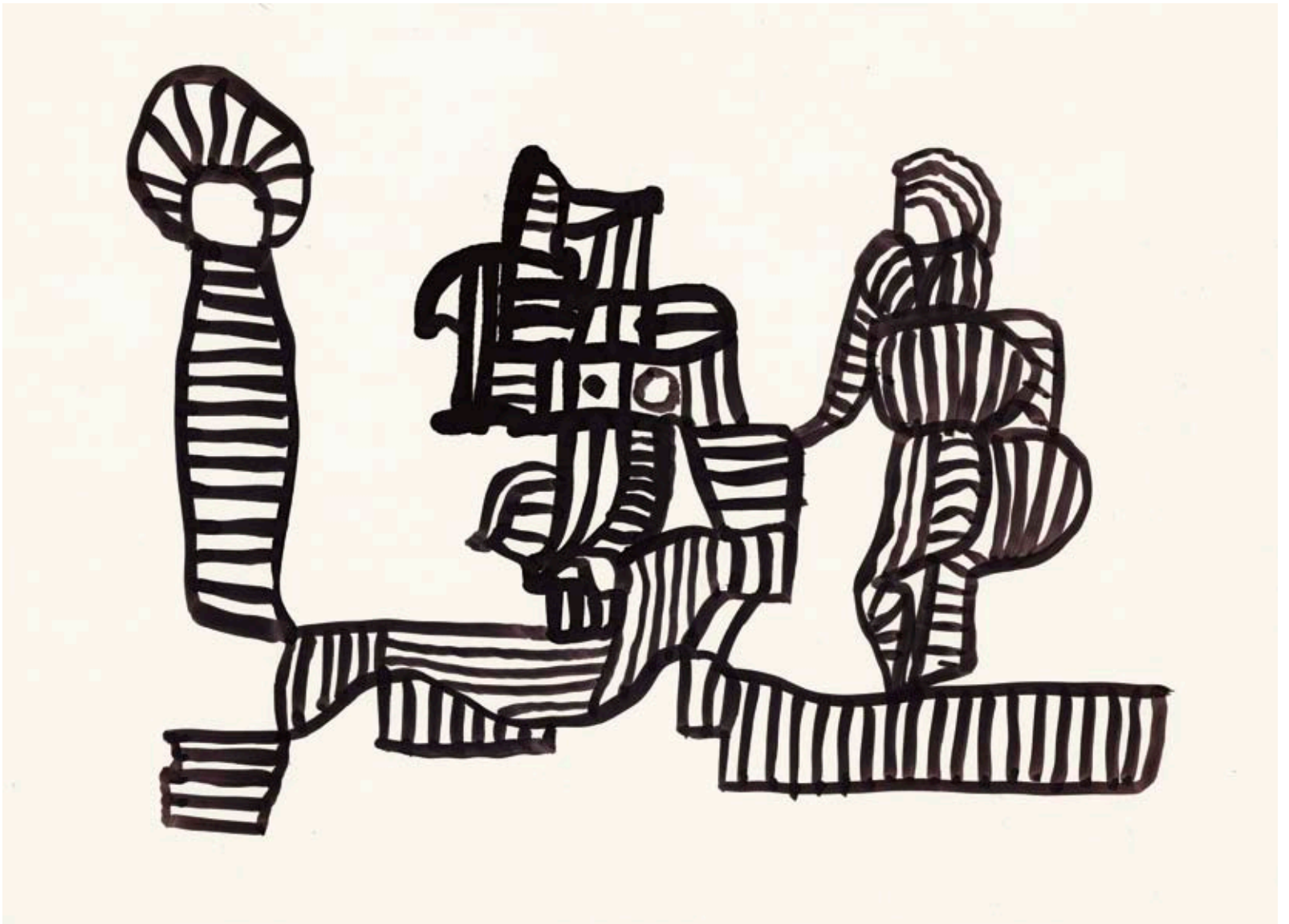
+++
 tusz kaligraficzny
 [końcówka
 pojemnika tuszu
 rotring] + tusz
 acetonowy
 54 × 38 cm
 1974

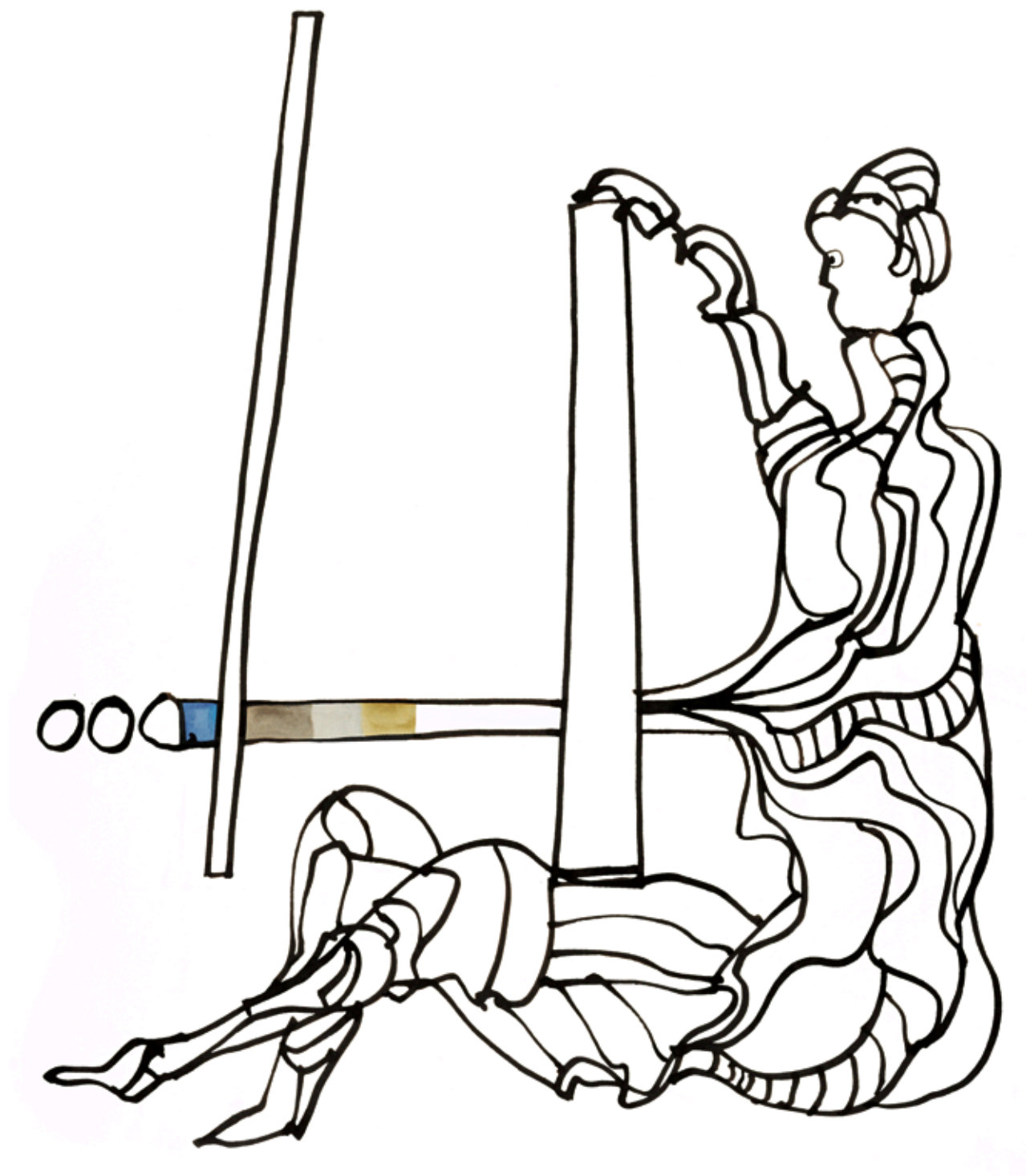




+++
tuszu acetonowy
49 × 64 cm
1973–1975

+++
flamaster
31 × 43 cm
1970–1975





+++
 tusz kaligraficzny
 [końcówka
 pojemnika tuszu
 rotring] + tempera
 61 × 43 cm
 1972–1974

+++
 tusz kaligraficzny
 42 × 30 cm
 sygnowany
 1972–1974

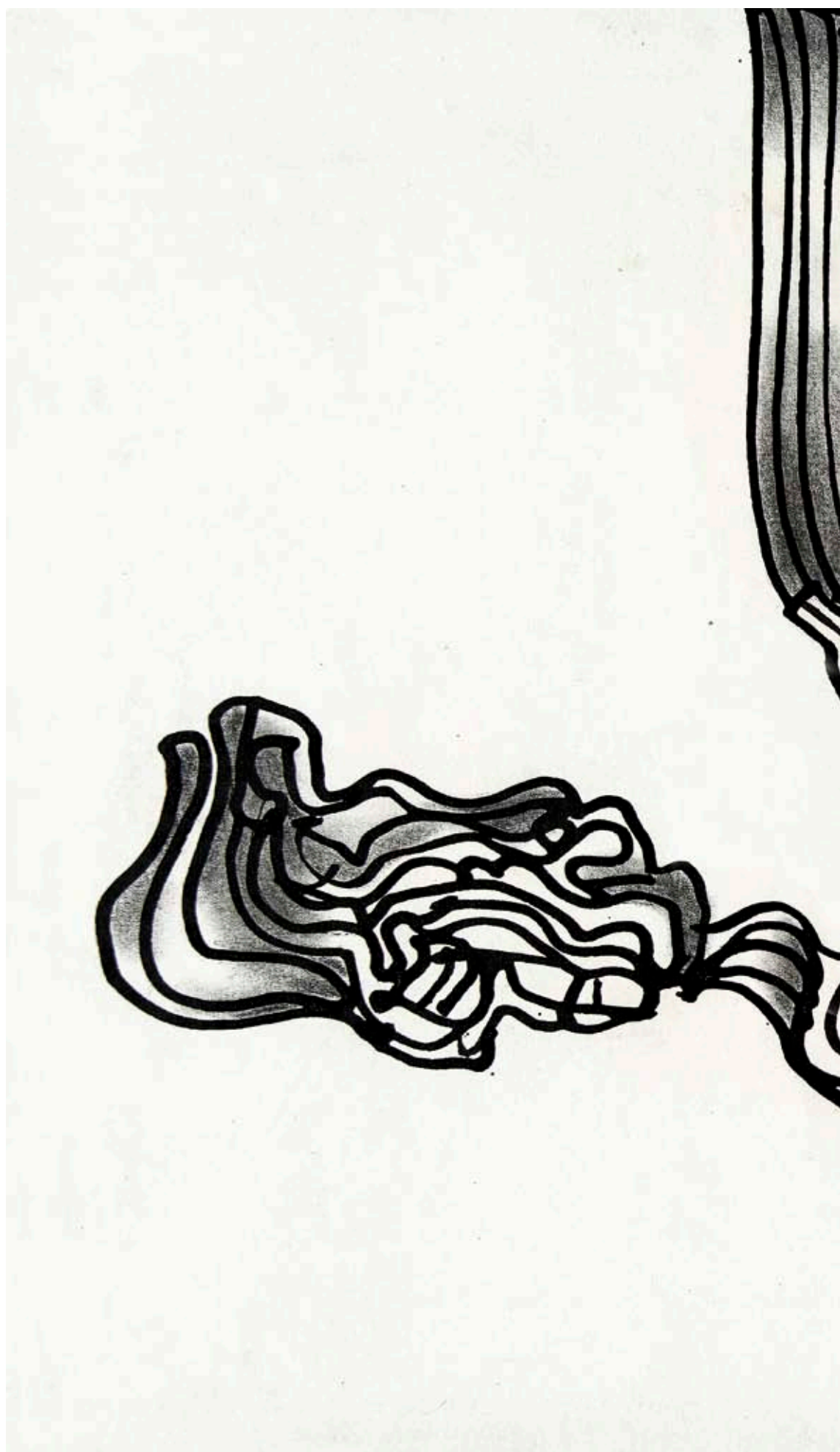


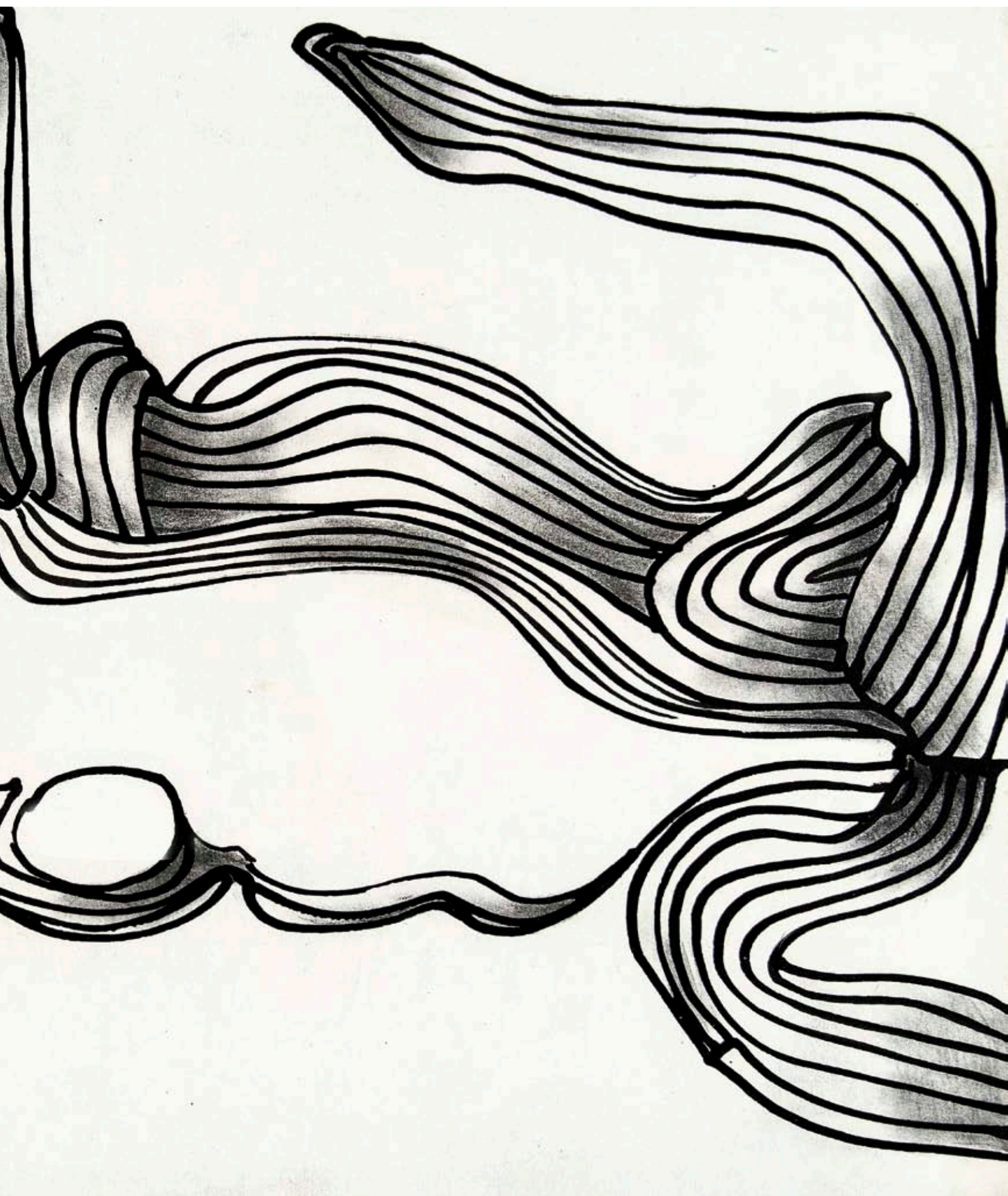




+++
tuszu acetonowy
43 × 30 cm
1972–1974

+++
tuszu kaligraficznym
45 × 32 cm
1972–1974









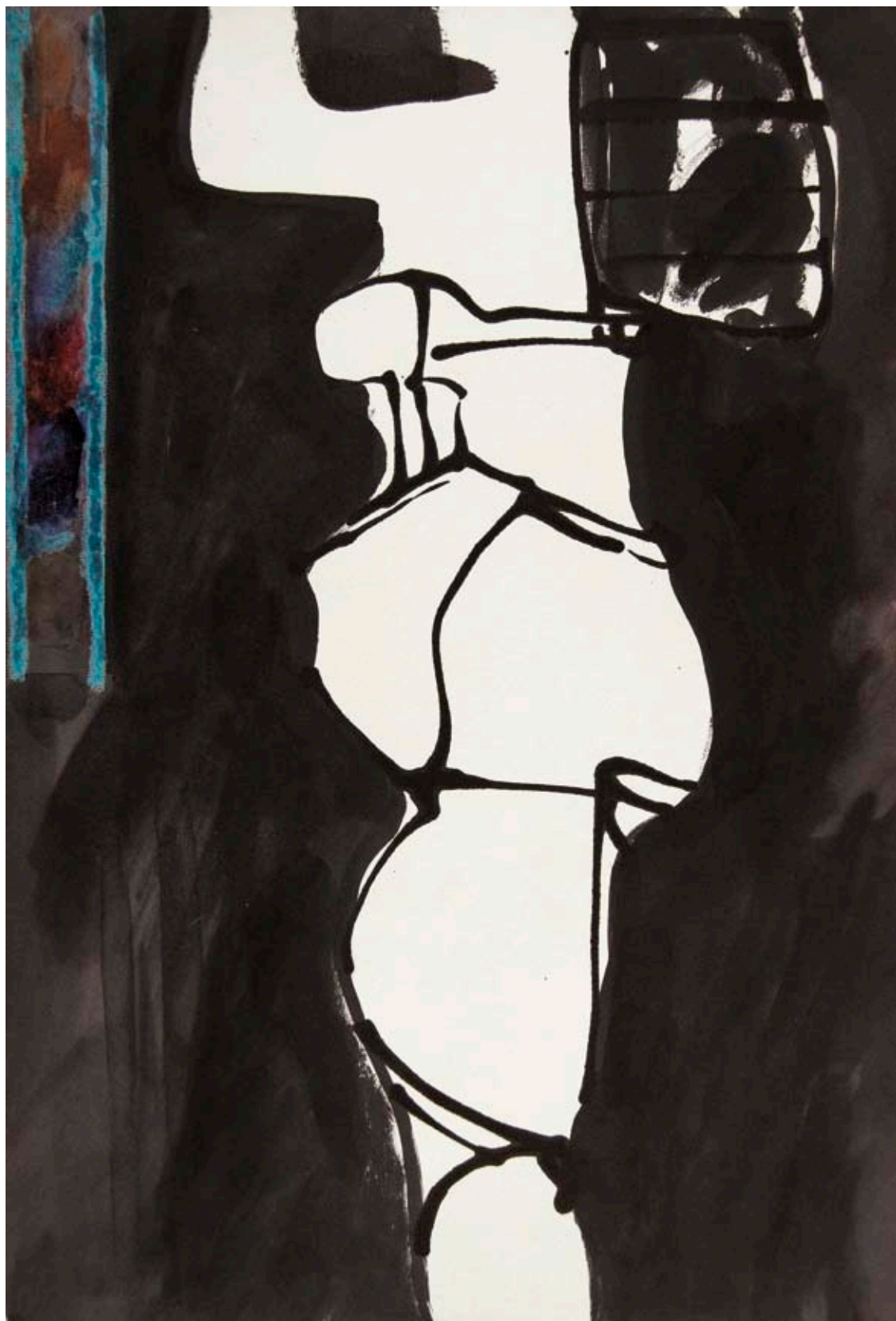


+++
 tusz acetonowy +
 tusz kaligraficzny
 [grafion]
 49 × 63 cm
 1973–1974

+++
 tusz kaligraficzny
 [końcówka
 pojemnika tuszu
 rotring + pędzel]
 63 × 49 cm
 1972–1974







+++
 tusz kaligraficzny
 [końcówka
 pojemnika tuszu
 rotring + pędzel]
 49 × 32 cm
 1972–1974

+++
 tusz kaligraficzny
 [końcówka pojemnika
 tuszu rotring] + tusz
 acetonowy + pastel
 63 × 43 cm
 1972–1974

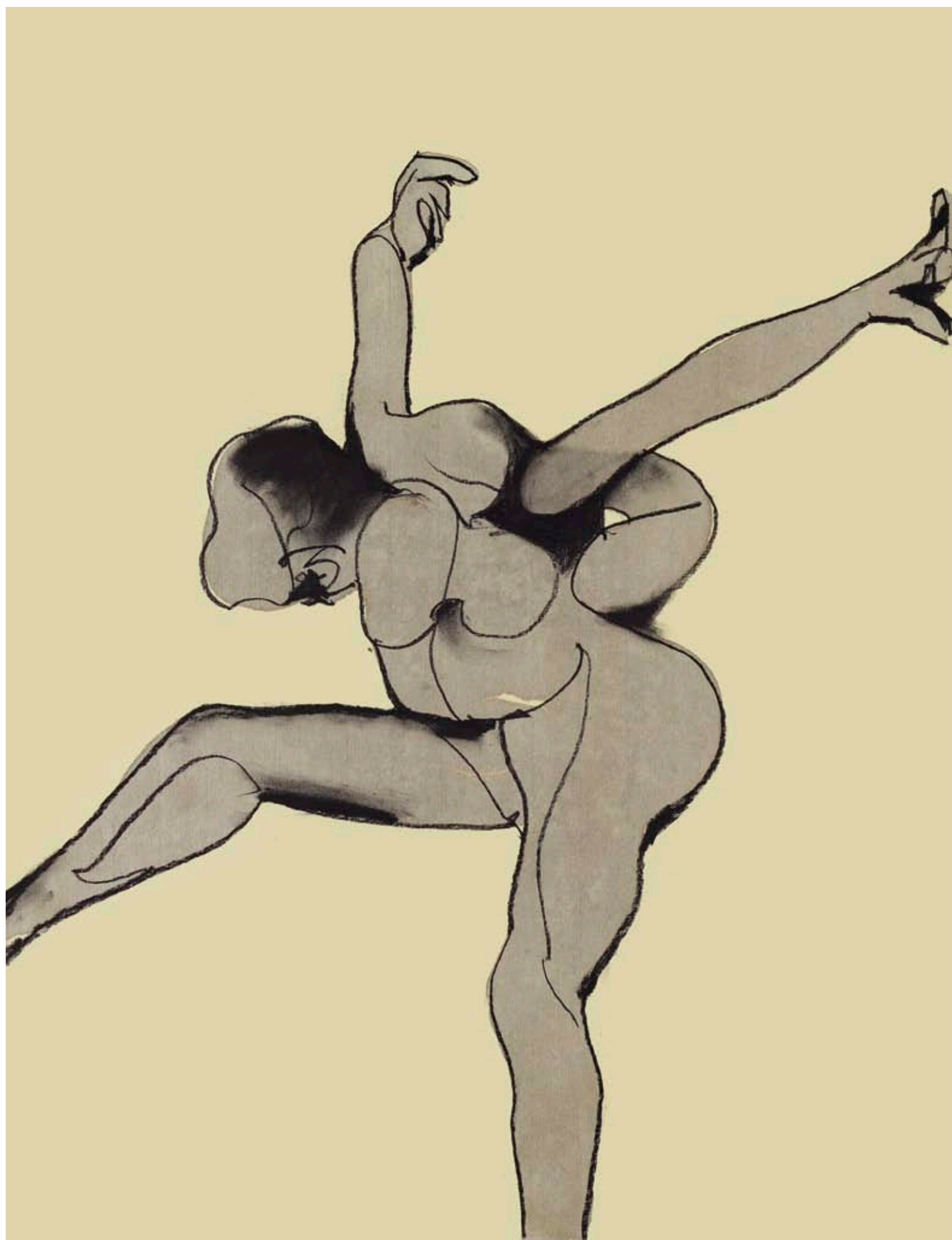
250

+ + +

tusz acetonowy +
węgiel rysunkowy

63 × 49 cm

1974-1975

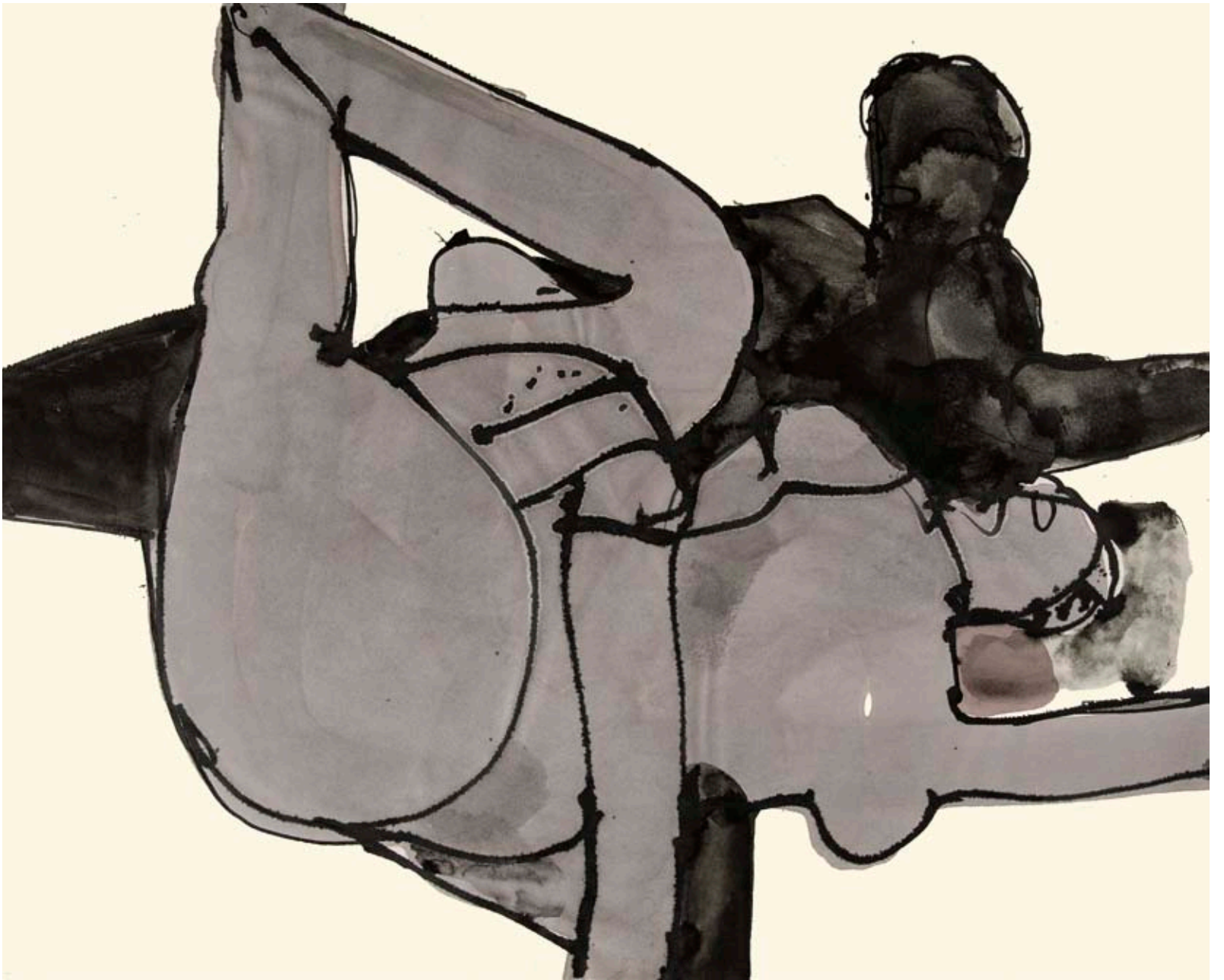




+++
tuszu acetonowy +
węgiel rysunkowy
63 × 49 cm
1974–1975

+++
tuszu acetonowy +
węgiel rysunkowy
63 × 49 cm
1974–1975







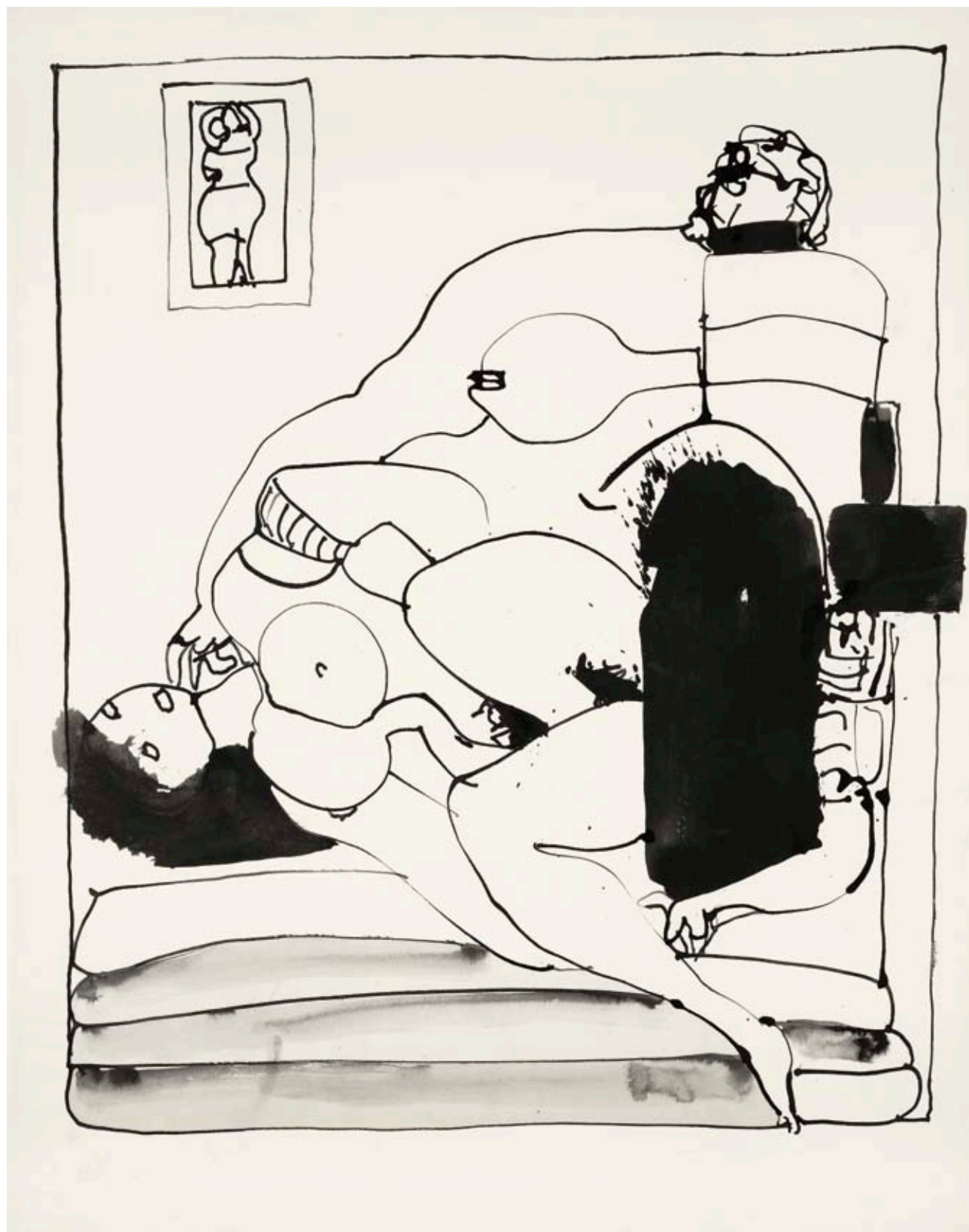
+++
tuszu acetonowy +
tuszu kaligraficzny
[końcówka
pojemnika tuszu
rotring + pędzel]
50 x 63 cm
1971–1974

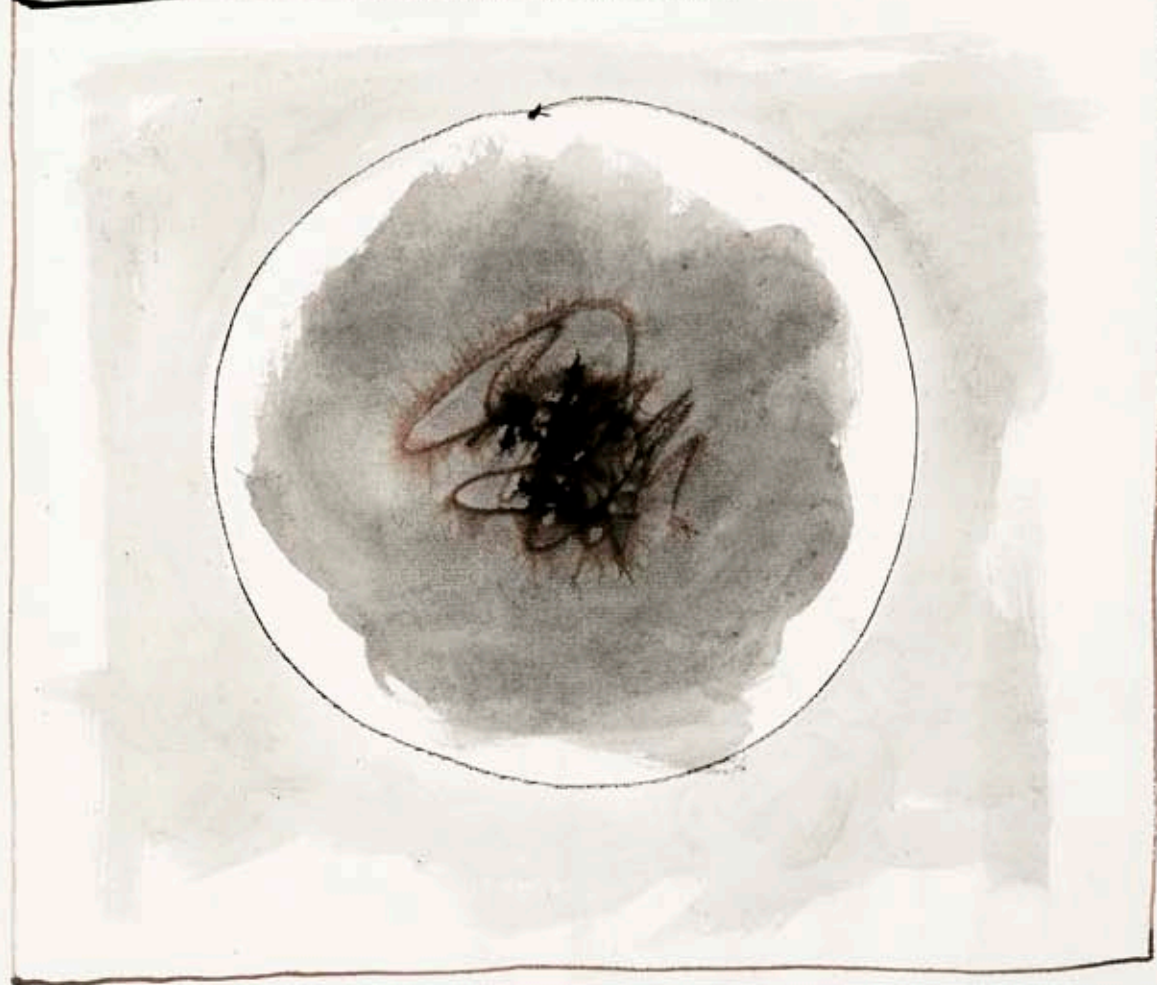
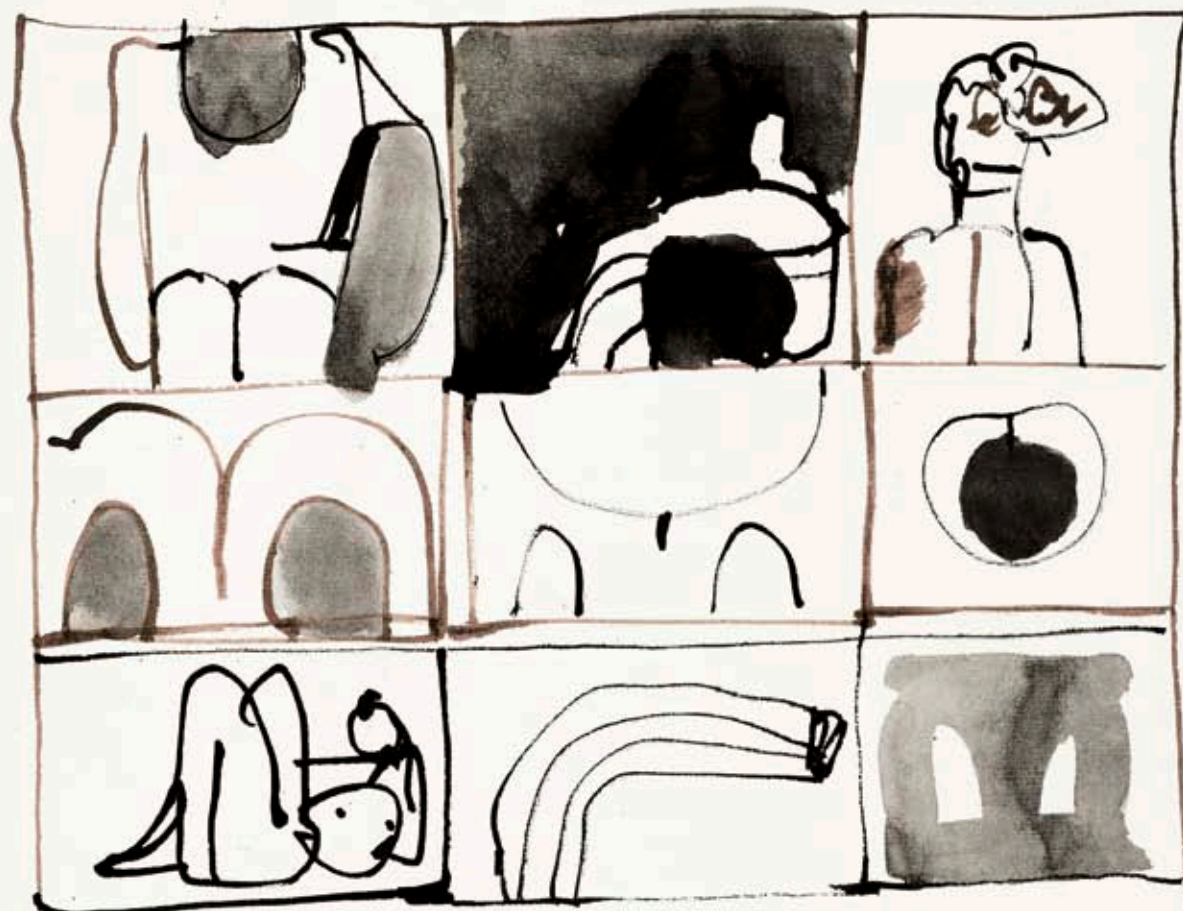
+++
tuszu acetonowy +
tuszu kaligraficzny
[końcówka
pojemnika tuszu
rotring + pędzel]
50 x 63 cm
1971–1974

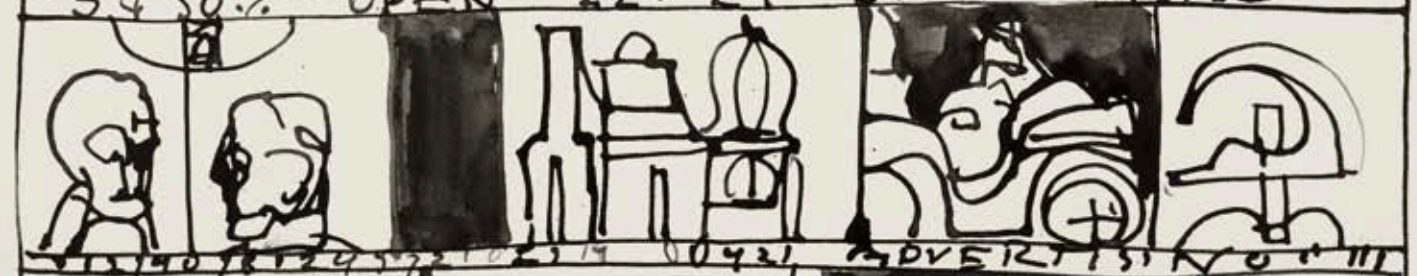
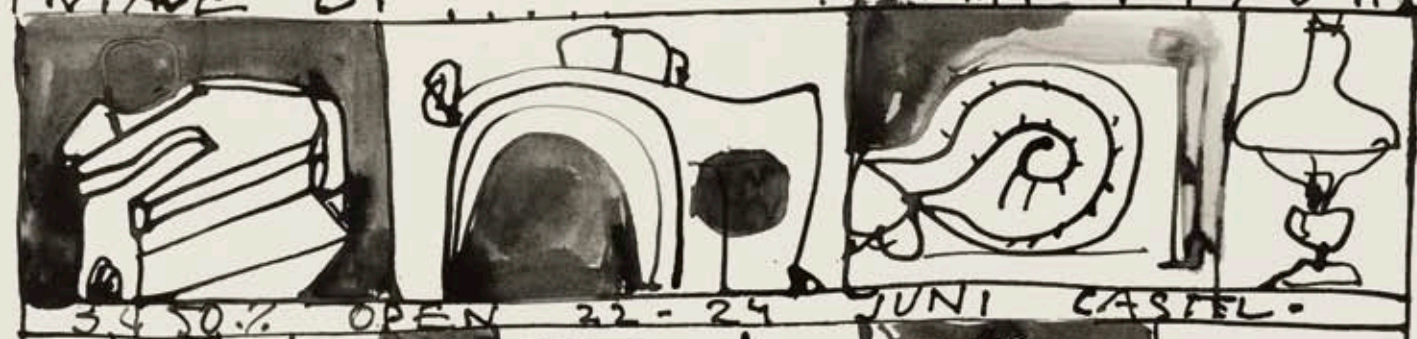
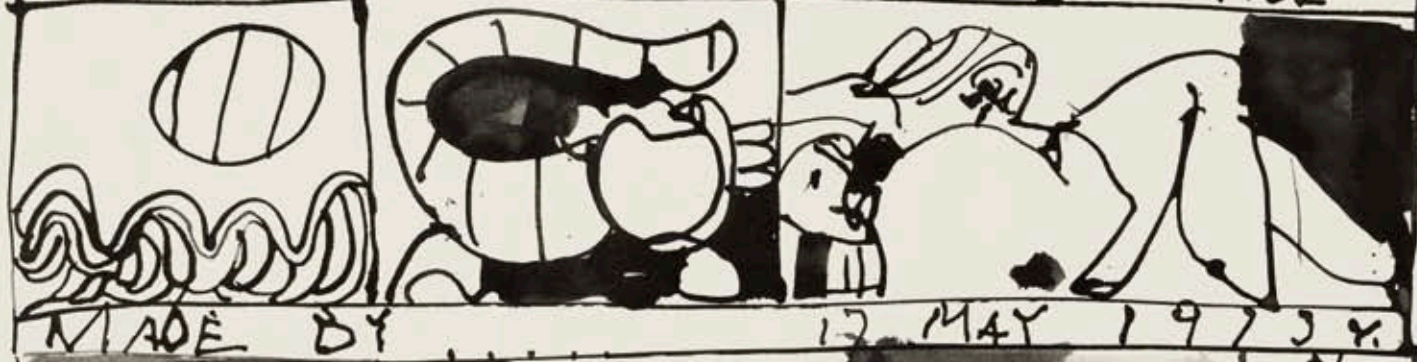
+++
tuszu kaligraficznym
[końcówka
pojemnika tuszu
rotring + pędzel]
63 × 49 cm
ok. 1973

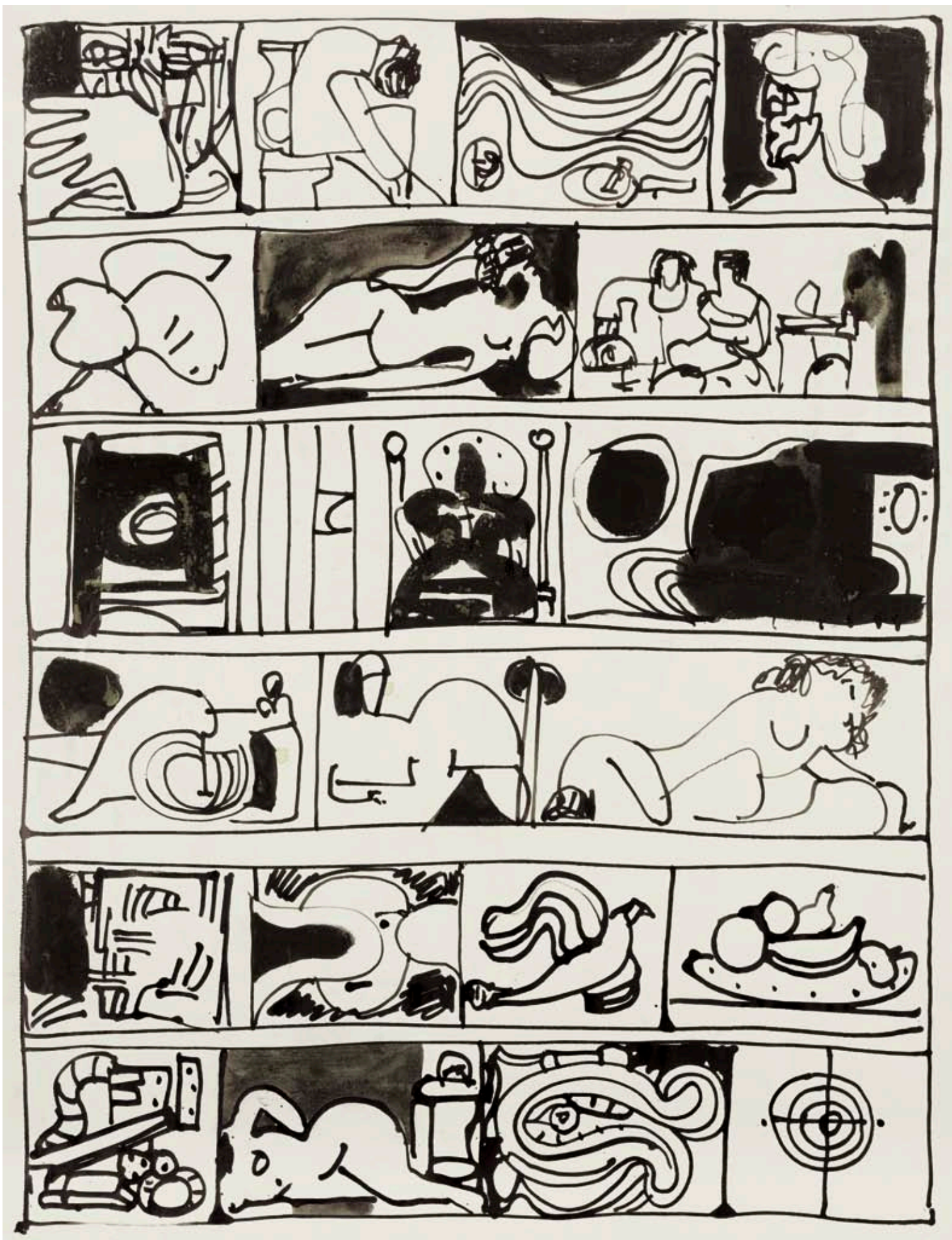
+++
tuszu kaligraficznym
[końcówka
pojemnika tuszu
rotring + pędzel]
50 × 32 cm
ok. 1973

256







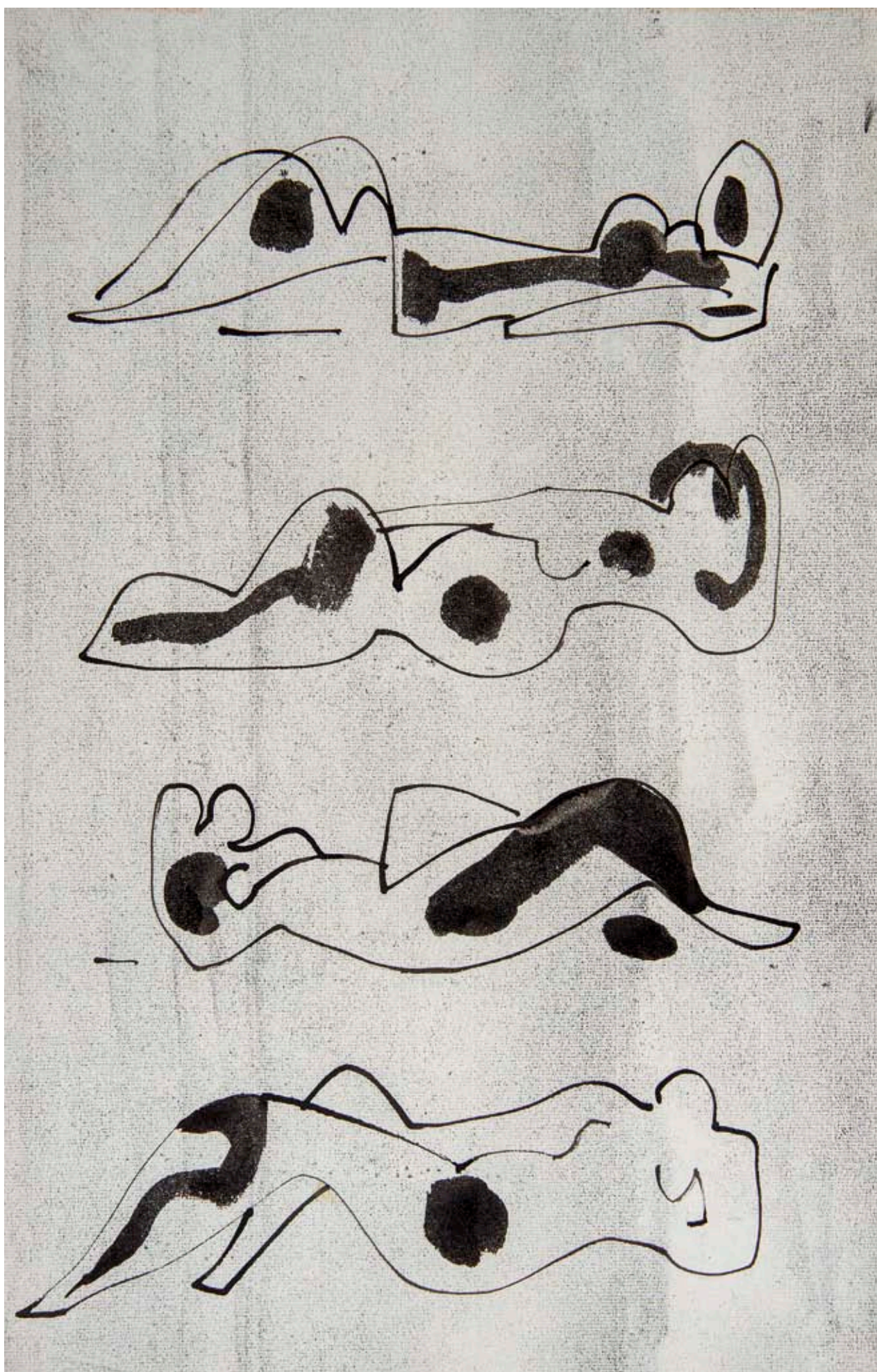


◀
+++
tuszu kaligraficznym
[końcówka
pojemnika tuszu
rotring + pędzel]
63 × 49 cm
1973

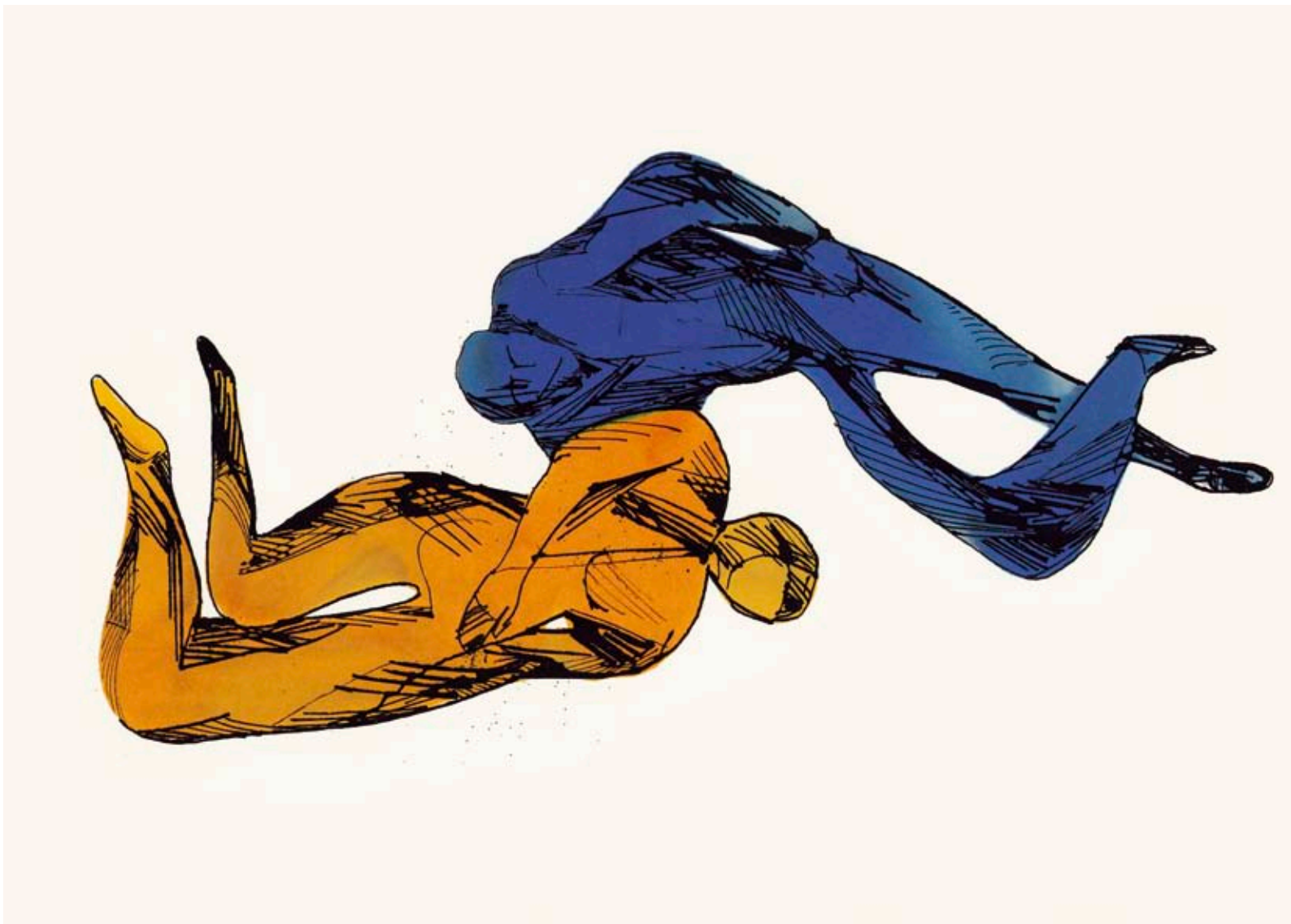
◀
+++
tuszu kaligraficznym
[końcówka
pojemnika tuszu
rotring + pędzel]
63 × 49 cm
1973

+++
tuszu kaligraficznym
[końcówka
pojemnika tuszu
rotring + pędzel] +
farba offsetowa
[wałek drukarski]
50 × 32 cm
1973–1974

+++
tuszu kaligraficznym
[końcówka
pojemnika tuszu
rotring + pędzel] +
pastel
53 × 39 cm
1973–1974







+++
tuszu acetonowy +
tuszu kaligraficznym
[grafion]
24 × 35 cm
ok. 1970

+++
tuszu acetonowy +
tuszu kaligraficznym
[grafion]
32 × 25 cm
ok. 1970





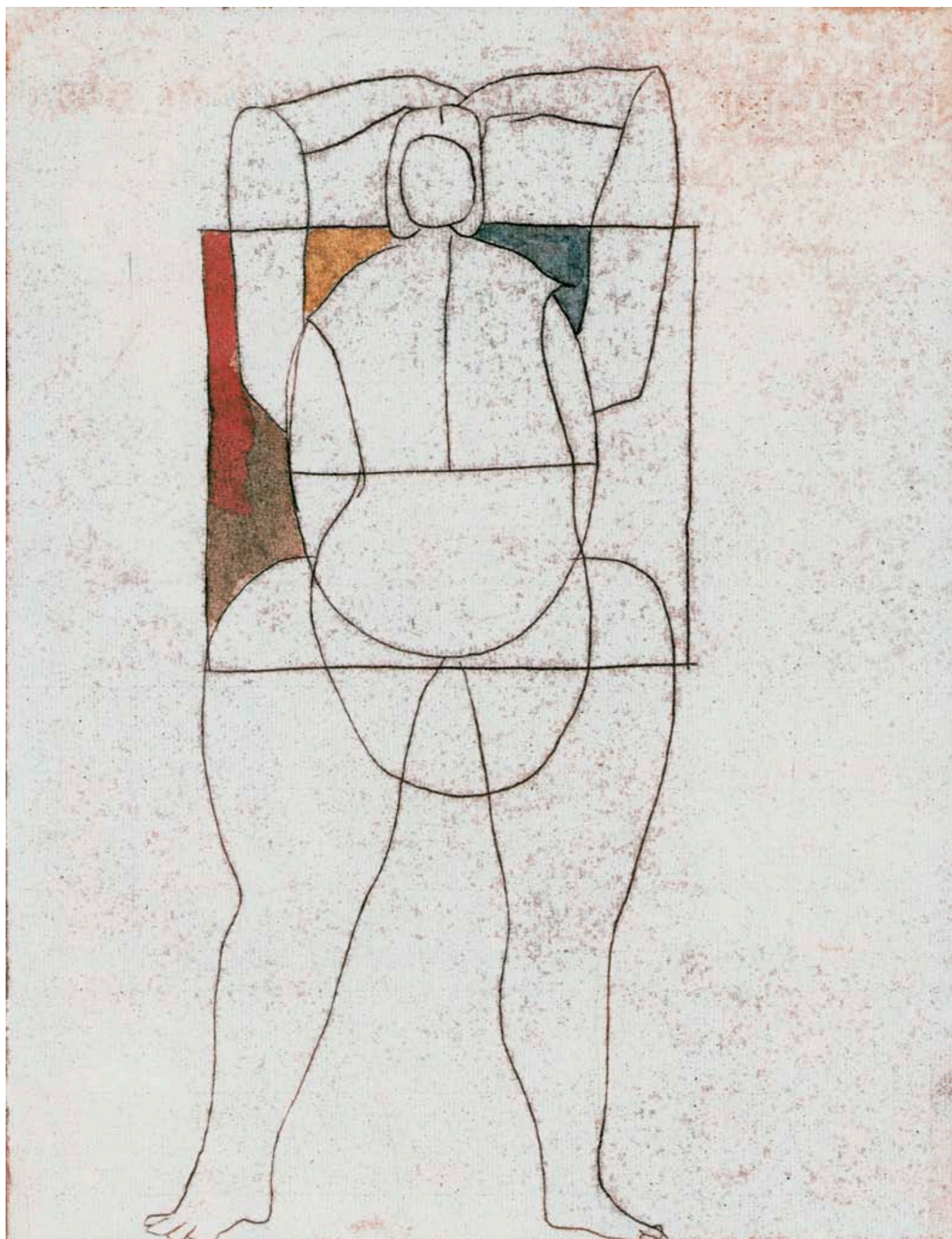


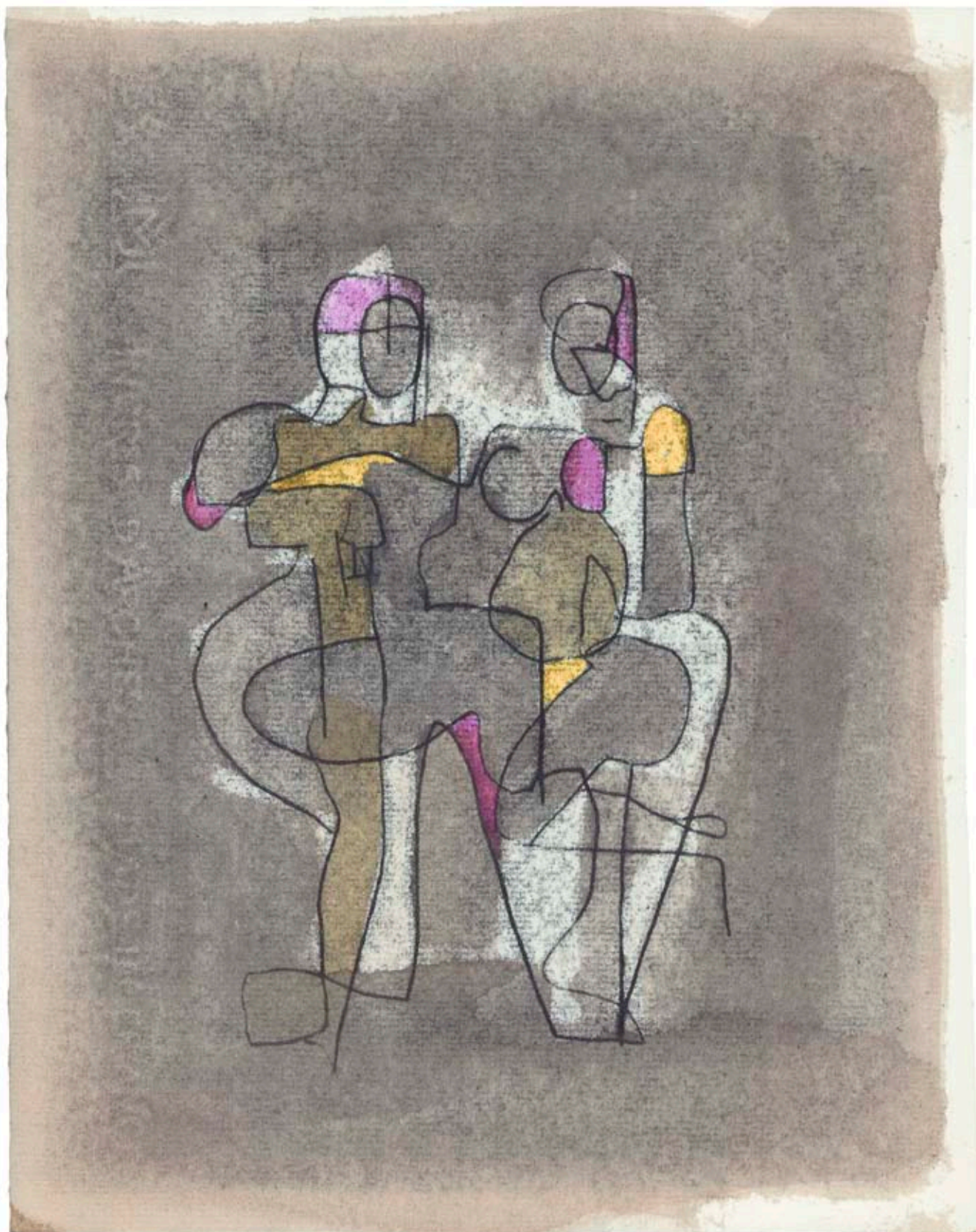
266



+++
tusz acetonowy
[rysik]
33 × 24 cm
1973–1974

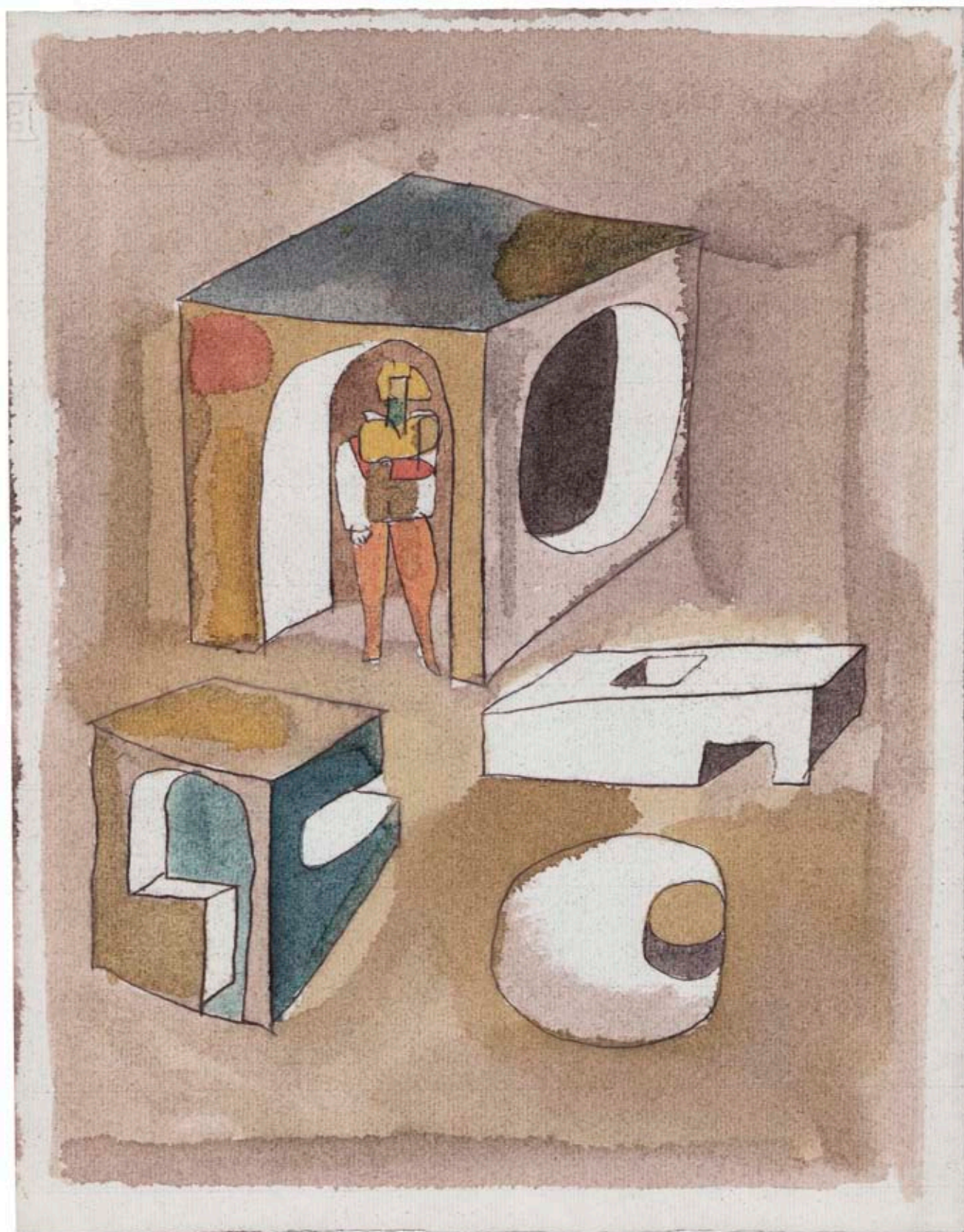
+++
tusz acetonowy
[rysik]
33 × 25 cm
1973–1974

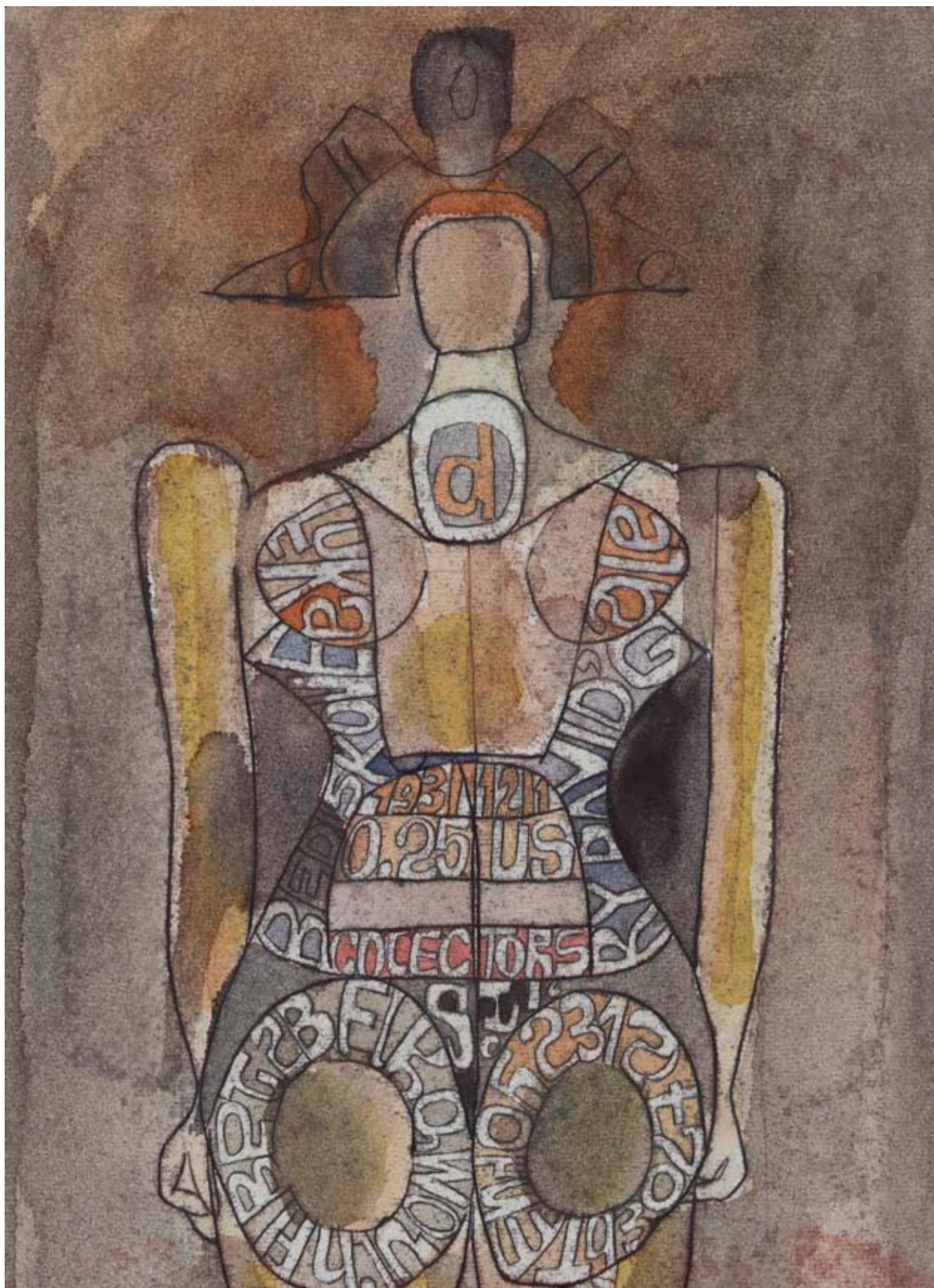




+++
tusz acetonowy
[rysik]
25 × 20 cm
po 1970

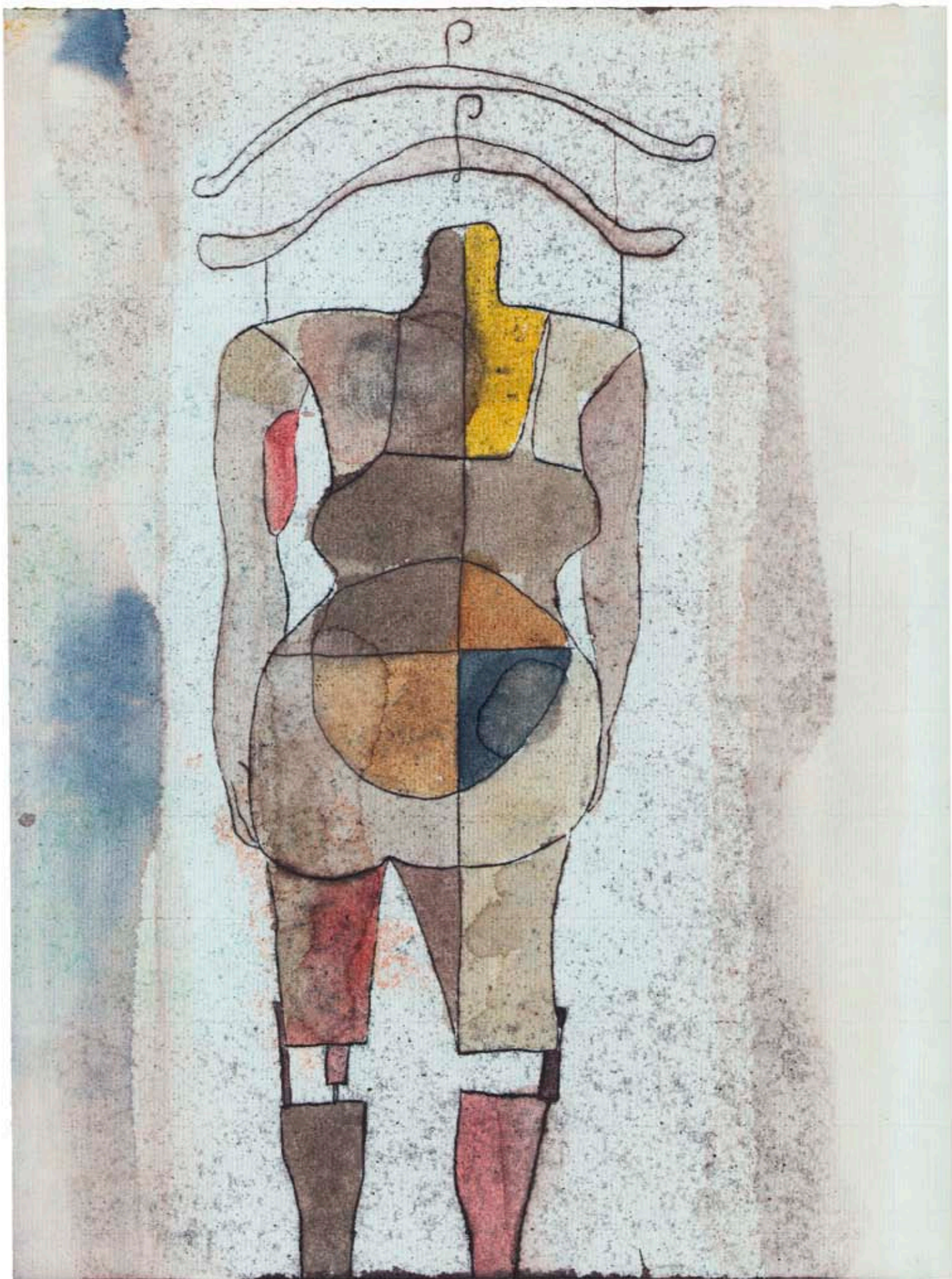
+++
tusz acetonowy
[rysik]
32 × 25 cm
po 1970

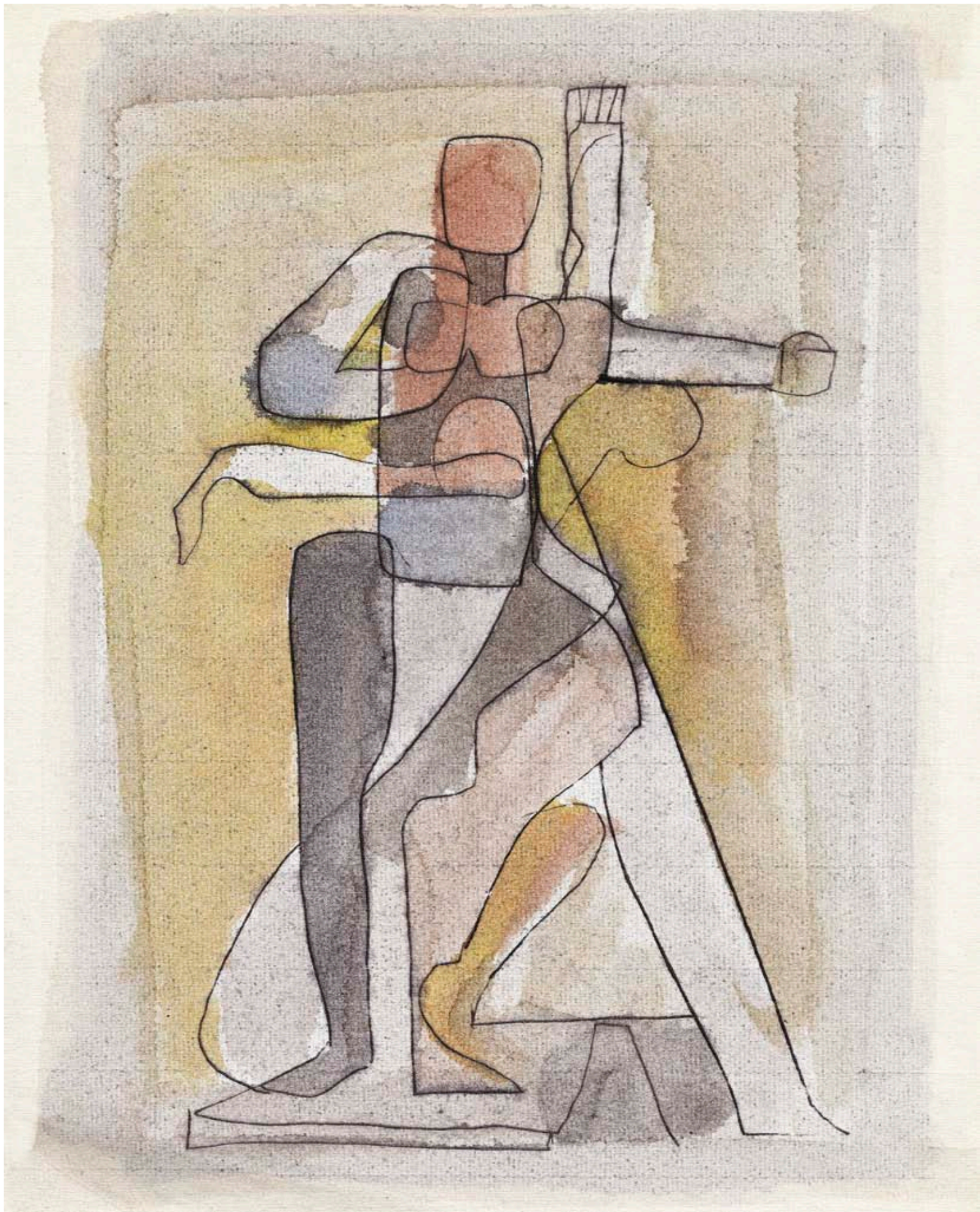




+++
tusz acetonowy
[rysik]
36 × 26 cm
po 1970

+++
tusz acetonowy
[rysik]
32 × 24 cm
po 1970







273

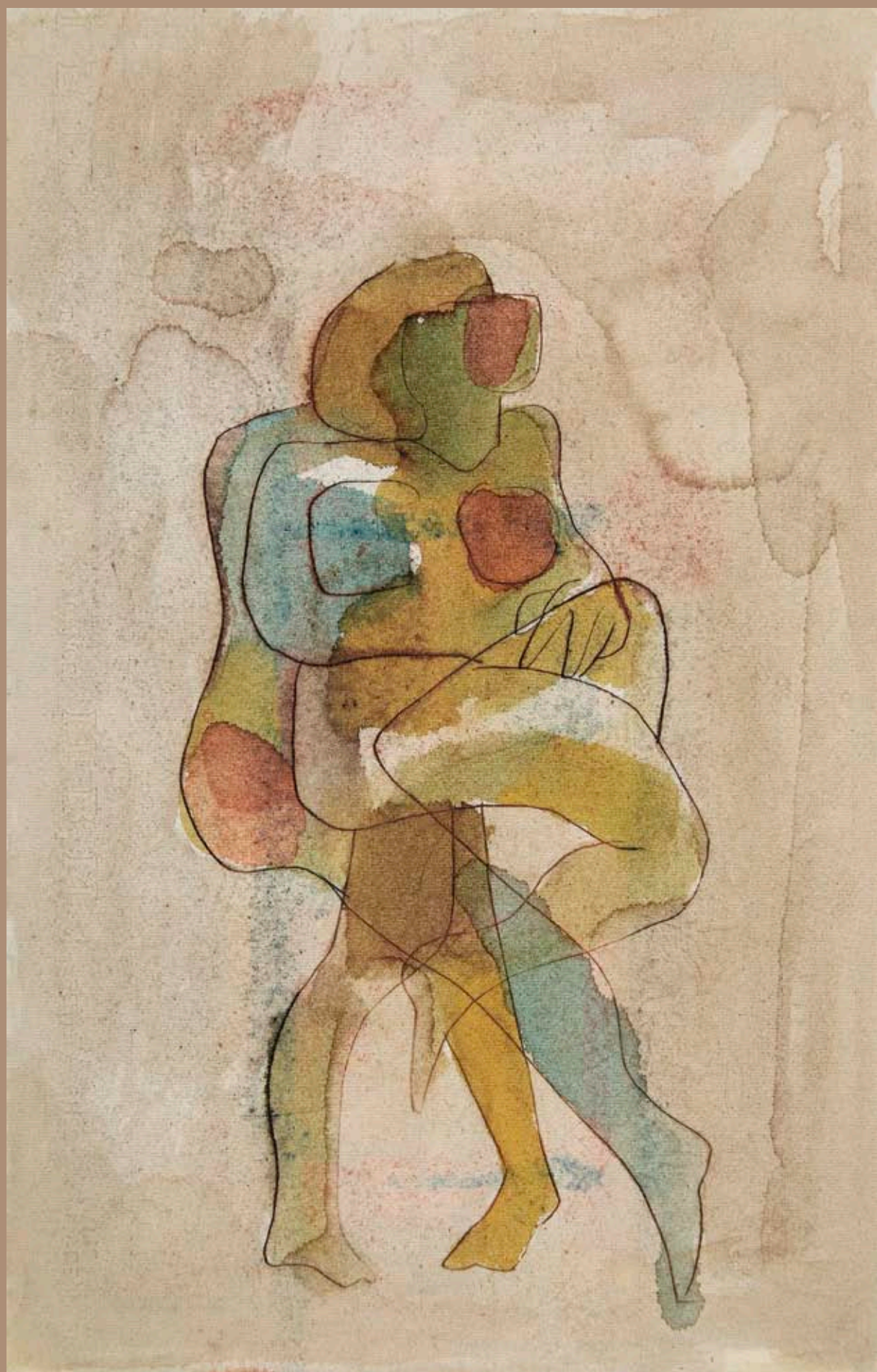
+++
tusz acetonowy
[rysik]
32 × 25 cm
po 1970

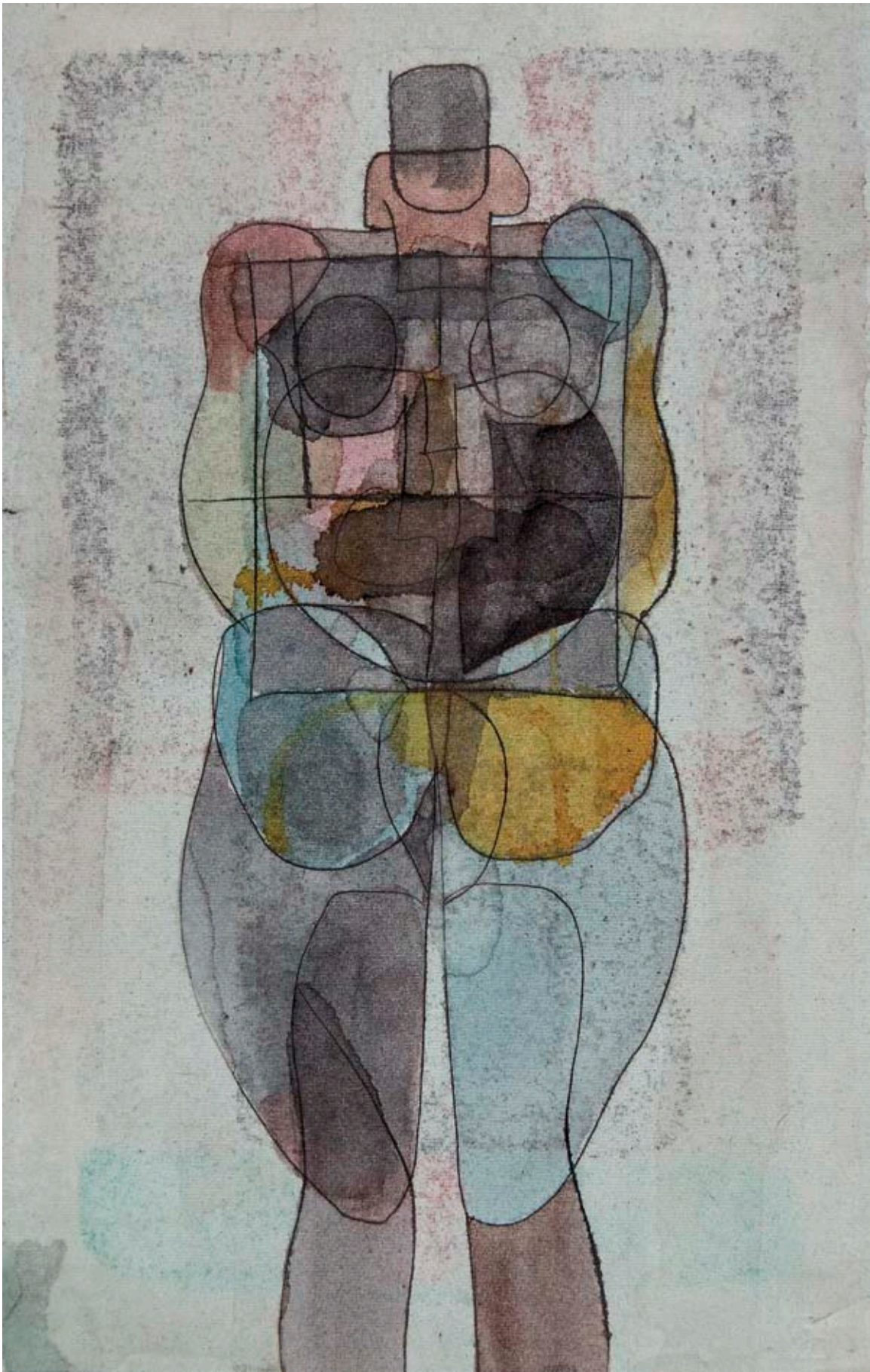
+++
tusz acetonowy
[rysik] + tempera
25 × 23 cm
po 1970

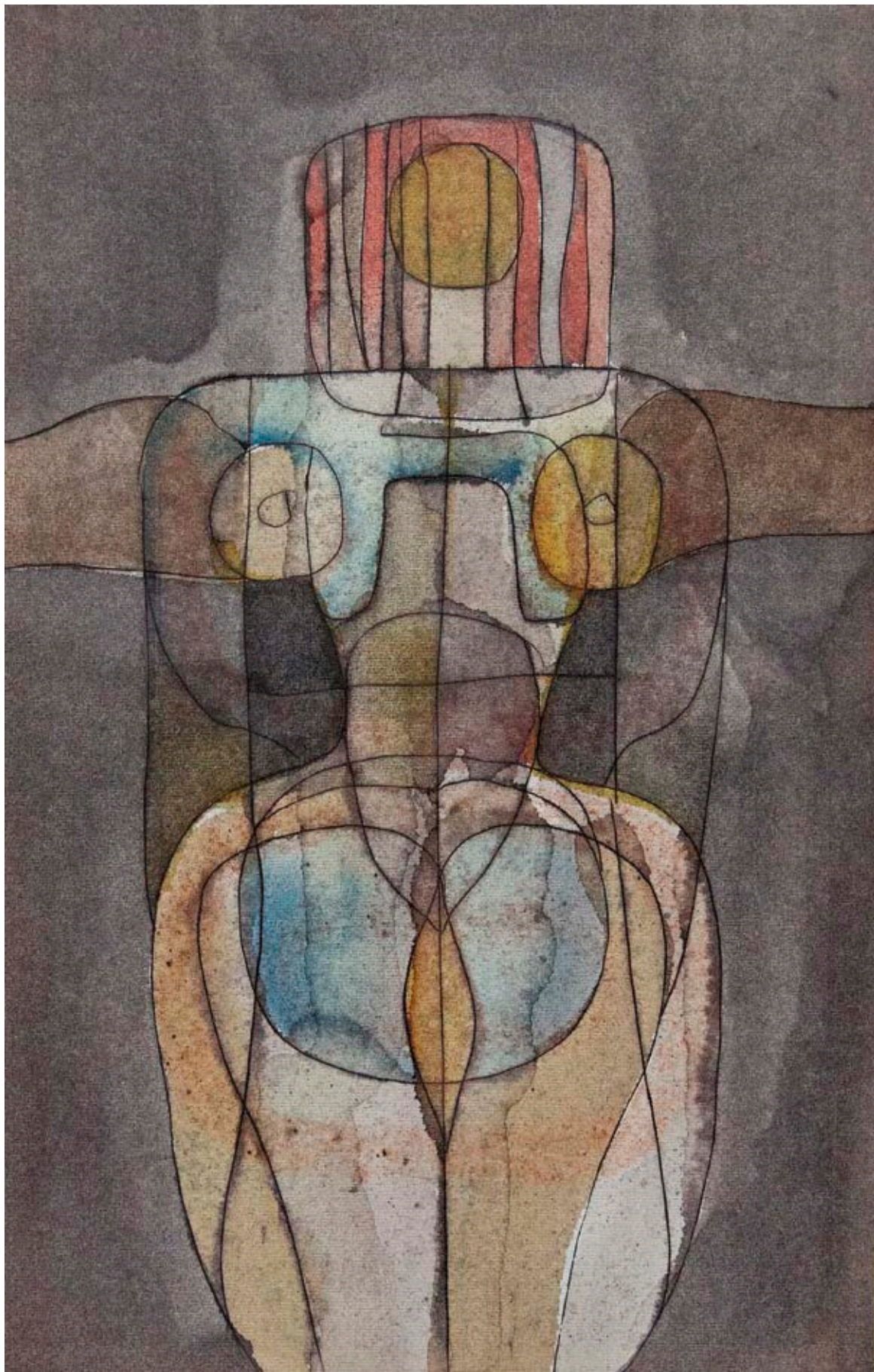


+++
tusz acetonowy
[rysik]
33 × 25 cm
po 1970

+++
tusz acetonowy
[rysik]
50 × 32 cm
po 1970

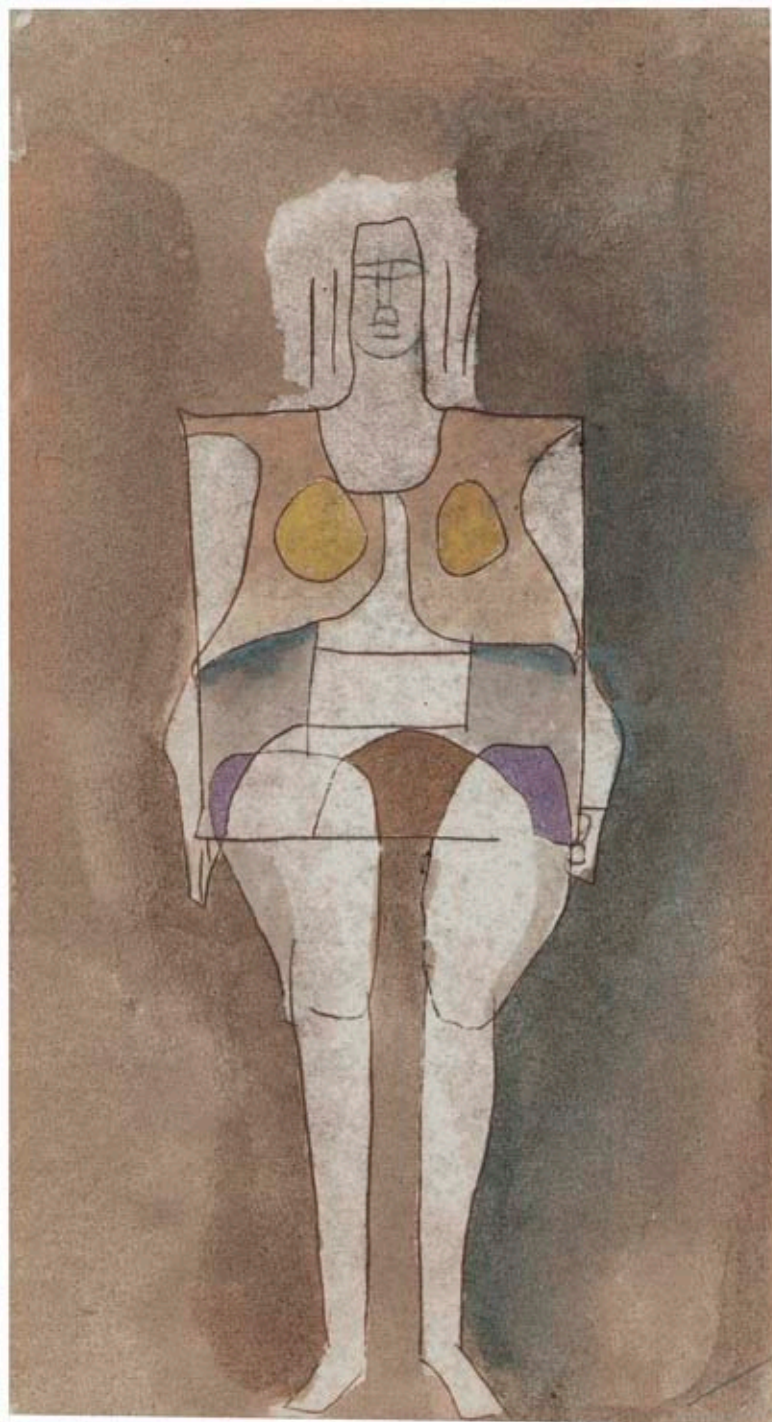






+++
tuszu acetonowym
[rysik]
49 × 31 cm
po 1970

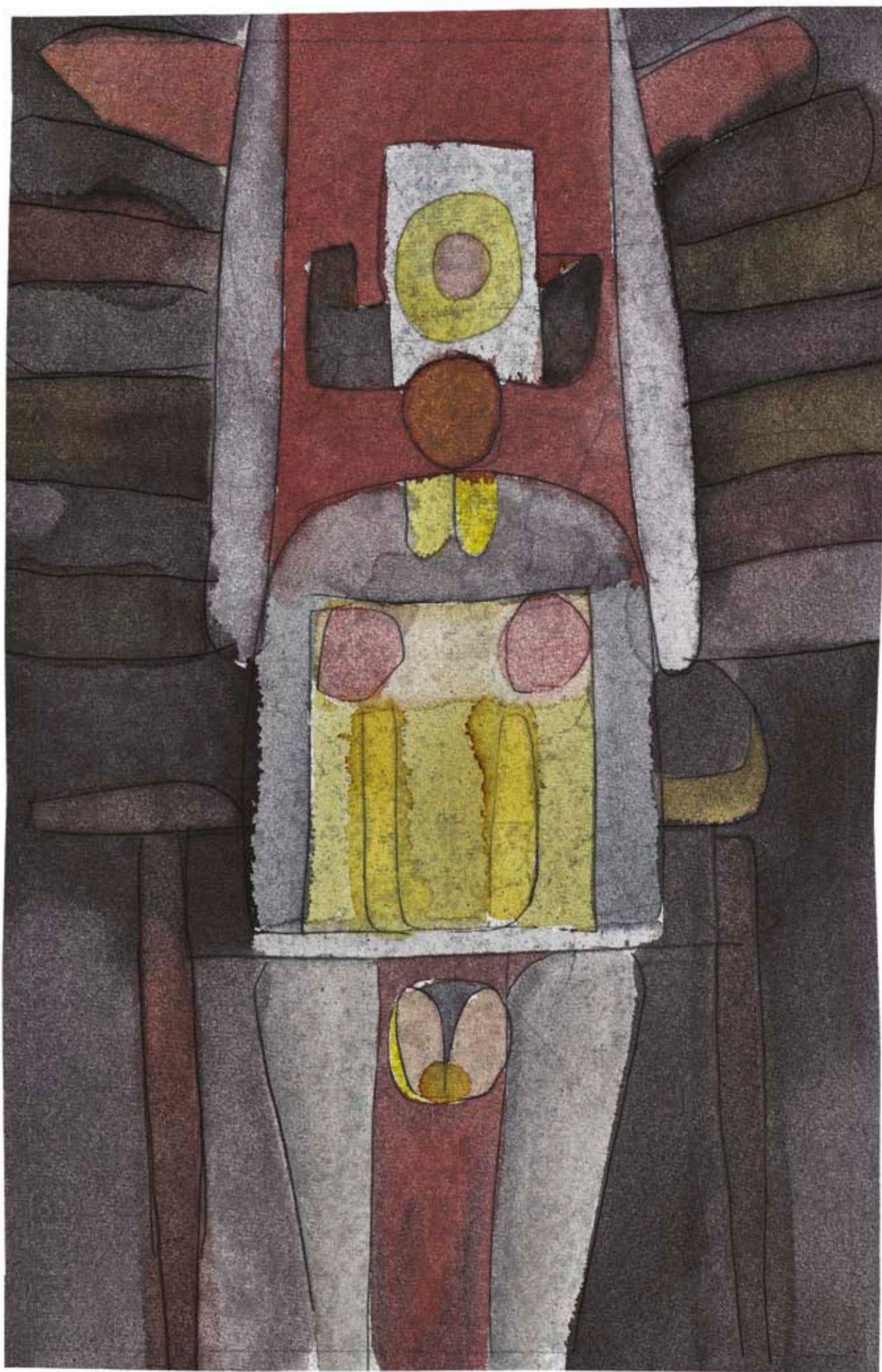
+++
tuszu acetonowym
[rysik]
49 × 31 cm
po 1970

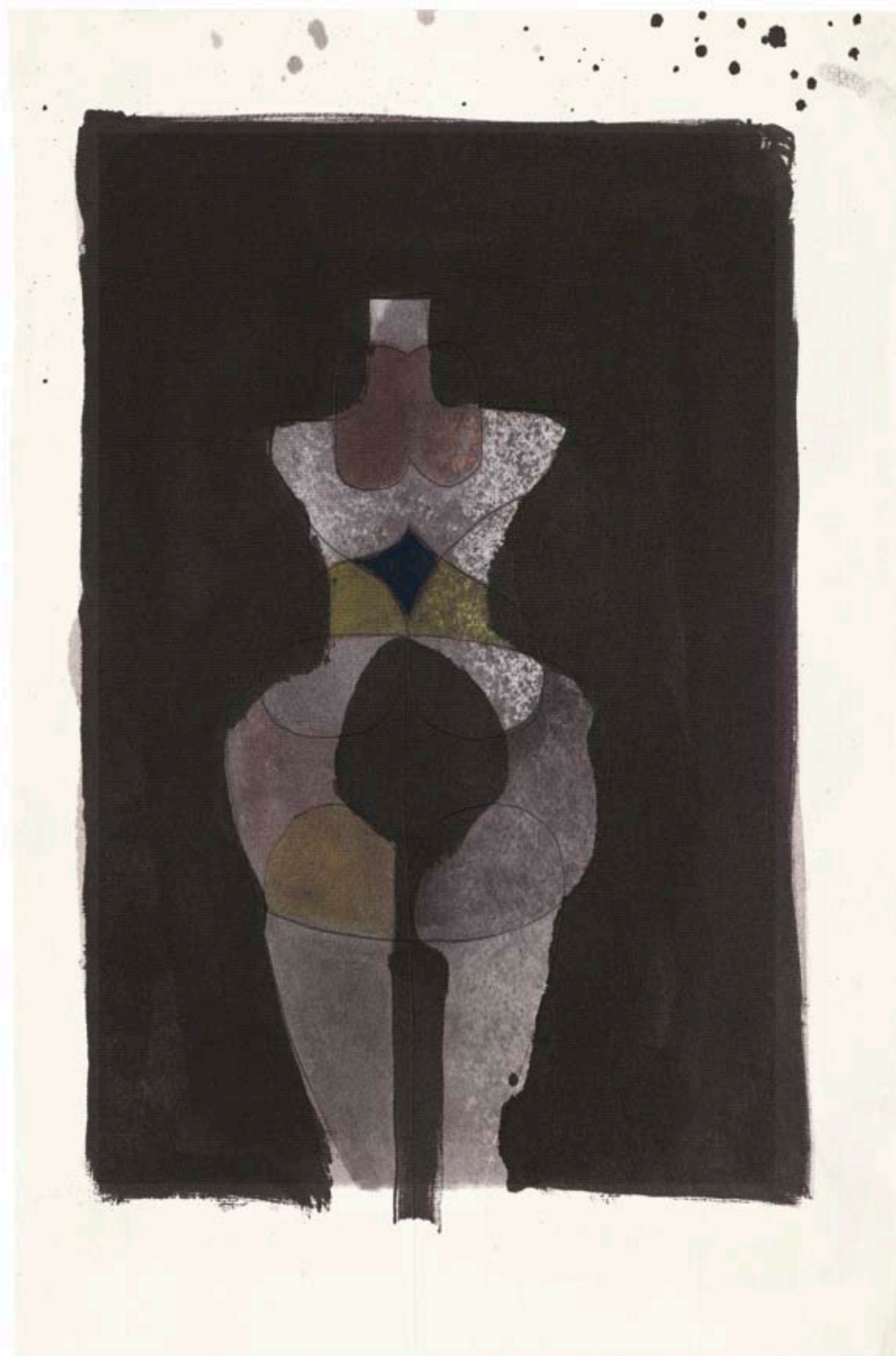


+++
tusz acetonowy
[rysik]
29 x 16 cm
po 1970

+++
tusz acetonowy
[rysik] + tusz biały
[piórko]
49 x 26 cm
1965-1970







+++
tusz acetonowy
[rysik]
41 × 26 cm
po 1970

+++
tusz acetonowy
[rysik]
50 × 33 cm
po 1970



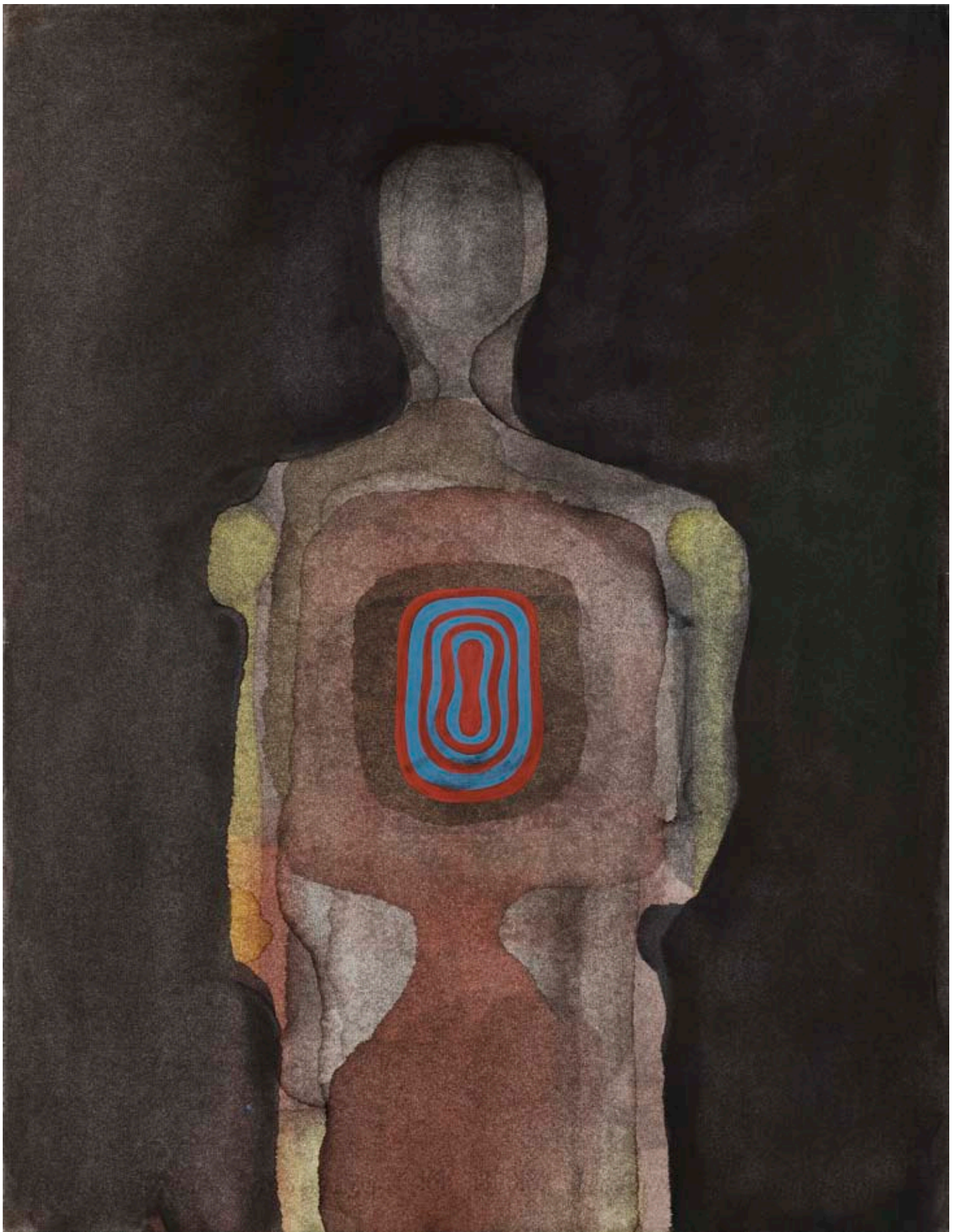


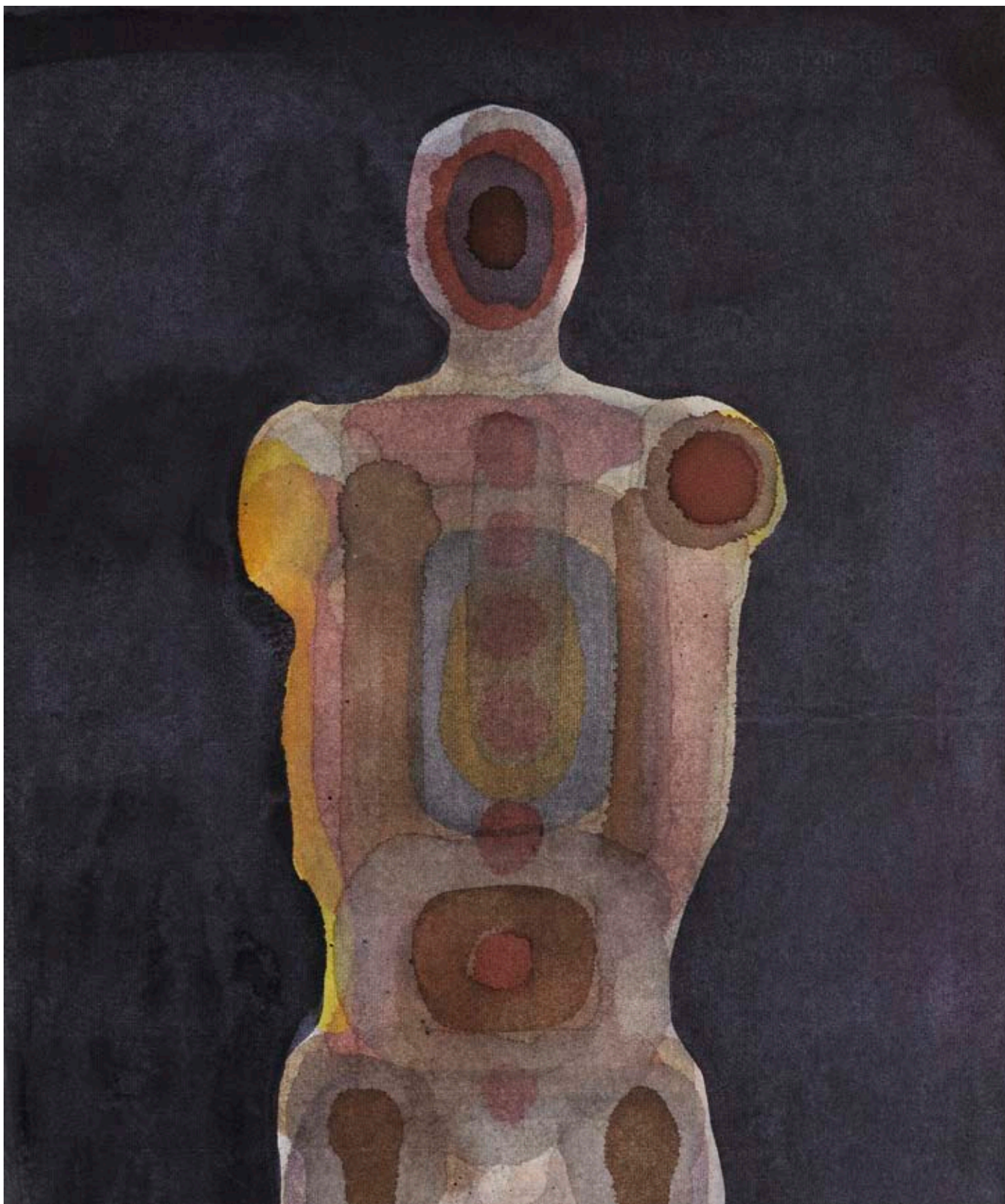
284



+++
tuszu acetonowy +
tempera
65 × 48 cm
sygnowany
ok. 1970

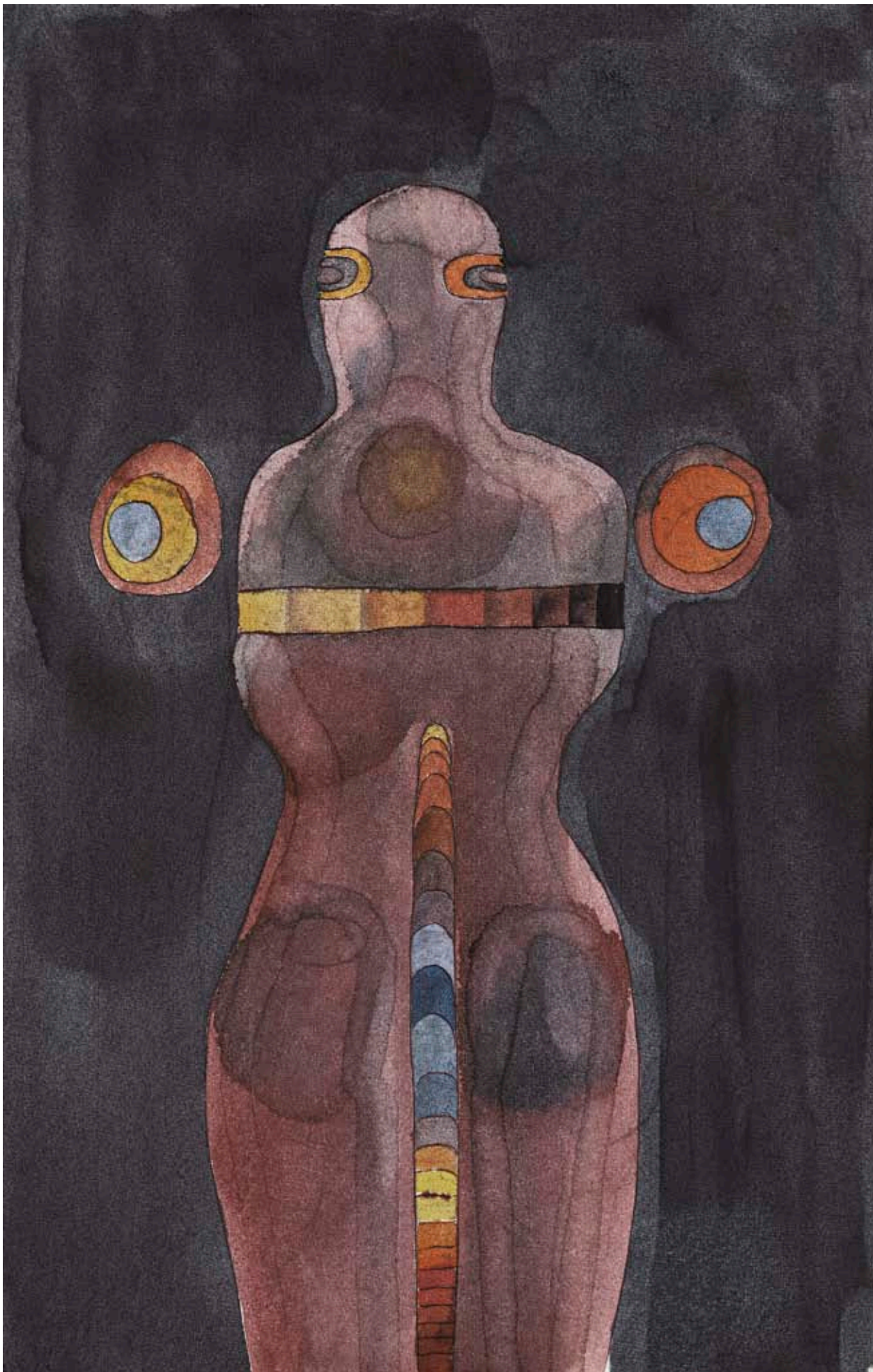
+++
tuszu acetonowy +
tempera
65 × 50 cm
ok. 1970

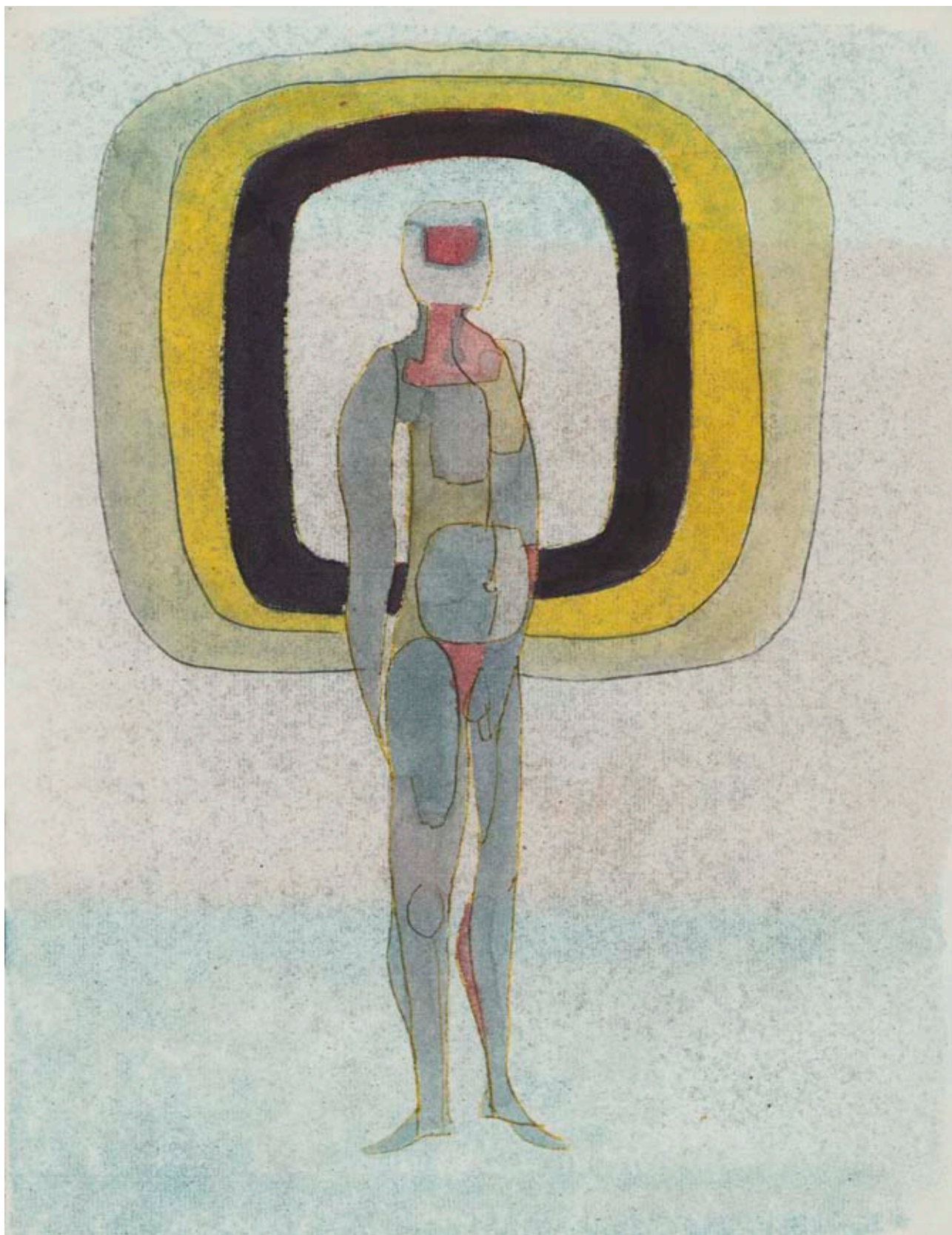




+++
tuszu acetonowym
55 × 47 cm
ok. 1970

+++
tuszu acetonowym
[rysik]
50 × 32 cm
po 1970



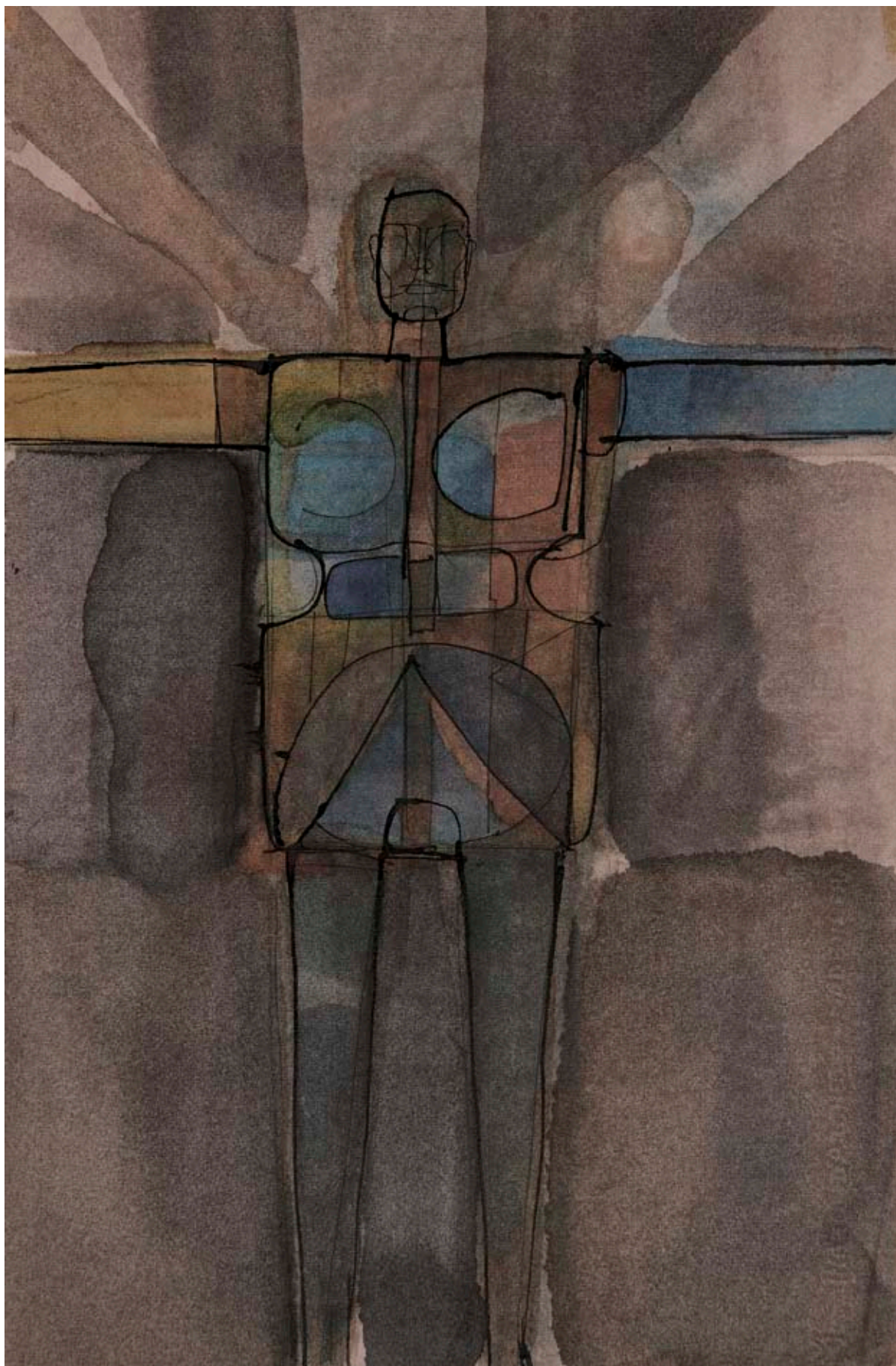


+++
tusz acetonowy
[rysik]
33 × 26 cm
po 1970

+++
tusz acetonowy
[rysik] + tempera
27 × 21 cm
ok. 1970



290



+++
tuszu acetonowy +
tuszu kaligraficznym
[grafion]
49 × 33 cm
po 1970

+++
tuszu acetonowy +
tuszu kaligraficznym
[grafion]
25 × 17 cm
po 1970



292

+ + +
tuszu acetonowy
+ tuszu kaligraficzny
[grafion]
50 x 32 cm
1965-1970



294



+++
tuszu acetonowy +
tuszu kaligraficznym
[grafion]
30 x 22 cm
1965-1970

+++
tuszu acetonowy +
tuszu kaligraficznym
[grafion]
30 x 25 cm
1965-1970

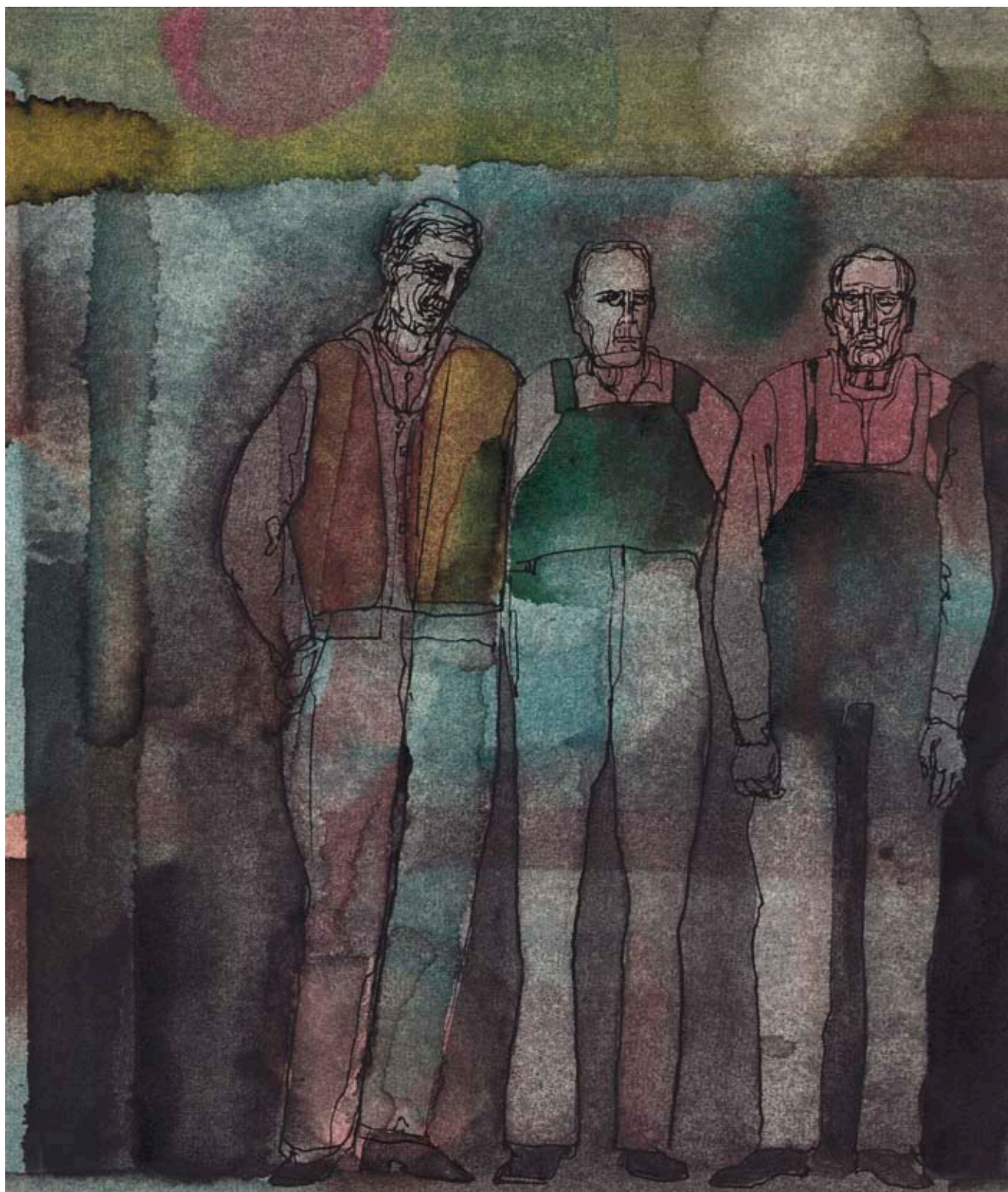






+++
 tusz acetonowy +
 tusz kaligraficzny
 [grafion]
 36 × 22 cm
 1965–1970

+++
 tusz acetonowy +
 tusz kaligraficzny
 [grafion]
 25 × 33 cm
 1965–1970



+++
tuszu acetonowy +
tuszu kaligraficznym
[grafion]
29 × 24 cm
1965–1970

+++
tuszu acetonowy +
tuszu kaligraficznym
[grafion]
33 × 25 cm
1965–1970





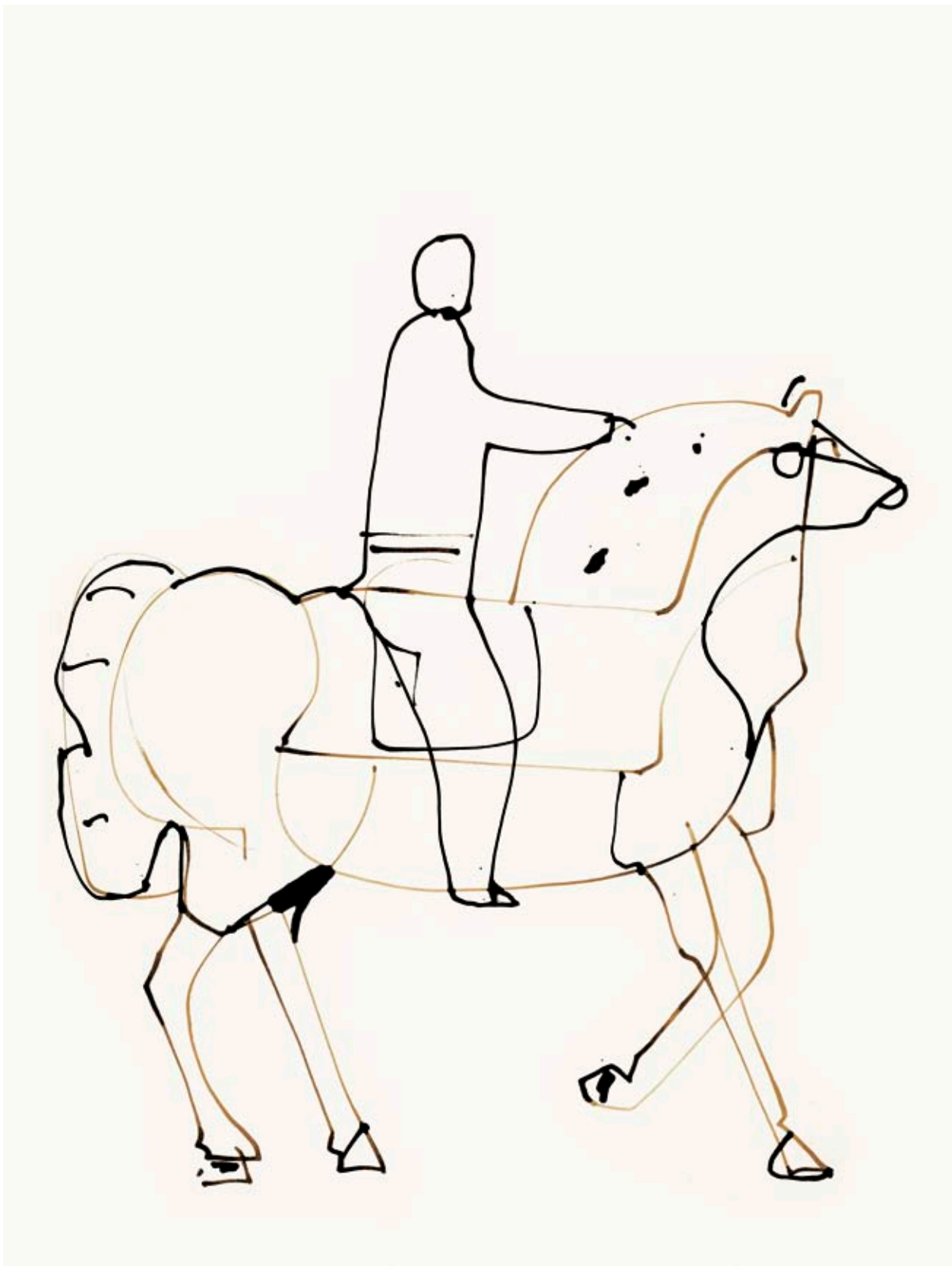


301

+++
tuszu acetonowy +
tuszu kaligraficznym
[grafion]
29 x 35 cm
1965-1970

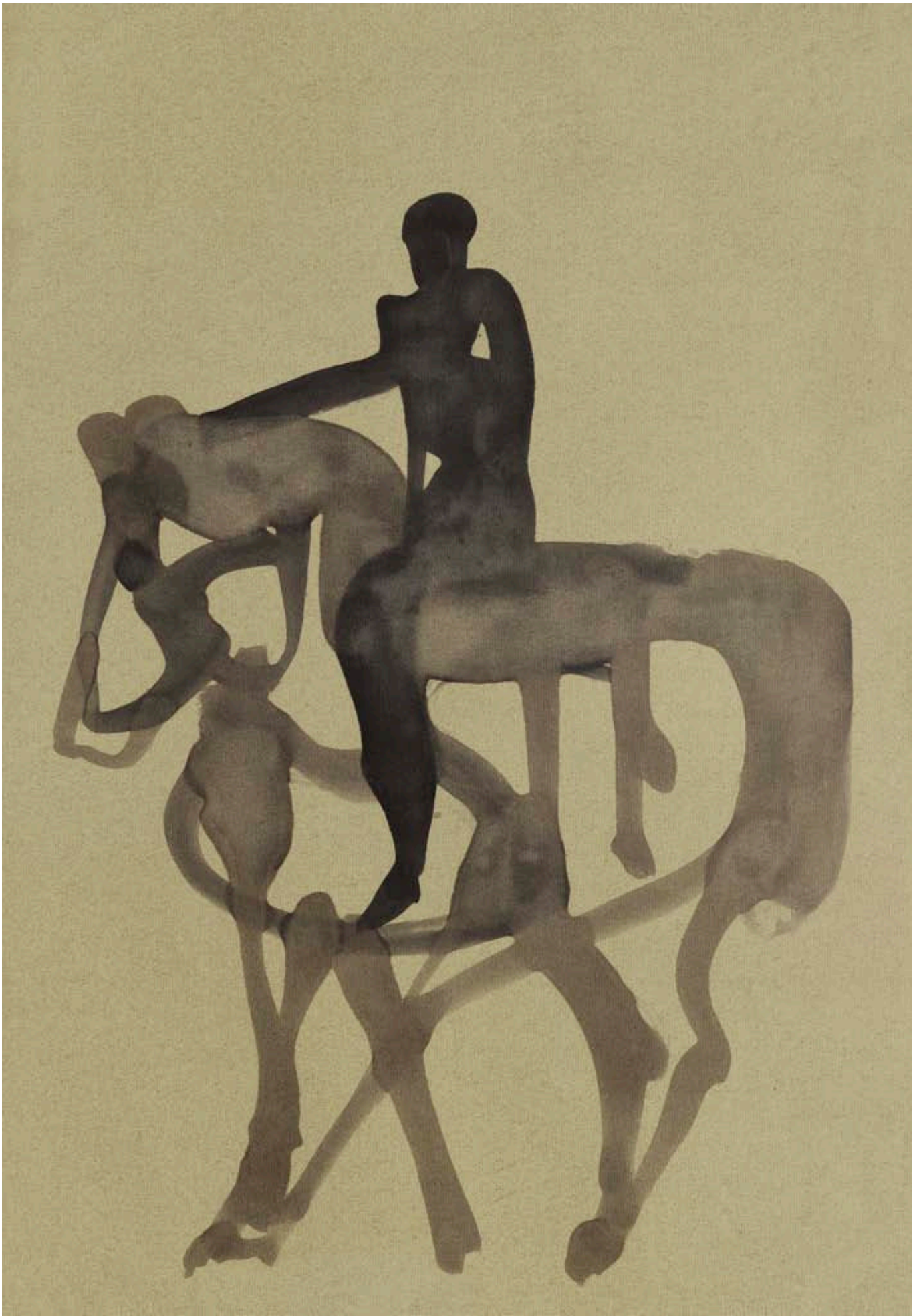






+++
tuszu kaligraficznym
[końcówka
pojemnika tuszu
rotring]
50 × 35 cm
1972–1974

+++
tuszu acetonowym
66 × 48 cm
po 1970

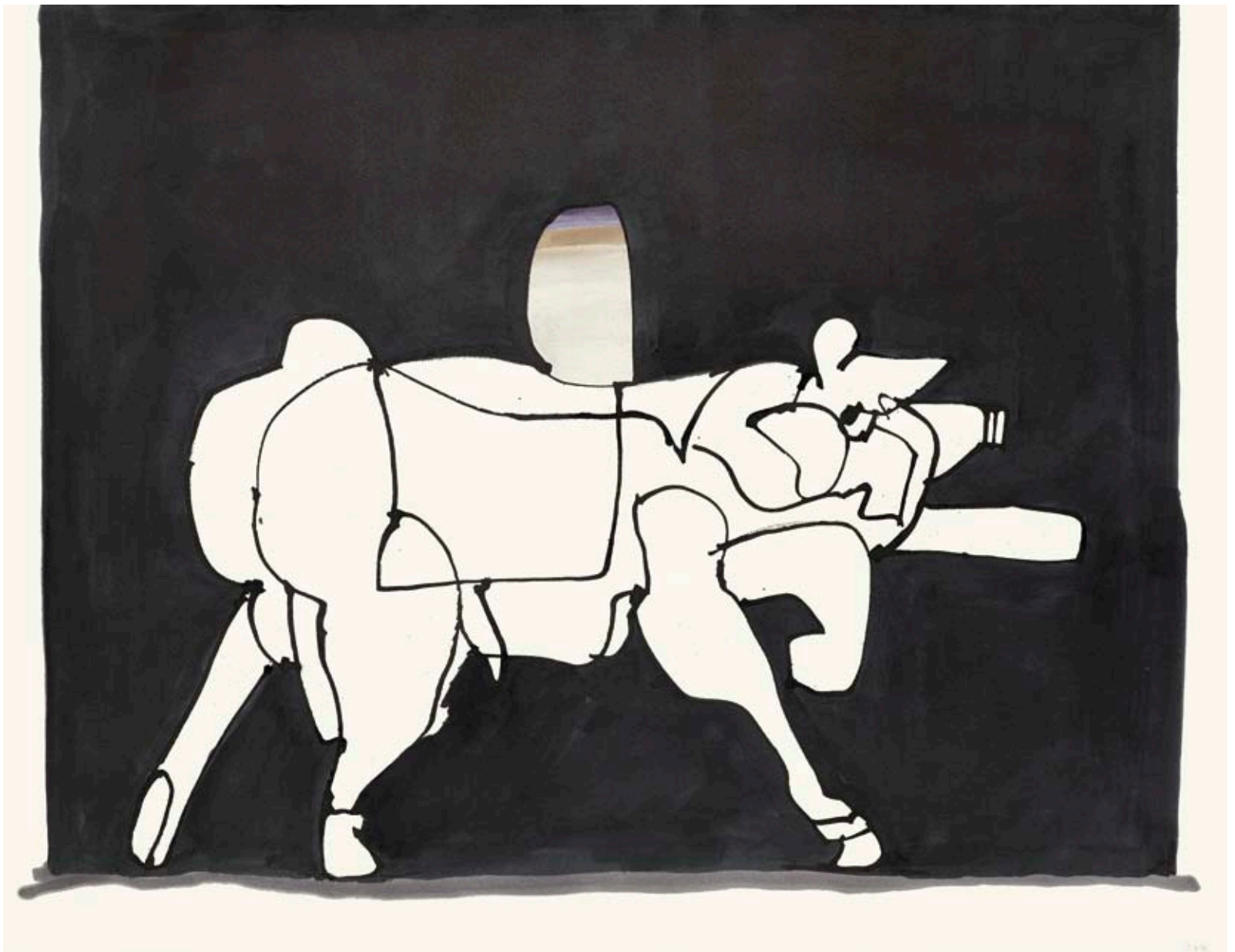


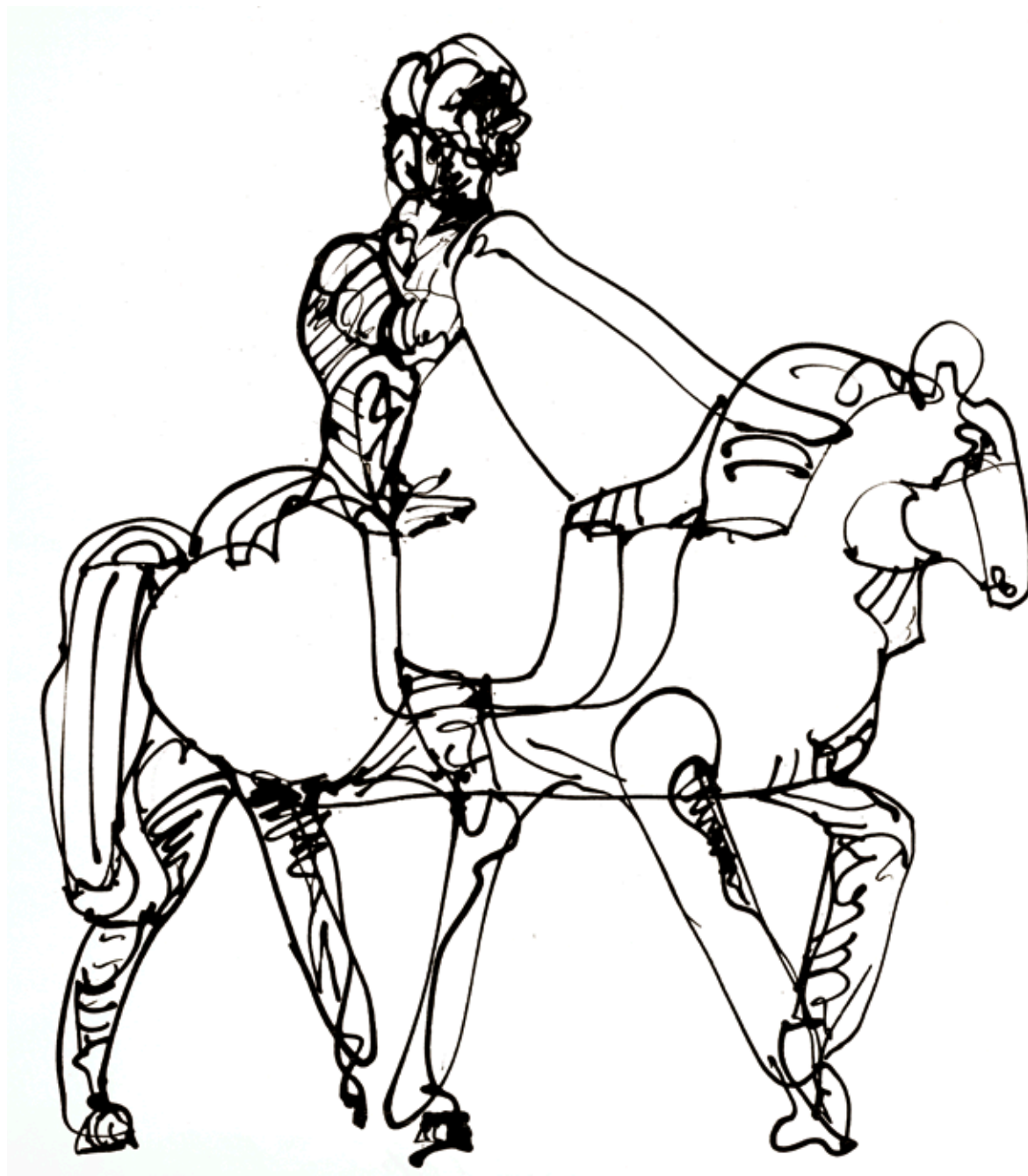


+++
tuszu kaligraficznym
[końcówka
pojemnika tuszu
rotring + pędzel]
60 x 40 cm
1972–1974

+++
tuszu kaligraficznym
[końcówka
pojemnika tuszu
rotring] + tusz
acetonowy
40 x 60 cm
1972–1974

307

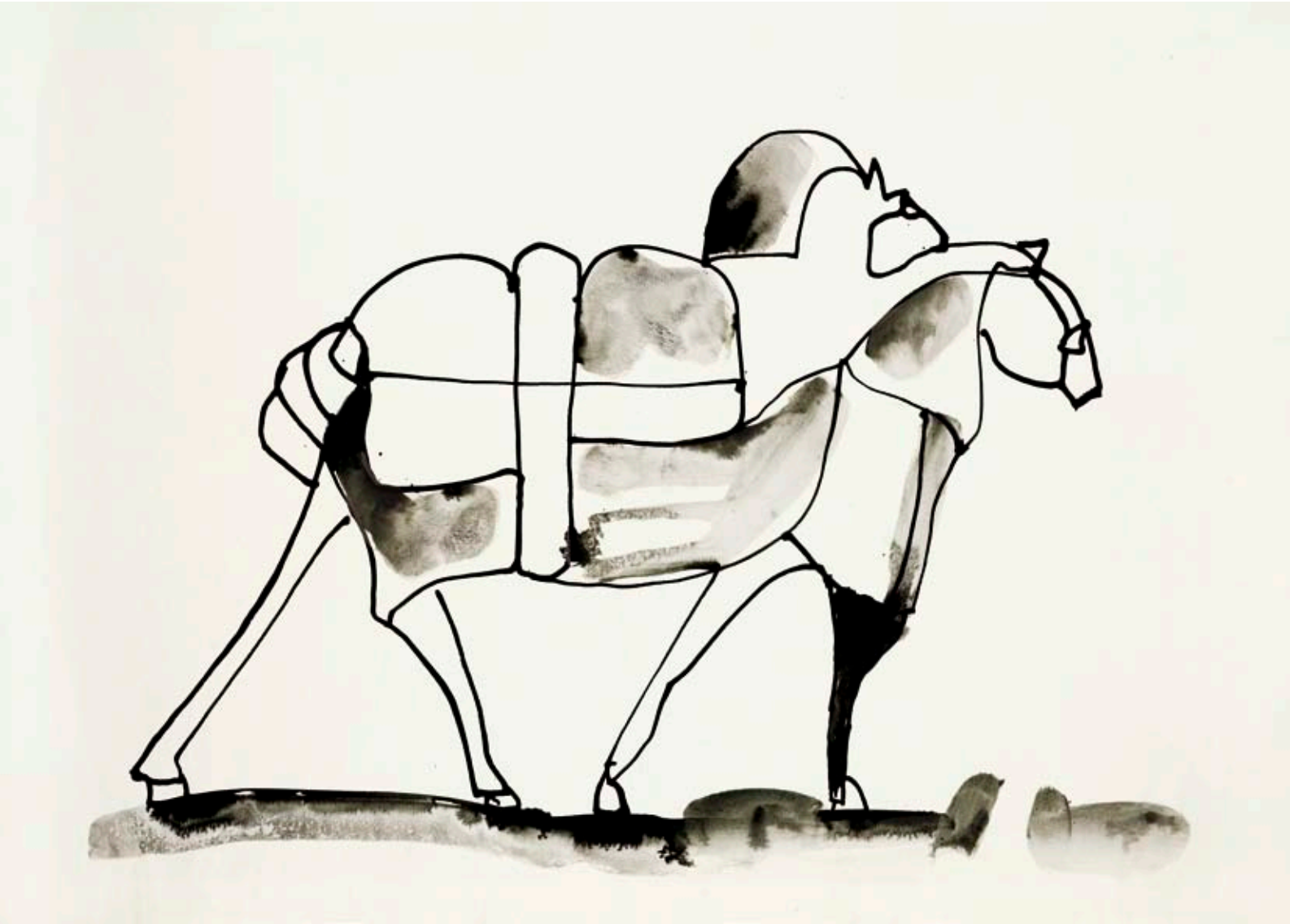




+++
 tusz kaligraficzny
 [końcówka
 pojemnika tuszu
 rotring]
 60 x 40 cm
 1972–1974

+++
 tusz kaligraficzny
 [końcówka
 pojemnika tuszu
 rotring + pędzel]
 60 x 40 cm
 1972–1974







+++
 tusz kaligraficzny
 [końcówka
 pojemnika tuszu
 rotring + pędzel]
 40 × 60 cm
 1972–1974

+++
 tusz kaligraficzny
 [końcówka
 pojemnika tuszu
 rotring + pędzel]
 30 × 50 cm
 1972–1974



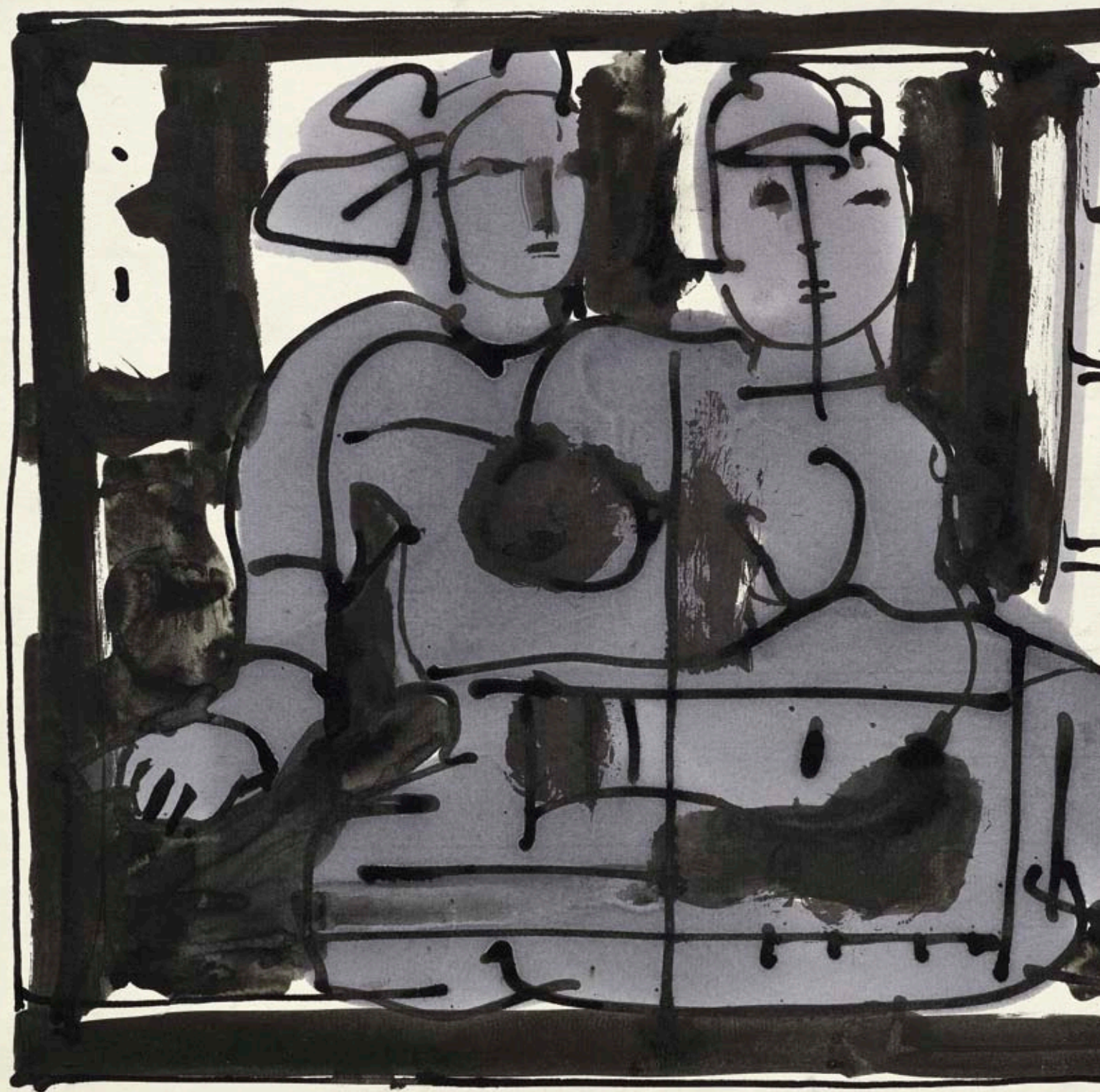


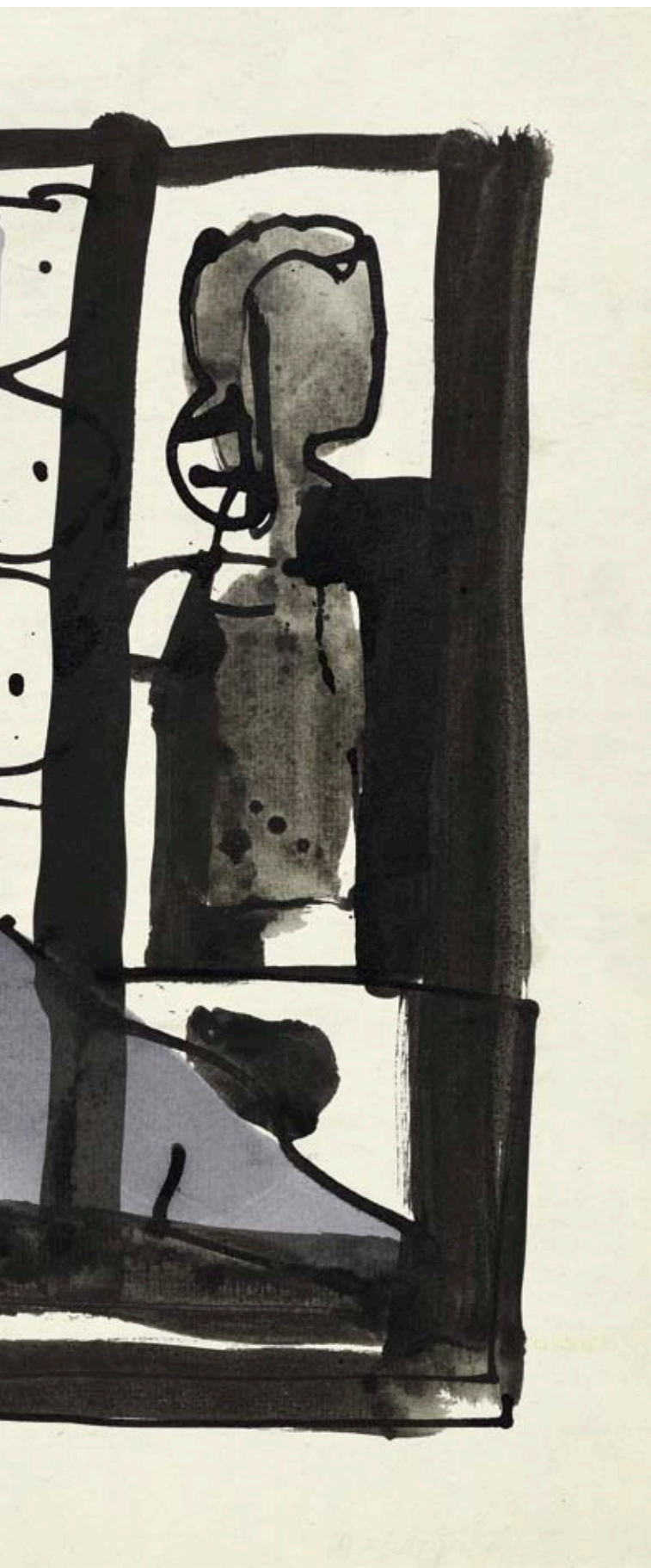
+++
 tusz kaligraficzny
 [końcówka
 pojemnika tuszu
 rotring + pędzel]
 42 × 30 cm
 po 1972



+++
 tusz kaligraficzny
 [końcówka
 pojemnika tuszu
 rotring + pędzel]
 42 × 30 cm
 po 1972

+++
 tusz kaligraficzny
 [końcówka
 pojemnika tuszu
 rotring + pędzel]
 42 × 30 cm
 po 1972





315

+ + +
tuszu acetonowy +
tuszu kaligraficzny
[końcówka
pojemnika tuszu
rotring + pędzel]
30 x 42 cm
1972–1974

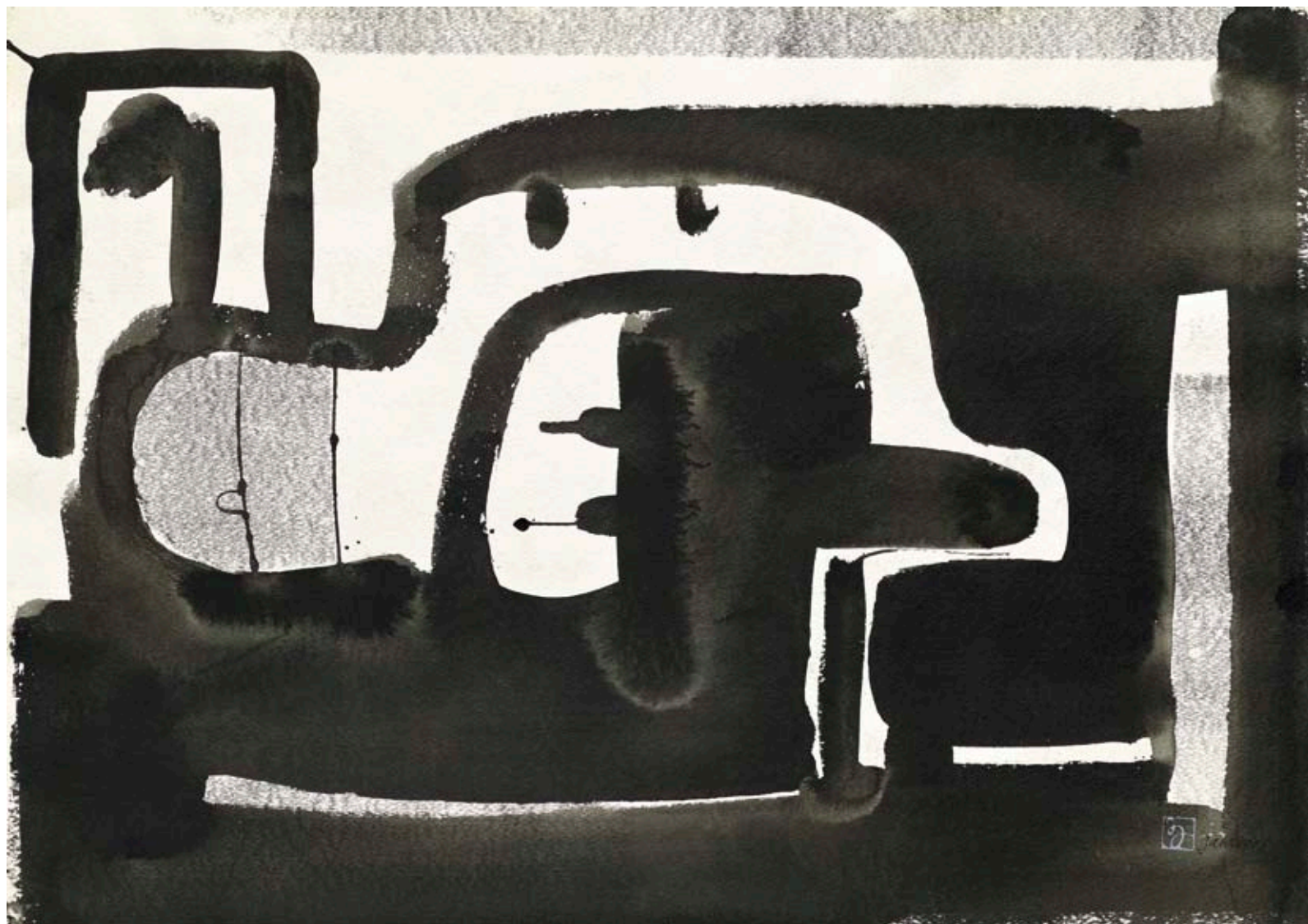
+++

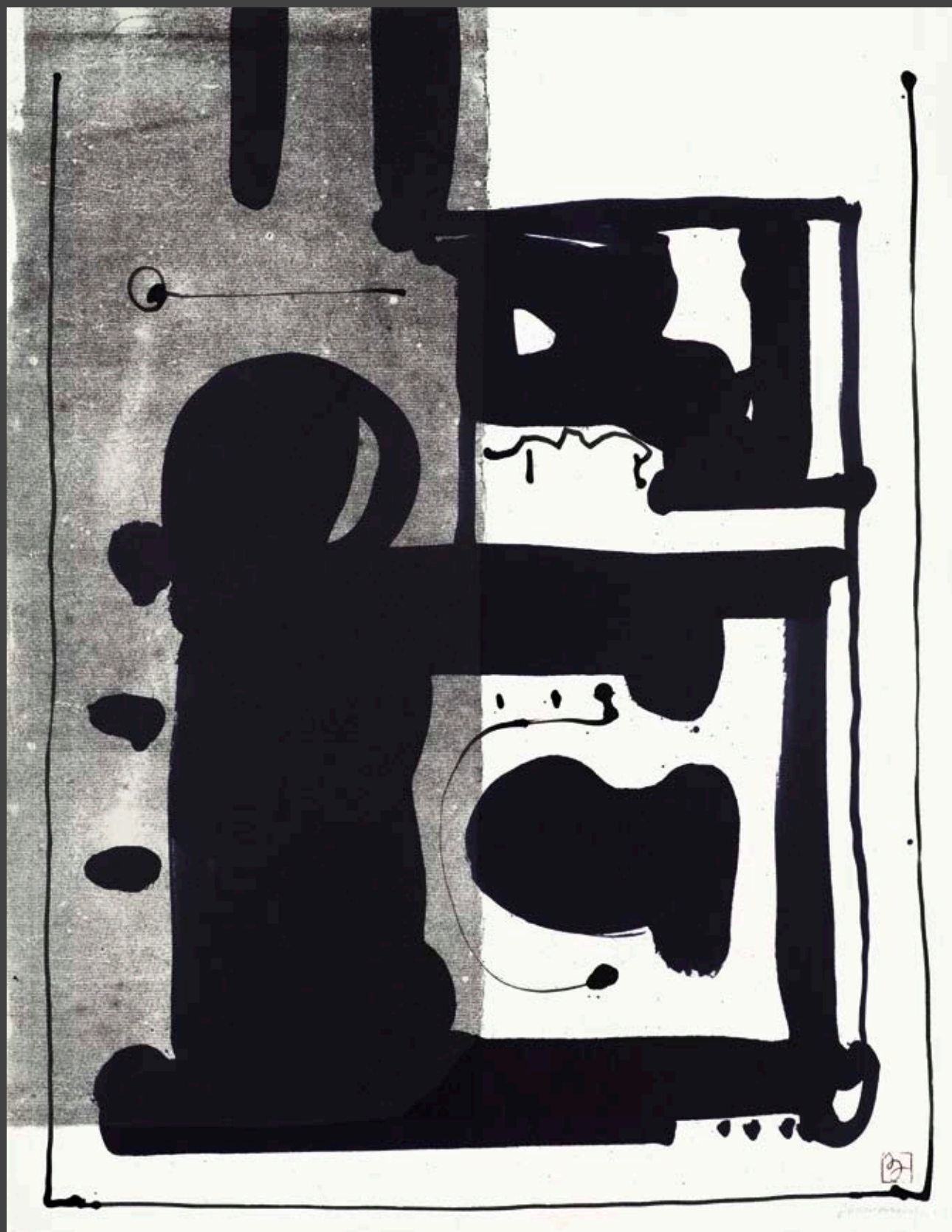
tusz kaligraficzny +
farba offsetowa
[watek drukarski]
43 × 58 cm
sygnowany
1972–1974

+++

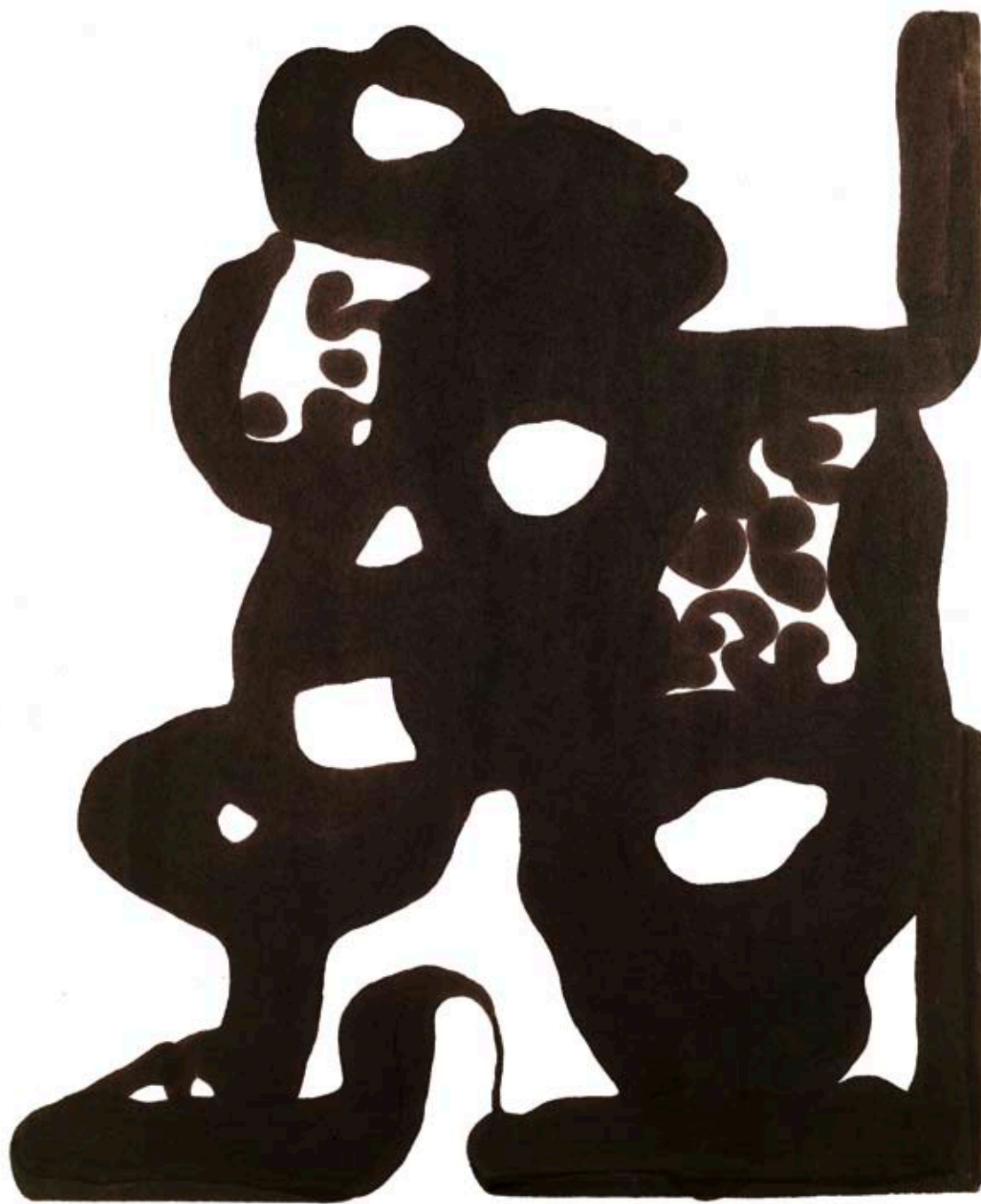
tusz acetonowy +
tusz kaligraficzny
[końcówka pojemnika
tuszu rotring] + farba
offsetowa [watek
drukarski]
62 × 48 cm
sygnowany
1972–1974

316





318



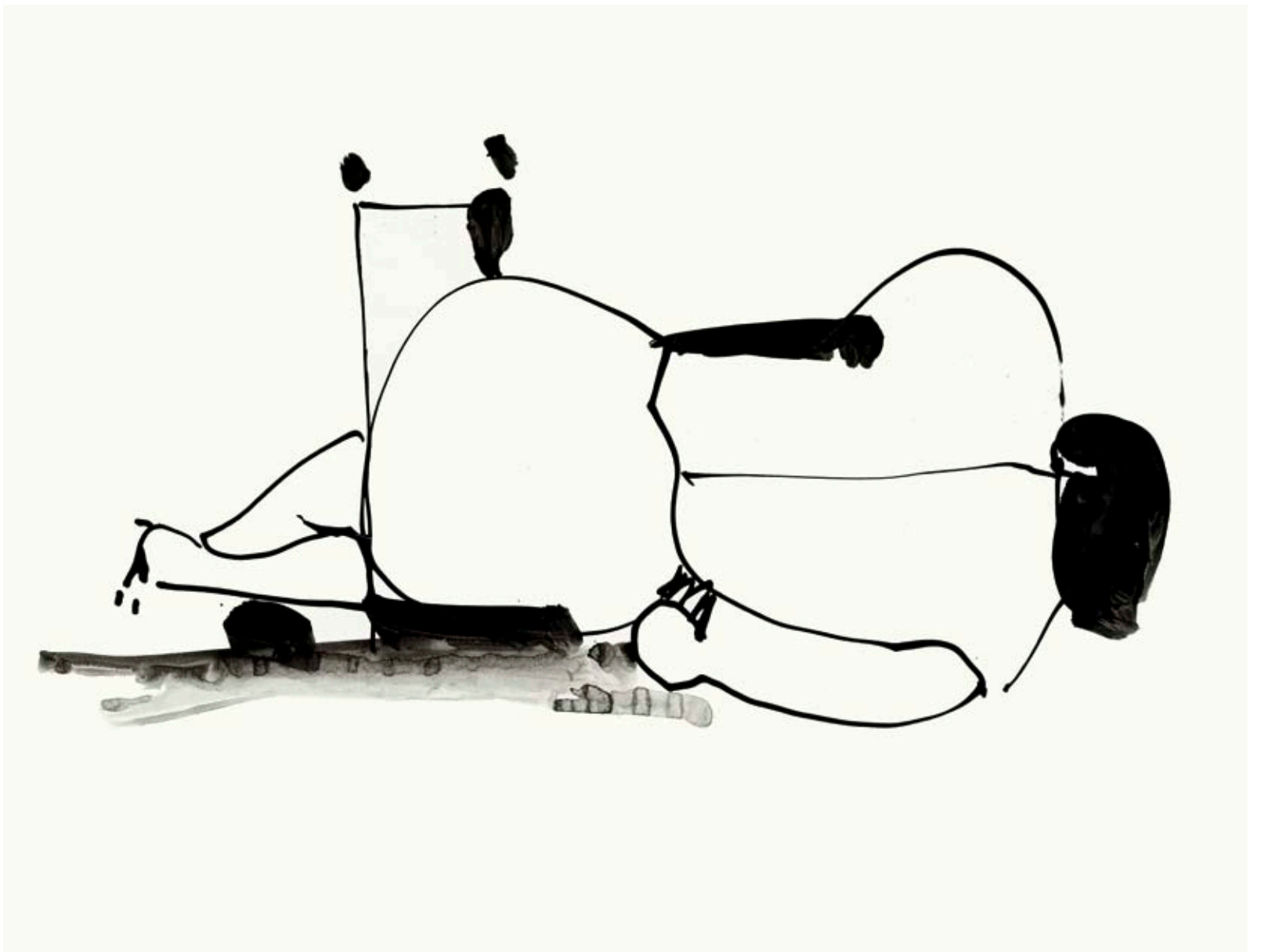
+++
tuszu acetonowym
55 × 43 cm
ok. 1970

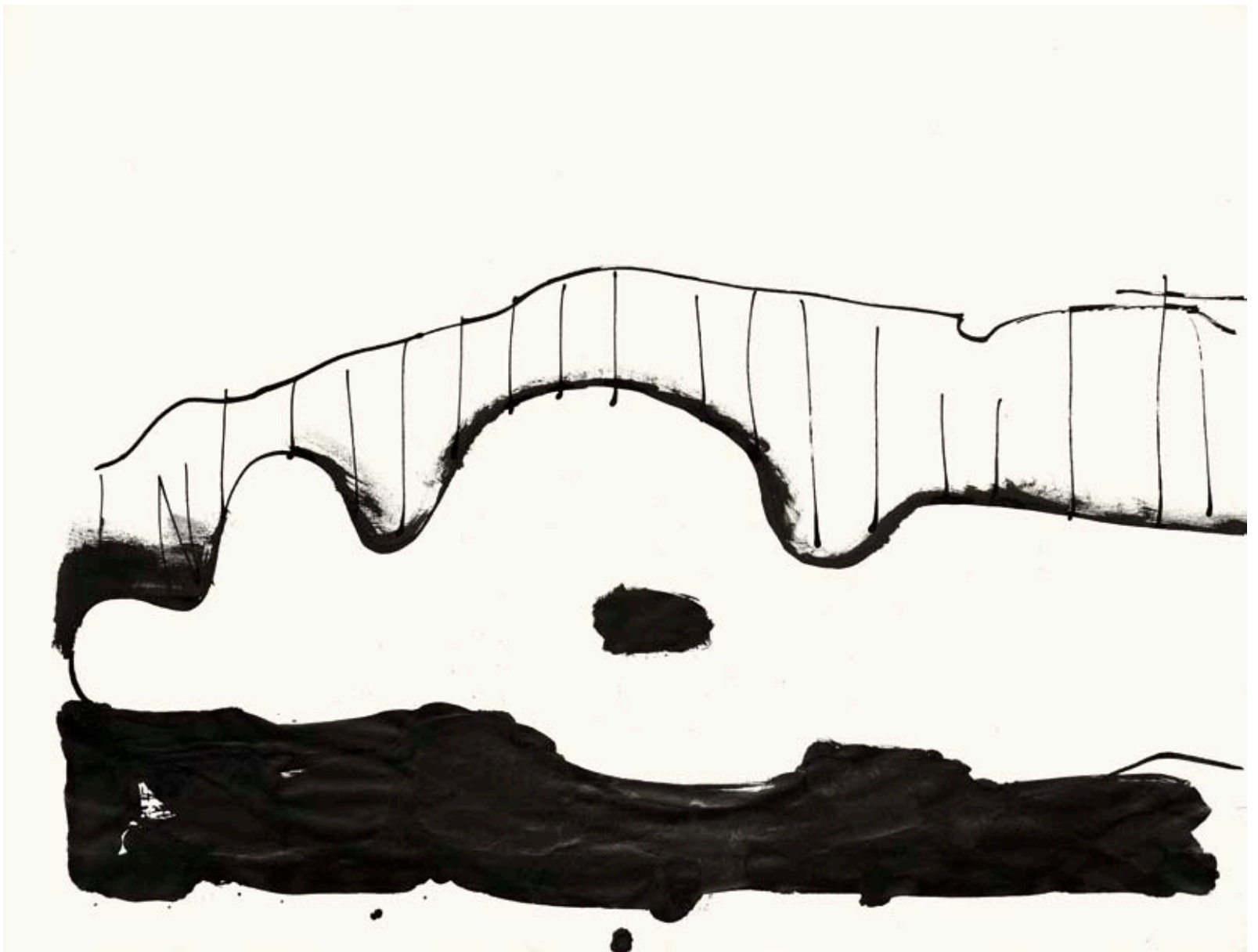
+++
tuszu acetonowym
50 × 35 cm
sygnowany
1970–1974





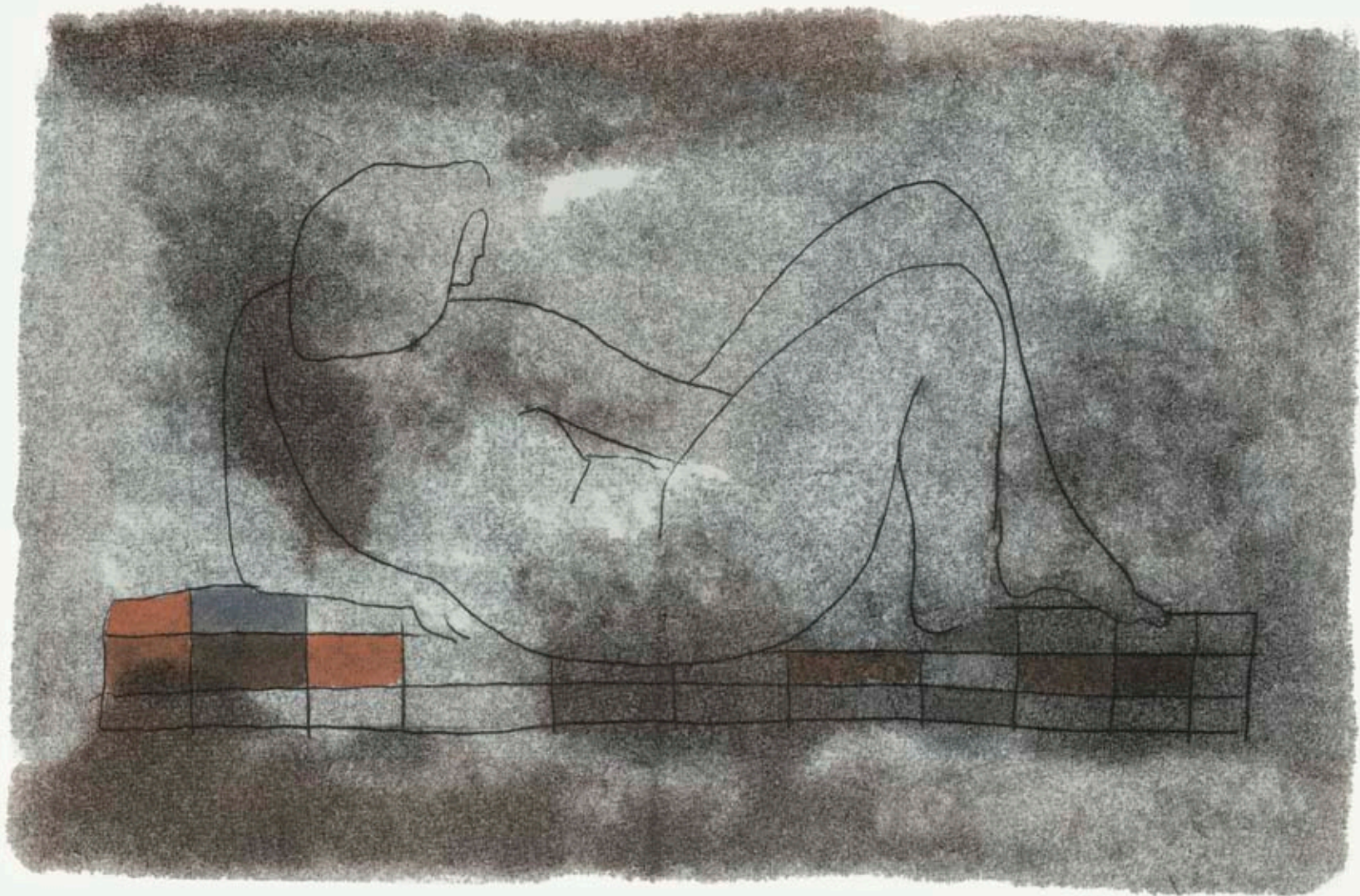






+++
 tusz kaligraficzny
 [końcówka
 pojemnika tuszu
 rotring + pędzel]
 34 × 47 cm
 po 1970

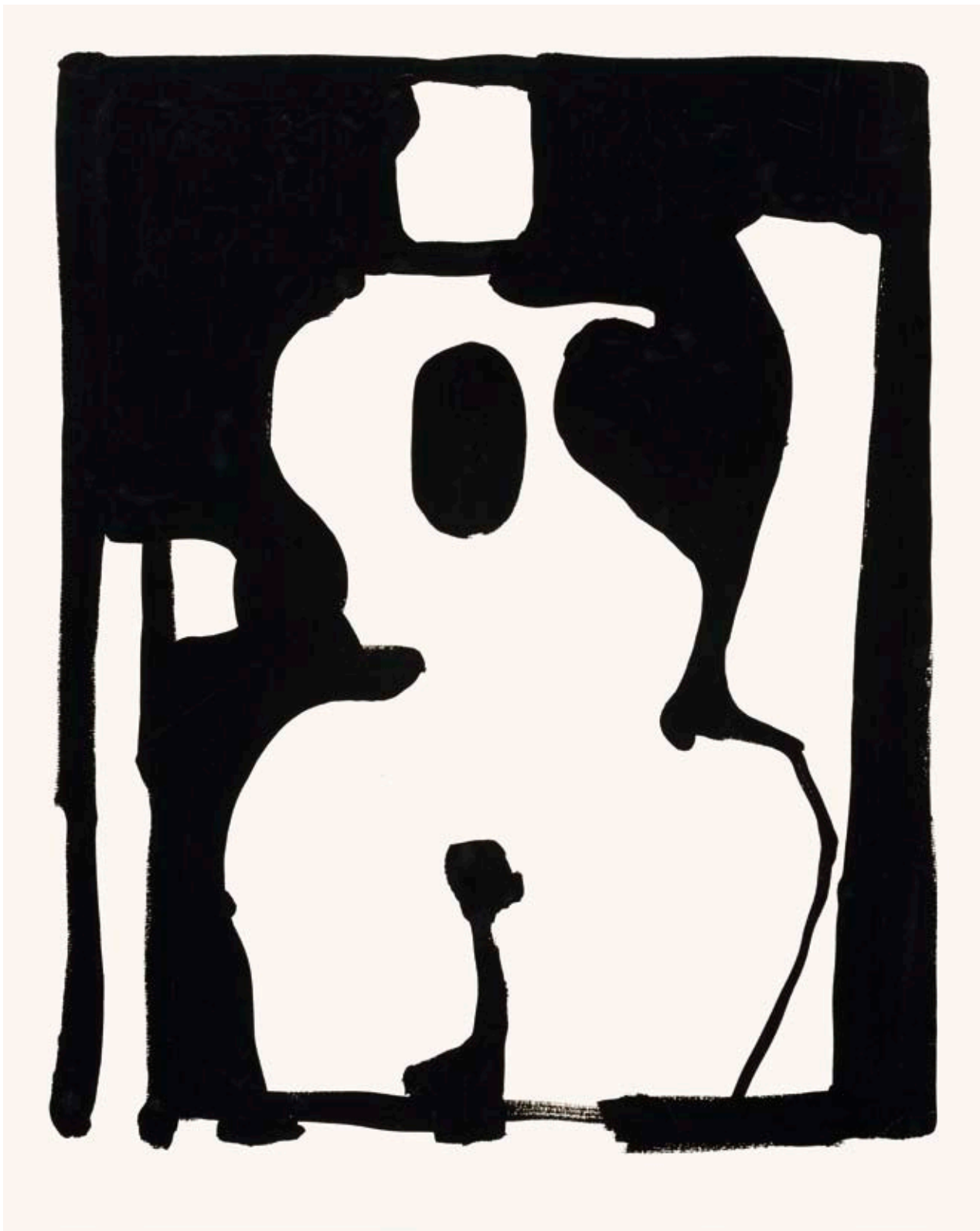
+++
 tusz kaligraficzny
 [grafion + pędzel]
 49 × 63 cm
 po 1970



+++
tusz acetonowy
[rysik]
22 × 33 cm
1972–1974

+++
tusz acetonowy +
flamaster
43 × 61 cm
1972–1974





+++
tempera
62 × 48 cm
po 1970

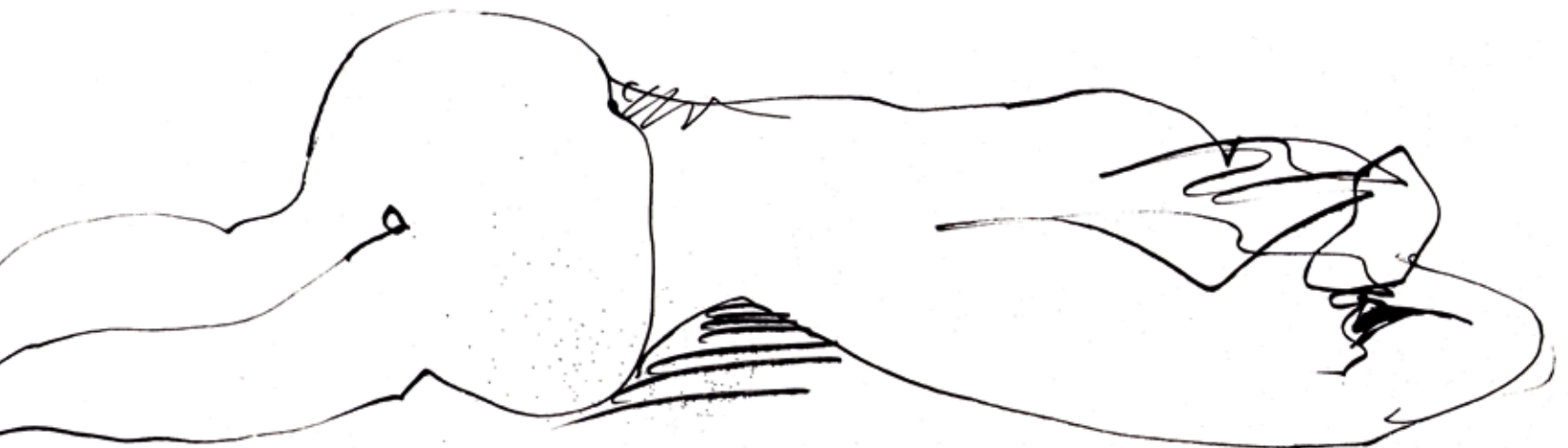
+++
tuszu kaligraficznym
[końcówka
pojemnika tuszu
rotring + pędzel]
33 × 32 cm
ok. 1973

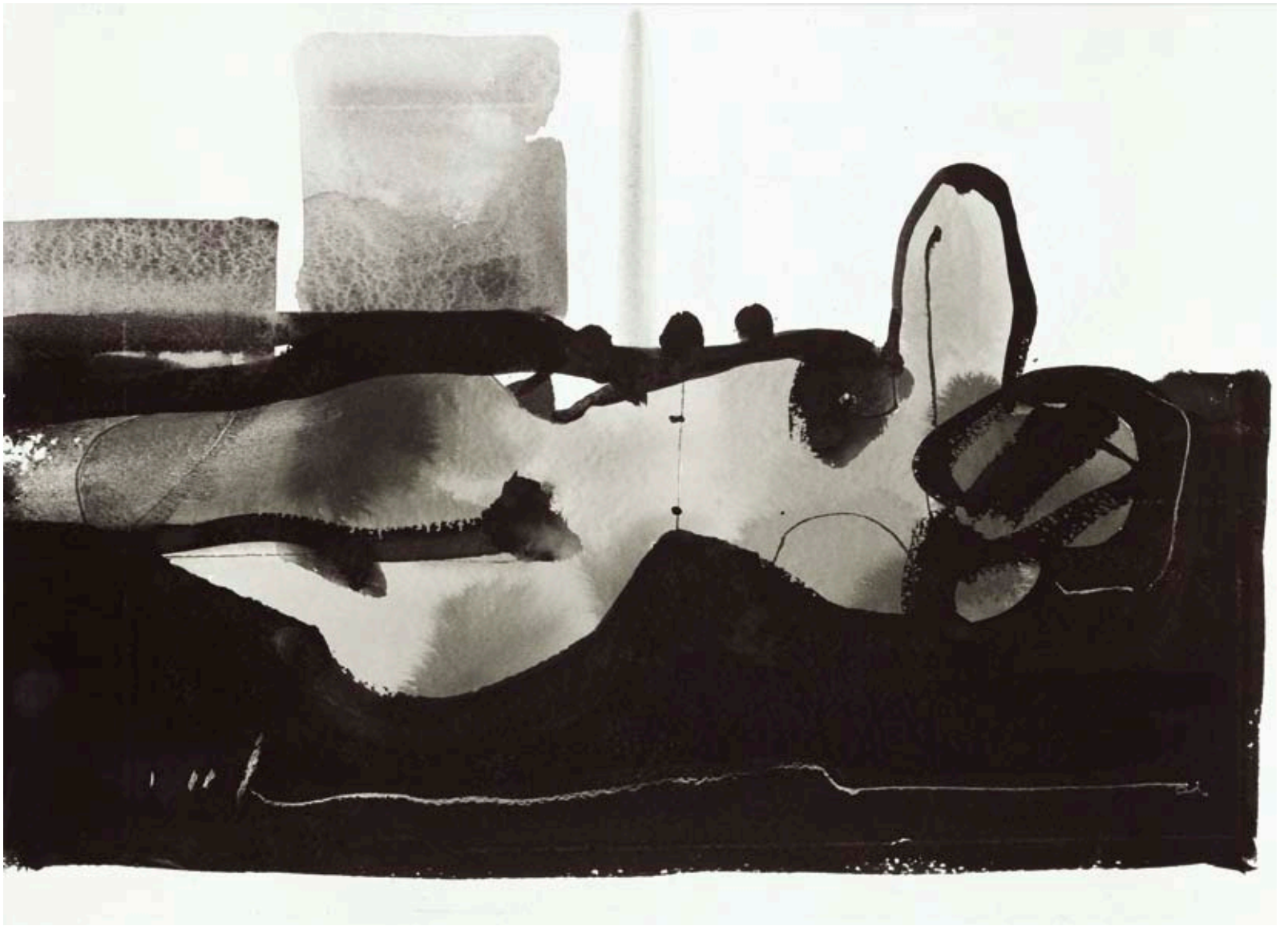




+++
tuszu kaligraficznym
[grafion + pędzel]
49 × 32 cm
po 1970

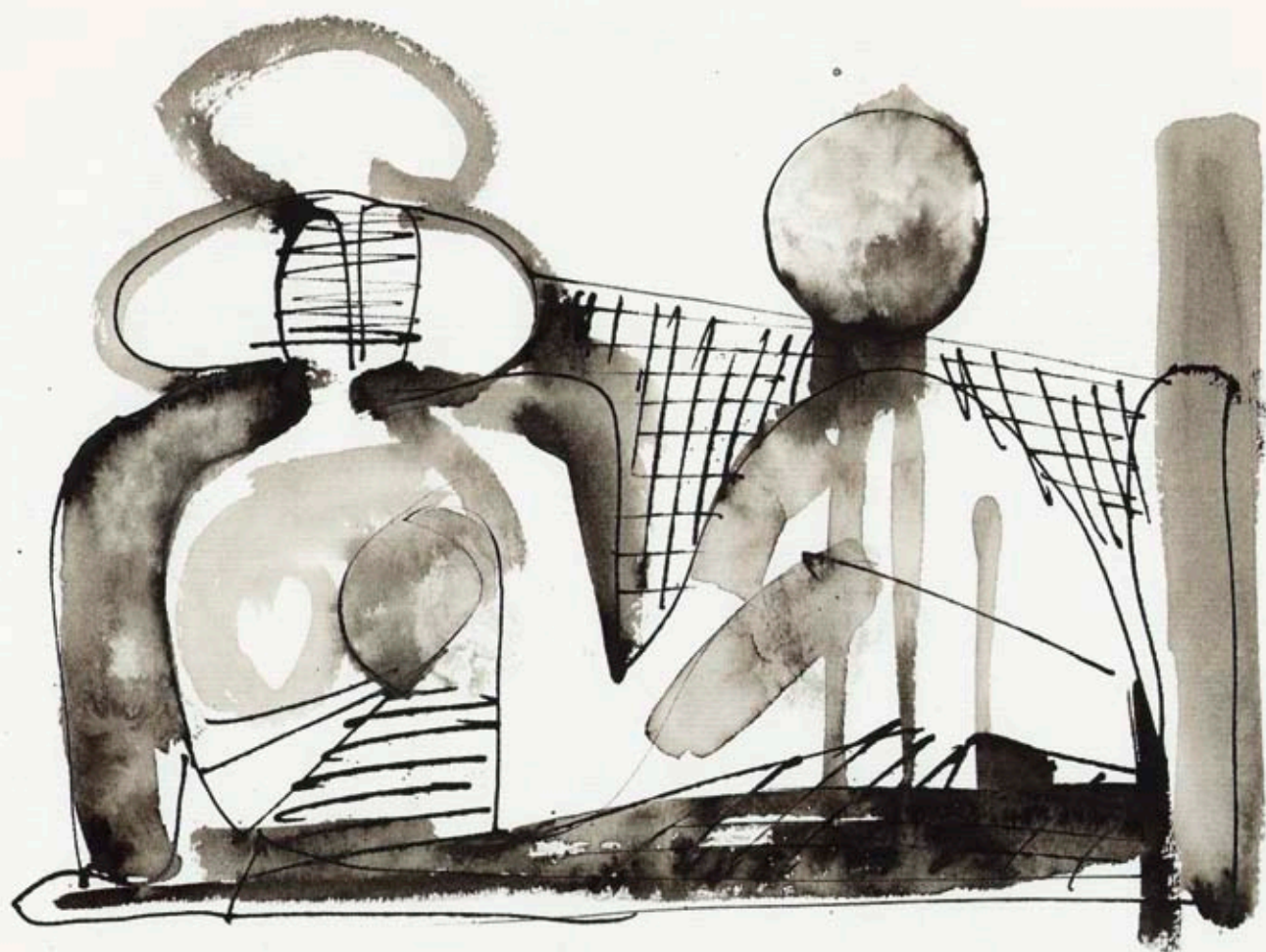
+++
tuszu kaligraficznym
[grafion]
31 × 43 cm
po 1970





+++
tempera
43 × 60 cm
po 1970

+++
tuszu kaligraficznym
[grafion + pędzel]
33 × 51 cm
po 1970

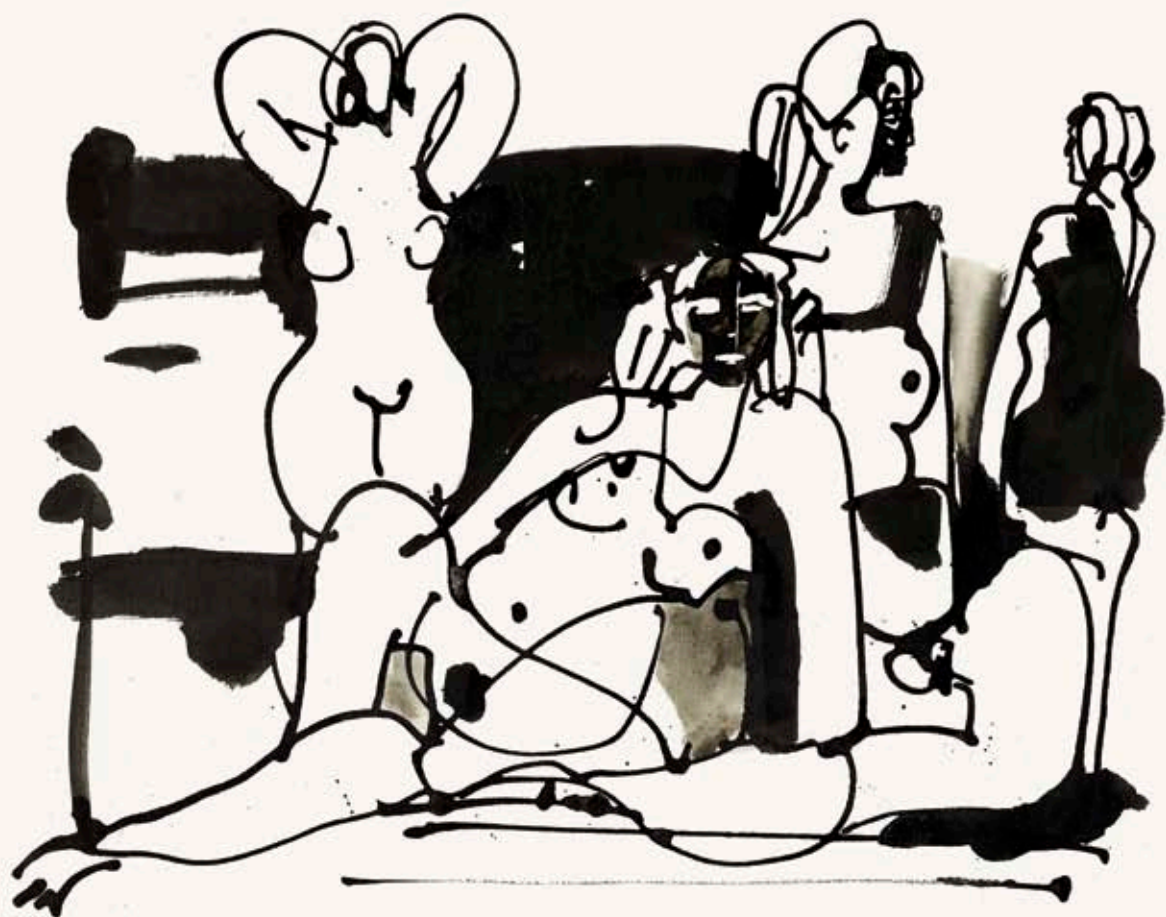


INGRES (MADE IN ITALY)



+++
tusz kaligraficzny
[końcówka
pojemnika tuszu
rotring + pędzel]
63 × 49 cm
po 1970

+++
tusz kaligraficzny
[końcówka
pojemnika tuszu
rotring + pędzel]
30 × 38 cm
po 1970

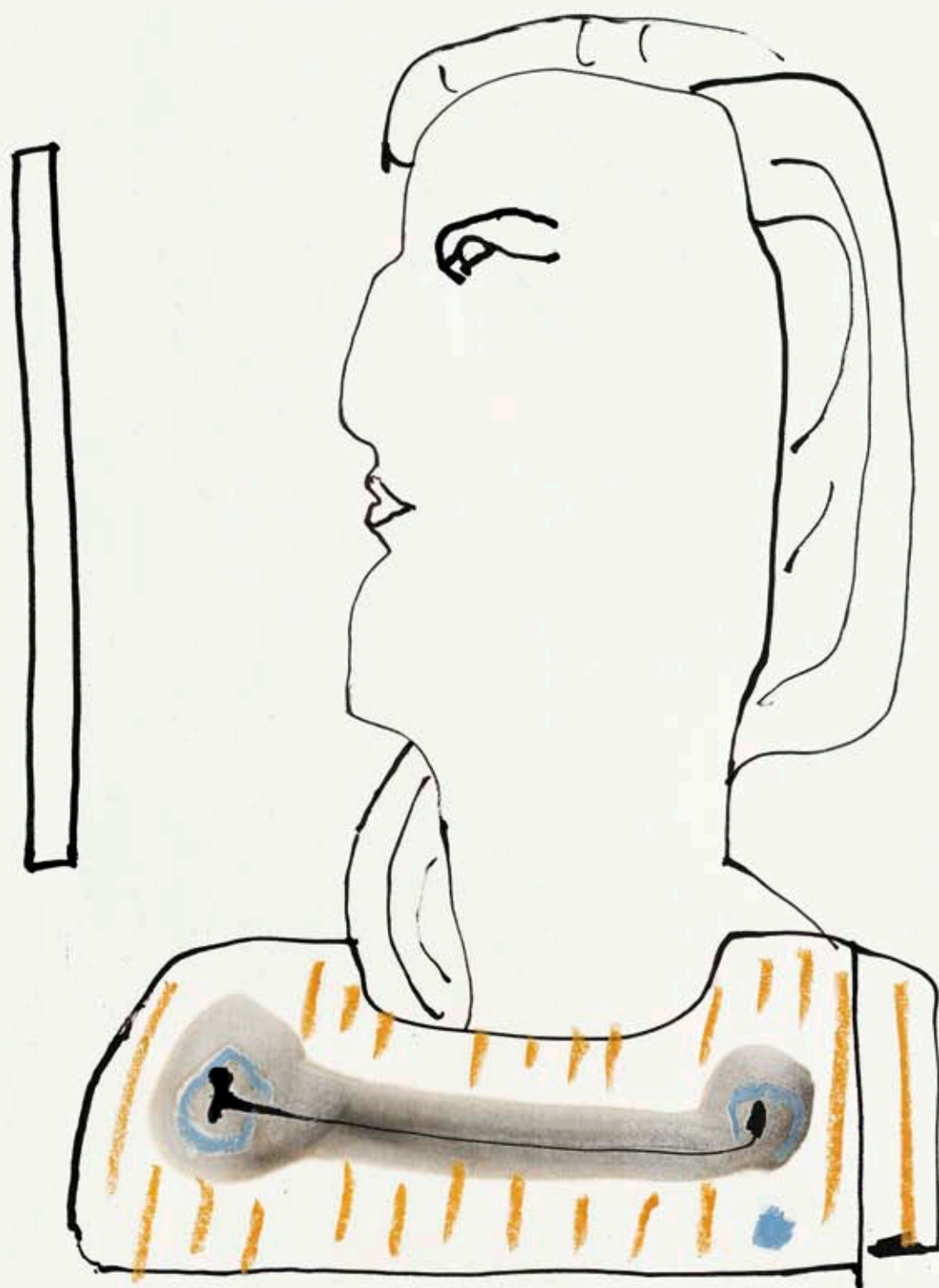






+++
tuszu acetonowy
42 × 31 cm
po 1970

+++
tuszu kaligraficznym
[końcówka
pojemnika tuszu
rotring] + tempera
62 × 49 cm
po 1970

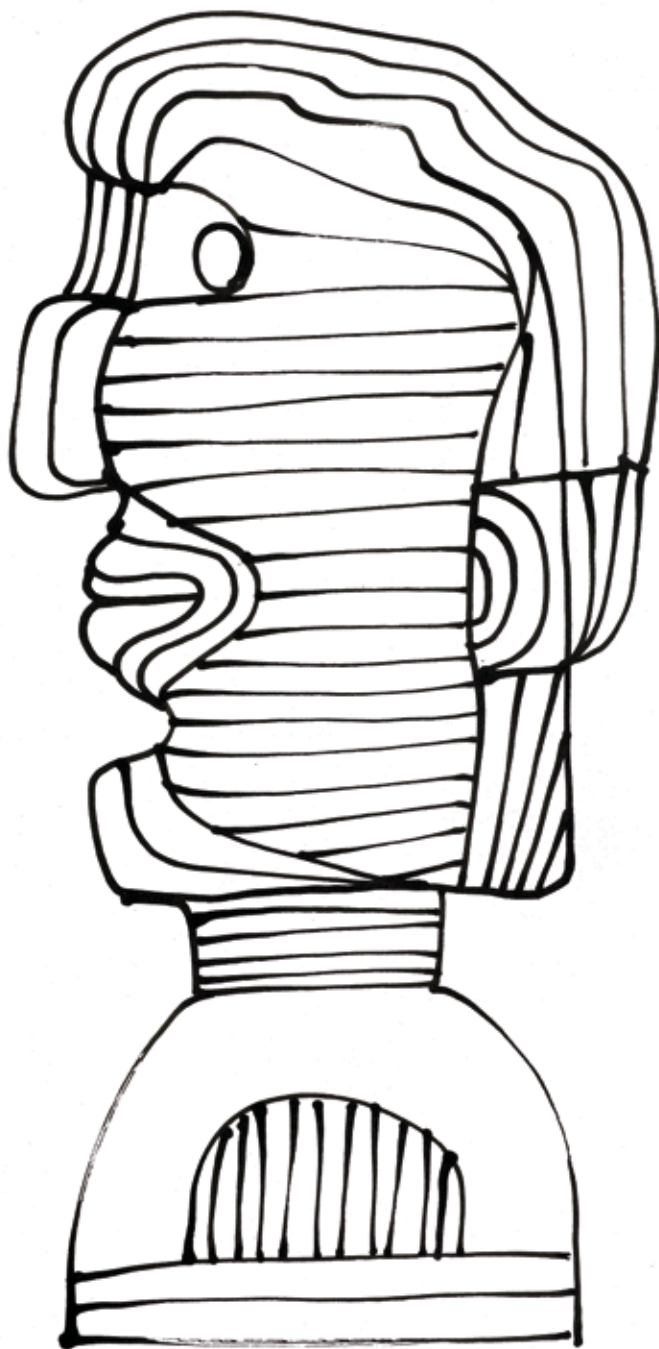




31. XII. 72 21²⁰

+++
 tusz kaligraficzny
 [końcówka
 pojemnika tuszu
 rotring] + pastel
 63 × 49 cm
 1972

+++
 tusz kaligraficzny
 [końcówka
 pojemnika tuszu
 rotring]
 43 × 61 cm
 31.12.1972, 21²⁰



+++
 tusz kaligraficzny
 [końcówka
 pojemnika tuszu
 rotring]
 61 × 43 cm
 1972–1974

+++
 tusz kaligraficzny
 [grafion + pędzel]
 61 × 43 cm
 1972–1974





+++
 tusz kaligraficzny
 [końcówka
 pojemnika tuszu
 rotring] + tempera
 50 × 32 cm
 1972–1974



+++
 tusz kaligraficzny
 [końcówka
 pojemnika tuszu
 rotring] + tempera
 50 × 33 cm
 1972–1974

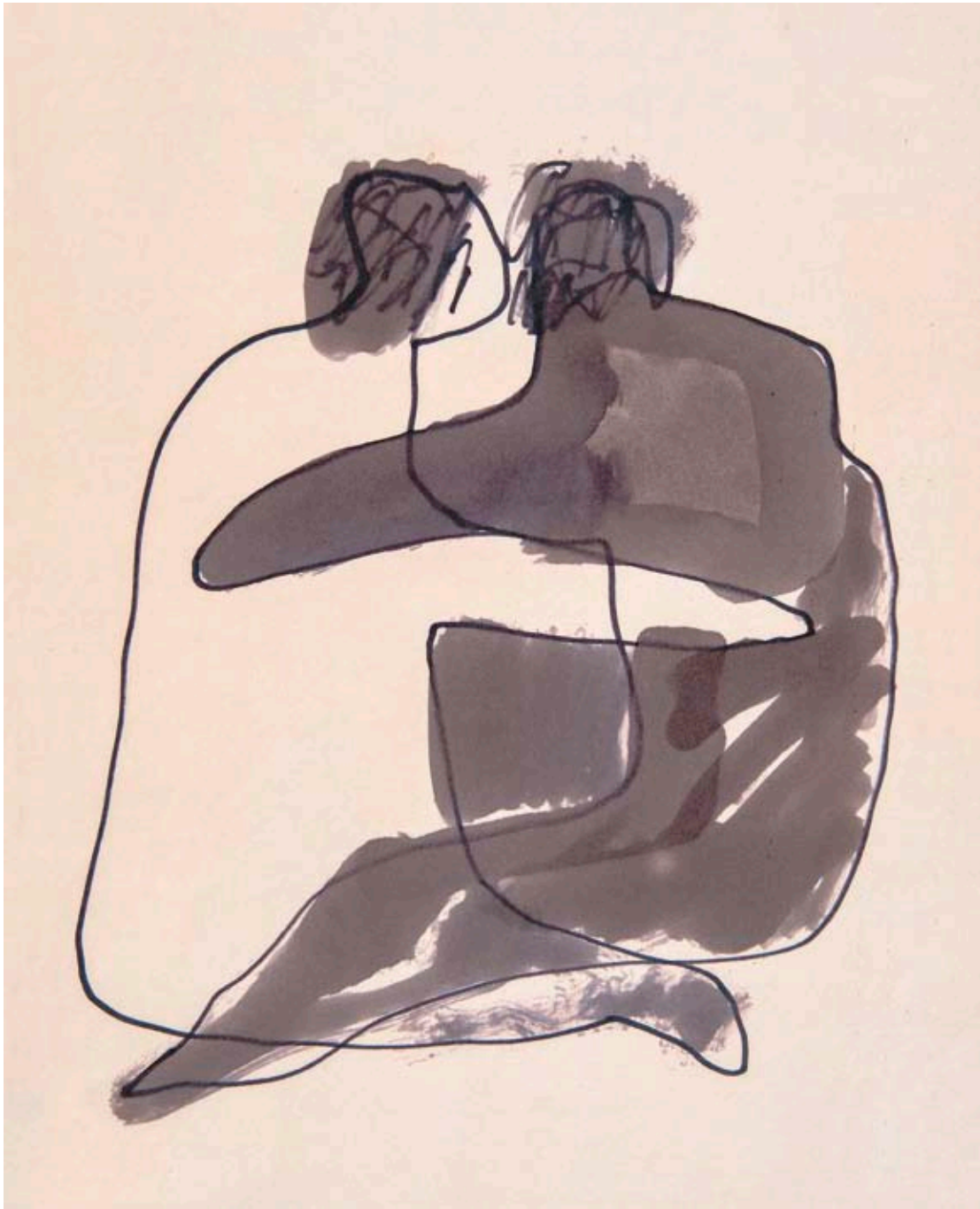
+++
 tusz kaligraficzny
 [końcówka
 pojemnika tuszu
 rotring] + tempera
 49 × 32 cm
 1972–1974

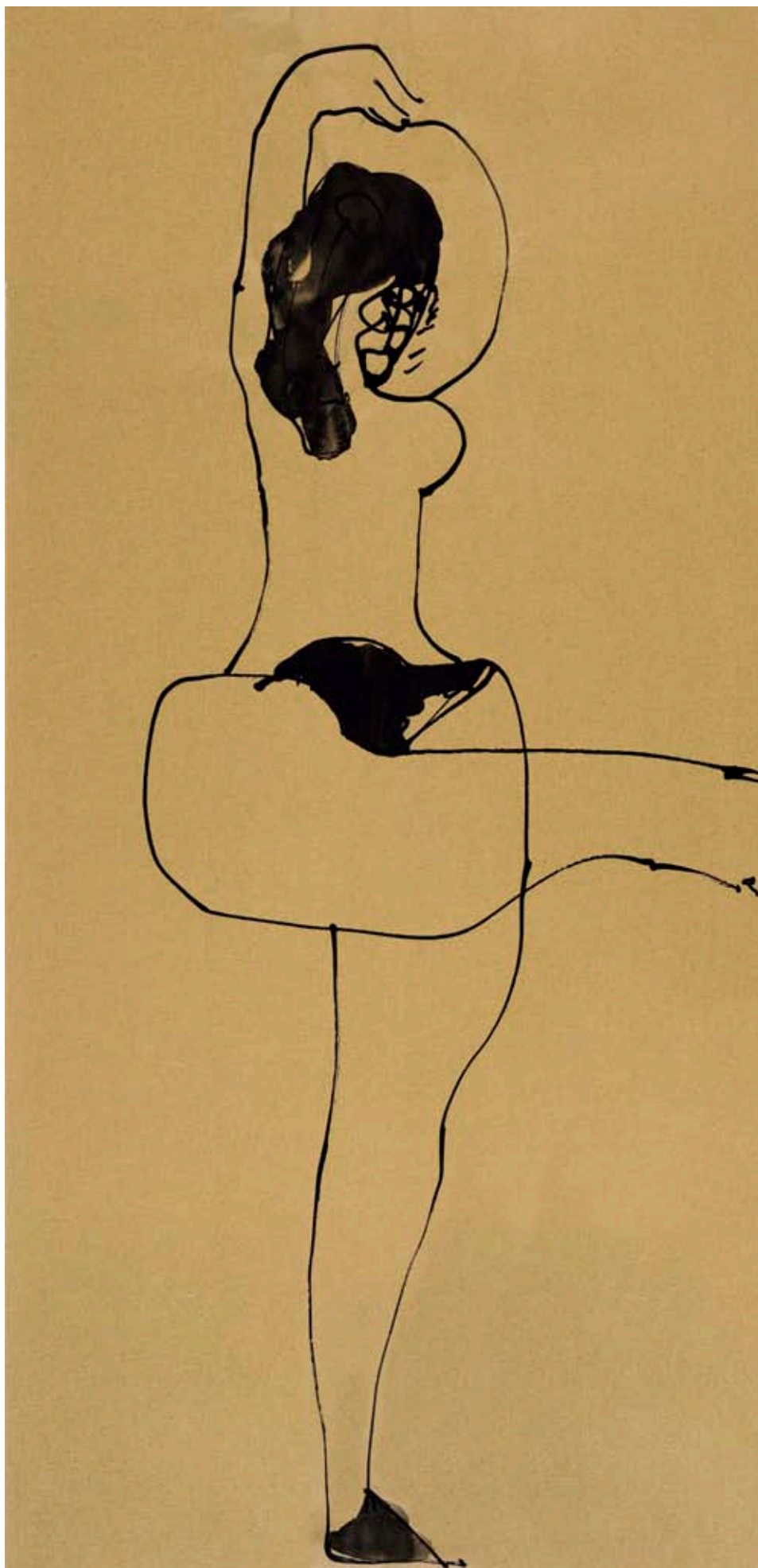




+++
 tusz kaligraficzny
 [końcówka
 pojemnika tuszu
 rotring + pędzel]
 60 × 42 cm
 1972–1974

+++
 flamaster + tusz
 acetonowy
 38 × 31 cm
 1972–1974



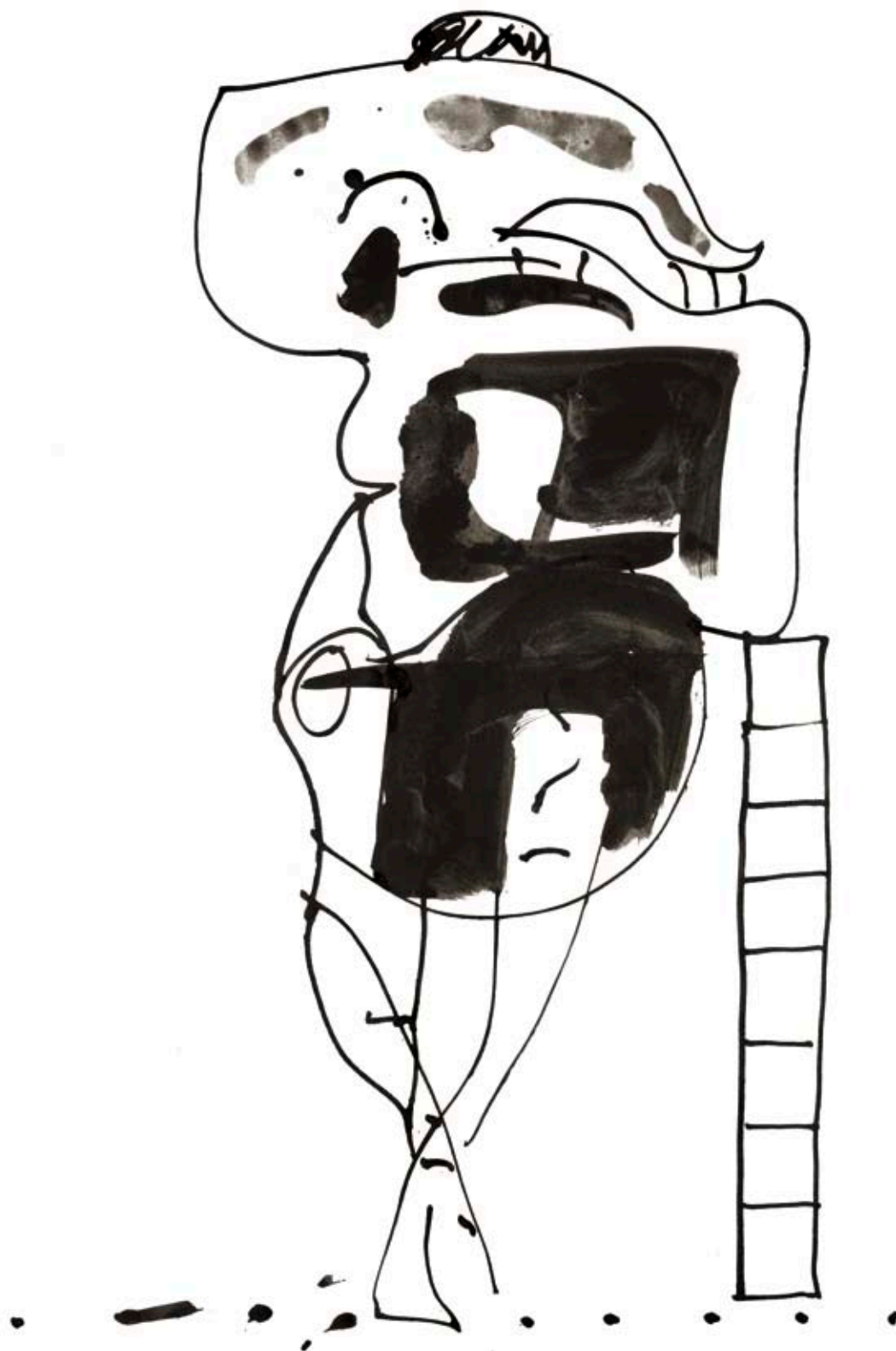


+++
tuszu kaligraficznym
[grafion + pędzel]
63 × 25 cm
1972–1974

+++
tuszu kaligraficznym
[grafion + pędzel] +
tuszu acetonowym
63 × 25 cm
1972–1974







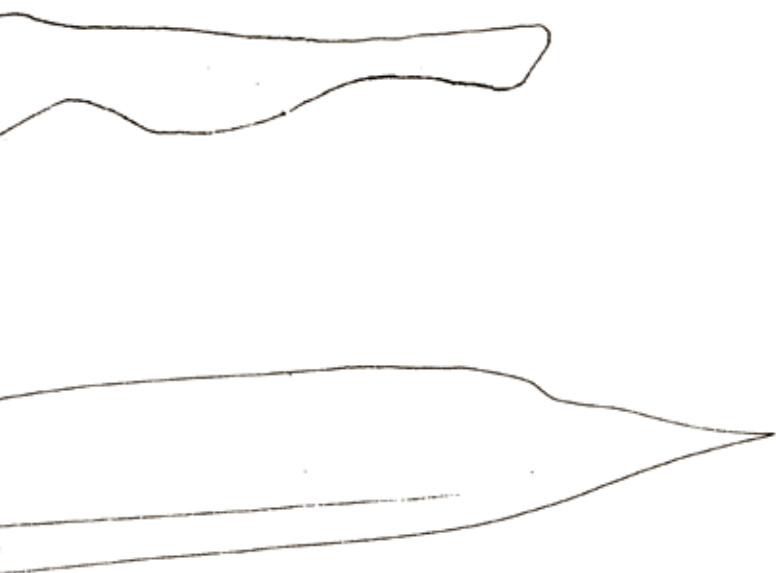
+++
 tusz kaligraficzny
 [grafion]
 40 x 30 cm
 sygnowany
 1972-1974

+++
 tusz kaligraficzny
 [grafion + pędzel]
 51 x 35 cm
 1972-1974













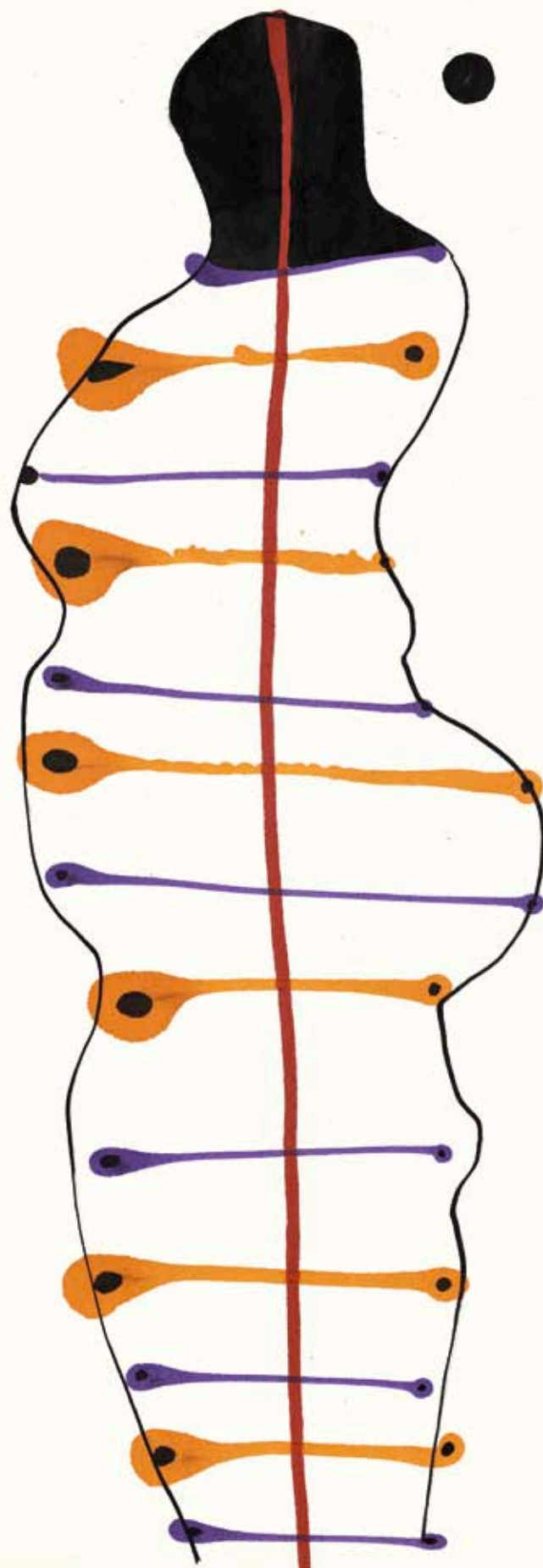
+++
 tusz acetonowy +
 tusz kaligraficzny
 [końcówka pojemnika
 tuszu rotring +
 pędzel] + pastel
 32 × 47 cm
 1972–1974

+++
 tusz kaligraficzny +
 tusz acetonowy
 73 × 51 cm
 1970–1974



+++
tuszu acetonowy
61 × 44 cm
sygnowany
1972–1974

+++
tuszu acetonowy +
tuszu kaligraficzny
[końcówka
pojemnika tuszu
rotring + pędzel]
63 × 48 cm
1972–1974

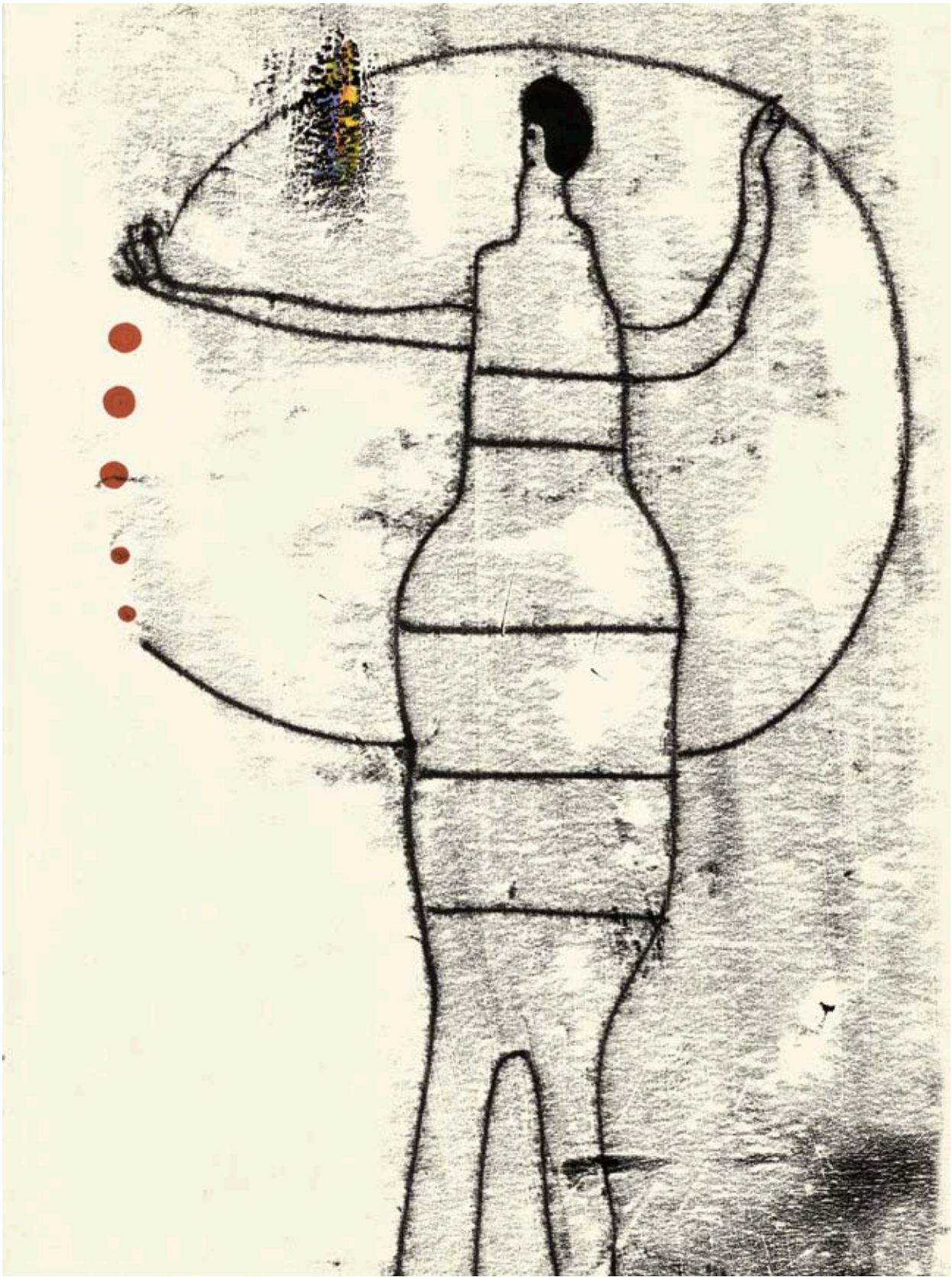


356

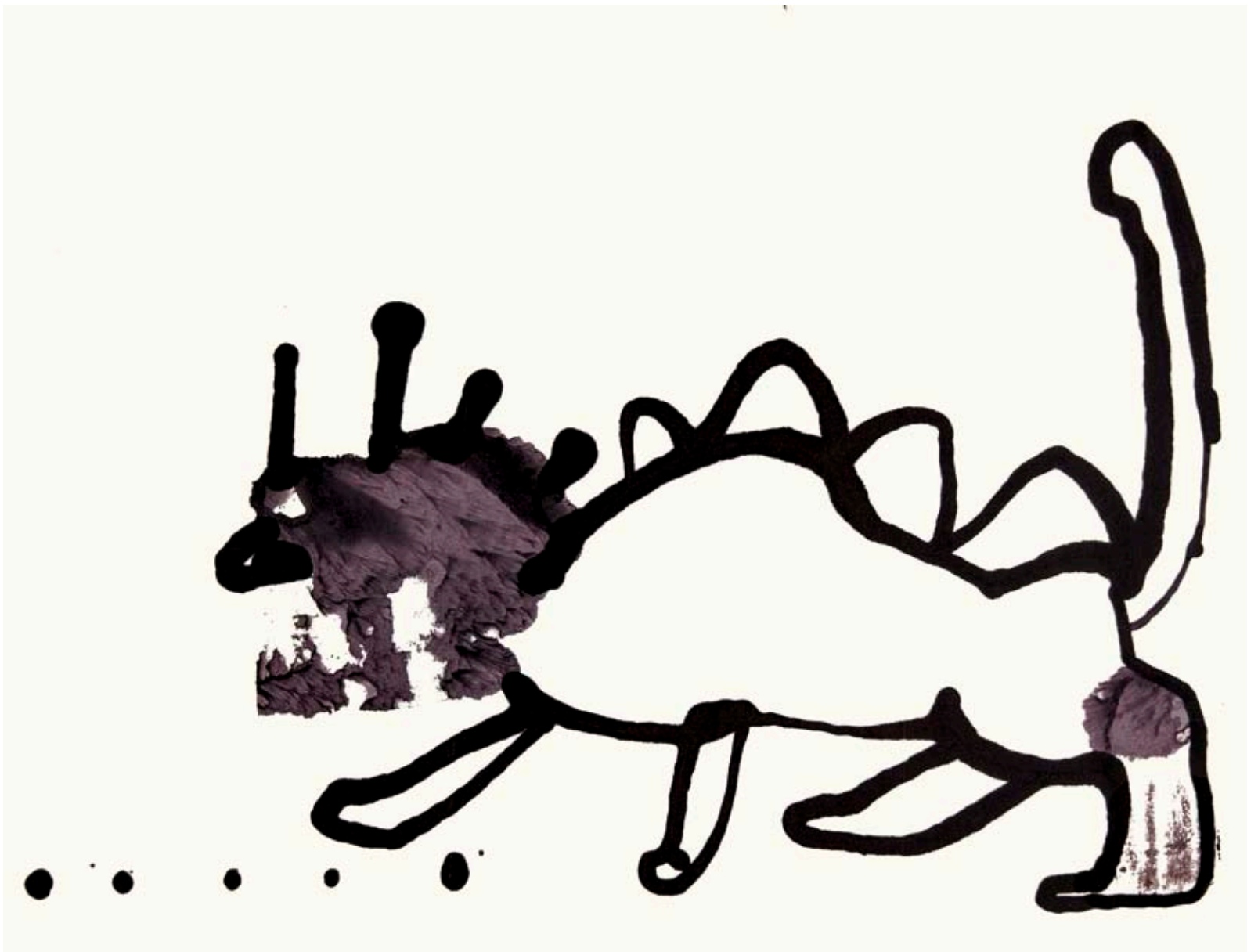


+++
 tusz kaligraficzny
 [końcówka
 pojemnika tuszu
 rotring + pędzel] +
 pastel
 49 × 32 cm
 1972–1974

+++
 monotypia + tusz
 acetonowy
 58 × 43 cm
 1972–1974

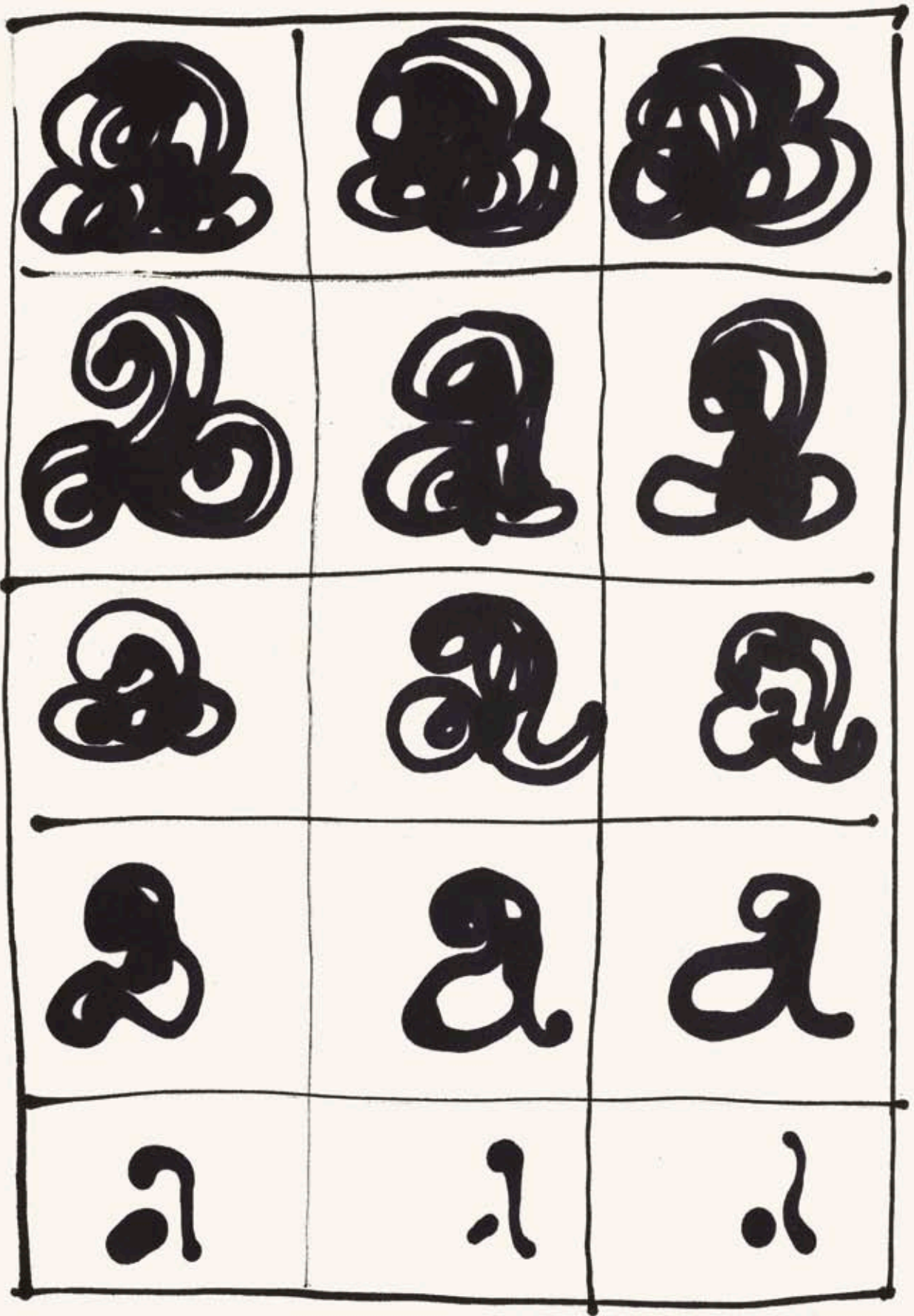


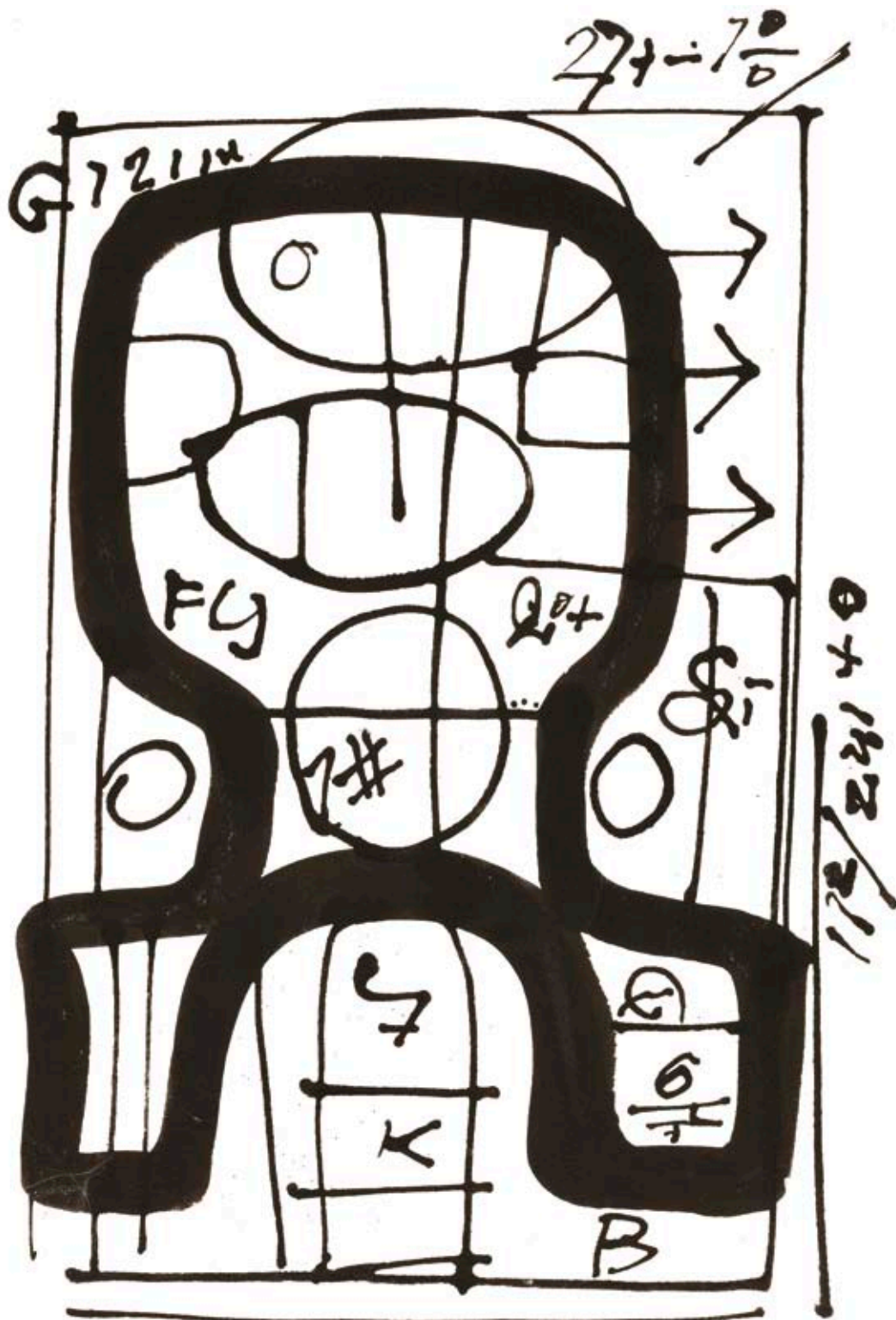




+++
tuszu acetonowym
50 x 35 cm
po 1970

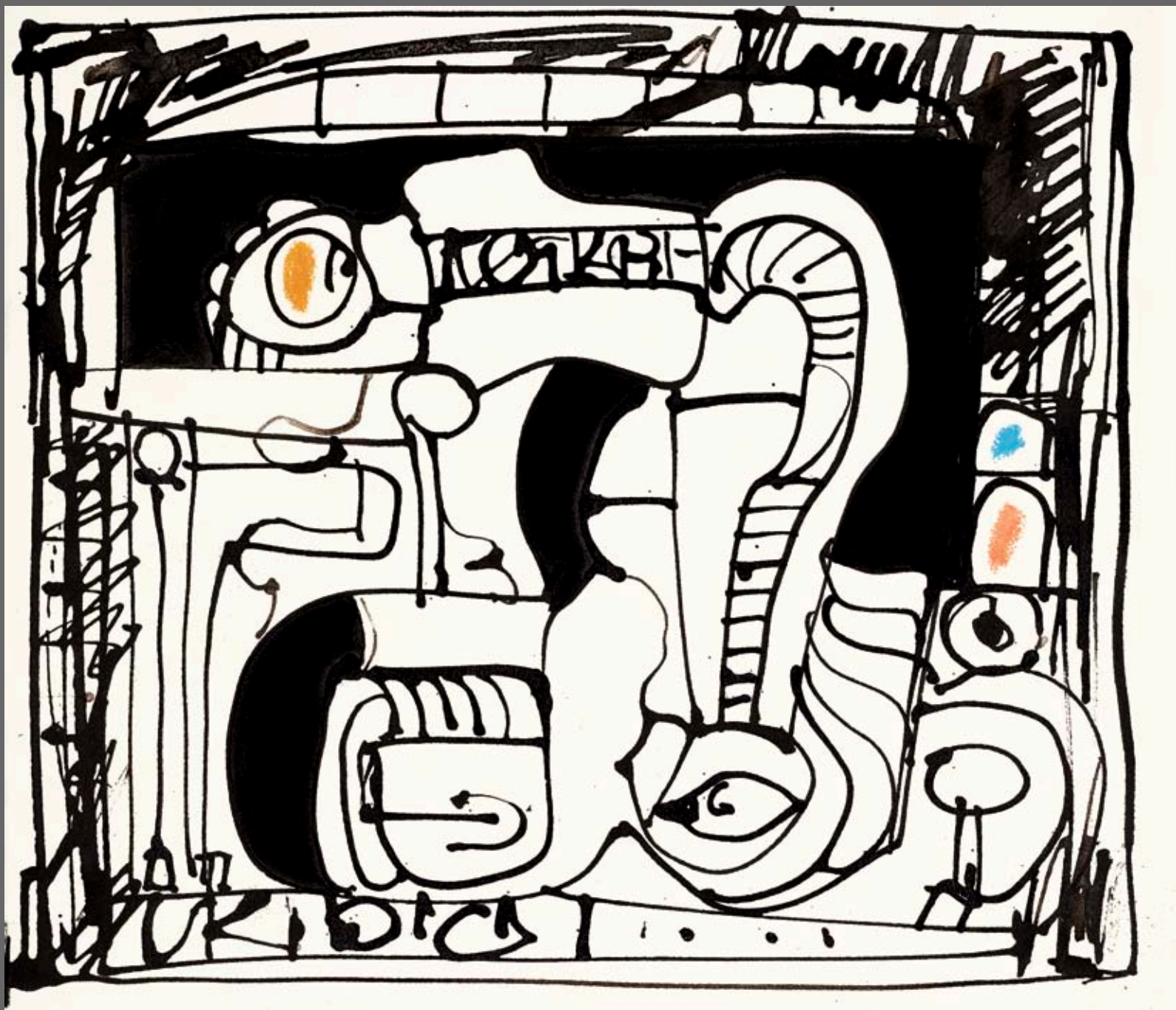
+++
tuszu acetonowym
30 x 43 cm
po 1970

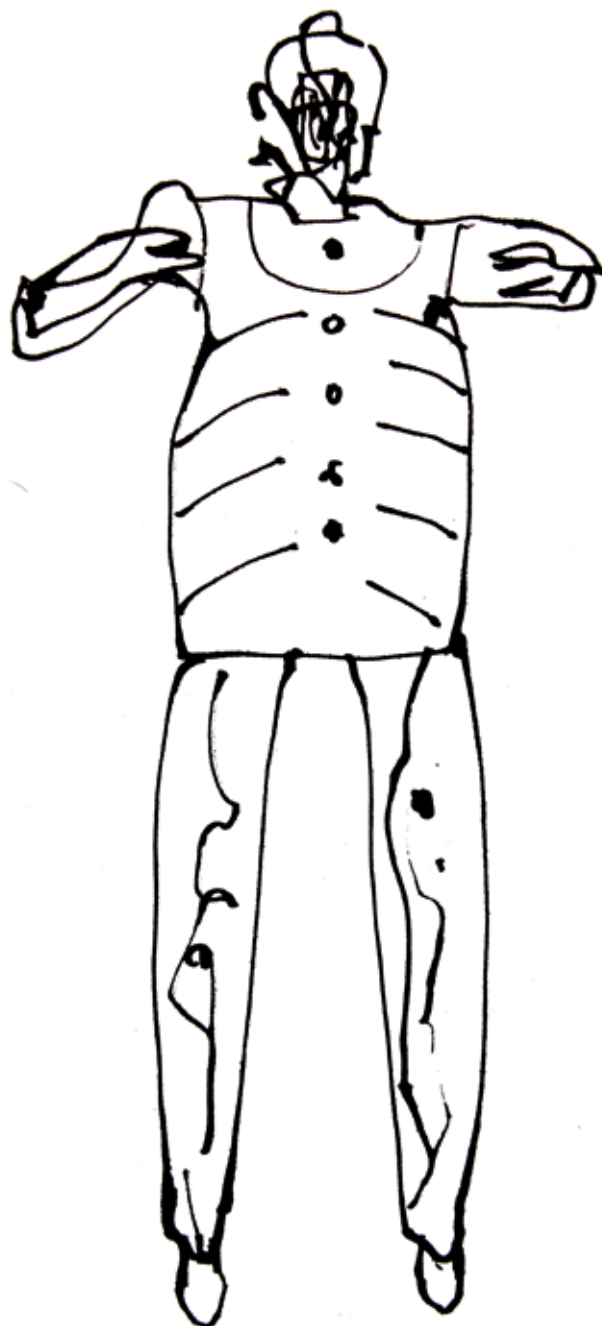




+++
 tusz acetonowy +
 tusz kaligraficzny
 [końcówka
 pojemnika tuszu
 rotring]
 50 x 34 cm
 po 1970

+++
 tusz kaligraficzny
 [końcówka
 pojemnika tuszu
 rotring + pędzel]
 39 x 26 cm
 1967





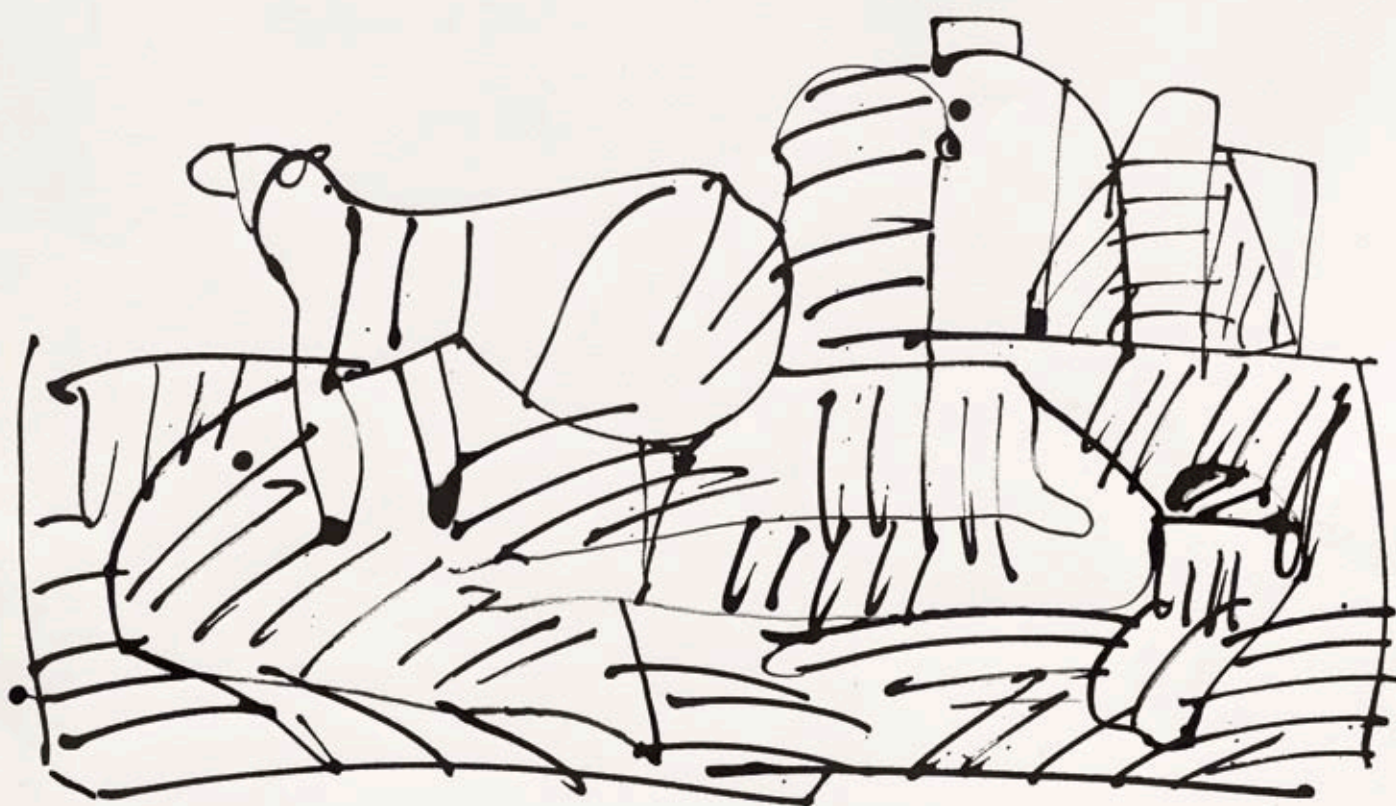
+++
 tusz kaligraficzny
 [końcówka
 pojemnika tuszu
 rotring + pędzel] +
 pastel
 53 × 39 cm
 po 1970

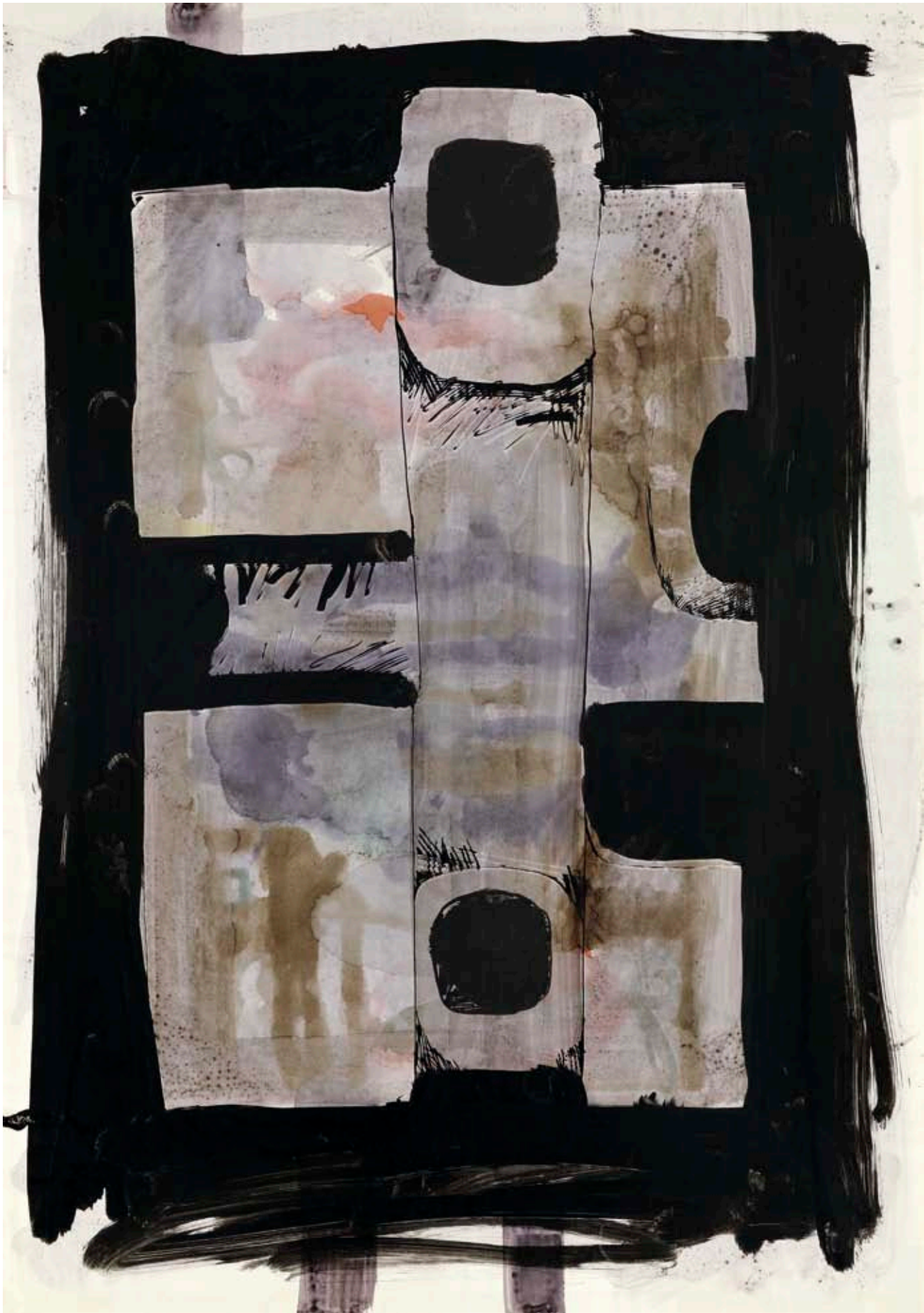
+++
 tusz kaligraficzny
 [końcówka
 pojemnika tuszu
 rotring]
 50 × 32 cm
 po 1970

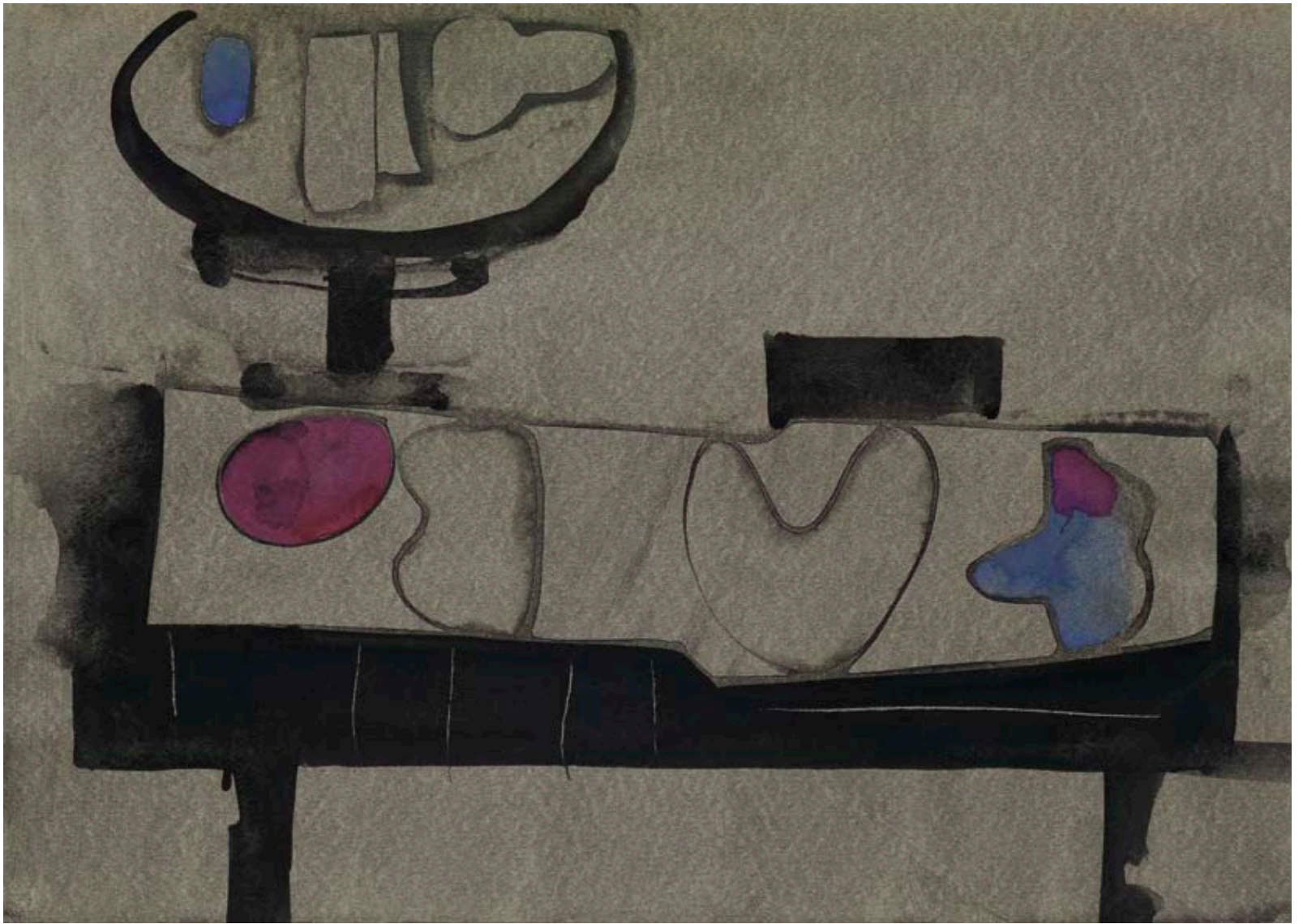


+++
 tusz kaligraficzny
 [końcówka
 pojemnika tuszu
 rotring + pędzel]
 32 × 49 cm
 po 1970

+++
 tusz kaligraficzny
 [grafion]
 39 × 53 cm
 po 1970





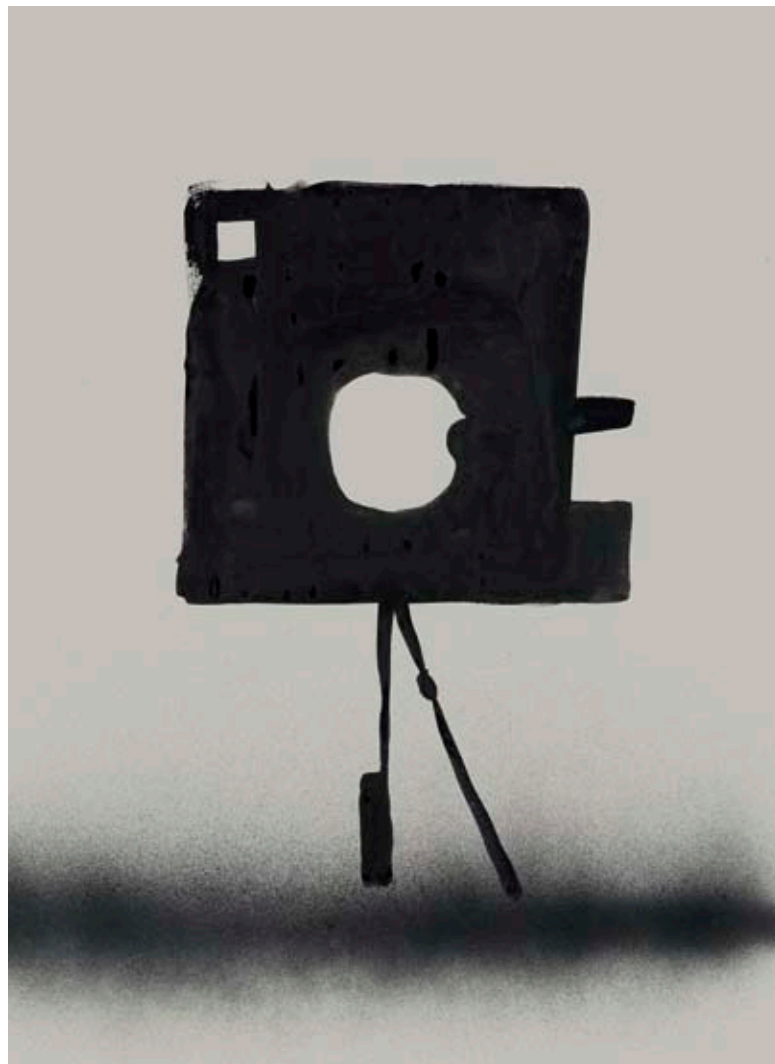


+++
tuszu acetonowy +
tuszu kaligraficznym
[grafion]
61 x 43 cm
po 1970

+++
tempera
41 x 58 cm
po 1970

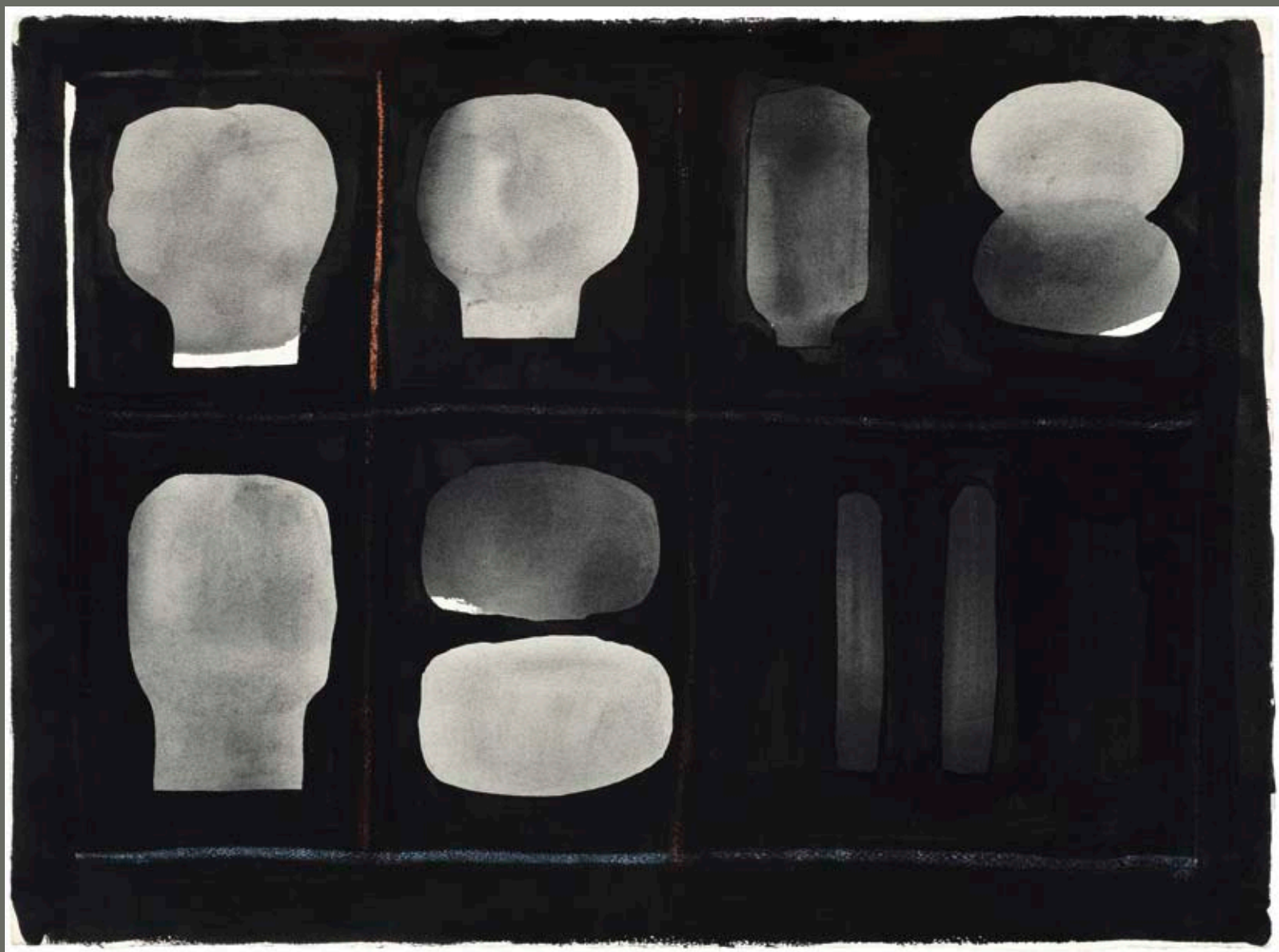


+++
tusz acetonowy
62 × 43 cm
po 1970



+++
tempera + spray
63 × 49 cm
po 1970

+++
tempera + pastel
39 × 53 cm
po 1970



+++
tuszu kaligraficznym
39 × 53 cm
po 1970

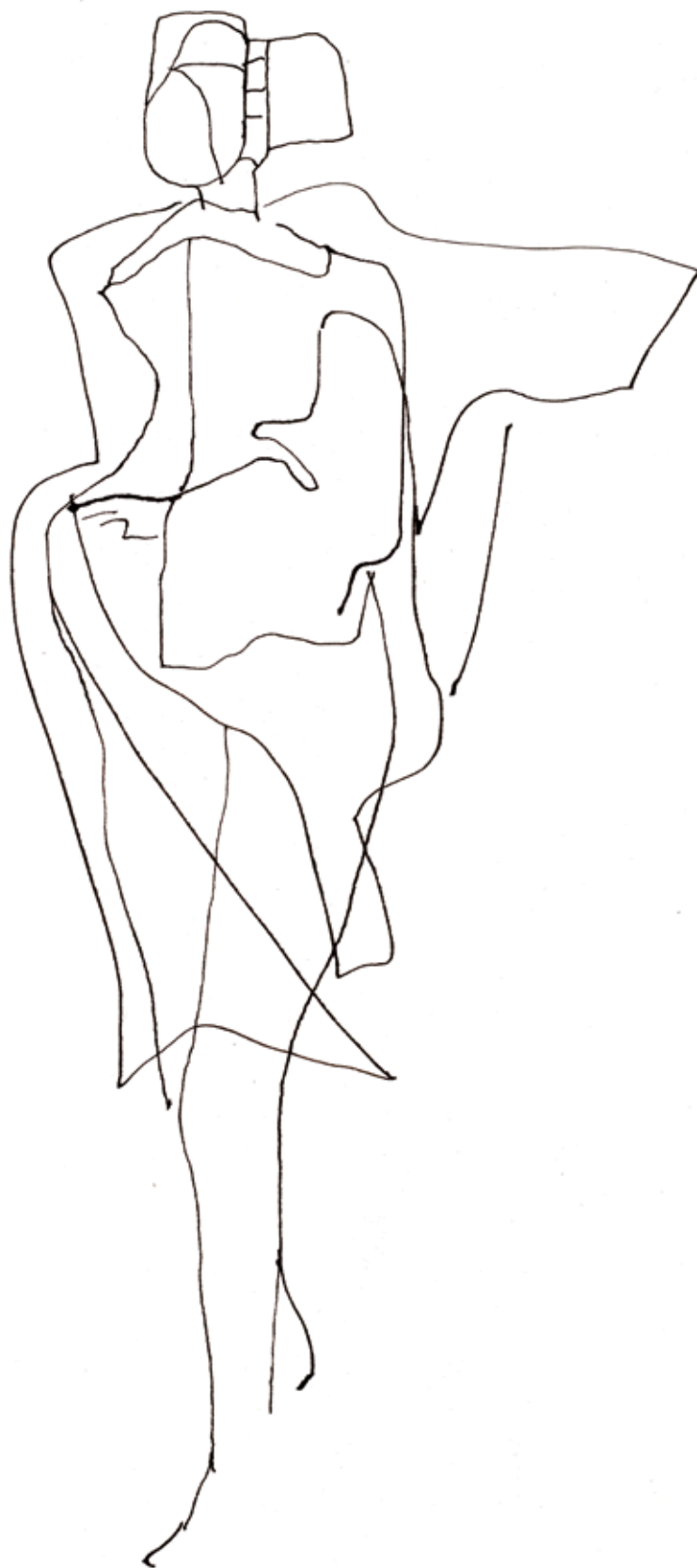
+++
tuszu kaligraficznym
[grafion] + pędzel
27 × 21 cm
ok. 1970

370





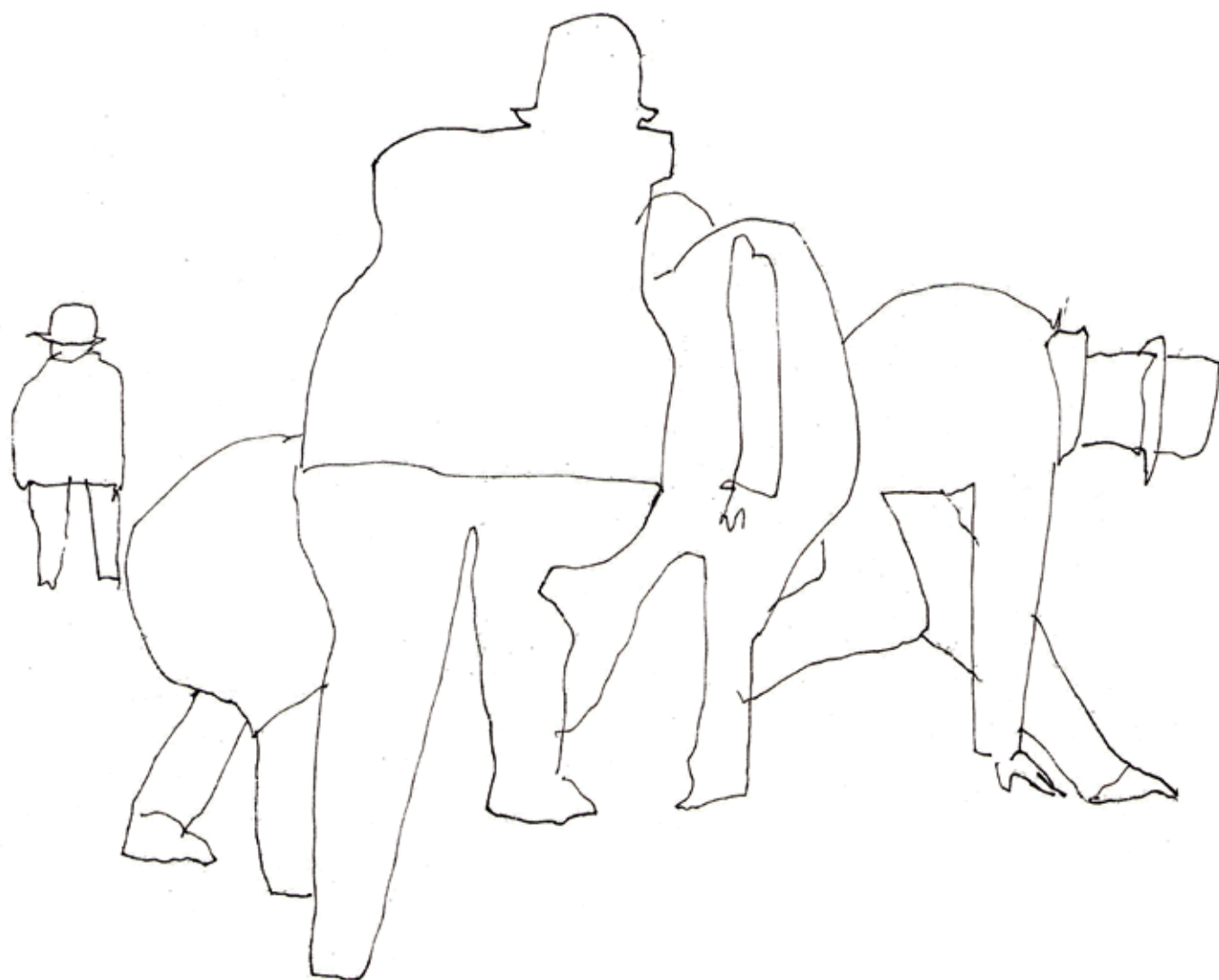
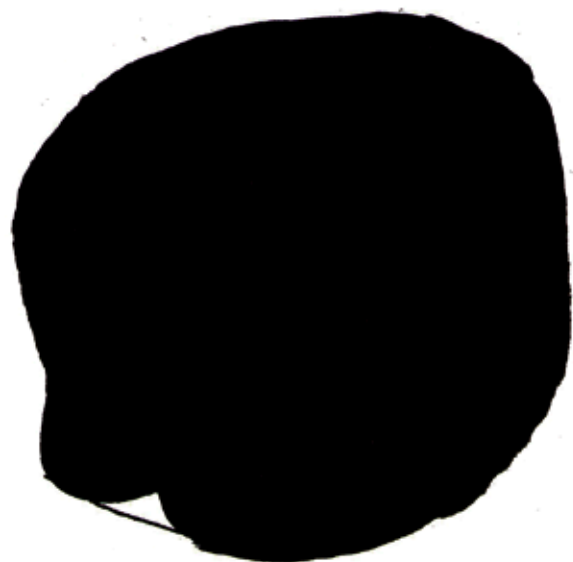
372

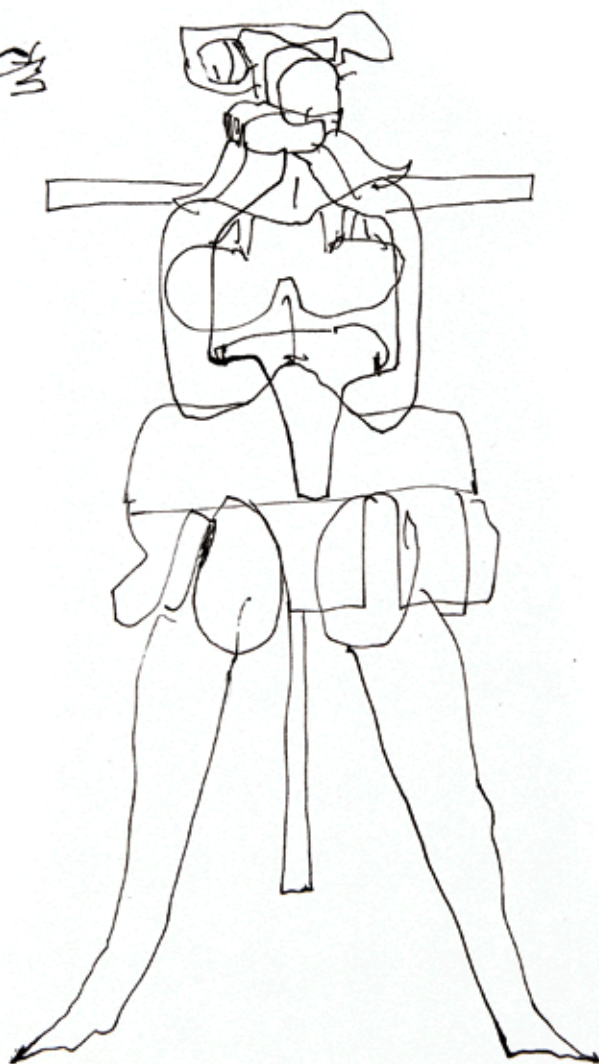


+++
tuszu kaligraficznym
[grafion]
50 × 33 cm
po 1970

+++
tuszu kaligraficznym
[grafion]
35 × 28 cm
1963–1970



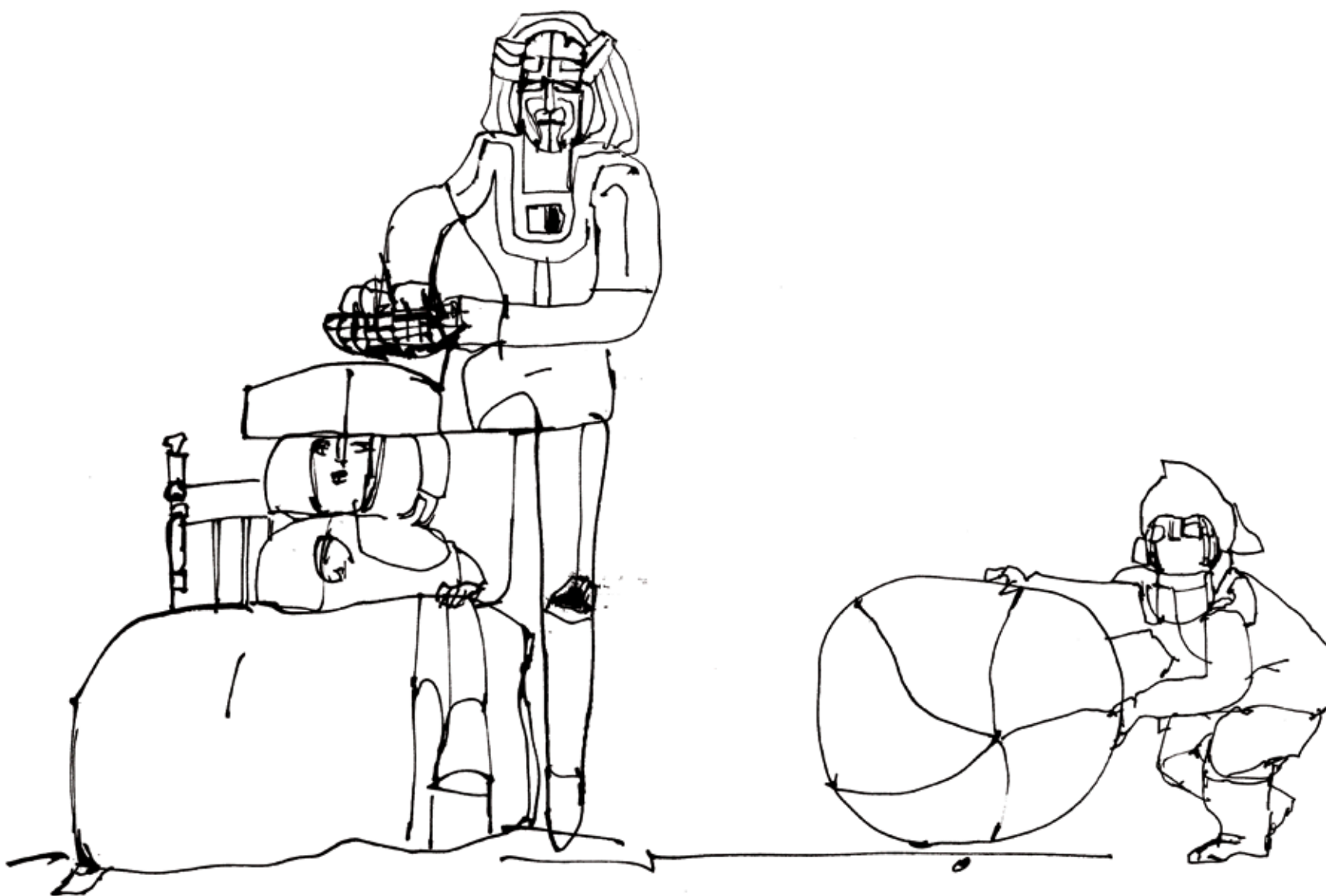


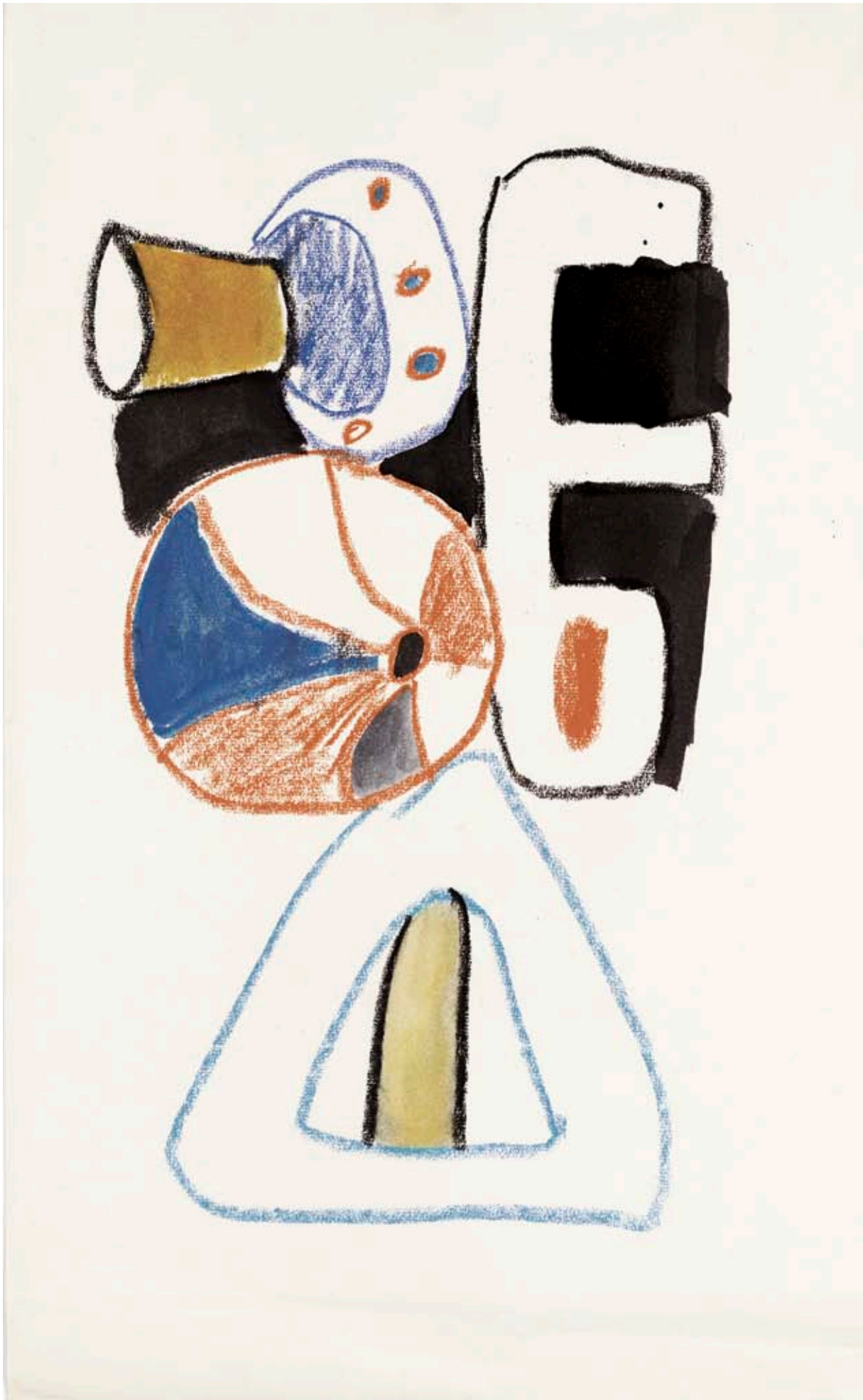


+++
tuszu kaligraficznym
[grafion]
30 × 42 cm
po 1970

+++
tuszu kaligraficznym
[grafion]
30 × 42 cm
po 1970

377

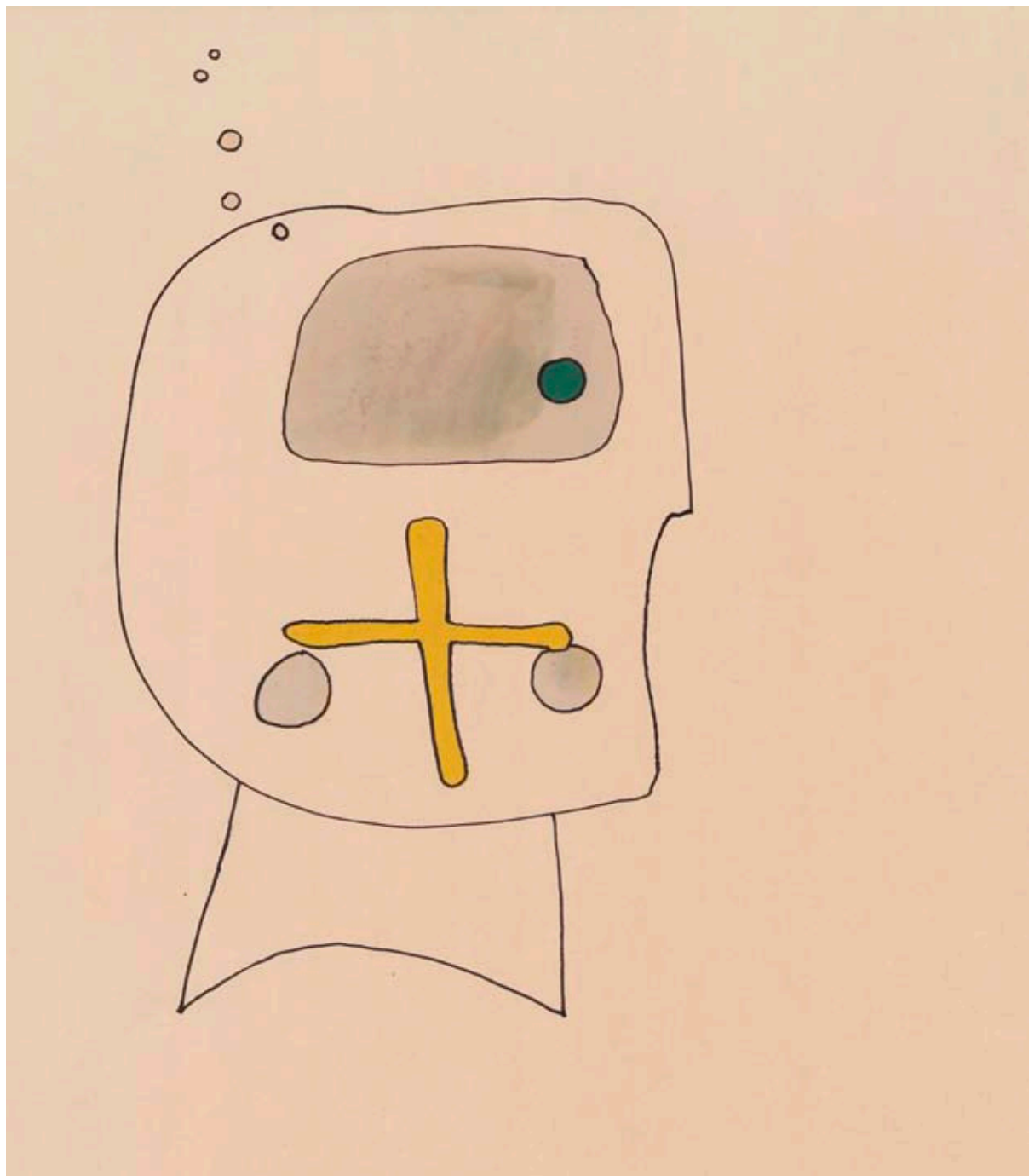






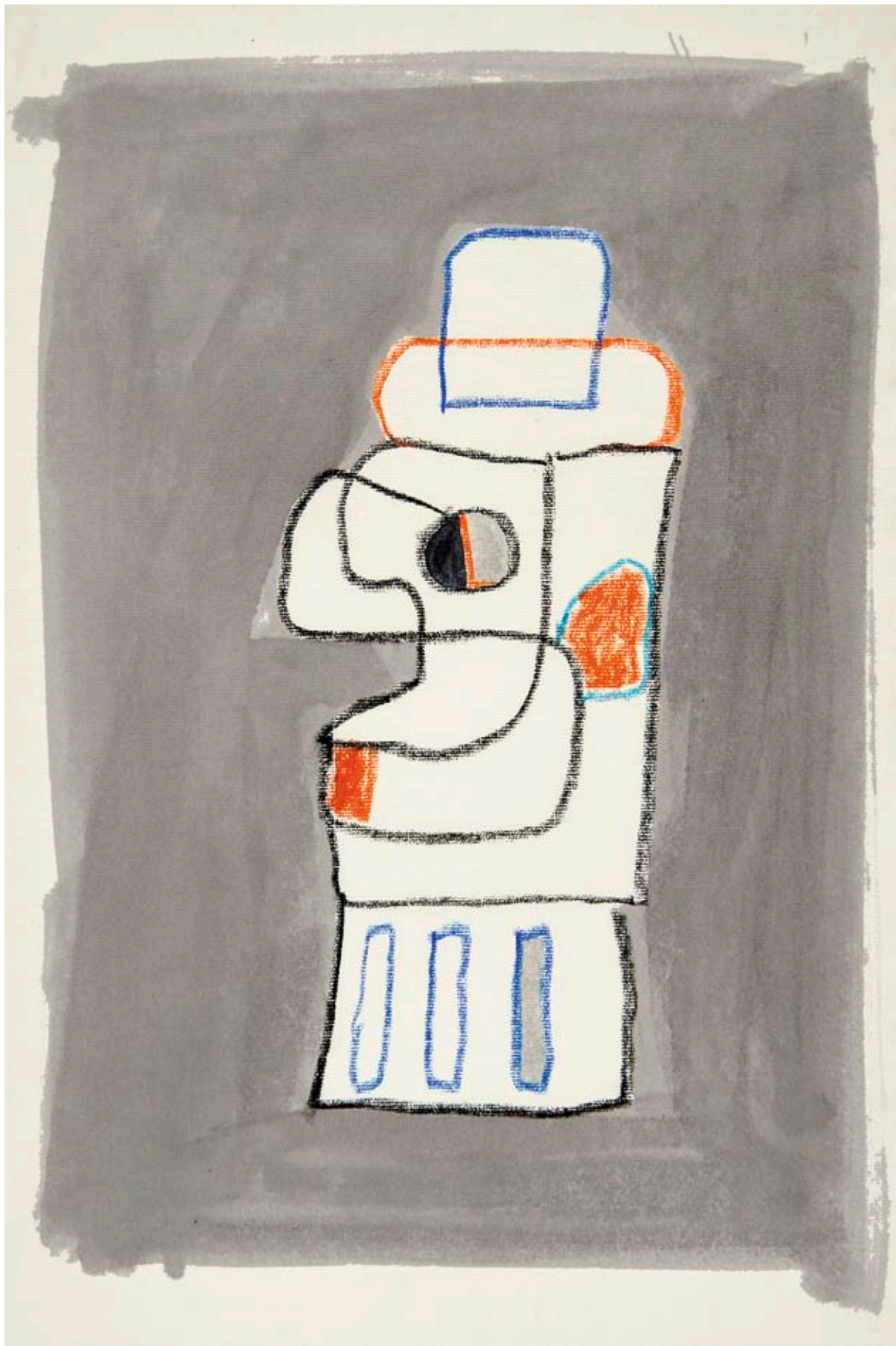
+++
pastel + tusz
acetonowy
50 × 33 cm
po 1970

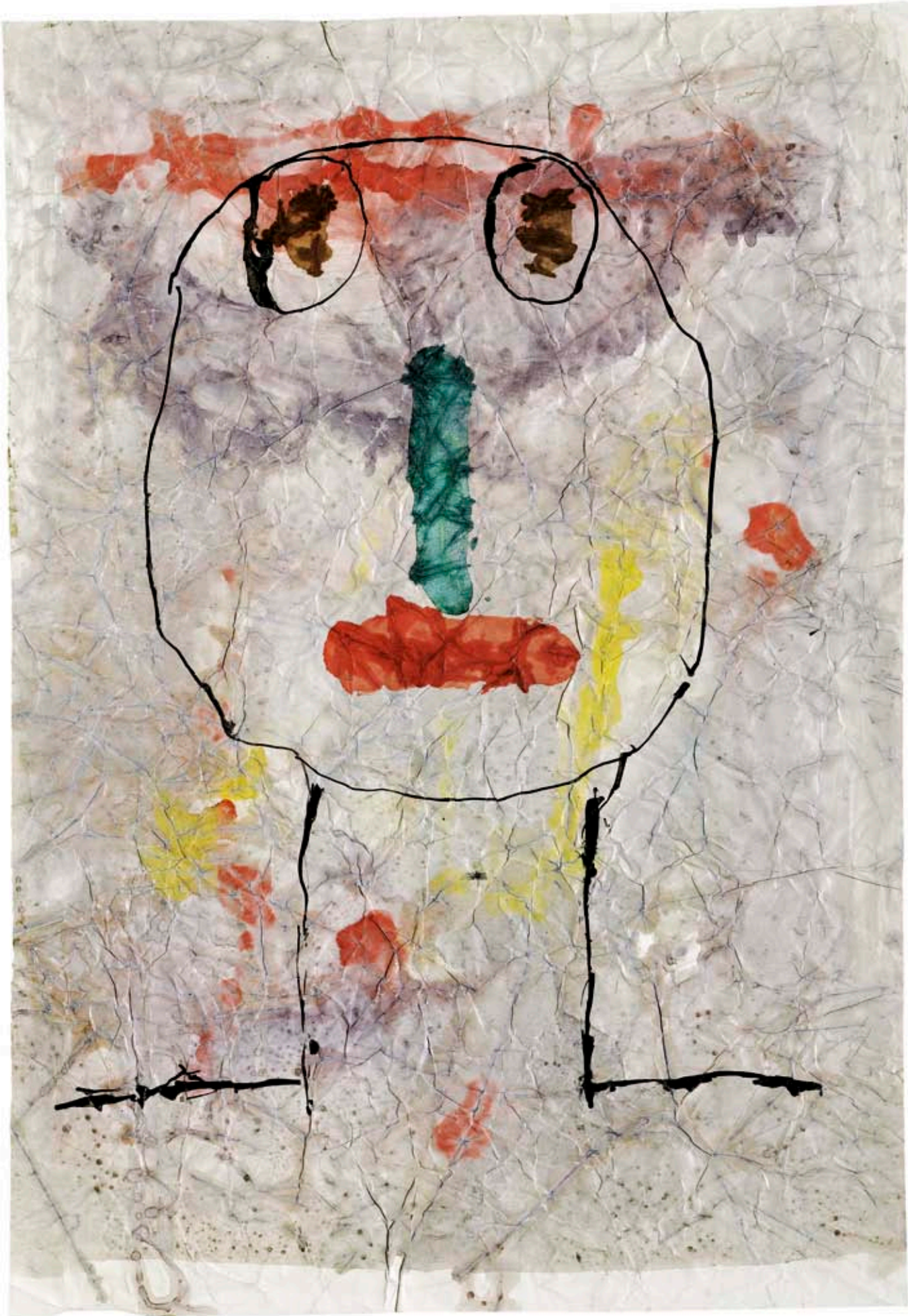
+++
tuszu acetonowy +
pastel
50 × 33 cm
po 1970



+++
 tusz kaligraficzny
 [grafion] + tusz
 acetonowy
 31 × 31 cm
 do 1970

+++
 pastel + tusz
 acetonowy
 50 × 33 cm
 po 1970







+++
tuszu kaligraficznym
[grafion] + tusz
acetonowy
37 × 26 cm
po 1970

+++
pastel
50 × 32 cm
po 1970



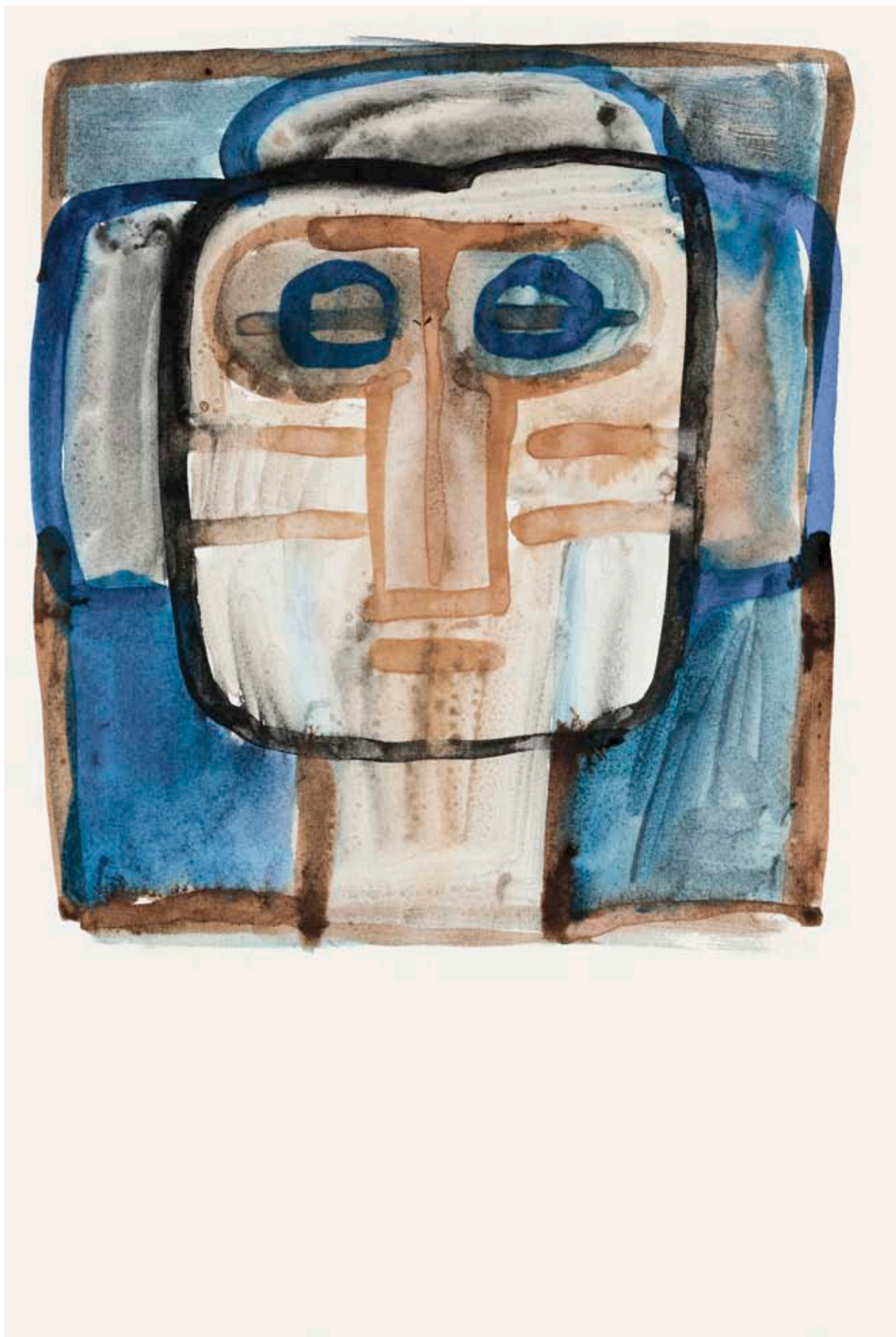


386

+ + +
tempera
38 × 26 cm
1953–1962



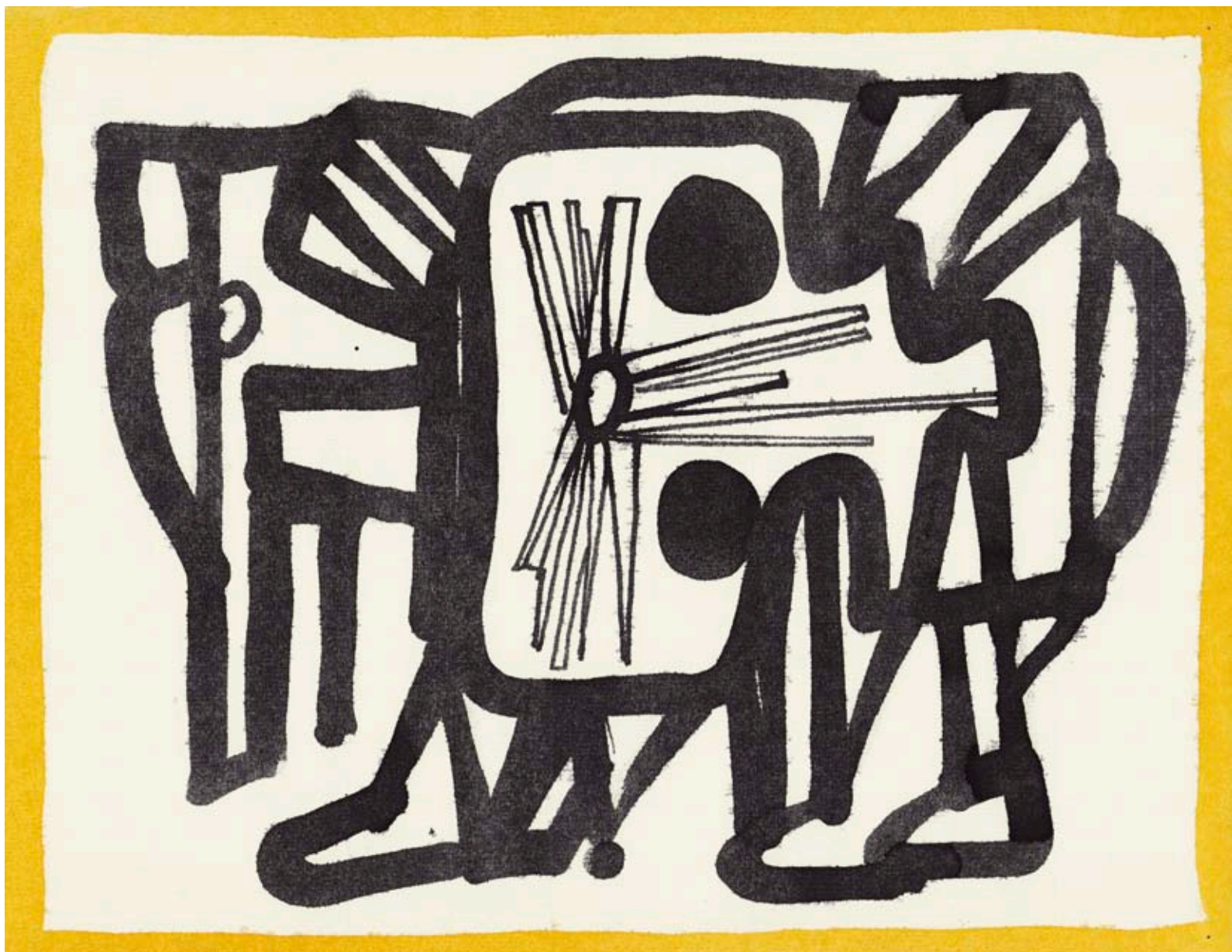




+++
tempera
42 × 30 cm
przed 1963

+++
tempera
42 × 30 cm
przed 1963





+++
 tusz acetonowy +
 tusz kaligraficzny
 [grafion]
 28 × 28 cm
 1963–1970

+++
 tusz acetonowy +
 tusz kaligraficzny
 [grafion]
 25 × 33 cm
 1963–1970





+++
tuszu kaligraficznym
[pędzel]
35 × 27 cm
1953–1962

+++
tuszu kaligraficznym
[pędzel]
24 × 34 cm
1963–1970





+++
tempera
24 × 34 cm
przed 1963

+++
tempera
28 × 42 cm
przed 1963

396



+++
tempera
28 × 21 cm
1953–1962

Jerzy Jaworowski

Jerzy Jaworowski urodził się 11 września 1919 roku w Augustowie, a zmarł 15 maja 1975 roku w Warszawie. W latach 1948–1953 studiował w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, gdzie w roku 1955 uzyskał dyplom w pracowni Henryka Tomaszewskiego. Uprawiał grafikę książkową, rysunek, projektował plakaty i znaczki pocztowe oraz inne formy grafiki użytkowej. Współpracował z wieloma wydawnictwami, m.in. z Państwowym Instytutem Wydawniczym, Wydawnictwami Artystycznymi i Filmowymi, ze Spółdzielnią Wydawniczą „Czytelnik” i Spółdzielnią Wydawniczo-Handlową „Książka i Wiedza”, dla których wykonywał obwoluty, ilustracje, opracowanie graficzne publikacji i serii wydawniczych. Wielokrotnie nagradzany i wyróżniany, zdobył m.in. nagrodę w Moskwie za jubileuszowe wydanie *Trylogii* Henryka Sienkiewicza (1967), dwukrotnie srebrny medal na Międzynarodowej Wystawie Sztuki Edytorskiej IBA w Lipsku (1971 i 1975), nagrody i wyróżnienia w konkursach PTKK na Najpiękniejszą Książkę Roku.

indywidualne wystawy rysunków

- 1963** Gallery Joyce Teff, Montreal
- 1970** Galeria Domu Artysty Plastyka, ZPAP, Warszawa
- 1975** Galeria Sztuki Współczesnej „Zapiecek”, Warszawa
- 1977** Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa
- 1985** Galeria Krytyków „Pokaz”, Warszawa
- 1988** Steward Hall Art Gallery, Pointe Claire, Montreal
- 2005** Kordegarda, Warszawa



noty

Tekst na 4. stronie okładki: Henryk Tomaszewski, notowała Danuta Wróblewska,
[w:] *Katalog wystawy Jerzego Jaworowskiego w Zachęcie*, 1977.

Tekst na str. 1: Elżbieta Pałasz.

Okładka: Jerzy Jaworowski, bez tytułu, tusz acetonowy + akryl, 61 × 43 cm, 1974–1975;
str. 43: © The Saul Steinberg Foundation / Artists Rights Society (ARS), New York.

Autorem fotografii Jerzego Jaworowskiego jest Jerzy Sabara, 1974.



Spis rzeczy

ELŻBIETA PAŁASZ

Rysunki poranne

4

PIOTR JAWOROWSKI

+ + +

30

JERZY JAWOROWSKI

Na papierze

48

JERZY JAWOROWSKI

apendyks

po str. 400

Piotr Jaworowski

Elżbieta Pałasz

Jerzy Jaworowski. Na papierze

REDAKCJA Janusz Górski

WYBÓR ILUSTRACJI Janusz Górski, Piotr Jaworowski

REDAKCJA JĘZYKOWA Elżbieta Pałasz

KOREKTA Elżbieta Pałasz, Anna Gumowska

REPRODUKCJA RYSUNKÓW Grzegorz Nosorowski, Paweł Ciepielewski, Monika Stachurska

KONCEPCJA EDYTORSKA, PROJEKT GRAFICZNY Janusz Górski

DTP Krzysztof Gotowicki

DRUK Biały Kruk

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego
pochodzących z Funduszu Promocji Kultury.



Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego

© Piotr Jaworowski, 2024

© Fundacja Pracownia, 2024

esej © Elżbieta Pałasz, 2024

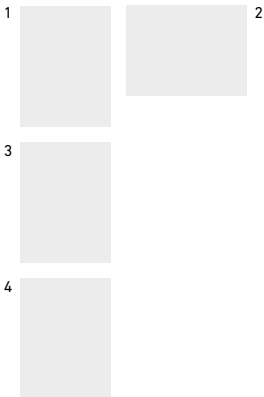
ISBN 978-83-964013-7-3

CZYSTYWARSTWAT

Jerzy Jaworowski

apendyks

kolejność podpisów ilustracji

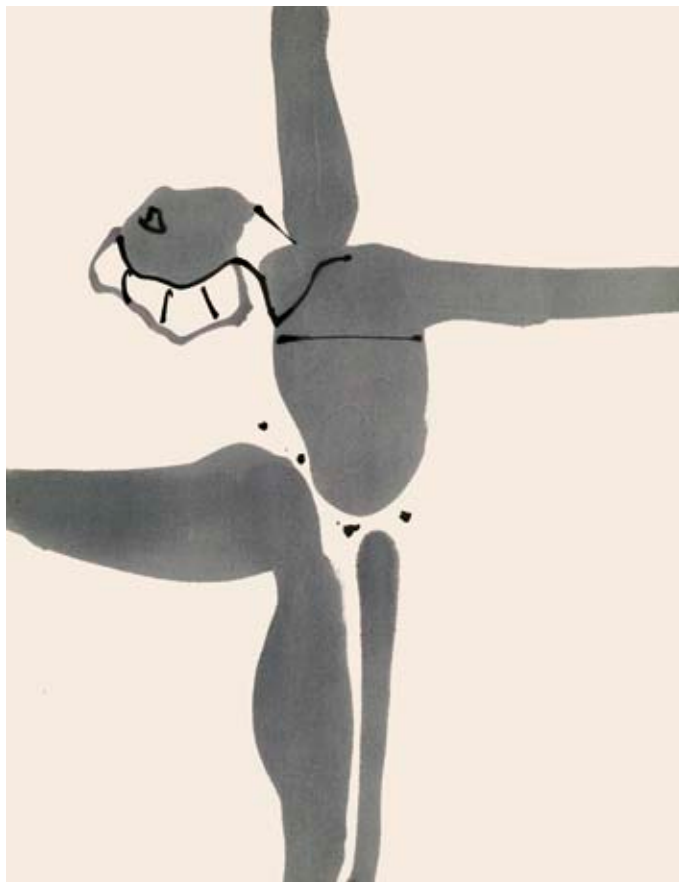




+++
 tusz acetonowy +
 ołówek
 24 × 32 cm
 1972–1975

+++
 tusz acetonowy +
 tusz rotring
 63 × 50 cm
 1974–1975

+++
 tusz acetonowy
 42 × 30 cm
 1965–1970

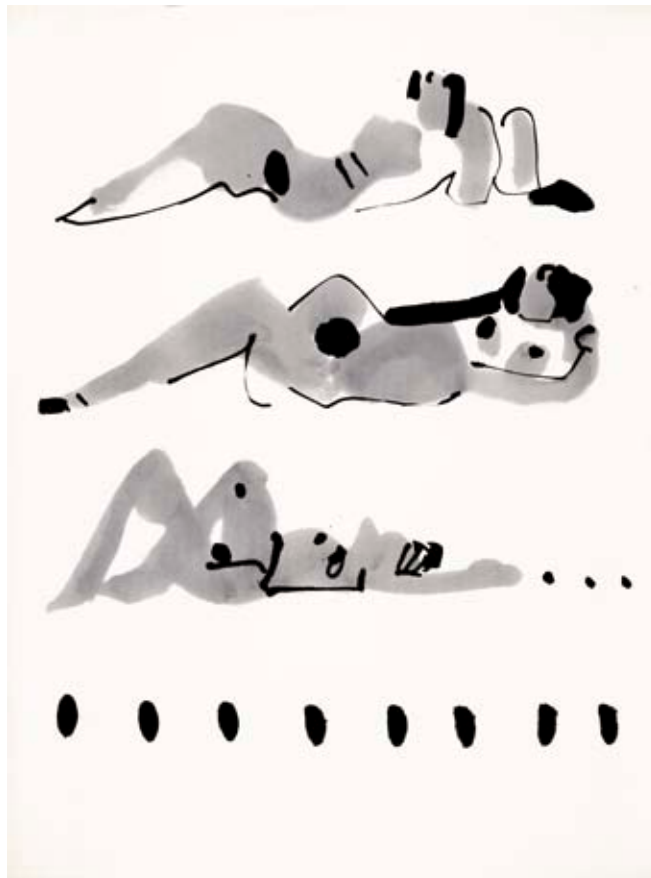




+++
tuszu acetonowy
62 × 43 cm
1972–1974

+++
tuszu kaligraficznym
[grafion]
50 × 35 cm
1972–1974

+++
tuszu acetonowy
50 × 35 cm
1972–1974





+++
tusz acetonowy
40 × 64 cm
sygnowany
1971–1974

+++
tusz acetonowy
44 × 64 cm
1971–1974

+++
tusz acetonowy +
akryl
42 × 57 cm
1971–1974



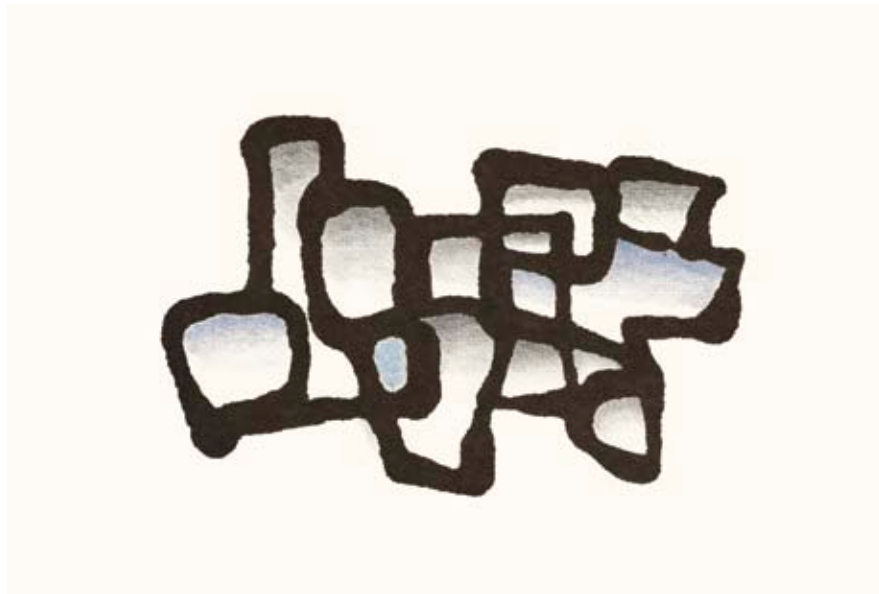
V



+++
tusz acetonowy
61 × 43 cm
1972–1974

+++
tusz acetonowy
[rysik]
30 × 23 cm
sygnowany
1972–1974

+++
tusz acetonowy
59 × 42 cm
1972–1974



+++
tusz acetonowy +
kredka
33 × 50 cm
po 1970

+++
tusz kaligraficzny
[końcówka
pojemnika tuszu
rotring + pędzel]
32 × 29 cm
po 1970

+++
tusz acetonowy
30 × 40 cm
po 1970

+++
tusz kaligraficzny
27 × 40 cm
po 1970

+++

tusz kaligraficzny

[końcówka

pojemnika tuszu

rotring]

49 × 60 cm

1972–1973



+++

tusz acetonowy +

tusz kaligraficzny

[rapidograf]

49 × 60 cm

1973–1975



+++

tusz kaligraficzny

[grafion] + tempera

31 × 49 cm

1970–1974



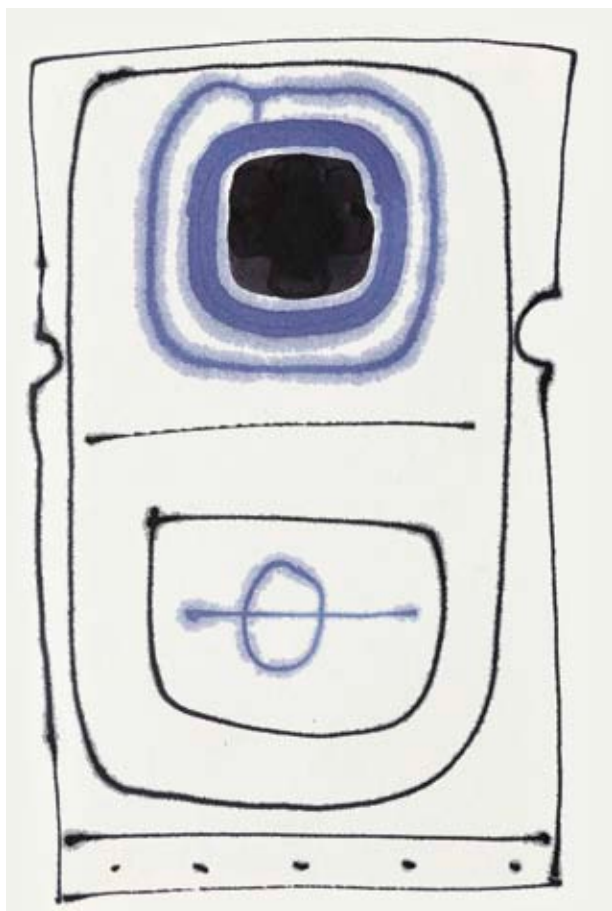


+++
tusz acetonowy
43 × 30 cm
1970–1974

+++
tusz acetonowy
60 × 43 cm
1970–1974

+++
tusz acetonowy
[pipeta]
50 × 33 cm
ok. 1970

+++
tusz acetonowy
43 × 29 cm
1973–1974





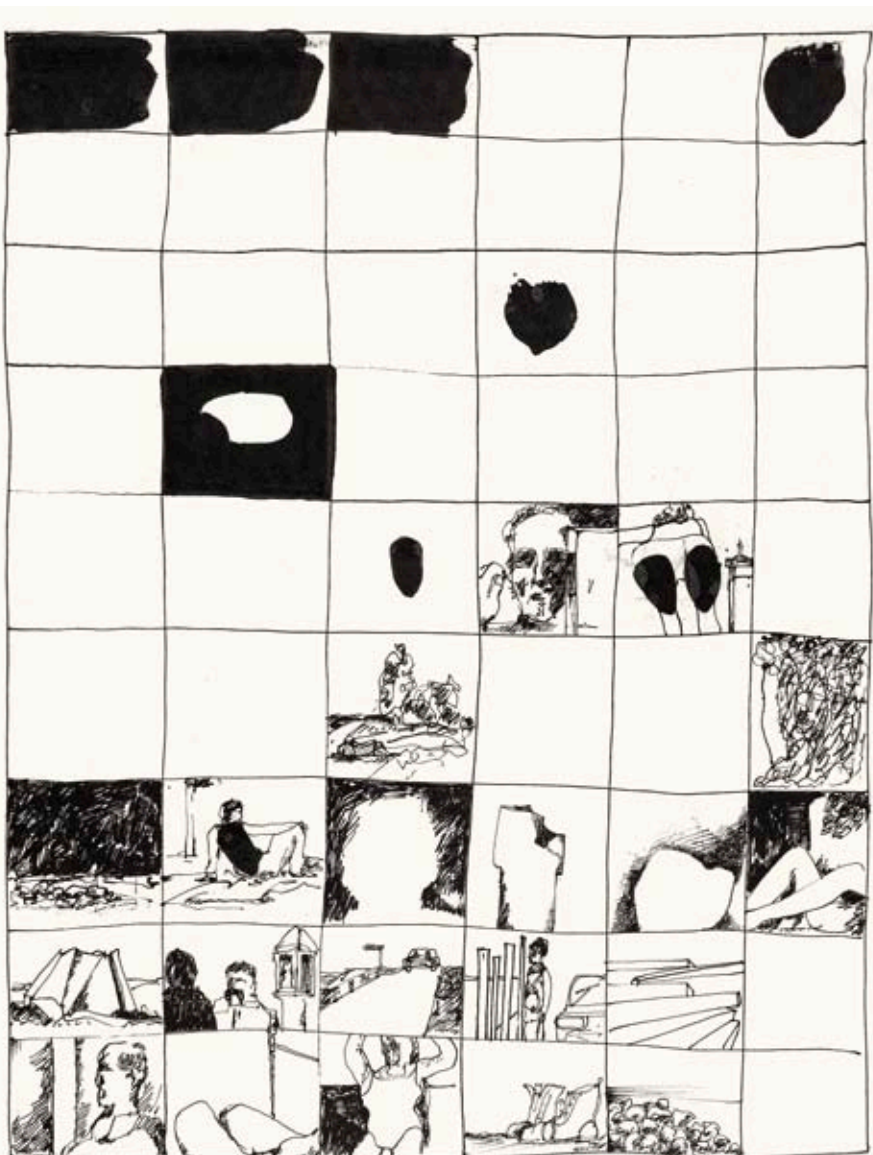
+++
 tusz kaligraficzny
 [końcówka
 pojemnika tuszu
 rotring + pędzel]
 42 × 30 cm
 po 1972

+++
 tusz kaligraficzny
 [końcówka
 pojemnika tuszu
 rotring + pędzel]
 42 × 30 cm
 po 1972

+++
 tusz kaligraficzny
 [końcówka
 pojemnika tuszu
 rotring + pędzel]
 42 × 30 cm
 po 1972



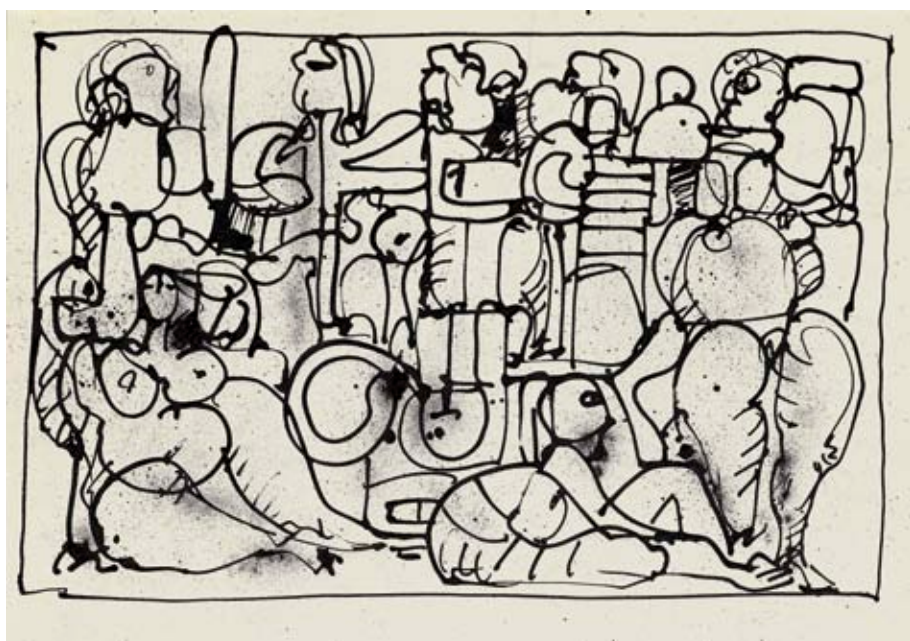
+++
 tusz kaligraficzny
 [końcówka
 pojemnika tuszu
 rotring + pędzel]
 42 × 30 cm
 po 1972



+++
 tusz kaligraficzny
 [grafion] + tempera
 63 × 47 cm
 ok. 1973



XI



+++
 tusz kaligraficzny
 [grafion + pędzel]
 32 × 49 cm
 po 1972



+++
 tusz kaligraficzny
 [końcówka
 pojemnika tuszu
 rotring + prósz]
 41 × 49 cm
 po 1972

+++
 tusz kaligraficzny
 [końcówka
 pojemnika tuszu
 rotring + pędzel]
 32 × 50 cm
 po 1972



◀

+++

tusz acetonowy
30 x 37 cm
1970-1974

◀

+++

tusz kaligraficzny
[końcówka
pojemnika tuszu
rotring + pędzel]
33 x 50 cm
1970-1974

◀

+++

tusz kaligraficzny
[końcówka
pojemnika tuszu
rotring + pędzel]
27 x 30 cm
1970-1974

▶

+++

tusz kaligraficzny
[końcówka
pojemnika tuszu
rotring + pędzel]
53 x 39 cm
1970-1974

▶

+++

tusz kaligraficzny
[końcówka
pojemnika tuszu
rotring + pędzel]
63 x 49 cm
1970-1974



▶

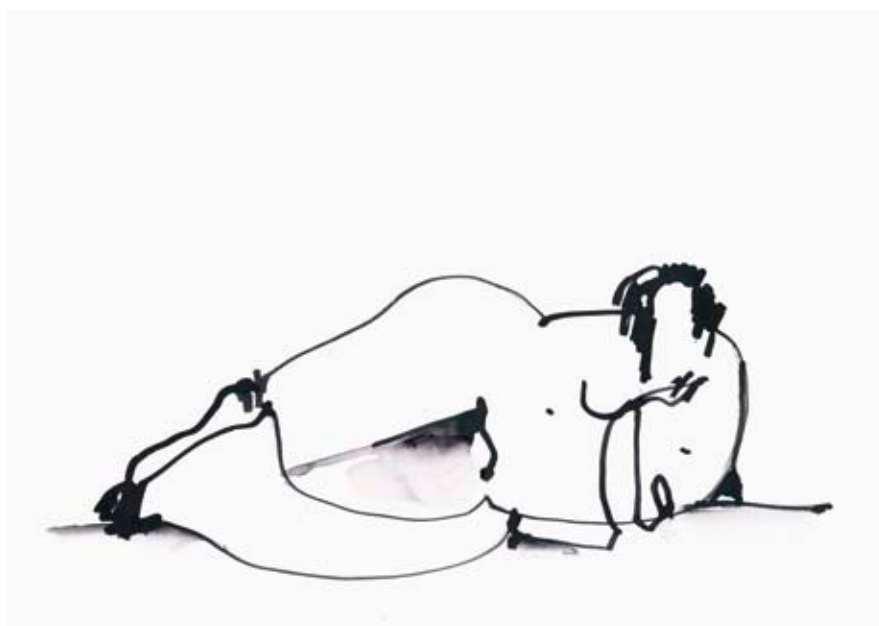
+++

tusz kaligraficzny
[końcówka
pojemnika tuszu
rotring + pędzel] +
tusz acetonowy
53 x 39 cm
1970-1974

▶

+++

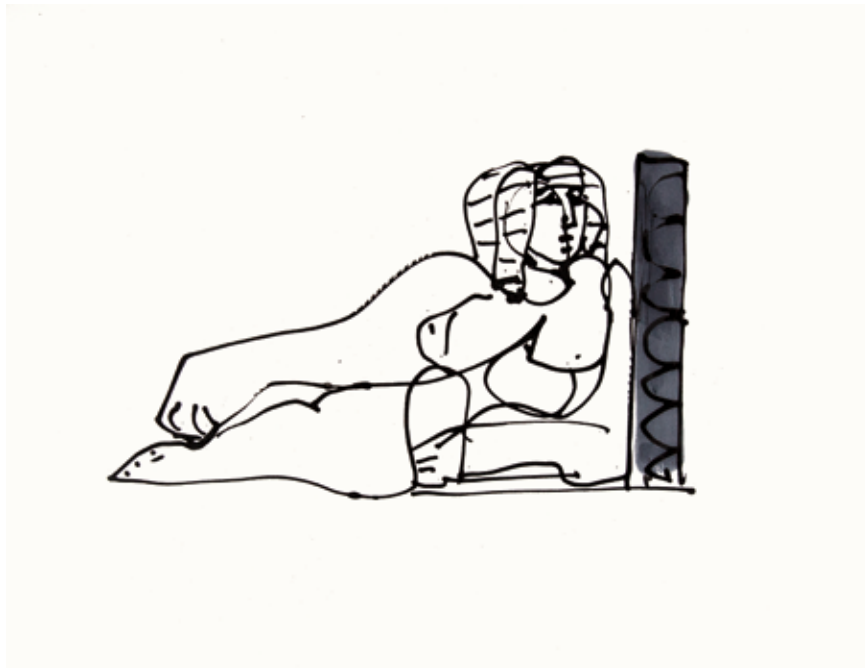
tusz kaligraficzny
[końcówka
pojemnika tuszu
rotring + pędzel]
63 x 49 cm
1970-1974





XIII

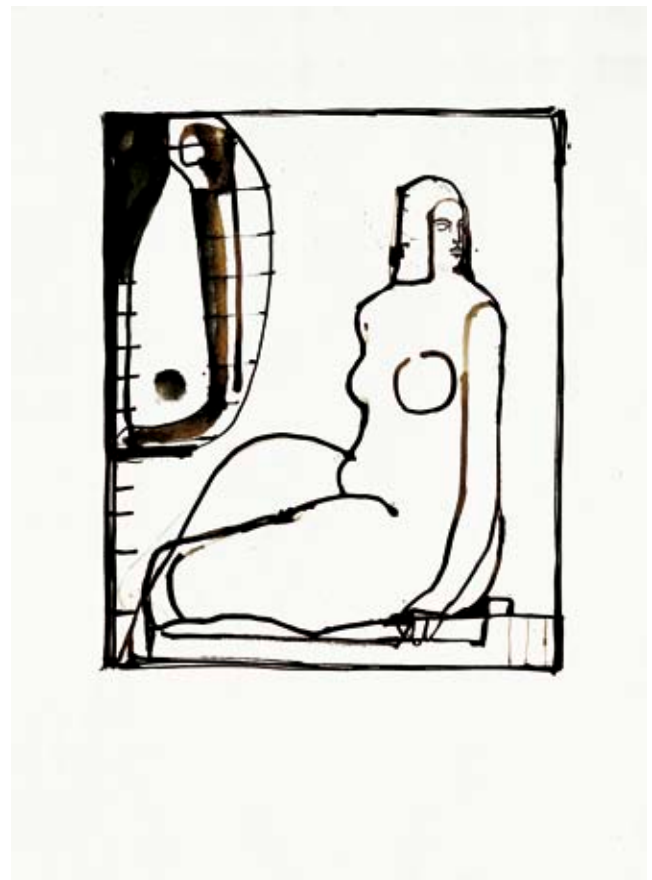




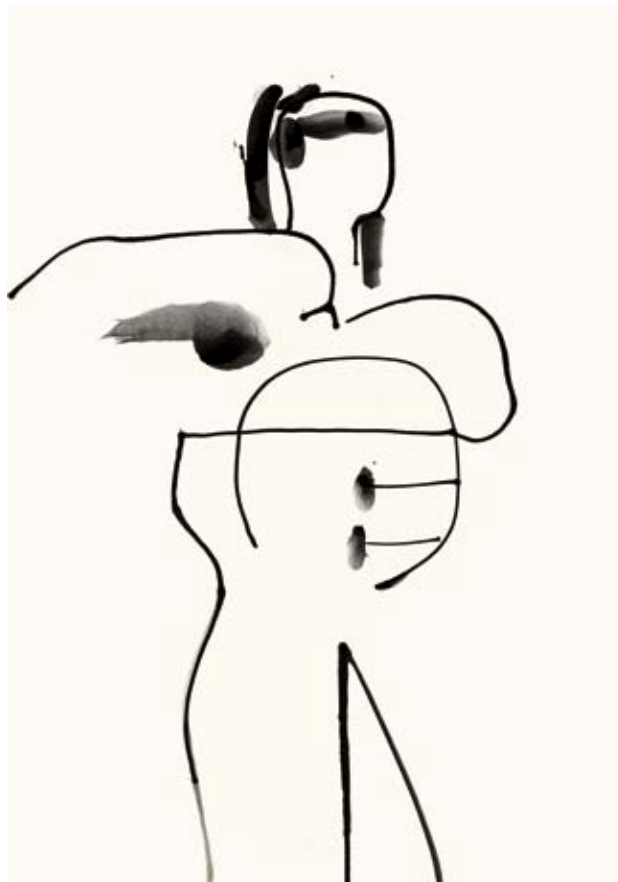
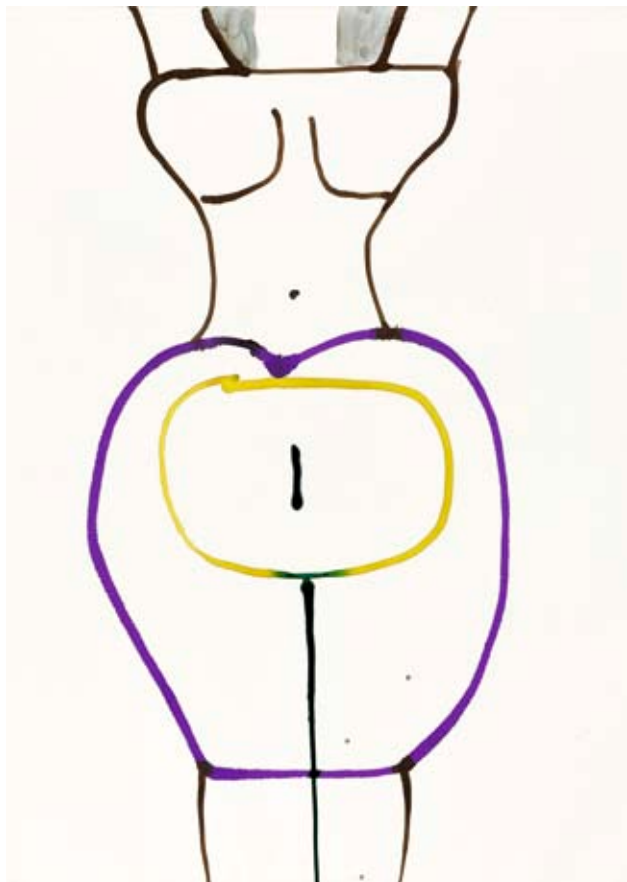
+++
tuszu kaligraficznym
[końcówka
pojemnika tuszu
rotring + pędzel]
49 × 63 cm
1970–1974



+++
tuszu kaligraficznym
[końcówka
pojemnika tuszu
rotring + pędzel]
50 × 35 cm
1970–1974



+++
tuszu kaligraficznym
[końcówka
pojemnika tuszu
rotring + pędzel]
60 × 49 cm
1970–1974



XV

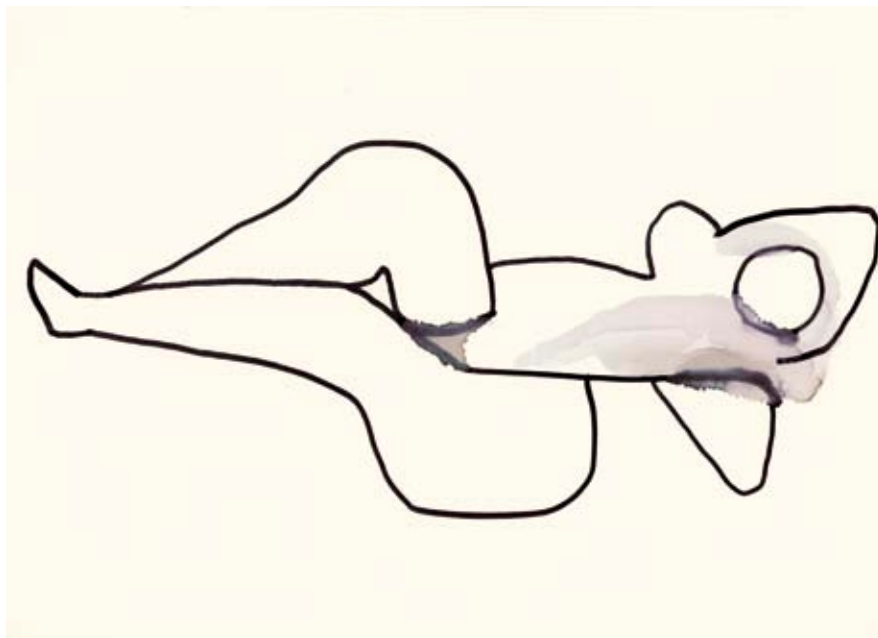


+++
tusz acetonowy
61 × 43 cm
1973–1975

+++
tempera
70 × 50 cm
1970–1974

+++
tusz kaligraficzny
[końcówka
pojemnika tuszu
rotring + pędzel] +
tusz acetonowy +
pastel
49 × 63 cm
1970–1974

XVI

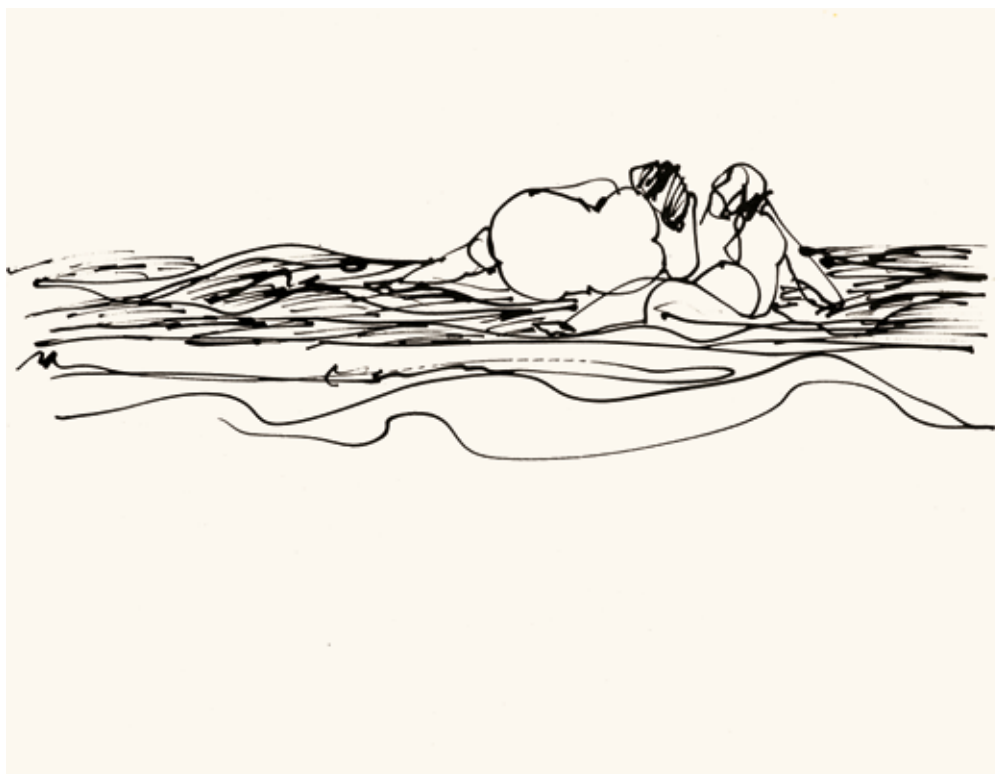


+++
tusz acetonowy
43 × 31 cm
1970–1974

+++
tusz acetonowy
42 × 61 cm
1970–1974

+++
tusz acetonowy
44 × 64 cm
1970–1974





+++
tuszu acetonowy
44 × 61 cm
1970–1974

+++
tuszu acetonowy
49 × 35 cm
1970–1974

+++
tuszu kaligraficznym
[końcówka
pojemnika tuszu
rotring]
49 × 63 cm
1970–1974



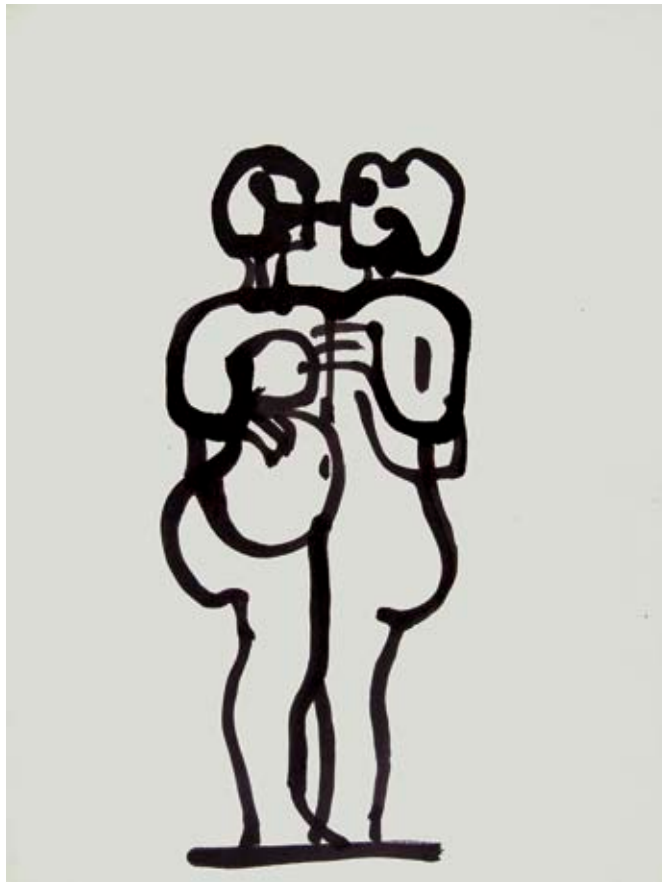
+++
 tusz acetonowy
 52 × 39 cm
 około 1970



+++
 tusz acetonowy
 53 × 39 cm
 około 1970



+++
 tusz acetonowy
 61 × 42 cm
 1970–1974



XIX



+++
tusz acetonowy
50 × 35 cm
1970–1974

+++
tusz acetonowy
63 × 49 cm
1970–1974

+++
tusz acetonowy
63 × 49 cm
1970–1974

XX

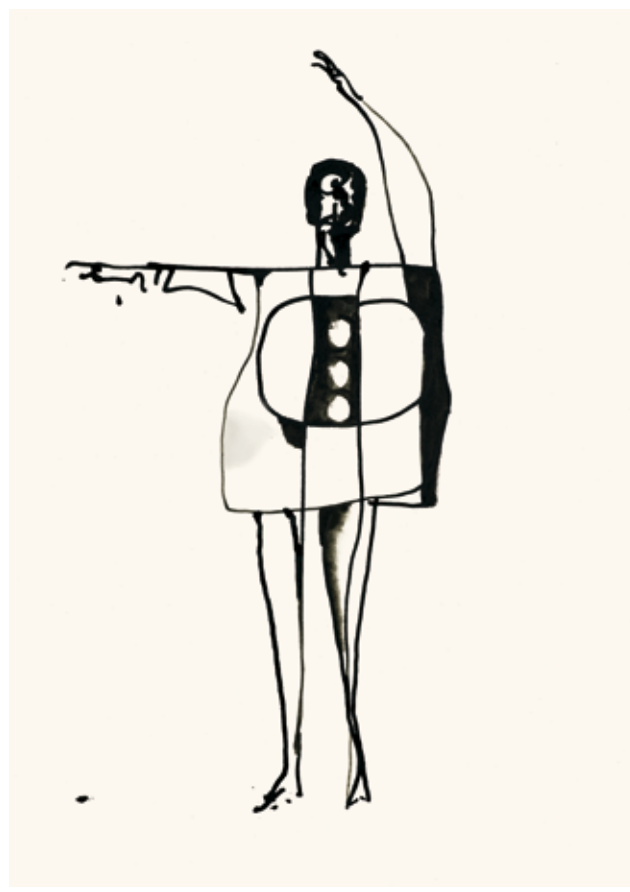
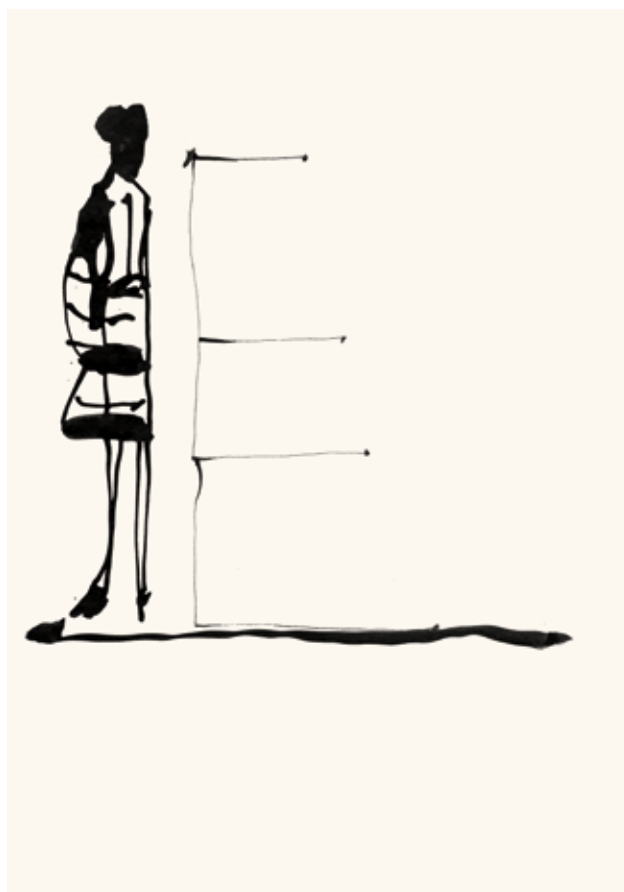


+++
tuszu acetonowy
50 × 35 cm
1970–1974

+++
tuszu kaligraficzny +
tempera
42 × 30 cm
1963–1970

+++
tuszu kaligraficzny
[końcówka
pojemnika tuszu
rotring + pędzel]
51 × 35 cm
1970–1974

+++
tuszu kaligraficzny
[końcówka
pojemnika tuszu
rotring + pędzel]
61 × 43 cm
1970–1974





+++
 tusz kaligraficzny
 [końcówka
 pojemnika tuszu
 rotring + pędzel]
 30 × 42 cm
 1970–1974

+++
 tempera
 30 × 42 cm
 1963–1970



Kompozycja
tuszu acetonowemu +
pastel
70 × 50 cm
ok. 1970

Przy stole
tuszu acetonowemu +
tempera
70 × 50 cm
1970–1974

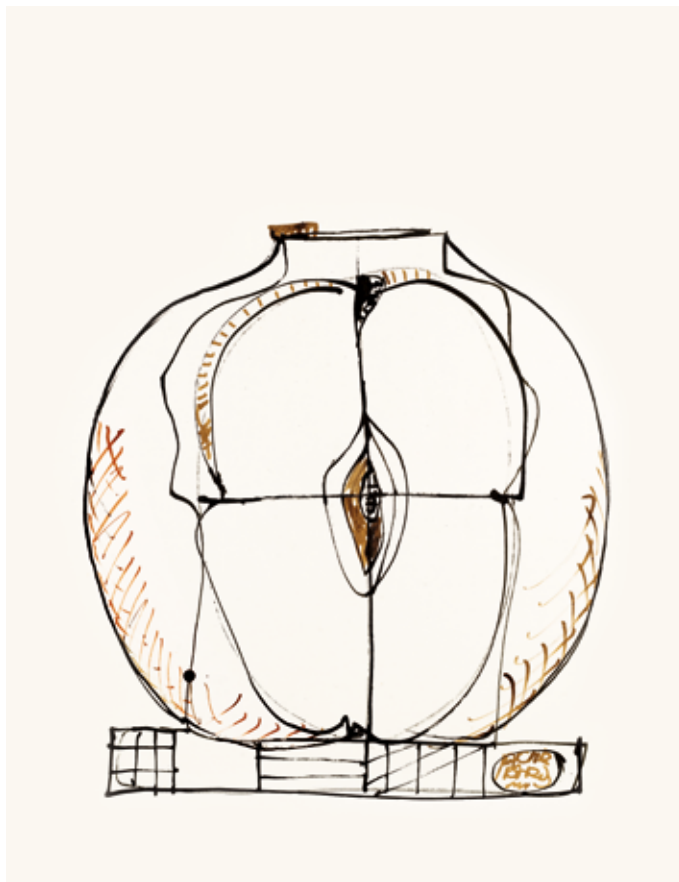
+++
tuszu acetonowemu +
tempera + pastel
50 × 40 cm
ok. 1970



+++
tusz acetonowy +
tusz biały [piórko]
38 × 27 cm
ok. 1970

+++
tusz acetonowy +
letraset
50 × 35 cm
ok. 1970

+++
tusz acetonowy +
pastel
48 × 32 cm
ok. 1970



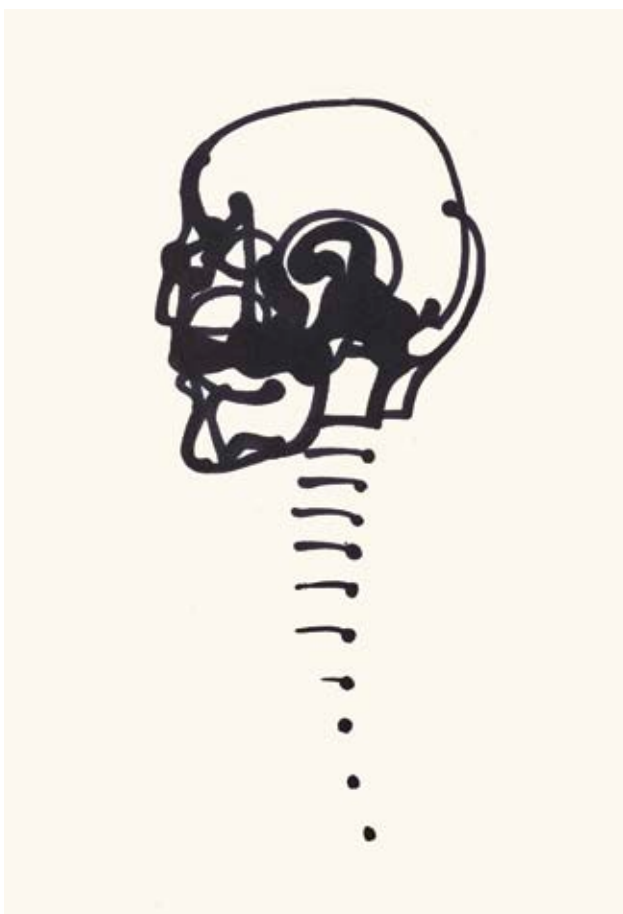
+++
tuszu kaligraficznym
[końcówka
pojemnika tuszu
rotring + pędzel]
50 × 35 cm
1970–1974

+++
tuszu kaligraficznym
[grafion]
61 × 42 cm
ok. 1973

+++
tuszu kaligraficznym
[końcówka
pojemnika tuszu
rotring] + tempera
30 × 42 cm
1970–1974



XXV



+++
tusz kaligraficzny
[końcówka
pojemnika tuszu
rotring + pędzel]
42 × 30 cm
1970–1974

+++
tusz kaligraficzny
[końcówka
pojemnika tuszu
rotring + pędzel]
42 × 31 cm
1970–1974

+++
tusz acetonowy
50 × 35 cm
1970–1974



+++
tusz kaligraficzny
[grafion]
42 × 30 cm
1970–1974

+++
tusz kaligraficzny
[grafion]
30 × 21 cm
1970–1974

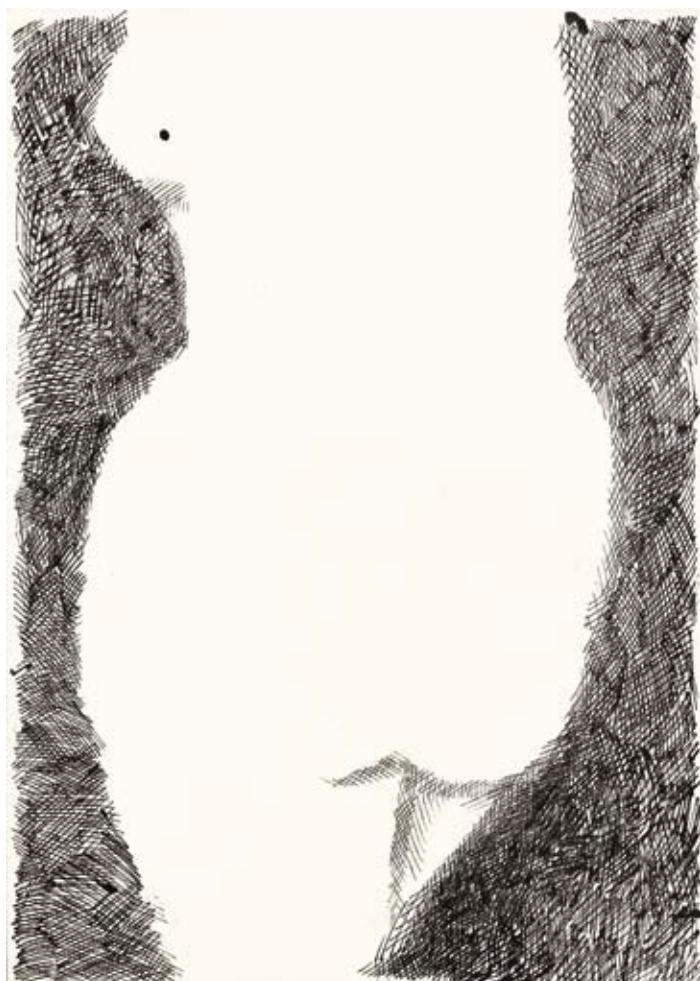
+++
tusz kaligraficzny
[grafion]
30 × 21 cm
1970–1974

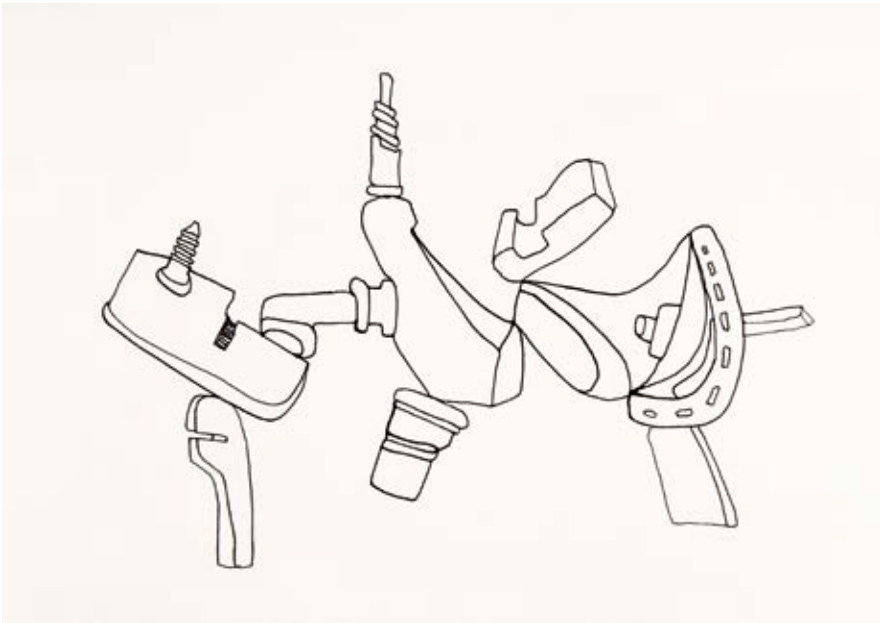
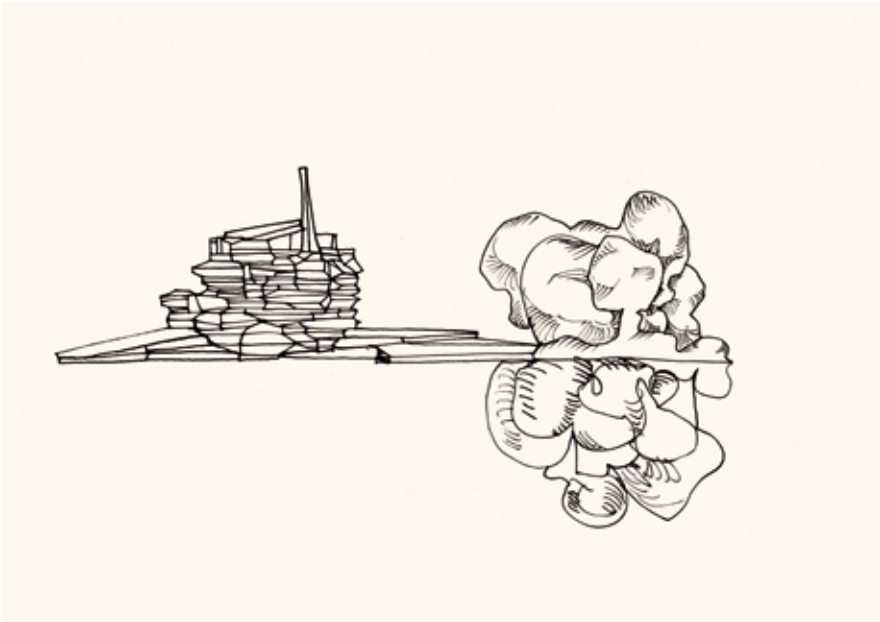


+++
tuszu kaligraficznym
[grafion]
70 × 50 cm
1970–1974

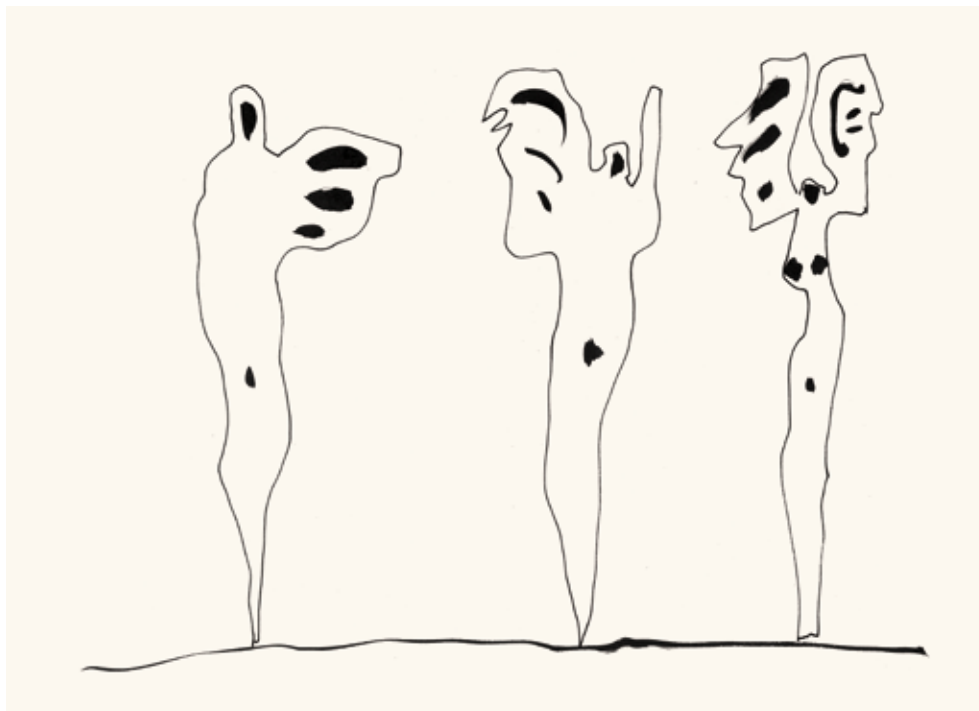
+++
tuszu kaligraficznym
[grafion]
63 × 49 cm
1970–1974

XXVII





◀
+++
tuszu kaligraficznym
[grafion]
30 × 42 cm
po 1970



◀
+++
Loteria
(tytuł zbioru
opowiadań Shirley
Jackson)
tuszu kaligraficznym
[grafion]
30 × 42 cm
po 1970

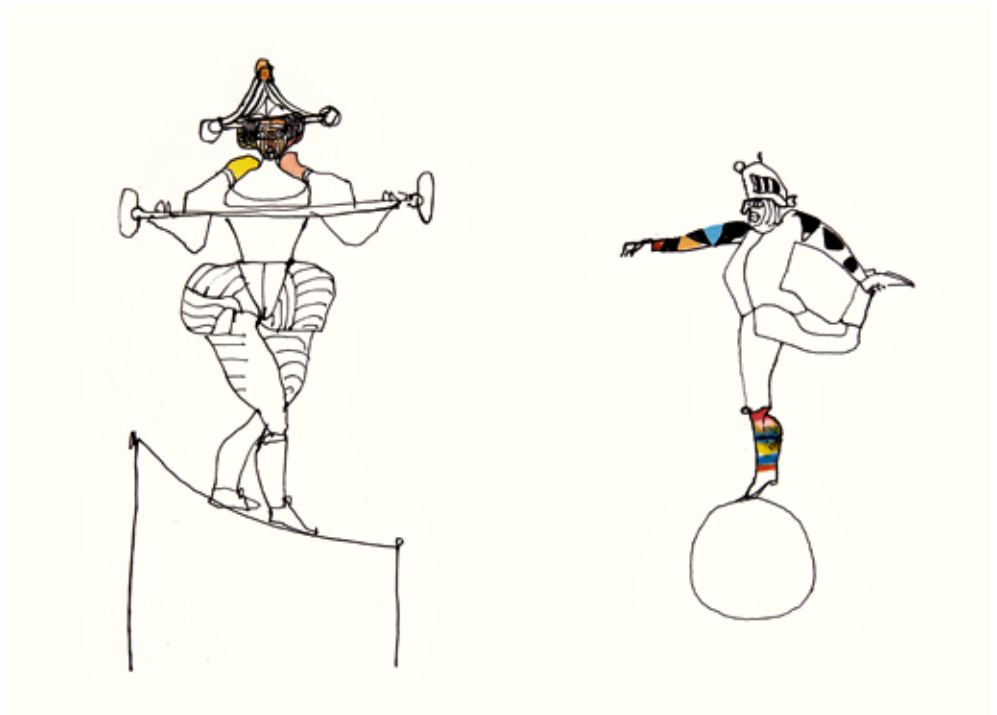
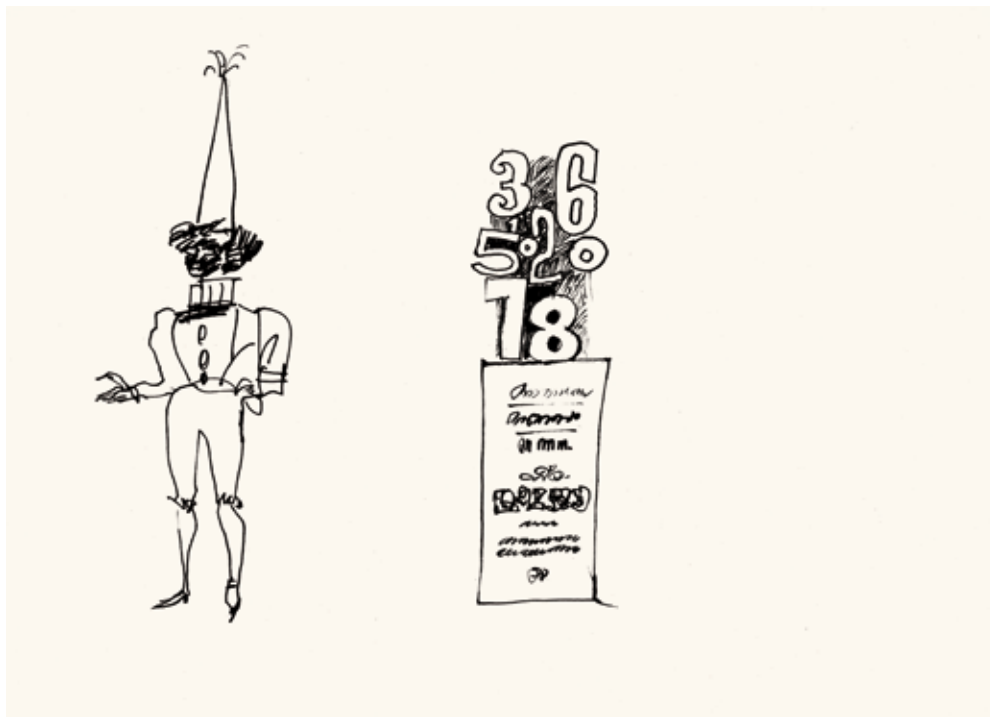
◀
+++
tuszu kaligraficznym
[grafion]
40 × 30 cm
po 1970



◀
+++
tuszu kaligraficznym
[grafion]
33 × 50 cm
po 1970

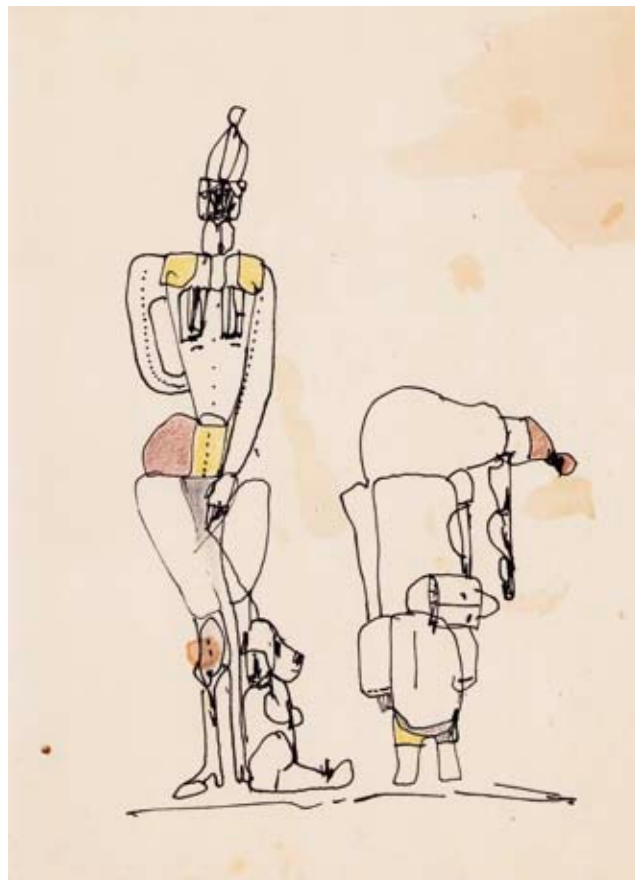
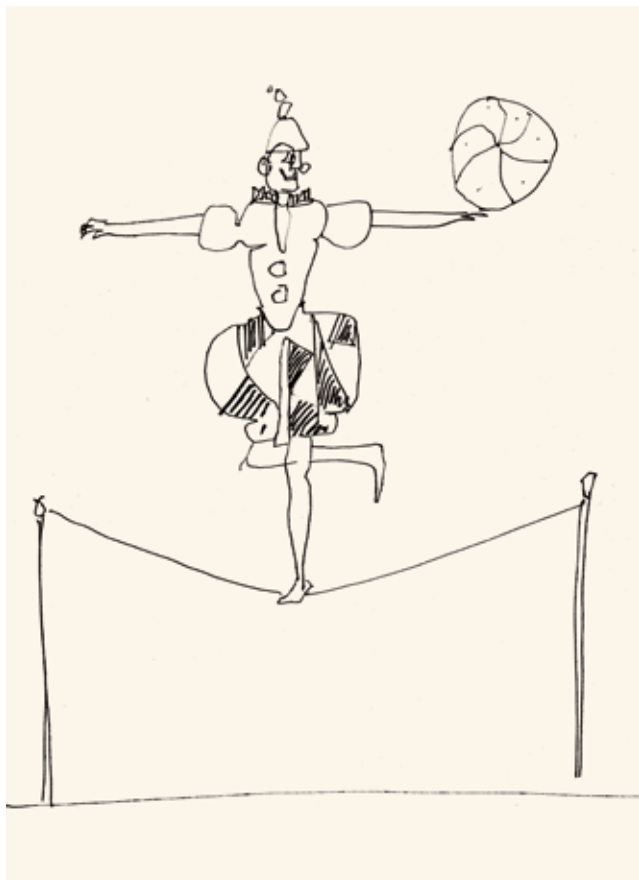
+++
tuszu kaligraficznym
[rapidograf + pędzel]
30 × 42 cm
po 1970

+++
tuszu kaligraficznym
[grafion + pędzel]
24 × 30 cm
1965–1975



+++
 tusz kaligraficzny
 [grafion]
 30 × 42 cm
 1965–1975

+++
 tusz kaligraficzny
 [grafion] + tempera
 30 × 42 cm
 1965–1975



XXXI

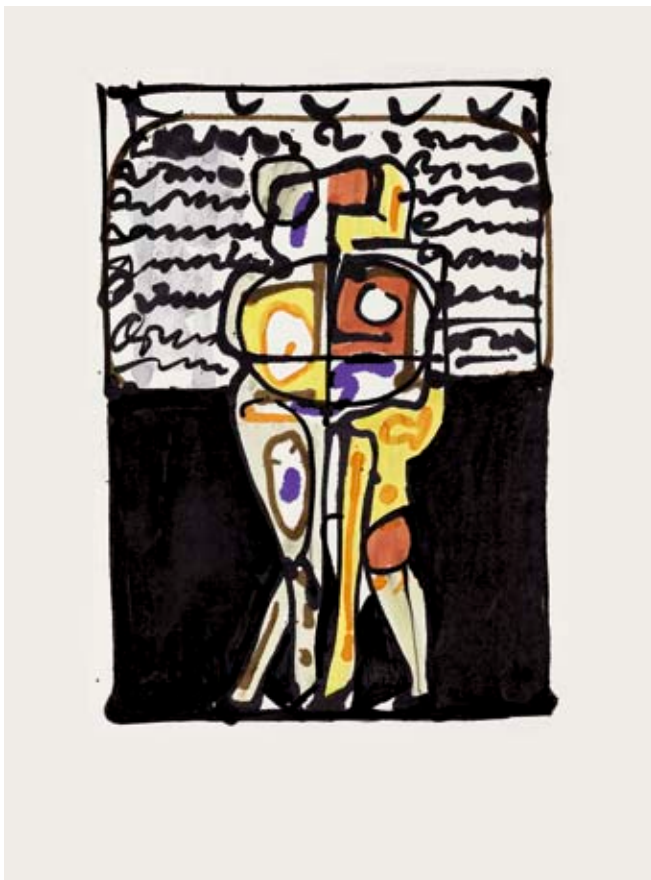


+++
tuszu kaligraficznym
[grafion]
21 x 16 cm
1965-1975

+++
tuszu kaligraficznym
[grafion] + kredka
21 x 15 cm
1965-1975

+++
tuszu kaligraficznym
[grafion] + tempera
30 x 34 cm
1965-1975

XXXII



+++
tusz acetonowy
53 × 43 cm
po 1970

+++
tusz acetonowy +
flamaster
27 × 20 cm
po 1965

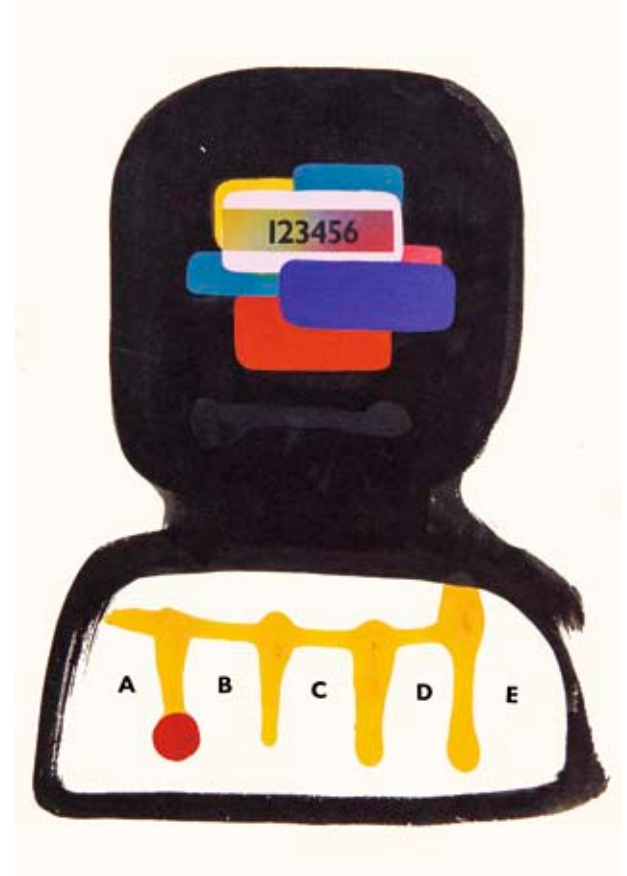
+++
tusz kaligraficzny
[grafion] + tempera
50 × 33 cm
po 1970



+++
tempera + tusz
kaligraficzny
[piórko]
22 × 15 cm
1953–1962



+++
tempera + tusz
acetonowy +
letraset
43 × 27 cm
po 1965



+++
tuszu acetonowy
30 × 27 cm
po 1965

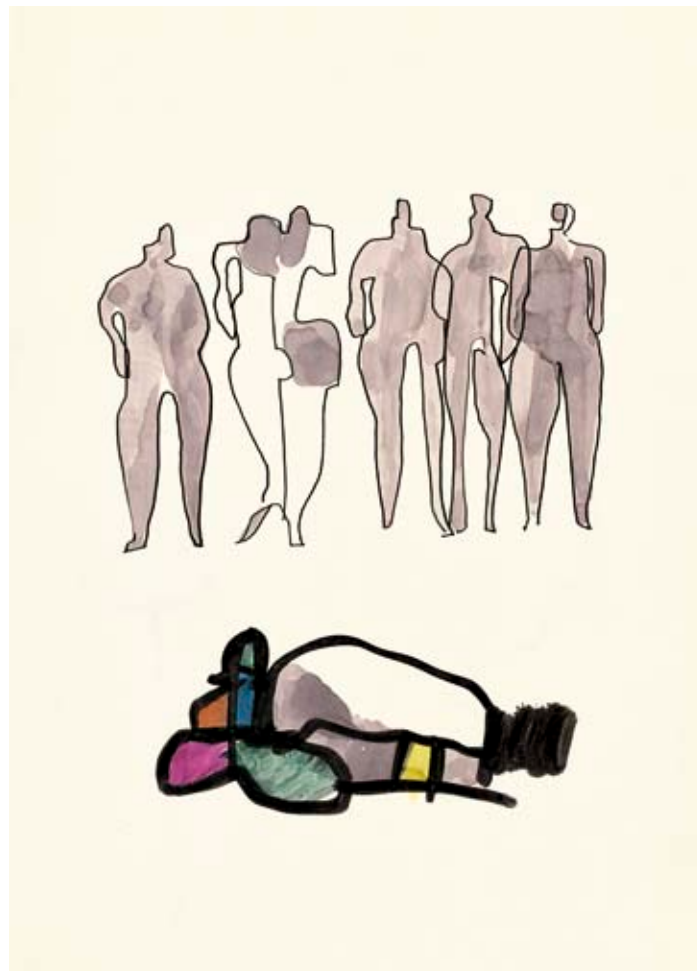
Wo, wann und wie kann versucht werden, von den Regeln der Tradition abzuweichen, und wann ist es sogar ratsam, in speziellen Fällen andere Wege als die der erhaltenen Zeitlosigkeit zu gehen? Ein großer Teil unseres täglichen Lebens ist durch die Lebensformen der Gegenwart bedingt, und diesen Lebensformen, die wiederum suggeriert eine andere Haltung der Typographie als die klassische, klassische, Sport, Werbung und Reisen sind Dinge, die in jeder Epoche ein zeitgemäßes Äußeres haben und aus diesem eine entsprechende Interpretation in der Typographie entstehen.

Die Typographie steht Anspruch auf «Chico» in der Moderne. In der Graphik gibt es dafür sehr viele Anzeichen, die beweisen, sie bewegen sich zwischen den Satzkästen der Typographen, den Rasterfeldern und den Zeichnungen des Zeichners und der Staffelei des Malers. Bei aller graphischen Eleganz, die dem Subjekt «Chico» gerecht wird, soll eine grundsätzlich graphische Wirkung im Auge behalten werden. Ungewohnte graphische Wirkungen, die besonders bei Lesern sehr erwünscht sind, können erreicht werden, wenn die gewohnten typographischen Elemente gegen weniger bekannte ausgetauscht werden. Die Typen zum Beispiel, von denen eingangs die Rede ist, jene, die in großer Zahl um 1850 bis 1880 entstanden sind, können im heutigen Zeitungs- oder Zeitschriftenstil wahrscheinlich mit gutem Erfolg angewendet werden, ohne den Eindruck zu erwecken, daß es sich um einen Fehlgriff des Setzers handle. Neue Entwürfe für Anzeigentypen dürfen ebenfalls auf der Basis jener zum Teil veralteten «Schattierten», «Unrandeten», «Negativen» und «Gestochenen» mit Erfolg geschickt werden. Weniger soll in solchem Falle der alte Stil als vielmehr die saubere und «farbige» Wirkung der Form als Vorbild betrachtet werden.

Der zweite Weltkrieg machte nicht nur viele Politiker skeptisch, sondern auch die Graphiker im Verhältnis gegenüber elementar neuen Formen. Das Neue besteht jetzt darin, daß man das Alte in den extremen Vordergrund stellt. Das Surrealistische in der Typographie ist die Überbetonung des Altmodischen. Es kann diese starke Bevorzugung des Alten zu einer Persiflage des ursprünglich Beschäftigten werden – noch ein Schritt weiter, und die Allmoderaten entpuppen sich als die Allreaktionären. Die persiflage jener alten Mittel, die, so gut sie auch sein mögen, keine zeitlose Form darstellen, kann zu einer neuen Stil der Gegenwart werden, und es besteht die Gefahr, daß, ob der verspielten Weise der Verwendung früherer modischer Elemente in der Typographie der Gegenwart, die Verschärfung und die Verklärung der Phantasie eintritt. Dies besonders, wenn nur aus dem alten Vorrat geschöpft wird und nicht aus dem Frischen der Gegenwart. Neues in der Graphik suchen würde zur Bedingung haben, die Grenzen des Brauchbaren zu erkennen, denn das Suchen nicht zum Selbstzweck werden soll. Die Grenzen des Brauchbaren ist relativ, je nachdem die Grenze von anders sehen, jeder wird auch das Brauchbare anders sehen. Aus diesem Grund ist es vorteilhaft, das Suchen gleichzeitig mit Suchen und Versuchen abgeben, aus beiden in der Gesellschaft, in der Versuche und Versuche, Schicksal und Schicksal kann auch der einzelne, der sich Versuche antwortet. Ihn zum Ziel führen, nur in die gemeinsamen Versuche, vielleicht durch empirische, weil auch aus der Arbeit, sondern eine Lehre ziehen kann.

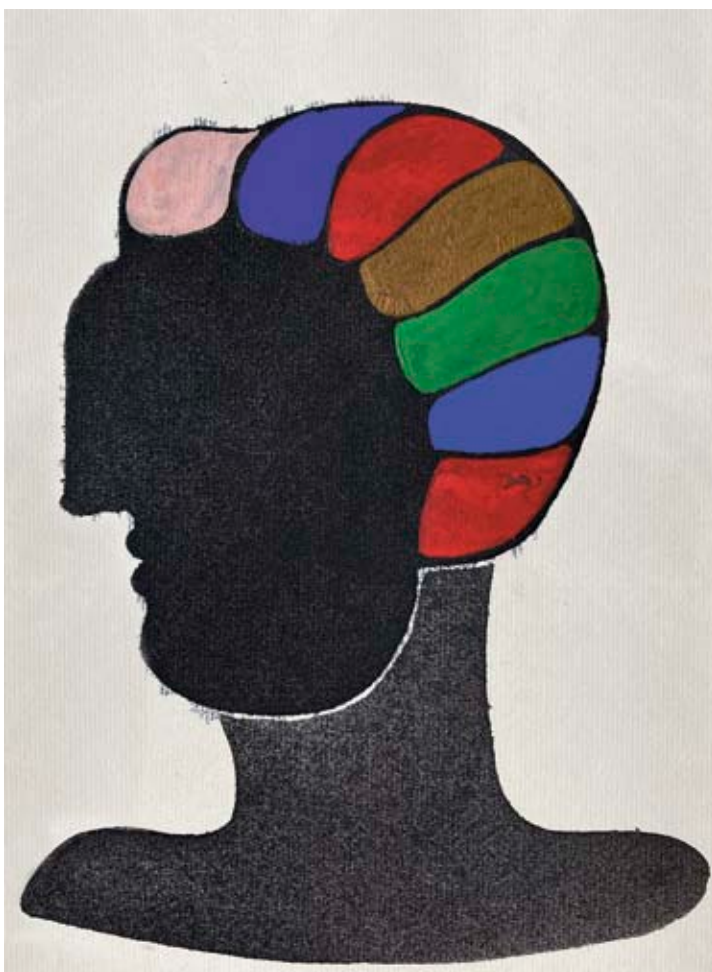
Ich habe im vorliegenden Band Beispiele von meinen Versuchen zusammengestellt und lege die gleiche Aufgabe in mehreren Abwandlungen, so hier dieser oder jener, um den Vorrat geben zu wollen. Es kam mir allein darauf an, hinzuweisen, auf welche Art Versuche angestellt werden können.

XXXIV



+++
tuszu acetonowy
42 × 28 cm
ok. 1970

+++
tuszu acetonowy +
tuszu kaligraficzny
[końcówka
pojemnika tuszu
rotring]
43 × 31 cm
po 1970

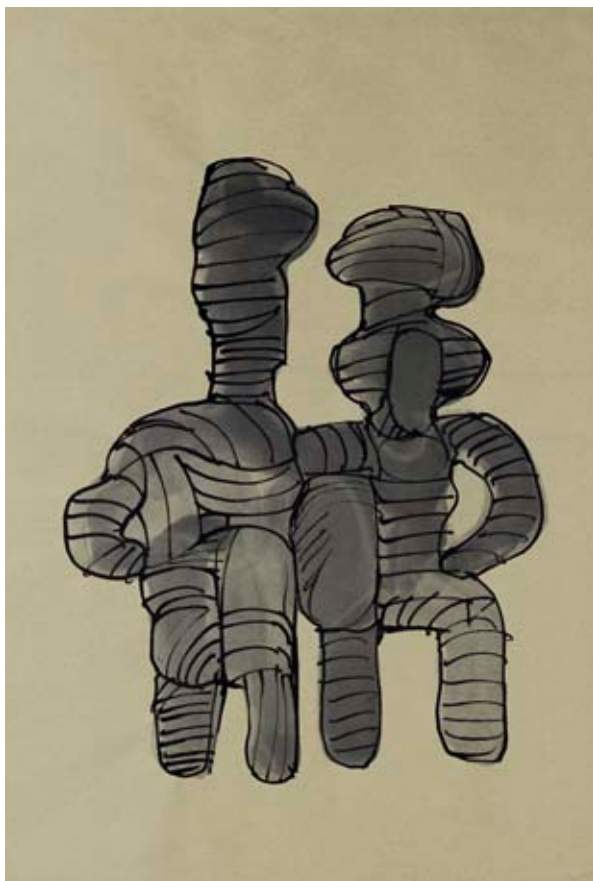
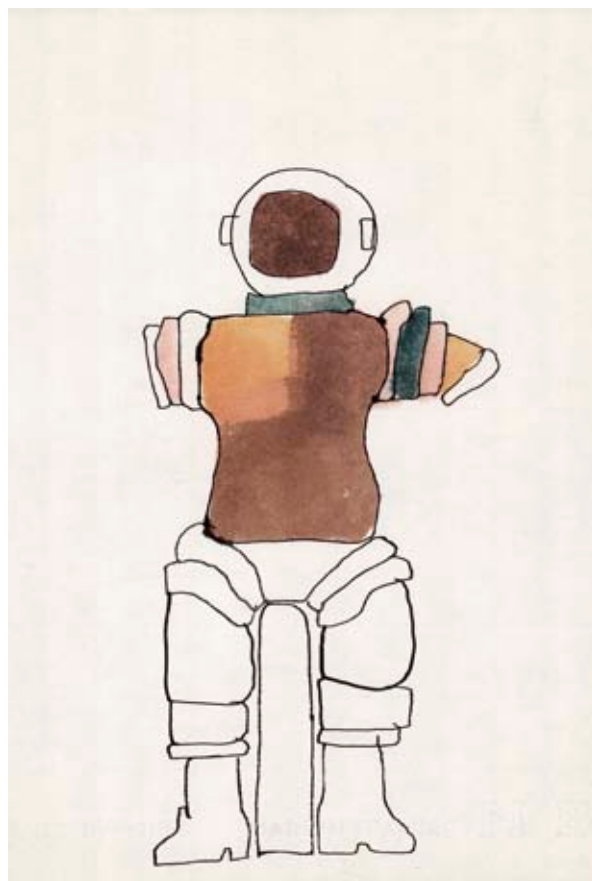
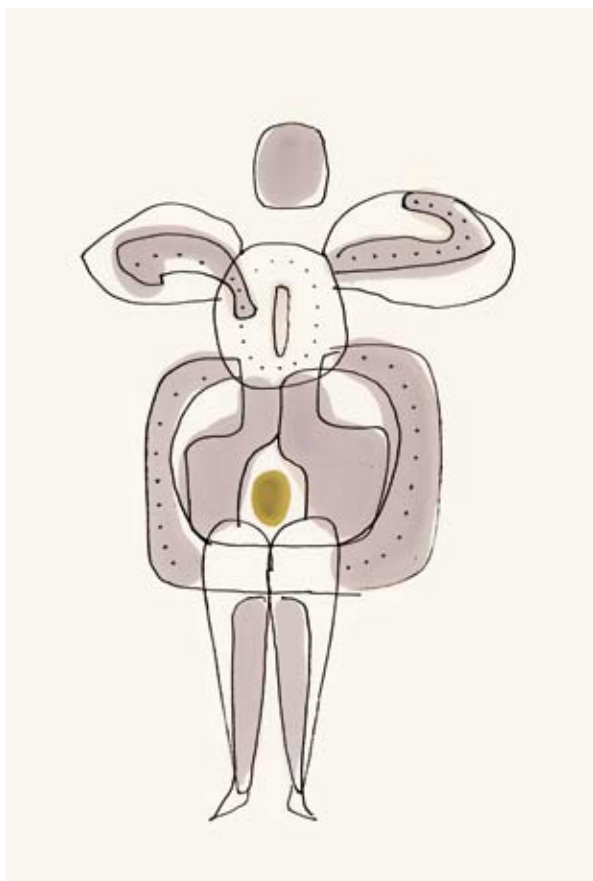


+++
tusz acetonowy
26 × 21 cm
1963–1970

+++
tempera
37 × 34 cm
1963–1970

+++
tusz acetonowy +
tempera
24 × 18 cm
1963–1970

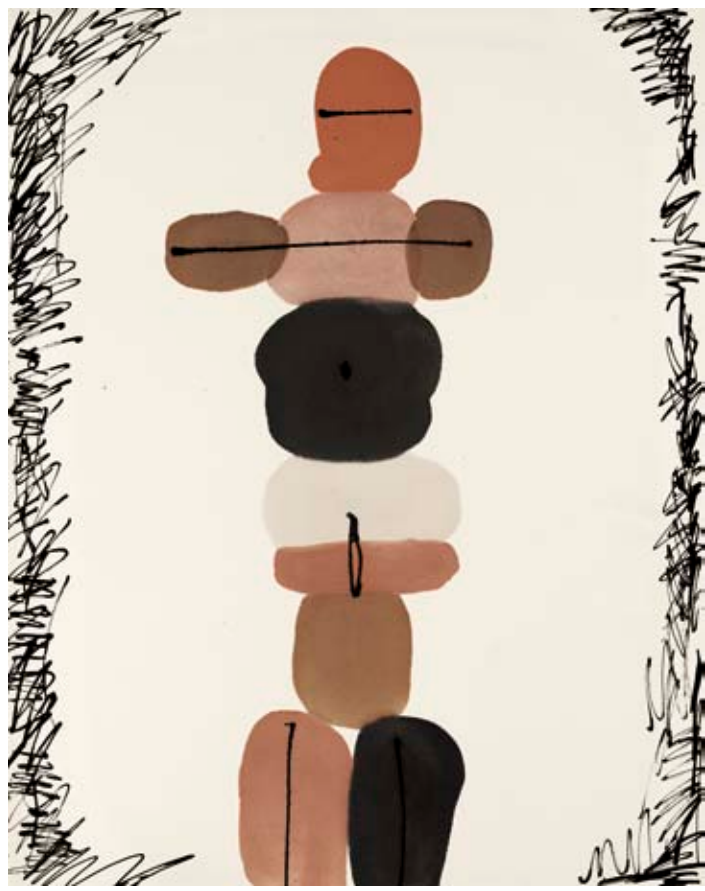
XXXVI



+++
 rapidograf +
 tusz acetonowy
 36 × 24 cm
 sygnowany
 1963–1970

+++
 tusz kaligraficzny
 [grafion] + tusz
 acetonowy
 32 × 25 cm
 1963–1970

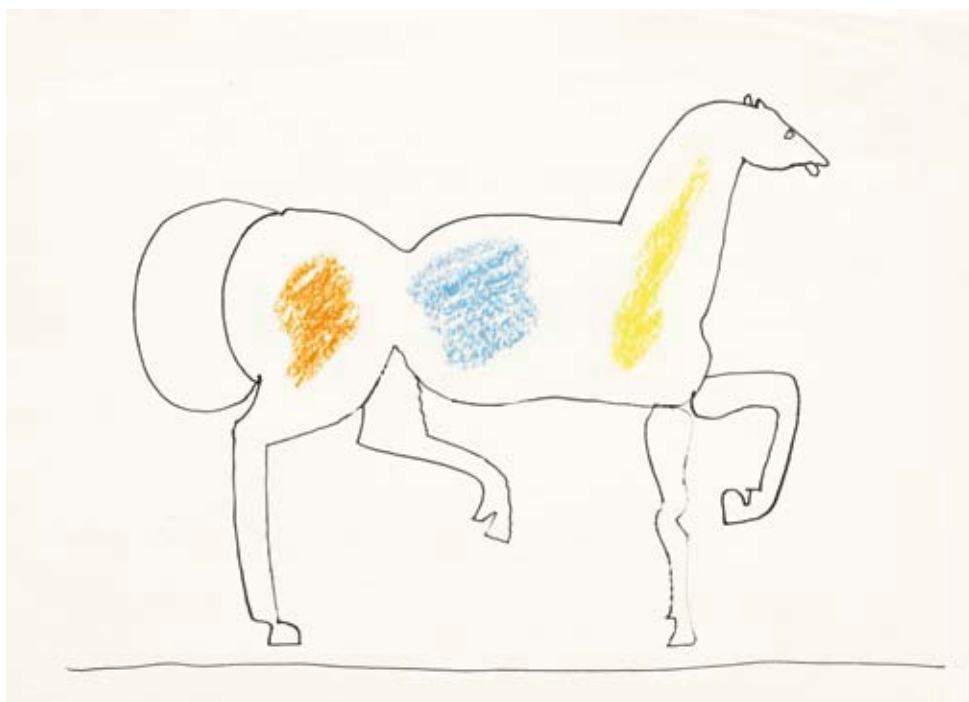
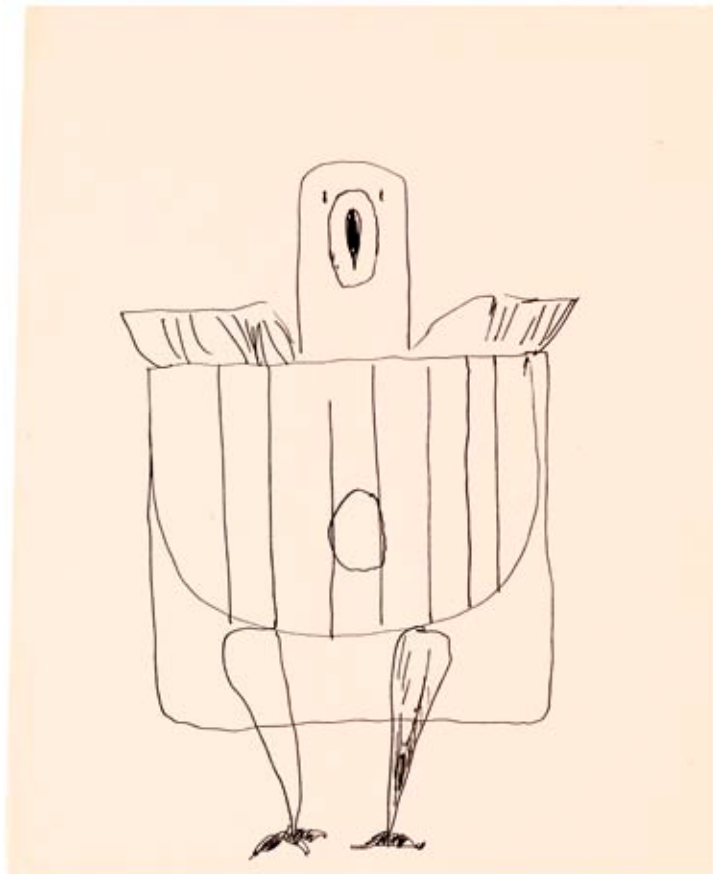
+++
 tusz acetonowy +
 tusz kaligraficzny
 [końcówka
 pojemnika tuszu
 rotring]
 66 × 48 cm
 1972–1974



+++
 tusz kaligraficzny
 [grafion] + tempera
 29 × 21 cm
 1963–1970

+++
 tusz kaligraficzny
 [grafion] + tusz
 acetonowy
 63 × 50 cm
 1970–1974

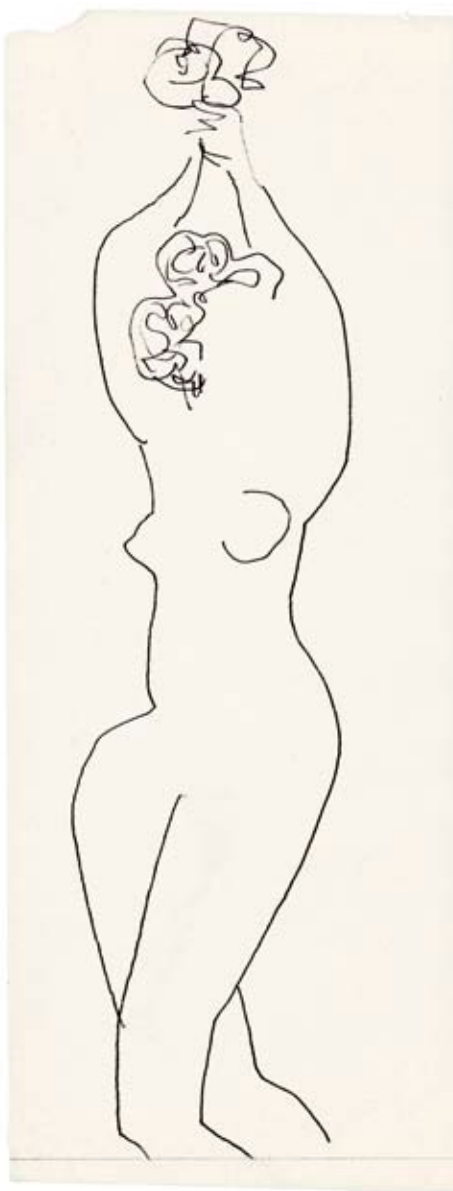
+++
 tusz acetonowy
 38 × 29 cm
 ok, 1970



+++
tuszu kaligraficznym
[grafion]
38 × 31 cm
1963–1970

+++
tuszu kaligraficznym
[grafion + pędzel]
32 × 25 cm
po 1970

+++
tuszu kaligraficznym
[grafion] + pastel
30 × 42 cm
po 1970



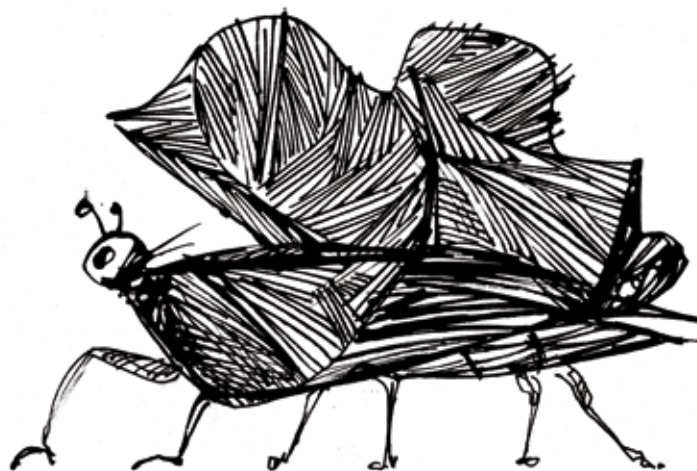
XXXIX

+++
tusz acetonowy
33 × 14 cm
1963–1970

+++
tusz kaligraficzny
[piórko]
33 × 14 cm
1963–1970



+++
 tusz kaligraficzny
 [grafion + pędzel]
 63 × 49 cm
 1970–1974



+++
 tusz kaligraficzny
 [grafion]
 14 × 21 cm
 1963–1970

Jaworowski. To dziwne, obdarzałem go uczuciem przyjaźni, choć w gruncie rzeczy spotykaliśmy się za mało, żeby się poznać do końca. Był prawy. I co może jeszcze trudniejsze – dobry. Ujmowało mnie w nim przede wszystkim to, że nie miał w sobie zawiści. Nigdy nikomu niczego nie zazdrościł. Spokojnie na wszystko patrzył i myślał po swojemu. Miał w środku jakąś pogodę. Był bardzo wrażliwy, w taki swój zamknięty sposób, jak mało kto. [...]

Ile razy byłem u niego w tym małym pokoiku-pracowni, to zawsze żebyśmy nie wiem od czego zaczęli rozmowę, kończyło się na rysunku, warsztacie i sposobach. Podniecał się, że faktura odcisku, że tusze rozcieńczone, że miesza to z tamtym – miałem nieraz na końcu języka uwagę: nieważne przecież jak, ważne co. Ale zawsze w końcu mówiłem sobie: skoro w nim to siedzi, to znaczy, że jest ważne. [...]

Dwa lata temu, na wiosnę, zaczął przymierzać się do własnej wystawy. Przyszedłem, on wyjął z teczek jakieś zupełnie nieznane mi rzeczy, rozłożył, i tu mnie wzięło. Stałem zaskoczony i jakby porażony. To były te szybko, szeroko szkicowane, takie lecące przez powietrze figury tańczących. A także jakby znaki, jakby stemple. Szarość oraz czerń i biel. Jeden ruch ręki. Jestem podejrzliwy co do spontaniczności gestu. Sam u siebie sprawdzam, czy nie za łatwo idzie. Tu była spontaniczność, ale tak kontrolowana, jak u największych mistrzów, że ręka poza planowany tor nie zboczy ani na milimetr. [...]

W rozmowach stawiał nieuchwytny znak zapytania. Mówiąc, stale o coś pytał, chociaż tych pytań nie było słyhać, jakby chciał ciągle na nowo weryfikować siebie, innych, otoczenie. A przecież jak mało kto tak cholernie kochał to brudne i czyste, wzniosłe i wulgarne, prawdziwe życie...

HENRYK TOMASZEWSKI

CZYSTY WARSZTAT

PARTNER
EDYCJI

