

Metafora w twórczości Włodzimierza Kotkowskiego

Sztuka, co usuje rzeczywistość naśladować, podszyta jest kłamstwem, bo tak czy owak nie naśladuje naprawdę świata, ale jego nikczemności i brzydocie przydaje piękną barwę, zachęcającą maskę¹.

Motyw maski pojawił się w twórczości Włodzimierza Kotkowskiego (1942–2011)² wraz z powstaniem cyklu *Miasto* (1969–1970). Niepowtarzalny teatr jego grafik, „w którym mieszają się gatunki i nastroje z przewagą tragikomicznych”³, tworzą postaci w ruchu lub charakterystycznych pozach, z twarzami ukrytymi pod maską. Zagubione wśród surowej, nowoczesnej architektury, snują się niczym widma, zlewające się nierzadko w kształty o nieostrych konturach. Ich maska – czasem zwielokrotniona, innym razem uzupełniona groteskowymi rysunkami twarzy – ma jeszcze dosadniej podkreślić sztuczność sytuacji, fałszywy obraz świata.

Wstęp

Sztuka Kotkowskiego nosiła znamiona „krakowskiej szkoły grafiki” – umownie przyjętych środków formalnych i treściowych: tradycyjnego stosunku do warsztatu graficznego, dążenia do jego perfekcji, jak i pobudzania widza do aktywnej postawy wobec dzieła. Jej twórcy, stosując język metafory, podejmowali problematykę egzystencjalną, zachwycali się naturą, komentowali sprawy społeczne i polityczne. Inicjator tego stylistycznego zjawiska, autor metaforycznej opowieści o anonimowym rowerzysty – Mieczysław Wejman (1912–1997)⁴ – wywarł ogromny wpływ na formowanie się postawy graficznej Kotkowskiego.

Wejman był przekonany o potrzebie zaistnienia refleksji intelektualnej w procesie twórczym. Według niego ważnym czynnikiem dzieła sztuki była nie tyle jego forma, co zawarte z nim treści ideowe. Grafika, jako dziedzina sztuki, miała stać się predestynowaną do przekazywania komunikatów treściowych. Jej „rys

symboliczności” wynikałby ze związków z pismem (*grapho*⁵) oraz posługiwania się abstrakcyjną linią, co wpływa na „dziwność, wręcz tajemniczość” grafiki, „oderwanej od natury [...] w całości wydobytej z wyobraźni i do niej przemawiającej”⁶.

W krakowskim środowisku graficznym popularność metafory opierała się na zdolności nadania przedstawieniu poetyckiego piętna, oderwania go od zbytnej przedmiotowości, przekazania treści filozoficznej bez przesadnej dosłowności oraz umiejętności wprowadzania do obrazu atmosfery fantastyki i snu⁷. Mieczysław Wejman czuł potrzebę przywrócenia grafice jej pierwotnej funkcji opowiadania i symbolizowania, natomiast jego uczniowie wzbogacili i rozwinęli refleksję w kierunku plastycznej metafory oraz nowego ekspresjonizmu⁸.

Ze szkoły o „wejmanowskim rodowodzie” wyszło wielu wspaniałych artystów, takich jak: Andrzej Pietsch – mistrz giętkiej akwafortowej linii, Tadeusz Jackowski – eksponujący w swych pracach graficznych rozległą skalę malarskich tonów czy Jacek Gaj – hołdujący klasycznej technice miedziorytu. Nurt nowej ekspresji ujawnił się natomiast w dziełach wielkich mezzotintystów – Janusza Karwackiego i Włodzimierza Kotkowskiego⁹.

W poszukiwaniu pierwszych znaczeń

Już w grafikach będących przygotowaniem do cyklu dyplomowego – tworzonego pod kierunkiem Wejmana – można dostrzec, że Kotkowski, zgodnie z duchem krakowskiej szkoły, rezygnuje z powierzchownej bezpośredniości. Tę serię grafik – określoną przez Jackowskiego jako niełatwą w czytaniu¹⁰ – mógłby otwierać znamienne zatytułowany sztych *Melancholia* (1967). Skostniała, zamyślona postać umiejscowiona za stołem przywołuje szesnastowieczną Dürerowską rycinę, będącą obrazowaniem duchowego stanu ludzkiej melancholii – egzystencjalnego zwątpienia. Wymowa grafiki Kotkowskiego nabiera nowego znaczenia, gdy spojrzymy na znajdujący się na pierwszym planie słonecznik – symbol radości życia. W tej atmosferze dochodzi do

1 L. Kołakowski, *O maskach*, [w:] *Mini-wykłady o maxi-sprawach. Seria trzecia i ostatnia*, Kraków 2000, s. 65.

2 *Artyści – noty biograficzne: Włodzimierz Kotkowski (1942–2011, Kraków)*, [w:] *Wielość w jedności. Techniki włędodruku w Polsce po 1900 roku*, red. B. Chojnacka, Bydgoszcz 2012, s. 206.

3 T.G. Wiktor, *Poetycko-oniryczna figuracja Włodzimierza Kotkowskiego*, [w:] *Włodzimierz Kotkowski (1942–2011): grafika*, red. J. Dembosz, L. Sterczewska, Kraków 2014, s. 45.

4 Zob. J. Grabowska, *Biografia Mieczysława Wejmana*, [w:] *Mieczysław Wejman – Rowerzysta: akwaforty i szkice z lat 1957–1971*, red. D. Saul, wystawa: Międzynarodowe Centrum Kultury, 12.09–29.10.2006, Kraków 2006, s. 17–19.

5 Termin *grapho* (z greckiego – pisać, rysuje). Zob. M. Bóbr, *Mistrzowie grafiki europejskiej od XV do XVIII wieku*, Warszawa 2000, s. 7.

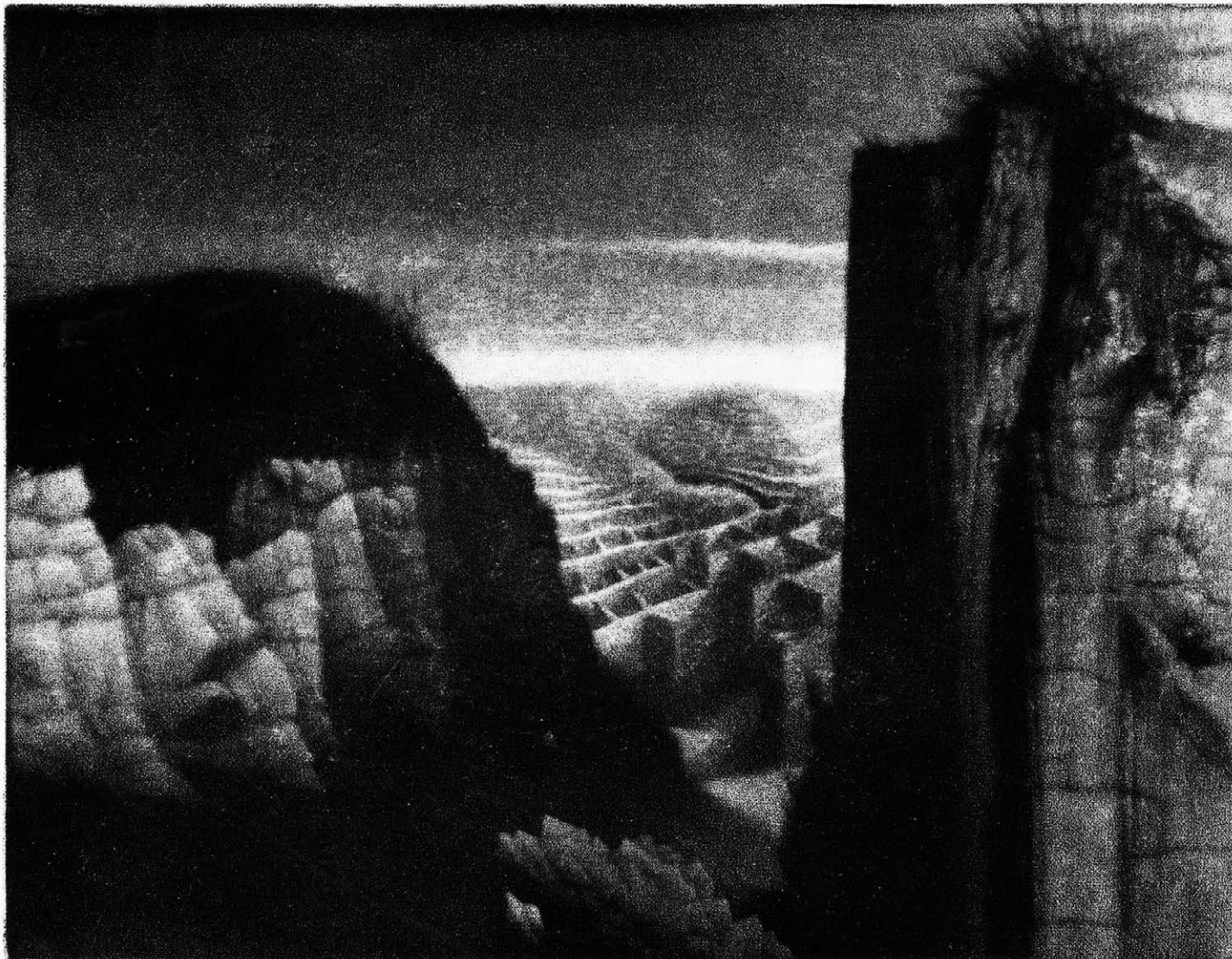
6 M. Wejman, *O sztuce graficznej*, rkps, b.s.

7 Zob. T. Gryglewicz, *Metaforyka Rowerzysty*, [w:] *Mieczysław Wejman...*, s. 34–35.

8 Zob. tamże, s. 36.

9 Zob. B. Chojnacka, *Wielość w jedności...*, s. 24.

10 Zob. T. Jackowski, *Słoneczniki – słoneczniki*, [w:] *Włodzimierz Kotkowski (1942–2011)...*, s. 15.



Włodzimierz Kotkowski, *Labirynt*, 1985, mezzotinta, papier, 21 × 26 cm

starcia przeciwstawnych sił: niemocy i chęci działania. Odpowiada im nawet kontrast drżącej faktury kreski i bezruchu postaci (rodem z szlembarskiej teki Kulisiewiczza). Sugestywny obraz stworzony przez Kotkowskiego to poemat ku czci człowieka postawionego przed nieustannym wyborem.

Jeśli nawet próby interpretacji treści zawartych w grafice mogą się nam wydawać bliskie myśli autora, kolejne obrazy cyklu powodują, że dość szybko tracimy pewność swoich ustaleń. Poddając się atmosferze poprzednio oglądanych przedstawień, natrafiamy na nowe elementy gry, jaką artysta prowadzi z odbiorcą swych grafik.

W pracy *Śmierć słonecznika* (1969) zaskakujące zestawienie tytułu dzieła oraz przedstawionych przedmiotów odsłania nowy sens metaforyczny – sugeruje nieoczekiwane. Kotkowski wprowadza nas w intymną oniryczną scenę – odpowiadającą nastrojowi litografii Odilona Redona. Grafikę „spowija [...] urzekająca aura

tajemniczości, budząca skojarzenia z brzaskiem bądź schyłkiem dnia”¹¹. Nastroj wspierany jest warsztatem – gęstą, wibrującą materią mezzotinty możemy interpretować jako poranną mgłę lub parujące wieczorne powietrze.

W oeuvre krakowskiego grafika obok smolistych czerni mezzotinty technika trawiona stanowi odrębną jakość. Dzięki akwatincie artysta osiąga tonalne zróżnicowanie walorów: głęboką czerń, dźwięczne malarskie szarości oraz jaskrawe biele światła. Kompozycje te wydają się powrotem do natury w jej powszechnie postrzeganym wyglądzie, lecz użyte w nich środki wzmagają poczucie głębi znaczeniowej dzieła.

Taki przykład stanowić mogą akwatinty *Gołqb I* i *Gołqb II* (1974), w których Kotkowski odsłania swój emocjonalny kontakt z naturą, a wraz z nią zainteresowanie problematyką egzystencjalną. Scenografię powstającego

¹¹ Tamże.



Włodzimierz Kotkowski, *Lustro*, 1986, mezzotinta, papier, 11 × 9 cm

miasta, którego rzędy bloków rysują się na horyzoncie, zestawia z postacią mężczyzny i kobiety oraz sylwetką zawisłego w powietrzu ptaka. Istotnym momentem dzieła, które ewokuje nowe sensory, jest relacja pomiędzy człowiekiem a elementem natury. Tadeusz Jackowski sprowadza je do pojęć „lęku nadziei i zagrożenia”¹². Wrażenie to zostaje wzmocnione przez grę światła – nadającą dziełu nastrój oscylujący na granicy nadrealizmu.

Dla osób, które znały osobiście Kotkowskiego, sugestywna dłoń mężczyzny z grafiki *Gołąb II* przywołuje żywy obraz dłoni jej autora – przechowującej ślady pracy zawodowej. „Czarna farba wtarta w jej powierzchnię niczym w matrycę, jakby do przekazania dalej”¹³, staje się metaforą charyzmatycznego wykładowcy, jakim był Kotkowski.

Jest więc dla nas oczywiste, że ta forma artystycznej wypowiedzi, wraz z mnogością interpretacji, jest swobodnym autoportretem twórcy.

Labirynty metafory

W naturze interesuje Kotkowskiego to, co służyć może rozbudzeniu wyobraźni, co jest nośnikiem tajemnicy, nie zaś rzeczywistości postrzeganej. Do takich właśnie

grafik należą trzy mezzotinty zatytułowane *Niby Wieża Babel* (1984) – formalne przeciwieństwo poprzednio omawianych dzieł.

W wersji pierwszej forma budowlanej jest żywa i monumentalna. Pozarastana roślinnością – inspirowana do rozmyślań nad trwaniem rzeczy i ich przemijaniem. Koronkowość rysunku i precyzja trawionych detali graficznych przechodzi w mezzotintowe sfumato składające się z segmentów wieży. Skazana na niekończącą się budowę, pozostawiona sama sobie, nosi ślady czasu, zaczyna stapiać się z naturą, powracając tym samym do swych pierwotnych korzeni.

W odsłonie drugiej jej postać różni się od pozostałych, przechodzi do formy zgeometryzowanej, syntetycznej, z pogranicza abstrakcji. Do nękanej w mroku wieży prowadzą rzędy maleńkich piramid. Są dekoracyjnym elementem architektonicznego pejzażu, który wzmacnia enigmatyczność przedstawienia. Spękania i szczeliny budowli stanowiącą mogą zapowiedź powstałego w późniejszych latach *Labiryntu*, który podobnie jak wieża obrazować może zamęt i zagubienie.

Kotkowski „wznosi” swe *Niby Wieże Babel*, czyniąc je znakiem czasu, pretekstem do formułowania komentarzy oraz odniesień do realnego świata. Nie przypominają one budowli z Księgi Rodzaju (przynajmniej wg ich biblijnych opisów lub stereotypowych wyobrażeń), nie wiemy również, czy są dziełem rąk ludzkich, czy zostały stworzone przez naturę. Autor stawia przed widzami nie tylko wizualną, ale również słowną zagadkę – metaforę ukrytą w kilku warstwach dzieła. Do tytułu pracy wprowadza partykułę „niby”, wskazując tym samym na nowe miejsca niedookreślenia, czyniąc sytuację przedmiotową niejednoznacznością.

Podobnie wspomniany *Labirynt*, powstały w 1987 r., fascynujący i wysmakowany, może być dekodowany na różne sposoby. Kotkowski konstruuje iluzyjną przestrzeń biegnącą od kurtyny ciemnych monumentalnych skał do budowanej światłem dali, z jego tajemniczym horyzontalnym prześwitem.

Z wąskiego przejścia rozpościera się przed nami wizja budowli o niezwykłej geometrii. Kierowani ciekawością, choć nie bez lęku, podejmujemy wyzwanie rzucone nam przez artystę.

Łagodna liryka i szlachetne niuanse labiryntu prowadzą nas wśród zaułków i krętych ciągów korytarzy w poszukiwaniu własnej tożsamości, własnego duchowego centrum.

¹² Tamże, s. 16.

¹³ P. Bińczycki, *O Włodzimierzu Kotkowskim w czasie przeszłym*, [w:] *Włodzimierz Kotkowski (1942–2011)...*, s. 135.



Włodzimierz Kotkowski, Galeria Schron Sztuki, Wydział Sztuki Uniwersytetu Rzeszowskiego, Krasne, fot. P. Bińczycki

Przemierzając obszary interpretacji, której reguły utrwalone zostały w naszej tradycji kulturowej, wejście do labiryntu utożsamiamy ze znakiem narodzin, zaś gmatwaninę korytarzy – z podróżą przez życie. Ten świat tajemniczych, zagadkowych budowli i skomplikowanych struktur architektonicznych rodzi sposobność do wyrażania wewnętrznych wizji autora, ujawnienia prawdy o przestrzeni i czasie, komentowania ludzkiego losu.

Groteskowe metafory

Klasyk „krakowskiej szkoły grafiki” w swojej sztuce przedstawia zdystansowaną, intelektualną rzeczywistość, odnosząc się przy tym do kondycji jednostki, jak i społeczeństwa. Posługuje się odmiennym językiem wypowiedzi, specyficzną, głęboką metaforą graniczącą „z jednej strony z surrealizmem, z drugiej ze swoistą poetyką, symboliką”¹⁴. To czyni jego dzieła rozpoznawalnymi we współczesnej grafice polskiej.

Zanurzając się w dorobek graficzny artystów tworzących rdzeń krakowskiej szkoły, natrafiamy na powtarzające się w ich twórczości motywy czerpane bezpośrednio

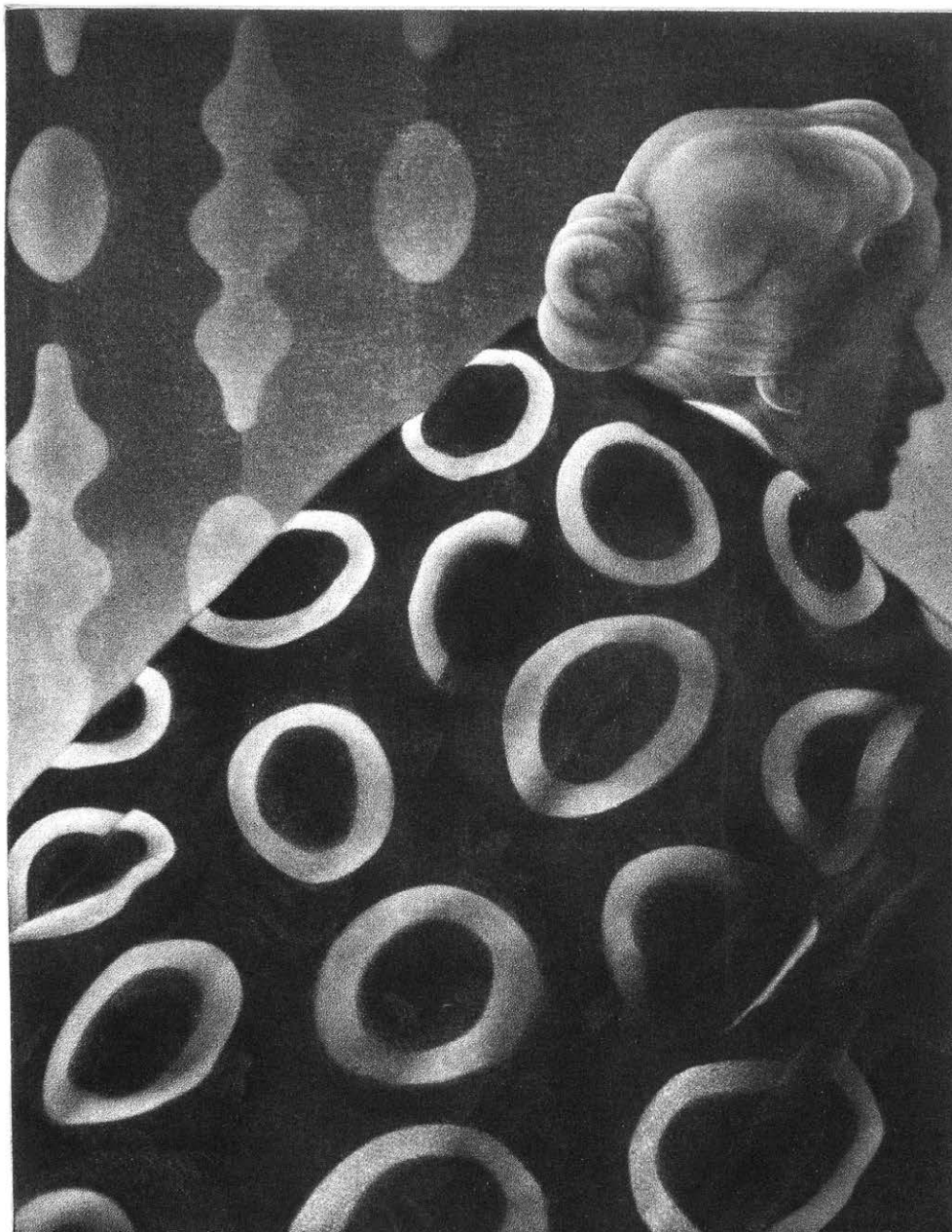
z życia, inspirowane atmosferą chwili. Są one często odkrywczą formalną propozycją zawierającą elementy groteski. Wprowadzenie tej kategorii estetycznej widzimy u Kotkowskiego już w cyklu *Miasto*, ale wyrażają ją również exlibrisy artysty – małe graficzne formy wypełnione ukrytą symboliką, często komiczne w formie. W *Ex librisie Jacka Lubarta-Krzysicy* (1970) stworzona z przerysowań i deformacji postać kryje swoje oblicze, zasłaniając je kartką papieru pełniącą tu rolę maski. Z kolei w znaku dedykowanym Andrzejowi Pietschowi (1979) nad rozległą przestrzenią labiryntu, między kobiecymi piersiami – wkomponowanymi w krajobraz dzieła – wisi rozkołysany na huśtawce mężczyzna.

W tych graficznych miniaturach groteska staje się pretekstem do odzwierciedlenia stosunku autora do odbiorcy wskazanego w inskrypcji, jednocześnie może stać się wyrazem odniesień do istniejącego stanu rzeczy, przejawem lęków czy fascynacji artysty.

Podobni w swej wymowie stają się *Olimpijczycy III* (1978), gdzie artysta stosuje żartobliwy sposób portretowania. Charakter wyobrażeń łączy dzieło z surrealizmem.

Scenie rodzajowej rozgrywającej się zapewne na plaży towarzyszy niecodzienny widok akrobatycznego

14. Wypowiedź Krzysztofa Tomalskiego, [w:] *Historia nauczania grafiki w Krakowie*, <https://grafika.asp.krakow.pl/wp-content/uploads/2020/03/Historia-Wydzia%c5%82u-Grafiki-ASP-w-Krakowie.pdf>, s. 7 [dostęp: 5.05.2022].



„Matka”

8/50

Włodzimierz Kotkowski 2003 r.

Włodzimierz Kotkowski, *Matka*, 2003, mezzotinta, papier, 33 × 26 cm

popisu mężczyzny. Jego muskularne ciało wyraża analogię z dziełem *Kolos* (1818) Francisca Goi. Ogrom postaci ocenić można w zestawieniu z plażowiczami z pierwszego planu. Choć gigant Goi budzi w nas trwogę i niepokój, a gimnastyk Kotkowskiego podszyty jest poczuciem humoru, łączy ich swoista relacja – świadome niedomówienie.

Wyczuwamy zaburzenie stosunków przestrzennych, obecność nadprzyrodzonych zjawisk. Kotkowski operuje niespodziewanym zestawieniem niepowiązanych ze sobą formalnie i treściowo przedmiotów.

Choć wybór tematu ma tutaj zdecydowanie realną genezę, przedstawiona sytuacja wydaje się nam dziwna – domaga się dodatkowego wyjaśnienia.

W *Olimpijczykach I* (1978) artysta wprowadza dwie postaci przywodzące na myśl *Adama i Ewę* z miedziorytu Albrechta Dürera. Tak jak w sztychu norymberskiego artysty, tak i tutaj Kotkowski odwołuje się do ideału piękna ludzkiego ciała. Zakazany rajski owoc zastępuje czarna kula – atrybut ludzkiego losu (?), a miejsce symbolizujących temperamenty zwierząt zajmuje figurka słonia. Zgodnie z wyobrażeniami grafik Dürera tło wypełnia pejzaż architektoniczny. Nad tytułowymi olimpijczykami unosi się wypełniona powietrzem męska marynarka. Czy powinniśmy ją odebrać jako nieuchronne fatum ciężące nad losem bohaterów grafiki?

Do motywu czarnych kul Kotkowski powraca kilkakrotnie (*Przedmioty olimpijskie*, *Martwa natura olimpijska*

– obie z 1980 r.), lecz za każdym razem konwencja przedstawieniowa jest w stanie zaskoczyć widza. W grafice *Miotaczka w szatni* (1977), postawieni w roli podglądaczy, natrafiamy na moment, gdy tytułowa postać uświadamia sobie własną kobiecość. W barwnej mezzotincie *Odpozynek miotaczki* (1978) wraz z aluzją do kobiety-sportowca „można się dopatrzeć hołdu dla René Magritte’a. Stopa miotaczki przeobraziła się w damski but”¹⁵.

Metaforyczne rozkołysanie

Wyznawca *la manière noire*, przeżywając przygodę budowania obrazu, spogląda na naturę jako grę światła i koloru. Pełne zmysłowości przedstawienia uzyskuje skoncentrowanymi w czerni i bieli możliwościami mezzotinty, ale i bliskiej jej założeniom barwnej akwatinty. Niezależnie od tego, po jakie narzędzie sięga, jego dzieła „posiadają cielesność malowanego obrazu”¹⁶. Materia malarskich przejęć, kontrastów światła i cieni czasami zostaje dotknięta ściszoną do szeptu barwą. W pracach takich jak m.in. *Łatwa żegluga* (1978) czy *Trudna żegluga* (1978) dochodzą do głosu cechy znamienne dla impresyjno-malarskiego stylu Kotkowskiego. „Krucza” papierowa łódka – przedmiot o metaforycznym znaczeniu – delikatnie kołysana na falach, to znów walcząca z ich nieoczekiwanymi przypiływami, staje się swoistą analogią do pracy artystycznej.

Jak pisał Krzysztof Tomalski,

grafika warsztatowa, szczególnie wkłęsłodruk [...] ma [...] wyjątkowy smak zmagania się ze skomplikowanym oporem materii, gdzie na równi z wyobraźnią staje tzw. zmysł techniczny, który pozwala w sposób precyzyjny i przewidywalny rozwiązywać najbardziej skomplikowane wyzwania artystyczne, głębokie wyobrażenia¹⁷.

Rytmicznie powtarzanie nacięć chwiejaka, gładzenie światła czy sypanie tenty... – złożony i czasochłonny warsztat uczy grafika pokory. Te zmagania z materią rekompensuje artyście kontemplacyjny nastrój, który towarzyszy procesowi twórczemu, i jego wynik w postaci odbitki graficznej. Nic więc dziwnego, że Kotkowski spośród wszystkich symboli odwołujących się do pracy grafika wybiera łódkę wykonaną z papieru – „biernego *podobrazia*”¹⁸, które przyjmując matrycę, zmienia swój status, stając się miejscem przetrwania myśli jej twórcy. Fascynacja tym tworzywem będzie

towarzyszyła Kotkowskiemu przez cały okres jego twórczości, bo jak pisał Tadeusz Nuckowski: „Dla prawdziwego grafika papier jest wszystkim. A wszystkim jest grafiką”¹⁹.

[...] chłopiec rozgląda się po parku i myśli
że mimo wszystko żegluga po stawie
jest najlepszym końcem papierowej czapki²⁰.

To ciekawe, że niedługo po powstaniu mezzotinty *Mała ciężka żegluga* (1984) – kontynuacji refleksji twórcy – Kotkowski wykonuje grafikę *Lustro* (1986), będącą jego autoportretem. Obraz własny artysty staje się dla niego pretekstem do wyrażania sfery duchowości, śladów minionych przeżyć, życiowych doświadczeń i wzruszeń. Prowokuje do pytań o treści nieujawnione, ponadczasowe – tożsamość, relację pomiędzy bytem realnym a wyobrażonym.

Lustro scala światła i cienie, przemienia postaci w nieuchwytną zjawę, płaszczyzny narastają, oscylując „między mrokiem, a fosforescencją”²¹ – to zapowiedź nowego rodzaju syntezy, jaką autor proponuje w późniejszych grafikach.

„Tam, gdzie kończy się dosłowność”²²

Już cykl *Słuchający* (1986–1989), powstały z zachwyty „scenerią i podniosłą atmosferą”²³, staje się odmiennym graficznym wyzwaniem, w którym Kotkowski ulega swym malarskim fascynacjom. Wycinkowe barwne płaszczyzny wypełniają całe powierzchnie poszczególnych plansz serii – emanują światłem.

Dynamiczne strukturalne akwatinty są odpowiedzią na radosny entuzjazm ich autora, który traktując grafikę jako otwarte medium, wydobywa z niej nowe jakości. Wraz ze śladem swobodnego, spontanicznie prowadzonego gestu, Kotkowski zadziwia odbiorcę strategią komunikatu.

Przedmioty i postaci jawią się tutaj w swym potencjalnie ukonstytuowanym wyglądzie. Rozedrgane formy zatracają kontur i stopniowo przechodzą w świat umowności. Poddajemy się tej poruszanej światłem i barwą wizji autora, oglądając jej napięcia i momenty zatrzymania, niby sekwencyjne kadry podniosłego widowiska.

„Odnosi się niepokojące wrażenie, że któraś z tych zaledwie dostrzeżonych postaci wychyli się w naszym kierunku, prosząc, być może, o zrozumienie zasad tej nie do odcyfrowania ceremonii”²⁴.

15 J. Marciniak, *Słoneczniki. Kilka refleksji o twórczości Włodzimierza Kotkowskiego*, [w:] *Włodzimierz Kotkowski (1942–2011)...*, s. 25.

16 M. Di Capua, z katalogu wystawy w Galleria d’Arte Spicchi dell’Est w Rzymie, 1993, [w:] *Włodzimierz Kotkowski. Mezzotinty*, red. J. Lubart–Krzysica, Kraków 1998, s. 5.

17 K. Tomalski, *Zmysł techniczny – intuicja artystyczna – rytuał*, [w:] *Wielość w jedności. Techniki wkłęsłodruku w Polsce po 1900 roku. Materiały z sesji naukowej 18–19 października 2012*, red. B. Chojnacka, Bydgoszcz 2013, s. 200.

18 J. Fejkiel, *Wiosłując pod prąd*, Kraków 2021, s. 164.

19 Tamże, s. 123.

20 J. Mikołajewski, *Łatwa żegluga – Włodkowi Kotkowskiemu*, [w:] *Włodzimierz Kotkowski...*, s. 9.

21 M. Di Capua, dz. cyt., s. 5.

22 E. Balcerzan, *Metafora a interpretacja*, „Teksty. Teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1980, nr 6 (54), s. 38.

23 W. Kotkowski, *Włodzimierz Kotkowski...*, s. 3.

24 M. Di Capua, dz. cyt., s. 5.

Po seriach akwatint Kotkowski powraca do ukochanej „sztuki czarnej”, by swą myśl na nowo wyrazić w intensywnej materii mezzotinty. Tym razem aranżuje kameralne sceny pełne postaci i aluzyjnie traktowanych form.

Pełne niedomówień kadry *Rady* (1991) i *Deseru* (1992) są komentarzem codzienności poddanej pewnemu rodzajowi syntezy. Autor rezygnuje z rekonstrukcji wygładów na rzecz przedmiotów przedstawionych przy jednoczesnym zachowaniu tkwiącej w nich poetyki. Kumulują się tutaj migawkowe ujęcia akwatinty oraz rozmyte ostrości kształtów znane z mezzotintowego autoportretu ich twórcy. Smoliste czernie przechodzą nadzwyczaj miękko we własnoręcznie kształtowane równomierności tonalne. Obok nich niewielkie przestrzenne kształty rzucają długie ukośne cienie.

Napięcia formy wynikające z kontrastowego zestawienia prawie pustej, ciemnej przestrzeni stołu, złamanej niewielkimi akcentami bieli poskładanych kartek z „wciśniętą dotkliwie” grupą zgeometryzowanych, ale portretowo przedstawionych postaci doskonale uwydatniają treść zawartą w pracy²⁵.

Ujęte fragmentarycznie profile anonimowych postaci – rytmiczne w strukturze i walorowych przejściach – odnoszą się do najbliższego otoczenia artysty.

W zbliżonej formalnej dyscyplinie, choć w bardziej intymnym, prywatnym charakterze, utrzymane zostały mezzotinty *Deser*, *Po zabawie* (1994) czy *Dziwna gruszka* (1997). Kotkowski uczestników swych spotkań przy stole ukazuje często w deformujących skrótach i ostrym świetle. Przedmioty przedstawione coraz wierniej upodabniają się do znaków-pojęć, decydują tym samym o semantycznej strukturze dzieła.

W 2003 r. artysta tworzy grafikę, którą tytułuje *Matka*. W ciasnym kadrze wyrafinowanej kompozycji napotykamy na prowadzoną skosem sylwetkę starszej kobiety, której twarz niknie w mroku. Zbliżenie portretowanej postaci, geometryczny ornament na okrywającej jej ramiona tkaninie i wielkie dekoracyjne przestrzenie – kierują nas w stronę estetyki japońskich drzeworytów *ukiyo-e*. Ten dialog z odmienną kulturą odczuwamy także w kunsztownym uczesaniu pasm włosów postaci – niezwykle ważnym temacie okresu Edo, gdzie oddanie każdego kosmyka na rycinie było dowodem maestrii rzeźbiarskiej drzeworytnika²⁶.

Zatrzymana w podglądniętej scenie matka mogłaby stanowić analogię zarówno do kobiet-matek (*boshi-e*)

autorstwa Utamara Kitagawy²⁷, jak i innych przykładów portretów matek artystów, które spotykamy w historii grafiki warsztatowej (m.in. *Portret matki* Rembrandta van Rijn z 1628 r., *Portret kobiety*, tzw. *Matka Cornelia Visschera* pochodzący z XVII w. czy – powstałe na gruncie grafiki polskiej – przepiękne wkłessedrukowe portrety matki Ignacego Łopieńskiego²⁸, jak też matki Czesława Ślania²⁹).

Niezwykłą siłę tej metafory podkreśla fakt, że macierzyństwo w ujęciu tych artystów zawsze wiązało się z obrazami kobiet troskliwych, pełnych poświęcenia i oddania (choć nieraz zmęczonych codziennymi obowiązkami związanymi z wychowaniem swych dzieci).

Kotkowski, chcąc utrwalić przelotną chwilę, pozostawia niezwykle psychologiczny portret swej matki, dając tym wyraz synowskiej miłości.

Zakończenie

W trakcie 44 lat twórczości graficznej Włodzimierza Kotkowskiego powstało wiele zadziwiających dzieł wypełnionych poetyką aurą niedopowiedzenia. Artysta, dla którego „konwencją [...] [było] po prostu życie”³⁰, za welonem codzienności ukrył właściwy sens swojego wizualnego przekazu. Nie powstał żaden ustalony słownik będący kluczem do poznania świata, w którym zrodziły się myśli autora. Swój metaforyczny język – bogaty w skróty, symbole i znaki – wyraził w *maniére noire*³¹ (w nadzwyczaj miękkich przejściach biegnących od świetlistych bieli przez tonacje szarości, aż do aksamitnych czerni), jak i w innych technikach druku wkłessedłego – miedziorycie i trawionej akwatincie.

„Patrząc na prace Kotkowskiego, patrzymy mu w oczy i rozmawiamy z nim o życiu bez końca”³². Pewna dosłowność wynikająca z kompozycji w przywoływanym już *Lustrze* z 1986 r., gdzie nasz wzrok dosłownie spotyka się ze wzrokiem artysty, otwiera jednocześnie szereg znaczeń i symboli opartych na analizie odbicia lustrzanego, jak i samej matrycy graficznej. Ta, nim pojawi się na niej obraz powołany przez artystę, posiada cechy zwierciadła. Artysta, pochylając się nad gładką wypolerowaną płytą, może poza własnym odbiciem ujrzyć w niej obraz otaczającego go świata. To cecha, która odróżnia przyszłą matrycę od czystej kartki, w której

25 L. Miśkiewicz, *Trzy obrazy*, [w:] *Włodzimierz Kotkowski (1942–2011)...*, s. 38–39.

26 Typy upięć włosów znane w drzeworycie japońskim pod nazwą *mage* były przyporządkowane do statusu społecznego portretowanej kobiety. Zob. B. Romanowicz, *Onna: piękno, siła, ekstaza. Drzeworyty i malarstwo japońskie z kolekcji Muzeum Narodowego w Krakowie*, Kraków 2017, s. 12–13.

27 Mowa tutaj m.in. o serii *Cenny zbiór obyczajów odnoszących się do dzieci* (ok. 1801–1804) autorstwa Utamara Kitagawy (1753–1806). Zob. B. Romanowicz, dz. cyt., s. 54–56.

28 Zob. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, *Motyw matki i dziecka w ossolińskiej grafice*, <https://ossolineum.pl/index.php/motyw-matki-i-dziecka-w-ossolinskiej-grafice> [dostęp: 10.06.2022].

29 Artysta portretował swoją matkę co najmniej trzy razy (w latach 1963, 1992 i 1998). Zob. Z.K. Jagodziński, *Moi wielcy artyści/ My great artists: Czesław Ślania, Piotr Naszarkowski, Andrzej Heidrich*, Warszawa 2009, s. 92–93.

30 T.G. Wiktor, dz. cyt., s. 45.

31 *La graveure en manière noire* – z franc. półcień, półton. Zob. H. Widacka, *Sztuka czarna. Piękna mezzotinta angielska XVIII wieku*, Warszawa 2003, s. 7.

32 J. Marciniak, dz. cyt., s. 29.

poza bielą nie dostrzeżemy nic więcej. Tak o tym pisał Jacek Gaj:

I tyleż się w niej odbijają, co ukazują w tej niby przestrzeni zarysy kształtów zapamiętanych i zaczątki form fantastycznych. Jakby nastawał czas obustronnej gotowości materiału i człowieka, tworzywa i wyobraźni; osobliwe wzajemne podpowiadanie sobie kształtów i znaczeń³³.

Twarz Kotkowskiego w *Lustrze* zajmuje miejsce, z którego dziś patrzy na to dzieło jego perceptor, a to z kolei tworzy złudzenie, że owa grafika jest lustrem. W iluzyjnej przestrzeni Kotkowski spogląda na nas badawczo, z pewną przenikliwością i skupieniem – melancholijną zadumą, zaś jego grafiki opowiadają świat, w którym z kolei przeglądał się Kotkowski, czasem wyraźny i czytelny, a innym razem zdeformowany i groteskowy za mgłą kontekstów i znaczeń, które można odkrywać wciąż na nowo...

Słowa kluczowe: Włodzimierz Kotkowski, mezzotinta, *maniére noire*, akwatinta, metafora, „krakowska szkoła grafiki”

AGNIESZKA LECH-BIŃCZYCKA

Metaphor in the work of Włodzimierz Kotkowski

Summary

The article is the attempt to find symbols and metaphors hidden in graphics by Włodzimierz Kotkowski. Works of Włodzimierz Kotkowski are not easy to „read”, and that’s because the artist chose the language of poetic metaphors marked by numerous ambiguities. The artist, sensitive to social and political matters, in the matter of mezzotint and aquatint has hidden digressions on his contemporary world, which by becoming increasingly more distant to us is depriving us more and more of the context of the stories that take place on his graphics. Kotkowski, just as often using existential problems, creates the series of universal and not devoid of ambiguities paintings in which, using metaphor, he creates content that doesn’t debase and always stays relevant, thereby confirming the timelessness of his creations.

Key words: Włodzimierz Kotkowski, mezzotint, *maniére noire*, aquatint, metaphor, „Cracow’ school of graphics”

Bibliografia

- Balcerzan E., *Metafora a interpretacja*, „Teksty. Teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1980, nr 6 (54).
 Bóbr M., *Mistrzowie grafiki europejskiej od XV do XVIII wieku*, Warszawa 2000.
 Chojnacka B., *Wielość w jedności. Techniki wklęsłodruku w Polsce po 1900 roku*, Bydgoszcz 2012.
 Fejkiel J., *Wiosłując pod prąd*, Kraków 2021.

- Gaj J., *O wycinaniu rylcem w blasze miedzianej. Grafika (metody, podstawy, tendencje)*, katalog wystawy: Pałac Sztuki w Krakowie, 1978.
 Jagodziński Z.K., *Moi wielcy artyści/ My great artists: Czesław Ślania, Piotr Naszarkowski, Andrzej Heidrich*, Warszawa 2009.
 Kołakowski L., *O maskach*, [w:] *Mini-wykłady o maxi-sprawach. Seria trzecia i ostatnia*, Kraków 2000.
 Krzyżanowska K.M., *Twórczość Grupy Dziewięciu Grafików (1947–1960)*, Warszawa–Toruń 2014.
 Mieczysław Wejman – *Rowerzysta: akwaforty i szkice z lat 1957–1971*, red. D. Saul, wystawa: Międzynarodowe Centrum Kultury, 12.09–29.10.2006, Kraków 2006.
 Porębski M., *Czy metaforę można zobaczyć?*, „Teksty. Teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1980, nr 6 (54).
 Romanowicz R., *Onna: piękno, siła, ekstaza. Drzeworyty i malarstwo japońskie z kolekcji Muzeum Narodowego w Krakowie*, Kraków 2017.
 Wejman M., *O sztuce graficznej*, [w:] *Wprowadzenie do problemów i warsztatu grafiki artystycznej*, „Zeszyty Naukowe Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie” 1971, nr 3.
 Wejman M., *O sztuce graficznej*, rkps, b.s.
 Widacka H., *Sztuka czarna. Piękna mezzotinta angielska XVIII wieku*, Warszawa 2003.
 Włodzimierz Kotkowski. *Mezzotinty*, katalog wystawy, red. J. Lubart–Krzysica, Kraków 1998.
 Włodzimierz Kotkowski – *Mezzotinty i inne grafiki*, katalog wystawy: Kolegium Wydawnicze Muzeum Zamkowego w Malborku, Malbork 2007.
 Włodzimierz Kotkowski (1942–2011): *grafika*, red. J. Dembosz, L. Sterczewska, przekł. J. Taylor–Kucia, oprac. graficzne B. Korska, R. Otręba, Kraków 2014.

Netografia

- Historia nauczania grafiki w Krakowie*, <https://grafika.asp.krakow.pl/wp-content/uploads/2020/03/Historia-Wydzia%C5%82u-Grafiki-ASP-w-Krakowie.pdf> [dostęp: 5.05.2022].
 Wysłouch S., *Wizualność metafory*, [w:] *Miejsca wspólne. Szkice o komunikacji literackiej i artystycznej*, red. E. Balcerzan, S. Wysłouch, Warszawa 1985, <https://grodecka.home.amu.edu.pl/wp-content/uploads/S.-Wys%C5%82ouch-Wizualno%C5%9B%C4%87-metafory.pdf> [dostęp: 2.05.2022].
 Zakład Narodowy im. Ossolińskich, *Motyw matki i dziecka w ossolińskiej grafice*, <https://ossolineum.pl/index.php/motyw-matki-i-dziecka-w-ossolinskiej-grafice> [dostęp: 10.06.2022].

³³ J. Gaj, *O wycinaniu rylcem w blasze miedzianej. Grafika (metody, podstawy, tendencje)*, katalog wystawy: Pałac Sztuki w Krakowie, 1978, b.s.