



Kamila Wilnowicz-Ćwiczowska

# *Sztuka niedopowiedzeń*

Malarstwo Łukasza Korolkiewicza

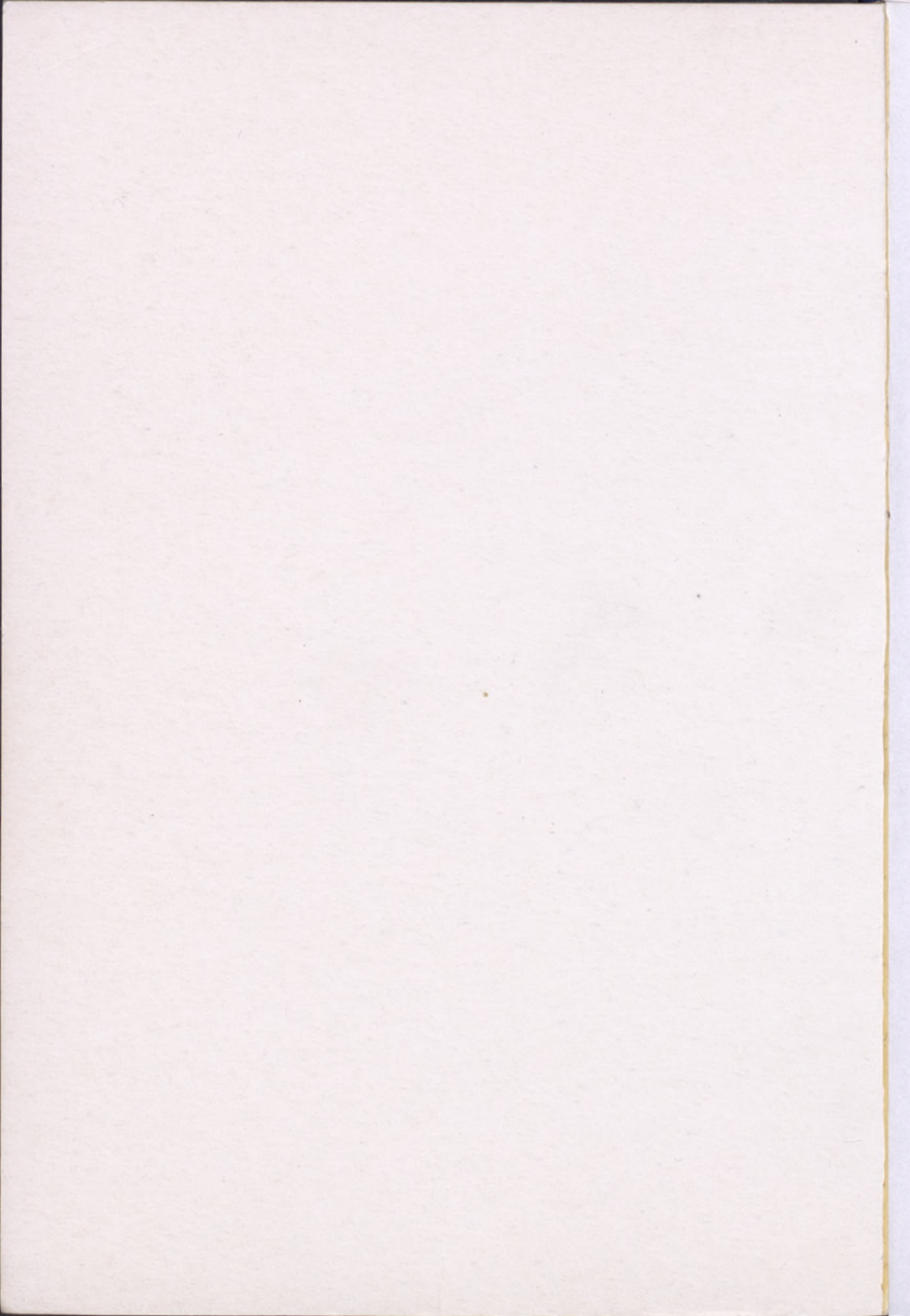
Łukasz Korolkiewicz  
Wilnowicz-Ć., K.

zt

005

Sztuka

Wydawnictwo Neriton





469031

Kamila Wilnowicz-Ćwieczkowska

*Sztuka niedopowiedzeń*

**Sztuka niedopowiedzeń**

**Malarstwo Łukasza Korolkiewicza**

Praca powstała  
w Zakładzie Historii Sztuki Nowoczesnej  
na Wydziale Sztuk Pięknych  
Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu

Wydawnictwo Nerima  
Warszawa 2005

1870

Studia i podręczniki  
Młodsze Liceum



Kamila Wilnowicz-Ćwiczewska

# ***Sztuka niedopowiedzeń***

## **Malarstwo Łukasza Korolkiewicza**

Praca powstała  
w Zakładzie Historii Sztuki Nowoczesnej  
na Wydziale Sztuk Pięknych  
Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu

Wydawnictwo Neriton  
Warszawa 2005

Redakcja i korekta

*Anna Lisiecka*

Indeks zestawil

*Jędrzej Skajster*

Opracowanie graficzne i projekt okładki

*Elżbieta Malik*

Na okładce

Łukasz Korolkiewicz, *Demony*, 1987

© Copyright by Kamila Wilnowicz-Ćwiczekowska

© Copyright by Wydawnictwo Neriton

ISBN 83-89729-26-1

Tytuł dotowany przez

Ministerstwo Nauki i Informatyzacji



Warszawa 2005

[www.neriton.apnet.pl](http://www.neriton.apnet.pl)

[neriton@ihpan.edu.pl](mailto:neriton@ihpan.edu.pl)

Wydanie I

Nakład 400 egzemplarzy

Objętość 12 arkuszy wydawniczych

Druk i oprawa

Sowa – Druk na życzenie

[www.sowadruk.pl](http://www.sowadruk.pl), tel. 022 431-81-40

912014

E.1356/06



Sobka

## Spis treści

Wprowadzenie .....	9
Twórczość Łukasza Korolkiwicza .....	12
Pierwsza połowa lat 70. Wpływy pop-artu i nowej figuracji .....	12
Druga połowa lat 70. Faboryzalizm .....	15
Lata 80. Między sferą publiczną a prywatną .....	19
Malarstwo końca XX wieku .....	24
Powrót do figuracji w sztuce lat 60. i 70. Nowa figuracja, pop-art, hiperrealizm .....	27
Fotografia a tradycje malarskie .....	35
Wybrane motywy malarstwa Korolkiwicza .....	44
Człowiek a natura .....	44
Bohater dziecięcy .....	53
Erotyczne prowokacje .....	67
Obsesja śmierci .....	78
Autoportret .....	86
Podsumowanie .....	98
K. Dziękuję prof. dr. hab. Jerzemu Malinowskiemu .....	100
W. za opiekę naukową i pomoc w wydaniu pracy .....	101
S. Dziękuję również artyście za wyczerpujący wywiad .....	113
Bi. i udostępnienie materiału ilustracyjnego, .....	115
Ind. a także Pawłowi i Piotrowi Kosmala za pomoc techniczną. .....	121
Spis ilustracji .....	127





## Spis treści

<b>Wprowadzenie</b> .....	9
<b>Twórczość Łukasza Korolkiewicza</b> .....	12
Pierwsza połowa lat 70. Wpływy pop-artu i nowej figuracji .....	12
Druga połowa lat 70. Fotorealizm .....	15
Lata 80. Między sferą publiczną a prywatną .....	19
Malarstwo końca XX wieku .....	24
<b>Powrót do figuracji w sztuce lat 60. i 70. Nowa figuracja, pop-art, hiperrealizm</b> .....	27
<b>Fotografia a tradycje malarskie</b> .....	35
<b>Wybrane motywy malarstwa Korolkiewicza</b> .....	44
Człowiek a natura .....	44
Bohater dziecięcy .....	55
Erotyczne prowokacje .....	67
Obsesja śmierci .....	78
Autoportret .....	86
<b>Podsumowanie</b> .....	98
<b>Kalendarium</b> .....	100
<b>Wystawy</b> .....	104
<b>Summary</b> .....	113
<b>Bibliografia</b> .....	115
<b>Indeks osób</b> .....	124
<b>Spis ilustracji</b> .....	127

Thomas Starus Eilat, Berni Aortov  
Prof. Cezar Miloš

Spis treści

Wprowadzenie .....	9
Twórczość Łukasza Korońkiewicza .....	12
Pierwsza połowa lat 70. Wpływy pop-artu i nowej figuracji .....	12
Druga połowa lat 70. Fotorealizm .....	15
Lata 80. Między sferą publiczną a prywatną .....	19
Malarswo końca XX wieku .....	24
Powrót do figuracji w sztuce lat 80. i 70. Nowa figuracja,	
pop-art, hiperrealizm .....	27
Fotografia i sztuka malarska .....	28
Wybrane motywy malarsze Korońkiewicza .....	44
Człowiek i natura .....	44
Bohater dzisiejszy .....	52
Emocjonalne prowokacje .....	67
Opisuje śmierć .....	78
Autoportret .....	88
Podsumowanie .....	99
Kalendarium .....	100
Wystawy .....	104
Sumary .....	113
Bibliografia .....	115
Indeks osób .....	124
Spis ilustracji .....	127



## Wprowadzenie

Łukasz Korolkiewicz od lat maluje obrazy, dla których punktem wyjścia są sytuacje uwiecznione na kliszy fotograficznej. Fotorealizm jako metoda twórcza – w wydaniu amerykańskich hiperrealistów z założenia chłodny, obiektywny, przypominający działania konceptualistów – w twórczości Korolkiewicza zyskał nowe, poetyckie oblicze, pozostające w stosunku do hiperrealizmu na przeciwległym biegunie.

Pod koniec 2002 roku w warszawskiej Zachęcie otwarto wystawę indywidualną artysty, największą z dotychczasowych<sup>1</sup>. Mottem ekspozycji był wiersz Thomasa Stearnsa Eliota *Burnt Norton*. Tytuł wystawy, zaczerpnięty z tego utworu, brzmi *W nieruchomym punkcie...* Słowa Eliota, odniesione do poszukiwań malarskich Korolkiewicza, wskazują odbiorcom ich kierunek<sup>2</sup>. „Nieruchomy punkt” to magiczny moment zatrzymania, wyizo-

---

<sup>1</sup> *Łukasz Korolkiewicz. W nieruchomym punkcie...*, Galeria Zachęta, Warszawa 9 IX 2002–5 I 2003. Wystawie towarzyszył katalog zawierający wiele reprodukcji prac malarza.

<sup>2</sup> W nieruchomym punkcie krążącego świata. Ani cielesnym, ani bezcielesnym. Ani od, ani ku. W nieruchomym punkcie, tam trwa taniec, Ani bezruch, ani ruch. Nie mówcie mi, że to stałość, Że stygnie i co będzie, i co było. Ani ruch do czegoś, ani ku czemuś, Ani w górę, ani w dół. Gdyby nie punkt, nieruchomy punkt, Nie byłoby tańca, a jedynie taniec. Mogę powiedzieć, że tam byliśmy raz: ale nie wiem gdzie. I nie mogę powiedzieć jak długo, bo nikt nie umieści go w czasie.

Thomas Stearns Eliot, *Burnt Norton*

Przel. Czesław Miłosz



lowany dzięki fotografii i zachowany na zdjęciu. Korolkiewicz nigdy nie maluje z natury, nie wykonuje szkiców, interesuje go bowiem szczegółowość pewnych scen, ich momentalność. Aparat fotograficzny nie zwiększa dystansu artysty wobec rzeczywistości, jak to miało miejsce w twórczości hiperrealistów, lecz umożliwia zanurzenie się w niej, kontemplację atmosfery wybranych chwil.

Charakterystyczną cechą fotorealizmu Korolkiewicza, kolejną, która odróżnia jego malarstwo od hiperrealizmu, jest staranne dobieranie tematów przedstawień, w oparciu o zaufanie do podświadomych impulsów artysty. Przedstawiane przez Korolkiewicza sceny pełne są ukrytych znaczeń, odwołań do osobistych przeżyć, przeczytanych lektur, obejrzanych filmów i dzieł sztuki. Tematem obrazów stają się często sytuacje pozornie banalne, na pierwszy rzut oka nieprzykuwające uwagi. Jak twierdzi malarz, pierwszy efekt, zaskoczenie widza nie jest bowiem najważniejsze. „Dla mnie – mówił Korolkiewicz – malarstwo jest rozmową poprzez obraz z odbiorcą”<sup>3</sup>.

Retrospektywna wystawa w Zachęcie, na której zgromadzono 95 obrazów Korolkiewicza z lat 1973–2001, wybranych przez samego autora, ułatwiła niewątpliwie podjęcie dialogu z artystą. Zebrane prace nie były tworzone z myślą o uzupełnianiu wybranych serii, układają się jednak w pewne, dające się wyodrębnić, cykle tematyczne. Wątki i motywy sygnalizowane w najstarszych obrazach powracają po latach w nowych redakcjach. Mając przed oczami prace z różnych okresów twórczości, z łatwością mogłam to zaobserwować.

Duża ilość wystawionych dzieł pozwoliła również na zanurzenie się w klimacie malarstwa Korolkiewicza, klimacie nieuchwytnego łęku, pełnym niedopowiedzeń. W rozmowie z autorką

---

<sup>3</sup> *Niepokój przed katastrofą. Rozmowa z artystą malarzem Łukaszem Korolkiewiczem* [wywiad], O. Błażewicz, „Głos Wielkopolski”, 1994, nr 79, s. 3.



malarz przyznał, że tym, czego poszukuje w sztuce jest tajemnica, obszar pozostawiony wyobraźni odbiorcy. Dlatego fascynują go artyści, o których niewiele wiemy, którzy są tajemnicą, poznawalną jedynie przez swoje dzieła, tacy jak Andrea Mantegna, Georges de La Tour, Jan Vermeer Van Delft<sup>4</sup>. To, co jest przejrzyste, jasne i domknięte przestaje niepokoić i w rezultacie traci na atrakcyjności. Obrazy Korolkiewicza są jak kadry z filmu przewanego tuż przed kulminacyjnym momentem – dalszy ciąg należy do widza.

---

<sup>4</sup> Niepublikowany wywiad z autorką, 3 XI 2003.

## Twórczość Łukasza Korolkiewicza

### Pierwsza połowa lat 70. Wpływy pop-artu i nowej figuracji

Łukasz Korolkiewicz zadebiutował w warszawskiej Galerii Współczesnej w 1971 roku wystawą indywidualną, na której pokazał obrazy pozostające na pograniczu abstrakcji. „Pozory abstrakcyjności tych kompozycji ulatniają się jednak prędko. Wystarczy bowiem zagłębić się w te fantastyczne krajobrazy stworzone przez cywilizację czasu przyszłego, rozejrzeć się po niekończących się pasach lądowisk, zajrzeć do wnętrz laboratoriów, w których wywołuje się świecenie magnetycznych pól. Wzorowo wyważone kompozycje, ujęte w wąskie, niemal szczelinowe prostokąty sugerują horyzontalne, wertykalne otwory okien, przez które, jak w renesansowych obrazach obserwuje się pejzaż”<sup>1</sup>. Są to ciemne obrazy dużych rozmiarów, ożywiane pojawiającymi się gdzieś tam konstelacjami drobnych fosforyzujących plam i punktów. Na jednym płótnie spotykają się różne techniki: szybko schnące emalie, farby olejne i prószczenia. Kinga Kawalerowicz nazwała je abstrakcyjnymi kompozycjami „kosmogonicznymi”<sup>2</sup>. Ewa Kuryluk zwróciła uwagę na pokrewieństwo tych wczesnych płócien z surrealizmem Echaurrena Roberto Matty i figuracją Francisca Bacona<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> W. Krauze, *Przegląd galerii warszawskich*, „Przegląd artystyczny”, 1972, nr 1, s. 58.

<sup>2</sup> K. Kawalerowicz, *Dwa lustra*, w: *Łukasz Korolkiewicz. Obrazy z lat 1987-1990*, katalog wystawy, Muzeum ASP, Warszawa 1990, s. nlb.

<sup>3</sup> E. Kuryluk, *Hiperrealizm – nowy realizm*, Warszawa 1979, s. 174.



Jeszcze w pierwszej połowie lat 70. Korolkiewicz porzucił malarstwo bezprzedmiotowe i zwrócił się ku przedstawieniu postaci ludzkiej, kształtowanej pod wpływem nowej figuracji i pop-artu. Grupa prac – obrazów i rysunków z 1973 roku zdradza bezpośrednio wpływy malarstwa Francisca Bacona<sup>4</sup>. Korolkiewicz przejął pełen ekspresji motyw krzyczących ust pozbawionych ciała i głowy, występujący między innymi w *Trzech studiach postaci na podstawie Ukrzyżowania* Bacona. Deformacja postaci ludzkiej również przywodzi na myśl figurację Anglika. Niekiedy Korolkiewicz zapożyczał także jego klaustrofobiczną perspektywę wnętrza, widzianego jakby przez szerokokątny obiektyw. Czasem, tak jak Bacon, zaznaczał wybrany fragment małą, wyrazistą w kolorze strzałką, wyglądającą jakby była naklejona na powierzchnię płótna.

Spotworniałym bohaterom towarzyszy na obrazach Korolkiewicza kolorowy śmietnik pokrewny organicznym odpadkom, jakie zapełniają powstałe w tym samym okresie grafiki i rysunki Andrzeja Bielawskiego, kolegi ze studiów. Korolkiewicz, nadal stosując próśnienia, rozjaśnił kolorystykę, kładąc akcenty jaskrawych barw<sup>5</sup>.

Z 1973 roku pochodzą też pierwsze obrazy inspirowane pop-artem. Odnajdujemy na nich „zwierzaki przypominające bohaterów filmów Disneya, a także atrakcje nowoczesne, jak samochody, wentylatory itp. pokazane często w manierze plakatowo-komiksowej”<sup>6</sup>. Korolkiewicz podejmował więc tematy typowo popartowskie, zachowując jednak wobec nich ironiczny dystans, jakiego nie ma w twórczości amerykańskich artystów pop.

---

<sup>4</sup> K. Nowak, *Matejko jest wśród nas, czyli...*, „Nowy Wyraz”, 1973, nr 9. W numerze tym prezentowane są prace Ł. Korolkiewicza. Korolkiewicz jest także autorem projektu okładki.

<sup>5</sup> *Ibidem*, s. 116–121.

<sup>6</sup> G. Sztabiński, *Ironiczne komiksy Łukasza Korolkiewicza*, „Sztandar Młodych”, 1973, nr 287, s. 8.



W niektórych obrazach, malowanych płaskimi plamami żywych barw, zbliżał się do stylistyki Ronałda B. Kitaja czy Allena Jonesa (*Krowa*, 1973; *Kula w leń*, 1975; *Tortem w pysk*, 1975). Malarz, jak sam przyznał, nie znosi „disnejowskich tworów” i komiksowej estetyki, a ich pojawianie się na obrazach nazywa odreagowaniem.

Na obrazach Korolkiewicza pojawiła się w tym czasie postać chłopca o cechach jednocześnie dziecięcych i dorosłych (il. 3). Ewa Kuryluk pisała o „infantylnej istocie o wyglądzie debila, kaleki czy trędownatego”<sup>7</sup>, trafnie oddając charakter zastosowanej przez Korolkiewicza deformacji. W jego otoczeniu panoszą się monstrialne zabawki, balony, pudełka, gigantyczne marchewki, perwersyjne zwierzątka, lepkie słodycze i śmieci. Kinga Kawalerowicz nazwała te przedstawienia „portretami artysty z czasów młodości”<sup>8</sup>. Punktem odniesienia tych obrazów miało być zdjęcie artysty z dzieciństwa, przedstawiające śmiejącego się przedszkolaka z rękami w kieszeniach i w wielkim berecie na głowie. Zdjęcie to potraktował Korolkiewicz jako źródło inspiracji, nie odwzorowywał go, lecz twórczo przekształcał, ciągle jeszcze będąc bliżej nowej figuracji niż fotorealizmu.

Obrazy mają duże formaty, oddziałują zróznicowaniem faktur i zdecydowanymi barwami: czerwienią, oranżem, jaskrawą zielenią. Zasady kolorystyczne zmieniały się wówczas z obrazu na obraz; jeśli na jednym dominował błękit, kolejny utrzymany był w cieplej gamie. Prace malowane były szybko, jeden obraz w kilka dni, co wiązało się z podejmowaniem przez artystę „szybkich decyzji”. Korolkiewicz nie dawał sobie czasu na przemyślenia, ustalanie programu, planowanie określonych cykli malarskich – pewne koncepcje mogły zmieniać się nawet jeszcze w trakcie malowania. Ten sposób pracy nazwał „spontanicznym malowaniem”<sup>9</sup>.

---

<sup>7</sup> E. Kuryluk, *op. cit.*, s. 176.

<sup>8</sup> K. Kawalerowicz, *op. cit.*, s. nlb.

<sup>9</sup> Niepublikowany wywiad z autorką, 3 XI 2003.



## Druga połowa lat 70. Fotorealizm

W 1975 roku Korolkiewicz namalował swoje pierwsze obrazy wykorzystujące wzór fotograficzny. Niektóre prace malarskie wykonane w roku następnym plasują się na pograniczu dotychczasowego, wywodzącego się z pop-artu i nowej figuracji ekspresyjnego stylu i nowego sposobu widzenia rzeczywistości poprzez medium fotograficzne. Nie można jednak nazwać fotorealistycznymi, a tym bardziej hiperrealistycznymi, takich obrazów jak: *Pozorny ogród* (1975), *Ekstaza* (1976) czy *Azyl* (1976). Plamy jaskrawych barw są tu kładzione szeroko, po malarsku a szczególnie brak ostrości właściwej hiperrealistom.

Pełniąc raczej rolę szkicu fotografia nigdy nie była niewolniczo kopiowana przez artystę. W trakcie pracy Korolkiewicz często zmieniał kompozycję zdjęcia, dorzucał nowe elementy lub je przekształcał. „Fotografia jest dlań notatką z rzeczywistości, pomocą w zatrzymaniu wiecznie zmiennego układu światła, szkicem, ale nie ostatecznym zobowiązaniem”<sup>10</sup>.

W latach 1977–1980 powstała seria obrazów najbliższych z całego dorobku Korolkiewicza twórczości hiperrealistów. Artysta z precyzją odmalowywał wcześniej wykonywane przez siebie zdjęcia, w trakcie malowania pozostawiając sobie jednak zawsze margines swobody. Korolkiewicz nigdy nie rezygnował z wartości czysto malarskich, nie tuszował śladów pędzla, nie zaprzestawał poszukiwań kolorystycznych i, tak jak wcześniej, domalowywał na obrazie elementy, których nie było na kliszy. Kolorystyka dzieł z 1977 roku, takich jak: *Miłość*, *Mikroklimat* czy *Obraz romantyczny*, jaskrawa z dominacją ulubionej jadowitej zieleni, w następnych obrazach uległa scaleniu, wyciszeniu. Wiele scen rozgrywa się o zmierzchu (*Zmierzch* to także tytuł jednego z obrazów) lub

<sup>10</sup> A. Morawińska, *W ogrodach*, w: *Łukasz Korolkiewicz: obrazy z lat 1987-1990...*, s. nlb.



w nocy. Bohaterami przedstawień są młodzi ludzie, zawsze znajomi, nigdy obojętni artyści. Zakładają oni na moment „maski dekadentów” po to, by przed kamerą wcielić się w ich role<sup>11</sup>.

W *Ceremonii* (1978) jedynym aktorem przedstawienia jest mężczyzna o uszmkowanych ustach, kroczący ku widzom z płaskim naczyniem trzymany przez rącznik w jednym ręku i z papierosem w drugim. Wyraz powagi i tajemnicy wypisany na jego twarzy oraz zamglony wzrok pozwalają domyślić się zawartości naczynia a zarazem obiektu celebracji. Błysk flesza rozświetlił półmrok wnętrza, w którym rozgrywa się scena. Wielkie okno sięgające do podłogi (a może jest to obraz Korolkiewicza wiszący na ścianie) odsłania widok na nocny ogród, gdzie wśród roślinności bieli się rzeźba Erosa lub innego bożka. Na pierwszym planie weszły w kadr jaskrawozielone, wydłużone liście doniczkowej rośliny. W *Znużeniu* (1979, il. 1) sportretował Korolkiewicz trójkę uczestników dogasającej nad ranem imprezy. *Rozpacz i pustka* (1980) ukazuje mroczne kawiarniane wnętrza i, na jego tle, profil mężczyzny trzeźwiejącego nad szklaneczką kawy. Twarze bohaterów powracają na kolejnych obrazach. *U kresu nocy*, *Mieszkańcy Sodomy*, *Zmierzch*, *Obsesja* to kolejne odsłony reżyserowanego przez artystę przedstawienia.

Korolkiewicz sam często brał udział w sesjach zdjęciowych jako model i pojawiał się później na obrazach. Na jednym z nich (*Hamak*, 1978) spoczywającym w hamaku artyście usłużnie podaje ogień nagi, muskularny młodzieniec. Malarz nie boi się tego typu dwuznacznych żartów, na wcześniejszym obrazie (*Miłość*, 1977) ubrany w garnitur Korolkiewicz obejmuje gestem posiadania przebranego za kobietę węża (modelem był prawdopodobnie delikatnej urody kolega, Andrzej Bielawski).

Pozy, gesty i mimika aktorów, pomimo całego ich komizmu, są naturalne i na tyle wiarygodne, że można uwierzyć w ich

---

<sup>11</sup> E. Kuryluk, *op. cit.*, s. 178.



dokumentalny charakter. Bożena Kowalska pisała o obrazach Korolkiewicza z omawianego okresu: „Jest to na poły reportaż, a na poły publicystyka, gdzie jak w lustrzanym odbiciu ukazani są zdegenerowani ludzie współczesnej cywilizacji – alkoholicy, narkomani, homoseksualiści, kawiarniani pseudoartyści i pseudo-intelektualiści w oparach dymu z papierosów i alkoholu, o malowanych twarzach i paznokciach, o oczach zasnutych mgłą zatracenia. Fotograficznie obiektywna, rzetelna i lakoniczna prawda tych obrazów – mimo to, a może właśnie dlatego – jest niezwykle przejmująca. Emanują one atmosferą niepokojącą, nostalgiczną, prawie katastroficzną”<sup>12</sup>.

Treści emocjonalne i psychologia rzeczywiście są w malarstwie Korolkiewicza istotne. Pragnąc oddać w dziele malarskim pewną aurę, klimat zatrzymywanych na kliszy fotograficznej chwil, artysta niejednokrotnie rezygnował z rzetelności opisu, o którym pisała Kowalska. Postępował wbrew przyjętej przez hiperrealistów zasadzie, wedle której obraz ściśle odpowiadał swemu fotograficznemu pierwowzorowi.

W wielu dziełach malarskich, z czasem coraz częściej, ironia i groteska ustępowały zadumie, wewnętrznemu skupieniu, wyciszeniu. Celem artysty, pisała Ewa Szemplińska-Ignaczak, jest „ukazanie realizmu sfery psychicznej, projekcja rzeczywistości do wewnątrz [...]. To, co ukryte jest w psychice ludzkiej, twórca próbuje ukazać kolorem, formą, pozorną anegdotą, pozornie obiektywnym obrazem, nastrojem pełnym ciszy czy wewnętrznego napięcia”<sup>13</sup>. Obrazy Korolkiewicza pełne są ukrytej symboliki, często bardzo osobistej, odwołującej się do przeżyć artysty. Kinga Kawalerowicz nazwała to malarstwo realizmem sym-

---

<sup>12</sup> B. Kowalska, *Polska awangarda malarska 1945–1980. Szanse i mity*, Warszawa 1988, s. 244.

<sup>13</sup> E. Szemplińska-Ignaczak, *Łukasz Korolkiewicz, „Walka Młodych”*, 1977, nr 15, s. 27.



bolizującym<sup>14</sup>. Bohaterowie Korolkiewicza, pogrążeni w zadumie, skupieni na własnym wnętrzu, siedzą bez ruchu, patrząc niewidzącym wzrokiem w dal. O stanie ich psychiki, czy też o uczuciach samego malarza mówią tytuły obrazów: *Rozpacz i pustka*, *Smutek gasnącego dnia*, *Kontemplacja*, *Melancholijne popołudnie*, *Depresja*. „Obrazy Korolkiewicza i Kuryluk w moim odczuciu stanowią obronę wewnętrznych obszarów psychicznych, ostoję tak potrzebnej nam intymności...” – pisała Kinga Kawalerowicz<sup>15</sup>.

Człowiek i jego wnętrze są zasadniczym tematem przedstawień, choć nie zawsze postać ludzka znajduje się w centrum kompozycji. Są obrazy, w których nastrój buduje otoczenie: wnętrze, pejzaż, ulica – codzienność podniesiona do wymiaru symbolicznego. Takie obrazy jak *Smutek gasnącego dnia* (1979), podobnie jak holenderskie malarstwo XVII wieku, ukazując wnętrze współczesnego domu, mówią jednocześnie o „wnętrzu życia” jego mieszkańców<sup>16</sup>. W jednym z wywiadów Korolkiewicz przyznał się do inspiracji malarstwem Vermeera van Delft, w którym wielką rolę odgrywa kameralny nastrój i ukryta symbolika<sup>17</sup>. W obrazach wielkiego Holendra panuje niesamowity spokój, czas płynie bardzo powoli a świat i rządzące nim zasady pozostają niezienne. Korolkiewicz natomiast maluje po to, by uchwycić moment, przelotną chwilę. Ukazuje tym samym zmienność świata, jego efemeryczność. Pomaga mu w tym niewątpliwie aparat fotograficzny, podczas gdy Vermeer mógł dysponować jedynie *camera obscura*.

Istotnym czynnikiem budującym tkankę obrazu jest u obu artystów światło. Korolkiewicz studiował różne rodzaje oświetlenia. Światło zmierzchu nadaje postaciom i przedmiotom na jego

<sup>14</sup> K. Kawalerowicz, *Rodowód pokolenia*, „Kultura”, 1979, nr 23, s. 11.

<sup>15</sup> K. Kawalerowicz, *Malarstwo emocjonalne*, „Kultura”, 1977, nr 16, s. 11.

<sup>16</sup> Na temat malarstwa holenderskiego w metaforyczny sposób mówiącego o ludzkim życiu pisał J. Białostocki, *Sztuka cenniejsza niż złoto*, t. 2, Warszawa 1991, s. 138.

<sup>17</sup> *Niepokój przed katastrofą...*, s. 3.





obrazach pewną miękkość, bryłowatość, wydobywa kolor z mroku. Blask świec pogłębia cienie, połyskuje na krawędziach form i gładkich płaszczyznach tkanin czy szklanych naczyń. W pełnym słońcu letniego dnia, zestawione z czernią głębokich cieni, barwy stają się żywsze. Jeszcze inny efekt daje błysk flesza, wyostrający rysy twarzy, odbijający się w oczach i na szklanych powierzchniach.

Od około 1980 roku w twórczości Korolkiewicza coraz częściej pojawiał się autoportret. Autoanaliza, jakiej dokonywał artysta, w najpełniejszy sposób odpowiadała na potrzebę prawdy psychologicznej. Obrazem *Ogródek romantyka* z 1978 roku (il. 2) rozpoczął kontynuowaną przez wiele lat serię ogrodów przy „Willi Róż”. Ogród stał się dla artysty rodzajem prywatnego azylu, miejscem schronienia przed światem, ludźmi i cywilizacją. Dlatego temat ogrodu łączy się niekiedy z autoportretem artysty-romantyka<sup>18</sup>.

### Lata 80. Między sferą publiczną i prywatną

Grudzień 1980 roku wyrwał Korolkiewicza na jakiś czas ze scenerii zalanego słońcem ogrodu. Nowe, nieznanne wcześniej motywy zakłóciły nastrój intymności jego malarstwa. „Dawniej siedziałem w swoim ogrodzie – mówił artysta – odcięty od życia toczącego się poza nim. Teraz – dosłownie i w przenośni – wyszedłem na ulicę.[...] I tutaj nie jestem wyjątkiem, a raczej typowym przykładem człowieka, który przeszedł metamorfozę wyjścia z prywatności, ze świata własnych spraw ku sprawom publicznym”<sup>19</sup>.

---

<sup>18</sup> E. Bieńkowska, *Malarstwo Łukasza Korolkiewicza*, w: *Łukasz Korolkiewicz. Malarstwo*, katalog wystawy, Galeria MDM, Warszawa 1981, s. nlb.

<sup>19</sup> N. Cieślińska, *Album podręczny. Łukasz Korolkiewicz* [wywiad], „Przegląd Powszechny”, 1985, nr 3, s. 434.



W czasie stanu wojennego i zaraz po nim wielu artystów podejmowało próby zmanifestowania swych poglądów w reakcji na aktualne wydarzenia. Atmosfera tych lat znalazła także odbicie w pracach Korolkiewicza.

W latach 1982–1985 Korolkiewicz brał udział w niezależnych pokazach sztuki organizowanych w prywatnych pracowniach artystów i w kościołach. Jego obrazy odróżniały się jednak od prac innych uczestników ruchu kultury niezależnej, reprezentantów sztuki zaangażowanej. Korolkiewicz pozostał malarzem metafory, symbolu ukrytego w codzienności. Można ograniczyć się jedynie do odczytywania „tematycznej powierzchni” obrazów z tego okresu, traktować je jako rejestr polskich realiów. „Dla mnie jednak – pisał Piotr Szubert – wciąż najważniejsza była owa głębsza, zaszyfrowana treść, nie pozwalająca na traktowanie tych obrazów niczym bezwolnych luster, na które patrząc, skupiamy uwagę tylko na odbiciu”<sup>20</sup>.

Agnieszka Morawińska wyodrębniła trzy sekwencje tematyczne, które pojawiły się wówczas w twórczości Korolkiewicza. Pierwszą nazwała „Polskie Zaduszki”. Drugą określiła tytułem jednego z obrazów: „Krucho prywatność”. Trzecią – sekwencję podwórek zatytułowała „Świadkowie cichego umierania”. „Świat Korolkiewicza – pisała – zawiera się pomiędzy duszną oranżerią chronionej sfery prywatnej, a porażoną nieszczęściem sferą publiczną. Spotykają się one w punkcie pośrednim prywatno-publicznego podwórka, na którym Matka Boska w płaszczu opieki lub pomnik Chrystusa świadkują remontom, wykwitom pleśni, kruszejącemu betonowi, eksplozjom śmietników i polatującym gołębiom, a jarzeniowa latarnia pali się jak gromnica przy zwłokach samochodu”<sup>21</sup>. Korolkiewicz wy dobył na światło dzienne

---

<sup>20</sup> P. Szubert, [tekst w:] *Łukasz Korolkiewicz. Obrazy*, katalog wystawy, Galeria ZPAP, Warszawa 1992, s. nlb.

<sup>21</sup> A. Morawińska, *Krucho prywatność*, w: *Trwanie i przemijanie. Malarstwo Łukasza Korolkiewicza*, katalog wystawy, Muzeum Archidiecezji Warszawskiej, Warszawa 1987, s. nlb.



wstydliwie ukrywany element pejzażu miejskiego: widok obskurnych, ciasnych podwórek mówiący o nędzy i zaniedbaniu ich użytkowników (il. 8). Odbierane na płaszczyźnie symbolicznej, stanowią one aluzję do sytuacji, w jakiej znalazła się Polska. Demaskują skrywaną przed światem biedę i rozpad. Są odbiciem stanu zamknięcia, klaustrofobii. Ujęcie z góry, z okna kamienicy, potęguje to wrażenie, sprawia, że w obrazach nie ma oddechu, ponieważ nie widać ani skrawka nieba. *Horyzont* (1985) to tytuł obrazu sugerujący daleką perspektywę, przestrzeń romantycznego krajobrazu. Tymczasem pole widzenia całkowicie ogranicza ściana bez okien, pod którą rzędem ustawiono blaszane, przepelnione śmietniki. Jest to jeden z obrazów, które w metaforyczny sposób mówią o uczuciach i nastrojach Polaków w owym czasie.

Wyrazem nadziei mieszkańców kamienic okalających ciemne podwórka są ustawione na nich figury i kapliczki. Na jednym z obrazów (*Plecy Chrystusa*, 1985), posąg Chrystusa pojawił się na pierwszym planie, odwrócony tyłem do widza, kierując wzrok ku wysokiej kamienicy naprzeciwko. Jedno z okien kamienicy odbija czysty błękit nieba, odcinając się wyraźnie od szarobrązowej ściany budynku. Błękitne okno jest jedynym łącznikiem z niebem, którego na obrazie nie widzimy. Pozostałe szyby są ciemne, co sugeruje nadnaturalność zjawiska, obecność Boga, pieczę, jaką sprawuje nad tym smutnym zakątkiem. Innym podwórzom patronują ozdobione świeżymi kwiatami i świecami kapliczki (*Europa Środką*, 1985). Po raz pierwszy w malarstwie figuratywnym Korolkiewicza postać ludzka zeszła z pola widzenia. Człowiek pozostawiał jednak ślady swej obecności: kwiaty stojące pod figurą Matki Boskiej, otwarte okna, sterty odpadków piętrzących się w śmietniku i dookoła niego. „Świadkowie cichego umiarnia” to także ulice miasta, szare, przygnębiające i opustoszałe, tak jak podwórka. Na jednym z płócien Korolkiewicz namalował niewielki fragment warszawskiej ulicy. Widoczna jest tabliczka z jej nazwą – *Wolność*, tak też zatytułowany został obraz (1985).



Na murze kamienicy widnieje napis, ocenzurowany i zachlapany białą farbą: „słowo pochwycone i pogrzebane na murze pod warstwą wapna, a przecież pod nim obecne, nie unicestwione, pulsujące, jego znaczenia można się tylko domyślać z kształtu pokrywającej je plamy”<sup>22</sup>.

Mówiąc o „Polskich Zaduszkach” miała Morawińska na myśli obrazy ukazujące kwietne krzyże i znicze złożone w holdzie ofiarom stanu wojennego (*Krzyż kwietny*, 1982; *Trotuar*, 1982, il. 7; *Krzyż w zimie*, 1983; *Martwa natura*, 1984). Uwiecznione na płótnie krzyże kwietne, spontanicznie układane w miejscu tragicznej śmierci, podniesione zostały do rangi symbolu protestu przeciwko przemocy. Ich wymowność dostrzegali także inni artyści współcześni Korolkiewiczowi, m.in. Wiesław Szamborski (*Kwiatowy krzyż*, 1983). Fotorealism, zwracającym się ku wielu różnym aspektom rzeczywistości nieobce były również motywy wanitatywne. Jean Olivier Hucleux w swoich iluzjonistycznych obrazach przedstawiał widoki współczesnych cmentarzy z nagrobkami ozdobionymi świeżymi bukietami i zniczami. U Korolkiewicza wieńce i znicze odnoszą się do konkretnych wydarzeń, sygnalizują pamięć o nich. Artysta odżegnuje się jednak od publicystyki. Zdjęcia, jakie wykonywał podczas ulicznych manifestacji, nie były przez niego wykorzystywane w malarstwie. Puste miejskie pejzaże, specyficzne podwórka z kapliczkami, krzyże kwietne traktowane były przez Korolkiewicza jak „martwe natury miejskie”, nie publicystyka<sup>23</sup>. Oddają one stan ducha artysty, atmosferę czasu, w którym powstały.

Jednocześnie z wątkiem przeżyć publicznych, rozwijał Korolkiewicz intymny temat zacisznych wnętrz mieszkalnych i ży-

---

<sup>22</sup> W. Kulerski, *Czy nowe Góry niewzruszone?*, w: *Fermentum Massae Mundi. Jackowi Woźniakowskiemu w 70. rocznicę urodzin*, red. N. Cieślińska, P. Rudziński, Warszawa 1990, s. 544–546.

<sup>23</sup> *Literaci i malarze* [wywiad] B. N. Łopieńska, „Res Publica Nowa”, 1996, nr 10, s. 56–59.



cia ich mieszkańców – przyjaciół artysty. *Krucha prywatność* (1980/1981) to pierwszy obraz z tej serii, namalowany tuż po 13 grudnia. Wnętrza, nieco zagracone, ożywione roślinami doniczkowymi i kwiatami w wazonach, podobnie jak kiedyś wypełnione są światłem odbijającym się od szkieł i luster. Większość scen rozgrywa się w krakowskim domu przyjaciół artysty, Semkowiczów, wyposażonym w stare meble, pełnym książek i kruchych bibelotów. Czasem pojawiają się elementy odnoszące się do politycznych aktualności, takie jak zdjęcie księdza Jerzego Popiełuszki w ramkach (*Demony*, 1987), dyskretnie wtopione w otoczenie. W kilku obrazach pojawia się lustro, symbol próżności, marności świata, ale także instrument, dzięki któremu możemy go lepiej poznać, ponieważ penetruje sfery niedostępne w sposób bezpośredni. „Utrwalając je na płótnie [Korolkiewicz] uzyskuje efekt zwielokrotnienia rzeczywistości i podważenia jej realności jednocześnie” – pisała Kinga Kawalerowicz<sup>24</sup>. Dzięki odbiciu lustrianemu malarz komplikuje ujęcie perspektywiczne, zagęszcza i dynamizuje kompozycję (*Początek*, 1988; *Białe przedpołudnie*, 1990; *Anima*, 1993). Umieszczając jedno lustro naprzeciwko drugiego, tworzy niekończącą się grę odbić (*Niepokój*, 1981).

Tak jak Vermeer, z obrazu na obraz powtarza Korolkiewicz te same rekwizyty i postacie, „pewien zamknięty krąg”. „U mnie w tych samych wnętrzach starzeją się ludzie, dzieci rosną. Rośliny więdną” – mówił artysta<sup>25</sup>. Bohaterowie obrazów stali się dojrzałsi, nie zajmują się już zabawą ani czynnościami kontemplacyjnymi. Zapanowała wśród nich atmosfera nieokreślonego niepokoju, lęku przed tym, co nieuchronne (*Niepokój, Milczenie*, 1985).

---

<sup>24</sup> K. Kawalerowicz, [tekst w:] *Łukasz Korolkiewicz. Obrazy*, katalog wystawy, galeria BWA, Zamość 1998.

<sup>25</sup> *Niepokój przed katastrofą...*, s. 3.



## Malarstwo końca XX wieku

W 1988 roku Korolkiewicz powrócił do scenerii letniego, rozświetlonego słońcem ogrodu. Wprowadził tam nową bohaterkę – dziewczynkę u progu dojrzewania<sup>26</sup>.

Pochłonięta zabawą, najczęściej samotna, dziewczynka nie zdaje sobie sprawy z tego, że jest obserwowana. Występuje ona w otoczeniu ogrodu czy parku, niekiedy bawi się też nad jeziorem (*Kompleks tabędzia*, 1993) lub na szarym i zaniedbanym podwórku (*Zaulek*, 1987; *Sekret*, 1996, il. 4; *Bianka II wersja*, 1993). Bywa portretowana we wnętrzach: w pokoju (*Demony*, 1987, il. okładka), łazience (*Biała wanna*, 1992; *Zamroczenie*, 1995, il. 5), na balkonie lub tarasie (*Zabawa*, 1987; *Balkon*, 1993). „Podglądamy ją we wnętrzu mieszkalnym, wśród mebli, zabawek, doniczkowych roślin, szparagów, na tle okien, luster, fotografii. [...] Inną scenerię tworzy ogród (park), gdzie wszystko tonie w zieleni drzew i krzewów, jest sadzawka i kwiaty. Nastrój romantyczny, duszny, nasycenie symbolami i cytatami ze sztuki minionej” – pisał Mirosław Ratajczak<sup>27</sup>.

Korolkiewicz oddalił się nieco od wypracowanej w latach 70. formuły fotorealizmu. Nowe obrazy „są niemal impresjonistycznie rozwibrowane światłem i kolorem”<sup>28</sup>. Artysta nadal korzystał z fotografii, traktował jednak materię malarską z większą swobodą. „Gdy śledzi się biografie znanych artystów naszego wieku – zwykle droga jest odwrotna, od realizmu do rozbicia formy. Korolkiewicz odbył swoją odwrotną »podróż« w czasie, gdy w sztuce wszystko stało się dozwolone”<sup>29</sup>. Serią ogrodów dał dowód na to,

<sup>26</sup> K. Kawalerowicz, *Dwa lustra...*; A. Morawińska, *W ogrodach...*

<sup>27</sup> M. Ratajczak, *Kobieta i dziewczynka*, „Odra”, 1990, nr 9, s. 89.

<sup>28</sup> K. Kawalerowicz, *Epifanie Korolkiewicza. Wystawa w galerii Kordegarda*, „Życie Warszawy”, 1996, 6–7 VII, s. 8.

<sup>29</sup> T. Jastrun, *Ludzkie i nieludzkie ogrody*, w: *Łukasz Korolkiewicz. Epifanie*, katalog wystawy, Galeria Kordegarda, Warszawa 1996, s. 12.



że jest przede wszystkim malarzem i wytrawnym kolorystą. Jego barwą jest zieleń w setkach odcieni, od głębokich, zimnych tonów wpadających w czerń do rozświetlonych żółtozielonych barw. Trudno mu z niej zrezygnować, nawet gdy maluje sceny we wnętrzach. Dlatego pełno w nich roślin doniczkowych, a przez okna zagląda do mieszkań zieleń drzew<sup>30</sup>.

W tym malarstwie czerpiącym inspiracje z życia, afirmującym naturę, choć wcale nie beztroskim, co jakiś czas powraca obsesyjna myśl o śmierci. Korolkiewicz wprowadza swoją własną symbolikę, własne motywy *vanitas*, ukryte pod pozorem obiektywizmu przedstawiania. „W obrazach jest ona [śmierć] zasugerowana przez szczególne ciężenie ku martwocie, nad którą malarz stara się zapanować jakby wbrew swej woli...” – pisała Joanna Sosnowska<sup>31</sup>.

Lata 90. i początek następnego stulecia przyniosły większe zainteresowanie autoportretem. Studiując swą fizjonomię i ciało, artysta nie bał się przyjmować wyzywających póz i pokazywać się w sytuacjach dwuznacznych. W wielu obrazach Korolkiewicz powrócił do ironii i humoru, jakim przesycone było jego malarstwo w latach 70. (*Pokój dziecienny*, 1995, il. 10). W innych dziełach ostatnich lat pozostał kontemplującym naturę romantykiem (*Dolina Szwajcarska*, 1990; *Miesiąc na wsi*, 2002). W jeszcze innych snuł refleksje na temat życia, sztuki i roli artysty (*Niejasno, przez zwierciadło*, 1993). „Liczne autoportrety, czy choćby zarysy sylwetki malarza, przypominają, że ten świat jest jego, że maluje tylko to, co widzi, czego zapach i smak czuje. Dlatego tak często pojawia się sam malarz, z bliska, lub gdzieś w oddali.” – pisał Tomasz Jastrun<sup>32</sup>.

---

<sup>30</sup> M. Rosiak, *Adoracja zieleni*, w: *Łukasz Korolkiewicz. Obrazy 1987–1994*, katalog wystawy, Galeria Miejska Arsenal, Poznań 1994.

<sup>31</sup> J. Sosnowska, *Sny*, w: *Łukasz Korolkiewicz. Epifanie...*, s. 6.

<sup>32</sup> T. Jastrun, *op. cit.*, s. 14.



W sztuce Korolkiewicza, tak jak w życiu, z obrazu na obraz zmienia się atmosfera, przeplatają się różne wątki. Jak twierdzi sam artysta, w jego twórczości nie chodzi jednak o przekazanie konkretnych treści literackich. Pod warstwą wizualną ukrywa się właściwy bohater malarstwa Korolkiewicza – nastrój, z którym współgrają przedstawiane sceny. „Najbardziej wrażliwymi odbiorcami mojego malarstwa są ci, którzy znajdują w nim swoje własne niepokoje” – mówił malarz<sup>33</sup>. Zdarza się, że pewne treści literackie czy motywy pojawiające się w sztuce innych artystów oddziałują na jego malarstwo. Poszukując swych korzeni, pragnie on przede wszystkim w twórczy sposób nawiązywać do malarstwa Młodej Polski, ale chętnie przegląda albumy malarzy obcych: Vermeera, Vuillarda, Balthusa, Bacona, Freuda, Hockneya. Zasadnicza inspiracja płynie jednak, jak twierdzi Korolkiewicz, z rzeczywistości i jej subiektywnej percepcji.

<sup>33</sup> K. Korolkiewicz, *Das Leben*, A. Morawitńska, Warszawa 1997.

<sup>34</sup> M. Ratajczak, *Nobis i dziesięć lat*, „Odra”, 1990, nr 4, s. 48.

<sup>33</sup> *Literaci i malarze...*, s. 58.



## Powrót do figuracji w sztuce lat 60. i 70.

### Nowa figuracja, pop-art, hiperrealizm

Od początku lat 60., zarówno w Europie jak i w Ameryce, zauważalny stawał się zwrot sztuki ku kształtowaniu figuralnemu. Malarstwo abstrakcyjne swój najlepszy okres miało już za sobą i zaczęło popadać w formalizm. Ponowne zwrócenie uwagi na otaczającą człowieka rzeczywistość i samą postać ludzką było pewnego rodzaju buntem przeciwko akademickiej sztuce bezprzedmiotowej. Pod koniec lat 50. narodziły się nowe kierunki, których wspólnym mianownikiem było kształtowanie przedmiotowe.

Nurt, zwany nową figuracją, rozwijał się od około 1959 roku, kiedy to w Nowym Jorku zorganizowano wystawę zatytułowaną *New Imagines of the Man*, na której pokazano obrazy z przedstawieniami ekspresyjnych i zdeformowanych figur ludzkich. Malarstwo tego kierunku, świadomie antyestetyczne, stworzyło własny typ przedstawienia człowieka – daleki od realizmu, dramatycznie oszpecony, szokujący w wyrazie.

Artystą, który wywarł największy wpływ na twórców tego kierunku, był urodzony w 1909 roku Francis Bacon, uchodzący za ojca nowej figuracji. Głównym bohaterem jego obrazów jest postać ludzka: zniekształcona, rozciartowana, pełna dramatyzmu. Jej ciało przywołuje na myśl połacie surowego mięsa. Prace Bacona tchną pesymizmem, katastrofizm, niekiedy okrucieństwem. Ważnym elementem jego pracy twórczej było posługiwanie się fotografią. Artysta nie dążył przy tym do wiernego odtworzenia form, odbitka fotograficzna służyła mu raczej jako punkt wyjścia, podlegała twórczej interpretacji. Zwróciło to uwagę innych malarzy na możliwość wykorzystania fotografii w ten sposób. Podobnie traktował Bacon dzieła sławnych mistrzów: Diego



Velázquez czy Vincenta van Gogha. Zainspirowany ich wyrazem artystycznym, malował zupełnie nowe wersje.

Bacon był twórcą, którego ekspresyjny styl, bardzo modny w połowie lat 60., miał wielką siłę oddziaływania na młodsze pokolenie artystów figuratywnych, także w Polsce. „W twórczości niejednego z moich kolegów – pisała Ewa Kuryluk – ważną rolę odegrała konfrontacja z dramatyczną figuracją Bacona. Zwrócił on ich uwagę na możliwość korzystania z fotografii, nie w sensie odmalowywania zdjęć, lecz traktowania dobiegających nas ze wsząd fotograficznych informacji jako »kupy nawozu«, z którego wyłania się dopiero prawdziwy, nie fotograficzny obraz rzeczywistości. To urzeczenie dziełami Bacona minęło jednak w późniejszym okresie ich twórczości”<sup>1</sup>. Cechy stylu nowej figuracji widoczne są między innymi w pracach Teresy Pągowskiej, Janusza Przybylskiego oraz we wczesnej twórczości Łukasza Korolkiewicza.

Pod koniec lat 50. w Anglii i Stanach Zjednoczonych pojawił się pop-art, nurt, który bardzo szybko zdobył popularność na całym świecie. Artyści amerykańscy, tacy jak: Jasper Johns, Robert Rauschenberg, James Rosenquist, Andy Warhol, Tom Wesselman czy Anglik Richard Hamilton, zwrócili uwagę na przedmioty wyjęte wprost ze współczesnej im codzienności. Wyczuleni na wszelkie przejawy nowoczesności podnieśli atrybuty masowej kultury do rangi sztuki. Genezy takiej problematyki należy szukać w dadaistycznych *ready-mades*. Styl popartowskiego malarstwa i rzeźby ukształtował się pod wpływem środków masowego przekazu, filmów, reklamy, płyt, komiksów i pism ilustrowanych.

W Polsce inspiracje tego typu, z racji społecznych i kulturowych uwarunkowań, miały dużo mniejszą siłę oddziaływania. Dlatego pop-art nie przyjął się u nas w czystej formie. Miał jednak wielkie znaczenie jako kierunek, który przyczynił się do roz-

---

<sup>1</sup> E. Kuryluk, *op. cit.*, s. 166.



woju sztuki figuratywnej w naszym kraju. „Nie przejęliśmy wprawdzie gotowego stylu, gdyż był on zbyt odległy od modelu naszej kultury, natomiast pop-art obudził znów zainteresowania sztuką figuratywną, wskazując na nowe możliwości eksploatacji przedmiotów pospolitych”<sup>2</sup>. Wielu polskich malarzy wyciągnęło również z lekcji pop wnioski natury stylotwórczej<sup>3</sup>.

Pokolenie artystów, których wczesna twórczość przypadła na lata 60. i pierwszą połowę lat 70. dokonało zwrotu ku sztuce inspirowanej się konkretną rzeczywistością. „W odruchu buntu wobec zastanych autorytetów pokolenie to odrzucało wpajane na uczelniach ideały koloryzmu, a także zakademizowany konstrukttywizm i »oswojoną« abstrakcję”<sup>4</sup>. Taka jest między innymi sztuka członków, założonej w 1966 roku, grupy „Wprost” (Maciej Bieniasz, Zbylut Grzywacz, Leszek Sobocki, Jacek Waltoś). Założenia artystyczne grupy sugerowała już jej nazwa – wyrażanie wprost swojego stosunku do rzeczywistości<sup>5</sup>. „Wprostowcy” skorzystali z lekcji pop-artu i nowej figuracji, nie ukrywali też zależności swego malarstwa od fotografii.

Od malarstwa inspirowanego fotografią był już tylko krok do malarstwa naśladowującego lub wręcz imitującego fotografię, czyli fotorealizmu. Nurt ten nazywany jest również realizmem fotograficznym, nowym realizmem, realizmem radykalnym lub hiperrealizmem<sup>6</sup>. Ostatni z terminów, spopularyzowany przez VII Biennale w Paryżu, stworzony został przez francuskiego krytyka Daniela Abadie w odniesieniu do twórczości grupy artystów amerykańskich. Fotorealizm rozwijał się od początku lat 70.

---

<sup>2</sup> A. Wojciechowski, *Młode malarstwo polskie 1944–1974*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1983, s. 104.

<sup>3</sup> M. Leśniakowska, *Kochany stary nowy realizm*, „Sztuka”, 1979, nr 3, s. 1–5.

<sup>4</sup> K. Kawalerowicz, *Rodowód pokolenia*, „Kultura”, 1979, nr 23, s. 11.

<sup>5</sup> A. K. Olszewski, *Dzieje sztuki polskiej 1890–1980 w zarysie*, Warszawa 1988, s. 111–112.

<sup>6</sup> P. Krakowski, *O sztuce nowej i najnowszej*, Warszawa 1984, s. 153.



w Stanach Zjednoczonych i w Europie. Jego narodziny krytycy wiążą z reakcją na gwałtownie rozwijającą się sztukę akcyjną i konceptualną, podobnie jak wcześniej pop-art i nowa figuracja powstawały w opozycji do sztuki abstrakcyjnej. Oprócz nawiązań do pop-artu pojawiają się w tym nurcie powiązania z Neue Sachlichkeit i surrealizmem. Istnieje ogromna płynność między wymienionymi kierunkami, szczególnie pop-artem a fotorealizmem<sup>7</sup>. Nieuchwytna jest także granica pomiędzy twórczością artystów uważanych za realistów a tą zaliczaną już do fotorealizmu. Na pograniczu sytuuje się między innymi malarstwo Kanadyjczyka Alexa Colville'a. Nawiązywał on do dokonań amerykańskich realistów starszej generacji, takich jak: Thomas Eakins, Ben Shahn i Edward Hopper. Malował sceny wiejskie i małomiasteczkowe, których magiczny nastrój przywodzi na myśl dzieła surrealistów.

Krytyk Jean Christoph Amman określił charakterystyczne cechy fotorealizmu, przyjmując naczelną zasadę optycznej rzeczywistości. Są to następujące kryteria: 1) wzór przedstawienia stanowi fotografia lub diapozytyw, 2) tradycyjną kompozycję zastępuje wybór wzoru fotograficznego wyświetlanego za pomocą projektora na powierzchni obrazu a następnie odwzorowywanego, 3) cechy indywidualne warsztatu twórcy zostają wyeliminowane, 4) przedstawiany przedmiot oddawany jest w dziele precyzyjnie, zgodnie z wzorem 5) motywy pochodzą zasadniczo z codziennego życia i otoczenia artysty 6) podkład fotograficzny nie jest traktowany jako środek pomocniczy, lecz jako świadomie wybrana sytuacja wyjściowa dla przedstawienia obrazu<sup>8</sup>.

Twórczość hiperrealistów amerykańskich najlepiej odpowiada dokonanej przez Ammana charakterystyce. Maniera hiperreali-

---

<sup>7</sup> *Ibidem*, s. 150.

<sup>8</sup> T. Rudomino, *Mały Leksykon Sztuki Współczesnej. Od abstrakcji amerykańskiej do postmodernizmu*, Warszawa 1990, s. 42.



styczna wymagała absolutnej precyzji w odtwarzaniu fotograficznego wzoru. Aby temu sprostać, malarze chwyтали się różnych zabiegów technicznych. Malcolm Morley stosował siatkę z linii, którą, proporcjonalnie powiększoną, odtwarzał na płótnie. „Maluję świat kawałek po kawałku – mówił Morley – przekształcając każdy śmieć z powrotem w sztukę”<sup>9</sup>. Richard Estes korzystał z wielu fotograficznych ujęć, chcąc pokazać więcej niż fotografia, a nawet oko ludzkie jest w stanie zarejestrować. Wszystkie szczegóły jego obrazów są maksymalnie wyostrome, wyczelowane, tworząc wielobarwny chaos. Chuck Close odtwarzał kolejne partie obrazu, korzystając z wielu powiększonych odbitek. W rezultacie jego ponadnaturalnej wielkości portrety były tak drobiazgowo opracowane, że aż nierzeczywiste.

Wszelkie indywidualne cechy malarskiego warsztatu były w hiperrealizmie zjawiskiem niepowołanym, toteż zacierano starannie ślady pędzla, bądź, by jeszcze bardziej umniejszyć rolę malarza w procesie twórczym, zamiast pędzla stosowano aerograf. „Dążę do obrazów mniej lub bardziej anonimowych” – mówił Chuck Close. „Akceptuję w fotografiach formy, kolory, ograniczenia i usiłuję znaleźć metody lub środki, aby przenieść te elementy na obraz. [...] Chcę ograniczyć do minimum tradycyjne metody malowania, pociągnięcia pędzlem i całą resztę historycznego balastu malarskiego”<sup>10</sup>.

Fotorealiści europejscy, stosując podobne do hiperrealistów metody twórcze, nie zrywali przeważnie związków z tradycjami malarskimi swoich krajów. „W Stanach Zjednoczonych brak wielowiekowej spuścizny artystycznej przyczynił się do uwrażliwienia artystów na problematykę współczesnego świata i jemu tylko właściwą ikonosferę. W Europie wyczerpanie na problematykę

---

<sup>9</sup> Cyt. za: F. Morley, w: *Documenta 5 Befragung der Realität heute*, katalog wystawy, Kassel 1972, s. 37 (tekst tłumaczony: P. Krakowski, *op. cit.*, s.154).

<sup>10</sup> Cyt. za: P. Krakowski, *op. cit.*, s. 161.



cywilizacyjną jest mniejsze, a artyści patrzą na sztukę nadal przez pryzmat swoich narodowych tradycji i dorobku całej śródziemnomorskiej kultury”<sup>11</sup>. Nawiązując do hiperrealizmu, pop-artu oraz do dawniejszych nurtów takich jak: secesja, ekspresjonizm, surrealizm czy nowa rzeczowość, wielu malarzy europejskich wykształciło własną figurację i odrębny styl.

W Polsce oddziaływanie fotorealizmu sprowadziło się głównie do warstwy czysto formalnej. Bardziej niż pop-art uczulił polskich artystów na fotograficzne podstawy nowej figuracji, a dzięki swym dążeniom do maksymalnego iluzjonizmu przywrócił kult dla wirtuozerii warsztatowej<sup>12</sup>. Wielu polskich malarzy, debiutujących w drugiej połowie lat 60. i na początku następczej dekady, sięgało po odbitki fotograficzne, traktując je jako rodzaj szkiców i podobnie jak Bacon transponując je na obraz malarski. „[...] malarze, którzy na bazie fotografii wykształcili własną figurację, odnoszą się do samego medium z dystansem, traktując zdjęcie jako źródło inspiracji, a nie jako reprodukcję rzeczywistości wymagającą zgłębienia i zobowiązującą do precyzji” – pisała Ewa Kuryluk<sup>13</sup>. Odmienną w stosunku do hiperrealizmu propozycją było również zaznaczenie swej indywidualności, wyeksponowanie malarskiego tworzywa. Antoni Fałat posługuje się zdjęciami, lecz hiperrealizm jest mu całkowicie obcy, odstręcza go od niego „anonimowość twórcy i anonimowość odbiorcy”<sup>14</sup>. Malując obrazy, opiera się na migawkach obrobionych metodą kontaktową. Niweluje ona półcienie, pozostawiając jedynie czerń i biel. Stąd w malarstwie Fałata płaskie plamy barwne, kontrastująca z innymi kolorami czerń i wyraźne kontury. Zdjęcia są dla niego rodzajem szablonu, na który nakłada dopiero własną

---

<sup>11</sup> E. Kuryluk, *op. cit.*, s. 97.

<sup>12</sup> M. Leśniakowska, *op. cit.*, s. 1–5.

<sup>13</sup> E. Kuryluk, *op. cit.*, s. 160.

<sup>14</sup> *Ibidem*, s. 171.



wizję malarską<sup>15</sup>. Różne sposoby wykorzystywania fotograficznego pierwowzoru prezentowali w omawianym okresie: Paweł Kromholz, Teresa Miszkin, Lech Ratajczyk, Jan Rylke, Grzegorz Sztabiński, Andrzej Tryzno i inni. Najbliższa hiperrealizmu jest sztuka Andrzeja Sadowskiego, wtórna wobec dokonań Amerykanów.

Do malarzy posługujących się w tym okresie fotografią należy także grupa czworga znających się i wspólnie wystawiających artystów. Ewę Kuryluk, Macieja Łubowskiego, Zbysława Maciejewskiego oraz Łukasza Korolkiewicza łączyła w latach 70. chęć pozostawienia dokumentu obiektywnej rzeczywistości, przy jednoczesnym wyrażaniu subiektywnej wrażliwości. W ich sztuce fotografia pełniła rolę szkicu zrobionego na gorąco, chwytającego moment, przelotne wrażenie. Artystom nie zależało jednak na całkowitej wierności oku kamery; fakt wykorzystania fotografii jest w ich pracach widoczny, ale równie ważne jest przywiązanie do malarskiego warsztatu. Ich malarstwo cechuje swobodne traktowanie koloru, podkreślanie wartości plastycznych. Komponując obraz, niejednokrotnie dodawali lub ujmowali jakiś element. Sztuka Kuryluk, Łubowskiego, Maciejewskiego i Korolkiewicza, kierująca się głównie ku postaci ludzkiej, łączy w sobie zainteresowanie tym, co współczesne, z poszanowaniem tradycji malarskiej końca XIX wieku. „Paradoksalnie bliżsi są im salonowi pompierzy, wojujący realiści a wreszcie moderniści, niż twórcy nowych kierunków naszego stulecia – pisała Kinga Kawalerowicz. „Cenią Brzozowskiego czy Stażewskiego, ale inspiruje ich bardziej Malczewski i Gierymscy”<sup>16</sup>. Na przełomie 1978 i 1979 roku czwórka artystów zorganizowała wspólną wystawę zatytułowaną *Realizm symbolizujący*. Tym mianem określone też zostało przez Kingę Kawalerowicz ich malarstwo, pod realnym kształtem rzeczywistości skrywające treści symboliczne. Realistycznie

<sup>15</sup> *Ibidem*, s. 172–174.

<sup>16</sup> K. Kawalerowicz, *Rodowód pokolenia...*, s. 11.

odtworzone codzienne sytuacje i motywy ujawniają bowiem fakty emocjonalne, psychologiczne. W tym punkcie oddalają się zdecydowanie polscy artyści od założeń hiperrealizmu, zakładającego skrajny obiektywizm i bezosobowe traktowanie tematu.

Twórczość Kuryluk, Łubowskiego, Korolkiewicza i Maciejewskiego stanowi dobry przykład recepcji fotorealizmu w naszym kraju. Ich malarstwo stanowi jego osobiste przetworzenie, dokonane ze świadomością swych artystycznych korzeni i specyfiki współczesnych polskich realiów. Podstawy ideologiczne hiperrealizmu amerykańskiego, podobnie jak to było w przypadku pop-artu, nie miały w Polsce racji bytu. Polscy twórcy przejęli więc od niego pewne wskazówki i dalej poszli własną drogą.



## Fotografia a tradycje malarskie

Od połowy lat 70. Korolkiewicz wykorzystuje w swojej pracy fotografię. Za pomocą rzutnika wyświetla slajdy na płótnie i odmalowuje je, z podziwu godną biegłością, w technice olejnej. Ze względu na sposób wykonania, obrazy Korolkiewicza należałoby więc zaliczyć do hiperrealizmu. Efekt końcowy odbiega jednak znacznie od twórczości amerykańskich hiperrealistów, przywołując raczej na myśl malarstwo młodopolskie, symbolizm i dorobek angielskich prerafaelitów. Niekiedy Korolkiewicz cofa się jeszcze dalej w czasie, przywołując specyficzny klimat obrazów ulubionego Vermeera van Delft.

Fotografia interesowała artystów malarzy od momentu jej wynalezienia. Wcześniej wielu z nich korzystało z *camera obscura*. Za pomocą tego urządzenia malarze przypatrywali się rzeczywistości pomniejszonej i odbitej na ścianie czarnej skrzynki, a więc dwuwymiarowej, tak jak fotografia. Obserwacja natury stała się obiektywna, chłodna i precyzyjna – gołym okiem nie uzyskuje się tej ostrości widzenia. Dzięki wynalazkowi fotografii ujęcie malarskie stało się bardziej dynamiczne, zmienił się sposób komponowania obrazu. Naśladując fotograficzne kadrowanie, malarze umieszczali na obrazach fragmenty postaci i przedmiotów, w wyniku czego kompozycja nie przypominała już zamkniętej całości, ale wycinek przestrzeni. Zaczęły się także pojawiać postacie jakby poruszone, ukazywane w naturalnych, przypadkowych pozach. Malarze chętnie wykorzystywali możliwości, jakie dawała im fotografia. Utrwalali na kliszy wybrane motywy, po to, by później malować obraz, korzystając z takiego wzoru. Eugène Delacroix gromadził na przykład fotografie specjalnie



upozowanych modeli, służących mu później przy malowaniu obrazów. Porównując zdjęcia, przechowywane obecnie w Luwrze w tzw. „tekach Delacroix”, z obrazami odnaleźć można dokładnie odwzorowane z fotosów sytuacje i motywy. W podobny sposób wykorzystywali odbitki fotograficzne akademicy, a także realista Gustave Courbet. W Polsce korzystał z nich między innymi Aleksander Gierymski. Courbet zawdzięcza fotografii swój styl charakteryzujący się zastosowaniem wyrazistych, ostro zarysowanych cieni. Ku fotografii zwrócili się również impresjoniści, korzystający z postępów nowoczesnej optyki i fizjologii. Dokonywali na jej przykładzie analiz perspektywy powietrznej, refleksów rzucanych przez jedne przedmioty na drugie, mogli też, w momencie gdy czas ekspozycji podczas robienia zdjęć uległ skróceniu, zająć się studiami naturalnego układu ciała, swobodnego gestu modela. Impresjoniści zwrócili uwagę na te elementy fotografii, które, tak jak przypadkowe kadry, obcinanie fragmentów postaci, nieostrość obrazu, niezwykle zestawienia, powstają na zdjęciu niechcący, często wbrew intencjom fotografa<sup>1</sup>. Fotograficzne inspiracje widoczne są w twórczości takich artystów jak: Claude Monet, Edgar Degas, Gustav Caillebotte i inni<sup>2</sup>. Dzięki fotografii malarstwo zostało w pewnym sensie oswobodzone, uwolnione od pełnienia funkcji ilustracyjnej i dokumentacyjnej. Do takich wniosków doszedł między innymi Pablo Picasso. Prawdopodobnie to właśnie za sprawą fotografii w pierwszej połowie XX wieku artyści porzucili mimetyzm tradycyjnego malarstwa, dochodząc do granic abstrakcji. Dla kubistów fakt istnienia fotografii stanowił jeden z argumentów przemawiających za potrzebą zrewidowania zadań sztuki. Fotografia odegrała też pewną rolę w rozwoju tendencji do syntetycznego widzenia przedmiotów.

---

<sup>1</sup> A. Borzestowska, *Kamera i pędzel. Z cyklu: między malarstwem i fotografią*, „Arteon”, 2001, nr 10, s. 42–45.

<sup>2</sup> U. Czartoryska, *Przygody plastyczne fotografii*, Warszawa 2000, s. 23–42.



Mnogość możliwych ujęć jednego przedmiotu mogła zasugerować artystom myśl o konieczności znalezienia metody sumującej te wycinki w jedną wizję przedstawioną w dziele malarskim.

Powrót do obrazu nastąpił jednak również pod wpływem fotografii, niezwykle dynamicznie rozwijającej się po II wojnie światowej. Obecność ikonograficzna fotografii stała się wręcz trudna do zignorowania. Odegrała znaczącą rolę w twórczości Francisa Bacona, uważanego za ojca nowej figuracji. Fotografia reklamowa i pisma ilustrowane, obok innych środków masowego przekazu i atrybutów kultury masowej, wpłynęły w decydujący sposób na rozwój i ukształtowanie się pop-artu. W hiperrealizmie amerykańskim i fotorealizmie pośrednictwo aparatu fotograficznego w postrzeganiu i odtwarzaniu rzeczywistości stało się zasadą programową.

Dla Łukasza Korolkiewicza zdjęcia są rodzajem zapisu pierwszego, nie zaś, tak jak to ma miejsce w przypadku hiperrealistów, ostatecznym zobowiązaniem. Pozwalają uchwycić z absolutną precyzją moment, gest, wyraz twarzy, układ światła. Artysta, jak przyznał, nigdy nie maluje z natury, nie wykonuje szkiców, lecz zastępuje je fotografiami, interesuje go bowiem szczegółowość pewnych scen, ich momentalność. Zrobienie fotografii jest jedynym sposobem na zatrzymanie czasu w wybranym, wyizolowanym momencie – w chwilę potem świat nie będzie już ten sam.

Korolkiewicz zawsze wykonuje zdjęcia sam, nie korzysta z cudzych odbitek. Gotowe slajdy czekają niekiedy latami na swą malarską transpozycję, a niektóre pozostają niewykorzystane. Artysta nie wystawia ich, nie przyznając im praw odrębnych dzieł – w jego sztuce fotografia jest jedynie środkiem wiodącym do celu, niezbędnym elementem pracy twórczej. Maluje, posługując się rzutnikiem, w kalkulowuje jednak możliwość zmiany utrwalonej na kliszy kompozycji, dodania lub pominięcia pewnych elementów. Postępuje więc wbrew przyjętej przez hiperrealistów zasadzie, według której przedstawione na obrazie motywy oddane są precyzyjnie i dokładnie zgodnie z wzorem, a podkład fotogra-



ficzny nie jest traktowany jako środek pomocniczy, lecz jako świadomie wybrana sytuacja wyjściowa dla przedstawienia obrazu. Równie swobodnie, po malarsku, traktuje Korolkiewicz kolor, nie stara się też zatrzeć warsztatu. Sam proces malowania jest dla niego bardzo ważny.

Hiperrealiści stosowali chętnie aerograf, zamiast pędzla utrwalającego delikatne drgania ręki. W hiperrealizmie: „Fotografia przenosi obraz z trójwymiarowości na dwuwymiarową płaszczyznę w sposób, który uniemożliwia artyście podejmowanie decyzji, które mogłyby być oparte na emocjach lub psychologicznych preferencjach”<sup>3</sup>. Indywidualny styl był tu niepotrzebny, relacja pozostawała bezosobowa. Kierunek ten wykluczał wszelkie emocje, również w kwestii doboru tematów. Artystów cechowała swoista specjalizacja, polegająca na przedstawianiu w kolejnych obrazach tego samego tematu. Wielokrotne powtarzanie motywu, bez intencji zgłębienia tematu czy pełniejszego przedstawienia, unieważniało go, sprowadzało do roli pretekstu. „Patrząc na obrazy Mc Leana oraz innych fotorealistów (Chucka Close’a, Richarda Estesa, Dona Eddy’ego, Ralpha Goingsa czy Davida Parrisha), odnosi się wrażenie, że tchną one pustką, że są wyjąłowane z jakiegokolwiek nastroju, że jawią się martwe niczym szablony”<sup>4</sup>. Malarstwo Korolkiewicza, wręcz przeciwnie, oparte jest przeważnie na emocjach a temat pozostaje czymś bardzo istotnym. Nie są to tematy literackie, lecz przywołujące pewne nastroje, atmosferę ulotnych chwil. Pojawiająca się w tym malarstwie symbolika, bardzo subtelna, odwołuje się do osobistych przeżyć i doznań malarza. Korolkiewicz bliższy jest być może fotorealistom hiszpańskim, takim jak Antonio Lopez Garcia, który prozaiczne przedstawienia zamienia w sceny pełne ukrytych sensów.

---

<sup>3</sup> L. Chase, cyt. w: G. Sztabiński, *Dwuznaczność hiperrealizmu*, „Arteon”, 2002, nr 7, s. 35.

<sup>4</sup> J. Olek, *Fotografia na granicy (II)*, „Arteon”, 2001, nr 10, s. 28–29.



Pośrednictwo fotografii w niektórych obrazach czytelne na pierwszy rzut oka, w innych staje się niezauważalne.

Z całego dorobku Korolkiewicza najbliższe hiperrealizmowi wydają się być niektóre sceny z udziałem przyjaciół pochodzące z drugiej połowy lat 70. W dążeniu do precyzji odtwarzania diapozytywów nigdy jednak nie posunął się Korolkiewicz tak daleko, jak na przykład Chuck Close czy Richard Estes, którzy do stworzenia jednego dzieła malarskiego wykorzystywali wiele różnych ujęć fotograficznych, celem uzyskania maksymalnej ostrości widzenia wszystkich elementów składowych przedstawienia. Ich obrazy w efekcie przerysowywały rzeczywistość obserwowaną gołym okiem. W takich obrazach Korolkiewicza jak: *Ceremonia* (1978), *Smutek gasnącego dnia* (1979), *Rozpacz i pustka* (1980) i szczególnie *Znużenie* (1979, il.1) fakt wykorzystania odbitek fotograficznych do stworzenia dzieł malarskich jest jednak wyraźnie widoczny. Wiele obrazów świadczy o fascynacji możliwościami, jakie daje fotografia, zniekształcająca widzenie rzeczywistości, niekoniecznie na rzecz większego obiektywizmu.

W *Znużeniu* sportretował Korolkiewicz trójkę uczestników dogasającej nad ranem imprezy. Scena dzieje się w parku. Błysk flesza oświetlił twarze postaci i palmowy liść. Tak jak na fotografiach wykonywanych nocą, jasne elementy pierwszoplanowe odcinają się wyraźnie od czarnego tła. Z mroku, którego nie zdołały rozproszyć promienie wschodzącego nad dachami domów słońca, wylania się w tle rzeźba Bachusa lub innego antycznego bóstwa z pucharem w ręku. Kompozycja obrazu podkreśla przypadkowość ujęcia. Postać widoczna z prawej strony została drastycznie ucięta. Twarze dwojga pozostałych wylaniają się z prawego, dolnego rogu obrazu. Centrum kompozycji pozostało puste i ciemne. Pozy, gesty i mimika aktorów, uchwycone w mgnieniu oka, są bardzo przekonujące. Odtwarzając na obrazie zniekształcenie perspektywy przez szerokokątny obiektyw, Korolkiewicz sprawił, że widz, podchodząc bliżej, czuje się otoczony przez bohaterów



przedstawienia – para z prawej strony zdaje się zataczać wprost na patrzących. Jak wspomina malarz, komponując ten obraz zestawił zdjęcie stojących na balkonie postaci z fotografią Parku Łazienkowskiego. Nałożył na siebie kilka fotografii, nie, tak jak robili to hiperrealiści, w celu stworzenia bardziej przekonującej iluzji, lecz dla uzyskania nowej sytuacji, bardziej interesującej.

W obrazie *Kontemplacja* (1980) Korolkiewicz wykorzystał efekt nieostrego pierwszego planu, którego fotografujący zazwyczaj starają się unikać. Ostrość nastawiona jest na sportretowanego w tej pracy Andrzeja Bielawskiego. Mężczyzna, siedzący w swobodnej pozie na podłodze i zaciągający się dymem z papierosa, zajmuje prawą stronę kompozycji. Przedmiot znajdujący się na pierwszym planie po lewej stronie jest całkowicie rozmazany, tak, że czytelny jest tylko ogólny zarys bryły. Kolorystyka obrazu, monochromatyczna, utrzymana w tonach sepii, również nawiązuje do „nieudanych” odbitek fotograficznych.

Inną, najczęściej nieprzewidzianą, cechą wykonywanych amatorsko zdjęć jest poruszenie postaci. W obrazie *Niepokój*, w którym wygląd przedstawionego wnętrza przesyłają sobie dwa umieszczone naprzeciwko siebie lustra, w drzwiach widoczna jest właśnie taka poruszona postać. Sylwetka mężczyzny jest lekko rozmazana, sugerując jego nagłe pojawienie się w pokoju, podczas gdy pozostałe przedmioty i wyposażenie pokoju zachowały wyrazistość konturów.

Sceny z udziałem przyjaciół, nocne życie warszawskiej bohemy, spotkania w kawiarniach i prywatnych domach, mogłyby stać się dla Korolkiewicza rodzajem pretekstu do tworzenia malarskiej iluzji. Podobne tematy poruszał w swych gigantycznych obrazach szwajcarski fotorealista Franz Gertsch. Właściwym tematem płócien Korolkiewicza pozostawał jednak, i pozostaje nadal, przede wszystkim nastrój ulotnych chwil. Również podkreślane przez artystę „uboczne” skutki pośrednictwa fotografii w obserwacji rzeczywistości, służą przede wszystkim tworzeniu odpowiednie-



go klimatu. Zniekształcenia perspektywy sugerują zaburzenia percepcji pod wpływem alkoholu; nieostre plany i ciepła tonacja nadają przedmiotom miękkość, budują atmosferę skupienia i ciszy, poruszona postać burzy spokój zastygłego wnętrza.

W obrazie *Smutek gasnącego dnia* piękne przedmioty: kieliszki z barwionego szkła napełnione winem, srebrna popielniczka, szklana kula i świece palące się w ozdobnym świeczniku, mówią o emocjach sportretowanego w ich otoczeniu Zbysława Maciejewskiego, jak również o stanie ducha artysty. Postać mężczyzny, siedzącego naprzeciwko okna ze spojrzeniem zwróconym w kierunku widza, wyłania się z mroku tuż przy prawej krawędzi obrazu. Centrum kompozycji zajmuje ustawiona na stole martwa natura przywodząca na myśl malarstwo Pietera Claesza lub Wiljama Hedy. Okno w tle otwiera się na pociemniałe niebo i fragment zamglonego krajobrazu. W kolorystyce przeważają różne odcienie błękitu i czerń. Żłociste światło świec połyskuje w kieliszkach i na policzku mężczyzny. Precyzja w odtwarzaniu szczegółów, posunięta aż do iluzjonizmu, wyolbrzymienie przedmiotów z pierwszego planu, zestawienia ostrych i nieostrych planów wskazują na obecność fotograficznego medium w procesie tworczym. Oddanie rzeczywistego wyglądu przedmiotów nie jest jednak w tej kompozycji sprawą najistotniejszą. Obraz przechowuje melancholijny klimat zapadającego wieczoru, jest swoistym „pejzażem duszy” bohatera i autora przedstawienia. Traktowany swobodnie kolor i warsztat malarski, którego artysta nie usiłował zatrzeć, sprawiają, że Korolkiewicz oddala się od fotografii i zbliża do tradycyjnie pojmowanego malarstwa.

Dawni mistrzowie, jak twierdzi Korolkiewicz, bliżsi mu są niż współcześni instalatorzy i conceptualiści. „Mnie w malarstwie nie interesują conceptualne problemy mózgowo, a doznania zmysłowe, wzrokowe.” – przyznał<sup>5</sup>. W sztuce końca XIX wieku i po-

---

<sup>5</sup> Cyt. w: *Niepokój przed katastrofą...*, s. 3.



czątku następnego stulecia znalazł odpowiadający jego wrażliwości niepokój oraz wieloznaczną symbolikę. I dużo dobrego malarstwa. W jego obrazach, a szczególnie w powstającej od końca lat 70. serii ogrodów i cieplarnianych wnętrz krakowskiego domu przyjaciół artysty pobrzmiewają echa malarstwa Młodej Polski. Kinga Kawalerowicz wskazała przede wszystkim na wpływ dwóch dzieł: *Altany* Aleksandra Gierymskiego i *Dziwnego ogrodu* Józefa Mehoffera<sup>6</sup>. Liczne studia do *Altany* z lat 1876-1879 poświęcone są przede wszystkim badaniu zmiennych kontrastów światła i cienia, słonecznych połysków, wodnych refleksów i zmienności barw. Rozświetlone ogrody Korolkiewicza, migoczące różnymi odcieniami zieleni, poprzecinane pasmami głębokich cieni, mają z nimi wiele wspólnego. W obrazie Mehoffera, tak jak w ogrodach Korolkiewicza, nie widać nieba ani słońca, ale wyczuwa się temperaturę upalnego letniego dnia. Wśród innych nauczycieli interpretacji natury warto wymienić nazwiska Józefa Szermentowskiego, Jacka Malczewskiego, Józefa Pankiewicza, Władysława Podkowińskiego, Jana Stanisławskiego, Wojciecha Weissa i Leona Wyczółkowskiego. Obrazy Korolkiewicza, takie jak: *W parku*, *Zakamarki* czy *Pasmo popiołu*, dalekie od fotorealizmu, malowane są miękko i swobodnie z zastosowaniem gęstej materii malarskiej a kolorystyka świadczy o indywidualnych poszukiwaniach. Inne prace, między innymi należące do serii ogrodowych autoportretów: *Ogródek romantyka* (il. 2), *Smugi cienia* i *Depresja*, łączą wrażliwość malarza kolorysty z precyzją widzenia szczegółów i zniekształceniami perspektywy charakterystycznymi dla fotograficznego medium.

Sceny rozgrywane się we wnętrzach, pełnych kwiatów i biabelotów, starych mebli i książek, przywodzą na myśl powstałe około 1900 roku obrazy nabistów: Félixa Vallottona i Edouarda Vuillarda. Malowane przez nich serie oddają tę samą ciężką

---

<sup>6</sup> K. Kawalerowicz, *Rodowód pokolenia...*, s. 11.



i duszną atmosferę panującą w bogato wyposażonych pokojach. Ich mieszkańcy, nie zważając na obecność malarza, wykonują proste, codzienne czynności lub oddają się kontemplacji. W twórczości Korolkiewicza do takich prac należą między innymi malowane na początku lat 80. *Niepokój* i *Krucha prywatność* oraz *Milczenie* z 1985 roku. W późniejszym okresie obrazom jasnych pokoi zamieszkałych przez urokliwe dziewczynki patronuje wyśmakowana sztuka Józefa Mehoffera (*Anima, Włosy*).

W obrazach Korolkiewicza odbija się uroda świata, jego zewnętrzny wygląd, lecz jest to tylko pierwsza, wizualna warstwa tego malarstwa. Natura w obrazach Korolkiewicza pełni rolę przekątnika treści symbolicznych, mówi o emocjach i nastrojach malarza. „Dla mnie jest oczywiste to, że obraz musi być wieloznaczny. I szalenie przy tym skomplikowany, do tego stopnia, że powinien być w nim pewien metafizyczny niepokój” – mówił artysta<sup>7</sup>. Ten aspekt rozumienia istoty sztuki również zbliża Korolkiewicza do artystów przełomu XIX i XX wieku, wskazuje na inspiracje symbolizmem. Tematyka i tytuły niektórych prac nawiązują do obrazów Witolda Wojtkiewicza, Jacka Malczewskiego, Arnolda Böcklina (*Zjawisko; Melancholia; Wyspa śmierci*, il. 9).

Prace Korolkiewicza łączy z artystami przełomu XIX i XX wieku ten sam wyczuwalny klimat, akcentujący sferę emocji, poetycki i swoiście romantyczny. Nie jest to jednak malarstwo anachroniczne; pomimo zakorzenienia w tradycji odbijają się w nim lęki i fascynacje współczesnego człowieka i otaczająca go rzeczywistość. Studia sztuki dawnej i zainteresowania fotograficzne w równej mierze warunkują dobór przedstawianych tematów oraz formę obrazowania, kształtują właściwy Korolkiewiczowi warsztat malarski.

---

<sup>7</sup> Cyt. w: *Niepokój przed katastrofą...*, s. 3.



## Wybrane motywy twórczości Korolkiewicza

### Człowiek a natura

W wielu obrazach Korolkiewicza przedstawianym postaciom towarzyszy przyroda. Nie jest ona jedynie tłem prezentowanych scen, ale stanowi ich równouprawniony element, zarówno pod względem kompozycyjnym, jak i z racji zaszyfrowanych w niej treści. Romantyczny krajobraz lub bujna roślinność zdziczałego ogrodu budują wokół bohaterów przedstawień określoną atmosferę, stanowią ich pejzaż wewnętrzny.

Kinga Kawalerowicz zauważyła, że w twórczości Korolkiewicza przeplatają się nieustannie dwa nurty: nastrojowo-melancholijny i ironiczno-groteskowy, jakby dwie strony osobowości artysty<sup>1</sup>. Niektóre obrazy świadczą o tym, że wcale nie są one od siebie tak odległe. Dwaj mężczyźni na obrazie *Zmierzch* stoją przy oknie w milczeniu, paląc papierosy. Ich wygląd pozwala określić dość dokładnie czas akcji na lata 70. XX wieku. Jeden z bohaterów, obrócony do widza profilem, ma twarz ozdobioną makijażem, błękitny kolczyk w uchu i nagi tors. Obejmuje go typ w czerwonym, połyskującym szlafroku, o twarzy boksera, zapuchniętych oczach i zagadkowym uśmiechu amatora marihuany. Natomiast widok rozciągający się za oknem, zajmujący dwie trzecie obrazu po prawej stronie, jest zupełnie bezczasowy, bez żadnych śladów cywilizacji. Pejzaż, świadomie kiczowaty, ukazuje wylaniającą się zza gęstwiny drzew rzekę, tworzącą malownicze

<sup>1</sup> K. Kawalerowicz, *Autoportret z pająkiem. Osobny i osobliwy świat Korolkiewicza*, „Życie Warszawy”, 1997, 1–2 III, s. 8.



zakola i wieczorne niebo z księżycem, którego poświata odbija się w wodzie.

Motyw ludzi, którzy spokojnie i w zamyśleniu kontemplują krajobraz lub zjawisko natury, zyskał popularność w malarstwie europejskiego preromantyzmu i romantyzmu<sup>2</sup>. Najbardziej sugestywne ujęcie przedstawienia człowieka wobec natury znajdujemy u Caspara Davida Friedricha. Obserwatorzy, mimo że zostali w obrazach włączeni w naturę, praktycznie nie mają do niej dostępu. Nie są to ludzie z racji wykonywanego zawodu związani z ziemią i przyrodą, jak rolnicy, myśliwi czy pasterze, którzy, w sposób niejako naturalny, pojawiają się w krajobrazie, ale mieszkańcy miasta, stanowiący obcy dla otoczenia element. Wyjeżdżają oni poza miasto specjalnie po to, aby oglądać naturę i obcować z nią. Należą jednocześnie do dwóch, niezgodnych ze sobą światów: natury, która ich pociąga i cywilizacji, której nie są w stanie się wyrzec (*Dwaj mężczyźni oglądający księżyc*, 1815; *Skały kredowe na Rugii*, ok. 1828).

Bohaterowie Korolkiewicza są ich duchowymi spadkobiercami. Na obrazach Friedricha postacie obserwatorów często stoją na krawędzi przepaści lub na skałach. U Korolkiewicza mężczyźni zajęli pozycję przy oknie, pozostając w swoim świecie wnika ją jednocześnie w obcy świat przyrody. To, co łączy ludzi i naturę, w tym i innych obrazach, to przede wszystkim nastrój. Spokój, wyciszenie i melancholia pejzażu udzieliły się, nie bez pomocy niedozwolonych używek, dwóm mężczyznom kontemplującym zapadający zmierzch. Dostyc groteskowe jest to zestawienie współczesnych dekadentów, w zamyśleniu wydmuchujących dym ze skrętów, z romantycznym, ckliwym niczym fototapeta, krajobrazem. Korolkiewicz, pełen dystansu do rzeczywistości, do sztuki

---

<sup>2</sup> P. H. Feist, *Człowiek wobec natury. O pewnym motywie sztuki romantycznej*, w: *Ikonaografia romantyczna. Materiały Sympozjum Komitetu Nauk o Sztuce Polskiej Akademii Nauk*, Warszawa 1977, s. 17–24.



i do samego siebie, chętnie posługuje się tego rodzaju humorem i ironią.

W obrazie *Mgła, niejasne przeczucia* dominuje klimat melancholii. W dramacie uczestniczy para młodych ludzi stojących na drewnianym pomoście. Jezioro w tle i fragment brzegu spowite są we mgle. Mężczyzna stoi na pierwszym planie, zwrócony profilem do widza, lekko pochylony, wbijając pusty wzrok w ziemię. Drobnny szczegół, grzebień, który za chwilę wypadnie z kieszeni na rękawie jego kurtki, sprawia, że myślimy o nim z czułością. Kobieta odwróciła od niego twarz i patrzy gdzieś w dal. Tytuł obrazu sugeruje sposób jego interpretacji. Widz domyśla się, że „niejasne przeczucia” to przewidywane rozstanie, które zbliża się nieuchronnie. Natura dopełnia w tym przypadku charakterystyki stanu duszy bohaterów lub może mówi o uczuciach malarza.

Obraz *Ogródek romantyka* (1978, il. 2) otworzył serię wizerunków ogrodów, malowanych przez lata i wnoszących do twórczości Korolkiewicza wiele nowych treści. Ogród jest prastarym symbolem, archetypem odnajdywanym w wielu kulturach, związanym przede wszystkim z koncepcją ogrodu rajskiego jako miejsca prapoczątku historii rodzaju ludzkiego lub szczęśliwej krainy osiąganey po śmierci, w snach czy w marzeniach. Jednym z podstawowych znaczeń ogrodu jest święta przestrzeń – miejsce szczególne, ogrodzone, wyodrębnione, w którym spełnia się święty rytuał. Jest to teren, w obrębie którego natura spotyka kulturę. Natura staje się piękna, ponieważ jest ujarzmiana, selekcjonowana i uprawiana przez człowieka. Dlatego jest znakiem potęgi człowieka, który włada światem przyrody. Uprawa roślin nasuwa skojarzenia z płodnością, a więc zmysłowością, miłością. Dlatego często mieszkanką i opiekunką ogrodu jest kobieta. Ogród oznacza także porządek, ład kosmiczny, przeciwieństwo chaosu i bezładu. Jest takim fragmentem przyrody, który każe myśleć o pewnej zamkniętej, przemyślanej całości, jest obrazem państwa, świata, uniwersum.



Dla Korolkiewicza pobyt w nim przywołuje wspomnienie dziecięcych zabaw w ogrodzie sąsiadów na warszawskiej Saskiej Kępie. Ogród ten, czy raczej sad pełen najrozmaitszych owoców, był magicznym miejscem, zapomnianym na lata, lecz przecho-  
wanym w podświadomości jako obraz szczęśliwych chwil dzie-  
ciństwa, obraz raj. Odwiedzany dużo później ogród w Garbatce  
Letnisku niedaleko Kozienc, gdzie artysta spędzał lato, przywo-  
łał te skojarzenia. Kolejnym niesamowitym miejscem był ogród  
w Krakowie, na tyłach kamienicy, w której mieszkają przyjaciele  
malarza. Była to enklawa zieleni w samym środku miasta, rodzaj  
ogrodzonego murem azylu, prawdziwy *hortus conclusus*<sup>3</sup>.

Będący nośnikiem wielu znaczeń, a także pięknym tematem  
dla malarzy, pozwalającym studiować relacje światła i koloru  
w naturze, ogród już od starożytności był obecny w malarstwie  
jako tło przedstawień, bądź jako odrębny temat. Różne epoki  
i twórcy odnajdywali w nim coraz to nowe źródła inspiracji<sup>4</sup>.  
W sztuce nowoczesnej znajdujemy wiele przykładów niesłabną-  
cego zainteresowania ogrodem, zarówno dla jego zewnętrznego  
piękna, jak i w związku z treściami, jakie w sobie zawiera. Szczególnie interesujący wydaje się tu być przełom XIX i XX wieku,  
czas w dziejach sztuki, do którego zdaje się nawiązywać malar-  
stwo Łukasza Korolkiewicza. Dla impresjonistów ogród był wy-  
marzonym miejscem studiów plenerowych, pełnym słonecznego  
światła, oszałamiającym feerią barw. Claude Monet nie tylko  
malował ogrody, ale także je uprawiał. „Poza malarstwem i ogrod-  
nictwem w niczym nie jestem dobry” – mawiał o sobie<sup>5</sup>. Tam  
gdzie mieszkał, od razu zakładał ogród, aby go potem malować.

<sup>3</sup> Niepublikowany wywiad z autorką, 3 XI 2003.

<sup>4</sup> Ogród był w ostatnich latach tematem wystaw problemowych, na których znalazły się także prace Łukasza Korolkiewicza: *Ogród Poznania*, Galeria MDM Stołeczne BWA, Warszawa 1981; *Ogród. Forma. Symbol. Marzenie*, Zamek Królewski, Warszawa 1998.

<sup>5</sup> Cyt. za: K. Prymas, *Ogród Moneta*, „Arteon”, 2001, nr 2, s. 14–17.



Ostatnie z jego założeń, ogród w Giverny, gdzie zamieszkał w 1883 roku, do dziś zachwyca bogactwem i różnorodnością roślin a także przemyślaną kompozycją całości. Giverny jest realizacją marzeń Moneta o feerycznej grze form i barw, których nie brakuje tu od wczesnej wiosny do późnej jesieni, ponieważ odmiany kwiatów zostały tak dobrane, by kwitły one naprzemiennie. O skali przedsięwzięcia niech świadczy fakt, że malarz zmienił bieg rzeki Ru, aby skierować ją do swojej posiadłości. W najślynniejszych seriach obrazów utrwalał nieustanną zmienność ogrodu, odtwarzał jego niematerialną atmosferę, bezustannie analizując ulotne zmiany odcieni i natężenie światła.

W tym czasie również w Polsce fascynowano się witalnymi siłami natury, zarówno w poezji jak i w malarstwie obecna była tematyka floralna i słoneczna. Malarze młodopolscy także mieli swoje ogrody, których atmosfera często zadziwiająco bliska jest, późniejszym o niemal wiek, kompozycjom ogrodowym Korolkiewicza. Józef Mehoffer zachwyił się ogrodem w Sielcu koło Krzeszowic, gdzie razem z rodziną wynajmował dom na lato. Tam w 1902 roku powstał *Dziwny ogród*, obraz przyciągający widza swą świetlistością i barwnością oraz klimatem tajemniczości i skomplikowaną symboliką. Podobnie jak Monet, Mehoffer założył w późniejszym okresie własny ogród wokół dworku „Janakówka”. Było to uporządkowane, dopracowane w każdym calu założenie, kaskadami opadające ku rzece. Dobrze się w nim czuła elegancka dama – żona malarza, którą chętnie portretował.

W sztuce polskiej przełomu wieków wiara i optymizm przeplatały się z dekadencckim pesymizmem. Ogród ukazywał różne swe oblicza, raz był miejscem odpoczynku i rekreacji, słoneczną krainą szczęścia (obrazy Aleksandra Gierymskiego, Józefa Szermentowskiego, Józefa Pankiewicza), innym razem melancholijnym zakątkiem, idealnym miejscem rozmyślań o przemijaniu i samotności. W malarstwie polskim częste były przedstawienia ogrodów wieczornych lub nocnych, widzianych w świetle księżyca. Nocna pora



zwiększa emocjonalną wyrazistość obrazów, wprowadza tajemniczo-symboliczny nastrój (Adam Chmielowski, *Cmentarz włoski o zmierzchu*; Józef Pankiewicz, *Parę w Dubaju*; Jan Stanisławski, *Noc w Zofiówce*; Kazimierz Stabrowski, *Fontanna w parku Borgese*; Alfons Karpiński, *Ogród o zmierzchu*).

Ta pełna niepokoju atmosfera młodopolskich nokturnów znalazła odzwierciedlenie w twórczości Korolkiewicza, choć nie malował on ogrodów nocnych a raczej rozświetlone słońcem. Podobieństwa w interpretacji tematu ogrodu wykazują prace Zbysława Marka Maciejewskiego, krakowskiego artysty, jednego z bliskich przyjaciół Korolkiewicza. On także próbował twórczo nawiązywać do sztuki przelomu wieków, przede wszystkim do Mehoffera i Wojtkiewicza a spoza Polski – Klimta, Ensora i Bonnarda. Podobnie jak Korolkiewicz, Maciejewski mniej lub bardziej jawnie operował symbolami, zarówno tymi, które funkcjonują w kulturze od dawna, jak i znakami bardzo osobistymi, czytelnymi tylko dla wnikliwych odbiorców jego malarstwa. Ogród przy domu rodzinnym jest bardzo ważnym motywem jego twórczości. „Siła natury, uroda rozkwitających kwiatów, światło różnych pór dnia i roku, słońce, które rozpala jedno miejsca, inne gubi w gęstych cieniach – były zagadką, świeżym i wiecznie biologicznie żywym, sensacyjnym, wciąż na nowo odkrywanym miejscem”, mówił artysta<sup>6</sup>. Ogrody Maciejewskiego są zazwyczaj wyludnione, człowiek, jeśli się na nich pojawia, kryje się w cieniu, jest prawie niewidoczny (*Chwila pokory*, 1980), pozostawia jednak ślady swej niedawnej obecności, jak porzucony wśród drzew leżak (*Po szerokim morzu*, 1981).

U Korolkiewicza to człowiek pozostaje głównym tematem większości przedstawień. Zazwyczaj samotny, w kontakcie z przyrodą poszukuje ukojenia i odpoczynku. Obraz *Ogródek romanty-*

---

<sup>6</sup> Cyt. za: C. Rzońca, [tekst w:] *Ogród. Forma. Symbol. Marzenie*, katalog wystawy, Warszawa 1988, s. 439.



ka to pierwszy z serii ogrodów, a zarazem pierwszy „poważny” autoportret malarza, na którym przedstawił siebie siedzącego samotnie, bez świty błaznujących kolegów, w otoczeniu niepokojąco bujnej roślinności zalanego słońcem przydomowego ogródka. Obraz wprowadza widzów w prywatny świat artysty, chroniony przed wielkomięjskim zgiełkiem. Strój malarza – czerwony szlafrok – podkreśla intymny charakter sceny. Kolor okrycia może jednocześnie kojarzyć się z władzą, dostojeństwem. Ubrany w nie malarz czuje się niczym władca swego świata. Jego postawa ma w sobie coś klasycznego: artysta, niczym wczesnośredniowieczny władca lub święty z ottońskich miniatur, siedzi w centrum kompozycji na fotelu-tronie, z prawym kolanem nieco wyżej od lewego, z rękami opartymi o uda. Jego królestwem jest zapuszczony ogród, którego bujność zabezpiecza przed wzrokiem intruzów – mieszkańców miasta.

Ogród symbolizuje miejsce strzeżone, odosobnione, miejsce zamknięte. Taki zakątek może być doskonałym schronieniem dla artysty znużonego cywilizacją, artysty-romantyka. Może stać się jego azylem, prywatnym państwem. Ogród jest bowiem przyrodą podporządkowaną człowiekowi, oddającą mu się we władanie. Na obrazach Korolkiewicza wybijają przyroda buntuje się przeciwko porządkowi narzuconemu jej przez cywilizacyjną działalność człowieka. Roślinność zarasta ścieżki, wspina się po ogrodzeniu i ceglanych murach. „Natura ogrodu (chorobliwy rozrost) – pisał Jan Zieliński – zagłusza kulturę (klasyczną uprawę)”<sup>7</sup>.

W cyklu obrazów z końca lat 70. i początku 80. człowiek, najczęściej sam artysta, biernie zapada w gąszcz roślinności, stapia się z naturą i staje się częścią ogrodu. Przeświadczeniu o przynależności człowieka do przyrody dają wyraz takie obrazy jak: *Smugi cienia*, *Depresja*, *Zatopienie*. Kompozycja pierwszego z nich przypomina *Ogródek romantyka*. W samym centrum przedstawie-

<sup>7</sup> J. Zieliński, *Cesarstwo u schyłku konania*, „Twórczość”, 1984, nr 1, s. 153.



nia, wśród zielonej gęstwiny, przechadza się artysta ubrany w czerwień. Do połowy zasłonięty przez rośliny wydaje się, tak jak one, wyrastać wprost z ziemi. Niewidoczne na obrazie gałęzie rzucają długie cienie przekreślające kompozycję po przekątnej, tworząc na powierzchni obrazu abstrakcyjny ornament czarnych, podłużnych plam. Kontrasty czarnych cieni i rozświetlonej, spalanej słońcem zieleni są typowe dla ogrodów Korolkiewicza. Czająca się za drzewami ciemność sprawia, że natura nabiera niepokojącego wyrazu, ogród staje się niesamowity i tajemniczy.

Tytuł *Zatopienie* sugeruje pewien stan, w którym człowiek czuje więź z naturą, zapada w nią dosłownie i w przenośni. Kobieta na obrazie, przymknawszy powieki, pragnie poddać się kojącemu działaniu otoczenia. Leżąc w upalnym ogrodzie, za niskim murkiem, rzeczywiście wygląda jakby zatoneła w gęstwinie na wpół dzikiej roślinności. Obraz emanuje atmosferą odprężenia, którą zakłóca jedynie ciemna plama cienia na dalszym planie.

Korolkiewicz komponuje obrazy w ten sposób, że zieleń wypełnia cały kadr, nie pozostawiając miejsca na otwartą przestrzeń czy choćby skrawek nieba. Takie zawężone pole widzenia charakteryzuje większość jego prac, zarówno plenerowych, jak i tych przedstawiających wnętrza. Artysta nigdy nie kieruje swojego spojrzenia w górę, obserwuje świat, patrząc raczej z góry na dół. Na obrazie *Depresja* pokazana została strefa ogrodu tuż nad samą ziemią: gęszcz niskopiennych roślin, kwiaty w donicach i, tuż przy górnej krawędzi obrazu, postać siedzącego malarza, nie całkiem mieszcząca się w kadrze. Taka perspektywa powoduje, że kompozycja staje się ciężka, przytłaczająca, potęguje atmosferę duchoty letniego, gorącego dnia. W ogrodach Korolkiewicza panuje zawsze ta sama pora roku – schyłek upalnego lata. Jest to moment, w którym rośliny, zmęczone słońcem, zaczynają powoli więdnąć. Pojedyncze uschnięte liście każą myśleć o nadchodzącej jesieni. Być może dlatego w obrazach Korolkiewicza, zdającego sobie sprawę z zachodzącego nieustannie procesu przemijania,



natura nigdy nie ma sielskiego charakteru, a ludzie, pogrążeni w zadumie, wpadają w melancholijny nastrój.

Wiele analogii z malarstwem Korolkiewicza wykazują obrazy Zbysława Marka Maciejewskiego. Krakowski malarz podobnie kadrował swe kompozycje ogrodowe: pełna przepychu wegetacja roślinna zalewa całe płótna, nie zasłaniając nieba. Iskrzące kolorami ogrody Maciejewskiego pełne są drżących światel i cieni, blasków i refleksów (*Zajady słońca*, *Weranda – złota ścieżka*, *Złote drzewko*). Artysta pracował w plenerze, lecz jego ogrody są bardziej odrealnione niż fotograficzne ujęcia Korolkiewicza, potraktowane dekoracyjnie, niekiedy z użyciem złocień, jak u Klimta. Są to obrazy „czystej przyrody”, pozbawionej obecności ludzkiej, a także wyraźnego u Korolkiewicza rysu niepokoju, melancholii<sup>8</sup>.

W okresie stanu wojennego Korolkiewicz zrezygnował z malowania ogrodów. Ich namiastką są kwiaty w wazonach, zdobiące wnętrza mieszkań (*Krucha prywatność*, *Milczenie*). Pełnią one rolę martwych natur, symboli *vanitas*, podobnie jak krzyże kwietne układane w miejscach tragicznej śmierci (*Trotuar*, il. 7; *Krzyż w ziemi*). Ogrody, jako miejsca prywatne, ustąpiły pola sferze publicznej. Szare, smutne podwórka malowane w tym czasie, odarte są doszczętnie z zieleni. Agnieszka Morawińska dostrzegła, że właśnie w takich przedstawieniach, oddalonych od natury miejskich pejzaży, przyroda przemawia ze zwiększoną siłą. „Obrazy Korolkiewicza uświadamiają raz jeszcze tkwiące w nas głęboko symboliczne odczuwanie natury: przedświt czy smutku zmierzchów” – pisała<sup>9</sup>. Miejskie podwórka, kwietne krzyże i cmentarze portretowane były przez Korolkiewicza jesienią lub zimą (*Krzyż w ziemi*, *Martwa natura*, *Wolność*). Po serii obrazów „letnich”, zima tym wyraziściej objawiła swą symbolikę. W intymność malarstwa

<sup>8</sup> Zbysław Marek Maciejewski, *Malarstwo i rysunek 1978–1987*, katalog wystawy, Kraków 1987; Łódź 1987; Poznań 1988; Katowice 1988, b. m. i d. w.

<sup>9</sup> A. Morawińska, *Krucha prywatność...*, s. nlb.



Korolkiewiczza „wdarło się coś niezwykle bolesnego, jakby pękły szyby cieplarni, powiało mrozem”<sup>10</sup>. Zima to okres, kiedy zamiera wszelka vegetacja, a ludzie chowają się przed chłodem w swych domach. Jest martwą porą dla przyrody, tak jak stan wojenny dla kraju jest okresem pewnego zawieszenia.

Po pewnym czasie artysta powrócił do tematu ogrodu. *Kurtyna ciemności*, symboliczne odgrodzenie artysty od spraw publicznych, ponowne zanurzenie w prywatność, należy do cyklu autoportretów ogrodowych malowanych przed 1981 rokiem.

Nowa redakcja motywu łączy się z pojawieniem nowej modelki – dziewczynki u progu okresu dojrzewania. Sceneria pozostała niezmienną: słońce letniego dnia nagrzewa bujną roślinność zapuszczonego ogrodu lub parku, tworząc ostre kontrasty światła i cienia. Podobnie jak w ogrodach malowanych przed 1981 rokiem, malarz wypełniał zielenią cały kadr, tworząc wrażenie zamkniętej, ograniczonej przestrzeni. Sceny obserwowane są z góry, tak, że ukazują jedynie najniższe partie ogrodu; korony drzew i niebo znajdują się już poza kadrem. Takie miejsce, pełne tajemnic, pobudzające wyobraźnię, lecz bezpieczne, ogrodzone, jest dla dziecka idealnym placem zabaw. Ogród, tak jak ono, wymyka się próbom uporządkowania przez cywilizację. Dziecko czuje więź z przyrodą i naturalną potrzebę obcowania z nią. Są takie obrazy, na których mała bohaterka, upodabniając się do dzikiego zwierzątka, współlistnieje z przyrodą, staje się jej częścią. Na obrazie *W sieci* dziewczynka zaszyła się w gąszczu i jest widoczna poprzez splątane gałęzie. W *Zespoleniu* położyła się w inspekcji, wśród roślin i mocno przywarła do ziemi, jakby wsłuchując się w jej puls. Niekiedy trudno wyodrębnić jej postać z tła, jakby utożsamiała się z roślinną vegetacją (*Zakamarki*).

---

<sup>10</sup> J. Łucki, *Przeciw rozpadowi*, „KOS. Dwutygodnik Komitetu Oporu Społecznego”, 1984, nr 54, s. 6.



W *Tajemnej grze* dziewczynka, długowłosa, ubrana w przezroczystą białą sukienkę, przygotowuje się do zabawy w teatrzyk kukielkowy. W otoczeniu zamkniętego murem zachwaszczonego ogrodu wygląda niczym kapłanka lub bogini tego miejsca, odprawiająca niezrozumiałe misterium przyrody. Poprzez połączenie pojęć ogrodu i teatru Korolkiewicz zaakcentował antynomię natury i kultury, wskazał na ogród jako sferę ich wzajemnego przenikania. Ogród i teatr zestawiano ze sobą już od dawna, wprowadzając odpowiednie dekoracje na deski sceny lub wystawiając sztuki bezpośrednio w ogrodzie. Oba pojęcia obejmują całość zjawisk: ogród symbolizuje świat, teatr to życie.

W ogrodzie nie może zabraknąć podstawowego dla niego żywiołu – wody dającej życie roślinom. Ocembrowane sadzawki, pojawiające się na niektórych obrazach, są jedynym łącznikiem obserwowanych miejsc z niebem. Woda zalewa zwykle cały pierwszy plan, zajmując dolną połowę obrazu. Lustro stworzone przez basen fontanny odbija ogród na tle błękitu, wśród refleksów (*Zjawisko, W parku*).

Większość obrazów Korolkiewicza ukazuje zamknięty świat, bliski człowiekowi, należący do jego bezpośredniego otoczenia. Przyroda jest w nich, przynajmniej częściowo, poddana kontroli człowieka, ujarzmiona przez niego. Rzadkie są przedstawienia natury dzikiej, niedostępnej, szerokich, otwartych przestrzeni, takich jak na obrazie *Skąły*. Olbrzymie płótno ukazuje widok na wzgórze porośnięte bujną zielenią, spośród której wyłaniają się dwie białe nagie skały. Nad nimi prześwituje pomiędzy drzewami błękitne niebo z białymi obłokami. Letni, upalny dzień zachęcił do wyprawy dwie postacie widoczne w dolnej części wzgórze, w prawym dolnym rogu obrazu. Obserwowane z daleka, wśród zieleni, zauważalne są dzięki wyróżniającym je z tła kolorom ubrań. Barwny sztafaż na tle kipiącej zielenią, rozświetlonej słońcem przyrody to motyw powtarzający się w obrazach impresjonistów. Korolkiewicz posiada ich wycucie światła i barwy, lecz,



mimo wykorzystania podobnych środków, tworzy zupełnie inną, typową dla siebie niepokojącą atmosferę. Obraz przywodzi na myśl *Piknik pod wiszącą skałą* Petera Weira, jeden z ulubionych filmów malarza, i panujący w nim nastrój zbliżającej się katastrofy. Być może z tego powodu przedstawienie pełne jest napięcia i nieuchwytnego lęku.

Łukasz Korolkiewicz jest bardzo wrażliwym obserwatorem natury, wyczulonym na jej zewnętrzne piękno. Jednocześnie wybiera z otoczenia elementy silnie nacechowane symbolicznie. Krajobraz, mimo że odtworzony z fotografii, nigdy nie jest tak zwanym pejzażem obiektywnym, lecz mówi o tym, co dzieje się we wnętrzu człowieka, jest odpowiednikiem jego stanów psychicznych. Dlatego kontemplacja natury w wydaniu Korolkiewicza nasuwa wiele skojarzeń z rozumieniem jej na sposób romantyczny i symbolistyczny.

### Bohater dziecięcy

Kiedy w pierwszej połowie lat 70. w malarstwie Łukasza Korolkiewicza pojawiła się ukształtowana na bazie nowej figuracji i pop-artu postać ludzka, była to postać dziecka, małego chłopca. Jest to dziecko raczej dziwne, smutne i szydercze, „nie mające w sobie nic milusińskiego”<sup>11</sup>. Niczym dziecięcy bohater obrazów Witolda Wojtkiewicza przypomina karła, zgrzybiałego starca lub kukłę, jest tak samo bierny i pozbawiony radości życia.

U Wojtkiewicza postać dziecka, często występująca w otoczeniu klaunów, marionetek i zabawek, odgrywa role dorosłych, dźwigając ciężar ich szaleństw, namiętności i niepokojów. Zabawy dziecięce są metaforą dramatów rozgrywających się w świecie dorosłych, pełnym dziwactw, okrucieństwa i perwersji. Korolkie-

---

<sup>11</sup> K. Kawalerowicz, *Ogródek romantyków*, „Kultura”, 1980, nr 12, s. 12.



wicz przejął neurotyczny klimat jego prac, groteskową stylistykę, pomieszanie powagi z żartem, smutku z błazenadą. Tak jak dziecko malowane przez Wojtkiewicza, bohater wczesnych obrazów Korolkiewicza ma w sobie coś starczego, chorobliwego. Jak pisała Kinga Kawalerowicz, nosi on znamię wyraźnej dwuznaczności – „dziecko udaje dorosłego, ale równocześnie dorosły jest »dzieckiem podszyty«, uwięziony w dziecięcej formie jak to się dzieje z bohaterem *Ferdydurke*”<sup>12</sup>.

W 1973 roku, przebywając w szpitalu, Korolkiewicz miał okazję obserwować chorego psychicznie chłopca, który nieustannie przerzucał z jednego miejsca na drugie wielki stos zabawek. Chłopiec ten miał prawdopodobnie wpływ na ukształtowanie postaci upiornego dziecka z jego obrazów. Otaczają je przedmioty należące do wyposażenia dzieciennego pokoju: monstrualne zabawki, olbrzymie ciastka, balony, wmontowane jednak do luksusowego apartamentu z basenem lub w egzotyczny pejzaż z palmami. Dziecko zdaje się nie poświęcać uwagi zabawkom, pozuje, patrząc na widza ze znudzoną, lekceważącą miną. Na obrazie *Major Cegielski na zjeździe* przerośnięty malec, wystrojony w ciemny garnitur i białą muszkę, kapelusz oraz okulary przeciwsłoneczne, szykuje się do zjazdu wprost do napełnionego wodą basenu. Siedzi teraz u szczytu zjeżdżalni z obróconą ku widzom naburmuszoną buzią. W tle migocze telewizor a w powietrzu unosi się wypuszczony z ręki balon. Zabawa zdaje się wcale chłopca nie cieszyć, uczestniczy w niej ze zblazowanym, znudzonym wyrazem twarzy, sztywny niczym manekin. *Ministrant*, wylusiałe dziecko w żółtych okularach o chorobliwie bladej twarzy, nie niepokojone przez nikogo zaciąga się bez entuzjazmu dymem z papierosa. Chłopiec został nazwany ministrantem, ponieważ spowiły go nikotynowe wyziewy,

---

<sup>12</sup> K. Kawalerowicz, *Dwa lustra*, w: *Łukasz Korolkiewicz. Obrazy z lat 1987-1990*, katalog wystawy, Muzeum ASP, Warszawa 1990, s. nlb.



tworząc rodzaj śnieżnobiałej chmury lub coś na kształt obszernej sukienki. Tak jak dzieci Wojtkiewicza, chłopiec naznaczony jest piętnem starości i zmęczenia życiem. Pokój, w którym przebywa, zanieczyszczony jest przez nieznanego pochodzenia kolorowe odpadki a jaskrawoczerwone ściany nie dodają blasku cerze młodego palacza. *Kuracjusz* (il. 3), zadowolony z siebie, dosiadłszy przedziwnego futurystycznego pojazdu łączącego w sobie cechy bicykla i aeroplanu, oddaje się rekreacji w plenerze. Jego opaleniznę podkreśla biel marynarki. Nieodłącznym elementem stroju są ciemne okulary, błękitny krawat i marynarski kapelusz. Jest to postać nie tyle przedwcześnie postarzała, co odarta z dziecińności tak jak infanci i infantki na obrazach Velázquez, nie posiadająca jednak ich uroku. Młody książę lub spadkobierca ogromnej fortuny zdaje sobie sprawę ze swej wyjątkowej pozycji, dlatego patrzy na widzów nieco z góry, z powagą przemieszaną z pogardą.

Podobnie władcze dzieci pojawiają się także w malarstwie Zbysława Maciejewskiego, tak jak Korolkiewicz zafascynowanego twórczością Witolda Wojtkiewicza i jego wyczuciem w oddawaniu dziecięcych stanów psychicznych. *Pięcioletni książę*, *Imperator* czy *Mandaryn* Maciejewskiego pełni są surowej powagi, sprawiają wrażenie niemal groźnych w swoich obszernych szatach.

Inne wcielenia potwornego chłopca w wydaniu Korolkiewicza to: *Bocioaga w luksusowym wnętrzu*, *Poszukiwacz*, *Dr Jekyll i Mr Hyde*, *Najbogatszy człowiek świata*, *Podróżnik*. Trudny do rozpoznania jest na obrazie *Tortem w pysk*. Jest to jakby scena z disnejowskiej kreskówki – bohater całą twarz ma umazaną kremem. Niektóre obrazy nasuwają przypuszczenie, że to nie dziecko udaje dorosłego, ale dorosły „jest dzieckiem podszyty”. Postać z obrazu *Zimne i bez sensu*, oblizująca żółtym językiem lody włoskie, przygarbiona, zezująca w stronę widza jednym tylko okiem, przypomina starca lub kalekę. Jednocześnie, tak jak starcy malowani przez Wojtkiewicza, ma w sobie coś embrionalnego.



Niekiedy Korolkiewicz nadaje postaci dziecka cechy krypto-autoportretu. Seria „portretów artysty z czasów młodości”, jak nazwała ją Kinga Kawalerowicz<sup>13</sup>, powstała między 1973 a 1975 rokiem. Zapoczątkował ją *Niebieski chłopiec*, przypominający sześćoletniego Korolkiewicza uwiecznionego na fotografii<sup>14</sup>. Mały chłopiec z obrazu, w berecie i w okularach, spogląda na widza zza siatki. W lewej ręczce trzyma za sznurek unoszący się w powietrzu samolot, dorównujący mu prawie wielkością. Z opuszczonymi, przykrótkimi rękami, wlokącą się po ziemi sznurówką i buzią nie wyrażającą żadnych emocji, znowu przywodzi na myśl malarstwo Wojtkiewicza i jego dzieci-kukielki, dzieci zagubione wśród zabawek i upodabniające się do nich.

Wojtkiewicz także wykonał serię prac przedstawiających swoje symboliczne autoportrety. Ostatni taki rysunek (*Błazen. Autoportret symboliczny*, 1909), uchodzący za ostatni rysunek Wojtkiewicza w ogóle, ukazuje skutego w kajdany małego klauna na nieproporcjonalnie dużym krześle, czekającego w zniewoleniu na wybuch dymiącego złowrogo przedmiotu u jego stóp. Spojrzenie Wojtkiewicza na dzieciństwo różniło się bardzo od dotychczasowego pojmowania go przez artystów jako okresu jednoznacznie szczęśliwego i beztroskiego. Wiedział on, że drobne, z punktu widzenia dorosłych, smuteczki dzieci są dla nich prawdziwymi dramataми, zauważył, że dzieci zdolne są do głębokiego cierpienia. Korolkiewicz dostrzegł natomiast w dzieciach tendencję do przejawiania cech przypisywanych zmęczonym życiem starcom. Bohater obrazów, nazywany przez malarza „starym dzieckiem”, to mały malkontent, zamknięty w sobie i apatyczny.

W drugiej połowie lat 70. bohater Korolkiewicza, portretowany w nowym, fotorealistycznym stylu, zaczął dorastać. Po okre-

<sup>13</sup> *Ibidem*.

<sup>14</sup> Fotografia reprodukowana w: *Łukasz Korolkiewicz. W nieruchomym punkcie...*, katalog wystawy, Galeria Zachęta, Warszawa 2002, s. 75.



sie „młodzieńczych póż i masek »swinging Warsaw«”<sup>15</sup> stał się dojrzałym człowiekiem, skłonny do refleksji i często popadającym w melancholię. Po pewnym czasie Korolkiewicz znowu zaczął poszukiwać inspiracji w świecie dziecka. *Albertynka* z 1980 roku zapowiada serię obrazów poświęconych nowej postaci – dziewczynce u progu dorastania. Bohaterka obrazu, podejrzana przypadkowo na podwórku przed domem, sprawiła na malarzu wrażenie dziecka całkowicie zanurzonego w swoim magicznym świecie, pochłoniętego zabawą.

Tajemnica dziecięcej wyobraźni zafascynowała malarza i z czasem coraz częściej podpatrywał zabawy małych dziewczynek. Królują one niepodzielnie w malarstwie Korolkiewicza końca lat 80. i w pierwszej połowie lat 90. W ich wizerunkach nie ma śladu dawnego szyderstwa, z jakim malarz traktował postać potwornego chłopca. Świat dziecka pokazywany jest teraz z zupełnie innej perspektywy, jako obszar pełen tajemnic i znaczeń niedostępnych dorosłym. Korolkiewicz jest wyraźnie oczarowany swoją modelką. „Szczególna fascynacja artysty tym tematem – pisała Kinga Kawalerowicz – wynika być może przede wszystkim z odczucia obcości wobec tajemniczej, dzikiej, poetyckiej struktury psychicznej dziecka”<sup>16</sup>.

Podobnie jak Stanisław Wyspiański, który chętnie i często portretował dzieci, Korolkiewicz stara się uchwycić moment, w którym dziecko pozostaje całkowicie sobą. Dzieci z portretów Wyspiańskiego są autentyczne i nieupozowane, często śpiące lub wytrącone ze snu, zamyślane, przebywające we własnym świecie. Korolkiewicz najczęściej podgląda swoją modelkę z ukrycia, z pewnego oddalenia, jego obecność nie wpływa więc na jej zachowanie. Aparat fotograficzny, jakim się teraz posługuje, pozwala mu uchwycić charakterystyczne gesty bawiącej się dziewczynki,

---

<sup>15</sup> K. Kawalerowicz, *Dwa lustra...*, s. nlb.

<sup>16</sup> *Ibidem*.



olotny wyraz jej twarzy. Mała modelka najczęściej nie wie o tym, że jest obserwowana. Czasem tylko na moment przerywa zabawę, przypominającą magiczny rytuał, po to, by spojrzeć w obiektyw. Korolkiewicz stosował niekiedy ujęcie z góry, tak jakby obserwował bawiące się na podwórku dziecko z okna na piętrze, niczym rodzic dyskretnie kontrolujący swą pociechę. Kompozycja obrazu *Pod wzgórzem* nawiązuje być może do *Pilki* Félixa Vallottona. Spojrzenie z wysoka zmienia proporcje postaci dziecka, jego kolorowe ubranie staje się dekoracyjną plamą na tle zieleni. *Sekret* (1996, il. 4) ukazuje widok z góry na elewację kamienicy i przylegające do niej podwórko. Ciemnowłosa dziewczynka, ubrana tylko w białe majtki i buciki, stoi tuż przy ścianie budynku, opierając łokcie o parapet okna. Być może rozmawia z kimś lub zagląda do wnętrza mieszkania. Tytuł sugeruje, że wolałaby, aby pozostało to tajemnicą. Artysta, a za nim widzowie, wchodzą więc w role podglądaczy. Nieświadoma obecności malarza była również bohaterka obrazu *Zabawa*. Wychylony z okna swej pracowni artysta zaobserwował ją tańczącą na tarasie poniżej. Ukazana w ruchu, z falującą wstążką w ręku, ubrana w czerwony sweterek jest niczym iskra życia pośród nieruchomych murów miejskich.

*Kryształowe jajko*, obraz z 1995 roku, przedstawia zadziwiającą sytuację z udziałem dwóch dziewczynek bawiących się w lesie. Widzowie znowu mogą poczuć się jak intruzi, gdyż dziewczynki najwyraźniej nie chcą być widziane. Jedna z nich, w niebieskiej sukience i czerwonej opasce na długich blond włosach, przykucnęła przed drzewem o potężnym pniu. W ręku trzyma lalkę lub figurkę męskiego idola – przedmiot magicznych praktyk. Odwróciła głowę w stronę widza, jakby rozglądając się. Druga z dziewczynek stoi nieco dalej, naga, z ręcznikiem w ręku. Odwrócona od widza sprawdza, czy nikt nie nadchodzi z drugiej strony. Duży biały pies, stojący obok niej patrzy w tym samym kierunku. Z prawej strony, na ciemnym tle drzew, widnieje zwi-



sające na nitce przezroczyście, zagadkowe jajko. Być może naga dziewczynka po prostu przebiera się w lasku po kąpieli w morzu lub jeziorze, podczas gdy jej towarzyszka bawi się lalką. Ich zachowanie zdradza jednak zbyt duży lęk przed zdemaskowaniem, lalka, a może kukielka, w rękach jednej z nich każe myśleć o okrutnych praktykach *voodoo*. „Igraszki dziecka nie są niewinne, jest w nich coś perwersyjnego i okrutnego właśnie. [...] Panuje w tych obrazach nastrój, który każe myśleć o »kompleksie Dżyngis-Chana« w znaczeniu, które przypisał mu Andrzej Kijewski, pisząc o dziecku jako istocie będącej w stanie »moralnej dzikości«, obciążonej »grzechem pierwotnym okrucieństwa«” – pisał Piotr Szubert<sup>17</sup>.

Bohaterka obrazu *Trucizny* jest właśnie takim dzieckiem. Niepozorna z wyglądu dziewczynka, w białej sukience i żółtym, jaszkrawym swetrze, stoi pośrodku zagraconego podwórka na tyłach domu i patrzy na widza spod przymkniętych powiek. W rękę ściska końcówkę napiętego sznurka. To, co jest do niego przywiązane, znajduje się poza kadrem. Na pierwszym planie, z prawej strony wzrok przyciąga duży słój z zagadkową zawartością. Barwna, organiczna substancja pływa zanurzona w wodzie. Korolkiewicz jest mistrzem tego typu niedopowiedzianych sytuacji, obrazów, na których pozornie nic się nie dzieje, ponieważ moment kulminacyjny wydarzeń być może właśnie minął lub dopiero ma nastąpić. *Bliźniaczki*, dwie jasnowłose dziewczynki ubrane w odświętne niebieskie sukienki, przechodząc przez park zatrzymały się przy ocembrowanym stawie. Ich drobne postacie odbijają się w gładkiej tafli wody, która załewa pierwszy plan. Złote rybki stanowią drobne akcenty kolorystyczne. Dziewczynki obserwowane są z drugiego brzegu. Górną część kadru wypełnia roślinność tak bujna, że aż ciężka. Podobnie zakomponowane zostało *Zjawisko*, obraz nawiązujący tytułem do kompozycji

---

<sup>17</sup> P. Szubert, [tekst w:] *Łukasz Korolkiewicz. Obrazy...*, s. nlb.



Witolda Wojtkiewicza. Występuje na nim jedna z bliźniaczek. Na obu obrazach Korolkiewicza panuje duszna atmosfera letniego, rozpalonego słońcem dnia. Sielski motyw dzieci w parku zmienia się pod jego pędzlem w scenę wywołującą uczucie nieokreślonego niepokoju. „Uderza rozdźwięk między wdzięcznym motywem, a klimatem smutku i opuszczenia” – pisała Kinga Kawalerowicz<sup>18</sup>. Swym klimatem i częściowo również motywem, obrazy nawiązują do serii *Zatrutych studzien* Jacka Malczewskiego. Niewinna uroda *Bliźniaczek* jest zwodnicza. Jedna z nich coś je, a druga wacha trzymany w ręczce kwiat, kierując uwagę widza na zmysły smaku i powonienia. W *Zjawisku* dziewczynka wyciąga rękę, w której trzyma nadgryziony owoc, ku widzom. Gestem tym, niczym biblijna Ewa, stara się przywołać obserwatorów. Jej śmiertelnie poważna twarzyczka, oszpecona wielkim białym plastrem przylepionym do policzka, jest zastygła w wyrazie, podobnie jak twarz lalki, którą trzyma pod pachą.

Na obrazie *Demony* (il. na okładce) twarz dziewczynki, ukazana w zbliżeniu, pełna jest napięcia, skupiona na obserwacji czegoś, co znajduje się poza kadrem obrazu. Znajduje się ona we wnętrzu mieszkania, siedzi za stołem, który zajmuje pierwszy plan obrazu. Na stole, pośród innych przedmiotów leży porzucona przez dziewczynkę lalka. W tle, po lewej stronie, otwarty balkon odsłania widok na kipiący zielenią, letni ogród. Po prawej stronie widzimy fragment mieszkania: trochę wyschniętą roślinę w doniczce i stolik, na którym ustawiono zdjęcie księdza Jerzego Popiełuszki w ramkach. Uporczywe spojrzenie dziewczynki, skierowane w lewą stronę, zdolne, wydawałoby się, przenosić przedmioty, przywołuje na myśl *Dziewczynkę z chryzantemami* Olgi Boznańskiej. Wpatruje się ona w widza czarnymi, szeroko otwartymi oczami, a jej spojrzenie wywołuje nieokreślone uczucie niepokoju. „Jest to dziecko enigmatyczne, doprowadzające do

---

<sup>18</sup> K. Kawalerowicz, *Dwa Lustra*, s. nlb.



szaleństwa tych, co mu się zanadto przypatrują; [...] przerażająca dziewczynka, tak jasna i biała, że budzi dreszcz...” – pisał o obrazie Boznańskiej William Ritter<sup>19</sup>. Podobne odczucia może budzić czarnowłosa bohaterka obrazu Korolkiewicza.

Ulubioną modelką Korolkiewicza była Paulina Semkowicz, córka przyjaciół artysty<sup>20</sup>, rozpoznawalna w *Demonach* i w wielu innych obrazach z późniejszych lat. Mała kapryśnica nie zawsze chętnie dawała się fotografować, dlatego malarz zmuszony był stosować różne wybiegi, obserwować ją i jej koleżanki z ukrycia, co okazało się niezwykle inspirujące<sup>21</sup>. Dziewczynka z obrazu *Tajemna gra*, bawiąca się samotnie w teatrzyk kukielkowy, to prawdopodobnie także ona. Agnieszka Morawińska przyrównała ją do przewodniczki misteriów<sup>22</sup>. Swój tajemniczy rytuał odprawia w otoczeniu ogrodzonego murem, zachwaszczonego ogrodu. Zwiewna, przezroczysta biała sukienka nadaje jej postaci zjawiskowy charakter, upodabnia ją do rusałki lub zamieszkującej ogród boginki.

Artysta, jak sam przyznaje, lubi powracać do tych samych osób i miejsc, przyglądając się zmianom, jakie z czasem następują w ich wyglądzie<sup>23</sup>. Na kolejnych obrazach pojawiają się te same meble, sprzęty, dziecięce zabawki. Zapuszczony ogród i zaniedbany park należą do tego rodzaju miejsc, kojarzonych przez artystę z własnym dzieciństwem. Dla dziecka są to miejsca szczególne, tajemnicze i pobudzające wyobraźnię, w których zwyczajne zabawy nabierają nowych znaczeń. Pozostawiając w nich ślady swej obecności, dziecko oswaja je. Tam gdzie najczęściej przeby-

---

<sup>19</sup> Cyt. za H. Blum, *Olga Boznańska*, Warszawa 1974, s. 18.

<sup>20</sup> Zdjęcia Pauliny Semkowicz reprodukowane są w: *Łukasz Korolkiewicz. W nieruchomym punkcie...*, s. 89, 97.

<sup>21</sup> Niepublikowany wywiad z autorką, 3 XI 2003.

<sup>22</sup> A. Morawińska, *W ogrodach*, w: *Łukasz Korolkiewicz: Obrazy z lat 1987–1990*, katalog wystawy, Muzeum ASP, Warszawa 1990, s. nlb.

<sup>23</sup> *Niepokój przed katastrofą...*, s. 3.



wa odnajdujemy zabawki, szklane kule i inne magiczne przedmioty należące do dziecięcego świata. *Ślady* ukazują fragment znajomego przydomowego ogródka. Porzucone w nim przedmioty: lalka na klombie, kapelusz na ścieżce, pluszowa małpka, dziecięce narzędzia ogrodnicze, pozwalają domyślić się, że ogródek służy dziewczynce za plac zabaw. Wnętrza domu również naznaczone są obecnością dziecka. Niektóre rekwizyty z dziecinnego arsenału, takie jak żółta kaczuszka czy balon w kształcie głowy Myszki Miki, powracają również na autoportretach malarza. Oglądając obrazy Korolkiewicza, można odnieść wrażenie, że podglądamy wciąż ten sam krąg osób, zaglądamy do ich domów i na ich podwórka. Jak przyznał Korolkiewicz, większość obrazów powstała w krakowskim domu i ogrodzie jego przyjaciół<sup>24</sup>.

Ze scenerii nasłonecznionego, kipiącego kolorami ogrodu malarz przenosi niekiedy swoją bohaterkę w mniej przyjazne dla dziecka otoczenie miejskiego podwórka. Doszczętnie odarte z zieleni, zaniedbane miejsca, ograniczane ścianami kamienic znane są z twórczości Korolkiewicza czasów stanu wojennego i po nim. Wówczas wyludnione, teraz stały się placem zabaw dziecka. *Bianka II wersja*, obraz z 1993 roku, w wielkim formacie ukazuje odrapaną ścianę ceglanego budynku. Pozbawiony okien mur, wydawałoby się mało interesujący dla malarza fotorealisty motyw, pod pędzlem Korolkiewicza ożywa, zaskakuje bogactwem odcieni i faktur. Pod ścianą, u dołu kompozycji, ustawione zostały czarne kontenery na śmieci. Takie otoczenie nie jest wymarzone miejscem zabaw małej dziewczynki. Jej drobna, widziana z pewnego oddalenia postać, ubrana w białą sukienkę i czerwone buciki, stanowi jedyny akcent kolorystyczny kompozycji. Na wpół siedząca, na wpół wisząca na trzepaku dziewczynka, nazwana na cześć bohaterki Schulza, zdaje się śmiertelnie nudzić, oczekiwać, że być może coś się wydarzy.

---

<sup>24</sup> *Ibidem*.



Wiele obrazów Korolkiewicza, których bohaterkami są zakwitające dziewczynki, przesyconych jest erotyzmem, czasem subtelnym, a niekiedy niemal perwersyjnym, zawsze niejednoznacznym i trudnym do zdefiniowania.

Mali chłopcy, goszczący na obrazach z pierwszej połowy lat 70., w latach późniejszych pojawiają się rzadko. Odwiedzają te same miejsca, w których spotkać można dziewczynki. Widziana w odbiciu lustrzanym sceneria znana z obrazu *Białe przedpołudnie*, jasny, przestronny pokój ze stołem ustawionym pośrodku, powtórzona została na obrazie *Anima*. Na pierwszym z wymienionych płócien mały chłopczyk, usadowiwszy się na krześle, obserwuje świat przez pryzmat dzieciennego aparatu fotograficznego. Bohaterką drugiego obrazu jest dziewczynka. Portrety chłopców, wkraczających w „trudny” dla nich wiek, towarzyszą niekiedy wizerunkom dojrzałych mężczyzn, w których rozpoznać można autoportrety malarza.

*Krucha Prywatność*, obraz powstały zaraz po ogłoszeniu stanu wojennego, ukazuje wnętrze krakowskiego domu przyjaciół artysty. Salon, pełen pięknych, delikatnych przedmiotów, starych mebli i poustawianych na nich ozdób, książek i kwiatów, ze stojącym przy ścianie lustrem w złoconej ramie, symbolizuje chronioną sferę prywatną, która teraz może być zagrożona. Dwie postacie kobiece, siedzące naprzeciwko siebie, jedna przy prawej, druga przy lewej krawędzi obrazu, w pierwszej chwili nie rzucają się w oczy. Trwają bez ruchu wtopione w otoczenie. Element dynamizmu wprowadza niemowlę, które jedna z kobiet trzyma na kolanach. Wyciąga przed siebie rączki, jakby chcąc dosięgnąć szklanych połyskujących przedmiotów ustawionych na stole. To ono jest przedmiotem największej troski i do niego należy odnieść przymiotnik „kruchy”. Niemowlę, nieco starsze, jest także bohaterem obrazu *Początek* (II wersja). Całą scenę zobaczył malarz nie bezpośrednio, lecz odbitą w lustrze. Namalował więc lustro w drewnianych, ozdobnych ramach i kilka roślin przesła-



niających jego powierzchnię. Odbija się w nim fragment wnętrza mieszkalnego, dziecinnego pokoju przeładowanego różnymi przedmiotami; roślinami w doniczkach i wazonach, zabawkami, drobiazgami. Pośrodku ustawiony został kojec malucha. Dziecko stoi w kojcu, przytrzymując się barierki. Nie patrzy w stronę widza, lecz gdzieś w bok, wyraźnie zaciekawione uniosło główkę i otworzyło buzię. Korolkiewicz uchwycił ten moment, w którym dziecko zdaje się być zadziwione lub wręcz zauroczone jakimś zjawiskiem. Dla dziecka, zaczynającego dopiero poznać swoje otoczenie, każdy dzień przynosi coś nowego i niepowtarzalnego, odkrywa nowe tajemnice. Lustro zwraca uwagę patrzących na problem percepcji rzeczywistości. Jednocześnie oddala widzów od obserwowanego, pozwala na dyskretne podglądanie.

Dziecko, zadziwione światem, zawsze szczere, w naturalny sposób twórcze, stanowiło dla malarzy symbolistów figurę artysty. Patrzenie na świat naiwnymi oczami dziecka, bez odwoływania się do schematów, jest wstępem do prawdziwej twórczości. Dziecięcą wrażliwość doceniła Maria Konopnicka. Dziecko-twórca pojawia się także w malarstwie Witolda Pruszkowskiego. W obrazach Jacka Malczewskiego obecna jest postać dziecka żyjącego marzeniami i przeczuciem innej fantastycznej rzeczywistości. Fantazje dziecięce zmaterializowały się w postaci anioła w obrazach *Aniele, pójdę za tobą* (1901) oraz *Anioł i pastuszek* (1902). Korolkiewicz również dostrzegł i docenił w dzieciach tę zdolność postrzegania rzeczywistości na swój sposób. Zabawy, jakim oddaje się dziecko, stają się jakby „miniaturą twórczego aktu, jego symbolicznym ekwiwalentem”<sup>25</sup>. Dziecko wydaje się być bliskie artyście również dlatego, że tak jak on bywa niezrozumiane i niedoceniane przez innych ludzi. Doskonale natomiast odnajduje się w świecie przyrody, czując z nią naturalną więź.

---

<sup>25</sup> K. Kawalerowicz, *Dwa lustra...*, s. nlb.



Symboliści odkryli także ten aspekt natury dziecka. W obrazie Ferdinanda Hodlera *Wybrany* nagi chłopczyk jest symbolem łączności z przyrodą i z niebem. Pełni doniosłą rolę pośrednika między światem przyrody i światem ludzi. Bohater *Wiosny* Wojciecha Weissa zdaje się być organicznie złączony z naturą, tak jak ona razem z wiosną budzi się do życia. W malarstwie Korolkiewicza dzieci zdają się rozumieć język przyrody, nie zatraciły naturalnej zdolności współlistnienia z nią. Owo współlistnienie, niemal fizycznie zdaje się odczuwać dziewczynka w *Zespoleniu*, leżąca wśród roślin w ogrodzie z uchem przyłożonym do ziemi.

Wizerunek dziecka uległ w sztuce Korolkiewicza zasadniczemu przeobrażeniu od ironicznych przedstawień z lat 70. do pełnych czułości i szacunku dla dziecięcej wrażliwości obrazów lat 80. i 90. Dzieciństwo to dla malarza symbol rajskiego świata, wolnego od brzemienia odpowiedzialności. Jest to również czas odkrywania tajemnic, czas, gdy wszystko jest nowe i niezwykle. Malarstwo Korolkiewicza przybliży atmosferę tej tajemnicy, wnika w czarowny świat dziecięcej wyobraźni. Przedstawiane sceny, często niezrozumiałe, dwuznaczne, wprawiające widzów w zakłopotanie, przywołać mogą niekiedy nastroje i odczucia towarzyszące własnemu dzieciństwu. Jak mówił malarz: „Najlepszy sposób odbioru to skojarzenie obrazu z jakimś przeżyciem, na przykład z dzieciństwa. Czasami moje obrazy trafiają...”<sup>26</sup>.

### **Erotyczne prowokacje**

Wątki erotyczne przewijają się w twórczości Korolkiewicza już od lat 70., łącząc się z innymi motywami. Erotyzm jest obecny w obrazach z serii portretów przyjaciół z drugiej połowy lat 70.,

---

<sup>26</sup> Cyt. w: *Literaci i malarze...*, s. 59.



w wizerunkach zakwitających dziewczynek oraz w autoportretach z ostatnich lat. Przedstawiane sytuacje, często śmiałe i zaskakujące, rzadko bywają jednoznaczne. Malarz pozostawia widzowi dowolność interpretacji, prowokuje, niepokoi wyobraźnię, ale o niczym nie mówi wprost.

Motywy homoseksualne, obecne w obrazach z drugiej połowy lat 70., nie znajdują analogii w sztuce polskiej tego okresu. Niewiele jest w nich powagi, więcej ironii i prowokacji. Widz może mieć niekiedy wątpliwości, czy powinien traktować przedstawiane sceny dosłownie, jako realistyczne obrazy z życia artystycznej bohemy, czy raczej jako błazeńską kreację. Korolkiewicz rejestrował na kliszy sytuacje z udziałem swych znajomych, dokumentując uroki nocnego życia Warszawy. W pracowni wzór fotograficzny ulegał niekiedy pewnym przekształceniom; Korolkiewicz, nakładając na siebie różne zdjęcia, tworzył rodzaj fotomontażu, zyskiwał nową jakość i nową interesującą sytuację. Ewa Kuryluk pisała o podwójnej iluzyjności tych obrazów<sup>27</sup>. Iluzja formalna wynika z fotograficznej obiektywności przedstawień. Oszustwo ikonograficzne demaskuje zamierzona „amatorszczyzna stylizacji”, kiczowata, lecz nie pozbawiona wdzięku.

Według Pawła Leszkowicza, twórczość Korolkiewicza jest w tym okresie osobista i niezwykła na tle ówczesnej rzeczywistości kulturowej<sup>28</sup>. W owym czasie, gdy problematyka orientacji seksualnych nie była, tak jak obecnie, tematem szeroko omawianym w mediach, niewiele wiedziano na temat stylu bycia i ubierania homoseksualistów czy transwestytów. Również sztuka gejowska, między innymi malarstwo i fotografia Davida Hockneya była w Polsce mało znana. Obrazy Korolkiewicza, takie jak *Miłość* czy

---

<sup>27</sup> E. Kuryluk, *op. cit.*, s. 178.

<sup>28</sup> P. Leszkowicz, *Ucieczka od erotyki. Seks jako strategia sztuki krytycznej. Szkic o polskiej sztuce krytycznej w latach 1960–1980*, w: *Sztuka a erotyka. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa 1994, s. 469.



*Hamak*, musiały więc szokować i śmieszyć publiczność. Być może pozostawały nawet niezrozumiane. Podczas wystawy *Śmietanka*, zorganizowanej w 1977 roku w warszawskiej galerii MDM, w której oprócz Korolkiewicza uczestniczyli Andrzej Bielawski, Andrzej Bieńkowski, Jan Dobkowski i Ewa Kuryluk, cenzura dokonała wielkich spustoszeń, mając na względzie nie powody polityczne, ale moralne dobro publiczności. „[...] poza majtkami Kuryluk jako obsceniczne zadeklarowano: zużytą gumową prezerwatywę i mocno stylizowane, lecz tym niemniej możliwe do rozpoznania damskie i męskie organy”<sup>29</sup>. Obraz Korolkiewicza *Miłość* nie został uznany za nieprzyzwoity i pozostał na wystawie. Jest to scenka z udziałem dwóch aktorów. Ciemnowłosa, brodaty mężczyzna w garniturze, w którym rozpoznać można samego artystę, obejmuje czule kolegę o długich blond włosach z ciemnym wąsikiem à la Richelieu. Delikatnej urody blondyn, ubrany w lśniące czarne futro włożone wprost na nagie ciało, z wdziękiem wchodzi w rolę kobiecą. *Charakteryzacja* to portret młodego człowieka „ucharakteryzowanego” na kobietę za pomocą zmierzwionej blond peruki. Zabieg ten podkreślił tylko jego męskość – peruka ostro kontrastuje z czernią jego kilkudniowego zarostu. Obraz ten powstał podczas współpracy przy realizacji *Komiksu*, animowanego filmu z udziałem aktorów z kręgu dobrych znajomych Korolkiewicza, do zrobienia którego wykorzystano fotograficzne „żywe obrazy”. Udział w filmie mógł nasunąć Korolkiewiczowi metodę pracy: reżyserowanie „rodzajowych” scenek z udziałem przyjaciół, utrwalanie ich na kliszy i odtwarzanie na płótnie.

Niektóre przedstawienia, jak pisał Paweł Leszkowicz, „posuwają się zaskakująco daleko w swej jednoznaczności”<sup>30</sup>. Wyróż-

<sup>29</sup> E. Kuryluk, *Od Śmietanki do Ogrodu Poznania*, „Zeszyty Literackie”, 1983, nr 1, s. 134.

<sup>30</sup> P. Leszkowicz, *op. cit.*, s. 469.



ne aluzje homoseksualne zawiera *Hamak*. Rozpartemu w hamaku artyście usłużnie podaje ogień nagi, muskularny młodzieniec. Korolkiewicz, w marynarce i ciemnych okularach, odgrywa w tej scenie ważną osobistość, kogoś w rodzaju szefa mafii, dla którego rozrywki i przyjemności w mieszkaniu zawieszony został hamak, a piękni, młodzi mężczyźni czekają na jego skinienie. W obrazie zatytułowanym *Obsesja* przez uchylone drzwi obserwowany jest mężczyzna, jeden z przyjaciół malarza, zajęty swoim hobby. Jego, dość osobliwe, zainteresowania koncentrują się wokół grzybów, mężczyzna trzyma w ręku okaz jednego z nich. Falliczny kształt muchomora powtórzony przez cień na ścianie nadaje scenie zabarwienie erotyczne. Dwaj przyjaciele przedstawieni na obrazie *Zmierzch* spędzają romantyczny wieczór przy świecy, kontemplując rozciągający się za oknem mdławy widok jeziora w świetle księżyca. Pisząc o „mimowolnie komicznym wyuzdaniu” i „dyskretnym wdzięku transwestycyzmu rodem z CDT”<sup>31</sup>, Ewa Kuryluk miała zapewne na myśli tych i im podobnych osobników. Kolczyk z błękitnego piórka, makijaż i czerwone serce przebite strzałą, wymalowane na twarzy jednego z nich, wydają się jednak mało dyskretne. Na innym obrazie (*Melancholijne popołudnie*) obecność drugiego mężczyzny, niedostrzegalną na pierwszy rzut oka, demaskuje dopiero gra zwierciadlanych odbić. Ujęcia modeli, dobieranych niezmiennie z tego samego kręgu przyjaciół, są zaskakująco realistyczne, tak, że można rozpoznać konkretne osoby. Powtarzają się między innymi wizerunki Zbysława Maciejewskiego, Andrzeja Bielawskiego i Andrzeja Rybickiego.

Do przerwanej wątku męskiej erotyki powrócił Korolkiewicz w malarstwie lat 90. Grupa obrazów poświęcona została studiom męskiego aktu. Często modelem był sam artysta, występujący sam lub w towarzystwie drugiego mężczyzny. Inspiracją dla scen,

---

<sup>31</sup> E. Kuryluk, *op. cit.*, s. 178.



w których mężczyźni w intymnym otoczeniu wykafelkowanych łazienek dokonują zabiegów toaletowych, mogły być fotografie i malarstwo Davida Hockneya, którego twórczość Korolkiewicz, jak przyznał w wywiadzie, bardzo sobie ceni<sup>32</sup>. Seria zdjęć Hockneya z 1975 roku zatytułowana *Gregory and Mark* przedstawia dwóch chłopców w łazience, w wannie i obok niej, obejmujących się zmysłowo, bez skrępowania prezentujących swe młode, nagie ciała. Na innym zdjęciu (*Wayne Sleep Nude*, 1978) ciało mężczyzny, leżącego w sztucznej, niewygodnej pozie na brzegu wanny, odbija się w umieszczonym z tyłu lustrze. W swoich obrazach Hockney równie często powracał do motywu męskiego aktu, szczególnie upodobał sobie przedstawianie młodych chłopców zażywających kąpeli w basenach lub pod prysznicem. Pozytywna afirmacja homoseksualnego pożądania łączy się u niego z próbą wskrzeszenia mitu Arkadii. Młodzieńcy odpoczywają, leżąc na brzuchach na swych dmuchanych materacach, w otoczeniu luksusowych basenów pod palmami (*California*, 1965). Czasem jednak wkrada się do tego hedonistycznego malarstwa element smutku i refleksji. *Pokój* (1967), w którym mężczyzna, obnażony od pasa w dół, leży na łóżku zakrywając twarz, to obraz mówiący o samotności. Ta sama pozycja i gest inaczej odbierana jest na plaży a inaczej w pustym pokoju. Do tego obrazu zdaje się nawiązywać *Pokój na poddaszu* Korolkiewicza. Nagi mężczyzna leży nieruchomo na materacu twarzą do poduszki. Światło słoneczne wpada do wnętrza przez okienko w dachu. Atmosfera obrazu jest niepokojąca na tyle, iż nie pozwala myśleć, że chłopak po prostu odpoczywa. Widz skłonny jest raczej przypuszczać, że na poddaszu miało miejsce jakieś tragiczne wydarzenie. Nagie, dobrze zbudowane ciało, jest piękne i pełne życia a jednocześnie pasywne, sprawiające wrażenie opuszczonego.

---

<sup>32</sup> *Literaci i malarze...*, s. 56.



Bohaterowie obrazów Korolkiewicza to dojrzały, muskularni mężczyźni, nie przypominający efebów fotografowanych i malowanych przez Hockneya. Bliżsi są raczej brutalnym w swym realizmie aktom kobiecym i męskim Luciana Freuda, którego twórczość również bywa dla Korolkiewicza źródłem inspiracji<sup>33</sup>. *Ciało* należy do serii obrazów „łazienkowych”. Jest to fragment aktu: plecy, pośladki i uda mężczyzny. Stoi on przed lustrem w łazience, naprzeciwko zlewu, do którego cieknie z kranu woda. Przedstawiony motyw przywodzi na myśl *Dwóch zapasników japońskich obok zlewu* Freuda (1983–1987), gdzie fragment wnętrza z zapuszczonym zlewem i odkręconymi kurkami ożywia obecność dwóch mężczyzn. Fragmenty ich aktów odbijają się w umieszczonym nad zlewem lusterku. Niekiedy, tak jak w malarstwie drugiej połowy lat 70., uczestnikiem zdarzeń staje się sam artysta. Być może również *Ciało* i kilka innych obrazów przedstawiających mężczyzn w czasie zabiegów toaletowych stanowią studia własnego aktu. *Reflectio* to scena, w której malarz, siedząc przed otwartymi drzwiami łazienki, oczekuje aż jego przyjaciel zakończy toaletę. Widzimy, jak wchodzi lub wychodzi z wanny. Widoczne jest właściwie tylko jego nagie ciało, gdyż głowę przesłania framuga. Malarz zatrzymał się przed drzwiami łazienki i obrócił głowę w stronę widza, jakby na chwilę oderwał się od obserwowania tego, co dzieje się wewnątrz. Nawijając kontakt wzrokowy z widzem, zaprasza go do wspólnego podglądania. Scena ta może być interpretowana na różne sposoby. Korolkiewicz wcielający się w rolę kochanka, oczekującego na swego przyjaciela to jedna z propozycji. Można również scenę rozgrywającą się na drugim planie, w łazience, potraktować jako obraz w obrazie, oddzielić od niej postać malarza, który patrzy i kontempluje rzeczywistość niczym dzieło sztuki, zachęcając widzów do oglądania świata oczami artysty. Kompozycja drugiego planu –

---

<sup>33</sup> *Ibidem*.



wycinkowe potraktowanie przestrzeni, postać mężczyzny w naturalnej, lecz mało klasycznej pozie, widoczna we fragmencie – przypominają kobiece akty Edgara Degas, który w codzienności odnalazł pomysł na dzieło sztuki.

Motyw obrazu w obrazie pojawia się także w grupie innych utworów Korolkiewicza. W *Simulacrum* wprowadzony został za pomocą lustra. Na pierwszym planie widzimy Korolkiewicza siedzącego w swobodnej pozie w fotelu. Nagie, silnie owłosione ramię położył na oparciu, głowę obrócił w stronę widzów, nie wiemy jednak, w którą stronę patrzy, gdyż przesłonił oczy ciemnymi okularami. Duże prostokątne, pionowo ustawione lustro, zawieszona za nim na ścianie odbija fragment pokoju z naprzeciwka i stojącą w nim postać nagiego mężczyzny. Mężczyzna ten uniósł głowę i patrzy nieco z góry, na wprost. Z kierunku jego spojrzenia i z ruchu głowy Korolkiewicza możemy wywnioskować, że obaj mężczyźni nawiązują kontakt wzrokowy. Sytuacja, jak zwykle u Korolkiewicza, dwuznaczna i niedopowiedziana, znowu przywodzi na myśl sztukę Hockneya pełną odbić i refleksów, w której zwierciadła pozwalają na obserwację rzeczywistości pod różnymi kątami. Umieszczenie lustra za plecami osoby przedstawianej na obrazie pozwala widzieć to, co w tym momencie widzi ta osoba, nie przestając obserwować jej samej. Zabieg ten znany jest z wielu dzieł malarzy różnych wieków, z których wymienić można: *Małżeństwo Arnolfinich* Jana van Eycka, *Las Meninas* Diego Velázquezego czy *Bar w Folies-Bergère* Édouarda Maneta. Osoby i przedmioty odbijające się w lustrze należą jakby do innej rzeczywistości, uczestnicząc jednak w scenie.

Korolkiewicz umieszczał lustra na wielu swych obrazach. Jednym z nich jest *Fantom* – scena, której bohaterem jest mały chłopiec. Siedzi w przyciemnionym pokoju za stołem, bez ruchu, w napięciu patrząc szeroko otwartymi oczami przed siebie. Na ścianie za nim zawieszona zostało lustro, w którym odbija się podświetlona od tyłu postać nagiego mężczyzny robiącego zdjęcie.



To właśnie on przykuł uwagę i wzbudził niepokój chłopca. Konfrontacja z cielesnością dojrzałego mężczyzny wywołuje jego obawę, ale i ciekawość. Dziecko, stając się ofiarą niezrozumiałej dla niego prowokacji, doświadcza pewnego rodzaju inicjacji erotycznej. Nastąpiło zderzenie dziecka ze światem dorosłych, dorosły przekroczył jednak przyjęte normy. Podobnych problemów dotyka malarstwo Zbysława Marka Maciejewskiego, w którym dorosły obnaża przed dzieckiem skrywane przed innymi pragnienia (*Nie bój się mnie, Dwuznaczne propozycje*, 1977).

Przejście ze świata dzieciństwa w świat dorosłości jest tematem szczególnie interesującym Korolkiewicza. Inicjacja w dorosłość związana jest nieodmiennie z inicjacją erotyczną i na niej skupia się uwaga artysty. *Kompleks Łabędzia* ilustruje ten moment w życiu dziecka, w którym zaczyna ono odkrywać własne ciało i jednocześnie zdawać sobie sprawę z jego niedojrzałości. Dziewczynka, wychodząca z jeziora na pomost, przygląda się swemu nagiemu ciału. Dorosła osoba czekająca na nią nie jest pokazana na obrazie, o jej obecności świadczy jednak fragment cienia na pierwszym planie. Przeciwwstawienie dojrzałości dzieciństwu w metaforyczny sposób ilustruje zestawienie dziecięcej zabawki – znanego z innych obrazów żółtego gumowego kurczaka i pływającego w oddali łabędzia. Rzeczywisty sens sceny i przewidywany rozwój wydarzeń pozostaje w sferze domysłów. Wyobrażenia podsuwa możliwości rozwiązań dramatycznych, równie dobrze mogą to jednak być rozstrzygnięcia bezkonfliktowe, sielskie. *Kompleks łabędzia* przywodzi na myśl twórczość Amerykanina Erica Fishla, mistrza niedopowiedzianych sytuacji, zgłębiającego temat dziecięcego erotyzmu.

W *Oknie oranżerii* postaci dziecka, małej dziewczynki, przeciwstawiony został rzeźbiarski wizerunek dojrzałej kobiety. Na pierwszym planie obrazu, w którym cała scena obserwowana jest z zewnątrz, zza szyby przekreślonej krzyżem framugi, pośród kwitnących roślin i egzotycznych palm bieli się posąg nagiej ko-



biety. Odwrócony tyłem do widza zwraca się ku ciemnowłosej dziewczynce w długiej białej sukience. Nie przestając jeść trzymanych w ręku przysmaków, dziewczynka wpatruje się jak urzeczona w chłodną nagość posągu. Spotkanie to ma najprawdopodobniej charakter inicjacyjny.

*Ciemna siła* to znów, tak jak w *Fantomie*, zestawienie chłopięcej delikatności i męskiej brutalnej cielesności. Naga postać męska na pierwszym planie to sam malarz, podświetlony od tyłu i dlatego nierozpoznawalny na pierwszy rzut oka. Za nim okno i drzwi balkonowe, przesłonięte białą zwiewną firanką, otwierają widok na zieleń ogrodu. W oknie widoczna jest, odwrócona profilem, twarz roześmianego chłopca.

Dziecięce akty często umieszcza Korolkiewicz w plenerze, podkreślając nierozzerwalny związek dziecka i przyrody, jego naturalną dzikość. W *Kompleksie łabędzia* jest to sceneria lśniącego błękitem jeziora, w *Kryształowym jajku* – las. Obrazy te, a także kilka innych, zainspirowane zostały pobytami w domu przyjaciół w Jeziorkach na Suwalszczyźnie. Dla *Złotego Amora* tłem przedstawienia są parkowe drzewa rzucające głębokie czarne cienie. Tytułowy złoty Amor, nagi chłopczyk z łukiem w ręku, jest posążkiem zdobiącym parkową fontannę. Zwrócony w kierunku widza, wycelował napięty łuk w niebo. Mała dziewczynka, całkiem naga stoi nieco dalej, odwrócona plecami, pokazując buzię z profilu, jakby się rozglądała. Spuściła głowę zawstydzona obecnością rozbawionego chłopca. Sielski motyw dziecięcych igraszek w parku, dla którego prawzorem jest rajski ogród, przywołuje obraz Arkadii, mitycznej krainy szczęścia. Mrok czający się wśród drzew i dziwne zaniepokojenie dziewczynki wprowadzają jednak pewien dysonans w słoneczny nastrój obrazu.

Rozważaniom Korolkiewicza patronuje niewątpliwie twórczość Balthusa, wielbiciela dojrzewających dziewcząt i znawcy ich psychiki. Podobnie jak Balthus, skupił się Korolkiewicz na obserwacji urokliwych dziewczynek i wypatrywaniu pierwszych



symptomów rodzącej się w nich kobiecości. Zainteresowanie ciałem kobiecym jest jednym z takich znaków. *Okno oranżerii*, za którym pośród wybujałej roślinności ustawiono posąg nagiej kobiety, przykuło uwagę małej dziewczynki. Wpatruje się ona w chłodną, doskonałą nagość rzeźby. Widok posągu jest dla niej niczym erotyczne olśnienie, tak jak dla chłopca widok nagiego mężczyzny – *Fantoma*.

Dziewczynki malowane przez Korolkiewicza należą do tego rodzaju istot, które bohater *Lolity* Władimira Nabokowa określiłby zapewne mianem „nimfetek”. Młode kokietki, których naiwność jest tylko pozorem, doskonale zdają sobie sprawę ze swego uroku. Przyjmują wyszukane pozy, rzucają wyzywające spojrzenia, badając, na jak wiele mogą sobie pozwolić. W ten właśnie sposób zachowuje się dziewczynka sportretowana na obrazie *Dziewictwo*, widywana na innych obrazach ulubiona modelka Paulina Semkowicz. Scena rozgrywa się w łazience znanej z malarskich autoportretów. Wystrojona w białą sukienkę, czarne eleganckie buciki i czerwony słomkowy kapelusz mała pannica rozsiadła się w suchej wannie, wyciągając nogi. Jedną rękę złożyła na piersiach, a drugą na podbrzuszu. Jej poważna twarzyczka wyraża mocne postanowienie pozostania w wannie na dłużej. Wyzywającym wzrokiem patrzy na widza. W powietrzu unosi się różowy balonik. W ciągu następnych kilku lat Korolkiewicz sportretował tę samą dziewczynkę w tym samym miejscu i w tej samej pozycji jeszcze dwa razy (*Biała wanna*, *Zamroczenie*). W *Zamroczeniu* (il. 5) jej długie czarne włosy kontrastują z białą wanną i czerwienią sukni. Dziewczynka, teraz nieco starsza, wchodząca w wiek dojrzewania, patrzy gdzieś w bok, jest rozleniwiona, rozmarzona, trochę smutna. W ręku spoczywającym na udach trzyma zabawnego gumowego ludzika. Zastanawiające jest, dlaczego kompletnie ubrana przesiaduje w wannie, która kojarzy się z kąpielą i nagością. Być może to kolejna poza małej kapryśnicy, rodzaj kokieterii lub element zabawy.



W *Animie* obraz przesyła odbicie lustrzane. Znajoma dziewczynka w czerwonej sukience i białych podkolanówkach w swobodnej pozie siedzi na fotelu. Za pośrednictwem lustra widz chwyta jej spojrzenie, wyzywające z nutką obawy. Postać zakwitającego dziewczątka, pełnego uroku, ale noszącego w sobie załączek kobiety fatalnej, doskonale znana jest z twórczości Balthusa. Paulina Semkowicz, jako bohaterka obrazów Korolkiewicza, znajduje analogię w osobie malowanej przez Balthusa młodziutkiej Teresy. Na obrazie z 1938 roku siedząca w fotelu z nogą podciągniętą do góry, buzię ma naburmuszoną i spojrzenie nieco pogardliwe niczym korolkiewiczowe amatorki przesiadywania w wannie. Na innym obrazie z tego samego roku Teresa odpoczywa na krześle, ręce założywszy za głowę. Jedną nogę ugięła w kolanie i oparła o siedzenie, odsłaniając białe majtki. Usta ma kokieteryjnie wydęte a oczy zmrużone, doskonale jednak zdaje sobie sprawę z tego, że jest obserwowana. Układ jej ciała i wyraz twarzy sygnalizują budzącą się zmysłowość. Dziewczęcy erotyzm, w pełni rozbudzony, zatriumfował w późniejszych aktach.

Dziewczynki Korolkiewicza, nazwane „uosobieniem perwersyjnej naiwności”<sup>34</sup>, niewątpliwie spokrewnione są z bohaterkami obrazów Balthusa. Bardziej jednak powściągliwe, nie zawsze zdają sobie sprawę z tego, że mogą być tak postrzegane.

Korolkiewicz poprzestał na studiowaniu momentów odkrywania w sobie nie uświadomionych jeszcze erotycznych pragnień. *Spojrzenie* (il. 6) jest obrazem, w którym nastąpiło zatrzymanie jednej z takich chwil. W otwartych na balkon i letni ogród drzwiach przystanęła naga dziewczynka zasłaniająca twarz czerwonym ręcznikiem kąpielowym. We wnętrzu mieszkania, na pierwszym planie obrazu, przykucnął młodszy od niej chłopiec. Odwrócony od widza patrzy w jej stronę. Jego zaciekawiona buzia o otwartych ustach odbija się w lustrze wmontowanym w prze-

---

<sup>34</sup> J. Zieliński, *W pracowni Korolkiewicza*, „Res Publica”, 1990, nr 5, s. 136.



dziwny rodzaj mebla lub ozdoby, nazywany witrynką i znany z innych obrazów Korolkiewicza. Jego spojrzenie wywołało u obojga rodzaj zaniepokojenia, kazało na chwilę zastygnąć im bez ruchu. W dziewczynce, zasłaniającej buzię i zerkającej znad ręcznika, obudził się wstyd, nie silniejszy jednak od kokieterii, która nie pozwoliła jej się okryć. Chłopiec odkrył w sobie zainteresowanie dziewczęcym ciałem. Spojrzenie, tak jak w obrazach *Fantom* i *Okno oranżerii*, stało się rodzajem inicjacji erotycznej.

Gra spojrzeń, wymienianych bezpośrednio lub przesyłanych przez odbicia lustrzane, gra, do której niekiedy wciągany jest także widz, to jedyny rodzaj kontaktu, na jaki pozwalają sobie bohaterowie obrazów. Istniejące między nimi napięcie jest jednak doskonale wyczuwalne, przedstawione sytuacje wcale nie są niewinne.

„Erotyzm Korolkiewicza podporządkowany jest formule metaforycznej, stosującej aluzje, gry skojarzeniowe, sugerujące, a nie obrazujące” – pisał Paweł Leszkowicz<sup>35</sup>. Dlatego tak wiele zależy od sposobu indywidualnej interpretacji. Jest również niepokojący, podszyty lękiem i, niezależnie od tego czy dotyczy dziecka, czy dorosłego, naznaczony perwersją. Zastanawia nieobecność kobiet w tym malarstwie tak silnie zabarwionym pierwiastkiem erotycznym. Korolkiewicz unika jednak przedstawiania sytuacji oczywistych, pragnąc przede wszystkim niepokoić wyobraźnię.

### Obsesja śmierci

Obrazy Korolkiewicza, mocno zakorzenione w doczesności, dostrzegające tajemnicze piękno zapuszczonych ogrodów i dyskretną urodę zakwitających dziewcząt, posiadają jednak pewien rys niepokoju, z czasem coraz wyraźniejszy. „Zieleń ogrodów jest

---

<sup>35</sup> P. Leszkowicz, *Sztuka i taktyka Łukasza Korolkiewicza*, „Czas Kultury”, 1994, nr 3, s. 89.



martwa, woda w sadzawkach stojąca, mieszkania na poły opuszczone, ściany domów oblażące z farby i tynku, porośnięte liszajami, wszelki ruch zastygły. Zimną skalę barw o przewadze zieleni, tonów szarych i brunatnych przerywa ostry zgrzyt czerwonej lub żółtej plamy. [...] Otwarte przestrzenie pozbawione są linii horyzontu i nieba, wnętrza przez odbicia w lustrach zamykają się ze wszystkich stron, ale też ulegają zwielokrotnieniu – z tych miejsc nie ma wyjścia.” – pisała Joanna Sosnowska<sup>36</sup>. W malarstwie Korolkiewicza pod powierzchnią piękna kryje się cień smutku, zaduma nad przemijalnością rzeczy i lęk przed śmiercią.

W obrazach pierwszej połowy lat 80., odnoszących się do stanu wojennego, motywy *vanitas* zaczerpnięte zostały bezpośrednio z otaczającej rzeczywistości. Krzyże kwietne (*Trotuar*, il. 7; *Krzyż w zimie*), spontanicznie układane w miejscach tragicznej śmierci lub przed kościołami z okazji ważnych wydarzeń niepodległościowych, były dla Polaków symbolem solidarności, znakiem buntu przeciwko przemocy; jak pisała Magdalena Hniedziewicz, „typowo warszawskim znakiem niepokorności narodu”<sup>37</sup>. Na uwieczniających je obrazach Korolkiewicza nad dosłownością symbolu bierze jednak górę jego uniwersalność. Refleksji nad tragicznymi wydarzeniami, mającymi miejsce w Polsce w trudnym okresie początku lat 80. towarzyszy zaduma nad śmiertelnością ludzi i zjawisk, od której Korolkiewicz już się chyba nie uwolnił. Krzyże kwietne i kwiaty na śniegu łączą w sobie opozycję życia i śmierci, święta i żałoby. Zimowa aura charakterystyczna jest dla tego tylko, najsmutniejszego okresu w twórczości Korolkiewicza, nawet jednak późniejsze letnie ogrody, zapuszczone i przywieńdłe, naznaczone zostały piętnem przemijalności.

---

<sup>36</sup> J. Sosnowska, *Sny*, w: *Łukasz Korolkiewicz, Epifanie*, katalog wystawy, Galeria Kordegarda, Warszawa 1996, s. 4.

<sup>37</sup> M. Hniedziewicz, *Malarska metafizyka fotografowanego świata*, „Pokaz. Pismo Galerii Krytyków”, 1994, nr 1\4, s. 23.



Obraz przedstawiający płonące znicze ustawione wprost na pokrytej śniegiem ziemi zatytułował Korolkiewicz *Martwa natura*, podkreślając zwyczajność namalowanych przedmiotów, powszednich tak jak śmierć i myśl o niej. Malarze fotorealiści nie unikali podobnych tematów. Nikt chyba lepiej niż fotograf nie zdaje sobie sprawy z ulotności zjawisk. Codzienne umieranie ludzi i przedmiotów stawało się więc częstym motywem pieczołowicie odwzorowywanych ze zdjęć obrazów. Doskonałość formalna tych dzieł nie dopuszczała do jakiegokolwiek zmiany w wyglądzie przedstawianych motywów, tak jakby malarz chciał ocalić je od zapomnienia w tej dokładnie postaci, nie uchybiając najdrobniejszym szczegółom. Takie są na przykład wizerunki wraków samochodów malowane przez Amerykanina Johna Salta czy złomowiska (cmentarze przedmiotów) uwieczniane na zadziwiająco precyzyjnych obrazach Francuza Jeana Oliviera Hucleux. Hucleux jest także autorem iluzyjnie odtwarzanych widoków cmentarzy. Jego nagrobki, ozdabiane świecami i wieńcami kwiatów mogą kojarzyć się z kwiatowymi krzyżami i zniczami malowanymi przez Korolkiewicza. Na jednym z obrazów (*Tablica*) umieścił Korolkiewicz płytę nagrobną ze słabo widocznym, ale jeszcze czytelnym napisem: *Spokój jego duszy*. Zabytkowa płyta została dostrzeżona przez malarza na krótko przedtem, zanim czas ją unicestwi. Korolkiewicz nigdy nie posunął się w iluzjonizmie tak daleko, jak Hucleux czy hiperrealiści. Rezygnując z obiektywnej precyzji na rzecz wartości malarskich, przemycił jednak dodatkową jakość – bardzo istotny w jego malarstwie nastrój.

To właśnie pewien specyficzny nastrój chciał, jak sądzę, ocalić od zapomnienia malując swoje cykle letnio-jesiennych ogrodów, dusznych wnętrz czy obskurnych miejskich podwórek. Miejsca te, jak najdalsze od sielankowości, zieją chłodem i pustką, zaskakują bliskością śmierci.

Ogród, którego symbolika łączy się z wieczną wiosną, płodnością i wegetacją, u Korolkiewicza nosi ślady upływającego cza-



su, rośliny, jeszcze bujne, zaczynają więdnąć, liście żółkną, trawa wysycha. Ciemne plamy cienia pokrywają coraz większe fragmenty płócien (*Zatopienie, Depresja, Smugi cienia*). Przebywający w ogrodzie artysta, zasmucony nieuchronnością zjawisk, pograża się w melancholii.

Stylowe wnętrza krakowskiego domu przyjaciół artysty, pełne pięknych przedmiotów i mebli z dawnych epok, podobnie jak ogrody, w zamkniętych ścianach pragną przechować pamięć o przeszłości. Kruche bibeloty, lustra, kwiaty mówią o nietrwałości, przemijalności rzeczy i zjawisk. Mieszkańcy domu, siedząc wokół stołu, zastygli w bezruchu, oddają się smutnym rozważaniom, jakby, wzorem artysty, zdali sobie sprawę z upływu czasu (*Krucha prywatność, Milczenie*). W *Milczeniu* postać na pierwszym planie straszy trupim obliczem bez korpusu, jak na nieudanym, częściowo niedoświetlonym zdjęciu.

Niektóre obrazy wywołują skojarzenia z malarstwem małych mistrzów holenderskich, z martwymi naturami, które w urodzie codziennych przedmiotów chciały widzieć symbole *vanitas*. Takim obrazem jest *Odplywanie*, w samym tytule zawierające myśl o przemijalności zjawisk. Na stole, nakrytym do posiłku, pośród talerzy i szklanek ustawiony został szklany wazon z kwiatem. Tłem jest fragment wnętrza, zamknięte drzwi i obraz na ścianie.

Jak pisał Jacek Sempoliński, zasadniczym tematem malarstwa Korolkiewicza jest czas, jego bieg i zatrzymanie<sup>38</sup>. Artysta, powracając po pewnym czasie do ulubionych miejsc, rejestruje ślady upływającego czasu, zmiany, jakie nastąpiły podczas jego nieobecności. Znamiona upływu lat najbardziej widoczne są pośród ciasnych murów miejskich podwórek (*Okno na podwórze; Horyzont; Rozpad; Maria*, il. 8). Wyludnione, ziejące pustką podwórka-studnie, kiedyś, w cieplejszych miesiącach, zapewne tęt-

---

<sup>38</sup> J. Sempoliński, *Czas*, w: *Trwanie i przemijanie. Malarstwo Łukasza Korolkiewicza*, katalog wystawy, Muzeum Archidiecezji Warszawskiej, Warszawa 1987.



niły życiem. Teraz bronią się przed rozpadem. Korolkiewicz w ich opuszczeniu i brzydocie dostrzegł metaforę przeżyć publicznych tego czasu.

Podwórka obserwowane są z góry, z okna otaczających je kamienic. To spojrzenie w dół, w opozycji do spojrzenia w górę, które raczej się u Korolkiewicza nie pojawia, jest, jak zauważył Jan Zieliński, wyrazem „uporczywej myśli o śmierci”<sup>39</sup>. Perspektywa w niektórych obrazach jest wręcz karkołomna. *Widok z okna od strony kuchni* ukazuje spiralę zejścia w dół z wysokości okna, przez zalany słońcem taras, znajdujące się niżej podwórko i po schodkach jeszcze niżej do piwnicy. W wyższych partiach toczy się życie; ponad drzewami przelatują ptaki, na tarasie przedmioty domowego użytku, suszące się pranie, rośliny w doniczkach świadczą o obecności swych właścicieli. Niżej panuje bezruch i cień. Jedynym mieszkańcem podwórka jest przedziwny posąg-mumia, jakby opakowany w folię i skrępowany sznurkiem. Schodki zdają się prowadzić w jeszcze inny, całkowicie mroczny wymiar.

Kierunek w dół, spojrzenie z okna może sugerować myśl o samobójstwie. W obrazie *Kusiciel* scena obserwowana jest z balkonu kamienicy. Kadr obejmuje ścianę budynku, sąsiednie okna i balkony. Na pierwszym planie roześmiany krasnal ogrodowy, lekceważąc wysokość, stoi z jedną nogą na zewnętrznym parapecie okna a drugą wewnątrz mieszkania. Za nim, na gzymsie przysiadł gołąb zerkający w dół. Nieco dalej, na innym balkonie stoi dziewczynka, tęsknie spoglądająca przed siebie na bujną zielenią drzew. Ona także myśli o skoku. Różowe jajko, spadające z wyższego piętra, jako jedyne urzeczywistniło marzenia o locie. Na obrazie *Balkon* obserwujemy tę samą, zdawałoby się, dziewczynę. Wdrapała się ona na kamienną balkonową balustradę, usiadła na niej i niebezpiecznie wychyliła, zwieszając długie, kasztanowe włosy. Wpatruje się z wysokości w ziemię, jakby sza-

---

<sup>39</sup> J. Zieliński, *op. cit.*, s. 153.



cowała odległość szykując się do skoku. Maszkaron, zdobiący ścianę budynku, rozwarł paszczę w szyderym uśmiechu. Myśli samobójcze zrealizowała bohaterka innego obrazu (*Krokodyl*). Obserwowana jest z góry, z okna kamienicy. Naga leży w pozycji embrionalnej na podwórku, szarym, jesiennym, otoczonym wysokim murem. Właściwie nie wiadomo, co dokładnie miało miejsce, ciało dziewczynki nie nosi śladów żadnych obrażeń. Świadkiem zdarzenia był niebieski, plastikowy krokodyl o rozwartej paszczy, widoczny na pierwszym planie, na parapecie okna.

Śmierć i dziewczyna, temat fascynujący artystów przełomu XIX i XX wieku – symbolistów, twórców secesji i malarzy młodopolskich, powracał także w twórczości Korolkiewicza. *Wyspa śmierci* (il. 9) to obraz odwołujący się do tamtej epoki. W parkowej sadzawce o wodzie czarnej i mętnej pływa, a właściwie dryfuje na plecach bez ruchu, młoda dziewczyna w błękitnym kostiumie kąpielowym. Zanurzona w wodzie tak, że tylko twarz znajduje się na powierzchni, przypomina Ofelię z obrazu Johna Everetta Millais. Jej ciało jest blade a oczy zamknięte. Widz nie ma pewności czy dziewczyna jest martwa, czy też tylko odpoczywa. Nad wodą wznosi się budynek z białych płyt kamiennych, monumentalny niczym antyczny grobowiec, do którego prowadzą szerokie schody wychodzące wprost z sadzawki. Budynek i schody zalane są słońcem, podczas gdy staw pogrążony jest w cieniu rzucanym przez rosnące na przeciwległym brzegu drzewa. Zarówno tytuł obrazu, jak i jego mroczna atmosfera nawiązują do *Wyspy umarłych* Arnolda Böcklina, której pięć wersji powstało w latach 1880–1886. Na obrazie z 1886 roku, ostatnim z serii, po spokojnych, ciemnych wodach morza płynie łódź. Passażerowie: Śmierć w białych szatach strzegąca przykrytej białą tkaniną trumny oraz ciemnoskóry przewoźnik, zmierzają w stronę wyspy umarłych. Znajduje się ona w centrum obrazu i jest wyrastającą z wody olbrzymią skałą, obrosniętą ciemnymi cyprysami, symbolami żałoby. W skale wyżłobione są otwarte grobowce



z kolumnami, nadające tej przedziwnej cmentarnej architekturze charakter antyczny. Böcklin dał wyraz nowej postawie światopoglądowej wobec śmierci, jego obrazy stanowią apoteozę jej duchowej, autonomicznej potęgi. Obraz, podobnie jak pozostałe wersje *Wyspy umarłych*, emanuje aurą tajemniczości, metafizycznej grozy i tchnienia z zaświatów. Tego rodzaju nastroj (*stimmung*) odegrał w twórczości Böcklina jedną z zasadniczych ról, wzrastając do rangi osobnej kategorii estetycznej<sup>40</sup>. Korolkiewicz, jako duchowy spadkobierca symbolistów, potrafił ów nastrój odnaleźć we współczesnej codzienności. Symbolika takich obrazów jak *Wyspa śmierci* czy *Schody*, które są inną redakcją tego samego tematu, nie wykracza poza realność, sposób obrazowania również pozostaje realistyczny. A jednak jest w nich obecne to samo chłodne tchnienie z zaświatów, które towarzyszyło Böcklinowi. Panująca w nich cisza wywołuje napięcie, a pozorny spokój napawa lękiem.

To, co w obrazach Korolkiewicza niepokoi najbardziej, to niepewność, niejasność sytuacji, która może zakończyć się szczęśliwie lub przerodzić się w tragedię. Tak jak ostatnia scena odcinka serialu wywołuje u widza ciekawość i chęć zobaczenia, co będzie dalej, tak obrazy te domagają się dalszego ciągu. Dopisanie zakończenia i interpretację malarz zostawia jednak odbiorcom. Pragnie, by jego malarstwo pomagało w odszukaniu własnych lęków i wspomnień.

W 2002 roku Korolkiewicz wziął udział w zbiorowej wystawie zorganizowanej w warszawskiej Zachęcie, której tytuł *Co widzi trupa wyszklona żrenica* zaczerpnięty został z *Króla-Ducha* Juliusza Słowackiego<sup>41</sup>. Była to wystawa prezentująca różne

---

<sup>40</sup> Na temat nastroju w malarstwie Böcklina zob. A. Nowakowski, *Arnold Böcklin. Chwała i zapomnienie*, Kraków 1994.

<sup>41</sup> *Co widzi trupa wyszklona żrenica*, Galeria Zachęta, Warszawa 2002, kurator G. Kowalski, współpraca J. Leopold.



wyobrażenia współczesnych polskich artystów o śmierci, ich refleksje na temat spraw ostatecznych. Pokazany na niej obraz Korolkiewicza, *Fatum*, nie został namalowany specjalnie na tę wystawę, powstał wcześniej, a jednak wpisuje się precyzyjnie w zaproponowaną artystom tematykę. Obraz ten, podobnie jak omawiane wyżej: *Widok z okna od strony kuchni*, *Kusiciel*, *Balkon* i *Krokoptyl*, jest spojrzeniem w dół, z okna kamienicy. Spojrzenie to obejmuje fragment balkonu i podwórka w dole pod nim. Na balkonie, z prawej strony widoczna jest bladolina głowa mężczyzny, rozpoznawalnego jako sam artysta. Reszta ciała znajduje się już poza kadrem.

Jak zauważyła Joanna Sosnowska, częste autoportrety malarza „są formą zaklinalnia czasu, wyrazem pragnienia nieśmiertelności, lękiem przed biologicznym unicestwieniem”<sup>42</sup>. Wizja swojej śmierci, swoisty autoportret pośmiertny, zdaje się temu przeczyć. Korolkiewicz wspomina, że gdy obraz był prawie ukończony domalował „kleistą twarz mego trupa z fragmentem korpusu”. Towarzyszyły temu niepokojące artystę refleksje: „W trakcie malowania – raptowna myśl podszyta lękiem. Co mną kierowało, gdy dokonywałem pierwszego kroku, wiedząc, że nie mogę się cofnąć? Mój trup na obrazie i ja tutaj (trup *in spe*) – patrzymy na siebie z perspektywy konieczności. Fakty biograficzne nie mogą nie mieć na człowieka wpływu. Muszą być determinujące. Jaki kierunek obiorą tego nie sposób przewidzieć, to widzi się później. Dużo później”<sup>43</sup>. *Fatum* jest jednym z tych obrazów Korolkiewicza, w których dochodzi do zatarcia granic między twórczością, życiem i snem, w których wizualizuje się to, co podświadome. Lęk przed śmiercią, przed własnym trupem ujrzanym we śnie, stał się prześladowającym artystę *fatum*.

---

<sup>42</sup> J. Sosnowska, *op. cit.*, s. 4.

<sup>43</sup> Cyt. za: Ł. Korolkiewicz, według tekstu zamieszczonego na wystawie *Co widzi trupa wyszklona żrenica*.



## Autoportret

Człowiek i jego przeżycia są zasadniczym tematem malarstwa Łukasza Korolkiewicza. Potrzeba prawdy psychologicznej wymaga znajomości osoby portretowanej, dlatego Korolkiewicz rzadko maluje ludzi obcych, przypadkowych, częściej są to dobrzy znajomi i przyjaciele malarza. Przedmioty i miejsca również są zazwyczaj znane, one także mają na obrazach swoją duszę, odtwarzają towarzyszące malarzowi uczucia i emocje. Obrazy wierne są swoim modelom, zarówno ludziom, jak i przedmiotom, powracającym, nieraz po latach, na kolejnych płótnach. Najwierniejszym modelem malarza realisty, zawsze wiarygodnym i autentycznym, zawsze pod ręką, jest jednak on sam. Dlatego częstym tematem prac Korolkiewicza jest autoportret.

Odnalezione zdjęcie z dzieciństwa było punktem odniesienia dla grupy obrazów z pierwszej połowy lat 70., których bohaterem jest mały chłopiec, „stare dziecko”, jak go określa Korolkiewicz, *alter ego* artysty (*Niebieski chłopiec; Dr Jekyll i Mr. Hyde; Najbogatszy człowiek świata; Major Cegielski na zjeździe; Podróżnik; Kuracjusz*, il. 1). Owe pierwsze kryptoautoportrety, malowane na początku lat 70., były wielkim krokiem na drodze poszukiwań metody twórczej, którą stał się fotorealizm. W odtworzonych ze zdjęć obrazach drugiej połowy dekady odnajdujemy tego samego bohatera, który z nieznośnego dziecka stał się rozbawionym młodzieńcem. Realizm przedstawień nie pozostawia już teraz wątpliwości, że jedną z portretowanych osób jest sam artysta – ciemnowłosy, brodaty mężczyzna w okularach. Migawki z imprez, na których bawiła się bohema artystyczna, mogły szokować a czasem śmieszyć publiczność. Na jednym z obrazów Korolkiewicz czule obejmuje przebranego za kobietę kochankę (*Miłość*), na innym zgrywając macho pozwala, by rozneglizowany osobnik podawał mu ogień (*Hamał*).



Czas grupowych zabaw i ekstrawagancji prędko się skończył, malarz dorósł i zaczął przyglądać się sobie na poważnie. W samotności, w otoczeniu zaniedbanego ogrodu, dużo czasu spędzał rozmyślając, kontemplując atmosferę ostatnich dni lata, łatwo też wpadał w melancholijny nastrój. Taki wizerunek artysty przekazuje cykl obrazów ogrodowych z autoportretem, malowany od końca lat 70. Mimo że odtwarzane z fotografii, malarstwo to dalekie jest od obiektywizmu, przeciwnie, mówi o osobistych doznaniach artysty, zaprasza widza do podglądania jego świata i jego samego. Malując *Ogródek romantyka* (il. 2), Korolkiewicz dał się poznać jako współczesny romantyk, zmęczony wielkomięskim zgiełkiem, pragnący spokoju i samotności, szukający ukojenia w naturze. Przydomowy ogródek stał się dla niego rodzajem azylu, prywatnym królestwem, w środku miasta dającym namiastkę obcowania z dziką naturą. W otoczeniu zapuszczonego ogrodu ulegał jednak malarz nastrojom bardzo dalekim od sielankowości. W *Smugach cienia*, oglądając z troską swoje rośliny, dostrzega niepokojące objawy zbliżającej się jesieni, tak jak dojrzały człowiek zauważa w lustrze pierwsze symptomy nadchodzącej starości. Czarne cienie, niczym pasma smutku, tworzą na powierzchni płótna nieregularną siatkę. W obrazie *Depresja* zastajemy artystę siedzącego na ziemi, opartego o niski murek, nieruchomym wzrokiem patrzącego przed siebie. Zieleń wokół niego pławi się w promieniach słońca, tu i ówdzie pojawia się już jednak złowróżbny cień. W cieniu pogrążona jest także twarz artysty. Atmosfera obrazu, duszna i przytłaczająca, wynika z zastosowanej w nim kompozycji. Perspektywa spojrzenia w dół, jakby obserwator opuścił głowę, i widział tylko to, co znajduje się na ziemi i tuż nad nią, symbolizuje towarzyszący malarzowi nastrój przygnębienia. Kadr obejmuje dolne rejestry ogrodu, pełzający po ziemi i wspinający się na murek bluszcz, rośliny w doniczkach, fragment płotu. Postać malarza, widoczna u góry, nie całkiem mieści się na obrazie. Górna krawędź ucina fragment jego



czoła. Kompozycja zdaje się go przytłaczać. Czyżby depresja była efektem długiego, gorącego lata, którym wyraźnie zmęczone są rośliny, czy doprowadziły do niej myśli o nieuchronności upływu czasu i zmianach, jakie on powoduje? Podobny nastrój i refleksje towarzyszyły zapewne Korolkiewiczowi podczas malowania kolejnych autoportretów.

Atmosferę zadumy i smutku przeniósł artysta z ogrodu do prześwietlonych słońcem wnętrza. Na obrazie *Zbawienna nicłość* widzimy malarza we wnętrzu, leżącego na plecach i wpatrującego się w sufit. Pole widzenia znowu zostało ograniczone do najniższej strefy, tuż przy samej podłodze. Sylwetka wyciągnięta na materacu, sztywna i wyprostowana, wydaje się dziwnie płaska, powtarzająca linię podłogi. Tłem dla postaci malarza jest pusta ściana, a raczej jej dolna część z gniazdkiem kontaktu. Obok materaca stoi doniczka z kwitnącą na czerwono rośliną. Światło pada od strony okna, niewidocznego na obrazie, ale odbijającego się wyraźną, świetlistą plamą na podłodze. W obrazie tym Korolkiewicz odsłonił się przed widzami w momencie absolutnej bierności, bez żadnych atrybutów twórcy, nie dając pretekstu, tak jak to ma miejsce w przypadku autoportretów ogrodowych, do tłumaczenia swej bezczynności czynnościami kontemplacyjnymi. Ta chwila niemocy, doświadczanej w samotności i skupieniu, okazuje się być dla artysty zbawienna.

Obraz *Lektura* daje szansę zajrzenia do pracowni malarza. Na stole, na pierwszym planie widzimy przybory malarskie, butelki, stoiki, lampę, dalej złożone sztalugi. Malarz nie zajmuje się jednak obrazami, lecz pogrążony jest w lekturze. Siedzi za stołem, odwrócony do widza profilem, z nogą założoną na nogę i czyta w skupieniu opartą o kolano książkę. Jako artysta nie pracuje bowiem tylko wtedy, gdy używa pędzli, nie pracuje tylko jego wprawne oko i ręka, ale także, a może przede wszystkim, umysł. Literatura, podobnie jak filmy, jest ważnym czynnikiem kształtującym wrażliwość malarza. Jak sam przyznał, klimat jego ob-



razów odpowiada niekiedy klimatom przeczytanych lektur, choć nigdy nie ilustrują one bezpośrednio ich treści<sup>44</sup>.

*Lektura* jest jednym z tych obrazów Korolkiewicza, które przywołują nastrój i specyficzną nostalgiczną aurę malarstwa Vermeera van Delft. Światło, wpadające przez okno tworzy jasny nimb wokół głowy malarza, połyskuje na ustawionych na stole szklanych naczyniach, wydobywa miękkość tkanin, określa strukturę przedmiotów. Za pomocą cieni Korolkiewicz kieruje spojrzenie widza ku postaci czytającego, który znajduje się na drugim planie, zupełnie tak jak robił to Vermeer w obrazach *Czytająca list* lub *Naszyjnik pereł*. Od wielkiego Holendra nauczył się też zapewne Korolkiewicz tworzenia atmosfery spokoju i bezruchu, ogarniającej wszystko ciszy.

*Kurtyna ciemności* stanowi tło dla postaci malarza w obrazie malowanym po okresie stanu wojennego, w innej już jakby epoce. Korolkiewicz znowu znalazł się w otoczeniu ogrodu czy też parku, wśród spalonych słońcem roślin. Siedzące w wiklinowym fotelu, na granicy światła i cienia rzucanego przez potężne drzewo, z ręką przy brodzie, pogrążony jest w zadumie niczym matejkowski Stańczyk, symbol mądrej troski o losy ojczyzny. Zamknięcie w prywatnym azylu, fizyczne odgródzenie za pomocą czarnej kurtyny od zewnętrznego świata, nie zapewniło artyście wewnętrznego spokoju. Kurtyna przesłoniła chwilowo rzeczywistość, ale nie zatarła pamięci o niej. Obraz ten należy do tych dzieł Korolkiewicza, które, obok krzyży kwiatnych i podwórek, wpisują się w nurt polskiej sztuki zaangażowanej lat 80., reagującej na współczesną rzeczywistość społeczno-polityczną. Na tle prac posługujących się często mało wyszukaną symboliką, malarstwo Korolkiewicza wyróżnia się subtelnością i wielością możliwych interpretacji. Symboliczne autoportrety tworzył w tym czasie także Leszek Sobocki – artysta, podobnie jak Korolkiewicz, czerpiący

---

<sup>44</sup> Niepublikowany wywiad z autorką, 3 XI 2003.



inspiracje z tradycji polskiego malarstwa, a równocześnie zanurzone we współczesność i krytycznie się do niej odnoszący. Na jednym obrazów Sobockiego (*Duszno*, 1984) postać malarza widoczna jest na biało-czerwonym tle. Dolną strefę z postacią mężczyzny stojącego w ciasnym pokoju zalała czerwień. Górna biała strefa, margines wolności, jest nieproporcjonalnie wąska. Na jej tle widoczna jest wysunięta głowa malarza. Czerwień przytłacza go i dusi, w czerwonym ubraniu jest mu za gorąco i pragnie je zerwać.

Blisko dwadzieścia lat później Korolkiewicz ponownie przedstawił siebie jako współczesnego Stańczyka, artystę zatroskanego sprawami kraju. Tytuł obrazu, *Melancholia*, nawiązuje do *Melancholii* Jacka Malczewskiego namalowanej przed około stu laty. U Malczewskiego widzimy artystę w pracowni w trakcie tworzenia. Pod jego pędzlem ożywają postacie bojowników o niepodległość Polski, kolejne pokolenia uczestników powstań i świadków ich klęsk. Obraz jest alegorią kończącego się wieku, jego historiozoficzną syntezą. Jest to również parabola ludzkiej egzystencji, obrazująca trzy etapy życia: dzieciństwo, wiek dojrzwały i starość. Mężczyzna z klepsydrą i chorągwią przygniatający dziecko to symbol destrukcyjnego działania czasu, mityczny Kronos. Natomiast obleczona w czerń postać za oknem uosabia los bądź samą śmierć. Trzecim sposobem interpretacji *Melancholii* jest refleksja nad istotą sztuki i przeznaczeniem artysty. Kobieta w czerni wpatrzona w słoneczny ogród pilnuje do niego dostępu, nie dopuszczając do duszy artysty jego blasku. W obrazie Korolkiewicza artysta siedzi nagi na krześle, zasłoniwszy twarz wenecką maską. Pokój, w którym się znajduje, ozdobiony roślinami w doniczkach, rozświetlony jest przez wpadające przez okno i drzwi balkonowe promienie letniego słońca. On sam jest jednocześnie twórcą i uosobieniem melancholii. Jej znakiem jest czarna zasłona na oparciu krzesła. Biało-czerwona flaga, przewieszona przez siedzenie, przypomina o obowiązkach artysty



wobec kraju. *Melancholia* pokazana została na zorganizowanej w 2000 roku w warszawskiej Zachęcie wystawie *Polonia. Polonia*, poświęconej wątkowi ikonograficznemu Polonii w sztuce dawnej i współczesnej.

Nie wszystkie wizerunki Korolkiewicza charakteryzuje ten melancholijny i poważny nastrój, w latach 90. jeszcze raz obudził się w nim błazen, a w malarstwie odżył dawny duch ironii i groteski. Seria autoportretów ostatniej dekady, być może jeszcze nie zamknięta, zdumiewa odwagą artysty świadomie wystawiającego się na pośmiewisko. Korolkiewicz ujawnia w niej skłonności narcystyczne, potrafi się jednak zdobyć również na bezlitosną autoironię, ostre kpiny z własnej osoby. Portretował się sam i w towarzystwie, otaczał chętnie koszmarowymi, nachalnie barwnymi zabawkami, przybierał dziwne i nieprzystojne pozy, zakładał szpetne maski i ciemne okulary. Zmieniając stroje, gesty i akcesoria, zachowywał ten sam kamienny wyraz twarzy bez cienia uśmiechu. Leżąc nago w suchej wannie, w nieskromnej, wyzywającej pozie (*Refugium*), solidaryzował się ze znaną z innych obrazów dorastającą pannicą, która również lubiła tam przesiadywać. Żółta, dziecinna maska na twarzy modela i nadmuchana głowa Myszki Miki na patyku, wetknięta w doniczkową ziemię, obok kwiatka, nadały scenie blazeński charakter.

Tak jak dawny bohater „portretów z czasów młodości” (jak je określiła Kinga Kawalerowicz)<sup>45</sup>, Korolkiewicz, dojrzały już mężczyzna, łysiejący i ze śladami siwizny, lubił otaczać się pluszowymi i dmuchanymi stworami rodem z dziecinnego pokoju; powróciła dawna obsesja małego chłopca przerzucającego z kąta w kąt wielki stos zabawek. Dawniej dziecko, postać z obrazów pierwszej połowy lat 70., udawało dorosłego, wkładało garnitur, muszkę i ciemne okulary, paliło papierosy, stroiło poważne miny. Teraz dorósł „jest dzieckiem podszyty”, tak jak bohater Gom-

<sup>45</sup> K. Kawalerowicz, *Dwa lustra...*, s. nlb.



browicza. Na obrazie *Pokój dziecinny* (il. 10) artysta buszuje po pokoju zamieszkałym przez egzotyczne zwierzaki. Na tapczanie, przykrytym wzorzystą kapą, zielona jaszczurka wypełza spod kapelusza, a z oparcia zsuwa się czarny, włochaty pająk. Apatyczny tygrys przysiadł w rogu, pragnąc wtopić się w otoczenie za pomocą barw ochronnych. Szafkę zajmuje małpa, a na okno usiłuje wspiąć się jeszcze jedno niezidentyfikowane stworzenie. Artysta widoczny jest z boku, tuż przy prawej krawędzi obrazu. Wychylając się zza kadru, kieruje wzrok ku widzom. Jego twarz zaatakował jeszcze jeden wielki odrażający pająk, najwyraźniej nie wzbudzający jednak obrzydzenia swej ofiary, mimo że zasłonił mu usta, nos i sięga mackami pod okulary. Wręcz przeciwnie, Korolkiewicz pozwolił, by włochaty pająk, przylepiony do czoła, towarzyszył mu na jeszcze jednym autoportrecie, który prowokacyjnie zatytułował *Autoterapia*. Tym razem wystąpił w otoczeniu stylowo umeblowanego salonu z okrągłym, drewnianym stołem, kanapą, lustrem i palmami. Z kąta przygląda się scenie znajomy tygrysek.

W obrazie *Larvatus* z pierwszego planu straszy widzów inna jeszcze mieszkanka dziecinnego pokoju – smutna i brzydka czarna małpa. Usadowiła się pod lustrem w ozdobnej ramie, w którego odbiciu widać fragment pokoju i siedzącego w fotelu mężczyznę. Tego, że jest to kolejny autoportret malarza można się jedynie domyślać, patrząc na jego muskularne ręce i skroń, ponieważ zasłonił twarz diabelską maską ukazującą widzom żółty język. Małpa ukazana została bezpośrednio, dzięki czemu wydaje się być bardziej rzeczywista niż postać odgradzona od widza lustrzaną taflą. Aby skomplikować kompozycję, na ścianie naprzeciwko umieszczone zostało drugie zwierciadło częściowo widoczne w odbiciu. *Witryna* to również tego rodzaju kompozycja, w której o obecności artysty informuje lustrzane odbicie. Obraz stanowi studium jednego, zagadkowego przedmiotu, który, poza wątpliwą funkcją ozdobną, nie służy chyba niczemu. Oszklona szafka



kryje wewnątrz kiczowate, kolorowe figurki tancerki i pawia. Wieńczy ją zabawna figurka malarza z paletą, w fantazyjnym kapeluszu. Tylną ściankę owej szafki stanowi lustro, w którym to właśnie odbija się postać artysty pełzającego po dywanie. Korolkiewicz musiał przyjąć tę zaskakującą pozę, chcąc przejrzeć się w witrynce, „[...] aby móc podglądać w lustrze sam siebie – pi-sała Kinga Kawalerowicz – z założenia przyjmując wobec rzeczywistości rolę mitotwórcy-podglądacza, tu ironicznie dokonał autodemaskacji”<sup>46</sup>.

W obrazie *Pan wiwisektor* znów mamy do czynienia z odbiciem rzeczywistości i jej zniekształceniem. Leżące na stole, na pierwszym planie, okulary przesyłają wielokrotne, zmniejszone obrazy zgromadzonych dookoła przedmiotów. Wśród nich znalazła się główka lalki pozbawionej tułowia, lecz za to oprawionej w rodzaj miniaturowego postumentu, szminka, porcelanowy ptak i inne drobiazgi o nieokreślonym przeznaczeniu. Twarz artysty, pełna powagi i skupienia, wyrasta obok nich, tuż nad stołem, a soczewka powtarza jej lekko zniekształcony obraz.

Bogusław Deptuła przyznał, że autoportrety Korolkiewicza z omawianego okresu wywołują zażenowanie i pewne obawy. Zwrócił tu uwagę na „ujawniony w niezbyt szczęśliwym momencie narcyzm autora – już nie młodzieniec, a jeszcze nie interesujący co pomarszczony starzec...”. Jego prowokacyjne pozy i przebrania uznał za przejaw zdziecinnienia. „Co począć, gdy dobry malarz, jedna z ciekawszych postaci malarstwa lat 70. i 80., w połowie lat 90. popada w zdziecinnienie? Pełza po dywanie, nakłada zabawne maski, kładzie sobie na czole pająka, a w dodatku nazywa to ostatnie *Autoterapią*” – pisał<sup>47</sup>. Wydaje się jednak, że Korolkiewicz osiągnął zamierzony efekt. Nieestetyczne pozy modela, jego na-gość, szokujące lub śmieszne rekwizyty, zostały zastosowane

<sup>46</sup> K. Kawalerowicz, *Epifanie Korolkiewicza...*, s. 8.

<sup>47</sup> B. Deptuła, *Zdziecinnienie*, „Art&Business”, 1996, nr 7–8, s. 89.



z pełnym rozmysłem. Kinga Kawalerowicz nazwała je „pazurem ekspresji”, „estetycznym zgrzytem” zaskakującym widza dramaturgicznym efektem<sup>48</sup>. Zmęczony społecznymi rolami artysty, Korolkiewicz pokazał, że potrafi również z tych ról zakpić, przy okazji żartując z widza i z samego siebie. Sztuka, według Korolkiewicza, nie zawsze musi silić się na powagę, niekiedy bywa rodzajem zabawy<sup>49</sup>.

To rozdarcie między błazeństwem a poczuciem misji, przywodzi na myśl malarstwo Jacka Malczewskiego, który oprócz symbolistycznych obrazów odnoszących się do aktualnych wydarzeń w życiu narodu czy podejmujących tematy dotyczące kondycji człowieka, pozostawił ogromną ilość autoportretów. Podobnie jak Korolkiewicz, portretował się dobierając różne, zaskakujące, często komiczne rekwizyty. Zakładał zbroję, damski fartuch, strojną bluzkę o bufiastych rękawach, przeróżne nakrycia głowy, perukę, kucharski czepiec, renesansową myckę, beret, a nawet metalową tortownicę. Tak przebrany zachowywał niezmiennie ten sam, poważny i dumny wyraz twarzy, czasem wyzywającej, groźnej, kiedy indziej zatroskanej. Występował sam lub w towarzystwie fantastycznych postaci, najczęściej ze świata mitologii. Wariacje na temat własnego wizerunku, niekończące się maskarady i kostiumy, to być może rodzaj autoterapii, sposób na oderwanie się od spraw ważnych, lecz bolesnych, ale także pytanie o wolność artysty i cele jego działalności.

Korolkiewicz nieczęsto prezentował się jako artysta malarz, w otoczeniu pracowni malarskiej i właściwych jej rekwizytów. Metodę jego pracy twórczej przybliżają obrazy, na których przedstawia się z podstawowym dla siebie narzędziem – aparatem fotograficznym. W obrazie *Niejasno, przez zwierciadło...* wizerunek malarza odbity jest w lustrze. Scena nie dzieje się w pracowni

---

<sup>48</sup> K. Kawalerowicz, *Autoportret z pająkiem...*, s. 8.

<sup>49</sup> Niepublikowany wywiad z autorką, 3 XI 2003.



malarskiej, lecz w łazience. W tle, za plecami artysty, widać fragment wanny, kafelki, jakąś roślinę i jeden z ulubionych rekwizytów – żółtego gumowego kurczaka wetkniętego w doniczkę. Lustro, jak to w łazience, jest trochę zabrudzone, pokryte plamami, co zwiększa dystans dzielący widzów od modela. Obecność aparatu fotograficznego i lustra uświadamia, jak duży jest ten dystans, jak wiele obrazów nałożyło się na siebie w dziele malarskim. Rzeczywistość zniekształcona została w odbiciu lustrzanym, zarejestrowana przez kamerę i odtworzona na płótnie. Jak mówił Korolkiewicz, jest to „gra odbić, gra w nieskończoność”<sup>50</sup>.

Podobną grę prowadził Dawid Hockney, malarz i fotograf, wykorzystujący niekiedy możliwości obu sztuk w jednym dziele, zestawiający w swych fotografiach rzeczywistość z jej malarskim przetworzeniem. On także fotografował własne odbicie lustrzane (*Autoportret*, 1970). Lustro, symbol poznania i samopoznania, jest instrumentem niezbędnym dla konfrontacji z własnym wizerunkiem i pracy nad autoportretem. Niektórzy malarze decydowali się na odślonięcie technicznych aspektów swej pracy i podkreślali, że portret własny przedstawiony w dziele malarskim nie jest wizerunkiem bezpośrednim, lecz przetransponowanym na płótno odbiciem. Tak zrobił Parmigianino, malarz włoskiego manieryzmu, przedstawiając swoją twarz zniekształconą w wypukłym zwierciadle. Nie wahał się też odmalować na obrazie jego ram. Lucien Freud namalował swą twarz odbitą w małym, pod ręcznym lusterku zatkniętym niedbale za ramę okna.

Korolkiewicz wielokrotnie przedstawiał odbicia swej twarzy i postaci w lustrze. W *Witrynce* jest to odbicie przelotne i wycinkowe, malarz na moment schylił się, by tuż nad podłogą ujrzeć swój niewyraźny wizerunek. W *Larvatusie* artysta usadowił się pomiędzy dwoma zwierciadłami, ustawionymi naprzeciwko siebie, przesyłającymi sobie nieskończoną liczbę odbić. Niekiedy

---

<sup>50</sup> *Niepokój przed katastrofą...*, s. 3.



lustro rejestruje obecność artysty w sposób jakby przypadkowy. W obrazie *Fantom* zagadkowa postać w odbiciu za plecami chłopca to prawdopodobnie on. Konfrontacja z własnym wizerunkiem wielokrotnie odbywała się w łazience – miejscu, w którym każdy czuje się swobodnie i chce pozostać sam. Tymczasem Korolkiwicz zaprasza do tej oazy intymności widzów, pozwala im zerknąć w swoje łazienkowe lustro. W *Taedium vitae* przegląda się w nim ubrany w jaskrawoczerwony szlafrok na tle przyborów toaletowych, wśród których szczoteczki do zębów przyciągają wzrok swoją barwnością. Tytuł innego obrazu, *Sobowtór*, sugeruje obecność drugiej osoby, tymczasem znowu mamy do czynienia z lustrzanym odbiciem malarza wycierającego sobie głowę ręcznikiem.

Seria autoportretów łazienkowych, do której należy także *Refugium* – kompozycja przedstawiająca nagiego malarza w wannie, obejmuje grupę obrazów, w których zostało przedstawione tylko ciało męskiego modela, jego twarz jest zasłonięta bądź znajduje się poza kadrem. Jest to jednak wciąż ta sama postać dobrze zbudowanego mężczyzny z ciemnym zarostem, studia własnego ciała, rodzaj autoportretów bez twarzy. Na jednym z obrazów (*Ciało*) nagi mężczyzna, odwrócony tyłem do widza, widoczny jest od wysokości ramion do kolan. Stoi naprzeciwko zlewu, do którego cieknie strumień wody z kranu. W obrazie *Reflectio* widzimy go w otwartych drzwiach łazienki, pochylonego, z nogą ugiętą w kolanie i opartą o brzeg wanny. Twarz modela zasłoniła futryna. Na pierwszym planie, przed otwartymi drzwiami łazienki, malarz przedstawił siebie raz jeszcze. Odwracając się ku widzom, zaprasza do podglądania go w intymnej sytuacji dokonywania toalety. Obraz ten uświadamia, że artysta występuje w dwóch jednocześnie rolach, będąc podglądaczem staje się podglądanym, obserwuje otaczającą go rzeczywistość, ale w swoich dziełach uzupełnia jej obraz o część swej rzeczywistości wewnętrznej.



W jednym z ostatnich wizerunków własnych Korolkiewicza (*Fatum*) doszła do głosu prześladowająca artystę myśl o śmierci. Obraz jest spojrzeniem z góry na martwą postać malarza leżącą na balkonie. Wizja własnej śmierci jest próbą pogodzenia się z nieuchronnością następstwa czasu.

Autoportret jest w rzeczy samej konfrontacją z czasem, z przemijaniem, a zatem ze śmiercią. Wielu artystów systematycznie, w ciągu całego życia, powracało do studiowania własnego wizerunku. Realizowany od lat projekt Romana Opalki, w którym artysta odliczając na głos kolejne, odmalowywane na płótnie liczby, nagrywa swój głos na taśmę i w regularnych odstępach czasu fotografuje swoją twarz, mówi o pragnieniu pozostawienia śladu każdej przeżytej chwili. Korolkiewicz usiłuje zachować w pamięci nie tylko wygląd rzeczy, lecz nastroje i wewnętrzne przeżycia. Jego malarstwo można nazwać osobistym nawet wtedy, gdy na obrazie nie pojawia się postać malarza. Własna egzystencja jest bowiem dla malarza podstawowym materiałem i źródłem inspiracji. „Sztuka Korolkiewicza ma w sobie od dawna proustowską aurę poszukiwania straconego czasu...” – pisała Kinga Kawalerowicz<sup>51</sup>. Czas ów zakłęty jest w codziennych przedmiotach i odwiedzianych miejscach, to one przechowują pamięć o towarzyszących malarzowi, w różnych chwilach życia, nastrojach i emocjach.

---

<sup>51</sup> K. Kawalerowicz, *Utracone dzieciństwo*, „Uroda”, 1994, nr 10, s. 32.



## Podsumowanie

Malarstwo Łukasza Korolkiewicza na pierwszy rzut oka nie wydaje się skomplikowane. Realistyczna forma i pozornie banalne tematy zdają się zapowiadać jego łatwy odbiór, kontemplację strony wizualnej. Okazuje się jednak, że pod warstwą sensualną ukryte są kolejne warstwy skojarzeniowe, niepokojące wyobraźnię widza. „Moje obrazy, mimo ich pozornej czytelności, są zagadkowe. Staram się drążyć nastroje i klimaty, poprzez które próbuję dotrzeć do powikłanych związków świata i psychiki, nieoczekiwanych relacji ginących we mgłę codzienności” – mówił malarz<sup>1</sup>.

W rozmowie z autorką Łukasz Korolkiewicz przyznał, że każdy nowy obraz jest dla niego przygodą i zagadką, przychodzi z trudem, ponieważ każda kolejna praca jest dla artysty nowym doświadczeniem. Malując, nie narzuca sobie żadnego programu, nie zakłada z góry, że obraz należy będzie do określonej serii, rzadko przed przystąpieniem do pracy obmyśla symbolikę sceny, jej znaczenie ujawnia się często dopiero w trakcie tworzenia lub po jego zakończeniu. Analogie z przeczytanymi lekturami, obejrzanymi filmami, fotografiami czy dziełami malarskimi pojawiają się mimochodem, wypływając z podświadomości malarza. W pewnym momencie, czasem po bardzo długim czasie, w jego obrazach powracają zakodowane głęboko wrażenia i nastroje. Dlatego artyści, których dzieła szczególnie zapadły mu w pamięć, w pośredni sposób mogą mieć wpływ na malarstwo

---

<sup>1</sup> Podglądacz. Rozmowa z Łukaszem Korolkiewiczem [wywiad], K. Zboralska, w: *Korolkiewicz. Obrazy*, katalog wystawy, Galeria Sztuki BWA, Zielona Góra 2003, s. 3.



Korolkiewicza<sup>2</sup>. Zazwyczaj są to twórcy, których Korolkiewicz ceni najbardziej. Są wśród nich artyści różnych epok: Vermeer van Delft, Edgar Degas, Balthus, David Hockney, polscy malarze przełomu XIX i XX wieku. Ich obrazy są istotnym składnikiem rzeczywistości, która otacza artystę. Niekiedy jednak na płótnach Korolkiewicza pojawiają się twory, które go drażnią i których nie znosi, jak choćby postacie z filmów Disneya, najwyraźniej silnie oddziałujące na jego wyobraźnię.

W obrazach Korolkiewicza odnaleźć można wiele wątków i motywów kojarzących się z dawnym malarstwem. Odkrywanie ich wzbogaca interpretację o treści nieczytelne na pierwszy rzut oka. Zasadniczym źródłem inspiracji dla Korolkiewicza jest jednak jego własna egzystencja, osobiste przeżycia i nastroje. Sytuacje odnajdywane w rzeczywistości i utrwalane na kliszy odpowiadają niekiedy wewnętrznym klimatom malarza. Jest to, jak mówił Korolkiewicz, sytuacja idealna. Niekiedy, poszukując odpowiedniego nastroju, artysta nakłada na siebie kilka fotografii, aranżuje kompozycję „fotomontażową”. Czasami ustawia pewne sceny.

Obrazy Korolkiewicza mogą się kojarzyć z wizjami sennymi, które przetwarzają realność w podobny sposób, w jaki dokonuje tego wyobraźnia artysty. Ogólny pomysł na dzieło malarskie wynika, jak twierdzi artysta, z podświadomych impulsów. Malarz ufa tym impulsom, nie chcąc tłumaczyć, co nim powodowało. Dzięki temu najlepsze obrazy pozostają zagadką nawet dla samego twórcy, a zawarta w nich tajemnica sprawia, że są tak interesujące.

---

<sup>2</sup> Niepublikowany wywiad z autorką, 3 XI 2003.



## Kalendarium\*

- 1948** 25 maja Łukasz Korolkiewicz urodził się w Warszawie jako syn Barbary Złotnickiej oraz malarza i śpiewaka operowego Józefa Korolkiewicza.
- 1965** Początek studiów na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie (pracownia malarstwa Andrzeja Jurkiewicza).
- 1968** Studenckie wyjazdy do Wilna, Grodna, Leningradu, Moskwy i Paryża.
- 1969** Zwrot w twórczości. Odrzucenie dotychczasowej praktyki akademickiej, odejście z ASP i kontynuacja studiów poza nią, pod kierunkiem Stefana Gierowskiego. Korolkiewicz malował odtąd wielkoformatowe, abstrakcyjne kompozycje „kosmogoniczne”, stosując emalie i prószenia.
- 1971** Dyplom z malarstwa, z wyróżnieniem, w pracowni Stefana Gierowskiego oraz aneks z tkaniny eksperymentalnej u Jerzego Sadleya.
- 1973** Korolkiewicz, chory na żółtaczkę, spędził miesiąc w szpitalu, dzieląc salę z chorym psychicznie dzieckiem. Powstało wówczas wiele rysunków. Od tego

---

\* W oparciu o kalendarium twórczości artysty zestawione przez Kingę Kawalerowicz, żonę malarza, w: *Łukasz Korolkiewicz. W nieruchomym punkcie...*, katalog wystawy, Galeria Zachęta, Warszawa 2002. Kalendarium nie uwzględnia wystaw, w których artysta brał udział. Zob. rozdział *Wystawy*.



- czasu w jego malarstwie zagościła postać małego chłopca, ukształtowana na bazie nowej figuracji.
- 1973/1974** Rozpoczęcie nowej serii kryptoautoportretów zainspirowanych zdjęciem z dzieciństwa.
- 1975** Korolkiewicz sprzedał pierwszy obraz do prywatnej kolekcji Jerzego Skolimowskiego. Powstają obrazy z wykorzystaniem fotografii. Podróż do Włoch.
- 1976** Uczestnictwo w realizacji *Komiksu* – animowanego filmu wykorzystującego fotograficzne „żywe obrazy”. Niektóre wykonane wówczas zdjęcia stały się motywami obrazów.
- 1977** Zawiązanie nieformalnej grupy „Śmietanka”, do której należeli również: Ewa Kuryluk, Andrzej Bielawski, Andrzej Bieńkowski, Jan Dobkowski i Tomasz Ciecierski. Podróż artystyczna do Skandynawii, Niemiec, Belgii, Holandii i Wielkiej Brytanii.
- 1978** Ślub z Kingą Kawalerowicz. Znajomość z Iwoną Ornatowską Semkowicz i Piotrem Semkowiczem. Małżeństwo Semkowiczów oraz ich dzieci Paulina i Maciek stali się wiernymi modelami malarza, a ich krakowski dom i ogród – stale powracającym motywem jego obrazów.
- 1979** Powstały pierwsze obrazy z serii „ogrodów” zainspirowane pobytem w „Willi Róż” w Garbatce Letnisku.
- 1980** Korolkiewicz został asystentem Jana Dziędziory w pracowni malarstwa na Wydziale Wzornictwa Przemysłowego ASP w Warszawie.
- 1981** Wyjazd do Anglii na zaproszenie Jerzego Skolimowskiego.



- 1981/1982** Obraz *Krucha prywatność* otworzył serię wizerunków wewnątrz krakowskiego domu przyjaciół i jego mieszkańców.
- 1982** Przeprowadzka do nowej pracowni przy ulicy Smolnej. Przez całe lata 80. odbywały się tu wystawy, przedstawienia teatralne i kabaretowe, działał punkt kolportażu nielegalnej prasy, spotykali się członkowie zarządu ZPAP rozwiązanego przez władze. **1 maja.** Pierwsza z ulicznych manifestacji dokumentowana fotograficznie przez Korolkiewicza. Rozpoczęcie serii kwietnych krzyży, cmentarzy i warszawskich podwórek.
- 1983** Podróż z żoną do Paryża. Liczne spotkania z przebywającymi na emigracji Polakami.
- 1984** Nagroda Komitetu Kultury Niezależnej „Solidarność” za rok 1983. Podróż przez Szwecję, Danię, RFN i Szwajcarię do Włoch. Początek współpracy z Barbarą Majewską przy redagowaniu niezależnego pisma artystycznego „Szkice”.
- 1985** Korolkiewicz zaczął samodzielnie prowadzić pracownię malarstwa i rysunku na Wydziale Wzornictwa Przemysłowego ASP. Podróż do Niemiec, Szwajcarii (gdzie spotyka się z Ewą Kuryluk), Francji i Hiszpanii.
- 1987** Wyjazd do Stanów Zjednoczonych na półroczne stypendium rządowe. Praca w kolonii artystycznej Virginia Center for the Creative Arts w Sweet Briar w Północnej Wirginii.
- 1988** Pobyt w Nowym Jorku. Wyjazd do Anglii. Korolkiewicz został adiunktem I stopnia.



- 1989**      Udział w sympozjum *Polen Heute (Zeitgenössische polnische Kultur, Kunst und Wirtschaft)* w Kolonii. Prezentacja własnej twórczości.
- 1990**      Pierwszy z letnich pobytów w domu Semkowiczów w Jeziorkach koło Sejna na Suwalszczyźnie. Miejsce to zainspirowało temat dziecięcego erotyzmu w malarstwie Korolkiewicza. Korolkiewicz został adiunktem II stopnia. Europejska Komisja Nauk i Sztuk, w Salzburgu przyjęła Korolkiewicza na swego członka.
- 1991**      Trzymiesięczny pobyt w Nowym Jorku na stypendium Fundacji Kościuszkowskiej. Nagroda im. Jana Cybisa za malarstwo.
- 1996**      24 kwietnia Korolkiewicz otrzymał tytuł profesora sztuk plastycznych. Wakacje spędził w domu Krystiany Robb-Narbutt i Michała Wejrocha w Skowieszynku pod Kazimierzem Dolnym. Dom i jego wyposażenie stał się motywem nowych obrazów Korolkiewicza.
- 1999**      Pobyt we Francji.
- 2001**      Otrzymał tytuł profesora zwyczajnego. Podróż przez Wiedeń do Włoch.



## Wystawy\*

- 1968/1969 *Asocjacje czyli jak zostałem malarzem literackim* – wystawa i happening, Galeria Hybrydy, Warszawa
- 1969 *Lasciate ogni speranza* – happening w piwnicach warszawskiej ASP
- 1969 *Grafika – Rysunek Studentów ASP w Warszawie*, Galeria Klubu Medyk [A. Bieńkowski, T. Ciecierski, E. Dwurnik, Ł. Korolkiewicz, E. Kuryluk], Warszawa
- 1970 *Obcy* – happening w PKiN, Warszawa
- 1971 **Łukasz Korolkiewicz**, Galeria Współczesna KMPiK (Marii i Janusza Boguckich), Warszawa
- 1972 *Wystawa malarstwa i rysunku* [A. Bielawski, A. Bieńkowski, T. Ciecierski, Ł. Korolkiewicz, K. Robb-Narbut, R. Strent, I. Szubert], galeria Teatru Studio, Warszawa
- Plakat autorski*, Galeria Współczesna KMPiK, Warszawa
- Ogólnopolska Wystawa Młodego Malarstwa, Grafiki, Rzeźby* [w ramach] XXI Festiwal Sztuk Plastycznych, Galeria BWA, Sopot
- 1972/1973 **Łukasz Korolkiewicz**, Galeria Rzeźby, Warszawa
- 1973 II Biennale Młodych, Paryż

---

\* Wystawy indywidualne wyróżnione zostały grubym drukiem.



- III wystawa z cyklu *O poprawę*, Galeria Studio, Warszawa
- Otwarte Drzwi*, Galeria Sztuki MDM, Warszawa
- Wystawa Rysunku Okręgu Warszawskiego ZPAP*, CBWA Zachęta, Warszawa
- Galeria 33 Milionów*, TVP
- Łukasz Korolkiewicz, Salon BWA, Piastów**
- Nasz czas. Artysta wobec cywilizacji* [w ramach] Spotkania Krakowskie, Galeria BWA, Kraków
- Ogólnopolskie Spotkania Młodych Twórców, Konin [wystawa poplenerowa] Galeria Nowa, Teatr Nowy, Poznań
- 1974 *Ogólnopolska Wystawa Młodego Malarstwa, Rzeźby i Grafiki* [w ramach] XXII Festiwal Sztuk Plastycznych, BWA, Sopot
- Nowa Generacja*, Muzeum Narodowe, Wrocław
- 1975 *Pokolenie XXX*, Galeria ZPAP, Warszawa
- Pokolenie 30/40*, BWA, Łódź
- II Ogólnopolskie Spotkania Młodych Twórców w Mikorzynie k. Konina, BWA Arsenal, Poznań
- IV Wystawa z cyklu *O poprawę*, Dom Artysty Plastyka, Warszawa
- 1976 *Polską Konst* [A. Fałat, E. Dwurnik, Ł. Korolkiewicz] Konstnärshuset Sjöboda, Jönköping, Szwecja
- Rysunki dla zabicia czasu*, galeria Ściana Wschodnia KMPiK, Warszawa
- Sztuka polska*, Winteraustellung 76, Kunstpalast, Düsseldorf, RFN
- VI Festiwal Sztuk Pięknych, CBWA Zachęta, Warszawa
- Ogólnopolskie Spotkania Twórców, BWA Arsenal, Poznań



- Polak Kunst forslag fra Warszawa – O poprawę*, Nikolaj Kirche, Kopenhaga, Dania; ta sama wystawa w 1977 w Reims, Never i Grasse, a w 1978 w Nancy i Blois we Francji
- Luomo e il suo ambiente*, Trentesima Mostra Internazionale di Pittura Francesco Paolo Michetti, Francavilla al Mare, Włochy
- 1976/1977 *Winteraustellung der Kunstler von Nordrhein-Westfalen. Sonderausstellung: Polnische Künstler*, Kunstpalast Ehrenhof, Düsseldorf, RFN
- Varsói Festök kiállitasa*, Budapesti Történeti Múzeum, Budapeszt, Węgry
- 1977 *Śmietanka – Bielawski, Bienkowski, Dobkowski, Korolkiewicz, Kuryluk*, SBWA, Galeria MDM, Warszawa
- Ogólnopolskie Spotkania Twórców 1973–1976*, BWA, Piła
- Polnische Kunst Heute* [w ramach] 20 Jahresausstellung der Neuen Darmstadter Sezession Malerei–Grafik–Plastik, Ausstellungshallen Mathildenhöhe, Darmstadt, RFN
- L'art Polonais – Nouveaux Criteres – O Poprawę*, Nevers, Blois, Reims, Grosse, Francja
- Łukasz Korolkiewicz. Malarstwo**, BWA Arsenal, Poznań
- 1978 **Łukasz Korolkiewicz. Malarstwo**, Galeria Domu Artysty Plastyka, Warszawa
- Realizm symbolizujący* [E. Kuryluk, Ł. Korolkiewicz, M. Łubowski, Z. Maciejewski], Galeria Krytyków Pokaz, Warszawa
- Drei Polnische Realisten* [H. Eysmont, Ł. Korolkiewicz, A. Tryzno], Galerie Poll, Berlin, NRD



- Inspiracje fotograficzne*, Galeria MDM, Warszawa  
*Porównania. Wystawa prac młodzieżowych i dojrzałych*  
 [m.in. T. Brzozowski, T. Dominik, Ł. Korolkiewicz,  
 Nikifor, F. Starowieyski], Stara Prochownia, Warszawa  
 VII Festiwal Sztuk Pięknych, CBWA Zachęta, War-  
 szawa  
*Pośród iskier*, galeria BWA, Kłodzko
- 1979 *Pokolenie 70. – malarstwo*, galeria BWA, Koszalin  
*Erotyka*, Dom Artysty Plastyka, Warszawa  
*Ten outlooks. 10 painters from Warsaw*, Gallery Hipp,  
 Malmö, Szwecja
- 1979/1980 *35 lat malarstwa w Polsce Ludowej*, Muzeum Naro-  
 dowe, Poznań
- 1980 *Niewidzialna Dziewica* [A. Bieńkowski, T. Ciecierski,  
 Ł. Korolkiewicz], Galeria Studio, Warszawa  
*Warschauer Künstler*, Depolma Galerie, Düsseldorf,  
 RFN  
*Exposition Internationale des Artes Plastiques*, Musée  
 d'Art Moderne de Beograd, Belgrad, Jugosławia  
*Salon Letni*, Galeria Krytyków Pokaz SBWA, War-  
 szawa  
 Aukcja na rzecz NSZZ Solidarność, Muzeum Na-  
 rodowe, Warszawa
- 1981 *Ogród Poznania*, Galeria MDM, Warszawa  
**Łukasz Korolkiewicz – malarstwo**, Galeria MDM,  
 Warszawa  
**Łukasz Korolkiewicz**, De Vere Studio (44 De Vere  
 Gardens), Londyn, Anglia  
**Łukasz Korolkiewicz. Malarstwo**, Instytut Polski,  
 Wiedeń, Austria



- 1982 *Świadectwo obecności*, kościół Nawiedzenia NMP, Warszawa
- 1983 *Mysł artysty. Wystawa w 100 rocznicę śmierci Norwi-  
da*, Pałac Sztuki TPSP, Kraków
- 1984 *Polskie malarstwo portretowe 1944–1984*, CBWA Za-  
chęta, Warszawa  
*Plastycy – Stoczniowcom. Wystawa plastyki w rocznicę  
Sierpnia 80*, bazylika św. Mikołaja oo. Dominikanów,  
Gdańsk  
**Malarstwo Łukasza Korolkiewicza**, galeria SHS,  
Warszawa
- 1985 *Przeciw złu, przeciw przemocy (w hołdzie ks. Jerzemu  
Popieluszcze)*, kościół w Mistrzejowicach; druga wer-  
sja wystawy w kościele w Podkowie Leśnej pod War-  
szawą  
*Świadectwo wspólnoty*, Muzeum Archidiecezji War-  
szawskiej, Warszawa  
*Ziemia Nowa? Niebo Nowe?*, kościół Miłosierdzia  
Bożego, Warszawa
- 1986 *Kunst uit Polen*, Galerie Nouvelles Images, Haga,  
Holandia  
**Łukasz Korolkiewicz. Obrazy z lat ostatnich**, Galeria  
Inny Świat, Kraków  
*Sztuka niepokornych* [prezentacja kolekcji Zbigniewa  
Knobla], Polish Canadian Action Group, Toronto,  
Kanada
- 1987 *Trwanie i przemijanie. Malarstwo Łukasza Korol-  
kiewicza*, Muzeum Archidiecezji Warszawskiej,  
Warszawa  
*Polska sztuka współczesna w zbiorach Muzeum Naro-  
dowego w Warszawie*, Muzeum Narodowe, Warszawa



- Łukasz Korolkiewicz. Malarstwo**, galeria Nawa św. Krzysztofa przy kościele oo. jezuitów, Łódź
- 1988 **Łukasz Korolkiewicz** [w ramach] *Polish Realities*, New Print Studio, Glasgow
- 1989 *Na obraz i podobieństwo*, dawne Zakłady Norblina, Warszawa  
*Transgresje – pogranicza fotografii*, galeria BWA Awangarda, Wrocław
- 1990 Aukcja „Artyści dla Rzeczypospolitej”, galeria Studio, Warszawa  
**Łukasz Korolkiewicz. Obrazy z lat 1987–1990**, Muzeum ASP, Warszawa  
*Raj utracony*, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa  
*Salon Letni. Sztuka lat 70. i 80. w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie*, Muzeum Narodowe, Kraków  
*Cóż po artyście w czasie marnym? Sztuka niezależna lat 80.*, Galeria Zachęta, Warszawa; Muzeum Narodowe, Kraków
- 1991 **Łukasz Korolkiewicz**, Muzeum Okręgowe w Białymstoku, Białystok  
*Kolekcja (60 rocznica międzynarodowej kolekcji sztuki z Muzeum Sztuki w Łodzi)*, Galeria Zachęta, Warszawa  
*Polska Sztuka Współczesna*, Muzeum Sztuki Współczesnej, Radom  
*Łukasz Korolkiewicz*, Intytut Polski, Sztokholm, Szwecja  
*Epitafium i siedem przestrzeni*, Galeria Zachęta, Warszawa  
*Z pracowni mistrzów*, Dom Wspólnoty Polskiej, Kraków



- 1992 **Łukasz Korolkiwicz. Obrazy**, Galeria ZPAP na Mazowieckiej, Warszawa  
*Muzeum Sztuki Współczesnej w Łodzi 1931–1992. Collection–Documentation–Actualité*, Musée d'Art Contemporain de Lyon, Lyon, Francja  
*Laureaci nagrody im. Jana Cybisa*, Galeria ZPAP, Warszawa  
*Czas smutku, czas nadziei*, Galeria ZPAP, Warszawa
- 1993 *My dzisiaj. Sztuka pokolenia lat 70.*, Galeria Miejska Arsenal, Poznań; Ośrodek Propagandy Sztuki, Łódź  
*Twarze i maski (z kolekcji Muzeum Sztuki w Radomiu)*, galeria BWA, Olsztyn  
*Amici di Tworcki* [aukcja na rzecz szpitala w Tworckach], Galeria Zachęta, Warszawa
- 1994 **Łukasz Korolkiwicz. Obrazy 1987–1994**, Galeria Miejska Arsenal, Poznań  
**Łukasz Korolkiwicz. Obrazy 1987–1994**, Galeria Sztuki Współczesnej, Opole  
**Łukasz Korolkiwicz. Obrazy 1987–1994**, Państwowa Galeria Sztuki Willa, Łódź
- 1996 **Łukasz Korolkiwicz. Epifanie**, Galeria Kordegarda, Warszawa  
*Portret – figura wieloznaczna*, Muzeum Początków Państwa Polskiego, Gniezno  
*Kolekcja domowa (kolekcja obrazów Adama Myjaka)*, galeria Kordegarda, Warszawa  
*Andrzej Wajda. To Lubię*, Pałac Sztuki TPSP, Kraków
- 1997 *Pokolenia* [25 lat Galerii Studio w Warszawie], Galeria Studio, Galeria Zachęta, Warszawa



- Łukasz Korolkiewicz. Obrazy 1983–1996**, Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Katowice  
*Czy malarstwo może zbawić?*, Miejska Galeria Sztuki, Częstochowa
- 1998 **Łukasz Korolkiewicz**, galeria BWA, Zamość  
*Ogród. Forma–Symbol–Marzenie*, Zamek Królewski, Warszawa
- 1999 *Śpieszmy się kochać ludzi, tak szybko odchodzą*, Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza, Warszawa  
*Artyści Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Malarze Wzornictwa Przemysłowego*, galeria Aula ASP, Warszawa  
*Malarstwo portretowe (z kolekcji Muzeum Sztuki Współczesnej w Radomiu)*, Galeria Sztuki Współczesnej, Włocławek  
**Łukasz Korolkiewicz. Iluzje**, Galeria Krytyków Pokaz, Warszawa  
*Czas nadziei* [wystawa artystów tworzących w ramach kultury niezależnej], galeria Ars Longa, Milanówek
- 2000 *Mistrzowie Warszawskiej ASP [w ramach] V Wakacyjny Festiwal Gwiazd*, Muzeum Przyrodnicze Wolińskiego Parku Narodowego, Międzyzdroje  
*Polonia. Polonia*, Galeria Zachęta, Warszawa  
*Obrazy śmierci w sztuce polskiej XIX i XX wieku*, Muzeum Narodowe, Kraków  
*Die Vier Jahreszeiten. Polnische Landschaftsmalerei von der Aufklärung bis heute*, Kunsthalle Schrin, Frankfurt am Main, Niemcy  
*Autoportret na koniec wieku*, Galeria Grafiki i Plakatu, Warszawa  
*Malarze i obrazy*, Galeria przy Operze, Warszawa



- 2000/2001 *Krajobrazy. Polskie malarstwo pejzażowe od Oświeceni-  
nia do końca XX wieku*, Muzeum Narodowe, War-  
szawa
- 2001 **Korolkiewicz. Obrazy**, galeria BWA, Jelenia Góra  
**Korolkiewicz. 19 obrazów**, Klub Rady Biznesu Pol-  
skiego, Pałacyk Sobańskich, Warszawa  
*W stronę wizji. Obrazy z końca XX stulecia*, Galeria  
Sztuki Współczesnej, Olsztyn
- 2002 *Co widzi trupa wyszklona źrenica*, Galeria Zachęta,  
Warszawa  
**Łukasz Korolkiewicz. W nieruchomym punkcie...**,  
Galeria Zachęta, Warszawa



## **The art of understatement. Painting of Łukasz Korolkiewicz**

Łukasz Korolkiewicz, a Warsaw artist and a professor of a local Academy of Fine Arts, for many years has been painting the pictures, starting point of which are his own photographs. Thus his artistic creativity could be termed as a 'photoreality', but it is a very specific, poetical and symbolic photorealism that except for artistic method has nothing to do with a cold objectiveness of American hyperrealism.

On his debut exhibition, organised in 1971 shortly after his graduation from the Painting Department of the Warsaw Academy, Korolkiewicz presented the paintings on the border of abstraction, not forecasting his later artistic path. Soon he did away with abstract art and turned to figuration inspired by the works of Francis Bacon and Pop Art. These inspirations drew his attention to the possibility of making use of photography in artistic process. In the latter part of the 1970s he was creating the paintings close to photographic realism. At that time it was the scenes with participation of his friends and artist himself, documenting the social life of Warsaw's bohemians. Circa 1980 Korolkiewicz produced his first mature self-portraits, painted in interior or in summer garden bathed in sun. During the martial law the artist participated in numerous independent art exhibitions held in private studios and in churches. From those times comes a series of floral crosses paying homage to the victims of the martial law,



a series of neglected Warsaw's backyards and the cycle of cosy house interiors. By the end of the 1980s the artist went back to his garden finding here a new, interesting model for his paintings. It was a girl on the threshold of maturity, little coquette similar to the personages from the paintings by Balthus. Korolkiewicz still observes her, fascinated by the world of children's imagination. He also observes himself, at times quite seriously asking the questions concerning the roles of art and artist, another time mocking himself.

Korolkiewicz carefully picks the themes of his paintings, and browsing through the photographs collected for years he looks for images matching the ambience he wants to immortalise on canvas. For the frame of mind, atmosphere of the fleeting moments are the essential elements of the presented scenes. Through the agency of photography the artist can capture it on the spot to reproduce later in his painting. Never, as he admits himself, does he paint from nature nor sketch. He is interested in the moment, a point of time that cannot be recorded throughout a traditional process of painting. It does not mean, however, that Korolkiewicz distances himself from the art of the old masters. On the contrary, he wants to creatively refer to the art of painting of various periods. In particular, he set his heart on the art of the turn of the 19<sup>th</sup> century. Thanks to numerous references to well-known paintings, books and films Korolkiewicz painting is becoming increasingly interesting, richer in content. The represented scenes, often seemingly banal, at first glance unable to rivet the spectator's attention, are full of inner senses, posing a riddle to be solved. As the artist declares, the first effect, amazement of a viewer is not the most important matter to him. "For me – says Korolkiewicz – painting is a conversation through the canvas with a spectator".



## Bibliografia

### Katalogi wystaw

- Kinga Kawalerowicz, [tekst w:] *VI Festiwal Sztuk Pięknych*, Galeria Zachęta, Warszawa 1976.
- Magdalena Hniedziewicz, *Łukasz Korolkiewicz [sic]*, w: *Trentesima Mostra Internazionale Michetti*, Francavilla al Mare 1976.
- Krzysztof Lipka, [tekst w:] *Łukasz Korolkiewicz – malarstwo*, galeria BWA Arsenal, Poznań 1977.
- Grzegorz Sztabiński, [tekst w:] *Inspiracje fotograficzne*, Galeria MDM, Warszawa 1978.
- Aleksander Jackowski, *Do widza* [w:] *Porównania*, Stara Prochownia, Warszawa 1978.
- Kinga Kawalerowicz, [tekst w:] *Realizm symbolizujący*, Galeria Krytyków Pokaz, Warszawa 1978.
- Kinga Kawalerowicz, [tekst w:] *Pokolenie 70. – malarstwo*, Galeria BWA, Koszalin 1979.
- Barbara Majewska, [tekst w:] *Ten outlooks, Ten painters from Warsaw*, Hipp Gallery, Malmö 1979.
- Andrzej Osęka, *Zniewoleni i zbuntowani*, w: *35 lat malarstwa w Polsce Ludowej*, Muzeum Narodowe, Poznań 1980.
- Ryszard Stanisławski, [tekst w:] *Exposition Internationale des Arts Plastiques*, Musee d'art Moderne de Beograd, Beograd 1980.
- Łukasz Korolkiewicz, [tekst w:] *Wystawa prac malarskich. Andrzej K. Bienkowski, Tomasz Ciecierski, Łukasz Korolkiewicz*, Galeria Studio, Warszawa 1980.
- Ewa Bienkowska, *Malarstwo Łukasza Korolkiewicza*, w: *Łukasz Korolkiewicz. Malarstwo*, Galeria MDM, Warszawa 1981.
- Barbara Majewska, [tekst w:] *Wystawa malarstwa Łukasza Korolkiewicza*, Galeria SHS, Warszawa 1984.
- Tadeusz Nyczek, [tekst w:] *Łukasz Korolkiewicz. Obrazy z lat ostatnich*, galeria Inny Świat, Kraków 1986.



- Wiesław Borowski, [tekst w:] *Kunst uit Polen*, Galerie Nouvelles Images, Haga 1986.
- Agnieszka Morawińska, *Krucha prywatność*, w: *Trwanie i przemijanie. Malarstwo Łukasza Korolkiewicza*, Muzeum Archidiecezji Warszawskiej, Warszawa 1987.
- Jacek Sempoliński, *Czas*, w: *Trwanie i przemijanie. Malarstwo Łukasza Korolkiewicza*, Muzeum Archidiecezji Warszawskiej, Warszawa 1987.
- Anda Rottenberg, *Obok*, w: *Łukasz Korolkiewicz. Malarstwo*, galeria Nawa św. Krzysztofa, Łódź 1987.
- Maria Morzuch, [tekst w:] *Polish Realities. New Art from Poland*, Third Eye Center Glasgow i Muzeum Sztuki w Łodzi, Glasgow 1988.
- Kinga Kawalerowicz, *Dwa lustra*, w: *Łukasz Korolkiewicz. Obrazy z lat 1987-1990*, Muzeum ASP w Warszawie, Warszawa 1990.
- Agnieszka Morawińska, *W ogrodach*, w: *Łukasz Korolkiewicz. Obrazy z lat 1987-1990*, Muzeum ASP w Warszawie, Warszawa 1990.
- Ryszard Ziarkiewicz, [tekst w:] *Raj utracony. Sztuka polska w roku 1949 i 1989*, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 1990.
- Andrzej Osęka, *Artysta wraca do domu*, w: *Cóż po artyście w czasie marnym?*, Galeria Zachęta, Warszawa 1990.
- Piotr Szubert, [tekst w:] *Łukasz Korolkiewicz. Obrazy*, galeria ZPAP, Warszawa 1992.
- Anda Rottenberg, [tekst w:] *Łukasz Korolkiewicz. Obrazy*, galeria ZPAP, Warszawa 1992.
- Mariusz Rosiak, *Adoracja zieleni*, w: *Łukasz Korolkiewicz. Obrazy 1987-1994*, Galeria Miejska Arsenal, Poznań 1994.
- Tomasz Jastrun, *Ludzkie i nieludzkie ogrody*, w: *Łukasz Korolkiewicz. Epifanie*, Galeria Kordegarda, Warszawa 1996.
- Joanna Sosnowska, *Sny*, w: *Łukasz Korolkiewicz. Epifanie*, Galeria Kordegarda, Warszawa 1996.
- Danuta Wróblewska, [tekst w:] *Łukasz Korolkiewicz. Epifanie*, Galeria Kordegarda, Warszawa 1996.
- Andrzej Wajda, [tekst w:] *To lubię*, Muzeum Narodowe, Kraków 1996.
- Krystyna Czerni, *Pensja pani Appleyard*, w: *Łukasz Korolkiewicz. Obrazy z lat 1983-1996*, Galeria Sztuki Współczesnej, Katowice 1997.
- Kinga Kawalerowicz, [tekst w:] *Łukasz Korolkiewicz. Obrazy*, galeria BWA, Zamość 1998.
- Aleksander Wojciechowski, *Oscylacja wrażeń*, w: *Łukasz Korolkiewicz*, Galeria Krytyków Pokaz, Warszawa 1999.



- Agnieszka Morawińska, [tekst w:] *Ogród. Forma–Symbol–Marzenie*, Zamek Królewski, Warszawa 1998.
- Katarzyna Nowakowska-Sito, [tekst w:] *Krajobrazy. Polskie malarstwo pejzażowe od Oświecenia do końca XX wieku*, Muzeum Narodowe, Warszawa 2000.
- Maria Poprzędzka, *Łukasz Korolkiewicz*, w: *Korolkiewicz. Obrazy*, Galeria Sztuki BWA, Jelenia Góra 2001.
- Agnieszka Morawińska [tekst w:] *Łukasz Korolkiewicz. W nieruchomym punkcie*, Galeria Zachęta, Warszawa 2002.
- Jacek Sempoliński, *Głębia ostrości*, w: *Łukasz Korolkiewicz. W nieruchomym punkcie*, Galeria Zachęta, Warszawa 2002.
- Andrzej Pieńkos, *Dużo różnych podejrzeń co do niepewności*, w: *Łukasz Korolkiewicz. W nieruchomym punkcie*, Galeria Zachęta, Warszawa 2002.
- Kama Zboralska, *Podglądacz. Rozmowa z Łukaszem Korolkiewiczem*, w: *Korolkiewicz. Obrazy*, Galeria Sztuki BWA, Zielona Góra 2003.

## Artykuły i recenzje

- Wojciech Krauze, *Przegląd galerii warszawskich*, „Przegląd Artystyczny”, 1972, nr 1.
- Krzysztof Nowak, *Matejko jest wśród nas, czyli...*, „Nowy wyraz”, 1973, nr 9 (numer monograficzny – 12 ilustracji i okładka).
- Grzegorz Sztabiński, *Ironiczne komiksy Łukasza Korolkiewicza*, „Sztandar Młodych”, 1973, nr 287.
- Maciej Gutowski, *Pokolenie XXX*, „Kultura”, 1975, nr 7.
- Grzegorz Sztabiński, *Współczesna figuracja*, „Sztuka”, 1975, nr 4/2.
- Kinga Kawalerowicz, *O poprawę*, „Nowy Wyraz”, 1976, nr 5.
- Kinga Kawalerowicz, *Ruch O poprawę na tle nowej figuracji w Polsce*, „Biuletyn Rady Artystycznej ZPAP”, 1976, nr 2/33.
- Kinga Kawalerowicz, *Łukasz Korolkiewicz*, „Nowy Wyraz”, 1977, nr 1 (numer monograficzny – 12 ilustracji i okładka).
- Ewa Szemplińska-Ignaczak, *Łukasz Korolkiewicz*, „Walka Młodych”, 1977, nr 15.
- Kinga Kawalerowicz, *Malarstwo emocjonalne*, „Kultura”, 1977, nr 16.
- Magda Leja, *Idź zawsze własną drogą*, „Sztandar Młodych”, 1977, nr 98.
- Andrzej Osęka, *Symbolizm w technicolorze*, „Polska”, 1977, nr 11.



- Kinga Kawalerowicz, *Łukasz Korolkiewicz*, „Razem”, 1978, nr 17.
- Elżbieta Monika Małkowska, *Animalizacje*, „Kultura”, 1978, nr 24.
- Lothar Smidt-Mulish, *Die Liebe und der Pelz auf nackter Haut*, „Die Welt”, 1978, 9 IX.
- H. O., *Drei polnische realisten*, „Der Tages Spiegel”, 1978, 14 IX. .
- Magdalena Hniedziewicz, *Malarstwo z fotografii*, „Kultura”, 1978, nr 41.
- Zbigniew Floraczak, *Autentyczne czy fotograficzne*, „Express Wieczorny”, 1978, nr 110.
- Marta Leśniakowska, *Kochany stary nowy realizm*, „Sztuka”, 1979, nr 3.
- Kinga Kawalerowicz, *Rodowód pokolenia*, „Kultura”, 1979, nr 23.
- Kinga Kawalerowicz, *Realizm symbolizujący*, „ITD”, 1979, nr 33.
- Kinga Kawalerowicz, *Ogródek romantyków*, „Kultura”, 1980, nr 12. .
- B. M. [Barbara Majewska], *Aukcja*, „Biuletyn Rady Artystycznej ZPAP”, 1980, nr 3-4.
- Mirosław Ratajczak, *Plama*, „Odra”, 1980, nr 6.
- Andrzej Osęka, *W pracowni Łukasza Korolkiewicza*, „Kultura”, 1981, nr 26.
- Alicja Kępińska, *Polish Avant-garde 1918-1980*, „Flash Art”, 1981.
- Ewa Bieñkowska, *Malarstwo Łukasza Korolkiewicza*, „Twórczość”, 1981, nr 11.
- Maciej Gutowski, *Uchwycony moment ciszy*, „Kultura”, 1981, nr 43. .
- Barbara Majewska, *Malarstwo*, „Literatura”, 1981, nr 49.
- Ewa Kuryluk, *Od Śmietanki do Ogrodu Poznania*, „Zeszyty Literackie”, 1983, nr 1.
- Jan Zieliński, *Cesarstwo u schyłku konania*, „Twórczość”, 1984, nr 1.
- K. Z., *Łukasz Korolkiewicz – Galeria czterdziestolecia Przekroju*, „Przekrój”, 1984, nr 13.
- Jan Łucki, *Przeciw rozpadowi*, „KOS. Dwutygodniki Komitetu Oporu Społecznego”, 1984, nr 54.
- Nawojka Cieślińska, *Album podręczny. Łukasz Korolkiewicz*, „Przegląd Powszechny”, 1985, nr 3.
- Andrzej Jasny, *Galeria SHS*, „Szkice”, 1985, nr 1.
- Jolanta Ciesielska, *Groteska w sztuce, próby definicji*, „Znak”, 1986, nr 377-378.
- Anda Rottenberg, *Obojętne*, „Tygodnik Powszechny”, 1987, nr 19.
- Dwugłos na temat wystawy Łukasza Korolkiewicza*, „Szkice”, 1987, nr 6.
- Wacław Dębicki [Barbara Majewska], *Malarstwo w projekcie*, „Szkice”, 1987, nr 6.
- Susan Philips, *Husband, wife VCCA fellows*, „The News/Daily Advance, Lynchburg”, 1987, nr 8.



- Charles Powers, *Polish Artists dip their brushes in Polish Reality*, „Los Angeles Times”, 1987, 7 VI.
- Jan Stanisław Wojciechowski, *Palimpsest*, „Przegląd Powszechny”, 1987, nr 7/8.
- Marina Vizey, *The Promise of Despair*, „The Sunday Times”, 1988, 13 XI.
- Cordelia Oliver, *Polish Realities without pain*, „The Guardian”, 1988, 25 XI.
- Zofia Jabłonowska, *Pomiędzy*, „Obieg”, 1990, nr 6.
- J. Z. [Jan Zieliński], *W pracowni Korolkiewicza*, „Res Publica”, 1990, nr 5.
- Dorota Jarecka, *Czerwony Kapelus*, „Tygodnik Literacki”, 1990, nr 2.
- Mirosław Ratajczak, *Kobieta i dziewczynka*, „Odra”, 1990, nr 9.
- Wojciech Włodarczyk, *Lata 80-te. Sztuka młodych*, „Zeszyty Naukowe ASP”, 1990, nr 3/30.
- Andrzej Multanowski, *Artysta w czasie marnym. Sztuka niezależna lat osiemdziesiątych*, „Polityka”, 1991, nr 1.
- Maria Rzepińska, *Cóż po artyście w czasie marnym*, „Tygodnik Powszechny”, 1991, nr 15.
- H. W. [Hanna Wróblewska], *Korolkiewicz na Mazowieckiej*, „Biuletyn Galerii Zachęta”, 1992, luty–marzec.
- Dorota Jarecka, *Niedzielne przedpołudnie*, „Gazeta Wyborcza”, 1992, 4 II.
- Monika Kuc, *Spojrzenie*, „Gazeta Wyborcza”, 1992, 7 II.
- Wojciech Skrodzki, *Uroda przemijania*, „Życie Warszawy”, 1992, 13–14 II.
- Krzysztof Chmielewski, *Świat i światło*, „Obserwator Codzienny”, 1992, 14 II.
- J. W., *Prywatna Arkadia*, „Rzeczpospolita”, 1992, 26 II.
- Zbigniew Taranienko, *Sztuka widzialnej rzeczywistości*, „Nowa Europa”, 1992, nr 1.
- Jolanta Ciesielska, *Z samym sobą*, „Obieg”, 1992, nr 2/3.
- Wojciech Krauze, *Uroda świata Łukasza Korolkiewicza*, „Twój Styl”, 1992, nr 5.
- Piotr Szubert, *Malarstwo Łukasza Korolkiewicza* [maszynopis tekstu do nieopublikowanego albumu o artyście] 1993, archiwum artysty i autorki.
- Magdalena Hniedzewicz, *Malarską metafizyką fotografowanego świata*, „Pokaż”, 1994, nr 1/4.
- Ryszard K. Przybylski, *Intryga w wannie*, „Gazeta Malarzy i Poetów”, 1994, nr 2.
- Paweł Leszkowicz, *Sztuka i taktyka Łukasza Korolkiewicza*, „Czas Kultury”, 1994, nr 3.
- Kinga Kawalerowicz, *Utracone dzieciństwo*, „Uroda”, 1994, nr 10.
- Kinga Kawalerowicz, *Epifanie Korolkiewicza*, „Życie Warszawy”, 1996, 6–7 VII.
- Bogusław Deptuła, *Zdziecinnienie*, „Art&Business”, 1996, nr 7–8.



- Monika Kuc, *Autoportret w lustrze*, „Gazeta Wyborcza. Co jest grane”, 1996, 14 VI.
- Marek Skocza, *Korolkiewicz w Katowicach*, „Dziennik Zachodni”, 1997, 5 II.
- Marek Skocza, *Niezwykły świat Korolkiewicza*, „Dziennik Zachodni”, 1997, 10 II.
- Dorota Jarecka, *Artysta wśród zabawek*, „Gazeta Wyborcza”, 1997, 10 II.
- Kinga Kawalerowicz, *Autoportret z pająkiem*, „Życie Warszawy”, 1997, 1–2 III.
- JOT, *Odbicie w lustrze*, „Gość Niedzielny”, 1997, nr 14.
- Kinga Kawalerowicz, *Miejskie wyspy szczęśliwe*, „Uroda”, 1997, nr 9.
- Rafał Strent, *O Łukaszu Korolkiewiczu*, „Arkadia – pismo katastroficzne”, 1997, nr 2/3.
- Monika Kuc, *Z perspektywy lustra*, „Gazeta Wyborcza. Gazeta Stołeczna”, 1999, 28 X.
- Kinga Kawalerowicz, *Polonia 2000*, „Magazyn Gazety Wyborczej”, 2000, 15 VI.
- Piotr Sarzyński, *Polonia na przestrzeni dziejów. Pani cierpiąca*, „Polityka”, 2000, nr 24.
- Dorota Jarecka, *Kres męczeństwa. Romantyczny wątek Polonii na wystawie w Zachęcie*, „Gazeta Wyborcza”, 2000, 24 V.
- Andrzej Osęka, *Encyklopedia malarstwa*, „Magazyn Gazety Wyborczej”, 2001, 11 II.
- Maciej Mazurek, *Realizm trochę poetycki*, „Arteon”, 2001, nr 5.
- Jerzy Olek, *Fotografia na granicy (II)*, „Arteon”, 2001, nr 10.
- Karolina Prymas, *Ogród Moneta*, „Arteon”, 2001, nr 2.
- Anna Borzestowska, *Kamera i pędzel. Z cyklu: między malarstwem i fotografią*, „Arteon”, 2001, nr 10.
- Monika Teresińska, [z cyklu:] *Znani o wnętrzach. Z Tomaszem Jastrunem rozmawia Monika Teresińska*, „Dobre wnętrza”, 2001, nr 7.
- Grzegorz Sztabiński, *Dwuznaczność hiperrealizmu*, „Arteon”, 2002, nr 7.
- W nieruchomym punkcie...*, „Życie Warszawy”, 2002, 7 XI.
- AKA, *W nieruchomym punkcie. Obrazy Łukasza Korolkiewicza w Zachęcie*, „Gazeta Wyborcza. Gazeta Stołeczna”, 2002, 8 XI.
- M. C., *Płótna jak fotografie*, „Gazeta Wyborcza-Wysokie Obcasy”, 2002, 11 XI.
- Zachęta. Obrazy Korolkiewicza*, „Trybuna”, 2002, 12 XI.
- Dorota Jarecka, *Malarz patrzy. Łukasz Korolkiewicz w warszawskiej Zachęcie*, „Gazeta Wyborcza”, 2002, 25 XI.
- Bogusław Deptuła, *W martwym punkcie*, „Tygodnik Powszechny”, 2002, 12 XII.
- Złuda realizmu*, „Kalejdoscope”, 2002, nr 11.
- Marta Smolińska-Byczuk, *Autotematyzm i duch czasu*, „Arteon”, 2003, nr 1.



## Wywiady, wypowiedzi

- [wypowiedź w:] *Niewidzialna Dziewica*, Galeria Studio, Warszawa 1980.
- Wybór artysty. Ogródek romantyka*, w: *35 lat malarstwa w Polsce Ludowej*, Muzeum Narodowe, Poznań 1979/1980.
- Album podręczny. Łukasz Korolkiewicz*, wypowiedź zanotowała Nawojka Cieślińska, „Przegląd Powszechny”, 1985, nr 3.
- Maluję realne sceny* [wywiad] Jaga Rey, „Opinia”, 1990, nr 20.
- Schemat polskiego artysty* [wywiad] Tomasz Płóciennik, „Nowy Świat”, 1992, 29 I.
- Niepokój przed katastrofą* [wywiad] Olgiard Błażewicz, „Głos Wielkopolski”, 1994, 12 IV.
- Gasnące dni*, w: *Galeria domowa ze zbiorów Adama Myjaka*, Galeria Kordegarda, Warszawa 1996.
- Literaci i malarze* [wywiad] Barbara N. Łopieńska, „Res Publica”, 1996, nr 10.
- Ściana*, w: *W stronę wizji. Obrazy z końca XX stulecia*, Galeria Sztuki Współczesnej, Olsztyn 2001.
- [wypowiedź w:] *Co widzi trupa wyszklona żrenica*, Galeria Zachęta, Warszawa 2002.
- Łukasz Korolkiewicz. Lamperia pewnej pani* [z cyklu] *Kwestionariusz Herolda*, „Gazeta Wyborcza. Wysokie Obcasy”, 2002, 23/24 XI.

## Książki, opracowania ogólne

- Rocznik Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, ASP, Warszawa 1970.
- Helena Blum, *Olga Boznańska*, Warszawa 1974.
- Peter Heinz Feist, *Człowiek wobec natury. O pewnym motywie sztuki romantycznej*, w: *Ikonaografia romantyczna. Materiały sympozjum Komitetu Nauk o Sztuce PAN*, Warszawa 1977.
- Ewa Kuryluk, *Hiperrealizm – nowy realizm*, WAiF, Warszawa 1979.
- Janusz Bogucki, *Współczesne malarstwo polskie*, Arkady, Warszawa 1981.
- Ewa Borowska, *Twórczość Łukasza Korolkiewicza na tle nowego realizmu w Polsce* [praca magisterska, Zakład Estetyki UMCS w Lublinie], 1982.
- Aleksander Wojciechowski, *Młode malarstwo polskie 1944–1974*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1983.
- Agnieszka Morawińska, *Malarstwo polskie (od gotyku do współczesności)*, WAiF, Warszawa 1984.



- Tomasz Gryglewicz, *Groteska w sztuce polskiej XX wieku*, Wydaw. Literackie, Kraków 1984.
- Piotr Krakowski, *O sztuce nowej i najnowszej*, Warszawa 1984.
- Bożena Kowalska, *Polska awangarda malarska 1945–1980. Szanse i mity*, PWN, Warszawa 1988.
- Andrzej K. Olszewski, *Dzieje sztuki polskiej 1890–1980*, Interpress, Warszawa 1988.
- ARTIBUS (Księga jubileuszowa na 40-lecie CBWA), CBWA Zachęta, Warszawa 1989.
- Donald Pire, Jekatierina Young, Christopher Carrel, *Polish Realities. The Arts in Poland 1980–1989*, Glasgow 1990.
- Tomasz Rudomino, *Mały Leksykon Sztuki Współczesnej*, Warszawa 1990.
- Wiktor Kulerski, *Czy nowe góry niewzruszone*, w: *Fermentum Massae Mundi. Jackowi Woźniakowskiemu w 70 rocznicę urodzin*, red. Nawojka Cieślińska, Piotr Rudziński, Agora, Warszawa 1990.
- Marek Roztworowski, *Wędrowny Sztukmistrz*, Interpress, Warszawa 1990.
- Piotr Piotrowski, *Dekada*, Poznań 1991.
- Jan Białostocki, *Sztuka cenniejsza niż złoto*, PWN, Warszawa 1991.
- Nawojka Cieślińska, *Drei Künstlerportrat*, w: *Polen Heute Zeitgenossische polnische Kultur, Kunst und Wirtschaft*, Köln 1991.
- Aleksander Wojciechowski, *Czas smutku, czas nadziei*, WAiF, Warszawa 1992.
- Warszawska dekada sztuki*, red. Gabriela Świttek, Jolanta Ciesielska, ASP, ZPAP, Warszawa 1992.
- Kinga Kawalerowicz, *Lata siedemdziesiąte*, w: *My – Dzisiaj. O sztuce pokolenia lat siedemdziesiątych*, red. Ewa Hornowska, Poznań 1993.
- A. Nowakowski, *Arnold Böcklin*, Kraków 1994.
- Paweł Leszkowicz, *Ucieczka od erotyki. Seks jako strategia sztuki krytycznej. Szkic o polskiej sztuce krytycznej w latach 1960–1980*, w: *Sztuka a erotyka*, red. Teresa Hrankowska, Warszawa 1995.
- Jan Stanisław Wojciechowski, *Postmodernistyczna kultura sztuk pięknych*, Instytut Kultury, Warszawa 1995.
- Wojciech Włodarczyk, *Sztuka Świata*, t. 10, Arkady, Warszawa 1996.
- Jolanta Chrzanowska-Pieńkos, Andrzej Pieńkos, *Leksykon sztuki polskiej XX wieku*, Wydaw. Kurpisz, Poznań 1996.
- Krystyna Czerni, *Spoiling Cannibal's Fun; Anda Rottenberg, Polish Art. in Search of Freedom*, w: *Art from Poland 1945–1996*, Galeria Zachęta, Warszawa 1997.
- Maria Poprzędzka, *Arcydziela malarstwa polskiego*, Arkady, Warszawa 1997.



- Barbara Łopieńska, *Literaci i malarze*, w: eadem, *Książki i ludzie*, Wydaw. Twój Styl, Warszawa 1998.
- Katarzyna Nowakowska-Sito, *Muzeum Narodowe w Warszawie: przewodnik*, red. Katarzyna Murawska-Muthesius, Warszawa 1998.
- Dominik Krzysztof Łuszczek, *Inspiracje religijne w polskim malarstwie i grafice*, Warszawa 1999.
- Jan Twardowski, *Śpieszmy się kochać ludzi, tak szybko odchodzą*, PIW, Warszawa 1999.
- Kinga Kawalerowicz, *Lata 70. Podróż sentymentalna*, w: *Mistrzowi Mieczysławowi Porębskiemu uczniowie*, Instytut Historii Sztuki UJ, Kraków.
- Krystyna Czerni, *Pensja pani Appleyard – kądry Łukasza Korolkiwicza*, w: *Rezerwat sztuki: tropami artystów polskich XX wieku*, Znak, Kraków 2000.
- Stefania Krzysztofowicz-Kozakowska, *Historia Malarstwa Polskiego*, Wydaw. Kluszczyński, Kraków 2000.
- Wojciech Włodarczyk, *Sztuka polska 1918–2000*, Arkady, Warszawa 2000.
- Urszula Czartoryska, *Przygody plastyczne fotografii*, Warszawa 2000.
- Encyklopedia Sztuki Polskiej*, Wydaw. Kluszczyński, Kraków 2001.
- Barbara Kokoska, *Malarstwo polskie*, Wydaw. Kluszczyński, Kraków 2001.
- Słownik malarzy polskich od dwudziestolecia międzywojennego do końca XX wieku*, t. 2, wybór Małgorzata Kitowska-Lysiak, Warszawa 2001.
- Helen Carrey, *Amerykanka w Warszawie*, Znak, Kraków 2001.
- Jacek Sempoliński, *Czas*, w: idem, *Władztwo i służba*, Wydaw. L-Print, Lublin 2001.
- Andrzej Pieńkos, *Motyw śmierci w malarstwie*, Wydaw. Dolnośląskie, Wrocław 2002.
- Mieczysław Porębski, *Polskość jako sytuacja*, Znak, Kraków 2002.
- Barbara Kokoska, *Polska. Dzieje sztuki*, Wydaw. Kluszczyński, Kraków 2002.



## Indeks osób

- Abadie Daniel 29  
Amman Jean Christoph 30
- Bacon Francis 12, 13, 26–28, 32, 37  
Balthasar Kłossowski de Rola (Balthus) 26, 75, 77, 99  
Balthus zob. Balthasar Kłossowski de Rola  
*Białostocki Jan* 18  
Bielawski Andrzej 13, 16, 40, 69, 70, 101, 104, 106  
Bieniasz Maciej 29  
*Bieńkowska Ewa* 19  
Bieńkowski Andrzej 69, 101, 104, 106, 107  
*Blum Helena* 63  
*Blazewicz Olgierd* 10  
Böcklin Arnold 43, 83, 84  
Bonnard Pierre 49  
*Borzestowska Anna* 36  
Boznańska Olga 62, 63  
Brzozowski T. 33, 107
- Caillebotte Gustav 36  
*Chase L.* 38  
Chmielowski Adam 49  
Ciecierski Tomasz 101, 104, 107  
*Cieślińska Nawojka* 19, 22  
Claesz Pieter 41  
Close Chuck 31, 38, 39  
Colville Alex 30
- Courbet Gustave 36  
Cybis Jan 103  
*Czartoryska Urszula* 36
- Degas Edgar 36, 73, 99  
Delacroix Eugène 35, 36  
*Deptula Bogusław* 93  
Disney Walt 13, 99  
Dobkowski Jan 69, 101, 106  
Dominik Tadeusz 107  
Dwurnik Edward 104, 105  
Dziędziora Jan 101
- Eakins Thomas 30  
Eddy Don 38  
Eliot Thomas Stearns 9  
Ensor James 49  
Estes Richard 31, 38, 39  
Eyck Jan van 73
- Fałat Antoni 32, 105  
*Feist Peter Heinz* 45  
Fichl Eric 74  
Freud Lucien 26, 72, 95  
Friedrich Caspar David 45
- Garcia Antonio Lopez 38  
Gertsch Franz 40  
Gierowski Stefan 100  
Gierymscy 33  
Gierymski Aleksander 36, 42, 48



- Gogh Vincent van 28  
 Goings Ralph 38  
 Gombrowicz Witold 91  
 Grzywacz Zbylut 29
- Heda Willem 41  
*Hniedziewicz Magdalena* 79  
 Hockney David 26, 68, 71, 73, 95, 99  
 Hodler Ferdinand 67  
 Hopper Edward 30  
 Hucleux Jean Olivier 22, 80
- Ignaczak-Szemplińska Ewa zob. Szem-  
 plińska-Ignaczak Ewa*
- Jastrun Tomasz* 24, 25  
 Johns Jasper 28  
 Jones Allen 14  
 Jurkiewicz Andrzej 100
- Karpiński Alfons 49  
 Kawalerowicz Kinga 12, 14, 17, 18,  
 23, 24, 29, 33, 42, 45, 55, 56, 58, 59,  
 62, 66, 91, 93, 94, 97, 100  
 Kijewski Andrzej 61  
 Kitaj Ronald B. 14  
 Klimt Gustav 49, 52  
 Knobl Zbigniew 108  
 Konopnicka Maria 66  
*Kowalska Bożena* 17  
 Kowalski G. 84  
*Krakowski Piotr* 29, 31  
*Krauze Wojciech* 12  
 Kromholz Paweł 33  
*Kulerski W.* 22  
 Kuryluk Ewa 12, 14, 16, 18, 28, 32-  
 -34, 68-70, 101, 102, 104, 106
- La Tour Georges de 11  
 Leopold J. 84  
*Leszkowicz Paweł* 68, 69, 78  
*Leśniakowska Marta* 29, 32
- Lopieńska Barbara N.* 22  
 Łubowski Maciej 33, 34, 106  
*Łucki Jan* 53
- Maciejewski Zbysław Marek 33, 34,  
 49, 52, 57, 70, 73, 106  
 Majewska Barbara 102  
 Malczewski Jacek 33, 42, 43, 62, 66,  
 90, 94  
 Manet Edouard 73  
 Mantegna Andrea 11  
 Matta Echaurren Roberto 12  
 Mc Lean 38  
 Mehoffer Józef 42, 43, 48, 49  
 Michetti Francesco Paolo 106  
 Millais John Everett 83  
 Miłosz Czesław 9  
 Miszkin Teresa 33  
 Monet Claude 36, 47, 48  
*Morawińska Agnieszka* 15, 20, 21, 24,  
 52, 63  
*Morley F.* 31  
 Morley Malcolm 31
- Nabokow Władimir 76  
 Nikifor 107  
*Nowak Krzysztof* 13  
*Nowakowski A.* 84
- Olek Jerzy* 38  
*Olszewski Andrzej Kazimierz* 29  
 Opalka Roman 97  
 Ornatowska-Semkowicz Iwona 101



- Pankiewicz Józef 42, 48, 49  
Parmigianino (właśc. Francesco Maz-  
zola) 95  
Parrish David 38  
Pągowska Teresa 28  
Picasso Pablo 36  
Podkowiński Władysław 42  
Popieluszko Jerzy ks. 23, 62  
Pruszkowski Witold 66  
*Prymas Karolina* 47  
Przybylski Janusz 28
- Ratajczak Mirosław* 24  
Ratajczyk Lech 33  
Rauschenberg Robert 28  
Richard Hamilton 28  
Ritter William 33  
Robb-Narbutt Krystiana 103, 104  
Rosenquist James 28  
*Rosiak Mariusz* 25  
*Rudomino Tomasz* 30  
*Rudziński Piotr* 22  
Rybicki Andrzej 70  
Rylke Jan 33  
*Rzońca C.* 49
- Sadley Jerzy 100  
Sadowski Andrzej 33  
Salt John 80  
Schulz Brunon 64  
Semkowicz-Ornatowska Iwona zob.  
Ornatowska-Semkowicz Iwona  
Semkowicz Paulina 63, 76, 77  
Semkowicz Piotr 101  
*Sempoliński Jacek* 81  
Shahn Ben 30  
Skolimowski Jerzy 101  
Słowacki Juliusz 84
- Sobocki Leszek 29, 89, 90  
*Sosnowska Joanna* 25, 79, 85  
Stabrowski Kazimierz 49  
Wyspiański Stanisław 59  
Stanisławski Jan 42, 49  
Starowieyski Franciszek 107  
Stażewski Henryk 33  
Strent Rafał 104  
Szamborski Wiesław 22  
*Szemplińska-Ignaczką Ewa* 17  
Szermentowski Józef 42, 48  
*Sztabiński Grzegorz* 13, 33, 38  
*Szuber Piotr* 20, 61, 104
- Tryzno Andrzej 33
- Vallotton Felix 42, 60  
Velázquez Diego 27, 57, 73  
Vermeer Van Delft Jan 11, 18, 23, 26,  
35, 89, 99  
Vuillard Édouard 26
- Wajda Andrzej 110  
Waltoś Jacek 29  
Warhol Andy 28  
Weir Peter 55  
Weiss Wojciech 42, 67  
Wejroch Michał 103  
Wesselman Tom 28  
*Wojciechowski Aleksander* 29  
Wojtkiewicz Witold 43, 49, 55, 57, 58,  
62  
Woźniakowski Jacek 22  
Wyczółkowski Leon 42
- Zboralska Kama* 98  
*Zieliński Jan* 50, 77, 82  
Złotnicka Barbara 100



## Spis ilustracji

1. *Znużenie*, 1979, 136 x 200; Muzeum Sztuki, Łódź
  2. *Ogródek romantyka*, 1978, 136 x 200; Muzeum Narodowe, Kraków
  3. *Kuracjusz*, 1973, 200 x 140; własność artysty
  4. *Sekret*, 1996, 232 x 90; własność artysty
  5. *Zamroczenie*, 1995, 90 x 116; własność artysty
  6. *Spojrzenie*, 1991, 132 x 198; własność prywatna
  7. *Trotuar*, 1982, 136 x 190; własność artysty
  8. *Maria*, 1984, 120 x 180; Muzeum Narodowe, Kraków
  9. *Wyspa śmierci*, 1990, 136 x 190; własność prywatna
  10. *Pokój dziecienny*, 1995, 136 x 200; własność artysty
- Okładka: *Demony*, 1987, 120 x 180; własność artysty

2. *Ogródek romantyka*, 1978, 136 x 200; Muzeum Narodowe, Kraków



Pankiewicz Józef 42, 48, 49	29, 89, 90
Parmigianino (właśc. Francesco Moz- zola) 95	<i>Samowska Joanna</i> 25, 79, 85
Parrish David 38	Stabrowski Kazimierz 49
Pagowska Teresa 28	Wypysiański Stanisław 59
Picasso Pablo 36	Stanisławski Jan 42, 49
Podkowiński Władysław 42	Starowicki Franciszek 107
Popieluszka Józef 42	Staszowski Henryk 33
Pruszkowski Witold 66	1. <i>Zmieszanie</i> , 1939, 1941, 1942, 1943
<i>Prymas Karolina</i> 47	2. <i>Ogrodziki komarów</i> , 1978
Przybylski Janusz 28	<i>Sacampolinski</i> , <i>Łęka</i> 19
	<i>Krzaków</i>
	3. <i>Kamień</i> , 1973, 200 x 140
<i>Ratajczak Mirosław</i> 24	<i>Sudbert Piotr</i> 20, 61, 104
Ratajczak Lech 33	4. <i>Złoty</i> , 1996, 232 x 90; własność artysty
Rauschenberg Robert 28	5. <i>Zamieszanie</i> , 1997, 90 x 110; własność artysty
Richard Hamimah 25	6. <i>Złoty</i> , 1997, 132 x 108
Ritter William 27	7. <i>Żółty</i> , 1987, 136 x 100; własność artysty
Robb-Narbutt Krystiana 103, 104	8. <i>Mura</i> , 1984, 130 x 180
Rosenquist James 28	9. <i>Hłopa śniący</i> , 1990, 136 x 190; własność artysty
<i>Rosciak Marcin</i> 45	10. <i>Polędźż</i> , 1997, 136 x 200; własność artysty
<i>Rudomino Tomasz</i> 30	<i>Olśbarka</i> ; <i>Demoni</i> , 1987, 120 x 180; własność artysty
<i>Rudnicki Paweł</i> 27	<i>Wielki Andrzej</i> 110
Rybicki Andrzej 20	<i>Wielki Jacek</i> 10
Syke Jan 13	<i>Wojciech</i> 26
<i>Rzodka C.</i> 40	<i>Weir Piotr</i> 55
Sadley Jerry 100	<i>Wissa Wojciech</i> 42, 67
Sadowski Andrzej 33	<i>Wojroch Michał</i> 103
Sah John 80	<i>Wesselman Tom</i> 28
Schale Beunon 64	<i>Wybuchowski Aleksander</i> 29
Semkowicz-Grotowska Iwona zob. Grotowska-Semkowicz Iwona	<i>Wojtowicz Witold</i> 43, 49, 55, 57, 58, 62
Semkowicz Paulina 63, 76, 77	<i>Wojniczowski Jacek</i> 22
Semkowicz Piotr 101	<i>Wycisłowski Leon</i> 42
<i>Sempolinski Jacek</i> 81	
Shahn Ben 30	<i>Zboralska Kama</i> 96
Skolimowski Jerzy 101	<i>Zielniński Jan</i> 59, 77, 82
Słowacki Jolanta 89	<i>Złomicka Barbara</i> 100





1. *Znużenie*, 1979, 136 x 200; Muzeum Sztuki, Łódź



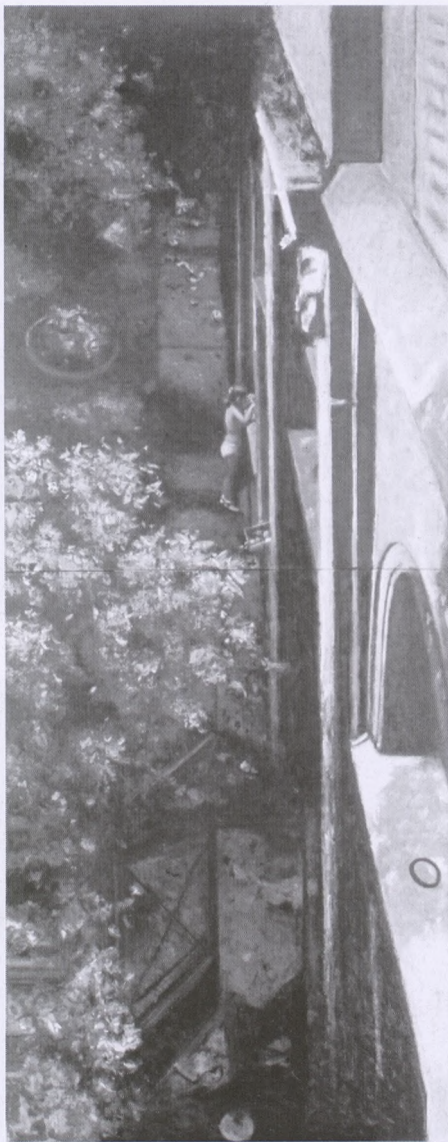
2. *Ogródek romantyka*, 1978, 136 x 200; Muzeum Narodowe, Kraków





3. *Kuracjusz*, 1973, 200 x 140; własność artysty





4. *Sekret*, 1996, 232 x 90; własność artysty





5. *Zamroczenie*, 1995, 90 x 116; własność artysty

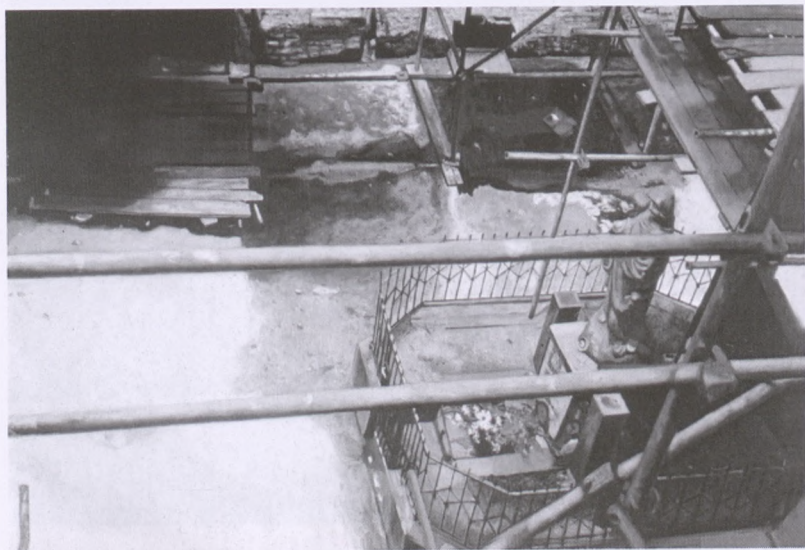


6. *Spojrzenie*, 1991, 132 x 198; własność prywatna





7. *Trotuar*, 1982, 136 x 190; własność artysty



8. *Maria*, 1984, 120 x 180; Muzeum Narodowe, Kraków



Biblioteka Główna UMK



300042506324



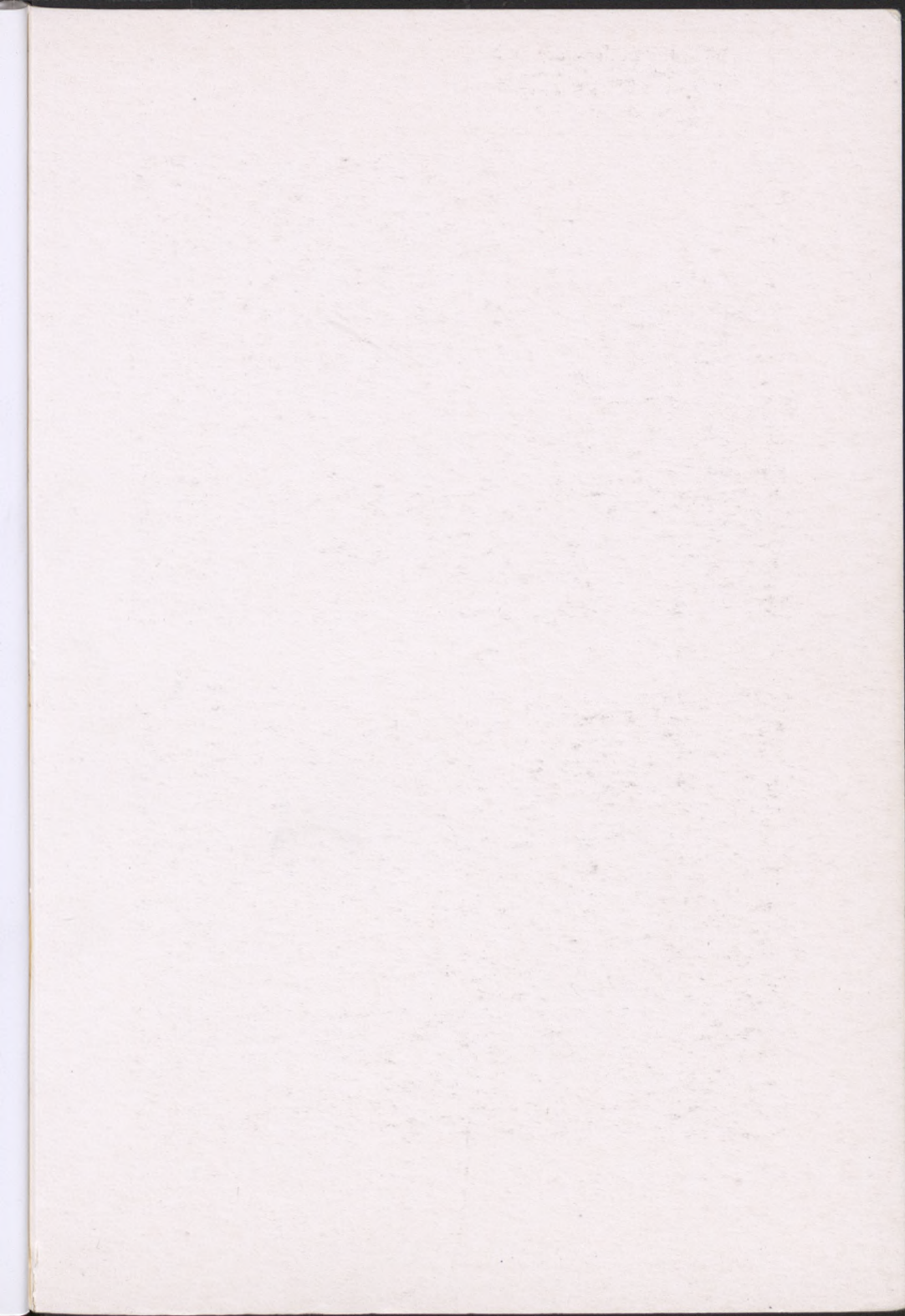
9. *Wyspa śmierci*, 1990, 136 x 190; własność prywatna



10. *Pokój dziecienny*, 1995, 136 x 200; własność artysty

BIBLIOTEKA  
UNIWERSYTECKA  
w Toruniu







Biblioteka  
Główna  
UMK Toruń

912014

KAMILA WILNOWICZ-ĆWIECZKOWSKA, ur. 1977, historyk sztuki, absolwentka Wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Zajmuje się polską sztuką nowoczesną.

ŁUKASZ KOROLKIEWICZ, ur. 1948, od lat maluje obrazy, dla których punktem wyjścia są sytuacje uwiecznione na kliszy fotograficznej. Fotorealizm zyskał w jego twórczości nowe, poetyckie oblicze, pozostające na przeciwległym biegunie w stosunku do amerykańskiego hiperrealizmu, z założenia chłodnego i obiektywnego. Realistyczna forma i pozornie banalne tematy zdają się zapowiadać łatwy odbiór tego malarstwa. Okazuje się jednak, że pod warstwą sensualną ukryte są kolejne warstwy skojarzeniowe...

Biblioteka Główna UMK



300042506324

Biblioteka Uniwersytecka UMK

ISBN 83-8972-126-1



9 788389 1172



300042506324

912014