

JACKIEWICZ

JACKIEWICZ

JACKIEWICZ

GDAŃSK 2024



Rajmund Pietkiewicz [?]
Portret Władysława Jackiewicza
ok. 1950

Rajmund Pietkiewicz [?]
Portrait of Władysław Jackiewicz
ca. 1950

AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH W GDAŃSKU

ACADEMY OF FINE ARTS IN GDAŃSK

redakcja /edited by

ANNA POLAŃSKA
ELŻBIETA KAL





WŁADISŁAW JACZEWSKI

JACZEWSKI

HOTEL LA PALMA
26 ottobre 11
821

mostra del pittore
WŁADISŁAW JACZEWSKI

SPIS TREŚCI

CONTENTS

10

KRZYSZTOF POLKOWSKI

Wstęp
Introduction

20

WOJCIECH ZMORZYŃSKI

W poszukiwaniu uniwersalnej formuły
In search of a universal formula

36

ELŻBIETA KAL

Tygrys w ludzkim „ciele”.
Jackiewicz *usque ad mala*
A tiger in a human “body”.
Jackiewicz *usque ad mala*

90

ROMAN GAJEWSKI

Apollińska strona piękna
The Apollonian side of beauty

173

EWA JACKIEWICZ

SOFIA JACKIEWICZ
Kobiety Jackiewiczza
Jackiewicz’s women

217

WŁADYSŁAW JACKIEWICZ

Dziela
Works

217

Muza
Muse

243

Malarstwo
Paintings

517

Gobeliny
Tapestries

527

Rysunki
Drawings

575

Fotografie
Photographs

609

Jackiewicz i Uczelnia
Jackiewicz and the Academy

649

Dyplomantki i dyplomanci Profesora
The graduands of the Professor
Oprac. / Collated by
PATRYCJA KOŁODZIEJSKA

651

Kalendarium
Timeline
Oprac. / Collated by
ANNA POLAŃSKA

73²

Wystawy
Exhibitions
Oprac. / Collated by
PAULINA SZYMAŃSKA

749

Skróty nazw
Abbreviations of names

*Któż widział wiatr?
Ani Ty, ani ja,
Ale kiedy drzewa chylą swe głowy
Wiemy, że wiatr przychodzi*

Robert Louis Stevenson

Album, do zapoznania z którym Państwa zachęcam, został opracowany i przygotowany z potrzeby przypomnienia Twórcy związanego z naszą *Alma Mater*. Władysław Jackiewicz był jednym z moich poprzedników piastujących godność rektora gdańskiej Uczelni. 17 lutego 2024 r. Artysta miałby 100 lat, a to wystarczający powód, by wspomnieć Jego postać.

Wyrażam nadzieję, że prezentowaną i oddawaną Państwa lekturze zawartość tomu wyróżnia – od innych dotychczas dedykowanych Twórcy, rozproszonych publikacji drobnych i katalogów dzieł - próba możliwie całościowego ujęcia i opracowania dostępnego piśmiennictwa o Jackiewiczu, którą koronują spostrzeżenia autorów nowych tekstów – autorów zaproszonych do powstania tej publikacji. Autorom tym, chciałbym wyrazić swoją wdzięczność, za ich życzliwość i szczerą refleksję, które dowodzą tego, że obok twórczości tego Artysty nie można przejść obojętnie.

Szczególny dla mnie wymiar mają wspomnienia najbliższych Twórcy – córki Ewy i wnuczki Sofii. Dziękuję Paniom za podzielenie się wspomnieniami.

Zwykle niezauważalny wkład w powstanie podobnych do tej publikacji mają postaci, których nazwiska ukryte są w redakcyjnej stopce (redaktorzy, korektorzy, tłumacze, fotografowie, graficy, osoby cyfrowo opracowujące źródła i in.). Za ich pracę dziękuję w sposób wyjątkowy.

Monografia dedykowana Władysławowi Jackiewiczowi, nie boję się tego sformułowania, powstała w stosunkowo krótkim – jak na tego typu opracowanie – czasie, tylko dzięki pasji, wiedzy i doświadczeniu doktor Anny Polańskiej i profesor Elżbiety Kal – redaktorkom naukowym prowadzącym ten tytuł. Szczególnie doceniam zaangażowanie, jakie wykazała doktor Anna Polańska w dotarciu do rozproszonych po licznych instytucjach źródeł, w tym pozyskanie do albumu cyfrowych replik utworów i zgód właścicieli do publikacji, by w sposób interesujący opracować koncepcję merytoryczną wydawnictwa, co było zadaniem niełatwym.

Podziękowania kieruję również do wielu instytucji i osób prywatnych, którzy przyczynili się do przedstawienia Państwu szerokiego obrazu twórczości Nestora naszej Akademii.

Mało jeszcze wspomniałem o samym Jackiewiczu, ale nie jest moim celem kreślenie oderwanych i szczątkowych spostrzeżeń, nad którymi głowią się autorzy poniższych tekstów. Nurtuje mnie jednak pytanie – czy twórczość Jackiewicza ma w sobie medium, które przenosi treści i estetyczne wartości, a które to rozpoznajemy, rozumiemy, doceniamy?

Chciałbym za wszystkich powiedzieć – TAK. W samym zaś odniesieniu do dzieł Jackiewicza posłużę się parafrazą słów Oscara Wilde’a – uczuciem obdarza się kogoś [twórcę] bez względu na wygląd, ubiór, inne, ale właśnie i tylko dlatego, że „śpiewa piosenkę”, którą tylko my rozumiemy.

O samym albumie – monografii mógłbym jeszcze dodać (to z warsztatów *creative writing*): nigdy nie mów czytelnikowi, że coś jest wspaniałe – SPRAW, ABY SAMI TAK POMYŚLELI.

17.02.2024

Prof. ASP dr hab. Krzysztof Polkowski
Rektor Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku

Who has seen the wind?
Neither you nor I
But when the trees bow down their heads
The wind is passing by

Robert Louis Stevenson

This album, which I encourage the Readers to peruse, was prepared out of the need to keep alive the memory of an Artist connected to our *Alma Mater*. Władysław Jackiewicz was one of my predecessors as rector of the Gdańsk Academy. On 17 February 2024, He would have been 100 years old, and this fact alone is a sufficient reason to delve into our recollections.

I hope that the content of the present volume stands out from other small scattered publications and catalogues of works dedicated to the Artist by making an attempt to comprehensively approach and collate the available literature on Jackiewicz and supplementing it with the observations of the authors of new texts, invited to co-create this publication. I would like to express my gratitude to these authors for their kindness and sincerity of reflection, which prove that the Artist's work cannot be ignored.

The memories of the Artist's closest relatives – daughter Ewa and granddaughter Sofia – have a special meaning for me. Thank you both for sharing them with us.

A usually unnoticeable contribution to the creation of publications like this one is made by people whose names are hidden on the editorial page (editors, proofreaders, translators, photographers, graphic designers, people who digitally process sources, etc.). I am especially grateful for their work.

The monograph dedicated to Władysław Jackiewicz – I am not afraid to use this phrase – was created in a relatively short time for this type of study thanks to the passion, knowledge and experience of Dr Anna Polańska and Professor Elżbieta Kal – the editors of this title. I particularly appreciate the commitment shown by Dr Anna Polańska in reaching sources scattered throughout numerous institutions, including obtaining digital reproductions of works and owners' consent for including them in the album, in order to develop an interesting concept of the publication, which was not an easy task.

I would also like to thank many institutions and private individuals whose contributions made it possible for us to present the Readers with a broad picture of the work of the Doyen of our Academy.

I have not yet said much about Jackiewicz himself, but it is not my task to outline the isolated and fragmentary observations pondered over by the authors of the following texts. I do wonder, however, about one thing – does Jackiewicz's work convey a message and aesthetic values that we recognize, understand and appreciate?

For all of us, I would like to say – YES. And to refer to Jackiewicz's works, I will paraphrase Oscar Wilde – affection is bestowed on someone [an artist] regardless of appearance, clothing, etc., but precisely and only because he "sings a song" that only we understand.

And with regard to the album-monograph, I could also add (inspired by *creative writing* workshops): never tell the reader that something is great – MAKE THEM THINK SO THEMSELVES.

17.02.2024

12

Prof. ASP dr hab. Krzysztof Polkowski
Rector of the Academy of Fine Arts in Gdańsk



Same wartości formalne nie wystarczają. Musi być równowaga między formą i treścią. Z upływem lat artysta winien stawiać przed sobą coraz trudniejsze problemy, podejmować coraz bardziej odpowiedzialne zadania, których rozwiązanie przyniesie prawdziwą satysfakcję.

Formal values alone are not enough. There must be a balance between form and content. With the passage of years, an artist pose himself more and more difficult problems, take on more and more responsible tasks, the solution of which would bring him real satisfaction.

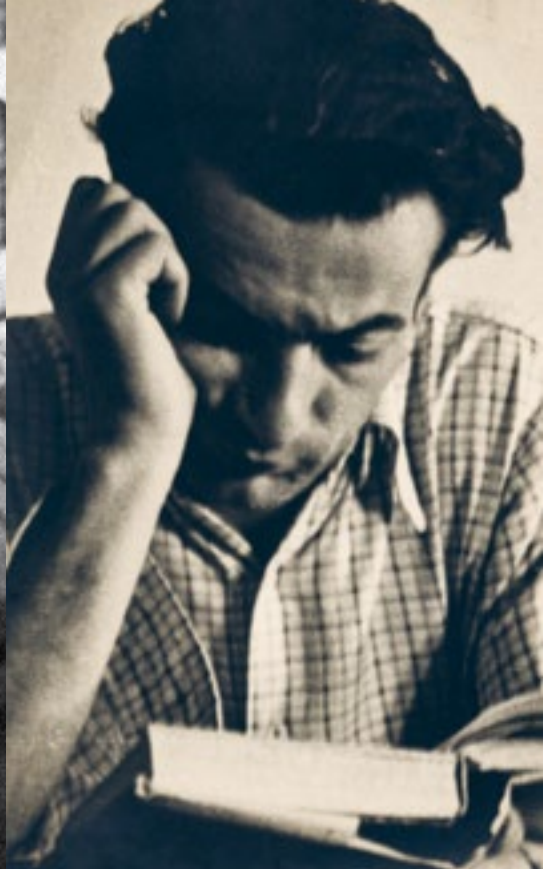
Sztuka wkracza w życie, rozm. Tadeusz Rafalowski, „Dziennik Bałtycki”, 1976, nr 131, s. 5.

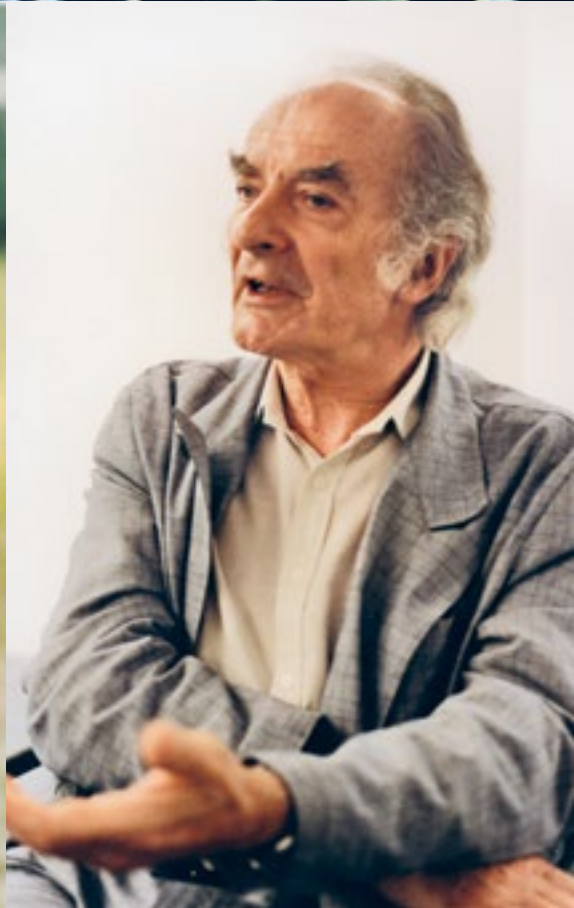
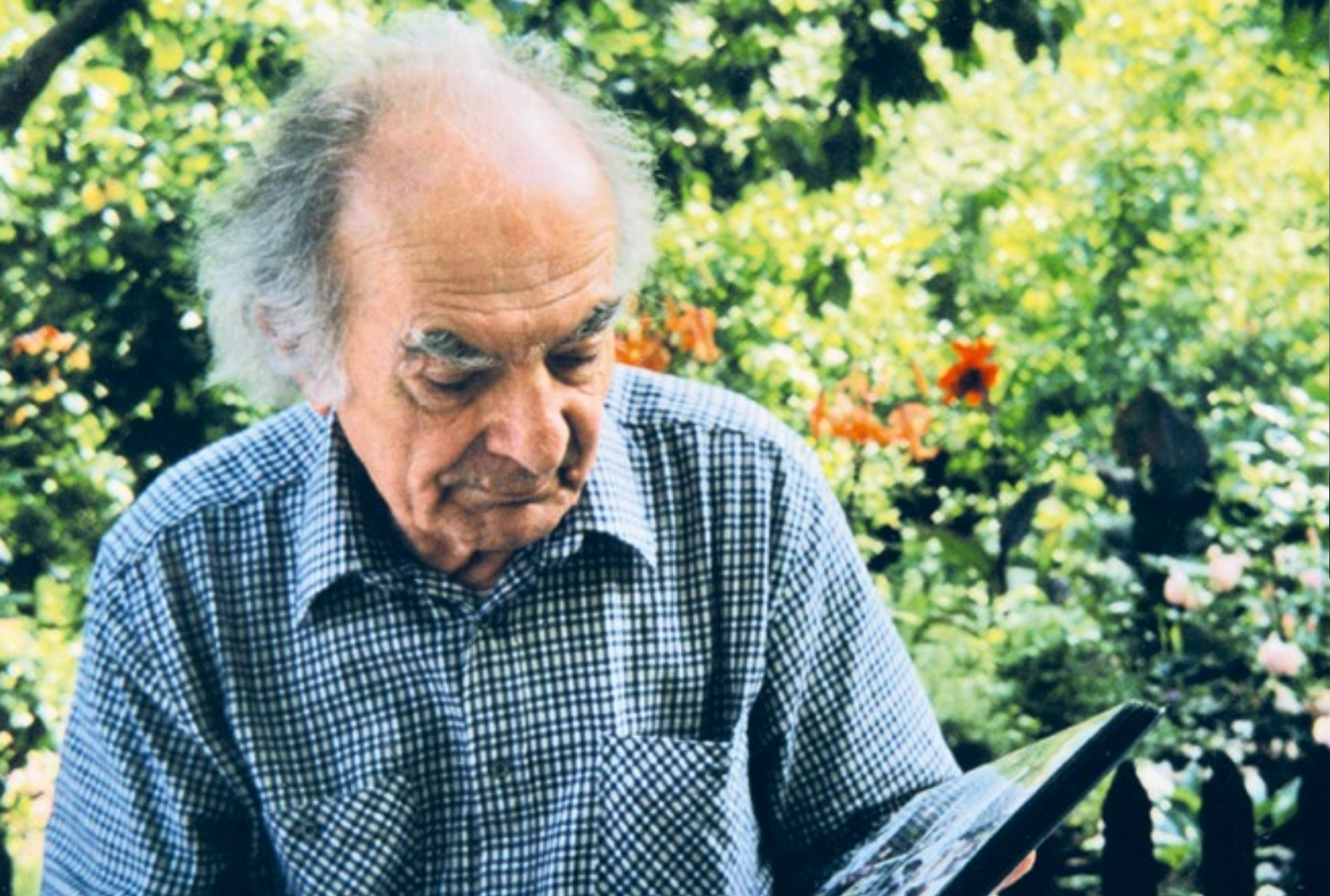
fot./photo: Czesław Bojarski

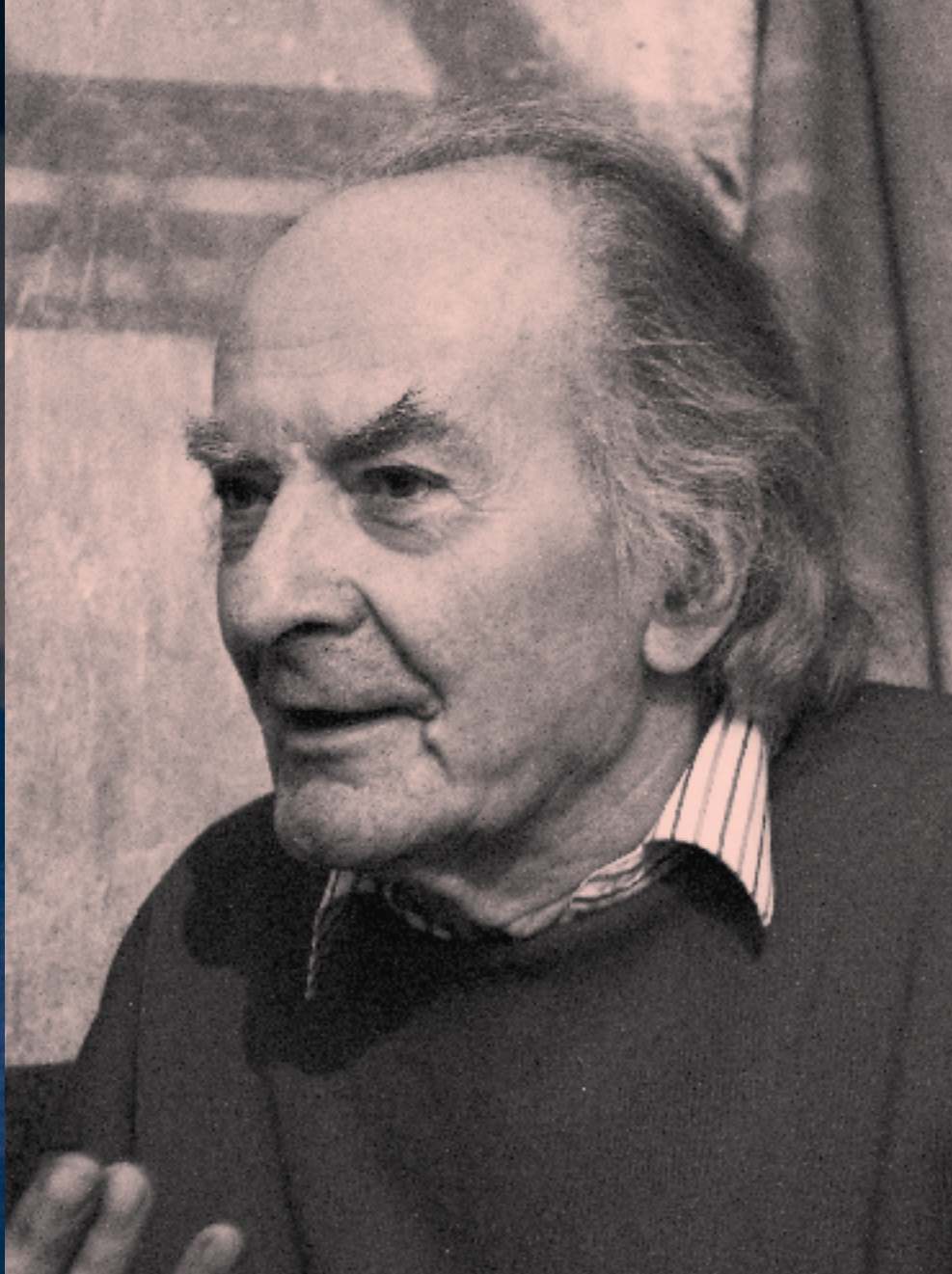
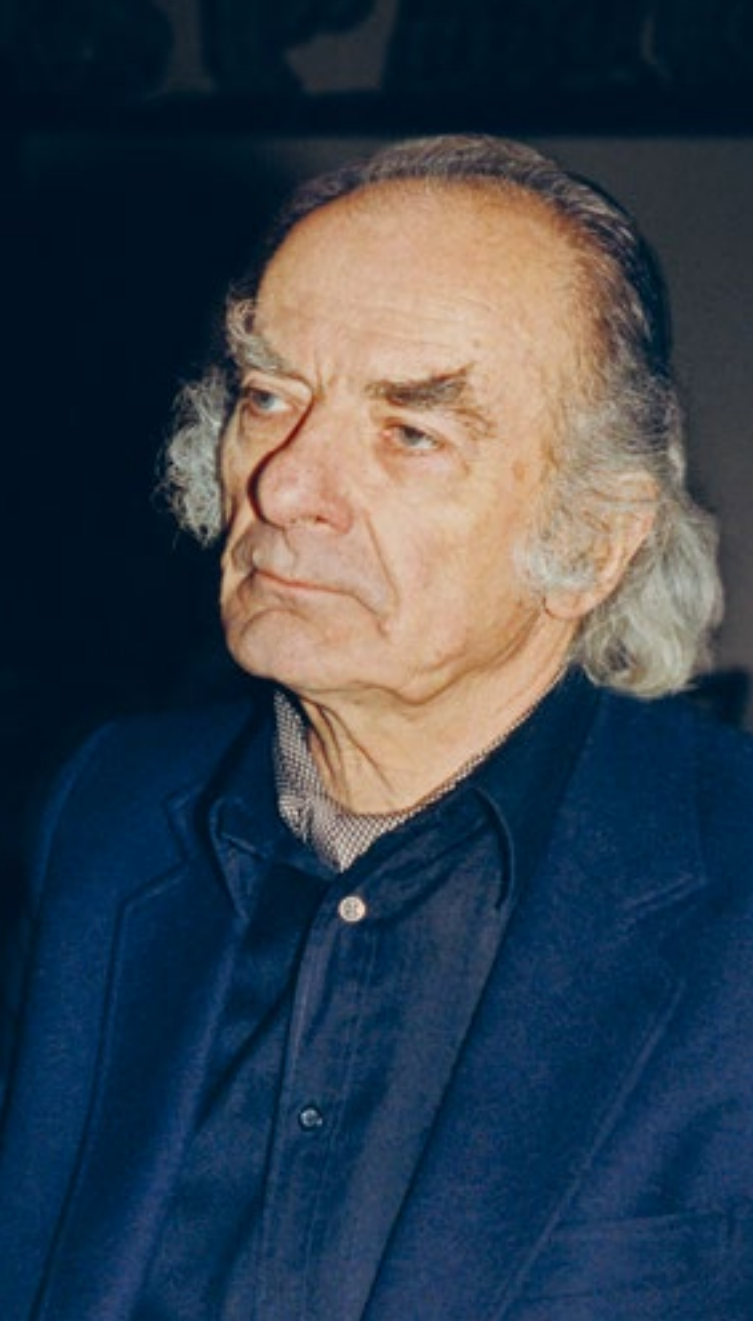
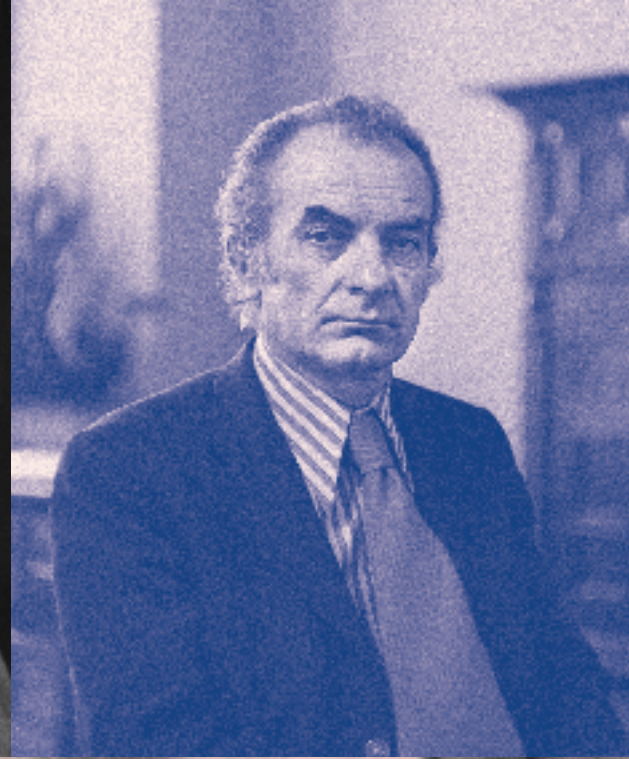
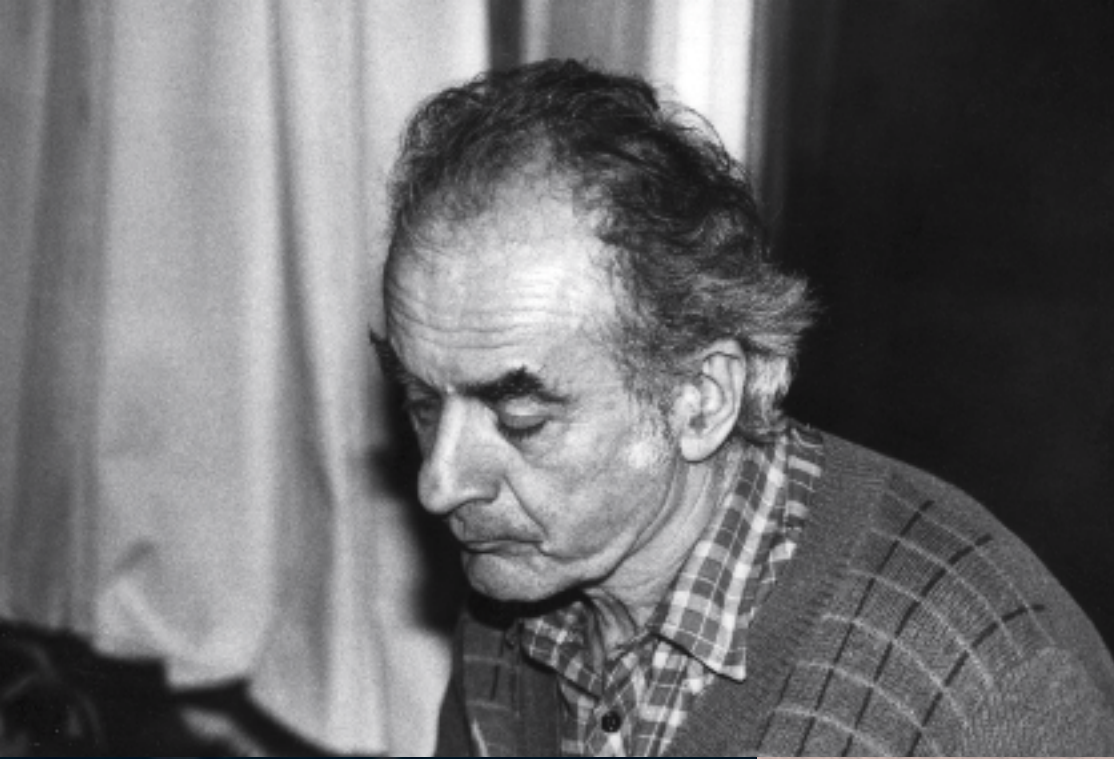












WOJCIECH ZMORZYŃSKI

W POSZUKIWANIU
UNIWERSALNEJ
FORMUŁY

SOPOT – NOWY POCZĄTEK

Wiosna 1945 roku. Pierwsze transporty ochotników, którzy mieli tworzyć administrację państwową, zaczęły docierać na Wybrzeże już w kwietniu. Rozpoczął się wielki exodus, powroty z wojny, przesiedlenia obywateli polskich z ziem utraconych na wschodzie, mniejszości narodowych, a także czas wysiedleń ludności niemieckiej. W tym pierwszym okresie nie sprawdzano pochodzenia, rodowodów, przynależności do organizacji bojowych czy poglądów politycznych.

Panował chaos, ale też wielki entuzjazm. Wojna się skończyła. Czas terroru nowej władzy miał dopiero nadejść. Z tego chaosu wyłaniało się socjalistyczne państwo, w nowych granicach i z nowym ustrojem. Ci, którzy przybyli ze wschodu, wiedzieli lepiej, jaka będzie przyszłość – znali trudy okupacji sowieckiej, maszynę ludowej władzy miażdżącą każdy przejaw wolnościowego i samodzielnego myślenia.

W kwietniu 1945 roku w Sopocie mieszkało 23 240 osób w tym 8 430 polskiego pochodzenia¹. Szybko jednak te proporcje zostały zmienione. Nie ufano miejscowej Polonii, która dla przybyłej ludności wydawała się obca i niepewna.

Pociągi przybywały linią kolejową od strony Gdańska. Gehenna podróży na północ trwała wiele godzin. W samym Gdańsku wysiadało niewielu pasażerów, większość jechała do Wrzeszcza, Oliwy, Sopotu, Gdyni i dalej. W Gdańsku czuło się zapach spalonego miasta, ci którzy jechali z Warszawy, dobrze znali tę woń. Ze względu na zniszczenie centrum, urzędy administracji państwowej, w tym urząd wojewódzki, utworzono w Sopocie.

Sopot stał się schronieniem dla wielu rodzin, także mojej, która po koszmarze powstania warszawskiego, kapitulacji i opuszczeniu miasta przyjechała w 1945 roku właśnie do tego miasta.

W pierwszych powojennych latach wszystko wydawało się niestabilne i przejściowe. Obawiano się ponownego przywrócenia dawnych granic i powrotu rdzennych mieszkańców. Było niespokojnie. Do Gdańska i Sopotu przybyli także AK-owcy z terenów Wileńszczyzny, m.in. Zygmunt Szendzielarz „Łupaszka”. Wybrzeże stało się dla nich centrum konspiracji i działań dywersyjnych. Jednak dla wrogów ludu nie było litości. Lata 1945–1948 to okres wyjątkowo skomplikowany i dramatyczny, z chaosu wyłaniały się struktury nowego państwa. Powoli odradzało się życie, także artystyczne². Zaczęto tworzyć nowe imaginarium przynależności tych ziem do Polski z pominięciem dorobku ostatnich stuleci. Utworzenie przez nową władzę uczelni plastycznej w 1945 roku w Sopocie miało właśnie wymiar propagandowy i symboliczny. W pierwszych dekadach sztuka

1 Tomasz Kot, *Sopot 1939–1945*, „Kurier Sopocki”, http://www.dawnysopot.pl/Kurier_Sopocki_Sopot_1939_1945.pdf, dostęp: 04.06.2023.

2 O życiu artystycznym na Wybrzeżu w tym okresie zob. Wojciech Zmorzyński, *Pierwsza dekada*, w: *Pierwsza dekada (Po burzy nad starym światem)*. *Malarstwo na Wybrzeżu w latach 1945–1955*, [katalog wystawy], Muzeum Narodowe w Gdańsku, Gdańsk 2017, s. 7-17.

będzie częścią propagandy. 15 października 1945 roku odbyła się inauguracja I roku akademickiego Instytutu Sztuk Plastycznych w Gdańsku z siedzibą w Sopocie. Studentem został także przybyły z Wileńszczyzny Władysław Jackiewicz. Planował studiować architekturę, ale za późno dotarł na egzaminy wstępne na Politechnikę. Egzaminy do sopockiego Instytutu odbyły się we wrześniu.

Wokół pedagogów uczelni skupiało się w tym okresie życie artystyczne. Łączyły ich obok programu artystycznego więzi rodzinne i towarzyskie. Jednakże ich wizja nie była otwarta na wszystkie tendencje i kierunki reprezentowane przez artystów przybyłych wówczas na Wybrzeże z ziem II Rzeczypospolitej. Nie brano pod uwagę np. przedwojennej wielokulturowości tego regionu, która paradoksalnie, lecz w mniejszym wymiarze wystąpiła również w okresie powojennym.

Sopot wydawał się miejscem idealnym, swoistą enklawą, gdzie wielu artystów mogło uciec od bieżącej polityki, wrócić do osobliwej Arkadii i wspomnień przedwojennego życia. Szczególnie dla ludzi młodych, okaleczonych przez wojnę, było to miejsce niezwykle. Sopot i uczelnia stały się dla nich całym światem i to światem niepodobnym do poprzedniego. Wiele lat później pochodzący również z Wilna Jerzy Afanasjew pisał, że to miasto, „gdzie malarze i hipochondrycy pili z kieliszków mgłę”; *Uzdrowisko jak dla karcianych królów. Dziwaczna architektura, nie zdziwiłby się Czytelnik, gdyby zobaczył tu na ulicy szachowego konia ciągnącego powóz zbiedniałej arystokratki*³. Józefa Wnukowa, jedna z założycielek sopockiej uczelni, mówiła z atencją „szkoła w liściach”, określając budynek i jego otoczenie, a także klimat uczelni zlokalizowanej przy ulicy Obrońców Westerplatte 24. Siedziba szkoły mieściła się w otoczonej ogrodem klasycystycznej willi, wybudowanej w ok. 1881 roku przez gdańskiego radcę handlowego Johanna Immanuela Bergera. W sąsiednich domach zamieszkała kadra uczelni. Ulica oddalona była od głównego życia mieszkańców dwie minuty drogi od reprezentacyjnej ulicy Konstantego Rokossowskiego (od 1956 Bohaterów Monte Cassino), która z biegiem lat stała się gwarnym i zatłoczonym deptakiem. Na ulicy Obrońców Westerplatte życie toczyło się w specyficznym rytmie, jakby przeniesionym z przedwojennego Krakowa, Warszawy czy Lwowa. Ta nierzeczywistość czasów i sytuacji odczuwana była szczególnie w pierwszym okresie, gdy sopoccy artyści kontynuowali tradycje francuskiej bohemy i kiedy uczelnia zlokalizowana była w Sopocie. Pedagogów i studentów łączyła niepewność czasów, trudy życia, lecz także walka o wartości w sztuce. Wspólnie stoczyli także bój o przyszłość uczelni, w której, po reformie szkolnictwa na początku lat 50. XX wieku zamierzano zlikwidować Wydział Malarstwa i Wydział Rzeźby.

Ratunkiem dla sopockich artystów okazało się polityczne i twórcze zaangażowanie, akceptacja socrealistycznej doktryny. Odtąd artyści z Wybrzeża będą bardzo aktywni na kolejnych ogólnopolskich przeglądach plastyki, swoistych „sprawdzianach postępów” w dochodzeniu do socjalistycznej sztuki. Władysław Jackiewicz zaangażował się w tę „walkę”. Jak wielu młodych ludzi uwierzył, zgłosił swój akces do socrealizmu, wierząc także w sens sztuki społecznie użytecznej. Stał się autorem ważnych prac

i inicjatyw, jak kolektywne malowanie obrazów, które było wizytówką malarzy z Sopotu⁴. Wydział Malarstwa udało się zachować.

W tym miejscu moja osobista rodzinna historia, choć epizodycznie, przecina się z losem Władysława Jackiewicza. Latem 1953 roku mój ojciec, młody marynarz, czekając na zamustrowanie, był oddelegowany przez dyrekcję Polskich Linii Oceanicznych do pawilonów przy sopockim mołu, gdzie od końca lat czterdziestych urządzano wystawy, w tym coroczne Festiwale Sztuk Plastycznych. Marynarze mieli pomagać artystom przy organizacji VIII Wystawy malarstwa, rzeźby i grafiki Okręgu Gdańskiego ZPAP. Marynarze i plastycy pracowali kolektywnie budując wystawę, jak przystało na sojusz artystów z ludźmi morza, postulowany przez ówczesną władzę. Uprzedzenia i podejrzenia zostały szybko przełamane. Artyści chętnie opowiadali o swoich pracach. W tej rodzinnej historii pojawia się postać Władysława Jackiewicza – przyszły rektor, opowiadał marynarzom o sztuce współczesnej, szczególnej roli jaką pełni malarstwo w nowej rzeczywistości. W 1954 roku siedzibę PWSSP przeniesiono do Gdańska, do odbudowanej Wielkiej Zbrojowni, jednego z najcenniejszych zabytków w mieście, co dobitnie świadczy o randze uczelni w tym czasie.

O WYSTAWIE, KTÓREJ NIE BYŁO

W 2014 roku zaczęliśmy z profesorem planować wystawę w Oddziale Sztuki Nowoczesnej Muzeum Narodowego w Gdańsku. Widziałem, jak aranżował wcześniejsze ekspozycje w Pałacu Opatów w Oliwie (1999, 2007), jak eliminował nadmiar prac, szukając harmonii i równowagi między obrazami. Kolejna prezentacja jego malarstwa miała być przełamaniem dotychczasowego schematu wystaw skupiających się zazwyczaj na pracach z ostatniego okresu twórczości. Całe bogactwo jego dorobku widać właśnie z perspektywy muzealnej, kiedy można prześledzić drogę, jaką przebył od końca lat 40. XX wieku, a która jawi się jako niezwykle konsekwentna. Jego dorobek miał być odczytany na nowo – w świetle uważnej i głębokiej retrospekcji. Zależało nam na pokazaniu najwcześniejszych dzieł, kolejnych dekad jego malarskiej aktywności i wskazaniu przełomowych momentów w jego twórczości.

Pierwszą oznaką zbliżającej się odwilży w plastyce była wystawa towarzysząca Międzynarodowemu Festiwalowi Młodzi i Studentów w warszawskim Arsenale w 1955 roku. Władysław Jackiewicz wziął udział w tym pokoleniowym wystąpieniu, które było próbą buntu młodych artystów i ucieczką z doktryny i estetyki socrealizmu⁵. Odwilż październikowa doprowadziła do częściowej liberalizacji systemu sprawowania władzy. Odchodzono także od dogmatycznego modelu w sztuce. Wśród artystów następowało różnicowanie postaw i poszukiwań własnego wyrazu. Ważnym impulsem do kolejnych zmian był powrót z Wielkiej Brytanii w 1958 roku Piotra Potworowskiego,

4 W tym okresie powstały, między innymi kolektywnie malowane obrazy w zespołach: Bohdan Borowski, Władysław Jackiewicz, Rajmund Pietkiewicz, *Stalin wśród „Mazowsza”*, 1953, olej na płótnie, 150 × 200 cm, MRK/SW/723; Władysław Jackiewicz, Bohdan Borowski, *Przeprawa przez Odrę (Saperzy nad Wisłą)*, 1953, olej na płótnie, 130 × 190 cm, MWP nr 1358.

5 Władysław Jackiewicz zaprezentował obraz *Kwaciarka*, 1955, olej na płótnie, 138 × 126 cm, MOG/III/1/88.

który objął pracownie malarstwa w uczelniach w Gdańsku i Poznaniu. Potworowski wykorzystał możliwości koloryzmu i zwrócił się w kierunku malarstwa abstrakcyjnego. Pisał, *Dlaczego pejzaż, namalowany z doświadczeń wizualnych z tej wycieczki, ma być oknem? Nie mieliście przecież żadnego kagańca na twarzy ani w ogóle żadnego okna tam nie było – była otwarta przestrzeń wokół Was. [...] Cały proces kondensacji wrażeń i decyzji, że są one liniami tylko liniami prostopadłymi, liniami poziomymi. Ułożone na desce, staną się nagle pejzażem mocniejszym i potężniejszym niż ta „imitacja okna”. A jeżeli – z łaski losu – farby się znajdą, ażeby kolor stworzyć, to będzie on położony jako coś nadzwyczajnego. [...] Używanie kolorów – farb, jak niewolników, zmuszenie ich do tworzenia przedmiotów – jest zbrodnią przeciwko samej istocie światła*⁶.

Pod koniec lat 50. XX wieku Jackiewicz tworzył abstrakcyjne kompozycje inspirowane naturą, między innymi – *Pompeje* – obrazy sensualistyczne, charakteryzujące się zawężoną paletą i wyczeniem na materię. Widać w tych pracach wpływ sugestywnej twórczości Piotra Potworowskiego. Ten rodzaj ewolucji malarstwa, który zaproponował Potworowski, był dla artystów z Wybrzeża szczególnie atrakcyjny. Zwrot ku naturze nastąpił po transfiguracji malarskich struktur, a kolor pozostał wciąż ważnym elementem ich budowy.

Sztukę rodzi przede wszystkim sama sztuka, podkreślał Zdzisław Kępiński⁷. Malarstwo Władysława Jackiewicza jest mocno osadzone w tradycji. Artysta często wskazywał swoje fascynacje, których doznawał w czasie licznych podróży od lat 60. XX wieku – malarstwo Francisa Bacona, akty Modiglianiego, czy włoskie malarstwo wczesnego renesansu z *Portretem młodej kobiety* Antonia Pollaiuolo, odkrytym przez Jackiewicza w Muzeum Poldi Pezzoli w Mediolanie, to tylko mały fragment jego „muzeum wyobraźni”. Był twórcą i pedagogiem, dla którego kontynuowanie tradycji malarstwa i przekazywanie wiedzy studentom były niezwykle ważne.

Patrząc na obrazy Jackiewicza z lat 60. XX wieku dostrzega się potrzebę szukania właściwego rytmu form, doskonałej organizacji przestrzeni, wewnętrznej energii. W biologicznych i amorficznych formach widać wciąż inspirację naturą. Malarz łączył intuicyjne widzenie z racjonalistyczną konstrukcją obrazu. Powoli tematem jego prac staje się ciało, pozbawione anatomicznych szczegółów, zawieszane w nieokreślonej przestrzeni. W pracach tych, czynnik abstrakcyjny wydaje się jeszcze wiodący. Z czasem kolorystyka jego dzieł staje się pełniejsza, ale nadal obrazy utrzymane są w ciemnej, prawie monochromatycznej gamie, rozświetlanej akordem jaśniejszego, mocnego koloru – złamanej czerwieni, błękitu, zieleni. Stosował te same, co Piotr Potworowski, zabiegi techniczne, dla uzyskania lepszego efektu przy malowaniu. Imprimatura kładziona półkryjąco, przetarcia, zdrapywanie farby i kładzenie nowego odcienia znalazły się w repertuarze jego praktyk. Jackiewicz doceniał, podobnie jak Potworowski, rolę instynktu i intuicji w sztuce. Kompozycje z tego okresu nie miały jeszcze tej witalności, pierwiastka „gracji”, który będzie charakterystyczny dla jego obrazów w następnej dekadzie.

6 Piotr Potworowski, w: Afanasjew, *Sezon kolorowych...*, s. 11.

7 Zdzisław Kępiński, *Impresjoniści u źródeł swoich obrazów*, Wrocław 1976, s. 8.

Malarz zdawał sobie sprawę z wartości wizualnych dużego formatu pod-
obrazia. Od połowy lat 60. XX wieku stosował duże płótna. Przeskalowanie i monumeta-
lizacja sprawiają, że motywy tracą związek z „tu i teraz” i stają się bardziej uniwersalne.
Ewolucja jego malarstwa to także oddalanie się od rzeczywistości empirycznej. W myśl
klasycznego już stwierdzenia, że malarz bardziej „widzi to, co maluje, niż maluje to,
co widzi”⁸. Lata następne przyniosły dalszą ewolucję jego twórczości i poszukiwań
uniwersalnej formuły aktu. Zdziwiający jest fakt, że moment znalezienia własnego
idiomu nastąpił w chwili, gdy Władysław Jackiewicz piastował funkcję rektora gdańskiej
uczelni i łączył pracę na tym stanowisku z twórczością malarską.

Kenneth Clark w klasycznej już historii aktu, pisanej z pozycji tradycyjnej
historii sztuki lat 50. XX wieku konkludował, „akt nie jest już przedmiotem sztuki, lecz
formą sztuki”⁹. Opisował rozwój aktu na przestrzeni wieków, z pozycji poszukiwań
i dążeń twórców do osiągnięcia formy doskonałej. Clark skupiał się na rozwoju formy,
a nie stosunku do podmiotu przedstawień. Wydaje się, że Jackiewicz kwestionował tę
metodologię, nie interesował go klasyczny akt i wynikający z tej tradycji sposób postrze-
gania kobiety i ciała. Bliższy mu był krytyczny pogląd Johna Bergera, sformułowany
na początku lat 70. XX wieku, *Mężczyźni patrzą na kobiety. Kobiety patrzą na siebie,
będąc przedmiotem oglądu. [...] Obserwujący kobietę w niej samej jest rodzaju męskiego,
natomiast to, co obserwowane – rodzaju żeńskiego. Kobieta przekształca w ten sposób
samą siebie w obiekt – a zwłaszcza w obiekt widzenia: widok*¹⁰; *Być nagim oznacza
być sobą. Być aktem oznacza być widzianym jako nagi przez innych, a jednak nie być
uznawanym dla samego siebie. Nagie ciało musi być postrzegane jako obiekt, by stało
się aktem*¹¹. Dlatego Jackiewicza nie interesował sam akt. Podjął bardziej za teoriami
Kazimierza Malewicza redukującego malarstwo do najprostszycch form, tworzącego
mistyczny świat bez przedmiotów, który to pisał, *Wielcy mistrzowie Renesansu mają wielkie
osiągnięcia w zakresie anatomii. A jednak ciało nie robi u nich wrażenia prawdziwego.
Ich malarstwo nie oddaje ciała, a ich pejzaże nie oddają żywego świata*¹². Wydaje
się, że Jackiewicz nie szukał ideału piękna, ale uniwersalnego pierwiastka duchowego.
Wiele jego *Ciał* jest w swojej formie niedoskonałych. Rządzi nimi przypadek związany
z metodą twórczą, ale też skupienie się na tym ukrytym transcendentnym wymiarze.
Szuka równowagi napięć, rytmicznych sekwencji wypukłości i zagłębień. Jackiewicz
estetyzuje poprzez rysunek i kolor, a nie przez szukanie idealnego kształtu ciała. Ważne
dla niego, na powierzchni obrazu, jest to malarskie *qualité*, które było częścią spuścizny
po kolorystach, a przede wszystkim po lekcji Nachta jak i Potworowskiego. Wydaje się,
że dynamizm życia połączony z wartościami duchowymi, a także dbałość o wartości
malarskie, będąc stale obecne w twórczości Jackiewicza od połowy lat 70. XX wieku.

-
- 8 Ernst Gombrich, *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawienia obrazowego*, przeł. Jan
Zarański, Warszawa 1981, s. 87.
9 Kenneth Clark, *Akt. Studium idealnej formy*, przeł. Jacek Bomba, Warszawa 1998, s. 10.
10 John Berger, *Sposoby widzenia*, przeł. Mariusz Bryl, Warszawa 2008, s. 47.
11 Ibidem, s. 54.
12 Kazimierz Malewicz, *Od kubizmu i futuryzmu do suprematyzmu. Nowy realizm w malarstwie*,
w: Andrzej Turowski, *Między sztuką a komuną. Teksty awangardy rosyjskiej 1910–1932*, Kraków
1998, s. 157.

W tradycji chrześcijańskiej nastąpiło oddzielenie ducha od ciała. Według poglądów zachodnich, ciało mieści się w kategorii rzeczy świeckich, wulgarnych, materialnych. Powoduje to rozczepienie między umysłem a ciałem co [...] tkwi u korzeni emocjonalnych cierpień człowieka¹³, pisał Alexander Lowen, wybitny amerykański psychiatra i terapeuta. Właśnie w tym upatrywał źródła wielu naszych schorzeń, widząc w kondycji ciała przejaw naszej emocjonalnej i osobistej egzystencji. Rytm i witalność ciała, którą nazywał „wdziękiem”, łączącym pracę umysłu z ciałem, dają nam potencjał życiowej radości. Patrząc na ciało z perspektywy energii akcentował istotę wdzięku cielesnego i duchowości. W tej wewnętrznej energii, jaką mamy, widział dodatkowo przejaw transcendencji. Dynamizm życia połączony z wartościami duchowymi, ta ekspansja życia, to również ślad życia, który możemy odnaleźć także w sztuce.

Nie ma w pracach Władysława Jackiewicza efektu zawstydzenia, mamy raczej witalność i wewnętrzne piękno – to ciała pozbawione bólu i frustracji. Często jego figury są nieoczywiste. Czy są to ciała połączone w seksualnym akcie czy Owidiuszowa synteza kobiety i mężczyzny, połączenie męskich i żeńskich cech płciowych, czy dwoistość natury? Poczucie zespolenia dwóch osób może być tak zupełne, że kochankowie czują się jak gdyby byli jednym ciałem. Lowen łączy też bardzo mocno seksualność z duchowością. W oderwaniu od seksualności duchowość staje się abstrakcją, a seksualność oderwana od duchowości jest tylko aktem fizycznym¹⁴. Jackiewicz sam lapidarnie tłumaczył, *Generalnie rzecz ujmując, jest to swoista fantazja na temat ciała i nic więcej. W niewielkiej jedynie części mają one nastrój jakiegoś erotycznego zagęszczenia*¹⁵. Artysta unikał dosłowności, anatomicznych szczegółów, nie przedstawiał także twarzy, dłoni czy stóp. Zastanawia powściągliwość malarza. Nigdy nie przekroczył tych intelektualnych i estetycznych rygorów, jakie sobie narzucił. Ta persewercja motywu ciała miała wręcz coś z wymiaru religijnego.

Pod koniec lat 70. Jackiewicz stworzył zadziwiającą serię obrazów, które zatytułował *Portret anonimowy*. Cykl powstał z niewątpliwej fascynacji *Portretem młodej kobiety* pędzla Antonia Pollaiuolo. Jackiewicz wykonał portrety kobiet (także dzieci), ujęte z profilu, o charakterystycznych długich szyjach. Obrazy malowane są oszczędnie, wykorzystując w partii wizerunków ciemny brąz imprimatury. Mocniejszy kolor położony w partii tła odcina profil i nadaje mu odpowiedni kształt. Przedstawienia te są niczym negatyw mediolańskiego arcydzieła.

Prawdziwym zaskoczeniem był dla mnie sposób tworzenia obrazów przez Jackiewicza. Przez długie lata błędnie myślałem, że to klasyczne „malarstwo sztalugowe”. Sama postać malarza, jego poglądy na sztukę, piastowana przez niego dawniej funkcja rektora, sylwetka, czy nawet sposób mówienia, pasowały do tego wyobrażenia. Dopiero w jego pracowni przy ulicy Świętojańskiej w Gdańsku zobaczyłem proces ich powstawania. Nie robił szkiców do swoich prac. Na początku był przypadek gestu

¹³ Alexander Lowen, *Duchowość ciała*, przeł. Stefan Sikora, Warszawa 2020, s. 223.

¹⁴ Ibidem, s. 105.

¹⁵ *Tęsknota Pigmaliona*, wywiad z Władysławem Jackiewiczem przeprowadzony przez Janusza Janowskiego, w: *Władysław Jackiewicz, Nagroda im. Kazimierza Ostrowskiego 2007 za 2006 rok*, Gdańsk 2007, s. 42.

rozlewanej farby na leżącym podobraziu, kolejnych warstw wsiąkających w grunt płótna, które tworzyły głębię obrazów. Właśnie ta faza powoduje, że każda kompozycja jest inna, nie ma możliwości powtórzenia. Później był czas namysłu. Każdy kolejny ruch był już celowy. Malarz narzucał sobie dyscyplinę. Kolorem wydobywał kształt, odcinając (niczym rzeźbiarz bryły marmuru) fragmenty malowidła, pozostawiając wykadrowany obszar ciała, które organizuje przestrzeń kompozycji. Nie chciał uzyskać iluzji bryły ciała, nie interesowała go trójwymiarowa rzeczywistość. Ważnym elementem jego prac jest rysunek. Cienka kreska stanowi unerwienie ciał, nadaje im bardziej materialny wymiar. Ten wątek linearny będzie charakterystyczny dla jego prac. Mocno akcentował kierunki zgodnie z układem płótna. *Zależy mi na absolutnej wolności w obrębie płótna*¹⁶, mówił Jackiewicz. Rygor kompozycyjny jest w jego pracach zmięczony delikatnością rozwiązań barwnych. Te niuanse barwne będą decydowały o charakterze poszczególnych prac malarza. W partiach ciała stosował złamany róż, dążył także do uzyskania alabastrowego odcienia skóry, wiążąc ten kolor z symboliką doskonałości i czystości duchowej. Wysublimowanej kolorystyce pozostał wierny do końca.

Niedopuszczenie do wystawy w Pałacu Opatów było drugim incydentem, który zdarzył się w krótkim odstępie czasu. Rok wcześniej, doszło do odwołania wystawy w Filharmonii Bałtyckiej w Gdańsku. Czy była to cenzura obyczajowa, czy też – jak twierdziła dyrekcja Filharmonii – źle przygotowana, przez prywatną galerię, ekspozycja, trudno dziś rozstrzygnąć. Media relacjonowały to zdarzenie, akcentując wielokrotnie określenie „wystawa erotyków”, jako główną przyczynę odwołania ekspozycji. Rada Wydziału Malarstwa gdańskiej Akademii Sztuk Pięknych zareagowała stosowną uchwałą, *Nasze zaniepokojenie wzbudził fakt, iż powodem takiej decyzji dyrekcji miało być rzekomo uznanie dzieł malarskich wybitnego polskiego artysty za zbyt odważne w formie i treści, aby udostępniać je publiczności. Decyzja wkracza ewidentnie w sferę cenzury obyczajowej, bo tylko tak można to odebrać. W przypadku prac prof. Władysława Jackiewicza, w których figura ludzka i ciało jest pretekstem do rozważań artystycznych, formalnych, zupełnie niekojarzonych z pornografią, wydaje się to kuriozalne*¹⁷. Cały ten ciąg przykrych dla Władysława Jackiewicza wydarzeń był może echem wciąż trwającej dyskusji o wolności w sztuce, która rozpoczęła się ponownie, lecz w odmiennych warunkach politycznych, po przełomie 1989 roku. Dyskusji, która najburzliwiej toczyła się wokół „niebezpiecznych związków sztuki z ciałem”. W polu sztuki znalazły się między innymi zagadnienia, definiowania własnej tożsamości przez ciało, uwikłania człowieka w struktury władzy, dyscyplinowania jednostki przez ciało. Stanowiło to radykalną redefinicję pola sztuki. *Naruszenie granic ciała wiąże się również z przekroczeniem granic sztuki. Ciało funkcjonowało bowiem w sztuce europejskiej jako podporządkowane, zamknięte w ramy, opanowane*¹⁸, pisała Izabela Kowalczyk. Sztuka krytyczna, która była często celowo skandalizująca, zdominowała obraz sztuki w tym

¹⁶ Ibidem, s. 43.

¹⁷ Cyt. za: <https://wiadomosci.onet.pl/trojmiasto/wystawa-erotykow-asp-oburzone-filharmonia-sie-tlumaczy/4folzom>, dostęp: 04.07.2023.

¹⁸ Izabela Kowalczyk, *Niebezpieczne związki sztuki z ciałem*, Poznań 2002, s. 15.

okresie i miała ogromny wpływ na opinię publiczną. Ta dyskusja często dotyczyła także artystów, których twórczość postrzegana była do tej pory za „bezpieczną”.

W poglądach na sztukę Władysława Jackiewicza wciąż ważne było to kantowskie pojęcie piękna, jako swobodnej gry wyobraźni. Jednak istotny był także ten imperatyw – psychiczny i etyczny próg, którego sztuka nie powinna naruszać. Szczególnie w obszarze godności człowieka, jego intymności, materialnej egzystencji ciała, łamanie tabu wiązało się według artysty z utratą wrażliwości estetycznej. Malarz stał się paradoksalnie ofiarą kontrowersji, które omijały go we wcześniejszych okresach twórczości. Pewnych granic się po prostu nie przekracza – powtarzał w czasie naszych spotkań i rozmów o malarstwie i współczesności.

IN SEARCH OF A UNIVERSAL FORMULA

SOPOT – A NEW BEGINNING

The spring of 1945. First transports of volunteers who were to compose the state administration started to reach the Coast already in April. A great exodus began, returns from the war, resettlements of Polish citizens from the lands lost in the east, of national minorities, and of the German population. In this first period, the origins, lineages, affiliations to militant organisations and political views were not checked.

There was chaos, but also a great enthusiasm. The war was over. The time of terror of the new power had not yet come. Out of this chaos emerged a socialist state, with new boundaries and a new regime. Those who came from the east had a better idea of what was to come – they knew the hardships of the Soviet occupation, the machine of the rule of the people, crushing every manifestation of freedom and individuality.

In April 1945, 23,240 people lived in Sopot, 8,430 of them of Polish descent¹. However, these proportions quickly changed. The newcomers did not trust the local Polonia, which seemed to them strange and dubious.

Trains came along the railway line from the direction of Gdańsk. The taxing travel north lasted many hours. Few passengers disembarked in Gdańsk itself, most went to Wrzeszcz, Oliwa, Sopot, Gdynia and beyond. There was a smell of a burnt city in Gdańsk; those who travelled from Warsaw knew this smell well. Due to the destruction of the centre, state administration offices, including the provincial office, were established in Sopot.

Sopot became a shelter for many families, including mine, who came to this city in 1945 after the nightmare of the Warsaw Uprising, capitulation and leaving the city.

In the first post-war years, everything seemed unstable and transitory. People feared the reinstatement of the old borders and the return of the indigenous population. There was a sense of restlessness. Home Army soldiers from the Vilnius region, such as Zygmunt Szendzielarz “Łupaszka”, also came to Gdańsk and Sopot. For them, the Coast became a centre of conspiracy and sabotage activities. However, there was no mercy for the enemies of the people. The years 1945–1948 were an exceptionally complicated and dramatic period, in which the structures of a new state emerged from the chaos. Life, including artistic life, was slowly reborn². A new imaginarium of the Polishness of these lands was created, omitting the achievements of the last centuries. The creation of an art school in Sopot by the new authorities in 1945 had a propaganda and symbolic dimension. In the first decades, art was to be part of propaganda. On 15 October 1945, the inauguration of the first academic year of the Institute of Fine Arts in Gdańsk based in Sopot was held. Władysław Jackiewicz, who came from the Vilnius region, also became a student there. He planned to study architecture, but arrived too late for the entrance exams to the Polytechnic. The exams for the Institute in Sopot took place in September.

In that period, artistic life centred around the university’s teachers. Apart from the artistic programme, they were connected by family and social ties. However, their vision was not open to all tendencies and directions represented by the artists who then came to the Coast from the lands of the Second Polish Republic. For example, the pre-war multiculturalism of this region, which, paradoxically, but to a lesser extent, was also part of the post-war reality, was not taken into account.

1 Tomasz Kot, *Sopot 1939–1945*, “Kurier Sopotki”, http://www.dawnysopot.pl/Kurier_Sopotki_Sopot_1939_1945.pdf, access: 04.06.2023.

2 On the artistic life on the Coast in this period, see: Wojciech Zmorzyński, *Pierwsza dekada*, in: *Pierwsza dekada (Po burzy nad starym światem). Malarstwo na Wybrzeżu w latach 1945–1955* [exhibition catalogue], Muzeum Narodowe w Gdańsku, Gdańsk 2017, pp. 7–17.

Sopot seemed like the perfect place, a kind of enclave where artists could escape from current politics, return to an Arcadia and memories of pre-war life. It was an extraordinary place especially for young people, scarred by the war. Sopot and the university became a whole world for them, and a world unlike the previous one. Many years later, Jerzy Afanasjew, who was also born in Vilnius, wrote that it was a city, "where painters and hypochondriacs drank mist from glasses"; *A health resort for card kings. Bizarre architecture, the Reader would not be surprised if he saw here in the street a chess horse pulling the carriage of an impoverished aristocrat*³. Józefa Wnukowa, one of the founders of the Sopot university, spoke reverently of "a school in the leaves", describing the building and its surroundings, as well as the atmosphere of the university at 24 Obrońców Westerplatte Street. The school was located in a classicist villa surrounded by a garden, built around 1881 by Johann Immanuel Berger, commercial counsellor from Gdańsk. The staff lived in the neighbouring houses. The street was tucked away from the main life of the inhabitants, two minutes from the representative Konstantego Rokossowskiego Street (since 1956 Bohaterów Monte Cassino), which over the years became a bustling and crowded promenade. On Obrońców Westerplatte Street, life went on in a specific rhythm, as if transferred from pre-war Cracow, Warsaw or Lviv. This unreality of times and situations could be felt especially in the first period, when Sopot artists were carrying on the traditions of French bohemia and when the university was located in Sopot. Teachers and students were united by the uncertainty of the times, the hardships of life, but also by the struggle for values in art. They also fought together for the future of the university, where the education reform in the early 1950s threatened to close the Faculty of Painting and the Faculty of Sculpture.

As it turned out, Sopot artists found their salvation in political and creative involvement and the acceptance of the socialist realist doctrine. From now on, artists from the Coast were to be very active at nationwide art reviews, a kind of "progress tests" in the pursuit of socialist art. Władysław Jackiewicz became involved in this "fight". Like many young people, he believed, and he declared his accession to socialist realism, believing in the significance of socially useful art. He became the author of important works and initiatives, such as collective painting, which was a showpiece of painters from Sopot⁴. The Faculty of Painting was preserved.

This is where my personal family history intersects, albeit episodically, with the fate of Władysław Jackiewicz.

In the summer of 1953, my father, a young sailor, was delegated by the management of the Polish Ocean Lines to the pavilions at the pier in Sopot, which, from the late 1940s, housed exhibitions, including the annual Festivals of Fine Arts. The sailors were to help the artists in organising the 8th Exhibition of Paintings, Sculptures and Graphics of the Gdańsk District of ZPAP. Sailors and artists worked collectively to build the exhibition, as befits the alliance between artists and people of the sea, postulated by the authorities of the time. Prejudice and suspicions were quickly overcome. Artists were happy to talk about their works. In this family story, the figure of Władysław Jackiewicz appears – the future rector spoke to the sailors of contemporary art, and of the special role that painting played in the new reality. In 1954, the seat of the PWSSP was moved to Gdańsk, to the rebuilt Great Armoury, one of the most valuable historical buildings in the city, which clearly testifies to the rank of the university at that time.

THE EXHIBITION THAT NEVER WAS

In 2014, the professor and I started planning an exhibition at the Modern Art Department of the National Museum in Gdańsk. I saw how he arranged earlier exhibitions at the Abbots' Palace in Oliwa (1999, 2007), how he eliminated excess works, looking for harmony and balance between the paintings. The next presentation of his paintings was supposed to be a break with the previous scheme of exhibitions, usually focusing on works from his most recent period. The entire richness of his achievements can be best seen precisely from the museum perspective, which allows one to trace the path he had travelled since the late 1940s, and which appears to be extremely consistent. His oeuvre was to be read anew – in the light of careful and deep retrospection. We wanted to show the earliest works, the following decades of his painting activity, and to indicate the breakthrough moments in his work.

The first sign of the approaching thaw in visual arts was the exhibition accompanying the International Festival of Youth and Students at the Warsaw Arsenal in 1955. Władysław Jackiewicz took part in this generational performance, which was the young artists' attempt to rebel and escape from the doctrine and aesthetics of socialist realism⁵. The October thaw led to a partial liberalization of the system of governance. The dogmatic model in art was also abandoned. There was a differentiation of attitudes and searches for one's own expression among the artists. An important impulse for further changes was the return of Piotr Potworowski from Great Britain in 1958, who took over painting studios at the universities in Gdańsk and Poznań. Potworowski used the possibilities of colourism and turned to abstract painting. He wrote: *Why should the landscape, painted from the visual experiences*

3 Jerzy Afanasjew, *Sezon kolorowych chmur*, Gdynia 1968, p. 19.
4 During this period, collective paintings were created i.a. in the following teams: Bohdan Borowski, Władysław Jackiewicz, Rajmund Pietkiewicz, *Stalin among "Mazowsze"*, 1953, oil on canvas, 150 × 200 cm, MRK/SW/723; Władysław Jackiewicz, Bohdan Borowski, *Crossing the Oder (Sappers on the Vistula)*, 1953, oil on canvas, 130 × 190 cm, MWP no. 1358.

5 Władysław Jackiewicz presented the painting *Flower girl*, 1955, oil on canvas, 138 × 126 cm, MOG/III/1/88.

of this trip be a window? You had no muzzle on your face, and there was no window at all – there was an open space around you. [...] The whole process of condensation of impressions and the decision that they are lines, perpendicular lines, horizontal lines. Arranged on a board, they will suddenly become a landscape stronger and more powerful than this 'window imitation'. And if – by the grace of fate – paints are found to create colour, it will be placed as something extraordinary. [...] Using colours – paints, as slaves, forcing them to create objects – is a crime against the very essence of light⁶.

At the end of the 1950s, Jackiewicz created abstract compositions inspired by nature, including *Pompeii* – sensualist paintings, characterised by a narrowed palette and sensitivity to matter. They show the influence of the evocative work of Piotr Potworowski. The kind of painting evolution proposed by Potworowski was particularly attractive to artists from the coast. The return to nature took place after the transfiguration of painting structures, and colour remained an important element of their construction.

Art is born primarily from art itself, emphasised Zdzisław Kępiński⁷. The painting of Władysław Jackiewicz is firmly rooted in tradition. The artist himself often indicated his fascinations, which he experienced during numerous travels since the 1960s – paintings by Francis Bacon, nudes by Modigliani, or Italian paintings of the early Renaissance with the *Portrait of a Young Woman* by Antonio Pollaiuolo, discovered by Jackiewicz in the Poldi Pezzoli Museum in Milan, are only a small fragment of his "museum of imagination". He was an artist and a teacher for whom continuing the tradition of painting and passing on knowledge to students was extremely important.

Looking at Jackiewicz's paintings from the 1960s, one notices the need to search for the right rhythm of forms, perfect organisation of space, internal energy. In the biological and amorphous forms one can still see inspiration from nature. The painter combined intuitive vision with the rationalist construction of the image. Slowly, the subject of his works becomes the body, deprived of anatomical details, suspended in an undefined space. In these works, the abstract factor still seems to dominate. Over time, the colours of his works become fuller, but the paintings are still kept in a dark, almost monochromatic range, illuminated by a chord of a brighter, strong colour – broken red, blue, green. He used the same technical procedures as Piotr Potworowski in order to achieve a better effect. Semi-opaque imprimature, abrasions, scraping off the paint and applying a new shade were all part of his repertoire. Jackiewicz, like Potworowski, appreciated the role of instinct and intuition in art. The compositions of this period did not yet have the vitality, the element of "grace" that would characterise his paintings in the next decade.

The painter was aware of the visual value of large format canvas. From the mid-1960s, he used large canvases. Rescaling and monumentalisation disconnect the motifs from the "here and now" and make them more universal. The evolution of his painting also meant moving away from empirical reality. According to the dictum that a painter "sees what he paints rather than paints what he sees"⁸. The following years brought a further evolution of his work and the search for a universal nude formula. It is astonishing to think that Władysław Jackiewicz found his idiom at a time when he held the position of rector of the Gdańsk university and combined his academic work with painting.

Kenneth Clark, in the classic history of the nude, written from the point of view of the traditional art history of the 1950s, concluded that "the nude is no longer an object of art, but an art form"⁹. He described the development of the nude over the centuries, from the point of view of the artists' search and aspirations to achieve a perfect form. Clark focused on the development of the form, not the relationship to the subject of the representations. It seems that Jackiewicz questioned this methodology; he was not interested in the classical nude and the way of perceiving the woman and the body resulting from this tradition. He agreed more with John Berger's critical view, formulated in the early 1970s: *Men look at women. The women look at each other whilst being watched. [...] The observer of a woman in herself is masculine, while that which is observed is feminine. The woman thus transforms herself into an object – and especially into an object of vision: a sight*¹⁰; *Being naked means being yourself. To be nude means to be seen as naked by others and yet not be recognised for oneself. The naked body must be perceived as an object for it to become an act*¹¹. That is why Jackiewicz was not interested in the act itself. He followed the theories of Kazimierz Malewicz, who reduced painting to the simplest forms, creating a mystical world without objects, and who wrote: *The great masters of the Renaissance made great achievements in the field of anatomy. And yet the body does not seem real to them. Their painting does not reflect the body, and their landscapes do not reflect the living world*¹². It seems that Jackiewicz was not looking for the ideal of beauty, but for a universal spiritual element. Many of his *Bodies* are imperfect in their form. They are governed by an accident inherent in the chosen method of creation, but also by a focus on this hidden transcendent dimension. Jackiewicz looks for

6 Piotr Potworowski, in: Afanasjew, *Sezon kolorowych...*, p. 11.
7 Zdzisław Kępiński, *Impresjonści u źródeł swoich obrazów*, Wrocław 1976, p. 8.

8 Ernst Gombrich, *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawienia obrazowego*, trans. Jan Zarański, Warszawa 1981, p. 87.
9 Kenneth Clark, *Akt. Studium idealnej formy*, trans. Jacek Bomba, Warszawa 1998, p. 10.
10 John Berger, *Sposoby widzenia*, trans. Mariusz Bryl, Warszawa 2008, p. 47.
11 Ibidem, p. 54.
12 Kazimierz Malewicz, *Od kubizmu i futuryzmu do suprematyzmu. Nowy realizm w malarstwie*, in: Andrzej Turowski, *Między sztuką a komuną. Teksty awangardy rosyjskiej 1910–1932*, Kraków 1998, p. 157.

a balance of tensions, rhythmic sequences of protuberances and depressions. He aestheticises through line and colour, not through the search for the perfect body shape. What is important for him on the surface of the painting is the painterly *qualité*, which was part of the legacy of the colourists, and above all, the lessons of Nacht and Potworowski. The dynamism of life combined with spiritual values, as well as attention to painting values, will be constantly present in Jackiewicz's work from the mid-1970s.

In the Christian tradition, there was a separation of the spirit from the body. According to Western views, the body falls into the category of the secular, vulgar, material. This causes a split between the mind and the body, which [...] is at the root of human emotional suffering¹³, wrote Alexander Lowen, a prominent American psychiatrist and therapist. This is where he saw the source of many of our ailments, taking the condition of the body as a manifestation of our emotional and personal existence. The rhythm and vitality of the body, which he called "grace", combining the work of the mind with the body, give us the potential for experiencing joy in life. Looking at the body from the point of view of energy, he emphasised the essence of bodily grace and spirituality. In this inner energy of ours he also saw a manifestation of transcendence. The dynamism of life combined with spiritual values, this expansion of life, is also a trace of life that can be found in art.

There is no embarrassment in Władysław Jackiewicz's works, but rather vitality and inner beauty – these are bodies devoid of pain and frustration. Often his figures are not obvious. Are they bodies joined in a sexual act, or Ovid's synthesis of man and woman, a combination of male and female sex characteristics, or the duality of nature? The feeling of union between two people can be so complete that the lovers feel as if they were one flesh. Lowen also very strongly combines sexuality with spirituality. When divorced from sexuality, spirituality becomes an abstraction, and sexuality divorced from spirituality is just a physical act¹⁴. Jackiewicz himself concisely explained: *Generally speaking, it is a kind of fantasy about the body and nothing else. There is only a tinge of erotic density*¹⁵. The artist avoided literalism, anatomical details, and did not depict the face, hands or feet. The painter's restraint is puzzling. He never exceeded the intellectual and aesthetic rigours he imposed on himself. This perseverance of the theme of the body had almost a religious dimension.

In the late 1970s, Jackiewicz created an astonishing series of paintings entitled *Anonymous portrait*. The series

was created out of an undoubted fascination with *the Portrait of a Young Woman* by Antonio Pollaiuolo. Jackiewicz made portraits of women (including children), seen from the side, with characteristic long necks. The paintings are sparingly painted, using dark brown imprimature. A stronger colour located in the background part cuts off the profile and gives it the right shape. These images seem like a negative of the Milanese masterpiece.

The way Jackiewicz created his paintings was a real surprise for me. For many years, I mistakenly thought it was classic "easel painting". The very figure of the painter, his views on art, the function of rector he held in the past, and even the way he spoke fit this image. It was only in his workshop at Świętojańska Street in Gdańsk that I saw the process of the creation of his paintings. He made no drafts for his works. It started with a gesture of spilled paint on a lying canvas, successive layers soaking into it, which created the depth of the paintings. This phase was what made each composition different, with no possibility of repetition. Then it was time to think. Every next move was intentional. The painter imposed self-discipline. He brought out the shape with colour, cutting off fragments of the painting (like a sculptor shaping a block of marble), leaving a framed area of the body that organizes the space of the composition. He did not want to obtain the illusion of a body shape, he was not interested in three-dimensional reality. An important element of his work is drawing. A thin line is the innervation of bodies, it gives them a more material dimension. This linear theme will be characteristic of his works. He strongly emphasised the directions according to the layout of the canvas. *I care about absolute freedom within the canvas*¹⁶, Jackiewicz would say. Compositional rigor is softened in his works by the delicacy of colour solutions. These colour nuances will determine the nature of the painter's individual works. He used broken pink on the body parts, he also strove to achieve an alabaster shade of skin, associating this colour with the symbolism of perfection and spiritual purity. He remained faithful to this refined colour palette until the end.

The cancellation of the exhibition at the Abbots' Palace was the second incident of this kind in a short period of time. A year earlier, the exhibition at the Baltic Philharmonic in Gdańsk was cancelled. It is difficult to know today whether it was moral censorship, or – as the management of the Philharmonic claimed – bad preparation on the part of a private gallery. The media covered the event, repeatedly emphasising the term "erotic exhibition" as the main reason for its cancellation. The Council of the Faculty of Painting of the Academy of Fine Arts in Gdańsk reacted with an appropriate resolution: *We are concerned about the fact that the reason for such a decision of the management was allegedly that the painting works of the outstanding Polish artist were*

13 Alexander Lowen, *Duchowość ciała*, trans. Stefan Sikora, Warszawa 2020, p. 223.

14 Ibidem, p. 105.

15 *Tęsknota Pigmaliona*, interview with Władysław Jackiewicz conducted by Janusz Janowski, in: *Władysław Jackiewicz, Nagroda im. Kazimierza Ostrowskiego 2007 za 2006 rok*, Gdańsk 2007, p. 42.

16 Ibidem, p. 43.

considered too bold in form and content to be made available to the public. The decision clearly enters the sphere of moral censorship and that is the only way to perceive it. It seems bizarre in the case of the works of prof. Władysław Jackiewicz, in which the human figure and body are a pretext for artistic, formal considerations, completely unrelated to pornography¹⁷. This whole series of events, which had to be unpleasant for Władysław Jackiewicz, may have been an echo of the ongoing discussion about freedom in art, which started again, but under different political conditions, after the breakthrough of 1989. The debate became most heated around the issues of the "dangerous relations between art and the body". The field of art encompasses the questions of defining one's own identity through the body, of our entanglement in power structures, and of disciplining the individual by the body. This was a radical redefinition of the field of art. *Breaking the boundaries of the body also involves crossing the boundaries of art. For the*

*body functioned in European art as subordinated, framed, mastered*¹⁸, wrote Izabela Kowalczyk. Critical art, which was often deliberately scandalous, dominated in this period and had a huge impact on public opinion. This discussion also often impacted artists whose work had been hitherto perceived as "safe".

In Władysław Jackiewicz's views on art, the Kantian notion of beauty as a free play of the imagination was still important. However, this imperative was also important – a psychological and ethical threshold that art should not violate. Particularly in the area of human dignity, intimacy, and the material existence of the body, according to the artist, breaking taboos resulted in a loss of aesthetic sensitivity. Paradoxically, the painter became a victim of controversies that he had escaped in his earlier periods of creativity. One just does not cross certain lines – he would say in our conversations about painting and the present times.

17 Qtd. after: <https://wiadomosci.onet.pl/trojmiasto/wystawa-erotykow-asp-oburzone-filharmonia-sie-tlumaczy/4folzom>, access: 04.07.2023.

18 Izabela Kowalczyk, *Niebezpieczne związki sztuki z ciałem*, Poznań 2002, p. 15.

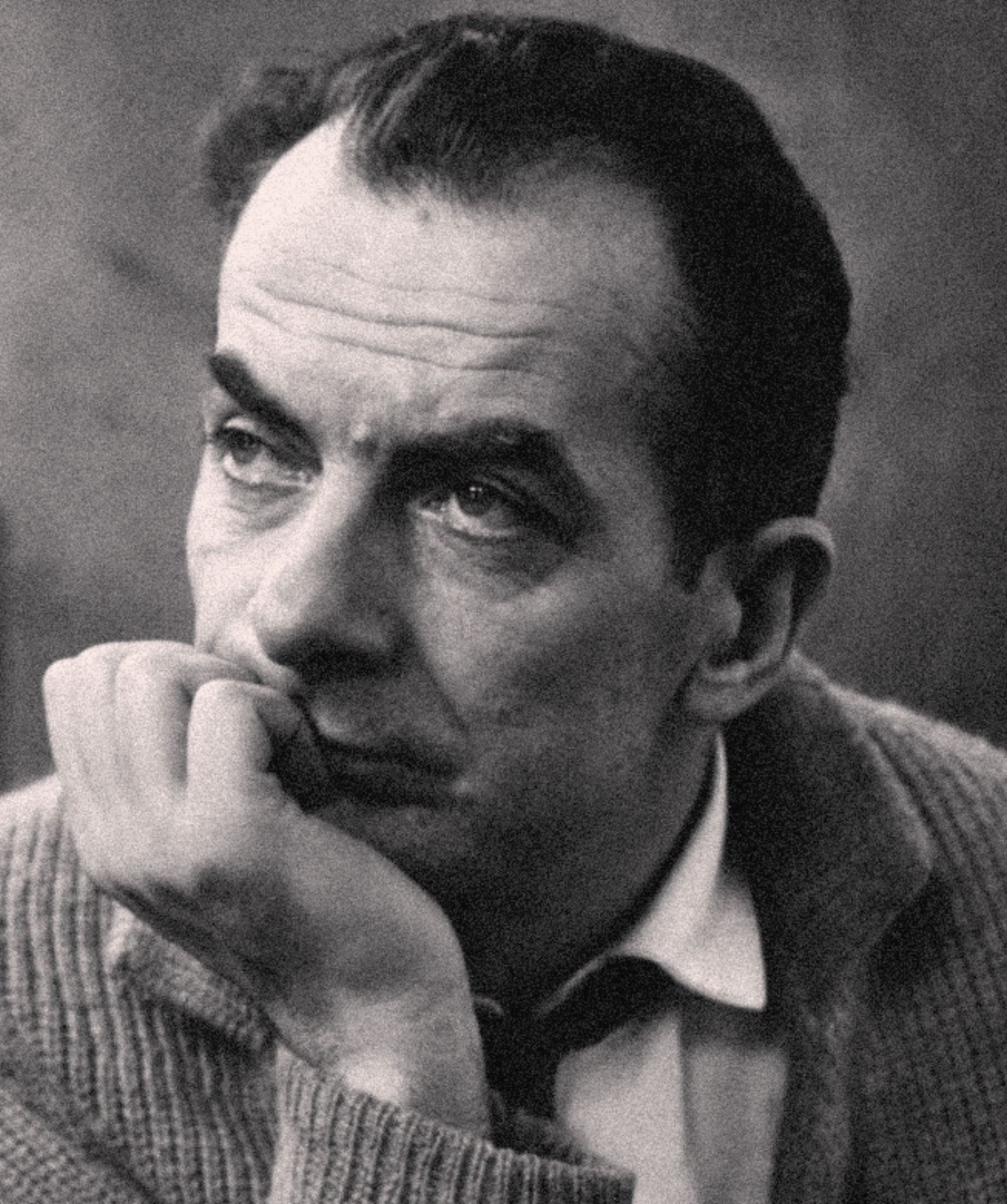
Rozdźwięk między społeczeństwem i twórcą istniał zawsze, ilekroć twórca, nawet już uznany, proponował nową, bardziej pogłębioną wersję swej wypowiedzi. Odbiorca odrzucał ją jako niezrozumiałą, bo nie posiadał klucza do jej odczytania.

There has always been a gap between society and the creator, whenever an artist, even an already recognized one, proposed a new, more in-depth version of his statement. The viewer rejects it as incomprehensible because he does not have the key to decipher it.

Ani zuchwale, ani tchórzliwie. Z profesorem Władysławem Jackiewiczem, Rektorem Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Gdańsku rozmawia Krystyna Weiss, „Czas”, 1975, nr 47, s. 21.

fot./photo: Czesław Bojarski





ELŻBIETA KAL

TYGRYS
W LUDZKIM
„CIELE”.
JACKIEWICZ
USQUE AD MALA

Podtytuł niniejszego szkicu nawiązuje do tekstu o także monograficznym zamyśle, napisanego przed laty do katalogu zbiorowej wystawy typu „mistrz i uczniowie”, z Władysławem Jackiewiczem w roli tego pierwszego¹. Gdy po ponad dwóch dekadach, w związku ze zbliżającą się setną rocznicą urodzin artysty, podobne zadanie dotyczy twórczości już zamkniętej, warto by na podobnej zasadzie postawić Jackiewicza w roli ucznia i odnieść jego malarstwo do innych adeptów pracowni Artura Nachta-Samborskiego (1898–1974), nie tylko gdańskiej (sopockiej).

Artysta zawsze podkreślał bardzo ważną rolę, jaką w ukształtowaniu jego sztuki odegrała twórczość Nachta, oczywiście nie trzeba dodawać, iż nie chodzi o kopiowanie czy powtarzanie, ale postawę artystyczną. Ćwierćwiecze temu, pod koniec XX wieku doświadczony już malarz z wielkim dorobkiem, wyróżniany nagrodami i prestiżowymi funkcjami, w jednym z ważniejszych, moim zdaniem, wywiadów² na temat swojej sztuki stwierdzał:

Z malarstwa Samborskiego zabrałem jako wskazania, konieczność tworzenia wypowiedzi zakończonej, harmonijny układ kolorystyczny i wyrafinowanie malarskiej materii. Są to też cechy malarstwa z kręgu *École de Paris*, której mistrzowie, w czasach poszukiwań przeze mnie osobistej drogi, byli moimi duchowymi przewodnikami. W tym, co dziś tworzę, jest ciągle ślad zauroczenia malarstwem Nachta-Samborskiego. Stale też pamiętam jego wskazania, odnoszące się do stanów duchowych malarza, związanych z procesem tworzenia: – Wypuść Pan tygrysa – mawiał³.

To znana zapewne opinia, tak jak ów anegdotyczny *bon mot*, powinny wszak się znaleźć w monograficznym tekście. Tym bardziej, że zawierają kilka istotnych elementów programu artystycznego ucznia i dydaktyki mistrza, które właściwie nie wymagają dalszego

- 1 Elżbieta Kal, *Jackiewicz ab ovo*, w: *Mistrz i uczniowie. The Master and the students*, red. Małgorzata Danielewicz, [katalog wystawy], Galeria EL, Elbląg 2002, s. 15–27; w wystawie oprócz mistrza uczestniczyli: Roman Gajewski, Zbigniew Gorlak, Alina Jackiewicz-Kaczmarek, Mieczysław Knut, Aleksander Kosmala, Jan Misiek, Teresa Miszkin, Jacek Mydlarski, Andrzej Śramkiewicz.
- 2 Jednym z ważnych „źródłowych” tekstów jest wywiad przeprowadzony z Władysławem Jackiewiczem przez malarza (Janusza Janowskiego), zadającego także tzw. trudne pytania. Oprócz poruszania kwestii dotyczących twórczości Jackiewicza odpowiada w nim m.in. o objęciu funkcji rektora, zawiadywaniu uczelnią i opuszczeniu jej w 1981 r., relacjach z kolegami etc. Nie zadano pytania na temat jego prezesury w Związku Polskich Malarzy i Grafików (1985–1989) po rozwiązaniu ZPAP, zob. *Tęsknota Pigmaliona (Janowski / Jackiewicz)*, w: Janusz Janowski, Kazimierz Nowosielski, *Poza ramami. Rozmowy z artystami*, Pelplin 2011, s. 52–68 [wywiad z roku 2007]; zob. też *Student – Władysław Jackiewicz*, z profesorem Władysławem Jackiewiczem rozmawia Stanisław Seyfried, w: *Szkoła sopocka – między sztuką a polityką. Love or Leave me*, [katalog wystawy], BWA w Sopocie, red. Stanisław Seyfried, Sopot 2015, s. 15–17.
- 3 *Gry malarskie. Temat – ciało kobiety*, wywiad Beaty Purc-Śtepińskiej z Władysławem Jackiewiczem, w: *Władysław Jackiewicz. Malarstwo*, [katalog wystawy], red. Jadwiga Charzyńska, Beata Purc-Śtepińska, Muzeum Narodowe w Gdańsku, marzec-maj 1999, Gdańsk 1999, s. 13.

komentarza: samo dzieło ma cechować skończoność wypowiedzi – a przynajmniej dążenie do niej, bo skądinąd wiadomo, że Nacht nieustannie poprawiał i dopracowywał swoje obrazy, misterność tworzywa i maestria koloru, osiągnięte wykorzystaniem maksimum możliwości, wysiłkiem twórczym, dążeniem do doskonałości symbolizowanym przez tygrysa, zwierzę uosabiające odwagę, energię, wojowniczość, drapieżność, ale też piękno i doskonałość, elegancję, blask i ogień⁴. Z kolei traktowanie obrazu jako wyrazu osobistych emocji i przeżyć jest elementem programu ekspresjonizmu, odwołującego się m.in. do nietzscheańskiej koncepcji dionizyjskości, pierwiastka twórczej, żywiołowej energii; *nota bene* w pierwszej książce Friedricha Nietzschego, uznanej za wykładnię dionizyjsko-apollinijskiej opozycji jest i *passus* o tygrysie ciągnącym wóz Dionizosa [sic!]:

Pod dionizyjskim czarem nie tylko zawiązuje się na nowo więź człowieka z człowiekiem; [...]. Dobrowolnie udostępnia ziemia swe dary, przyjaźnie zbliżają się drapieżniki skał i pustyni. Wóz Dionizosa tonie w kwiatkach i wieńcach, w jego jarzmie kroczą pantera i tygrys. Trzeba przemienić pieśń Beethovena *O radości* w obraz i nadążyć za swą wyobraźnią, gdy przerażone miliony padają w pył na twarze – tak można przybliżyć sobie dionizyjskość⁵.

Do konceptu niemieckiego filozofa w odniesieniu do twórczości Jackiewicza powrócimy w dalszym ciągu szkicu. W tym miejscu przypomnijmy, że złożoną indywidualność jego mistrza (potocznie znanego jako autora *Fikusów*) ukształtował nie tylko tzw. kapizm i środowisko paryskie, ale także zetknięcie z ekspresjonizmem podczas pobytu w Berlinie w latach 1920–1923. Wyjazd z Jankiem Adlerem – uznawanym za przedstawiciela *École de Paris*, o której mówił Jackiewicz w cytowanym wywiadzie (jak widać w sztuce także nie ma prostych podziałów) – dał Samborskiemu okazję do poznania dadaisty Raula Hausmanna, Otto Freundlicha pochodzącego ze Słupska (niem. *Stolpu*), Wasilija Kandinskiego czy Paula Klee'go, być może też Małgorzaty i Stanisława Kubickich, członków poznańskiej grupy Bunt⁶.

Niniejszy szkic składa się z czterech zasadniczych części. Pierwsza dotyczy okresu studiów i kilku jeszcze lat realizmu socjalistycznego, druga twórczości lat sześćdziesiątych, czyli „drogi do samodzielności w sztuce”, że użyję znanej frazy Juliusza Starzyńskiego, tu w znaczeniu najbardziej partykularnym. Obie części ukazują więc, co było między innymi moim zamiarem, mniej znaną twórczość Władysława Jackiewicza, oczywiście umocowaną, zwłaszcza w pierwszym okresie, w ramach tzw. polityki kulturalnej w Polsce i z odniesieniami do wybrzeżowego świata sztuki. W trzeciej części podejmuję próby analizy i interpretacji obrazów, z których Jackiewicz jest najbardziej

4 Władysław Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 438–439.

5 Friedrich Nietzsche, *Narodziny tragedii albo Grecy i pesymizm*, przeł. Bogdan Baran, Kraków 1994, s. 97.

6 O znaczeniu pobytu Nachta w Berlinie zob. m.in.: Joanna Pollakówna, *Malarstwo niezawisłe, w: Artur Nacht-Samborski. Z pracowni artysty. Obrazy, rysunki, szkice, fotografie, dokumenty*, red. Janina Ładnowska, [katalog wystawy], Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 1989, [s. 9–10, nlb.]; zob. też Ładnowska, *Biografia*, ibidem [s. 36, nlb.].

znany, rozpoznawalny, zatem stanowiących w pewnym sensie o jego artystycznej tożsamości. Ostatni fragment dotyczy rekapitulacji, podsumowania, ale nie tyle w znaczeniu odnoszącym się do tekstu, co do strategii, którą można przypisać, choć nie wyłącznie, ostatniej fazie twórczości malarza.

STUDIA I REALIZM (SOCJALISTYCZNY)

Jak wiadomo, Artur Nacht-Samborski, dawny członek Komitetu Paryskiego, był profesorem w nowo powstałej Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Pięknych w Gdańsku z siedzibą w Sopocie⁷ zaledwie kilka akademickich lat (1946–1949), później przyjął propozycję pracy w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, gdzie pozostał do emerytury. Zatem krąg uczniów w Sopocie obejmuje wąską grupę studentów, którzy kończyli artystyczną edukację już w innych pracowniach, ale oddziaływanie twórczości Nachta-Samborskiego – podobnie jak później Piotra Potworowskiego – wydaje się nie ograniczać tylko do kręgu pracowni. Czytelny, nawet formalnie jego ślad można odnaleźć np. w kompozycjach Teresy Pągowskiej, która zaczęła pracę w gdańskiej uczelni już po odejściu z niej Nachta. Edukacji w sopockiej pracowni dawnego kapisty doświadczyli także m.in.: Eleonora Jagaciak-Baryłko, Arika Madeyska, Bernarda Świdarska, Mieczysław Baryłko, Bronisław Kierzkowski, Józef Łakomiak, Kazimierz Ostrowski, Rajmund Pietkiewicz czy Roman Usarewicz. Większość z nich później – poza Jagaciak, Kierzkowskim, który przeniósł się do warszawskiej ASP i Madeyską, także najpierw w Warszawie, a później zamieszkałą we Francji – w różnym czasie dołączała do grona pedagogów swojej *alma mater*. Z adeptów warszawskiej uczelni z kręgu uczniów, a potem współpracowników-asystentów profesora Nachta trzeba wymienić Jana Lebensteina i Jacka Sienickiego.

W *Księżce ewidencyjnej* (czyli indeksie?) o numerze 10, uzupełnianej w miarę kontynuacji studiów, stwierdza się na pierwszej stronie, że Władysław Jackiewicz został 17 października 1945 roku zapisany jako student w księdze immatrykulacyjnej pod powyższym numerem. Obok, po lewej stronie, pod fotografią ciemnowłosego młodzieńca o poważnym wyrazie twarzy, widnieje wykonany wprawnie, jakby szybkim ruchem własnoręczny podpis posiadacza, dużo bardziej skomplikowany niż późniejsze uproszczone sygnatury na obrazach. Wpisy na stronie następnej, datowane 19 kwietnia 1950 roku, informują o przyjęciach na kolejne lata studiów z zaznaczeniem specjalności, którym odpowiadają przedmioty z nazwiskami prowadzących i daty zaliczeń, wstawione do tabel na kolejnych kartach. Analiza indeksu jednego z pierwszych studentów, później absolwentów, a w dalekiej przyszłości wieloletniego rektora, wskazuje na ambicje,

Tuż po wojnie powołano Państwowy Instytut Sztuk Plastycznych w Gdańsku z siedzibą w Sopocie, zarządzaniem Ministra Kultury i Sztuki (Leona Kruczkowskiego) z dnia 6 grudnia 1945 r. przekształcony w Państwową Wyższą Szkołę Sztuk Pięknych w Gdańsku; skutkiem socrealistycznej reformy szkolnictwa artystycznego była zmiana struktury i nazwy uczelni na Państwową Wyższą Szkołę Sztuk Plastycznych, w 1996 r. przekształconą w Akademię Sztuk Pięknych. Z dość już pokaźnej literatury dotyczącej historii uczelni wymienię tylko niektóre: Zofia Tomczyk-Watrak, *Wybory i przemilczenia. Od szkoły sopockiej do nowej szkoły gdańskiej*, Gdańsk 2001, s. 8–28; Kal, *Malarstwo gdańskie 1945–1959. Ludzie, słowa i obrazy*, Słupsk 2009, s. 10–33; Roman Nieczyפורowski, *Szkola z widokiem na morze. U źródeł Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku*, „Sztuka i Dokumentacja” 2021, nr 24, s. 5–19 (tamże wcześniejsza bibliografia).

program i poziom nauczania w szkole założonej na „surowym korzeniu”, bez kapitału, ale i balastu tradycji, mierzącej od razu wysoko w stronę akademickości, którą osiągnęła po półwieczu nie z przyczyn jakościowych, ale raczej polityczno-administracyjnych. *Nota bene* nasuwa się tu analogia z krakowską Szkołą Sztuk Pięknych, której polityka zaborcy uniemożliwiła tytuł akademii, ale poziom i ranga, jakie jej nadał dyrektor Jan Matejko (od 1873) spowodowały, że w chwili, kiedy już było to możliwe, przekształcenie stanowiło tylko formalność⁸.

I tak, na I roku studium ogólnego, na który kandydat Jackiewicz został przyjęty na podstawie egzaminu wstępnego, najważniejsze przedmioty to Studium rysunkowe oraz kontynuowane w latach następnych Malarstwo (od 2. semestru) także prowadzone przez Juliusza Studnickiego, Rysunek wieczorny przez Jacka Żuławskiego, uczącego także Liternictwa oraz Kompozycja brył i płaszczyzn, specjalność Józefy Wnukowej. Kolejne przedmioty to Historia sztuki wykładana przez Władysława Lama, znanego przedstawiciela przedwojennej, umiarkowanej nowoczesności, kierującego od 1945 roku Katedrą malarstwa i rysunku Politechniki Gdańskiej oraz Anatomia nauczana przez Jana S. Betlejewskiego, doktora medycyny, przedwojennego działacza niepodległościowego i organizatora służby medycznej w Gdańsku po wojnie⁹. Perspektywy uczył Franciszek Otto, lwowianin jak wielu powojennych gdańszczan, wówczas kierujący Katedrą Geometrii Wykreślnej na Politechnice Gdańskiej, autor przedmiotowego podręcznika¹⁰. Naukę perspektywy Jackiewicz zakończył w czerwcu 1950 roku zaliczeniem na ocenę dostateczną [sic!]. Być może ujawnia to predylekcje i późniejsze wybory formy w jego obrazach. Na drugim roku studiów, już na Wydziale Malarstwa od 29 września 1946 roku, Jackiewicz trafił do jednej z trzech pracowni malarstwa sztalugowego prowadzonej przez Stefana (Nachta) Samborskiego; Malarstwa ściennego uczył Żuławski (według indeksu 6 godzin w semestrze), Rysunek wieczorny prowadziła Eugenia Różańska, Kompozycję brył i płaszczyzn Józefa Wnukowa (z Aleksandrem Kobzdejem i Adamem Hauptem). Kilka godzin Rzeźby, kontynuowanej od poprzedniego roku u Mariana Wnuka i w szczerkowym wymiarze Wiedzy o Polsce i świecie współczesnym dopełniają edukację.

Na pierwszej wystawie prac studentów w 1946 roku Jackiewicz prezentował m.in. obraz olejny pt. *Chłopiec*, udokumentowany, obok *Martwej natury Pietkiewicza* i *Aktu Ostrowskiego*, reprodukcją w jubileuszowej monografii uczelni¹¹. Płytką przestrzeń pola obrazu zamyka płaskie tło z widocznymi podziałami (kwatery drzwi?), od którego kontrastowo odcina się tytułowa siedząca postać, ujęta z profilu, usytuowana na drugim planie blisko lewej krawędzi, przy narożniku stołu, na którym opiera rękę, w lekkim ukosie wypełniającego niemal całą szerokość płótna. Przedni plan zajmują wzorzysta, udrapowana tkanina przykrywająca częściowo blat przy ręce modela, luźno rozłożone

8 Paweł Taranczewski, *A_KADEMIA. 175 lat nauczania malarstwa i rysunku na Wydziale Malarstwa krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych*, w: *175 lat nauczania malarstwa, rzeźby i grafiki w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych*, red. Józef L. Ząbkowski, Kraków 1994, s. 36–40.

9 Zob. Marian Łysiak, hasło: *Jan Stanisław Betlejewski*, w: *e-wietor, Wielka Internetowa Encyklopedia Torunia*, <https://e-wietor.pl/betlejewski-jan-stanislaw/>, dostęp: 01.07.2023.

10 MA [Marek Andrzejewski], hasło: *Otto Franciszek*, w: *Encyklopedia Gdańska*, red. Błażej Śliwiński, Gdańsk 2012, s. 750.

11 *Pierwsza wystawa studentów PWSSP w roku 1946*, w: *Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych w Gdańsku 1945–1965*, red. Józefa Wnukowa, Gdańsk 1965, [s. 33, nlb.], il. 2.

na nim jabłko i jakieś naczynie. Obraz łączy więc martwą naturę i przedstawienie postaci we wnętrzu, działa kontrastem ciemnej sylwetki, jasnego tła i ornamentalnego wzoru. Warto dla porównania dodać, iż sąsiednie prace mają bardziej symetryczny układ, z przedmiotami wypełniającymi blat stołu (u Pietkiewicza) i siedzącą frontalnie postacią nagiej modelki (u Ostrowskiego) umieszczonymi na ciemnych tłach. Ta charakterystyka wydaje się istotna ze względu na oceny, jakie niedługo później krytyka miała wystawić mistrzom i studentom na zaprojektowanym w tym celu festiwalu w Poznaniu. Na trzecim roku studiów (od 25 września 1947) Jackiewicza oprócz Malarstwa i Rysunku wieczornego obowiązywały zajęcia w ramach Pracowni specjalizacyjnej Tkaniny dekoracyjnej, podzielone na projektowanie prowadzone przez Wnukową oraz warsztaty, przez Pawła Gajewskiego. W czwartym roku (od 30 września 1948) zakończonym z samych przedmiotów z wynikiem bardzo dobrym dodano jeszcze kilka godzin marksizmu, także zaliczonych bardzo dobrze. 26 września 1949 roku Jackiewicz zdał egzamin ogólny, tzw. półdyplomowy z wynikiem dobrym.

W polskiej polityce kulturalnej rok 1949 to okres tzw. batalii o realizm, wzmożonej, jak wiadomo, po kongresie zjednoczeniowym PZPR w grudniu 1948 roku. Najpierw, na „pilotażowej” konferencji z plastykami w Nieborowie w lutym 1949 roku przypuszczono m.in. atak na tzw. kolorystów, a w końcu czerwca na VI Zjeździe Związku Polskich Artystów Plastyków (ZPAP) z udziałem wiceministra Kultury i Sztuki Włodzimierza Sokorskiego, który ogłosił bankructwo – jak nazwał – dawnej, mieszczańskiej estetyki, formalizmu i sztuki unikającej konfrontacji z rzeczywistością oraz zarządził obowiązywanie realizmu socjalistycznego jako jedynej metody twórczej¹². W październiku dla uzasadnienia planowanej reformy szkolnictwa artystycznego urządzono w Poznaniu tzw. Popisy Szkół Artystycznych, w których uczestniczyli także sopoccy studenci. W liście do Nachta-Samborskiego Tadeusz Grygiel, profesor łódzkiej uczelni wyrażał podziw dla osiągnięć jego pracowni:

[...] widziałem dużo rzetelnych osiągnięć, ale najważniejsze wrażenie zrobiła na mnie wystawa malarstwa Waszej pracowni. Jestem przekonany, że ten **wysoki umiar, wnikliwa obserwacja, uwrażliwienie na kolor, zdyscyplinowanie waloru i środków technicznych** [podkr. E.K.] spowoduje, że uczniowie Wasi nie będą potrzebowali obawiać się nigdy żadnych „zakrętów” w ideologii plastycznej. W każdym wypadku, jako sztalugowcy, będą przez całe życie korzystali z tego „dobrego wychowania plastycznego”, choćby później poszli drogą jak najbardziej osobistego rozwoju¹³.

Zupełnie odmienne zdanie mieli krytycy, a także niektórzy uczestnicy; festiwal poznański kojarzy się głównie z klęską koncepcji tzw. realizmu bezpośredniego,

¹² Włodzimierz Sokorski, *O realistyczną plastykę naszej epoki*, „Odrodzenie” 1949, nr 29, s. 2; zob. też Jerzy Nowosielski, *Sprawozdanie z ogólnopolskiego Zjazdu Delegatów ZPAP w Katowicach*, „Przegląd Artystyczny” 1949, nr 7–8-9, s. 5–6.

¹³ *Dokumenty i fotografie*, Archiwum Artura Nachta-Samborskiego, Dział Dokumentacji Naukowej Muzeum Sztuki w Łodzi; cyt. za *Kartka z kalendarza, Maj / 26 / Artur Nacht-Samborski*, oprac. Anna Zelmańska-Lipnicka, https://zbrojowniasztuki.pl/kartka-z-kalendarza/kartka-z-kalendarza_504 dostęp: jw.

dosadnego, niekiedy brutalnego, proponowanego przez Andrzeja Wróblewskiego – jeszcze niedawno uczestnika *I Wystawy Sztuki Nowoczesnej* w Krakowie – i jego Grupę Samokształceniową. Autor *Rozstrzełań* relacjonując sytuację w innych ośrodkach, bunt młodzieży przeciw koloryzmowi i abstrakcji, stwierdzał:

[...] w każdej [uczelni] była inna sytuacja polityczna i w związku z tym walka ideologiczna w poszczególnych szkołach miała charakter odmienny. Postawa łódzkich aktywistów była np. zbliżona do formalistycznych poglądów kierowników uczelni, podczas gdy w **Sopocie walka przybierała formy bardzo ostre, prowadzące w rezultacie do podważenia autorytetu profesorów i dyscypliny szkolnej** [podkr. E.K.]¹⁴.

Niezależnie od tej, zapewne przesadzanej, podporządkowanej ideologii opinii, studenci sopoccy prezentowali tradycyjny, kolorystyczny repertuar: „budowane kolorem” akty, martwe natury, pejzaże, studia postaci we wnętrzu¹⁵. Joanna Guze z uznaniem pisała o pokazach niektórych pracowni:

Malarstwo u prof. Eibischa i prof. Pronaszki (Akademia Krakowska), **mądry i rzetelny wysiłek prof. Nachta-Samborskiego** (Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych, Sopot), rysunek u prof. Cybisa (Akademia Warszawska), [...] że wymienię tu przykłady bynajmniej nie wyczerpujące całości wystawy, **lecz najbardziej rzucające się w oczy**, są nie tylko wydarzeniem artystycznym, lecz zjawiskiem głęboko pocieszającym. Warto na jeszcze jedną rzecz zwrócić uwagę: pracownie wymienionych profesorów, to nie Eibisch, Pronaszko, Wnuk, Nacht-Samborski i Cybis, **lecz ich uczniowie prowadzeni lecz niezmanierowani, kierowani lecz nie szkoła mistrza** w sensie użycia jego środków w sposób mniej lub bardziej bałwochwalczy [podkr. E.K.]¹⁶.

Oczywiście wśród tak ogólnie scharakteryzowanych był student Jackiewicz. Przytaczam tu fakty i niektóre opinie składające się na kontekst – albo bardziej aktualnie – pole sztuki, w którym kształtowało się artystyczne dzieciństwo Jackiewicza. I choć Janusz Bogucki oprócz potępianej „hodowli odalisek i smutnych pajaców w kolorowych szalikach, żyjących wśród butelek, draperii i gitar” wyróżnił wysiłki Nachta-Samborskiego i jego studentów zmierzające do „przezwyciężenia wrażeniowości”¹⁷, niejako pomijając fakt, że wrażeniowość – jak wyżej wskazano – niezbyt precyzyjnie określała artystyczną strategię byłego kapisty, reforma szkolnictwa i zasady socrealizmu objęły wszystkich

14 Andrzej Wróblewski, *Praca samokształceniowa Związku Akademickiego Młodzieży Polskiej i kół artystycznych na uczelniach plastycznych*, „Przegląd Artystyczny” 1950, nr 5-6; zob. też *Zaraz po wojnie*, red. Joanna Kordjak, Agnieszka Szewczyk, Warszawa 2020, s. 168.

15 Reprodukacje wybranych prac: *Festiwal szkół artystycznych w Poznaniu*, w: *Państwowa Wyższa...*, [s. 52-53, nb.], il. 3-10.

16 Joanna Guze, *Plastyka na Festiwalu Poznańskim*, „Kuźnica” 1949, nr 45, s. 7.

17 Janusz Bogucki, *Grzechy i cnoty plastyki na festiwalu w Poznaniu*, „Odrodzenie” 1949, nr 49, s. 5.

chcących partycypować w państwowym świecie sztuki, a niepokodzonych i niepasujących doń wykluczyła. Nacht, nagrodzony uprzednio orderem Sztandaru Pracy II Klasy odszedł z Sopotu do Warszawy (od 1 września 1949), gdzie w maju 1950 roku otrzymał nominację na profesora nadzwyczajnego ASP, ale we wrześniu tego samego roku „przeszedł w stan nieczynny”¹⁸.

Wracając do indeksu studenta Jackiewicza czytamy kolejny wpis informujący, że w 1950 roku, od 10 stycznia do 15 lutego odbywał obowiązkową praktykę w Zakładach Przemysłu Lniarskiego w Walimiu¹⁹. W kraju, w początku 1950 roku trwały przygotowania do pierwszej *Ogólnopolskiej Wystawy Plastyki (OWP)*, jednej z kilku państwowych prezentacji, których celem było śledzenie postępów realizmu socjalistycznego. Uczestniczyli w niej sopoccy profesorowie i wykładowcy (z ikonicznym *Podaj cegłę* Aleksandra Kobzdeja), jeszcze bez udziału młodzieży. Następnym sprawdzianem z „metody” były wystawy, tzw. pokojowe w tym samym roku: *Młódzież walczy o pokój* w październiku i *Plastycy w walce o pokój* w listopadzie. W tej pierwszej, w prestiżowych przestrzeniach Muzeum Narodowego w Warszawie prezentowano ponad 400 prac studentów szkół i kierunków artystycznych; Jackiewicz wprawdzie w niej nie uczestniczył, chociaż studenci z Sopotu stanowili sporą grupę (wśród nich w/w uczniowie Nachta), ale sformułowane przez W. Sokorskiego kryteria wyboru prac mogły zdecydować o późniejszych strategiach i wyborach. Według hierarchii ważności były to: „ideologiczna treść dzieła, opanowanie warsztatu realistycznego, opanowanie rzemiosła artystycznego” i jako ostatnie „twórcze wartości dyskusyjne demonstrowanego dzieła. Śmiała rozwiązanie, śmiała próba wyrażenia w swej pracy idei socjalizmu”²⁰. 6 lutego 1951 roku adept Jackiewicz uzyskał absolutorium, a 6 grudnia następnego roku złożył egzamin dyplomowy (wyniku nie podano) i otrzymał tytuł „artysty-plastyka w dziale malarstwa sztalugowego”. Wpis sygnowali dziekan Wydziału Malarstwa Jan Wodyński i rektor Stanisław Teisseyre. Na następnych kartach indeksu wypisano nagrody (pieniężne): za malarstwo w latach 1946–1948, za pracę wakacyjną (1946) oraz za konkursowy projekt tkaniny (1946, konkurs MKiS). Wyszczególnione obok stypendia obejmowały wsparcie materialne przyznawane przez Towarzystwo Przyjaciół Młódzieży Szkół Wyższych

18 Kolejnym był „stan spoczynku” Nachta, od 1 września 1951 – warto dodać, że warszawska uczelnia funkcjonowała już jako Akademia Sztuk Plastycznych (z połączenia ASP i PWSSP) – a 1 września 1952 został ponownie powołany jako profesor kontraktowy ASP; Wojciech Włodarczyk, *Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1944–2004*, Warszawa 2004, s. 112.

19 W przejętej przez państwo polskie i przekształconej ponemieckiej fabryce produkowano do 12,5 mln m.b. tkanin (pościelowych, ręczników, obrusów, tkanin żakardowych, drukowanych itd.) *Zakłady Przemysłu Lniarskiego Walim (dawne)*, Polska-org.pl, <https://polska-org.pl/entity.action?view=&old=true&id=527611> dostęp: jw.

20 Sokorski, [Wstęp], w: *Ogólnopolska wystawa – Młódzież walczy o Pokój*, [katalog wystawy], Muzeum Narodowe w Warszawie, październik-listopad 1950, Warszawa 1950, s. 8; z PWSSP w Sopocie uczestniczyli np.: Zbigniew Alkiewicz, Mieczysław Baryłko, Bohdan Borowski, Zdzisław Brodowicz, Ewa Hoffman, Eleonora Jagaciak, Bronisław Kierzkowski, Józef Łakomiak, Barbara Massalska, Kazimierz Ostrowski, Rajmund Pietkiewicz, Urszula Ruhnke, Marian Strzelecki, Antoni Szymaniuk, Zygmunt Szymczak, Roman Usarewicz, Jerzy Zablocki; w dziale rzeźby: Franciszek Duszeńko, Anna Pietrowicz, Elżbieta Szczodrowska, Leszek Werocsy. Warto dodać, że ze znanych później osobistości polskiej sztuki walczyli o pokój obrazami np.: Waldemar Cwenarski, Jerzy Cwiertnia, Konrad Nałęczki i Andrzej Wajda (komp. wspólna) Jacek Sienicki, Andrzej Strumiłło (komp. wspólna z Danutą Miller), Andrzej Wróblewski; w dziale grafiki: Zbigniew Kaja, Irena Kuran-Bogucka, Julian Pałka; plakatu: Walerian Borowczyk, Wiktor Górka, Daniel Mróz, Waldemar Świerzy.

(październik 1946 – marzec 1947, styczeń–luty 1949)²¹, a później przez MKiS (styczeń–maj 1949, październik 1950 – styczeń 1951).

Socrealizm przyniósł uczelni wielokrotnie już analizowane sukcesy i wykreowane przez krytykę miano „szkoły sopockiej”, początkowo traktowane jako zobowiązanie połączenia artystycznej jakości z ideologiczną treścią, później przez tę samą krytykę – na zasadzie „to nie ja” – utożsamiane z kompromisową i konformistyczną postawą. Nie chodzi tutaj o rozliczanie artystów ze wstydliwych mariaży, ale raczej przypominanie czasów, które w dzisiejszej kulturze są traktowane jak rozrywkowa, zwykle wiązana z komercją egzotyka, (zwłaszcza szarej praśności i niedostatków w dobie nudnego nadmiaru)²², a które wiązały się z przymusem, izolacją, kulturowym zapóźnieniem i niełatwymi wyborami. A skoro przywołałam część tytułu opracowania Zofii Watrak traktującego m.in. o szkole sopockiej i konsekwencjach tego konstrukt²³, należy – nie narażając się na zarzut przemilczenia – choć w skrócie przypomnieć udział w nim Jackiewicza, do czego (tj. skrótu) upoważnia fakt, iż pisałam o tym kilkakrotnie²⁴.

Zatem druga OWP (grudzień 1951 – styczeń 1952, CBWA Zachęta) zdominowana niemal przez grupę sopockich profesorów, ich zbiorowe monumentalne dzieło *Manifestacja 1-Majowa 1905 roku (MNp)* oraz sporo prac indywidualnych członków „kolektywu”, odbyła się bez Jackiewicza i z małym udziałem innych wyżej wymienionych, jak np. Baryłko (*Waryński w procesie „Proletariatu”*), Śramkiewicz (*Lekcja rysunku w Politechnice Gdańskiej*), Ruhnke (*Kopernik*)²⁵. Na trzeciej OWP (grudzień 1952 – luty 1953) już absolwent wystawił sporych rozmiarów *Nową wieś (MNp)*, w istocie rozległy, panoramiczny pejzaż z kilkoma grupkami figuralnymi rozmieszczonymi na różnych planach; o nowości, a właściwie nowoczesności wsi świadczy imponująca sylweta traktora na planie środkowym; na pierwszym, przy lewej krawędzi obrazu kilka postaci zapewne przygotowuje maszynę do orki, a koń, zwolniony z obowiązku pracy pasie się w głębi²⁶. Jackiewicz był jednym z przedstawicieli młodzieży, która wchodząc na ogólnopolskie „salony” antycypowała, choć jeszcze bez oznak buntu, pokoleniową zmianę. To wejście

21 Towarzystwo, o przedwojennej tradycji, zostało rozwiązane w styczniu 1951 r., zob. Rozp. Rady Ministrów z 24.01.1951, <https://sip.lex.pl/akty-prawne/dzu-dziennik-ustaw/rozwiązanie-stowarzyszenia-wyzszej-uzyteczności-towarzystwo-przyjaciół-16781415> dostęp: jw., pierwsze wynosiło 1000 zł, drugie stypendium TPMSW 3000 zł.

22 Pisałam o tym, zżymając się także na utożsamianie en bloc socrealizmu z PRL-em i odwrotnie czy socrealizmu z tzw. realnym socjalizmem, zob. Kal, *Socrealizm skonsumowany. Wykorzystanie dyskursu socrealizmu w pop-arcie i współczesnej kulturze popularnej*, „Ars inter Culturas” 2016, nr 5, s. 209–239.

23 Zob. przypis 6.

24 M.in.: *Przewaga Sopotów*, [katalog wystawy], [Tekst] Kal, Muzeum w Łęborku, Łębork 1990; eadem, *Malarstwo gdańskie...*, s. 51–96; eadem, *Od dialogu do powtórzenia. Malarze szkoły sopockiej u źródeł swoich obrazów*, „Pamiętnik Sztuk Pięknych” 2016, nr 11, s. 127–137.

25 Z innych ośrodków wystawiali m.in. Wojciech Fangor *Matka Koreanka*, Aleksander Kobzdej już reprezentujący Warszawę, Henryk Stażewski słynnego traktorzystę *Na scalonych ziemiach (MNSz)*, Jan Tarasin.

26 Władysław Jackiewicz, *Nowa wieś*, 114 x 162 cm, III Ogólnopolska Wystawa Plastyki. *Malarstwo, rzeźba, grafika, satyra*, [katalog wystawy], [Wstęp] Lucjan Motyka, Stanisław Teisseyre, CBWA Zachęta, grudzień 1952 – luty 1953, Warszawa 1952, nr kat. 90, s. 21. W wywiadzie z 2007 r. Jackiewicz mówił, *Ten mój obraz przedstawiał kolektywną orkę w pejzażu kaszubskim. Widać na nim było traktor, grupy ludzkie i psa, którego zapożyczyłem z obrazu „Poddanie Bredy” Velázquez*, cyt. za Tęsknota *Pigmaliona...*, s. 56; gwoli ścisłości dodajmy, że w scenie *Poddania Bredy* nie ma psa, a te na innych obrazach Velázquez

znacząco się różnią od tego z *Nowej wsi*, który bliższy jest towarzyszącemu postaciom w obrazie *Bonjour Monsieur Courbet* Gustawa Courbeta.

zbiegło się z pewnym złagodzeniem kursu polityki kulturalnej, zapoczątkowanym – jak wielokrotnie podkreślał Wojciech Włodarczyk – naradą w siedzibie Rady Państwa w końcu października 1951 roku²⁷. Oprócz „sopocian” (Borowski, Massalska, Usarewicz) można tu wymienić Bronisława Kierzkowskiego, Andrzeja Strumiłłę, Jana Tarasina czy Jerzego Tchórzewskiego.

Za przejaw swojej gry z absurdem soc-kryteriów można uznać prezentowaną na lokalnej, zwyczajowej wystawie pierwszomajowej, kolektywną kompozycję Jackiewicza, Borowskiego i Pietkiewicza pt. *Stalin wśród „Mazowsza”*, niejedyny przykład swoistego recyklingu²⁸. Nawiązuje ona bowiem do obrazu Borysa Władymirskiego pt. *Róże dla Stalina* (1949), a ten z kolei do radzieckiego plakatu z lat 30., z wodzem otoczonym przez roześmiane dzieci dziękujące mu za szczęśliwe dzieciństwo²⁹. Trzeba dodać, że była to wyjątkowa kompozycja figuralna w socrealistycznym dorobku Jackiewicza – i w przeciwieństwie do wielu innych uczestników narzuconego projektu – w większości złożonym z postkolorystycznych pejzaży, malowanych impastami stonowanych barw. Z kolei pod mylącym tytułem, jaki nadali Borowski i Jackiewicz wspólnej, wyróżnionej II nagrodą kompozycji pt. *Saperzy nad Wisłą*, prezentowanej na ogólnopolskiej wystawie związanej z rocznicą utworzenia Wojska Polskiego, kryje się w istocie rozległy pejzaż rzeczny z grupą figuralną pośrodku³⁰. Jak powiedziano, czwarta OWP (Jackiewicz w niej nie uczestniczył), zorganizowana w połowie 1954 roku w przedodwilżowej atmosferze po śmierci Stalina (w marcu 1953), wskazywała na pokoleniową zmianę, którą ostatecznie potwierdziła *Wystawa Młodej Plastyki* w roku następnym, ale nie oznaczała jeszcze przełomu; wszak Wróblewski wystawiał *Fajrant w Nowej Hucie*, a Jan Tarasin *Przodującą brygadę murarską*. O ile Eibisch mógł malować pointylistycznie Lenina i pogodzono się z tym, że Rudzka-Cybisowa „nie namaluje nigdy dobrze płótna o rewolucyjnej, współczesnej tematyce (Trudno, hafciarze też ludzie...)” [sic!]³¹, o tyle marzenia o wielkiej sztuce, socjalistycznej w formie i realistycznej treści przeniesiono na kolejną generację. Wcześniej jeszcze, lokalnie w Sopocie *Wystawa Młodych Plastyków* (bez udziału Jackiewicza) złożona przede wszystkim z tradycyjnych pejzaży, w tym np. Kazimierza Ostrowskiego, zgaszonego po przyjeździe z Paryża i pokazie „légerowskich” kompozycji, także wskazywała na nieufność artystów wobec deklarowanej przez władzę liberalizacji w ramach wciąż jednak obowiązującego socrealizmu³².

27 Włodarczyk, *Socrealizm. Sztuka polska w latach 1950–1954*, Kraków 1991, s. 78; idem, *Socrealistyczny epizod. Warszawa 1933 – Moskwa 1958*, w: *Warszawa–Moskwa / Moskwa–Warszawa 1900–2000*, [katalog wystawy], red. Maria Poprzęcka, Lidia Jowlewa, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2004, s. 67.

28 Bohdan Borowski, Władysław Jackiewicz, Rajmund Pietkiewicz, *Stalin wśród „Mazowsza”*, 1953, 150 × 200 cm, (Muzeum Zamoyskich w Kozłowie, MPK), zob. Sławomir Grzechnik, *Katalog zbiorów sztuki współczesnej Muzeum Zamoyskich w Kozłowie*, tom 1: *Malarstwo, Rysunek, Grafika*, Kozłówka 2016, nr kat. 1295, s. 335.

29 Zob. Kal, *Od dialogu do powtórzenia...*, s. 153.

30 Bohdan Borowski, Władysław Jackiewicz, *Saperzy nad Wisłą*, 130 × 190 cm, Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie; zob. *10 lat Ludowego Wojska Polskiego w plastyce. Malarstwo, rzeźba, grafika*, [katalog wystawy], [Wstęp] Motyka, Kazimierz Konieczny, CBWA Zachęta, październik – listopad 1953, Warszawa 1953, nr kat. 13; z Gdańska oprócz „profesorów” wystawiali m.in. Mieczysław Baryłko, Grażyna Harmacińska, Marian Nyczka, Jerzy Zablocki, z innych ośrodków np. Jerzy Krawczyk czy Maciej Lachur.

31 Bohdan Czeszko, *Wypowiedź nie wypowiedziana* [pisownia oryg.], „Przegląd Kulturalny” 1954, nr 28, s. 8.

32 Zob. Tomczyk-Watrak, *Wybory i przemilczenia...*, s. 40–41.

W POSZUKIWANIU NOWOCZESNOŚCI

Fakt, że nazwisko Władysława Jackiewicza śladowo lub wcale nie figuruje w opracowaniach dotyczących wystawy w Arsenale w 1955 roku³³, jest o tyle znaczący, że jego *Kwaciarka* nie uczestniczyła w rewolucji, nie epatowała drastycznością i wzmożoną ekspresją, którymi przyciągały uwagę krytyki np. Akt Przemysława Brykalskiego, metaforyczne *Getto Izaaka Celnikiera*, sarkastyczna scena z powieszonymi Bartłomieja Kurki (*An Lungenentzündung gestorben*), *Napiętnowani* Marla Oberlänadera czy *Martwa natura* o kształcie zwierzęcej Szczęki Hilarego Krzysztofiaka³⁴. Jeśli wyrażała egzystencjalne lęki pokolenia dotkniętego wojną i socrealizmem oraz tzw. postawę arsenałową, to w sposób ściszony, chciałoby się powiedzieć – malarski³⁵. Dla samego Jackiewicza był to przynajmniej częściowy powrót do wartości preferowanych przez Nachta, do koloru, który buduje formę, i do figury nieuwikłanej w ideologiczne konteksty i treści. Tytułowa postać o wrzecionowatym kształcie, potraktowana syntetycznie szerokimi pociągnięciami pędzla, stoi w płytkiej, neutralnej przestrzeni na szarym tle, obwiedziona z lewej strony delikatnym walorowym cieniem. Ciemnobłękitną suknię przesłania w dolnej części płaszczyzna fartucha o barwie ciepłej szarości złamanej fioletem, ujęta po bokach długimi rękawami sięgającymi kieszeni kryjących dłonie. Niewielki, prawie trójkątny tors wieńczy szeroka, krągła twarz z czarnymi oczami, jakby z obrazów Nachta, okolona ciemnymi włosami częściowo przesłoniętymi chustką związaną z tyłu. Barwne plamy niewielkiego nakrycia głowy korespondują z burzą kolorów kwiatów umieszczonych w błękitnym wiaderku u stóp kwaciarki. Ten szczegółowy opis służy po pierwsze wskazaniu ewentualnej odrębności obrazu, zarówno na ogólnej mapie wystawy uznanej w sensie formalnym za eksplozję ekspresjonizmu, którego barbarzyństwo miało być ceną za ideową, humanistyczną prawdę, jak i w kontekście gdańskiej reprezentacji, na który wyróżniały się fowizujące *Dzieci, kwiaty i owoce* Pągowskiej i może jeszcze hieratyczny *Portret zbiorowy Baryłki*. Eleonora Jagaciak, Stanisław Michałowski, Kazimierz Ostrowski, Roman Usarewicz, wystawiali głównie pejzaże³⁶. Po drugie warto skonfrontować obraz Jackiewicza z innymi artystami z kręgu Nachta, jak wspomniani Sienicki, jeden z inicjatorów wystawy i Lebenstein, który zrezygnował z bezpośredniego udziału w przygotowaniach do niej³⁷. Otóż pierwszy wystawił minorowy, niemal tragiczny,

- 33 Zob. np. Andrzej Osęka, *Poddanie Arsenалу. O plastyce polskiej 1955–1970*, Warszawa 1971; *Pięćdziesiąt lat po wielkiej wystawie. Krąg Arsenалу 1955–2005*, red. Jacek Antoni Zieliński, Gorzów Wielkopolski 2005.
- 34 *Ogólnopolska wystawa młodej plastyki pod hasłem „Przeciw wojnie – przeciw faszyzmowi”*. Zorganizowana z okazji V Światowego Festiwalu Młodzieży i Studentów w Warszawie. *Malarstwo – rzeźba – grafika*, [katalog wystawy], [Wstęp] Andrzej Jakimowicz, Warszawa „Arsenal”, lipiec – wrzesień 1955, Warszawa 1955; *Kwaciarka*, 130 × 119 cm, nr kat. 52; obecnie w Muzeum Okręgowym w Gorzowie Wielkopolskim.
- 35 Warto dodać, że np. Paolo Ricci krytykując wystawę ogólnie za kosmopolityzm, wtórność, ekspresjonizm i dekadentyzm większości prac, wyróżnił wśród nich pozytywnie obrazy Jackiewicza, Michałowskiego i Pągowskiej, Paolo Ricci, *Młode „stare” malarstwo*, „Przegląd Kulturalny” 1955, nr 35, s. 4.
- 36 Pągowska została nagrodzona za obie kompozycje z cyklu, Michałowski za *Rybaczkówkę* w Bogaczewie; Usarewicz wystawiał figuralną, także nagrodzoną, kompozycję pt. *Partyzanci*, o formie bliższej estetyce Arsenалу, podobnie jak *Wojna Zabłockiego*.
- 37 Zob. Justyna Schmelz-Malisz, „Ewokuja monstra rozkładu”. *Ogólnopolska Wystawa Młodej Plastyki „Przeciw wojnie – przeciw faszyzmowi” w świetle „niemiecko-niemieckiego” sporu o ekspresjonizm*, „Folia Historiae Artium” 2018, t. 16, s. 102.

monochromatyczny, zbudowany z szarości *Autoportret* i *Krajobraz/Zburzony dom*, drugi ściszone, liryczne, stonowane kolorystycznie pejzaże z *Rembertowa* i *Martwą naturę*. *Figury osiowe* Lebensteina oraz *Mięsa* i *Czaszki* Sienickiego powstaną później. Po trzecie wreszcie, można w tej wczesnej, „arsenałowej” postaci odnaleźć tropy wiodące – niekoniecznie na zasadzie ciągłości, zawieszanej innymi eksperymentami – do późniejszych *Obrazów* i *Ciał*, takie jak powrót do postaci, stopniowa rezygnacja z literalnego pejzażu jako zbędnej już ucieczki od ideologii³⁸, dalej predylekcja do układów wertykalnych (naprzemiennie z poziomymi), miękkość łukowego zarysu sylwetki i oczywiście barwa, tu jeszcze wprawdzie po cézannowsku budowana drobnymi płaszczyznami koloru, ale oscylująca wokół preferowanych później szarości. Jacek Antoni Zieliński podsumowując efekty wystawy i wyjaśniając koncepcję stałej ekspozycji w gorzowskim muzeum, którą obraz Jackiewicza współtworzy, stwierdzał:

[...] granice kręgu Arsenatu są nieostre. *Ogólnopolska Wystawa Młodej Plastyki* była wielkim pokazem zbiorowym. Udział licznych osób, nawet dziś bardzo wybitnych, miał charakter okolicznościowy. Byli też tacy artyści, którzy – mimo ówczesnego zaangażowania się w ideę „Arsenału” – później poszli inną drogą (między innymi drogą awangardy). I odwrotnie – byli tacy, którzy w „Arsenale” zajmowali pozycję marginalną, a w których późniejszej twórczości obserwujemy identyfikację z postawą arsenalową³⁹.

A za takąową uznawał poszukiwanie prawdy oraz ideę „malarstwa posługującego się tworzywem sztuki dla celów znacznie głębszych niż czysto estetyczne”⁴⁰. Twórczość Jackiewicza, podobnie zresztą jak Pągowskiej, Ostrowskiego czy Usarewicza, zdaje się wymykać tak wytyczonym ramom. Ich odwilżowa nowoczesność formuje się między Arsenalem a modernizowaniem koloryzmu – jak określił Piotr Piotrowski⁴¹ – którego tradycję w Sopocie/Gdańsku ożywiło zatrudnienie Jana Cybisa w roli wykładowcy (1955–1957), a później przyjazd Piotra Potworowskiego, o czym jest mowa w dalszej części tekstu⁴².

Być może postsocrealistyczna niechęć do kolektywów była przyczyną tego, że na Wybrzeżu nie powstały grupy artystyczne, symptomatyczne dla lat odwilży w polityce kulturalnej w Polsce, jak Grupa 55 w Warszawie, lubelska Grupa Zamek,

38 Na ok. 1955 r. datowany jest obraz *Budowa Dnieprogesu* (89 × 30 cm, MPK; zob. Grzechnik, *Katalog zbiorów...*, nr kat. 302, s. 89) w istocie pejzaż z elementami konstrukcyjnymi, inspirowany być może fotografią z odbudowy hydroelektrowni na Dnieprze w pobliżu Zaporozża, wysadzonej w 1941 r. decyzją władzy sowieckiej, zob. Marek Henzler, *Dnieprowskie tsunami*, „Polityka” 2014, nr 33, s. 56.

39 Zieliński, *Czym jest krąg Arsenatu*, w: *Krąg „Arsenału 1955”, malarstwo, grafika, rysunek z Muzeum Okręgowego w Gorzowie*, [katalog wystawy], red. Zieliński, Galeria „Zachęta”, luty 1992, Warszawa 1992, s. 12.

40 Ibidem, s. 10.

41 Piotr Piotrowski, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Poznań 1999, s. 56–70.

42 O nawet bezpośrednim wpływie Cybisa – poza oczywistym ogólnym jako kolorysty – wydaje się świadczyć jedna z wczesnych martwych natur, a właściwie bukiet kwiatów wazonie, malowany gęstą, grubo nakładaną farbą drobnymi pociągnięciami pędzla, tworzącą miejscami niemal reliefową fakturę.

R-55 w Poznaniu czy Grupa Krakowska II⁴³. Formę pośrednią między wystawą zbiorową a prezentacją grupy twórczej stanowiły natomiast organizowane wówczas równolegle wystawy indywidualne, także nieistniejące na socrealistycznej mapie kultury. W styczniu 1956 roku w Sopocie pawilony przy moło zajęły wystawy Pągowskiej i Usarewicza (oraz rzeźby Alfreda Wiśniewskiego i akwarele Adama Międzybłockiego). W marcu Władysław Jackiewicz wystawiał dwadzieścia obrazów, z których zwłaszcza figuralne świadczyły o zmianach zachodzących w formalnej i kolorystycznej konstrukcji pola obrazowego. Wciąż jeszcze – także na odbywających się równolegle pokazach prac Bohdana Borowskiego i Rajmunda Pietkiewicza⁴⁴ – dominował pejzaż; malowany szerokimi plamami prowadzonymi w różnych kierunkach, miejscami przetartymi, szkicowo niedokończonymi, co niedawno jeszcze było powodem krytyki i zarzutem⁴⁵. Przestrzeń uległa spłyceniu, wzmożła się, widoczna już we wczesnych pracach (jak *Pejzaż wieczorny*, 1952) skłonność do uproszczenia i geometryzacji elementów. Największe zmiany zaszły w budowie postaci i jej relacji do tła. Np. *Dziadek z kogutkami* przedstawia (bezideową!) postać o wrzecionowym kształcie, złożoną z geometrycznych brył, ujętą *en trois quarts* na rozmazanym tle z plam szarości, ożywionym kolorowymi klockami domów. Tytułowy *Fotograf* to kukielkowata postać kobieca przy statywie z aparatem, nieco przesunięta w lewo, stojąca *en face* na płytkiej pudełkowej scenie, zamkniętej wielobarwnym tłem w abstrakcyjne wzory. Z okrągłej głowy, nakrytej małym czepkiem, niemal wystają wielkie kuliste oczy, których czerń kontrastuje z czerwienią okrągłych rumieńców. Nie trzeba dodawać, że humor i satyra, poza oczywiście antyimperialistyczną, nie należały do socrealistycznego paradygmatu. W budowie postaci i pejzaży oraz kolorystyce zdaje się wciąż pobrzmiewać „lekcja” mistrza, *toutes proportions gardées*, oczywiście. Kubiczna, bryłowata geometryzacja cechuje też niektóre z kobiecych portretów, np. siedzących w ujęciu do kolan na tle szarego, ale zróżnicowanego tła podkreślającego kontrastowe płaszczyzny stroju.

W kolejnych portretach i pejzażach widoczna jest jeszcze silniejsza geometryzacja przy wzmożeniu czynnika graficznego, tj. grubego rwanego konturu i ukośnego szrafowania, jako ekwiwalentu modelunku barwnego i światłocienia. Być może, na kierunek poszukiwań mogła mieć wpływ wielka wystawa pt. *Malarstwo francuskie od Davida do Cézanne’a*, pokazana w czerwcu 1956 roku w warszawskim Muzeum Narodowym; na Wybrzeżu donosił o niej Władysław Lam, dyskutował też Cybis, narzekając w *Dziennikach*, że zarówno „uczniowie szkoły sopockiej”, jak i warszawscy studenci wolą reprodukcje od „żywych” obrazów⁴⁶. Jako bodziec do poszukiwań należy też wziąć pod

43 Wyjątkiem była grupa St-53 powstała w 1953 r. na Wydziale Grafiki w Katowicach, filii krakowskiej ASP.

44 Czwartą równoległą była wystaw Witolda Frydrycha, ucznia Hanny Rudzkiej-Cybisowej w ASP w Krakowie, od 1951 r. zatrudniony w sopockiej/gdańskiej PWSSP, początkowo jako asystent Krystyny Łady-Studnickiej; na wystawie Frydrych prezentował sporo martwych natur, wnętrza, sceny rodzajowe, także długo niewidziane (oficjalnie) akty.

45 Spis prac Władysława Jackiewicza, w: *Katalog wystaw indywidualnych Borowski Bohdan, Frydrych Witold, Jackiewicz Władysław, Pietkiewicz Rajmund*, [katalog wystawy], CBWA Sopot, marzec 1956, Sopot 1956, s. 5.

46 Jan Cybis, *Notatki malarskie. Dzienniki 1954–1966*, Warszawa 1980, s. 32, 40; w maju 1959 r. w Muzeum Narodowym w Warszawie zorganizowano kolejną wystawę, jako kontynuację tamtej, pt. *Malarstwo francuskie od Gauguina do dziś*.

uwagę wystawy Tadeusza Makowskiego i Tytusa Czyżewskiego prezentowane z kolei w Sopocie w ramach corocznego letniego Festiwalu Plastyki. W roku następnym w ramach tego festiwalu, na który też złożyła się duża indywidualna wystawa Cybisa, Sopot gościł czołówkę młodych artystów z całego kraju, rozpoczynając cykliczne *Ogólnopolskie Wystawy Młodego Malarstwa i Rzeźby* (OWMMiR). Wybrzeże, uznawane dotąd za „pusty obszar” (termin Joanny Guze)⁴⁷ na mapie polskiej zapóźnionej nowoczesności urastało do rangi ważnego ośrodka (ponownie, jeśli liczyć ambiwalentne soc-sukcesy „szkoły sopockiej”). Nie tylko przecież plastyki, to tu działał słynny „Bim-Bom”, kabaret Jerzego Afanasiewa, w Sopocie od 1956 roku odbywały się pierwsze w Polsce festiwale jazzowe organizowane przez Leopolda Tyrmanda i Stefana Kisielewskiego, euforycznie świętowane zanim władza zawężyła i uszczelniła granice wolności.

W pierwszej sopockiej wystawie młodej sztuki brała udział spora obsada Arsenatu – z P. Brykalskim, B. Jonscher, S. Gierowskim, J. Hałasem, A. Mazurkiewiczem, L. Mianowskim, J. Sienickim i A. Wróblewskim – i przedstawiciele Grupy Krakowskiej (T. Brzozowski, S. Fijałkowski, K. Mikulski, J. Tarasin). Ekspozycję, także z ważnym udziałem rzeźby (J. Jarnuszkiewicza, S. Ostrowskiego, A. Szapocznikow, M. Więcek, B. Zbrożyny) aranżował Wojciech Zamecznik. Wymieniam tu tych twórców, których poszukiwania m.in. wyznaczały „granice nowoczesności” – by użyć znanego określenia Wojciecha Włodarczyka⁴⁸ – do której aspirowała ówczesna twórczość Jackiewicza i innych wychowanków sopockiej szkoły, później ukierunkował je wspomniany Potworowski. Oczywiście nie zabrakło reprezentantów Wybrzeża (m.in. Baryłko, Borowski, Jagaciak-Baryłko, Massalska, Ostrowski, Pągowska, Usarewicz i in.). Na wystawie 1957 roku pojawiły się próby abstrakcji (R. Pietkiewicz, Z. Głowacki, L. Nowosielski) i bliskie abstrakcji kompozycje Gierowskiego, wyabstrahowane pejzaże – Sienickiego, Strumiły, Szancenbacha i in. – do których można też zaliczyć *Katedrę* Jackiewicza. Prezentował też dwa półpostaciowe, frontalne portrety o kubistyczno-ekspresjonistycznej stylistyce, sprowadzone do układów figur geometrycznych; jeden z nich, wpisany w płytką niszę niejako antycypuje późniejsze eksperymenty z przestrzenią⁴⁹.

Zaproszenie „sopockiej czwórki” młodych twórców: Baryłki, Jackiewicza, Ostrowskiego i Pągowskiej do warszawskiego salonu „Po prostu” jesienią tego roku potwierdziło ich obecność w świecie polskiej współczesnej sztuki. Przytaczam tu spory fragment dość znamiennej, nieco protekcyjnej warszawskiej recenzji, dotyczący obrazów gdańszczanina:

47 Guze, O „pustym obszarze” w malarstwie, „Przegląd Kulturalny” 1956, nr 22, s. 5.

48 Włodarczyk, „Nowoczesność” i jej granice, w: *Sztuka polska po 1045 roku. Materiały sesji SHS*, Warszawa 1987, s. 19–30; odwołanie jest tym bardziej zasadne, że po pierwsze autor podkreśla znaczenie zarówno przewartościowanego koloryzmu, jak i tradycji arsenalowej dla późniejszych transpozycji nowoczesności; po drugie, bardziej doraźnie: wystawa sopocka była niewątpliwie także efektem konsensusu między światem sztuki a władzą. Na marginesie warto dodać, że w *II Wystawie Sztuki Nowoczesnej w warszawskiej Zachęcie* (październik 1957) z Trójmiasta uczestniczył tylko Kazimierz Ostrowski.

49 *Wystawa młodego malarstwa i Rzeźby. X Festiwal Sztuk Plastycznych w Sopocie*, [katalog wystawy], [Wstęp] KTT [Krzysztof Teodor Toeplitz], CBWA Sopot, 1957; W. Jackiewicz, *Portret I*, 50 × 65 cm; *Portret II*, 51 × 65 cm; *Katedra*, 55 × 81 cm, nry kat. 55–57; zob. m.in. Jerzy Olkiewicz, Sopot i kłopoty, „Przegląd Kulturalny” 1957, nr 28, s. 10; I nagrodę przyznano K. Ostrowskiemu, II S. Gierowskiemu, wyróżnienia otrzymali: M. Baryłko, B. Borowski, J. Gielniak, W. Jackiewicz, J. Joniak, T. Pągowska, R. Pietkiewicz, A. Madejska; I nagrodę za rzeźbę A. Szapocznikow.

Szczerze ładne są niektóre prace Jackiewicza. Współmierne do założeń tego malarstwa „drobnych form nastrojowych”, mieszczące się w granicach sposobu, który wybrał artysta. Nie jest to sposób na oryginalność – lecz oparty na malarskiej kulturze sposób przedstawiania swego kameralnego światka. Małe portrety. Na płaszczyźnie wygładzonego szpachlą, rozbielnego koloru budujący sylwetkę kontur i plama barwna jakby ujawniona spod mglistej przesłony zasnuwającej obraz. Sylweta oparta na rygorze dekoracyjnym, czasem ciekawie syntetyzującym wrażenia z natury – czasem przesłodzonym, galanteryjnym. Pejzaż *Domy na wzgórzu* to z pewnością najciekawsza realizacja tego sposobu malowania, który nie będąc bezpośrednią impresją z natury – nie jest i koncepcją plastyczną, która nie nasuwa skojarzeń z kształtami widzialnego świata [sic! E.K.]. To usytuowanie malarskiej metody Jackiewicza w stosunku do natury jak i dekoracyjny, kameralny klimat jego sztuki, zbliża do całej grupy zjawisk w młodym malarstwie szczególnie na terenie Krakowa⁵⁰.

Można dodać, iż np. Pągowskiej recenzentka zarzuciła „brak przekonania do własnej kreacji” i programowanie kolorystycznej, więc pozornej euforii, Baryłkę – już wówczas autora oszczędnych, niemal purystycznych martwych natur i pejzaży – uznała za chłodnego teoretyka. Wolne od tych zastrzeżeń były prace Ostrowskiego, chwalonego za autentyzm i nieudawaną potrzebę malowania, prowadzącą do ekspresjonizmu. Dodajmy, że użyta tu formuła „kultury malarskiej” stanie się lejtymotyww pisania o twórczości Jackiewicza.

Jak powiedziano, pobyt Piotra Potworowskiego, zainaugurowany indywidualną wystawą w Sopocie w 1958 roku, jego metody nauczania, spotkania i dyskusje wpłynęły stymulująco na całe środowisko. We wcześniejszym ze wspomnianych wywiadów Jackiewicz mówił:

Jego [Potworowskiego] malarstwo było wielkim odkryciem dla młodych malarzy. Pod wpływem owalnych pejzaży Potworowskiego zbudowałem własne interpretacje cyklu *Pompei*. Wiele zawdzięczam także mojemu uczestnictwu w spotkaniach Piotra Potworowskiego z artystami i teoretykami sztuki, które organizował Zdzisław Kępiński w Rogalinie i Gołuchowie⁵¹.

Zanim to nastąpiło kolejna konfrontacja środowisk w ramach *II Wystawy Młodego Malarstwa i Rzeźby* w Sopocie anno 1958 ukazała większą reprezentację i zróżnicowanie awangardy⁵²; oprócz już znanych z poprzedniego pokazu, wystawiano np. strukturalne prace Romana Artymowskiego, artystów katowickiej grupy St-53 Urszuli

⁵⁰ Barbara Majewska, *Sopocka czwórka*, „Przegląd Kulturalny” 1957, nr 43, s. 4; zob. też [wzmianka o wystawie bez komentarza] *Źródła. W kręgu „Arsenal”*, w: *Odwilż. Sztuka ok. 1956 r.*, red. Piotrowski, Poznań 1996, s. 152.

⁵¹ *Gry malarskie...*, s. 12.

⁵² W ramach festiwalu sopockiego prezentowano także m.in. wystawy: pośmiertną prac Andrzeja Wróblewskiego oraz mieszkającego wówczas we Francji Edwarda Matuszczaka.

Broll, Gabrieli Obremby i Zdzisława Stanka, twórców galerii Krzywego Koła, jak Mariana Bogusza czy Rajmunda Ziemskiego, niepokojącą, aluzyjną abstrakcją Tadeusza Brzozowskiego czy postkolorystyczną Tadeusza Dominika, ale także ostentacyjną figuracją Jerzego Nowosielskiego, by wymienić tylko niektórych. Jackiewicz prezentował małoformatowe portrety oraz ikonograficzno-formalną nowość pt. *Kompozycja* – zapewne jedno z *Podwórek* (1958 tytuły bywają podwójne) – z perspektywicznie, zbieżnie wykreślonym, pudełkowym wnętrzem, zamkniętym w tle graficznie opracowanymi fasadami domów. Te obrazy stanowiły dopiero zapowiedź zmian, na które złożyło się zapewne szereg przyczyn, a przyjazd i przykład dawnego kapisty z Anglii je skanalizował i katalizował. Istotny okazał się też kapitał koloryzmu, na co zwrócił uwagę Wojciech Włodarczyk pytając o granice nowoczesności:

W malarstwie nowoczesny był abstrakcyjny pikturalizm wsparty o solidny warsztat kolorystów (także niedalekich od nowoczesności), twórczość Stefana Gierowskiego, zwłaszcza z lat sześćdziesiątych, a także malarstwo Jerzego Nowosielskiego. Bastionami nowoczesności były uczelnie artystyczne⁵³.

Analizując wpływ Potworowskiego na środowisko Wybrzeża (a także Poznania, gdzie pracował za namową Zdzisława Kępińskiego w PWSSP, dojeżdżając z Sopotu) Piotr Piotrowski wskazał także kierunek odwrotny, tj. stymulujący jego twórczość imperatyw nowoczesności, który zastał wracając do Polski w okresie odwilży i „zaczyna znacznie śmiało sięgać po konwencje malarskie graniczące z abstrakcją”⁵⁴. Udział Jackiewicza wraz z innymi, w formułowaniu tego imperatywu starałam się powyżej wykazać. Także Alicja Kępińska stwierdziła, że ostatnie lata życia przybywszy z Anglii spędzone w Polsce „były może najpełniejszym okresem twórczości”, kontynuacji prowadzącego do granic abstrakcji procesu „desemantyzacji obrazu”⁵⁵. O inspirującym, twórczym wpływie (a nie naśladowaniu) byłego kapisty na poszukiwania Jackiewicza świadczy np. fakt, że nie przejął on, wówczas nowatorskiej i atrakcyjnej techniki kolażu, do której Potworowski wykorzystywał np. workowe płótno czy wyrzucone przez morze kawałki drewna. Jackiewicz efekty fakturowe i kolorystyczne osiągał materią farby, zagęszczeniem lub rozrzedzeniem substancji, działaniem plamy i linii. Jak zaznacza Zofia Watrak, „[...] jego malarstwo materii rodziło się z doświadczeń wyniesionych z pracowni Artura Nachta-Samborskiego, z której wyniósł zasadę gry barwnej opartej na wysublimowanej kolorystyce”⁵⁶. Na wystawie *28 Malarzy i Rzeźbiarzy z Wybrzeża* – w której uczestniczył także Potworowski – uznanej za manifestację nowoczesności i próbę, chyba nieudaną⁵⁷ – sformowania grupy artystycznej, Jackiewicz prezentował cztery

53 Włodarczyk, „Nowoczesność” i jej granice..., s. 25.
54 Piotrowski, *Znaczenia modernizmu...*, s. 62 i nast.; zob. też. Tomczyk-Watrak, *Wybory i przemilczenia...*, s. 33 nn.; Kal, *Malarstwo gdańskie...*, s. 148 nn.
55 Alicja Kępińska, *Nowa sztuka. Sztuka polska w latach 1945–1978*, Warszawa 1978, s. 61.
56 Tomczyk-Watrak, *Wybory i przemilczenia...*, s. 37.
57 Najchętniej – pisał we wstępie warszawski krytyk-historyk sztuki – nazwałbym ją grupą gdańską [podkr. E.K.], co oznacza, że była to zewnętrzna inicjatywa stworzenia grupy z tak różnych osobowości jak Konstanty Gorbатовski, Zdzisław Kałędkiewicz, Józefa Wnukowa, Jacek Żułowski czy rzeźbiarka Elżbieta Szczodrowska, Andrzej Kossakowski, [Wstęp], w: *Wystawa*

obrazy o „asemantycznych” tytułach *Kompozycja*, świadczące o kontynuacji doświadczeń z przestrzenią i barwną materią⁵⁸. Inspirowane architekturą, perspektywicznie ukazane wnętrza-klatki z fakturowo opracowanymi bokami, zamknięte są geometrycznymi formami o kontrastowych barwach i o zróżnicowanej, wewnętrznej strukturze z zadrapań, szrafowania o różnej gęstości i unerwień. Np. *Kompozycja II* (1959, MNG) utrzymana jest w ciepłej kolorystyce ochry, oranżów, czerwieni, rozbielonych różów i bieli, wzmocnionych czarnym lub barwnym konturem o zmiennej grubości. Inna, reprodukowana w katalogu wystawy, inspirowana jest miejskim pejzażem zamkniętym w formę zbliżoną do owalu, wypełnionego geometrycznymi bryłami budynków. Był to kolejny etap drogi do autonomizacji obrazu. „Drugim wcieleniem szkoły sopockiej” nazwał to środowiskowe wystąpienie Janusz Bogucki – który wszak przyczynił się kilka lat wcześniej do powstania tej nazwy – i chwaliąc umiejętności warsztatowe oraz estetyczny rezultat, zastanawiał się, ile jest w nim prawdy [sic!]:

Dziś najważniejszy wydaje się fakt, że zarówno w wyniku inklinacji środowiskowych, jak i w następstwie oddziaływania przykładu Potworowskiego – stał się silnym ośrodkiem nieco **estetyzującego malarstwa typu „poetyckiej” abstrakcji postkolorystycznej** [podkr. E.K.]. Może ono wydać wiele pięknych obrazów. Może również – czego życzę Sopotowi – wychować w końcu pokolenie młodych nadmorskich malarzy jakieś bardziej szorstkie od dzisiejszego, bardziej – jak to się mówi – skłonne poświęcać piękno dla **prawdy** [podkr. E.K.]⁵⁹.

Warto wspomnieć jeszcze o trzeciej Wystawie Młodego Malarstwa, otwartej tuż po pokazie 28, prezentującej całą panoramę abstrakcji, m.in. tzw. aluzyjnej (Stanisław Fijałkowski, Pągowska), malarstwo materii (B. Kierzkowski, R. Ziemiński), geometryczne konstrukcje Jerzego Kałuckiego, surrealne, ascetyczne pejzaże A. Madejskiej, kameralne obrazy Jerzego Nowosielskiego i także figuratywne, ale monumentalne kompozycje Ostrowskiego etc. Jackiewicz wystawił m.in. kompozycje z cyklu wyżej opisanych, tym razem o tytule *Pejzaż*, choć w istocie była to kontynuacja *Podwórek*, z pudełkową przestrzenią zamkniętą w głębi układem drobnych, geometrycznych form, podtrzymywanych siatką dosadnego, barwnego konturu (np. *Kompozycja/Podwórko*, 1959, Muzeum Narodowe w Warszawie, MNW)⁶⁰.

Anna Markowska w refleksji nad odwilżowym przełomem stwierdza, że jeśli uznać – za Piotrem Majewskim – malarstwo materii za „formułę nowoczesności”,

28 *Malarzy i Rzeźbiarzy z Wybrzeża*, [katalog wystawy], XII Festiwal Sztuk Plastycznych, CBWA Sopot, 17 VI – 5 VII 1959, Sopot 1959, s. 2.

58 *Wystawa 28 Malarzy i Rzeźbiarzy...*, Władysław Jackiewicz, *Kompozycja I*, 50 × 75 cm, nr kat. 24; *Kompozycja II*, 69 × 50 cm, nr kat. 25; *Kompozycja III*, 70 × 97 cm, nr kat. 26; *Kompozycja IV*, 125 × 80 cm, nr kat. 27.

59 Bogucki, *Drugie wcielenie szkoły sopockiej*, „Życie Literackie” 1959, nr 34, s. 6.

60 *III Ogólnopolska Wystawa Młodego Malarstwa i Grafiki*, [katalog wystawy], [Wstęp] Kossakowski, XII Festiwal Sztuk Plastycznych, CBWA w Sopocie, lipiec-sierpień 1959, Sopot 1959 (prace Jackiewicza: *Kobieta z rybą*, 51 × 55 cm; *Pejzaż*, 100 × 80 cm; *Pejzaż*, 60 × 80 cm, nr kat. 80–82).

to w odróżnieniu od pokrewnych działań za żelazną kurtyną, w Polsce nie podważyło ono istoty samego obrazu, poszerzyło medium malarstwa o, jak np. u Kobzdeja, wzbogaconą fakturę obrazu starannie wykoncypowaną, strukturalną materią, czy Kierzkowskiego wgniatanie w masę gipsową metalowej siatki (*nota bene* obaj wcześniej związani z Sopotem).

Polski informel nie dyskredytował naszego wyobrażenia o tym czym jest obraz [...] dlatego że wszystkie [jego] elementy zostają skomponowane niezwykle wyrafinowanie i po malarsku, by dokonać alchemicznej transmutacji w klejnot. Zaproponowany obraz miał być z jednej strony przedłużeniem formuły nowoczesności z okresu międzywojennego, z drugiej wpisywać się w to, co uważano za sztukę Zachodu [...] ⁶¹.

Wydaje się, że to także odnosi się do ówczesnej twórczości Jackiewicza (i kilku innych gdańszczan). Jak silny był imperatyw nowoczesności w połączeniu z rolą i oddziaływaniem Potworowskiego w Gdańsku, świadczyć może i skład i zawartość kolejnej kameralno-grupowej prezentacji, być może ze względu na udział „profesorów” Juliusza Studnickiego i Stanisława Borysowskiego, zorganizowanej w 1960 roku w prestiżowej przestrzeni Muzeum Pomorskiego. O ile prace Jackiewicza, inspirowane włoskimi miastami i krajobrazami z podróży ⁶², Pietkiewicza i Frydrycha wskazywały raczej na linearny rozwój i kontynuację właściwych im wówczas środków mieszczących się mniej lub bardziej – z wyjątkiem Ostrowskiego – w ramach tzw. abstrakcji postkolorystycznej, o tyle prace Studnickiego i Borysowskiego, czyli przedwojennych „właściwych” kolorystów, wciąż mogły zaskakiwać abstrakcyjnymi czy kubizującymi rozwiązaniami (np. Studnickiego – jednego z mistrzów Jackiewicza – geometryzujące formy na gniecionym papierze).

W 1962 roku przypadł jubileuszowy, XV Festiwal Sztuk Plastycznych w Sopocie; nazwano go Imprezą Tysiąclecia, a jednym z jej punktów była wystawa pięciorga malarzy, prawie rówieśników, młodszej generacji współuczestników fenomenu zwanego szkołą sopocką: Zdzisława Brodowicza, Władysława Jackiewicza, Teresy Pągowskiej, Romana Usarewicza i Jerzego Zabłockiego. Największa – dosłownie – zmiana, jaka zaszła w malarstwie Jackiewicza od końca lat pięćdziesiątych dotyczyła formatów; poza kameralną *Granatową zatoką*, pozostałe z kilkunastu płócien miały dłuższy bok od 100 do 170 cm. Mówiąc poważnie, wiązała się z tym zmiana organizacji i sensu obrazu; miejsce rozczłonkowanych, półabstrakcyjnych kompozycji zajęły oszczędne układy, często z centralną, dominującą formą, o metaforycznych czy symbolicznych tytułach. Do takich należały już zresztą płótna ze wspomnianego przez autora w wywiadzie

- 61 Anna Markowska, *Dwa przełomy. Sztuka polska po 1945 i 1989 roku*, Toruń 2012, s. 85–86; zob. Piotr Majewski, *Malarstwo materii w Polsce jako formuła nowoczesności*, Lublin 2006.
- 62 Borysowski, Frydrych, Ostrowski, Pietkiewicz, Studnicki, [broszura], Muzeum Pomorskie w Gdańsku 1960, Gdańsk 1960; Jackiewicz prezentował dziesięć obrazów olejnych o formie leżącego prostokąta (od 55 do 90 cm x 100 do 115 cm) o tytułach: *Czarna ryba*, *Pompeja I i II*, *Złota kula*, *Włoskie podwórze*, *Ogrody miasta*, *Neapol*, *Pejzaż włoski*, *Pejzaż czerwony*, *Pejzaż*, nry kat. 31–40; *Czarna ryba*, z owalną formą pokrytą siatką splekań, zadrapań i przetarć była też wystawiona na Jubileuszowym Salonie Okręgu Gdańskiego (XIV FSP) w Sopocie w 1961 (rep.); w katalogu trzy obrazy (85 x 105 cm) noszą tytuł *Kompozycja* (nry kat. 52–54).

cyklu *Pompeje* (ok. 1959), z wielką, owalną, szarawą, plastyczną bryłą wylaniającą się z szarego tła i wypełniającą niemal całe pole obrazu, pokrytą jakby siatką spękań, rys i skaleczeń. W innych kompozycjach silniejszy kontrast barw, płaszczyzny i bryły, gładkości i fakturowej, chropawej materii buduje napięcie i ewokuje różne skojarzenia. Na sopockiej wystawie prezentowano np. znany *Kwiat* (1962, MNP), którego tytułową formę sugerują łukowe segmenty o różnej barwie i powierzchni, jakby skręcone wokół klinowatego, jasnego środka. Tajemnicze tytuły niekiedy zdradzają, czy raczej sugerują barwę (lub jej brak), jak: *Znak biały*, *Znak czarny*, *Czerwień*, *Szary kamień*, *Białe pola* itp. *Milion* to wypełniający przestrzeń płótna głowopodobny kształt, odróżniający się od skrawków tła głębszym odcieniem szarości i fakturą powierzchnią, nieco kojarzący się z „brutalnymi” pracami Jeana Dubuffeta z lat pięćdziesiątych i początku sześćdziesiątych, chociaż według Anny Markowskiej to Wols, nie Dubuffet, „stał się tak ważnym artystą dla polskiego informel”⁶³. Ryszard Stanisławski, podkreślając różny rodzaj odniesień do realności w pracach wystawiających autorów⁶⁴, dość ogólnie charakteryzował malarską strategię artysty:

Rzeczywistość staje się dla niego punktem wyjścia do przemyślanej jej interpretacji. W płaszczyźnie płótna pojawiają się formy, będące aluzją, metaforą, dalekim ale doskonale wyczuwalnym echem realnie wyczuwalnych pierwowzorów. Jackiewicz posiadał jednocześnie trudną tajemnicę materii. Po mistrzowsku potrafi wykorzystał jej właściwości ekspresyjne, podporządkować zamierzonym treściom, rezygnując przy tym zupełnie z tak często nadużywanych efektów fakturalnych⁶⁵.

Można dodać, że „efekty fakturalne”, których brak podkreślił krytyk to zapewne wspomniane wyżej kolaże, asamblaże, kompozycje reliefowe itp., ponieważ zróżnicowane fakturowo segmenty czy partie wskazać można i w opisanych pracach, i w innych kompozycjach z tego czasu, sugerujących barwę, nastrój, klimat czy porę roku, jak *Upalny dzień*, *Lato*, *Kompozycja oliwkowa* (wszystkie w zbiorach MNP). Eksperymenty z fakturą cechują też nieco późniejszą, aluzyjną, niemal drastyczną w wyrazie *Głowę II* o jakby łuskowatej niespokojnie połyskującej powierzchni, czy monumentalną *Ziemię* (1964, MNW) z podobną, ale odwróconą dominantą owalu wpisanego w niemal czarne tło, kanciasto zaostrzonego u dołu, utrzymaną w ciepłej, beżowej tonacji z przetarciami i zagęszczeniami barwy⁶⁶. Warto dodać, że zgodnie z zaleceniem MKiS na ówczesnych

⁶³ Markowska, *Dwa przełomy...*, s. 51.

⁶⁴ Zdzisław Brodowicz, uczestnik OWP, a później „Wystawy 28” najbliższy był realizmowi w tym zestawie, ale prezentował też półabstrakcyjne *Figury* i *Kompozycje*, u Pągowskiej abstrakcja symbolizowała m.in. sytuacje egzystencjalne: *Los*, *Materializacja*, *Logos*, *Rozpad* itp., Usarewicz prezentował wczesne *Agresje* i *Równowagi kontrastów*, Zablocki *Akty* i półabstrakcyjne pejzaże. Ryszard Stanisławski, [Wstęp], w: Brodowicz, Jackiewicz, Pągowska, Usarewicz, Zablocki, [katalog wystawy], XV Festiwal Sztuk Plastycznych. Impreza Tysiąclecia, BWA w Sopocie, Sopot 1962 [s. 1, nlb.]. Można dodać, że „efekty fakturalne”, których brak podkreślił krytyk, to zapewne wspomniane wyżej kolaże, asamblaże, kompozycje reliefowe itp.

⁶⁶ Obraz prezentowany na wystawie pt. *20 lat Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej w twórczości plastycznej w 1964 r.*; na wielkie przedsięwzięcie składały się okręgowe prezentacje ZPAP organizowane w ciągu 1964 r., z których następnie wybrano eksponaty na wystawę „centralną” w Warszawie, można więc uznać, że ukazywała przekrój ówczesnej polskiej sztuki, od

wystawach obowiązywała, jak pisze Anda Rottenberg, starannie wówczas przestrzegana zasada ograniczenia prac abstrakcyjnych do 15% ze wszystkich wystawianych⁶⁷. „Piętnaście procent abstrakcji” stało się na długo jednym z najważniejszych kryteriów dopuszczania prac na wystawy, a później przysłowiowym *bon motem* określającym politykę państwa wobec sztuki nowoczesnej.

Zacytowany wyżej fragment wypowiedzi Stanisławskiego odpowiada także obrazom powstałym około połowy lat sześćdziesiątych, o zdyscyplinowanym, geometrycznym porządku perspektywicznie wykreślanych płaszczyzn i linii. Można je uznać za kontynuację koncepcji przestrzeni z *Podwórek*, ale pozbawionej efektów dekoracyjnych faktur i drobnych, rytmicznych form. Zestawienia trapezowatych figur z równoległobocznymi, sugeruje czasami głęboką, tajemniczą przestrzeń rozświetloną niekiedy kontrastową, jasną formą owalu (*Kompozycja w czerwieni*, 1965, MNW) lub geometrycznych odłamków (*Wnętrze V*, 1966, MNP). Niekiedy nakładające się lub przenikające się płaszczyzny – dają to efekt pół- lub przeźroczystości – tafle, ekrany czy boki otwartych wnętrz rozsuwają się, a przez szczelinę wnika do nich jasna, jakby świetlista barwa. Purystyczny chłód i klarowność geometrii przełamują barwy – ciepłe czerwienie, brązy, zielenie – oraz faktura przetarć, zadrapań, prześwitów etc. Inny wariant stanowią monochromatyczne obrazy malowane ziemią, jakby rodzaj abstrakcyjnych nokturnów, w których głębię wnętrza lub wyabstrahowanego pejzażu budują płaszczyzny ciemnych szarości, brązów, oliwkowych zieleni, albo w tonacji chłodnej, z błękitów i szarości. Agnieszka Ławniczakowa komentując ówczesną tendencję twórczości Jackiewicza przywołała skojarzenie z – jak nazwała – z konstrukcjami przestrzennymi Jacquesa Villona⁶⁸. Istotnie w dorobku francuskiego malarza i grafika (brata Marcela, Raymonda i Susanne Duchampów) można wskazać olejne obrazy i grafiki, w których purystycznie, perspektywicznie zbudowana z barwnych płaszczyzn przestrzeń łączy się z motywami graficznymi, np. wijących się, miękkich linii lub prostych, szkieletowych konstrukcji⁶⁹.

awangardy po realizm, zob. *20 lat Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej w twórczości plastycznej. Wystawa malarstwa*, [katalog wystawy], [Wstęp] Armand Vetulani, CBWA Zachęta, maj 1965, Warszawa 1965, nr kat. 64; z Gdańska uczestniczyli m.in.: M. Baryłko, K. Bereźnicki, E. Jagaciak-Baryłko, Z. Kałgdkiewicz, Z. Karolak, W. Lam, H. Lasecki, K. Ostrowski, K. Śramkiewicz, S. Teisseyre, R. Usarewicz, J. Zabłocki, J. Żuławski (T. Pągowska, K. Łada-Studnicka, J. Studnicki i H. Żuławska reprezentowali Warszawę).

67 Anda Rottenberg, *Ministerstwo Kultury i Sztuki*, w: *Polskie życie artystyczne w latach 1945–1960*, red. Aleksander Wojciechowski, Wrocław-Warszawa-Kraków 1992, s. 201; zob. też *Aneks*, poz. 10: *Wytyczne Sekretariatu KC PZPR w sprawie polityki kulturalnej w dziedzinie plastyki*, w których zaleca się odnośnie do wystaw krajowych i organizowanych za granicą *Dzieła abstrakcyjne lub stojące na pograniczu traktować jako zjawiska marginesowe* [sic!], ibidem, s. 234.

68 Agnieszka Ławniczakowa, *Obrazy Jackiewicza*, „Nurt” 1966, nr 8, s. 57.

69 Np. *Dance*, 1932, Museum of Modern Art, <https://www.moma.org/collection/works/79997> dostęp: jw.; *Abstraktion*, 1932, Philadelphia Museum of Art <https://philamuseum.org/collection/object/5117> dostęp: jw.

W STRONĘ CIAŁA

Niemal równolegle z geometrycznymi, tj. około połowy lat sześćdziesiątych Jackiewicz zaczął tworzyć obrazy w typie aluzyjnej abstrakcji organicznej, za których zapowiedź można uznać pionową, niemal osiową kompozycję z obłych elementów rozłożonych wokół podłużnego rdzenia, łączącą biologiczne formy z geometrycznymi (*Kompozycja*, 1964, MNG). Inny wariant to ujęcie miękkiej organicznej formy płaszczyznami, umieszczenie jej jakby we wnętrzu, w nawiązaniu do poprzedniej fazy geometrycznej. Wreszcie kompozycje utworzone są z amorficznych pól koloru, najczęściej intensywnego, miejscami rozbielnego lub palimpsestowo przetartego, odsłaniającego spodnią warstwę; plamy barwne zyskują w ten sposób wolumen, bryłowość i zarazem walor jakby żywej, pulsującej materii. Zestawienia takich, walorowo zróżnicowanych form z polami równo pokrytymi pigmentem albo o szorstkiej powierzchni, sprawiają dodatkowe wrażenie głębi; te gładkie stają się jakby cieniem bio-formy, podkreślającym jej witalność, albo agresywnym, obcym implantem, boleśnie ingerującym w żywą tkankę. Ruch płynnej niby przelewającej się materii jest powściągnany czy dyscyplinowany wijącym się, miękkim, płynnym – secesyjnym, chciałoby się nazwać – niekiedy kontrastowo barwnym konturem wnikającym także w główny kształt, podkreślającym jego wypukłość i załamania lub kaleczącym jego zwartość. Zawiązuje się w ten sposób plastyczna intryga zbudowana na opozycji twarde-miękkie, ruchliwe-nieruchome, płaskie-bryłowate, zapewne niepozbawiona też sensów egzystencjalnych, dotyczących życia i śmierci, powstawania i rozpadu etc. Ignacy Witz w niewielkiej książeczce (trudno ją nazwać monografią) sprzed ponad półwiecza, która jest raczej zbiorem metafor i luźnych refleksji autora, nieco przesadnie wnioskował z ówczesnych płócien Jackiewicza, że „właśnie trwanie i przemijanie jest tym, co malarza najbardziej fascynuje, pobudza jego wyobraźnię i nadaje sens wszelkim jego poczynaniom”⁷⁰. Podzielając tylko częściowo zdanie autora, można jednak w tym miejscu znowu zapytać co, przy wszystkich różnicach formalnych, łączy te obrazy np. z *Figurami osiowymi* Jana Lebensteina i *Martwymi naturami*, *Mięsami* czy *Szczękami* na płótnach Jacka Sienickiego, uczniów Nachta – kolorysty i ekspresjonisty. Czy owym wspólnym mianownikiem mogą być właśnie sensy egzystencjalne, wyrażona w bardzo odmiennej materii i z różnych perspektyw refleksja nad tzw. ludzką kondycją? U Jackiewicza dynamizm, pulsowanie materii, potyczki z tłem i konturem istotnie znowu nasuwają skojarzenie (nie ostatnie) z nietzscheańskim pierwiastkiem dionizyjskim, żywym i twórczym, przeciwstawionym apollińskiej pasywności. Poszukując głębszych sensów nie należy zapominać o walorach estetycznych czy nawet dekoracyjnych, zestawień kontrastowych plam barwnych, linii i faktur.

Jeden z takich wczesnych aktów łączących aluzję figuralną z malarstwem materii był prezentowany na rocznicowej, szeroko komentowanej wystawie pt. *Malarstwo w Polsce Ludowej*, zorganizowanej w Muzeum Narodowym w Warszawie (*Akt*, 1966, MNP)⁷¹. Na innym z *Obrazów*, z czerwonego tła zza prawej krawędzi wydobywa się

70 Ignacy Witz, *Władysław Jackiewicz*, Gdańsk 1972, [s. 14, nlb.].

71 Ponadto jako reprezentatywne wybrano: *Kompozycję oliwkową* (1965, MNP), dwa *Obrazy geometryczne* (w czerwieni i w zieleni, 1965, MNW) oraz *Figurę* (ok. 1965, MNP); *Malarstwo*

plastyczna, miękko zarysowana, organiczna forma, której zwartość przelamuje wąskie odgałęzienie łączące ją z lewym bokiem płótna (*Obraz 1, 1967, MNW*). W *Kompozycji* wystawionej na jubileuszowym Salonie XX-lecia Okręgu Gdańskiego ZPAP (1967) kształt przypominający zdeformowany, leżący akt wnika stopniowo w taflę jasnego, rombowego ekranu, by z lewej strony, w miejscu stóp wtopić się weń zupełnie⁷². Element ramy, tafli, płaskiego pola koloru, z którym łączy się zdekonstruowana figura to częste motywy w obrazach Francisca Bacona, o czym będzie jeszcze mowa. Pionowy *Obraz V* Jackiewicza w roku następnym nagrodzono w międzynarodowym konkursie włoskiego stowarzyszenia Pro Loco w piemonckiej Santhii. Inny, dynamiczny, także kojarzący się z kobiecym aktem jakby uwikłanym w walkę z i między polami gładkiego koloru, został wyróżniony medalem w ważnym wówczas konkursie Złotego Grona w Zielonej Górze w 1969 roku⁷³.

Okolo połowy lat siedemdziesiątych wykształcił się idiom malarstwa Jackiewicza najbardziej rozpoznawalnego, autora *Ciał, Obrazów, Sytuacji* o zbliżonych wymiarach (ok. 150 × 120–130 cm) w układzie pionowym lub horyzontalnym (z niewielkimi wyjątkami mniejszych formatów), znanych z licznych prezentacji w Polsce, wystawianych za granicą, często nagradzanych, nabywanych przez muzea i do kolekcji prywatnych⁷⁴. Tego typu obraz włączono np. do stołecznej wystawy, której celem była reprezentacja różnych postaw twórczych na Wybrzeżu. Z jednej strony wskazywał na zmianę dokonującą się w malarstwie Jackiewicza, z drugiej, jak się zdaje, stał się częścią narracji potwierdzającej umiarkowany – jak określił Bogdan Justynowicz, porównując do rzeczywistej nadmorskiej aury – klimat trójmiejskiego środowiska, „charakteryzuje je kontemplacja, nie – akcja!”⁷⁵. W porównaniu z tymi z końca lat sześćdziesiątych, późniejsze prace są modelowane bardziej płasko, już bez wyraźnie rozgraniczonych segmentów w obrębie formy, efektów patyny, agresywnych przetarć i zagęszczeń materii nadających im rzeźbiarskiego wolumenu. Wspólna dla większości płócien od połowy lat siedemdziesiątych jest przede wszystkim delikatna, walorowa kolorystyka beżu, ciepłych szarości, niekiedy z domieszką rozbielonego różu, w której utrzymane są dominujące formy torsów, fragmentów ciał pojedynczych stojących czy leżących lub – o trudniejszej do ustalenia orientacji – zwielokrotnionych, nakładających się, przenikających wzajemnie. Istotny jest też większy lub mniejszy udział linii, niekiedy barwnej, ale przeważnie szarej, która jako kontur je podkreśla, stabilizuje, zagęszczona modeluje, wzmacnia sugerowane materią farby zagłębienia i wypukłości, ale także rysuje, zakłóca i drażni

72 w *Polsce Ludowej*, [katalog wystawy], [Przedmowa] Stanisław Lorenz, [Wstęp] Jerzy Zanoziński, Muzeum Narodowe w Warszawie, listopad-grudzień 1970, Warszawa 1970, nry kat. 85–98. W. Jackiewicz, *Kompozycja*, 150 × 180 cm; *Salon XX-lecia Okręgu Gdańskiego ZPAP. Malarstwo, rzeźba, grafika*, [katalog wystawy], [Przedmowa] Stefan Gierowski, [Wstęp] Władysław Lam, XX Festiwal Sztuk Plastycznych, BWA w Sopocie, Gdańsk 1967, nr kat. 19.

73 Zob. Witz, Władysław Jackiewicz, [s. 31, 33, nlb.]; Pro Loco jest włoskim stowarzyszeniem na rzecz rozwoju lokalnego, zwłaszcza turystyki.

74 Wyrazem tej „sławy” może być numer „Sztuki” (wraz z „Projektem” jednego z dwóch najważniejszych wówczas czasopism artystycznych) z portretem artysty na okładce, fragmentami tekstów, m.in. Zofii Watrak i barwnymi reprodukcjami prac, „Sztuka” 1987, nr 4, s. 2–5.

75 Bogdan Justynowicz, [Wstęp], w: *Postawy twórcze w środowisku gdańskim. Malarstwo – rzeźba – grafika*, [katalog wystawy], CBWA Zachęta, styczeń 1976, Warszawa 1976, [nlb., repr. prac bez tytułów i numerów kat.]; w wystawie uczestniczyli też dyplomanci prof. Jackiewicza: Teresa Miszkin (dypl. 1973) i Jan Sołecki (dypl. 1971).

powierzchnię. Z feministycznej perspektywy można by uznać, że te formy reprezentują męski abstrakt kobiecego ciała: akty są często bezgłowe, wykadrowane do formy torsu, bez stóp i ramion. Z drugiej strony taką wykładnię problematyzuje daleko idące uogólnienie, wyabstrahowanie figury; brak tu przedstawienia szczegółów: pośladków, piersi, narządów płciowych; kobiecość sugeruje kształt i miękkość formy, wklęsło-wypukły zarys. Ale można też je zinterpretować jako odwołanie do relikwów antycznych aktów, przetrwałych do naszych czasów jako szlachetne destrukty bez głów, części rąk i nóg; to nawiązanie czytelne jest zwłaszcza w tych, w których walorowy modelunek uzupełnia jakby delikatne żyłkowanie i anatomiczne cieniowanie. W najpóźniejszym z wyżej wspomnianych wywiadów Jackiewicz wyjaśniał cel i sens takiego obrazu:

Może on oczywiście przypominać komuś ciało, ale nie musi. W mojej pracy ważna jest też sprawa techniki, która w jakiś sposób ogranicza pole moich poszukiwań. Nie mogę już porzucić laserunków, na których warsztatowo oparty jest pomysł malowania „ciał”. Koncepcja korzystania z tego rodzaju techniki wzięła się z lektury Wańkowicza, który niezwykle plastycznie opisał alabastrowe ciało Merlin Monroe [pis. oryg.]. Zastanawiałem się[,] jak malarsko ukazać podobny efekt, uznając, że laserunek bielą lub innym jasnym kolorem na podkładzie byłby najwłaściwszy⁷⁶.

Można dodać, że z reguły są one kojarzone z ciałami, i że obrazy z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych są bardziej brylowate, plastyczne w porównaniu z późniejszymi, w których zwiększa się udział linii.

Drugi istotny, a właściwie konstytutywny element tych kompozycji, nierozwalnie związany z pierwszym, tu wyodrębniony dla analizy, to rozstrzygnięcie podejmowane już wcześniej problemu relacji organicznej formy do tła, płasko założonego kolorem lub wielobarwnego, zwykle kontrastującego z monochromią dominantą. O znaczeniu tego zagadnienia wydają się świadczyć obrazy, w których relacja jest odwrotna, np. płaska czerwona sylweta jest jakby wycięta w jasnej, walorowo zróżnicowanej, quasi-biologicznej tkance tła (*Figura 1/74*)⁷⁷. Innym przykładem może być *Pejzaż* – wówczas już ikonograficzna rzadkość w twórczości Jackiewicza – o niemal symetrycznym, osiowym układzie, z dominantą wielkiej ciemnej (człękokształtnej?) lekko przetartej formy zwieńczonej wyokrąglonym stożkiem. Zza niej wyłaniają się po obu stronach falujące skrawki cielistej, zbrudzonej bieli i nasyconej czerwieni podkreślonej pasmem oranżu, skontrastowane z błękitem tła, rozdartym przez czerń unoszącego się u góry wklęsło-wypukłego, ostro zakończonego kształtu. Nadrealność wizji, wzmożona rozproszonym światłem z niewidzialnego źródła z lewej strony obrazu, a także sproblematyzowanie relacji figura/obiekt/przedstawienie – tło mogą wskazywać na inspirację surrealizmem, np. pejzażami René Magritte’a czy metafizycznym malarstwem Giorgia de Chirico.

⁷⁶ *Tęsknota Pigmaliona...*, s. 65.

⁷⁷ Obraz był prezentowy w Zachęcie na indywidualnej wystawie obejmującej 60 prac z lat 1974–1986, zob. Władysław Jackiewicz. *Malarstwo*, [katalog wystawy], [Wstęp] Zofia Watrak, CBWA Zachęta, Warszawa 1986, [s. 39, nlb.].

Wracając do *Ciał* i *Obrazów* trzeba dobitnie podkreślić jeszcze tę, wyżej już sugerowaną idiomatyczną dla malarstwa Jackiewicza cechę, mianowicie świetlistość materii i związany ze światłem efekt transparentności lub półprzeźroczystości. Ta między innymi właściwość, oprócz kadrowania, różni akty Jackiewicza od wspomnianego mięsistych, zdeformowanych często pokaleczonych ciał wspomnianego wyżej Bacona. We wskazanej przez gdańskiego malarza literackiej inspiracji, jaką jest opis ciała aktorki, Melchior Wańkowicz sugestywnie zaznacza czynnik luministyczny, „Marylin – kapłanka seksu. Marylin, której białe ciało zdaje się być przejrzyste, jaśnieje, fosforyzuje” [podkr. E.K.]⁷⁸. Do opisu autora *Ziela na kraterze* powrócimy jeszcze w dalszym ciągu tekstu; w tym miejscu dodajmy, że w niektórych obrazach, zwłaszcza bodaj tych z lat dziewięćdziesiątych, ciała zdają się emanować światłem, jakby były ich źródłem (*Obraz XII/97*, *Obraz XIV/97*). Jerzy Madeyski nawet sposób użycia światła przez Jackiewicza uznał za kryterium przynależności kulturowej:

[...] światło jest materią jego obrazów w stopniu co najmniej równym z barwą i rysunkiem. Sztuka światła natomiast, biegnąca gdzieś od gotyckich witraży przez wenecki renesans, barok, po impresjonizm i jego pochodne. Pochodzi z Europy i jej teorii estetycznych, utożsamiających konkretne światło lub bardziej enigmatyczną jasność z pięknem i dobrem absolutu. Jackiewicz jest zatem malarzem europejskim, choć kiedyś w latach burzy i naporu naszej nowoczesności próbował swych sił w najbardziej chyba podówczas międzynarodowym języku tasyzmu i sztuki materii⁷⁹.

W wielu, np. pionowych, niemal statycznych kompozycjach kontur jest znikomy, prawie niewidoczny, a delikatne linie podkreślają modelunek ciała (*Ciało IV*, 1974, MNG; *Ciało XXVII /75*, MNW); w innych miękka, płynna, łagodna lub drapieżna linia jest motorem ruchu, zmagania (*Obraz X/87*), a wrażenie przemocy wzmocnione ingerencją klinów koloru (*Obraz XXXII/85*, MNW; *Obraz XXIII/95*; *Obraz XII/99*). Niekiedy akt, zwłaszcza w układzie horyzontalnym ma zarys głowy, nawet z profilem twarzy (*Obraz X/90*; *Obraz XII/94*; *Obraz XII/97*) lub fragmentem *en face*, jak w *Obrazie XXV/94*, bardzo czytelnie nawiązującym do topicznego wątku w historii sztuki, od Giorgiona, Tycjana, Cranacha, Velázquez i Rubensa, przez Corota, Courbeta, Maneta, Modiglianego, do Nachta i dalej. Przeważnie jednak są to akty – pojedyncze lub ich skomplikowane sploty – niepełne, zdepersonalizowane i semantycznie zneutralizowane.

Wspomniany Jerzy Madeyski był komisarzem – wówczas już wieloletnim – wystawy w pawilonie polskim na 43. Biennale w Wenecji w 1988 roku, w którym uczestniczył Władysław Jackiewicz. Jego udział w tej ważnej, międzynarodowej prezentacji, odnotowywany we wszystkich biografiiach artysty, był jednak – co należy powiedzieć – oceniony

78 Melchior Wańkowicz, *Królik i oceany*, Kraków 1975, s. 502; cytowany fragment pochodzi z III wydania drugiego tomu trylogii reportaży podróżniczych *W ślady Kolumba*, z reportażu pt. *Pustaciami Nevada*, w którym autor opisuje m.in. przygotowania do filmu, w Polsce znanego pt. *Skłócenie z życiem*, w reżyserii Arthura Millera.

79 Jerzy Madeyski, *Sztuka Mądrej Urody*, w: *Władysław Jackiewicz...*, Muzeum Narodowe w Gdańsku, MNG Gdańsk 1999, [s. 20, nlb.].

ambivalentnie, jak większość oficjalnych wystąpień, popieranym albo organizowanym przez władzę po stanie wojennym. Niefortunny miał się okazać zwłaszcza zestaw prac; obrazy Jackiewicza znalazły się w sąsiedztwie nowatorskiej instalacji Izabelli Gustowskiej i rzeźb Antoniego Porczaka (któremu nie udały się też efekty pirotechniczne). Joanna Sosnowska uznała wprawdzie, że obrazy gdańszczyzanina odstawały od najnowszych tendencji w sztuce światowej, ale kwestionując zdanie komisarza o najwyższej jakości wystawianych prac dodała, że tylko „prace Porczaka na pewno tego postulatu nie spełniały”⁸⁰. Można dorzucić, że prezentowane w Wenecji obrazy Jackiewicza były dość dalekie od figuracji i bardziej ekspresyjne niż idealizujące.

W jednym z sesyjnych tekstów jako narzędziem analizy i interpretacji obrazów gdańskiego malarza posłużyłam się koncepcją perceptów i afektów zaproponowaną przez Gillesa Deleuze’a i Félix’a Guattariego. Pozwolę sobie przywołać i rozwinąć, niektóre postawione tam tezy (niewielu czyta książki pokonferencyjne)⁸¹. Otóż według Deleuze’a i Guattariego dzieło sztuki to samostanowiący, „samopodtrzymujący się” blok doznań, układ, zespolenie perceptów i afektów:

Percepty nie są już [podkr. E.K.] percepcjami, lecz są niezależne od stanu tych, którzy ich doświadczają; afekty nie są już [podkr. E.K.] uczuciami bądź doznaniem, lecz przewyższają siłę tych, którzy się im poddali. Wrażenia, percepty i afekty to b y t y [podkr. G.D., F.G.] znaczące same przez się i wykraczające poza wszelkie przeżycie. Można powiedzieć, że istnieją pod nieobecność człowieka, ponieważ człowiek, taki, jaki zostaje ujęty w kamieniu, na płótnie lub w ciągu słów, sam jest połączeniem perceptów i afektów. Dzieło sztuki to byt wrażeniowy i nic innego – istnieje w sobie⁸².

Koncepcja wrażeń jako układu, kompozycji perceptów i afektów odnosi się zatem do skutku pewnego procesu – zmiany, co podkreśla partykuła „już” – konstytuującego dzieło jako byt wrażeniowy. Idea sztuki opisana przez francuskich filozofów wydaje się szczególnie odpowiadać koncepcji malarstwa Jackiewicza, realizowanej głównie w jego praktyce artystycznej, a także wyrażanej w dyskusjach, wywiadach i komentarzach. Deleuze i Guattari stwierdzają dalej, że artysta tworzy układy („bloki”)

80 Jackiewicz – pisze badaczka – należał do ustalonego establishmentu polskiego życia artystycznego. Uprawiał estetyzujące malarstwo figuratywne, głównie akty, całkowicie mijające się z poszukiwaniami w światowym malarstwie, wystarczy przypomnieć, że w 1986 roku główne nagrody otrzymali wspomniani wyżej Sigmar Polke i Frank Auerbach, zob. Joanna Sosnowska, *Polacy na Biennale Sztuki w Wenecji 1895–1999*, Warszawa 1999, s. 198–199. Można jeszcze dodać, że Madeyski planował także udział Edwarda Dwurnika, ale ten odmówił udziału w wystawie grupowej, zgadzając się ewentualnie na udział drugiego artysty. *Widać dla komisarza* – komentuje Sosnowska – ważniejsze były układy polityczno-towarzyskie i do Wenecji pojechała wymieniona trójka; eadem, s. 197.

81 Kal, *Ciało, nieskończoność i koniugacja. O perceptach i afektach twórczości Władysława Jackiewicza, Jacka Mydlarskiego i Romana Gajewskiego*, „Pamiętnik Sztuk Pięknych” 2019, nr 14, s. 159–162.

82 Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Co to jest filozofia?*, przeł. Paweł Pieniążek, Gdańsk 2000, s. 180–181; zob. też Cezary Rudnicki, *Koncepcja aury immanentnej*, w: *Postacie końca sztuki w estetyce współczesnej*, red. Dominika Czakon, Iwona M. Malec, Paulina Tendera, Kraków 2013, „Estetyka i Krytyka” 2013, nr 3, s. 99–103. W tłumaczeniach mówi się o „wrażeniu” jako zespoleniu perceptów i afektów, ale dodajmy, że nie chodzi tu o wrażenie jako *impression*, ale *sensation*, doznanie, przeżycie, odczucie.

perceptów i afektów, „ale jedyne prawo tworzenia głosi, że kompozycja powinna utrzymywać się sama. Artysta powinien sprawić, aby podtrzymywała sama siebie (*tenir debout tout seul*)”⁸³. Jackiewicz przyznawał, że poszukuje „doskonalszych środków do doskonalszego przedstawienia cielesności i czystych tonacji”⁸⁴, być może niezamierzenie wyrażając zabsolutyzowany cel sztuki, zdefiniowany przez francuskich badaczy, którym jest:

[...] oderwanie za pomocą środków materialnych perceptu od percepcji przedmiotu i od stanów podmiotu percypującego, oderwanie afektu od doznań jako przejścia od jednego stanu do drugiego. Oddzielić blok wrażeń, czysty byt wrażeńiowy. Potrzeba do tego metody, która zmienia się wraz z każdym autorem i stanowi część dzieła⁸⁵.

Podobne u Jackiewicza wydaje się pojmowanie dzieła, w którym konkretyzują się materialne środki, tworzywo, możliwości i zdolności twórcy, jego pamięć i przywołania rzeczywistych form, ale autonomiczny byt (czy po Heideggerowsku: bycie) dzieła jest już od nich niezależny, samoistny „samopodtrzymujący”. Odniesienia do realności są wytworzone przez jego, dzieła na własne sposoby: zestawienia słów w literaturze, malarskie czy rzeźbiarskie tworzywo i narzędzia. Filozofowie nazywają jedną z metod wykonania dzieła *ściśnięciem* lub *ciało-przy-ciele* (gdy dwa wrażenia rezonują jedno z drugim przylegając do siebie tak ściśle, że tworzą-ciało-przy-ciele [podkr. G.D., F.G.]⁸⁶. W nieco innym, ale powiązanim z powyższym sensie mówi się o ciele jako idealnym spleceniu perceptu i afektu, ciele jako jedności stanowiącej byt wrażeń, a proces osiągania owej jedności jest *ucieleśnianiem*⁸⁷. Wszak do jedności formy (a więc perceptu) i wyrazu-afektu (nazwanego treścią) dążył Jackiewicz, czemu dawał wyraz w wypowiedziach⁸⁸. Jego obrazy demonstrują proces określany przez Deleuze’a i Guattariego jako *stawanie-się*⁸⁹.

Zauważmy zatem, że „cielesna” twórczość Jackiewicza kojarzy się z koncepcją Deleuze’a i Guattariego w dwójnasób. Po pierwsze, przez sposób istnienia dzieła (dotyczy to także wcześniejszego malarstwa materii) **jak-ciało-zbudowanej-tkanki-obrazu** ścisłej, spójnej choć zmieniającej się, ale nietraczącej przy tym zwartości i koherencji. Tę właściwość można także odnieść do wcześniejszego malarstwa materii i jego odmiany półabstrakcyjnych form organicznych. Drugie odniesienie, nawet bardziej dosłowne, dotyczy przedmiotu przedstawienia, którym jest ciało, jego fragment lub zbitka ciał. Sugestia cielesnej formy, percept ciała jest więc u Jackiewicza punktem wyjścia dla

83 Deleuze, Guattari, *Co to jest...*, s. 181.

84 *Gry malarskie*, s. 13, 15.

85 Deleuze, Guattari, *Co to jest...*, s. 184.

86 *Ibidem*, s. 185.

87 *Ibidem*, s. 197.

88 Np. *Dobrze zbudowany obraz charakteryzuje równowaga pomiędzy formą i treścią. Tym wyróżniają się dzieła wybitnych artystów. W mojej praktyce malarskiej nie zawsze udaje mi się do takiej równowagi doprowadzić*, cyt. za *Gry malarskie...* (Purc-Stępiak), s. 13; zob. też *Tęsknota Pigmaliona...*, s. 65.

89 Deleuze, Guattari, *Co to jest...*, s. 197–198.

poszukiwania i stosowania środków malarskich, które stanowią o możliwościach koloru w tworzeniu (afektów) organiczności i energii lub pasywności, ciepła, zimna, przestrzenności, pulsowania czy ruchu. Jak wiadomo, artysta wymiennie tytułował *Ciało* i *Obraz* kompozycje o podobnych poetykach, estetyce i zapewne celu.

Dodajmy, że u Jackiewicza opisane przez filozofów „stawanie się” obrazu odbywa się jednocześnie na dwóch płaszczyznach, albo inaczej w dwóch dopełniających się przestrzeniach. Pierwszą jest przestrzeń płótna, na której dzieją się wykadrowane, wyabstrahowane fragmenty ciała, zbudowane z półprzeźroczystych plam bladego, cielistego koloru. Ulegają one bowiem jakby nieustannej przemianie, modulacji, przepływowaniu i przesuwaniu miękkiej, plastycznej materii, w której załamaniach gromadzą się ciepłe, srebrzyste lub barwne cienie, by zaraz przejść w bliki światła lub plamy bladego różu na łagodnych wypukłościach. W niektórych, przeważnie poziomych, ten ruch jest nieznaczny, jakby uśpiony, natomiast intensywniejszy w obrazach, w których dwa kształty organiczne wzajemnie się przeplatają, nakładają na siebie, przenikają i odrywają tworząc prześwit tła, by w następnym miejscu połączyć się i stopić. Strukturę i ruch form podkreślają linie wewnętrznych unerwień, zagęszczają się, nakładają i zaplatają, a dalej rozszczepiają się na cienkie włosowate odgałęzienia, wiążące partie cielistej materii. Ten proces i zarazem konstrukcyjną funkcję linii dobrze ilustrują rysunki, których zresztą artysta z reguły nie prezentował publicznie.

W obrazach gdańskiego malarza linia wewnątrz formy jest elementem wiążącym, ale także miejscem pęknięcia, przez które wdziera się płaski klin koloru, np. pasmo ochry, wykrój błękitu, skrawek czerwieni. Linie zewnętrzne powtarzają często zarys dominującej formy organicznej i oddzielają strefy ciemniejszych kontrastowych barw, płaskością i jednolitością kontrastujących z jej bryłowatą, cielesną, sensualną, niemal dotykową afektywnością, podkreśloną jeszcze w niektórych partiach szerokim konturem nasyconego koloru, łukowym wykończeniem, kolistą wstęgą cynobru, czerwieni, niekiedy błękitu. W tym miejscu trzeba wrócić do Nietzscheańskiej koncepcji przeciwstawnych pierwiastków wiązanych z greckimi bóstwami. Wspomniana wyżej senność, pasywność niektórych aktów kojarzy się z cechą apollińską; według Nietzschego potrzebę doświadczenia **snu** wiązali starożytni Grecy z osobą Apolla. Temu stanowi „mądrego spokoju boga artystów” przeciwstawia niemiecki filozof **upojenie**, cechę Dionizosa i uosobienie energii, siły, twórczego transu⁹⁰. W kompozycjach gdańskiego malarza łukowo, gwałtownie wygięte ciała (*Obraz XIV/91*), ciała ze skręconymi, konwulsyjnie podkurczonymi lub wygiętymi nogami (*Obraz V/85*, *Obraz XLVII/90*, *Obraz 10/98*, *Obraz X/90*), ciała splecione, jakby w uścisku miłosnym lub walce (*Sytuacja V/84*, *Obraz 1/86*, *Obraz XII/99*) nieodparcie kojarzą się z ekstazą, Nietzscheańskim upojeniem. Zarówno w kompozycjach „apollińskich”, jak i „dionizyjskich” ujmujące często główny kształt, linie i pola barwy, zwłaszcza w układzie horyzontalnym, stanowią jakby aluzję do pejzażu – jak u Giorgione’a, Tycjana, Cranacha – bądź rzadziej sugestią wnętrza, zaznaczonego niekiedy kontrastowym geometrycznym kształtem: ekranem błękitu, prostokątem ciemnej szarości. Między organiczną, cielistą, niekiedy pulsującą formą a strefą płaskiego koloru,

90 Nietzsche, *Narodziny tragedii...*, s. 35–36.

czasami ujętego w zdyscyplinowaną, tektoniczną konstrukcję, wytwarza się napięcie, które francuscy filozofowie nazwali przejściem do nieskończoności⁹¹. Zarówno te formalno-semantyczne relacje ciała z ramą, płaszczyzną, geometrycznym wykresem etc., jak i odniesienia do filozofii Nietzschego potwierdzają koneksje sztuki Jackiewicza z Baconem, o których gdański malarz mówił w przywoływanym tu kilkakrotnie wywiadzie:

Z Baconem też mam swoje przyjaźnie. Największych doświadczeń dostarczyła mi kolekcja Sophii Loren, pokazywana w Museo Brera w Mediolanie. Obejmowała ona 40 obrazów Bacona. Mogłem je zobaczyć z bliska. Przed niektórymi, zgodnie z instrukcją kuratorską, umieszczono tafle szklane. Pozwoliły mi odkryć nie ujawnioną przez krytyków dbałość Bacona o estetykę powierzchni, bliską także i mnie⁹².

Dodajmy, iż w ramach wielkiej ekspozycji *Bacon en toutes lettres*, w paryskim Centre Pompidou w 2020 roku, jeden z działów dotyczących literackich inspiracji malarstwa Anglika poświęcony był Nietzschemu i *Narodzinom tragedii*⁹³. Do Bacona prowadzą też rozważania Deleuze'a, który rozróżnienie między percepcją a wrażeniem (jako zespoleniem perceptów i afektów) wyjaśniał na podstawie dzieł angielskiego malarza w poświęconej mu książce, a właściwie traktacie z 1981 roku pt. *Logique de la sensation*⁹⁴. Pomijając szczegóły systematycznej analizy zwróćmy uwagę na wyróżnione przez filozofa cechy malarstwa Bacona, które można wskazać w obrazach Jackiewicza, oczywiście z podstawowym toposem figury/ciała: negacja narracji, deformacja, izolacja głównego motywu, uzyskana wszak odmiennymi środkami. U Bacona wielobarwne ciało kontrastuje z pustawym, jednobarwnym tłem, u Jackiewicza monochromatyczne, walorowo opracowane, o barwie „naturalnej” (lub neutralnej) ciało, dominuje nad tłem już to płaskim, jednobarwnym, już to złożonym z kilku pól, pasm, taflí koloru. Deformacja u Bacona według Deleuze'a wynika z wewnętrznego poruszenia figury, a związek, połączenie dwóch ciał filozof nazywa rezonansem. Nie trzeba dodawać, że i u Jackiewicza bywa on gwałtowny, przemocowy (cykl *Sytuacja* i wiele innych), ale zneutralizowany właśnie ową obojętną, jakby transparentną i świetlistą materią. Nie praktykował natomiast gdański malarz

91 Deleuze i Guattari powołują się przy tym na słowa van Gogha wyrażone w jednym z listów do brata: *Zamiast malować pospolitą ścianę lichego apartamentu* – stwierdzał van Gogh – *maluję nieskończoność, robię proste podłoże najbogatszego, najintensywniejszego błękitu*; Deleuze, Guattari, *Co to jest...*, s. 199, 200.

92 *Gry malarskie...*, s. 14. Kolekcja aktorki i jej męża Carla Pontiego była prezentowana w Mediolanie w 1983 r. wraz z pracami Georga Grosza, zob. Colin Gleadell, *Francis Bacon in St Ives*, *The Telegraph* 30.01.2007, <https://www.telegraph.co.uk/culture/art/3662858/Art-sales-Sophia-Lorens-slice-of-Bacon.html>, dostęp: 30.06.2023.

93 Rozprawa niemieckiego filozofa była jedną z sześciu książek, umieszczonych na wystawie przez jej komisarza Didiera Ottingera, prezentowano dzieła z ostatnich 20 lat twórczości Bacona, 1971–1992; zob. np. Didier Ottinger, *Présentation par le commissaire de l'exposition*, Centre Pompidou, <https://www.centrepompidou.fr/fr/programme/agenda/evenement/cqEdeyb> dostęp: jw.

94 Wydanie dwutomowe przez Différencez 1981 r. pt. *Logique de la sensation*, wznowienie jednotomowe w 2002 r. przez Édition du Seuil pt. *Francis Bacon. Logique de la sensation*; książka dostępna w formie audiobooka (YouTube), <https://www.youtube.com/watch?v=aQiBR2doYF4> dostęp: jw.; wydanie polskie: Deleuze, Bacon. *Logika wrażenia*, tłum. Anna Z. Jaskander, postowie Jakub Tercz, Kraków 2018.

form wieloczęściowych, częstych u Bacona tryptyków. Tłumacz i komentator rozprawy Deleuze'a sumuje ją stwierdzeniem, którym można także zdefiniować obrazy Jackiewicza:

Pomysł Deleuze'a na pojmowanie sztuki Bacona jest zasadniczo prosty i sprowadza się do tego, by wynosząc malarstwo poza ilustracyjność, poza narrację, słowem, poza przedstawieniowy charakter sztuki, oparty na dających się rozpoznać, tożsamych elementach, zwrócić uwagę na czysto estetyczne składowe obrazu, którym przypisuje się intensywną, zmysłową naturę, i którym przyznaje się względem tych pierwszych logiczne pierwszeństwo⁹⁵.

Z innych współczesnych inspiracji gdańskiego malarza – oprócz tych znanych, muzealnych Tycjanów, Modiglianich itp. – nieco zaskakujący, ale tylko pozornie, może być, wskazany przez niego samego, trop ku twórczości Andrewa Wyetha (1917–2009), malarza amerykańskiego kojarzonego raczej z abstrakcją wczesnych dzieł, a później dosadnym realizmem, zakorzenionym we współczesnej rzeczywistości i lokalności; był autorem werystycznych pejzaży, portretów i aktów, przede wszystkim z cyklu *The Helga Pictures*⁹⁶, z którego tempera z postacią śpiącej dziewczyny szczególnie zainteresowała Jackiewicza⁹⁷. Różnice są ewidentne: opracowanie, detal, kolorystyka etc., ale wspólne obu artystom wydaje się właśnie wydobywanie perceptu ciała i afektu cielesności, doświadczenia ewokowanego relacją dominującej formy z tłem. U Jackiewicza tkanka zmiennego koloru zestawiona jest z abstrakcyjnym konstruktem linii i barwnych płaszczyzn lub segmentów, u Wyetha werystyczna forma aktu kontrastuje z neutralnym cieniem wnętrza, z którego wydobywa ją światło z umieszczonego w nim okna, albo z chropawą powierzchnią skały czy szorstkością trawy.

Jeszcze jeden trop interpretacyjny, istotny moim zdaniem i związany z koncepcją francuskich filozofów, wyznacza zaproponowane przez Martę Smolińską pojęcie **dermatologii malarskiej**, zastosowane przez autorkę, ogólnie mówiąc, do sztuki młodszych twórców, jak Magdalena Moskwa, Paweł Matyszewski czy Grzegorz Szwiertnia, oddających werystycznie fragmenty skóry, z ranami, otarciami, żyłkami, owłosieniem i potem. Jednak wydaje się, że w odniesieniu do prac Jackiewicza jest to podobny, jeśli nie ten sam problem w istocie metamalarski. Haptyczne widzenie oznacza wrażenie – w Deleuzjańskim sensie – jakby się dotykało obrazu, w tym przypadku obrazu ciała⁹⁸. Do takiego, haptycznego przez wzrok, odbioru przedstawionego ciała, prowokuje sam autor eksponując, czy – jak ustalono w relacji z Baconem – izolując ciało z barwnego

95 Tercz, *Zobaczyć wrażenie. Malarstwo Francisca Bacona w ujęciu Gillesa Deleuze'a*, „Machina myśli”. Magazyn poświęcony filozofii, nauce i sztuce, <http://machinamyсли.org/zobaczyc-wrazenie-malarstwo-francisa-bacona-w-ujeciu-gillesa-deleuzea/> dostęp: jw.

96 Zob. np. Emily Buder, *The Last Person Made Famous by a Painting*, „The Atlantic” 27.02.2019, <https://www.theatlantic.com/video/index/582880/helga-paintings/> dostęp: jw.; zob. też „The Atlantic” 02.02.2015, <https://www.theatlantic.com/video/index/582880/helga-paintings/> dostęp: jw.

97 *Gry malarskie...*

98 Marta Smolińska, *Dermatologia malarska: obraz skóry a skóra obrazu*, „Artium Questiones” 2016, t. XXVII, s. 129–169; badaczka jest autorką obszernej monografii na temat funkcji zmysłu dotyku w sztuce współczesnej, eadam, *Haptyczność poszerzona. Zmysł dotyku w sztuce XX i XXI wieku*, Kraków 2020; z artystów związanych z gdańską ASP omawia prace Krzysztofa Głiszczyńskiego, Hanny Nowickiej i Marcina Zawickiego, wzmiankuje także Piotra Potworowskiego (s. 118–119).

tła, często dodatkowo ujętego lub otoczonego pasmem, klinem, segmentem innej barwy. Problem w przypadku malarstwa Jackiewicza wydaje się jednak bardziej skomplikowany, ponieważ ciała, a właściwie ich fragmenty, zbitki i zapętlenia nie są werystycznym wizerunkiem ludzkiej skóry przykrywającej mięśnie, ścięgna kości etc. lecz, przynajmniej niektóre, efektem poszukiwania materii doskonalszej, którą malarz odczytując opis ciała amerykańskiej aktorki skojarzył z alabastrem (choć to określenie tam nie pada). Werbalna sugestia może być pomocna w interpretacji, ale nie jest bardzo istotna, bo nawet pobieżne spojrzenie uzmysławia różnicę między wykreowanym, malarskim ciałem a rzeczywistym. Ale w dalszym ciągu opowieści w Wańkowicza pojawia się interesujący motyw dotyku:

Jej [Marylin Monroe] masażysta Ralph Roberts wyznawał z jakąś zabobonną trwogą, że warstwa zaraz pod powierzchnią jej naskórka jest „miękką, głęboką, wilgotną” (?) jak nigdy u żadnej z aktorek, które masował⁹⁹.

W tym miejscu warto odwołać się do ustaleń Wojciecha Bałusa na temat pojęcia haptyczności w historii sztuki. Badacz na przykładzie klasycznych koncepcji tej nauki, od Aloisa Riegla po Bernarda Berensona, wykazuje preferowanie zmysłu wzroku w percepcji zjawisk artystycznych przy uznaniu haptyczności, poznania dotykowego za pomocnicze; dotyk w hierarchii zmysłów był uznany za niższy. Tę preferencję Bałus przypisuje obowiązującej wówczas koncepcji ciała i cielesności oraz twórczości jako dwóch różnych porządków, rzeczywistości i sztuki:

Sztuka tu zostaje oddzielona całkowicie od życia. Życie ma być naturalne, sztuka zaś „sztuczna”. Malarstwo czy rzeźba muszą posługiwać się materiałami, które dopiero wskutek obróbki czy pokrycia farbami przedstawiać zaczynają jakąś postać lub widok. W tych przedstawieniach **nie wolno używać mediów tożsamych z reprezentowanymi przedmiotami** [podkr. E.K.] i żywymi istotami, tak więc np. by namalować drzewo nie przykleja się na podobrazie prawdziwej kory¹⁰⁰.

Być może tym można wytłumaczyć i wcześniejszą niechęć artysty do techniki kolażu w fazie eksperymentów z materią i fakturą; wartości haptycznych, naturalnie innych niż omawiane, nadawała i wówczas odpowiednio opracowana farba olejna. Dalej wyjaśnia krakowski historyk sztuki założenia klasycznej teorii:

W sztuce podobieństwo ma wynikać jedynie z kunsztu artysty [podkr. E.K.] potrafiącego stworzyć za pomocą farb czy dłuta złudzenie naturalności i berensonowskich „wartości dotykowych”. [...] Sztuka jest zatem wynikiem istnienia pewnego dystansu. By ją tworzyć, odsunąć się trzeba od modelu, stracić z nim kontakt fizyczny na rzecz kontaktu wzrokowego. **Powstrzymać**

99 Wańkowicz, *Królik i...*, s. 502.

100 Wojciech Bałus, *Dotykanie wzrokiem. O pojęciu haptyczności w klasycznej nauce o sztuce*, „Konteksty” 2019, nr 4, s. 206.

też należy dotyk na rzecz jego symulowania za pomocą jakości haptycznych odbieranych przez oko [podkr. E.K.]¹⁰¹.

Na poparcie tej tezy autor przytacza fragmenty listów Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla, w których malarz zwierza się z chęci osiągnięcia innej postaci „niż męska ludzka”, aby malując ciało kobiece nie ulegać „przymusowi męskiemu” i aby móc beznamiętnie poszukiwać „form, kształtów, linii, biegów i ruchów linii i form przelewania się w linie coraz inaczej falujące i łamane”¹⁰². Przypomnijmy, że Jackiewicz w wywiadach pytany o malowanie aktów podkreślał jako cel swoich poszukiwań osiągnięcie maestrii, Nachtowskie „wypuszczanie tygrysa” i zbędność modelu w procesie tworzenia:

Moja stanowczość w rozpracowywaniu tego tematu wywodzi się z poszukiwania czegoś, co prawdopodobnie nie jest dla mnie osiągalne. To bezwzględna doskonałość utworu. [...] Jestem przekonany, że sposób opowiadania na podstawie wyobrażeń może być ciekawszy w formie od odwzorowywania widoku. Każdy obraz jest ciągłym przypomnieniem sytuacji widzianych albo wyobrażanych¹⁰³.

A w innym miejscu dodawał:

Malowanie tych form pozwala mi przede wszystkim kontynuować studia malarskie. Ponadto nie posługuję się modelem, ponieważ w pewnym sensie byłby mi przeszkodą. Prowadziłby do zbyt oczywistych skojarzeń. [...] Praca nad tymi moimi obrazami ma coś z postępowania nieracjonalnego. **Przypomina przyglądanie się przez rzeźbiarza bryle marmuru** [podkr. E.K.]. Dając mi pewną swobodę, równocześnie uniemożliwia powtarzalność¹⁰⁴.

Malowanie jest sugerowaniem czy optyczną rekonstrukcją doznań haptycznych własnych lub zapośredniczonych i także od widza wymaga dotykania, „macania” obrazu wzrokiem. Ale, jak powiedziano, nie chodzi, a przynajmniej nie zawsze i nie tylko o ludzką skórę. *Obraz IV/74* przedstawia tors ze szczątkowo ukazaną głową, wykadrowany do wysokości kolan, o cielistej barwie, z żółtawymi i różowymi cieniami, przejściami, które kojarzą się raczej z powierzchnią marmuru czy, ze względu na wspomnianą świetlistość, alabastru. W dodatku, ujęta z góry figura otoczona jest tworzącymi owal klinami szarości, brązu, zgaszonej czerwieni, także o niejednorodnej kolorystyce, jakby włóknistej, cieniowanej, żyłkowanej itd., jakby była ułożona na kamiennej podstawie i wraz z nią umieszczona na płaskim, szarym, jednolitym tle.

101

Ibidem.

102

Ibidem, s. 205 (cyt. z: Stanisław Wyspiański. *Listy zebrane*, t. 2. *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla*, cz. 1: *Listy i notatnik z podróży*, oprac. Leon Płoszewski, Maria Rydłowa, Kraków 1979. s. 314).

103

Gry malarskie..., s. 13.

104

Tęsknota Pigmaliona..., s. 65.

Ale, jak wskazałam wyżej, obrazy ciała/ciał są zmienne: stabilne i rzeźbiarskie, także te kroczące, czasami modelowane jak ciało ludzkie, albo zachowując jego obrys pulsujące wewnętrznym, dramatycznym ruchem materii, odcinające się haptycznym, quasi-reliefowym modelunkiem od jasnego tła (np. *Obraz VIII*, *Obraz XI* i *Obraz XII* z 1984, MNWr) albo dramatycznie skręcone, splecione w uścisku, porysowane wewnętrznym konturem na żyłkowanej lub włóknistej powierzchni, pokryte walorowymi zaciekami, czasem inkrustowane klinem, odłamkiem czy krawędzią obcego koloru itp. W *Obrazie IX* z 2009 roku poziomy, delikatnie modelowany tors rozrywa agresywna wrzecionowata czerwona forma, nawiązująca do barwy tła, na którym umieszczony jest dodatkowo błękitny prostokąt. Przykłady i warianty można mnożyć potwierdzając klasyczny pogląd Jackiewicza na sztukę. Oczywiście trudno znaleźć (na szczęście) bezpośrednią analogię, ale trudno nie przypisać szczególnych właściwości haptycznych wielkoformatowym obrazom Teresy Miszkin, zwłaszcza ostatnim zmultiplikowanym, przenikającym się, poddanym różnym malarskim zabiegom zbliżeniom twarzy¹⁰⁵.

Oprócz wewnętrznego stawania-się w polu kompozycji Jackiewicza, trzeba jeszcze wskazać drugi poziom obrazowej narracji, który wyznacza cykliczność. *Kompozycje*, *Akty* lub *Ciała* i ostatecznie niemal wyłącznie *Obrazy* malarz numerował kolejnymi liczbami porządkowymi (zwykle arabskimi) i częścią daty rocznej; można je zatem ułożyć w czasowe sekwencje rekonstruując proces dziania się cyklu. Dotyczy to zresztą nie tylko tzw. aktów czy *Ciał*. Pod wpływem wczesnorenesansowego malarstwa Antonia Pollaiuola – którego dzieło Jackiewicz podziwiał, jak wspominał, w Museo Poldi Pezzoli – powstała od lat siedemdziesiątych wyjątkowa seria tajemniczych *Portretów anonimowych*, malowanych sylwetowo, których linearna konstrukcja i tkanka malarska są nieco zbliżone do obrazów ciała, ale znacznie mniej zniuansowane, a tło jest płaskie i jednolite. Cechuje te prace szczególna precyzja linii konturu i lapidarny rysunek wewnętrzny, podkreślający krągłość głów.

PODSUMOWANIE (AD MALA)

Powyższy podtytuł nie tyle odnosi się do celu tego fragmentu tekstu, ile działań malarza, który sięgając do wcześniejszych toposów swojej twórczości, łączył je, re- i dekonstruował z perspektywy wieloletniego doświadczenia. W jednym z komentarzy do indywidualnej wystawy w latach osiemdziesiątych Andrzej Matynia skojarzył gamę barwną *Ciał* Jackiewicza z reliefową, abstrakcyjną kompozycją Bena Nicholsona (1894–1982) pt. *Saronikos* (1966)¹⁰⁶, z dwiema stykającymi się trapezowatymi płaszczyznami w odcieniu ciepłego beżu, umieszczonymi na szarym tle. Narożnik większej tafli, przy krawędzi styku wypełnia brązowy kwadrat o boku około połowy jej wysokości¹⁰⁷. Wówczas ta analogia dotyczyła kolorystyki, ale sądzę, że można ją wykorzystać także przy charakterystyce

105 Zob. *Teresa Miszkin. Malarstwo*, red. Teresa Miszkin, Gdańsk 2018, s. 11–64 i in.
106 Andrzej Matynia, [Tekst], w: *Władysław Jackiewicz. Malarstwo*, [broszura], BWA w Sopocie, Galeria BWA w Gdańsku, lipiec-sierpień 1986, [s. nlb].
107 Obraz wówczas znajdował się w nowojorskiej siedzibie Marlborough Gallery; wystawiony na aukcji Christie's 05.02.2008, <https://www.christies.com/lot/lot-5030396> dostęp: jw.

późnych płócien Jackiewicza, w których tektoniczne płaszczyzny, jakby przywołane z wcześniejszych, ciemnych Wnętrz i Obrazów geometrycznych, ale w zjawiskowej, odrealnionej postaci, rozbielone, czasami połączone z pierwszoplanowym fragmentem ciała, pogłębiają lub zamykają przestrzeń w tle (Obraz IV/2009, Obraz XVI/2014). Powstawały też kompozycje pozbawione bio- czy antropoforny; te z kolei kojarzą dawne Wnętrza z pejzażem, np. prawie monochromatyczne, przeważnie biało-błękitne, cienko malowane obrazy, w których płaskie, horyzontalne pola jednostajnej barwy kontrastują ze strefami impastowych, walorowych, kłębiących się plam, kojarzących się z kosmosem, z nieskończonością (Obraz X/2014, Obraz XV/2014). W jeszcze innych geometria płaszczyzn łączy się z sugestią horyzontalnego pejzażu i motywem figury, wypełniającej pierwszy plan (Obraz XV/2013, Obraz XX/2013), odcinającej się od pasma podłoża o intensywnej barwie.

Mimo, że nie jest to sztuka nowatorska, obrazoburcza, krytyczna czy zaangażowana w problemy społeczne, jej otwartość na różne bodźce, ciągła choć nierewolucyjna zmiana, podobnie jak w twórczości Nachta – w ramach własnego idiomu – skutecznie chroniły ją przed niebezpieczeństwem konserwatyzmu czy anachronizmu. Wydaje się też, że nie jest ona jednoznacznie estetyzująca, jak starałam się udowodnić wskazując na dramatyzm i zawartość pierwiastka dionizyjskiego, któremu modernistyczna apollinijskość nie pozwalała na zbytne rozpasanie. Jackiewicz był twórcą świadomym i na bieżąco z tym, co dzieje się w sztuce, a konsekwencja jego postawy wydaje się nawet ostentacyjna. Przecież to nieopodal jego pracowni na poddaszu kamienicy przy ul. Świętojańskiej w centrum Gdańska dokonywał się w Stoczni przewrót Solidarności, a na nieodległej Wyspie Spichrzów i w dawnej łaźni Miejskiej przy ul. Jaskółczej działali artyści tzw. nowej szkoły gdańskiej jako opozycji zarówno dla kolorystycznej tradycji „szkoły sopockiej”, jak i sztuki modernistycznej, opartej w istocie na konsensusie z władzą. Czy uporczywe malowanie *Ciał* i *Obrazów* mogło być rodzajem oporu, a przynajmniej kontrpropozycji albo wyrazem niechęci wobec postmodernizmu, tzw. sztuki krytycznej, sztuki wstrętu, odwołującej się do koncepcji *abjectu* Julii Kristevej¹⁰⁸, czy – jak w przypadku Grzegorza Klamana – do „metafizyki mięsa” inspirowanej esejem Jolanty Brach-Czajny¹⁰⁹? Jackiewicz uprawiał inną, własną sztukę ciała. Malarską. Już w latach sześćdziesiątych, w wywiadzie udzielonym przy okazji indywidualnej wystawy w poznańskiej galerii OdNowa (*nota bene* uważanej za jedną z pierwszych niezależnych galerii w Polsce) stwierdzał:

Uważam, że tematem do obrazu mogą być i trzewia – czyli temat „nieprzyjemny” i świadomie go wybieram z zamierzeniem, że będzie on w ten sposób działał, ale jednak istotą odbioru ma być strona czysto plastyczna, poprzez nią pragnę działać, jeśli tak nie jest to znaczy, że coś jest nie tak jak powinno być, trzeba jeszcze dalej nad tym pracować, bo nie chcę działać samym tylko przedmiotem¹¹⁰.

¹⁰⁸ Julia Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. Maciej Falski, Kraków 2007.

¹⁰⁹ Jolanta Brach-Czajna, *Metafizyka mięsa*, „*Twórczość*” 1986, nr 10; także rozdział pt. *Metafizyka mięsa*, w: eadem, *Szczeliny istnienia*, Kraków 1992, s. 119–136.

¹¹⁰ Maria Berdyszakowa, *Rozmowa z Władysławem Jackiewiczem*, „*Nurt*” 1966, nr 8, s. 56.

Artysta działał jeszcze pięćdziesiąt lat po tej rozmowie. W 2007 roku otrzymał nagrodę za malarstwo, im. Kazimierza Ostrowskiego, także dawnego „sopockiego” ucznia Nachta-Samborskiego, ustanowioną przez Oddział Gdański ZPAP, ale o zasięgu ogólnopolskim i takimż składem merytorycznego jury. To wyróżnienie wydaje się więc szczególne, poza układami polityczno-towarzyskimi, które mogły decydować o nobilitacjach w poprzednim ustroju¹¹¹.

Na koniec jeszcze uwaga na temat znikomej obecności lub zupełnej absencji Jackiewicza w ogólnych opracowaniach polskiej sztuki powojennej. Bożena Kowalska, która pozytywnie oceniała udział Polski na 43. Biennale¹¹², w swojej monografii nie zamieściła o artyście najmniejszej wzmianki¹¹³. Jackiewicz wprawdzie nie mieścił się w grupie twórców awangardowych, ale wszak zaczynał poszukiwania nowoczesności od udziału w Arsenale i miał swój udział w transformacjach koloryzmu. Z kolei Janusz Bogucki był tegoż baczny obserwatorem, wcześniej współtwórcą pojęcia „szkoły sopockiej”, a jego monografia nie miała awangardowego ogranicznika¹¹⁴. Jak powiedziano, nie uwzględnił transformacji Jackiewicza Andrzej Osęka w opracowaniu tytułowo poświęconym przemianom sztuki po Arsenale; ten brak dotyczy też twórczości Pągowskiej czy Usarewicz, którego eksperymenty w tym środowisku należały do pionierskich, a spoza Gdańska Sienickiego¹¹⁵. Wyjątkiem w tym „pustym obszarze” – by użyć metafory Joanny Guze w innym znaczeniu – jest opracowanie Aleksandra Wojciechowskiego, który wskazując na Ostrowskiego jako jedyne z Wybrzeża uczestnika *Wystaw Sztuki Nowoczesnej* dodaje o samodzielnych poszukiwaniach Baryłki, Pągowskiej, Pietkiewicza i Jackiewicza¹¹⁶. W odpowiedzi przytoczę za Anną Markowską opinię Marty Leśniakowskiej:

Historyk sztuki pracujący w realnym socjalizmie decydował w istocie o tym, jaki obraz naszej przeszłości otrzymywało społeczeństwo i jakie dzieła i twórcy funkcjonować będą w społecznym obiegu, a jakie zostaną unicestwione i odesłane w niebyt, do archiwów i magazynów muzealnych¹¹⁷.

Należy więc sobie życzyć, żeby w kolejnych syntezach polskiej sztuki powojennej uwzględniono fakt, że realny socjalizm dawno się skończył.

111 Zob. przypis 80; o nagrodzie im. K. Ostrowskiego zob. Nagroda im. Kazimierza Ostrowskiego, Okręg Gdański ZPAP, https://www.zpap-gdansk.pl/index.php?option=com_content&view=category&id=18&Itemid=951 dostęp: jw.

112 Sosnowska, *Polacy na Biennale...*, s. 199, 240.

113 Bożena Kowalska, *Polska awangarda malarska 1945–1980. Szanse i mity*, Warszawa 1988.

114 Bogucki, *Sztuka Polski Ludowej*, Warszawa 1983.

115 Osęka, *Poddanie Arsenalu...*, na temat twórczości Usarewicz; zob. np. Tomczyk-Watrak, *Wybory i przemilczenia...*, s. 35–37; Kal, *(Nie)równowaga kontrastów: Freundlich–awangarda–Usarewicz*, w: *Przestrzenie między-przestrzeni (Hommage à Otto Freundlich)*, red. Roman Lewandowski, Katowice 2020, s. 27–30.

116 Wojciechowski, *Młode malarstwo polskie 1944–1974*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1983, s. 90 (w rozdziale pod znamienym tytułem *Eksplozja nowoczesności. 1956–1960*).

117 Marta Leśniakowska, *Polska historia sztuki i nacjonalizm*, w: *Nacjonalizm w sztuce i historii sztuki 1789–1950*, red. Dariusz Konstantynów i in., Warszawa 1998, s. 46; cyt. za: Markowska, *Dwa przełomy...*, s. 74.

A TIGER IN A HUMAN "BODY". JACKIEWICZ USQUE AD MALA

The subtitle of this draft refers to a text intended as a monograph, written years ago for the catalogue for a collective exhibition of the "master and students" type, with Władysław Jackiewicz as the former¹. When, after more than two decades, due to the approaching hundredth anniversary of the artist's birth, a similar task concerns an already completed body of works, it is worth putting Jackiewicz in the role of a student and comparing his painting to that of other adepts of Artur Nacht-Samborski's (1898–1974) studio, and not only the one in Gdańsk (Sopot).

The artist always emphasized the very important role that Nacht's work played in shaping his own art. Of course, we are not talking about copying or repeating, but about artistic attitude. A quarter of a century ago, at the end of the 20th century, an experienced painter with great achievements, distinguished with awards and prestigious functions, in one of the most important, in my opinion, interviews about his art², stated:

-
- 1 Elżbieta Kal, *Jackiewicz ab ovo*, in: *Mistrz i uczniowie. The Master and the students*, ed. Małgorzata Danielewicz [exhibition catalogue], Galeria EL, Elbląg 2002, pp. 15–27; apart from the master, the following artists participated in the exhibition: Roman Gajewski, Zbigniew Gorlak, Alina Jackiewicz-Kaczmarek, Mieczysław Knut, Aleksander Kosmala, Jan Misiek, Teresa Miszkin, Jacek Mydlarski, Andrzej Śramkiewicz.
- 2 One important "source" text is an interview conducted with Władysław Jackiewicz by a painter (Janusz Janowski), who asked him so-called hard questions. In addition to raising issues related to Jackiewicz's work, he talks, i.a., about taking up the

From Samborski's painting, I took as guidelines the need to create a completed statement, a harmonious colour scheme and the sophistication of the painting matter. These are also features the *École de Paris* painting, whose masters were my spiritual guides during my search for a personal path. In what I create today, there is still a trace of my infatuation with Nacht-Samborski's painting. I also constantly remember his instructions relating to the painter's spiritual states in the process of creation: – Let out the tiger – he used to say³.

This probably well-known opinion, just like the anecdotal *bon mot*, should be included in a monographic text. All the more so because they contain several important elements of the student's artistic program and the master's didactics, which do not require further comment: the work itself is supposed to be characterized by finiteness of expression – or at least strive for it, for we know that Nacht was constantly improving and refining his paintings – intricacy of materials and mastery of colour, achieved by using all the possibilities, creative effort,

position of rector, managing the university and leaving it in 1981, his relationships with colleagues, etc. No questions were asked about his presidency of the Association of Polish Painters and Graphic Designers (1985–1989) after the dissolution of ZPAP, see: *Tęsknota Pigmaliona (Janowski / Jackiewicz)*, in: Janusz Janowski, Kazimierz Nowosielski, *Poza ramami. Rozmowy z artystami*, Pelplin 2011, pp. 52–68 [interview from 2007]; see also: *Student – Władysław Jackiewicz*, Stanisław Seyfried's interview with professor Władysław Jackiewicz, in: *Szkoła sopocka – między sztuką a polityką. Love me or leave me* [exhibition catalogue], BWA w Sopocie, ed. Stanisław Seyfried, Sopot 2015, pp. 15–17.

3 *Gry malarskie. Temat – ciało kobiety*, Beata Purc-Stępniań's interview with Władysław Jackiewicz, in: *Władysław Jackiewicz. Malarstwo* [exhibition catalogue], ed. Jadwiga Charzyńska, Beata Purc-Stępniań, Muzeum Narodowe w Gdańsku, [March–May] 1999, Gdańsk 1999, p. 13.

striving for perfection symbolized by the tiger, an animal embodying courage, energy, belligerence, rapacity, but also beauty and perfection, elegance, glow and fire⁴. In turn, treating a painting as an expression of personal emotions and experiences is an element of the program of expressionism, referring, i.a., to the Nietzschean concept of the Dionysian, the element of creative, elemental energy; by the way, in the first book by Friedrich Nietzsche, considered an interpretation of the Dionysian–Apollinian opposition, there is also a passage about a tiger pulling the chariot of Dionysus (!):

Under the charm of the Dionysian not only is the covenant between man and man again established [...]. Of her own accord earth proffers her gifts, and peacefully the beasts of prey approach from the desert and the rocks. The chariot of Dionysus is bedecked with flowers and garlands: panthers and tigers pass beneath his yoke. Change Beethoven's "Jubilee-song" into a painting, and, if your imagination be equal to the occasion when the awestruck millions sink into the dust, you will then be able to approach the Dionysian⁵.

We will return to the German philosopher's idea in relation to Jackiewicz's work later in the text. At this point, let us recall that the complex individuality of his master (commonly known as the author of *Ficus*) was shaped not only by the so-called Kapism and the Parisian milieu, but also by his contact with expressionism during his stay in Berlin in 1920–1923. The trip he took with Jankiel Adler – considered a representative of the *École de Paris*, which Jackiewicz talked about in the quoted interview (as we can see, there are no simple divisions in art) – gave Samborski the opportunity to meet the Dadaist Raul Hausmann, Otto Freundlich from Słupsk (German: *Stolpu*), Wassily Kandinsky or Paul Klee, and perhaps also Małgorzata and Stanisław Kubicki, members of the Poznań group Bunt (Rebellion)⁶.

This text consists of four main parts. The first one concerns the period of studies and a few more years of socialist realism, the second one – Jackiewicz's activity in the 1960s, or his "path to independence in art", to use Juliusz Starzyński's well-known phrase, here in the most particular sense. Thus, those parts show, which was one of my aims, the lesser-known work of Władysław Jackiewicz, embedded, of course, especially in the first period, within the so-called cultural

policy in Poland and referring to the Coastal art world. In the third part, I attempt to analyse and interpret Jackiewicz's best known and most recognizable paintings, which in a sense constitute his artistic identity. The last part is a recapitulation, a summary, but not so much of the text as of a strategy that can be attributed, although not exclusively, to the last phase of the painter's artistic activity.

STUDIES AND (SOCIALIST) REALISM

As we know, Artur Nacht-Samborski, a former member of the Paris Committee, was a professor at the newly established State Higher School of Fine Arts in Gdańsk based in Sopot⁷ for only a few academic years (1946–1949), and later accepted a job offer at the Academy of Fine Arts in Warsaw, where he stayed until his retirement. Therefore, the circle of his Sopot students is a narrow group of people who completed their artistic education in other studios, but the influence of Nacht-Samborski's work – similarly to Piotr Potworowski's later – seems not to be limited only to his studio. A clear, formal trace can be found, e.g., in the compositions of Teresa Pągowska, who started working at the Gdańsk university after Nacht had left it. The following people also attended the Sopot studio of the former Kapist: Eleonora Jagaciak-Baryłko, Arika Madeyska, Bernarda Świdorska, Mieczysław Baryłko, Bronisław Kierzkowski, Józef Łakomiak, Kazimierz Ostrowski, Rajmund Pietkiewicz and Roman Usarewicz. Most of them – apart from Jagaciak, Kierzkowski, who moved to the Warsaw Academy of Fine Arts, and Madeyska, who also lived first in Warsaw and later in France – sooner or later became teachers at their *alma mater*. Among the adepts of the Warsaw university who were also students and later collaborators-assistants of Professor Nacht, we should mention Jan Lebenstein and Jacek Sienicki.

In the *Record* book (i.e. transcript?) number 10, filled out in the course of the studies, it is stated on the first page that on 17 October 1945 Władysław Jackiewicz's name was entered in the matriculation book under the above number. On the left, under a photograph of a dark-haired young man with a serious expression, there is a signature of the owner, skillfully handwritten, as if with a quick movement of the hand,

7 Just after the war, the State Institute of Visual Arts in Gdańsk was established with its seat in Sopot, by order of the Minister of Culture and Art (Leon Kruczkowski) of 6 December 1945, transformed into the State Higher School of Fine Arts in Gdańsk; as a result of the social-realist reform of artistic education, the structure and name of the university were changed to the State Higher School of Visual Arts, which was transformed into the Academy of Fine Arts in 1996. I will mention only some items from the quite extensive literature on the history of the university: Zofia Tomczyk-Watrak, *Wybory i przemilczenia. Od szkoły sopockiej do nowej szkoły gdańskiej*, Gdańsk 2001, pp. 8–28; Kal, *Malarstwo gdańskie 1945–1959. Ludzie, słowa i obrazy*, Słupsk 2009, pp. 10–33; Roman Nieczyporowski, *Szkoła z widokiem na morze. U źródeł Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku*, "Sztuka i Dokumentacja" 2021, no. 24, pp. 5–19 (see an earlier bibliography there).

4 Władysław Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, pp. 438–439.
5 Friedrich Nietzsche, *Narodziny tragedii albo Grecy i pesymizm*, trans. Bogdan Baran, Kraków 1994, p. 97.
6 On the significance of Nacht's stay in Berlin see, i.a., Joanna Pollakówna, *Malarstwo niezawiste*, in: Artur Nacht-Samborski. *Z pracowni artysty. Obrazy, rysunki, szkice, fotografie, dokumenty*, ed. Janina Ładnowska [exhibition catalogue], Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 1989 [pp. 9–10, n.p.]; see also: Ładnowska, *Biografia*, in: *ibidem* [p. 36, n.p.].

much more complicated than later simplified signatures in the paintings. The entries on the next page, dated 19 April 1950, provide information about admissions to subsequent years of studies, indicating the specializations to which the courses correspond, with the names of the teachers and the dates of grades, presented in the tables on the following pages. An analysis of the transcript of one of the first students, later graduate, and in the distant future a long-term rector, indicates the ambitions, program and level of teaching in a school founded *in cruda radice*, without capital, but also without the ballast of tradition, aiming high towards academicism, which it achieved after half a century not for qualitative, but rather political and administrative reasons. An analogy comes to mind here with the Cracow School of Fine Arts, which the invader's policy prevented from being named an academy; but the level and rank given to it by headmaster Jan Matejko (from 1873) meant that its transformation, as soon as it became possible, was only a formality⁸.

And so, in the first year of general studies, to which candidate Jackiewicz was admitted on the basis of the entrance examination, the most important subjects were Drawing and, continued in the following years, Painting (from the 2nd semester), also taught by Juliusz Studnicki, Evening Drawing, taught by Jacek Żuławski, who also taught Lettering, and Composition of Solids and Surfaces, the specialty of Józefa Wnukowa. The next subjects are History of Art taught by Władysław Lam, a well-known representative of pre-war, moderate modernity, head of the Department of Painting and Drawing of the Gdańsk University of Technology since 1945, and Anatomy taught by Jan S. Betlejewski, doctor of medicine, pre-war independence activist and organizer of medical services in Gdańsk after the war⁹. Perspective was taught by Franciszek Otto, from Lviv, like many post-war residents of Gdańsk, then head of the Department of Descriptive Geometry at the Gdańsk University of Technology, author of the course textbook¹⁰. Jackiewicz finished learning perspective in June 1950 with a satisfactory grade (!). Perhaps this reveals the predilections and subsequent choices of form in his paintings. In the second year of studies, from 29 September 1946 already at the Faculty of Painting, Jackiewicz attended one of the three easel painting studios run by Stefan (Nacht) Samborski; Wall Painting was taught by Żuławski (6 hours per semester, according to the transcript), Evening Drawing – by Eugenia Różańska, and Composition of Solids and Planes – by Józefa Wnukowa (with Aleksander

Kobzdej and Adam Haupt). A few hours of Sculpture, as in the previous year with Marian Wnuk, and a residual Knowledge of Poland and the Contemporary World complete the program of education.

At the first exhibition of students' works in 1946, Jackiewicz presented, i.a., and oil painting entitled *The boy*, reproduced, next to Pietkiewicz's *Still life* and Ostrowski's *Nude*, in the university's jubilee monograph¹¹. The shallow space of the picture field is closed off by a flat background with visible divisions (door quarters?), from which the titular sitting figure stands out in contrast, seen from the side, located in the second plane near the left edge, at the corner of the table on which the boy rests his hand, slightly obliquely filling almost the entire width of the canvas. The foreground is occupied by a patterned, draped fabric partially covering the tabletop next to the model's hand, scattered apples and a dish. The painting therefore combines a still life and the representation of a figure in the interior, and works with the contrast of a dark silhouette, a light background and an ornamental pattern. For comparison, it is worth adding that the neighbouring works have a more symmetrical arrangement, with objects filling the table top (in Pietkiewicz's work) and the figure of a naked model sitting *en face* (in Ostrowski's work) against a dark background. This characterization seems important due to the assessments that critics would soon give to masters and students at a specially designed festival in Poznań. During Jackiewicz's third year of studies (from 25 September 1947), in addition to Painting and Evening Drawing, there were classes in the Decorative Textile Specialization Studio, divided into Design classes conducted by Wnukowa and workshops conducted by Paweł Gajewski. In the fourth year (from 30 September 1948), completed with a very good result in all the subjects, a few more hours of Marxism were added, completed with the same result. On 26 September 1949, Jackiewicz passed the general examination, the so-called semi-diploma exam, with a good result.

In Polish cultural policy, 1949 was the period of the so-called the battle for realism, which, as we know, intensified after the unification congress of the Polish United Workers' Party in December 1948. First, at a "pilot" conference with artists in Nieborów in February 1949, an attack was made, i.a., against the so-called colourists, and at the end of June at the 6th Congress of the Association of Polish Artists (ZPAP) Deputy Minister of Culture and Art Włodzimierz Sokorski announced the bankruptcy of – as he called it – the old, bourgeois aesthetics, formalism and art avoiding confrontation with reality, and decreed socialist realism to be the only valid creative method¹².

- 8 Paweł Taranczewski, *A_AKDEMIA. 175 lat nauczania malarstwa i rysunku na Wydziale Malarstwa krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych*, in: *175 lat nauczania malarstwa, rzeźby i grafiki w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych*, ed. Józef L. Ząbkowski, Kraków 1994, pp. 36–40.
- 9 See: Marian Łysiak, item: *Jan Stanisław Betlejewski*, in: e-wietor, *Wielka Internetowa Encyklopedia Torunia*, <https://e-wietor.pl/betlejewski-jan-stanislaw/>, access: 01.07.2023.
- 10 MA [Marek Andrzejewski], item: *Otto Franciszek*, in: *Encyklopedia Gdańska*, ed. Błażej Śliwiński, Gdańsk 2012, p. 750.

- 11 *Pierwsza wystawa studentów PWSSP w roku 1946*, in: *Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych w Gdańsku 1945–1965*, ed. Józefa Wnukowa, Gdańsk 1965 [p. 33, n.p.], il. 2.
- 12 Włodzimierz Sokorski, *O realistyczną plastykę naszej epoki, "Odrodzenie" 1949*, no. 29, p. 2; see also: Jerzy Nowosielski, *Sprawozdanie z ogólnopolskiego Zjazdu Delegatów ZPAP w Katowicach, "Przegląd Artystyczny" 1949*, no. 7–8–9, pp. 5–6.

In October, to justify the planned reform of artistic education, the so-called Shows of Art Schools were held, in which students from Sopot also participated. In a letter to Nacht-Samborski, Tadeusz Grygiel, a professor at the university in Łódź, expressed admiration for the achievements of his studio:

[...] I saw a lot of solid accomplishments, but the exhibition of paintings from your studio made on me the greatest impression. I am convinced that this **high moderation, careful observation, sensitivity to colour, disciplined colour-value and technical means** [emphasis E.K.] will mean that your students will never have to be afraid of any “twists” in the artistic ideology. In any case, as easel artists, they will benefit from this “good artistic education” throughout their lives, even if later they follow the path of the most personal development possible¹³.

Critics and certain participants had a completely different opinion; the Poznań festival is mainly associated with the failure of the concept of the so-called direct, blunt, sometimes brutal realism proposed by Andrzej Wróblewski – recent participant of the 1st *Exhibition of Modern Art in Cracow* – and his Self-Education Group. The author of *Rozstrzelania*, reporting on the situation in other centres and the youth rebellion against colourism and abstraction, stated:

[...] in every [university] the political situation was different and so the ideological struggle in particular schools differed as well. The attitude of activists from Łódź was, e.g., similar to the formalist views of university managers, whereas in **Sopot the fight took very sharp forms, ultimately leading to undermining the authority of professors and school discipline** [emphasis E.K.]¹⁴.

Regardless of this, probably exaggerated, ideology-driven opinion, Sopot students presented a traditional, colourful repertoire: nudes “built with colour”, still lifes, landscapes, and studies of figures in interiors¹⁵. Joanna Guze wrote with appreciation about the exhibitions of works created in some of the studios:

Painting with prof. Eibisch and prof. Pronaszko (Cracow Academy), **wise and reliable effort of prof. Nacht-Samborski** (Higher School of Visual Arts, Sopot), drawing with prof. Cybis (Warsaw Academy), [...] to mention a few examples that by no means exhaust the entire exhibition, but **are the most striking**, are not only an artistic event, but a deeply comforting phenomenon. It is worth paying attention to one more thing: the studios of the professors mentioned are not synonymous to Eibisch, Pronaszko, Wnuk, Nacht-Samborski and Cybis, but their students, **guided but not mannered, inspired but not duplicating the master’s school** in the sense of using his means of expression in a more or less idolatrous way [emphasis E.K.]¹⁶.

Of course, among thus generally characterized artists was the student Jackiewicz. I am presenting here facts and some opinions that constitute the context – or, to use a more current phrase – the field of art in which Jackiewicz’s artistic childhood was shaped. And although Janusz Bogucki, apart from the condemned “breeding of odalisques and sad clowns in colourful scarves, living among bottles, draperies and guitars”, appreciated the efforts of Nacht-Samborski and his students aimed at “overcoming impressionism”¹⁷, somehow ignoring the fact that impressionism – as indicated above – did not precisely define the artistic strategy of the former Kapist, the education reform and the principles of social realism applied to everyone who wanted to participate in the state art world, and excluded those who did not accept them. Nacht, previously awarded the Order of the Banner of Labour, 2nd Class, left Sopot for Warsaw (from 1 September 1949), where in May 1950 he was nominated as an associate professor of the ASP – but, in September of the same year, “became inactive”¹⁸.

Returning to Jackiewicz’s student transcript, we read another entry informing that in 1950, from 10 January to 15 February, he completed his internship at the Linen Industry Plant in Walim¹⁹. In early 1950, preparations were underway in the country for the first *National Art Exhibition (OWP)*,

13 *Dokumenty i fotografie*, Archiwum Artura Nachta-Samborskiego, Dział Dokumentacji Naukowej Muzeum Sztuki w Łodzi; qtd. after: *Kartka z kalendarza, Maj / 26 / Artur Nacht-Samborski*, collated by Anna Zelmańska-Lipnicka, <https://zbrojownia-sztuki.pl/kartka-z-kalendarza/kartka-z-kalendarza,504>, access: 01.07.2023.

14 Andrzej Wróblewski, *Praca samokształceniowa Związku Akademickiego Młodzieży Polskiej i kół artystycznych na uczelniach plastycznych*, “Przegląd Artystyczny” 1950, no. 5–6; see also: *Zaraz po wojnie*, ed. Joanna Kordjak, Agnieszka Szewczyk, Warszawa 2020, p. 168.

15 Reproductions of selected works: *Festiwal szkół artystycznych w Poznaniu*, in: *Państwowa Wyższa... [pp. 52–53, n.p.]*, il. 3–10.

16 Joanna Guze, *Plastyka na Festiwalu Poznańskim*, “Kućnica” 1949, no. 45, p. 7.

17 Janusz Bogucki, *Grzechy i cnoty plastyki na festiwalu w Poznaniu*, “Odrodzenie” 1949, no. 49, p. 5.

18 Next, from 1 September 1951, came Nacht’s “retirement” – it is worth adding that at that time the Warsaw university already operated as the Academy of Visual Arts (after the merger of the ASP and PWSSP) – and on 1 September 1952, he was re-appointed as a contract professor of the ASP; Wojciech Włodarczyk, *Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1944–2004*, Warszawa 2004, p. 112.

19 The former German factory, taken over by the Polish state and transformed, produced up to 12.5 million cubic metres of fabrics (bed linen, towels, tablecloths, jacquard fabrics, printed fabrics, etc.); *Zakłady Przemysłu Lniarskiego Walim (dawne)*, Polska-org.pl, <https://polska-org.pl/entity.action?view=&old=true&id=527611>, access: 01.07.2023.

one of several state presentations aimed at tracking the progress of socialist realism. It was attended by professors and lecturers from Sopot (including the iconic *Pass the brick* by Aleksander Kobzdej), still without the participation of young people. The “method” was then tested at the so-called peace exhibitions in the same year: *Youth fight for peace* in October and *Artists in the struggle for peace* in November. In the former, held in the prestigious spaces of the National Museum in Warsaw, over 400 works by students of art schools and art courses were presented; as it happens, Jackiewicz was not among the participants, although many students from Sopot did take part in the exhibition (including the above-mentioned students of Nacht); the criteria for selecting works formulated by W. Sokorski could have determined later strategies and choices. According to the hierarchy of importance, these were: “The ideological content of the work, mastering the realistic technique, mastering the artistic craft” and, lastly, “debate-creation value of the presented work. A bold solution, a bold attempt to express the idea of socialism”²⁰. On 6 February 1951 Jackiewicz graduated, and on 6 December of the following year he passed the diploma examination (the result was not given) and received the title of “visual artist in the department of easel painting”. The entry was signed by the Dean of the Faculty of Painting, Jan Wodyński, and the Rector, Stanisław Teisseyre. The following transcript pages list the prizes he received (in cash): for painting in the years 1946–1948, for summer work (1946) and for a textile design (1946, MKiS competition). The scholarships listed below included material support granted by the Society of Friends of Youth of Higher Education (October 1946 – March 1947, January–February 1949)²¹, and later by the MKiS (January–May 1949, October 1950 – January 1951).

Social realism brought the university often-analysed successes and the name “Sopot school”, created by the critics

and initially treated as an obligation to combine artistic quality with ideological content, and later, by the same critics – as if saying “that wasn’t me” – identified with a compromising and conformist attitude. The point here is not to hold artists accountable for embarrassing alliances, but rather to recall the times of what is treated in today’s culture as entertaining, usually commercial exoticism (especially the grey coarseness and scarcity in the era of boring excess)²², which were associated with coercion and isolation, cultural backwardness and difficult choices. And since I referred to part of the title of Zofia Watrak’s study dealing with, i.a., the Sopot school and the consequences of this construct²³, it is necessary – not to be accused of omission – to at least briefly recall Jackiewicz’s participation in it; in short, since I had already written about it several times²⁴.

And so, the second OWP (December 1951 – January 1952, CBWA Zachęta), dominated, we might say, by a group of professors from Sopot, with their monumental collective work *May Day 1905 demonstration* (MNP) and many works by individual members of the “collective”, took place without Jackiewicz and with little participation of other above-mentioned artists, such as Barylko (*Waryński in the trial of the “Proletariat”*), Śramkiewicz (*Drawing lesson at the Gdańsk University of Technology*) and Ruhnke (*Copernicus*)²⁵. During the third OWP (December 1952 – February 1953), already as a graduate, he presented the large-format *New village* (MNP), a vast, panoramic landscape with several figural groups placed in different planes; the newness, or rather modernity, of the village is evidenced by the impressive silhouette of the tractor in the middle plane; in the first one, by the left edge of the painting, several figures are probably preparing the machine for plowing, and the horse, released from work, grazes in the background²⁶. Jackiewicz was one of the representatives

20 Sokorski, [Introduction], in: *Ogólnopolska wystawa – Młodzież Walczy o Pokój* [exhibition catalogue], Muzeum Narodowe w Warszawie, [October–November] 1950, Warszawa 1950, p. 8; among the participants from the PWSSP in Sopot, there were: Zbigniew Alkiewicz, Mieczysław Barylko, Bohdan Borowski, Zdzisław Brodowicz, Ewa Hoffman, Eleonora Jagaciak, Bronisław Kierzkowski, Józef Łakomiak, Barbara Massalska, Kazimierz Ostrowski, Rajmund Pietkiewicz, Urszula Ruhnke, Marian Strzelecki, Antoni Szymaniuk, Zygmunt Szymczak, Roman Usarewicz, Jerzy Zabłocki; in the sculpture section: Franciszek Duszeńko, Anna Pietrowiec, Elżbieta Szczodrowska, Leszek Werocsy. It is worth adding that some later-famous figures of Polish art also fought for peace with their paintings: Waldemar Cwenarski, Jerzy Ćwiertnia, Konrad Nałęczki and Andrzej Wajda (joint composition), Jacek Sienicki, Andrzej Strumiłło (joint composition with Danuta Miller), Andrzej Wróblewski; in the graphic art section: Zbigniew Kąja, Irena Kuran-Bogucka, Julian Pałka; in the poster section: Walerian Borowczyk, Wiktor Górka, Daniel Mróz, Waldemar Świerzy.

21 The Society, with a pre-war tradition, was dissolved in January 1951, see: Regulation of the Council of Ministers of 24 January 1951, <https://sip.lex.pl/akty-prawne/dzu-dziennik-ustaw/rozwiązanie-stowarzyszenia-wyzszej-uzytecznosci-towarzystwo-przyjaciol-16781415>, access: 01.07.2023; the first TPMSW scholarship was PLN 1,000, and the second was PLN 3,000.

22 I wrote about it, irritated with the *en bloc* identification of social realism with the Polish People’s Republic or vice versa, and of social realism with the so-called real socialism, see: Kal, *Socrealizm skonsumowany. Wykorzystanie dyskursu socrealizmu w pop-arcie i współczesnej kulturze popularnej*, “Ars inter Culturas” 2016, no. 5, pp. 209–239.

23 See note 6.

24 Such as: *Przewaga Sopotów* [exhibition catalogue], [Text] Kal, Muzeum w Łęborku, Łębork 1990; eadem, *Malarstwo gdańskie...*, pp. 51–96; eadem, *Od dialogu do powtórzenia. Malarze szkoły sopockiej u źródeł swoich obrazów*, “Pamiętnik Sztuk Pięknych” 2016, no. 11, pp. 127–137.

25 From other centres, their works exhibited i.a. Wojciech Fangor (*Mother Korean*), Aleksander Kobzdej (already representing Warsaw), Henryk Stażewski (the famous tractor driver *On the merged lands*, MNSz), and Jan Tarasin.

26 Władysław Jackiewicz, *The new village*, 114 × 162 cm, *III Ogólnopolska Wystawa Plastyki. Malarstwo, rzeźba, grafika, satyra* [exhibition catalogue], [Introduction] Lucjan Matyka, Stanisław Teisseyre, CBWA Zachęta, [December 1952 – February 1953], Warszawa 1952, cat. no. 90, p. 21. In a 2007 interview Jackiewicz said: *This painting of mine depicted a collective plowing in a Kashubian landscape. It showed a tractor, groups of people and a dog, which I borrowed from the painting “The surrender of Breda” by Velázquez, qtd. after: Tęsknota Pigmaliona...*, p. 56;

of the youth who, entering national “salons”, anticipated the generational change, although at that point without signs of rebellion. This entry coincided with a certain softening of the cultural policy, initiated – as Wojciech Włodarczyk repeatedly emphasized – by a meeting at the headquarters of the State Council at the end of October 1951²⁷. In addition to the “Sopot artists” (Borowski, Massalska, Usarewicz), one can mention Bronisław Kierzkowski, Andrzej Strumiłło, Jan Tarasin and Jerzy Tchórzewski.

The collective composition by Jackiewicz, Borowski and Pietkiewicz *Stalin among “Mazowsze”*, not the only example of a certain kind of recycling, presented at the local, customary May Day exhibition, can be seen as a game with the absurdity of social-realist criteria²⁸. It refers to a painting by Boris Vladimírsky entitled *Roses for Stalin* (1949), and the latter in turn to a Soviet poster from the 1930s, with the leader surrounded by laughing children thanking him for a happy childhood²⁹. It should be added that it was a unique figural composition in Jackiewicz’s social-realist oeuvre, and unlike many other works of the participants of this imposed project, which consisted mostly of post-colourist landscapes, painted with impastos of subdued colours. In turn, under the misleading title *Sappers on the Vistula*, given by Borowski and Jackiewicz to their joint composition, which won the second prize at the national exhibition related to the anniversary of the establishment of the Polish Army, is in fact a vast river landscape with a figural group in the middle³⁰. As I said, the fourth OWP (without Jackiewicz), organized in mid-1954 in the pre-thaw atmosphere after Stalin’s death (in March 1953), indicated a generational change – finally confirmed by the *Young Visual Arts Exhibition* in the following year – but did not yet constitute a breakthrough; after all, Wróblewski

presented *Knock-off time in Nowa Huta*, and Jan Tarasin *The shock bricklayers’ brigade*. While Eibisch could pointillistically paint Lenin and it was accepted that Rudzka-Cybisowa “will never paint a good canvas with a revolutionary, contemporary theme (‘Oh well, embroiderers are people too...’)”³¹ (!), dreams of great art, socialist in form and realist in content, was transferred to the next generation. Earlier, in Sopot, the local *Exhibition of Young Artists* (without Jackiewicz), consisting primarily of traditional landscapes, e.g. by Kazimierz Ostrowski, extinguished after his return from Paris and a presentation of “Léger-like” compositions, also indicated the artists’ distrust towards the liberalization declared by the authorities within the framework of still binding social realism³².

IN SEARCH OF MODERNITY

The fact that Władysław Jackiewicz’s name appears rarely or not at all in the studies on the exhibition at the Arsenal in 1955³³ is significant, because his *Flower girl* did not participate in the revolution, did not dazzle with the drastic nature and intensified expression that attracted the attention of critics, like Przemysław Brykalski’s *Nude*, Izaak Celnikier’s metaphorical *Ghetto*, Bartłomiej Kurka’s sarcastic scene with hanging bodies (*An Lungenentzündung gestorben*), Marla Oberlänader’s *The naked ones*, or Hilary Krzysztofiak’s *Still life* in the shape of an animal jaw³⁴. If it expressed the existential fears of the generation affected by war and social realism and the so-called Arsenal attitude, it did so in a hushed, one might say painterly, way³⁵. For Jackiewicz himself, it was at least a partial return to the values favoured by Nacht, to the colour that builds the form, and to the figure disentangled from ideological contexts and content. The eponymous figure with a spindle shape, synthetically treated with broad brush strokes, stands in a shallow, neutral space against a grey background, surrounded on the left side with a delicate, colour-valued shadow. The dark blue dress is covered in the lower part by an apron, warm grey and purple, framed on the sides by long sleeves

let us clarify that there is no dog in *The Surrender of Breda*, and those in Velázquez’s other paintings differ significantly from the one in *The new village*, which is closer to the one accompanying the characters in the painting *Bonjour Monsieur Courbet* by Gustave Courbet.

- 27 Włodarczyk, *Socrealizm. Sztuka polska w latach 1950–1954*, Kraków 1991, p. 78; idem, *Socrealistyczny epizod. Warszawa 1933–Moskwa 1958*, in: *Warszawa–Moskwa / Moskwa–Warszawa 1900–2000* [exhibition catalogue], ed. Maria Poprzęcka, Lidia Jowlewa, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2004, p. 67.
- 28 Bohdan Borowski, Władysław Jackiewicz, Rajmund Pietkiewicz, *Stalin wśród „Mazowsza”*, 1953, 150 × 200 cm, (MPK), see: Sławomir Grzechnik, *Katalog zbiorów sztuki współczesnej Muzeum Zamojskich w Kozłówce*, vol. 1: *Malarstwo, Rysunek, Grafika*, Kozłówka 2016, cat. no. 1295, p. 335.
- 29 See: Kal, *Od dialogu do powtórzenia...*, p. 153.
- 30 Bohdan Borowski, Władysław Jackiewicz, *Saperzy nad Wisłą*, 130 × 190 cm, (Polish Army Museum in Warsaw), see: *10 lat Ludowego Wojska Polskiego w plastyce. Malarstwo, rzeźba, grafika* [exhibition catalogue], [Introduction] Motyka, Kazimierz Konieczny, CBWA Zachęta, [October–November] 1953, Warszawa 1953, cat. no. 13; from Gdańsk, apart from the “professors”, their works exhibited i.a. Mieczysław Baryłko, Grażyna Harmacińska, Marian Nyczka and Jerzy Zablocki, and from their centres i.a. Jerzy Krawczyk or Maciej Lachur.

- 31 Bohdan Czeszko, *Wypowiedź nie wypowiedziana* [sic!], “Przegląd Kulturalny” 1954, no. 28, p. 8.
- 32 See: Tomczyk-Watrak, *Wybory i przemilczenia...*, pp. 40–41.
- 33 See e.g. Andrzej Osęka, *Poddanie Arsenalu. O plastyce polskiej 1955–1970*, Warszawa 1971; *Pięćdziesiąt lat po wielkiej wystawie. Krąg Arsenalu 1955–2005*, ed. Jacek Antoni Zieliński, Gorzów Wielkopolski 2005.
- 34 *Ogólnopolska wystawa młodej plastyki pod hasłem „Przeciw wojnie – przeciw faszyzmowi”. Zorganizowana z okazji V Światowego Festiwalu Młodzieży i Studentów w Warszawie. Malarstwo – rzeźba – grafika* [exhibition catalogue], [Introduction] Andrzej Jakimowicz, Warszawa „Arsenal”, [July–September] 1955, Warszawa 1955; *Kwaciarka*, 130 × 119 cm, cat. no. 52; currently in the District Museum in Gorzów Wielkopolski.
- 35 It is worth adding that e.g. Paolo Ricci, criticizing the exhibition in general for its cosmopolitanism, derivativeness, expressionism and decadentism of most of the works, praised the paintings by Jackiewicz, Michałowski and Pągowska; Paolo Ricci, *Młode „stare” malarstwo*, “Przegląd Kulturalny” 1955, no. 35, p. 4.

reaching to the pockets covering the hands. The small, almost triangular torso is crowned by a wide, round face with black eyes, as if from Nacht's paintings, surrounded by dark hair partially covered by a small scarf tied at the back. Its colourful spots correspond to the multitude of colours of the flowers placed in a blue bucket at the feet of the flower girl. This detailed description serves, firstly, to indicate the possible distinctiveness of the painting, both in the general map of the exhibition, which was considered in the formal sense to be an explosion of expressionism, the barbarism of which was to be the price for the ideological, humanistic truth, and in the context of the Gdańsk representation, distinguished by Pągowska's fauvist *Children, flowers and fruit* and perhaps also Barylko's hieratic *Group portrait*. Eleonora Jagaciak, Stanisław Michałowski, Kazimierz Ostrowski and Roman Usarewicz exhibited mainly landscapes³⁶. Secondly, it is worth comparing Jackiewicz's painting with the works of other artists from Nacht's circle, such as the above-mentioned Sienicki, one of the initiators of the exhibition, and Lebenstein, who decided not to take direct part in its preparations³⁷. The former exhibited a minor, almost tragic, monochromatic, grey *Self-portrait* and *Landscape/Destroyed house*, the latter muted, lyrical, colour-subdued landscapes of Rembertów and a *Still life*. Lebenstein's *Axial figures* and Sienicki's *Meat and Skull* will be created later. Thirdly, and finally, in this early, "Arsenal" form, one can find clues leading – not necessarily as a matter of continuity, suspended by other experiments – to *Images* and *Bodies*, such as a return to the figure, a gradual abandonment of the literal landscape as a no longer necessary escape from ideology³⁸, a predilection for vertical arrangements (alternating with horizontal ones), the softness of the arched outline of the silhouette and, of course, the shade, here, although still like Cézan's, built with small planes of colour, but oscillating around the later favoured greys. Jacek Antoni Zieliński, summarizing the effects of the exhibition and explaining the concept of a permanent exhibition in the Gorzów museum, of which Jackiewicz's painting is a part, stated:

[...] the boundaries of the Arsenal circle are blurry. The *National Exhibition of Young Visual Arts* was a great

collective show. The participation of numerous people, even very distinguished today, was of an occasional nature. There were also artists who – despite their involvement in the idea of the "Arsenal" at the time – later followed a different path (including the path of the avant-garde). And vice versa – there were those who occupied a marginal position in the "Arsenal", and in who in later works identify with the Arsenal attitude³⁹.

And as such, he considered the search for truth and the idea of "painting using the matter of art for purposes much deeper than purely aesthetic ones"⁴⁰. Jackiewicz's work, similarly to that of Pągowska, Ostrowski and Usarewicz, seems to escape such framework. Their thaw modernity is formed between the Arsenal and the modernization of colourism – as Piotr Piotrowski called it⁴¹ – whose tradition in Sopot/Gdańsk was revived by the employment of Jan Cybis as a lecturer (1955–1957), and later by the arrival of Piotr Potworowski, as discussed later in the text⁴².

Perhaps the post-social-realism aversion to collectives was the reason why no artistic groups, symptomatic of the years of cultural policy thaw in Poland, such as Group 55 in Warsaw, Castle Group in Lublin, R-55 in Poznań or Cracow Group II, were established on the Coast⁴³. An intermediate form between a collective exhibition and the presentation of a creative group were individual exhibitions organized at the same time, also non-existent on the social realist cultural map. In January 1956 in Sopot, the pavilions at the pier were occupied by works by Pągowska and Usarewicz (as well as sculptures by Alfred Wiśniewski and watercolours by Adam Międzybłocki). In March, Władysław Jackiewicz exhibited twenty paintings, of which especially the figural ones testified to the changes taking place in the formal and colour structure of the picture field. Still – also at the parallel shows of works by Bohdan Borowski and Rajmund Pietkiewicz⁴⁴ – the landscape dominated; painted with wide

36 Pągowska was awarded for both compositions from the cycle, Michałowski for *Rybaczówka in Bogaczewo*; Usarewicz exhibited a figural composition, which also got him an award, entitled *Partisans*, with a form closer to the aesthetics of the Arsenal, like Zablocki's *War*.

37 See: Justyna Schmelz-Malisz, „Ewokują monstra rozkładu”. *Ogólnopolska Wystawa Młodej Plastyki „Przeciw wojnie – przeciw faszyzmowi” w świetle „niemiecko-niemieckiego” sporu o ekspresjonizm*, *Folia Historiae Artium* 2018, vol. 16, p. 123.

38 The painting *Construction of the Dnieproges* is dated around 1955 (89 × 30 cm, MPK; see: Sławomir Grzechnik, *Katalog zbiorów...*, cat. no. 302, p. 89), which is, in fact, a landscape with structural elements, perhaps inspired by a photograph of the reconstruction of the hydroelectric plant on the Dnieper near Zaporozhye, blown up in 1941 by the decision of the Soviet authorities, see: Marek Henzler, *Dnieprowskie tsunami*, *Polityka* 2014, no. 33, p. 56.

39 Zieliński, *Czym jest krąg Arsenatu*, in: *Krąg „Arsenatu 1955”, malarstwo, grafika, rysunek z Muzeum Okręgowego w Gorzowie* [exhibition catalogue], ed. Zieliński, Galeria „Zachęta”, [February] 1992, Warszawa 1992, p. 12.

40 *Ibidem*, p. 10.

41 Piotr Piotrowski, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Poznań 1999, pp. 56–70.

42 The direct influence of Cybis – apart from his obvious general influence as a colourist – seems to be evidenced by one of the early still lifes, or rather a bouquet of flowers in a vase, painted with thick, thickly applied paint with small brush strokes, in places creating an almost relief texture.

43 The exception was the St-53 group, founded in 1953 at the Faculty of Graphics in Katowice, a branch of the ASP in Cracow.

44 The fourth parallel exhibition was the exhibition of Witold Frydrych, a student of Hanna Rudzka-Cybisowa at the ASP in Cracow, since 1951 employed at the Sopot/Gdańsk PWSSP, initially as an assistant to Krystyna Łada-Studnicka; at the exhibition Frydrych presented many still lifes, interiors, genre scenes, as well as long unseen (officially) nudes.

spots in different directions, worn out in places, unfinished, which not long before would have been a basis for criticism and accusations⁴⁵. The space became more shallow, and the tendency to simplify and geometrize elements, already visible in his early works (e.g. *Evening landscape*, 1952), deepened. The biggest changes occurred in the structure of the figure and its relationship to the background. For example, *Grandfather with roosters* presents an (idealess!) figure with a spindle shape, composed of geometric solids, set *en trois quarts* against a blurred background of spots of grey, enlivened by colourful house blocks. The titular *Photographer* is a puppet-like female figure at a tripod with a camera, slightly moved to the left, standing *en face* on a shallow box stage, enclosed by a multi-coloured background with abstract patterns. From the round head, covered with a small cap, protrude large spherical eyes, the black of which contrasts with the red of the round flushed cheeks. Needless to say, non-anti-imperialist humour and satire had no place in the social-realist paradigm. The master's "lesson" – *toutes proportions gardées*, of course – still echoes in the construction of figures and landscapes as well as in the use of colours. Cubic, blocky geometrization is also characteristic of some of the female portraits, e.g. visible only to the knees, sitting against a grey but varied background emphasizing the contrasting surfaces of the outfit.

Subsequent portraits and landscapes show an even stronger geometrization with an intensification of the graphic factor, i.e. thick broken contour and diagonal hatching, as an equivalent of colour modeling and chiaroscuro. This could have been influenced by the great exhibition entitled *French Painting from David to Cézanne*, shown in June 1956 at the National Museum in Warsaw; on the Coast, it was reported on by Władysław Lam and discussed by Cybis, who complained in *Dzienniki* that both "students of the Sopot school" and Warsaw students prefer reproductions to "living" paintings⁴⁶. The exhibitions of Tadeusz Makowski and Tytus Czyżewski presented in Sopot as part of the annual summer Art Festival should also be taken into account as an incentive for exploration. The following year, as part of this festival, which also included a large individual exhibition by Cybis, Sopot hosted leading young artists from all over the country, starting the cyclical *National Exhibitions of Young Painting and Sculpture* (OWMMiR). The Coast, previously considered an "empty area" (Joanna Guze's term)⁴⁷ on the map of Polish

backward modernity, was becoming an important centre (again, if we count the ambivalent social-realist successes of the Sopot school). And not only of visual arts – it was here, after all, where Jerzy Afanasjew's famous "Bim-Bom" cabaret operated, and since 1956 Sopot hosted the first jazz festivals in Poland, organized by Leopold Tyrmand and Stefan Kisielewski, euphorically celebrated before the authorities narrowed and sealed the borders of freedom.

A numerous Arsenal cast took part in the first Sopot exhibition of young art – including P. Brykalski, B. Jonscher, S. Gierowski, J. Hałas, A. Mazurkiewicz, L. Mianowski, J. Sienicki and A. Wróblewski, as well as representatives of the Cracow Group (T. Brzozowski, S. Fijałkowski, K. Mikulski, J. Tarasin). The exhibition, also with an important sculpture section (J. Jarnuszkiewicz, S. Ostrowski, A. Szapocznikow, M. Więcek, B. Zbrożyna), was arranged by Wojciech Zamecznik. I mention here the creators whose explorations marked the "boundaries of modernity" – to use the famous expression of Wojciech Włodarczyk⁴⁸ – to which the contemporary work of Jackiewicz and other graduates of the Sopot school aspired; it was later guided by the above-mentioned Potworowski. Of course, there were also representatives of the Coast (i.a. Baryłko, Borowski, Jagaciak-Baryłko, Massalska, Ostrowski, Pągowska, Usarewicz). The 1957 exhibition included attempts at abstraction (R. Pietkiewicz, Z. Głowacki, L. Nowosielski), abstracting compositions by Gierowski, and abstracted landscapes by Sienicki, Strumiłło, Szancenbach, etc. – which also include Jackiewicz's *Cathedral*. He also presented two half-figure, frontal portraits in a cubist-expressionist style, reduced to arrangements of geometric figures; one of them, placed in a shallow niche, in a way anticipates his later experiments with space⁴⁹.

The invitation of the "Sopot four" young artists: Baryłko, Jackiewicz, Ostrowski and Pągowska – to the "Po prostu" salon in Warsaw that fall confirmed their presence in the world of Polish contemporary art. Let me quote here a large fragment of a rather significant, though somewhat patronizing Warsaw review of the paintings of the Gdańsk artist:

48 Włodarczyk, „Nowoczesność” i jej granice, in: *Sztuka polska po 1945 roku. Materiały sesji SHS*, Warszawa 1987, pp. 19–30; the reference is all the more justified because, firstly, the author emphasizes the importance of both the revalued colourism and the Arsenal tradition for later transpositions of modernity; and secondly, more *ad hoc*: the Sopot exhibition was undoubtedly also the result of a consensus between the world of art and the authorities. As a side note, it is worth adding that from the Tricity only Kazimierz Ostrowski participated in the 2nd *Exhibition of Modern Art at "Zachęta"* in Warsaw (October 1957).

49 *Wystawa młodego malarstwa i Rzeźby. X Festiwal Sztuk Plastycznych w Sopocie* [exhibition catalogue], [Introduction] KTT [Krzysztof Teodor Toeplitz], CBWA Sopot, 1957; W. Jackiewicz, *Portrait I*, 50 × 65 cm; *Portrait II*, 51 × 65 cm; *Cathedral*, 55 × 81 cm, cat. nos. 55–57; see i.a. Jerzy Olkiewicz, *Sopot i kłopoty*, "Przegląd Kulturalny" 1957, no. 28, p. 10; first prize went to K. Ostrowski, second to S. Gierowski, whereas M. Baryłko, B. Borowski, J. Gielniak, W. Jackiewicz, J. Joniak, T. Pągowska, R. Pietkiewicz and A. Madejska received a distinction; first prize in the sculpture section went to A. Szapocznikow.

45 *Spis prac Władysława Jackiewicza*, in: *Katalog wystaw indywidualnych Borowski Bohdan, Fryderyk Witold, Jackiewicz Władysław, Pietkiewicz Rajmund* [exhibition catalogue], CBWA Sopot, [March] 1956, Sopot 1956, p. 5.

46 Jan Cybis, *Notatki malarskie. Dzienniki 1954–1966*, Warszawa 1980, pp. 32, 40; in May 1959 in the National Museum in Warsaw another exhibition was held as its continuation, entitled *French painting from Gauguin to this day*.

47 Guze, O „pustym obszarze” w malarstwie, "Przegląd Kulturalny" 1956, no. 22, p. 5.

Some of Jackiewicz's works are honestly beautiful. Commensurate with the assumptions of this painting of "small atmospheric forms", within the limits of the method chosen by the artist. This is not a way to be original – but a way of presenting one's intimate world based on the painting culture. Small portraits. On the surface of the whitened, smoothed colour, a silhouette-building contour and a colour spot appear as if revealed from under a misty veil covering the image. A silhouette based on decorative rigour, sometimes interestingly synthesizing impressions from nature – sometimes too sweet and fancy. The landscape *Houses on the hill* is certainly the most interesting implementation of this method of painting, which, not being a direct impression from nature, is not an artistic concept either, which does not evoke associations with the shapes of the visible world [!]. This location of Jackiewicz's painting method in relation to nature, as well as the decorative, intimate atmosphere of his art, brings us closer to a whole group of phenomena in young painting, especially in Cracow⁵⁰.

We could add that the reviewer accused Pągowska of "lack of conviction in her own creation" and programming the colour-based, therefore apparent, euphoria, while she considered Barylko – already at that time the author of sparse, almost purist still lifes and landscapes – a cold theoretician. Ostrowski's works were free from these reservations and praised for their authenticity and the unfeigned need to paint, leading to expressionism. Let us add that the formula of "painting culture" used here will become a leitmotiv for writing about Jackiewicz's work.

As I said, Piotr Potworowski's stay, inaugurated with an individual exhibition in Sopot in 1958, his teaching methods, meetings and discussions had a stimulating effect on the entire milieu. In the earlier of the above-mentioned interviews, Jackiewicz said:

His [Potworowski's] painting was a great discovery for young painters. Influenced by Potworowski's oval landscapes, I built my own interpretations of the *Pompeii* series. I also owe a lot to my participation in Piotr Potworowski's meetings with artists and art theoreticians, organized by Zdzisław Kępiński in Rogalin and Goluchów⁵¹.

But first, another confrontation of circles during the 2nd *Exhibition of Young Painting and Sculpture in Sopot, anno 1958*, saw a greater representation and diversity of the

50 Barbara Majewska, *Sopocka czwórka*, "Przegląd Kulturalny" 1957, no. 43, p. 4; see also: [mention of the exhibition without comment] *Źródła. W kręgu „Arsenału”*, in: *Odwilż. Sztuka ok. 1956 r.*, ed. Piotrowski, Poznań 1996, p. 152.

51 *Gry malarские...*, p. 12.

avant-garde⁵²; in addition to those already known from the previous show, the exhibition included structural works by Roman Artymowski, artists from Urszula Broll, Gabriela Obremba and Zdzisław Stanek's Katowice group St-53, creators of the Krzywe Koło gallery, such as Marian Bogusz and Rajmund Ziemiński, the disturbing, allusive abstract by Tadeusz Brzozowski and the post-colourist abstract by Tadeusz Dominik, but also the ostentatious figuration by Jerzy Nowosielski, to name just a few. Jackiewicz presented small-format portraits and an iconographic-formal novelty entitled *Composition* – probably one of the *Backyards* (1958 titles sometimes have doubles) – with a perspective, convergent, box-like interior, enclosed in the background by graphically designed house facades. These paintings were only an announcement of changes, which probably had a number of reasons, channeled and catalysed by the arrival and example of the former Kapist from England. The capital of colourism also turned out to be important, as Wojciech Włodarczyk pointed out when asking about the limits of modernity:

Abstract pictorialism was a modern trend in painting, supported by the technical skills of colourists (also not far from modernity), the work of Stefan Gierowski, especially from the 1960s, and the painting of Jerzy Nowosielski. Art schools were the bastions of modernity⁵³.

Analysing Potworowski's influence on the Coast milieu (as well as Poznań, where he worked at the request of Zdzisław Kępiński at the PWSSP, commuting from Sopot), Piotr Piotrowski also indicated the opposite direction, i.e. the imperative of modernity stimulating his work, which he found after his return to Poland during the thaw, and "began to reach much more boldly for painting conventions bordering on abstraction"⁵⁴. I have tried to demonstrate Jackiewicz's participation, along with others, in formulating this imperative. Alicja Kępińska also stated that the last years of the life of the newcomer from England spent in Poland "were perhaps the most complete period of his creativity", a continuation of the process of "dese-mantization of the image" reaching the limits of abstraction⁵⁵. The inspiring, creative influence (and not imitation) the former Kapist had on Jackiewicz's explorations is evidenced by the fact that he did not adopt the then innovative and attractive collage technique, for which Potworowski used, e.g., sackcloth or pieces of driftwood. Jackiewicz achieved textural and

52 The Sopot festival also featured, i.a., a posthumous exhibition of works by Andrzej Wróblewski and an exhibition of works by Edward Matuszczak, then living in France.

53 Włodarczyk, „Nowoczesność i jej granice...”, p. 25.

54 Piotrowski, *Znaczenia modernizmu...*, pp. 62f.; see also: Tomczyk-Watrak, *Wybory i przemilczenia...*, pp. 33f.; Kal, *Malarstwo gdańskie...*, pp. 148f.

55 Alicja Kępińska, *Nowa sztuka. Sztuka polska w latach 1945–1978*, Warszawa 1978, p. 61.

colour effects using the matter of paint, thickened or diluted, and the movement of stains and lines. As Zofia Watrak points out, "his matter painting was born from the experiences gained in Artur Nacht-Samborski's studio, from which he learned the principle of colour play based on a sublime colour palette"⁵⁶. At the exhibition *28 Painters and Sculptors from the Coast* – in which Potworowski also participated – considered a manifestation of modernity and an attempt, probably unsuccessful⁵⁷, to form an artistic group, Jackiewicz presented four paintings with "asemantic" titles *Composition*, testifying to the continued experiments with space and colorful matter⁵⁸. Inspired by architecture, perspective interiors-cages with textured sides, they are enclosed in geometric forms in contrasting colours and with a diversified internal structure of scratches, lacings of various densities and nerves. For example, *Composition II* (1959, MNG) uses warm colours of ochre, orange, red, bleached pink and white, enhanced with black or coloured contours of variable thickness. Another one, reproduced in the exhibition catalogue, is inspired by an urban landscape enclosed in an oval-like form, filled with geometric shapes of buildings. This was the next stage on the path to image autonomy. Janusz Bogucki – who, after all, contributed to the creation of this name a few years earlier – called this exhibition "the second incarnation of the Sopot school" and, praising the technical skills and the aesthetic result, wondered how much truth there was in it [!]:

Today, the most important fact seems to be that, both as a result of inner inclinations and the influence of Potworowski, it [Sopot] has become a strong centre of slightly aestheticizing "poetic" post-colourist abstraction [emphasis E.K.]. It can produce many beautiful paintings. It may also – and I hope it will – finally raise a generation of young seaside painters that is rougher than today's, more – as we say – willing to sacrifice beauty for the sake of truth [emphasis E.K.]⁵⁹.

It is also worth mentioning the third *Exhibition of Young Painting*, held just after the "28" show, presenting

- 56 Tomczyk-Watrak, *Wybory i przemilczenia...*, p. 37.
57 *The best name for it* – wrote the Warsaw art critic-historian in the introduction – would be **the Gdańsk group** [emphasis E.K.], which means that it was an external initiative to create a group of such diverse personalities as Konstanty Gorbowski, Zdzisław Kałedkiewicz, Józefa Wnukowa, Jacek Żulawski or sculptress Elżbieta Szczodrowska; Andrzej Kossakowski, [Introduction], in: *Wystawa 28 Malarzy i Rzeźbiarzy z Wybrzeża* [exhibition catalogue], XII Festiwal Sztuk Plastycznych, CBWA Sopot, 17 June–5 July 1959, Sopot 1959, p. 2.
58 *Wystawa 28 Malarzy i Rzeźbiarzy...*, Władysław Jackiewicz, *Composition*, 150 × 75 cm, cat. no. 24; *Composition II*, 69 × 50 cm, cat. no. 25; *Composition III*, 70 × 97 cm, cat. no. 26; *Composition IV*, 125 × 80 cm, cat. no. 27.
59 Bogucki, *Drugie wcielenie szkoły sopockiej, "Życie Literackie"* 1959, no. 34, p. 6.

the entire panorama of abstraction, including the so-called allusive abstraction (Stanisław Fijałkowski, Pągowska), matter painting (B. Kierzkowski, R. Ziemiński), geometric constructions by Jerzy Kałucki, surreal, ascetic landscapes by A. Madejska, chamber paintings by Jerzy Nowosielski, figurative but monumental compositions by Ostrowski, etc. Jackiewicz exhibited, i.a., compositions from the series described above, this time titled *Landscape*, although they were in fact a continuation of *Backyards*, with a box-like space enclosed deep inside with a system of small, geometric forms, supported by a grid of explicit, colourful contours (e.g. *Composition/Backyard*, 1959, National Museum in Warsaw, MNW)⁶⁰.

Reflecting on the thaw breakthrough, Anna Markowska states that if we consider – following Piotr Majewski – matter painting as a "formula of modernity", then unlike related activities behind the Iron Curtain, in Poland it did not undermine the essence of the image itself, but expanded the medium of painting, like in Kobzdej's work, by enriching the texture with carefully conceived structural matter, or like in Kierzkowski's work, by pressing a metal mesh into the plaster mass (both of them, incidentally, previously associated with Sopot).

The Polish Informel did not discredit our idea of what a painting is [...] because all [its] elements are composed in an extremely refined and painterly manner to achieve alchemical transmutation into a gem. The proposed painting, on the one hand, was to be an extension of the formula of modernity from the interwar period, and on the other hand, it was supposed to fit into what was considered Western art⁶¹.

It seems that this also refers to the contemporary work of Jackiewicz (and several other artists from Gdańsk). How strong was the imperative of modernity combined with the role and influence of Potworowski in Gdańsk can be proven by the composition and content of the next chamber-group presentation, perhaps due to the participation of "professors" Juliusz Studnicki and Stanisław Borysowski, organized in 1960 in the prestigious space of the Pomeranian Museum. While the works of Jackiewicz, inspired by Italian cities and landscapes he saw on his travels⁶², as well as Pietkiewicz

- 60 *III Ogólnopolska Wystawa Młodego Malarstwa i Grafiki* [exhibition catalogue], [Introduction] Kossakowski, XII Festiwal Sztuk Plastycznych, CBWA w Sopocie, [July–August] 1959, Sopot 1959 (Jackiewicz's works: *Woman with a fish*, 51 × 55 cm; *Landscape*, 100 × 80 cm; *Landscape*, 60 × 80 cm, cat. nos. 80–82).
61 Anna Markowska, *Dwa przełomy. Sztuka polska po 1945 i 1989 roku*, Toruń 2012, pp. 85–86; see: Piotr Majewski, *Malarstwo materii w Polsce jako formuła nowoczesności*, Lublin 2006.
62 Borysowski, Frydrych, Ostrowski, Pietkiewicz, Studnicki [booklet], Muzeum Pomorskie w Gdańsku, Gdańsk 1960; Jackiewicz presented ten horizontal rectangular oil paintings (55 to 90 cm × 100 to 115 cm) entitled: *Black fish*, *Pompeii I and II*, *Golden ball*, *Italian yard*, *City gardens*, *Napoli*, *Italian landscape*, *Red landscape*, *Landscape*, cat. nos. 31–40; the *Black fish*, with an oval form covered with a network of cracks, scratches and abrasions,

and Frydrych pointed to a linear development and continuation of the means appropriate to them at that time, more or less – with the exception of Ostrowski – within the framework of so-called post-colourist abstraction, the works of Studnicki and Borysowski, i.e. pre-war “proper” colourists, could still surprise with abstract or cubist solutions (Studnicki – one of Jackie-wicz’s masters – used geometrizing forms on crumpled paper).

The year 1962 saw the jubilee 15th Festival of Fine Arts in Sopot; it was called the Millennium Party, and one of its highlights was an exhibition of five painters, almost of the same age, the younger generation of participants in the phenomenon known as the Sopot school: Zdzisław Brodowicz, Władysław Jackiewicz, Teresa Pągowska, Roman Usarewicz and Jerzy Zabłocki. The biggest – literally – change that has occurred in Jackiewicz’s painting since the late 1950s concerned formats; apart from the small *Navy-blue bay*, the rest of the dozen or so canvases had a longer side ranging from 100 to 170 cm. It was a serious move that involved a change in the organization and meaning of the image; the place of fragmented, semi-abstract compositions was taken by sparse arrangements, often with a central, dominant form, with metaphorical or symbolic titles. These included the canvases from the mentioned *Pompeii* series (ca. 1959), with a large, oval, greyish, plastic block emerging from the grey background and filling almost the entire picture field, covered with a network of cracks, scratches and cuts. In other compositions, a stronger contrast of colours, surfaces and solids, smooth and textured, rough matter builds tension and evokes various associations. The Sopot exhibition featured, e.g., the well-known *Flower* (1962, MNP), with the eponymous form suggested by arched segments of various colours and surfaces, as if twisted around a wedge-shaped, light centre. Mysterious titles sometimes reveal, or rather suggest, colour (or lack thereof), such as: *White sign*, *Black sign*, *Red*, *Grey stone*, *White fields*, etc. *Million* is a head-like shape filling the space of the canvas, distinguished from the scraps of the background by a deeper shade of grey and textured surface, somewhat reminiscent of the “brutal” works of Jean Dubuffet from the 1950s and early 1960s, although, according to Anna Markowska, it was Wols, not Dubuffet, “who became an important artist for the Polish Informel”⁶³. Ryszard Stanisławski, emphasizing various types of references to reality in the works of the authors exhibiting their works⁶⁴, characterized the artist’s painting strategy in rather general terms:

63
64

was also exhibited at the Jubilee Salon of the Gdańsk District (14th FSP) in Sopot in 1961 (rep.); three paintings in the catalogue (85 × 105 cm) are entitled *Composition* (cat. nos. 52–54).
Markowska, *Dwa przełomy...*, p. 51.
Zdzisław Brodowicz, a participant of the OWP and later the “Exhibition 28”, was closest to realism in this set, but he also presented semi-abstract *Figures* and *Compositions*. In Pągowska’s work, abstraction symbolized, i.a., existential situations: *Fate*, *Materialization*, *Logos*, *Decay*, etc. Usarewicz presented early *Aggressions* and *Balances of contrasts*, Zabłocki *Nudes* and semi-abstract landscapes.

For him, reality becomes a starting point for a thoughtful interpretation. Forms that appear on the surface of the canvas are an allusion, a metaphor, a distant but perfectly perceptible echo of real prototypes. At the same time, Jackiewicz learned the difficult secret of matter. He is able to masterfully use its expressive properties, subordinate it to the intended content, while completely abandoning the often overused textural effects⁶⁵.

We may add that the “textural effects”, the lack of which was emphasized by the critic, are probably the above-mentioned collages, assemblages, relief compositions, etc., because segments or parts with different textures can be found both in the described works and in other compositions from that time, suggesting colour, mood, climate or season, such as *Hot day*, *Summer* or *Olive composition* (all in the MNP). Experiments with texture are also characteristic of the slightly later, allusive, almost drastic in expression *Head II* with a scaly, restlessly shimmering surface, or the monumental *Earth* (1964, MNW) with a similar but inverted dominant of an oval inscribed in an almost black background, angularly sharpened at the bottom, maintained in a warm, beige tone with colour either rubbed off or thickened⁶⁶. It is worth adding that, as Anda Rottenberg writes, in accordance with the recommendation of the MKiS, at that time abstract works could only account for 15% of all exhibited works, and this rule was carefully observed⁶⁷. For a long time, “fifteen-percent abstraction” was one of the most important criteria for admitting works to exhibitions, and later it became the *bon mot* defining the state’s policy towards modern art.

65

Ryszard Stanisławski, [Introduction], in: *Brodowicz, Jackiewicz, Pągowska, Usarewicz, Zabłocki* [exhibition catalogue], XV Festiwal Sztuk Plastycznych. Impreza Tysiąclecia, BWA w Sopocie, Sopot 1962 [p. 1, n.p.]. It can be added that the “textural effects”, the lack of which was emphasized by the critic, are probably the above-mentioned collages, assemblages, relief compositions, etc.

66

Painting presented at the exhibition entitled *20 years of the Polish People’s Republic in visual arts in 1964*. This great undertaking consisted of regional ZPAP presentations organized in 1964, from which exhibits were then selected for the “central” exhibition in Warsaw, so it can be said to have shown a cross-section of Polish art at that time, from avant-garde to realism, see: *20 lat Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej w twórczości plastycznej. Wystawa malarstwa* [exhibition catalogue], [Introduction] Armand Vetulani, CBWA Zachęta, [May] 1965, Warszawa 1965, cat. no. 64; participants from Gdańsk included, i.a., M. Baryłko, K. Bereźnicki, E. Jagaciak-Baryłko, Z. Kałędkiewicz, Z. Karolak, W. Lam, H. Lasecki, K. Ostrowski, K. Śramkiewicz, S. Teisseyre, R. Usarewicz, J. Zabłocki, J. Żuławski (T. Pągowska, K. Łada-Studnicka, J. Studnicki and H. Żuławska represented Warsaw).

67

Anda Rottenberg, *Ministerstwo Kultury i Sztuki*, in: *Polskie życie artystyczne w latach 1945–1960*, ed. Aleksander Wojciechowski, Wrocław–Warszawa–Kraków 1992, p. 201; see also: Aneks, item 10: *Guidelines of the Secretariat of the Central Committee of the Polish United Workers’ Party on cultural policy in the field of visual arts*, which recommend, when it comes to exhibitions in Poland and abroad, *treating abstract or borderline works as marginal* [!], *ibidem*, p. 234.

The fragment of Stanisławski's statement quoted above also corresponds to paintings created around the mid-1960s, with a disciplined, geometric order of planes and lines drawn in perspective. They can be considered a continuation of the concept of space from the *Backyards*, but without the effects of decorative textures and small, rhythmic forms. The combination of trapezoidal figures with parallelograms sometimes suggests a deep, mysterious space, at times illuminated by a contrasting, bright form of an oval (*Composition in red*, 1965, MNW) or geometric fragments (*Interior V*, 1966, MNP). Sometimes overlapping or interpenetrating surfaces – which give the impression of semi-transparency or transparency – panes, screens or sides of open interiors move apart, and a bright, almost luminous colour penetrates them through the gap. The puristic coldness and clarity of the geometry are broken by colours – warm reds, browns, greens – and the texture of abrasions, scratches, gaps, etc. Another variant are monochromatic paintings created with earth, as if a kind of abstract nocturnes, in which the depth of the interior or abstracted landscape is built by planes of dark greys, browns, olive greens, or in cool tones of blues and greys. Agnieszka Ławniczakowa, commenting on that tendency in Jackiewicz's work, recalled what she called the spatial constructions of Jacques Villon⁶⁸. Indeed, the achievements of the French painter and graphic artist (brother of Marcel, Raymond and Susanne Duchamp) include oil paintings and graphics in which puristically, perspectively constructed space in colourful planes is combined with graphic motifs, e.g. winding, soft lines or simple, skeletal constructions⁶⁹.

TOWARDS THE BODY

Almost in parallel with the geometric paintings, i.e. around the mid-1960s, Jackiewicz began to create paintings in the type of allusive organic abstraction, the forerunner of which can be considered a vertical, almost axial composition of rounded elements arranged around an elongated core, combining biological and geometric forms (*Composition*, 1964, MNG). Another variant is the capture of the soft organic form in planes, placing it as if in the interior, in reference to the previous geometric phase. Finally, compositions are made up of amorphous fields of colour, most often intense, in places whitened or palimpsestically rubbed off, revealing the underlying layer; in this way, the colour spots gain volume, blockiness and, at the same time, the quality of living, pulsating matter. Combinations of such forms, differentiated in

terms of colour value, with fields evenly covered with pigment or with a rough surface, create an additional impression of depth; the smooth ones become like a shadow of the bio-form, emphasizing its vitality, or an aggressive, foreign implant, painfully interfering with the living tissue. The movement of the fluid, seemingly overflowing matter is restrained or disciplined by a winding, soft, fluid – secession-like – sometimes contrastingly coloured contour that also penetrates the main shape, emphasizing its convexities and kinks or damaging its compactness. This creates an artistic intrigue built on the opposition of hard and soft, mobile and immobile, flat and solid, probably not devoid of existential meanings, concerning life and death, creation and decay, etc. Ignacy Witz, in his booklet (it would be difficult to call it a monograph) from over half a century ago, which is a collection of metaphors and loose reflections of the author, concluded somewhat exaggeratedly based on Jackiewicz's canvases from that time that "it is persistence and transience that fascinates the painter the most and stimulates his imagination and gives meaning to all his actions"⁷⁰. Sharing the author's opinion only in part, one can ask again at this point what, despite all the formal differences, connects these paintings with, e.g., *Axial figures* by Jan Lebenstein and *Still lifes, Meats or Jaws* by Jacek Sienicki, students of Nacht – a colourist and expressionist. Could this common denominator be existential meanings, reflection on the so-called human condition? In Jackiewicz's work, the dynamism, the pulsation of matter, the fights with the background and contour once again (and not for the last time) bring to mind associations with Nietzsche's Dionysian element, living and creative, opposed to Apollonian passivity. When looking for deeper meanings, we should not forget about the aesthetic or even decorative values of combinations of contrasting colour spots, lines and textures.

One of such early acts combining figural allusion with matter painting was presented at the widely commented anniversary exhibition entitled *Painting in People's Poland*, organized at the National Museum in Warsaw (*Nude*, 1966, MNP)⁷¹. In another of the *Paintings*, a plastic, softly outlined, organic form emerges from the red background behind the right edge, the compactness of which is broken by a narrow branch connecting it with the left side of the canvas (*Image 1*, 1967, MNW). In the *Composition* exhibited at the Salon of the 20th Anniversary of the Gdańsk District of the Polish Artists' Union (1967), a shape resembling a deformed, lying nude gradually penetrates the surface of a bright, rhombus-shaped

68 Agnieszka Ławniczakowa, *Obrazy Jackiewicza*, "Nurt" 1966, no. 8, p. 57.

69 Such as: *Dance*, 1932, Museum of Modern Art, <https://www.moma.org/collection/works/79997>, access: 01.07.2023; *Abstraktion*, 1932, Philadelphia Museum of Art, <https://philamuseum.org/collection/object/5117>, access: 01.07.2023.

70
71

Ignacy Witz, *Władysław Jackiewicz*, Gdańsk 1972 [p. 14, n.p.]. The following works were also selected as representative: *Olive composition* (1965, MNP), two *Geometric paintings (in red and in green)*, 1965, MNW) and *Figure* (ca. 1965, MNP); *Malarstwo w Polsce Ludowej* [exhibition catalogue], [Foreword] Stanisław Lorenz, [Introduction] Jerzy Zanoziński, Muzeum Narodowe w Warszawie, [November – December] 1970, Warszawa 1970, cat. nos. 85–98.

screen to completely blend in on the left side, by the feet⁷². An element of a frame, a pane, a flat field of colour which connects with a deconstructed figure is frequent motif in Francis Bacon's paintings, as will be discussed later. The following year, Jackiewicz's vertical *Image V* was awarded in the international competition of the Italian Pro Loco association in Santhia, Piedmont. Another, dynamic one, also evoking associations with a female nude as if entangled in a fight with and between fields of smooth colour, was awarded a medal in the then important Golden Grape competition in Zielona Góra in 1969⁷³.

The mid-1970s saw the development of the idiom of the most recognizable paintings by Jackiewicz, the author of *Bodies, Images and Situations* of similar dimensions (ca. 150 × 120–130 cm), in a vertical or horizontal arrangement (with a few exceptions of smaller formats), known from numerous presentations in Poland, exhibited abroad, often awarded, purchased by museums and private collections⁷⁴. Such a painting was included, e.g., in an exhibition in the capital, the aim of which was to represent various creative attitudes on the Coast. On the one hand, it indicated the change taking place in Jackiewicz's painting, on the other, it seems to have become part of the narrative confirming the moderate – as Bogdan Justynowicz put it, comparing it to the actual seaside aura – climate of the Tricity milieu, "characterized by contemplation, not – action!"⁷⁵. Compared to those from the late 1960s, the later works are modelled more flatly, without clearly demarcated segments within the form, patina effects, aggressive abrasions and thickening of matter that give them a sculptural volume. Common to most canvases since the mid-1970s are, above all, the delicate beiges, warm greys, sometimes with an admixture of whitened pink, used for the dominant forms of torsos, fragments of individual bodies, standing or lying, or bodies multiplied, with orientation more difficult to determine, overlapping and interpenetrating. What is also important is the greater or lesser use of the line, sometimes coloured, but mostly grey, which as a contour highlights them, stabilizes them, becomes denser, models them, enhances the

depressions and protrusions suggested by the matter of the paint, but also draws, disturbs and irritates the surface. From a feminist perspective, these forms could be considered to represent a male abstraction of the female body: nudes are often headless, cropped to the form of a torso, without feet or arms. On the other hand, such an interpretation is problematized by a far-reaching generalization and abstraction of the figure; there are no details presented here: buttocks, breasts, genitals; femininity is suggested by the shape and softness of form, the concave-convex outline. But they can also be interpreted as a reference to the relics of ancient nudes, which have survived to our times as noble relics without heads, parts of arms and legs; this reference is especially clear in those in which the shape created using different colour values is complemented by delicate veining and anatomical shading. In the latest of the above-mentioned interviews, Jackiewicz explained the purpose and meaning of such a painting:

It may, of course, remind someone of a body, but it does not have to. In my work, the issue of technique is also important, which somehow limits the field of my exploration. I can no longer abandon the glazes on which the idea of painting "bodies" is based. The concept of using this type of technique came from reading Wańkiewicz, who described the alabaster body of Merlin Monroe [sic!] in an extremely vivid way. I was wondering how to present a similar effect in a painterly way, deciding that glazing with white or another light colour on the primer would be the most appropriate⁷⁶.

It can be added that they are usually associated with bodies, and that the paintings from the 1970s and 1980s are more solid and plastic compared to later ones, in which the participation of lines increases.

The second important, or rather constitutive, element of these compositions, inextricably linked to the first one, isolated here for analysis, is the resolution of the previously discussed problem of the relationship of the organic form to the background, flatly covered with one colour or multi-coloured, usually contrasting with the monochrome of the dominant. The importance of this issue seems to be evidenced by paintings in which the relationship is reversed, e.g. a flat red silhouette is as if cut out from a bright, qualitatively differentiated, quasi-biological background tissue (*Figure 1/74*)⁷⁷. Another example could be the *Landscape* – at that time already an iconographic rarity in Jackiewicz's work – with an almost symmetrical, axial arrangement, dominated by a large dark

72 W. Jackiewicz, *Composition*, 150 × 180 cm; *Salon XX-lecia Okręgu Gdańskiego ZPAP. Malarstwo, rzeźba, grafika* [exhibition catalogue], [Foreword] Stefan Gierowski, [Introduction] Władysław Lam, XX Festiwal Sztuk Plastycznych, BWA w Sopocie, Gdańsk 1967, cat. no. 19.

73 See: Witz, Władysław Jackiewicz [pp. 31, 33, n.p.]; Pro Loco is an Italian association for local development, especially tourism. A sign of their "fame" may be the issue of "Sztuka" (one of the two most important art magazines at that time, together with "Projekt") with a portrait of the artist on the cover, fragments of texts by, i.a., Zofia Watrak, and colourful reproductions of his works, "Sztuka" 1987, no. 4, pp. 2–5.

75 Bogdan Justynowicz, [Introduction], in: *Postawy twórcze w środowisku gdańskim. Malarstwo – rzeźba – grafika* [exhibition catalogue], CBWA Zachęta, [January] 1976, Warszawa 1976 [n.p., reproductions without titles or catalogue numbers]; students of Professor Jackiewicz: Teresa Miszkin (grad. 1973) and Jan Solecki (grad. 1971), also participated in the exhibition.

76 *Teżknota Pigmaliona...*, p. 65.

77 The painting was presented at Zachęta at an individual exhibition of 60 works from 1974–1986, see: Władysław Jackiewicz, *Malarstwo* [exhibition catalogue], [Introduction] Zofia Watrak, CBWA Zachęta, Warszawa 1986 [p. 39, n.p.].

(humanoid?), slightly rubbed off form topped with a rounded cone. From behind it emerge on both sides waving patches of flesh-coloured, dirty white and saturated red highlighted with a streak of orange, contrasted with the blue of the background, torn by the black of the concave-convex, sharp-edged shape floating at the top. The super-reality of the vision, enhanced by the scattered light from an invisible source on the left side of the painting, as well as the problematization of the figure/object/representation-background relationship may indicate inspiration from surrealism, e.g. the landscapes of René Magritte or the metaphysical paintings of Giorgio de Chirico.

Returning to *Bodies and Images*, it is necessary to clearly emphasize the above-suggested idiomatic feature of Jackiewicz's painting, namely the luminosity of matter and the effect of transparency or semi-transparency associated with light. This feature, apart from framing, distinguishes Jackiewicz's nudes from the fleshy, deformed and often mutilated bodies of Bacon. In the literary inspiration indicated by the Gdańsk painter, which is the description of the actress's body, Melchior Wańkiewicz suggestively emphasizes the luministic factor, "Marilyn – priestess of sex. Marilyn, whose white body seems to be transparent, glows and phosphoresces" [emphasis E.K.].⁷⁸ We will return to the description by the author of *Ziele na kraterze* later in the text; let us add here that in some paintings, especially those from the 1990s, bodies seem to emanate light as if they were its source (*Image XII/97*, *Image XIV/97*). Jerzy Madeyski even considered Jackiewicz's use of light as a criterion of cultural affiliation:

[...] light is the matter of his paintings at least as much as colour and drawing. The art of light, however, runs somewhere from Gothic stained glass through the Venetian Renaissance, Baroque, to impressionism and its derivatives. It comes from Europe and its aesthetic theories, identifying specific light or a more enigmatic brightness with the beauty and goodness of the absolute. Jackiewicz is therefore a European painter, although once, in the years of storm and pressure of our modernity, he tried his hand at what was probably the most international language of tachisme and matter art at that time⁷⁹.

In many compositions, e.g. vertical, almost static ones, the contour is negligible, almost invisible, and delicate lines emphasize the shape the body (*Body IV*, 1974, MNG; *Body XXVII/75*, MNW); in others, a soft, flowing, gentle or predatory line is the driving force of movement, struggle

(*Image X/87*), and the impression of violence is reinforced by the interference of wedges of colour (*Image XXXII/85*, MNW; *Image XXIII/95*; *Image XII/99*). Sometimes a nude, especially in a horizontal arrangement, has the outline of a head, even with a facial profile (*Image X/90*; *Image XII/94*; *Image XII/97*) or an *en face* fragment, as in *Image XXV/94*, very clearly referring to a topical thread in the history of art, from Giorgion, Titian, Cranach, Velázquez and Rubens, to Corot, Courbet, Manet, Modigliani, to Nacht and beyond. Mostly, however, these nudes – single ones or their complex combinations – are incomplete, depersonalized and semantically neutralized.

The above-mentioned Jerzy Madeyski had been the commissioner – already for many years at that time – of the exhibition in the Polish pavilion at the 43rd Venice Biennale in 1988, which included works by Władysław Jackiewicz. His participation in this important international event, recorded in all biographies of the artist, was, however – which must be said – assessed ambivalently, like most official presentations supported or organized by the authorities after martial law. The arrangement of works in particular was unfortunate; Jackiewicz's paintings were placed next to the innovative installation by Izabella Gustowska and sculptures by Antoni Porczak (whose pyrotechnic effects fell through). Joanna Sosnowska stated that the paintings by the artist from Gdańsk did not follow the latest trends in world art, but when questioning the commissioner's opinion about the highest quality of the exhibited works, she said that it was only "Porczak's works that did not meet this requirement"⁸⁰. We can add that Jackiewicz's paintings presented in Venice were quite far from being figurative and were in fact more expressive than idealizing.

In one of the session texts, I used the concept of percepts and affects proposed by Gilles Deleuze and Félix Guattari as a tool for analysing and interpreting the paintings of the Gdańsk painter. Let me recall and expand on some of the theses presented there (few people read post-conference books)⁸¹. According to Deleuze and Guattari, a work of art is a self-determining, "self-sustaining" block of sensations, an arrangement, a combination of percepts and affects:

80 Jackiewicz – the researcher writes – belonged to the establishment of Polish artistic life. He practiced aesthetic figurative painting, mainly nudes, completely different from the explorations in world painting; suffice it to recall that in 1986 the main prizes were awarded to [...] Sigmar Polke and Frank Auerbach, see: Joanna Sosnowska, *Polacy na Biennale Sztuki w Wenecji 1895–1999*, Warszawa 1999, pp. 198–199. We can also add that Madeyski wanted Edward Dwurnik to also participate in the exhibition, but Dwurnik refused to participate in a collective exhibition, agreeing, with reservations, to the participation of just one other artist. Clearly – comments Sosnowska – political and social arrangements were more important for the commissioner, so only the three artists mentioned above went to Venice; eadem, p. 197.

81 Kal, Ciało, nieskończoność i koniugacja. O perceptorach i afektach twórczości Władysława Jackiewicza, Jacka Mydlarskiego i Romana Gajewskiego, "Pamiętnik Sztuk Pięknych" 2019, no. 14, pp. 159–162.

78 Melchior Wańkiewicz, *Królik i oceany*, Kraków 1975, p. 502. The quoted fragment comes from the third edition of the second volume of the travel reportage trilogy *W ślady Kolumba*, from the reportage entitled *Pustaciami Nevada*, in which the author describes, i.a., preparations for Arthur Miller's film *The misfits*.

79 Jerzy Madeyski, *Sztuka Mądrej Urody*, in: Władysław Jackiewicz..., Muzeum Narodowe w Gdańsku, Gdańsk 1999 [p. 20, n.p.].

Percepts are **no longer** [emphasis E.K.] perceptions; they are independent of a state of those who experience them. Affects are **no longer** [emphasis E.K.] feelings or affections; they go beyond the strength of those who undergo them. Sensations, percepts, and affects are beings [emphasis G.D., F.G.] whose validity lies in themselves and exceeds any lived. They could be said to exist in the absence of man because man, as he is caught in stone, on the canvas, or by words, is himself a compound of percepts and affects. The work of art is a being of sensation and nothing else: it exists in itself⁸².

The concept of impressions as a system, a composition of percepts and affects, therefore refers to the effect of a certain process – change, which is emphasized by the phrase “no longer” – constituting the work as a being of sensation. The idea of art described by French philosophers seems to particularly correspond to Jackiewicz’s concept of painting, implemented mainly in his artistic practice and also expressed in discussions, interviews and comments. Deleuze and Guattari further state that the artist creates arrangements (“blocks”) of percepts and affects, “but the only law of creation is that the compound must stand up on its own. The artist’s greatest difficulty is to make it stand up on its own (*tenir debout tout seul*)”⁸³. Jackiewicz admitted that he was looking for “more perfect means for a more perfect presentation of corporeality and pure tones”⁸⁴, perhaps unintentionally expressing the absolutized goal of art as defined by French researchers, which is:

[...] to wrest the percept from perceptions of objects and the states of a perceiving subject, to wrest the affect from affections as the transition from one state to another: to extract a bloc of sensations, a pure being of sensations. A method is needed, and this varies with every artist and forms part of the work⁸⁵.

Jackiewicz’s understanding of a work of art seems to be similar; in it, the material means, matter, possibilities and abilities of the creator, his memory and evocations of real forms are concretized, but the autonomous existence (or, in Heidegger’s terminology: being) of the work is independent of them and “self-sustaining”. References to reality are created by the work’s own methods: combinations of words in literature, painting or sculptural materials and tools. The philosophers call one of the methods of creating a work “the embrace or

the clinch (*when two sensations resonate in each other by embracing each other so tightly in a clinch of what are no more than «energies»*)” [emphasis G.D., F.G.]⁸⁶. In a slightly different, but related sense, we talk about the body as an ideal combination of percept and affect, the body as a unity constituting a *being of sensation*, and the process of achieving this unity is *embodiment*⁸⁷. After all, Jackiewicz strived for the unity of form (i.e. percept) and expression-affect (called content), which he expressed in his statements⁸⁸. His paintings demonstrate the process that Deleuze and Guattari refer to as becoming⁸⁹.

Let us note, then, that Jackiewicz’s “corporeal” work evokes associations with the concepts of Deleuze and Guattari in two ways. Firstly, by the way in which it exists (this also applies to earlier matter painting) **as-a-body-of-the-built-tissue-of-the-image**, which is dense coherent, although changing, but without losing its compactness and coherence. This property can also be referred to earlier matter painting and its variety of semi-abstract organic forms. The second reference, even more literal, concerns the object of the representation, which is a body, its fragment or a cluster of bodies. The suggestion of a corporeal form, the percept of a body, is therefore the starting point for Jackiewicz in the search and use of pictorial means that determine the possibilities of colour in creating (affects of) organicity and energy or passivity, heat, cold, spaciousness, pulsation or movement. As we know, the artist titled compositions with similar poetics, aesthetics and probably purpose interchangeably *Body* and *Image*.

Let us add that in Jackiewicz’s work, the “becoming” of the image described by the philosophers takes place simultaneously on two planes or, in other words, in two complementary spaces. The first is the space of the canvas, on which we see happening cropped, abstracted body fragments composed of semi-transparent spots of pale flesh colour. They are subject to constant transformation, modulation, flow and shifting of soft, plastic matter, in the refractions of which warm, silvery or colourful shadows accumulate, and then quickly turn into flashes of light or spots of pale pink on gentle protuberances. In some, mostly horizontal ones, this movement is slight, as if dormant, but more intense in paintings in which two organic shapes intertwine, overlap, penetrate and detach from each other, creating a background clearance, only to merge and melt later. The structure and movement of the forms are emphasized by the lines of internal innervations, they thicken, overlap and intertwine, and then split into thin hair-like branches, connecting parts of fleshy matter. This process

82 Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Co to jest filozofia?*, trans. Paweł Pieniążek, Gdańsk 2000, pp. 180–181; see also: Cezary Rudnicki, *Koncepcja aury immanentnej*, in: *Postacie końca sztuki w estetyce współczesnej*, ed. Dominika Czakon, Iwona M. Malec, Paulina Tendera, Kraków 2013, “Estetyka i Krytyka” 2013, no. 3, pp. 99–103.

83 Deleuze, Guattari, *Co to jest...*, p. 181.

84 *Gry malarskie...*, pp. 13, 15.

85 Deleuze, Guattari, *Co to jest...*, p. 184.

86 *Ibidem*, p. 185.

87 *Ibidem*, p. 197.

88 E.g. *A well-built image is characterized by a balance between form and content. This is what makes the works of outstanding artists special. In my painting practice, I am not always able to achieve such a balance*; qtd. after: *Gry malarskie... (Purc-Stępiak)*, p. 13; see also: *Teżknota Pigmaliона...*, p. 65.

89 Deleuze, Guattari, *Co to jest...*, pp. 197–198.

and the structural function of the lines are well illustrated in drawings, which the artist rarely presented publicly.

In the paintings of the painter from Gdańsk, the line inside the form is a binding element, but also a crack through which a flat wedge of colour, e.g. a line of ocher, a pattern of blue, a patch of red, enters the painting. The external lines are often a repetition of the outline of the dominant organic form and separate zones of darker contrasting colours, with their flatness and uniformity contrasting with its blocky, corporeal, sensual, almost tactile affectivity, emphasized in some parts by a wide contour of saturated colour, an arched cut, a circular line of cinnabar, red, sometimes blue. At this point we need to return to Nietzsche's concept of opposing elements associated with Greek deities. The above-mentioned soporific and passive quality of some of the nudes is associated with Apollo; according to Nietzsche, the ancient Greeks associated with him the need to experience sleep. The German philosopher juxtaposes this state of "philosophical calmness of the sculptor-god" with *ecstasy*, an attribute of Dionysus and the embodiment of energy, strength, creative trance⁹⁰. In the compositions of the Gdańsk painter, arched, violently bent bodies (*Image XIV/91*), bodies with twisted, convulsively curled or bent legs (*Image V/85*, *Image XLVII/90*, *Image 10/98*, *Image X/90*), tangled bodies, as if in a love embrace or a fight (*Situation V/84*, *Image 1/86*, *Image XII/99*), are irresistibly associated with ecstasy, Nietzschean intoxication. In both "Apollonian" and "Dionysian" compositions, the main shape, lines and fields of colour, especially in the horizontal arrangement, seem to allude to a landscape – as in the works of Giorgione, Titian, Cranach – or, less often, suggest an interior, sometimes marked by a contrasting geometric shape: a screen of blue, a rectangle of dark grey. A tension is created between the organic, flesh-coloured, sometimes pulsating form and the area of flat colour, sometimes enclosed in a disciplined, tectonic structure, which the French philosophers called the transition to infinity⁹¹. Both these formal and semantic relations of the body with a frame, a plane, a geometric cut, etc., as well as references to Nietzsche's philosophy confirm the link between Jackiewicz's art and Bacon's, which the painter from Gdańsk spoke about in the mentioned interview:

I am also on friendly terms with Bacon. My greatest experience was with Sophia Loren's collection, shown at the Museo Brera in Milan. It included 40 paintings by Bacon. I could see them up close. In accordance with the curator's instructions, glass panes were placed

in front of some of them. They allowed me to discover Bacon's attention to the aesthetics of surfaces, which had not been revealed by critics, and which is also important to me⁹².

Let us add that as part of the great exhibition *Bacon en toutes lettres* at the Centre Pompidou in Paris in 2020, one of the sections on the literary inspirations of the Englishman's painting was devoted to Nietzsche and *The Birth of Tragedy*⁹³. Deleuze's considerations also lead to Bacon, and he explained the distinction between perception and sensation (as a combination of percepts and affects) based on the works of the English painter in a book about him, or rather a treatise from 1981 entitled *Logique de la sensation*⁹⁴. Leaving aside the details of a systematic analysis, let us pay attention to the features of Bacon's painting distinguished by the philosopher that can be found in Jackiewicz's paintings, of course with the basic figure/body topos: negation of the narrative, deformation, isolation of the main motif, although achieved by different means. In Bacon's work, a multi-coloured body contrasts with an empty, single-coloured background; in Jackiewicz's case, a monochromatic, carefully designed, "natural" (or neutral) body dominates over a background that is sometimes flat, one-coloured, or composed of several fields, stripes, and sheets of colour. According to Deleuze, Bacon's deformations result from the internal movement of the figure, and the philosopher calls the relationship, the connection of two bodies, a resonance. Needless to say, even in Jackiewicz's works it can be violent (*Situations* series and many others), but it is neutralized by this indifferent, seemingly transparent and luminous matter. However, the Gdańsk painter did not practice multi-part forms, triptychs common in Bacon's work. The translator and commentator of Deleuze's work sums it up with a statement that can also be used to define Jackiewicz's paintings:

Deleuze's idea for understanding Bacon's art is fundamentally simple and comes down to taking

90 Nietzsche, *The Birth of Tragedy...*, p. 25.
91 Deleuze and Guattari refer to van Gogh's words expressed in one of his letters to his brother: *Instead of painting an ordinary wall in a crummy apartment – said van Gogh – I paint infinity, I make a simple base for the richest, most intense blue*; Deleuze, Guattari, *Co to jest...*, pp. 199–200.

92 *Gry malarskie...*, p. 14. The collection of the actress and her husband Carlo Ponti was presented in Milan in 1983, along with works by Georg Grosz, see: Colin Gleadell, *Francis Bacon in St Ives*, "The Telegraph" 30.01.2007, <https://www.telegraph.co.uk/culture/art/3662858/Art-sales-Sophia-Lorens-slice-of-Bacon.html>, access: 30.06.2023.

93 The German philosopher's treatise was one of six books included in the exhibition by its commissioner Didier Ottinger, featuring works from the last 20 years of Bacon's life, 1971–1992; see e.g. Didier Ottinger, *Présentation par le commissaire de l'exposition*, Centre Pompidou, <https://www.centrepompidou.fr/fr/programme/agenda/evenement/cqEdeyb>, access: 30.06.2023.

94 A two-volume edition published by Différence in 1981, *Logique de la sensation*, a single-volume reissue published by Édition du Seuil in 2002, *Francis Bacon. Logique de la sensation*; available as an audiobook (YouTube), <https://www.youtube.com/watch?v=aQiBR2doYF4>, access: 30.06.2023. Polish edition: Deleuze, Bacon. *Logika wrażeńia*, trans. Anna Z. Jaskander, postłowie Jakub Tercz, Kraków 2018.

painting beyond illustrativeness, beyond narrative, in short, beyond the representational nature of art, based on recognizable, identical elements, to draw attention to the purely aesthetic components of the image, to which an intense, sensual nature is attributed, and to which logical priority is given over the former⁹⁵.

Among other contemporary inspirations of the Gdańsk painter – apart from the well-known museum-dwellers like Titians, Modiglianis, etc. – a seemingly surprising clue indicated by the painter himself is the work of Andrew Wyeth (1917–2009), an American painter associated with abstraction in his early work, and later with blunt realism, rooted in contemporary reality and locality; he was the author of veristic landscapes, portraits and nudes, primarily from the series *The Helga Pictures*⁹⁶, from which the tempera with the figure of a sleeping girl was of particular interest to Jackiewicz⁹⁷. The differences are obvious: elaboration, detail, colours, etc., but what both artists seem to have in common is the extraction of the percept of the body and the affect of corporeality, an experience evoked by the relationship of the dominant form with the background. In Jackiewicz's work, a tissue of variable colour is juxtaposed with an abstract construct of lines and colourful planes or segments, while in Wyeth's the veristic form of the nude contrasts with the neutral shadow of the interior, where it is illuminated by the light from the window, or with the rough surface of a rock or the roughness of grass.

One more interpretive clue, important in my opinion and related to the concept of the French philosophers, is the **pictorial dermatology** proposed by Marta Smolińska, applied by her, generally speaking, to the art of younger artists, such as Magdalena Moskwa, Paweł Matyszewski or Grzegorz Szwiernia, who render veristic fragments of skin, with wounds, abrasions, veins, hair and sweat. However, it seems that in relation to Jackiewicz's works it creates a similar, if not the same, essentially meta-painterly problem. Haptic vision means the sensation – in the Deleuzian sense – of touching an image, in this case an image of the body⁹⁸. The author himself

provokes such a haptic perception of the presented body by exposing or – as established in relation with Bacon – isolating the body from a colourful background, often additionally included or surrounded by a stripe, wedge, or segment of a different colour. However, the problem in the case of Jackiewicz's paintings seems more complicated, because bodies, or rather their fragments, clusters and loops, are not a veristic image of human skin covering muscles, tendons, bones, etc. but, at least some of them, the result of the search for a more perfect matter, which the painter, reading the description of the American actress's body, associated with alabaster (although this term is not used there). Verbal suggestion may be helpful in interpretation, but it is not very important, because even a cursory glance makes one realize the difference between the created, painted body and the real one. But Wańkowicz's story continues with an interesting motif of touch:

Her [Marilyn Monroe's] masseur Ralph Roberts confessed with some superstitious fear that the layer just below the surface of her epidermis was "soft, deep, moist" (?) like none of the actresses' he had massaged⁹⁹.

At this point, it is worth referring to Wojciech Bałus's findings on the concept of hapticity in the history of art. Using the example of classic concepts of this science, from Alois Riegel to Bernard Berenson, the researcher shows a preference for the sense of sight in the perception of artistic phenomena, considering hapticity and tactile cognition as auxiliary; touch was considered lower in the hierarchy of senses. Bałus attributes this preference to the then prevailing concept of the body and corporeality as well as creativity as two different orders, reality and art:

Here, art is completely separated from life. Life is supposed to be natural, and art is supposed to be "artificial". Painting or sculpture must use materials that only after processing or covering with paint begin to represent a figure or a view. In these representations, **it is not allowed to use media identical to the represented objects** [emphasis E.K.] and living beings, so, e.g., when we paint a tree, we do not glue real bark to the canvas¹⁰⁰.

Perhaps this can explain the artist's earlier reluctance to use the collage technique in the phase of experimenting with matter and texture; haptic values, naturally different from those discussed, were provided by appropriately developed

95 Tercz, *Zobaczyć wrażenie. Malarstwo Francisca Bacona w ujęciu Gillesa Deleuze'a*, "Machina Myśli. Magazyn poświęcony filozofii, nauce i sztuce", <http://machinamyśli.org/zobaczyc-wrazenie-malarstwo-francisa-bacona-w-ujeciu-gillesa-deleuzea/>, access: 30.06.2023.

96 See e.g. Emily Buder, *The Last Person Made Famous by a Painting*, "The Atlantic" 27.02.2019, <https://www.theatlantic.com/video/index/582880/helga-paintings/>, access: 30.06.2023; see also: "The Atlantic" 02.02.2015, <https://www.theatlantic.com/video/index/582880/helga-paintings/>, access: 30.06.2023.

97 *Gry malarskie...*

98 Marta Smolińska, *Dermatologia malarska: obraz skóry a skóra obrazu*, "Artium Questiones" 2016, vol. 27, pp. 129–169; the researcher is the author of an extensive monograph on the function of the sense of touch in contemporary art; eadem, *Haptyczność poszerzona. Zmysł dotyku w sztuce XX i XXI wieku*, Kraków 2020;

among the artists associated with the ASP in Gdańsk, she discusses the works of Krzysztof Gliszczyński, Hanna Nowicka and Marcin Zawicki, and mentions Piotr Potworowski (pp. 118–119).

99 Wańkowicz, *Królik...*, p. 502.

100 Wojciech Bałus, *Dotykanie wzrokiem. O pojęciu haptyczności w klasycznej nauce o sztuce*, "Konteksty" 2019, no. 4, p. 206.

oil paint. The art historian from Cracow further explains the tenets of the classical theory:

In art, the similarity is supposed to result only from the skill of the artist [emphasis E.K.] who is able to create the illusion of naturalness and Berensonian “tactile values” using paints or chisels. [...] Art is therefore the result of a certain distance. To create it, you need to move away from the model, losing physical contact with him in favour of eye contact. **Touch should also be forsaken and simulated using haptic qualities perceived by the eye** [emphasis E.K.]¹⁰¹.

To support this thesis, the author quotes fragments of Stanisław Wyspiański’s letters to Lucjan Rydel, in which the painter confides his desire to achieve a figure other than the “male human”, so as not to succumb to the “male compulsion” when painting the female body and to be able to dispassionately search for “forms, shapes, lines, and movements of lines and forms flowing into increasingly different waving and broken lines”¹⁰². Let us recall that in interviews, Jackiewicz, when asked about painting nudes, emphasized achieving mastery, Nachtian “release of the tiger” and the dispensability of a model in the creation process as the goal of his explorations:

My determination in dealing with this topic comes from searching for something that is probably not available to me. It is absolute perfection. [...] I am convinced that the way of telling a story based on imagination may be more interesting in form than reproducing the view. Each image is a constant reminder of situations seen or imagined¹⁰³.

In another place, he added:

Painting these forms allows me, above all, to continue my painting studies. Moreover, I do not use a model because in a sense it would be a hindrance to me. It would lead to too obvious associations. [...] There is something irrational in my work on these paintings. **It resembles a sculptor looking at a block of marble** [emphasis E.K.]. While giving me some freedom, it also prevents repetition¹⁰⁴.

Painting is a suggestion or optical reconstruction of one’s own or mediated haptic experiences and also requires the viewer to touch and “feel” the image with their eyes. But, as said, it is not, at least not always, and not only, about

human skin. *Image IV/74* shows a torso with a partially visible head, cropped to knee height, flesh-coloured, with yellowish and pink shadows, transitions that are rather associated with the surface of marble or, due to the mentioned luminosity, alabaster. In addition, the figure, seen from above, is surrounded by wedges of grey, brown and subdued red forming an oval, also with heterogeneous colours, as if fibrous, shaded, veined, etc., as if it was placed on a stone base on a flat, grey, uniform background.

But, as I indicated above, the images of the body/bodies vary: stable and sculptural, or moving, sometimes modelled like a human body, either preserving its outline, pulsating with internal, dramatic movement of matter, standing out from the light background with haptic, quasi-relief modelling (e.g. *Image VIII*, *Image XI* and *Image XII*, 1984, MNWr), or dramatically twisted, intertwined in an embrace, scratched with an internal contour on a veined or fibrous surface, covered with coloured streaks, sometimes encrusted with a wedge, a fragment or an edge of a foreign colour, etc. In *Image IX* from 2009, a horizontal, delicately modelled torso is broken by an aggressive, spindly red form, referring to the colour of the background on which an additional blue rectangle is placed. Examples and variants can be multiplied, confirming Jackiewicz’s classic view of art. Of course, it is difficult to find (fortunately) a direct analogy, but it is also difficult not to attribute special haptic properties to Teresa Miszkina’s large-format paintings, especially the recent multiplied, interpenetrating close-ups of faces subjected to various painterly treatments¹⁰⁵.

In addition to the internal “becoming” in the field of Jackiewicz’s compositions, it is also necessary to indicate the second level of pictorial narrative, which is determined by cyclicity. The painter numbered *Compositions*, *Nudes* or *Bodies*, and finally almost exclusively *Images*, with consecutive ordinal numbers (usually Arabic) and the year’s last two digits; they can therefore be arranged in time sequences, reconstructing the process of the cycle. This applies not only to the so-called nudes or *Bodies*. Under the influence of the early Renaissance painting of Antonio Pollaiuolo – whose work Jackiewicz admired, as he recalled, in the Museo Poldi Pezzoli – a unique series of mysterious *Anonymous portraits*, painted in silhouette, was created in the 1970s, whose linear structure and painting tissue are somewhat similar to the paintings of the bodies, but much less nuanced, and the background is flat and uniform. These works are characterized by particular precision of contour lines and concise internal drawing, emphasizing the roundness of the heads.

101 Ibidem.
102 Ibidem, p. 205 (qtd. after: Stanisław Wyspiański. *Listy zebrane*, vol. 2: *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla*, part 1: *Listy i notatnik z podróży*, collated by Leon Płoszewski, Maria Rydlowa, Kraków 1979, p. 314).
103 *Gry malarskie...*, p. 13.
104 *Tęsknota Pigmaliona...*, p. 65.

105 See: Teresa Miszkina. *Malarstwo*, ed. Teresa Miszkina, Gdańsk 2018, pp. 11–64f.

SUMMARY (AD MALA)

The above subtitle refers not so much to the purpose of this fragment of the text, but to the actions of the painter, who, reaching back to the earlier topoi of his work, combined, re- and deconstructed them from the perspective of many years of experience. In one of the comments to an individual exhibition in the 1980s, Andrzej Matynia associated the colour range of Jackiewicz's *Bodies* with the relief, abstract composition by Ben Nicholson (1894–1982) entitled *Saronikos* (1966)¹⁰⁶, with two touching trapezoidal surfaces in a shade of warm beige, placed on a grey background. The corner of the larger pane, at the contact edge, is filled with a brown square with sides approximately half its height¹⁰⁷. At that time, this analogy concerned the colours, but I think it can also be used to characterize Jackiewicz's late canvases, in which tectonic planes, as if recalled from the earlier, dark *Interiors* and geometric *Images*, but in a phenomenal, unreal form, whitened, sometimes combined with the foreground fragment bodies, deepen or close the space in the background (*Image IV/2009*, *Image XVI/2014*). Compositions without bio- or anthropoform were also created; these, in turn, associate the old *Interiors* with landscapes, e.g. almost monochromatic, mostly white and blue, thinly painted paintings in which flat, horizontal fields of uniform colour contrast with zones of impasto, swirling spots, associated with the cosmos, with infinity (*Image X/2014*, *Image XV/2014*). In others, the geometry of the planes is combined with the suggestion of a horizontal landscape and the motif of a figure filling the foreground (*Image XV/2013*, *Image XX/2013*), standing out against a stripe of intensely coloured ground.

Although this art is not innovative, iconoclastic, critical or involved in social problems, its openness to various stimuli, constant but non-revolutionary change, just like in Nacht's work – within its own idiom – effectively protected it against the danger of conservatism or anachronism. It also seems that it is not clearly aesthetic, as I tried to prove by pointing to the drama and the Dionysian element, which the modernist Apollonian nature keeps in check. Jackiewicz was a conscious creator who was up to date with what was happening in art, and the consistency of his attitude can even seem ostentatious. After all, it was near his studio in the attic of a tenement house at Świętojańska Street in the centre of Gdańsk where the Solidarity coup took place in the Shipyard, and the nearby Granary Island and former Municipal Baths at Jaskółcza Street served as a base for artists of the so-called the new Gdańsk school, as an opposition to both the colourist tradition of the "Sopot school" and modernist art, essentially

based on a consensus with the authorities. Could the persistent painting of *Bodies* and *Images* have been a kind of resistance, or at least a counterproposal, or an expression of reluctance towards postmodernism, the so-called critical art, the art of disgust, referring to Julia Kristeva's concept of the abject¹⁰⁸, or – as in the case of Grzegorz Klaman – to the "metaphysics of meat" inspired by Jolanta Brach-Czaina's essay¹⁰⁹? Jackiewicz practiced a different body art. His own, painterly. Already in the 1960s, in an interview given on the occasion of an individual exhibition at the OdNowa gallery in Poznań (incidentally, considered one of the first independent galleries in Poland), he stated:

I believe a painting can even have viscera as its subject – that is, something "unpleasant" – and I consciously choose this subject with the intention to cause such a reaction, but the essence of its reception should be purely visual; this is how I want to achieve my goal. If that's not the case, something's not right, the painting still needs work – because I don't want to act through the object alone¹¹⁰.

The artist was active for another fifty years after this conversation. In 2007, he received the painting award of Kazimierz Ostrowski, also a former "Sopot" student of Nacht-Samborski, established by the Gdańsk Branch of ZPAP, but with a nationwide scope and composition of the jury. This distinction seems to be special, free from the political and social arrangements that could have determined nobilitations in the previous regime¹¹¹.

Finally, a word about Jackiewicz's negligible presence or complete absence in general studies of Polish post-war art. Bożena Kowalska, who positively assessed Poland's participation in the 43rd Biennial¹¹², did not include the slightest mention of the artist in her monograph¹¹³. Although Jackiewicz did not fit into the group of avant-garde artists, he began his search for modernity by participating in the Arsenal and had a hand in the transformation of colourism. Janusz Bogucki, in turn, was his keen observer and a co-creator of the concept of the "Sopot school", and his monograph was not limited to the avant-garde¹¹⁴. As I said, Andrzej Osęka

106 Andrzej Matynia, [Text], in: *Władysław Jackiewicz. Malarstwo* [booklet], BWA w Sopocie, Galeria BWA w Gdańsku, [July–August] 1986 [n.p.].

107 The painting was then in the New York headquarters of the Marlborough Gallery; auctioned at Christie's on 5 February 2008, <https://www.christies.com/lot/lot-5030396>, access: 30.06.2023.

108 Julia Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, trans. Maciej Falski, Kraków 2007.

109 Jolanta Brach-Czaina, *Metafizyka mięsa*, "Twórczość" 1986, no. 10; also chapter *Metafizyka mięsa*, in: eadem, *Szczeliny istnienia*, Kraków 1992, pp. 119–136.

110 Maria Berdyszakowa, *Rozmowa z Władysławem Jackiewiczem*, "Nurt" 1966, no. 8, p. 56.

111 See note 80; on the K. Ostrowski award, see: Nagroda im. Kazimierza Ostrowskiego, Okręg Gdański ZPAP, https://www.zpap-gdansk.pl/index.php?option=com_content&view=category&id=18&Itemid=251, access: 30.06.2023.

112 Sosnowska, *Polacy na Biennale...*, pp. 199, 240.

113 Bożena Kowalska, *Polska awangarda malarska 1945–1980. Szanse i mity*, Warszawa 1988.

114 Bogucki, *Sztuka Polski Ludowej*, Warszawa 1983.

did not take into account Jackiewicz's transformation in the study devoted to the changes in art after the Arsenal; he also omitted the works of Pągowska and Usarewicz, who conducted pioneering experiments in this milieu, and from outside Gdańsk, Sienicki¹¹⁵. An exception in this "empty area" – to use Joanna Guze's metaphor in a different sense – is the study by Aleksander Wojciechowski, who, pointing to Ostrowski as the only participant from the *Coast in Modern Art Exhibitions*, mentions the independent explorations of Barylko, Pągowska, Pietkiewicz and Jackiewicz¹¹⁶. In response, following Anna Markowska, I will quote Marta Leśniakowska's opinion:

Essentially, an art historian working in real socialism decided what image of our past the society would be presented with and which works and artists would function in social circulation and which would be annihilated and sent into oblivion, to archives and museum warehouses¹¹⁷.

We should therefore wish that subsequent syntheses of Polish post-war art would take into account the fact that real socialism ended a long time ago.

115 Oseka, *Poddanie Arsenalu...*, on the works by Usarewicz; see e.g. Tomczyk-Watrak, *Wybory i przemilczenia...*, pp. 35–37; Kal, *(Nie)równowaga kontrastów. Freundlich–awangarda–Usarewicz*, in: *Przestrzenie między-przestrzeni (Hommage à Otto Freundlich)*, ed. Roman Lewandowski, Katowice 2020, pp. 27–30.

116 Wojciechowski, *Młode malarstwo polskie 1944–1974*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1983, p. 90 (chapter with a telling title *Explosion of modernity. 1956–1960*).

117 Marta Leśniakowska, *Polska historia sztuki i nacjonalizm*, in: *Nacjonalizm w sztuce i historii sztuki 1789–1950*, ed. Dariusz Konstantynów et al., Warszawa 1998, p. 46; qtd. after: Markowska, *Dwa przełomy...*, p. 74.

ROMAN GAJEWSKI

A POLLIŃSKA
STRONA
PIĘKNA

„Zhang Chao w XVII wieku stwierdził, Kwiaty muszka mieć motyle, góry strumienie, skały mech, ocean wodorosty, stare drzewa liany i pnącza, a ludzie – obsesje”.

Eliot Weinberger, *Z rzeczy pierwszych*

Wieczność zdawała się być o krok, jednak przeznaczenie przypomniało sobie o malarzu Władysławie Jackiewiczu i popsuło coś, co tak dobrze pracowało. Dla człowieka czynu śmierć to duża niedogodność, tym bardziej że zapowiadała się nieskończoność. Tak się jednak nie stało – Profesor doszedł do swojego końca świata; przyszła śmierć prawdziwa, własna, nie artystyczna. Nie tego spodziewamy się po ludziach nam bliskich, a zwłaszcza po artystach, stanowczo nie tego. W tej sytuacji żyjącym pozostaje skompensować bezradność wobec tego faktu.

OBRAZY

Istnieją pośród nas jako akumulacja marzeń, doznań i zadziwień... Są swoistymi wehikułami przenoszącymi na swojej skórze sprawy najróżniejszej natury i komunikującymi się z nami w sobie tylko właściwy, osobliwy sposób. Tak funkcjonują w życiu osób nimi zainteresowanych. Warta uwagi jest jednak sytuacja, gdy malarz przestaje malować, a już szczególnie los obrazów, gdy odchodzi na zawsze. Niestety, na ogół nie są to historie budujące i wbrew temu, co się może komu wydawać, kłopot nie dotyczy tylko sztuki o mniejszej wadze gatunkowej i uznaniu. Dzieła Mistrza wydawały się dojrzałe do swojej mitologii, do swojej wyjątkowości, miały więc powód do ufności w swoją wartość. Niepoprawni, karmimy się nadzieją, że są odpowiednie procedury, które można wdrożyć, że przygotowana baza zdarzeń nie zawiedzie, że zachowa się dobrze i o schedę zadba. Ale tak się nie dzieje.

Nie jest pewne, kto tu na kogo popatruje: my na obrazy czy obrazy na nas? I kto w czyjej pozostaje władzy? Ta niepewność może niepokoić – szczególnie wtedy, gdy ich niepewny status dosięga naszych sumień i gdy w nagłej potrzebie odwołują się one do naszego poczucia odpowiedzialności za swój los. Autor, który profilował ich predystynacje, który roił może o ich długim istnieniu, odszedł. Odszedł, ale w ich kadrach wciąż dzieje się życie, dla nich czas się nie zatrzymał – trwają fizycznie lub przechowują się w naszej pamięci, wciąż w niej transformując. Albo inaczej: rzeczywistość wokół nas transformuje, dlatego za każdym razem widzimy je na nowo. Nie bez powodu martwią się o swój sierocy los: każdy z nich pamięta czas poczęcia i rozwoju, cierpliwe i niecierpliwe dotknięcia pędzla na swojej skórze, pamięta nadzieje z sobą związane; każdy z nich liczył się pojedynczo, każdy domagał się uznania własnej

wyjatkowości i kulturowej wzniosłości. I wszystkie sądziły, że urodziły się pod dobrą gwiazdą i, jak się rzekło, miały prawo tak sądzić. Jako ciała z ciała nigdy nie myślały o materii z pogardą. I nie zakładały, że mogą być naznaczone, że staną kiedyś wobec realności nicestwienia. Łudziły się, że ich doniosła metafizyczność przerasta kruchość i chroni esencję. Ale nie ma rzeczy wiecznych.

Dobrze znamy ich rozmaite formy obecności: gdy stoją na sztaludze albo odstawione pod ścianę czekają cierpliwie łaski pomyślnego dokończenia. Gotowe, zapakowane, wyruszają w bliższą lub dalszą podróż, by się skonfrontować. Wtedy żyją naprawdę. Któż z nas nie pamięta odczuć związanych z aranżacją wystawy – euforyczny moment rozpakowywania ich z folii i umieszczania w miejscach, gdzie, jak się sądzi, będzie im najlepiej. Potem wernisażowe święto jako korona wieńcząca twórczy trud... I któż z nas nie pamięta smutku zwijania wystawy, momentu, gdy czar nagle pryska i wszystko razem – przepatrzone, zszarzałe – nieznosnie się prozaizuje. W jednej chwili stają się jedynie logistycznym kłopotem. A któż z nas nie pamięta mieszanych odczuć, gdy przychodziło do ich zamiany w zysk?

Oto ciała zdeponowane na wypadek zawsze spodziewanego nieistnienia. Obrazy bezpieczne. Dziś nie są obciążone ciężarem oczekiwań, ambicje Mistrza przestały mieć znaczenie, przyszła wolność, której ramy kto inny określa. Widzę je teraz, w dojmująco złym dla nich czasie, kiedy zarządu Mistrza zabrakło. Ujawnił się paradoks możliwie najdalszy od stanów zaczarowania: obrazy stały się częścią bezbarwnej, nijakiej codzienności, zostały w nią wepchnięte, do niej dopasowane, a przecież nie tak miało być. Odwrócone plecami, w oczekiwaniu wyroku umierają na łonie wiernych, troskliwych i rozumiejących wagę dziedzictwa, ale prawdziwie zakłopotanych spadkobierców. Okazuje się, że nie tylko artystyczne, drżące przesłania, ale i sam ich byt fizyczny wysyła ku nam przekaz o przelotności trwania, o nieuchronności przemijania i degradacji. Gdyby tak wyrwać się z pętli czasu... Gdyby choć znaleźć miejsce, z którego czasu nie widać... Jest coś symbolicznego w tej mimowolnej „instalacji” otrzeźwiającej nas z naszych wysokich mniemań, w ujawniającej się słabości obu spotkanych światów: rzeczywistego i metaforycznego. Przykro jest obserwować, jak wszystko to, co nam towarzyszyło, co nas dookreślało, co w nas wrosło, przeistacza się w wartość historyczną... Beznadziejny, magazynowy żywot podobnie cennej materii jest próbą rzeczywistości, testem naszej wrażliwości, ale też wyznacznikiem miejsca, w jakim aktualnie znajduje się kultura. Co zrobić z zalegającymi materialnymi wytworami ducha? Liczyć na pamięć to za mało. Jak uchronić je od niebezpieczeństwa utylizacji w bliżej nieokreślonej przyszłości? Wcześniej miały coś w nas budować i ocalać, i tak się działo, a kto je ocali? Artysta ofiarowuje się pośmiertnie ludzkości. A co na to ludzkość?

Najwięcej kurzu podsypuje obojętność. Patrzą i wstydzą się myśli, czy nie lepiej byłoby udać, że się tego nie widzi, no bo co można zrobić? Nasz świat cierpi od nadmiaru wszystkiego, także sztuki. Czy bez tych obrazów cywilizacja upadnie? Nie, nie upadnie, nie jest to jednak dostatecznie przekonujący argument, żeby porzucić myśl o rozwiązaniu problemu. Tak, wiem, nie powinniśmy zbyt sztywno utożsamiać idei z obrazem jako przedmiotem, na uwadze powinniśmy mieć przede wszystkim jego podmiotowość, istotę obrazowania, metafizyczne zakotwiczenie przerastające inne

utożsamienia. Również talent twórczy. A i czasy się zmieniły: z pięciu zmysłów, jakie posiadamy, prawdziwie aktywny i użyteczny pozostał wzrok... A dusza? Duszy nie widać. Byłaby zatem archiwizacja cyfrowa – znamię czasu – jedynym wyjściem z sytuacji? Skataloguje się i już?

Jeśli poświęcam sprawie rozdział, to również dlatego, że Profesor miał do obrazu bardzo specjalny, czuły stosunek, dla niego nie był jakimś symulakrem, atrapą życia, ale samym życiem. Byłem przedłużającym życie duszy, która go stworzyła. (A zabić duszę, to podobno jak zabić człowieka). Sam dbał o jego oprawę, stosując zawsze ten sam, oryginalny i wypróbowany moduł, i jeśli tylko mógł mieć wpływ na sposób eksponowania swoich prac – na wysokość dolnej krawędzi, a przede wszystkim na starannie przez siebie zoptymalizowany dystans między nimi – to zawsze gotów był do działania. Niektórzy nazywają to pełnym profesjonalizmem.

ZJAWISKO „JACKIEWICZ”

Wkrótce minie osiem lat, jak nie ma z nami Profesora. Jego twórczość została domknięta, a on sam wszedł w tryb uniwersalny. Jednak jego historia opowiada się dalej. Przede mną spora część jego dorobku, owoc niemal 70 lat nieprzerwanej twórczości, *opera omnia* – jej świt, zenit i zmierzch. Rozglądam się wokół, zaglądam do własnej głowy... wiele obrazów utkwiło mi w pamięci, niektóre głęboko, inne jako powidok. Dużo więcej odnajduję w wersji papierowej na mniej lub bardziej ulotnych drukach, a sporą liczbę oryginałów udostępnia mi Ewa, córka Mistrza, bym raz jeszcze im się przyjrzał, skoro potwierdziłem gotowość, by odnieść się do całokształtu na stronach tej publikacji. Myślę jednak sobie, że pisanie na temat twórczości artystycznej Władysława Jackiewicza – a i o nim samym – nie całkiem obliuguje mnie do dochowania reguł właściwych historykowi sztuki, tym bardziej, że nim nie jestem. To prawda, zostałem zamieszany w historię, którą tu sprawozdaję, los bowiem sprawił, że bez mała pół wieku temu nasze drogi zbiegły się: byłem najpierw studentem Profesora, potem asystentem, a po jego przejściu na emeryturę jeszcze długie lata obaj krążyliśmy po orbicie sztuki i nieraz się spotykaliśmy. Zatem jako uczniowi, współpracownikowi, a także twórcy wypada mi, jak sądzę, skorzystać z odmiennego statusu ontologicznego – w tym wypadku odśrodkowej perspektywy widzenia. Wierzę – i to może jest tu najważniejsze – że opowieść, którą się tu dzielę, w zamyśle wielostronna, wielobarwna i z reguły wykraczająca poza paradygmat naukowy, może nieść ze sobą spostrzeżenia i przemyślenia poszerzające portret. Nie mam jednak pewności, czy od tego zrobi się wyrazistszy.

Nie mam także wygórowanej pretensji do prawdy, bo każde opowiadanie o sztuce przywodzi złudzenia i każde może być niezamierzonym kłamstwem – mniejszym lub większym. Nikomu nie jest dane stać na twardym gruncie pewności, gdy mowa o sztuce. O człowieku tym bardziej. A obiektywizm? Obiektywizm jest chimerą, bo trudno się rozdzielić i stanąć obok siebie. Jednak pomimo zastrzeżeń, ta już na wstępie demobilizująca konstatacja ze starań zwalniać nie powinna. Czegoś dotknąć, coś uzupełnić, coś przewartościować, rozjaśnić obraz, no i utrwalić, żeby pamięć nie rozlała się i nie wsiąkła – tyle może się udać. Ale wszystko jedynie namiastkowo,

enigmatycznie, impresyjnie. Zresztą, czy na tym złożonym świecie ktokolwiek ogarnia jakąkolwiek całość? Znane są dziś badaczom czułe markery zdolne do ogarnięcia najróżniejszych społecznych dziedzin, jednak na terytorium kultury okazują się bezradne. Psychologia poznawcza i neuropsychologia objaśniają rolę pamięci krótkotrwałej, sensorycznej, ikonicznej i powidoku, a także pamięci deklaratywnej, epizodycznej i autobiograficznej, ale to wnikanie w procesy mózgowie w gruncie rzeczy odsłania tylko procesy mózgowie.

Nasze życie to krótkie przejście, *intermezzo* – jak sugerował Gilles Deleuze – istotny więc staje się mit, bo to on ma moc podtrzymywania pamięci, bo to on jest sprawdzoną praktyką nadawania znaczenia. Tak, potwierdzam: chciałbym ocalić mit swojego Mistrza, ale jest pewien szkopuł, bo jeśli odpowiadam na potrzebę analizy, na pytania „jak” i „dlaczego”, to takie objaśnienie łamie regułę mitu. Tymczasem dla tworzenia mitu, czy to się komu podoba czy nie, wystarczy czasem dobra anegdota...

Czym więc miałby być ten tekst, skoro jednak nie mitografią? Formą rekapi-tulacji, dogłębnym bilansem dokonań? Daleki jestem od wiary w taką możliwość. Monograficznym szkicem więc, jeśli również nie biografią? Przekazem historycznym? Tak lepiej, bo nie wiem czy Mistrz przyklasnąłby pomysłowi, by tłumaczyć jego sztukę poprzez jego biografię. Dodam, że jako zdeklarowany niebiograf mam niechęć do grzebania w cudzych losach: rodzinne tajemnice, miłości, skryte marzenia, egzystencjalne dylematy, zaduma nad sobą w świecie... – tych wątków, proszę wybaczyć, nie podejmę i nie uczynię metody z odsłaniania intymności. Nie posunę swojej ciekawości za daleko. I nie zderzę mojej znajomości rzeczy z pamięcią domową, bo takowej nie mam. Nigdy w rozmowie nie doszliśmy do poziomu odkrywania własnych wrażliwych miejsc, czyli tego, co zwykle bywa wstępem do głębszego poznania. To zrozumiałe: z wielu powodów nie nadawałem się na kogoś, z kim mógłby być staby, a też – dodajmy – introwertyczny Mistrz nigdy nie był jak otwarta księga. Wiedział co mówi ktoś, kto zauważył, że pod ciężarem tego, czego o ludziach nie wiemy, mogłaby się zapaść ziemia. Mam jednak przekonanie, że przebijanie się przez pojedyncze życie ma sens, o ile pozwala dotrzeć do informacji dotyczących nas wszystkich, jeśli wzbogaca naszą wiedzę o nas samych, jeśli śle nam ważne dla nas komunikaty. Zatem jeśli zaistnieć we wspomnieniu, to na tyle, na ile jest się wartym uwagi przedstawicielem gatunku, widzianym przez pryzmat ludzkiego losu. Chciałbym więc myśleć o tym tekście jako o *human story*, opowieści o życiu domkniętym, skończonym – z naciskiem na „życie”, a nie na „skończoność”. Świat wypowiedział się przez artystę Władysława Jackiewicza, a ja próbuję o tym zaświadczyć, rozpoznając rzecz na tyle, na ile jest to możliwe. A skoro tak, to powinienem uważać, by nie wyszło hagiograficznie, by nie popaść w idolatrię, by nie nadużyć pudru, nie utopić bohatera w lukrze i by go za mocno nie kanonizować, bo stąd blisko do zmarmurzenia.

Opowiedzieć zjawisko „Władysław Jackiewicz” celnie, wyczerpująco i bez przerysowania... Jackiewicz malujący i Jackiewicz na różne sposoby odmalowywany, Jackiewicz domowy i Jackiewicz akademicki – każdy inny, bo w innej obsadzony roli, a przecież ten sam. Decyduję się iść po ciepłych jeszcze śladach, przemykając nie-szczelnym kanałem pomiędzy analizą, syntezą a swobodną opowieścią – nie wiem, może części ułożą się w całość na zasadzie *pars pro toto*?

Całe szczęście, że ta albumowa publikacja jest jednak pracą zbiorową, bo jedno pióro by tego nie uciągnęło.

BYĆ TWÓRCĄ

Kiedy mowa o doświadczeniu długiego i aktywnego życia, jak w przypadku Władysława Jackiewicza, a także o sztuce, której to życie zostało poświęcone, nie sposób uciec od refleksji o charakterze ogólniejszym, przede wszystkim o mechanizmach twórczości artystycznej i najróżniejszych uwikłaniach, którym podlega ona w czasie i przestrzeni.

Jest w ludziach instynktowna potrzeba kolekcjonowania wrażeń, przeżywania świata, siebie oraz drugiego człowieka. Nie wystarczy wywiązać się z obowiązków, coś zjeść i wypić... Jest także pragnienie doznań, a także wola uwalniania wyobraźni, bo w wyobraźni wolno więcej niż w życiu. Wszyscy stajemy wobec niepojętego świata, próbując go ogarnąć, rozpoznać własności i wypowiedzieć swój zachwyty, ból, zdumienie, smutek, przerażenie, skargę lub protest. Pamiętając jednak, że ludzie nie poszukują tylko szczęścia, ale też sensu. Bo świat jest czymś więcej niż widać i czymś więcej niż tylko nasz niedoskonały – i zbyt płaski jak na długie ludzkie życie – być. Jest czymś więcej niż najstraszniejszy albo najpiękniejszy sen. Historia dowiodła, że dla ludzkiej inwencji świat zobiektywizowanej widzialności to za mało. Niby wszyscy to wiemy, nie wiadomo jednak dokładnie, co tak naprawdę zdolne jest ostatecznie nas przekonać, że jest na tym padole miejsce na piękno, miłość, przyjaźń, wzruszenie, wzniosłość, magię, słowem wiele pozytywnych emocji, które w dość oczywisty sposób stanowić mogą antidotum na zatrucie światem, a także budzić z emocjonalnego uśpienia. Może to właśnie sztuka jako fenomen o ogromnych możliwościach wizualizacyjnych, ma szczególną zdolność spełniania podobnych oczekiwań? Może to właśnie sztuka akcentująca sprawy dla nas ważne, łagodzi poczucie znikomości istnienia?

Czym zatem jest twórczość artystyczna? Jest powoływaniem do życia alternatywnych wizji rzeczywistości i nierzeczywistości. Jest cudem wyosabniania z samych siebie rzeczy nieoczekiwanych, zdumiewających. Jest ulotnym fenomenem obdarzonym statusem nadzwyczajności. Jest światopoglądową ostentacją, czyli wszem i wobec głoszonym stanowiskiem. Najgorszy sen, jaki mógłby się przyśnić wolnym duchom, to taki, gdy wszyscy są do siebie podobni, a różnice wcale nie są oczekiwane. Sztuka to twór wielogatunkowy i wielopostaciowy, mamy zatem sztukę tęsknotę, sztukę rozczarowanie, sztukę kłopot, sztukę ból, sztukę czyszczenie, sztukę euforię, sztukę erotyk, sztukę fantazmat, sztukę latarnię, sztukę plaster, sztukę tratwę i sztukę kwiat. A także sztukę w samej sobie zanurzoną, sobie tylko poświęconą, chociaż i z takiej jakiś komunikat zawsze wyniknie. Artyści przytulają, co chcą. Twórczość skupia spragnione emocji duchy, czasem niespokojne i zdobywcze, zwykle jednak ulepione z miękkiej gliny własnych ograniczeń, tęsknot i marzeń. Nie ma tu prostych ścieżek – wszystkie są zakrzywione. Podsumowując można by rzec, że sztukę uprawia się z trzech zasadniczych powodów: żeby wejść w dialog ze światem, żeby wyrazić siebie i żeby móc obcować z niepojętością. Ci, którzy twierdzą, że celem sztuki jest relaksacja bliźnich, źle sztuce życzą.

Ludzkość sobie sztukę wymyśliła, a „naznaczeni” jej idee i kształty od tysięcy lat wcielają w życie, biorąc w użytek ziemie niczyje, by zagospodarować je po swojemu. Są empirystami, których zawsze o krok wyprzedza zainstalowany w głowie marzyciel. Sławne zdanie Carla Sandburga mówiące o poezji, że to „dziennik życia zwierząt morskich, które chodzą po ziemi, a chciałyby latać” jest trafnym opisaniem – zwłaszcza artystów marzycieli. Mocą konwencji i sugestii udaje im się łączyć przeciwieństwa: ducha z materią, utopię z protopią, czyli działaniem, oraz urodę z brzydotą, by w poszukiwaniu „trudnego” piękna, te drugie, sobie tylko znanym sposobem, nobilitować. Oprócz przeciwieństw nieźle odnajdują się w najróżniejszych niespójnościach, w przerabianiu niemożliwego w możliwe, żonglowaniu kapryśnymi, niepewnymi swej natury iluzją i deziluzją, by w finale, za sprawą teź podejrzanej konwencji, implementować do sztuki prawdę. „A to wszystko prawda, nawet jeśli nie miało miejsca” – jak wyraził się Ken Kesey w *Locie nad kukułczym gniazdem*. Artyści potrafią też wstrzymać bieg, jakby się zdawało, niepowstrzymanego czasu oraz w zuchwały sposób, nie zawsze bezkarnie, relatywizować wartości, o których sądziliśmy, że są stałe i niezbywalne. Nierzadko wzajemne relacje elementów składowych przeczą prawom logiki i fizyki, ale o to niech się martwią wszelkiej maści racjoniści. *Licentia poetica*, czyli koncesja rozsądku na rzecz wolności od rozsądku, to elementarne prawo w niepisanym kodeksie twórczości artystycznej.

Jeśli zsumować wszystkie „przewiny” twórców wobec zastanego porządku świata, to koniec końców dochodzi się do jakże słusznego wniosku, że w sztuce królem jest paradoks. Oto dziwny świat, w którym właściwie wszystko przewleka się przez ucho paradoksu.

A twórca, kim jest w tym dziwnym świecie? Kimś wydanym na pastwę zwątpień – to przede wszystkim. Jest zdeterminowanym genetycznie kompleksem niematerialnych funkcji własnego mózgu, ale też rezultatem przypadku, skutkiem spotkania wielu wektorów w określonym czasie i miejscu? W końcu różne rzeczy implantują się w nasz system odczuwania i pojmowania; nie nasza świadomość i doznania rozcieńczają się w naszych, jakbyśmy razem mieli uzupełnić jakiś brak. Przestrzeń pamięci sąsiaduje z przestrzenią snu – czasem obie nakładają się na siebie i w rozprzęgniętym umyśle mieszają. To wszystko zmienia się potem w indywidualny sposób porządkowania świata, w intymną ojczyznę, która z natury swojej jest metafizyczna.

Z tej złożoności wypływa jeden całkiem jasny wniosek, który antropologzy sztuki powinni potwierdzić: wszystkie podręczniki świata, w których orzeka się, jaka sztuka powinna być, należałoby wystrzelić w kosmos.

Cóż, po tym wstępie mogłoby się zdawać, że wiemy już więcej, że złapałszy srokę za ogon, że jesteśmy bliżej rozumienia mechanizmów rozporządzających twórczymi procesami. Że rzucony promyk światła przybliżył to i owo, że pomógł widzieć i wiedzieć, że oto staliśmy się bliżsi umiejętności wartościowania i że jakoś poradzimy sobie z kłopotliwym dla wszystkich spletem wyższości i niższości. Że już dłużej artyści nie będą musieli się tłumaczyć, dowodzić, że sztuka nie jest tylko fanaberią grupki marzycieli i utopistów. Oczywiście można by proces kreacji sprowadzić do jego fizyczności i analizować gest za gestem, jednak tuż, tuż poza tą granicą zaczyna się to, co jest

szczególnie percepcyjnie kłopotliwe, ale i najważniejsze – to metafizyka. Nieoczywistości przytłaczają nas: możemy stawiać tezy i dywagować w najlepsze, możemy koncipować wymyślne algorytmy, ale dość szybko okaże się, że tracimy grunt, że stąpamy po ruchomych piaskach. Mam jednak wrażenie graniczące z pewnością, że w zaciemniającej wszystko przejrzystości wszyscy byśmy się podusili. Pomimo wszystko podejmuje się próby uporządkowania rzeczywistości sztuki, z różnym powodzeniem robią to pospół historia, antropologia i socjologia sztuki, czasem filozofia poświęcona estetyce – jednak jej najgłębszej istoty nikt nie sięga.

Niestety, międzyludzkie porozumienie w kwestiach związanych ze sztuką zawsze było trudne, więc i to, jak dokładnie przedstawia się relacja twórcy i odbiorcy, jak przebiega translacja prywatnego w publiczne, pozostanie zagadką. Co bowiem począć, gdy myśli artystów, tak rzadko przezroczyste, niczego nie ułatwiają – także im samym. Częściej bywają jak sny, które trudno przełożyć z głowy do głowy.

Cóż, sądzę, że Profesor miał więcej wiary w porozumienie.

AKT EREKCYJNY UCZELNI

Trochę historii. Jest rok 1945. Skończyła się wojna, zaczęło się ogarnianie chaosu i urządzanie świata na nowo. Piękna idea powołania w wolnym już Gdańsku uczelni plastycznej skupia kilkoro zapaleńców, są wśród nich Krystyna i Juliusz Studniccy, Hanna i Jacek Żuławscy, Józefa i Marian Wnukowie oraz Janusz Strzałecki. To była ich inicjatywa i jako taka pozostanie we wdzięcznej pamięci wszystkich jej beneficjentów, czytaj dyplomantów, których liczy się już w pokoleniach. Nieco później do kadry wykładowców dołączają Artur Nacht-Samborski i Jan Wodyński. Pracują tu także, chociaż niezbyt długo, Piotr Potworowski, Stanisław Teisseyre, Teresa Pągowska oraz Jan Cybis.

W ten sposób pomorska, artystyczna Alma Mater na długie lata zyskuje status ośrodka kulturotwórczego, węzła sztuki regionu. Rzecz cenna tym bardziej, że przed wojną Gdańskowi pisany był profil przemysłowo-handlowy, ośrodkiem humanistyki zaś miał być nieodległy Królewiec.

Przybyli nad morze z różnych miejsc: z Warszawy, Krakowa, Lwowa i wielu mniejszych ośrodków, i każdy przywiózł ze sobą własną opowieść. To jakby ukłon historii w stronę różnorodności i bogactwa świata pozbawionego artystycznego centrum. Byli jak stadko kolorowych ptaków zasiedlających nowe dla siebie terytorium, wszyscy – i wykładowcy, i studenci. I wszystkich ich animowało poczucie misji oraz entuzjizm wdrażania w życie bardzo szczególnego, pionierskiego przedsięwzięcia.

Zdecydowana większość spośród wymienionych twórców zapatrzona była w tradycję polskiego koloryzmu, który lata wcześniej rozwinął się wokół grupy artystów krakowskich (1923 r.), potem skupionych w Komitecie Paryskim (stąd określenie kapiści). Ich program polegał na przeniesieniu na rodzimy grunt doświadczeń kilku historycznych podmiotów: renesansowej szkoły weneckiej, barbizończyków, Corota, Moneta oraz pioniera nowoczesności, czyli postimpresjonisty Paula Cézanne'a, przede wszystkim zaś nabistów z Pierrem Bonnardem na czele, słowem malarzy zauroczonych światłem i kolorem. Za prekursora polskich kolorystów uznawano wtedy Józefa Pankiewicza.

Estetyka kapistowska przez pewien czas stanowiła antidotum na przeromantyzowanych i jednocześnie po monachijsku realistycznych Kossaków, Gierymskich, Grotgera i w pewnej mierze Malczewskiego.

Szkoła, od początku pomyślana jako gdańska, z konieczności i tymczasowo zawiązała się w Sopocie, bowiem długo jeszcze porażał oczy widok gdańskiej metropolii jako rozproszonego, zatomizowanego świata w ruinie. Świata, w którym mnóstwo było przestrzeni na melancholię, jednak do życia znacząco mniej. Wiatr nie rozwiął jeszcze swądu spalenizny, demony, zwidy nie znikły, i trzeba było sporo wyobraźni, żeby to miasto mogło przybrać formę marzenia. Umierała substancja, ale duch – o skomplikowanej, porwanej tożsamości – trwał. Niewykluczone, że nie wiedzieć kiedy, gdzie i z kim zawarł Gdańsk kontrakt na wieczność, i może dlatego zadziałał feniksovny cud odnowy i cegła po cegle miasto zaczęło podnosić się z gruzów. Dodajmy, że nie bez znaczącego udziału artystów, gdy w grę wchodziły elewacje kamienic na Starówce. Równocześnie z zapamiętaniem pracowały tryby maszyny politycznej, by polską rzeczywistość politycznie reorientować i dyktować warunki działania praktycznie we wszystkich dziedzinach życia. Czas pomógł przelknąć przeszłość wojny, ale konwulsyjność historii nie zmalała. Jednak zgnębiona i napęczniała niepokojem rzeczywistość, na przekór okolicznościom żyła nadzieją na rozjaśnienie horyzontu.

A kultura? Świat kultury w Europie dotkniętej wojną nie stał w miejscu, jak zwykle w momentach przelomowych dawał o sobie znać silny impuls innowacyjności; coś musiało się zdewaluować i przeminąć, by już wkrótce zaznaczyć się w nowych kształtach i objawić światu nowe tendencje i kierunki. Więcej jeszcze działo się za oceanem, w nowej stolicy kultury światowej, czyli Nowym Yorku.

CZY MOŻNA BYŁO NIE DAĆ ŚWIADECTWA?

Jednak obraz sztuki na Wybrzeżu Gdańskim był specyficzny, nie taki, jak za granicą i nie całkiem taki, jak w pozostałych polskich ośrodkach kulturalnych. Pytanie, czy nagłe rozgęszczenie historii mogło zaskoczyć inicjatorów tak zwanej szkoły sopockiej, czy mogło zbić ich z pantafelów, zdeorientować? Ich, ludzi z wizją i sprawczością, z determinacją dokonywania rzeczy dla kultury ważnych, pozytywistów prawdziwie zatroskanych rzeczywistością, lecz artystycznie skupionych na... przeszłości. Szkoła nowa, ale myśli i tendencje, jakie nią rozporządzały, okazały się całkiem nienowe, bo w gruncie rzeczy postimpresjonistyczne. Koncept nowoczesności nie zaistniał. Można było odnieść wrażenie, że w swoich wyborach nie byli skłonni do ponoszenia ryzyka, że nie byli gotowi poddawać własnych przyzwyczajęń w wątpliwość, lecz raczej utwierdzać dobrze znany kanon. Czy to oznacza, że bronili harmonii minionego czasu? Zmieniło się wszystko, żeby nie zmieniło się nic? Cóż, powtórka może oznaczać pokrzepiającą dla ducha stabilność, ale również przekleństwo blokady. Zapewne należeli do ludzi utrzymujących, że kiedyś było lepiej, a to doskonała podstawa bycia konserwatystą. Tak czy owak, przedwojenni kolorysty zostali powojennymi kolorystami bez zauważalnej korekty myślowej, bez gotowości do rekonfiguracji, bez woli rozgrywania przyszłości – zupełnie jakby po drodze nic się nie stało. Dlaczego? Tego pytania nigdy nie zadałem

Profesorowi, a powinienem, bo jako ich student mógłby mi pomóc rozwiązać wątpliwości. Pytań jest więcej, żałuję, że retorycznych, ale zawsze tak jest – nigdy nie pytamy w porę! A zatem: czy procesy dziejowe sopoccy kolorysty rozumieć jako ciąg osobnych zdarzeń, które się ze sobą nie łączą, a jeśli tak, to czy nie powinny wprost wpływać na sztukę? Czy uznali ideę koloryzmu za dużo większą od siebie i dlatego nienaruszalną? Czy rzeczywiście uważali, że wciąż grają mocnymi kartami? Czy w swoich postanowieniach kierowali się przekonaniem o stałości wartości, które reprezentowali – na przykład ufnością w niestarzenie się uznanego przez siebie kanonu piękna? Jeśli tak, to jakimże prawem, bo przecież nie naturalnym i nie historycznym. Czy uwierzyli, że jeśli bierze się coś z tej części kultury, którą prawdziwie się kocha, to może to wystarczyć na całe życie? „Można siłą kochania – by użyć słów Stanisława Barańczaka – uchronić się przed zmianą”? Może sądzili, że odejść od doktryny koloryzmu, to jak unieważnić kawał polskiego kulturalnego krajobrazu, że historia byłaby nieostrożna, lekkomyślna nawet, gdyby pozbywać się miała pamięci o dobrze ukorzenionej sztuce z samej mocy postępu? Czy tak pojmowali ciągłość kultury? Nie taką lekcję dała nam historia sztuki XX wieku: niezbywalną wartością sztuki jest przecież wpisane w nią dążenie do otwierania się, a nie zamykania. Nie ma też uzasadnienia obawa nieciągłości sztuki, bo ona od tysięcy lat utrzymuje się bez naszych interwencji.

Jakoś nie opuszcza mnie zgoła surrealistyczne wrażenie jakiejś samoistnej monady albo krążącego nad Wybrzeżem, zabłąkanego w czasoprzestrzeni wehikułu – zaistnienia świata poza rzeczywistością, takiego w pauzie i z pustką w środku, w której nie ma już echa. Przybysze robili wrażenie osób obecnych w nastającym czasie ciałem, ale nie duchem. Bardzo bym chciał to ich unieobecnienie sprowadzić do niesprzeczności, gotów byłbym nawet uznać i docenić ich mit ponadhistoryczności i doszukać się wdzięku w ich asynchronii z biegnącym czasem, jednak nie potrafię.

A może inaczej: może traktowali sztukę jako bufor wobec pospolitej rzeczywistości, jako wyniosłą formę ucieczki wewnętrznej? A może szło o bezpieczeństwo, o wyjście ewakuacyjne, czyli o coś, co psychologowie zwykli nazywać „kontrolowaną dysocjacją”? Może intuicja podpowiadała im solidarność w milczeniu o tym, co przeszli, a ich postawa miała przede wszystkim charakter kompensacyjny? Czy dlatego, przy wsparciu swojego kolektywnego imaginarium, zapragnęli żyć w zaaranżowanym przez siebie świecie, w którym wszystko się zgadzało? Myślę, że jest coś niedojrzałego w sztuce, która obawia się komplikacji. Ale z czasem ich nierelacyjność nabrała cech światopoglądowej demonstracji (z wyłączeniem doświadczenia socrealizmu). Do tamtych lat odniosła się profesora Józefa Wnukowa, dając prostą wykładnię, „Byliśmy z tego samego przedwojennego pokolenia, chcieliśmy bardzo nawiązać jak najszybciej do naszej twórczości z tamtych młodych lat, byliśmy wdzięczni losowi, że żyjemy, że możemy zajmować się sztuką, budować nową Szkołę, ale także pływać i żeglować po naszym morzu. Jest zrozumiałe, że nasza twórczość z tamtego okresu jest radosna, martwe natury, pejzaże, portrety malowane w tamtym czasie cieszyły oko bogatym kolorytem”. Cóż, woleli wpisać się w koło powrotu, woleli pewność przebywania w klimatach i gęstościach, w których tak bardzo lubili przebywać. Zapragnęli odczynić czas, żeby było jak dawniej... Ale przecież nic już nie było jak dawniej!

A zatem kwarantanna. Arteterapia jako sposób wyparcia złej pamięci, jako element wspomagający proces wychodzenia z traumy z jednej i tłumaczący zejście do poziomu sentymentu z drugiej strony. Z całą delikatnością i szacunkiem, jakie człowiek bez blizn winien jest ludziom z bliznami, ludziom po przejściach, mam wątpliwości, czy w tamtym czasie nie stracili wyczucia momentu, czy nie zlekceważyli wyjątkowego napięcia wynikającego ze spotkania sztuki z życiem, czy nie zlekceważyli idei sztuki jako zwierciadła czasu – czy nie utracili uważności? Musieli wiedzieć, że byty idealne nigdy nie dbały o walor wiarygodności, że wszystkie arkadie tego świata są o niebo bardziej kruche i śmiertelne niż rzetelne świadectwo ludzkiej tragedii dane w porę. *Et in Arcadia ego* (*Jestem również w Arkadii*) – przypomina śmierć na obrazie Guercina.

Z sięgania do dobrze sobie znanego rezerwuaru wartości uczynili normę. W ich postawie brakowało choćby zapowiedzi nowego odczytania sztuki. A przecież każde powojnie stwarza szansę na odnowę, na wykształcenie języka nowych czasów, języka wolnego od ortodoksji tego, co było, co określało przeszłość. Wiem, nie ma instrukcji jak wychodzić na spotkanie nowych czasów, ale czy nie byli ani trochę spragnieni nowych bogów sztuki? *Status constans*, regres do dawnych formatów myślenia zamiast włączenia się w przemienność czasu i okoliczności? *Status quo* jako skutek skrępowania antropologiczną retropią, czyli nie spełnialnym marzeniem o swobodnych wyborach wbrew wszystkiemu? Oznaczało to opuszczenie gardy w tematach dla transmutującej sztuki ważnych i oczywistych, bo przecież reguły świata nie są stałe, warstwy czasu i kultury pracują nieustannie – od początku XX wieku w tempie dotąd niespotykanym. I wciąż się na siebie nakładają, i pewnie będą się nakładać i trwać w płynnym *continuum* – nawet wtedy, gdy uzna ktoś, że nie musi tak być. W świetle współczesnych badań antropologicznych teoria zakładająca istnienie cyklu historycznego nie budzi wątpliwości.

Drażę temat: dopytuję, stawiam tezy, antytezy i dzielę się wątpliwościami, złożoną historię czyniąc ich adresatem, skoro jej uczestnicy odeszli. A sprawa jest ważna, bo dotyczy przecież gniazda, z którego wzrósł artystycznie mój Mistrz, a potem – w nawarstwiających się zapośredniczeniach – także moje oraz kolejne pokolenia. Przemawia przeze mnie doświadczenie wzmocnione świadomością późniejszego, dynamicznego rozwoju sztuki światowej oraz faktem, że pisząc te słowa jestem o wiele lat starszy niż oni byli w tamtym czasie. Przemawia przeze mnie również ciekawość refleksji, jakie będą chodź po głowie tym, którzy znajdą się kiedyś na gruzach starego świata.

Cóż, w praktyce wcale częsta jest sytuacja, kiedy rozporządza się zdefiniowanym katalogiem wartości, jest się więc, mówiąc w dużym uproszczeniu, konserwatystą miłującym stałość wartości – utrzymującym, że zmienność to słabość, tożsamościowa nadpłynność – ale także progresistą, czyli kimś tłumaczącym wartości na język i zachowania współczesne. Interesujący nas przypadek skłania do pytania, czy nie chodzi tu o znany skądinąd mechanizm importu nowej, uwodzicielskiej idei, którą w zachwycie się przejmuje, by przez długie lata i w poczuciu własnej nowoczesności ją eksploatować, nie bacząc, że w międzyczasie już dawno przeszła do historii. Nie zdając sobie sprawy, że doszło do pielęgnacji własnej schyłkowości. Oj, ciężko jest być jednocześnie Polakiem i Europejczykiem; zawsze byliśmy podporządkowani kulturom dominującym i nie byliśmy w tym odosobnieni, ale też wyróżniała nas dziwna skłonność do przemieniania

wybranych idei w spiż. A przecież realna jest obawa, że jeśli długo mówi się jakimś językiem, to po pewnym czasie to język zaczyna mówić nami. Można oczywiście widzieć tę kwestię w znacznie szerszym zakroju, „Tworzenie jest tylko przypomnieniem sobie tego, co istnieje poza czasem, czyli zawsze” – zauważa Olga Tokarczuk. W podobnym tonie wypowiada się Hans-Georg Gadamer, „Dla doświadczenia sztuki znamienne jest, że dzieło pozostaje zawsze w swoisty sposób współczesne, że jego historyczna geneza jest tylko warunkowo ważna”. Oba stanowiska brzmią wiarygodnie i dobrze tłumaczą uniwersalność języka sztuki, ale nie gaszą wszystkich wątpliwości, ponieważ nie uwzględniają powikłanych zachowań współczesnych – cóż z tego że „warunkowych”.

Powiedzmy jasno: nie chodzi o czarne czy różowe okulary – chodzi o ostrość widzenia. Chodzi też o zlekceważoną świadomość, że ważną rolę twórców sztuki jest wytwarzanie symboli, wokół których trwa karuzela pokoleń. Rozumiem, że mogli nie chcieć z traumy, z czasu pogardy tworzyć materii swojej sztuki. Rozumiem zmęczenie sytuacją – pewnie dość mieli odczuwania prawdziwego stanu ducha, więc lepiej im było neurozy wyciszać i zbolatą duszę od rozliczeń chronić. Rozumiem żal za bezpowrotną przeszłością i towarzyszące mu uczucie utraty, które lata wojny na pewno spotęgowały. Rozumiem potrzebę stabilizacji; potrzebę nabrania sił i poczucia bezpieczeństwa w nowym dla siebie świecie – rozumiem potrzebę schronienia się przed szaleństwem świata. Rozumiem, że po długiej rozłące z twórczą praktyką mogli obawiać się ryzyka artystycznego niedookreślenia albo błędzenia. Szanuję też ich prawo do zarządzania swoim losem, tym bardziej, że jeszcze tak niedawno nie było to realne. Nie wyrzucam im, broń Boże, hedonizmu; dobrze pamiętam przedwojenne pokolenie moich rodziców, które czasy powojenne konfigurowało z kulturą i towarzyskością, biesiadą i zabawą, i nie mam wątpliwości, że było to odreagowanie złych wspomnień. A bawić się potrafili jak mało kto.

Wiem, roztrząsam tu kwestie sztuki odrywając je od tła, od realiów politycznych, od gęstego, restrykcyjnego klimatu tamtego czasu. Mam świadomość nieuchronności uwikłania szkoły w relację z aparatem władzy w moralnie trudnym modelu „coś za coś”. Wiem, że robiło się rzeczy, których nie można było nie robić, że przychodziło wybierać między większym a mniejszym złem. Przypuszczam, że profesorowie administrujący szkołą szybko zorientowali się w sytuacji i rozpoznali totalitarną naturę nowej władzy, a jeśli tak, to musieli działać z mało budującą świadomością, że każda władza tego typu uważa kulturę za zagrożenie, nie ma więc hamulców, by ją sobie podporządkować lub zniszczyć. Rozumiejąc złożoność sytuacji, nie zamierzam ferować twardych ocen. Ale też wiem, że dopóki elementy politycznego nadzoru nie ułożyły się w całość, dopóki aparat państwa nie okrzepł w demagogii, dopóki nie zdefiniowano tak zwanego „odchylenia inteligenckiego”, było trochę miejsca na samodzielność.

A przecież żal, że zabrakło nad morzem Wróblewskich, Kantorów, Szajnow, Sternów czy Kulisiewiczów, artystów odczuwających potrzebę dania świadectwa, potrzebę metaforyzacji i symbolizacji tego wszystkiego, co niósł czas i znaczył na skórze ich pokolenia. Twórców, którym trudno było za prawdziwie ważną uznać sztukę niepodlegającą względności i relacyjności właściwej historycznej rzeczywistości ludzkiej. Zabrakło też artystów innych nurtów formatu Henryka Stażewskiego, Władysława Strzemińskiego,

Marii Jaremy, Alfreda Lenicy czy Edwarda Krasińskiego. O ile uboższa i jakże niekompletna byłaby polska kultura bez wszystkich tych artystów wizualnych, ale także bez Baczyńskiego, Gajcego, Borowskiego, Nałkowskiej, obu Różewiczów, Munka, Wajdy...

CZAS FORMACYJNY

Chłopiec, młodzieniec, mężczyzna... – nie wiadomo, jak zainstalował się w nim bakcyl sztuki. Nie wiadomo, kiedy poczuł potrzebę artystycznej ekspresji, kiedy przyszło mu do głowy, by zadomowić się w sztuce. Czy był to wybór, czy wyjście z sytuacji, i czy miał w zanadru alternatywne myślenie o swojej przyszłości? Okazuje się, że i owszem, miał, ale o wyborze ostatecznie zdecydował los. A było tak: najbliższa rodzina podzieliła powojenny, przesiedleńczy los Zabużan, opuściła Wileńszczyznę, by ostatecznie zainstalować się na Dolnym Śląsku, w Bobrowicach, tymczasem Władysław – zmobilizowany przez kolegę – postanowił aplikować na Wydział Architektury Politechniki Gdańskiej, tyle że... spóźnił się na egzamin wstępny. Nowopowstały Państwowy Instytut Sztuk Plastycznych w Gdańsku z tymczasową siedzibą w Sopocie był drugim wyborem. Czy lepszym? Zapewne tak, zważywszy że jego głównym zainteresowaniem była wtedy fotografia.

Tak więc młody, bo zaledwie dwudziestoletni Wladek Jackiewicz – przywalnym współdziałale losu, którego wyroki są nieodgadnione – postanowił posiadany kapitał marzeń, talentu i ambicji zainwestować w sztukę. W tej samej uczelni, z którą już wkrótce – pod jeszcze trzykrotnie zmienianym szyldem – miał się związać na wiele, wiele lat. Oto co znaczy mieć przeblask swojego miejsca w świecie.

Powiedział ktoś, że historia przybiera czasem postać buta wgniatającego człowieka w ziemię. Mógł mieć na myśli czas taki, jak tamten. I osobę taką, jak Jackiewicz. Rodzimy się uwarunkowani miejscem, czasem, środowiskiem, rodziną... Nie jesteśmy, jak sugerował Appiusz Klaudiusz, kowalami swojego losu, bo przecież w każdej chwili może się do nas dobrać złym wiatrem pędzona historia. A ponieważ w przypadku Jackiewicza tak właśnie się stało, można chyba przyjąć, że nierównowaga między wydarzającą się w wielkiej skali historią a prywatnym doświadczaniem świata przez niepewnego własnej przyszłości młodego człowieka, dziecka wojny i okupacji, musiała być przytłaczająca. Niełatwo było rozproszyć wewnętrzny mrok, zbyt wiele wydarzyło się w ostatnich latach. Mógł przecież po drodze duszę zgubić, a nie znaleźć. Obecność w świecie aktów twórczych, stanięcie na metafizycznym fundamencie w oczywisty sposób było dla niego czymś nowym. Trzeba było pozbierać myśli i jak najszybciej zredefiniować zastany porządek świata i przyswoić zdeorientowanej świadomości nagłą i radykalną zmianę barbarzyństwa w podniosłą i czystą intencjonalnie sztukę, w rzeczywistość etyczną, inaczej mówiąc, w krótkim czasie rozpatrzyć istotę manichejskiej dwoistości i przebyć w głowie drogę od gwałtu na humanizmie, do czegoś dającego się wpisać w wyższy, prawdziwie humanistyczny porządek. Taki, w którym zawarty jest zachwyt nad dobrem i pięknem, i w którym może się powieść zamiana brutalności w łagodność, a szorstkości w miękkość.

Sprzed wojny pochodzą słowa Brunona Schulza, pod którymi najprawdopodobniej mógłby podpisać się nie jeden wchodzący w dorosłe, powojenne życie adept

sztuk pięknych, „Mnie brak nie tyle wiary w moje zdolności, ale czegoś ogólniejszego: zaufania do życia, bezpiecznego spoczywania w swoim losie, wiary w przychylność dziejów [...]”.

Czy w tamtym czasie mógł Władek mieć przecucie uczestnictwa w wielkiej kulturowej ciągłości, przekonanie, że sztuka, którą właśnie wybrał jest inkarnacją czegoś większego, nieskończenie potężniejszego od nas samych? Trudno powiedzieć, co mógł wtedy myśleć i odczuwać. Ale przyznał kiedyś w rozmowie – rozciągając to spostrzeżenie na całe swoje życie – że swój akces, swoją obecność w kręgu sztuki uważał za życiowy fart, że udało mu się wykorzystać szansę na pogłębione życie. Cóż, świat w jego osobie zyskał wybitnego artystę, to pewne, a czy stracił wybitnego architekta nie dowiemy się nigdy.

Był jako jedyny dostarczyciel sensu i kształtu? Jako wszechkształt? A transcendencja, co z nią? W miarę upływu czasu, krok po kroku stawała się najważniejsza. Nie mogło być inaczej. Obcowanie i sprzymierzanie się z nią pozwalało pięknoduchom, czytaj – niedojadających miłośnikom artystycznych uniesień – uwierzyć w doniosłość sztuki i... przetrwać trudne czasy. Zwierzał się Jackiewicz, że nieraz przychodziło kłaść się spać po to tylko, żeby przespać głód. Na posłaniu nędzarka sny bogacza... Nieźle! Wciągnięci w młodość odnajdywali w sobie potencjał do celebrowania młodzieńczej fazy życia. Był entuzjazm i w niemalej dawce wszystko to, czego domaga się wigor i fantazja, czyli studenckie życie gęste od doznań, życie umykające konwenansom, nie narzucające żadnej konkretnej formy, życie w znacznej mierze „odleciane”. W powszechnym mniemaniu – artystowskie.

W uczelni plastycznej, tej swoistej fabryce marzeń, doświadczał Władysław rozłożonego na lata bezprecedensowego cudu artystycznych narodzin. Rytuał namaszczenia zakończony dyplomem zabrał kilka lat, nie inaczej niż obecnie. Na akademickiej drodze mocowania się z naturą – na sposób rysunkowy lub malarski – były portrety, akty, martwe natury i pejzaże, czyli tradycją uświęcony model kształcenia. Młodzi kognitywiści sztuki ćwiczyli się w koordynacji oka i ręki, w trafnym określaniu formy i koloru, oraz w tym, co swoim znaczeniem przerastało kwestie warsztatowe, czyli w umiejętności dostrzegania piękna. W toku studiów zaznaczało się wiele używanych wcieleń, na ogół bliskich standardom koloryzmu, ale wsłuchiwanie się w echo, poleganie na wzorcach, to naturalna cecha etapu. Widać było, że niósł ich wtedy romantyczny mit budujący się na planie zgodnym z wizją swoich pedagogów. Ale już wkrótce, z nudy i dokuczliwej czasem anonimowości typowych akademickich rozwiązań, zaczęło się wyłaniać coś o znamionach osobowościowych, no a wiadomo, że wysiłek tworzenia odstępstw od rutyny jest oczekiwany, pożądany wręcz i najciekawszy. Że w istocie jest miarą talentu.

Jeszcze za wcześnie, by cokolwiek wiążącego sądzić o potencjale, by wiedzieć coś pewnego o posiadaniu zdolności przekraczania granic. Ale wraz z dojrzewającą świadomością rośnie odczucie tego, co własne, świeże, oryginalne i obiecujące, i w związku z tym upragnione. Jak każdemu młodemu człowiekowi z otwartą głową musiało mu brakować odniesienia do sztuki aktualnie w świecie powstającej. Mówimy o Jackiewiczu, którego studenckie prace mogły przypaść do gustu jego profesorom, ale nie samemu sobie.

Jungowska droga samopoznania czeka każdego artystę poddanego procesowi rozwoju. Ideowe lub przynajmniej emocjonalne zakotwiczenie jest niezbędnym

bez tego nie ma artysty – artysta musi się określić, musi mentalnie gdzieś zamieszkać, musi skolonizować określony świat form i idei, by móc się poprzez nie wyrażać. Musi osiągnąć coś, co ugruntuje go w twórczej tożsamości i w ten sposób uwiarygodni swą rację bytu w sztuce. Ale żeby mogło się tak stać, potrzebna była iluminacja.

Na szczęście w czasie, o którym mowa, z trudem, bo z trudem rezultaty pracy nowoczesnej zachodnioeuropejskiej wyobraźni zaczynają docierać do Polski. Piszę o tym z ostrożnością, ponieważ nie wiem, jak dokładnie wyglądała sprawa izolacji komunikacyjnej, bo że była, trudno wątpić.

Tradycjoniści, których nie przekonano do siebie nowe idee i kształty, poszli swoją drogą.

SKOK NA GŁĘBOKĄ WODĘ

Obróciło się koło historii: skończyła się wojna, zamknął się pewien cykl, a otworzył nowy i twórcy kultury znów zaczęli pisać historię swojego przeznaczenia. Dla porządku dodajmy, że w różnych miejscach w niejednakowym tempie. Tymczasem chronologia faktów wraz z zastosowaną metodą porównawczą mogą podsunąć nam całkiem pouczające wnioski.

A zatem: w 1947 roku, we Francji, umiera 80-letni Pierre Bonnard. Artur Nacht-Samborski ma wtedy lat 49, nieco starszy jest Piotr Potworowski. Świat sztuki nabrzmiewa od zdarzeń: za oceanem Jackson Pollock inicjuje action painting, czyli malarstwo gestu. Na starym kontynencie rozkwita sztuka informelu. Nadchodzą lata 50., w których rodzi się postmodernizm, czyli prąd myślowy obejmujący filozofię, literaturę, architekturę i sztukę, a odwołujący się – mówiąc najogólniej – do końca wielkich narracji. Ruch kontrkulturowy pączkuje. Stany Zjednoczone opanowuje pop-art – Andy Warhol objawia światu swój zestaw ikon współczesności, a Robert Rauschenberg obmacuje puls rzeczywistości, próbując uchwycić zdarzenia na gorącym uczynku; obaj, dodajmy, urodzili się w latach 20. Błyszczą też gwiazdy ekspresjonistów abstrakcyjnych – mistycznego Marka Rothki (ur. 1903 r.), szalonych Willema de Kooninga (ur. 1904 r.), Barnettta Newmana (ur. 1905 r.), Franza Kline’a (ur. 1910 r.), Hansa Hartunga (ur. 1904 r.), a w Wielkiej Brytanii Francis Bacon (ur. 1909 r.) – inny jeszcze ekspresjonista, ale figuratywny, uchyla wrota duchowego piekła. W Niemczech swoje obiekty i instalacje tworzy autor teorii pankreatyzmu, Joseph Beuys. Jest o trzy lata starszy od Władysława Jackiewicza. Już wkrótce głośno będzie o poszukującej grupie Fluxus. Minie jeszcze dekada i świat zbulwersują działania skandalizującej grupy tabulamaczy, czyli akcjonistów wiedeńskich. Kontrkulturowa rewolucja rozpędza się. Powszechnie sądzono, że tradycyjne malarstwo dobiega kresu, ale okazać się miało, że to nie do końca prawda.

I to w królestwie ponowoczesności właśnie, i co ważne, za żelazną kurtyną – w czasie, kiedy zaprzeczano naszej przynależności do kultury Zachodu, kiedy „wrogie siły” starały się rozmiękczyć socjalistyczną „krzepką” tożsamość – rozpoczynają się kariery artystyczne pierwszych absolwentów szkoły sopockiej. W gronie najbliższym Jackiewiczowi było ich kilku: Bohdan Borowski, Roman Usarewicz, Rajmund Pietkiewicz, potem dołączy do nich nieco młodszy Jerzy Zabłocki. Spędzali razem wiele czasu, nie tylko na rozmowach o sztuce. W przyszłości wszyscy zostaną profesorami Państwowej

Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Gdańsku (ale wiedzieć tego jeszcze nie mogą). Grono profesorskie zasilą również inni absolwenci, tacy jak Kazimierz Ostrowski „Kachu” czy Maksymilian Kasprowicz – zdecydowanie najstarszy, ale wciąż młodniejszy duchem. Wszyscy oddychają tym samym nadmorskim, słonym powietrzem i wszyscy próbują znaleźć nową drogę do własnych myśli i uczuć. Nie odnajdują wspólnego języka w ważnych kwestiach sztuki bo, mimo że wszyscy są dziećmi swojego czasu i wszyscy mają oczy i myśli skierowane na jutro, to jednak nie tak samo – nie wszyscy na równi zabiegają o możliwie szeroki przegląd zdarzeń w sztuce najnowszej. Tylko najsilniej zdeterminowani upominają się o nowoczesność, o *background* kulturowy świeżej daty. Rozpoznają więc, skąd przychodzi do nich nowa idea i forma, ale jeszcze nie wiedzą ku czemu to, co odnotowane lub przejęte miałyby zmierzać i dokąd mogłyby ich zaprowadzić. Ale to tylko kwestia czasu. Jak każdego młodego człowieka z otwartą głową, musiała ich uwierać zachowawczość nauczycieli. Upewnili się już, że nie mieszczą się w zapoznanej formule, w obiegowych kliszach, w silnie zsentymalizowanych pryncypiach, których nie dało się uznać za własne i obiecujące. Mieliby pozostać z przykurzoną tradycją, zużytym językiem i błądzić w archetypach i mitach? Nie tak zamierzali obrazować swój świat. Zorientowali się, że nie da się przeprojektować przeszłości dla lepszej przyszłości bez nowych wątków.

Każdy z nich musiał odbyć wewnętrzny dialog w kwestii wierności/niewierności i podjąć decyzję, w praktyce oznaczającą wyznaczenie pola, w którym miałyby się rozgrywać możliwe warianty odstępstw. Liderzy – przekonani, że różnorodność stanowi siłę sztuki – musieli pokonać nacisk wspólnoty na rzecz swoich indywidualnych ambicji i mniemań. Potrzeba wymknięcia się ze zbyt ciasnych odniesień, odwiązania się od tego, co nieruchome, coraz wyraźniej potrzeba jakiejś formy anarchii dawała o sobie znać i coraz wyraźniejsze były impulsy sprzeciwu i dezercji, chociaż dialog ze swoimi nauczycielami jeszcze nie ustał. Cóż, zaufanie do własnych mistrzów, nawet najbardziej autorytatywnych, nigdy nie było, nie jest i nie powinno być bezbrzeżne, o ile prawdziwie chcemy się w sobie utwierdzić i swoją odrębnością zaznaczyć. W istocie nie oznaczało to sprzeniewierzenia się, odmowę bycia w polu tradycji, a jedynie wolę, by ją ożywić. Problem jakby żywcem wzięty z Derridy: z jednej strony idea niezmienności, ciągłości, z drugiej radykalizm kwestionujący dziedzictwo. Jednak mimo inwazji abstrakcji, która wielu twórcom wypłukała spod nóg twardy grunt, do wojny światów – jak mi wiadomo – nie doszło, zwyciężył pacyfizm. Z tej kłopotliwej antynomii Jackiewicz wybiera bycie „pomiędzy”. Wstępnie, bo może nie na zawsze – tutaj nic nie musi być na zawsze. „Pomiędzy” oznaczające przynależność z lekka zamazaną i niepełną, ale nie ograniczoną ortodoksją. A zatem niezdecydowanie? Jakaś forma nietożsamości – czy o to chodziło? Nie, to nie tak, w tamtym czasie takie „pomiędzy” mogło oznaczać strefę wolności gwarantowanej. Jak poucza Jan Duns Szkot, filozof, z dwóch zdań sprzecznych wynika dowolne zdanie, a to oznacza otwarcie na większą liczbę możliwości.

Postępowcy, a w tej liczbie i Jackiewicz, wiedzieli już, że każda współczesność jest dla sztuki wyzwaniem wymagającym myślenia po nowemu. Słusznie uchodzili za postępowców, ale radykalistami nie byli, nie kontestowali, niczego nie destruowali, tylko się przesunęli, zabierając ze sobą to, co nowe i inspirujące. Ale też ciągnąc za sobą cień lojalności, a wraz z nim „wartości gruntowe”. Tacy nie palą świętyń.

Czy daje się dostrzec początek procesu uwalniania się od „rodziców”, wchodzenia we własne buty i tworzenia na własny rachunek? Kiedy promieniowanie tła przestaje być ważne, a długi uznać można za splecione? Czy można wychwycić moment, kiedy rozpoczyna się wbudowywanie własnych pomysłów w pomysł na sztukę? Kiedy ukazuje się portal do alternatywnego wszechświata i kiedy w końcu jest się wyjętym z jakiejś większej konglomeracji związków i odniesień? Kiedy wiadomo na pewno, że wreszcie wchodzi się w esencjonalność własnych wizji, że nadchodzi czas, kiedy konstytuuje się własne centrum, wokół którego płaczą się nieistotne już oboczności, a twórca staje się „samoswój” – jakby określił to Miron Białoszewski?

Ale z własną dojrzałością trzeba się jeszcze zestroić, trzeba się dotrzeć, żeby samemu się w niej zobaczyć jak w lustrze. Należy obmacać swój system nerwowy wraz z jego sensoryką. Musiało minąć jeszcze parę lat, nim młody Władysław Jackiewicz został tym Władysławem Jackiewiczem, którego znało się najlepiej i ceniło najbardziej.

PRZYWOŁANIA

Podatność na wpływy... – nie wiadomo jak to z nimi jest, że przenikają do naszej głowy, naszej krwi i zadamawiają się w nas – czasem na krótko, czasem na dłużej, a bywa, że na zawsze. Nadstawiamy ucha na podpowiedzi dojrzałych twórców, liczymy na własną, poznawczą wnikliwość, która zwykle wiedzie nas meandrycznymi duktami i nieraz zwodzi... Ale też wspiera. Aż w końcu przekonujemy się, że na fundamentalne pytanie, brzmiące: Skąd biorą się nasze przekonania? – nie ma zadowalającej odpowiedzi. Indagowany w tej sprawie Profesor powiedział kiedyś, że sam siebie nie badał pod tym względem i że takie badania pozostawia innym.

W przypadku Jackiewicza za mało jest danych, by uchwycić moment założycielski, by jasno określić, kiedy ścieżka stała się drogą. Cykl *Wnętrza? Portrety może albo Głowy? Cóż*, trudno o pewność. Można jednak sądzić, że iluminacja w przypadku Jackiewicza nastąpiła w momencie zarzucenia jednoznacznie realistycznej formuły i przeniesienia się, i to na stałe, na pogranicze dwóch światów: realnego i abstrakcyjnego. Drzwi do tego symbiotycznego związku otworzył, jak można sądzić, Piotr Potworowski, który w tamtych latach jawił się w trójmiejskim krajobrazie niczym olimpijski bóg, którego kaprys losu zesłał do Gdańska. Potworowski zaskarbił sobie szacunek za twórcze dokonania, za siłę osobowości, za swoją europejskość, ale przede wszystkim za umiejętność syntetyzowania formy. Namawiał, by opierać malarstwo na przeżyciu jakiejś konkretnej sytuacji. Mówił o nim Jackiewicz, „Pamięć jego malarstwa została w obrazach wielu malarzy. Na pewno w obrazach Jerzego Zabłockiego i moich”. A zatem sztukę Jackiewicza określała dobrze widoczna skłonność do abstrakcji, ale w uścisku z figuracją – coś jakby przerobione abstrakcją atrybuty widzialnego świata; niby abstrakcja, ale nie ze wszystkim, bo realistyczny podmiot, choć silnie przemieniony, pozostaje przecież czytelny.

Jackiewicz dość szybko zorientował się, że topos artysty okiełznującego naturę nie zajmuje go, ponieważ natura z kulturą doskonale się dogadują. Po grecku, po włosku, po polsku i w wielu innych językach. Przekonał się jak wielkie możliwości

oferuje odstępstwo od realizmu. Zauroczenie sztuką informelu, tendencja do dekonstrukcji porządku widzialnego abstrakcją stała się, co ciekawe, udziałem niemal wszystkich wymienionych artystów z kręgu najbliższych przyjaciół Jackiewicza. Z tą jednak różnicą, że Jackiewicz nie pozostał jedynie przy relacji „ja wobec współczesności sztuki”, ale rozszerzył ją o wybrane elementy sztuki dawnej jako wartości dodaną, inicjując w ten sposób ciekawy i oryginalny dialog kulturowy o szerokim zakresie (podobno własne przeznaczenie poznaje się najlepiej patrząc w przeszłość). Kluczowa okazała się tu fascynacja malarstwem włoskiego renesansu, a dyskretne, ledwie zauważalne przejścia dotyczyły zarówno formy, jak również koloru i struktury. Historia nas uczy, że w sztuce nie ma światów nieprzystawalnych, są tylko kiepskie realizacje.

Jest coś jeszcze, rzecz jakby się mogło wydawać drobna, o naturze jedynie technologicznej, nie wolno jednak pominąć jej mocy sprawczej. Niejeden praktyk malarstwa mógłby nawet uznać sprawę za fundamentalną dla twórczego rozwoju. Mowa o świeżo nabytej świadomości Jackiewicza, że tradycyjne malarskie narzędzia, takie jak pędzle czy szpachelki nie wyczerpują wszystkich możliwości używania farby.

Wydaje się, że ze swoim dystansem do koncepcji radykalnych oraz temperamentem, a przede wszystkim potrzebą ładu i harmonii, musiał zostać kimś obok-awangardowym. Przynależność Jackiewicza reprezentującego bardzo spójny system wartości i konsekwentnie zmierzającego wytyczoną drogą, wkrótce się wyklarowała: koniec końców został postmodernistą całą gębą i przy okazji zwolennikiem sztuki „środką”, ale takiej, która zachowała antidotum na grożące zawsze skostnienie. Podobnie kompleksowy pomysł na twórczość, więc również uchwycenie formy wraz z odżywiającym ją kolorem, w praktyce oznaczało dojście do świata. Odtąd obrazy Jackiewicza były jak wyspy łączące się w jeden archipelag. To chyba wtedy wdrapał się na wysokiego konia i dowiedział się o sobie tego, czego my dziś dowiadujemy się od niego – że piękno to czystość, spokój i harmonia. I że warto jest starać.

Przenikanie i dopełnianie jest w sztuce czymś naturalnym; artysta dyskontując własne doświadczenie, pokazuje też doświadczenia wcześniejsze – wyprzedzające. Mowa więc o zjawisku zwyczajnym między pokoleniami. Bez wątplenia nawet cząstkowa inspiracja czyimiś dokonaniem spokrewnia sztukę jako całość, z drugiej jednak strony przyczynia się do poszerzenia indywidualnej perspektywy oraz wzmocnienia jej twórczego potencjału. Najróżniejsze przykłady mniemanej inspiracji Mistrza mogą budzić wątpliwości, jednak w ogólnym porządku świata jest być może tak, że jeśli pokazują się jakieś związki – to widocznie są.

Znajduję kilka źródeł, z których Profesor świadomie lub podświadomie mógł czerpać. Sam – oprócz wymienionego Piotra Potworowskiego – chętnie przyznawał się do inspiracji Pierem della Francesca oraz kilkoma innymi malarzami włoskiego renesansu, takimi jak Sandro Botticelli czy Piero del Pollaiuolo. Przywołałbym również Amedeo Modiglianiego, Eгона Schielego, Henry’ego Moore’a (rzeźba), Tadeusza Brzozowskiego oraz Jerzego Nowosielskiego – nazwiska twórców różnego czasu i pochodzenia, których wybrane dzieła eksponują pewne zbieżności z dziełami Profesora. Takie, dodajmy, które mogą być albo przypadkowe, albo wynikać ze wspólnoty pokoleniowej. Sięgnąłem też głęboko w przeszłość, by dostrzeżonym pokrewieństwem z antycyznością

wzmocnić jeszcze fakt duchowej obecności Mistrza w renesansie. Antyczna rzeźba, z którą los nie obszedł się najlaskawiej, często utracając kamiennej figurze kończyny, głównie ręce, w zastanawiający sposób zestawia się z kierunkiem, w którym szła synteza formy w przypadku malarstwa Jackiewicza. Wydaje się, że żaden trop do jakiegoś silnie narzucającego się prekursorstwa nie prowadzi, godzi się jednak odnotować, że przedstawiona tu „lista obecności” wskazuje, że malarz Władysław Jackiewicz obracał się w dobrym towarzystwie.

DZIWNA SPRAWA Z TĄ ABSTRAKCJĄ

Rzeczywiście, niby to kierunek o dość krótkim rodowodzie, jednak kryjący w sobie jakiś archetyp o zadziwiającej nośności i trwałości. Nie do końca pozostaje jasne, co w sztuce współczesnej oznacza słowo nowoczesność, jednak ilekroć mamy do czynienia z formami abstrakcyjnymi, duch nowoczesności zdaje się ożywać. Wystarczy dziś spojrzeć na twórczość Pieta Mondriana sprzed stu lat albo projekty twórców z Bauhausu – to prawdziwy fenomen: za sprawą garstki artystów z początku XX wieku do tej pory identyfikujemy nowoczesność według abstrakcyjnego wzorca, resztę mając za przejaw naturalnej zmienności.

Dokonany u początku drogi wybór języka form, okazał się znamieny i, jak można dziś sądzić, korzystny dla całej twórczości Jackiewicza. Jego ideowe i stylistyczne umocowanie, jeśli skleić je z osobistymi przymiotami i uzupełnić subtelnym talentem i wrażliwością jako bazą, stworzyło całość, nad którą z satysfakcją właśnie się pochylamy.

SOCREALIZM, CZYLI „BŁĘDY MŁODOŚCI”

Bardzo bym chciał, by do opowieści nie przeniknęła polityka, ale już po raz drugi kapituluję, ponieważ na drodze zdarzeń pojawiło się coś, o czym nie sposób nie wspomnieć. Przyjmuje się, że w Polsce doktrynalnie rozpoczął się w 1949 roku. W tamtym czasie młody Jackiewicz wstępował właśnie na drogę twórczej samodzielności. Rozbudzony artystycznie i intelektualnie musiał mieć nielichy kłopot z zestawieniem obok siebie idei abstrakcjonizmu, postmodernizmu, no i... socrealizmu.

Nie umiem myśleć o tym wszystkim jak o problemie dialektycznym. Myślę o doświadczeniu socrealizmu jak o pułapce na dumne i wolne elektryki, w oczywisty sposób niechętnie jakimkolwiek ograniczeniom i nakazom. Świat zewnętrzny zawsze czegoś się domagał od świata wewnętrznego, ale niekoniecznie w taki sposób. Przyglądając się całej sprawie z perspektywy czasu, trudno nie zadumać się nad tym, jak kapryśny i nieprzewidywalny bywa los jednostek i społeczeństw, gdy w jednej chwili możliwe staje się zniewolenie ducha, demonstracyjne nicestwienie sfery zbiorowego doświadczenia kulturowego, odwrót od autonomii pożądań, uwiedzeń i refleksji. A wszystko w imię troski pozorowanej, a korzyści wydumanej. Bo czy da się z dogmatu socrealizmu wyprowadzić jakąkolwiek naturalną rację uzasadniającą rzecz ewolucyjnie? Nie były to heroiczne czasy: nie lud, a panująca władza określająca się jako ludowa, domagała się od artystów wiernopoddańczego aktu wsparcia partyjnej propagandy,

politycznej indoktrynacji. Prowadzonej, dodajmy, w wyjątkowo topornej formie. Było więc łamanie kręgosłupów i skrzydeł niepokornym, i było premiowanie oportunistów i serwilizmu. Instrukcje w miejsce dyskusji – jakże trudno w takich warunkach przekonać niedouczonego a opornego, że metafizyka, na której ufundowana jest sztuka, wywieść się pozwala jedynie z wolnego ducha. Z ich myśleniem trudno byłoby znaleźć się dalej od istoty sztuki opartej przecież – duchowo, nie nominalnie – na tradycyjnej, akademickiej idei sztuk wyzwolonych (*artes liberales*) oraz indywidualizmie. O ile mi wiadomo, teorie duszy kolektywnej, kolektywnego ciała i sumienia nie doczekały się jeszcze dostatecznego opracowania. Podobnie jak likwidacja sumienia jednostkowego. Idiosynkrazje, kontrola, propaganda i reglamentacja, a w tym wszystkim sztuka... Nie jest możliwa wolność twórcza, gdy nałożyć na nią obowiązki albo oddać ją pod jakikolwiek zbiorowy zarząd, a niezależność kultury to przecież warunek *sine qua non* zaistnienia sztuki. Kropka. Rzecz tłumaczono pojawieniem się celów wyższych, zasadniczych, tożsamościowych i ogólnorozwojowych, szeroko pojętego dobra wspólnego, a w praktyce szło o wprowadzenie w życie zadekretowanego, oficjalnego imaginarium ideologii socjalistycznej. O spełnienie snu o równości, o sprawiedliwości społecznej z proletariatem na szczycie drabiny społecznej. Na szczęście żywot potworka był krótki; na pamiątkę pozostała pamięć zaburzonych proporcji, nowe blizny w niezabliźnionym wciąż społecznym organizmie oraz sztuka upośledzona, która w żadnym swoim wariantcie nie może być powodem do chwały. Natomiast rzekoma wspólna prawda okazała się wspólną nieprawdą, i jako taka bryły świata z posad ruszyć nie mogła.

Wiem, że nie można bezkrytycznie przymierzać stanu świadomości czasu realnego socjalizmu do wolnej Polski, bo mamy teraz inne miary. A przecież trudno pogodzić się z faktem, że wśród twórców ideowo zaangażowanych nie brakowało wielkich nazwisk. Czy zawinił brak rodowodu oświeceniowego? Pewnie tak, ale przyczyn, różnej zresztą natury, było znacznie więcej. „Zarażeni” po latach przyznawali, że na początku mieli poczucie, że świat toczy się w dobrą stronę. Niektórych uwiodły hasła równościowe i wspólnotowość działania. Wisława Szymborska w egzemplarzu *Soli*, tomiku wierszy z tamtego czasu ofiarowanemu po latach przyjacielowi, zamieściła następującą autoironiczną dedykację, „Proszę przyjąć te wiersze, które wypełniają bolesną lukę między Szekspirem a Hermenegildą Kociubińską”.

MALARSTWO – MIŁOŚĆ NIERDZEWIEJĄCA

Władysław Jackiewicz, malarz. Mógłbym oczywiście wobec Profesora używać szeroko wymiarowego określenia „artysta”, ale wydaje mi się, że częściej z jego ust słyszałem słowo „malarstwo” niż słowo „sztuka”. Malarz taki jak on, to ktoś robiący sztukę z obrazów, a malarstwo to jego magiczne terytorium, które upomina się od wyznawcy widomych dowodów oddania oraz sumiennej realizacji. Z wielu możliwości bycia artystą wizualnym wybrał malarstwo, najlepsze jego zdaniem miejsce wypowiedzi, namysłu nad światem i, co pewnie szczególnie ważne – spotkania z samym sobą.

Jedność i sens tej biografii nadało właśnie ono, Jackiewicz zanurzył się w problemy malarstwa równie głęboko, jak jego mentorzy-koloryści, których najżywiej

zajmował obraz wraz z jego koncepcyjnością. Tego nauczycielom Jackiewicza odmówić nie można – rozkochali go w malarstwie. Wszystkim im chodziło o akt ekstatycznej wiary w jego moc. Do dziś dla malarzy wystarczającym powodem uprawiania malarstwa jest malarstwo. Wiele wskazuje na to, że właśnie w polu czystej malarskiej estetyki Władysław Jackiewicz upatrywał źródła nie tylko satysfakcji, ale także osobistej wolności. Dla niego malarstwo było obszarem wartym wyrzeczeń, trudu i pokładanych w nim ambicji, a także – a może przede wszystkim – miejscem jedynych w swoim rodzaju uniesień. Było jego wizualnym *cantus firmus*, okrętem flagowym, jego drugim domem, jego nierdzewiejącą miłością i lojalnością. Jackiewicz żywił się i oddychał malarstwem, dla niego było jak powietrze, jak dobre wytrawne wino. Cóż, postawa, w której malarstwo staje się podstawowym horyzontem i wydaje się zajmować miejsce pragnienia, by prawdziwie istnieć, należy dziś do rzadkości, nie posunąłbym się jednak do stwierdzenia, że Profesor przedkładał malarstwo nad wszystko inne w życiu. Była pasja, ale bez zadatków na obsesję, bo konstrukcja psychiczna pasjonata na jakiegokolwiek szaleństwo podatna chyba nie była. A jednak uwielbiał malarstwo tak, jakby nie całkiem należał do siebie; miał do siebie dystans, owszem, ale nie do siebie w związku z malarstwem. Jedyń instancją, przed którą skłonny byłby odpowiadać jako twórca pozostawało właśnie ono. A zatem silna fascynacja malarstwem, a nie choroba duszy i nie przemoc malarstwa. Była w tym jednak pewna nieostrożność: Profesor nie wierzył w możliwość zdezaktualizowania się malarskiego medium, nie przyjmował do wiadomości, że może być przez kogoś uznane za zapis ginącego języka. Jego wiara w niewyczerpalny potencjał malarstwa wydawała się niezachwiana. Jeśli papier nie płonie, obrazy również – bo jak może wypalić się coś, co z natury swojej jest niepalne? W tym jednym przypadku zdawał się lekceważyć zmienność rzeczywistości, a za widoczne przecież upośledzenie malarstwa skłonny był winić samych malarzy.

Nie będziemy wiedzieć na pewno, co malarz Władysław Jackiewicz myślał o duszy jako takiej, jednak o duszy malarstwa myślał z czułością. Działanie sił niewidocznych dla oka..., czym jest? – zwykłą afektacją czy uczynionym duchem? Przyjmijmy, że jednak duchem, chociaż to słowo jakiś czas temu wykreśliliśmy z racjonalnego słownika sztuki wizualnej. Jeśli wierzył w duchowość, to taką jej postać, która pozwalała na docieranie do *sacrum*, do dokonywania wyborów w oparciu o wyższe wartości i wykraczania poza doraźność. Metafizyka zatem jako korona – Profesor umożliwiał pracę podświadomości, czyli tego, co jest najgłębszą tożsamością. Stąd, jak myślę, brało się jego przeświadczenie, że sztuka skrywa wiele nieoczywistości, że sama jest Wielką Tajemnicą. Często i z przekonaniem o tym mówił i ani mu w głowie było jej roztajemniczenie. Nie fascynowały go natomiast rozmaite formy magii, zjawiska paranormalne, ezoteryzm. Nie wierzył w rzeczywistość nadzmysłową, spirytualną. Jak pobożne życzenie prezentuje się w tym kontekście przekonanie św. Tomasza z Akwinu, scholastyka, że umysł ludzki ma swoją przyrodzoną celowość, co oznacza, że sfera duchowa jest rozpoznawalna, a dzieło poznania wymaga jedynie stosowania odpowiednich metod, różnych od tych, które są właściwe dla nauk eksperymentalnych. Na przeszkodzie może stanąć jedynie błędne rozumowanie, a nie granica poznania. Sam Jackiewicz jako człowiek niewierzący pewnie poszedłby za myśleniem Nietzschego

i potwierdził, że krytyczna świadomość kulturowa uniemożliwia wiarę religijną, bo ta z natury swojej może być tylko prosta i bezrefleksyjna.

Jackiewicz – pomimo narzucających się pozorów – nie chciał uchodzić za perfekcjonistę, o ile perfekcjonizm rozumieć jako uporczywe dążenie do technicznej doskonałości. Poczucie wiecznej niedoskonałości nie spędzało mu snu z powiek. Skłonny jestem myśleć o nim raczej jako idealistcie, czyli kimś z imperatywem zamiany substancji nieuporządkowanej w zadowalająco uporządkowaną, co w praktyce oznaczało potrzebę starannej regulacji braku i nadmiaru, z reguły związanej z wolą syntetyzowania formy, jak również ambicję odnalezienia optymalnej składni, służącej ogólnej spójności wszystkich części składowych dzieła. Do tego nie była potrzebna kongenialność, wystarczyło czułe oko i biegłość. Tak to widzę. Dekonstrukcja formy zaś, stosowana tu jako twórcza strategia, w istocie niczego nie rujnowała, bowiem w finale, zgodnie z założeniem, i tak wyłaniała się bardzo solidna i całościowa konstrukcja. Komuś, kto tak myśli o jakości (według Platona jakość to stopień doskonałości) bez wahania przypisać można miejsce na antypodach niestaranności, amatorszczyzny i barbarzyństwa.

Rozwijając temat dodajmy, że uprawianie sztuki jest (bywa?) zajęciem nieomal boskim i łatwo uwierzyć w swoją wielkość widząc, w jak wiele prerogatyw, wręcz kosmogenicznych, jesteśmy wyposażeni. Ale tak się dzieje dopóki nie dojdzie do mozołu realizacji. Czyżbyśmy byli jak kulawe konie, którym śni się, że są wyścigowe? W sztukę z nadania wpisana jest niemożliwość i nieuniknioność klęski jako integralny jej składnik, a dystans pomiędzy zamiarem, a jego praktycznym urzeczywistnieniem jest nieunikniony. Coś się udaje a coś nie, dlatego wszystkie sukcesy i porażki należałoby rozumieć jako sumę incydentów właściwych podejmowanym zadaniom. Zawsze przecież można lepiej, sprawniej, celniej, zawsze można być wyrazistszym, wzmocnionym, pogłębionym, ciekawszym... Profesor miał jednak bardzo naturalny, by nie powiedzieć zwyczajny stosunek do swojej twórczości. Robił, co umiał i jak umiał – tak twierdził. Pewnie podpisałby się pod słowami poety Bohdana Zadury, „Lubię to co potrafię i chciałbym / by to co potrafię cieszyło tych których lubię”. Nie pompował swojej twórczości: ani jej, ani siebie w związku z nią, pozostawał daleki od myślenia o niej jako akcie strzelistym, a o sobie jako demiurgu czy wybrańcu bogów. Zamykał się w pracowni, mnożył tam wytwory swojego talentu, przeżywał uniesienia, także rozczarowania, szarpał się jak każdy ambitny twórca i cieszył pracą, kiedy mógł. Malarstwo było dla niego czymś w rodzaju pola siłowego, które pozwala skupić i zagęścić wokół siebie dobrą, wzmacniającą ducha energię. Energię potrzebną, by pomimo wszystko nie ustawać w pożądanym form idealnych, bo to silny motywator. A nie jest łatwo wytrwać, gdy uwiera świadomość wypowiedania niemożliwej pełni. Jest i taka kwestia: czy w poczuciu własnej bezsilności, której świadkiem i recenzentem musiał bywać, mógł usiłować pancierzem sztuki zastąpić swoje lęki i fobie, swoje miękkie miejsca, swoje naturalne i wieczne niedorastanie do ideału noszonego w głowie? To możliwe, mogło tak się zdarzać, ale przecież nie dlatego idealisci decydują się uprawiać sztukę. Musiał odpowiednio wcześniej – prawdziwie i z przekonaniem – przerobić kwestię własnego człowieczeństwa, którego nieodłączną częścią jest przecież omylność, niedoskonałość. Rozmawialiśmy o tym wszystkim, wiem więc, że podobnie jak wielu z nas widział czasem to, co robił

w swojej nagiej fizyczności, w bolesnym doznaniu pozorności wszystkiego. I wtedy samemu sobie wydawał się szalbierzem.

Był artystą z natogiem interpretacji, z wiarą w sens przeobrażeń, przeistoczeń i nigdy tego sposobu działania nie zaniechał. Nie zajmowała go natura realności; zbaczał z traktu zwykłego widzenia na rzecz diegezy, czyli złożonego fikcyjnego bytu, który mocą kreacji pozwala się uprawdopodobnić. Miraż, iluzja, mityzacja rzeczywistości... wszystko to było w ofercie – Jackiewicz wyraźnie upodobał sobie zawahania gatunkowe, mieszanie świata pochodzenia realnego z wytworzonym, gdzie jedno może uchodzić za drugie i nic oczywiste nie jest.

Czuły dystans... Ten oksymoron całkiem dobrze oddaje postawę twórczą oraz osobowość Jackiewicza. Słowo „czułość” łączyć by tu należało z sensualną wrażliwością daną mu wraz z talentem oraz z aurą tematyki, w której sam siebie osadził, natomiast miarę „dystansu” określa przede wszystkim zakres eliminacji z obszaru własnej sztuki tego wszystkiego, co niesie ze sobą rzeczywistość.

„KRYSZTAŁOWE POJĘCIA” CZY „GLINA LUDZKA”?

(Zbigniew Herbert, z wiersza *Tren Fortynbrasa*)

Rzeczywistość czy nierzeczywistość? Albo inaczej: rzeczywistość egzystencji czy rzeczywistość sztuki? Rozdzielać czy łączyć, separacja czy przenikanie?

Separacja od problemów rzeczywistości była regułą silnie zakorzenioną w pokoleniowej formacji artystów związanych ze szkołą sopocką. Ta dialektyczna sytuacja, w praktyce oznaczająca prowadzenie dwóch równoległych żyć, stała się również udziałem Jackiewicza. Wszyscy oni z przekonaniem stronili od deklaracyjnych diagnoz rzeczywistości; nie mieli ambicji objaśniania świata i wyrokowania w sprawach z nim związanych. Nie dialogowali ze światem o świecie, ani z duchami o zaświatach. Należeli do formacji artystów poddających refleksji sztukę, nie świat. Pierwszoplanowa była artystyczność, używanie sztuki dla robienia sztuki, reszta to nadbagaż; artysta wyraża siebie – to wszystko.

Pomyśleć, że w czasie krystalizowania się światopoglądu artystycznego Jackiewicza, uspołecznienie czy upolitycznienie ducha sztuki spora część twórców uznałaby za zdradę powołania przez osobę twórczą, a podobne inklinacje za brak profesjonalizmu. Twierdząc przy tym, że wynikające z tego rozemocjonowanie zastąpiło kompetencje. Dziś wobec takich twórców jak Profesor używa się jakże nieprecyzyjnego i upraszczającego określenia „artysta niezaangażowany”. Jeśli bowiem ma się tak żarliwy stosunek do malarstwa, jak on, to często prowadzi to do afirmacji jego czystej postaci, pragnienia otrząśnięcia go z tego wszystkiego, co przychodzi z zewnątrz. Widać dobrze było mu z postacią sztuki niepoprzerastanej sensami i znaczeniami, z nieprzegadywaniem sztuki, z nieustosunkowywaniem się, z czystością i klarownością formy – niczym innym prócz sobą samą nie zajętą. Apetyt na artyzm i potrzeba uniesień zdawały się aż nadto wystarczać – nie było powodu włączać w słowo „sztuka” jakichś scenariuszy wprost wywiedzionych z doświadczania życia. Metafizyka codzienności

versus metafizyka niecodziennosci... „Ja” biograficzne milkło przy utrzymującym się przy głosie „ja” artystycznym. Demony, lęki, złość, gorycz i rozczarowanie – wszystko to zdawało się roztopiać w twórczej namiętności. Wszystko, co nie pochodziło ze stanu wolnego ducha i wolnej wyobraźni odbijało się od drzwi pracowni. Jackiewicz dbał o to, by pierwszoplanowej malarskości nie pochłonął dramat, jaki nieuchronnie niesie ze sobą życie. Bo po co dramatyzować coś, co jest dramatyczne z samej swojej natury? Toksyny pod skórę i tak wejść. I bez sztuki wiemy, że wokół nas jest dobro i jest zło. Może uważał, że w ogóle apokaliptycy to ludzie zatrwożeni, którym los oszczędził dramatycznych doświadczeń i dlatego wyobraźnia każe im się lękać i tym lękiem obdzielać innych? Tymczasem on nie czuł się ani frustratem, ani tragikiem pojmującym historię ludzkości jako bieg ku nicości i żyjącym w poczuciu obstrukcji i kresu. Stanowczo nie był kraczącą wroną czy negatywistą z mroczną duszą. Nie czuło się w nim żadnego naporu tragiczności, żadnego ukierunkowania na katastrofizm, i pewnie dlatego daleki był od wbijania bliźniego ciężkim młotem w egzystencjalny dramat. Także jako nauczyciel. Własną biografią przerobił kwestię fatalności ludzkiego losu, w tym także kwestię człowieczeństwa, trudno więc byłoby zarzucić mu brak empatii i zrozumienia. Mógł sądzić – stanowczo mógł – że nagromadzone w ciągu życia rozczarowania trzeba zaakceptować i przestać o nich mówić.

Pytania o ludzkie bytowanie, o egzystencję, zostały więc przez twórcę zawieszane. Albo inaczej: pozostały w przestrzeni egzystencji. Codziennosc, jak uważał, jest grubą zasłoną, za którą rozpościera się odmienne uniwersum. O niebo ciekawsze. Na świat patrzył więc przez pryzmat ogólnych pojęć, przede wszystkim estetycznych oraz indywidualnego przeżycia – w efekcie także o naturze estetycznej. Nie interesowała go sztuka przesiąknięta silnie zaznaczającą się celowością, w końcu ani trzeźwość umysłu, ani realistyczne postrzeganie nie należą do obowiązków artysty.

Wszyscy łączymy się w filozoficznym pytaniu, czy w istocie istnieje coś oprócz kształtu? Czy treść nie jest tylko zagęszczeniem formy?

W swoim stosunku do rzeczywistości nie był odosobniony: działająca w tamtych latach Grupa Krakowska również zakładała dystans do potocznej rzeczywistości. To pokolenie nie było gotowe do dostrzeżenia w potoczności istnieniowej wagi i powagi. Jednak były wyjątki coraz silniej wpływające na zmianę kursu, na przykład wzmiankowany już Andrzej Wróblewski czy Tadeusz Brzozowski. Ale prawdziwe odstępstwo od pięknoduchostwa nastąpiło pod wpływem działalności zachodnioeuropejskiej grupy Fluxus. W przeszłości zdarzały się ewenementy, na przykład w sztuce pompejańskiej, w niderlandzkim i flamandzkim renesansie, by później – w postaci scen rodzajowych – wybuchnąć w epoce baroku. I by wreszcie w okresie romantyzmu (trochę pod wpływem egzaltacji) przejąć się bieżącymi, ważkimi zdarzeniami. Mało kto pamięta, że to pojawienie się gazety wzmogło zainteresowanie tym, co właśnie się wydarza. A potem nastął realizm, który zdjął ze sztuki patos i wpisał ją w szarą codzienność. Jednak wkrótce wahał się odbić na powrót i poimpresjonistyczny wybuch energii płynącej z przepoczwarczającej się w zawrotnym tempie sztuki, skierował oczy świata na sztukę w jej samoistnym bycie, uznając kwestie egzystencjalne za małe i przyziemne.

NIE NĘDZA ŚWIATA, ALE JEGO BLASK

Zmaganie się z życiem codziennym Profesor pozostawiał życiu codziennemu: w jednej przestrzeni wykonuje się życie, w innej marzenia... Dramat człowieczego istnienia? Życie jako Golgota? Obnażanie smutku i bezsensu życia? Nie on. Swoje stanowisko wywiódł z tradycyjnych misji sztuki, w tym przypadku z krainy łagodności, której nie umiał lub nie chciał zbrzydzić sobie i innym. Lokował swoją sztukę w wymiarze przerastającym doczesność, tam gdzie cząsteczki świata krystalizowały się, zamiast rozkładać. Materia jego obrazów nie jest więc ze żwiru, krwi ani pudru, ale też nie z samej farby – chociaż z wyraźnym zachwytem nad jej możliwościami. „Uczta bogów” – przy całej skromności, tak chyba myślał o malarstwie. Pisał Adam Zagajewski w *Obronie żarliwości*, że można łatwo „skamienieć” w ironii i wulgaryzmie przeżywanej codzienności, która – jak uważał – jest większym niebezpieczeństwem niż pycha kapłanów.

Najwyraźniej Jackiewicz pochodził z porządku słońca, nie mroku – z krainy ładu, zgody i pogody... Nie był niczym latająca ryba, która potrafi wynurzyć się z pochłaniającego ją środowiska, by przyrzeć się temu, w czym pływa. Żył na maleńkiej wyspie, w Republice Czystej Sztuki, jedynym akceptowalnym modelem przymierza ze światem. Oddzielanie życia od sztuki było i jest doświadczeniem wielu twórców, ale nie musi oznaczać wyobcowania z życia. W jego malarstwie widać zgodę na świat, na afirmację życia, wolę bycia „za”, a nie „przeciw” – ten rodzaj pozytywności wydawał się przesądzać kwestię postawy. Istotą postępu jest niezgoda, to prawda, ale czy przychodzi komuś do głowy, by pouczać o tym Rafaela, Tycjana, Vermeera, Moneta czy Renoira? Jackiewicz tworzył swoje światy, jakby chcąc podkreślić ich pozaświatowość. Nie nędza świata, ale jego blask, uroda – to postulaty lokujące artystę w orbicie włoskiego renesansu.

Otwarte pozostaje pytanie, czy rzeczy silnie uogólnione, takie z pretensją do uniwersalizacji, mogłyby przestać nas obchodzić, ponieważ nie dość zaczepiają się o żywe emocje? Co znaczy ulegać czy nie ulegać naporowi rzeczywistości? Wszyscy potrzebujemy czegoś do uwierzenia, gdy wokół wartko toczy się komedia ludzka, a w głowach i ponad głowami krążą najrozmaitsze idee, po które wystarczy sięgnąć. Cóż, nikt z nas nie odpowie w pełni przekonująco na fundamentalne pytanie: Co się ostatecznie liczy?

Co by tu nie mędrkować, przyznać trzeba Profesorowi, że przy pomocy sztuki udało mu się wkrojenie kawałka przyjaznej przestrzeni w nie dość przyjazny ten świat.

ROZDZIAŁ ŻYCIA OD SZTUKI

Separacja od problemów rzeczywistości, która była praktyką silnie zakorzenioną w pokoleniowej formacji artystów związanych ze szkołą sopocką, stała się również udziałem Władysława Jackiewicza. Tak jak oni zrobił wiele, żeby jego dzieła nie należały do egzystencji. Możliwe, że nie tylko jego przekonania, ale także osobowość domagały się zdecydowanego rozdzielenia przestrzeni, w której wykonuje się życie, od drugiej, w której mogłoby mieścić się i rozwijać wszystko to, co doczesność życia przekracza. Oto dwa obszary przedzielone pilnie strzeżoną linią demarkacyjną. Celebracja sztuki jest czymś

ze wszech miar naturalnym, pożądanym nawet, ponieważ w genotyp sztuki wpisana jest ambicja transcendentnego przerastania doczesności i pospolitości... – pod taką opinią Profesor mógłby się podpisać. Świat wokół jest za niski, za surowy, zbyt marny, żeby zainwestować w niego swoje niezaspokojone ambicje, żeby mu ulec, żeby bez reszty się w nim rozpuścić. A on nie chciał wkorzenia w życie ze zbyt wąskim marginesem Tajemnicy. Miłośnicy tak zwanego małego realizmu, zwłaszcza oni, to ci, którzy ulegają przeświadczeniu, że do procesu twórczego zabiera się ten sam człowiek, który je, śpi, choruje, śni, podróżuje i kocha – by pójść tropem myśli Olgi Tokarczuk.

W swoim stosunku do rzeczywistości Jackiewicz nie był odosobniony i poza Wybrzeżem: działająca w tamtych latach Grupa Krakowska również zakładała oderwanie od autobiografizmu i dokumentalnego rejestru swojego czasu, a to oznaczało dystans do potocznej rzeczywistości. Ale były wyjątki coraz silniej wpływające na zmianę kursu, na przykład twórczość wzmiankowanego już Andrzeja Wróblewskiego czy Tadeusza Brzozowskiego albo nie będącego członkiem Grupy Mieczysława Wejmana, grafika. Ale prawdziwe odstępstwo od pięknoduchostwa nastąpiło pod wpływem działalności zachodnioeuropejskiej grupy Fluxus. W przeszłości mieliśmy do czynienia z przykładami sztuki rodzajowej, a to w sztuce pompejańskiej, a to w niderlandzkim i flamandzkim renesansie, która na dobre rozwinęła się w okresie baroku, a potem realizmu. Nie można też nie wspomnieć, o czym mało kto pamięta, że to rozpowszechnienie się gazety w okresie romantyzmu, w oczywisty sposób wpłynęło na wzmożenie zainteresowania bieżącymi wydarzeniami. Jednak wkrótce poimpresjonistyczny wybuch energii płynącej z przepoczwarczającej się w zawrotnym tempie sztuki skierował oczy świata na sztukę w jej samoistnym bycie, kwestie egzystencjalne ponownie spychając na margines.

Jedni artyści dezercerowali z życia do sztuki, inni zaś ze sztuki do życia. I tak naprzemiennie się to plotło i plecie do dziś. Każda rzeczywistość stawia nas przed zasadniczym wyborem: mniejszy lub większy narcyzm wewnętrzności, taki z pretensją do uniwersalizacji, czy szeroki horyzont zewnętrzności, zaczepiający wprawdzie o żywe emocje, jednak nie całkiem od narcyzmu chroniący. W obu jednak przypadkach zdajemy się polegać na nadziei rozbrojenia rzeczywistej lub urojonej frustracji. I to nas łączy.

Obecnie daje się zauważyć, że postawa typu „twórcy bez wpływu” upadła, że przewodniki po samych sobie przestały być w sztuce wyznacznikiem współczesnego myślenia. Tak intensywnie zatopieni dziś jesteśmy w całkiem ziemskich kłopotach i troskach, że te wyższej, ponadziemskiej rangi interesują nas jakby mniej. I czy się to komuś podoba, czy nie, w gąszczu rozmaitych zaszeregowanych stosunek do życia publicznego i do życia w swoich niezliczonych egzystencjalnych wariantach stały się ważnym kryterium współczesności. Można się czasem obawiać, czy nie najważniejszym...

Jest oczywiście pytanie, czy wyidealizowana postać sztuki nie prowadzi do bajkowego obrazu świata, do odklejenia od złożonej rzeczywistości, bo przecież wszyscy bywamy rozrywani sprzecznościami; z natury jesteśmy ambiwalentni i każdy z nas ma swoją mroczną stronę. Jednak za uprawianiem sztuki kryje się możliwość wyboru, perspektywa

samodzielnego wyznaczania granic, w których chcemy się poruszać – nie musimy więc tej podwójności obrazować. Fakt, gdzieś ta nasza mroczność musi się podziąć, ale niekoniecznie musimy ją przenosić do sztuki. Jackiewicz pojmował sztukę w kategoriach fenomenologicznych, ukazujących świat jaki mu się jawił, a nie jaki jest, przyjął więc, że podstawowym afektem, jaki miałby nim rozporządzać, powinny być odczucia szczególnie dla niego ważne, takie jak zachwyt lub przynajmniej minimum estetycznej satysfakcji. Trudno zaprzeczyć, że uleganie temu, co przyciąga, a nie temu, co odpycha, jest czymś najzupełniej naturalnym.

Prorocy mają w zwyczaju odmalowywanie przyszłości w mrocznych barwach, ale on ani myślał być prorokiem. „Błąkać się w codzienności” – jakby powiedział Barthes – czy wyśpiewywać epifanie na cześć piękna, powoływać do życia własną jego inkarnację, być pięknym w niepięknym świecie; urzekać, może oszalać, a może przyprawiać o dreszcz? Jackiewicz postawił na afirmację. Znaczących zachowań twierdzą, że sztuka zniewalająca urodą, swoisty pawie ogon, w istocie reprezentuje tragiczny związek z życiem. Za mało wiem, by potwierdzić albo zaprzeczyć takiej możliwości. Wiem jednak, że Profesor miał świadomość, że nasze najbardziej nawet zasadne utyskiwania o naturze egzystencjalnej w kontakcie z pięknem w jednej chwili milkną.

Dla artysty wizualnego „ucieczka od wulgaryzmu codzienności” – by użyć słów Emila Ciorana – oznacza kurs na estetykę, najlepiej po jej koronę, czyli piękno. Piękno, dodajmy, własnego chowu lub zgodnego z przyjętym kanonem. Dokładnie nie wiadomo, czym jest i jak się wyzwala; płynie wąską stróżką, by po chwili rozlać się szeroko; nie ma kształtu, jest jak światło przebijające nas swoim promieniem. Wyrwa nas z czasu i przestrzeni, i oniemiałych zwraca przytomności odmienionych. Ujawniający się blask trafia od razu do właściwego ośrodka w mózgu, to pewne, ale niczego bliższego o mechanizmie osobliwego samozapłonu raczej się nie dowiemy. Kanonów piękna, podobnie jak definicji, jest wiele, tę jednak lubię najbardziej: wiedzieć, czym jest piękno, to wiedzieć, dlaczego w podziale odcinka $3/5$ jest piękne, a dajmy na to $3/4$ już nie tak...

Pragnieniem znacznej większości artystów było – i po części wciąż jest – ustanawianie własnej zasady piękna, ponieważ uniwersalnej nie ma. Podążając tym tropem dobrze byłoby rozważyć i odnotować preferencje Jackiewicza w tej kwestii. Co cenił bardziej: renesansowy ideał piękna pojmowanego jako akt harmonii – czy raczej barokowy ideał prawdy, a ściślej piękna w blasku prawdy. Co jego zdaniem ciekawsze: piękno stosunkowo łatwo pochwytnie, takie, o którym wiemy gdzie i w jakich okolicznościach się go spodziewać, czy piękno wydestylowane, „dobywane” z rzeczy wcale niepięknym, ale ujmująco autentycznym? Co lepiej wyraża świat: ciało i skóra rzeczy czy krew i kości rzeczy? Słowem urok i czar rafaellowskiej *Fornariny* czy prawda brudnych stóp postaci świętych z obrazów Caravaggia? – by rzecz sprowadzić tylko do tego klasycznego dyskursu. A może pomiędzy piękną nieistotnością a piękną istotnością nie ma znaczącej różnicy? Może z definicji piękna należałoby strząsnąć zasady, zdjęć ciężar doktryny, by cokolwiek „spoza” odczucia piękna nie zanieczyściło?

W interesującym nas przypadku fascynacja włoskim renesansem całkiem wyraźnie wskazuje kierunek, w jakim biegnie upodobania Mistrza, który z zapamiętaniem

wykorzystywał swoją tęsknotę do piękna. Do szczęścia również, a przyznać trzeba, że piękno i szczęście to dobrana para. Możliwe, że chodziło o relację zwrotną widocznego uzależnienia: szczęścia sycącego się pięknem oraz piękna rozkwitającego w klimacie szczęśliwości. Sztuka o podłożu jednoznacznie epikurejskim – czy o takiej mówimy? Tak się wydaje: mowa o szczęściu o naturze ziemskiej, polegającej na realizacji celów doczesnych oraz, równolegle, o naturze duchowej, realizującej się w warunkach odosobnienia, w pracowni. W której, dodajmy, dobrze było chronić się z obawy przed zawsze możliwymi katastrofami. Ale dla introwertyka takiego jak on, był to odwrót taktyczny, nie ucieczka. W ucieczkę nie uwierzyłbym, nawet gdyby sam to przyznał – nie raz przecież dowiódł, że mając talent do sztuki, miał również talent do życia. Dawano się też zauważyć, że niemalowanie, że czasowa rozłąka z malarstwem nie robiła z niego nieszczęśnika.

Aby cieszyć się szczęściem, trzeba przede wszystkim – jak twierdzą filozofowie – zrozumieć wagę własnych doświadczeń i stanów wewnętrznych dla jego poczucia. Jednak nawet największe szczęście – jak poucza nas Montaigne – kryje w sobie śladową ilość goryczy: niczego nie smakujemy w całości, a poza tym w obliczu – jak się nam zdaje – pochwyconego szczęścia, wola dążenia zdaje się maleć. To pewnie dlatego niektórzy przyjmują, że największym szczęściem jest nie tyle spełnienie, co dążenie wsparte realną nadzieją spełnienia. Szczęście więc, jak powiedział ktoś, to dłoń sięgająca po jabłko z drzewa, a już mniej konsumpcja zerwanego. Stawiam tezę, że Profesorowi potrzebne było poczucie szczęścia związane z odpowiednio wysokim prawdopodobieństwem spełnienia, takie, które ogarnia całe życie i potwierdza jego jakość. Na to musiało się złożyć wiele warunków, a jednym z nich było utrzymywanie stanu satysfakcji z osiągnięć twórczych.

Powszechnie uważa się, że nie da się jednoznacznie orzec, czy dany człowiek jest szczęśliwy. Próbuje się badać ludzkie poczucie szczęścia standardowymi empirycznymi metodami, do tego celu służy na przykład *Oksfordzki Kwestionariusz Szczęścia*. *Smultronställe*, czyli poletko poziomek – tak wdzięcznie Szwedzi nazywają schronienie przed zgielkiem codzienności. Mało kto wie, że właśnie w Kopenhadze istnieje Instytut Badań nad Szczęściem. Mimo że słyszy się czasem, „Zobacz, jaki on szczęśliwy!”, to jednak twierdzi się, że szczęścia nie można zobaczyć. Otóż można, właśnie w sztuce.

Bliska była Jackiewiczowi dantejska idea uświęcającego piękna. Esteci tacy jak on, co tylko można usiłują zamienić na czyste piękno i w tym celu gotowi są stępić wszystkie twarde krawędzie każdej rzeczywistości. Obrany przez niego kurs był upomnieniem się o piękno, o dopełnienie nim świata w skali, jaka jest artyście dostępna. Kto wie, czy taki sposób ulepszania świata nie jest najlepszym z możliwych. Zapotrzebowanie na piękno ukształtowało jego hierarchię wartości – to pewne. Szczerze w nie wierzył, ale nie w jego byty idealne czy idylliczne. To ważne, bo uważność i powściągliwość w tej kwestii jest jak wewnętrzny stróż chroniący od złego towarzystwa, stereotypów i tysięcy kalek obecnych w powszechnym obiegu.

Czy mogło chodzić o przekonanie, że życie estetyczne jest ciekawsze, lepsze? O przeciwstawienie światu zdekomponowanemu swojego świata dobrze skomponowanego? O przykrycie czegoś niechcianego, wypieranego, może brzydkiego – żeby nie wypełzło, nie zaskrzeczało i nie rozlało się? Żeby je zneutralizować. Czyżby wiara

w oswojeniu i łagodzenie świata tym, co urodziwe, nie była tak beznadziejna, jak sądzą pesymiści? *Per analogiam* można by przypomnieć zasadę Gustave'a Flauberta, że „literatura nie musi budzić śmiechu, ani płaczu, ani żądz, ani nienawiści. Literatura ma być jak natura, to znaczy ma zachwycać”. Starożytni zaś utrzymywali, że to zachwyty jest początkiem myślenia.

Nie ma dziś jednej, bezspornej odpowiedzi na pytanie, czy poszukiwanie piękna w świecie najróżniejszych niedoróbek należy wyłącznie do kategorii duchowej, czy też ma ono swój egzystencjalny wymiar. Bez wątplenia jednak, jak pokazuje historia sztuki, najróżniejsze strategie ingerencji w rzeczywistość oraz zmienne kanony estetyki, które tej ingerencji towarzyszą, warto cenić za jednoczesną buntowniczość i zachowawczość.

EKSTRAKTY KOBIECOŚCI

Obok ogólnoludzkich światów i wielkich narracji są i mniejsze, a jakże, ale spróbujcie nazwać temat ludzkiego ciała małym... To prawda: zamknięty w ciasnym kadrze obrazu ukazuje zaledwie wycinek rzeczywistości, ale i przez taki luźnik można ujrzyć kawałek kosmosu.

Człowiek – uważał Pierre Teilhard de Chardin – jest jedyną istotą, w której materia zyskuje świadomość swojego istnienia. Oznacza to, że nie jesteśmy ani ślepi, ani głusi na fakt własnego istnienia, a także na formę i strukturę cielesną, jaką nas obdarzono. To ważne spostrzeżenie, ponieważ przyznaje ciału doniosłą życiową rolę oraz lepiej określa wzajemne relacje w ramach myślącego gatunku. Ciału kobiecemu w kulturze człowieka przypadł bardzo szczególny status – w końcu to kobiety rodzą ludzi i bogów. Choć oczywiście powodów tak szerokiej obecności nagości w sztukach wizualnych jest znacznie więcej. Wystarczy obejrzyć się za siebie, by odnotować, że temat aktu jest odwieczny, że jest kulturowo ugruntowanym archetypem i toposem, a kontakt z nim, to jak podróż do źródeł. Przypomnijmy, że nagość kształtów paleolitycznych „wenusek” liczy sobie ponad 20 tys. lat. Ciało, kobiece zwłaszcza, jest emanacją najgłębiej zakorzenionych lęków i tęsknot, przedmiotem adoracji, podziwu i fascynacji, pochwałą mocy i urody życia, hymnem na cześć rodzaju ludzkiego.

Kobiece ciało jako obiekt adoracji na długie lata określiło artystyczne podłączenie Władysława Jackiewicza. Ciało, przypomnijmy – choć ono samo wciąż nam o tym przypomina – to bez mała księżycowy pejzaż: góry, doliny i zapadliska, a na dodatek owłosienie, pory, żyłki, narośle, znamiona, rany, blizny, wydzieliny, a jego odczuwanie zawiera się w szerokim przedziale od szczęścia do bólu... Ale malarz Władysław Jackiewicz nie był naturalistą, stwarzał więc swoją malarską, ekwiwalentną wizję akcentującą urodę i harmonię, i eliminującą dosłowność wraz z rozlicznymi jej niedoskonałościami. Tutaj ciało jest tworzyszem, lecz równocześnie bytem ponadbiologicznym, swobodną transpozycją fenomenu wolnego od szczegółowych atrybucji. Nie o kostną i krwistą obecność tu idzie, ale o zagadkową widmowość, niepochwytność, więc w sensie fizycznym to zaledwie pół lub ćwierć obecność. Jak bardzo nie mięsne i bezkrwiste są te ciała, te stylistyczne hybrydy, widać najlepiej wtedy, gdy porównać je

z tymi u Francisa Bacona albo Luciana Freuda. Każda z kobiet z obrazów Jackiewicza jest metonimią jakiejś Wenus wyłaniającej się z wody. To tradycją uświęconą czysta postać aktu, topos wyrosły z gąszczu linii i barwnych plam we własnym, osobliwym malarskim laboratorium. Może więc jest jak u Baudelaire'a: najważniejsze są marzenia i tęsknota.

Czy nagie, urodziwe ciało to dzieło sztuki? Nie, to dzieło natury, ale kultura gotowa jest z naturą współzawodniczyć, tworząc piękno własne, ekwiwalentne, chociaż zainspirowane dziełem natury. Z nadbudowy, z powiedzenia czegoś więcej Jackiewicz rezygnuje, zatem wielu sensów nie da się łatwo wyodrębnić z czegoś, co pierwszeństwo daje estetyce. W przypadku malarstwa Jackiewicza tak właśnie jest, lecz sam wybór obiektu zainteresowania nie oddaje całej złożoności procesu transformacji, wielowarstwowości dochodzenia do własnej formy i wyrazu. Trudno pochwytny kod istoty ludzkiej jest tu oczywiście ważny, choć w tym przypadku nie do końca, bo jak ustaliliśmy, nie o prawdę życia doskonale ziemskiego tu idzie, ale o zjawisko kobiecości, o zaistnienie pozbawione przeszłości i przyszłości, „mówione” tylko poprzez formę, poza którą nie istnieje, bo istnieć nie może. Temat przejmuje i ożywia wyobraźnia twórcy. Próżno by szukać modelki, sesji pozowania nie ma, nie ma więc kto powiedzieć: Pokaż, jak mnie widzisz! Chodzi tu o prawdę materii artystycznej, także o alegoryczność, czyli o taką osobliwość bytu, którego zasady wyznacza sama sztuka. Tak pomyślana figura nic nie robi, ku niczemu nie dąży, bo nie musi, bo nie po to jest. Sam gest, samo zgięcie tułowia wyrażać ma wszystko. Odzwierciedlenie stanów emocjonalnych, przekładanie fizyczności na psychikę nie znajduje się w kręgu zainteresowania twórcy. Ciało zdaje się istnieć bez wysiłku, bez refleksji i bez pragnień, bo przecież samo jest pragnieniem. Byłaby więc kobieta pretekstem tylko, wdzięcznym obiektem do artystycznego opracowania, a obraz twórczym poligonem z nią uprzedmiotowioną?

TRUDNE RELACJE Z CIELESNOŚCIĄ

Nie wiem, czy poczynione powyżej spostrzeżenia wesprą nas w próbie odpowiedzi na pytanie, czy Jackiewicz w swoim malarstwie uprzedmiotowił kobietę, czy jako artysta był mizoginem widzącym w kobiecie tylko ciało? Czy tkwił w po męsku szowinistycznej, przedemancypacyjnej wizji świata podszytego erotyką? Jeszcze do niedawna nie przyszło by nam do głowy stawiać podobnych pytań. W czasie, kiedy kształtował się światopogląd artystyczny Jackiewicza nie podnoszono kwestii cielesności i płciowości w tak szerokim kontekście jak obecnie. Nasz czas odmienił stan społecznej świadomości w tych sprawach – staliśmy się bardziej otwarci. Ale też uważniejsi i problemowi.

Jak dowodzi historia sztuki androcentryczne postrzeganie kobiecego negliżu, warunkowane fizyczną atrakcyjnością, kryjące w sobie podtekst erotyczny, a dokonujące się w rozległej przestrzeni od podmiotowości do uprzedmiotowienia, na długo sztukę zdominowało. To, co w prezentowaniu obojga płci – nie wchodząc w różne uwarunkowania takiego podziału – chce uchodzić za naturalne, tradycyjne i odwieczne, skrywa zalegalizowaną kulturowo nierówność i niesprawiedliwość. Mniej więcej 30 lat temu dał o sobie znać potężny, postępowy i krytyczny nurt feminizmu. Z tego właśnie czasu pochodzi termin „sztuka ciała”. Mówiąc w skrócie chodziło o manifestacyjne danie

wyrazu własnemu doświadczeniu kobiecości – wszechstronnie, wyczerpująco. I bezkompromisowo! Bardzo symbolicznie brzmiał tytuł pracy Barbary Kruger z 1989 roku *Twoje ciało to pole walki*. Tworzące w medium sztuki artystki-feministki ciało kobiece obchodzą początkowo jakby z dystansu: symbolizują je i metaforyzują, otrząsając z upraszczających mitów, by wkrótce uczynić artystycznym narzędziem i jako takie włączać w różne konteksty swojej biologiczności, nierzadko w sposób naturalistyczny, czasem ekstremalnie. Nie chciały złudzeń. Chciały iść przez świat i nie patrzeć, czy ich ciało zachwyca czy obrzydza. Z antropologicznego punktu widzenia doszło do demitologizacji kobiecego ciała, a zarazem do wkroczenia w równościowy etap postrzegania kobiety jako złożonej całości. Czy mówimy o szerokim i trwałym otwarciu nowej czasoprzestrzeni kulturowej, czy tylko o rewizji myślenia w męsko-damskich relacjach – trudno powiedzieć. Pewne jest to, że problem przenikania się życia i sztuki został silnie podgrzany.

Ewolucja myślenia to naturalna rzecz. Podobnie jak odmienne widzenie światów. Skądinąd jednak wiadomo, że dla ducha materia to złe towarzystwo, tym bardziej dziwić może aż tak duże zainteresowanie cielesnością, a stosunkowo nieduże duchem – w końcu grzeszy duch, to on jest wiecznie nienasycony, on wciąż czegoś żąda i bywa nieustającym utrapieniem, ciało zaś wymagania ma skromne, proste.

Pytanie, czy rzeczywiście doszło do wstrząśnięcia tradycją, tą, w której zawiera się twórczość Jackiewicza? Czy jego twórczość daje się zobaczyć w gorącej przestrzeni sprzecznych pragnień? Czy podobne widzenie kobiecego ciała może czyjeś oczy urazić? Jackiewicz transcendujący i uniwersalizujący, zamknięty w swoim romantycznym idiomie, pozostawał przecież daleki od materialnych i niematerialnych dosłowności, więc także od konfliktów egzystencjalnej natury, których lustrem nigdy być nie zamierzał. (O ile mi wiadomo, chyba w ogóle nie odczuwał konieczności przegłądania się w czyichkolwiek oczach). Zarząd nad każdym stwarzanym ciałem (waham się, czy by jednak nie włożyć słowa ciało w cudzysłów?) odbywał się zawsze z widoczną kulturą i smakiem, trudno więc mówić o dezynwolturze, o jakiejś nonszalanckiej postaci redukcjonizmu albo niepokojącej podległości. Pamiętajmy: mówimy o postaci, nie osobie. Kobiety na jego obrazach są „dyscyplinowane”, to fakt, ale jedynie w sensie poddania ich zabiegowi syntetyzowania formy, wciąż jednak w ramach przyjętej w sztuce konwencji. Nie sądzę, by zagrożona była godność, by czysty estetyzm miał desakralizować kobietę i jej nagość – po prostu ustawia ją na innej półce oczekiwań. Kluczowa wydaje się tu być subtelność wizji. Nic mi nie wiadomo, by modelki Picassa wyrażać miały oburzenie z powodu radykalnego demontażu swojego realnego wizerunku. Nie inaczej te od Modiglianiego. Wszystkie kobiece byty/niebyty na obrazach Jackiewicza niczym nie zdradzają woli wymknięcia się z konwencji, w jaką wpisał je malarz. Pozostają dalece nierealnym, wyidealizowanym malarskim zapisem i najwyraźniej dobrze im z wyznaczoną rolą. Jeśli uznać – pomimo odnotowanych powyżej zastrzeżeń – że u Jackiewicza kobieta jest królową przedstawienia, to królem z pewnością jest malarstwo.

Raz odcieleśniany, innym razem docieleśniany, dla estety – niezależnie od swoich znaczeniowych uwikłań – pozostaje akt zjawiskiem o wyjątkowej harmonii elementów: subtelności formy, koloru i struktury. Ale czy dla sztuki może być jeszcze wyzwaniem? Czy też, jak twierdzą niektórzy, bajka się skończyła i nie ma dziś sensu

sięganie do mocno wyeksploatowanego potencjału. W systemach akademickiego kształcenia oka i ręki przez stulecia odgrywał ważną rolę i nie przestał być użyteczny w szkoleniu podstawowym. To prawda, jednak należy już do świata dobrze przez sztukę spenetrowanego, a dana mu ponadczasowość i mitologia, nie chronią przed wyeksploatowaniem się w wymiarze krótkowiecznym. Nie da się wykluczyć, że pozostanie tylko punktem odniesienia w obserwacji ciągłości sztuki. Trudno liczyć, by w naszych czasach stosunek adoracyjny w połączeniu z wiarą w moce sprawcze tradycyjnie pojmowanej tematyki aktu, mógłby umożliwić skolonizowanie całkiem nowych obszarów i wesprzeć artystę w ambicji wpisania się w poczet konkwistadorów sztuki. Kto jednak powiedział, że to co istnieje, może istnieć tylko w jeden sposób, że nie może nabrać nieznaney, fascynującej postaci istnienia, której dziś nie potrafimy sobie wyobrazić? Czy jakieś „na nowo” nie mogłoby pobiec nieznanym torem i wyzwolić nową energię? Czy dysponujemy dziś wystarczająco przekonującymi argumentami, by uważać, że liczba jakichś „inaczej” ostatecznie się wyczerpała? Czy rzeczywiście jesteśmy świadkami zetknięcia dwóch opowieści: umierającej i żywej? Temat, choć wszechstronnie obadany i silnie skonwencjonalizowany, pozostaje jednak obecny w zbiorowej wyobraźni i wciąż tę wyobraźnię organizuje. Tym wszystkim zaś, którzy twierdzą, że w sensie estetycznym temat jest do spodu wytarty i że z obszaru jego głęboko utrwalonej akademickości wyrwać się nie sposób, przypomnijmy, że w swojej istocie pozostaje bytem dalece pozaakademickim, a przede wszystkim przedakademickim.

Nie ma mocnych na logikę mitu. Najprawdopodobniej więc nadal będziemy opowiadać kobietę, i to na wiele sposobów, ale zawsze tak, by opowieść zgadzała się z naszym wyobrażeniem o porządku świata. Nie jest możliwe, by ujawniające się narracje wszystkich zainteresowanych mogły usatysfakcjonować, ponieważ sztuka niczemu i nikomu nie czyni zadość. Z wielu przyczyn, także i tej, że własnej fragmentaryczności w opisie świata – nawet usilnie uniwersalizowanej – nie przerośnie.

„MÓWIENIE SIĘ” PRZEZ OCZY

Profesor miał swoją świętą księgę, manifestacyjnie na przykład stronił od penetracji świata powiązań i znaczeń, choć nie sądzę, by ten fakt, to dziedzictwo, miało czynić z niego doktrynera. Wartości wyrazowe, które stosował, zwykle nie tęskniły do narracji pozaplastycznych, do domawiania stwarzanego przez siebie świata za pomocą symbolu albo metafory. Więcej, jego wola ekspresji obrazowej, niejako „mówienie się” przez oczy, omijało dopowiadające słowo – byłby ostatnim, kto chciałby w narracji pogrzebać metafizykę obrazu. Skłonny był uznawać dualistyczną ontologię świata; utrzymywał, że obraz nie potrzebuje słów, że może stać o własnych siłach, że nie ma potrzeby, by go objaśniać, że powinien wytwarzać własny system znaczeń i bronić sensu swojego zaistnienia. A zatem obraz jako rodzaj narracyjności bez narracji. Tym, co w przypadku Jackiewicza hamowało potrzebę werbalizacji było przekonanie o sile obrazowego języka i jednocześnie brak przekonania o zadowalającej wyrażalności słowa, o jego adekwatności, o jego komunikacyjnej omnipotencji. Chciał polegać na bezgłośnym i „beźmiennym” wchodzeniu sztuki do głowy. Jego zdaniem chce opisać obraz

oznacza mierzenie się z zamętem języka, jego kłopotem z przyleganiem. Definiowanie zjawisk nieraz okazuje się pułapką, która wcale nie prowadzi do zrozumienia. Natomiast obraz bywa strukturalnie złożony, jednak działa poprzez proste doświadczenie kształtu i koloru, trzeba tylko włączyć aparat odbioru. Według Profesora głos *logosu* nie jest głosem malarza, malarz nie musi opowiadać historii, malarz daje świadectwo samego siebie w formie obrazowej.

„W języku zmysłów wszystkie duchy rozmawiają między sobą i nie potrzebują innego języka, gdyż jest to język natury” – uważał Roland Barthes. Podobnym tropem szła myśl Jana Cybisa, „Dzieło sztuki istnieje samo w sobie”. Taki właśnie pogląd wyrażał Jackiewicz wielokrotnie: obraz jest po to, żeby obrazować. Jest aktem autotelicznym, czyli samouzasadniającym się, rodzajem gry, a także – co ważne nie mniej – ideą wolnościową w czystej postaci, rozumianą tu jako niezależność myślenia, odczuwania i wyrażania się. Dlatego konsekwentnie i z premedytacją trwał przy nieliterackości swoich obrazów, pozwalając, by pracował w nich ich własny metajęzyk. Choć jest oczywiście tak, że zgodnie z nieograniczonym prawem do swobodnej interpretacji tego, co widać, istnienie fabuły i najróżniejszych odniesień może być wmówione każdej sztuce.

W odwiecznym sporze obraz – słowo niechby na koniec wybrzmiał głos filozofa. Według Heideggera oba te języki, jak i wiele innych, skazane są na niewypowiedzalność.

ALCHEMIK PRZY PRACY. MALATURA

Rzeczywistość jest sumą procesów i współzależności trudnych do ogarnięcia, ale widzieć to za mało, my chcemy wiedzieć. Mamy taką nieodpartą potrzebę. Badanym obiektom nauczyliśmy się zaglądać w zęby i żądać wielostronnej, rzeczowej analizy, zamiast podziwiać z przyzwyczajonej odległości. A skoro tak, to proponuję byśmy wspólnie przyrzekli się pracy nad obrazem. Już na wstępie muszę zaznaczyć, że nigdy nie widziałem Profesora przy warsztacie; do jego pracowni przychodziłem wiele razy, zwykle z jakąś ważną sprawą, wizyta była jednak uprzednio umówiona, więc gospodarz był przygotowany, a warsztat na tę okoliczność z lekka zdemontowany, jednak widoczny. Ale i tak najwięcej o akcie tworzenia mówią same obrazy.

Profesor posiadał doświadczenie, wiedzę i odpowiednie narzędzia, więc z czasem proces twórczy nabrał cech rytuału. A zatem: na dobry początek potrzebne jest krosno z porządnie naciągniętym lnianym płótnem. Następne jest podobrazie – w tym wypadku nanoszony na płótno za pomocą szpachelki grunt gesso, który pojawił się na polskim rynku w późnych latach 70. i wiele rzeczy uprościł. Teraz, pomiędzy rewersem płótna a drewnianymi, wewnętrznymi elementami konstrukcji krosna, należy zainstalować odpowiednio sztywny podkład (na przykład z kartonu), który zabezpieczy płótno przed odcisnięciami. Nadszedł czas na położenie pierwszej, jednolitej warstwy kryjącej, trwałej, nietłustej i w miarę ciemnej farby. Tak robił niegdyś Gustav Courbet. Tu uwaga: obraz od początku ustawiony zostaje w pozycji poziomej i tak będzie niemal do końca pracy nad nim. Dalsze czynności musi poprzedzić zainstalowanie roboczych ram z listewek, których zadaniem jest zatrzymanie płynnej, rozlewającej się masy bieli tytanowej (cynkowej?), niekiedy lekko przełamanej odrobiną chłodnego tonu. Mowa o osobliwym

roztworze sporządzanym niezmiennie według receptury Mistrza, wspomaganego fachowym doradztwem małżonki-chemiczki oraz nowinkami pojawiającymi się w sklepach zaopatrujących plastyków. Dla bogactwa efektów to sprawa fundamentalna. Odtąd podstawowe dla całego procesu czynności będą polegać na poruszaniu obrazem w taki sposób, by zmienne ruchy umożliwiały rozlewanie się farby po powierzchni. To początek kreacji. Oddech przestrzeni jest jeszcze płytki, bo póki co to niewiele więcej niż czysta, niezborna jeszcze potencia; surowa postać obrazu, zaledwie tło, którego nie wypełniają jeszcze uczucia czy myśli. Artysta nie wszedł jeszcze w tryb artystyczny, więc i duch tu jeszcze nie zamieszkał. Jest za to uzasadniona nadzieja, że baza zdarzeń zachowa się przyzwoicie i że wesprze Mistrza w jego oczekiwaniach. Minie sporo czasu, nim tak przygotowany grunt ustoi się, zastygnie w fizycznym bezruchu i umożliwi ciąg dalszy.

Kolejny etap to uwertura przed głównym koncertem. Artystę wciąż niesie materia. To czas wyglądania „efektu tasowania bazowych składników”, kiedy coś rośnie, a co innego obumiera. To czas pozyskiwania metafizycznych głębi, czas sensorycznego obejmowania świata i mozolnego wydobywania go z chaosu. Czyżby to właśnie chaos krył poszukiwany sens? Trwa zasiedlanie kadru obrazu otchłanną przestrzennością, na którą złożyć się powinny rozrzedzone farby laserunkowe warstwowo rozlewane i w miarę przesychnania korygowane pędzlami szczeciniastymi odpowiedniej szerokości. Jest tak, jakby artysta przepuszczał tę lepką całość przez własny, niepowtarzalny aparat destylacyjny. Ten etap trwa aż do momentu, kiedy uda się całość z grubsza opanować, kiedy zawiążą się tajemne związki. Należy przebiec wzrokiem całość tego, co się wydarza, tę dziwną, substancjonalną, bezkształtną materię, ten przymglony, rozkołysany świat, tę cudorodną plazmę – po to, by dokonać wstępnych rozstrzygnięć. A patrzeć trzeba uważnie, by nie prześlepić tego, co ważne i inspirujące, i przechować to na dzień oka. Już wkrótce zwykła plama albo zaciek drogą aneksji i transformacji mogą zbliżyć twórcę do odkrycia tego, co wciąż zasłonięte.

Widać, jak dobrze odnajduje się twórca w dialektyce widzialnego i niewidzialnego... Głębia ostrości zdaje się być ustawiona na nieskończoność. Świat zawiesza się w zadumie, czuje się jak przeszłość, teraźniejszość i przyszłość ocierają się o siebie. Trudno byłoby się spodziewać, że z takiego posiewu, z tego nie-wiadomo-co wykształcić się może zrównoważony, żywy, przyjazny ludziom świat.

Apoteoza lub egzekucja, sięganie szczytów i upadki, babranie się lub upiększanie – póki co wszystko jest w niekończącej się grze i w nieoczekiwanych proporcjach. Tymczasem zwielokrotnił się zbiór sygnałów, namnożyły się znaki dla postronnych zamazane, nieczytelne, wyprzedzające konkret. Trzeba użyć intuicji, by całość rozpoznać i przybliżyć wyobraźni. W tym skłębieniu form wszystkiego jest i dużo, i mało, ale być może w sam raz, by ujawniła się odpowiednio wymowna gęstość, esencjonalność, a molekuly ułożyły się we „wzór”, w zarys wypatrywanego kształtu – podmiotu przedstawienia. Zatem cała reszta: puste przebiegi i bezwartościowe kalorie zostaną przyporządkowane lub wygaszone. Twórca spreparował przestrzeń i wlał w nią płyn owodniowy własnej receptury, by mógł się stać cud stworzenia, by w finale ulepić figurę z duchowego powietrza i rozrzedzonej farby. A zatem, niech się stanie! A wszystko na pograniczu bytu i niebytu. Oto iluzja, która chwije przekonaniem o stałości i jednoznaczności świata otaczającej

nas materii. W tym fermentującym, organicznym świecie nie ma miejsca na geometrię kątów prostych, sporadycznie tylko i głęboko w tle pojawia się linia prosta, sugerując śladowe zaistnienie realnego wnętrza, mogącego uchodzić za scenografię zdarzenia.

Czas inkubacji jest w toku – przyjdzie jeszcze odważyć ciężary, rozłożyć akcenty, określić gamę barwną, a wtedy w polu widzenia ujawnią się napięcia, które są solą każdej ekspresji.

Nadszedł czas na sprawczość rysunku.

ALCHEMIK PRZY PRACY. RYSUNEK

To w nim, w jego zdolności do ogarniania formy spotyka się cała sztuka. Impulsywny, żywy, najbliższy systemowi nerwowego, chętnie ulega namiętnej wyobraźni. Nie lubi ani prawd stwierdzonych, ani zalecanych. Wciąż ewoluuje i mutuje, bo taka jest jego natura. Dzięki nadzwyczajnej uniwersalności potrafi wymazać się z czasu – w nim „teraz” i „niegdys” traci ostre granice. Najszybciej wyławia świat z nieokreśloności i jest pierwszym świadkiem odstania się rzeczywistości, przygotowaniem do prawdziwego widzenia rzeczy. Jest nie tyle formą poszukującą, co sam w sobie jest poszukiwaniem. Nie jest zniewolony nakazami stylistycznymi – z nim jak z ewangelią: poza kanonem istnieje wiele niekanonicznych objawień. Nie mając żadnego stałego modelu, sam sobie potrafi wypowiedzieć posłuszeństwo. Wiem, że tak właśnie Władysław Jackiewicz myślał o rysunku.

Kandinsky twierdził, że pojawienie się linii na płaszczyźnie obrazu daje początek kreacji. Z pewnością Jackiewicz nie był kimś, kto chciałby z tym poglądem dyskutować, ponieważ proces kreacji też zaczynał od plamy, by potem niewyklarowana wciąż forma liczyć mogła na kreacyjną moc poszukującej linii. W zmaganiach z istnieniem wygrywa zwykle zamęt, tymczasem zawartość obrazu należy starannie poukładać. W procesie stwarzania malarskiej wizji rysunek jest ważnym elementem *wishful thinking* autora, a interferencja kreślonego klasycznym narzędziem rysunku z malarską plamą, wchodzi tu w bardzo interesujący, nieczęsto spotykany związek. I to w samym środku malarskiego procesu, i w zasadzie na niemal równych prawach.

Oko kreatora przebiega cały obszar i wynajduje węzłowe punkty, wokół których gęstnieć będzie tkanka obrazu, aż z wprawnie kreślonych linii utworzy się sieć, w którą złowić się ma figura. Wszystko polega na meandrycznych skrętach, płynnych jak bieg rzeki. Śladem linii, pod zarządkiem intuicji i wyobraźni, biegną emocje. Krok po kroku określa i uczłowiecza się bezkształt, linia po linii ewolucja prowadzi Jackiewiczowską kobietę do finału. Przybyła z niewyróżnienia, by wreszcie zaistnieć w pełni własnej istoty. Profesor wierzy w piękno, ale nie w byty idealne, dlatego mnoży linie dopowiadające kontury, jednak bez złudzenia, że je ostatecznie znajdą i wystarczająco dobrze opiszą, że trafią w sedno. Może i dobra jest pewność, ale niepewność ciekawsza. Z niewidzialności destyluje się wreszcie wyobraźniowy cel, umowne ciało istniejące w obrębie umownej skóry, osobliwy malarski substytut kobiety o niepewnym rodowodzie. Osobliwe DNA kobiecości. Zaznacza się linia szyi, krągłość ramion i linie bioder – one przede wszystkim. Wyrazistości artysta nadaje tyle, ile uzna za potrzebne, i chociaż nie rejestruje anatomicznych składników ciała, to przecież płęć nie budzi

wątpliwości. Dyskusyjna pozostaje kwestia, czy w tym akcie transformacji mamy do czynienia z defiguracją czy prefiguracją, czyli sytuacją, gdy z dala od swojej rzeczywistości ciało staje się transludzkie albo i przedboskie.

Pozostając w temacie godzi się odnotować, że Profesor stworzył kilka cykli rysunków, nie pozostających w formalnym i znaczeniowym związku z cyklami portretów, głów, aktów i ciał. I w ogóle z malarstwem. A wszystko przez nieostrożność: trzeba było dotkliwego poparzenia słonecznego na Sardynii, by rekonwalescent w cieniu czterech ścian pokoju mógł na nowo odkryć dla siebie rysunek. Na niewielkich formatach papieru stworzył doskonale wyabstrahowane światy splątanych linii, o strukturze wprost wynikającej z zastosowanego narzędzia, czyli rysika, cienkopisu lub ołówka.

ALCHEMIK PRZY PRACY. KOLOR

Forma, zgodnie z wizją artysty, została określona, ale to nie koniec – trzeba jeszcze całości nadać głębię i niepowtarzalną aurę. Nie potrzebował szarości, ale blasku, a ten oznacza kolor. (Pewnie powtórzyłby za Williamem Turnerem, że światło to kolor). Malarz zatem wraca do gry. I dopiero odpowiednia dawka intensywnego i świetlistego koloru, na ogół płasko położonego i we właściwych miejscach, dopełnia całość. Warto przyjrzeć się kompozycji *Chrzest Chrystusa* pędzla Piera della Francesca, żeby zobaczyć na czym ta gra polega. Jackiewicz przenosi nas spod swojego środkowoeuropejskiego nieba – bo odczucie światła było stąd, w okolice Morza Śródziemnego – bo marzenie o świetlistości było stamtąd. W tym podążaniu do światła był Jackiewicz jak Prometeusz.

Z pewnością w osobie Jackiewicza mielibyśmy innego malarza, gdyby nie twórcze osoby, od których się w procesie kształcenia odbijał. Na przykład Artur Nacht-Samborski, profesor, w którego pracowni studiował, a którego szanował za nadzwyczajne wyczucie koloru. Jednak przejąć podobnej predyspozycji nie sposób, bo to dar przyrodzony, nieczęsto się przydarzający. Zastąpić go można co najwyżej kulturą koloru, nabywaną w stopniu zależnym od uwrażliwienia nabywającego.

Ciekawa sprawa: obserwacja kolorystyki obrazów namalowanych przez osoby w starszym wieku, funkcjonujące w odrębnych kulturach i w różnym czasie historycznym – w tej liczbie takie tuzy malarstwa jak Tycjan, Hals, Monet, Renoir czy Picasso – ujawniła pewien dysonans, który przyniósł upływający czas. Byłby trudno rozpoznawalny, gdyby nie zastosować metody porównawczej. W późnych obrazach Tycjana na przykład zjawisko to widać jak na dłoni. Profesor był parę lat przed pięćdziesiątką, kiedy go odwiedziłem i podzieliłem się informacją na temat fizjologii widzenia koloru u ludzi po plus minus osiemdziesiątce. Badania wykazały, że malownicza metafora „jesień życia” wstrzeliwuje się w sedno odkrycia, okazuje się bowiem, że widzenie kolorów przez seniorów ulega wyraźnemu ociepleniu. Informacja utkwiała mi w głowie, ponieważ już wcześniej, nie wiedząc nic o tej fizjologicznej regule, dostrzegałem ten syndrom u Profesora, choćby w serii ciał wpisanych w pejzaż. Profesor przyjął informację bez komentarza.

ATELIER MISTRZA

Podstawowe koordynaty lokalizacji pracowni Profesora: gdańska Starówka; poblize Motławy; trzypiętrowa kamienica przy ulicy Świętojańskiej, vis-a-vis rosnącego kościoła św. Jana. Tyle że na wysokim poddaszu. Brzmi romantycznie i było romantycznie, ale spróbujcie tam wejść! Profesor do późnej starości dzielnie wdrapywał się po wyjątkowo mało ergonomicznych schodach. Wszystko to w całkiem dosłownym sensie oznaczało ode-
rwanie się od przyziemia. Czy w jego przypadku pobyt tutaj oznaczał uchodźstwo z rzeczywistości? Nie do końca, bo mając na uwadze solidne osadzenie się Profesora w egzystencji, należałoby mówić raczej o ucieczce „do”, a nie „od”. Profesor strzegł suwerenności tego miejsca, ale bez przesady, bywali tu goście.

Atelier, studio lub, jak kto woli, pracownia malarska, to miejsce, w którym wykonuje się mniej lub bardziej racjonalne czynności, bardziej związane z twórczością artystyczną, mniej z czym innym. Coś jakby gniazdo, samotnia, kontemplatorium i magazyn w jednym. Dla niektórych postronnych – sanktuarium. Zamknięcie za sobą drzwi oznacza zejście z platformy, na której wykonuje się życie. Takie odcięcie od świata, jak ujęła to Virginia Woolf w swoim dzienniku, to jak być pstrągiem, który zawisa nieruchomo w strumieniu. Obowiązuje tu stała reguła działania: trzeba się zamknąć wewnątrz, żeby się rozszerzyć i powielić na zewnątrz... Przychodzi się tu na introspekcję, na spotkania z samym sobą, żeby w spokoju przegrzebywać swoją najgłębszą tożsamość i by po wielokroć przekonywać samego siebie, że takową się posiadało i że potrafi być frapująca. Po latach zaczyna się nawet w to wierzyć. Tutaj zmywa się z siebie wszystkie brudy rzeczywistości. Tutaj – według wszelkiego prawdopodobieństwa – najlepiej przystania się pierwotną otchłań, która w każdym tkwi. Tutaj czeka nas własna porcja nieskończoności, ale raczej bez nadziei dowiedzenia się, gdzie jest ta nasza nieskończoność: wewnątrz naszych granic czy poza nimi? Nie przypominam sobie innego miejsca, gdzie własne ciało przestaje o sobie przypominać; może to jedyne takie terytorium, gdzie niby jest się tu i teraz, ale zarazem transferuje w zgoła inne przestrzenie i tam się zawiesza. Przejścia od realności do imaginarium nawet się nie zauważa; trochę jak w teatrze, kinie, a trochę jak w podróży pochtania nas irrealizm. Wonią farb i rozpuszczalników, czasem mocno dającą się we znaki, oddycha się z nadzieją, że nieprzychylne duchy zapachu nie polubią.

Zawsze wydawało mi się interesujące, jak artyści wypełniają sobą i swoimi narracjami fizyczną, użytkową przestrzeń, w której przychodzi im twórczo się realizować. Szczególne zdumienie budzić może jaskrawa niespójność: ludzi poukładanych, dobrze zorganizowanych, odnajduje się w takim miejscu jako bałaganiarzy. Albo odwrotnie: profesor Wiesław Szamborski na przykład, warszawski malarz niewiele młodszy od Jackiewicza – twórca niespokojny, pełen temperamentu i ekspresji – okazał się być pracownianym skrajnym pedantem. Zero rzeczy zbędnych; dźwięk jak w studni. Pracownia Jackiewicza, jakby dla kontrastu, zaskakiwała nietadem bliskim abnegacji. Jak to dobrze, chciałoby się zakrzyknąć, że funkcjonują pośród nas tajemne siły „antynormy”, działające z zaskoczenia i sprawiające, że świat nie traci zdolności stawania na głowie i w nosie ma stereotypy, jakimi nieostroźnie zwykliśmy opisywać poznanych ludzi!

Isaac Bashevis Singer, pisarz, noblista, zapytany kiedyś, jak odnajduje się przy pracy w miejscu zarzuconym książkami na podłodze w stosach po suficie, odparł, że nie ma z tym problemu, bo przecież świat powstał z chaosu.

KOMPOZYCJE

Jak się im przyjrzeć, nie widać, by przejawiały pokutną ascezę albo barokowy przepych. Dla miłośników syntezy i umiarkowania wydawać się mogą w sam raz. W kompozycyjnych układankach Profesora wszystko wydaje się ważne i na miejscu. Jeśli jednak rozdział ten został uruchomiony, to z dwóch powodów: po pierwsze, by jasno stwierdzić, że bez celnej, dobrze wyważonej kompozycji nie mielibyśmy powodu mówić o wyjątkowej harmonii obrazów Profesora. Po drugie zaś koniecznie należy stwierdzić i podkreślić fakt stosowania bardzo współczesnego kadru, mocno zawężającego pole widzenia, najpewniej po to, byśmy przed oczyma mieli tylko to, co starannie przez autora wybrane, a co dla określenia charakteru sylwetki jest kluczowe.

DOTYK NIEŚWIADOMOŚCI

To jak w życiu: z naszym udziałem lub bez rzeczy po prostu się wydarzają. Jak dowodzi biografia Jackiewicza artystę można zostać trochę przez przypadek, dziwnym zrządzeniem losu, który bezustannie miesza nam w życiu. Ale już realne bycie zawodowym artystą, czyli realizowanie się w sztuce, przestaje przynależeć do akcydentalnego układu zdarzeń. Mówiąc prościej, przypadkiem nie jest. Nas jednak interesuje tu inny jego aspekt, polegający na dopuszczeniu do aktu kreacji dialektyki przypadku i kontroli, ale z zastrzeżeniem, że ostateczne rozstrzygnięcia należą do autora. Przyjęta przez Jackiewicza zasada „współtwórczości” w praktyce oznaczała przemieszanie porządków, tworzenie jedynej w swoim rodzaju konfidencji z nieprzewidywalnym – w gruncie rzeczy dobrze twórcom znanej, bo w pewnej mierze obecnej w każdej artystycznej kreacji.

Świadomość porządku świata oraz działań, jakie człowiek podejmuje, pozwalają na współpracę z „nie wiem”, „nie rozumiem”, czyli na dotyk podświadomości. Kto tworzy, ten wie: w gruncie rzeczy nie ma żadnej improwizacji, jest za to metodyczne działanie szóstego zmysłu, przerywane chwilą namysłu. Rozumu i intuicji, dodajmy, tak uprawiana sztuka wcale nie antagonizuje. To, co przekazywał nam Mistrz było jednoznaczna pochwałą umiejętności kontroli tego, co się robi i jak się myśli, nie przeszkadzało mu to jednak wraz z podświadomością uruchamiać element nieświadomości, czyli przypadek, jako ważną część strategii oporu wobec działania wyrozumowanego. To akurat inaczej niż w ulubionym renesansie, gdzie wiedza, dyscyplina i system reguł przypadek wykluczały, malowniczo nazywając go „bękartem rzeczywistości”. Cóż, spleść w jedno rygor i swobodę udaje się nielicznym. Profesorowi towarzyszyło przekonanie, że wiedza i poznanie naukowe, a więc episteme, nie jest w sztuce wiodące i że nadmierna racjonalizacja prowadzić może do upośledzenia sił sprawczych, a także opresyjności zabijającej radość w pełni zmysłowego obcowania. Dzielił też przekonanie, że w sztuce istnieje byt taki, jak „uczona niewiedza”, która w praktyce staje się czymś w rodzaju

intuicyjnego kierownictwa. Czujemy, że w niej właśnie kryją się bezosobowe siły kierujące przeznaczeniem. No, a przy okazji dowiadujemy się, jak dalece ulegamy iluzji jedynie własnego sprawstwa.

Jakże fascynująca potrafi być gra świadomości, podświadomości i nieświadomości, ich interferencja: trzymamy rękę na kierownicy albo ją puszczaamy i obserwujemy tor jazdy wyznaczony przez... – no właśnie, nie bardzo wiadomo przez co: instynkt? intuicję? traf? Czy może inną nieznaną siłę, o której niewiele wiemy? Czasami wydaje się, że twarda logika świata realnego nie dorasta do tajemnej logiki losowości. Wrzuceni w zmienne kolektwy destabilizujące strukturę obrazu pozbawiamy się *status quo*, ale dość szybko okazuje się, że niezaplanowana rzeczywistość kryjąca moce destrukcyjne ma również potencjał twórczy. Że porozumienie z przypadkowością może otworzyć pola wyobrażeń, które nie sposób przewidzieć. Ujawnić ścieżkę umożliwiającą wyjście poza umysł zablokowany konwenansami, racjonalnością, kompleksami i czymś tam jeszcze. Współczesna psychoterapeutka ze szkoły Gustava Junga Marion Woodman twierdzi, „Im więcej pracujesz ze swoją nieświadomością, im bardziej ją szanujesz i rozumiesz, tym bardziej ona rozumie ciebie”.

Sztuka gestu – bo i o niej godzi się tu wspomnieć – jest w istocie mało kontrolowanym eksperymentem, wynikającym z sytuacji, gdy głowa odpuszcza ciału. Profesor nigdy nie należał do orędowników sztuki o bardzo daleko idącej spontaniczności, niechętny rygorom formy i wyrażającej emocje w stanie surowym. Zapraszał przypadek do współpracy, ale tylko na ustalonych przez siebie warunkach, na ogół jako efekt towarzyszący, uzupełniający. Terroru przypadku nie dopuszczał – pewnie uważał, że wobec przypadku jesteśmy zbyt mali, by ulec jego władzy.

ZMYSŁY

W przypadku Profesora to rzecz pierwsza, wstępny impuls otwierający akt twórczy, a potem z pietyzmem podtrzymywany. Taką tezę stawiam. To próba odpowiedzi na pytanie, jak orientował się Mistrz w rozpoznawaniu świata, jakiego sposobu dojścia doń się chwycił? Jakiej części swojej osobowości, którym predyspozycjom mógł i chciał zaufać? Mam silne przekonanie, że w pierwszym rzędzie zmysłom – najpotężniejszemu językowi na świecie, swoistemu komunikacyjnemu esperanto. To właśnie za sprawą zmysłów uczestniczymy w świecie i go współtworzymy. Bez ich pobudzenia u siebie do sztuki, tej zwłaszcza, lepiej nie podchodzić. Ale nie wszyscy uruchamiamy je w takim stopniu, jak Profesor Jackiewicz, co oznacza, że nie wszyscy w równej mierze posiadliśmy zdolność widzenia obrazu jako sieci wzajemnych, wielowymiarowych, nieustannie zmieniających się oddziaływań. To zrozumiałe: potencjał zmysłowości, jakim rozporządził Profesor, jawi się tu jako bardzo specjalna zdolność do przekazywania energii opisującej rzeczywistość obrazu, czyli *modus faciendi* zmysłowości – co przeczute, przeżyte w zachwycie, to i praktykowane. Dominująca w sztuce wizualnej perspektywa wzrokocentryczna, w twórczości Jackiewicza przełamywana perspektywą szerszą, zmysłocentryczną i prowokującą stan zaczarowania, wymaga od odbiorcy strojności i wyłączenia wszystkich instrumentów służących percepcji.

Słowo „miękkosć” utrwaliło się w mojej pamięci właśnie w związku z osobą Profesora. Miał miękkie rysy twarzy, łagodne spojrzenie, spokojny, cichy i miękko brzmiący głos, poruszał się, a jakże: miękko i płynnie, a na dodatek chętnie nosił swetry (dobrze pamiętam jaskrawo czerwony, jakby żywcem wzięty z jego obrazów) albo sztruksowe garnitury (jeden popielaty, drugi – chyba ulubiony – w kolorze zgniłej zieleni. Pod nim cienki wełniany golf). Zimą nosił się w filcowym kapeluszu. Kiedy byłem jego asystentem, ustalił się w pracowni zwyczaj odbywania semestralnych zaliczeń z Profesorem siedzącym za stołem, czasem w towarzystwie dwóch lub trzech butelek nienajgorszego, składkowego wina. Celowałem zwykle w jakieś chianti, bo miękko w smaku. Na tym stole, złośliwiec, rozścielałem wyciągnięty ze schowka z elementami do martwej natury kupon ciemnego aksamitu i obserwowałem Profesora jak bezwiednie, ale z upodobaniem – co najmniej jakby to był perski kot – gładzi jego powierzchnię.

KRÓL? WOJOWNIK? MAG? KOCHANEK?

Seks, władza, przemoc i śmierć to cechy w różnym stopniu nam przyrodzone, ale także gorące tematy współczesności, które sztuka współczesna z różnym nasileniem dotyka. Znaczący dorobek Junga utrzymują, że męskie role najlepiej opisują takie archetypy jak: Król, Wojownik, Mag i Kochanek. Król, czyli metafizyk, twórca kształtów rzeczywistości, jej ładu; Wojownik to obrońca, ale też zdobywca; Mag oznacza tu mędrca panującego zarówno nad praktyką, jak i teorią. I wreszcie Kochanek, czyli ktoś, kto dzięki zmysłom potrafi współpracować i współczuć.

Wydaje się, że Jackiewicz doświadczył szczodrości natury, ponieważ wpiśwał się we wszystkie cztery jungowskie role. Jednak w rolach Wojownika i Kochanka wyraźnie brylował. Czuli się przeświadczeni, że nawet na dnie swoich słabości trzeba być po męsku silnym, a najlepiej zwycięskim. Nie są to bynajmniej cechy wegetarianina... Już na pierwszy rzut oka pozwalał się identyfikować jako postać znacząca, jako ktoś, kto nie musi się starać, by być uznanym za przywódcę. Pióropusz wodza nosić chyba lubił i rzeczywiście było mu z nim do twarzy. Jackiewicz to samiec alfa, dominator – ale w miękkim opakowaniu. Dość było spojrzeć, by zobaczyć w nim lwa. Oprócz talentu dostał też w genach pulę siły psychicznej, która pozwoliła to i owo przetrwać. Miałem wrażenie, że w nim wszystko składało się na chęć spokojnego, pracowitego istnienia – miał coś, co Brytyjczycy nazywają *equanimity*, czyli spokój wewnętrzny. Jako artysta trzymał z lekka libertyński fason, któremu towarzyszyła co rusz ujawniająca się obecność Erosa obdarzonego dualistyczną naturą, która wiecznie będzie czegoś pragnąć, coś pożądać, ale nie za wszelką cenę. Według typologii osobowej Nietzschego przypisać by mu można cechy apollinijskie, czyli opanowanie, zdyscyplinowanie, harmonię, elegancję formy, intelekt.

Jackiewicz był kimś, w którym wszystko do siebie pasowało, całością dobrze dopracowaną – w wyglądzie, w sposobie bycia, w pozytywnej recepcji świata, w twórczości. Nie widziałem migotania masek i gąb. Był sobą. Rosły, magiczny, kompletny, uniwersalny – tak będę go pamiętał. Był człowiekiem, o którym można powiedzieć wiele dobrego i wszystko to może być prawdą. Bardzo dbał o stateczność swojego rodzinnego życia; troskliwy, zapobiegliwy, serdeczny – taki komunikat płynnie od najbliższych.

Epikurejczyk? Neoplatończyk? Stoik? Pozytywista? Wydaje się, że łączył w sobie wszystkie te cechy. Zdawał się być odporny „na nurzanie się w przyjemnościach zgorzknienia i narzekania na świat” – by użyć słów Doroty Masłowskiej. Socjalista i liberał – socjalista w życiu, liberał w sztuce. Ateusz ze zdolnością do mistycznych doznań – metafizyczną, konfesyjną pustkę skutecznie wypełniał wiarą w sztukę. Jak wielu z nas. Ateizm nie musi przecież przekreślać wiary w soteriologiczne własności sztuki.

Postmodernista, abstrakcjonista, sensualista. Neoklasyk. Artysta niby tutejszy, swojski, ale też jakiś „zagraniczny”. Nie żeby importowany, raczej eksterytorialny. Dla gdańskiego środowiska kulturalnego był postacią emblematyczną. Czy magnes sławy na niego nie działał? Myślę, że działał, ale w granicach zdrowego rozsądku. Czy miał sympatię do samego siebie? Chyba tak, ale miał też dystans, potrafił być autoironiczny, także empatyczny, ale żeby się o tym przekonać, należało znać go bliżej.

Człowiek wrzucony w świat, w którym nigdy nie jest się u siebie, w którym coś nieustannie dezorientuje, to nie jest przypadek Władysława Jackiewicza. Ciekawe, że przy swojej naturalnej i silnej zachłanności na zmysłowość był także pragmatykiem i realistą. Nigdy nie zauważyłem znaków niepełnej obecności wśród ludzi, choćby śladowego, melancholijnego pogubienia. W zadziwiająco sprawny sposób łączył loty ponad ziemią z mocnym staniem na ziemskiej skorupie; zamiana osobowości artystycznej na publiczną – w stałym, naprzemiennym cyklu – przychodziła mu z łatwością. Przynajmniej tak się wydawało. Nie zwykło się mierzyć odległości duszy od chłodnego rozumu, bo niby jak, ale u niego nie mogła być duża. Jako rektor Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Gdańsku (obecnie Akademia Sztuk Pięknych) przez wiele lat skutecznie zarządzał przyziemnością; nie wiem, czy ambicje kazały artyście i pedagogowi w jednej osobie poszukiwać dodatkowych zatrudnień, ale na pewno od nich nie uciekał. Chyba było dla niego ważne, żeby żyć aktywnie i pożytecznie. Kiedyś nazywano to społeczną służebnością. Jako rektor nie był pozerem, nie nadużywał przywileju, nie pompował się i nie upajał swoim urzędem. Nie był surowy, zastygły ani spiżowy – na cokół desperacko się nie wdrapywał, więc pozbawiony megalomanii rósł bez wzniosłości. Kiedy zabierał głos, nie brzmiał wyśzościowo. Budził jednak respekt, i musiał o tym wiedzieć.

Kiedy był już w sile wieku, wybory jak żyć i czemu się poświęcić już go nie kłopotaly, bo wszystko dawno się ustaliło, jednak przekonanie o robieniu czegoś istotnego, czegoś na dużą miarę, towarzyszyło mu i wciąż energetycznie nakręcało. Przeżył dość lat, by można było utwierdzić się w przekonaniu, że oddychanie utopią sztuki doskonale mu służyło. Powolnemu traceniu sił żywotnych przeciwstawiał pracowitość jako sposób umniejszania złego wrażenia. A starzał się pięknie i ani dla rodziny, ani dla służby zdrowia nie był obciążeniem. Mam wrażenie, że z biegiem lat różnica pomiędzy byciem człowiekiem a byciem artystą zanika, dochodzi do utożsamienia człowieka z profesją i do zapamiętania pozostaje obraz człowieka-artysty. Psycholodzy utrzymują, że doświadczenia estetyczne, mistyczne sprawiają, że człowiek wydobywa się poza siebie i że nabiera mocy wzmacniającej wewnętrzny dobrostan; uzyskuje się dystans do siebie i do problemów, wzmacnia się też poczucie metafizyczności świata. Do końca miał szczęście (a my wraz z nim) być posiadaczem bystrej umysłowości, nieodstającej od wcześniejszej, mistrzem trzeźwych wyborów i racjonalnego wydatkowania

sił. Całe życie cenił sobie „piękne okoliczności natury”, łowienie ryb, a jakże, a dużo, dużo później także... surfing. Córka nie bez dumy utrzymuje, że był chyba najstarszym surferem na Pomorzu Gdańskim. Cóż, może patrzył na inne zegary niż większość z nas? Dopiero w sędziwym wieku dopadła go grawitacja i mocno przygięła do ziemi. Jednak nadal pracował – ogień sztuki palił się w nim do samego końca. Był jak wino starzejące się w beczce historii i zachłannie pobierające tlen, by jego barwa jaśniała, zamiast matowieć. Kochał żyć, ale nie w jakiś egocentryczny sposób. Pamiętam jego uśmiech z tamtego czasu: trochę ironiczny, ale życzliwy i nigdy nie drwiący. Sfink-sowy? Może, ale na pewno nie etruski. W czasie pracy nad tym tekstem obejrzałem w telewizji wywiad z sędziwym Jerzym Skolimowskim; pod koniec rozmowy spojrzął na rozmówczynię ironiczno-pobłażliwym spojrzeniem Jackiewicza. Dokładnie takim. Czysta metafizyka. Nie wiedzieć dlaczego przypomniałem sobie wtedy słowa Piotra Sommera, poety, który tak napisał w sprawie ceny, jaką płacą wielcy twórcy, „Myślę, że wszystkie posągi świata z radością oddałyby swój brąz, byleby ożyć i wieść jakiś prawdziwszy żywot niż na cokole”.

PRACOWNIA NR 312

Miejsce takie jak Pracownia Malarstwa w Akademii Sztuk Pięknych jest organizmem zbiorowym złożonym z jednostek, z „istnień poszczególnych” – by zacytować Witkacego – i sytuującym obie strony systemu edukacyjnego pomiędzy rytuałem a procedurą. Studenci świadomi miejsca i celu, dla którego się tu znaleźli, zwykle dbają o to, by nie dać się roztopić i przelać do ciasnej formy. Bo też nie po to się tu przychodzi, by poczuć się dopasowywanymi; nie o jakieś uniwersalne wzorce tu chodzi. Proces rozwoju toczy się tu swoim niespiesznym tempem, by mogły połączyć się jego najróżniejsze koordynaty. To krótka, ale chyba nie najgorsza definicja takiej właśnie pracowni. Ta, którą prowadził profesor Władysław Jackiewicz, dyplomująca, była jedną z kilku. Po ukończeniu I roku można było wybrać. Intuicja jako kluczowy bodziec w podejmowaniu decyzji oraz przekonanie o kompetencji prowadzącego stanowiły naturalny, wstępny warunek akcesji. W moim przypadku czas wyboru zbiegł się ze zwyczajową, końcoworoczną wystawą dorobku studentów. W pracowni Profesora, i tylko w niej, oprócz malarstwa zaprezentowany został całkiem nie-malarski obiekt. Pamiętam, że ten konceptualny akcent okazał się decydujący.

Program kształcenia wpisywał nas w różne przedmioty, pracownie i sale, ale dla adepta malarstwa najważniejsza pozostawała pracownia malarska, bo to w niej ogniskowało się wszystko co najważniejsze.

Historia sztuki ubiegłego wieku sufluje nam do ucha prawdę, że otwarcie się na różnorodność to fundament współczesnej sztuki, więc również dydaktyki. Nie o kwestię specjalnej strategii tu idzie, ale o uznanie najgłębszej tożsamości sztuki, z jaką chcemy obcować. W praktyce więc studia w akademii to jakby drzwi prowadzące do tysięcy innych drzwi, czas podróży dookoła świata i dookoła siebie. To setki zauroczeń, tęsknot, mentalnych urodzeń, śmierci i zmartwychwstań. Czas przejściowy w oczekiwaniu na kuszące złudzenie pełni. Od świata przychodzącego z zewnątrz, od tego, co się już

wydarzyło lub właśnie wydarza, ale też czerpiąc ze świata wewnętrznego, uczyliśmy się języka, którym mieliśmy sami siebie opowiedzieć. Trzeba było przejść bazową ilość informacji, żeby w przyszłości proponować własne. Zwątpień było więcej niż euforii i obawiam się, że taka jest prawidłowość. Ćwiczyliśmy się we wznoszeniu ponad daną nam wtedy wysokość i to również było zgodne z naturą. Perspektywiczny cel? Anorektyczne ideały zamieniać na tłustsze.

Marzyliśmy o wielkiej sztuce wypełniającej nasze istnienia. Zbyszek Gorkak, Zbyszek Kosmala, Rysiek Duch, Alina Jackiewicz (zbieżność nazwisk przypadkowa), Andrzej Kuczmiński, Wojtek Zieliński... Przed nami uczyli się tu Teresa Miszkin, Andrzej Śramkiewicz, Barbara Kaczmarowska-Hamilton, Janek Misiek, Mietek Knut, Dominik Rebelka – twórcy do dziś aktywni. Po nas byli między innymi Małgosia Basińska, Jacek Mydlarski, Maciej Gorczyński i Marek Wróbel. W żyjącym ciele Pracowni byliśmy grupą celu i wspólnego, rozpędzonego marzenia. W ciągu minionych lat zgęstniały linie dróg, jakimi poszli uczniowie Mistrza, ale w tamtym czasie wszyscy bez wyjątku dawaliśmy się zwodzić mglistym przeczuciom, mało konkretnym intuicjom, bo chociaż dorośli, to w sztuce byliśmy dziećmi, naczyniami gotowymi na wlewanie treści. Ufnymi, o ile wlewający miał autorytet. Gestem dobrej woli i ostrożnej nadziei jest powiedzenie sobie: chcę zaufać, kiedy jednak trafia się pod skrzydła marnego dydaktyka, to erozja zaufania przebiega w przyspieszonym tempie. Miotającym się od ściany do ściany głos z boku, głos niekłamane go autorytetu, wydaje się nieodzowny. Co dobre, co słabe; co mądre, co głupie; co prawdziwe, co fałszywe; co świeże a co wtórne? – oczekiwaliśmy konstruktywnej podpowiedzi, mądrego głosu z samego wnętrza sztuki. Otwieraliśmy się więc, dopuszczając własnowolne ograniczenie swobody myślenia, ale z zastrzeżeniem, że pewna uległość jest ewentualnością warunkową.

Studenci starszych lat zwykle czują, kiedy mają do czynienia z wyrazistym starciem generacyjnym i wiedzą, że na tym tle dochodzić może do impasu. Młodych adeptów sztuki, zwłaszcza ambitnych i niecierpliwych, uparte odwoływanie się do dziedzictwa zawsze uderzało swoim konserwatyzmem skrywanym za troską o fundamenty. I to pomimo tego, że przecież dziedziczenie jest w kulturze czymś najoczywistszym, wydarzającym się samoistnie, i nawet sztuka „zuchwała”, która demonstruje swoją odrębność i jedyność, i która widzi się w samej szpicy awangardy, musi wyrastać z jakichś korzeni. W wielu kulturach – na przykład wśród amerykańskich Indian, czy w kulturze buddyjskiej – posłuch dla sędziwych współplemieńców był oczywistością, ale coraz częściej w miejscach rozpędzonej cywilizacji starszyznę uznaje się za hamulec postępu, a jej niedopasowanie za cechę dyskwalifikującą. Jednak w przypadku uczelni artystycznych młodzi najczęściej stają po stronie doświadczenia. Tak też było w naszym przypadku. Byliśmy idealistami i wierzyliśmy, że jesteśmy we wspólnocie, która z grubsza przynajmniej podziela nasze wartości i przekonania. Jednak wobec braku wystarczająco jasnych kryteriów rozstrzygnięcia niezależnych od subiektywnych racji, odnajdywanie się w świecie wartości nastęrcza czasem nie lada kłopotów. Mistrz i uczeń, czy jakby chciał ktoś inny: partnerzy aktu dydaktycznego, stoją przed innym jeszcze problemem – jak objaśnić coś, na co nie ma słów? Ta ważna kwestia wyznacza pole utrudnionego porozumienia.

Jak do Pracowni nr 312 wchodził Profesor, wraz z nim wchodził autorytet. Jednak nie miałem nigdy wrażenia, że kurczę się w sobie w jego obliczu. Nie miałem obaw, że spod wpływu jego silnej osobowości się nie wydobędę i nie odważę się myśleć samodzielnie. Ducha ani gasił, ani zniewalał i nie traktował nikogo protekcjonalnie. Miał własną metodę „dydaktywizowania” sztuki: po wejściu miał zwyczaj zatrzymywania się przy obrazie kogoś z nas – próbowaliśmy domyślić się, dlaczego właśnie przy nim, ale na ogół bez większego powodzenia – nie po to jednak, by dokonywać jego analizy, wybrany obraz był pretekstem do dzielenia się spostrzeżeniami i poglądami, czasem (na ogół?) luźno z nim związanymi. Analizę pojedynczych obrazów zwykł pozostawiać asystentowi; sam do poziomu szczegółowej korekty schodził rzadko, najczęściej w przypadku prac studentów ostatnich lat albo dyplomowych. Profesor próbował trafić do nas opowieściami o sztuce współczesnej (nie wiem, może sądził, że klasyczna została dostatecznie dobrze skomentowana?), rozwijając przed nami panoramę sztuki światowej widzianej swoimi oczami. Nie były to monologi w typie antycznym, to znaczy żywe, emocjonalne; prezentując całościowy punkt widzenia w tonie z lekka mentorskim, był spokojny i wyważony, jak to on. Pewnie mieliśmy razem – zahaczając o istotę – dojść pożytecznej jakiejś konkluzji, nie pamiętam jednak, bym był wtedy gotowy na takie spotkanie. Najchętniej dzielił się swoimi wrażeniami z wystaw, jakie odwiedził w czasie swoich podróży. A kiedy wypowiadał się o czasie własnej edukacji, to zwykle nie bez z lekka ironicznego tonu. I owszem, bywał krytyczny, ale pomimo upływu lat potrafił ze zrozumieniem odnosić się do rozmaitych odmian w kulturze i sztuce. Było w tym rozumienie bliskie wyrozumiałości. Nie myślał też kategoriami wzorców czy relikwii; malarstwo otaczał kultem, ale nie surową regułą zakonu wiernych. Dało się jednak zauważyć, że grafikę na przykład traktował jak dyscyplinę o nieporównanie mniejszym potencjale. Nie był zapalczywy w obrażaniu się na sztukę masową i pogardliwie się ponad nią nie wynosił; czuł się inaczej umocowany – miał świadomość obracania się w zgola innych przestrzeniach. Jak przystało na człowieka powściągliwego, ani nie wylewał na nas złości, kiedy coś mu się nie podobało, ani nie rozdawał cukierków, kiedy było przeciwnie. Za to rozdawał pędzle, raz jeden, kiedy postanowił namówić nas na próbę zmierzenia się z hiperrealizmem.

Miał w sobie silne przeświadczenie o krzepiącej funkcji kultury jako wyobraźniowym schronieniu przed dolegliwą rzeczywistością. A przestrzeń życia w latach 70. poza uczelnią, zwłaszcza pod koniec dekady, była mało życzliwa, szorstka wręcz i szara, więc uczelnia była dla nas ucieczką od marazmu tamtych lat – rodzajem rezerwatu, światem bis.

Uczniowie Czarnoksiężnika, czyli studenci Profesora Władysława Jackiewicza... Niby z jednej bańki, z tej samej szkoły myślowej i estetycznej, jednak różni i wcale nie jackiewiczowscy. Nie orbitowaliśmy wokół zakamarków świata wyobraźni Mistrza – nie zamierzaliśmy być czyimkolwiek lustrem czy echem – czuliśmy się solistami rzuconymi w nieskończony obszar sztuki. Samodzielnymi, po swojemu ugruntowanymi – nie przeciw nauczycielowi, ale też nie według niego. Trudno jednak wykluczyć, że bystre oko dojrzy, kim tręcimy i czyimi akolitami pozostajemy. Jesteśmy z niego w tym sensie, że wsłuchiwalismy się w to, co mówił i albo przyjmowalismy jego spostrzeżenia i rady jako



Spotkanie uczestników wystawy *Mistrz Władysław i uczniowie*, która miała miejsce w Galerii EL w Elblągu w 2002 r. W tle Gdańsk; ulicą Świętojańską idą, patrząc od lewej: Mistrz, Jacek Mydlarski, Zbigniew Gorlak, Roman Gajewski, Alina Jackiewicz, Jan Misiek, Teresa Miszkin i Andrzej Śramkiewicz, fot. Witold Węgrzyn.

Meeting of participants of the exhibition *Master Władysław and the Students*, which took place at the EL Gallery in Elbląg in 2002. Gdańsk in the background; walking down Świętojańska Street, from the left: the Master, Jacek Mydlarski, Zbigniew Gorlak, Roman Gajewski, Alina Jackiewicz, Jan Misiek, Teresa Miszkin and Andrzej Śramkiewicz, photo: Witold Węgrzyn.



Spotkanie uczestników wystawy *Mistrz Władysław i uczniowie*, która miała miejsce w Galerii EL w Elblągu w 2002 r. Gdańsk, pracownia Profesora przy ul. Świętojańskiej. Od lewej siedzą: Jan Misiek, Andrzej Śramkiewicz, Teresa Miszkin, Zbigniew Gorlak, Mistrz, Alina Jackiewicz, Roman Gajewski i Jacek Mydlarski, fot. Witold Węgrzyn.

Meeting of participants of the exhibition *Master Władysław and the Students*, which took place at the EL Gallery in Elbląg in 2002. Gdańsk, the Professor's studio on Świętojańska Street. Sitting from the left: Jan Misiek, Andrzej Śramkiewicz, Teresa Miszkin, Zbigniew Gorlak, the Master, Alina Jackiewicz, Roman Gajewski and Jacek Mydlarski, photo: Witold Węgrzyn.

drogowskaz, albo odbijaliśmy się od niego w poczuciu suwerenności. Być może liczył na jakąś wersję siebie, ale dopasowania nie sugerował; daleko mu było do żelaznego uścisku wymuszającego to i owo, a jego stanowisko nie wpisywało się w przyjemność bycia egzekutorem. Szanował odmienne stany świadomości i miał dość wyobraźni, by swoich uczniów wyprowadzać poza siebie. Wiem też na pewno, że nie życzył nam, byśmy pozostali w jego cieniu.

W tamtym czasie znaleźliśmy tylko jedną, akademicką twarz Profesora – nie budował z nami relacji osobistych. Ale minęło trochę czasu i to był już inny Jackie-wicz: w swoich późnych latach jakby zmiękł, złagodniał; miało się wrażenie, że stał się przystępniejszy i swobodniejszy w kontakcie, mniej pryncypialny. Hierarchie, do których przywykliśmy, wyraźnie się skurczyły. Pojawiło się więcej symetrii. Cóż, różniła nas zapisana karta doświadczeń, ale w pewnym sensie wszyscy pozostajemy wiecznymi debiutantami, dziećmi, które fenomen sztuki niesie przez życie. No i okazało się, że przez lata wrosliśmy w siebie bardziej niż mogło się wydawać; nastąpiło zbliżenie na płaszczyźnie nie tylko zawodowej, ale i prywatnej. On identyfikował się z nami, a my z nim; bywaliśmy na swoich wystawach, a dwukrotnie doszło do wspólnej wystawy, w obu przypadkach pomyślanej jako hołd dla jego osoby. Profesor widział, że prawdziwie żyjemy sztuką, że jesteśmy aktywni, że najwidoczniej zdołał przekonać nas, że sztuka to poważna i warta starań sprawa, a my czuliśmy, że nas ceni, wspiera i chyba jest z nas dumny. Do końca był nas ciekawy i do końca cieszył się naszym wzrastaniem.

EROS ZDEMASKOWANY

Zawsze te same pomysły: ogrodzić, zamknąć, zakazać... Do tamtego zdarzenia Profesor miał prawo uważać się za wolnego artystę, który nie widzi powodów, by brać pod uwagę cenzurę obyczajową. Nie sądził chyba, że jego poczucie liberalizmu mogło kłuć kogoś w oczy. Jakakolwiek napastliwość trzymała się z daleka od jego obrazów. Wydawało się oczywiste, że sensualność nie równa się seksualności i to pomimo tego, że cechy wspólne są, a i brzmienie słów jakby podobne. Wydawało się oczywiste, że sytuujące się z dala od naturalizmu obrazy Mistrza ani nagością, ani anatomiczno-techniczną dosłownością nie epatują i w kontekst seksualny, w jakieś erotyczne wezbranie wpisać się nie pozwolą. Że trudno dostrzec w nich jakąś postać obsceniczności, poczuć stymulację hormonów czy dyszące wyuzdanie. W końcu ciało jest tu czymś więcej, znacząco więcej niż tylko fizycznością. Autor, niechętny dosłowności i oczywistości, zostawił dużo miejsca na wyobraźnię. To fakt. Może zbyt dużo... Biedny Profesor, tyle lat błogiej nieświadomości, że w istocie tkwiło się w zdrożnej fascynacji *delectatio morosis*, czyli myśleniu o perwersyjnej przyjemności...

A było tak: Profesor został zaproszony do prezentacji swoich prac w hallu gdańskiej Filharmonii Bałtyckiej, w której od pewnego czasu – w ramach jakże słusznej idei kulturalnej integracji – odbywały się prezentacje sztuki. Obrazy, jak mi wiadomo, zawisły na swoim miejscu, ale... do wernisazu nie doszło. W ostatniej chwili dyrektor Filharmonii, którego nazwiska z grzeczności nie wspomnę, wytężył wzrok, zobaczył co zobaczył, co chciał zobaczyć lub co musiał zobaczyć, po czym zamachnął się ognistym

mieczem i nałożył na wystawę sankcję *prohibitum*. Zamknięty w świecie własnych urojeń wskazał, osądził i skazał. Czy tak radykalna cenzorska decyzja była wynikiem jakiejś skrzywionej postaci moralności, czy może mimowolną demonstracją braku głębszej wrażliwości – nie wiem. Znał się na sztuce czy nie, znaczenia dla sprawy mieć nie mogło, bo ów prominentny człowiek kultury odrzucił te obrazy na twardym gruncie moralnym. Dość powiedzieć, że coś brzydkiego wypęzło z człowieka. Są ludzie, których natura naznaczyła silnie seksualizującym spojrzeniem i którym wszystko kojarzy się jednoznacznie. W tym miejscu nie od rzeczy jest spotkać mniemaną pobożność dyrektora z pobożnością św. Tomasza z Akwinu, scholastyka, który głosił, że „ze zgrania zmysłów i władz duchowych nic złego wyniknąć nie może”. No cóż, nie jest dobrze, gdy eklezjaści są bardziej liberalni w kwestii obyczajności niż niektórzy świeccy na stanowiskach.

Eros – potężna siła; gdy znajdziemy się w jego władzy, wszystko inne wyda się pobocznością. Ileż to wspinaczek na szczyty hipokryzji spowodował w historii kultury i obyczajowości naszego gatunku. Dla przykładu przywołam słowa prof. Włodzimierza Lengauera, historyka starożytności, które akurat gdzieś przeczytałem, „[...] wybitny znawca literatury greckiej Félix Buffière niemal wykluczał miłość fizyczną, pisząc, że ideałem było umiłowanie duszy. Oprócz bycia badaczem, był też Buffière księdzem, co jednak coś nam mówi. Po polsku wyszła też książeczka pana z KUL, mniejsza tu o personalia, który dowodził, że Grecy wręcz zakazywali miłości fizycznej między mężczyznami i się nią brzydzili”. Wyjaśniam: starożytni Grecy nigdy by się tak nie zachowali, nie znali pojęcia płci i swoich pragnień nie definiowali w kategoriach męskie/żeńskie, za to dobrze znali potęgę słowa miłość.

Szczęśliwie Profesor zachował dystans do wydarzenia. Może znalazł pociechę w konstatacji, że w naszym zubożniałym, zracjonalizowanym świecie tylko nieliczni zachowują skłonność do namiętności? No cóż, w końcu nawet niechęć jest formą zainteresowania. A może uważał, że mądrość ludzkiego gatunku stworzyła fikcję, aby nasze mroczne instynkty znalazły ujście? Może więc nie w sobie, ale w cenzorze zobaczył rzeczywistą ofiarę zdarzenia, bo uznał, że biedny, udręczony człowiek ma ze sobą kłopot i wobec tego należałoby mu współczuć raczej niż się oburzać? A może też podziękować za rozgłos, którego nigdy za wiele. Trudno byłoby się nie zgodzić, że interwencja była skutkiem trudnego dialogu z samym sobą – sobą podejrzliwym i widzącym „inaczej”. Czy mógł mieć Profesor pretensje, że ktoś nie idzie razem z nim w nie jego emocjach?

No cóż, nieskończone jest erosowe skomplikowanie ludzkiej natury. Jak świat światem rzeczywistość wstydu, kompleksów, lęków i hipokryzji toczy się i tak już pewnie zostanie. I wciąż znajdują się wśród nas ludzie posiadający unikalną zdolność zwąchiwania tabu, nawet w przewrotnie zwodzącym czy przebraniu. Tomy by pisać o ludzkich obsesjach, warto jednak wspomnieć o rzeszy artystów retuszerów zwanych „majtkarzami”, których w różnych okresach dziejów sztuki z pozycji inżynierów dusz uruchamiali najróżniejsi surowi moralizatorzy.

Jednak środowisko akademickie nie odpuściło. Wydarzenie – jak nie patrzeć o cechach skandalu – wszystkich nas wybiło z torów przyzwyczajęń, jakie w sobie z latami ułożyliśmy. Uderzyło nas również to, że jeden luminarz gdańskiej kultury

najprawdopodobniej nie znał ani osoby, ani twórczości innego luminarza gdańskiej kultury. Wydawało się nie do uwierzenia, żeby można było zobaczyć w Profesorze rogatego Satyra albo, dajmy na to – zaślinionego starca podglądającego Zuzannę w kąpieli. Rada Wydziału Malarstwa uchwaliła protest. Jednogłośnie. Wymyślono również – nie wiem już, kto i kiedy – by wystawę w całości przenieść do hallu Teatru Wybrzeże, którego dyrekcja, o zgrozo! miała mniej „wyśrubowane” standardy moralne. Wernisażowa publiczność, która najwyraźniej poczuła potrzebę solidarności z artystą, dopisała nad podziw.

USPOŁECZNIE NIE

Horyzontem Władysława Jackiewicza – w malarstwie wprost się nie ujawniającym – była wizja lepszego, sprawiedliwego świata. Pytanie, jak sztuką wpływać na rzeczywistość było i jest aktualne, jednak pojmowanie tej misji przybiera różne formy. Tworzyć tak, by okiem, ręką, myślą i marzeniem łączyć ludzi... Doświadczenie relacji z drugim człowiekiem było dla Jackiewicza bardzo ważne; taka postawa zwykle bierze się z silnego przekonania, że człowiek to istota społeczna i na ogół prowadzi twórcę do egalitarnego widzenia miejsca sztuki na społecznej niwie. Profesor był wolny od uprzedzeń społecznych – umysł miał subtelny, ale sceptyczny wobec inteligencji, a już zwłaszcza wobec obnoszenia się z nią. Nie miał ambicji przebijania społecznej skorupy, ale społecznikowski duch w nim pracował. Jako twórca był skierowany ku sobie (co akurat w przypadku artystów dziwić nie powinno), ale także ku ludziom, dlatego z trudem przychodziło mu godzić się z faktem, że sztuka wysoka musi być dobrem luksusowym, ograniczającym społeczną wzajemność. Uważał, że nie tylko dostęp do dóbr kultury powinien być równy i ułatwiony, ale że byłoby najlepiej, gdyby każdego było stać na dzieło sztuki. Dlatego umieszczając obrazy w polskich sprzedażnych galeriach, na własną rękę i w ramach danych sobie możliwości z premedytacją ograniczał ceny. Nie miał też nic przeciwko płatności rozłożonej na raty. Taki mały gest altruizmu na rzecz tych, którzy bardzo by chcieli, ale nie za bardzo ich stać... Bez wątplenia miał świadomość, że z tak pomyślanym pozytywizmem zająć daleko się nie da, że w szerszej perspektywie to myślenie utopijne. I to z innej jeszcze przyczyny. Tej mianowicie, że nigdy nie będziemy równi w rozumieniu, że subtelności kultury zawieszające wysoko poprzeczkę przystępności, utrudniają porozumienie. I chociaż sens jego własnej sztuki nie zaplatał się w spiralne zwoje, to jednak mimo nietrudnej wykładni, kłopot musiała sprawiać forma. Było prosto, ale nie dość bezpośrednio. A warto zauważyć, że wysoko zawieszona poprzeczka może podnosić satysfakcję obu stron... Miało być egalitarnie, ale i tak wychodziło elitarnie, ponieważ rynek sztuki ma swoje wymagania.

Jego wiara w uszlachetniającą moc sztuki jako żywo przypomina mickiewiczowskie marzenie o poezji trafiającej pod strzechy. Tak jak Władysław Strzemiński, Profesor był przeciwnikiem upolitycznienia sztuki, natomiast podobnie myślał o „stworzeniu warunków wchłonięcia dobrej sztuki przez masy” (słowa Strzemińskiego z 1934 roku). Takie stanowisko wynikać mogło również z ducha Bauhausu, według którego nowoczesność miała być egalitarna, bezklasowa i inkluzywna. Natomiast późniejsza doktryna socrealizmu, która, dodajmy, stała się udziałem jedynie krajów Europy Środkowo-Wschodniej, była

tylko spolityczowaną, wynaturzoną formą myślenia o społecznej roli sztuki. Pamiętam też, że pośród artystów, których postawa zwracała uwagę Profesora, był Joseph Beuys, ale nie zdążyłem zapytać dlaczego. Domyślam się, że mógł cenić go zwłaszcza za szerokie społeczne myślenie, z demokratyzującą sztukę ideą pankreatywizmu na czele.

TEMAT WYCISNAĆ JAK CYTRYNĘ

Od lat w kręgu twórców toczy się dyskusja, czy należy wsłuchiwać się w siebie, w swój czas, czy może działać w fuzji obu tych możliwości. Tak czy owak rzecz cała sprowadza się do relacji z płynącym czasem, a w praktyce do dylematu, czy pozwolić, by świat sztuki, który z mozołem uformowaliśmy, formował nas samych. Cóż, zmienność i postęp jako tendencje dominujące w wielu systemach współczesności, stanowią tylko jeden z wariantów układania się z czasowością.

Swoją postawą, trwałym umoszczeniem się w idiomie swojej sztuki Władysław Jackiewicz zdaje się dziś prowokować do przemyślenia różnych kontekstów, przede wszystkim niezmienności, która wpisana jest w podstawy życia, a także zmienności znaczącej jego trwanie. Łście buddyjski problem. Przeszłość i przyszłość, w twórczości Mistrza skupione w niekończącej się terażniejszości, dawały wykładnię współczesności jako sklejoną z własnym czasem twórczym. Ten zaś zdominowany został silną osobowością artysty. Czy oznacza to, że ramy myślowe, w których mieścił się ze swoją sztuką zatrzasnęły się wraz z jego odejściem?

Drążmy temat dalej. Czy rzeczywiście wystarczała Jackiewiczowi zawężona, wciąż doskonała wersja samego siebie? Czy tęsknił do jakiegoś nowego otwarcia, czy kiedykolwiek stanął przed dylematem, czy by pola działania nie rozszerzyć? Pojawiały się nowe „jackiewiczze”, ale nie było nowego Jackiewicza. Czy w jakimś momencie jego sztuka przestała być poszukująca? Czy gonił za swoim portretem, który już dawno namalował? Cóż, nie odbiegał od paradygmatu przez siebie stworzonego, były przesunięcia uwagi, ale nie było zaskoczeń, przechylów, przekroczeń, niespodziewanych zwrotów. To prawda, ale nie było też rozczarowań – jego obrazy nie robią wrażenia zastygłych, „ustalonych”, wprawdzie zawierają się w cyklu o spójnej regule, ale będąc żywym tworem nigdy nie poszukiwały dla siebie matrycy. Mistrz miał chyba przekonanie, że każdy kolejny obraz z natury swojej był „niewinny”, a on sam uganiając się za swoją chimerą, roztrząsał subtelne różnice w organizacji obrazów – nie wątpię, że z uczuciem świeżości. Jest więc i powtarzalność, i jedyność. Nie zamienił się w strażnika własnego pomnika. Wprawdzie nadał swoim fascynacjom ramy, ale paradygmatu nie domknął, więc obrazy zdają się pozostawać w gotowości do transformowania, a i metoda pracy – by wspomnieć choćby współpracę z przypadkiem – w znacznej mierze wykluczała automatyzm. Dodam, że z moich obserwacji nie wynika, by dynamiczność przedstawień, ich wewnętrzna energia z upływem lat miała się wyczerpać. Może miał powód, żeby wejść w osobiście trwałe porozumienie ze swoim daimonionem, bo pragnął stworzenia dzieła ciągłego, trwającego w lekka melancholijnym powtórzeniu, a taki plan zdaje się wykluczać wielość „ja”? Może sądził, że incydentalność, nieciągłość oznacza słabość ledwie wartą pamiętania? Nie wiem, może jego pojmowanie wierności wykluczało

wielobóstwo? Może cierpliwie rozwijana konwencja okazała się dostatecznie pojemna, by nie myśleć o czymś „nowohoryzontowym”, może nie potrafił wyobrazić sobie większej intensywności, mocniejszego przeżycia, barwniejszych doznań niż te osiągnane w dobrze rozpoznanym polu zdarzeń? Co począć, jeśli coś przenika nas jak prąd elektryczny a co innego już nie tak? Jeśli jedzie się ferrari, to czy warto zmieniać auto na inne? Może więc zawsze chodziło o Erosa zwycięskiego? – nie przesądzam, ale związku nie odrzucam. W opinii, że określa nas to, co udało nam się osiągnąć, jest sporo prawdy, a Jackiewicz wierzył w swoją opowieść, w jej siłę. A może z latami zyskał przekonanie, że z miejsca, w którym się znalazł, był najlepszy widok na własne przeznaczenie? Jeśli przyczynę kształtu swojej sztuki czuł głęboko w sobie, w sposób immanentny, to nie mógł niczego odrzucić. A może było tak, że jak się to wszystko na dobre rozkręciło, to już nie można było tego zatrzymać? Pytań jest wiele, niestety wyłącznie retorycznych, ponieważ w tej sprawie biegu myśli Mistrza nie znam.

CZY KULTURA ZECHCE PAMIĘTAĆ?

Poszukujemy ładu pomiędzy esencją a substancją, rozrzucamy po naszych dziełach okruciny własnego żywota – bilans spełnień i niespełnień – ale przemijanie i tak pochłonie co zechce. Tylko nam się zdaje, że mamy wpływ na przemijanie, tymczasem ono utrwala co chce i niweczy co chce. Coraz łatwiej zobaczyć swoją nieobecność w przyszłych opowieściach... Coraz częściej myśli się o sztuce jako poligonie przyszłości. To prawda, a jednak przeszłość – choć przecież skończona – wciąż będzie się domagać unaocznienia.

Muzea całego świata pełne są dowodów przemijania, jednak wcale często zdarza się wywoływanie duchów przeszłości; nie należą do rzadkości sytuacje, gdy artyści umarli stają się nad podziw aktywni, a ich zgaste idee odżywają w nowych czasach, zupełnie jakby chodzić miało o dobrze przechowującą się świeżość, ale też, jak myślę, o coś dużo ważniejszego. Mowa o niesionych przez czas wartościach cyrkularnych, które wcale często dają o sobie znać, zasługując na pozycję uniwersalnych, niekiedy na kryształ stwardniałych punktów odniesienia. Pewnie miał słuszność Tadeusz Miciński, kiedy odkrył, że „czas nie przemija, tylko się zataja”. Rzeczywiście, sztuka może mieć wiele żyć, bo nie wszystko trwale się przedawnia – szczęśliwie arcydziełom udaje się nicestwieniu oprzeć. Trzeba jednak zaznaczyć, że choć arcydzielność ważna jest sama w sobie, to bardziej jeszcze ranga i uniwersalność wartości, jakie ją legitymizują. Nie jest w mocy śmierci odbieranie nam autorytetów – zdarza się nawet, że śmierć wzmacnia ich siłę oddziaływania – w końcu to śmiertelni wybierają nieśmiertelnych, by ich reprezentowali i to śmiertelni decydują kogo ostatecznie złożyć do grobu. Kolejne pokolenia czytają Szekspira i Eliota, słuchają Bacha i Mozarta, kłaniają się przed Rembrandtem, Vermeerem, Picassem, i dziwią się, że oni wciąż mają nam coś ważnego do powiedzenia na temat nas samych oraz świata, w którym żyjemy.

Ale rzeczy uchodzących za pewne jest coraz mniej. Co znaczą dziś wartości trwałe i czy jeszcze w sztuce istnieją? To nieznośnie dezorientująca sytuacja, gdy systemy wartości stają się miękkie i chybotliwe. Wciąż jednak tli się wiara w stabilizację tych największych, i to pomimo tego, że ich nagle objawiająca się kruchość potrafi

nieprzygotowanych zwalić z nóg. Być fundamentem, rdzeniem sztuki... – obawiam się, że sztuka nie funkcjonuje już w tych kategoriach, inaczej się dzisiaj kalibruje i innym oddycha powietrzem. Nasze myślenie o sztuce rozdrobniło się, rozpadły się zwarte konstelacje, nie wiadomo więc, jak się orientować i skąd wypatrywać przyszłości. Nie wiadomo czym będzie sztuka przyszłości: może spłaszczy się jak flądra, albo też – na przekór fatalistom – załśni nowym blaskiem, a może w ogóle nie da się rozpoznać? Świat przestał układać się według starej składni; nadszedł czas końca „kryształowych pojęć”, a zaczął czas zdejmowania ze sztuki wszelkich powinności i posłannictwa. Reaktywność wygrywa dzisiaj z narracjami, a idea tymczasowości, metrykalnie młoda, na dobre opanowała sztukę; tendencje zużywają się jak kostki mydła, więc i nowoczesność zrobiła się znacząco krótsza. Żeby nie wspomnieć o nieśmiertelności.

Trwałość? Oto trwały porządek naszego małego świata: seniorzy umierają z honorem, ale w zapomnieniu, a młodzi bezskutecznie dobijają się o sukces.

Jacy jesteśmy w pierwszej ćwiartce XXI wieku – czy atrybuty widzialnego świata, te piękne, choć ulotne, zachowują wciąż moc ratowania ludzi z poczucia nicości? Czy potrafimy zatrzymać zachwyt, by karmić nim potrzebę uniesień i wzruszeń? Czy z lęku przed jego utratą zachowamy gotowość do przeglądania depozytoriów pamięci? Zapewne, bo tak jak nie ma sztuki bez pionierskich wycieczek na pogranicze teraźniejszości oraz przyszłości, tak nie ma też sztuki bez oglądania się za siebie.

Przed nami zaś nieograniczone możliwości technologiczne; rzeczywistość z ochotą cięży obecnie ku nierzeczywistości, można się jednak spodziewać, że sytuacja się odwróci i to nierzeczywistość będzie dążyć do rzeczywistości. I tylko nie wiadomo, jak się do tego przygotować – na jakich podzespołach będzie pracować nasza wyobraźnia.

Czy kultura zechce pamiętać twórczość malarską Władysława Jackiewicza, czy raczej przybiwszy muzealną pieczęć przykryje ją kurzem niepamięci? Jackiewicz – czy nam się to podoba czy nie – pozostanie artystą świata, który odszedł. Inaczej się w nim żyło, myślało, dyskutowało, może nawet inaczej kochało i śniło. Coraz mniej będzie pasował do świata ustawicznej aktualizacji, do współczesnych ram, w które ktoś mógłby chcieć go wpychać. Cóż, nowo narodzone zastępuje wygasłe i tak to się toczy. Nie przychodzi mi do głowy wiele spraw, w których wolałbym się bardziej mylić. Loteria historii, idee postępu i rozwoju oraz społeczne lustro będą miały głos decydujący, ale zawsze możliwe jest jakieś pęknięcie, jakaś nieszczelność... Historia jest kapryśna, a historia sztuki w szczególności. Pozostaje czekać na sprzyjające okoliczności, na realność adaptacji sztuki Mistrza do nowych warunków, na odkrycie jej odpowiedniości do nowych oczekiwań. Na eschatologiczną obietnicę nowego początku. I może wtedy Profesor, jak czytamy w księdze Zohar, „[...] poruszony będzie do nowego życia”. Do jakiegoś „post” lub „neo”.

Dla jasności dopowiadam: sympatykom osoby Mistrza i admiratorom jego twórczości nie chodzi o to, żeby pamięć o Mistrzu uwznioślić, żeby wytrwał w pieśni albo żeby miał stężyć w monument, nie chodzi o trwanie przy wieńcach, akademiach – znamy dziś lepsze sposoby czczenia pamięci. Idzie o tę twórczość substancję i esencję, o zachowanie obu dla pamięci. Czy dzieło Jackiewicza pozostanie dziełem doniosłym, poruszającym, zapadającym w pamięć, skłaniającym do powrotów i odślanającym nowe,

żywe sensory – nie wiadomo. Czas pokaże. Ale to nie przeszkadza wyobrazić sobie, że za ileś tam lat, gdy sztuka wykona ileś tam zwrotów i przybierze ileś tam zaskakujących kształtów, które razem wzięte będą się nijak miały do dzisiejszych wyobrażeń, stanie ktoś przed jego obrazami i powie: Stary, niezawodny Jackiewicz!

Gdańsk, 2023 rok

Przy pisaniu tego tekstu korzystałem z następujących publikacji: *Malarstwo gdańskie 1945–1959. Ludzie, słowa i obrazy* pióra Elżbiety Kal, Słupsk 2009; *Szkoła sopocka. Między sztuką a polityką*, publikacja zbiorowa pod redakcją Stanisława Seyfrieda, Sopot 2015 oraz filmu *Władysław Jackiewicz. Punkt widzenia* autorstwa Anny i Jacka Mydlarskich, TV Gdańsk 1994. Korzystałem również z zapisu cyfrowego zbioru reprodukcji obrazów, które na rzecz tej publikacji ofiarował Jacek Zdybel, ich autor. Nieocenioną pomocą okazała się pamięć Ewy Jackiewicz oraz moich kolegów z czasów wspólnych studiów w pracowni Profesora. Wszystkim wymienionym niniejszym bardzo dziękuję.

THE APOLLONIAN SIDE OF BEAUTY

"In the 17th century, Zhang Chao said, Flowers need butterflies, mountains need rivers, rocks need moss, the ocean needs seaweed, old trees need lianas and creepers, and people need obsessions".

Eliot Weinberger, *Z rzeczy pierwszych*

Eternity seemed to be one step away, but destiny was reminded of the painter Władysław Jackiewicz and broke something that had worked so well. For a man of action, death is a great inconvenience, especially since infinity seemed to be in the cards. However, that is not how things played out – the Professor reached his end of the world; death came for him – real, personal death, not artistic one. This is definitely not what we expect from people close to us, and especially from artists. When it happens, the living have nothing left to do but to compensate for their helplessness.

PAINTINGS

They exist among us as an accumulation of dreams, sensations, moments of wonder... They carry on their surface matters of various nature and communicate with us in their own unique way. This is how they function in the lives of people who are interested in them. Let us consider, however, the fate of paintings when the artist stops painting, and especially when he leaves this world forever. Unfortunately, these stories are hardly ever uplifting, and contrary to what some may think, the problem does not only concern art of lesser gravity and acclaim. The Master's works seemed mature and ready for their mythology, for their uniqueness, so they had reason to trust in their own value. Incurable, we feed on the hope that there are appropriate procedures to be implemented,

that the prepared inventory of events will not fail, that it will follow through and take care of the legacy. But that is not what happens.

We cannot be sure who is looking at whom here: are we looking at the painting or are the painting looking at us? Who is in control? This uncertainty can be disturbing – especially when their undetermined status reaches our consciences and when they appeal to our sense of responsibility for their fate in an emergency. The author who profiled their predestinations, who perhaps fantasized about their long existence, has passed away. He is gone, but within their frames life goes on, time did not stop for them – they last physically or are stored in our memory, constantly transforming. Or, to put it differently, the reality around us is transforming, each time making us see them anew. They have a reason to worry about their orphanhood: they all remember the moment of their inception and development, patient and impatient brush strokes on their skin, their hopes; each of them counted for something, demanded acknowledgment of their uniqueness and cultural sublimity. All of them thought they had been born under a lucky star and, as we said, they had the right to think so. As flesh of flesh they never thought of matter with contempt. They did not expect they could be marked, that they would one day face the reality of annihilation. They deluded themselves that their momentous metaphysics transcended fragility and protected the essence. But nothing lasts forever.

We know well the various forms of their presence: when they stand on an easel or against the wall, waiting patiently for the grace of successful completion. Ready, wrapped, they embark on a shorter or longer journey in order to confront the world. This is when they really come alive. Who among us does not remember the feelings accompanying the arrangement of an exhibition – the euphoric moment of unwrapping them and putting them in places we think will suit them best. Then, the celebration of the opening, crowning the creative effort... And who among us does not remember the sadness of dismantling an exhibition, the moment when the spell is broken and everything – looked through, grey – becomes unbearably prosaic. In one moment, they become nothing but

a logistical burden. And who among us does not remember the mixed feelings when it came to their exchange for profit?

Here are the bodies deposited in case of always expected non-existence. Stray paintings. Today, they are not heavy with the burden of expectations, the Master's ambitions have ceased to matter, it is the time of freedom, whose framework is defined by someone else. I see them now, at a painfully unfortunate time, without the Master's management. A paradox was revealed, as far away from enchantment as possible: the paintings became part of colourless, bland everyday life, they were pushed into it, adapted to it; and yet it was not supposed to be like this. With their backs turned, awaiting judgment, they die in the bosom of faithful, caring, but truly troubled heirs, who understand the importance of inheritance. It turns out that not only artistic, trembling ideas, but also their very physical existence sends us a message about the transience of duration, about the inevitability of evanescence and degradation. If only we could break out of the time loop... If only we could find a place from which time cannot be seen... There is something symbolic in this involuntary "installation" that sobers us up, throws us off our high horse, in the revealing weakness of both of our worlds: the real one and the metaphorical. It is sad to see how everything that accompanied us, that defined us, that grew into us, turns into a historical value... The hopeless, storage life of a similarly valuable matter is a test of reality, a test of our sensitivity, but also an indicator of the current place of culture. What are we to do with the lingering material creations of the spirit? To count on remembrance is not enough. How to protect them from the danger of disposal in the unspecified future? They were supposed to build and save something within us, and they did, but who will save them? The artist offers himself posthumously to humanity. And what does humanity have to say about this?

Indifference accounts for most dust. I look at it and I am ashamed to think: what can one do? Wouldn't it be better to pretend not to see it? Our world suffers from an excess of everything, including art. Will civilization collapse without these paintings? No, it will not, but this argument is not convincing enough for us to abandon the search for a solution to this problem. Yes, I know, we should not too strictly identify the idea with the painting as an object, we should first of all bear in mind its subjectivity, the essence of painting, a metaphysical anchorage surpassing other identifications. Also, creative talent. Times have changed, too: of the five senses we have, sight has remained truly active and useful... But what about the soul? The soul is not visible. So is digital archiving – a sign of the times – indeed the only way out of the situation? We will catalogue it, and that will be that?

If I devote a chapter to this issue, it is also because the Professor had a very special, tender attitude towards painting, for him it was not a simulacrum, a copy of life, but life itself. An entity that prolongs the life of the soul that created it. (And to

kill a soul is supposedly to kill a man). He himself took care of framing, always using the same, original and tested module, and whenever he had a say over the manner of displaying his works – the height of the bottom edge, and above all the carefully optimized distance between them – he was always ready for action. Some call it utter professionalism.

THE "JACKIEWICZ" PHENOMENON

Soon it will be eight years since the Professor left us. His oeuvre completed, he entered the realm of universality. His story, however, goes on. Before me is a large part of his life's work, the fruit of almost 70 years of uninterrupted creativity, the *opera omnia* – its dawn, zenith and dusk. I look around, I look within... many paintings have stuck in my memory, some deeply, others as an afterimage. I find much more on paper, in more or less ephemeral prints, and a large number of originals are provided to me by Ewa, the Master's daughter, so that I can look at them again, since I confirmed my readiness to tackle the entirety of his work on the pages of this publication. I think, however, that writing about the art of Władysław Jackiewicz – and about the man himself – does not quite require me to abide by the rules of an art historian, especially since that is not who I am. It is true that I became involved in the story I am relating here, for by a decree of fate nearly half a century ago our paths came together: I was a student of the Professor, then his assistant, and for years after his retirement our trajectories crossed on the orbit of art. Therefore, as a student, collaborator, and creator, I think it is appropriate for me to take advantage of this special ontological status – in this case, a centrifugal perspective. I believe – and this is perhaps the most important thing – that the story I am sharing here, intended to be many-sided, multi-coloured and usually going beyond the academic paradigm, can bring with it observations and thoughts that broaden the portrait. Although I am not sure if it will make it any more expressive.

I also do not have a particular claim to the truth, because every story about art brings illusions and each can be an unintentional lie – to a greater or lesser extent. When it comes to art, no one stands on the firm ground of certainty. This is even more true when it comes to a person. And objectivism? Objectivism is a chimera, because it is difficult to split in two and stand by one's side. However, despite the reservations, this already demotivating conclusion should not stop us in our efforts. To touch something, supplement, re-evaluate, to clarify the image, and to preserve it, so that the memory does not spill and soak into the ground – that is all that can be done. But only substitutionally, enigmatically, impressionistically. Besides, in this complex world, does anyone grasp anything as a whole? Today's researchers are familiar with sensitive markers capable of encompassing various social spheres, but in the field of culture they turn out to be helpless. Cognitive psychology and neuropsychology explain the role of short-term,

sensory, iconic, and afterimage memory, as well as declarative, episodic, and autobiographical memory, but all this insight into brain processes reveals are, essentially, brain processes.

Our life is a short passage, an intermezzo – as suggested by Gilles Deleuze – so myth becomes important because it has the power to sustain memory, because it is a proven practice of giving meaning. Yes, that is correct: I would like to save the myth of my Master, but there is a snag, because if I respond to the need for analysis, to the questions of “how” and “why”, then such an explanation breaks the rules of myth. Meanwhile, whether one likes it or not, sometimes to create a myth all you need is a good anecdote...

So what is this text supposed to be if not mythography? A form of recapitulation, an in-depth summary of achievements? I do not believe such a thing would even be possible. A monographic sketch, then, if not also a biography? A historical message? That sounds better, because I am not so sure the Master would applaud the idea of having his art explained through his biography. Let me add that as a declared non-biographer, I am reluctant to delve into other people's lives: family mysteries, affairs, secret dreams, existential dilemmas, reflections on oneself in the world... – forgive me, but I will not delve into such things and make the uncovering of intimacy my method. I will not push my curiosity too far. And I will not confront my knowledge with home memory, because I do not have one. Never in our conversations did we reach the level of revealing our sensitivity, which is usually an introduction to deeper knowledge. This is understandable: for many reasons, I was not suited to be someone with whom he could be weak – and let me add that the introverted Master was never an open book. He understood what the person who said that the earth could collapse under the weight of what we do not know about people meant. Still, I am convinced that it makes sense to break through an individual life, if only it allows us to learn something about us all, if it enriches our self-knowledge, if it carries an important message. So if one is to exist in a memory, one should do so as a notable representative of one's species, seen through the prism of the human condition. I would therefore like to think of this text as a human story, a story of a completed, finished life – with emphasis on “life”, not “finitude”. The world expressed itself through the artist Władysław Jackiewicz, and I am trying to testify to that by examining it as much as it is possible. And if that is the case, I ought to be careful not to be hagiographical, not to fall into idolatry, not to put too much powder on it, not to drown the hero in icing and not to canonize him, because that is just a stone's throw away from marbling.

To describe the phenomenon of “Władysław Jackiewicz” accurately, exhaustively and without exaggeration... Jackiewicz painting and Jackiewicz painted in different ways, Jackiewicz at home and Jackiewicz the academic – each one different, in a different role, and yet the same. I decide to follow the still warm footsteps, sneaking through the leaky

channel between analysis, synthesis and free storytelling – maybe the parts will fit together *pars pro toto*?

It is fortunate that this album is a collective work, because one pen would not be able to carry this through.

TO BE A CREATOR

When we talk about the experience of a long and active life, as in the case of Władysław Jackiewicz, and about the art to which this life was devoted, it is impossible to avoid reflections of a more general nature, primarily about the mechanisms of artistic creativity and the various entanglements to which it is subject in time and space.

There is an instinctive need in people to collect impressions, experience the world, themselves and other people. It is not enough to fulfil your duties, eat, drink... There is also a desire for sensations, as well as the will to release your imagination, because more is allowed in the imagination than in life. We all face an incomprehensible world, trying to comprehend it, recognize its properties and express our delight, pain, amazement, sadness, horror, complaint or protest. Let us remember, however, that people are not only looking for happiness, but also for meaning. Because the world is more than what you see and more than just our existence, imperfect and too flat for a long human life. It is more than the scariest or most beautiful dream. History has proven that the world of objectified visibility is not enough for human invention. We all seem to know this, but we do not know exactly what is capable of finally convincing us that there is room for beauty, love, friendship, emotion, sublimity, magic – in other words, many positive emotions, which quite obviously can be an antidote to world poisoning, as well as wake us up from emotional slumber. Perhaps it is art as a phenomenon with enormous visualization possibilities that has a special ability to meet such expectations? Maybe it is art that emphasizes matters important to us, soothes the sense of insignificance of existence?

So what is artistic creation? It is bringing to life alternative visions of reality and unreality. It is the miracle of extracting from ourselves the unexpected, the astounding. It is a fleeting yet extraordinary phenomenon. It is a worldview ostentation, i.e. a position proclaimed to all and sundry. The worst dream a free spirit can have is one in which everyone is alike and there is no expectation of differences. Art is a multi-genre and multi-form creation, so we have the art of longing, the art of disappointment, the art of the stick, the art of pain, the art of purgatory, the art of euphoria, the art of eroticism, the art of phantasm, the art of a lantern, the art of a plaster, the art of a raft and the art of a flower. There is also art immersed in itself, devoted only to itself, although even such art will always convey a message. Artists hug what they want. Creativity brings together spirits thirsting for emotions, sometimes restless and conquering, but usually made of the

soft clay of their own limitations, longings and dreams. There are no straight paths here – they are all winding. Summing up, one could say that art is practiced for three main reasons: to enter into a dialogue with the world, to express oneself and to be able to commune with the incomprehensible. Those who say that the purpose of art is to bring others relaxation, wish art badly.

Humanity invented art, and the “marked” have been implementing its ideas and shapes for thousands of years, taking advantage of no man’s lands to develop them in their own way. They are empiricists who are always one step ahead of the dreamer installed in their heads. Carl Sandburg’s famous phrase that poetry is “the journal of the sea animal living on land, wanting to fly in the air” is an accurate description – especially of dreaming artists. By virtue of convention and suggestion, they manage to combine opposites: spirit with matter, utopia with protopia, i.e. action, and beauty with ugliness, in order to ennoble the latter in a way known only to them in the course of their search for “difficult” beauty. In addition to contradictions, they do well with various inconsistencies, with transforming the impossible into the possible, juggling capricious, naturally uncertain illusion and disillusionment, and in the finale, thanks to this suspicious convention, they insert truth into art. “It’s the truth, even if it didn’t happen”, as Ken Kesey put it in *One Flew Over the Cuckoo’s Nest*. Artists are also able to stop the flow of seemingly unstoppable time and in a daring way, not always with impunity, relativize values that we thought were permanent and inalienable. It is not uncommon for the mutual relations of the components to contradict the laws of logic and physics, but let rationalists of all kinds worry about that. Poetic licence, or the concession of reason to the freedom from reason, is an elementary law in the unwritten code of artistic creation.

If we add up all of the “offences” of artists against the existing world order, we finally come to the right conclusion that art is ruled by paradox. It is a strange world, in which practically everything is threaded through the ear of paradox.

And who, in this strange world, is the creator? Someone given over to doubts – that is the most important thing. He is a genetically determined complex of intangible brain functions, but also the result of chance, the result of the meeting of many vectors at a certain time and place? After all, different things implant themselves in our system of feeling and understanding; other consciousness and sensations are diluted in ours, as if together we were to fill a gap. The space of memory is adjacent to the space of sleep – sometimes both overlap and mix in a disjointed mind. All this then changes the individual way of ordering the world into an intimate homeland, metaphysical by its very nature.

There is one pretty clear conclusion to be drawn from this complexity, which art anthropologists should confirm: all of the textbooks in the world that assert what art should be ought to be ejected into space.

After this introduction, it might seem that we know more, that we are closer to understanding the mechanisms governing creative processes. That the ray of light brought this and that closer, that it helped to see and know, that we have become closer to gaining the ability to evaluate and that we will somehow deal with the embarrassing weave of superiority and inferiority. That artists will no longer have to explain themselves, prove that art is not just a whim of a group of dreamers and utopians. Of course, the process of creation could be reduced to its physicality and analysed gesture after gesture, but just beyond this border begins what is particularly perceptually troublesome, but also the most important – metaphysics. The unobvious overwhelms us: we can put forward theses and argue like there is no tomorrow, we can devise sophisticated algorithms, but it will soon turn out that we are losing ground, that we are walking on quicksand. However, I have a feeling bordering on certainty that in the obscuring transparency we would all suffocate. Despite everything, attempts are made to organize the reality of art, with varying degrees of success, jointly by history, anthropology and sociology of art, and sometimes philosophy devoted to aesthetics – but no one reaches its deepest essence.

Unfortunately, interpersonal agreement on issues related to art has always been difficult, so what exactly is the relationship between the creator and the recipient, how the private is translated into the public, will remain a mystery. For what are we to do when the thoughts of artists, so rarely transparent, do not make anything easier – also for themselves. More often they are like dreams that are difficult to transfer from one mind to another.

Well, I think the Professor had more faith in an agreement.

THE FOUNDATION ACT OF THE ACADEMY

A little bit of history. The year is 1945. The war is over, people have begun to order the chaos and organize the world anew. The beautiful idea of establishing an art school in the now free Gdańsk brings together several enthusiasts, including Krystyna and Juliusz Studnicki, Hanna and Jacek Żuławski, Józefa and Marian Wnuk and Janusz Strzałecki. It was their initiative and as such will remain in the grateful memory of all its beneficiaries, i.e. the many generations of graduates. A little later, Artur Nacht-Samborski and Jan Wodyński joined the staff of lecturers. Piotr Potworowski, Stanisław Teisseyre, Teresa Pągowska and Jan Cybis also work here, although not for long.

This is how the Pomeranian artistic Alma Mater for many years gained the status of a culture-forming centre, an art hub of the region. This was all the more meaningful because pre-war Gdańsk had an industrial and commercial profile, and the humanities centre was to be the nearby Königsberg.

They came to the seaside from different places: from Warsaw, Cracow, Lviv and many smaller centres, and each brought their own story with them. It is like history's tribute to the diversity and richness of a world devoid of an artistic centre. They were like a flock of colourful birds inhabiting a new territory, all of them – lecturers and students alike. And all of them were animated by a sense of mission and the enthusiasm that accompanies the implementation of a very special, pioneering enterprise.

The vast majority of the artists listed above were fascinated by the tradition of Polish colourism, which had developed years earlier around a group of artists from Cracow (1923), who then formed the Paris Committee (hence the term *kapists*). Their program consisted in transferring the experience of several historical subjects to their homeland: the Renaissance Venetian school, the Barbizonians, Corot, Monet, the pioneer of modernity, i.e. the post-impressionist Paul Cézanne, and above all the *Nabists* with Pierre Bonnard at the forefront, painters enchanted by light and colour. At that time, Józef Pankiewicz was considered the precursor of Polish colourists. For some time, *kapist* aesthetics was an antidote to the over-romanticized and at the same time Munich-like realistic *Kossaks*, *Gierymskis*, *Grottger* and, to some extent, *Malczewski*.

The school, conceived from the very beginning as a Gdańsk school, out of necessity and temporarily established itself in Sopot, because for a long time the sight of the Gdańsk metropolis as a dispersed, atomized world in ruins was petrifying. It was a world with plenty of space for melancholy, but significantly less for life. The wind had not yet dissipated the smell of burning, the demons, the hallucinations had not disappeared, and it took a great deal of imagination to turn this city into a dream. The substance died, but the spirit – with a complicated, torn identity – persisted. It is possible that somehow Gdańsk concluded a contract for eternity, and perhaps that is why the phoenix miracle of renewal worked and brick by brick the city began to rise from the rubble. And not without the significant participation of artists, when it came to the facades of tenement houses in the Old Town. At the same time, the gears of the political machine were working furiously to politically reorient the Polish reality and dictate the conditions of action in practically all areas of life. Time has helped to swallow the war past, but the convulsiveness of history has not diminished. However, reality, depressed and swelled with anxiety, despite the circumstances, lived in hope of a brightening horizon.

And culture? The world of culture in war-stricken Europe did not stand still, as usual, in breakthrough moments, a strong impulse of innovation made itself felt; something must devalue and pass away, to soon be marked in new shapes and reveal new tendencies and directions to the world. Even more was happening overseas, in the new capital of world culture, New York.

COULD ONE NOT BEAR WITNESS?

However, the image of art on the Gdańsk Coast was unique, not like abroad and not quite like in other Polish cultural centres. The question is, whether the sudden thinning of history could have surprised the initiators of the so-called Sopot school, could it have confused them? Them, people with vision and agency, with determination to do things important for culture, positivists genuinely concerned with reality, but artistically focused on... the past. The school was new, but the thoughts and tendencies that governed it turned out to be quite old; basically post-impressionist. The concept of modernity did not come alive. One could get the impression that they were not willing to take risks in their choices, that they were not prepared to question their habits, but rather to confirm a well-known canon. Does this mean that they defended the harmony of the past? Did everything change so that nothing would change? Well, a repeat can mean an encouraging stability, but also the curse of a lockdown. They were probably the kind of people who maintained that things used to be better, and that is an excellent basis for being conservative. Either way, the pre-war colourists became post-war colourists with no discernible mental correction, no readiness to reconfigure, no will to play out the future – as if nothing had happened along the way. Why? I never asked the Professor this question, but I should have, because as their student he could help me dispel my doubts. There are more questions, regrettably rhetorical, but this is always the case – we never ask in time! So, did the Sopot colourists understand the historical processes as a series of separate, unconnected events, and if so, should they not directly affect art? Did they consider the idea of colourism to be much greater than themselves and therefore inviolable? Did they really think they still had strong cards? Were their decisions guided by the belief in the permanence of the values they represented – for example, trust in the beauty canon they recognized as eternal? If so, by what right? For it was not a natural one and not a historical one. Did they believe that if one takes something from the part of the culture one truly loves, it can last a lifetime? It is possible – to use the words of Stanisław Barańczak – to protect oneself from change with the power of love? Perhaps they saw abandoning the doctrine of colourism as invalidating a piece of the Polish cultural landscape, thought that history would be careless, reckless even, if it got rid of the memory of well-rooted art by the very power of progress? Is this how they understood the continuity of culture? The history of twentieth-century art has not taught us such a lesson: the inalienable value of art is, after all, the inherent desire to open up, not to close. There is also no justification for the fear of discontinuity in art, because it has existed for thousands of years without our intervention.

Somehow I rid myself of the completely surreal impression of some self-contained monad or a vehicle circling over the Coast, lost in space-time – the existence of a world beyond reality, one on pause and with an emptiness inside, which no

longer echoes. The newcomers gave the impression of people present in the coming time in body, but not in spirit. I would very much like to reduce their absence to non-contradiction, I would even be ready to recognize and appreciate their myth of supra-historicity and find grace in their asynchrony with the passing of time, but I cannot.

Or, to put it differently: perhaps they treated art as a buffer against common reality, as a haughty form of internal escape? Or was it about safety, an emergency exit, something psychologists used to call “controlled dissociation”? Perhaps their intuition suggested solidarity in silence about what they had gone through, and their attitude was primarily compensatory? Is that why, with the support of their collective imaginary, they wanted to live in a world they arranged where everything was in order? I think there is something immature about art that fears complications. But over time, their non-relativity took on the characteristics of a worldview demonstration (except for the experience of social realism). Professor Józefa Wnukowa gave this simple interpretation of those years: “We were from the same pre-war generation, we wanted to refer to our work from those young years as soon as possible, we were grateful to fate that we were alive, that we could practice art, build a new school, but also to swim in and sail on our sea. It is understandable that our work from that period is joyful, still lifes, landscapes, portraits painted at that time gladdened the eye with rich colours”. Well, they preferred to enter the circle of return, they preferred the certainty of being in the climates and densities they enjoyed. They wanted to undo time, so that it would be like before... But nothing was like before!

So, a quarantine. Art therapy as a way of repressing bad memories, as an element supporting the process of recovering from trauma on the one hand and explaining the descent to the level of sentiment on the other. With all the delicacy and respect that a man without scars owes to people with scars, to people who have been through a lot, I doubt whether they did not lose their sense of the moment, whether they did not underestimate the unique tension resulting from the meeting of art and life, whether they did not disregard the idea of art as a mirror of time – did they not lose their mindfulness? They must have known that ideal beings never cared about the value of credibility, that all the arcades of this world are far more fragile and deadly than timely reliable testimony of human tragedy. *Et in Arcadia ego* (Even in Arcadia, there am I) – reminds us death in Guercino’s painting.

They made reaching for a well-known reservoir of values a norm. Their attitude lacked even the announcement of a new interpretation of art. And yet each post-war period creates a chance for renewal, for the development of the language of new times, a language free from the orthodoxy of what was, what defined the past. I know there are no instructions on how to meet the new times, but were they not even a little thirsty for the new art gods? *Status constants*, regression

to old thinking formats instead of joining the alternation of time and circumstance? The *status quo* as a result of being constrained by anthropological retroopia, i.e. an unfulfilled dream of free choices against all odds? This meant lowering the guard on topics important and obvious for transmuting art, because the rules of the world are not constant, the layers of time and culture are constantly working – since the beginning of the twentieth century at an unprecedented pace. And they still overlap, and they will probably overlap and continue in a fluid continuum – even when someone decides that it does not have to be that way. In the light of contemporary anthropological research, the theory of the historical cycle is beyond doubt.

I delve deeper into the topic: I ask questions, put forward theses, antitheses and share my doubts, making a complex history the addressee, since its participants have left us. And the matter is important, because it concerns the nest in which my Master grew up artistically, and then – in accumulating mediations – also me and subsequent generations. What speaks to me is the experience reinforced by the awareness of the later, dynamic development of world art and the fact that I am now, as I write these words, many years older than they were at that time. I am also curious about the reflections that will be on the minds of those who will one day find themselves on the ruins of the old world.

Well, in practice, it is not uncommon to have a defined catalogue of values at one’s disposal, so one is, to put it very simply, a conservative who loves the stability of values – maintaining that volatility is a weakness, an identity hyper-fluidity – but also a progressive, i.e. someone who translates values into contemporary language and behaviours. The case we are interested in prompts us to ask whether it is not about the mechanism of importing a new, seductive idea known from elsewhere, which we take in with delight, only to exploit it for many years with a sense of our own modernity, regardless of the fact that in the meantime it has long since passed into history. Not realizing that we were cherishing our own decrepitude. Oh, how hard it is to be a Pole and a European at the same time; we have always been subjugated to the dominant cultures, and even though we were not alone in this, we also had a strange tendency to rear selected ideas in bronze. And yet there is a real fear that if one speaks a language for a long time, after a while the language will start to speak to us. Of course, this issue can be seen much more broadly, for “Creation is only a reminder of what exists beyond time, that is, always”, as noted by Olga Tokarczuk. Hans-Georg Gadamer expresses himself in a similar tone: “It is significant for the experience of art that a work of art always remains in a certain way contemporary, that its historical origin is only conditionally valid”. Both positions sound credible and well explain the universality of the language of art, but they do not dispel all doubts, because they do not take into account complex contemporary behaviours – so what, if “conditional”.

Let us be clear: it is not about black or pink glasses – it is about visual acuity. It is also about the disregarded awareness that the important role of art creators is to produce symbols around which the merry-go-round of generations continues. I understand that they might not want to use the trauma, the time of contempt, to create the material of their art. I understand the fatigue with the situation – they must have had enough of their true state of mind, so it was better for them to calm down their neuroses and protect their aching soul. I understand the grief for the irretrievable past and the accompanying feeling of loss, which the years of war certainly intensified. I understand the need for stability; the need to gain strength and a sense of security in a new world – I understand the need to find shelter from the madness of the world. I understand that after a long separation from creative practice, they may have been afraid of the risk of artistic indeterminacy or erring. I also respect their right to manage their own destiny, especially since not that long ago people did not have it. I do not reproach them, God forbid, for hedonism; I remember well the pre-war generation of my parents, who configured post-war times with culture and sociability, feasts and fun, and I have no doubt that it was a way to relieve bad memories. And they could party like no others.

I know, I am discussing the issues of art, detaching them from the background, from the political reality, from the dense, restrictive climate of that time. I am aware of the inevitability of entangling the school in a relationship with the power apparatus in the morally difficult model of *quid pro quo*. I know that one did things one had to, that one had to choose between a greater and a lesser evil. I expect that the professors administering the school quickly realized the situation and recognized the totalitarian nature of the new authority, and if so, they must have acted with the unedifying awareness that any authority of this type considers culture a threat, so it has no scruples when it comes to subjugating or destroying it. Understanding the complexity of the situation, I do not intend to pass hard judgments. But I also know that until the elements of political supervision came together, until the state apparatus became established in demagoguery, until the so-called “intellectual deviation” was defined, there was some room for independence.

And yet it is a pity that there were no Wróblewskis, Kantors, Szajns, Sterns or Kulisiewicz by the sea, artists who felt the need to bear witness, the need to metaphorize and symbolize everything that time carried and marked on the skin of their generations. Artists who found it difficult to consider art that was not subject to the relativity and relationality inherent in historical human reality to be truly important. There were also no artists of other genres, such as Henryk Stażewski, Władysław Strzemiński, Maria Jarema, Alfred Lenica or Edward Krasiński. How much poorer and how incomplete Polish culture would be without all these visual artists, but also without Baczyński, Gajca, Borowski, Nałkowska, both Różewicz, Munk, Wajda...

THE FORMATIVE TIME

A boy, a youth, a man... – we do not know how the art bug got into him. We do not know when he first felt the need for artistic expression, when it occurred to him to settle in art. Was it a choice or a way out, and did he have an alternative for his future? As it happens, he did, but the choice was ultimately made by fate. And this is how: the closest family shared the post-war, displaced lot of the Bug River Poles, and left the Vilnius region to finally settle down in Lower Silesia, in Bobrowice, while Władysław – mobilized by a friend – decided to apply to the Faculty of Architecture of the Gdańsk University of Technology, only... he was late for the entrance exam. The newly established National Institute of Fine Arts in Gdańsk with a temporary seat in Sopot was his second choice. Was it a better one? Probably, considering that his main interest at that time was photography.

So the young, just twenty-one-year-old Władek Jackie-wicz – with the hefty participation of fate, whose verdicts are inscrutable – decided to invest his capital of dreams, talent and ambition in art. At the same university with which he would be associated for many, many years, under the name that changed three times. This is what it means to have a glimpse of your place in the world.

Someone once said that history sometimes takes the form of a shoe crushing a man into the ground. He might have meant a time like that. And a person like Jackie-wicz. We are born conditioned by the place, time, environment, family... We are not, as Appius Claudius suggested, the smiths of our fate, because history driven by a bad wind can get at us at any time. And since this is what happened in the case of Jackie-wicz, it can probably be assumed that the imbalance between the history taking place on a large scale and the private experience of the world by a young man uncertain of his own future, a child of war and occupation, must have been overwhelming. It was not easy to dispel the inner darkness, too much had happened in previous years. He might have lost his soul along the way instead of finding it. Presence in the world of creative acts, standing on a metaphysical foundation was obviously something new for him. It was necessary to collect one's thoughts and redefine the existing world order as quickly as possible and assimilate the confused consciousness of the sudden and radical change of barbarism into sublime and intentionally pure art, into ethical reality, in other words, in a short time to consider the essence of Manichaeism and go from defilement to humanism, to something that can be inscribed in a higher, truly humanistic order. One which encompasses admiration for goodness and beauty, and in which the transformation of brutality into gentleness and roughness into softness can succeed.

These pre-war words by Bruno Schulz could most likely be uttered by many adepts of fine arts entering adult, post-war life: “I lack not so much faith in my abilities, but something

more general: trust in life, safe rest in one's fate, faith in the favour of history".

At that time, could Władek have a sense that he would participate in a great cultural continuity, a conviction that art, which he had just made his choice, is an incarnation of something greater, infinitely more powerful than ourselves? It is hard to say what he might have been thinking and feeling at the time. But he once admitted in a conversation – extending this observation to his whole life – that he considered his participation, his presence in the art circle, a stroke of luck, that he managed to take advantage of the chance for a deeper life. Well, in him the world gained an outstanding artist, that is for sure, and whether it lost an outstanding architect, we will never know.

The being as the only provider of meaning and shape? As the universal form? And what about transcendence? As time passed, step by step, it became the most important. This is how it had to be. Communing and allying with it allowed the aesthetes, i.e. starving lovers of artistic ecstasies, to believe in the importance of art and... survive difficult times. Jackiewicz confided that he often went to bed just to sleep through hunger. On the bed of a pauper, dreams of a rich man... Not bad! Drawn into their youth, they found in themselves the potential to celebrate the youthful phase of life. There was enthusiasm and, in no small dose, everything that vigour and fantasy demanded, i.e. student life full of sensations, life escaping conventions, not imposing any specific form, life to a large extent "stellar". In the common opinion – artistic.

In the art school, this peculiar factory of dreams, Władysław experienced the unprecedented miracle of artistic birth, spread over the years. The ritual of anointing completed with a diploma took several years, just like now. On the academic way of wrestling with nature – by drawing or painting – there were portraits, nudes, still lifes and landscapes; a model of education sanctified by tradition. The young art cognitivists trained in hand-eye coordination, in accurately determining form and colour, and, more importantly than technique, in the ability to perceive beauty. In the course of studies, there were many incarnations, usually close to the standards of colourism, but listening to echoes, relying on patterns is a natural feature of this stage. It was evident that they were carried by a romantic myth building on a plan consistent with the vision of their educators. But soon, out of the boredom and annoying anonymity of typical academic solutions, something like a personality began to emerge, and, as we know, the effort to create deviations from the routine is expected, even desirable, and the most interesting. That, in fact, is the measure of talent.

It is still too early to make any binding judgments about potential, to know anything for sure about the ability to cross boundaries. But with the maturing consciousness, the sense of what is one's own, fresh, original and promising, and therefore desired, grows. Like every young man with an open

mind, he must have longed for a reference to the art currently emerging in the world. We are talking about Jackiewicz, whose student works may have been liked by his professors, but not by himself.

The Jungian path of self-discovery awaits every artist undergoing the process of development. Ideological or at least emotional anchoring is necessary, without it there is no artist – the artist must define himself, he must mentally reside somewhere, he must colonize a specific world of forms and ideas in order to be able to express himself through them. He must possess something that will solidify him in his creative identity and thus authenticate his *raison d'être* in art. But for that to happen, illumination was needed.

Fortunately, at the time in question, although with difficulty, the results of the work of the modern Western European imagination begin to reach Poland. I write about it with caution, because I do not know exactly what the communication isolation looked like, but it can hardly be doubted that there was one.

Traditionalists, who were not convinced by new ideas and shapes, went their own way.

DIVING INTO THE DEEP END

The wheel of history turned: the war ended, a cycle closed, a new one opened, and the creators of culture began again to write the story of their destiny. In different places at a different pace, let us add for the sake of order. Meanwhile, the chronology of facts, together with the method of comparison used, can give us quite instructive conclusions.

So: in 1947, in France, 80-year-old Pierre Bonnard dies. Artur Nacht-Samborski is then 49 years old, Piotr Potworowski slightly older. The world of art swells with events: overseas, Jackson Pollock initiates action painting, i.e. gesture painting. The art of informel flourishes on the old continent. The 1950s are coming, in which postmodernism is born, i.e. a current of thought encompassing philosophy, literature, architecture and art, and referring – generally speaking – to the end of great narratives. The counterculture movement is budding. Pop art takes over the United States – Andy Warhol reveals his set of contemporary icons to the world, and Robert Rauschenberg feels the pulse of reality, trying to capture the events in the act; both, let us add, born in the 1920s. There are also stars of abstract expressionists – the mystical Mark Rothka (born 1903), the crazy Willem de Kooning (born 1904), Barnett Newman (born 1905), Franz Kline (born 1910), Hans Hartung (born 1904), and in Great Britain Francis Bacon (born 1909) – yet another expressionist, but figurative, opens the gates of spiritual hell. In Germany, Joseph Beuys, the author of the theory of pancreativism, creates his objects and installations. He is three years older than Władysław Jackiewicz. The search group Fluxus will become famous soon. Another decade will pass and the world will be outraged by the actions of

a scandalous group of taboo-breakers, i.e. the Viennese actionists. The counterculture revolution is accelerating. It was widely believed that traditional painting was coming to an end, but this would turn out not to be entirely true.

And it is in the realm of postmodernity and, what is important, behind the Iron Curtain – at a time when it was denied that we belonged to the culture of the West, when “hostile forces” tried to soften the socialist “robust” identity – that the artistic careers of the first graduates of the Sopot school begin. There were several of them among Jackiewicz’s closest friends: Bohdan Borowski, Roman Usarewicz, Rajmund Pietkiewicz, later joined by the slightly younger Jerzy Zabłocki. They spent a lot of time together, not only talking about art. In the future, they will all become professors at the State Higher School of Fine Arts in Gdańsk (but they cannot know that yet). The team of professors will also be joined by other graduates, such as Kazimierz Ostrowski “Kachu” or Maksymilian Kasprowicz – definitely the oldest, but still younger in spirit. Everyone breathes the same seaside, salty air, and everyone tries to find a new way to their own thoughts and feelings. They do not find a common language in important matters of art, because even though they are all children of their time and all have their eyes and thoughts focused on tomorrow, it is not enough – not everyone strives equally for the widest possible overview of events in the latest art. Only the most determined demand modernity, a fresh cultural background. They recognize where a new idea and form comes from, but they do not yet know where what is noted or taken over would be heading and where it could lead them. But it is only a matter of time. Like any young men with an open mind, they must have been hurt by the conservative behaviour of their teachers. They had already made sure that they did not fit into the familiar formula, the clichés, the highly sentimentalized principles that could not be considered their own and promising. Would they be left with dusty tradition, worn-out language and meandering in archetypes and myths? This was not how they intended to picture their world. They realized that one cannot redesign the past for a better future without new threads.

Each of them had to go through an internal dialogue on fidelity/infidelity and make a decision, which in practice meant setting a field in which possible variants of deviations would play out. Leaders – convinced that diversity is the power of art – had to overcome the pressure of the community in favour of their individual ambitions and beliefs. The need to escape from too narrow references, to detach from what is immovable, the need for some form of anarchy became more and more evident, as did the impulses of opposition and desertion, although the dialogue with their teachers had not yet ceased. Well, trust in one’s own masters, even the most authoritative ones, has never been, is not and should not be boundless, if we really want to assert ourselves and mark our distinctiveness. In fact, it did not mean a betrayal, a refusal to be in the field of tradition, but only the will to

revive it. The problem seems to have been taken straight out of Derrida: on the one hand, the idea of immutability and continuity, on the other, radicalism questioning heritage. However, despite the invasion of the abstract, which cut the ground from under the feet of many artists, the war of the worlds – as far as I know – did not take place; pacifism won. In this troublesome antinomy, Jackiewicz chooses to be “in between”. Initially, because maybe not forever – here, nothing has to be forever. “In between” denoting affiliation with a slightly blurred and incomplete, but not limited orthodoxy. So, indecision? Some form of non-identity – was that it? No, it was not like that, at that time being “in between” could mean a zone of guaranteed freedom. As the philosopher John Duns Scotus teaches, any proposition may be derived from a self-contradictory conjunction, and this means opening up to more possibilities.

Progressives, including Jackiewicz, already knew that every modernity is a challenge for art that requires thinking in a new way. They were rightly considered progressives, but they were not radicals, they did not contest, they did not destroy anything, they just moved, taking with them what was new and inspiring. But also dragging a shadow of loyalty, and with it, “ground values”. Such people do not burn temples.

Is it possible to see the beginning of the process of breaking free from one’s “parents”, standing on one’s own legs and creating on one’s own account? When is background radiation no longer important and debts can be considered paid off? Is it possible to catch the moment when one starts to incorporate one’s own ideas into the idea of art? When does a portal to an alternate universe appear, and when is one finally taken out of some larger conglomeration of connections and references? When does one know for sure that one is finally entering the essentiality of one’s own visions, that the time is coming to constitute one’s own centre, encircled by a tangle of irrelevant alternations, and the artist becomes “self-sufficient”, as Miron Białoszewski would put it?

But one still has to tune in to one’s own maturity, one has to reach it to see oneself in it as in a mirror. One should palpate one’s nervous system with its sensory system. A few more years had to pass before young Władysław Jackiewicz became the Władysław Jackiewicz whom we knew best and valued the most.

SUMMONINGS

Susceptibility to influence... – we do not know how they penetrate our head, our blood and settle in us – sometimes for a short time, sometimes for longer, and sometimes forever. We listen to the hints of mature artists, we count on our own cognitive insight, which usually leads us along meandering paths and sometimes deceives us... But it also supports us. Until we finally see that there is no satisfactory answer to the fundamental question: Where do our beliefs come from? When asked about this, the Professor once said that he had

not analysed himself in this respect and that he left such studies to others.

In the case of Jackiewicz, there is not enough data to capture the founding moment, to clearly define when the path became the road. *The Interiors cycle? Portraits or maybe Heads?* Well, it is hard to be sure. However, it can be assumed that the illumination took place at the moment of abandoning the unequivocally realistic formula and moving, permanently, to the borderline of two worlds: the real and the abstract. It can be assumed that the door to this symbiotic relationship was opened by Piotr Potworowski, who in those years appeared in the Tri-City landscape like an Olympian god sent to Gdańsk by a whim of fate. Potworowski earned respect for his creative achievements, for his personality, for his Europeanness, but above all for his ability to synthesize form. He urged to base painting on the experience of a specific situation. Jackiewicz said about him, "The memory of his painting lives in the paintings of many artists. Certainly in the paintings of Jerzy Zablocki and in mine". Thus, Jackiewicz's art was defined by a clearly visible inclination for the abstract, but in an embrace with figuration – something like the attributes of the visible world reworked through the abstract; an abstract, but not completely, because the realistic subject, although strongly transformed, remains legible.

Jackiewicz quite quickly realized that the topos of an artist taming nature did not interest him, because nature and culture get along perfectly well. In Greek, Italian, Polish and many other languages. He became convinced of the great possibilities offered by a departure from realism. The fascination with the art of the informel, the tendency to deconstruct the visible order into abstraction became, interestingly enough, the experience of almost all of the mentioned artists from the circle of Jackiewicz's closest friends. The difference, however, is that Jackiewicz did not only stick to the relationship "I and the contemporary art", but extended it to include selected elements of old art as an added value, thus initiating an interesting and original wide-ranging cultural dialogue (apparently one gets to know one's own destiny best by looking into the past). The key here turned out to be the fascination with the painting of the Italian Renaissance, and discreet, barely noticeable acquisitions concerned the form, as well as colour and structure. History teaches us that there are no incompatible worlds in art, only poor realizations.

There is something else, that may seem small, of a purely technological nature, but its causative power must not be overlooked. More than one practitioner of painting might even consider it fundamental to creative development. We are talking about Jackiewicz's newly acquired awareness that traditional painting tools, such as brushes or spatulas, do not exhaust all the possibilities of using paint.

It seems that with his distance to radical concepts and temperament, and above all the need for order and harmony, he had to stand to the side of the avant-garde.

Jackiewicz's affiliation, representing a very coherent system of values and consistently following the marked path, soon became clear: in the end, he became a full-fledged postmodernist and also a supporter of the art of the "middle", but one that preserved the antidote to the ever-threatening ossification. Similarly, a comprehensive idea for creativity, also capturing the form together with the colour that nourished it, in practice meant reaching the world. From then on, Jackiewicz's paintings were like islands merging into one archipelago. It was probably then that he climbed on a high horse and learned about himself what we learn from him today – that beauty is purity, peace and harmony. And that it is worth the effort.

Interpenetration and completion is something natural in art; the artist, discounting his own experience, also shows earlier, preceding experiences. It is a common phenomenon between generations. Undoubtedly, even partial inspiration by someone's achievements connects art as a whole, but on the other hand it contributes to broadening the individual perspective and strengthening its creative potential. Various examples of the supposed inspiration of the Master may raise doubts, but in the general order of the world, if connections are showing – then perhaps they are there.

I find several sources from which the Professor could have consciously or subconsciously drawn inspiration. Apart from the aforementioned Piotr Potworowski, he himself willingly admitted to being inspired by Piero della Francesca and several other painters of the Italian Renaissance, such as Sandro Botticelli and Piero del Pollaiuolo. I would also mention Amadeo Modigliani, Egon Schiele, Henry Moore (sculpture), Tadeusz Brzozowski and Jerzy Nowosielski – names of artists of different times and origins, whose selected works exhibit certain similarities with the works of the Professor. Such, let us add, which may be either accidental or result from a generational community. I also reached deep into the past to reinforce the fact of the Master's spiritual presence in the Renaissance with the perceived kinship with antiquity. The ancient sculpture, which fate was not kind to, the stone figure often losing limbs, mainly hands, is strikingly juxtaposed with the direction of the synthesis of form in the case of Jackiewicz's painting. It seems that no clue leads to any strongly imposing precursorship, but it is worth noting that this "list of presence" indicates that the painter Władysław Jackiewicz was in good company.

WEIRD THING, THE ABSTRACT

Indeed, it seems to be a style with a relatively short pedigree, but it hides within an archetype of amazing carrying capacity and durability. It is not entirely clear what the word "modernity" means in contemporary art, but whenever we deal with abstract forms, the spirit of modernity seems to come to life. Today it is enough to look at the work of Piet Mondrian from a hundred years ago or the projects of artists from the Bauhaus – it is a real phenomenon: thanks to a handful of artists from the

beginning of the twentieth century, we still identify modernity according to an abstract pattern, considering the rest as a manifestation of natural changeability.

The choice of the language of forms, made at the beginning of the journey, turned out to be significant and, as it can be assumed today, beneficial for Jackiewicz's entire oeuvre. Its ideological and stylistic foundation, combined with personal qualities and supplemented with a subtle talent and sensitivity as a base, created a whole that we are now bending over with satisfaction.

SOCIAL REALISM, OR THE "YOUTHFUL MISTAKES"

I would very much like politics not to penetrate the story, but for the second time I capitulate, because something happened in the course of events that is impossible not to mention. It is said that in Poland social realism began doctrinally in 1949. At that time, young Jackiewicz was just entering the path of creative independence. Awake artistically and intellectually, he must have had quite a problem juxtaposing the ideas of abstractionism, postmodernism and... social realism.

I cannot think of all this as a dialectic problem. I think of the experience of social realism as a trap for proud and free electrons, obviously opposed to any restrictions and commands. The outer world has always made demands of the inner world, but not necessarily in this way. Looking at the whole matter with hindsight, it is hard not to reflect on how capricious and unpredictable the fate of individuals and societies can be, when in one moment it becomes possible to enslave the spirit, demonstratively annihilate the sphere of collective cultural experience, retreat from the autonomy of desires, seductions and reflections. And all this in the name of apparent care and imaginary benefits. Is it possible to derive from the dogma of social realism any natural reason justifying it in evolutionary terms? These were not heroic times: not the people, but the ruling power, which described itself as the people's, demanded from the artists a faithful act of support for party propaganda and political indoctrination. Conducted, let us add, in an extremely crude form. So there was breaking of the spines and wings of the rebellious, and there was a bonus for opportunism and servility. Instructions instead of discussion – how difficult it is in such conditions to convince the ignorant and resistant that metaphysics, on which art is founded, can only be derived from a free spirit. With their thinking, it would be difficult to get further from the essence of art, which is based – spiritually, not nominally – on the traditional, academic idea of liberal arts (*artes liberales*) and individualism. As far as I know, the theories of the collective soul, collective body and conscience have not yet been sufficiently developed. Just like the liquidation of the individual conscience. Idiosyncrasies, control, propaganda and rationing, and in all of this – art... Creative freedom is not possible if you impose obligations on it or place it under

any collective management, and the independence of culture is, after all, a *sine qua non* condition for the existence of art. Full stop. It was explained by the emergence of higher, fundamental, identity-building and development goals, the broadly understood common good, and in practice it was about the implementation of the decreed, official imaginary of socialist ideology. For the fulfilment of the dream of equality, of social justice with the proletariat at the top of the social ladder. Fortunately, the monster's life was short; what remains as a souvenir is the memory of disturbed proportions, new scars in the still unhealed social organism and handicapped art, which in no variant can be a reason for glory. On the other hand, the alleged common truth turned out to be a common untruth, and as such it could not move the lump of the world from its foundations.

I know that one cannot uncritically compare the state of consciousness of the time of real socialism to free Poland, because we use different measures now. And yet it is difficult to accept the fact that there were many great names among ideologically engaged artists. Was the lack of Enlightenment pedigree to blame? Probably, but there were many more reasons, of a different nature. Years later, the "infected" admitted that at first they had the feeling that the world was going in the right direction. Some were seduced by equality slogans and community action. Wisława Szymborska, in a copy of *Salt*, a volume of poems from that time given to a friend years later, included the following self-ironic dedication: "Please accept these poems that fill the painful gap between Shakespeare and Hermenegilda Kociubińska".

PAINTING – STAINLESS LOVE

Władysław Jackiewicz, painter. Of course, I could use the broad term "artist" to refer to the Professor, but it seems to me that he more often said the word "painting" than the word "art". A painter like him is someone who makes art out of pictures, and painting is his magical territory, which demands from the follower visible evidence of devotion and conscientious implementation. From the many possibilities offered by visual arts, he chose painting, which, in his opinion, is the best area for expression, reflection on the world and, which is probably especially important, meeting oneself.

That is what gave unity and meaning of his biography, Jackiewicz immersed himself in the problems of painting as deeply as his mentors-colourists, who were most keenly interested in painting and its conceptual nature. This cannot be denied – Jackiewicz's teachers made him fall in love with painting. They all wanted an act of ecstatic faith in its power. To this day, painting is a sufficient reason for painters to paint. There are many indications that Władysław Jackiewicz saw the source of not only satisfaction, but also personal freedom in the field of pure painterly aesthetics. For him, painting was an area worth making sacrifices, efforts and ambitions, as

well as – and perhaps above all – a place of unique ecstasy. It was his visual *cantus firmus*, his flagship, his second home, his unrusting love and loyalty. Jackiewicz fed and breathed painting, for him it was like air, like good dry wine. The attitude in which painting becomes the basic horizon and seems to take the place of the desire to truly exist is rare today, but I would not go so far as to say that the Professor preferred painting to everything else in life. There was passion, but without the makings of obsession, because the mental structure of the enthusiast was not susceptible to madness. And yet he loved painting as if he did not quite belong to himself; he had a distance to himself, yes, but not to himself in connection with painting. The only authority he would be willing to answer to as an artist was painting itself. So a strong fascination with painting, not a disease of the soul and not the violence of painting. However, there was a certain carelessness in this: the professor did not believe in the possibility of the painting medium becoming outdated, he did not accept that it could be considered by someone as a record of a vanishing language. His faith in the inexhaustible potential of painting seemed unwavering. If paper does not burn, pictures do not burn either – because how can something that is inherently non-combustible burn out? In this one case, he seemed to disregard the changeability of reality, and he was inclined to blame the painters themselves for the visible impairment of painting.

We will not know for sure what the painter Władysław Jackiewicz thought about the soul as such, but he thought about the soul of painting with tenderness. The action of forces invisible to the eye... what is it? – mere affectation or activated spirit? Let us assume that it is the spirit, although we deleted this word from the rational vocabulary of visual art some time ago. If he believed in spirituality, it was in a form that allowed him to reach the *sacrum*, to make choices based on higher values and to go beyond the immediate. Thus, metaphysics as the crown – the Professor enabled the work of the subconscious, i.e. that which is one's deepest identity. Hence, I think, his conviction that art conceals many non-obviousnesses, that it is a Great Mystery itself. He spoke of it often and with conviction, and it was not in his mind to reveal its secret. He was not fascinated by various forms of magic, paranormal phenomena, esotericism. He did not believe in super-sensible, spiritual reality. In this context, the conviction of the scholastic St. Thomas Aquinas that the human mind has its inherent finality, which means that the spiritual sphere is recognizable, and the work of knowledge requires only the use of appropriate methods, different from those that are appropriate for experimental sciences, presents itself as a pious wish. Only erroneous reasoning can stand in the way, not the limit of cognition. Jackiewicz himself, as a non-believer, would probably follow Nietzsche's thinking and confirm that a critical cultural awareness makes religious faith impossible, because by its nature it can only be simple and thoughtless.

Jackiewicz – despite appearances – did not want to be considered a perfectionist, if perfectionism is understood as a stubborn pursuit of technical perfection. The feeling of eternal imperfection did not keep him awake at night. I tend to think of him as an idealist, someone with an imperative to turn a disordered substance into one satisfactorily ordered, which in practice meant the need for careful regulation of lack and excess, usually related to the will to synthesize form, as well as the ambition to find an optimal syntax for the overall coherence of all components of the work. There was no need for genius, just a keen eye and skill. That is how I see it. The deconstruction of the form, used here as a creative strategy, did not, in fact, ruin anything, because in the finale, as planned, a very solid and comprehensive structure emerged anyway. Someone who thinks about quality in this way (according to Plato, quality is the degree of perfection) without hesitation can be assigned a place at the antipodes of carelessness, amateurism and barbarism.

Let us delve deeper into the topic and add that practicing art is (sometimes?) an almost divine activity and it is easy to believe in one's greatness, seeing how many prerogatives, even cosmogenic, we have. But that is only until we come to the toil of implementation. Are we like lame horses, who dream they can race? The impossibility and inevitability of defeat is inscribed in art as its integral component, and the distance between the intention and its practical implementation is unavoidable. Sometimes we succeed and sometimes we fail, so all successes and failures should be understood as the sum of incidents specific to the undertaken tasks. After all, one can always be better, more efficient, more accurate, one can always be more expressive, strengthened, deepened, more interesting... The Professor, however, had a very natural, not to say ordinary, attitude towards his work. He did what he could and how he could do it, he said. He would probably subscribe to the words of the poet Bohdan Zadura, "I like what I can do and I would like / for what I can do to please those I like". He did not puff up his work: neither it nor himself in connection with it, he remained far from thinking about it as an *actus iaculatoriae*, and about himself as a demiurge or the gods' chosen one. He locked himself in his studio, multiplied the products of his talent there, experienced elation and disappointment, struggled like any ambitious artist and enjoyed his work when he could. For him, painting was a kind of force field that allows one to focus and condense good energy that strengthens the spirit. The energy needed to persevere in desiring ideal forms despite everything, because it is a strong motivator. And it is not easy to persevere, being pinched by the awareness of uttering an impossible wholeness. There is also another question: in the sense of his own powerlessness, which he had to have on occasion witness and review, could he have tried to cover with the armor of art his fears and phobias, his soft spots, his natural and eternal failure to live up to the ideal carried in

his head? It is possible, it could have been the case, but that is not why idealists decide to practice art. He had to, early enough – truly and with conviction – rethink the issue of his own humanity, of which fallibility and imperfection are an integral part. We talked about all this, so I know that, like many of us, he sometimes saw what he was doing in its naked physicality, in the painful sensation of the superficiality of everything. And then he saw himself as a fraud.

He was an artist with an addiction to interpretation, with faith in the meaning of transformations, and he never gave it up. He was not concerned with the nature of reality; he deviated from ordinary vision in favour of diegesis, i.e. a complex fictitious entity that can be made plausible by the power of creation. Mirage, illusion, mythicization of reality... all this was on offer – Jackiewicz clearly liked genre fluctuations, mixing the world of real and manufactured, where one can pass for the other and nothing is obvious.

Tender distance... This oxymoron quite well reflects Jackiewicz's creative attitude and personality. The word "tenderness" should be associated here with the sensual sensitivity given to him along with his talent and the aura of the subject matter in which he placed himself, while the measure of "distance" is determined primarily by the scope of elimination from the area of his own art of everything that reality brings with it.

"CRYSTAL NOTIONS" OR "HUMAN CLAY"?

(Zbigniew Herbert, from the poem *Elegy of Fortinbras*)

Reality or unreality? Or, in other words: the reality of existence or the reality of art? To separate or to combine, separation or permeation?

Separation from the problems of reality was a rule deeply rooted in the generational formation of artists associated with the Sopot school. This dialectic situation, which in practice meant leading two parallel lives, also applied to Jackiewicz. All of them confidently shunned declarative diagnoses of reality; they had no ambition to explain the world and pass judgment on matters related to it. They did not dialogue with the world about the world, nor with spirits about the afterlife. They belonged to a group of artists who reflected on art, not the world. The artistic, using art to make art, was in the foreground, the rest was excess baggage; the artist expresses himself – that's all.

To think that during the crystallization of Jackiewicz's artistic worldview, the socialization or politicization of the spirit of art would be considered by a large number of artists a betrayal of the vocation, and similar inclinations as a lack of professionalism. At the same time, they would claim that the resulting excitement replaced competence. Today, such artists as the Professor are referred to by an imprecise and simplistic term "non-engaged artist". Because if one has such an ardent attitude to painting as he did, it

often leads to the affirmation of its pure form, the desire to shake off everything that comes from the outside. It was easy for him to see the figure of art not overgrown with senses and meanings, not overthinking it, not assuming any position, just the purity and clarity of form – not preoccupied with anything but itself. The appetite for artistry and the need for elation seemed to be more than enough – there was no reason to cram scenarios directly derived from the experience of life into the word "art". The metaphysics of the everyday versus the metaphysics of the unusual... The biographical "I" fell silent while the artistic "I" persisted. Demons, fears, anger, bitterness and disappointment all seemed to melt into creative passion. Everything that did not come from the free spirit and free imagination bounced off of the studio door. Jackiewicz made sure that the primary painting quality was not absorbed by the drama that life inevitably brings. For why dramatize something that is already dramatic by its very nature? Toxins will get under the skin anyway. And even without art we know that there is good and evil all around us. Maybe he believed that apocalypses in general are terrified people who have been spared dramatic experiences by fate, and that is why their imagination tells them to be afraid and to share this fear with others? Meanwhile, he felt neither frustrated nor a tragedian who understood the history of mankind as a race towards nothingness and lived in a sense of obstruction and end. He was definitely not a cawing crow or a negativist with a dark soul. There was no pressure of tragedy in him, no orientation towards catastrophism, which is probably why he was far from hammering his neighbour into existential drama. Also as a teacher. With his own life, he reworked the issue of the fatality of human fate, including the issue of humanity, so it would be difficult to accuse him of a lack of empathy and understanding. He might have thought – he definitely might have – that one had to accept life's accumulated disappointments and stop talking about them. Questions about human existence, about existence in general, have therefore been suspended by the artist. Or, in other words: they remained in the space of existence. Everyday life, he believed, is a thick veil behind which spreads a different universe. A way more interesting one. Thus, he looked at the world through the prism of general concepts, primarily aesthetic, and individual experience – as a result, also of an aesthetic nature. He was not interested in art imbued with a strong purposefulness; after all, neither sobriety nor realistic perception are the duties of an artist.

We all join in the philosophical question, is there really anything besides shape? Is content not just a densification of form?

He was not alone in his approach to reality: the Cracow Group, active in those years, also distanced itself from everyday reality. This generation was not ready to see the importance and seriousness in the commonness of existence. However, there were exceptions that more and more

strongly influenced the change of course, such as the already mentioned Andrzej Wróblewski or Tadeusz Brzozowski. But the real departure took place under the influence of the activities of the Western European Fluxus group. The past saw certain sensations, for example in Pompeian art, in the Dutch and Flemish Renaissance; later – in the form of genre scenes – they exploded in the Baroque era. And finally, in the period of Romanticism (a bit under the influence of exaltation), came the time to care about current, important events. Few people remember that it was the appearance of the newspaper that increased interest in what was currently happening. And then came Realism, which removed the pathos from art and inscribed it in the grey everyday life. However, soon the pendulum swung back, and the post-impressionist burst of energy flowing from art transforming at a dizzying pace turned the world's eyes to independent art that considered existential issues to be small and mundane.

NOT THE MISERY OF THE WORLD, BUT ITS SPLENDOR

The Professor left struggling with everyday life to everyday life: life is carried out in one space, and dreams – in another... The drama of human existence? Life as Golgotha? Exposing the sadness and meaninglessness of life? Not him. He derived his position from the traditional missions of art, in this case from the land of gentleness, which he could not or did not want to spoil for himself or others. He placed his art in a dimension that surpassed the mundane, where the particles of the world crystallized instead of decomposing. Thus, the matter of his paintings is not made of gravel, blood or powder, nor is it made of paint itself – although with a clear admiration for its possibilities. "Feast of the gods" – with all modesty, this is probably how he thought about painting. Adam Zagajewski wrote in *A defense of ardor* that one can easily be "petrified" in the irony and vulgarity of everyday life, which – as he believed – is a greater danger than the pride of priests.

Apparently, Jackiewicz came from the order of the sun, not darkness – from the land of order, harmony and serenity... He was not like a flying fish that can emerge from its engulfing environment to look at what it is swimming in. He lived on a tiny island in the Republic of Pure Art, the only acceptable model of alliance with the world. Separating life from art has been the experience of many artists, but it does not have to mean alienation from life. In his painting one can see a consent to the world, to the affirmation of life, the will to be "for" and not "against" – this kind of positivity seemed to settle the issue of attitude. The essence of progress is disagreement, it is true, but does it occur to anyone to lecture on this point Raphael, Titian, Vermeer, Monet or Renoir? Jackiewicz created his worlds, as if wanting to emphasize their non-worldliness. Not the misery of the world, but its brilliance, beauty – these are the postulates that place the artist in the orbit of the Italian Renaissance.

The question remains whether strongly generalized things, with a pretension of universalization, could cease to concern us because they do not sufficiently engage with live emotions? What does it mean to succumb or not succumb to the pressure of reality? We all need something to believe in, with the fast-paced human comedy around us and all sorts of ideas swirling in our heads and above our heads to reach for. Well, none of us can fully convincingly answer the fundamental question: What ultimately matters?

As much as we try to be smart, we must admit that the Professor, with the help of art, managed to carve out a piece of friendly space in this not so friendly world.

THE SEPARATION OF LIFE AND ART

Separation from the problems of reality, which was a practice strongly rooted in the generational formation of artists associated with the Sopot school, was also shared by Władysław Jackiewicz. Like them, he did much to prevent his works from belonging to the sphere of existence. It is possible that not only his beliefs, but also his personality demanded a clear separation of the space in which life is carried out, from the other, in which everything that transcends the temporal nature of life could be contained and developed. Here are two areas separated by a heavily guarded demarcation line. The celebration of art is by all means natural, even desirable, because the genotype of art is inscribed with the ambition of transcending the mundane and commonplace... – such an opinion the Professor could surely subscribe to. The world around is too low, too raw, too poor to invest in it your unsatisfied ambitions, to succumb to it, to dissolve in it completely. And he did not want to be rooted in life with too narrow a margin of Mystery. Enthusiasts of the so-called small realism, especially them, are the ones who are convinced that the same man who eats, sleeps, gets sick, dreams, travels and loves takes part in the creative process – to follow the thought of Olga Tokarczuk.

Jackiewicz was not alone in his approach to reality outside the Coast as well: the Cracow Group, active in those years, also preferred detachment from autobiography and the documentary record of its time, and this meant a distance from everyday reality. But there were exceptions that more and more strongly influenced the change of course, such as the work of the already mentioned Andrzej Wróblewski or Tadeusz Brzozowski, or Mieczysław Wejman, a graphic artist who was not a member of the Group. But the real departure took place under the influence of the activities of the Western European Fluxus group. In the past, we had examples of genre art, both in Pompeian art and in the Dutch and Flemish Renaissance, which developed in earnest in the Baroque period and then in Realism. It is also impossible not to mention, which hardly anyone remembers, that the newspaper boom during the Romantic period obviously increased interest in current events. Soon, however, the post-impressionistic burst of energy

flowing from art transforming at a dizzying pace turned the world's eyes to independent art, relegating existential issues to the margins.

Some artists deserted from life to art, others from art to life. And so it goes on and on to this day. Each reality confronts us with a fundamental choice: a greater or lesser narcissism of the interior, one with a pretension of universalization, or a wide horizon of the exterior, which, although it attracts lively emotions, does not completely protect against narcissism. In both cases, however, we seem to rely on the hope of dissolving real or imagined frustration. And that is what we have in common.

Currently, it can be noticed that the position of a "creator without influence" has fallen, that guides to ourselves have ceased to be a determinant of contemporary thinking in art. We are so intensely immersed in quite earthly troubles and worries that those of a higher, supra-terrestrial rank are of less interest. And whether we like it or not, in the maze of various classifications, attitudes towards public life and life in its countless existential variants have become an important criterion of modernity. It could even be, we shudder to think, the most important one...

CANONS OF BEAUTY

Of course, a question arises whether an idealized form of art does not lead to a fairy-tale image of the world, to detachment from the complex reality, because we are all torn apart by contradictions; we are ambivalent by nature and each of us has a dark side. However, behind practicing art there is a possibility of choice, the prospect of self-determining the boundaries within which we want to move – so we do not need to illustrate this duality. The fact is that our darkness has to go somewhere, but we do not necessarily have to transfer it to art. Jackiewicz understood art in phenomenological terms, showing the world as it appeared to him, and not as it is, so he assumed that the basic affect that was supposed to govern him ought to be feelings that were particularly important to him, such as admiration or at least a minimum of aesthetic satisfaction. It is hard to deny that it is perfectly natural to succumb to what attracts rather than to what repels.

Prophets tend to paint the future in gloomy colours, but he never meant to be a prophet. "To wander in everyday life" – as Barthes would say – or to sing epiphanies in honour of beauty, to bring one's own incarnation to life, to be beautiful in an unbeautiful world; captivate, stun perhaps, and maybe make you shudder? Jackiewicz bet on affirmation. Experts in human behaviour claim that art captivating with its beauty, a kind of peacock's tail, in fact represents a tragic relationship with life. I do not know enough to confirm or deny that possibility. I know, however, that the Professor was aware that even our most justified complaints about the existential nature in contact with beauty fall silent in an instant.

For a visual artist, "an escape from the vulgarity of everyday life" – to use the words of Emil Cioran – means a course towards aesthetics, preferably to its crown, i.e. beauty. Beauty, let us add, of our own making or in accordance with the accepted canon. We do not know exactly what it is and how it is released; it flows in a narrow stream to spread out wide after a while; it has no shape, it is like light piercing us with its beam. It pulls us out of time and space, and returns speechless to the consciousness of the changed. The emerging glow goes straight to the right centre in the brain, that is for sure, but we are unlikely to know anything about the mechanism of this peculiar auto-ignition. There are many canons of beauty, as well as its definitions, but I like this one the most: to know what beauty is, is to know why $\frac{3}{5}$ is beautiful, and, let us say, $\frac{3}{4}$ is not...

The desire of the vast majority of artists was – and partly still is – to establish their own beauty principle, because there is no universal one. Following this lead, it would be worthwhile to consider and note Jackiewicz's preferences in this matter. What did he value more: the Renaissance ideal of beauty understood as an act of harmony, or rather the Baroque ideal of truth, or more precisely, beauty in the splendour of truth? What, in his opinion, is more interesting: relatively easily grasped beauty, the kind we know where and under what circumstances to expect, or distilled beauty, "drawn" from things that are not beautiful at all, but endearingly authentic? What better expresses the world: the flesh and skin of things or the flesh and bones of things? In a word, the charm and charm of Raphael's *Fornarina* or the truth of the dirty feet of saints from Caravaggio's paintings? – to reduce the matter to this classical discourse alone. Or is there no significant difference between beautiful non-essentiality and beautiful essentiality? Maybe principles should be shaken off the definition of beauty, the burden of the doctrine removed, so that anything "outside" the sense of beauty would not contaminate it?

In our case, the fascination with the Italian Renaissance quite clearly indicates the direction of the tastes of the Master, who passionately used his longing for beauty. And to happiness, and one has to admit that beauty and happiness are a matched pair. It is possible that it was a reciprocal relationship of visible dependence: happiness infused with beauty and beauty flourishing in a climate of happiness. Art with an unequivocally Epicurean background – is that what we are talking about? It seems so: we are talking about happiness of an earthly nature, consisting in achieving temporal goals, and, at the same time, of a spiritual nature, realized in isolation, in the studio. In which, let us add, it was nice to protect oneself from potential disasters. But for an introvert like him, it was a tactical retreat, not an escape. I would not believe it to be an escape even if he admitted it himself – after all, he proved more than once that, having a talent for art, he also had a talent for life. It was also noticeable that not painting, a temporary separation from painting, did not make him unhappy.

In order to enjoy happiness, one must first of all – as philosophers say – understand the importance of one’s own experiences and internal states for the sense of happiness. However, even the greatest happiness – as Montaigne teaches us – contains a trace amount of bitterness: we do not taste anything in its entirety, and besides, in the face of – as it seems to us – seized happiness, the will to pursue it seems to diminish. This is probably why some assume that the greatest happiness is not so much fulfilment as striving supported by a real hope of fulfilment. Happiness then, as someone said, is the hand reaching for the apple from the tree, much less the consumption of the picked one. I put forward a thesis that the Professor needed a sense of happiness associated with a sufficiently high probability of fulfilment, one that embraces the whole life and confirms its quality. Many conditions had to be met, and one of them was maintaining a state of satisfaction with creative achievements.

It is commonly believed that it is impossible to say unequivocally whether a given person is happy. Attempts are made to study human happiness using standard empirical methods, such as the Oxford Happiness Questionnaire. *Smultronställe*, or a field of wild strawberries – this is how the Swedes gracefully call a shelter from the hustle and bustle of everyday life. Few people know that there is an Institute for Happiness Research in Copenhagen. Although sometimes we hear someone say, “Look how happy he is!”, it is said that happiness cannot be seen. Well, it can – in art.

The Dantesque idea of sanctifying beauty was close to Jackiewicz’s heart. Aesthetes like him try to turn everything they can into pure beauty and to this end they are ready to blunt all the hard edges of reality. The course he chose was a claim for beauty, for complementing the world with it on a scale that is available to the artist. Who knows if this way of improving the world is not the best possible one. The need for beauty shaped his hierarchy of values – that is for sure. He sincerely believed in it, but not in its ideal or idyllic beings. This is important, because mindfulness and restraint in this matter is like an inner guardian protecting from bad company, stereotypes and thousands of calques present in common circulation.

Could it have been the conviction that the aesthetic life is more interesting, better? The opposition of a well-composed world and a decomposed one? The covering of something unwanted, repressed, maybe ugly – so that it does not crawl out, screech and spread? Its neutralization. Is faith in taming and softening the world with what is beautiful not as hopeless as pessimists believe it to be? By analogy, one could recall Gustave Flaubert’s principle that “literature does not have to arouse laughter or tears, lust or hatred. Literature is supposed to be like nature, that is, it is supposed to delight”. The ancients held that rapture is the beginning of thinking.

Today, there is no single, indisputable answer to the question whether the search for beauty in the world of various

imperfections belongs only to the spiritual category, or whether it has an existential dimension. Undoubtedly, however, as the history of art shows, various strategies of interference in reality and the changing canons of aesthetics that accompany this interference are worth appreciating for their simultaneous rebelliousness and conservatism.

EXTRACTS OF FEMININITY

In addition to universal worlds and great narratives, there are also smaller ones, of course, but try to call the subject of the human body small... It is true: closed in a tight frame of the picture, it shows only a fragment of reality, but even through such a window one can see a piece of the cosmos.

According to Pierre Teilhard de Chardin, man is the only creature in which matter becomes aware of its existence. This means that we are neither blind nor deaf to the fact of our own existence, nor to the bodily form and structure with which we have been endowed. This is an important observation because it gives the body a significant role in life and better defines the interrelationships within the thinking species. The female body has a very special status in human culture – after all, it is women who give birth to men and gods. Although, of course, there are many more reasons for such a wide presence of nudity in the visual arts. It is enough to look back to notice that the subject of the nude is eternal, that it is a culturally grounded archetype and topos, and contact with it is like a journey to the origins. Let us remember that the nakedness of the Palaeolithic “Venuses” is over 20,000 years old. The body, especially the female body, is an emanation of the most deeply rooted fears and longings, an object of adoration, admiration and fascination, a praise of the power and beauty of life, a hymn to the human race.

The female body as an object of adoration determined Władysław Jackiewicz’s artistic connection for many years. The body, let us remember – although it reminds us of this itself – is almost a lunar landscape: mountains, valleys and sinkholes, complete with hair, pores, veins, growths, birthmarks, wounds, scars, secretions, and a wide range of sensations from pleasure to pain... But the painter Władysław Jackiewicz was not a naturalist, so he created his painterly, equivalent vision, emphasizing beauty and harmony, and eliminating literalness along with its numerous imperfections. Here the body is a material, but at the same time a supra-biological entity, a free transposition of a phenomenon free from detailed attributions. It is not about the bony and bloody presence, but about the mysterious spectral character, the elusiveness, so in the physical sense it is only half- or a quarter-presence. How unfleshy and bloodless these bodies are, these stylistic hybrids, is best seen when we compare them with those of Francis Bacon or Lucian Freud. Each of the women in Jackiewicz’s paintings is a metonymy of some Venus emerging from the water. It is the pure form of the nude, sacred by tradition, a topos that

grew out of a thicket of lines and colourful patches in its own, peculiar painting laboratory. So maybe, like in Baudelaire: the most important things are dreams and longing.

Is a naked, beautiful body a work of art? No, it is a work of nature, but culture is ready to compete with nature, creating its own beauty, equivalent, although inspired by the work of nature. Jackiewicz abstains from creating a superstructure, from saying something more, so many meanings cannot be easily extracted from something that gives priority to aesthetics. This applies to Jackiewicz's painting, but the choice of the object of interest alone does not reflect the entire complexity of the transformation process, the multi-layered nature of reaching one's own form and expression. The hard-to-grasp code of a human being is of course important here, although in this case not entirely, because, as we have established, it is not the truth of a perfectly earthly life that is at stake here, but the phenomenon of femininity, existence devoid of past and future, "spoken" only through form, outside of which it does not exist, because it cannot exist. The theme is taken over and enlivened by the creator's imagination. It would be in vain to look for a model, there is no posing session, so there is no one to say: "Show me how you see me!". It is about the truth of artistic matter, and about allegory, i.e. about a peculiarity of being the principles of which are determined by art itself. A figure conceived in this way does nothing, does not strive for anything, because it does not have to, because that is not what it is for. The very gesture, the very bend of the torso expresses everything. Reflecting emotional states, translating the physical into the psyche is not in the artist's sphere of interest. The body seems to exist without effort, without reflection and without desire, because it is itself a desire. So would a woman be just a pretext, a grateful object for artistic elaboration, and a painting a creative training ground with her objectified?

DIFFICULT RELATIONSHIPS WITH PHYSICALITY

I do not know whether the observations made above will support us in an attempt to answer the question of whether Jackiewicz objectified the woman in his painting, whether as an artist he was a misogynist who saw in women nothing but a body? Was he stuck in a male chauvinistic, pre-emancipation vision of the world laced with eroticism? Until recently, we would not have thought to ask such questions. At the time when Jackiewicz's artistic worldview was being shaped, the issue of corporeality and sexuality was not raised in such a broad context as it is today. Our time has changed the state of social awareness in these matters – we have become more open. But also more attentive and aware of the problems.

As the history of art proves, the androcentric perception of the female negligee, conditioned by physical attractiveness, concealing an erotic subtext, and taking place in a vast space from subjectivity to objectification, dominated art for a long

time. What in the presentation of both sexes – without going into the various conditions of such a division – wants to be considered natural, traditional and eternal, hides culturally legalized inequality and injustice. About 30 years ago, a powerful, progressive, critical current of feminism emerged. This is where the term "body art" comes from. In short, it was about demonstratively expressing one's own experience of femininity – comprehensively, exhaustively. And uncompromisingly! The title of Barbara Kruger's 1989 work *Your body is a battleground* sounded very symbolic. Feminist artists initially approach the female body as if from a distance: they symbolize and metaphorize it, shaking off simplistic myths, to soon make it an artistic tool and, as such, include it in various contexts of their biological nature, often in a naturalistic, sometimes extreme way. They wanted no illusions. They wanted to go through the world and not look at whether their body delights or disgusts. From the anthropological point of view, the female body has been demythologized and, at the same time, we reached the phase of equality, perceiving a woman as a complex whole. Whether we are talking about a broad and permanent opening of a new cultural space-time, or just a revision of thinking in male-female relations – it is difficult to say. What is certain is that the problem of the interpenetration of life and art has been strongly heated.

The evolution of thinking is a natural thing. Just like different worldviews. On the other hand, we know that matter is bad company for the spirit, which makes it all the more surprising that there is so much interest in corporeality and relatively little interest in spirit – after all, it is the spirit that sins, is eternally insatiable, ceaselessly demands something and can be a constant nuisance, while the body's demands are modest, simple.

The question is, has the tradition, the one which includes Jackiewicz's work, really been shaken? Can his work be seen in the hot space of conflicting desires? Can such a view of the female body offend someone's eyes? Jackiewicz, transcending and universalizing, locked in his romantic idiom, remained far from material and immaterial literalism, and therefore also from existential conflicts, which he never intended to be a mirror of. (As far as I know, he did not seem to feel the need to look at himself in anyone's eyes at all). The management of each created body (should I put the word body in quotation marks?) was been carried out with visible culture and taste, so it is difficult to talk about nonchalance, about some form of reductionism or disturbing subordination. Let us remember: we are talking about a figure, not a person. The women in his paintings are "disciplined", true, but only in the sense of being subjected to the process of synthesizing form, still within the framework of the convention adopted in art. I do not think that dignity is at risk, that pure aestheticism would desacralize a woman and her nudity – it just places her on a different shelf of expectations. The subtlety of the vision seems to be the key here. I have not heard of Picasso's models

expressing outrage at the radical dismantling of their real image. Or Modigliani's. The female beings/non-beings in Jackiewicz's paintings do not exhibit any will to escape from the convention into which the painter inscribed them. They remain highly unrealistic, idealized, and they are clearly comfortable with their assigned role. If we accept – despite the reservations noted above – that in Jackiewicz's work the woman is the queen of representation, then painting is certainly the king.

Sometimes disembodied, sometimes embodied, for the aesthete – regardless of its meaning entanglements – the nude remains a phenomenon with a unique harmony of elements: the subtlety of form, colour and structure. But can it still be a challenge for art? Or, as some say, is the fairy tale over and is there no point in reaching for the already exploited potential? It has played an important role in systems of academic education of the eye and hand for centuries and continues to be useful in basic training. This is true, but it already belongs to a world well penetrated by art, and the timelessness and mythology given to it do not protect it from short-lived exploitation. It cannot be ruled out that it will remain only a reference point in observing the continuity of art. It would be difficult to expect that in our times the attitude of adoration combined with faith in the causative powers of the traditionally understood subject matter of the nude could enable the colonization of completely new areas and support the artist in his ambition to become one of the conquistadors of art. But who said that what exists can only exist in one way, that cannot take on an unknown, fascinating form of existence that we cannot imagine today? Could not something "renewed" run along an unknown track and release new energy? Do we have sufficiently convincing arguments to believe that the number of "different ways" has finally been exhausted? Are we really witnessing the meeting of two stories: the dying and the living? The topic, although comprehensively researched and strongly conventionalized, remains present in the collective imagination and continues to organize this imagination. Let us remind all those who claim that in the aesthetic sense the topic is worn out and that it is impossible to break away from the area of its deeply entrenched academicity, that in its essence it remains very non-academic and, above all, pre-academic.

The logic of myth is undefeated. Most likely, we will continue to tell the woman's story, in many different ways, but always so that the story agrees with our idea of the world order. It is impossible for the revealed narratives to satisfy all interested parties, because art satisfies nothing and no one. For many reasons, including the fact that it will not outgrow its own fragmentary description of the world – even if it is strenuously universalized.

"TELLING ONESELF" THROUGH THE EYES

The Professor had his holy book; for example, he manifestly avoided penetrating the world of connections and meanings, although I do not think that this fact, this heritage, makes him a doctrinaire. The expressive values he used usually did not yearn for extra-artistic narratives, or and the world he created needed no added symbols or metaphors. What is more, his will for pictorial expression, what could be referred to as "telling oneself" through the eyes, omitted the word – he would be the last person to bury the metaphysics of the image in a narrative. He was inclined to accept a dualistic ontology of the world; he maintained that a painting does not need words, that it can stand on its own, that there is no need to explain it, that it should create its own system of meanings and defend the meaning of its existence. So, the painting as a kind of narrativity without a narrative. What inhibited the need for verbalization in Jackiewicz's case was the belief in the power of pictorial language and the simultaneous lack of belief in the satisfactory expressibility of the word, its adequacy, and its communicative omnipotence. He wanted to rely on art entering the mind silently and "unwritten". In his opinion, wanting to describe an image means facing the confusion of language, its difficulty in adhering to what it describes. Defining phenomena often turns out to be a trap that does not lead to understanding. Meanwhile a painting may be structurally complex, but it works through the simple experience of shape and colour, one simply needs to turn on the receiver. According to the Professor, the voice of the *logos* is not the voice of the painter, the painter does not have to tell a story, the painter gives testimony of himself in pictorial form.

"In the language of the senses, all spirits talk among themselves and do not need another language, because it is the language of nature", believed Roland Barthes. Jan Cybis followed a similar path: "A work of art exists in itself". This is the view that Jackiewicz expressed many times: a picture is there to picture. It is an autotelic, i.e. self-justifying act, a kind of game, and – what is no less important – the idea of freedom in its pure form, understood here as independence of thinking, feeling and expressing oneself. Therefore, he consistently and deliberately maintained the non-literariness of his paintings, allowing their own metalanguage to work in them. Although it is of course true that, in accordance with the unlimited right to freely interpret the visible, we can persuade ourselves that there are plots and various references in all art.

In the eternal dispute between image and word, let the philosopher's voice finally be heard. According to Heidegger, both of these languages, like many others, are doomed to unspeakability.

ALCHEMIST AT WORK. PAINTING

Reality is the sum of processes and interdependencies that are difficult to understand; but seeing is not enough, we want to know. We have this irresistible need. We have learned to look the objects we study in the mouth and demand a multi-sided, substantive analysis, instead of admiring them from a decent distance. So, I suggest that we take a look at the painting work together. I must point out at the outset that I have never seen the Professor at work; I visited his studio many times, usually with some important matter, but the visits were arranged in advance, the host prepared, and the workshop somewhat dismantled for this occasion, but still visible. But the paintings themselves say the most about the act of their creation.

As the Professor acquired experience, knowledge and appropriate tools, over time the creative process took on the characteristics of a ritual. So, for a start, you need a frame with a properly stretched linen cloth. Next comes the ground – in this case, gesso primer applied to the canvas with a spatula, which appeared on the Polish market in the late 1970s and simplified many things. Between the reverse of the canvas and the wooden internal elements of the frame, a suitably stiff support (e.g. made of cardboard) should be installed to protect the canvas against pressure marks. Now it is time to apply the first, uniform opaque layer of durable, non-greasy and relatively dark paint. This is what Gustave Courbet used to do. Note: the painting is set in a horizontal position from the beginning and will remain so almost until the end of work. Further activities must be preceded by the installation of working frames made of slats, whose task is to stop the liquid mass of titanium (zinc?) white, sometimes slightly broken with a cool tone. We are talking about a unique solution prepared invariably according to the Master's recipe, supported by the professional advice of his chemist wife and new products appearing in art supply shops. This is fundamental for the richness of effects. From now on, the basic activities for the entire process will consist in moving the painting so that the variable movements will allow the paint to spread over the surface. This is the beginning of creation. The breath of space is still shallow; for now it is little more than pure, incoherent potential; the raw form of the image, merely a background not yet filled with feelings or thoughts. The artist has not yet entered the artistic mode, so the spirit has not yet settled. However, there is reasonable hope that the event database will behave decently and meet the Master's expectations. It will take a long time before the ground prepared in this way settles, becomes physically still and ready for further work.

The next stage is the overture before the main concert. The artist is still being carried away by matter. This is the time of the "basic ingredient shuffling effect", when something grows and something else dies. It is a time of gaining metaphysical depths, a time of a sensory embrace of the world and its painstaking extraction from chaos. And could it be

the chaos that hides the meaning we are looking for? The frame of the painting is inhabited by an abyssal spatiality, which consists of thinned glaze paints poured in layers and corrected as they dry with bristle brushes of appropriate width. It is as if the artist was passing this viscous mixture through his own unique distillation apparatus. This stage lasts until the whole thing is roughly mastered and secret relationships are established. One needs to look at everything that is happening, this strange, substantial, shapeless matter, this hazy, swaying world, this wonderful plasma – in order to make preliminary decisions. And one has to look carefully so as not to miss what is important and inspiring, and keep it at the bottom of one's eye. Soon, a simple stain, through annexation and transformation, can bring the creator closer to discovering what is still hidden.

One can see how well the creator navigates the dialectic of the visible and the invisible... The depth of field seems to be set to infinity. The world hangs in reverie, it feels like the past, present and future are rubbing against one another. It would be difficult to expect that from such a seed, from this *je ne sais quoi*, a sustainable, lively, friendly world could develop.

Apotheosis or execution, reaching peaks and falling, getting messy or embellishing – for now everything is in endless play and in unexpected proportions. Meanwhile, the set of signals has multiplied, as have the blurred, illegible, anticipatory signs. One has to use intuition to recognize it all and bring it closer to one's imagination. In this swirl of forms, there is both a lot and a little of everything, but perhaps just enough for an appropriately meaningful density and essentiality to emerge, and for the molecules to arrange themselves in a "pattern", in the outline of the shape we are looking for – the subject of the representation. And so, everything else: empty runs and empty calories, will be assigned or extinguished. The creator prepared the space and filled it with the amniotic fluid of his own recipe so that the miracle of creation could take place, and in the end he created a figure out of spiritual air and thinned paint. Let it be so! And all this on the border between being and non-being. This is an illusion that shakes the belief in the permanence and unambiguity of the world of matter surrounding us. In this fermenting, organic world, there is no place for the geometry of right angles, a straight line appears only sporadically and deep in the background, suggesting the traces of a real interior that could be considered the setting of the event.

The incubation period is in progress – the weights still need to be weighed, the accents placed, the colour range defined, and then the tensions that are the essence of every act of expression will be revealed in the field of vision.

It is time for the agency of drawing.

ALCHEMIST AT WORK. DRAWING

It is in drawing, in its ability to embrace form, that all art meets. Impulsive, lively, closest to the nervous system, willing to give in to passionate imagination. It likes neither stated nor recommended truths. It continues to evolve and mutate, because that is its nature. Thanks to its extraordinary universality, it can erase itself from time – in it, the “now” and “then” lose their sharp boundaries. It brings the world out of its indeterminacy the fastest and is the first witness of reality revealing itself, preparing us to truly see things. It is not so much a searching form as it is a search itself. It is not enslaved by stylistic dictates – it is like the gospel: there are many non-canonical revelations outside of the canon. Having no permanent model, it is able to disobey itself. I know this is how Władysław Jackiewicz thought about drawing.

Kandinsky claimed that the appearance of lines on the painting surface gives rise to creation. Jackiewicz was certainly not someone to argue with this view, because his process of creation also began with a stain, so that the still unfinished form could count on the creative power of the searching line. In the struggle with existence, confusion usually wins, while the content of the image must be carefully arranged. In the process of creating a painting vision, drawing is an important element of the author’s wishful thinking, and the interference of a stain and a line drawn with a classic tool enters into a very interesting, rare relationship. And this is in the very middle of the painting process, on almost equal terms.

The creator’s eye runs through the entire area and finds nodal points around which the fabric of the image will thicken, until the skilfully drawn lines create a net in which the figure is to be caught. This is all about meandering turns, as smooth as the course of a river. Emotions follow the lines, under the control of intuition and imagination. Step by step, formlessness is defined and humanized, line by line evolution leads Jackiewicz’s woman to the finale. She came from indistinction to finally exist in the fullness of her own being. The Professor believes in beauty, but not in ideal beings, so he multiplies lines that add contours, but without the illusion that they will eventually find them and describe them well enough to hit the nail on the head. Certainty may be good, but uncertainty is more interesting. Finally, an imaginative goal is distilled from invisibility, a conventional body existing within a conventional skin, a peculiar painterly substitute for a woman of uncertain origin. The peculiar DNA of femininity. The line of the neck, the roundness of the shoulders and the lines of the hips – these are the most visible. The artist adds as much expressiveness as he deems necessary, and although he does not record the anatomical components of the body, there is no doubt as to the gender. It is debatable whether in this act of transformation we are dealing with defiguration or prefiguration, i.e. a situation when, away from its reality, the body becomes trans-human or even pre-divine.

Staying on topic, it is worth noting that the Professor created several series of drawings that have no formal or semantic connection with the series of portraits, heads, nudes and bodies. And with painting in general. And it was all due to carelessness: it took a severe sunburn in Sardinia for the convalescent in the shade of the four walls of his room to rediscover drawing for himself. On small sizes of paper, he created perfectly abstracted worlds of tangled lines, with a structure resulting directly from the tool used, i.e. a stylus, fine-liner or pencil.

ALCHEMIST AT WORK. COLOUR

The form, in accordance with the artist’s vision, has been defined, but this is not the end – the whole thing still needs to be given depth and a unique aura. He did not need greyness, but a glow, and that means colour. (He would probably repeat after William Turner that light is colour). So the painter returns to the game. And only the right dose of intense and luminous colour, usually flatly and correctly placed, completes the whole. It is worth taking a look at the composition *The Baptism of Christ* by Piero della Francesca to see what this game is all about. Jackiewicz takes us from under the familiar Central European sky – because the sense of light comes from here, to the Mediterranean Sea – because the dream of luminosity comes from there. Jackiewicz was like Prometheus in this pursuit of the light.

We would certainly have a different painter in Jackiewicz, if it were not for the creative people off whom he bounced during his education. For example, Artur Nacht-Samborski, a professor in whose studio he studied and whom he respected for his extraordinary sense of colour. However, it is impossible to acquire a similar predisposition, because it is a natural gift that does not happen often. It can only be replaced by colour culture, acquired to an extent depending on the sensitivity of the person acquiring it.

An interesting thing: observing the colours of paintings painted by older people, functioning in different cultures and at different historical times – including such masters of painting as Titian, Hals, Monet, Renoir and Picasso – revealed a certain dissonance brought by the passage of time. It would be difficult to notice without using the comparative method. In Titian’s late paintings, for example, this phenomenon is clearly visible. The Professor was a few years into his nineties when I visited him and shared information about the physiology of colour vision in people over eighty. Research has shown that the picturesque metaphor “autumn of life” is right at the heart of the discovery, as it turns out that seniors’ colour vision becomes noticeably warmer. The information stuck in my head because I had already noticed this syndrome in the Professor, without knowing anything about this physiological principle, for example in a series of bodies inscribed in the landscape. The Professor accepted the information without comment.

THE MASTER'S ATELIER

Basic coordinates of the Professor's studio location: Gdańsk Old Town; near Motława; a three-story tenement house on Świętojańska Street, opposite the large church of St. John. But in a high attic. It sounds romantic and it was romantic, but try getting up there! In his old age, the Professor still bravely climbed the hardly ergonomic stairs. All this meant, in a quite literal sense, a break from the ground. In his case, was it a refuge from reality? Not entirely, because considering the Professor's solid establishment in existence, we should talk about an escape "to" rather than "from". The Professor guarded the sovereignty of this place, but without exaggeration; he also had people over.

An atelier, a studio or, if you prefer, a painting workshop, is a place where more or less rational activities are performed related to artistic creation rather than anything else. Something like a nest, a place of solitude and contemplation and a warehouse in one. For some outsiders – a sanctuary. Closing the door means leaving the platform on which life is carried out. Being in such separation from the world, as Virginia Woolf put it in her diary, is like being a trout hanging motionless in a stream. There is a constant rule of operation here: one has to close oneself on the inside in order to expand and multiply oneself on the outside... One comes here for introspection, to meet oneself, to dig through one's deepest identity in peace and to repeatedly convince oneself that one has it and that it can be fascinating. After many years, one even starts to believe it. Here one washes away all the dirt of reality. Here – in all probability – the primal abyss that lies within everyone is best obscured. Here, our own portion of infinity awaits us, but without any real hope of finding out where our infinity is: within our borders or beyond them? I cannot think of another place where one's own body stops reminding one of itself; maybe this is the only territory where one is here and now, but at the same time transferred to completely different spaces and suspended there. The transition from reality to imagination is not even noticed; a bit like in the theatre or cinema, and a bit like when traveling, we are absorbed by irrationalism. The smell of paints and solvents, sometimes very strong, is inhaled with the hope that unfavourable spirits will not like the smell.

It has always seemed interesting to me how artists fill with themselves and their narratives the physical, utilitarian space in which they can express themselves creatively. What may be particularly astonishing is the glaring inconsistency: in those places, neat and well-organized people are found to be quite messy. Or the other way around: Professor Wiesław Szamborski, for example, a painter from Warsaw not much younger than Jackiewicz – a restless artist, full of temperament and expression – turned out to be an extreme pedant in the studio. No unnecessary things; sounds echoing like in a well. Jackiewicz's studio, as if by contrast, surprised with disorder approaching abnegation. It is great, one would like to shout,

that there are secret "anti-norm" forces operating among us, acting by surprise and ensuring that the world does not lose its ability to stand on its head and does not care about the stereotypes with which we carelessly describe the people we meet!

Isaac Bashevis Singer, writer and Nobel Prize winner, was once asked how he found his way to work in a place covered with books on the floor, stacked to the ceiling, and replied that he had no problem with it, because the world was created from chaos.

COMPOSITIONS

If we look closely at them, they do not show any penitential asceticism or baroque splendour. For lovers of synthesis and moderation, they may seem just right. In the Professor's compositional puzzles, everything seems important and in the right place. However, if this chapter is here, it is for two reasons: firstly, to clearly state that without an accurate, well-balanced composition, we would have no reason to talk about the exceptional harmony of the Professor's paintings. Secondly, it is necessary to state and emphasize the fact that he used a very modern frame, which significantly narrows the field of view, most likely so that we can see only what was carefully selected by the author and what is crucial for defining the character of the silhouette.

THE TOUCH OF THE UNCONSCIOUS

Just like in life: with or without our participation, things simply happen. As Jackiewicz's biography proves, one can become an artist somewhat by accident, a strange twist of fate that constantly messes up our lives. But actually being a professional artist, i.e. realizing oneself in art, no longer belongs to an accidental system of events. To put it simply, it is not a coincidence. However, we are interested in another aspect of it, which involves allowing the dialectic of chance and control to take place in the act of creation, but with the proviso that the final decisions rest with the author. The principle of "co-creation" adopted by Jackiewicz in practice meant mixing orders, creating a unique confidentiality with the unpredictable – which is indeed well known to the creators, being present to some extent in every artistic creation.

Awareness of the order of the world and the actions that a person undertakes allows for cooperation with "I do not know" and "I do not understand", i.e. a touch of the subconscious. Those who create, know: in fact, there is no improvisation, but a methodical operation of the sixth sense, interrupted by a moment of reflection. Let us add, that art practiced in this way does not antagonize reason and intuition. What the Master passed on to us was an unequivocal praise of the ability to control what one does and how one thinks,

but this did not prevent him from triggering, along with the subconscious, the element of the unconscious, i.e. chance, as an important part of the strategy of resistance to reasoned action. Unlike in the beloved Renaissance, where knowledge, discipline and a system of rules excluded chance, picturesquely calling it “the bastard of reality”. Well, few people manage to combine rigor and freedom. The Professor was convinced that scientific knowledge and cognition, i.e. *episteme*, did not play a leading role in art and that excessive rationalization could lead to impairment of the driving forces, as well as oppression that kills the joy of fully sensual contact. He also shared the belief that in art there is such a thing as “learned ignorance”, which in practice becomes a kind of intuitive guidance. We feel that this is where the impersonal forces that guide destiny lie. And at the same time, we learn how far we succumb to the illusion of our own agency.

How fascinating can be the interplay of the conscious, subconscious and unconscious, their interference: we keep our hand on the steering wheel or let go of it and observe the driving path determined by... – well, it is not clear by what: instinct? intuition? luck? Or maybe another unknown force that we know little about? Sometimes it seems that the hard logic of the real world does not match the secret logic of randomness. Thrown into changing collectives that destabilize the structure of the painting, we deprive ourselves of the *status quo*, but it turns out quite quickly that the unplanned reality endowed with destructive powers has creative potential as well. That coming to terms with randomness can open up fields of imagination that are impossible to predict. Reveal a path that allows one to go beyond the mind blocked by conventions, rationality, complexes and whatever else. A contemporary psychotherapist from the Gustav Jung school, Marion Woodman, claims, “The more you work with your unconscious, the more you respect and understand it, the more it understands you”.

The art of gesture – which is also worth mentioning here – is in fact a poorly controlled experiment resulting from a situation when the head lets go of the body. The Professor was never a supporter of art that is very spontaneous, averse to the rigours of form and expresses emotions in a raw state. He invited chance to cooperate, but only on the conditions he set, usually as an accompanying, complementary effect. He did not allow the terror of chance – he probably believed that in the face of chance we were too small to succumb to its power.

THE SENSES

In the Professor’s case, this is the first thing, the initial impulse that opens the creative act and is maintained with reverence. This is my thesis. It is an attempt to answer the question, how did the Master orientate himself in recognizing the world, what way did he use to access it? What part of his personality, what predispositions could and would he trust? I strongly believe that these were first and foremost the senses – the

most powerful language in the world, a kind of communicative Esperanto. It is thanks to our senses that we participate in the world and co-create it. Without their stimulation, it is better not to approach art, especially this one. But not all of us activate them to the same extent as Professor Jackiewicz, which means that not all of us have the same ability to see an painting as a network of mutual, multidimensional, constantly changing interactions. This is understandable: the potential of sensuality that the Professor had at his disposal appears here as a very special ability to transmit energy describing the reality of the painting, i.e. the *modus faciendi* of sensuality – what is felt, experienced in delight, is also practiced. The sight-centric perspective that dominates in visual art, which in Jackiewicz’s work is broken by a broader, sensoricentric perspective that provokes a state of enchantment, requires the viewer to tune and exert all the instruments of perception.

The word “softness” stuck in my memory precisely in connection with the Professor. He had soft facial features, a gentle look, a calm, quiet and soft-sounding voice, he moved, of course: softly and smoothly, and he liked to wear sweaters (I remember well the bright red one, as if taken straight from his paintings) or corduroy suits (one ash-grey, the second one – probably my favourite – rotten green. Underneath a thin woollen turtleneck). In winter he wore a felt hat. When I was his assistant, there was a custom in the studio of taking semester tests with the Professor sitting at the table, sometimes accompanied by two or three bottles of good quality wine. I usually chose a Chianti because it had a soft taste. On this table, mischievously, I spread a piece of dark velvet I had taken from the still life storage compartment, and watched the Professor as he unconsciously but lovingly – as if it was a Persian cat – stroked its surface.

KING? WARRIOR? MAGICIAN? LOVER?

Sex, power, violence and death are all innate to us to varying degrees, but they are also hot topics that contemporary art touches on with varying intensity. Experts on Jung maintain that male roles are best described by such archetypes as: King, Warrior, Magician and Lover. The King, i.e. the metaphysician, is the creator of the shapes of reality and its order; the Warrior is a defender, but also a conqueror; the Magician is a sage who controls both practice and theory; and finally, the Lover, i.e. someone who, thanks to his senses, is able to cooperate and empathize.

It seems that Jackiewicz experienced the generosity of nature because he fit into all four Jungian roles. However, he clearly excelled in the roles of the Warrior and the Lover. One felt the conviction that even at the bottom of one’s weaknesses one had to be strong as a man, and preferably victorious. These are not the characteristics of a vegetarian... Even at first glance, he allowed himself to be identified as a significant figure, as someone who did not have to try hard to be recognized

as a leader. He probably liked wearing the leader's plume and it really suited him. Jackiewicz is an alpha male, a dominator – but in a soft package. One only had to look at him to see him as a lion. In addition to talent, he also had in his genes a pool of mental strength that allowed him to survive. I had the impression that everything about him was a desire for a quiet, hard-working existence – he had what the British call equanimity, i.e. inner peace. As an artist, he maintained a slightly libertine style, accompanied by the ever-revealing presence of Eros endowed with a dualistic nature, which will eternally desire something, but not at any cost. According to Nietzsche's personal typology, we could attribute to him such Apollonian traits as self-control, discipline, harmony, elegance of form, and intellect.

Jackiewicz was someone in whom everything fit together, the whole was well refined – in appearance, in the way of being, in the positive reception of the world, in his work. I did not see the flickering of masks and mouths. He was himself. Robust, magical, complete, universal – that is how I will remember him. He was a man about whom a lot of good things could be said, and all of them may be true. He cared very much about the stability of his family life; caring, provident, cordial – this is the message coming from those closest to him.

Epicure? Neoplatonist? Stoic? Positivist? He seemed to combine all of these qualities. He seemed to be resistant "to immersing himself in the pleasures of bitterness and complaining about the world" – to use Dorota Masłowska's words. A socialist and a liberal – a socialist in life, a liberal in art. Atheus, with his capacity for mystical experiences, effectively filled the metaphysical, confessional void with faith in art. Like many of us. Atheism does not have to eliminate belief in the soteriological properties of art.

Postmodernist, abstractionist, sensualist. Neoclassic. Artist supposedly local, homely, but also somewhat "foreign". Not that it was imported, but rather extraterritorial. He was an emblematic figure for the Gdańsk cultural community. Did fame not exert on him its magnetic influence? I think it did, but within reason. Did he like himself? I guess so, but he was also distant, he could be self-ironic and empathetic, but to know it, you had to know him better.

A man thrown into a world where he is never at home, where something constantly confuses him; this was not Władysław Jackiewicz. Interestingly, despite his natural and strong greed for sensuality, he was also a pragmatist and realist. I never noticed in him any signs of incomplete presence among people, even a trace of melancholic loss. He surprisingly efficiently combined flights above the ground with standing firmly on the earth's crust; changing his artistic personality into a public one – in a constant, alternating cycle – came easily to him. At least that is what it seemed like. It is not customary to measure the distance of the soul from the cool mind, for how one would even attempt it, but it could not have been great in his case. As the rector of the State Higher School of Fine

Arts in Gdańsk (now the Academy of Fine Arts), he effectively managed the mundane for many years; I do not know if ambitions made the artist and teacher look for additional jobs, but he certainly did not run away from them. I guess it was important for him to live an active and useful life. This used to be called having a socially ancillary nature. As a rector, he was not a poseur, he did not abuse his privilege, he did not show himself off and he did not let the office go to his head. He was not strict, congealed or brassy – he did not desperately climb onto the pedestal, so without megalomania he rose without sublimity. When he spoke, he did not sound superior. But he was respected, and he had to know had known that.

When he was already in his prime, the choices of how to live and what to devote himself to no longer bothered him, because everything had been decided long before, but the belief in doing something important, something on a large scale, accompanied him and still fuelled him with energy. He lived enough years to become convinced that breathing the utopia of art served him perfectly. He opposed the slow loss of vitality with diligence as a way of minimizing a bad impression. And he aged beautifully and was neither a burden to his family nor to the health service. I have the impression that over the years the difference between being a human being and being an artist disappears, the person is identified with his profession and what remains to be remembered is the image of a human artist. Psychologists maintain that aesthetic and mystical experiences make a person transcend himself and gain the power to strengthen his inner well-being; one gains distance from oneself and one's problems, and one's sense of the metaphysical nature of the world is strengthened. Until the end, he was lucky (and we were lucky with him) to have a sharp mind, to be a master of sober choices and rational expenditure of energy. Throughout his life, he appreciated the "beautiful circumstances of nature", fishing, and, much, much later, also... surfing. His daughter proudly claims that he was probably the oldest surfer in Gdańsk Pomerania. Well, maybe he was looking at different clocks than most of us? Only in his old age did gravity catch up with him and force him to the ground. However, he continued to work – the fire of art burned in him until the very end. He was like wine aged in a barrel of history, greedily taking in oxygen so that its colour would shine instead of dull. He loved life, but not in a self-centred way. I remember his smile from that time: a bit ironic, but kind and never mocking. Enigmatic? Maybe, but definitely not Etruscan. While working on this text, I watched an interview with the elderly Jerzy Skolimowski on TV; at the end of the conversation, he glanced at the interlocutor with Jackiewicz's ironic and indulgent look. Exactly like that. Pure metaphysics. For some reason, I then remembered the words of Piotr Sommer, a poet who wrote about the price paid by great creators: "I think that all the statues in the world would gladly give up their bronze just to come to life and lead a truer life than on a pedestal".

STUDIO NO. 312

A place such as the Painting Studio at the Academy of Fine Arts is a collective organism composed of individuals, of “individual beings” – to quote Witkacy – and situating both sides of the educational system between ritual and procedure. Students, aware of the place and purpose for which they are here, usually take care not to let themselves melt and pour into a tight form. Because one does not come here to fit in; it is not about any universal patterns. The development process here continues at its unhurried pace so that its various coordinates can come together. This is a short, but probably not the worst, definition of such a studio. The graduation led by Professor Władysław Jackiewicz was one of several. After completing the first year, one could choose a studio. Intuition as a key stimulus in decision-making and the belief in the competence of the leader were a natural, preliminary condition for accession. In my case, the time of choice coincided with the usual end-of-year exhibition of students’ achievements. In the Professor’s studio, and only there, apart from painting, an object of a completely different nature was presented. I remember that this conceptual touch turned out to be decisive.

The education program included us in various subjects, studios and rooms, but for a painting adept, the most important thing was the painting studio, because that was where everything that was most important was centred. The history of art of the last century tells us the truth that openness to diversity is the foundation of contemporary art, and also of teaching. This is not about a special strategy, but about recognizing the deepest identity of the art with which we want to commune. In practice, studying at the academy is like a door leading to thousands of other doors, a time to travel around the world and around oneself. Hundreds of infatuations, longings, mental births, deaths and resurrections. A transitional time waiting for the tempting illusion of fullness. From the outside world, from what had already happened or was happening, but also from the internal world, we learned the language in which we had to tell ourselves. It was necessary to acquire a basic amount of information in order to propose our own information in the future. There were more doubts than euphoria and I am afraid that this is the rule. We practiced rising above the height set for us at that time and this was also in accordance with nature. A promising goal? Replace anorexic ideals with fatter ones.

We dreamed of great art filling our lives. Zbyszek Gorlak, Zbyszek Kosmala, Rysiek Duch, Alina Jackiewicz (surname coincidence accidental), Andrzej Kuczmiński, Wojtek Zieliński... Before us, Teresa Miszkin, Andrzej Śramkiewicz, Barbara Kaczmarowska-Hamilton, Janek Misiak, Mietek Knut, Dominik Rebelka studied here – creators still active today. After us, there were, among others, Małgosia Basińska, Jacek Mydlarski, Maciej Gorczyński and Marek Wróbel. In the living body of the Studio, we were a group of purpose and a common, fast-paced dream. Over the past years, the lines of paths

followed by the Master’s students have become more dense, but at that time we were all, without exception, deceived by vague premonitions and vague intuitions, because although we were adults, in art we were children, empty vessels ready to accept content. Trusting, as long as the pourer had authority. A gesture of good will and cautious hope is to say to oneself: I want to trust, but when one finds oneself under the wing of a poor teacher, the erosion of trust occurs at an accelerated pace. To those rushing from wall to wall, a voice from the side, a voice of genuine authority, seems indispensable. What is good, what is weak; what is wise, what is foolish; what is true, what is false; what is fresh and what is second-hand? – we expected a constructive suggestion, a wise voice from the very heart of art. So we opened up, allowing for our own limitation of freedom of thought, but with the understanding that some submission was a conditional possibility.

Senior students can usually feel when they are dealing with a clear generational clash and know that an impasse may result. Young art students, especially ambitious and impatient ones, have always been struck by the persistent reference to heritage with their conservatism hidden behind concern for the foundations. And this despite the fact that heritage is something obvious in culture, something that happens spontaneously, and even “audacious” art, which demonstrates its distinctiveness and uniqueness, and which sees itself at the very forefront of the avant-garde, must grow from some roots. In many cultures – for example, among American Indians or in the Buddhist culture – obedience to elderly tribesmen was natural, but more and more often in places of accelerated civilization, elders are considered a brake on progress, and their maladjustment is considered a disqualifying feature. However, in the case of art schools, young people most often choose the side of experience. We did too. We were idealists and believed that we were in a community that at least roughly shared our values and beliefs. However, due to the lack of sufficiently clear criteria for resolving issues independent of subjective reasons, finding one’s way in the world of values sometimes poses real problems. Master and disciple, or as someone else would say: partners in the didactic act, face yet another problem – how to explain something for which there are no words? This important issue marks the area of difficult agreement. When the Professor entered Studio no. 312, an authority entered with him. But I never felt like I was shrinking in front of him. I had no fear that I would not be able to break free from the influence of his strong personality and would not dare to think for myself. He neither extinguished nor enslaved the spirit, and he did not patronize anyone. He had his own method of “didacticizing” art: after entering, he had a habit of stopping before one of our paintings – we tried to figure how he chose them, but without much success – but not to analyse it; the selected painting was a pretext to share observations and views, sometimes (usually?) loosely related to it. He used to leave the analysis of individual images to an assistant; He rarely went

down to the level of detailed proofreading, most often in the case of final-year students' or diploma works. The Professor tried to reach us with stories about contemporary art (maybe he thought that classical art had been commented on well enough?), developing a panorama of world art seen through his own eyes. These were not monologues of the ancient type, that is, lively, emotional; presenting an overall point of view in a slightly mentoring tone, he was as calm and measured as was his habit. We were probably supposed to come to some useful conclusion together – to get down to the essence – but I do not remember being ready for it at that time. He was most willing to share his impressions of the exhibitions he visited during his travels. And when he spoke about his own education, it was usually with a slightly ironic tone. And yes, he was critical, but despite the passage of time, he was able to approach varieties in culture and art with understanding close to forbearance. He did not think in terms of patterns or relics; he worshiped painting, but not under the strict rule of a religious order. However, it was noticeable that he treated graphics, for example, as a discipline with incomparably less potential. He was not quick to be offended by mass art and did not look contemptuously at it; he felt differently anchored – he was aware of moving around in completely different spaces. As befits a reserved man, he neither poured out his anger onto us when he did not like something, nor gave out candy. However, once he handed out brushes, when he decided to encourage us to try to face hyperrealism.

He strongly believed in the nourishing function of culture as an imaginative refuge from painful reality. And the life outside the university in the 1970s, especially at the end of the decade, was not very friendly, it was rough and grey, so the university was an escape for us from the stagnation of those years – a kind of reserve, the *bis* world.

The Sorcerer's apprentices, i.e. the students of Professor Władysław Jackiewicz... They seem to be from the same bubble, from the same school of thought and aesthetics, but different and not Jackiewicz-like at all. We did not orbit around the corners of the world of the Master's imagination – we did not intend to be anyone's mirror or echo – we felt like soloists thrown into the infinite field of art. Independent, grounded in our own way – not against the teacher, but not according to him either. However, a keen eye may notice who we resemble and whose acolytes we remain. We are like him in the sense that we listened to what he said and either accepted his observations and advice as a guide, or reflected off him with a sense of sovereignty. Perhaps he was counting on some version of himself, but he did not suggest a match; he did not have an iron grip, and found no pleasure in being an enforcer. He respected different states of consciousness and had enough imagination to take his students beyond himself. I also know for sure that he did not want us to remain in his shadow.

In those days, we knew only one, academic face of the Professor – he did not build personal relationships with

us. But time passed and he became a different Jackiewicz: in his later years he seemed to have softened; one had the impression that he had become more approachable and easier to communicate with, less principled. The hierarchies we were used to shrunk noticeably. More symmetry appeared. Well, we had different records of experience, but in a sense we all remain eternal debutants, children who carry the phenomenon of art through life. And it turned out that over the years we had grown into each other more than it had seemed; There was a rapprochement, not only professionally, but privately as well. He identified with us and we with him; we attended each other's exhibitions, and we had a joint exhibition twice, in both cases intended as a tribute to him. The Professor saw that we truly live art, that we are active, that he apparently managed to convince us that art is a serious matter and worth the effort, and we felt that he appreciated us, supported us and was probably proud of us. He was curious about us until the end and enjoyed our growth until the end.

EROS UNMASKED

Always the same ideas: fence off, close, ban... Until that incident, the Professor had the right to consider himself a free artist who saw no reason to take moral censorship into account. He probably did not think that his sense of liberalism could offend anyone's sensibilities. It seemed obvious that sensuality does not equal sexuality, despite the fact that they have common features and the words sound similar. It seemed obvious that the Master's paintings, which were far from naturalism, did not flaunt either nudity or anatomical and technical literalness and would not allow themselves to be included in a sexual context or any erotic overflow. That it would be difficult to see any form of obscenity in them, to feel the stimulation of hormones or panting promiscuity. After all, here, the body is something more, significantly more than just physicality. The author, reluctant to be literal and obvious, left a lot of room for imagination. That is a fact. Maybe too much... Poor Professor, so many years of blissful ignorance, not realizing that he was actually stuck in a perverse fascination with *delectatio morosis*, i.e. thinking about perverse pleasure...

This is what happened: The Professor was invited to present his works in the hall of the Baltic Philharmonic in Gdańsk, which, for a time – as part of the very valid idea of cultural integration – held art presentations. As far as I know, the paintings were already hung, but... the opening did not take place. At the last moment, the director of the Philharmonic, whose name I will not mention out of courtesy, strained his eyes, saw what he saw, what he wanted to see or what he had to see, then swung his fiery sword and imposed a *prohibitum* sanction on the exhibition. Locked in the world of his own delusions, he pointed, judged and sentenced. Whether such a radical censorship decision was the result of some twisted form of morality, or perhaps an involuntary demonstration

of a lack of deeper sensitivity – I do not know. Whether he knew anything about art or not could not matter, because this prominent man of culture rejected the paintings on firm moral grounds. Suffice it to say that something ugly crawled out of the man. There are people who are marked by nature with a strongly sexualizing look and for whom everything has unambiguous associations. At this point let us compare the supposed piety of the director with the piety of St. Thomas Aquinas, a scholastic who proclaimed that “nothing evil can come from the harmony of the senses and spiritual faculties”. Well, it is not good when ecclesiastics are more liberal in matters of morals than some laymen in office.

Eros – a powerful force; once we are in his power, everything else will seem peripheral. How many climbs to the peaks of hypocrisy has he caused in the history of culture and morals of our species. To give an example, I will quote the words of prof. Włodzimierz Lengauer, a historian of antiquity, which I read somewhere, “The outstanding expert on Greek literature, Félix Buffière, almost rejected physical love, writing that the ideal was the love of the soul. In addition to being a researcher, Buffière was also a priest, which tells us something. A book by a gentleman from the Catholic University of Lublin was also published in Polish, never mind the personal details, which proved that the Greeks actually forbade physical love between men and were disgusted by it”. Let me explain: the ancient Greeks would never have behaved like this, they did not know the concept of gender and did not define their desires in male/female categories, but they knew well the power of the word “love”.

Fortunately, the Professor kept his distance from this event. Perhaps he found comfort in the realization that in our indifferent, rationalized world, only a few retain a penchant for passion? Well, after all, even aversion is a form of interest. Or maybe he believed that the wisdom of the human race created fiction to give vent to our dark instincts? So maybe he saw the real victim of the event not in himself, but in the censor, because he decided that the poor, tormented man had a problem with himself and that we should feel sorry for him rather than be outraged? And maybe thank him for the publicity, of which one can never have enough. It would be difficult to disagree that the intervention was the result of a difficult dialogue with oneself – suspicious and seeing things “differently”. Could the Professor blame anyone for not sharing his emotions?

Well, the erotic complexity of human nature is endless. As the world goes on, the reality of shame, complexes, fears and hypocrisy continues, and it will probably stay that way. And there will still be people among us who have the unique ability to sniff out taboos, even in deceiving disguise. There could be volumes written about human obsessions, but it is worth mentioning the multitude of retouching artists called “panty makers”, who in various periods of the history of art were activated by strict moralizers as soul engineers.

However, the academic community did not give up. The event – bearing the marks of a scandal – knocked us all

out of the habits we had developed over the years. We were also struck by the fact that one luminary of Gdańsk culture most likely knew neither the person nor the work of another luminary of Gdańsk culture. It seemed unbelievable that the Professor could be seen as a horned Satyr or, say, a drooling old man spying on Susan in the bath. The Council of the Faculty of Painting launched a protest. Unanimously. It was also decided – I do not know by who and when – to move the entire exhibition to the hall of the Wybrzeże Theater, whose management, horror of horrors! had “lower” moral standards. The audience at the opening, who clearly felt the need to show solidarity with the artist, came in great numbers.

SOCIALIZATION

Władysław Jackiewicz’s horizon – which was not directly revealed in his painting – was the vision of a better, just world. The question of how to influence reality with art has been and remains topical, but the understanding of this mission takes different forms. To create in such a way as to connect people with one’s eyes, hands, thoughts and dreams... The experience of relationships with other people was very important to Jackiewicz; such an attitude usually comes from a strong belief that man is a social being and generally leads the creator to an egalitarian view of the place of art in the social field. The Professor was free from social prejudices – his mind was subtle, but sceptical about intelligence, and especially about flaunting it. He had no ambition to break the social crust, but the social activist spirit worked in him. As an artist, he was directed towards himself (which should not be surprising in the case of artists), but also towards people, which is why he found it difficult to come to terms with the fact that high art must be a luxury good, limiting social reciprocity. He believed that not only should access to cultural goods be equal and easier, but that it would be best if everyone could afford a work of art. Therefore, when placing paintings in Polish sales galleries, he deliberately lowered prices within the limits of his possibilities. He also had no objection to be paid in instalments. A small gesture of altruism for those willing, but of limited means... He was undoubtedly aware that it would not be possible to go far with positivism conceived in this way, and that in a broader perspective such thinking was utopian. And for yet another reason. Namely, that we will never be equal in understanding that the subtleties of culture that set the bar of accessibility high make communication difficult. And although the meaning of his own art was not entwined in spirals, despite the easy interpretation, the form had to have been problematic. It was simple, but not direct enough. And it is worth noting that setting the bar high can also increase the satisfaction of both parties... It was supposed to be egalitarian, but it still turned out to be elitist, because the art market has its own requirements.

His belief in the ennobling power of art is vividly reminiscent of Mickiewicz's dream of poetry reaching people's homes. Like Władysław Strzemiński, the Professor was against the politicization of art, but he also thought about "creating conditions for the absorption of good art by the masses" (Strzemiński's words from 1934). This position could also result from the spirit of Bauhaus, according to which modernity was to be egalitarian, classless and inclusive. However, the later doctrine of social realism, which, let us add, was applied only in the countries of Central and Eastern Europe, was only a politicized, unnatural form of thinking about the social role of art. I also remember that among the artists whose attitude caught the Professor's attention was Joseph Beuys, but I did not manage to ask him why. I guess he could have appreciated him especially for his broad social thinking, with the idea of pancreativism democratizing art at the forefront.

SQUEEZING THE TOPIC LIKE A LEMON

For years, there has been a discussion among creators about whether we should listen to ourselves, our time, or whether we should work in a fusion of both of these possibilities. Either way, it all boils down to the relationship with the flow of time, and in practice to the dilemma of whether to let the world of art that we have painstakingly shaped shape us. Well, variability and progress, as dominant tendencies in many contemporary systems, are only one of the variants of dealing with temporality.

With his attitude and permanent placement in the idiom of his art, Władysław Jackiewicz seems to provoke us to think about various contexts, especially the immutability that is inscribed in the foundations of life, as well as the variability that characterizes its duration. A truly Buddhist problem. The past and the future, concentrated in the endless present in the Master's work, gave an interpretation of the present as glued to his own creative time. And this was dominated by the artist's strong personality. Does this mean that the thought framework in which he placed his art closed when he left?

Let us pursue the topic further. Was a narrow, constantly improved version of himself really enough for Jackiewicz? Did he long for a new opening, did he ever face the dilemma of whether to expand his field of activity? New "Jackiewicz's" appeared, but there was no new Jackiewicz. Did at some point his art stop being exploratory? Was he chasing a portrait of himself that he had painted long ago? Well, he did not deviate from the paradigm he had created, there were shifts of attention, but there were no surprises, tilts, transgressions, or unexpected turns. True, but there were no disappointments either – his paintings do not give the impression of being frozen or "fixed", although they are included in a cycle with a coherent principle, but being living creations, they never looked for a matrix for themselves. The Master was probably convinced that each subsequent

painting was "innocent" by its nature, and while chasing his chimera, he considered subtle differences in the organization of images – I have no doubt, with a feeling of freshness. So there is both repeatability and uniqueness. He did not turn into the guardian of his own monument. Although he gave his fascinations a framework, he did not close the paradigm, so the images seem to remain ready for transformation, and the working method – to mention, for instance, cooperation with chance – largely excluded automaticity. I will add that my observations do not indicate that the dynamics of the performances, their internal energy, became exhausted over the years. Maybe he had a reason to enter into a peculiarly lasting agreement with his daimonion, because he wanted to create a continuous work, lasting in a slightly melancholic repetition, and such a plan seems to exclude the multiplicity of "I"? Maybe he thought that incidentality, discontinuity, meant a weakness barely worth remembering? Maybe his understanding of faithfulness excluded polytheism? Maybe the patiently developed convention turned out to be broad enough not to think about some "new horizon", maybe he could not imagine a greater intensity, a stronger experience, more colourful sensations than those achieved in a well-recognized field of events? What are we to do if something passes through us like an electric current and something else does not? If you drive a Ferrari, is it worth changing to another car? So maybe it was always about an Eros victorious? – I am not saying that it was, but I do not reject the link either. There is a lot of truth in the opinion that we are defined by what we have achieved, and Jackiewicz believed in his story and in its power. Or maybe over the years he became convinced that the place he was in had the best view of his own destiny? If he felt the reason for the shape of his art deep inside himself, in an immanent way, he could not reject it. Or maybe once it all got going, it could not be stopped? There are many questions, unfortunately only rhetorical, because I do not know the Master's thoughts on this matter.

WILL THE CULTURE REMEMBER?

We are looking for order between essence and substance, we scatter crumbs of our own lives throughout our works – a balance of fulfilments and unfulfilments – but the passing of time will absorb anything it wants. Only we think that we have influence on the passing of time, but it perpetuates what it wants and destroys what it wants. It is becoming easier to see one's absence in future stories... Art is increasingly being thought of as a training ground for the future. This is true, and yet the past – although finished – will still demand to be seen.

Museums all over the world are full of evidence of transience, but it is not very common to evoke the ghosts of the past; it is not uncommon for dead artists to become incredibly active and for their extinct ideas to be revived in new times, as if it was a matter of well-preserved freshness, but also, I think, something much more important. We are talking about

circular values carried over time, which often make themselves felt, deserving the position of universal, sometimes crystalline reference points. Tadeusz Miciński was probably right when he discovered that “time does not pass, it just disappears”. Indeed, art can have many lives, because not everything permanently expires – fortunately, masterpieces manage to resist destruction. It should be noted, however, that although greatness is important in itself, what is even more important is the rank and universality of the values that legitimize it. It is not in the power of death to take away our authorities – sometimes death even strengthens their power – after all, it is the mortals who choose immortals to represent them and it is the mortals who decide who to finally put to the grave. Subsequent generations read Shakespeare and Eliot, listen to Bach and Mozart, bow before Rembrandt, Vermeer, Picasso, and are surprised that they still have something important to tell us about ourselves and the world we live in.

But there are fewer and fewer things that are considered certain. What do permanent values mean today and do they still exist in art? It is unbearably confusing when value systems become soft and shaky. However, there is still faith in the stabilization of the largest ones, despite the fact that their suddenly emerging fragility can knock unprepared people off their feet. To be the foundation, the core of art... – I am afraid that art no longer functions in these categories, it calibrates differently today and breathes different air. Our thinking about art has become fragmented, coherent constellations have disintegrated, so we do not know how to orient ourselves and where to look for the future. We do not know what the art of the future will be: maybe it will flatten out like a flounder, or – to spite the fatalists – shine with a new splendour, or maybe it will be unrecognizable at all? The world no longer follows the old syntax; the time has come for the end of “crystal concepts” and for relieving art of all duties and missions. Today, reactivity is winning over narratives, and the idea of temporariness, still relatively young, has taken over art; trends wear out like bars of soap, so modernity has become significantly shorter. Not to mention immortality.

Durability? This is the permanent order of our little world: seniors die with honour, but in oblivion, and young people strive unsuccessfully for success.

What are we like in the first quarter of the twenty-first century – do the attributes of the visible world, beautiful but fleeting, still have the power to save people from the sense of nothingness? Can we maintain admiration to feed the need for elation and emotion? Will we remain willing to browse the memory depositories out of fear of losing it? Probably, because just as there is no art without pioneering trips to the border of the present and the future, there is also no art without looking back.

There are unlimited technological possibilities ahead of us; reality is currently gravitating towards unreality, but it can be expected that the situation will reverse and unreality

will tend towards reality. And we just do not know how to prepare for it – what components our imagination will use.

Will culture want to remember Władysław Jackiewicz’s painting, or will it cover it with the dust of oblivion by putting a museum stamp on it? Jackiewicz – whether we like it or not – will remain an artist of the world past. People lived there, thought, discussed, maybe even loved and dreamed differently. It will be less and less in keeping with the world of constant updates, into the modern framework into which someone might want to force it. Well, the new-born replaces the expired, and so the cycle continues. I cannot think of many things I would rather be wrong about. The lottery of history, the ideas of progress and development and the social mirror will have a decisive say, but there is always a possibility of a crack, a leak... History is fickle, and art history in particular. All that remains is to wait for favourable circumstances, for the reality of adapting the Master’s art to new conditions, for discovering its suitability to new expectations. For the eschatological promise of a new beginning. And maybe then the Professor, as we read in the book of Zohar, “will be moved to a new life”. To some “post” or “neo”.

For the sake of clarity, I would like to add: supporters of the Master and admirers of his work do not want to elevate the memory of the Master, to preserve him in song or a monument, it is not about wreaths and academies – today we know better ways of honouring his memory. This is about the substance and essence of his work, about preserving both for memory. Whether Jackiewicz’s work will remain a momentous, moving, memorable, encouraging returns and revealing new, vivid meanings – we do not know. Time will tell. But that does not stop us from imagining that in a few years, when art will have taken some surprising turns and shapes that will in no way correspond to today’s ideas, someone will stand in front of his paintings and say: Old, reliable Jackiewicz!

Gdańsk, 2023

When writing this text, I referred to the following publications: *Malarstwo gdańskie 1945–1959. Ludzie, słowa i obrazy* by Elżbieta Kal, Słupsk 2009; *Szkola sopocka. Między sztuką a polityką*, a collective work edited by Stanisław Seyfried, Sopot 2015 and the film *Władysław Jackiewicz. Punkt widzenia* by Anna and Jacek Mydlarski, TV Gdańsk 1994. I also used a digital record of a collection of reproductions of paintings donated for the purposes of this publication by Jacek Zdybel, their author. The memories of Ewa Jackiewicz and my colleagues from the times of our studies in the Professor’s studio turned out to be an invaluable help. Many thanks to all those mentioned here.



Głowa malarza jest niczym przeklęty komputer notujący różne widziane rzeczy, które później mimo woli ujawniają się w jego własnej pracy, potwierdzając wcześniejsze zachwyty. Trudno wyobrazić sobie artystę, któremu nic się nie podoba z tego, co zrobili jego poprzednicy czy współcześni.

A painter's head is like a cursed computer recording various perceived things, which later involuntarily reveal themselves in his own work, confirming previous delights. It would be hard to imagine an artist who does not like anything about what his predecessors or contemporaries have done.

Władysław Jackiewicz. Nagroda im. Kazimierza Ostrowskiego '2007 za 2006 rok, [rozmowę przeprowadził i zredagował Janusz Janowski], Gdańsk 2007, s. 22.

fot./photo: NN/unk.

Malarstwo
nie jest nudne.
[...] Nie mogę
powiedzieć,
że zrobiłem
już wszystko,
że znalazłem
rozwiązanie
doskonałe.

Painting is not boring. [...] I cannot say that
I have done everything, that I have found the
perfect solution.

*Może otworzyłem komuś oczy? Kurier z wizytą w pracowni
prof. Władysława Jackiewicza, rozm. Wojciech Brodnicki,
„Kurier Polski”, 1983, nr 194, s. 4.*

fot./photo: NN/unk.



EWA JACKIEWICZ
SOFIA JACKIEWICZ

KOBIETY
JACKIEWICZA

LEONIDA [LODA]

(1930–2023)

[1-4]



- 1 Leonida i Władysław Jackiewiczowie, koniec I. 80. XX w., fot. Ewa Jackiewicz¹.

Leonida and Władysław Jackiewicz, late 1980s, photo: Ewa Jackiewicz¹.

- 2 Na wernisażu wystawy *Mostra del pittore polacco Władysław Jackiewicz*, Palazzo dell'Arengario, Mediolan, 1975, fot. Jacek Popek.

At the opening of the exhibition *Mostra del pittore polacco Władysław Jackiewicz*, Palazzo dell'Arengario, Milan, 1975, photo: Jacek Popek.



¹ Wszystkie zdjęcia w tekście *Kobiety Jackiewicz* pochodzą ze zbiorów prywatnych.
All photos in the text *Jackiewicz's Women* come from private collections.



3 Szwajcaria, 1983 [?], fot. NN.
Switzerland, 1983 [?], photo: unk.

4 Urodziny Władysława Jackiewicza, 2013,
fot. Sofia Jackiewicz.

Władysław Jackiewicz's birthday, 2013, photo: Sofia Jackiewicz.





- 5 Żona Leonida, l. 80. XX w.,
fot. Władysław Jackiewicz.

Wife Leonida, 1980s, photo:
Władysław Jackiewicz.

- 6 Siostra Alodia, ok. 1943,
fot. Władysław Jackiewicz.

Sister Alodia, ca. 1943, photo:
Władysław Jackiewicz.

EWA

Pierwszą kobietą Jackiewicza była żona Loda [5]. Poznała ich ze sobą jego siostra Alodia [6]. Obie z Lodą studiowały chemię w Politechnice Gdańskiej, a później pracowały w zakładach Polfy. Ślub rodzice wzięli w 1954 roku w Starogardzie.

I tu ciekawa historia. Ojciec był zapalonym wędkarzem i przed ślubem pojechał z mamą do Czarnej Wody nałapać ryb na wesele. Trochę tak, jak na obrazie z 1955 roku, obecnie znajdującym się w Muzeum Narodowym w Gdańsku, zatytułowanym Czarna Woda [7]. Widać na nim dwie postaci: wędkarza i kobietę siedzącą na brzegu. W pewnym momencie tato zawołał do mamy, by podała mu podbierak, a ta idąc do niego wpadła po szyję w kurzawkę. Szczęśliwie chwyciła ręką za żerdkę i wydostała się o własnych siłach. Tato nawet tego nie zauważył.

Młode małżeństwo mieszkało wtedy trochę w Sopocie, trochę w Gdańsku przy ul. Piwnej, aż w końcu 1959 roku ojciec dostał pracownię przy ulicy Świętojańskiej w Gdańsku [8]. Mama była jego jedyną modelką [9]. W tych pierwszych latach małżeństwa powstało wiele jej portretów i kilka półaktów. Nawet gdy nie portretował żony, lubił ją mieć blisko w czasie malowania. Później, wielokrotnie zagadywany, czy maluje z modela, odpowiadał, że z pamięci i bardzo go bawiła konsternacja pytających, jednak zaraz potem dodawał, że z pamięci obrazów i rzeźb starych mistrzów. Do stworzenia



- 7 Władysław Jackiewicz, *Czarna Woda*,
ok. 1956, MNG.

Władysław Jackiewicz, *Czarna Woda*,
ca. 1956, MNG.

- 8 Z żoną Leonidą, córką Ewą
i synem Pawłem, Gdańsk, 1961,
fot. Alodia Jackiewicz.

With wife Leonida, daughter Ewa
and son Paweł, Gdańsk, 1961,
photo: Alodia Jackiewicz.

- 9 Leonida, 1954,
fot. Władysław Jackiewicz.

Leonida, 1954, photo: Władysław Jackiewicz.





- 10 Władysław Jackiewicz, *Portret anonimowy*, ok. 1975, kolekcja prywatna.

Władysław Jackiewicz, *Anonymous portrait*, ca. 1975, private collection.

- 11 Piero del Pollaiuolo, *Portret młodej kobiety*, 1465, Muzeum Poldi Pezzoli w Mediolanie.

Piero del Pollaiuolo, *Portrait of a young woman*, 1465, Poldi Pezzoli Museum in Milan.

- 12 Legitymacja Polskiego Związku Wędkarskiego wydana w 1986 r.

Card of the Polish Fishing Association issued in 1986.



cyklu obrazów nazywanych „glówkami” [10] ojca natchnęła jeszcze jedna kobieta – była nią młoda dama z portretu piętnastowiecznego dzieła Piera del Pollaiuolo znajdującego się w muzeum Poldi Pezzoli w Mediolanie [11].

Ojciec miał kilka pasji, oprócz tworzenia były to wędkarstwo [12], fotografowanie [13] oraz rozmowy z ludźmi [14]. Często spędzał czas nad rzeką łowiąc sam lub z siostrą i kolegami [15]. Kompletował też sprzęt wędkarski. Od 1960 roku każdego lata wyprawialiśmy na Jeziorak pontonem z motorkiem, ciągnąc za sobą kajak z bagażem [16]. Z czasem tato i jego przyjaciele Bohdan Borowski i Roman Usarewicz kupili podobne motorówki i spędzali razem lato na wyspie Lipowiec na Jezioraku, rozbierając i składając silniki łodzi [17], wędkując i wędząc złowione ryby [18]. Warunki były spartańskie, ale towarzystwo wyborne. Oprócz wspomnianego Bohdana i Doroty Borowskich, Romana i Magdy Usarewicz, z Olsztyna przybywał Henryk Oszczakiewicz z żoną i córką (Marią Skowrońską). Była też żona rzeźbiarza Wiktora Tołkina Grażyna z synem Andrzejem, Marian i Zula Strzeleccy z synem Wojtkiem, Barbara i Andrzej Cybulscy, a w późniejszych latach dołączył jeszcze Jerzy Zabłocki z rodziną [19–21].

Ojciec fotografował od czasu, kiedy jako nastolatek pracował z wiejskim fotografem asystując przy zdjęciach z pogrzebów. Czasem robił zdjęcia legitymacyjne żołnierzom niemieckim stacjonującym w pobliżu, wywoływał klisze i retuszował je. Potem

- 13 Władysław Jackiewicz, Starogard Gdański, 1958, fot. Alodia Jackiewicz.

Władysław Jackiewicz, Starogard Gdański, 1958, photo: Alodia Jackiewicz.





- 14 Z Bohdaną Pietkiewicz (Lippert) podczas uroczystości z okazji 70-lecia Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku, 2015, fot. Bartosz Żukowski.

With Bohdana Pietkiewicz (Lippert) during the celebration of the 70th anniversary of the Academy of Fine Arts in Gdańsk, 2015, photo: Bartosz Żukowski.

- 15 Na rybach z synem Pawłem, Jezioro Rudzkie, 1963, fot. Wiktor Tolkin.

Fishing with his son Paweł, Rudzkie Lake, 1963, photo: Wiktor Tolkin.

- 16 Pontonem na Jezioraku, 1960–1961, fot. NN.

In a pontoon on Jeziorak, 1960–1961, photo: unk.





17 Przy łódce motorowej, 1965,
fot. Bohdan Borowski.

By the motor boat, 1965,
photo: Bohdan Borowski.

18 Oprawianie złowionych ryb, 1965,
fot. Bohdan Borowski.

Preparing caught fish, 1965,
photo: Bohdan Borowski.

19 Nad Jeziorakiem, od lewej: Roman
Usarewicz, Władysław Jackiewicz,
Magdalena Heyda-Usarewicz, Leonida
Jackiewicz, Alodia Jackiewicz, Teresa
Szczepkowska, ok. 1960, fot. NN.

On Jeziorak, from the left: Roman Usarewicz,
Władysław Jackiewicz, Magdalena
Heyda-Usarewicz, Leonida Jackiewicz,
Alodia Jackiewicz, Teresa Szczepkowska,
ca. 1960, photo: unk.





20 Na Jezioraku z Zulą Polasińską, Wiktorem Tolkinem i jego synem Andrzejem, l. 60. XX w., fot. NN.

On Jeziorak with Zula Polasińska, Wiktor Tolkin and his son Andrzej, 1960s, photo: unk.

21 Założyciele stowarzyszenia Wolny Włóczęga Wodny, od lewej: Władysław Jackiewicz, Bohdan Borowski, Roman Usarewicz, 1960, fot. NN.

Founders of the Wolny Włóczęga Wodny association, from the left: Władysław Jackiewicz, Bohdan Borowski, Roman Usarewicz, 1960, photo: unk.

nie rozstawał się już z aparatem [22]. W swojej pracowni w łazience urządził ciemnię, zostawił po sobie pokaźne archiwum. Tato stworzył w pracowni miejsce niezwykle, które charakteryzował swoisty bałagan, chaos, w którym czuł się najlepiej, i w którym miał potrzebę codziennego przebywania i tworzenia [23]. Zawsze jednak otwierał drzwi każdemu, kto chciał z nim porozmawiać. Bardzo często odwiedzał go jego syn Paweł, aby dyskutować o życiu i polityce. Odwiedzali go też inni artyści, miłośnicy jego obrazów [24].

Chociaż malowanie było dla taty najważniejsze, to zawsze ustępowało miejsca pogawędkom. Kiedy w 2007 roku otworzyliśmy z ojcem galerię w naszym mieszkaniu na Mariackiej [25], często pojawiali się tam ludzie „z przeszłości”. Gdy



wyrażali chęć spotkania z tatą, dzwoniłam do niego do pracowni i słyszałam, „Dobrze, tylko umyję pędzle i przychodzę”. Przejście z samochodu do domu czy galerii trwało nierzadko pół godziny, jeśli spotkał kogoś, kto chciał z nim pogawędzić. Ojciec był niezwykle towarzyski i lubił zapraszać tłumy gości do domu. Mama gorzej to znosiła, bo musiała wszystkich wykarmić i napoić, a rano iść do pracy. Jednak tato uważał, że jej to też sprawia przyjemność i przed imieninami Lody obdzwaniał przyjaciół i znajomych przypominając im o tej dacie.

Ojciec był człowiekiem spokojnym i łagodnym, jednak u wielu osób wzbudzał nie tylko respekt, ale i lęk. Sprawiała to jego „chmurna” uroda, a zwłaszcza czarne, krzaczaste brwi [26]. Był wyrozumiały, ale często zasadniczy. Miał niezwykle poczucie humoru, o czym może świadczyć pewna sytuacja z uczelni. W czasach, gdy studenci musieli odbywać tak zwane praktyki robotnicze, polegające na różnego rodzaju pracach fizycznych, do rektora Jackiewicza zgłosiły się studentki czy też ich rodzice twierdząc, że są one artystkami i nie będą uczestniczyć w pracach fizycznych. Jackiewicz zamienił im je na malowanie... kaloryferów w szkole.



22 Fotograf, 2010, fot. NN.

Photographer, 2010,
photo: unk.



23 W gdańskiej pracowni,
l. 80. XX w., fot. NN.

In the Gdańsk studio, 1980s,
photo: unk.

24 Wizyta w pracowni
dyrygenta Jerzego
Maksymiuka, ok. 1987,
fot. NN.

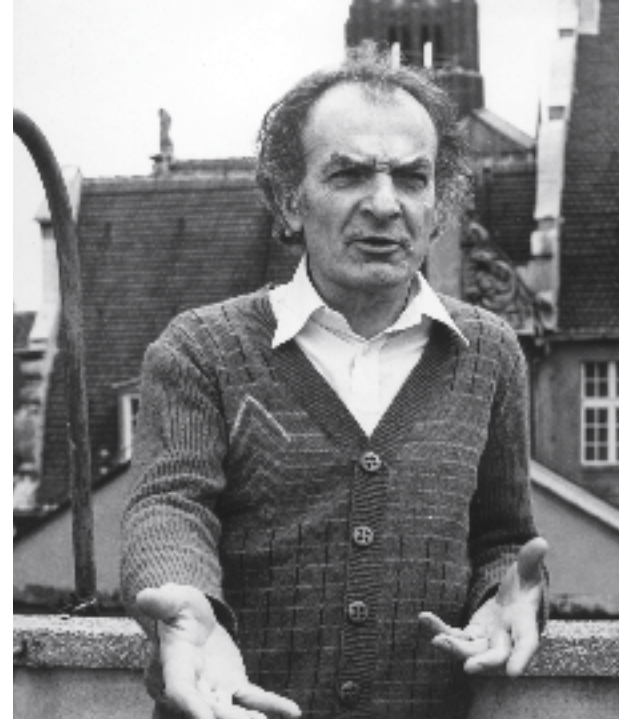
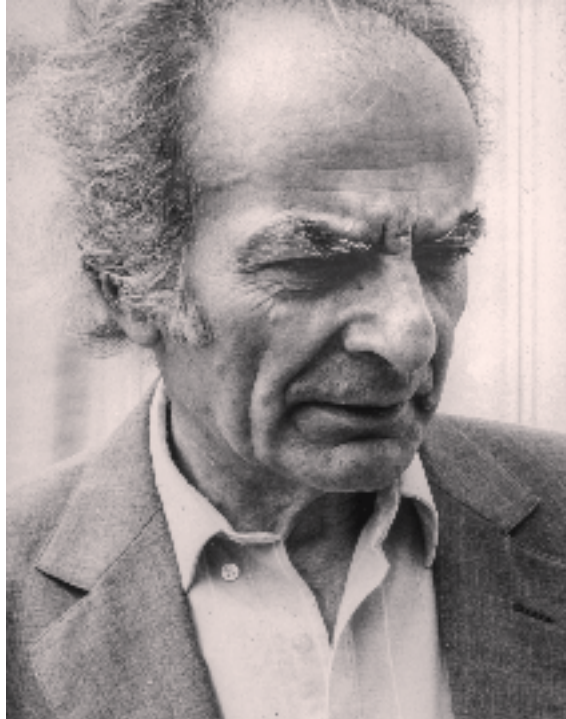
A visit to the studio of
conductor Jerzy Maksymiuk,
ca. 1987, photo: unk.



25 Otwarcie Galerii Jackiewicz,
od lewej: Barbara Krzyżanowska,
Jacek Mydlarski, Maria Targońska,
Zbigniew Gorlak, Alina Jackiewicz-
Kaczmarek, Maciej Gorczyński,
Władysław Jackiewicz, 2007,
fot. NN.

Opening of the Jackiewicz Gallery,
from the left: Barbara Krzyżanowska,
Jacek Mydlarski, Maria Targońska,
Zbigniew Gorlak, Alina Jackiewicz-
Kaczmarek, Maciej Gorczyński,
Władysław Jackiewicz, 2007, photo: unk.





26 Władysław Jackiewicz,
ok. 1986, fot. Waclaw
Kapusto [?].

Władysław Jackiewicz,
ca. 1986, photo: Waclaw
Kapusto [?].

27 Na tle wieży Bazyliki
Mariackiej w Gdańsku,
pocz. I. 80. XX w.,
fot. Jerzy Hajdul.

Against the background
of the tower of
St. Mary's Basilica in
Gdańsk, early 1980s,
photo: Jerzy Hajdul.

Z opinią Jackiewicza liczone się, gdy chodziło o życie artystyczne miasta [27]. W latach sześćdziesiątych ubiegłego wieku władze miały zamiar przystąpić do odbudowy zburzonego kościoła św. Brygidy, aby utworzyć w nim galerię sztuki. Zasięgnięto wtedy opinii ojca, który odradził twierdząc, że obiekt niespecjalnie się do tego nadaje. I tak odrodził się kościół św. Brygidy z jego późniejszą historią.

Ojciec angażował się w działalność różnych organizacji, prezesując Związkowi Artystów Malarzy i Grafików, Gdańskiemu Towarzystwu Przyjaciół Sztuki i Klubowi Kiwanis [28]. A przecież równocześnie pracował jako pedagog [29] i czynny artysta [30]. Był uporządkowany i skupiony. Gdy jadąc z nim rano wspominałam, że trzeba coś później załatwić, wracając po południu byłam zdziwiona, że zmienia trasę, bo ja już wyrzuciłam to „coś” z pamięci, ale nie tato.

Ojciec miał niezwykle silną wolę. Kiedy coś postanowił, to nigdy nie odpuszczał i nie folgował sobie. Weźmy choćby używki. W czasach powojennych większość Polaków, zarówno mężczyzn jak i kobiet, paliła papierosy. Nigdzie nie obowiązywał zakaz palenia. Na wielu zdjęciach widać ojca z papierosem, a palił dwie paczki Ekstra Mocnych dziennie [31]. Gdy pewnego dnia na wyspę na Jezioraku przyjechał znany rzeźbiarz Wiktor Tolkin z zapasem papierosów dla swojego przyjaciela Władka, usłyszał, „Ale ja już od dziś nie palę”. I nie zapalił ani razu. Z alkoholem było podobnie. Wspominał, że jako czterolatek był zabierany przez swojego wujka, u którego się wychowywał, do gospody i siedział tam wśród pijących wilniuków. Brać studencka nie stroniła od kieliszka [32]. Często byli zapraszani przez swoich profesorów na zakrapiane kolacje. Nocne rozmowy o sztuce również toczyły się przy wódce, a często i przy lepszych trunkach. Ojciec opowiadał, że gdy kończył się francuski koniak Courvoisier, posyłano do delikatesów Rajmunda Pietkiewicza. Ten jednak, wstydząc się wymawiać nazwę koniaku, zabierał pustą butelkę, by ją pokazać na stoisku z alkoholami. I znowu ojciec przestał pić z dnia na dzień, co wzbudziło dużo podejrzeń w środowisku artystów. Tato tłumaczył to

- 28 Inauguracja w Polsce Kiwanis International, Gdańsk, 1991, fot. NN.

Inauguration of Kiwanis International in Poland, Gdańsk, 1991, photo: unk.

- 29 W Pracowni Malarstwa PWSSP w Gdańsku, 1964-1965, fot. Marian Murman.

In the Painting Studio at the PWSSP in Gdańsk, 1964-1965, photo: Marian Murman.



- 30 Wernisaż wystawy z okazji 75. urodzin Jackiewicza w Pałacu Opatów w Oliwie. Muzeum Narodowe w Gdańsku, 1999, fot. NN.

Opening of the exhibition on the occasion of the artist's 75th birthday at the Abbots' Palace in Oliwa. National Museum in Gdańsk, 1999, photo: unk.

- 31 Włochy, 1959, fot. NN.

Italy, 1959, photo: unk.





sytuacjami, w których nie pamiętał, kogo obraził swoimi mało pochlebnymi uwagami o sztuce, a kto obraził jego. A gdy przestał pić, to bez wyjątków. Nie miało znaczenia, kto go namawiał lub z kim miał wnieść toast, czy był to kolega, czy minister. Dopiero po latach, zwłaszcza tych spędzonych we Włoszech, stał się koneserem win i przy kieliszku wina toczył rozmowy o życiu i sztuce [33].

W latach siedemdziesiątych ojciec zaczął budować domek letniskowy na Kaszubach nad Jeziorem Dąbrowskim [34]. Obok stanęły domki Jerzego Zabłockiego i Wiesława Kobylińskiego. Tato korzystał z pomocy budowlańców w minimalnym zakresie, znaczną część prac – począwszy od karczowania lasu, aż po wykończenie wnętrza – wykonywał sam, z pomocą żony i przyjaciół [35]. Przypomniał sobie, że jego dziadek był cieślą i postanowił mu dorównać. Rozpędził się tak, że skończył dopiero wtedy, gdy wszystkie stolarskie prace w domku, a potem i w mieszkaniu przy ulicy Mariackiej były gotowe. Wtedy zainteresował go windsurfing [36]. Szybko

- 32 W Domu Studenckim, l. 1945–1950, fot. Roman Usarewicz [?].

In the Student House, 1945–1950, photo: Roman Usarewicz [?].

nauczył się żeglować na desce i okazało się, że jest najlepszym, a jednocześnie najstarszym windsurfingowcem na jeziorze [37].

- 33 80. urodziny Władysława Jackiewicza, od lewej stoją: Maria Targońska, Barbara Kaczorowska, Aleksandra Pietruszka, Lidia Turska, Ewa Jackiewicz, Krystyna Budzyńska, Alina Kuczyńska, Małgorzata Żerwe; siedzą: Leonida Jackiewicz, Jolanta Gajek, Władysław Jackiewicz, 2004, fot. NN.

Władysław Jackiewicz's 80th birthday, standing from the left: Maria Targońska, Barbara Kaczorowska, Aleksandra Pietruszka, Lidia Turska, Ewa Jackiewicz, Krystyna Budzyńska, Alina Kuczyńska, Małgorzata Żerwe; sitting: Leonida Jackiewicz, Jolanta Gajek, Władysław Jackiewicz, 2004, photo: unk.





34 Budowa domu w Gołubiu Kaszubskim, górny rząd od lewej: Janusz Żurowski, Bohdan Borowski, Władysław Jackiewicz, NN, Leonida Jackiewicz, Hieronim Ratkowski; dolny rząd od lewej: Jadwiga Śramkiewicz, Konstanty Leonowicz, Barbara Cybulska, Jadwiga Ratkowska; u dołu Jadwiga Leonowicz, 1977, fot. Wiktor Tolkin.

Construction of a house in Gołubie Kaszubski, top row from the left: Janusz Żurowski, Bohdan Borowski, Władysław Jackiewicz, unk., Leonida Jackiewicz, Hieronim Ratkowski; bottom row from the left: Jadwiga Śramkiewicz, Konstanty Leonowicz, Barbara Cybulska, Jadwiga Ratkowska; at the bottom Jadwiga Leonowicz, 1977, photo: Wiktor Tolkin.

35 Kobiety i Jackiewicz, od lewej: Jadwiga Leonowicz, Jadwiga Śramkiewicz, Dorota Borowska, Leonida Jackiewicz, NN, Gołubie Kaszubskie, 1977, fot. Wiktor Tolkin.

Women and Jackiewicz, from the left: Jadwiga Leonowicz, Jadwiga Śramkiewicz, Dorota Borowska, Leonida Jackiewicz, unk., Gołubie Kaszubskie, 1977, photo: Wiktor Tolkin.





36 Z synem Pawłem nad Jeziorem Dąbrowskim, I. 80. XX w., fot. NN.

With son Paweł at Lake Dąbrowskie, 1980s, photo: unk.

37 Windsurfer, I. 80. XX w., fot. NN.

Windsurfer, 1980s, photo: unk.



Ojciec często wyjeżdżał za granicę, co miało związek z jego działalnością artystyczną [38]. Był w Meksyku, na Kubie [39] oraz w większości krajów europejskich [40]. Pierwsze wczesne wyjazdy w latach pięćdziesiątych odbywały się bez żony [41]. Pisał do niej o muzeach i galeriach, które zwiedzał, artystach, którymi się zachwycił i prezentach, jakie dla niej kupił [42, 43]. Potem często wyjeżdżali razem, a w stanie wojennym spędzili rok u przyjaciół we Włoszech [44]. Poznał ich przez Jacka Popka, który już wcześniej pracował w Mediolanie [45]. Ojciec jako człowiek ciekawy świata i ludzi, a także mający zdolności językowe (łacina poznana w gimnazjum ojców Jezuitów pomogła mu opanować szybko język włoski, a niemiecki pamiętał z czasów wojny), zaprzyjaźnił się z wieloma osobami z różnych krajów i przyjaźnie te przetrwały dziesięciolecia [46].

38 Mediolan, 1975, fot. Jacek Poppek.

Milan, 1975, photo: Jacek Poppek.





39 Havana, 1967, fot. Ryszard Stanisławski [?].

Havana, 1967, photo: Ryszard Stanisławski [?].

40 Kopenhaga, I. 90. XX w., fot. Leonida Jackiewicz.

Copenhagen, 1990s, photo: Leonida Jackiewicz.

41 Rzym, 1959, fot. NN.

Rome, 1959, photo: unk.





42 Poczтівka z Berlina do żony, 1956.

Postcard from Berlin to his wife, 1956.



Data stempla pocztowego 11.10.1956

Frau Jackiewicz Leonida
Gdańsk, Piwna 27-10

Kochany Kociusiu!

Dziś cały dzień był bardzo pracowity. Byliśmy w Kaiser-Friedrich Museum. To jest w Berlinie Wschodnim. Dużo ciekawej sztuki greckiej, babilońskiej. Obrazów bardzo mało i to sami Niemcy, wszystko knoty. Po obiedzie, z duszą na ramieniu, pojechaliśmy do strefy amerykańskiej do muzeum w Dahlem. Trudno powiedzieć jakie wywiera wrażenie np. chodzenie po kostki w drogocennych kamieniach, ale takie mieliśmy przy oglądaniu masy obrazów o światowym rozgłosie; 25 Rembrandtów, Tycjany, Rubensy, Vermeery, wyliczać wszystkich nie mogę, bo jest za mało na kartce miejsca. Jutro bardzo poranna wyprawa do Zach. Berlina po tzw. ciuchy. Herr Reihl kupił ci prezent w postaci pończoch stylonowych, które tu kosztują 10 marek. Całuję Kotka mocno, mocno.

W.

Postmarked 11.10.1956

Frau Jackiewicz Leonida
Gdańsk, Piwna 27-10

Darling!

Today was a very busy day. We were at the Kaiser-Friedrich-Museum. This is in East Berlin. Lots of interesting Greek and Babylonian art. Very few paintings and all painted by Germans, all rubbish. After lunch, with bated breath, we went to the American zone, to the museum in Dahlem. It's hard to describe what it felt like, for example, to walk ankle-deep in precious stones, but that's what we experienced when looking at tons of world-famous paintings; 25 Rembrants, Titians, Rubens, Vermeers, I can't list them all because there isn't enough space on the card. Tomorrow we're taking a very early morning trip to West Berlin for so-called duds. Herr Reihl bought you a gift in the form of nylon stockings, which cost 10 marks here. Sending many, many kisses.

W.



43 Pocztaówka z Berlina do żony, 1956.

Postcard from Berlin to his wife, 1956.



Data stempla pocztowego 12.10.1956

Frau Jackiewicz Leonida
Gdańsk, Piwna 27-10
Berlin 11 X 56.

Dziś oglądaliśmy muzeum sztuki XX wieku. Niewiele obrazów, ale był Utrillo, Picasso, Klee, Chagall. A potem spacer po Kurfürstendamm (sektor angielski) i czekolada dla Ewuni i tańczące laleczki (napęd elektromagnetyczny). Wszystko tu bardzo drogo, bo przeliczają 1:4. Piliśmy coca-colę (naturalnie!). Towarów tam tak dużo, że aż strach, sprzedających też dużo, kupujących niewiele, ale zrobiłem dużo zdjęć. Najwięcej cieszę się z muzeum. Torba dla ciebie leci. Kosztuje tu 20 marek. Jutro wyjeżdżamy do Rostocku. Całuję Kotunia mocno, mocno, Wladek.

Postmarked 12.10.1956

Frau Jackiewicz Leonida
Gdańsk, Piwna 27-10
Berlin 11 X 56.

Today we visited the museum of 20th-century art. Not many paintings, but there was Utrillo, Picasso, Klee, Chagall. And then a walk around Kurfürstendamm (English sector), and chocolate for Ewunia and dancing dolls (electromagnetic drive). Everything here is very expensive, because the exchange rate is 1:4. We drank Coca-Cola (naturally!). There are so many goods here it's scary, there are a lot of sellers too, few buyers, but I took a lot of photos. I'm most happy about the museum. Your bag is coming to you. It costs 20 marks here. Tomorrow we leave for Rostock. Many, many kisses, Wladek.



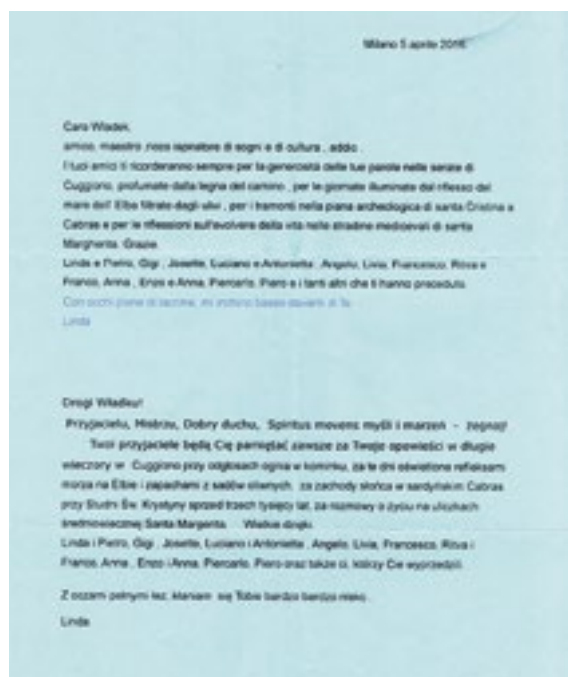
44 Bassano del Grappa, Włochy, 1988, fot. NN.

Bassano del Grappa, Italy, 1988,
photo: unk.



45 Włochy, od lewej: Jacek Popek, Władysław Jackiewicz, Leonida Jackiewicz, Magdalena Heyda-Usarewicz, Roman Usarewicz, 1970, fot. Linda Capriolo.

Italy, from the left: Jacek Popek, Władysław Jackiewicz, Leonida Jackiewicz, Magdalena Heyda-Usarewicz, Roman Usarewicz, 1970,
photo: Linda Capriolo.



46 List pożegnalny od przyjaciół z Włoch, 2016.

Farewell letter from friends
from Italy, 2016.

Milan, 5.04.2016

Dear Władek!

My friend, Master, good spirit, spiritus movens of thoughts and dreams – farewell!

Your friends will always remember you for your stories on long evenings in Cuggiono by the crackling fire, for those days illuminated by sunrays bouncing off the sea on Elba and filled with the smell of olive groves, for the sunsets in Cabras in Sardinia by the three-thousand-year-old Santa Cristina well, for the conversations about life on the streets of the medieval town of Santa Margherita. Thank you.

Linda and Pietro, Gigi, Josette, Luciano and Antonietta, Angelo, Livia, Francesco, Ritva and Franco, Anna, Enzo and Anna, Piercarlo, Piero and those who left before you.

With eyes full of tears, I bow to you.

Linda



47 Wywiad z Rektorem przeprowadza student Grzegorz Boros, PWSSP w Gdańsku, 1974, fot. Witold Węgrzyn.

Grzegorz Boros interviewing the Rector, PWSSP in Gdańsk, 1974, photo: Witold Węgrzyn.



48 Wizyta w Uczelni Ministra Kultury i Sztuki Lucjana Motyka, od lewej: Władysław Jackiewicz, NN, Lucjan Motyka, Stanisław Borysowski, Jerzy Zabłocki, Jacek Żuławski, 1969, fot. Witold Węgrzyn.

The Minister of Culture and Art Lucjan Motyka visiting the School, from the left: Władysław Jackiewicz, unk., Lucjan Motyka, Stanisław Borysowski, Jerzy Zabłocki, Jacek Żuławski, 1969, photo: Witold Węgrzyn.

Z pewnością tato nie był człowiekiem idealnym, miał wady, do których można zaliczyć upór, ale przekonałam się, jak wiele osób jest mu wdzięcznych i jak wielu osobom pomógł. Gdy istniała Galeria Jackiewicz, często odwiedzający pytali o profesora Jackiewicza, będąc święcie przekonani, że nie żyje. Słysząc, że ma się dobrze, zaczęli opowiadać, co dla nich zrobił, często z ogromnym wzruszeniem. Pełnił funkcję rektora w trudnych czasach komuny i to, że nie bał się walczyć o ludzi z dyplomatycznym wyczuciem, świadczy o jego odwadze i inteligencji [47]. Włodzimierz Łajming opowiadał, że kiedyś, będąc jeszcze młodym asystentem, strasznie narozrabiał (nie rozwijał nigdy tego tematu) i ojciec wtedy przekonał władze, jak bardzo cennym jest pracownikiem.

W czasach PRL, tak jak większość osób pełniących jakieś funkcje, ojciec należał do PZPR, ale niesłusznie niektórzy poczytywali mu to za złe. Nigdy nie był uzależniony od partii, a partyjni działacze podobno drżeli przed nim. Pewnego dnia trzech z nich przyszło do szkoły i poprosiło o spotkanie z Jackiewiczem. Jeden z nich spytał ówczesnego prorektora Jacka Popka, „Przepraszam, a w jakim towarzysz rektor jest nastroju?” Usłyszawszy, że w wyśmienitym, odetchnął, „Chwała Bogu” [48].

Tato postępował zawsze zgodnie ze swoim sumieniem i kodeksem moralnym. W 1968 roku profesor Karol Toeplitz, filozof, ówczesny wykładowca Akademii Medycznej, stał się ofiarą nagonki i został wyrzucony z pracy z „wilczym biletem”. Mój

49 Inauguracja roku akademickiego 1973/1974, PWSSP w Gdańsku, fot. Witold Węgrzyn.

Inauguration of the academic year 1973/1974, PWSSP in Gdańsk, photo: Witold Węgrzyn.



ojciec zatrudnił go wtedy w PWSSP. Profesor wspomina o tym w wywiadzie Barbary Szczepuły dla „Dziennika Bałtyckiego”, nazywając go odważnym człowiekiem i wielkim malarzem. A wdzięczność profesor Toeplitz wyrażał przy każdym spotkaniu z ojcem, co go zaczęło wreszcie męczyć.

I w końcu kolejny przykład niezależności mojego ojca, który wspominało wielu wykładowców ASP. Jednego roku, po ogłoszeniu wyników egzaminów wstępnych, zadzwonił w rektoracie telefon z ministerstwa. Wysoko postawiona osoba zaczęła prosić – czy raczej naciskać – by przyjąć kandydata, który zajął, powiedzmy, szesnastą pozycję, a przyjmowano tylko dwunastu. Padały argumenty, że to wyjątkowo zdolny młody człowiek, a jego rodzice są wielce zasłużeni dla kultury. Ojciec poprosił sekretarkę, by mu przyniosła listy wszystkich kandydatów ze wszystkich kierunków i długą linijkę. Położył listy równo przed sobą, a następnie podkreślił pod szesnastą pozycją, mówiąc, że skoro na tym miejscu jest taki wybitny kandydat, to co dopiero na wyższych miejscach. Poleciał zawiadomić wszystkich, którzy w ten sposób się dostali, by przyszli po karty egzaminacyjne, a po pierwszym semestrze otrzymali indeksy [49]. Prawie wszyscy się zgłosili i ministerstwo musiało sfinansować dodatkowych studentów na tak liczny rok.

Gdy w 2016 roku tato trafił do szpitala, miał plany artystyczne na co najmniej kilka lat. Przygotowywał się do wystawy u państwa Zawieruchów w Sulminie, czuł jednak, że odchodzi, więc zawołał nas do szpitala, by się pożegnać, jak zwykle z klasą. Mamie podziękował za piękne życie, mnie poprosił, żebym zorganizowała wystawę, bo on już nie daje rady, a potem rozmawiał z wnuczką.



50 Leonida i Władysław Jackiewiczowie z wizytą w domu letniskowym Danuty Modrzyńskiej i Janusza Wąsowicza, ok. 2010, fot. NN.

Leonida and Władysław Jackiewicz visiting the summer house of Danuta Modrzyńska and Janusz Wąsowicz, ca. 2010, photo: unk.

SOFIA

Nietrudno zauważyć, że głównym motywem obrazów mojego dziadka było kobiece ciało. Sposób, w jaki potraktował ten temat, jego subtelność i elegancja, daje mi odczuć, że ciężko byłoby nazwać kobietę „przedmiotem” tego malarstwa.

Kobiecość w jego twórczości urasta raczej do wagi posągu. Już nie dowiem się, co dla niego było tak ujmującego w tej materii. Jedyne, czym mogę się podzielić, to wspomnienie postaci mojego ukochanego dziadka z perspektywy kobiety – a właściwie jednej z najbliższych mu kobiet.

W życiu dziadka, w tym, jakie znam, byliśmy trzy: jego żona – moja babcia [50], ich córka, czyli moja mama [51] i ja [52]. Czwartą, niemniej dla niego ważną, była jego młodsza siostra, ciocia Alodia, Ala lub „Lala”, jak miałam w zwyczaju na



51 Z córką Ewą, 2013, fot. Sofia Jackiewicz.

With daughter Ewa, 2013, photo: Sofia Jackiewicz.

52 Z wnuczką Sofią, 1992,
fot. Ewa Jackiewicz.

With granddaughter
Sofia, 1992,
photo: Ewa Jackiewicz.



53 Sofia z ciotką Alodią na wernisażu wystawy
Władysława Jackiewicza w Pałacu Opatów
w Gdańsku, 1999, fot. Władysław Jackiewicz.

Sofia with aunt Alodia at the opening of Władysław
Jackiewicz's exhibition at the Abbots' Palace in Gdańsk,
1999, photo: Władysław Jackiewicz.

54 Z siostrą Alodią, Podbrodzie, ok. 1943,
fot. NN.

With sister Alodia, Podbrodzie, ca. 1943,
photo: unk.



nią wołać [53]. Odeszła ponad dekadę temu, razem z wieloma cennymi wspomnieniami dotyczącymi życia dziadka, zwłaszcza jego młodości [54]. Dlatego też, w swojej opowieści zamierzam skupić się na jego późniejszym życiu, tym, które poznałam i pamiętam.

DOM RODZINNY

Kiedy się urodziłam w 1991 roku, dziadek kupił duży dom pod Gdańskiem – połowę tak zwanego „bliźniaka”. Parę lat później w czwórkę: dziadek, babcia, mama i ja, zamieszkaliśmy w nim. Codziennie (pisząc „codziennie” mam na myśli naprawdę każdego dnia, siedem dni w tygodniu) dojeżdżał do swojej pracowni położonej przy ulicy Świętojańskiej w Gdańsku [55]. Po drodze podrzucał mamę do pracy, a mnie zostawiał w przedszkolu. Żle znosiłam tę krótką rozłąkę i z utęsknieniem czekałam, aż wypuszczą nas na podwórze i dziadek pojawi się z siatką śliwek w czekoladzie i wręczy mi je przez ogrodzenie. Po południu zabierał mnie do pracowni, gdzie mył pędzle tajemniczym zielonym mydłem w płynie, którego później nigdzie już nie widziałam, czasem kończył co trzeba, niekiedy przyjmował gości, a następnie jechaliśmy do domu. Na tylnym siedzeniu czekały na mnie zawsze sok i herbatniki, a także cały stos prasy – od „Kaczora Donalda” po „Newsweeka”. Całą rodziną jedliśmy obiad przygotowany przez babcie, a wieczorem spotykaliśmy się w kuchni, żeby porozmawiać. O czym? Dziś już nie pamiętam. O czym można rozmawiać z pięciolatką? Pamiętam tylko odważne eksperymenty kulinarne i ciągłą chęć próbowania nowych rzeczy. Łączyła nas ciekawość świata, na wszystkich jego poziomach. Od oglądania chińskiej telewizji po degustacje kulinarne, poczynając od egzotycznych owoców po rzeczy przeznaczone dla domowych czworonogów [56]. Z tego okresu również wspominam gest dziadka. Do dziś pamiętam, jak mnie pouczał, że trzeba mieć porządne eleganckie buty i ubierać się odpowiednio do sytuacji, okazując tym szacunek gospodarzowi wydarzenia [57]. Byłam jedynie dzieckiem, a traktował mnie jak małą kobietę [58]. Kupował sukienki i buty, bo przecież kobieta potrzebuje więcej niż jednej pary. Czy mnie rozpieszczał? Jak najbardziej.



55 Widok z okna w pracowni przy ul. Świętojańskiej w Gdańsku, fot. Władysław Jackiewicz.

View from the window in the studio at Świętojańska Street in Gdańsk, photo: Władysław Jackiewicz.

56 Leonida Jackiewicz z psem Zuzią, 2004, fot. NN.

Leonida Jackiewicz with her dog Zuzia, 2004, photo: unk.



57 Paryż, 1985, fot. NN.

Paris, 1985, photo: unk.

58 Sofa z Dziadkiem,
w tle gobelin według
projektu Jackiewicza,
1994, fot. Alodia
Jackiewicz.

Sofa with Grandpa, in
the background a tapestry
designed by Jackiewicz,
1994, photo: Alodia
Jackiewicz.





59 Talon przygotowany przez Władysława Jackiewicza.

Voucher prepared by Władysław Jackiewicz.

60 Warunki skorzystania z talonu na jeden obraz namalowany przez Władysława Jackiewicza.

Conditions for using a voucher for one painting by Władysław Jackiewicz.



VOUCHER
FOR 1 (ONE) OIL PAINTING
by Władysław Jackiewicz

with dimensions not exceeding the standards set for working intelligentsia housing

- The painting may be selected from those hitherto produced in the author's studio (Gdańsk, 37/7 Świętojańska Street) in the 3rd quarter of 1976.
- The voucher owner's personal preferences regarding colour, composition and finishing details of the painting will be taken into account.
- If said preferences can in no way be satisfied or the level of production of the above-mentioned paintings is very low, this voucher may be exchanged for 1 (one) bottle of cognac.

KWIATY I PĘDZLE

Przy każdej odpowiedniej okazji pojawiał się z kwiatami, aby je wręczyć bohaterce wydarzenia. Wówczas zawsze kupował również bukiet dla swojej żony, mojej babci. Nigdy też nie zapominał o mnie. Z czasem bukiety kwiatów, które dostawałam, zamieniły się w bukiety pędzli przewiązane wstążką. Mama wspominała, że będąc rektorem wręczał również kwiaty wszystkim kobietom zatrudnionym na uczelni, każdej bez wyjątku. Niezwykle lubił obdarowywać rodzinę i przyjaciół różnymi prezentami. Do dziś przechowujemy z mamą talony na obrazy, jakie od niego otrzymywałyśmy z różnych okazji [59, 60].

Kupował mi także ołówki, pędzle i farby. Pierwszy obraz olejny namalowałam w wieku dwóch lat. Wciąż ten barwny bohomas zalega gdzieś na strychu pracowni [61]. Niekiedy przesiadywałam u dziadka, gdy malował. Malował on i malowałam ja. Jako dziecko zupełnie nie czułam presji czy onieśmienia, że maluję z profesjonalnym artystą. Chyba wtedy byłam jeszcze tego nieświadoma, nie czytając nawet kobiecych sylwet na płótnach dziadka.

Dziadek nauczył mnie jeszcze jednej rzeczy, którą do dzisiaj wykorzystuję we własnym procesie twórczym. Nazywał to „ćwiczeniem wyobraźni”. Na większych formatach kartonu rozlewaliśmy farbę tak, aby tworzyła zacieki, ciemniejsze i jaśniejsze



61 Sofia w pracowni Dziadka, 1993,
fot. Władysław Jackiewicz.

Sofia in Grandpa's studio, 1993, photo:
Władysław Jackiewicz.

62 Gdańska pracownia, 2014, fot. Piotr Grosz.

The studio in Gdańsk, 2014, photo: Piotr Grosz.



plamy. Dziadek zachęcał mnie, bym szukała w nich kształtów. Brałam wtedy czarny pisak i nakładałam cienkie linearne szkice na powstały wcześniej podkład. Miało to nieco wspólnego z procesem tworzenia obrazów dziadka, który zakładał swoje płótna ciemniejszą farbą (zwykle były to rdzawe brązy), a następnie układał je poziomo na kozłach i rozlewał cieńsze warstwy białej farby ftalowej. Ze spodu wyłaniały się wówczas delikatne cienie, których używał jako sugestii przy szukaniu kształtów kobiecego ciała. Zaznaczał je węglem, a następnie decydował, które wyznaczą mu właściwy obraz i nanosił gładkie plamy koloru. Zwykle malował kilka obrazów jednocześnie – część odstawił, czasem zamalowywał lub nie dokończył. Bywało, że miewał dni, kiedy mu „nie szło”. Z perspektywy czasu pokazuje mi to, że nawet ukształtowani artyści zmagają się z problemami, które niegdyś uważałam za właściwe jedynie młodym studentom sztuk pięknych. Czasami prosił – i była to zupełnie poważna prośba – abym dokończyła niektóre z jego nieudanych obrazów. Nigdy się jednak nie odważyłam. Cechowała go wielka skromność, a w połączeniu z poczuciem humoru prowadziło to do tego, że potrafił udawać, iż nie wie, które z jego jeszcze niepodpisanych dzieł są w poziomie, a które w pionie [62].

ROZMOWY

Dziadek uwielbiał rozmawiać. Oczywiście, cenił spokój i samotność, gdy pracował, ale w wolnych chwilach chętnie spotykał się z przyjaciółmi. Kilka razy do roku, z okazji imienin czy urodzin, wyprawiał całkiem spore przyjęcia [63]. Lubiłam te spotkania, gwar i rozmowy ze starszymi. Od dziecka miałam swój ulubiony stół w salonie, ten mniejszy i na uboczu, gdzie siadałam zwykle z kilkorgiem ze znajomych dziadka. Szczególnie miło wspominałam z tamtych czasów profesor Marię Targońską. Czułam się szczęśliwa i wyróżniona mogąc uczestniczyć w życiu towarzyskim dorosłych. Dziadek zdecydowanie należał do tych gościnnych osób. Pamiętam również wizyty księdza w naszym domu związane z tak zwaną „kolędą”. Dziadka raczej trudno było spotkać w kościele, ale tak jak wiele różnych dziedzin życia, które go ciekawiły, sprawy wiary bywały od czasu do czasu tematem rozmów w naszym domu. Zwykle odbywały się na płaszczyźnie związanej z funkcją religii w życiu człowieka, historią religii (nie tylko katolickiej) i sztuką sakralną. Do dziś pamiętam narzekania dziadka w czasie jednej z duszpasterskich wizyt dotyczące niewygodnych drewnianych ławek w kaplicy. Ksiądz odwiedzający nas podczas kolędy zapewne spodziewał się nieco innego tematu rozmowy.

Wspominam też pewien piątek, był to w tradycji chrześcijańskiej Wielki Piątek, co oznaczało ścisły post. Z jakiegoś powodu dziadek i ja zapragnęliśmy tamtego dnia smażonego kurczaka na obiad, co udało się zrealizować, gdy „nasze panie”, jak mawiał dziadek, czyli babcia i mama, wyszły do kościoła na mszę. Towarzyszyło temu szorowanie patelni, wielkie wietrzenie kuchni i zmowa milczenia. Lubiłam to poczucie wspólnoty z dziadkiem, nasze rozmowy i tajemnice, odrębny świat, który łączył tylko mnie i Jego. Sprawiał, że czułam się wyjątkowa.



- 63 Prapremiera filmu o Władysławie Jackiewiczu autorstwa Jacka Popka, od lewej: Wiktor Tołkin, Bohdan Rutkowiak, Krystyna Brandowska, Ryszard Semka, Włodzimierz Zwierzykowski, Konstanty Leonowicz, Władysław Jackiewicz, Mira Rynkiewicz, NN, NN, tyłem Jacek Popek, Rotmanka, 1999, fot. NN.

Premiere of a film about Władysław Jackiewicz by Jacek Popek, from the left: Wiktor Tołkin, Bohdan Rutkowiak, Krystyna Brandowska, Ryszard Semka, Włodzimierz Zwierzykowski, Konstanty Leonowicz, Władysław Jackiewicz, Mira Rynkiewicz, unk., unk., Jacek Popek with his back turned, Rotmanka, 1999, photo: unk.

- 64 Żona Leonida i siostra Alodia rozpakowują obrazy Władysława Jackiewicza w Pawilonie Polskim XLIII Międzynarodowego Biennale Sztuki w Wenecji, 1988, fot. Władysław Jackiewicz.

Wife Leonida and sister Alodia unpacking Władysław Jackiewicz's paintings in the Polish Pavilion of the 43rd International Art Biennale in Venice, 1988, photo: Władysław Jackiewicz.



PRZEMIJANIE

Pewnego lata dziadek zupełnie mnie zaskoczył. Panował ukrop, a ja zamówiłam pizzę na obiad, żeby zjeść w pracowni. Do mamy dotarła wówczas wiadomość o śmierci młodszej i jedynej siostry dziadka [64]. Poszłyśmy z mamą do pracowni, żeby przekazać smutną wiadomość. Ze mnie lał się pot, a w rękach trzymałam parujący placek. Dziadek jak zwykle malował. Kiedy mu powiedziałyśmy o śmierci cioci, kreślił cienkim węgielkiem jedną z tych swoich długich, perfekcyjnych linii. Ani na sekundę nie przerwał pracy, dokańczając kreskę pewnym ruchem. Zaskoczył mnie ten spokój w sytuacji, w której raczej ciężko go zachować. Zupełnie nie wiązałam tego z brakiem emocji. Raczej rozumiałam, że może jako artysta, dziadek ma nieco inne podejście do spraw doczesnych niż przeciętny człowiek, ale przyjmuje je z wielkim spokojem i godzi się z tym, z czym często trudno jest nam się pogodzić – na przykład ze śmiercią.

GOŁUBIE I PEWNA SYLWESTROWA NOC

Wspomniana wcześniej ciekawość świata wpłynęła na zainteresowanie dziadka dziedzinami odległymi od sztuki. Było to na przykład majsterkowanie. Pozostawił nam po sobie dom letniskowy położony nad Jeziorem Dąbrowskim w Gołubiu. Do dziś mnie zaskakuje, że niemal każdy gwóźdź wbił samodzielnie młotkiem [65].

Zdarzało nam się bywać w Gołubiu nawet zimą [66], kiedy trudno było się przebić przez warstwy leżącego śniegu. Grzaliśmy się wówczas przy metalowym piecu

65 Gołubie Kaszubskie, 1977,
fot. NN.

Gołubie Kaszubskie, 1977,
photo: unk.





66 Sofia z Dziadkiem, Gołubie Kaszubskie,
1992/1993, fot. Leonida Jackiewicz.

Sofia with Grandpa, Gołubie Kaszubskie,
1992/1993, photo: Leonida Jackiewicz.

67 Sylwester w Gołubiu Kaszubskim,
1992/1993, fot. Leonida Jackiewicz.

New Year's Eve in Gołubie Kaszubskie, 1992/1993,
photo: Leonida Jackiewicz.





pełniącym funkcję kominka, nazywanego później przez moich znajomych rakietaż w względu na jego osobliwy kształt [67]. W późniejszych latach dziadkowie coraz rzadziej odwiedzali to miejsce, ale ja odkąd pamiętam spędzałam nad jeziorem całe wakacje. Jako dziecko odkryłam tam ogromną liczbę nart biegowych, jeszcze drewnianych, z lat siedemdziesiątych ubiegłego wieku [68]. Narciarstwo było kolejną małą pasją dziadka. Znalazła się tam też stara deska i żagiel od windsurfingu, a także mnóstwo wędek – kolejne pamiątki po dziadku i jego pomysłach na spędzanie wolnego czasu [69].

Parę lat temu podczas wakacji postanowiłam wpaść z wizytą do oddalonego parę kilometrów od nas gospodarstwa. To właśnie od rodziny Zwarów dziadek kupił ziemię, na której stanął nasz dom. Gospodarz nie żył już od lat, ale przyjęły mnie jego żona i córka. Wyciągnęły stary album ze zdjęciami i ze wzruszeniem wspominały dziadka i pewną sylwestrową noc, jedną z pierwszych w moim życiu. Dziadek z babcią zabrali mnie wówczas do ich gospodarstwa, aby nasze rodziny razem spędziły ten wieczór. Starszej pani Zwarowej nie mieściło się w głowie, że profesor, ktoś określany przez nich „człowiekiem z miasta”, przyjął ich zaproszenie. Dziadek zupełnie nie zwracał uwagi

68 Z żoną Leonidą na nartach, Gołubie Kaszubskie, l. 80. XX w., fot. Jacek Popek.

Skiing with wife Leonida, Gołubie Kaszubskie, 1980s, photo: Jacek Popek.

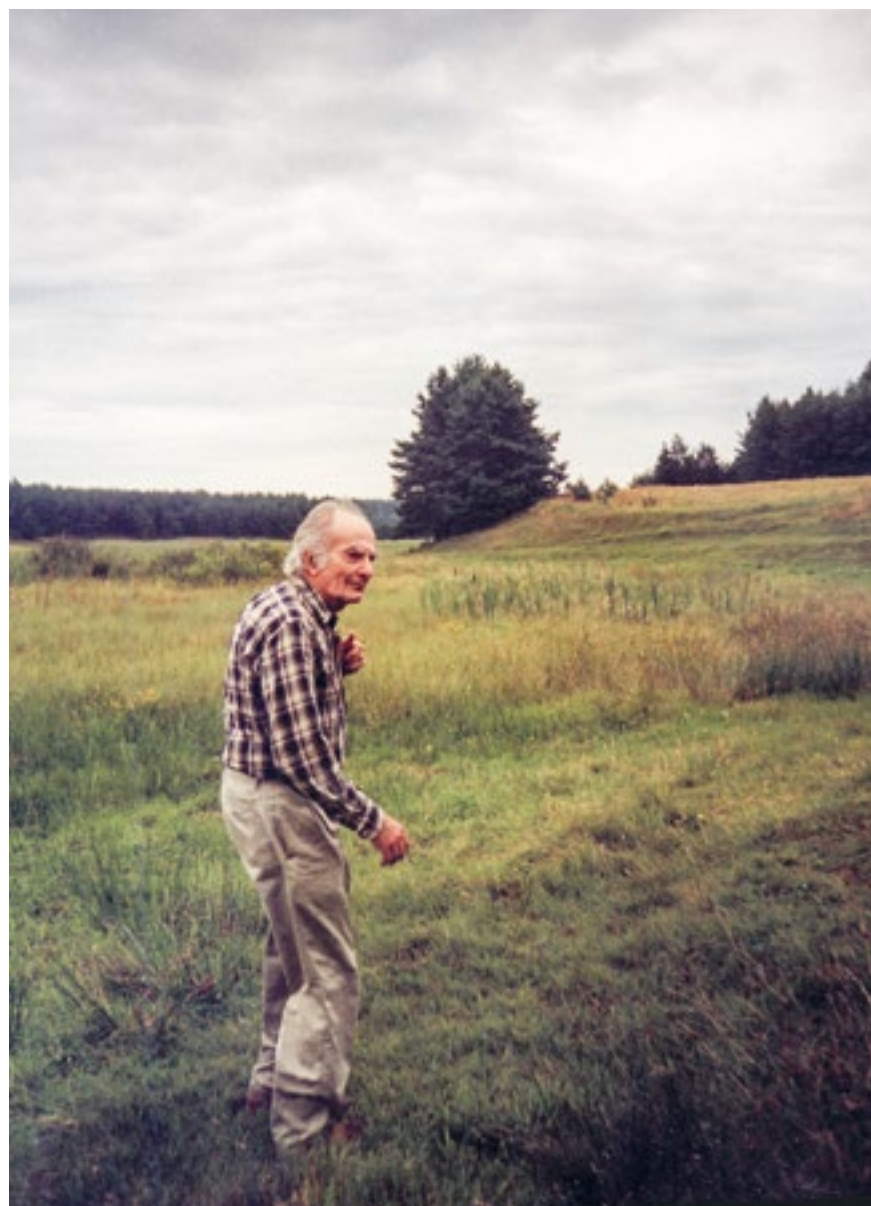
69 Wędkowanie, l. 80.
XX w., fot. NN.

Fishing, 1980s, photo: unk.



70 Gołubie Kaszubskie,
1995, fot. NN.

Gołubie Kaszubskie, 1995,
photo: unk.



na wykształcenie, tytuły naukowe, pochodzenie czy poglądy drugiego człowieka [70]. Wszystkich traktował z tą samą życzliwością i szacunkiem. To właśnie uważam za jedną z najpiękniejszych jego cech. Jestem przekonana, że wiele moich koleżanek i kolegów z uczelni, a nawet profesorów mogłoby się w tej kwestii od dziadka wiele nauczyć.

DROBIAZGI

Dziadek starał się nie komentować mojego życia prywatnego, z rzadka jedynie rzucając drobne anegdoty związane z jego doświadczeniami życiowymi. Wśród jego znajomych można było znaleźć wiele małżeństw zawartych między malarzami lub artystami innych dziedzin. Opowiadał, że z jego perspektywy były to ryzykowne (choć często udane) przedsięwzięcia. Jak mawiał, „Zawsze ktoś będzie lepszy od drugiej osoby w takim układzie”. Wspominał wtedy sytuację, gdy potencjalni nabywcy odwiedzili kiedyś pracownię malarską jego kolegi i zachwycili się jednym z obrazów. Usłyszeli wówczas pogardliwe, „E nie, to mojej żony”.

Komplementy i komentarze, jakie „rzucił” dziadek, były zazwyczaj niespodziewane, zagadkowe i krótkie [71]. Takie drobiazgi z jego ust jednak znaczyły dla mnie wiele, stąd może je tak dobrze pamiętam. Co było wspaniałe, wydawały się zupełnie szczerze i spontaniczne. „Masz ładne włosy, takie w odcieniu ochry czy sienny” (nie miałam wtedy pojęcia czym jest „ochra” lub „sienna”). Bywały też spostrzeżenia – „O, ty to nawet ładna jesteś!”. Po tym, jak złamałam obojczyk, co pozostawiło na zawsze wyjątkowo nieestetyczny ślad, usłyszałam od dziadka, „Jak ktoś będzie chciał Cię oglądać nago, to mu to nie będzie przeszkadzało”.

Jedna z historii, jaką mogę przytoczyć, związana jest z moimi znajomymi z czasów studiów. Na pierwszym roku nieśmiało i dosyć niezręcznie próbowałam zawierać znajomości z innymi studentkami z mojego roku. Kiedy babcia z dziadkiem mieszkali przy Świętojańskiej, spontanicznie zaprosiłam dziewczyny na zupę szczawiową babci (najlepszą!). Po posiłku, szybko chciałam opuścić mieszkanie, ale te stały zasłuchane w opowieści dziadka. Po latach wspominam moją irytację i niecierpliwe tupanie nogą („Dziadku, kończ już, bo idziemy z dziewczynami na miasto!”).

Często miałam problem z oddzieleniem jego dwóch ról: profesora Jackiewicza, uznanego w środowisku malarza, oraz ukochanego dziadka, który był na każde moje zawołanie. Jego obecność, możliwość rozmowy w każdej chwili i na każdy temat brałam za coś pewnego, coś, do czego byłam tak przyzwyczajona, że wydawało mi się to nieskończonym.



71 Władysław Jackiewicz, 2015, fot. NN.

Władysław Jackiewicz, 2015, photo: unk.

Dziadek malował niemal aż do śmierci. W pracowni pozostał niedokończony obraz i zaschnięta paleta z niewielkim pędzlem. Odwiedzałam go w szpitalu codziennie, jednak ominęły mnie te ostatnie chwile. O jego śmierci dowiedziałam się przebywając



72 Władysław
z kobietami – Sofią,
Leonidą i Ewą, 2013,
fot. Alodia Jackiewicz.

Władysław with
his women – Sofia,
Leonida and Ewa, 2013,
photo: Alodia Jackiewicz.

z wizytą u rodziny w Niemczech. Pech chciał, że nie zdążyłam wrócić... Miałam nadzieję, że dostaniemy trochę więcej czasu. Umawialiśmy się przecież na obiad w tej restauracji, w której tak bardzo nam smakowały potrawy, gdy byliśmy tam ostatnim razem.

Pogrzeb był niezwykłym wydarzeniem. Pojawiła się rodzina, przyjaciele, znajomi i całe gdańskie środowisko artystyczne. Towarzyszyły mi też przyjaciółki ze studiów, te, którym tak smakowała zupa szczawiowa babci. Ciężko było mi przeżywać żalobę będąc otoczoną tłumem. Jedliśmy, piliśmy

i wspominaliśmy dziadka, ciesząc się jednocześnie własnym towarzystwem. Starłam się sprytnie ukrywać przed tymi z profesorów, u których ostatnio rzadziej pojawiałam się na zajęciach. Wspominam to jako naprawdę miły wieczór. Kiedy znajomi opuścili mój pokój w akademiku, zostałam sama ze współlokatorką. Wówczas dopiero uderzyła we mnie fala smutku, wcześniej tłumiona obecnością ludzi. Ból nie do zniesienia. Weronika, przytulając mnie powiedziała wtedy, że to przecież normalne i niech łzy lecą. „Płacz Sofia, odszedł twój ojciec”...

BRAK

Kiedy odchodzi osoba ceniona w jakichś kręgach za swój dorobek zawodowy, często zapominamy o tym, jaka była prywatnie. Chciałam przybliżyć postać Władysława Jackiewicza z perspektywy członka rodziny, kogoś bliskiego. Nie wiem, czy powstanie mojej opowieści ma jakąś zasadność? W końcu nie trzeba być dobrym człowiekiem, żeby być dobrym malarzem. Nie wiem, co wniosą i jak odebrane zostaną zdarzenia, które tu opisuję. Tym, których interesuje malarstwo Jackiewicza, dziadek pozostawił liczne obrazy, trochę rysunków, zdjęć, parę filmów i kilka wywiadów. Bliscy mają masę wspomnień, jak ja, i proszę, przekazujcie je dalej i dzielcie się nimi. To już więcej się nie zdarzy. Pisząc ostatnie zdania, zbieram się powoli do pracowni. Plamy farby zdobiące stary, rozpadający się parkiet, powoli zostają zakryte nowymi, tym razem moimi. Mówię, że taka jest kolej rzeczy. Jednak czasami rodzi się we mnie bunt... Buduję więc ze wspomnień mały pomnik dla dziadka. Powyższy tekst jest jego fragmentem [72].

EWA JACKIEWICZ
SOFIA JACKIEWICZ

JACKIEWICZ'S WOMEN

LEONIDA [LODA]
(1930–2023)

[1–4]

EWA

Jackiewicz's first woman was his wife Loda [5]. They were introduced to each other by his sister Alodia [6]. She and Loda both studied chemistry at the Gdańsk University of Technology and later worked at the Polfa plant. My parents got married in 1954 in Starogard.

And here is an interesting story. Father was an avid angler and before the wedding he went with mom to Czarna Woda to catch fish for the wedding. A bit like in the painting from 1955, currently in the collections of the National Museum in Gdańsk, entitled Czarna Woda [7]. It shows two figures: a fisherman and a woman sitting on the shore. At one point, dad called to mom to give him a landing net, and she, going to him, fell up to her neck in a quicksand. Luckily, she grabbed a pole with her hand and got out on her own. Dad didn't even notice.

At that time, the young couple lived partly in Sopot, partly in Gdańsk at Piwna Street, until at the end of 1959 my father got a studio at Świętojańska Street in Gdańsk [8]. Mom was his only model [9]. Many portraits and several half-nudes of her were created during these first years of marriage. Even when he wasn't portraying his wife, he liked having her close when he was painting. Later, when asked many times whether he painted from a model, he would reply that he painted from memory, and he'd be very amused by the consternation of those who asked, but soon afterwards he would add that he painted from the memory of old masters' paintings and sculptures. Another woman inspired my father to create the series of paintings called Heads [10] – it was the young lady from the portrait of the fifteenth-century work of Antonio and Piero del Pollaiuolo, currently in the Poldi Pezzoli Museum in Milan [11].

Father had several passions, apart from creating: fishing [12], photography [13] and talking to people [14]. He often spent time on the river fishing alone or with his sister and friends [15]. He also assembled fishing equipment. Since 1960, every summer we sailed to Jeziorak on a pontoon with a motor, dragging a canoe with luggage behind us [16]. Over time, my dad and his friends Bohdan Borowski and Roman Usarewicz bought similar motorboats and spent the summers together on Lipowiec Island on Jeziorak, disassembling and assembling boat engines [17], fishing and smoking caught fish [18]. The conditions were spartan, but the company was excellent. Apart from the aforementioned Bohdan and Dorota Borowski, Roman and Magda Usarewicz, Henryk Oszczakiewicz with his wife and daughter (Maria Skowrońska) came from Olsztyn. There was also the wife of the sculptor Wiktor Tolkin, Grażyna, with their son Andrzej, Marian and Zula Strzelecki with their son Wojtek, Barbara and Andrzej Cybulski, and in later years Jerzy Zabłocki with his family [19–21].

My father started photographing when as a teenager he worked with the village photographer assisting with funeral photos. Sometimes he took ID photos of German soldiers stationed nearby, developed the films and retouched them [22]. After that, he never parted with the camera. He set up a darkroom in his studio in the bathroom, and left behind a substantial archive. Dad created an unusual place in the studio, characterized by a kind of disorder, chaos in which he felt best, and in which he felt the need to stay and create every day. But he always opened the door to anyone who wanted to talk to him [23]. His son Paweł visited him very often to discuss life and politics. He was also visited by other artists, lovers of his paintings [24].

Although painting was the most important thing for my father, it always gave way to chatting. When in 2007 my father and I opened a gallery in our apartment on Mariacka Street [25], people from the past would often come there. When they expressed a desire to meet my dad, I would call him at the studio and hear, "Okay, I'll just wash my brushes and come over". The walk from the car to the house or the gallery often took half an hour if he met someone who wanted to chat with him. Father was extremely sociable and liked to

invite crowds of guests to his home. It was worse for my mother, because she had to provide food and drink for everyone and go to work in the morning. However, dad thought that she also enjoyed it and before Loda's name day he would call friends and acquaintances reminding them of this date.

Father was a calm and gentle man, but in many people he aroused not only respect, but also fear. This was due to his "cloudy" looks, especially his black, bushy eyebrows. He was understanding but often principled [26]. He had an unusual sense of humour, as evidenced by a certain situation at the university. At a time when students had to do the so-called apprenticeships, involving various types of physical work, Rector Jackiewicz was approached by female students or their parents claiming that they were artists and would not participate in physical work. Jackiewicz assigned them the task of painting... the school radiators.

People respected Jackiewicz's opinion when it came to the artistic life of the city [27]. In the 1960s, the authorities intended to start rebuilding the demolished church of St. Bridget to create an art gallery there. The father was consulted, and advised against it, claiming that the object was not particularly suitable for this purpose. And so, the church of St. Bridget with its later history was revived.

My father was involved in the activities of various organizations, being president of the Union of Painters and Graphic Artists, the Gdańsk Society of Friends of Art and the Kiwanis Club [28]. At the same time he worked as a teacher [29] and an active artist [30]. He was orderly and focused. When driving with him in the morning I mentioned that I had to take care of something later, returning in the afternoon I was surprised to see that he changed the route, because I had already thrown this "thing" out of my memory; but not dad.

My father was extremely strong-willed. Once he set his mind to something, he never let it go or indulged. Let's take drugs, for example. In post-war times, most Poles, both men and women, smoked cigarettes. Smoking was allowed everywhere. Many photos show father with a cigarette; he smoked two packs of Ekstra Mocne a day [31]. But one day, when a well-known sculptor, Wiktor Tołkin, came to the island on Jeziorak with a supply of cigarettes for his friend Władek, he heard: "I don't smoke anymore". And it never lit up again. It was the same with alcohol. He recalled that as a four-year-old he was taken by his uncle, with whom he grew up, to an inn and sat there among the drinking Vilnius boys. The student fraternity did not shy away from a glass [32]. They were often invited by their professors to dinners accompanied by copious amounts of alcohol. Night talks about art also took place over vodka, and often over better spirits. My father said that when the French Courvoisier cognac ran out, Rajmund Pietkiewicz was sent to the delicatessen. He, however, being ashamed to utter the name of the cognac, simply took the empty bottle to show it at the liquor stand. And again, father stopped drinking overnight, which aroused a lot of suspicion in the artistic community. Dad

justified this by situations in which he couldn't remember who he had offended with his unflattering remarks about art, and who had offended him. And when he stopped drinking, he stopped for good. It didn't matter who urged him or who wanted to raise a glass with him, whether it was a colleague or a minister. Only after years, especially those spent in Italy, did he become a connoisseur of wines and, over a glass of wine, talked about life and art [33].

In the 1970s, my father started to build a summer house in Kashubia on Dąbrowskie Lake [34]. The houses of Jerzy Zabłocki and Wiesław Kobylński were built nearby. Dad used the help of builders to a minimum extent, a large part of the work – from clearing the forest to finishing the interior – he did himself, with the help of his wife and friends [35]. He remembered that his grandfather was a carpenter and decided to be his equal. He got so into it that he finished only when all the carpentry work in the house, and then in the apartment on Mariacka Street, was finished. Then he became interested in windsurfing [36]. He quickly learned to sail on a board and turned out to be the best and at the same time the oldest windsurfer on the lake [37].

Father often went abroad, which was related to his artistic activity [38]. He visited Mexico, Cuba [39] and most European countries [40]. The first early trips in the 1950s he went on without his wife [41]. He wrote to her about the museums and galleries he'd visited, the artists he admired, and the gifts he'd bought for her [42, 43]. After that, they often travelled together, and during martial law they spent a year with friends in Italy [44]. He met them through Jacek Popek, who had already worked in Milan [45]. Father, as a man curious about the world and people, and with language skills (Latin he'd learned in the Jesuit middle school helped him quickly master Italian, and he remembered German from the war), made friends with many people from different countries; and these friendships lasted for decades [46].

Dad was certainly not a perfect man, he had flaws, which included stubbornness, but I know how many people are grateful to him and how many people he helped. When the Jackiewicz Gallery existed, visitors often asked about Professor Jackiewicz, being absolutely convinced that he was dead. Hearing that he was doing well, they would begin to talk about what he had done for them, often with great emotion. He served as rector in the difficult times of communism and the fact that he was not afraid to fight for people with a diplomatic intuition testifies to his courage and intelligence [47]. Włodzimierz Łajming said that once, when he was still a young assistant, he caused a lot of trouble (he never elaborated on this topic), and father convinced the authorities how valuable he was as an employee.

In the times of the People's Republic of Poland, like most people holding functions, my father belonged to the Polish United Workers' Party, and some wrongly frowned upon it. He was never dependent on the party, and party activists reportedly trembled before him. One day, three of

them came to the school and asked to meet Jackiewicz. One of them asked the then vice-rector, Jacek Popek, "Excuse me, how is Comrade Rector's mood today?". Hearing that in was excellent, he whispered, "Praise be to God" [48].

Dad always acted according to his own conscience and moral code. In 1968, professor Karol Toeplitz, a philosopher, then a lecturer at the Medical Academy, became a victim of a witch hunt and was fired from his job and blacklisted. My father then employed him at PWSSP. The professor mentions this in Barbara Szczepuła's interview for *Dziennik Bałtycki*, calling him a brave man and a great painter. Professor Toeplitz expressed his gratitude every time he met his father, which finally began to tire him.

And finally, another example of my father's independence, which was mentioned by many lecturers at the Academy of Fine Arts. One year, after the results of the entrance examinations were announced, someone from the ministry rang the chancellor's office. A high-ranking person began to ask – or rather to press – to accept a candidate who came in, say, sixteenth position, even though there were only twelve places. There argued that he was an exceptionally talented young man and that his parents made great contributions to culture. Father asked the secretary to bring him the lists of all the candidates from all majors and a long ruler. He placed the lists neatly in front of him and underlined the sixteenth place on all of them, saying that if such an outstanding candidate came sixteenth, what about the higher places. He ordered that all those who came sixteenth or higher should be notified to come for examination papers, and after the first semester they would receive their transcripts [49]. Almost everyone came and the ministry had to provide funding for the additional students.

When dad was hospitalized in 2016, he had artistic plans for at least several years ahead. He was preparing for an exhibition at Zawieruchowie's house in Sulmin, but he felt his time was near, so he called us to the hospital to say good-bye, with class, as usual. He thanked mom for a beautiful life, asked me to organize the exhibition, because he couldn't do it, and then he talked to his granddaughter.

SOFIA

It is not difficult to notice that the main motif of my grandfather's paintings was the female body. The way he treated this subject, with subtlety and elegance, makes me feel that it would be hard to call the woman the "subject" of his painting.

Femininity in his works grows to the rank of a statue. I don't know what made it so endearing for him. The only thing I can share is the memory of my beloved grandfather from

the point of view of a woman – or rather one of the women closest to him.

In my grandfather's life, as far as I know, there were three of us: his wife – my grandmother [50], their daughter – my mother [51], and me [52]. The fourth, no less important to him, was his younger sister, aunt Alodia, Ala or "Lala", as I used to call her [53]. She passed away more than a decade ago, taking with her many precious memories of grandfather's life, especially his youth [54]. Therefore, in my story, I intend to focus on his later life, the one I knew and remember.

FAMILY HOME

When I was born in 1991, my grandfather bought a large house near Gdańsk – half of a semi-detached house, so-called "twin". A few years later, the four of us: grandfather, grandmother, mother and me, moved in there. Every day (by which I really mean every day, seven days a week) he commuted to his studio at Świętojańska Street in Gdańsk [55]. On the way, he would drop my mother off at work and leave me at the kindergarten. I hated this brief separation and was looking forward to being let out into the yard and for grandpa to appear with a bag of chocolate-covered plums, handing them to me over the fence. In the afternoon he would take me to the workshop, where he would wash the brushes with a mysterious green liquid soap that I never saw again anywhere after that, sometimes he would finish what needed to be done, sometimes he would entertain guests, and then we would go home. There was always juice and biscuits waiting for me in the back seat, as well as a stack of magazines, from *Donald Duck* to *Newsweek*. The whole family ate dinner prepared by grandma, and in the evening we met in the kitchen to talk. About what? I can't remember anymore. What can you talk about with a five-year-old? I only remember bold culinary experiments and a constant desire to try new things. We were united by curiosity about the world on all its levels. From watching Chinese TV to culinary tastings, from exotic fruits to things intended for pets [56]. I also remember my grandfather's gesture from this period. To this day, I remember how he taught me that you need to have decent, elegant shoes and dress appropriately for the situation, showing respect to the host of the event [57]. I was just a child and he treated me like a little woman [58]. He bought dresses and shoes, because a woman needs more than one pair. Did he pamper me? Of course.

FLOWERS AND BRUSHES

At each appropriate occasion, he appeared with flowers to give them to the heroine of the event. He always bought a bouquet for his wife, my grandmother. He never forgot about me either. Over time, the bouquets of flowers I received turned into bouquets of brushes tied with a ribbon. My mother recalled that, being the rector, he also gave flowers to all women employed at the university, without exception. He loved to give his family and friends gifts. To this day, my mother and

I keep vouchers for paintings that we received from him on various occasions [59, 60].

He also bought me pencils, brushes and paints. I painted my first oil painting at the age of two. This colourful treasure is still lying somewhere in the studio's attic [61]. Sometimes I would stay with my grandfather while he was painting. He painted and I painted. As a child, I felt absolutely no pressure or intimidation to paint with a professional artist. I guess I wasn't aware of it then, not even recognizing the female silhouettes on my grandfather's canvases.

My grandfather taught me one more thing that I use in my own creative process to this day. He called it "imagination exercise". On larger cardboard formats, we spilled the paint in such a way that it created streaks, darker and lighter spots. My grandfather encouraged me to look for shapes. I would then take a black felt-tip pen and apply thin linear sketches on the previously created background. It was somewhat similar to my grandfather's painting process; he used darker paint on his canvases (usually rusty browns), then laid them horizontally on trestles and poured thinner layers of white phthalic paint. From the bottom, delicate shadows emerged, which he used as suggestions when looking for the shape of a woman's body. He marked them with charcoal, then decided which would give him the right image and applied smooth patches of colour. He usually painted several pictures at the same time – some he set aside, sometimes painted over them or did not finish them at all. There were times when he "wasn't painting well". In retrospect, it shows me that even established artists struggle with problems that I once thought worried only young students of fine arts. Sometimes he asked – and it was a very serious request – that I finish some of his failed paintings. But I never dared. He was characterized by great modesty, and combined with a sense of humour, this allowed him pretend not to know which of his as yet unsigned works were horizontal and which were vertical [62].

CONVERSATIONS

Grandpa loved to talk. Of course, he valued peace and solitude when he was working, but in his free time he liked to meet his friends. Several times a year, on the occasion of name days or birthdays, he would throw quite large parties [63]. I liked these meetings, the bustle and conversations with the elders. Since I was a child, I had my favourite table in the living room, smaller and out of the way, where I usually sat with some of my grandfather's friends. I especially fondly remember Professor Maria Targońska from those times. I felt happy and honoured to be able to participate in the social life of adults. Grandpa was definitely a hospitable person. I also remember the priest's visits to our house after Christmas. Grandfather could rarely be seen in the church, but like many other areas of life that interested him, in our home matters of faith were from time to time a topic of conversation. They

usually concerned the function of religion in human life, the history of religion (not only Catholic) and sacred art. To this day, I remember my grandfather complaining during one of these pastoral visits about the uncomfortable wooden pews in the chapel. The priest visiting us after Christmas probably expected a slightly different topic of conversation.

I also recall one Friday, it was Good Friday in the Christian tradition, which meant a strict fast. For some reason, Grandpa and I wanted fried chicken for dinner, which we got when "our ladies", as grandpa used to call grandma and mom, went to church for mass. This was accompanied by the scrubbing of pans, a great airing of the kitchen, and a conspiracy of silence. I liked this sense of community with my grandfather, our conversations and secrets, a separate world that connected only me and him. He made me feel special.

PASSING

One summer, my grandfather took me completely by surprise. It was sweltering hot, and I ordered a pizza for lunch to eat at the studio. At that time, my mother received the news about the death of my grandfather's younger and only sister [64]. My mother and I went to the studio to deliver the sad news. Sweat was pouring off me, and I held the steaming pizza in my hands. Grandpa was painting as usual. When we told him about my aunt's death, he was drawing one of his long, perfect lines with a thin charcoal. He didn't stop working for a second, finishing the line with a confident movement. I was surprised by this calmness in a situation in which it is rather difficult to maintain it. I didn't associate it with lack of emotion at all. Rather, I understood that maybe as an artist, my grandfather has a slightly different approach to worldly matters than the average person, but he accepts them with great calm and reconciles with what is often difficult for us to come to terms with – for example, death.

GOLUBIE AND ONE NEW YEAR'S EVE NIGHT

The aforementioned curiosity about the world influenced my grandfather's interest in areas far removed from art. One of them was, for example, DIY. He left us a summer house located on Dąbrowskie Lake in Gołubie. It still amazes me that he hammered almost every nail on his own [65].

Sometime we would even visit Gołubie in winter [66], when it was difficult to break through the layers of snow. At that time, we warmed ourselves by a metal stove that served as a fireplace, which my friends later called the rocket because of its peculiar shape [67]. In later years, my grandparents visited this place less and less often, but since I can remember, I spent all my summers by the lake. As a child, I discovered there a huge number of wooden cross-country skis, from the 1970s [68]. Skiing was another little passion of my grandfather. There was also an old windsurfing board and sail, as well as lots of fishing rods – more mementoes of my grandfather and his ideas for spending free time [69].

A few years ago, during the holidays, I decided to pay a visit to a farm a few kilometres away from us. It was from Zwarowie that my grandfather bought the land on which our house was built. The farmer had been dead for years, but his wife and daughter welcomed me. They pulled out an old photo album and were moved to remember my grandfather and one New Year's Eve night, one of the first in my life. My grandfather and grandmother took me to their farm so that our families could spend the evening together. Old Mrs. Zwarowa couldn't believe that the professor, who they called "a city man", had accepted their invitation. Grandfather did not pay any attention to education, academic titles, origins or views of another person [70]. He treated everyone with the same kindness and respect. This is what I consider to be one of his most beautiful traits. I am convinced that many of my friends from the university and even professors could learn a lot from my grandfather in this matter.

THE LITTLE THINGS

Grandfather tried not to comment on my private life, only occasionally telling small anecdotes related to his own life experiences. Among his acquaintances were many married couples of painters or artists of other fields. He said that from his point of view these were risky (although often successful) ventures. As he used to say, "Someone will always be better than the other person in this arrangement". He recalled a situation when potential buyers once visited his friend's painting studio and were delighted with one of the paintings. They then heard a contemptuous, "Oh, no, that's one of my wife's".

Compliments and comments from grandpa were usually unexpected, puzzling, and brief [71]. Those little things coming from his mouth, however, meant a lot to me, which is why I remember them so well. It was great, because they seemed sincere and spontaneous. "You have nice hair, ochre or sienna" (I had no idea what "ochre" or "sienna" was at the time). There were also observations – "Oh, you're kind of pretty!". After I broke my collarbone, which left an extremely unsightly mark I'll carry forever, I heard from my grandfather, "If someone wants to see you naked, it won't bother them".

One of the stories I can recount is related to my friends from university. In my first year, I timidly and awkwardly tried to make friends with other students from my year. When grandma and grandpa lived at Świętojańska Street, I spontaneously invited the girls for grandma's sorrel soup (the best!). After the meal, I quickly wanted to leave the apartment, but they were still listening to my grandfather's stories. Years later, I remember my irritation and impatient stamping ("Grandpa, stop it now, we are going out into the city with the girls!").

I often had a problem separating his two roles: professor Jackiewicz, a painter recognized in the community, and

my beloved grandfather, who was at my every beck and call. I took for granted his presence, the possibility of talking at any time and on any subject; I was so accustomed to it that I thought it would last forever.

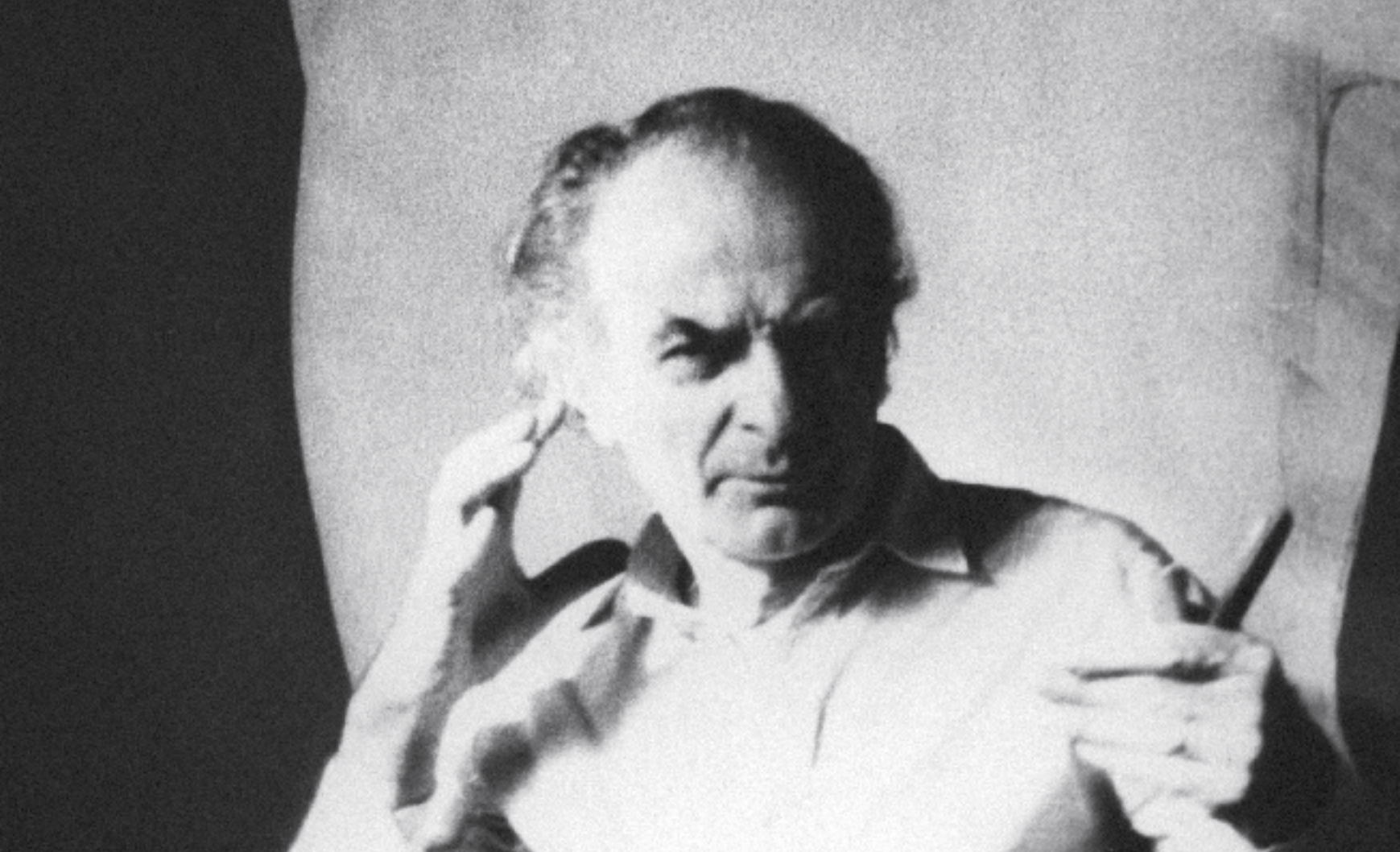
FATHER

Grandpa painted almost until his death. In the studio he left an unfinished painting and a dried-up palette with a small brush. I visited him in the hospital every day, but I missed those last moments. I learned about his death while visiting my family in Germany. Unfortunately, I didn't make it back in time... I was hoping we'd get a little more time. After all, we agreed to have dinner at the restaurant where we so enjoyed the food the last time we were there.

The funeral was an extraordinary event. Family, friends, acquaintances and the entire artistic community of Gdańsk were there. I was also accompanied by my friends from the university, those who enjoyed grandma's sorrel soup so much. It was hard for me to grieve being surrounded by a crowd of people. We ate, drank, and remembered my grandfather while enjoying each other's company. I tried to cleverly hide from those of the professors whose classes I attended less often recently. I remember it as a really nice evening. After my friends left my dorm room, I was left alone with my roommate. Only then did a wave of sadness hit me, previously suppressed by the presence of people. Unbearable pain. Weronika, hugging me, said that it was normal and to let the tears flow. "Cry, Sofia, your father is gone"...

ABSENCE

When a person valued in certain circles for his professional achievements leaves us, we often forget what they were like in private. I wanted to present the figure of Władysław Jackiewicz from the perspective of a family member, a loved one. I don't know if my story has any validity. After all, you don't have to be a good person to be a good painter. I do not know what the events I describe here will bring and how they will be received. For those who are interested in Jackiewicz's painting, grandfather left numerous paintings, some drawings, photos, a few films and a few interviews. Loved ones have a lot of memories, like me; please, pass them on and share them. This will not happen again. As I write the last sentences, I slowly make my way to the studio. Paint stains decorating the old, crumbling parquet floor are slowly being covered with new ones, this time mine. They say that's the way it is. However, sometimes a rebellion arises in me... So I build a small monument for my grandfather from my memories. The above text is a part of it [72].



Właściwie już kilkanaście lat temu dokonałem wyboru tematycznego, chociaż przez kolejne lata zmieniałem stylistykę, przechodząc od rubensowskich kształtów ciała w stronę formy bardziej ascetycznej. Nie przedstawiam ciała ludzkiego w sposób fotograficzny, lecz jest to transpozycja mojej wyobraźni.

Actually, I already made the choice of the subject matter a dozen or so years ago, although over the years I changed my style, moving from Rubensque body shapes to a more ascetic form. I do not represent the human body in a photographic way; it is a transposition of my imagination.

(aka), *Ciało opisane atramentem*, „Kurier Polski”, 1987, nr 112, s. 5.

fot./photo: Marian Murman



MUZA



MUSE



↑ [Portret]
ok. 1955, olej/plótno, 46 × 37 cm
kolekcja prywatna

[Portrait]
ca. 1955, oil/canvas, 46 × 37 cm
private collection





↑ *Portrait L. J. (?)*
ok. 1956, olej/plótno, 63 × 49 cm
kolekcja prywatna

Portrait L. J. (?)
ca. 1956, oil/canvas, 63 × 49 cm
private collection

↗ [Portrait]
ok. 1956, olej/plótno, 73 × 50 cm
kolekcja prywatna

[Portrait]
ca. 1956, oil/canvas, 73 × 50 cm
private collection

→ [Portrait]
ok. 1956, olej/plótno, 64 × 48 cm
kolekcja prywatna

[Portrait]
ca. 1956, oil/canvas, 64 × 48 cm
private collection





↑ *Portret w czerniach*
1956, olej/plótno, 65 × 50 cm
kolekcja prywatna

Portrait in black
1956, oil/canvas, 65 × 50 cm
private collection





→ *Portret*
1955, olej/plótno, 46 × 34,5 cm
kolekcja prywatna

Portrait
1955, oil/canvas, 46 × 34.5 cm
private collection

Тачкович
55







↑ *Kobieta przy stole (?)*
ok. 1955, olej/plótno, 55 × 50 cm
kolekcja prywatna

Woman at the table (?)
ca. 1955, oil/canvas, 55 × 50 cm
private collection



↑ *Fotograf*
ok. 1956, olej/plótno, 79 × 64 cm
kolekcja prywatna

Photographer
ca. 1956, oil/canvas, 79 × 64 cm
private collection





→ [Portrait]
ok. 1955, olej/plótno, 79 × 62 cm
kolekcja prywatna

[Portrait]
ca. 1955, oil/canvas, 79 × 62 cm
private collection







233

← [Portrait]
ok. 1955, olej/plótno, 61 × 46 cm
kolekcja prywatna

[Portrait]
ca. 1955, oil/canvas, 61 × 46 cm
private collection





↑ [Akt]
ok. 1956, olej/plótno, 64 × 49 cm
kolekcja prywatna

[Nude]
ca. 1956, oil/canvas, 64 × 49 cm
private collection



↑ [Akt]
ok. 1955, olej/plótno, 41 × 55 cm
kolekcja prywatna

[Nude]
ca. 1955, oil/canvas, 41 × 55 cm
private collection



↑ *Portret z niebieskim*
ok. 1956, olej/plótno, 22,5 × 21 cm
kolekcja prywatna

Portrait with blue
ca. 1956, oil/canvas, 22.5 × 21 cm
private collection





239

← *Portret*
ok. 1956, olej/plótno, 64 × 49 cm
MNG

Portrait
ca. 1956, oil/canvas, 64 × 49 cm
MNG







↑ *Kwaciarka*
1955, olej/plótno, 130 × 119 cm
Muzeum Lubuskie im. Jana Dekerta
w Gorzowie Wielkopolskim

The flower girl
1955, oil/canvas, 130 × 119 cm
Jan Dekert Lubusz Museum in Gorzów Wielkopolski

Fotografie,
aut. Władysław Jackiewicz,
kolekcja prywatna

Photographs, by Władysław
Jackiewicz, private collection



MALARSTWO



PAINTING





← *Pejzaż z Sopotu (?)*
ok. 1955, olej/plótno, 50 × 65 cm
kolekcja prywatna

Sopot landscape (?)
ca. 1955, oil/canvas, 50 × 65 cm
private collection

↑ *Pejzaż z białą chmurą (?)*
ok. 1956, olej/plótno, 63 × 48 cm
kolekcja prywatna

Landscape with a white cloud (?)
ca. 1956, oil/canvas, 63 × 48 cm
private collection



↑ [Pejzaż]
ok. 1954, olej/plótno, 33 × 49 cm
kolekcja prywatna

[Landscape]
ca. 1964, oil/canvas, 33 × 49 cm
private collection



↑ *Budowa Dnieprogesu*
ok. 1955, olej/plótno, 89 × 130 cm
MZK

Construction of Dnieproges
ca. 1955, oil/canvas, 89 × 130 cm
MZK



↑ Bohdan Borowski, Władysław Jackiewicz, Rajmund Pietkiewicz
Stalin wśród „Mazowsza”
ok. 1953, olej/plótno, 150 × 200 cm
MZK

Bohdan Borowski, Władysław Jackiewicz, Rajmund Pietkiewicz
Stalin among „Mazowsze”
ca. 1953, oil/canvas, 150 × 200 cm
MZK



↑ Bohdan Borowski, Władysław Jackiewicz
Saperzy nad Wisłą / Przeprowa przez Odrę
1953, olej/ płótno, 130 × 190 cm
MWP

Bohdan Borowski, Władysław Jackiewicz
Sappers on the Vistula River / Crossing the Oder
oil/canvas, 130 × 190 cm
MWP





← *Dziadek z kogutkami*
ok. 1957, olej/plótno, 80 × 65 cm
kolekcja prywatna

Grandpa with roosters
ca. 1957, oil/canvas, 80 × 65 cm
private collection

↑ *Domy nad wodą*
ok. 1956, olej/plótno, 37 × 50 cm
MNG

Houses by the water
ca. 1956, oil/canvas, 37 × 50 cm
MNG





↑ [Pejzaż z Sopotu]
1958, olej/plótno, 65 × 80 cm
kolekcja prywatna

[Sopot landscape]
1958, oil/canvas, 65 × 80 cm
private collection



↑ *Pejzaż wieczorny (?)*
ok. 1952, olej/plyta pilśniowa, 64,5 × 54 cm
kolekcja prywatna

Evening landscape (?)
ca. 1952, oil/fiberboard, 64.5 × 54 cm
private collection



↑ *Pejzaż z Bobrowic*
lata 50. XX w., olej/tektura, 29,5 × 33,5 cm
MZK

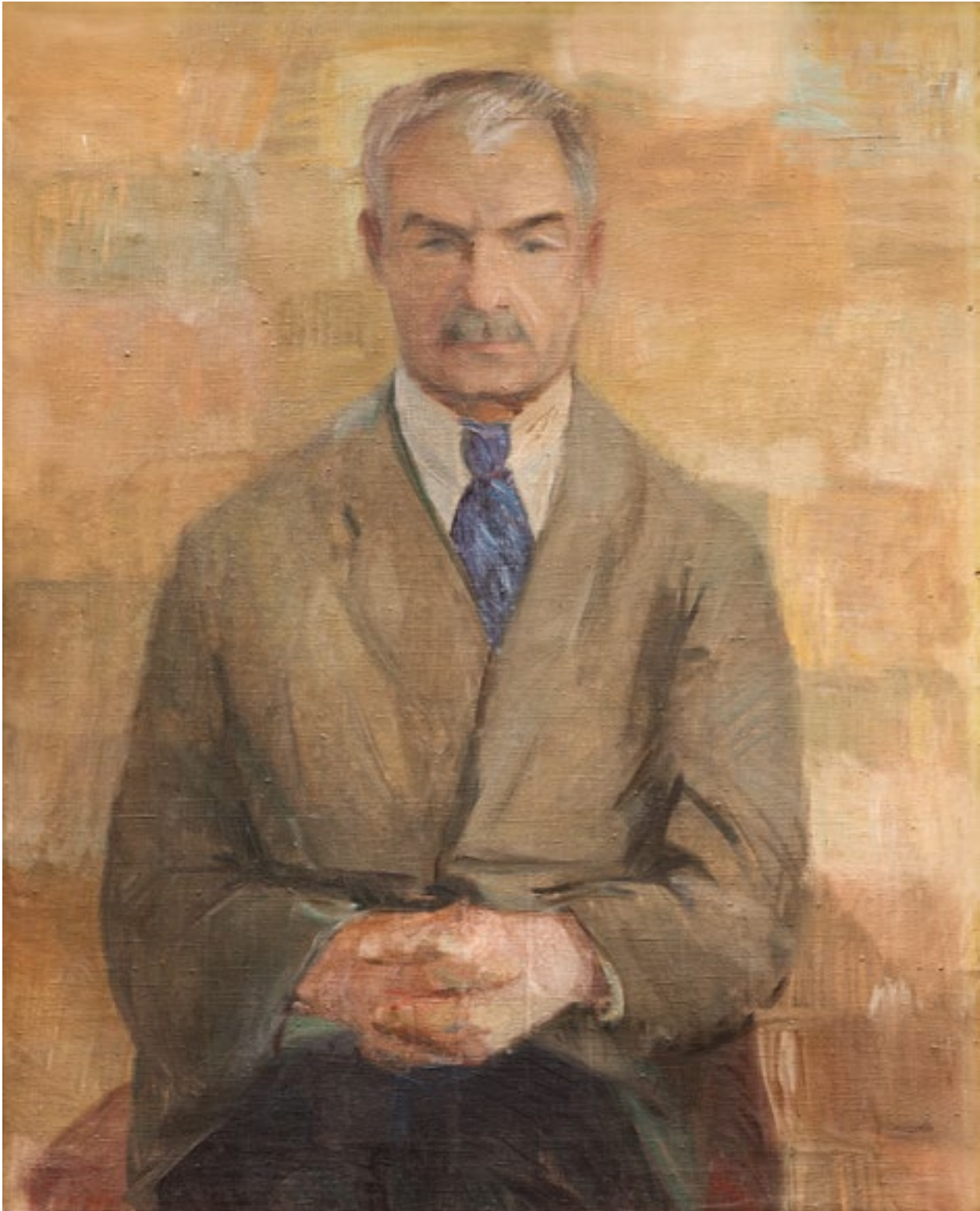
Bobrowice landscape
1950s, oil/cardboard, 29.5 × 33.5 cm
MZK



↑ *Portret z kwiatkiem*
1956, olej/plótno, 64 × 49 cm
kolekcja prywatna

Portrait with flower
1956, oil/canvas, 64 × 49 cm
private collection





↑ [Portret Ludwika Jackiewicza]
1959, olej/plótno, 78 × 63 cm
kolekcja prywatna

[Portrait of Ludwik Jackiewicz]
1959, oil/canvas, 78 × 63 cm
private collection

→ [Portret Weroniki Jackiewicz]
ok. 1959, olej/plótno, 63 × 50 cm
kolekcja prywatna

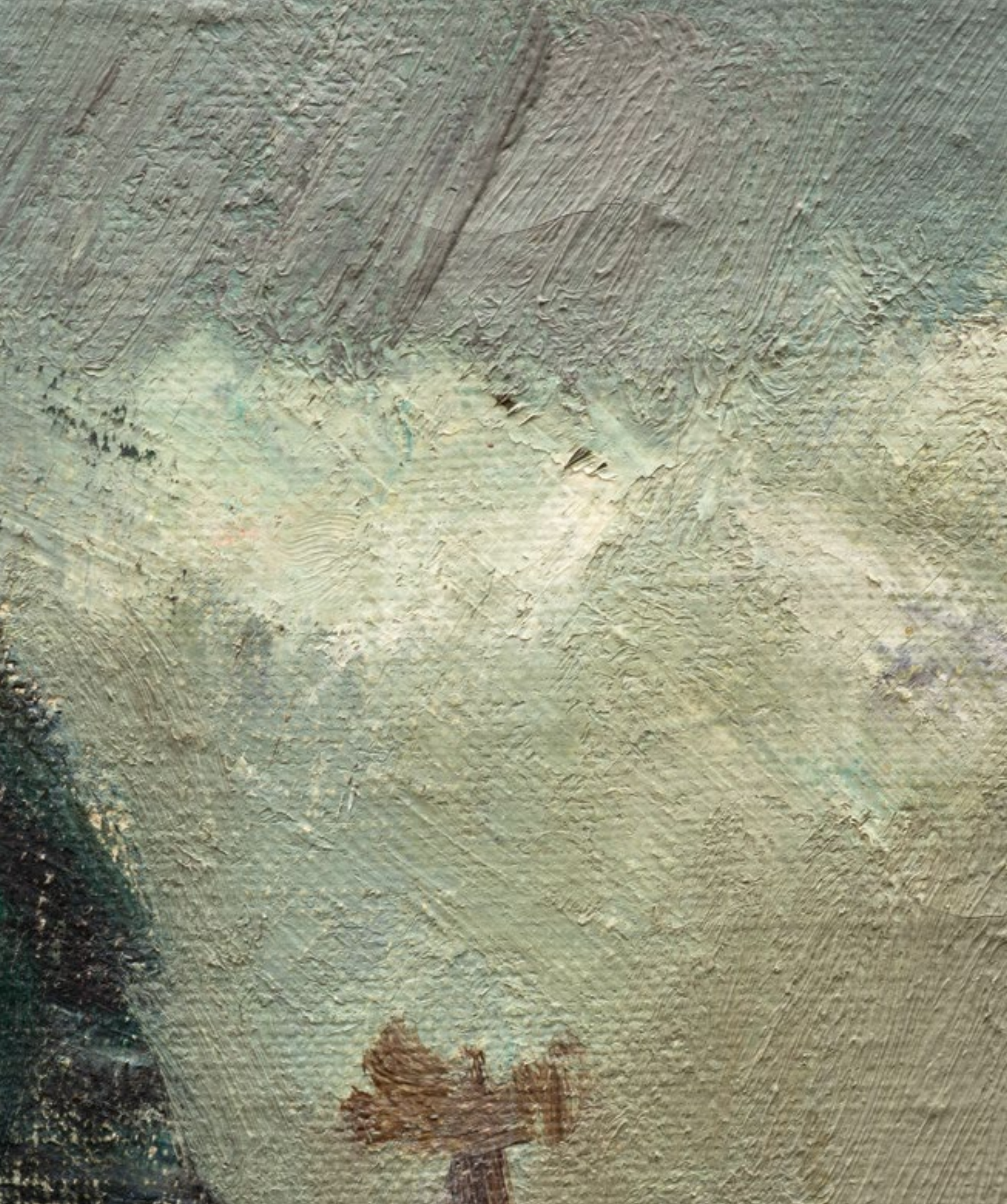
[Portrait of Weronika Jackiewicz]
ca. 1959, oil/canvas, 63 × 50 cm
private collection





↑ *Pejzaż wieczorny*
1952, olej/plótno, 40 × 50 cm
kolekcja prywatna

Evening landscape
1952, oil/canvas, 40 × 50 cm
private collection





↑ [Bez tytułu]
ok. 1953, olej/plótno, 34 × 27 cm
kolekcja prywatna

[Untitled]
ok. 1953, oil/canvas, 34 × 27 cm
private collection





↑ *Czarna woda*
ok. 1956, olej/plótno, 65 × 80 cm
MNG

Black water
ca. 1956, oil/canvas, 65 × 80 cm
MNG

→ *Pejzaż*
1954, olej/plyta pilśniowa, 52,5 × 63,5 cm
MZK

Landscape
1954, oil/fiberboard, 52.5 × 63.5 cm
MZK





↑ *Kompozycja II*
1959, olej/plótno, 64,5 × 50 cm
MNG

Composition II
1959, oil/canvas, 64.5 × 50 cm
MNG







← *Studium*
ok. 1958, olej/plótno, 69 × 52 cm
MNG

Study
ca. 1958, oil/canvas, 69 × 52 cm
MNG

↑ *Podwórko*
1959, olej/plótno, 91,5 × 76,5 cm
MNW

Backyard
1959, oil/canvas, 91.5 × 76.5 cm
MNG



↑ *Złota kula*
1960, olej/ płótno, 105 × 85 cm
kolekcja prywatna

Golden ball
1960, oil/canvas, 105 × 85 cm
private collection







← *Kompozycja – Krajobraz miejski*
1960 (?), olej/plótno, 99,5 × 73 cm
MNP

Composition – Urban landscape
1960 (?), oil/canvas, 99.5 × 73 cm
MNP

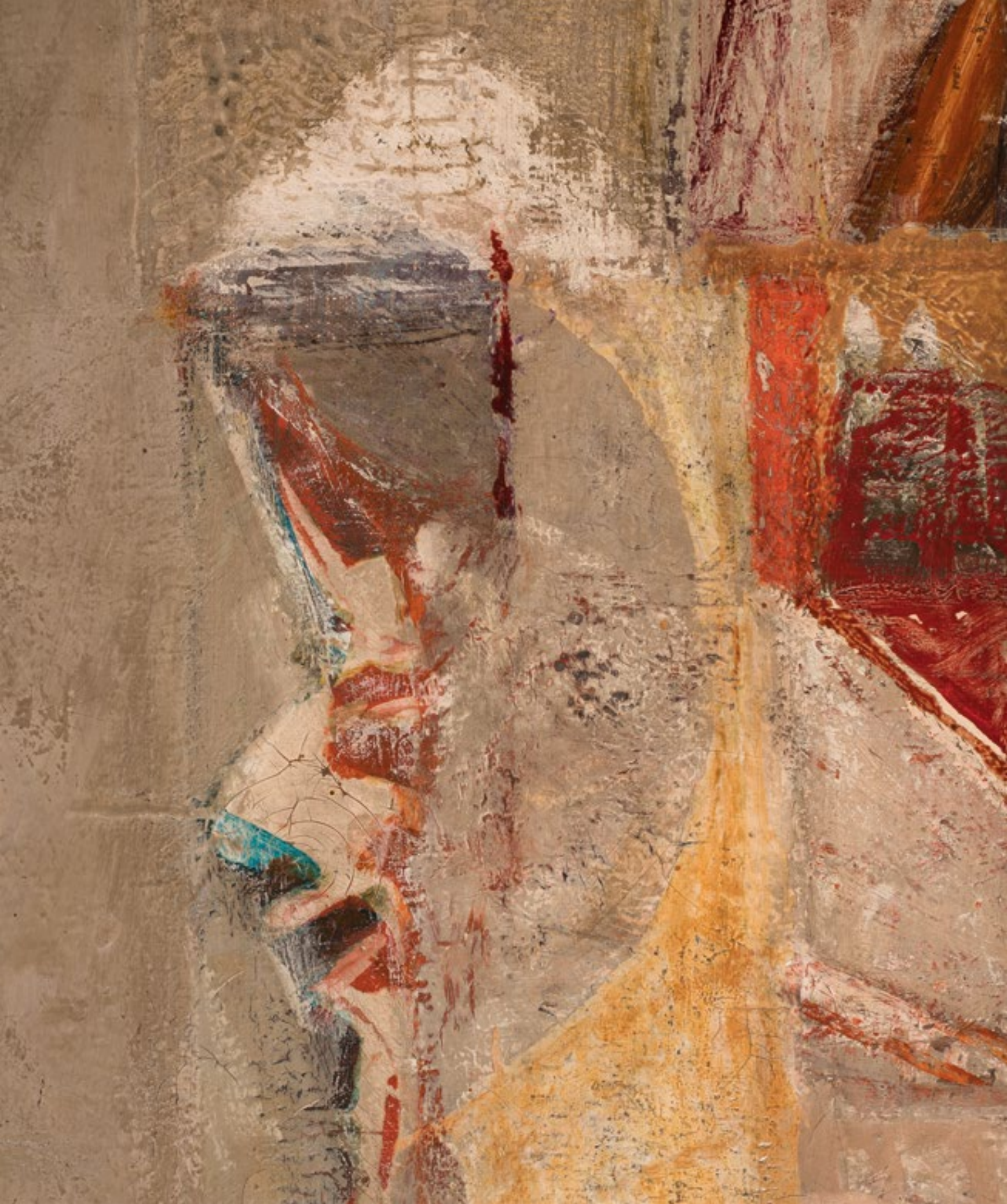
↑ *Polifem*
1962, olej/plótno, 106 × 91 cm
kolekcja prywatna

Polifem
1962, oil/canvas, 106 × 91 cm
private collection



↑ *Pejzaż*
ok. 1960, olej/plótno, 130 × 96 cm
kolekcja prywatna

Landscape
ca. 1960, oil/canvas, 130 × 96 cm
private collection











← *Obraz VI*
1967, olej/plótno, 170 × 130 cm
kolekcja prywatna

Image VI
1967, oil/canvas, 170 × 130 cm
private collection

↑ *Obraz geometryczny (?)*
ok. 1966, olej/plótno, 41 × 60 cm
kolekcja prywatna

Geometric painting (?)
ca. 1966, oil/canvas, 41 × 60 cm
private collection



↑ *Obraz II*
1968, olej/plótno, 149 × 199 cm
MNG

Image II
1968, oil/canvas, 149 × 199 cm
MNG





↑ *Obraz geometryczny (?)*
ok. 1966 (?), olej/plótno, 70 × 121 cm
kolekcja prywatna

Geometric painting (?)
ca. 1966 (?), oil/canvas, 70 × 121 cm
private collection



↑ Szary kamień (?)
1964, olej/plótno, 50 × 119,5 cm
kolekcja prywatna

Grey stone (?)
1964, oil/canvas, 50 × 119.5 cm
private collection









← [Bez tytułu]
1962, olej/plótno, 100 × 80
Bečka Art

[Untitled]
1962, oil/canvas, 100 × 80 cm
Bečka Art

↑ *Obraz* (?)
1963, olej/plótno, 69 × 118 cm
kolekcja prywatna

Image (?)
1963, oil/canvas, 69 × 118 cm
private collection



↑ [Bez tytułu]
ok. 1965, olej/plótno, 54 × 80 cm
kolekcja prywatna

[Untitled]
ca. 1965, oil/canvas, 54 × 80 cm
private collection





↑ *Akt*
1969, olej/plótno, 70 × 150 cm
kolekcja prywatna

Nude
1969, oil/canvas, 70 × 150 cm
private collection

→ *Kompozycja*
1965, olej/plótno, 120 × 104 cm
MNG

Composition
1965, oil/canvas, 120 × 104 cm
MNG





↑ *Pejzaž II*
1966, olej/plótno, 96 × 116 cm
MWiM

Landscape II
1966, oil/canvas, 96 × 116 cm
MWiM

→ *Pejzaž II*
1968, olej/plótno, 95,5 × 113,5 cm
MWiM

Landscape II
1968, oil/canvas, 95,5 × 113,5 cm
MWiM





↑ *Pejzaż*
1966, olej/plótno, 70 × 120 cm
MWiM

Landscape
1966, oil/canvas, 70 × 120 cm
MWiM

→ *Obraz V/66*
1966, olej/plótno, 100 × 70 cm
kolekcja prywatna

Image V/66
1966, oil/canvas, 100 × 70 cm
private collection







← *Obraz geometryczny (?)*
ok. 1966, olej/plótno, 105 × 90 cm
kolekcja prywatna

Geometric painting (?)
ca. 1966, oil/canvas, 105 × 90 cm
private collection

↑ *Akt (?)*
ok. 1968 (?), olej/plótno, 128,5 × 78,5 cm
kolekcja prywatna

Nude (?)
ca. 1968 (?), oil/canvas, 128.5 × 78.5 cm
private collection







↑ *Kompozycja*
1968, olej/plótno, 94 × 115 cm
kolekcja prywatna

Composition
1968, oil/canvas, 94 × 115 cm
private collection







← *Pejzaż (?)*
1962, olej/plótno, 92 × 59 cm
kolekcja prywatna

Landscape (?)
1962, oil/canvas, 92 × 59 cm
private collection

↑ *Akt*
1966, olej/plótno, 69 × 119 cm
MNP

Nude
1966, oil/canvas, 69 × 119 cm
MNP









← *Obraz X/67*
1967, olej/plótno, 150 × 99 cm
kolekcja prywatna

Image X/67
1967, oil/canvas, 150 × 99 cm
private collection

↑ *Kwiat*
1962, olej/plótno, 85 × 115 cm
MNP

Flower
1962, oil/canvas, 85 × 115 cm
MNP



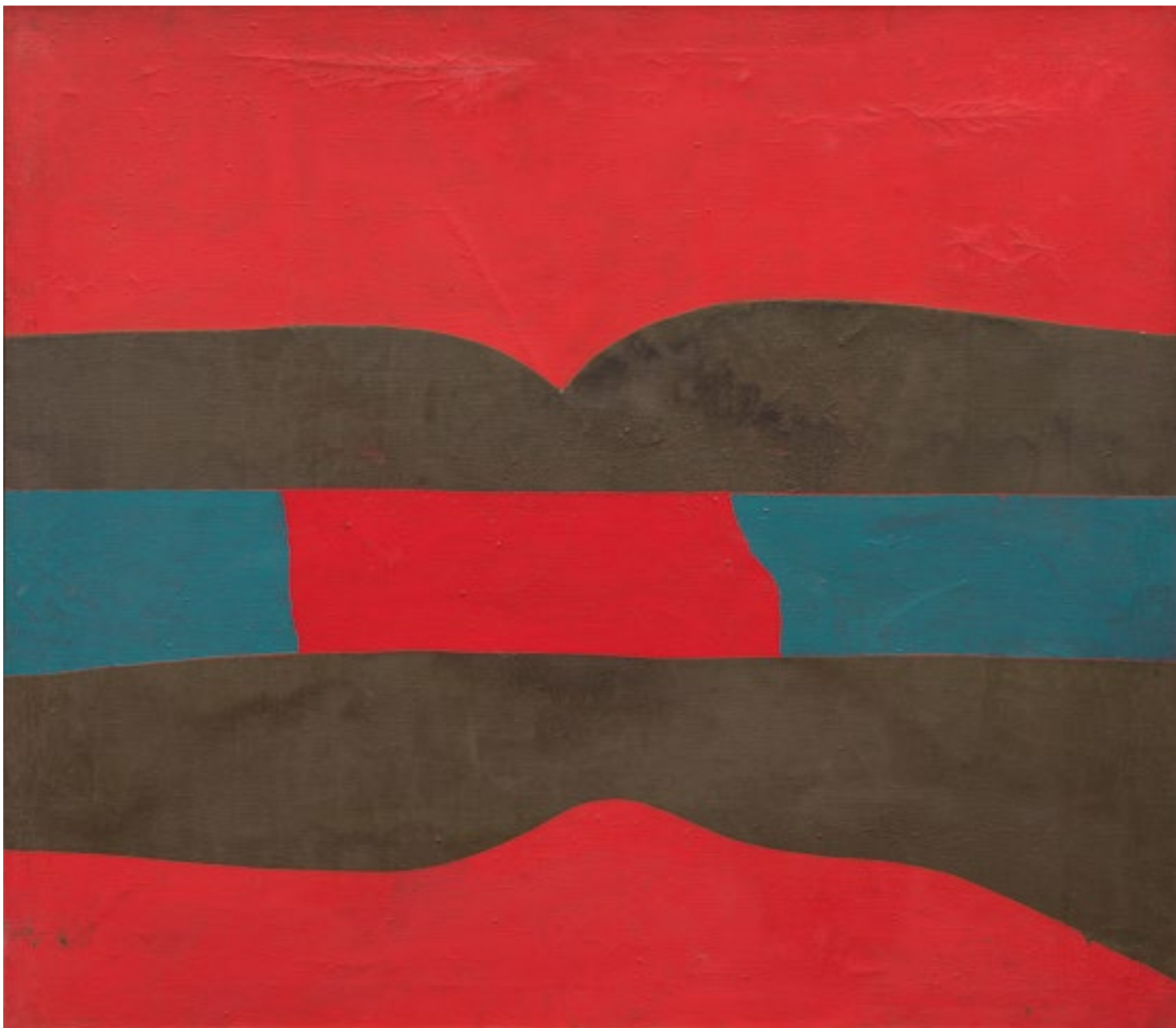
↑ *Kompozycja (?)*
ok. 1967, olej/plótno, 199 × 149 cm
kolekcja prywatna

Composition (?)
ca. 1967, oil/canvas, 199 × 149 cm
private collection

→ *Obraz XXIII*
1967, olej/plótno, 169 × 123 cm
kolekcja prywatna

Image XXIII
1967, oil/canvas, 169 × 123 cm
private collection





↑ *Obraz V/67*
1967, olej/plótno, 104 × 118 cm
kolekcja prywatna

Image V/67
1967, oil/canvas, 104 × 118 cm
private collection

→ *Obraz III/69*
1969, olej/plótno, 148 × 69 cm
kolekcja prywatna

Image III/69
1969, oil/canvas, 148 × 69 cm
private collection





↑ *Akt II*
1966, olej/plótno, 69,5 × 119,6 cm
MO w Toruniu

Nude II
1966, oil/canvas, 69.5 × 119.6 cm
MO in Toruń



↑ *Lato*
1961, olej/plótno, 60 × 93 cm
MNP

Summer
1961, oil/canvas, 60 × 93 cm
MNP



↑ *Wnętrze (?)*
ok. 1966, olej/plótno, 119 × 50 cm
kolekcja prywatna

Interior (?)
ca. 1966, oil/canvas, 119 × 50 cm
private collection



↑ *Pejzaż I*
ok. 1966, olej/plótno, 49 × 119 cm
kolekcja prywatna

Landscape I
ca. 1966, oil/canvas, 49 × 119 cm
private collection



↑ *Obraz (?)*
ok. 1968 (?), olej/plótno, 69 × 149 cm
kolekcja prywatna

Image (?)
ok. 1968 (?), oil/canvas, 69 × 149 cm
private collection

→ *Kompozycja*
1964, olej/plótno, 120 × 150 cm
MNP

Composition
1964, oil/canvas, 120 × 150 cm
MNP





↑ *Kompozycja w zieleni*
1965, olej/plótno, 104 × 120 cm
MNW

Composition in green
1965, oil/canvas, 104 × 120 cm
MNW





← *Obraz II/67*
1967, olej/plótno, 120 × 70 cm
kolekcja prywatna

Image II/67
1967, oil/canvas, 120 × 70 cm
private collection

↑ *Wnętrze V*
1965, olej/plótno, 119 × 104 cm
MNP

Interior V
1965, oil/canvas, 119 × 104 cm
MNP



↑ *Martwa natura IV*
ok. 1966, 104 × 120 cm
kolekcja prywatna

Still life IV
ca. 1966, oil/canvas, 104 × 120 cm
private collection

→ *Kompozycja*
1963, olej/ płótno, 100 × 69,5 cm
MNG

Composition
1963, oil/canvas, 100 × 69.5 cm
MNG





↑ *Leżąca II*
1966, olej/plótno, 170 × 156,5 cm
MNG

Lying II
1966, olej/plótno, 170 × 156.5 cm
MNG







↑ *Obraz VI lub X*
ok. 1968, olej/plótno, 199 × 149 cm
kolekcja prywatna

Image VI or X
ca. 1968, oil/canvas, 199 × 149 cm
private collection



JACKIEWICZ 68-69



← *Obraz IV*
1966, olej/plótno, 115 × 94,5 cm
MNG

Image IV
1966, oil/canvas, 115 × 94.5 cm
MNG

↑ *Obraz geometryczny IX*
1965, olej/plótno, 115 × 95 cm
MNP

Geometric painting IX
1965, oil/canvas, 115 × 95 cm
MNP



↑ [Bez tytułu]
ok. 1967, olej/plótno, 50 × 119 cm
kolekcja prywatna

[Untitled]
ca. 1967, oil/canvas, 50 × 119 cm
private collection

→ Obraz I
1967, olej/plótno, 115 × 94 cm
MNW

Image I
1967, oil/canvas, 115 × 94 cm
MNW





↑ *Kompozycja oliwkowa*
1961, olej/plótno, 55 × 105 cm
MNP

Olive composition
1961, oil/canvas, 55 × 105 cm
MNP







← *Kompozycja brązowa*
olej/plótno, 150 × 70 cm
MNP

Brown composition
oil/canvas, 150 × 70 cm
MNP

↑ *Kompozycja w czerwieni*
1965, olej/plótno, 120 × 105 cm
MNP

Composition in red
1965, oil/canvas, 120 × 105 cm
MNP



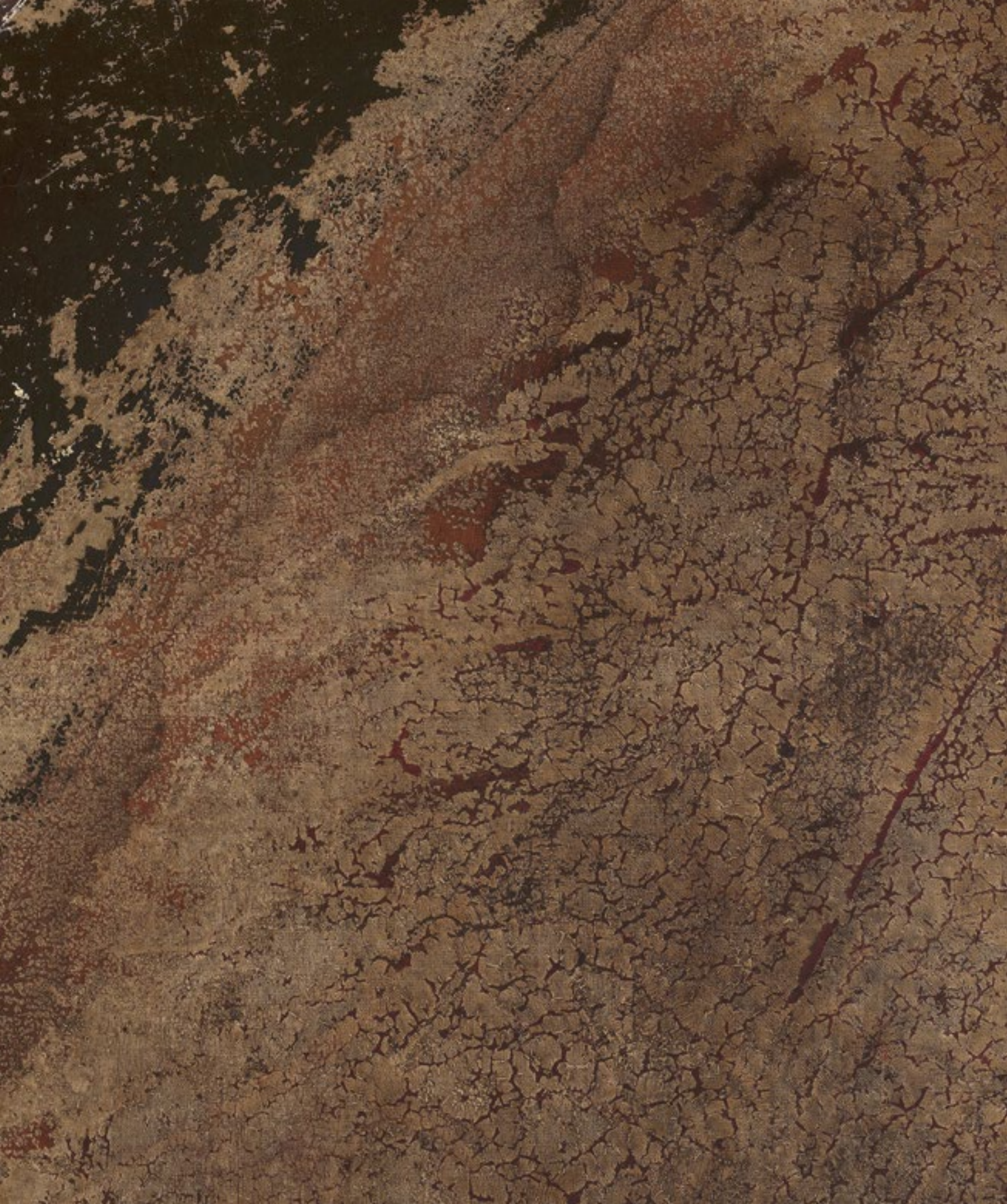


← *Obraz XIX*
1968, olej/plótno, 170 × 124,5 cm
MZL

Image XIX
1968, oil/canvas, 170 × 124.5 cm
MZL

↑ *Ziemia*
1964, olej/plótno, 110 × 150 cm
MNW

Earth
1964, oil/canvas, 110 × 150 cm
MNW







↑ *Obraz VI*
1970, olej/plótno, 130 × 170 cm
CSW Znaki Czasu

Image IV
1970, oil/canvas, 130 × 170 cm
CSW Znaki Czasu



↑ *Obraz III/70*
1970, olej/plótno, 130 × 196,5 cm
MNG

Image III/70
1970, oil/canvas, 130 × 196.5 cm
MNG







↑ *Obraz IV*
1970, olej/plótno, 150 × 130 cm
CSW Znaki Czasu

Image IV
1970, oil/canvas, 150 × 130 cm
CSW Znaki Czasu

→ *Akt (?)*
ok. 1974, olej/plótno, 169 × 129 cm
kolekcja prywatna

Nude (?)
ca. 1974, oil/canvas, 169 × 129 cm
private collection





↑ *Wnętrze I*
1972, olej/plótno, 128 × 147 cm
kolekcja prywatna

Interior I
1972, oil/canvas, 128 × 147 cm
private collection



347

↑ *Obraz 1/70*
1970, olej/plótno, 150 × 170
MWiM

Image 1/70
1970, oil/canvas, 150 × 170 cm
MWiM



↑ *Ziemia*
1972, olej/plótno, 130 × 150 cm
MO w Toruniu

Earth
1972, oil/canvas, 130 × 150 cm
MO in Toruń

→ *Kompozycja (?)*
1970, olej/deska, 113 × 78 cm
kolekcja prywatna

Composition (?)
1970, oil/board, 113 × 78 cm
private collection





↑ *Obraz (?)*
ok. 1970, olej/plótno, 128 × 199 cm
kolekcja prywatna

Image (?)
ca. 1970, oil/canvas, 128 × 199 cm
private collection





↑ *Obraz* (?)
ok. 1975 (?), olej/plótno, 114 × 146 cm
kolekcja prywatna

Image (?)
ca. 1975 (?), oil/canvas, 114 × 146 cm
private collection

→ *Obraz* (?)
1978, olej/plótno, 149 × 120 cm
kolekcja prywatna

Image (?)
1978, oil/canvas, 149 × 120 cm
private collection







← *Akt (?)*
ok. 1976, olej/plótno, 148 × 120 cm
kolekcja prywatna

Nude (?)
ca. 1976, oil/canvas, 148 × 120 cm
private collection

↑ *Ciało XXV-76*
1976, olej/plótno, 151 × 110 cm
MZL

Body XXV-76
1976, oil/canvas, 151 × 110 cm
MZL





← *Ciało (?)*
1970, olej/plótno, 100 × 79 cm
kolekcja prywatna

Body (?)
1970, oil/canvas, 100 × 79 cm
private collection

↑ *Akt (?)*
ok. 1976, olej/plótno, 146 × 119 cm
kolekcja prywatna

Nude (?)
ca. 1976, oil/canvas, 146 × 119 cm
private collection



↑ *Ciało XII/75*
1975, olej/plótno, 150 × 120 cm
kolekcja prywatna

Body XII/75
1975, oil/canvas, 150 × 120 cm
private collection

→ *Akt III*
1974, olej/plótno, 150 × 120 cm
kolekcja prywatna

Nude III
1974, oil/canvas, 150 × 120 cm
private collection





↑ *Ciało (?)*
ok. 1975, olej/plótno, 115 × 120 cm
kolekcja prywatna

Body (?)
ca. 1975, oil/canvas, 115 × 120 cm
private collection



↑ *Ciało XXI/78*
1978, olej/plótno, 80 × 100 cm
Galeria Arsenał w Białymstoku

Body XXI/78
1978, oil/canvas, 80 × 100 cm
Arsenał Gallery in Białystok



↑ [Obraz \(?\)](#)
ok. 1978, olej/plótno, 149 × 120 cm
kolekcja prywatna

[Image \(?\)](#)
ok. 1978, oil/canvas, 149 × 120 cm
private collection





↑ *Obraz XII*
1976, olej/plótno, 100 × 80 cm
PGS

Image XII
1976, oil/canvas, 100 × 80 cm
PGS

→ *Obraz (?)*
ok. 1975 (?), olej/plótno, 130 × 114 cm
kolekcja prywatna

Image (?)
ca. 1975 (?), oil/canvas, 130 × 114 cm
private collection





↑ *Akt* (?)
ok. 1970, olej/plótno, 130 × 115 cm
kolekcja prywatna

Nude (?)
ca. 1970, oil/canvas, 130 × 115 cm
private collection

→ *Obraz* (?)
ok. 1978, olej/plótno, 150 × 114 cm
kolekcja prywatna

Image (?)
ca. 1978, oil/canvas, 150 × 114 cm
private collection





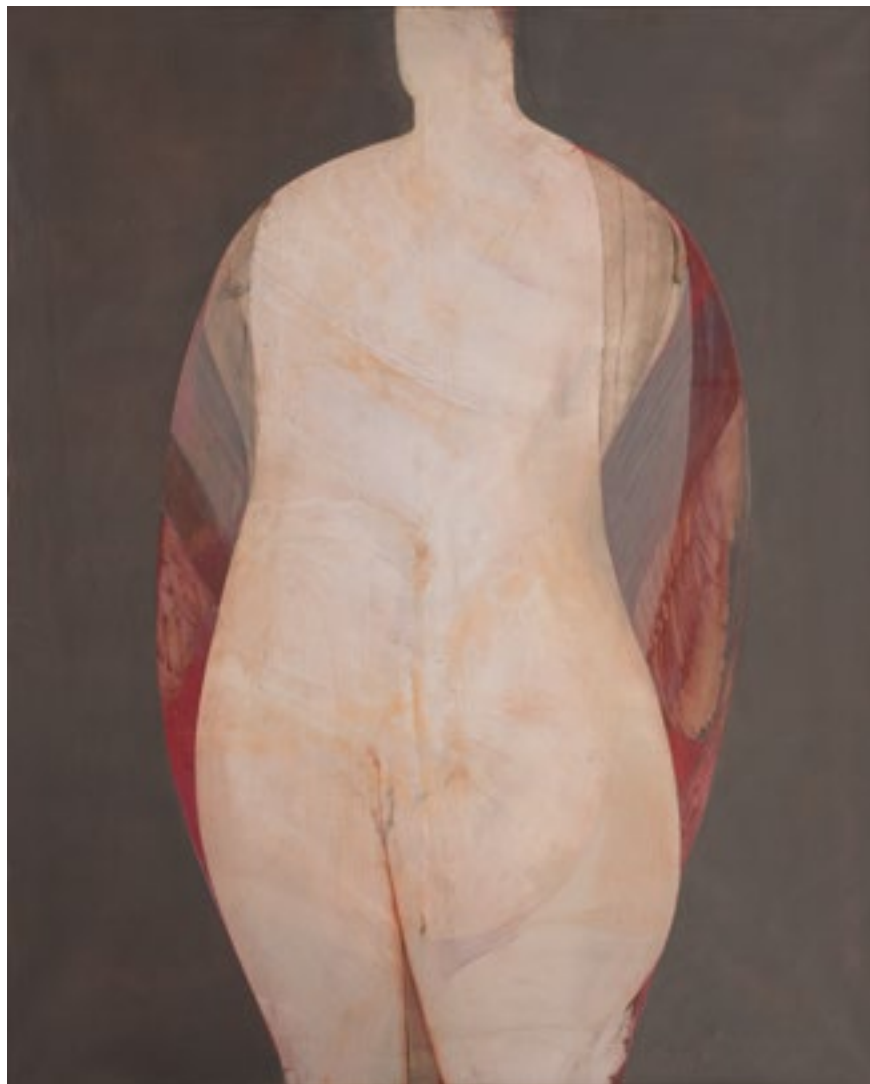
↑ *Akt (?)*
ok. 1975, olej/plótno, 130 × 113 cm
kolekcja prywatna

Nude (?)
ca. 1975, oil/canvas, 130 × 113 cm
private collection

→ *Kompozycja 1/74*
1973, olej/plótno, 149,6 × 99 cm
MNG

Composition 1/74
1973, oil/canvas, 149.5 × 99 cm
MNG





↑ *Obraz IV/74*
1974, olej/plótno, 150 × 120 cm
kolekcja prywatna

Image IV/74
1974, oil/canvas, 150 × 120 cm
private collection







← *Akt (?)*
ok. 1974, olej/plótno, 129 × 97 cm
kolekcja prywatna

Nude (?)
ca. 1974, oil/canvas, 129 × 97 cm
private collection

↑ *Figura II/73*
1973, olej/plótno, 149 × 100 cm
kolekcja prywatna

Figure II/73
1973, oil/canvas, 149 × 100 cm
private collection



↑ *Kompozycja II/74*
1973, olej/plótno, 150 × 99,7 cm
MNG

Composition II/74
1973, oil/canvas, 150 × 99.7 cm
MNG





↑ *Ciało XLVI*
1976, olej/plótno, 110 × 150 cm
MNG

Body XLVI
1976, oil/canvas, 110 × 150 cm
MNG

[...] sam jestem malarzem i ze wszystkich rodzajów sztuk plastycznych malarstwo cenię najwyżej, dlatego też myślę, iż będzie ono trwało i rozwijało się z powodzeniem tak długo, jak długo będzie istniał gatunek *homo sapiens*. Do uprawiania malarstwa potrzeba dużej pasji i talentu malarskiego.

I am a painter myself and of all forms of visual arts I value painting the most, which is why I think that it will last and develop successfully as long as the *homo sapiens* species exists. Painting requires a lot of passion and talent.

Ani zuchwale, ani tchórzliwie. Z profesorem Władysławem Jackiewiczem, Rektorem Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Gdańsku rozmawia Krystyna Weiss, „Czas”, 1975, nr 47, s. 21.

Uważam bowiem,
że wyobraźnia jest czymś
znacznie piękniejszym
od najbardziej nawet
doskonalego pierwowzoru.
Dlatego nigdy nie malowałem
z natury. Najważniejszy był
dla mnie układ linii, wątek
linearny, sugerujący widzowi
różne sytuacje. Często są to
sytuacje intymne.

For I believe that the imagination is much more beautiful
than even the most perfect prototype. That's why I've never
painted from nature. For me, the most important thing
was the layout of the lines, the linear thread, suggesting
to the viewer various, often intimate, situations.

(aka), *Ciało opisane atramentem*, „Kurier Polski”, 1987, nr 112, s. 5.



↑ *Ciało XXVII/75*
1975, olej/plótno, 120 × 100 cm
MNW

Body XXVII/75
1975, oil/canvas, 120 × 100 cm
MNW





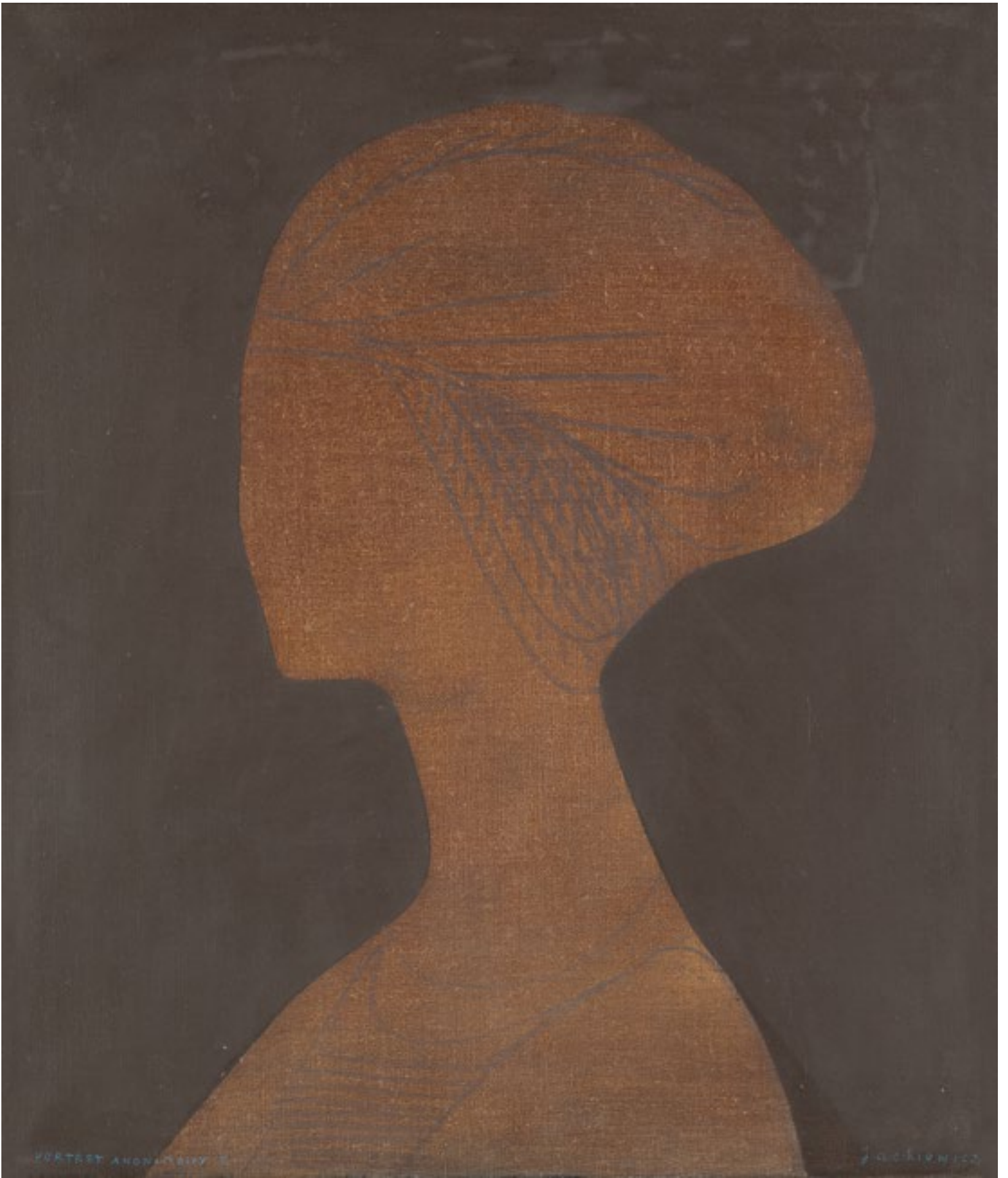
↑ *Ciało XI/75*
1975, akryl/plótno, 120 × 100 cm
MNS

Body XI/75
1975, acrylic/canvas, 120 × 100 cm
MNS

→ *Ciało*
1975, akryl/plótno, 120 × 100 cm
MNS

Body
1975, acrylic/canvas, 120 × 100 cm
MNS





PORTRAIT ANONIMOUS II

J. A. H. W. 1902



385

← *Portret anonimowy X*
ok. 1978 (?), olej/plótno, 64 × 54 cm
kolekcja prywatna

Anonymous portrait X
ca. 1978 (?), oil/canvas, 64 × 54 cm
private collection

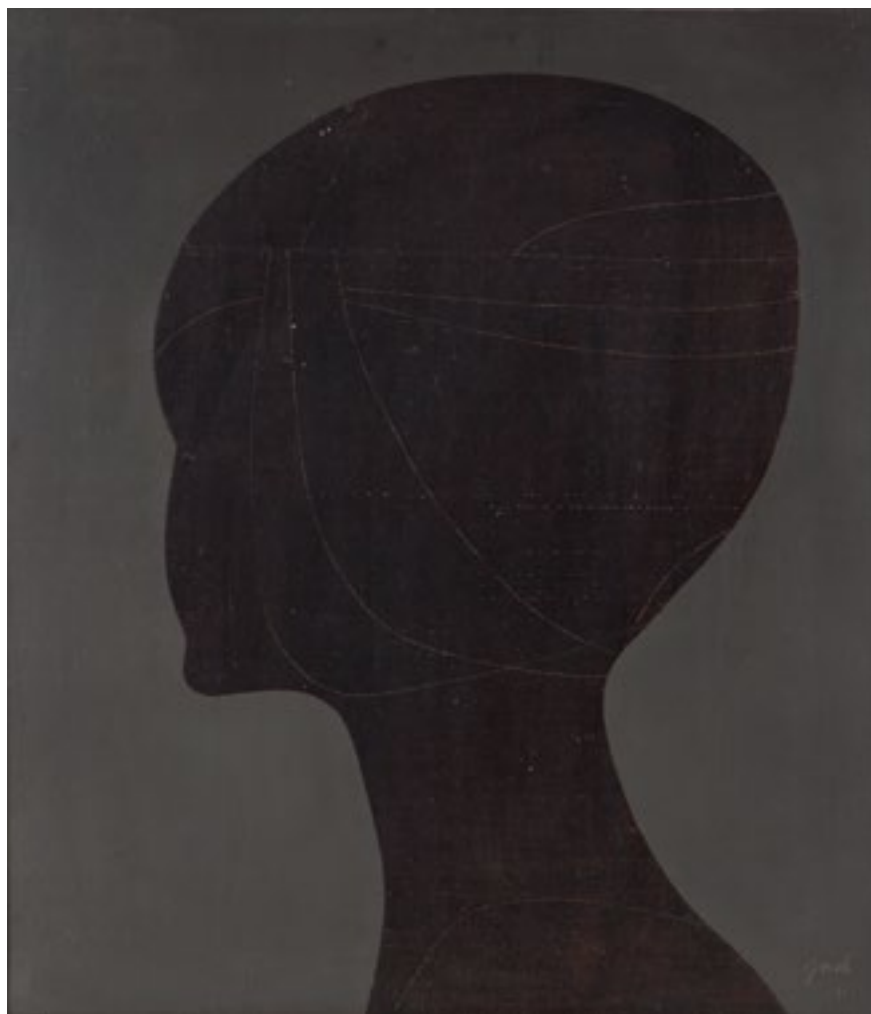
↖ *Portret anonimowy (?)*
ok. 1975, olej/plótno, 61 × 50 cm
kolekcja prywatna

Anonymous portrait (?)
ca. 1975, oil/canvas, 61 × 50 cm
private collection

↑ *Portret anonimowy (?)*
ok. 1975, olej/plótno, 61 × 50 cm
kolekcja prywatna

Anonymous portrait (?)
ca. 1975, oil/canvas, 61 × 50 cm
private collection





← *Portret anonimowy (?)*
1979, olej/plótno, 80 × 60 cm
kolekcja prywatna

Anonymous portrait (?)
1979, oil/canvas, 80 × 60 cm
private collection

↑ *Portret anonimowy (?)*
1975, olej/plótno, 80,5 × 69,5 cm
kolekcja prywatna

Anonymous portrait (?)
1975, oil/canvas, 80.5 × 69.5 cm
private collection





389



[Głowa]

1975, olej/plótno, 80 × 70 cm
kolekcja prywatna

[Head]

1975, oil/canvas, 80 × 70 cm
private collection



[Głowa]

ok. 1975, olej/plótno, 81,5 × 70,5 cm
kolekcja prywatna

[Head]

ca. 1975, oil/canvas, 81.5 × 70.5 cm
private collection



[Głowa]

1976, olej/plótno, 81 × 70 cm
kolekcja prywatna

[Head]

1976, oil/canvas, 81 × 70 cm
private collection



↑ *Głowa*
1974, olej/plótno, 120 × 100 cm
MNG

Head
1974, oil/canvas, 120 × 100 cm
MNG



↑ *Głowa I*
1974, olej/plótno, 100 × 81 cm
PGS

Head I
1974, oil/canvas, 100 × 81 cm
PGS



↑ *Głowa II*
1974, olej/plótno, 100 × 81 cm
PGS

Head II
1974, oil/canvas, 100 × 81 cm
PGS

↑ *Portret anonimowy (?)*
1980, olej/plótno, 69 × 59 cm
kolekcja prywatna

Anonymous portrait (?)
1980, oil/canvas, 69 × 59 cm
private collection



↑ *Obraz X/88*
1988, olej/plótno, 120 × 150 cm
kolekcja prywatna

Image X/88
1988, oil/canvas, 120 × 150 cm
private collection

→ *Obraz XII/85*
1985, olej/plótno, 150 × 120 cm
Muzeum w Lęborku

Image XII/85
1985, oil/canvas, 150 × 120 cm
Museum in Lębork





↑ [Bez tytułu]
1984, olej/ płótno, 150 × 130 cm
kolekcja prywatna

[Untitled]
1984, oil/canvas, 150 × 130 cm
private collection

Trudno tworzyć sztukę tak,
żeby była przez wszystkich
akceptowana. Mam
świadomość, że część ludzi
może wyśmiać, zignorować ten
mój sposób pokazywania na
płótnie ludzkiego ciała. Ale przy
różnych okazjach spotykam też
odbiorców, którzy rozumieją
moje intencje, akceptują je.

It's hard to create art that would be accepted by everyone. I am aware that some people may ridicule or ignore my way of showing the human body on canvas. But on various occasions I also meet viewers who understand my intentions and accept them.

Inna ranga sztuki. Z prof. Władysławem Jackiewiczem – malarzem, prezesem Zarządu Głównego Związku Polskich Artystów Malarzy i Grafików – rozmawia Jan Płaskoń, „Trybuna Opolska”, 1986, nr 246, s. 2.

Zauroczenie
malarstwem
przychodzi
nie wiadomo
kiedy.

You become fascinated with painting
without even noticing.

*Ocenzurowana wystawa. Z profesorem Władysławem
Jackiewiczem rozmawiała Małgorzata Jabłońska,
„Głos Wybrzeża”, 1999, nr 73, s. 11.*



↑ *Obraz XXXI/85*
1985 [1970], olej/plótno, 110 × 150 cm
kolekcja prywatna

Image XXXI/85
1985 [1970], oil/canvas, 110 × 150 cm
private collection



↑ *Sytuacja VII/84*
1984, olej/plótno, 150,5 × 120,5 cm
MNG

Situation VII/84
1984, oil/canvas, 150.5 × 120.5 cm
MNG





↑ *Obraz XII/84*
1984, olej/plótno, 60 × 73 cm
kolekcja prywatna

Image XII/84
1984, oil/canvas, 60 × 73 cm
private collection

→ *Ciało XII/81*
1981, olej/plótno, 150 × 120 cm
PGS

Body XII/81
1981, oil/canvas, 150 × 120 cm
PGS







403

← *Obraz IV/84*
1984, olej/plótno, 150 × 120 cm
kolekcja prywatna

Image IV/84
1984, oil/canvas, 150 × 120 cm
private collection

↖ *Ciało VII/80*
1980, akryl/plótno, 80 × 70 cm
Miejska Galeria Sztuki w Łodzi

Body VII/80
1980, acrylic/canvas, 80 × 70 cm
Municipal Art Gallery in Łódź

↗ *Obraz III/84*
1984, olej/plótno, 150 × 120 cm
PGS

Image III/84
1984, oil/canvas, 150 × 120 cm
PGS



↑ *Obraz XXXII/85*
1985, olej/plótno, 151 × 110 cm
MNW

Image XXXII/85
1985, oil/canvas, 151 × 110 cm
MNW







← *Obraz IX*
1984, olej/plótno, 120 × 100 cm
MNWr

Image IX
1984, oil/canvas, 120 × 100 cm
MNWr

↑ *Obraz XI*
1984, olej/plótno, 120 × 100 cm
MNWr

Image XI
1984, oil/canvas, 120 × 100 cm
MNWr



↑ *Ciało XII/84*
1984, olej/plótno, 120 × 100 cm
MWiM

Body XII/84
1984, oil/canvas, 120 × 100 cm
MWiM

→ *Obraz VIII*
1984, olej/plótno, 120 × 100 cm
MNWr

Image VIII
1984, oil/canvas, 120 × 100 cm
MNWr





↑ [Bez tytułu]
ok. 1987 (?), olej/plótno, 117 × 90 cm
kolekcja prywatna

[Untitled]
ca. 1987 (?), oil/canvas, 117 × 90 cm
private collection

→ [Bez tytułu]
ok. 1987 (?), olej/plótno, 100 × 80 cm
kolekcja prywatna

[Untitled]
ca. 1987 (?), oil/canvas, 100 × 80 cm
private collection





↑ *Obraz XII*
1984, olej/plótno, 150 × 100 cm
MNWr

Image XII
1984, oil/canvas, 150 × 100 cm
MNWr







← *Sytuacja*
1980, olej/plótno, 100 × 80 cm
Zachęta Narodowa Galeria Sztuki

Situation
1980, oil/canvas, 100 × 80 cm
Zachęta – National Gallery of Art

↑ *Sytuacja (?)*
ok. 1985, olej/plótno, 125 × 120 cm
kolekcja prywatna

Situation (?)
ca. 1985, oil/canvas, 125 × 120 cm
private collection



↑ *Obraz XII/88*
1988, płótno/olej, 150 × 110 cm
MNW

Image XII/88
1988, oil/canvas, 150 × 110 cm
MNW





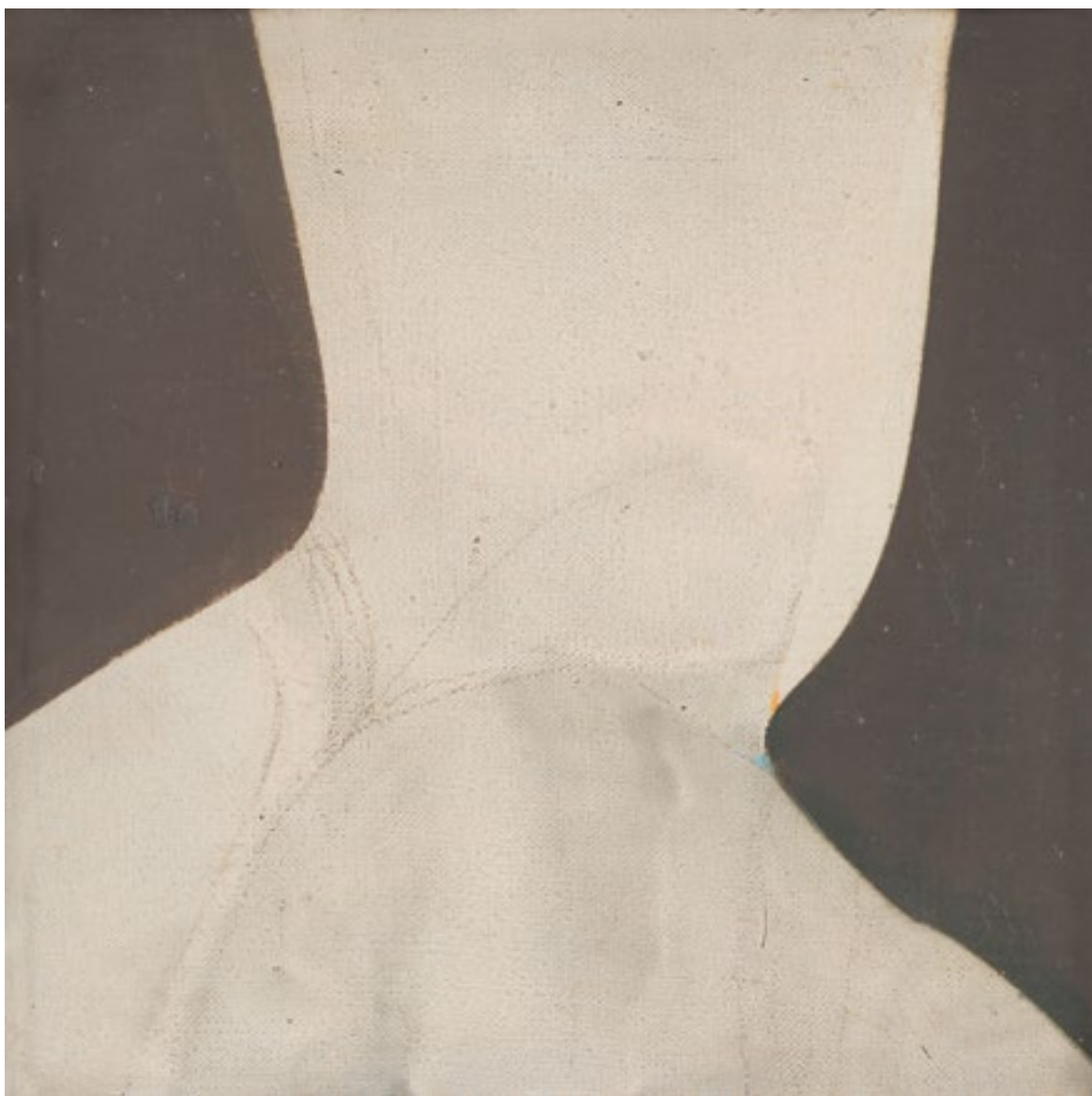
↑ **Obraz XXXI/87**
1987, olej/plótno, 100 × 80 cm
kolekcja prywatna

Image XXXI/87
1987, oil/canvas, 100 × 80 cm
private collection

→ **Obraz (?)**
ok. 1985, olej/plótno, 100 × 80 cm
kolekcja prywatna

Image (?)
ca. 1985, oil/canvas, 100 × 80 cm
private collection





↑ [Bez tytułu]
ok. 1987 (?) olej/plótno, 28 × 28 cm
kolekcja prywatna

[Untitled]
ca. 1987 (?) oil/canvas, 28 × 28 cm
private collection



↑ *Obraz II*
1984, olej/plótno, 99,5 × 150 cm
MNG

Image II
1984, oil/canvas, 99.5 × 150 cm
MNG





← [Bez tytułu]
ok. 1986 (?), olej/plótno, 100 × 80 cm
kolekcja prywatna

[Untitled]
ca. 1986 (?), oil/canvas, 100 × 80 cm
private collection

↑ [Bez tytułu]
ok. 1985 (?), olej/plótno, 115 × 88 cm
kolekcja prywatna

[Untitled]
ok. 1985 (?), oil/canvas, 115 × 88 cm
private collection



↑ *Sytuacja V/84*
1984, olej/plótno, 140 × 159 cm
kolekcja prywatna

Situation V/84
1984, oil/canvas, 140 × 159 cm
private collection



↑ [Bez tytułu]
ok. 1987 (?), olej/plótno, 114 × 146 cm
kolekcja prywatna

[Untitled]
ca. 1987 (?), oil/canvas, 114 × 146 cm
private collection



↑ [Bez tytułu]
ok. 1987 (?), olej/plótno, 97 × 130 cm
kolekcja prywatna

[Untitled]
ca. 1987 (?), oil/canvas, 97 × 130 cm
private collection





↑ [Obraz]
ok. 1997 (?), olej/plótno, 113 × 130 cm
kolekcja prywatna

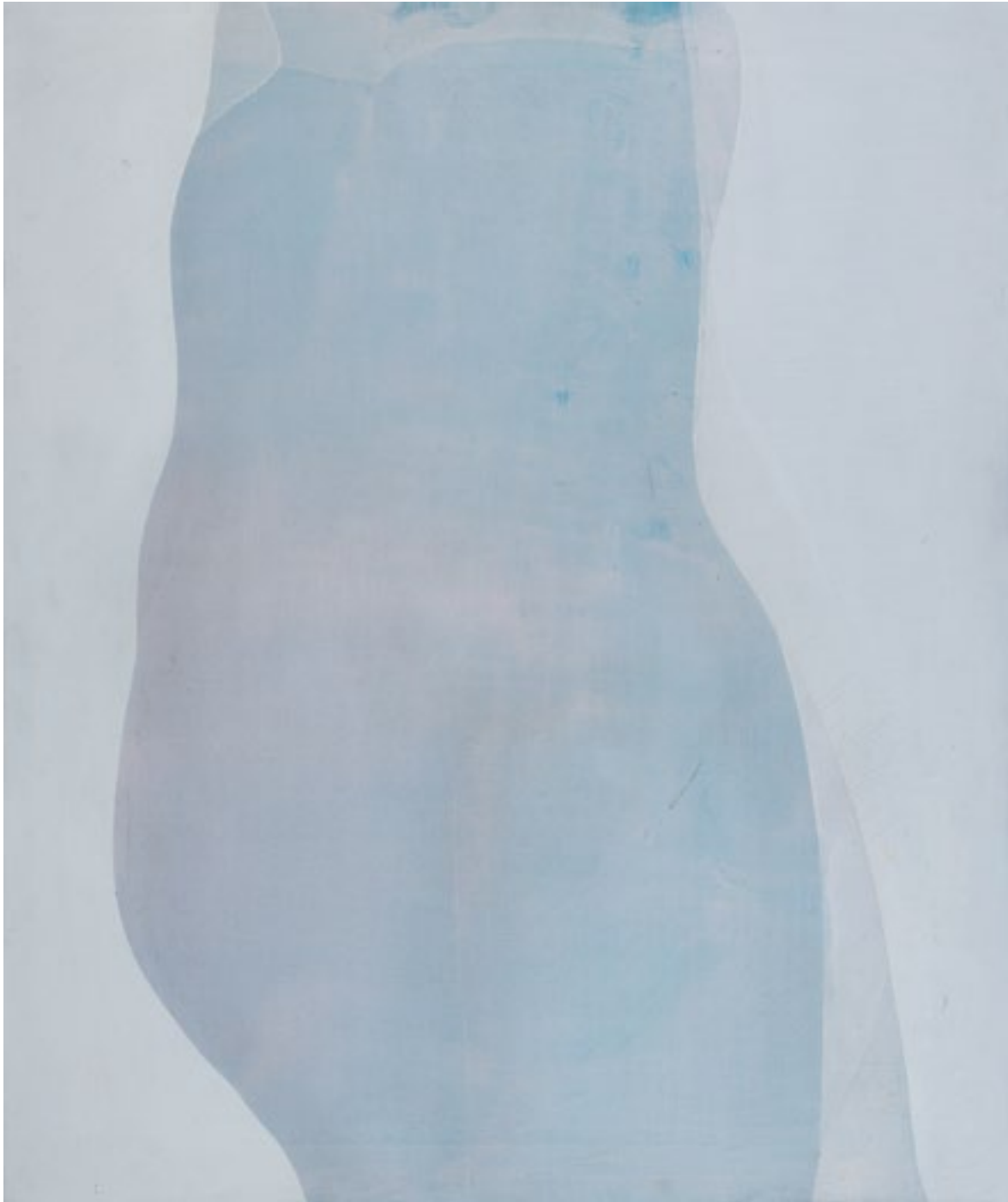
[Image]
ca. 1997 (?), oil/canvas, 113 × 130 cm
private collection



↑ [Obraz]
ok. 1995 (?), olej/plótno, 114 × 146 cm
kolekcja prywatna

[Image]
ca. 1995 (?), oil/canvas, 114 × 146 cm
private collection





← [Obraz]
1995 (?), olej/plótno, 130 × 87 cm
Bečka Art

[Image]
1995 (?), oil/canvas, 130 × 87 cm
Bečka Art

↑ Obraz
ok. 1990 (?), olej/plótno 120 × 100 cm,
kolekcja prywatna

Image
ca. 1990 (?), oil/canvas, 120 × 100 cm,
private collection



↑ [Obraz]
ok. 1995 (?), olej/plótno, 116,5 × 89,5 cm
kolekcja prywatna

[Image]
ca. 1995 (?), oil/canvas, 116.5 × 89.5 cm
private collection







← *Obraz VIII*
1993, olej/plótno, 130 × 97 cm
OGS

Image VIII
1993, oil/canvas, 130 × 97 cm
OGS

↑ *[Obraz]*
ok. 1992 (?), olej/plótno, 61 × 50 cm
kolekcja prywatna

[Image]
ca. 1992 (?), oil/canvas, 61 × 50 cm
private collection



↑ [Obraz]
ok. 1994 (?), olej/plótno, 97 × 116 cm
kolekcja prywatna

[Image]
ca. 1994 (?), oil/canvas, 97 × 116 cm
private collection



437

↑ [Obraz]
ok. 1990 (?), olej/plótno, 50 × 70 cm
kolekcja prywatna

[Image]
ca. 1990 (?), oil/canvas, 50 × 70 cm
private collection

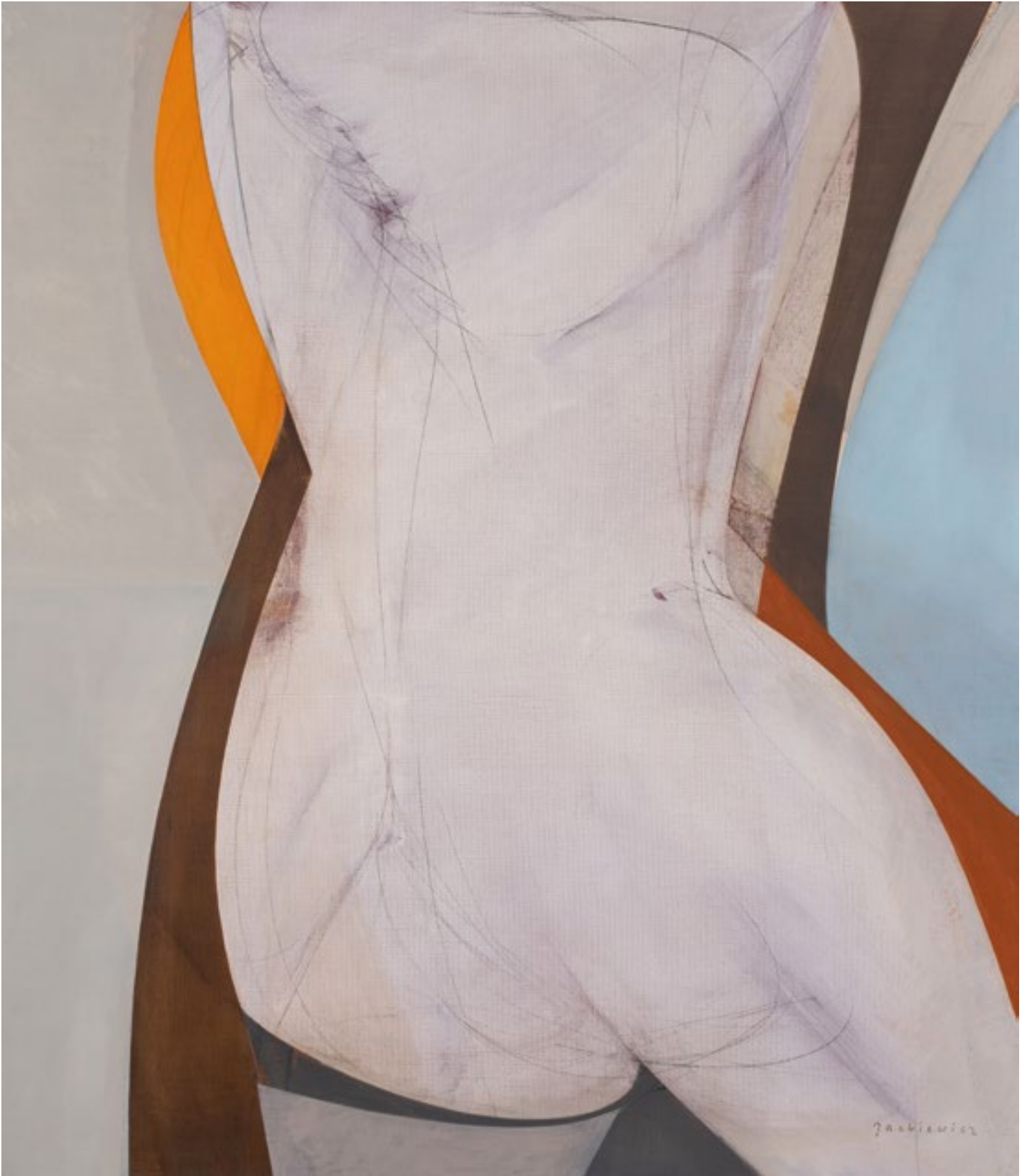


↑ *Obraz XVI/92*
1992, olej/plótno, 97 × 130 cm
kolekcja prywatna

Image XVI/92
1992, oil/canvas, 97 × 130 cm
private collection

→ *Obraz VI*
1999, olej/plótno, 150 × 130 cm
OGS

Image VI
1999, oil/canvas, 150 × 130 cm
OGS







← [Obraz]
ok. 1996 (?), olej/plótno, 73 × 60 cm
kolekcja prywatna

[Image]
ca. 1996 (?), oil/canvas, 73 × 60 cm
private collection

↑ [Obraz]
ok. 1997, olej/plótno, 41,5 × 46 cm
kolekcja prywatna

[Image]
ca. 1997, oil/canvas, 41.5 × 46 cm
private collection



↑ *Obraz XV/95*
1995, olej/plótno, 121,5 × 151 cm
kolekcja prywatna

Image XV/95
1995, oil/canvas, 121.5 × 151 cm
private collection



443

↑ *Obraz XX/95*
1995, olej/plótno, 120 × 150 cm
kolekcja prywatna

Image XX/95
1995, oil/canvas, 120 × 150 cm
private collection





← *Obraz XI/92*
1992, olej/plótno, 116 × 77 cm
kolekcja prywatna

Image XI/92
1992, oil/canvas, 116 × 77 cm
private collection

↑ *Obraz XI/91*
1991, olej/plótno, 74 × 54 cm
kolekcja prywatna

Image XI/91
1991, oil/canvas, 74 × 54 cm
private collection





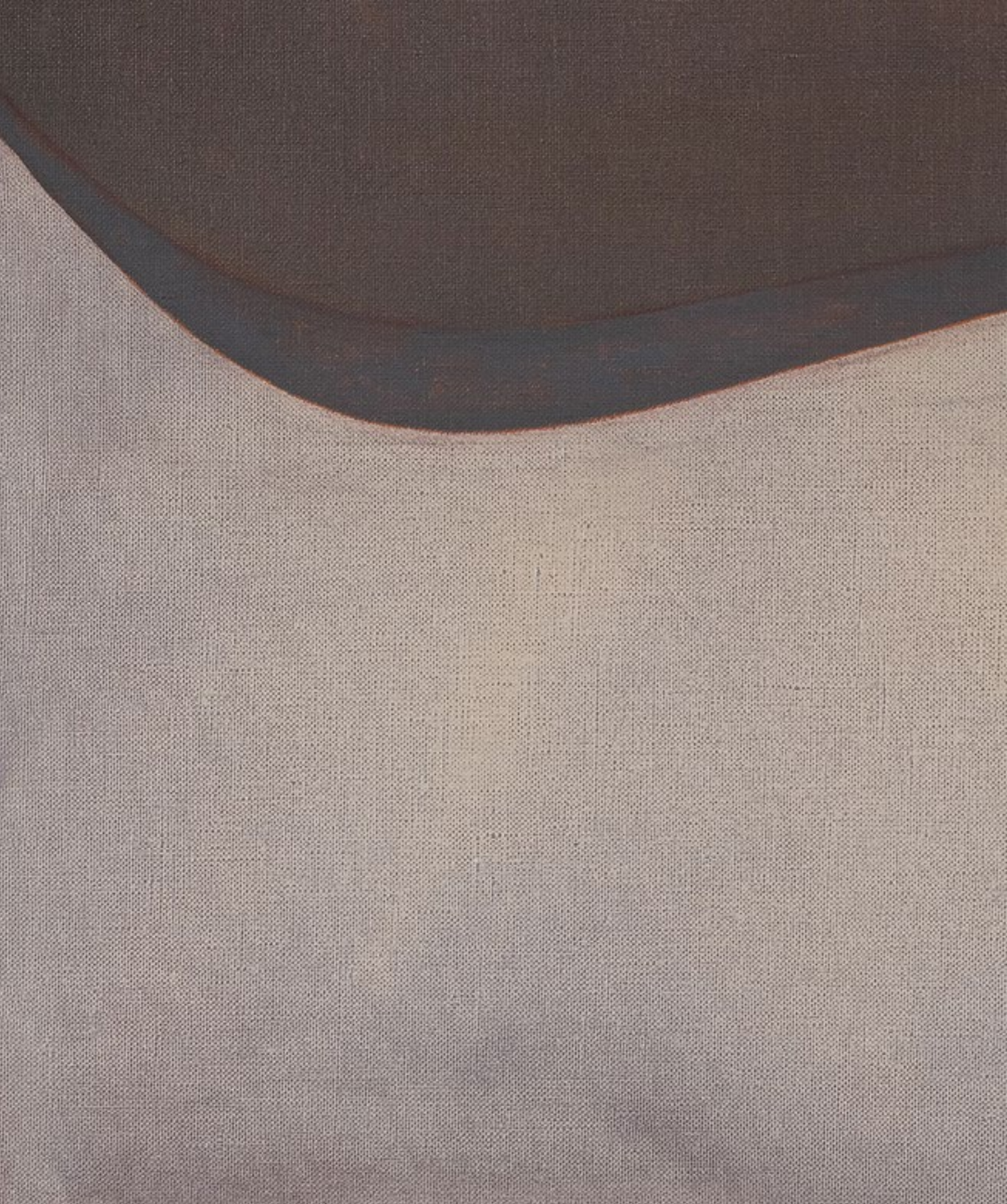
447

← [Obraz]
ok. 1997 (?), olej/plótno, 73 × 60 cm
kolekcja prywatna

[Image]
ca. 1997 (?), oil/canvas, 73 × 60 cm
private collection

↑ Obraz XI
1990, olej/plótno, 60 × 73 cm
OGS

Image XI
1990, oil/canvas, 60 × 73 cm
OGS







↑ [Obraz]
ok. 1992 (?), olej/plótno, 81 × 65 cm
kolekcja prywatna

[Image]
ca. 1992 (?), oil/canvas, 81 × 65 cm
private collection

→ Obraz I/99
1999, olej/plótno, 150 × 120 cm
kolekcja prywatna

Image I/99
1999, oil/canvas, 150 × 120 cm
private collection





↑ O/XIV/99
1999, olej/plótno, 128 × 113 cm
kolekcja prywatna

O[1]/XIV/99
1999, oil/canvas, 128 × 113 cm
private collection







← [Obraz]
ok. 2007, olej/plótno, 130 × 97 cm
kolekcja prywatna

[Image]
ca. 2007, oil/canvas, 130 × 97 cm
private collection

↑ XI/2006
2006, olej/plótno, 81 × 100 cm
kolekcja prywatna

XI/2006
2006, oil/canvas, 81 × 100 cm
private collection



↑ O/IX/2011
2011, olej/plótno, 130 × 97 cm
kolekcja prywatna

O[1]/IX/2011
2011, oil/canvas, 130 × 97 cm
private collection

→ O/XII/02
2002, olej/plótno, 150 × 128 cm
kolekcja prywatna

O[1]/XII/02
2002, oil/canvas, 150 × 128 cm
private collection





↑ O/XVI/12
2012, olej/plótno, 100 × 81 cm
kolekcja prywatna

O[1]/XVI/12
2012, oil/canvas, 100 × 81 cm
private collection

→ Obraz/XXI/2009
2009, olej/plótno, 130 × 114 cm
kolekcja prywatna

Image/XXI/2009
2009, oil/canvas, 130 × 114 cm
private collection





↑ *Obraz/XVI/2014*
2014, olej/plótno, 81 × 100 cm
kolekcja prywatna

Image/XVI/2014
2014, oil/canvas, 81 × 100 cm
private collection



↑ *Obraz/IV/2009*
2009, olej/plótno, 81 × 100 cm
kolekcja prywatna

Image/IV/2009
2009, oil/canvas, 81 × 100 cm
private collection



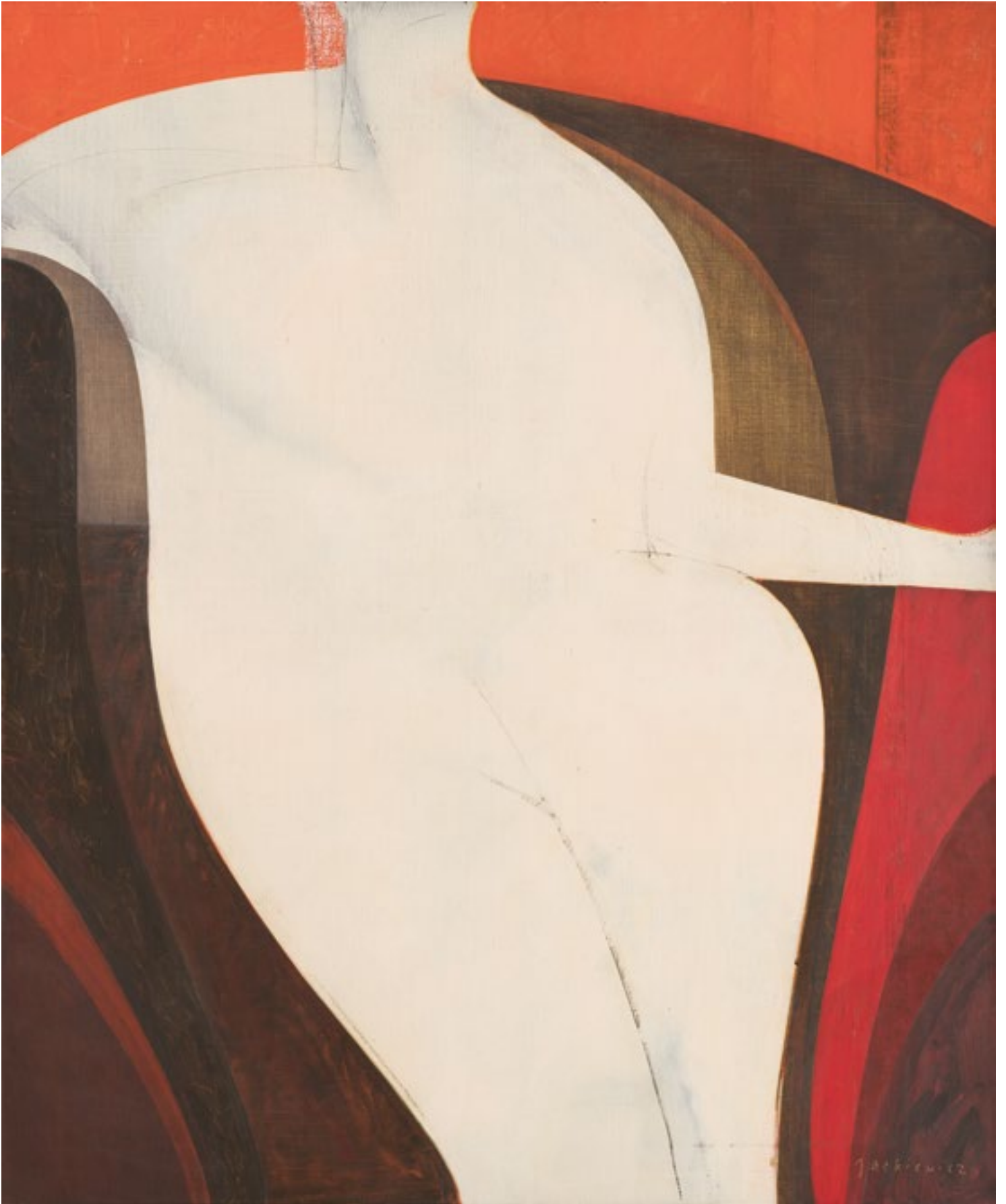
↑ [Obraz]
ok. 2010, olej/plótno, 60 × 73 cm
kolekcja prywatna

[Image]
ca. 2010, oil/canvas, 60 × 73 cm
private collection



↑ O/XI/2006
2006, olej/plótno, 60 × 73 cm
kolekcja prywatna

O[I]/XI/2006
2006, oil/canvas, 60 × 73 cm
private collection





← *Obraz/IV/2004*
2004, olej/plótno, 120 × 100 cm
kolekcja prywatna

Image/IV/2004
2004, oil/canvas, 120 × 100 cm
private collection

↑ *Obraz XI*
2008, olej/plótno, 146 × 114 cm
Galeria Pionova

Image XI
2008, oil/canvas, 146 × 114 cm
Pionova Gallery



↑ [Obraz]
l. 2000–2016, olej/plótno, 121 × 150 cm
kolekcja prywatna

[Image]
years 2000–2016, oil/canvas, 121 × 150 cm
private collection



↑ [Obraz]
l. 2000–2016, olej/plótno, 130 × 124 cm
kolekcja prywatna

[Image]
years 2000–2016, oil/canvas,
130 × 124 cm
private collection



↑ O/IX/2002
2002, olej/plótno, 32 × 46 cm
kolekcja prywatna

O[I]/IX/2002
2002, oil/canvas, 32 × 46 cm
private collection

→ Obraz XV/2003
2003, olej/plótno, 129 × 95,5 cm
kolekcja prywatna

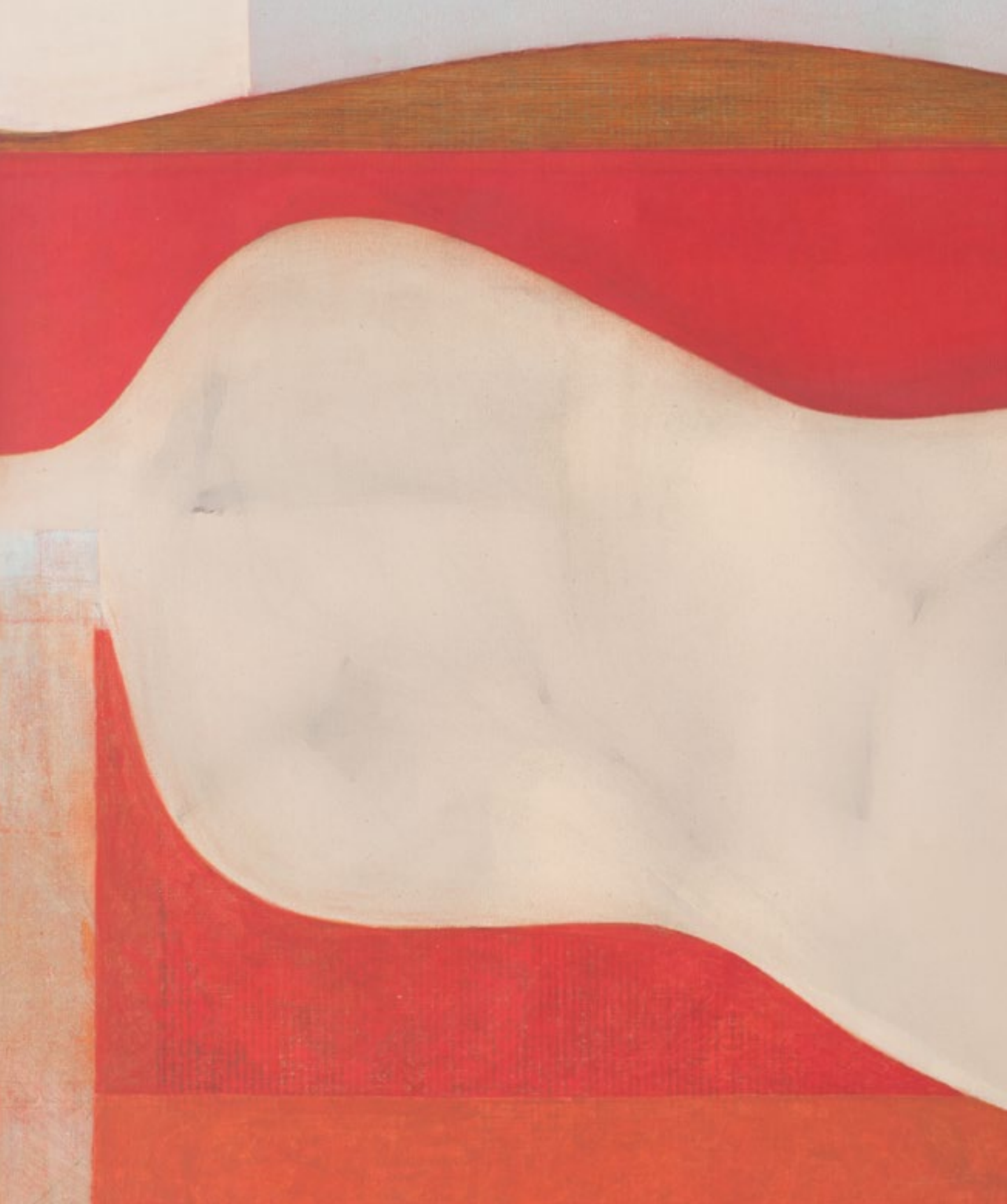
Image XV/2003
2003, oil/canvas, 129 × 95.5 cm
private collection





↑ *Obraz/XI/2011*
2011, olej/plótno, 146 × 114 cm
kolekcja prywatna

Image/XI/2011
2011, oil/canvas, 146 × 114 cm
private collection





↑ *Obraz XX*
2013, olej/plótno, 89 × 116 cm
Galeria Pionova

Image XX
2013, oil/canvas, 89 × 116 cm
Pionova Gallery

→ *Obraz X*
2012, olej/plótno, 100 × 81 cm
OGS

Image X
2012, oil/canvas, 100 × 81 cm
OGS







← [Obraz]
ok. 2010 (?), olej/plótno, 100 × 81 cm
kolekcja prywatna

[Image]
ca. 2010 (?), oil/canvas, 100 × 81 cm
private collection

↑ [Obraz]
po 2010, olej/plótno, 50 × 70 cm
kolekcja prywatna

[Image]
after 2010, oil/canvas, 50 × 70 cm
private collection



↑ [Obraz]
po 2006, olej/plótno, 81 × 100 cm
kolekcja prywatna

[Image]
after 2006, oil/canvas, 81 × 100 cm
private collection



↑ O/XVII/05
2005, olej/plótno, 50 × 70 cm
kolekcja prywatna

O[I]/XVII/05
2005, oil/canvas, 50 × 70 cm
private collection



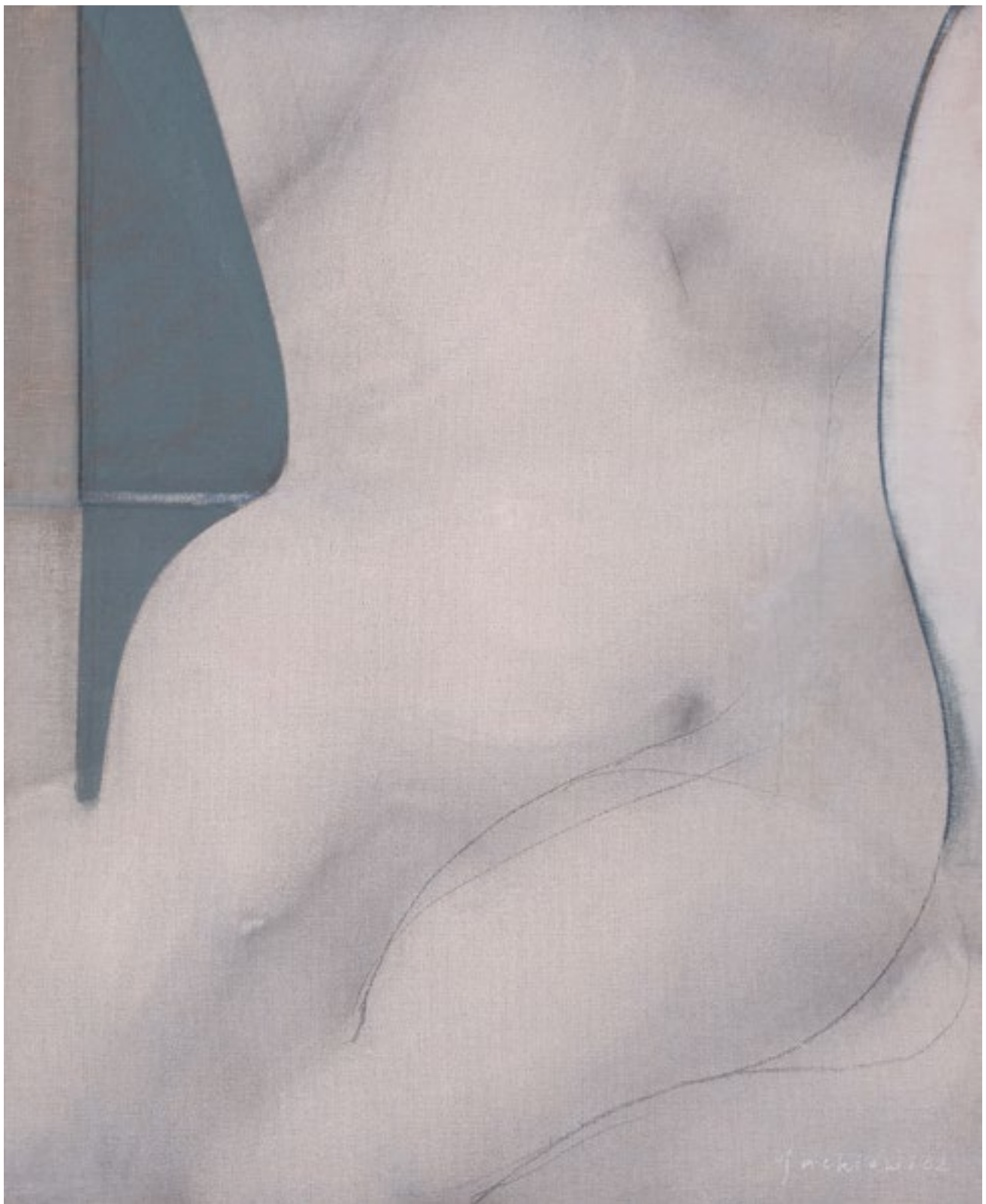
↑ [Obraz]
ok 2005 (?), olej/plótno, 81 × 100 cm
kolekcja prywatna

[Image]
ca. 2005 (?), oil/canvas, 81 × 100 cm
private collection

→ Obraz/XII/2007
2007, olej/plótno, 146 × 114 cm
kolekcja prywatna

Image/XII/2007
2007, oil/canvas, 146 × 114 cm
private collection







← *Obraz X*
2006, olej/plótno, 73 × 60 cm
OGS

Image X
2006, oil/canvas, 73 × 60 cm
OGS

↑ *O/X/2002*
2002, olej/plótno, 150 × 130 cm
kolekcja prywatna

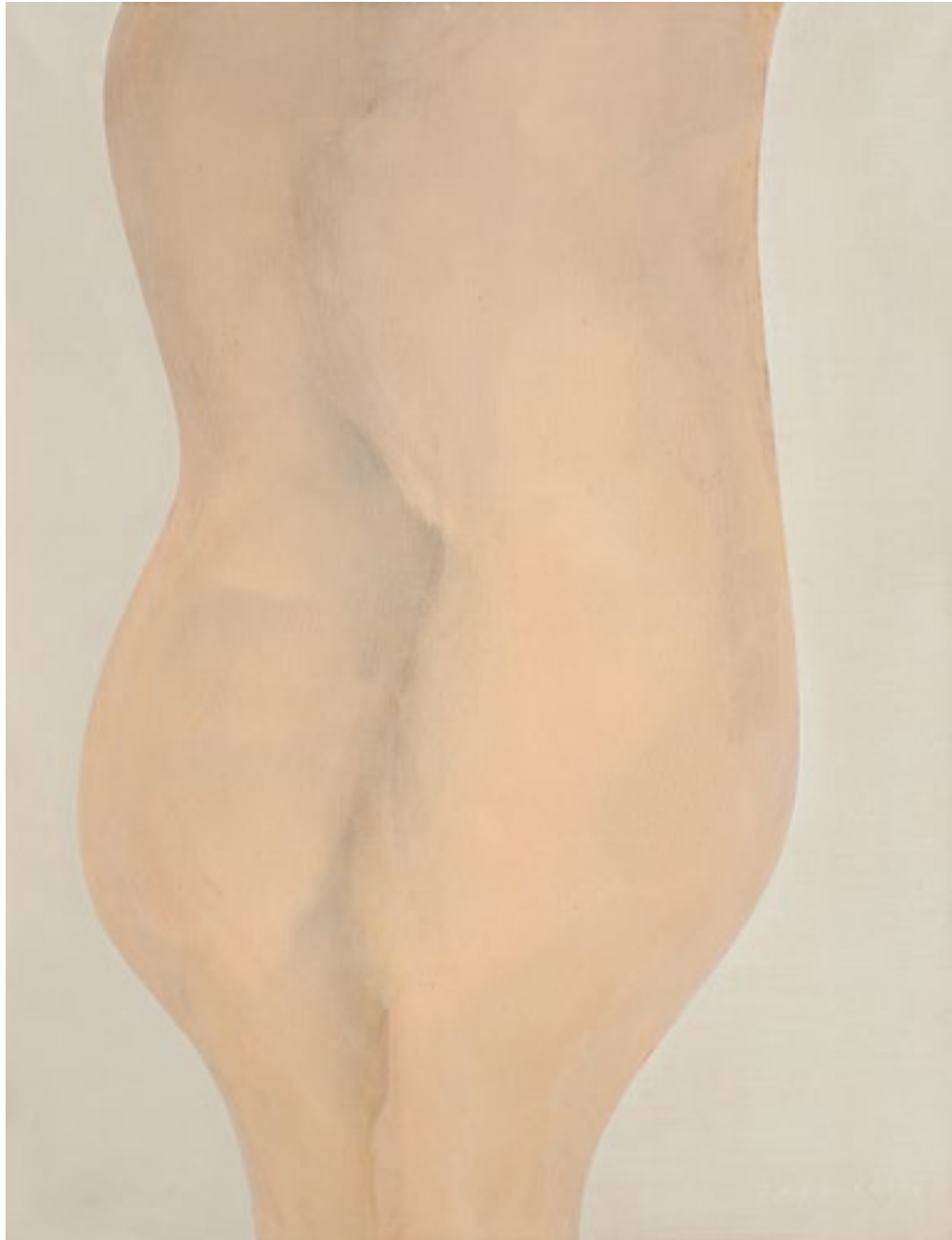
O[I]/X/2002
2002, oil/canvas, 150 × 130 cm
private collection



↑ *Obraz XVII/2009*
2009, olej/plótno, 146 × 114 cm
kolekcja prywatna

Image XVII/2009
2009, oil/canvas, 146 × 114 cm
private collection



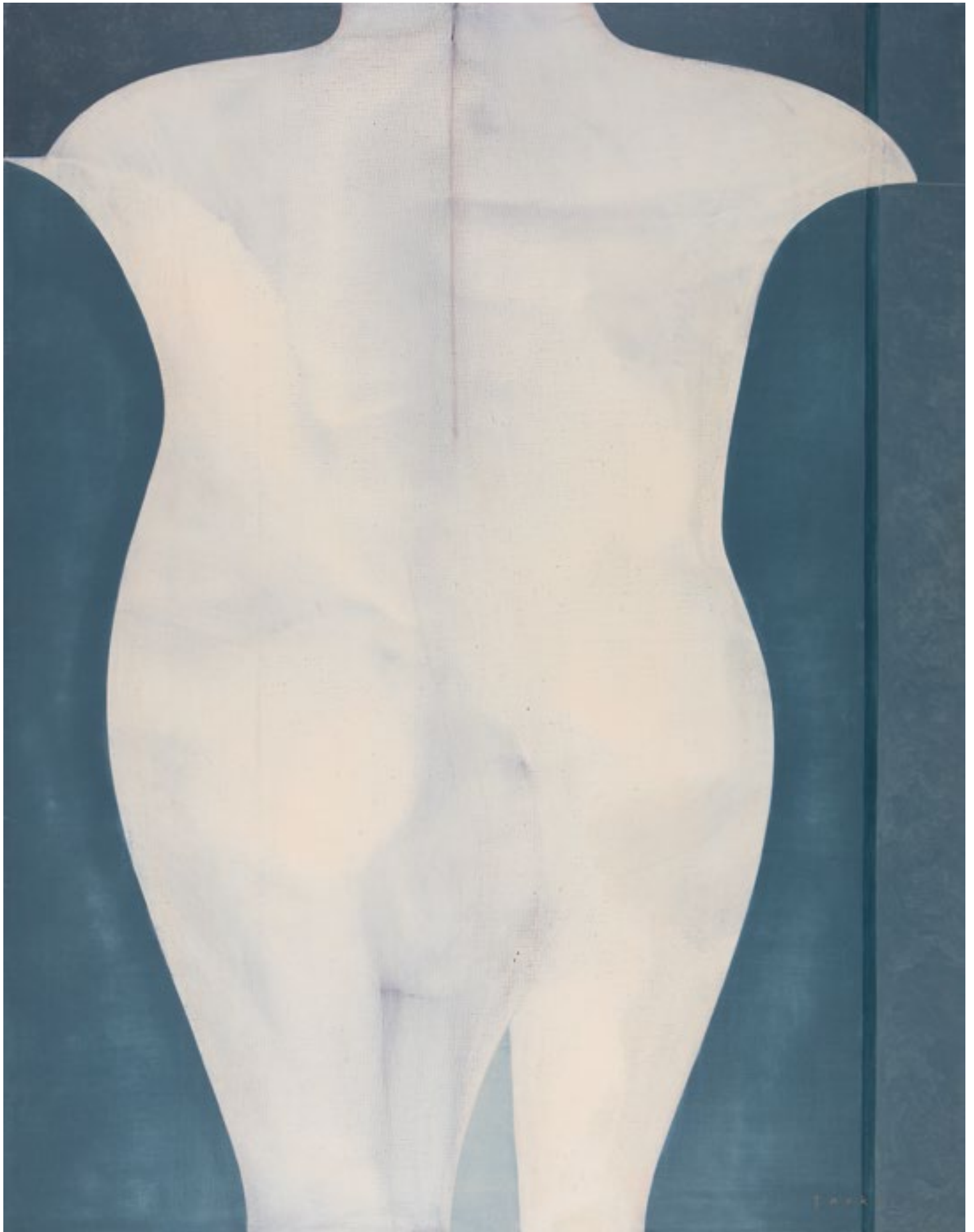


↑ *Obraz/XI/2012*
2012, olej/plótno, 116 × 89 cm
kolekcja prywatna

Image/XI/2012
2012, oil/canvas, 116 × 89 cm
private collection

→ *Obraz V*
2004, olej/plótno, 120 × 100 cm
kolekcja prywatna

Image V
2004, oil/canvas, 120 × 100 cm
private collection





← *Obraz IX/2007*
2007, olej/plótno, 146 × 114 cm
kolekcja prywatna

Image IX/2007
2007, oil/canvas, 146 × 114 cm
private collection

↑ *Obraz XV*
2013, olej/plótno, 116 × 130 cm
Galeria Pionova

Image XV
2013, oil/canvas, 116 × 130 cm
Pionova Gallery





← [Obraz]
ok. 2012, olej/plótno, 116 × 97 cm
kolekcja prywatna

[Image]
ca. 2012, oil/canvas, 116 × 97 cm
private collection

↑ [Obraz]
ok. 2007 (?), olej/plótno, 89 × 115 cm
kolekcja prywatna

[Image]
ca. 2007 (?), oil/canvas, 89 × 115 cm
private collection





↑ *Obraz IX/2012*
2012, olej/plótno, 116 × 89 cm
kolekcja prywatna

Image IX/2012
2012, oil/canvas, 116 × 89 cm
private collection





← [Obraz] XI/2011
2011, olej/plótno, 70 × 50 cm
kolekcja prywatna

[Image] XI/2011
2011, oil/canvas, 70 × 50 cm
private collection

↑ [Obraz]
ok. 2012 (?), olej/plótno, 100 × 81 cm
kolekcja prywatna

[Image]
ca. 2012 (?), oil/canvas, 100 × 81 cm
private collection





← *Obraz XIV/2012*
2012, olej/plótno, 130 × 89 cm
kolekcja prywatna

Image XIV/2012
2012, oil/canvas, 130 × 89 cm
private collection

↑ *Obraz III*
2003, olej/plótno, 80 × 61 cm
OGS

Image III
2003, oil/canvas, 80 × 61 cm
OGS





← *Obraz XII*
2005, olej/plótno, 73 × 60 cm
OGS

Image XII
2005, oil/canvas, 73 × 60 cm
OGS

↑ *Obraz VII*
2009, olej/plótno, 97 × 130 cm
OGS

Image VII
2009, oil/canvas, 97 × 130 cm
OGS



↑ [Obraz]
po 2010, olej/plótno, 80 × 100 cm
kolekcja prywatna

[Image]
after 2010, oil/canvas, 80 × 100 cm
private collection



↑ [Obraz]
po 2010, olej/plótno, 50 × 70 cm
kolekcja prywatna

[Image]
after 2010, oil/canvas, 50 × 70 cm
private collection









← *Obraz/XI/2014*
2014, olej/plótno, 89 × 130 cm
kolekcja prywatna

Image/XI/2014
2014, oil/canvas, 89 × 130 cm
private collection

↑ *[Obraz]*
ok. 2010, olej/plótno, 80 × 100 cm
kolekcja prywatna

[Image]
ca. 2010, oil/canvas, 80 × 100 cm
private collection





← *Obraz/XV/2014*
2014, olej/plótno, 130 × 97 cm
kolekcja prywatna

Image/XV/2014
2014, oil/canvas, 130 × 97 cm
private collection

↑ *[Obraz]*
po 2010 (?), olej/plótno, 73 × 100 cm
kolekcja prywatna

[Image]
after 2010 (?), oil/canvas, 73 × 100 cm
private collection





↑ [Obraz]
l. 2000–2016, olej/plótno, 97 × 130 cm
kolekcja prywatna

[Image]
years 2000–2016, oil/canvas, 97 × 130 cm
private collection

→ O/XV/12
2012, olej/plótno, 116 × 89 cm
kolekcja prywatna

O[I]/XV/12
2012, oil/canvas, 116 × 89 cm
private collection







← *Obraz X/2014*
2014, olej/plótno, 130 × 114 cm
kolekcja prywatna

Image X/2014
2014, oil/canvas, 130 × 114 cm
private collection

↑ *[Obraz]*
po 2006, olej/plótno, 81 × 100 cm
kolekcja prywatna

[Image]
after 2006, oil/canvas, 81 × 100 cm
private collection





← *Obraz VII/2005*
2005, olej/plótno, 150 × 120 cm
kolekcja prywatna

Image VII/2005
2005, oil/canvas, 150 × 120 cm
private collection

↑ *[Obraz]*
ok. 2010, olej/plótno, 60,5 × 46 cm
kolekcja prywatna

[Image]
ca. 2010, oil/canvas, 60.5 × 46 cm
private collection

GOBELINY



TAPESTRIES













72



Cieszy mnie, że to
co maluję jest
proste i zrozumiałe
i odebrane tak właśnie –
ze zrozumieniem
problemów plastycznych,
które poruszam.

I'm glad that what I paint is simple and understandable,
and perceived precisely in this way – with an understanding
of the artistic problems I raise.

*Maria Berdyszakowa, Rozmowa z Władysławem Jackiewiczem,
„Nurt”, 1966, nr 8, s. 55.*

Czy uprawiam rysunek jako odrębną formę wypowiedzi? W pewnych sytuacjach, pozbawiony dostępu do mojej pracowni, w chwilach przymusowej bezczynności, jak to miało miejsce na Sardynii, kiedy poparzony słońcem musiałem przebywać z dala od jego promieni. Nie są one [rysunki] związane z tematem podstawowym mojego programu. Nie pokazuję ich chętnie. Nie znajduję w nich wartości równoważnych z moimi obrazami.

Do I practice drawing as a separate form of expression? In certain situations, deprived of access to my studio, in moments of forced inactivity, as was the case in Sardinia, when, sunburned, I had to stay inside. They [drawings] are not pertinent to the fundamental theme of my programme. I don't like exhibiting them. I don't find their value equivalent to that of my paintings.

Władysław Jackiewicz

RYSUNKI



DRAWINGS



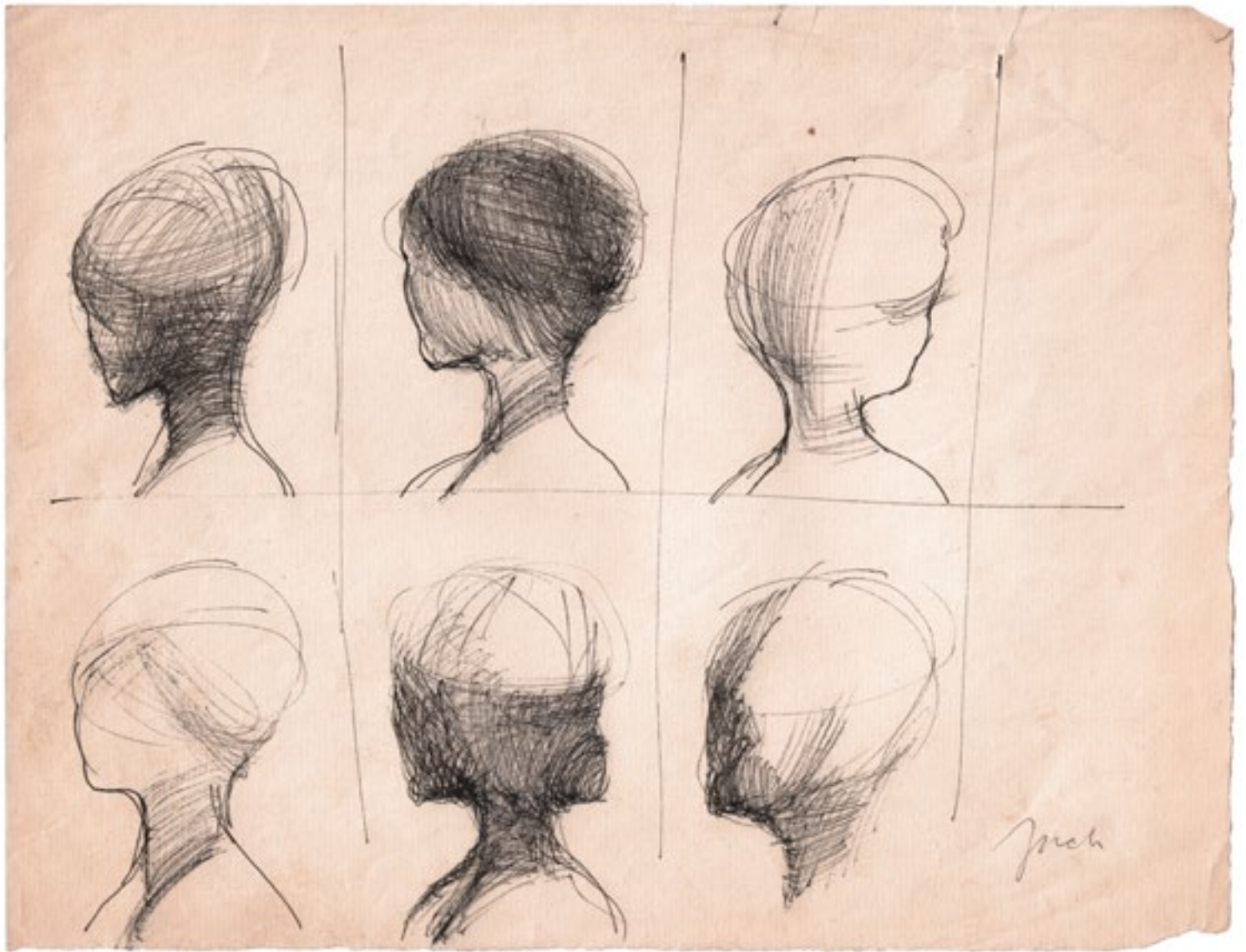
Jack

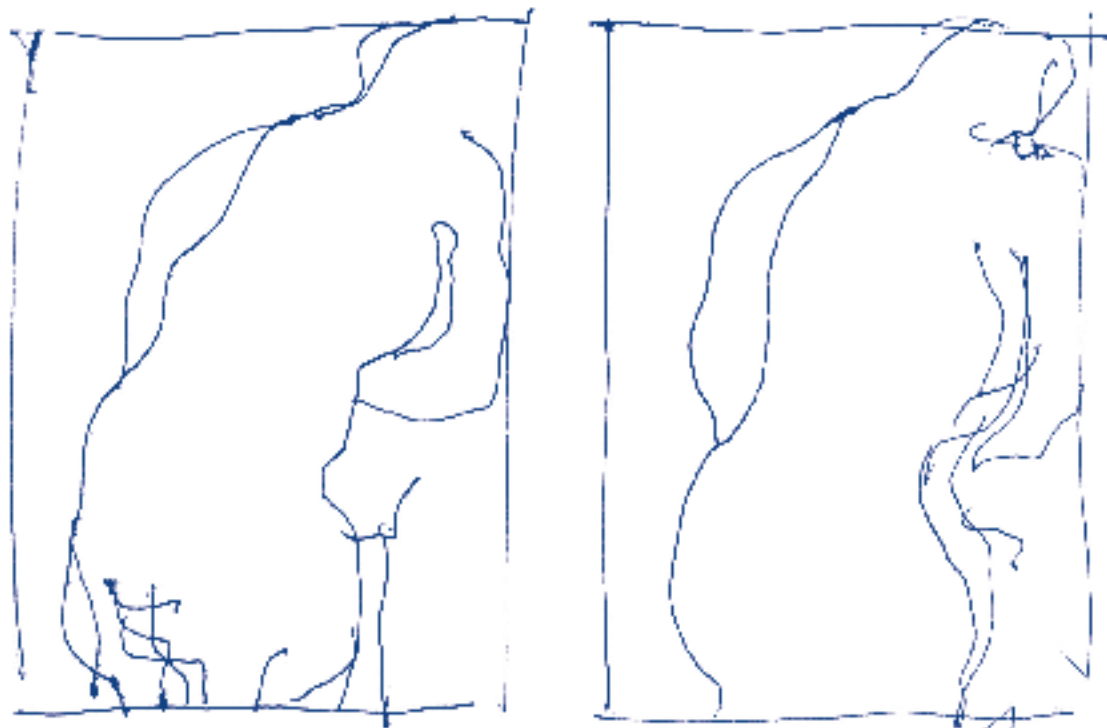
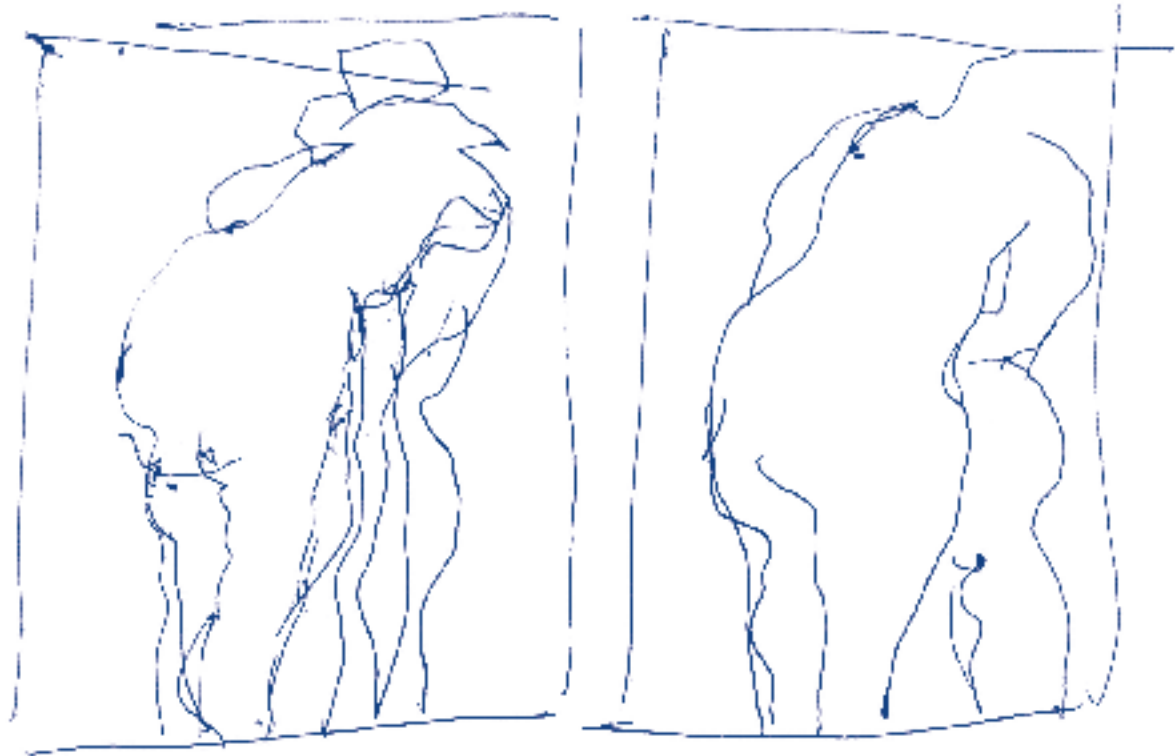


John

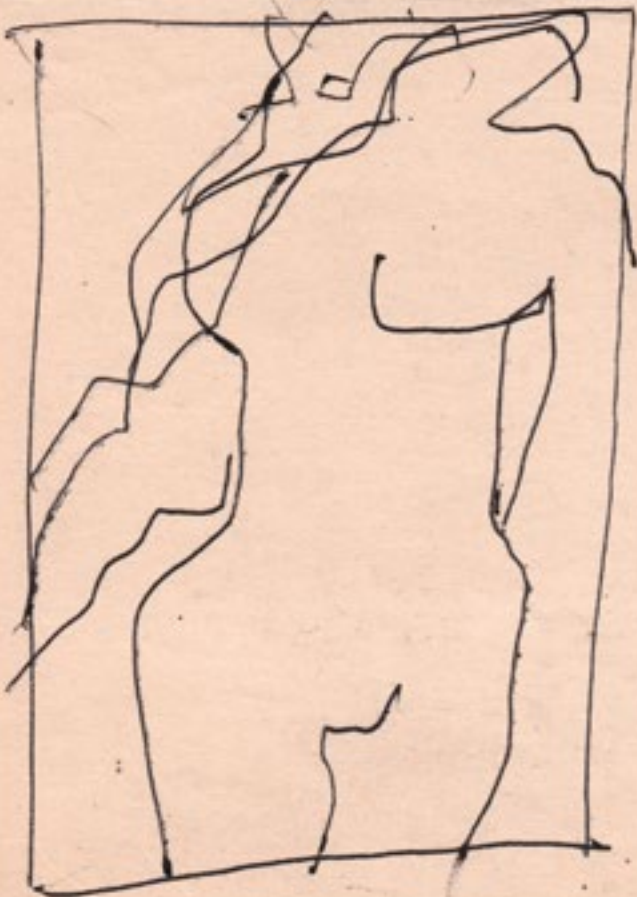


June 87

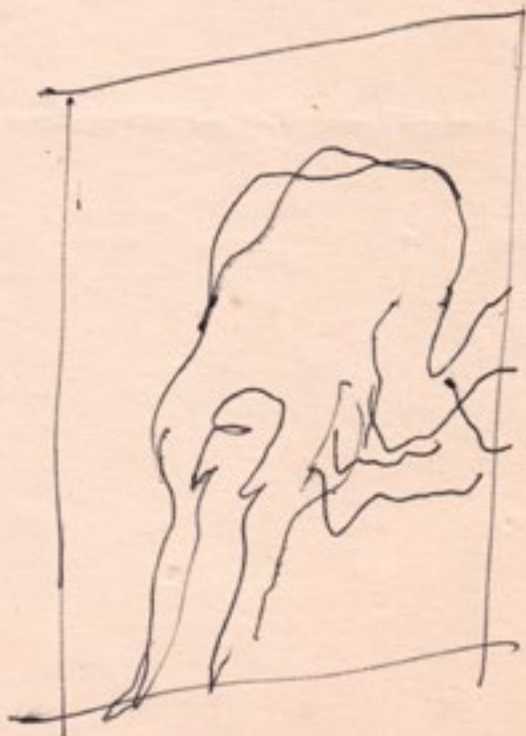




— Jack

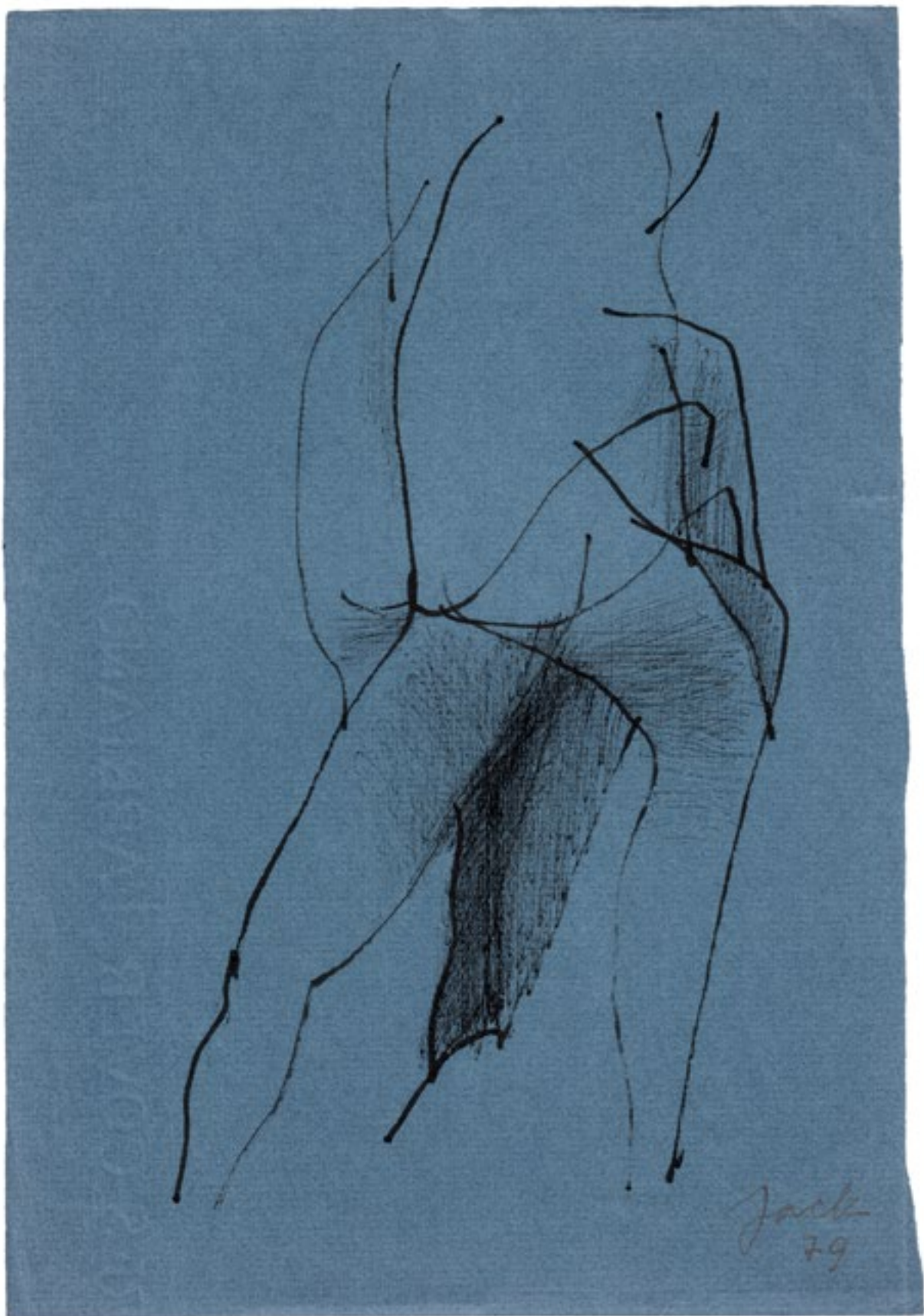




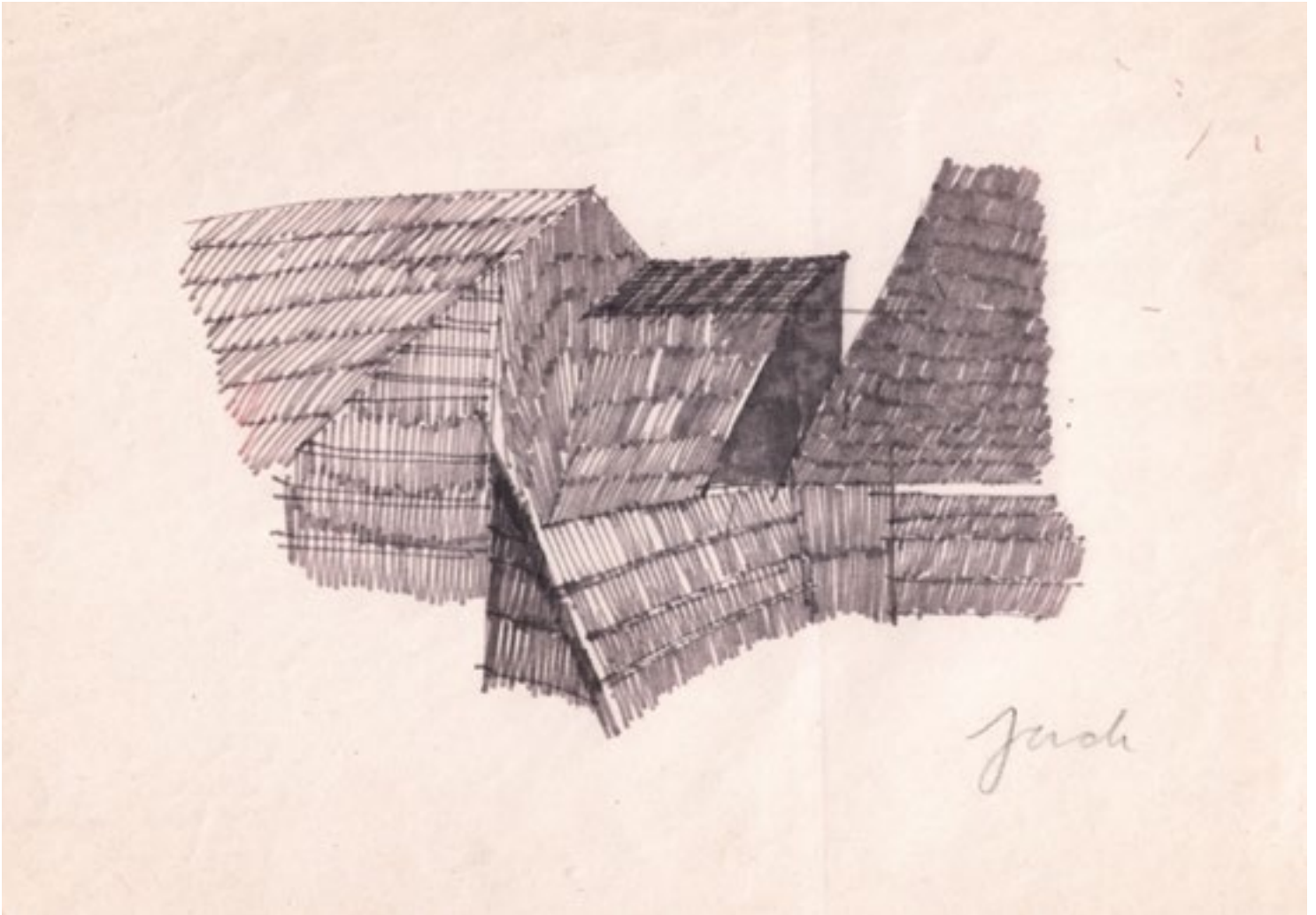




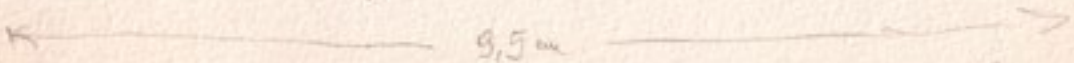
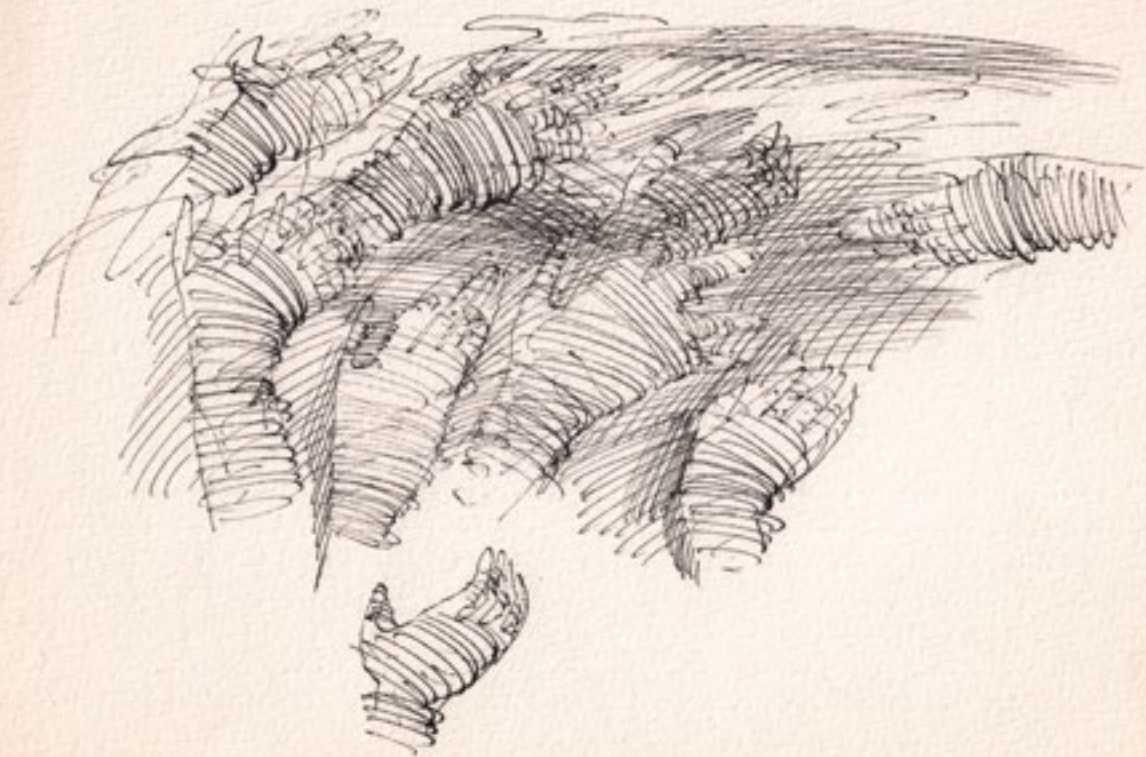












9,5 cm

①

Just 83

10. 55

Wszystkie prace powstały w naszym domu w Gołubiu Kaszubskim. Podczas śnieżnej zimy 1979 rok, razem z żoną spędzaliśmy tam weekendy. Był to przymusowy pobyt poza moją sztalugą. W tym domu nie można bowiem malować, bo okna nie dają dostatecznego światła. Rysunki nie przedstawiają określonych przedmiotów, ale układy linii, zespoły i są na pograniczu abstrakcji. Rysowałem coś, co może istnieć, ale niekoniecznie istnieje. To jest jakby scherzo muzyczne. Motywy bywają różne, tu np. są niby-ptaki.

All works were created in our house in Gołubie Kaszubskie. During the snowy winter of 1979, my wife and I spent weekends there. It was a forced stay away from my easel. You can't paint in this house because the windows don't provide enough light. The drawings do not depict specific objects, but arrangements of lines, arrangements, and are borderline abstract. I was drawing something that may exist, but doesn't necessarily exist. It's like a musical scherzo. The motifs vary, e.g. here we have quasi-birds.

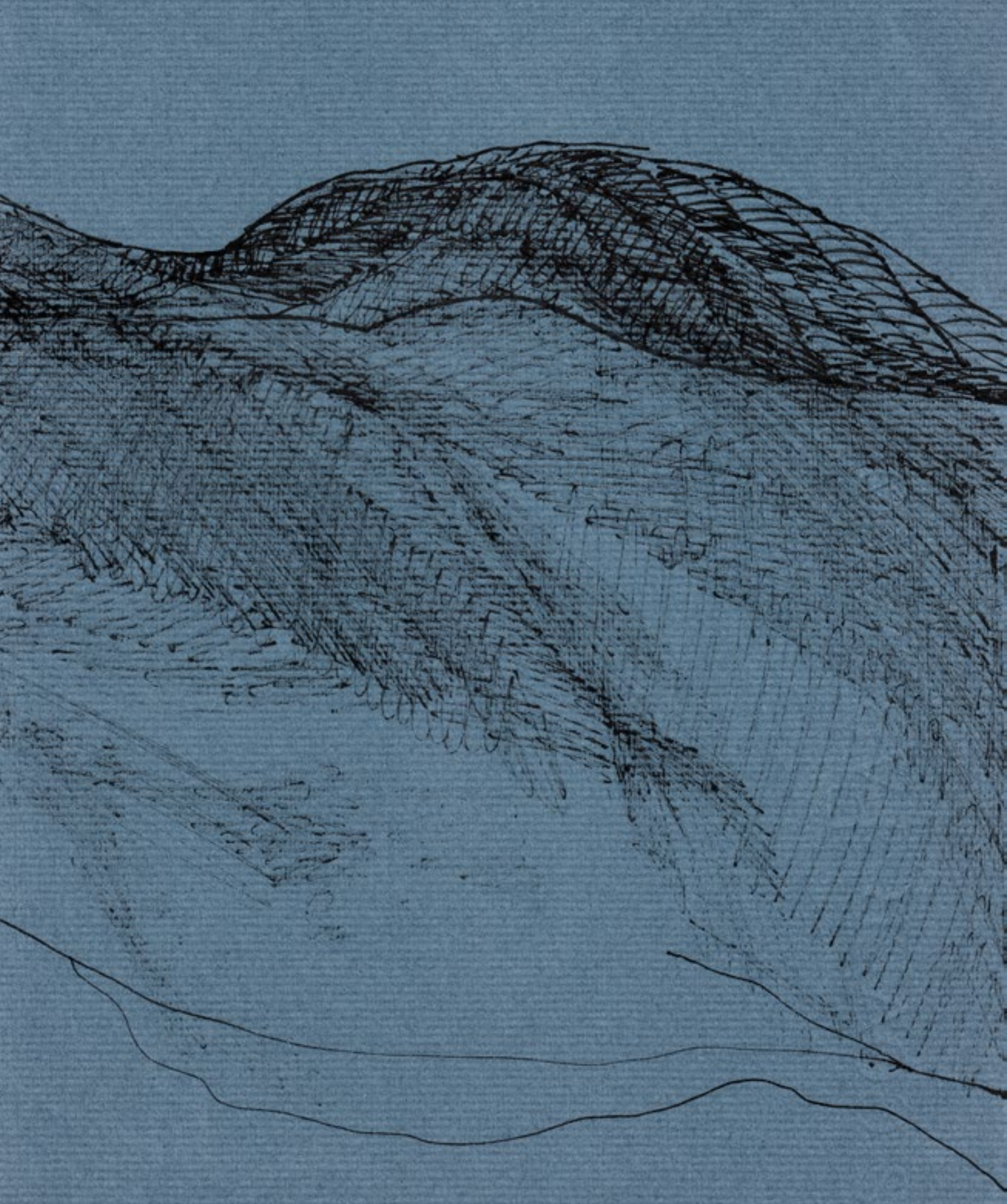
(G.A.), *W Galerii Punkt. Zimowe ptaki*, „Dziennik Bałtycki”, 2003, nr 10, s. 12.

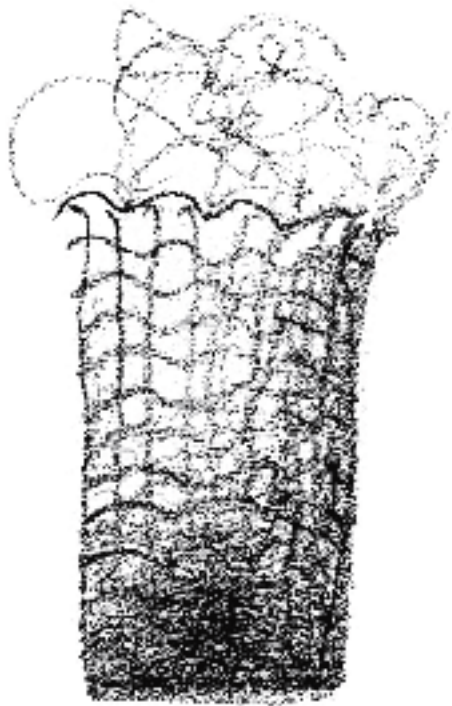
Artysta musi zamiast samozachwytu założyć ciągłą walkę z samym sobą. Podobnie jak w sporcie – lepszy wynik wymaga dłuższego przygotowania, większej koncentracji, doskonalenia samego siebie. Malarz też w pewnym stopniu musi sam siebie doskonalić, sam siebie poznać, a to bywa trudne. I powtarzam, musi wytrwale pracować, tak było zawsze.

Instead of self-admiration, an artist must take on a constant struggle with himself. Just like in sports, a better result requires longer preparation, greater concentration, self-improvement. A painter also has to keep improving himself, get to know himself, and this can be difficult. And I repeat, he must work hard; this has always been the case.

Porzucić zachwyty i samouwielbienie..., z Władysławem Jackiewiczem rozmawia Barbara Kanold, „Dziennik Bałtycki”, 1988, nr 70, s. 4.





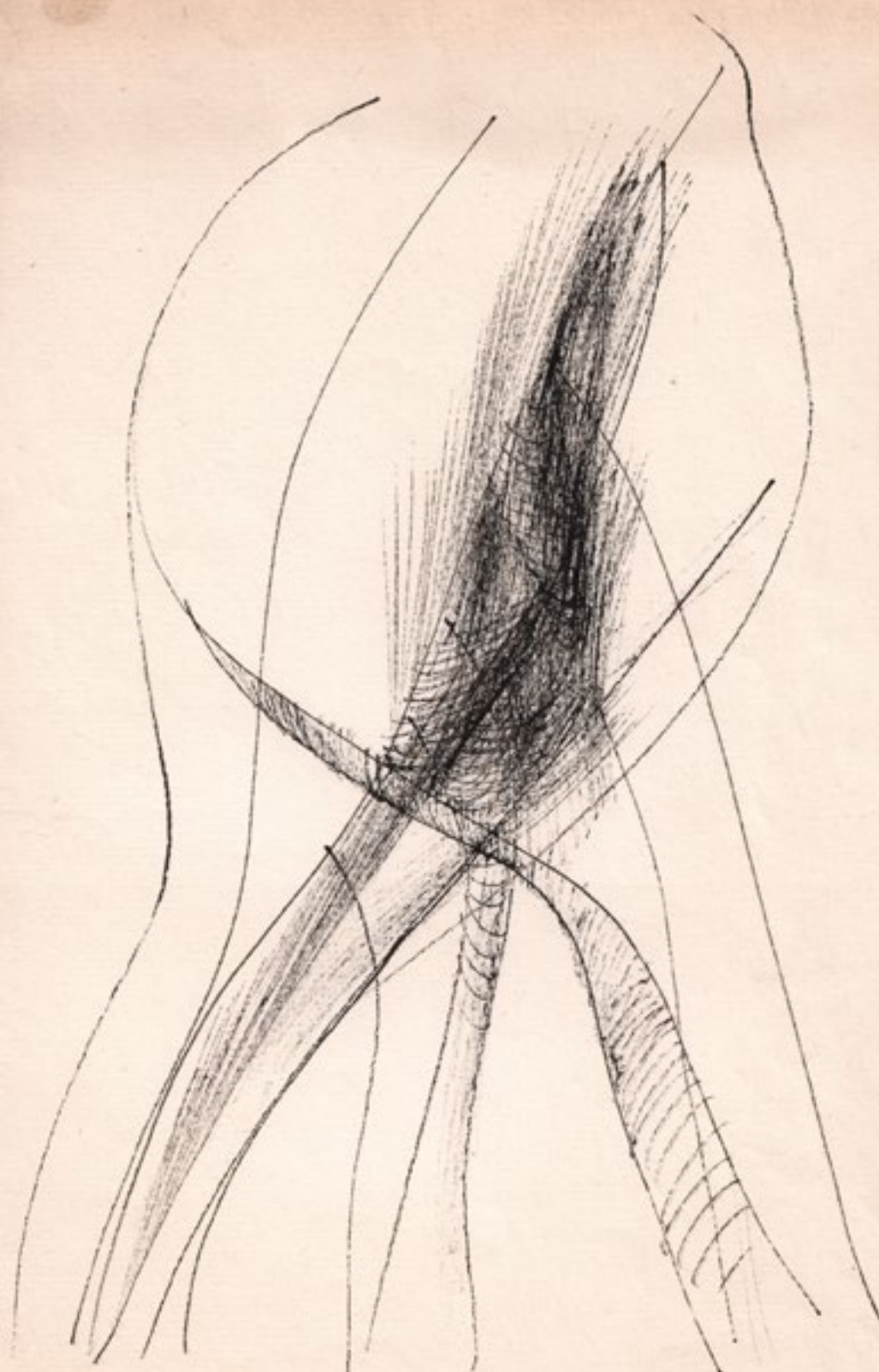








Frak



23 do s. 80

11.2





June



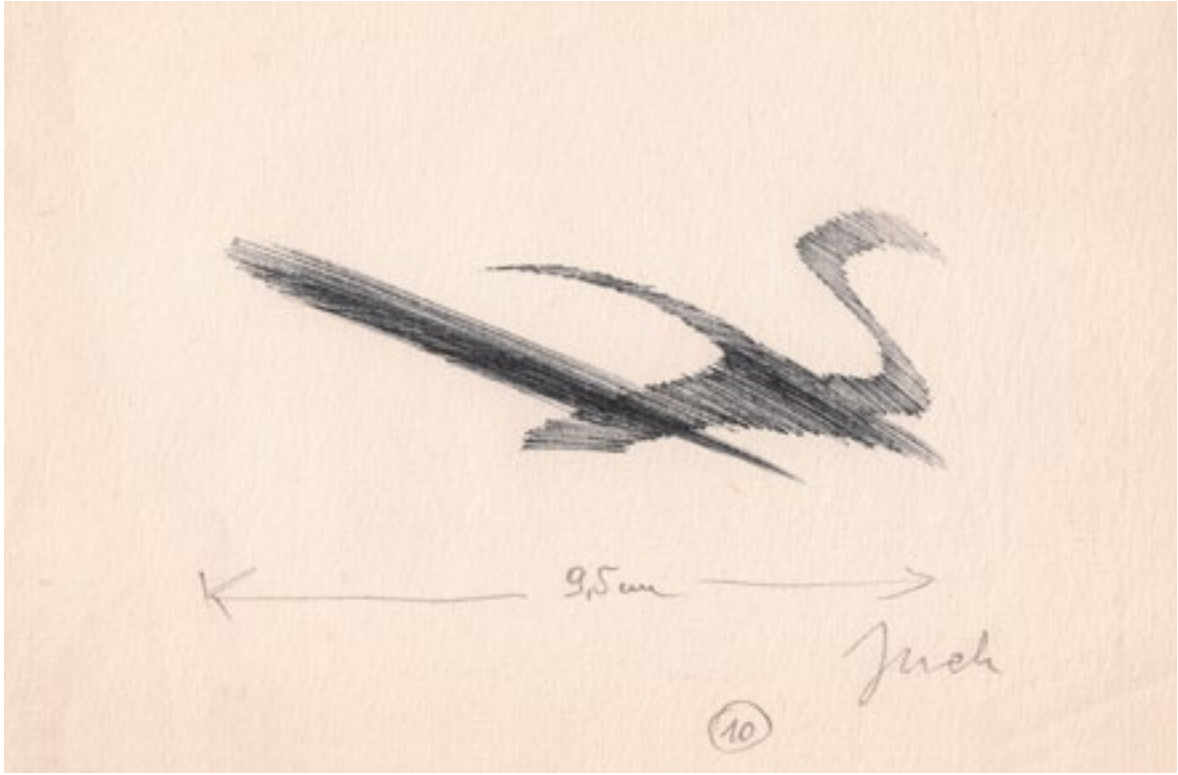








Jach



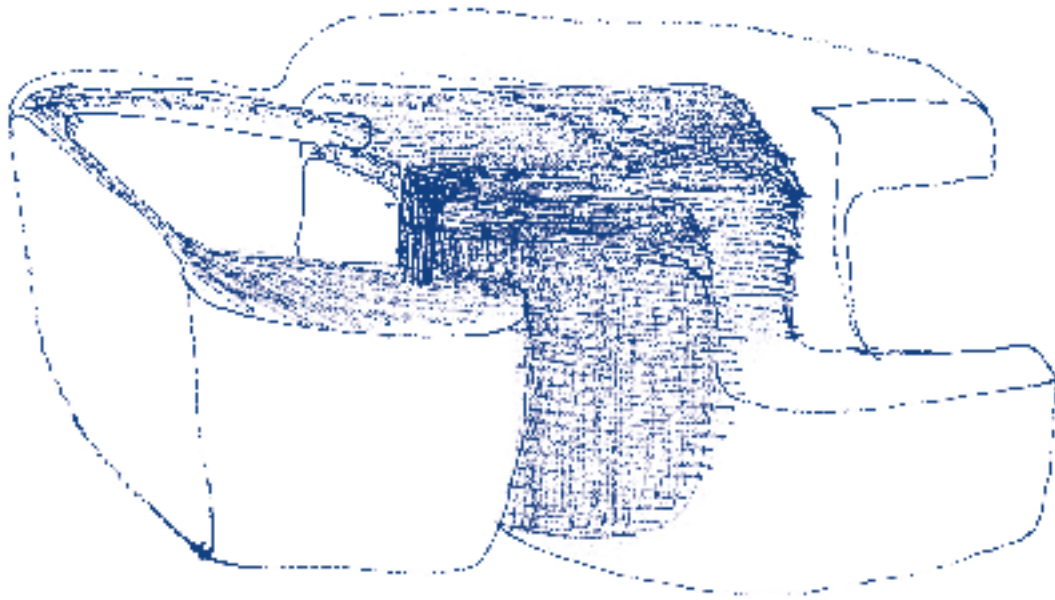












Jack



juv

9.5 cm

⑤







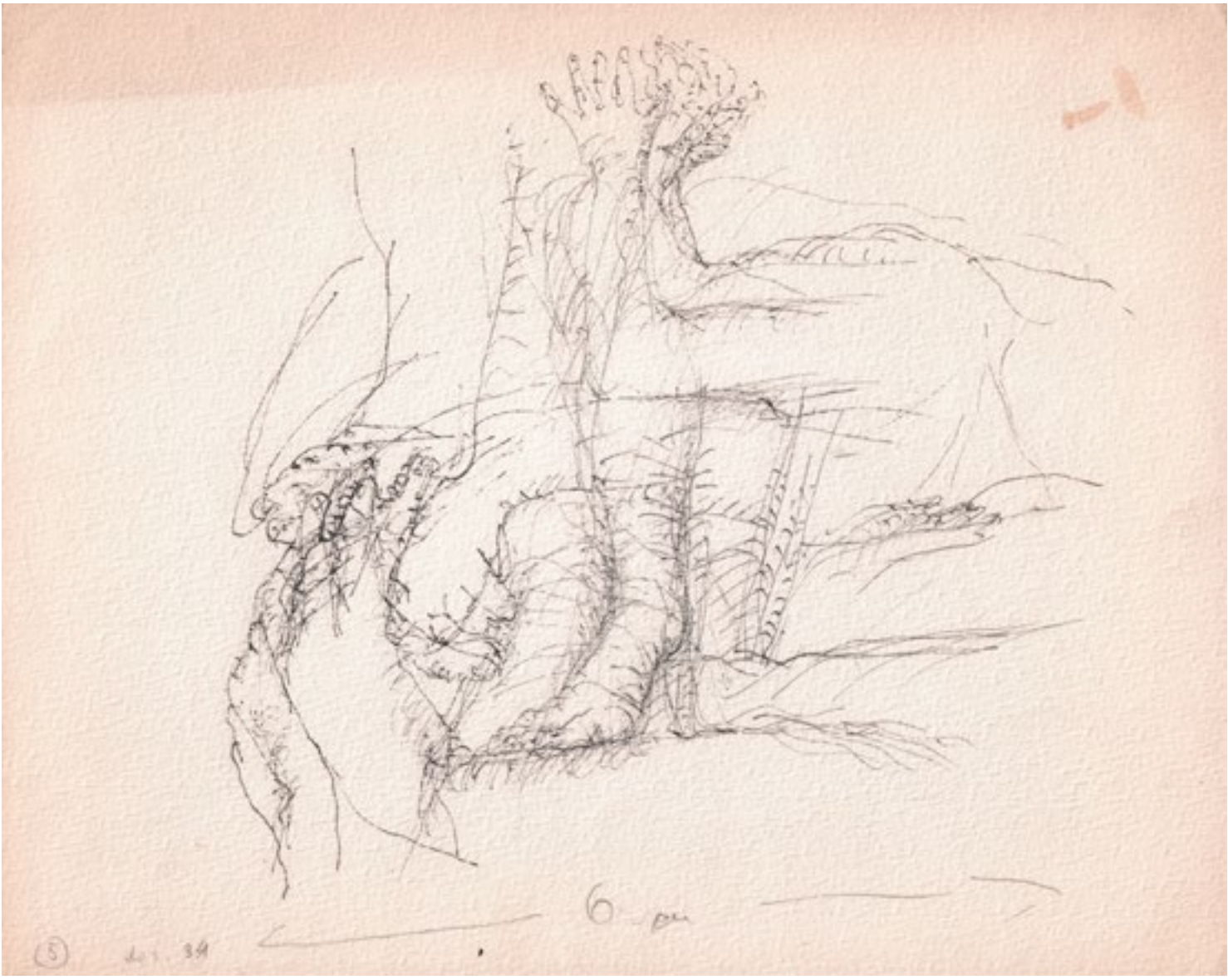


juv

Z ————— *9.5 m* ————— *→*

do . . 39

13



⑤

det. 39

6



10yrs. 13 an



Jack

(14) 20 11 22





FOTOGRAFIE

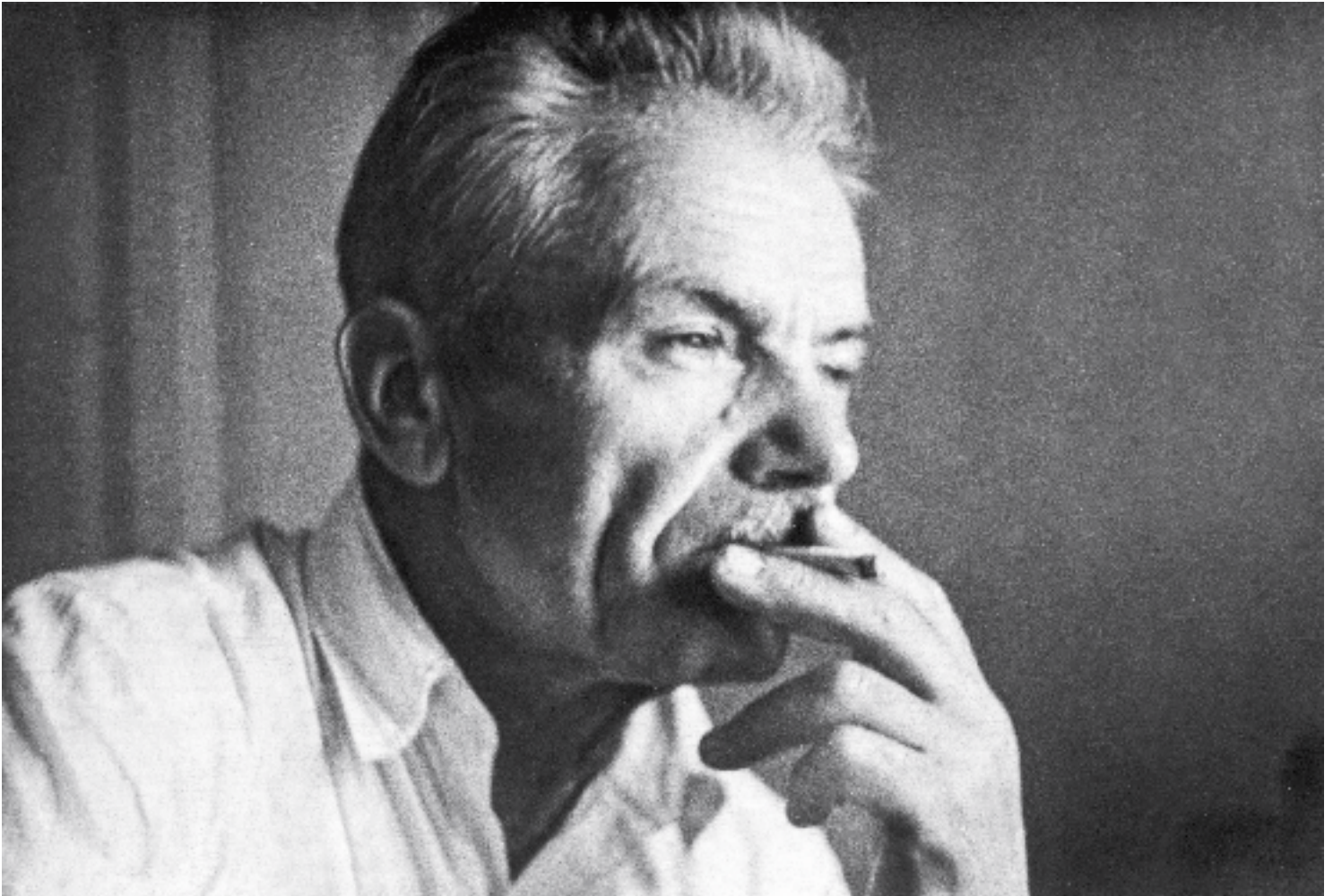


PHOTOGRAPHS















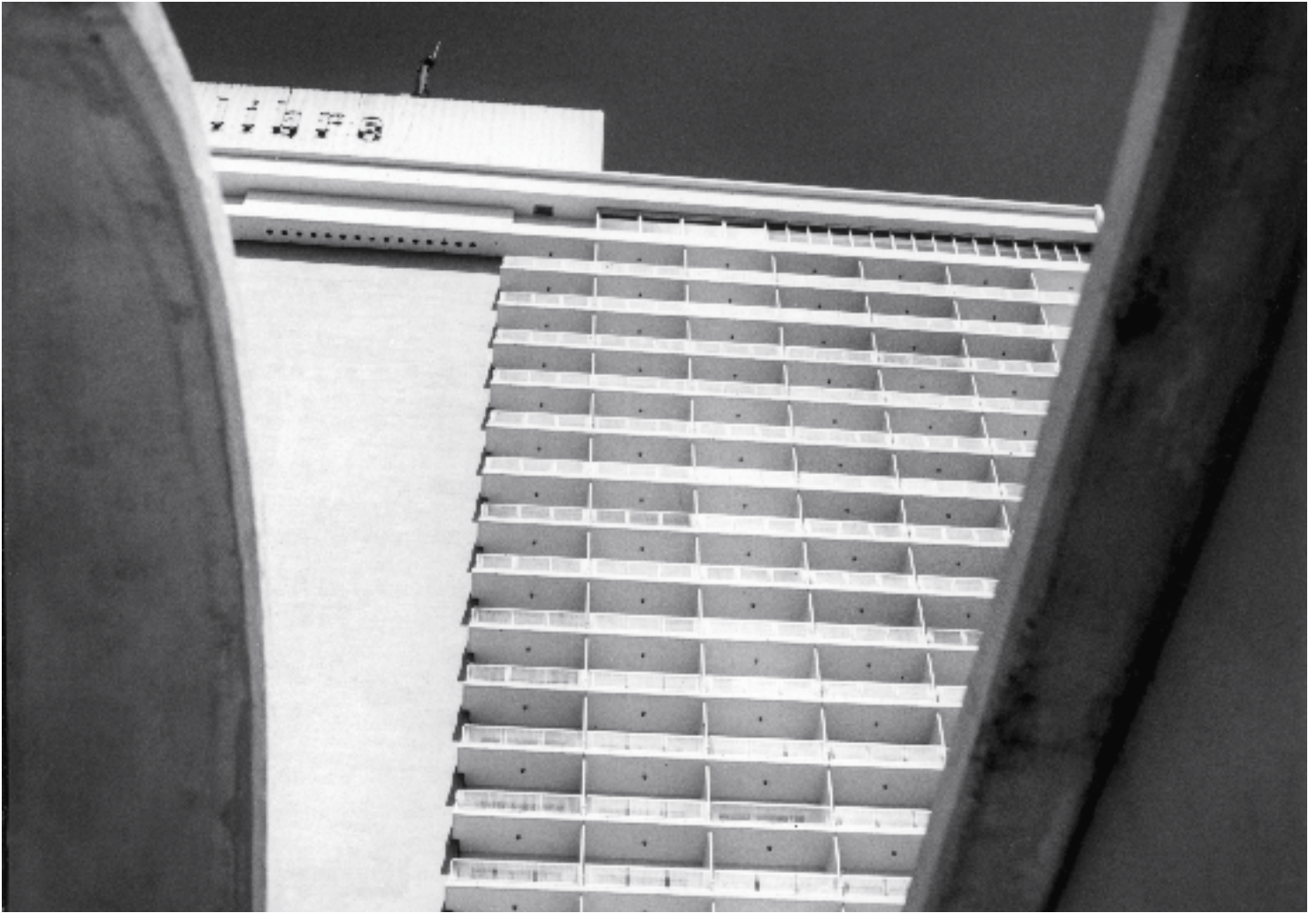


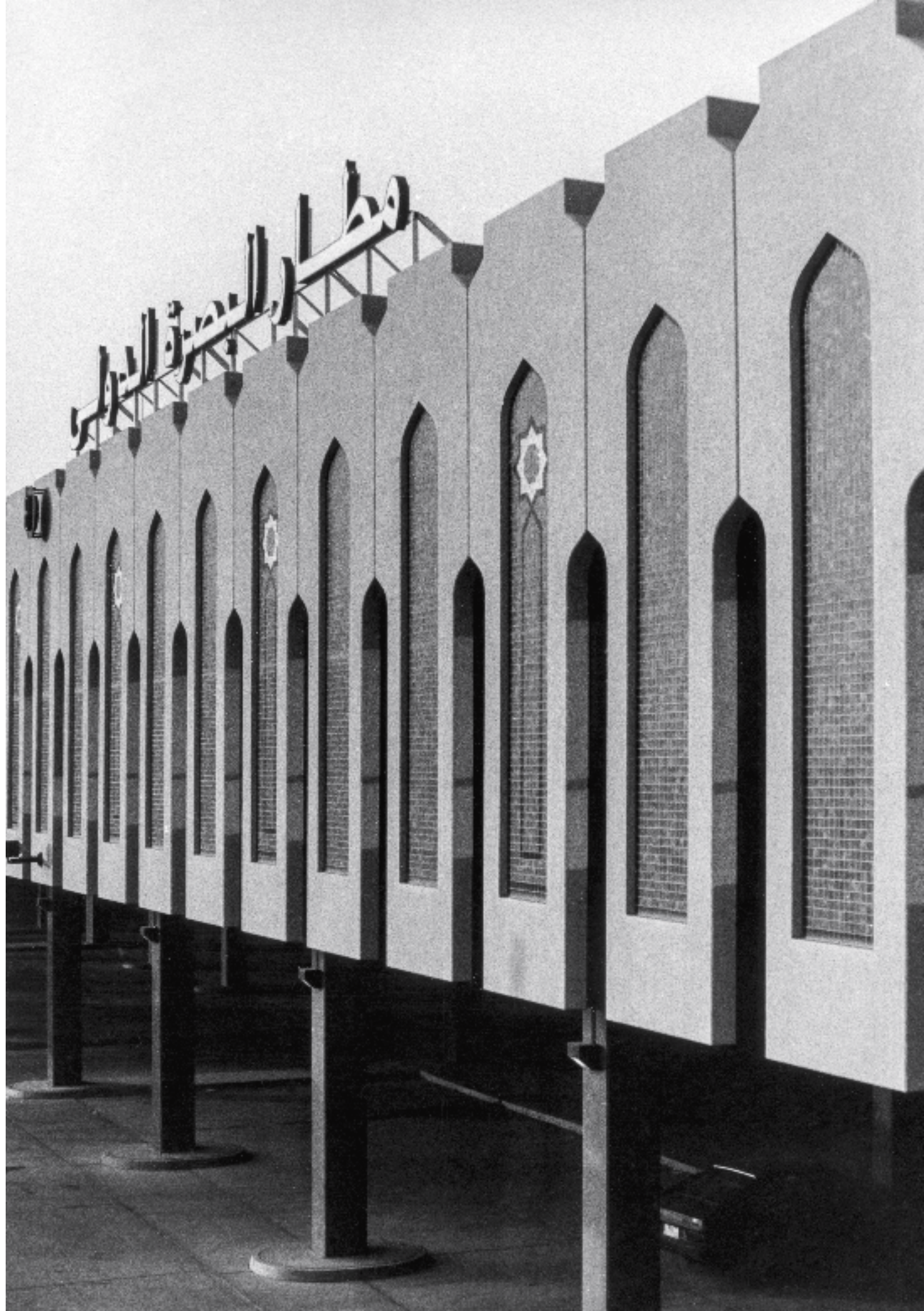


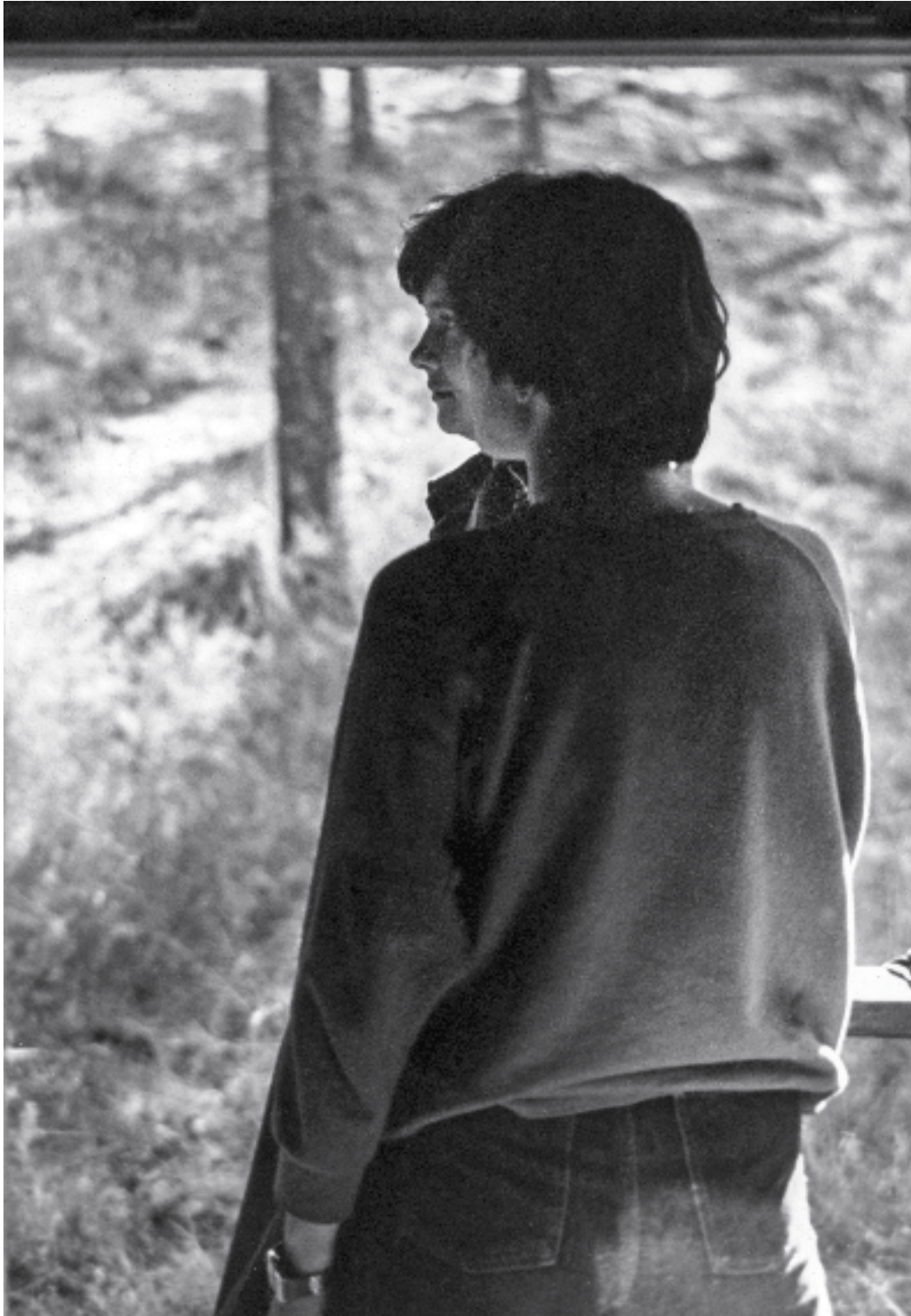
















































JACKIEWICZ I UCZELNIA



JACKIEWICZ AND THE ACADEMY

TAJEMNICA SZTUKI

Podobno zaczęła się w grocie Lascaux. Wszyscy o sztuce mówią. Uczeni mądrze, dyletanci głupio, doktoranci nudnie.

Ale jak rozpoznać tajemnicę? To, czego nie widać, a jest?

Mało zgrabny to wstęp, by opowiedzieć moją ulubioną anegdotę, którą podarował, powierzył, opowiedział mi rektor, profesor Władysław Jackiewicz.

To nie jest tak zwany Witz, zabawna historyjka przydatna w kawiarnianych konwersacjach. Jestem przekonany, że przesłanie tej opowieści ma głęboki sens. Oczywiście jest metaforą.

Po wojnie, lata 40. Młody Władek Jackiewicz dokonał życiowego wyboru, został przyjęty na studia w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Pięknych (albo Plastycznych) w Sopocie.

Stawił się rano przed bramą willi na Obrońców Westerplatte. Nie wiem, jak był ubrany. Na pewno schludnie.

Na przedprożu ujrzał palącego papierosa nonszalanckiego, w angielskich tweedach eleganta, którego pozdrowił słowami: Dzień dobry panie profesorze!

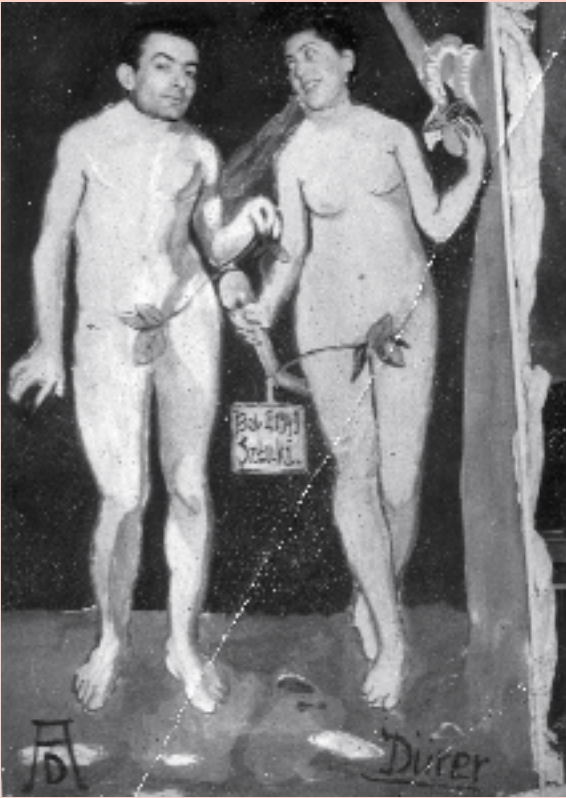
Nie jestem kolego, profesorem, jestem studentem – odpowiedział pozdrowiony. Dziewicza – debiutancka brzmi lepiej – trema opadła. To było preludium nieznanego obu, studenckiej przyjaźni.

Londyński elegant opowiedział swoją przeduczelnianą historię.

Przed wojną był leśniczym niepośledniej rangi. Rezydował w leśniczówce, nie do końca spełniony – marzył o sztuce. Chciał poznać jej arkana, odkryć jej tajemnicę. Wydawało mu się, że znalazł sposób, by to osiągnąć. Zapraszał na polowania wybitnych artystów. Wieczorami rytuałem były przyogniskowe libacje. Karmił ich, poił, upijał do nieprzytomności, przepytywał, podsłuchiwał – tajemnicy nigdy nie zdradzili.

Po wojnie zmienił metodę. Postanowił studiować. Oczywiście w uczelni artystycznej.

Zabawne, że jako student był właścicielem restauracji „Ermitaż” w centrum Sopotu. To tam odbył się pierwszy szkolny bal.



Władysław Jackiewicz i Gizela Bachtin [?], Bal Sztuki, Sopot, 1949, fot. Zbigniew Kosycarz, zbiory prywatne.

Władysław Jackiewicz and Gizela Bachtin [?], Art Ball, Sopot, 1949, photo: Zbigniew Kosycarz, private collection.

Przygotowania do Balu Sztuki, 1949, Sopot, fot. NN, zbiory prywatne.

Preparations for the Art Ball, 1949, Sopot, photo: unk., private collection.

MIECZYŚLAW OLSZEWSKI "MIETO"

THE MYSTERY OF ART

It is said to have begun in the cave of Lascaux. Everyone is talking about art. Scholars wisely, dilettantes foolishly, doctoral students dully.

But how to recognise the mystery? That which is, but cannot be seen?

Not a very elegant introduction to my favourite anecdote, which was presented, entrusted, related to me by the rector professor Władysław Jackiewicz.

This is not a so-called Witz, a humorous story handy is coffee-shop conversations. I am convinced that it carries a deeper meaning. It is, of course, a metaphor.

1940s, after the war. Young Władek Jackiewicz made a life decision and was accepted to the State Higher School of Fine (or Visual) Arts in Sopot.

In the morning, he arrived at the gate to the villa on Obrońców Westerplatte Street. I don't know how he was dressed. Neatly, for certain.

On the porch he saw a nonchalant, elegant man in English tweeds smoking a cigarette, whom he greeted with the words: "Good morning, professor!"

"I am not a professor, my friend, but a student" – responded the man.

The nervousness of a virgin – or a debutant, to use a better word – subsided. Unknown to them both, this was a prelude to a student friendship.

The London dandy shared his pre-university story.

Before the war, he was a forester of considerable rank. He resided in a forester's lodge, not quite fulfilled – he dreamed of art. He wanted to know its arcana, to uncover its mystery. He thought he had found a way to do it. He invited eminent artists on hunting trips. Campfire libations were an evening ritual. He would feed them, give them drink, liquor them up, question them, eavesdrop on them – but they never betrayed the secret.

After the war, he changed his method. He decided to attend a university. An artistic one, of course.

Funnily enough, as a student he owned the "Ermitaż" restaurant in the centre of Sopot. It was there that the first school ball was held.

Kochany Rajmundzie!

Trochę za gwałtownie wyruszyłem na wakacje i nawet się z Tobą nie pożegnałem, ale to wina chwilowej depresji wewnętrznej. Za złe mi chyba tego nie masz.

Powiadomiłem Jankę Jakubowską o moim wyjeździe. Miała was powiadomić. Nie wiem[,] jak mam załatwić sprawy pieniężne, czy może to czekać do mojego przyjazdu. Suma to niewielka i jeżeli możesz, a będzie potrzeba, proszę Cię zapłacić składki i za gazety, a ja po przyjeździe Ci zwrócę. Jestem teraz słynnym fotografem na terenie gminy Bobrowice i coś niecoś mam nadzieję zarobić i przyjechać z forszą do Sopot. Maluję mało, jak zwykle na wakacjach. Na praktykę nie pojechałem, bo to niepotrzebna strata czasu. Alodia jedzie do Gdańska w jakiś tam swoich sprawach politechnicznych, więc piszę do Ciebie „przy okazji”, jak to się mówi. Zabrać się do pisania listu bardzo mi trudno. Bardzo Cię proszę, uspokój mnie przez Alodię małym listem czy wszystko w porządku czy nie. Napisz coś o sobie, co robisz, czy może się do Warszawy w dalszym ciągu wybierasz.



Władek

Za miesiąc sądzę odwiedzimy wspólnie jakąś sopocką knajpkę?

Bobrowice 25.VIII.48

Dear Rajmund!

I went on vacation a little too abruptly and didn't even say goodbye to you, but this was due to temporary internal depression. I'm sure you don't blame me.

I informed Janka Jakubowska about my departure. She was supposed to let you know. I don't know how to solve the money issue, or if it can wait until my arrival. The amount is small and if you're able, and there is a need, please pay the fees and for the papers, and I will pay you back when I return. I am now a famous photographer in the Bobrowice commune and I hope to earn something and come to Sopot with the money. I haven't been painting much, as usual when on

vacation. I didn't go to do the internship because it's a waste of time. Alodia is going to Gdańsk on some university matters, so I'm using this opportunity to write to you. It is very difficult for me to start writing a letter. Please, reassure me with a small letter sent through Alodia whether everything is okay. Write something about yourself, what you're doing, if you're still planning to go to Warsaw.

Władek

Shall we visit some Sopot pub together next month?

Bobrowice 25.VIII.48



LIST DO SIOSTRY ALODII

LETTER TO SISTER ALODIA

Kochana Alu!

Dziś dostałem Twój list i zaraz szybciotko chcę odpisać. Ponieważ zbierałem się wysłać do Ciebie paczkę z książkami i [...], a chciałem równocześnie włożyć trochę mydła dla p. inżynierowych (o braku którego dziś się dowiedziałem) na przeszkodzie tego zamiaru stojący brak gotówki, każe wysłać dziś tylko list na zdjęciach.

Będzie to jeszcze w Polsce niespotykana forma papieru listowego połączonego ze wspomnieniami z wakacji i może trochę Twoje chłodne mieszkanie rozgrzeje serdecznymi uśmiechami Twoimi, jak np. z pierwszego zdjęcia. Co prawda palec w ustach trochę przeszkadza odcyfrować układ warg. Przy moim obecnym zawodzie szczegóły twarzy są niesłychanie ważne, choć muszą być podporządkowane całości.

Praca pedagogiczna układa mi się coraz lepiej. Przynoszę moim studentom zawsze jakąś ciekawą książkę z reprodukcjami, które czerpię z bogatych zbiorów Smolanów, chcąc przyzwyczaić do rzeczy dobrych. Przerabiam ich od środka, odwrotnie jak Karolak, który bezustannie wmawia skrzydełka nosowe i niezmiennie hasło „od form dużych do form małych”. Ja uważam, że tym ludziom trzeba pozwolić i na pewne potknięcia, żeby móc po tym zwrócić na to uwagę. Prędzej zrozumieją. Lubię mnie chyba więcej jak Karolaka. Jeden z nich zaczął nawet bardzo naiwną kompozycję na temat pracy w szkole. Pokazał wewnątrz okrągłaka, ustawiony gips na podium, trzy sztalugi, trzech studentów i mnie robiącego korektę. Tak widzisz jakoś się pcha naprzód to swoje niewielkie życie. Maluję teraz stale, w oczekiwaniu na studia sportowców, których mam szkicować w hali sportowej do kompozycji na Olimpiadę w Helsinkach, maluję, jak pisałem, nową kompozycję o Dzierżyńskim i na temat pierwszego traktora z ośrodka maszynowego na wsi. Grupa przygląda się z zaciekawieniem jak dwóch mechaników krząta się koło motoru, część gorąco dyskutuje i wyśmiewa się ze stalowego rumaka, czy aby nie zatruje ziemi naftą i nie pogniecie jej, troje dzieci patrzy i biały pies. Dużo nieba, ostro oświetlone wiosennym słońcem postaci, w tyle niebieskie jezioro i drugi brzeg zoranych pól. Stracha na wróble nie wstawiłem, może do jakiejś innej kompozycji.

Chociaż nie skończyliśmy tamtego knota, który był troszkę porwaniem się z motyką na słońce jeżeli chodzi o termin, to jednak bezsprzecznie duże korzyści dała praca i z Kachem i na wielkich płaszczyznach i planach. Sprawa malarska nie rozgrywa się w dniach czy miesiącach, to jest stałe narastanie umiejętności i nieprzerwany okres pracy, często bez widocznych jaskrawo rezultatów. Życ i malować.

Farb mam przeszło 100 tubek, jeść też jem i to niezłe obiady w Grandzie, goły i bosy też nie chodzę. Chociaż butów narciarskich to już nie dostałem w Sopocie. Były tylko małe numery i o dwa na moją nawet nogę za duże. Może teraz na pierwszego coś zdobędę. Jeżeli są marynarki w Łodzi, to Ci przyślę pieniądze i może będziesz mogła mi kupić. Wiesz, pieniędzy to mógłbym mieć dużo, ale nie chce mi się już teraz robić tych fuszerek. To jednak bardzo odciąga od pracy twórczej i wyrabia w człowieku gorączkę złota. A jednak przecież zadeklarowałem się być malarzem. Robię co prawda z Ariką karton na posadzkę do Z.P.G.G. w Gdańsku, ale to nie zajmuje mi dużo czasu i jakby nie było robota artystyczna. Madej w tym czasie siedzi w Warszawie, bo złapał tam projekty sgrafita, które będzie realizowane na wiosnę. W każdym razie na Święta będzie trochę pieniędzy i pewno ryby też połapiemy. Buty gumowe przecież macie, chyba zapomniałaś, a drugie są w domu tatusia, to będziemy mogli wybrać się razem, naturalnie jeżeli będziesz chciała. Ja już tęsknię bardzo za tym sportem, a chociaż jest teraz przedziwna pogoda i dobra na ryby, nie mogę się jednak, bo pracy jest dużo. Romek bardzo przeżył odrzucenie jego górników i kilka dni z rzędu zalewał się w bardzo dziwnym towarzystwie, ponieważ my jeszcze nie mogliśmy sekundować. Teraz już wrócił do równowagi duchowej, jak widać na załączonym zdjęciu i zaczął szkic na Olimpiadę „Zawody w P.G.R-ach”. Na razie to bardzo dziwnie wygląda. Trochę błota, pasty do butów i starej, którą niedawno namalował. Napisz do mnie, jak sprawa Twojego przeniesienia wygląda i staraj się, żeby to było możliwe. Całuję mocno, Władek.

Sopot, 7.V.52

List, po lewej:

Alodia Jackiewicz,
Arika Madeyska,
Roman Madeyski;

w środku: Roman

Madeyski, po prawej:

Roman Usarewicz.

Letter, on the left: Alodia
Jackiewicz, Arika Madeyska,
Roman Madeyski; in the
middle: Roman Madeyski,
on the right: Roman Usarewicz.



Dear Ala!

Today I received your letter and I want to respond right away. I was planning to send you a parcel with books, [...] and at the same time add some soap for the engineer wives (I found out today that they didn't have any), but the lack of cash prevents me from doing so, and forces me to send only a letter on photos.

It will be a form of writing paper unprecedented in Poland, combined with holiday memories, and maybe your cold apartment will warm up a bit with your lovely smiles, such as in the first photo. Although the finger in the mouth makes it a bit difficult to decipher the arrangement of the lips. In my current profession, facial details are extremely important, but they must be subordinated to the whole.

My teaching work is getting better and better. I always bring my students an interesting book with reproductions that I take from the rich collections of the Smolanas, wanting to get them used to good things. I transform them from the inside, unlike Karolak, who constantly presses nose wings and the incessant slogan "from large forms to small". I believe that these people should be allowed to make some mistakes in order to point certain things out. They'll understand sooner. I think they like me more than they like Karolak. One of them even started a very naive composition about school work. He showed the inside of the rounder, the plaster placed on the podium, three easels, three students and me at a review. So you see, I'm somehow moving forward my little life. I'm painting constantly now, while waiting for the studies of athletes whom I am supposed to sketch in the sports hall for a composition for the Olympics in Helsinki; I am painting, as I said, a new composition about Dzierżyński and the first tractor from a machine centre in the countryside. A group of people watch with interest as two mechanics bustle around the motor, some of them heatedly discuss and make fun of the steel horse, saying it might poison the earth with kerosene and crush it, there are also three children and a white dog watching. Lots of sky, figures sharply lit by the spring sun, a blue lake and the other side of ploughed fields behind. I did not put in the

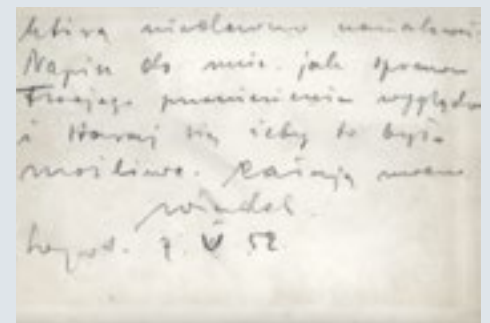
scarecrow, maybe I will do it in another composition. Although we didn't finish that flop, which was a bit of a hassle in terms of deadline, working with Kachu on large planes and plans was undoubtedly of great benefit. Painting doesn't take place in days or months, it is a constant development of skills and an uninterrupted period of work, often without clearly visible results. Live and paint.

I have over 100 tubes of paints, I also eat and have good dinners at the Grand, I don't go around naked or barefoot either. Although I didn't get the ski boots in Sopot. There were only small sizes and two sizes too big for my foot. Maybe now I'll get something when the first comes. If there are jackets in Łódź, I will send you some money and maybe you could go shopping for me. You know, I could have a lot of money, but I don't want to do these botch jobs anymore. It greatly distracts one from creative work and gives one a gold fever. And I declared myself to be a painter. True, Arika and I are making the cardboard for the floor of Z.P.G.G. in Gdańsk, but it doesn't take much time and, after all, it's creative work. Meanwhile, Madej is in Warsaw, because he picked up some sgraffito projects that they will do there in the spring. Anyway, we'll have some money for Christmas and we'll definitely catch some fish too. You do have rubber boots, I think you'd forgot, and the other pair is at daddy's house, so we can go together, of course if you want. I already miss this sport very much, and although the weather is very strange now and good for fishing, I can't do it because there is a lot of work. Romek was very upset by the rejection of his miners and for several days in a row he was getting sloshed in very odd company, because we couldn't assist him yet. He has regained spiritual balance now, as you can see in the attached photo, and he started a sketch "Competition in the P.G.R." for the Olympics. It looks very strange so far. Some mud, shoe polish and the old one which he recently painted. Write to me about your transfer and try to make it possible. Kisses, Władek.

Sopot, 7.V.52

List, po lewej: Władysław Jackiewicz; w środku: Władysław Jackiewicz, *Martwa natura*, 1952.

Letter, on the left: Władysław Jackiewicz; in the middle: Władysław Jackiewicz, *Still life*, 1952.



ELŻBIETA KAL

ROZMOWA Z PROF. WŁADYSŁAWEM JACKIEWICZEM

GDAŃSK, 1 WRZEŚNIA 1995 R.

PROF. W. JACKIEWICZ [o grupie profesorów-założycieli PWSSP:] [...] cała ta grupa doszła do rangi bardzo wysokiej, profesorów prawie – akademii; otóż marzeniem środowiska profesorskiego było utworzenie tu trzeciej akademii. To takie nobilitujące, już nieważne co tam się będzie działo, jakiej rangi absolwenci, czy dobrze przygotowani [aby] tylko tytuł. I to jest rzecz niezwykła. Ja rozumiem..., prof. Wnukowa tym żyje... Natomiast czy (w ogóle) sztuka polska od 45 do 90 r. może podlegać ocenie, porównaniom? Można to zrobić, ale do tego są potrzebne osoby nieobciążone tym sentymentem przeszłości, jak Wnukowa, a częściowo i ja. Nie po to, żeby krytykować, ale spojrzeć [obiektywnie] i pokazać, jak trudno stworzyć wielką sztukę, jak trudno zbudować wielkie środowisko artystyczne – tak sobie – z niczego, dekretem państwowym, albo znową koleżeńską. Do tego pani praca może się przydać – pokaże, jak wygląda owa sztuka w takim bilansie.

To, że nie ma wybitnych, światowych nazwisk, to nie jest wina środowisk lokalnych, krakowskiego czy innego.

E.K. – A NIE MA TYCH NAZWISK?

W.J. – No, bardzo niewiele: Abakanowicz, Opałka, który się przewinął przez Polskę, Beksiński tylko dlatego, że lansuje go Dmochowski. Ale, prawdę mówiąc, z wielu powodów nie można było tych nazwisk stworzyć. Przede wszystkim instytucje państwowe nie miały nawet programu promocji światowej, nie miały środków. To, co robią Amerykanie, jest rzeczą wyjątkową. Przecież oni wykończyli wszystkich konkurentów, stworzyli wielkie nazwiska prawie z niczego, albo przy wartościach niekoniecznie największych. Poza tym wie pani, Polska nie posiadała klasy bogaczy, mądrych... [...]. Kępiński miał taki pomysł, że jakby się zmobilizować w tym momencie – a to był koniec lat 60. i początek 70. i już była ustanowiona przewaga Stanów Zjednoczonych, on uważał, że spór o prymat w sztuce między Paryżem i Nowym Jorkiem trwa jeszcze. A gdzie dwóch się bije, tam trzeci korzysta. Zapraszał jakieś ważne osobistości: Stanisławskiego z Muzeum w Łodzi, Porębski tam bywał, artystów innych, Kierzkowskiego sobie upatrzył... i mnie. Chciał



stworzyć taki ośrodek w Polsce. Naiwna myśl! Taka patriotyczna, sympatyczna, ale bezsensowna zupełnie. Bez pieniędzy?! Przede wszystkim nie mieliśmy sztuki na użytek obywatelski. To też jest moim zdaniem pewnego rodzaju niedostatek [...].

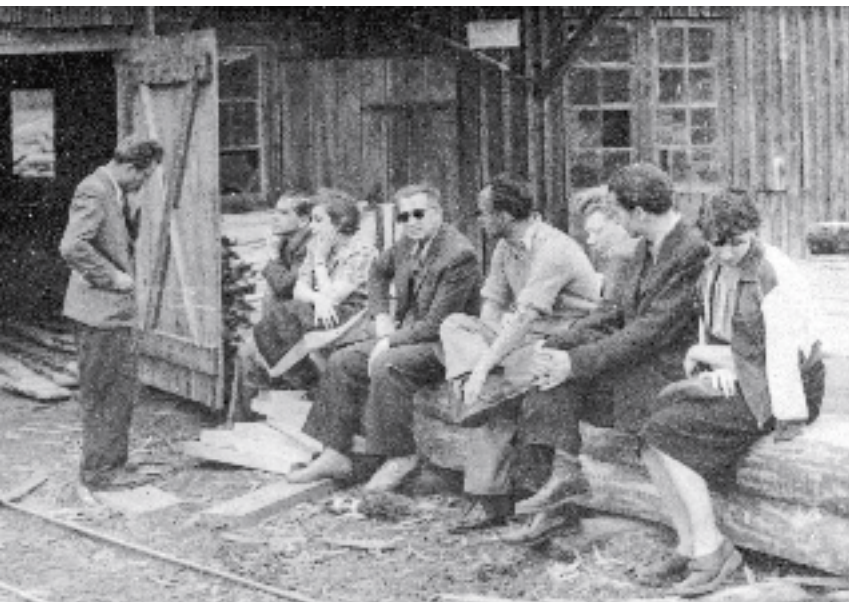
[o usiłowaniu B. Borowskiego przekazania umiejętności korzystania z dóbr kultury]

[...] z I rokiem idą do muzeum, wnętrza rysują – bo to architekci – obrazy oglądają, i po którym tam pobycie pyta on – Borowski] jednego (a był to syn architekta i lekarki), co on tam widział ciekawego. – „Aa...” – nie mógł się zdecydować. A Bohdan powiada: „Jest tam taki znany obraz...”, a ten wali się w łeb: „Kurza niewinność!”. Studenci go nazwali kurzą niewinnością. A chodziło o Memlinga... i to ma być artysta!

Wie pani, szkoły, te nasze, to nieszczęścia często. Bo to, że jest dach nad głową studenta, to za mało. Trzeba kierować, podpowiadać. Tak sobie przypominam Samborskiego, który był moim profesorem, te jego pogaduszki, o czymkolwiek, ale ciągle sztuka. Myśmy za nim chodzili, bo on samotnie mieszkał w części szkoły i miał zwyczaj odwiedzania restauracji, gdzie wypijał kawę, wracał do domu i wieczorem znowu wychodził do jakiegoś lokalu i myśmy zaczęli poszukiwania... Trafialiśmy, że tu był, tu i tu..., aż ostatni zamykali. On nie pił, tylko bywał, po prostu taki zwyczaj, może

Święto Pracy 1. Maja, Władysław Jackiewicz w kapeluszu, Sopot, ok. 1950, fot. NN, zbiory prywatne.

Labor Day May 1, Władysław Jackiewicz in a hat, Sopot, ca. 1950, photo: unk., private collection.



Od lewej: Bohdan Borowski, Janusz Strzalecki, Urszula Ruhnke-Duszeńko (z d. Ruhnke), Stanisław Michałowski, Zygmunt Szymczak, NN, Władysław Jackiewicz, Arika Madeyska (z d. Wojciechowska), ok. 1950, fot. NN, zbiory prywatne.

From the left: Bohdan Borowski, Janusz Strzalecki, Urszula Ruhnke-Duszeńko (née Ruhnke), Stanisław Michałowski, Zygmunt Szymczak, unk., Władysław Jackiewicz, Arika Madeyska (née Wojciechowska), ca. 1950, photo: unk., private collection.



Sopot, od lewej: Władysław Jackiewicz, Dorota Borowska (z d. Skoracka), Bohdan Borowski, Leszek Weroścy, ok. 1950, fot. NN, zbiory prywatne.

Sopot, from the left: Władysław Jackiewicz, Dorota Borowska (née Skoracka), Bohdan Borowski, Leszek Weroścy, ca. 1950, fot. unk., private collection.

jeszcze paryski. Często stawiał kolacje, niektórzy się upijali, to przed milicją bronił i takie tam historie. To ciągle sztuka była [przedmiotem dyskusji], ciągle był nastrój wielkiej sztuki, tej ważności. On potem nawet przesadzał w ocenie rangi malarstwa w sztukach plastycznych [...]. Przyjeżdżał tutaj na wakacje i któregoś roku – ja wtedy byłem rektorem – no więc opowiadam mu, co my tu mamy: a to, a tamto, wzornictwo itd. – „Eee, co tam... malarz dobry wszystko potrafi. Moja znajoma, malarka, zaczęła szyć rękawiczki!”. Następnego roku przyjeżdża: „No, proszę pana, malarz...”. Myślę sobie: znowu te rękawiczki. Ale nie! Inny malarz koszule zaczął projektować. [Samborski] wierzył w to, ale to są mrzonki, nieprawdziwe. [...] Przydatność malarza [jest mała], jego wykształcenie nie starcza dziś np. dla projektowania architektury. Chociaż... jeden z naszych absolwentów (zapomniałem jak się nazywa), od Studnickiego, zrobił wnętrza Karczmy Słupskiej, a potem hotelu. Pomieszenie z poplątaniem, ale nastrój w tych wnętrzach był niezwykle sympatyczny. Malarz z wykształcenia, tylko się zajął architekturą wnętrz; są tam wg architektów błędy – to niepotrzebne, tamto – ale to dawało [atmosferę].

[na temat „szkoły sopockiej”]

[...] tak samo jak określenie „impresjonizm” było uszczypliwością krytyka, a zostało przyjęte jako termin na określenie twórczości pewnej grupy artystów, tak ten termin użyty ze złośliwością – „szkoła sopocka” – został później wykorzystany przez ludzi, którzy (ją tworzyli). Pani ma relację z pierwszej ręki [rozmowa z prof. J. Wnukową] – nie

wymyślili tego nasi tutaj (artyści), tylko ktoś narzucił, podjęto [już w innym znaczeniu]. Ale najpierw miało wydźwięk pejoratywny. Bo przede wszystkim, jeżeli przyjąć, że część ludzi zdecydowała się całym sercem wejść w rozkaz Sokorskiego, że będzie to coś nowego i takie tego..., to oni sobie próbowali nową formę do tej treści zbudować, ale mając (co nie jest absolutnie najważniejsze) oparcie u wyższej rangi urzędników. Motyka był swego czasu zaprzyjaźniony [z profesorami] i nawet przyjeżdżał sobie pomalować.

??

Tak! Do Szkoły! – pomalować trochę, a w ogóle – znawca! Skąd ta zazdrość innych środowisk? Z powodu nagród. Można by w ogóle o tym nie wspominać. Bo środowisko niewielkie, parę czy paręnaście osób, które brały udział w ogólnopolskich wystawach, bo tam była selekcja. W porównaniu z warszawskim środowiskiem, czy krakowskim to niewielkie, ale od razu naznaczone jakby klasą wyższą, wyższą oceną. I lokalne władze może uwierzyły, że jest w tym coś niezwykłego. Przecież nie sprawdzają potem czy coś jest dobre, jak mówią: „Aha, mówią, że dobre, no to dobre”. I tak zostało. Być może, że to dało też uspienie samej szkole. Uwierzyła, że jest czymś niezwykłym. Prawdopodobnie wielkość samego środowiska nie pozwoliła na jego zróżnicowanie.

Prawdę mówiąc rozpiętości ogromnych w demonstracjach plastycznych tutaj nie było. Teraz się one zaczynają, tzn. zaczyna się prezentowanie pewnych wydarzeń, a później grupa lokalna to zaczyna kontynuować..., mówię „ta” o Kłamanie i innych łaźniach. Ale przedtem tego nie było. To było malarstwo... Gdzieś prawdopodobnie pozostały te oceny Samborskiego, że to malarstwo jest [śmiej] najważniejsze. I to malarstwo takie spokojne, wysmakowane. Ale i Cybis miał takie i Eibisch... A tutaj to zostało. Nie ma powodu ani się z tym rozprawać, można udawać, że tego nie było, ale jeśli ktoś uważa, że musi to być kontynuowane, jest to absurd. Środowisko gdańskie nie może stworzyć odrębności w sztuce, nie może! [...] Miałem dwie takie studentki – jedna nie żyje, a druga jest gwiazdą high life’u – pani Kaczmarowska, portrecistka. Otóż udało im się wyjechać do Włoch, w Wenecji studiowały jeszcze dodatkowo, wyróżniały się większą fantazją. Zresztą, obie zdolne. Zostały wprowadzone w dobre towarzystwo i chciały jeszcze coś zarobić, więc okazja do portretowania była. [...] Myśmy nieraz zachęcali studentów do dodatkowej, ponadprogramowej pracy, ale gdzie tam! A ona nauczyła się. „Przekrój” czasami pokazywał, sztuka wielka to nie jest, ale jest to zrzeczne. Nauczyła się.



Molo w Sopocie, od lewej: Zofia Polasińska [?], Władysław Jackiewicz, Urszula Ruhnke-Duszeńko (z d. Ruhnke), ok. 1951, fot. NN, zbiory prywatne.

Pier in Sopot, from the left: Zofia Polasińska [?], Władysław Jackiewicz, Urszula Ruhnke-Duszeńko (née Ruhnke), ca. 1951, photo: unk., private collection.



Przegląd prac, od lewej: Rajmund Pietkiewicz, Władysław Jackiewicz, Maksymilian Kasproicz, Alfred Wiśniewski, ok. 1969, fot. Witold Węgrzyn, AFASP.

Review of works, from the left: Rajmund Pietkiewicz, Władysław Jackiewicz, Maksymilian Kasproicz, Alfred Wiśniewski, ca. 1969, photo: Witold Węgrzyn, AFASP.



Wywiad z nowym Rektorem, ok. 1969, fot. NN, AFASP.

Interview with the new Rector, ca. 1969, photo: unk., AFASP.

Teraz, żeby malarz mógł uznać się za przygotowanego, powinien poznać warsztat graficzny, naprawdę. Ja tego nie mogłem zrobić w czasie pobytu w szkole, bo go wtedy nie było, a potem mi było głupio chodzić ze studentami. Myślałem, że w czasie pobytu we Włoszech nadrobię, ale tam to już jest wszystko tak skomercjalizowane: „Proszę bardzo, chce Pan na płycie, czy [inaczej]?” A potem trzeba ze 100 sztuk tego kupić. Co ja z tym będę robił, przecież to próby! Więc to mi przeszło koło nosa, ale dobrze byłoby, gdybym mógł to robić. I większość malarzy na świecie tak robi. Oni wszystko potrafią, bo są do tego przygotowani. Nasi od razu udają artystów. I to jest nieszczęście, bo nikt go nie zmusił, żeby poszedł do warsztatu, żeby przeszedł to wszystko, rysował itd. Niech on później zrobi, co tam chce, ale żeby mógł – kiedy sobie wyda dyspozycję – zrobić obraz hiperrealistyczny czy inny. [...] Ze Stażewskim miałem przyjemność spotkać się na wystawie w Muzeum Narodowym w Warszawie, towarzyszyły tej wystawie takie śpiewy zbiorowe „Hej, ho!” i „Do roboty”... grafiki różne, plakat taki zapamiętałem: „Słuchał, słuchał bibisyńca, aż mu spuchła łepetyna”. Były tam działy i w jednym z nich – „Uprawa roli” czy jakoś tak – Stażewski z portretem traktorzystki. Wypisz – wymaluj jak fotografia! Fachowiec!!! I to jest [dowód], że można, można – jak trzeba, tzn. z własnej potrzeby.



STWIERDZA SIĘ, ŻE KRAJEWSCY NP. BYLI SŁABSI I ONI SĄ TERAZ OBŚMIĘWANI, A ZE STUDNICKIEGO CHYBA NIKT SIĘ TAK STRASZNIE NIE ŚMIEJE, ANI Z KOBZDEJA...

Tak..., tak. Krajewscy podpierali się kontaktami, jego przeszłością wojskową. Kobzdej właściwie jednym obrazem, niekoniecznie wybitnym, ale programowym – Podaj cegłę, wg oceny tych cmokierów stracił opinię. Nie, on później malował inne, realistyczne i nawet dobre, bo on miał dobry warsztat. Te jego rysunki z Wietnamu... Potrafił się znaleźć w materii malarskiej. No, teraz pewnie będą chwalić tę szkołę sopocką – przy okazji 50-lecia.

PODCZAS GDY PAN TWIERDZI, ŻE JEJ NIE BYŁO.

Nie, pięćdziesiąt lat było, tak...

TYLKO TEJ ODRĘBNOŚCI NIE BYŁO?

Nie, wie pani... odrębność. Ja już kiedyś użyłem [tego stwierdzenia], na jakimś otwarciu, (chyba Sieni Gdańskiej) [...], że malarstwo, a w ogóle sztuka gdańska jest zgodna z dewizą „Nec temere, nec timide” – „Ani zuchwale, ani tchórzliwie” – taka była gdańska zasada postępowania.

ZŁOTEGO ŚRODKA? JEDNAK?

Tak, jest bez wyskoków, bez żadnych takich. Teraz inaczej, ale mówię o tych $\frac{2}{3}$ minionego 50-lecia, albo $\frac{3}{4}$. To wynikało trochę z przekazu wartości i nie myślę tylko o swoich rówieśnikach, ale i następne pokolenia w tym pozostały. Później są już zupełnie inne działania. Np. Miszkin, która była u mnie w pracowni. Przyszła z Torunia i była bardzo niezorganizowana. Uspokoiła się, zrobiła wszystko należycie i nagle przeszła na taki fotorealizm. No tak, ale potrafi to zrobić sensownie. I to jest nowe tu zupełnie, a ona jest jedna.

Posiedzenie Komisji egzaminacyjnej Wydziału Malarstwa, od lewej: Alojzy Trendel, Maksymilian Kasprowicz, NN, Włodzimierz Łajming, Witold Frydrych, Władysław Jackiewicz, Hanna Żuławska, Józefa Wnuk [Wnukowa], Teresa Sierant, Jacek Żuławski, Stanisław Borysowski, Barbara Massalska, tyłem - Kazimierz Śramkiewicz i Zygmunt Karolak, ok. 1969, fot. Witold Węgrzyn, AFASP.

Meeting of the examination committee of the Faculty of Painting, from the left: Alojzy Trendel, Maksymilian Kasprowicz, unk., Włodzimierz Łajming, Witold Frydrych, Władysław Jackiewicz, Hanna Żuławska, Józefa Wnuk [Wnukowa], Teresa Sierant, Jacek Żuławski, Stanisław Borysowski, Barbara Massalska, with their back to the camera: Kazimierz Śramkiewicz and Zygmunt Karolak, ca. 1969, photo: Witold Węgrzyn, AFASP.

Pracownicy PWSSP w Gdańsku, 1. Maja 1970, fot. Witold Węgrzyn, AFASP.

Employees of the PWSSP in Gdańsk, 1 May 1970, photo: Witold Węgrzyn, AFASP.



Egzamin dyplomowy, od lewej: Bohdan Borowski, Teresa Sierant, Maksymilian Kasprowicz, Władysław Jackiewicz, Stanisław Borysowski, Józefa Wnuk [Wnukowa], Kazimierz Śramkiewicz, Barbara Massalska, ok. 1970, fot. Witold Węgrzyn, AFASP.

Diploma examination, from the left: Bohdan Borowski, Teresa Sierant, Maksymilian Kasprowicz, Władysław Jackiewicz, Stanisław Borysowski, Józefa Wnuk [Wnukowa], Kazimierz Śramkiewicz, Barbara Massalska, ca. 1970, photo: Witold Węgrzyn, AFASP.



Komisja egzaminacyjna Wydziału Malarstwa składa gratulacje studentom, od lewej: Włodzimierz Łajming, Alojzy Trendel, Kazimierz Śramkiewicz, Witold Frydrych, Władysław Jackiewicz, Hanna Żuławska, Jacek Żuławski, Teresa Sierant, Józefa Wnuk [Wnukowa], ok. 1969, fot. Witold Węgrzyn, AFASP.

The examination committee of the Faculty of Painting congratulates the students, from the left: Włodzimierz Łajming, Alojzy Trendel, Kazimierz Śramkiewicz, Witold Frydrych, Władysław Jackiewicz, Hanna Żuławska, Jacek Żuławski, Teresa Sierant, Józefa Wnuk [Wnukowa], ca. 1969, photo: Witold Węgrzyn, AFASP.

ZASTANAWIAM SIĘ, NA ILE W TYM STWIERDZENIU O PEWNEJ RÓWNOWADZE (W SZTUCE GDAŃSKIEJ) JEST PRZYZWYCZAJENIA DO TAKIEJ OPINII. BO PRZECIĘŻ GDY SIĘ TAK DOBRZE PRZYJRZEĆ W KAŻDYM WYCINKU CZASOWYM ZNAJDZIE SIĘ PRZYNAJMNIEJ JEDEN TAKI „OKAZ”.

Owszem, dla mnie wyróżniającym się malarzem – swoją postawą eksperymentatorską – jest Usarewicz. Kiedy wróciłem z Włoch w 83 r. w Baszcie studenci zrobili jego wystawę – w szkole – obrazów z tymi światełkami. W porównaniu z aktualnościami tych jak gdyby „młodych” to było dużo lepsze! Natomiast w czasie kiedy on to robił, to było powiedzmy, no... niestosownością.

Tak samo potraktować należy Śramkiewicza (ale to bardziej odległa przeszłość), który w końcu l. 40. i pocz. 50. miał jakieś zadatki na hiperrealizm. Ale nikt tego nie spostrzegł... Wie pani, jakaś norma jest w środowisku, jednak hermetycznym.

TO, CO ROBIŁ PÓŹNIEJ, TEŻ TRUDNO NAZWAĆ REALIZMEM...

Takich „Śmieciarzy” walnął i jeszcze taki obraz jak delegaci wyjeżdżają na kongres zjednoczenia. Mogła pani rozróżnić, który miał sześćdziesiątkę, w jodelkę, ... jesionkę...



Posiedzenie Komisji sprawozdawczo-odbiorczej 1969–1970, od prawej: Władysław Jackiewicz, Zdzisław Kałędkiewicz, Franciszek Duszeńko, Bolesław Petrycki, fot. NN, AFASP.

Meeting of the Reporting and Acceptance Committee 1969–1970, from the right: Władysław Jackiewicz, Zdzisław Kałędkiewicz, Franciszek Duszeńko, Bolesław Petrycki, photo: unk., AFASP.



Z architektami, od lewej: Ryszard Semka, Stefan Listowski, Władysław Jackiewicz, Bolesław Petrycki, ok. 1970, fot. Witold Węgrzyn, AFASP.

With architects, from the left: Ryszard Semka, Stefan Listowski, Władysław Jackiewicz, Bolesław Petrycki, ca. 1970, photo: Witold Węgrzyn, AFASP.

ON WIEDZIAŁ, ŻE TO JEST „HIPERREALIZM”, ZAMIERZAŁ?

Nikt nie wiedział, on się tak daleko posunął w tym [realizmie]. Później dopiero [hiperrealizm] stał się objawieniem jako wydarzenie w sztuce. Natomiast ja mu zawsze mówię, że to on był odkrywcą, nie Amerykanie. On doszedł do tego, co można określić atmosferą szkoły sopockiej w socrealizmie; to nie było tutaj akceptowane. Nikt nie zwrócił na to uwagi i prawdopodobnie dlatego, że nie odkryto [tych obrazów] on nie poszedł po tej linii, ale gdyby zyskał tu uznanie..., np. za *Śmieciarzy* – takie zgrzebne wydarzenie – jakiś widok przez okno jego domu, śmieciarze coś ładują. Akurat tak pasuje do tej bylejakości motywów w hiperrealizmie. I było tak „odrobione”. Choć pewne powodzenie tego obrazu było, on zrobił kilka replik, a potem już nie wiadomo...

TYLKO NA GRUNCIE GDAŃSKIM, CZY GO GDZIEŚ JESZCZE WYSTAWIAŁ?

Nie, ktoś kupił do zbiorów, już teraz nie pamiętam... W każdym razie mógł uzyskać pewien rozgłos i doskonalić tę technikę. A tak – pozmiękczał wszystko i zaczął od niej odchodzić. Oni obaj z Kałędkiewiczem byli asystentami u Lama na Politechnice i obaj malowali tę samą naturę, próbowali dojść do biegłości holenderskiej. Na takim – pamiętam – pluszowym tle stała jakaś butelka i coś tam jeszcze, wie pani jak to się byle co stawia. To było jak żywe. Potem jakoś ich drogi się rozeszły... Tam były dobre warunki do pracy, na Politechnice, Kobzdej też tam malował.

Przewód kwalifikacyjny
Kiejstuta Bereźnickiego,
od lewej: siedzą – Józefa
Wnuk [Wnukowa],
Zygmunt Karolak,
Natalia Babicz-Bereźnicka,
Kiejstut Bereźnicki,
Stanisław Teisseyre,
NN, (leży) Kazimierz
„Kachu” Ostrowski, stoją:
Maksymilian Kasprowicz,
Roman Usarewicz, NN,
Stanisław Borysowski,
Władysław Jackiewicz,
Józef Łakomiak, Jerzy
Zabłocki, Barbara
Massalska, Włodzimierz
Łajming, Bohdan Borowski,
1971, fot. Witold Węgrzyn,
AFASP.



Qualification proceedings of
Kiejstut Bereźnicki, from the
left: sitting – Józefa Wnuk
[Wnukowa], Maksymilian
Kasprowicz, Natalia Babicz-
Bereźnicka, Kiejstut Bereźnicki,
Stanisław Teisseyre, unk.,
(lying) Kazimierz “Kachu”
Ostrowski, standing: Zygmunt
Karloak, Roman Usarewicz,
unk., Stanisław Borysowski,
Władysław Jackiewicz,
Józef Łakomiak, Jerzy
Zabłocki, Barbara Massalska,
Włodzimierz Łajming, Bohdan
Borowski, 1971, photo: Witold
Węgrzyn, AFASP.

Ciągle myślę, że to za małe środowisko, trochę zamknięte. I jest jeszcze coś... dla mnie zaskakującego... Zbiory w Pradze, z okresu międzywojennego sztuki czeskiej, zawierają różnorodność, jest tam i surrealizm i in. Po prostu aktualności, to co się wydarzyło w Europie. Ten sam okres w sztuce polskiej jest tego pozbawiony – prawdopodobnie z braku kontaktu ze światem. Panowie z pracowni Pankiewicza, jak przyjechali [z Paryża], prawdopodobnie już wtedy musieli opanować częściowo miejsca „do rozgłosu”, Instytut Propagandy Sztuki i in. Rozpoczął się ten polski koloryzm. Oni go potem przecież przenieśli w akademiach, bo akurat weszli na arenę i ćwiczyli... małpy i tygrysy różne... wg manieri..., tak jak Cybis. Z Cybisową byliśmy kiedyś na jakimś zebraniu, takim szkolnym, zawodowym. Emablował ją jeden z kolegów z Łodzi i ona mu mówi: „Ja nie mam uczniów”. – „Ja jestem pani uczniem” – on na to. – „A idź ty!” – Wie pani, chodziło o to, żeby tak malował jak ona.

TO JUŻ JEST NIEMOŻLIWE, TZN. NIE KOPIOWANIE.

W pewnym sensie jest to możliwe. Jak Potworowski tutaj był profesorem, robił różne zadania dla studentów, ciekawe nawet: a to przy świecach malowali, a to musieli namalować stos krzesel rzuconych. To nie takie głupie, zmusza do przetworzenia – nie wiadomo, która noga gdzie, co jest co – trzeba zrobić takie wrażenie. Byliśmy ciekawi jakie osiągnie rezultaty. Więc jak pokazali końcową wystawę, to wszyscy, poza jednym chyba, byli jak mały Potworowski!

CZYLI NAWET NIE CHCIELI BYĆ INNI?

Nie chcieli. Później oczywiście już nie byli [tacy sami], gdzieś tam się rozeszli, każdy trochę inaczej malował, ale...

ALE TEN WPŁYW POTWOROWSKIEGO JEST PRZECIEŻ WIDOCZNY U WIELU BARDZO RÓŻNYCH OSÓB. NP. WYSTAWA „27 MALARZY I RZEŹBIARZY WYBRZEŻA” – MÓWI SIĘ O NIEJ, ŻE BYŁA MANIFESTACJĄ CHĘCI SPRÓBOWANIA CZEGOŚ INNEGO, CZEGOŚ, CO BYĆ MOŻE POKAZAŁ POTWOROWSKI.

Potworowski swoimi obrazami, bardzo ciekawymi, ważnymi obrazami dla odbioru przez nas, tzn. ja to tak oceniam. On miał pomysł na zmobilizowanie środowiska; był wtedy zauroczony sztuką prymitywną: tarcze afrykańskie, pejzaże, np. *Pejzaż z Rewy*. Można się dopatrzeć, że przeniósł atmosferę tego pejzażu w barwach itd. [...]

TO BYŁA CHYBA JEDNAK WAŻNA WYSTAWA, PRAWDA?¹

Jest to czas, moim zdaniem, wieku średniego malarzy, kiedy chcą jeszcze do czegoś dojść, odkryć coś. Potem, kiedy pozycja jest już ustalona, a jeszcze dodatkowo jakiś, choćby nawet wąty rynek zbytu, mówią: „Co ja tam będę poszukiwał, potem mnie nikt nie rozpozna”.

ALE PAN PRZECIEŻ POSZUKUJE CAŁY CZAS, TAKIE MAM WRAŻENIE.

Wie pani – jest jedna rzecz, która ciągle nie pozwala widza oszukać, ta jakby tematyka, pretekst zupełnie tylko...

PRETEKST, ALE WŁAŚNIE DO CZEGO?

Proszę pani, pretekst do poszukiwań nowych układów w grze malarskiej. Ja muszę, muszę to robić. Jeżeli by stała kolejka – przed galerią, czy tutaj – ludzi, którzy chcą kupić takie same obrazy... Ostatnio Preis bierze jakieś do Kilonii. Tam jest organizacja malarek i miłośniczek sztuki „Gedok”. W ubiegłym roku wystawiały tam kobiety [z Gdańska], a teraz razem z mężczyznami. No więc one organizując wystawę od razu obmyśliły, że moje [obrazy] będą błękitne. A ja nie mam teraz błękitnych! Znudzily mi się po prostu [śmiech]. To jest takie... śmieszne. Właściwie wierzę, że może kiedyś znajdzie się ktoś, kto będzie chciał mieć taki obraz, ale ja go przede wszystkim sam sobie muszę doświadczać. [...] My po prostu nie mieliśmy innych możliwości, w roku 45. nie była możliwa inna forma przedstawienia, jak tylko typ realistycznego przekazu – wszystko jedno kto, co, ale zawsze martwa natura, akt itd. W monografii [PWSSP] jest reprodukcja mojego pierwszego obrazu, który zresztą był uznany za ciekawy. Taki chłopiec przy stole z martwą naturą, początki mojego malowania. Przepadł zresztą gdzieś, podarowano go Osóbce-Morawskiemu...

Otóż co było ciekawe w tamtych czasie? Zajęcia były niezwykle w 45 r. Odbywały się w Sopocie przy ul. Obrońców Westerplatte (największa kamienica) i wieczorem – bo część ludzi pracowała, rozpiętość wieku była znaczna – zjawiało się ok. 70 osób; musieli się ustawiać wachlarzem, żeby dojrzeć modela. Nikt nie marzył o jakieś abstrakcji! Część ludzi była już niejako zarażona malarstwem, np. Ostrowski. Był z rodziny malarzy pokojowych, a sam skłaniał się ku doświadczeniom malarstwa

¹ Wystawa 28 malarzy i rzeźbiarzy z Wybrzeża. XII Festiwal Sztuk Plastycznych w Sopocie 17.VI–3.VII.1959, [katalog wystawy], [Wstęp] A. Kossakowski, Sopot 1959.

sztalugowego, potem Łakomiak, który chodził do szkoły Szczeblewskiego, był tam też Pietkiewicz, Szczodrowska. [...] Część studentów I roku stworzyła grupę artystyczną, tu były spotkania, pokazy obrazów w Oliwie, a więc oprócz zadań szkolnych jeszcze coś od siebie. Ciągłe jednak w nastroju sztuki czytelnej, trochę może zaprawionej pewną nonszalancją, przesadnością w niecodziennym zabarwieniu przedmiotów. Dla większości osób to były rzeczy nowe, że to w ogóle jest malarstwo. Potem, z czasem nabierania dojrzałości artystycznej już doszły sprawy obserwowania środowiska zawodowego, które też ciągle, ciągle [w tym tkwiło]. Tzn. zaraz po wojnie. Np. Lam malował takie różowe..., jakby skały... błyski, ale to wszystko [przedmiotowe] – domki było widać...

[...] To, co zobaczyliśmy, próbowaliśmy przenosić (na obrazy), no i poznawaliśmy świat wielkich [mistrzów] przez reprodukcje. Później, okres socrealizmu był o tyle wygodny, że nie było potrzeby zmiany [charakteru malarstwa]. Gdyby program (narzucony) zawierał abstrakcję – byłoby trudno, ale ponieważ miała być to forma rozpoznawalna, czytelna, a tylko treści szczególne, to łatwo szło... I w tym kierunku też biegły nasze poszukiwania. Ale zawsze coś takiego... Np. zachwyt Michałowskim, był prawdziwy...

PIOTREM MICHAŁOWSKIM?

No, Piotrem, oczywiście. Stanisław też nie był zły, czasem robił trochę dziwne rzeczy. Albo Rodakowski, ideał portretów... Utkwiły mi w pamięci podróże do rodziców, przez Poznań, rzekomy Velázquez [w muzeum]... A potem przyszły te wszystkie odwilże, odmiany. Zresztą kontakty szkół były wcześniejsze, w 49 r. pokazy w Poznaniu, już zapowiedź socrealizmu, Sokorski, deklaracje... Tutaj zresztą np. przyjeżdżał Strumiłło z jakąś dziewczyną (nie wiadomo dlaczego), ktoś tam jeszcze z Łodzi. Oni byli tak zachwyceni Strzemińskim, co dla nas było zupełnie niezrozumiałe. Tkwiąc w przedmiotowym pokazywaniu tego, co nas otacza, nie mogliśmy tego ani zaakceptować, ani zrozumieć. Jakieś powidoki... coś tam gadali... – o takie rzeczy. Ale już nam się zaczęło rozszerzać horyzont, że malarstwo nie musi być akurat takie [jak nasze]. Kiedy już była możliwość swobodniejszej wypowiedzi i poszukiwania, to wszystko, co się widziało m.in. w reprodukcjach trzeba było przetworzyć, spróbować. Nastąpiły kolejno te wszystkie zmiany, malarstwo materii itd. Myślę, że to nie jest szkodliwe dla młodego człowieka, żeby nie być oryginalnym, ale i powtórzyć coś, sprawdzić jak on to będzie widział. Są tam na wystawie², np. „po swojemu” Picasso zrobiony, taki portrecik wisi, tą formą trochę portretowałem...

PORTRETY ŻONY W 2 WERSJACH...

Tak, ona była takim wstępem; kolorystycznie ciekawe, bo ona była w takiej fioletowej sukience, namalowałem Kwiaciarkę na „Arsenał”. Żona pozowała, łatwo było zrobić: ona i kwiaty, wiadro z kwiatami [śmiech]. Co innego, gdyby było trudno... Zresztą przeszedłem też „pejzażowanie”, chodziliśmy sobie ze sztalugami gdzieś, na wieś się wyjeżdżało.

² Ślady czasu (1950–1980). Bohdan Borowski, Władysław Jackiewicz, Roman Usarewicz, [katalog wystawy], [Wstęp] Zofia Watrak, czerwiec–sierpień 1995, Galeria Arche, Gdańsk; listopad–grudzień 1995, Bałtycka Galeria sztuki w Ustce, Gdańsk 1995, [poz. katalogowa 2, 3].



W gabinecie Rektora Władysława Jackiewicza, Pożegnanie odchodzącego na emeryturę prof. Stanisława Borysowskiego, od lewej: Bolesław Petrycki, Józefa Wnuk [Wnukowa], Stanisław Borysowski, Kazimierz Śramkiewicz, Władysław Jackiewicz, l. 70 XX w., fot. Witold Węgrzyn, AFASP.

In the office of Rector Władysław Jackiewicz, Farewell ceremony for the retiring prof. Stanisław Borysowski, from the left: Bolesław Petrycki, Józefa Wnuk [Wnukowa], Stanisław Borysowski, Kazimierz Śramkiewicz, Władysław Jackiewicz, 1970s, photo: Witold Węgrzyn, AFASP.

Otwarcie Domu Studenckiego Wyższych Szkół Artystycznych Wybrzeża w Domu Angielskim, Gdańsk, 1975, fot. Witold Węgrzyn, AFASP.

Opening of the Student House of the Coast Art Schools in the English House, Gdańsk, 1975, photo: Witold Węgrzyn, AFASP.



Władysław Jackiewicz
i Bohdan Borowski ze
studentami, Ulica Mariacka
w Gdańsku, 1973, fot. NN,
zbiory prywatne.

Władysław Jackiewicz and
Bohdan Borowski with
students, Mariacka Street in
Gdańsk, 1973, photo: unk.,
private collection.



„WESOŁA TWÓRCZOŚĆ”? MALOWANIE „PRZED NATURĄ”?

Tak, ale ja „podrabiałem”, tzn. nie do końca tam malowałem, tylko robiłem szkic, potem zmieniałem, albo malowałem na nowo, np. taki portret staruszki. Później już..., nie wiem skąd to wszystko przychodzi..., nie wiadomo. Potem zacząłem jeździć po świecie, oglądać... i wszystko się pomieszało [śmiej].

PAN MÓWIŁ O MOŻLIWOŚCIACH, KONTAKTACH..., ZATEM TE FESTIWALE, WYSTAWY ODBYWANE W ICH RAMACH – BYŁY JEDNAK WAŻNE (DLA ŚRODOWISKA).

Tak, bardzo ważne. W tej chwili już tego nie pamiętamy, ale tu były bardzo ważne zdarzenia. Teraz nie byłoby można już tego powtórzyć. W tych drewnianych pawilonach była np. wystawa tkanin Lurcat. Samo ubezpieczenie byłoby bardzo kosztowne, zresztą nawet by ich tam nie umieszczono, bo pawilony nie są przeciwpożarowe. Była też wystawa Pignona [...]. Tak, dla malarzy one były znaczące.

TAK PRZYPUSZCZAŁAM, ALE CHCIAŁAM TO USŁYSZEĆ³.

Co tu dużo gadać, proszę pani. Ja nie wiem, co ja bym robił! Urodziłem się na Kresach, w Wilnie spędziłem dzieciństwo i okres młodości, udało mi się ukończyć szkołę średnią do 1941 r. Ale już przedtem, zanim wojna wybuchła, miałem zamiar studiować – nie wiem dlaczego architekturę w Gdańsku. Mój wuj tak mną kierował; przeszedł I wojnę, był maszynistą kolejowym, w Rosji oczywiście. Potem zagarnęli go Niemcy i był pod urokiem niemieckiej organizacji, porządku. Więc takie i ja miałem marzenia. A cóż można było w tym czasie ze sztuki skorzystać? Uczęszczałem na nadobowiązkowe zajęcia rysunku i malarstwa (w szkole średniej), u jezuitów. Jeden z księży je prowadził; to był autorytet, pewnie po studiach. Nawet awansowałem wysoko, bo zlecił mi zrobienie szaty graficznej tableau, takie tam wieszali... Coś wymyśliłem, jakieś liście

3 25 lat Festiwalu Sztuk Plastycznych w Sopocie 1948–1972, oprac., tekst, wybór fot. K. Fabijańska-Przybytko, Gdańsk [1972].



Gdańsk, od lewej:
Kazimierz Śramkiewicz,
Bohdan Borowski,
Władysław Jackiewicz,
Jerzy Zabłocki, Roman
Usarewicz, Włodzimierz
Łajming, 1980, fot. Witold
Węgrzyn, AFASP.

Gdańsk, from the left:
Kazimierz Śramkiewicz,
Bohdan Borowski, Władysław
Jackiewicz, Jerzy Zabłocki,
Roman Usarewicz,
Włodzimierz Łajming, 1980,
photo: Witold Węgrzyn, AFASP.

dębowe... I to był mój pierwszy kontakt. Natomiast w ostatnim roku, kiedy szkoła na Litwie była już radziecka, mieliśmy zajęcia, nie tyle z rysunku, co wprowadzenie do plastyki, na które pani przynosiła pisma (coś w rodzaju „Przeglądu Artystycznego”). I tam były dziwne dla mnie rzeczy, różne zestawienia barwne... Jak przyjechałem tutaj, człowiek z prowincji..., zawsze wydawało mi się, że nie ma sensu zakładać akademii sztuk pięknych na pustyni, dosłownie. Że zawsze musi być to otoczenie: architektury, zbiorów, dzieł sztuki. Np. liceum plastyczne w Nałęczowie, gdzie nie ma na czym oka zawiesić, to też jest krzywda dla młodych ludzi, nic tam nie widzą. W każdym włoskim miasteczku już byłoby lepiej...

Zatem tutaj przeszedłem dosłownie a b c [artystyczne]; przypuszczam, że gdybym miał okazję urodzić się gdzie indziej, w otoczeniu szlachetniejszym, może i byłbym bogatszy wewnętrznie, ale... tak wyszło, niestety. Ale [z drugiej strony] myślę, że ta szkoła, prowincjonalna, przez pewne zobowiązania, wspólne, wszystkich... Ja np. z domu akademickiego wychodziłem często przed zajęciami, a goniła mnie Magda Więcek. Też chodziła pomalować. Wstawaliśmy wcześniej i chodziliśmy „na martwą naturę”. Czasem jakiś łobuz zjadł gruszkę... Tak, w szkole, bo zajęcia zaczynały się później. W ogóle, był nastrój zachęty, nie to, że profesor gonił, tylko uważało się, że trzeba. Jest tu coś z tej solidności przedwojennego porządku; wojna nie wykończyła tak [zupełnie] wszystkich. Ale potem w Polsce działało się ogólne rozprężenie i to też rzutowało na



Juwenalia, l. 70. XX w.,
fot. Jacek Kamiński,
zbiory prywatne.

Juwenalia, 1970s,
photo: Jacek Kamiński,
private collection.

sztukę. No, nie mogę narzekać na szkołę, uważam, że [dała mi tyle] ile było można; gdybym był pilniejszy, może byłoby lepiej... Zajmowałem się tylko malarstwem, zresztą nie było nawet innych możliwości. Malarstwa ściennego próbował Żuławski...

DLACZEGO PAN MÓWI „PRÓBOWAŁ”? PRZECIEŻ „ROBILI” GDAŃSK (TAKŻE W INNYCH MIASTACH), WIELKA AKCJA ODBUDOWY.

Ale to później, kiedy ja już wyszedłem ze szkoły. Nie brałem w tym udziału. Może to niepokorność, licho wie, co... Po prostu pierwszy kontakt z Żuławskim jako szefem [nie był zachęcający]; było ich kilku: Wodyński, Śramkiewicz. On próbował – mówię o Żuławskim – do realizacji czegoś (wystawy, czy targów), zagarniając pieniądze, ale nam proponował praktykę, bezpłatną. Oczywiście nabierając animuszu poszliśmy mu powiedzieć; nawet ja zmuszony byłem oznajmić: „Niestety, panie profesorze!” I to mnie potem powstrzymywało. Ciągłe miałem uczucie, że nie powinienem się dopraszać. Cała impreza (w Gdańsku) była zrobiona na wariata. Malowanie *al fresco* czy *al secco* w tych warunkach to do niczego! Biorąc pod uwagę poważne zanieczyszczenie atmosfery, to nawet nie byłoby bezpieczne. Wszystko oblaźło. Coś nie tak!



Zdjęcie grupowe profesorów i studentów przed PWSSP w Gdańsku, 1974, fot. Witold Węgrzyn, AFASP.

Group photo of professors and students in front of the PWSSP in Gdańsk, 1974, photo: Witold Węgrzyn, AFASP.



W Pracowni Malarstwa z Romanem Gajewskim i Jackiem Mydlarskim (tyłem), 1980, fot. Witold Węgrzyn, AFASP.

In the Painting Studio with Roman Gajewski and Jacek Mydlarski (with his back to the camera), 1980, photo: Witold Węgrzyn, AFASP.

„OSTATNIA WIECZERZA” LEONARDA TEŻ OBLAZŁA...

Ale on robił eksperymenty. Fresk można robić we wnętrzu, a na zewnątrz musi być zabezpieczony. Ale jest jedna rzecz interesująca – np. Złota Kamienica, jedna z najbardziej okazałych w Gdańsku. Jest pokryta reliefem, wyłożonym – może się trzymać wieki. Wymaga też pewnej pielęgnacji, ale to jest trwałe. Tutaj wprowadzono malarstwo niestosownie, no ale była próba, chęć zrobienia dekoracji... Warszawa też to samo zrobiła. [...] Ostatnia kamienica z prawej strony na Długim Targu, ta się trzyma, deszcz na to nie pada; a z innych spływało [...].

Przegląd prac, od lewej: Adam Smolana, NN, Jacek Popek, Lech Kadłubowski, Władysław Jackiewicz, 1980, fot. Witold Węgrzyn, AFASP.

Overview of works, from the left: Adam Smolana, unk., Jacek Popek, Lech Kadłubowski, Władysław Jackiewicz, 1980, photo: Witold Węgrzyn, AFASP.

W gabinecie Rektora Franciszka Duszeńki, od lewej: Władysław Jackiewicz, Włodzimierz Łajming, Kiejstut Bereźnicki, Franciszek Duszeńko, Jerzy Jankowiak, pocz. l. 80. XX w., fot. Witold Węgrzyn, AFASP.

In Rector Franciszek Duszeńko's office, from the left: Władysław Jackiewicz, Włodzimierz Łajming, Kiejstut Bereźnicki, Franciszek Duszeńko, Jerzy Jankowiak, early 1980s, photo: Witold Węgrzyn, AFASP.



INTERVIEW WITH PROFESSOR WŁADYSŁAW JACKIEWICZ

GDAŃSK, 1 SEPTEMBER 1995

PROF. W. JACKIEWICZ [about the founding professors of the PWSSP:] – [...] this whole group reached a very high rank, professors almost – of the academy; it was the dream of the professorial community to create the third academy right here. It's so ennobling; it doesn't matter what's going on there, what level of graduates is, whether they are well-prepared, it's just important [to get] the title. And this is an extraordinary thing. I understand... Professor Wnukowa lives by this... On the other hand, can Polish art from 1945 to 1990 be subject to evaluation and comparison? It could, but for this you'd need people who are not burdened with the sentiment of the past, like Wnukowa, and partly me as well. Not to criticize, but to look [objectively] and show how difficult it is to create great art, how difficult it is to build a great artistic community – just like that – out of nothing, by a state decree, or a collusion of friends. For this, your work can be useful – it will show what the balance sheet of such art looks like.

The fact that there are no outstanding names of world renown is not the fault of local circles, in Kraków or otherwise.

E.K. – AND THERE ARE NO SUCH NAMES?

W.J. – Well, very few: Abakanowicz, Opałka, who had his moments in Poland, Beksiński, only because Dmochowski promotes him. But, in truth, for many reasons such names could not be created. First of all, state institutions didn't even have a programme of world promotion, they did not have the means. What Americans do is unique. After all, they finished off all competitors, created great names almost out of nothing, or of not necessarily greatest value. Besides, Poland did not have a class of rich, wise people... [...] Kępiński had an idea that if we mobilized then and there – it was the end of the 1960s and the beginning of the 1970s, and the dominance of the United States had already been established, but he believed that the dispute over the primacy in art between Paris and New York was still going on – then while two dogs were

fighting for a bone, a third could run away with it. He invited some important personalities: Stanisławski from the Museum in Łódź, Porębski, other artists, he had his eye on Kierzkowski... and me. He wanted to create such a centre in Poland. A naive thought! Patriotic, nice, but completely pointless. Without money?! First of all, we had no art for civic use. This is also a kind of deficiency, in my opinion.

[about B. Borowski's attempts to pass on the ability to make use of cultural goods]

With first-year's, they would go to the museum, draw the interiors – because they're architects – they would look at the paintings... And after one of those outings, he [Borowski] asked one of them (he was the son of an architect and a doctor) what he'd seen there that he'd found interesting. "Ah...", he couldn't decide. Bohdan said: "There is a famous painting there...", and the student pounded himself on the head: "Chicken innocence!". That's what the students called it. It was Memling... and he's supposed to be an artist!

You know, schools, our schools, are often unfortunate. Because having a roof over a student's head is not enough. You have to guide, assist. This is how I remember Samborski, who was my professor, his chats, about this and that, anything at all, but always concerning art. We used to follow him around. He lived alone in a part of the school and had a habit of visiting restaurants, where he drank coffee, coming home and going out again in the evening, and so, we'd start our search for him... We'd ascertain that he was there, there and there... until the last restaurants closed. He didn't drink, he just frequented – a custom, maybe Parisian. He often bought people suppers. Some of them would get drunk and he defended them before the police, stuff like that. Art was still [the subject of discussion], there was still this atmosphere of great art, of gravity. Later, he even overstated the importance of painting in the fine arts [...]. He used to come here for holidays and one year – I was the rector at the time – I told him what we were doing here: this and that, design, etc. – "Uh-huh... you know,

a good painter can do anything. My friend, a painter, started making gloves!". The next year he came and said: "Well, sir, a painter...". I'm thinking to myself: the gloves again. But no! Another painter started designing shirts. [Samborski] believed it, but these are pipe dreams, they're not true. [...] The usefulness of a painter [is small], today he's not educated enough to, for example, design architecture. Although... one of our graduates (I forgot his name), Studnicki's student, designed the interiors of the Stupsk Inn, and then in a hotel. Mix and match, but the ambiance in there was very nice. Painter by education, he took up interior design; according to architects, he made mistakes – this was unnecessary, and that – but this was what gave it its [atmosphere].

[about the "Sopot school"]

[...] just as "impressionism" was a snide term used by a critic, and was later adopted as a term to describe the work of a certain group of artists, so this term, initially used with malice – the "Sopot school" – was later used by the people who [created it]. We have a first-hand account [interview with prof. J. Wnukowa] – it was not invented by our artists here, but imposed by someone, and then used [in a different sense]. But first it was pejorative. Because, above all, if we assume that some people decided to follow Sokorski's order with all their hearts, that it would be something new and all that... well, they tried to build a new form for this content, but with support from higher-ranking officials (which isn't necessarily the most important thing). Motyka used to be friends [with the professors] and would even come over to paint.

??

Yes! To the school! To do a little painting, and him – an expert! Where did this envy of other circles come from? It's because of the awards. One might not even mention it; the circle was small, a few or a dozen people who took part in nationwide exhibitions, because there was a selection there. Compared to Warsaw or Cracow, it was small, but immediately marked as a kind of upper class, given a higher rating. And the local authorities may have believed there was something unusual about it. After all, they don't check afterwards to see if it's actually good; they say: "Oh, they decided it's good, so it must be good". And so it was. Perhaps it also put the school to sleep. It believed that it was extraordinary. Probably the size of the circle itself did not allow for its differentiation.

To tell the truth, there were no huge spans in artistic demonstrations here. Now they start to appear; first there's a presentation of certain events, and then a local group takes it further... I'm talking about Klaman and all those Laznias. But this wasn't the case before. It was painting... In a way, Samborski's assessment that painting is the most important form of art [laughs] is probably still alive. And such calm, refined painting. But Cybis painted that way, and Eibisch... And here they still do. There's no reason to take any kind of

action, one can pretend to ignore it, but if someone thinks it is necessary for this to continue, that's absurd. The Gdańsk circle cannot create a separate trend in art, it cannot! [...] I had these two students – one is dead now, and the other is a high life celebrity, Mrs Kaczmarowska, a portraitist. Well, they managed to go to Italy, they continued their studies in Venice, they had more vivid imaginations. Both capable. They were introduced into high society and wanted to earn some money, so they did portraits. [...] We often encouraged students to do additional, extra-curricular work, but would they? She learned, though. Sometimes her portraits were shown in "Przekrój"; it's not great art, but it's skilfully done. She learned.

Now, for a painter to consider himself well-prepared, he should really know graphic techniques. I didn't get to familiarize myself with them at school, because they weren't taught then, and afterwards I thought I'd feel silly learning with students. I thought I'd catch up during my stay in Italy, but everything is so commercialized there: "Right, would you like to do it on a board or [something else]?" And then you have to buy a hundred of them. What am I going to do with it all? It's just for studies, after all! So it passed me by, but it would have been good if I'd been able to do it. And that's how most painters in the world do it. They can do anything because they are well-prepared. Our painters immediately start pretending to be great artists. And this is unfortunate, because no one forced them to go to the studio, to go through all this, draw, etc. Let them do what they want later, but they should be able – if they choose to – to make a hyper-realistic painting or anything else. [...] I had the pleasure of meeting Stażewski at an exhibition at the National Museum in Warsaw, accompanied by collective singing of tunes such as "Hej, ho!" and "Let's get to work"... There were different graphics there, I remember a poster saying: "He listened and listened to the BBC, until his head swelled up". There were different parts of the exhibition, and in one of them – "Agriculture" or something like that – there was Stażewski with a portrait of a tractor driver. Exactly like a photograph! Professional!!! And this is [proof] that one can, one really can – if one needs to.

IT IS SAID THAT THE KRAJEWSKIS, FOR EXAMPLE, WERE WEAKER, AND NOW THEY ARE RIDICULED, BUT NO ONE SEEMS TO LAUGH AT STUDNICKI SO MUCH, OR AT KOBZDEJ...

Yes..., yes. The Krajewskis relied their contacts, his military past. Kobzdej, with one painting, not necessarily outstanding, but programmatic – *Pass the brick*, according to the assessment of these idolizers lost his renown. No, later he painted other pictures, realistic, even good, because he had a good technique. His drawings from Vietnam... He could find his way around the painting matter. Well, now they will probably praise the Sopot school – on the occasion of its fiftieth anniversary.

MEANWHILE YOU'RE SAYING THERE IS NO SUCH THING.

No, there was one for fifty years, yes...

BUT NO SEPARATE TREND?

No. You know... separateness. I used [this statement] once before, at some opening (probably at the Lobby of Gdańsk), [...] that Gdańsk painting, and Gdańsk art in general, is in line with the motto "Nec temere, nec timide" – "Neither boldly nor cowardly" – this was the Gdańsk rule of conduct.

THE GOLDEN MEAN, AFTER ALL?

Yes, no extremes, nothing like that. It's different now, but I'm talking about those two thirds, or three quarters, of the past fifty years. This was partly due to the transmission of values, and I don't only mean my peers, but also the next generations. After that, completely different actions were being taken. For example, Miszkin, who studied at my studio. She came from Toruń and was very unorganized. She calmed down, did everything right, and suddenly got into photorealism. But she can do it sensibly. And it's brand new here, she's the only one doing it.

I WONDER TO WHAT EXTENT THIS STATEMENT ABOUT A CERTAIN BALANCE (IN GDAŃSK ART) IS JUST A MATTER OF BEING USED TO SUCH AN OPINION. AFTER ALL, WHEN YOU LOOK CLOSELY, YOU WILL FIND AT LEAST ONE SUCH "SPECIMEN" IN EACH TIME PERIOD.

Yes, for me, a painter very distinguished by his experimental approach is Usarewicz. When I came back from Italy in 1983, students had organised an exhibition of his works at the Bastille – at the school – of those pictures with lights. Compared to the novelties of the "young" ones, that was much better! But at the time he was doing it, it was, shall we say... inappropriate. Thus we should also treat Śramkiewicz (but this is a more distant past), who in the late 1940s and early 1950s sort of had the makings of a hyperrealist artist. But no one noticed it... You know, there is some standard in any, after all hermetic, circle.

WE CAN HARDLY CALL HIS LATER WORKS REALIST EITHER...

He also did those "Scavengers", and a painting of delegates leaving for the union congress. You could tell who was in his sixties – herringbone pattern, pea coat...

DID HE KNOW IT WAS "HYPERREALISM"? WAS IT INTENTIONAL?

Nobody knew, he went so far in this [realism]. It was only later that [hyperrealism] became a revelation as an event in art. But I always tell him that it was he who discovered it, not the Americans. He attained what can be described as the Sopot school atmosphere in social realism; this was not accepted here. No one paid any attention to it, and it was probably because [those paintings] weren't discovered that he didn't follow that line, but had he gained renown here, for example for *Scavengers* – such a crude event, a view through the window of his house into garbage collectors – well... It fits in with the mediocrity of the motifs in hyperrealism. And so

it was "done". Although the painting did enjoy some success, he made a few replicas, and then, who knows...

JUST IN GDAŃSK, OR WAS IT EXHIBITED SOMEWHERE ELSE AS WELL?

No, someone bought it for their collection, I can't remember now... Anyway, he may have gained some publicity and perfected the technique. But – he softened his technique and began to walk away from it. He and Kałedkiewicz were Lam's assistants at the Polytechnic and both painted the same nature, trying to attain Dutch proficiency. I remember, there was a bottle and something else on a plush background, you know, one puts anything there. It looked real. Then somehow their paths parted... There were good working conditions at the Polytechnic, Kobzdej also used to paint there.

I still think it's too small a circle, a little hermetic. And there is something else that surprises me... In Prague, the collections from the interwar period of Czech art contain a variety of works, surrealist, and others. Just novelties from around Europe. The same period in Polish art is deprived of this – probably due to the lack of contact with the world. The gentlemen from Pankiewicz's studio, when they came [from Paris], probably already had to partially take over the places "for publicity", the Institute of Art Propaganda, etc. And Polish colourism began. And then they transferred it to the academies, because they'd just entered the arena and had to practice... monkeys, and tigers, and the like... in the style... like Cybis. Cybisowa and I were once at some academic meeting. One of her colleagues from Łódź was emblazoning her and she told him: "I have no students". To which he replied: "I'm your student". "Oh, away with you!". You know, the idea was for me to paint like her.

THAT'S IMPOSSIBLE NOW; NOT COPYING, I MEAN.

In a sense it is possible. When Potworowski was a professor here, he did various tasks for students, quite interesting ones: sometimes they painted by candlelight, sometimes they had to paint a pile of chairs. That's not so stupid, it forces you to process – you don't know which leg is which, what is what – you have to make an impression that it's makes sense. We were curious what the results would be. So when they showed the final exhibition, everyone, except for one, was like little Potworowski!

SO THEY DIDN'T EVEN WANT TO BE DIFFERENT?

They didn't. Later, of course, they were no longer [the same], their paths parted, they all started to paint a little differently, but...

BUT POTWOROWSKI'S INFLUENCE IS VISIBLE IN THE WORKS OF MANY DIFFERENT PEOPLE. TAKE THE EXHIBITION "28 PAINTERS AND SCULPTORS OF THE COAST" – IT IS SAID TO HAVE BEEN A DEMONSTRATION OF A WILLINGNESS TO TRY SOMETHING ELSE, SOMETHING THAT, PERHAPS, WAS DISPLAYED BY POTWOROWSKI.

Potworowski, with his paintings, very interesting and important in our reception. That's the way I see it. He had an idea of mobilizing the circle; at that time, he was fascinated by primitive art: African shields, landscapes, for instance the *Landscape of Rewa*. One could see that he transferred the atmosphere of that landscape in his use of colours, etc. [...]

IT REALLY WAS AN IMPORTANT EXHIBITION, WASN'T IT?¹

I think it was the middle age of painters, when they still wanted to achieve something, discover something. Later, when their position is established and there is some, even if small, market for their works, they say: "What do I need explorations for, no one will recognize my works".

BUT I GET THE IMPRESSION THAT YOU'RE CONSTANTLY EXPLORING.

There is one thing that still makes it impossible to deceive the viewer; this kind of theme, an excuse really...

AN EXCUSE – BUT TO DO WHAT?

An excuse to look for new arrangements in painting. I have to do this. If there was a queue – in front of a gallery or here – of people who want to buy the same kind of paintings... Lately Preis has been taking some to Kiel. There is an organization of female painters and art lovers "Gedok" there. Last year, women [from Gdańsk] exhibited their works there, and now they're doing it again alongside men. And when they were organizing the exhibition, they decided that my [paintings] would be blue. But I didn't have blue ones then! I just got bored with blue [laughs]. It's so... funny. I do believe that maybe one day someone will want to have such a picture, but I have to experience it for myself. [...] We simply had no other options, in 1945 the realistic form of representation was the only one – it didn't matter who, what, but it was always still life, nude, etc. In the monograph [of the PWSSP] there is a reproduction of my first painting, which was, in fact, considered interesting. A boy at the table with still life, the beginnings of my painting. It disappeared somewhere, actually; it was given to Osóbka-Morawski...

What was interesting at that time? The classes in 1945 were unusual. They were held in Sopot at Obrońców Westerplatte Street (the largest tenement house) in the evening – because some people worked, the age range was significant – about seventy people would show up; they had to fan out to see the model. Nobody dreamed of abstraction! Some people were already infected, so to speak, with painting, for example Ostrowski. He came from a family of house painters, and he himself leaned towards easel painting; then there was Łakomiak, who attended Szczebleski's school, there was also

1 Wystawa 28 malarzy i rzeźbiarzy z Wybrzeża. XII Festiwal Sztuk Plastycznych w Sopocie 17.VI – 3.VII.1959, [exhibition catalogue], [Introduction] A. Kossakowski, Sopot 1959.

Pietkiewicz, Szczodrowska. [...] Some of the first-year students created an art group, there were meetings, exhibitions of paintings in Oliwa, so apart from doing school tasks they were also giving something from themselves. It was still, however, legible art, perhaps only seasoned with a certain nonchalance, exaggeration in the unusual colouring of objects. For most people, these were new things, it was news that this was painting at all. Then, with gaining artistic maturity, there came issues related to observing the professional environment, which also constantly, constantly [stuck in this]. That was right after the war. For example, Lam painted those pink rocks... flashes... but it was all [objective], you could see the little houses...

[...] What we saw, we tried to transfer (onto paintings), and we got to know the world of great [masters] through reproductions. Later, when the period of social realism came, it was, in a way, convenient, because there was no need to change [the nature of painting]. If the (imposed) program involved abstraction, it would have been difficult, but since it was supposed to be a recognizable, legible form, with specific content, it was easy... And our explorations also followed that path. But there was always something... For example, the admiration we had for Michałowski was real...

PIOTR MICHAŁOWSKI?

Yes, Piotr, of course. Stanisław wasn't bad either; sometimes he did weird things. Or Rodakowski, the ideal portraitist... I remember traveling to see my parents through Poznań, the alleged Velázquez [in the museum]... And then came all these thaws, changes. Contacts between schools predated that, in 1949 there were shows in Poznań, the first whiff of social realism, Sokorski, declarations... This place, for example, was visited by Strumiłło, accompanied by some girl (for some reason), and someone else from Łódź. They were delighted with Strzemiński, which to us was completely incomprehensible. Stuck in the objective representation of what surrounded us, we could neither accept nor understand it. There were talking about some afterimages, things like that. But our horizon had already begun to expand, we'd already started to see that all painting does not have to be [like ours]. When there was finally more freedom of expression and exploration, all that we saw, i.e., in reproductions had to be processed, tried. Then, all these changes followed, matter painting, etc. I don't think it's harmful for a young person not to be original, but to repeat after someone else, to discover how they would see it. Such works are exhibited there², for example a Picasso-type portrait painted "my own way", I made portraits using that style for a while...

2 Ślady czasu (1950–1980). Bohdan Borowski, Władysław Jackie-wicz, Roman Usarewicz, [exhibition catalogue], [Introduction] Zofia Watrak, [June–August] 1995, Galeria Arche, Gdańsk; [November–December] 1995, Bałtycka Galeria Sztuki w Uście, Gdańsk 1995, [item 2, 3].

A PORTRAIT OF YOUR WIFE IN TWO VERSIONS...

Yes, she was a kind of introduction; interesting, because she was wearing this violet dress. I painted the *Flower girl* for the "Arsenal". My wife posed for me, it was easy to do: her and flowers, a bucket of flowers [laughs]. Had it been difficult it would have been a different matter... I also went through a "landscape" phase, we would go somewhere with our easels, go to the countryside.

"JOYFUL CREATIVITY"? PAINTING "IN FRONT OF NATURE"?

Yes, but I "forged" them, that is, I didn't really paint there, I would just make a sketch, and then change it or paint anew, for example this portrait of an old lady. Afterwards... I don't know where it all comes from... I don't know. Then I started traveling around the world, looking... and everything got mixed up [laughs].

YOU SPOKE OF OPPORTUNITIES, CONTACTS... SO THOSE FESTIVALS WITH EXHIBITIONS REALLY WERE IMPORTANT (FOR THIS CIRCLE).

Yes, very important. We've forgotten about it now, but very important events took place here. This could not be done again today. In those wooden pavilions, for example, there was an exhibition of Lurçat's fabrics. Insurance itself would be very expensive, and they wouldn't let them be displayed there in the first place, because the pavilions are not fire resistant.

THAT'S WHAT I THOUGHT, BUT I WANTED TO HEAR IT³.

That's the way it is. I don't know what I would be doing! I was born in the Borderlands, I spent my childhood and youth in Vilnius, I managed to finish high school by 1941. But even before the war broke out, I decided to study – I don't know why – architecture in Gdańsk. My uncle guided me thus; he went through World War I, he was a train driver, in Russia of course. Then the Germans got him and he was under the spell of German organization, order. So those were my dreams too. What was the use of art at that time? I attended extracurricular drawing and painting classes (in high school) with the Jesuits. One of the priests was the teachers, he was an authority figure, probably a university graduate. I even got promoted, he commissioned me to design a tableau, like the ones they used to hang there... I came up with an idea, some oak leaves... And that was my first contact. During the last year, when the school in Lithuania was Soviet, we had classes not so much in drawing, but in introduction to visual arts, to which the teacher would bring magazines (something like "Artistic Review"). And there were strange things in there, various colour combinations... When I came here, a country boy... It always seemed to me that there was no point in setting up an art academy in the desert, literally. That it must

be in the right environment: architecture, collections, works of art. For example, the art high school in Nałęczów, where there is nothing to see, is a disservice to young people, they can't see any art there. Any little Italian town would be better...

So here I literally learned the a b c [of art]; I suppose that if I had been born somewhere else, in a more noble environment, I might have been internally richer, but... that's how it turned out, unfortunately. But [on the other hand], I think that this provincial school, through certain obligations, common to all... I, for example, would often leave the dormitory before classes, and Magda Więcek soon after me. She was going out to paint as well. We got up earlier and went to do "still life". Sometimes some rascal ate a pear... Yes, at school, because classes started later. In general, there was a sense of encouragement, not that the teacher was nagging us, we just felt that that's how it should be. There was something of the solid pre-war order there; the war did not destroy everyone [completely]. But then there was a general disorganization in Poland, and this also affected art. Well, I can't complain about the school, I think it [gave me as much] as possible; if I had been more diligent, maybe it would have been better... I only dealt with painting; there were no other options anyway. Żuławski tried mural painting...

WHY DO YOU SAY "TRIED"? THEY WERE "DOING" IT IN GDAŃSK (AND OTHER CITIES), THERE WAS A GREAT RECONSTRUCTION ACTION.

That was later, after I'd left school. I wasn't a part of that. Maybe it was defiance, who knows... But the first contact with Żuławski as a boss [was not encouraging]; there were several of them: Wodyński, Śramkiewicz. Żuławski tried organizing things (exhibitions, fairs), and took money for that, but what he offered us was unpaid internship. Of course, getting excited, we went to tell him; even I was forced to say, "Unfortunately, sir!". And that was what held me back. I always felt I shouldn't ask. The whole event (in Gdańsk) was crazy. Painting *al fresco* or *al secco* in these conditions is no good! Given the severe air pollution, it wouldn't even be safe. Everything was covered. Something was wrong with that!

LEONARDO'S "LAST SUPPER" WAS ALSO COVERED...

But he was experimenting. A fresco might be done inside, but outside it must be protected. But there is one thing that's interesting – for example the Golden Tenement, one of the grandest in Gdańsk, is covered with a gilded relief – could last centuries. It also requires some tending to, but it's durable. Painting that was introduced here was inappropriate; but they made an attempt, they wanted to decorate... Warsaw did the same thing. [...] The last tenement house on the right on Długi Targ, this one is holding up, it's not exposed to rain; but there were rivers of water going down the other ones [...].

3 25 lat Festiwalu Sztuk Plastycznych w Sopocie 1948–1972, ed., text, selection of photos K. Fabijańska-Przybytko, Gdańsk [1972].

PRZEMÓWIENIE Z INAUGURACJI 1974/1975

Witając przybyłych na inaugurację roku akademickiego 1974/1975 Rektor Władysław Jackiewicz mówił m.in., „Po raz 30-ty Gdańska Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych przeżywa swój dzień najbardziej uroczysty – początek nowego roku akademickiego. Dzień szczególny dla tych najmłodszych, którzy dziś rozpoczynając studia marzą zapewne o ich najszybszym zakończeniu, by wyjść w świat z samodzielną twórczością artystyczną. Poprzedników dzisiejszych pierwszorocznych przygotowała gdańska PWSSP. Spotkać można ich głośne już nazwiska i wybitne dzieła w kraju i zagranicą [...]. Rozpoczynając dziś studia plastyczne trzeba pamiętać o obowiązkach jakie będą oczekiwać absolwentów po opuszczeniu szkoły. [...] Droga Młodzieży! Do Was, tych, którzy dzisiaj zostaną przyjęci do studenckiej społeczności, kieruję szczerą zachętę do pracy wytrwałej, bez której nie może się rozwijać talent artystyczny. Do Was też kieruję przestrozę, że miano artysty uzyskać będziecie mogli jedynie za swą twórczość uznaną i przydatną społeczeństwu. Życzę Wam pomyślnego przebiegu studiów w atmosferze koleżeńskiej sympatii i wyróżniającego ukończenia szkoły. Wszystkim studentom rozpoczynającym zajęcia tego roku akademickiego, wraz z życzeniami wszelkiej pomyślności, składam w imieniu całego zespołu pedagogicznego obietnicę surowych wymagań przy realizacji programów i sprawiedliwej oceny osiągniętych rezultatów. Zespołowi pedagogicznemu i administracyjnemu i wszystkim pracownikom sukcesów w życiu osobistym i pracy zawodowej. Wszystkim naszym przyjaciołom za ich sympatię i przychyłność, składam serdeczne podziękowania i życzenia dalszego wytrwałego uwielbienia dla polskiej sztuki”¹.

¹ Rektorat. Obchody, uroczystości, zebrania, narady, projekty, programy nauczania, PWSSP w Gdańsku Zespół 2137 nr 347, AP w Gdańsku, k. 29 i 33.



Wręczenie tytułu Doctora honoris causa prof. Teresie Pągowskiej, Dwór Artusa w Gdańsku, od lewej: Władysław Jackiewicz, Dorota Borowska, Teresa Pągowska, 2002, fot. Witold Węgrzyn, AFASP.

Awarding the title of Doctor honoris causa to prof. Teresa Pągowska, Artus Court in Gdańsk, from the left: Władysław Jackiewicz, Dorota Borowska, Teresa Pągowska, 2002, photo: Witold Węgrzyn, AFASP.

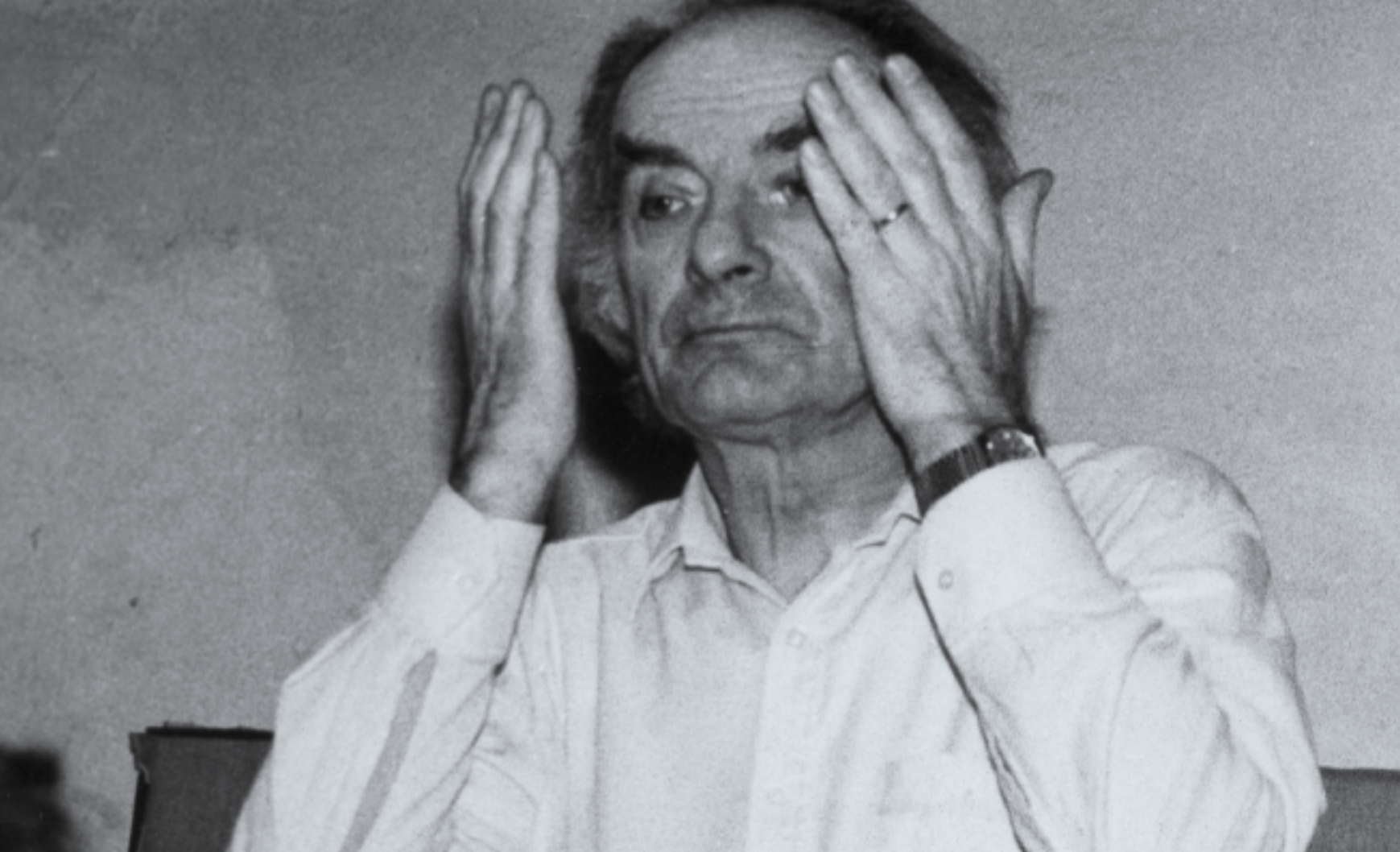
INAUGURATION SPEECH 1974/1975

639

Welcoming those present at the inauguration of the academic year 1974/1975, Rector Władysław Jackiewicz said: "For the 30th time, the Higher School of Visual Arts in Gdańsk is experiencing its most solemn day – the beginning of the new academic year. A special day for the youngest, who, when starting their studies today, probably dream of finishing them as soon as possible and going out into the world to commence independent artistic work. The predecessors of today's first-year students were prepared by the PWSSP in Gdańsk. You can come across their famous names and outstanding works in Poland and abroad [...]. When starting art studies today, you must remember your responsibilities as graduates when leaving school. [...] Dear youth! I sincerely encourage you, who today will become part of the student community, to work persistently, for without persistent work artistic talent cannot develop. I also warn you that you will only be able to call yourselves artists if you create works recognized and

useful to society. I wish you a successful course of studies in an atmosphere of friendship and a distinguished graduation. On behalf of the entire teaching team, I wish all students starting classes this academic year good luck and promise them demanding requirements and a fair assessment of the achieved results. I wish the teaching and administrative team and all employees success in their personal and professional lives. To all our friends, for their appreciation and support, I would like to express my sincere thanks, and I wish them further persistent admiration for Polish art"¹.

¹ Rectorate. Celebrations, celebrations, meetings, conferences, projects, teaching programs, PWSSP in Gdańsk, fonds 2137, no. 347, State Archives in Gdańsk, pp. 29, 33.



Myślę, że stanowi
on [talent] niewiele
więcej jak 5 proc.,
reszta to mozolna,
codzienna praca.

I think it [talent]
accounts for little
more than 5 percent,
the rest of it is ardu-
ous, everyday work.

*Porzucić zachwyty
i samouwielbienie...
z Władysławem
Jackiewiczem rozmawia
Barbara Kanold, „Dziennik
Bałtycki”, 1988, nr 70, s. 4.*

fot./photo: NN/unk.

Z RECENZJI NAPISANYCH PRZEZ PROF. WŁADYSŁAWA JACKIEWICZA DLA:

[BOGDANA WRĘCZYCKIEGO]

Bogdana Wręczyckiego można zaliczyć do kontynuatorów malarstwa Szkoły Sopotkiej w Jego najlepszej warstwie rozważań warsztatowych i tematycznych. Jest to [...] kontynuacja wynikła ze świadomej oceny tego nurtu malarstwa polskiego, w którym splotły się idee kapistowskie, doświadczenia europejskiego malarstwa materii i gdańskie poszanowanie wartości formalnych w dziele malarskim.

Szereg utworów układem swoim kompozycyjnym i grą środków malarskich [może] przedstawiać syntezę pewnego krajobrazu. W ich subtelny zróżnicowaniu widoczna jest obserwacja jego zmienności, zgodna z nastrojem oglądającego i naturalną przemiennością przyrody w ciągu dnia i pór roku. Obserwacja dokonana okiem dzisiejszego człowieka, jak gdyby kątem Jego oka albo przy dużej szybkości, z jaką przemierza codzienną drogą do miejsca pracy, przemierza świat a nawet odpoczywa.

Największą wartość obrazów Bogdana Wręczyckiego widzę w piękności ich materii i finezji wątku linearnego.

Podczas oglądania ostatnich obrazów Bogdana Wręczyckiego powróciły w mojej pamięci pejzaże Piotra Potworowskiego, Jego próby skupienia malarzy Wybrzeża wokół tematu pejzażowego, stworzenia szkoły polskiego pejzażu...

1977

[ANDRZEJA ŚRAMKIEWICZA]

Obserwując pilnie drogę rozwoju twórczego Andrzeja Śramkiewicza doznaję wielkiej satysfakcji, jaka może towarzyszyć odbiorcy malarstwa w jego kontakcie z udanym dziełem.

Moja satysfakcja jest powiększona jednak przez szczęśliwy fakt, że Andrzeja Śramkiewicza mogę zaliczyć do grona moich byłych studentów.

Forma malarska [...] utworów Andrzeja Śramkiewicza, jak też ich formaty, powinny zwrócić naszą uwagę na bezinteresowną postawę autora wobec odbiorcy przy wyraźnej bezkompromisowości wobec jego ewentualnego nieprzygotowania.

W czasach wzrastającej komercjalizacji dwustronnych stosunków twórca i odbiorca postawa Andrzeja Śramkiewicza musi budzić szacunek i podbudować naszą wiarę w dalszy wspanialszy rozwój jego malarstwa i kierunku w sztukach plastycznych ciągle naczelnego...

[JERZEGO KRECHOWICZA]

[...] Jego osobisty styl zaważył na pewno na kształcie twórczości niejednego ze znaczących dziś grafików, którzy w ostatnich dwudziestu latach opuścili gdańską PWSSP jako jej absolwenci.

Mam nieodparte wrażenie, że obowiązek przedstawienia oceny działalności artystycznej i pedagogicznej docenta Jerzego Krechowicza przypadł mi w udziale ze znacznym spóźnieniem. Zdawało się, że obecność Jerzego Krechowicza jest gdańskiej szkole niezbędna i wysoko ceniona. [...]

Jerzy Krechowicz osiągnął moim zdaniem najwyższy stopień doświadczenia pedagogicznego, najwyższy stopień wiedzy zawodowej, a za twórczość własną zdobył najwyższe uznanie.

Czy po awansie na profesora nadzwyczajnego Jego talent będzie bardziej lotny i wzniesie jego twórczość jeszcze wyżej, a działalność pedagogiczna będzie proporcjonalna do uzyskanego tytułu?

Nie pragnąc nikogo pouczać ani zawstydząć, chciałbym jedynie wskazać, jak nieprzystosowany do rzeczywistości jest dotychczasowy sposób wyznaczania stopni i tytułów długoletnim i wartościowym nauczycielom uczelni artystycznych w Polsce. Według mojej oceny doc. Jerzy Krechowicz osiągnął poziom najwyższego artystycznego i zawodowego wtajemniczenia. Jego dotychczasowa działalność pedagogiczna bez wątpienia wpłynęła na ustalenie znaczącej pozycji projektowania graficznego gdańskiej PWSSP...

15.06.1992

[TERESY MISZKIN]

Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych w Gdańsku [ma] w gronie swoich nauczycieli akademickich wybitną artystkę - Teresę Miszkina. [...] Wśród wielu wydarzeń dzisiejszych w sztuce, wśród licznych prezentacji odmiennych poglądów i postaw artystycznych zostać zauważanym i wyróżnianym nie jest dziś łatwo. Dokonała tego Teresa Miszkin swoim talentem i oryginalnością interpretacji malarskiej. [...] Przy wyborze artystów, którym można będzie powierzyć prowadzenie młodego pokolenia adeptów sztuki polskie uczelnie plastyczne kierują się zgodnie z tradycją przede wszystkim:

- pozycją artystyczną kandydata,
- atrakcyjnością jego programu artystycznego,
- i godną postawą ludzką.

Takim wymaganiom z powodzeniem mogła sprostać artystka tej miary jak Teresa Miszkin. Jestem przekonany, że Jej sukcesy artystyczne były i będą znaczące i dla jej studentów, dla których jest i powinna być godnym wzorcem...

642

GDAŃSK, 15.09.1993



Uroczystość z okazji 100. urodzin prof. Włodzimierza Padlewskiego, Hubert Bilewicz rozmawia z Władysławem Jackiewiczem o „szkole sopockiej”, 2003, fot. Witold Węgrzyn, AFASP.

Celebration of the 100th birthday of prof. Włodzimierz Padlewski, Hubert Bilewicz talks to Władysław Jackiewicz about the “Sopot school”, 2003, photo: Witold Węgrzyn, AFASP.

[MARIИ SKOWROŃSKIEJ]

[...] W twórczości Skowrońskiej obecność Kobiety jest głównym wątkiem opowieści rysunkowych i malarskich. Obecność Kobiety zwielokrotnionej, często tej samej urody, jak gdyby autorka chciała przybliżyć widzowi lepiej jej typ fizyczny. [...] a przepyszna nagość postaci podkreśla pięknnością formy i finezją linii, nadając i przedstawieniom rysunkowym rangę równą przedstawieniom malarskim. Maria Skowrońska po mistrzowsku opanowała techniki rysunku. [...] w wielu utworach jej talent pozwolił nadać im wysoki wyraz artystyczny. Postacie Kobiet w obrazach malarskich nie [mają] tak jak w rysunkach wyraźnych cech osobistych. Ich obecność jest jedynie odczuwalna, stają się one jednym z elementów gry malarskiej. W przestrzeni nierozpoznawalnej świecą stłumionym blaskiem ciał. Maria Skowrońska wielkie znaczenie przypisuje rysunkowi, jego różnym technikom w tworzeniu dzieł o wyrazie ostatecznym. [...] Skowrońska wykazała się właściwym rozumieniem roli pedagoga jako mistrza i przewodnika dla młodych talentów w okresie ich najtrudniejszych wyborów...



Wernisaż w gdańskiej ASP, od lewej: Marek Wrzeński, Arkadiusz Sylwestrowicz, Laura Czarnocka, Sławoj Ostrowski, Andrzej Dyakowski, Maria Skowrońska, Mieczysław Olszewski MIETO, Władysław Jackiewicz, 2004, fot. Anna Okońska-Węsiora, AFASP.

Vernissage at the Academy of Fine Arts in Gdańsk, from the left: Marek Wrzeński, Arkadiusz Sylwestrowicz, Laura Czarnocka, Sławoj Ostrowski, Andrzej Dyakowski, Maria Skowrońska, Mieczysław Olszewski MIETO, Władysław Jackiewicz, 2004, photo: Anna Okońska-Węsiora, AFASP.

Uroczystość pożegnania odchodzącego na emeryturę prof. Kiejstuta Bereznickiego, od lewej: Roman Gajewski, Maria Skowrońska, Hanna Nowicka, Włodzimierz Łajming, Hugon Lasecki, Kiejstut Bereznicki, Władysław Jackiewicz, Zbigniew Gorlak, Teresa Miszkin, 2006, fot. Witold Węgrzyn, AFASP.

Farewell ceremony for the retiring prof. Kiejstut Bereznicki, from the left: Roman Gajewski, Maria Skowrońska, Hanna Nowicka, Włodzimierz Łajming, Hugon Lasecki, Kiejstut Bereznicki, Władysław Jackiewicz, Zbigniew Gorlak, Teresa Miszkin, 2006, photo: Witold Węgrzyn, AFASP.

[ANDRZEJA ŚRAMKIEWICZA]

[...] Tak znaczący awans mojego byłego studenta musi być powodem i mojej nieukrywanej satysfakcji. Dyplom z wyróżnieniem był potwierdzeniem dojrzałości artystycznej Andrzeja Śramkiewicza. Miałem sposobność śledzić rozwój twórczości Andrzeja Śramkiewicza od początków jego samodzielnej drogi malarza.

[Początkowo] artysta budował swoje obrazy rozprowadzając po płótnach finezyjne, barwne smugi, tworząc sugestie materii organicznej, jak gdyby bujny kształt przyrody i jej nieustanną zmienność. Żywoćność ich powstawania bywała regulowana precyzyjnym biegiem linearnego wątku, stwarzając obrazy o wysokim poziomie estetyki z przekazem ideowym trudnym do właściwego odkrycia.

Okres późniejszy [...] to obrazy, w których artysta próbuje wyznaczyć i przestrzeń i czas otaczającej go rzeczywistości. [...] nieukrywany zachwyt nad możliwościami materii malarskiej, którą po mistrzowsku wykorzystuje przy budowie swoich obrazów. Przede wszystkim przestrzeń, której próbuje nadać wymiar realności. Dalekie plany, idące w głąb obrazów kierunki linearnych układów, świat wirujących brył geometrycznych, ciągle ich przemieszczanie w nieokreślonej przestrzeni, czasem znaczonej jakby śladami natury. Jest to malarstwo wielkiej kultury i wrażliwości. Uroda formy malarskiej, główny walor malarstwa Śramkiewicza, zdecydowanie przeważa nad filozoficznym przesłaniem autora. Andrzej Śramkiewicz nie odrzuca doświadczeń Wielkiego Malarstwa Europejskiego, przejmując z niego to, co może być zgodne z jego temperamentem malarskim. Jest w obrazach Śramkiewicza ślad zauroczenia i malarstwem mistrzów holenderskich i ich starannością w opisywaniu przedmiotów i szeroki oddech dalekich planów malarstwa pejzażowego. Miałem okazję niejednokrotnie uczestniczyć ze Śramkiewiczem w wystawach malarstwa za granicą. Zawsze jego twórczości towarzyszyła przychylna ocena krytyki, a zainteresowanie publiczności wyznaczały liczne jego obrazy w kolekcjach prywatnych...

GDĄŃSK, 28.10.1998



Pożegnanie odchodzącego na emeryturę prof. Andrzeja Dyakowskiego, byłego studenta Profesora Jackiewicza, od lewej: stoją – Jolanta Cichowlas, Maciej Świeszewski, NN, Mieczysław Olszewski MIETO, Jacek Staniszewski, Robert Florczak; siedzą – Władysław Jackiewicz, Tomasz Bogusławski, Małgorzata Żerwe, Cezary Paszkowski, Hugon Lasecki, 2007, fot. NN, AFASP.

Farewell ceremony for the retiring prof. Andrzej Dyakowski, former student of Professor Jackiewicz, from the left: standing – Jolanta Cichowlas, Maciej Świeszewski, NN, Mieczysław Olszewski MIETO, Jacek Staniszewski, Robert Florczak; sitting – Jackiewicz, Tomasz Bogusławski, Małgorzata Żerwe, Cezary Paszkowski, Hugon Lasecki, 2007, photo: unk., AFASP.

70-lecie ASP w Gdańsku, 2015, fot. Bartosz Żukowski, AFASP.

70th anniversary of the Academy of Fine Arts in Gdańsk, 2015, photo: Bartosz Żukowski, AFASP.

FROM THE REVIEWS WRITTEN BY PROFESSOR WŁADYSŁAW JACKIEWICZ FOR:

[BOGDAN WRĘCZYCKI]

Bogdan Wręczycki can be counted among the continuators of the Sopot School of painting in his best layer of technical and thematic considerations. It is [...] a continuation resulting from a conscious assessment of this trend in Polish painting, in which Kapist ideas, the experience of European matterism and a respect for formal values characteristic of Gdańsk painters were intertwined.

A number of works, with their composition and the play of means of expression, [may] present a synthesis of a certain landscape. Their subtle differentiation shows the observation of its changeability, consistent with the mood of the viewer and the natural changeability of nature during the day and seasons. Observations are made through the eye of a man of today, as if out of the corner of his eye, or at the high pace at which he travels his daily route to work, goes around the world, and even rests.

I see the greatest value of Bogdan Wręczycki's paintings in the beauty of their matter and the finesse of the linear thread.

When I was looking at the most recent paintings by Bogdan Wręczycki, the landscapes of Piotr Potworowski came to my mind, and his attempts to focus the painters from the Coast around the subject of landscape, to create a Polish school of landscape...

1977

[ANDRZEJ ŚRAMKIEWICZ]

When closely observing Andrzej Śramkiewicz's path of creative development, I experience great satisfaction that accompanies the viewer of painting in his contact with a great work of art.

My satisfaction is increased, however, by the happy fact that I can count Andrzej Śramkiewicz among my former students.

The form [...] of Andrzej Śramkiewicz's works, as well as their formats, should draw our attention to the author's disinterested attitude towards the viewer and a clearly uncompromising attitude towards his possible unpreparedness.

In times of increasing commercialization of bilateral relations between the creator and the viewer, Andrzej Śramkiewicz's attitude must arouse respect and strengthen our faith in further greater development of his painting and the still dominant direction in the visual arts...

GDAŃSK, 13.12.1979

[JERZY KRECHOWICZ]

...His personal style certainly influenced the work of many prominent graphic artists who left the Academy of Fine Arts in Gdańsk as its graduates in the last twenty years.

I cannot help to feel that the task of assessing the artistic and pedagogical activity of assistant professor Jerzy Krechowicz was given to me much too late. It seemed that the presence of Jerzy Krechowicz at the Gdańsk school was needed and highly valuable. [...]

In my opinion, Jerzy Krechowicz has achieved the highest level of teaching experience, the highest level of professional knowledge, and he has received the highest recognition for his work.

With his promotion to associate professor, will his talent become more elevated, and will it further refine his work, at the same time ensuring that the level of his teaching corresponds to the new title?

Without wishing to admonish or embarrass anyone, I would only like to point out how inadequate the current method of assigning degrees and titles to valuable long-term teachers in Polish art schools is. In my opinion, assistant professor Jerzy Krechowicz has reached the highest level of artistic and professional initiation. His teaching activity has undoubtedly contributed to establishing the significant position of graphic design at the PWSSP in Gdańsk...

15.06.1992

[TERESA MISZKIN]

Among the ranks of academic teachers at the State Higher School of Fine Arts in Gdańsk there is a truly outstanding artist – Teresa Miszkin. [...] With the profusion of contemporary artistic events and presentations of varied views and artistic attitudes, it is not easy to become noticed and gain recognition. Teresa Miszkin has done that with great success in the field of painting thanks to her talent and originality of interpretation. [...] When deciding which artists can be entrusted with guiding the young generation of art adepts, Polish art schools, in accordance with tradition, take into consideration, above all:

- the candidate's artistic position,
- the appeal of his artistic programme,
- and his human dignity.

It is not surprising that these requirements were successfully met by an artist of such stature as Teresa Miszkin. I am convinced that her artistic accomplishments have been and will continue to be of significance for her students as well, for whom she is and should always be a worthy role model...

GDAŃSK, 15.09.1993

[MARIA SKOWROŃSKA]

...In Skowrońska's work, the presence of the Woman is the main theme of the drawing and painting narratives. It is the presence of the Woman multiplied, often possessed of the same kind of beauty, as if the author wanted to bring her physicality closer to the viewer. [...] The delicious nudity of the figures is emphasized by the beauty of the form and the finesse of the lines, giving the drawings a rank equal to the paintings. Maria Skowrońska has mastered drawing techniques. [...] In many works, her talent allowed her to give them a high level of artistic expression. The figures of Women in the paintings do not [have] personal features as distinct as in the drawings. Their presence is only felt, they become one of the elements of the painting-play. In an unrecognizable space, they shine with the subdued glow of flesh. Maria Skowrońska attributes great importance to drawing and its various techniques in creating the ultimate expression of the work. [...] Skowrońska showed a proper understanding of the role of a pedagogue as a master and guide for young talents during the time of their most difficult choices...

GDAŃSK, 12.05.1998

[ANDRZEJ ŚRAMKIEWICZ]

...Such a significant promotion of my former student has to give me undoubted satisfaction as well. His graduation with honours confirmed Andrzej Śramkiewicz's artistic maturity. I had the opportunity to follow the development of his work from the beginning of his independent career as a painter.

[Initially] the artist built his paintings by spreading subtle, colourful streaks on the canvas, creating suggestions of organic matter, an impression of the lush shapes of nature and its constant changeability. The spontaneity of their creation was at times regulated by the precise course of the linear thread, creating pictures of high aesthetic value with an ideological message that was difficult to decipher correctly.

Then came a period [...] of the artist's attempts to map out both the space and time of the reality that surrounds him. [...] Undisguised admiration for the possibilities of the painting matter, which he masterfully uses in the construction of his paintings. First of all, the space, which he tries to endow with an aspect of reality. Distant plans, directions of linear systems reaching deep into the paintings, the world of rotating geometric solids, their constant movement in an undefined space, sometimes marked as if with traces of nature. It is a style of painting of great culture and sensitivity. The beauty of the painting form, the main value of Śramkiewicz's painting, definitely outweighs the author's philosophical message. Andrzej Śramkiewicz does not reject the experiences of Great European Painting, adopting those of its elements that are consistent with his own temperament. In Śramkiewicz's works there is a trace of fascination with the painting of the Dutch masters and their diligence in describing objects, and a wide breath of distant planes of landscape painting. I had the opportunity to participate with Śramkiewicz in many painting exhibitions abroad. His work was always favourably assessed by critics, and the number of his paintings in private collections clearly testifies to the interest of the public...

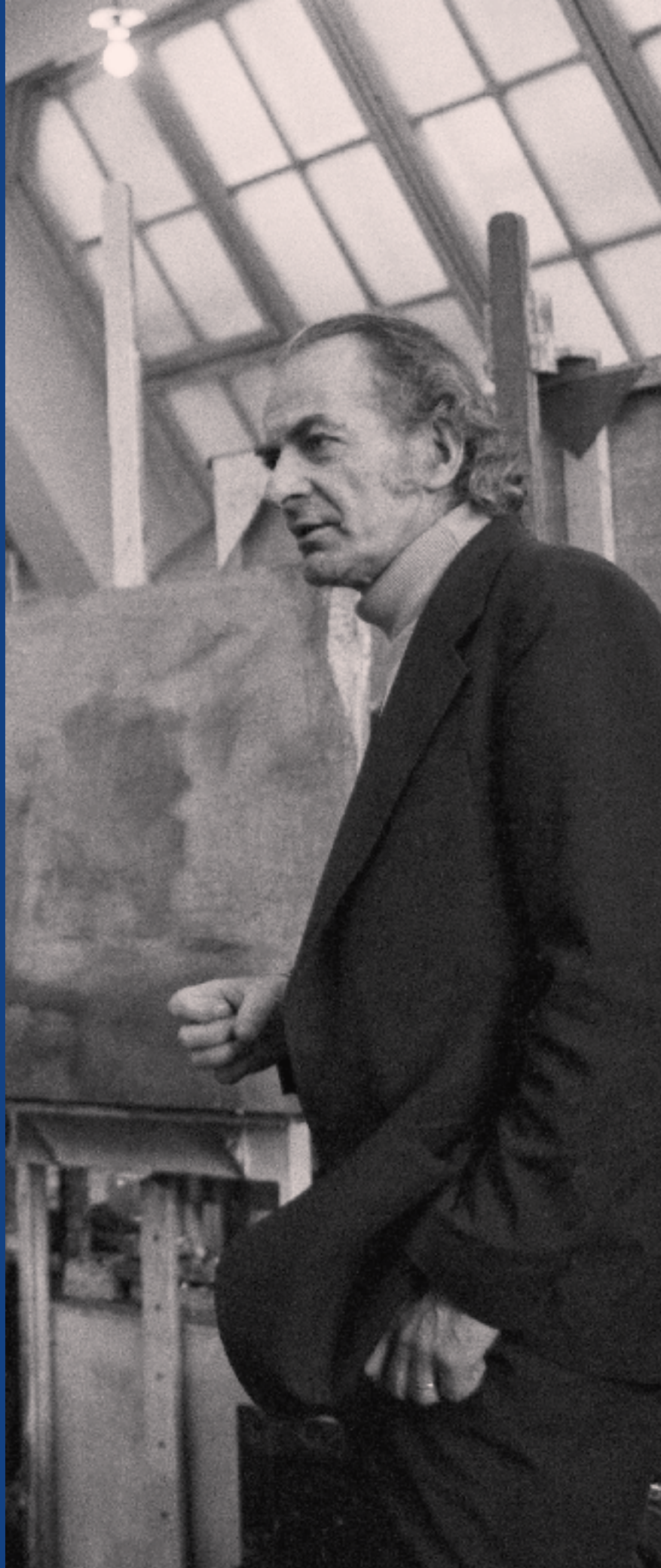
GDAŃSK, 28.10.1998

Nam pedagogom leży na sercu los malarstwa. Trzeba wyławiać zdolnych ludzi, kierować ich na właściwą drogę, aby nie zmieniali się w „kopistów” cudzych pomysłów i stylów. Trzeba skłonić ich do szczerych, osobistych wypowiedzi. One dopiero mogą się w swym wyrazie okazać cenniejsze od tego, co już zostało dokonane.

We, teachers, care about the fate of painting. We need to find talented people, guide them to the right path, so that they do not simply copy other people's ideas and styles. We have to convince them to make honest, personal statements; for only such statements can turn out to be more valuable in their expression than those that have already been made.

Sztuka wkracza w życie, rozm. Tadeusz Rafałowski, „Dziennik Bałtycki”, 1976, nr 131, s. 5.

fot./photo: Witold Węgrzyn.



DYPLOMANTKI I DYPLOMANCI PROFESORA*

THE GRADUANDS OF THE PROFESSOR*

1964		1972	1979
Cenkiel Józef (promotor Jackiewicz/Pągowska)		Bukiewicz Lech Kaczmarowska Bożena Lonty Sabina Milczarek Tadeusz Ogórkiewicz-Omernik Barbara Radkowski Jan Subbotko Marian Talaga-Tumielewicz Irena Tuchewicz Wojciech Zygmuntowski Andrzej	Duch Ryszard Gajewski Roman Gorlak Zbigniew Jackiewicz Alina Kosmala Zbigniew Kuczmiński Andrzej Nierzwicki Dariusz Śpiewak Bogusława Zieliński Wojciech
1965			
Baniecki Kazimierz Hyla Zbigniew Kujawa Edward			
1966			1980
Langner Krystyna		1973	Grzelakowski Grzegorz Jurszenas Szarunas Smoliński Zbigniew
1967		Eckert Andrzej Jędrzejewski Ryszard Kminikowski Romuald Miszkin Teresa Zadworna Janina	1981
Furmańska Helena Norenberg-Gorzelska Lidia Ryszkowska-Marchlewska Lilianna			Basińska Małgorzata Kalkowski Kazimierz Karczewska Hanna Nowaczyk Krystyna Rogowska Marzena Rozmarynowska Małgorzata Tomaszewicz Helena
1968		1974	
Fabich Jan		Lutomska Małgorzata Romańska Maria Śramkiewicz Andrzej	
1969			1982
Bartoszewicz Michał Dyakowski Andrzej Kowalińska Maria Kuczewska Hanna Tęgowska-Matocha Elżbieta		1975	Boguszewski Mariusz Kopeć-Butalewicz Aleksandra Krauze-Dudek Marzena Łotocka-Napierała Ida Mydlarski Jacek Siwicka Iwona Szewczyk Jan
1970		Flis Irena Nasfeter Krzysztof Misiek Jan	
Boguszewska Wanda Chudzyński Feliks Miczek-Jacyno Maria Olejniczak Marian Szymczak Andrzej Wręczycki Bogdan		1976	
		Grodnicki Ryszard	
		1977	
		Knut Mieczysław Rosadzińska-Ciapalska Joanna	
1971		1978	
Kowalczyk Andrzej Łukasik Ewa Pietrzak-Cybulska Zdzisława Sołecki Jan		Barbucha Marian Fryckowski Krzysztof Rebelka Dominik	

* Na podstawie dokumentów z Archiwum ASP w Gdańsku

* Based on documents from the Archive of the Academy of Fine Arts in Gdańsk



KALENDARIUM

WŁADYSŁAW JACKIEWICZ
(17 II 1924 – 30 III 2016)

- 1 Z ojcem Ludwikiem i matką Weroniką, Podbrodzie, 1924, fot. NN, zbiory prywatne.

With his father Ludwik and mother Weronika, Podbrodzie, 1924, photo: unk., private collections.



1924

- 17 II W Podbrodziu koło Wilna urodził się Władysław Jackiewicz [1].

1931–1941

Do siódmego roku życia mieszkał z matką Weroniką, ojcem Ludwikiem i młodszą siostrą Alodią [2]. Potem zamieszkał w Wilnie u rodziny. Opiekę nad młodym Władysławem sprawowali Tymulowie, siostra matki Marianna z mężem Józefem. Do Podbrodzia przyjeżdżał w czasie wolnym od nauki [3]. Przez dwa pierwsze lata uczył się w powszechnej szkole podstawowej w Wilnie, potem został uczniem Prywatnej Męskiej Szkoły Powszechnej OO. Jezuitów w Wilnie [4], a od 1936 r. uczęszczał do Gimnazjum Ojców Jezuitów pod wezwaniem św. Kazimierza w Wilnie [5], w czerwcu 1941 r. złożył ostatni egzamin maturalny w litewskim Liceum Humanistycznym i otrzymał świadectwo maturalne.

- 2 Z rodzicami i siostrą Alodią, Podbrodzie, 1927, fot. NN, zbiory prywatne.

With his parents and sister Alodia, Podbrodzie, 1927, photo: unk., private collections.



- 3 Rodzina i krewni, Jackiewicz siedzi pierwszy z przodu, Podbrodzie, ok. 1932, fot. NN, zbiory prywatne.

Family and relatives, Jackiewicz sitting first in the front, Podbrodzie, ca. 1932, photo: unk., private collections.





4 Legitymacja uczniowska, zbiory prywatne.

Student ID card, private collections.

5 Z klasą i nauczycielami wileńskiego gimnazjum, Jackiewicz stoi w drugim rzędzie, trzeci od lewej, 1939, fot. NN, zbiory prywatne.

With his class and teachers of the Vilnius secondary school, Jackiewicz standing in the second row, third from the left, 1939, photo: unk., private collections.



1941–1945

Okres okupacji spędził na Wileńszczyźnie. Pracował jako robotnik rolny i kolejowy [6]. Był także zatrudniony w zakładzie fotograficznym w Podbrodziu, gdzie zajmował się retuszowaniem zdjęć i asystowaniem w sesjach portretowych. Amatorsko zainteresował się fotografią artystyczną.

1945

- VII ○ Razem z najbliższą rodziną został repatriowany do Bobrowic koło Krosna Odrzańskiego [7].
- VII-X ○ Był sekretarzem burmistrza w Bobrowicach.
- 13 X ○ Przyjechał do Gdyni z zamiarem studiowania architektury na Politechnice Gdańskiej. Mimo że rok akademicki w uczelni oficjalnie zaczął się 22 października, było już po egzaminach wstępnych i Jackiewiczowi nie udało się rozpocząć studiów. Zamieszkał w Gdańsku Wrzeszczu.
- 15 X ○ Zainaugurowano działalność Państwowego Instytutu Sztuk Plastycznych w Gdańsku z siedzibą w Sopocie przy ul. Obrońców Westerplatte 24. Jackiewicza przyjęto do Szkoły na podstawie egzaminu wstępnego z rysunku.
- 17 X ○ Został przyjęty na I rok Studium Ogólnego. W księdze immatrykulacyjnej otrzymał numer 10 [8]. Zamieszkał w Sopocie. W kwestionariuszu osobowym z 17 października 1945 r. napisał, że chciał studiować dekoratorstwo [9]. W ogłoszeniach o naborze do Szkoły podkreślano, że „Celem jej – zgodnie z programem Instytutów tego typu – [jest – AP] szkolenie pełnowartościowych artystów plastyków, malarzy, rzeźbiarzy i grafików, projektodawców i wykonawców sztuk zdobniczych. [...] Na pierwszym roku studiów specjalnych każdy z uczniów będzie mógł sobie wybrać jedną ze specjalności użytkowych: ceramikę, tkactwo, grafikę, dekorację wnętrza, meblarstwo, metaloplastykę, lub sztukę reklamową”¹.



6 W mundurze kolejarza, l. 1942–1944, fot. NN, zbiory prywatne.

In a railwayman's uniform, 1942–1944, photo: unk., private collections.

¹ Ł., *Instytut Sztuk Plastycznych w Sopocie*, „Dziennik Bałtycki” 1945, nr 120, s. 3.



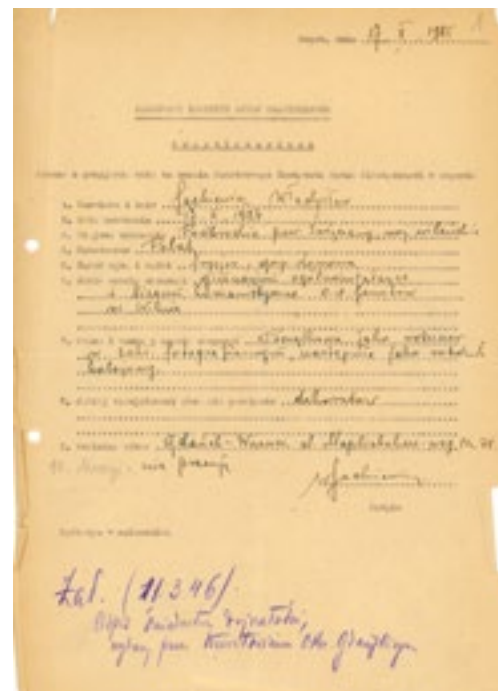
7 Z rodziną, Bobrowice, 1946, fot. NN, zbiory prywatne.

With his family, Bobrowice, 1946, photo: unk., private collections.



8 Książka ewidencyjna (indeks) PWSSP w Gdańsku z siedzibą w Sopocie, AASP.

Record book (transcript) of the PWSSP in Gdańsk, based in Sopot, AASP.



9 Kwestionariusz przyjęcia do Instytutu, 1945, AASP.

Admission questionnaire to the Institute, 1945, AASP.

1946

24 VI - VII

- 1 XII** Instytut, do którego uczęszczał Jackiewicz, zmienił nazwę na Państwową Wyższą Szkołę Sztuk Pięknych w Gdańsku z siedzibą w Sopocie. Kolejne przemianowanie Uczelni nastąpiło po wydaniu zarządzenia MKiS z dnia 15 lutego 1947 r. i do 4 lipca 1996 r. obowiązywała nazwa Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych w Gdańsku.
- Studiując należał do: Związku Akademickich Kół Artystycznych, Bratniej Pomocy, Związku Akademickiej Młodzieży Polskiej, a później do Związku Młodzieży Polskiej.
- VII** Otrzymał III nagrodę za projekt wzoru na tkaninę w Ogólnopolskim Konkursie Projektowania Tkanin w Warszawie organizowanym przez MKiS.
- Na pierwszym roku studiów współzałożył nieformalne koło artystyczne studentów, które zorganizowało wystawy zbiorowe w prywatnych mieszkaniach rodzin studentów, np. w gdyńskim mieszkaniu rodziny Kazimierza „Kacha” Ostrowskiego, czy w Gdańsku Oliwie u Nany Lau. Jackiewicz gdyński pokaz uznawał za swoją pierwszą wystawę zbiorową ze względu na fakt, iż „Miała [...] charakter profesjonalnie zorganizowanej wystawy, z wernisażem [...]”³. Na wystawach prezentowano „[...] prace nie tyle studyjne, co już te zrealizowane poza zajęciami akademickimi i należące do wolnej twórczości”⁴.

2 Janusz Janowski, *Tęsknota Pigmaliona*, w: Janusz Janowski, Kazimierz Nowosielski, *Poza ramami. Rozmowy z artystami*, Pelplin 2011, s. 53.
 3 Ibidem.
 4 Ibidem.

1947

29 IX ○ Na podstawie zdanych obowiązkowych egzaminów i zaliczeń, takich jak: Studium rysunkowe (prof. Juliusz Studnicki), Rysunek wieczorny (prof. Jacek Żuławski), Malarstwo (prof. Juliusz Studnicki), Rzeźba (prof. Marian Wnuk), Kompozycja brył i płaszczyzn (prof. Józefa Wnukowa), Liternictwo (adj. Joanna Potrawiak, prof. Jacek Żuławski), Perspektywa (prof. inż. Franciszek Otto), Anatomia (prof. dr med. Jan Stanisław Betlejewski), Historia sztuki (prof. Władysław Lam), został zapisany na II rok studiów Wydziału Malarstwa, specjalizacja Malarstwo architektoniczne.

X ○ Dostał nagrodę za tzw. „pracę wakacyjną”.

X-III 1947 ○ Otrzymywał stypendium Towarzystwa Przyjaciół Młodzieży Szkół Wyższych.

21 VI – 15 VII

○ Otwarto wystawę prac studentów podsumowującą kolejny rok działalności Uczelni. Ekspozycja była prezentowana w Pawilonie Sztuki przy ul. Powstańców Warszawy i w budynkach Szkoły przy ul. Obrońców Westerplatte 24 i 28 w Sopocie. Jackiewicz otrzymał II nagrodę z malarstwa.

25 IX ○ Na podstawie zdanych obowiązkowych egzaminów i zaliczeń: Malarstwa (prof. Stefan Samborski), Rysunek wieczorny (z-ca prof. Eugenia Różańska), Kompozycji brył i płaszczyzn (prof. Józefa Wnukowa), Liternictwa (adj. Joanna Potrawiak i wykł. Józef Marcinkowski), Malarstwa ściennego (prof. Jacek Żuławski), Rzeźby (prof. Marian Wnuk), Nauki o Polsce i świecie (mgr Franciszek Bator), został zapisany na III rok studiów Wydziału Malarstwa, specjalizacja Tkanina dekoracyjna.

1948

14 II ○ Otrzymał jednorazowe stypendium od Rady Pedagogicznej za dobre wyniki w nauce w pierwszym półroczu.

VI ○ Dostał nagrodę z malarstwa na zakończenie roku akademickiego.

1 VII ○ Wstąpił do PPR, a po utworzeniu PZPR należał do Podstawowej Organizacji Partyjnej przy PWSSP w Gdańsku.

2-30 VIII ○ Odbył praktyki studenckie w Państwowych Zakładach Przemysłu Bawełnianego w Lubaniu Śląskim.

30 IX ○ Na podstawie zdanych obowiązkowych egzaminów i zaliczeń, takich jak: Malarstwo (prof. Stefan Samborski), Rysunek wieczorny (prof. Jan Wodyński), Tkanina warsztatowa (prof. Paweł Gajewski), Tkanina projektowa (prof. Józefa Wnukowa), został zapisany na IV rok Wydziału Malarstwa, specjalizacja Tkanina dekoracyjna.

1949

I-II ○ Otrzymywał stypendium Towarzystwa Przyjaciół Młodzieży Szkół Wyższych.

I-V ○ Był stypendystą MKiS.

5 II ○ Rada Główna PWSSP przyznała stypendia studentom z najwyższą punktacją i wybitnymi wynikami w pracy artystycznej. Jackiewicza wyróżniono w ramach Zakładu Naukowego Tkaniny.

20 VII ○ Uczestniczył w praktykach wakacyjnych studentów związanych z przygotowaniem do jesiennej wystawy szkół artystycznych w Poznaniu. Był m.in. odpowiedzialny razem z Wandą Baran za druki na tkaninach. Dodatkowo uczestniczył w letnim kursie pejzażu w Sopocie prowadzonym przez prof. Juliusza Studnickiego i prof. Artura Nachta-Samborskiego.

○ Na IV roku studiów był zobowiązany do zdania egzaminów i zaliczeń z następujących przedmiotów: Malarstwo (prof. Stefan Samborski), Rysunek wieczorny (z-ca prof. Eugenia Różańska i prof. Jacek Żuławski), Tkanina warsztatowa (prof. Paweł Gajewski), Tkanina projektowa (prof. Józefa Wnukowa), Marksizm (mgr Franciszek Bator).

1 IX ○ Został zatrudniony na stanowisku młodszego asystenta w Katedrze Tkaniny na Wydziale Malarstwa.

- 26 IX ○ Złożył egzamin ogólny (półdyplom) z wynikiem dobrym.
- 14 X – XII ○ Otrzymywał stypendium MKiS.
- 23 X ○ Otwarto Wystawę Plastyków w Sali Reprezentacyjnej Międzynarodowych Targów Poznańskich na Międzyszkolnych Popisach Państwowych Wyższych Szkół Artystycznych. Prezentował prace z malarstwa i tkaniny. Z PWSSP w Sopocie uczestniczyło 174 bieżących i 14 byłych studentów.
- 12 XI ○ Dostał jednorazowe stypendium MKiS dla studentów wyróżniających się dziełami na poznańskiej wystawie. Otrzymał również stypendium Ministerstwa Przemysłu i Handlu.

1950

- 10 I – 15 II ○ Odbył praktyki w Państwowych Zakładach Przemysłu Lniarskiego w Wałbrzychu Oddział w Walimiu, gdzie miał możliwość poznać linię produkcyjną tkanin, ale przede wszystkim zapoznał się z technologią druku na tkaninie. W sprawozdaniu z praktyk zawarł szczegółowe opisy procesów technologicznych, które posłużyły później w Zakładzie Tkaniny Dekoracyjnej PWSSP.
- X – I 1951 ○ Był stypendystą MKiS.
- 1 XI – 1 XI 1951 ○ Sprawował funkcję Prezesa Zarządu Spółdzielni Architektury Wnętrz i Sztuki Dekoracyjnej w Sopocie.

1951

- 23 II ○ Otrzymał absolutorium.
- VI ○ Został przyjęty do Związku Polskich Artystów Plastyków, w l. 1951–1952 był sekretarzem Zarządu Okręgu Gdańskiego [10].
- 1 X ○ Rozpoczął pracę na stanowisku asystenta w Pracowni Rysunku dla studentów I roku w Studium Roku Ogólnego kierowanej przez prof. Zygmunta Karolaka.

1952

- 3 VII – 17 VIII ○ Odbył się plener dla studentów w Gniewie. Kierownikiem pleneru został ad. Stanisław Michałowski, a dyżury pełnili asystenci: Władysław Jackiewicz, Alojzy Trendel, Roman Usarewicz i Stanisław Wójcik [11].
- 27 XI – 3 II 1953 ○ W warszawskiej Zachęcie odbyła się III Ogólnopolska Wystawa Plastyki, na której zakupiono pracę Jackiewicza *Nowa wieś*. Opisywał ten obraz w liście do siostry Alodii [s. 613].
- 1 XII ○ Zgłosił swoją gotowość do egzaminu dyplomowego w terminie jesiennym u prof. Juliusza Studnickiego. Przygotowania do dyplomu rozpoczął jeszcze w Pracowni Malarskiej prof. Artura Nachta-Samborskiego, jednak po przeniesieniu się profesora do warszawskiej uczelni musiał wybrać innego prowadzącego.
- 6 XII ○ Złożył egzamin dyplomowy na Wydziale Malarstwa Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Gdańsku i uzyskał tytuł artysty-plastyka w dziale malarstwa sztalugowego.

1953

- 30 IV – V ○ Na Dorocznej Wystawie Pierwszomajowej ZPAP w Sopocie wystawiał poplenerowy *Pejzaż z Gniewu*, a także namalowany wspólnie z Bohdanem Borowskim i Rajmundem Pietkiewiczem obraz *Stalin wśród „Mazowsza”*, który został zakupiony przez władze.



10 Kwestionariusz osobowy Okręgu Gdańskiego ZPAP, Archiwum ZPAP.

Personal questionnaire of the Gdańsk District of ZPAP, Archive of the ZPAP.

1954



11 Plener w Gniewie, od lewej: Mieczysław Baryłko, Alojzy Trendel, Władysław Jackiewicz, Bohdana Lippert, Rajmund Pietkiewicz, Jan Radkowski, Stanisław Michałowski, 1952, fot. NN, zbiory prywatne.

Plein-air session in Gniew, from the left: Mieczysław Baryłko, Alojzy Trendel, Władysław Jackiewicz, Bohdana Lippert, Rajmund Pietkiewicz, Jan Radkowski, Stanisław Michałowski, 1952, photo: unk., private collections.

- 24 VI ○ Na posiedzeniu Senatu zakomunikowano, że w roku akademickim 1953/1954 prof. Stanisław Michałowski, as. Władysław Jackiewicz, as. Roman Usarewicz, as. Bohdan Borowski i adj. Rajmund Pietkiewicz „w związku z przewidywanym wyjazdem do Koszalina, przypuszczalnie z nowym rokiem szkolnym nie będą zatrudnieni w szkole”⁵. MKiS w I poł. lat pięćdziesiątych prowadziło program stypendialny przyznając absolwentom akademii artystycznych tzw. stypendia osiedleńcze celem zasiedlania Ziemi Odzyskanych twórcami, którzy będą kreować od podstaw struktury i życie artystyczne na tych terenach. Ostatecznie grupa trójmiejskich plastyków nie wyjechała, a do Koszalina pojechali plastycy z Krakowa i Torunia⁶.
- 1 X ○ Został asystentem prof. Maksymiliana Kasprowicza w Pracowni Rysunku i Malarstwa w Studium Roku Ogólnego. Był też opiekunem grupy studentów I roku.
- 12 X – XI ○ Na wystawie *10 lat Ludowego Wojska Polskiego w twórczości plastycznej* w Zachęcie otrzymał II nagrodę zespołową razem z Bohdanem Borowskim za obraz olejny *Przeprawa Saperów przez Odrę*. W katalogu wystawy obraz ma dwa tytuły: *Saperzy nad Wisłą (spis)*, *Przeprawa przez Odrę* (reprodukcja)⁷. Jackiewicz wspominał, że „Było wówczas modne malarstwo zespołowe, zrobiliśmy więc z kolegą taki wspólny obraz *Przeprawa saperów przez Odrę*. Był to w każdym calu realizm i była za to nagroda, ale nie sądzę, aby zaważyła na kierunku rozwoju mojego malarstwa. Natomiast wystawy – uważam – są nieodzownymi sprawdzianami dla artysty”⁸.
- 1 V ○ Na Dorocznej Wystawie Pierwszomajowej Okręgu Gdańskiego ZPAP prezentował 2 obrazy olejne *Pejzaż (I–II)*.
- 13 VII ○ W kościele p.w. św. Wojciecha w Starogardzie Gdańskim zawarł związek małżeński z Leonidą z domu Jankiewicz. Ślub cywilny odbył się 31 sierpnia 1954 r. w Urzędzie Stanu Cywilnego w Gdańsku. Niedługo potem małżeństwo zamieszkało w Gdańsku Śródmieściu. Jackiewiczom urodził się syn Paweł i córka Ewa. W latach dziewięćdziesiątych na świat przyszli wnuk Paweł i wnuczka Sofia [12].

5 Protokół z posiedzenia Senatu w dniu 24 czerwca 1953 r., Protokoły Rady Pedagogicznej 1946–1953, PWSSP w Gdańsku Zespół 2137 nr 25, Archiwum Państwowe w Gdańsku, k. 202.

6 *Dzieje Koszalina. Po 1945 roku*, T. 2, red. Bogusław Polak, Koszalin 2016, s. 323–324.

7 *10 lat Ludowego Wojska Polskiego w plastyce. Malarstwo rzeźba grafika*, [katalog wystawy], październik–listopad 1953, CBWA Zachęta, Warszawa 1953, s. 22 i k. [6].

8 *Może otworzyłem komuś oczy? Kurier z wizytą w pracowni prof. Władysława Jackiewicza*, rozmawiał Wojciech Brodnicki, „Kurier Polski” 1983, nr 194, s. 4.

1955

1 IX – 1 X ○ Wziął udział w wystawie *Sport i turystyka w plastyce*, zorganizowanej w kilku polskich miastach przez CBWA i ZPAP prezentując obraz olejny *Powrót z połowu*.

11 VII ○ Otrzymał stopień naukowy adiunkta. Opinie na temat działalności naukowej i artystycznej Jackiewicza napisali prof. Stanisław Borysowski [13] i prof. Maksymilian Kasproicz [14].

VII–IX ○ Uczestniczył w *Ogólnopolskiej Wystawie Młodej Plastyki „Przeciw wojnie – przeciw faszyzmowi”* zorganizowanej w warszawskim Arsenale w ramach V Światowego Festiwalu Młodzieży i Studentów. Prezentował obraz olejny *Kwaciarka* z 1955 r. Była to przełomowa dla sztuki polskiej ekspozycja, o której mówił po latach, iż „Oznaczała ona dla nas, młodych artystów, otwarcie możliwości swobodnego wyboru idei i stylu twórczości. Nie byłem wówczas nadzwyczajnie odważny. Namalowałem portret swojej żony udającej kwaciarkę”⁹.

1 X ○ Został zatrudniony w Pracowni Rysunku Wieczornego dla II, III i IV roku studentów Wydziałów Malarstwa, Rzeźby i Architektury, prowadził też Pracownię Rysunku Wieczornego Wydziału Studium Ogólnego [15].

XI–XII ○ Na *Jesiennej Wystawie Okręgu Gdańskiego ZPAP* prezentował m.in. *Pejzaże* i dwa *Portrety*.

1956

III ○ Miał pierwszą indywidualną wystawę zorganizowaną w Sopocie przez CBWA.

IX ○ Na *Wystawie Okręgu Gdańskiego ZPAP* pokazał m.in. *Domy nad wodą*.

X ○ Razem z innymi pracownikami Uczelni wyjechał na wycieczkę do Niemiec. Zwiedzano Berlin, Drezno i Rostock. W kolejnych latach wyjeżdżał często za granicę. Były to nie tylko wycieczki turystyczne, ale również wyjazdy służbowe, ze względu na pełnienie różnych funkcji i wyjazdy związane z działalnością artystyczną, w których niejednokrotnie towarzyszyła mu żona Leonida. Odwiedził wielokrotnie Czechosłowację, Włochy, Niemcy, był m.in. w ZSRR, Skandynawii, Francji, Rumunii i Bułgarii, a także odbył podróż do Iraku, Meksyku i na Kubę.

1957

15 VI – 21 VII ○ Na *Ogólnopolskiej Wystawie Młodego Malarstwa i Rzeźby* zorganizowanej w ramach X FSP w Sopocie otrzymał wyróżnienie, eksponował m.in. *Portrety* i *Pejzaże*. Wystawiało 66 malarzy prezentując 122 prace.

15 IX – 20 X ○ Był w Komisji Kwalifikacyjnej *Salonu Jesiennego Okręgu Gdańskiego ZPAP*, na którym prezentował trzy obrazy olejne: *Kobieta z rybą*, *Pejzaż* i *Gdańskie podwórko*.

IX ○ W warszawskim Salonie Po Prostu odbyła się wystawa czterech malarzy z Sopotu – Mieczysława Baryłki, Władysława Jackiewicza, Kazimierza Ostrowskiego i Teresy Pągowskiej – laureatów *Ogólnopolskiej Wystawy Młodego Malarstwa i Rzeźby*. W „Przeglądzie Kulturalnym” reprodukowano obraz Jackiewicza *Domy na wzgórzu*¹⁰.

1 X ○ W roku akademickim 1957/1958 zreorganizowano strukturę PWSSP w Gdańsku. Wydział Malarstwa miał cztery Pracownie Malarstwa i dwie Pracownie Rysunku Wieczornego, z których jedną samodzielnie prowadził Jackiewicz.

XII–XII 1958 ○ Przez rok był zatrudniony w Pracowniach Sztuk Plastycznych w Gdańsku jako doradca artystyczny.

9 Gra malarska. Rozmowa z prof. Władysławem Jackiewiczem, artystą malarzem, prezesem Związku Polskich Artystów Malarzy i Grafików, rozmawiała Joanna Skoczylas, „Przegląd Tygodniowy” 1986, nr 13, s. 12.

10 Barbara Majewska, *Sopocka czwórka*, „Przegląd Kulturalny” 1957, nr 43, s. 4.

- 12 Spotkanie rodzinne, od lewej: wnuk Paweł, synowa Krystyna, żona Leonida, syn Paweł, Jackiewicz, wnuczka Sofia, córka Ewa, Rotmanka, 2015, fot. NN, zbiory prywatne.

Family meeting, from the left: grandson Paweł, daughter-in-law Krystyna, wife Leonida, son Paweł, Jackiewicz, granddaughter Sofia, daughter Ewa, Rotmanka, 2015, photo: unk., private collections.

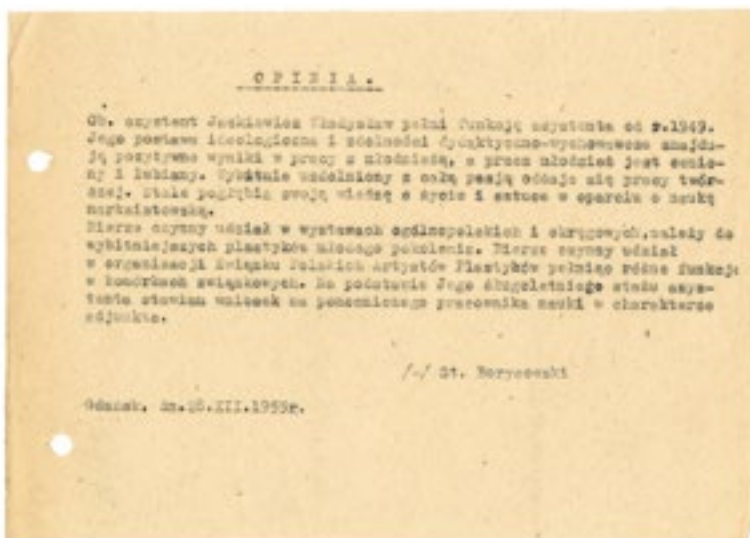


- 13 Opinia napisana przez prof. Stanisława Borysowskiego w związku z otwarciem przewodu na stopień adiunkta, 1955, AASP.

Opinion written by prof. Stanisław Borysowski in connection with the application for the rank of assistant professor, 1955, AASP.

- 14 Opinia napisana przez prof. Maksymiliana Kasprowicza w związku z otwarciem przewodu na stopień adiunkta, 1954, AASP.

Opinion written by prof. Maksymilian Kasprowicz in connection with the application for the rank of assistant professor, 1954, AASP.



OPINION

Citizen assistant Jackiewicz Władysław has occupied the position of an assistant since 1949. His ideological attitude and educational skills have positive results in his work with young people, who appreciate and like him. Extremely talented, he devotes himself to the creative process with passion. He constantly deepens his knowledge of life and art based on Marxist teachings.

He takes an active part in national and regional exhibitions and is one of the most outstanding artists of the young generation. He takes an active part in the organization of the Association of Polish Visual Artists, performing various functions in union units. Based on his long experience as an assistant, I am applying for him to be appointed assistant academic employee with the title of assistant professor.

/-/ St. Borysowski

Gdańsk, 28 XII 1955



APPLICATION

Citizen Jackiewicz Władysław has been working as an assistant in the drawing studio for the general year for several years, and he has been working with me for two years. He fulfils the duties entrusted to him conscientiously, and his serious attitude to art is reflected in his personal work, which, both at regional and national exhibitions, is one of the most outstanding achievements of the younger generation.

/-/ M. Kasprowicz

Gdańsk, 27 XII 1954



15 Spotkanie przyjaciół, przed stołem Franciszek Duszeńko i Jackiewicz, za stołem od lewej: Roman Usarewicz, Leonida Jackiewicz, Magdalena Heyda-Usarewicz, Dorota Borowska, Bohdan Borowski, ok. 1960, fot. NN, zbiory prywatne.

Meeting of friends, in front of the table Franciszek Duszeńko and Jackiewicz, behind the table from the left: Roman Usarewicz, Leonida Jackiewicz, Magdalena Heyda-Usarewicz, Dorota Borowska, Bohdan Borowski, ca. 1960, photo: unk., private collections.



16 Światowa Wystawa Expo'58, od lewej: Bohdan Borowski, Jackiewicz, NN, 1958, Bruksela, fot. NN, zbiory prywatne.

Expo'58 World's Fair, from the left: Bohdan Borowski, Jackiewicz, unk., 1958, Brussels, photo: unk., private collections.

1958

- 15 I** ○ Senat zatwierdził zgłoszone przez pracowników pedagogicznych wnioski na prace naukowo-badawcze i postanowił finansować m.in. projekt zgłoszony przez adj. Jackiewicza, doc. Rajmunda Pietkiewicza, doc. Franciszka Duszeńkę i as. Zbigniewa Erszkowskiego na realizację filmu krótkometrażowego pt. *Ołtarz w Kościele w Żukowie*.
- 28 II** ○ Otrzymał stypendium twórcze od Komisji Funduszu Artystycznego ZPAP.
- 17 IV – 19 X** ○ Odbędzie się Wystawa Światowa w Brukseli Expo'58. Na Wystawę wyjechał 26 sierpnia 1958 r., potem zwiedzał też Holandię [16]. W jednym z wywiadów wspominał, „Kiedy w 1958 r. po raz pierwszy zetknąłem się z malarstwem amerykańskim, tak różnym od tradycji zachodnioeuropejskiej, którą znaleźliśmy od kolorystów, przeżyłem wielki wstrząs, wydało mi się ono szalone i wulgarnie. Myślę, że gdybyśmy nie byli przez całe lata odcięci od tamtej twórczości, nie wywarłaby ona na nas takiego wpływu”¹¹.
- 14 VI – 22 VII** ○ W ramach XI FSP w Sopocie odbyła się *II Ogólnopolska Wystawa Młodego Malarstwa, Rzeźby i Grafiki*. Wystawiało 58 malarzy prezentując 153 dzieła. Pokazał 5 obrazów olejnych – *Portret I*, *Portret II*, *Kobieta przy stole*, *Kompozycja* i *Studium* zakupione przez MKiS.

1959

- 24–26 III** ○ Uczestniczył w dyskusji na zakończenie moskiewskiej *Międzynarodowej Wystawy Sztuki Krajów Socjalistycznych* otwartej 26 grudnia 1958 r. Do Związku Radzieckiego wyjechała grupa gdańskich plastyków (Jackiewicz, Bohdana Lippert, Józef Bodziński, Magdalena i Roman Usarewiczowie, Bohdan Borowski,

17 Pompeje, 1959, fot. NN, zbiory prywatne.

Pompeii, 1959, photo: unk., private collections.



1960

- Józef Korpalski i Alojzy Trendel) razem z oficjalną delegacją (prof. Stanisław Teisseyre – przedstawiciel ZPAP i jednocześnie Rektor PWSSP w Gdańsku oraz prof. Juliusz Starzyński przedstawiciel MKiS i kurator moskiewskiej wystawy).
- 17 VI – 12 VII ○ Na Wystawie 28 Malarzy i Rzeźbiarzy Wybrzeża w ramach XII FSP w Sopocie prezentował 4 obrazy olejne *Kompozycja (I–IV)*.
- 25 VII – 16 VIII ○ Na III Ogólnopolskiej Wystawie Młodego Malarstwa, Rzeźby i Grafiki w ramach XII FSP otrzymał nagrodę. Ekspozował m.in. obraz olejny *Podwórko*¹².
- 10 X ○ Komisja Zleceń Zakładów Artystyczno-Badawczych przy PWSSP w Gdańsku złożyła wniosek do Rektora o realizację tkanin dekoracyjnych dla Zarządu Głównego Ligi Kobiet w Warszawie według projektu Jackiewicza.
- Otrzymał stypendium MKiS na wyjazd do Włoch [17]. Po powrocie namalował cykl obrazów *Pompeje*, w których świadomie inspirował się twórczością Piotra Potworowskiego. Sztuka Potworowskiego budziła zachwyt u Jackiewicza, te zapożyczenia były swoistym hołdem, o którym wspominał w filmie *Punkt widzenia*¹³.

1961

- IX–X ○ Muzeum Pomorskie w Gdańsku prezentowało wystawę zbiorową sześciu malarzy-pedagogów z gdańskiej Uczelni: Stanisława Borysowskiego, Witolda Frydrycha, Władysława Jackiewicza, Kazimierza Ostrowskiego, Rajmunda Pietkiewicza i Juliusza Studnickiego [18]. Wystawił 10 obrazów olejnych¹⁴.
- 1 X ○ Rozpoczął pracę w Pracowni Malarstwa Katedry Zespołowej Malarstwa na Wydziale Architektury, którą prowadził razem z adj. Stanisławem Wójcikiem.
- Rozpoczął trwające przez wiele kolejnych lat wyjazdy rodzinne nad jezioro Jeziorak koło Łławy. Tam spotykał się z przyjaciółmi-artystami, którzy również spędzali czas w gronie rodzinnym. Wspólne spędzanie wakacji zacieśniało więzi pomiędzy artystycznymi rodzinami. To tam Jackiewicz, Bohdan Borowski i Roman Usarewicz założyli nieformalne stowarzyszenie Wolny Włóczęga Wodny, do którego dołączyli m.in. Marian Strzelecki, Wiktor Tołkin, Henryk Oszczakiewicz i Jerzy Zabłocki.
- 1 II – 1 IV ○ Prowadził w zastępstwie doc. Maksymiliana Kasprowicza Pracownię Rysunku Wieczornego.
- V ○ Został Prezesem Okręgu Gdańskiego ZPAP.

12

T.B., *Blaski i cienie młodej plastyki*, „Dziennik Bałtycki” 1959, nr 189, dodatek „Rejsy” nr 31, s. 5.

13

Punkt widzenia, realizacja Anna Maria Mydlarska, Jacek Mydlarski, TVP Gdańsk 1994, min 4:37–6:02.

14

Za: Borysowski, Frydrych, Jackiewicz, Ostrowski, Pietkiewicz, Studnicki, [katalog wystawy], wrzesień–październik 1960, Muzeum Pomorskie w Gdańsku, Gdańsk 1960, s. nlb.



- 18 Rada Wydziału Malarstwa, od lewej: Juliusz Studnicki, Witold Frydrych, Jackiewicz, ok. 1970, fot. Witold Węgrzyn, AFASP.

Council of the Faculty of Painting, from the left: Juliusz Studnicki, Witold Frydrych, Jackiewicz, ca. 1970, photo: Witold Węgrzyn, AFASP.



Powstaje Pomnik Zaślubin

W ostatnią fazę ukończyły prace przy budowie Pomnika Zaślubin i Armii Wojska Polskiego z morzem. Pomnik jest realizowany według projektu rzeźbiarza i architekta Wiktora Tołkina. Jest to ogromny, 9-metrowej wysokości, wyrastający na wydmie nadmorskiej obelisk. Nie nawiązuje on do jednego określonego wydarzenia historycznego, a jest symbolem tysiącletnich związków Polski z Bałtykiem, wyraża triumf naszego powrotu nad morze w 1945 r. Ściana czołowa pomnika (od morza) została przyozdobiona monumentalną rzeźbą sylwetek ludzkich, mogących symbolizować zarówno grupę żołnierzy, którzy tutaj 18 marca 1945 r. ślubowali ucieczkę Bałtykowi, jak i sylwetki wojów pierwszych władców Polski. Ściany boczne pomnika przyozdobił mozaiką prof. Władysław Jackiewicz (na zdjęciu), nawiązująca także do tysiącletnich dziejów Kołobrzegu.

TEKST I ZDJĘCIE: J. NARKOWICZ

- 19 Jackiewicz układa mozaikę na Pomniku Zaślubin Polski z Morzem, Kołobrzeg, 1963, repr. J. Narkowicz, *Powstaje Pomnik Zaślubin*, „Panorama Północy” 1963, nr 42, s. 2.

Jackiewicz arranges a mosaic on the Monument to the Marriage of Poland to the Sea, Kołobrzeg, 1963, repr. J. Narkowicz, *Powstaje Pomnik Zaślubin*, „Panorama Północy” 1963, no. 42, p. 2.

- 1 X – 1 IX 1963 ◊ Był Kierownikiem Pracowni Malarstwa na Wydziale Architektury.
- 25 XI ◊ Otrzymał wyróżnienie na *Ogólnopolskiej Wystawie – Polskie dzieło plastyczne w XV-lecie PRL* zorganizowanej w MNW. Pokazał dwa obrazy olejne z 1961 r. *Lato* i *Upalny dzień*.
- XI – I 1962 ◊ Uczestniczył w pracach artystyczno-badawczych na wykonanie *Kolorystyki obiektów przemysłowych Stoczni im. Komuny Paryskiej w Gdyni*. Projekt obejmował kolorystykę dźwigów i hal montażowych, powstawał w Katedrze Zespołowej Malarstwa kierowanej przez prof. Stanisława Teisseyre’a, oprócz Jackiewicza przy projekcie pracowali doc. Teresa Pągowska i adj. Roman Usarewicz, a także prof. Stefan Listowski z Katedry Zespołowej Projektowania Architektonicznego. Innym zagadnieniem badawczym Katedry Zespołowej Malarstwa, w którym uczestniczył z as. Kiejstutem Bereźnickim było *Opracowanie naukowe materiałów dotyczących wykładów z historii sztuki i nakręcenie filmu pt. Architektura współczesnej Wenecji* ze zdjęciami malarskich prac wybitnych artystów z różnych epok. W planach było również zrealizowanie filmu *Architektura i sztuka Gdańska*.
- 17 VI – 8 VII ◊ Na XV FSP w Sopocie, prezentowano *Wystawę malarstwa Zdzisława Brodowicza, Władysława Jackiewicza, Teresy Pągowskiej, Romana Usarewicza, Jerzego Zabłockiego*. Pokazał 12 obrazów olejnych¹⁵.
- 21 VII – 31 VIII ◊ Na I Festiwalu Polskiego Malarstwa Współczesnego w Szczecinie prezentował m.in. obraz *Złota kula*.
- 8 VIII ◊ Został jednogłośnie zaaprobowany przez Senat na prowadzącego Studium Malarstwa na Wydziale Architektury, przy czym młodsze roczniki studentów miał prowadzić nadal adj. Stanisław Wójcik.
- 29 X ◊ ZPAP zgłosił akces na członka zbiorowego GTPS. Spowodowało to wieloletnią i ścisłą współpracę obu instytucji. Jackiewicz już po kilku miesiącach sprawował równoległe dwie funkcje: Prezesa Okręgu Gdańskiego ZPAP i Przewodniczącego Sekcji Miłośników Plastyki GTPS, którą objął po Wiktorze Tołkinie. Planował organizować wystawy artystów lokalnych i ogólnopolskich, a także rozpocząć wydawanie monografii twórców Wybrzeża i zakupy najlepszych prac celem tworzenia galerii sztuki. W 1964 r. zamierzał zainicjować cykliczną wystawę na kształt Biennale Sztuki w Wenecji.

1963

- 24 IV – XII** ○ Uczestniczył w pracach naukowo-badawczych zespołu Katedry Malarstwa i Katedry Projektowania Architektonicznego pt. *Kolor jako współczynnik organizacji higieny i bezpieczeństwa pracy (systematyka)*. Planowano przeprowadzić badania w Stoczni Gdańskiej z uwzględnieniem wnętrza, elewacji i maszynowni. Kierownikami projektu byli prof. Stanisław Teisseyre i prof. Stefan Listowski, oprócz Jackiewicza przy projekcie pracowali doc. Teresa Pągowska, adj. Roman Usarewicz i st. asyst. Józef Augustyn.
- 27 VI** ○ Dziekan Wydziału Malarstwa prof. Stanisław Borysowski w trybie pilnym zwrócił się do prof. Aleksandra Kobzdeja z prośbą o napisanie opinii artystycznej o adj. Jackiewiczu potrzebnej do nominacji na stanowisko docenta. Podobne prośby skierowano do prof. Zdzisława Kępińskiego i prof. Artura Nachta-Samborskiego.
- 28 VI** ○ Rada Wydziału Architektury Wnętrz przyjęła wniosek o stworzenie w strukturze Wydziału Katedry Malarstwa i Rysunku z Pracownią Malarstwa i Pracownią Rysunku. Kierownikiem Katedry i Pracowni Malarstwa został Jackiewicz bez asystenta. Stanowisko to miał zajmować od 1 października 1963 do 30 września 1966 r.
- 3 VII** ○ We wniosku Rady Wydziału Malarstwa skierowanym do Rektora czytamy, „Rada Wydziału Malarstwa na posiedzeniu w dniu 26 VI 1963 r. postawiła wniosek o nominowanie docentem adj. Władysława Jackiewicza. Po zasięgnięciu opinii artystycznej i dydaktycznej [...] przyjęła wniosek o nominowanie na docenta jednogłośnie, w głosowaniu tajnym”¹⁶.
- 1 X** ○ W kierowanej przez Jackiewicza Pracowni Malarstwa dla studentów II, III, IV i V r. Wydziału Architektury Wnętrz asystentem został Jerzy Krechowicz.
- 3 XI** ○ W Kołobrzegu odsłonięto Pomnik Zaślubin Polski z Morzem. Autorem projektu jest Wiktor Tolkin. Realizacja powstała przy współpracy Jackiewicza (mozaika), Alfonsa Łosowskiego, Zygryda Korpalskiego i Czesława Ciesielskiego oraz inż. arch. Stanisława Michała i inż. Janusza Dembka [19].

1964

- W pierwszym numerze „Gdańskiego Rocznika Kulturalnego” ukazał się artykuł Jackiewicza dotyczący spraw środowiska plastycznego Wybrzeża¹⁷.
- 6–7 III** ○ Jako Prezes Okręgu Gdańskiego ZPAP uczestniczył w Warszawie w posiedzeniu Komisji Strukturalnej Związku, brał udział w pracach reorganizacyjnych i sygnował deklarację „Utrzymanie jedności ZPAP, jako jedyne go reprezentanta artystów plastyków”¹⁸.
- 2 V** ○ Uczestniczył w wernisazu swojej wystawy w Państwowej Operze i Filharmonii Bałtyckiej w Gdańsku. W 1964 r. Sekcja Miłośników Plastyki GTPS wraz z Okręgiem Gdańskim ZPAP otworzyły dwa salony wystawiennicze, w Gmachu Opery i Filharmonii Bałtyckiej oraz w Państwowym Teatrze Wybrzeże. Ideą salonów była prezentacja wystaw indywidualnych i zakup dzieł do tworzonej przez GTPS kolekcji. Zaś teksty do katalogów miały pisać osoby zawodowo niezwiązane z plastyką. O malarstwie Jackiewicza doc. dr inż. Edward Borowski, biochemik, kierownik Zakładu Biochemii PG pisał m.in., „Oglądając malarstwo Władysława Jackiewicza odnajduję w nim te humanistyczne wartości ukształtowane poprzez indywidualność twórcy. Jedne z nich są mi bliższe i bardziej zrozumiałe, inne trudniejsze do odczytania. A może właśnie przez to cenniejsze, że intrygują, zmuszają do zastanawiania się”¹⁹. Artysta eksponował 25 obrazów olejnych²⁰.

663

16 Wniosek Rady Wydziału Malarstwa o nominowanie docentem adiunkta Władysława Jackiewicza z 3.07.1963, Samodzielna Sekcja Organizacji i Toku Studiów, PWSSP w Gdańsku Zespół 2137 nr 86, AP w Gdańsku, k. 92.
 17 Władysław Jackiewicz, *Plastycy Wybrzeża Gdańskiego*, „Gdański Rocznik Kulturalny” 1964, nr 1, s. 90–94.
 18 Protokół z posiedzenia Komisji Strukturalnej ZPAP w dniach 6 i 7 marca 1964, „Biuletyn ZPAP” 1964, nr 14, s. 7.
 19 Władysław Jackiewicz, *Wystawa malarstwa*, [katalog wystawy], maj 1964, Gmach Państwowej Opery i Filharmonii Bałtyckiej w Gdańsku, Gdańsk [1964], s. nlb.
 20 Za: Ibidem.

1965

- 14 V ○ Ponownie został wybrany na Prezesa Okręgu Gdańskiego ZPAP, funkcję tę piastował do 5 czerwca 1967 r.
- 26 VI ○ Rada Wydziału Malarstwa podtrzymała swoją uchwałę z dnia 3 lipca 1963 r. dotyczącą kandydatury adj. Jackiewicza na docenta w Pracowni Rysunku Wieczornego przy Katedrze Zespołowej Rysunku i Malarstwa. Został zobowiązany do urzędzenia na terenie Uczelni wystawy indywidualnej i wygłoszenia wykładu *Współczesne formy przedstawiania artystycznego a ich stosunek do rzeczywistości* w terminie do 30 czerwca 1964 r. Do czynności związanych z przewodem kwalifikacyjnym zaproszono prof. Hannę Rudzką-Cybis z ASP w Krakowie i prof. Artura Nachta-Samborskiego z ASP w Warszawie.
- 9 VII ○ Odbył się przewód kwalifikacyjny Jackiewicza. Pozytywne recenzje napisali prof. Artur Nacht-Samborski [20] i prof. Stanisław Teisseyre [21], a obecna na radzie prof. Hanna Rudzka-Cybis, „podkreśliła bogatą formę obrazów, która świadczy o dojrzałości artysty. Forma w obrazach Wł. Jackiewicza jest nieoobojętna wyrażająca aktywny i twórczy stosunek do otaczającego świata”²¹. Jednocześnie decyzją Rektora z dniem 30 września 1964 r. został zatrudniony na Wydziale Malarstwa w II Pracowni Rysunku i Malarstwa dla I roku.
- 30 IX ○ Został powołany na stanowisko docenta na Wydziale Malarstwa.
- 1 X ○ W związku z rocznym urlopem doc. Teresy Pągowskiej, prowadził w jej zastępstwie II Pracownię Malarstwa z asystentem Jerzym Palińskim.
- 21 XI – 13 XII ○ Na wystawie *20 lat Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej w twórczości plastycznej* zorganizowanej w sopockim BWA otrzymał Nagrodę Przewodniczącego WRN za obraz olejny *Ziemia*, w którym po raz pierwszy, na tak dużą skalę, eksperymentował techniką z wykorzystaniem asfaltu.
- 1 XII ○ Objął stanowisko Kierownika V Katedry Malarstwa na Wydziale Malarstwa.
 - W ramach wymiany kulturalnej i podpisania umów o współpracy został wytypowany przez Zarząd Główny ZPAP na wyjazdy do Bułgarii i Rumunii.
 - Razem z Bohdanem Borowskim zrealizował projekt wystroju wnętrz Urzędu Dzielnicowego Gdańsk Śródmieście.
- 1 II ○ Został Prodziekanem Wydziału Malarstwa.
- 11–30 V ○ Na wystawie *20 lat Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej w twórczości plastycznej* zorganizowanej w Zachęcie otrzymał nagrodę MKiS.
- 14 VI ○ Na posiedzeniu Rady Wydziału Malarstwa odbyły się wybory do władz Wydziału. Ustępujący Dziekan prof. Stanisław Teisseyre, który obejmował stanowisko Rektora w PWSSP w Poznaniu zgłosił kandydaturę obecnego Prodziekana doc. Władysława Jackiewicza na Dziekana Wydziału. Rada większością głosów przyjęła tę kandydaturę.
- 7 VII ○ Został Kierownikiem V Katedry Malarstwa ze st. as. Jerzym Palińskim i prowadził równoległe Pracownię Malarstwa dla II, III, IV, V i VI roku.
- 6 VIII – II 1967 ○ W kilku państwach (Argentyna, Urugwaj, Meksyk, Kuba) odbywał się Festiwal Sztuki Polskiej, kuratorem wystawy był Ryszard Stanisławski. Jackiewicz był jednym z niewielu artystów reprezentującym Wybrzeże [22]. 10 lutego 1967 r. uczestniczył w otwarciu wystawy w Palacio de Bellas Artes w Hawanie [23].
- 1 IX ○ Został Dziekanem Wydziału Malarstwa.
- 30 IX – 28 X ○ Podczas II Wystawy Plastyki i Sympozjum Złote Grono w Zielonej Górze otrzymał wyróżnienie.

²¹ Protokół z posiedzenia rady Wydziału Malarstwa z dnia 9 lipca 1964 r., Przewody kwalifikacyjne 1965–1971, PWSSP w Gdańsku Zespół 2137 nr 65, AP w Gdańsku, k. 63.

Warszawa, 27.VI.63 r.

O p i n i a.

Władysława Jackiewicza znam od roku 1947 od razu zwracał uwagę na siebie z pośród innych młodych malarzy oryginalną obserwacją natury i wrażliwością kolorystyczną z czasem te cechy znalazły potwierdzenie w późniejszych jego obrazach i pogłębiły się o szlachetną materię i interesujący rytm obrazu.

Wyżej wymienione właściwości jego twórczości w połączeniu z jego wybitną inteligencją dają rękojmię, że Jackiewicz będzie świetną siłą pedagogiczną.

/-/ Nacht Samborski

20 Recenzja napisana przez prof. Artura Nachta-Samborskiego w związku z przewodem kwalifikacyjnym na docenta, 1963, AASP.

Review written by prof. Artur Nacht-Samborski in connection with the qualification procedure for the position of associate professor, 1963, AASP.

Warsaw, 27 VI 63 r.

Opinion

I have known Władysław Jackiewicz since 1947. He immediately attracted attention among other young painters with his original observation of nature and colour sensitivity. These features found confirmation in his later paintings and deepened with the noble painting matter and interesting rhythm.

The above-mentioned properties of his work, combined with his outstanding intelligence, ensure that Jackiewicz will be a great educational force.

/-/ Nacht Samborski

Stanisław Teisseyre
prof. nadzwyczajny
P.W.S.S.P. w Gdańsku

Opinia na temat działalności artystycznej
i pedagogicznej aspianta P.W.S.S.P. w Gdańsku
Ob. Władysława Jackiewicza

Od lat dwunastu Jackiewicz bierze czynny udział
w życiu artystycznym, wyróżniając się wśród malarzy powojen-
nego pokolenia.

Należy do pierwszego rocznika jaki kończył studia
w Gdańskiej P.W.S.S.P., działającej ówczesnie jeszcze na tere-
nie Sopotu, - rocznika bogatego w talenty, który ugruntował
środowisko artystyczne Wybrzeża, zapewniając mu swoją twór-
czością ciągłość i rozwój.

Był studentem pracowni profesora Stefana Sambor-
skiego-Nachta, i z niego wyniósł rzetelną kulturę artystyczną,
ugruntowaną świadomość malarską, oraz umijętność celowego i
discyplinowanego posługiwania się środkami wyrazu artystycz-
nego.

Obdarzony wybitnym talentem malarzkiem, ujawniają-
cym się nie tylko w okresie studiów, ale również od pierwszych
niemal samodzielnych prac wystawianych na licznych wystawach, -
nie należał nigdy do tych malarzy efektownych, którzy swoim
temperamentem i spontanicznością przykuwają z miejsca uwagę.
Przyniósł i fascynował raczej swoją postawą artystyczną i widać
o bardziej szczególnych cechach i zaletach, bogatą w przekształcenia
pełną opanowania i dyscypliny.

Pragnę przypomnieć w tym miejscu jego wczesne pej-
zaze i kompozycje figuralne, malowane w wąskich wyszukanych ga-
mach z dużą precyzją formy i dyscypliną kompozycyjną.

Prace te nie były wyprzedzone wolne od pewnych wpływów
i ogólnych cech t.n.w. ówczesnej "szkoły sopockiej", ale z wpływów
tych wyrwała się artysta bardzo szybko, by kontynuować te zabie-
nia jakie go już w tym wczesnym okresie wyróżniały. Kacznym bo-
wien ugruntował swoją wizję nie na czysto sensualnym doznaniu i
wyłącznie emocjonalnym stosunku do rzeczywistości, ale przede-
wszystkiem na postawie poznawczej, gdzie analityczna dociekliwość
i idące z nią w parze poszukiwania warstwowo nadają specyficzny
klimat jego obrazom.

- 2 -

Klimat metafory poetyckiej przesyczonej refleksją,
gdzie liryczny wątek napotyka stale swą dialektyczną przeciw-
stawność w matematycznej niemal dyscyplinie kompozycji płótna.
Dlatego zmysłowa pełna uroku materia jego obrazów, czarująca
swoimi subtelnościami i niesłychaną grą pełną zmienności, -
nie przeradza się w spontaniczność odruchu, ale jest podporząd-
kowana bardzo świadomej prostej niemal surowej, logice konstruk-
cji.

Ta dialektyczna jedność, stanowiącą cechę charaktery-
styczną jego twórczości, wskazuje zarazem jak dalece artysta
cierpie swą wizję z otaczającej rzeczywistości, w której szuka
nie tylko piękna wydarzeń plastycznych, ale również ich przy-
czynowości - poprzez ujarzmienie wewnętrznej logiki powiązań
poszczególności elementów i ich wzajemnych relacji.

Twórczość malarza Jackiewicza, jak uresztą twórczość
każdego artysty nie jest wolna od wpływów i tendencji ogólnych.
Ale tak jak u każdego rzetelnego i prawdziwego artysty, korzysta-
nie z tradycji nie zdobywszy i osiągnięć własnej epoki, odbywa się
nie na zasadzie imitacji, nie na zasadzie ślepego i docelowego
naśladowstwa, - lecz na gruncie świadomego wyboru i korzystania
z doświadczeń ogólnych, dla budowania swojego indywidualnego
jednostkowego obrazu artystycznego otaczającego nas świata, w
jego pięknie i logice zabójczym przesyceniu artysty.

Można się o tym przekonać w galeriach malarstwa współ-
czesnego naszych zbiorów muzealnych, a zwłaszcza w Muzeum Naro-
dowym w Poznaniu, gdzie obrazy Jackiewicza stanowią akcent oso-
bisty, indywidualny i odkrywczy, - wciągając się jednocześnie
w nurt współczesności.

Ma tu na myśli jego okres poprzedni, który nazwałbym
"białym", gdzie architektoniczne fantazje lub samotne postaci
ludzkie stanowią pełne liryzmu konkretyzacje w jasnej jakby
prześwieconej przestrzeni, - a w szczególności twórczość ostat-
nich lat czterech.

W okresie tym obraz Jackiewicza nasyca się, forma nabiera jedności
a kolor siły, a cała kompozycja mimo pozornie statycznych
elementów staje się dynamiczna poprzez odpowiednie ujęcie kon-
trastów.

Artysta oczyszcza swą wizję z balastu gadatliwości,
pozostawiając tylko te elementy, które są mu konieczne potrzebne

For twelve years, Jackiewicz has been actively involved in artistic life, standing out among the painters of the post-war generation.

He belongs to the first class that graduated from the PWSSP in Gdańsk, which at that time was still operating in Sopot - a class rich in talents, which consolidated the artistic milieu of the Coast, ensuring its continuity and development with its creativity.

He was a student at Professor Stefan Samborski-Nacht's studio, where he acquired a solid artistic culture, a well-established painting awareness, and the ability to use means of artistic expression with purpose and discipline.

dla stworzenia niezamkniętej całości.

Sądzę, że ten wybitnie utalentowany malarz, który w ciągu lat kilkunastu swej pracy doszedł do stworzenia swojej indywidualnej wizji artystycznej, tworząc dzieła, które stanowią trwałą wartość w naszej kulturze artystycznej, w pełni zasługuje na nadanie stopnia naukowego docenta, zwłaszcza, że od kilku lat prowadząc samodzielnie pracownię malarstwa na Wydziale Architektury Wnętrza P.W.S.S.P. w Gdańsku, a uprzednio pracując w Katedrze rysunku wieczornego, wykazał się poważną pracą pedagogiczną.

Ze wszelkich miar równie uważam za aktualne wystąpienie z wnioskiem o nadanie mu stopnia docenta w trybie nadzwyczajnym ze względu na fakt że wnioskiem Rady Wydziału Malarstwa P.W.S.S.P. w Gdańsku był już wytypowany na docenta, jednakże jednocześnie prawie likwidacja Komisji Kwalifikacyjnej przy Ministerstwie Szkolnictwa Wyższego, nie pozwoliła na przeprowadzenie przewodu kwalifikacyjnego.

prof. Teisseyre Stanisław

Sopot, 31.VII.1963 r.

21 Recenzja napisana przez prof. Stanisława Teisseyre'a w związku z przewodem kwalifikacyjnym na docenta, 1963, AASP.

Review written by prof. Stanisław Teisseyre in connection with the qualification procedure for the position of associate professor, 1963, AASP.

Endowed with an outstanding painting talent, revealed not only during his studies, but also in his first independent works exhibited at numerous exhibitions, he was never one of those showy painters who attract attention immediately with their temperament and spontaneity. Rather, he attracted and fascinated me with his artistic attitude and vision with very specific features and advantages, full of reflection, self-control and discipline.

I would like to recall here his early landscapes and figural compositions, painted in narrow, sophisticated ranges with great precision of form and compositional discipline.

These works were not free from certain influences and general features of the so-called "Sopot school", but the artist quickly frees himself from these influences to extend the tenets that distinguished him already in this early period. He begins to base his vision not on a purely sensual experience and an exclusively emotional attitude to reality, but primarily on a cognitive approach, where analytical inquisitiveness and the accompanying technical research give to his paintings a unique atmosphere.

The atmosphere of a poetic metaphor saturated with reflection, where the lyrical thread constantly encounters its dialectical opposition in the almost mathematical discipline of canvas composition. Therefore, the sensual, charming matter of his

paintings, enchanting with its subtleties and elusive play full of variability, does not turn into the spontaneity of a reflex, but is subordinated to a very conscious, simple, almost strict, logic of construction.

This dialectical unity, which is a characteristic feature of his work, also indicates how far the artist draws his vision from the surrounding reality, in which he seeks not only the beauty of artistic events, but also their causality – by taming the internal logic of the connections of individual elements and their mutual relations.

Jackiewicz's painting work, like the work of every artist, is not free from general influences and tendencies. But as with every reliable and true artist, the use of tradition and the achievements of one's own era takes place not through imitation, not through blind and literal imitation, but through conscious choice and use of general experiences, for building one's own individual artistic image of the surrounding world, with its beauty and logic, coloured by the artist's own experience.

One can see this in the galleries of contemporary painting in our museum collections, especially in the National Museum in Poznań, where Jackiewicz's paintings constitute a personal, individual and revealing accent, while at the same time blending into the current of modernity.

I refer here to his previous period, which I would call "white", where architectural fantasies or lonely human figures constitute lyrical concretizations in a bright, as if over-lit space, and especially the work of the last four years.

During this period, Jackiewicz's painting becomes saturated, the form becomes firmer and the colour stronger, and the entire composition, despite seemingly static elements, becomes dynamic through the appropriate approach to contrasts.

The artist clears his vision of the ballast of verbosity, leaving only those elements that he absolutely needs to create an undisturbed whole.

I believe that this exceptionally talented painter, who over the course of several years of his work has managed to create his own individual artistic vision, creating works that constitute a lasting contribution to our artistic culture, fully deserves to be awarded the academic title of associate professor, especially that running for several years an independent painting studio at the Faculty of Interior Architecture of PWSSP in Gdańsk, and previously working at the Evening Drawing Department, he performed serious pedagogical work.

I also believe that it is right to submit an application to award him the rank of associate professor under extraordinary procedure due to the fact that the request of the Council of the Faculty of Painting of PWSSP in Gdańsk, he had already been nominated for the title, but the almost simultaneous liquidation of the Qualification Committee at the Ministry of Higher Education did not allow the qualification procedure to be carried out.

prof. Teisseyre Stanisław

Sopot, 31.VII.1963

- 22 Wywiad w prasie kubańskiej z Jackiewiczem i kuratorem wystawy *Exposición de Arte Polaco* Ryszardem Stanisławskim, 1967, repr. Noel Navarro, *Sobre la Exposición de Arte Polaco*, „Granma” 1967, nr 41.

Interview in the Cuban press with Jackiewicz and the curator of the *Exposición de Arte Polaco* Ryszard Stanisławski, 1967, repr. Noel Navarro, *Sobre la Exposición de Arte Polaco*, „Granma” 1967, no. 41.



- 23 Fragment wystawy *Exposición de Arte Polaco* w Hawanie, 1967, fot. Władysław Jackiewicz, zbiory prywatne.

Fragment of the *Exposición de Arte Polaco* in Havana, 1967, photo: Władysław Jackiewicz, private collections.



- IX** Galeria Desa zorganizowała w Washington Gallery of Art wystawę sześciu polskich malarzy: Eugeniusz Eibisch, Stefan Gierowski, Władysław Jackiewicz, Zbigniew Jaskierski, Jerzy Nowosielski, Rajmund Ziemiński. Prezentował 6 obrazów olejnych z 1964 r.²²
- 15 X** Napisał list do władz GTPS, w którym stwierdzał, „Z powodu znacznego wzrostu moich obowiązków służbowych w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Gdańsku zmuszony jestem zrezygnować z członkostwa w Prezydium Rady GTPS jak również ustąpić z kierownictwa Sekcji Plastycznej. Proszę Przedstawicieli Rady o przyjęcie mojej rezygnacji, w dalszym ciągu będę starał się aktywnie uczestniczyć w akcjach GTPS”²³. Ostatecznie pozostał w Prezydium Rady GTPS, a Sekcję Miłośników Plastyki od 17 listopada 1965 r. prowadził Marian Strzelecki.
- X–XI** Uczestniczył w Wystawie 37 Współczesnych Polskich Artystów zorganizowanej w Pawilonie Heleny Rubinstein w Tel Awiwie. Prezentował 4 prace: *Kompozycja VII*, 1962; *Kompozycja VIII*, 1962; *Kompozycja III*, 1963; *Kompozycja IV*, 1965.
- Otrzymał medal Zasłużony Ziemi Gdańskiej przyznany przez Prezydium WRN i GTPS.
 - Był członkiem Komisji Kultury Komitetu Wojewódzkiego PZPR w Gdańsku i członkiem Funduszu Rozwoju Twórczości Plastycznej.

22 Za: Eibisch, Gierowski, Jackiewicz, Jaskierski, Nowosielski, Ziemiński, [katalog wystawy], Washington Gallery of Art, Warszawa 1965, s. nlb.

23 Do Prezydium GTPS, [rękopis], Protokoły z posiedzeń Prezydium Rady GTPS 1964–1968, Archiwum Gdańskiego Towarzystwa Przyjaciół Sztuki, k. 112.

1966

- 14 V – 5 VI ○ Odbył się w Sopocie III Salon Fotografików Polski Północnej Złocisty Jantar²⁴. Fotograf Marian Murman eksponował m.in. *Portret Władysława Jackiewicza* [24].
- 29 V – VI ○ W Poznaniu w Galerii OdNowa miał indywidualną wystawę [25]. Prezentował 20 prac olejnych z l. 1965–1966²⁵. Wystawa towarzyszyła dwudniowej Krajowej Sesji Krytyki Artystycznej odbytej na zamku w Gołuchowie 29 maja 1966 r., na której referaty wygłosili m.in. Mieczysław Porębski, Andrzej Turowski, Jerzy Ludwiński, Marian Bogusz. W sesji wzięło udział wielu artystów i krytyków z różnych środowisk twórczych [26].
- 25 VI – 18 VII ○ W Salonie Wystawowym BWA Olsztyn-Zamek odbyła się indywidualna wystawa artysty, na której pokazał 25 obrazów olejnych²⁶.
- 1 IX ○ Uczestniczył razem z Jerzym Zabłockim w wernisażu wystawy *Jackiewicz og Zablocki* w duńskiej Galerii AP w Kopenhadze. Artyści prezentowali 20 obrazów²⁷ i odbyli szereg spotkań środowiskowych.
- 25 IX ○ Odbyło się walne zgromadzenie GTPS, na którym wygłosił dwa referaty, *Funkcja społeczna plastyki, środowisko plastyków Wybrzeża, współdziałanie z GTPS i Galeria Sztuki Współczesnej – potrzeba budowy tego obiektu*²⁸.
- 7–9 X ○ Był delegatem gdańskich plastyków na Kongres Kultury Polskiej zorganizowany w Warszawie.
- XI ○ Na I Festiwalu Sztuk Pięknych w Warszawie otrzymał srebrny medal. Prezentował 3 obrazy olejne: *Wnętrze I, Obraz geometryczny, Wnętrze II*.
- 14 XII ○ Na wystawie indywidualnej w Toruniu zorganizowanej przez Stowarzyszenie Historyków Sztuki eksponował 11 prac²⁹.
- Został członkiem Rady Kultury i Sztuki przy MKiS.



24 Marian Murman, *Portret Władysława Jackiewicza*, 1966, repr. III Salon Fotografików Polski Północnej 1966. *Złocisty Jantar. Impreza Tysiąclecia*, [katalog wystawy], Sopot, 1966, s. nlb.

Marian Murman, *Portrait of Władysław Jackiewicz*, 1966, repr. III Salon Fotografików Polski Północnej 1966. *Złocisty Jantar. Impreza Tysiąclecia* [exhibition catalogue], Sopot, 1966, [n.p.].

1967

- 11 II ○ W „Głosie Wybrzeża” zamieszczono wywiad z Jackiewiczem po Jego powrocie z Kuby, gdzie z Ryszardem Stanisławskim brał udział w otwarciu *Wystawy współczesnej sztuki polskiej* w Hawanie. Oprócz spotkań dotyczących współpracy Okręgu Gdańskiego ZPAP z artystami Kuby uczestniczył w bogatym programie atrakcji przygotowanym dla polskiej delegacji. Wspominał, że „Gospodarze ustalili dla nas bardzo atrakcyjny program pobytu, a więc np. zwiedzanie muzeum sztuki dekoracyjnej, fabryki cygar, wyprawy do ośrodków wypoczynkowych, rybackie »safari« do dżungli, prócz tego teatr, no i oczywiście słynne kabarety. W sumie wszystko to było niesłychanie frapującym przeżyciem”³⁰ [27].

24 III Salon Fotografików Polski Północnej 1966. *Złocisty Jantar. Impreza Tysiąclecia*, [katalog wystawy], BWA, Sopot 1966.

25 Za: *Obrazy Władysława Jackiewicza*, [katalog wystawy], maj–czerwiec, Galeria OdNowa w Poznaniu, Poznań 1966, s. nlb.

26 Za: *Władysław Jackiewicz. Malarstwo*, [katalog wystawy], czerwiec–lipiec 1966, Salon Wystawowy BWA Olsztyn-Zamek, Olsztyn 1966.

27 W. Jackiewicz i J. Zabłocki w Kopenhadze, „Głos Wybrzeża” 1966, nr 222, s. 4.

28 *Walne Zgromadzenie GTPS (25 IX 1966) – tematyka dyskusji, Protokoły z Walnych Zgromadzeń GTPS 1957–1968*, Archiwum GTPS, k. 277.

29 Za: *Władysław Jackiewicz. Wystawa Malarstwa*, [katalog wystawy], grudzień 1966, Klub ZSP – Dom Studencki nr 2 w Toruniu, Toruń 1966, s. nlb.

30 L.K., *Polska sztuka w Hawanie. Rozmowa z Władysławem Jackiewiczem, „Głos Wybrzeża” 1967, nr 69, s. 3.*



- 25 Vernisaż w Galerii OdNowa, od prawej: Marian Bogusz, Jackiewicz, Jerzy Olkiewicz, Zbigniew Jaśkiewicz, Leonida Jackiewicz, Poznań, 1966, fot. Jerzy Nowakowski, Wirtualne Muzeum Historii Poznania, cyryl.poznan.pl.

Vernissage at the OdNowa Gallery, from the right: Marian Bogusz, Jackiewicz, Jerzy Olkiewicz, Zbigniew Jaśkiewicz, Leonida Jackiewicz, Poznań, 1966, photo: Jerzy Nowakowski, Virtual Museum of the History of Poznań, cyryl.poznan.pl.



- 26 Obrady Krajowej Sesji Krytyki Artystycznej i kukła symbolizująca „trupa” krytyki artystycznej, Jackiewicz stoi trzeci od lewej, Zamek w Gołuchowie, 1966, fot. Jerzy Nowakowski, Wirtualne Muzeum Historii Poznania, cyryl.poznan.pl.

Proceedings of the National Session of Art Criticism and an effigy symbolizing the “corpse” of art criticism, Jackiewicz standing third from the left, Castle in Gołuchów, 1966, photo: Jerzy Nowakowski, Virtual Museum of the History of Poznań, cyryl.poznan.pl.

- 27 Pieczenie krokodyla podczas wyprawy na mokradła Zapata, Jackiewicz stoi z tyłu trzeci od prawej, Kuba, 1967, fot. NN, zbiory prywatne.

Roasting a crocodile during an expedition to the Zapata wetlands, Jackiewicz standing at the back, third from the right, Cuba, 1967, photo: unk., private collections.





28 Legitymacja członkowska AIAP-IAA, zbiory prywatne.

AIAP-IAA membership card, private collections.

- 18-20 IV ○ We Wrocławiu odbył się XI Walny Zjazd Delegatów ZPAP. Wybrano nowe władze Związku na okres kadencji 1967–1969. Został Wiceprezesem Zarządu Głównego ZPAP ds. artystycznych i wszedł w skład Komitetu Narodowego AIAP [28]. Prezesem wybrano Włodzimierza Buczka.
- 22 IV – V ○ Na wystawie indywidualnej w Starej Kordegardzie w Warszawie, zorganizowanej przez Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych i GTPS, pokazał 20 obrazów olejnych³¹.
- 5 VI ○ Odbył się Walny Zjazd Okręgu Gdańskiego ZPAP, na którym zakończył kadencję Prezesa. Kolejnym został Mieczysław Baryłko. Za rządów Jackiewicza przeniesiono z Sopotu do Gdańska siedzibę Okręgu. Pozyskano Dwór Artusa i Sień Gdańską na Galerię Sztuki Współczesnej i siedzibę Zarządu. 6 czerwca 1966 r. na fasadzie Dworu Artusa zawisł symboliczny sztandar ZPAP, dokonano uroczystego otwarcia siedziby. Rozpoczęto długoletnią współpracę z GTPS. 19 listopada 1966 r. Okręg Gdański otrzymał odznakę honorową Za Zasługi dla Miasta Gdańska.
- 17 VI – 23 VII ○ Odbył się XX FSP w Sopocie. W jubileuszowym Salonie z okazji XX-lecia Okręgu Gdańskiego ZPAP w dziale malarstwa wystawiało 61 autorów. Pokazał obraz olejny *Kompozycja*.
- 7-21 VII ○ Był Kierownikiem naukowym pleneru w Gniewie dla studentów Wydziału Malarstwa.
- IX ○ Uczestniczył w obradach jury w związku z *Ogólnopolską Wystawą Pejzaż Polski w malarstwie współczesnym*, oprócz Jackiewicza w jury zasiadali: Zbigniew Karpiński, Leon Michalski, Jacek Sempoliński i Kazimierz Śramkiewicz.
- 6 X ○ Przedstawił powody swej rezygnacji z funkcji Dziekana Wydziału Malarstwa podjętej w dniu 22 września 1967 r., motywując to ingerencją Rektora w wewnętrzne sprawy Wydziału. Rezygnacja została przyjęta, a obowiązki Dziekana przejął prof. Stanisław Borysowski.
- 7-8 XII ○ W Olsztynie odbyło się posiedzenie Prezydium Zarządu Głównego ZPAP, na którym wygłosił referat analizując działalność wystawową ZPAP stwierdzając, że „[...] istnieje konieczność zwrócenia uwagi na a) sprecyzowanie programów wystaw w galeriach ZPAP, b) położenie nacisku na organizację wystaw problemowych, c) prowadzenie stałej dokumentacji akcji wystawowej”³².

31
32

Za: *Wystawa malarstwa Wł. Jackiewicza*, [katalog wystawy], Stara Kordegarda w Warszawie, S.I. [1967], s. nlb. *Kronika*, „Biuletyn ZPAP” 1967, nr 47–52, s. 27.

1968



29 Z żoną przed Galerią Nová Síň w Pradze, 1968, fot. NN, zbiory prywatne.

With his wife in front of the Nová Síň Gallery in Prague, 1968, photo: unk., private collections.

- III ○ Otrzymał Order Stańczyka, nadawany przez redakcję miesięcznika „Litera” za szczególnie ważne dla regionu osiągnięcia w dziedzinie kultury i sztuki.
- 28 IV – 18 VI ○ Miał wystawę indywidualną w Galerii Nová Síň w czeskosłowackiej Pradze [29]. Ekspozował 30 obrazów olejnych m.in. *Akty*, *Wnętrza* i *Obrazy*³³. Sprzedano dwie prace.
- VII ○ Zasiadał w jury IV Festiwalu Polskiego Malarstwa Współczesnego w Szczecinie.
- 1 X ○ Został Prorektorem do spraw nauki.
- XI – 11 I 1969 ○ W Galerii GTPS w Teatrze Wybrzeże miał pokaz 10 prac malarskich³⁴.
- 16–17 XII ○ Odbyło się w Łodzi zebranie Zarządu Głównego ZPAP, na którym podjęto decyzję, iż kolejny Walny Zjazd Związku odbędzie się w Gdańsku w 1969 r. W składzie Komisji Organizacyjnej był Jackiewicz.
 - Po zakończonej kadencji Prezesa Okręgu Gdańskiego ZPAP współzałożył działającą przy GTPS Grupę Gdańską, która miała być alternatywą dla polityki wystawienniczej ZPAP. Powstanie Grupy było reakcją dojrzałych trójmiejskich artystów na kryzys w strukturach organizacyjnych ZPAP. Twierdził, iż „Grupa Gdańska nie ma ściśle określonego programu artystycznego w znaczeniu jednolitego dla wszystkich uczestników sposobu wypowiedzi. Po prostu celem naszym jest: dobrze malować, wspólnie wystawiać, popularyzować dobrą sztukę”³⁵.
 - Został oddelegowany przez Sekcję Malarstwa ZPAP do prac w Komisji Stypendialnej przy MKiS i jako przedstawiciel ZPAP uczestniczył w wymianie kulturalnej z Czechosłowacją.
 - Należał do komisji zakupów GTPS.
 - Został odznaczony Złotym Krzyżem Zasługi.

33 Za: Władysław Jackiewicz, [katalog wystawy], Galerie Nová Síň, Praha 1966, s. nlb.

34 Za: Władysław Jackiewicz, *pokaz prac malarskich w teatrze „Wybrzeże”*, [katalog wystawy], listopad 1968, Państwowy Teatr Wybrzeże, Gdańsk 1968, s. nlb.

35 Mirosław Komendecki, *Związek zawodowy czy twórca?*, „Litera” 1970, nr 1, s. 18.



- 30 Kurtyna w sali kinowej według projektu Władysława Jackiewicza i Mariana Strzeleckiego na statku TSS Stefan Batory, 1969, <https://stefanbatoryoceanliner.weebly.com/interiors-wnetrza.html>.

Curtain in the cinema hall designed by Władysław Jackiewicz and Marian Strzelecki on the TSS Stefan Batory ship, 1969, <https://stefanbatoryoceanliner.weebly.com/interiors-wnetrza.html>.



- 31 Złoty medal przyznany Jackiewiczowi w Międzynarodowym Konkursie Plastycznym im. Gaudenzio Ferrari, Santhia, 1969, zbiory prywatne.

Gold medal awarded to Jackiewicz in the Gaudenzio Ferrari International Art Competition, Santhia, 1969, private collections.



- 32 Dyplom Premio Internazionale dell' Amicizia Europea wystawiony Jackiewiczowi przez Stowarzyszenie Pro Loco, 1969, zbiory prywatne.

Premio Internazionale dell' Amicizia Europea diploma issued to Jackiewicz by the Pro Loco Association, 1969, private collections.

1969

KALENDARIUM

- 11 IV ○ Polski statek pasażerski TSS Stefan Batory wyruszył w inauguracyjną podróż z Gdyni do Montrealu. W sali kinowej statku była kurtyna oddzielająca widownię od ekranu według projektu Jackiewicza i Mariana Strzeleckiego [30].
- IV-V ○ Otrzymał I Nagrodę złoty medal w Międzynarodowym Konkursie Plastycznym im. Gaudenzio Ferrari w Santhia koło Turynu organizowanym przez Towarzystwo Pro Loco [31]. W konkursie wzięło udział pięciu artystów z Polski (Jackiewicz, Witold Damasiewicz, Krystyn Zieliński, Juliusz Narzyński i Jacek Sienicki), każdy mógł zgłosić jedną pracę. Otrzymał nagrodę za *Obraz V* (1968) [32]. Tak opisywał nagrodzoną pracę, „Jest to obraz nowoczesny w formie przedstawiający w sposób nieco abstrakcyjny postać ludzką. Oczywiście to opis w grubym zarysie, bo tak naprawdę tematu obrazu nie da się opowiedzieć. A o tym, że otrzymałem nagrodę dowiedziałem się dzisiaj z krótkiego komunikatu w »Życiu Warszawy«”³⁶. Twierdził, że od wygranej w tym konkursie zaczął się Jego „włoski epizod”³⁷.
- 12-13 V ○ Obradowało jury Sekcji Malarstwa ZPAP nad Ogólnopolskim Konkursem na malarstwo ścienne dla Akademii Wychowania Fizycznego w Warszawie. W skład jury weszli: Jackiewicz, Stefan Gierowski, Alfred Lenica, Leon Michalski, Stefan Nacht-Samborski, Waclaw Taranczewski, Jan Tarasin i Aleksander Winnicki.

36 (ad), *Gdański artysta malarz Wł. Jackiewicz laureatem I nagrody w międzynarodowym konkursie we Włoszech*, „Dziennik Bałtycki” 1969, nr 108, s. 1-2.

37 *Może otworzyłem...*, s. 4.

1970

- 16 VI ○ Obradował sąd konkursowy wystawy *Człowiek i praca w Polsce Ludowej*. Z ramienia ZPAP w dziale malarstwa przewodniczącym był Jackiewicz, a członkami Olgierd Bierwiaczonek, Józef Kluza, Ludwik Maciąg i Jacek Sienicki. Wystawa pokonkursowa odbyła się w Zachęcie.
- 21 VI – 30 VII ○ Uczestniczył w wystawie *Porównania III* w ramach XXII FSP w Sopocie pokazując 5 obrazów olejnych *Obraz (I–V)*. W dziale malarstwa wystawiało 57 autorów.
- 18 IX ○ W Dworze Artusa w Gdańsku, siedzibie ZPAP, odbyła się uroczystość wręczenia Jackiewiczowi złotego medalu w Konkursie im. Gaudenzio Ferrari.
- 25 IX – 31 X ○ W Zielonej Górze na IV Wystawie i Sympozjum *Złote Grono '69* prezentował m.in. obraz olejny *Obraz XIX/68*. Był laureatem wydarzenia i otrzymał nagrodę I stopnia medal Złotego Grona. Do udziału w wystawie zaproszono 136 twórców, uczestników poprzednich edycji i artystów wytypowanych przez krytyków. Wystawa pokonkursowa odbyła się w czerwcu 1970 r.
- 1 X ○ Został Kierownikiem Katedry Projektowania Malarstwa w Architekturze na Wydziale Malarstwa i prowadził Pracownię Malarstwa na Wydziale Malarstwa.
- 14–16 XI ○ Uczestniczył w I Plenerze rysunku w Kadynach zorganizowanym przez GTPS wspólnie ze Związkiem Młodzieży Wiejskiej. Wśród uczestników byli także: Bohdan Borowski, Zdzisław Brodowicz, Maciej Dzendzel, Adam Haras, Magdalena Heyda-Usarewicz, Monika Krechowicz, Hugon Lasecki, Włodzimierz Łajming, Wiesław Markowski, Roman Usarewicz, Zula Strzelecka, Marian Strzelecki, Ewa Zabłocka i Jerzy Zabłocki [33].
- 20 XI ○ Otrzymał Nagrodę I stopnia MKiS za szczególne osiągnięcia w dziedzinie pracy artystycznej oraz organizacji procesu dydaktyczno-wychowawczego [34].
- 24–27 XI ○ Uczestniczył w obradach XII Walnego Zjazdu ZPAP zorganizowanym w Gdańsku. Był to jubileuszowy Zjazd z okazji 25-lecia Związku.
- 1 XII ○ Został powołany przez MKiS na stanowisko Rektora PWSSP w Gdańsku w związku z rezygnacją prof. Rajmunda Pietkiewicza. Wspominał, „Zostałem rektorem zupełnie przez przypadek. W 1969 roku w Gdańsku, w akademii, odbył się zjazd plastyków. Ówczesny rektor, mój kolega, profesor Rajmund Pietkiewicz nie wyszedł do dygnitarzy, którzy przyjechali na część oficjalną zjazdu. Dyrektor departamentu wezwał Pietkiewicza i, jako konsekwencję tego incydentu, nakazał mu złożenie rezygnacji. Mnie z kolei, pełniącego wówczas funkcję prorektora, mianowano rektorem”³⁸.
 - Wyjechał do ZSRR jako Wiceprezes Zarządu Głównego ZPAP w celu omówienia programu uroczystości lenińskich i spraw AIAP.
 - Otrzymał stypendium MKiS na wyjazd do Włoch.
 - Otrzymał odznakę Zasłużony Działacz Kultury.
 - Należał do Komisji Stypendialnej przy MKiS.
- 30 I ○ Na walnym zebraniu Okręgu Gdańskiego ZPAP kończącym kadencję Prezesa Mieczysława Baryłki, wygłosił krótkie przemówienie dotyczące przywilejów i obowiązków Związku. Domagał się większego szacunku dla środowiska, w protokole posiedzenia zapisano, „Szczególnie należy przekonać kolegów, dla zachowania wysokiego poziomu artystycznego. Twierdził, że popularyzacją złych obrazów robimy krzywdę społeczeństwu”³⁹.

38
39

Janowski, *Tęsknota...*, s. 61–62.
Protokół z Walnego Zebrania Wyborczego Okręgu Gdańskiego ZPAP w dniu 30 stycznia 1970 roku, Zbiór 1/12
XIII Walny Zjazd delegatów ZPAP w Poznaniu 5–8 kwiecień 1972 r. Wnioski, postulaty, propozycje, informacje
1972 r., Archiwum Akt Nowych w Warszawie, k. 28–29.



- 33 Plener rysunku w Kadynach, siedzą od prawej: Bohdan Borowski i Roman Usarewicz, psa Awe trzyma na smyczy Dominika Zabłocka, w pierwszym rzędzie od prawej stoją: Jackiewicz, Hugon Lasecki, Ewa Zabłocka, Monika Krechowicz, Magdalena Heyda-Usarewicz, Włodzimierz Łajming, Jerzy Zabłocki, Marian Strzelecki, Zdzisław Brodowicz, drugi rząd od prawej: NN, Maciej Dzendzel, Wiesław Markowski, trzeci rząd od prawej: Adam Haras i NN, 1969, fot. NN, zbiory prywatne.

Drawing plein-air session in Kadyny, sitting from the right: Bohdan Borowski and Roman Usarewicz, dog Awe held on a lead by Dominika Zabłocka, standing in the first row from the right: Jackiewicz, Hugon Lasecki, Ewa Zabłocka, Monika Krechowicz, Magdalena Heyda-Usarewicz, Włodzimierz Łajming, Jerzy Zabłocki, Marian Strzelecki, Zdzisław Brodowicz, second row from the right: unk., Maciej Dzendzel, Wiesław Markowski, third row from the right: Adam Haras and unk., 1969, photo: unk., private collections.



- 34 Nagroda MKiS, 1969, AASP.

MKiS award, 1969, AASP.

- 12 III ◊ Na uroczystym posiedzeniu Senatu wręczono nominację doc. Władysławowi Jackiewiczowi na stanowisko Rektora. Podczas uroczystości zadeklarował, iż „[...] postara się te „piękne mury wypełnić piękną treścią”, jak również wysiłkiem całej kadry profesorów postara się zapewnić dobre imię PWSSP w Gdańsku”⁴⁰. Podkreślił również, że działalność trzech wybitnych pedagogów prof. Samborskiego, prof. Studnickiego i prof. Potworowskiego „złożyła się na ukształtowanie środowiska gdańskiego”⁴¹. Ustupiający Rektor Rajmund Pietkiewicz objął kierownictwo Katedry Wydziału Malarstwa.
- 19 III ◊ Należał do Kolegium Rzecznawców ds. sztuk plastycznych Sekcji Malarstwa przy MKiS.
- 9 IV ◊ Wybrano nowy skład Rady Głównej GTPS tym razem bez Jackiewicza, pozostał natomiast członkiem zwyczajnym GTPS.
- 3 VI ◊ W V Pracowni Malarstwa i Rysunku kierowanej przez Jackiewicza asystentem został Adam Haras [35].
- VIII-IX ◊ Odbył się V Festiwal Polskiego Malarstwa Współczesnego w Szczecinie, w jury obok Jackiewicza zasiadali: Marian Bogusz, Eugeniusz Geppert, Janusz Kaczmarek, Janina Kosińska, Alfred Lenica, Adam Marczyński, Marian Szpakowski i Ziemowit Szuman.

40 Protokół z posiedzenia Senatu w dniu 12 III 1970 r., PWSSP w Gdańsku. Protokół z posiedzenia Senatu 1970-1972, PWSSP w Gdańsku Zespół 2137 nr 14, AP w Gdańsku, k. 4.

41 Ibidem.

35 Podczas korekty, oparty o sztalugę asystent Adam Haras, ok. 1970, fot. Witold Węgrzyn, AFASP.

During a review, leaning assistant Adam Haras, ca. 1970, photo: Witold Węgrzyn, AFASP.



- 2 XII ○ Na posiedzeniu Rady Wydziału Malarstwa jednogłośnie zaakceptowano wniosek Dziekana prof. Maksymiliana Kasprowicza o wszczęcie postępowania w sprawie nadania tytułu profesora nadzwyczajnego Jackiewiczowi. Recenzje napisali: prof. Jan Cybis [36], prof. Stanisław Teisseyre [37], prof. Kazimierz Śramkiewicz [38].
- 5 XII ○ Otwarto wystawę *Władysław Jackiewicz. Ślad działania* w Laboratorium Sztuki Galerii EL w Elblągu [39]. Kuratorem wystawy był Gerard Kwiatkowski. Na temat śladu w swojej sztuce pisał w katalogu wystawy, „Teraz lubię pracować od razu, »na czysto« – w sytuacji, kiedy wszystkie składowe elementy obrazu występują w »wielkościach naturalnych« i kiedy można zostawić wyraźny ślad swoich wahań i decyzji; kiedy widoczny jest szereg zmian i poprawek i jest również dość miejsca na swobodną improwizację. To co maluję, nie oznacza wyraźnie określonej sytuacji czy widoku. Jest próbą zbudowania obrazu aluzyjnego. Maluję kilka płócien równocześnie, równocześnie na nich rozwijając różne wątki tej samej jakby opowieści. Znalezienie najwłaściwszego rozwiązania musi trwać znaczny czas, obraz jest ciągle uzupełniany, prawie zawsze jak gdyby niezakończony. I tak wszystkie moje są notatkami moich pomysłów”⁴².

⁴² Władysław Jackiewicz, *Ślad działania*, [Tekst] Władysław Jackiewicz, [katalog wystawy], Laboratorium Sztuki Galeria El, Elbląg 1970, s. nlb.

1

Władysław Jackiewicz należy do wybitnych indywidualności generacji artystów wychowanych już w szkołach Polki Ludowej, którzy swoją twórczością zamieszcją się od lat w naszym życiu artystycznym.

Urodzony dn. 17.II.1904 r. na Wileńszczyźnie, w latach 1945 - 1951 studiuje w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Gdańsku na Wydziale Malarstwa w pracowni prof. Stefana Tacht-Gemborskiego. Od roku 1952 ponownie bierze regularnie udział w wystawach. Tworzy jego są zwykle zaawansowane, niosą bowiem na sobie piętno dużej artystycznej intuicji połączonej z wyjątkowo czujnym zmysłem krytycznym. Związek wrodzonych zdolności z artystyczną świadomością nadaje im wyrazny i swoisty styl łatwo dojący się zauważyć podczas innych ekspozycji. Jest to malarz marszujący obrotami Jackiewicza od razu dużą rangą w oczach świadczących wystawę.

Artystyczna świadomość ogarniła także sztukę nowoczesną. Jackiewicz jest i chce być artystą nowoczesnym, nie znaczący to jednak że krywa związek ze sztuką minionych wieków, przeciwnie, poszukuje ona dla niego kopaliną doświadczeń i źródła siły i siły z wiązaniem, sądy, siłą wielkości.

Świadcząc własnych dróg i nowych możliwości wyrazu analizuje środki i sposoby malarskie pragnąc zdobyć metodę zdolną do kształt jego marszenia. Właż domenia i organizująca inteligencja są podstawowymi warunkami artystycznej realizacji. Wzrostu zdaje się wymawiać Jackiewicz. Kierunek, w jakim podąża malarstwo Jackiewicza jest z ducha neoklasycystyczny.

2

Artysta jest wpatrzony w pewien ideał i zarazem bardzo konkretny wórcze. Od pierwszego spojrzenia uderza nas w jego płótnach do specyficznego ład wynikający z dobrze wyważonych proporcji i rytmów, oraz gra wzajemnej zależności i jakby lubistyczny spłót wiedzy elementów w jednolitej kompozycji. Ponadto spostrzegamy w każdym płótnie bardzo wyraźną skłonność Jackiewicza do geometryzacji. Nawet gdy w ostatnich latach coraz częściej uprawia malarstwo "biologiczne" operując formami "organicznymi" wpisane one są w strukturę geometryczną.

Wzrost, że wspaniałe oczy, tak charakterystyczne dla malarstwa Jackiewicza, świadczą z reguły o klasycznej postawie twórcy.

Rada Wydziału Malarstwa Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Gdańsku uchwałą z dn. 7.III.1970 r. postanowiła złożyć do Rady Państwa wniosek o przyznanie docentowi Władysławowi Jackiewiczowi tytułu profesora nadzwyczajnego na Wydziale Malarstwa P.W.S.S.P. w Gdańsku. Działalność Władysława Jackiewicza zarówno artystyczna jak i pedagogiczna kwalifikuje go w pełni na związane z tym tytułem stanowisko.

Warszawa,
21 kwietnia 1971

Jan Cybis
Jan Cybis
profesor wydziałowy
Akademii Sztuk Pięknych w
Warszawie

36 Recenzja napisana przez prof. Jana Cybisa w sprawie nadania Jackiewiczowi tytułu profesora nadzwyczajnego, 1971, AASP.

Review written by prof. Jan Cybis regarding the granting of the title of PWSSP professor, 1971, AASP.

Władysław Jackiewicz belongs to those outstanding individuals of the generation of artists brought up in the schools of the Polish People's Republic, who for years have been making a mark in our artistic life with their work.

Born on 17 September 1924 in the Vilnius Region, in the years 1945–1951 he studied at the State Higher School of Visual Arts in Gdańsk at the Faculty of Painting in the studio of prof. Stefan Nacht-Samborski. Since 1952, he has been regularly taking part in exhibitions. His works quickly get noticed because they bear the mark of great artistic intuition combined with an exceptionally alert critical sense. The combination of innate abilities and artistic awareness gives them a distinct and specific style that is easily noticeable among other exhibited works. This is a value that immediately gives Jackiewicz's paintings a high rank in the eyes of exhibition visitors.

Artistic awareness makes a work of art modern. Jackiewicz is and wants to be a modern artist, but that does not mean that he breaks the connection with the art of past centuries; on the contrary, it remains for him a mine of experience and a source of wisdom, and especially, I think, a measure of greatness.

Looking for his own paths and new possibilities of expression, he analyses painting means and methods, wishing to acquire a technique capable of giving shape to his dreams. The power of experience and organizing intelligence are the basic conditions for artistic realization. Jackiewicz seems to follow this principle. The direction in which Jackiewicz's painting is heading is neoclassical in spirit.

The artist is focused on a certain ideal and at the same time very specific pattern. From the first glance, we are struck by an order in his canvases resulting from well-balanced proportions and rhythms, this play of mutual dependence and a sort of cubist intertwining of multiple elements in the unity of the composition. Moreover, in each canvas we notice Jackiewicz's very clear tendency towards geometrization. Even though in recent years he has been practicing "biological" painting more and more often, using "organic" forms, they are embedded in a geometric structure.

We know that the above-mentioned features, so characteristic of Jackiewicz's paintings, usually testify to the classical tendencies of an artist.

The Council of the Faculty of Painting of the PWSSP in Gdańsk, by resolution of 2 December 1970, decides to submit to the State Council an application to award associate professor Władysław Jackiewicz the title of PWSSP professor at the Faculty of Painting of the PWSSP in Gdańsk. Władysław Jackiewicz's activity, both artistic and pedagogical, qualifies [him for this title].

Warsaw

21 April 1971

Jan Cybis
full professor
at the Academy of Fine Arts
in Warsaw

Stanisław TEISSEYRE
prof. wydz. PWSSP Poznań

H a c e z a

dot. działalności artystycznej i pracy pedagogicznej
docenta Władysława Jackiewicza.

W rozwoju sztuk plastycznych w naszym kraju twórczość artystów Trójmiasta /Gdańsk, Gdynia, Sopot/ odegrała pozorną rolę.

Zadeptywało o tym rozbliwie środowisko artystyczne jakie w bardzo krótkim czasie po wojnie zdołało się ukształtować na Wybrzeżu z następnie powstałym rozwiniętym, wzmocnionym i okropną dątką młodą wybitnym artystom, wychowankom salonoj w Sopotcie profesjonalnej następnie do Gdańska wyszłej uczelni sztuk plastycznych.

Pierwsze powojenne roczniki studentów obfitowały we wszystkich naszych uczelniach w znaczną ilość wybitnych talentów artystycznych, - ośmiadcioletnich się przy tym datą dojrzaleścią i siłą.

W tym względzie Wybrzeże okazało się szczególnie uprzywilejowane a fakt ten wpłynął w decydującej mierze na dalszy spontaniczny rozwój środowiska artystycznego Trójmiasta, - jaki zaznaczył się w latach pięćdziesiątych, kiedy to pierwsze roczniki powojenne rozpoczęły samodzielna działalność twórczą.

Władysław Jackiewicz, który urodzony został w 1931 r. należał do tej esolodki artystycznej, która zaczęła kształtować krajobraz twórczy Wybrzeża.

W tej młodej, wąskiej grupie wybitnie uzdolnionych malarzy i rzeźbiarzy wchodzących w życie artystyczne Jackiewicza nie zajmował początkowo osobowej pozycji, - ale w ciągu kilku lat w miarę dojrzewania i krystalizowania się wizji twórczej - jego malarstwo zaczęło coraz bardziej stanowić pozycję zupełnie swobodną, samodzielną i odkrywcą.

I oto w ciągu kilku lat proces rozwojowy którego mechanizm jest w zasadzie podobny w każdym pokoleniu, - i która w bardzo krótkim czasie zacięła różnicę wieku a więc różnicę pokoleń, a wydatnie osada bardzo

- 2 -

tylko antenijenne wartości twórcze, - doprowadziła do tego, że Jackiewicz znalazł jedno z osobowych miejsc w twórczości malarzkiej nie tylko środowiska gdańskiego ale ogólnopolskiego.

Jakie wartości wypełniły tak wysoką rangę jego malarstwa? Jest, że tą wartością zasadniczą, decydującą jest jedność strukturalna jego obrazu.

Jedność w której warstwa intelektualna przebiega się z warstwą emocjonalną z jednej strony oraz konstrukcją materialną obrazu z drugiej strony.

Malarstwo Jackiewicza operuje niewątpliwie logiczną formą i jedną konstrukcją plastyczną /przy jednoczesnie wygórowanej realizacji warstwowej/.

Na konstrukcja plastyczna jest wynikiem nie tylko umiejętności, ale w pierwszym rzędzie bardzo dyscyplinowanego procesu intelektualnego, porządkującego i utwierdzającego w logiczne ciągi, przebiegi, wrażenia, smaki i przeżycia artysty.

W klasowości intelektualna tak charakterystyczna dla twórczości Jackiewicza, przy jednoczesnym dyscyplinowaniu jego warstwy malarzkiej nie są zjawiskami epokowymi w naszej twórczości, - dlatego też wola młodych nadejść ona jego malarstwa rangę nieprzemijającej wartości kulturalnej.

Widać jego w wystawach zarówno w kraju jak i w naszych skupczyjach za granicą, uzyskiwane przez niego nagrody i wyróżnienia są potwierdzeniem młodych swą wyjątkowość i świadectwem o stałym, konsekwentnym jego wysiłku twórczym.

Pracę pedagogiczną rozpoczął Władysław Jackiewicz bardzo wczesnie wykonując od początku duże uciążliwiania w tym kierunku. Pracował przez niego prowadzona była szeroka postać bardzo wartościowa pod względem dydaktycznym dając w efekcie powścią i solidne rezultaty naukowe.

W ciągu 30 lat pracy w Instytucie Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Gdańsku oraz w Związku Polskich Artystów Plastyków Władysław Jackiewicz, wykonał się w biturym osiągnięciem pedagogicznym, i organizacyjnymi.

Wosztawienie i obserwacje przez wiele lat życia artystycznego Wybrzeża, wskazuje, że W. Jackiewicz położył bardzo wielkie zasługi

Stanisław TEISSEYRE
full professor at the PWSSP in Poznań

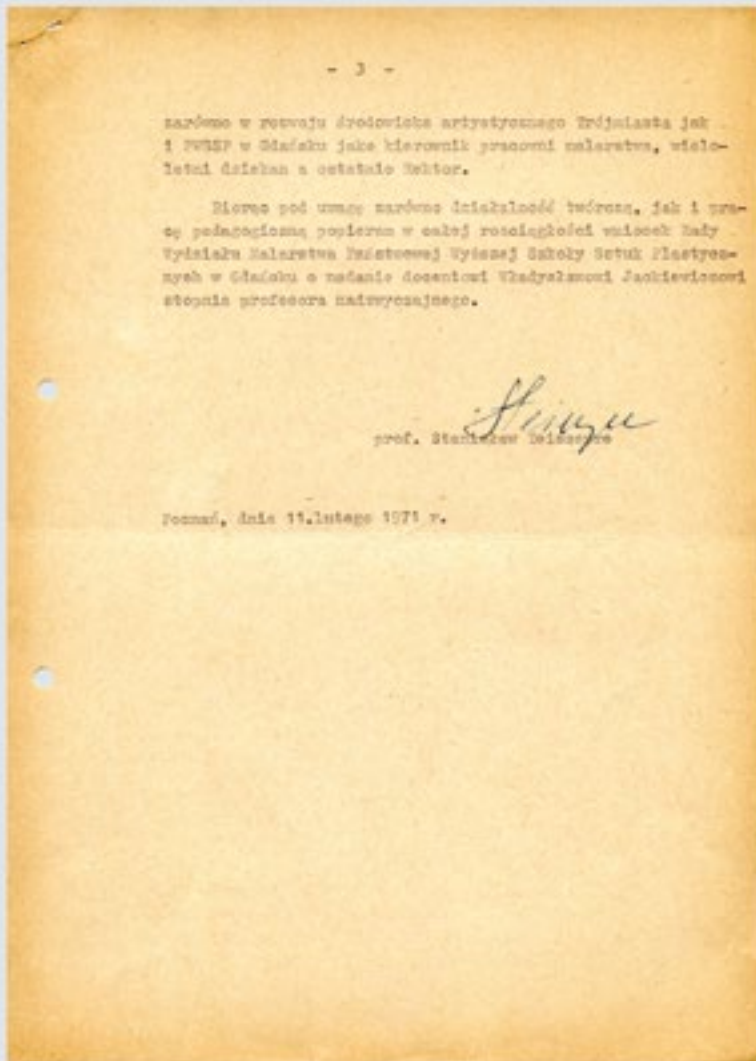
Review
of the artistic and educational activity
of associate professor Władysław Jackiewicz

The work of artists from the Tri-City (Gdańsk, Gdynia, Sopot) has played an important role in the development of visual arts in our country.

This has been due to the active artistic community that formed on the Coast very shortly after the war, and then significantly developed, strengthened and established itself thanks to young outstanding artists, graduates of the university of visual arts founded in Sopot and then moved to Gdańsk.

The first post-war groups of students at all our universities abounded in outstanding artistic talents - at the same time characterized by great maturity in life.

In this respect, the Coast turned out to be particularly privileged, and this fact had a decisive influence on the further spontaneous development of the Tri-City's artistic community, which was noticeable in the 1950s, when the first post-war groups began their independent creative activities.



37 (na stronie obok) Recenzja napisana przez prof. Stanisława Teisseyre'a w sprawie nadania Jackiewiczowi tytułu profesora nadzwyczajnego, 1971, AASP.

Review written by prof. Stanisław Teisseyre regarding the awarding of the title of PWSSP professor, 1971, AASP.

Władysław Jackiewicz, who graduated in 1951, was one of these artistic leaders who began to shape the creative landscape of the Coast.

In this young, narrow group of exceptionally talented painters and sculptors entering artistic life, Jackiewicz did not initially occupy a leading position, but over the course of a few years, as his creative vision matured and crystallized, his painting began to become more and more unique, independent and revealing.

And so, within a few years, a development process whose basic mechanics are similar in each generation – and which in a very short time blurs age differences, and therefore generational differences, and highlights only authentic creative values – led to Jackiewicz taking up one of the leading places in painting not only in the Gdańsk community but also in the whole country.

681

What values gave his painting such a high rank? I think that the fundamental and decisive value is the structural unity of his painting.

A unity in which the intellectual layer intersects with the emotional layer on the one hand and the material structure of the painting on the other.

Jackiewicz's painting uses an extremely logical, compact and clear artistic structure (and at the same time rigorously crafted technique).

This visual construction is the result not only of skills, but primarily of a very disciplined intellectual process, organizing and arranging the artist's experiences, impressions, emotions and thoughts into logical sequences.

This intellectual clarity, so characteristic of Jackiewicz's work, and the simultaneous discipline of his painting technique are not frequent phenomena in our work, which is why, in my opinion, they give his painting enduring cultural value.

His participation in exhibitions both in Poland and abroad, as well as the awards and distinctions he has received, confirm my comments formulated above and prove his constant, consistent creative effort.

Władysław Jackiewicz began his teaching career very early, showing great talent in this field from the very beginning.

The studio run by him was always very reliable in terms of education, ensuring significant and solid results.

During 20 years of work at the State Higher School of Visual Arts in Gdańsk and the Association of Polish Visual Artists, Władysław Jackiewicz demonstrated outstanding pedagogical and organizational achievements.

Having participated and observed the artistic life of the Coast for many years, I believe that W. Jackiewicz made a great contribution to the development of the artistic community of Tri-City and the PWSSP in Gdańsk as the head of the painting studio, a long-time dean and, most recently, Rector.

Taking into account both his creative activity and his teaching work, I fully support the request of the Council of the Faculty of Painting of the State Higher School of Fine Arts in Gdańsk to award associate professor Władysław Jackiewicz the rank of PWSSP professor.

Poznań, 11 February 1971

prof. Stanisław Teisseyre

Kazimierz Śramkiewicz
professor of the PWSSP in Gdańsk

REVIEW
of the artistic activity
of associate professor Władysław JACKIEWICZ

Władysław JACKIEWICZ is an artist whose work I have been able to follow with great attention and sincere interest for over twenty years. While still a student at the PWSSP in Sopot, Władysław Jackiewicz's works stood out at the University's annual exhibitions with their extraordinary clarity of vision and artistic form. An inquisitive choice of contrasts made by Władysław Jackiewicz when building his works during his studies in the studio of prof. Stefan Nacht-Samborski gave them a special atmosphere that attracted my attention, typical of an artistic personality who is aware that everything he wants to say about his personal attitude to the surrounding world can only be conveyed through a painting with a well-found personal form!

I can now say that Władysław Jackiewicz, in his entire activity to date, remains faithful to this correct conviction and implements it with unwavering consistency.

In his creative work, invariably very intense, he searches with great passion for a form that would fully correspond to the issues currently agitating his imagination!

Over the course of several years, cycles of compositions are created, each of which is based on tenets opposite to the previous ones. Nevertheless, the entire creative output of Władysław Jackiewicz to date is remarkably uniform and convincing with the authenticity of his artistic truth. Władysław Jackiewicz's artistic personality is shaped both by his insightful knowledge of the entire artistic tradition and by the awareness and feeling that every contemporary artist expresses the truths of his time, the circumstances of which are unprecedented compared to the truths of previous generations. As a result, an extremely valuable feature of Władysław Jackiewicz's artistic personality is a fully and sincerely engaged emotion of extraordinary passion, which, complementing the concepts adopted through consistent reflection, dictates in each of his works systems, highly accurate and revealing in relation to tradition, as well as relations of contrasting tensions, thanks to which each of his paintings is irresistibly convincing in its artistic expression. The high quality that Władysław Jackiewicz achieved in his painting

Kazimierz ŚRAMKIEWICZ
profesor nadzwyczajny
PWSSP w Gdańsku

RECENZJA
o działalności artystycznej
docenta Władysława JACKIEWICZA.

Władysław JACKIEWICZ jest artystą, którego działalność nam obecnie śledzić z dużą uwagą i zainteresowaniem jest od przeszło dwudziestu lat. Jeszcze w czasie studiów w PWSSP w Sopocie prace Władysława Jackiewicza wyróżniały się na dorocznym wystawach Unaselną nieprzeciętną klarownością, wagi i form plastycznych. Doświadczył wybór szeregu kontrastów, jakiego doświadczył Władysław Jackiewicz, budując swoje prace w czasie studiów w pracowni prof. Stefana Kuchta-Gasborskiego nadał im już wówczas przyciągający naszą uwagę szczególny klimat, znaczący osobowość artystyczną, która jest świadoma tego, że wszystko, co chce posiadać o swoim osobistym stosunku do otaczającego świata, może przekazać jedynie przez obraz o trafnie zrealizowanej osobistej formie!

Stwierdzam obecnie, że Władysław Jackiewicz w ciągu całej swojej dotychczasowej działalności posiadał wiarę w sensowność przeświadczenia i realizację je niezważoną konsekwencją.

W nieustannie bardzo intensywnej pracy twórczej z wielką pasją poszukuje kolejno takiej formy swego malarstwa, która by odpowiadała w pełni wyrazowi aktualnie nurtującym jego wyobraźnię!

W ciągu kilkunastu lat powstały cykle kompozycji, z których każdy jest oparty o założenia przedmiotowe wobec poprzednich, a nie mniej jednak cały dotychczasowy dorobek twórczy Władysława Jackiewicza ma charakter wybitnie jednolity i przekonujący autentycznością jego własnej artystycznej prawdy. Osobowość artystyczna Władysława Jackiewicza kształtowana jest w równym stopniu na wielkiej znajomości całej artystycznej tradycji jak i na świadomości i odczuciu, że każdy współczesny artysta wyraża prawdę swego czasu, których obaloności wobec

- 2 -

przed pokoleniem poprzednim są bez precedensu. W wyniku tego niezwyciężenie własności, osobowości artystycznej Władysława Jackiewicza jest w pełni szczerze zaangażowane swoim o nieprzeciętnej pasji, która spełniającą przydatność w wyniku konsekwentnego poszukiwania koncepcji, dyktuje mu w każdej jego pracy wysoce trafne i odkrywcze w odniesieniu do tradycji układy i stosunki napięć kontrastowych, ścisłe którym to wartościom każdy jego obraz jest nieoparcie przekonywujący w swoim artystycznym wyrazie. Potwierdzeniem wysokiej wartości, jaką Władysław Jackiewicz osiągnął w swojej malarzkiej wypowiedzi są liczne wystawy w kraju i zagranicą, na których uzyskał szereg nagród o wysokiej artystycznej randze.

Grębiłą działalnością artystyczną Władysława Jackiewicza jest praca dydaktyczna w Unaseln. To niezwyciężenie jest bezkompromisową, a jaką prowadzoną przez niego studentom przekazuje swoje stanowisko wobec tradycji i wymagających, szczerze odkrywając postawy problemów współczesnej sztuki.

Wyrażam głębokie przekonanie, że wysoką wartość niepowtarzalnie osobistej twórczości artystycznej Władysława Jackiewicza oraz jego trafność i rozmoga w ocenie i rozwiązywania złożonych problemów artystycznych i dydaktycznych polskich unaseln artystycznych w pełni uzasadniają słusność wniosku Rady Wydziału Malarstwa Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Gdańsku o powołanie go na stanowisko profesora nadzwyczajnego na Wydziale Malarstwa PWSSP w Gdańsku.

Gdańsk, dnia 30.IV.1971 r.

Kazimierz Śramkiewicz
/Prof. Malarstwa ŚRAMKIEWICZ/

is confirmed by numerous exhibitions in Poland and abroad, where he received a number of awards of high artistic rank.

Part of Władysław Jackiewicz's artistic activity is teaching at the University. What is extremely valuable here is the uncompromising attitude with which he conveys to his students his position towards the difficult problems of contemporary art which demand a truly revelatory approach.

I am deeply convinced that the high value of Władysław Jackiewicz's uniquely personal artistic work and his accuracy and prudence in assessing and solving complex artistic and teaching problems of Polish art schools fully justify the proposal of the Council of the Faculty of Painting of the State Higher School of Visual Arts in Gdańsk to appoint him to the position of PWSSP professor at the Faculty of Painting of the PWSSP in Gdańsk.

Gdańsk, 30 IV 1971

Prof. Kazimierz Śramkiewicz

38 Recenzja napisana przez prof. Kazimierza Śramkiewicza w sprawie nadania Jackiewiczowi tytułu profesora nadzwyczajnego, 1971, AASP.

Review written by prof. Kazimierz Śramkiewicz regarding the awarding of the title of PWSSP professor, 1971, AASP.



- 39 Zaproszenie na Władysław Jackiewicz. *Ślad działania*, Galeria EL w Elblągu, 1970, Archiwum Centrum Sztuki Galeria EL w Elblągu, repr. Elbląska Biblioteka Cyfrowa.

Invitation to Władysław Jackiewicz. *Trace of action*, EL Gallery in Elbląg, 1970, Archive of the Art Center Galeria EL in Elbląg, repr. Elbląg Digital Library.



- 40 Adam Haras i Włodzimierz Łajming rozpakowują dzieła na IV Targach Sztuki w Bazylei, w tle obrazy Jackiewicza, 1974, fot. Władysław Jackiewicz, zbiory prywatne.

Adam Haras and Włodzimierz Łajming unpack their works at the 4th Art Fair in Basel, Jackiewicz's paintings in the background, 1974, photo: Władysław Jackiewicz, private collections.

1971

- 11 VI ○ Senat jednogłośnie zaopiniował wniosek o nadanie tytułu profesora nadzwyczajnego Jackiewiczowi.
- 12 VI ○ Należał do grupy malarzy wyłonionej przez Zespół ds. Plastyki MKiS, która miała typować dzieła do zakupów ministerialnych na *Ogólnopolskiej Wystawie Malarstwa „Kopernik-Kosmos” Toruń 1972*. Jackiewicz jako uczestnik wystawy prezentował obraz *Ziemia* z 1972 r.
- 19 VI – 25 VII ○ Wziął udział w kolejnej wystawie *Porównania IV* zorganizowanej podczas XXIV FSP w Sopocie, prezentując 3 obrazy olejne z 1970 r. *Obraz (I–III)*.
- 22 VII ○ Otrzymał Nagrodę II stopnia MKiS z okazji Święta Odrodzenia Polski za osiągnięcia w twórczości malarskiej oraz pracy pedagogicznej.
- 30 IX ○ Został odwołany ze stanowiska Kierownika Katedry Projektowania Malarstwa w Architekturze, nadal prowadził Pracownię Malarstwa na Wydziale Malarstwa.
- 1 X ○ W Pracowni Malarstwa kierowanej przez Jackiewicza asystentem został Jan Sołdecki.
- 9–28 X ○ Odbyla się w holenderskim Bergen wystawa zbiorowa *Vier uit Gdańsk. Władysław Jackiewicz, Włodzimierz Łajming, Roman Usarewicz, Jerzy Zablocki*, na której prezentował 10 obrazów olejnych z 1970 r.⁴³

43

Za: *Vier uit Gdańsk. Władysław Jackiewicz, Włodzimierz Łajming, Roman Usarewicz, Jerzy Zablocki*, [katalog wystawy], 9–28 Oktober 1971, Kunstenaarscentrum Bergen [1971], s. nlb.

1972

- 22 VI – 23 VII** ○ Podczas XXV FSP w Sopocie odbyła się *Ogólnopolska Wystawa Młodego Malarstwa Rzeźby i Grafiki*. Komitet Organizacyjny jubileuszowego festiwalu poprosił nestorów polskiej sztuki o wytypowanie uczestników z młodego pokolenia twórców. Jackiewicz wybrał malarzy: Adama Harasa, Mieczysława Olszewskiego, Jerzego Ostrogórskiego, Jana Sołeckiego i Czesława Tumielewicza, motywując wybór następująco, „Traktując ogólnopolską wystawę w ramach Festiwalu Sopotckiego jako miejsce spotkań najmłodszego pokolenia plastyki polskiej, miejsce debiutu artystycznego i wprowadzenie w szerszy krąg odbiorców, wybrałem do prezentacji tych młodych, których cenię najbardziej za ich talent i poglądy artystyczne, których prace podobają mi się najwięcej i którym życzę najpełniejszego rozkwitu ich twórczości. Wybrałem autorów ze środowiska gdańskiego. Jest mi ono najbliżej i znam je lepiej niż inne w kraju, mogąc śledzić najdokładniej powstawanie i formowanie osobowości artystycznych, niemal codziennie spotykać się z ich pracą”⁴⁴.

1973

- 12 II – 8 III** ○ Po siedmiu latach ponownie miał wystawę indywidualną w Toruniu, tym razem w KMPiK. Pokazał 18 prac olejnych z l. 1970–1972⁴⁵.
- 16 II** ○ Podczas zebrania wszystkich Sekcji ZPAP ustalano komisarzy wystaw międzynarodowych i wystaw polskich za granicą. Jackiewicz był kandydatem na komisarza XXI Biennale Internazionale d'Arte „Premio del Fiorino” we Florencji.
- 20–25 VI** ○ Uczestniczył w Targach Sztuki w Bazylei – 4th International Art Fair ART 4'73 [40]. GTPS zgłosiło obrazy: Bohdana Borowskiego, Kiejstuta Bereźnickiego, Adama Harasa, Czesława Tumielewicza i Jackiewicza. Artystę zainspirowały widziane tam rysunki lalek Hansa Bellmera.
- 28 VI – 5 VIII** ○ Na wystawie *Porównania 5* w ramach XXVI FSP w Sopocie prezentował 3 obrazy olejne *Obraz I/72*, *Obraz XI/72* i *Obraz I/73*.
- 24 VIII** ○ W Salonie Plastyki Współczesnej DESA w Warszawie otwarto *Wystawę prac artystów Wybrzeża*, w której uczestniczyli: Jan Góra, Wiesław Markowski, Kazimierz Ostrowski, Henryk Lula, Jadwiga Karczewska, Stanisław Konieczny i Jackiewicz. Prezentował 3 obrazy olejne *Obraz VI/70*, *Obraz VI/70* i *Obraz VI/70*.
- 1 X** ○ W Pracowni Malarstwa prowadzonej przez Jackiewicza starszym asystentem został Bogdan Wręczycki [41].
- Został odznaczony Krzyżem Kawalerskim Orderu Odrodzenia Polski.

1974

- 12 I** ○ Został laureatem Nagrody Wojewody Gdańskiego za osiągnięcia w dziedzinie kultury i nauki za 1973 r., uroczystość wręczenia nagród odbyła się w Ratuszu Głównego Miasta w Gdańsku.
- 13 V** ○ Uczestniczył w wernisazu wystawy indywidualnej w Galerii Sień Gdańska [42], prezentował obrazy z l. 1973–1974. Na otwarciu przybyło licznie grono zwiedzających [43].



41 Podczas korekty, oparty o sztalugę asystent Bogdan Wręczycki, obok Jackiewicza Jan Sołecki, ok. 1973, fot. Witold Węgrzyn, AFASP.

44 *Ogólnopolska Wystawa Młodego Malarstwa Rzeźby i Grafiki. XXV Festiwal Sztuk Plastycznych w Sopocie*, [katalog wystawy], 22 VI – 23 VII 1972, BWA w Sopocie, [1972], s. nlb.

45 Za: Władysław Jackiewicz. *Malarstwo*, [katalog wystawy], 12–28 II 1973, Klub Międzynarodowej Prasy i Książki w Toruniu, Toruń 1973, s. nlb.

During a review, leaning assistant Bogdan Wręczycki, next to Jackiewicz Jan Sołeki, ca. 1973, photo: Witold Węgrzyn, AFASP.

42 Jerzy Zabłocki i Bolesław Petrycki na wernisażu wystawy indywidualnej Jackiewicza w Galerii Sień Gdańska, 1974, fot. Jerzy Hajdul, zbiory prywatne.

Jerzy Zabłocki and Bolesław Petrycki at the opening of Jackiewicz's solo exhibition at the Gdańsk Hall Gallery, 1974, photo: Jerzy Hajdul, private collections.



43 Wernisaż wystawy indywidualnej, Galeria Sień Gdańska, 1974, fot. Jerzy Hajdul, zbiory prywatne.

Opening of the solo exhibition, Gdańsk Hall Gallery, 1974, photo: Jerzy Hajdul, private collections.

- 8-14 VI ○ W ramach Tczewskiej Wiosny Plastycznej w Domu Kultury pokazywał obrazy z l. 1972-1974.
- W trzecim numerze dwutygodnika „Sztuka” ukazał się artykuł Rektora Władysława Jackiewicza prezentujący gdańską Uczelnię⁴⁶.
- VIII ○ Uczestniczył w wystawie zbiorowej pt. *Postawy twórcze* zorganizowanej przez ZPAP i GTPS w Sieni Gdańskiej przy Dworze Artusa. Prezentował 3 obrazy olejne pt. *Głowa (I-III)*.
- 11 X ○ Otrzymał Nagrodę I stopnia MKiS za szczególne osiągnięcia w dziedzinie artystycznej i dydaktyczno-wychowawczej.
- 18 X ○ Został wyróżniony Medalem XXX-lecia PRL za całokształt pracy twórczej i działalność pedagogiczną za rok 1973.
- Na wystawie *Nationale Ausstellung Polen 74* w niemieckim Essen w Gruga-Park prezentował 3 obrazy olejne: *Akt I*, 1974; *Akt II*, 1974; *Akt III*, 1973.

1975

- 21 I - 6 II ○ Trwała wystawa *Mostra del pittore polacco Wladislaw Jackiewicz* w Palazzo dell'Arengario w Mediolanie. Pokazał 20 obrazów namalowanych w l. 1972-1974⁴⁷. Były to głównie *Akty* i *Portrety bezimienne* tzw. *Głowy*. Wystawa ta zapoczątkowała serię wystaw indywidualnych Jackiewicza we Włoszech [44].
- 25 II - 10 III ○ Na zaproszenie Ambasady Republiki Federalnej Niemiec uczestniczył w wizycie studyjnej w szkołach artystycznych Frankfurtu, Hamburga, Lubeki, Kolonii i Essen. W Hochschule für bildende Künste w Hamburgu miał okazję obserwować pracę pedagogiczną Jesepha Beuysa. Uważał, iż metodyka pracy Beuysa ze studentami polegająca na samodzielnej,



44 Galeria Wiktora Emanuela II, Mediolan, 1975, fot. Władysław Jackiewicz, zbiory prywatne.

Victor Emmanuel II Gallery, Milan, 1975, photo: Władysław Jackiewicz, private collections.

46
47

Jackiewicz, *Gdańska PWSSP*, „Sztuka” 1974, nr 3, s. 32-35.
Za: *Mostra del pittore polacco Wladislaw Jackiewicz*, [katalog wystawy], 21 gennaio - 6 febbraio 1975, Comune di Milano Palazzo dell'Arengario, Milano 1975, s. nlb.

pierwotnej analizie własnych dokonań studenta, lepiej formowała przyszłego adepta. Budowało to artystyczną świadomość ucznia. Metoda Beuysa według Jackiewicza była zdecydowanie lepsza niż ta, prowadzona w gdańskiej Szkole polegająca na „recenzji” pracy studenta przez jego profesora⁴⁸.

- 10–11 III** ○ Brał udział w obradach jury działu malarstwa Ogólnopolskiego Konkursu na malarstwo, rzeźbę i grafikę pod hasłem „Człowiek” organizowanego przez Zachętę, oprócz Jackiewicza w jury zasiadali Michał Bylina, Tadeusz Brzozowski i Stefan Gierowski.
- 7 VI** ○ Uczestniczył w wernisażu wystawy indywidualnej w Palazzo Lascaris w Turynie. Zaprezentował 40 obrazów, z których część pokazywana była wcześniej w Mediolanie⁴⁹. Ekspozycję zorganizowało Consiglio Regionale del Piemonte.
- 9 X** ○ W Pałacu Belwederskim w Warszawie odbyła się uroczystość wręczenia nominacji profesorskich, na której otrzymał tytuł profesora nadzwyczajnego sztuk plastycznych.
- XI–XII** ○ Otrzymał I Nagrodę w dziale malarstwa na Ogólnopolskiej Wystawie „Wizerunek kobiety” zorganizowanej w sopockim BWA. Wystawiało 37 autorów.
- 2–16 IV** ○ Uczestniczył w Zachęcie w wystawie *Postawy twórcze w środowisku gdańskim. Malarstwo, rzeźba, grafika*. Rok później w październiku wystawę prezentowało wrocławskie BWA. Eksponował 8 prac z cyklu *Ciało*⁵⁰.
- 15 VII** ○ Został zaproszony do prac w jury III Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdańsku, który odbył się w dniach 4–11 września 1976 r. Pomimo wstępnej deklaracji uczestniczenia w obradach jury musiał zrezygnować ze względu na liczne obowiązki.
- IX** ○ Na VI Festiwalu Sztuk Pięknych w Warszawie wystawił 3 obrazy olejne *Ciało IV/76* z 1976 r. i dwa *Akty* z 1974 r.
- 1 X** ○ Został Kierownikiem Katedry Malarstwa i Rysunku na Wydziale Malarstwa i Rzeźby.
- 16 IV – V** ○ Odbyło się II Biennale Sztuki Gdańskiej w Sopocie, na którym otrzymał Medal honorowy. Wystawiało 150 autorów.
- 15 VI** ○ Ponownie wystawiał obrazy olejne w Toruniu. Prezentował dzieła z l. 1975–1977⁵¹.
- VI** ○ Wstąpił w skład Rady Funduszu Rozwoju Twórczości Plastycznej.
- 18 X** ○ Otrzymał nagrodę indywidualną za opracowanie elementów plastycznych dla Klubu Oficerskiego w Malborku oraz wprowadzenie aktualnej problematyki z zakresu plastyki w architekturze do prac dyplomowych na Kierunku Malarstwa.
- Rozpoczął budowę domu w Gołubiu na Kaszubach przy Jeziorze Dąbrowskim. Było to dla Jackiewicza kolejne miejsce spotkań z rodziną, przyjaciółmi i znajomymi [45] i jak mówił, „Moja często obecność, tu nad Jeziorem Dąbrowskim wiąże się z potrzebą oderwania się od mego programu malarskiego”⁵².

1976

1977

48 Janowski, *Tęsknota...*, s. 55.

49 *Obrazy gdańskiego artysty w turyńskiej galerii*, „Głos Wybrzeża” 1975, nr 128, s. 2.

50 *Postawy twórcze w środowisku gdańskim: malarstwo–rzeźba–grafika*, [katalog wystawy], Zachęta Centralne Biuro Wystaw Artystycznych w Warszawie, Gdańsk 1976, s. nlb.

51 *Za: Władysław Jackiewicz*, [katalog wystawy], 15 czerwca, Klub Międzynarodowej Prasy i Książki – Galeria Sztuki, Toruń 1977, s. nlb.

52 *Ciało na płótnie*, reżyseria Anna Maria Mydlarska, Jacek Mydlarski, TVP 1993, 14 min, Archiwum TVP Gdańsk.

- 45 W Gołubiu Kaszubskim, od lewej: Ewa Zabłocka (malarka), Kalina Jędrusik (aktorka, piosenkarka), Jarosława Józwiakowska (medalistka olimpijska), naprzeciwko Leonida i Władysław Jackiewiczowie oraz Jerzy Zabłocki (malarz), l. 80. XX w., fot. Jacek Popek, zbiory prywatne.

In Gołubie Kaszubskie, from the left: Ewa Zabłocka (painter), Kalina Jędrusik (actress, singer), Jarosława Józwiakowska (medalist of the Olympic Games), opposite Leonida and Władysław Jackiewicz and Jerzy Zabłocki (painter), 1980s, photo: Jacek Popek, private collections.



1978

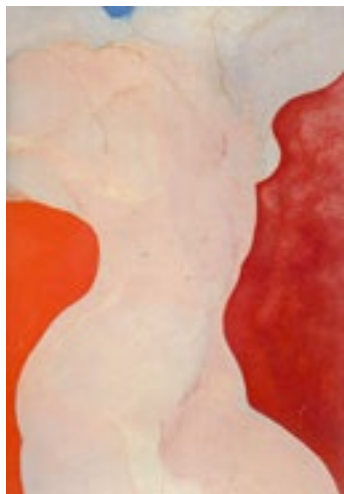
- 8 VI** ○ Kolejny raz został powołany przez Ministra Kultury i Sztuki na stanowisko Rektora PWSSP w Gdańsku w kadencji od 1 października 1978 do 30 września 1981 r.
- VI-IX** ○ Uczestniczył w dwóch wystawach w ramach XXXI FSP w Sopocie. Pierwszą była *Ogólnopolska wystawa malarstwa i grafiki „Wizerunek człowieka współczesnego”*, na której pokazał 3 obrazy olejne (*Ciało XXI, Ciało XXII, Ciało XXIII*), dodatkowo jako Rektor PWSSP w Gdańsku był w Komitecie Honorowym. Drugą ekspozycją były *Prezentacje 1 1978*. Pokaz ten miał pięciu komisarzy – Mieczysława Baryłkę, Kiejstuta Bereźnickiego, Adama Harasa, Władysława Jackiewicza i Czesława Tumielewicza, których zadaniem było wybranie od czterech do ośmiu artystów. Jackiewicz tak uzasadnił swój wybór, „Prezentując publiczności Wybrzeża krąg malarzy związanych z pewną wspólnotą, wybrałem tych, których twórczość określić można jako ideową kontynuację polskiego koloryzmu. [...] Uważny widz znajdzie i to co wspólne między Władysławem Lamem i Andrzejem Śramkiewiczem. Co łączy i rozróżnia Jerzego Zabłockiego i Bogdana Wręczyckiego”⁵³.

1979

- 6-24 I** ○ Miał pierwszą indywidualną wystawę w Szwajcarii, w Galerii Münsterberg w Bazylei [46].
- 12-31 I** ○ W Galerii Kordegarda w Warszawie odbyła się wystawa *Współczesne malarstwo na misach ceramicznych*. Ekspozycja była efektem wieloletniego projektu Jana Styczyńskiego, zapoczątkowanego w latach pięćdziesiątych XX w. i polegającego na zapraszaniu współczesnych, wybitnych polskich twórców do namalowania obrazów na glinianych misach. Jackiewicz wykonał obraz *Ciała* na misie (wys. 4,5 cm, śr. 29 cm), sygnowany i datowany „Jack 77”.
- 22 V** ○ Otrzymał złotą odznakę Zasłużony Pracownik Morza. Wręczenie odznaki nastąpiło w siedzibie PWSSP w Gdańsku podczas uroczystości przekazania Wyższej Szkole Morskiej w Gdyni gobelinu według projektu Jacka Żuławskiego i Józefy Wnuk [Wnukowej] *Dar Pomorza*, zrealizowanego dla uczczenia udziału żaglowca w operacji „Żagiel 1972”. Witając zebranych stwierdził m.in., że „[...] gobelin ten przywraca najlepsze tradycje polskiego tkactwa artystycznego”⁵⁴.
- VII** ○ Wziął udział w wystawie *Laureaci Nagród Państwowych i Ministra Kultury i Sztuki przyznanych w 35-lecie PRL* zorganizowanej w Zachęcie, w związku z otrzymaną w 1971 r. Nagrodą II stopnia.
- 29 IX** ○ Otrzymał Nagrodę I stopnia MKiS za szczególne osiągnięcia w dziedzinie dydaktyczno-wychowawczej.
- 1 X** ○ Asystentem w Pracowni Malarstwa Jackiewicza został Roman Gajewski [47].

53 *Prezentacje 1. XXXI Festiwal Sztuk Plastycznych w Sopocie*, [katalog wystawy], czerwiec – wrzesień, BWA w Sopocie, Sopot 1978, s. nlb.

54 *Artyści – ludziom morza. Efektowny gobelin dla WSM w Gdyni*, „Dziennik Bałtycki” 1979, nr 114, s. 4.



46 Zaproszenie na wystawę do Galerii Münsterberg w Bazylei, 1979, zbiory prywatne.

Invitation to an exhibition at the Münsterberg Gallery in Basel, 1979, private collections.

47 Pracownia Malarstwa, po lewej asystent Roman Gajewski, przez telefon rozmawia prof. Jackiewicz, ok. 1980, fot. Witold Węgrzyn, AFASP.

Painting Studio, on the left assistant Roman Gajewski, prof. Jackiewicz talking on the phone, ca. 1980, photo: Witold Węgrzyn, AFASP.

1980

XI-I 1980 W Muzeum Narodowym w Poznaniu odbyła się wystawa *35 lat malarstwa w Polsce Ludowej*. Artyści biorących udział w ekspozycji mieli dostarczyć jedną reprodukcję swojej pracy, która nie będzie eksponowana, wraz z tekstem uzasadniającym wybór. Jackiewicz tak uzasadniał wybór obrazu olejnego z 1973 r. *Ciało XII*, „Z początkiem lat 70-tych próbowałem nowych przedstawień aktu przyszło zachwycenie Modiglianem, jako przekazem leżącej figury. Z tej inspiracji powstał cykl obrazów zatytułowanych »Ciało«. Ten, który powstał w 1973 roku dał początek długiej serii i jest dla mnie ciągle jednym z najważniejszych obrazów jakie dotąd wykonałem. Włączyli go do swoich zbiorów zapaleni propagatorzy polskiej sztuki w Szwajcarii – dr Marek Włodarczak i Jego żona Ruth”⁵⁵. Na wystawie prezentowano 3 prace artysty z kolekcji poznańskiego muzeum: *Obraz geometryczny IX*, 1965; *Kompozycja oliwkowa*, 1961; *Kompozycja akt*, 1964.

13 I – 8 II Uczestniczył w Bremie w wystawie zbiorowej *Monat der Bildenden Kunst aus Gdańsk. Plastik, Malerei, Graphik*. W katalogu opublikowano obraz Jackiewicza *Ciało XXII* [48].

29 III Z okazji XXXV rocznicy wyzwolenia Gdańska otrzymał od Prezydenta Miasta Gdańska Dyplom Honorowy – „w uznaniu twórczego trudu w dziele powojennej odbudowy i wszechstronnego rozwoju Gdańska” [49].

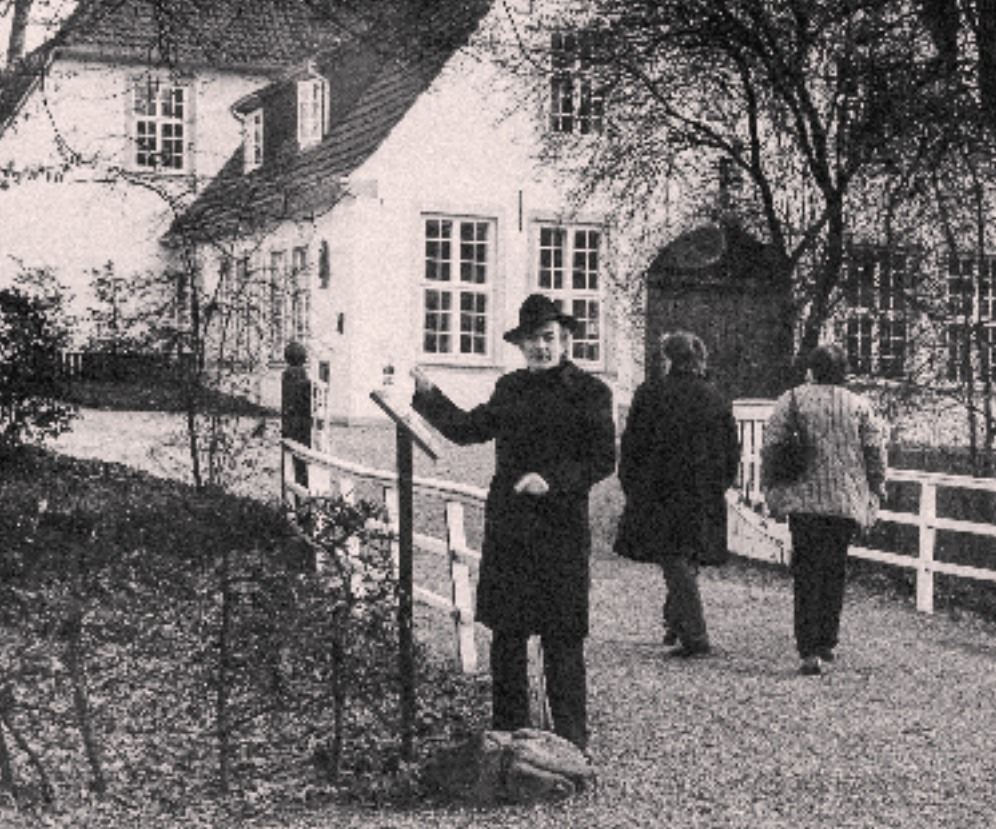
VIII-IX Awangardowa Galeria OUT w Sopocie prezentowała wystawę *Władysław Jackiewicz, wystawa malarstwa i rysunków*, był to pierwszy oficjalny pokaz rysunków z l. 1979–1980. Serię takich prac wykonał podczas zimy spędzonej w swoim domu w Gołubiu Kaszubskim, zainspirowany XVIII w. ilustracjami w książkach botanicznych i obserwacjami natury. Kolejne powstały w 1980 r. na Sardynii.

12 X W Focke Museum w Bremie uczestniczył w wernisażu wystawy indywidualnej [50].

15 X Otrzymał medal na V Międzynarodowym Biennale Malarstwa Koszyce’80 za *Obraz XXVIII/79* i *Obraz XXV/79* [51].

Otrzymał Nagrodę I stopnia MKiS.

55 *35 lat malarstwa w Polsce Ludowej*, [katalog wystawy], red. M. Berdyszakowa, listopad 1979 – styczeń 1980, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 1979, s. 135.



- 48 W Bremie z katalogiem wystawy *Monat der Bildenden Kunst aus Gdańsk. Plastik, Malerei, Graphik*, 1979, fot. NN, zbiory prywatne.

In Bremen with the catalogue of the exhibition *Monat der Bildenden Kunst aus Gdańsk. Plastik, Malerei, Graphik*, 1979, photo unk., private collections.

- 50 Wernisaż wystawy w Focke Museum, Brema, 1980, fot. NN, zbiory prywatne.

Opening of the exhibition at the Focke Museum, Bremen, 1980, photo: unk., private collections.



- 49 Dyplom Honorowy od Prezydenta Miasta Gdańska, 1980, zbiory prywatne.

Honorary Diploma from the Mayor of Gdańsk, 1980, private collections.

- 51 Medal V Międzynarodowego Biennale Malarstwa Koszyce'80, zbiory prywatne.

Medal from the 5th International Painting Biennial Košice'80, private collections.



52 Wernisaż wystawy Władisław Jackiewicz. *Dipinti 1975–1981* w Palazzo Bagatti Valsecchi, Mediolan, 1982, fot. A.P. foto di Argenta Primo, zbiory prywatne.

Opening of the Władisław Jackiewicz exhibition. *Dipinti 1975–1981* in Palazzo Bagatti Valsecchi, Milan, 1982, photo: A.P. foto di Argenta Primo, private collections.



1981

- 12 V** ○ Odbły się w PWSSP w Gdańsku wybory Rektora. Kolegium elektorskie złożone z 52 osób spośród 11 kandydatów na następcę Rektora prof. Władysława Jackiewicza wybrało prof. Franciszka Duszeńkę. Jackiewicz wspominał tamten czas następująco, „Działając konsekwentnie postanowiłem, że nie tylko będę kandydował, ale i odejdę ze szkoły. Kandydować musiałem, jak każdy inny pracownik naukowy uczelni, w wyniku zapisów regulaminu obrad. Uważałem mimo to, że ponieważ się wszystko zmienia, nie powinienem starać się o pozostanie na stanowisku. W rezultacie zdecydowałem się przejść na wcześniejszą emeryturę”⁵⁶.
- 1 VIII** ○ Na inauguracji Dni Gdańska w Ratuszu Głównego Miasta otrzymał Nagrodę Prezydenta Gdańska w Dziedzinie Kultury i Sztuki.

1982

- 19 II** ○ Dziekan Wydziału Malarstwa doc. Włodzimierz Łajming wniosł o zatrudnienie Jackiewicza w terminie 1 marca – 15 sierpnia 1982 r. w celu doprowadzenia do dyplomów studentów V roku w I Pracowni Malarstwa i Rysunku.
- VII–IX** ○ Na XI Festiwalu Polskiego Malarstwa Współczesnego w Szczecinie otrzymał Nagrodę Prezydenta Miasta Szczecina im. Ziemowita Szumana. Wystawił 2 obrazy akrylowe *Ciało X/80* i *Ciało V/81*.
- 25 X** ○ Otrzymał Nagrodę II stopnia MKiS za szczególne osiągnięcia w dziedzinie działalności w Radzie Wyższego Szkolnictwa Artystycznego w okresie kadencji 1979–1982.
- 25 XI – 19 XII** ○ Odbły się kolejna wystawa indywidualna we Włoszech *Władisław Jackiewicz. Dipinti 1975–1981* w Palazzo Bagatti Valsecchi w Mediolanie [52]. Jackiewicz prezentował 33 prace⁵⁷. Po tej wystawie pozostał na kilka miesięcy we Włoszech.

⁵⁶ Janowski, *Tęsknota...*, s. 62.

⁵⁷ Za: *Władisław Jackiewicz. Dipinti 1975–1981*, [katalog wystawy], 25 novembre – 19 dicembre 1982, Palazzo Bagatti Valsecchi, Milano 1982.

1983

- 2 VI – 9 VII ○ W Galerie de l'Hôtel de Ville w Genewie prezentował obrazy namalowane w l. 1982–1983 [53].
- VIII ○ Wrócił do Polski.
- IX–X ○ MN w Gdańsku i BWA w Sopocie zorganizowały w Instytucie Kultury Polskiej w Londynie wystawę *Malarstwo i grafika środowiska gdańskiego*, na której prezentował obraz z 1976 r. *Ciało XLVI*. Wystawa miała być pokazem indywidualności artystycznych Wybrzeża.



53 Jackiewicz na wernisazu swojej wystawy w Galerie de l'Hôtel de Ville w Genewie, 1983, fot. NN, zbiory prywatne.

Jackiewicz at the opening of his exhibition at the Galerie de l'Hôtel de Ville in Geneva, 1983, photo: unk., private collections.

1984

- 18–19 II ○ Uczestniczył w zebraniu założycielskim ZPAMiG w Pałacu Goldstandów w Zabornowie. 14 marca 1984 r. Związek został uprawomocniony. Jackiewicz był członkiem tymczasowego Zarządu Głównego, pozostali to: Kiejstut Bereźnicki, Włodzimierz Buczek, Jerzy Duda-Gracz, Wiesław Garboliński, Władysław Hasior, Jan Karczewski, Mieczysław Majewski, Andrzej Nowacki, Mieczysław Romańczuk, Erna Rosenstein, Andrzej Skoczylas, Jan Świdorski, Mieczysław Wejman (Prezes), Leon Michalski, Stanisław Dawski, Andrzej Fogtt i Czesław Ciapało.
- 1 III ○ W siedzibie MKiS odbyło się inauguracyjne posiedzenie Rady Plastyki, do której otrzymał nominację.
- 12–16 III ○ Na zaproszenie Związku Artystów Plastyków ZSRR przebywał w Moskwie razem z delegacjami polskich związków twórczych.
- 13 V ○ W Warszawie odbył się I Walny Zjazd ZPAMiG połączony z wystawą i zakupem prac przez MKiS. Przewodniczącym Zjazdu był Jackiewicz. W wyniku wyborów Mieczysław Wejman został Prezesem, a Jackiewicz wraz z Janem Świdorskim i Wiesławem Garbolińskim członkami Prezydium.
- 3 IX ○ W Galerii Sztuki BWA Pod Wodnikiem w Gdańsku otwarto wystawę indywidualną z najnowszymi pracami artysty, były to *Sytuacje i Obrazy*.
- 30 IX ○ Przeszedł na emeryturę [54].

1985

- 18 V – 2 VI ○ Uczestniczył w Paryżu w otwarciu wystawy *Les Artistes de Gdańsk à Paris*. Eksponowano prace z kolekcji gdańskiej Galerii Kantor Sztuki. Prezentował 6 obrazów olejnych z l. 1981–1983⁵⁸. Na uroczystość przybył mer Paryża Jacques Chirac [55].
- VI ○ W związku z rezygnacją Prezesa ZPAMiG Mieczysława Wejmana dokonano wyboru nowych władz, Prezesem Zarządu Głównego został Jackiewicz.
- 19 IX ○ W Galerii '85 w Gdańsku otworzył wystawę indywidualną, na której prezentował obrazy z ostatnich dwóch lat. Tak o nich mówił, „To były najnowsze moje prace. Temat jakby ten sam, ale malarstwo inne. Mówią o tym oglądający wystawę. Mam wątpliwości w swoim tworzeniu, np. nie wiem, w którym miejscu ma przebiegać granica płaszczyzn koloru i to pokazałem na moich obrazach. Są więc w nich znaczące elementy procesu twórczego. Zresztą do odczytania obrazów próbuję włączyć odbiorcę. To są płótna jakby do odkrywania i oglądania może sobie wyobrazić i dopowiadać”⁵⁹.

58 Za: *Les artistes de Gdańsk à Paris. Peintures, sculptures, graphiques, dessins, ceramiques, tapisseries*, [katalog wystawy], red. Anna Laurent, Jacques Gunzburger, du 18 mai au 2 juin 1985, Mairie du 13e, S.I. 1985, s. nlb.

59 *Sztuka nie może być na uboczu*, rozmawiała Zofia Barbarycz, „Głos Wybrzeża” 1986, nr 244, s. 4.



54 Spotkanie z odchodzącym na emeryturę Rektorem prof. Władysławem Jackiewiczem, od lewej: Jerzy Jankowiak, Maria Targońska, Maciej Świeszewski, Roman Gajewski, Wojciech Zaniewski, Andrzej Dyakowski, Bohdan Borowski, Kazimierz Śramkiewicz, Iwona Wręczycka, 1984, fot. Witold Węgrzyn, AFASP.

Meeting with the retiring Rector, prof. Władysław Jackiewicz, from the left: Jerzy Jankowiak, Maria Targońska, Maciej Świeszewski, Roman Gajewski, Wojciech Zaniewski, Andrzej Dyakowski, Bohdan Borowski, Kazimierz Śramkiewicz, Iwona Wręczycka, 1984, photo: Witold Węgrzyn, AFASP.



od lewej: Wojciech Zaniewski, Andrzej Dyakowski, Bohdan Borowski, Kazimierz Śramkiewicz, Jerzy Ostrogórski, Kazimierz Ostrowski, Adam Haras, Bogdan Wręczycki, Andrzej Śramkiewicz (stoi), Władysław Jackiewicz, Hugon Lasecki, Włodzimierz Łajming.

from the left: Wojciech Zaniewski, Andrzej Dyakowski, Bohdan Borowski, Kazimierz Śramkiewicz, Jerzy Ostrogórski, Kazimierz Ostrowski, Adam Haras, Bogdan Wręczycki, Andrzej Śramkiewicz (standing), Władysław Jackiewicz, Hugon Lasecki, Włodzimierz Łajming.



od lewej: Kazimierz Ostrowski, Bogdan Wręczycki, Andrzej Śramkiewicz (stoi), Władysław Jackiewicz, Hugon Lasecki, Kiejstut Bereźnicki, Jerzy Zabłocki, Włodzimierz Łajming.

from the left: Kazimierz Ostrowski, Bogdan Wręczycki, Andrzej Śramkiewicz (standing), Władysław Jackiewicz, Hugon Lasecki, Kiejstut Bereźnicki, Jerzy Zabłocki, Włodzimierz Łajming.

1986

- 24 XI – 1 XII ○ Na II Targach Sztuki Krajów Socjalistycznych Interart'85 w Poznaniu sprzedał 3 obrazy polskim instytucjom: CBWA w Warszawie, Muzeum Warmii i Mazur w Olsztynie, BWA w Białymstoku.
- XI ○ Przewodniczył Sądowi Konkursowemu w XII Konkursie malarskim na obraz im. Jana Spychalskiego. Jury dokonało oceny 553 prac, wystawa pokonkursowa odbyła się w następnym roku w poznańskim BWA Arsenal.
- Odbył wizytę studyjną w Akademii Sztuk Pięknych w Düsseldorfie.
- Otrzymał Nagrodę I stopnia MKiS za twórcze osiągnięcia w dziedzinie malarstwa sztalugowego.
- 23 II – 26 III ○ Odbyło się VI Triennale–India w New Delhi, na którym prezentował obrazy z 1984 r. (*Obraz III, Obraz IX, Obraz XI, Obraz XII*). Jedną z głównych nagród zdobyła Izabella Gustowska za pracę *Względne cechy podobieństwa*, w Triennale uczestniczyli także: Zdzisław Jurkiewicz, Zbigniew Kosmala, Teresa Miszkin i Olgierd Truszyński.



- 55 Wernisaż wystawy *Les Artistes de Gdańsk à Paris*, od lewej: Jerzy Zabłocki, Jackiewicz, NN, NN, Jacques Chirac, Stanisław Teisseyre, Cezary Paszkowski, Paryż, 1985, fot. NN, zbiory prywatne.

Opening of the exhibition *Les Artistes de Gdańsk à Paris*, from the left: Jerzy Zabłocki, Jackiewicz, unk., unk., Jacques Chirac, Stanisław Teisseyre, Cezary Paszkowski, Paris, 1985, photo: unk., private collections.



- 56 Prezes ZPAMiG Władysław Jackiewicz otwiera w Zachęcie I Ogólnopolską wystawę malarstwa i grafiki członków Związku Polskich Artystów Malarzy i Grafików, Warszawa, 1986, fot. J. Sergio Kuruliszwill, Archiwum ZPAMiG.

The president of ZPAMiG, Władysław Jackiewicz, opens the 1st National Exhibition of Paintings and Graphics by members of the Association of Polish Painters and Graphic Artists at Zachęta, Warsaw, 1986, photo: J. Sergio Kuruliszwill, ZPAMiG Archive.

- 17 III – 13 IV | W warszawskiej Zachęcie odbyła się I Ogólnopolska wystawa malarstwa i grafiki członków Związku Polskich Artystów Malarzy i Grafików [56]. W ekspozycji uczestniczyło 349 artystów, wystawiono 812 prac. Uroczystego otwarcia dokonali m.in. MKiS prof. Kazimierz Żygulski i Prezes ZPAMiG prof. Władysław Jackiewicz. W związku z wystawą „Przegląd Tygodniowy” przeprowadził rozmowę z Prezesem, który stwierdził, że miała to być „manifestacja aktywności twórczej środowiska”⁶⁰. Na spotkaniu z dziennikarzami podkreślił, „[...] że po raz pierwszy od wielu lat w stolicy prezentowana jest w takich rozmiarach sztuka, która powstaje również poza Warszawą, w mniejszych ośrodkach”⁶¹. We wstępie do katalogu wystawy napisał m.in., „Sztuka jest dzieckiem kultury, która dopuszcza komplementarność poszukiwań i różnorodność rozwiązań. Nie obawiamy się zatem różnorodności postaw artystycznych, zestawień odległych i sprzecznych bez wspólnych punktów odniesień. To co inni skłonni są nazwać eklektyzmem, jest po prostu elementem naszej świadomości”⁶². Prezentował 4 obrazy z l. 1984–1985⁶³.
- 17 IV | Wziął udział w obradach Sejmowej Komisji Kultury na temat sytuacji w środowisku plastycznym.
- 31 V – 14 VI | Na zbiorowej wystawie *Pittura Contemporanea Polacca* w Neapolu, w której uczestniczyło 25 artystów z Polski, prezentował 5 obrazów akrylowych⁶⁴.
- 27 VI – 25 VII | Odbyła się indywidualna wystawa prac pt. *Zwanzig Bilder über Liebe* von Władysław Jackiewicz w niemieckim Frankenthal. Dzień przed jej otwarciem Jackiewicz wraz z żoną Leonidą byli gośćmi burmistrza Petera Popitza w miejskim Ratuszu⁶⁵ [57].
- VI | W Berlinie Wschodnim w ramach „Poznawania kultury polskiej w Niemieckiej Republice Demokratycznej” odbyła się wystawa członków ZPAMiG *Zeitgenössische Polnische Malerei* w Galerie am Weidendamm, wstęp do katalogu napisał Prezes Związku Władysław Jackiewicz, który w Berlinie prezentował 4 obrazy: *Gemälde 3/84*, *Gemälde 2/84*, *Gemälde 4/84*, *Situation 4/84*.

60 Gra malarska..., s. 12.

61 Przekrojowa wystawa w „Zachęcie”, „Trybuna Opolska” 1986, nr 65, s. 1.

62 I Ogólnopolska wystawa malarstwa i grafiki członków Związku Polskich Artystów Malarzy i Grafików, [katalog wystawy], [red. Alicja Godun, Artur Pałasiewicz], marzec 1986, Galeria Zachęta, Warszawa 1986, s. nlb.

63 Za: Ibidem.

64 Za: *Pittura contemporanea polacca*, [katalog wystawy], 31 maggio – 14 giugno 1986, Centro Studi di Arte e Cultura, Napoli 1986, s. 44.

65 Frankenthaler Rundschau, *Bilder über Liebe morgen im Rathaus. Władysław Jackiewicz zu Gast*, „Die Rheinpfalz” 1986, nr 144.



57 Z żoną Leonidą w Ratuszu Frankenthal, 1986, fot. Abel, repr. *Bilder über Liebe morgen im Rathaus. Władysław Jackiewicz zu Gast, „Die Rheinpfalz”* 1986, nr 144.

With his wife Leonida in the Frankenthal Town Hall, 1986, photo: Abel, repr. *Bilder über Liebe morgen im Rathaus. Władysław Jackiewicz zu Gast, „Die Rheinpfalz”* 1986, no. 144.



58 Fragment wystawy *Contemporary Polish Art* w The Richard Demarco Gallery z obrazami Jackiewicza i rzeźbą Władysława Hasióra, Edynburg, 1986, repr. *The Richard Demarco Gallery 20th Anniversary Exhibition for the 40th Edinburgh International Festival, [druk ulotny]*.

Fragment of the *Contemporary Polish Art* exhibition at the Richard Demarco Gallery with paintings by Jackiewicz and sculpture by Władysław Hasiór, Edinburgh, 1986, repr. *The Richard Demarco Gallery 20th Anniversary Exhibition for the 40th Edinburgh International Festival [ephemera]*.

22 VII Otrzymał główną nagrodę kulturalną czasopisma „Fakty”.

12 VIII – 8 X Na zaproszenie The Richard Demarco Gallery uczestniczył podczas Festiwalu w Edynburgu w wystawie *Contemporary Polish Art*. Prezentował 2 obrazy akrylowe *Situations III*, 1979 i *Falsh [sic!] III*, 1981, kuratorem ekspozycji był szkocki artysta Edward Gage [58].

8 IX Na wystawie indywidualnej w Salonie Sztuki Współczesnej BWA w Bydgoszczy pokazał cykl około 50 wybranych przez siebie obrazów z l. 1984–1988.

Otrzymał członkostwo Narodowej Rady Kultury, w której był do 1990 r.

Uczestniczył w Art Festival w Bagdadzie jako Prezes ZPAMiG i przedstawiciel AIAP. Otrzymał tam wyróżnienie i zaproszenie do kolejnego uczestnictwa w Festiwalu za dwa lata [59].

20 I Wziął udział w obradach jury kwalifikacyjnego VII Biennale Sztuki Gdańskiej; spośród 396 zgłoszonych zakwalifikowano 299 prac z zakresu malarstwa, grafiki i rysunku oraz rzeźby i tkaniny.

27–29 IV W Warszawie odbył się II Zjazd Delegatów ZPAMiG. Jackiewicz został wybrany na Prezesa Związku.

IV Był uczestnikiem VII Biennale Sztuki Gdańskiej. Prezentował 3 obrazy olejne z 1986 r. – *Obraz XXII/86*, *Obraz XXI/86*, *Obraz XX/86* – za ten ostatni otrzymał Grand Prix [60].

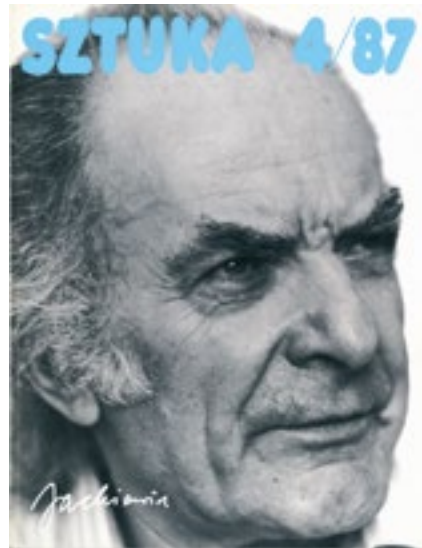
IV Czwarty numer miesięcznika „Sztuka” ukazał się z portretem Jackiewicza na okładce, autorem fotografii był J. Sergo Kuruliszwili. W numerze zamieszczono także zdjęcie Jackiewicza w pracowni, dwie prace – *Obraz XXXII*, 1985, *Obraz XXI*, 1986 i teksty Wojciecha Lipca, Zofii Watrak, Danuty i Jana Dettlaffów⁶⁶ [61].



59 Bagdad, 1986, fot. NN, zbiory prywatne.

Baghdad, 1986, photo: unk., private collections.

1987



- 60 Grand Prix VII Biennale Sztuki Gdańskiej, 1987, zbiory prywatne.

Grand Prix from the 7th Gdańsk Art Biennial, 1987, private collections.

- 61 Czasopismo „Sztuka” z portretem Jackiewicza na okładce, fot. J. Sergo Kuruliszwili, repr. „Sztuka” 1987, nr 4.

“Sztuka” magazine with Jackiewicz’s portrait on the cover, photo: J. Sergo Kuruliszwili, repr. “Sztuka” 1987, no. 4.

- 62 Jackiewicz rozmawia z gośćmi na wernisażu wystawy w Zachęcie, 1987, fot. NN, zbiory prywatne.

Jackiewicz talks to guests at the opening of an exhibition at Zachęta, 1987, photo: unk., private collections.

- 63 Wernisaż wystawy indywidualnej w Zachęcie, w centrum z aparatem Alodia Jackiewicz obok Ewa Jackiewicz, 1987, fot. NN, zbiory prywatne.

Opening of a solo exhibition at Zachęta, in the centre Alodia Jackiewicz with a camera next to Ewa Jackiewicz, 1987, photo: unk., private collections.

- 64 Otwarcie wystawy w Galerii Sztuki Współczesnej BWA w Olsztynie, 1987, fot. NN, zbiory prywatne.

Opening of the exhibition at the BWA Contemporary Art Gallery in Olsztyn, 1987, photo: unk., private collections.



1988

- 10-30 VI** ○ W warszawskiej Zachęcie miał indywidualną wystawę. Prezentował 60 obrazów olejnych z l. 1974–1986⁶⁷ [62]. W wernisażu uczestniczył m.in. MKiS prof. Aleksander Krawczuk [63].
- 22 IX** ○ W BWA w Sopocie otwarto I Wystawę Oddziału Gdańskiego ZPAMiG, na której prezentował 3 obrazy (Obraz XIII/84, Obraz VI/86, Obraz X/86).
- IX** ○ W Galerii Sztuki Współczesnej BWA w Olsztynie odbyła się wystawa indywidualna Władysław Jackiewicz. Malarstwo [64]. W katalogu umieszczono 10 kolorowych reprodukcji dzieł z kilku ostatnich lat⁶⁸. W 2017 r. Olsztyńska Galeria Sztuki zorganizowała wystawę Władysław Jackiewicz. Ciało, na której przypomniano pokaz 1987 r. Jubileusz trzydziestej rocznicy wystawy w Olsztynie obchodzono m.in. w towarzystwie najbliższej rodziny Profesora.
- 26 V – 18 VI** ○ W Centrum Zdrowia Matki Polki odbyła się Ogólnopolska Wystawa obrazów, grafik i rysunków ofiarowanych przez artystów plastyków. Była to akcja ZPAMiG pn. „Malarze i graficy w dziele budowy pomnika-szpitala Centrum Zdrowia Matki-Polki”. W wystawie uczestniczyło 203 artystów ofiarowując na rzecz szpitala 355 dzieł. Jackiewicz przekazał obraz olejny Sytuacja XVI 84 [65].
- 26 VI – 25 IX** ○ Na XLIII Międzynarodowym Biennale Sztuki w Wenecji reprezentował Polskę razem z Izabellą Gustowską i Antonim Porczakiem; komisarzem był Jerzy Madeyski [66]. Pokazał 12 obrazów z l. 1984–1987⁶⁹, w sąsiedztwie instalacji Względne cechy podobieństwa Gustowskiej i rzeźb-instalacji Porczaka [67, 68]. Sam Madeyski tłumaczył, że „To są trzy spojrzenia na kondycję ludzką – od refleksji aprobującej Jackiewicza przez refleksję nie aprobującą Gustowskiej do katastrofizmu Porczaka. [...] Wiadomo przecież, że dyskusje na temat, kto będzie wystawiał, trwają na kilka biennale naprzód. Obok bezdyskusyjnej Gustowskiej bardzo silnym kandydatem był pan Jackiewicz, i to już wtedy, kiedy nie było jeszcze ZPAMiG-u ani on nie był prezesem”⁷⁰.
- 7 X** ○ Podczas inauguracji roku akademickiego 1988/1989 w PWSSP w Gdańsku otrzymał Medal Komisji Edukacji Narodowej.
- XI** ○ Na VTargach Sztuki Krajów Socjalistycznych Interart’88 zorganizowanych w Poznaniu był reprezentowany przez dwie instytucje – Galerię Sztuki Pod Wodnikiem (BWA) z Gdańska i P.P. Sztuka Polska. Pokazywał m.in. obrazy olejne Obraz IV/87 i Obraz XI/87.
- Otrzymał Nagrodę Artystyczną GTPS za dokonania twórcze w 1987 r., szczególnie za znakomity zestaw prac zaprezentowany na wystawie indywidualnej w Zachęcie w poprzednim roku. Wśród laureatów byli również: Henryk Bista, Tomasz Bogusławski, Jerzy Gruza, Paweł Huelle, Wojciech Milewski, Konrad Pałubicki, Stanisław Radwański, Brunon Zwarra i Andrzej Żurowski.



65 Plakat „Malarze i graficy w dziele budowy pomnika-szpitala Centrum Zdrowia Matki-Polki”, 1988, Biblioteka Muzeum Warmii i Mazur.

Poster “Painters and graphic artists in the construction of a monument-hospital, the Polish Mother’s Health Centre”, 1988, Library of the Museum of Warmia and Masuria.

67 Za: Władysław Jackiewicz – malarstwo, [katalog wystawy], red. Teresa Rostkowska, czerwiec 1987, Galeria Zachęta, Warszawa 1987, s. nlb.

68 Por. Władysław Jackiewicz. Malarstwo, [katalog wystawy], wrzesień 1987, Biuro Wystaw Artystycznych w Olsztynie, Olsztyn 1987.

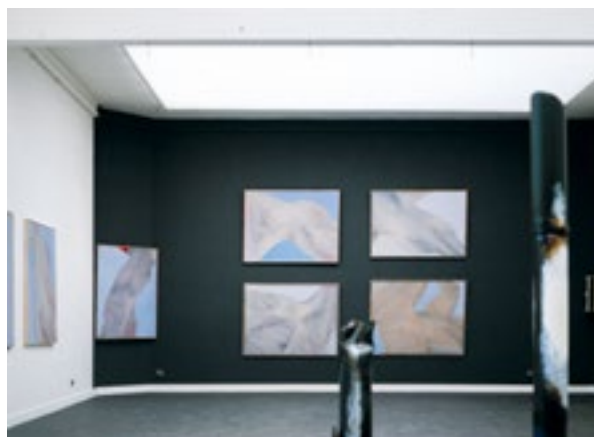
69 Za: 43 Międzynarodowa Wystawa Sztuki — La Biennale di Venezia, 1988. Dokumentacja aktowa Władysława Jackiewicza, Archiwum Zachęty-Narodowej Galerii Sztuki. Jeden z obrazów wystawianych w Wenecji znajduje się w zbiorach Muzeum w Łęborku – Obraz XII/85, nr inwentarza ML-494-R.

70 Sztuce nie wolno nudzić. Rozmowa z Jerzym Madeyskim, komisarzem polskim na biennale weneckim, rozmawiała Agnieszka Panecka, „Sztuka” 1989, nr 1, s. 23–25.



66 W Polskim Pawilonie na XLIII Biennale w Wenecji, od prawej: Izabella Gustowska, Antoni Porczak, Jerzy Madeyski, 1988, fot. Władysław Jackiewicz, zbiory prywatne.

In the Polish Pavilion at the 43rd Venice Biennale, from the right: Izabella Gustowska, Antoni Porczak, Jerzy Madeyski, 1988, photo: Władysław Jackiewicz, private collections.



67 Fragment wystawy z pracami Jackiewicza na XLIII Biennale w Wenecji, 1988, fot. Władysław Jackiewicz, zbiory prywatne.

A fragment of the exhibition with Jackiewicz's works at the 43rd Venice Biennale, 1988, photo: Władysław Jackiewicz, private collections.



68 Etykieta z obrazu Jackiewicza prezentowanego na XLIII Biennale w Wenecji, 1988, Muzeum w Łęborku.

Label from a painting by Jackiewicz presented at the 43rd Venice Biennale, 1988, Museum in Łębork.

1989

- 8 IX ○ W Salonie Sztuki Współczesnej BWA w Bydgoszczy prezentował 50 obrazów olejnych z l. 1984–1988⁷¹.
- Został odznaczony Krzyżem Oficerskim Orderu Odrodzenia Polski.

1990

- 8–9 III ○ Obradował w Warszawie III Zjazd ZPAMiG, na którym Jackiewicz zakończył kadencję Prezesa, następcą został Andrzej Pollo.

1991

- I–II ○ W Galerii Rotunda w sopockim BWA odbyła się retrospektywna wystawa ze zbiorów własnych Jackiewicza.
- 26 III – 19 IV ○ Na wystawie indywidualnej w BWA w Zamościu prezentował 16 prac olejnych z l. 1987–1990⁷².
- Wstąpił do powstałego w Gdańsku klubu międzynarodowej organizacji charytatywnej Kiwanis International. Inicjatorami w Polsce byli plastycy Wiesław Kobyliński i Mieczysław Preis [69]. Przez kontakty środowiskowe twórcy poznali ruch Kiwanis w Niemczech. Burmistrz Frankenthalu Peter Popitz członek klubu Kiwanis, który gościł Jackiewiczów w 1986 r. patronował powstaniu klubu w Gdańsku.

71 Za: Władysław Jackiewicz. *Malarstwo*, [katalog wystawy], wrzesień 1989, Salon Sztuki Współczesnej BWA w Bydgoszczy, Bydgoszcz 1989, s. nlb.

72 Za: Władysław Jackiewicz, [katalog wystawy], BWA w Zamościu, Zamość [1991].



69 Legitymacja Kiwanis International, zbiory prywatne.

Kiwanis International
ID card, private collections.

1992

- 21 I – 16 II ○ W Zachęcie Państwowej Galerii Sztuki, miała miejsce wystawa *Krąg „Arsenału 1955”*. Malarstwo, grafika, rysunek z Muzeum Okręgowego w Gorzowie. Ponownie ekspozycja w Warszawie obraz *Kwaciarka*.
- 15 II – 15 III ○ W niemieckiej Galerie Kunst & Design in der alten Schule Burgfelden odbył się pokaz 18 obrazów olejnych z l. 1990–1991⁷³.
- IV–V ○ Na I Międzynarodowych Targach Sztuki w Genewie jedyna polska Galeria Anny Kareńskiej z Poznania prezentowała m.in. malarstwo Jackiewicza oraz malarstwo i grafikę Janusza Akermanna.

1993

- 9 V – 13 VI ○ Uczestniczył w wystawie zbiorowej *Zeitgenössische Kunst aus Danzig*. W Stadtmuseum Waldkraiburg w Niemczech wystawiało 23 artystów. Na okładkę katalogu wystawy wybrano obraz olejny Jackiewicza *XII/92* [70].

1994

- III ○ TVP wyemitowała film dokumentalny o Władysławie Jackiewiczu autorstwa Anny i Jacka Mydlarskich pt. *Ciało na płótnie*⁷⁴.
- Został wspólnie z Markiem Modelem laureatem Nagrody Jednego Stopnia Galerii Strome Schody w Łęborku podczas wystawy zbiorowej *Inflacja obrazu? – Obraz inflacji*.

1995

- VI–VIII i XI–XII ○ Uczestniczył w wystawie zbiorowej *Ślady czasu (1950–1980)*. Bohdan Borowski, Władysław Jackiewicz, Roman Usarewicz zorganizowanej w Galerii Sztuki Arche w Gdańsku i w Bałtyckiej Galerii Sztuki w Ustce. Ekspozował 11 prac namalowanych w l. 1952–1984⁷⁵.

1996

- II ○ Na wystawie indywidualnej w Banku PKO BP przy Starym Rynku w Poznaniu wystawił 7 najnowszych obrazów.

1997

- VI–VIII ○ W letnich miesiącach trzy galerie BWA – w Gorzowie Wielkopolskim, Zielonej Górze [71] i Jeleniej Górze – prezentowały 40 dzieł Jackiewicza z l. 1994–1997⁷⁶.
- 18 IX ○ Otrzymał Nagrodę Plastyczną za całokształt twórczości przyznaną przez Wojewodę Gdańskiego.



- 70 ○ Okładka katalogu wystawy *Zeitgenössische Kunst aus Danzig* z obrazem Jackiewicza, repr. *Zeitgenössische Kunst aus Danzig*. Malerei, Grafik, Skulptur, [katalog wystawy], Stadtmuseum Waldkraiburg, 1993.

Cover of the exhibition catalogue *Zeitgenössische Kunst aus Danzig* with a painting by Jackiewicz, repr. *Zeitgenössische Kunst aus Danzig*. Malerei, Grafik, Skulptur, [exhibition catalogue], Stadtmuseum Waldkraiburg, 1993.

73 Na podstawie, *Rechnung. Bilder Öl auf Leinwand zur Ausstellung vom 15.2.1992 bis 15.3.1992*, [druk ulotny], zbiory prywatne.

74 *Ciało na płótnie*, realizacja Anna Maria Mydlarska, Jacek Mydlarski, TVP 1993.

75 Za: *Ślady czasu (1950–1980)*. Bohdan Borowski, Władysław Jackiewicz, Roman Usarewicz, [katalog wystawy], [Wstęp] Zofia Watrak, czerwiec–sierpień 1995, Galeria Arche, Gdańsk; listopad–grudzień 1995, Bałtycka Galeria sztuki w Ustce, 1995, s. nlb.

76 Za: *Władysław Jackiewicz Malarstwo*, [katalog wystawy], czerwiec’97, Biuro Wystaw Artystycznych w Gorzowie; lipiec’97, Biuro Wystaw Artystycznych w Zielonej Górze; sierpień’97, Biuro Wystaw Artystycznych w Jeleniej Górze, [Wstęp] Gabriela Balcerzakowa, Gorzów 1997, s. nlb.



71 Z dyrektor BWA w Zielonej Górze Agatą Buchalik-Drzyzgą, 1997, fot. NN, Archiwum BWA Zielona Góra.

With the director of the BWA in Zielona Góra Agata Buchalik-Drzyzga, 1997, photo: unk., BWA Zielona Góra Archive.



72 Wernisaż w Pałacu Opatów w Gdańsku Oliwie, 1999, fot. NN, zbiory prywatne.

Vernissage at the Abbots' Palace in Gdańsk Oliwa, 1999, photo: unk., private collections.



73 Anna Klucznik otwiera wystawę w Galerii Klucznik w Gdańsku, w tle plakat wystawowy autorstwa Mieczysława Górowskiego *Malarstwo – Władysław Jackiewicz* (1999), 2001, fot. NN, zbiory prywatne.

Anna Klucznik opens the exhibition at Galeria Klucznik in Gdańsk, in the background an exhibition poster by Mieczysław Górowski *Painting – Władysław Jackiewicz* (1999), 2001, photo: unk, private collections.

1999

- 28 III ○ Z okazji 75. urodzin Jackiewicza Muzeum Narodowe w Gdańsku zorganizowało wystawę w Pałacu Opatów [72]. Katalog zawiera 32 prace z l. 1974–1998⁷⁷. W wywiadzie przeprowadzonym przez Beatę Purc-Stępiak, wyjaśniał wieloletnie zmaganie się z tym samym obiektem – ciałem, „Moja stanowczość w rozpracowywaniu jednego tematu wywodzi się z poszukiwania czegoś, co prawdopodobnie nie jest i dla mnie osiągalne. To bezwzględna doskonałość utworu. Na razie z tej stanowczości nie rezygnuję”⁷⁸.
- 24 VI ○ W Galerii Artemis otwarto pierwszą indywidualną wystawę artysty w Krakowie pt. *Władysław Jackiewicz. Pejzaże ciała*.
- VII ○ W Klubie Aktora w Gdańsku na spotkaniu twórców kultury i sztuki Wybrzeża odbył się wernisaż dwóch obrazów Jackiewicza, których nie umieszczono na wystawie w Pałacu Opatów bo, jak napisano, „zostały zatrzymane przez cenzurę obyczajową z powodu »dziurek« erotycznych”⁷⁹. O cenzurze artysta wspomina również w wywiadzie z Małgorzatą Jabłońską⁸⁰.

2000

- Dzieła Jackiewicza posłużyły jako ilustracje do wierszy Jolanty Więckowskiej *Wszystkie Ewy świata*⁸¹. Dwa lata później rysunki znalazły się w tomiku 43. *Konkursu Poetyckiego o Laur „Czerwonej Róży”* z 2002 r.⁸². W następnych latach (2006, 2007 i 2013) rysunki publikowano w tomikach wierszy Grażyny Bral wraz z dwoma obrazami Jackiewicza na okładkach⁸³.

77 Za: *Władysław Jackiewicz. Malarstwo*, [katalog wystawy], red. Jadwiga Charzyńska, Beata Purc-Stępiak, marzec–maj 1999, Muzeum Narodowe w Gdańsku. Oddział Sztuki Współczesnej, Pałac Opatów w Oliwie, Gdańsk [1999], s. nlb.

78 Ibidem.

79 (ak), *Jak cię widzę...*, „Głos Wybrzeża” 1999, nr 128, s. 28.

80 *Ocenzurowana wystawa*, Z profesorem Władysławem Jackiewiczem rozmawiała Małgorzata Jabłońska, „Głos Wybrzeża” 1999, nr 73, s. 11.

81 Jolanta Więckowska, *Wszystkie Ewy świata*, malarstwo Władysław Jackiewicz, Sopot 2000.

82 *Konkurs Poetycki o Laur „Czerwonej Róży”*, red. Andrzej K. Waśkiewicz, rysunki Władysław Jackiewicz, Gdańsk 2002.

83 Grażyna Bral, *Jeżeli nie ty – to kto?*, rysunki Władysław Jackiewicz, Gdańsk 2006; eadem, *Dawno-niedawno*, rysunki Władysława Jackiewicza, Gdańsk 2007; eadem, *Ustawienia osobiste*, rysunki Władysław Jackiewicz, Gdańsk 2013.



74 Fragment wystawy *Mistrz Władysław i uczniowie*, Elbląg, 2002, fot. NN, zbiory prywatne.

Fragment of the exhibition *Master Władysław and students*, Elbląg, 2002, photo: unk., private collections.

2001

- 17 X ○ Uczestniczył w otwarciu wystawy indywidualnej w Galerii Klucznik w Gdańsku [73].

2002

- 4 VII – 25 VIII ○ W elbląskiej Galerii EL odbyła się wystawa *Mistrz Władysław i uczniowie* uczestnikami, której byli: Władysław Jackiewicz, Roman Gajewski, Zbigniew Gorlak, Alina Jackiewicz-Kaczmarek, Zbigniew Kosmala, Mieczysław Knut, Jan Misiek, Teresa Miszkin, Jacek Mydlarski i Andrzej Śramkiewicz [74].

2003

- 13–23 I ○ Galeria Punkt GTPS zainaugurowała obchody 45-lecia Towarzystwa wystawą rysunków Jackiewicza z l. 1979–1980. Podczas spotkania z Katarzyną Korczak mówił, iż „Rysowanie powinno towarzyszyć malarzowi – a szczególnie młodemu człowiekowi – zaczynającemu studia. Wtedy rozwija się umiejętności i świadomość artysty, który niekoniecznie musi być zakochany w malarstwie”⁸⁴.
- 26 IX ○ Na wernisażu w Galerii Refektarz w Kartuzach dziękując za powitanie, „[...] zaznaczył, że malując wystawiane akty robił to z pamięci i miał za wzór wielkich mistrzów z przeszłości, którzy prezentowali bardzo udatnie kobiece kształty”⁸⁵.

2004

- 17 II ○ Z okazji osiemdziesiątych urodzin Profesora zorganizowano spotkanie wśród przyjaciół i znajomych. Po nim Jubilat deklarował, „80 lat to nie powód do chluby [...]. Sądziłem, że spędzę ten dzień w gronie rodziny, z wnukami. Ale było sympatycznie. Chciałbym nowymi obrazami przyjaciółom za ich trud i życzliwość się zrewanżować”⁸⁶.

84 Katarzyna Korczak, *Z namiętności i myśli. Spotkanie z prof. Władysławem Jackiewiczem*, „Głos Wybrzeża” 2003, nr 12, s. 17.

85 Alina Kistowska, *Wystawa malarstwa Władysława Jackiewicza*, „Gazeta Kartuska” 2003, nr 41, s. 20.

86 (po)Głoski, „Głos Wybrzeża” 2004, nr 35, s. 14.



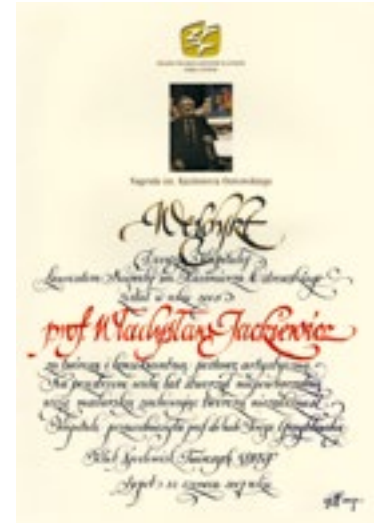
- 75 Jackiewicz przemawia na otwarciu wystawy w Galerii STS w Sopocie, obok Maria Targońska (z kwiatami) za nią Ryszard Ronczewski, po prawej Andrzej Urbański i Jadwiga Leonowicz, 2004, fot. NN, zbiory prywatne.

Jackiewicz speaks at the opening of the exhibition at the STS Gallery in Sopot, next to Maria Targońska (with flowers), behind her Ryszard Ronczewski, on the right Andrzej Urbański and Jadwiga Leonowicz, 2004, photo: unk., private collections.



- 76 Pomorska Nagroda Artystyczna „Gryf Pomorski” za 2004 r., zbiory prywatne.

Pomeranian Art Award “Gryf Pomorski” for 2004, private collections.



- 77 Werdykt Kapituły Nagrody im. Kazimierza Ostrowskiego, 2007, zbiory prywatne.

Verdict of the Chapter of the Kazimierz Ostrowski Award, 2007, private collections.

2005

2007

- 14 III – 2 IV W Galerii STS w Sopocie miał wystawę jubileuszową, mówił wówczas, „Wydaje mi się, że mam jeszcze możliwość pełniejszego, mocniejszego przedstawienia moich wyobrażeń. Chciałbym, ażeby był to okres stanowczych rozpraw z oporną materią malarską i czas, w którym bieżące opinie o mojej sztuce będą dla mnie obojętne”⁸⁷ [75].
- 10 XI – 19 XII Kolejna wystawa jubileuszowa odbyła się w PGS w Sopocie. W katalogu wystawy są zamieszczone 43 reprodukcje obrazów z l. 1977–2004⁸⁸.
- 20 V Został uhonorowany Pomorską Nagrodą Artystyczną „Gryf Pomorski” za 2004 r. w kategorii kreacje „za znakomite osiągnięcia malarskie, za żywy i intensywny stosunek do sztuki i współczesności” [76].
- 22 VI Kapituła Nagrody im. Kazimierza Ostrowskiego VI edycji pod przewodnictwem prof. Teresy Grzybkowskiej dokonała wyboru laureata [77]. W werdykcie czytamy, „[...] Laureatem Nagrody za 2006 rok został prof. Władysław Jackiewicz za twórczą i konsekwentną postawę artystyczną. Na przestrzeni wielu lat stworzył niepowtarzalną wizję malarską zachowując twórczą niezależność”⁸⁹.

87 Tadeusz Skutnik, Wernisaż. W. Jackiewicz jubileusz. Akt piękna, „Dziennik Bałtycki” 2004, nr 60, s. 13.

88 Władysław Jackiewicz. Malarstwo, [katalog wystawy], 10.11–19.12.2004, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, Sopot 2004.

89 Władysław Jackiewicz. Nagroda im. Kazimierza Ostrowskiego 2007 za 2006 rok, [katalog wystawy], Muzeum Narodowe w Gdańsku Oddział Sztuki Współczesnej Pałacu Opatów w Oliwie, Gdańsk 2007, s. 1.



78 Jackiewicz z Nagrodą im. Kazimierza Ostrowskiego, MNG Pałac Opatów, Gdańsk, 2007, fot. NN, zbiory prywatne.

Jackiewicz with the Kazimierz Ostrowski Award, MNG Abbots' Palace, Gdańsk, 2007, photo: unk., private collections.



79 Przed Galerią Jackiewicz, zbiory prywatne.

In front of the Jackiewicz Gallery, private collections.



80 Obrazy Jackiewicza na wystawie *Piękno nagości. Akt w sztuce polskiej XIX i XX wieku*, Centrum Kultury Zamek w Poznaniu, 2009, fot. NN, zbiory prywatne.

Jackiewicz's paintings at the exhibition *The beauty of nudity. Nude in Polish art of the 19th and 20th centuries*, Castle Cultural Centre in Poznań, 2009, photo: unk., private collections.

17 X – 28 XI | Kolejnym uhonorowaniem Jackiewicza była wystawa indywidualna w Oddziale Sztuki Współczesnej Muzeum Narodowego w Gdańsku w Pałacu Opatów [78]. Katalog wystawy zawiera 43 reprodukcje obrazów z l. 1984–2006⁹⁰.

X | Otrzymał Nagrodę Specjalną Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego Kazimierza Michała Ujazdowskiego przyznaną za zasługi dla kultury polskiej, zwłaszcza sztuk plastycznych, a także pedagogiki artystycznej.

| Z inicjatywy artysty powstała Galeria Jackiewicz z siedzibą przy ul. Mariackiej 50/52 w Gdańsku, która była prowadzona przez córkę Ewę Jackiewicz [79].

| Kwartalnik niemieckiego czasopisma „Einfälle” zamieścił wywiad z Jackiewiczem *Hautnah am Objekt*, prezentując cztery obrazy, w tym jeden na okładce (olej na płótnie, 2005)⁹¹.

5 III – 26 IV | Brał udział dwoma obrazami *Akt*, 1966 i *Ciało*, 1977 w wystawie zbiorowej *Piękno nagości. Akt w sztuce polskiej XIX i XX wieku* zorganizowanej w Centrum Kultury Zamek w Poznaniu [80].

2008

2009

90 Za: Ibidem.

91 Eva Riemann, *Hautnah am Objekt. Körperlandschaften von Wladyslaw Jackiewicz*, „Einfälle” 2008, nr 105, s. 30–31.

I BÓG STWORZYŁ KOBIETĘ

LAUDACJA WYGŁOSZONA Z OKAZJI PRYZNANIA PANU PROFESOROWI WŁADYSŁAWOWI JACKIEWICZOWI MEDALU ŚWIĘTEGO WOJCIECHA PRZEZ RADĘ MIASTA GDAŃSKA (2012)

Francis Bacon, ulubiony malarz Pana Profesora Jackiewicza, mawiał, że słowami malarstwa oddać nie sposób, słowa mogą tylko wokół malarstwa krążyć. Więc spróbujemy pokrążyć.

Może dziwić, że malarzowi, znakomitemu, ale malującemu od lat kobiece akty szanowne jury przyznało nagrodę świętego Wojciecha. Żeby choć Mściwoja II, który z pewnością kochał kobiety, bo miał aż trzy żony, ale święty i nagie ciała? Coś tu zgrzyta.

Używając tytułu znanego niegdyś filmu Rogera Vadima z Brigitte Bardot w roli głównej „I Bóg stworzył kobietę” przypomnijmy, że jest to najpiękniejszy kształt jaki istnieje w przyrodzie. Tak też uważał Pan Profesor.

Zasługi dla Gdańska, to nie tylko nowe stadiony, domy i drogi, nie tylko nowe książki i filmy, ale i nowe obrazy, wywołujące w odbiorcy coś tak niezwykłego, choć ulotnego i intymnego – jak poczucie piękna.

Zacytuję Norwida, oto wymyki z jego *Promethidiona*:

„Spytam się tedy wiecznego człowieka: cóż wiesz o pięknem?

– Kształtem jest miłości.

każdy w sobie cień pięknego nosi I każdy – każdy z nas – tym piękna pyłem.”

Dalej pisze Norwid:

„Bo nie jest światło, by pod korcem stało,

Ani sól ziemi do przypraw kuchennych. Bo piękno na to jest, by zachwycało...”

Obrazy Władysława Jackiewicza na to są, by zachwycały.

I zachwycają.

„To poeta palety o absolutnie wyzwolonej wyobraźni, twórca czułego, lirycznego języka kolorów, przy pomocy którego wypowiada najsztudniej treści uczuciowe, przekazując widzenie świata w sposób dyskretny, skupiony i opanowany” pisali recenzenci.

Profesor Jackiewicz to z pewnością jeden z najwybitniejszych malarzy współczesnych.

Przyjechał do Gdańska z Podbrodzia nieopodal Wilna w 1945 roku. Studiował malarstwo w słynnej szkole sopockiej u Artura Nacht-Samoborskiego. Piął się po szczeblach artystycznego wtajemniczenia w Wyższej Szkole Sztuk Pięknych zwanej dziś Akademią. Był nie tylko nauczycielem malarstwa, co mnie wydaje się funkcją najszczytniejszą, ale szefem katedry malarstwa, dziekanem oraz rektorem.

Jego obrazy wisiały na wielu wystawach polskich i europejskich, znaleźć je można w muzeach. Szczególnie lubią i cenią je – oprócz Polaków oczywiście – Włosi.

Pytany o swoje modelki Profesor odpowiada pół żartem pół serio, że maluje z pamięci. I wyjaśnia. W PRL malarze mieszkali w niewielkich pracowniach wraz z rodzinami, nie tylko z żoną

81 Barbara Szczepuła,
*Laudacja wygłoszona
podczas uroczystości
przyznania
Jackiewiczowi Medalu
św. Wojciecha, 2012.*

Barbara Szczepuła,
*Laudation delivered at
the ceremony of awarding
Jackiewicz the saint
Adalbert Medal, 2012.*

i dziećmi, ale nierzadko musiała zmieścić się tam także teściowa. Żony za modelkami ze zrozumiałych względów nie przepadały, a teściowe po prostu ich nie znosiły i nie ukrywały tego.

Co było robić?

Trzeba było malować z pamięci.

I to mu weszło w krew.

BARBARA SZCZEPUŁA

AND GOD CREATED WOMAN

Laudation delivered on the occasion Professor Władysław Jackiewicz being awarded the Saint Adalbert Medal by the City of Gdańsk (2012)

Francis Bacon, Professor Jackiewicz's favourite painter, used to say that it is impossible to express painting in words, that words can only revolve around painting. So let us try to circle around it.

It may come as a surprise that the esteemed jury decided to award this painter, an excellent artist but one who had been painting female nudes for years, with the Saint Adalbert Medal. If it was the medal of Mestwin II, who certainly loved women and had three wives, it would have been a different story; but a saint and naked bodies? Something doesn't add up here.

Using the title of the once-known film by Roger Vadim *And God Created Woman*, with Brigitte Bardot in the lead role, let us remind the reader that it is the most beautiful shape that exists in nature. The Professor thought so too.

The merits of Gdańsk are not only its new stadiums, houses and roads, not only new books and films, but also new images, evoking in the viewer something as extraordinary, and yet ephemeral and intimate – as a sense of beauty.

Let me quote some excerpts from Norwid's *Promethidion*:
"And so, I will ask the eternal-man: What do you know of beauty?"

– 'Tis the shape of love.

We all carry a shadow of beauty within us. And we all – all of us – are beauty's dust".

Norwid continues:

"For light is not to hide under a bushel,
Nor the salt of earth to fill the kitchen rack. For
beauty's role is to delight..."

The role of Władysław Jackiewicz's paintings is to delight.

And they do delight.

"He is a poet of the palette with an absolutely liberated imagination, the creator of a sensitive, lyrical language of colours, with which he expresses the subtlest emotional content, conveying a view of the world in a discreet, focused and controlled way", reviewers said.

Professor Jackiewicz is certainly one of the most outstanding contemporary painters.

He came to Gdańsk from Podbrodzie near Vilnius in 1945. He studied painting at the famous Sopot school under Artur Nacht-Samoborski. He climbed the ladder of artistic initiation at the Higher School of Fine Arts, today called the Academy of Fine Arts. He was not only a painting teacher, which I deem to be the most noble function, but also head of the department of painting, dean and rector.

His paintings have been displayed at many Polish and European exhibitions, and can be found in museums. Apart from Poles, of course, they are especially liked and valued by Italians.

When asked about his models, the Professor replies half-jokingly and half-seriously that he paints from memory. And explains. In the People's Republic of Poland, painters lived in small studios with their families, not only with their wife and children, but often with their mother-in-law as well. The wives, for understandable reasons, were not too fond of the models, whilst the mothers-in-law simply hated them and did not hide it.

What was he to do?

He had to paint from memory.

And this became his second nature.

BARBARA SZCZEPUŁA

2010

- 15 XI ○ Odbył się wernisaż wystawy indywidualnej w Galerii ZPAP Pryzmat w Krakowie przygotowanej wspólnie z Galerią Kamea. Artysta pokazał prace z ostatnich lat.

2011

- 22 I – 27 II ○ Uczestniczył w jubileuszowej wystawie z okazji 100-lecia ZPAP zorganizowanej przez Okręg Gdański Związku w Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie. Dla Jackiewicza był to również jubileusz 60-lecia przynależności do ZPAP.

2012

- V ○ Otrzymał honorowe odznaczenie Rady Miasta Gdańska – Medal św. Wojciecha (S. Adalbertus) – przyznawany za wybitne zasługi dla miasta w kraju i za granicą [81].
- 10 XI ○ Towarzystwo Przyjaciół Nauki i Sztuki w Gdańsku przyznało Jackiewiczowi medal wydany z okazji 90-lecia powstania Towarzystwa [82].

2013

- 12 IV ○ Radio Gdańsk wyemitowało materiał Małgorzaty Żerwe pt. *Czas Jackiewicza*.
- 7–19 V ○ W foyer Teatru Wybrzeże w Gdańsku odbyła się wystawa *Władysław Jackiewicz*. Pokazano 13 obrazów olejnych z l. 2006–2012⁹². Organizatorem wystawy była Anna Klucznik przy wsparciu GTPS [83]. Pierwotnie wernisaż wystawy zaplanowano na 15 marca 2013 r. w Polskiej Filharmonii Bałtyckiej im. Fryderyka Chopina na wyspie Ołowianka, jednakże strona Filharmonii zrezygnowała z pokazania dzieł pomimo daleko posuniętych przygotowań [84]. Wywołało to oburzenie w kręgach artystycznych. 11 marca 2013 r. Rada Wydziału Malarstwa gdańskiej ASP uchwałą uznała to za przejaw cenzury obyczajowej. Ówczesny Dziekan Wydziału Malarstwa dr hab. Krzysztof Polkowski stwierdził jednoznacznie, iż „Dyrektor Filharmonii Bałtyckiej, który sam jest artystą, nie powinien decydować o tym, które dzieła sztuki nadają się do pokazu publicznego, a które nie. Najwidoczniej uznał on, że erotyka jako obszar sztuki może być niebezpieczna. Moim zdaniem przekroczył w ten sposób swoje kompetencje. Obrazy Władysława Jackiewicza to wysublimowane erotyki, dzieła wyjątkowej klasy. Bardziej subtelnych prac długo można by szukać w polskiej sztuce”⁹³.
- 15–31 X ○ W Galerii Sztuki Katarzyny Napiórkowskiej w Warszawie trwała wystawa *Władysław Jackiewicz. Tajemnice ciała. Malarstwo*. Niedługo po tym, w dniach 26 października – 8 listopada 2013 r. Galeria urządziła wystawę *Mistrzowie. Polscy artyści z Biennale w Wenecji*. Prace Jackiewicza były wystawiane razem z pracami Magdaleny Abakanowicz, Tadeusza Dominika, Andrzeja Kreütz Majewskiego, Romana Opałki i Józefa Szajny.

2014

- 17–28 II ○ Z okazji dziewięćdziesiątych urodzin artysty w Galerii Punkt GTPS zorganizowano wystawę *MISTRZOWI. Wystawa studentów i asystentów prof. Władysława Jackiewicza w 90. urodziny Profesora* [85], na której obok prac Jackiewicza swoje



82 Medal Towarzystwa Przyjaciół Nauki i Sztuki w Gdańsku, zbiory prywatne.

Medal of the Society of Friends of Science and Art in Gdańsk, private collections.



83 Jackiewicz wśród gości na wernisażu wystawy w Teatrze Wybrzeże, 2013, fot. Anna Popiel, Archiwum GTPS.

Jackiewicz among the guests at the opening of the exhibition at the Wybrzeże Theatre, 2013, photo: Anna Popiel, GTPS Archive.

⁹² Na podstawie dokumentu ze zbiorów prywatnych.

⁹³ Dorota Karaś, *Niebezpieczna erotyka. Odwołana wystawa erotyków w Filharmonii Bałtyckiej*, „Gazeta Wyborcza” 2013, nr 72, s. 4.

O POŻYTKACH ZERWANEJ UMOWY

Filharmonia Bałtycka swoją decyzją nieświadomie przyczyniła się do nadania znaczącego rozgłosu Gallerii Anny Klucznik, a także mojemu malarstwu.

Osoby prywatne, miłośnicy sztuki, Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku przy aktywnym udziale prasy, stworzyli rodzaj ruchu gniewnych przez cały kwiecień dając wyraz swego niezadowolenia. Za ich zaangażowanie pragnę złożyć im wyrazy szacunku i podziękowanie.

Nigdy dotąd żadna z moich wystaw, jeszcze przed ich otwarciem, nie miała takiego nagłośnienia.

Z tego miejsca pragnę podziękować Filharmonii Gdańskiej za jej udział w rozgłosie nadanym mojej wystawie. Szczególne podziękowania składam Gallerii Anny Klucznik za jej wytrwałość oraz panu dyrektorowi Gdańskiego Towarzystwa Przyjaciół Sztuki.

W imieniu uczestników dzisiejszego spotkania dziękuję pani Wiktorii Kusińskiej za przygotowany program gastronomiczny.

84 Władysław Jackiewicz, *O pożytkach zerwanej umowy*, tekst wygłoszony podczas wernisażu w Teatrze Wybrzeże, 2013.

Władysław Jackiewicz, *On the benefits of a broken contract*, text delivered during a vernissage at the Wybrzeże Theater, 2013.

ON THE BENEFITS OF A BROKEN CONTRACT

With its decision, the Polish Baltic Philharmonic inadvertently contributed to the significant publicity attracted by the Anna Klucznik Gallery, as well as by my own paintings.

Individuals, art lovers, and the Academy of Fine Arts in Gdańsk created, with the active participation of the press, a kind of angry movement throughout April, expressing their dissatisfaction. I would like to express my respect and gratitude for their commitment.

Never before has any of my exhibitions had such publicity even before its opening.

I would like to thank the Polish Baltic Philharmonic for its contribution to the publicity enjoyed by my exhibition. I would like to express my special thanks to the Anna Klucznik Gallery for its perseverance and to the director of the Gdańsk Society of Friends of Art.

On behalf of the participants of today's meeting, I would like to thank Mrs Wiktoria Kusińska for the gastronomic program she has prepared.



85 Jubilat idzie po czerwonym dywanie do Gallerii Punkt na otwarcie wystawy *MISTRZOWI*. Wystawa studentów i asystentów prof. Władysława Jackiewicza w 90. urodziny Profesora, fot. Jerzy Gajewicz, Archiwum GTPS.

The birthday boy walks the red carpet to the Punkt Gallery for the opening of the exhibition *TO THE MASTER*. Exhibition of students and assistants of prof. Władysław Jackiewicz on the Professor's 90th birthday, photo: Jerzy Gajewicz, GTPS Archive.

86 Nagroda Prezydenta Miasta Gdańska w Dziedzinie Kultury, 2014, zbiory prywatne.

Award of the Mayor of Gdańsk in the Field of Culture, 2014, private collections.



- 87 Znaczek projektu Jacka Popka z okazji 80. urodzin Władysława Jackiewicza, zbiory prywatne.

A stamp designed by Jacek Popek on the occasion of Władysław Jackiewicz's 80th birthday, private collections.

- 88 Znaczki okolicznościowe z okazji 90. urodzin Władysława Jackiewicza przygotowane przez Jacka Popka, zbiory prywatne.

Commemorative stamps on the occasion of Władysław Jackiewicz's 90th birthday prepared by Jacek Popek, private collections.

dzieła wystawiali: Małgorzata Basińska, Roman Gajewski, Maciej Gorczyński, Zbigniew Gorlak, Adam Haras, Alina Jackiewicz-Kaczmarek, Szarunas Jurszenas, Mieczysław Knut, Zbigniew Aleksander Kosmala, Jan Misiek, Teresa Miszkin, Jacek Mydlarski, Krystyna Nowaczyk-Płotkowiak, Dominika Rebelka, Maria Skowrońska, Zbigniew Smoliński, Jan Sołecki, Andrzej Śramkiewicz, Elżbieta Tęgowska i Bogdan Wręczycki. Podczas uroczystości Prezydent Miasta Gdańska Paweł Adamowicz wręczył Jubilatowi Nagrodę Miasta Gdańska w Dziedzinie Kultury „za całokształt pracy artystycznej, za liczny udział w wystawach polskiej sztuki współczesnej za granicą, za niezwykle subtelny kunszt malarski oraz z okazji jubileuszu 90. urodzin” [86].

- 17 II – 9 III ○ W gdańskiej ASP zorganizowano wystawę z okazji trwającego jubileuszu artysty. W tym samym czasie Galeria Jackiewicz prezentowała wystawę zatytułowaną *W.J.90.*, a prof. Jacek Popek wydał kolejną (pierwsza była z okazji 80. Urodzin [87]) serię znaczków okolicznościowych [88].

- 25 X – 7 XII ○ W gdańskiej Galerii Pionova odbyła się wystawa *Władysław Jackiewicz. Pejzaże ciała*. Pokazano prace z l. 2010–2013⁹⁴.

2015

- 10 IV ○ Stanisław Seyfried przeprowadził wywiad z Jackiewiczem, w którym artysta tak mówił o nestorach, swoich nauczycielach i założycielach obecnej ASP w Gdańsku, „Myślę, że wojna ich do siebie zbliżyła. Józefa i Marian Wnukowie, absolwenci Akademii Warszawskiej, znaleźli schronienie we Lwowie. Tam też znaleźli się: Artur Nacht w ucieczce przed Niemcami, Janusz Strzałęcki z rodzinnego »Domu Konserwatorskiego«

94 Za: *Władysław Jackiewicz. Pejzaże ciała. Wystawa malarstwa z okazji jubileuszu 90-lecia urodzin*, [katalog wystawy], 25 października – 7 grudnia, Galeria Sztuki Współczesnej Pionova, Gdańsk 2014.



89 Władysław Jackiewicz i Kiejstut Bereźnicki odbierają w ASP w Gdańsku Medale Zasłużony Kulturze Gloria Artis, 2015, fot. Bartosz Żukowski, AFASP.

Władysław Jackiewicz and Kiejstut Bereźnicki receive the Gloria Artis Medals for Merit to Culture at the ASP in Gdańsk, 2015, photo: Bartosz Żukowski, AFASP.

2016

- w Warszawie, Stanisław Teisseyre z Lwowa, Studniczy z Krakowa. Wszyscy oni zostali złączeni ochroną życia Samborskiego⁹⁵.
- 5 XII ◊ Podczas uroczystości 70-lecia Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku został odznaczony Medalem Zasłużony Kulturze Gloria Artis przyznany 7 października 2015 r. [89].
- 30 III ◊ W Gdańsku zmarł Profesor Władysław Jackiewicz.

Oprac. Anna Polańska

95 *Student – Władysław Jackiewicz*. Z profesorem Władysławem Jackiewiczem rozmawiał Stanisław Seyfried, w: *Szkola sopocka – między sztuką a polityką. Love me or leave me*, [katalog wystawy], red. Stanisław Seyfried, Sopot 2015, s. 15.

Ja nigdy nie myślałem, aby malować tak, by obraz się łatwiej sprzedawał. Nigdy nie staram się przypodobać odbiorcy. Właściwie maluję dla siebie. Temat nawet jest sprawą drugorzędną. Chciałbym, aby moje obrazy były znane. Cały czas staram się robić obrazy lepsze, poszukuję czegoś nowego i na każdej wystawie czuję się zawstydzony, patrzę na moje prace krytycznie.

I never thought to paint so as to make it easier to sell the painting. I never try to please the viewer. In fact, I paint for myself. Even the subject is a secondary issue. I would like my paintings to be known. I am constantly trying to create better paintings, I'm looking for something new, and at each exhibition I feel embarrassed, looking at my works critically.

Szkół jest za dużo. Rozmowa z Władysławem Jackiewiczem, profesorem Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Gdańsku, rozm. Mira Rynkiewicz, „Wiadomości Kulturalne”, 1995, nr 51, s. 23.

fot./photo: Marian Murman





TIMELINE

WŁADYSŁAW JACKIEWICZ (17 FEBRUARY 1924 – 30 MARCH 2016)

1924

17 February — Władysław Jackiewicz was born in Podbrodzie near Vilnius [1].

1931–1941

- Until the age of seven, he lived with his mother Weronika, father Ludwik and younger sister Alodia [2]. Then he moved to Vilnius to live with his family. Young Władysław was taken care of by the Tymul family – his mother’s sister Marianna and her husband Józef. In his free time, when he was not studying, he would visit Podbrodzie [3]. For the first two years he studied at a public primary school in Vilnius, then he became a student of the Jesuit Private Primary School for Boys in Vilnius [4], from 1936 he attended the Saint Casimir Jesuit Secondary School in Vilnius [5], and in June 1941 he took his final maturity examination at the Lithuanian Humanities High School and received his maturity certificate.

1941–1945

- He spent the period of occupation in the Vilnius region. He worked as an agricultural and railway worker [6]. He was also employed in a photography studio in Podbrodzie, where he retouched photos and assisted in portrait sessions. He became unprofessionally interested in artistic photography.

1945

July — Together with his immediate family, he was repatriated to Bobrowice near Krosno Odrzańskie [7].

July–October — He was the secretary of the mayor in Bobrowice.

13 October — He came to Gdynia with the intention of studying architecture at the Gdańsk University of Technology. Even though the academic year at the university officially started on 22 October, the entrance examinations had already ended and Jackiewicz did not manage to start his studies. He lived in Gdańsk Wrzeszcz.

15 October — The State Institute of Visual Arts in Gdańsk, based in Sopot at 24 Obrońców Westerplatte Street, was

opened. Jackiewicz was admitted to the School based of an entrance examination in drawing.

17 October — He was admitted to the first year of General Studies. He was number 10 in the matriculation book [8]. He moved to Sopot. In the personal questionnaire dated 17 October 1945 he wrote that he wanted to study decorative arts [9]. In the recruitment announcements for the School it was emphasized that “its aim – in accordance with the program for Institutes of this type – is to train fully-fledged visual artists, painters, sculptors and graphic artists, designers and creators of decorative arts. [...] During the first year of specialist studies, each student will be able to choose one of the applied specialties: ceramics, weaving, graphics, interior decoration, furniture making, metalwork, or advertising art”¹.

1 December — The Institute that Jackiewicz attended changed its name to the State Higher School of Fine Arts in Gdańsk, based in Sopot. The University renamed again after the issuance of the ordinance of the Ministry of Culture and Science of 15 February 1947, and until 4 July 1996 it operated under the name of the State Higher School of Visual Arts in Gdańsk.

- While studying, he belonged to the Association of Academic Art Clubs, the Brotherly Help, the Association of Polish Academic Youth, and later to the Association of Polish Youth.

1946

24 June – July — At the end of the first year of operation of the PWSSP in Gdańsk, based in Sopot, an exhibition of students’ works was organized. 32 MKiS scholarships were awarded and prizes were distributed in individual studios. Some of the works were purchased by the Swedish consul. Jackiewicz received the 1st prize in painting. This is how he later recalled that time: “We already achieved our first successes in those early years of learning, such as when the university, presenting the works of first-year students in its first publication, referred to the works

¹ Ł., *Instytut Sztuk Plastycznych w Sopotcie*, “Dziennik Bałtycki” 1945, no. 120, p. 3.

by 'Kachu' Ostrowski, Rajmund Pietkiewicz and myself as outstanding"².

- July**—He received the 3rd prize for designing a fabric pattern in the National Fabric Design Competition in Warsaw organized by the MKiS.
- o During his first year of studies, he co-founded an informal student art club, which organized collective exhibitions in the private apartments of students' families, e.g. in the apartment of Kazimierz 'Kachu' Ostrowski's family in Gdynia, or in Gdańsk Oliwa at Nana Lau's. Jackiewicz considered the Gdynia show to be his first collective exhibition due to the fact that "it had [...] the character of a professionally organized exhibition, with a vernissage"³. The exhibitions presented "not so much studio works, but those created outside academic classes and out of free creativity"⁴.
- 29 September**—Based on compulsory examinations and credits in courses such as: Drawing (prof. Juliusz Studnicki), Evening Drawing (prof. Jacek Żuławski), Painting (prof. Juliusz Studnicki), Sculpture (prof. Marian Wnuk), Composition of Solids and Planes (prof. Józefa Wnukowa), Lettering (ad. Joanna Potrawiak, prof. Jacek Żuławski), Perspective (prof. Franciszek Otto), Anatomy (prof. dr med. Jan Stanisław Betlejewski) and Art History (prof. Władysław Lam), he was accepted to the second year of studies at the Faculty of Painting, specializing in Architectural Painting.
- October**—He received an award for a so-called "summer holiday work".
- October 1946 – March 1947**—He received a scholarship from the Society of Friends of Youth of Higher Education.

1947

- 21 June – 15 July**—An exhibition of students' works was held, summarizing another year of the University's activity. The works were presented in the Art Pavilion at Powstańców Warszawy Street and in the School buildings at 24 and 28 Obrońców Westerplatte Street in Sopot. Jackiewicz received the 2nd prize in painting.
- 25 September**—Based on compulsory examinations and credits in courses such as: Painting (prof. Stefan Samborski), Evening Drawing (deputy prof. Eugenia Różańska), Composition of Solids and Planes (prof. Józefa Wnukowa), Lettering (ad. Joanna Potrawiak and lecturer Józef Marcinkowski), Wall Painting (prof. Jacek Żuławski), Sculpture (prof. Marian Wnuk) and Knowledge about Poland and the World (mgr Franciszek Bator), he was accepted to the third year of studies at the Faculty of Painting, specializing in Decorative Fabrics.

² Janusz Janowski, *Tęsknota Pigmaliona*, in: Janusz Janowski, Kazimierz Nowosielski, *Poza ramami. Rozmowy z artystami*, Pelplin 2011, p. 53.

³ Ibidem.

⁴ Ibidem.

1948

- 14 February**—He received a one-time scholarship from the Pedagogical Council for good academic results in the first semester.
- June**—He received an award in painting at the end of the academic year.
- 1 July**—He joined the PPR, and after the creation of the PZPR belonged to the Basic Party Organization at the PWSSP in Gdańsk.
- 2–30 August**—He completed a student internship at the State Cotton Industry Plant in Lubań Śląski.
- 30 September**—Based on compulsory examinations and credits in courses such as: Painting (prof. Stefan Samborski), Evening Drawing (prof. Jan Wodyński), Fabric Technology (prof. Paweł Gajewski) and Fabric Design (prof. Józefa Wnukowa), he was accepted to the fourth year of studies at the Faculty of Painting, specializing in Decorative Fabrics.

1949

- January – February**—He received a scholarship from the Society of Friends of Youth of Higher Education.
- January – May**—He received a scholarship from the MKiS.
- 5 February**—The Main Council of the PWSSP awarded scholarships to students with the highest scores and outstanding results in artistic work. Jackiewicz was distinguished within the Academic Fabrics Department.
- 20 July**—He participated in student summer internships related to preparations for the autumn exhibition of art schools in Poznań. He was, i.a., responsible, together with Wanda Baran, for prints on fabrics. Additionally, he participated in a summer landscape course in Sopot led by prof. Juliusz Studnicki and prof. Artur Nacht-Samborski.
- o In the fourth year of studies, he had to pass exams and obtain credits in the following courses: Painting (prof. Stefan Samborski), Evening Drawing (deputy prof. Eugenia Różańska and prof. Jacek Żuławski), Fabric Technology (prof. Paweł Gajewski), Fabric Design (prof. Józefa Wnukowa) and Marxism (mgr Franciszek Bator).
- 1 September**—He was employed as a junior assistant at the Fabrics Department at the Faculty of Painting.
- 26 September**—He passed the general examination (semi-diploma) with a good result.
- 14 October – December**—He received a scholarship from the MKiS.
- 23 October**—The *Visual Artists' Exhibition* was held in the Representative Hall of the Poznań International Fair at the Inter-School Show of State Higher Schools of Art. Jackiewicz presented paintings and fabrics. 174 current and 14 former students from the PWSSP in Sopot participated in the exhibition.
- 12 November**—He received a one-time scholarship from the MKiS for students who distinguished themselves at the

Poznań exhibition. He also received a scholarship from the Ministry of Industry and Trade.

1950

10 January – 15 February—He completed an internship at the State Linen Industry Plant in Wałbrzych, Branch in Walim, where he had the opportunity to learn about the fabric production line, but above all about the technology of making prints on fabric. In his internship report, he included detailed descriptions of technological processes later used in the Decorative Fabrics Department at the PWSSP.

October 1950 – January 1951—He received a scholarship from the MKiS.

1 November 1950 – 1 November 1951—He served as the President of the Management Board of the Interior Architecture and Decorative Arts Cooperative in Sopot.

1951

23 February—He completed his studies without defending the degree.

June—He was admitted to the Association of Polish Visual Artists, and in 1951–1952 was the secretary of the Board of the Gdańsk District [10].

1 October—He started working as an assistant in the Drawing Studio for first-year students ran by prof. Zygmunt Karolak at the Year of General Studies.

1952

3 July – 17 August—An open-air workshop for students was held in Gniew. The manager was ad. Stanisław Michałowski, and the assistants on duty were: Władysław Jackiewicz, Alojzy Trendel, Roman Usarewicz and Stanisław Wójcik [11].

27 November 1952 – 3 February 1953—The 3rd National Art Exhibition was held at Zachęta in Warsaw, where Jackiewicz's painting *New village* was purchased. This is how he described the painting in a letter to his sister Alodia [p. 613].

1 December—He reported his readiness to take the degree examination with prof. Juliusz Studnicki in the fall. He started preparing his degree work already at the Painting Studio of prof. Artur Nacht-Samborski, but after the professor moved to the Warsaw university, he had to choose another supervisor.

6 December—He passed the degree examination at the Faculty of Painting of the State Higher School of Visual Arts in Gdańsk and obtained the title of visual artist in the field of easel painting.

1953

30 April – May—At the Annual May Day Exhibition of ZPAP in Sopot, he exhibited a post-plein-air *Landscape from Gniew*, as well as the painting *Stalin among "Mazowsze"*,

Painted together with Bohdan Borowski and Rajmund Pietkiewicz, which was purchased by the authorities.

24 June—At the Senate meeting, it was announced that in the academic year 1953/1954 prof. Stanisław Michałowski, as. Władysław Jackiewicz, as. Roman Usarewicz, as. Bohdan Borowski and ad. Rajmund Pietkiewicz, "due to the expected departure to Koszalin, will probably not remain employed at the school"⁵. In the first half of the 1950s, the MKiS ran a scholarship program awarding graduates of art academies so-called settlement scholarships to settle the Recovered Territories with artists who would create artistic structures and artistic life in these areas from scratch. Ultimately, the Tricity artists did not go to Koszalin, and a group of artists from Cracow and Toruń were sent in their place⁶.

1 October—He became assistant to prof. Maksymilian Kasproicz in the Drawing and Painting Studio at the Year of General Studies. He also supervised a group of first-year students.

12 October – November—At the 10 years of the Polish People's Army. *Painting, sculpture, graphics* exhibition at Zachęta, he received the 2nd joint prize together with Bohdan Borowski for the oil painting *Sappers crossing the Oder*. In the exhibition catalogue, the painting has two titles: *Sappers on the Vistula* (list) and *Crossing the Oder* (reproduction)⁷. Jackiewicz recalled that "joint paintings were fashionable at that time, so my friend and I made a joint painting called *Sappers crossing the Oder*. It was a realist painting through and through and there was a reward for it, but I do not think that this influenced the direction of the development of my painting. However, I do believe that exhibitions are an indispensable test for an artist"⁸.

1954

1 May—At the Annual May Day Exhibition of the Gdańsk District of ZPAP he presented two oil paintings, *Landscape (I–II)*.

13 July—In the church of Saint Adalbert in Starogard Gdański, he married Leonida née Jankiewicz. The civil wedding took place on 31 August 1954 at the Civil Registry Office in Gdańsk. Shortly afterwards, the couple moved to Gdańsk Śródmieście. The Jackiewicz family had a son, Paweł, and a daughter, Ewa. In the 1990s, their grandson Paweł and granddaughter Sofia were born [12].

5 Minutes of the Senate meeting on 24 June 1953, PWSSP in Gdańsk, fonds 2137, no. 25, Minutes of the Pedagogical Council 1946–1953, State Archives in Gdańsk, p. 202.

6 *Dzieje Koszalina. Po 1945 roku*, T. 2, ed. Bogusław Polak, Koszalin 2016, pp. 323–324.

7 10 lat Ludowego Wojska Polskiego w plastyce. *Malarstwo rzeźba grafika* [exhibition catalogue], [October–November] 1953, CBWA Zachęta, Warszawa 1953, p. 22 and p. [6].

8 *Może otworzyłem komuś oczy? Kurier z wizytą w pracowni prof. Władysława Jackiewicza*, interview by Wojciech Brodnicki, "Kurier Polski" 1983, no. 194, p. 4.

- 1 September – 1 October**—He took part in the exhibition *Sport and tourism in arts*, organized in several Polish cities by the CBWA and ZPAP, presenting the oil painting *Return from fishing*.
- o He was a member of the Artistic Committee of the Gdańsk District of the ZPAP.

1955

11 July—He received the academic title of assistant professor. Opinions on Jackiewicz's academic and artistic activities were written by prof. Stanisław Borysowski [13] and prof. Maksymilian Kasproicz [14].

July–September—He participated in the *National Exhibition of Young Art "Against war – against fascism"* organized at the Arsenal in Warsaw as part of the 5th World Festival of Youth and Students. He presented the oil painting *Flower girl* from 1955. It was a breakthrough exhibition for Polish art, about which years later he said: "For us, young artists, it meant opening up the possibility of freely choosing ideas and styles of work. I was not particularly brave back then. I painted a portrait of my wife pretending to be a flower girl"⁹.

1 October—He was employed in the Evening Drawing Studio for second-, third- and fourth-year students of the Faculties of Painting, Sculpture and Architecture, and ran the Evening Drawing Studio at the Faculty of General Studies [15].

November–December—At the *Autumn Exhibition of the Gdańsk District of ZPAP* he presented, i.a., *Landscapes* and two *Portraits*.

1956

March—He had his first individual exhibition organized in Sopot by the CBWA.

September—At the *Exhibition of the Gdańsk District of ZPAP* he presented, i.a., *Houses by the water*.

October—Together with other University employees, he went on a trip to Germany, where he visited Berlin, Dresden and Rostock. In the following years, he often travelled abroad. These were not only tourist trips, but also official trips related to the various functions he held and artistic trips on which he was often accompanied by his wife Leonida. He repeatedly visited Czechoslovakia, Italy and Germany, travelled i.a. to the USSR, Scandinavia, France, Romania and Bulgaria, and also went on a trip to Iraq, Mexico and Cuba.

1957

15 June – 21 July—At the *National Exhibition of Young Painting and Sculpture* organized as part of the 10th FSP in Sopot,

he exhibited, i.a., *Portraits and Landscapes*, and received a distinction. 66 painters exhibited 122 of their works.

15 September – 20 October—He was a member of the Qualification Committee of the *Autumn Salon of the Gdańsk District of the ZPAP*, where he presented 3 oil paintings: *Woman with a fish*, *Landscape* and *Gdańsk backyard*.

September—The Po Prostu Salon in Warsaw held an exhibition of works by four painters from Sopot – Mieczysław Barylko, Władysław Jackiewicz, Kazimierz Ostrowski and Teresa Pągowska, winners of the *National Exhibition of Young Painting and Sculpture*. Jackiewicz's painting *Houses on a hill* was reproduced in "Przegląd Kulturalny"¹⁰.

1 October—In the academic year 1957/1958, the structure of the PWSSP in Gdańsk was reorganized. The Faculty of Painting had four Painting Studios and two Evening Drawing Studios, one of which was run by Jackiewicz himself.

December 1957 – December 1958—For a year he was employed at the Visual Arts Studios in Gdańsk as an artistic advisor.

1958

15 January—The Senate approved the applications submitted by teaching staff for academic and research work and decided to finance, i.a., the project submitted by ad. Jackiewicz, doc. Rajmund Pietkiewicz, doc. Franciszek Duszeńko and as. Zbigniew Erszkowski for the production of a short film entitled *The altar in the church in Żukowo*.

28 February—He received a creative scholarship from the ZPAP Artistic Fund Commission.

17 April – 19 October—The World Fair Expo'58 took place in Brussels. Jackiewicz went to the Expo on 26 August 1958 and visited the Netherlands during the same trip [16]. In one of the interviews he recalled: "When in 1958 I first encountered American painting, so different from the Western European tradition we knew from the colourists, I experienced a great shock; I thought it insane and vulgar. If not for the fact that we had been cut off from it for years, it probably wouldn't have had such an impact on us"¹¹.

14 June – 22 July—The 2nd *National Exhibition of Young Painting, Sculpture and Graphics* was held as part of the 11th FSP in Sopot. 58 painters exhibited 153 of their works. Jackiewicz presented 5 oil paintings – *Portrait I*, *Portrait II*, *Woman at the table*, *Composition* and *Study*, purchased by the MKiS.

1959

24–26 March—He participated in the discussion at the end of the *Moscow International Exhibition of Art from Socialist Countries*, opened on 26 December 1958. A group of artists from Gdańsk (Jackiewicz, Bohdana Lippert,

9 Gra malarska. Rozmowa z prof. Władysławem Jackiewiczem, artystą malarzem, prezesem Związku Polskich Artystów Malarzy i Grafików, interview by Joanna Skoczylas, "Przegląd Tygodniowy" 1986, no. 13, p. 12.

10 Barbara Majewska, Sopocka czwórka, "Przegląd Kulturalny" 1957, no. 43, p. 4.

11 Gra malarska..., p. 12.

Józef Bodziński, Magdalena and Roman Usarewicz, Bohdan Borowski, Józef Korpalski and Alojzy Trendel) went to the Soviet Union together with an official delegation (prof. Stanisław Teisseyre – representative of ZPAP and Rector of the PWSSP in Gdańsk, and prof. Juliusz Starzyński – representative of the MKiS and curator of the Moscow exhibition).

- 17 June – 12 July** — At the *Exhibition of 28 Painters and Sculptors from the Coast* as part of the 12th FSP in Sopot he presented 4 oil paintings entitled *Composition (I–IV)*.
- 25 July – 16 August** — He received an award at the 3rd *National Exhibition of Young Painting, Sculpture and Graphics* as part of the 12th FSP. He exhibited, i.a., the oil painting *Backyard*¹².
- 10 October** — The Commission of Artistic and Research Departments at the PWSSP in Gdańsk submitted an application to the Rector for the production of decorative fabrics designed by Jackiewicz for the Main Board of the Women's League in Warsaw.
 - o He received a MKiS scholarship for a trip to Italy [17]. After his return, he painted a series of paintings called *Pompeii*, inspired by the work of Piotr Potworowski. Jackiewicz admired Potworowski's art – these intentional references were a kind of tribute, as he mentioned in the film *Point of view*¹³.

1960

September – October — The Pomeranian Museum in Gdańsk presented a collective exhibition of six painters-educators from the PWSSP in Gdańsk: Stanisław Borysowski, Witold Frydrych, Władysław Jackiewicz, Kazimierz Ostrowski, Rajmund Pietkiewicz and Juliusz Studnicki [18]. Jackiewicz exhibited 10 oil paintings¹⁴.

- 1 October** — He started working in the Painting Studio of the Joint Department of Painting at the Faculty of Architecture, which he ran together with ad. Stanisław Wójcik.
 - o He began the long-lasting tradition of taking family trips to Lake Jeziorak near Iława. There he was joined by artist friends who also spent time with their families. Spending holidays together strengthened the bonds between families of artists. It was there that Jackiewicz, Bohdan Borowski and Roman Usarewicz founded the informal association *Wolny Włóczęga Wodny*, which was joined by, i.a., Marian Strzelecki, Wiktor Tolkin, Henryk Oszczakiewicz and Jerzy Zabłocki.

12 T.B., *Blaski i cienie młodej plastyki*, "Dziennik Bałtycki" 1959, no. 189 (10 August), supplement "Rejsy" no. 31, p. 5.

13 *Punkt widzenia*, realization Anna Maria Mydlarska, Jacek Mydlarski, TVP Gdańsk 1994, 4:37–6:02 min.

14 Borysowski, Frydrych, Jackiewicz, Ostrowski, Pietkiewicz, Studnicki [exhibition catalogue], [September–October] 1960, Muzeum Pomorskie w Gdańsku, Gdańsk 1960, [n.p.].

1961

1 February – 1 April — He ran the Evening Drawing Studio on behalf of doc. Maksymilian Kasprowicz.

May — He became the President of the Gdańsk District of the ZPAP.

1 October 1961 – 1 September 1963 — He was the Head of the Painting Studio at the Faculty of Architecture.

25 November — He received a distinction at the *National Exhibition – Polish visual art on the 15th anniversary of the Polish People's Republic*, organized at the National Museum in Warsaw. He showed two oil paintings from 1961, *Summer* and *Hot day*.

November 1961 – January 1962 — He participated in artistic and research work to create the *Colour scheme of industrial facilities at the Paris Commune Shipyard in Gdynia*. The project included the colours of cranes and assembly halls, and was created at the Joint Department of Painting headed by prof. Stanisław Teisseyre. In addition to Jackiewicz, doc. Teresa Pągowska, ad. Roman Usarewicz, as well as prof. Stefan Listowski from the Joint Department of Architectural Design worked on the project. Another research task of the Joint Department of Painting, in which he participated with as. Kiejstut Bereźnicki, was the *Academic preparation of materials for lectures on the history of art* and the production of a film entitled *Architecture of contemporary Venice* with photos of paintings by outstanding artists from different eras. There were also plans to make a film *Architecture and art of Gdańsk*.

1962

17 June – 8 July — At the 15th FSP in Sopot, an *Exhibition of paintings by Zdzisław Brodowicz, Władysław Jackiewicz, Teresa Pągowska, Roman Usarewicz, Jerzy Zabłocki* was presented. Jackiewicz showed 12 oil paintings¹⁵.

21 July – 31 August — At the 1st Festival of Polish Contemporary Painting in Szczecin, he presented, i.a., the painting *Golden ball*.

8 August — He was unanimously approved by the Senate as the head of the Painting Study at the Faculty of Architecture, with younger groups of students still to be taught by ad. Stanisław Wójcik.

29 October — The ZPAP became a collective member of the GTPS. This resulted in many years of close cooperation between both institutions. After just a few months, Jackiewicz held two positions: President of the Gdańsk District of the ZPAP and Chairman of the GTPS Art Lovers Section, which he took over after Wiktor Tolkin. He planned to organize exhibitions of works by local and national artists,

15 XV Festiwal Sztuk Plastycznych, Brodowicz, Jackiewicz, Pągowska, Usarewicz, Zabłocki [exhibition catalogue], [Introduction] Ryszard Stanisławski, Biuro Wystaw Artystycznych w Sopocie, Sopot 1964, [n.p.].

as well as start publishing monographs of the Coast artists and purchasing their best works in order to create an art gallery. In 1964, he intended to initiate a cyclical exhibition similar to the Venice Art Biennale.

1963

- 24 April – December**—He participated in the academic and research work of the Painting Department and the Architectural Design Department entitled *Colour as a factor in the organization of occupational health and safety (systematics)*. The plan was to carry out research in the Gdańsk Shipyard, taking into account the interiors, facades and engine rooms. The project managers were prof. Stanisław Teisseyre and prof. Stefan Listowski. In addition to Jackiewicz, doc. Teresa Pągowska, ad. Roman Usarewicz and st. asyst. Józef Augustyn worked on the project.
- 27 June**—Dean of the Faculty of Painting prof. Stanisław Boryowski turned to prof. Aleksander Kobzdej with an urgent request to write an artistic opinion about ad. Jackiewicz needed for him to be nominated for the position of associate professor. Similar requests were addressed to prof. Zdzisław Kępiński and prof. Artur Nacht-Samborski.
- 28 June**—The Council of the Faculty of Interior Design adopted an application to create a Painting and Drawing Department with a Painting Studio and a Drawing Studio within the Faculty. Jackiewicz became the head of the Department and the Studio of Painting, without an assistant. He was to hold this position from 1 October 1963 to 30 September 1966.
- 3 July**—In the application of the Council of the Faculty of Painting addressed to the Rector, we read: “The Council of the Faculty of Painting, at its meeting on 26 June 1963, put forward a motion to nominate ad. Władysław Jackiewicz for the position of associate professor. After seeking artistic and didactic opinions [...] it approved the nomination unanimously, by secret ballot¹⁶.”
- 1 October**—Jerzy Krechowicz became an assistant in the Painting Studio for second-, third- and fourth-year students at the Faculty of Interior Design ran by Jackiewicz.
- 3 November**—The Monument to Poland’s Wedding to the Sea was unveiled in Kołobrzeg. The author of the project was Wiktor Tołkin. The monument was created in cooperation with Jackiewicz (mosaic), Alfons Łosowski, Zygfryd Korpalski, Czesław Ciesielski, inż. arch. Stanisław Michał and inż. Janusz Dembek [19].

1964

- The first issue of “Gdański Rocznik Kulturalny” published an article by Jackiewicz on the issues of the artistic community of the Coast¹⁷.
- 6–7 March**—As the President of the Gdańsk District of the ZPAP, he participated in the meeting of the Association’s Structural Committee in Warsaw, took part in reorganization works and signed the declaration “Maintaining the unity of the ZPAP as the only representative of visual artists”¹⁸.
- 2 May**—He participated in the opening of his exhibition at the Baltic State Opera and Philharmonic in Gdańsk. In 1964, the GTPS Art Lovers Section and the Gdańsk District of the ZPAP opened two exhibition salons, in the Baltic State Opera and Philharmonic and in the Wybrzeże State Theatre. The idea of the salons was to present individual exhibitions and purchase works for the collection of the GTPS. Texts for the catalogues were to be written by people who were not professionally involved with art. About Jackiewicz’s work, doc. dr inż. Edward Borowski, a biochemist and head of the Biochemistry Department at the GUT, wrote: “Looking at Władysław Jackiewicz’s paintings, I find in them humanistic values shaped by the individuality of the creator. Some of them I find more familiar and understandable, others are more difficult to read. And maybe that’s what makes them more valuable, because they intrigue and force us to think”¹⁹. The artist exhibited 25 oil paintings²⁰.
- 14 May**—He was once again elected President of the Gdańsk District of the ZPAP, a position he held until 5 June 1967.
- 26 June**—The Council of the Faculty of Painting upheld its resolution of 3 July 1963 regarding the candidacy of ad. Jackiewicz for the position of associate professor at the Evening Drawing Studio at the Drawing and Painting Department. He was obliged to organize an individual exhibition at the University and deliver a lecture on *Contemporary forms of artistic representation and their relationship to reality* by 30 June 1964. Prof. Hanna Rudzka-Cybis from the ASP in Cracow and prof. Artur Nacht-Samborski from the ASP in Warsaw were invited to take part in the qualification proceedings and related activities.
- 9 July**—Jackiewicz’s qualification proceedings took place. Positive reviews were written by prof. Artur Nacht-Samborski [20] and prof. Stanisław Teisseyre [21], and prof. Hanna Rudzka-Cybis, who was present at the meeting, “emphasized the rich form of the paintings, which proved the

16 Application of the Council of the Faculty of Painting to nominate ad. Władysław Jackiewicz for the position of associate professor of 3 July 1963, Independent Section for the Organization and Course of Studies, PWSSP in Gdańsk, fonds 2137, no. 86, State Archives in Gdańsk, p. 92.

17 Władysław Jackiewicz, *Plastycy Wybrzeża Gdańskiego*, “Gdański Rocznik Kulturalny” 1964, no. 1, pp. 90–94.

18 *Protokół z posiedzenia Komisji Strukturalnej ZPAP w dniach 6 i 7 marca 1964*, “Biuletyn ZPAP” 1964, no. 14, p. 7.

19 Władysław Jackiewicz, *Wystawa malarstwa* [exhibition catalogue], [May] 1964, Gmach Państwowej Opery i Filharmonii Bałtyckiej w Gdańsku, Gdańsk [1964], [n.p.].

20 Ibidem.

artist's maturity. The form in Wł. Jackiewicz's paintings is not indifferent, expressing an active and creative attitude to the surrounding world"²¹. At the same time, by the Rector's decision, from 30 September 1964 he was employed at the Faculty of Painting in the Drawing and Painting Studio 2 for first-year students.

- 30 September**— He was appointed to the position of associate professor at the Faculty of Painting.
- 1 October**— In connection with the year-long leave of doc. Teresa Pągowska, in her stead he ran the Painting Studio 2 with an assistant Jerzy Paliński.
- 21 November – 13 December**— At the exhibition for the 20 years of the Polish People's Republic in art organized at the BWA in Sopot, he received the WRN Chairman's Award for his oil painting *Earth*, in which, for the first time on such a large scale, he experimented with the use of asphalt.
- 1 December**— He took up the position of Head of the Painting Department 5 at the Faculty of Painting.
 - As part of cultural exchange and cooperation agreements, he was selected by the ZPAP Main Board for trips to Bulgaria and Romania.
 - Together with Bohdan Borowski, he designed the interior of the Gdańsk Śródmieście District Office.

1965

- 1 February**— He became the Vice-Dean of the Faculty of Painting.
- 11–30 May**— He received the MKiS award at the exhibition 20 years of the Polish People's Republic in art organized in Zachęta.
- 14 June**— Elections to the Faculty authorities were held at the meeting of the Council of the Faculty of Painting. Former Dean prof. Stanisław Teisseyre, who was to take over the position of Rector at the PWSSP in Poznań, nominated the then Vice-Dean doc. Władysław Jackiewicz as Dean of the Faculty. The Council accepted the nomination by a majority vote.
- 7 July**— He became the Head of the Painting Department 5 with st. as. Jerzy Paliński and simultaneously ran the Painting Studio for second-, third-, fourth-, fifth- and sixth-year students.
- 6 August 1965 – February 1967**— The Polish Art Festival was held in several countries (Argentina, Uruguay, Mexico, Cuba). The curator of the exhibition was Ryszard Stanisławski. Jackiewicz was one of the few artists representing the Coast [22]. On 10 February 1967, he participated in the opening of the exhibition at the Palacio de Bellas Artes in Havana [23].
- 1 September**— He became the Dean of the Faculty of Painting.
- 30 September – 28 October**— He received a distinction at the 2nd Visual Art Exhibition and Golden Grape Symposium in Zielona Góra.

²¹ Minutes of the meeting of the Council of the Faculty of Painting on 9 July 1964, Qualification procedures 1965–1971, PWSSP in Gdańsk, fonds 2137, no. 65, State Archives in Gdańsk, p. 63.

September— The Desa Gallery organized at the Washington Gallery of Art an exhibition of the works of six Polish painters: Eugeniusz Eibisch, Stefan Gierowski, Władysław Jackiewicz, Zbigniew Jaskierski, Jerzy Nowosielski, Rajmund Ziemiński. Jackiewicz presented 6 oil paintings from 1964²².

- 15 October**— He wrote a letter to the GTPS authorities in which he stated: "Due to the significant increase in my official duties at the State Higher School of Visual Arts in Gdańsk, I am forced to step down from the Presidium of the GTPS Council as well as the management of the Visual Art Section. I am asking the Council Representatives to accept my resignation, and I will continue to try to actively participate in GTPS campaigns"²³. Ultimately, he remained in the Presidium of the GTPS Council, and from 17 November 1965 the Section of Visual Art Lovers was headed by Marian Strzelecki.
- October – November**— He participated in the *Exhibition of 37 Contemporary Polish Artists* organized in the Helena Rubinstein Pavilion in Tel Aviv. He presented 4 works: *Composition VII, 1962; Composition VIII, 1962; Composition III, 1963; Composition IV, 1965*.
 - He received the Medal of Merit of the Gdańsk Land awarded by the Presidium of the WRN and GTPS.
 - He was a member of the Culture Commission of the Provincial Committee of the Polish United Workers' Party in Gdańsk and a member of the Fund for the Development of Visual Art.

1966

- 14 May – 5 June**— The 3rd Salon of Photographers of Northern Poland *Złocisty Jantar* took place in Sopot²⁴. Photographer Marian Murman exhibited, i.a., his *Portrait of Władysław Jackiewicz* [24].
- 29 May – June**— He had a solo exhibition in Poznań at the OdNowa Gallery [25]. He presented 20 oil works from 1965–1966²⁵. The exhibition accompanied the two-day National Session of Art Criticism held at the castle in Gołuchów on 29 May 1966, at which lectures were given by, i.a., Mieczysław Porębski, Andrzej Turowski, Jerzy Ludwiński, Marian Bogusz. Many artists and critics from various creative circles took part in the session [26].

²² Eibisch, Gierowski, Jackiewicz, Jaskierski, Nowosielski, Ziemiński [exhibition catalogue], Washington Gallery of Art, Warszawa 1965, [n.p.].

²³ To the GTPS Presidium [manuscript], Minutes of meetings of the Presidium of the GTPS Council 1964–1968, Archive of the Gdańsk Society of Friends of Art, p. 112.

²⁴ III Salon Fotografików Polski Północnej 1966. *Złocisty Jantar*. *Impreza Tysiąclecia* [exhibition catalogue], BWA, Sopot 1966.

²⁵ *Obrazy Władysława Jackiewicza* [exhibition catalogue], [May–June], Galeria OdNowa w Poznaniu, Poznań 1966, [n.p.].

- 25 June – 18 July** — The artist's solo exhibition took place at the BWA Olsztyn-Zamek Exhibition Salon, where he showed 25 oil paintings²⁶.
- 1 September** — He participated, together with Jerzy Zabłocki, in the opening of the *Jackiewicz og Zablocki* exhibition at the Danish AP Gallery in Copenhagen. The artists presented 20 paintings²⁷ and held a number of community meetings.
- 25 September** — A general meeting of the GTPS was held, at which he gave two speeches: *The social function of art, the artistic community of the Coast, cooperation with the GTPS and The Contemporary Art Gallery – and the need to build such a facility*²⁸.
- 7–9 October** — He was a delegate of Gdańsk artists to the Polish Culture Congress organized in Warsaw.
- November** — He received a silver medal at the 1st Festival of Fine Arts in Warsaw. He presented 3 oil paintings: *Interior I, Geometric painting, Interior II*.
- 14 December** — He exhibited 11 works at an individual exhibition in Toruń organized by the Association of Art Historians²⁹.
- o He became a member of the Culture and Art Council at the MKiS.

1967

- 11 February** — “Głos Wybrzeża” published an interview with Jackiewicz after his return from Cuba, where he and Ryszard Stanisławski took part in the opening of the *Exhibition of contemporary Polish art* in Havana. In addition to meetings regarding the cooperation of the Gdańsk District of the ZPAP with Cuban artists, he participated in a rich program of attractions prepared for the Polish delegation. He recalled that “the hosts prepared a very attractive program for us, including visiting a museum of decorative arts, a cigar factory, trips to recreation centres, a fishing safari in the jungle, theatre, and, of course, famous cabarets. All in all, it was an incredibly fascinating experience”³⁰ [27].
- 18–20 April** — The 11th General Congress of ZPAP Delegates took place in Wrocław. New authorities were elected for 1967–1969. Jackiewicz became Vice-president of the ZPAP Main Board for artistic affairs and a member of the AIAP National Committee [28]. Włodzimierz Buczek was elected president.

26 Władysław Jackiewicz. *Malarstwo* [exhibition catalogue], [June–July] 1966, Salon Wystawowy BWA Olsztyn-Zamek, Olsztyn 1966.

27 W. Jackiewicz i J. Zabłocki w Kopenhadze, “Głos Wybrzeża” 1966, no. 222, p. 4.

28 GTPS General Meeting (25 September 1966) – topics of discussion, Minutes of the General Meetings of GTPS 1957–1968, GTPS Archive, p. 277.

29 Władysław Jackiewicz. *Wystawa Malarstwa* [exhibition catalogue], [December] 1966, Klub ZSP – Dom Studencki nr 2 w Toruniu, Toruń 1966, [n.p.].

30 L.K., *Polska sztuka w Hawanie. Rozmowa z Władysławem Jackiewiczem*, “Głos Wybrzeża” 1967, no. 69, p. 3.

- 22 April – May** — He presented 20 oil paintings at an individual exhibition in the Old Guardhouse in Warsaw, organized by the Society of Friends of Fine Arts and the GTPS³¹.
- 5 June** — A General Meeting of the Gdańsk District of the ZPAP was held, at which his term of office as President ended. Mieczysław Baryłko became the next President. Under Jackiewicz, the seat of the District was moved from Sopot to Gdańsk. The Artus Court and the Gdańsk Hall were acquired for the Contemporary Art Gallery and the seat of the Management Board. On 6 June 1966, a symbolic ZPAP banner was hung on the facade of the Artus Court, and the headquarters was officially opened. Long-term cooperation with the GTPS began. On 19 November 1966, the Gdańsk District received an honorary badge for Merits to the City of Gdańsk.
- 17 June – 23 July** — The 20th FSP took place in Sopot. In the jubilee Salon for the 20th Anniversary of the Gdańsk District of ZPAP, 61 authors exhibited their works in the painting section. Jackiewicz presented an oil painting *Composition*.
- 7–21 July** — He was the academic head of an open-air workshop in Gniew for students of the Faculty of Painting.
- September** — He participated in the jury deliberations in connection with the *National Exhibition Polish Landscape in Contemporary Painting*. The jury also included: Zbigniew Karpiński, Leon Michalski, Jacek Sempoliński and Kazimierz Śramkiewicz.
- 6 October** — He presented his reasons for resigning from the position of Dean of the Faculty of Painting on 22 September 1967, citing the Rector's interference in the internal affairs of the Faculty. The resignation was accepted and the position was taken over by prof. Stanisław Borysowski.
- 7–8 December** — A meeting of the Presidium of the Main Board of the ZPAP was held in Olsztyn, during which he delivered a paper analysing the exhibition activities of the ZPAP, stating that “there is a need to pay attention to a) specifying exhibition programs in ZPAP galleries, b) placing emphasis on the organization of problem exhibitions, c) maintaining permanent documentation of exhibition activities”³².

1968

- March** — He received the Order of Stańczyk, awarded by the editorial office of the monthly “Literary” for achievements in the field of culture and art particularly important for the region.
- 28 April – 18 June** — He had a solo exhibition at the Nová Síň Gallery in Prague, Czechoslovakia [29]. He exhibited 30 oil paintings, i.a. *Nudes, Interiors and Images*³³. Two works were sold.

31 *Wystawa malarstwa Wł. Jackiewicza* [exhibition catalogue], Stara Kordegarda w Warszawie, S.I. [1967], [n.p.].

32 *Kronika*, “Biuletyn ZPAP” 1967, no. 47–52, p. 27.

33 Władysław Jackiewicz, [exhibition catalogue], Galerie Nová Síň, Praha 1966, [n.p.].

July—He sat on the jury of the 4th Festival of Polish Contemporary Painting in Szczecin.

1 October—He became the Vice-Rector for Academic Affairs.

November 1968 – 11 January 1969—He exhibited 10 paintings at the GTPS Gallery in the Wyrbrzeże Theatre³⁴.

16–17 December—A meeting of the ZPAP Main Board was held in Łódź, at which it was decided that the next General Meeting of the Association would be held in Gdańsk in 1969. Jackiewicz was a member of the Organizing Committee.

- After the end of the term of office as the President of the Gdańsk District of the ZPAP, he co-founded the Gdańsk Group at the GTPS, which was to offer an alternative to the ZPAP exhibition policy. The formation of the Group was the reaction of mature Tri-City artists to the crisis in the organizational structures of the ZPAP. Jackiewicz claimed that “the Gdańsk Group does not have a strictly defined artistic program in the sense of a uniform method of expression for all participants. Our goal is simply: to paint well, to exhibit together, to popularize good art”³⁵.
- He was delegated by the ZPAP Painting Section to work on the Scholarship Committee at the MKiS. He also participated in cultural exchange with Czechoslovakia as a representative of the ZPAP.
- He belonged to the GTPS purchasing committee.
- He received the Golden Cross of Merit.

1969

11 April—The Polish passenger ship TSS *Stefan Batory* set off on its inaugural journey from Gdynia to Montreal. The curtain separating the audience from the screen in the ship’s cinema room was designed by Jackiewicz and Marian Strzelecki [30].

April–May—He received the 1st Prize, a gold medal in the Gaudenzio Ferrari International Art Competition in Santhia near Turin, organized by the Pro Loco [31]. Five artists from Poland took part in the competition (Jackiewicz, Witold Damasiewicz, Krystyn Zieliński, Juliusz Narzyński and Jacek Sienicki), each of whom could submit one work. Jackiewicz received the award for *Image V* (1968) [32]. He described the awarded work as follows: “It is a modern painting, presenting a human figure in a slightly abstract way. Of course, this is only a rough description, because it is impossible to really describe the subject of the painting. I found out today that I had received the award from a short announcement in ‘Życie Warszawy’”³⁶. He

claimed that this competition marked the beginning of his “Italian episode”³⁷.

12–13 May—The jury of the ZPAP Painting Section deliberated on the National Wall Painting Competition for the Academy of Physical Education in Warsaw. The jury included: Jackiewicz, Stefan Gierowski, Alfred Lenica, Leon Michalski, Stefan Nacht-Samborski, Waclaw Taranczewski, Jan Tarasin and Aleksander Winnicki.

16 June—The jury deliberated on the exhibition *Man and work in the Polish People’s Republic*. Jackiewicz was the chairman of the painting section on behalf of the ZPAP. Other members included Olgierd Bierwaczeniek, Józef Kluza, Ludwik Maciąg and Jacek Sienicki. The post-competition exhibition took place in Zachęta.

21 June – 30 July—He participated in the *Comparisons 3* exhibition as part of the 22nd FSP in Sopot, presenting 5 oil paintings *Image (I–V)*. 57 authors exhibited their works in the painting section.

18 September—The ceremony to award Jackiewicz a gold medal in the Gaudenzio Ferrari Competition took place at the Artus Court in Gdańsk, the headquarters of the ZPAP.

25 September – 31 October—In Zielona Góra, at the 4th Exhibition and Symposium Golden Grape’69, he presented, i.a., the oil painting *Image XIX/68*. He was the winner of the event and received the 1st degree award, the Golden Grape medal. 136 artists, participants of previous editions and artists selected by critics, were invited to take part in the exhibition. The post-competition exhibition took place in June 1970.

1 October—He became the Head of the Department of Painting Design in Architecture at the Faculty of Painting and ran the Painting Studio at the Faculty of Painting.

14–16 November—He participated in the 1st Drawing Plein-Air in Kadyny, organized by the GTPS together with the Rural Youth Association. Among the participants were also: Bohdan Borowski, Zdzisław Brodowicz, Maciej Dzendzel, Adam Haras, Magdalena Heyda-Usarewicz, Monika Krechowicz, Hugon Lasecki, Włodzimierz Łajming, Wiesław Markowski, Roman Usarewicz, Zula Strzelecka, Marian Strzelecki, Ewa Zabłocka and Jerzy Zabłocki [33].

20 November—He received the 1st degree Award of the MKiS for special achievements in the field of artistic work and the organization of the teaching and educational process [34].

24–27 November—He participated in the 12th General Congress of the ZPAP organized in Gdańsk. It was a jubilee congress on the occasion of the 25th anniversary of the Association.

1 December—He was appointed by the MKiS the Rector of the PWSSP in Gdańsk due to the resignation of prof. Rajmund Pietkiewicz. He recalled: “I became rector completely

34 Władysław Jackiewicz, *pokaz prac malarskich w teatrze “Wyrbrzeże”* [exhibition catalogue], [November] 1968, Państwowy Teatr Wyrbrzeże, Gdańsk 1968, [n.p.].

35 Mirosław Komendecki, *Związek zawodowy czy twórczy?*, “Litera” 1970, no. 1, p. 18.

36 (ad), *Gdański artysta malarz Wł. Jackiewicz laureatem I nagrody w międzynarodowym konkursie we Włoszech*, “Dziennik Bałtycki” 1969, no. 108, pp. 1–2.

37 *Może otworzyłem...*, p. 4.

by accident. In 1969, a convention of artists was held in Gdańsk at the academy. The then rector, my colleague, professor Rajmund Pietkiewicz, did not meet the dignitaries who came for the official part of the congress. The department director summoned Pietkiewicz and, as a consequence of this incident, ordered him to resign. And I, who was then vice-rector, was appointed rector³⁸.

- o He travelled to the USSR as Vice-President of the Main Board of the ZPAP to discuss the program of Leninist celebrations and AIAP affairs.
- o He received a MKiS scholarship for a trip to Italy.
- o He received the badge of Meritorious Activist of Culture.
- o He belonged to the Scholarship Committee at the MKiS.

1970

30 January—At the general meeting of the Gdańsk District of the ZPAP, concluding the term of office of President Mieczysław Baryłko, he delivered a short speech regarding the privileges and obligations of the Association. He demanded greater respect for the milieu. The minutes of the meeting read: "We should respect the beliefs of our colleagues in order to maintain a high artistic level. He claimed that we are harming society by popularizing bad painting"³⁹.

12 March—At the ceremonial meeting of the Senate, doc. Władysław Jackiewicz was nominated for the position of Rector. During the ceremony, he declared that "he will try to fill these 'beautiful walls with beautiful content', and with the help of all of the professor he will try to ensure the good name of the PWSSP in Gdańsk"⁴⁰. He also emphasized that the activities of three outstanding teachers, prof. Samorski, prof. Studnicki and prof. Potworowski, "contributed to the formation of the Gdańsk milieu"⁴¹. The previous Rector Rajmund Pietkiewicz took over the management of the Department of the Faculty of Painting.

19 March—He belonged to the College of Appraisers for Visual Arts of the Painting Section at the MKiS.

9 April—A new GTPS Main Council was elected, this time without Jackiewicz, who remained a full member of the GTPS.

3 June—Adam Haras became an assistant in the 5th Painting and Drawing Studio ran by Jackiewicz [35].

August–September—The 5th Festival of Polish Contemporary Painting took place in Szczecin. The jury, in addition to Jackiewicz, included: Marian Bogusz, Eugeniusz Geppert,

Janusz Kaczmarek, Janina Kosińska, Alfred Lenica, Adam Marczyński, Marian Szpakowski and Ziemowit Szuman.

2 December—At the meeting of the Council of the Faculty of Painting, the motion of the Dean prof. Maksymilian Kasprowicz to initiate proceedings to award the title of PWSSP professor to Jackiewicz was unanimously accepted. Reviews were written by: prof. Jan Cybis [36], prof. Stanisław Teisseyre [37], prof. Kazimierz Śramkiewicz [38].

5 December—The *Władysław Jackiewicz. Trace of action* exhibition was held in the Art Laboratory of the EL Gallery in Elbląg [39]. The curator of the exhibition was Gerard Kwiatkowski. Jackiewicz wrote about the trace in his art in the exhibition catalogue: "These days I like to work off the cuff – when all the components of the image appear in 'true sizes' and you can leave a clear trace of your hesitations and decisions; when a number of changes and corrections are visible and there is enough room for free improvisation. What I paint does not represent a clearly defined situation or view. It is an attempt to build an allusive image. I paint several canvases at the same time, developing different threads of the same story. Finding the most appropriate solution must take considerable time, the image is constantly being completed, as if always unfinished. And so all my paintings are records of my ideas"⁴².

1971

11 June—The Senate issued a unanimous opinion on awarding Jackiewicz the title of PWSSP professor.

12 June—He belonged to a group of painters selected by the Art Team of the MKiS, which was to select works for ministerial purchases at the *National Painting Exhibition "Copernicus – Cosmos"* in Toruń in 1972. Jackiewicz, as a participant of the exhibition, presented the 1972 painting *Earth*.

19 June – 25 July—He took part in the *Comparisons 4* exhibition organized during the 24th FSP in Sopot, presenting 3 oil paintings *Image (I–III)* from 1970.

22 July—He received the 2nd degree Award of the MKiS on the occasion of the Rebirth of Poland Day for his achievements in painting and teaching.

30 September—He was dismissed from the position of the Head of the Department of Painting Design in Architecture, but continued to run the Painting Studio at the Faculty of Painting.

1 October—Jan Solecki became an assistant in the Painting Studio ran by Jackiewicz.

38 Janusz Janowski, *Tęsknota...*, pp. 61–62.
 39 *Minutes of the General Electoral Meeting of the Gdańsk District of the ZPAP on 30 January 1970*, Collection 1/12 of the 13th General Congress of ZPAP delegates in Poznań, 5–8 April 1972. Conclusions, postulates, proposals, information 1972, Archive of New Records in Warsaw, pp. 28–29.
 40 *Minutes of the Senate meeting on 12 March 1970*, Minutes of the Senate meetings 1970–1972, PWSSP in Gdańsk, fonds 2137, no. 14, State Archives in Gdańsk, p. 4.
 41 *Ibidem*.

42 Władysław Jackiewicz, *Ślad działania*, [Text] Władysław Jackiewicz, [exhibition catalogue], Laboratorium Sztuki Galeria EL, Elbląg 1970, [n.p.].

9–28 October—A group exhibition *Vier uit Gdańsk. Władysław Jackiewicz, Włodzimierz Lajming, Roman Usarewicz, Jerzy Zablocki* took place in Bergen, the Netherlands, where Jackiewicz presented 10 oil paintings from 1970⁴³.

1972

22 June – 23 July—The *National Exhibition of Young Painting, Sculpture and Graphics* was held as part of the 25th FSP in Sopot. The Organizing Committee of the anniversary festival asked the doyens of Polish art to nominate participants from the young generation of artists. Jackiewicz chose the following painters: Adam Haras, Mieczysław Olszewski, Jerzy Ostrogórski, Jan Sołdecki and Czesław Tumielewicz, justifying his choice as follows: “Treating the nationwide exhibition at the Sopot Festival as a meeting place for the youngest generation of Polish visual art, a place of artistic debut and an introduction to a wider circle of recipients, I chose to present those young people whom I value most for their talent and artistic views, whose works I like the most and whose work I wish to flourish to the fullest. I chose authors from the Gdańsk community. It has a special meaning to me and I know it better than any other in the country, being able to follow most closely the emergence and formation of artistic personalities and encounter their work almost every day”⁴⁴.

1973

12 February – 8 March—After seven years, he had another solo exhibition in Toruń, this time at the KMPiK. He presented 18 oil works from 1970–1972⁴⁵.

16 February—Commissioners of international and Polish exhibitions abroad were appointed during the meeting of all ZPAP sections. Jackiewicz was a candidate for the commissioner of the 21st Biennale Internazionale d’Arte “Premio del Fiorino” in Florence.

20–25 June—He participated in the 4th International Art Fair ART 4’73 in Basel [40]. The GTPS submitted paintings by: Bohdan Borowski, Kiejstut Bereźnicki, Adam Haras, Czesław Tumielewicz and Jackiewicz. The artist was inspired by Hans Bellmer’s drawings of dolls which he saw at the fair.

28 June – 5 August—At the *Comparisons 5* exhibition as part of the 26th FSP in Sopot, he presented 3 oil paintings: *Image I/72, Image XI/72* and *Image I/73*.

24 August—An *Exhibition of works by artists from the Coast* was held at the DESA Contemporary Art Salon in Warsaw, with the participation of: Jan Góra, Wiesław Markowski, Kazimierz Ostrowski, Henryk Lula, Jadwiga Karczewska, Stanisław Konieczny and Jackiewicz. He presented 3 oil paintings: *Image VI/70, Image VI/70* and *Image VI/70*.

1 October—Bogdan Wręczycki became the senior assistant in the Painting Studio run by Jackiewicz [41].

- He was awarded the Knight’s Cross of the Order of Polonia Restituta.

1974

12 January—He won the Gdańsk Voivode’s Award for achievements in the field of culture and science for 1973. The award ceremony took place in the Main City Hall in Gdańsk.

13 May—He participated in the opening of a solo exhibition at the Gdańsk Hall Gallery [42], where he presented paintings from 1973–1974. The opening was attended by numerous visitors [43].

8–14 June—As part of the Tczew Art Spring at the Cultural Centre, he showed paintings from 1972–1974.

- The third issue of the biweekly “Sztuka” published an article by Rector Władysław Jackiewicz presenting the PWSSP in Gdańsk⁴⁶.

August—He participated in a collective exhibition *Creative attitudes* organized by the ZPAP and the GTPS in the Gdańsk Hall at the Artus Court. He presented 3 oil paintings titled *Head (I–III)*.

11 October—He received the 1st degree Award of the MKiS for special achievements in the field of art and education.

18 October—He was awarded the Medal of the 30th Anniversary of the Polish People’s Republic for 1973 for his entire creative work and teaching activities.

- At the exhibition *Nationale Ausstellung Polen 74* in Gruga-Park, Essen, Germany, he presented 3 oil paintings: *Nude I, 1974; Nude II, 1974; Nude III, 1973*.

1975

21 January – 6 February—The exhibition *Mostra del pittore polacco Wladislaw Jackiewicz* was held in Palazzo dell’Arengario in Milan. He showed 20 paintings from 1972–1974⁴⁷. These were mainly *Nudes* and *Nameless portraits*, so-called *Heads*. This exhibition initiated a series of Jackiewicz’s solo exhibitions in Italy [44].

43 *Vier uit Gdańsk. Władysław Jackiewicz, Włodzimierz Lajming, Roman Usarewicz, Jerzy Zablocki* [exhibition catalogue], 9–28 [October] 1971, Kunstenaarscentrum Bergen, [1971], [n.p.].

44 *Ogólnopolska Wystawa Młodego Malarstwa Rzeźby i Grafiki. XXV Festiwal Sztuk Plastycznych w Sopocie* [exhibition catalogue], 22 June – 23 July 1972, BWA w Sopocie, [1972], [n.p.].

45 *Władysław Jackiewicz. Malarstwo* [exhibition catalogue], 12–28 February 1973, Klub Międzynarodowej Prasy i Książki w Toruniu, Toruń 1973, [n.p.].

46 Jackiewicz, *Gdańska PWSSP, “Sztuka”* 1974, no. 3, pp. 32–35.
47 *Mostra del pittore polacco Wladislaw Jackiewicz*, [exhibition catalogue], 21 gennaio – 6 febbraio 1975, Comune di Milano Palazzo dell’Arengario, Milano 1975, [n.p.].

- 25 February – 10 March**—At the invitation of the Embassy of the Federal Republic of Germany, he participated in a study visit to art schools in Frankfurt, Hamburg, Lübeck, Cologne and Essen. At the Hochschule für bildende Künste in Hamburg, he had the opportunity to observe the teaching work of Joseph Beuys. He believed that Beuys's methodology of working with students, consisting in an independent, primary analysis of the student's own achievements, better formed the future adept. This built the student's artistic awareness. According to Jackiewicz, Beuys's method was definitely better than the one used at the Gdańsk School, which involved a "review" of a student's work by his professor⁴⁸.
- 10–11 March**—He took part in the deliberations of the jury of the painting section of the National Competition for painting, sculpture and graphics under the slogan "Man" organized by Zachęta. The jury also included Michał Bylina, Tadeusz Brzozowski and Stefan Gierowski.
- 7 June**—He participated in the opening of a solo exhibition at Palazzo Lascaris in Turin. He presented 40 paintings, some of which had previously been shown in Milan⁴⁹. The exhibition was organized by Consiglio Regionale del Piemonte.
- 9 October**—The ceremony of awarding professorships took place at the Belvedere Palace in Warsaw, during which he received the title of PWSSP professor of fine arts.
- November–December**—He received the 1st Prize in the painting section at the *National Exhibition "The image of a woman"* organized at the BWA in Sopot. 37 authors exhibited their works.

1976

- 2–16 April**—He participated in the exhibition *Creative attitudes in the Gdańsk environment. Painting, sculpture, graphics* at Zachęta. A year later, in October, the exhibition was presented by the BWA in Wrocław. He exhibited 8 works from the *Body* series⁵⁰.
- 15 July**—He was invited to sit on the jury of the 3rd Polish Feature Film Festival in Gdańsk, which took place on 4–11 September 1976. Despite his initial declaration of participation, he had to resign due to numerous duties.
- September**—At the 6th Festival of Fine Arts in Warsaw, he exhibited 3 oil paintings *Body IV/76* from 1976 and two *Nudes* from 1974.
- 1 October**—He became the Head of the Painting and Drawing Department at the Faculty of Painting and Sculpture.

1977

- 16 April – May**—The 2nd Gdańsk Art Biennial took place in Sopot, where he received the Medal of Honour. 150 authors exhibited their works.
- 15 June**—He once again exhibited oil paintings in Toruń. He presented works from 1975–1977⁵¹.
- June**—He joined the Council of the Artistic Creativity Development Fund.
- 18 October**—He received an individual award for developing artistic elements for the Officers' Club in Malbork and for introducing current issues in the field of visual arts in architecture to diploma theses in the Faculty of Painting.
- He started building a house in Gołubie in Kashubia near Lake Dąbrowskie. For Jackiewicz, it was another place to meet with family, friends and acquaintances [45], but also to rest. As he said, "My presence here at Lake Dąbrowskie is often associated with the need to take a break from my painting program"⁵².

1978

- 8 June**—He was once again appointed by the Minister of Culture and Art to the position of Rector of the PWSSP in Gdańsk for the term of office from 1 October 1978 to 30 September 1981.
- June – September**—He participated in two exhibitions as part of the 31st FSP in Sopot. The first was the *National exhibition of painting and graphics "The image of a modern Man"*, where he showed 3 oil paintings (*Body XXI, Body XXII, Body XXXIII*), and, as the Rector of the PWSSP in Gdańsk, was a member of the Honorary Committee. The second was *Presentations 1 1978*. This show had five commissioners – Mieczysław Baryłko, Kiejstut Bereźnicki, Adam Haras, Władysław Jackiewicz and Czesław Tumielewicz, whose task was to select from four to eight artists. Jackiewicz justified his choice as follows: "To presenting a group of painters associated with a certain community to the Coast audience, I chose those whose work can be described as an ideological continuation of Polish colourism. [...] An attentive viewer will also find what Władysław Lam and Andrzej Śramkiewicz have in common. What connects and divides Jerzy Zabłocki and Bogdan Wręczycki"⁵³.

48 Janusz Janowski, *Tęsknota...*, p. 55.
 49 *Obrazy gdańskiego artysty w turyńskiej galerii*, "Głos Wybrzeża" 1975, no. 128, p. 2.
 50 *Postawy twórcze w środowisku gdańskim: malarstwo – rzeźba – grafika* [exhibition catalogue], Zachęta Centralne Biuro Wystaw Artystycznych w Warszawie, Gdańsk 1976, [n.p.].

51 Władysław Jackiewicz, [exhibition catalogue], 15 [June], Klub Międzynarodowej Prasy i Książki – Galeria Sztuki, Toruń 1977, [n.p.].
 52 *Ciało na płótnie*, directed by Anna Maria Mydlarska, Jacek Mydlarski, TVP 1993, 14 min, TVP Gdańsk Archive.
 53 *Prezentacje 1. XXXI Festiwal Sztuk Plastycznych w Sopocie* [exhibition catalogue], [June–September], BWA w Sopocie, Sopot 1978, [n.p.].

1979

6–24 January — He had his first solo exhibition in Switzerland, at the Münsterberg Gallery in Basel [46].

12–31 January — The exhibition *Contemporary painting on ceramic bowls* took place at the Kordegarda Gallery in Warsaw. The exhibition was the result of a long-term project by Jan Styczyński, initiated in the 1950s, which involved inviting outstanding contemporary Polish artists to paint pictures on clay bowls. Jackiewicz made a painting *Body* on a bowl (height 4.5 cm, diameter 29 cm), signed and dated "Jack 77".

22 May — He received the golden badge of Meritorious Sea Worker. The badge was presented at the PWSSP headquarters in Gdańsk during a ceremony at which a tapestry *Dar Pomorza*, designed by Jacek Żuławski and Józefa Wnuk [Wnukowa], made to commemorate the ship's participation in the operation "Sail 1972", was handed over to the Maritime University of Gdynia. Welcoming the audience, he stated: "This tapestry restores the best traditions of Polish artistic weaving"⁵⁴.

July — He took part in the exhibition *Winners of State and Minister of Culture and Art Awards granted on the 35th anniversary of the Polish People's Republic*, organized at Zachęta, in connection with the 2nd degree Award received in 1971.

29 September — He received the 1st degree Award of the MKiS for special achievements in the field of education.

1 October — Roman Gajewski became an assistant in Jackiewicz's Painting Studio [47].

November 1979 – January 1980 — An exhibition *35 years of painting in People's Poland* took place at the National Museum in Poznań. The artists participating in the exhibition were to provide one reproduction of their work, which would not be exhibited, along with a text justifying the choice. Jackiewicz justified his choice of the 1973 oil painting *Body XII* as follows: "At the beginning of the 1970s, I tried new ways of representing nudes, and I became enchanted with Modigliani as a representation of a lying figure. This inspiration led to the creation of a series of paintings titled *Body*. The one created in 1973 was the first of a long series and remains for me one of the most important paintings I have made so far. Passionate propagators of Polish art in Switzerland – Dr Marek Włodarczak and his wife Ruth, made it a part of their collection"⁵⁵. The exhibition presented 3 works by the artist from the collection of the Poznań museum: *Geometric painting IX*, 1965; *Olive composition*, 1961; *Nude composition*, 1964.

54 *Artyści – ludziom morza. Efektowny gobelin dla WSM w Gdyni, "Dziennik Bałtycki" 1979, no. 114, p. 4.*

55 *35 lat malarstwa w Polsce Ludowej [exhibition catalogue]*, ed. M. Berdyszakowa, [November 1979 – January 1980], Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 1979, p. 135.

1980

13 January – 8 February — He participated in the group exhibition *Monat der Bildenden Kunst aus Gdańsk in Bremen. Plastic, Malerei, Graphik*. The catalogue reproduced Jackiewicz's painting *Body XXII* [48].

29 March — On the occasion of the 35th anniversary of the liberation of Gdańsk, he received an Honorary Diploma from the Mayor of Gdańsk – "in recognition of his creative efforts in the post-war reconstruction and comprehensive development of Gdańsk" [49].

August – September — The avant-garde OUT Gallery in Sopot presented the exhibition *Władysław Jackiewicz, exhibition of paintings and drawings*, which was the first official presentation of his drawings from 1979–1980. He made one series of such works during the winter spent at his house in Gołubie Kaszubskie, inspired by 18th-century illustrations in botanical books and observations of nature. Another was created in 1980 in Sardinia.

12 October — He participated in the opening of a solo exhibition at the Focke Museum in Bremen [50].

15 October — He received a medal at the 5th International Painting Biennial Košice'80 for *Image XXVIII/79* and *Image XXV/79* [51].

○ He received the 1st degree Award of the MKiS.

1981

12 May — Elections for the position of Rector were held at the PWSSP in Gdańsk. The electoral college composed of 52 people chose prof. Franciszek Duszeńko out of 11 candidates for the successor of the previous Rector, prof. Władysław Jackiewicz. This is how Jackiewicz recalled that time: "Acting consistently, I decided not only to run for rector, but also to leave the school. Like any other academic employee of the university, the bylaws required me to run for the position. Still, I felt that since everything was changing, I shouldn't try to stay in office. As a result, I decided to take early retirement"⁵⁶.

1 August — He received the Award of the President of Gdańsk in the Field of Culture and Art at the inauguration of the Gdańsk Days in the Main City Hall.

1982

19 February — Dean of the Faculty of Painting doc. Włodzimierz Łajming requested that the University employ Jackiewicz between 1 March and 15 August 1982 in order for him to supervise fifth-years preparing their graduation works at the Painting and Drawing Studio 1.

July – September — At the 11th Festival of Polish Contemporary Painting in Szczecin, he received the Ziemowit Szuman

56 Janusz Janowski, *Tęsknota...*, p. 62.

Award of the Mayor of Szczecin. He exhibited 2 acrylic paintings *Body X/80* and *Body V/81*.

25 October—He received the 2nd degree Award of the MKiS for special achievements in the Council of Higher Artistic Education during the term of office of 1979–1982.

25 November – 19 December—Another solo exhibition was held in Italy, at Palazzo Bagatti Valsecchi in Milan, entitled *Wladislaw Jackiewicz. Dipinti 1975–1981* [52]. Jackiewicz presented 33 works⁵⁷. After the exhibition he stayed in Italy for several months.

1983

2 June – 9 July—He presented paintings from 1982–1983 at the Galerie de l'Hôtel de Ville in Geneva [53].

August—He returned to Poland.

September–October—The MN in Gdańsk and the BWA in Sopot organized an exhibition *Painting and graphics of the Gdańsk community* at the Institute of Polish Culture in London, where he presented a painting from 1976, *Body XLVI*. The exhibition was intended as a show of the artistic personalities of the Coast.

1984

18–19 February—He participated in the founding meeting of the ZPAMiG at the Goldstand Palace in Zaborów. The Union was legally established on 14 March 1984. Jackiewicz was a member of the temporary Management Board, along with: Kiejstut Bereźnicki, Włodzimierz Buczek, Jerzy Duda-Gracz, Wiesław Garboliński, Władysław Hasiór, Jan Karczewski, Mieczysław Majewski, Andrzej Nowacki, Mieczysław Romańczuk, Erna Rosenstein, Andrzej Skoczylas, Jan Świdorski, Mieczysław Wejman (President), Leon Michalski, Stanisław Dawski, Andrzej Fogtt and Czesław Ciapało.

1 March—The inaugural meeting of the Visual Arts Council, to which he was nominated, took place at the headquarters of the MKiS.

12–16 March—At the invitation of the Union of Artists of the USSR, he visited Moscow with delegations of Polish creative unions.

13 May—The 1st General Congress of the ZPAMiG was held in Warsaw, combined with an exhibition and purchase of works by the MKiS. Jackiewicz was the Chairman of the Congress. Mieczysław Wejman was elected President, and Jackiewicz, together with Jan Świdorski and Wiesław Garboliński, became members of the Presidium.

3 September—A solo exhibition of the artist's latest works, including *Situations* and *Images*, was held at the BWA Art Gallery Pod Wodnikiem in Gdańsk.

30 September—He retired [54].

1985

18 May – 2 June—He participated in the opening of the exhibition *Les Artistes de Gdańsk à Paris* in Paris, which included works from the collection of the Kantor Sztuki Gallery in Gdańsk. He presented 6 oil paintings from 1981–1983⁵⁸. The mayor of Paris, Jacques Chirac, attended the event [55].

June—Due to the resignation of the President of the ZPAMiG, Mieczysław Wejman, new authorities were elected and Jackiewicz became the President of the Management Board.

19 September—The opening of a solo exhibition was held at Galeria'85 in Gdańsk, where he showed paintings from the previous two years, stating that: "These were my newest works. The subject seems to be the same, but the painting is different. It was pointed out by the people viewing the exhibition. I have doubts in my creation; I don't know, e.g., where the border of the colour planes should be, and this is what I show in my paintings. So they contain significant elements of my creative process. I also try to involve the viewer in their interpretation. These canvases are to be discovered, the viewer might add to them drawing from their own imagination"⁵⁹.

24 November – 1 December—At the 2nd Art Fair of Socialist Countries Interart'85 in Poznań, he sold 3 paintings to Polish institutions: CBWA in Warsaw, the Museum of Warmia and Masuria in Olsztyn, BWA in Białystok.

November—He chaired the Competition Jury in the Jan Spychalski 12th Painting Competition. The jury assessed 553 works, and the post-competition exhibition was held the following year at the BWA Arsenal in Poznań.

- He paid a study visit to the Academy of Fine Arts in Düsseldorf.
- He received the 1st degree Award of the MKiS for creative achievements in the field of easel painting.

1986

23 February – 26 March—The 6th India Triennial was held in New Delhi, where he presented paintings from 1984 (*Image III, Image IX, Image XI, Image XII*). Izabella Gustowska won one of the main prizes for her work *Relative similarities*; Zdzisław Jurkiewicz, Zbigniew Kosmala, Teresa Miszkin and Olgierd Truszyński also participated in the Triennial.

17 March – 13 April—The 1st Nationwide exhibition of paintings and graphics by members of the Association of Polish Painters and Graphic Artists took place at Zachęta in

57 *Wladislaw Jackiewicz. Dipinti 1975–1981* [exhibition catalogue], [25 November – 19 December] 1982, Palazzo Bagatti Valsecchi, Milano 1982.

58 *Les artistes de Gdańsk à Paris. Peintures, sculptures, graphiques, dessins, céramiques, tapisseries* [exhibition catalogue], red. Anna Laurent, Jacques Gunzburger, du [18 May – 2 June] 1985, Mairie du 13^e, S.l. 1985, [n.p.].

59 *Sztuka nie może być na uboczu*, interview conducted by Zofia Barbarycz, "Głos Wybrzeża" 1986, no. 244, p. 4.

Warsaw [56]. 349 artists exhibited 812 of their works. The event was opened by, i.a., MKiS prof. Kazimierz Żygulski and the President of the ZPAMiG prof. Władysław Jackiewicz. In connection with the exhibition, "Przegląd Tygodniowy" conducted an interview with the President, who stated that it was intended as a "manifestation of the creative activity of the local milieu"⁶⁰. At a meeting with journalists, he emphasized that "for the first time in many years, art that is also created outside Warsaw, in smaller centres, is being presented on such a large scale in the capital"⁶¹. In the introduction to the exhibition catalogue, he wrote: "Art is a child of culture, which allows for complementarity of exploration and diversity of solutions. Therefore, let us not be afraid of the diversity of artistic attitudes, distant and contradictory juxtapositions without common points of reference. What others tend to call eclecticism is simply an element of our consciousness"⁶². He presented 4 paintings from 1984–1985⁶³.

17 April—He took part in the deliberations of the Sejm Culture Committee on the situation in the art community.

31 May – 14 June—He presented 5 acrylic paintings at the collective exhibition *Pittura Contemporanea Polacca* in Naples, in which 25 artists from Poland participated⁶⁴.

27 June – 25 July—A solo exhibition of works entitled *Zwanzig Bilder über Liebe von Wladyslaw Jackiewicz* took place in Frankenthal, Germany. The day before its opening, Jackiewicz and his wife Leonida were guests of Mayor Peter Popitz at the Town Hall⁶⁵ [57].

June—In East Berlin, as part of "Discovering Polish culture in the German Democratic Republic", an exhibition of works by ZPAMiG members *Zeitgenössische Polnische Malerei* was held at Galerie am Weidendamm. The introduction to the catalogue was written by the President of the Association, Władysław Jackiewicz, who presented 4 paintings: *Gemälde 3/84*, *Gemälde 2/84*, *Gemälde 4/84*, *Situation 4/84*.

22 July—He received the main cultural award of the "Fakty" magazine.

12 August – 8 October—At the invitation of the Richard Demarco Gallery, he participated in the *Contemporary Polish Art* exhibition during the Edinburgh Festival. He presented 2 acrylic paintings: *Situations III*, 1979 and *Falsh [sic!] III*,

1981. The curator of the exhibition was the Scottish artist Edward Gage [58].

8 September—He presented a series of around 50 paintings of his choice from the years 1984–1988 at an individual exhibition at the BWA Salon of Contemporary Art in Bydgoszcz.

- He became, and remained until 1990, a member of the National Council of Culture.
- As the President of the ZPAMiG and a representative of the AIAP, he participated in the Art Festival in Baghdad, where received a distinction and an invitation to participate in the Festival again in two years [59].

1987

20 January—He took part in the deliberations of the qualifying jury of the 7th Gdańsk Art Biennial; out of 396 entries, 299 paintings, graphics and drawings, as well as sculptures and textiles qualified.

27–29 April—The 2nd Congress of ZPAMiG Delegates took place in Warsaw. Jackiewicz was elected President of the Association.

April—He took part in the 7th Gdańsk Art Biennial. He presented 3 oil paintings from 1986: *Image XXII/86*, *Image XXI/86*, *Image XX/86* – for the last one he received the Grand Prix [60].

April—The 4th issue of the monthly "Sztuka" was published with a portrait of Jackiewicz on the cover by J. Sergo Kuruliszwili. The issue also included a photo of Jackiewicz in the studio, two reproductions: *Image XXXII*, 1985, *Image XXI*, 1986, and texts by Wojciech Lipiec, Zofia Watrak, and Danuta and Jan Dettlaff⁶⁶ [61].

10–30 June—He had a solo exhibition at Zachęta in Warsaw. He presented 60 oil paintings from 1974–1986⁶⁷ [85]. The opening was attended by, i.a., MKiS prof. Aleksander Krawczuk [86].

22 September—The 1st Exhibition of the Gdańsk Branch of the ZPAMiG was held at BWA in Sopot, where he presented 3 paintings (*Image XIII/84*, *Image VI/86*, *Image X/86*).

September—A solo exhibition *Władysław Jackiewicz. Painting* took place at the BWA Contemporary Art Gallery in Olsztyn [87]. The catalogue includes 10 reproductions in colour of works from the previous few years⁶⁸. In 2017, the Olsztyn Art Gallery organized the exhibition *Władysław Jackiewicz. Body*, which looked back on the 1987 show. The 30th anniversary of the exhibition in Olsztyn was celebrated in the company of the Professor's closest family.

60 Gra malarska..., p. 12.

61 Przekrojowa wystawa w "Zachęcie", "Trybuna Opolska" 1986, no. 65, p. 1.

62 I Ogólnopolska wystawa malarstwa i grafiki członków Związku Polskich Artystów Malarzy i Grafików [exhibition catalogue], [red. Alicja Godun, Artur Palasiewicz], [March] 1986, Galeria Zachęta Warszawa 1986, [n.p.].

63 Ibidem.

64 *Pittura contemporanea polacca* [exhibition catalogue], [31 May – 14 June] 1986, Centro Studi di Arte e Cultura, Napoli 1986, p. 44.

65 Frankenthaler Rundschau, *Bilder über Liebe morgen im Rathaus. Władysław Jackiewicz zu Gast*, "Die Rheinpfalz" 1986, no. 144.

66 Władysław Jackiewicz, "Sztuka" 1987, no. 4, pp. 2–5.

67 Władysław Jackiewicz – malarstwo [exhibition catalogue], ed. Teresa Rostkowska, [June] 1987, Galeria Zachęta, Warszawa 1987, [n.p.].

68 Cf. Władysław Jackiewicz. Malarstwo [exhibition catalogue], [September] 1987, Biuro Wystaw Artystycznych w Olsztynie, Olsztyn 1987.

1988

26 May – 18 June — The *National Exhibition of paintings, graphics and drawings donated by visual artists* was held at the Polish Mother Health Centre. It was an action of the ZPAMiG called “Painters and graphic artists in the construction of a monument-hospital, the Polish Mother Health Centre”. 203 artists participated in the exhibition and donated 355 works to the hospital. Jackiewicz donated the oil painting *Situation XVI/84* [88].

26 June – 25 September — He represented Poland at the 13th International Art Biennale in Venice, together with Izabella Gustowska and Antoni Porczak; Jerzy Madeyski was the commissioner [89]. He showed 12 paintings from 1984–1987⁶⁹, next to the installation *Relative similarities* by Gustowska and the sculpture-installations by Porczak [90]. Madeyski himself explained: “We have here three views on the human condition – from the approving reflection of Jackiewicz, to the disapproving reflection of Gustowska, to the catastrophism of Porczak. [...] As we know, discussions accompanying the selection of works start several biennials in advance. Next to the indispensable Gustowska, Mr Jackiewicz was a very strong candidate, even before the ZPAMiG and his presidency”⁷⁰.

7 October — He received the Medal of the National Education Commission during the inauguration of the 1988/1989 academic year at the PWSSP in Gdańsk.

November — At the 5th Art Fair of Socialist Countries Interart’88 organized in Poznań, he was represented by two institutions: the Art Gallery Pod Wodnikiem (BWA) in Gdańsk and the State Enterprise “Polish Art”. He presented, i.a., oil paintings *Image IV/87* and *Image XI/87*.

- He received the GTPS Artistic Award for creative achievements in 1987, especially for an excellent set of works presented at a solo exhibition at Zachęta the previous year. The winners also included: Henryk Bista, Tomasz Bogusławski, Jerzy Gruza, Paweł Huelle, Wojciech Milewski, Konrad Pałubicki, Stanisław Radwański, Brunon Zwarra and Andrzej Żurowski.

1989

8 September — He presented 50 oil paintings from 1984–1988 at the BWA Salon of Contemporary Art in Bydgoszcz⁷¹.

- He was awarded the Officer’s Cross of the Order of Polonia Restituta.

1990

8–9 March — The 3rd ZPAMiG Congress was held in Warsaw, at which Jackiewicz ended his term as President, and was succeeded by Andrzej Pollo.

1991

January–February — A retrospective exhibition of works from Jackiewicz’s own collection took place at the Rotunda Gallery of the BWA in Sopot.

26 March – 19 April — He presented 16 oil works from 1987–1990 at the individual exhibition at the BWA in Zamość⁷².

- He joined the club of the charity organization Kiwanis International, established in Gdańsk. Its initiators in Poland were the artists Wiesław Kobyliński and Mieczysław Preis [69]. Through community contacts, the creators learned about the Kiwanis movement in Germany. The mayor of Frankenthal, Peter Popitz, a member of the Kiwanis club who hosted the Jackiewicz family in 1986, patronized the establishment of the club in Gdańsk.

1992

21 January – 16 February — The “Arsenal 1955” milieu. *Paintings, graphics, drawings from the District Museum in Gorzów* exhibition took place at the Zachęta State Gallery of Art. He once again exhibited the painting *Flower girl* in Warsaw.

15 February – 15 March — An exhibition of 18 oil paintings from 1990–1991 took place at the German Galerie Kunst & Design in der alten Schule Burgfelden⁷³.

April–May — The only Polish gallery at the 1st International Art Fair in Geneva, the Anna Kareńska Gallery from Poznań, presented, i.a., Jackiewicz’s paintings and Janusz Akermann’s paintings and graphics.

1993

9 May – 13 June — He participated in the collective exhibition *Zeitgenössische Kunst aus Danzig*. 23 artists exhibited their works at the Stadtmuseum Waldkraiburg in Germany. Jackiewicz’s oil painting *XII/92* was chosen for the cover of the exhibition catalogue [70].

69 43rd International Art Exhibition – La Biennale di Venezia, 1988. File documentation of Władysław Jackiewicz, Archives of Zachęta – National Gallery of Art. One of the paintings exhibited in Venice is in the collection of the Museum in Łębork – *Image XII/85*, inventory number ML-494-R.

70 *Sztuce nie wolno nudzić. Rozmowa z Jerzym Madeyskim, komisarzem polskim na biennale weneckim*, interview conducted by Agnieszka Panecka, “Sztuka” 1989, no. 1, pp. 23–25.

71 Władysław Jackiewicz. *Malarstwo* [exhibition catalogue], [September] 1989, Salon Sztuki Współczesnej BWA w Bydgoszcz, Bydgoszcz 1989, [n.p.].

72 Władysław Jackiewicz [exhibition catalogue], BWA w Zamościu, Zamość [1991].

73 *Rechnung. Bilder Öl auf Leinwand zur Ausstellung vom 15.2.1992 bis 15.3.1992*, [ephemera], private collection.

1994

March—The TVP broadcasted a documentary about Władysław Jackiewicz by Anna and Jacek Mydlarski entitled *Ciało na płótnie*⁷⁴.

- He won, together with Marek Model, the Single Step Award of the Strome Schody Gallery in Łębork during the collective exhibition *Inflation of the image? – The image of inflation*.

1995

June–August and November–December—He participated in the collective exhibition *Traces of time (1950–1980)*. Bohdan Borowski, Władysław Jackiewicz, Roman Usarewicz organized at the Arche Art Gallery in Gdańsk and the Baltic Art Gallery in Ustka. He exhibited 11 works painted between 1952 and 1984⁷⁵.

1996

February—He exhibited 7 of his latest paintings at an individual exhibition at the Bank PKO BP at the Old Market Square in Poznań.

1997

June–August—In the summer months, three BWA galleries – in Gorzów Wielkopolski, Zielona Góra [71] and Jelenia Góra – presented 40 of Jackiewicz's works from 1994–1997⁷⁶.

18 September—He received the Art Award for lifetime achievements from the Voivode of Gdańsk.

1999

28 March—On the occasion of Jackiewicz's 75th birthday, the National Museum in Gdańsk organized a vernissage at the Abbots' Palace [72]. Exhibition catalogue contains 32 works from 1974–1998⁷⁷. In an interview conducted by Beata Purc-Stępiak, he explained his long-term struggle with one object – the body: "My determination in working out one topic comes from searching for something that I probably won't be able to achieve. It's the absolute perfection of a piece of art. For now, I am not giving up"⁷⁸.

24 June—The artist's first solo exhibition in Cracow, entitled *Władysław Jackiewicz. Body landscapes*, was held at the Artemis Gallery.

July—Two of Jackiewicz's paintings were exhibited during a meeting of creators of culture and art from the Coast at the Actor's Club in Gdańsk which were not included in the exhibition at the Abbots' Palace because "they were censored due to erotic 'holes'"⁷⁹. The artist also mentions censorship in an interview with Małgorzata Jabłońska⁸⁰.

2000

- Jackiewicz's works served as illustrations for Jolanta Więckowska's poems *Wszystkie Ewy świata*⁸¹. In 2002, the drawings were included in the volume of the 43rd "Red Rose" Poetry Competition⁸². In the following years (2006, 2007 and 2013), the drawings were published in volumes of poems by Grażyna Bral, and two of Jackiewicz's paintings were put on the covers⁸³.

2001

17 October—He participated in the opening of a solo exhibition at the Klucznik Gallery in Gdańsk [73].

2002

4 July – 25 August—The EL Gallery in Elbląg hosted the exhibition *Master Władysław and students*. Its participants included: Władysław Jackiewicz, Roman Gajewski, Zbigniew Gorlak, Alina Jackiewicz-Kaczmarek, Zbigniew Kosmala, Mieczysław Knut, Jan Misiek, Teresa Miszkin, Jacek Mydlarski and Andrzej Śramkiewicz [74].

2003

13–23 January—The GTPS Punkt Gallery inaugurated the celebration of its 45th anniversary with an exhibition of Jackiewicz's drawings from 1979–1980. During the meeting with Katarzyna Korczak, he said: "Drawing should accompany a painter, and especially a young person starting his studies. It develops the skills and awareness of the artist, who isn't necessarily in love with painting"⁸⁴.

74 *Ciało na płótnie*, created by Anna Maria Mydlarska, Jacek Mydlarski, TVP 1993.

75 *Ślady czasu (1950–1980)*. Bohdan Borowski, Władysław Jackiewicz, Roman Usarewicz [exhibition catalogue], [Introduction] Zofia Watrak, [June–August] 1995, Galeria Arche, Gdańsk; [November–December] 1995, Bałtycka Galeria Sztuki w Ustce, 1995, [n.p.].

76 *Władysław Jackiewicz Malarstwo*, [exhibition catalogue], June '97, Biuro Wystaw Artystycznych w Gorzowie; July '97, Biuro Wystaw Artystycznych w Zielonej Górze; August '97, Biuro Wystaw Artystycznych w Jeleniej Górze, [Introduction] Gabriela Balcerzakowa, Gorzów 1997, [n.p.].

77 *Władysław Jackiewicz. Malarstwo* [exhibition catalogue], ed. Jadwiga Charzyńska, Beata Purc-Stępiak, [March–May] 1999, Muzeum Narodowe w Gdańsku. Oddział Sztuki Współczesnej, Pałac Opatów w Oliwie, Gdańsk [1999], [n.p.].

78 Ibidem.

79 (ak), *Jak cię widzą...*, "Głos Wybrzeża" 1999, no. 128, p. 28.

80 *Ocenzurowana wystawa*, interview with Władysław Jackiewicz conducted by Małgorzata Jabłońska, "Głos Wybrzeża" 1999, no. 73, p. 11.

81 Jolanta Więckowska, *Wszystkie Ewy świata*, [paintings] Władysław Jackiewicz, Sopot 2000.

82 43. *Konkurs Poetycki o Laur „Czerwonej Róży”*, ed. Andrzej K. Waśkiewicz, [drawings] Władysław Jackiewicz, Gdańsk 2002.

83 Grażyna Bral, *Jeżeli nie ty – to kto?*, [drawings] Władysław Jackiewicz, Gdańsk 2006; eadem, *Dawno-niedawno*, [drawings] Władysław Jackiewicz, Gdańsk 2007; eadem, *Ustawienia osobiste*, [drawings] Władysław Jackiewicz, Gdańsk 2013.

84 Katarzyna Korczak, *Z namiętności i myśli*. Spotkanie z prof. Władysławem Jackiewiczem, "Głos Wybrzeża" 2003, no. 12, p. 17.

26 September—At a vernissage at the Refektarz Gallery in Kartuzy, thanking the participants for welcoming him, he “noted that when painting the exhibited nudes, he did it from memory, and had as his model the great masters of the past who very successfully presented female shapes”⁸⁵.

2004

17 February—A meeting with friends and acquaintances was organized to celebrate the Professor’s 80th birthday. Afterwards, he declared: “Being 80 is no reason to be proud [...]. I thought I would spend this day with my family, with my grandchildren. But it was nice. I would like to repay my friends for their effort and kindness with new paintings”⁸⁶.

14 March – 2 April—He had an anniversary exhibition at the STS Gallery in Sopot, during which he said: “I think I could still present my ideas more fully and more powerfully. I would like this to be a period when I decisively handle the stubborn painting matter, and a time when I approach the prevailing opinions about my art with indifference”⁸⁷ [75].

10 November – 19 December—Another anniversary exhibition took place at PGS in Sopot. The exhibition catalogue includes 43 reproductions of paintings from 1977–2004⁸⁸.

2005

20 May—He received the Pomeranian Artistic Award “Gryf Pomorski” for 2004 “for outstanding painting achievements, and for a lively and intense attitude to art and contemporary times” [76].

2007

22 June—The Chapter of the 6th edition of the Kazimierz Ostrowski Award, headed by prof. Teresa Grzybkowska, chose the winner [77]. The verdict reads: “The winner of the Award for 2006 was prof. Władysław Jackiewicz, for his creative and consistent artistic attitude. Over the course of many years, he has created a unique painting vision while maintaining his creative independence”⁸⁹.

17 October – 28 November—Jackiewicz’s next honour was a solo exhibition at the Department of Modern Art of the National Museum in Gdańsk in the Abbots’ Palace [78].

The exhibition catalogue contains 43 reproductions of paintings from 1984–2006⁹⁰.

October—He received the Special Award of the Minister of Culture and National Heritage, Kazimierz Michał Ujazdowski, for services to Polish culture, especially visual arts, as well as artistic education.

- On the artist’s initiative, the Jackiewicz Gallery was established at 50/52 Mariacka Street in Gdańsk, which was run by his daughter Ewa Jackiewicz [79].

2008

- The German quarterly “Einfälle” published an interview with Jackiewicz entitled *Hautnah am Objekt*, presenting four paintings, including one on the cover (oil on canvas, 2005)⁹¹.

2009

5 March – 26 April—He presented two paintings, *Nude*, 1966, and *Body*, 1977, at the collective exhibition *The beauty of nudity. Nude in Polish art of the 19th and 20th centuries* organized at the Zamek Cultural Centre in Poznań [80].

2010

15 November—The opening of a solo exhibition took place at the ZPAP Pryzmat Gallery in Cracow, prepared together with the Kamea Gallery. The artist showed works from recent years.

2011

22 January – 27 February—He participated in the jubilee exhibition on the occasion of the 100th anniversary of the ZPAP organized by its Gdańsk District at the State Art Gallery in Sopot. For Jackiewicz, it was also the 60th anniversary of his membership in the ZPAP.

2012

May—He received an honorary distinction from the Gdańsk City Council – the Medal of Saint Adalbert – awarded for outstanding contributions to the city in Poland and abroad [81].

10 November—The Society of Friends of Science and Art in Gdańsk awarded Jackiewicz a medal issued on the occasion of the 90th anniversary of the establishment of the Society [82].

2013

12 April—Radio Gdańsk broadcasted a material by Małgorzata Żerwe entitled *The time of Jackiewicz*.

90 Ibidem.

91 Eva Riemann, *Hautnah am Objekt, Körperlandschaften von Wladyslaw Jackiewicz*, “Einfälle” 2008, no. 105, pp. 30–31.

85 Alina Kistowska, *Wystawa malarstwa Władysława Jackiewicza*, “Gazeta Kartuska” 2003, no. 41, p. 20.

86 (po)Głoski, “Głos Wybrzeża” 2004, no. 35, p. 14.

87 Tadeusz Skutnik, *Wernisaż. W. Jackiewicz jubileusz. Akt piękna*, “Dziennik Bałtycki” 2004, no. 60, p. 13.

88 *Władysław Jackiewicz. Malarstwo* [exhibition catalogue], [10 November – 19 December] 2004, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, Sopot 2004.

89 *Władysław Jackiewicz. Nagroda im. Kazimierza Ostrowskiego 2007 za 2006 rok* [exhibition catalogue], Muzeum Narodowe w Gdańsku Oddział Sztuki Współczesnej Palacu Opatów w Oliwie, Gdańsk 2007, p. 1.

7–19 May—The *Władysław Jackiewicz* exhibition took place in the foyer of the Wybrzeże Theatre in Gdańsk, presenting 13 oil paintings from 2006–2012⁹². The exhibition was organized by Anna Klucznik with the support of the GTPS [83]. Originally, the opening of the exhibition was scheduled for 15 March 2013 at the Fryderyk Chopin Polish Baltic Philharmonic on Ołowianka Island, but the Philharmonic decided not to show the works despite having done extensive preparations, causing an outrage in artistic circles. On 11 March 2013, the Council of the Faculty of Painting of the ASP in Gdańsk [84] adopted a resolution regarding it as moral censorship. The then Dean of the Faculty of Painting, dr hab. Krzysztof Polkowski, stated clearly that “the director of the Baltic Philharmonic, who is an artist himself, should not decide which works of art are suitable for public display and which are not. It seems that he considers eroticism to be a dangerous area of art. And thus, I believe, he exceeded his competences. *Władysław Jackiewicz’s* paintings are refined and of exceptional class. It would be difficult to find subtler works in Polish art”⁹³.

15–31 October—The *Władysław Jackiewicz. Secrets of the body. Painting* exhibition took place at the Katarzyna Napiórkowska Art Gallery in Warsaw. Shortly after that, from 26 October to 8 November 2013, the Gallery organized the *Masters. Polish artists from the Venice biennale* exhibition. Jackiewicz’s works were exhibited next to the works by Magdalena Abakanowicz, Tadeusz Dominik, Andrzej Kreütz Majewski, Roman Opałka and Józef Szajna.

2014

17–28 February—On the occasion of the artist’s 90th birthday, an exhibition *TO THE MASTER. Exhibition of students and assistants of prof. Władysław Jackiewicz on the Professor’s 90th birthday* was organized at the GTPS Punkt Gallery [85], where, in addition to Jackiewicz, the following artists exhibited their works: Małgorzata Basińska, Roman Gajewski, Maciej Gorczyński, Zbigniew Gorlak, Adam Haras, Alina Jackiewicz-Kaczmarek, Szarunas Jurszenas, Mieczysław Knut, Zbigniew Aleksander

Kosmala, Jan Misiek, Teresa Miszkin, Jacek Mydlarski, Krystyna Nowaczyk-Plotkowiak, Dominika Rebelka, Maria Skowrońska, Zbigniew Smoliński, Jan Sołdecki, Andrzej Śramkiewicz, Elżbieta Tęgowska and Bogdan Wręczycki [86]. During the ceremony, the Mayor of Gdańsk Paweł Adamowicz presented him with the Award of the City of Gdańsk in the Field of Culture “for his entire artistic work, for his participation in numerous exhibitions of Polish contemporary art abroad, for his extraordinary subtle painting craftsmanship, and on the occasion of his 90th birthday”.

17 February – 9 March—An exhibition was organized at the ASP in Gdańsk on the occasion of the ongoing jubilee of the artist. At the same time, the Jackiewicz Gallery presented an exhibition *W.J.90.*, and prof. Jacek Popek issued another series of commemorative stamps (the first was issued on the occasion of his 80th birthday, [87]) [88].

25 October – 7 December—The *Władysław Jackiewicz. Body landscapes* exhibition took place at the Pionova Gallery in Gdańsk, presenting works from 2010–2013⁹⁴.

2015

10 April—Stanisław Seyfried conducted an interview with Jackiewicz, in which the artist said about the doyens, his teachers and founders of the current ASP in Gdańsk: “I think the war brought them closer together. Józefa and Marian Wnuk, graduates of the Warsaw Academy, found shelter in Lviv. There were also: Artur Nacht, escaping from the Germans, Janusz Strzalecki from the family ‘Conservation House’ in Warsaw, Stanisław Teisseyre from Lviv, and the Studnicki family from Cracow. All of them united in the protection of Samborski’s life”⁹⁵.

5 December—On 7 October 2015, during the celebration of the 70th anniversary of the Academy of Fine Arts in Gdańsk, he was awarded the Gloria Artis Medal for Merit to Culture [89].

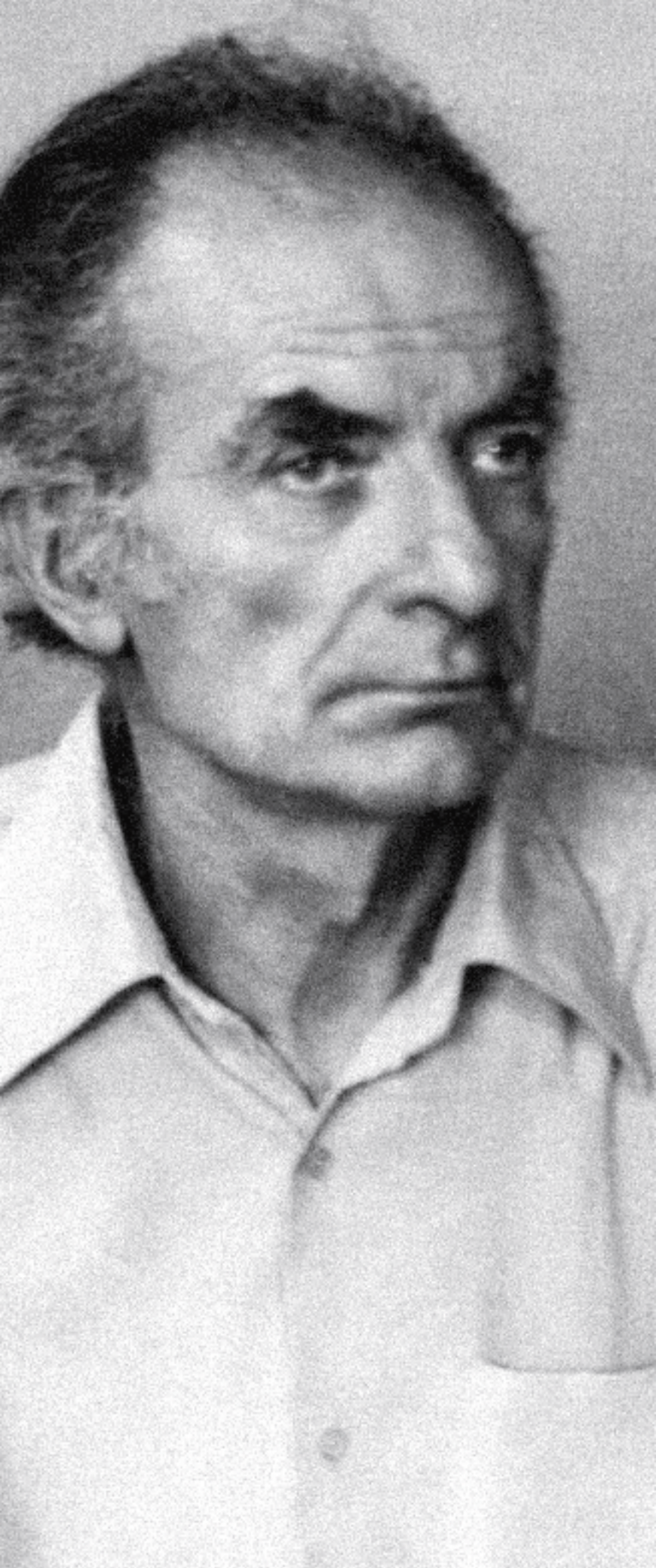
2016

30 March—Professor *Władysław Jackiewicz* died in Gdańsk.

Collated by Anna Polańska

92 Based on a document from a private collection.
93 Dorota Karaś, *Niebezpieczna erotyka. Odwołana wystawa erotyków w Filharmonii Bałtyckiej*, “Gazeta Wyborcza” 2013, no. 72, p. 4.

94 *Władysław Jackiewicz. Pejzaże ciała. Wystawa malarstwa z okazji jubileuszu 90-lecia urodzin* [exhibition catalogue], [25 October – 7 December], Galeria Sztuki Współczesnej Pionova, Gdańsk 2014.
95 *Student – Władysław Jackiewicz*, interview with professor *Władysław Jackiewicz* conducted by Stanisław Seyfried, in: *Szkola sopocka – między sztuką a polityką*. Love me or leave me [exhibition catalogue], ed. Stanisław Seyfried, Sopot 2015, p. 15.



[...] jestem
głęboko
przekonany
o możliwości
tworzenia
w każdym
okresie życia.

I am deeply convinced that it is possible to
create at every stage of life.

Porzucić zachwyty i samouwielbienie..., z Władysławem
Jackiewiczem rozmawia Barbara Kanold, „Dziennik
Bałtycki”, 1988, nr 70, s. 4.

fot./photo: NN/unk.

WYSTAWY

(WYBÓR)

WYSTAWY INDYWIDUALNE

- 1956, marzec:** Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, Sopot
- 1964, 2 maja – czerwiec:** Władysław Jackiewicz. Wystawa malarstwa, Salon Wystawowy Gdańskiego Towarzystwa Przyjaciół Sztuki, Państwowa Opera i Filharmonia Bałtycka, Gdańsk
- 1965, marzec:** Studencki Salon Wystawowy Żaczek, Dom Studencki nr 17, GTPS, Gdańsk
- 1966, 29 maja – czerwiec:** Obrazy Władysława Jackiewicza, Galeria OdNowa, Poznań
- 1966, 25 czerwca – 18 lipca:** Władysław Jackiewicz. Malarstwo, Salon Wystawowy Biura Wystaw Artystycznych Olsztyn-Zamek, Olsztyn
- 1966, 14 grudnia – 1967, styczeń:** Władysław Jackiewicz. Wystawa malarstwa, Stowarzyszenie Historyków Sztuki Oddział w Toruniu, Klub Zrzeszenia Studentów Polskich, Dom Studencki nr 2, Toruń
- 1967, 22 kwietnia – maj:** Wystawa malarstwa. Władysław Jackiewicz, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Stara Kordegarda, Warszawa
- 1968, 28 kwietnia – 18 czerwca:** Władysław Jackiewicz, Galeria Nowa Sień, Praga, Czechosłowacja
- 1968, listopad – 1969, 11 stycznia:** Władysław Jackiewicz, Galeria GTPS, Teatr Wybrzeże, Gdańsk
- 1970, 5 grudnia – 1971:** Władysław Jackiewicz. Ślad działania, Galeria EL, Elbląg
- 1972, październik – listopad:** Galeria GTPS, foyer Teatru Wybrzeże, Gdańsk
- 1973, 12 lutego – 8 marca:** Władysław Jackiewicz. Malarstwo, Klub Międzynarodowej Prasy i Książki, Toruń
- 1974, 13 maja:** Galeria Sień Gdańska, Gdańsk
- 1974, 8–14 czerwca:** Wystawa malarstwa Władysława Jackiewicza w ramach Tczewskiej Wiosny Plastycznej, Dom Kultury, Tczew
- 1975, 21 stycznia – 6 lutego:** *Mostra del pittore polacco Wladislaw Jackiewicz*, Palazzo dell'Arengario, Mediolan, Włochy
- 1975, 7–22 czerwca:** Palazzo Lascaris, Turyn, Włochy
- 1976, 18–31 października:** Władysław Jackiewicz. *Peinture abstraites*, Galerie La Defense, Aosta, Włochy
- 1976, 13 listopada:** Władysław Jackiewicz. *Malarstwo*, BWA, Sopot
- 1977, 23 kwietnia:** Galeria Sztuki Współczesnej „Art”, Gdańsk
- 1977, 15 czerwca:** Władysław Jackiewicz, KMPiK Galeria Sztuki, Toruń
- 1977, listopad:** Władysław Jackiewicz wystawa malarstwa, prace z cyklu *Ciało*, BWA, Sopot
- 1977, listopad – grudzień:** Instytut Kultury Polskiej, Sztokholm, Szwecja
- 1979, 6–24 stycznia:** Galeria Münsterberg, Bazylea, Szwajcaria
- 1980:** Galeria Sztuki BWA Pod Wodnikiem, Gdańsk
- 1980, sierpień – wrzesień:** Władysław Jackiewicz, wystawa malarstwa i rysunków, Galeria OUT, Sopot
- 1980, 12–29 października:** Władysław Jackiewicz, Focke Museum, Bremen, RFN
- 1982, 25 listopada – 19 grudnia:** Władysław Jackiewicz. *Dipinti 1975–1981*, Palazzo Bagatti Valsecchi, Mediolan, Włochy
- 1983, 2 czerwca – 9 lipca:** Jackiewicz, Galerie de l'Hôtel de Ville, Genewa, Szwajcaria
- 1984, 3 września:** Władysław Jackiewicz. *Malarstwo*, Galeria Sztuki BWA Pod Wodnikiem, Gdańsk
- 1985, 19 września:** Władysław Jackiewicz. *Malarstwo*, Galeria '85, Gdańsk
- 1986, 24 stycznia – 24 lutego:** Władysław Jackiewicz. *Malarstwo*, Centrum Sztuki Galeria EL, Elbląg
- 1986, 27 czerwca – 25 lipca:** *Zwanzig Bilder über Liebe von Wladislaw Jackiewicz*, Ratusz, Frankenthal (Pfalz), RFN

- 1986, 25 lipca – sierpień: Władysław Jackiewicz. Malarstwo, Galeria Sztuki BWA Pod Wodnikiem, Gdańsk
- 1986, 9 października – listopad: Władysław Jackiewicz. Malarstwo, BWA, Opole
- 1987, 7 lutego: Spotkania ze sztuką współczesną – malarstwo Władysława Jackiewicza, Muzeum Ziemi Puckiej, Puck
- 1987, 10–30 czerwca: Władysław Jackiewicz. Malarstwo, CBWA Zachęta, Warszawa
- 1987, wrzesień: Władysław Jackiewicz. Malarstwo, Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Olsztyn
- 1988, 26 czerwca – 25 września: XLIII Międzynarodowa Wystawa Sztuki – Biennale w Wenecji, Włochy
- 1988, sierpień: Galeria Państwowego Przedsiębiorstwa Sztuka Polska Art, Gdańsk
- 1989, 8 września: Władysław Jackiewicz. Malarstwo, Salon Sztuki Współczesnej BWA, Bydgoszcz
- 1990: Maison des Baillis, Rodemack, Francja
- 1991, styczeń – luty: Władysław Jackiewicz, Galeria Ronda, BWA, Sopot
- 1991, 26 marca – 19 kwietnia: Władysław Jackiewicz, BWA, Zamość
- 1991, lipiec – sierpień: Salon Sztuki Cyganeria, Gdynia
- 1992, 15 lutego – 15 marca: Galerie Kunst & Design in der alten Schule, Burgfelden, Niemcy
- 1994, 3–16 marca: Galeria Punkt, Gdańsk
- 1996, luty: Bank PKO BP – Stary Rynek, Poznań
- 1997, czerwiec: Władysław Jackiewicz. Malarstwo, BWA, Gorzów Wielkopolski
- 1997, 4 lipiec – lipiec: Władysław Jackiewicz. Malarstwo, BWA, Zielona Góra
- 1997, 23 lipca – 14 sierpnia: Władysław Jackiewicz. Malarstwo, BWA, Jelenia Góra
- 1997, wrzesień: Władysław Jackiewicz, Bank Rozwoju Eksportu SA, Gdańsk
- 1997, 5 grudnia – 1998, 2 stycznia: Władysław Jackiewicz. Malarstwo, Galeria pod Atlantami, Wałbrzych
- 1999, 28 marca – 31 maja: Malarstwo. Władysław Jackiewicz, Muzeum Narodowe, Oddział Sztuki Współczesnej Pałac Opatów, Gdańsk
- 1999, 24 czerwca – sierpień: Władysław Jackiewicz. Pejzaże ciała, Galeria Artemis, Kraków
- 2001, 17 października: Władysław Jackiewicz, Galeria Klucznik, Gdańsk
- 2003, 13–23 stycznia: Wystawa rysunków Władysława Jackiewicza, Galeria Punkt, Gdańsk
- 2003, 26 września – 19 października: Galeria Refektarz, Kartuzy
- 2004, 14 marca – 2 kwietnia: Władysław Jackiewicz, Galeria STS, Sopot
- 2004, 7 kwietnia: Galeria Alternatywa, Gdańsk
- 2004, 10 listopada – 19 grudnia: Władysław Jackiewicz. Malarstwo, Państwowa Galeria Sztuki, Sopot
- 2006, 3 lipca – 30 sierpnia: Władysław Jackiewicz, Galeria Noran, Lübeck, Niemcy
- 2007, luty: Władysław Jackiewicz, Galeria Noran, Lüdinghausen, Niemcy
- 2007, 17 października – 28 listopada: Władysław Jackiewicz. Malarstwo, Muzeum Narodowe, Oddział Sztuki Współczesnej Pałac Opatów, Gdańsk
- 2008, 24 marca: Władysław Jackiewicz, Galerie Blaues Haus, Lentzke, Niemcy
- 2010, 15–28 listopada: Władysław Jackiewicz, Galeria Pryzmat-ZPAP, Kraków
- 2012, luty – marzec: Wystawa indywidualna z okazji 88. urodzin Władysława Jackiewicza, Galeria Jackiewicz, Gdańsk
- 2013, 7–19 maja: Władysław Jackiewicz, foyer Teatru Wybrzeże, Gdańsk
- 2013, 15–31 października: Władysław Jackiewicz. Tajemnice ciała, Galeria Sztuki Katarzyny Napiórkowskiej, Warszawa
- 2014, 17 lutego – 9 marca: Wystawa prac malarskich z okazji 90. urodzin prof. Władysława Jackiewicza, Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, Gdańsk
- 2014, 17 lutego – 9 marca: W.J.90., Jubileuszowa wystawa malarstwa profesora Władysława Jackiewicza, Galeria Jackiewicz, Gdańsk
- 2014, 25 października – 7 grudnia: Władysław Jackiewicz. Pejzaże ciała, Galeria Pionova, Gdańsk
- 2016, 27 maja – 10 czerwca: Władysław Jackiewicz. Sztuka kontemplacji, Polski Dom Aukcyjny Wojciech Śladowski, Kraków
- 2016, 10 czerwca: Jackiewicz. Malarstwo, Galeria Sulmin, Sulmin
- 2017, 11 lutego – 11 marca: Władysław Jackiewicz. Ciało, Olsztyńska Galeria Sztuki, Olsztyn
- 2018, 23 listopada – 5 grudnia: Profesor Władysław Jackiewicz. Malarstwo, Galeria Punkt GTPS, Gdańsk
- 2019, 5 września – 4 października: Władysław Jackiewicz. Mowa ciała, Piękna Gallery, Warszawa
- 2024, 17 stycznia – 18 lutego: Jackiewicz, Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, Gdańsk

WYSTAWY ZBIOROWE

- 1946:** Wystawa nieformalnego koła artystycznego studentów Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Pięknych w Gdańsku z siedzibą w Sopocie, mieszkanie prywatne w domu rodziny Kazimierza „Kacha” Ostrowskiego, Gdynia
- 1946, 24 czerwca – lipiec:** Wystawa prac studentów z okazji zakończenia pierwszego roku działalności PWSSP w Gdańsku z siedzibą w Sopocie
- 1947, 21 czerwca – lipiec:** Doroczny pokaz prac studentów PWSSP, Pawilon Sztuki PWSSP, Sopot
- 1948, 26 czerwca:** Doroczny pokaz prac studentów PWSSP, Pawilon Sztuki i budynki szkolne PWSSP, Sopot
- 1949, 23–27 października:** Międzyszkolne Popisy Państwowych Wyższych Szkół Artystycznych, Międzynarodowe Targi Poznańskie, Poznań
- 1950, czerwiec:** Doroczny pokaz prac studentów Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych, Pawilon Sztuki PWSSP, Sopot
- 1951, 29 września:** Doroczny pokaz prac studentów PWSSP, Pawilon Sztuki PWSSP, Sopot
- 1952, luty:** Doroczny pokaz prac studentów PWSSP, Pawilony Sztuki PWSSP, Sopot
- 1952, 27 kwietnia:** Doroczna Wystawa Pierwszomajowa Okręgu Gdańskiego Związku Polskich Artystów Plastyków, Pawilony Sztuki, CBWA, Sopot
- 1952, 27 listopada – 1953, 3 lutego:** III Ogólnopolska Wystawa Plastyki, CBWA Zachęta, Warszawa
- 1953, 30 kwietnia – maj:** Doroczna Wystawa Pierwszomajowa Okręgu Gdańskiego ZPAP, CBWA Pawilony przy Molo, Sopot
- 1953, 2–16 lipca:** Międzynarodowa Wystawa Plastyki i Polska Wystawa Artystyczna w ramach IV Światowego Festiwalu Młodzieży i Studentów, Bukareszt, Rumunia
- 1953, 14 sierpnia – wrzesień:** VI Festiwal Sztuk Plastycznych, VIII Doroczna Wystawa Okręgu Gdańskiego ZPAP, CBWA, Sopot; **listopad – grudzień:** Szkoła TPD nr 1, Elbląg
- 1953, 12 października – listopad:** 10 lat Ludowego Wojska Polskiego. Malarstwo, rzeźba, grafika, CBWA Zachęta, Warszawa
- 1954, 1 maja:** Doroczna Wystawa Pierwszomajowa ZPAP Okręg Gdański, CBWA Pawilony przy Molo, Sopot
- 1954, 12 czerwca – wrzesień:** VII Festiwal Sztuk Plastycznych, IX Doroczna Wystawa Okręgu Gdańskiego ZPAP, CBWA, Sopot
- 1954, 1 września – 1 października:** Sport i turystyka w plastyce, CBWA Warszawa; **1955, luty:** Zakopane; **12 maja – 16 czerwca:** Muzeum Świętokrzyskie, Kielce;
- 12 lipca – 15 sierpnia:** Katowice; **1 września:** Pawilon Ministerstwa Kultury i Sztuki w Parku Kultury, Poznań; **12 grudnia:** CBWA, Gliwice
- 1955, 21 lipca – wrzesień:** Ogólnopolska Wystawa Młodej Plastyki Przeciw wojnie – przeciw faszystom w ramach V Światowego Festiwalu Młodzieży i Studentów, Arsenał, Warszawa
- 1955:** Jesienna Wystawa Okręgu Gdańskiego ZPAP, CBWA, Sopot
- 1956, lipiec – listopad:** Junge Generation – Polnische Kunstausstellung, Berlin, Lipsk, NRD
- 1956, wrzesień:** Wystawa Okręgu Gdańskiego ZPAP, CBWA, Sopot
- 1957, 15–28 lutego:** Wystawa 5 Młodych Plastyków Wybrzeża, Strzelnica św. Jerzego, Gdańsk
- 1957, 15 czerwca – 21 lipca:** X Festiwal Sztuk Plastycznych, Ogólnopolska Wystawa Młodego Malarstwa i Rzeźby, CBWA, Sopot
- 1957, wrzesień:** Wystawa. Mieczysław Baryłko, Władysław Jackiewicz, Kazimierz Ostrowski, Teresa Pagowska, Salon „Po Prostu”, foyer Teatru Żydowskiego, Warszawa
- 1957, 15 września – 20 października:** Salon jesienny Okręgu Gdańskiego ZPAP, CBWA, Sopot
- 1958, 17 maja – 8 czerwca:** Wystawa prac artystów Okręgu Gdańskiego ZPAP, CBWA, Lublin; **11–28 czerwca:** CBWA, Zakopane; **10–24 sierpnia:** CBWA, Poznań; **14 września – 29 października:** Pomorski Dom Sztuki, Bydgoszcz
- 1958, 14 czerwca – 22 lipca:** XI Festiwal Sztuk Plastycznych, II Ogólnopolska Wystawa Młodego Malarstwa, Rzeźby i Grafiki, CBWA, Sopot
- 1959, 17 czerwca – 12 lipca:** XII Festiwal Sztuk Plastycznych, Wystawa 28 Malarzy i Rzeźbiarzy z Wybrzeża, CBWA, Sopot
- 1959, 25 lipca – 16 sierpnia:** XII Festiwal Sztuk Plastycznych, III Ogólnopolska Wystawa Młodego Malarstwa, Rzeźby i Grafiki, CBWA, Sopot
- 1960:** Arte italiana a stranieri in piccolo formato, Galeria La Nuova Pesa, Rzym, Włochy
- 1960, wrzesień – październik:** Borysowski, Frydrych, Jackiewicz, Ostrowski, Pietkiewicz, Studnicki, Muzeum Pomorskie, Gdańsk
- 1960:** Polski ruch rewolucyjny w sztuce – wystawa prezentowana w wielu miastach w Polsce m.in. **1959:** Muzeum Historii Polskiego Ruchu Rewolucyjnego, Warszawa; **1960, 13 sierpnia – 20 września:** MPWiT, Częstochowa; **1960, 25 października – 20 listopada:** Wojewódzka Rada Narodowa Katowice; **1960, 15–28 grudnia:** Prezydium WRN, Rzeszów; **1960, 28 grudnia – 1961,**

- 16 stycznia:** Muzeum, Racibórz; **1961, 12 stycznia – 1 lutego:** Zamek, Szczecin; **1961, 24 stycznia – 14 lutego:** CBWA, Opole; **1961, 7 lutego – 9 marca:** Muzeum, Koszalin; **1961, 24 lutego – 14 marca:** ZPAP, Bielsko-Biała; **1961, lipiec:** Berlin, NRD; **1961, listopad:** Muzeum Kukung, Pekin, Chiny
- 1961, 30 lipca – 27 sierpnia:** XIV Festiwal Sztuk Plastycznych, Jubileuszowy Salon Okręgu Gdańskiego ZPAP, CBWA, Sopot
- 1961, 25 listopada – 1962, 9 stycznia:** Polskie dzieło plastyczne w XV-lecie PRL, Muzeum Narodowe, Warszawa
- 1962, 17 czerwca – 8 lipca:** XV Festiwal Sztuk Plastycznych, Wystawa malarstwa Zdzisława Brodowicza, Władysława Jackiewicza, Teresy Pągowskiej, Romana Usarewicza, Jerzego Zabłockiego, BWA, Sopot
- 1962, 21 lipca – 31 sierpnia:** I Festiwal Polskiego Malarstwa Współczesnego, Zamek, Szczecin
- 1964, 8–23 lutego:** Plastycy szkołom 1000-lecia, BWA, Sopot
- 1964, 5 października – 2 listopada:** VIe Salon Grands et Jeunes d'Aujourd'hui, Musee d'Art Moderne de la Ville de Paris, Galeria Lambert, Paryż
- 1964, 21 listopada – 13 grudnia:** 20 lat Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej w twórczości plastycznej. Wystawa malarstwa, BWA, Sopot
- 1965, 24 marca – 11 kwietnia:** Wystawa prac członków ZPAP Okręgu Sopotkiego, BWA, Łódź; **15–31 maja:** Pałac Młodzieży, Katowice; **4–14 czerwca:** BWA, Opole; **5–29 czerwca:** Muzeum, Racibórz; **30 czerwca – 21 lipca:** Muzeum, Racibórz; **30 lipca – 18 sierpnia:** BWA, Opole; **11–30 września:** BWA, Lublin
- 1965, 11–30 maja:** 20 lat Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej w twórczości plastycznej. Wystawa malarstwa, CBWA Zachęta, Warszawa
- 1965, 23 lipca – 22 sierpnia:** I Biennale Form Przestrzennych Konfrontacje '65, Galeria EL, Elbląg
- 1965, 6–27 sierpnia:** Festiwal Sztuki Polskiej, Wystawa współczesnej sztuki polskiej, Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato di Tella, Buenos Aires, Argentyna; **3 grudnia:** Salon de Bellas Artes, Montevideo, Urugwaj; **1966, 12 maja:** Museo de Arte Moderno Bosque de Chapultepec, Ciudad de Mexico, Meksyk; **1966, czerwiec:** Las Galerías: Gerardo Suarez, Doctor Atl, José Clemente Orozco, Diego Rivera, Guadalajara, Meksyk; **1966, wrzesień:** Museo Michoacano, Morelia, Meksyk; **1967, 10 lutego:** Palacio de Bellas Artes, Hawana, Kuba
- 1965, wrzesień:** Eibisch, Gierowski, Jackiewicz, Jaskierski, Nowosielski, Ziemiński, Washington Gallery of Art, Waszyngton, Stany Zjednoczone
- 1965, 25 września – 24 października:** XVIII Festiwal Sztuk Plastycznych, Ogólnopolska Wystawa Malarstwa, Rzeźby i Grafiki Porównania I, BWA, Sopot
- 1965, 30 września – 28 października:** II Wystawa Plastyki i Sympozjum Złote Grono, Muzeum Okręgowe i Salon Wystawowy BWA, Zielona Góra
- 1965:** Malarze Sopotcy, Klub Studencki, Poznań
- 1965:** Wystawa 37 Współczesnych Polskich Artystów, Muzeum w Tel Awiwie, Pawilon Heleny Rubinstein, Tel Awiw, Izrael
- 1966, 4–15 marca:** Podareni deła od Polska, Skopje, Macedonia
- 1966, 1 września:** Jackiewicz og Zablocki, Galeria AP, Kopenhaga, Dania
- 1966, październik – listopad:** Trzy pokolenia: Piotr Potworowski, Juliusz Studnicki, Władysław Jackiewicz, Kazimierz Ostrowski, Kiejstut Bereźnicki, Hugon Lasecki, Jerzy Krechowicz, Dwór Artusa, Gdańsk
- 1966, listopad:** Festiwal Sztuk Pięknych, Dom Artysty Plastyka, Warszawa
- 1967, marzec:** Współczesne malarstwo polskie, Sala wystawowa Uluv, Praga, Czechosłowacja
- 1967, marzec:** Wystawa malarstwa i rzeźby krakowskich i gdańskich artystów, Dom Sztuki, Brno, Czechosłowacja
- 1967, maj:** Europejski Salon 1967, Nancy, Francja
- 1967, 31 maja – 30 lipca:** Spotkania krakowskie, Salon BWA – Miejski Pawilon Wystawowy, Kraków; **20 sierpnia – 14 września:** BWA, Tarnów
- 1967, 17 czerwca – 23 lipca:** XX Festiwal Sztuk Plastycznych, Salon XX-lecia Okręgu Gdańskiego ZPAP, BWA, Sopot
- 1967, czerwiec:** Wystawa młodego malarstwa polskiego, Muzeum, La Chaux-de-Fonds, Szwajcaria
- 1968:** Wystawa współczesnego malarstwa polskiego 1917–1967, Kunsthalle, Kilonia, RFN
- 1968:** Wystawa malarstwa w ramach umów o współpracy kulturalnej ze Związkami Krajów Demokracji Ludowej, E. Markowski, W. Jackiewicz i M. Kasproicz, Czechosłowacja
- 1969, kwiecień – maj:** Międzynarodowy konkurs plastyczny „Gaudenzio Ferrari”, Santhia koło Turynu, Włochy
- 1969, 21 czerwca – 30 lipca:** XXII Festiwal Sztuk Plastycznych, Ogólnopolska Wystawa Malarstwa Rzeźby i Grafiki Porównania III, BWA, Sopot
- 1969, lipiec:** Wystawa 15 plastyków z Wybrzeża, Muzeum, Ystad, Szwecja
- 1969, 25 września – 31 października:** Wystawa malarstwa, Sympozjum IV Złote Grono, BWA, Zielona Góra

- 1969, grudzień:** Poplenerowa wystawa rysunku – Kadyny, foyer Sali Obrad WRN, Gdańsk
- 1970, 21 kwietnia – 17 maja:** *Lenin i jego idea*. Wystawa polskiej plastyki współczesnej z okazji 100. rocznicy urodzin W.I. Lenina, CBWA Zachęta, Warszawa;
- 6 maja – 30 czerwca:** XXIII Festiwal Sztuk Plastycznych, BWA, Sopot; **4 sierpnia – 4 września:** Ermitaż, Leningrad, ZSRR
- 1970, 27 czerwca – 18 lipca:** Wystawa prac laureatów IV Złotego Grona, BWA, Zielona Góra
- 1970, listopad – grudzień:** *Malarstwo w Polsce Ludowej*, Muzeum Narodowe, Warszawa
- 1970:** 25-lecie Okręgu Gdańskiego ZPAP, Dwór Artusa, Gdańsk
- 1971, 19 czerwca – 25 lipca:** XXIV Festiwal Sztuk Plastycznych, Ogólnopolska Wystawa Malarstwa, Rzeźby i Grafiki Porównania IV, BWA, Sopot
- 1971, 9–28 października:** *Vier uit Gdańsk*. Władysław Jackiewicz, Włodzimierz Łajming, Roman Usarewicz, Jerzy Zabłocki, Kunstenaarscentrum, Bergen, Holandia
- 1971, grudzień:** *Plastycy Wybrzeża*, Sień Gdańska, Gdańsk
- 1971:** Quadriennale Scenografii – wystawa oprawy scenicznej do dzieł Williama Shakespeare’a, Praga, Czechosłowacja
- 1972:** Expo '67 – Międzynarodowa wystawa sztuki współczesnej *Człowiek i jego świat*, Pawilon Wystawowy Montreal, Kanada
- 1972, sierpień – wrzesień:** *Wystawa polskiego malarstwa współczesnego*, Muzeum Sztuki, Helsinki; Tampere; Rovaniemi; Lappeenranta, Finlandia
- 1972–1973:** Ogólnopolska Wystawa Malarstwa Kopernik – Kosmos, Muzeum Okręgowe, Toruń
- 1973, maj:** *Wystawa malarstwa, grafiki i rzeźby Okręgu Gdańskiego ZPAP*, BWA, Bydgoszcz
- 1973, 20–25 czerwca:** 4th International Art Fair ART 4'73, Swiss Industries Fair Organisation, Bazylea, Szwajcaria
- 1973, 28 czerwca – 5 sierpnia:** XXVI Festiwal Sztuk Plastycznych Porównania 5, BWA, Sopot
- 1973, 24 sierpnia:** *Wystawa prac artystów Wybrzeża*. Malarstwo Jan Góra, Władysław Jackiewicz, Wiesław Markowski, Kazimierz Ostrowski. Ceramika Henryk Lula, Jadwiga Karczewska, Stanisław Konieczny, Salon Plastyki Współczesnej DESA, Warszawa
- 1974, sierpień:** *Postawy twórcze*, Dwór Artusa, Sień Gdańska, Gdańsk
- 1974:** 30 lat malarstwa w PRL, BWA, Katowice
- 1974:** *Nationale Ausstellung Polen 74*, Gruga-Park, Essen, RFN
- 1975, 6–29 października:** *Wystawa w ramach IX Międzynarodowego Konkursu im. Fryderyka Chopina Portrety Fryderyka Chopina*, foyer Filharmonii Narodowej, Warszawa
- 1975, listopad – grudzień:** *Ogólnopolska Wystawa Wizerunek kobiety*, BWA, Sopot
- 1976, 2–16 kwietnia:** *Postawy twórcze w środowisku gdańskim*. Malarstwo, rzeźba, grafika, CBWA Zachęta, Warszawa
- 1976, wrzesień:** VI Festiwal Sztuk Pięknych, CBWA Zachęta, Warszawa
- 1977, 16 kwietnia – maj:** II Biennale Sztuki Gdańskiej, BWA Sopot
- 1977, sierpień:** *Wystawa 6 malarzy z Gdańska: Bohdan Borowski, Włodzimierz Łajming, Władysław Jackiewicz, Roman Usarewicz, Kazimierz Śramkiewicz, Jerzy Zabłocki*, Quebec, Kanada
- 1977, październik:** *Postawy twórcze gdańskiego środowiska plastycznego*, Galeria Sztuki Współczesnej Awangarda BWA, Wrocław
- 1977, październik – listopad:** *Wystawa malarstwa, grafiki, rzeźby, gobelinu członków Okręgu Gdańskiego ZPAP*, Kilonia, RFN
- 1978, 10 czerwca – 13 sierpnia:** XXXI Festiwal Sztuk Plastycznych, Ogólnopolska wystawa malarstwa i grafiki *Wizerunek człowieka współczesnego*, BWA, Sopot
- 1978, czerwiec – wrzesień:** XXXI Festiwal Sztuk Plastycznych *Prezentacje I*, BWA, Sopot
- 1978:** *Polska sztuka współczesna*, Grenen Museet, Axel, Holandia
- 1979, 12–31 stycznia:** *Współczesne malarstwo na misach ceramicznych. Kolekcja Jana Styczyńskiego*, Galeria Kordegarda, Warszawa
- 1979, marzec:** *Wystawa Polscy artyści z Gdańska*, Ratusz w Mannheim, RFN
- 1979, kwiecień:** *Wystawa 12 polskich artystów*, Stadtgalerie, Altena; Gelsenkirchen, RFN
- 1979, 18 maja – 24 czerwca:** *Neuere polnische Kunst von der Ostseeküste. Malerei, Graphik, Plastik aus dem Museum Narodowe Szczecin*, Museum in St. Annen-Kloster, Lubeka, Niemcy
- 1979, czerwiec – lipiec:** *Wystawa współczesnego malarstwa polskiego*, Ośrodek Informacji i Kultury Polskiej, Lipsk, NRD
- 1979, 9–27 lipca:** *Laureaci nagród państwowych i Ministra Kultury i Sztuki przyznanych w 35-lecie PRL*, CBWA Zachęta, Warszawa; **22 czerwca – 28 lipca:** Ośrodek Informacji i Kultury Polskiej, Berlin, Lipsk, NRD

- 1979, sierpień – wrzesień:** Wystawa sztuki plastyków środowiska gdańskiego, Biblioteka Miejska, Höganäs, Szwecja
- 1979, październik:** *Erotyka*, Dom Artysty Plastyka, Warszawa
- 1979, 26 października – 11 listopada:** *Kunst von heute in Danzig. 12 polnische Maler aus Gdańsk und Sopot*, Galerie ZENTRA SA, Locarno, Szwajcaria
- 1979, listopad – 1980, styczeń:** *35 lat malarstwa w Polsce Ludowej*, Muzeum Narodowe, Poznań; **8–27 lutego:** CBWA Zachęta, Warszawa
- 1979:** *Malarstwo polskie 1944–1979*, Muzeum Okręgowe, Bydgoszcz
- 1979:** *Plastycy Wybrzeża Gdańskiego*, Leningrad, ZSRR
- 1980, 13 stycznia – 8 lutego:** *Monat der Bildenden Kunst aus Gdańsk. Plastik, Malerei, Graphik*, Ausstellung Weserburg, Bremen, Niemcy
- 1980, październik:** V Międzynarodowe Biennale Malarstwa Koszyce’80, Koszyce, Czechosłowacja
- 1981, lipiec:** Wystawa malarstwa, rzeźby i grafiki ze zbiorów własnych galerii, BWA, Sopot
- 1982, lipiec – wrzesień:** XI Festiwal Polskiego Malarstwa Współczesnego, Galeria Sztuki BWA – Zamek Książąt Pomorskich, Szczecin
- 1982, 30 lipca – 29 sierpnia:** *Polnische Künstler heute*, Städtische Galerie Villa Streccius, Landau, RFN
- 1983, lipiec – sierpień:** Wystawa na jubileusz 700-lecia Sopotu. *Malarze i rzeźbiarze sopoccy 1945–1983*, Galeria Sztuki BWA, Sopot
- 1983, wrzesień – październik:** *Malarstwo i grafika środowiska gdańskiego*, Instytut Kultury Polskiej, Londyn, Wielka Brytania
- 1985, 26 kwietnia – 30 maja:** Kolekcja sztuki współczesnej Muzeum Narodowego w Szczecinie, Galeria Sztuki Współczesnej Awangarda BWA, Wrocław
- 1985, 19 lipca – 29 września:** *Plastyka Ziemi Zachodnich i Północnych w 40-lecie powrotu do Macierzy*, BWA, Olsztyn
- 1985, 24 listopada – 1 grudnia:** II Targi Sztuki Krajów Socjalistycznych Interart ’85, Poznań
- 1986, 18 stycznia – 9 lutego:** *Życie ludzkie. Los Ziemi*. Wystawa malarstwa, grafiki i rzeźby z okazji Kongresu Intelktualistów w obronie pokojowej przyszłości świata, CBWA Zachęta, Warszawa
- 1986, 23 lutego – 26 marca:** VI Triennale–India, New Delhi, Indie
- 1986, 17 marca – 13 kwietnia:** I Ogólnopolska wystawa malarstwa i grafiki członków Związku Polskich Artystów Malarzy i Grafików, CBWA Zachęta, Warszawa
- 1986, 31 maja – 14 czerwca:** *Pittura Contemporanea Polacca*, Centro Studi di Arte e Cultura di Napoli, Neapol, Włochy
- 1986, czerwiec:** *Zeitgenössische Polnische Malerei*, Galerie am Weidendamm, Berlin, NRD
- 1986, 12 sierpnia – 8 października:** *Contemporary Polish Art*. The 1986 Edinburgh Festival, The Richard Demarco Gallery, Edynburg, Wielka Brytania
- 1986:** Art Festival, Bagdad, Irak
- 1987, kwiecień:** VII Biennale Sztuki Gdańskiej, BWA, Sopot
- 1987, 27 czerwca:** *Siedmiu z Gdańska*, Centrum Sztuki, Bergen, Holandia
- 1987, 22 września:** I Wystawa Okręgowa Związku Plastyków Artystów Malarzy i Grafików, BWA, Sopot
- 1988, 15 stycznia – 7 lutego:** II Ogólnopolska wystawa malarstwa i grafiki artystów środowiska warszawskiego, CBWA Zachęta, Warszawa
- 1988:** *Dziesięciu polskich malarzy*, Atheneum Art Gallery, Ateny, Grecja
- 1988, lipiec:** *Galeriada*, BWA, Sopot
- 1988:** V Targi Sztuki Krajów Socjalistycznych Interart ’88, Poznań
- 1989, luty:** Wystawa artystów na XLIII Międzynarodowej Wystawie Sztuki – Biennale w Wenecji, Zamek, Reszel
- 1992, 21 stycznia – 16 lutego:** *Krąg „Arsenału 1955”*. Malarstwo, grafika, rysunek z Muzeum Okręgowego w Gorzowie, Państwowa Galeria Sztuki Zachęta, Warszawa
- 1992, kwiecień – maj:** I Międzynarodowe Targi Sztuki, Genewa, Szwajcaria
- 1993, 9 maja – 13 czerwca:** *Zeitgenössische Kunst aus Danzig. Malerei, Graphik, Skulptur*, Stadtmuseum Waldkraiburg, Niemcy
- 1993, maj:** *Trzech malarzy z Gdańska. Kiejstut Bereźnicki, Władysław Jackiewicz, Andrzej Śramkiewicz*, Atelier Spreng, Berno, Szwajcaria
- 1993, wrzesień:** *Akty współczesne*, Galeria FOS Teatr Miejski, Gdynia
- 1994, marzec:** *Mistrz i uczniowie: Władysław Jackiewicz, Zbigniew Gorlak, Jacek Mydlarski, Jan Sołecki*, Galeria u Literatów, Gdańsk
- 1994, lipiec:** Salon letni, Galeria Punkt, Gdańsk
- 1995, kwiecień – maj:** *Sztuka na Pomorzu po roku 1945*, Galeria Południowa, Galeria Północna, Galeria Kwadrat, Zamek Książąt Pomorskich, Szczecin; Galeria Sztuki Współczesnej, Muzeum Narodowe, Szczecin
- 1995, 30 czerwca – sierpień:** *Ślady czasu (1950–1980)*. Bohdan Borowski, Władysław Jackiewicz, Roman Usarewicz, Wojewódzka Galeria Sztuki Arche, Gdańsk

- 1995, lipiec–sierpień:** *Analogie i kontrasty*, Galeria Strome Schody, Muzeum w Łęborku
- 1995, listopad–grudzień:** *Ślady czasu (1950–1980)*. Bohdan Borowski, Władysław Jackiewicz, Roman Usarewicz, Bałtycka Galeria Sztuki Współczesnej, Ustka
- 1998, lipiec:** Wystawa Aliny Jackiewicz-Kaczmarek, Tadeusza Foltyny, Władysława Jackiewicza, Anny Malickiej-Zamorskiej, Jerzego Tadeusza Mróza, Agaty Buchalik-Dryzgi w ramach konwentu Kivanis International, Hotel Mercury, Strasburg, Francja
- 1999, maj–czerwiec:** *Przewaga Sopotów. Malarstwo gdańskie okresu realizmu socjalistycznego 1950–1955*, Galeria Strome Schody, Muzeum w Łęborku
- 2000, 20 czerwca:** *Wędrująca Galeria Sztuki*, Dom Handlowy Batory, Gdynia
- 2001, 26 kwietnia – 20 maja:** *Trwanie*, Centrum Sztuki Galeria EL, Elbląg
- 2001, 9 maja – 10 czerwca:** *Arkana Sztuki. Polscy Abstrakcyjniści. Ekspozycja od Henryka Stażewskiego do Krzysztofa Grzesiaka*, Muzeum Pomorza Środkowego. Zamek Książąt Pomorskich, Słupsk
- 2001, 18–30 czerwca:** *Pierwsze Biennale Malarstwa*, Pałac Lubomirskich, Warszawa
- 2002, czerwiec:** *Wizja lokalna. Pokolenia. Sztuka Wybrzeża tu i teraz. Próba opisanie*, Galeria Rysunku Nowa Oficyna, Akademia Sztuk Pięknych, Gdańsk; Galeria Sztuki Współczesnej '78, Gdynia; Hala Stoczni Gdańskiej; dawne kino Delfin, Gdańsk; Klub Sfinks, Sopot
- 2002, lipiec:** *Wystawa grafiki, malarstwa i rzeźby artystów związanych z Akademią Sztuk Pięknych w Gdańsku*, Galeria Podlaska, Biała Podlaska
- 2002, 4 lipca – 25 sierpnia:** *Mistrz Władysław i uczniowie. Prof. Władysław Jackiewicz, Roman Gajewski, Zbigniew Gorlak, Alina Jackiewicz-Kaczmarek, Zbigniew Kosmała, Mieczysław Knut, Jan Misiek, Teresa Miszkin, Jacek Mydlarski, Andrzej Śramkiewicz*, Centrum Sztuki, Galeria EL, Elbląg
- 2003, 23 maja – 26 czerwca:** *Historia kolekcji CSW Łaźnia PUBLIC (RE)COLLECTIONS*, Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia, Gdańsk
- 2007, 18 marca – 17 czerwca:** *Wystawa sztuki z kolekcji Grażyny Kulczyk*, Stary Browar, Poznań
- 2009, 5 marca – 26 kwietnia:** *Wystawa Piękno nagości. Akt w sztuce polskiej XIX i XX wieku*, Centrum Kultury Zamek, Poznań
- 2009, 26 listopada – 2010, 16 stycznia:** *Kolekcja Galerii*, Galeria Pionova, Gdańsk
- 2011, 22 stycznia – 27 lutego:** *Wystawa 100-lecia ZPAP*, PGS, Sopot
- 2013, 8 sierpnia – 5 września:** *Mały Trójkąt Weimarski*, Centrum św. Jana, Gdańsk
- 2013, 10 sierpnia – 8 września:** *Summertime*, Galeria Pionova, Gdańsk
- 2013, 25 października – 2014, 28 lutego:** *Kolekcja Złotego 1963–1981 ze zbiorów Muzeum Ziemi Lubuskiej*, Muzeum Ziemi Lubuskiej, Zielona Góra
- 2013, 26 października – 8 listopada:** *Mistrzowie. Polscy artyści z Biennale w Wenecji*, Galeria Sztuki Katarzyny Napiórkowskiej, Poznań
- 2014, 10 stycznia – 6 lutego:** *Materialność i wartość dzieła sztuki*, Galeria Arsenal, Białystok
- 2014, 17–28 lutego:** *MISTRZOWI. Wystawa studentów i asystentów prof. Władysława Jackiewicza w 90. urodziny Profesora*, Galeria Punkt, Gdańsk
- 2014, 2–30 sierpnia:** *Widziane z morza*, organizator Galeria Klucznik, Latarnia morska, sala Stodoła, Rozewie
- 2015, 15–18 czerwca:** *Szkoła Sopotcka – między sztuką a polityką*, Klub Sfinks 700, Sopot
- 2016, 13 kwietnia:** *Günter Grass. Kolekcja Plus*, Gdańska Galeria Güntera Grassa, Gdańsk
- 2017, 15 listopada – 2018, 28 stycznia:** *Pierwsza dekada (po burzy nad starym światem). Malarstwo na Wybrzeżu w latach 1945–1955*, Muzeum Narodowe Oddział Sztuki Nowoczesnej Pałac Opatów, Gdańsk
- 2020, listopad:** *Równowaga kontrastów. Malarstwo, rzeźba, tkanina ze zbiorów własnych Muzeum w Łęborku*, Muzeum w Łęborku (wystawa on-line)
- 2021, 18 lutego – 1 kwietnia:** *Przestrzeń czasu. Widzieć*, Płocka Galeria Sztuki, Płock
- 2021, 18–29 czerwca:** *Sztuka Współczesna. Klasycy Awangardy po 1945*, Dom Aukcyjny DESA Unicum, Warszawa
- 2022, 15 czerwca – 10 lipca:** *ACTUS // Wystawa: Władysław Jackiewicz i Martyna Miller*, Galeria Prześwit, Warszawa
- 2023, 17 marca – 30 kwietnia:** *Ciało obce / Ciało własne – wystawa prac z kolekcji Miejskiej Galerii Sztuki w Łodzi*, Galeria Re:Medium, Łódź



[...] wystawy –
uważam – są
nieodzownymi
sprawdzianami
dla artysty.

An exhibition is, in my opinion, a requisite test
for the artist.

*Może otworzyłem komuś oczy? Kurier z wizytą w pracowni
prof. Władysława Jackiewicza, rozm. Wojciech Brodnicki,
„Kurier Polski”, 1983, nr 194, s. 4.*

fot./photo: NN/unk.

EXHIBITIONS

(SELECTION)

SOLO EXHIBITIONS

- 1956, March: Central Office of Art Exhibitions, Sopot
- 1964, 2 May – June: *Władysław Jackiewicz. Painting exhibition*, Exhibition Room of the Gdańsk Society of Friends of Art, Baltic State Opera and Philharmonic, Gdańsk
- 1965, March: Student Exhibition Room Żaczek, Student House no. 17, GTPS, Gdańsk
- 1966, 29 May – June: *Władysław Jackiewicz's paintings*, OdNowa Gallery, Poznań
- 1966, 25 June – 18 July: *Władysław Jackiewicz. Painting*, Exhibition Room of the Olsztyn-Castle Art Exhibition Office, Olsztyn
- 1966, 14 December – 1967, January: *Władysław Jackiewicz. Painting exhibition*, Toruń Branch of the Association of Art Historians, Polish Students Association Club, Student House no. 2, Toruń
- 1967, 22 April – May: *Painting exhibition. Władysław Jackiewicz*, Society of Friends of Fine Arts, Old Guardhouse, Warsaw
- 1968, 28 April – 18 June: *Władysław Jackiewicz*, Nowa Sień Gallery, Prague, Czechoslovakia
- 1968, November – 1969, 11 January: *Władysław Jackiewicz*, GTPS Gallery, Wybrzeże Theatre, Gdańsk
- 1970, 5 December – 1971: *Władysław Jackiewicz. Trace of action*, EL Gallery, Elbląg
- 1972, October – November: GTPS Gallery, Wybrzeże Theatre foyer, Gdańsk
- 1973, 12 February – 8 March: *Władysław Jackiewicz. Painting*, International Press and Book Club, Toruń
- 1974, 13 May: Sień Gdańska Gallery, Gdańsk
- 1974, 8–14 June: Exhibition of paintings by *Władysław Jackiewicz* as part of the Tczew Art Spring, Cultural Centre, Tczew
- 1975, 21 January – 6 February: *Mostra del pittore polacco Wladislaw Jackiewicz*, Palazzo dell'Arengario, Milan, Italy
- 1975, 7–22 June: Palazzo Lascaris, Turin, Italy
- 1976, 18–31 October: *Wladyslaw Jackiewicz. Peinture abstraite*, La Defense Gallery, Aosta, Italy
- 1976, 13 November: *Władysław Jackiewicz. Painting*, BWA, Sopot
- 1977, 23 April: Contemporary Art Gallery "Art", Gdańsk
- 1977, 15 June: *Władysław Jackiewicz*, KMPiK Art Gallery, Toruń
- 1977, November: Exhibition of paintings by *Władysław Jackiewicz*, works from the series *Body*, BWA, Sopot
- 1977, November – December: Institute of Polish Culture, Stockholm, Sweden
- 1979, 6–24 January: Münsterberg Gallery, Basel, Switzerland
- 1980: BWA Art Gallery Pod Wodnikiem, Gdańsk
- 1980, August – September: *Władysław Jackiewicz, exhibition of paintings and drawings*, OUT Gallery, Sopot
- 1980, 12–29 October: *Wladyslaw Jackiewicz*, Focke Museum, Bremen, West Germany
- 1982, 25 November – 19 December: *Wladislaw Jackiewicz. Dipinti 1975–1981*, Palazzo Bagatti Valsecchi, Milan, Italy
- 1983, 2 June – 9 July: *Jackiewicz*, Galerie de l'Hôtel de Ville, Geneva, Switzerland
- 1984, 3 September: *Władysław Jackiewicz. Painting*, BWA Art Gallery Pod Wodnikiem, Gdańsk
- 1985, 19 September: *Władysław Jackiewicz. Painting*, '85 Gallery, Gdańsk
- 1986, 24 January – 24 February: *Władysław Jackiewicz. Painting*, EL Art Centre Gallery, Elbląg
- 1986, 27 June – 25 July: *Zwanzig Bilder über Liebe von Wladyslaw Jackiewicz*, Town Hall, Frankenthal (Pfalz), West Germany
- 1986, 25 July – August: *Władysław Jackiewicz. Painting*, BWA Art Gallery Pod Wodnikiem, Gdańsk
- 1986, 9 October – November: *Władysław Jackiewicz. Painting*, BWA, Opole
- 1987, 7 February: *Encounters with contemporary art – paintings by Władysław Jackiewicz*, Museum of the Puck Region, Puck
- 1987, 10–30 June: *Władysław Jackiewicz. Painting*, CBWA Zachęta, Warsaw
- 1987, September: *Władysław Jackiewicz. Painting*, BWA Contemporary Art Gallery, Olsztyn

- 1988, 26 June – 25 September: 43rd International Art Exhibition – Venice Biennale, Italy
- 1988, August: Gallery of the State Enterprise of Polish Art, Gdańsk
- 1989, 8 September: *Władysław Jackiewicz. Painting*, BWA Contemporary Art Salon, Bydgoszcz
- 1990: Maison des Baillis, Rodemack, France
- 1991, January–February: *Władysław Jackiewicz*, Rotunda Gallery, BWA, Sopot
- 1991, 26 March – 19 April: *Władysław Jackiewicz*, BWA, Zamość
- 1991, July–August: Cyganeria Art Salon, Gdynia
- 1992, 15 February – 15 March: Galerie Kunst & Design in der alten Schule, Burgfelden, Germany
- 1994, 3–16 March: Punkt Gallery, Gdańsk
- 1996, February: Bank PKO BP – Old Market Square, Poznań
- 1997, June: *Władysław Jackiewicz. Painting*, BWA, Gorzów Wielkopolski
- 1997, 4 July – July: *Władysław Jackiewicz. Painting*, BWA, Zielona Góra
- 1997, 23 July – 14 August: *Władysław Jackiewicz. Painting*, BWA, Jelenia Góra
- 1997, September: *Władysław Jackiewicz*, Bank Rozwoju Eksportu SA, Gdańsk
- 1997, 5 December – 1998, 2 January: *Władysław Jackiewicz. Painting*, Pod Atlantami Gallery, Wałbrzych
- 1999, 28 March – 31 May: *Painting. Władysław Jackiewicz*, National Museum, Contemporary Art Department, Abbots' Palace, Gdańsk
- 1999, 24 June – August: *Władysław Jackiewicz. Body landscapes*, Artemis Gallery, Cracow
- 2001, 17 October: *Władysław Jackiewicz*, Klucznik Gallery, Gdańsk
- 2003, 13–23 January: *Exhibition of drawings by Władysław Jackiewicz*, Punkt Gallery, Gdańsk
- 2003, 26 September – 19 October: Refektarz Gallery, Kartuzy
- 2004, 14 March – 2 April: *Władysław Jackiewicz*, STS Gallery, Sopot
- 2004, 7 April: Alternatywa Gallery, Gdańsk
- 2004, 10 November – 19 December: *Władysław Jackiewicz. Painting*, State Art Gallery, Sopot
- 2006, 3 July – 30 August: *Władysław Jackiewicz*, Noran Gallery, Lübeck, Germany
- 2007, February: *Władysław Jackiewicz*, Noran Gallery, Lüdinghausen, Germany
- 2007, 17 October – 28 November: *Władysław Jackiewicz. Painting*, National Museum, Contemporary Art Department, Abbots' Palace, Gdańsk
- 2008, 24 March: *Władysław Jackiewicz*, Blaues Haus Gallery, Lentzke, Germany
- 2010, 15–28 November: *Władysław Jackiewicz*, Pryzmat-ZPAP Gallery, Cracow
- 2012, February–March: *Solo exhibition on the occasion of Władysław Jackiewicz's 88th birthday*, Jackiewicz Gallery, Gdańsk
- 2013, 7–19 May: *Władysław Jackiewicz*, Wybrzeże Theatre foyer, Gdańsk
- 2013, 15–31 October: *Władysław Jackiewicz. Secrets of the body*, Katarzyna Napiórkowska's Art Gallery, Warsaw
- 2014, 17 February – 9 March: *Exhibition of painting works on the occasion of the 90th birthday of prof. Władysław Jackiewicz*, Academy of Fine Arts in Gdańsk, Gdańsk
- 2014, 17 February – 9 March: *W.J.90.*, Jubilee exhibition of paintings by Professor Władysław Jackiewicz, Jackiewicz Gallery, Gdańsk
- 2014, 25 October – 7 December: *Władysław Jackiewicz. Body landscapes*, Pionova Gallery, Gdańsk
- 2016, 27 May – 10 June: *Władysław Jackiewicz. The art of contemplation*, Polish Auction House Wojciech Śladowski, Cracow
- 2016, 10 June: *Jackiewicz. Painting*, Sulmin Gallery, Sulmin
- 2017, 11 February – 11 March: *Władysław Jackiewicz. Body*, Olsztyn Art Gallery, Olsztyn
- 2018, 23 November – 5 December: *Professor Władysław Jackiewicz. Painting*, Punkt GTPS Gallery, Gdańsk
- 2019, 5 September – 4 October: *Władysław Jackiewicz. Body language*, Piękna Gallery, Warsaw
- 2024, 17 January – 18 February: *Jackiewicz*, Academy of Fine Arts in Gdańsk, Gdańsk

COLLECTIVE EXHIBITIONS

- 1946: Exhibition of an informal artistic group of students of the State Higher School of Fine Arts in Gdańsk based in Sopot, private apartment in the house of Kazimierz "Kachu" Ostrowski's family, Gdynia
- 1946, 24 June – July: Exhibition of students' works on the occasion of the end of the first year of operation of the PWSSP in Gdańsk, based in Sopot
- 1947, 21 June – July: Annual show of works by PWSSP students, PWSSP Art Pavilion, Sopot
- 1948, 26 June: Annual show of works by PWSSP students, PWSSP Art Pavilion and school buildings, Sopot

- 1949, 23–27 October: *Interschool Shows of State Higher Art Schools*, International Poznań Fair, Poznań
- 1950, June: Annual show of works by students of the State Higher School of Fine Arts, PWSSP Art Pavilion, Sopot
- 1951, 29 September: Annual show of works by PWSSP students, PWSSP Art Pavilion, Sopot
- 1952, February: Annual show of works by PWSSP students, PWSSP Art Pavilion, Sopot
- 1952, 27 April: *Annual May Day Exhibition of the Gdańsk District of the Association of Polish Artists*, Art Pavilions, CBWA, Sopot
- 1952, 27 November – 1953, 3 February: *3rd National Art Exhibition*, CBWA Zachęta, Warsaw
- 1953, 30 April – May: *Annual May Day Exhibition of the Gdańsk District of ZPAP*, CBWA Pavilions at the Pier, Sopot
- 1953, 2–16 July: *International Art Exhibition and Polish Art Exhibition* as part of the 4th World Festival of Youth and Students, Bucharest, Romania
- 1953, 14 August – September: 6th Festival of Visual Arts, 8th Annual Exhibition of the Gdańsk District of ZPAP, CBWA, Sopot; November–December: TPD school no. 1, Elbląg
- 1953, 12 October – November: *10 years of the Polish People's Army. Painting, sculpture, graphics*, CBWA Zachęta, Warsaw
- 1954, 1 May: *Annual May Day Exhibition of the Gdańsk District of ZPAP*, CBWA Pavilions at the Pier, Sopot
- 1954, 12 June – September: 7th Festival of Visual Arts, 9th Annual Exhibition of the Gdańsk District of ZPAP, CBWA, Sopot
- 1954, 1 September – 1 October: *Sport and tourism in art*, CBWA Warsaw; 1955, February: Zakopane; 12 May – 16 June: Świętokrzyskie Museum, Kielce; 12 July – 15 August: Katowice; 1 September: Pavilion of the Ministry of Culture and Art in the Culture Park, Poznań; 12 December: CBWA, Gliwice
- 1955, 21 July – September: *National Exhibition of Young Art Against war – against fascism* as part of the 5th World Festival of Youth and Students, Arsenal, Warsaw
- 1955: *Autumn Exhibition of the Gdańsk District of ZPAP*, CBWA, Sopot
- 1956, July–November: *Junge Generation – Polnische Kunstausstellung*, Berlin, Leipzig, East Germany
- 1956, September: *Exhibition of the Gdańsk District of ZPAP*, CBWA, Sopot
- 1957, 15–28 February: *Exhibition of 5 Young Artists of the Coast*, St. George's Shooting Range, Gdańsk
- 1957, 15 June – 21 July: 10th Festival of Visual Arts, *National Exhibition of Young Painting and Sculpture*, CBWA, Sopot
- 1957, September: *Exhibition. Mieczysław Baryłko, Władysław Jackiewicz, Kazimierz Ostrowski, Teresa Pągowska, "Po prostu" salon*, Jewish Theatre foyer, Warsaw
- 1957, 15 September – 20 October: *Autumn salon of the Gdańsk District of ZPAP*, CBWA, Sopot
- 1958, 17 May – 8 June: *Exhibition of works by artists from the Gdańsk District of ZPAP*, CBWA, Lublin; 11–28 June: CBWA, Zakopane; 10–24 August: CBWA, Poznań; 14 September – 29 October: *Pomeranian Art House*, Bydgoszcz
- 1958, 14 June – 22 July: 11th Festival of Visual Arts, 2nd National Exhibition of Young Painting, Sculpture and Graphics, CBWA, Sopot
- 1959, 17 June – 12 July: 12th Festival of Visual Arts, *Exhibition of 28 Painters and Sculptors from the Coast*, CBWA, Sopot
- 1959, 25 July – 16 August: 12th Festival of Visual Arts, 3rd National Exhibition of Young Painting, Sculpture and Graphics, CBWA, Sopot
- 1960, September–October: *Borysowski, Frydrych, Jackiewicz, Ostrowski, Pietkiewicz, Studnicki*, Pomeranian Museum, Gdańsk
- 1960: *Arte italiana a stranieri in piccolo formato*, La Nuova Pesa Gallery, Rome, Italy
- 1960: *Polish revolutionary movement in art* – exhibition presented in many cities in Poland, m.in. 1959: Museum of the History of the Polish Revolutionary Movement, Warsaw; 1960, 13 August – 20 September: MPWiT, Częstochowa; 1960, 25 October – 20 November: Provincial National Council Katowice; 1960, 15–28 December: WRN Presidium, Rzeszów; 1960, 28 December – 1961, 16 January: Museum, Racibórz; 1961, 12 January – 1 February: Castle, Szczecin; 1961, 24 January – 14 February: CBWA, Opole; 1961, 7 February – 9 March: Museum, Koszalin; 1961, 24 February – 14 March: ZPAP, Bielsko-Biała; 1961, July: Berlin, East Germany; 1961, November: Kukung Museum, Beijing, China
- 1961, 30 July – 27 August: 14th Festival of Visual Arts, *Jubilee Salon of the Gdańsk District of ZPAP*, CBWA, Sopot
- 1961, 25 November – 1962, 9 January: *Polish artistic work on the 15th anniversary of the Polish People's Republic*, National Museum, Warsaw
- 1962, 17 June – 8 July: 15th Festival of Visual Arts, *Exhibition of paintings by Zdzisław Brodowicz, Władysław Jackiewicz, Teresa Pągowska, Roman Usarewicz, Jerzy Zabłocki*, BWA, Sopot
- 1962, 21 July – 31 August: 1st Festival of Polish Contemporary Painting, Castle, Szczecin
- 1964, 8–23 February: *Visual artists for the schools of the millenium*, BWA, Sopot

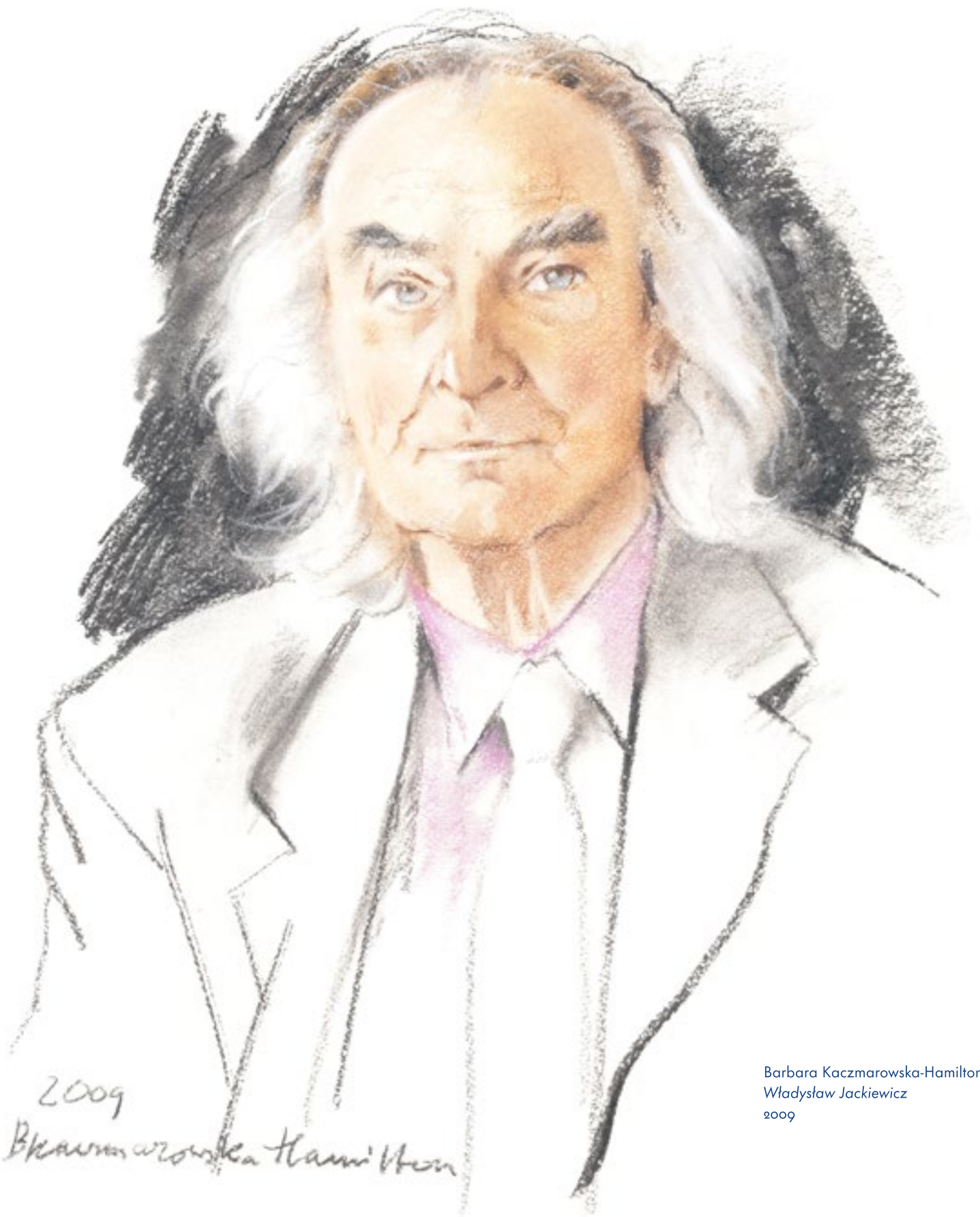
- 1964, 5 October – 2 November: *Vle Salon Grands et Jeunes d'Aujourd'hui*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Lambert Gallery, Paris
- 1964, 21 November – 13 December: *20 years of the Polish People's Republic in art. Painting exhibition*, BWA, Sopot
- 1965, 24 March – 11 April: *Exhibition of works by members of the Sopot District of ZPAP*, BWA, Łódź; 15–31 May: Youth Palace, Katowice; 4–14 June: BWA, Opole; 5–29 June: Museum, Racibórz; 30 June – 21 July: Museum, Racibórz; 30 July – 18 August: BWA, Opole; 11–30 September: BWA, Lublin
- 1965, 11–30 May: *20 years of the Polish People's Republic in art. Painting exhibition*, CBWA Zachęta, Warsaw
- 1965, 23 July – 22 August: 1st Biennial of Spatial Forms Confrontations '65, EL Gallery, Elbląg
- 1965, 6–27 August: *Festival of Polish Art, Exhibition of Contemporary Polish Art*, Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato di Tella, Buenos Aires, Argentine; 3 December: *Salon de Bellas Artes*, Montevideo, Uruguay; 1966, 12 May: *Museo de Arte Moderno Bosque de Chapultepec*, Mexico City, Mexico; 1966, June: *Las Galerías*: Gerardo Suarez, Doctor Atl, José Clemente Orozco, Diego Rivera, Guadalajara, Mexico; 1966, September: *Museo Michoacano*, Morelia, Mexico; 1967, 10 February: *Palacio de Bellas Artes*, Havana, Cuba
- 1965, September: *Eibisch, Gierowski, Jackiewicz, Jaskierski, Nowosielski, Ziemiński*, Washington Gallery of Art, Washington, US
- 1965, 25 September – 24 October: 18th Festival of Visual Arts, National Exhibition of Painting, Sculpture and Graphics Comparisons 1, BWA, Sopot
- 1965, 30 September – 28 October: 2nd Fine Arts Exhibition and Golden Grape Symposium, BWA District Museum and Showroom, Zielona Góra
- 1965: *Sopot painters*, Student Club, Poznań
- 1965: *Exhibition of 37 Contemporary Polish Artists*, Tel Aviv Museum, Helena Rubinstein Pavilion, Tel Aviv, Israel
- 1966, 4–15 March: *Podareni dela od Polska*, Skopje, Macedonia
- 1966, 1 September: *Jackiewicz og Zablocki*, AP Gallery, Copenhagen, Denmark
- 1966, October – November: *Three generations: Piotr Potworowski, Juliusz Studnicki, Władysław Jackiewicz, Kazimierz Ostrowski, Kiejstut Bereźnicki, Hugon Lasecki, Jerzy Krechowicz*, Artus Court, Gdańsk
- 1966, November: *Festival of Fine Arts*, Visual Artist's House, Warsaw
- 1967, March: *Contemporary Polish painting*, Uluv Exhibition Hall, Prague, Czechoslovakia
- 1967, March: *Exhibition of paintings and sculptures by Kraków and Gdańsk artists*, House of Art, Brno, Czechoslovakia
- 1967, May: *European Salon 1967*, Nancy, France
- 1967, 31 May – 30 July: *Cracow meetings*, Salon BWA – Municipal Exhibition Pavilion, Cracow; 20 August – 14 September: BWA, Tarnów
- 1967, 17 June – 23 July: 20th Festival of Visual Arts, *Salon of the 20th anniversary of the Gdańsk District of ZPAP*, BWA, Sopot
- 1967, June: *Exhibition of young Polish painting*, Museum, La Chaux-de-Fonds, Switzerland
- 1968: *Exhibition of contemporary Polish painting 1917–1967*, Kunsthalle, Kiel, West Germany
- 1968: *Painting exhibition as part of cultural cooperation agreements with the Associations of People's Democracies*, E. Markowski, W. Jackiewicz and M. Kasproicz, Czechoslovakia
- 1969, April – May: "Gaudenzio Ferrari" international art competition, Santhia near Turin, Italy
- 1969, 21 June – 30 July: 22nd Festival of Visual Arts, National Exhibition of Painting, Sculpture and Graphics Comparisons 3, BWA, Sopot
- 1969, July: *Exhibition of 15 artists from the Coast*, Museum, Ystad, Sweden
- 1969, 25 September – 31 October: *Painting exhibition*, 4th Golden Grape Symposium, BWA, Zielona Góra
- 1969, December: *Post-plein-air drawing exhibition* – Kadyny, WRN Meeting Room foyer, Gdańsk
- 1970, 21 April – 17 May: *Lenin and his idea. Exhibition of Polish contemporary art on the occasion of the 100th anniversary of the birth of V.I. Lenin*, CBWA Zachęta, Warsaw; 6 May – 30 June: 23rd Festival of Visual Arts, BWA, Sopot; 4 August – 4 September: *Hermitage*, Leningrad, USSR
- 1970, 27 June – 18 July: *Exhibition of works by winners of the 4th Golden Grape*, BWA, Zielona Góra
- 1970, November – December: *Painting in People's Poland*, National Museum, Warsaw
- 1970: 25th anniversary of the Gdańsk District of ZPAP, Artus Court, Gdańsk
- 1971, 19 June – 25 July: 24th Festival of Visual Arts, National Exhibition of Painting, Sculpture and Graphics Comparisons 4, BWA, Sopot
- 1971: *Quadrennial of Scenography* – exhibition of stage settings for the works of William Shakespeare, Prague, Czechoslovakia
- 1971, 9–28 October: *Vier uit Gdańsk. Władysław Jackiewicz, Włodzimierz Łajming, Roman Usarewicz, Jerzy Zablocki*, Kunstenaarscentrum, Bergen, Netherlands

- 1971, **December**: *Visual Artists of the Coast*, Gdańsk Hall, Gdańsk
- 1972: *Expo '67* – International exhibition of contemporary art *Man and his world*, Montreal Exhibition Pavilion, Canada
- 1972, **August–September**: *Exhibition of Polish contemporary painting*, Art Museum, Helsinki; Tampere; Rovaniemi; Lappeenranta, Finland
- 1972–1973: National Painting Exhibition *Copernicus – Cosmos*, District Museum, Toruń
- 1973, **May**: *Exhibition of paintings, graphics and sculptures of the Gdańsk District of ZPAP*, BWA, Bydgoszcz
- 1973, **20–25 June**: 4th International Art Fair ART 4'73, Swiss Industries Fair Organisation, Basel, Switzerland
- 1973, **28 June – 5 August**: 26th Festival of Visual Arts *Comparisons 5*, BWA, Sopot
- 1973, **24 August**: *Exhibition of works by Coastal artists. Paintings by Jan Góra, Władysław Jackiewicz, Wiesław Markowski, Kazimierz Ostrowski. Ceramika Henryk Lula, Jadwiga Karczewska, Stanisław Konieczny*, DESA Contemporary Art Salon, Warsaw
- 1974, **August**: *Creative attitudes*, Artus Court, Gdańsk Hall, Gdańsk
- 1974: *30 years of painting in the Polish People's Republic*, BWA, Katowice
- 1974: *Nationale Ausstellung Polen 74*, Gruga-Park, Essen, West Germany
- 1975, **6–29 October**: Exhibition as part of the 9th International Fryderyk Chopin Competition *Portraits of Fryderyk Chopin*, National Philharmonic foyer, Warsaw
- 1975, **November–December**: National Exhibition *The image of a woman*, BWA, Sopot
- 1976, **2–16 April**: *Creative attitudes in the Gdańsk environment. Painting, sculpture, graphics*, CBWA Zachęta, Warsaw
- 1976, **September**: 6th Festival of Fine Arts, CBWA Zachęta, Warsaw
- 1977, **16 April – May**: 2nd Gdańsk Art Biennial, BWA Sopot
- 1977, **August**: *Exhibition of 6 painters from Gdańsk: Bohdan Borowski, Włodzimierz Łajming, Władysław Jackiewicz, Roman Usarewicz, Kazimierz Śramkiewicz, Jerzy Zabłocki*, Quebec, Canada
- 1977, **October**: *Creative attitudes of the Gdańsk art community*, BWA Contemporary Art Gallery Awangarda, Wrocław
- 1977, **October–November**: *Exhibition of paintings, graphics, sculptures and tapestries by members of the Gdańsk District of ZPAP*, Kiel, West Germany
- 1978, **10 June – 13 August**: 31st Festival of Visual Arts, National exhibition of painting and graphics *The image of a modern man*, BWA, Sopot
- 1978, **June–September**: 31st Festival of Visual Arts *Presentations I*, BWA, Sopot
- 1978: *Polish contemporary art*, Grenen Museet, Axel, Netherlands
- 1979, **12–31 January**: *Contemporary painting on ceramic bowls. Jan Styczyński Collection*, Kordegarda Gallery, Warsaw
- 1979, **March**: *Exhibition Polish artists from Gdańsk*, Mannheim Town Hall, West Germany
- 1979, **April**: *Exhibition of 12 Polish artists*, Stadtgalerie, Altena; Gelsenkirchen, West Germany
- 1979, **18 May – 24 June**: *Neuere polnische Kunst von der Ostseeküste. Malerei, Graphik, Plastik aus dem Museum Narodowe Szczecin*, Museum in. St. Annen-Kloster, Lübeck, Germany
- 1979, **June–July**: *Exhibition of contemporary Polish painting*, Polish Information and Culture Centre, Leipzig, East Germany
- 1979, **9–27 July**: *Winners of state and Minister of Culture and Art awards granted on the 35th anniversary of the Polish People's Republic*, CBWA Zachęta, Warsaw; **22 June – 28 July**: Polish Information and Culture Centre, Berlin, Leipzig, East Germany
- 1979, **August–September**: *Exhibition of art by Gdańsk artists*, City Library, Höganäs, Sweden
- 1979, **October**: *Erotica*, Visual Artist's House, Warsaw
- 1979, **26 October – 11 November**: *Kunst von heute in Danzig. 12 polnische Maler aus Gdańsk und Sopot*, ZENTRA SA Gallery, Locarno, Switzerland
- 1979, **November – 1980, January**: *35 years of painting in People's Poland*, National Museum, Poznań; **8–27 February**: CBWA Zachęta, Warsaw
- 1979: *Polish painting 1944–1979*, District Museum, Bydgoszcz
- 1979: *Artists from the Gdańsk Coast*, Leningrad, USSR
- 1980, **13 January – 8 February**: *Monat der Bildenden Kunst aus Gdańsk. Plastik, Malerei, Graphik*, Ausstellung Weserburg, Bremen, Germany
- 1980, **October**: 5th International Painting Biennial Košice'80, Košice, Czechoslovakia
- 1981, **July**: *Exhibition of paintings, sculptures and graphics from the gallery's own collections*, BWA, Sopot
- 1982, **July–September**: 11th Festival of Polish Contemporary Painting, BWA Art Gallery – Pomeranian Dukes' Castle, Szczecin
- 1982, **30 July – 29 August**: *Polnische Künstler heute*, Villa Streccius Städtische Gallery, Landau, West Germany
- 1983, **July–August**: *Exhibition for the 700th anniversary of Sopot. Painters and sculptors from Sopot 1945–1983*, BWA Art Gallery, Sopot

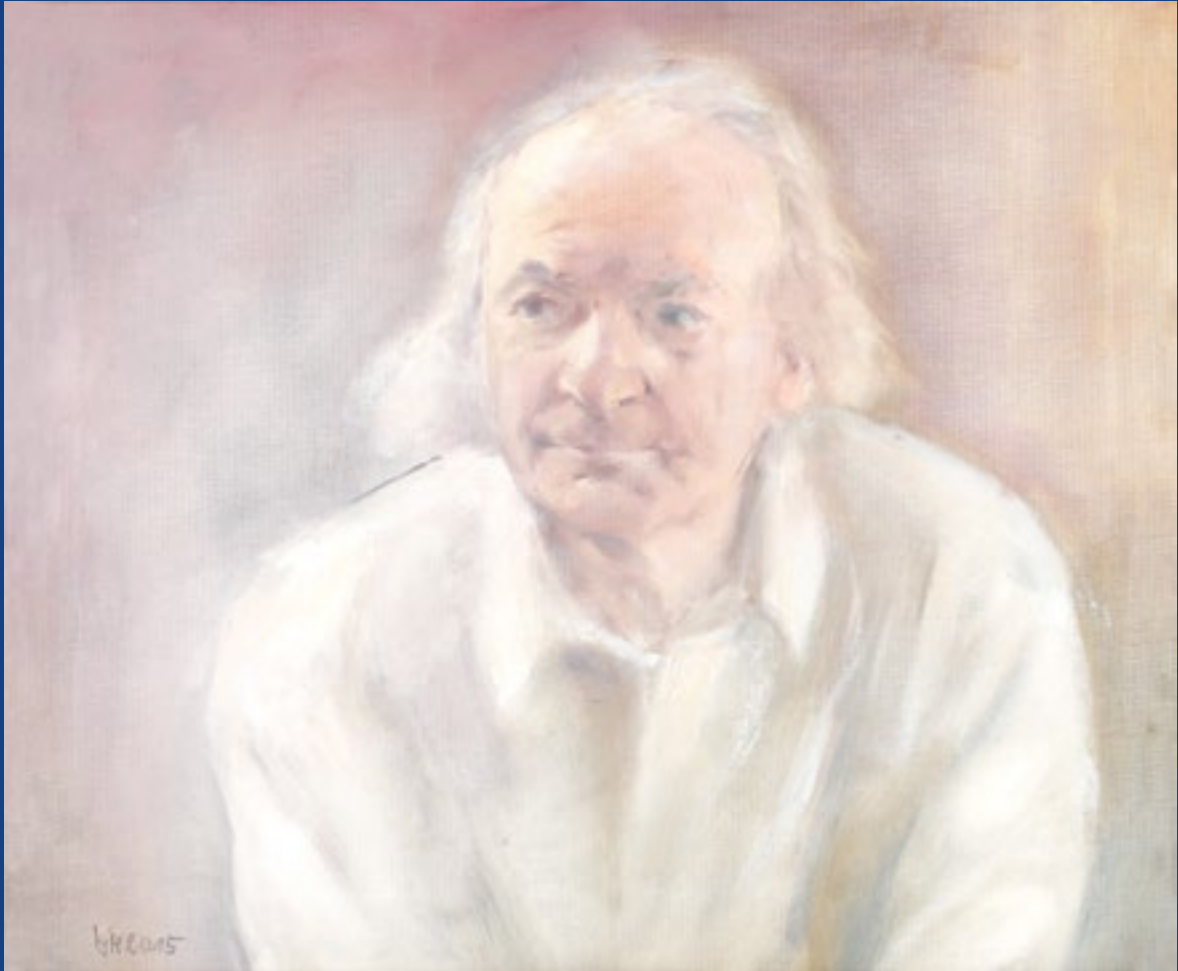
- 1983, **September – October:** *Painting and graphics of the Gdańsk community*, Institute of Polish Culture, London, UK
- 1985, **26 April – 30 May:** *Collection of contemporary art of the National Museum in Szczecin*, BWA Contemporary Art Gallery Awangarda, Wrocław
- 1985, **19 July – 29 September:** *Art of the Western and Northern Territories on the 40th anniversary of the return to the Motherland*, BWA, Olsztyn
- 1985, **24 November – 1 December:** 2nd Art Fair of Socialist Countries Interart '85, Poznań
- 1986, **18 January – 9 February:** *Human life. The fate of the Earth*. Exhibition of paintings, graphics and sculpture on the occasion of the Congress of Intellectuals in defence of a peaceful future of the world, CBWA Zachęta, Warsaw
- 1986, **23 February – 26 March:** 6th India Triennial, New Delhi, India
- 1986, **17 March – 13 April:** 1st Nationwide exhibition of paintings and graphics by members of the Association of Polish Painters and Graphic Artists, CBWA Zachęta, Warsaw
- 1986, **31 May – 14 June:** *Pittura Contemporanea Polacca*, Centro Studi di Arte e Cultura di Napoli, Napoli, Italy
- 1986, **June:** *Zeitgenössische Polnische Malerei*, Galerie am Weidendamm, Berlin, East Germany
- 1986, **12 August – 8 October:** *Contemporary Polish Art*, The 1986 Edinburgh Festival, The Richard Demarco Gallery, Edinburgh, UK
- 1986: Art Festival, Bagdad, Iraq
- 1987, **April:** 7th Gdańsk Art Biennial, BWA, Sopot
- 1987, **27 June:** *Seven from Gdańsk*, Art Centre, Bergen, Netherlands
- 1987, **22 September:** 1st District Exhibition of the Association of Visual Artists, Painters and Graphic Designers, BWA, Sopot
- 1988, **15 January – 7 February:** 2nd Nationwide exhibition of paintings and graphics by Warsaw artists, CBWA Zachęta, Warsaw
- 1988: *Ten Polish painters*, Atheneum Art Gallery, Athens, Greece
- 1988, **July:** *Galeriada*, BWA, Sopot
- 1988: 5th Art Fair of Socialist Countries Interart '88, Poznań
- 1989, **February:** Exhibition of artists at the 43rd International Art Exhibition – Venice Biennale, Castle, Reszel
- 1992, **21 January – 16 February:** *The "Arsenal 1955" milieu*. Paintings, graphics, drawings from the District Museum in Gorzów, Zachęta State Art Gallery, Warsaw
- 1992, **April – May:** 1st International Art Fair, Geneva, Switzerland
- 1993, **9 May – 13 June:** *Zeitgenössische Kunst aus Danzig*. Malerei, Grafik, Skulptur, Stadtmuseum Waldkraiburg, Germany
- 1993, **May:** *Three painters from Gdańsk*. Kiejstut Bereźnicki, Władysław Jackiewicz, Andrzej Śramkiewicz, Atelier Spreng, Bern, Switzerland
- 1993, **September:** *Contemporary nudes*, FOS City Theatre Gallery, Gdynia
- 1994, **March:** *Master and students: Władysław Jackiewicz, Zbigniew Gorlak, Jacek Mydlarski, Jan Soteki*, U Literatów Gallery, Gdańsk
- 1994, **July:** Summer salon, Punkt Gallery, Gdańsk
- 1995, **April – May:** *Art in Pomerania after 1945*. Południowa Gallery, Północna Gallery, Kwadrat Gallery, Pomeranian Dukes' Castle, Szczecin; Gallery of Contemporary Art, National Museum, Szczecin
- 1995, **30 June – August:** *Trace of time (1950–1980)*. Bohdan Borowski, Władysław Jackiewicz, Roman Usarewicz, Arche Provincial Art Gallery, Gdańsk
- 1995, **July – August:** *Analogies and contrasts*, Strome Schody Gallery, Museum in Łębork
- 1995, **November – December:** *Trace of time (1950–1980)*. Bohdan Borowski, Władysław Jackiewicz, Roman Usarewicz, Baltic Gallery of Contemporary Art, Ustka
- 1998, **July:** Exhibition of works by Alina Jackiewicz-Kaczmarek, Tadeusz Foltyna, Władysław Jackiewicz, Anna Malicka-Zamorska, Jerzy Tadeusz Mróz, Agata Buchalik-Dryzga as part of the Kivans International convention, Hotel Mercury, Strasbourg, France
- 1999, **May – June:** *Sopot's advantage. Gdańsk painting from the period of socialist realism 1950–1955*, Strome Schody Gallery, Museum in Łębork
- 2000, **20 June:** Wandering Art Gallery, Batory Department Store, Gdynia
- 2001, **26 April – 20 May:** *Duration*, EL Gallery Art Centre, Elbląg
- 2001, **9 May – 10 June:** *Arcana of Art. Polish Abstract Artists*. Exposition from Henryk Stażewski to Krzysztof Grzesiak, Museum of Central Pomerania. Pomeranian Dukes' Castle, Słupsk
- 2001, **18–30 June:** 1st Painting Biennial, Lubomirski Palace, Warsaw
- 2002, **June:** *Local vision. Generations. Coastal Art here and now. An attempt at a description*, Nowa Oficyna Drawing Gallery, Academy of Fine Arts, Gdańsk; Gallery of Contemporary Art '78, Gdynia; Gdańsk Shipyard Hall; former Delfin cinema, Gdańsk; Sfinks Club, Sopot
- 2002, **July:** *Exhibition of graphics, paintings and sculptures by artists associated with the Academy of Fine Arts in Gdańsk*, Podlaska Gallery, Biała Podlaska
- 2002, **4 July – 25 August:** *Master Władysław and students*. Prof. Władysław Jackiewicz, Roman Gajewski, Zbigniew

- Gorlak, Alina Jackiewicz-Kaczmarek, Zbigniew Kosmala, Mieczysław Knut, Jan Misiek, Teresa Miszkin, Jacek Mydlarski, Andrzej Śramkiewicz, EL Gallery Art Centre, Elbląg
- 2003, 23 May – 26 June:** *The history of the collection of CSW Łaźnia PUBLIC (RE)COLLECTIONS*, Łaźnia Centre for Contemporary Art, Gdańsk
- 2007, 18 March – 17 June:** *Exhibition of art from the collections of Grażyna Kulczyk*, Old Brewery, Poznań
- 2009, 5 March – 26 April:** *Exhibition The beauty of nudity. Nude in Polish art of the 19th and 20th centuries*, Castle Cultural Centre, Poznań
- 2009, 26 November – 2010, 16 January:** *Gallery collection*, Pionova Gallery, Gdańsk
- 2011, 22 January – 27 February:** *Exhibition of the 100th anniversary of ZPAP*, PGS, Sopot
- 2013, 8 August – 5 September:** *The Little Weimar Triangle*, St. John Centre, Gdańsk
- 2013, 10 August – 8 September:** *Summertime*, Pionova Gallery, Gdańsk
- 2013, 25 October – 2014, 28 February:** *Golden Collection 1963–1981 from the collections of the Lubusz Region Museum*, Lubusz Region Museum, Zielona Góra
- 2013, 26 October – 8 November:** *Masters. Polish artists from the Venice Biennale*, Katarzyna Napiórkowska's Art Gallery, Poznań
- 2014, 10 January – 6 February:** *Materiality and value of a work of art*, Arsenal Gallery, Białystok
- 2014, 17–28 February:** *TO THE MASTER. Exhibition of students and assistants of prof. Władysław Jackiewicz on the Professor's 90th birthday*, Punkt Gallery, Gdańsk
- 2014, 2–30 August:** *Seen from the sea*, organizer Klucznik Gallery, Lighthouse, Stodoła hall, Rozewie
- 2015, 15–18 June:** *The Sopot School – between art and politics*, Sfinks 700 Club, Sopot
- 2016, 13 April:** *Günter Grass. Plus Collection*, Günter Grass Gallery in Gdańsk, Gdańsk
- 2017, 15 November – 2018, 28 January:** *The first decade (after the storm over the old world). Painting on the Coast in the years 1945–1955*, National Museum, Branch of Modern Art, Abbots' Palace, Gdańsk
- 2020, November:** *Balance of contrasts. Painting, sculpture, fabric from the collections of the Museum in Łębork*, Museum in Łębork (on-line exhibition)
- 2021, 18 February – 1 April:** *The space of time. To see*, Płock Art Gallery, Płock
- 2021, 18–29 June:** *Modern Art. Avant-garde classics after 1945*, DESA Unicum Auction House, Warsaw
- 2022, 15 June – 10 July:** *ACTUS // Exhibition: Władysław Jackiewicz and Martyna Miller*, Prześwit Gallery, Warsaw
- 2023, 17 March – 30 April:** *Foreign body / Own body – exhibition of works from the collections of the Municipal Art Gallery in Łódź*, Re:Medium Gallery, Łódź

Collated by Paulina Szymańska



Barbara Kaczmarowska-Hamilton
Władysław Jackiewicz
2009



Jacek Mydlarski
Władysław Jackiewicz
2015

SKRÓTY NAZW

ABBREVIATIONS OF NAMES

AASP	Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku / Archive of the Academy of Fine Arts in Gdańsk	MRN	Miejska Rada Narodowa / Municipal National Council
AFASP	Archiwum Fotografii Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku / Photography Archive of the Academy of Fine Arts in Gdańsk	MWiM	Muzeum Warmii i Mazur w Olsztynie / Museum of Warmia and Masuria in Olsztyn
AIAP	Association Internationale des Arts Plastique / IAA The International Association of Art	MWP	Muzeum Wojska Polskiego / Polish Army Museum
AP	Archiwum Państwowe / State Archives	MZK	Muzeum Zamoyskich w Kozłówce / Zamoyski Museum in Kozłówka
ASP	Akademia Sztuk Pięknych / Academy of Fine Arts	MZL	Muzeum Ziemi Lubuskiej w Zielonej Górze / Museum of the Lubusz Land in Zielona Góra
BWA	Biuro Wystaw Artystycznych / Art Exhibition Office	OGS	Olsztyńska Galeria Sztuki / Olsztyn Art Gallery
CBWA	Centralne Biuro Wystaw Artystycznych / Central Office of Art Exhibitions	OWMMiR	Ogólnopolska Wystawa Młodego Malarstwa i Rzeźby / National Exhibitions of Young Painting and Sculpture
CSW Znaki Czasu	Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu w Toruniu / Centre for Contemporary Art Znaki Czasu in Toruń	OWMMRiG	Ogólnopolska Wystawa Młodego Malarstwa, Rzeźby i Grafiki / National Exhibition of Young Painting, Sculpture and Graphics
FSP	Festiwal Sztuk Plastycznych w Sopocie / Festival of Visual Arts in Sopot	OWP	Ogólnopolska Wystawa Plastyki / National Art Exhibition
GTPS	Gdańskie Towarzystwo Przyjaciół Sztuki / Gdańsk Society of Friends of Art	PG	Politechnika Gdańska / Gdańsk University of Technology
KMPiK	Klub Międzynarodowej Prasy i Książki / International Press and Book Club	PGS	Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie / State Art Gallery in Sopot
KUL	Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II / The John Paul II Catholic University of Lublin	PPR	Polska Partia Robotnicza / Polish Workers' Party
MKiS	Ministerstwo Kultury i Sztuki / Ministry of Culture and Art	PWSSP	Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych w Gdańsku / State Higher School of Visual Arts in Gdańsk
MNG	Muzeum Narodowe w Gdańsku / National Museum in Gdańsk	PZPR	Polska Zjednoczona Partia Robotnicza / Polish United Workers' Party
MNP	Muzeum Narodowe w Poznaniu / National Museum in Poznań	SHS	Stowarzyszenie Historyków Sztuki / Association of Art Historians
MNS	Muzeum Narodowe w Szczecinie / National Museum in Szczecin	TPMSW	Towarzystwo Przyjaciół Młodzieży Szkół Wyższych / Society of Friends of Youth of Higher Education
MNSz	Muzeum Narodowe w Szczecinie / National Museum in Szczecin	TVP	Telewizja Polska / Polish Television
MNW	Muzeum Narodowe w Warszawie / National Museum in Warsaw	WRN	Wojewódzka Rada Narodowa / Provincial National Council
MNW_r	Muzeum Narodowe we Wrocławiu / National Museum in Wrocław	WSM	Wyższa Szkoła Morska w Gdyni / Maritime University of Gdynia
MN_p	Muzeum Niepodległości w Warszawie / Independence Museum in Warsaw	ZPAMiG	Związek Polskich Artystów Malarzy i Grafików / Association of Polish Painters and Graphic Designers
MO	Muzeum Okręgowe / District Museum	ZPAP	Związek Polskich Artystów Plastyków / Association of Polish Visual Artists
MPK	Muzeum Pałac Zamoyskich w Kozłówce / Zamoyski Palace Museum in Kozłówka		
MPWiT	Miejskie Przedsiębiorstwo Wystaw i Targów w Częstochowie / Municipal Exhibition and Fair Company in Częstochowa		

ALBUM OPRACOWANO NA PODSTAWIE ZBIORÓW RODZINY ARTYSTY I:

Archiwum Akt Nowych w Warszawie, Archiwum Państwowego w Gdańsku, Archiwum Państwowego w Gdańsku Oddział w Gdyni, Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku, Bečka Art, Biblioteki Warmii i Mazur w Olsztynie, Biura Wystaw Artystycznych w Zielonej Górze, Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu w Toruniu, Gdańskiego Towarzystwa Przyjaciół Sztuki, Elbląskiej Biblioteki Cyfrowej, Galerii Arsenal w Białymstoku, Galerii Pionova, Miejskiej Galerii Sztuki w Łodzi, Muzeum Lubuskiego im. Jana Dekerta w Gorzowie Wielkopolskim, Muzeum Narodowego w Gdańsku, Muzeum Narodowego w Poznaniu, Muzeum Narodowego w Szczecinie, Muzeum Narodowego w Warszawie, Muzeum Narodowego we Wrocławiu, Muzeum Okręgowego w Toruniu, Muzeum w Łęborku, Muzeum Warmii i Mazur w Olsztynie, Muzeum Wojska Polskiego, Muzeum Zamoyskich w Kozłówce, Muzeum Ziemi Lubuskiej w Zielonej Górze, Olsztyńskiej Galerii Sztuki, Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie, Pracowni Dokumentacji Sztuk Wizualnych XX–XXI w. Instytutu Sztuki PAN, Wirtualnego Muzeum Historii Poznania – Projekt CYRYL, Wojewódzkiej i Miejskiej Biblioteki Publicznej im. Josepha Conrada Korzeniowskiego w Gdańsku – Filii Naukowej, Działu Regionalnego, Zachęty Narodowej Galerii Sztuki, Związku Polskich Artystów Malarzy i Grafików, Związku Polskich Artystów Plastyków, kolekcji prywatnych.

REPRODUKUCJE DZIEŁ

Dariusz Lisowski, z wyłączeniem poniższych:

s. 241, 247, 248, 249, 255, 265, 272, 292, 293, 294, 303, 307, 313, 317, 321, 329, 332, 334, 336, 340, 344, 347, 355, 361, 393, 406, 407, 408, 409, 412, Krzysztof Deczyński (Muzeum Okręgowe w Toruniu) s. 312, 348, Piotr Grosz (Galeria Pionova) s. 465, 472, 487, Marek Krzyżanek (Zachęta Narodowa Galeria Sztuki) s. 414, Andrzej Leszczyński (Muzeum Narodowe w Gdańsku) s. 238, 251, 264, 266, 268, 280, 291, 323, 324, 328, 341, 369, 374, 376, 390, 398, 421, Adam Oleksiak (Muzeum Narodowe w Warszawie) s. 269, 331, 335, Dominik Pawełczyk (Miejska Galeria Sztuki w Łodzi) s. 403, Arkadiusz Piętaś (Muzeum Narodowe w Szczecinie) s. 382, 383, Filip Plewiński (Muzeum Narodowe w Warszawie) s. 318, 337, 379, 404, 416, Jakub Zdanowicz (Olsztyńska Galeria Sztuki) s. 434, 439, 447, 473, 480, 495, 496, 497.

AUTORZY ZDJĘĆ WŁADYSŁAWA JACKIEWICZA NA STRONACH 6, 7, 14–19, 650:

Bohdan Borowski, Alodia Jackiewicz, Leonida Jackiewicz, Stefan Kraszewski, Witold Węgrzyn, Jacek Zdybel i NN.

THE ALBUM WAS PREPARED BASED ON THE COLLECTIONS OF THE ARTIST'S FAMILY AND:

Archive of New Records in Warsaw, State Archives in Gdańsk, State Archives in Gdańsk Branch in Gdynia, Academy of Fine Arts in Gdańsk, Bečka Art, Library of the Museum of Warmia and Masuria in Olsztyn, Art Exhibitions Office in Zielona Góra, Centre for Contemporary Art Znaki Czasu in Toruń, Gdańsk Society of Friends of Art, Elbląg Digital Library, Arsenal Gallery in Białystok, Pionova Gallery, Municipal Art Gallery in Łódź, Jan Dekert Lubusz Museum in Gorzów Wielkopolski, National Museum in Gdańsk, National Museum in Poznań, National Museum in Szczecin, National Museum in Warsaw, National Museum in Wrocław, District Museum in Toruń, Museum in Łębork, Museum of Warmia and Masuria in Olsztyn, Polish Army Museum, Zamoyski Museum in Kozłówka, Museum of the Lubusz Land in Zielona Góra, Olsztyn Art Gallery, State Art Gallery in Sopot, Studio of Documentation of Visual Arts of the 20th and 21st centuries of the Institute Art of the Polish Academy of Sciences, Virtual Museum of the History of Poznań – Project CYRYL, Joseph Conrad Korzeniowski Provincial and Municipal Public Library in Gdańsk – Science Branch, Regional Section, Zachęta National Gallery of Art, Association of Polish Painters and Graphic Designers, Association of Polish Visual Artists, private collections.

REPRODUCTIONS OF WORKS

Dariusz Lisowski, excluding the following:

p. 241, 247, 248, 249, 255, 265, 272, 292, 293, 294, 303, 307, 313, 317, 321, 329, 332, 334, 336, 340, 344, 347, 355, 361, 393, 406, 407, 408, 409, 412, Krzysztof Deczyński (District Museum in Toruń) p. 312, 348, Piotr Grosz (Pionova Gallery) p. 465, 472, 487, Marek Krzyżanek (Zachęta National Gallery of Art) p. 414, Andrzej Leszczyński (National Museum in Gdańsk) p. 238, 251, 264, 266, 268, 280, 291, 323, 324, 328, 341, 369, 374, 376, 390, 398, 421, Adam Oleksiak (National Museum in Warsaw) p. 269, 331, 335, Dominik Pawełczyk (Municipal Art Gallery in Łódź) p. 403, Arkadiusz Piętaś (National Museum in Szczecin) p. 382, 383, Filip Plewiński (National Museum in Warsaw) p. 318, 337, 379, 404, 416, Jakub Zdanowicz (Olsztyn Art Gallery) p. 434, 439, 447, 473, 480, 495, 496, 497.

AUTHORS OF WŁADYSŁAW JACKIEWICZ PHOTOS ON PAGES ON PAGES 6, 7, 14–19, 650:

Bohdan Borowski, Alodia Jackiewicz, Leonida Jackiewicz, Stefan Kraszewski, Witold Węgrzyn, Jacek Zdybel and unk.

Jackiewicz

PATRONAT / PATRONAGE

Prof. ASP dr hab. Krzysztof Polkowski,
Rektor Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku / Rector of the Academy of Fine Arts in Gdańsk

REDAKCJA / EDITED BY

Elżbieta Kal (Uniwersytet Pomorski w Słupsku / Pomeranian University in Słupsk)
Anna Polańska (Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku / Academy of Fine Arts in Gdańsk)

KONCEPCJA MERYTORYCZNA / CONTENT CONCEPT

Anna Polańska

TŁUMACZENIE / TRANSLATION

Katarzyna Jopek

KOREKTA / PROOFREADING

Monika Scharmach
Mariusz Wrona

OPRACOWANIE CYFROWE MATERIAŁÓW / DIGITAL PREPARATION OF MATERIALS

Patrycja Kołodziejska
Paulina Szymańska

KONCEPCJA WIZUALNA, PROJEKT GRAFICZNY I SKŁAD / VISUAL CONCEPT, GRAPHIC DESIGN AND TYPESETTING

Eurydyka Kata i Rafał Szczawiński | re:design

WYDAWCA / PUBLISHER

Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku
Targ Węglowy 6
80-836 Gdańsk
tel. +48 58 301 28 01
asp.gda.pl
wydawnictwo@asp.gda.pl

DRUK / PRINT

Drukarnia Biały Kruk Milewscy Sp. J.
Sobolewo, ul. Tygrysia 50
15-509 Białystok

NAKLAD / PRESS RUN

350 egz. / copies

ISBN 978-83-67720-12-0
Gdańsk 2024

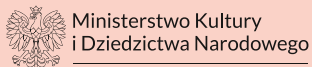
© Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku 2024

Wszelkie prawa zastrzeżone.

Żadna część publikacji nie może być przetwarzana bez zgody autorów i wydawcy. /

All rights reserved.

No part of the publication may be reproduced without the consent of the authors and publisher.



Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego

Dofinansowano ze środków Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego. /
Co-funded by the Ministry of Culture and National Heritage.



AKADEMIA
SZTUK
PIĘKNYCH
W GDAŃSKU



ZBROJOWNIA
SZTUKI



BIBLIOTEKA
AKADEMII
SZTUK
PIĘKNYCH
W GDAŃSKU



WYDAWNICTWO
ASP W GDAŃSKU



Jan Misiek
Homage. Władysław Jackiewicz
2016



AKADEMIA
SZTUK
PIĘKNYCH
W GDAŃSKU