



Wiesław **JURKOWSKI**

Wiesław **JURKOWSKI**

malarz, grafik, scenograf

Wiesław
JURKOWSKI
malarz, grafik, scenograf



Kamil Kopania

Wiesław
JURKOWSKI

malarz, grafik, scenograf

**Akademia
Teatralna
im.
Aleksandra
Zelwerowicza
w Warszawie
Filia
w
Białymstoku**

Kamil Kopania

Wiesław

JURKOWSKI

malarz, grafik, scenograf

Recenzenci:

dr hab. Marcin Lachowski

prof. dr hab. Jarosław Ławski

Redakcja: Teresa Kopania

Opracowanie graficzne i skład: Jacek Malinowski

Copyright © 2019 by Kamil Kopania

Copyright © 2019 by the Publisher

Na okładce:

Akt z czerwonym koniem, 1972, olej, płótno, 100 x 100 cm,

Galeria Arsenał w Białymstoku, nr inw. 191,

fot. Maciej Zaniewski

Wydawca:

Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie

Filia w Białymstoku

ul. Henryka Sienkiewicza 14, 15-092 Białystok

www.atb.edu.pl



Publikacja współfinansowana przez:



**GALERIA
IM. SŁĘDZIŃSKICH
W BIAŁYMSTOKU**
MIEJSKA INSTYTUCJA KULTURY

Druk i oprawa:

POZKAL, Inowrocław

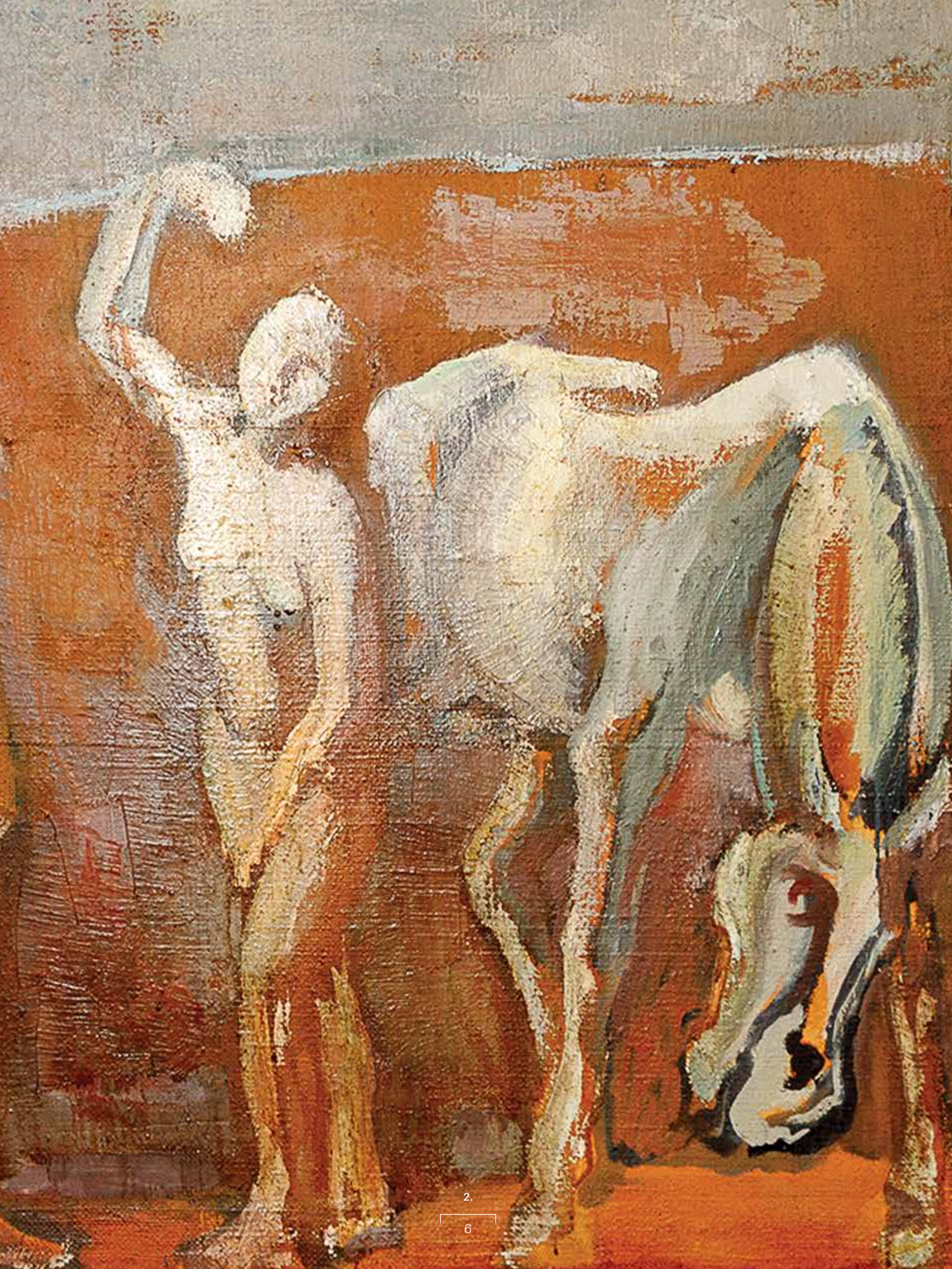
www.pozkal.pl

Nakład: 200 egz.

ISBN: 978-83-88358-08-1

SPIS TREŚCI

I. EDUKACJA ARTYSTYCZNA	7
II. DZIAŁALNOŚĆ W LATACH 1965-1989	21
1. Twórczość malarska, graficzna, rysunkowa	21
2. Twórczość teatralna	72
3. Inne przejawy aktywności artystycznej	93
III. DZIAŁALNOŚĆ PO 1989 ROKU	96
IV. PODSUMOWANIE	111
V. ILUSTRACJE	
RYSUNKI	113
GRAFIKI	123
GWASZE I AKWARELE	139
OBRAZY	155
PLAKATY	208
PRZEDSTAWIENIA	216
PRACE W PRZESTRZENI MIASTA	254
PRACOWNIA	260
VI. SPIS ILUSTRACJI	264
VII. KALENDARIUM	276



I. EDUKACJA ARTYSTYCZNA

Czy gdyby Wiesław Jurkowski nie trafił na swej życiowej drodze na spostrzegawczego nauczyciela, zostałby malarzem i scenografem? Nie sposób oczywiście dać na takie pytanie przekonującej odpowiedzi. Nie zmienia to jednak faktu, że to dzięki nauczycielowi właśnie Wiesław Jurkowski przybliżył się do świata sztuki, zaczął kształcić się w kierunku artystycznym. Droga do Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Gdańsku, następnie zaś samodzielnej pracy twórczej, nie była bynajmniej oczywistą dla osoby, która w trudnych latach po II wojnie światowej, mieszkając w małej wsi Oleszkowo, położonej między Białymstokiem a Sokółką, myślała o przyszłości¹. Wiesław Jurkowski podkreśla, że choć od najmłodszych lat wykazywał pewne inklinacje artystyczne, to planował jednak pójść w ślady ojca i pracować jako leśnik. Wpływ na zmianę decyzji miał Antoni Waszkiel, dyrektor szkoły podstawowej w Czarnej Wsi Kościelnej, do której uczęszczał przyszły malarz. To on – patrząc na prace Jurkowskiego wykonywane na lekcjach rysunku – wskazał mu Państwowe Liceum Technik Plastycznych w Białymstoku jako właściwe miejsce kontynuowania edukacji².

¹ O historii rodziny Wiesława Jurkowskiego, od dawna osiadłej na Białostocczyźnie, pisała Izabella Mazur Tymburska: „[Wiesław Jurkowski] przyszedł na świat 4 maja 1939 roku we wsi Oleszkowo, niedaleko Białegostoku, jako syn Bronisławy z Szuszkiewiczów i Karola Jurkowskich. W metrykach obu rodzin przewijają się nazwy polskich miejscowości jako miejsca zamieszkania, urodzin, ślubów i zgonów np.: Lacka Buda, Czarna Białostocka, Korycin, Lipina, Sokółka. Jedynie Bronisława i dwoje jej młodszego rodzeństwa urodziło się daleko od Podlasia, w Ameryce, dokąd, w podróż ‘za chlebem’, zabrali dziad Aleksander Szuszkiewicz swoją nowo poślubioną żonę Albinę z domu Barcewicz. Wrócił do Lackiej Budy w 1921 roku z trojgiem małych sierot, kończąc najdłuższą i najdalszą w dziejach rodziny podróż. W 1936 roku Bronisława i Karol Jurkowsky osiedli w Oleszkowie, gdzie urodził się Wiesław, jego bracia i siostra”; I. Mazur-Tymburska, *Jurkowski*, Białystok 2011, s. 7. Podstawowe informacje biograficzne dotyczące Wiesława Jurkowskiego zawarte są również w: A. Michałowska (oprac.), *Wiesław Jurkowski. Dokumentacja działalności*, „Lalkarze – materiały do biografii pod redakcją Marka Waszkiela”, Białystok 2009, s. 51-79; J. Tomalska, *Wiesław Jurkowski*, w: E. Kozłowska-Świątkowska, J. Szczygiał-Rogowska, J. Tomalska, W. Bokłago, *Artyści Białegostoku XVIII-XX wiek*, Białystok 2005, s. 81-82.

² Pytany o początki zainteresowania sztuką Wiesław Jurkowski wspomina: „Odbyło się to tak, że jakieś tam skłonności do dłubania, strugania i tak dalej miałem jeszcze w najmłodszych latach, chyba przez mojego dziadka ze strony matki, który – pamiętam – mojej nauczycielce w podstawówce robił kołyskę jako zabawkę. Byłem zafascynowany tym dłubaniem, że taka mała kołyska dla lalek. A potem, w siódmej klasie, w szkole w Czarnej Wsi Kościelnej, Pan Waszkiel, jak był kierownikiem szkoły, zarządził lekcje rysunku. W tamtym czasie lekcje rysunku nie były raczej lekcjami rysunku, zazwyczaj na lekcjach rysunku szło się sprzątać, grabić. Zarządził lekcje rysunku. Pamiętam, że myśmy rysowali jakieś tam kury, czy coś, jakieś tematy rodzajowe. I ja ten temat narysowałem,

W ten sposób Wiesław Jurkowski trafił do szkoły średniej w Białymstoku, miasta poważnie zniszczonego przez wojnę, prowincjonalnego, w którym – poza odległymi czasami Jana Klemensa Branickiego³ – nie wykształciły się znaczące środowiska artystyczne bądź naukowe, jak też nie funkcjonowały ważne ośrodki kultury⁴. W podnoszonym z gruzów mieście działała grupa twórców, w tym też nielicznych związanych z miastem jeszcze przed II wojną światową, którzy dopiero inicjowali proces formowania lokalnych grup artystycznych, jak też rozpoczęli aktywnie działać na polu upowszechniania kultury⁵. Szybko podjęto starania prowadzące do utworzenia i rozwoju sceny teatralnej, zarówno dramatycznej (co było zadaniem stosunkowo najłatwiejszym z racji na fakt, że miasto dysponowało skończonym tuż przed wybuchem wojny nowoczesnym budynkiem teatralnym)⁶,

a Pan Waszkiel potem chodził i oglądał. I zobaczył ten mój rysunek, wziął go i powiedział: ‘A gdzie ty chcesz pójść, jak skończysz podstawówkę?’ Ja mówię, że chciałbym pójść do średniej szkoły. Mówiąc szczerze, bo ojciec był leśnikiem, bardziej myślałem o technikum leśnym, wiedziałem, że takie jest w Białowieży. A on mi powiedział: ‘Ty pójdziesz do [szkoły] plastycznej’. I tak się zaczęło. Pojechałem na egzamin do szkoły plastycznej do Białegostoku. Nie bez trudu się tam dostałem, ale się dostałem. A w liceum, wiadomo, to się pogłębiało”; K. Kopania, *Rozmowy z Wiesławem Jurkowskim*, zapisy rozmów w zbiorach Biblioteki Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie Filii w Białymstoku, s. 1. Patrz też wypowiedź artysty w: F. Piątkowski, *Wiesław Jurkowski*, „Kontrasty. Miesięcznik Społeczno-Kulturalny”, nr 9, 1974, s. 41.

³ Zob. gruntowne opracowanie zagadnień mecenatu artystycznego Jana Klemensa Branickiego autorstwa Anny Oleńskiej (w nim też bogata bibliografia): A. Oleńska, *Jan Klemens Branicki „Sarmata nowoczesny”*. *Kreowanie wizerunku poprzez sztukę*, Warszawa 2011.

⁴ Na temat historii Białegostoku, w tym też życia kulturalnego, artystycznego i naukowego patrz przede wszystkim: A. Dobroński, *Białystok – historia miasta*, Białystok 2001, passim; A. Dobroński (red.), *Historia Województwa Podlaskiego*, Białystok 2010, passim; E. Kozłowska-Świątkowska, J. Szczygiał-Rogowska, J. Tomalska, W. Bokłago, *Artyści Białegostoku XVIII-XX wiek*, Białystok 2005; A. Puchalski, *Historia Związku Polskich Artystów Plastyków w Białymstoku w latach 1944-1983*, Białystok 2017.

⁵ Na temat życia artystycznego i kulturalnego w Białymstoku przed 1945 rokiem przede wszystkim: J. Tomalska, *Milczenie muz. Artyści w Białymstoku w okresie okupacji radzieckiej 1939-1941*, „Białoruskie Zeszyty Historyczne”, z. 26, 2006, s. 102-107; eadem, *Białystok za pałacową bramą: sztuka w fabrycznym mieście*, „Ananke”, nr 1-2, 2011, s. 12-16; Na temat życia artystycznego i kulturalnego w Białymstoku w pierwszych latach po II wojnie światowej patrz przede wszystkim: M. Dolistowska, J. Szczygiał-Rogowska, J. Tomalska, *Białystok nie tylko kulturalny. Okres powojenny 1944-1946*, Białystok 2008; M. Dolistowska, J. Szczygiał-Rogowska, J. Tomalska, *Białystok nie tylko kulturalny. Odbudowa stolicy Podlasia 1947-1949*, Białystok 2008.

⁶ M. Dolistowska, *W poszukiwaniu tożsamości miasta: architektura i urbanistyka Białegostoku w latach 1795-1939*, Białystok 2009, s. 253.

jak i lalkowej⁷. Powołano również do życia pierwsze w historii miasta muzeum sztuki – Muzeum Okręgowe w Białymstoku – wykorzystujące początkowo wybrane pomieszczenia odbudowywanego Pałacu Branickich. W początku lat pięćdziesiątych utworzono też Państwową Orkiestrę Symfoniczną. Równolegle zaczęto powoływać do życia pierwsze instytucje naukowe (Akademia Medyczna w Białymstoku), a także rozwijać sieć placówek edukacyjnych niższego stopnia, takich jak Państwowe Liceum Technik Plastycznych w Białymstoku⁸, do którego trafił Wiesław Jurkowski.

Edukację w liceum, mieszczącym się w latach pięćdziesiątych przy ul. Kilińskiego 7 (obecny gmach Muzeum Wojska w Białymstoku), artysta wspomina ciepło, nie tracąc jednak krytycznego spojrzenia na instytucję, której przyszło funkcjonować w trudnym czasie oraz miejscu⁹. W latach pięćdziesiątych ogólny profil szkoły nastawiony był na wykształcenie umiejętności praktycznych, zawodowych, związanych przede wszystkim z tkactwem, co w znacznej mierze i dzisiaj odpowiada jej profilowi. Jak wspomina Jurkowski: „Dobrze uczono tkania dywanów dwuosnowych, sejpaków, kilimów, pasiaków, tkaninek strzyżonych, a nawet obrusów, wszystko na warsztatach ręcznych, drewnianych lub na

tw. ramach”¹⁰. Większym problemem było nauczanie malarstwa, co wiązało się w znacznej mierze z brakiem podstawowych materiałów, a więc pędzli, dobrego papieru czy farb olejnych¹¹. Podstawową techniką malarstwa w czasach edukacji Jurkowskiego była technika akwarelowa, z racji niskich kosztów oraz w miarę swobodnego dostępu do farb. Wśród pedagogów, z którymi miał styczność Jurkowski, wymienić należy zasłużonego dla historii życia artystycznego w Białymstoku Józefa Zimmermana (1887-1954)¹², a także młodszych nauczycieli, wśród nich Józefa Gniadkowskiego (1904-1995)¹³ i Aleksandra Welsa (1902-1977)¹⁴.

Pierwszą nauczycielką rysunku i malarstwa była jednak dla białostockiego artysty Waleria Bogucka¹⁵. Ona też prowadziła zajęcia z historii sztuki. Wspominając czasy licealne Wiesław Jurkowski określa ją

¹⁰ K. Kopania, *Rozmowy z Wiesławem Jurkowskim*, zapisy rozmów w zbiorach Biblioteki Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie Filii w Białymstoku, s. 1.

¹¹ „Głównie pracowało się na farbach wodnych, olejne mieliśmy w piątej klasie, jedna czy dwie prace, jedna zresztą tu wisi, martwa natura [w pracowni artysty – K.K.]. Ustawiano przeważnie martwe natury, na zasadzie: butelka, jabłko, dwa jabłka. Na podstawie tego było może widać, kto zdolniejszy, no ale to wszystko się tłukło tą akwarelą głównie. Przy tych pędzlach... Nie ma mowy o technice, jeśli nie ma prawdziwych pędzli, dobrego papieru. Wszystko było zgrzebne”; K. Kopania, *Rozmowy z Wiesławem Jurkowskim*, zapisy rozmów w zbiorach Biblioteki Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie Filii w Białymstoku, s. 2.

¹² W Białymstoku od 1915 roku. Przed wojną nauczyciel rysunku w Gimnazjum im. Króla Zygmunta Augusta. Zob.: M. Pietruszko, *Józef Zimmermann: białostocki pejzażysta*, kat. wyst., Galeria im. Sienkiewicza w Białymstoku, Białystok 2012.

¹³ W Liceum odpowiadał za zajęcia z literatury oraz projektów użytkowych. Na temat artysty patrz: J. A. Hermanowicz, *Dziesięć lat na jednej wystawie*, „Gazeta Współczesna”, 26 VII 1985; A. Puchalski, *Historia Związku Polskich Artystów Plastyków w Białymstoku w latach 1944-1983*, Białystok 2017, passim.

¹⁴ Urodzony w Warszawie Aleksander Wels był malarzem, który wykształcenie zdobywał w Szkole Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego w Krakowie oraz Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Przez lata aktywnie działał w białostockim środowisku plastycznym. W twórczości skupiał się na regionalnych motywach pejzażowych. Na temat artysty patrz: M. Pietruszko, *Aleksander Wels. Wyprawa w przeszłość*, kat. wyst., Galeria im. Sienkiewicza, Białystok 2015.

¹⁵ Postać Walerii Boguckiej rysuje się dość enigmatycznie. Nie powstało do tej pory żadne opracowanie na jej temat, nie funkcjonuje również w pracach poświęconych białostockiemu środowisku artystycznemu po 1945 roku. Wiesław Jurkowski wspomina, że nie malowała wiele, zaś jej nieliczne prace utrzymywane były w manierze postimpresjonistycznej (K. Kopania, *Rozmowy z Wiesławem Jurkowskim*, zapisy rozmów w zbiorach Biblioteki Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie Filii w Białymstoku, s. 2, 3). Zob. też: S. Łajewska-Szypluk, *Porta Supraśl. Liceum Plastyczne im. Artura Grottgera*, Supraśl 2017, s. 35, 36, 37, 42, 114, 193, 225, 232, 233, 234, 236, 240, 244.

⁷ Za powstanie stałego teatru lalek odpowiada jedna z najciekawszych oraz najważniejszych postaci życia artystycznego i kulturalnego Białegostoku – Piotr Sawicki. Białostoczanie, lalkarz, fotograf, rzeźbiarz, animator życia artystycznego w mieście jeszcze w latach trzydziestych, po II wojnie światowej skoncentrował się na stworzeniu stałej lalkowej sceny. W latach 1947-1952 kierował amatorskim teatrem lalek, któremu udało się nadać status profesjonalnej sceny w 1953 roku. Na temat Piotra Sawickiego i jego działalności zob. przede wszystkim: B. Chodźko, *Piotr Sawicki. Od zabawy w teatr do teatru lalek*, w: eadem, *Tradycja i współczesność. Od etyki do socjotechniki*, Białystok 2018, s. 183-198. Zob. też: D. Boćkowski, J. Kwasowski, *Białostoczanie XX wieku*, Białystok 2000; W. Dąbrowski, *Nasi twórcy – Piotr Sawicki*, „Kontrasty. Miesięcznik Społeczno-Kulturalny”, nr 6, 1971, s. 36; K. Kopania, *Lalki mogą więcej, lalki żyją dłużej*, w: J. Kordjak, K. Kopania (red.), *Lalki: teatr, film, polityka*, kat. wyst., Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa, 19 marca – 23 czerwca 2019, Warszawa 2019, s. 27-29.

⁸ W 1959 roku szkoła została przeniesiona do Supraśla. Obecnie nosi nazwę Liceum Plastyczne im. A. Grottgera w Supraślu. Na temat historii szkoły patrz przede wszystkim: S. Łajewska-Szypluk, *Porta Supraśl. Liceum Plastyczne im. Artura Grottgera*, Supraśl 2017. Patrz też: J. Tomalska, *Białostocki parnas*, „Kultura”, styczeń 2003, s. 8; eadem, *Sztuki plastyczne*, w: E. Kozłowska-Szwiątkowska, J. Szczygieł-Rogowska, J. Tomalska, W. Bokłago, *Artyści Białegostoku XVIII-XX wiek*, Białystok 2005, s. 70.

⁹ Przez pierwsze dwa lata Jurkowski dojeżdżał codziennie do szkoły z Oleszkowa. W kolejnych uzyskał stypendium oraz miejsce w szkolnej bursie, zob.: I. Mazur-Tymburska, *Jurkowski*, Białystok 2011, s. 7-8.

mianem dużej osobowości, mającej znaczny wpływ na kształtowanie się jego świadomości artystycznej. Prowadzone przez nią ćwiczenia ocenia surowo, zaznaczając zarazem, że ich sens zrozumiał wiele lat po skończeniu szkoły: „[...] malarstwa uczyła Pani Bogucka. I, mówiąc szczerze, wiele z tego nie skorzystałem. Może nie umiałem. Bo jak dzisiaj sobie przypomnę utrapienie nasze, przez Panią Bogucką prowadzone – przedmiot ‘Rysunek i kolorystyka’ – ona na przykład wprowadzała takie ćwiczenia wywodzące się z pasiaków. Bo w tym czasie do sztuki ludowej były nawroty, w naszym socjalizmie, chłopska sztuka, stroje ludowe itd. A ponieważ tkanina była głównym przedmiotem zawodowym, i to tkanina w oparciu o tkaninę dwuosnowową, sokólską, zahaczającą o białoruską. To nam dawała ćwiczenia. Ćwiczenia kolorystyczne, które, przyznam, jak dziś na to patrzę, mają pewne odniesienie do tego, co robi Leon Tarasewicz, który szuka syntezy kilku kolorów i wyraża maksimum pejzażu. No ale my tego nie potrafiliśmy nawet zrozumieć. I w dodatku nas cholera brała, bo Pani Bogucka wymagała od nas dokładności, a myśmy nie mieli po prostu pędzelków przyzwoitych. Pamiętam, że mój kolega był w klasie najlepszy, bo jego ojciec był w armii u Andersa, no i miał angielski pędzelek do akwareli, mały. I on był najlepszy, bo najdokładniej te paski malował. Jak dzisiaj na to patrzę, to sens zestawów kolorystycznych był przez nią oceniany, o to chodziło, ale ten brak dokładności nam został, jako uczniom, bo zawsze było kolorystycznie ładnie, ale niedokładnie. I to mi zostało”¹⁶.

Jako bezsprzecznie wysokie określa z kolei Wiesław Jurkowski kompetencje Walerii Boguckiej do prowadzenia lekcji historii sztuki. W opinii artysty wiedza, którą pozyskał w białostockim liceum, była jak na tamte czasy gruntowna, na tyle gruntowna, że na studiach nie musiał się wiele douczać do kolejnych egzaminów z tego przedmiotu. Lekcje historii sztuki miały jednak jeden podstawowy mankament. Zakresem tematycznym obejmowały zjawiska w sztuce europejskiej do czasów postimpresjonizmu. Idąc na studia Wiesław Jurkowski nie miał więc szerszej świadomości ani wiedzy na temat prądów oraz tendencji artystycznych I połowy XX wieku. Nie zmienia to jednak faktu, że wyraźnie zauważalny u artysty szacunek dla sztuki dawnej, a także częste odniesienia do niej w twórczości malarskiej, graficznej oraz

scenograficznej, ma swoje źródła również w lekcjach historii sztuki, na które uczęszczał w liceum¹⁷.

W tym kontekście warto również zwrócić uwagę na sporadyczny kontakt uczniów Państwowego Liceum Technik Plastycznych z oryginalnymi dziełami sztuki. W okresie, w którym kształcił się Jurkowski, w Białymstoku dopiero organizowano pierwsze w historii miasta muzeum (Muzeum Okręgowe w Białymstoku). Zbiory malarstwa i rzeźby były niewielkie, brak również było profesjonalnej przestrzeni wystawienniczej. Do tymczasowych sal muzealnych, zorganizowanych w Pałacu Branickich, uczniowie liceum „chodzili [...] jak do świątyni. W zasadzie to odbierało się szczególną atmosferę, ram pięknych, pięknych obrazów, i zapach szczególny... I to, co Pani [Waleria Bogucka] nam z historii sztuki dopowiadała, swoją interpretację, ogólną, powszechną, do dzisiaj akceptowaną. Zazwyczaj jednak pokazywała reprodukcje czarno-białe”¹⁸. Do początków lat sześćdziesiątych środowisko miejscowych artystów było nieliczne¹⁹, zaś jego działalność ograniczona²⁰. W mieście brak

¹⁷ Jurkowski wspomina, że w wyższych klasach miał również możliwość zapoznawania się z historią sztuki poprzez filmy edukacyjne: „Pani Bogucka jednak się starała, parę albumów było. Potem zaczęły pojawiać się filmy o sztuce. Zamawiało się je, mieliśmy projektor, no i te filmy popularnonaukowe przyjeżdżały. To ja jeszcze z nich korzystałem, jak zacząłem uczyć. To nawet było na dość wysokim poziomie”; K. Kopania, *Rozmowy z Wiesławem Jurkowskim*, zapisy rozmów w zbiorach Biblioteki Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie Filii w Białymstoku, s. 3.

¹⁸ K. Kopania, *Rozmowy z Wiesławem Jurkowskim*, zapisy rozmów w zbiorach Biblioteki Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie Filii w Białymstoku, s. 3.

¹⁹ W czasach, w których do liceum uczęszczał Wiesław Jurkowski, białostocka delegatura Związku Polskich Artystów Plastyków (powstała w 1947 roku) liczyła kilkunastu członków. Zob.: *Sztuki plastyczne*, w: E. Kozłowska-Świątkowska, J. Szczygieł-Rogowska, J. Tomalska, W. Bokłago, *Artyści Białegostoku XVIII-XX wiek*, Białystok 2005, s. 69-70.

²⁰ W końcu lat czterdziestych do Białegostoku przyjechało liczne grono artystów i architektów z różnych części kraju, w znacznej mierze z dawnych kresów. Wśród najważniejszych wymienić należy Stanisława i Placydę Bukowskich Tadeusza Bołozę, Józefa Gniatkowskiego, Stanisława Horno-Popławskiego, Jerzego Panka, Włodzimierza Wasilewicza. Większość z nich szybko opuściła miasto. Na stałe z Białymstokiem związali się Bukowscy [Zob.: I. Suchocka (oprac.), *Placyda Bukowska: 1907-1974: w stulecie urodzin*, kat. wyst., Galeria im. Sienkiewicza w Białymstoku, maj-sierpień 2007, Białystok 2007 oraz: S. Wicher, *Życie architektury. Życie i twórczość Stanisława Bukowskiego (1904-1979)*, Białystok 2009], Tadeusz Bołoz, Józef Gniatkowski oraz Włodzimierz Wasilewicz. Miejscowe środowisko artystyczne zaczęło się kształtować i krzepnąć dopiero na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych. Zob.: *Sztuki plastyczne*, w: E. Kozłowska-Świątkowska, J. Szczygieł-Rogowska, J. Tomalska, W. Bokłago, *Artyści Białegostoku XVIII-XX wiek*, Białystok 2005, s. 69-70; A. Puchalski, *Historia Związku Polskich Artystów Plastyków w Białymstoku w latach 1944-1983*, Białystok 2017, passim.

¹⁶ K. Kopania, *Rozmowy z Wiesławem Jurkowskim*, zapisy rozmów w zbiorach Biblioteki Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie Filii w Białymstoku, s. 2.

było innych przestrzeni wystawienniczych, nie wspominając o galeriach²¹. Wystawy organizowano więc rzadko, nie było miejsc, w których uczniowie Liceum Plastycznego mogliby wchodzić w bezpośredni kontakt ze sztuką, w szczególności tą tworzoną przez artystów spoza Białegostoku. Szkoła nie organizowała również wycieczek do większych miast, wyjazdów na wystawy itp. Wiesław Jurkowski wspomina, że pierwszą (i jedyną) szkolną wycieczkę edukacyjną zorganizowano w klasie maturalnej. Obejmowała Warszawę i Kraków²². Na przyszłym malarzu „duże wrażenie zrobił witraż zrealizowany przez Wyspiańskiego – *Bóg Ojciec*. Zakończywszy na impresjonizmie, to było coś innego, secesja, trochę inaczej się to odbierało. Także Wawel, stropy kasetonowe, arrasy, kościół św. Andrzeja, kurtyna Siemiradzkiego itp.”²³

W liceum Jurkowski odkrywał przede wszystkim pejzaż, który stanie się dla niego w przyszłości jednym z ważniejszych tematów malarskich. Pytany o socrealizm wspomina, iż nie było większych nacisków w tej kwestii. Uczniowie musieli co prawda malować choćby pochody pierwszomajowe, niemniej jednak w większości szkoła skupiała się na wykształceniu w uczniach praktycznych umiejętności tkackich, zaś – odnosząc się do malarstwa i rysunku – kierowała ich uwagę ku pejzażowi właśnie. Czas, kiedy nauczyciele zabierali młodzież w plener, Jurkowski wspomina zresztą jako czas szczególny: „Ale dużą radością to było to, jak nas na wiosnę, czy późną jesienią, wypuszczano w plener, rysować. Pamiętam, u nas w liceum była witryna. Wystawiano tam najlepsze prace, Pani Bogucka i Pan Wels wybierali, one stały tam tak dla miasta, ludzie chodzili, oglądali. Pamiętam, doczekałem się swojej pracy na niej wystawionej. Jak poszliśmy rysować w plener drzewa. Narysowałem drzewo, no i ta praca stała w oknie, aż żółkł papier. I pamiętam, rysując to drzewo, jakoś odnalazłem się w tym rysowaniu”²⁴.

²¹ Okazjonalnie wystawy odbywały się m.in. we Foyer Teatru Dramatycznego im. A. Węgierki. Foyer służyło zresztą tym celom przez kolejne kilkadziesiąt lat.

²² „Natomiast wycieczka była jedna, w maturalnej klasie – Warszawa, Kraków. Trasa patriotyczna. Przede wszystkim Matejko, Wit Stwosz, choć niekoniecznie, bo do kościoła trzeba było wchodzić.... Gdzieś zobaczyło się Pankiewicza, Podkowińskiego, nabieraliśmy świadomości impresjonizmu”; K. Kopania, *Rozmowy z Wiesławem Jurkowskim*, zapisy rozmów w zbiorach Biblioteki Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie Filii w Białymstoku, s. 3.

²³ Ibidem.

²⁴ Ibidem, s. 2-3.

Egzamin maturalny Wiesław Jurkowski złożył w 1958 roku. Jako miejsce studiów wybrał Państwową Wyższą Szkołę Sztuk Plastycznych w Gdańsku²⁵. Wybór taki nie był niczym wyjątkowym. Patrząc na biografie białostockich artystów, którzy w latach sześćdziesiątych będą tworzyć środowisko artystyczne miasta, większość z nich, ukończywszy Liceum Technik Plastycznych, udało się właśnie do Gdańska. Niewielu decydowało się po studiach żyć i działać poza Białymstokiem. Jedną z takich osób był Albert Zalewski, rzeźbiarz, uczeń Stanisława Horno-Popławskiego²⁶, którego stał się asystentem²⁷. W znacznej mierze to on właśnie zapoczątkował wśród uczniów białostockiego liceum tradycję udawania się na studia do Gdańska (Państwowe Liceum Technik Plastycznych ukończył w 1954 roku)²⁸. Śladami Zalewskiego²⁹ poszło wielu kolegów i koleżanek Wiesława Jurkowskiego, w latach późniejszych wnoszących ważny wkład w formowanie się i rozwój białostockiego środowiska artystycznego³⁰. Mowa tu o Cecylii Ambrożej-

²⁵ Na temat Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Gdańsku (obecnie Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku) patrz obszerne opracowanie katalogowe: *Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku 1945-2005. Tradycja i współczesność*, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Gdańsku, Gdańsk 2005. Patrz też: Z. Tomczyk-Watrak, *Wybory i przemilczenia. Od szkoły sopockiej do nowej szkoły gdańskiej*, Gdańsk 2000.

²⁶ Na temat artysty patrz przede wszystkim: J. Malinowski (red.), *Stanisław Horno-Popławski. Droga sztuki – sztuka drogi*, kat. wyst., Państwowa Galeria Sztuki, Sopot, 2-30 lipca 2002, Sopot 2002.

²⁷ W Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Gdańsku, przemianowanej w latach późniejszych na Akademię Sztuk Pięknych w Gdańsku, pracował w latach 1960-2002, pełniąc m.in. funkcję prodziekana i dziekana Wydziału Rzeźby. Zob.: L. Ostrogórska, J. Rudnicka (red.), *Wydział Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku 2002-2003*, Gdańsk 2003.

²⁸ Na związki Białegostoku z Gdańskiem nie bez wpływu pozostawała zapewne również pamięć o samym Stanisławie Horno-Popławskim, przez krótki okres powojenny działającym w Białymstoku.

²⁹ Wspomnieć należy także o Antonim Szymaniuku (1921-1994), który studia w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Gdańsku, w pracowni Artura Nacht-Samborskiego, ukończył w 1951 roku. Szymaniuk, malarz pejzażysta, pracujący przede wszystkim techniką akwarelową, do Białegostoku wrócił w 1958 roku. Na temat artysty patrz przede wszystkim: *Antoni Szymaniuk. Wystawa retrospektywna 1951-1991*, kat. wyst., Galeria Arsenał BWA Białystok, Białystok 1991; *Antoni Szymaniuk (1921-1994)*, kat. wyst., Muzeum Rzeźby Alfonsa Karnego w Białymstoku. Oddział Muzeum Podlaskiego w Białymstoku, czerwiec-wrzesień 2002, Białystok 2002. Patrz też: *Antoni Szymaniuk – malarstwo akwarelowe*, kat. wyst., BWA „Arsenał” Białystok, marzec 1981, Białystok 1981.

³⁰ W jednym z tekstów poświęconych twórczości Wiesława Jurkowskiego znaleźć można wypowiedź artysty dotyczącą jego życiowych wyborów w okresie wczesnej młodości, potwierdzającą zarysowany powyżej schemat: „Z tego zakątka [Jurkowski mówi o okolicach Czarnej Wsi Kościelnej, z których się wywodził] wyszło nas trzech; dwóch rzeźbiarzy i ja. Najpierw jeden poszedł do szkoły plastycznej w Białymstoku, to się do niego jeździło, potem on poszedł do Gdańska na studia, to się jeździło do Gdańska. Jeden drugiego pociągał”;

[-Chudzik]³¹ i Sławomirze Chudziku³², z którymi artystę łączyły przez następne lata więzi przyjaźni, Dorocie Łabanowskiej³³ i Jerzym Łabanowskim³⁴, Albinie Sokołowski³⁵, Stanisławie Wakulińskim³⁶ oraz Jerzym Zinkowie³⁷. Także w latach późniejszych Gdańsk był popularnym kierunkiem, w którym udawali się absolwenci Liceum Plastycznego (absolwentami Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych są też tacy białostoccy artyści młodszego pokolenia, jak m.in. Aleksander Chomczyk³⁸, Jerzy Grygorczuk³⁹, Tadeusz Nieścier⁴⁰).

F. Piątkowski, *Wiesław Jurkowski*, „Kontrasty. Miesięcznik Społeczno-Kulturalny”, nr 9, 1974, s. 41.

³¹ Na temat artystki patrz: E. Kozłowska-Świątkowska, J. Szczygieł-Rogowska, J. Tomalska, W. Bokłago, *Artyści Białegostoku XVIII-XX wiek*, Białystok 2005, s. 73; A. Puchalski, *Historia Związku Polskich Artystów Plastyków w Białymstoku w latach 1944-1983*, Białystok 2017, passim.

³² Na temat artysty patrz przede wszystkim: M. Szewczyk (red.), *Sławomir Chudzik, 1934-1993*, kat. wyst., Galeria Arsenał, Białystok 1994. Zob. też: K. Kopania, *Arsenał sztuki. Galeria Arsenał w Białymstoku i jej Kolekcja II*, Białystok 2006, s. 157, 176-177 (tam też dalsza bibliografia).

³³ Na temat artystki patrz przede wszystkim: *Moje półwiecze: Dorota Łabanowska*, kat. wyst., Galeria im. Ślędzińskich w Białymstoku, listopad 2010-styczeń 2011, Białystok 2010.

³⁴ *Jerzy Łabanowski 1933-1999*, kat. wyst., Galeria im. Ślędzińskich w Białymstoku, Białystok 2018.

³⁵ *Albin Sokołowski: rzeźba*, kat. wyst., Biuro Wystaw Artystycznych, Białystok, 1981; A. Kozłowska, *Kontemplacja nie znaczy nuda*, „Gazeta Współczesna”, 15-16 X 1977; E. Kozłowska-Świątkowska, J. Szczygieł-Rogowska, J. Tomalska, W. Bokłago, *Artyści Białegostoku XVIII-XX wiek*, Białystok 2005, s. 94; A. Puchalski, *Historia Związku Polskich Artystów Plastyków w Białymstoku w latach 1944-1983*, Białystok 2017, passim.

³⁶ A. Puchalski, *Historia Związku Polskich Artystów Plastyków w Białymstoku w latach 1944-1983*, Białystok 2017, passim; *Stanisław Wakuliński - rzeźba, malarstwo. Wystawa w 30-lecie pracy twórczej*, kat. wyst., Biuro Wystaw Artystycznych, Białystok 1983; *Stanisław Wakuliński. Rzeźba*, kat. wyst., Galeria im. Ślędzińskich w Białymstoku, Białystok 2009.

³⁷ J. A. Hermanowicz, *Wspomnienie o Jerzym Zinkowie*, „Gazeta Współczesna”, 7 VI 1985; E. Kozłowska-Świątkowska, J. Szczygieł-Rogowska, J. Tomalska, W. Bokłago, *Artyści Białegostoku XVIII-XX wiek*, Białystok 2005, s. 100; A. Puchalski, *Historia Związku Polskich Artystów Plastyków w Białymstoku w latach 1944-1983*, Białystok 2017, passim.

³⁸ (BM), *Jeden problem i jedna pasja*, „Gazeta Białostocka”, 12 V 1970.

³⁹ Na temat artysty patrz przede wszystkim: A. Lechowski (oprac.), *Jerzy Grygorczuk. 40 lat twórczości*, kat. wyst., Muzeum Podlaskie w Białymstoku, grudzień 2010, Białystok 2010. Patrz też: *Jerzy Grygorczuk - rzeźba*, kat. wyst., Galeria Sztuki Współczesnej, Olsztyn, Olsztyn 2002; R. Saciuk (red.), *Jerzy Grygorczuk - rzeźba: prosto w oczy, portrety trumienne*, kat. wyst., Muzeum Rzeźby Alfonsa Karnego, Białystok, grudzień 2005-styczeń 2006, Galeria Sztuki Współczesnej Muzeum Północno-Mazowieckiego, Łomża, sierpień-wrzesień 2006, Wyższa Szkoła Gospodarki, Bydgoszcz, listopad 2006, Regionalny Ośrodek Kultury i Sztuki Galeria „Chłodna 20”, Suwałki, marzec 2007, Białystok 2006.

⁴⁰ M. Pietruszko, *Nadnaturalne: Olga i Tadeusz Nieścier*, kat. wyst., Galeria im. Ślędzińskich w Białymstoku, Białystok 2011.

Egzaminy do Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Gdańsku nie skończyły się dla Jurkowskiego pomyślnie. Wspominając je artysta zwraca uwagę na problemy, z jakimi borykał się absolwent białostockiego liceum. Przede wszystkim dały o sobie znać luki w wykształceniu malarskim (całkowity brak doświadczenia w rysowaniu ciała ludzkiego, w szczególności zaś wymaganego na egzaminie aktu), brak umiejętności malowania farbami olejnymi, jak też wyraźne, osłabiające kreatywność, ukierunkowanie na pejzaż, uzupełniany w dodatku tradycyjnymi, sztamowymi motywami. Cytując Jurkowskiego: „Myśmy się martwili, i ci, co ze mną zdawali, że myśmy nie rysowali aktu w liceum, a na egzaminie od razu był akt. Ale może to było i lepiej. Na egzaminie kompozycja dowolna, malarska, olejnymi farbami malowałem, i niepotrzebnie, bo trzeba było wziąć plakatówki i plakatówkami malować. Malowałem kulig na kompozycję. I mój kolega obok, Polak z Litwy przyjechał, jako repatriant, on namalował karnawał wenecki czy brazylijski, tak szpachlę na tekturce namalował. Przyszła Teisseyre, zainteresował się tym, rozmawiał z nim, byliśmy zazdrośni. No i wtedy sobie uzmysłowiłem, że po co ja ten kulig malowałem, trzeba było inny temat, niż dużo białego i sanie”⁴¹. Jurkowski nie otrzymał indeksu, znalazł się na liście rezerwowej. Studia rozpoczął jako wolny słuchacz⁴², po oficjalnej interwencji Liceum Sztuk Plastycznych w Białymstoku⁴³. Pełnoprawnym studen-

⁴¹ K. Kopania, *Rozmowy z Wiesławem Jurkowskim*, zapisy rozmów w zbiorach Biblioteki Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie Filii w Białymstoku, s. 3.

⁴² I. Mazur-Tymburska, *Jurkowski*, Białystok 2011, s. 8.

⁴³ W Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku znajdują się dokumenty dotyczące Wiesława Jurkowskiego, dające dobry ogłęd jego starań o indeks, jak też zawierające bogate informacje dotyczące całego toku studiów. W teście artysty (*Jurkowski Wiesław, 1958-1965, Wydział Malarstwa*, Dział Organizacji Toku Studiów, Akta Osobowe Studentów, V.430, Js3/13) zawarte są: 1) Indeks Wiesława Jurkowskiego, wydany 16 XII 1958; 2) Dyplom stwierdzający ukończenie studiów wyższych i nadanie tytułu magistra sztuki, 3 VI 1965; 3) Podanie do Rektora Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Sopocie, datowane 11 V 1958, z prośbą o przyjęcie na Wydział Malarstwa; 4) Świadectwo dojrzałości Państwowego Liceum Technic Plastycznych w Białymstoku, 4 VI 1958; 5) dwa odpisy poświadczające zgodność dokumentów z oryginałami; 6) zawiadomienia o wynikach badań krwi i płuc oraz wyniki badań na kiłę i rzeżączkę; 7) orzeczenie lekarskie poświadczające zdolność do podjęcia studiów; 8) Karta zdrowia kandydata na wyższe uczelnie; 9) Ankieta indywidualna kandydata na I rok studiów, 17 V 1958; 10) cztery odrębnie pisane podania Wiesława Jurkowskiego do Rektora PWSSzP w Gdańsku z prośbą o a) przyjęcie na studia w charakterze wolnego słuchacza, 9 VII 1958, b) przyznanie miejsca w Domu Studenckim, 20 I 1958, 11 V 1958 oraz c) stypendium, 11 V 1958; 11) Zaświadczenie o zarobkach ojca Wiesława Jurkowskiego, wydane przez Nadleśnictwo Państwowe Knyszyn z siedzibą w Przewalance, 14 V 1958; 12) zgłoszenie

tem stał się w grudniu 1958 roku, dzięki wsparciu prof. Kazimierza Śramkiewicza, kierownika Katedry Malarstwa i Rysunku, przede wszystkim zaś zbiegowi okoliczności: „[...] na początku tam przyjechałem opóźniony, bo nie dostałem się z pierwszej listy, zabrakło miejsc. I dopiero na interwencję szkoły, która była poparta przez Wydział Kultury, zostałem przyjęty na wolnego słuchacza, a ponieważ jedna z Pań, która zdała na studia, zaszła w ciążę, i nie zgłosiła się na studia, to w grudniu oficjalnie zostałem studentem. Dopiero jak się zwolniło miejsce, to wzięto mnie. I nie musiałem zdawać egzaminu za rok, bo normalnie wolny słuchacz musiał zdać egzamin wstępny, żeby się dostać na drugi rok”⁴⁴.

Nie bez problemu rozpoczęte studia artystyczne stanowiły czas kontaktu z silnymi osobowościami, mającymi spory wpływ na młodego adepta malarstwa. Odnosząc się do okresu sześcioletnich studiów w Gdańsku Wiesław Jurkowski podkreśla wagę kontaktu z trzema osobami: Kazimierzem Śramkiewiczem (1914-1998)⁴⁵, Stanisławem Teisseyre’em (1905-1988)⁴⁶ oraz Zygmun-

przyjazdu na egzamin wstępny, 9 VI 1958; 13) zaświadczenie nr 176/58, wydane przez Prezydium Gromadzkiej Rady Narodowej w Czarnej Wsi Kościelnej, stwierdzające iż ojciec Wiesława Jurkowskiego jest przewodniczącym Komisji Kultury i członkiem Rady Gromadzkiej; 14) odpowiedź odmowna na pismo z dnia 9 VII 1958; 15) pismo dyrektora Państwowego Liceum Technik Plastycznych w Białymstoku, Józefa Wojtulewskiego do Dziekana PWSzP w Gdańsku w sprawie przyjęcia Wiesława Jurkowskiego na studia w charakterze wolnego słuchacza, L.dz. 94/58, 1 X 1958; 16) odpowiedź na pismo Dyrektora Państwowego Liceum Technik Plastycznych w Białymstoku, z potwierdzeniem przyjęcia na studia, IV-12/58, 10 X 1958; 17) odręcznie pisane podanie Wiesława Jurkowskiego do Dziekana Wydziału Malarstwa PWSzP w Gdańsku o rozpatrzenie prośby o zmianę statusu z wolnego słuchacza na pełnoprawnego studenta PWSzP, 23 X 1958; 18) Ankieta studencka, rok akademicki 1958/59; 19) Zaświadczenie o przesłaniu dyplomu ukończenia studiów, IX.X/65, 10 VII 1965.

⁴⁴ K. Kopania, *Rozmowy z Wiesławem Jurkowskim*, zapisy rozmów w zbiorach Biblioteki Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie Filii w Białymstoku, s. 4-5.

⁴⁵ M. Gałęcka, *65 lat fascynacji malarskich Kazimierza Śramkiewicza. Wystawa jubileuszowa z okazji 55-lecia pracy twórczej artysty oraz 50-lecia Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Gdańsku*, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Gdańsku, Oddział Sztuki Współczesnej, Gdańsk 1995; *Kazimierz Śramkiewicz – tematy morskie. X wystawa z cyklu „Polscy artyści o morzu”*, kat. wyst., Centralne Muzeum Morskie w Gdańsku, Gdańsk 2012; K. Onak, *Ocalić od zapomnienia: Kazimierz Śramkiewicz*, kat. wyst., Związek Polskich Artystów Plastyków. Okręg Gdański, Gdańsk 2010,

⁴⁶ M. Dąbrowska (red.), *Stanisław Teisseyre: malarstwo*, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 1975; *Stanisław Teisseyre. Malarstwo*, kat. wyst., Związek Polskich Artystów Plastyków, Maj 1964 Warszawa 1964; Z. Tymanowa, *Stanisław Teisseyre: malarstwo*, kat. wyst., Warszawa, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych – „Zachęta”, Warszawa 1976; *Wystawa prac Stanisława Teisseyre*, kat. wyst., Centralne

tem Karolakiem (1905-1999)⁴⁷. W pracowni pierwszego rozpoczął edukację artystyczną. W pracowni drugiego kontynuował studia oraz obronił dyplom z malarstwa. Trzeci z wymienionych wprowadził go z kolei w świat technik graficznych, przede wszystkim drzeworytu, linorytu i suchorytu, jak też doprowadził do dyplomu z grafiki⁴⁸.

Warto przy tym zaznaczyć, że Jurkowski ceni wymienionych artystów za osobowość właśnie, niekoniecznie zaś za twórczość. Mówiąc o Kazimierzu Śramkiewiczzu podkreśla jego talent pedagogiczny, odnosi się natomiast z rezerwą do jego malarstwa⁴⁹. Szczególnie ciekawie opowiada o muzycznych inklinacjach Śramkiewicza, mającego zwyczaj rozmawiać o sztuce i analizować je przez pryzmat utworów wielkich kompozytorów minionych epok⁵⁰. W końcu to właśnie dzięki

Biuro Wystaw Artystycznych w Sopocie, kwiecień 1957, Sopot 1957; A. Zagrobelny (red.), *Stanisław Teisseyre (1905-1988): twórcy i założyciele szkoły sopockiej*, kat. wyst., Muzeum Sopotu, Sopot 2017.

⁴⁷ S. Seyfried (red.), *Zygmunt Karolak: ocalić od zapomnienia*, kat. wyst., Akademia Sztuk Pięknych, Gdańsk, Gdańsk 2017; I. Ziętkiewicz (oprac.), *Zygmunt Karolak: malarstwo olejne, akwarele, rysunki*, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Gdańsku, Oddział Sztuki Współczesnej, Gdańsk 1989.

⁴⁸ Na temat Wydziału Malarstwa i Grafiki PWWSP patrz: E. Kał, *Od akademii in spe w Sopocie do Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku*, w: *Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku 1945-2005. Tradycja i współczesność*, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Gdańsku, Gdańsk 2005, s. 15-103; M. Olszewska, *Gdańskiej grafiki ścieżki niespokojne...*, w: *ibidem*, s. 237-283.

⁴⁹ „Był to [Śramkiewicz] i znakomity pedagog, i po prostu mądry człowiek. Może z malarstwem szło mu różnie... Ale mniejsza z tym”; K. Kopania, *Rozmowy z Wiesławem Jurkowskim*, zapisy rozmów w zbiorach Biblioteki Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie Filii w Białymstoku, s. 4.

⁵⁰ „No ale Śramkiewicz, wracam do niego. Słuchałem, on mówił, bardzo dużo mówił. Przychodziłem do akademika i próbowałem wszystko pokoić. I szło mi to rozpaczliwie trudno, bo on na przykład bardzo lubił mówić o rysunku, malarstwie, plastyce, rzeźbie, poprzez muzykę – bo był melomanem. A ja, co tu dużo mówić, wiedziałem o Bachu, Beethovenie, ale nie za dużo, a co dopiero, żeby te utwory słyszał... A on mi mówił, jakbym stale chodził do filharmonii gdańskiej, bo on w niej stale bywał, plus nagrania płytowe. No to ja zacząłem jakby szukać, zacząłem inaczej radia słuchać, szukać, podjąłem na swój sposób wyzwanie. I ze złości, że nie bardzo to wszystko kojarzę, zacząłem rysować taki pejzaż z okna w akademiku. I on ten szkic zabrał, i ten szkic został w Archiwum Szkolnym w Gdańsku, jeżeli w ogóle jest. Przyszedłem z tym szkicem, co jakiś czas pokazywałem szkice, rozłożyłem te szkice i on nad tym szkicem zwariował... ‘Widzi Pan, tu jest to wszystko, co Panu mówiłem, to i to, i to...’ A ja tak patrzę i myślę, cholera, ołówkiem zrobiłem szkic... Poszedłem z tym szkicem do akademika, i tak patrzę, patrzę, co tam jest... A jemu chodziło o to, żeby narysować przedmiot światłem i cieniem, a nie wiedzą o tym przedmiocie, że dzbanek jest taki i taki, ma dwie symetryczne linie itd., tylko że dzbanek to światło i cień, że w tym pejzażu faktura jednego drzewa i drugiego drzewa... i że to można wyrazić. To jak Nikifor. Rysował takie romby, a jak się patrzyło na to, to były plany

Śramkiewiczowi Jurkowski zaczął poznawać i fascynować się Pauliem Cézanne'em, którego dorobek stanowi ważne odniesienie dla jego późniejszej twórczości⁵¹. W przypadku Teisseyre'a zwraca uwagę na jego zdolność ciekawego opowiadania o sztuce najnowszej, z którą – jako ważna osoba w świecie sztuki lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, rektor PWSzSP w Gdańsku⁵² – miał w miarę bezpośredni kontakt. W tym kontekście Teisseyre stanowił dla Jurkowskiego swoiste okno na świat, umożliwiał szersze spojrzenie na twórczość własną oraz innych artystów⁵³. Jak podkreśla Jurkowski,

smreków jak żywe... I to było przetrwanie przez muzykę. I trzeba było być 'prymitywem', aby to zrozumieć, albo trzeba było to zrozumieć, jeśli człowiek przeżył pewien etap. Powoli zacząłem załapywać. I tu nastąpił przełom"; K. Kopania, *Rozmowy z Wiesławem Jurkowskim*, zapisy rozmów w zbiorach Biblioteki Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie Filii w Białymstoku, s. 5.

⁵¹ „Pamiętam, jak przyszła dziewczyna, te modelki to były kobiety w starszym wieku, i w pewnym momencie przyszła dziewczyna, miała może 17-18 lat, i rozebrała się tylko do pasa, bo dalej nie chciała. Pamiętam, że zrobiłem rysunek. Profesor przyszedł i powiedział: 'No widzi Pan, nic dodać, nic ująć'. Pamiętam: 'Niech Pan zobaczy, że Pan...' – bo ja tak z tyłu bardziej narysowałem ją, z przodu nie było miejsca, zostałem z tyłu, nie lubiłem się przepychać – 'niech Pan zobaczy, narysował Pan tak, że po tych plecach można powiedzieć, ile ona ma lat. Myśli Pan, że to tak łatwo? Nie tak łatwo tym węglem'... bo to wszystko szło na węglu. A potem przyszło do akwareli. Była mała pracownia, i tam martwe natury stawiał. Poszedłem akwarele robić, i już po tym rysunku, po tym zrozumieniu sprawy światła, cienia, faktury... Owoce były straszne, owoce z gipsu zrobione. No ale kolor jakiś był, światło padało, relacje następowały. Przyniósł album Cézanne'a, no i wtedy zrozumiałem, że ja tego Cézanne'a jakby zacząłem malować, martwe natury tak jak Cézanne, nie wiedząc wcześniej o tym, że on to wcześniej robił. I to była satysfakcja, że człowiek doszedł do czegoś sam, coś sam odkrył, a nie przez kogoś. I już nie mówię o tym, że był to facet, który kochał studentów"; K. Kopania, *Rozmowy z Wiesławem Jurkowskim*, zapisy rozmów w zbiorach Biblioteki Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie Filii w Białymstoku, s. 5.

⁵² Stanisława Teisseyre'a zaliczyć należy do grona artystów flirtujących z władzami PRL. Przez lata sprawował ważne funkcje oraz piastował eksponowane stanowiska, także w okresie stalinizmu (w tym okresie tworzył prace utrzymane w oficjalnej, socrealistycznej manierze). Był m.in. Prezesem ZPAP (1945-1946), redaktorem „Przeglądu Artystycznego”, rektorem PWSSP w Poznaniu (1947-50 i 1965-1978) oraz Gdańsku (1951-1964).

⁵³ „A jak powiedzieć o Teissayre'em? Teissayre? Może był artystą w nowocześniejszym rozumieniu tego słowa, jakby mówił nam o świecie, bo wyjeżdżał i przywoził te wieści, był o wiele do przodu. Myśmy przecież nawet katalogów nie mieli jak oglądać. A on jechał na Biennale i wiedział, co się dzieje w Europie. On o tym mówił. Mam do niego ogromny szacunek. Nie szukałem jego prac, żeby mieć do niego szacunek. Jego prac, będąc na studiach, praktycznie nie znałem. Oni wystawiali się w BWA, w letnie miesiące, a nas nie było wtedy. Śramkiewicz prac też wtedy nie znałem. Jak nie miał indywidualnej wystawy na miejscu, no to nie było możliwości. U Teissayre'a wprawdzie w domu byliśmy, gdzie malował, ale nie pokazywał prac. Pogadaliśmy, popiliśmy, wylądowaliśmy w Grandzie. Wylądowaliśmy u niego w mieszkaniu w Sopocie. Jak był przegląd prac studenckich, to lubił sobie wypić. Zabrał całą pracownię do siebie, do Sopotu. Coś tam postawił, były

w pracowni Teisseyre'a panowała też duża swoboda, umożliwiającą nieskrępowany rozwój artystyczny⁵⁴. Karolak z kolei jawi się we wspomnieniach Jurkowskiego jako człowiek ciepły i oddany studentom, wspierający ich w rozwijaniu własnych talentów, także od strony logistycznej⁵⁵.

Wspominając czasy studiów Jurkowski dużą uwagę przywiązuje do ocen i stypendiów, które otrzymywał. Nagroda po pierwszym roku, jak też wyróżnienie po roku drugim, traktuje jako ważne momenty swojej edukacji⁵⁶. Podobnie jak stypendium artystyczne, które otrzymał, razem z kolegą, Tadeuszem Gołąbem, na IV roku studiów. Między innymi właśnie z racji otrzymanego stypendium Jurkowski przełamał się, uwierzył we własne siły, nadwątłone faktem, iż w latach poprzednich zdarzało mu się otrzymywać na koniec roku ocenę dobrą z malarstwa. Przy okazji też zaczął lepiej rozumieć się ze Stanisławem Teisseyre'm, dość swobodnie podchodzącym do relacji nauczycieluczeń, dającym mało rad, rzadko kiedy robiącym większe korekty oraz uwagi dotyczące postępów w indywidualnej pracy⁵⁷.

rozmowy o sztuce. Człowiek był za głupi, żeby wylać wszystko... bo on opowiadał o rzeczach najnowszych, a myśmy tkwili w codzienności, na drugi dzień człowiek przychodził do pracowni, stało ustawienie i trzeba było te ustawienie malować. I tak się kończyło to otwarcie na wielki świat"; K. Kopania, *Rozmowy z Wiesławem Jurkowskim*, zapisy rozmów w zbiorach Biblioteki Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie Filii w Białymstoku, s. 8.

⁵⁴ „To była najbardziej różnorodna pracownia w szkole. Bo wszystkie jednak miały jakieś piękno, a u Teissayre'a była najbardziej otwarta pracownia"; ibidem, s. 9.

⁵⁵ „Natomiast jeśli chodzi o Karolaka. Zainteresowałem się wcześniej grafiką, troszkę przez Chudziaka. On się wcześniej zetknął z linorytem, powiedział: 'Chodź do Karolaka'. A ja, że u niego to specjalizacja itd. A Chudzik, że nie, że każdego przyjmuje chętnie. Już na drugim roku znalazłem się u Karolaka. To był człowiek, który dbał, żeby studenci mieli wszystko, farby, materiały, żeby robili, ale prawie nie interweniował w to, co studenci robią. Ale to jest rygorystyczna technika, człowiek trochę sam widzi, czego mu brakuje, sam łatwiej się rozwija. Linoryt, suchoryt, akwaforta, akwatinta, różne sztuczki, magiczne rzeczy. To był człowiek, który jeśli zobaczył, że ktoś ma serce... szybko się zorientował co do mnie, Chudziaka... Pozwolił nam przychodzić, kiedy chcemy, ile chcemy, mogliśmy siedzieć w szkole do 22.00, a i dłużej. Przychodziliśmy po zajęciach, o 18.00 albo później i siedzieliśmy. To był człowiek, który lubił studentów. Linoryt mnie nie bawił, ale drzeworyt i suchoryt to bardzo"; ibidem, s. 7-8.

⁵⁶ „Drugi rok skończyłem wprawdzie z wyróżnieniem, no ale dostałem 4 z malarstwa do indeksu, na koniec. I dla mnie to była straszna rzecz. Bo pierwszy rok kończyłem z piątką i z nagrodą, a tu naraz 4. Dla mnie była straszna rzecz. Mocno to przeżyłem, mimo że wyróżnienie dostałem..."; ibidem, s. 8.

⁵⁷ „Ale – wylądowałem u Teissayre'a. I zatkałem się u Teissayre'a. Mądry człowiek, dużo wiedział o sztuce. Ale trzeba było znowu znaleźć

Dla Jurkowskiego problemem było swoiste zagubienie w pracowni Teissyre'a, na gdańskie realia otwartej, odbiegającej od średniej panującej w Szkole, w której skupiano się na kształceniu tradycyjnym, utrzymanym w duchu akademizmu.

Swoboda, jaką dawał Teissyre, początkowo blokowała Wiesława Jurkowskiego. On sam wspomina ten moment studiów następująco: „Nastąpiło przekraczanie tego [Jurkowski nawiązuje do tradycyjnego programu kształcenia charakterystycznego dla gdańskiej Akademii, w szczególności w odniesieniu do pierwszych dwóch lat studiów] u Teissyre'a. Między innymi Janusz Hankowski⁵⁸... Teissyre przyjechał po jakimś Biennale Weneckim, kiedy dostał nagrodę Tapies. I ponieważ Janusz Henkowski był na malarstwie po historii sztuki, czyli wiedział dużo więcej, to on zaczął polewać terpentyną, palić na płótnach, skrajności. Ja tego nie rozumiałem, mnie to nie bawiło, ten rodzaj przypadku do akceptacji, więc się po prostu tułałem u Teissyre'a. Przełom nastąpił na III roku, pod koniec III roku. Stało się to tak, że ja swoje ustawienia malowałem, zacząłem robić akwarele. A pierwszy rok skończył się wyróżnieniem dlatego, że się zdenerwowałem i namalowałem takie akty tak na zasadzie z nerwów, a tam, pieprzę to! I Teissyre mówi: 'Te w porządku, te inne zagniecione są'. Poszedłem w pejzaż. Poszedłem na molo w Sopocie, gdzie były takie ławki ogrodowe. Malowałem te stosy ławek. Skończyło się wyróżnieniem. Ale mnie to nie ustawiło, dostawałem czwórki na zaliczenie. Dopiero na IV roku... Trzeba było wystawić kogoś na stypendium artystyczne. W każdej pracowni było jedno stypendium artystyczne. Te zwykłe było 550 zł miesięcznie, a artystyczne 850 złotych, kupę szmalu, jak na studenckie potrzeby. Kazał wystawić się Tadekowi Gołębowski⁵⁹ z mojego roku. Była

jakiś klucz. A po tym zrozumieniu się ze Śramkiewiczem... Nagle zostałem ustawiony... i malujcie sobie. Coś Łabanowska mówiła jako asystentka, profesor często wyjeżdżał, przyjeżdżał raz na dwa tygodnie, obleciał, coś powiedział... I się zagubiłem bardzo poważnie"; K. Kopania, *Rozmowy z Wiesławem Jurkowskim*, zapisy rozmów w zbiorach Biblioteki Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie Filii w Białymstoku, s. 6.

⁵⁸ ur. 1933, w Ostrowie Mazowieckim. Malarz, grafik i rzeźbiarz, animator kultury. Ukończył etnografię na Uniwersytecie Warszawskim (1955), następnie zaś – w pracowni Stanisława Teissyre'a – malarstwo na PWSSzP w Gdańsku (1963). Po studiach przeniósł się do Elbląga, gdzie m.in. współtworzył Galerię EL oraz Biennale Form Przestrzennych. Na temat artysty patrz: M. Dubiel-Polakowska, *Życie społeczne Elbląga w latach 1945-2000*, Elbląg 2002, s. 388-389.

⁵⁹ (1937-2016), malarz pracujący w Stargardzie Szczecińskim.

taka Hanka Koralewicz⁶⁰. Powiedziała, że Jurkowski powinien się jeszcze wystawić. A on: 'A niech się wystawi'. I komisja przyznała jednemu i drugiemu, tyle że podzieliła stypendium po połowie, jeden otrzymywał je przez pierwszy semestr, drugi przez drugi. I wtedy przeanalizowałem siebie, swoje prace, które były wystawione, i doszedłem do wniosku, że ja jakbym siebie dołował. Że inni mnie lepiej oceniają niż ja siebie. A wszystko przez tę czwórkę. I po tej komisji dostałem u niego piątkę już, włącznie z dyplomem z wyróżnieniem. Czyli że komisja szkolna wymusiła na Teissyre, najpierw dała mi stypendium, a potem nie wypadało postawić 4 facetowi, który stypendium artystyczne bierze. I po tym jakoś myśmy się zaczęli bardziej rozumieć"⁶¹.

Wspomniany wyżej dyplom z wyróżnieniem Wiesław Jurkowski obronił w pracowni prof. Teissyre'a w 1964 roku. Złożyło się na niego dwadzieścia obrazów olejnych, a także projekt kolorystyki osiedla mieszkaniowego, przedstawiony w pracowni malarstwa ściennego prowadzonej przez prof. Jacka Żuławskiego⁶². Z kolei w pracowni prof. Zygmunta Karolaka Wiesław Jurkowski zaprezentował zestaw prac graficznych w technikach drzeworytu, suchorytu i linorytu. Na teoretyczną część dyplomu składała się praca magisterska zatytułowana *Kompozycja w malarstwie barokowym*⁶³.

Powstałych w okresie studiów prac Wiesława Jurkowskiego nie zachowało się wiele. W pracowni artysty odnaleźć możemy dwa obrazy olejne z początku lat sześćdziesiątych, powstałe najprawdopodobniej jeszcze w 1963 roku. Są to typowe, szkolne akty kobiece. Modelki upozowane zostały w otoczeniu charakterystycznych rekwizytów pracowni malarskiej: podwyższenia, draperii oraz sztalug. Niewielkie rozmiarowo płótna

⁶⁰ Ukończyła Pracownię Tkaniny PWSSzP w Gdańsku w pracowni prof. Józefy Wnukowej. Zob.: W. Cygan, *Historia Pracowni Tkaniny w gdańskiej Akademii Sztuk Pięknych*, w: E. Skalska (red.), *Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, 1945-2005. Tradycja i współczesność*, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Gdańsku, Gdańsk 2005, s. 129.

⁶¹ K. Kopania, *Rozmowy z Wiesławem Jurkowskim*, zapisy rozmów w zbiorach Biblioteki Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie Filii w Białymstoku, s. 7.

⁶² W. Zmorzyński (red.), *Marek i Jacek Żuławscy*, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Gdańsku, Gdańsk 2002; H. Żuławska (oprac.), *Jacek Żuławski*, Gdańsk 1987.

⁶³ I. Mazur-Tymburska, *Jurkowski*, Białystok 2011, s. 8; A. Michałowska (oprac.), *Wiesław Jurkowski. Dokumentacja działalności*, „Lalkarze – materiały do biografii pod redakcją Marka Waszkiela”, Białystok 2009, s. 53.

utrzymane są w stonowanej kolorystyce, z dominującymi odcieniami szarości, przełamywanej mocniejszymi akcentami czerwieni oraz brązów. Obrazy wykonane zostały w znacznej mierze szpachlą, za pomocą której artysta swobodnie nakładał farbę, osiągając przy tym ciekawe efekty fakturalne, dynamizujące oba przedstawienia⁶⁴.

Z okresu studiów zachowały się również prace graficzne o analogicznej tematyce⁶⁵. Mowa tu o suchorytach, wśród nich niewielkim, przedstawiającym ukazaną z profilu kobietą postać. Jest to proste studium aktu, szkolna wprawka, którą trudno uznać za dojrzałe dzieło ukształtowanego artysty. Podobna w charakterze, jednak bardziej skomplikowana pod względem kompozycji, jest odbitka ukazująca kobietą postać w pracowni, leżącą na udrapowanej tkaninie. Uzmysławia ona, że pod koniec studiów, u progu samodzielnej drogi twórczej, Wiesław Jurkowski doskonale opanował umiejętność tworzenia w technice suchej igły. W pracy tej zwraca uwagę swobodne kształtowanie linii, jej zróżnicowanie i zmienne natężenie. Dobrze opanowany warsztat pozwolił artyście stworzyć bogatą w detale, przestrzenną scenę, charakteryzującą się subtelnymi przejściami między światłem a cieniem.

W latach 1963-1964 Jurkowski stworzył również serię pejzaży wykonanych techniką olejną, przedstawiających widoki Gdańska, przede wszystkim Motławę. Nie powstało ich wiele. Niestety, ewentualne miejsce ich przechowywania nie jest znane, artysta nie potrafi określić, co się z nimi stało. Ponad wszelką wątpliwość powstały jeszcze jako prace szkolne. Jak mówi Jurkowski: „Ta Motława była bardzo prosta. Miałem do zaliczenia jeden plener, brakowało mi do dyplomu. Wyłądowałem nad Motławą i namalowałem sześć-siedem

⁶⁴ W archiwum artysty znajdują się również zdjęcia rysunków tworzonych w czasie studiów. Tak jak wspomniane wyżej malarskie akty, są to szkolne w charakterze prace: martwe natury oraz studia postaci kobiecej.

⁶⁵ Należy podkreślić, że w toku edukacji w PSSP w Gdańsku do rysowania i malowania aktu przywiązywano szczególną rolę. Sam Jurkowski wspomina o akademickim „tłuczeniu aktu”. Pytany o wspomniane wyżej dwa najstarsze gdańskie obrazy, wiszące w jego pracowni, stwierdza: „– Pierwsze obrazy, które są tu w pracowni, to akty”. „– Tak, ja bardzo długo nie mogłem się wyzwolić od aktu”. „– Ze względu na studia, cały czas się akt malowało?” „– Tak, sześć lat, i tak poszło z tym aktem. Bardzo późno zdałem sobie sprawę... jakoś tak w podświadomość wlało, że nie ma malarstwa bez aktu... I w pewnym momencie programowo wyeliminowałem akt”; K. Kopania, *Rozmowy z Wiesławem Jurkowskim*, zapisy rozmów w zbiorach Biblioteki Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie Filii w Białymstoku, s. 18.

obrazów, zaliczyłem plener”⁶⁶. Zachowały się jednak prace o tym samym temacie, z tego samego okresu, wykonane w innych technikach. Własnością artysty są m.in. dwie ryciny, wykonane w technice mieszanej (akwaforta z akwatintą), ukazujące statki zacumowane na Motławie, datowane na 1964 rok. Obie charakteryzują się dobrym rozłożeniem akcentów kolorystycznych, kontrastem między bielą papieru, obwiedzioną wyraźnym, ostrym konturem, a szerokimi płaszczyznami delikatnie zróżnicowanych szarości oraz czerni. Obie też można uznać za malarskie w charakterze.

Odrębnym zagadnieniem wczesnego okresu twórczości Wiesława Jurkowskiego są prace wykonywane na zamówienie, związane z ozdabianiem kościołów, podejmowane ze względów finansowych. Artysta wyraźnie zaznacza, że nie traktuje tego rodzaju aktywności jako pełnoprawnej twórczości, a to z racji na fakt, iż prace tego rodzaju wymagały pełnego dostosowania się do woli zleceńodawców, w dodatku z założenia niejako miały być schematyczne pod względem formalnym, jak też bazować na ugruntowanych motywach ikonograficznych. Mowa tu o malowidłach ściennych i malarskich, ornamentalnych dekoracjach, w powstaniu których uczestniczył głównie jako podwykonawca. Prace tego rodzaju wykonywał w rodzinnych stronach, stając się członkiem warsztatu Aleksandra Welsa, przyjmującego liczne zlecenia tego rodzaju. W warsztacie Welsa pracowały zresztą inne osoby uczące się wcześniej w Państwowym Liceum Sztuk Plastycznych w Białymstoku, następnie zaś studiujące w Gdańsku, jak na przykład Dorota i Jerzy Łabanowscy. Z Welsem Jurkowski wykonał dekoracje kościołów w Chodorówce, Bargłowie Kościelnym oraz Trzeciannym koło Moniek⁶⁷. W końcowym okresie studiów Jurkowski związał się z kolei z Józefem Warzyńskim⁶⁸, uczniem jednego z ważniejszych twórców polichromii przełomu XIX i XX wieku, Władysława Drapiewskiego, autora m.in. polichromii w katedrze płockiej⁶⁹. Z nim wykonał dekoracje

⁶⁶ Ibidem, s. 19.

⁶⁷ „W Trzeciannym koło Moniek. Tam rysunki robiła Łabanowska. Natomiast w Chodorówce coś się nie dogadali z Welsem w kwestiach finansowych i Wels kazał mnie rysować, i rysowałem czterech ewangelistów w Chodorówce”; ibidem, s. 6.

⁶⁸ Wedle Jurkowskiego Warzyński skupiał się przede wszystkim na dekoracjach ornamentalnych. Malując motywy figuralne nie czuł się pewnie. Artysta określa go mianem „uczciwego majstra”; ibidem, s. 21.

⁶⁹ Na temat artysty patrz: W. J. Kowalski, *Polichromia płockiej katedry*,

kościół w Bartoszycach⁷⁰, Downarach oraz Królówce pod Bochnią⁷¹.

Kończąc studia Jurkowski musiał podjąć konkretne decyzje dotyczące przyszłości własnej, jak też rodziny, jako że jeszcze w czasie studiów ożenił się z Barbarą Muchą, koleżanką z roku, z Wydziału Rzeźby⁷², jak też stał się ojcem trójki dzieci. Liczna rodzina wymagała stałego, pewnego dochodu, którego nie zapewniały zlecenia związane z ozdabianiem kościołów, w dodatku wymagające częstych i długich wyjazdów. Wedle Jurkowskiego nie było wielkich szans na pozostanie w Gdańsku, konkretnie zaś na PSSP, które brał pod uwagę jako potencjalne miejsce pracy, pozwalające mu spełniać się artystycznie. W grę nie wchodziła również przeprowadzka do Starego bądź Nowego Sącza, a więc przeprowadzka w okolice, z których pochodziła żona Jurkowskiego. Wedle artysty nie było tam żadnych możliwości podjęcia stałej pracy zarobkowej. W zaistniałej sytuacji podjęta została decyzja o powrocie w rodzinne strony Jurkowskiego. Była ona bezpośrednio warunkowana propozycją, którą artysta otrzymał ze swojej dawnej szkoły. Jej dyrektor, Józef Wojtulewski, zaproponował mu dołączenie do grona pedagogicznego Liceum Plastycznego, które w tym czasie zostało przeniesione

Płock 2001; H. Stępień, M. Liczbińska, *Artyści polscy w środowisku monachijskim w latach 1828-1914. Materiały źródłowe*, Warszawa 1994, s. 24, 35; M. Mroczkowski, *Szkoła z kulturą. I Prywatne Liceum Plastyczne im. Władysława Drapiewskiego. Zarys dziejów i osiągnięć szkoły artystycznej w Płocku w latach 1993-2018*, Płock 2018, passim.

⁷⁰ K. Kopania, *Rozmowy z Wiesławem Jurkowskim*, zapisy rozmów w zbiorach Biblioteki Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie Filii w Białymstoku, s. 21.

⁷¹ „A z tym Panem to malowałem i w Downarach. No to w tym kościele... W tamtym czasie w ołtarzach bocznych malowało się po jednej stronie scenę związaną z wezwaniem kościoła, a pod drugiej jakieś set-lecie ślubów jasnogórskich. W Downarach to czterech ewangelistów na sklepieniu. Plus ornament, ale to mistrz projektował, jak Wels. Wiadomo, jak to miało być namalowane, jak najbardziej realistycznie. Dlatego ja się tym nie chwale, to nie jest twórczość. Miałem namalować scenę najbardziej realistyczną i tylko w jednym przypadku, mam gdzieś zdjęcie, pierwszy z nim kościół malowałem aż pod Bochnią, w Królówce. I jak znalazłem zdjęcie, ten pierwszy obraz, który namalowałem w Królówce, to stwierdziłem, że tak pojechałem Cézannem, że aż dziw bierze, że proboszcz w tej małej wsi to zaakceptował. Potem malowałem św. Izidora, bo to patron rolników, któremu anioł orze, za pługiem stoi, a on się modli. Wtedy kazali mi wygładzić formy Cézanowskie. Metoda była taka, że prosiło się, miało być gładko, ślisko”; ibidem, s. 21.

⁷² Barbara Jurkowska (1940, Nowy Sącz – 2002, Białystok), dyplom obroniła w 1964 r. w pracowni Stanisława Horno-Popławskiego. Zob.: S. Łajewska-Szypluk, *Porta Supraśl. Liceum Plastyczne im. Artura Grottgera*, Supraśl 2017, passim, przede wszystkim s. 112-113; A. Puchalski, *Historia Związku Polskich Artystów Plastyków w Białymstoku w latach 1944-1983*, Białystok 2017, passim.

do Supraśla. Propozycja została zaakceptowana, ale pod warunkiem, że jako nauczycielka zostanie zatrudniona również Barbara Jurkowska⁷³. Wraz z powrotem na białostocką rozpoczyna się w życiu i twórczości Wiesława Jurkowskiego nowy etap, naznaczony zresztą stosunkowo trudnymi warunkami życiowymi. Małżeństwo z trójką dzieci otrzymało bowiem od szkoły skromne, jednopokojowe mieszkanie, następnie zaś mieszkanie komunalne, bez bieżącej wody. Warunki lokalowe w pierwszych latach po powrocie z Gdańska nie dawały oczywiście szans na stworzenie pracowni rzeźbiarskiej dla Barbary Jurkowskiej i malarskiej dla jej męża. Wiesław Jurkowski przez pierwsze lata po skończeniu studiów malował w jednej z sal szkolnych, która przylegała do zajmowanego przez niego mieszkania-pokoju⁷⁴.

⁷³ „Myśmy robili razem z Chudzikiem dyplom, ja zrobiłem z wyróżnieniem, i Chudzik zrobił z wyróżnieniem. Ale co można było zrobić? Jeżeli zostać na Wybrzeżu, to przy uczelni. Ale puła asystentów na uczelni była wypełniona. Nam nie zaproponowano. Wprawdzie Pan Prorektor wręczając dyplomy powiedział, że mają adresy i ewentualnie... Ale wyjechaliśmy i mieli nas z głowy po prostu. Dlaczego tu przyjechałem? Stąd wyjeżdżałem, ale miałem małżonkę ze Starego Sącza, góralkę. Ona ciągnęła w tamtą stronę. Kto wie, czy bym tam nie pociągnął, ale nie miałem tam żadnej możliwości, a trzeba było zarabiać na życie po prostu. Mieliliśmy trójkę dzieci małych. A tam w Starym czy Nowym Sączu było jedno czy dwa licea, nawet nauczycielem nie można było zostać, byli miejscowi nauczyciele. Chałtury? Nie chciało mi się o tym myśleć. W moim przypadku padła propozycja dyrektora liceum, które kończyłem, Pana Wojtulewskiego i Pana wizytatora, który mnie zapamiętał z matury, Pana Malewskiego, polonisty z wykształcenia, który był wizytatorem szkół artystycznych, muzycznych i plastycznych, on był też profesorem na uniwersytecie tutaj. Oni mi zaproponowali etat nauczyciela w Supraślu, rysunku, kolorystyki i wiedzy o sztuce. I zaproponowali mi mieszkanie przy szkole, to znaczy pokój praktycznie w budynku szkolnym. Postawiłem im warunek, że zostanę, ale muszą zatrudnić zoną, bo nie mogę jej zostawić. No i wzięli ją na pół etatu na rzeźbę. Przyjechaliśmy z dziećmi naszymi do Supraśla, do pokoju w budynku szkoły. I tak się zaczęła moja i żony praca w liceum. Ja do pracy w szkole przyszedłem w styczniu 1964, żona ciągnęła na początku za mnie i za siebie, bo ja miałem kontrakt z [...] Ważyńskim”; K. Kopania, *Rozmowy z Wiesławem Jurkowskim*, zapisy rozmów w zbiorach Biblioteki Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie Filii w Białymstoku, s. 20.

⁷⁴ „Potem pracowałem w liceum, dostaliśmy mieszkanie po paru latach, komunalne, w Supraślu, straszne warunki tam były, do dziś ten dom stoi. Trzeba było w piecu palić, wodę nosić, studni nie było, trzeba było nosić z kranu ogólnodostępnego, paręset metrów od domu”; K. Kopania, *Rozmowy z Wiesławem Jurkowskim*, zapisy rozmów w zbiorach Biblioteki Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie Filii w Białymstoku, s. 21. „Jak mieszkaliśmy w Supraślu, to malowałem w szkole, w sali, która przylegała do mojego pokoju, w którym mieszkaliśmy. Stawiałem sztalugę, wyciągałem płócienną i malowałem w sali szkolnej. Malowałem sam, przy uczniach nie malowałem nigdy”; ibidem, s. 23. Jurkowski wspomina o tym również w wywiadzie, którego udzielił w 1965 roku: K.MAR, *Niecodzienny debiut*, „Gazeta Białostocka”, 20-21 III 1965.

Swoistą zapowiedzią powrotu w rodzinne strony była pierwsza indywidualna wystawa Wiesława Jurkowskiego, która miała miejsce w Klubie Siedmiu przy ulicy Bronisława Wesołowskiego w Białymstoku (obecnie: ul. Suraska), mieszczącym się w tzw. Domu Prasy⁷⁵. W latach 60. i 70. Klub Siedmiu był jednym z ważniejszych miejsc na kulturalnej mapie miasta. To właśnie tam spotykali się przedstawiciele miejscowej inteligencji, przede wszystkim redaktorzy lokalnych gazet, literaci, a także muzycy Filharmonii Białostockiej, aktorzy i reżyserzy Teatru Dramatycznego im. Aleksandra Węgierki oraz Teatru Lalek Świerszcz (od 1970 roku Białostockiego Teatru Lalek). Z tego też względu Klub Siedmiu – skądinąd nieprzystosowany do celów wystawianiczych – był, oprócz kawiarni Międzynarodowego Klubu Prasy i Książki na rogu Rynku Kościuszki i ul. Sienkiewicza, potencjalnie ważnym miejscem prezentacji dorobku artystycznego, szczególnie dla lokalnych artystów. Wystawiający w Klubie Siedmiu mogli liczyć na nawiązanie kontaktów z wpływowymi przedstawicielami środowiska kulturalnego Białegostoku, w dalszej perspektywie zaś – na omówienie własnej twórczości w najważniejszym dzienniku regionu – „Gazecie Białostockiej”, a także „Kontrastach”, miesięczniku o zasięgu ogólnopolskim⁷⁶.

Na otwartej w końcu stycznia 1964 roku pierwszej indywidualnej wystawie Wiesława Jurkowskiego można było zobaczyć piętnaście prac graficznych. Jedynym śladem po niej jest krótka wzmianka prasowa w „Gazecie Białostockiej”, opatrzona akronimem (Hr). Jej autor/ka stwierdza m.in.: „Już od kilku dni czynna jest trzecia z kolei wystawa. Tym razem są to interesujące grafiki W. Jurkowskiego. Autor prac, absolwent gdańskiej Akademii Sztuk Pięknych, mieszkał w Czarnej Białostockiej [informacja błędna, Jurkowski mieszkał

w Oleszkowie – K.K.], a jedynie na okres studiów przeniósł się do Gdańska. Jak nam wiadomo, już niedługo wraca, aby w Białymstoku mieszkać i pracować. Prace tego młodego grafika są ciekawe, toteż radzimy je obejrzeć”⁷⁷. Pozytywna, choć krótka i mało treściwa wzmianka, w dodatku zawierająca błędne informacje dotyczące miejsca zamieszkania, uzupełniona została reprodukcjami dwóch prac wykonanych w technice linorytu.

Z kolei na przełomie 1964 i 1965 roku Wiesław Jurkowski zaprezentował swoje obrazy na zbiorowej wystawie w Muzeum Okręgowym w Białymstoku. Udział w prezentacji *20 lat PRL w twórczości plastycznej* można uznać za niejako oficjalny akces do środowiska artystycznego miasta. Wystawa stanowiła jedno z najważniejszych wydarzeń artystycznych w Białymstoku lat 60. Charakteryzowała się sporym rozmachem oraz była szeroko omawiana w lokalnej prasie, co jest w pełni zrozumiałe, biorąc pod uwagę jej rocznicowy charakter. Nie należy jednak traktować jej jako ściśle propagandowej. W istocie stanowiła przede wszystkim przegląd osiągnięć artystycznych lokalnego środowiska⁷⁸, który wpisano w oficjalne, sterowane przez Wojewódzką Radę Narodową, obchody dwudziestolecia PRL, w ramach których zresztą zorganizowano wcześniej inne, niekoniecznie artystyczne, prezentacje: „Osiągnięcia Białostoczczyzny w minionym dwudziestoleciu” oraz „Ochrona dóbr kultury w okresie XX-lecia PRL”⁷⁹. Cała wystawa, jak i klucz doboru prac był oczywiście, przynajmniej w założeniach, ideologiczny⁸⁰. Janina

⁷⁵ Dom Prasy, zaprojektowany przez Jana Krutula, został oddany do użytku w 1954 roku. Przez lata mieściły się w nim redakcje najważniejszych lokalnych pism, m.in.: „Gazety Białostockiej”, „Niwę”, „Kontrastów” i „Nowej Wsi”, a także Wojewódzki Urząd Kontroli Prasy oraz szereg innych podmiotów, takich jak Liga Kobiet czy ZBoWiD. Na temat Domu Prasy i jego funkcjonowania między 1954 a 1983 rokiem patrz: H. Wilk, *Dom Prasy*, „Gazeta Współczesna”, 27 IX 1983.

⁷⁶ Jak wspomina Jurkowski: „To było jedno z miejsc, klub dziennikarzy, na Suraskiej... Warunki były mizerne, duże okna, no ale wieszano jakoś te prace, ponieważ tam redaktorzy bywali. Poza Empikiem to był drugi salon wystawowy. Z kolei w Empiku była jedna ściana, a reszta okna. Tylko to było, Arsenalu przecież nie było”; K. Kopania, *Rozmowy z Wiesławem Jurkowskim*, zapisy rozmów w zbiorach Biblioteki Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie Filii w Białymstoku, s. 23.

⁷⁷ (Hr), *Grafika W. Jurkowskiego w „Klubie Siedmiu”*, „Gazeta Białostocka”, 4 II 1964.

⁷⁸ *20 lat PRL w twórczości plastycznej* możemy traktować po prostu jako doroczną wystawę środowiskową, którą rokrocznie urządzano w grudniu. O pozaideologicznym w istocie charakterze wystawy świadczy choćby artykuł *Jubileuszowa wystawa* w „Gazecie Białostockiej” z dnia 20 XI 1964 r., skupiający się na historii środowiska plastyków białostockich po II wojnie światowej (autor/autorka tekstu: K. Mar.).

⁷⁹ J. Hościłowicz, *Refleksje z sali wystawowej*, „Gazeta Białostocka”, 12-13 XII 1964.

⁸⁰ W tym kontekście warto przytoczyć charakterystyczną dla tego czasu wypowiedź Tadeusza Błoza, przewodniczącego Zarządu Okręgu Związku Polskich Artystów Plastyków, który w wypowiedzi dla „Gazety Białostockiej” stwierdzał: „20lecie PRL białostoccy plastycy uczczą wzmożoną pracą twórczą i szerszym niż dotychczas popularyzowaniem sztuki. Mamy zamiar zorganizować w sumie ponad 20 wystaw indywidualnych i zbiorowych, m.in. w zakładach pracy. Poza twórczością malarską, graficzną czy rzebiarską białostoczan pokażemy prace naszych kolegów z Warszawy, Lublina, Rzeszowa, Kielc i in. Podsumowaniem naszego dorobku będzie ekspozycja '20-lecie PRL'; (k),

Hościłowicz w następujący sposób ujęła to, co zaprezentowano na wystawie: „Umieszczone na niej prace pochodzą z kilku ostatnich lat, a tematyka ich sięga nie-raz okresu wyzwolenia, odbudowy i innych zagadnień naszego życia codziennego, wykazując aktywne, uczuciowe, i artystyczne zaangażowanie twórców wyrażone w konkretnych dziełach”⁸¹.

Jak skrupulatnie wyliczyła recenzentka wystawy, odwiedzający białostocki ratusz mogli obejrzeć 56 obrazów, 26 grafik i rysunków, a także 6 rzeźb. Tytuły niektórych z nich jednoznacznie sugerują zaangażowaną, aczkolwiek nienachalną tematykę, jak miało to miejsce choćby w przypadku Stefana Rybiego⁸², który zaprezentował płótna o tytułach „Ziemia”, „Hałdy”, „Pierwsze lata”, czy Jerzego Zinkowa, obecnego dzięki pracom „Most”, „Zaduma”, „Mapa”, „Numery” i „Dzwigi”. Niektórzy z wystawiających zostali nawet skarceni za prace niezwiązane bezpośrednio z przewodnim tematem ekspozycji: „[...] wydaje mi się, że ekspozycja takich prac, jak „Fauna” Mikołaja Wołkowickiego, to chyba duże nieporozumienie. Nie chodzi przecież o prezentowanie na siłę wszystkich członków Związku Polskich Artystów Plastyków, tym bardziej na wystawie o zobowiązującym tytule, a zatem określającej i stawiającej autorom pewne wymagania”⁸³.

Pięć rozmów o 20-leciu, Gazeta Białostocka”, 4-5 I 1964. Podobna nowomowa zauważalna jest także w przypadku np. notki prasowej dotyczącej otwarcia prezentacji, w którą wpleciono wątek podziękowań „przedstawicielom władz wojewódzkich i miejskich za opiekę i rozwojem plastyki i stwarzanie twórcom warunków do pracy”; (k), *Otwarcie wystawy plastycznego 20-lecia*, „Gazeta Białostocka”, 24 XI 1964.

⁸¹ Ibidem. Dodajmy, iż wybrane prace z wystawy w białostockim ratuszu zostały zakwalifikowane do wystawy ogólnokrajowej, która miała miejsce w Warszawie, w 1965 roku. Zob.: (k), *Kronika kulturalna*, „Gazeta Białostocka”, 19-20 XII 1964; (k), *Kronika kulturalna*, „Gazeta Białostocka”, 24-25 VII 1965; (L), *U plastyków nie ma sezonu ogórkowego*, „Gazeta Białostocka”, 6 VIII 1964.

⁸² A. Koziara, *Teatr malowany*, „Gazeta Współczesna”, 13-14 V 1978; A. Koziara, „*Gorący widok z okna*”, „Kurier Podlaski”, 17-19 VII 1987; E. Kozłowska-Świątkowska, J. Szczygieł-Rogowska, J. Tomalska, W. Bokłago, *Artyści Białegostoku XVIII-XX wiek*, Białystok 2005, s. 91; *Stefan Rybi. Malarstwo*, Białystok 2000; J. Warpechowska, *Stefan Rybi. Jestem winny holenderskim mistrzom*, „Kurier Poranny”, 15 I 2012.

⁸³ J. Hościłowicz, *Refleksje z sali wystawowej*, „Gazeta Białostocka”, 12-13 XII 1964.

Wiesław Jurkowski, tak jak i np. Izabela Marcjan⁸⁴, należał do grona tych artystów, których prace można było po prostu instrumentalnie podpiąć pod oficjalną tematykę wystawy⁸⁵. Zaznaczyć przy tym należy, że ich walory artystyczne zostały docenione przez cytowaną już recenzentkę: „Wiesław Jurkowski prezentuje prace o wyszukanym zestawie stonowanych kolorów. Malowane są one z dużym wyczuciem smaku artystycznego, namiętnością i spokojem, a przy tym równoważą kwestie malarskie z przemyślaną, prostą kompozycją. Na przykładzie eksponowanych pejzaży morskich, tchnących powiewem impresjonizmu, można przypuszczać, że artysta przy dalszej rzetelnej pracy będzie miał wiele do powiedzenia w obranej przez siebie dyscyplinie plastycznej”⁸⁶.

Z powyższego opisu wynika, iż Jurkowski zaprezentował na wystawie prace, które wykonał jeszcze w Gdańsku. Pejzaże, przedstawiające morze, a zapewne – jak wskazują na to nieliczne zachowane prace graficzne z tego okresu – także i samo miasto, trudno uznać za ideologicznie uwarunkowane. Uzasadnienie ich obecności na wystawie zatytułowanej *20 lat PRL w twórczości plastycznej* musiało być naciągane, niemniej jednak było możliwe: władze państwowe przywiązywały dużą wagę do zagadnień takich jak np. odbudowa miast zniszczonych w czasie wojny, w szczególności tych, które przed 1945 rokiem nie znajdowały się w granicach Rzeczypospolitej, ale przypisywano im zdecydowanie metrkę piastowską. Pejzaże Jurkowskiego, choć impresjonistyczne w charakterze, wynikające z zainteresowania artysty kwestiami formalnymi, nie zaś historycznymi

⁸⁴ Na temat artystki patrz: T. Gail, *Problem nie tylko Izabeli*, „Kontrasty”, 8, 1975, s. 62-63; *Izabela Marcjan – tkanina strukturalna*, <https://galeria-arsenal.pl/wystawy/izabela-marcjan-tkanina-strukturalna> [dostęp: 1 X 2019]; A. Koziara, *Izabela Marcjan*, „Gazeta Białostocka”, 16 XI 1974; A. Koziara, *Posłuszne palcom i wyobraźni*, „Kurier Podlaski”, 18-20 IX 1987; E. Kozłowska-Świątkowska, J. Szczygieł-Rogowska, J. Tomalska, W. Bokłago, *Artyści Białegostoku XVIII-XX wiek*, Białystok 2005, s. 86; K. Polakowska, *Myślenie splotem tkanin*, „Gazeta Współczesna”, 18 IX 1987.

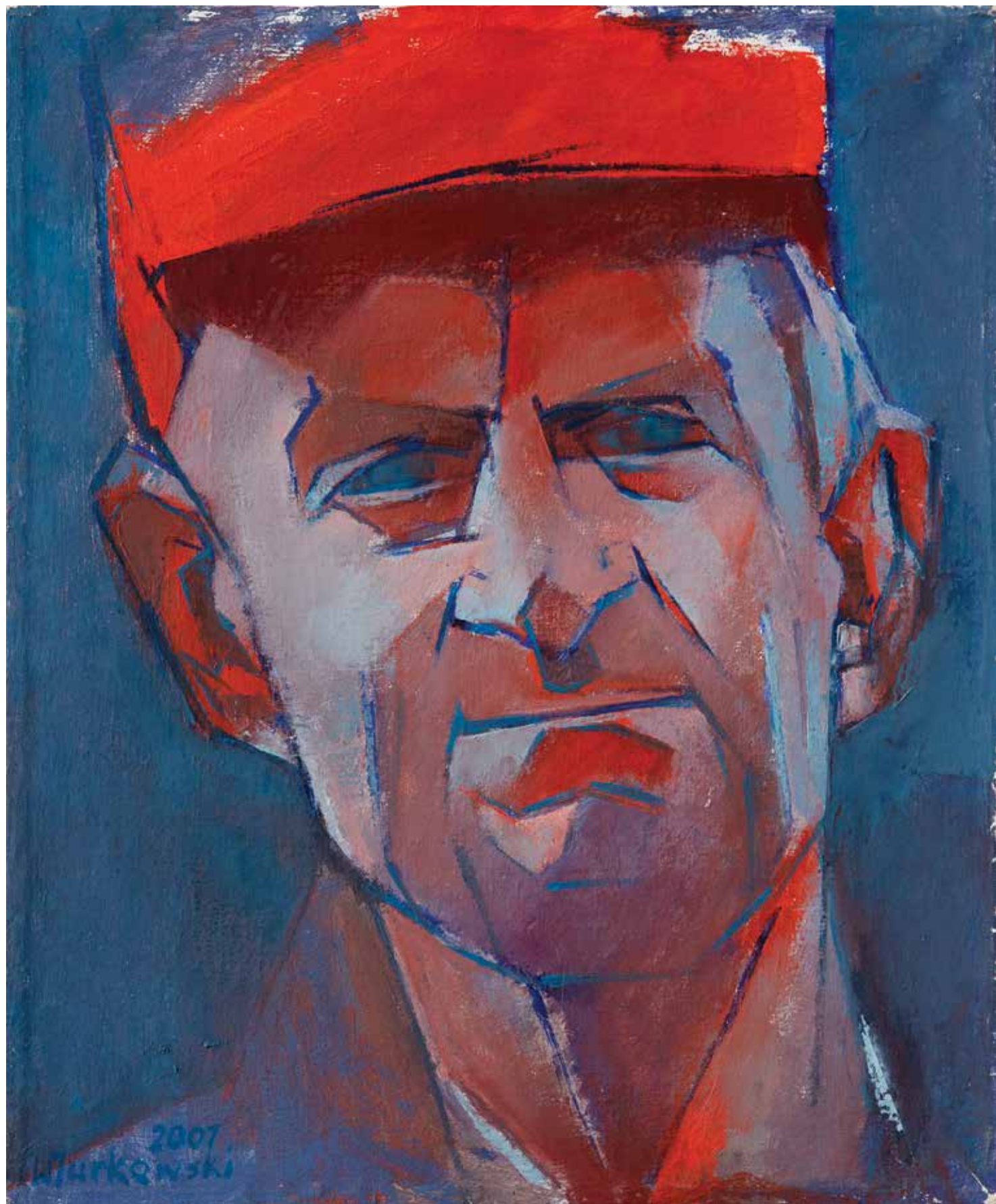
⁸⁵ „Swemu miastu poświęca kilka tematów Izabela Marcjan, pokazująca zawsze płótna umiarkowane i spokojne. Wyszukany szarawy koloryst ze stonowaną zielenią starych domów doskonale harmonizuje z jasnymi tonami rysujących się w dali nowych kamienic. Dobrze rozpracowane rytmy pionów i poziomów, kontrasty barw i cieni doprowadzają do stwierdzenia, że autorka konsekwentnie realizuje własną linię twórczą”; J. Hościłowicz, *Refleksje z sali wystawowej*, „Gazeta Białostocka”, 12-13 XII 1964.

⁸⁶ Ibidem.

czy ideologicznymi, pozwalały się włączyć w narrację na temat pierwszych lat PRL⁸⁷.

Rok 1964 stanowi cezurę w życiu i twórczości Wiesława Jurkowskiego. Dyplom na uczelni w Gdańsku, powrót w rodzinne strony, podjęcie pracy nauczyciela w Liceum Technik Plastycznych w Supraślu, pierwsze indywidualne oraz zbiorowe wystawy. Z kolejnym rokiem zauważamy początek procesu formowania się artysty zdecydowanie poszukującego własnej drogi twórczej, tematów, środków wyrazu, wyzwającego się ze schematów oraz próbującego działać wedle własnych wartości i potrzeb, zmagającego się jednak z niezbyt sprzyjającymi do działania warunkami. To, co działo się po 1964 roku, stanowi kolejny wyraźny rozdział w życiu Jurkowskiego, wymagający osobnego i gruntownego omówienia.

⁸⁷ Jak zresztą zostanie to ukazane później – niektórzy przedstawiciele lokalnego środowiska artystycznego niejednokrotnie stosowali tego rodzaju zabiegi, prezentując na wystawach o ideologicznym charakterze prace przypadkowo bądź pozornie tylko związane z tematem przewodnim.



II. DZIAŁALNOŚĆ W LATACH 1965-1989

Najbardziej aktywny okres w życiu Wiesława Jurkowskiego przypada na lata 1965-1980. Wtedy artysta najwięcej eksperymentuje, ma kilka wystaw indywidualnych, stara się uczestniczyć w krajowym życiu artystycznym, prezentując prace na różnego rodzaju wystawach zbiorowych. W 1970 roku rozpoczyna owocną współpracę z Białostockim Teatrem Lalek, wypracowując sobie pozycję jednego z najciekawszych i najważniejszych scenografów lalkowych scen w Polsce. Czas najbardziej ożywionej działalności Jurkowskiego pokrywa się z okresem szczególnej aktywności lokalnego środowiska artystycznego. W latach 1965-1980 obraz życia artystycznego Białegostoku uległ zasadniczej transformacji. Dzięki miejscowym twórcom, przede wszystkim z pokolenia Wiesława Jurkowskiego oraz niewiele starszym, udało się stworzyć pierwsze w miarę zwarte środowisko artystyczne Białegostoku. Dzięki jego ambicjom w mieście wiele się działo: doprowadzono do powstania Biura Wystaw Artystycznych, wywalczono dla niego lokal, stworzono Galerię Sztuki Współczesnej, Galerię Brama i Galerię Znak, zainicjowano tworzenie kolekcji współczesnego malarstwa, rysunku i rzeźby, zaczęto regularnie organizować plenery malarskie w Białowieży, a także innych miejscach, w końcu powoływano do życia pierwsze w historii miasta grupy artystyczne. Lata siedemdziesiąte to również bardzo dobry czas dla Białostockiego Teatru Lalek, który wyraźnie zaznacza swoją obecność na teatralnej mapie Polski, tworząc szeroko dyskutowane w kraju, a także za granicą, spektakle dla dzieci i dorosłych.

Pod koniec lat siedemdziesiątych czynniki społeczno-polityczne, a w znacznej mierze – niestety – sposób działania i myślenia samych twórców, doprowadziły jednak do szybkiego, wręcz błyskawicznego upadku znaczenia lokalnego środowiska artystycznego. Lata osiemdziesiąte stanowią czas jego wyraźnej zapaści, zauważalny jest spadek poziomu twórczości większości białostockich malarzy, rzeźbiarzy czy grafików, brakuje też – poza naprawdę nielicznymi wyjątkami – nowych, wyrazistych osobowości artystycznych wśród przedstawicieli młodszego pokolenia. Lokalni plastycy zamykają się na bieżącą sztukę, nie absorbują nowych tendencji, nie konfrontują się z dorobkiem innych artystów. Większość zasklepia się w świecie własnej, niestety już

ograniczonej, wyobraźni. Na dodatek instytucje wystawiennicze, działające wcześniej całkiem prężnie, zagościły w miarę spójny profil, zaczęto w nich organizować kuriozalne niekiedy wystawy, z czasem zaś niektóre po prostu zlikwidowano. O ile na przykład ludzie teatru skupieni przy Białostockim Teatrze Lalek utrzymywali wysoki poziom artystycznych poszukiwań, rozwijając swoją sztukę, o tyle prężne lokalne środowisko plastyczne stało się ważnym i ciekawym ale nietrwałym epizodem w historii kulturalnej miasta, okazało się być tworem o słabych fundamentach.

Marazm lat osiemdziesiątych odbił się również na twórczości Wiesława Jurkowskiego, z tą jednak różnicą, iż nie doprowadził do wyraźnego i trwałego zachwiania poziomu tworzonej przez niego sztuki. Artysta wycofał się w zacisze pracowni, wystawiał bardzo mało, a poza Białymstokiem praktycznie wcale. W pełni aktywnie działał przede wszystkim na polu scenografii. Okres między 1980 a 1989 rokiem stanowił dla niego – jako malarza, grafika i rysownika – czas trudnych poszukiwań, które doprowadziły do tego, iż w początek lat 90. wkroczył z nowymi pomysłami, rozpoczynając kolejny, dający się wyraźnie wydzielić okres własnej twórczości, prowadzonej już w całkowicie odmiennych realiach społeczno-politycznych i gospodarczych. Wraz z przełomem 1989 roku także na polu teatralnej działalności Jurkowskiego zaszły istotne zmiany. Od początku pracy w Białostockim Teatrze Lalek artysta współpracował bowiem z jego dyrektorem Krzysztofem Rauem. To do jego spektakli stworzył zdecydowaną większość scenografii, z rzadka tylko współpracując z innymi reżyserami. W 1989 roku Krzysztof Rau odchodzi ze stanowiska. Wiesław Jurkowski zaczyna współpracę z nowym dyrektorem teatru, Wojciechem Kobrzyńskim.

1. Twórczość malarska, graficzna, rysunkowa

W II połowie lat 60. krystalizuje się samodzielny język artystyczny Wiesława Jurkowskiego. Artysta szybko wyzwala się z nawyków i uwarunkowań charakterystycznych dla okresu, kiedy studiował w Gdańsku. Studenckie akty na tle draperii i kotar, martwe natury

oraz impresjonistyczne w charakterze pejzaże ustępują miejsca własnym kompozycjom, w których dominują motywy przez kolejne dziesięciolecia Jurkowskiemu najbliższe, a więc człowiek skonfrontowany ze światem natury, ze zwierzętami, przede wszystkim koniem, ale także innymi, np. kogutem. W pierwszym, samodzielnym okresie twórczości Jurkowski często sięga również do mitologii greckiej, wplatając w kompozycje postaci Minotaura czy centaurów.

Charakterystyczne dla Jurkowskiego tematy oraz motywy mają swoje źródło w doświadczeniach życiowych artysty, przede wszystkim zaś w silnym związku z rodzinnymi stronami, z rytmem życia na wsi. O fascynacji światem sokólskiej wsi, przyrodą oraz końmi artysta wypowiadał się wielokrotnie, pisali o niej również ci, którzy podjęli się analizy jego sztuki. Aby dobrze zrozumieć intencje przyświecające Jurkowskiemu najlepiej jemu właśnie oddać głos. Spośród licznych wypowiedzi na temat własnej twórczości szczególnej uwagi warte są te z tekstu Franciszka Piątkowskiego, opublikowanego na łamach miesięcznika społeczno-kulturalnego „Kontrasty”¹. W istocie możemy mówić w tym przypadku nie tyle o artykule Piątkowskiego, co raczej o inteligentnym i dobrze pomyślanym połączeniu monologu Wiesława Jurkowskiego z fragmentami ciekawego i erudycyjnego tekstu Jerzego Kuligowskiego *Malarski świat Wiesława Jurkowskiego*, który to tekst, jak okazało się po latach, traktować można jako swoisty apokryf². Artykuł

w „Kontrastach” daje najpełniejszy chyba wgląd w idee i uwarunkowania twórczości białostockiego artysty.

Jurkowski deklaruje się w nim jako realista. Podkreśla, że w czasie studiów nie wykształcił własnego języka artystycznego (co zresztą, jak staraliśmy się dowieść, w znacznej mierze widać w jego wczesnych pracach), niemniej jednak prowadził indywidualne studia nad szeroko pojmowanym realizmem, przejawiającym się w sztuce europejskiej kolejnych stuleci. Dociekania i analizy doprowadziły go do Cézanne’a, który bezsprzecznie wywarł na młodym artyście duże wrażenie, w kolejnych latach stając się dla niego podstawowym punktem odniesienia, jeśli chodzi o sposób postrzegania rzeczywistości oraz podejście do pracy nad obrazem³. Cézanne’owskie inspiracje będą zresztą wielokrotnie podkreślane przez krytyków piszących o sztuce Jurkowskiego. Deklaracja przywiązania do swobodnie pojętej manieri realistycznej szła w parze z dużą wagą przywiązywaną do tematu. Jak stwierdzał artysta: „Widzi Pan, na studiach maluje się modelkę i jest ona dla studenta tak samo nieważna, jak wisząca obok draperia. To znaczy ważne jest tylko to, jak ją namalować, ale nie liczy się co z niej namalować. Rozumiemy się? Nie? No, po prostu w pewnym momencie malowanie przestaje polegać na samym malowaniu, zaczyna się szukać głębszych relacji pomiędzy sobą, malowaniem, a przedmiotem oglądu. Relacji polegającej na wydobywaniu zawartości, bo ja wiem – pojęciowej i emocjonalnej?”⁴

¹ F. Piątkowski, *Wiesław Jurkowski*, „Kontrasty. Miesięcznik Społeczno-Kulturalny”, 9, 1974, s. 41-43.

² W katalogu do indywidualnej wystawy Wiesława Jurkowskiego w białostockim BWA Arsenał w 1987 roku Franciszek Piątkowski w poetycki i egzaltowany sposób tłumaczy, dlaczego powołał do życia Jerzego Kuligowskiego, przypisując mu nieistniejące opracowanie *Malarski świat Wiesława Jurkowskiego*. Pisze m.in.: „Dwanaście lat temu, w ‘Kontrastach’ [...] pisałem po raz pierwszy o Twoim malowaniu. [...] Są tam [...] reprodukcje czterech Twoich obrazów, Twoje zdjęcie, katalog Twoich wypowiedzi (spisywałem je podczas rozmów z Tobą) i obszernie cytaty z pracy pod tytułem ‘Malarski świat Wiesława Jurkowskiego’. Pracę tę przypisałem Jerzemu Kuligowskiemu. Pytano mnie nie raz kto to jest ten J. Kuligowski i gdzie, w jakim piśmie, ukazała się jego rozprawa. Otóż: ja wymyśliłem sobie i takiego krytyka, i taką rozprawę. Ty wiedziałeś, że to jest mistyfikacja, ale przecież do dzisiaj nie zadałeś mi pytania o powody, dla jakich posłużyłem się apokryfem. [...] Pamiętasz? Siedzieliśmy godzinami w pracowni. Mówiłeś o swoim domu, o ojcu, o lesie i sosnach, o koniu zastrzelonym na początku wojny i o tym drugim: mocnym i pięknym. Mówiłeś też o swoich szkołach, o uczelni, o estetyce realizmu, o tym, jak Ty ją rozumiesz i jaka ona jest w malarstwie renesansu, a jaka w przemyśleniach Cézanne’a. Padaly nazwiska: Giorgione, Caravaggio, Uccello, Veneziano... Ty mówiłeś – ja zapisywałem. W pewnym momencie stwierdziłeś: ‘malowanie i mówienie to różne języki, różne formy komunikowania’. Rzeczywiście tak było: mówiłeś TY i mówiły Twoje obrazy porożstawiane na sztalugach, porozwieszane na ścianach. I właśnie wtedy uświadomiłem sobie, że to, co Ty mówisz o swoim

świecie – zapisuję w notatniku na użytek świata, a to, co mówią Twoje obrazy – zapisuje się we mnie i tylko dla mnie. Ten zapis wewnętrzny wydawał mi się ważny, konieczny i cenny. Chciałem więc zatrzymać go na dłużej i dlatego powołałem strażnika zapisu, Jerzego Kuligowskiego. Sobie, człowiekowi zajętemu w światowych sprawach, nie dowierzałem, bowiem – według Kierkegaarda – taki człowiek potrafi z płonącego domu wynieść tylko pogrzebacza. Nie wartości zasługujące na ocalenie i nawet nie fascynującą groźbę szalejącego żywiołu, ale jedynie kawałek drutu służącego do grzebania w węglach”; F. Piątkowski, *Drogi Wiesławie!*, w: *Wiesław Jurkowski. Malarstwo*, Białystok b.d. [1987], s. nlb.

³ „Czym były dla mnie studia? Nie były szukaniem własnych, malarzkich środków wyrazu. No, miałem w tym czasie jeszcze studia własne, studia w ramach studiów, bardzo solidnie pojęte i mieszczące się w określonej estetyce: studia nad realizmem. Realizm traktowałem jednak bardzo szeroko... Chodzi mi o określoną estetykę, w której mieści się realizm renesansowy, Giorgione i Caravaggio, a idąc przez barok – doszedłem aż do Cézanne’a. U Cézanne’a fascynowały mnie nie tyle rezultaty jego twórczości, ile przeogromna dociekliwość wobec przedmiotu. A w ogóle uważałem, że realizm to nie jest konwencja zamknięta i skończona; ma on otwarte, ogromne możliwości. Nie znaczy to, że nie interesowałem się innymi zjawiskami. Z zainteresowaniem, ale jakby powierzchownie, przyglądałem się surrealizmowi, abstrakcji Kazimierza Malewicza, twórczości Marca Chagalla i Chaima Soutine’a, tasyzmowi. Ale to było w obrębie myśli i wzroku przede wszystkim, a nie emocji”; F. Piątkowski, *Wiesław Jurkowski*, „Kontrasty. Miesięcznik Społeczno-Kulturalny”, 9, 1974, s. 41.

⁴ Ibidem.

Najczęściej Wiesław Jurkowski wypowiadał się na temat koni, które wypełniają większość jego płócien, grafik i rysunków, zarówno tych z wcześniejszego okresu twórczości, jak i z ostatnich kilkunastu lat. Artysta nie kryje, iż obecność konia w jego pracach warunkowana jest przede wszystkim czasami dzieciństwa spędzonego na podbiałostockiej wsi, panującymi na niej realiami dnia codziennego, w których przyroda i jej rytm stanowiły najważniejszy składnik uniwersum, kształtujący refleksję o miejscu człowieka w świecie. Tego rodzaju przemyślenia wielu uznałoby za banał, z czego zresztą artysta w pełni zdawał i zdaje sobie sprawę, ale z czego na siłę nie chce rezygnować, choć przemyślał taki krok⁵. Bez wątplenia istotny jest w tym kontekście fakt, iż na konia Jurkowski patrzy nie tylko jako na swoistą reminiscencję dzieciństwa, z wszystkimi jego kontekstami i odniesieniami, ale także jako na dynamiczną formę, wchodzącą w bezpośrednią reakcję z otaczającą go przestrzenią. Podobnie wygląda kwestia stosunku do natury jako takiej, która również niesie w sobie duży potencjał emocji i znaczeń nie tylko o charakterze wspomnieniowym. W tekście Franciszka Piątkowskiego Wiesław Jurkowski tłumaczył to w następujący sposób:

– „Wie pan, pamiętam las, panopticum form, barw i kształtów. Wtedy, w dzieciństwie bałem się lasu i chciałem w nim być jednocześnie, las był ogromny i tajemniczy, ja nie potrafię tak czule o polu, jak o lesie. A teraz o koniu. Pan wie co to jest koń? Kiedy w mojej rodzinie pojawił się koń, to ja poczułem się wtedy całkiem inaczej. Pierwszego konia nie pamiętam, bo został zastrzelony na początku wojny, ale ten drugi... Potem, w procesie 'uczułowienia', w czasie nauki i studiów pasjonował mnie koń jako temat w sztuce; tamten konkretny koń z dzieciństwa nakładał się na przeptywające przed moim wzrokiem obrazy konia. Widziałem w koniu moc i piękno, on był zawsze piękny, ale było to piękno odczuwane przez świadomość jego mocy. Pojawienie się konia było też wydarzeniem, bo przecież to piękne zwierzę, to taki chłopski pałac. Symbol zamożności,

⁵ „Ja wiem dlaczego maluję konie, zastanawiałem się nad tym niejednokrotnie. W moich obrazach jest parę elementów zahaczających o dzieciństwo, a dzieciństwo to dla mnie ogromna baza. Wiem, że ślady tego dzieciństwa w moich obrazach może trąć banałem, może nawet chciałbym się ich wyrzec... Ale przywołuję tamte wspomnienia bardzo często i to widać także w obrazach... [...] Być może to 'zjawienie się konia' potem, w moim malarstwie, jest jakąś próbą powrotu do czasu dzieciństwa? Przyznam się panu: ojciec niedawno sprzedał tego konia i jak jest nas trzech braci, tak chyba każdy uważa, że naszym wizytom u ojca brak teraz dopełnienia. Dopełnienia o znak, o symbol przywołujący dzieciństwo”; Ibidem, s. 42.

a zarazem przedłużenie i wzmocnienie ludzkich mięśni, 'środek' do szybszego pokonywania przestrzeni. Koń to system, odrębna struktura organizująca sobie odrębny świat”⁶.

W dalszej części wypowiedzi Jurkowski wspomina o innym motywie z dzieciństwa, który pojawia się głównie w pracach z lat 60. i początku 70., czyli kogucie, wiążąc go z fascynacją materią, jej świetlistością, a tym samym procesem tworzenia i oddawaniem w sztuce immanentnych cech ludzi, zwierząt czy przedmiotów, swoistą artystyczną analizą i syntezą określonych zjawisk⁷. Jak tłumaczył: „Poprzez malowanie staram się teraz wydobyć wewnętrzną strukturę przedmiotu, wchodzę niejako w przedmiot, analizuję go i rozkładam, aby wydobyć jego wewnętrzne światło, pokazać jego wewnętrzne formy. Kiedyś, gdy czytałem jakąś recenzję o moich obrazach, zmartwiło mnie, że krytyk nie zobaczył tego, o co mi chodzi, nie dostrzegając 'wewnętrznego światła', a zarzucił mi niekonsekwencję w operowaniu światłem zewnętrznym, pojętym konwencjonalnie”⁸.

Dodać należy, że po latach Jurkowski szczególnie podkreślać zaczął właśnie formalne aspekty swoich poszukiwań malarskich, pomniejszając wagę wątków autobiograficznych i ikonografię własnych prac: „Na pewno jest nieprawdziwe mniemanie tych, którzy przykleili mi łatkę końską. Bo ten koń, owszem, ma pewne znaczenia, które wielokrotnie ze mnie wyciśnięto – podobnie jak akt, jest piękny akt, albo stary akt, wcale niepiękny. Podobnie z koniem. Jest piękna forma konia i jest szkapia forma wcale nie piękna. Ale forma. Forma interesuje. Tak samo kogut, inne motywy, a w końcu pejzaż, te drzewa, w końcu to też formy, zmieniające się z porami roku, pojawienie się liści, opadnięcie liści. Człowiek widzi, żyje, patrzy, czuje, i to przez niego przechodzi. A ponieważ wyrażam to, bo na to się zdecydowałem, ołówkiem, pędzlem, to tak przechodzi jednak. Żal, życie przemija, dużo rzeczy można by było... Jadę w autobusie, patrzę na ludzi, obserwuję i żałuję, że nie mogę

⁶ Ibidem, s. 42.

⁷ Ibidem, s. 43.

⁸ Ibidem. Dalej zaś podkreśla rolę detalu w tworzeniu obrazów: „W tych ostatnich obrazach, a zresztą nie tylko, tyle, że w tych ostatnich chyba szczególnie, ważne stały się dla mnie także inne doświadczenia z malarstwa renesansowego, przemyślenia nad tymi doświadczeniami. Analizując to malarstwo, odkryłem, jakie znaczenie ma tam gest ręki, kąt nachylenia głowy; kiedyś odkryło mi to Picasso, teraz wykorzystuję te przemyślenia w swoim malowaniu”.

człowieka z określoną twarzą wyprowadzić, albo zdjęcie zrobić... U mnie idzie to tropem tego, co jest istotą w malarstwie – kolor, forma, światło, przestrzeń. A motyw – motyw przelatuje przez człowieka tak jak szereg rzeczy przez człowieka przelatuje...⁹

Między 1965 a 1972 rokiem, w okresie największej aktywności artysty, jego malarstwo, grafika oraz rysunek przechodziły zasadniczą ewolucję. Jurkowski dużo eksperymentował w ramach przyjętych przez siebie założeń tematycznych i formalnych. Zawsze dominiowały omawiane wyżej tematy, które uzupełnić trzeba o akt, bliski artyście od czasów studiów, niemniej jednak sposób ich przedstawiania można uznać za niekiedy krańcowo odmienny. Szczegółowe omówienie malarstwa Jurkowskiego z II połowy lat 60. nie jest zadaniem łatwym z racji na fakt, iż, tak jak to miało miejsce w przypadku prac z okresu gdańskiego, niewiele obrazów artysty z tego okresu się zachowało, bądź niewiadome jest miejsce ich przechowywania¹⁰. Co gorsze, większość obrazów powstałych w tamtym czasie, które są nam dostępne, znajdują się bowiem w pracowni artysty bądź zidentyfikowanych zbiorach prywatnych, zostało w późniejszym okresie przemalowanych¹¹. Zachowało

⁹ K. Kopania, *Rozmowy z Wiesławem Jurkowskim*, zapisy rozmów w zbiorach Biblioteki Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie Filii w Białymstoku, s. 10.

¹⁰ Artysta nie prowadził nigdy sumiennych i starannych notatek dotyczących losu prac, które sprzedawał bądź przekazywał w darze. Po latach zaś nie jest w stanie, poza nielicznymi przypadkami, zrekonstruować ich losów.

¹¹ Niestety, trudno podejść ze zrozumieniem do praktyki przemalowywania obrazów po kilkunastu bądź kilkudziesięciu nawet latach od ich powstania. Artysta w pełni logicznie uzasadnia tego rodzaju działania. W rozmowie, w której podkreślał, iż malując myśli abstrakcyjnie, stwierdza: „Jak mówił Sramkiewicz na studiach, według niego jednym z największych abstrakcjonistów to był Cézanne, bo on nie myślał niczym, co opisuje dany przedmiot. Nie myślał niczym, co wiemy o przedmiocie. Tylko jak go przeżywamy i jak go widzimy. Sztuka działa na wzrok, ta w bardziej tradycyjnym rozumieniu. Ona też ma swoje arkana. Mnie ogromną radość sprawia, że w pewnym momencie zaczynam czuć, że tracam abstrakcyjność. I co na to najlepsze jest? Dalsze malowanie często nie zda u mnie egzaminu. Odstawienie. Stąd u mnie te przemalowywania. To nie kapryśnienie, to jest tak, że w pewnym momencie stwierdziłem, niech tak zostanie. Ale każdy obraz, który powtórnie oglądam, zawsze jest zagrożony przemalowaniem. Prawie nie ma u mnie obrazu, który jest jakby zakończony. Ale to mi sprawia taką frajdę, że jestem malarzem tych swoich obrazów, a nie tym, który robi swoje obrazy. Że ciągle nimi żyję, że i może one będą przez to żywe. Choć sporo też na tym tracę. Zmniejsza się liczba namalowanych przeze mnie obrazów. Ale w gruncie rzeczy majątku na obrazach nie zrobiłem, więc nie muszę się przejmować, mam taką potrzebę, mam taki luksus i tak jest. A jak zobaczę i go nie przepuszczę, to go muszę przemalować, nie stać mnie na to, by go przepuścić, choć pewnie niektóre zostaną przepuszczone. To zadziwiające jest... Czasem postawię obraz, wyciągnę, postawię i Boże, co tu trzeba zrobić, czemu ja wtedy już nie wiedziałem... Ale z drugiej strony to dla mnie jest prawdziwe

się kilkanaście prac graficznych z tego okresu. Jako że artysta nie ingerował w pierwotną kompozycję matrycy, stanowią one dobry materiał do analizy jego twórczości. Podobnie ma się sprawa ze studiami rysunkowymi. Naszą wiedzę o dziełach z tego okresu można uzupełnić kilkunastoma czarno-białymi fotografiami, przechowywanymi przez Jurkowskiego, ukazującymi w większości przemalowane już dzieła¹².

Prace malarskie z II połowy lat 60. przepełnione są refleksją natury egzystencjalnej, skojarzone z odwołaniami do mitologii greckiej. Zazwyczaj obecny jest na nich koń, skonfrontowany z postaciami nagich kobiet, mężczyzn, a czasami też dzieci. Na obrazach z tego okresu możemy również dostrzec postaci ludzkie o głowach byka, a także koguty. Ludzie i zwierzęta ukazani są w sposób syntetyczny, namalowani za pomocą swobodnie prowadzonego pędzla. Istotnym elementem płócien z tego okresu jest wyraźna, niejako chropowata faktura i stonowane, głównie ziemiste, przygaszone barwy. Kompozycje są wyważone i statyczne, widać w nich predylekcję do konfrontowania ze sobą pojedynczych ludzi bądź zwierząt z większymi grupami ludzkimi. Postaci, umiejscowione głównie na pierwszym planie, niekiedy niemal niemieszczące się w ramach obrazu, zazwyczaj nie wchodzą ze sobą w interakcję. Nawet jeśli zebrane są w grupie, zdają się być wyalienowane, nieobecne,

odczucie twórczości, radość, że będą go przemalowywał. Bo naraz otworzyły mi się jakieś klapki i ja go przemaluję”; K. Kopania, *Rozmowy z Wiesławem Jurkowskim*, zapisy rozmów w zbiorach Biblioteki Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie Filii w Białymstoku, s. 10-11. Rozumowanie powyższe jest jednak problematyczne. Przemalowywane obrazy w okresie, kiedy powstały, uznane były przez artystę za skończone, prezentowano je na wystawach, reprodukowano w różnego rodzaju publikacjach. Po kilkudziesięciu niekiedy latach artysta zaś nagle postanawiał je przemalować, choć – obiektywnie patrząc – był na innym już etapie swojej twórczości, miał inne niż wcześniej doświadczenia i świadomość. Przemalowania niszczyły oryginalne dzieło, oddającą stan świadomości malarskiej i intelektualnej autora w określonym czasie, nie tworzyły zaś autonomicznej, nowej jakości. Mówiąc kolokwialnie artysta, jeśli chciał, mógł być stworzyć nowe dzieło od podstaw, nie zaś niszczyć ślad prywatnej, artystycznej historii. Przemalowania powodowały, iż obraz nie był ani oryginalnym obrazem, ani też współczesnym, oddającym w przekonujący sposób aktualny etap artystycznych poszukiwań autora. W dalszej części rozmowy Jurkowski wspomina, iż: „Nie ma etapu skończonego. Choć niektóre obrazy przecież zachowałem i nie ruszyłem. Te sprzedane na przykład. Po plenerze został sprzedany, raz malowany. Kiedyś prosiłem Monikę Szewczyk, żeby mi oddała jeden obraz do przemalowania, a ona nie chce. Mówiłem jej, że dam jej inny, a ona nie chce oddać do przemalowania. On jest naprawdę kiepski, ten obraz, między nami mówiąc”; ibidem. Wydaje się, iż opór stawiany przez Monikę Szewczyk, dyrektorkę Galerii Arsenał w Białymstoku, jest w pełni zasadny.

¹² Jak bardzo Jurkowski ingerował w kompozycję, strukturę oraz materię wczesnych prac dowodzą porównania zdjęć przedstawiających je w pierwotnej formie ze zdjęciami dokumentującymi efekty przemalowań.

wyraźnie zapatrzone w dal. Wrażenie wyobcowania wzmocnione jest poprzez jednorodne, monochromatyczne, nieookreślone tło, potraktowane czysto malarsko (na niektórych obrazach można co najwyżej dostrzec zarysy chmur). Jeśli chodzi o ikonografię, to niewątpliwie wyjaśnień domagają się motywy greckie, które nigdy nie stały się przedmiotem analiz krytyków. Tymczasem ich geneza jest ciekawa i zaskakująca, wiąże się bowiem z bieżącymi wydarzeniami politycznymi, pojmowanymi w kontekście historiozoficznym, choć trochę idealistycznie zarazem. Jak wspomina Jurkowski:

– „Jako licealista zetknąłem się z mitami greckimi. Poczytałem sobie. Trafiłem na mity. Byłem pod ogromnym wrażeniem. Minotaurów, centaurów. Niesamowite, niecodzienne, człowiek z głową byka. Ten motyw pojawia się u mnie w grafice i rysunkach. I te mity bardzo mi się przypomniały po przewrocie w Grecji, jak junta doszła do władzy. Dzisiaj to się na to inaczej patrzy. Ale w tamtym czasie propaganda nasza tych czarnych pułkowników zjadała żywcem. Nawet chyba któreś biennale rysunku było z podtekstem greckim, albo może mi się wydaje, bo wystąpiłem na biennale rysunki z motywem greckim. Starłem się wyrazić takie czarne fatum nad mitami greckimi, nad Grecją, czarne fatum, oto helleńska kultura została zalana czarnym kolorem. Jeśli chodzi o impulsy – nigdy nie starałem się być komentatorem rzeczywistości, ale w tym wypadku boleśnie jakoś to odczułem. Na zasadzie: jak to możliwe, że w kraju, w którym powstały takie piękne mity, zdarzyła się taka historia...”¹³

Na pierwsze kilka lat po skończeniu studiów przypada najwięcej wystaw indywidualnych Wiesława Jurkowskiego. Między 1965 a 1972 rokiem miał ich osiem, z czego kilka należy uznać za prezentacje ważne jeśli chodzi o wachlarz prezentowanych prac, dobrze oddających najważniejsze kierunki poszukiwań

¹³ K. Kopania, *Rozmowy z Wiesławem Jurkowskim*, zapisy rozmów w zbiorach Biblioteki Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie Filii w Białymstoku, s. 16. O takiej genezie prac graficznych Jurkowskiego pisał w 1978 roku Andrzej Koziała: „Artystyczna refleksja Jurkowskiego krąży na ogół wokół spraw o ponadczasowym znaczeniu. Dotyczy podstawowych pytań o sens życia, cierpienia i miłości. Grafik w sposób świadomy odwołuje się do mitologicznych postaci, uniwersalnych symboli i archetypów. I choć trudno jest w tej sztuce znaleźć elementy publicystyki to jednak jest faktem, że ekspresyjny cykl Mitów greckich powstał przed dziesięcioma laty bezpośrednio po dramatycznych wydarzeniach w Grecji. Był to odruch, konieczność odpowiedzi artysty na brutalność politycznych wstrząsów targających półwyspem, na którym zrodziła się europejska kultura. Był to odruch samoobrony”; A. Koziała, bez tyt., w: *Grafika – Wiesław Jurkowski*, b.m. d.w. [wydawca: Wydział Kultury i Sztuki Urzędu Miejskiego w Białymstoku, 1978].

malarza, jak też kształtowanie się jego artystycznych wizji. Szczególnie istotną była wystawa z 1967 roku; istotną ze względów osobistych – była ona dedykowana Monice, tragicznie zmarłej córce artysty – jak też z racji na fakt, iż obejmowała dużą liczbę prac z pierwszego, w pełni samodzielnego okresu jego twórczości – dwadzieścia trzy obrazy olejne. Prezentacja w salach Muzeum Ruchu Rewolucyjnego została wnikliwie opisana przez L. Lebiedzińską w „Gazecie Białostockiej”¹⁴. Jako że zachowało się niewiele prac malarskich Jurkowskiego z lat 1965-1967, sumienna recenzja Lebiedzińskiej stanowi podstawowe źródło wiedzy na temat tego okresu w twórczości artysty. Z tej też racji należy przytoczyć ją niemal w całości:

„Wystawa w Muzeum Ruchu Rewolucyjnego jest pierwszym indywidualnym przeglądem prac malarzskich Wiesława Jurkowskiego. Ekspozycja obejmuje 23 prace olejne: kompozycje figuralne, pejzaże i portrety. Tematem większości obrazów są ludzie i konie, akty kobiet, mężczyzn i dzieci. W niektórych kompozycjach obok postaci ludzkich pojawiają się koguty lub minotau-ry – mitologiczne potwory o tułowi człowieka a głowie byka. Temat człowieka i zwierzęcia przewija się w niemal wszystkich płótnach. Główny nurtujący artystę problem – to rozważanie nad sprawą człowieka. Jego stosunku do wielkości świata – tej nieokreślonej przestrzeni, otaczającej odwiecznie współistniejące istoty ludzkie i zwierzęta. Tło obrazów – czyste, monochromatyczne, o barwach czerwonych, żółtych i ciemnobłękitnych, zupełnie pozbawione przedmiotów – drzew lub budynków, jest umiejętnie połączone z postacią. Człowiek jest tu sam na sam z wielkim i potężnym światem. Ukazując kontrast ogromnej przestrzeni i samotnego człowieka Jurkowski osiąga wielkiej siły dramatyzm w kompozycjach ‘Mężczyzna i koń’, ‘Ludzie II’, ‘Koń i pusty pejzaż’. Mistrzowsko namalowane, ociążałe sylwety koni i brylowate, statyczne postaci ludzi przedstawione w minorowych, żółtawo-liliowo-zielonych barwach, pełne są tragicznego smutku.

W dynamicznej kompozycji ‘Pejzaż z minotau-rem’, w jej kłębiących się formach, śmiałych ustawieniach postaci, energicznych ruchach i gestach artysta żywo wyraził ekspresję spięć ludzkich. Dramatycznym

¹⁴ L. Lebiedzińska, *Malarstwo Wiesława Jurkowskiego*, „Gazeta Białostocka”, 13 X 1967. Patrz też: (k), *Kronika kulturalna*, „Gazeta Białostocka”, 16-17 IX 1967.

niepokojem przepelnione są kompozycje 'Ludzie i koguty', 'Dziewczynka z kogutem', 'Kobieta z białym kogutem' i inne, w których kogut jest symbolem drapieżności i niebezpieczeństwa. Artystę nurtuje tu problem dziwnych i zaskakujących, nadrealistycznych skojarzeń.

Swoją wyrazistość płótna Jurkowskiego zawdzięczają zarówno mistrzowskiej kompozycji i ekspresji formy, jak też rozpiętości kolorystycznej palety, tak trudno osiągalnej w malarstwie monochromatycznym. Ktoś nazwał Jurkowskiego 'mistrzem tła'. Jest to zagadka, jedna z nie rozszyfrowanych 'tajemnic zawodowych' jego techniki. Tło w tych obrazach, pozornie jednolite i czyste, jest zarazem głębokie, barwne i przestrzenne. Problem tła został doskonale rozwiązany w poetyckiej kompozycji 'Ludzie i pusty pejzaż'. Jasne sylwety kobiety i mężczyzny są tu wtopione w ogrom ciemnobłękitnego tła, potęgując nastrój melancholii i samotności.

Liryką i melancholią są przepełnione niewielkie pejzaże 'Ludzie 1966', 'Kąpiące się w zmroku', 'Pejzaż ze starym mostem'. W kilku portretach, namalowanych z odrobiną groteski, ponownie odczuwamy smutek i dreszcz samotności, tragicznie spotęgowany w wielkich kompozycjach.

Jurkowski porusza wiele trudnych problemów estetyczno-formalnych, starając się rozwiązywać je w sposób bardzo indywidualny, osobisty, niepowtarzalny. W jego pracach można dostrzec pewne reminiscencje niebieskiego okresu Picassa, oddźwięki malarstwa ekspresjonistów, surrealistów, prymitywistów, wreszcie natchnienie wiecznie żywej sztuki antycznej Grecji z jej myślą o tragedii i szczęściu ludzkim. Źródła te wzbogacając środki wyrazu nie stają się w twórczości Jurkowskiego celem samym w sobie. Artysta idzie konsekwentnie własną, trudną i ambitną drogą.

Swoje credo artystyczne Wiesław Jurkowski wyraził następująco: 'Sprawa techniki jest bardzo ważna, lecz ważniejsze jest to, co tą techniką chcemy przekazać. Sztuka powinna być żywa - to jest najważniejsze'¹⁵.

Uzupełnieniem wnikliwego opisu Lebedzińskiej jest omówienie wystawy opublikowane w nr. 1 „Przeglądu Artystycznego” z 1968 roku. Autor bądź

autorka omówienia, kryjąca się pod literonimem B.K., zwięźle ale treściwie przedstawia zaprezentowane w Muzeum Ruchu Rewolucyjnego prace, łącząc ich autora z nurtem malarstwa ekspresyjnego¹⁶. W tekście czytamy:

„Jurkowski maluje cyklicznie powtarzając ten sam motyw w dłuższych lub krótszych seriach wariantów. Dwa główne takie wątki stanowi cykl koni i, ostatnio, kogutów.

Obrazem najdawniejszym w ekspozycji był pejzaż malowany szerokimi widocznymi w fakturze pociągnięciami pędzla. Poprzez niedługą serię obrazów, gdzie tła traktowane są fakturalnie, dochodzi Jurkowski do płócien, gdzie tło jest jednolitym laserunkowo potraktowanym ekranem; najczęściej o ciemnym kolorze czerni lub błękitu. Na anonimowej przestrzeni ustawia artysta konie i ludzi. Postacie najczęściej są nagie, o wyolbrzymionych głowach i twarzach specyficznie bezwyrazowych. (Błąkają się tu ślady wpływów Kiejstuta Bereźnickiego). Konie są barokowo zwaliste i monumentalne, ale podobnie jak ludzie wyzbyte życia. Nie ma tu akcji; są tylko zestawienia w grupy i układy. To beczasowe konie i beczasowi ludzie - znaki tylko i tylko symbole.

Istoty utrwalone w obrazach Jurkowskiego malowane są szkicowo, niemal brutalnie, szerokimi, grubo nawarstwionymi duktami farby. Akty są czasem oranżowe, konie - żółte, akty ugrowe, konie błękitne. Podobnie traktuje Jurkowski i cykl płócien z kogutami. Występują tu znowu te same akty czy grupy aktów i koguty zestawione w pierzaste barwne bukiety, zawieszone nad postaciami lub ustawione obok nich na umownych, jednokolorowych ekranach tła¹⁷.

¹⁶ B.K., *Ciekawa zapowiedź*, „Przegląd Artystyczny”, nr 1, 1968.

¹⁷ Ibidem. O pracach z tego okresu pisał również - bez związku z wystawą w Muzeum Ruchu Rewolucyjnego - autor krótkiej notki na temat Wiesława Jurkowskiego zamieszczonej w „Kamieniu”: „[...] Twórczość Jurkowskiego reprezentuje jeden z nurtów współczesnego malarstwa figuratywnego. Nie jest to jednak figuracja 'na zamówienie'. Mamy do czynienia z malarstwem spontanicznym i szczerym w swoich motywacjach, dalekim od rekwizytorni wielu współczesnych malarzy figuratywnych, łączących tradycje koloryzmu i ekspresjonizmu. Obrazy Jurkowskiego - zdeformowane postacie ludzkie wtopione w nieokreśloną przestrzeń - zdają się być malarską metaforą człowieczego losu”; (k), bez tyt., „Kamena”, 14 IV 1968 (tam też czarno-biała reprodukcja obrazu zatytułowanego „Rodzina”).

¹⁵ L. Lebedzińska, *Malarstwo Wiesława Jurkowskiego*, „Gazeta Białostocka”, 13 X 1967.

Pierwsza duża indywidualna wystawa Jurkowskiego, dobrze przyjęta przez krytykę, nie zapoczątkowała, niestety, serii kolejnych prezentacji jego malarzkiego dorobku. Na większy pokaz trzeba było czekać blisko cztery lata, do roku 1971, kiedy to artysta wystawił w Klubie Gdańskiego Towarzystwa Przyjaciół Sztuki szesnaście płócien¹⁸ (wystawa i obrazy na niej prezentowane zostaną omówione w dalszej części książki). W tym czasie białostocki twórca prezentował na indywidualnych wystawach swój dorobek rysunkowy oraz graficzny. Enigmatyczną jest wystawa grafik Jurkowskiego, która, wedle informacji podawanych w licznych katalogach wystaw Wiesława Jurkowskiego, miała mieć miejsce w Białymstoku, w 1969 roku¹⁹. Niestety, we wszystkich publikacjach poświęconych artyście, zarówno tych z okresu PRL-u, jak i powstałych już po 1989 roku, dane dotyczące wystaw indywidualnych bądź zbiorowych są zdawkowe i ograniczają się do nazw miast, w których miały miejsce, oraz dat rocznych²⁰. Brak o tym wydarzeniu jakichkolwiek wzmianek

¹⁸ Ich spis znajduje się w skromnym katalogu do wystawy (*Wiesław Jurkowski*, Tczew 1971, kat. wyst. w formie folderu z bio., zdjęciem artysty, spisem 16 prezentowanych prac, 2 il.), którego egzemplarz znajduje się m.in. w Instytucie Sztuki PAN.

¹⁹ Możliwe, że chodzi o wystawę z pierwszej połowy 1966 roku – *Wiesław Jurkowski. Grafika* – która miała miejsce w Klubie Międzynarodowej Prasy i Książki w Białymstoku. Zob. krótką recenzję: nie sygn., *Sztuka, autentyczność i szczerść*, „Gazeta Białostocka”, 27 V 1966.

²⁰ Jest to zresztą cecha charakterystyczna wszystkich niemal publikacji dotyczących artystów działających w Białymstoku od II poł. XX. w. Niezależnie od tego, czy mamy do czynienia z katalogami wystaw, czy też np. artykułami w prasie, zazwyczaj natrafiamy na zupełnie podstawowe informacje na temat wystaw indywidualnych konkretnych twórców, jak też ich uczestnictwa w pokazach zbiorowych. Zazwyczaj podawane jest miasto, w którym miała miejsce określona prezentacja, oraz rok, w którym została zorganizowana. Praktycznie nigdy nie są podawane szczegółowe dane, takie jak dokładny czas trwania wystawy, przede wszystkim zaś instytucja, w której pokazywane były prace danego artysty (brak też informacji dotyczących np. tytułu ekspozycji). Patrząc z perspektywy lat nie sposób nie odnieść wrażenia, iż taki sposób opisywania działalności artystycznej – oprócz tego, że skutecznie utrudnia badania nad twórczością danego artysty bądź artystki – miał i ma na celu swoisty kamuflaż, pozwalający ukryć mniej wygodne fakty, np. uczestnictwo w mało ciekawych pokazach zbiorowych bądź wystawianie własnych prac w podrzędnych instytucjach wystawienniczych. W końcu lepiej brzmi informacja w rodzaju „Jan Kowalski, malarstwo, Warszawa, 1978” niż „Jan Kowalski, malarstwo, nazwa podrzędnej instytucji wystawienniczej, Warszawa 1978”. Porównując katalogi wystaw uznanych twórców z katalogami wystaw artystów istotnych przede wszystkim lokalnie praktyka takiego właśnie, skrótowego opisywania aktywności artystycznej w przypadku tych drugich jest nagminna. Zaznaczyć należy, że skrótowy opis aktywności wystawienniczej danego artysty nie zawsze stanowi automatyczne niejako potwierdzenie niewielkich walorów jego twórczości. Możemy bowiem spotkać się z sytuacją, kiedy dobrej klasy artysta nie przebił się po

w prasie lokalnej, nie zachował się też katalog, potwierdzający, że prezentacja ta faktycznie doszła do skutku. Nie można wykluczyć, że mamy do czynienia z pomyłką. W kwietniu 1969 roku w Międzynarodowym Klubie Prasy i Książki w Białymstoku miała miejsce indywidualna prezentacja prac rysunkowych Wiesława Jurkowskiego, czego dowodem skromny katalog jej towarzyszący²¹. Wedle informacji w nim zawartych obejmowała około siedemdziesięciu prac, z których trzy zreprodukowano we wspomnianym wydawnictwie. Skądinąd te ostatnie zachowały się do dnia dzisiejszego w pracowni artysty. Niewielkich rozmiarów, pod względem ikonografii nie odbiegają od prac malarskich Jurkowskiego, wykonywanych w tamtym okresie, z tą jednak różnicą, iż dobrze znane motywy zostały opracowane w odmienny pod względem ekspresji sposób.

Środkiem wyrazu jest w nich mocna, wyrazista, niekiedy niedbala kreska, prowadzona ołówkiem. Szkice sprawiają wrażenie szybkich, emocjonalnych notatek. Statyczne kompozycje, syntetycznie potraktowana, niedookreślona przestrzeń i brak jakichkolwiek bezpośrednich relacji fizycznych między ukazanymi postaciami, a więc to wszystko, co znane nam z obrazów z końca lat 60., ustąpiło miejsca dynamicznym, rysunkowym kadrom, rozsazanym przez aktywnie działające postaci ludzi i zwierząt. Ci ostatni wchodzą ze sobą w interakcję, konie – pełne wigoru, ukazane w różnych pozach – kierują się w stronę ludzi, którzy je dotykają bądź próbują objąć. O ile więc obrazy uznać można ze refleksję egzystencjalną odnoszącą się do samotności, miejsca człowieka w rozległym, niedającym się w pełni objąć rozumem i zmysłami świecie, o tyle rysunki zdają się być wypowiedzią na temat wzajemnych, bliskich, a przy tym owocnych związków człowieka ze zwierzętami, z którymi łączy go witalność i chęć życia.

O ile nie jesteśmy w stanie stwierdzić, czy w 1969 roku Wiesław Jurkowski prezentował na indywidualnej wystawie prace graficzne, o tyle nie mamy co do tego wątpliwości w odniesieniu do roku następnego. Wtedy bowiem doszło do wyjazdu zespołu Białostockiego

prostu do szerszego obiegu artystycznego, a brak sukcesów markowany jest w jego przypadku mało szczegółowym zapisem jego uczestnictwa w życiu artystycznym.

²¹ *Wiesław Jurkowski. Rysunek. Białystok, kwiecień 1969*, kat. wyst. w formie folderu-zaproszenia, bio., 3 il.

Teatru Lalek do Bułgarii, do Warny. Współpraca między białostocką placówką a miejscową sceną lalkową, owocnie kontynuowana przez kolejne lata, opierała się przede wszystkim na wymianie doświadczeń ściśle teatralnej natury, niemniej jednak pierwsza wizyta w Warnie połączona była z prezentacją grafik Wiesława Jurkowskiego, świeżo pozyskanego dla Białostockiego Teatru Lalek scenografa. Wystawa trwała niecały tydzień (1-6 X 1970). Choć wielokrotnie wspomniano o niej w białostockiej lokalnej prasie²², to jednak nie podając żadnych konkretnych informacji dotyczących tego, co w istocie zaprezentował w Bułgarii Jurkowski. Tym samym jesteśmy skazani na domysły, oparte na analizie dostępnych nam miedziorytów i suchorytów z tego okresu.

Powstałe na przełomie lat 60. i 70. prace graficzne Jurkowskiego zawierają motywy analogiczne do tych z obrazów i rysunków, przy czym bliższe są raczej – formalnie oraz treściowo – dziełom malarskim. Świadczące o doskonałym opanowaniu technik graficznych, charakteryzujące się subtelną, bogatą pod względem natężenia, różnorodną, czasami wręcz finezyjną kreską, jak też mistrzowskim wyczuciem głębi, zdają się być jednak bardziej melancholijne niż płótna z tego okresu. Na szczególne podkreślenie zasługuje umiejętność kształtowania, za pomocą czerni, bogatej pod względem rozpiętości natężenia, niedookreślonej przestrzeni. W tym wypadku biegłość warsztatowa, umożliwiająca swobodne wykorzystywanie immanentnych cech określonej techniki rytowniczej, połączona z eksperymentowaniem formatami płyt, pozwalającym odmiennie kształtować przestrzeń, przełożyła się bezpośrednio na intensyfikację treści. Założyć możemy, że te właśnie prace, dobrze oddające bieżące, w pełni już przecież samodzielne poszukiwania artystyczne, zostały zaprezentowane w Warnie.

Z początkiem lat 70. kolejny raz Wiesław Jurkowski skierował swoją twórczość na nowe tory, zasadniczo skupiając się na walorach formalnych obrazów,

rysunków i grafik. Pozostał wierny motywom, które wykorzystywał w II połowie lat 60., niemniej jednak zaczął je ujmować w sposób zasadniczo bardziej abstrakcyjny, skupiając się wyraźnie na kwestiach kolorystycznych oraz fakturalnych. Niewątpliwie to właśnie w tym okresie, jak też w najbliższych kilku latach, powstały najważniejsze i najlepsze dzieła Jurkowskiego. Trzy indywidualne wystawy artysty, które miały miejsce w sierpniu 1971 w Gdańsku, w styczniu 1972 roku w Warszawie oraz grudniu tego samego roku w Białymstoku, obejmowały już zasadniczo inne prace niż te, które niedawno przecież prezentował w Muzeum Ruchu Rewolucyjnego czy też w salach Międzynarodowego Klubu Prasy i Książki.

Na wystawie zorganizowanej przez Gdańskie Towarzystwo Przyjaciół Sztuki Jurkowski zaprezentował szesnaście płócien²³. Już w samych tytułach zauważyć można odmienne podejście do obrazu. Oprócz *Pejzażu księżycowego III*, *O zmroku III* i *Krajobrazu z głową ludzką* wszystkie określone zostały mianem kompozycji²⁴, co wskazuje na chęć zwrócenia uwagi widza nie tyle na temat, co raczej na walory formalne prac, rozmalowanych, fakturalnych, bogatych kolorystycznie, w przypadku których realistyczne przedstawienie postaci ludzkich bądź zwierzęcych ustępuje miejsca bardziej abstrakcyjnemu ich traktowaniu²⁵. Podstawową różnicą w stosunku do wcześniejszych płócien jest także sposób, w jaki artysta konstruuje przestrzeń. W obrazach z II poł. lat 60. była ona niedookreślona, pozbawiona elementów umożliwiających identyfikację miejsca, w którym rozgrywają się przedstawione sceny. Jurkowski wyraźnie przy tym osadzał postaci w przestrzeni, co stwarzało wrażenie, iż twardo stoją na ziemi, że faktycznie po niej stąpają. Od początku lat 70. ludzie i zwierzęta wypełniający płótna artysty stają się mniej realistyczni, często świadomie deformowani, niekiedy przedstawiani tylko we fragmentach (przede wszystkim głowa). Tym samym niejako dopasowywane są do zamyślanej, z gruntu abstrakcyjnej kompozycji. Nadto wyłaniają się z całkowicie niezdefiniowanej rzeczywistości. Zasady

²³ Wiesław Jurkowski, kat. wyst., Tczew 1971.

²⁴ M.in. *Kompozycja I* (x 2), *II* (x 2), *III* (x 2), *IV* (x 2); *Kompozycja z ludzką twarzą I i II*; *Kompozycja z czerwoną głową*; *kompozycja z zieloną głową*; *kompozycja z kogutem*. Były to stosunkowo niewielkie prace, zazwyczaj zbliżone w formacie do kwadratu: 87 x 87 cm, 95 x 80 cm, 98 x 88 cm, 91 x 91 cm, 110 x 110 cm, 130 x 110 cm, 110 x 95 cm, 160 x 130 cm.

²⁵ Idzie to skądinąd w parze z deklaracjami artysty, który podkreśla, iż zbyt często jego malarstwo analizowano pod kątem treści i wykorzystywanych motywów, nie zaś formy.

²² (Hel), *Sztuka białostocka w Bułgarii*, „Gazeta Białostocka”, 28 X 1970; (Hr), *Znacie? To posłuchajcie!*, „Kontrasty. Miesięcznik Społeczno-Kulturalny”, 11, 1970, s. 40; E. Hryniewicki, *Kronika kulturalna roku 1970*, „Kontrasty. Miesięcznik Społeczno-Kulturalny”, 1, 1971, s. 40; K. Orski, *Na linii Warna-Białystok*, „Kontrasty. Miesięcznik Społeczno-Kulturalny”, 5, 1970, s. 13; I. Przemyska, *Złoty Delfin*, „Kontrasty. Miesięcznik Społeczno-Kulturalny”, 12, 1970, s. 12-13; A. Świdzińska, *Przyjaźń owocująca*, „Gazeta Białostocka”, 3 VII 1971.

perspektywy przestają obowiązywać, wzajemne proporcje i skala postaci tracą na znaczeniu.

Spośród prezentowanych w Gdańsku prac warto zwrócić uwagę na obrazy *Kompozycja II*, (1970, olej, płótno, 130 x 100 cm; kolekcja Galerii Arsenał w Białymstoku, nr inw. 183) oraz *Kompozycja III* (1970, olej, płótno, 130 x 100 cm; kolekcja Muzeum Podlaskiego w Białymstoku, nr inw. MB/S/570). Oba poświadczają wyraźny, wspomniany wyżej zwrot w twórczości artysty. Oba wykazują też pewne cechy przejściowe, sprawiają wrażenie niejednorodnych w charakterze, zdają się być efektem kilku różnych eksperymentów jednocześnie. Całość ciąży ku abstrakcji, jednak w obrębie płótna ujawnia się ona raz z większym, raz mniejszym natężeniem.

Zauważamy partie wyraźnie abstrakcyjne, w przypadku których liczą się zgeometryzowane płaszczyzny, tworzone za pomocą równo i płasko nakładanej farby. Kolorystyka jest stonowana, raczej ciemna, oscylująca przede wszystkim wokół barw ziemistych, z rzadka tylko przełamanych drobnym, wyrazistym akcentem kolorystycznym. Postaci ludzi i koni tracą integralność, w istocie traktowane są instrumentalnie, podporządkowane całej kompozycji. Sylwetki ludzkie są płaskie, rozmalowane, farba kładzona jest w ich przypadku oszczędnie, choć w niektórych przypadkach płaszczyzny przełamywane są mocnymi impastami, dynamizującymi obraz, rozbijającymi jego jednorodność. Koń, jeżeli w ogóle się pojawia, ukazywany jest tylko w części (łeb z wyraźnie zaakcentowaną, długą szyją), stanowiąc raczej część większej układanki niż samodzielny motyw.

Tło obrazów z tego czasu wydaje się mało harmonijne, nadto sprawia wrażenie, jakby było tworzone z dużym trudem, a nawet na siłę. Wyraźnie brak mu naturalnej, malarskiej lekkości, która dobrze uwidacznia się z kolei w przypadku postaci ludzi i koni. Tła płócien z przełomu lat 60. i 70. charakteryzuje przesadne nagromadzenie różnych pomysłów i sposobów malowania. W jednej partii farba kładzona jest gładko, w innej wręcz przeciwnie, raz za pomocą pędzla, innym razem szpachli (dodajmy do tego, że Jurkowski wykańcza też niektóre partie końcówką pędzla). Nie ulega wątpliwości, że obrazy te są niekiedy mało spójne, zdają się być dowodem na wypracowywanie nowego języka form i modyfikację w zakresie ich ikonografii, a tym samym treści. Jak się okaże – w niedługim czasie Jurkowski znajdzie właściwe

rozwiązania, które doprowadzą do powstania najlepszej serii obrazów artysty, dopracowanych, jednorodnych w charakterze, mistrzowsko zakomponowanych oraz tworzonych z dużym malarskim wyczuciem koloru, światła i przestrzeni.

Dodać należy, że niektóre z zaprezentowanych w Gdańsku obrazów wykazywały jednocześnie – pod względem warsztatowym – sporo powinowactw z wcześniejszym, mitologicznym cyklem artysty. Postaci ludzkie i zwierzęce zostały potraktowane już na nowy sposób, a więc zaczęły funkcjonować w obrębie zdecydowanie bardziej abstrakcyjnych kompozycji. Jednocześnie jednak sposób malowania całości pozostał podobny jak w przypadku wcześniejszych obrazów. Farba kładzona jest grubo, impastowo, faktura płócien charakteryzuje się chropowatością, sprawia też wrażenie przybrudzonej. Tego rodzaju obrazy zostały zresztą wybrane jako ilustracje do skromnego katalogu towarzyszącego prezentacji, stając się jakby wizytówką możliwości twórczych artysty w tym czasie.

Istotę poszukiwań malarskich Wiesława Jurkowskiego z omawianego, przejściowego okresu przekonująco opisała Teresa Sowińska, autorka tekstu krytycznego do katalogu towarzyszącego jednej z najważniejszych wystaw w karierze artysty – w warszawskiej Kordegardzie. Na dziesięciodniowym pokazie prac białostockiego twórcy można było zobaczyć kilkanaście obrazów²⁶, których walory formalne zostały przez Sowińską uznane za w pełni adekwatne do przekazywanych przez artystę treści. W jej opinii wspomniany wyżej sposób tworzenia tła należy uznać za atut prac, bowiem wprowadza element oniryczności, którą można kojarzyć z wewnętrznym światem emocji i przeżyć autora. Podobnie zresztą deformacja postaci ma prowadzić

²⁶ Nie zachowały się żadne dane pozwalające precyzyjnie określić, ile obrazów zaprezentował Jurkowski w Kordegardzie. On sam, wspominając wystawę w Warszawie, a także w Gdańsku, mówi o 14-15 płótnach: „To była normalna wystawa, w Kordegardzie. Chudzik w Warszawie miał wystawę, poznał się z Możejką, który był komisarzem tej galerii, a to była galeria ciekawszych postaci z terenu. Przyjechał tutaj Możejko. Sławek go przyprowadził do pracowni. Sławek mówi: ‘Pokaż, Andrzej jest, chce zobaczyć prace’. Pokazałem, a on mówi, że proponuje wystawę w Kordegardzie. ‘Ile?’ ‘14-15 obrazów, w zupełności wystarczy’. Nie wiem, kto mi je zawiózł, chyba BWA. Miałem też wystawę w Gdańsku, w TPS, to z kolei Wiesiek Markowski, malarz już nieżyjący. Był na plenerze, widział, co maluję, a poza tym kończyłem studia w Gdańsku. On i Włodek Łajming – ‘Zrobimy ci wystawę’. Miała być w innej galerii, ale w końcu tam nie była, i zrobili w Towarzystwie”; K. Kopania, *Rozmowy z Wiesławem Jurkowskim*, zapisy rozmów w zbiorach Biblioteki Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie Filii w Białymstoku, s. 27.

do wzmocnienia egzystencjalnej wymowy płócien, otwartych na wielowątkowe interpretacje. Sowińska, tak jak i inni piszący o sztuce Jurkowskiego, kojarzy jego malarstwo z nurtem nowej figuracji, podkreślając jednak autonomiczność poszukiwań białostockiego artysty:

„Kreowany przez Wiesława Jurkowskiego świat malarski leży na pograniczu tego, co mieści się w kategoriach realności, z tym, co fantastyczne i niezwykle. Łączy w sugestywnej artystycznie wizji sprawy rzeczywiste z wyobrażeniami, znane – z przeczuwanymi. Zainteresowania artysty sprowadzają się głównie do penetracji strefy działań człowieka, jego powiązań, psychicznych obsesji i kontaktów w sferze emocjonalnej. Efektem tych dociekań są zamknięte w ramach płócien sceny, odczytywalne jako przetworzone przez wyobraźnię, refleksyjne uogólnienia ludzkich postaw i reakcji. Niedookreśloność gestów, wielowarstwowe znaczenie sytuacji wnoszą do tego malarstwa klimat nieomówienia, aluzyjności, sugerują mnogość symbolicznych interpretacji, uzależnionych od zasobu indywidualnych doświadczeń i przeżyć.

Zasadą organizującą kompozycję obrazów Jurkowskiego jest kontrastowanie – form, kolorów – różniące skalę napięć emocjonalnych. Tym bardziej zaskakuje osiągnięte w tych dziełach wewnętrzne skupienie i kameralność nastroju, mimo dynamiczności i ekspresji, których rodowód można chyba wywieść z poetyki surrealizmu, włączonej w konwencje formalne zbliżone charakterem plastycznego skrótu do języka znaków nowej figuracji. Jednak rozhisteryzowana i egzaltowana, a zatem nierzadko powierzchowna ‘atmosfera krzyku’ nowej figuracji została tu ściszona i stłumiona, zamieniona w coś dyskretniejszego, co pogłębiło wymowę płócien. Również deformacja kształtów, zewnętrznie pokrewna analogicznym zabiegom stosowanym przez nową figurację, pełni u Jurkowskiego odmienną funkcję, służąc nie tyle podkreśleniu brzydoty i zła, ile zaakcentowaniu wyrazu psychicznego, nie tyle demaskowaniu, ile stawianiu pytań, wyrażaniu wątpliwości.

Każdy ruch pędzla artysty, rozprawiającego spontanicznym, lecz i kontrolowanym gestem smugi i plamy koloru, wydobywa wewnętrzny wyraz przedmiotu, a może raczej wyraz materii, z jakiej jest uformowany. Swobodne, pozornie bezgraniczne przestrzenie ujęte ramami płócien sugerowane są przy pomocy

poruszonych, jakby zachodzących na siebie ekranów, rozdartych gdzieś światłem lub nagłym rozbłyskiem jaskrawości barwy. Bytujące tu postacie są niejako dopełnieniem przestrzeni. Zbudowane z materii o tej samej konsystencji, stanowią jednocześnie rodzaj ‘cytatu’ z innej rzeczywistości – jako coś bardziej określonego i skończonego w swym kształcie zewnętrznym. Niekiedy zagadkowe, tajemnicze, zwykle z wyrazem smutku, nostalgii, lęku, przybierają formy wynurzających się z mroku zjaw lub masek. Ich światem, podporządkowanym regułom kompozycji, rządzą prawa wyobraźni, które Jurkowski zawiera się w swej twórczości”²⁷.

Warszawska prezentacja miała miejsce pół roku po gdańskiej. Intensywnie pracujący w tym okresie Jurkowski, niemal z miesiąca na miesiąc zmieniający stylistykę, zaprezentował zapewne w stolicy kilka nowych prac, faktycznie charakteryzujących się większą spójnością i jednorodnością w zakresie środków wyrazu. Zresztą reprodukcja takiego właśnie obrazu znalazła się w skromnym, tak jak i wszystkie poprzednie, katalogu do wystawy²⁸. Mowa o *Kompozycji VII*, datowanej na 1971 rok. Zresztą i sąsiadująca z nią *Kompozycja IV*, pokazywana w Gdańsku, sprawia wrażenie zdecydowanie bardziej harmonijnej od opisywanych wyżej płócien znajdujących się obecnie w zbiorach Muzeum Podlaskiego w Białymstoku oraz Galerii Arsenał. Więcej uwagi warto poświęcić pierwszej z wymienionych, która po wystawie w Kordegardzie została zakupiona do zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie (*Kompozycja z czerwieni*, olej, płótno, 87,5 x 87,5 cm, nr inw. MPW 2415). W wielobarwnej, na poły abstrakcyjnej kompozycji stykamy się z podkreślanym przez Sowińską przenikaniem się form oraz kolorów, a także wyraźnym kontrastem barwnym. Tytuł, pod jakim praca funkcjonuje w kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie, dobrze oddaje jeden z podstawowych zabiegów artystycznych Jurkowskiego,

²⁷ T. Sowińska, bez tyt., w: „Galeria Kordegarda” zaprasza na pokaz malarstwa i rysunku Wiesława Jurkowskiego, katalog wystawy w formie folderu-zaproszenia, Warszawa 1972.

²⁸ Bez mała wszyscy białostoccy artyści działający w latach 60. i 70. mogą pochwalić się tego rodzaju – z dzisiejszego punktu widzenia problematycznymi pod względem edytorskim i poligraficznym, a także merytorycznym – katalogami. Drukowane na marnej jakości papierze, zawierające nieliczne ilustracje, którym z rzadka towarzyszył tekst krytyczny, za to zawsze pobicznie opracowany biogram. Dobrze rozeznanie w tym, jak wyglądał typowy katalog wystawy, czy to zbiorowej, czy to indywidualnej, daje Archiwum Galerii Arsenał w Białymstoku, a także jej biblioteka. Znajdują się w nich wszystkie publikacje wydane przez miejscowe BWA, jak też wydawnictwa innych krajowych placówek wystawienniczych działających w tamtych czasach.

w początkach lat 70. eksperymentującego z czerwienią, stanowiącą mocny, rozwibrowany i budujący napięcie akcent kolorystyczny płócien. Nadto na omawianym obrazie jednym z podstawowych elementów składowych jest akt kobiecy, wylaniający się z niedookreślonej, rozmalowanej przestrzeni. W niedługim czasie analogiczne w formie akty konfrontowane będą z innymi realistycznym w charakterze motywami, przede wszystkim końmi.

Większy zestaw prac można było oglądać kilka miesięcy później w Białymstoku. We wnętrzach Klubu Międzynarodowej Prasy i Książki, a więc w popularnym w kręgach miejscowej inteligencji tzw. EMPIK-u, służącym przez kilka lat jako podstawowa przestrzeń wystawiennicza miejscowego Biura Wystaw Artystycznych²⁹, Jurkowski zaprezentował kilkadziesiąt obrazów. Ponad wszelką wątpliwość należy je zaliczyć do najlepszych w dorobku artysty, stanowiących udane zwieńczenie poszukiwań oraz eksperymentów z ostatnich kilkunastu miesięcy. Dominowały obrazy, w przypadku których podstawowym motywem jest sylwetka ekspresyjnie ujętego konia, zajmującego większą część każdego z płócien, skonfrontowanego z leżącym aktem kobiecym³⁰. Nie ulega wątpliwości, że należy je uznać za kluczowe w dorobku artysty.

Pośród prac prezentowanych na wystawie w EMPIK-u dwie znajdują się obecnie w zbiorach Galerii Arsenał w Białymstoku. Mowa o *Akcie z białym koniem* (olej, płótno, 100 x 100 cm, 1972, nr inw. 192) oraz *Akcie*

z czerwonym koniem (olej, płótno, 100 x 100 cm, 1972, nr inw. 191). Oba charakteryzują się tym, czego brakuje o kilka miesięcy wcześniejszym obrazom: umiejętnym wykorzystaniem różnorodnych środków malarskich, przekonująco podporządkowanych klarownej wizji artystycznej oraz obranej tematyce.

Dzieła ze zbiorów Galerii Arsenał rozpoczynają całą serię prac, z którymi Jurkowski do dziś dnia jest najczęściej kojarzony. Spośród wielu późniejszych, utrzymanych w analogicznej manierze, wymienić można *Kompozycję na ciemnym tle* (olej, płótno, 130 x 100 cm, 1979; własność artysty) czy późną *Kompozycję z szarością* (olej, płótno, 130 x 100 cm, 1986; własność artysty). Wszystkie oparte są na lekko tylko modyfikowanym, pod względem kompozycyjnym, schemacie. Na kwadratowej, zbliżonej do kwadratu bądź prostokątnej powierzchni płótna artysta konfrontuje leżący akt kobiecy z figurą konia bądź koni. Ten pierwszy zajmuje dolną partię płótna i generalnie jest najbardziej statycznym motywem. Zwierzęta z kolei – masywne, sporych rozmiarów – zdają się rozsadzać ramy obrazu, ujęte są dynamicznie, w dalece nienaturalnej pozie, która zdaje się podkreślać nieokiełznaną siłę oraz witalność świata przyrody.

Tło jest niedookreślone, utrzymane w ciemnej tonacji, ale jednocześnie dobrze współgrające z wyraźniejszymi pod względem kolorystycznym postaciami ludzką i zwierzęcą. Te ostatnie namalowane są w mocnych, ale zarazem ciemnych barwach, rzadziej jaśniejszych i wręcz agresywnych, jak ma to miejsce w przypadku *Konia czerwonego*. Generalnie zarówno postaci, jak i tło harmonijnie ze sobą współgrają, tworząc elegancką kompozycję malarską, opartą na subtelnych efektach, wynikających z tonalnych przejść zarówno w obrębie jednego koloru, jak i kilku barw. Dodać należy, iż obrazy są różnicowane fakturalnie. Gładki, niemal laserunkowy sposób nakładania farby (głównie w przypadku figur ludzkich) przechodzi często w bardziej impastową manierę. Kontury zwierząt lub niektóre ich części, najczęściej głowa i kończyny, namalowane są bardziej szkicowo, mocnymi pociągnięciami pędzla. Zastosowane środki malarskie budują napięcie i dynamikę między obydwojema motywami.

Obrazy powstałe po 1971 roku charakteryzują się dużą dyscypliną. Jurkowski tworzy płótna imponujące klarownością kompozycji, zawierające niewiele

²⁹ Choć te powstało kilka lat wcześniej, to praktycznie do końca lat 70. borykało się z problemami lokalowymi. Do czasu zakończenia – prowadzonego w ścisłym ślimaczym tempie – remontu budynku dawnego arsenału przy Pałacu Branickich, od którego BWA przejęło z czasem nazwę, to właśnie EMPIK służył jako podstawowe miejsce kolejnych wystaw.

³⁰ Wystawa nie doczekała się, niestety, szerszego omówienia w prasie. Syntetycznie opisał ją jedynie Jerzy Hermanowicz, dając przy okazji dobrą charakterystykę tego okresu twórczości artysty: „Zasadniczym, wizualnym wyróżnikiem poszczególnych etapów twórczości Wiesława Jurkowskiego jest ściśle określony, dominujący w obrazie, grafice lub rysunku – motyw. W prezentowanym zestawie będzie to koń. Cała seria ‘końska’ – jak ją artysta nazywa – rozpoczęła się, powstałym na Plenerze Białowieżskim, obrazem, w którym dominują dwa znaki – koń i akt leżący. Za nim poszły następne. Konie pędzące, wierzgające, gryzące się, pełne napięcia i dynamiki. W niektórych pracach kontrast ekspresji ruchu ze spokojem znieruchomiałego, skrótowo potraktowanego ciała. Prace Jurkowskiego charakteryzują się subtelnością i kulturą malarską. Przy oszczędnej, choć mocno skonstrastowanej kolorystyce wszelkie możliwości, jakie można wykorzystać w takim sposobie traktowania materii malarskiej zostały tu użyte. Nie pragnę oceniać poszczególnych dzieł, niech będzie to zadaniem odbiorcy. Trud zrozumienia i oceny tego malarstwa warto podjąć. Jest to chyba jedna z najbardziej interesujących wystaw, jakie ostatnio zaprezentowano białostockiej publiczności”; J. Hermanowicz, *Malarstwo W. Jurkowskiego*, „Gazeta Białostocka”, 27 XII 1972.

elementów składowych. Przedstawiane postaci, wyraziste i konkretne, cechuje przez to znaczny potencjał symboliczny, umiejętnie wzmacniany środkami malarskimi, takimi jak dobór i sposób kładzenia farb. Poszczególne elementy kompozycji scalane są za pomocą jednolitego, głębokiego tła, tworząc zamkniętą, idealnie pomyślaną wypowiedź malarską.

Warto wspomnieć, że około 1975 roku Jurkowski zaczął przekładać omówione wyżej dzieła na język grafiki. Powstało wtedy kilka drzeworytów o analogicznej do obrazów ikonografii, które ze względu na charakterystyczną dla tej techniki linię charakteryzują się odmiennym wyrazem artystycznym. Mocne, grube drzeworytnicze kreski zdecydowanie monumentalizują figurę konia, sprawiając, iż wydaje się ona optycznie zasadniczo cięższa od zwierząt znanych z powstających w 1971 roku płócien. Osłabieniu ulega także zmysłowość aktu, który staje się mniej cielesny i bardziej uprzedmiotowiony. O ile w przypadku obrazów kobiecy akt dopełniał motyw zwierzęcia, o tyle w przypadku grafik funkcjonuje bardziej jako odrębny element kompozycji. Z wykonanych w tamtym czasie grafik zachowały się bądź znane są nieliczne przykłady. W pierwszej kolejności warto wspomnieć o drzeworytach *Leżąca i koń I* (42 x 42,5 cm, 1975, własność artysty) oraz *Leżąca i koń II* (42 x 43,5, 1975, własność artysty).

Omówiona powyżej seria obrazów i grafik nie wyczerpuje dorobku artysty z lat 70. Jurkowskiemu zdarzało się tworzyć dzieła zasadniczo odbiegające od nakreślonego schematu, choć zazwyczaj dominował w nich stale eksploatowany motyw konia. Jednym z ciekawszych dzieł w dorobku białostockiego twórcy jest obraz znajdujący się w Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie Filii w Białymstoku. *Kompozycja z parą koni* (olej, płótno, 100 x 100, 1973) nie zawiera postaci ludzkiej. Dwoje zwierząt zostało ukazanych blisko siebie, a w zasadzie ukazane zostały w taki sposób, iż sprawiają wrażenie wzajemnie się przenikających. Taki efekt osiągnięty został zarówno dzięki płynnemu przenikaniu się potraktowanych abstrakcyjnie końskich kształtów, jak i subtelnie dobranych, głównie ziemistych barw. Wrażenie płynności form wzmacniane jest również poprzez sposób kładzenia farb, rozprowadzonych po powierzchni płótna gładko, niemal laserunkowo. Istotny dla odbioru dzieła jest także jego format. Jurkowski w latach 70. (podobnie zresztą

w kolejnych dziesięcioleciach) wykazywał inklinacje do zamykania kompozycji w obrębie kwadratu, tak jak ma to miejsce w przypadku obrazu znajdującego się w Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie Filii w Białymstoku. Takie rozwiązanie pozwalało na zasadnicze zdynamizowanie obrazów, zawarte na nich motywy i formy ściśle wypełniały zamkniętą w obrębie kwadratu przestrzeń, zarazem niejako ją rozsadzając. Zamknięte w ramach masywne, przenikające się kształty, figury zwierzęce bądź ludzkie, zazwyczaj o intensywnej kolorystyce, zdają się dzięki temu zabiegowi pulsować, emanować wewnętrzną energią.

Dynamiczne kompozycje z motywem konia zyskują w I połowie lat 70. inną jeszcze formę. Mowa tu o serii obrazów o ujednoliconym, pozbawionym głębi tle, na którym zwierzęta są jedynym, a przy tym dominującym, rozsadzającym ramy płótna motywem. Konie przybierają silnie zgeometryzowane kształty, deformacja jest w ich przypadku dalece posunięta. Tył zwierzęcia uniesiony jest do góry, znacznie przekreślony wokół własnej osi, nogi zaś sztywne, wyprostowane, skierowane w różne strony, wobec tułowia i szyi ułożone pod kątem prostym. Konie zdynamizowane są nie tylko ze względu na ułożenie ich ciał, ale też z racji na zróżnicowaną ich kolorystykę. Poszczególne partie zwierzęcia malowane są raz impastowo, innym razem gładko, barwy przenikają się wzajemnie i są silnie rozwibrowane. Warto również dodać, iż w tej serii obrazów Jurkowski wykorzystuje niestosowane przez siebie do tej pory barwy, takie jak np. soczysta, intensywna zieleń. Dobrym przykładem dzieła utrzymanego w tej stylistyce jest *Kompozycja z zielonym koniem*, znajdująca się w zbiorach Muzeum Podlaskiego w Białymstoku (olej, płótno, 100 x 100 cm, 1973, nr inw. MB/S/001071). W tym przypadku mamy do czynienia z figurą konia w kolorze zielonym, z rozjaśnionymi partiami brzucha. Zwierzę przedstawione jest na ciemnozielonym, przechodzącym w brąz tle. Obwiedzione zostało wyraźnym konturem, podkreślonym dodatkowo użyciem w niektórych jego partiach czerwonej farby.

W tym samym roku powstała również seria prac graficznych wykorzystujących wyżej omówiony motyw. Jurkowski doskonale wykorzystuje w niej technikę linorytu, budując obraz za pomocą zdecydowanych, płynnych, ale stosunkowo cienkich i delikatnych linii, wzmacniających geometryczną strukturę przedstawionego zwierzęcia, jak też nadających mu lekkość, powodującą,

iż oglądający odbiera konia jako unoszącego się w przestrzeni. Delikatna kreska linorytnicza umożliwiła również zwiększenie siły wyrazu końskiego pyska, który stał się bardziej dramatyczny niż ma to miejsce na zawierających ten sam motyw obrazach. Odniesień można wrzenie, iż zwierzę przedstawione zostało jako wyrwywające się z pęt, niejako walczące o własną wolność³¹. Sugerować to może również tytuł poszczególnych prac linorytniczych: *Koń udyszony* (31.5 x 33 cm, 1973, własność artysty) i *Koń udyszony II* (31.5 x 33 cm, 1973, własność artysty), *Koń uhołoblony* (30 x 31,5 cm, 1975), *Koń uhołoblony* (odbitka próbna na japońskiej bibule, 30 x 20 cm, 1973, własność prywatna).

Analizując prace graficzne tworzone w I połowie lat 70. zauważamy, iż w 1972 roku Jurkowski sięgnął po raz pierwszy do wątków religijnych. Mowa tu o linorycie *Jeźdźcy apokalipsy* (38,5 x 38,5 cm), dla którego odniesienie stanowi rozdział 6 Apokalipsy św. Jana (wersety 1–16)³². Artysta umieścił w obrębie kompozycji wszystkich jeźdźców jednocześnie, grupując ich w taki sposób, aby wypełniali ramiona krzyża greckiego, z pustym, czarnym polem na ich przecięciu. Schematy kompozycyjne umieszczonych na ramionach krzyża scen odpowiadają rozwiązaniom znanym z prac malarskich, które Jurkowski tworzył w tamtym okresie. Mamy więc do czynienia z masywnymi, potężnymi końmi ukazanymi w ruchu, sprawiającymi wrażenie unoszących się w powietrzu. Na ich grzbietach artysta umieścił postaci jeźdźców, trzech z nich z głowami pozbawionymi twarzy. Wychoząc od przekazu biblijnego – „I ujrzałem: / oto koń trupio błydy, / a imię siedzącego na nim Śmierć” – ostatni z jeźdźców ma z kolei głowę w formie czaszki z wyraźnie zaznaczonymi, pustymi oczodołami. Pozostając wiernym wobec tekstu artysta trzech jeźdźców ukazuje z atrybutami, odpowiednio: wagą, łukiem oraz mieczem.

³¹ W ten sposób linoryty Jurkowskiego rozumiał Andrzej Koziara, który w 1978 roku pisał: „Grafiki najnowsze są płaskie jak papier na którym odbija się kolejne odbitki. Na ich napiętych powierzchniach poznaczonych wektorami kompozycji, grafik operuje maksymalnie oszczędnymi środkami wyrazu sprowadzonymi do podstawowych kontrastów: linia-plama, czern-biel. Statyczną czern przecinają dynamiczne linie wydzielające nocy białe kształty. Jest w tych grafikach coś z odwiecznej walki i jej dramatu, który najtrafniej zdają się wyrażać szybujące w kosmicznej czerni uhołoblone konie”; A. Koziara, bez tyt., w: *Grafika – Wiesław Jurkowski*, b.m. d.w. [wydawca: Wydział Kultury i Sztuki Urzędu Miejskiego w Białymstoku, 1978].

³² Szersza analiza wątków apokaliptycznych w twórczości Jurkowskiego: K. Kopania, *Wiesława Jurkowskiego „Czterech Jeźdźców Apokalipsy”*, w: Kamil Kopania (red.), *Czas Apokalipsy. Koniec dziejów w kulturze od późnego średniowiecza do współczesności*, Warszawa 2012, s. 211–217.

Pod koniem unoszącym jeźdźcę z wagą dostrzegamy typowy dla Jurkowskiego kobiecy, leżący akt. W pozostałych scenach motyw ten został przepracowany. I tak widzimy leżący szkielet, dwie splecione ze sobą, leżące na ziemi i duszące się wzajemnie postaci oraz czołgającego się pod końskimi kopytami mężczyznę.

Jeźdźcy apokalipsy mogą służyć jako dzieło pogłądowe tłumaczące istotę graficznych poszukiwań artysty. Jurkowski doskonale posługuje się techniką drzeworytu, starając się stworzyć za pomocą wyrazistych, mocnych, pewnie prowadzonych linii ekspresyjne znaki. Wyjściowym do nich punktem jest realizm, który w procesie pracy nad płytą graficzną ciąży ku kondensacji ukazywanych motywów, syntetycznemu przedstawianiu elementów najważniejszych dla zrozumienia treści dzieła. W istocie Jurkowski tworzy swoiste znaki naprowadzające widza na określone idee oraz zagadnienia, a przede wszystkim sugerujące określone stany emocjonalne, takie jak np. strach, tęsknota czy samotność itp.³³ Przekaz intelektualny i emocjonalny nie dominują bynajmniej nad estetycznym. W *Jeźdźcach apokalipsy* widoczna jest ogromna dbałość o formę, cechująca całą twórczość Jurkowskiego. Każdy z motywów zdaje się być analizowany bez mała abstrakcyjnie, jako zbiór brył, kształtów i linii, na podobieństwo analitycznego spojrzenia na świat Paula Cézanne’a.

Po wystawach w warszawskiej Kordegardzie i białostockim Klubie Międzynarodowej Prasy i Książki, mających miejsce w 1972 roku, Wiesław Jurkowski przez kilka lat nie miał indywidualnych pokazów swoich prac. Co więcej – szczegółowo analizując jego dorobek artystyczny z lat 70. zauważamy, iż 1973 rok był ostatnim rokiem intensywnej aktywności białostockiego twórcy – w latach 1974–1977 praktycznie nie wykonywał żadnych

³³ Na dążność Jurkowskiego do syntezy zwracał uwagę Andrzej Koziara: „To, co w malarstwie jawi się jako bogata malarsko, wielopłaszczyznowa przestrzeń skomponowana z zachodzących na siebie ekranów, w grafice przybiera postać coraz bardziej lapidarnego znaku. Przeglądając dwunastoletni dorobek absolwenta gdańskiej PWSSP bez trudu można wyznaczyć etapy jakimi z jego graficznych plansz ubywa linii, wątków i zdarzeń. Z faunów, nimf i pegazów, z całych rodzin mitologicznych pozostaje w końcu tylko to co stanowi konieczne minimum do zakodowania treści. To odchodzenie od opisu na korzyść plastycznej syntezy niesie oczywiście niebezpieczeństwo zacierania komunikatywności, ale bliższy kontakt z grafiką przekonuje, że ów znak to nie jest oschła kaligrafia, zabawa w doskonały formalnie układ bruzd na płycie linoleum czy drewnie, lecz przede wszystkim dążenie do skondensowanej postaci szeroko pojętego realizmu”; A. Koziara, bez tyt., w: *Grafika – Wiesław Jurkowski*, b.m. d.w. [wydawca: Wydział Kultury i Sztuki Urzędu Miejskiego w Białymstoku, 1978].

nowych prac malarskich bądź graficznych³⁴. Do pracy wrócił w 1978 roku. Kolejne indywidualne wystawy, na których zaprezentował nowe obrazy oraz grafiki, miały miejsce pod koniec 1978 roku.

Długa przerwa po okresie intensywnej aktywności twórczej może zaskakiwać i kierować myśli w stronę załamania emocjonalnego, wnikać np. z przeświadczenia o porażce podjętych przez siebie artystycznych poszukiwań, bądź przekonaniu o tym, iż nie odniosło się zakładanego wcześniej sukcesu. Brak aktywności twórczej można również próbować tłumaczyć uwarunkowaniami innego rodzaju: zawirowaniami w życiu prywatnym bądź ogólnie trudnym warunkom życiowym. W przypadku Wiesława Jurkowskiego kryzys wiązać można w pierwszej kolejności z podjęciem przez artystę nowych wyzwań twórczych, związanych z działalnością teatralną. W 1970 roku Jurkowski rozpoczyna stałą współpracę z Białostockim Teatrem Lalek, stając się szybko etatowym scenografem prowadzonej przez Krzysztofa Raua instytucji. Praca w teatrze, dynamicznie rozwijającym się w I połowie lat 70., pochłaniała dużo czasu i energii, szczególnie że białostocki artysta nie miał wcześniejszych doświadczeń w tej dziedzinie twórczości, nawiązując współpracę z BTL-em był w kwestii scenograficznych naturszczykiem, wchodzącym w całkowicie nowe dla siebie środowisko. W drugiej kolejności kryzys artystyczny Jurkowskiego tłumaczyć można problemami dnia codziennego. Sam artysta wypowiada się na temat lat 1974-1977 w następujący sposób:

- „A zdarzały się Panu okresy bez twórczości?

- Zdarzało się, tak. I to nawet działało na mnie, napędzalo jakby stan depresyjny.

- **Zauważyłem, że w zasadzie nie miał Pan wystaw między 74 a 78 rokiem. Długi okres.**

- Tak, tak, to był właśnie taki okres.

- **To zastanawiające, bo przecież jako scenograf działał Pan wtedy bardzo aktywnie. Premiera po premierze.**

- Tak, rodzaj przytkania takiego... Sam stwierdziłem w pewnym momencie taką dziurę.

³⁴ Dodajmy, że praktycznie nie uczestniczył również w tym okresie, poza dwoma przypadkami, w pokazach zbiorowych, w których wcześniej często brał udział.

- **Czyli nie ma obrazów, dajmy na to, z 1976 roku?**

- Prawdopodobnie tak. Albo jakieś powstały, ale nie zdecydowałem się ich wystawić, zostały dokładnie przemalowane i ślad po nich zaginął. Być może też miałem dużo pracy teatralnej, zacząłem jeździć po Polsce, projektować scenografie. Nadto taki czas, dzieci rosły, potrzeby rosły, trzeba było zarobić. A ponieważ obraz sprzedawało się raz czy dwa razy do roku, malarstwo mogło pójść na drugi plan. Nie mówiąc o tym, że w pewnym momencie, pracując w teatrze, miałem taką rozterkę... Zawsze między ludźmi człowiek jest, słyszy, stara się słyszeć, co inni mówią. Jeden z reżyserów, nieważne który, kiedyś powiedział, tak że ja słyszałem, że albo trzeba być scenografem, albo malarzem. Możliwe, że to załamanie było w tym momencie, ja jakby starałem się zostać bardziej scenografem. Ale potem malarstwo wzięło górę. Do dziś. I trzeba spojrzeć, czy w tym czasie nie było wysypu prac graficznych. Bo też taka rozterka czasami mi towarzyszyła, że raz było więcej drzeworytów, a potem znowu więcej obrazów³⁵.

Wyjaśnienia Jurkowskiego wydają się przekonujące. Potwierdza je zarówno to, że artysta we wspomnianym czasie faktycznie intensywnie pracował jako scenograf, jak też to, iż w latach 1973-1977 wykonywał sporo, niekiedy czasochłonnych, prac zarobkowych na zlecenie miasta bądź np. Biura Wystaw Artystycznych „Arsenał” w Białymstoku. Nieliczne powstałe w tamtym czasie obrazy najprawdopodobniej – tak jak sugeruje to w cytowanej rozmowie Jurkowski – nie istnieją bądź zostały zamalowane przez artystę. Co się zaś tyczy innych dziedzin aktywności: zachowane dzieła nie potwierdzają domniemanego „wysypu prac graficznych”. W 1975 roku powstał np. drzeworyt *Leżąca i koń I* (42 x 42,5 cm), reprodukowany w tece graficznej *Grafika – Wiesław Jurkowski*, wydanej w 1978 roku³⁶ oraz linoryt *Bez tytułu* z 1976 r. (własność artysty). Pod względem tematyki, a także cech formalnych, przynależą one do wcześniejszego nurtu poszukiwań artysty, a dokładnie obrazów z lat 1972-1973. Innych prac graficznych z lat 1974-1977 nie udało się zidentyfikować.

³⁵ K. Kopania, *Rozmowy z Wiesławem Jurkowskim*, zapisy rozmów w zbiorach Biblioteki Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie Filii w Białymstoku, s. 14-15.

³⁶ *Grafika – Wiesław Jurkowski*, b.m. d.w. [wydawca: Wydział Kultury i Sztuki Urzędu Miejskiego w Białymstoku, 1978]. Na temat okoliczności wydania teki grafik Jurkowskiego zob.: nie sygn., bez tyt., „Gazeta Współczesna”, 1-2 IV 1978].

Powrót do intensywnej pracy nad obrazami i grafikami, jak też ostatnia wyraźna zmiana w twórczości Jurkowskiego w latach 70. przypadły na okolice 1978 roku. Wtedy to artysta tworzy serię prac malarskich i graficznych ukazujących stanowiące wyłączny temat malarski konie. W stosunku do prac z początku lat 70. zwierzęta zyskały bardziej archaiczną i statyczną zarazem formę. Geneza takiego sposobu obrazowania koni tkwiła w fascynacji Jurkowskiego rosyjskimi ludowymi zabawkami dla dzieci, przyuważonymi w jednym z albumów prezentujących sztukę i kulturę Rosji³⁷. Służące do zabawy koniki, rudymentarne w formie, kolorowe, niekiedy okraszane bogatym ornamentem, zostały przez artystę przetworzone formalnie oraz kolorystycznie. Obłe, delikatne rzeźbiarskie formy zniknęły, zastąpione płaszczyznowo potraktowanymi, smukłymi (dodajmy, że po raz kolejny Jurkowski wykorzystuje do budowania napięcia i emocji specjalnie dobrany format płócien – silnie wydłużony stojący prostokąt), rozmalowanymi sylwetkami o przygaszonej, ale urozmaiconej tonalnie kolorystyce.

Istotę poszukiwań z tego czasu dobrze obrazują dwa dzieła znajdujące się w kolekcjach prywatnych. Pierwsze nich (*Bez tytułu*, olej, płótno, 92 x 52 cm, brak daty) ukazuje smukłego konia, stojącego w nieokreślonej, jednolitej kolorystycznie przestrzeni, zwróconego w stronę widza, z którym zdaje się nawiązywać kontakt. Takie rozwiązanie należy uznać za wyjątkowe, Jurkowski bowiem nie stosował do tej pory podobnych zabiegów. Niezależnie o którym okresie twórczości mówimy, jak też jakie motywy rozpatrujemy, świat przedstawiony na płaszczyźnie płótna bądź też graficznej matrycy był całkowicie niezależny od świata widza – żadne z przedstawionych postaci nie wchodziły z nim w interakcję. Płótno jest pod względem wykorzystanej palety barw raczej oszczędne, utrzymane w zbliżonej tonacji oscylującej wokół delikatnej zieleni i różu, wzajemnie się przenikających, oraz budującej tło czerni. Farby nakładane są płasko, w taki sposób, iż poszczególne płaszczyzny płynnie przechodzą jedna w drugą. Bardziej dynamiczny w charakterze jest obraz znajdujący się w kolekcji prywatnej (*Bez tytułu*, olej, płótno, 92 x 52 cm, brak daty), przedstawiający konia frontalnie, z dynamicznie uniesionym łbem i spienionym pyskiem. Służyć on może jako wymowny przykład stosowania przez Jurkowskiego

w tym okresie mocnych skrótów perspektywicznych, zaburzających wizualnie anatomię przedstawionego zwierzęcia, pozwalających jednak w ciekawy sposób traktować go jako kształtowaną swobodnymi pociągnięciami pędzla formę.

Powstałe około 1978 i w 1978 roku prace zostały zaprezentowane szerszej publiczności w listopadzie 1978 roku, w ramach *I Wystawy środowiskowej białostockiego okręgu ZPAP*³⁸. Teoretycznie i oficjalnie była to prezentacja zbiorowa, w której udział brali, oprócz Jurkowskiego, Jerzy Grygorczuk, Izabela Marcjan, Wacława Serwan, Albin Sokołowski oraz Mikołaj Wołkowycki. Jednak jej koncepcja, jak i sposób ekspozycji prac, powodowały, iż w białostockim „Arsenale”, w którym się odbywała, widzowie mieli faktycznie możliwość oglądać sześć niezależnych prezentacji. Skądinąd *I wystawie środowiskowej białostockiego Okręgu ZPAP* towarzyszyło siedem oddzielnych katalogów w formie folderów. Jeden zawiera ogólne informacje o wydarzeniu, pozostałe przypisane są poszczególnym artystom i zawierają ich biogramy, krótki tekst krytyczny oraz kilka ilustracji prac³⁹. Folder Jurkowskiego zawiera krótki tekst krytyczny autorstwa Jerzego Hermanowicza⁴⁰. Autor nie wspomina w nim słowem o genezie nowych obrazów, a w odniesieniu do ikonografii głównie ogranicza się do wielokrotnie powtarzanych, w odniesieniu do sztuki Jurkowskiego, stwierdzeń⁴¹. Celnie za to

³⁸ W tym samym mniej więcej czasie, we wrześniu 1978 roku, Jurkowski miał również indywidualny pokaz prac graficznych. Trudno jednak mówić w tym przypadku o ważnym wydarzeniu artystycznym w jego karierze. Skromny pokaz miał miejsce w białostockim Domu Kultury Kolejarza. Zaprezentowano na nim sześć dzieł. Zob. krótką notkę: nie sygn., *Kronika*, „Białostocki Informator Kulturalny”, nr 6, listopad 1978, s. 46.

³⁹ *I Wystawa Środowiskowa Białostockiego Okręgu ZPAP*, b. m. i d. [Białystok 1978].

⁴⁰ *Wiesław Jurkowski*, kat. wyst. w formie folderu, b. d. i m. [1978], tekst: J. Hermanowicz, bio., cztery czarno-białe reprodukcje prac malarskich (w formie samodzielnych wkładek).

⁴¹ „Koń, to stworzenie niezwykle szlachetne, mądre i piękne, bliskie sercu każdego Polaka bez względu na ułańskie – rodzinne tradycje. W wypadku Wiesława Jurkowskiego, to reminiscencja dzieciństwa spędzonego na białostockiej wsi. Wtedy koń stanowił swoisty symbol dodatku [dostatku], ale jednocześnie był najlepszym robotnikiem. Silny, posłuszny, pracowity – żywiciel rodziny człowieczej. A przy tym piękny, szlachetny i dumny – uosobienie wspaniałości. Marzeniem każdego dziecka także i dziś – przejechać się na koniu, nawet tym pociągowym. Były i inne konie, te stare, spracowane, chude idące do rzeźni, o smutnych, zamglonych i zrezygnowanych oczach. Takie konie także są u Jurkowskiego. Obierając taki znak wywoławczy swojej twórczości, artysta oddał hołd wszystkim zwierzętom tego gatunku, zarówno tym

³⁷ Informacja uzyskana od artysty.

podsumowuje dotychczasową drogę twórczą białostockiego artysty, syntetycznie kreśląc kolejne zmiany zachodzące na przestrzeni lat w jego malarstwie i grafice. Z tej też racji warto zacytować dłuższy fragment tekstu Hermanowicza, mogący służyć za podsumowanie dotychczasowych rozważań dotyczących twórczości Jurkowskiego od skończenia Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Gdańsku po 1978 rok:

„Obserwując rozwój artystyczny Jurkowskiego w malarstwie jak i w grafice można wyznaczyć kolejne etapy polegające na czymś w rodzaju odejmowania. Idąc coraz dalej ujmuje swoim kompozycjom szczegółów, zyskując skondensowanie treści i formy. Wczesne obrazy i grafiki przepełnia filozoficzna baśniowość – mnogość postaci i zwierząt trochę jakby nie z tego świata. Z biegiem czasu pozostaje człowiek – akt i koń, wreszcie sam koń, choć nierzadko zwielokrotniony. [...]”

Malarstwo artysty, szczególnie z lat ostatnich staje się coraz oszczędniejsze w barwach, skondensowane a jednocześnie przy całej syntetyzacji malarsko bogate. W ciemnym z reguły tle, autor montuje poszczególne, przenikające się wzajemnie płaszczyzny, sumujące się w nierozzerwalną całość, tworzące artystyczną jedność. Na przestrzeni całej twórczości operuje Jurkowski zespołem elementów pozwalającym umiejscowić jego prace w nurcie realizmu. Oczywiście realizmu w bardzo szerokim pojęciu, o treściach filozoficznych, ogólnoludzkich, ponadczasowych.

Grafika pozostaje w dość ścisłej relacji do malarstwa, przy zachowaniu specyfiki dyscyplinarnej. Jej rozwój w wypadku Jurkowskiego przebiega podobnie jak w obrazach malowanych. Polega na systematycznym upraszczaniu, niwelacji szczegółu, dążeniu do stworzenia znaku lapidarnego jako nośnika przekazywanych treści. Jednocześnie syntetyzacja samej treści na korzyść jasności przekazu. Grafika artysty, to klasyczne przedstawicielstwo dyscypliny – czarno-biała, głównie drzeworyt i linoryt. Materiał matrycy oporny, pracochłonny, wymagający rzetelności.

szlachetnym i dumnym rumakom jak i tym zbiedzonym o smutnych oczach. Ale zaprzął konia raz jeszcze do wyrażania treści filozoficznych, do zapytania o sens życia, miłości, cierpienia. Stąd 'Koń udyszłony', 'Koń uholoblony', 'Akt z koniem' na obrazach"; ibidem.

Jest w tej całej twórczości to szlachetne piętno rzetelności w dopełnieniu z głębią refleksji dające DZIEŁA⁴².

Wystawa nie zyskała szerszego oddźwięku, pisał o niej tylko Andrzej Koziara na łamach „Gazety Współczesnej” oraz „Białostockiego Informatora Kulturalnego”, przy czym drugi z tekstów zawiera przepisane fragmenty pierwszego⁴³. W pierwszym z tekstów, oprócz omówienia koncepcji wystawy⁴⁴, jak też prac pozostałych jej uczestników, zwięźle charakteryzuje przedstawione w „Arsenale” prace Jurkowskiego, wyrażając się o nich pozytywnie: „Wiesław Jurkowski, który konsekwentnie nie zsiada z tematu i maluje bodajże czy nie swój życiowy cykl koni, jeszcze raz udowodnił, że jeśli obserwację natury połączyć ze światopoglądem szczęśliwie wspartym przez talent, to jeden temat może starczyć malarzowi, jeśli nie na zawsze, to przynajmniej na długo. Konie Jurkowskiego, coraz bardziej zjawiskowe i objuczone mnóstwem drugich i trzecich znaczeń, od czasu do czasu przeżywają coś w rodzaju nawrotu biologii. Oglądałem już graficzne formy tak dalekie od konia konkretnego, że następnym etapem wydawał się już tylko abstrakcyjny znak, ale aktualna propozycja Jurkowskiego to m.in. znowu koń jak żywy, w dodatku rozbrykany żreback, zaprzeczenie konia 'Udyszłonego'. Świeży cykl gwaszy, namalowany przez Jurkowskiego, nie jest na wystawie jedyną propozycją tego autora – przybyło także koni, które w prostej linii kontynuują wcześniej zaczęte serie, ale przecież zawsze w sposób twórczy”⁴⁵.

Z punktu widzenia rozważań nad twórczością Jurkowskiego istotna jest wzmianka Koziary o nowych gwaszach, które artysta zaprezentował w „Arsenale”. Nie zachowało się, niestety, wiele prac na papierze z tego (jak i poprzedzającego) okresu. Jak już wspominaliśmy, problemem przy omawianiu dorobku Jurkowskiego jest fakt, iż sam artysta posiada nieliczne swoje prace z dawnych lat, a – niestety – raczej nie starał się tworzyć

⁴² Ibidem.

⁴³ A. Koziara, *Sezon w ramach*, „Białostocki Informator Kulturalny”, nr 7-8(14-15), lipiec-sierpień 1979, s. 12-15; A. Koziara, *Przekrój poprzeczny*, „Gazeta Współczesna”, 18-19 XI 1978.

⁴⁴ Koziara zaznacza, iż mamy do czynienia z indywidualnymi prezentacjami biorących w niej udział artystów, zaś całość nie jest w żaden sposób spójna i ze sobą powiązana.

⁴⁵ A. Koziara, *Przekrój poprzeczny*, „Gazeta Współczesna”, 18-19 XI 1978.

rzetelnej dokumentacji własnej twórczości, zarówno fotograficznej, jak i opisowej (np. zestawienia powstałych obrazów, grafik, akwarel, gwaszy czy rysunków, informacji o ich losach, np. sprzedaży, pozyskaniu do określonej kolekcji, zbiorów prywatnych itp.). Znacznie utrudnia to analizę jego twórczości. Niestety, nie udało się zidentyfikować gwaszy, o których wspomina Koziaara. Nie sposób więc, co oczywiste, określić ich tematyki ani zastosowanych przez Jurkowskiego środków artystycznych. Jedynym śladem potwierdzającym, że białostocki artysta tworzył w tym czasie nie tylko obrazy olejne, ale i dzieła w innej technice, jest jedna praca graficzna. Mowa o niewielkich rozmiarów linorycie przedstawiającym konia z silnie przekręconym łbem, statycznego jeśli chodzi o przyjętą pozę (własność artysty). W przypadku tej pracy mamy do czynienia z bezpośrednim przełożeniem motywu charakterystycznego dla nowych obrazów artysty. Przełożeniem twórczym i ciekawym z racji na fakt, iż technika linorytu, jak też ograniczona do czerni i bieli kolorystyka zaowocowały ciekawymi efektami artystycznymi. Figura konia, tworzona za pomocą eleganckich, płynnych, umiarkowanie dynamicznych linii, potraktowana została z wyraźnym podkreśleniem jego bryły oraz przenikania się płaszczyzn ją tworzących. Szczelnie wypełniające ramę kompozycji zwierzę charakteryzuje się doskonale wywarzonym napięciem – sposób kształtowania formy za pomocą linii, jak też kontrast czerni i bieli powodują, że konia odbiera się jako zwierzę pełne dynamiki oraz wewnętrznej siły, potencjału, zawieszzonego na moment działania.

Tak jak wspomniał w recenzji Andrzej Koziaara – Jurkowski tworzył pod koniec lat 70. obrazy, które „w prostej linii kontynuują wcześniej zaczęte serie, ale przecież zawsze w sposób twórczy”. Potwierdzeniem słów Koziaary może być np. *Kompozycja na ciemnym tle* (olej, płótno, 130 x 100 cm, 1979, własność artysty). Powtarza ona schemat kompozycyjny obrazów tworzonych w 1972 roku. Zmieniła się tylko kolorystyka. Czerwień leżącej kobiety stała się przygaszona, zaś konia zasadniczo przyciemniona, tak że jego sylwetkę trzeba niemalże wydobywać z czarnego tła. Szybko jednak artysta dokonał kolejnej wolty w swojej twórczości, przede wszystkim malarskiej.

Na przełomie lat 70. i 80. w twórczości Jurkowskiego pojawiło się kilka nowych tematów malarskich, jak też dość radykalnej zmianie uległa stylistyka jego

płócien. I tak do końca lat 80. artysta stworzył cykl: a) portretów oraz autoportretów, b) wielofiguralnych, osobistych obrazów poświęconych rodzinie, c) symbolicznych, na poły abstrakcyjnych pejzaży z kobiecymi twarzami wylaniającymi się z tła. W końcu też kontynuował, modyfikując zarazem, wypracowane przed laty schematy kompozycyjne łączące konia z aktem kobiecym. Pod względem stosowanych środków artystycznych Jurkowski zasadniczo rozjaśnił paletę, zaczął wykorzystywać barwy wcześniej w jego pracach niespotykane, jak na przykład żółty, kremowy czy jaskrawo zielony. Ogólny koloryt płócien z tego okresu można uznać za zimny. W cyklu rodzinnym artysta wprowadza mocną czerń, determinującą wyraz estetyczny i emocjonalny prac. Zmienia także całkowicie (z wyjątkiem pejzaży) podejście do kształtowania przestrzeni. W licznych pracach z lat 80. pojawiają się wyraźnie zaznaczone linie perspektywiczne oraz geometryzacja większości elementów przedstawianej rzeczywistości. Głębia obrazów zaczyna przypominać teatralną scenę – nie można nie odnieść wrażenia, iż znaczna część prac z tego okresu powstała pod wpływem teatralnych doświadczeń artysty.

Geneza portretów oraz cyklu obrazów rodzinnych jest swoście prozaiczna i głęboka zarazem. Jak stwierdził po latach sam artysta, zainteresowanie twarzą ludzką i konkretnymi osobami wyniknęło z uświadomienia sobie i silnego przeżywania przemijalności człowieka oraz doświadczenia śmierci bliskich osób. Kilka lat temu, na pytanie, dlaczego portret jako temat pojawił się w jego twórczości blisko dwadzieścia lat po rozpoczęciu samodzielnej drogi artystycznej, Jurkowski odpowiedział w następujący sposób (tłumacząc jednocześnie, dlaczego zainteresował się pejzażem): „Więc tak – odpowiedź jest podobna jak wtedy, kiedy ktoś mnie zapytał, dlaczego nie maluję pejzażu. Bo ludzie w ogóle byli od początku. Natomiast pejzażu nie było. Odpowiedziałem, że dojrzewam do pejzażu. Dlaczego dojrzewam? Nie interesował mnie pejzaż jako fragment, tylko tak w dystansie, bardziej mnie jakiś kanon interesuje, a nie jakiś fragment. I podobnie z portretem. Dojrzewałem do tego. Na uczelni na przykład akty stawały się bezosobowe, bezimienne, to jakoś tak tkwiło. A portrety – pojawiły się w bardzo konkretnym momencie. Klapki się pootwierały po śmierci mojego ojca, którą naprawdę przeżyłem. Śmierć przyszła tak nieoczekiwanie. Miał siedemdziesiąt lat, ale tak szybko, w pół roku odszedł. Wtedy nastąpiło

zbliżenie z rodziną. Spotkania. Nagle okazało się, że mam dużo starszych ciotek. I to spowodowało... Oni przecież będą odchodzić. Poprzez rodzinę przeszedłem do przyjaciół. Jaworskiego namalowałem. Portret z tamtego czasu, jest w Gdańsku ten portret, u Tomka. Potem Pani Jerlecka, ten obraz jest u Okurowskiego. Joanna Piekarska. Zdałem sobie znaczenie, jakie to ważne było, kontakty z nią. Jej opowieści, jej wileńskie pochodzenie. Kiedyś trafiło do mnie jej upozowane zdjęcie retro... Portret Pana Kobrzyńskiego, no i teraz portret pana mamy, który jest na warsztacie aktualnie. Dojrzewanie do portretu... W pewnym momencie zainteresowałem się portretami Bacona... Zainteresowałem się, ale nie wyszło z tego wiele. Oddzielny zestaw portretów to żona, córka, syn, wnuki⁴⁶.

Artysta dodaje również, że w przypadku portretu szczególnie istotna jest forma, a konkretnie dochodzenie do niej, poznawanie ludzkiej twarzy poprzez jej rysunkowe i malarskie opracowywanie: „Jak chcę namalować czyjś portret, to on zaczyna mnie prześladować, nie może się skończyć na jednej wersji... Jedna praca powoduje następną. Zaczynam twarz poznawać, potem już pamiętam, jak się układają oczy, nos, usta... To we mnie zostaje. Z punktu widzenia formy szczególnie, to ta późniejsza wersja jest zawsze bardziej malarska, przetrawiona. Poznawanie poprzez rysowanie... Portret traci powierzchowność, staje się wybranym zestawem form twarzy, albo może w twarzy⁴⁷.

Niewiele portretów z przełomu lat 70 i 80. do trwało do czasów obecnych w niezmiennionej formie. Tendencja do przemalowywania powstałych we wcześniejszym etapie prac spowodowała, że nie dysponujemy dużą liczbą oryginalnych dzieł. Ofiarą zmian padł między innymi autoportret artysty z 1978 roku, przemalowany trzydzieści dwa lata później (olej, płótno, 60 x 40 cm; własność artysty). W przypadku tego obrazu mamy jednak do czynienia przede wszystkim z ingerencją kolorystyczną, polegającą na zmianie tonacji oryginalnego wizerunku (charakterystyczne dla twórczości Jurkowskiego od połowy lat 90. fioleto). Jego najistotniejsza cecha, a więc silne zgeometryzowanie twarzy, pozostała nienaruszona, czy też może raczej – uwypuklona. To właś-

nie poprzez mocne linie kształtujące bryłę Jurkowski starał się uchwycić najistotniejsze cechy fizjonomii portretowanej osoby.

Waga, jaką przykładał białostocki artysta do geometryzacji oblicza w tamtym okresie, poświadczają portret Jerleckiej, znajdujący się obecnie w kolekcji prywatnej. Utrzymany w zimnej tonacji (czerni, szarości, zgaszony błękit, fioleto, brąz), pozbawiony efektów fakturalnych obraz, zbudowany jest z charakterystycznych płaszczyzn. Te, wyraźnie wydzielane od siebie za pomocą prostych linii, kształtują silnie zgeometryzowaną twarz, zastygłą w wyrazie, o mocnym spojrzeniu, wchodzącą w interakcję z oglądającym. Linie kształtują również tło, które staje się swoistym złożeniem ujętych pod różnym kątem płaszczyzn, tworzących wrażenie mniejszej bądź większej przestrzenności całej kompozycji. Nie możemy w tym przypadku mówić o stosowaniu klasycznej perspektywy linearnej. Linie tworzą bowiem kompozycję niejednorodną, brakuje wspólnego bądź wspólnych punktów zbiegu linii, które często prowadzone są w odmiennych kierunkach. Przy całej geometryzacji twarz osoby portretowanej jest w pełni rozpoznawalna. Trafnie tego rodzaju kompozycje analizuje Izabella Mazur-Tymburska, która w eseju poświęconemu artyście stwierdza: „Z czasem artysta przesuwając ciężar środków plastycznych z plamy barwnej na linię, coraz bardziej ostrą. Plama jest wypełnieniem przestrzeni powstałych przez nałożenie na płaszczyznę siatki łamanych linii. Wszelkie miękkości zacierają się, nawet łuk jest kwestią kąta rozwarcia między dwiema kreskami. Kompozycja staje się bardziej konstrukcją obrazu niż tylko dekoracyjnym ułożeniem elementów. Niektóre płótna zdają się być wykadrowanym obrazem większej całości. Figury i formy ograniczone ramami, mają swoje dopełnienie w zewnętrznym świecie. Dominuje ekspresja, wielka dynamika i dążenie do abstrakcji. Można odnieść wrażenie, że krajobrazy ‘pocięte’ na ostre, geometryczne figury, czy utworzone przez romboidalne bryły, podlegają wiecznemu ruchowi. Ruch wyłania z tych form coraz to inne twarze-maski, pełne dramatyzmu, krzyczące⁴⁸.

Istotą stosowanych przez Jurkowskiego zabiegów jest chęć syntetycznego przedstawienia charakterystycznego dla danej osoby wyrazu twarzy, ukazania jej mimiki, uchwycenia najbardziej indywidualnych

⁴⁶ K. Kopania, *Rozmowy z Wiesławem Jurkowskim*, zapisy rozmów w zbiorach Biblioteki Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie Filii w Białymstoku, s. 18-19.

⁴⁷ Ibidem, s. 18.

⁴⁸ I. Mazur-Tymburska, *Jurkowski*, Białystok 2001, s. 18.

cech, a przez to wyrażenia osobowości modela. Artysta przy tworzeniu portretów nie wymaga obecności portretowanego bądź portretowanej. Zazwyczaj korzysta z fotografii, wielką wagę przywiązuje również do pamięci, do zapamiętanego obrazu osoby, którą dobrze zna – wszystkie tworzone przez artystę portrety są portretami osób w różny sposób mu bliskich, przyjaciół, ludzi, z którymi łączyły go obowiązki zawodowe, np. jako scenografa bądź pedagoga. W tym kontekście portrety te traktować można nie tyle jako konwencjonalne wyobrażenia konkretnych osób, odwzorowanie ich fizjonomii pogłębione analizą psychologiczną, co raczej malarski zapis indywidualnego, osobistego wrażenia oraz uważnej obserwacji, sumę doświadczeń wynikających z kontaktu z portretowanymi. Jurkowski malarskimi środkami ukazuje na płótnie tyleż portretowaną postać, co własną refleksję na jej temat. Nie tylko obrazuje fizjonomię, nie tylko stara się oddać charakter przedstawionych osób, ale też przywołać w ich obliczach własne emocje, osobiste spojrzenie warunkowane wieloletnią zazwyczaj znajomością, a tym samym – obserwacją modela. Geometryzacja i odrealnienie, uabstrakcyjnienie tła również może być tego potwierdzeniem. Portretowane osoby zdają się niejako wylańczać z pamięci malarza, nie są osadzone w neutralnej przestrzeni bądź też np. domowym wnętrzu. Kompozycja płócien oraz użyte środki artystyczne zdają się podkreślać proces przywoływania z pamięci i wyrażania emocji artysty, związanych z doświadczeniami kontaktów z portretowanymi osobami. Portrety Jurkowskiego są również relatywnie trudne w odbiorze, sprawiają, szczególnie te późniejsze, wrażenie niemalże wymęczonych, powstających w trudzie. Refleksja emocjonalna i intelektualna Jurkowskiego jest w ich przypadku zauważalna w samej materii obrazu, jego strukturze, drażniącej oko kompozycji, swoistym braku swobody w przedstawianiu portretowanych.

Frapująca i poruszająca jest seria płócien, których tematyka odnosi się do spraw rodzinnych i kwestii przemijania. Artysta niechętnie udostępnia je zainteresowanym, w ostatnich kilkunastu latach wzbrania się również przed ich prezentowaniem na wystawach (dwie z prac tego cyklu znajdują się odpowiednio w: kolekcji Muzeum Rzeźby Alfonsa Karnego w Białymstoku, nr inw. MB/GSW/197 – *Fragment pogrzebu*, 1981, olej, płótno, 100 x 100 cm, il. oraz kolekcji prywatnej). Na ich temat wypowiada się zdawkowo, choć biorąc pod uwagę ich ikonografię – tematyka płócien jest oczywista. I połowa

lat 80. to dla Jurkowskiego okres namysłu nad upływającym czasem i odchodzącym pokoleniem jego rodziców. Płótna z tego okresu ukazują członków rodziny artysty uczestniczących w ceremoniach pogrzebowych, na co wskazuje zarówno ich żałobny, czarny strój, jak i ogólne ustawienie, pozy, gesty czy wyraz twarzy. Kolorystyka oscyluje w rejestrach czerni i szarości, kompozycja jest klarowna, prosta, wszelkie eksperymenty związane z kształtowaniem przestrzeni oraz geometryzacją, zarówno przedstawianych postaci, jak i otaczającego ich świata, ograniczone. W istocie w przypadku omawianego cyklu mamy do czynienia z najbardziej realistycznymi, w potocznym tego słowa znaczeniu, obrazami artysty. Prosta kompozycja, wprowadzenie na pierwszy plan postaci żałobników, z podkreśleniem naznaczonych bólem twarzy, umiejętnie budowanie emocji za pomocą zbliżonych, budzących jednoznaczne skojarzenia barw, czynią z omawianych prac przekonującą, intymną wypowiedź na temat spraw ostatecznych.

Silnie refleksyjny, a także retrospektywny charakter dzieł z lat 80. potwierdzają również płótna stanowiące swoistą hybrydę motywów nowych z dawnymi. Dobrym przykładem jest utrzymany w szarej tonacji obraz przedstawiający mężczyznę z fajką (bez tytułu, 1988, olej, płótno, 100 x 100 cm, własność artysty). Wyraźnie zarysowana, przy całym swoim zgeometrizowaniu niemal werystycznie potraktowana twarz jest twarzą osoby artysty bliskiej, zmarłej w 1988 roku. Mowa o Stanisławie Teisseyre, profesorze Jurkowskiego z czasów studiów w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Gdańsku. Dowiedziawszy się o śmierci człowieka tak ważnego dla własnej drogi twórczej, białostocki artysta stworzył kompozycję przywołującą z pamięci i opracowywaną także przy pomocy dostępnych zdjęć twarz Teisseyre'a. Nauczyciel Jurkowskiego osadzony został w jednym z sześciu zbliżonych do kwadratu modułów przestrzennych, wyraźnie wydzielonych ale i przenikających się wzajemnie. W obrębie każdego z modułów zauważamy różnego rodzaju załamania perspektywiczne, płaszczyznowo traktowane przestrzenie nie są w pełni logiczne, sprawiając wrażenie kształtującej się dopiero rzeczywistości, bądź też rzeczywistości na poły onirycznej, przywoływanej z pamięci. Znaczną część kompozycji zajmuje potężna sylwetka ukazanego w dziwnej pozycji konia, stanowiącego odniesienie do podstawowego motywu w twórczości Jurkowskiego. Omawiany obraz traktować można nie tylko jako przywołanie twarzy

ważnej dla białostockiego artysty osoby, nie tylko jako swoisty hołd złożony po latach Teisseyre'owi, ale także jako refleksję nad przemijalnością, odchodzeniem ważnych składowych własnego życia.

Zbliżonych w charakterze obrazów do tego przedstawiającego Stanisława Teisseyre'a przywołać można byłoby jeszcze kilka. Warty uwagi jest *Krajobraz* (olej, płótno, 116 x 89 cm, 1987, własność artysty). Zauważamy w nim twarz znaną z obrazów rodzinnych – *Fragmentu pogrzebu* oraz pracy z kolekcji prywatnej. Została ona umieszczona w nieokreślonej, swobodnie rozmalowanej, płaszczyznowo potraktowanej przestrzeni podzielonej na moduły. W tym przypadku mamy raczej do czynienia z impresją krajobrazu niż konkretnym miejscem czy jasno definiowalnymi, rozpoznawalnymi realiami przyrody. Na omawianym płótnie dostrzegamy też rozczłonkowanego, pozbawionego zwartej formy konia, jak to zazwyczaj ma miejsce w przypadku Jurkowskiego – pełnego dynamiki. Nietypowa pod względem kolorystycznym kompozycja, w której dominuje barwa żółta, zawiera również jedną jeszcze, trudną do identyfikacji twarz⁴⁹.

Z kolei *O ojcu* (olej, płótno, 78 x 67 cm, 1987, własność artysty) to proste i wymowne połączenie dwóch motywów ujętych w rudymen tarnej, zgeometryzowanej i niedookreślonej przestrzeni. Na niewielkich rozmiarów płótnie, utrzymanym w ciemnej tonacji, z dominującą czernią i czerwienią, widzimy popiersiowo ujętego ojca artysty i koński łeb wyłaniający się zza jego lewego ramienia. W innych obrazach z tego okresu dostrzegamy pełnopostaciowe przedstawienie starszej kobiety w żałobnym stroju skonfrontowanej z ujętym w dużym skrócie perspektywicznym, unoszącym tułów koniem czy też konia, nad którego łbem dostrzegamy głowę dziecka.

⁴⁹ W obrazach z lat 80. często pojawia się postać ojca artysty, matki, a także żony. Wspomina o tym Izabella Mazur-Tymburska, analizująca m.in. omawiany wyżej obraz z cyklu obejmującego ceremonie pogrzebowe: „Często pojawia się obraz Matki, o surowej, skupionej twarzy. Jest wtopiona w krajobraz, poddana błyskom jasnego światła i kolorów, tych samych, co geometryczne przestrzenie ponad nią. Gdzie indziej, jej postać jest główną osią kompozycyjną obrazu. Stoi wyprostowana i spokojna, ze złożonymi dłońmi, w otoczeniu poruszonych emocjami twarzy innych ludzi. W monochromatycznym, zielonym obrazie, którego kompozycję tworzą dwa, niejednakowej wielkości 'ekrany', białe błyski rozświetlają twarz Żony artysty, której uważne spojrzenie kieruje się w stronę widza. Ta część obrazu różni się od drugiej, jakby niedopowiedzianej, skąd wyłania się twarz patrzącego na nią mężczyzny”; I. Mazur-Tymburska, *Jurkowski*, Białystok 2001, s. 19.

Analizowane cykle i obrazy łączy stosowanie ujednoliconej, zazwyczaj zimnej kolorystyki oraz charakterystyczny sposób kształtowania przestrzeni, budowanej w oparciu o idące w różnych kierunkach linie, wydzielające poszczególne partie obrazu, niekiedy tworzące wyraźne, kwadratowe bądź prostokątne moduły. Nadto światło jest stosunkowo silne, jednocześnie rozproszone, jego źródło jest trudne do określenia. Możemy zaryzykować twierdzenie, iż wyżej wymienione elementy pojawiły się w malarstwie Jurkowskiego jako efekt doświadczeń scenograficznych⁵⁰. Choć artysta podkreśla, że malarstwo i scenografia stanowią dla niego odrębne dziedziny działalności i nie widzi bezpośrednich wpływów jednego na drugie, to jednocześnie nie neguje ewentualnych nieświadomych nawiązań. Dopuszczając te ostatnie myśli jednak w pierwszej kolejności o wpływie malarstwa na scenografię, przy czym raczej nie własnego, ale malarstwa dawnych epok, które wykorzystać można jako materiał np. do tworzenia scenicznych obrazów przeszłości czy określonych stylizacji lalek⁵¹.

Wkraczając w lata 80. Jurkowski miał za sobą dziesięć lat intensywnej pracy jako scenograf Białostockiego Teatru Lalek. Zdobywał również doświadczenie na innych lalkowych scenach w kraju, a także za granicą.

⁵⁰ Nie jest to, oczywiście, jedyna możliwa interpretacja. Ciekawie i przekonująco o obrazach z lat 80. pisała w 2011 roku Izabella Mazur-Tymburska, która jednak nie łączy ich z działalnością teatralną Jurkowskiego, skupiając się w pierwszej kolejności na kwestii pamięci: „Z czasem artysta zmienia sposób komponowania obrazu. Przestrzeń budowana jest przez dzielenie powierzchni płótna na płaszczyzny-ekrany, o różnych układach wertykalno-diagonalnych. Ekrany zachodzą na siebie, wątki mieszają się, spaja je jedynie tonacja, zwykle zimna i odległa, tak jakby artyście zależało na znalezieniu barwy właściwej pamięci. Promień białego światła wydobywa z głębokiego mroku profil starej kobiety w chustce i, poniżej, głowę dziecka. Reszta ich postaci tonie w ciemnożółtym tle poprzecinanych płaszczyznami geometrycznych ekranów. Tylko ich głowy znalazły się na drodze smugi zimnego światła. W fotografii jest to efekt zbyt długiego, czy zbyt silnego oświetlenia obiektu, tu jest raczej obawą przed dosłownością, formą aluzji i pretekstem do ciekawego rozwiązania kompozycyjno-kolorystycznego. Całość wiąże ledwie zaznaczona sylwetka pędzącego konia. W innych obrazach opartych o podobną zasadę podziału przestrzeni, kolorystyka staje się jeszcze bardziej zimna, często monochromatyczna. To, co ważne dla artysty – fragment jakiejś twarzy, nagiego ciała, wydobywa punktowe światło-reflektor pamięci”; I. Mazur-Tymburska, *Jurkowski*, Białystok 2001, s. 18.

⁵¹ „Bezpośrednich, świadomych relacji nie ma. Nigdy, świadomie, poprzez swoje malarstwo nie projektowałem scenografii. Natomiast zdarzało mi się projektować poprzez malarstwo, ale średniowieczne. Jak robiłem *Amor Divinus* z Jaworskim, to robiłem poprzez malarstwo tablicowe polskie”; K. Kopania, *Rozmowy z Wiesławem Jurkowskim*, zapisy rozmów w zbiorach Biblioteki Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie Filii w Białymstoku, s. 39.

Dane mu było zaznać wielu sukcesów indywidualnych, współtworzył również, wraz z Krzysztofem Rauem, z którym najczęściej współpracował, oraz zespołem Białostockiego Teatru Lalek, jedną z najważniejszych scen lalkowych w Polsce. Od połowy lat 70. zajął się również dydaktyką w nowoutworzonym białostockim Wydziale Sztuki Lalkarskiej warszawskiej Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej. Praca na potrzeby teatru, jak już było wspomniane wcześniej, w połowie lat 70. zdominowała nawet całą twórczość białostockiego artysty, który przez kilka lat praktycznie nie tworzył nowych obrazów czy grafik. Trudno przypuszczać, aby naprawdę intensywny okres aktywności teatralnej, refleksji nad budową lalek, przestrzenią sceniczną, światłem czy kostiumem nie wpłynął w żaden sposób na malarstwo.

Analizując obrazy Jurkowskiego z lat 80. możemy dostrzec liczne istotne podobieństwa do praktyki teatralnej. Sama kompozycja prac malarskich z tego okresu nasuwa skojarzenia z sytuacją podziału na scenę i widownię. W przypadku wcześniejszych płócien mieliśmy do czynienia z autonomicznym, wydzielonym ramami malarskim światem, w którym istotne są intensywne barwy, ich wzajemne przenikanie się, efekty fakturowe, swoiste wewnętrzne pulsowanie często swobodnie rozmalowanego obrazu. Istotnym ich elementem są również wzajemne relacje przedstawionych postaci. Z początkiem lat 80. Jurkowski zmienia podejście do malarstwa. Większą wagę przykładą do kwestii umieszczenia ludzi i zwierząt w przestrzeni. O ile wcześniejsze dzieła zdają się emanować wewnętrzną siłą, pulsować swoistą malarską energią skierowaną w stronę widza, o tyle te tworzone po 1980 roku sprawiają wrażenie skonstruowanych w dokładnie odwrotny sposób. Ich zimna kolorystyka, rozproszone, zimne światło, swoiście matematyczna konstrukcja oparta na liniach i bryłach, modułowa przestrzeń sprawiają, iż to, co przedstawione na obrazach, niejako biernie czeka na wzrok patrzącego. Obrazy z lat 80. zdają się być malowane mniej intuicyjne, bardziej zaś rozumowo. Dodatkowo uznać je należy za mocno ilustracyjne, silnie osadzone w konkretnej narracji związanej z określonymi wydarzeniami, przeżyciami bądź wspomnieniami.

W wielu obrazach z lat 80. mamy w istocie do czynienia z sytuacją, którą można byłoby przyrównać do realiów teatru, konkretnie zaś podziału na scenę i widownię. W obrębie pudełkowej sceny – ram obrazu

– umieszczone są konkretne postaci. Przestrzeń składa się ze swoistych parawanów tworzących zróżnicowane moduły przestrzenne. Zimne, mocne światło zdaje się padać z rampy, utrudniając identyfikację jego źródła⁵². Brak elementów fakturowych i zróżnicowanych akcentów kolorystycznych ujednolica całość malarskiego przedstawienia, czyniąc je płaskim, jednorodnym, jeśli chodzi o detale. Szczególnie wymownie teatralne uwarunkowania malarstwa Jurkowskiego tego czasu potwierdza *Taniec* (olej, płótno, 95 x 88 cm, 1985, własność prywatna⁵³), w którego przypadku mamy dodatkowo do czynienia z rzeczywistą akcją, a więc przedstawieniem tańca starszej pary do muzyki granej na akordeonie przez siedzącego w głębi mężczyznę. Na uwagę zwraca rozczłonkowana, jednolicie oświetlona przestrzeń i postaci w ruchu, których ciała ukształtowane są na sposób rzeźbiarski czy też można powiedzieć dosadniej – przyrównane być mogą do teatralnych, wykonanych w drewnie lalek, szczególnie tych powstałych na potrzeby spektakli zawierających wątki związane z kulturą ludową i do sztuki ludowej się odnoszące.

Taniec uznać należy za najbardziej chyba teatralny obraz Jurkowskiego powstały w latach 80. W zbliżony sposób, choć nie tak dalece, uteatralnione zostały również płótna zawierające od lat już wykorzystywane przez artystę i stale kontynuowane motywy malarskie, takie jak akt kobiecy zestawiony z koniem bądź też samodzielne wizerunki tego zwierzęcia. W niektórych przypadkach stykamy się również z sytuacją, kiedy aktowi kobiecie towarzyszy nie koń, a głowa mężczyzny wyłaniająca się z typowej dla Jurkowskiego niedookreślonej przestrzeni. Z nowych tematów eksploatowanych malarsko przez Jurkowskiego w latach 80. wymienić należy pejzaż, a także – sporadycznie – martwe natury.

Motywy pejzażowe artysta eksploatował intensywnie na początku drogi artystycznej, jeszcze na studiach, w trakcie których malowanie w plenerze było jednym z podstawowych elementów kształcenia i doskonalenia warsztatu malarskiego. Jednak po licznych widokach Gdańska, przede wszystkim pejzażach

⁵² Zgodnie z definicją słownikową rampa to „rząd lamp oświetlających scenę od przodu, wzdłuż portalu scenicznego, a czasem także w głębi sceny (równolegle do portalu). Jest to odpowiednio ukształtowana półka z lampami, zapewniająca niewidoczność źródeł światła”; B. Frankowska, *Encyklopedia teatru Polskiego*, Warszawa 2003, s. 350.

⁵³ Obraz reprodukowany w: I. Mazur-Tymburska, *Jurkowski*, Białystok 2001, s. 125.

z Motławą jako głównym motywem, które Jurkowski prezentował jeszcze na pierwszych po studiach indywidualnych i zbiorowych wystawach, długo nie podejmował tematu pejzażu. Powrót na Podlasie nie okazał się inspirujący, jeśli chodzi o ten temat, nawet uczestnictwo w ważnych dla lokalnego środowiska artystycznego plenerach w Białowieży nie zaowocowało pracami ukazującymi podlaskie krajobrazy⁵⁴. Pierwsze po długiej przerwie próby zmierzenia się z tematem przypadają na początek lat 80. Wtedy powstaje kilka typowych pejzaży, a także obrazów łączących pejzaż z postaciami ludzką.

Wśród tych pierwszych godny szczególnej uwagi jest *Krajobraz przydrożny* (olej, płótno, 89 x 116 cm, 1982, własność artysty). Składają się na niego diagonalne i poziome linie, wydzielające poszczególne partie pejzażu. Ten, nie tylko dzięki idącym w różnych kierunkach liniom, ale i jednolitym w obrębie każdej partii barwom, ciemnym, zdającym się imitować pochmurne, przedburzowe niebo, jest wyjątkowo przestrzenny. Oszczędna kompozycja, praktycznie abstrakcyjna w charakterze, dzięki subtelnie nakładanej na płótno farbie pozbawiona efektów fakturalnych, doskonale oddaje krajobraz, w przypadku którego główną rolę odgrywa nie świat przyrody, a zmienne warunki atmosferyczne. Oparty na analogicznej zasadzie kompozycyjnej oraz wykonany w podobny sposób jest niedatowany pejzaż ze zbiorów Galerii Arsenał w Białymstoku (bez tytułu, 89 x 116 cm, Galeria Arsenał w Białymstoku). Bliskość formalna obu dzieł pozwala określić czas powstania tego drugiego na około 1982 rok lub niewiele później.

⁵⁴ Jurkowski, wypowiadając się na temat pejzażu w swojej twórczości wspomina, że na plenerze białowiejskim malował go tylko raz, w roku 1967, kiedy to do Białowieży przyjechali Jan Cybis i Helena Rudzka-Cybisowa. W kolejnych latach nie podejmował motywów krajobrazowych, aż do pleneru w Narewce, który odbywał się w 1982 roku, przy czym także wtedy nie traktował go jako szczególnie bliskiego mu malarskiego zagadnienia: „Ta Motława była bardzo prosta. Miałem do zaliczenia jeden plener, brakowało mi do dyplomu. Wylądowałem nad Motławą i namalowałem sześć-siedem obrazów, zaliczyłem plener. Potem była przerwa. Raz na pierwszym plenerze białowiejskim malowałem pejzaż. Jakaś kobieta u leśniczego chyba rozciągnęła sznury i rozwiesiła bieliznę. Malowałem ten fragment. Obok Cybis siedział, malował wodę, z Cybisową. Potem była przerwa. Z tym, że co jakiś czas wyskakiwałem do pejzażu... W Narewce starałem się malować pejzaże, na plenerze, to był ten plener, kiedy stan wojenny został ogłoszony i nie było pleneru w Białowieży, i był ten, taki zawężony plener. Potem jeszcze raz, taki las, ściana lasu, niebo, widział Pan ten obraz. To były takie sporadyczne próby, stwierdzałem, że to jednak nie jest mój pejzaż. Odkładałem go praktycznie do czasów aktualnych, dzisiejszych”; K. Kopania, *Rozmowy z Wiesławem Jurkowskim*, zapisy rozmów w zbiorach Biblioteki Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie Filii w Białymstoku, s. 19.

W przypadku tego obrazu mamy do czynienia z chęcią zobrazowania zbliżonego krajobrazu, na co wskazuje bieg wydzielających poszczególne jego partie linie, ale w odmiennych warunkach atmosferycznych. Pogodna aura pozwoliła na ukazanie szczegółów obserwowanego pejzażu – pojedynczych drzew, partii lasu, zbiornika wodnego. Całość jest więc tym samym utrzymana w bardziej realistycznej stylistyce.

Wśród pejzaży z postaciami ludzkimi warto wspomnieć m.in. o *Kompozycji o zmroku II* (olej, płótno, 100 x 81 cm, 1981, własność artysty). W tym przypadku mamy do czynienia bardziej z sugestią pejzażu, co do którego nie możemy być nawet pewni, czy jest pejzażem faktycznym, czy też imaginacyjnym. Stopień odrealnienia krajobrazu, potraktowanie go jako motywu równorzędnego względem wyłaniających się z niego głów ludzkich czyni z omawianej pracy kompozycję abstrakcyjną w charakterze, której jedynym realistycznym elementem są oblicza ludzkie. O tym, iż w przypadku tego rodzaju prac mamy do czynienia z krajobrazem, świadczy kolorystyka, utrzymana w tonacji zieleni i ziemistej, oraz rozległa perspektywa.

W przypadku martwych natur mamy z kolei do czynienia ze swoiście eklektycznymi płótnami, łączącymi w sobie typowe, szkolne martwe natury z owocami z charakterystycznym dla Jurkowskiego aktem kobiecym, tyle że złagodzone w wyrazie, mniej zgeometryzowanym, a także motywami dodatkowymi, jak np. lecący bocian. Tło ma charakter abstrakcyjny, aczkolwiek jego kolorystyka oraz rozmalowane płaszczyzny sugerują, iż mamy do czynienia z pejzażem. Przykładem obrazu dobrze ilustrującego te tendencje w twórczości białostockiego artysty jest dzieło *Kobieta i jabłko* (olej, płótno, 130 x 100 cm, 1988, własność artysty).

Problemem związanym z omawianymi wyżej martwymi naturami oraz wybranymi pejzażami jest ich literackość, a także przyjęta konwencja estetyczna. W dziełach z lat 80. Jurkowskiemu zdarza się niebezpiecznie przybliżać do banału, eteryczne kobiece twarze wyłaniające się z zieleni, bądź też akt kobiecy, któremu towarzyszy wzbijający się w niebo bocian, trąca słodyczą. Prace ukazujące członków rodziny czy portrety, choć może ze względu na cechy formalne bądź tematykę bywają niekiedy trudne w odbiorze, to jednak

ponad wszelką wątpliwość nie są efektem braku inwencji. Można śmiało stwierdzić, że wynikają z głębszych przemyśleń oraz intensywnych emocji, dzięki czemu są przekonujące i mogą zainteresować potencjalnego widza. Pejzaże kombinowane z aktami, martwymi naturami czy ludzkimi twarzami wydają się pozbawione inwencji, dość mechanicznie złożone z elementów znanych z różnych etapów twórczości artysty. Nie można im niczego zarzucić pod względem artystycznym, są bowiem namalowane poprawnie. Jednakże poprawność warsztatowa połączona z eklektycznym zestawianiem banalnych niekiedy motywów ukazywanych w egzaltowany sposób może razić. Wydaje się, że w latach 80. Jurkowski nie zawsze potrafił odnaleźć indywidualny sposób ekspresji, pozwalający tworzyć dzieła kompletne, wyważone pod względem treści i ciekawe pod względem formy⁵⁵.

W latach 80. Wiesław Jurkowski nie miał wielu okazji do zaprezentowania nowych prac na pokazach indywidualnych. Pojawiają się wzmianki, że indywidualna wystawa artysty została zorganizowana przez BWA Arsenał w październiku 1982 roku, jednak nie ma na jej temat żadnych informacji w prasie lokalnej, a przede wszystkim w archiwum Galerii Arsenał w Białymstoku nie zachowały się żadne materiały jej dotyczące⁵⁶. W tym kontekście pierwszym dużym pokazem w tym dziesięcioleciu był ten z 1987 roku (27 III – 20 IV), mający miejsce w BWA Arsenał. Obejmował dużą liczbę prac. Artysta przedstawił na niej 59 obrazów z lat 1977-1986 oraz bliżej nieznaną liczbę rysunków⁵⁷. Jej założeniem

było przedstawienie panoramy twórczości Jurkowskiego od ostatniej wystawy indywidualnej, mającej miejsce w listopadzie 1978 roku. Jako taka stanowić powinna dobry punkt wyjścia do podsumowań tego okresu działalności artysty. Dwadzieścia przyzwoitych jakościowo ilustracji, w tym kilka kolorowych, pozwala zapoznać się przede wszystkim z pracami powstałymi w latach 1984-1986. Niektóre z nich omówione zostały powyżej. Z innych warto zwrócić uwagę na *Kompozycję z zieloną twarzą* (1980) *Niespokojnego konia* (1980) oraz *Epitafium ułańskie* (1982), obrazujące etap przejściowy w twórczości artysty, kiedy to figurze konia, swobodnie rozmalowanego, ukazanego w dużym skrócie perspektywicznym, zaczyna towarzyszyć głębsze tło pejzażowe, przede wszystkim zaś twarze bądź całe postaci ludzkie. Szczególnie interesujące – z racji na tematykę – jest *Epitafium ułańskie*. Odnieść je można do wspomnień rodzinnych oraz silnego osadzenia w tradycji polskiej, której korń stanowi istotny element. Jak bowiem po latach wspominał artysta:

„W przypadku motywu końskiego trochę decyduje nie to, że ja jestem ze wsi, co może raczej tradycja polska. Jej się trudno wyzbyć. Ojciec służył jako ułan. Mam zdjęcia ojca jako ułana. Jedno czy dwa, malutko się zachowało. Wąwozy Samosierry, jakieś inne. Bardzo szybko zdałem sobie sprawę z rodzaju tej polskości konia, która jest u Kossaka. Że to nie to, że ja go inaczej widzę. Raczej pokomplikowanie formy, no i relacje ludzko-zwierzęce”⁵⁸.

Ciekawe są również obrazy *Kompozycja chłop-ska* (1985) oraz *Kompozycja z Aniołem Stróżem* (1986). Oba reprezentują grupę płócien, w których wyraźnie zauważalne są odniesienia teatralne. Silna geometryzacja ukazanych w ruchu postaci o mocno ciosanych, kojarzących się z rzeźbą ludową twarzach, „sceniczne” światło oraz modułowa, kształtowana liniami przestrzeń narzucają skojarzenia z praktyką scenograficzną.

Niestety, tekst umieszczony w katalogu, autorstwa Franciszka Piątkowskiego, mocno rozczarowuje. O ile poświęcony Jurkowskiemu artykuł Piątkowskiego,

⁵⁵ Zaznaczmy jednak, że znajdziemy odmienne opinie na temat tego rodzaju prac. Np. wspomniany wyżej obraz *Kobieta i jabłko* jest przez Izabellę Mazur-Tymburską omawiany w następujący sposób: „Pozostaje jednak wrażenie, że obrazy wyrażające niezwykle osobiste treści, obnażające sferę marzeń a nie tylko pamięci, ulegają niezmiennie grze kontrastów barw i form. W pełnym symboliki obrazie, postać nagiej, ciężarnej kobiety, wpisana jest w kompozycję trzech ekranów – sfer emocjonalnych zróżnicowanych kolorem, na których malarz rozsypał jabłka. Ciało kobiety, budowane miękką, cielistą plamą, opiera się o cynobrowo-czerwone tło, łuk brzucha wchodzi w ciemnoniebieskie przestworza, w których unosi się bocian. Smuga jasnego światła, jak teatralny reflektor, oświetla przestrzeń przed kobietą, za nią panuje ciemnozielony mrok”; I. Mazur-Tymburska, *Jurkowski*, Białystok 2001, s. 18. Na uwagę zasługuje, że Mazur-Tymburska przyrównała światło obecne na obrazie Jurkowskiego do tego emitowanego przez teatralny reflektor. Nie wyprowadziła jednak z tego skojarzenia szerszych wniosków odnośnie do całej twórczości artysty.

⁵⁶ Jedynym śladem po niej jest lakoniczna wzmianka w: *Białostocki sezon artystyczny 1981/82. Spektakle, wystawy, koncerty*, b. d. i m., s. 19.

⁵⁷ O rysunkach wspomina w recenzji prasowej Anna Zielińska: A. Zielińska, *Kon, kobieta i scena*, „Gazeta Współczesna”, 10 IV 1987. „Jest to pierwsza od 10 lat wystawa indywidualna prac Wiesława Jurkowskiego, powstałych w większości po osiemdziesiątym roku (tylko kilka pochodzi

z wcześniejszego okresu). Obok obrazów są również szkice i rysunki (również koni) dopełniające całości ekspozycji”.

⁵⁸ K. Kopania, *Rozmowy z Wiesławem Jurkowskim*, zapisy rozmów w zbiorach Biblioteki Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie Filii w Białymstoku, s. 15.

opublikowany w 1974 roku w „Kontrastach”, stanowi podstawowe źródło wiedzy na temat artysty i jego twórczości⁵⁹, o tyle napisany dwanaście lat później tekst do katalogu białostockiej wystawy, utrzymany w formie listu do artysty, nie wnosi żadnej nowej wiedzy na temat jego sztuki. W zamian czytelnik otrzymuje pełne egzaltacji, patosu i uniesień wyznanie, jak ważne osobiście są dla Piątkowskiego obrazy białostockiego artysty i jak bardzo przeżywa kontakt z nimi⁶⁰. O Jurkowskim i jego twórczości wypowiada się w samych superlatywach, przy czym czyni to tak górnolotnie i podniosłe, że całość, niestety, zapewne wbrew intencjom autora, nie brzmi wiarygodnie⁶¹. Przede wszystkim jednak Piątkowski praktycznie nie odnosi się do obrazów zaprezentowanych na wystawie. Wspomina co prawda o nowych obszarach poszukiwań artysty, a więc portretach i pejzażach, jednakże nie dowiemy się na ich temat niczego więcej ponad to, że są bez mała przejawem geniuszu: „A moje ostatnie spotkanie z Twoimi obrazami – czym było? Wstrząsem. Brał on się z podziwu, bo w podziw wprawiła mnie biegłość, z jaką dzisiaj rozwiązujesz problemy warsztatowe, jak rozległe pola znaczeń potrafisz teraz wpisywać w malarskie znaki i z jaką swobodą nasycaś je myślą i wyobraźnią. Zaskoczyłeś mnie

⁵⁹ F. Piątkowski, *Wiesław Jurkowski*, „Kontrasty. Miesięcznik Społeczno-Kulturalny”, nr 9, 1974, s. 41-43.

⁶⁰ „Rozmawiałem z wszystkimi Twoimi obrazami; z większością w milczeniu, z niektórymi przez tłumacza, jakim zgodziłeś się zostać na te kilka godzin [...] Jak więc widzisz, ja naprawdę mam powody, aby rozmawiać z Twoimi obrazami, bo one pozwalają mi lepiej rozumieć to co czytam, to o czym myślę, to czym żyję. I jeżeli zastanawiam się czasem dlaczego tak jest, że z Twoimi obrazami rozmawia mi się bardzo dobrze, to dochodzę do wniosku, że ustalili to za mnie fachowcy od sztuki, którzy wiedzą, że ‘przedmiot estetyczny jest tworem, który zawiera w sobie twórcę’. Oczywiście można z tak sformułowanym przekonaniem polemizować, dzielić cytaty jak włos na czworo, udowadniać, że nie wszystkie szkoły w estetyce podzielają podobny pogląd, ale prawda to w tym jest. Okrutna prawda, z której wynika, że jeżeli twórca jest pusty, to puste jest i jego dzieło. Teraz chyba rozumiesz, dlaczego z radością przyjąłem Twoją prośbę i potraktowałem ją jako szansę zaktualizowania i pogłębienia tego zapisu, który jest dla mnie, a nie dla świata”; F. Piątkowski, bez. tyt., w: *Wiesław Jurkowski. Malarstwo*, Białystok b.d. [1987], s. nlb.

⁶¹ „Minęło dwanaście lat. Zadzwoniłeś do mnie i spytałeś, czy chcę napisać wstęp do katalogu Twojej wystawy. Pytanie! Ale w drodze do Twojej pracowni [...] zastanawiałem się, czy ważniejsze jest dla mnie spełnienie Twojej propozycji, czy spotkanie z Twoimi obrazami. W drodze powrotnej wiedziałem, że ważniejsze jest spotkanie i dziwiłem się sobie, że dwanaście lat temu zabrakło mi odwagi, by napisać, że Ty także ocalasz. Parę ważnych wartości. Nie sądzę przy tym, że są to wartości ważne tylko dla mnie, lecz – wprost przeciwnie – mam powody by zakładać, że są one ważne także dla innych. Jesteś artystą, ‘który nie zapomniał o tym, że będąc człowiekiem myślącym, jest jednocześnie rękodzielnikiem’. Taki artysta – jak utrzymuje Jacek Woźniakowski – ‘przedstawia wartość bezcenną, co snuje nić tradycji, która pozwala sztuce łączyć materię z wyobraźnią, odciskać ducha w materii’; Ibidem.

także, bo zaskoczeniem były dla mnie nowe obszary Twoich poszukiwań tematycznych – portrety i pejzaże. Nie dlatego byłem zaskoczony, że ‘za to się wzięłeś’, ale dlatego, że i tu jesteś sobą w dążeniu do niepodległości rozstrzygnięć warsztatowych, do niezależności od repertuaru chwytów wynalezionych i stosowanych przez innych. Przy jednym z Twoich obrazów powiedziałem, że namalowałeś go chyba po to, aby rzucić wyzwanie: ‘spróbujcie wziąć ten akord’. Przy innym – był to pejzaż – dziwiłem się, jak przestrzeni realnej zdołałeś narzucić perspektywę metafizyczną. Przy jeszcze innym pytałem o ektoplazmę, o mistykę, o Adama i Ewę, o archetypy, symbole, o to gdzie Eros, a gdzie Thanatos i dlaczego Eros schodzi z koturnów w kontury, a Thanatos przybiera coraz bardziej realistyczne, ludzkie wyglądy”⁶².

Przyziemną, pobieżną, ale zasadniczo bardziej konkretną i trafną analizę twórczości Jurkowskiego z okresu dziesięciu lat przed arsenalową wystawą przeprowadziła Alicja Zielińska w recenzji prasowej *Koń, kobieta i scena*, opublikowanej w „Gazecie Współczesnej”⁶³. Autorka tekstu podkreśla obecność w twórczości artysty stale nawracającego i dominującego motywu konia, który to motyw interpretowany może być na różne sposoby, i który na przestrzeni czasu przyjmuje różnorodne formy. Zwraca również uwagę na grupę prac odmiennych tematycznie, podkreślając ich podstawowe wyróżniki, jak też uwypuklając ich źródła, tkwiące w refleksji nad upływającym czasem i własnym życiem:

„Ktokolwiek raz się zetknął z obrazami Wiesława Jurkowskiego, rozpozna je bez trudu, nawet jeśli będą one bez podpisu. Są bowiem łatwe do zidentyfikowania. A to ze względu na stale powtarzający się motyw konia. W wywiadzie dla ‘Kontrastów’ przed paru laty sam autor związek ten tłumaczył jako ‘rozpatrywanie własnego losu, poczynawszy od dzieciństwa, od wiejskiego rodowodu’. – *Koń* – powiedział Jurkowski – *przybył właśnie stamtąd. Kiedyś próbowałem na siłę odrzucić konie, zerwać z motywem, ale wtedy okazywało się, że ja obraz robię, nie maluję go, nie mam do niego stosunku emocjonalnego, jest mi on w pewnym sensie obojętny. Kiedyś na jednym z plenerów zacząłem obraz bez konia, ale w końcu po wielu podejściach do płótna, przeróbkach, sam ze zdumieniem spostrzegłem, że ten koń jest jednak*

⁶² Ibidem.

⁶³ A. Zielińska, *Koń, kobieta i scena*, „Gazeta Współczesna”, 10 IV 1987.

na obrazie. Sam wyszedł spod pędzla, niejako bez mojej uprzedniej ingerencji. To chyba sprawa atawizmu, zakodowanych obrazów sprzed lat...⁶⁴ Motyw konia stał się już podpisem autora. Powraca w różnych tonacjach i zestawieniach. Wyraźny, pełen ekspresji dominuje na płótnach. Nawet w swoistej – tak bym to określiła – interpretacji aktu kobiecego. Koń pojawia się jakby bezwiednie [...]. Wtopiony delikatnie w chmury (np. w pejzażach), bądź ledwie ‘zarysowany’. Koń ‘przetworzony’ na tle form abstrakcyjnych i koń żywy, agresywny, co dodatkowo podkreśla mocna kolorystyka i ogólny nastrój obrazu. Koń w ruchu, w swoistym żywiole (np. tryptyk) i koń potraktowany ze szczególnym sentymentem tak, jak Polacy od wieków to zwierzę traktowali. Pewną próbę przełamania fascynacji i zauroczenia koniem wydają się być portrety. Przyciągają zwłaszcza uwagę swoją przestrzennością postacie trzech kobiet u schyłku życia z bardzo mocno zaznaczonym wyrazem twarzy i obok jakby dla kontrastu – twarze zamglone, przygaszone o zatartych rysach. Obrazy skłaniają do refleksji. Można z nich wyczytać tęsknotę za tym, co minęło, próbę ratowania ginącego dzieciństwa. Już chyba tak jest, że wczesne lata odciskają się w naszej świadomości bardzo mocno, w jakiś sposób prześladowają każdego. Nawet rzeczy smutne przywołane pamięcią po latach mogą wywołać skojarzenia optymistyczne⁶⁵.

Pod koniec lat 80. Wiesław Jurkowski miał jeszcze dwie wystawy indywidualne. Pierwsza z nich zorganizowana została w Galerii „Art” (P.P. „Sztuka Polska”) w Białymstoku. Otwarto ją kilkanaście dni po zakończeniu prezentacji w BWA Arsenał. Zaprezentowano na niej obrazy z ostatnich kilku lat⁶⁶. Wystawa nie zyskała żadnego oddźwięku w prasie lokalnej, co – biorąc pod uwagę niewiele wcześniejszy Arsenałowy pokaz – nie powinno dziwić. W istocie organizowanie kolejnej, znacznie mniejszej, wystawy indywidualnej w tym samym mieście w tym samym nieomal czasie miało się z celem. Druga zorganizowana została przez Miejsko-Gminny Dom Kultury w Zambrowie. Trwająca przez dwa tygodnie

(7-21 XI 1989) *Wystawa malarstwa Wiesława Jurkowskiego* była wydarzeniem o zdecydowanie lokalnym charakterze. Trzynaście zaprezentowanych płócien dało ogólne rozeznanie w poszukiwaniach malarskich Jurkowskiego z ostatnich kilku lat. Jedynym śladem po tej prezentacji jest ulotka jej towarzysząca⁶⁷.

Analizując twórczość Jurkowskiego z lat 1965-1989 nie można nie poczynić szerszych uwag na temat dwóch kwestii: białostockiego środowiska artystycznego, które współtworzył, w którym funkcjonował, i od którego w pewien sposób był zależny, oraz wystaw zbiorowych, w których brał udział Wiesław Jurkowski, zarówno tych mających miejsce w Białymstoku, jak i poza nim. Oba zagadnienia rzucają ciekawe światło na sztukę, drogę twórczą oraz karierę białostockiego artysty. Historia białostockiego środowiska artystycznego II połowy XX w. nie została do tej pory opisana. Poczyniono pierwsze, wstępne próby rozpoznania problemu⁶⁸, niemniej jednak brakuje całościowego opracowania dorobku twórców, którzy działali w Białymstoku po 1945 roku, i którzy w początkach lat 60. zaczęli formować zwarte, przez następnych kilkanaście lat prężnie działające środowisko artystyczne. To właśnie w latach 60. do Białegostoku zaczęli powracać młodzi, urodzeni na Białostocczyźnie absolwenci krajowych uczelni artystycznych, przede wszystkim Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Gdańsku⁶⁹. W mieście praktycznie pozbawionym instytucji wystawienniczych oraz muzeów, w szczególności takich, których profil obejmowałby sztukę współczesną, podjęli ambitne próby – w ramach możliwości, jakie stwarzało w tej kwestii państwo socjalistyczne – wejścia na krajową scenę

⁶⁷ Ulotka do wystawy z bio. i spisem 13 prezentowanych prac (Archiwum artysty).

⁶⁸ Zob.: J. Tomalska, *Białostockie środowisko plastyczne po II wojnie światowej. Szkic do zbiorowego portretu*, w: *Studia i materiały do dziejów miasta Białegostoku*, red. H. Majecki, t. 5, Białystok 2001, s. 221-237; J. Tomalska, *Sztuki plastyczne*, w: E. Kozłowska-Świątkowska, J. Szczygieł-Rogowska, J. Tomalska, W. Bokłago, *Artyści Białegostoku XVIII-XX w.*, Białystok 2005, s. 67-100. Jedyną większą pracą, przebogatą faktograficznie, stanowiącą doskonały punkt wyjścia do szerszych, analitycznych studiów jest praca Arkadiusza Puchalskiego: A. Puchalski, *Historia Związku Polskich Artystów Plastyków w Białymstoku w latach 1944-1983*, Białystok 2017.

⁶⁹ Oprócz Wiesława Jurkowskiego do Białegostoku powrócili inni jeszcze artyści wywodzący się z Podlasia, tworzący białostockie środowisko artystyczne lat 60 i 70., m.in.: Cecylia Ambroż-Chudzik, Sławomir Chudzik, Jerzy Grygorczuk, Dorota i Jerzy Łabanowscy, Antoni Szymański, Stanisław Wakuliński czy Jerzy Zinkow.

⁶⁴ Alicja Zielińska cytuje fragment rozmowy z Wiesławem Jurkowskim: J. Niczyporowicz, *Chodzi o moje życie psychiczne. Rozmowa z Wiesławem Jurkowskim – artystą plastykiem*, „Kontrasty”, nr 4, 1980.

⁶⁵ A. Zielińska, *Koń, kobieta i scena*, „Gazeta Współczesna”, 10 IV 1987.

⁶⁶ *Wiesław Jurkowski. Malarstwo*, kat. wyst. w formie folderu, b.m. id., bio., 4 il. Liczba prezentowanych prac nie jest znana. Biorąc pod uwagę wielkość sali wystawienniczej, mieszczącej się w budynku białostockiego Wydziału Sztuki Łalkarskiej PWST im. A. Zelwerowicza w Warszawie, nie przekraczała zapewne kilkunastu.

artystyczną⁷⁰. Wiesław Jurkowski należy właśnie do tego pokolenia twórców i – patrząc z perspektywy kilku dziesięciu lat – niewątpliwie był jedną z najważniejszych postaci lokalnego środowiska artystycznego.

Po 1944 roku silnie zniszczony w wyniku działań wojennych Białystok praktycznie pozbawiony był instytucji kultury. Działały kina, w miarę szybko powołano do życia stałą scenę teatralną, która mogła rozpocząć działalność dzięki temu, iż wybudowany w latach 30. Dom Ludowy im. Marszałka Józefa Piłsudskiego znajdował się w dobrym stanie technicznym. W pierwszych latach po wojnie organizowano również sporo wydarzeń kulturalnych o charakterze impresaryjnym⁷¹. Niemniej jednak proces przywracania życia kulturalnego w mieście, przede wszystkim zaś proces kształtowania nowych, profesjonalnych instytucji kultury, był niełatwy i długotrwały.

Dla dziejów białostockiego środowiska artystycznego szczególnie istotne były powojenne próby powołania różnego rodzaju instytucji oraz stowarzyszeń artystycznych. Nieliczna grupa lokalnych malarzy i rzeźbiarzy już w 1944 roku podjęła zwieńczone sukcesem starania o powołanie Białostockiej Grupy Plastyków, która stała się punktem wyjścia do powołania, w niedługim zresztą czasie, białostockiego oddziału Związku Polskich Artystów Plastyków. W II połowie lat 40. liczył on między 10 a 12 członków⁷². W kolejnych latach starali

się oni organizować wystawy indywidualne i zbiorowe w różnych przestrzeniach wystawienniczych. Dokumentacja dotycząca tych wydarzeń jest szczątkowa, archiwum ZPAP niekompletne, zaś prasa lokalna nie podejmowała często tematów związanych z życiem artystycznym miasta i regionu. Praktycznie nie dysponujemy również żadnymi wydawnictwami towarzyszącymi wystawom, jak też dokumentacją fotograficzną. W okresie powojennym w Białymstoku żyli i tworzyli m.in. Tadeusz Bołoz⁷³, Placyda Bukowska⁷⁴, Józef Gniatkowski⁷⁵, Robert Karat⁷⁶, Stanisław Stolarczyk⁷⁷, Bronisław Tyl⁷⁸, Włodzimierz Wasilewicz⁷⁹, Aleksander Wels⁸⁰, i Józef

Historia Związku Polskich Artystów Plastyków w Białymstoku w latach 1944-1983, Białystok 2017] oraz Marta Pietruszko [M. Pietruszko, *Biografia*, w: M. Pietruszko, I. Korolczuk (red.), *Tadeusz Bołoz. (nie) pokorny uczeń szkoły wileńskiej*, kat. wyst., Galeria im. Słendzińskich w Białymstoku, 14 II – 23 III 2014, Białystok 2014, podrozdział „Początki białostockiego środowiska artystycznego”, s. 10-16].

⁷³ Patrz przede wszystkim: M. Pietruszko, I. Korolczuk (red.), *Tadeusz Bołoz. (nie) pokorny uczeń szkoły wileńskiej*, kat. wyst., Galeria im. Słendzińskich w Białymstoku, 14 II – 23 III 2014, Białystok 2014; Zob. m.in.: I. Chalecka-Połocka, *Komisarz sztuki*, „Gazeta Białostocka”, 3 VII 1974; A. Kisielewski, *Malarstwo Bołoz*, „Gazeta Współczesna”, 19 IX 1986; K. Rosiński, *Malarz szkoły wileńskiej*, „Kurier Podlaski”, 17-19 X 1986.

⁷⁴ Zob. przede wszystkim: I. Suchocka (tekst i opracowanie), *Placyda Bukowska: 1907-1974. W stulecie urodzin*, kat. wyst., Galeria im. Słendzińskich w Białymstoku, Białystok 2007. Placyda Bukowska była żoną niezwykle zasłużonego dla Białegostoku architekta Stanisława Bukowskiego, autora licznych budynków użyteczności publicznej w Białymstoku, jak też osobę odpowiedzialną za odbudowę zabytków ziemi białostockiej, m.in. Pałacu Branickich w Białymstoku. Na jego temat patrz przede wszystkim: S. Wicher, *Życie i twórczość Stanisława Bukowskiego*, Białystok 2009.

⁷⁵ J. A. Hermanowicz, *Dziesięć lat na jednej wystawie*, „Gazeta Współczesna”, 26 VII 1985.

⁷⁶ A. Nike-Mineyko, *Morze i malarstwo. W pracowni Roberta Karata*, „Kurier Podlaski”, 9-11 VI 1989.

⁷⁷ M. Pietruszko (red.), *Stanisław Stolarczyk. W służbie sztuki*, kat. wyst., Galeria im. Słendzińskich w Białymstoku, 10 I – 9 II 2014, Białystok 2013. Zob. też: M. Żmijewska, *Koguty pod chórem. Bez tego malarza w Białymstoku byłoby inaczej*, „Gazeta Wyborcza. Białystok”, 26 I 2014.

⁷⁸ I. Chalecka-Połocka, *Malarz z Rutek*, „Gazeta Współczesna”, 28-29 II 1976; A. Koziara, *Nieduży realizm*, „Gazeta Współczesna”, 9 XI 1978.

⁷⁹ *Włodzimierz Wasilewicz (1909-1967): katalog wystawy monograficznej, październik 2008 – luty 2009*, kat. wyst., Galeria im. Słendzińskich w Białymstoku, Białystok 2008.

⁸⁰ Patrz przede wszystkim: M. Pietruszko, *Aleksander Wels. Wyprawa w przeszłość*, kat. wyst., Galeria im. Słendzińskich, Białystok 2015. Patrz też: J. Hermanowicz, *Wystawa malarstwa Aleksandra Welsa*, „Gazeta Białostocka”, 8 I 1974; J. Komaszewski, *Dziewczyny, jamniki i obrazy*, „Gazeta Białostocka”, 2 II 1974; J. Komaszewski, *Kto nie lubi jamników?*, „Gazeta Białostocka”, 16 II 1974; R. Kozaczyk, *W obronie malarstwa Welsa*, „Gazeta Białostocka”, 16 II 1974; A. Koziara, *Wels*, „Gazeta Współczesna”, 18-19 II 1978; A. Koziara, *Obrazy do kupienia*, „Kurier Podlaski”, 26-28 X 1984; I. W. Łukaszewicz, *Aleksander Wels*, „Gazeta Białostocka”, 7 III 1969; O. Pacewicz, *Kontemplujący kot*, „Gazeta Współczesna”, 26 X 1984.

⁷⁰ Przejawem ambicji miejscowego środowiska były próby utworzenia stałych miejsc prezentacji sztuki współczesnej. To właśnie w II połowie lat 60. narodziły się i zostały zrealizowane pomysły m.in. ogólnopolskich plenerów malarskich w Białowieży, rzeźbiarskich w Hajnówce, jak też utworzenia w Białymstoku podporządkowanego CBWA Biura Wystaw Artystycznych „Arsenał”, bezpośredniego poprzednika dzisiejszej Galerii Arsenał w Białymstoku, jednej z najprężniej działających instytucji wystawienniczych w Polsce, skupionych na prezentowaniu sztuki współczesnej oraz tworzeniu kolekcji polskiej i obcej sztuki najnowszej (na temat Galerii Arsenał, jej historii i zbiorów, zob. m.in. I. Kopania, *Zbiór otwarty. Kolekcja II Galerii Arsenał w Białymstoku i Podlaskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych*, Białystok 2012; K. Kopania, *Arsenał sztuki Galerii Arsenał w Białymstoku i jej Kolekcja II*, Białystok 2006).

⁷¹ Niezmiernie interesującym źródłem wiedzy na temat życia kulturalnego Białegostoku w pierwszych latach po wojnie są opracowania: M. Dolistowska, J. Szczygiel-Rogowska, J. Tomalska, *Białystok nie tylko kulturalny: odbudowa stolicy Podlasia, lata 1947-49*, Białystok 2008; M. Dolistowska, J. Szczygiel-Rogowska, J. Tomalska, *Białystok nie tylko kulturalny: okres powojenny, lata 1944-46*, Białystok 2008.

⁷² Szczegółowo wczesny okres kształtowania się instytucji związkowych białostockiego środowiska artystycznego, bazując na zachowanych dokumentach archiwalnych oraz artykułach prasowych, omawia Arkadiusz Puchalski [A. Puchalski, bez tyt., w: M. Pietruszko (red.), *Stanisław Stolarczyk. W służbie sztuki*, kat. wyst., Galeria im. Słendzińskich w Białymstoku, 10 I – 9 II 2014, Białystok 2013, s. 11-16; A. Puchalski,

Zimmermann⁸¹, Maria Żabska⁸². Przez krótki okres w Białymstoku działali również Stanisław Horno-Popławski⁸³ i Jerzy Panek⁸⁴, a także nieznani bliżej twórcy tacy, jak Wojciech Krzysztofiak, Jerzy Kondracki i Jerzy Torończuk. Spora grupa artystów pojawiała się w mieście na krótko, niejako przejazdem, w drodze do większych ośrodków miejskich, takich jak Toruń czy Gdańsk. Wywodzili się oni z różnych szkół i środowisk, reprezentowali też różne dziedziny twórczości – głównie malarstwo, ale i rzeźbę czy fotografię. Znaczna ich część przyjechała do Białegostoku z Wilna⁸⁵, przenosząc na grunt białostocki charakterystyczny styl tzw. szkoły wileńskiej⁸⁶. Większość z działających w mieście artystów tworzyła sztukę tematycznie oraz formalnie raczej konserwatywną, co zresztą

już u zarania kształtowania się powojennego środowiska artystycznego Białegostoku zaczęło stanowić problem. Władze wprowadzające nowe porządki społeczno-polityczne szybko przestały sprzyjać zarówno sztuce awangardowej, jak i bardziej tradycyjnej, która krytykowana była za przywiązanie do dawno przebrzmiałych mód i tendencji, a przede wszystkim – niezgodnej z potrzebami „nowego człowieka” tematyki.

Obraz białostockiego środowiska artystycznego, jak też uwarunkowań, z jakimi jego przedstawiciele musieli sobie radzić, dają opisy i recenzje prasowe dwóch pierwszych wystaw zbiorowych. Pierwsza duża wystawa lokalnych twórców miała miejsce w maju 1945 roku. Zachowała się jej dokumentacja fotograficzna,⁸⁷ została ona również sumiennie omówiona w „Jedności Narodowej” przez „Dr. P. S.” [ks. dr Piotr Śledziwski]⁸⁸. Autor opisał prace każdego z artystów, dając czytelnikom przyzwoite rozeznanie w tematyce i stylistyce prezentowanych dzieł⁸⁹. I tak na przykład Eugenia Skwarczewska zaprezentowała *Idyllę*: „duże płótno olejne przedstawia pomysł swobodnego, spokojnego bytowania dwojga osób: dziewczęcia stojącego, wysmukłego, okazującego swe wdzięki i chłopca z wazonem w rękach siedzącego tuż obok drzewa o dojrzałych pomarańczach, zapatrzonego w objawiające się zjawisko

⁸¹ M. Pietruszko, *Józef Zimmermann: białostocki pejzażysta*, kat. wyst., Galeria im. Słędzińskich w Białymstoku, Białystok 2012.

⁸² Na temat sztuki jej i jej męża patrz: J.E., *Świat alegorii w malarstwie Żabskich*, „Gazeta Białostocka”, 20 II 1970.

⁸³ Na temat artysty patrz przede wszystkim: J. Malinowski (red.), *Stanisław Horno-Popławski. Droga sztuki – sztuka drogi*, kat. wyst., Państwowa Galeria Sztuki, Sopot, 2-30 lipca 2002, Sopot 2002.

⁸⁴ Zob. m.in. J. Fejkiel (oprac.), *Jerzy Panek: ego sum. W 100. rocznicę urodzin artysty*, Kraków 2018; K. Kulig-Janarek, *Jerzy Panek (1918-2001), wrzesień – listopad 2006*, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2006.

⁸⁵ „Odrodzenie kultury następowało w Białymstoku bardzo szybko. W bardzo zniszczonym mieście w 1944 r. zatrzymała się na krótszy lub dłuższy czas znaczna część repatriantów z Wilna i Wileńszczyzny, wśród nich znane postacie wileńskiej braci artystycznej; zwano ją ‘Grupą Wileńską’. Niektórzy z jej przedstawicieli zatrzymali się w mieście nad Białą na krótko, niemal po drodze do Torunia, Wrocławia czy Gdańska, inni pozostali na zawsze. Należeli do tej grupy: rzeźbiarz Stanisław Horno-Popławski, architekt Stanisław Bukowski wraz z żoną Placydą Siedlecką-Bukowską, góral z Nowego Targu i absolwent wileńskiego Wydziału Sztuk Pięknych Tadeusz Bołoz, z wojskiem przywędrowała tu malarzka Maria Żabska rychło zaangażowana do pracy w liceum. ‘Gazeta Frontowa dla ludności Polski’ informowała we wrześniu 1944 r. o organizacji Wojewódzkiego Teatru Dramatycznego. I choć wobec braku artystów ‘nie można od razu uruchomić tej kulturalnej placówki w całości’, artyści – malarze przystąpili do projektowania dekoracji. Owi pionierzy muz zostali wymienieni z nazwiska, dzięki czemu dziś wiemy, kto budował zręby powojennej kultury w Białymstoku. Byli nimi: Wojciech Krzysztofiak, Jerzy Kondracki i Jerzy Torończuk. Nazwiska owych twórców nie pojawiły się później w białostockiej prasie, zapewne więc nie zabawili oni tu długo. Nie notują ich nazwisk późniejsze słowniki artystów, wiadomo jedynie, że przygotowywano wówczas premierę sztuki Stefana Żeromskiego ‘Uciekla mi przepióreczka’; J. Tomalska, *Parnas na Podlasiu. Środowisko plastyczne Białegostoku w latach 1944-1949*, maszynopis artykułu w posiadaniu autora niniejszej książki. W tym miejscu autor pragnie podziękować Pani Joannie Tomalskiej za udostępnienie tekstu.

⁸⁶ Na temat szkoły wileńskiej i środowiska artystycznego Wilna przed II wojną światową patrz przede wszystkim: D. Konstantynów, *Wileńskie Towarzystwo Artystów Plastyków 1920-1939*, Warszawa 2006; I. Luba, *Dialog nowoczesności z tradycją: malarstwo polskie dwudziestolecie międzywojenne*, Warszawa 2004.

⁸⁷ Warty uwagi jest przechowywany w Zbiorach Specjalnych Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk w Warszawie album darowany Obywatelowi Wojewodzie Stefanowi Dybowskiemu za przychylne i obywatelskie ustosunkowanie się do pierwszej wystawy Białostockiej Grupy Plastyków i jej członków (*Zarząd Grupy ZPAP, Białystok 1945 r.*) [Nr. Inw. 76], dokumentujący tę wystawę. W albumie znajduje się kilkanaście fotografii prezentujących ogólny widok sal, grupowe zdjęcie artystów biorących udział w wystawie, a także reprodukcje pojedynczych prac, m.in. Jana Hawrylkiewicza, Ildefonsa Howalda, Konstantego Pienczykowskiego, Stanisława Horno-Popławskiego, Zofii Maron-Kuźmich, Placydy Siedleckiej-Bukowskiej, Adama Siemionowicza, Eugenii Skwarczewskiej, Stanisława Stolarczyka, Antoniego Tomszyca, Włodzimierza Wasilewicz.

⁸⁸ Recenzja w dwóch częściach: *Z wystawy obrazów*, „Jedność Narodowa”, 23 VI 1945 i „Jedność Narodowa”, 3 VII 1945. Autor recenzji pisze, że na wystawie w salach Szkoły Malarstwa i Rzemiosł Artystycznych przy ul. Kilińskiego 7 pokazano około 120 prac, wspomina również, że wydrukowany został katalog.

⁸⁹ Zob. też: „W dniu 6.V. r. b. wystawę plastyków białostockich odwiedził Ob. Wojewoda Stefan Dybowski w towarzystwie naczelnika Wydziału Władysława Gackiego i prezesa grupy plast. St. Stolarczyka. Po zapoznaniu się z całością Wystawy, zakupiono szereg prac a mianowicie: Jana Haerylkiewicza – Ruiny klatki schodowej pałacu Branickich – kredką, Wejście do Starego Kościoła – kredką. Pl. Bukowskiej-Siedleckiej – Palenie ognisk – pastela, Siemianowicz Ad. – Most w Rzymie – olej, Zofia Maron-Kuźmich – Kościółek, Sosny nad jeziorem i Wierzby nad stawem – akwaforty, oraz Plęczykowskiego Konstantego – Stóg siana – olej szpacht.”; nie sygn., *Z wystawy plastyków*, „Jedność Narodowa”, 17 VI 1945.

dziewczęcego piękna. Figury potraktowane w kolorach gorących, tło pejzażowe w zimnych. Spokój zaznacza się w kompozycji rytmicznej i w tym estetycznym bezruchu, który wywołuje objawienie się 'piękna' i zachwyt nad nim. 'Idylla' – to dzieło akademickie, majsterskie, tchnie gustem szkoły plastyków wileńskich. Plastykę obrazu artystka osiąga urozmaiconą kontrastowością światłocieni i tonu kolorów. Duch idealistyczny obrazu odzwierciedla się w wygładzonej technice olejnej, w jakiej gustowały czasy prerafaelowskie⁹⁰.

W impresjonistycznej tradycji wyraźnie osadzone z kolei były prace Adama Siemianowicza: „W swych szesnastu obrazach impresjonistycznych, olejnych, mniejszych i większych odegrał nam 16 rozmaitych artystycznych melodii. Zjawisko, które mu nasuwała pod otwartym niebem żywa natura tak go brało i wzruszało, że je na 16 rozmaite sposoby uplastycznił w swych impresyjnych pomysłach. Każde jego dzieło jest udane pod względem kompozycji, kolorystyki, gry subtelnej światłocieni oraz harmonii barwnej. Autor w obrazach szarawych, mniej barwnych zaczyna szczęśliwie odrzucać jaskrawość impresjonistów a zwraca się do kondensacji form i nastroju głęboko odczutego, kolorystycznego. Powierzchnia jego dzieł wywołuje wrażenie jakoby dążyła do uwięzienia w chropowatościach barwy, gry fal świetlnych atmosferycznych, którymi była przesycona żywa natura: to uczyniła technika artysty nie gładzona, szorstkawa, lecz wysoce właściwa⁹¹.

Autor recenzji szerzej omawia jeszcze twórczość Placydy Siedleckiej-Bukowskiej, Stanisława Stolarczyka, Ildefonsa Howalda i Jana Hawryłkiewicza. Pozostałe opisy są zdawkowe. Zarówno jednak powyższe dwa, jak i pozostałe, skonfrontowane z dokumentacją zdjęciową przechowywaną w Zbiorach specjalnych IS PAN, pozwalają stwierdzić, iż w 1945 roku w Białymstoku działało kilkoro artystów posługujących się klasycyzującymi stylizacjami charakterystycznym dla szkoły wileńskiej⁹², jak też takich, którzy operowali w pełni konwencjonalną

tematyką pejzażową, aktem czy scenami rodzajowymi ukazywanymi w realistycznej manierze.

Kolejna wystawa miała miejsce już w grudniu 1945 roku. Swoje prace zaprezentowało na niej kilku artystów niebiorących udziału w poprzednim wydarzeniu, m.in. prezentujący fotografie ks. dr. Piotr Śledziwski, M. Panasiewicz i Wiktor Gutkiewicz, a także malarze: Tadeusz Bołoz, M. Jarosławska czy Robert Karat⁹³. Autor recenzji opublikowanej w „Jedności Narodowej” nie opisywał szczegółowo, jak wcześniej Śledziwski, kolejnych dzieł, zwracał jednak uwagę na dominujący konserwatyzm, zarzucając jednocześnie, że wystawa nie odpowiada potrzebom współczesności: „Druga ta wystawa w wolnym Białymstoku w zestawieniu z pierwszą nie przyniosła nic nowego. Jest oderwana zupełnie od życia, bezideowa. Przypisać to można jedynie temu, że obrazy wystawione były malowane już dawniej. Trudno posądzić artystów-plastyków o to, ażeby nie zauważyli zmian zaszłych ostatnio w życiu naszym względnie zapomnieli tak szybko niemiecką okupację. Zainteresowania naszego społeczeństwa daleko odbiegają od tematów wystawy⁹⁴.

Ukrywający się pod akronimem M. F. recenzent komplementuje dzieła Horno-Popławskiego za ich ideowy wyraz⁹⁵, zwraca uwagę na walory formalne i warsztatowe prac Józefa Gniadkowskiego, Placydy Bukowskiej-Siedleckiej, M. Jarosławskiej oraz Wiktora Gutkiewicza, krytykując zarazem pejzaż Stolarczyka, który „wywiera wrażenie niemieckiego landszaftu, pomimo umieszczenia go na głównej ścianie”, a także „niecelowe” wystawienie planów architektonicznych, na których temat, niestety, szerzej się nie rozwodzi⁹⁶. Wspomina również, że część prezentacji stanowiła samodzielna wystawa Józefa Blicharskiego (1886-1941), w przypadku której „szkoda, że nie zostało zebranych więcej prac⁹⁷.

⁹³ M. F., *Wystawa artystów-plastyków białostockich*, „Jedność Narodowa”, 13-15 I 1946.

⁹⁴ Ibidem.

⁹⁵ „Zwiedzając wystawę zwraca się uwagę na rzeźbę Horno-Popławskiego, artyście o wielkim talencie, którego prace świadczą o szerokich zainteresowaniach i różnorodnym podejściu do tematu. We wszystkich pracach czuje się wspaniałe rozwiązana bryłę. Jedyne artysta na wystawie, który rozumie uczucia nurtujące społeczeństwo. Jego syrena nie potrzebuje napisu, każdy rozumie, że to walcząca Warszawa”; ibidem.

⁹⁶ Ibidem.

⁹⁷ Józef Blicharski, lwowianin, absolwent Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, osiadł w Białymstoku 1 1920 roku. Pracował jako nauczyciel

⁹⁰ Dr. P. S., *Z wystawy obrazów*, „Jedność Narodowa”, 23 VI 1945.

⁹¹ Ibidem.

⁹² Warto zaznaczyć, że Stanisławowi Stolarczykowi udało się jeszcze zaprezentować kompozycję zatytułowaną *1914*, które ponad wszelką wątpliwość odnosi się do Legionów Piłsudskiego i odzyskania przez Polskę niepodległości w 1918 roku. Zarówno jej kompozycja, jak i tematyka, doskonale wpisują się w konwencje sztuki oficjalnej II Rzeczypospolitej (na temat tego zjawiska artystycznego w okresie międzywojnia patrz: I. Luba, *Duch romantyzmu i modernizacja. Sztuka oficjalna Drugiej Rzeczypospolitej*, Warszawa 2012).

Wystaw tego rodzaju w najbliższych latach zorganizowano kilka. Już w czerwcu 1946 roku we foyer Teatru Dramatycznego otwarto wystawę „Rok odbudowy Ziemi Białostockiej”, w której udział wzięli Tadeusz Bołoz, Natalia Bołoz, Placyda Bukowska, Józef Gniatkowski, Wiktor Gutkiewicz, Stanisław Horno-Popławski, Robert Karat, Feliks Mancewicz, Stefan Niewiadomski, Konstanty Pieńczykowski, Bronisław Tyl, Aleksander Wels, Włodzimierz Wasilewicz, Jan Wołoczniw i Józef Zimmermann⁹⁸. Oprócz prac malarskich, grafik i fotografii zaprezentowano na niej sztukę ludową (tkaniny sokólskie, ręczniki i pasy), a także „fragmenty teatru kukietkowego”⁹⁹.

Na przełomie lat 40. i 50. sytuacja lokalnego środowiska artystycznego w znacznej mierze się wykrystalizowała. Niektórzy twórcy, choćby Stanisław Horno-Popławski, Czesław Sadowski¹⁰⁰ czy Stanisław Stolarczyk, wyjechali do innych, większych ośrodków¹⁰¹. Pokolenie przedwojennych jeszcze artystów związanych z Białymstokiem w naturalny sposób się kurczyło (np. Józef Zimmermann zmarł w 1954 roku). Młodszy, którzy zdobyli artystyczne wykształcenie krótko przed wojną, tworzyli niekiedy jeszcze do lat 90. Pozostali oni wierni wypracowanej przed wojną bądź prosto po wojnie stylistyce, tworząc zazwyczaj dzieła konwencjonalne zarówno pod względem formy, jak i treści, niejako adekwatne do poziomu rozwoju artystycznego Białegostoku przed

1939 rokiem¹⁰². Dotyczy to na przykład urodzonego w Białymstoku Wiktora Gutkiewicza, który ukończył studia artystyczne w 1939 roku¹⁰³, czy też przybyłego z Warszawy Aleksandra Welsa (1903-1977). Nie znaczy to, że dzieła obu należy traktować jako całkowicie pozbawione wartości. Lokalnym krytykom artystycznym zdarzało się pisać pozytywnie o ich twórczości. Jerzy Hermanowicz i Andrzej Koziara, taktownie pomijając wyraźną wtórność dzieł Gutkiewicza czy Welsa, ich swoiście rzemieślniczy charakter, słusznie podkreślali

¹⁰² Środowisko artystyczne Białegostoku w okresie międzywojennym w licznych pracach omawia Joanna Tomalska, wykazując jego wyraźną prowincjonalność, ale i rodzącą się w grupie działających w mieście twórców chęć rozwoju oraz przekroczenia lokalnych uwarunkowań. W ostatnich latach Tomalska koncentruje uwagę badawczą na lokalnym środowisku malarzy żydowskich, wśród których odnaleźć można ciekawe pod względem artystycznym i biograficznym postaci: J. Tomalska, *Dramat i zapomnienie. Przyczynek do historii sztuki Białegostoku w I połowie XX wieku*, w: *Obraz, media, dialog. „Warto zapytać o kulturę”*, T. 4, Białystok-Sejny 2010, s. 159-182; eadem, *Bencjon Rabinowicz i środowisko żydowskich artystów Białegostoku*, w: A. Janicka, G. Kowalski, Ł. Zabielski (red.), J. Ławski (idea i wstęp), *Pogranicza, kresy, wschód a idee Europy*, seria II: „Wiktor Chorjew in memoriam”, Białystok 2013, s. 363-374; eadem, *Michał Duniec – szkic do biografii zapomnianego białostockiego artysty*, w: J. Ławski, B. Olech (red.), *Żydzi wschodniej Polski*, seria II: „W Blasku i w cieniu historii”, Białystok 2014, s. 553-566.

¹⁰³ Bez względu na oceny twórczości Gutkiewicza był np. Jan Komaszewski. W 1974 roku tak pisał o jego wystawie indywidualnej: „Niektórzy artyści tworzą malarstwo niezaangażowane po żadnej stronie, bierne w interpretacji, niczego nie chwalcące ani ganiące. Tworzone jest ono bądź dla szukania nowych rozwiązań formalnych, bądź też dla zaznaczenia istnienia artysty, ale bez kuszenia się o udowodnienie jego odrębności i indywidualności. Przykładem tej drugiej postawy mogą być wystawione w biurze ZPAP przy Rynku Kościuszki obrazy Wiktora Gutkiewicza. Są to beznamienne malowane widoczki, parę portretów, całkowicie martwe natury. Obrazy wykonane z wieloletnią rutyną, która z biegiem czasu stała się sposobem produkcji malowideł, a nie ich tworzeniem. Duża komunikatywność – a raczej dosłowność – podkreśla jeszcze ideową pustkę. Na każdej pracy widać co jest co – brak jednak odpowiedzi po co, i z jakim skutkiem”; J. Komaszewski, *Moralny bajek i bajki bez moralu*, „Gazeta Białostocka”, 16 II 1974. Z kolei pisząc o innym ważnym dla powojennego Białegostoku twórcy z przedwojenną jeszcze metryką, Aleksandrze Welsie, pisał: „Natomiast obrazy artystów ulepszających i przedłużających żywot dawniej powstałych kierunków, obrazy malowane rzetelnie, oparte na wskazaniach i przemyśleniach geniuszy, ale i z dodatkiem własnego dorobku – niczym prace magisterskie robione pod okiem profesora – oto artystyczny odpowiednik działalności szerokich rzesz ludzi, zapożyczających codziennie hale fabryczne i biura. To grupa zasadnicza, trzon twórczości decydującej dzięki swej liczebności o zasięgu i obiektywnych efektach działania. A motyle i żyrafy sztuki, jamniki i słonie malarstwa? [autor odnosi się tu do wcześniejszego porównania ze światem zwierząt, w którym funkcjonują gatunki coraz mniej użyteczne i ciekawe dla człowieka] Znajdziemy je na wystawie prac Aleksandra Welsa w saloniku ZPAP. Obrazy te nie przedstawiają wielkiej wartości artystycznej, bo są gorsze od wielu pejzaży polskich malarzy sprzed lat kilkudziesięciu. Nie zawierają w sobie wielkich zagadnień, bo są jedynie bierną rejestracją wrażeń bez prób interpretacji. Ot, smutnawe widoczki zdeterminowane smętkiem jesiennej przyrody. Ale dobrze, że są i takie obrazy – przydają się często jak owe jamniki i słonie – wbrew ocenom krytyków i zimnej kalkulacji”; J. Komaszewski, *Dziewczyny, jamniki i obrazy*, „Gazeta Białostocka”, 2 II 1974.

rysunku w Męskim Seminarium Nauczycielskim i w Gimnazjum im. J. Piłsudskiego. Był ważnym artystą przedwojennego Białegostoku, na swój sposób – z racji na fakt, iż tworzył sporo efektownych portretów, niejako oficjalnym artystą lokalnych władz. Blicharski został zamordowany w Białymstoku, 25 czerwca 1941 roku, przez wycofujących się z miasta Rosjan. Na temat Józefa Blicharskiego patrz: E. Kozłowska-Swiątkowska, J. Szczygieł-Rogowska, J. Tomalska, W. Boklago, *Artyści Białegostoku XVIII-XX wiek*, Białystok 2005.

⁹⁸ Zob. recenzja prasowa: E. Swiryd, *Stoisko Kultury i Sztuki na wystawie: „Rok Odbudowy Ziemi Białostockiej”, „Jedność Narodowa”, 30 VI 1946.*

⁹⁹ Ibidem.

¹⁰⁰ J. Matuszelański, M. Pietruszko, S. Wicher, *Ku nieznanym postaciom. O życiu i twórczości Czesława Sadowskiego (1902-1957), katalog wystawy zorganizowanej w 60. Rocznice śmierci artysty*, kat. wyst., Galeria im. Sienkiewicza w Białymstoku, Białystok 2019.

¹⁰¹ Drugi z wymienionych opuścić musiał Białystok ze względów politycznych. Legionista Piłsudskiego, uczestnik wojny polsko-rosyjskiej 1920 roku i Powstania Warszawskiego, zleceniobiorca sanacyjnego rządu (Stolarczyk w latach 30. projektował wystrój willi rządowej na Saskiej Kępie w Warszawie), autor licznych patriotycznych i religijnych w charakterze prac został posądzony o współpracę z Niemcami w czasie II wojny światowej. Zob.: A. Puchalski, bez tyt., w: M. Pietruszko (red.), *Stanisław Stolarczyk. W służbie sztuki*, kat. wyst., Galeria im. Sienkiewicza w Białymstoku, 10 I – 9 II 2014, Białystok 2013, s. 11-16.

np. walory kolorystyczne bądź kompozycyjne malowanych przez nich obrazów czy istotną rolę w kształtowaniu miejscowego środowiska artystycznego. Ten ostatni argument, fakt, że dana osoba mogła być uznana za nestora lokalnego środowiska, ewidentnie wpływał na ulgowe jej traktowanie, podobnie zresztą jak np. zasługi na polu działalności konserwatorskiej w zniszczonym wojną Białymstoku. Nie bez znaczenie były też niekiedy ciekawe koleje życiowe poszczególnych twórców (przypadek Roberta Karata). Nie zmienia to jednak faktu, iż w gronie artystów wykształconych w ostatnich latach międzywojnia odnajdziemy także osoby wybijające się ponad przeciętność, wykazujące – w obrębie wyuczonych schematów artystycznych – indywidualne podejście do sztuki. Mowa tu np. o Tadeuszu Bolezie, który, choć wyraźnie osadzony w tradycjach i języku malarskim tzw. szkoły wileńskiej, potrafił, w końcu lat 30., w latach 40. i 50., tworzyć obrazy oraz grafiki charakteryzujące się naprawdę dobrym wyczuciem form i ciekawą paletą barwną. Przede wszystkim zaś dał się poznać w tym okresie jako przekonujący portrecista, posiadający wysoce rozwiniętą umiejętność tworzenia portretów psychologicznych, oddających charakter i emocje modela¹⁰⁴.

W I połowie lat 50. w mieście pozostali głównie twórcy w średnim wieku, którzy postanowili ostatecznie związać swoje życie z Białymstokiem bądź – szerzej – Podlasiem (mieszkający w Siemiatyczach Józef Charyton, związany z białostockim środowiskiem ZPAP¹⁰⁵). Zaznaczyć należy, że indywidualnemu rozwojowi artystycznemu nie sprzyjały obiektywnie ciężkie warunki

– doświadczenia wojny¹⁰⁶, silnie zniszczone miasto bez większych tradycji artystycznych, praktycznie pozbawione uczelni wyższych, a tym samym stosownego środowiska intelektualnego stymulującego życie kulturalne miasta. Do tego dochodziły czynniki polityczne, a więc okres stalinizmu i związanego z nim socrealizmu, którego wymogi miejscowym artystom udawało się skądinąd częściowo omijać z racji na fakt, iż praktycznie wszyscy bez wyjątku hołdowali tendencjom realistycznym, a więc na swój sposób bliskim założeniom kierunku. Wydaje się, że malowanie pejzaży Podlasia bądź np. portretów do pewnego stopnia pozwalało uniknąć tematów dla socrealizmu typowych. Nie wypłynęły do tej pory prace białostockich artystów z przełomu lat 40. i 50., które byłyby jawnie utrzymane w tematyce i stylistyce socrealistycznej¹⁰⁷, choć w latach późniejszych wybranym twórcom zdarzało się podejmować zagadnienia niewątpliwie bliskie najbardziej twardogłowym ideologom i propagandystom Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej. Niekiedy słuszne ideowo treści wyrażano w wyjątkowo bezpośredni, a zarazem kuriozalny pod względem artystycznym sposób¹⁰⁸.

¹⁰⁶ Na marginesie warto zasygnalizować problem życia artystycznego Białegostoku w okresie okupacji radzieckiej, kiedy to zauważamy aktywność jawnie komunizujących artystów, przede wszystkim pochodzenia żydowskiego, przybyłych do miasta z Warszawy i wywodzących się z ugrupowania „Czapka Frygijska”: J. Tomalska, *Milczenie muz. Artystów w Białymstoku w okresie okupacji radzieckiej 1939-1941*, „Białoruskie Zeszyty Historyczne”, 26, 2006.

¹⁰⁷ Nie znaczy to, że takowe nie były tworzone. Jak mówi Wiesław Jurkowski, odpowiadając na pytanie dotyczące wpływu socrealizmu na program nauczania w Liceum Plastycznym w Białymstoku, on i inni uczniowie tworzyć musieli obrazy o politycznej tematyce, np. sceny pierwszomajowe, ale tak naprawdę „to raczej pedagogzy odczuwali socrealizm”: „– A czy w latach pięćdziesiątych odczuwało się nacisk socrealizmu? – Nie bardzo sobie przypominam. Tematyka była. Manifestacja pierwszomajowa. Ale dużą radością to było to, jak nas na wiosnę, czy późną jesienią, wypuszczano w plener, rysować. [...] Bo manifestacje pierwszomajowe... Zresztą to była szkoła, mało rozumieliśmy w sumie, to raczej pedagogzy odczuwali socrealizm”; K. Kopania, *Rozmowy z Wiesławem Jurkowskim*, zapisy rozmów w zbiorach Biblioteki Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie Filii w Białymstoku, s. 2-3.

¹⁰⁸ Ciekawym dziełem o charakterze propagandowym jest cykl Georgi Andreewa, jednego z dwóch artystów pochodzących z Bułgarii, którzy w latach 70. osiedlili się w Białymstoku. W latach 1977-1980 Andreev wykonał serię prac temperą na papierze przedstawiających życie i działalność Feliksa Dzierżyńskiego. W październiku 1982 roku, w BWA Arsen, zaprezentowano je na wystawie „Feliks Dzierżyński w rysunku Georgi Andreewa”. Prezentacji towarzyszył starannie wydany i bogato ilustrowany katalog, opracowany graficznie przez samego artystę, z jego biogramem, wyimkami z listów Dzierżyńskiego oraz jego pism politycznych, a także wypowiedziami przyjaciół na temat „Żelaznego Feliksa”. W katalogu odnajdujemy również wstęp, którego zawartość, jak i użyte środki stylistyczne, budzą wręcz rozbawienie stopniem przesycenia propagandowymi treściami. Generalnie artysta „obwieścił [...] swą prawdę

¹⁰⁴ Z czasem sztuka Boleza straciła wiele ze swojego pierwotnego wyrazu. Szczególnie od lat 60. artysta zaczyna tworzyć prace o nieprzyjemnym kolorystyce, wykorzystując jaskrawe barwy do tworzenia banalnych widoczków wiejskich chat bądź tworząc lekko surrealistyczne czy też magiczne widoki puszczy, posługując się w nich dodatkowo mocnym, nachalnym konturem. Także widoki miejskie z lat 60. i 70. nie przedstawiają większej wartości artystycznej. Tworzone pozbawionymi wyrazu liniami nie oddają raczej charakteru ukazywanych miejsc. Zob.: M. Pietruszko, I. Korolczuk (red.), *Tadeusz Bolez. (nie) pokorny uczeń szkoły wileńskiej*, kat. wyst., Galeria im. Słendzińskich w Białymstoku, 14 II – 23 III 2014, Białystok 2014 (tam też szczegółowa bibliografia i duża liczba reprodukcji).

¹⁰⁵ Zob. m.in.: Józef Charyton 1910-1975. *Malarstwo, grafika, rysunek*, kat. wyst., Artystów Plastyków Biuro Wystaw Artystycznych w Białymstoku, Białystok 1976; A. Koziara, *Samotnik z Siemiatycz*, „Gazeta Współczesna”, 27 XII 1976; N. Mojżyn, *Symboliczna wartość obrazowania zagłady Żydów w malarstwie Józefa Charytona*, „Studia Teologiczne”, 22, 2004, s. 295-315.

Obiektywnie patrząc, działający w Białymstoku w pierwszych kilkunastu latach po wojnie artyści nie należeli bynajmniej do wybitnych czy choćby ważnych, wnoszących istotny wkład do dziejów sztuki polskiej XX wieku. Więcej – można ich uznać za artystów par excellence prowincjonalnych, konserwatywnych, nie rozwijających się szczególnie i nie mających wielu okazji konfrontowania własnej twórczości z twórczością artystów z innych krajowych ośrodków, o zagranicy nie wspominając. Nie znaczy to, że działający w Białymstoku zaraz po wojnie i w latach późniejszych artyści winni być uznani za niegodnych uwagi. Ludzie tacy jak Tadeusz Bołoz, Placyda Bukowska, Józef Gniatkowski, Wiktor Gutkiewicz, Józef Łotowski, Robert Karat, Bronisław Tyl, Aleksander Wels, Włodzimierz Wasilewicz, Jan Wołoczniw czy Józef Zimmermann w niezwykle ciężkich, niesprzyjających sztuce czasach stworzyli podwaliny pod dalszy rozwój kulturalny miasta. To dzięki ich wytrwałości i uporowi udało się stworzyć w Białymstoku szereg instytucji służących kulturze i sztuce, jak też edukacji artystycznej. To im miasto zawdzięcza szeroko zakrojone inicjatywy związane z odbudową, jak też powołaniem do życia oraz działaniem instytucji umożliwiających bądź zasadniczo ułatwiających – w ramach stworzonych przez państwo socjalistyczne – prowadzenie działalności artystycznej (białostocki oddział ZPAP, Państwowe Przedsiębiorstwo Pracownie Sztuk Plastycznych¹⁰⁹).

o wielkim człowieku i przywódcy duchowym wielu pokoleń w wielu krajach. Ten artystyczny dokument ma szczególną wymowę dzisiaj, w dobie upadku autorytetów, a zarazem człowieczej potrzeby ich uznawania”. Co ciekawe, prawdę tę obwieścił w dość kuriozalny pod względem artystycznym sposób, bowiem za pomocą rysunku temperą, którego istotą było naśladowanie techniki graficznej – linorytu. Zob.: R. Saniewska (red.), *Feliks Dzierżyński w rysunku Georgi Andreewa ze zbiorów Muzeum Ruchu Rewolucyjnego, Oddziału Historycznego Muzeum Okręgowego w Białymstoku*, kat. wyst., Salon Wystawowy BWA Białystok, październik 1982, Białystok 1982. Patrząc na cały dorobek artysty odnosi się wrażenie, iż nie było dla niego istotne, co, lecz jak rysuje czy maluje. Duża biegłość techniczna w zakresie rysunku służyć mogła zarówno prezentowaniu życia Feliksa Dzierżyńskiego, jak i ukazywaniu marszałka Piłsudskiego, tworzeniu religijnych wyobrażeń Matki Boskiej czy też wizyjnych aktów kobiecych na (bądź przy) żubrach stojących w puszczańskich ostępach. Na temat twórczości artysty patrz: *Andreev: ilustracje, portrety, tempery, rysunki, pastele, węgiel*, kat. wyst., Galeria im. Śleńdzińskich w Białymstoku, 5 X – 4 XI 2012, Białystok 2012. Zob. też: *Andreev. Sepia, sangwina, pastel, brak m. i d. wyd.* [Białystok 2004].

¹⁰⁹ W ramach tej instytucji miejscowi artyści otrzymywali szereg zleceń. Od 1952 roku „za pośrednictwem tej instytucji artyści, zwłaszcza ci bez stałego etatu, zdobywali większość zamówień aż do 1989 r. PSP wspierało współdziałanie artystów z zakładami pracy. Projektowano wnętrza instytucji, sklepów, wystawy okolicznościowe, neony, reklamy, ozdabiano mozaikami lub sgraffitami fasady budynków – zmieniano oblicze miasta”; M. Pietruszko, *Biografia*, w: M. Pietruszko, I. Korolczuk (red.), *Tadeusz Bołoz. (nie) pokorny uczeń szkoły wileńskiej*, kat. wyst., Galeria

To oni byli współodpowiedzialni za rozwój życia teatralnego w mieście, współpracując z lokalnymi scenami dramatyczną i lalkową, jak też za organizację i rozwój lokalnych instytucji muzealnych, a przede wszystkim – co szczególnie istotne z punktu widzenia rozważań nad twórczością Wiesława Jurkowskiego i artystów jego pokolenia – powołanie szkoły średniej, umożliwiającej młodzieży kształcenie się w kierunku artystycznym. Państwowe Liceum Sztuk Plastycznych, w początkowym okresie przechodzące wiele transformacji zarówno jeśli chodzi o nazwę, jak i siedzibę¹¹⁰, pierwotnie pomyślane jako wyższa uczelnia¹¹¹, odegrało niebagatelną rolę w kształtowaniu się kolejnego pokolenia białostockich artystów.

W znacznej mierze to właśnie jego absolwenci z lat 50. nadawali ton życiu kulturalnemu miasta w kolejnych dwóch dziesięcioleciach. W latach 60. i 70.,

im. Śleńdzińskich w Białymstoku, 14 II – 23 III 2014, Białystok 2014, s. 16. Szerzej na ten temat w: A. Puchalski, *Historia Związku Polskich Artystów Plastyków w Białymstoku w latach 1944-1983*, Białystok 2017.

¹¹⁰ Zwiąże i konkretnie początki szkoły – obecnego Liceum Sztuk Plastycznych im. Artura Grottgera w Supraślu – przedstawia Przemysław Skarżyński: „Historia dzisiejszego Państwowego Liceum Sztuk Plastycznych sięga 1944 roku, kiedy to w Białymstoku artysta plastyk Stanisław Stolarczyk organizuje koedukacyjną średnią Szkołę Malarstwa i Rzemiosł Artystycznych. Szkoła ta otwiera swoje podwoje przy ul. Sosnowej. Potem szkoła przenosi się na ul. Kilińskiego 7 i dwa razy dziennie uczestniczy tutaj w zajęciach 29 uczniów. Od września 1945 r. szkoła zmienia swą nazwę na Państwową Szkołę Sztuk Pięknych. Dyplom miał upoważniać do wykonywania zawodu artysty plastyka z umiejętnościami projektowania i wykonywania sztuk zdobniczych. Wtedy podniesiono szkołę do rangi szkoły wyższej i warunkiem przyjęcia miała być matura i egzamin z rysunku oraz malarstwa. W przeciągu niespełna roku od 1.09.1946 r. szkoła zmienia jednak nazwę na Państwową Szkołę Sztuk Pięknych w Białymstoku, tym razem jedynie jako średnia szkoła przysposobienia plastycznego o 4-letnim cyklu nauczania. W 1947 roku przemianowano szkołę na Państwowe Liceum Techniki Plastycznych. Rok 1950 to nowa karta historii szkoły, która staje się Państwowym Liceum Techniki Plastycznych. Nauka ma trwać pięć lat, specjalność – tkactwo artystyczne. Przygotowanie na średnim poziomie specjalistów plastyki dla potrzeb produkcji przemysłowej, rzemiosła artystycznego i usług o charakterze artystycznym – oto założenia tej placówki. Pierwszego września 1959 r. decyzją WRN w Białymstoku liceum zostało przeniesione do pałacu Buchholtzów w Supraślu”; P. Skarżyński, *Szkoła czy zabytek*, „Kurier Podlaski”, 6-8 VII 1984. Zob. też: (MS), *Jubileusz*, „Kurier Podlaski”, 5-6 VI 1985. Szeroko o dziejach liceum: S. Łajewska-Szypluk, *Porta Supraśla. Liceum Plastyczne im. Artura Grottgera*, Supraśl 2017.

¹¹¹ O perypetiach związanych z powołaniem w Białymstoku szkoły artystycznej mającej uprawnienia szkoły wyższej pisze Marta Pietruszko. Wedle jej ustaleń wyższa uczelnia artystyczna nie powstała w Białymstoku w wyniku osobistej decyzji Ministra Bezpieczeństwa Publicznego Stanisława Radkiewicza oraz zawirowań związanych ze zmianami dokonywanymi w tamtym czasie w oświacie. M. Pietruszko, *Biografia*, w: M. Pietruszko, I. Korolczuk (red.), *Tadeusz Bołoz. (nie) pokorny uczeń szkoły wileńskiej*, kat. wyst., Galeria im. Śleńdzińskich w Białymstoku, 14 II – 23 III 2014, Białystok 2014, s. 10-11. Patrz też ciekawy artykuł: K. Rosiński, *Zapomniana akademia*, „Kurier Podlaski”, 2-4 V 1986.

działając aktywnie na wielu polach, czynili starania na rzecz zwiększenia rangi Białegostoku na artystycznej mapie Polski. Część z ich inicjatyw nie odniosła sukcesu bądź też nie wytrzymała próby czasu, część jednak procentuje do dziś. Różnie też potoczyły się indywidualne losy artystów pokolenia Wiesława Jurkowskiego. Nikomu z białostockiego środowiska malarzy, rzeźbiarzy, grafików czy fotografów nie udało się na trwale zaistnieć w życiu artystycznym kraju, odnieść wymiernych sukcesów zapewniających im obecność w fachowych i popularnych opracowaniach dotyczących sztuki polskiej po 1945 roku, nie mówiąc o szerszej świadomości znawców i miłośników sztuki. Tylko niektórzy zyskali uznanie w pobocznych dla nich specjalizacjach artystycznych, co dotyczy Wiesława Jurkowskiego, uznawanego za jednego z ważniejszych scenografów scen lalkowych, obecnego we wszystkich poważnych publikacjach poświęconych historii teatru lalek w Polsce. Sporą popularność w fotografii przyrody zyskał z kolei Wiktor Wołkow. Niektórzy z lokalnych artystów nie funkcjonują w szerszej świadomości historyków sztuki czy teatru niesprawiedliwie. Opracowania domaga się bogata twórczość scenograficzna Ryszarda Kuzyszyna, przez dziesięciolecie tworzącego interesujące pod względem artystycznym projekty dla Teatru Dramatycznego im. Aleksandra Węgierki, czy np. malarstwo i grafika Sławomira Chudzika, artysty tworzącego dzieła pełne malarskiej pasji, doskonale kolorystycznie, przekonująco uabstrakcyjniającego realistyczne w charakterze motywy.

Połowa lat 60. to czas, kiedy do Białegostoku zaczęli powracać młodzi, urodzeni na Białostocczyźnie absolwenci krajowych uczelni artystycznych. Swoją przygodę ze sztuką rozpoczęli na miejscu, w Białymstoku, uczęszczając do Państwowego Liceum Sztuk Plastycznych. Po maturze większość z nich wybrała studia w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Gdańsku. Oprócz Wiesława Jurkowskiego do Białegostoku powrócili wtedy z Gdańska m.in.: Cecylia Ambrożej-Chudzik, Sławomir Chudzik, Dorota i Jerzy Łabanowscy, Albin Sokołowski, Antoni Szymaniuk, Stanisław Wakuliński czy Jerzy Zinkow, a niewiele później, w I połowie lat 70. m.in. Jerzy Grygorczuk. Sukcesywnie, do połowy lat 70. w mieście pojawili się również absolwenci innych krajowych uczelni artystycznych. Z Warszawy przyjechał Mikołaj Wołkowicki, Maria Jarońska-Żabska i Antoni Żabski, Janusz Debis, z Łodzi

Alicja Chorociej i Izabela Marcjan. Na miejscu aktywne działania na polu sztuki rozpoczęli Jerzy Lengiewicz i Stefan Rybi, twórcy niemający wyższego wykształcenia artystycznego, którzy na podstawie dorobku uzyskali dokumenty Związku Polskich Artystów Plastyków poświadczające fakt bycia artystami plastykami. Z Białymstokiem związali się również dwaj artyści pochodzący z Bułgarii, wspominany już Georgii Andreev i Dymitr Grozdev. Dodać należy, iż oprócz malarzy, rzeźbiarzy i grafików w mieście zaczęło kształtować się również środowisko fotografików, którzy działali w ramach Białostockiego Towarzystwa Fotograficznego oraz białostockiej delegatury Związku Polskich Artystów Fotografików¹¹². Spośród twórców z nim związanych warto wymienić, oprócz wspomnianego już Wiktora Wołkowa, Henryka Rogozińskiego¹¹³, posługującego się techniką gumy, Piotra Sawickiego¹¹⁴ i Piotra Sawickiego Juniora¹¹⁵, reportażystów, autorów zasłużonych dla dokumentacji przemian społecznych Białegostoku oraz regionu Podlasia, czy Zdzisława Rynkiewicza¹¹⁶.

¹¹² (a), *Dwie wystawy, „Gazeta Białostocka”*, 15 III 1967; (ank), *Wystawa fotografii, „Gazeta Współczesna”*, 23-24 X 1976; (f), *Fotograficy w plenerze, „Gazeta Białostocka”*, 7-8 I 1967; (k), *Wystawa fotografii artystycznej, „Gazeta Białostocka”*, 4-5 XI 1967; K.MAP, *Kawiarnia „Magazynu”* (rozmowa z Waldemarem Grzegorzkiem, prezesem Białostockiego Towarzystwa Fotograficznego), *„Gazeta Białostocka”*, 24-25 II 1968; A. Koziara, *Hobby, „Gazeta Współczesna”*, 28-29 II 1976; A. Koziara, *Salon dla towarzystwa. Rozmowa z prezesem BTF, nie tylko choć głównie o fotografii, „Gazeta Współczesna”*, 10-11 XII 1977; A. Koziara, *Igraszki koloru i patos czerni, „Gazeta Współczesna”*, 9-10 XII 1978; A. Koziara, *Rodzaj nostalgii, „Kurier Podlaski”*, 13-15 XI 1987; nie sygn., bez tyt., *„Gazeta Białostocka”*, 4 I 1967; nie sygn., *Wystawa fotografii artystycznej, „Gazeta Białostocka”*, 13 I 1968; nie sygn., bez tyt., *„Gazeta Współczesna”*, 1-3 IV 1977; T. Olszewski, *Od fotografii amatorskiej do twórczości fotograficznej, „Gazeta Białostocka”*, 5 I 1974; (p), *W 20-lecie BTF. Doroczna wystawa fotografii artystycznej, „Gazeta Białostocka”*, 5 XI 1973; A. Świdzińska, *Białostoccy fotograficy – coraz aktywniejsi, „Gazeta Białostocka”*, 25 VII 1973. Patrz też: O. Pacewicz, *Wszystkie światła na fotografię, „Gazeta Współczesna”*, 20 I 1989.

¹¹³ Zob. przede wszystkim: *Henryk Rogoziński*, kat. wyst., Galeria Arsenał w Białymstoku, *Białystok b. d.* [2004]. Patrz też: R. Kraśko, *Nie chodzi o temat lecz o nastrój... – mówi Henryk Rogoziński, „Gazeta Białostocka”*, 6 IV 1974; A. Koziara, *Henryk Rogoziński, „Gazeta Białostocka”*, 26 X 1974; O. Pacewicz, *Ile oka, a ile alchemii, „Gazeta Współczesna”*, 11 VII 1986. Szczegółowa bibliografia w: K. Kopania, *Arsenał sztuki. Galeria Arsenał w Białymstoku i jej Kolekcja II*, Białystok 2006, s. 70, przyp. 101.

¹¹⁴ Na temat działalności fotograficznej Piotra Sawickiego patrz: *Piotr Sawicki. Fotografie z lat 1968-98*, kat. wyst., Galeria Arsenał w Białymstoku, Białystok 1998.

¹¹⁵ *Piotr Sawicki. Fotografie*, Białystok 2011; *Piotr Sawicki. Zdjęcia z szuflady*, kat. wyst., Muzeum Podlaskie, lipiec-sierpień 2013, Białystok 2013.

¹¹⁶ *Fotografia według Zdzisława Rynkiewicza*, kat. wyst., Galeria im. Słendzińskich w Białymstoku, Białystok 2014.

W mieście praktycznie pozbawionym instytucji wystawienniczych oraz muzeów, w szczególności takich, których profil obejmowałby sztukę współczesną, podjęli próby stworzenia miejsc jej przyjaznych. Dzięki staraniom Mikołaja Wołkowickiego w Białymstoku, w 1965 roku, utworzone zostało Biuro Wystaw Artystycznych „Arsenał”¹¹⁷ które mimo sporych, ciągnących się przez lata problemów lokalowych, wymuszających wykorzystywanie np. Klubu Międzynarodowej Prasy i Książki jako podstawowego salonu ekspozycyjnego¹¹⁸, działało prężnie prezentując przede wszystkim rzeźbę i malarstwo. Program wystawienniczy „Arsenału” był w znacznej mierze uwarunkowany scentralizowanym systemem, opartym o sieć pałaców BWA, a tym samym pozbawiony wyraźnego indywidualnego rysu nadanego mu przez prowadzącego galerię. W tym kontekście można go uznać za modelowy przykład instytucji wystawienniczej dedykowanej sztuce współczesnej, działającej w realiach socjalistycznych. Wiele wydarzeń organizowano w ramach wymiany wystaw i artystów między poszczególnymi BWA, rozsiyanymi na terenie całego kraju, bądź też na zasadzie bezpośrednich kontaktów między poszczególnymi oddziałami ZPAP i funkcjonującymi w ich ramach artystami¹¹⁹.

¹¹⁷ Przypomnijmy, że BWA Arsenał było bezpośrednim poprzednikiem dzisiejszej Galerii Arsenał (na temat Galerii Arsenał, jej historii i zbiorów, zob. m.in. I. Kopania, *Zbiór otwarty. Kolekcja II Galerii Arsenał w Białymstoku i Podlaskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych*, Białystok 2012; K. Kopania, *Arsenał sztuki. Galeria Arsenał w Białymstoku i jej Kolekcja II*, Białystok 2006).

¹¹⁸ Remont budynku dawnego Arsenálu hetmana Jana Klemensa Branickiego ciągnął się latami, w dodatku o prawo do budynku bądź jego poszczególnych wnętrz rościły sobie różne podmioty, oprócz BWA np. Pracownia Konserwacji Zabytków. Zob.: (aga), bez tyt., „Gazeta Białostocka”, 24 X 1974; (akr), *Arsenał wraca do świetności*, „Gazeta Białostocka”, 1 III 1974; (er), *Pilne problemy kultury*, „Gazeta Białostocka”, 16 XII 1971; Malkontent, *Bitwa o „Arsenał”*, „Gazeta Białostocka”, 9 IX 1972; (p), *Kultura na wyższym piętrze*, „Gazeta Białostocka”, 17 I 1975. Przez lata, oprócz Międzynarodowego Klubu Prasy i Książki, jako sale wystawowe służyły najróżniejsze wnętrza, takie jak salon wystawowy ZPAP przy Rynku Kościuszki, Muzeum Ruchu Rewolucyjnego, foyer Teatru Dramatycznego im. Aleksandra Węgierki, wnętrza mieszczącej się w Pałacu Branickich Akademii Medycznej, a także osiem różnych klubów na terenie całego miasta, zob. m.in.: R. Kraśko, *Sztuka upowszechniania sztuki (Rozmowa z Mikołajem Wołkowickim)*, „Gazeta Białostocka”, 30 IV 1971.

¹¹⁹ „- Oglądaliśmy ostatnio w salonie ZPAP wystawę grafiki lubelskiej, od czasu do czasu gościimy też plastyków z innych środowisk. Na jakiej zasadzie urządzane są te wystawy? / - Na zasadzie dobrowolnego porozumienia BWA z twórcami, z ZPAP lub odpowiednikami naszej placówki w innych miastach. Naszym celem jest w miarę możliwości pokazanie dorobku różnych środowisk oraz różnych rodzajów sztuki”; R. Kraśko, *Sztuka upowszechniania sztuki. (Rozmowa z Mikołajem Wołkowickim)*, „Gazeta Białostocka”, 30 IV 1971. Dodajmy, że w większości w BWA Arsenał prezentowano malarstwo. Inne rodzaje sztuki były zasadniczo mniej obecne. W przypadku rzeźby miało to związek choćby z trudnymi

W latach 60. i 70. białostocka placówka działała aktywnie, organizując liczne prezentacje zbiorowe i indywidualne, w tym artystów o istotnym znaczeniu dla historii sztuki polskiej po 1945 roku, np. Jerzego Beresia, Jana Dobkowskiego, Edwarda Dwurnika, Alfreda Lenicy, Natalii LL, Jerzego Nowosielskiego, Teresy Pągowskiej, Jonasza Sterna czy Aliny Szapcznikow. BWA Arsenał stało się też ważnym miejscem prezentacji dorobku lokalnych twórców. Wielu z nich na przestrzeni kilkudziesięciu lat miało w nim kilka indywidualnych wystaw. Co istotne – BWA Arsenał rozpoczęło również tworzenie stałej kolekcji sztuki współczesnej. Skuteczne okazały się również starania dyrektora BWA mające za cel pozyskanie dodatkowej przestrzeni wystawienniczej, której nadano nazwę Galeria Sztuki Współczesnej. Mowa o salonach wystawowych w tzw. białostockich Spodkach, oddanych do użytku 5 września 1973 roku¹²⁰.

Oprócz tego w mieście powołane do życia zostały inne jeszcze podmioty, których celem głównym bądź pobocznym było prezentowanie sztuki współczesnej. Jednym z takich miejsc był „Klub 7” mieszczący się w Domu Prasy. Miejsce spotkań białostockich literatów, muzyków i ludzi teatru stało się też przyjazne dla lokalnych twórców, którzy w latach 60. i na początku 70. mogli, mimo problematycznych warunków ekspozycyjnych, prezentować na kilku niewielkich ścianach klubu swoje prace¹²¹. W tym samym czasie różnego rodzaju wystawy,

warunkami lokalowymi, o czym w powyższym wywiadzie wspominał Wołkowicki. Raczej nie prezentowano sztuki bardziej awangardowej czy eksperymentalnej w charakterze. Możemy powiedzieć, że BWA Arsenał prezentowało najbardziej popularne i powszechne nurty w sztuce polskiej lat 70.

¹²⁰ (ŻEN), *Białostoccy plastycy otrzymali piękne salony wystawowe*, „Gazeta Białostocka”, 6 IX 1973. Po pierwszej wystawie, na której pokazano prace powstałe na organizowanych w regionie plenerach artystycznych „Nowogród 73” i „Hajnówka 73”, pawilony wystawowe na pewien czas zamknięto. Budowane w ramach szeroko zakrojonych prac związanych z Dożynkami Państwowymi, w 1973 roku organizowanymi w Białymstoku, wymagały... doprowadzenia centralnego ogrzewania, a także robót wykończeniowych, zob.: (akr) *Czekamy! Rozrywki w „latających talerzach”*, „Gazeta Białostocka”, 7 IV 1974. Zob. też: H. Wilk, *„Latające talerze”*, „Gazeta Białostocka”, 11 III 1973.

¹²¹ Na temat działalności i charakteru Klubu 7 patrz m.in.: L. Chalecka-Połocka, *Autoironia jako sposób*, „Gazeta Współczesna”, 21 VI 1985. Na temat wystaw w „Klubie 7” patrz: (a), *Archeologia w exlibrisie*, „Gazeta Białostocka”, 8 XII 1970; (a), *Pokaz prac S. Andrzejewskiego*, „Gazeta Białostocka”, 8 XII 1971; (a), *Czwartek plastyczny w Klubie „Siedmiu”*, „Gazeta Białostocka”, 7 II 1972; (a), *Wieczór plastyczny w Klubie Siedmiu*, „Gazeta Białostocka”, 10 V 1972; (Ha), *Wystawa w klubie siedmiu*, „Gazeta Białostocka”, 16 IX 1969; (Hr), *Otwarcie wystawy Stefana Rybiego i kolejny wieczór muzyczny*, „Gazeta Białostocka”, 10-11 X 1964; (k), *Kronika kulturalna*, „Gazeta Białostocka”, 30-31 III 1968.

nie tylko te organizowane przez BWA, ale i samodzielnie przez Międzynarodowy Klub Prasy i Książki, były prezentowane w jego siedzibie, popularnym miejscu spotkań lokalnego środowiska kulturalnego. Były to zarówno wystawy artystów profesjonalnych, jak i amatorów, a także ekspozycje o charakterze popularyzatorskim, krajoznawczym czy propagandowym, często połączone z działalnością o charakterze edukacyjnym czy też różnego rodzaju spotkaniami z krytykami sztuki, dziennikarzami, artystami¹²².

Z ważniejszych inicjatyw warto wspomnieć o założonej przez Jerzego Lengiewicza, Stefana Rybiego i Mikołaja Wołkowyckiego niewielkiej Galerii Brama, mieszczącej się w pomieszczeniu bramy wjazdowej Pałacu Branickich w Białymstoku¹²³. W skromnym powierzchniowo wnętrzu zaprezentowano kilka interesujących wystaw indywidualnych, m.in. Tadeusza Dominika¹²⁴ czy Krzysztofa Kurzątkowskiego¹²⁵. Organizowane rów-

nież były wystawy zbiorowe, np. w listopadzie 1968 roku można było oglądać prace Stefana Gierowskiego, Tadeusza Kantora, Erny Rosenstein, Jana Tarasina oraz trójki pomysłodawców galerii¹²⁶. Na innej prezentowano dzieła Tadeusza Dominika, Jerzego Panka i Henryka Stażewskiego¹²⁷.

Ciekawą, słabo znaną inicjatywą, pod względem charakteru odbiegającą od większości lokalnych inicjatyw artystycznych, było stworzenie przez Janusza Szczuckiego i Henryka Gajewskiego, w lutym 1973 roku, Galerii „Znak”. Działająca pod patronatem białostockiego Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych, za siedzibę miała jedną z tzw. baszt Pałacu Branickich¹²⁸. Twórcy „Znaku” za cel stawiali sobie przedstawienie szerszej publiczności prac nieobecnych w innych instytucjach wystawienniczych na terenie miasta, a więc tych związanych z nurtem sztuki konceptualnej¹²⁹. W prężnie

¹²² Na temat klubu i jego działalności patrz m.in.: A. Koziara, *Salon podrzuconych*, „Gazeta Białostocka”, 10 VIII 1974; A. Koziara, *Od autora „Salonu podrzuconych”*, „Gazeta Białostocka”, 28 VIII 1974; T. Kraśko, *W odpowiedzi na „Salon podrzuconych”*, „Gazeta Białostocka”, 28 VIII 1974; T. Kraśko, *Nie ten Empik, nie te czasy*, „Gazeta Współczesna”, 29 XI 1985; J. Makowiecki, *Podzwonne dla parweniuszy*, 7 VII 1989; K. Polakowska, *„Ten klub miał stałych bywalców”*, „Gazeta Współczesna”, 23 VIII 1984; (r), *20 lat Klubu MPIK*, „Gazeta Białostocka”, 4 VI 1972; K. Siemieniako, *Empiku wizja optymistyczna*, „Gazeta Współczesna”, 29-30 X 1977; Zob. np.: Z. Ciesielski, *Ptaki Jana Wilczewskiego*, „Gazeta Białostocka”, 15-16 VII 1967.

¹²³ Galeria rozpoczęła działalność 6 IV 1968 roku, zob.: (k), bez tyt., „Gazeta Białostocka”, 6-7 IV 1968. O założeniach i idei galerii możemy przeczytać w jednym z artykułów prasowych: „W starej bramie Akademii Medycznej trzej białostoccy plastycy: Stefan Rybi, Jerzy Lengiewicz i Mikołaj Wołkowycki otworzyli małą galerię. Określenie galeria jest trochę na wyrost. Trzem malarzom chodziło o stworzenie jeszcze jednej okazji do kontaktu z odbiorcami sztuki. Tak właśnie powstał projekt przekształcenia pracowni Stefana Rybiego, mieszczącej się w bramie, na galerię. [...] Plastycy pokazują w niej po prostu to nad czym pracują aktualnie. Jest to więc niejako uchylenie drzwi pracowni twórców. [...] Organizatorzy galerii zapowiedzieli, że jest ona otwarta także i dla innych kolegów z naszego, licznego już, oddziału Związku Polskich Artystów Plastyków”; (f), *Galeria w bramie*, „Gazeta Białostocka”, 13-15 IV 1968. Idzi W. Łukaszewicz pisał z kolei: „Mikołaj Wołkowycki, Jerzy Lengiewicz i Stefan Rybi zorganizowali dużym nakładem starań jeszcze jedno miejsce gdzie będzie udostępniana mieszkańcom naszego miasta twórczość współczesnych malarzy awangardowych, a więc i takich, których prace stanowią przedmiot kontrowersyjnych poglądów. W dobie powszechnej standaryzacji, kiedy nawet zamierzenia twórcze próbuje się planować długoplanowo ten objaw samodzielnej inicjatywy korzystnie się wyróżnia. Tym bardziej, że organizatorzy galerii postawili sobie cel bardzo ambitny – zaprezentowanie najciekawszych fragmentów aktualnego dorobku 7 dużych ośrodków kultury plastycznej w kraju”; I. W. Łukaszewicz, *Galeria „Brama”*, *Gazeta Białostocka*, 23-24 XI 1968.

¹²⁴ H. Wilk, *Tadeusz Dominik w białostockiej „Bramie”*, „Gazeta Białostocka”, 26 III 1969.

¹²⁵ H. Wilk, *Krzysztof Kurzątkowski w „Bramie”*, „Gazeta Białostocka”, 23 V 1969.

¹²⁶ I. W. Łukaszewicz, *Galeria „Brama”*, *Gazeta Białostocka*, 23-24 XI 1968.

¹²⁷ Prace trzech wymienionych artystów zostały skonfrontowane z pracami gospodarzy: „Niezwykle prężną działalność przejawiają trzej białostoccy plastycy – Jerzy Lengiewicz, Stefan Rybi i Mikołaj Wołkowycki, którzy w ub. tygodniu zaprezentowali nam następną, piątą już w bieżącym roku ekspozycję ‘Galerii w Bramie’. Znajdują się na niej prace profesorów: Dominika, Panka i Stażewskiego oraz gospodarzy galerii. Na wystawie oglądaliśmy ciekawe trzy grafiki prof. Panka, dwa płótna prof. Dominika i jedną bardzo kontrowersyjną pracę prof. Stażewskiego, która mimo ograniczenia jej ramami, jest chyba jakąś nowoczesną formą płaskorzeźby. Białostoccy plastycy zaprezentowali na obecnej ekspozycji trzy prace z ostatniego okresu”; (L), *Piąta w br. Ekspozycja „Galerii w Bramie”*, „Gazeta Białostocka”, 14-15 XII 1968.

¹²⁸ (BM), bez tyt., „Gazeta Białostocka”, 7 III 1973. Galeria „Znak” dzieliła lokal z galerią sztuki nieprofesjonalnej „Nike”. Wystawy artystów nieprofesjonalnych były organizowane naprzemiennie z wystawami sztuki konceptualnej. Przedstawiając program, założenia oraz kontekst funkcjonowania „Znaku” tak o sytuacji pisał Andrzej Koziara: „Galeria ‘Znak’ jest autorska, awangardowa, a także – nieprofesjonalna. Rozdział nieprofesjonalnej galerii na ‘Znak’ i ‘Nike’ jest odpowiednikiem rzeczywistego stanu w sztuce współczesnej. ‘Nike’, skupiając malarzy niedzielnych, jest galerią ‘podakademicką’, z ideałem sztalugowo-warsztatowym, podczas gdy ‘Znak’ – galeria mieniąca się Galerią Sztuki Aktualnej – mieści się w nurcie ‘nadakademickim’. W środku, między ‘Znakiem’ i ‘Nike’, jest malarstwo obsługiwane najchętniej przez BWA”; A. Koziara, *Co znaczy „Znak”?*, „Gazeta Białostocka”, 12-13 IV 1975. W kilka lat później Koziara dowcipnie stwierdzał: „Białostocka galeria autorska, ‘Znak’, od początku i wytrwale prowadzona przez Janusza Szczuckiego, mieściła się w jednej z dwu baszt Pałacu Branickich na pięciu metrach kwadratowych eksploatowanych przemiennie z galeryjką sztuki ludowej i niedzielnymi malarzami. Zdarzało się, że ludzie gnani ciekawością awangardy zastawali w baszcie wielkanocne jaja i na odwrót”; A. Koziara, *Znak lat 70-tych*, „Gazeta Współczesna”, 31 VII – 1-2 VIII 1981.

¹²⁹ „Henryk Gajewski: - Chyba pamiętasz, Janusz, jak i kiedy to się wszystko zaczęło? Janusz Szczucki: - Nie pamiętałbym? W końcu 1972 r. Wówczas to lokal baszty przy ul. Zamkowej 2 przyznano Białostockiemu Towarzystwu Sztuk Pięknych. Jeszcze nie mieliśmy do końca percyzowanego

działającej, szczególnie w połowie lat 70., galerii zobaczyć można było wystawy m.in. Zbigniewa Dłubaka¹³⁰, Jana Jaśkiewicza¹³¹, Andrzeja Jórczaka¹³², Lecha Mrożka¹³³, Józefa Robakowskiego¹³⁴, Tadeusza Waltera¹³⁵ czy Krzysztofa Zarębskiego¹³⁶. Co ciekawe, w prasie lokalnej Janusz Szczucki miał możliwość tłumaczyć założenia twórczości artystów, których prace prezentowano w danym czasie w „Znaku”, o czym świadczą teksty poświęcone Zbigniewowi Dłubakowi¹³⁷, Zofii Kulik i Przemysławowi Kwiekowi¹³⁸, Józefowi Robakowskiemu¹³⁹ czy Krzysztofowi Zarębskiemu¹⁴⁰.

Bardziej reprezentatywną dla białostockiego środowiska artystycznego inicjatywą, poświadczającą duże ambicje miejscowych artystów zrzeszonych w ZPAP, było powołanie do życia dwóch plenerów: malarskiego w Białowieży (1965) i rzeźbiarskiego w Hajnówce (1967)¹⁴¹. Oba miały za cel zasadniczo zwiększyć rangę regionu białostockiego jako ważnego ośrodka kultury i działalności artystycznej. Pierwsze edycje Pleneru Malarskiego w Białowieży uznać można za

planu wykorzystania tego atrakcyjnego wnętrza, ale już widzieliśmy, że warto tam stworzyć eksperymentalną galerię, której dotychczas w naszym mieście nie było. Podsunąłem nawet jej nazwę – ‘Znak’. Przypadła i innym do gustu, a tobie szczególnie, no i tak już zostało...”; (Ag), *Mówią „galernicy” ze „Znaku”*, *Gazeta Białostocka*, 26 VIII 1973.

¹³⁰ (p), „Gestykulacje” Z. Dłubaka i prelekcja o sztuce najnowszej, *Gazeta Białostocka*, 23 IV 1974.

¹³¹ A. Koziara, *Rozbiegane ślady*, *Gazeta Współczesna*, 30 IX-1 X 1978.

¹³² (p), *Pokaz fotografii A. Jórczaka*, *Gazeta Białostocka*, 23 IX 1973.

¹³³ (p), *Prace Lecha Mrożka w galerii „Znak”*, *Gazeta Współczesna*, 3 XI 1977.

¹³⁴ Nie sygn., „*Fotografia astralna*” J. Robakowskiego, *Gazeta Białostocka*, 4 XI 1973.

¹³⁵ BM, *Wernisaż pomysłów*, *Gazeta Białostocka*, 4 II 1973; (reg), *Sztuka konceptualna w pałacowej baszcie*, *Gazeta Białostocka*, 16 II 1973.

¹³⁶ (zp), *Fotografia Krzysztofa Zarębskiego*, *Gazeta Białostocka*, 5 XII 1973.

¹³⁷ J. Szczucki, *Badanie sztuki*, *Gazeta Białostocka*, 27 IV 1974.

¹³⁸ J. Szczucki, *Komentarz do „Sztuki niekonwencjonalnej”*, *Gazeta Białostocka*, 18 V 1974.

¹³⁹ J. Szczucki, „*Fotografia astralna*”, *Gazeta Białostocka*, 10 XI 1973.

¹⁴⁰ J. Szczucki, *Wernisaż K. Zarębskiego*, *Gazeta Białostocka*, 22 XII 1973.

¹⁴¹ Szeroko na temat plenerów pisał Arkadiusz Puchalski: A. Puchalski, *Historia Związku Polskich Artystów Plastyków w Białymstoku w latach 1944-1983*, Białystok 2017, s. 191-289.

udane¹⁴². Czyniąc ogólne uwagi dotyczące ich genezy oraz charakteru, Joanna Tomalska pisze: „Pierwszy, na poły jeszcze eksperymentalny plener, skupiał nie tylko malarzy, lecz także rzeźbiarzy. Ci ostatni z czasem przenieśli się do Hajnówki. Organizatorzy pierwszych imprez twierdzą też, że Białowieża nie była jedyną propozycją lokalizacji plenerów, rozważano też możliwość ich organizacji w Tykocinie i Sokółce, jednak ‘skończyło się na Białowieży’. Pierwsze plenery wiązały się z zamieszkaniem uczestników w kwaterach prywatnych, potem w schronisku PTTK i wreszcie – przez wiele lat – w hotelu ‘Iwa’. Autorka wstępu do pierwszego katalogu wystawy poplenerowej, Ewa Garztecka, podkreślała eksperymentalny charakter pleneru, którego celem było ‘włączenie środowiska w nurt dociekań i poszukiwań twórczych w dziedzinie plastyki współczesnej’. Organizatorzy mieli nadzieję, że ‘siła sugestii natury w oddziaływaniu na twórczość artysty wyzwoli nadspodziewane efekty w postaci trwałych wartości plastycznych’. Miejsce pleneru, Białowieża, wybrane zostało rzecz jasna nieprzypadkowo: jeden z najbardziej malowniczych zakątków Puszczy Białowieskiej oferował wspaniałe widoki i niepowtarzalną atmosferę miejsca nieskażonego cywilizacją. W Białowieży urodził się zresztą Mikołaj Wołkowycki, *spiritus movens* akcji plenerowej. Trzeba pamiętać, że w owym czasie funkcjonował w Polsce tylko jeden – prócz białowieskiego – plener malarski, w Osiekach, warto przeto docenić białostocką inicjatywę”¹⁴³.

W dalszej części cytowanego wyżej tekstu badaczka skupia się na I i III plenerze. Słusznie podkreśla rozmach imprezy, jak też fakt, iż inicjatywa Mikołaja Wołkowyckiego była jedną z pierwszych tego rodzaju w Polsce: „W pierwszym plenerze wzięło udział 33 uczestników, organizatorzy zaś najpewniej zadowoleni z efektów deklarowali, że ‘odkrywcą inicjatywę zamierzamy rozwijać i kontynuować w przyszłości’. Kontynuacja oznaczała nie tylko organizację następnych imprez, lecz także rozszerzenie liczby organizatorów, a co za tym idzie – zwiększenie możliwości finansowych.

¹⁴² Zob. np. refleksje na łamach lokalnej prasy po I plenerze: R. Cz. Jaskuła, *Poplenerowe refleksje*, *Gazeta Białostocka*, 4-5 XII 1965; (k), *Garść poplenerowych refleksji – na gorąco*, *Gazeta Białostocka*, 2-3 X 1965; L. Lebiedzińska, *O problemach plastyki*, *Gazeta Białostocka*, 18-19 XII 1965.

¹⁴³ J. Tomalska, *Białowieskie konfrontacje*, maszynopis artykułu w posiadaniu autora niniejszej książki. W tym miejscu autor pragnie podziękować Pani Joannie Tomalskiej za udostępnienie tekstu.

III Ogólnopolski Plener Białowieski, który odbył się w 1967 r., jak wynika z katalogu, został zorganizowany przez Ministerstwo Kultury i Sztuki, Wydział Kultury i Sztuki Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej, Zarząd Okręgu ZPAP i BWA w Białymstoku. Uczestniczyło w nim 24 artystów, m. in. zaś takie tuż jak: Jan Cybis, Helena Zaremba-Cybisowa, Jerzy Panek, Jan Góra; ze środowiska białostockiego natomiast Placyda Bukowska, Wiesław Jurkowski, Jerzy Zinkow i wielu innych. Poplenerową wystawę zaprezentowano w salach białostockiego Muzeum Okręgowego, zaś ceniony wówczas krytyk sztuki, przedstawicielka CBWA, Bożena Kowalska, we wstępie do katalogu wystawy napisała: 'Dobrze to, gdy pożyteczna inicjatywa obraża w tradycję'. Autorka wstępu zauważyła też, że idea pleneru, jedna z pierwszych w Polsce – tuż po Osiekach – wyprzedziła modę na plenery. W późniejszych latach imprezy tego typu mnożyły się jak grzyby po deszczu. Plenery organizowano m. in.: w Przemyślu, Sępólnie, Skierniewicach, Nowogrodzie, Augustowie, Hajnówce i innych miejscowościach¹⁴⁴.

Zarysowane wyżej tendencje utrzymywały się w kolejnych latach. Z początkiem lat 70., a dokładnie w roku 1972, plener zyskał miano międzynarodowego. Do Białowieży przyjeżdżać zaczęli – co prawda w niewielkiej liczbie – artyści z różnych krajów, przede wszystkim bloku sowieckiego (Czechosłowacja, Związek Radziecki, NRD), ale i spoza żelaznej kurtyny (Wielka Brytania, Austria, Szwecja, Japonia). Przez pewien czas wybranym uczestnikom przyznawano medale za osiągnięcia artystyczne, a swoistą pamiątką dla wszystkich i dokumentacją kolejnych edycji były – jak na warunki białostockie – okazałe, niekiedy kilkudziesięciostronicowe katalogi poplenerowe. Organizatorzy pleneru zapewniali dobre warunki pobytowe, a także niezbędne do pracy materiały. Dbali również o wystawy poplenerowe, które odbywały się w różnych, ale zawsze, biorąc pod uwagę białostockie instytucje kultury, prestiżowych miejscach, jak Muzeum Okręgowo, BWA „Arsenał” czy też pawilonach wystawowych na ul. Dąbrowskiego, czyli białostockich „spodkach”. Powstające na plenerze prace malarskie stały się również ważnym, jeśli nie podstawowym, komponentem kolekcji sztuki współczesnej tworzonej pod auspicjami BWA „Arsenał”.

¹⁴⁴ Ibidem.

W plenerach białowieskich jak w soczewce skupiają się problemy lokalnego środowiska. Z jednej bowiem strony od połowy lat 60. jego przedstawiciele zaczęli działać nad wyraz prężnie, czego dowodem wspomniane wyżej inicjatywy, mające zwiększyć rangę Białegostoku jako ośrodka artystycznego. Z drugiej strony jednak ogromna energia włożona w rozwój regionu szybko się wyczerpała. Co więcej – znaczna część lokalnych twórców, po niekiedy obiecujących początkach kariery, ugrzęzła w stworzonych przez siebie schematach, przestając się rozwijać. Omawiając jedną z edycji białowieskiego pleneru Joanna Tomalska stwierdza:

„Znacznie okazalsza impreza w roku następnym otrzymała miano IX Spotkań Malarskich – II Międzynarodowego Pleneru Białowieskiego. Zrezygnowano wówczas z prezentacji wystawy poplenerowej w salach białostockiego muzeum. Efekty pleneru przedstawiono w maju 1974 r. w nader nowoczesnych na owe czasy pawilonach wystawowych przy ul. Dąbrowskiego. Ich centralną budowę i modernistyczny kształt doskonale oddaje miano, jakie zespołowi pawilonów nadała ulica – nazwano je mianowicie 'latającymi spodkami'. Tu swoje prace zaprezentowało 26 uczestników, m. in. z Czechosłowacji, Litwy (2 przedstawicieli), Finlandii oraz terenu całego kraju. Organizatorzy przy pomocy hasła imprezy – brzmiało ono tyleż patetycznie, co w czasie upowszechniania się konceptualizmu i happeningów nad wyraz aktualnie: 'W obronie obrazu' – akcentowali nie tylko przywiązanie artystów do tradycyjnych form wypowiedzi. Była to też swoista reakcja na gwałtowne przemiany w sztuce. Dała temu wyraz autorka wstępu do katalogu, Helena Prokopowicz-Lipnicka, pisząc m. in. iż 'natura przestała być głównym źródłem inspiracji. Wybitne dzieła namalowane na plenerach należą do rzadkości', co więcej zaś 'wspaniałe widoki w języku artystów to po prostu banalne kicze'. Jaki zatem sens ma kontynuacja takiej imprezy? Cel pleneru to raczej wyrwanie artysty z samotni pracowni, odpowiada H. Prokopowicz-Lipnicka¹⁴⁵.

Możemy bez dużej przesady powiedzieć, iż problemem białostockiego środowiska artystycznego lat 60. i 70. było samo miasto i warunki, jakie oferowało na starcie. Młodzi twórcy, którzy wracali po studiach do Białegostoku, pełni energii i woli działania, szybko

¹⁴⁵ Ibidem, s. 3.

tracili impet i wolę rozwoju. Koncepcje artystyczne bądź praktyki związane z animacją życia kulturalnego, które poznali dzięki zetknięciu się z realiami panującymi w większych ośrodkach miejskich, o bogatej tradycji, potrafili na grunt białostocki z sukcesem przeszczepić, jednakże nie byli w stanie podjąć nowych wyzwań i konsekwentnie się rozwijać. Byli autorami ważnych i trwałych inicjatyw (np. BWA), sami jednak w większości zatrzymali się w rozwoju. W istocie kryzys środowiska zaczął być zauważalny już w połowie lat 70., o czym świadczy wyżej zacytowany fragment tekstu Joanny Tomalskiej. Białostoccy twórcy programowo zamknęli się w ramach sztuki, którą poznali w czasie studiów, a następnie rozwijali, nadając jej własne, indywidualne oblicze. Rozwijali ją jednak tylko do pewnego momentu, bowiem pozbawieni inspiracji płynących szerzej z zewnątrz zaczęli się powtarzać bądź tworzyć dzieła dużo gorsze niż w początkowym okresie kariery. Nie dotyczy to oczywiście wszystkich działających w Białymstoku malarzy czy rzeźbiarzy, niemniej jednak śmiało możemy powiedzieć, że większości z nich. Po latach o braku otwarcia na sztukę inną niż ta przez białostockie środowisko tworzona wspominał – w kontekście białowieskich plenerów – Wiesław Jurkowski:

„Ta sprawa plenerów... Dopóki to było na takim gazie twórczym, z ambicjami twórczymi... Dlaczego tak się je robiło? Można różne rzeczy zarzucić, ale to były otwarte głowy. Wołkowyckiego, Chudzika. Myśmy mogli się między sobą kłócić, ale myśmy mieli otwarte głowy... Wiadomo było, że jeżeli plener, jeżeli mają ludzie przyjechać, to niech przyjedzie Panek, Ostrowski, Dominik, ludzie, którzy coś znaczyli, i można było z nimi porozmawiać, posłuchać, co oni sądzą.... Gdyby się to pociągnęło, poprowadziło te plenery w tym kierunku... performance zaczynały się na Zachodzie, gdyby się takich ludzi próbowało tam ściągnąć, gdyby oni zrobili swoje odczucia tej puszczy, a nie tylko sztaluga i pędzel... Wielką rzeczą było to, że Cybis siedział i malował bajoro akwarelę, ale za dziesięć lat trzeba było zaprosić performerę, człowieka, który inaczej już myślał. I to mogło się wtedy nakręcać, iść do przodu. A wszystko zaczęło się cofać, bo zostali w końcu tylko swoi... Załamaniem poważnym była sprawa stanu wojennego i tej zawieruchy, ale to już wcześniej upadało, dlatego że okazało się, że są za mało otwarte głowy”¹⁴⁶.

¹⁴⁶ K. Kopania, *Rozmowy z Wiesławem Jurkowskim*, zapisy rozmów w zbiorach Biblioteki Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie Filii w Białymstoku, s. 37-38.

Lokalni twórcy faktycznie zaczęli zamykać się w swoich pracowniach, a bez mała jedyną okazją, by je opuścić, stał się białowieski plener, na którym zarówno oni, jak i zaproszeni goście, coraz częściej tworzyli prace ocierające się o banal. Świadczą o tym coraz częstsze w II połowie lat 70. i początkach lat 80. krytyczne¹⁴⁷, a nawet jawnie prześmiewcze, recenzje kolejnych poplenerowych wystaw. Chyba najlepiej upadek rangi i jakości białowieskiego pleneru poświadcza recenzja z XV jego edycji, którą to recenzję warto z tego względu zacytować w całości:

„Bestsellerem XV pleneru białowieskiego jest olejny dziwoląg, który nawet na tle współczesnych ekstrawagancji budzi ogólne podniecenie, czasem zgrozę. Obraz w konwencji prymitywnego realizmu przedstawia nagą bachantkę dosiadającą wyraźnie tym znudzonego żubra. Król puszczy z wdziękiem wypchanego eksponatu pozoruje szal uniesień, kukłowata bachantka przedstawia ostatnie stadium apatii, wokoło szumi puszcza, a Podkowiński w grobie się przewraca, żalując po raz wtóry, że swojego ‘Szału’ nie pociął w 1894 r. dostatecznie dokładnie. Dwa szaty, ten na żubrze Roberta Karata i ten na czarnym koniu Władysława Podkowińskiego dzieli dokładnie 86 lat i wszystko, co może dzielić dwa olejne obrazy, bo dzieli je także, wydawałoby się wspólna kiczowatość. ‘Szał uniesień’, o którym wzięty na

¹⁴⁷ „Niejakim dziwactwem trzynastej wystawy XIII Pleneru jest tłukące się po białostockim Arsenale – gdzie wystawę zlokalizowano – echo kubizmu, fowizmu, estetyki kolorystów i przestylizowanego na różne fakturki malarstwa materii. Jest to właściwie nie jedno echo, lecz parę pogłosów, mających zastąpić artystyczny efekt tak wysoko na białostockich plenerach cenionego kontaktu z naturą. Jest to zabieg marny i smutny, tym bardziej bezradny, im silniej starający się pokryć nicosć wycieczki w plener efektami czysto ornamentальnymi, wypracowanymi zupełnie gdzie indziej i przy innej okazji. Jeden z wernisażowych gości skwitował to krótko: większość obrazów została namalowana dobrze, ale przed wojną. W tej nieco zażytkowej części pleneru stosunkowo dobrze, a przynajmniej bardziej autentycznie prezentują się różne rodzaje sentymentów, podanych bądź to z rozbrajającą szczerością, bądź też z lekką podbarwionych dniem dzisiejszym. Ale te przycupnięte w śniegu chałupki, kolorowe żubry, wesołe ptaszki i smutne cmentarze bywają czasem po prostu ładne, a to niestety nierzadko wystarcza, żeby się utrzymać na poziomie poplenerowych wystaw. W tym sensie należałoby żółty, wspaniale rogaty konterfekt ‘Leśnego bałamuta’ czyli jelenia pędzla Marii Szymańskiej uznać za reprezentatywny dla XIII Pleneru”; A. Koziara, *Leśny bałamut*, „Gazeta Współczesna”, 15-16 IV 1978. „Jakby kto miał wątpliwości czy rzeczywiście Muzy mają zwyczaj milknąć w pewnych warunkach, to najpewniej rozwieje je otwarta w białostockim ‘Arsenale’ wystawa malarstwa, udostępniona publiczności jako plon ostatniego pleneru białowieskiego. Plenery nie od dzisiaj budzą uczucia zwane mieszanymi, bo też i plener plenerowi nierówny, ale to co pokazuje BWA pod firmą ‘Białowieża’ zdolne jest załamać nawet najbardziej zagorzałego zwolennika malowania w lesie”; A. Koziara, *Milcząca muza*, „Gazeta Współczesna”, 29-31 I 1982.

przełomie stuleci krytyk Cezary Jellenta pisał też jakby w uniesieniu: 'Zwierz to czarny, szatański, z wywalonym zajadle językiem, pokryty pianą. A ona? Przymknąwszy w omdleniu oczy, pozwala niby wzdymać się burzy uczuć w swym łonie i straciwszy pamięć świata i ludzi mknie – dokąd?' jest rodzajem kiczu erotycznego, płodem wyobraźni sterroryzowanej młodopolskimi nerwicami. Są w tym płótnie Schopenhauerowskie 'ślepe siły' i Przybyszewski, seks odmiany demonicznej, otchłanie, bezdnie i oszołomieni naraz, ale są zgodni z 'duchem czasu' – na sposób malarski a nawet malowniczy prezentują tego 'ducha'. Można się zatem do 'Szału' przywiązać, można go nie znosić, bo po prostu jest się do czego przywiązać i jest co nie znosić. Można się nawet z 'Szału' uśmieć, ale nie sposób go zignorować i to nie tylko dlatego, że Podkowiński był malarz niezły, ale również czy przede wszystkim dlatego, że autor miał coś do powiedzenia. To coś malarza uwierało, być może gnioło, ale napędzało do sztalug. Tymczasem Karata nic nie gniecie, a do sztalug pędzi. Wynik jest do obejrzenia na poplenerowej wystawie w Galerii Sztuki Współczesnej. Zgroza, jaka zdejmuje niektórych przed szalem w żubrzej wersji, bierze się nie z tego, że jest to kicz w ogóle, ale, że jest to kicz nudny i pusty w środku: na pastisz zbyt prymitywny, na żart zbyt smutny. Przed takim szalem równie trudno o entuzjazm, co o święte oburzenie. Przyznaję, że dla zilustrowania degradacji twórczych uniesień w ciągu ostatnich lat 86 wybrałem przykład zoologiczny, łatwy i przez to rzecz upraszczający, ale znakomita większość płócien pomieszczonych w Galerii jako owoc pleneru w Białowieży potwierdza diagnozę, że w tym malarstwie gra idzie o przysłowiową pietruszkę. Nie przeczę, że widz uważny, a cierpliwy znajdzie tu ciekawy zestaw zieleni, niezłe, utrzymane w stylu abstrakcji geometrycznej płótno tegoż Karata, trochę nieświeżej, ale jeszcze trzymającej się neofiguracji, lub bliżej nieokreślony smutek pejzażu, ale naprawdę znaczącej sztuki, obrazu, który byłby romantyczny, 'wściekły', liryczny bez opamiętania, czy choćby jędrnie kiczowaty wyrażnie w Galerii Sztuki Współczesnej brakuje. Trudno się oprzeć wrażeniu, że współcześni malarze jakby nie wierzą we własne siły, a zbrojni w inteligencję i dobre maniery nie używają takich pojęć jak posłannictwo, miłość, bunt, rozpacz. Dobrze wychowane i kulturalne pokolenia artystów mówią o funkcjonowaniu, miłość i bunty pozostawiają gimnazjalistom, a rozpacz – kucharkom. Powstają z tego zaledwie szkice do obrazu, przyczynki do tematu i mnóstwo mniej lub bardziej dekoracyjnej paplaniny. Skutek

nietrudno przewidzieć: artyści – przyczynkarze rozumieją się tylko w gronie przyczynkarzy. Specjaliści od zieleni, mistrzowie koła i trójkąta, wirtuozi smutnych pejzaży coraz bardziej oddalają się od prawdziwego widza, brylują na bocznych torach w gronie coraz bardziej ekskluzywnym, coraz bardziej hermetycznym, a jeśli już któremu zdarzy się z nagle zapaść na szal uniesień, to jest to szal apatycznej bachantki na wypchanym żubrze¹⁴⁸.

Zjadliwą recenzję autorstwa Andrzeja Koziary – krytyka o dobrym piórze, inteligentnego, formułującego sądy w oparciu o analityczne i syntetyczne zarazem spojrzenie, zasługującego skądinąd na osobne studium poświęcone jego osobie i działalności – trudno nie uznać za celną i merytoryczną. Ostre słowa Koziary zyskują na wartości po oglądzie setek poplenerowych prac zalegających w magazynach białostockiej Galerii Arsenał. Ta w swych zbiorach posiada bez mała setki, kupowanych po kolejnych plenerach, landszaftów pozbawionych większej wartości artystycznej, schematycznych, do bólu wręcz konwencjonalnych, często wyrażnie wymęczonych bądź – na odwrót – namalowanych pośpiesznie, niechlujnie. Walory części z nich dawałyby marne szanse na zwycięstwo w konkursie dla malarzy-amatorów¹⁴⁹.

Mimo zauważalnego już w II połowie lat 70. spadku rangi i jakości białowieskich plenerów ich ostateczny kres nastąpił wiele lat później, dopiero w nowym millenium, przy czym edycje z lat 90. można traktować, zarówno pod względem artystycznym, jak i organizacyjnym, jako karykaturę pierwszych kilkunastu spotkań¹⁵⁰.

¹⁴⁸ A. Koziara, *Niewielki szal wypchanego żubra*, „Gazeta Współczesna”, 6-7 XII 1980. Zaznaczmy, że Koziara nie był bynajmniej od zawsze negatywnie nastawiony do efektów białowieskich plenerów. Przy okazji wcześniejszych edycji imprezy zauważał w nich pewien potencjał oraz wartości, zob. np.: A. Koziara, *Taki pejzaż*, „Gazeta Białostocka”, 25-26 I 1975; A. Koziara, *Co mamy z pleneru*, „Gazeta Białostocka”, 11-13 VII 1975.

¹⁴⁹ Niektóre z poplenerowych prac prezentowane były między 10 I a 9 II 2014 roku na wystawie *Materialność i wartość dzieła sztuki*, zorganizowanej przez i prezentowanej w Galerii Arsenał w Białymstoku (kurator: Michał Jachula).

¹⁵⁰ O kilku ostatnich edycjach w taki sposób pisała np. J. Tomalska: „W 1995 r. odbył się XXX Międzynarodowy Plener Białowieski, firmowany przez Zarząd Okręgu ZPAP, w którym wzięło udział 10 uczestników, m. in. z Japonii i Niemiec. Uczestniczyła w nim również nieodmiennie silna reprezentacja Białegostoku (W. Tołłoczko-Tur, T. Kukawski, A. Chorociej, S. Rybi, J. Lengiewicz). Poplenerową wystawę zaprezentowano w Galerii Marszand w Białymstoku, funkcjonującej jako salon wystawowy ZPAP. W latach 90. plenerowe imprezy były już zdecydowanie krótsze niż przed laty. Nieodmiennie też były sponsorowane przez różne instytucje. Mimo to problemy finansowe dawały się organizatorom we znaki, czego dowodem może być fakt, iż w następnym plenerze wzięło udział

Przez kolejne dziesięciolecia organizowane były też plenery rzeźbiarskie i meblarskie w Hajnówce. Ich znaczenie na przestrzeni lat również było coraz mniejsze, zarówno w skali kraju, jak i regionu. Ostateczny kres wszystkich nastąpił wraz ze zmianą realiów społeczno-gospodarczych. Po 1989 roku inicjatywy tego rodzaju traciły rację bytu. Stały się niejako ofiarami transformacji oraz odmiennego sposobu funkcjonowania mecenatu kulturalnego państwa. Prywatni sponsorzy, istotni w nowych czasach, nie wykazywali większego zainteresowania plenerami. Przede wszystkim jednak traciły one rację bytu, gdyż ich idee całkowicie rozmijały się z praktyką i rzeczywistością artystyczną nie tylko po 1989 roku, ale i dalece wcześniej.

Nie tylko plenery białowieskie z kolejnymi edycjami traciły na znaczeniu, świadcząc o załamywaniu się białostockiego środowiska artystycznego. Także inne inicjatywy z biegiem czasu zanikały bądź podlegały negatywnym przemianom. Istnienie Galerii Brama oraz Galerii Znak ograniczyło się do kilku lat. W 1980 roku z kolei ze stanowiska dyrektora BWA odwołany został Mikołaj Wołkowycki. Do 1990 roku, kiedy zaczęła nim kierować Monika Szewczyk, poziom Arsenału pozostawał wiele do życzenia. Poza uformowaniem, po licznych perturbacjach, ciekawej kolekcji *Trzy nurty. Realizm – Metafora – Geometria*¹⁵¹, w białostockiej placówce nie miało miejsca wiele istotnych wydarzeń. Więcej, zauważamy drastyczne obniżenie jakości wystaw. W Arsenale wystawiają, niekiedy kilkakrotnie, głównie artyści lokalni, organizowane są liczne prezentacje prac powstałych na lokalnych, coraz niższej jakości plenerach, liczba artystów spoza Białegostoku prezentujących swoje prace

8 malarzy, głównie z Białegostoku (A. Chorociej, S. Rybi, W. Tołłoczko-Tur, J. Lengiewicz). Także tym razem poplenerowa ekspozycja odbyła się w Galerii Marszand. Plener zachował swą międzynarodową rangę w 1997 r. – wśród jedenastu uczestników znalazł się artysta z Białorusi, W. Jelenieckij, autor konserwatywnie malowanych pejzaży. Białystok reprezentowali m. in. R. Kuzyszyn, J. Lengiewicz i J. Debis. W XXXIV plenerze, który odbywał się na przełomie sierpnia i września 1998 r., wzięło udział 12 uczestników (M. Anto, B. Szubińska, W. Tołłoczko-Tur, S. Rybi, R. Kuzyszyn oraz J. Syczow ze Lwowa i I. Torowin z Wilna, których obecność uzasadniała użycie przymiotnika „międzynarodowy”). Następny, również trwający 2 tygodnie plener, odbył się we wrześniu 1999 r. z udziałem 8 tylko uczestników, m. in. z Japonii; spośród krajowych twórców w plenerze uczestniczyli artyści z Lublina (S. Baldyga i K. Szymanowicz), Szczecina (W. Markiewicz) oraz Białegostoku. Sytuacja finansowa przyczyniła się do wydania jedynie skromnej składanki-katalogu Międzynarodowych Plenerów Malarskich Białowieża 1998-1999”; J. Tomalska, *Białowieskie konfrontacje*, maszynopis artykułu w posiadaniu autora niniejszego opracowania, s. 56.

¹⁵¹ Za kształt kolekcji odpowiedzialna była Bożena Kowalska.

nie jest długa, ci zaś, którzy otrzymali taką możliwość, zazwyczaj niewiele znaczyli w polskiej sztuce zarówno wtedy, jak i teraz. Obrazu upadku Arsenału w latach 80. dopełniają ekspozycje fajansu z Włocławka, tatuażu czy znaczków pocztowych¹⁵². Niewątpliwie na jakość organizowanych wystaw i – ogólnie – działalność białostockich placówek kulturalnych, miała wpływ trudna sytuacja społeczna i gospodarcza lat 80., w tym represyjna względem artystów polityka władz. To jednak nie powyższe czynniki odpowiadają w pierwszej kolejności za coraz wyraźniejszą na przełomie lat 70. i 80. marginalizację lokalnego środowiska artystycznego, jak też zamykanie się znacznej części jego przedstawicieli we własnym, coraz mniej twórczym świecie. One tylko przyspieszyły i dopełniły wieloletnie procesy rozkładu, których początek zauważalny był już w połowie lat 60. Grupie młodych artystów z ambicjami i wolą działania, przybyłych po studiach do Białegostoku, przyszło funkcjonować w mieście bez większych tradycji artystycznych, niepołączonym silniejszymi więzami z innymi ośrodkami kulturalnymi w kraju. Tworząc podstawy pod prężny ośrodek artystyczny, stali się po trosze ofiarami własnych starań.

Jak w kontekście historii białostockiego środowiska artystycznego lat 1964-1989 kształtowała się kariera artystyczna Wiesława Jurkowskiego? Jakie miejsce zajmował on w tym czasie wśród lokalnych twórców? Na ile wpisywał się w schematy rządzące lokalnym środowiskiem? Niewątpliwie – tak jak to miało miejsce w przypadku bez mała wszystkich artystów swojego pokolenia – jego kariera artystyczna zasadniczo wyhamowała w II połowie lat 70. W początkowym okresie działalności Jurkowski starał się możliwie często prezentować swoją twórczość na wystawach indywidualnych. Od połowy lat 70. wystawia jednak sporadycznie. W dodatku zdecydowana większość indywidualnych wystaw Jurkowskiego ma miejsce w Białymstoku i jest w znacznej mierze efektem przynależności do struktur Związku Polskich Artystów Plastyków, ułatwiającego członkom poszczególnych oddziałów ich organizację w lokalnej galerii, zazwyczaj włączonej w sieć Biur Wystaw Artystycznych. Tak jak i większości lokalnych malarzy czy rzeźbiarzy nie udało mu się częściej prezentować własnej twórczości w tego rodzaju ośrodkach

¹⁵² Szerzej na temat BWA Arsenał w latach 80. patrz: K. Kopania, *Arsenał sztuki. Galeria Arsenał w Białymstoku i jej Kolekcja II*, Białystok 2006, s. 8-9 (tam też odniesienia bibliograficzne).

wystawienniczych na terenie kraju bądź innych miejscach zajmujących się prezentacją sztuki współczesnej. Pod względem aktywności organizatorskiej daleko mu do Mikołaja Wołkowyckiego czy Jerzego Lengiewicza, odpowiedzialnych bądź współodpowiedzialnych za stworzenie konkretnych instytucji kultury bądź cyklicznych inicjatyw w rodzaju pleneru malarskiego w Białowieży. Nie pełni również żadnych funkcji w lokalnych strukturach Związku Polskich Artystów Plastyków. Tak jak i inni białostoccy twórcy przez lata uczestniczy za to w licznych wystawach zbiorowych, organizowanych zarówno w Białymstoku, jak i w innych ośrodkach na terenie całego kraju. Omówienie charakteru zbiorowych prezentacji, w których brał udział Jurkowski, jak też prac, które przedstawił, pozwoli na istotne uzupełnienie naszej wiedzy o kolejach i uwarunkowaniach jego kariery artystycznej.

Wystawy zbiorowe, w których na przestrzeni lat brał udział Wiesław Jurkowski, podzielić można na kilka rodzajów: a) doroczne wystawy zbiorowe przedstawicieli białostockiego okręgu ZPAP i inne, organizowane w Białymstoku np. przy okazji oficjalnych obchodów różnego rodzaju rocznic państwowych czy prezentujące prace powstałe podczas białowieskich plenerów, b) rozliczne, organizowane przez ZPAP przeglądy współczesnej twórczości graficznej bądź malarskiej, niekiedy również związane z obchodami różnego rodzaju rocznic celebrowanych przez władze, c) wystawy poza granicami kraju.

Białostocki oddział ZPAP na przestrzeni kilkudziesięciu lat starał się organizować liczne przeglądy twórczości lokalnych artystów. Po raz pierwszy w wystawie tego rodzaju Jurkowski wziął udział zaraz po skończeniu studiów, jeszcze w 1964 roku. Była to omawiana wcześniej wystawa *20 lat PRL w twórczości plastycznej*. W kolejnych latach wziął udział w *XVIII Dorocznej Wystawie Plastyki* (grudzień 1965), *XIX Dorocznej Wystawie Plastyki* (21 XII 1966-20 II 1967), prezentacji *Białostocka plastyka* (kwiecień 1967), *XX - Okręgowej Wystawie Plastyki* (kwiecień 1968), *25 lat Ludowego Wojska Polskiego* (11 V-23 VI 1968), *XXI Okręgowej Wystawie Plastyki* (maj 1969), *XXII Okręgowej Wystawie Plastyki* (9 VIII-16 X 1970), *Obraz 73. Wystawie malarzy białostockich* (wrzesień 1973), *I Wystawie Środowiskowej Białostockiego Okręgu ZPAP* (17 XI-3 XII 1978), prezentacji *Malarsstwo współczesne - twórczość plastyków białostockich*

w *40-leciu PRL* (lipiec-październik 1984), *Wystawie 40-lecie LSP w Supraślu* (12 IV-2 V 1985) czy *Wystawie Plastyków Białostockich* (II tydzień maja 1989).

Trudno wyżej wymienionym prezentacjom przypisywać głębsze koncepcje wystawiennicze czy idee przewodnie. Kuratorzy - czy raczej, jak mówiło się w tamtych latach: komisarze wystaw - mieli dość ograniczone pole manewru, w szczególności jeśli chodzi o doroczne wystawy plastyki. Działy co prawda komisje kwalifikacyjne ustalające zestaw prac dopuszczonych do zaprezentowania publiczności¹⁵³, co nie zmienia jednak faktu, iż w kolejnych tego rodzaju przeglądach udział brały bez mała te same osoby¹⁵⁴, którym uczestnictwo w wystawie w znacznej mierze niejako należało się już tylko racji przynależności do ZPAP¹⁵⁵. Nie wszyscy oczywiście mieli obowiązek brać w niej udział, większość jednak korzystała z okazji prezentacji własnego dorobku. Trudno przypuszczać, aby każdy z uczestników w kolejnych edycjach wystaw przedstawiał równie dobre prace, a co więcej - potwierdzające ich twórczy rozwój. Trudno również sądzić, że komisarze

153 Np. w 1969 roku na potrzeby *XXI Okręgowej wystawy plastyki* powołano komisję kwalifikacyjną w składzie: Komisja kwalifikacyjna: Sławomir Chudzik, Dorota Łabanowska, Józef Łotowski, Wiesław Jurkowski, Izabela Marcjan, Stanisław Wakuliński, Jerzy Zinkow. Komisarzem był Jerzy Lengiewicz. Zob.: *Wystawa - malarstwo, rzeźba, grafika, tkanina. XXI Okręgowa Wystawa Plastyki*, Białystok 1969.

154 Np. w roku 1965 w *Dorocznej wystawie plastyki* udział wzięli (oprócz Wiesława Jurkowskiego): Aglaja Artysiewicz, Emilia Bartoszek, Teresa Bejnarowicz, Tadeusz Bołoz, Placyda Bukowska, Józef Charyton, Aleksander Chomczyk, Cecylia Chudzik, Sławomir Chudzik, Józef Gniatkowski, Wiktor Gutkiewicz, Barbara Jurkowska, Jerzy Lengiewicz, Dorota Łabanowska, Jerzy Łabanowski, Izabela Marcjan, Jan Moczydłowski, Bronisława Mytnik, Danuta Przyłucka, Stefan Rybi, Wacława Serwan, Jadwiga Treblińska, Stanisław Wakuliński, Włodzimierz Wasilewicz, Aleksander Wels, Mikołaj Wołkowycki, Jerzy Zinkow, Antoni Żabski, Maria Żabska. Zob.: *XVIII Doroczna Wystawa Plastyki*, Białystok 1965. W 1968 roku: Aglaja Artysiewicz, Tadeusz Bołoz, Placyda Bukowska, Józef Charyton, Cecylia Ambrożej Chudzik, Sławomir Chudzik, Aleksander Chomczyk, Tadeusz Gail, Irena Krzywińska, Robert Karat, Józef Łotowski, Irena Musielak, Bronisława Mytnik, Jan Moczydłowski, Joanna Pawłowska, Danuta Przyłucka, Antoni Szymaniuk, Jan Wołczniew, Jerzy Zinkow, Stanisław Wakuliński, Czesław Wojciechowski, Izabela Marcjan. Zob.: *XX - Okręgowa Wystawa Plastyki. Malarstwo. Rzeźba. Grafika*, b.m. [Białystok] 1968. W 1969 roku: Teresa Bejnarowicz-Kowiazio, Tadeusz Bołoz, Placyda Bukowska, Józef Charyton, Sławomir Chudzik, Wiktor Gutkiewicz, Maria Jarosławska-Żabska, Robert Karat, Irena Krzywińska, Józef Łotowski, Jan Moczydłowski, Irena Musielak, Danuta Przyłucka, Stefan Rybi, Marian Stelmasik, Antoni Szymaniuk, Jadwiga Treblińska, Bronisław Tyl, Stanisław Wakuliński, Aleksander Wels, Bronisława Wojniak, Jan Wołczniew, Jerzy Zinkow, Antoni Żabski. Zob.: *Wystawa - malarstwo, rzeźba, grafika, tkanina. XXI Okręgowa Wystawa Plastyki*, Białystok 1969.

155 Powstaje też pytanie o podział kompetencji między komisją kwalifikacyjną a komisarzem danej wystawy.

wystawy bądź komisja kwalifikacyjna były całkowicie niezależne w swych sądach, dokonywały ostrej selekcji zgłaszanych prac i nie powodowały się różnego rodzaju uwarunkowaniami pozamerytorycznymi, wynikającymi z codziennego funkcjonowania stosunkowo nielicznego i nieszczególnie różnorodnego środowiska artystycznego. Zewnętrzni komisarze wystaw, mogący z innej perspektywy spojrzeć na dorobek białostockich twórców, nie byli zapraszani do współpracy. W znacznej więc mierze przeglądy osiągnięć białostockich twórców były swoistym dowodem na kisenie się białostockiego środowiska we własnym sosie, a pod względem koncepcyjnym ograniczały się do hasła „pokażmy, co kto ostatnio zrobił”, a więc były całkowicie eklektyczne, niespójne, mieszające różnorodne konwencje i techniki.

Wystawy środowiskowe z II połowy lat 60. oceniane były jednak jako istotne dla życia kulturalnego miasta, co nie dziwi biorąc pod uwagę fakt, że w tym okresie znaczna część białostockich artystów z pokolenia Wiesława Jurkowskiego – będąc w szczytowym okresie rozwoju – tworzy swoje najciekawsze i najlepsze prace. Recenzje prasowe pełne są pochwał, bynajmniej nie na wyróst, bo poprzedzonych rozsądnymi i rzeczowymi analizami wybranych dzieł, potwierdzającymi ich wartość¹⁵⁶ (aczkolwiek nie brak również życzliwej i konstruktywnej krytyki¹⁵⁷). W latach 70., wraz z polepszaniem się warunków, w jakich funkcjonowali białostoccy artyści i m.in. zwiększeniem liczby wystaw indywidualnych

– ranga wystaw zbiorowych ZPAP, organizowanych zresztą z mniejszą regularnością, spada¹⁵⁸. Możemy powiedzieć, że od pewnego momentu przestały po prostu wzbudzać większą sensację, niektóre minęły nawet bez echa. Z tego też zapewne względu starano się niekiedy szukać nowej ich formuły, czego przykładem prezentacje bardziej wyprofilowane tematycznie, jak też z mniejszą liczbą uczestników (*Obraz 73. Wystawa malarzy białostockich*¹⁵⁹), niekiedy przyjmujących formę kilku mniejszych prezentacji indywidualnych, odbywających się w tym samym czasie i miejscu, czego przykładem *I wystawa środowiskowa białostockiego okręgu ZPAP* zorganizowana w 1978 roku¹⁶⁰. Ostatnia z wymienionych wystaw może być jednym z argumentów na rzecz tezy, iż na przestrzeni lat nośnej i ciekawej formuły wystawy środowiskowej nie udało się wypracować¹⁶¹.

¹⁵⁸ Na pewną inflację wystaw indywidualnych lokalnych twórców, a tym samym problemy ze stworzeniem ciekawej prezentacji dorocznej, zwracał już w 1970 roku uwagę Ryszard Kraśko: R. Kraśko, *W samym środku „Ogórków”*, „Gazeta Białostocka”, 22 VIII 1970.

¹⁵⁹ Zob.: *Obraz 73. Wystawa białostockich malarzy*, Białystok 1973. W wystawie udział wzięli, oprócz Wiesława Jurkowskiego: Alicja Choroć, Sławomir Chudzik, Janusz Debis, Jerzy Lengiewicz, Irena Musielak, Stefan Rybi, Aleksander Wels, Mikołaj Wołkowycki, Antoni Zabski. Skądinąd wystawa ta w ogóle nie zainteresowała krytyków. Brak recenzji i wzmianek o niej w prasie lokalnej.

¹⁶⁰ Skądinąd sama jej nazwa, konkretnie zaś numeracja, świadczy o poszukiwaniu nowej formuły wystaw środowiskowych, odbywających się przecież od dziesięcioleci (por. s. 35). W dużo późniejszym okresie, tuż przed przełomem politycznym w Polsce, w maju 1989 roku spotykamy się również z inicjatywą wyraźnie komercyjną. *Wystawa plastyków białostockich*, bo o niej mowa, była w istocie tygodniowym pokazem przeznaczonym dla krytyków i menedżerów zaproszonych na organizowaną przez BWA „Arsenal” „Giełdę Sztuki”, zob.: A. N. Mineyko, *Sztuka skuteczna*, „Kurier Podlaski”, 22 V 1989.

¹⁶¹ „Trzeba było sporo czasu, żeby w Białymstoku otworzyć zbiorową wystawę miejscowego środowiska artystycznego. Nieobecna od ostatniej okęgówki, a więc od lat kilku – wypłynęła na artystyczne salony w oficynie Pałacu Branickich wystawa, która może pretendować do miana przeglądu środowiska, ale tym przeglądem nie jest, bo zawiera zaledwie sześć nazwisk, co stanowi plus-minus sześć procent środowiska. Jest to zatem wybór dokonany w łonie Związku Plastyków wprawdzie komisyjnie, ale w oparciu o bliżej nieokreślone kryteria, którym towarzyszy dobroduszne przekonanie, że będzie reprezentatywnie, jak się projektowanie wnętrza wymiesza z tkaniną, rzeźbą i malarstwem. W rzeczywistości w Arsenale otwarto pięć indywidualnych wystaw oraz „Toast” Izabeli Marcjan czyli tkacki tryptyk w czerwieni. Spoistość wystawy jest żadna, bo Sokołowski do Serwan ma się tak, jak piernik do wiatraka, a Grygorczuk do Wołkowyckiego, jak wiatrak do piernika. W ten sposób można zrobić wystawę sześciu, ośmiu, albo trzech lub dwunastu autorów, przy czym rzecz nie należy do kategorii wystawienniczych, lecz do rachunkowości. Jest to jeszcze jeden dowód na to, że z prostego dodawania wyjdzie zbiór najwyższej luźny. Luźno jest wszakże wyłącznie w zakresie wspólnej myśli przewodniej, bo sześciu autorów szczerze wypełnia sześć sal BWA i nie obeszło się bez tego, że konie Jurkowskiego wchodzą w pejzaż Wołkowyckiemu. Ekspozatów na wystawie jest dużo, a w tym niemało i ciekawych formalnie, i nośnych treściowo, ale jednej

¹⁵⁶ Zob. np. recenzję z wystawy środowiskowej z 1965 roku (R. Cz. Jaskuła, *Komunikatywność w sztuce. Rozważania na tle dorocznej wystawy białostockiego okręgu ZPAP*, „Gazeta Białostocka”, 31 XII 1965-1-2 I 1966), w której czytamy m.in.: „Sławomir Chudzik jest malarzem wybornym. Jego ‘Uliczka’, szczególnie jednak ‘Zaulek’, malowane szerokimi pociągnięciami pędzla, z zachowaniem swobodnego duktu pasmowego, tworzącego rytmy pionów, poziomów i skosów – zdradzają wyraźną rozprawę artysty w trakcie malowania. Mówi o tym również zwała, sensownie zbudowana architektonika płócien Chudzika. Pejzaż ‘Zaulek’, przez zastosowanie szlachetnych różnicowań ciepłych bieli, swoim pogodnym nastrojem przypomina niektóre motywy paryskie Utrilla”.

¹⁵⁷ Zob. np. recenzję XIX Dorocznej wystawy plastyki, zorganizowanej na przełomie 1966 i 1967 roku (E. Garztecka, *Impresje z białostockiej wystawy okręgowej*, „Gazeta Białostocka”, 10 II 1967), w której znajdziemy choćby taki passus poświęcony pracom Doroty Łabanowskiej: „Nawet w niewielkim zestawie dwóch do trzech, czy najwyższej pięciu płócien jednego autora dostrzegłam brak spójności między poszczególnymi obrazami, brak wewnętrznej logiki czy myśli przewodniej. Weźmy dla przykładu obrazy Doroty Łabanowskiej, malowane co prawda z rozmachem i energią, lecz jakby pochodzące z różnych okresów. Nie tylko poszczególne obrazy różnią się zasadniczo między sobą, ale nawet na płaszczyźnie jednego płótna dzieją się sprawy nie mające ze sobą istotnego związku. W ‘Jesiennym spacerze’ lub ‘Martwej naturze’ góra obrazu z cienko nałożoną farbą jest jakby odcięta od dołu i jego gęstej, tworzącej prawie relief, fakturze”.

Bazując na dostępnych materiałach archiwalnych, katalogach towarzyszących prezentacjom środowiskowym czy recenzjach i wzmiankach prasowych trudno zrekonstruować odbiór prac prezentowanych na kolejnych wystawach przez Wiesława Jurkowskiego. Przywileju szerszego omówienia własnej twórczości artysta dostąpił przy okazji pierwszej wystawy środowiskowej, w której brał udział, a która zorganizowana została z okazji dwudziestolecia PRL (omawianej w poprzednim rozdziale). Kilka miesięcy później, na przełomie 1965 i 1966 roku, w szczegółowym omówieniu wystawy został ledwie wzmiankowany. Jego autor, Ryszard Cz. Jaskuła wspominał, że „grafikę pokazuje tylko W. Jurkowski. Najlepszymi pracami są: 'Człowiek I' (drzeworyt) i 'Dziewczynka' (akwaforta)”¹⁶². Więcej uwagi obrazom oraz grafikom Jurkowskiego poświęciła Ewa Garztecka przy okazji kolejnej edycji środowiskowej prezentacji, w 1967 roku, wypowiadając się na ich temat życzliwie, ale nie bez uwag:

„W sztuce poszukujemy nowych wartości poznawczych. Chcemy, aby odkrywała przed nami nowe horyzonty, otworzyła nieznane lądy. Albo też pragniemy aby nam mówiła o naszych sprawach. Tyle tylko, żeby je pokazała inaczej, żeby nauczyła nas spojrzeć na znane i zwyczajne sprawy w inny, świeży sposób.

Takim właśnie mówieniem o sprawach codziennego dnia, odkrywaniem w nich swoistej poezji, są płótna Wiesława Jurkowskiego. Mogę mieć zastrzeżenia do koloru aktu kobiecego we 'Wnętrzu', może razić mnie płaszczyzna wody, jakby wypadająca z planu 'Kąpieli o zmroku', lecz znalazłam w tych obrazach sprawę ważniejszą – autentyczny klimat, szczerą i bezpretencyjną wypowiedź artystyczną. Obydwa 'Wnętrza' Jurkowskiego są na pierwszy rzut oka mniej efektowne od prac graficznych artysty. Jego grafika jednak jest jakby przegadana, za dużo w niej akcesoriów, zbędnych elementów. W płótnach natomiast artysta przekazał ładunek emocjonalny w oszczędnej i lapidarnej formie

wystawy środowiskowej, która mogłaby być albo pełnym przeglądem, albo ekspozycją problemową – jak nie było, tak nie ma. Jest natomiast sześć mniej lub bardziej interesujących przeglądów pracowni i co najmniej tyle samo oddzielnych problemów”; A. Kozłowska, *Przekrój poprzeczny*, „Gazeta Współczesna”, 18-19 XI 1978.

¹⁶² R. Cz. Jaskuła, *Komunikatywność w sztuce. Rozważania na tle dorocznej wystawy białostockiego okręgu ZPAP*, „Gazeta Białostocka”, 31 XII 1965-1-2 I 1966.

plastycznej. Dlatego zaliczylibym te obrazy do najbardziej interesujących wystawy”¹⁶³.

Powyższe uwagi Ewy Garzteckiej są ostatnimi szerszymi i merytorycznymi uwagami dotyczącymi sztuki Wiesława Jurkowskiego, wypowiedzianymi w kontekście okolicznościowych wystaw białostockiego okręgu ZPAP. Trudno bowiem traktować środowiskową prezentację zorganizowaną w 1978 roku jako prezentację zbiorową. W latach 80. Jurkowski jest już tylko wzmiankowany w ogólnikowych i raczej wspominkowych w charakterze relacjach z wystaw *Malarstwo współczesne – twórczość plastyków białostockich w 40-leciu PRL* (1984)¹⁶⁴ oraz rocznicowej prezentacji poświęconej artystom-pedagogom Liceum Sztuk Plastycznych w Supraślu (1985)¹⁶⁵.

Równie eklektyczne, jak też w znacznym stopniu powtarzalne, jeśli chodzi o uczestników i charakter prezentowanych prac, były liczne wystawy będące pokłosiem białowieskich plenerów. Wiesław Jurkowski, tak jak i większość przedstawicieli białostockiego środowiska artystycznego, przez lata był ich stałym uczestnikiem, o czym świadczy obecność jego dzieł na szesnastu wystawach poplenerowych, które miały miejsce między 1966 a 1988 rokiem¹⁶⁶. Tak jak zostało to powiedziane wcześniej, z roku na rok ranga białowieskich plenerów spadała, kolejne ich edycje były coraz bardziej przewidywalne, jeśli chodzi o powstające na nich dzieła, a ich stali uczestnicy, w głównej mierze malarze działający w Białymstoku, niejako spotykający się w mieście na

¹⁶³ E. Garztecka, *Impresje z białostockiej wystawy okręgowej*, „Gazeta Białostocka”, 10 II 1967.

¹⁶⁴ (m-i), *Twórczość białostockich plastyków*, „Gazeta Współczesna”, 20 VII 1984.

¹⁶⁵ A. Kozłowska, *Piknik na czterdziestolecie*, „Kurier Podlaski”, 26-28 IV 1985.

¹⁶⁶ II Plener Białowieski – wystawa poplenerowa (1966/1967), III Ogólnopolski Plener Białowieski – wystawa malarstwa (1967), IV Ogólnopolski Plener Białowieski (1968), 5 Ogólnopolski Plener Białowieski – wystawa malarstwa (1969/1970), 6 Międzynarodowy Plener Białowieski (1970/1971), VII Ogólnopolski Plener Białowieski – wystawa malarstwa (1972/1973), 8 Spotkania Malarskie. I Międzynarodowy Plener Białowieski-72 (1973), IX Spotkania Malarskie. II Międzynarodowy Plener Białowieski-76-77 (1977), XV Ogólnopolski Plener Malarski Białowieża-80 (1980), Malarstwo XVI Pleneru Białowieskiego (1981), Malarstwo XVII Ogólnopolskiego Pleneru Białowieskiego (1982), XX ogólnopolski plener malarski Białowieża 85 (1985), XXII Ogólnopolski Plener Malarski Białowieża '87 (1987), Poplenerowa Wystawa Malarstwa XXIII Międzynarodowy Plener Malarstwa Białowieża '88 (1988).

co dzień, coraz bardziej grzęzli w twórczym bezruchu. Teksty poświęcone wystawom poplenerowym zdają się potwierdzać, iż białowieskie spotkania były bardziej spotkaniami towarzyskimi niż przemyślanymi i konsekwentnie realizowanymi zjazdami artystów podejmujących określone problemy twórcze. Poza pierwszymi latami próżno szukać w nich analiz prezentowanych prac czy koncepcji poplenerowych wystaw. A jeśli takowe zaczęły się pojawiać, to po dłuższej przerwie, i zazwyczaj były negatywne. Zdecydowana większość białowieskich plenerów z lat 70., jak i prezentujących ich pokłosie wystaw, omawiana była pobieżnie, z akcentem na miłe słowa o pracujących w puszczańskich ostępach artystach, korzystających z piękna podlaskiej przyrody. Co zaś najistotniejsze, z katalogów kolejnych edycji plenerów wynika jasno, iż ich uczestników podzielić można na dwie grupy: tych, którzy – skądinąd zgodnie z ogólnie zarysowaną ideą pleneru – zainteresowani byli światem przyrody, ukazując w swych pracach puszczańskie pejzaże, często z żubrami, oraz tych, którzy do Białowieży przyjechali po to, aby malować i rysować to, co malowali i rysowali na co dzień poza Białowieżą.

Do tej drugiej grupy zaliczyć można Wiesława Jurkowskiego, na którego twórczość szesnaście pobytów w Białowieży – jak się wydaje – nie wywarło większego wpływu. Do początków lat 80. artysta jeśli tworzył pejzaże, to metaforyczne, tak jak to zauważamy w przypadku jego pierwszych, wychodzących od mitologii płócien, bądź też, w przypadku obrazów z motywem konia i aktami kobiecymi – pejzaże abstrakcyjne i niedookreślone. Patrząc na prace Jurkowskiego, w tym te, których reprodukcje zamieszczono w katalogach poplenerowych wystaw, nie widać w nich bezpośrednich odniesień do miejsca, w którym powstały. Można powiedzieć, że w przypadku białostockiego twórcy plener białowiecki wiązał się ze zmianą otoczenia, w którym tworzył, nie zaś wpływem na jego sztukę, przede wszystkim tematy, które podejmował. Nie możemy oczywiście wykluczyć, że w odczuciu samego artysty pobytu w Białowieży inspirowały go twórczo, pozwalały, z korzyścią dla własnej sztuki, odpocząć od codzienności, napełniały energią do dalszej pracy. Jednakże bezpośrednio białowieskie inspiracje w jego twórczości raczej nie są zauważalne¹⁶⁷.

¹⁶⁷ Sam to zresztą przyznaje, mówiąc, że na jednym z pierwszych plenerów w Białowieży malował pejzaż, ale nie przyniosło to większych efektów i malowanie pejzaży zarzucił na lata. We wzmiankach prasowych i recenzjach dotyczących kolejnych plenerów białowieskich jeśli pojawia

Podobnie zresztą sprawa przedstawia się w przypadku innych plenerów, w których uczestniczył¹⁶⁸.

Kwestię organizowanych w Białymstoku wystaw zbiorowych, w których uczestniczył Wiesław Jurkowski, należy uzupełnić o jeden jeszcze istotny wątek: dwie wystawy Grupy „Zbrojownia”, które odbyły się w 1969 i 1971 roku. Historię Grupy „Zbrojownia” można byłoby przedstawić omawiając problem kształtowania się białostockiego środowiska artystycznego lat 60. i różnego rodzaju inicjatyw, które wtedy zostały podjęte. Jednakże charakter grupy warunkuje odmienne podejście do tematu i w pełni uzasadnia jego omówienie w sekcji poświęconej wystawom zbiorowym organizowanym przez białostocki okręg ZPAP.

Grupa „Zbrojownia” z perspektywy czasu jawi się jako inicjatywa przedziwna. Na początku 1969 roku kilkoro białostockich twórców – Aleksander Chomczyk, Sławomir Chudzik, Wiktor Gutkiewicz, Barbara Jurkowska, Wiesław Jurkowski i Stanisław Wakuliński – zainicjowało powstanie grupy artystycznej, której nazwa odnosiła się do budynku gdańskiej Zbrojowni, będącej siedzibą Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Gdańsku. Jedynym przejawem jej działalności stały się dwie wspomniane wyżej wystawy, którym towarzyszyły katalogi, stanowiące dla nas podstawowe źródło wiedzy o tej inicjatywie¹⁶⁹, jako że w prasie nie

się odniesienie do Wiesława Jurkowskiego, to potwierdza ono, iż malował dokładnie to samo i w taki sam sposób, jak poza plenerem. Zob. np.: L. Chalecka-Połocka, *Wizje bardzo osobiste*, „Gazeta Współczesna”, 31 X – 1-3 XI 1985; A. Koziara, *Babie lato. Po plenerze w Białowieży*, „Kurier Podlaski”, 11-13 XII 1987. Jedynie w początkach lat 80. można mówić, że plener w Białowieży w pełni współgrał z poszukiwaniami artystycznymi Jurkowskiego, który zaczął wtedy tworzyć charakterystyczne, zgeometryzowane pejzaże. Należy jednak zaznaczyć, że ich forma więcej zawdzięczała doświadczeniom teatralnym artysty, nie zaś obcowaniem z puszcą, na co zwraca uwagę A. Koziara: „Mniej zemocjonowani wydają się być tegoroczni pejzażyści. Zbigniew Kurkowski, zamaszysty i efektowny malarz krajobrazów, w których kształty jarzą się jakby zagęszczone na krawędziach pigmentu, Jerzy Zinkow metodycznie tworzący z plam i linii obraz-tapetę, Robert Karat przekładający obfitość białowieskiego krajobrazu na język form geometrycznych i Wiesław Jurkowski, autor pejzaży ‘zaprojektowanych’, otwierających się przed widzem w kolejnych płaszczyznach niczym teatralna dekoracja.”; A. Koziara, *Siedemnasty białowiecki*, „Gazeta Współczesna”, 2 XII 1982.

¹⁶⁸ Ponad wszelką wątpliwość artysta brał udział w *Plenerze malarskim bułgarsko-polskim* w Ciechanowcu, w roku 1974, którego efektem była wystawa w Muzeum Rolnictwa im. A. Kluka, tamże. Zob.: W. Wierchow-ska (red.), *Ciechanowiec. Plener malarski bułgarsko-polski*, b. m. 1975. Artysta wspomina również, że brał udział, w czasie stanu wojennego, w plenerze w Narewce.

¹⁶⁹ Chomczyk, Chudzik, Gutkiewicz, Jurkowska, Jurkowski, Wakuliński, Białystok 1969; A. Chomczyk (oprac.), *Józef Charyton, Janusz Debis*,

znalazła ona oddźwięku poza skromnymi wzmiankami o wystawach: pierwszej, która miała miejsce w salach Muzeum Okręgowego¹⁷⁰, i drugiej, we foyer Państwowe- go Teatru Dramatycznego im. A. Węgierki¹⁷¹. W pierwszym z nich natrafiamy na następującą dedykację: „*Zbrojowni*”, której wykształcenie artystyczne zawdzięczamy, grupa *‘Zbrojownia’*. Wszystko byłoby w porządku, gdyby nie fakt, iż jeden z członków grupy – Wiktor Gutkiewicz – w Gdańsku nie studiował. Więcej, przy okazji drugiej prezentacji do „Zbrojowni” dołączyli Józef Charyton, Janusz Debis, Jerzy Grygorczuk i Wojciech Załęski¹⁷². Pierwszy w ogóle nie miał wyższego wykształcenia artystycznego, drugi zaś jest absolwentem Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. W konsternację wprowadza również porównanie prac poszczególnych członków grupy, które nie wykazują żadnych wspólnych cech odnośnie do np. stylistyki czy tematu.

Można więc powiedzieć, że Grupa „Zbrojownia” stanowiła inicjatywę, której celem było połączenie całkowicie różnych indywidualności twórczych wykształconych w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Gdańsku. Nie wiadomo jednak, jaki był cel artystyczny tego połączenia, nie wspominając już o niekonsekwencji w doborze członków grupy. Po latach Wiesław Jurkowski sam przyznał, iż Grupę „Zbrojownia” należy traktować jako nieudane przedsięwzięcie, którego geneza tkwiła nie tyle w określonym programie działania, chęci stworzenia spójnej, grupowej wypowiedzi artystycznej, ale uwarunkowaniach środowiskowych oraz przemożnej chęci działania:

– „Grupa Zbrojownia. Zbiera się parę osób, które chcą działać pod jednym szyldem, różnych osób.

– Trochę to było nieudane przedsięwzięcie....

– Z jakich względów? To przecież była pierwsza białostocka grupa artystyczna.

– Nawet przed Bramą?

Jerzy Grygorczuk, Wiktor Gutkiewicz, Wiesław Jurkowski, Stanisław Wakuliński, Wojciech Załęski. 2 wystawa plastyki „Zbrojownia”, marzec 1971 Białystok, Białystok b. d.

¹⁷⁰ Hr, *Znacie? To posłuchajcie!*, „Kontrasty. Miesięcznik Społeczno-Kulturalny”, 4, 1971, s. 40.

¹⁷¹ E. Hryniewicki, *Kronika kulturalna roku 1971*, „Kontrasty, Miesięcznik Społeczno-Kulturalny”, 1, 1972, s. 26.

¹⁷² W drugiej wystawie udziału nie brali Sławomir Chudzik i Barbara Jurkowska.

– **Brama funkcjonowała jako galeria w znacznej mierze.... Nie było grupy Brama, była Galeria Brama. Natomiast była Grupa Zbrojownia.**

– W Bramie była jednak pewna Grupa. Jeśli Brama powstała po nas, to była reakcją na Zbrojownię. A jeśli odwrotnie, to myśmy byli reakcją na Bramę... Tę zbrojownię rozkręcił Alek Chomczyk. Działał parę lat po studiach. Dostaliśmy salę teatralną.

– **W Muzeum Okręgowym była wystawa.**

– Nie.

– **Tak.**

– To widzi Pan, nawet nie pamiętam... Bo jedna z wystaw była we foyer Teatru...

– **Tak. W marcu 1971 roku była II wystawa plastyki we Foyer Teatru.**

– A pierwsza?

– **Luty-marzec 1969 roku. Nie ma bezpośredniej informacji, gdzie była, ale jest katalog. Zdjęcia są zrobione w Muzeum Okręgowym w Ratuszu. No, ale muszę to sprawdzić. Chomczyk był komisarzem wystawy. W 1971 roku II wystawa, też jest katalog.**

– Dwie wystawy na pewno były... To była ciekawa inicjatywa Chomczyka... A Zbrojownia dlatego, że poza Gutkiewiczem, myśmy kończyli Gdańsk, a szkoła gdańska jest w Zbrojowni, stąd ta Grupa Zbrojownia. Raz była moja żona.

– **Na drugiej wystawie był Charyton, Debis, Grygorczuk, Gutkiewicz, Jurkowski, Wakuliński, Załęski.**

– Bo już Załęski i Grygorczuk doszli...

– **A w pierwszej wystawie Chomczyk, Chudzik, Gutkiewicz, Jurkowski, Jurkowska, Wakuliński.**

– Tak. A potem dochodzą rzeźbiarze, którzy skończyli Gdańsk.

– **Wszystko to osoby z Gdańska oprócz Gutkiewicza.**

– I Charyton jeszcze. Dlaczego był zaproszony? Wszyscy, po akademickim wykształceniu, doceniali twórczość Charytona. Pewnie dlatego został zaproszony.

– **Debis i Załęski to też Gdańsk?**

– Debis Warszawa, a Załęski Gdańsk.

– **No właśnie...**

– Debis też pewnie na zasadzie, że był ciekawym

malarzem... Pomieszało się to trochę, Chomczyk trochę pomieszał... Ale to jego była inicjatywa, on chodził, deptał, katalogi jakie były, takie były, nędzne, ale na tamte czasy wszystkie takie były. To była próba Chomczyka rozkręcenia środowiska... Skończyło się na dwóch wystawach...

- A była jakaś idea, program?

- Nie. Gdańsk łączył, nie było jakiegoś programu ideowo-artystycznego. W tym czasie ideą była sama twórczość artystyczna, czyli fakt, że nie topimy się w chałturze¹⁷³.

Powyższe słowa Wiesława Jurkowskiego utwierdzają w przekonaniu, że Grupa „Zbrojownia” była tworem bez szans na sukces, w istocie bowiem po prostu nie była grupą artystyczną z prawdziwego zdarzenia. Jej powstanie należy traktować jako reakcję na działania innych członków białostockiego okręgu ZPAP, którzy rok wcześniej założyli wspominaną już Galerię Brama, starali się szerzej promować własną twórczość i nawiązywać – poprzez organizację wystaw – kontakty z przedstawicielami innych środowisk artystycznych w kraju. Brak jakiegokolwiek oddźwięku na obie wystawy „Zbrojowni” nie powinien dziwić. Prace na nich prezentowane śmiało można byłoby powiesić w jednej sali podczas dorocznej wystawy okręgu ZPAP i nikt nie zorientowałby się, że znajduje się we wnętrzu oddanym jakiegokolwiek grupie artystycznej¹⁷⁴. Członkowie

¹⁷³ K. Kopania, *Rozmowy z Wiesławem Jurkowskim*, zapisy rozmów w zbiorach Biblioteki Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie Filii w Białymstoku, s. 27-29.

¹⁷⁴ W tym kontekście zasadniczo rozsądniejsze były prezentacje w rodzaju *Trzy wizje – wystawa malarstwa. Łabanowska. Rybi. Jurkowski*, która miała miejsce w marcu 1971 roku w Klubie Międzynarodowej Prasy i Książki w Białymstoku, a na której to zaprezentowano obrazy trójki miejscowych artystów, reprezentujących odmienne podejścia do malarstwa, co wyraźnie zaakcentowano w jej tytule. Warto jednak zaznaczyć, że przed wspomnianą wystawą publiczność białostocka mogła oglądać, miesiąc wcześniej, prace Wiesława Jurkowskiego na wystawie Grupy „Zbrojownia”, a dwa miesiące wcześniej na wystawie *6 Międzynarodowego Pleneru Białowieskiego*, na której obecne były też prace Łabanowskiej i Rybiego. Już w maju 1971 roku w Klubie Międzynarodowej Prasy i Książki można było z kolei oglądać *Wystawę Grafiki Wydawniczej*, w której udział brała cała trójka. Dowodzi to, że publiczność białostocka z twórczością miejscowych artystów stykać się mogła na bieżąco, niekiedy kilka razy w roku, w dodatku – jeśli spojrzymy na problem w szerszej perspektywie czasowej – rok po roku. Z jednej strony była to sytuacja dla artystów może i pożądana, ale długofalowo mało korzystna. Siłą rzeczy bowiem na kilku pokazach artyści pokazywali zbliżone w charakterze, a może i niekiedy te same prace, co było dla potencjalnych widzów mało atrakcyjne. Trudno też się dziwić, że znaczna część wystaw organizowanych w mieście, mimo że było ich stosunkowo niewiele, biorąc pod uwagę liczbę instytucji wystawienniczych, nie była w ogóle omawiana

„Zbrojowni” zakładając grupę po prostu nie oferowali publiczności niczego nowego w stosunku do tego, co robili do tej pory, nie mówiąc już o interesującym, spójnym przekazie ideowo-artystycznym.

„Zbrojownia” może być traktowana jako kolejny dowód na ambicje lokalnego środowiska, świadomego pewnych oczywistych uwarunkowań życia artystycznego, w tym przypadku faktu, iż prężne ośrodki kulturalne posiadają grupy twórcze skupiające postaci o zbliżonych przekonaniach, wyborach ideowych czy estetycznych. Może być również rozumiana jako jedna jeszcze próba rozruszania życia kulturalnego Białegostoku. W istocie jednak potwierdza swoistą ułomność młodego środowiska artystycznego, działającego w mieście dającym niewielkie możliwości rozwoju, w którym należało większość rzeczy związanych z życiem artystycznym budować niemal od podstaw.

Wiele o realiach funkcjonowania białostockiego środowiska artystycznego mówi jedna jeszcze wystawa zbiorowa, zorganizowana w Białymstoku i prezentująca prace lokalnych twórców, w tym Wiesława Jurkowskiego. Jest ona warta tym większej uwagi z racji na fakt, iż zaliczyć ją można do jednej z nielicznych wystaw o charakterze problemowym, jak też – bez wątplenia – propagandowym: *25 lat Ludowego Wojska Polskiego* (11 V – 23 VI 1968). Na podstawie zachowanych materiałów prasowych¹⁷⁵ oraz katalogu¹⁷⁶ możemy stwierdzić, że była ona jedną z tych, do których władza ludowa przywiązywała dużą wagę, jak też starała się szerzej rozpropagować i wykorzystać propagandowo. Dla osób nieoswojonych z realiami końca lat 60. niektóre relacje prasowe dotyczące wystawy, jak też jej recenzje,

w lokalnej prasie. O ile bowiem lokalna prasa w II poł. lat 60. I początkach 70., zgodnie z wymogami propagandy, praktycznie na okrągło informowała o ciężkiej doli robotników w krajach kapitalistycznych, zmuszonych w walce o lepszy los wywoływać kolejne strajki, o tyle nie miała wytycznych nakazujących jej pisać o każdej kolejnej wystawie, w której brali udział lokalni twórcy.

¹⁷⁵ (dal), *Przed 25 rocznicą powstania Ludowego Wojska Polskiego*, „Gazeta Białostocka”, 17 IV 1968; (h), *Spotkanie z białostockimi plastykami*, „Gazeta Białostocka”, 29 I 1968; (h), *Dar białostockiego plastyka dla Podlaskiej Jednostki WOW*, „Gazeta Białostocka”, 6 II 1968; (h), *Współpraca wojska z plastykami*, „Gazeta Białostocka”, (k), *Kronika kulturalna roku 1968*, „Kontrasty. Miesięcznik Społeczno-Kulturalny”, 1, 1969, s. 32 i czwarta strona okładki; J. Ładnowska, *Wojsko polskie w malarstwie, rysunku i rzeźbie*, „Kontrasty. Kwartalnik Społeczno-Kulturalny”, 3, 1968, s. 17; H. Pilipiuk, *Salut białostockiej plastyki*, „Gazeta Białostocka”, 13 V 1968.

¹⁷⁶ *25 lat Ludowego Wojska Polskiego*, Białystok 1968.

wydawać się mogą kuriozalne czy po prostu zabawne, ocierając się o przysłowiowe już „bareizmy”.

Wystawa organizowana była przez Związek Polskich Artystów Plastyków, Białostocką Jednostkę WOW, Biuro Wystaw Artystycznych oraz Muzeum Ruchu Rewolucyjnego w Białymstoku, w którym to muzeum zresztą miała miejsce. Zgodnie z postulowanymi przez Polską Zjednoczoną Partię Robotniczą zasadami życia społecznego, 25 rocznica Ludowego Wojska Polskiego stała się doskonałą okazją do zacieśnienia współpracy między wojskiem a lokalnym środowiskiem plastyków, którzy zobowiązali się przygotować istotny element szeroko zakrojonych obchodów, w programie których znajdowały się również m.in. kiermasze, wieczory poezji, jak też plebiscyt pod wdzięcznym hasłem „Pióro i karabin”¹⁷⁷. Idei obchodów, a więc i omawianej wystawy, przyświecało spopularyzowanie „w szerokich kręgach społeczeństwa tradycji ludowego oręża polskiego oraz zadań i powinności obywateli, wynikających z idei i polityki ludowej obronności”¹⁷⁸.

Wojskowi zadbali o stosowne przygotowanie merytoryczne artystów do pracy nad dziełami obrazującymi chwałę LWP. Już na początku 1968 roku zaprosili oni Józefa Łotowskiego, Jerzego Łabanowskiego, Józefa Gniatkowskiego, Celinę Chudzik, Sławomira Chudzika, Jerzego Zinkowa, Antoniego Szymaniuka, Stanisława Wakulińskiego, Stefana Rybiego, Ryszarda Kuzyszyna, Jana Moczydłowskiego i Wiesława Jurkowskiego do Podlaskiej Jednostki Wojsk Obrony Wewnętrznej. Spotkanie to w następujący sposób relacjonowała „Gazeta Białostocka: „W ubiegłym tygodniu z inicjatywy dowództwa Podlaskiej Jednostki Wojsk Obrony Wewnętrznej odbyło się spotkanie z białostockimi plastykami poświęcone omówieniu zbliżającego się obchodu 25-lecia Ludowego Wojska Polskiego. Przybyłych plastyków powitał dowódca Podlaskiej Jednostki WOW – płk. Tadeusz Sroczyński, a referat okolicznościowy „Historia i dzień dzisiejszy Ludowego Wojska Polskiego” wygłosił zastępca dowódcy jednostki do spraw politycznych – płk Zbigniew Zawilski. [...] Zaproszeni goście zapoznali się z historią jednostki, zwiedzili salę tradycji, uczestniczyli w ćwiczeniach żołnierskich,

¹⁷⁷ (dal), *Przed 25 rocznicą powstania Ludowego Wojska Polskiego*, „Gazeta Białostocka”, 17 IV 1968.

¹⁷⁸ (dal), *Przed 25 rocznicą powstania Ludowego Wojska Polskiego*, „Gazeta Białostocka”, 17 IV 1968.

a w warunkach polowych zjedli obiad żołnierski, uczestniczyli w pokazie strzelania, zapoznali się z warunkami szkolenia i pobytu żołnierzy w jednostce. Celem spotkania było zainspirowanie białostockich plastyków do podjęcia w swej twórczości tematyki jubileuszu naszego wojska. Uczestnicy spotkania ogromnie serdecznie wyrażali się o podjętej inicjatywie zapowiadając, iż wkrótce przystąpią do prac twórczych”¹⁷⁹.

Pracetwórcze rzeczywiście – przynajmniej w przypadku niektórych – szły pełną parą, jako że już w początkach lutego jeden z artystów – Antoni Szymaniuk – przekazał w darze jednostce swój obraz batalistyczny *Wyzwolenie Gdańska w r. 1945*. Samo przekazanie dzieła odbyło się podczas uroczystej zbiórki pododdziałów WOW: „Wczoraj, 5 bm. W Podlaskiej Jednostce Wojsk Obrony Wewnętrznej odbyła się uroczysta zbiórka pododdziałów. Zastępca dowódcy Podlaskiej Jednostki WOP – płk Zbigniew Zawilski zapoznał skład osobowy jednostki z życiem i dorobkiem twórczym obecnego na zbiórce białostockiego plastyka Antoniego Szymaniuka. Dla uczczenia zbliżających się obchodów 25-lecia Ludowego Wojska Polskiego białostocki plastyk przekazał Podlaskiej Jednostce Wojsk Obrony Wewnętrznej swój obraz batalistyczny ‘Wyzwolenie Gdańska w r. 1945’. Jednocześnie wyraził też swe uznanie dla podjętej niedawno inicjatywy współpracy Podlaskiej Jednostki WOW z białostockimi plastykami. W imieniu żołnierzy podziękował twórcy za dar dowódca Podlaskiej Jednostki WOW – płk dypl. Tadeusz Sroczyński. Antoni Szymaniuk otrzymał piękną wiązaną kwiatów. Przekazany obraz zostanie umieszczony w sali konferencyjnej jednostki”¹⁸⁰.

Sama wystawa, w opinii relacjonującej i recenzującej wernisaż Heleny Pilipiuk była nie dość, że starannie przygotowana, to jeszcze – dzięki wielomiesięcznej pracy artystów – pełna wartościowych dzieł, zarówno pod względem artystycznym, jak i ideowym. Wedle słów autorki tekstu, zatytułowanego wymownie „Salut białostockiej plastyki”, wzbudziła ona żywe zainteresowanie zwiedzających: „Godzina 12, Warszawa. Grzmi

¹⁷⁹ (h), *Spotkanie z białostockimi plastykami*, „Gazeta Białostocka”, 29 I 1968. Dodajmy, iż WOW „przyznały w br. Białostockiemu środowisku plastycznemu pięć miejsc na dwutygodniowym plenerze w różnych rodzajach służb i specjalności WOW w celu lepszego zapoznania się z tematyką wojskową”.

¹⁸⁰ (h), *Dar białostockiego plastyka dla Podlaskiej Jednostki WOW*, „Gazeta Białostocka”, 6 II 1968. Por.: (h), *Współpraca wojska z plastykami*, „Gazeta Białostocka”, 10-11 II 1968.

salut 24 salw artyleryjskich na cześć zwycięstwa nad faszysmem. Godzina 13, Białystok. Pierwszy sekretarz Komitetu Wojewódzkiego Partii przecina biało-czerwoną wstęgę. Przygotowana przez białostocki oddział ZPAP wystawa malarstwa, grafiki i rzeźby otwarta. Do wystawy-salutu białostoccy plastycy przygotowywali się od dawna. Nic więc dziwnego, że jakość artystyczna przedstawionych prac na ogół wzbudziła uznanie zarówno znawców, jak i amatorów. Na kilka z wystawionych dzieł z miejsca znaleźli się nabywcy, którzy bez wyczekiwania na fachową ocenę – w obawie przed uprzedzeniem przez innych amatorów – rezerwowali wybrane obrazy i rzeźby. [...] Już w pierwszym dniu po otwarciu wystawy przybyło wielu widzów. Chwalili komunikatywność i wymowę patriotyczną przedstawionych dzieł¹⁸¹.

Sądząc po opisach prac sporządzonych przez Pilipiuk białostoccy artyści w pełni wywiązali się z postawionego przed nimi zadania. W salach Muzeum Ruchu Rewolucyjnego zwiedzający mogli podziwiać dzieła jasno i konkretnie ilustrujące chwałę Ludowego Wojska Polskiego: „Operacja X” to plastycznie przetworzony szkic wojskowy. Jerzy Zinkow – malarz o bardzo syntetycznej wyobraźni – znalazł ciekawą formę dla przedstawienia zwycięstwa nad faszystowskim tygrysem. We wrak rozbitego czołgu niemieckiego wdzierają się czerwone strzałki zwycięzców. Tylko kilku cieniutkim czarnym strzałkom, symbolizującym siły wroga, udaje się znaleźć ujście z tragicznego kotła. Ryszard Kuzyszyn [...] na wystawie wystąpił z „Łunami w Bieszczadach”. Jest to płótno o niesłychanie dramatycznej wymowie. Nad ognistą przepaścią wśród popielejących zgłiszcz czuwa patrol WOP. Czuwa na granicy pożaru i zniszczenia. Bardzo polecam wpatwienie się w tę wizję potężnego żywiołu, który ogarnął wszystko oprócz odwagi i uporu małej trójki żołnierzy. Najciekawszym, moim zdaniem, obrazem wystawy jest „Laser” Stefana Rybiego. Malarz dołączył do swego obrazu następujące motto: „O sile oręża Ludowego Wojska Polskiego decyduje współczesna technika”. To credo autora jest równocześnie wyrazem właściwego zrozumienia roli ideowej wystawy [...]”¹⁸².

Powyższe wyimki z prasy lokalnej dobrze oddają kontekst i charakter omawianej wystawy. Wiele mówią też na temat warunków, w jakich tworzyli białostoccy artyści, przede wszystkim oczywistego skądinąd

faktu, iż ZPAP, jako instytucja finansowana przez władze państwowe, była od nich mocno zależna, także w sferze oficjalnego przekazu propagandowego. ZPAP, jako związek nie tylko tolerowany, ale wspierany przez czynniki partyjne, współtworzył politykę kulturalną państwa, w tym organizując bądź wspierając rozliczne inicjatywy rocznicowe podobne do omawianej. Białystok nie różnił się pod tym względem od innych krajowych ośrodków artystycznych. Problemem białostockiego środowiska był jednak brak alternatyw wobec inicjatyw firmowanych przez ZPAP. Lokalni twórcy byli w praktyce skazani na ZPAP, który w socjalistycznym państwie sporo im co prawda oferował, szczególnie w warunkach białostockich (wsparcie przy pozyskiwaniu pracowni, materiałów malarskich, organizacji wystaw itp.), ale jednocześnie nie dawał pełnej swobody. Większe możliwości działania, a tym samym rozwoju, mieli artyści skupieni w ważniejszych ośrodkach ZPAP, funkcjonujących w większych miastach, w których zarówno samo środowisko artystyczne, jak i różnego rodzaju inicjatywy kulturalne były liczniejsze i bardziej zróżnicowane. Brak uczelni artystycznej, rodzące się dopiero środowisko akademickie, praktycznie brak jakichkolwiek środowisk i inicjatyw, które można byłoby nazwać awangardowymi w charakterze powodował, że białostoccy artyści funkcjonowali niejako w obiegu podwójnie zamkniętym – własnego środowiska i ogólnokrajowych struktur ZPAP. Próby rozbicia tej izolacji były podejmowane, czego przykładem inicjatywy takie, jak np. Galeria Brama czy Galeria Znak, do których zapraszano twórców niekiedy wyjątkowo odległych pod względem tworzonej sztuki od średniej białostockiej, niemniej nie miały one trwałego i stymulującego wpływu na lokalne środowisko artystyczne. Niewiele dawało również uczestnictwo w zbiorowych wystawach na terenie całego kraju, zasadnicza ich część bowiem – jak zostanie dowiedzione niżej – była zbliżona w charakterze do dorocznych wystaw białostockiego okręgu ZPAP bądź też prezentacji w rodzaju *25 lat Ludowego Wojska Polskiego*.

Nie ulega wątpliwości, że do wymogów wystaw o charakterze problemowo-propagandowym część artystów sprawnie się dostosowywała, czego potwierdzeniem cytowane wyżej fragmenty recenzji Heleny Pilipiuk. Motywacje poszczególnych twórców mogły być w tym względzie różne i wynikać bądź z afirmacji rzeczywistości PRL-u, bądź z postawy koniunkturalnej

¹⁸¹ H. Pilipiuk, *Salut białostockiej plastyki*, „Gazeta Białostocka”, 13 V 1968.

¹⁸² Ibidem.

- biorąc udział w wystawach takich jak *25 lat Ludowego Wojska Polskiego* można było liczyć na względną swobodę działania w przyszłości, szczególnie w ramach ZPAP. Koniunkturalność tego rodzaju nie powinna być automatycznie postrzegana jako zachowanie negatywne. Po prostu niektórzy, aby mieć święty spokój i móc się twórczo realizować, jak też mieć dobrą opinię wśród decydentów ZPAP, szli na tego rodzaju kompromisy. W środowisku białostockim przez lata działalność w ramach ZPAP była jedyną możliwą, trzeba więc było od czasu do czasu spełniać wymogi wzorowego socjalistycznego twórcy, oddającego językiem sztuki szacunek dla dzieła PRL-u. Ewidentnie nie wszystkim taka sytuacja odpowiadała, jak też nie wszyscy potrafili bezproblemowo się do niej dostosować. Takim przypadkiem jest Wiesław Jurkowski, którego prace zaprezentowane na wystawie w Muzeum Ruchu Rewolucyjnego świadczą o tym, iż brał w niej udział bez przekonania i nie potrafił za bardzo dostosować się do jej wymogów ideologicznych.

Na temat zaprezentowanych na wystawie przez Jurkowskiego prac wypowiedziała się cytowana już Helena Pilipiuk. Z jej opisu wynikać może, iż artysta stworzył ideologicznie słuszne i przekonujące dzieła: „Grafikę eksponuje Sławomir Chudzik i Wiesław Jurkowski. Interesujące są rysunki tuszem Jurkowskiego z cyklu 'Kryptonim W'. Technika wojenna - w ujęciu grafika służy nie tyle niszczeniu ludzkości, ile odwrotnie: jest drogą do osiągnięcia pełnej wolności i założenia na stosach zniszczonych hełmów nowej cywilizacji”¹⁸³. Pomijając fakt, iż na wystawie Jurkowski zaprezentował wyłącznie rysunki, powyższy cytat świadczy o pobieżnej ich analizie. Potwierdzają to nie tylko zachowane prace, ale i jedyna merytoryczna, pozbawiona propagandowo-patriotycznych uniesień recenzja wystawy, napisana przez Janinę Ładnowską. Autorka zwięźle i ciekawie charakteryzuje całą ekspozycję¹⁸⁴, poświęcając zarazem najwię-

¹⁸³ Ibidem.

¹⁸⁴ „Na wystawie zaprezentowano różnorodność stylów i kierunków. Wszystkie wywodziły się ze sztuki XX wieku. Nie odznaczały się wszakże odkrywczością. Ze zdumieniem stwierdza się to, gdy się ogląda większość wystaw 'tematycznych' czy 'historycznych' organizowanych przez wszystkie okręgi ZPAP. W niewielu wypadkach artyści stosują w odniesieniu do wydarzeń z niedawnej przeszłości formy nowatorskie, odkrywcze, świeże, nie czyniąc z rzeczy i spraw bolesnych pretekstu do rozgrywek kolorystycznych i formalnych a wydobywając istotę grozy tych lat. Białostocka wystawa ujęła bohaterskie zmagania polskiego narodu na obu frontach w sposób głównie symboliczny i metaforyczny. Z żalem wszakże trzeba powiedzieć, że nie była to metafora zbyt odkrywcza a symbole dość tradycyjne. Przydało to naturalnie obrazom komunikatywności, co nie jest częste w sztuce współczesnej, jednakże

cej miejsca rysunkom Jurkowskiego, które traktuje jako najwartościowsze prace w nurcie symboliczno-alegorycznym”¹⁸⁵. „Wiesław Jurkowski pokazał cykl rysunków tuszem na kratkowanym papierze tzw. 'kratkówce', co przydało rysunkom przestrzenności. Artysta posługuje się kreską rwaną, wrażliwą o zróżnicowanej grubości. Źródeł tej kreski trzeba szukać w grafice Pabla Picassa. Rysunki Jurkowskiego są jednak klimatem dalekie od scen miłosnych i kompozycji muzycznych Hiszpana. Kluczem niemal każdego rysunku Jurkowskiego jest Twarz - wielka, górująca nad całą kompozycją. Groźna ta twarz, a raczej maska o rysach niezróżnicowanych jest twarzą wodza czy boga wojny. Wokół tego klucza rozgrywają się sceny bitewne, w których walczą grupy nagich wojowników. Są to kompozycje alegoryczne, nie stanowiące apoteozy wojny, lecz protest przeciwko jej okrucieństwu i jej ukrytym mechanizmom. Artysta podnosi w swych rysunkach bohaterstwo żołnierzy. Rysunki Jurkowskiego reprezentowały na białostockiej wystawie szczęśliwie liczną grupę kompozycji o charakterze symboliczno-alegorycznym”¹⁸⁶.

Z omówienia Ładnowskiej wynika, że rysunki Jurkowskiego nie miały w istocie wiele wspólnego z 25-leciem Ludowego Wojska Polskiego. Były to kompozycje w swojej istocie ahistoryczne, odnoszące się do wojny jako takiej i traktującej ją jako element do rozważań natury egzystencjalnej. Sugestia, że „artysta podnosi w swych rysunkach bohaterstwo żołnierzy” wydaje się być wymuszona, tak jakby Ładnowska chciała podkreślić, że mimo swej treści i wyrazowi omawiane prace pasują do jasno zdefiniowanej tematycznie wystawy. Warto dodać w tym miejscu, że o ile Pilipiuk dostrzega w rysunkach Jurkowskiego wyłącznie stosy zniszczonych hełmów, „będących drogą do osiągnięcia pełnej wolności i założenia [...] nowej cywilizacji”, o tyle Ładnowska o hełmach w ogóle nie wspomina. Tymczasem zachowane rysunki z tego cyklu dowodzą, że hełmy są kluczowe dla zrozumienia sensu tych prac, jak też kontekstu ich powstania. W Muzeum Ruchu Rewolucyjnego Wiesław Jurkowski zaprezentował rysunki w stylu i tematyce w pełni zbieżne z rysunkami oraz grafikami,

nie pozwoliło na zniwelowanie chłodu i dystansu do spraw z natury swej pełnych dynamizmu”; J. Ładnowska, *Wojsko polskie w malarstwie, rysunku i rzeźbie*, „Kontrasty. Kwartalnik Społeczno-Kulturalny”, 3, 1968, s. 17.

¹⁸⁵ Spośród prac utrzymanych w nurcie historyczno-realistycznym wyróżnia zdecydowanie obraz *Monte Cassino* Doroty Łabanowskiej.

¹⁸⁶ Ibidem, s. 17.

które tworzył w tamtym czasie, a których źródła tkwiły w swojskiej rozumianej mitologii i skojarzeniach z antyczną Grecją. Na potrzeby wystawy do stałego zestawu stosowanych w tamtym okresie motywów mechanicznie dołączył jeszcze jeden – właśnie hełmy, które powodować miały, iż temat zyskał bardziej wojskowy charakter. Zabieg ten można uznać za dość desperacką próbę dostosowania się do ważnej, organizowanej przez własny okręg ZPAP, wystawy.

Podobny w charakterze zabieg artysta powtarzał często przy okazji wystaw zbiorowych, w których brał udział, a które organizowane były w innych miastach przez stosowne oddziały ZPAP. Między 1965 a 1974 rokiem Wiesław Jurkowski uczestniczył w kilku prezentacjach zbiorowych, które traktować można jako – przynajmniej z założenia – problemowe, jak też o wydźwięku propagandowym. I tak w 1965 roku jego drzeworyt można było oglądać w warszawskiej Zachęcie na pokazie *Wystawa grafiki i rzeźby „20 lat Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej w twórczości plastycznej”*¹⁸⁷. W 1969 i 1971 roku swoją twórczość prezentował, ponownie w warszawskiej „Zachęcie”, na wystawie *Człowiek i praca w Polsce Ludowej. Wystawa pokonkursowa – malarstwo, rzeźba, grafika*¹⁸⁸ oraz *Ogólnopolskiej wystawie malarstwa, rzeźby i grafiki „Portret człowieka”*¹⁸⁹. Z kolei na przełomie 1972 i 1973 roku jego obraz można było oglądać w Muzeum Okręgowym w Toruniu (*Kopernik – Kosmos. Ogólnopolska Wystawa Malarstwa*)¹⁹⁰.

Wymienione wyżej wystawy można uznać za swoisty odpowiednik szerzej omówionej białostockiej prezentacji *25-lecie Ludowego Wojska Polskiego*. Wydarzenia zorganizowane w warszawskiej Zachęcie i Muzeum Okręgowym w Toruniu były niejako jej odpowiednikami w makroskali. Każda z nich miała temat przewodni, w każdej brała udział duża liczba artystów z poszczególnych okręgów ZPAP, którzy wybrani zostali

do zaprezentowania swych prac przez stosowne komisje, analizujące poziom proponowanych obrazów, grafik czy rzeźb. Każda pomyślana była jako wielkie wydarzenie, chciałoby się powiedzieć – imponujące skalą i rozmachem. W toruńskim Muzeum Okręgowym można było oglądać prace ponad stu artystów. Na *Wystawie grafiki i rzeźby „20 lat Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej w twórczości plastycznej”* tylko w części przeznaczona na prace graficzne zwiedzający obcowali z dziełami większej nawet liczby twórców.

Wszystko to pozwalało na stworzenie wokół wymienionych wydarzeń stosownej otoczki propagandowej, która brała górę nad refleksją odnoszącą się do samych dzieł czy reprezentowanych przez nie zjawisk artystycznych. Doskonale obrazują to artykuły w prasie publikowane przed, w trakcie i po wymienionych wystawach. Dla przykładu większa część wzmianek i opisów poświęconych prezentacji *Człowiek i praca w Polsce Ludowej* odnosiła się bądź to do wizyt partyjnych notabli w Zachęcie, bądź też skali przedsięwzięcia, nie zaś do prezentowanych prac. Z kolei całkiem liczne recenzje z oczywistych względów są sprawozdawcze w charakterze (informacje, komu przyznano medale, czyje prace zostały wyróżnione), a jeśli zawierają elementy analizy, to jest to analiza skupiona na zagadnieniach związanych z ogólnymi tendencjami stylowymi czy tematycznymi zauważalnymi na wystawie. Podobna sytuacja ma miejsce w przypadku *Wystawy grafiki i rzeźby „20 lat Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej w twórczości plastycznej*. Nie dziwi więc, że nie dysponujemy wzmiankami dotyczącymi prac Wiesława Jurkowskiego, nie mówiąc już o ich głębszych analizach. Z czysto fizycznych względów, warunkowanych liczbą prac i ich twórców, szanse na omówienie przez recenzentów dzieł białostockiego artysty były znikome, nawet jeśli te ostatnie zyskiwały uznanie poprzez przyznanie Złotego Medalu, który artysta otrzymał na *Ogólnopolskiej wystawie malarstwa, rzeźby i grafiki „Portret człowieka”* czy zakupu Ministerstwa Kultury i Sztuki¹⁹¹. Nadto jeśli recenzenci pisali o konkretnych pracach, to zazwyczaj były to prace artystów o uznanym już dorobku, rozpoznawalnych, funkcjonujących w świecie artystycznym od dłuższego czasu. W tym miejscu dodać trzeba, że wśród setek uczestników tego rodzaju wystaw znanych twórców nie było wielu, tak naprawdę

¹⁸⁷ B. Mitschein, A. Potocka (red.), *Wystawa grafiki i rzeźby. 20 lat Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej w twórczości plastycznej*, Warszawa 1965.

¹⁸⁸ B. Mitschein, H. Zacharewicz (red.), *Człowiek i praca w Polsce Ludowej. Wystawa pokonkursowa – malarstwo, rzeźba, grafika*, Warszawa 1969.

¹⁸⁹ Katalog w formie składanego, wielkoformatowego plakatu: *Ogólnopolska wystawa malarstwa, rzeźby i grafiki „Portret człowieka”*, Warszawa 1971.

¹⁹⁰ J. Myślińska, H. Załęska (oprac.), T. Zakrzewski (wstęp), *Kopernik – Kosmos. Ogólnopolska Wystawa Malarstwa*, Toruń 1972-73.

¹⁹¹ Ministerstwo Kultury i Sztuki zakupiło pracę Jurkowskiego z wystawy grafiki i rzeźby *20 lat Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej* oraz *Kopernik – Kosmos. Ogólnopolska Wystawa Malarstwa*.

stanowili oni margines¹⁹². Przeglądając spisy nazwisk artystów biorących udział w takich wydarzeniach, współczesny historyk sztuki jest w znacznej mierze bezradny, bowiem większość z nich w ogóle nie funkcjonuje w refleksji nad sztuką polską po II wojnie światowej¹⁹³.

Tak jak to miało miejsce w przypadku 25-lecia *Ludowego Wojska Polskiego*, Wiesław Jurkowski na wyżej omówione wystawy problemowe posyłał prace dość luźno związane z tematyką przewodnią. O ile zasadniczą część uczestników wystawy *20 lat Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej w twórczości plastycznej* prezentowała dzieła podejmujące tematykę podkreślającą trud pracy wykonywanej w hutach, fabrykach czy urzędach, o tyle Wiesław Jurkowski przedstawił publiczności drzeworyt *W pracowni* (1964). Nie ulega wątpliwości, że sytuacje takie jak ta przedstawiona w grafice Jurkowskiego miały w ciągu dwudziestolecia trwania PRL-u miejsce, niemniej jednak jej kontekst ikonograficzny skłaniał oglądającego nie tyle do refleksji nad PRL-em, co raczej tradycją przedstawień artysty i modelki w pracowni, a tym samym procesem twórczym jako takim. Podobna sytuacja miała miejsce w przypadku *Portretu człowieka*, na którą to wystawę Jurkowski wystawił linoryty *Chłop i umierający koń* (1969) i *Kompozycję z głową* (1970), oba będące przejawem charakterystycznej dla artysty refleksji natury filozoficznej i egzystencjalnej, obcej wielu uczestnikom prezentacji, skupionych na ukazywaniu, w różnej stylistyce, zazwyczaj oscylującej wokół szeroko pojętego realizmu, określonych grup społecznych czy zawodowych i wykonywanych przez ich przedstawicieli czynnościach.

Już nie musząc mniej lub bardziej bezpośrednio dostosowywać się do wymogów rocznicowo-propagandowych (bądź też funkcjonować w ich kontekście) Wiesław Jurkowski prezentował swoje prace na licznych biennale oraz pokazach konkursowych. Aktywność artysty w tym zakresie przypadała na lata 1966-1978.

¹⁹² Dla przykładu na wystawie *Portret człowieka* swoje prace prezentowali Jan Dobkowski, Jerzy Jarnuszkiewicz, Stanisław Horno-Popławski, Teresa Pągowska, Jacek Sienicki, Marian Wnuk, Gustaw Zemła (dodajmy, że w Zachęcie prace artystów współczesnych zostały skonfrontowane z pracami artystów XIX i początków XX stulecia), w toruńskiej wystawie zaś uczestniczyli np. Jan Berdyszak, Aleksandra Jachtoma, Konrad Jarocki, Benon Liberski, Lech Okołów, Jan Tarasin, Jerzy Tchórzewski.

¹⁹³ Każde to skądinąd zadać pytanie o to, na ile dzieje sztuki polskiej po 1945 roku są sumiennie i rzetelnie przebadane.

W tym czasie jego obrazy bądź grafiki zostały zakwalifikowane na: *I Międzynarodowe Biennale Grafiki Kraków 1966*, *IV Ogólnopolską Wystawę Malarstwa i Grafiki Bielsko-Biała* (1966), *Ogólnopolską Wystawę Grafiki Książkowej* (Warszawa, 1967), *Wystawę Czterech Województw* (Lublin, Rzeszów, Białystok, Kielce) (1967), *Ogólnopolską wystawę młodego malarstwa, rzeźby i grafiki* (Sopot, 1968), *2 triennale rysunku* (Wrocław, 1968), *Bielską Jesień 1969*. *VII Ogólnopolską wystawę malarstwa*, *II Ogólnopolską Wystawę Młodego Malarstwa* (Rzeszów, 1969), *III Międzynarodowe Biennale Grafiki, Kraków* (1970), *Wystawę pokonkursową na obraz sztalugowy* (Łódź, 1970), *Bielską Jesień 1972*. *X Ogólnopolską Wystawę Malarstwa* (1972), *wystawę Malarstwo 4 województw – Białystok, Kielce, Lublin, Rzeszów* (1972/1973) oraz *Sygnal... Współczesne poszukiwania realistyczne – hiperrealizm* (w ramach VI Złotego Grona Zielona Góra 1973), *5 Biennale Plakatu Polskiego* (Katowice, 1973) czy *400 dzieł na 400-lecie Zakopanego* (1978).

Wydarzenia te od wcześniej omówionych odróżnia brak rocznicowo-propagandowej tematyki. Zazwyczaj były to po prostu otwarte przeglądy twórczości artystów z całego kraju, czasami tworzących w wybranych technikach, bądź też artystów z określonych regionów kraju, tak jak to miało miejsce w przypadku wystaw czterech województw, organizowanych wspólnie przez stosowne oddziały ZPAP. Ze względu na otwartą formułę Jurkowski mógł na nich po prostu prezentować swoją bieżącą twórczość¹⁹⁴. W tego rodzaju pokazach liczba uczestników była niekiedy jeszcze większa niż miało to miejsce w przypadku omówionych wcześniej wystaw o charakterze problemowym, dochodząc niekiedy do kilkuset¹⁹⁵. Dwukrotnie prace Jurkowskiego zostały zauważone wśród setek innych prac i wyróżnione przez komisje konkursowe: w 1965 roku artysta został uhonorowany brązowymi medalami za malarstwo i grafikę na *3 Ogólnopolskiej Wystawie Malarstwa i Grafiki Bielsko-Biała*¹⁹⁶, zaś w 1970 roku otrzymał wyróżnienie honorowe za obraz przedstawiony na *Wystawie pokonkursowej na obraz sztalugowy*.

¹⁹⁴ Np. na *2 triennale rysunku* można było obejrzeć *Mit grecki II* (1967, rysunek tuszem na papierze, 49 x 62 cm).

¹⁹⁵ Np. liczba uczestników *2 triennale rysunku* w 1968 roku przekraczała dwieście osób, podobnie sprawa przedstawiała się w przypadku wystawy *400 dzieł na 400-lecie Zakopanego* w 1978 roku.

¹⁹⁶ K.MAR, *Niecodzienny debiut*, „Gazeta Białostocka”, 20-21 III 1965.

Wiesław Jurkowski prezentował swoją twórczość również na nielicznych wystawach zagranicznych. W zasadzie wszystkie z nich uznać należy za przypadkowe i w zasadzie bez wyjątku będące wynikiem aktywności lokalnego ZPAP, któremu udawało się niekiedy nawiązywać współpracę z bratnimi krajami obozu socjalistycznego. Wiesław Jurkowski miał dzięki temu możliwość wyjechać, w 1970 roku, na plener do Jugosławii, następnie zaś uczestniczyć w wystawie poplenerowej, która odbywała się w miejscowym uniwersytecie (*3 izložba kolonije počitelj Mostar '70*, Radnički Univerzitet Mostar)¹⁹⁷. Z kolei cztery lata później prace Jurkowskiego, jak też kilku innych białostockich bądź podlaskich twórców¹⁹⁸, można było oglądać w Niemieckiej Republice Demokratycznej, w Muzeum Miejskim w Meiningen¹⁹⁹. Podobna w charakterze była wystawa otwarta w Gradski Muzej Sombor w Jugosławii, w 1979 roku²⁰⁰, a po części także wystawa zorganizowana rok później w Polskim Ośrodku Kultury i Informacji w Budapeszcie, w którym przedstawiono trzydzieści prac ze zbiorów Galerii Sztuki Współczesnej w Białymstoku, w tym artystów lokalnych (dodajmy, że współkomisarzem tej wystawy, obok Mikołaja Wołkowyckiego, był Wiesław Jurkowski)²⁰¹.

Jedyną prezentacją za żelazną kurtyną, w której brał w tym okresie udział Wiesław Jurkowski, był paryski *X^e Salon International „Paris-Sud” 1969 a Juvisy*²⁰². We Francji, oprócz prac Jurkowskiego, zaprezentowane zostały dzieła pięciorga innych białostockich artystów: Jerzego Lengiewicza, Jerzego Łabanowskiego, Doroty Łabanowskiej, Stefana Rybiego i Mikołaja Wołkowyckiego. Udział w Salonie okazał się sukcesem, jako że wymienieni twórcy, wraz z innymi należącymi do zespołu narodowego, otrzymali Złoty Medal²⁰³. Fakt ten chętnie podkreślano przy różnych okazjach, choć sam Salon traktować należy jako jedną z wielu, bynajmniej nie szczególnie istotną inicjatywę tego rodzaju, o której słuch praktycznie zaginął.

¹⁹⁷ M. Zaimović, H. Balić, H. Kulenović (red.), *3 izložba kolonije počitelj Mostar '70*, b. m. i d. Z Białegostoku do Mostaru pojechali również Dorota Łabanowska i Stefan Rybi. Zob.: (Hr), *Znacie? To posłuchajcie!*, „Kontrasty. Miesięcznik Społeczno-Kulturalny”, 9, 1970, s. 40; (Hr), *Znacie? To posłuchajcie!*, „Kontrasty. Miesięcznik Społeczno-Kulturalny”, 5, 1971, s. 40; E. Hryniewicki, *Kronika kulturalna roku 1970*, „Kontrasty. Miesięcznik Społeczno-Kulturalny”, 1, 1971, s. 27. Dodajmy, że swoistym pokłosiem tego pleneru była również białostocka wystawa *Trzy wizje – wystawa malarstwa. Łabanowska. Rybi. Jurkowski* (Klub Międzynarodowej Prasy i Książki, 5-30 IV 1971): „‘Trzy wizje’ – oto hasło czynnej w kwietniu w Sali Klubu MPlK wystawy plastycznej. Swoje prace prezentowali na niej: Dorota Łabanowska, Wiesław Jurkowski i Stefan Rybi. Troje tych białostockich artystów plastyków przebywało w ubiegłym roku na plenerze w Jugosławii. I stąd ta ciekawa wystawa. Zaprezentowano trzy wizje Jugosławii utrwalone na płótnie przez trzech twórców krańcowo różnych pod względem zarówno temperamentu, jak i techniki malarskiej”; (Hr), *Znacie? To posłuchajcie!*, „Kontrasty. Miesięcznik Społeczno-Kulturalny”, 5, 1971, s. 40.

¹⁹⁸ Józef Charyton, Alicja Chorociej, Sławomir Chudzik, Janusz Debis, Jerzy Lengiewicz, Irena Musielak, Stefan Rybi, Aleksander Wels, Mikołaj Wołkowycki, Jerzy Zinkow, Henryk Rogoziński.

¹⁹⁹ Kat. wyst. w formie powielanego, zszytego maszynopisu: *Ausstellung aus dem Partnerbezirk Białystok, VR Polen, in den Staatlichen Museen Meiningen vom 24.6.1974 – 31.7.1974. Malerei, Teppiche, Fotografie* (kat. wyst. w archiwum artysty).

²⁰⁰ Oprócz Wiesława Jurkowskiego zaprezentowano na niej prace Jerzego Grygorczuka, Izabeli Marcjan, Wacława Sekwana, Albina Sokółowskiego, Mikołaja Wołkowyckiego. Zob.: *Likovno stvaralaštvo okruga Białostock. Jerzy Grigorczuk, Wiesław Jurkowski, Izabela Marcjan, Wacława Serwan, Albin Sokółowski, Mikołaj Wołkowycki*, Sombor 1979.

²⁰¹ (f), bez tyt., „Gazeta Współczesna”, 17-18 V 1980.

²⁰² Kat. wyst. w formie folderu: *Juvisy 10^{ème} salon international*, 11 oct. 2 nov. 1969, Paris 1969. Zob. też: A. Puchalski, *Historia Związku Polskich Artystów Plastyków w Białymstoku w latach 1944-1983*, Białystok 2017, s. 62.

²⁰³ E. Hryniewicki *Kronika kulturalna roku 1969*, „Kontrasty. Miesięcznik Społeczno-Kulturalny”, 1, 1970, s. 40; (k), *Znacie? To posłuchajcie!*, „Kontrasty. Miesięcznik Społeczno-Kulturalny”, 10, 1969, s. 40.

2. Twórczość teatralna

Przełom lat 60. i 70. można uznać w twórczości Jurkowskiego za czas szczególny. Artysta bowiem nie tylko intensywnie tworzył i starał się prezentować swoje prace szerokiej publiczności, ale też poszerzył spektrum artystycznych poszukiwań. W 1970 roku rozpoczął współpracę z Teatrem Lalek „Świerszcz” (od 1972 roku funkcjonującym jako Białostocki Teatr Lalek), dla którego stworzył ponad sto projektów scenograficznych. Oprócz nich powstało kilkanaście przeznaczonych dla kilku innych teatrów lalkowych działających w kraju i za granicą. Na przestrzeni kilkudziesięciu lat Jurkowski wypracował sobie wysoką pozycję w lalkarskim świecie, stając się jednym z ważniejszych polskich scenografów, istotnie wpływającym na styl i kierunki poszukiwań nie tylko białostockiego środowiska lalkarskiego, ale i odciśkającym piętno na kreacjach artystycznych polskiego teatru lalek w ogóle. W połowie lat 70. artysta rozpoczął również, trwającą do dziś, działalność dydaktyczną w białostockim Wydziale Sztuki Lalkarskiej Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie (obecnie Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie – Filii w Białymstoku), czym również wpłynął, poprzez edukowanie kolejnych roczników lalkarzy – aktorów i reżyserów – na kształt i drogi poszukiwań polskiego teatru lalek.

Podjęcie nowych wyzwań artystycznych nie wiązało się w wypadku Jurkowskiego ze szczególną miłością do teatru lalek czy też pragnieniem zmierzenia się z problemami charakterystycznymi dla sztuki scenicznej. Droga białostockiego twórcy do działalności scenograficznej była w znacznej mierze przypadkowa. Związanie się z białostockim teatrem lalkowym, które nastąpiło w pierwszej połowie 1970 roku, uznać należy za wydarzenie niespodziewane, będące wynikiem propozycji z zewnątrz, złożonej przez dyrektora „Świerszcza” – Krzysztofa Raua. Z białostocką sceną lalkową w latach 60. współpracowało kilkoro lokalnych artystów, przede wszystkim Ryszard Kuzyszyn¹, Jerzy Łabanowski i Dorota Łabanowska. Tylko pierwszy z wymienionych był scenografem z wykształcenia, przy czym zdecydowana większość jego prac przeznaczona była dla teatrów dramatycznych, w szczególności zaś Teatru

Dramatycznego im. Aleksandra Węgierki w Białymstoku, w którym był etatowym scenografem. Dorota i Jerzy Łabanowscy nie legitymowali się wykształceniem tego rodzaju. Oboje, po kilku latach intensywniejszej ale nie usankcjonowanej oficjalnie, np. etatem w teatrze, współpracy, postanowili skoncentrować się na innej działalności².

W tej sytuacji Krzysztof Rau zmuszony był szukać osoby, która przejęłaby ich zadania, przy czym dyrektor białostockiej sceny myślał w tym wypadku o kimś, kto chciałby zostać scenografem etatowym, stale tworzącym dla miejscowego teatru. Potrzeba ta wynikała ze strategii działania, którą obrał Rau, obejmując niecały rok wcześniej (1 października 1969 r.) stanowisko dyrektora Teatru Lalek „Świerszcz”. Wraz z początkiem kadencji zaczął wprowadzać liczne zmiany, mające doprowadzić do zwiększenia znaczenia białostockiej sceny na teatralnej mapie Polski. Jego ideą było przekształcenie jej w całkowicie profesjonalną placówkę kulturalną. Założona niedługo po II wojnie światowej przez wyjątkowo zasłużonego dla kultury Białegostoku Piotra Sawickiego, była przez wiele lat typową sceną przeznaczoną dla młodego widza, wychodzącą od przedwojennej jeszcze tradycji oddolnych inicjatyw nakierowanych na szeroko rozumianą poprawę warunków rozwoju niższych warstw społecznych³. Edukacyjny, świetlicowy w charakterze teatr, tworzony był przez pasjonatów o wielkim sercu i sile woli niezbędnych do działania w trudnych, powojennych warunkach. Uznany w 1953 roku, decyzją Ministerstwa Kultury, za profesjonalny teatr, któremu nadano nazwę „Świerszcz”, został w 1960 roku upaństwowiony. Wtedy też na stanowisku dyrektora Piotra Sawickiego zamieniła Joanna Piekarska, jedna z ważniejszych postaci powojennego lalkarstwa polskiego. Ona też zainicjowała działania mające na celu przekształcenie „Świerszcza” w profesjonalny teatr lalkowy, który mógłby podjąć artystyczną rywalizację z innymi tego typu, uznanymi teatrami w Polsce⁴.

¹ Zob.: ada, *Pamięci Kuzyszyna*, „Gazeta Współczesna”, 30 IV – 3 V 2004; ada, *Twórczość Kuzyszyna w Galerii „Arsenal”*, „Gazeta Współczesna”, 4 V 2004; MOŻ, *Pamięć o scenografii*, „Gazeta Wyborcza. Białystok”, 30 IV 2004; J. Szerszunowicz, *Pożegnanie Mistrza*, „Kurier Poranny”, 5 V 2004; M. Zmijewska, *Szkic o artyście*, „Gazeta Wyborcza. Białystok”, 5 V 2004.

² „Jest początek lat siedemdziesiątych... Dorota Łabanowska odchodziła z teatru lalek, przechodziła do „Kontrastów”, a Krzysztof Rau szukał scenografa. Jakoś tak się dogadali, padło moje nazwisko. Dorota powiedziała, że gdybym ja chciał, to by było bardzo dobrze. I Rau zaproponował mi pracę”; K. Kopania, *Rozmowy z Wiesławem Jurkowskim*, zapisy rozmów w zbiorach Biblioteki Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie Filii w Białymstoku, s. 22.

³ Zob. rozdział I, przypis 7.

⁴ Na temat historii Białostockiego Teatru Lalek patrz. m.in.: *Nasz BTL*, koncepcja, oprac., red. M. Waszkiel, Białystok 2013; K. Suszczyński (koncepcja, opracowanie i redakcja), *Nasz BTL. Festiwal*, Białystok 2015; M. Waszkiel, *Wstęp*, w: *Białostocki Teatr Lalek*, Białystok 1985, s. 3–17.

W dziewięć lat później jej działania efektywnie kontynuował Krzysztof Rau, przy czym obejmując dyрекcję białostockiej sceny widział jej rozwój zasadniczo szerzej, niż jego poprzedniczka. Rau dokończył to, co rozpoczęła Piekarska, czyli w pełni sprofesjonalizował zespół oraz rozpoczął budowę gmachu specjalnie zaprojektowanego na potrzeby teatru lalek⁵. Odmienne jednak od poprzedników kształtował repertuar, czego wymownym przejawem było stworzenie odrębnej sceny dla dorosłych. Rau myślał w istocie o przemodelowaniu „Świerszcza” w taki sposób, aby stanowił on istotny punkt odniesienia dla innych scen lalkowych w Polsce, aby sam wyznaczał drogi poszukiwań oraz rozwoju krajowego lalkarstwa. Do tego celu niezbędne było, oprócz poszerzenia repertuaru, a w późniejszym czasie podjęcia uwieńczonych sukcesem starań o powołanie w Białymstoku Wydziału Lalkarskiego warszawskiej Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej, także związanie z teatrem osoby odpowiedzialnej za tworzenie scenografii, która to osoba mogłaby nadać indywidualny rys białostockiej scenie. Rau uznał, że to Wiesław Jurkowski, którego twórczość malarską znał i cenił, będzie tą właściwą osobą. Krzysztof Rau w ten sposób wspomina początki współpracy z Jurkowskim:

„W pewnym momencie zacząłem się zastanawiać nad tym, czy nie przydałby się stały scenograf w teatrze, w teatrze form, teatrze plastycznym przecież, który nadałby swój własny rys teatrowi, który byłby jego wizytówką. Zacząłem szukać wśród miejscowych artystów. Zobaczyłem obrazy Wiesława Jurkowskiego. Wydały mi się interesujące. Było w tych obrazach coś takiego, co przyciągało, pociągało. Zaproponowałem mu zrobienie scenografii, na próbę. Początkowo się przed tym bronił. Miał szkołę, uczniów, sztalugi, malował, a więc było świetnie i niczego więcej mu nie było trzeba. Namówiłem go na spektakl *Królewski statek* [*Królewski statek*, reż. Krzysztof Rau, 1970], tym spektaklem debiutował jako scenograf. Zrobił do niego scenografię, która była najlepszą chyba częścią tego przedsięwzięcia. Zaproponowałem, żeby przeniósł się na etat do teatru i pracował dalej, już jako etatowy scenograf. Wiesław wyraził zgodę. Początkowo próbował jeszcze łączyć

⁵ Rau doprowadził również do zmiany nazwy teatru. Do 1972 roku nosił on nazwę „Świerszcz”, która nie pasowała do nowej wizji białostockiej sceny. Zaznaczyć należy, że jego poprzedniczka na stanowisku dyrektora – Joanna Piekarska – zainicjowała zmiany prowadzące do profesjonalizacji amatorskiego, społecznikowskiego w genezie zespołu założonego przez Piotra Sawickiego. Ona również rozpoczęła starania o budowę samodzielnej siedziby teatru. Na temat Krzysztofa Raua zob.: *Krzysztof Rau. Dokumentacja działalności*, oprac. L. Koziński, Łódź 1999. Patrz też: K. Rau, *Autolustracja*, Łomża 2006.

szkołę plastyczną z teatrem, ale bardzo szybko ze szkoły zrezygnował. Głównie robił w BTL-u, w tym pierwszym okresie. BTL to był jego teatr. Ten teatr gromadził grono twórców, którzy wiązali się z tą sceną, jak Jan Wilkowski, jak Piotr Tomaszuk, Mikołaj Malesza, Tadeusz Słobodzianek, Jerzy Maksymiuk, Jerzy Derfel. Był taki czas, kiedy Jurkowski był jedynym scenografem w teatrze i robił do większości przedstawień scenografie”⁶.

Sam Jurkowski początki współpracy z Krzysztofem Rauem, jak też wątpliwości związane z jej podjęciem, wspomina następująco: „Opierałem się [przed podjęciem współpracy – K.K.] z najnormalniejszej obawy, że scenografii jako takiej nie kończyłem. A do teatru trafilem – tak jak ja to pamiętam – dlatego, że odchodziła z teatru Pani Łabanowska, z Łabanowskim zresztą, jako scenografowie, i po prostu Rau szukając następców zapytał ją, co ona sądzi o mojej osobie. Ona mu powiedziała, że gdybym się zgodził, to by było chyba dobrze. I Rau po prostu zaproponował mi współpracę. Mój opór polegał na tym, że nie byłem pewny, czy sobie z tym poradzę. Dlatego powiedziałem, że zrobimy jedną sztukę, na zasadzie zlecenia, i Krzysztof będzie mógł się zorientować, co z tego wyjdzie, i ja się też zorientuję, jak mi to idzie. Poza tym poprzez realizację poznam aktorów, poznam pracownię, no i zobaczę, jak to wszystko funkcjonuje. Po premierze doszliśmy do wniosku, że ja chcę przyjść, a Krzysztof, że chce mnie przyjąć”⁷.

Pierwszą sztuką, do której scenografię oraz lalki zaprojektował Wiesław Jurkowski, był wspomniany *Królewski statek* Józefa Ratajczaka, wyreżyserowany przez Krzysztofa Raua, z muzyką stałego współpracownika białostockiej sceny Zbigniewa Penherskiego, z choreografią Edwarda Dobraczyńskiego. Premiera odbyła się 25 maja 1970 roku⁸. Spektakl został pozytywnie zrecenzowany na łamach „Teatru Lalek” przez Krystynę Kostaszuk, która na wstępie podkreślała ogrom trudności związanych z wystawieniem na scenie egzotycznej, trzynastowiecznej samońskiej baśni, która w wyjściowej postaci (siedemdziesiąt stron tekstu z prologiem)

⁶ K. Kopania, *Rozmowa z Krzysztofem Rauem*, zapis rozmów w zbiorach Biblioteki Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie Filii w Białymstoku, s. 1.

⁷ K. Kopania, *Rozmowy z Wiesławem Jurkowskim*, zapisy rozmów w zbiorach Biblioteki Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie Filii w Białymstoku, s. 22.

⁸ K. Kostaszuk, *Królewski statek*, „Teatr Lalek”, 4, 1970; nie sygn., *Królewski statek*, „Gazeta Białostocka”, 26 XI 1971; H. Pipiliuk, *Dla dorosłych i dla dzieci*, „Gazeta Białostocka”, 19 IV 1970.

jest „mało przydatna dla teatru”. Recenzentka zwracała uwagę, że reżyser postanowił – słusznie – „skrócić i uprościć, co się da”, co zaowocowało tym, iż „ograniczone do najprostszych faktów dzieje Raty, sprowadzone do znanych dzieciom pragnień, odsłoniły opowieść wprawdzie z XIII wieku, z Samoa, a jednak zrozumiałą i bliską. Koncepcja, by w egzotycznej opowieści znaleźć to, co wspólne, bliskie, a nie obce i dziwne – zdała egzamin”. Z naszej perspektywy szczególnie istotne są refleksje Kostaszuk nad warstwą scenograficzną spektaklu oraz lalkami, które razem z muzyką miały dobrze służyć nadrzędnej idei reżysera. W opinii recenzentki „scenograf, wyczuwając ogólną tendencję do uproszczenia, ograniczył dekoracje do kolorowego tła (żółtego, zielonego, pomarańczowego i szafirowego, imitującego upał i zieloność Morza Południa) i przesuwających się w różnych poziomach siatek. Siatki te mają znaczenie nie tylko elementu emocjonalnego, bo stwarzają nastrój egzotycznej fabuły, ale także funkcjonalne – organizują zdarzenie na scenie. Odpowiednio ustawione kojarzą się na przykład z pniami drzew symbolizujących las, czy ‘budują’ namiot dla królewicza Rata. Tylko wtedy, gdy tekst wymaga dosłowności i solidnego rekwizytu, scenograf ustawia na środku sceny pojedynczy element – drzewo lub statek. Prezentuje się on jednak plastycznie dość obco w porównaniu z formą eterycznych przesłon. Dzieciom się podoba (Ale ten statek wielki! Ale płynie!) – dorosłym profesjonalistom nieco mniej. Oni jednak też nie bardzo wiedzą, w jaki to sposób można by utatralnić epickie zdarzenie – na przykład podróż Raty po wzburzonym morzu. Szkoda, bo przecież ‘maszyneria’ umożliwia techniczne rozwiązanie, a umowność w teatrze lalek stwarza ogromne możliwości organizowania zdarzeń na scenie”⁹. Dalej zaś omawia same lalki i to, w jaki sposób poruszały się one na scenie: „Inscenizacja ta wyznacza w zasadzie lalkom określone miejsce na scenie. Ruch ich został zlokalizowany według planów. Po nich to poruszają się stylizowane na autentycznych wzorach samońskich smukłe figurki z trójkątnymi torsami o zwinnych gestach, brązowi wojownicy w liściastych ozdobach, królowna w bufiastej sukni, odstręczający kadłub złego króla. Ruch lalek zharmonizowano z ogólnym poetycko-muzycznym nastrojem przedstawienia. Zharmonizowano z wyobrażeniem baśni uduchowionej, nie przygodowej, nie pouczającej ‘na siłę’, ale właśnie poetyckiej i nastrojowej”¹⁰.

⁹ K. Kostaszuk, *Królewski statek*, „Teatr Lalek”, 4, 1970. Por.: I. Mazur-Tymburska, *Jurkowski*, Białystok 2011, s. 10.

¹⁰ K. Kostaszuk, *Królewski statek*, „Teatr Lalek”, 4, 1970.

Krystyna Kostaszuk wysoko oceniła białostocki spektakl, podkreślając umiejętność syntetycznego podejścia jego twórców zarówno do samego tekstu, jak i szeroko rozumianego egzotycznego świata odległej Polinezji. Swoboda, udane skróty i uproszczenia, jak też stylizacja, nie zaś wierne, „etnograficzne” odwzorowanie realiów dalekiej krainy¹¹, zaowocowały pod każdym względem interesującym przedstawieniem. Sumienna, a przy tym pozytywna recenzja nie jest jedynym potwierdzeniem poziomu przedstawienia. Zrealizowana w Teatrze Lalek „Świerszcz” sztuka w 1970 roku otrzymała również Nagrodę Centralną za spektakl i nagrodę reżyserską w Ogólnopolskim Konkursie „Bliżej Teatru”¹². Można powiedzieć, że trudno o lepszy początek, jeśli chodzi o przygodę ze scenografią. Dobry odbiór przedstawienia niewątpliwie wpłynął na wolę kontynuowania współpracy Raua z Jurkowskim, z perspektywą korzyści i satysfakcji dla obu stron.

Pierwsze projekty scenograficzne autorstwa Wiesława Jurkowskiego nie dość, że były udane i razem z pozostałymi komponentami sztuki legły u podstaw sukcesu *Królewskiego statku*, to jeszcze potwierdzały, że artysta doskonale odnalazł się w świecie teatru. Zaprojektowane przez białostockiego twórcę przestrzeń sceniczna oraz lalki nie noszą śladów wstępnych poszukiwań, nie sprawiają wrażenia stworzonych przez początkującego w istocie scenografa. W *Królewskim statku* zauważyć można w pełni wypracowany, samodzielny warsztat i język wyrazu, wszystko to, co przez kolejne lata Jurkowski będzie tylko rozwijał. W omawianym przedstawieniu artysta tworzy prostą przestrzeń sceniczną, pozbawioną ozdób, elementów, które odwracałyby uwagę od lalek. Pusta przestrzeń z rzadka urozmaicana bywa silniejszymi akcentami plastycznymi, wymownie sugerującymi realia otaczającego bohaterów świata, w tym wypadku przyrody (drzewo o potężnych konarach, posiadających wyraźną, regularną fakturę, pomiędzy którymi zawieszono zostały pasy zwiewnych liści), czy w przemyślany sposób tworzącymi ciekawą aurę, wzmacniającymi ruch sceniczny bądź też określone

¹¹ W tym kontekście warto przytoczenia są słowa recenzentki odnoszące się do warstwy muzycznej przedstawienia: „Rytm przedstawieniu narzuca muzyka, wzorowana na autentycznych polinezyjskich, prosta, niemelodyjna, lecz silnie akcentowana. Zgodnie z prozodią akcentuje się tu słowa, ruch przestrzeni, gest, a wszystko w stylistyce ‘polinezyjskiej’. Widz odczuwa wrażenie ogólnej zwiewności, płynności, rytmu i koloru, co wespół z oryginalnymi fragmentami pieśni stwarza ciekawsze efekty stylizowanego ‘kolorytu’ niż naiwne naśladownictwo inscenizacji ‘etnograficznej’”; ibidem.

¹² Informacja w Archiwum BTL-u.

momenty sztuki (siatkowa przestona). Same lalki zadziwiają swoją konkretnością, solidnością wykonania, a także uproszczoną i mocną, w wypadku tego przedstawienia wyraźnie rzeźbiarską formą, dobrze oddającą cechy tradycyjnej sztuki polinezyjskiej, jednakże niebędącą wyłącznie jej prostym naśladownictwem. Twarze postaci zdają się przypominać zatrzymane w ruchu, niejako zamyślane oblicza osób zapełniających obrazy i grafiki artysty, przy czym trójwymiarowość lalek powoduje, że oblicza te zdają się być mocniej zarysowane. W swojej konkretności i prostocie efektowne są również stroje. W ich wypadku również mamy do czynienia z uproszczeniem formy przy jednoczesnym zachowaniu charakterystycznych ale – dla wzmocnienia efektu – oszczędnie używanych akcentów zdobniczych typowych dla kultury Polinezji.

Królewski statek dobrze rokował na przyszłość, jeśli chodzi o współpracę Wiesława Jurkowskiego z białostocką sceną lalkową. Jeszcze w 1970 roku artysta stworzył scenografię do *Zaklętego rumaka* Bolesława Leśmiana (reż. Krzysztof Rau), w kolejnym zaś do sztuk *Detektyw lis prowadzi śledztwo* Gyula Urbána (reż. Joanna Piekarska), *Siała baba mak* Krystyny Miłobędzkiej (reż. Andrzej Karolak), *Komedii Pietruszki* Jana Ośnicy (reż. Krzysztof Rau) oraz *Chcę być duży* Gienadija Cyfierowa i Henryka Sapgira (reż. Joanna Piekarska). Żadna z wymienionych sztuk nie doczekała się szerszego omówienia w prasie, dysponujemy wyłącznie lakonicznymi informacjami na ich temat, głównie zapowiedziami premier i przedstawień. Bogata dokumentacja fotograficzna pozwala jednak na rekonstrukcję ich warstwy scenograficznej.

Tak jak w wypadku debiutanckiego przedstawienia, tak też w *Zaklętym rumaku* Wiesław Jurkowski operował uproszczoną przestrzenią sceniczną, w której umieszczał jedynie proste elementy wizualne, płaskie, pozbawione przestrzenności, w pierwszej kolejności stanowiące tło dla efektownych, zdecydowanie przestrzennych lalek, których silnie odczuwalna trójwymiarowość wynikała z bogato drapowanych, ciężkich, orientalizujących w charakterze szat bohaterów. W drugim ze spektakli Jurkowski odszedł od stosowanych schematów. Zaproponował scenografię, w wypadku której przestrzeń sceniczną jest bogata pod względem formalnym, opiera się na wzajemnych relacjach między podstawowymi bryłami geometrycznymi o różnej fakturze, ornamentyce oraz barwie. Proste lalki, przypominające dziecięce zabawki, funkcjonują na scenie razem z aktorami noszącymi maski upodabniające

ich do lalek, rudymenarne w kształcie, których ogólny wyraz był wzmacniany za pomocą wyrazistych, szerokich, malowanych linii. Także kostiumy aktorów pomyślane zostały tak, aby wzmacniać poczucie intensywności bodźców wizualnych. Stroje cechuje kontrast między elementami potraktowanymi w pełni płaszczyznowo (kamizelki), nałożonymi na luźne, grube, fakturowo bogate, zakrywające prawie całe ciało kombinezony.

Zabawa z materiałem, jego właściwościami, grubością, fakturą, strukturą, barwą wyraźnie widoczna jest również w wypadku sztuki *Chcę być duży*. Na jej potrzeby w sposób nieszablonowy, bez mała rysunkowy i malarski, została wykorzystana wiklina. Została ona uformowana tak, aby oddawać świat przyrody, poszczególne drzewa czy kwiaty. Przy czym nie chodzi tu o formowanie wikliny przestrzennie, tworzenie brył, wypukłości. W istocie bowiem wiklina pleciona była płaszczyznowo, a poszczególne komponenty pejzażu kształtowane w pierwszej kolejności za pomocą linii. Raczej proste, pozbawione szczególnych walorów fakturalnych lalki funkcjonowały więc na tle wiklinowych perspektyw ukazujących otaczający bohaterów świat.

Pierwsze prace na rzecz białostockiej sceny pokazują, że Wiesław Jurkowski od początku czuł i rozumiał teatr lalkowy. Nie tylko błyskawicznie się w nim odnalazł, ale i potrafił zaproponować różnorodne rozwiązania sceniczne. Jediną rzeczą, która łączyła pierwsze realizacje, i która będzie wyraźnie zauważalna w dalszej twórczości teatralnej artysty, jest duża dyscyplina formalna, umiejętność budowania kontrastów, a także skupienia się na właściwościach dostępnych mu materiałów, wykorzystywanie ich cech na rzecz budowania wyjątkowo spójnych kompozycyjnie przestrzeni scenicznych oraz lalek. Jurkowski podporządkowuje się wymogom sceny, nie ulega pokusie wystawiania swojej indywidualności twórczej na pierwszy plan, ostentacyjnego jej podkreślania. Nie stosuje zabiegów, które automatycznie, bez mała instynktownie pozwalają widzowi rozpoznać osobę scenografa. Jego wyróżnikiem jest swego rodzaju dystans do samego siebie jako artysty, świadome ograniczanie własnej ekspresji, która pełne ujście znajduje w innych dziedzinach twórczości – rysunku, grafice czy malarstwie. Chciałoby się powiedzieć, że Jurkowski nie narzucał się teatrowi, podchodził do niego bardziej technicznie niż eksperymentalnie, nad sceniczną dezynwolturę przedkładał zimną precyzję. I właśnie owa wyraźna „techniczność” wyróżnia Jurkowskiego spośród innych scenografów pracujących na potrzeby lalkowych scen w II połowie XX wieku. Warto

w tym miejscu zaznaczyć, iż lalki projektu Jurkowskiego były zawsze precyzyjnie dopracowane pod względem konstrukcyjnym. Artystę cechowało podejście praktyczne, przy tym nie pozbawione jednak inwencji, jeśli chodzi o ich budowę. Pełny wyraz swoich możliwości w tym względzie dał w 1972 roku, tworząc oprawę sceniczną do *Wesołych kogucików* Atanasa Moczurowa (reż. Krzysztof Rau).

Wesołe koguciki to jedno z ważniejszych przedstawień Białostockiego Teatru Lalek w latach 70. Spektakl okazał się sukcesem, przy tym nie tylko lokalnym. Prezentowany w 1972 roku na Międzynarodowym Festiwalu Bułgarskich Sztuk Lalkowych w Warnie, zdobył I nagrodę i Złoty Medal za realizację sztuki. Spora w tym zasługa Jurkowskiego, który na potrzeby spektaklu stworzył proste i efektowne, a zarazem wygodne w animacji lalki. O ich walorach, a zarazem umiejętnościach Wiesława Jurkowskiego, z uznaniem wypowiedział się Krzysztof Rau. Zwięźle i konkretnie ujął to, co stanowi o sile projektów teatralnych białostockiego malarza: „Dla mnie Jurkowski był zawsze jednolitym Jurkowskim, takim samym w myśleniu, teatralnie wnoszącym wiele. Jego wrażliwość była ważna w każdym spektaklu. Miał też bardzo ciekawe pomysły konstrukcyjne. Kiedyś zaprzyjaźniliśmy się z Bułgarami, z Teatrem Lalek w Warnie. W pewnym momencie zrobiliśmy *Sześć małych pingwinów* [*Sześć małych pingwinów*, reż. Krzysztof Rau, 1978], wcześniej *Wesołe koguciki*, do których lalki wymyślił genialne zupełnie. To była jego oryginalna konstrukcja, ciekawa plastycznie. Wpierw powstała scenografia, przestrzeń. Nad lalkami biedziliśmy się trochę, jak tu takiego koguta zrobić, żeby nie był kogutem z bazaru, ale znakiem teatralnym. Wyszły nam konstrukcje nożycowe, które się świetnie animowało. Z bardzo prostych patyczków i kilku wstążeczek, papierków kolorowych. I raptem na tydzień przed premierą mówię: ‘Wiesław, jest genialnie w lalkach, jest do kitu w scenografii. Musimy ją zmienić’. Wiesław popatrzył na mnie i powiedział, że nie zdążymy. Ale zmieniliśmy scenografię i wszystko się zgadzało. Jurkowski robił rzeczy bardzo lalkowe, miał świadomość ich funkcji teatralnej. Adam Kilian rysuje bardzo piękne formy, ale on jest ilustratorem przede

wszystkim, mimo że przez tyle lat był scenografem¹³. Kilian ma zresztą tego świadomość”¹⁴.

Swoiste podporządkowanie się Jurkowskiego sztuce teatru, brak potrzeby eksponowania na scenie własnego, indywidualnego języka artystycznego, ujawniającego się w pełni w twórczości rysunkowej, graficznej czy malarskiej, nie oznacza, iż w sztukach, które współtworzył, nie odnajdziemy refleksów jego pozateatralnych aktywności artystycznych. Takowe ujawniają się najpełniej w *Kartotece* Tadeusza Różewicza (reż. Krzysztof Rau), wystawionej na białostockiej scenie lalkowej w tym samym roku co *Wesołe Koguciki*. Spektakl ten na trwałe zapisał się w historii teatru polskiego ostatnich dziesięcioleci ze względu na nieszablonową wizję reżyserską i scenograficzną¹⁵. Stał się również początkiem zamyślonej przez Krzysztofa Raua sceny dla dorosłych, której idea przyjęła się w następnych latach w Białymstoku¹⁶, wpisując się w szerszy nurt starzeń lalkarzy, dążących w latach 60 i 70. do zwiększenia prestiżu teatrów lalkowych, kojarzonych powszechnie wyłącznie z rozrywką przeznaczoną dla dzieci, ewentualnie młodzieży¹⁷.

¹³ Na temat Adama Kiliana, jednego z najwybitniejszych scenografów pracujących dla teatrów lalek w Polsce patrz przede wszystkim: Adam Kilian — *fascynacje*, red. Aleksandra Rembowska, Teatr Lalka, Warszawa 2015. Zob. też: H. Jurkowski, *Moje pokolenie. Twórcy polskiego teatru lalek drugiej połowy XX wieku*, Łódź 2006, s. 138-151; J. Rogacka, *Adam Kilian. Dokumentacja działalności*, Łódź 1995; H. Sych, *Tajemnice teatru lalek*, Łódź 2010, s. 141-145.

¹⁴ K. Kopania, *Rozmowa z Krzysztofem Rauem*, zapis rozmów w zbiorach Biblioteki Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie Filii w Białymstoku, s. 3. Dodać należy, iż istotnym elementem funkcjonującym w tle lalek była dekoracja odwołująca się do kurpiowskich wycinanek.

¹⁵ Szczegółowe omówienie białostockiego spektaklu, jak też innych jego inscenizacji na lalkowych scenach w: K. Kopania, *‘Kartoteka’ Tadeusza Różewicza na scenach teatrów lalek*, „Pamiętnik Teatralny”, 3-4, 2013, s. 79-104. Na temat białostockiej *Kartoteki* patrz też: K. Kopania, *Lalki mogą więcej, lalki żyją dłużej*, w: J. Kordjak, K. Kopania (red.), *Lalki: teatr, film, polityka*, kat. wyst., Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2019, s. oraz, opublikowany w tym samym katalogu, tekst Karola Suszczyńskiego *Teatr lalek dla dorosłych w powojennej Polsce*, s. 53-54.

¹⁶ *Kartoteka* nie była pierwszym spektaklem dla dorosłych prezentowanym na deskach białostockiej sceny lalkowej. Pierwszeństwo należy się *Historii o żołnierzu tułaczku* Charlesa Ferdinanda Ramuza, w przekładzie Juliana Tuwima, wyreżyserowanej przez Zdzisława Dąbrowskiego i mającej premierę 29 kwietnia 1962 roku. Brał w nim zresztą udział, jako aktor, Krzysztof Rau. Na temat dziejów sceny dla dorosłych Białostockiego Teatru Lalek patrz: B. Frankowska, *Scena dla dorosłych w BTL*, w: *Nasz BTL. Scena dla dorosłych*, koncepcja Jacek Malinowski, Białystok 2019, s. 8. Zob. też: K. Rau, *Autolustracja*, Łomża 2006, s. 41.

¹⁷ Na temat scen lalkowych dla dorosłych, historii ich kształtowania i rozwoju patrz: K. Suszczyński, *Teatr lalek dla dorosłych w powojennej Polsce*, w: J. Kordjak, K. Kopania (red.), *Lalki: teatr, film, polityka*, kat.

Krzysztofa Raua wizja *Kartoteki* zasadzała się na przeświadczeniu, iż treść utworu Różewicza przekazać można w pełni tylko w teatrze formy, poprzez plan plastyczny. Istotą sztuki, jej nadrzędnym elementem, miał być strumień świadomości bohatera, a ten właśnie, pod względem wizualnym, jest do osiągnięcia w teatrze lalkowym, w którym narracja budowana być może za pomocą różnego rodzaju teatralnych znaków czy ideogramów¹⁸. Jurkowski doskonale odnalazł się w koncepcji Raua. Jego propozycja scenograficzna zasadzała się na następującym koncepcie wizualnym, bazującym na rozwiązaniach stosowanych przez artystę w pracach malarskich: „Ciąg rozważań i wspomnień – jako element swoście abstrakcyjny – miał zostać oddany za pomocą prostych środków wyrazu, a więc wspomnianych już sporych rozmiarów pałub, które tylko w ogólnym zarysie oddawały kształt oraz cechy postaci ludzkich. W istocie stanowiły ujednolicone pod względem formalnym plastyczne znaki, bardziej określające sumę ludzkich jednostek niż poszczególne, indywidualne osoby. Potężnych rozmiarów głowy potraktowane zostały przez Jurkowskiego dość abstrakcyjnie, wykazując przy tym – w fakturze, w sposobie opracowania twarzy – wyraźne podobieństwo do tworzonych w tamtym okresie obrazów artysty, takich jak choćby *Kompozycja II* i *Kompozycja III* (1970). Płótna oraz prace Jurkowskiego z przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, przypisywane do nurtu tzw. Nowej Figuracji, często przedstawiają rozmaite postaci ludzkie, o dalece melancholijnej pozie oraz wyrazie, jak też sumarycznie potraktowanych twarzach, zbliżonych do tych znanych z *Kartoteki*, tyle że mniej rzeźbiarsko potraktowanych. Skala pałub, wyraźnie dominujących nad Bohaterem, budowała atmosferę rezygnacji i wątplenia, jak też poczucia braku możliwości

wyst., Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2019, s. 43-57.

¹⁸ Jak wspominał Krzysztof Rau: „Kamil Kopania [K.K.]: *A skąd w zasadzie pomyślisz na te pałuby w Kartotece?* Krzysztof Rau [K.R.]: Strumień świadomości. To znaczy dla mnie Bohater to strumień jego świadomości. Jesteśmy w teatrze formy. Powstaje pytanie, jak przełożyć ten strumień świadomości na plan plastyczny. Pomyślałem, że powinny to być takie ideogramy. Trzy pałuby ojców, trzy pałuby matek. Chodziło mi o odejście od realistycznego odgrywania tej historii. K.K.: *Czyli akcent został położony na nawiedzające Bohatera myśli.* K.R.: Tak. To był wielki monolog Bohatera. To wszystko było opatrzone, opatulone takim nieustającym korowodem... Jeden dziennikarz tylko wchodził z widowni, siadał z mikrofonem i prowadził z Bohaterem wywiad. Jeden dziennikarz był współcześnie z nim związany. A wszystko inne to pamięć, myśli Bohatera”; K. Kopania, *Rozmowy z Wiesławem Jurkowskim*, zapisy rozmów w zbiorach Biblioteki Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie Filii w Białymstoku, s. 92.

wpływania na własny los”¹⁹. Wspomnieć należy również o funkcjonujących w tle sceny formach, które cechowały wyraźne podobieństwa do niefiguralnych elementów obrazów Jurkowskiego z początku lat siedemdziesiątych.

Sam Wiesław Jurkowski w następujący sposób wspomina pracę nad spektaklem, idee, które stały za ostatecznym kształtem oprawy scenicznej, a także sposób, w jaki *Kartoteka* została odebrana przez środowisko lalkowe i publiczność:

– „Ale odważnie Pan zaczynał. „*Kartoteka*”, czterdziestolecie od premiery mija. Nie tylko dla Białegostoku ważne przedstawienie.

– Kiedy to było?

– 1972 rok.

– 1972? To wcześniej. To przez to, że Rau chciał zrobić ten teatr... no a ja oczywiście bardzo chętnie też.

– A jak Pan wspomina pracę nad tym spektaklem? Trudny tekst dla teatru lalek, w tamtym czasie, jak i teraz.

– Szybko żeśmy, to była koncepcja reżysera, że był główny bohater żywooplanowy, Pan Dłужиński, z Dramatu wzięty, a pozostałe osoby już z teatru lalek. Ale nie kukły w tradycyjnym znaczeniu, były to pałuby ogromne, ponadnaturalnej wielkości, prowadzone przez aktorów, ale w tle, za bohaterem, który grał na pierwszym planie, na łóżku, znaleźliśmy takie łóżko żelazne, metalowe, on na tym łóżku.... Kwestia była określenia postaci, które się pojawiają w głowie bohatera. Te zderzenie było takie... ogrom tego zderzenia to było to, że taka ogromna pałuba ledwo się tam rusza, bardzo dyskretnie się rusza i dialoguje z tym żywym człowiekiem. To robiło naprawdę duże teatralne wrażenie. Ja mówię o tym jako plastyk, nie jako widz nawet, tylko jako plastyk.

– A forma pałub skąd się wzięła?

– Nie pamiętam nawet. To było zdeterminowane tym, że ta sztuka jest robiona w teatrze lalek. Ta pałuba to była lalka. Ale ponieważ skala lalczyki pięćdziesięcio- czy sześćdziesięciocentymetrowej byłaby groteskowa w stosunku do tego miotającego się bohatera, to ona urosła do takich gigantycznych rozmiarów, no i zaczęło to grać po prostu.

– A na przykład twarze, dosyć jednorodne?

¹⁹ K. Kopania, *‘Kartoteka’ Tadeusza Różewicza na scenach teatrów lalek*, „Pamiętnik Teatralny”, nr 3-4, 2013, s.

- Twarze były zuniwersalizowane. Celowo, żeby pod tą twarz można było podłożyć rzeszę tych różnych ludzi, którzy dla Bohatera byli konkretnymi osobami, ale w odbiorze spektaklu teatralnego – tak uważaliśmy – powinny być uniwersalne bardzo, kwintesencja kobiety, czy postaci służalczej, tej dodaliśmy psie uszy. Wie Pan, tak odległe czasy, że w detalach nie pamiętam takich drobiazgów. Mogę Panu powiedzieć taką ciekawostkę. Wtedy z teatrem w Białymstoku był związany Klemens Krzyżagórski. To nawet już po premierze było, podczas takiej dyskusji na temat spektaklu... Była w spektaklu tłusta kobieta, Klemens powiedział: 'Słuchajcie, a gdybyście znaleźli taką kobietę rzeczywiście, istniejącą, taką grubą, bo to była taka Wenus z Dusseldorfu trochę. Czy byście nie przegrali z tym po prostu?' No ale nie musieliśmy tego rozstrzygać, bo zrobiliśmy to tak, jak zrobiliśmy, u nas w teatrze nie ma takiej grubej, Klemens, co mamy zrobić. To było pytanie dość zasadnicze, jakby to zagrało, gdyby to była taka gruba żywa kobieta. Ale specyfiką tego teatru jest to, że się robi coś, co się nie da niczym zastąpić.

- A kolorystyka tego przedstawienia?

- Było trochę kolorów, błękitów, jakiś różów, a tło było szare. Nie mam projektów tego tła. Bardzo prosta sprawa. Pierwszy plan na proscenium: łóżko metalowe i bohater żywy. Potem plan tych pałub, pojawiających się, przesuwających. I tło. Zrobione w butaforze, coś pomiędzy zwojami rur kanalizacyjnych, a zwojami mózgowymi. Taka gmatwanina dość obłych, przeplatających się ze sobą form. One były w szarościach.

- Dosyc' jednorodne przedstawienie.

- Tak.

- Skupiało uwagę na treści.

- Tak, tak, na pewno. Ale po to brał Krzysztofa Dłuzińskiego, żeby sobie pograł, kreację zrobił, słowo.

- Jaki był odbiór tego przedstawienia, pierwsze go takiego w Białymstoku?

- Dobry odbiór, poza tym pierwszym spodem zaproszonych ludzi, chyba premierą, przyjechał Pan Jurkowski, Niesiołowski. Kto jeszcze, to nie wiem, sporo ludzi. Odbiór spektaklu na premierze nie był najlepszy, odbiór ludzi z kręgu teatralnego. Dość sceptycznie popatrzyli na te przedstawienie.

- Z czego to mogło wynikać? W odniesieniu do historii teatru lalek mówi się o „Kartotece” w krakowskiej Grotesce, która to sztuka miała premierę dziesięć lat wcześniej. Czy Pan z Krzysztofem Rauem

brali pod uwagę, że już była „Kartoteka” w teatrze lalek?

- Nie. Ja nie znałem, nie znam do dziś, ani w opisach, ani w jakimś innym medium. Myśmy to robili sami. Wziął Krzysztof ten tekst, no i robiliśmy to sami dla siebie. Publiczność natomiast bardzo dobrze to przedstawienie odbierała. To zresztą była lektura chyba. Przełom nastąpił w Bielsku-Białej. Nas zaproszono z „Kartoteką” do Bielska-Białej. Po tej premierze tutaj pojechaliśmy do Bielska z ogromną treścią. No ale pojechaliśmy, skoro było zaproszenie. I tam „Kartoteka” była bardzo dobrze przyjęta, z naprawdę dużym aplauzem publiczności. No i myśmy odetchnęli wszyscy, aktorzy, my. Pan Henryk Jurkowski podszedł do mnie i mówi: „No bardzo ciekawie coś Pan tu pozmieniał”. Ja mówię: „Panie Henryku, ja nic nie zmieniałem”. „No może to są inne warunki sceniczne, ale ona tu zupełnie inaczej zaistniała niż w Białymstoku”. Myślę, że te przyjęcie zadecydowało. Trudno kwestionować, że coś jest niezłe, skoro taki jest aplauz widowni, która jest wybredna, bo widownia festiwalowa to jest straszna widownia, same wredoty siedzą, szukają, do czego by się przyczepić.

- Myślę, że sam Pan traktuje ten spektakl jako ważny w swoim dorobku. A jakby Pan miał...

- Tak. Wie Pan, w teatrze lalek jak w teatrze lalek, po prostu robienie scenografii do tak głośnego dramatu, to jest jakaś sprawa. I w dodatku z takim dużym udziałem. Przecież ja tych iluś aktorów zastąpiłem swoimi formami. I jeszcze jak doszło do tego dobre przyjęcie festiwalowej publiczności, to się szczerze wewnętrznie ucieszyłem, że przyszedłem do teatru lalek w Białymstoku, dobrze, że przyszedłem, bo coś tu się da zrobić.

- Jak patrzę na projekty do „Kartoteki”, szczególnie na głowy postaci, te twarze, to kojarzą mi się one z Pańskimi obrazami z przełomu lat 60. i 70., bardziej rozmytymi, płaszczyznowo traktowanymi.

- Tak, to prawda, jakieś reminiscencje są²⁰.

Białostocka inscenizacja *Kartoteki* zyskała przychylne, a w dodatku nad wyraz sumienne, treściwe recenzje oraz omówienia²¹. Co istotne, krytycy teatralni

²⁰ K. Kopania, *Rozmowy z Wiesławem Jurkowskim*, zapisy rozmów w zbiorach Biblioteki Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie Filii w Białymstoku, s. 43-46.

²¹ B. Frankowska, *Dramat dnia wczorajszego*, „Gazeta Białostocka” 29 XII 1973; R. Kraśko, *Henryk Dłuziński wśród pałub*, „Gazeta Białostocka”, 11 III 1972; L. Piotrowski, *Bohater wśród lalek*, „Teatr”, 8, 1972, s. 13; J. Puget, *Kartoteka*, „Kontrasty. Miesięcznik Społeczno-Kulturalny”, 4, 1972, s. 8-9.

sporo uwagi poświęcili warstwie wizualnej przedstawienia, która, jak słusznie zauważali, stanowiła o jego istocie. Monstrualne pałuby, otaczające Bohatera, granego w żywym planie przez Henryka Dłużyńskiego, aktora białostockiego Teatru Dramatycznego im. Aleksandra Węgierki, nie tylko kształtowały aurę przedstawienia czy tło dla aktorów, ale same stanowiły podstawowy przekaz treści oraz emocji.

Ryszard Kraśko na łamach „Gazety Białostockiej” stwierdził, że „sztuka jest naprawdę trudna, a scenografia momentami wręcz prowokująca”²². Jednocześnie podkreślał nośność plastycznych metafor, zasadność użytych środków, choć zaznaczał, że wymagają one od widza głębszej refleksji, uważnego oglądu, jak też obycia literacko-teatralnego²³. O znaczeniu scenografii, budującej napięcie i podkreślającej nadrzędne treści przedstawienia, pisał Jan Puget²⁴. W jego opinii pomysły Jurkowskiego idealnie trafiały w zamysł reżyserski, w pełni oddawały istotę utworu Różewicza, a w dodatku były intrygujące, efektowne: „‘Żywy’ aktor przedstawia tutaj jedynie Bohatera; pozostałe postacie ulegają rozbiciu; my widzimy je jako olbrzymie kukły czy pałuby (wyjawszy chór starców poruszają się one na planie tylnym sceny), lecz bohater widzi je w innych rejonach sceny (mają one wtedy jedynie byt subiektywny, w wyobraźni bohatera), lub widzi je na widowni, wśród nas – co przydaje dodatkowy aspekt dramatycznego uogólnienia. Kukły są tu jedynie znakami, ideogramami, punktem zaczepienia dla naszej wyobraźni – oraz elementem inscenizacji; akcja ‘Kartoteki’ staje się treścią snu, koszmaru, zwidu. Ujawniona przy tym została i uwidatniona druga – będąca konsekwencją wizji snu – cecha ‘Kartoteki’, o której Andrzej Kijowski pisał kiedyś, że wbrew pozorom jest udratyzowanym monologiem. [...] Twarze bez twarzy, smutne manekiny z zaznaczonymi w szczałkowym rysunku skrótami cech anatomicznych – odsłonięte brzuchy czy symbole klatki piersiowej; smutek egzystencji podkreślający ton całego widowiska”²⁵.

²² R. Kraśko, *Henryk Dłużyński wśród pałub*, „Gazeta Białostocka”, 11 III 1972.

²³ Ibidem.

²⁴ J. Puget, *Kartoteka*, „Kontrasty. Miesięcznik Społeczno-Kulturalny”, 4, 1972, s. 8-9.

²⁵ Ibidem. Swoją recenzję Puget kończy bez mała entuzjastycznie: „W sumie realizatorzy białostockiego widowiska odnieśli wielki sukces. Stworzyli przejmującą wizję, wyrazili najbardziej istotne treści *Kartoteki*. W tej wizji przeżycia, rozpacz i bezsensu dotykamy dna. Tym silniejsze wywołuje ona uczucie buntu, tym silniejszą chęć przeciwstawienia się procesom dehumanizacji i zanikowi wartości. Uwidatnienie tragizmu *Kartoteki* miało więc głęboki sens społeczny”. Por.: I. Mazur-Tymburska,

Równie pozytywną ocenę wystawił *Kartoteci* Lech Piotrowski w „Teatrze”, pisząc, że „spektakl białostocki jest gorzki – od pierwszej już sceny odrzuca możliwość pojednania między zuniformizowaną i odczłowieczoną społecznością pałub, a pogrążonym w prostracji, ale tą właśnie prostracją protestującym Bohaterem. Rezygnując z eksponowania przebrzmiałej już problematyki kompleksów i konfliktów sumienia pokolenia ‘Kolumbów’, akcentuje ciągle sugestywne choć prowokujące do kontrowersji ‘ogólnoludzkie’ generalizacje utworu – poczucie egzystencjalnej pustki, samotność pozbawionej ‘drzwi i okien’ ludzkiej monady, przeżycie brakiem autentycznej relacji uczuciowej między mężczyzną a kobietą, niemożność przekazania rzeczy najważniejszych”²⁶.

O spektaklu, w rok po premierze, pisała również Bożena Frankowska, która zwróciła uwagę na fakt, iż twórcom przedstawienia udało się dobrze połączyć teatr żywego planu z teatrem lalkowym, że „wybór repertuarowej propozycji, a co ważniejsze, trafny pomysł inscenizacyjny przesądziły o powodzeniu. Zastosowane środki okazały się adekwatne do dramatu, a ponadto jeśli nie jedyne (pochwała byłaby przesadna, zwłaszcza po udanych inscenizacjach *Kartoteki* właśnie na scenach dramatycznych) – to w każdym razie funkcjonalne, gdy chodzi o wypowiedzenie tych treści, które teatr chciał zakomunikować widzowi”²⁷.

Bezdiskusyjny sukces *Kartoteki* dobrze rokował na przyszłość, pozwalał myśleć o kolejnych spektaklach dla dorosłych. Wiesław Jurkowski już rok później miał okazję ponownie zmierzyć się ze scenografią przeznaczoną do przedstawienia tego rodzaju. I tak jak w wypadku *Kartoteki* wykazał się sporą inwencją, potwierdził, że do pracy w teatrze podchodzi twórczo, w istotny sposób różnicując stosowane środki artystyczne, jak też proponując nowe rozwiązania wizualne. Wszelastrosronność i kreatywność artysty objawiła się kolejny raz przy okazji spektaklu *Niech żyje Punch!*, który premierę miał 10 lutego 1973 roku (reż. Włodzimierz Fełenczak). Spektakl okazał się większym jeszcze sukcesem niż *Kartoteka*. Wznowiony został dwukrotnie. Raz w 1976 roku, ponownie wiele lat później, w 1995 roku (w zmiennej wersji i przy reżyserskim współudziale Wojciecha

Jurkowski, Białystok 2011, s. 15.

²⁶ L. Piotrowski, *Bohater wśród lalek*, „Teatr”, 8, 1972, s. 13.

²⁷ B. Frankowska, *Dramat dnia wczorajszego*, „Gazeta Białostocka”, 29 XII 1973.

Szelachowskiego), co tylko potwierdza, jak ważnym był osiągnięciem Białostockiego Teatru Lalek, w tym także – Wiesława Jurkowskiego.

Niech żyje Punch! był spektaklem wychodzącym od tradycyjnego, ludowego teatru lalek, w tym wypadku – angielskiego. Generalnie zarówno struktura, treść, jak i bohaterowie sztuki w pełni wpisywały się w konwencję Puncha i Judy. Z tym że brutalność charakterystyczna dla popularnego angielskiego widowiska w białostockim przedstawieniu została istotnie wzmocniona, a przy tym potraktowana poważnie, jako podstawowy środek służący wyrażeniu przekonania, jak bardzo zło jest immanentne dla ludzkiej natury. Konwencjonalność, umowność, jak też humorystyczny aspekt przemocy, typowy dla klasycznych spektakli Puncha i Judy, na scenie Białostockiego Teatru Lalek wyraźnie oddały pola poważnej refleksji nad ludzkimi charakterami, namiętnościami i przywarami. Jak pisał Andrzej Wróblewski, jeden z recenzentów przedstawienia, „[...] Punch jest lalką, złośliwą, często okrutną, przewrotną i zdradliwą. Punch nie ma szacunku dla władzy, ani nawet dla sądu. Punch bije własne dziecko, co rusz zdradza żonę, nie jest wcale czulszy dla przygodnej kochanki. Czy zawsze był taki? Chyba nie. Spoglądając dookoła usiłował jedynie dostosować się do otoczenia. Stał się taki, jaki inni. Na zasadzie mimikry. I teraz wymierza sprawiedliwość. Jak potrafi – kijem. Jest do tego stopnia sprytny, że nawet katowi nie udaje się uniknąć jego razów. Ale nie zamierza nas tym przekonać, że pokonał śmierć. Swoim wszechmocnym kijem tłucze również diabła, może nawet go zabija. Ale chyba nie dlatego, by nas od niego uwolnić. Raczej po to, byśmy nie mogli zwać na niego swoich win. Żeby odebrać nam wymówki”²⁸. W dalszej części recenzji jej autor stwierdza: „[...] odkryciem był dla mnie świat lalki – wielki, prawdziwy przez to, że na jego obraz składa się seria schematycznych scenek, jak w życiu. Nareszcie ktoś ze sceny pokazał nam, jacy jesteśmy – okrutni, zli, kłótlivi, przewrotni i zdradzieccy. Pokazywał bez jakichkolwiek aluzji, bez wskazywania palcem na kogokolwiek. Pokazał nam to Punch, a on zna życie. Został wszak powołany do tego, żeby nas oceniać i sądzić”²⁹. Andrzej Wróblewski, tak jak większość współczesnych mu recenzentów teatralnych, ale też tych przed nim i po nim, nie analizował, choćby po-

bieżnie, warstwy wizualnej przedstawienia³⁰. Niejednznacznie stwierdził jedynie, że cechuje je „urok formalny”. Tymczasem bez świadomości tego, jaką oprawę plastyczną na jego potrzeby stworzył Wiesław Jurkowski, nie zrozumie się siły omawianej sztuki.

Tworząc scenografię i lalki do *Niech żyje Punch!* Wiesław Jurkowski musiał się skonfrontować z wielowiekową tradycją wystawiania Puncha i Judy, odnieść się do sztywnej w istocie konwencji scenicznej, stypizowanych bohaterów, takich też strojów, prostej przestrzeni scenicznej. Artyście udało się przekroczyć ograniczenia wynikające z poruszania się w obrębie tradycyjnego teatru lalek. Zachowując ducha przedstawień Puncha i Judy dodał od siebie wyjątkową siłę oraz sugestywność postaci, osiągniętą dzięki charakterystycznemu sposobowi kształtowania głów i twarzy lalek. Te ostatnie zachowały się w komplecie (przechowywane są w Białostockim Teatrze Lalek). Dzięki temu możemy stwierdzić, że hiperbolizacja brzydoty, swoistej bezwzględności oraz agresji ujawniającej się na twarzach wynika w ich wypadku ze sposobu rzeźbienia drewnianych głów. Niepolichromowane, bądź polichromowane częściowo i swoście niechlujnie, szorstkie, kształtowane mocnymi, energicznymi cięciami, sprawiające wrażenie niewykończonych, są w istocie odpychające, a jednocześnie wizualnie narzucające się otoczeniu. Takie podejście do projektowania lalek pozwoliło Jurkowskiemu perfekcyjnie oddać istotę przedstawienia, które traktować możemy jako moralitet, filozoficzną refleksję o złu tkwiącym w człowieku i przenikającym świat³¹.

Już tylko efekty trzech pierwszych lat pracy w Białostockim Teatrze Lalek pozwalają stwierdzić, że Jurkowski doskonale odnalazł się w realiach teatru

²⁸ A. Wróblewski, *Sędzia okrutny, ale sprawiedliwy*, „Argumenty”, 17 III 1974 [przedruk w: *Białostocki Teatr Lalek 1953-1983*, Białystok 1985, s. 40; M. Waszkiel, L. Kozień (red.), *100 przedstawień teatru lalek. Antologia recenzji, 1945-1996*, Łódź 1998, s. 154-155].

²⁹ Ibidem.

³⁰ Czytając recenzje przedstawień lalkowych (ale też i tych żywoptanowych) pisanych po II wojnie światowej odnosi się wrażenie, że warstwa plastyczna przedstawień, podobnie jak i muzyczna, są traktowana pobieżnie bądź pomijane. Naprawdę niewielu recenzentów teatralnych podejmowało się analizy scenografii, przestrzeni scenicznej czy też lalek. Odnosi się to również do zdecydowanej większości recenzji spektakli prezentowanych na deskach Białostockiego Teatru Lalek.

³¹ Jak pisał Andrzej Wróblewski: „Poza urokiem formalnym ma to przedstawienie coś z moralitetu. Bo Punch, karmiąc pisarzy, sam się wychował i wykarmił na takich autorach jak Henry Fielding, którego ‘wskaźnika i rady dla osiągnięcia wielkości’ kazał rozrzuć wśród widzów w formie ulotki. Na pierwszym miejscu widnieje tam taka maksyma: ‘Nigdy nie czyn drugiemu więcej zła niż jest to konieczne dla osiągnięcia celu, zło bowiem jest rzeczą zbyt cenną, by je trwonić’. Jestem przekonany, że taka przewrotność trafia prędzej do człowieka niż nudne moralizowanie. Teatru dla dorosłych widać należy szukać w najmniejszym teatrze lalek”; A. Wróblewski, *Sędzia okrutny, ale sprawiedliwy*, „Argumenty”, 17 III 1974.

lalkowego. Dystansując się od własnej, niekiedy ekspresyjnej w charakterze, twórczości (ale też potrafiąc jej refleksy wykorzystać na potrzeby tworzonej scenografii), podporządkował się w pełni wymogom sceny, proponując nieszablonowe i różnorodne, a w dodatku wyjątkowo praktyczne rozwiązania. Jako dojrzały artysta potrafił zachować dyscyplinę formalną, od początku dbał o techniczne aspekty projektów, starał się, aby lalki były możliwie wygodne w animacji. Konstrukcja, forma i struktura lalek (a także przestrzeni scenicznych), ich kolorystyka były wyraziste i oszczędne zarazem: Jurkowski konsekwentnie wystrzegał się zbędnych ozdóbek czy krzykliwej różnorodności. Pokazał również, iż cechuje go duże wyczucie bryły, że potrafi tworzyć lalki rzeźbiarskie w charakterze. Niespodziewana propozycja pracy w charakterze scenografa okazała się być początkiem nowego, długiego etapu aktywności artystycznej Jurkowskiego.

W kolejnych latach Jurkowski tworzy po kilka scenografii rocznie, głównie dla Białostockiego Teatru Lalek. Pozostaje twórczy, prawie do każdej sztuki proponując różnorodne rozwiązania sceniczne. Trudno znaleźć takie jego realizacje, które świadczyłyby o braku kreatywności, zmęczeniu teatrem, sięganiu mechanicznie i bez polotu po wypracowane wcześniej środki. Artysta swobodnie poruszał się w wielu konwencjach, proponując interesujący wizualnie teatr.

Znacząca liczba scenografii powstała na potrzeby przedstawień eksplorujących wątki ludowe bądź nianich opartych, co wynikało z faktu, iż teatry lalkowe po II wojnie światowej po tego rodzaju repertuar sięgały często³². Siłą rzeczy – ponieważ większość wystawianych sztuk stanowiły te przeznaczone dla widza dziecięcego – Wiesław Jurkowski miał też wielokrotnie okazję tworzyć oprawę sceniczną baśni. Spośród realizacji pierwszego nurtu wspomnieć należy o scenografii do *O Zwyrtale Muzykancie* Jana Wilkowskiego (reż. Krzysztof Rau), utworu dramatycznego zajmującego szczególne miejsce w historii lalkowych scen. Na potrzeby sztuki, która premierę miała 7 X 1973 roku, powstały dość

łagodnie opracowane, mało rzeźbiarskie w charakterze lalki, odziane w raczej konwencjonalnie ujęte stroje i poruszające się na tle niezbyt wyszukanych pod względem formalnym dekoracji, nawiązujących luźno do ludowego malarstwa na szkło. Patrząc na archiwalne zdjęcia odnieść można wrażenie, iż w tym akurat wypadku Jurkowski myślał dość schematycznie. Na potrzeby tego już w tamtym czasie bez mała klasycznego utworu, jak też owianego legendą przedstawienia Jana Wilkowskiego i Adama Kiliana z lat 50.³³, proponował rozwiązania konwencjonalne, nie wnoszące niczego szczególnego do tradycji wystawiania tej sztuki. W zasadzie jedynym jej elementem noszącym piętno indywidualności artysty są lekko humorystycznie ujęte, bogate pod względem formalnym, charakteryzujące się mocnymi, wyrazistymi rysami postaci diabłów³⁴.

Omawiana sztuka nie zyskała uznania Bożeny Frankowskiej, która sumiennie ją zrecenzowała na łamach „Gazety Białostockiej”³⁵. Recenzentka miała zastrzeżenia do ogólnej koncepcji spektaklu, nie znalazła w nim wielu elementów, które mogłyby być potraktowane jako wykraczające poza przeciętność. Dość szczegółowo odniosła się również do warstwy wizualnej przedstawienia, zwracając uwagę na brak polotu w wykonaniu lalek i dekoracji: „Muzyka i śpiew [...] w wykonaniu białostockiego zespołu wydają mi się – jestem w tym mniemaniu odosobniona – dużą wartością przedstawienia. I w pewnym stopniu mogłaby wytyczyć drogę inscenizacji, gdyby scenografia Wiesława Jurkowskiego, określająca klimat całości w pewnym momencie nie rozeszła się z warstwą foniczną przedstawienia. Wybrała ona, trafnie, na tworzywo politurowane drewno, ale niezbędną toporność kształtów zmieniła w ulizaną gładkość drewnianej listwy. Ta zaś pokratkowała przestrzeń sceniczną i nadała jej niepożądaną płaskość i jednowymiarowość. Tymczasem bardzo ładne, anemiczne figurki świętych i znakomicie pomyślane diabły (ich szatańskie

³² Wątki ludowe dobrze wpisywały się w cele edukacyjne i propagandowe ówczesnej władzy. Nie zmienia to jednak faktu, iż wiele utworów dramatycznych, których szeroko pojęta ludowość była osnową bądź rdzeniem, z propagandą nie miała nic wspólnego, prezentując w dodatku wysoki poziom literacki. Szerzej na temat repertuaru ludowego na scenach lalkowych: H. Waszkiel, *Dramaturgia polskiego teatru lalek*, Warszawa 2013. Patrz też: J. E. Wiśniewska, *W poszukiwaniu „Złotego Klucza”. Polska twórczość dramatyczna dla teatru lalek (1945-1970)*, Łódź 1999.

³³ H. Jurkowski, *Dzieje teatru lalek. Od modernizmu do współczesności*, Lublin 2014, s. 278-279; M. Waszkiel, *Dzieje teatru lalek w Polsce 1944-2000*, Warszawa 2012, s. 69-77.

³⁴ Zaznaczyć należy, iż Izabella Mazur-Tymburska odmiennie podchodzi do tej realizacji Jurkowskiego, łącząc ją z tradycją rzeźby ludowej, jak też doszukując się inspiracji twórczością Nikifora: „Dla *Zwyrtale* Jurkowski poszukiwał inspiracji w rzeźbie ludowej, stąd wszystkie lalki, oraz w malarstwie naiwnym, niedzielnym. Góry, stanowiące tło dekoracji, przypominają pejzaże górskie Nikifora, z układającymi się w romby rysunkami świerków”; I. Mazur-Tymburska, *Jurkowski*, Białystok 2011, s. 11.

³⁵ B. Frankowska, *Jak się teatr dostał do nieba i jak go z nieba wygnali na białostocką ziemię*, „Gazeta Białostocka”, 14 XII 1973.

właściwości dobrze symbolizuje giętkość, elastyczność, rozciągliwość; wystarczy rozejrzeć się jak to bywa w życiu) aż się proszą o trochę głębi i perspektywy. Trochę powietrza i oddechu dodaje inscenizacji światło. Nie w jego jest jednak mocy rozszerzyć przestrzeń zakratowanego nieba. Gdy to tego dodać brzydkie (jakby brudne) obłoczki z plastikowej gąbki, których funkcja jest zresztą co najmniej problematyczna – to obraz wewnętrznej niespoistości inscenizacyjnych tworzyw, tłumaczy dlaczego przedstawienie nie ma stosownego nastroju. A brak nastroju dezorientuje aktorów, rozprasza ich wysiłki, tłumi blask wykonania. Co zaś najgorsze, karmi widza miast żarliwością spraw, o które idzie, chłodną poprawnością wykonania³⁶.

Powodów do tego rodzaju krytycznych recenzji Jurkowski nie dawał często. Sama Bożena Frankowska, pisząc o kolejnym spektaklu (premiera 29 XII 1973), *O strasliwym smoku i dzielnym szewczyku, prześlicznej królownie i królu Gwoździku* Marii Kownackiej w reż. Krzysztofa Raua, wyrażała bez mała zachwyt nad zastosowanymi rozwiązaniami scenicznymi jak i, generalnie, nad całym przedstawieniem. Pisząc pochlebnie o wkładzie artystycznym Jurkowskiego w spektakl, dała jednocześnie syntetyczny, konkretny opis wizji scenografa. Pisała: „Tekst Marii Kownackiej poszedł na warsztat w oryginalnym brzmieniu – dwuczęściowy i kilkuodłonowy – bez przydanych mu później dobudówek w postaci Prologu, Epilogu oraz takich bohaterów jak Baj, Świerszczyk, Szara Godzina, Marysia i Tomek. Dla pokazania kolejnych zmian miejsca akcji scenograf Wiesław Jurkowski zastosował dekorację zmienianą na oczach widzów, bez wygaszania światła [...]. Bez trudu dokonują się więc w białostockim przedstawieniu dowcipne zmiany krajobrazów. Z wolnej okolicy przed zamkiem królewskim przenosimy się za jednym obrotem urządzeń scenicznych w leśną ustron, gdzie stoi i skacze na kurzej nóżce chatynka Baby Jagi. I natychmiast możemy zawitać w ponury krajobraz smoczej okolicy. Pozbawione ciężaru przedmioty odbywają podniebne podróże. Zaczarowany Siwek wzlatuje w bezkresną dal, unosząc na swym grzbiecie Szewczyka i Królownę. Baba Jaga chadza w siedmiomilowych butach, a jej miotła sama tańczy. Typowo artystycznych zaś i estetycznych pożytków tego przedstawienia nie sposób byłoby się nachwalić. Rozkoszna plastyka sprzężona z ruchem lalek i dekoracji przydała płynności krajobrazom,

wdzięku rekwizytom, barwy postaciom; całość inscenizacji obdarzyła radością, życiem i wesołością”³⁷.

Zdjęcia dokumentujące przedstawienie potwierdzają słowa Bożeny Frankowskiej. Zarówno dekoracje, jak i lalki, cechuje lekkość, niewymuszona, swobodna, pewna linia, żywiołowość i dekoracyjność zarazem. Odczuwa się, że przedstawienie było dynamiczne, dekoracja barwna, zaś jego bohaterowie – wyraźnie obecni na scenie, uwypukleni, wybijający się z tła. Oprawę sceniczną do *O strasliwym smoku i dzielnym szewczyku, prześlicznej królownie i królu Gwoździku* wyróżniają zarówno walory rysunkowo-malarskie, jak i przestrzenne. Konkretność użytych środków, dynamika, umiejętność różnicowania planów z pewnością wzmacniały przekaz, trafiając do młodego widza.

Analogiczne efekty jak w wypadku *O strasliwym smoku i dzielnym szewczyku, prześlicznej królownie i królu Gwoździku* osiągał Jurkowski na przestrzeni następnych lat w wielu przedstawieniach. Efektowna, zrytmizowana i bogata w detale przestrzeń, na tle i w której funkcjonują uproszczone, a przez to wyraziste lalki, charakteryzuje wystawionego pod koniec 1974 roku *Rumcajsa* Ernesta Brylla i Katarzyny Gaertner w reżyserii Krzysztofa Raua (premiera 29 XII 1974)³⁸. Bez mała rozmalowany, przestrzenny, wielopłaszczyznowy, pełen efektów światłocieniowych był *Tymoteusz wśród ptaków* Jana Wilkowskiego (reż. Krzysztof Rau, premiera 18 IX 1976), który wyróżniał się również bogatymi fakturą, różnorodnymi pod względem wykorzystanych materiałów lalkami. Z kolei siła prostoty, umiejętność tworzenia wyrazistej, monumentalnej, ale zarazem oszczędnej przestrzeni, w której funkcjonują brylowate, przysadziste, o wyczuwalnym ciężarze lalki, to cechy oprawy scenograficznej spektaklu *Król Admetus i Królowa Alcesta*, anonimowego autora, wyreżyserowanego przez Krzysztofa Raua i mającego premierę 28 kwietnia

³⁷ B. Frankowska, *O dzielnym szewczyku i prześlicznym teatryku*, „Gazeta Białostocka”, 2 III 1974.

³⁸ Bożena Frankowska, sceptycznie odnosząc się do treści przedstawienia, którego sensy i znaczenia, jak też motywy działania bohaterów, w opinii recenzentki nie zostały wystarczająco uwypuklone, wyraźnie podkreśla walory scenografii Jurkowskiego: „Tymczasem w białostockim przedstawieniu wśród urzekających dekoracji (udany zwłaszcza bór i miasteczko, mniej siedziba starosty), porywającej muzyki i barwnych lalek (najbardziej urzekająca postać Hanki, najurokliwsze zajęczeta) – gubią się prawdy podstawowe, które – chcielibyśmy przecież – by były dla pokoleń naszych maluchów prawdami oczywistymi [...]”; B. Frankowska, *Miłość silnym, rozumnym szalem*, „Gazeta Białostocka”, 21-23 II 1975.

³⁶ Ibidem.

1977 roku³⁹. W niej też ujawnia się inna jeszcze zaleta Jurkowskiego jako scenografa – umiejętność trafnego odwoływania się do kodów kulturowych, do dziejów sceny, stylów w sztuce i architekturze czy nurtów w malarstwie, nie tylko zresztą europejskich. Czyniąc tego rodzaju odwołania, artysta nigdy w zasadzie nie działał odtwórczo, nie kopiował określonych wzorców, rozwiązań, ornamentów, stawiając w zamian na oddanie ogólnego wrażenia określonej epoki historycznej czy okresu w sztuce. Więcej, wzbogacał je niekiedy o motywy ponadczasowe (np. elementy świata przyrody, nie stanowiące punktu wyjścia dla realnie istniejących, historycznych ornamentów architektonicznych), których celem było subtelne uwspółcześnienie realiów dawnych epok, pozwalające na silniejsze zaakcentowanie treści określonych sztuk. W wypadku *Króla Admetusa i Królowej Alcesty* Jurkowski odwołał się w pierwszej kolejności do sztuki renesansu, jak też panującej w tamtej epoce wizji teatru antycznego. Zaprojektowane przez scenografa podesty sceniczne, które za tło miały monumentalną w charakterze architekturę bazującą na porządkach klasycznych, udatnie i subtelnie odwoływały się choćby do tzw. sceny terencjuszowskiej. Jej historyczny wymiar, jak też historyczny wymiar architektury renesansu bądź klasycyzującego baroku (bo jako taka może być również traktowana architektura oddana w tym przedstawieniu), jest w scenografii wyraźnie wyczuwalny, ale i nie nachalny, a to z racji na obecność roślinnego ornamentu, nie stosowanego w epoce nowożytnej.

Szczególnie wyraziście nawiązania do architektury i ornamentów dawnych epok ujawniły się w nawiązującym do sceny misteryjnej spektaklu *Amor Divinus. Staropolskie misterium (tryptyk)*, dla którego punktem wyjścia były XVI- i XVII-to wieczne anonimowe utwory powstałe na terenie dawnej Polski. Przygotowany dla Teatru Lalki i Aktora im. Hansa Christiana Andersena

³⁹ Kolejny raz przytaczając Bożenę Frankowską: „Wielkim atutem przedstawienia jest scenografia Wiesława Jurkowskiego. Wniosła ona do przedstawienia marionetki szlachetne przez swoją prostotę i udatnie kontrastuje dwa odmienne światy, w których toczy się akcja: świat starożytnej Tessalii widziany oczyma czeskiego lalkarza z XVIII wieku, a może XIX wieku, i krainę ciemności, jak ją sobie wyobrażają Słowianie. Funkcjonalność i dyscyplina rozwiązań nie stłumiły rozmachu inscenizacji”; B. Frankowska, *Mitologia i lalki*, „Gazeta Współczesna”, 21-22 V 1977. Warto również wspomnieć w tym miejscu o przedstawieniu *Smyk i Kwik Jána Kákoša* (reż. Jan Plewako, premiera 5 XI 1977 roku), pod względem scenograficznym również bazującym na zasadzie kontrastu. W tym przypadku pustawa przestrzeń sceny i płaszczyznowo ujęte tło wyraźnie ale subtelnie (z racji na proste i ciekawe motywy geometryczne, na tle których pojawiały się bohaterowie) kontrastuje z delikatnymi w formie lalkami, których siła wyrazu tkwi w powiększonych głowach, ogniskujących uwagę widza.

w Lublinie (reż. Tomasz Jaworski), premierę miał 19 lutego 1982 roku. W tym wypadku Jurkowski całą przestrzeń sceniczną zaprojektował w oparciu o nawiązania do stylów historycznych, proponując struktury, których głównym elementem były powtarzające się łuki ostre, powszechnie z gotykiem kojarzone, a tym samym także kojarzone ze sceną misteryjną, powstałą przecież i rozwijającą się prężnie w okresie dojrzałego oraz późnego średniowiecza⁴⁰. Na średniowieczne stylizowane były też stroje lalek oraz aktorów żywo planowych. Analogiczne podejście do realiów historycznych dostrzec można również w *Zegarze z kukułką* Zofii Prokofiewy (reż. Tomasz Jaworski), mającym premierę 30 grudnia 1977 roku, w którym pojawiły się parawany okraszone rokokowym w charakterze ornamentem oraz lalki odziane w dworskie, osiemnastowieczne w typie stroje.

Kolejnym rodzajem odwołania się do realiów historycznych była scenografia do *Słowika* Ernesta Brylla. Ten wyreżyserowany przez Tomasza Jaworskiego spektakl, wystawiony na deskach Białostockiego Teatru Lalek (premiera: 16 grudnia 1979 roku) oraz, kilka lat później, w Teatrze Lalki i Aktora im. Hansa Christiana Andersena w Lublinie (premiera: 10 czerwca 1986 roku), z racji walorów formalnych również zasługuje na szczególną uwagę. Siła *Słowika* tkwiła oczywiście w strukturze samego przedstawienia, pracy reżysera i aktorów⁴¹, niemniej jednak wkład Jurkowskiego w jego sukces

⁴⁰ Franciszek Piątkowski zwracał uwagę na inne jeszcze odniesienia do dawnych epok, przede wszystkim malarstwie, bez mała zachwycając się końcowym efektem scenicznym: „A co robi Wiesław Jurkowski scenograf? Przede wszystkim przyzywa świadectwa ikonograficzne od średniowiecza do baroku i wodzi na pokuszenie kolorystyką od Włoch (Giotto!) po Niderlandy i starych, flamandzkich mistrzów. Przypuszczam zresztą, że robi to w ścisłej zмовie z reżyserem, Tomaszem Jaworskim, a na czym to polega, to widać: Dołem sceny – rytm arkadowej balustrady. W planie centralnym konstrukcja wywiedziona z rozplanowania ołtarza – gdzie w pionie i w poziomie są ‘okienka do gry’, tabernacula cum personis – okonturowana arkadowymi łukami. Ta architektura sceny wzbogacana światłem, kolorystyką kostiumu, kompozycją grup postaci i ich ruchem daje w efekcie przestrzenny, rozwijający się w czasie i ciągle przemieniający obraz malarski. Co jest na tym obrazie? Bardzo dużo. W misterium narodzenia na przykład ‘*harmonia jasnozielonych, różowych i żółtych barw na jasnobłękitnym tle*’ (to z Michała W. Alpatowa o malarstwie Giotta); w scenie Sanhedrynu, gdzie dominuje czerń, fiolet i purpura Jaworski pokazuje z kolei jak w teatrze lalek operuje się grupą, jak tworzy się z niej ‘giottowy’, integralny obraz. [...] Zresztą adresów ikonograficznych jest w plastyce tego spektaklu o wiele więcej, żeby tu wspomnieć tylko o kostiumach postaci i ich sylwetach: może to z portalu katedry z Amiens, może z katedry na Wawelu? Nie tropienie adresów jest tu ważne, ważne jest osadzenie lubelskiego spektaklu w wielkim ciągu europejskiej tradycji, w tym także – polskiej tradycji”; F. Piątkowski, *Dramat w lirycznej poświacie*, Sztandar Ludu”, 2-3-4 IV 1982. Por.: I. Mazur-Tymburska, *Jurkowski*, Białystok 2011, s. 12.

⁴¹ Patrz przede wszystkim: F. Piątkowski, *Lepszy ptaszek czyli „Słowik”*, „Gazeta Współczesna”, 18-19-20 IV 1980.

jest w tym wypadku szczególny, a to z racji na fakt, iż zarówno lalki, jak i przestrzeń sceniczna, odwołując się do realiów Dalekiego Wschodu, konkretnie kultury i sztuki dawnej Japonii, były wyjątkowo efektowne⁴². Na potrzeby spektaklu artysta stworzył silne, mocne w wyrazie, a zarazem minimalistyczne przestrzenie sceniczne, oszczędnie wypełniane linearnie ujętymi, surowymi motywami architektonicznymi bądź ze świata przyrody⁴³. Lalki z kolei, o mocno stylizowanych obliczach, z uwypukloną mimiką, o silnym wyrazie twarzy, odziane zostały w efektowne, finezyjne wschodnie stroje⁴⁴. W tej realizacji udało się Jurkowskiemu w sposób perfekcyjny połączyć dwie rzeczy: bazując na wschodniej tradycji artystycznej, odwołując się bezpośrednio i wiernie do realiów Japonii dodał od siebie dalece bardziej posunięty niż ma to zazwyczaj miejsce w kulturze Wschodu minimalizm, wyjątkową precyzję, które zasadniczo zintensyfikowały sceniczne obrazy⁴⁵. Dzięki temu zabiegowi nie ocierały się one o konwencjonalne, i jakże popularne przez lata w polskim teatrze lalek, ujęcia realiów Dalekiego Wschodu, bazujące na przesadzie, na wizji bez mała bajkowej, pełnej osobliwości krainy⁴⁶.

⁴² Niestety, recenzenci skupiali się na ogólnym opisie przedstawienia, nie zaś wykorzystanych środkach formalnych. Franciszek Piątkowski wspominał jedynie o „bajkowym klimacie i scenerii Wschodu”, „skośnokształtnych lalkach przypominających chińskie figurki porcelanowe” oraz „świetnym zaprojektowaniu (w rysunku, kolorystyce, „kostiumie”) i wykonaniu” lalek; *ibidem*.

⁴³ I. Mazur-Tymburska, *Jurkowski*, Białystok 2011, s. 15.

⁴⁴ Izabella Mazur-Tymburska pisze o nich: „Lalki – jawaiki, mają sugestywne, wręcz ekspresyjne, opracowaną charakteryzację twarzy, co, wraz z ich kostiumami, stwarza wrażenie postaci z japońskiego malarstwa lub grafiki, a nawet porcelanowych figurek, ożywianych przez animatorów”; *ibidem*.

⁴⁵ Zaznaczyć jednak należy, że sam Jurkowski ambiwalentnie odnosi się do stworzonych na potrzeby *Słowika* kostiumów. Sposób, w jaki argumentuje pewnego rodzaju niechęć wobec tej realizacji potwierdza skądinąd, jak ważne dla artysty były kwestie techniczne, zrozumienie istoty analizowanych motywów, które miały być wykorzystywane na potrzeby danego przedstawienia: „Bo w przypadku *Słowika*, jak patrzę na te projekty... to prawie kopiowanie było. A jeszcze dodatkowo, już wtedy mnie to wkurzało, a teraz jeszcze bardziej... Nie wiedziałem, jak ten strój jest w środku zbudowany, udawałem ten strój na kukle. A przecież ci Japończycy... wszystko od najgłębszej warstwy do wierzchniej ma swoją logikę. Gdybym pojechał do Japonii i kazał się ubrać i rozebrać aktorowi, to bym miał tę świadomość. Jak robiłem sztuki na motywach góralskich, to wiedziałem, jakie portki są, jaka koszula. I wtedy mogłem bardziej twórczo pracować. I to mnie irytuje do dziś”; K. Kopania, *Rozmowy z Wiesławem Jurkowskim*, zapisy rozmów w zbiorach Biblioteki Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie Filii w Białymstoku, s. 39.

⁴⁶ Już od lat 40., szczególnie zaś w latach 50. i 60. twórcy polskiego teatru lalek wielokrotnie inscenizowali sztuki dziejące się w realiach szeroko pojętego Dalekiego Wschodu. Ich wizję można jednak traktować bardziej jako europejską, raczej powierzchowną wariacją na temat

Słowik był jedynym przedstawieniem, na potrzeby którego Wiesław Jurkowski stworzył w pełni orientalizującą przestrzeń sceniczną oraz kostiumy. Nie tak radykalnie i konsekwentnie, ale generalnie z dobrymi efektami końcowymi, odnosił się jeszcze do Orientu mniej odległego, a więc bliskowschodniego. *Baśń o pięknej Parysadzcie* Bolesława Leśmiana, w reżyserii Krzysztofa Raua, premierę miała w tym samym roku co *Słowik*, tyle że ponad sześć miesięcy wcześniej (7 kwietnia 1979 roku). W wypadku tego przedstawienia scenografia Jurkowskiego była bardziej konwencjonalna, oczywista w charakterze, oparta na założeniu, iż świat Bliskiego Wschodu winien być przedstawiany jako świat cudowny i bajkowy⁴⁷. Na zasadzie kontrastu pokazuje ona, jak istotnie różną była oprawa sceniczna stworzona na potrzeby *Słowika*. W *Baśni o pięknej Parysadzcie* Jurkowski siedł zgodzie z sięgającą jeszcze osiemnastego stulecia tradycją obrazowania Bliskiego Wschodu (niezależnie od tego, czy mówimy o teatrze, malarstwie bądź literaturze) jako krainy bogactw i zapierającej dech w piersiach, bajkowej cudowności, która wiele miała ze stworzonego przez Europejczyków mitu, mniej zaś z realiów społecznych, ekonomicznych czy kulturowych regionu. Nie zmienia to faktu, iż zastosowane przez Jurkowskiego zabiegi, z punktu widzenia odbioru omawianego przedstawienia, uznać należy za trafne, a nawet – do pewnego stopnia – ratujące podkreślaną przez recenzentów miałość adaptacji tekstu autorstwa Natalii Gołębskiej. Białostocki scenograf potrafił bowiem stworzyć prawdziwie efektowne, przykuwające uwagę krajobrazy, przestrzenne, wyraziste, tworzone za pomocą bogatych fakturowo materiałów⁴⁸.

kultury, sztuki czy architektury Dalekiego Wschodu, niż wiernym ich oddaniem. Dominowały konwencjonalne wyobrażenia na temat odległych krajów, ludzi i kultur. Rzetelna analiza zjawisk, stanowiąca punkt wyjścia do stworzenia prawdziwie nowej jakości, zarówno w szerokim sensie kulturowym, jak i artystycznym, teatralnym, nie była raczej obecna (temat ten nie został do tej pory opracowany i wymaga szerszych badań. Ostatnio patrz: K. Kopania, *Lalki mogą więcej, lalki żyją dłużej*, w: J. Kordjak, K. Kopania (red.), *Lalki: teatr, film, polityka*, kat. wyst., Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2019, s. 25-26). Na tym tle wyróżnia się właśnie Jurkowski ze scenografią do *Słowika*. Artysta z szacunkiem podszedł do kultury wschodu, ewidentnie podjął próbę jej zgłębienia, wykonał duży wysiłek w celu zrozumienia jej istoty, w szczególności w kontekście sztuki, architektury, kostiumu. W efekcie, twórczo modyfikując realia kulturowe Japonii, zamiast konwencjonalnego ujęcia Dalekiego Wschodu zaproponował pełne wyrazu obrazy sceniczne do nich się odnoszące i wzmacniające istotę przedstawienia, nadrzędne kwestie zawarte w tekście.

⁴⁷ Izabella Mazur-Tymburska dodaje: „[...] w *Baśni o pięknej Parysadzcie* z 1979 [...] Jurkowski roztoczył całą feerię barw w dekoracji tła, strojach kukieł i jawaiek, inspirowanych miniaturami perskimi”; I. Mazur-Tymburska, *Jurkowski*, 2011, s. 10.

⁴⁸ Zaznaczyć jednak należy, iż ich efektowność, w opinii niektórych

W ich obrębie zaś znalazł miejsce dla bardziej linearnie i płaszczyznowo traktowanych lalek o stylizowanych obliczach, bazujących w pierwszej kolejności na sile nieproporcjonalnie wielkich, mocno zarysowanych oczu. Co ciekawe, scenografia *Baśni o pięknej Parysadzcie* ma również charakter eklektyczny. Wśród malowanych ornamentów okraszających budowę znajdziemy bowiem wczesnośredniowieczną irlandzką plecionkę taśmową oraz roślinne wici typowe dla późnośredniowiecznych przedstawień na marginesach rękopisów iluminowanych.

W twórczości teatralnej Jurkowski jeszcze wielokrotnie odwoływał się do różnych nurtów w sztuce i kulturze, tyle że zazwyczaj europejskich i bardziej współczesnych, już dwudziestowiecznych. Mowa tu głównie o wariacjach, luźnych nawiązaniach do takich kierunków, jak np. surrealizm. Dobrym przykładem jest tu *Niespokojny duch* Waldemara Śmigasiewicza (w jego reżyserii, premiera: 12 stycznia 1981 roku). W tym wypadku Jurkowski zaproponował odrealnioną, oniryczną przestrzeń sceniczną, w której funkcjonowały nie mniej odrealnione, choć bardziej tradycyjnie ujęte, lalki. Podobnie *Trzy świnki, wilk i wakacje* Stanisława Pytlińskiego, w reżyserii Krzysztofa Raua (premiera: 16 IX 1984), z przestrzeniami zdominowanymi przez zgeometryzowane chmury i drzewa. Zdarzało się również, iż artysta odwoływał się do własnej twórczości. Mowa tu o sztuce *Żołnierz i bieda* Samuela Marszaka (reż. Ewa Tomaszewska, premiera 18 XII 1988), w której jedna z lalek, z racji na sposób ukształtowania twarzy, może być traktowana jako bez mała żywcem wyjęta z obrazów artysty stworzonych w latach 80. i odnoszących się do świata podlaskiej wsi, ludzi, z którymi artysta się stykał i z którymi żył.

Szczególnie malarską w charakterze była sztuka *Sześć małych pingwinów* Borisa Apriłowa (premiera: 14 V 1978), w wypadku której dostrzec można inne jeszcze odniesienia wizualne. Wyreżyserowana przez Krzysztofa Raua, okazała się jednym z największych sukcesów Białostockiego Teatru Lalek lat 70. Efekty pracy

recenzentów, przytłaczała same lalki: „Podobną funkcję (podkreślenia baśniowości) spełnia scenografia i muzyka. W *Baśni o pięknej Parysadzcie* muzyka (Zbigniewa Penharskiego) podkreśla klimat Wschodu [...]. W *Parysadzcie*... [scenografia – K.K.] wydaje się jakby przeeksponowana. Bogactwo form i barw, którymi posłużył się scenograf [...] jest tak wiele, że chwilami aż przytłacza lalki i ich działania. Ale intencja jest tym bardziej wyraźna: na scenie ma panować nastrój cudowności, niezwykłości i baśniowej fantastyki”; H. i M. Waszkiel, *Między Warną a Algierem. Sezon 1978/79 w Białostockim Teatrze Lalek*, „Białostocki Informator Kulturalny”, 7-8(14-15), 1979, s. 28.

Jurkowskiego istotnie wpłynęły na popularność oraz estymę, jaką darzono ten spektakl⁴⁹. Przestrzeń stworzona przez Jurkowskiego była różnorodna, wyjątkowo bogata, dekoracyjna. Artysta umiejętnie odniósł się w niej do świata ilustracji książkowej dla dzieci, a także świata zimowych zjawisk pogodowych, tworząc żywiołowe, dynamicznie zmieniające się na oczach widzów, barwne przestrzenie, z jednej strony lekko bajkowe, z drugiej niepozabawione odniesień do sztuki naiwnej i ludowej. W przestrzeniach tych funkcjonowały urocze, niewielkich rozmiarów lalki, kontrastujące wyraźnie skalą z odzianymi w finezyjne kostiumy oraz nieproporcjonalnie duże maski aktorami. Oprawa sceniczna kształtowała dynamikę przedstawienia, w inteligentny sposób podkreślała cechy oraz emocje bohaterów, w końcu zaś – cieszyła oko feerią barw i form. Jak pisała Teresa Ogrodzińska: „Do najciekawszych przedstawień zaliczyć należy także białostockie wystawienie *Sześciu małych pingwinów* [...]. *Pingwiny* wyróżniła staranna, wysokiej próby animacja. Raz jeszcze pacyнка (Pingwinki i Niedźwiadek) dowiodła swych możliwości łączenia ogólnego z jednostkowym w budowaniu scen grupowych wyrażających rozmaite stany zbiorowe – strach, smutek, radość. Pingwinki tworzą bowiem malutką społeczność, a każdy z jej członków żyje własnym, bogatym lalkowym życiem, często z trudem podporządkowując się ogółowi. Oprócz pacynek występują aktorzy w maskach – świat dorosłych, pełen niezrozumiałych dla pingwinków praw. To przeciwstawienie wielkich i malutkich bohaterów stwarzało okazję do rozlicznych zabawnych i pełnych poezji pomysłów inscenizacyjnych. Wielbłąd wychodzi z widowni na scenę podwójnie – z jednej strony ‘sama’ głowa, z drugiej dwa garby. Pięknie rozwiązana (również od strony efektów świetlnych i akustycznych) została scena we wnętrzu wieloryba. Podobała mi się także scenografia skomponowana z przesuwających się, powiewnych zasłon wypełnionych pastelowymi koronkami (punkt wyjścia – koronkowa budowa śniegowych płatków)”⁵⁰.

⁴⁹ Spektakl zdobył m.in. Grand Prix, nagrodę za reżyserię, I nagrodę za scenografię, nagrodę za muzykę oraz trzy nagrody aktorskie na III Międzynarodowym Festiwalu Bułgarskich Sztuk Lalkowych w Warnie w 1978 roku. Sztuka była również prezentowana na Ogólnopolskim Przeglądzie Bułgarskich Sztuk Lalkowych w Szczecinie, 7 XI – 12 XI 1978, a także została nagrana przez Telewizję Polską.

⁵⁰ T. Ogrodzińska, *Między dosłownością a metaforą*, „Scena”, 4, 1979, s. 31. Po wielu latach od premiery celnie opisała przedstawienie, pod kątem scenograficznym, Izabella Mazur-Tymburska: „Dekorację tworzyły przesuwające się półprzezroczyste zasłony, z wkomponowanymi w nie koronkowymi serwetkami – płatkami śniegu. Podobnie ‘konfekcyjnie’ opracowano parawan. Plan lalkowy wypełniały małe pacynki pingwinków w aksamitnych fraczach i czapeczkach z daszkiem, ruchoma forma wielbłąda i wieloryba, włóczkowa pacynka niedźwiadka i aktorzy w maskach. Charakterystyczna dla Jurkowskiego ekspresja

Na osobne i szersze omówienie zasługuje jedno jeszcze przedstawienie – *Nim zapieje trzeci kur* Wasilija Szukszyna, wielki sukces artystyczny Białostockiego Teatru Lalek lat 80. Wyreżyserowany przez Krzysztofa Raua spektakl, mający premierę 20 marca 1983 roku, oprócz wszelkich innych niezaprzeczalnych walorów⁵¹, charakteryzował się wyjątkowym opracowaniem scenograficznym⁵². Charakter i treść sztuki naturalnie kierowały scenografa ku rosyjskiej kulturze oraz sztuce ludowej⁵³. Jurkowski jednak – mając na względzie własne doświadczenia życiowe, fascynację kulturą mieszkańców wsi, fascynację znajdującą wyrazne odzwierciedlenie w jego malarskiej, graficznej i rysunkowej twórczości – nie zaproponował prostej, ilustracyjnej w charakterze scenografii, kopiującej powszechnie znane schematy, lecz własną, swoiście ponadczasową wizję ludowości⁵⁴. Tworząc przestrzeń sceniczną artysta

wyrażona skalą wielkości i opracowaniem plastycznym postaci, wzmacniała siłę konfliktu dramatycznego”; I. Tymburska-Mazur, *Jurkowski*, Białystok 2011, s. 15.

⁵¹ Zob. przede wszystkim: E. Grygo, *Pytania o jakość życia*, „Gazeta Współczesna”, 2-3-4 IV 1983; J. Strzemżalski, *Pacyнки Szukszyna*, „Tygodnik Demokratyczny”, 18 XII 1983; A. Szaraniec, *Szukszyn w lalkach*, „Teatr”, 8, 1983; P. Tomaszuk, *Potrzeba moralitetu*, „Kontrasty. Miesięcznik Społeczno-Kulturalny”, 3, 1984, s. 45-46; M. Waszkiel, *Nim zapieje trzeci kur*, „Teatr Lalek”, 4, 1983, s. 13-15 [przedruk w: M. Waszkiel, L. Kozień (red.), *100 przedstawień teatru lalek. Antologia recenzji, 1945-1996*, Łódź 1998, s. 201-204]; B. Zagórska, *Bajka dla dorosłych*, „Trybuna Ludu”, 7 XII 1983; I. Zarowcewa, *Cudowny świat lalek*, „Kurier Podlaski”, 23-26 XII 1983.

⁵² Szczególne znaczenie scenografii do *Nim zapieje trzeci kur...* podkreślał reżyser sztuki, Krzysztof Rau, wspominając jednocześnie o wyjątkowym odbiorze sztuki wśród moskiewskiej publiczności: „Scenografia Wiesława – genialna. Nawiązująca do klimatu rosyjskiego, do tradycji ludowej, do wertepu, ale jednocześnie taka uniwersalna. Graliśmy w Domu Literatury w Moskwie. Byliśmy pierwszym teatrem, który wyjechał do Związku Radzieckiego po stanie wojennym. Rosjanie mówili, że początkowo patrzyli na scenę i myśleli: ‘Co ci Polacy zrobili z naszego Szukszyna?!’ W Związku Radzieckim były dwie czy trzy realizacje tego tekstu, w innych adaptacjach, bo to było opowiadanie Szukszynowskie. ‘Co oni zrobili z Szukszyna?!’ Mówili nam, po spektaklu. I dodawali: ‘A wiecie, po chwili przestawaliśmy się dziwić...’ Pewien literat powiedział, że się po prostu popłakał jak dziecko. W Moskwie był fantastyczny odbiór tej sztuki. Coś niesamowitego, co się działo na widowni. Nieprawdopodobne. Graliśmy również w Teatrze Lalka w Warszawie. Jeśli mówimy *Kartoteka, Pantaleon* [sztuka niezrealizowana – patrz dalej, K.K.], *Szukszyn*, to mówimy o wielkich scenografiach Wiesława Jurkowskiego”; K. Kopania, *Rozmowa z Krzysztofem Rauem*, zapis rozmów w zbiorach Biblioteki Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie Filii w Białymstoku, s. 6-7.

⁵³ Jak pisała Bożena Zagórska: „[...] scenografia Wiesława Jurkowskiego: słoma, płótno, drewno, nawiązanie do konstrukcji dwupiętrowej sceny, z aluzjami do sztuki rosyjskiej, zarówno tej wielkiej spod znaku Rublowa, jak i ludowej”; B. Zagórska, *Bajka dla dorosłych*, „Trybuna Ludu”, 7 XII 1983. Patrz też: I. Mazur-Tymburska, *Jurkowski*, Białystok 2011, s. 11-12.

⁵⁴ Sam Jurkowski wspominał: „Jeśli chodzi o Szukszyna... to jest jedno z moich ciekawszych doświadczeń w projektowaniu. Szukszyn

wyszedł od struktury tradycyjnej szopki, a więc przeñośnego teatru ludowego, w którym grywało się lalkami sceny bożonarodzeniowej⁵⁵. Umieścił w niej charakterystyczne, o wysokim stopniu wyrazu, proste, materiałowe lalki, w dość luźny sposób oddające ludzką sylwetkę, jak i cechy fizjonomii⁵⁶. Trafnie walory oprawy scenicznej przedstawienia scharakteryzował Arkadiusz Szafraniec. W recenzji zamieszczonej w piśmie „Teatr” stwierdzał: „Realizacja koncepcji przedstawienia jest modelowo konsekwentna i urozmaicona – a polega na wykorzystaniu pełnego wachlarza środków i rozwiązań niedostępnych dla innego rodzaju teatru niż lalkowy. Na duet reżysersko-scenograficzny spadło bowiem zadanie karkołomne: uwzględnienie pozornej, ale jednak prostoty pastiszu ludowej bajki, jej niby optymistycznej anegdoty i ‘gorzkiej jak kalina’ autorefleksji nad losami artysty i jego twórczości; uwzględnienie humoru, w tym śmiałego, erotycznego dowcipu – obok tragizmu, elementów paraludowości i współczesnego pamfletu. Udało się to dzięki zastosowaniu prostych materiałów (słoma, zgrzebne płótno, czyste drewno) i delikatnym, aluzyjnym odwołaniom w plastycie i ruchu do konstrukcji dwupiętrowej scenki wertepu, formy jarmarcznego widowiska ‘bałagan’, jak też ‘chorowodnych’ pieśni. [...] Realizatorzy zrezygnowali z malowniczości rosyjskiej plastyki. Np. nawiązanie do *Trójcy* Rublowa to tylko wycięte w surowych deskach skrzydeł wrót otwory w kształcie smukłej postaci o charakterystycznie pochylonej głowie, tu otoczonej namalowanym złotym nimbem. Ten drobiazg dobrze ilustruje całą zasadę”⁵⁷.

Szczególną rolę scenografii w przedstawieniu, jej wyjątkowe walory, podkreślał Marek Waszkiel.

miał pierwszą planszę, gdzie ileś tych lalczek malutkich takich było. To była pierwsza wersja do Szukszyna, na rozmowę z Rauem. I mnie się to przestało podobać, zrobiłem projekt zupełnie nowy i zaszedłem do Raua, pokazałem mu, powiedziałem: ‘Zobacz, to trzeba tak, bo tamto w takiej rosyjskiej stylistyce, bojarów itd. To Rosjanie niech tak robią’. I on się zgodził, i wtedy poszły kukły w materiale, płótna, tetry różne, miękkie lalki. U Jaśka zamiast butów słoma mu wylaziła... One mają pewien jakby ludowy charakter, ale zrobiony abstrakcyjnie, bez przyklepania się do czegoś bardzo konkretnego”; K. Kopania, *Rozmowy z Wiesławem Jurkowskim*, zapisy rozmów w zbiorach Biblioteki Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie Filii w Białymstoku, s. 40.

⁵⁵ Zob.: R. Wierzbowski, *O szopce*, Łódź 1990.

⁵⁶ Na siłę wyrazu lalek wskazywała w recenzji sztuki Irina Zarowcewa. W odniesieniu do Jurkowskiego pisała, że „umiał wymyśleć bardzo wyraziste (przede wszystkim w sylwetce i ogólnym plastycznym rysunku) lalki i ciekawie plastycznie rozwiązać przestrzeń, w którą lalki dobrze się wpisują”; I. Zarowcewa, *Cudowny świat lalek*, „Kurier Podlaski”, 23-26 XII 1983.

⁵⁷ A. Szaraniec, *Szukszyn w lalkach*, „Teatr”, 8, 1983.

Autor recenzji w „Teatrze Lalek” stworzył dokładny, treściwy jej opis oraz analizę: „Współtwórcą przedstawienia jest scenograf, Wiesław Jurkowski, autor przejrzystej i czystej stylistycznie zabudowy przestrzeni scenicznej z drewna (szorstkie deski, sękaty pale) i wikliny oraz niezwykle sugestywnych lalek. Lalki, kukły, częściowo zmechanizowane, niekiedy wyposażone w dodatkowe czempurity, są zaskakujące nie tylko w kształcie plastycznym, ale i w swych możliwościach animacyjnych. Umowna, prosta konstrukcja z patyków, zakończona główką, obleczona jest luźno płótnem ściągniętym w ‘nadgarstkach’ i ‘kostkach stóp’. Podczas animacji powstają fałdy i zagięcia, zamierzone i przypadkowe, ale zawsze wzbogacające postać. W konstrukcję lalek wpisany jest specyficzny ruch. Bufiaste rękawy nadają ruchom rąk szerokość i wyrazistość gestu. Pumpowate ‘spodnie’ czynią chód lalek miękkim i płynnym, a jednocześnie zgrabnym i plastycznym. [...]”⁵⁸.

Wyrażając się pozytywnie o oprawie scenicznej *Nim zapieje trzeci kur...* Waszkiel nie omieszczał jednak zwrócić uwagi na ten jej aspekt, który, w jego opinii, wyłamywał się ze spójnej koncepcji scenograficznej: „Jurkowski lubi stonowane barwy, często wykorzystuje różne odcienie tego samego koloru. W *Nim zapieje trzeci kur...* dominują brązy: od beżu po kolor brązowy. Jednolite w barwie są kostiumy całych grup postaci: zakonników, diabłów i lokatorów domu publicznego. Pewien zgrzyt plastyczny stanowi kostium, a także kształt lalki Mędrca oraz Miłki, jego sekretarki. Postaci te są jakąś karykaturą żywych ludzi, ich kostiumy pstrokate i wyzywające: błękit, zieleń, czerwień. Koncepcja inscenizacyjno-plastyczna została tu wyraźnie zachwiana. Można wprawdzie zrozumieć intencje twórców: Gorynych i diabły należą do świata baśni, Mędrzec do świata żywych ludzi (jest to też pewna niekonsekwencja Szukszyna), stąd różnorodność plastyczna. Ale w sferze intelektualnej, a także w realizacji scenicznej, Mędrzec jest podobnym uosobieniem zła jak Gorynych czy diabły. Do ich metod sprawowania władzy, opartej na sile i podstępnie, dodaje biurokrację. Choć więc należy do innego świata, jest myślowo – mógłby więc być i plastycznie – bliski swym pobratymcom w sprawowaniu władzy”⁵⁹.

⁵⁸ M. Waszkiel, *Nim zapieje trzeci kur*, „Teatr Lalek”, 4, 1983, s. 13-15 [przedruk w: M. Waszkiel, L. Kozień (red.), *100 przedstawień teatru lalek. Antologia recenzji, 1945-1996*, Łódź 1998, s. 201-204]

⁵⁹ Ibidem. W dalszej części recenzji Waszkiel podkreślał wysokiej klasy grę aktorską, umiejętności animacyjne zespołu Białostockiego Teatru Lalek, doskonale współpracującą z formą i konstrukcją stworzonych przez Jurkowskiego lalek: „Ale najważniejszą zaletą aktorstwa białostockian

Analizując dorobek scenograficzny Wiesława Jurkowskiego należy zwrócić uwagę na jedną jeszcze kwestię, mianowicie na fakt, iż z upływem lat stawała się ona coraz mniej lalkowa w charakterze. Zgodnie z ogólniejszymi tendencjami panującymi w polskich teatrach lalek, których apogeum przypadnie już na lata 90. i 2000., tradycyjne techniki lalkowe ustępowały miejsca grze żywopłanowej. Powodowało to, iż Wiesław Jurkowski miał coraz mniej pola do tworzenia bardziej skomplikowanych przestrzeni scenicznych, lalek, czy kostiumów. Bogaty wachlarz środków wyrazu, który wypracował przez lata, stawał się dla twórców teatru – reżyserów i aktorów – coraz mniej potrzebny, ci bowiem od teatru lalek krok po kroku odchodzili. Zauważali to recenzenci, czego dobrym przykładem recenzja spektaklu *Przypowieść o Jasiu, który szukał osła*, na podstawie tekstu Edmunda Wojnarowskiego (reż. Krzysztof Rau, premiera 19 marca 1982 roku). Andrzej Koziara zauważał w niej: „Scenograf przedstawienia Wiesław Jurkowski podporządkował się w niej konwencjonalizmowi (drzewa na kółkach), a tylko w scenie z mistrzem Albertusem dał próbkę swoich możliwości tworząc przepiękną, przypominającą Einsteina maskę maga i niesamowite, bulgoczące, szklane i baśniowe wnętrza, które może się przyśnić nie tylko tym najmłodszemu widzom”⁶⁰. Faktycznie, w spektaklu tym Jurkowski nie miał możliwości szczególnie się wykazać, całość bowiem ewidentnie podporządkowana była grze żywopłanowej, a elementy plastyczne stanowiły w sztuce niewiele ponad niezna-czące tło dla działań aktorów. Również kostiumy i maski były w przeważającej mierze do granic możliwości uproszczone. Nie oznacza to, że Jurkowski nie radził sobie z konwencją, skądinąd nie tak przecież nową, która zaczęła dominować w teatrach lalek i wypychać z nich lalki. Dowodem na to *Wagary* Bogusława Kierca, w reżyserii autora sztuki, po raz pierwszy wystawione w Białostockim Teatrze Lalek 14 sierpnia 1982 roku. Na potrzeby przedstawienia Jurkowski zaproponował ciekawe rozwiązanie przestrzenne, prostą, ale efektowną w kształcie, wieloboczną, zgeometryzowaną, ażurową strukturę z cienkich deseczek, stanowiącą zarówno tło

jest animacja. Jurkowski zaprojektował oryginalne lalki. Nie po raz pierwszy zresztą. Przychodzą na myśl choćby pamiętne lalki kogutów z *Wesołych kogucików* Moczurowa, poruszające się na zasadzie rozwieranych i zamykanych nożyc. Tym razem lalki są czelakształne i z pozoru nic w nich osobliwego. A jednak poruszane, przestają być martwą formą plastyczną. Aktorzy odnajdują właściwy im tylko gest, wyprowadzony z ożywionej formy, nie tylko jej przydany. Taniec Jasia, zapowiedziany w tekście jako coś niezwykłego, jest niezwykły. Plastyczny, bogaty, czerpiący z autentycznych figur tanecznych, które jednocześnie nie są kopiowane, ale wyraziste, łatwe do odczytania jako znak. [...]”; ibidem.

⁶⁰ A. Koziara, *W pogoni za osłem*, „Gazeta Współczesna”, 4-5-6 VI 1982.

dla gry aktorów, jak i miejsce, w którym aktorzy grali. Przestrzeń sceniczna uzupełniona została dodatkowo leżącymi na scenie, także zbitymi z cienkich deseczek prostokątami, które można było animować i które stanowiły również pole gry.

Powyższe omówienia odnoszą się finalnych rezultatów prac nad poszczególnymi spektaklami. Mając jednak na względzie charakter pracy scenografa wspomnieć należy o dwóch jeszcze kwestiach: a) projektach scenograficznych b) procesie powstawania dekoracji oraz lalek. Wiesław Jurkowski jest jednym z nielicznych artystów polskiego teatru, którego zasadniczy korpus prac scenograficznych jest swobodnie dostępny badaczom, został bowiem wydany w formie albumowej przez Białostocki Teatr Lalek⁶¹. Przygotowana przez Izabellę Mazur-Tymburską publikacja daje szeroki ogłód twórczości białostockiego twórcy, pozwala śledzić jego warsztat, sposób myślenia, jak też stosowane zabiegi artystyczne. Co istotne – bogatemu materiałowi ilustracyjnemu towarzyszą zwięzłe ale treściwe komentarze autorki, dobrze tłumaczące walory poszczególnych projektów⁶².

Zebrane we wspomnianej publikacji projekty potwierdzają, że od początku swojej przygody z teatrem Wiesław Jurkowski zwracał szczególną uwagę na ich techniczny, użytkowy charakter. Na pierwszym miejscu stawiał czytelność, użyteczność tworzonych obrazów, stanowiących przecież na swój sposób jedynie punkt wyjścia do dalszych czynności, wykonywanych w pracowni plastycznej teatru. Można powiedzieć, że Jurkowski w taki sposób tworzył projekty scenograficzne, aby ułatwić pracę osobom, które je przejmowały celem wykonania lalek oraz dekoracji. Nie sposób znaleźć w jego dorobku prac scenograficznych, które byłyby impresyjne bądź ilustracyjne w charakterze, stanowiły luźną sugestię inscenizacyjną.

⁶¹ Z tej też racji prace scenograficzne nie są reprodukowane w niniejszej książce. W zamian akcent położony został na dokumentację fotograficzną przedstawień, która, choć bogata, nie była nigdy udostępniana w większej liczbie (a jeśli, to jakoś poligrafii doby PRL-u pozostawia wiele do życzenia).

⁶² I. Mazur-Tymburska, *Jurkowski*, Białostok 2011. Spośród najważniejszych realizacji Wiesława Jurkowskiego pominięte zostały jedynie projekty scenograficzne do sztuk *Amor Divinus* oraz *Słowika*. Z faktu, że się zachowały, do niedawna nie zdawał sobie sprawy sam artysta. Projekty przechowywane są, w liczbie trzydziestu sztuk (po piętnaście na oba tytuły), w Archiwum Teatru im. Hansa Christiana Andersena w Lublinie.

Już pierwsze projekty, do *Królewskiego statku* (1970), dowodzą, że podstawowym środkiem wyrazu – jeśli chodzi o prace teatralne – była dla artysty konkretna, techniczna w charakterze linia, za pomocą której wyrysowywał kształty lalek oraz elementy dekoracji scenicznej. Jeśli zaś chodzi o barwy – liczyła się ich wyrazistość. Cechy te uwidaczniają się w większości projektów z kolejnych lat⁶³. Siła prostoty emanuje z projektów do *Wesołych kogucików* (1972). Forma tytułowych zwierząt zasadza się w tym wypadku na do granic możliwości uproszczonej konstrukcji, wyraźnie zaznaczonej, dekoracyjność zaś na czystych barwach. Mocny, konturowy i światłocieniowy rysunek charakteryzuje z kolei projekty lalek do *Niech żyje Punch!* (1973), wyraźnie wskazujący, iż postaci sceniczne mają być rzeźbiarskie w charakterze, zaś ich rysy ostre, a nawet wulgarne. Precyzja rysunku w pełni objawia się też w wypadku projektów lalek do *Sześciu małych pingwinów* (1978), rozrysowanych z kreslarską bez mała precyzją. Ten sam rodzaj dokładności, tym razem uwidoczniiony w sposobie kształtowania brył, dostrzec można w projektach przestrzeni scenicznej do sztuki *O straszliwym smoku i dzielnym szewczyku, prześlicznej królownie i królu Gwoździku* (1973).

Z upływem lat Wiesław Jurkowski większą uwagę przywiązywał do kolorystyki ubiorów projektowanych postaci. O ile w pierwszych latach zazwyczaj stosował mocne, jednolite barwy, jak też precyzyjnie kształtował detale strojów [ta ostatnia cecha szczególnie wymownie uwidacznia się np. w *O Zwyrtale muzykancie, czyli jak się góral dostał do nieba* (1973), *Słowiku* (1979 i 1986) oraz *Baśni o pięknej Parysadzie* (1979), w wypadku których to przedstawień mieliśmy do czynienia z wiernym, naśladowczym oddawaniem ubiorów, odpowiednio, ludowych podhalańskich i orientalnych], o tyle w większości projektów z końca lat 70. oraz lat 80. do kwestii ich tworzenia podchodzi bardziej malarsko. Ich powierzchnia kształtowana jest w swobodniejszy sposób, określony kolor nie stanowi wyłącznie jednolitego wypełnienia powierzchni ograniczonej linią, zarysem postaci. Odniesić można wrażenie, że artysta zaczął w szerszym zakresie myśleć fakturami, różnicując natężenie określonej barwy starał się oblec postaci w stroje dużo bardziej wyrafinowane wizualnie. Tego rodzaju podejście zauważyć można w projektach lalek

⁶³ Jedynym większym, ale częściowym odstępem od reguły są projekty do *Kartoteki* (1972), w wypadku których pałuby charakteryzuje duży stopień rozmalowania, szczególnie w partiach twarzy o kształtach – jak to było już wspomniane wcześniej – znanych z obrazów artysty z początku lat 70.

do *Cara Maksymiliana* (1979) czy *Nim zapieje trzeci kur* (1983). Projekty lalek z drugiej połowy lat 80. są na tyle malarskie w charakterze, iż porównać je można do tworzonych przez Jurkowskiego obrazów z tego właśnie okresu. Sposób rysowania i malowania głów czy sposób rozłożenia akcentów kolorystycznych na szatach zbliżony jest do form, kształtów i kolorów znanych z tych płócien, których tematem był świat wspomnień artysty, w szczególności związany z podlaską wsią. Jak zobaczymy, tendencja ta wzmocni się w I połowie lat 90. Szczególne połączenie prostoty form i malarskości, niemające jednak wiele wspólnego ze spektrum tematycznym obrazów Jurkowskiego z omawianego okresu, cechuje projekty scenograficzne do niezrealizowanego przedstawienia *Pantaleon i wizytantki* (1985). W nich udało się Jurkowskiemu czysto malarskimi środkami, a więc swobodnym duktem pędzla i ograniczoną paletą barw, oddać prostą ale ekspresyjną, mającą spory potencjał emocjonalny, konstrukcję planowanych lalek.

Podkreślana wyżej „techniczność” i „użytkowość” projektów scenograficznych Jurkowskiego powoduje, iż same w sobie, poza kontekstem teatru, nie są one może aż tak efektowne jak prace niektórych innych scenografów teatrów lalkowych, nie przykładających wielkiej wagi do kwestii przyziemnych, związanych z konstrukcją oraz wykonaniem lalek czy dekoracji scenicznych, a stawiających bardziej na ilustracyjność bądź niejako pozateatralny efekt wizualny. W pracach Jurkowskiego szczególnie czuć teatr, obcując z nimi można zrozumieć proces tworzenia spektaklu lalkowego, jego uwarunkowania oraz wyróżniki⁶⁴. Celnie służebną i pełną pokory postawę Jurkowskiego wobec wymogów teatru scharakteryzował Marek Waszkiel: „Dla Jurkowskiego teatr lalek to nie forma plastyczna, którą aktor animuje, ale aktor, który odnajduje w niej swoisty ruch i kształt i tworzy wraz z nią jedną postać”⁶⁵.

Końcowy efekt wizualny przedstawień, przy których pracował Jurkowski, a więc dekoracja sceniczna i lalki, warunkowane były jednym jeszcze istotnym czynnikiem – umiejętnościami oraz wyobraźnią osób

pracujących w pracowniach teatralnych. Sam artysta, w rozmowie z piszącym te słowa, podkreślał ich rolę, przede wszystkim w czasie, kiedy lalki stanowiły w polskich teatrach lalek normę, nie zaś, jak ma to zazwyczaj miejsce współcześnie, bez mała wyjątek: „Jeszcze w tamtym teatrze lalek, gdzie ludzie grali za parawanem, rzeczywiście grali lalkami. Wtedy pracownia spełniała niebagatelną rolę. Mało tego. Ich czucie teatru lalek doprowadzało do tego... może rodzaj anegdotki, niezwykłego Rajmunda Strzeleckiego. Projekty robił tak dość impresyjnie. Przynosił do pracowni, no i kiedyś tam ktoś pyta: ‘Czemu nie robisz dokładnie tych projektów?’ ‘Ja to robię celowo, bo mi w pracowni to mogą lepiej zrobić jak ja narysuję. A jeżeli nie wyjdzie, poprawię w ramach współpracy, jeśli coś będę mógł ją polepszyć’. Taka była ranga ludzi pracujących w pracowni. W teatrze lalek w owym czasie nie należy tego przeceniać. Teraz też. Teatr lalek się zmienił, ale ciągle to teatr o dużym znaczeniu spraw plastycznych. I stąd te wartości pracowni teatralnych są nie do przecenienia”⁶⁶.

Jurkowski, którego większość dorobku wiąże się z działalnością Białostockiego Teatru Lalek, szczególnie wiele zawdzięczał jednej osobie, swojej koleżance Izabeli Jerleckiej⁶⁷. O tym, jak ważna to była postać dla białostockiej sceny, dla estetyki tworzonych na niej przedstawień, w tym tych, do których projekty scenograficzne tworzył Jurkowski, wspominał również Krzysztof Rau: „Jurkowski robił rzeczy bardzo lalkowe, miał świadomość ich funkcji teatralnej. Adam Kilian rysuje bardzo piękne formy, ale on jest ilustratorem przede wszystkim, mimo że przez tyle lat był scenografem. Kilian ma zresztą tego świadomość. Iza Jerlecka, która była szefową pracowni plastycznych w BTL-u... Malesza zawsze mówił: ‘Wpisz ją jako współpracę scenograficzną, mój jest początek, ostateczny kształt, który ja

⁶⁴ Mając to na względzie można śmiało podkreślić, iż Jurkowski, jak mało który scenograf II połowy XX wieku, nadawał się i nadaje do tego, by zaznajamiać adeptów sztuki lalkarskiej z jej tajnikami. Projekty scenograficzne białostockiego twórcy dają asumpt do twierdzenia, iż jego kilkudziesięcioletnia obecność w gronie pedagogów Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza w Warszawie była i jest w pełni uzasadniona merytorycznie.

⁶⁵ M. Waszkiel, *Wstęp*, w: E. Łagunionek (red.), *Białostocki Teatr Lalek*, Białystok 1985, s. 11.

⁶⁶ K. Kopania, *Rozmowy z Wiesławem Jurkowskim*, zapisy rozmów w zbiorach Biblioteki Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie Filii w Białymstoku, s. 42.

⁶⁷ Pytany o początki pracy w teatrze mówił:

– „A jak Pan podchodził na początku do pracy scenografa, nowej zupełnie pracy. Czy czuł Pan potrzebę scenograficznego doskonalenia się, czy też podszedł Pan do sprawy zupełnie surowo, otwarcie?” – To nie była łatwa decyzja. Wie Pan, trzeba było robić te scenografie, mało tego – to dzieci przychodziły, oglądały, miałem trzy scenografie w jednym sezonie. Ale wir pracy, jak to bywa u człowieka, który się sporo uczył, zaraz się zorientowałem, jakie tam były książki, na wycucie, na nosa na czuja. Sam teatr, przestrzeń. Poza tym, ja to podkreślam, pracownie teatralne. Tam były doświadczane Panie. Moja koleżanka, rok później kończyła liceum plastyczne, ona wtedy na pewno już z pięć lat pracowała w teatrze. Iza Jerlecka, wyjątkowy talent plastyczny”; K. Kopania, *Rozmowy z Wiesławem Jurkowskim*, zapisy rozmów w zbiorach Biblioteki Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie Filii w Białymstoku, s. 41.

akceptuję, wymyśla mi Iza'. Przy *Dekameronie* [Dekameron 8.5 wg. G. Boccaccia, reż. Jan Wilkowski, scenografia: Adam Kilian, Białostocki Teatr Lalek, 1986] i *Lisie* [Polowanie na lisa, Sławomir Mrożek, reż. Piotr Tomaszuk, scenografia: Mikołaj Malesza, Białostocki Teatr Lalek, 1985] próbowałem wpisać Izę jako 'współpraca scenograficzna'. Iza Jerlecka powiedziała: 'Jeśli chcesz, żebym złożyła wypowiedzenie, to to zrób. Ja jestem kierownikiem pracowni, to należy do moich obowiązków'. Ona była istotną partnerką wszystkich scenografów, którzy pracowali w Białymstoku. Janek Berdyszak podobnie – oczy mu wychodziły na wierzch, jak widział, co ta dziewczyna robi z jego projektami, jak je przekształca w trójwymiar. Często był zaskoczony rezultatami. Jurkowski także. Nie wiem, czy Iza była jego uczennicą w Supraślu, chyba nie. Osoba z drugiego, trzeciego rzędu teatralnego, ale mająca dla scenografii, dla jej powstawania, bardzo duże znaczenie. Jurkowski się od niej uczył, ja też się uczyłem. Wzajemnie się od siebie nauczyliśmy. Jako reżyser musiałem mieć ostatnie słowo i dokonywać ostatecznych wyborów, co nie znaczy, że w spektaklach moich i Jurkowskiego nie było Izy Jerleckiej, o której warto wspomnieć, bo to była niezwykle zupełnie osoba w historii tego teatru"⁶⁸.

Sam Jurkowski, wspominając prace nad spektaklami, podkreślał, że efekty końcowe były – w ostatecznym rozrachunku – wynikiem starań całego zespołu, że sam projekt scenograficzny stanowił bardziej punkt wyjścia do debat i analiz nad ostateczną formą lalek czy dekoracji scenicznych, nie zaś swego rodzaju zbiorem wizualnych wskazówek do bezwzględnego zastosowania przez innych:

– „A przy tworzeniu konkretnych scenografii, jeśli moglibyśmy rozważać hierarchię kwestii, które w czasie pracy niejako pojawiają się, to o czym Pan myśli tworząc scenografię, co jest najważniejsze, co jest kluczowym elementem przy tworzeniu scenografii?

– W moim dotychczasowym doświadczeniu – pierwszy jest autor, bo przed rozmowami z reżyserem czytam sztukę. Po przeczytaniu umawiamy się z reżyserem i rozmawiamy, co chcielibyśmy zrobić. Znaczący reżyser mówi, co chciałby zrobić. Potem wywiązuje się rozmowa. W dotychczasowej praktyce po tej rozmowie pojawiały się szkice koncepcyjne zrobione przeze mnie, postaci

lalkowych, kostiumów, przestrzeni scenicznej. Potem drugie spotkanie z reżyserem, kiedy zaczyna to oglądać. Znowu rozmowa. Liczba spotkań nie jest ustalona, mogą być dwa, może być pięć. Wszystko zależy od tekstu, ale przede wszystkim od dogadywania się. Wprawdzie ja uważam nadrzędność reżysera, ale też przecież mam swoje odczucia co do formy, koloru. To wszystko trzeba jakoś poukładać. Po ostatecznym dogadaniu się następuje robienie projektów na czysto. Dziś jest to coraz radsze. Ale jak ja projektowałem lalki, to en face i z profilami, szczególnie głów, ale nie tylko. Do pracowni, jak zawoziłem, czy zanosilem, to były en face, pełna kolorystyka, pełna forma, no i na kalce profile, żeby ułatwić pracę pracowni. Szczególnie jak robiłem to gdzieś poza Białymstokiem. Jak byłem na miejscu w teatrze, u siebie, to mogłem codziennie przyjść i mogliśmy sobie, jak pracownia rzeźbiła jakąś główkę, to mogłem coś skorygować. Zdarzało się, że sam rzeźbiłem głowy. Kukły, jawaiki, czasami pacynki. Po tym etapie przekazania, omówienia w pracowni, bo jeszcze po akceptacji ostatecznej projektów niosłem te projekty do pracowni, no i było kolejne omawianie, pod względem roboczym – jak to zrobić. Uczestniczyła w tym pracownia, reżyser, no i ja, jako główny delikwent w tym zestawieniu. Ustalaliśmy materiały, technologie, czy to butafora, co ze styropianu, czy z drewna. Dość skomplikowana procedura. No i pojawiały się stopniowo lalki, wchodziły na próby do aktorów, no i to kolejny etap, konfrontacja z aktorami, aktorzy zgłaszali swoje uwagi, jak dostali coś do ręki. Oni budowali swoje role, no i te lalki się dobudowywały... Oczywiście dotyczyło to tego teatru klasycznego, lalkowego"⁶⁹.

Sumując refleksje odnośnie do blisko dwudziestu lat twórczości teatralnej Jurkowskiego należy uwypuklić, jakie miejsce wypada mu w gronie najważniejszych scenografów teatrów lalek II połowy XX wieku. Białostocki artysta swoją przygodę ze sceną rozpoczął na samym początku lat 70. Patrząc na powojenną historię teatru lalek w Polsce, możemy powiedzieć, że – z punktu widzenia indywidualnej kariery artystycznej – był to okres na swój sposób trudny. Po późnych latach 40. i początku 50., kiedy w Polsce dominowały zespoły wywodzące się z nurtu społecznikowskiego, podkreślające edukacyjny charakter lalkowych scen i działające w politycznie najtrudniejszych czasach stalinizmu, nastąpił bez mała wysyp niebywałych talentów reżyserskich i – co szczególnie istotne

⁶⁸ K. Kopania, *Rozmowa z Krzysztofem Rauem*, zapis rozmów w zbiorach Biblioteki Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie Filii w Białymstoku, s. 3.

⁶⁹ K. Kopania, *Rozmowy z Wiesławem Jurkowskim*, zapisy rozmów w zbiorach Biblioteki Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie Filii w Białymstoku, s. 42.

- scenograficznych. To właśnie w II połowie lat 50. i w latach 60. objawili się w pełni artyści tej miary, co Jan Berdyszak, Ali Bunsch, Stanisław Fijałkowski, Zofia Gutkowska-Nowosielska, Adam Kilian, Leokadia Serafinowicz, żeby wymienić tylko kilka nazwisk⁷⁰. Ich niezwykła aktywność, szerokość horyzontów intelektualnych oraz artystycznych silnie wpłynęła, bez mała zdefiniowała oblicze polskiego teatru lalek po II wojnie światowej.

Białostocki Teatr Lalek do grupy teatrów eksperymentujących, mających poważne ambicje artystyczne dołączył stosunkowo późno. Nie będzie szczególnym uproszczeniem ani nadużyciem stwierdzenie, iż proces ten nabrał właściwego tempa wraz z objęciem stanowiska dyrektora białostockiej sceny przez Krzysztofa Raua. Ambitne plany stworzenia z Białegostoku ważnego ośrodka sztuki lalkarskiej udało mu się zrealizować, tyle że odbiór tego faktu nie mógł już być tak spektakularny, jak w wypadku innych środowisk artystycznych. Osiągnięcia lalkarskich scen Krakowa, Poznania czy Warszawy, wyjątkowa erupcja talentów scenograficznych dla nich pracujących, przyćmiły po trosze osiągnięcia twórców późniejszych dekad.

Wiesław Jurkowski współpracę z Rauem rozpoczął jako twórca ukształtowany, z dorobkiem i wieloletnim doświadczeniem artystycznym. Do teatru wkroczył jednak odrobinę za późno, żeby być jednym z wymienianych ze wspomnianymi wyżej twórcami. I nie wynika to bynajmniej z faktu, iż jego dorobek teatralny jest mniej wartościowy. Po prostu szansę wykazania się w działalności na polu teatru uzyskał po szczytowym okresie eksperymentów na lalkarskich scenach. Z perspektywy lat można śmiało stwierdzić, iż Wiesław Jurkowski, choć bezdyskusyjnie cieszący się statusem klasyka, domaga się większej uwagi historyków, miłośników i praktyków teatru, wyraźniejszego podkreślenia jego atutów jako artysty lalkarskich scen, wydobycia szerokiego spektrum walorów jego twórczości scenograficznej. Tak jak Jerzy Koleccki, przez lata będący wielkim nieobecny w refleksji krytycznej i historycznej nakierowanej na dzieje polskiego teatru lalek, zyskał status jednej z najoryginalniejszych jego postaci⁷¹, tak też Wiesław Jurkowski winien stać się twórcą dla teatru szczególnie, bo świadomie i konsekwentnie starającym

się w pełni podporządkować teatrowi, myśleć o nim w kategoriach sztuki tworzonej zespołowo, zawsze jednak z zachowaniem własnego języka artystycznego wyrazu, subtelnie ukazywanego widzom. W wypadku Jurkowskiego spektakularne efekty wizualne zawsze ustępowały pola rzetelnej, metodycznej, pogłębionej refleksji nad istotą przekazu w obrębie sztuki teatru lalek⁷². Nie oznacza to, podkreślmy wyraźnie, że nie potrafił wykazać się w teatrze oryginalnością i rozmachem charakterystycznymi dla twórców lat 60. Jego scenograficzna wizja *Kartoteki* jest tego najlepszym przykładem, podobnie jak ekspresyjne, rzeźbiarskie lalki do *Niech żyje Punch!* W istocie możemy stwierdzić, iż Wiesław Jurkowski swoją wczesną twórczością scenograficzną zamyka okres najbardziej odważnych poszukiwań polskiego teatru lalek, przypadający na lata 60.⁷³ Im głębiej zaś w kolejną dekadę, tym bardziej doskonalił on umiejętność tworzenia scenografii wychodzącą od analitycznej, sumiennej analizy uwarunkowań, jak też cech charakterystycznych, teatru lalek. Co więcej, w swej twórczości z dużą biegłością oraz wyczuciem odwoływał się do sztuki i kultury dawnych wieków.

Istotę teatralnych osiągnięć Wiesława Jurkowskiego dobrze scharakteryzował Henryk Jurkowski, podkreślając niejako, że po latach dorobek białostockiego twórcy jawi się bardziej interesująco niż w czasach, kiedy powstawał: „Jurkowski realizował różnorodne tematy, czasem dla dzieci, czasem dla dorosłych. Ale u niego nie było infantylizowania. Nie chciał się specjalnie podobać dzieciom. Otrzymywał temat i starał się, zgodnie z tradycją tego tematu go opracować i przekazać. Nie, był twórcą poważnym, nie kokietował. Przyznam się, że popełniłem ten grzech, że nie przeanalizowałem sztuki Jurkowskiego

⁷⁰ Ostatnio na temat wspomnianych artystów, w szerszym kontekście społeczno-politycznym i artystycznym: J. Kordjak, K. Kopania (red.), *Lalki: teatr, film, polityka*, kat. wyst., Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2019 (tam też bibliografia).

⁷¹ K. Horodziej (red.), *Teatr lalek Jerzego Kroleckiego*, Kraków 2018.

⁷² Ten aspekt twórczości Jurkowskiego podkreślał, w rozmowie z piszącym niniejsze słowa, prof. Henryk Jurkowski: „[Jurkowski] reprezentuje pewną tradycję. Myślę, że ta tradycja to solidność warsztatu. To jest jak gdyby kontynuowanie pewnej myśli teatralnej, bardzo ogólnej, to znaczy: stworzyć dobrą przestrzeń do gry aktorowi, w tym wypadku postaciom lalkowym, i przypilnować, by pojawiały się od czasu do czasu efekty teatralne, na które Jurkowski jest wrażliwy, bardzo często w charakterystyce postaci, w szczególności scenografii. To jest droga w teatrze niesłuchanie cenna, droga solidności, nie fajerwerków”; K. Kopania, *Rozmowa z prof. Henrykiem Jurkowskim*, zapis rozmowy w zbiorach Biblioteki Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie Filii w Białymstoku, s. 6.

⁷³ I w takim też charakterze funkcjonował, w 2019 roku, na wystawie *Lalki: teatr, film, polityka*, w warszawskiej Zachęcie – Narodowej Galerii Sztuki. Twórczość artysty zasygnalizowana była projektem do *Kartoteki* oraz fotografią dokumentującą przedstawienie. Zdecydowanie więcej miejsca osoba i sztuka Jurkowskiego zajęły w katalogu towarzyszącym wystawie, J. Kordjak, K. Kopania (red.), *Lalki: teatr, film, polityka*, kat. wyst., Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2019.

odpowiednio w swoim czasie, teraz jest już trochę za późno, a w jego działaniach, jak na to teraz patrzę, było wiele atrakcyjnych momentów i wartości.

Myślę, że Wiesław Jurkowski był tym plastykiem, który bardzo spokojnie odnosił się do możliwości innowacyjnych. Wchodził w teatr lalek w sposób spolegliwy w stosunku do reżyserów i w dużym stopniu to reżyser decydował o charakterze konkretnego przedstawienia, chociaż nie można Jurkowskiemu odmówić dowcipu. Mając moduł do opracowania, wykorzystywał go w sposób różnorodny, tak jak było w opowieści Borysa Apriłowa o sześciu małych pingwinach (*Sześć małych pingwinów*, reż. Krzysztof Rau, 1978). Tak samo na dowcip pozwalał sobie w sztuce *O strasliwym smoku i dzielnym szewczyku*, *prześlicznej królownie i królu Gwoździku* Marii Kownackiej (reż. Krzysztof Rau, 1973), gdzie miał groteskowo przedstawione figury rycerzy i miał okazję, by z przymrużeniem oka spojrzeć na smoka. Jurkowski miał też wycucie architektury, dobrze pannał nad przestrzenią sceniczną, w tym sensie, że potrafił gospodarować formami istniejącymi. W wypadku *O strasliwym smoku i dzielnym szewczyku...* miałem wrażenie, że patrzę na interpretację przedstawienia Bajowego, które widziałem dawno, jeszcze w czasach okupacji, ale tym razem jego widowiskową wersję, wykonaną z wielkim rozmachem. To było ciekawe, że z tradycji lalkarskiej Jurkowski korzystał w sposób intuicyjnie trafny. Bunsch bardzo często cytował i cieszył się cytowaniem. Adam Kilian bawił się kolorami i przerysowanymi postaciami. Jurkowski był bardziej subtelny w tym względzie. Może należałoby powiedzieć – skromniejszy – ale myślę, że to było w charakterze Jurkowskiego jako plastyka. Jego stylizacje były zawsze bardzo delikatne i subtelne⁷⁴.

Patrząc z szerszej perspektywy czasowej, porównując z dorobkiem innych twórców polskiego teatru, Henryk Jurkowski upatrywał w Wiesławie Jurkowskim scenografa klasycyzującego: „Trzeba byłoby powiedzieć [w kontekście Wiesława Jurkowskiego – K. K.] o klasycyzujących scenografach. Nasuwa mi się Stanisław Byrski i Zofia Gutkowska. Tadeusz Sowicki również, bardzo wrażliwy, dużej kultury, bardzo wrażliwy na szczegóły, styl, szukający głębi stylu. Pewnie w tym duchu działała Stanisławska Howurkowa, ale była bardziej dekoracyjna niż oni wszyscy. Inni scenografowie byli mniejszego kalibru. Ograniczymy się do wymienionych osób. To są dobre nazwiska. Nie wymieniliśmy jeszcze Serafinowicz jako plastyka, ale ona

miała bardzo indywidualny stosunek do materii spektaklu, bo sama była reżyserem. Potrafiła do spektaklu znaleźć odpowiednią formułę. Bardzo oryginalny twórca. Jurkowski w stosunku do Berdyszaka, Serafinowicz, także Kiliana, może być uznany za człowieka spokojnego, który znał znakomicie warsztat i solidnie ten warsztat realizował. W scenografii Jurkowskiego jest wiele momentów, które budzą dla niego wielki szacunek, to bardzo pozytywna osoba w naszym teatrze⁷⁵.

Słowa Henryka Jurkowskiego, wybitnego znawcy i historyka teatru lalek, uzupełnić można syntetycznym i trafnym zarazem opisem autorstwa Izabelli Mazur-Tymburskiej, nie tylko doskonale oddającym wszechstronność, jak też walory, scenograficznych poszukiwań białostockiego artysty, ale też uwypuklającym jedną jeszcze cechę jego realizacji scenicznych: „Twórczość scenograficzna Wiesława Jurkowskiego jest wynikiem z jednej strony bogatej wyobraźni, podpartej doskonałym warsztatem artysty plastyka, wiedzą o historii sztuki i kultury, i wreszcie wrażliwością na to, co ludzkie, z drugiej strony – znajomością techniki sceny, jej wymaganiami i ograniczeniami, wynikającymi z warunków prezentacji spektakli. Mówiąc o warunkach, mamy na myśli objazdową działalność teatru i prezentacje spektakli w miejscach zgoła nieteatralnych, np. w salach gimnastycznych. Skłaniało to scenografa do wybudowania takich obrazów, które obronią się bez pomocy teatralnego oświetlenia i innych wspomagających scenę efektów⁷⁶. Idąc dalej powiedzieć możemy, że dorobek teatralny Wiesława Jurkowskiego, który dane jest nam analizować dzięki projektom scenograficznym, dokumentacji fotograficznej, zachowanym lalkom⁷⁷, jak też opisom oraz recenzjom spektakli, przekracza uwarunkowania samej sztuki teatru, z natury swej ulotnej. O ile zamiysł reżyserski czy gra aktorska są w ograniczonym stopniu ponadczasowe, o tyle świat stworzony przez wytrawnego scenografa może rozbudzać wyobraźnię w dziesięciolecia od premiery spektaklu. Siła sztuki Jurkowskiego tkwi w tym, iż na potrzeby sceny potrafił tworzyć świat, który trwa i oddziałuje na odbiorcę także poza nią, dając doskonałe pojęcie o tym, czym jest w istocie sztuka teatru lalek.

⁷⁵ Ibidem.

⁷⁶ I. Tymburska-Mazur, *Jurkowski*, Białystok 2011, s. 16.

⁷⁷ Te znajdują się w pierwszej kolejności w zbiorach Białostockiego Teatru Lalek, Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza Filii w Białymstoku, a także Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi oraz Teatru im. Hansa Christiana Andersena w Lublinie. Zob.: *Wszystkie nasze lalki. Katalog zbiorów Działu Widowisk Lalkowych Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi*, t. I, Łódź 2018.

⁷⁴ K. Kopania, *Rozmowa z prof. Henrykiem Jurkowskim*, zapis rozmowy w zbiorach Biblioteki Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie Filii w Białymstoku, s. 2-3.

3. Inne przejawy aktywności artystycznej

Mniej znanymi przejawami aktywności twórczej Wiesława Jurkowskiego są jego prace z zakresu grafiki użytkowej oraz te funkcjonujące w przestrzeni miasta, czyli dekoracje ścienne budynków. O ile te drugie wpisane są w panoramę miasta, są stale obecne i powszechnie dostępne, o tyle te pierwsze – przede wszystkim plakaty, ale i zaproszenia czy katalogi wystaw – z natury swojej bardziej ulotne, znane są nielicznym.

Dorobek Jurkowskiego jako projektanta grafiki użytkowej nie jest obfity, niemniej jednak zauważalny i wart omówienia. W latach 70., kiedy artysta podejmował się tego rodzaju zleceń¹, udało mu się stworzyć kilka interesujących prac, wytrzymujących próbę czasu, niebanalnych pod względem formalnym. Mowa przede wszystkim o plakatach, ponieważ zaproszenia oraz katalogi, które tworzył w pierwszej kolejności na potrzeby wystaw organizowanych przez Biuro Wystaw Artystycznych „Arsenał” w Białymstoku², mają charakter wybitnie użytkowy, bardziej wpisując się w ogólną linię wydawniczą placówki, niż oddając osobowość artysty. Indywidualność konceptu jest w ich przypadku ograniczona. Sześć katalogów oraz dwa zaproszenia, których autorstwo udało się potwierdzić, są po prostu efektem solidnej, zdecydowanie bardziej rzemieślniczej niż artystycznej w charakterze pracy.

Odmienne przedstawia się sprawa plakatów, których w dorobku ma Jurkowski ponad dwadzieścia. Podzielić je można na trzy grupy. Pierwsza, najliczniejsza i najciekawsza, to plakaty stworzone na potrzeby wystaw organizowanych przez białostockie Biuro Wystaw Artystycznych. Druga to plakaty teatralne, powstałe przy okazji odbywających się w Białymstoku festiwali i konkursów teatrów lalek. Trzecia z kolei obejmuje plakaty spektakli, do których scenografię tworzył sam artysta.

Spośród plakatów zapowiadających wystawy organizowane przez białostocki „Arsenał” na szczególną uwagę zasługują następujące: *Kazimierz Ostrowski – wystawa malarstwa* (1972); *Wystawa malarstwa Zbyluta Grzywacza* (1976); *Kobieta w rzeźbie* (1977); *Jan Pamuła*.

Malarstwo (1977); *Jan Popek. Gwasze* (1977); oraz *Rzeźba XIII Pleneru Hajnowskiego* (1979)³. W ich przypadku udało się bowiem Jurkowskiemu dobrze oddać charakter twórczości poszczególnych artystów bądź też zasadniczą koncepcję, temat prezentacji. W plakacie *Kobieta w rzeźbie* udało się artyście dobrze połączyć cielesność, seksualność kobiety, z sugestią materiału rzeźbiarskiego, jakim jest kamień. Mocny, wyrazisty akcent w postaci zgeometryzowanej linii ciała, zdecydowanie przykuwa uwagę odbiorców. Podobnie w przekonujący sposób oddana została istota rzeźbiarskiego pleneru w Hajnówce, który z założenia skupiać miał artystów inspirujących się światem przyrody Puszczy Białowieskiej oraz korzystających z jej zasobów, szczególnie zaś drewna jako tworzywa artystycznego. Niebanalne, utrzymane w szarościach figury zwierząt, ukazanych w lekko apokaliptycznym krajobrazie, skonstrastowane ze zgeometryzowanymi, kolorowymi elementami nad nimi skłaniają ku refleksji, przekonująco budując otwartą w charakterze, pełną niedopowiedzeń narrację. Plakaty do wystaw poszczególnych artystów wyróżnia z kolei celne oddanie ich poszukiwań twórczych. Na każdym z nich odnaleźć można wyróżniki ich dzieł, swoiste motywy, kolorystykę oraz formy. Co istotne, w każdym przypadku warstwa wizualna dobrze współgra z przekazem słownym, warstwą typograficzną. Plakaty Jurkowskiego oddają esencję poszczególnych wydarzeń, przyciągają uwagę, w końcu zaś są czytelne, mocne w wyrazie.

W przypadku plakatów stworzonych przy okazji festiwali i konkursów przeznaczonych dla środowiska lalkarzy Jurkowski skupia się z kolei na oddaniu procesu animacji, a więc istoty teatru lalek. Powielone motywy rąk i twarzy oraz sylwetki w ruchu sugerują proces powoływania do życia postaci, jak też budowania scenicznych opowieści. Co ciekawe, w przypadku kilku plakatów należących do trzeciej grupy, a więc odnoszących się do konkretnych przedstawień, artyście nie udało się trafnie oddać treści poszczególnych sztuk czy też ich walorów wizualnych. Traktować je należy jako najslabsze w dorobku artysty. Wychodzą one bowiem w pierwszej kolejności od motywów scenograficznych i kształtu lalek zaprojektowanych przez Jurkowskiego, są ich swoistą, przetworzoną graficznie, ilustracją. Nawet najczęściej reprodukowany plakat Jurkowskiego, do *Kartoteki* Tadeusza Różewicza (1972), niemający nic wspólnego z projektami scenograficznymi artysty wykonanymi na potrzeby tej sztuki, nie bardzo łączy się

¹ Nieliczne plakaty powstały również w początkach lat 80.

² Egzemplarze zaproszeń oraz katalogów przechowywane są w Archiwum Galerii Arsenał w Białymstoku.

³ Plakaty w zbiorach artysty oraz w Archiwum Galerii Arsenał w Białymstoku.

z jej treścią. Wykorzystany przez białostockiego malarza motyw słynnego *Człowieka witruwiańskiego*, ukazanego na jednym z rysunków Leonarda da Vinci, odnoszący się do kwestii architektonicznych, konkretnie proporcji klasycznych porządków architektonicznych, choć efektowny wizualnie i pobudzający wyobraźnię w istocie ma się jednak nijak do treści dzieła polskiego dramaturga.

Szczególnie trwałym śladem aktywności twórczej Jurkowskiego są sgraffita jego autorstwa, wykonane na kilku budynkach w centrum miasta. Sam artysta podchodzi do nich dość ambiwalentnie, zaznaczając, że nie traktuje ich jako dzieł sztuki, określając je w zamian mianem dzieł rzemiosła artystycznego⁴. Choć do pewnego stopnia można zrozumieć tok myślenia białostockiego malarza, podkreślającego, że niektóre z jego ściennych realizacji bazowały na rycinach autorstwa innych artystów, a więc w znacznej mierze z definicji niejako były odtwórcze⁵, to jednak nie sposób oprzeć się wrażeniu, iż Jurkowskiego cechuje w tym przypadku zbyt dalece posunięta skromność. Niewątpliwie najbardziej oryginalnymi w charakterze są sgraffita zdobiące trzy kamienice przy Rynku Kościuszki, pod łącznym numerem 13. W *Katalogu Zabytków Sztuki w Polsce* opisane one zostały jak następuje: „Na fasadach dekoracje sgraffitowe, 1973, proj. i wyk. Wiesław Jurkowski, w przęsłach pomiędzy lizenami ornamentalne obramienia, pomiędzy oknami pola w których odpowiednio: stylizowane postacie przy pracy (tkaczka, kowal, drwale, garncarz, rolnik), stylizowane redakcje sylwetek koni oraz sceny pastoralne (żniwiarze, myśliwy mierzący z łuku do zająca, sadownik, rybak, bartnik)”⁶. Odnotujemy drobną nieścisłość w datowaniu: sgraffita zdobiące kamienice pierzei zachodniej oraz południowej Rynku Kościuszki, autorstwa zarówno Jurkowskiego, jak i kilku innych białostockich artystów, m.in. Sławomira Chudzika oraz Doroty i Jerzego Łabanowskich⁷, tworzone były latem 1974 roku, zaś ich odbiór przewidziany był na 22 lipca tegoż roku; pomysł ich powstania pojawił się z kolei jesienią 1973 roku. Tę ostatnią datę możemy więc odnosić do projektów dekoracji ściennych, nie zaś

do czasu ich realizacji⁸. Skupmy się zatem na warstwie wizualnej przedstawień, dobrze opisanej pod względem ikonograficznym w *Katalogu...*

Trzy przylegające do siebie kamienice nr 13, projektu Stanisława Bukowskiego, to pięcioosiowe, trójkondygnacyjne budynki (z niewielkimi okienkami świetlików poddasza) o elewacjach z parterem wydzielonym uproszczonym belkowaniem, wyżej dzielonych lizenami i zwieńczonych attykami z tralkowymi balustradami. Zasadnicza część fasad stała się polem dla dekoracji autorstwa Jurkowskiego, wykonywanej przez artystę przy współudziale kilku rzemieślników⁹. Najbardziej indywidualna w charakterze jest dekoracja kamienicy środkowej, z uwagi na fakt, iż artysta za punkt wyjścia dla motywów figuralnych przyjął własne prace graficzne, które wykonywał w początkach lat 70. Mowa tu o drzeworytach i linorytach z postaciami koni, mocno przetworzonymi formalnie i o dużej sile ekspresji, osiągniętej wyrazistą, ostrą, graficzną linią. Pola z przedstawieniami koni doskonale wpasowują się w przestrzeń między oknami dwóch głównych pięter nad parterem. Na uznanie zasługuje też abstrakcyjny, zdecydowanie autorski w charakterze ornament, podkreślający pięcioosiowy podział kamienicy i wydzielający partię okien oraz pól z przedstawieniami koni (a także okalającym lukarny).

Dwie pozostałe kamienice opracowane zostały w analogiczny sposób, z tą różnicą, że motywy figuralne w polach między oknami poszczególnych pięter zajmują przedstawienia postaci przy pracy i sceny pastoralne.

⁴ A. Kłopotowski, *Jak i czym się robi sgraffita*, „Gazeta Wyborcza. Białystok”, 7 II 2008.

⁵ Ibidem.

⁶ *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, Seria Nowa, t. XII, z. 2, *Miasto Białystok*, opr. autorskie: K. Kolendo-Korczak, Z. Michalczyk, A. Oleńska, D. Piramidowicz, K. Uchowicz, M. Zgliński, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2015, s. 11.

⁷ Ibidem, s. 10-12.

⁸ „Zza rusztowań ustawionych gęsto przy Rynku Kościuszki, na ścianach bezbarwnych dotychczas domów, wylaniać się zaczynają interesujące kompozycje. Przechodnie zatrzymują się z zaciekawieniem spoglądając na te plastyczne nowinki. Białostocka ‘starówka’, choć liczy sobie mniej niż trzydzieści lat, zmienia swoje oblicze, przekształcając się z monotonnej w kolorową. Urzeczywistniają się obecnie plany, które zapadły jesienią ubiegłego roku. Od decyzji do realizacji droga, jak widać, nie była długa. Całym przedsięwzięciem kieruje białostocka Delegatura Pracowni Sztuk Plastycznych, która zaangażowała do tych prac znanych, miejscowych artystów plastyków. Było to posunięcie ze wszech miar słuszne – może ono bowiem pomóc miastu w korzystnym przeobrażeniu. Plastycy zakasali rękawy. Zabrali się do roboty. Wszakże mają tę pracę skończyć na 22 lipca. Spotkać ich można codziennie, jak wspólnie z robotnikami, wykonują swe dzieła”; L. Chalecka-Połocka, *Plastyk na rusztowaniu*, „Gazeta Białostocka”, 14 VII 1974.

⁹ Po latach Jurkowski wspominał: „Jedno jest jednak pewne, robienie sgraffit było niezwykle żmudną pracą. W dodatku wykonywało ją kilka osób. – Do pomocy braliśmy rzemieślników zajmujących się tynkowaniem. Trzeba ich było odpowiednio przeszkolić. Bo im cieńsze warstwy tynku narzuci się na ścianę, tym sgraffito będzie mocniejsze. Warstwy tynku lepiej wtedy ze sobą współpracują. Pomocnik kładł mi tylko tynk na ścianę. Moim zadaniem było zaprojektowanie wzoru, odrysowanie go na ścianie i wydrapanie w świeżym tynku”; A. Kłopotowski, *Jak i czym się robi sgraffita*, „Gazeta Wyborcza. Białystok”, 7 II 2008.

W ich przypadku rzeczywiście mamy do czynienia z inspiracją dawną grafiką ludową¹⁰. Nie zmienia to faktu, iż wybrane przez artystę motywy doskonale wpasowują się w fasady kamienic, jak też że zastosowane ornamenty, zróżnicowane względem tych z kamienicy środkowej, tworzą spójną i elegancką całość. W swoich sgraffitach na omawianych trzech kamienicach Jurkowski przekonująco oraz z wyczuciem połączył współczesną, własną sztukę ze sztuką dawną. Dzięki wyraźnemu graficznemu charakterowi całości, jak też prostym, rytmicznym, zgeometryzowanym ornamentom osiągnął nie tyle ilustracyjny, co w pełni artystyczny efekt. W istocie jakość artystyczna omawianych sgraffit była pierwotnie większa. Kamienice pod numerem 13 zostały kilka lat temu poddane pracom remontowym, przy czym w ich trakcie zmieniono kolorystykę fasad. Oglądając znajdujące się na nich dekoracje Jurkowskiego należy mieć w świadomości, że pierwotnie sgraffita cechowały się inną tonacją – granatowo-żółtą – a więc były zasadniczo bardziej kontrastowe i wyraziste¹¹.

Dekoracje przyrynkowych kamienic pod numerem 13 doskonale wpisały się w przestrzeń Rynku Kościuszki i są jej stałym, niezbywalnym elementem, podnoszącym jej jakość. Jurkowski, pytany w trakcie prac nad nimi, „czy dekoracja zaledwie trzydziestoletnich budynków jest stylizacją według określonych wymogów staromiejskich” odpowiedział: „Ani mnie, ani, przypuszczam, kolegom nie chodzi o zrobienie starówki ‘na siłę’, lecz o trwałe i sensowne wykończenie tej dzielnicy, nadanie jej indywidualnego charakteru”¹². Efekt ten został przez Jurkowskiego w pełni osiągnięty.

Spośród pozostałych dekoracji ściennych wspomnieć należy o czysto ornamentalnych sgraffitach na fasadzie budynku I Liceum Ogólnokształcącego przy ul. Brukowej 2, powstałych niedługo po tych stworzonych na kamienicach przy Rynku Kościuszki (ponad wszelką wątpliwość gotowe były w sierpniu 1976 roku¹³). Zostały one zniszczone w 2008 roku¹⁴,

co – paradoksalnie – przyczyniło się do wzrostu zainteresowania innymi tego typu dekoracjami na terenie miasta, w tym autorstwa Jurkowskiego¹⁵, szerokiej dyskusji o nich w prasie lokalnej i, ostatecznie, objęcia ich ochroną konserwatorską¹⁶. Podobna dekoracja, jednak istotnie uzupełniona o wizerunki słynnych Polaków, znajduje się do dziś dnia na fasadzie budynku X Liceum Ogólnokształcącego w Białymstoku przy ul. Stołecznej 6¹⁷.

Omówione sgraffita wyczerpują dorobek Jurkowskiego w zakresie dekoracji w przestrzeni miasta. Marginalnie wspomnieć można jeszcze o nieistniejących, powstałych w 1973 roku mozaikach we wnętrzu pływalni na ul. Włókienniczej 4, które jednak, zgodnie ze słowami Jurkowskiego, są projektu Sławomira Chudziaka. Wiesław Jurkowski miał z nim współpracować przy ich wykonaniu¹⁸. Po 1976 roku Jurkowski nie wykonywał dekoracji w przestrzeni publicznej. Jedynie w 2009 roku podjął się namalowania we wnętrzu jednej z hal magazynowych na Węglowej sylwetek dwóch uskrzydłonych koni¹⁹. Dekoracja ta miała jednak charakter efemeryczny, związany z czasową działalnością w tym miejscu ośrodka kultury i działań artystycznych, prowadzonego przez Michała Strokowskiego²⁰.

Białystok”, 2-3 II 2008; A. Kłopotowski, *Jak i czym się robi sgraffita*, „Gazeta Wyborcza. Białystok”, 7 II 2008.

¹⁵ Generalnie dyskusja rozpoczęła się przy okazji zniszczenia części dekoracji sgraffitowych autorstwa Antoniego Szymaniuka, zdobiących bloki przy Al. Piłsudskiego. Zob. m.in.: moż., „Wydrapane obrazy” będą zabytkami, „Gazeta Wyborcza. Białystok”, 2-3 2007.

¹⁶ A. Kłopotowski, *Ze ścian do rejestru zabytków*, „Gazeta Wyborcza. Białystok”, 30 XII 2011; A. Kłopotowski, *Miasto z nowymi zabytkami. Neony, sgraffita, mozaiki*, „Gazeta Wyborcza. Białystok”, 15 VII 2013.

¹⁷ „Na elewacji nie zabytkowego, czterokondygnacyjnego budynku, na skrajnych partiach elewacji frontowej dekoracja sgraffitowa, 1973, wyk. Wiesław Jurkowski, – W prostokątnych polach o układzie kratownicowym zgeometryzowany ornament i koliste medaliony (po sześć) z przedstawieniami słynnych Polaków: po prawej – Hugo Kollataj, Stanisław Konarski, Stanisław August Poniatowski, Krzysztof Kluk, Ignacy Potocki, Jan Śniadecki; po prawej – Mikołaj Kopernik, Fryderyk Chopin, Adam Mickiewicz, Tadeusz Kościuszko, Stanisław Staszic, Maria Skłodowska-Curie”; *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce, Seria Nowa*, t. XII, z. 2, *Miasto Białystok*, opr. autorskie: K. Kolendo-Korczak, Z. Michalczyk, A. Oleńska, D. Piramidowicz, K. Uchowicz, M. Zgliński, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2015, s. 214.

¹⁸ Choć w prasie lokalnej Jurkowski określany jest jako ich współautor: nie sygn., *Mozaika na pływalni*, „Gazeta Białostocka”, 8 IV 1973.

¹⁹ M. Żmijewska, *Niepokój o spektakl męczy (rozmowa z Wiesławem Jurkowskim)*, „Gazeta Wyborcza. Białystok”, 10-11 XI 2009.

²⁰ Zob. np.: M. Bazyluk, *Sprzątanie, malowanie i... imprezy! Węglowa żyje pełnią życia. A to dopiero początek!*, „Kurier Poranny”, 21 VIII 2009; J. Doroszkiewicz, *Węglówka wreszcie ożyje! Koncerty, wystawy... A może ty masz jakiś pomysł? Wszyscy kreatywni mile widziani*, „Kurier Poranny”, 11 VIII 2009.

¹⁰ Wystarczy sięgnąć do prac, z których inspiracje mógł czerpać sam artysta: *Polska grafika ludowa, Kraków 1970*, kat. wyst., Muzeum Etnograficzne w Krakowie, Kraków 1970; T. Seweryn, *Staropolska grafika ludowa*, Warszawa 1956.

¹¹ L. Chalecka-Połocka, *Plastyk na rusztowaniu*, „Gazeta Białostocka”, 14 VII 1974.

¹² Ibidem.

¹³ (jm), *Czy zdążą przed pierwszym dzwonkiem?*, „Gazeta Współczesna”, 16 VIII 1976.

¹⁴ A. Kłopotowski, *Sztuka pod styropianem*, „Gazeta Wyborcza.

III. DZIAŁALNOŚĆ PO 1989 ROKU

Lata 80., przede wszystkim zaś transformacja ustrojowa 1989 roku, stanowią istotną cezurę w działalności artystycznej Wiesława Jurkowskiego. Wraz z przemianami społeczno-politycznymi oraz gospodarczymi w kraju znaczącym przekształceniom, zarówno w mikro- (Białystok, województwo białostockie, następnie podlaskie), jak i makroskali (cała Polska), uległo też życie artystyczne¹. Z tej racji lata 90., a tym bardziej kolejne dwie dekady, w niewielkim stopniu dają się traktować jako prosta kontynuacja czasów wcześniejszych. Mając na względzie działalność artystyczną, możemy zaryzykować stwierdzenie, iż pierwsze kilkanaście lat po 1989 roku było dla wielu twórców czasem szokowej transformacji, w którym niełatwo było się odnaleźć. Szczególnie silnie przemiany życia artystycznego, zmiany reguł funkcjonowania instytucji kultury, odmienne realia funkcjonowania artystów w społeczeństwie czy szerzej – państwie – ujawniły się także w Białymstoku, przy czym mowa tu zarówno o sztukach plastycznych, jak i teatrze. Wynikało to z faktu, iż po 1989 roku szczególnie dynamicznie, już na nowych zasadach, działać zaczęły dwie instytucje, z którymi mniej lub bardziej bezpośrednio związany był Wiesław Jurkowski – Galeria Arsenał oraz Białostocki Teatr Lalek.

W pierwszej z instytucji, podstawowej placówce wystawienniczej w mieście, funkcję dyrektora objęła w 1990 roku Monika Szewczyk. Za jej kadencji, trwającej do dziś, profil galerii został całkowicie przekształcony i ukierunkowany na stworzenie ośrodka wystawienniczego o charakterze nie tylko ogólnokrajowym, istotnie kształtującym współczesne kierunki poszukiwań artystycznych, ale i międzynarodowym. Co istotne, akcent położony został na prezentowanie sztuki tworzonej przez artystów młodego pokolenia, zaczynających działalność w latach 80. i 90., stosujących w znacznej mierze nowe środki wyrazu, jak sztuka wideo, instalacje, performance². Tak pomyślany profil placówki wykluczał

z niej w znacznej mierze środowisko lokalnych artystów rozpoczynających działalność w latach 60. i 70., przy czym wynikało to nie tyle z ich metryki urodzenia, co faktu, iż większość jego przedstawicieli ugrzęzła w wypracowanych przez siebie dziesięciolecia wcześniej schematach twórczych. Co więcej, w latach 80. BWA Arsenał stało się miejscem kuriozalnych niekiedy wystaw, jak też salonem wystawienniczym, w którym lokalni artyści mogli wystawiać swoje prace regularnie, po kilka razy w ciągu dekady³. Zasadnicze ograniczenie możliwości swobodnego wystawiania w Arsenale, uzależnienie organizacji indywidualnych prezentacji od warunków artystycznych proponowanych prac, wzburzyło wielu artystów starszego pokolenia, generując różnego rodzaju konflikty⁴.

W 1990 roku z Białostockiego Teatru Lalek odszedł z kolei Krzysztof Rau, którego na stanowisku dyrektora zastąpił Wojciech Kobrzyński. Za jego kadencji, przypadającej na lata 1990-2005, umocniona została ranga artystyczna białostockiej sceny. Efektywnie zarządzana, działała ona dynamicznie, proponując teatr różnorodny w charakterze, tworzony przez szerokie spektrum artystów teatru, w tym tych młodszych pokolenia, otwartych na nowe poszukiwania teatralne. Był to też czas sporych sukcesów Białostockiego Teatru Lalek, którego spektakle cieszyły się sporym uznaniem nie tylko miejscowych widzów, ale i publiczności różnorodnych festiwali teatralnych. Charakterystycznym rysem działalności teatru w tym okresie był też wyraźnie widoczny proces odchodzenia od klasycznych technik lalkowych, co stanowiło odbicie szerzej występujących tendencji w polskim lalkarstwie lat 90. i 2000.⁵

Wiesław Jurkowski, co oczywiste, tak jak i inni artyści jego pokolenia działający w Białymstoku, również

¹ Liczba publikacji poświęconych temu zagadnieniu jest ogromna. Już nawet podstawowe opracowania dotyczące sztuki po 1945 roku, obejmujące czasy nowego milenium, pozwalają doskonale śledzić te, dokonujące się na wielu poziomach, zmiany: A. Rottenberg, *Sztuka w Polsce 1945-2005*, Warszawa 2005. Zob. też: A. Markowska, *Dwa przełomy: sztuka polska po 1955 i 1989 roku*, Toruń 2012.

² Na temat działalności Galerii Arsenał po 1989 roku, jej profilu wystawienniczego, kolekcji sztuki współczesnej patrz: K. Kopania,

Arsenał sztuki. Galeria Arsenał w Białymstoku i jej „Kolekcja II”, Białystok 2006. Patrz też: I. Kopania, *Zbiór otwarty. Prace z Kolekcji Galerii Arsenał w Białymstoku i Podlaskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych*, Białystok 2012.

³ Zob.: K. Kopania, *Arsenał sztuki. Galeria Arsenał w Białymstoku i jej „Kolekcja II”*, Białystok 2006, s. 8-9.

⁴ Ibidem, s. 28-30.

⁵ Zob. np.: M. Waszkiel, *Postlalkowe lalkarstwo*, „Teatr Lalek”, 3-4, 2017, s. 62-66.

musiał się zmierzyć z realiami nowej rzeczywistości społeczno-politycznej oraz kulturalnej po 1989 roku. Jego aktywność twórcza na zmianach nie ucierpiała, artysta nieprzerwanie tworzył, modyfikował własne podejście do sztuki, eksperymentował, poszukiwał nowych dróg artystycznego wyrazu. Dorobek Jurkowskiego z lat 90. oraz nowego millenium jest nad wyraz bogaty i różnorodny, obejmując prace wykonane w wielu technikach (malarstwo olejne, akwarela, gwasz, drzeworyt, linoryt, sucha igła, rysunek), jak też charakteryzujące się różnorodną ikonografią. Artysta był również aktywny na polu teatru, tworząc rozliczne projekty scenograficzne, w pierwszej kolejności, niejako tradycyjnie, do sztuk wystawianych na deskach Białostockiego Teatru Lalek. W porównaniu do okresu wcześniejszego zmienił się tylko reżyser, z którym zazwyczaj współpracował (w ostatnich trzydziestu latach Jurkowski najczęściej odpowiadał za oprawę sceniczną sztuk reżyserowanych przez Wojciecha Kobrzyńskiego, a także Tomasza Jaworskiego). Co prawda zauważamy spadek jego aktywności teatralnej, szczególnie od przejścia na emeryturę w 2004 roku aż do jej całkowitego wygaszenia w 2013 roku, kiedy to stworzył ostatnie projekty scenograficzne, niemniej jednak nie wynikało to z faktu braku weny twórczej. Po prostu będąc scenografem ukierunkowanym na teatr lalek miał coraz mniej okazji do pracy w teatrach lalkowych, które od lalek konsekwentnie odchodziły. Związek Jurkowskiego z teatrem lalek wygasł niejako w pełni naturalnie⁶.

To, co zdecydowanie uległo zmianie po 1989 roku, to aktywność Wiesława Jurkowskiego na polu prezentowania i promowania własnej twórczości. Zmianie uległ również sposób postrzegania samego Wiesława Jurkowskiego jako artysty. W odniesieniu do pierwszej kwestii należy stwierdzić, iż białostocki twórca – jako malarz i grafik – praktycznie przestał być obecny poza

stolicą Podlasia. W ostatnich trzydziestu latach tylko raz prezentował swoją twórczość na indywidualnej wystawie w innym niż Białystok mieście, w Warszawie, w prywatnej Galerii Delfiny (2001). W Białymstoku z kolei wystawiał w czterech instytucjach, w Galerii Arsenał (1990, 1993, 2000, przełom 2006/2007, 2010, 2015/2016), w prywatnej Galerii Akcent (1993, 1995), w galerii Białostockiego Teatru Lalek (2011), ostatnio zaś w Galerii im. Sienkiewicza (2019). Liczba wystaw zbiorowych, w których brał udział w omawianym okresie, była spora, niemniej jednak zasadnicza ich część również miała miejsce w Białymstoku bądź okolicach, zaś prezentacje w innych, odleglejszych ośrodkach, w większości dotyczyły teatralnych aspektów jego twórczości.

Przed omówieniem indywidualnych prezentacji, dających pole do szerszych rozważań na temat twórczości artysty po 1989 roku, określenia jej charakteru oraz wyróżników, warto syntetycznie przeanalizować pokazy zbiorowe, określić, co z nich wynika w odniesieniu do osoby oraz twórczości Wiesława Jurkowskiego. Wystawy zbiorowe, w których brał udział białostocki artysta, podzielić można na cztery zasadnicze grupy: a) ogólnokrajowe pokazy sztuki współczesnej, głównie malarstwa i grafiki; b) lokalne wystawy środowiskowe; c) lokalne wystawy środowiskowe mające charakter historyczny; d) wystawy poświęcone polskiej scenografii teatralnej po II wojnie światowej. Te pierwsze, poza wystawą *DOM* (1989/1990), zaliczyć należy do pokazów sytuujących się na bocznym torze głównego nurtu życia artystycznego w Polsce, bez aspiracji oraz możliwości wpływania na nie, kształtowania go w zauważalnym stopniu. *XVI Festiwal Polskiego Malarstwa Współczesnego* (1996) *Warszawski miesiąc malarstwa* (1997), *Wschodni Salon Sztuki* (2001), *Mistrzowie technik graficznych* (2008) to imprezy o dość patetycznych nazwach, z których większa część to inicjatywy mające za cel kontynuację bądź reanimację popularnych w PRL-u przeglądów sztuki współczesnej, w których zresztą przez lata brał udział także Wiesław Jurkowski. Te organizowane przez Związek Polskich Artystów Plastyków stanowią potwierdzenie, iż organizacja ta zupełnie nie odnalazła się w nowych czasach, oddając całkowicie pola nowemu pokoleniu twórców, sprawnie poruszających się po świecie, szukających aktywnie źródeł finansowania swojej sztuki poprzez granty, stypendia, współpracę międzynarodową itp. Pokazy w rodzaju „festiwalu malarstwa” czy „miesiąca malarstwa” to imprezy archaiczne, sprowadzające

⁶ Zacytujmy znamienne słowa Marka Waszkiela: „Być może prawomocne byłoby stwierdzenie, że na przestrzeni 55 lat istnienia [mowa o teatrze po II wojnie światowej – K. K.] polski teatr lalek powoli gubił scenografa. [...] Rola i funkcja scenografa w przedstawieniu teatru lalek zmieniła się chyba najbardziej na przestrzeni kilkudziesięciu lat. Scenograf w teatrze wciąż jest potrzebny, ale z pewnością coraz bardziej ustępuje miejsca reżyserowi – autorowi spektaklu. Być może trochę na wyrost będzie określenie, że aż po lata 80. o jakości przedstawień lalkowych współdecydowała ich strona wizualna. Wprawdzie reżyser odpowiadał za całość dzieła i niemal zawsze uważany był za najważniejszego twórcę spektaklu, ale to scenograf określał jego jakość. To on był twórcą postaci scenicznych, lalek, które z czasem zastąpili aktorzy (scenograf częściej niż postać zaczął projektować co najwyżej jej kostium)”; M. Waszkiel, *Dzieje teatru lalek w Polsce 1944-2000*, Warszawa 2012, s. 251-252.

się do zapewnienia ścian obrazami, bez większego ładu i składu. Brakowało w nich jasnych kryteriów doboru, myśli przewodniej, głębszej koncepcji. Organizowane w różnych miejscach w kraju po dziś dzień są nie tyle świadectwem na żywotność sztuki tradycyjnej warsztatowo, co raczej wskazują na jej skostnienie. Z kolei wystawy w rodzaju *Mistrzowie technik graficznych*, pomyślane jako zdecydowanie bardziej wyselekcjonowane tematycznie oraz osobowo, ambitne pokazy, cechuje stosunkowo mała siła przebiecia, choćby z racji na miejsca prezentacji. Wspomniane pokazy zbiorowe nie funkcjonowały szerzej w świadomości społecznej, pomijane były bądź zdawkowo traktowane przez prasę regionalną i ogólnopolską.

Osobnym i ciekawym przypadkiem była pierwsza wystawa zbiorowa po przełomie 1989 roku, w której brał udział Wiesław Jurkowski. Prezentacja *DOM*, z przełomu 1989 i 1990 roku, zorganizowana przez białostockie BWA Arsenał, zamyślana była przez jej kuratorkę, Monikę Szewczyk, jako łącząca różne pokolenia artystów, wyrażających się w całkowicie niekiedy odmiennych technikach artystycznych. Wystawa nie odniosła sukcesu i nie odbiła się jakimkolwiek echem. W prasie lokalnej brak na jej temat wzmianek, w archiwum galerii brak dokumentacji fotograficznej, nawet sam Wiesław Jurkowski, jak też Monika Szewczyk, nie są w stanie nic na jej temat powiedzieć, nie mają z nią związanych żadnych konkretnych wspomnień. Z perspektywy czasu miło byłoby zobaczyć obrazy Wiesława Jurkowskiego zestawione z obrazami członków Grupy⁷ czy Leona Tarasewicza⁸, nie wspominając o pracach Mirosława Bałki⁹, Mirosława Filonika¹⁰ czy Marka

Kijewskiego¹¹. Nie sposób jednak nie odnieść wrażenia, że w realiach życia artystycznego pierwszych dwóch dekad po 1989 roku takie zestawienia nie miały racji bytu. Twórcy pokolenia Wiesława Jurkowskiego, wyrażający się w klasycznych technikach artystycznych, poszli niejako własną, dobrze znaną drogą, zaczęli funkcjonować równolegle wobec młodszego pokolenia, które w nowych realiach odnalazło się lepiej i które stare pokolenie w istocie zdominowało, zepchnęło na boczny tor życia artystycznego w Polsce.

Powyższe uwagi odnieść można w mikroskali do lokalnych wystaw środowiskowych, których na przestrzeni ostatnich trzydziestu lat urządzono w Białymstoku kilkanaście. W niektórych z nich brał również udział Wiesław Jurkowski. Przy czym od razu można zaznaczyć, że niestety. Mając bowiem na względzie dorobek artystyczny, jakim mógł się pochwalić białostocki twórca w latach 90. i 2000., jak też jakość, rangę swej sztuki, w takich wystawach nie powinien brać udziału. Oczywiście, można zrozumieć pewne uwarunkowania lokalne, niechęć do odcinania się od środowiska, alienowania się od artystów tworzących w tym samym mieście/regionie, niemniej jednak obrazy Jurkowskiego nie zasługiwały na zestawianie z aż tak problematycznymi pracami, jakie zobaczyć można było na tego rodzaju prezentacjach. O ile jeszcze wystawy z lat 90. ogólnie trzymały akceptowalny poziom, czego dowodem pozytywne bądź neutralne recenzje¹², o tyle pokazy z lat 2000. stały się przedmiotem nie tyle krytyki w lokalnej prasie, co raczej źródłem bez mała szyderstw recenzentów, wskazujących, iż większości prac bliżej do galanterii

⁷ Zob. podstawowa publikacja: M. Sitkowska (oprac.), *Grupa 1982-1992: Ryszard Grzyb, Paweł Kowalewski, Jarosław Modzelewski, Włodzimierz Pawlak, Marek Sobczyk, Ryszard Woźniak*, kat. wyst., Galeria Zachęta, Warszawa 1992.

⁸ Ostatnio m.in.: Leon Tarasewicz, kat. wyst., Galeria Biała, Lublin 2013; Leon Tarasewicz: malarstwo, 4.08 – 15.09.2017, Akademia Supraska, kat. wyst., Akademia Supraska, Supraśl 2017; M. Śliżińska (red.), Leon Tarasewicz: malarstwo, Galeria Foksal 1984-2018, kat. wyst., Galeria Foksal, Warszawa 2018.

⁹ Ostatnio m.in.: S. Kreuzer (red.), *Mirosław Bałka – die Spuren*, kat. wyst., Museum Morsbroich, Leverkusen, Berlin 2018; K. Redzisz (red.), *Mirosław Bałka: Nerw. Konstrukcja*, kat. wyst., Muzeum Sztuki, Łódź 2017.

¹⁰ B. Czubak (red.), *Mirosław Filonik: Daylight System*, kat. wyst., Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia, Gdańsk 2002; M. Sitkowska (red.), *Mirosław Filonik: prace z lat 1985-1995*, kat. wyst., Muzeum im. Xawerego Dunikowskiego w Królikarni, Warszawa 1996.

¹¹ E. Gorządek (red.), *Marek Kijewski: drzę więc cały, gdy mogę was ozłocić*, kat. wyst., Centrum Sztuki Zamek Ujazdowski, Warszawa 2008.

¹² Zob. np. recenzje *II Wystawy Środowiskowej ZPAP. Białystok – Łomża – Suwałki*, która miała miejsce w Galerii Arsenał w 1994 roku (mar, *Wszyscy razem*, „Kurier Poranny”, 17 I 1994; Z. Michałowska, *Bez kompleksu zaścianka*, *Gazeta w Białymstoku*”, lokalny dodatek do „Gazety Wyborczej”, 20 I 1994; Zorro, *Krytyk pod ścianą*, „Kurier Podlaski”, 11-13 II 1994) czy *Białego Salonu Sztuk Pięknych. Białystok – Łomża – Suwałki* z 1998 roku, również zorganizowanego w Arsenale (jaw., *Po konkursie – do galerii*, „Gazeta Współczesna”, 15 X 1997; jaw, *Sztuka piękna i użytkowa*, „Gazeta Współczesna”, 14 I 1998; MK, *Region artystów*, „Gazeta Współczesna”, 23 II 1998; moż, *Witryna artystów*, „Kurier Podlaski”, 15 X 1997; moż, *Witryna artystów*, „Kurier Podlaski”, 16 I 1998; moż, *Salon sztuk*, „Kurier Podlaski”, 19 I 1998; olp, *Wschodni salon sztuk pięknych*, „Kurier Poranny”, 21 X 1997; olp, *Podwójny zwycięzca*, „Kurier Poranny”, 9 II 1998; O. Pacewicz, *Wielki obraz regionalnej plastyki*, „Kurier Poranny”, 19 I 1998; C. Polak, *Izmy i oryginały*, „Gazeta w Białymstoku”, dodatek lokalny do „Gazety Wyborczej”, 19 I 1998; J. Werpachowska, *Wystawa wszech czasów*, „Gazeta Współczesna”, 19 I 1998; M. Zmijewska, *Bogato w Arsenale*, „Kurier Podlaski” 29 I – 1 II 1998).

artystycznej niż stojących na przyzwoitym poziomie dzieł sztuki¹³. Dodajmy, że wystawom tym brakowało jednej jeszcze, jakże istotnej, składowej – widzów¹⁴.

Zasadniczo wyższy poziom prezentowały wystawy takie jak *Obraz* z 1995 roku, zorganizowana przez białostockie Muzeum Okręgowe, w której udział wzięli, oprócz Jurkowskiego, Alicja Chorociej, Janusz Debis, Andrzej Dworakowski, Mikołaj Wołkowycki. Wyselekcjonowane grono artystów związanych z Białymstokiem, przestrzeń umożliwiającą przyzwoitą ekspozycję prac, w końcu solidny katalog z krytycznym wstępem Danuty Wróblewskiej¹⁵ czyniły z tej prezentacji wydarzenie ważne, dające wartościowy obraz poszukiwań twórczych średniego wówczas pokolenia białostockich malarzy i grafików¹⁶.

¹³ Zob. np.: *Biały Salon Sztuk Pięknych. Triennale 2001. Białystok – Łomża – Suwałki*, 2001, prezentowany w Galerii Arsenal (JER, *Salon z pewnością towarzyski*, „Kurier Poranny”, 26 XI 2001; ka, *Salon podlaskich plastyków*, „Gazeta Współczesna”, 30 XI – 2 XII 2001; M. Żmijewska, *Kogut, gęba, Wenus 2000*, „Gazeta w Białymstoku”, dodatek lokalny do „Gazety Wyborczej”, 28 XI 2001).

¹⁴ „Wśród nich [mowa o wystawach lokalnych prezentowanych w Galerii Arsenal w Białymstoku, z których współorganizacji instytucja konsekwentnie starała się, ostatecznie z dobrym skutkiem, wypłatać – K. K.] wymienić należy przede wszystkim środowiskowe prezentacje zatytułowane *Biały Salon Sztuk Pięknych*, obejmujące artystów białostockich, łomżyńskich i suwalskich, na których każdy, nawet i mierny artysta, otrzymuje kawałek ściany do zagospodarowania, często strasząc zwiedzających jeleniami na rykowisku utrzymanymi w tęczowej tonacji. Wystawy takie nie dość, że zazwyczaj są ostro krytykowane czy nawet wyśmiewane w lokalnej prasie, to jeszcze tak naprawdę skłaniają do przyjsia do Galerii Arsenal znikomą liczbę zwiedzających. Frekwencja na tego typu pokazach jest po prostu drastycznie mała. W roku 2004 na wystawie środowiskowej pojawiło się 235 osób, podczas gdy np. na prezentacjach *Malewicz w Polsce*, Marka Wasilewskiego, Jarosława Modzelewskiego, *Four Roses* czy Roberta Kuśmirowskiego odpowiednio: 900, 977, 1034, 1125, 1369”; K. Kopania, *Arsenal Sztuki. Galeria Arsenal w Białymstoku i jej 'Kolekcja II'*, Białystok 2006, s. 77, przyp. 176.

¹⁵ Na temat Wiesława Jurkowskiego Wróblewska pisała, dobrze oddając najważniejsze cechy jego twórczości malarskiej I połowy lat 90., w następujący sposób: „Z podbiałostockiego Oleszkowa przez gdańską Wyższą Szkołę Sztuk Plastycznych prowadziła droga Wiesława Jurkowskiego. Data tego dyplomu to połowa lat 60. Najkrócej mówiąc, jest on malarzem swoich wspomnień o ludziach, zwierzętach i pejzażu, swoich z nimi związków i rodowodów. W surowej geometrii kształtu pną się do góry pola, jak cięte nożem w kłocu drewna stoją znajome osoby, niebieskie perszerony roznoszą kadr płótna. Jest w tym malowaniu stałe odwoływanie się do siły instynktu i rytmu, do samej ziemi wreszcie jako symbolu wszystkiego co najważniejsze. Jest niewygasła wrażliwość na miejsca, z których się wyszło, i wiara w ich siłę spirytualizującą”; D. Wróblewska, *Obraz i obrazy*, w: *Obraz*, kat. wyst., Muzeum Okręgowe w Białymstoku, Białystok 1995, s. 4.

¹⁶ Iza, *Obraz malarstwa*, „Kurier Poranny”, 21 XI 1995; I. Zawadecka, *Białystok malarstwem stoi?*, „Kurier Poranny”, 21 XII 1995. Inny jeszcze charakter, bardziej okazjonalny, miały wystawy organizowane przy okazji cyklicznych festiwali kulturalnych, takich jak *Uroczysko* w Supraślu.

Równie wartościowe były wystawy lokalnego środowiska artystycznego mające charakter historyczny. Udział Wiesława Jurkowskiego w prezentacjach takich jak *50-lecie Państwowego Liceum Sztuk Plastycznych w Supraślu* (1995) czy *W teatrze i obok teatru. Wystawa artystów związanych z Białostockim Teatrem Lalek* (2003, której kuratorem był zresztą sam Wiesław Jurkowski) raz, że był w pełni uzasadniony z racji przebiegu jego kariery zawodowej, dwa – jego dzieła funkcjonowały w sensownym kontekście tematycznym, wraz z innymi dając przegląd potencjału danej instytucji, tłumacząc kierunki, w jakich ona podążała.

Do wystaw historycznych zaliczyć należy również te, które tematycznie zogniskowane były na zbiorach sztuki współczesnej tworzonych najpierw, w dobie PRL-u, przez BWA Arsenal, następnie zaś Galerię Arsenal (od 2004 do 2017 r. przy wsparciu Podlaskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych), jak też Muzeum Okręgowe w Białymstoku (obecne Muzeum Podlaskie). W zbiorach obu instytucji odnaleźć można kilkadziesiąt prac Wiesława Jurkowskiego, wykonanych w różnych technikach i powstałych bez wyjątku przed 1989 rokiem. Trudno wystawy te traktować jednak jako punkt wyjścia do refleksji nad sztuką Wiesława Jurkowskiego. Zasadniczo poświęcone one były, w szczególności Arsenalowe (*Tych lat nie odda nikt. Zbiory z lat 1960-1985, 2000/2001; Świadome zgody. Prace z kolekcji BWA Białystok, Galerii Arsenal, Podlaskiej Zachęty, 2011/2012; Materialność i wartość dzieła sztuki. Prace z kolekcji BWA w Białymstoku zgromadzone w latach 1965-1990, 2014*), sposobom budowania kolekcji, refleksji nad tym, co w zbiorach takich jak białostockie można odnaleźć, jaki obraz życia artystycznego wyłania się z nich po latach i jakie daje perspektywy na przyszłość, jeśli chodzi o namysł nad dorobkiem artystycznym minionych pokoleń. Jako bardziej nastawione na obraz lokalnego środowiska artystycznego traktować należy te zorganizowane przez Muzeum Podlaskie w Białymstoku (*Sztuka w cieniu PRL-u, 2017; Zdumiewający Białystok. Malarstwo w latach 60-70 XX wieku, 2018/2019*). Stworzone w oparciu o zbiory placówki, dość swobodnie łączyły dzieła artystów lokalnych z dziełami artystów z innych ośrodków z terenu całego kraju. Wychodząc od ogólnikowych haseł, jak tytułowa *Sztuka w cieniu PRL-u*, nie dawały żadnych odpowiedzi na pytanie, jaką w istocie ta sztuka w cieniu PRL-u była, szczególnie białostocka, co stanowiło jej wyróżnik, jakie były jej uwarunkowania

estetyczne, tematyczne, ideowe. Podobnie prezentacja *Zdumiewający Białystok...* zdumiewała faktem, że jedynym jej punktem wyjścia było ogólne założenie, iż w latach 60. oraz 70. w Białymstoku wiele się działo, funkcjonowało lokalne środowisko artystyczne, organizowano plenery, a więc nastąpił w mieście „ten zdumiewający rozkwit życia artystycznego, mający wpływ nie tylko na kształt kultury podlaskiej, ale i ogólnopolskiej”¹⁷. Zawieszenie na ścianach kilkudziesięciu wyjętych z magazynu płócien różnych artystów z pewnością nie sposób określić mianem krytycznej analizy kwestii zasugerowanych w tytułach obu ekspozycji. Nie dało nam ono również żadnej wiedzy na temat miejsca i roli Wiesława Jurkowskiego jako białostockiego artysty lat 60. i 70., w dodatku, co oczywiste, funkcjonującego w cieniu PRL-u¹⁸.

Ostatnim rodzajem wystaw zbiorowych, w których brał udział w ostatnich trzydziestu latach Wiesław Jurkowski, były prezentacje dokumentujące aktywność scenografów pracujących dla polskich scen lalkowych. Wszystkie one (*Świat polskiej szopki. Polska scenografia lalkowa po 1956*, 1996; *Scenografia polskiego teatru lalek*, 1997; *Wystawa scenografii Wiesława Jurkowskiego, Jadwigi Mydlarskiej-Kowal, Mikołaja Maleszy, Joanny Braun i Jana Berdyszaka*, 1997; *Wystawa Plastyki Teatralnej*, 2005; *Baśniowy świat Andersena – wystawa scenografii*, 2006; *Kompleksja lalki*, 2019, *Lalki: teatr, film, polityka*, 2019) zamyślane zostały jako mniej lub bardziej całościowe, szerokie przeglądy tendencji scenograficznych w polskim teatrze lalek po II wojnie światowej, ewentualnie odnosiły się do refleksji nad istotą lalki, jej potencjałem wizualnym poza *światem sceny*, przedstawienia (*Kompleksja..; Lalki: teatr...*). Obecność na nich projektów scenograficznych Wiesława Jurkowskiego, jak też lalek na ich podstawie stworzonych, stanowi wyraźny sygnał, iż białostocki artysta na stałe wpisał się w panoramę polskiej scenografii ostatnich dziesięcioleci, naznaczył ją swoimi twórczymi wizjami, stanowiąc obecnie stały element refleksji nad dziejami polskiego teatru lalek. Żałować należy, iż oprócz katalogu do wystawy *Lalki: teatr, film, polityka* po wspomnianych prezentacjach pozostało niewiele śladów, a tym samym

ich oddziaływanie na współczesną refleksję historyczną jest siłą rzeczy niewielkie.

Z punktu widzenia rozważań nad twórczością Wiesława Jurkowskiego znaczenie podstawowe mają nie tyle wystawy grupowe, w których uczestniczył, lecz indywidualne. Organizowane w miarę regularnie, doskonale oddawały charakter poszukiwań artysty, ulegających znaczącym przekształceniom z zadziwiającą bez mała systematycznością. Patrząc na dorobek białostockiego twórcy z ostatnich trzydziestu lat, możemy *śmiało zaryzykować tezę, iż co pięć lat Jurkowski zmieniał swoje podejście do własnej sztuki, wkraczał na nowe obszary poszukiwań formalnych, modyfikował tematykę płócien, grafik czy akwareli*. Wspólny rys jego prac z ostatniego trzydziestolecia jest oczywiście widoczny, podobnie jak i reminiscencje wcześniejszych artystycznych doświadczeń, niemniej jednak okres ten to przede wszystkim czas nieustannych zmian. Wystawy indywidualne Jurkowskiego po 1989 roku dobitnie poświadczały, iż były one organizowane, by prezentować dzieła twórcy z uznanym dorobkiem, ale nie takiego, który ugrzązł w schematach i powielał to, co wypracował wiele lat wcześniej.

Na pierwsze lata po transformacji ustrojowej przypadły cztery indywidualne wystawy. Dwie obejmujące prace malarskie, obie zorganizowane w 1993 roku, odpowiednio przez Galerię Arsenał i Galerię Akcent, oraz dwie, w trakcie trwania których zapoznać się można było z akwarelami (Galeria Arsenał, 1990 oraz Galeria Akcent, 1995). Na wystawie malarstwa w Arsenale Jurkowski zaprezentował trzydzieści sześć płócien. Doskonale scharakteryzował je Zygmunt Ciesielski, precyzyjnie ujmując wyróżniki twórczości artysty przypadające na I połowę lat 90.: „36 prac malarskich poświęca autor, tak jak w poprzednich prezentacjach, ciągle tym samym tematowi, powtarzanym i przetwarzanym wciąż na nowo. Koń, ptak, twarz lub postać ludzka, akt, rzadziej pejzaż oto tematyka obrazów. Tematy te, sprowadzone do znaków, symboli o metaforycznym, wieloznacznym sensie to rozgrywająca się na płótnie rozmowa autora z samym sobą, której treścią jest filozofia istnienia, gra wątku męskiego i żeńskiego, witalność, pierwiastki agraryzmu czy też wiejskiej tradycji. Koń na różne sposoby – spętany, udyszłowiony, ujeżdżony, sprzężony... także skomponowany z aktem, kobietą, ptakiem, wyraża symbolicznie stan napięć przeżywanych przez autora

¹⁷ Fragment niepodpisanego tekstu z ulotki towarzyszącej wystawie (w zbiorach autora).

¹⁸ Dodajmy, iż obie prezentacje praktycznie nie zostały dostrzeżone przez lokalną prasę i nie stały się punktem wyjścia do jakichkolwiek, pobieżnych choćby, refleksji krytycznych.

z niezwykłą siłą i ekspresją. Najbardziej istotną jest jednak warstwa formalna malarstwa Wiesława Jurkowskiego. Kolor szlachetny, wyszukany, kładziony cienką, świetlistą warstwą. Kompozycje wyważone, oszczędne. Formy proste lecz dynamiczne choć czasem wręcz uproszczone i zgeometryzowane. Szczególnym bogactwem uderza kolorystyka. Jurkowski ma skłonność do utrzymywania poszczególnych płócien w gamie jednolitej – monochromatycznej. Mamy więc serię obrazów o dominacji czerwieni, bieli lub zieleni jednak fascynujących bogactwem odcieni, gry światła i natężenia barw. Bo też jest autor kolorystą znakomitym świetnie panującym nad paletą barw i techniką. Taką dyscyplinę i konsekwencję osiągnąć można tylko galerniczą pracą, bo też Jurkowski wydaje mi się być właśnie galernikiem prac i konsekwencji. Świadectwem tego jest cała jego droga twórcza i ta wystawa, która pozwala poprzez piękno obrazów wnikać w metafizyczny świat refleksji autora¹⁹.

Słowa Ciesielskiego znajdują potwierdzenie w wypowiedziach samego artysty. Przy okazji wystawy w Galerii Akcent, otwartej ledwie dwa miesiące po prezentacji w Arsenale, Jurkowski stwierdzał: „[...] najważniejsza przy odbiorze malarstwa jest wrażliwość. Wybieram bowiem dość oczywiste tematy i nie chcę tytułem sugerować niczego ponad oczywistość. Wolę, jeśli odbiorca sam znajduje ukryty sens obrazu. W mojej twórczości ważne są moje obsesje, przeżycia z dzieciństwa i wczesnej młodości. Nawet jeśli próbowałem je odrzucić, zawsze wracały, bowiem tkwią we mnie bardzo głęboko. Często też inspiruje mnie człowiek smutny bądź nadmiernie wesoły, czasem drzewa, zwierzęta. Najbardziej interesuje mnie ‘człowieczy los’ – człowiek uwikłany w odwieczny problem płci, cykl narodzin i śmierci, smutku i radości. Próbuję obrazować to, ‘co się w mej duszy kołacza’”²⁰.

¹⁹ Z. Ciesielski, *Galernik pracy i konsekwencji*, „Gazeta Współczesna”, 5 VII 1993.

²⁰ M. Ciszewska, *Jurkowski w Akcencie*, „Gazeta w Białymstoku”, dodatek lokalny do „Gazety Wyborczej”, 16-17 X 1993. Zob. też rozmowę z Jurkowskim przeprowadzoną przez Zygmunta Ciesielskiego (*Kod z dzieciństwa. Rozmowa z artystą plastykiem Wiesławem Jurkowskim*, „Gazeta Współczesna”, 30 VII 1993). Na ten okres twórczości artysty światło rzuca również kilka słów wstępu do katalogu wystawy Arsenalewej, napisanych przez Monikę Szewczyk, podkreślającą dojrzałość malarstwa Jurkowskiego, malarza, który potrafi w przekonujący pod względem artystycznym sposób zmagać się z pytaniami o charakterze egzystencjalnym, wychodzącymi bezpośrednio od prywatnych, indywidualnych doświadczeń (M. Szewczyk, bez tyt., w: *Wiesław Jurkowski. Malarstwo*, kat. wyst., Galeria Arsenał, Białystok 1993, s. nlb.).

Celną analizę krytyczną autorstwa Ciesielskiego, jak też wypowiedź Jurkowskiego, uzupełnić można o jeden jeszcze wątek – wyjątkową jak na artystę dążność do podkreślania brył postaci ludzkich i zwierząt, chęć kształtowania ich w sposób przestrzenny, zdecydowanie rzeźbiarski. Obrazy z I połowy lat 90. charakteryzuje dosadność użytych środków. Oprócz wyrazistej kolorystyki właśnie realistyczne, ale zarazem swoiście kubistyczne bryły budują siłę wyrazu poszczególnych przedstawień malarskich. Jak i we wcześniejszych okresach twórczości artysty – nie pozostawało to zapewne bez związku z aktywnością Jurkowskiego na polu teatralnym, na co po latach zwróciła zresztą uwagę Izabella Mazur-Tymburska, akcentująca również pojawiającą się w tym czasie u artysty tendencję „do zacierania indywidualnych cech przywoływanych z pamięci postaci i nadawania im rysów wspólnych”²¹.

Inne w charakterze są akwarele z tego okresu, prezentowane w 1990 roku w Arsenale i w 1995 w Akcencie. Niektóre z nich stanowią co prawda przetworzenie na język akwareli form malarskich, przejętych z *płócien*²², wyraźnie teatralnych w charakterze²³, zdecydowana

²¹ I. Mazur-Tymburska, *Jurkowski*, Białystok 2011, s. 19.

²² W jednej z recenzji wystawy w Galerii Akcent czytamy, iż artysta przedstawił dwa cykle akwarel pejzażowych, różniących się tonacją oraz cykl trzeci, w opinii autorki najciekawszy, „utrzymany [...] w czerwono fioletowej tonacji [...]”. Plamy przybierają tu określone kształty. Kształty te są co prawda uproszczone, ale nie aż tak, by nie można było rozpoznać, co mają przedstawiać. Tematem przewodnim we wszystkich pracach tego cyklu jest koń, którego sylwetka, przetworzona przez artystyczną wyobraźnię, pełna ekspresji, pozostaje zawsze na pierwszym planie. Nie stanowi jednak jedynego ważnego elementu kompozycji. Równie istotna, chociaż może mniej rzucająca się w oczy jest tam obecność człowieka, czasami to tylko twarz, albo dwie twarze pozostające w jakimś istotnym związku, a czasem całe postacie, na ogół męczyzna i kobieta. Koń – istotny element kompozycji spełnia też funkcję symbolu – wyraża pewien nastrój, uczucia, to czego w rzeczywistości nie da się zobaczyć” (Iza), *Zabawa w kolor i kształt*, „Kurier Poranny”, 27 VI 1995.

²³ O silnych związkach malarstwa i scenografii w twórczości Jurkowskiego z tego okresu wymownie świadczy fakt, iż wystawa akwarel w Galerii Akcent została po pewnym czasie uzupełniona zaprojektowanymi przez artystę lalkami-figurami, które zagrały w przedstawieniu *O Borucie, co niebu i piekłu służył*, wystawionym przez Olsztyński Teatr Lalek (reż. Bożena Janik; premiera: 9 X 1993). W zetknięciu z prezentowanymi akwarelami wyraźnie dawało się dostrzec podobieństwa w sposobie ich tworzenia: „[Jurkowski] jest specjalistą od posługiwania się oszczędnymi środkami i wydobywania z nich bogatych efektów emocjonalnych i wizualnych. Jego lalki mają bardzo indywidualną formę – są proste, grubo ‘ciosane’, o zastrygłych twarzach, wzruszająco niezgrabne, całość postaci jest kreślona prawie jak znak graficzny. Projekty, które Jurkowski przygotowuje do kolejnych przedstawień można traktować właściwie jako grafikę. Kiedy ogląda się prace olejne tego autora, jego akwarele, czy projekty teatralne – jak chociażby prezentowane w ‘Akcencie’ figury, powstaje wrażenie silnego podobieństwa – sposób rysowania

większość jednak to zgeometryzowane pejzaże, a może raczej impresje pejzażowe, pewne wizje krajobrazu rodzące się w umyśle artysty, przekształcane przez niego na autonomiczne, niedające się związać z konkretnym miejscem widoki. W rozmowie z Zygmuntem Ciesielskim swoje podejście do pejzażu białostocki twórca tłumaczył w następujący sposób: „W kontakcie z plenerem następuje we mnie odświeżenie – przez zmuszenie siebie do intensywnej obserwacji natury. Wśród tematów zakodowanych z dzieciństwa jest też pejzaż – jako obraz, nie jako utrwalony wycinek krajobrazu. Tyle, że taki obraz nie chce się jakoś ułożyć. Jest dla mnie za trudny. Mnie nie interesuje nawet najpiękniejszy fragment okolicy, który mógłbym namalować po prostu. Uważam, że pejzaż jest ciągle przede mną jako obraz przeczuwalnych wartości. Chciałbym osiągnąć to, żeby ktoś oglądający mógł powiedzieć, że ten obraz, ten pejzaż to ‘pejzaż Jurkowskiego’. Żeby był on naznaczony moją osobowością, skrojony na moją miarę. Mam świadomość tego, że swojej miary nie przekroczyć”²⁴.

Starania artysty nakierowane na stworzenie akwarelowych pejzaży, *łatwo rozpoznawalnych*, które można byłoby określić mianem „pejzaży Jurkowskiego”, zostały zwieńczone sukcesem. Jak przekonują akwarele z tego okresu, białostocki twórca konsekwentnie posługiwał się własnym językiem artystycznym. Opierając się na określonym widoku odchodził od manieri realistycznej, tworząc utrzymane w jednolitej, zazwyczaj wyrazistej, ale subtelnej tonacji prace (bazujące na zieleniach bądź fioletach). Nakładał w nich na siebie figury oraz kształty, multiplikował je, bawił się formą, kształtami, a także odcieniami wykorzystywanych barw. Ostatecznie zaś dochodził do abstrakcyjnych kompozycji, które wyrażały jego własny sposób postrzegania i rozumienia otaczającego go świata przyrody, przesiąkniętego swoistym łaodem i porządkiem, a zarazem delikatnego, subtelnego, niekiedy nawet zmysłowego w wyrazie.

Dokładnie pięć lat później, w grudniu 1999 roku, na indywidualnej wystawie w Galerii Arsenał można było już oglądać zupełnie inne w charakterze prace artysty. Prezentacja obejmowała malarstwo oraz

projekty scenograficzne powstałe w ostatnich pięciu latach, głównie 1997-1999²⁵. Wyraźnie podkreślony był na niej wspomniany już, charakterystyczny dla lat 90., rys twórczości artysty, a więc zbieżność poszukiwań w obrębie malarstwa i teatru. Wystawione prace dobitnie przekonywały, iż w tym właśnie czasie oba rodzaje twórczości zyskały tę samą rangę, ewidentnie były dla artysty równie ważne²⁶, bo pozwalały na eksplorowanie analogicznych kwestii formalnych, związanych z kształtowaniem brył, geometrycznych struktur, budowaniem rzeźbiarskich w charakterze postaci. Na wystawie pojawiły się jednak także nowe wątki, zauważyć można było nowe podejście do materii malarskiej. Trafnie zmiany w twórczości artysty w tym okresie, jak też ich uwarunkowania, zdiagnozowała Monika Szewczyk, zwracająca uwagę, iż „Wiesław Jurkowski był zawsze, nawet w najbardziej ‘dzikim’ okresie, malarzem o dużej dyscyplinie. W swych najnowszych pracach artysta zdaje się mniej przejmować warsztatem i jego wymogami, czystością użytych środków. Dopuszcza pewne ‘nierówności’ powierzchni malarskiej, akceptuje je, jest bardziej otwarty wobec swojej pracy, bardziej swobodny. Nie bez znaczenia zdaje się tu być doświadczenie z akwarelą, budowanie otwartej kompozycji, pozostawianie płaszczyzn nie dotkniętych farbą”²⁷.

Do wymienionych przez Szewczyk cech dodać można jeszcze wykorzystywanie zgaszonych *bądź zimnych*, sprawiających wrażenie przybrudzonych, barw²⁸, a przede wszystkim dekonstrukcję przedstawianego świata. Obrazy z II połowy lat 90. wypełnione są

²⁵ Dodajmy, iż zestaw prac malarskich z tego okresu stanowił również trzon ekspozycji zorganizowanej przez Galerię Delfiny w Warszawie, w 2001 roku (informacja bazująca na wspomnieniach autora niniejszej pracy). Niestety, brak dokumentacji fotograficznej tego wydarzenia, jak też jakichkolwiek śladów w prasie, nie pozwala na jej dokładną rekonstrukcję oraz szczegółowe określenie jej charakteru.

²⁶ Zwróciła na to uwagę Monika Szewczyk we wstępie do katalogu wystawy: „Pamiętam pracę Wiesława Jurkowskiego nad serią akwarel, o których mówił, że maluje je w przerwie, w czasie niemożności pracy nad malarstwem olejnym. Oboje jednak mieliśmy pewność, że nie są one mniej ważne. Podobnie rzecz się ma ze scenografią. Zwykle te dziedziny żyją niezależnym życiem. Ale na wspólnej ekspozycji widać, jak wiele je łączy. Widać, że są równorzędne, nie podporządkowane sobie nawzajem. Na tyle różne, na ile wynika to z różnic między dyscyplinami; na tyle podobne, na ile łączy je osobowość, temperament twórcy”; M. Szewczyk, bez tyt., w: *Wiesław Jurkowski*, kat. wyst., Galeria Arsenał, Białystok 1999, s. nlb.

²⁷ Ibidem.

²⁸ Szewczyk wspomina, że nowe płótna Jurkowskiego nabrały „jakiegoś szczególnego, minorowego tonu”; ibidem.

w każdym przypadku pozostaje ten sam”; Olp, *Trochę teatru w galerii*, „Kurier Poranny”, 14-15 VIII 1995.

²⁴ Z. Ciesielski, *Kod z dzieciństwa. Rozmowa z artystą plastykiem Wiesławem Jurkowskim*, „Gazeta Współczesna”, 30 VII 1993.

zazwyczaj nie pełnymi wyobrażeniami postaci ludzkich, ale ich fragmentami, umieszczonymi w nieokreślonej, uproszczonej, niekiedy podzielonej na pola, zgeometryzowanej przestrzeni. Jurkowski wprowadza w obraz surowo kształtowane, zazwyczaj ujednolicone w charakterze głowy kobiece bądź męskie, a także towarzyszące im dłonie; w tych ostatnich znajdują się często zwierzęta – koguty, kury, gęsi. Skupiając się na wybranych fragmentach ciała ludzkiego, przedstawiając zwarte w formie zwierzęta domowe, tworzy swoisty system znaków, wyrazistych akcentów kształtujących ikonografię płócien, odnoszących się do świata wsi. Rozczłonkowane, sztywne postaci nie stanowią już punktu wyjścia do egzystencjalnych w charakterze rozważań, bardziej napawając strachem, wzbudzając niepokój. Nie ulega wątpliwości, że ten okres twórczości artysty jest okresem najtrudniejszym dla potencjalnego odbiorcy. Kontakt z dziełami sprawiającymi wrażenie niewykończonych, szorstkich, na swój sposób agresywnych, odpychających trudną niekiedy kolorystyką i zestawem niepokojących motywów wymaga dużej otwartości, chęci zmierzenia się z naprawdę niełatwą formą oraz treścią²⁹.

Wystawa indywidualna z przełomu 2006 i 2007 roku ukazywała kolejną woltę artystyczną, którą wykonał Jurkowski w pierwszych latach nowego millenium. Niestety, był to już czas, kiedy lokalna prasa powoli przestawała pełnić rolę istotnego źródła wiedzy na temat mających miejsce w Białymstoku wydarzeń kulturalnych. Na łamach lokalnych dzienników pojawiało się coraz mniej analitycznych w charakterze recenzji,

²⁹ W recenzji wystawy na ekspresyjność najnowszych prac Jurkowskiego zwracała uwagę Monika Żmijewska: „Nie sposób przejść obojętnie obok jaśniejącej plamy zieleni, na której obok siebie egzystują konie rodem z Picassa, cierpiące pobrużdżone twarze o znieruchomiałym spojrzeniu i wyeksponowanych nozdrzach. Na innym obrazie obok szarych kobiecich w chustkach widnieje grzebień koguta, zgeometryzowane twarze wykrzywione grymasem i postać nagiego człowieka o rozkrzyżowanych ramionach. Wyziera z nich i przejmująca rozpacz, i pogoda. I w tym chyba właśnie tkwi tajemnica malarstwa Jurkowskiego, potrafiącego łączyć skrajności i tworzyć w ten sposób prace niejako dyskursywne. Nieruchome sfinksy, kot z wytrzeszczonymi oczami, kobieta z rękami złożonymi na podołku – wydają się spoglądać przed siebie nieruchomo. Ale nie mogą się oprzeć wrażeniu, że bohaterowie Jurkowskiej opowieści o świecie z zapalem ze sobą 'gadają'. Malarz rzeczywistość pokazuje symultanicznie, nie tworzy jednego centralnego punktu obrazu. Płatanina zamasywionych, zdecydowanych konturów i brył geometrycznych, układających się w rysy postaci, nakazuje nam spędzić długie minuty przed obrazem. Bo to cały spektakl. Ale przecież nie bez kozery Jurkowski jest scenografem. W te malowane z rozmachem prace wpisane jest cierpienie i euforia, magia i skrzecząca rzeczywistość, baśniowość i realizm”; M. Żmijewska, *Straszne bajki*, „Gazeta w Białymstoku”, dodatek lokalny do „Gazety Wyborczej”, 4-5 XII 1999.

pozwalających wyrobić sobie pojęcie o prezentowanej w różnych instytucjach sztuce. Patrząc z dzisiejszej perspektywy, omówienia tej konkretnej indywidualnej wystawy Jurkowskiego nie dają żadnego głębszego oglądu jego twórczości z początków lat 2000. W istocie są to bardziej zestawy podstawowych informacji o wydarzeniu, okraszone wielokrotnie powtarzanymi stwierdzeniami, pojawiającymi się przy okazji wszelkich wzmianek o twórczości Jurkowskiego³⁰. Stąd też pisać o niej można w oparciu o dokumentację fotograficzną, znajdującą się w Galerii Arsenal w Białymstoku, jak też własne wspomnienia autora niniejszej publikacji.

W salach Galerii Arsenal zaprezentowano kilkadziesiąt prac malarskich i graficznych. Główne wyróżniki oraz istotę tych pierwszych dobrze scharakteryzowała w kilka lat później Izabella Mazur-Tymburska: „Koniec lat 90. i lata najnowsze, to przede wszystkim inna tematyka i niezwykle bogata, wręcz fowistyczna paleta barw, zestawianych w szalonych kontrastach. Dominują studia z natury i studia portretowe. Artysta obserwuje pejzaże w zmieniających się porach roku i dnia, korony drzew widziane z wysokości okna pracowni. Płaszczyznę obrazów tworzy dalej geometryczna siatka, jej struktura i warstwa kolorystyczna, wyraźna i sugestywna. W studiach drzew nakłada się na nią rysunek konarów, delikatny i rozedrgany, równoważny z plamami ugrów i karminów. W pracach akwarelowych i gwaszowych krajobrazy malowane są miękką plamą obwiedzioną białym konturem, oddychają powietrzem z białych, niezamalowanych partii papieru. Coraz rzadziej można wypatrzyć w krajobrazie ludzką twarz, staje się ona odrębnym zagadnieniem artystycznym. Powstają liczne portrety ludzi bliskich, rodziny i przyjaciół, wywołane z pamięci lub wyszukane z czarno-białej fotografii. Ujęcia są bardzo różne: twarze en face i z półprofilu, półpostaci w otoczeniu krajobrazu i w przestrzeniach nieokreślonych, ale istotnych ze względu na zderzenia kolorów, grę tonów i półtonów. Artysta nie odtwarza rysów, ale buduje twarze z dystansu swojej malarskiej interpretacji. Zestawia ostrą jak cięcie kreskę z delikatną, laserunkową plamą”³¹.

³⁰ Zob. przede wszystkim recenzję Moniki Żmijewskiej (M. Żmijewska, *Nasi znów w Arsenale*, „Gazeta Wyborcza. Białystok”, 23-26 XII 2006), która na dobrą sprawę, w odniesieniu do prac artysty z połowy lat 2000., snuje analogiczną refleksję jak w przypadku prac prezentowanych w Arsenale w roku 1999 (M. Żmijewska, *Straszne bajki*, „Gazeta w Białymstoku”, dodatek lokalny do „Gazety Wyborczej”, 4-5 XII 1999).

³¹ I. Mazur-Tymburska, *Jurkowski*, Białystok 2011, s. 19.

Prezentowane na wystawie obrazy dowodziły, iż artysta, po kilku latach wyraźnych zmagani z malarską materią, poszukiwaniu zadowalającej formuły artystycznej, doszedł do rozwiązań bardziej wyważonych w charakterze, ale zdecydowanie niepozbawionych siły wyrazu. Struktura postaci, zwierząt i pejzaży stała się na obrazach tworzonych po 2000 roku prostsza, czytelniejsza, zarazem jednak sugestywne barwy niejako podbiły ich ekspresyjność, nadały im mocną, a przy tym rozwibrowaną formę. Oglądając prezentowane prace można było odnieść wrażenie, iż artysta, dochodząc do nowych rozwiązań, jednocześnie nie do końca się jednak w nich odnajdywał, nie osiągał w pełni tego, co zamierzył. Wniosek taki można było wysnuć patrząc, jak ważne stały się dla niego w tamtym okresie prace graficzne. Na wystawie zaprezentowano sporych rozmiarów drzeworyty, w których artysta eksplorował tematykę znaną z jego współczesnych płócien (umieszczone w nieokreślonej przestrzeni głowy i dłonie ludzkie, zwierzęta domowe, ale też i dzikie, jak jeleń, motywy znane z rzeźby ludowej, takie jak wizerunek Chrystusa na krzyżu), ale też wcześniejszych grafik (motyw Jeźdźców Apokalipsy, który pojawił się również na początku nowego tysiąclecia w malarstwie Jurkowskiego³²).

Użycie innego medium ewidentnie dawało artyście szersze pole do rozwiązywania nurtujących go w tym czasie artystycznych problemów. Czarne, jednordone tła, funkcjonujące w kontraście do bieli przedstawianych postaci, oraz mocna, drzeworytnicza linia, zróżnicowana, niekiedy krótka, szarpana, nerwowa, innym razem długa i pewna, dynamiczna, buduje szczególną ekspresję prac graficznych z tego okresu. Jest ona dodatkowo wzmocniona charakterystyczną kompozycją prac. Motywy wykorzystywane przez Jurkowskiego tworzą skomplikowane układy, symultaniczność kompozycji, nagromadzenie szczegółów, potęguje wrażenie swoistego *horror vacui*, zaś wielkość przedstawianych postaci sprawia, iż zdają się one rozsażać ramy kompozycji, ledwo się w nich mieszcząc. Doskonałe pod względem warsztatowym³³, inteligentnie

odwołujące się i wchodzące w dyskurs, poprzez tematykę oraz technikę, do sztuki ludowej³⁴, istotnie uzupełniają malarskie poszukiwania Jurkowskiego z tego okresu, a może raczej – stanowią *równoległą drogę* artystycznych poszukiwań białostockiego twórcy. Te dwie równoprawne drogi artystycznych poszukiwań zostały na wystawie z przełomu 2006/2007 roku ukazane w całej pełni.

Na 2010 rok przypadła retrospektywna prezentacja twórczości malarskiej, graficznej oraz rysunkowej Wiesława Jurkowskiego – *Wiesław Jurkowski. Siedemdziesiąt plus* – zorganizowana przez Galeria Arsenal w Białymstoku. Wpisywała się ona w szerszą tendencję prezentowania, dokumentowania, omawiania i analizowania dorobku artysty, związaną z jego siedemdziesiątymi urodzinami, przypadającymi na 2009 rok. Śmiało można powiedzieć, iż w tym czasie Wiesław Jurkowski zyskał status nestora lokalnego środowiska artystycznego, stał się niejako klasykiem. Miało to swoje dobre i złe strony. Do dobrych zaliczyć należy rozciągnięte w czasie wydarzenia związane z okrągłym jubileuszem – wystawę projektów scenograficznych oraz malarstwa w Białostockim Teatrze Lalek (odpowiednio 2009 i 2011), wspomnianą retrospektywę w Arsenale, a także szereg istotnych, bardziej przekrojowych w charakterze publikacji poświęconych artyście³⁵. Do złych należy zaliczyć brak katalogów towarzyszących wystawom, jak też brak jakiegokolwiek refleksji krytycznej, ukierunkowanej na poszczególne prezentacje. Trzy wymienione wydarze-

w: *Wiesław Jurkowski. Malarstwo i drzeworyty*, kat. wyst., Galeria Arsenal w Białymstoku, Białystok 2007, s. nlb.).

³⁴ „Twórczość graficzna Jurkowskiego to z kolei przegląd przez klasyczne techniki, które artysta opanował w stopniu bez mała doskonałym. Tworzone przez niego drzeworyty są esencją sztuki drzeworytniczej w ogóle. Artysta osiągnął niebywałą sprawność w opracowywaniu matrycy. Operuje zdecydowaną linią, swobodnie i pewnie wybiera materiał, z wyczuciem operuje czernią i bielą, nadając im szczególną moc. Ich forma idzie w parze z treścią. Drzeworyt, jedna z najprostszych i najtańszych technik graficznych, przez stulecia znajdował zastosowanie w sztuce ludowej. Reminiscencje tej ostatniej praktycznie zawsze są czytelne w pracach Jurkowskiego. Z niej wywodzą się zarówno proste formy o dużej sile wyrazu, jak też treści, często oscylujące wokół religijności oraz wyobraźni mieszkańców podlaskich wsi. Jurkowski głęboko wczuwa się w świat tradycyjnych wartości, ale przetwarza je na własną modłę”; K. Kopania, bez tytułu, fragment tekstu z ulotki towarzyszącej wystawie indywidualnej *Wiesław Jurkowski. Forma i barwa – reinterpretacje* (2015/2016), Archiwum Galerii Arsenal w Białymstoku.

³⁵ K. Kopania, *Wiesława Jurkowskiego „Czterej Jeźdźcy Apokalipsy”*, w: K. Kopania (red.), *Czas Apokalipsy. Koniec dziejów w kulturze od późnego średniowiecza do współczesności*, Warszawa 2012, s. 211-217; A. Michałowska (oprac.), *Wiesław Jurkowski. Dokumentacja działalności*, seria: „Łalkarze – materiały do biografii” pod redakcją M. Waszkiela, Białystok 2009; I. Mazur-Tymburska, *Jurkowski*, Białystok 2011.

³² Prace z motywem Jeźdźców Apokalipsy były prezentowane również na omawianej wystawie w Galerii Arsenal. Jako że powstało na ich temat odrębne studium, nie będą one tu szczegółowo omawiane: K. Kopania, *Wiesława Jurkowskiego „Czterej Jeźdźcy Apokalipsy”*, w: K. Kopania (red.), *Czas Apokalipsy. Koniec dziejów w kulturze od późnego średniowiecza do współczesności*, Warszawa 2012, s. 211-217.

³³ Zob. uwagi Izabelli Mazur-Tymburskiej (I. Mazur-Tymburska, *Jurkowski*, Białystok 2011, s. 21-22) oraz Moniki Szewczyk (M. Szewczyk, bez. tyt.,

nia nie odbiły się praktycznie żadnym echem w prasie lokalnej, która, jak zostało wspomniane wcześniej, od pewnego momentu zaczęła ograniczać się do informowania o wystawach, nie zaś ich analizowania.

Niewątpliwie najważniejszą spośród trzech wymienionych prezentacji była retrospektywa w Galerii Arsenał w Białymstoku. Wynikało to z trzech faktów: 1) była to prezentacja największa, w dodatku zorganizowana we wnętrzach w pełni do tego rodzaju wydarzeń przystosowanych; 2) przekrojowo przedstawiała dorobek artysty w zakresie malarstwa, grafiki i rysunku, obejmując chronologicznie jego działalność od 1963 roku; 3) oprócz prac dawnych zaprezentowano na niej prace najnowsze, powstałe w ostatnich pięciu latach przed otwarciem retrospektywy. Mając na względzie charakter niniejszej publikacji, której celem jest przedstawienie całego dorobku twórczego Wiesława Jurkowskiego, omówienie historycznej części ekspozycji nie jest konieczne. Warto za to skupić się na nowych pracach, które zaprezentował artysta, tych powstałych po 2006 roku, a więc po czasie, kiedy miała miejsce jego ostatnia indywidualna wystawa. Poświadczały one bowiem to, co podkreślane jest w niniejszej publikacji stale, mianowicie konsekwentny rozwój Wiesława Jurkowskiego, cechującą go autorefleksję i chęć eksperymentowania.

Na wystawie *Wiesław Jurkowski. Siedemdziesiąt plus* pojawiły się nowe płótna, całkowicie odmienne od tych, które można było zobaczyć w Arsenale w 2006 roku. Przede wszystkim w okolicy 2010 roku artysta kolejny raz skupił swoją uwagę na malarstwie pejzażowym, proponując nowe rozwiązania w tej materii. Zasadniczo również zmodyfikował kolorystykę obrazów. Jako przejściową w stylistyce potraktować można było sporych rozmiarów pracę *Cytaty przydrożne* z 2010, w przypadku której znana dobrze ikonografia (postaci Ukrzyżowanego oraz twarze ludzi ze wsi, w obu wypadkach zmultiplikowane) zaczęła funkcjonować w kontekście nad wyraz impresyjnego, łagodnego w charakterze krajobrazu, budowanego z geometrycznych struktur, diagonalnych linii oraz ciepłych, intensywnych barw – oranżu, żółci i granatu. Inne nowe prace były już wyłącznie efektem rozmyślań nad krajobrazem, poświadczając, iż w okolicach 2010 roku kwestiami, które zaczęły zaprzętać umysł malarza, była umiejętność tworzenia stonowanych, logicznych, do pewnego stopnia panoramicznych, mniej wycinkowych niż miało to miejsce dawniej,

kompozycji, opierających się na wspomnianych diagonalach oraz wyrazistych bryłach, wśród których dominowały romby. Kolorystyka płócien stała się bardziej stonowana, ale wciąż intensywna, przede wszystkim zaś zasadniczo bardziej zróżnicowana niż miało to miejsce w latach poprzednich.

Tendencje powyższe w kolejnych latach uległy rozwinięciu, co obserwować można było na kolejnej indywidualnej prezentacji Wiesława Jurkowskiego w Galerii Arsenał, mającej miejsce na przełomie 2015/2016 roku, zatytułowanej *Wiesław Jurkowski. Forma i barwa – reinterpretacje*. Na niej też prezentowane były prace graficzne, z jednej strony stanowiące swoistą wariację na temat motywów i technik wykorzystywanych przez artystę w ostatnich latach, z drugiej zaś wskazujące na rosnącą rolę prac portretowych w dorobku artysty. W ulotce towarzyszącej wystawie piszący niniejsze słowa starał się oddać istotę prac Jurkowskiego tworzonych po 2010 roku: „Najnowsze prace artysty tchną świeżością, przebijają przez nie intensywność w odbieraniu bodźców i chęć ich celnego przełożenia na język sztuki. Obrazy uwodzą gamą barwną. Są intensywne pod względem kolorystycznym. Jurkowski nigdy jeszcze nie używał tak czystych, zazwyczaj jasnych barw. Nigdy też nie pozwalał sobie na tak dużą swobodę kompozycyjną. Przez ostatnie dwadzieścia lat jego malarstwo opierało się na geometrycznych formach i wyrazistych liniach, niekiedy prowadzonych tak, że sprawiały wrażenie wymuszonych, powstałych w wyniku dużego wysiłku intelektualnego, wahań czy rozterek. Ostatnie prace są bardziej impresyjne w charakterze, improwizacja oraz rozmalowanie przełamują kanciaste, krystaliczne, ciężkie struktury, znane z wcześniejszych płócien. Szczególnie pejzaże tworzone są mniej rygorystycznie niż dawniej, są swobodniejsze i tchną często witalnością przyrody. W przypadku prac graficznych artysta bawi się formą, technikami, w miedziorytach wraca do realistycznego sposobu obrazowania, typowego dla wczesnej fazy swojej twórczości, a jednocześnie eksperymentuje, do drzeworytów, utrzymanych w charakterystycznej dla siebie stylistyce, wprowadza kolor i odbija obraz na zadrukowanym papierze. Punkt zainteresowania przesuwają przy tym z motywów ludowych na portretowe. To właśnie syntetyczne, mocne w wyrazie przedstawienia twarzy konkretnych osób dominują ostatnimi czasy w drzeworytach artysty.

Wiesław Jurkowski niczego już nie musi. Nie ściga się, nie rywalizuje. Tworzy, bo tworzenie jest jego pasją, bo lubi to, co robi. Mając za sobą ponad pięćdziesiąt lat artystycznych doświadczeń może skupić się na twórczym podejściu do własnego dorobku, własnych doświadczeń, reinterpreterując motywy, które z powodzeniem wykorzystuje od wielu lat³⁶.

W 2019 roku Wiesław Jurkowski obchodził osiemdziesiąte urodziny. Trudno określić go inaczej niż mianem artysty niezmiennie aktywnego na polu sztuki, malarstwa w pierwszej kolejności. Dobitnie świadczy o tym jego najnowsza wystawa indywidualna, przygotowana przez Galerię im. Sienkiewicza w Białymstoku (październik-listopad 2019), trwająca jeszcze w momencie oddawania niniejszej książki do druku. Wybrano na nią prace malarskie z ostatnich czterech-pięciu lat. Dowodzą one swoistego twórczego spełnienia, sprawiając wrażenie malowanych niespiesznie, a przy tym cechujących się wyjątkową harmonią. Artysta kontynuuje tematy oraz rozwiązania formalne znane z prac wykonywanych przed 2016 rokiem, dokonując drobnych korekt, stabilizując kolorystykę, lekko ją przyciemniając, co powoduje, że ostatnie pejzaże są bardziej refleksyjne w charakterze, ale bynajmniej nie minorowe – raczej tchnące spokojem. Patrząc na nie od strony kompozycyjnej można stwierdzić, iż artyście udało się osiągnąć idealny balans między realistycznym sposobem przedstawiania natury a wyobrażeniem abstrakcyjnym w charakterze, oddziałującym na widza zestawem linii oraz zgeometryzowanych form.

Zaznaczyć należy, że niewielką część malarskiego dorobku artysty z ostatnich kilku lat stanowią płótna z motywami figuratywnymi – zarówno tymi dobrze znanymi z prac stworzonych w ostatnich dziesięcioleciach, jak i nowymi (na przykład wyobrażenia mężczyzn w półpostaci, spoglądających w kierunku widza). Wszystkie sprawiają wrażenie stworzonych z pewnym dystansem do własnej twórczości, jakby były

swoistą niezobowiązującą wariacją na jej temat. Tego rodzaju swoboda w podejściu charakteryzuje również liczne akwarele z motywami pejzażowymi. W ich przypadku kolorystyka jest zasadniczo jaśniejsza niż ta znana z obrazów. Co oczywiste – nie oddziałują one na oglądających fakturą, sprawiając przez to wrażenie delikatniejszych, pogodniejszych w wyrazie. Wiesław Jurkowski pozostaje niezmiennie twórczy, eksperymentuje, poszukuje, jest głodny nowych rozwiązań formalnych, jak też interesuje się otaczającym go światem, który na swój własny, osobny sposób analizuje oraz artystycznie interpretuje.

Ostatnie trzydzieści lat to także czas, w którym Wiesław Jurkowski działał na polu teatralnym. O ile jednak jego aktywność jako malarza czy grafika była intensywna, przynosząc rezultaty w postaci różnorodnych pod względem ikonografii i stylistyki prac wykonanych w wielu technikach, o tyle jego aktywność jako scenografa z czasem gasła. W istocie możemy powiedzieć, iż Jurkowski w pełni czynnym scenografem był do 2008 roku. Po tej dacie na potrzeby sceny pracował incydentalnie, tworząc projekty scenograficzne do *Pięcioksiągu Izaaka* w reżyserii Wojciecha Kozłowskiego (2013). W ostatnich latach związek białostockiego artysty z teatrem ograniczał się w istocie do działalności dydaktycznej, prowadzenia zajęć w Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie – Filii w Białymstoku (dawniej: Wydział Sztuki Łąckiej). Co więcej, nie dość, że aktywność Jurkowskiego na polu teatru z czasem gasła, to jeszcze w istotnym stopniu zmieniała charakter. Scenograf Białostockiego Teatru Lalek był zawsze w pierwszej kolejności scenografem pracującym przy spektaklach stricte lalkowych. Tymczasem, tak jak to było już podkreślane w niniejszym studium, im bliżej współczesności, tym bardziej polskie teatry lalkowe odchodziły od lalek. Jurkowski, w pierwszej kolejności odnajdujący się twórczo w tradycyjnych formach sztuki lalkarskiej, im się świadomie poświęcający, z nich czerpiący artystyczną satysfakcję, niejako tracił naturalne warunki do działania. Nie bez znaczenia dla obniżenia aktywności na polu scenografii był też fakt, iż w środowisku teatralnym, w którym się obracał, następowała zmiana pokoleniowa. Kilkadzieślat niekiedy lat młodszy reżyserzy, jeśli w ogóle potrzebowali scenografów o bardziej klasycznym profilu, z oczywistych względów poszukiwali ich w gronie osób bliższych im wiekowo.

³⁶ K. Kopania, bez tytułu, fragment tekstu z ulotki towarzyszącej wystawie indywidualnej *Wiesław Jurkowski. Forma i barwa – reinterpretacje* (2015/2016), Archiwum Galerii Arsenat w Białymstoku. O tym, że artysta niczego już nie musi i z nikim się nie ściga, dobitnie świadczy fakt, iż znaczna część z prezentowanych na wystawie obrazów powstawała bardzo długo, niekiedy kilka lat. Ich przemyślana kompozycja, stopień dopracowania, są przy tym dowodem nie na brak weny twórczej czy problemy z osiągnięciem satysfakcjonującego efektu końcowego, co raczej na komfort pracy malarza, który po prostu może sobie na niego pozwolić.

Mając powyższe na względzie, za bez mała symboliczny można uznać fakt, iż po przełomie 1989 roku pierwszym całkowicie nowym spektaklem, do którego scenografię tworzył Jurkowski, był *Kabaret Dada* w reżyserii Wojciecha Szlachowskiego (1990)³⁷. Ten cieszący się ogromną popularnością spektakl, zapoczątkowujący pasmo sukcesów białostockiej sceny w latach 90., grany był wyłącznie w żywym planie. Co więcej, konwencja przedstawienia, oparta na humorze sytuacyjnym i słownym, wymagająca od widza pełnego skupienia się na aktorach, ich gestach, ruchach, mimice, wypowiedziach, wzajemnych relacjach, nie wymagała rozbudowanej dekoracji scenicznej. Zadaniem scenografa było raczej stworzenie przestrzeni w pełni neutralnej, z czego Jurkowski wywiązał się doskonale. Na tyle doskonale, że trudno nawet mówić w tym przypadku o czymś więcej, niż najprostszej aranżacji przestrzeni, która nie nosiła żadnych śladów indywidualności, osobowości artystycznej jej twórcy. Jak pisała jedna z recenzentek przedstawienia: „Scenograf [...] nie musiał się przepracowywać. Dał czarne tło, pożyczył kilka krzeseł od Ionesco”³⁸.

Odmienne przedstawiała się sytuacja w przypadku *Krzesiwa* (1990), wyreżyserowanego przez Wojciecha Kобрzyńskiego. Pracując nad tym spektaklem Jurkowski mógł pokazać pełnię swoich możliwości, co też uczynił, tworząc nad wyraz bogate w charakterze dekoracje sceniczne oraz lalki. To właśnie bogactwo, różnorodność i efektowność użytych środków, jak też stosowanie zasady kontrastu, stanowiło o sile wizualnych aspektów tego przedstawienia. Białostocki scenograf tłem dziejącej się akcji uczynił skomplikowany w bryle, wielopiętrowy i wieloelementowy zamek, ewokujący cechy stylu gotyckiego. Funkcjonowało ono zamiennie z innym tłem, złożonym z abstrakcyjnych, rzeźbiarskich form przestrzennych, sugerujących drzewa, a może raczej mroczny, gęsty las. Siła lalek tkwiła z kolei w kontraście między fakturowo potraktowanym strojem a gładkimi, jednolitymi twarzami bohaterów. O wkładzie Jurkowskiego w spektakl z uznaniem pisała

³⁷ Pierwszym spektaklem po zmianie ustrojowej w Polsce, za którego scenografię odpowiadał Jurkowski, był co prawda spektakl *O straszliwym smoku i dzielnym szewczyku, prześlicznej królownie i królu Gwoździku* (premiera: 9 I 1990), trudno jednak uznać go za dzieło nowe. Wyreżyserowane przez Krzysztofa Raua przedstawienie było po prostu jedną z kolejnych wersji scenicznych tego utworu, na deskach białostockiej sceny goszczącego w 1973, 1979 oraz 1983 roku.

³⁸ O. Pacewicz, *No gdzie ten skandal?*, „Kurier Poranny”, 28 V 1990.

Olga Pacewicz, uznając jego warstwę wizualną, wraz z muzyczną, za największy atut: „Cała cudowność przedstawienia to praca scenografa! Wiesław Jurkowski pokazuje najwyższą klasę. Wszystko jest dla niego materiałem teatralnym. Potrafi połączyć w zwartą, dynamiczną kompozycję – przestrzeń, światło, kolor, lalkę. I jak to bywa w przypadku mistrza, przejścia odbywają się gładko i prawie niedostrzegalnie. Zmiana dekoracji nie staje się ‘czarną dziurą spektaklu’, która często potrafi zniszczyć cały nawet najmistrzniej zbudowany klimat. ‘Przejścia techniczne’ są samym działaniem się, częścią akcji, elementem sztuki. Jurkowski jest nadzwyczaj zwięzłym scenografem. Z góry zamierzona oszczędność środków staje się prowokacją dla wyobraźni. Drzewa (jakieś fantastyczne monstra, jak z sennego koszmaru), przechodzą kilka metamorfoz. Są jak kufer maga – inne z każdej strony”³⁹.

Precyzyjnie istotę dekoracji stworzonych przez Jurkowskiego, zasady ich działania, opisała po latach od premiery sztuki Izabella Mazur-Tymburska: „Swoisty podział przestrzeni na trzy części, ale nie w funkcji mansjonów, zastosował Jurkowski w *Krzesiwie* wg Andersena w reżyserii Wojciecha Kобрzyńskiego z 1990. Gigantyczny pień drzewa, poprzez transformację, stwarzał kolejne miejsca akcji. Sugerowało to, że cała historia, cały baśniowy świat mieści się w jego wnętrzu. Otwierając się jak tryptyk, był mieszkaniem trzech psów strzegących skarbu, obrocony stawał się miastem-zamkiem, do którego przybył żołnierz. Lalki – zmechanizowane kukły, o drewnianych głowach, dłoniach i nóżkach, ubrane w kostiumy spójne fakturą i kolorem z przedstawianymi światami, mogłyby znaleźć się wśród Breughlowskich figurek np. na planie jego *Zabaw dziecięcych*”⁴⁰.

Tradycyjna w charakterze, zdecydowanie bardziej stonowana, była scenografia do *Baśni o dwóch nieustraszonych rycerzach*, ostatniego spektaklu wyreżyserowanego przez jedną z nesterek powojennego lalkarstwa polskiego – Joannę Piekarską (1992). W opinii Barbary Hirsza ta już wtedy dość archaiczna oprawa sceniczna, z prostymi, mało indywidualnymi w charakterze lalkami funkcjonującymi w obrębie przeskalanowanej i uproszczonej konstrukcji przypominającej szopkę, bardziej pasująca do lat 60. czy 70., sprawdziła

³⁹ O. Pacewicz, *Przeciętniak na tronie*, „Kurier Poranny”, 19 XI 1990.

⁴⁰ I. Mazur-Tymburska, *Jurkowski*, Białystok 2011, s. 13.

się dobrze: „Pełna niesamowitych przygód opowieść o dwóch rycerzach została rozpisana na 36 lalek, podobną liczbę rekwizytów i ruchome dekoracje autorstwa Wiesława Jurkowskiego, który również podjął dialog między tradycją a współczesnością, łącząc w swojej scenografii aluzje do ludowości (nawiązanie do szopki, plebejskie akcenty w plastyce lalek) z motywami dziecięcej malowanki-wyklejanki”⁴¹. Równie tradycyjna i oparta na prostym pomysle była scenografia do *Wojny o echo* (1994) w reżyserii Barbary Muszyńskiej. W tym przypadku Jurkowski nadał wizualny ton przedstawieniu poprzez dominującą barwę – róż. Zastosowany on został do kostiumów aktorów, rokokowych w charakterze prospektów scenicznych, a także znajdujących się na scenie parawanu oraz stołu⁴².

Generalnie I połowa lat 90. pod względem scenograficznym była dla Jurkowskiego trudna. Poza *Krzesiwem* w zasadzie nie stworzył scenografii, w której widać byłoby pełnię jego talentu, umiejętności oraz doświadczeń. W tym czasie odpowiedzialny był głównie za tworzenie dość w istocie konwencjonalnych projektów, takich jak te na potrzeby *Baśni o dwóch nieustraszonych rycerzach* czy *Wojny o echo*. Przede wszystkim jednak zaangażowany był w prace nad przedstawieniami w rodzaju *Spotkania przy choince* (1992) *Kolęda strażaka* (1995) czy *Niech żyje św. Mikołaj* (1995), które, jako związane tematycznie ze świętami Bożego Narodzenia, miały charakter bardziej okazjonalny i nie były tworzone z nastawieniem na osiągnięcie wybitnych efektów artystycznych. Dość wspomnieć, że przedstawienia te nie były w zasadzie recenzowane przez lokalną prasę, a jeśli nawet, to jedynie zdawkowo. Niewątpliwie za ciekawszy uznać można spektakl zrealizowany w Olsztyńskim Teatrze Lalek w 1993 roku – *O Borucie, co niebu i piekłu uciekł*, w reżyserii Bożeny Janik – do którego artysta zaprojektował rodzaj wspominanych już wcześniej lalek-rzeźb, wykazujących pod względem formalnym podobieństwa do jego obrazów z tego okresu. Wspomnieć też można o ogromnym sukcesie, jakim było wznowienie sztuki *Niech żyje Punch!* (1995), zmodyfikowanej przez Wojciecha Szlachowskiego. Powrót Puncha na scenę, jego popularność wykraczająca zdecydowanie poza Białystok, dowodziły, jak ważny i dobry był to spektakl,

którego szczególnie istotnym komponentem była warstwa wizualna stworzona przez Jurkowskiego. Było to jednak tylko wznowienie, trudno przypisywać je w pełni do scenograficznego dorobku artysty z lat 90.

Na spektakl zrealizowany w Białostockim Teatrze Lalek i porównywalny pod względem rangi artystycznej z *Krzesiwem*, a nawet zdecydowanie go przewyższający, czekać trzeba było do 1998 roku. Wtedy to Jurkowski wykonał scenografię do *Testamentu* – wg *Wielkiego Testamentu* Franciszka Villona, reżyserowanego przez Wojciecha Kобрzyńskiego. Spektakl zyskał bez mała entuzjastyczne recenzje krytyków, podkreślających oryginalność koncepcji reżyserskiej, doskonałą grę aktorską, w końcu zaś – wybitnie oddającą klimat sztuki i jej treść scenografię⁴³. Monika Żmijewska pisała, że „wcale nieprosty tekst średniowieczny ma świetną oprawę: znakomita scenografia Wiesława Jurkowskiego zasługuje tu na miano oddzielnego bohatera spektaklu. Widowisko rozpisane na cztery głosy dzieje się w kilku planach prawie jednocześnie. W scenograficznym konstruowaniu przestrzeni, mającej tu charakter piętrowy, pobrzmiewa echo średniowiecznego symultanizmu. W interesującej grze światła i przy znakomitej muzyce żywi aktorzy grają na przemian z marionetkami i niezwykle wizerunkami – maskami rozpiętymi na dużych płachtach, uosabiającymi pragnienia i lęki Villona – miłość, trwogę, rozpustę”⁴⁴. Cezary Polak dodawał: „Skazańca nawiedzają zjawy, trzy zmysłowe, ubrane na czarno, mroczne kobiety, uosabiające jego duszę, sumienie i serce. Frywolitki wcielają się w postacie kochanek z przeszłości – animują płachty materiału, wyobrażające ich podobizny w starości. Znakomity pomysł inscenizacyjny! Płócienne twarze żyją. Ich oczy mrugają rękami: w ustach jednej z nich pojawia się język zagrany przez aktorkę... dekoltem”⁴⁵. Na doskonały koncept reżyserko-scenograficzny zwracał również uwagę Andrzej Koziara: „Białostocki ‘Testament’ spisany jest na żywym planie aktorskim, a lalki pojawiają się tu trochę

⁴¹ B. Hirs, *Zemsta Ośnicy*, „Gazeta Współczesna”, 17-21 VI 1992.

⁴² K. Konecka, *Rycerze w falbankach*, „Gazeta Współczesna”, 10 X 1994.

⁴³ Zob. przede wszystkim: K. Konecka, *Ten awanturnik Villon*, „Gazeta Współczesna”, 26 V 1998; A. Koziara, *Rozśpiewany ‘Testament’*, *Kurier Podlaski*, 28 V 1998; C. Polak, *Sowizdrzał drugiego tysiąclecia*, „Gazeta w Białymstoku”, dodatek lokalny do „Gazety Wyborczej”, 18 V 1998; J. Szerszunowicz, *Teatr dramatyczny w teatrze lalek*, „Kurier Poranny”, 26 V 1998; M. Żmijewska, *Testament awanturnika*, „Kurier Podlaski”, 25 V 1998.

⁴⁴ M. Żmijewska, *Testament awanturnika*, „Kurier Podlaski”, 25 V 1998.

⁴⁵ C. Polak, *Sowizdrzał drugiego tysiąclecia*, „Gazeta w Białymstoku”, dodatek lokalny do „Gazety Wyborczej”, 18 V 1998.

w charakterze alibi, było nie było teatru lalek. Gwoli sprawiedliwości dodać trzeba, że lalki, choć sprowadzone do roli rekwizytu – zagrały swoje. Zagrały mianowicie znikomość głów koronowanych w obliczu przemijania i śmierci, co tak obsesyjnie dręczy poetę piszącego: *Jeśli mu młodość była kwietna / Dziś dni nadeszły szare brzydkie / Zawszy jest mała stara szpetna / Y także iey figlasy wszystkie*. Owe 'stare małpy' Villona znalazły w scenografii Wiesława Jurkowskiego miejsce bardzo znaczące. Grają niczym podniszczzone sztandary niegdyśszych podbojów i uciech, grają w wyraźnej opozycji do młodych, bardzo cielesnych aktorek, co jest przełożeniem wiersza Villona na plastykę teatru i pozostaje w zgodzie z 'Testamentem', który kończy się wezwaniem: *Tutaj zamyka się 'Testament' / Y ubogiego rzecz Wilona / Przybądźcie wzniesć pogrzebny lament, / gdy usłyszycie granie dzwona. / Miłości pomarł on ofiarę; / Odzieycie tedy się szkarlatem / Przysiągł to na swą kuśkę starą. / Kiedy rozstawał się z tym światem*⁴⁶.

Testament ponad wszelką wątpliwość uznać należy za doskonały przykład efektywnej współpracy reżysera ze scenografem, która zaowocowała spektaklem oryginalnym, inteligentnym, głębokim w treści. Pod względem wizualnym stanowił on twórcze odniesienie do sceny misteryjnej, wielopoziomowa konstrukcja sceniczna, pozwalająca na symultaniczną grę, kształtowanie kilku obrazów jednocześnie, w intrygujący sposób skupiała uwagę widza, wspomagając odbiór przekazywanych treści. Co istotne, stworzona przez Jurkowskiego scenografia koresponduje pod względem zastosowanych form z twórczością malarską artysty z II połowy lat 90. Podobieństwa są w tym wypadku uderzające. Wyczuwa się analogiczny sposób wydzielania stref obrazowych, ukazywania twarzy, ten sam dukt linii, a nawet zbliżoną w tonacji kolorystykę⁴⁷. Tym samym *Testament* uznać należy za spektakl w pełni indywidualny w charakterze, noszący wyraźne piętno osobowości artystycznej Wiesława Jurkowskiego.

Wyraźne związki z malarskimi poszukiwaniami Wiesława Jurkowskiego charakteryzowały nie tylko *Wielki Testament*. W 2001 roku artysta odpowiedzialny

był za oprawę sceniczną sztuki *Wielkie dzięki* (reż. Mikołaj Andrejew), w 2002 roku za *Jak zdobyć korzec złota, czyli bezceństwa pana Klausa* (reż. Tomasz Jaworski), w 2004 za *Pinokia* (reż. Wiesław Czołpiński), zaś w 2008 roku za *Kota w butach* (reż. Robert Jarosz). W dwóch pierwszych przypadkach artysta wykorzystał podobne rozwiązania sceniczne co w omawianej wcześniej sztuce. Oba przedstawienia miały co prawda zdecydowanie bardziej lalkowy charakter, niemniej jednak w obu dostrzec możemy skłonność artysty do tworzenia swego rodzaju mansjonów, pozwalających na zróżnicowanie miejsc akcji, kształtowanie narracji w bardziej wszechstronny sposób. Co jednak szczególnie istotne, lalki projektu Jurkowskiego, szczególnie ich twarze, kanciaste, często pociągłe, kształtowane mocną, wyrazistą linią, są reminiscencją motywów ludzkich znanych z jego obrazów oraz grafik z lat 90. i 2000. Podobnie kolorystyka sceny, dekoracji, częściowo też kostiumów, sprawiają wrażenie tożsamy z ogólną tonacją płócien artysty z tego okresu. W *Pinokiu* nie mieliśmy co prawda do czynienia z dużą liczbą lalek (w planie lalkowym funkcjonował główny bohater, przedstawiony jako uproszczona w charakterze figura ludzka, niejako lalka w procesie jej tworzenia, rzeźbienia), ani też bardziej skomplikowaną konstrukcją sceniczną, niemniej jednak zarówno ogólna kolorystyka dekoracji scenicznych, jak i formy noszonych przez aktorów masek kolejny raz skłaniać mogły do poszukiwania wzajemnych relacji między malarstwem, grafiką a scenografią Wiesława Jurkowskiego⁴⁸. W szczególnie ciekawy sposób zależności tego rodzaju ujawniały się w ostatnim ze wspomnianych spektakli, *Kocie w butach*. W tym przypadku bowiem kostiumy, jak i dekoracja sceniczna, nawiązują wyraźnie do obrazów pejzażowych Jurkowskiego. Ich zgeometryzowane, różnobarwne elementy, utrzymane w wyrazistej, jasnej tonacji, idealnie wpasowują się formalnie w malarskie poszukiwania artysty, właśnie po 2005 roku szczególnie chętnie tworzącego abstrakcyjne, zgeometryzowane studia pejzażowe⁴⁹.

Analizując dorobek scenograficzny Jurkowskiego z okresu ostatnich trzydziestu lat możemy stwierdzić, iż artysta z czasem zmienił podejście do teatru,

⁴⁶ A. Koziara, *Rozśpiewany „Testament”*, Kurier Podlaski, 28 V 1998.

⁴⁷ Zależności te w całej pełni widoczne są również w projektach scenograficznych, reprodukowanych w: I. Mazur-Tymburska, *Jurkowski*, Białystok 2011, s. 46-47.

⁴⁸ Podobnie jak w przypadku projektów scenograficznych do *Wielkiego Testamentu*, tak i w projektach do omawianych sztuk wspomniane cechy łączące różne aktywności artystyczne Wiesława Jurkowskiego ujawniają się w całej pełni. Zob.: ibidem, s. 66-67.

⁴⁹ Projekty i zdjęcia ze spektaklu w: Ibidem, s. 68-69.

a raczej – że to jego twórczość teatralna ewoluowała. O ile w latach 70. i 80. rzadko wyrażał przez scenografię swoje malarskie czy graficzne fascynacje, nie przenosił ich na scenę, koncentrując się w zamian na solidnym warsztacie, szeroko pojętej „techniczności”, o której wspominaliśmy w poprzednim rozdziale, o tyle po 1989 roku znalazł formułę na swoiste połączenie obu rodzajów aktywności. Oczywiście, kiedy takie były wymagania sztuki, potrafił się niejako zdystansować wobec własnej twórczości. Dotyczy to w szczególności przedstawień w żywym planie. Tworząc w 2005 roku kostiumy oraz przestrzeń sceniczną do *Zamku* Franza Kafki (reż. Wojciech Kobyński) czy, osiem lat później, *Pięcioksiągu Izaaka* Angela Wagensteina (reż. Wojciech Kobyński) nie wprowadzał w ich obręb żadnych elementów, które można byłoby skojarzyć z jego twórczością malarską bądź graficzną. W zamian zaproponował zjawiskowe, klarowne przestrzenie, które doskonale wydobywały aktorów, podkreślały ich obecność na scenie, uwypuklały ich działania, jak też wysmakowane formalnie kostiumy (szczególnie te do *Zamku*). Generalnie jednak po 1989 roku Jurkowski zaczął spoglądać na przestrzeń sceniczną, lalki czy kostiumy malarskim a czasem też graficznym okiem. W nienachalny sposób, niezmiennie szanując prawa teatru, mając na względzie wymagania oraz uwarunkowania animacji, wygodę pracy aktorów, wprowadzał elementy znane z jego płócien czy drzeworytów. W ten sposób zdecydowanie zindywidualizował się jako twórca teatru, nadał wyraźny, własny, łatwo rozpoznawalny rys spektaklom, w których tworzenie był zaangażowany. Przede wszystkim zaś z pożytkiem dla konkretnych przedstawień wykorzystywał swoje pozateatralne koncepcje artystyczne, uwypuklając określone treści sztuk, ich wydźwięk, rysy charakterologiczne bohaterów, czy też podkreślając ogólny klimat utworu dramatycznego.

Podobne do wyżej opisanych tendencje zauważamy również w twórczości scenograficznej Wiesława Jurkowskiego związanej z funkcjonowaniem Teatru Szkolnego białostockiego Wydziału Sztuki Łalkarskiej Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie. Na potrzeby egzaminów czy pokazów dyplomowych stworzył jedenaście scenografii do bardzo różnych w charakterze utworów, w większości przeznaczonych nie dla młodego, ale dorosłego widza. To także dzięki jego pracy Teatr Szkolny stał się ważnym miejscem na teatralnej mapie Białegostoku. Wiele ze spektakli, które współtworzył, zyskało uznanie krytyków

i cieszyło się sporą popularnością wśród bywalców teatrów. Wspomnieć tu można choćby o dobrym przyjęciu *Przypowieści o Maryi* (1997)⁵⁰, *Krwawych godów* (1999)⁵¹ czy *Gilgamesza* (2000)⁵². Wszystkie z wymienionych sztuk były egzaminami III roku z przedmiotu „Gra aktora w masce”, prowadzonego przez Bogdana Głuszcza. W projektach kostiumów i masek nie widać jednak swobodniejszego podejścia do pracy, które mogłoby wynikać z przekonania, iż spektakle szkolne nie są pełnoprawnymi, profesjonalnymi, w pełni artystycznymi przedsięwzięciami. Zarówno zachowane maski⁵³, dokumentacja fotograficzna, a przede wszystkim projekty scenograficzne⁵⁴, przekonują, że dla Wiesława Jurkowskiego praca dla Teatru Szkolnego była artystycznym wyzwaniem i w jej ramach podejmował te same artystyczne problemy, które nurtowały go przy tworzeniu projektów dla profesjonalnych scen.

Jak już stwierdziliśmy, Wiesław Jurkowski czynnym scenografem faktycznie przestał być w 2008 roku. Możemy powiedzieć, że swoją niespodziewaną przygodę z teatrem zakończył jako artysta spełniony, a jednocześnie stale poszukujący. Artysta, który doskonale wpisał się w teatr, zrozumiał jego wymagania; który niezmiennie proponował wartościowe artystyczne rozwiązania, istotnie wpływające na ostateczny kształt oraz odbiór przedstawień, niekiedy nawet je definiując. Waga jego scenograficznego dorobku jest tak duża, że nie sposób pominąć go w rozważaniach nad dziejami teatru lalek w Polsce ostatnich dziesięcioleci.

⁵⁰ CZAR, *Przypowieść w maskach*, „Gazeta w Białymstoku”, dodatek lokalny do „Gazety Wyborczej”, 4 III 1997; (Jer), *Przypowieść o Maryji*, „Kurier Poranny”, 25 II 1997; (moż), *Spektakl w maskach*, „Kurier Podlaski”, 25 II 1997; D. Naumczyk, *Niebo jest w stajence*, „Gazeta Współczesna”, 25 II 1997.

⁵¹ C. Polak, *Trzeba krwi*, „Gazeta w Białymstoku”, dodatek lokalny do „Gazety Wyborczej”, 6 IV 1999; (towot), *Krwawa premiera*, „Gazeta Współczesna”, 1 IV 1999.

⁵² moż, *Gilgamesz w masce*, „Gazeta w Białymstoku”, dodatek lokalny do „Gazety Wyborczej”, 14-15 X 2000; M. Żmijewska, *Przemienisz człowieka...*, „Gazeta w Białymstoku”, dodatek lokalny do „Gazety Wyborczej”, 14-15 X 2000.

⁵³ Przechowywane w Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza – Filia w Białymstoku.

⁵⁴ I. Mazur-Tymburska, *Jurkowski*, Białystok 2011, s. 74-83, 88-89.

IV. PODSUMOWANIE

W 1977 roku w „Gazecie Współczesnej” ukazał się krótki ale treściwy artykuł poświęcony osobie oraz twórczości Wiesława Jurkowskiego. Czytamy w nim: „Malarską pracownię Wiesława Jurkowskiego zdominował koń. Na dawniejszych i świeżych płótnach stoi, galopuje, powiewa grzywą i rzy koński temat w coraz to nowych wersjach kolorystycznych, w różnych ujęciach i pozach, o różnej sile ekspresji i w aurze wielorakich znaczeń. W sumie jest to jeden wielki fresk – trwająca od kilku lat malarska apoteoza konia. Tyle że nie odbywa się ona poprzez naturalistyczne zafascynowanie anatomią pięknego zwierzęcia, ani też poprzez symbolikę w rodzaju konia uskrzydłonego ułańską czy inną legendą. Koń Jurkowskiego opowiedziany jest środkami czysto malarskimi, staje się w każdym z tych płócien znaczącym bytem poprzez kolor i rysunek, poprzez modelunek malarza i poprzez jego własne rozmieszczenie światła i cieni na rusztowaniu z końskich żeber, kręgow i mięśni. Jest to koń plastyczny w najciekawszym, w najbardziej głębokim znaczeniu tego słowa. Komentując konia Jurkowski przywołuje swoje dzieciństwo w białostockiej wsi. Tamten koń rzeczywisty, chłopski siwek, wywołał tego konia, w którym po trosze jest coś z wałacha i z pegaza, coś ze zwierzęcia od pługą i coś z mitycznego symbolu, otwierającego źródło na górze muz. Koń Jurkowskiego żywiony dwiema tradycjami – prastarą grecką i bliską białostocką – zachowuje żywotność również i dlatego, że malarz nie ogranicza się do efektownych, aczkolwiek powierzchownych notacji urokliwego tematu. Z godną pozazdroszczenia konsekwencją drąży ów temat w głąb, dając malarską wykładnię zjawiska, zobaczonego w sposób niebanalny”¹.

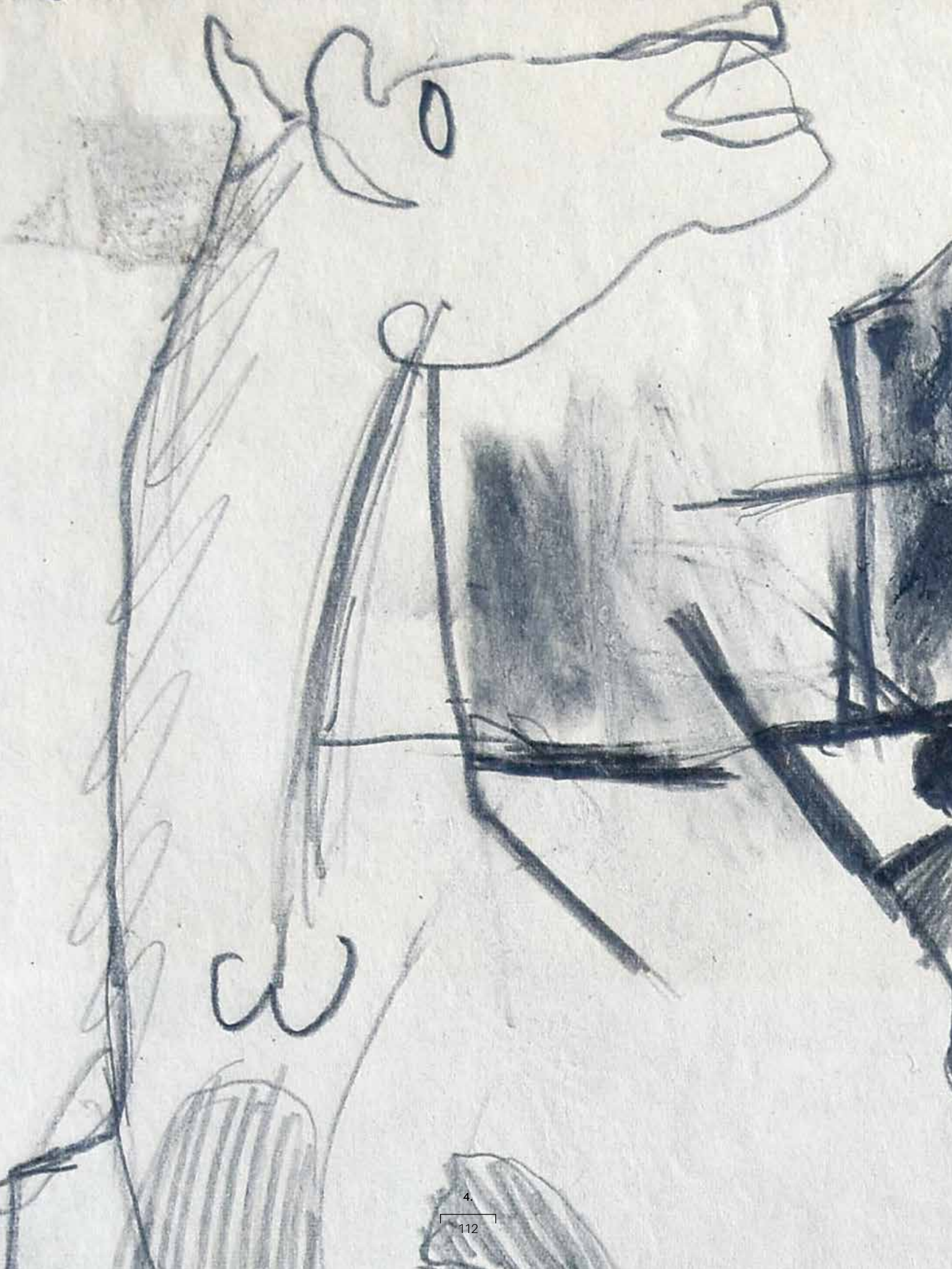
Anonimowy autor powyższej analizy wdzięcznie uchwycił to, co charakteryzuje całą twórczość Wiesława Jurkowskiego, nie tylko tę sprzed 1977 roku, ale i późniejszą: umiejętność twórczego odniesienia się do tradycji, do motywów doskonale znanych, funkcjonujących w sztuce europejskiej przez wieki. Wrażliwość białostockiego artysty, dyscyplina twórcza, umiejętność autorefleksji oraz ciekawość świata pozwoliły wykrzesać ze zdawałoby się najbardziej oczywistych motywów, wielokrotnie eksploatowanych przez artystów, przekonujące, bogate w znaczenia, w pełni współczesne, a zarazem ponadczasowe, dzieła. Co więcej, urodzony

i działający na Podlasiu twórca zawsze z uwagą oraz szacunkiem odnosił się do środowiska, w którym wyrósł i w którym żył. Nie starał się nigdy być na siłę nowoczesnym czy światowym. Moc twórczą czerpał z kultury rodzinnych stron, a także świata otaczającej go przyrody. Nie mając żadnych kompleksów związanych z pochodzeniem, stworzyć mógł sztukę prawdziwie oryginalną. I z tej możliwości skorzystał. Należy dodać, że sztuka Wiesława Jurkowskiego oprócz tego, że jest oryginalna, jest także solidna warsztatowo. Analityczne podejście do technik artystycznych, cierpliwość i pasja, a także pokora, chęć stałego doskonalenia swoich umiejętności i pozyskiwania wiedzy umożliwiła mu działanie na wielu polach. Za każdym razem z sukcesami. Jurkowski jest przecież nie tylko wytrawnym malarzem. Jest również wytrawnym grafikiem oraz scenografem. Niezmiennie twórczym. Można pokusić się o stwierdzenie, że jest artystą kompletnym.

Rozważania o Wiesławie Jurkowskim można zakończyć słowami otwierającymi jego najnowszą wystawę indywidualną w Galerii im. Sienkiewicza w Białymstoku. Autor niniejszej książki starał się w nich zawrzeć jedną jeszcze prawdę o Wiesławie Jurkowskim: że mimo przekroczenia osiemdziesięciu lat jest on artystą młodym, a to w przypadku twórców, niezależnie od ich metryki, jest kwestią szczególnie ważną: „Patrząc z perspektywy czasu na dorobek dawnych i współczesnych artystów, szybko dostrzegamy smutną prawdę, że w istocie niewielu spośród nich pozostało twórczymi przez całe życie. Większość zwykle powielala wypracowane w młodości schematy. Wiesław Jurkowski należy do tych nielicznych artystów, którzy stale poszukują. Ma swój własny, rozpoznawalny język artystyczny, jak też bogaty świat wyobraźni, przekładający się na przykuwające uwagę motywy, wypełniające jego płótna oraz grafiki. Będąc aktywnym na polu sztuki od ponad pięćdziesięciu lat, niezmiennie pozostaje artystą proponującym coś świeżego, starającym się wносить do swojej twórczości nowe wartości, a także podejmującym trud autorefleksji nad własnym dorobkiem. Dzięki temu jego prace z ostatnich lat odbiera się jako intensywne, tworzone przez człowieka, dla którego malowanie jest po prostu sensem życia”². Wiesław Jurkowski i jego dzieło stanowią jedność.

¹ nie sygn., *Koń, który mówi*, „Gazeta Współczesna. Magazyn”, 22-23 X 1977.

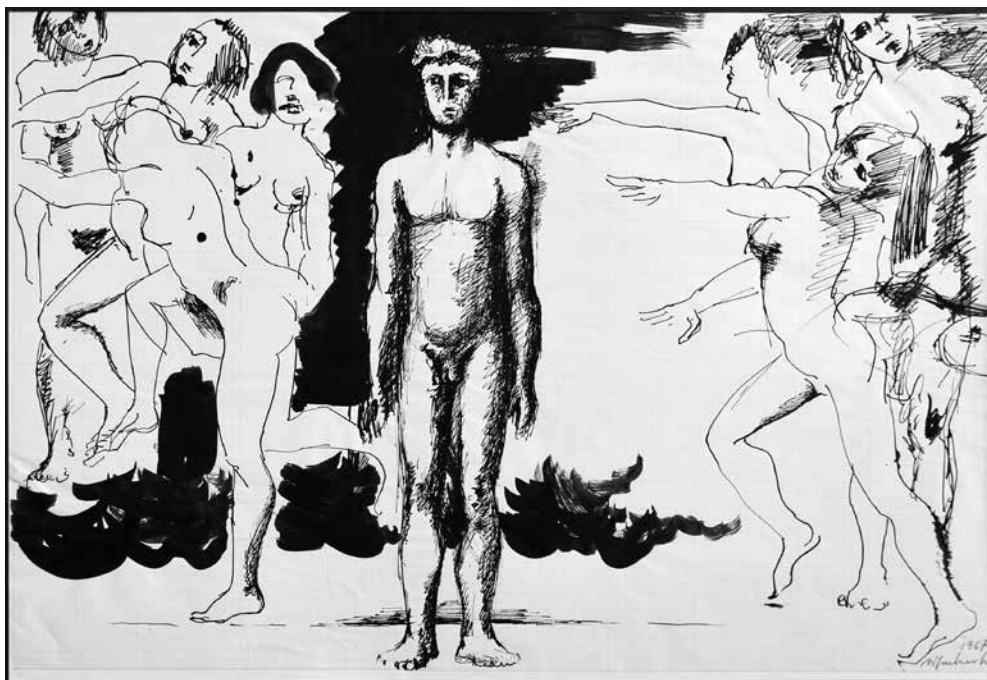
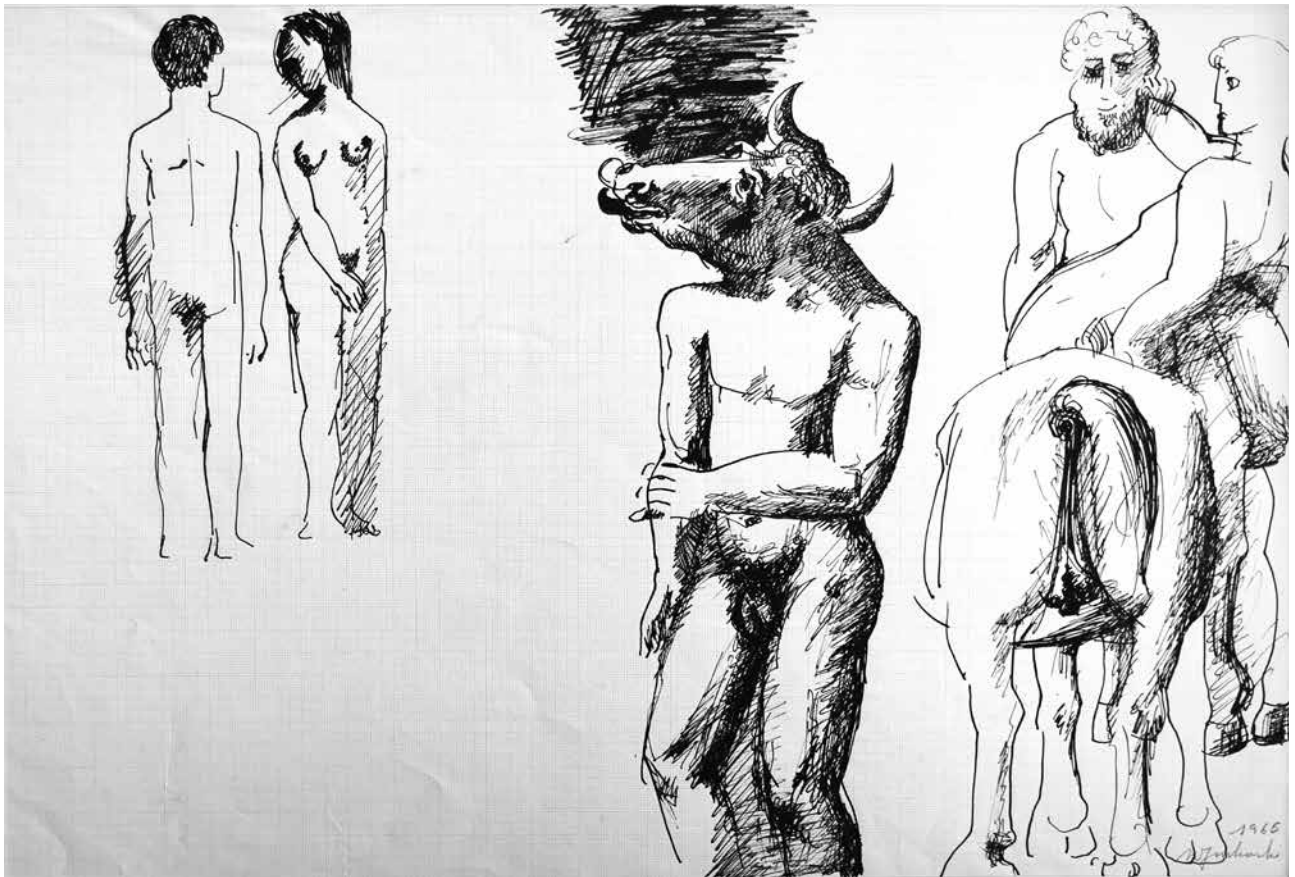
² K. Kopania, bez tyt., tekst z ulotki do wystawy *Wiesław Jurkowski. Malarstwo*, zorganizowanej przez Galerię im. Sienkiewicza w Białymstoku, 2019 (ulotka w Archiwum Galerii).

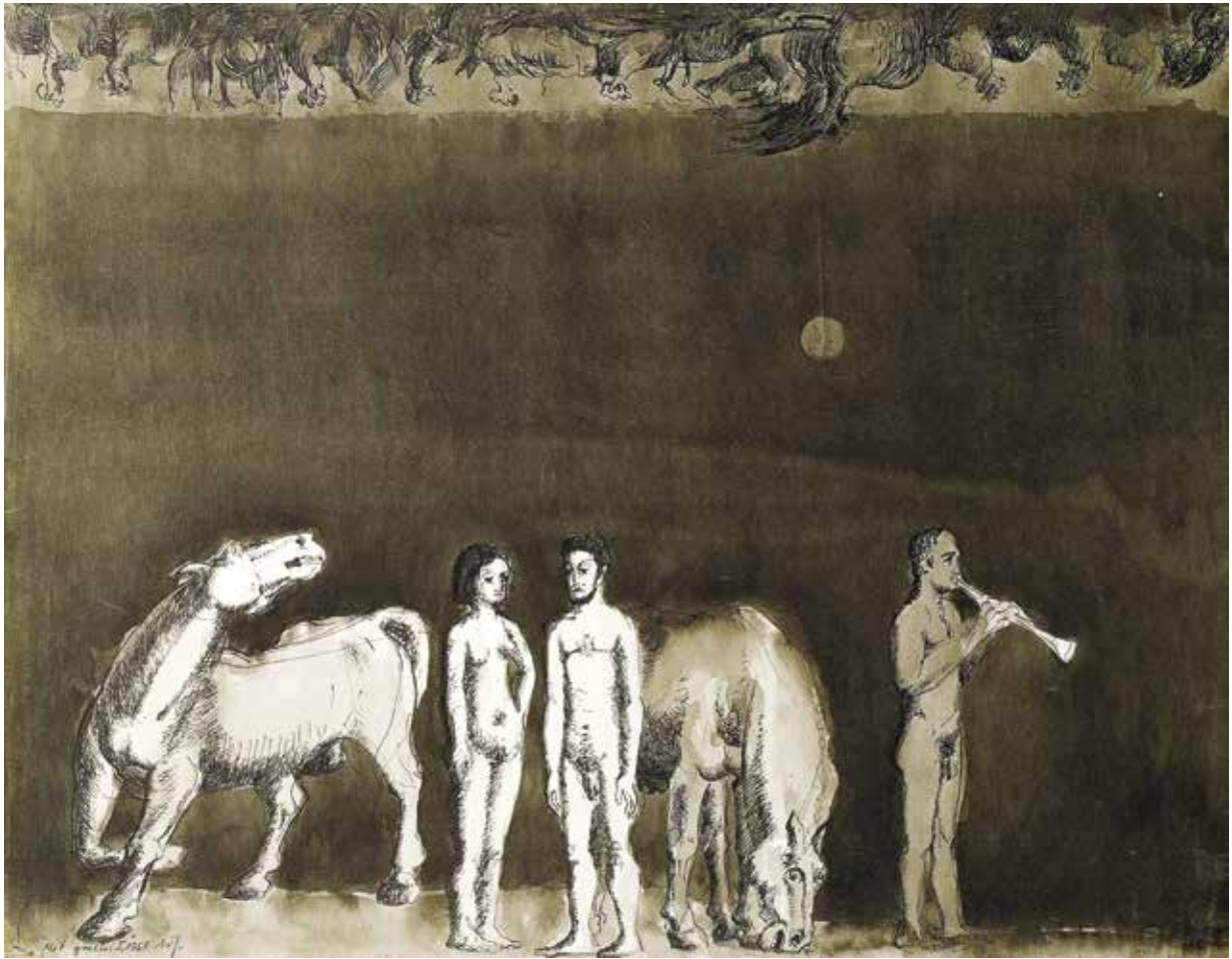


V. ILUSTRACJE

RYSUNKI

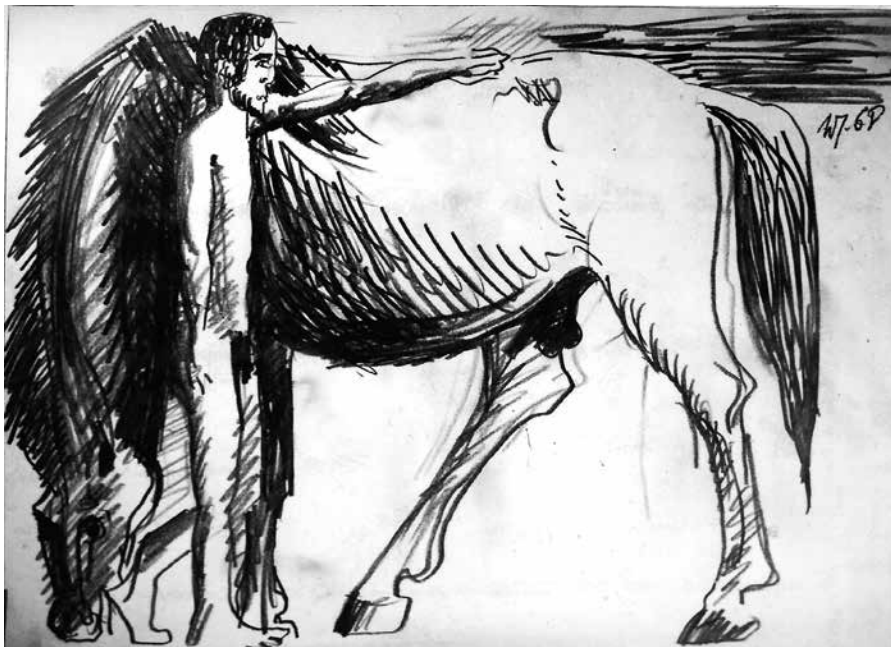






9.

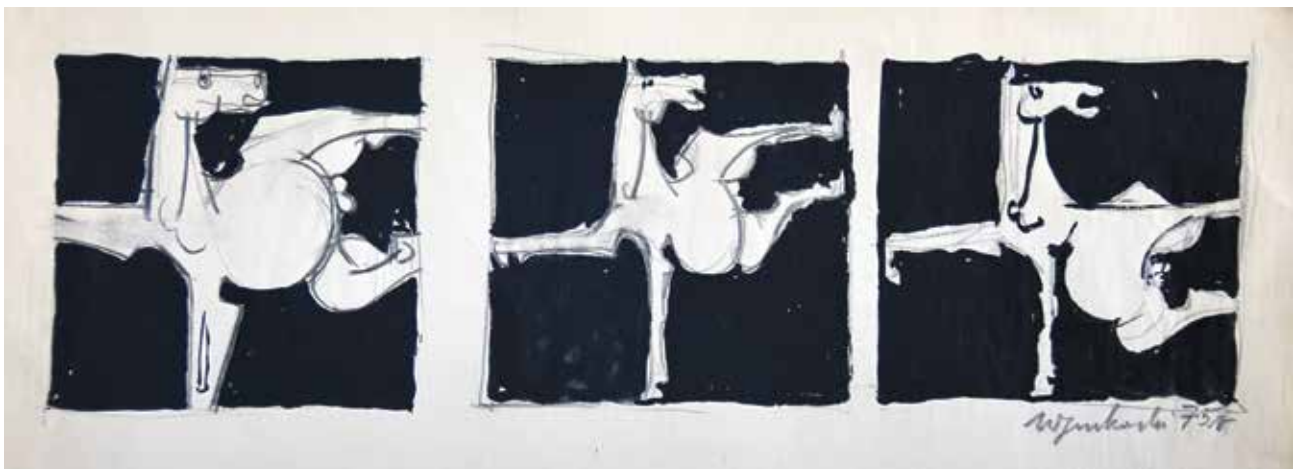
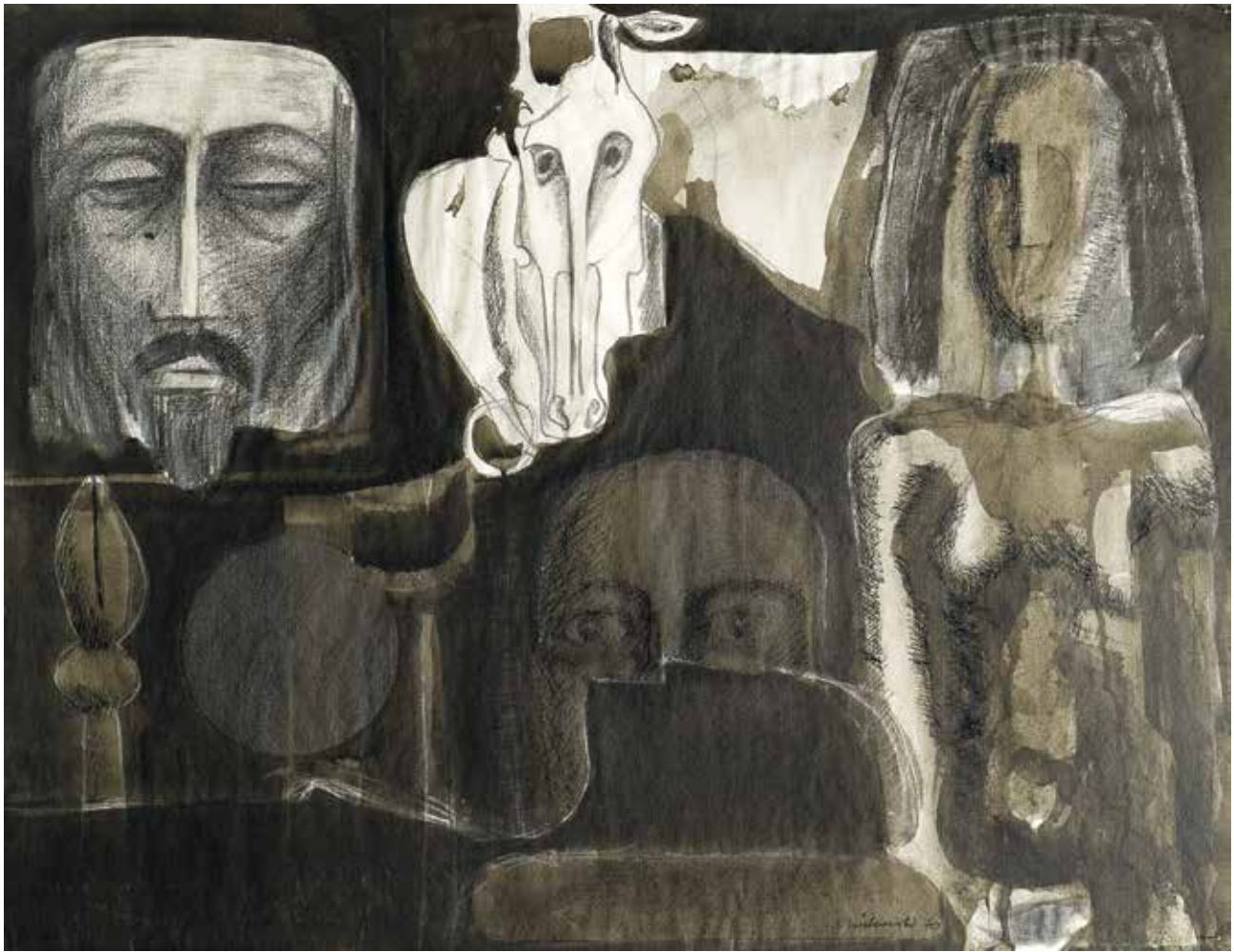
10.



11.

12.

117



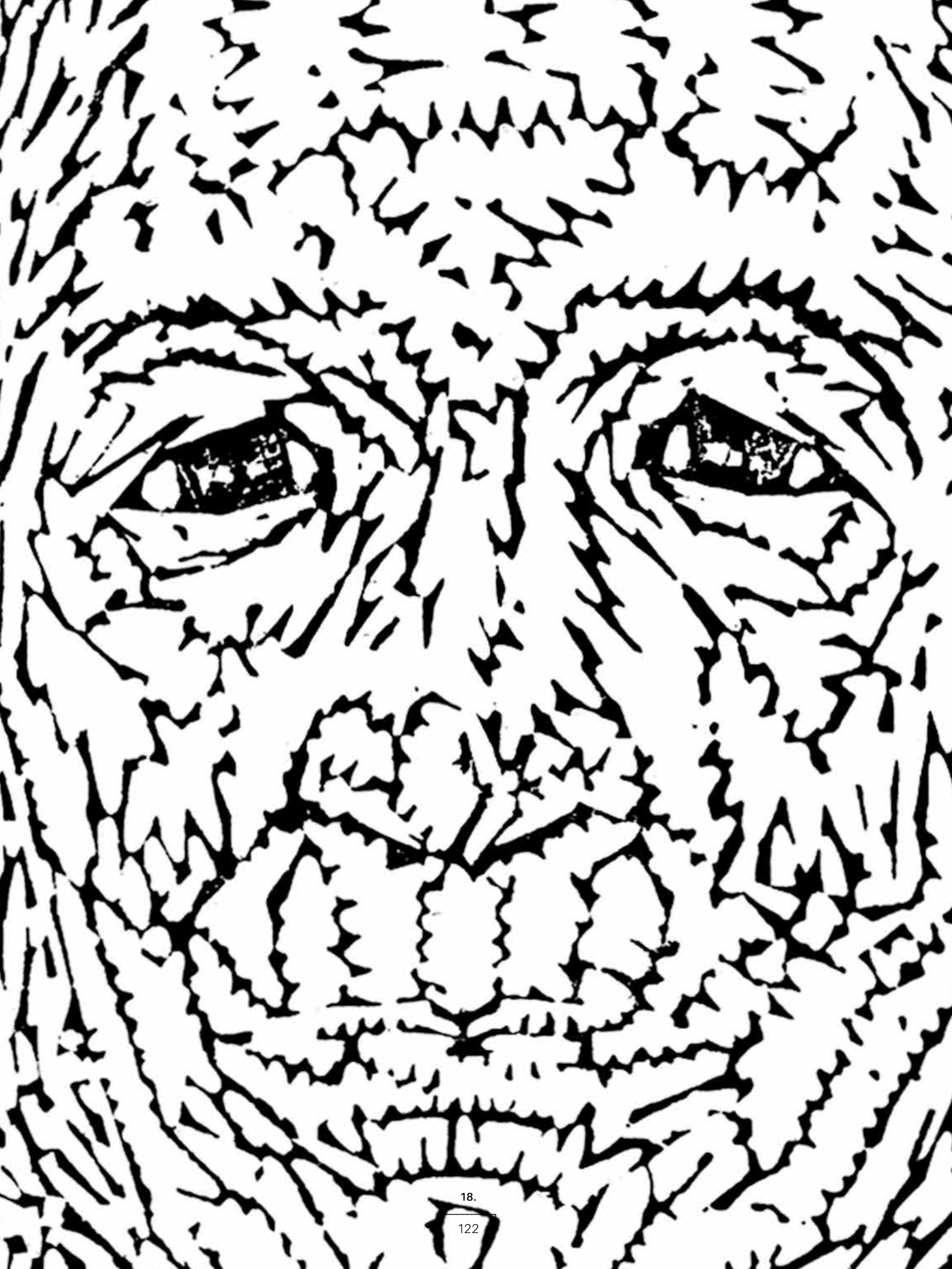
13.

14.

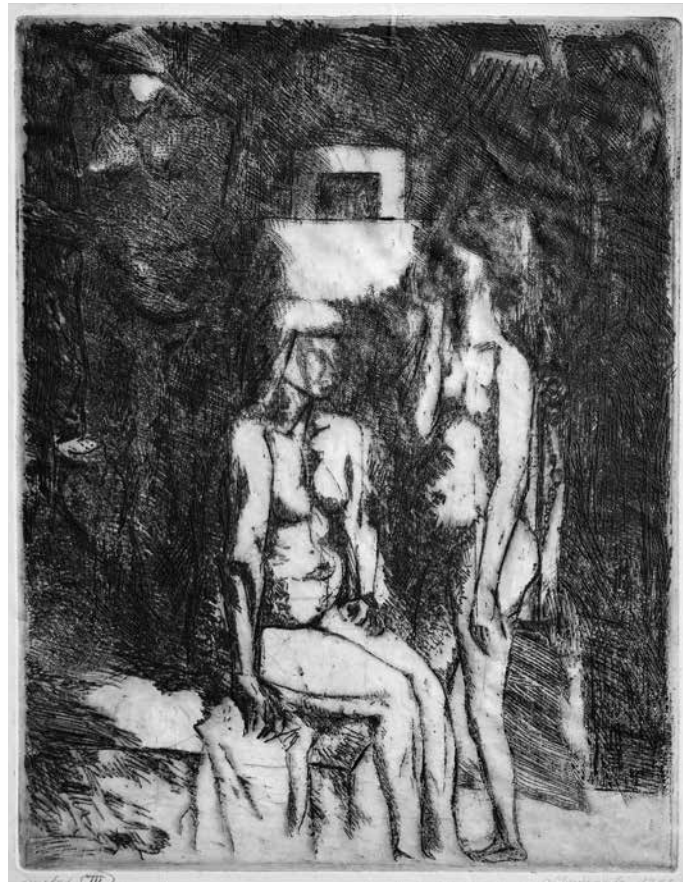


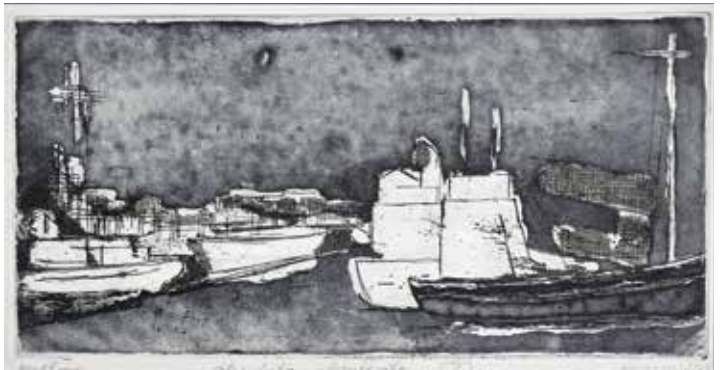


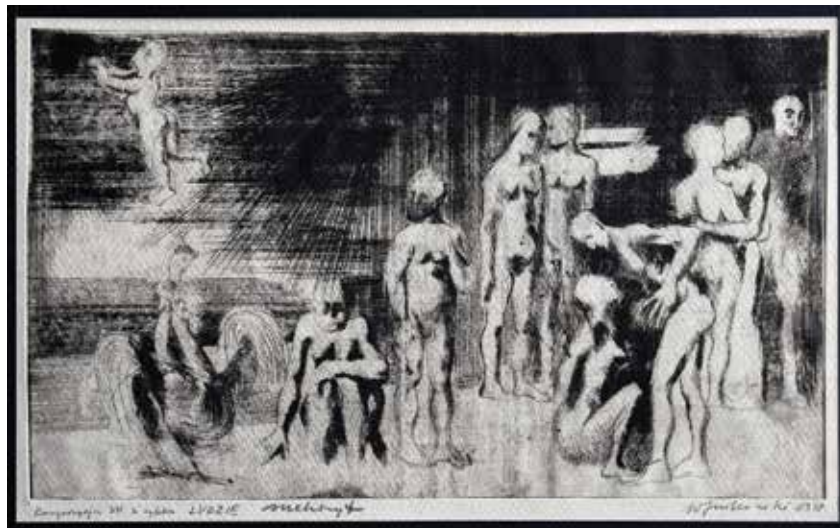




GRAFIKI





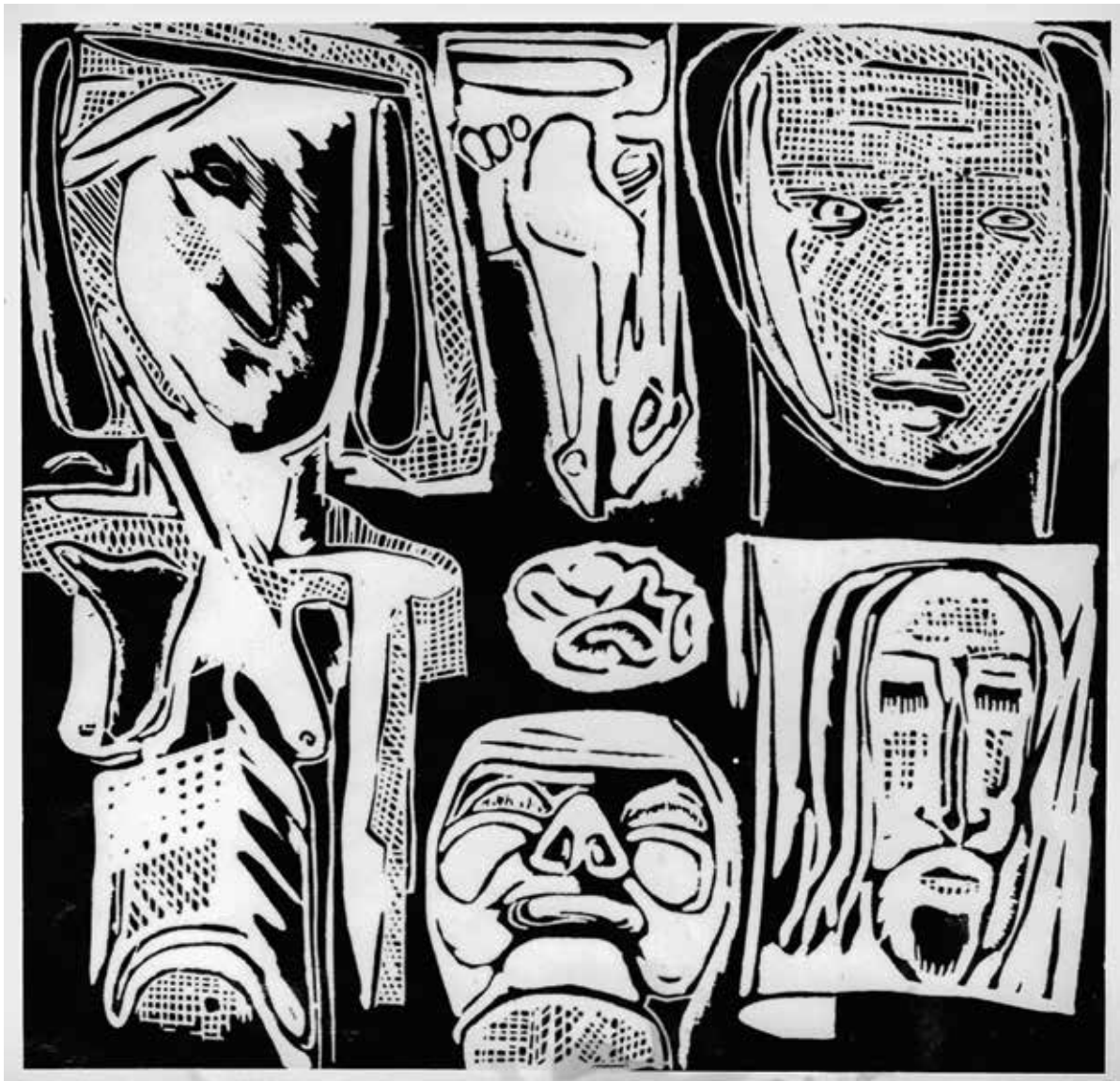


27. 28.

29.

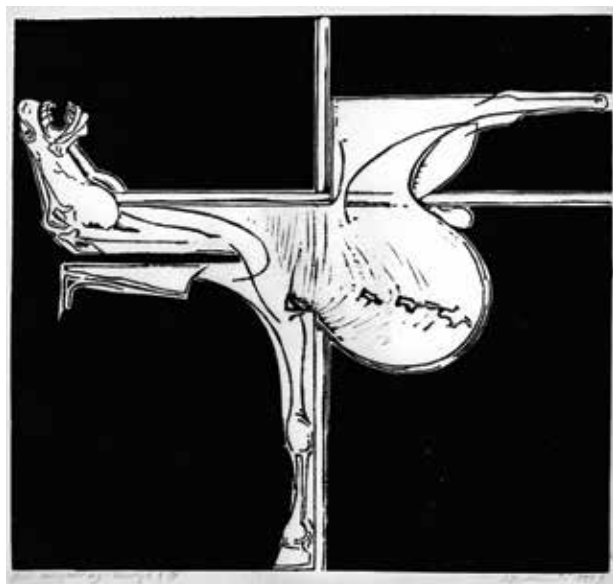
30.





35.

36.



37. 38.
39. 40.



41.

42.

43.



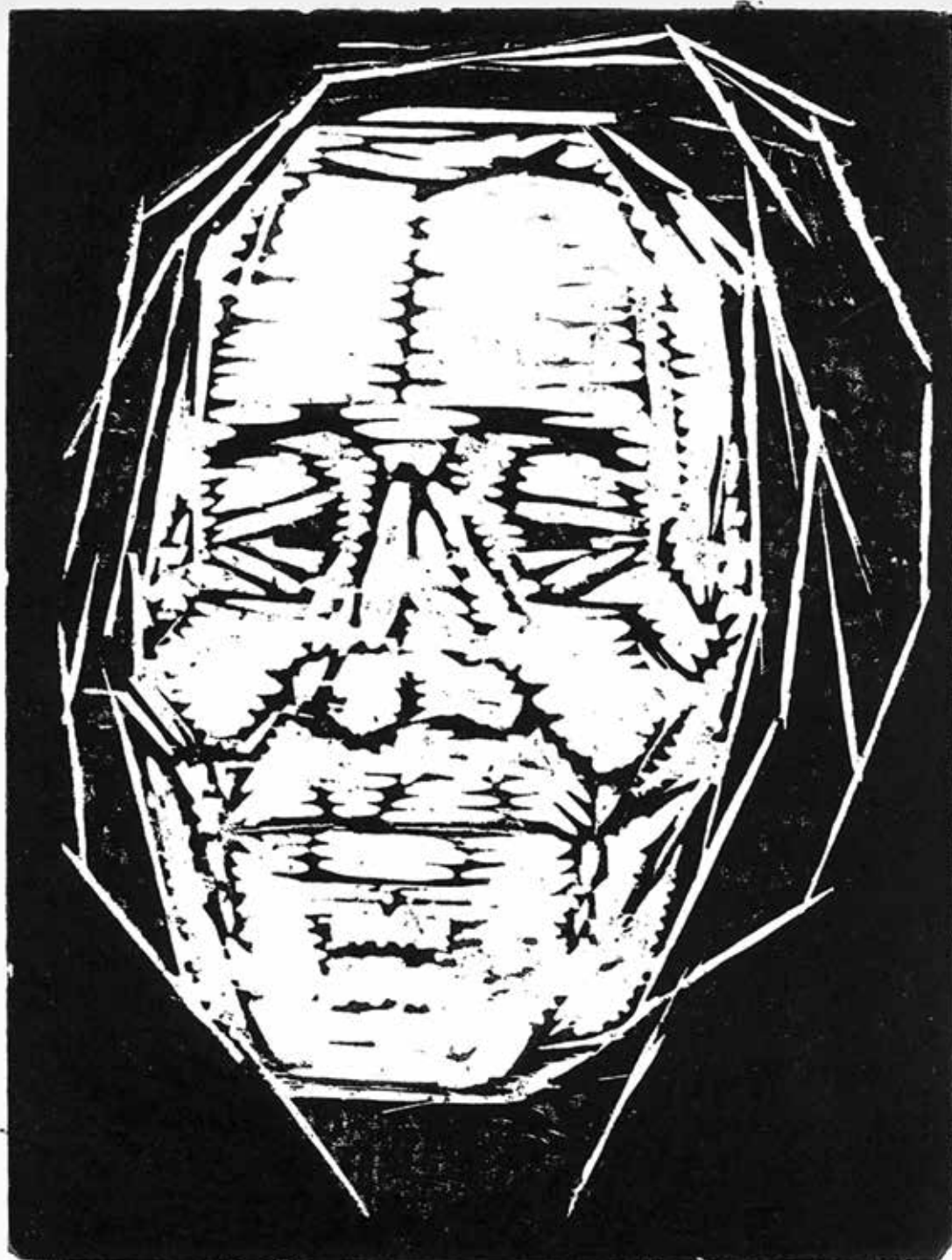
44.

45.



Portret J.Z. obywatela Wjatkowskiego 2012
I (5)





Portret S.I. określonyt w Jankowsku 2013
I ©



Portret X (proba II) Wyntkowski 2019



Wzrost 1 (V) Wzrost 20 95



Portrait of K. E. Robinson, 2002



Portrait of K. E. Robinson, 2002
(coll. artist)

55.

54.

56.



GWASZE I AKWARELE



57.

58.

140



59.

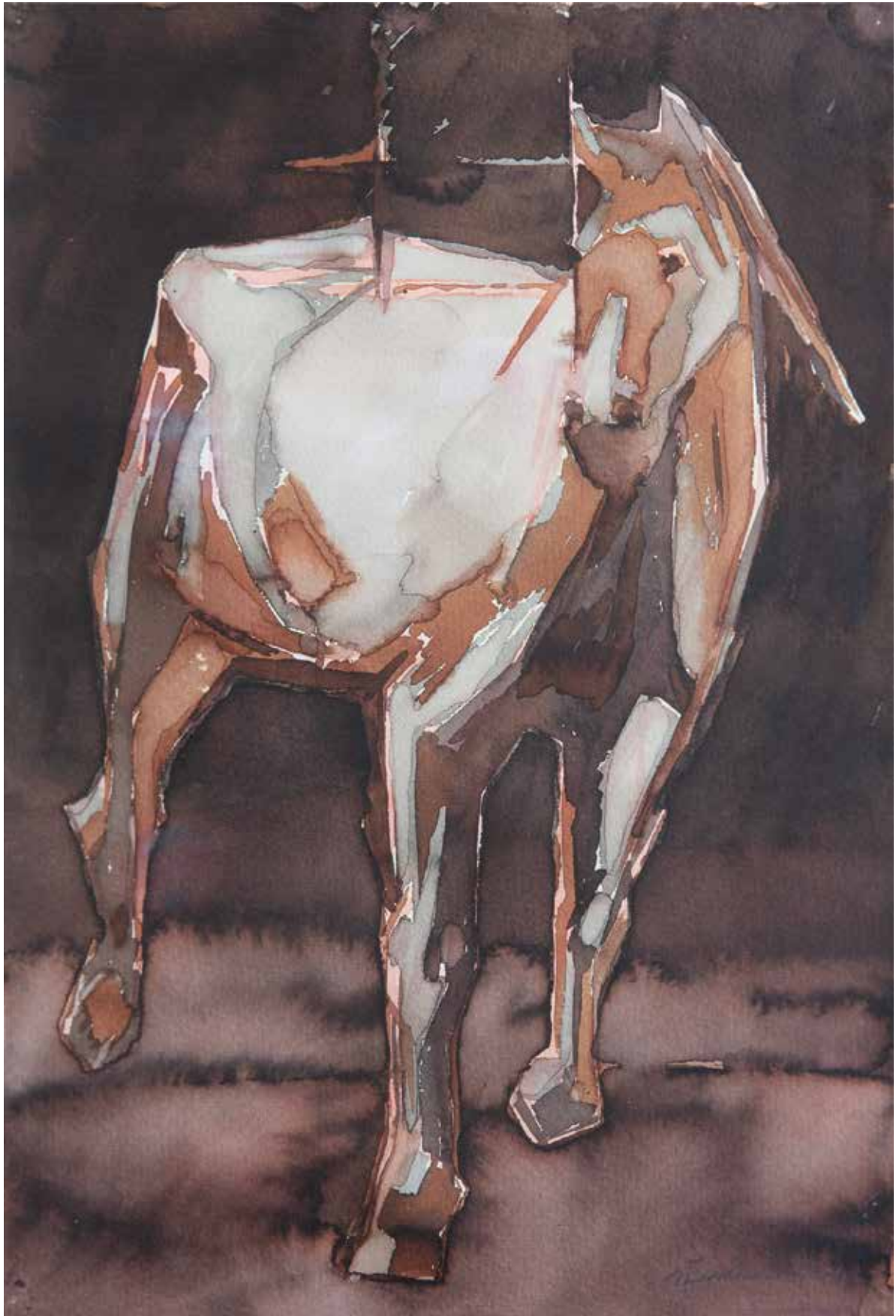
60.

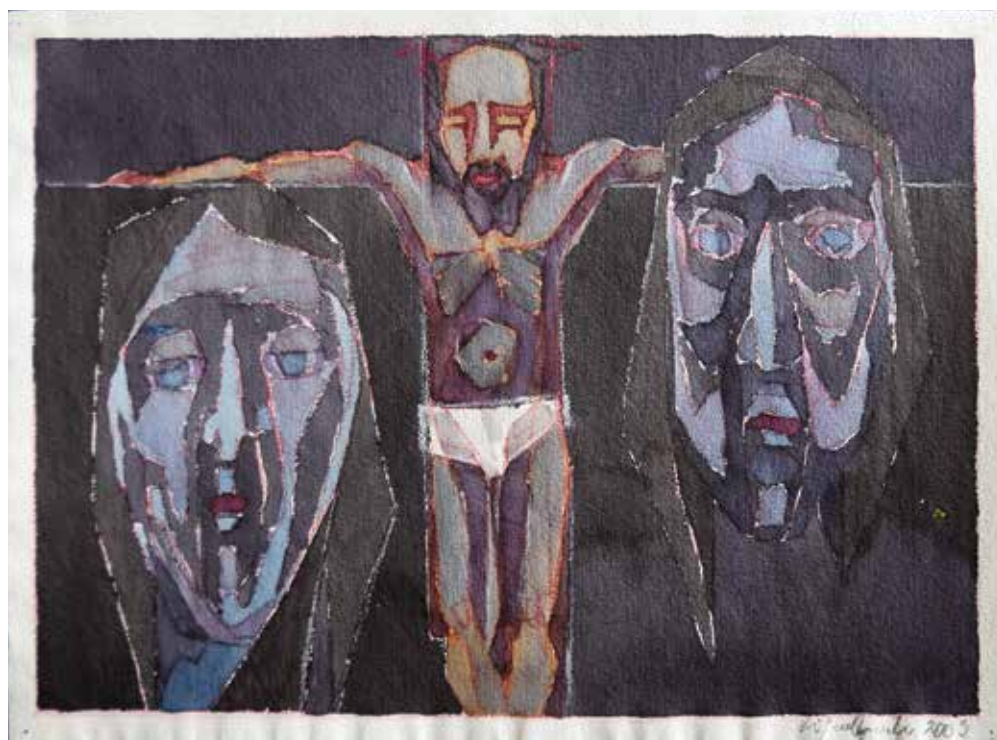
141



61.

62.





64.

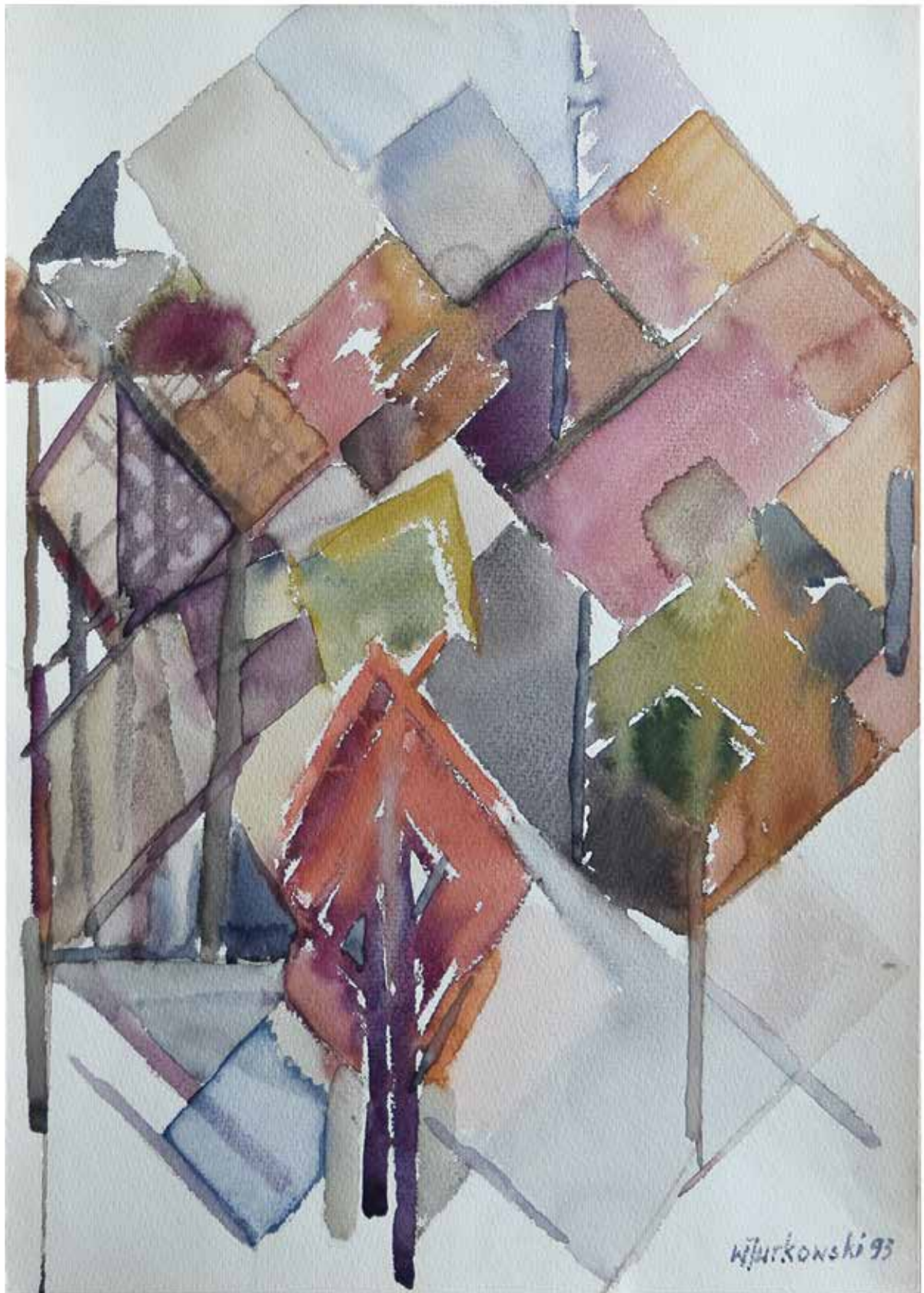
65.



66.

67.







70.

71.

148



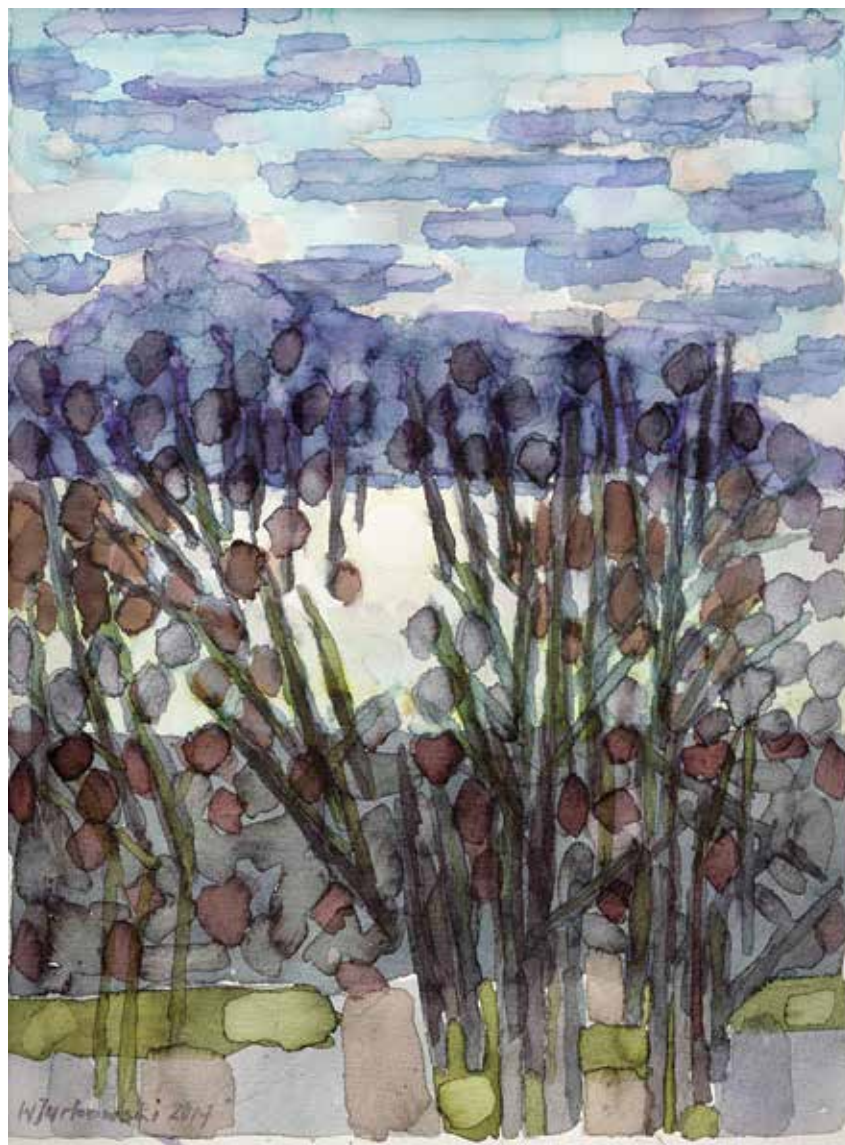
72.

73.



74.

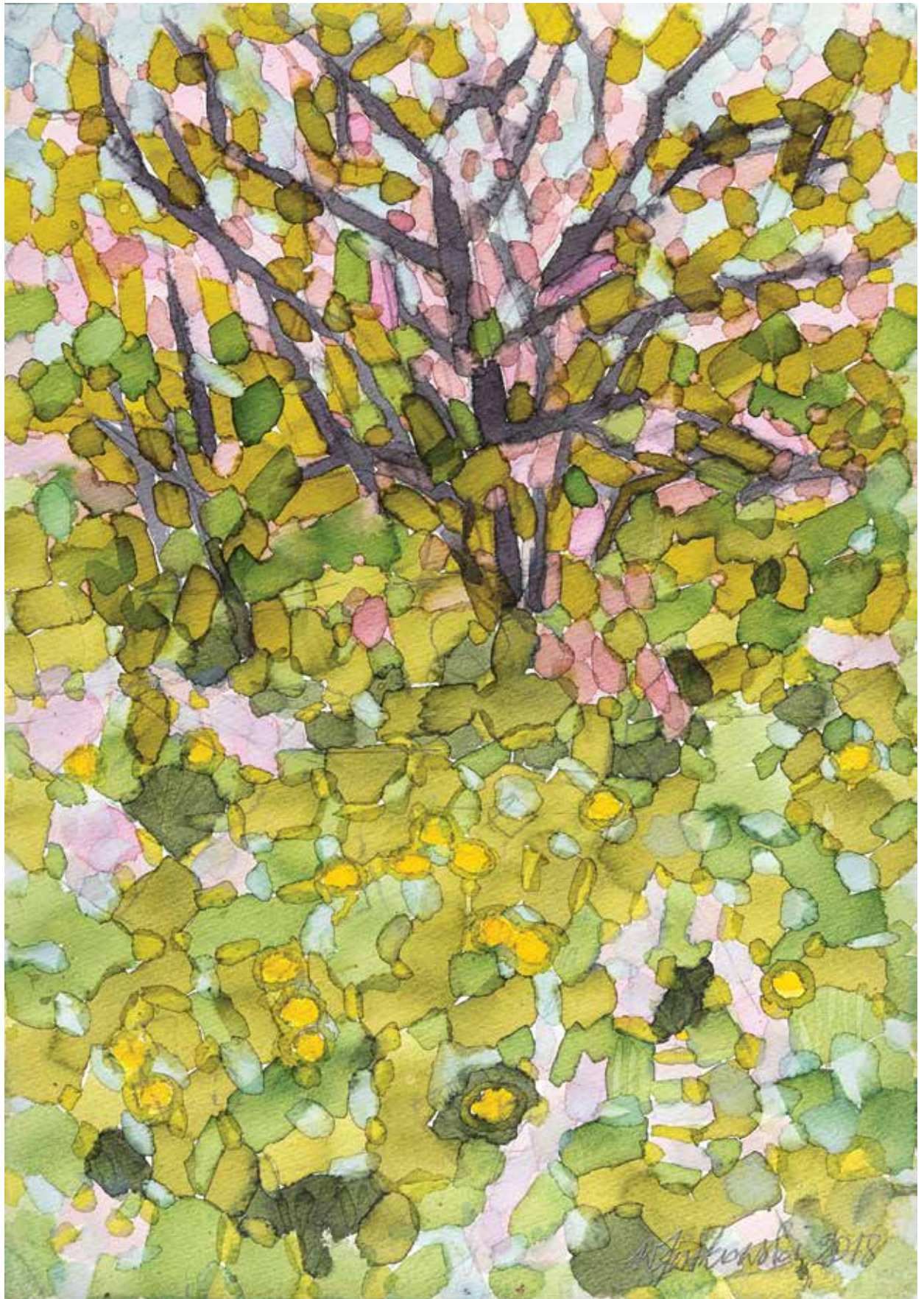
75.



76.

77.







OBRAZY







83.

84.





86.

87.

160



88.

89.

161









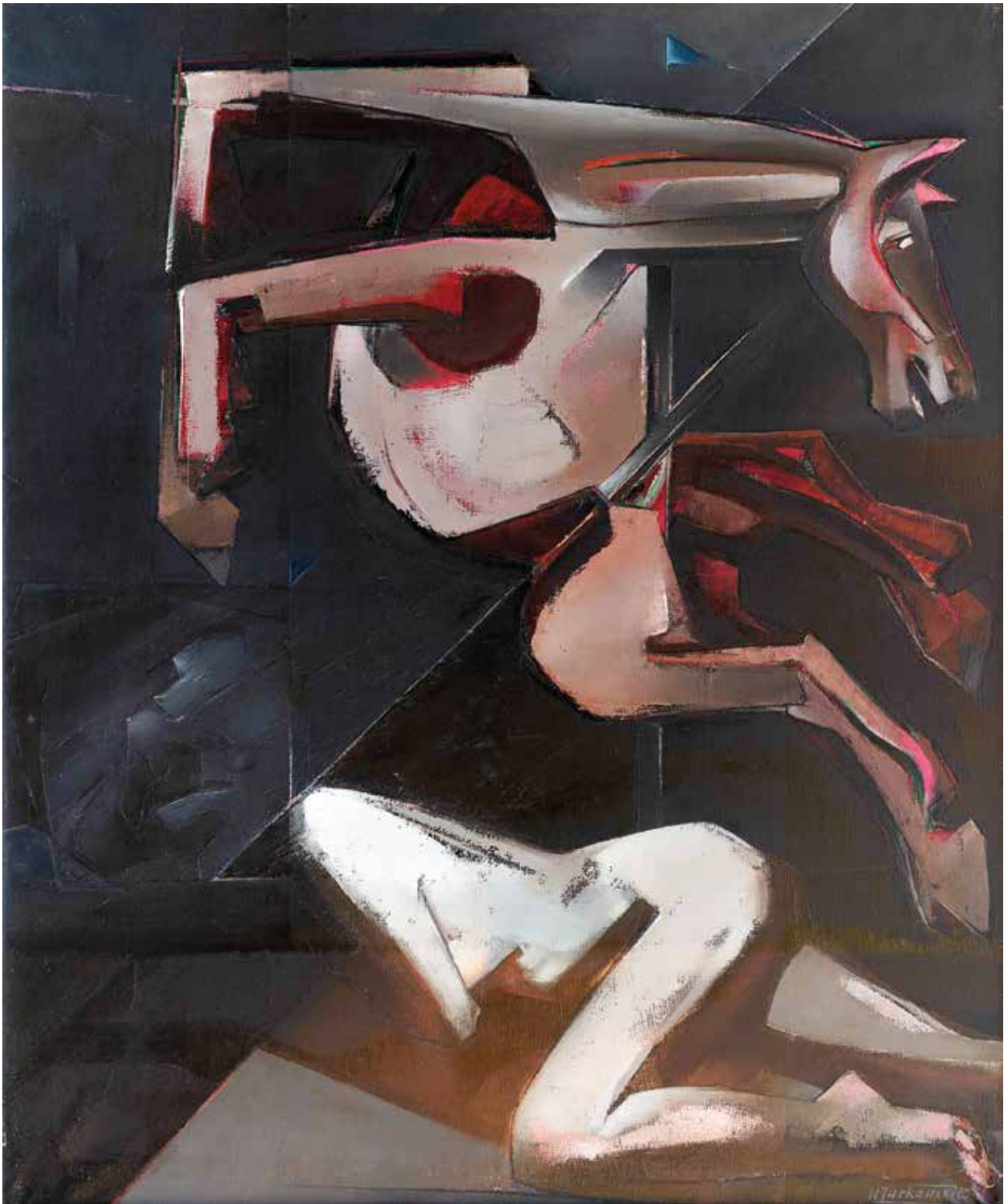


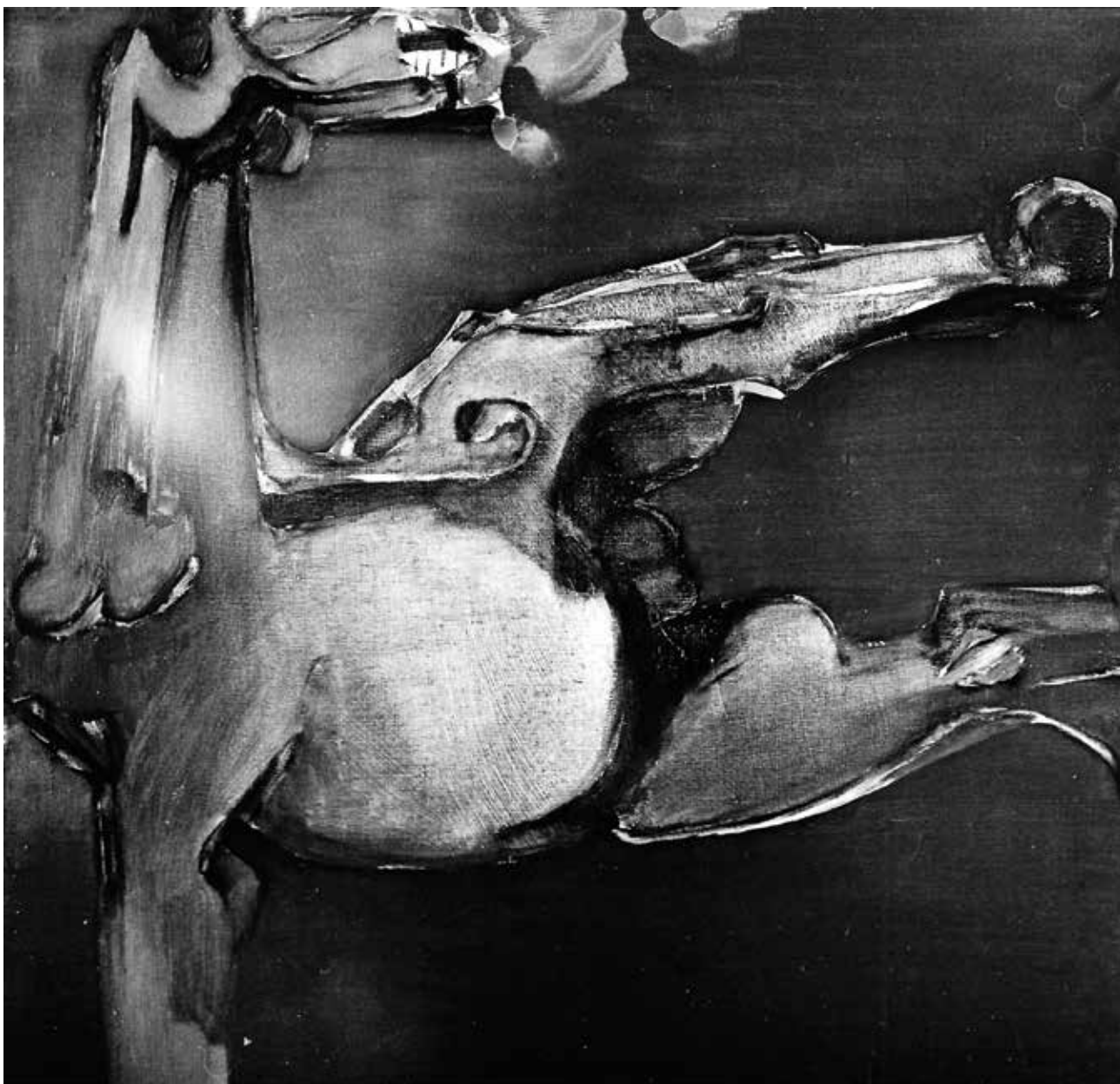
94.

95.

166







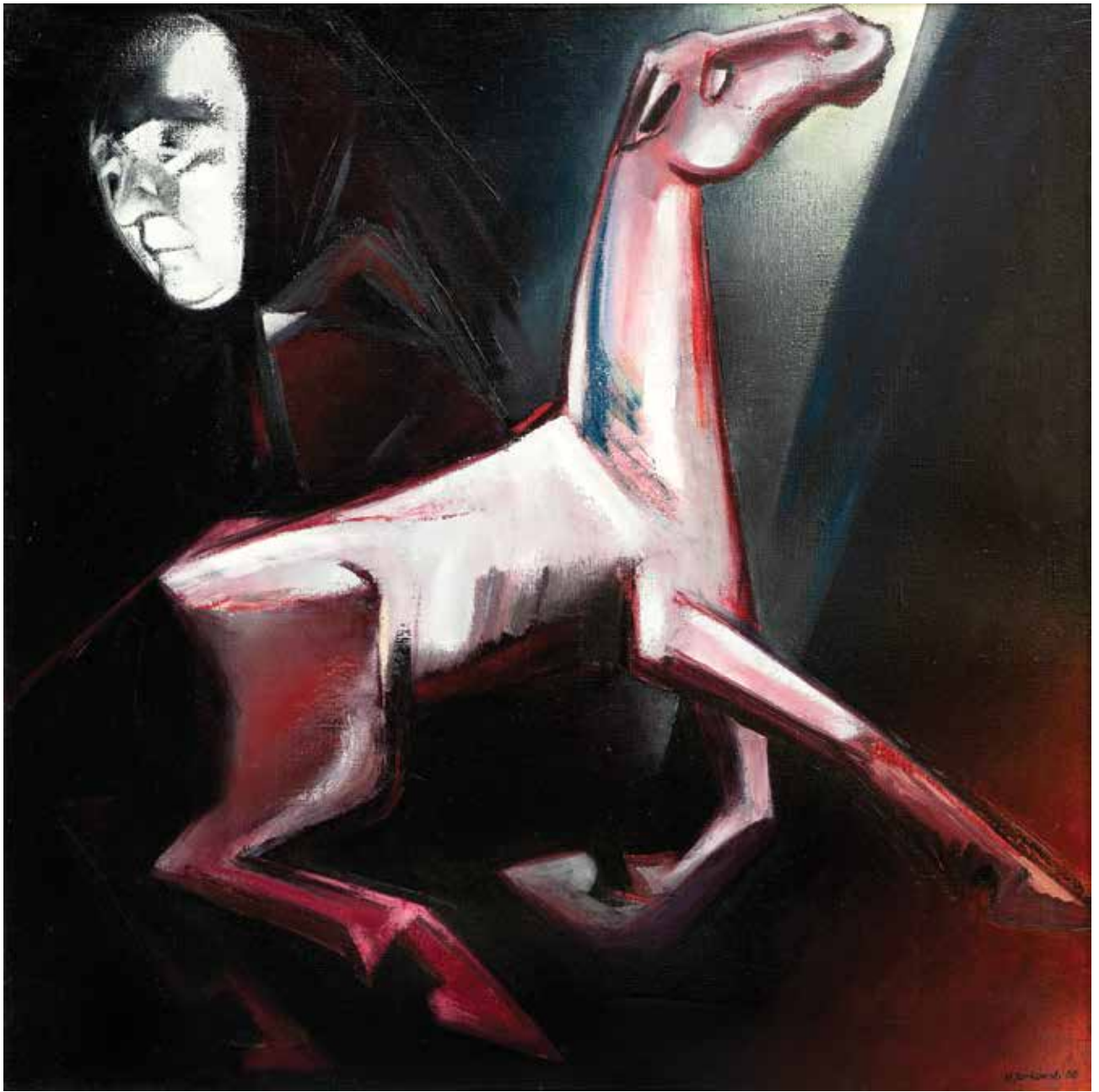






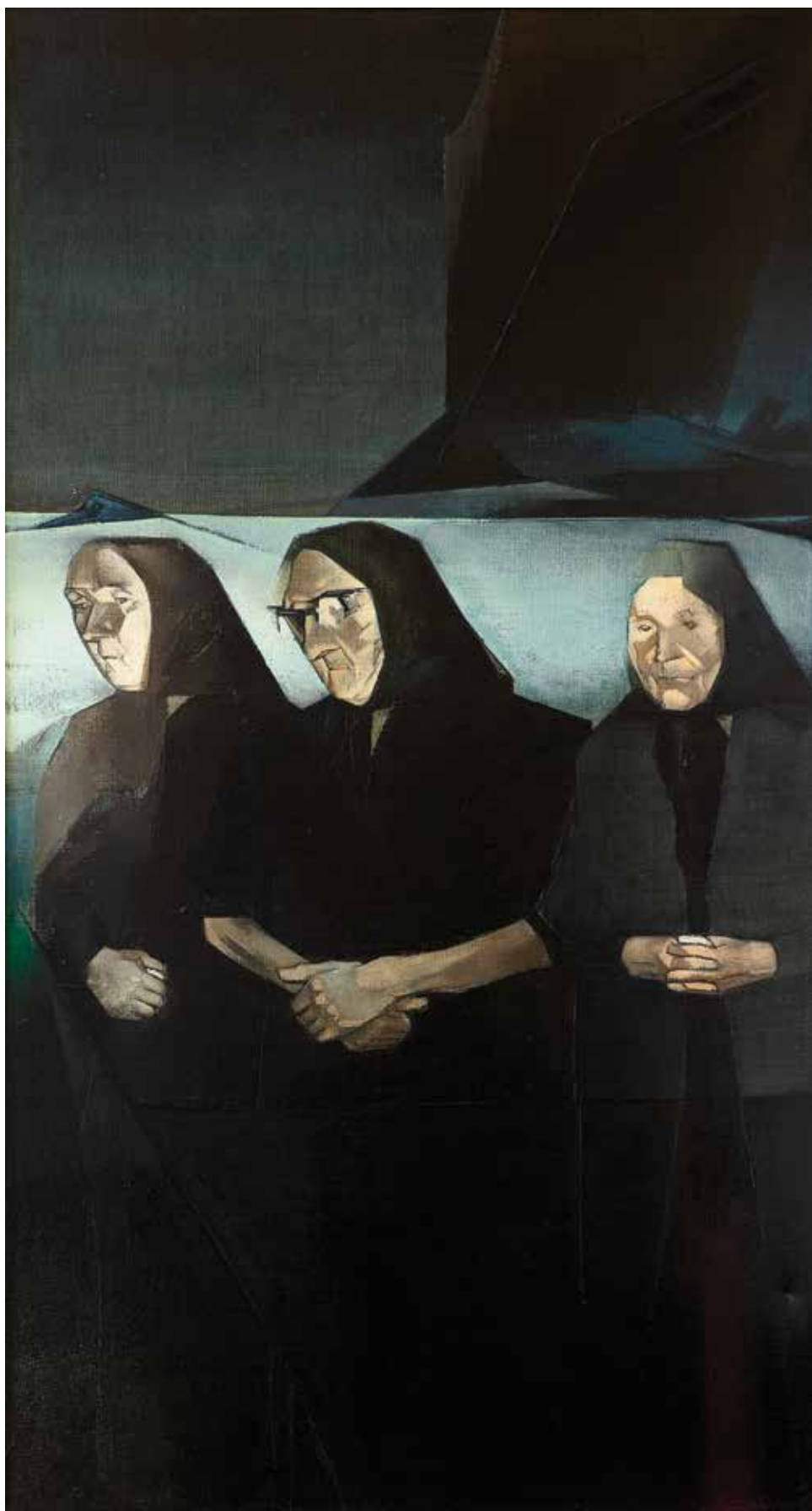


















110.

111.

181









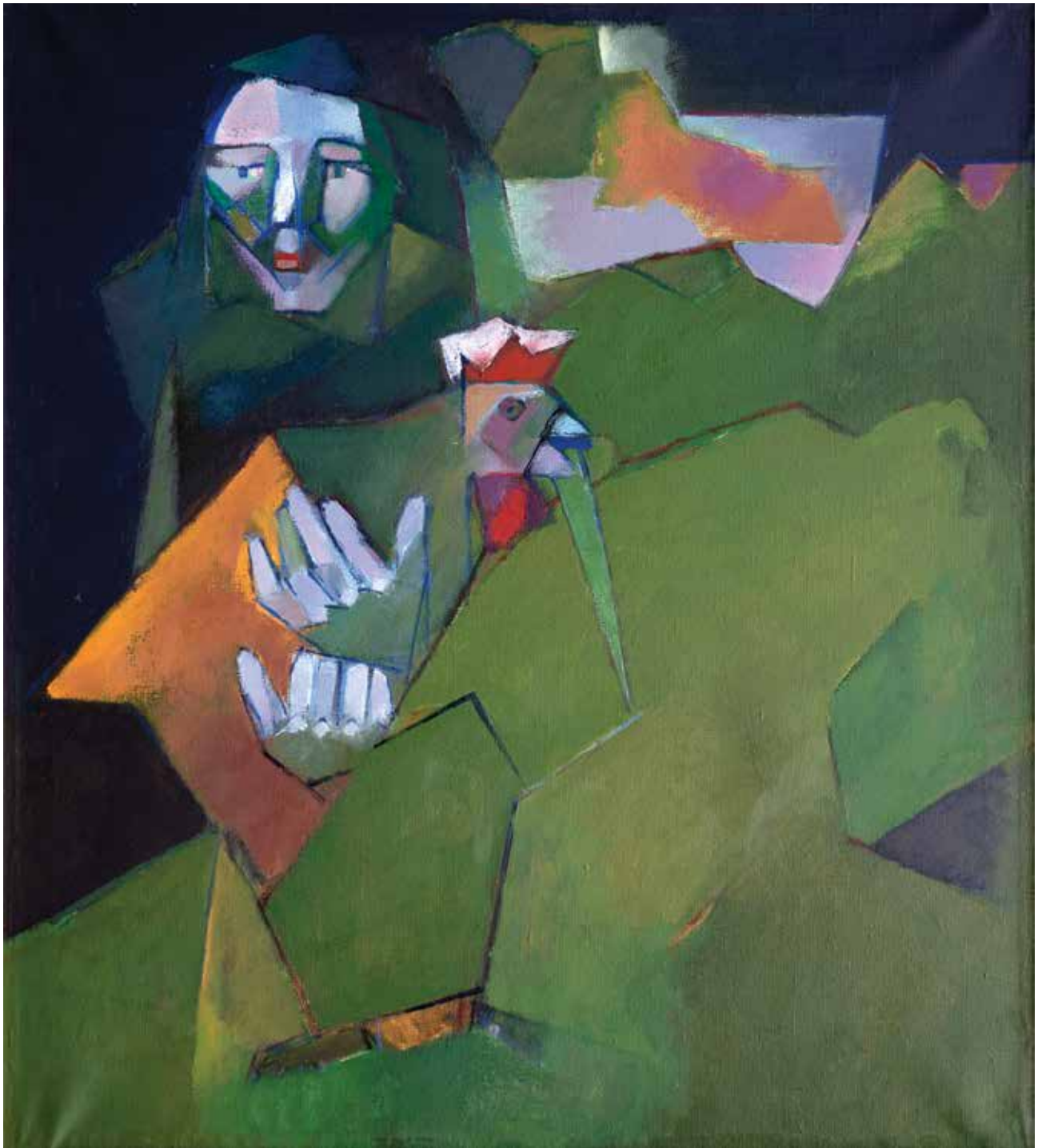


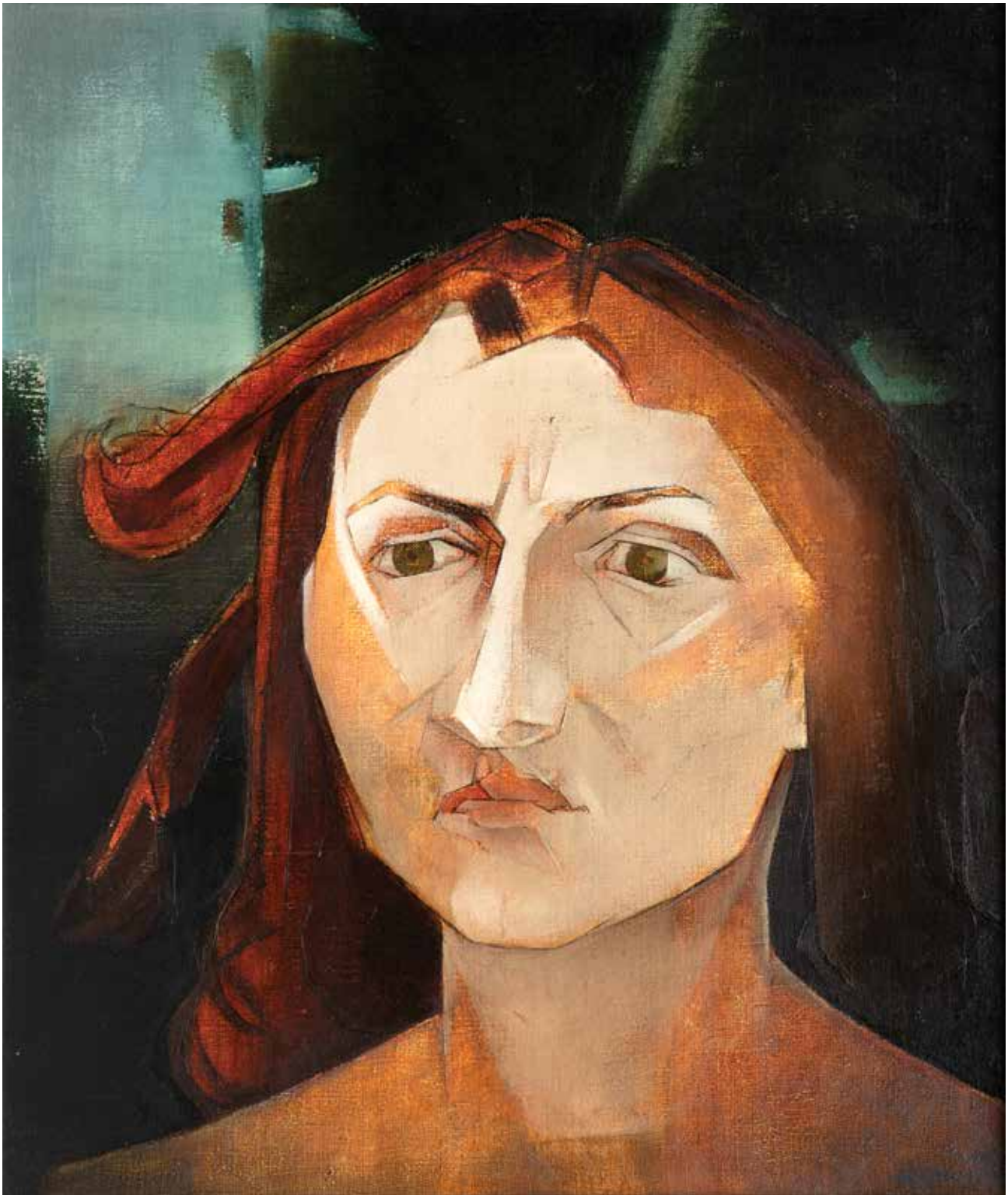




















126.

127.

196



128.

129.



130.

131.



132.

133.

199



134.

135.

200





137.

138.



139.

140.









144.

145.

PLAKATY

KOBIETA W RZEŹBIE

MARZEC - 1977

Związek Polskich Artystów Plastyków

Biuro Wystaw Artystycznych w Białymstoku

SALON WYSTAWOWY BWA

Białystok ul. Mickiewicza 2

ARSENAŁ

Wystawa czynna codziennie prócz
poniedziałków w godz. 10-17

BWA Białystok, ul. Mickiewicza 2, 15-001 Białystok



147.

148.





ZBYLUT GRZYWACZ

ZWIĄZEK POLSKICH ARTYSTÓW PLASTYKÓW
BIURO WYSTAW ARTYSTYCZNYCH W B-STOKU
WYSTAWA
MALARSTWA
OKRĘG KRAKOWSKI

WRZESIEŃ 1976

SALON WYSTAWOWY BWA
BIAŁYSTOK ul. MICKIEWICZA 2

Wystawa czynna codziennie
prócz poniedziałków w godz. 10-17

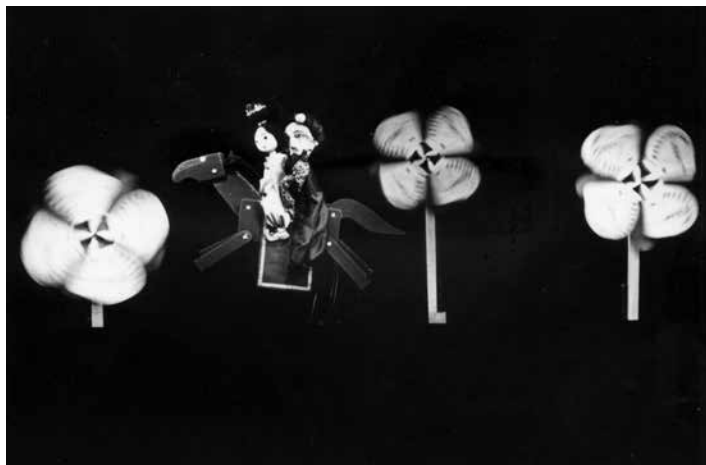






PRZEDSTAWIENIA

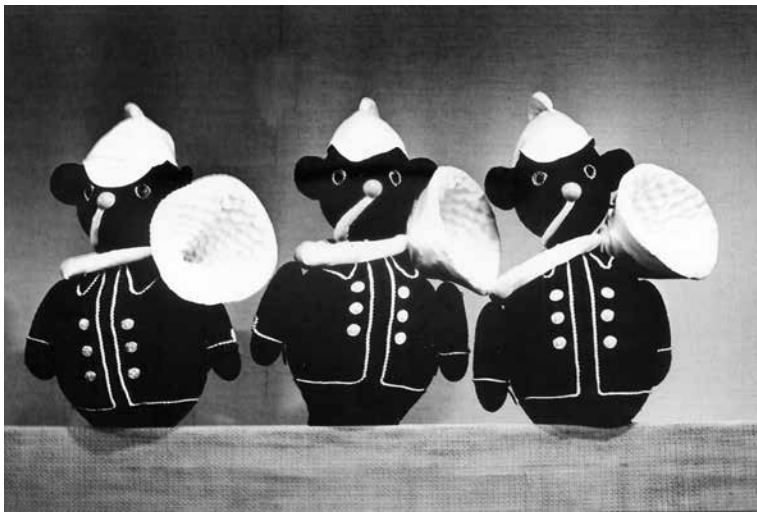


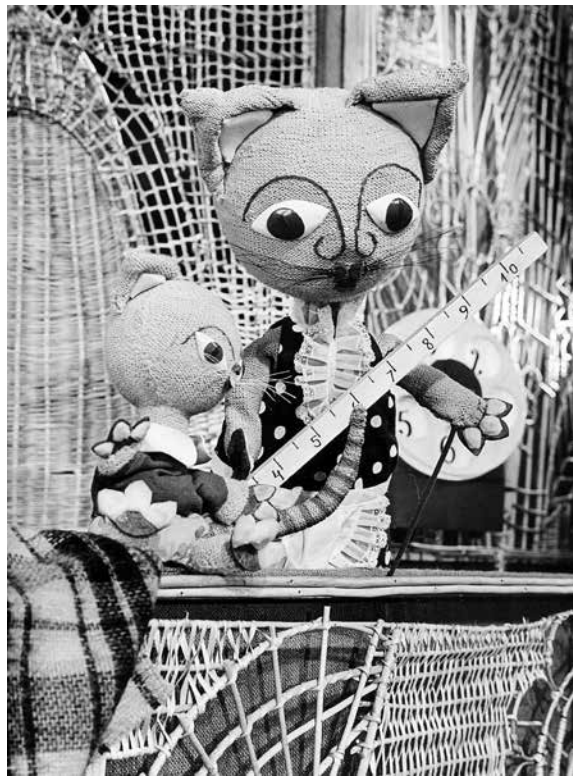
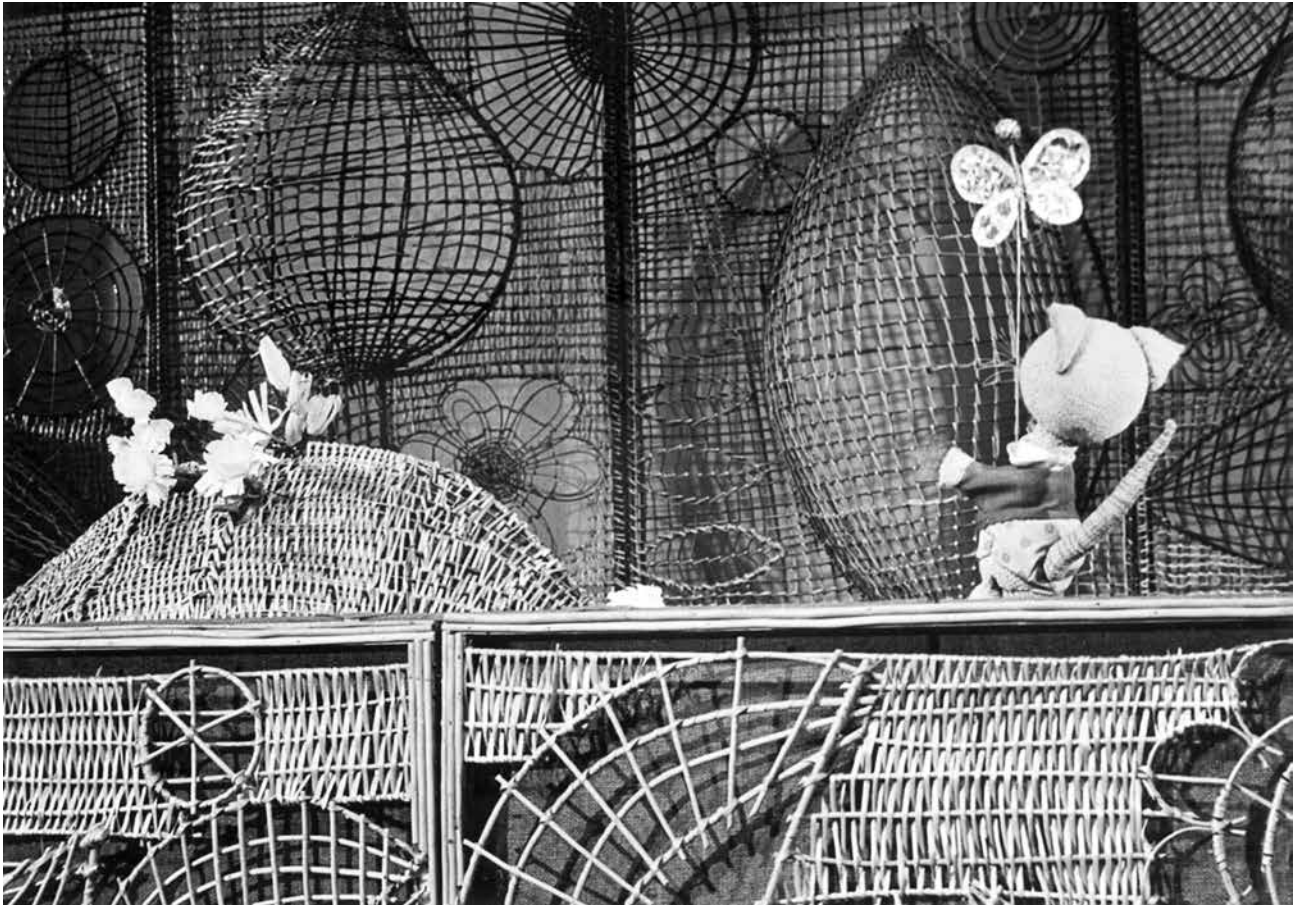


157. 158.

159.

160.

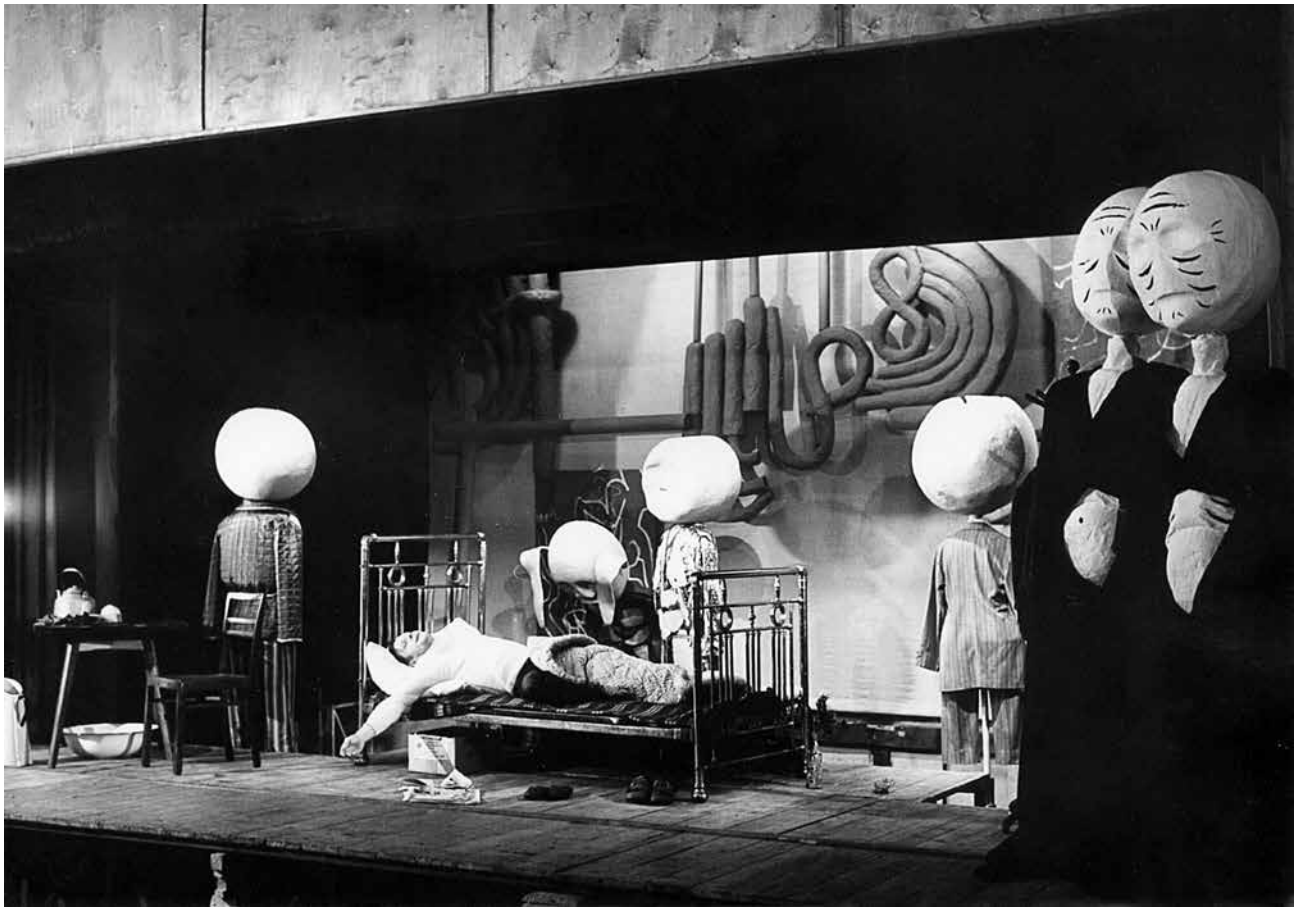


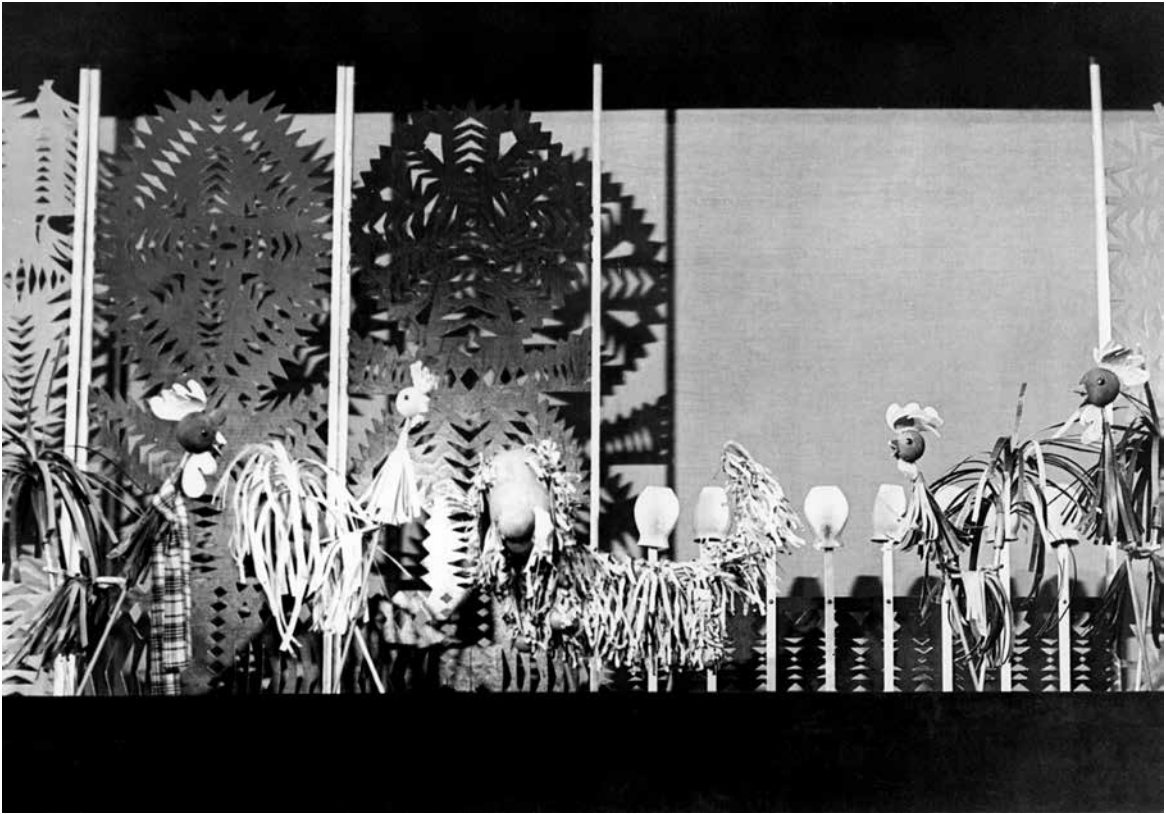


164.

165.

220

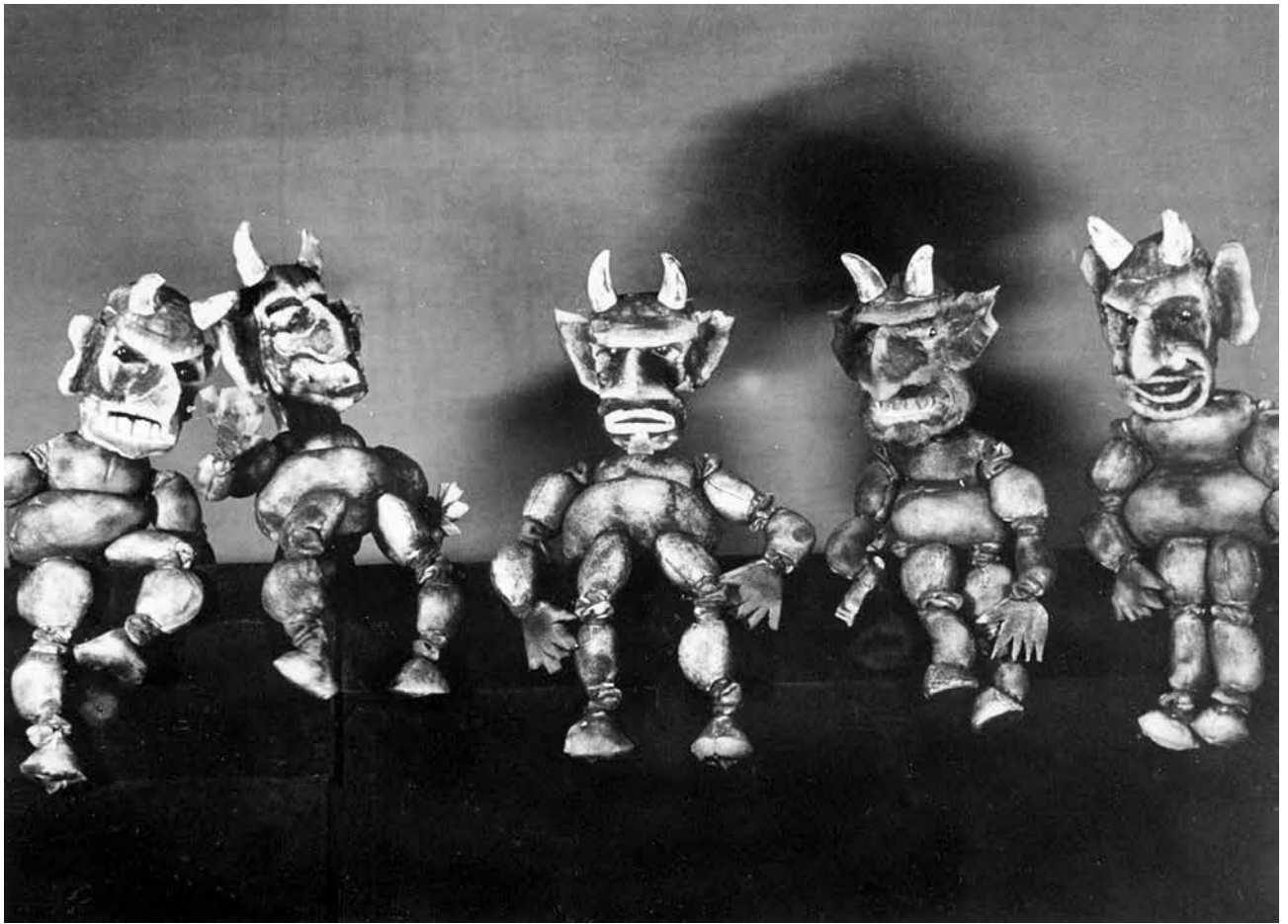




169.

170.

222



171.

172.

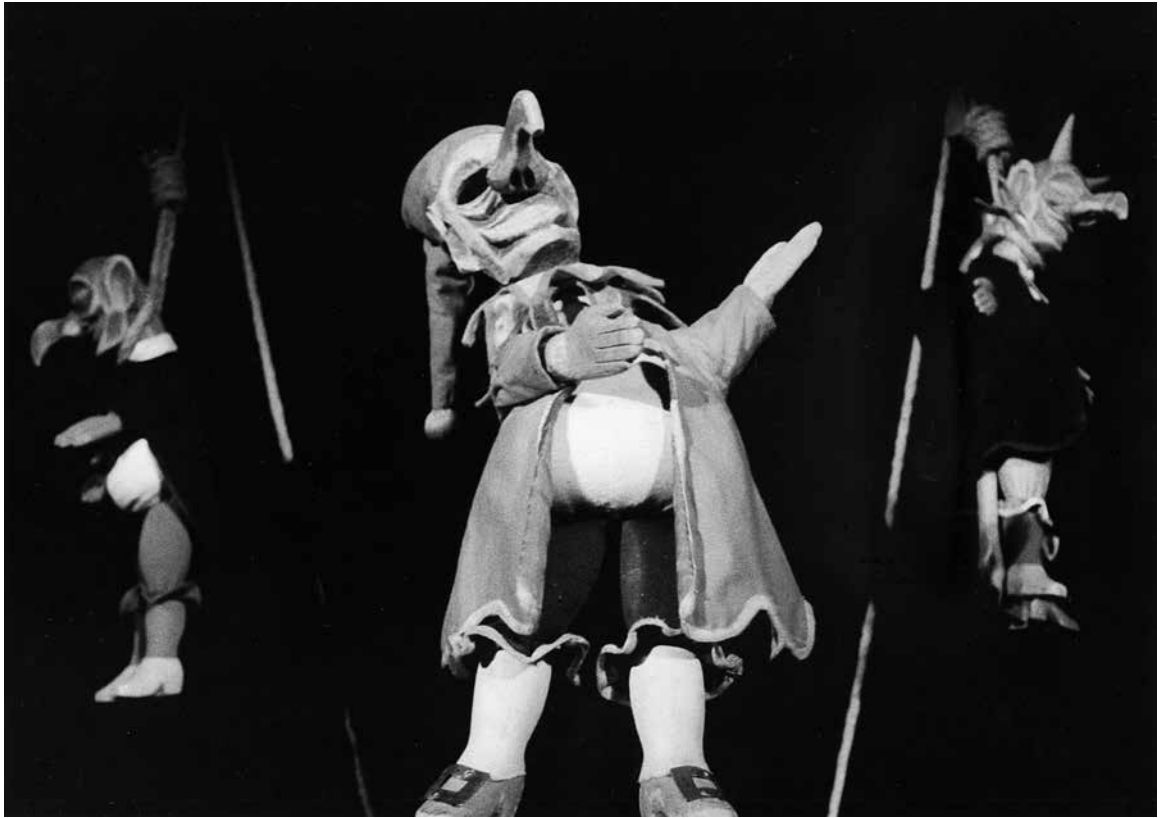
223



173.

174.

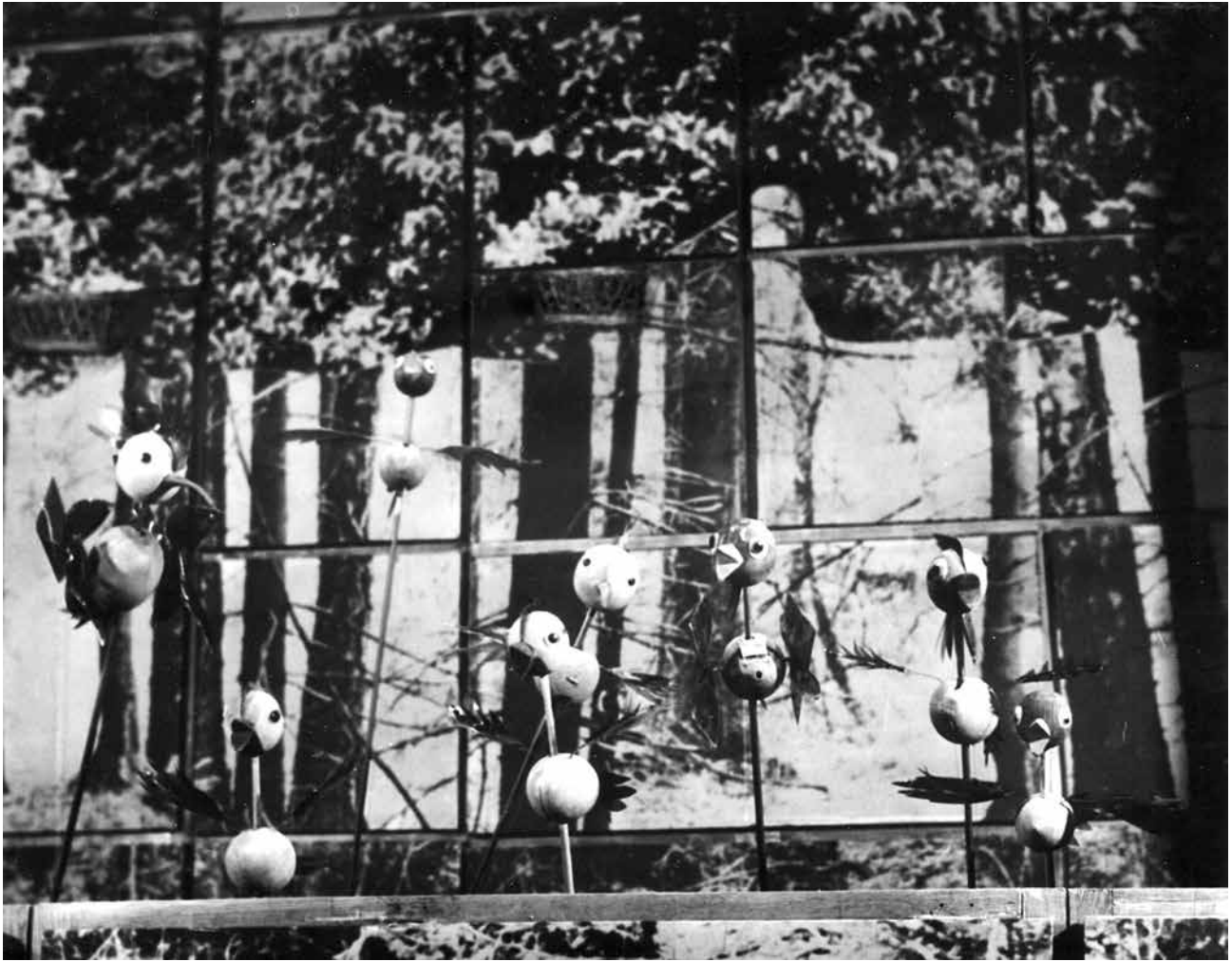
224



175.

176. 177.

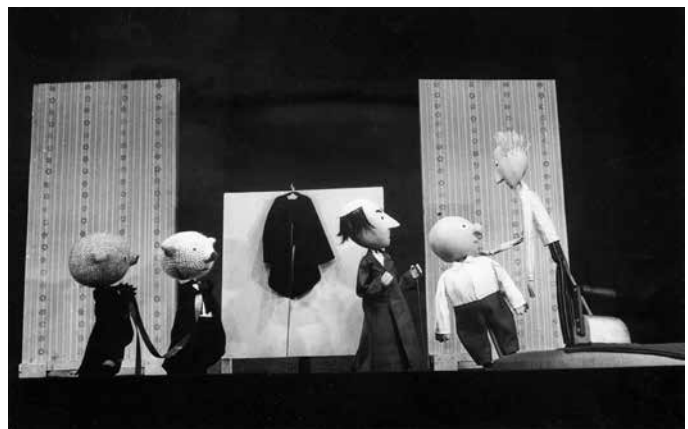
178.





180.

181. 182.



183.

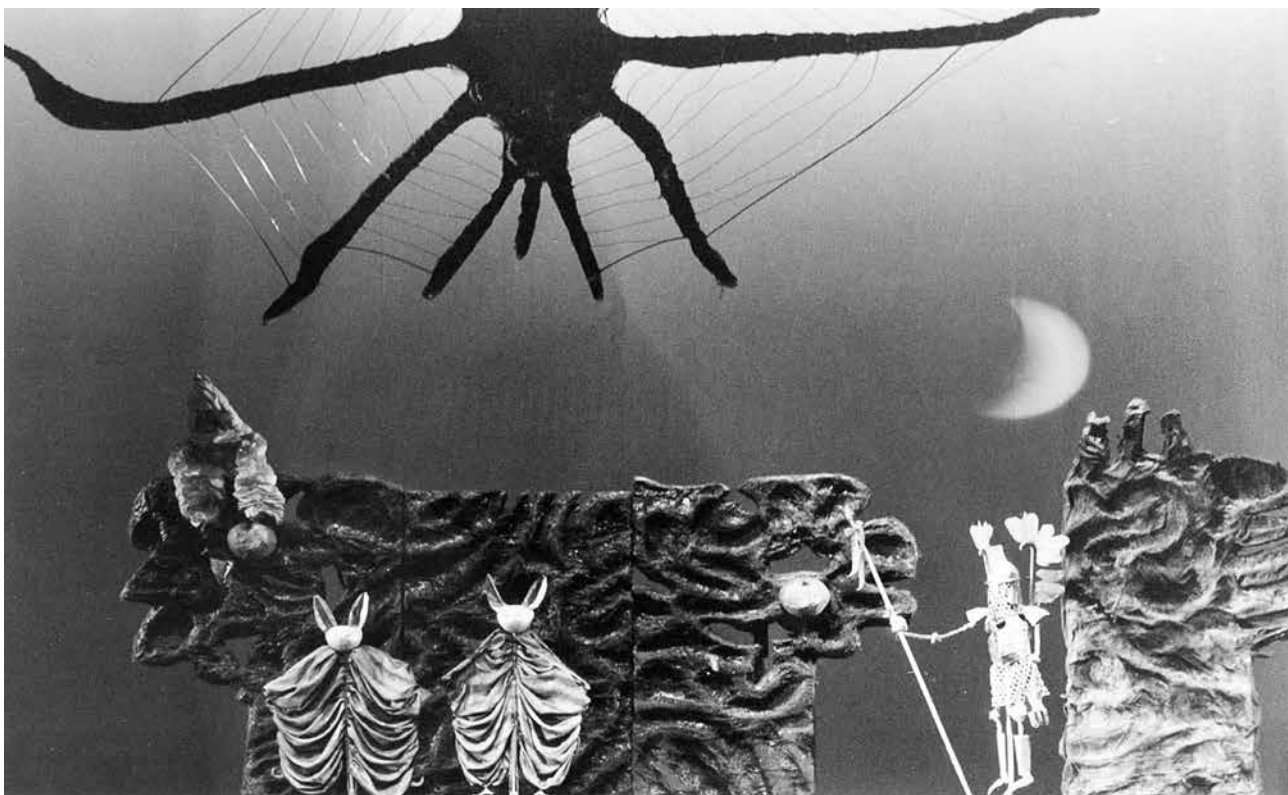
184. 185.









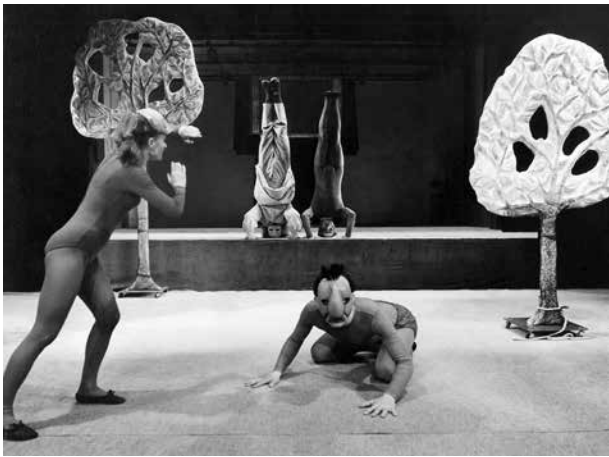
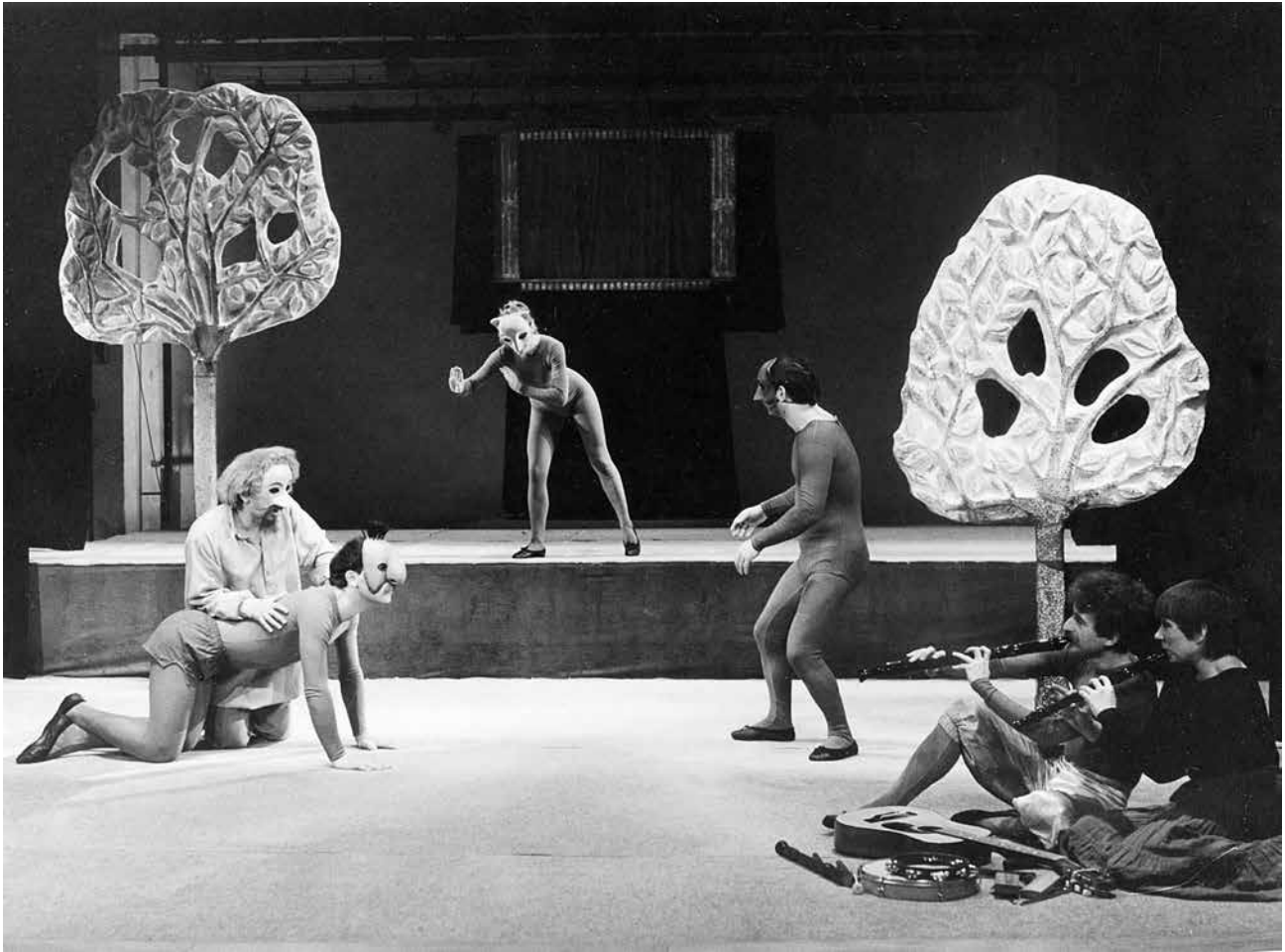


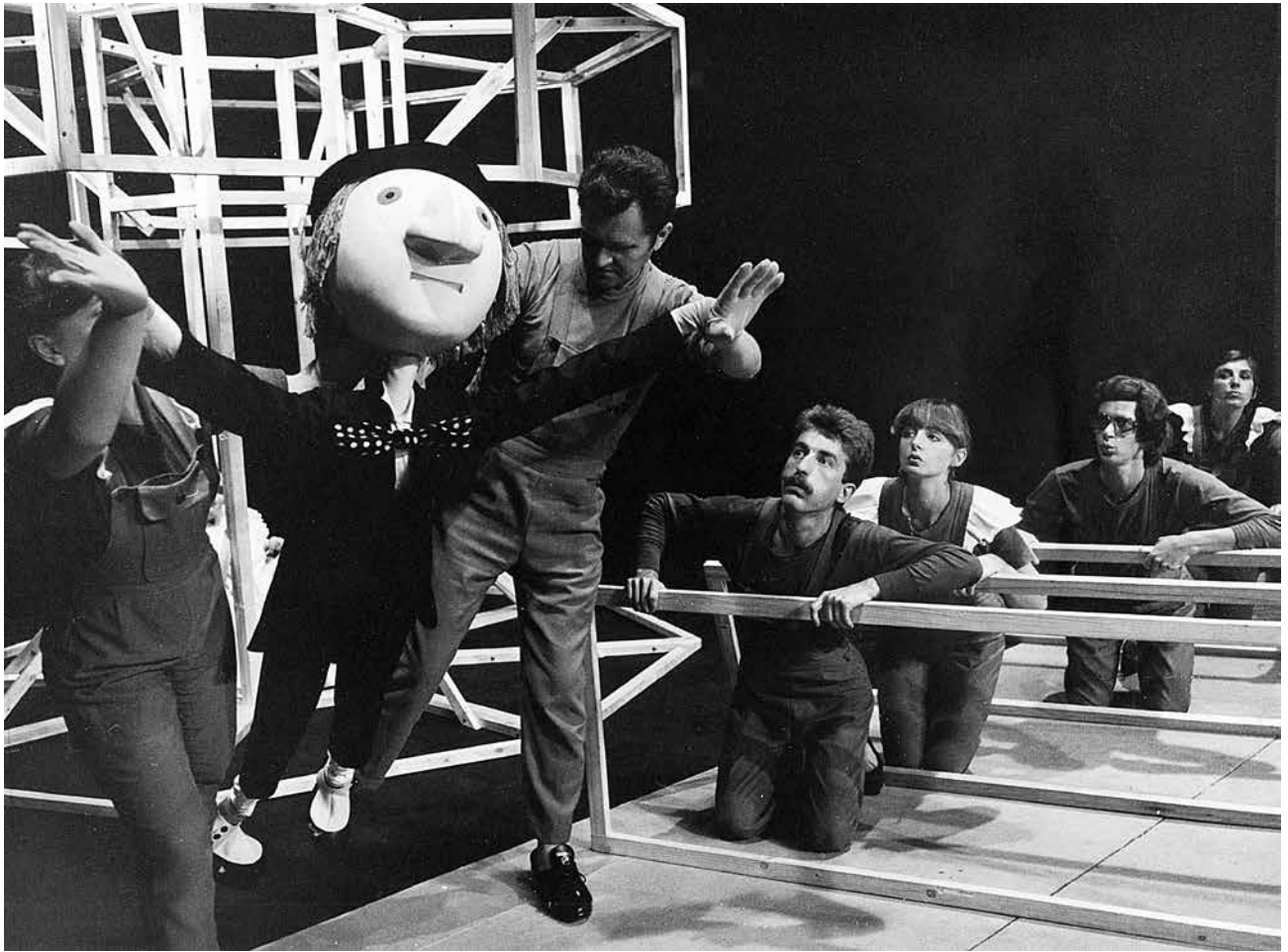




206. 207.

208. 209.





213.

214.

237



215.

216. 217.

218.

238



219. 220.

221. 222.



223.

224.

240



225. 226.

227. 228.



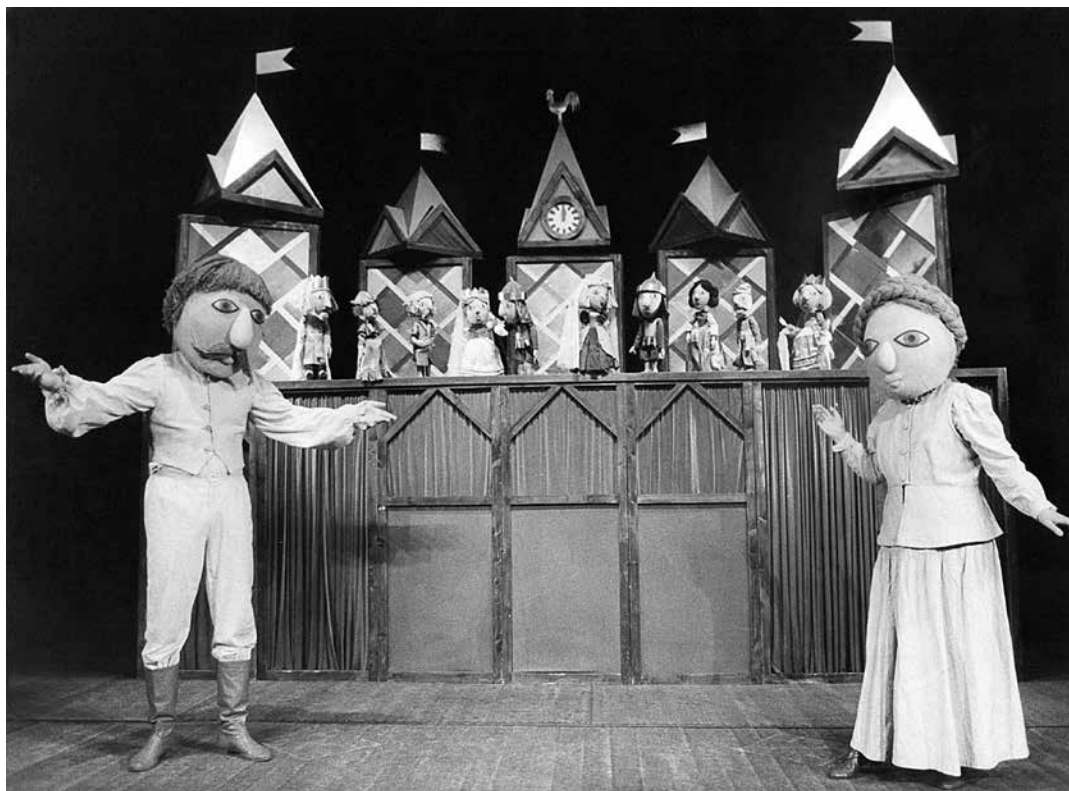


230.

231.

232.

243



233.

234.

244



235.

236.

237. 238.

245



239.

240.

246





244.

245. 246.

248





250.

251.

252.

250



253.

254.





PRACE W PRZESTRZENI MIASTA









260.

261.

258



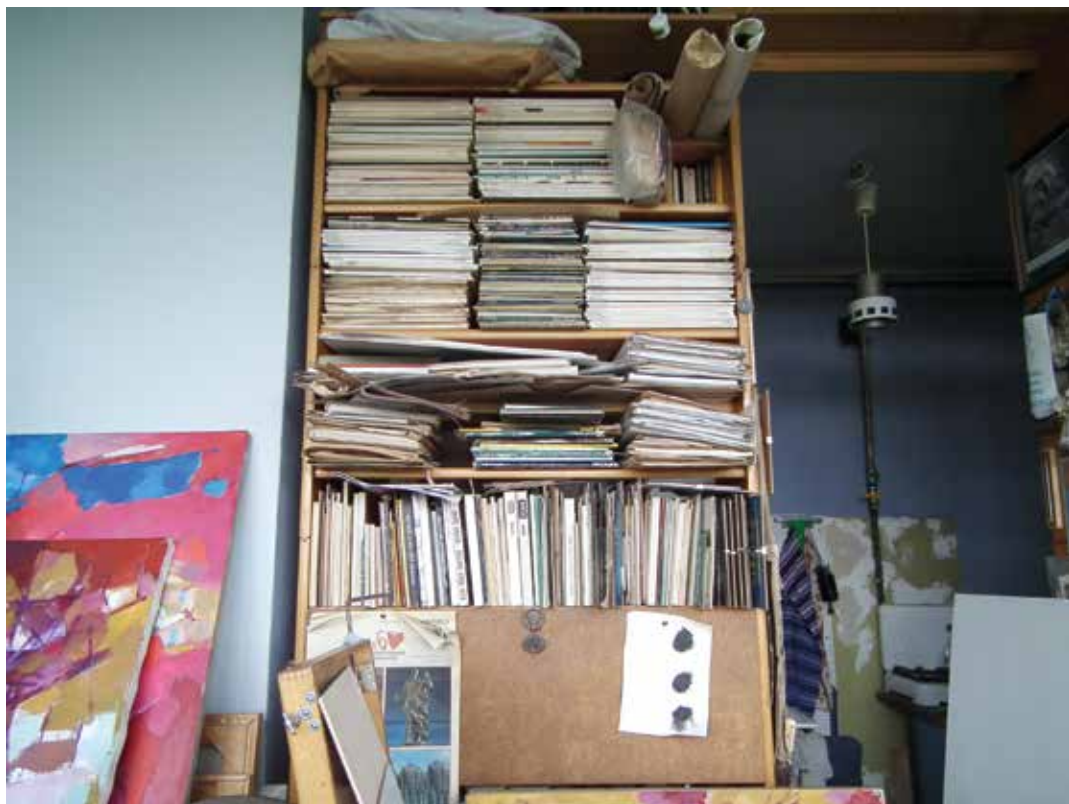
PRACOWNIA



264.

265.

261



266.

267.

262



268.

269.

263

VI. SPIS ILUSTRACJI

1. bez tytułu, 1989
akwarela, 32,5 x 21 cm, własność prywatna
fot. Anna Sierko-Szymańska
2. *Rodzina* (fragment), 1967
olej, płótno, 100 x 100 cm, własność artysty
fot. Kamil Kopania
3. *Portret pana Mieczysława*, 2007
olej, płótno, 46 x 38 cm, własność prywatna
fot. Anna Sierko-Szymańska
4. *Szkic kompozycyjny z koniem* (fragment), 1970,
ołówek, 21 x 28 cm, własność artysty, fot. Kamil
Kopania
5. Rysunek węglem
I rok studiów w PWSSP w Gdańsku
fot. z archiwum artysty
6. Rysunek węglem
I rok studiów w PWSSP w Gdańsku
fot. z archiwum artysty
7. *Orfeusz*, J. Supervieille, ilustracja, 1966/67
tusz, 38 x 56 cm, własność artysty
fot. Kamil Kopania
8. *Orfeusz*, J. Supervieille, ilustracja, 1967
tusz, 38 x 56 cm, własność artysty
fot. Kamil Kopania
9. *Mit grecki I*, 1967
tusz, 49 x 62 cm
Galeria Arsenał w Białymstoku, nr inw. 709
fot. Maciej Zaniewski
10. bez tytułu, 1968
ołówek, 21 x 30 cm
fot. z archiwum artysty
11. bez tytułu, koniec lat 60.
flamaster, 20,5 x 30 cm, własność artysty
fot. Kamil Kopania
12. bez tytułu, 1968
ołówek, 21 x 30 cm
fot. z archiwum artysty
13. bez tytułu, 1970
tusz, ołówek, 49 x 62 cm, własność artysty
fot. Kamil Kopania
14. *Szkic kompozycyjny*, 1975
tusz, 41,5 x 19 cm, własność artysty
fot. Kamil Kopania
15. *Szkic kompozycyjny z koniem*, 1970
ołówek, 21 x 28 cm, własność artysty
fot. Kamil Kopania
16. *Szkic kompozycyjny*, 1977
ołówek, 21 x 28 cm, własność artysty
fot. Kamil Kopania
17. bez tytułu, 2008
tusz, 29 x 21,5 cm, własność artysty
fot. Kamil Kopania
18. bez tytułu (fragment), 2016
linoryt, własność artysty
fot. Galeria im. Sienkiewicza w Białymstoku
19. bez tytułu, 1963
akwaforta, własność artysty
fot. Kamil Kopania
20. *W pracowni*, połowa lat 60.
sucha igła, własność artysty
fot. Kamil Kopania
21. bez tytułu, 1968
sucha igła, własność artysty
fot. Kamil Kopania
22. bez tytułu, 1963
akwaforta, własność artysty
fot. Kamil Kopania
23. *Dziewczynki*, 1965
drzeworyt, własność artysty
fot. Kamil Kopania
24. *Przystole*, 1966
linoryt, Muzeum Podlaskie w Białymstoku
(Ratusz – Dział Sztuki), nr inw. MB/S/915
fot. Iwona Malesińska
25. *Ludzie?*, 1964
drzeworyt, Muzeum Podlaskie w Białymstoku (oddział:
Muzeum Historyczne), nr inw. MBH/1332 fot. Iwona
Malesińska
26. *Motława*, 1964
akwaforta z akwatintą, własność artysty
fot. Kamil Kopania
27. *Motława*, 1964
akwaforta z akwatintą, własność artysty
fot. Kamil Kopania
28. bez tytułu, 1963
cerataryt, własność artysty
fot. Kamil Kopania
29. *Kompozycja VII z cyklu Ludzie*, 1968
sucha igła, własność artysty
fot. Kamil Kopania
30. bez tytułu, 1965
drzeworyt, własność artysty
fot. Kamil Kopania
31. bez tytułu, 1963
drzeworyt, własność artysty
fot. Kamil Kopania
32. bez tytułu, połowa lat 60.
drzeworyt, własność artysty
fot. Kamil Kopania

33. bez tytułu, 1970
linoryt, własność artysty
fot. Kamil Kopania
34. *Chłop i koń II – wersja jasna*, 1969
drzeworyt, Galeria Arsenał w Białymstoku
nr inw. 721
fot. Maciej Zaniewski
35. bez tytułu, linoryt, lata 70.
własność artysty
fot. Kamil Kopania
36. *Leżąca i koń I*, 1975
drzeworyt, Galeria Arsenał w Białymstoku
nr inw. 720
fot. Maciej Zaniewski
37. bez tytułu, 1976
linoryt, własność artysty
fot. Kamil Kopania
38. *Koń uholoblony II*, 1973
linoryt, własność artysty
fot. Kamil Kopania
39. bez tytułu, 1983
linoryt, własność artysty
fot. Kamil Kopania
40. *Koń udyszlony*, 1973
linoryt, własność artysty
fot. Kamil Kopania
41. *Jeleń przepołowiony*, 2006
drzeworyt, własność artysty
fot. Kamil Kopania
42. *Konie*, 2012
sucha igła, własność artysty
fot. Kamil Kopania
43. bez tytułu, 2013
linoryt, własność artysty
fot. Kamil Kopania
44. *Przydrożni z Knyszyna*, 2011
drzeworyt kolorowany, własność artysty
fot. Anna Sierko-Szymańska
45. bez tytułu, 2012
sucha igła, własność artysty
fot. Kamil Kopania
46. *Portret J.Z.*, 2013
drzeworyt, własność artysty
fot. Galeria im. Słędzińskich w Białymstoku
47. *Portret P.J.*, 2012
drzeworyt, własność artysty
fot. Galeria im. Słędzińskich w Białymstoku
48. *Portret Pana Z.*, 2012
drzeworyt, własność artysty
fot. Galeria im. Słędzińskich w Białymstoku
49. *Pani J.*, 2012
drzeworyt, własność artysty
fot. Galeria im. Słędzińskich w Białymstoku
50. bez tytułu, 2012
drzeworyt, własność artysty
fot. Galeria im. Słędzińskich w Białymstoku
51. *Portret S.*, 2013
drzeworyt, własność artysty
fot. Galeria im. Słędzińskich w Białymstoku
52. *Portret X*, 2014
linoryt, własność artysty
fot. Galeria im. Słędzińskich w Białymstoku
53. bez tytułu, 2016
linoryt, własność artysty
fot. Galeria im. Słędzińskich w Białymstoku
54. *Z, Ż*, 2015
drzeworyt kolorowany, własność artysty
fot. Galeria im. Słędzińskich w Białymstoku
55. *Portret Pani K*, 2012
drzeworyt kolorowany, własność artysty
fot. Galeria im. Słędzińskich w Białymstoku
56. *Portret S.Sz.*, 2015
drzeworyt kolorowany, własność artysty
fot. Galeria im. Słędzińskich w Białymstoku
57. *Pejzaż*, przełom lat 60./70.
gwasz, 49 x 70 cm, własność artysty
fot. Kamil Kopania
58. *Pejzaż*, przełom lat 60./70.
gwasz, 49 x 70 cm, własność artysty
fot. Kamil Kopania
59. *Pejzaż*, 1968
akwarela, 42 x 30 cm, własność artysty
fot. Kamil Kopania
60. *Pejzaż*, przełom lat 60./70.
gwasz, 49 x 70 cm, własność artysty
fot. Kamil Kopania
61. *Pejzaż*, przełom lat 60./70.
gwasz, 49 x 70 cm, własność artysty
fot. Kamil Kopania
62. bez tytułu, II poł. lat 80.
akwarela, 33,5 x 26 cm, własność prywatna
fot. Anna Sierko-Szymańska
63. bez tytułu, 1989
akwarela, 32,5 x 21 cm, własność prywatna
fot. Anna Sierko-Szymańska
64. bez tytułu, 2004, ekolina, 26 x 36 cm, własność
artysty, fot. Kamil Kopania
65. bez tytułu, 2003
ekolina, 26 x 36 cm, własność artysty
fot. Kamil Kopania

66. *Pejzaż*, 1989
akwarela, 36,5 x 52 cm, własność artysty
fot. Kamil Kopania
67. bez tytułu, 1990
akwarela, 28,5 x 19,5 cm, własność artysty
fot. Kamil Kopania
68. *Pejzaż*, 1993
akwarela, 36,5 x 52 cm, własność artysty
fot. Kamil Kopania
69. *Pejzaż*, 1993
akwarela, 36,5 x 52 cm, własność artysty
fot. Kamil Kopania
70. *Pejzaż*, 1994
akwarela, 36,5 x 52 cm, własność artysty
fot. Kamil Kopania
71. *Pejzaż*, 1993
akwarela, 36,5 x 52 cm, własność artysty
fot. Kamil Kopania
72. *Pejzaż*, 1998
akwarela, 36,5 x 52 cm, własność artysty
fot. Kamil Kopania
73. *Paleta 5*, 1998
akwarela, 42 x 29,5 cm, własność artysty
fot. Kamil Kopania
74. *Pejzaż*, 1998
akwarela, 41,5 x 31 cm, własność artysty
fot. Kamil Kopania
75. bez tytułu, 2008
akwarela, 16 x 22,5 cm, własność artysty
fot. Kamil Kopania
76. bez tytułu, 2019
akwarela, 38 x 29 cm, własność artysty
fot. Anna Sierko-Szymańska
77. bez tytułu, 2010
akwarela, 16 x 22,5 cm, własność artysty
fot. Kamil Kopania
78. bez tytułu, 2018
akwarela, 42 x 29 cm, własność artysty
fot. Anna Sierko-Szymańska
79. bez tytułu, 2018
akwarela, 37 x 26 cm, własność artysty
fot. Anna Sierko-Szymańska
80. *Akt (dyplom)*, 1963
olej, płótno, 101 x 81 cm, własność artysty
fot. Kamil Kopania
81. *Rodzina*, 1967
olej, płótno, 100 x 100 cm; własność artysty
fot. Kamil Kopania
82. *Monika*, 1967
olej, płótno, 83,5 x 52 cm
Muzeum Podlaskie w Białymstoku
- (oddział: Muzeum Historyczne), nr inw. MBH/1375
fot. Iwona Malesińska
83. bez tytułu, 1969
olej, płótno, 106 x 79 cm, własność prywatna
fot. Anna Sierko-Szymańska
84. *Epitafium konia*, 1969
gwasz, 100 x 70 cm
Galeria Arsenał w Białymstoku, nr inw. 219
fot. Kamil Kopania
85. *Kompozycja z czerwieni*, 1971
olej, płótno, 87,5 x 87,5 cm
Muzeum Narodowe w Warszawie
nr inw. MPW 2415 MNW
© Copyright by Kwiatkowska Małgorzata / Muzeum
Narodowe w Warszawie
86. *Kompozycja III*, 1970
olej, płótno, 130 x 100 cm
Muzeum Podlaskie w Białymstoku
(Ratusz – Dział Sztuki), nr inw. MB/S/570
fot. Iwona Malesińska
87. *Kompozycja II*, 1970
olej, płótno, 130 x 100 cm
kolekcja Galerii Arsenał w Białymstoku
nr inw. 183
fot. Maciej Zaniewski
88. *Pejzaż księżycowy*, 1968
olej, płótno, 80 x 95 cm
Galeria Arsenał w Białymstoku, nr inw. 105
fot. Maciej Zaniewski.
89. *Kompozycja*, 1969
olej, płótno, 130 x 110 cm
Galeria Arsenał w Białymstoku, nr inw. 135
fot. Maciej Zaniewski
90. *Akt z czerwonym koniem*, 1972
olej, płótno, 100 x 100 cm
Galeria Arsenał w Białymstoku, nr inw. 191
fot. Maciej Zaniewski
91. *Akt z białym koniem*, 1972
olej, płótno, 100 x 100 cm
Galeria Arsenał w Białymstoku, nr inw. 192
fot. Maciej Zaniewski
92. bez tytułu, 1976
olej, płótno, 89 x 117 cm
fot. ze zbiorów artysty (autor: Piotr Sawicki)
93. bez tytułu, 1978
olej, płótno, 90 x 100 cm, własność prywatna
fot. ze zbiorów artysty (Piotr Sawicki)
94. *Kompozycja z szarością*, 1986
olej, płótno, 130 x 100 cm, własność artysty
fot. Kamil Kopania
95. bez tytułu, pocz. lat 70.
olej, płótno, 130 x 130 cm
fot. ze zbiorów artysty

96. *Kompozycja na ciemnym tle*, 1979
olej, płótno, 130 x 100 cm, własność artysty
fot. Kamil Kopania
97. bez tytułu, 1985
104,5 x 125 cm, Białowieski Ośrodek Kultury
nr inw. UG BZA 1/11/86
fot. Białowieski Ośrodek Kultury
98. bez tytułu, I poł. lat 70.
olej, płótno, 100 x 100 cm
fot. ze zbiorów artysty
99. bez tytułu, 1986
olej, płótno, 89 x 119 cm, własność prywatna
fot. ze zbiorów artysty (autor: Piotr Sawicki)
100. bez tytułu, II poł. lat 70.
olej, płótno, 100 x 100 cm, własność prywatna
fot. ze zbiorów artysty
101. *Kompozycja z parą koni*, 1973
olej, płótno, 100 x 100 cm
Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w
Warszawie Filia w Białymstoku
fot. Anna Sierko-Szymańska
102. bez tytułu, bez daty
olej, płótno, 106 x 79 cm, własność prywatna
fot. Anna Sierko-Szymańska
103. *Krajobraz*, 1976
olej, płótno, 87,5 x 88 cm, Muzeum Rolnictwa
im. ks. Krzysztofa Kluka w Ciechanowcu
nr inw. III/291
fot. Artur Warchała
104. *Kompozycja z białą twarzą*, 1980
olej, płótno, 100 x 100 cm, własność prywatna
fot. Anna Sierko-Szymańska
105. *Krajobraz 80*, 1980
olej, płótno, 130 x 97 cm
Muzeum Podlaskie w Białymstoku
(Muzeum Rzeźby Alfonsa Karnego)
nr inw. MB/GSW/198
fot. Iwona Malesińska
106. *Fragment pogrzebu*, 1981
olej, płótno, 100 x 100 cm
Muzeum Podlaskie w Białymstoku
(Muzeum Rzeźby Alfonsa Karnego)
nr inw. MB/GSW/197
fot. Iwona Malesińska
107. *Fragment Pogrzebu*, 1984
olej, płótno, 130 x 70 cm, własność prywatna
fot. Anna Sierko-Szymańska
108. *Kompozycja chłopska*, 1985
olej, płótno, 87 x 87 cm, własność prywatna
fot. Anna Sierko-Szymańska
109. bez tytułu, 1988
olej, płótno, 100 x 100 cm, własność artysty
fot. Kamil Kopania
110. *Krajobraz*, 1987
olej, płótno, 116 x 89 cm, własność artysty
fot. Kamil Kopania
111. *Kobieta i jabłko*, 1988
olej, płótno, 100 x 130, własność artysty
fot. Kamil Kopania
112. *Kompozycja z różową twarzą*, 1986
olej, płótno, 100 x 130 cm, własność artysty
fot. Anna Sierko-Szymańska
113. *Krajobraz z kogutem*, 1992
olej, płótno, 110 x 109 cm, własność autora
fot. Anna Sierko-Szymańska
114. *Ujeżdżone*, 1993
olej, płótno, 105 x 122 cm, własność prywatna
fot. Anna Sierko-Szymańska
115. *Kobieta i mężczyzna*, 1991
olej, płótno, 91 x 91 cm, własność prywatna
fot. Anna Sierko-Szymańska
116. bez tytułu, 1995
olej, płótno, 88 x 105 cm, własność prywatna
fot. Anna Sierko-Szymańska
117. bez tytułu, 1995
olej, płótno, 88 x 105 cm, własność prywatna
fot. Anna Sierko-Szymańska
118. bez tytułu, 1999
olej, płótno, 89 x 116 cm, własność prywatna
fot. Anna Sierko-Szymańska
119. bez tytułu, bez daty
olej, płótno, 89 x 116 cm
Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w
Warszawie Filia w Białymstoku
fot. Anna Sierko-Szymańska
120. *Portret*, 2005
olej, płótno, 87 x 78 cm, własność prywatna
fot. Anna Sierko-Szymańska
121. bez tytułu, 2003
olej, płótno, 100 x 90 cm, własność prywatna
fot. Anna Sierko-Szymańska
122. *Kompozycja portretowa*, 1984
olej, płótno, 69 x 58 cm, własność prywatna
fot. Anna Sierko-Szymańska
123. *Portret Pani K*, 1996
olej, płótno, 83 x 70 cm, własność prywatna
fot. Anna Sierko-Szymańska
124. *Cytaty przydrożne*, 2010
olej, płótno, 150 x 130 cm, własność artysty
fot. Kamil Kopania
125. bez tytułu, 2011-2015
olej, płótno, 88 x 105 cm, własność prywatna
fot. Anna Sierko-Szymańska

126. *Jesień I*, 2008
olej, płótno, 89 x 115 cm, własność artysty
fot. Anna Sierko-Szymańska
127. *Jesień II*, 2009
olej, płótno, 89 x 115 cm, własność artysty
fot. Anna Sierko-Szymańska
128. *Pejzaż*, 2010-2015
olej, płótno, 99 x 130 cm, własność artysty
fot. Kamil Kopania
129. *Pejzaż*, 2010
olej, płótno, 99 x 130 cm, własność artysty
fot. Anna Sierko-Szymańska
130. *Pejzaż*, 2015-2019
olej, płótno, 54 x 65 cm
fot. Anna Sierko-Szymańska
131. *Pejzaż*, 2015
olej, płótno, 54 x 50 cm, własność artysty
fot. Anna Sierko-Szymańska
132. *Pejzaż*, 2015
olej, płótno, 54 x 73 cm, własność artysty
fot. Anna Sierko-Szymańska
133. bez tytułu, 2015-2019
olej, płótno, 87 x 97 cm, własność artysty
fot. Anna Sierko-Szymańska
134. *Pejzaż*, 2018
olej, płótno, 50 x 46 cm, własność artysty
fot. Anna Sierko-Szymańska
135. *Pejzaż*, 2015-2019
olej, płótno, 94 x 110 cm, własność artysty
fot. Anna Sierko-Szymańska
136. *Pejzaż wieczorny*, 2015-2019
olej, płótno, 81 x 65 cm, własność artysty
fot. Anna Sierko-Szymańska
137. *Przydrożni z Supraśla*, 1999
olej, płótno, 100 x 130 cm, własność artysty
fot. Anna Sierko-Szymańska
138. *Drzewa*, 2011-2014
olej, płótno, 66 x 82 cm, własność artysty
fot. Kamil Kopania
139. bez tytułu, 2015-2019
olej, płótno, 87 x 106 cm, własność artysty
fot. Anna Sierko-Szymańska
140. bez tytułu, 1999-2014
olej, płótno, 87 x 90 cm, własność artysty
fot. Anna Sierko-Szymańska
141. *Pejzaż przydrożny*, 2015-2019
olej, płótno, 73 x 81 cm, własność artysty
fot. Anna Sierko-Szymańska
142. *Teatr Lalek*, 2015
olej, płótno, 73 x 54 cm, własność prywatna
fot. Anna Sierko-Szymańska
143. bez tytułu, 2015-2018
olej, płótno, 87 x 87 cm, własność artysty
fot. Kamil Kopania
144. *Szare ptaki*, 2015-2018
olej, płótno, 100 x 130 cm, własność artysty
fot. Anna Sierko-Szymańska
145. *Kompozycja z czerwieni*, 2015-2018
olej, płótno, 90 x 117 cm, własność artysty
fot. Anna Sierko-Szymańska
146. Plakat *Kobieta w rzeźbie*, 1977
własność autora
fot. Galeria im. Sienkiewicza w Białymstoku
147. Plakat *II Ogólnopolski Konkurs Solistów Teatru Lalek Białystok 1973*, 1973, własność autora
fot. Galeria im. Sienkiewicza w Białymstoku
148. Plakat *Rzeźba XIII Pleneru Hajnowskiego*, 1979,
własność autora
fot. Galeria im. Sienkiewicza w Białymstoku
149. Plakat *Ogólnopolski Konkurs Solistów Teatru Lalek Białystok 1972*, własność autora
fot. Galeria im. Sienkiewicza w Białymstoku
150. Plakat *Jan Popek. Gwasze*, 1977
własność autora
fot. Galeria im. Sienkiewicza w Białymstoku
151. Plakat *Jan Pamuła. Malarstwo*, 1977
własność autora
fot. Galeria im. Sienkiewicza w Białymstoku
152. Plakat *Zbylut Grzywacz*, 1976
własność autora
fot. Galeria im. Sienkiewicza w Białymstoku
153. Plakat *Festiwal lalkarzy*, 1977
własność autora
fot. Galeria im. Sienkiewicza w Białymstoku
154. Plakat *Kazimierz Ostrowski. Wystawa Malarstwa*, 1972
własność autora
fot. Galeria im. Sienkiewicza w Białymstoku
155. Plakat *Tymoteusz Rymcimci*, 1971
własność autora
fot. Galeria im. Sienkiewicza w Białymstoku
156. *Pinokio*
reż. Wiesław Czołpiński, 2004
Białostocki Teatr Lalek
fot. Piotr Sawicki
(Archiwum Białostockiego Teatru Lalek)
157. *Królewski statek*
reż. Krzysztof Rau, 1970
Białostocki Teatr Lalek
fot. Waldemar Grzegorzczak
(Archiwum Białostockiego Teatru Lalek)
158. *Królewski statek*
reż. Krzysztof Rau, 1970

- Białostocki Teatr Lalek
fot. Waldemar Grzegorzczak
(Archiwum Białostockiego Teatru Lalek)
159. *Zaklęty rumak*
reż. Krzysztof Rau, 1970
Białostocki Teatr Lalek
fot. Waldemar Grzegorzczak
(Archiwum Białostockiego Teatru Lalek)
160. *Zaklęty rumak*
reż. Krzysztof Rau, 1970
Białostocki Teatr Lalek
fot. Waldemar Grzegorzczak
(Archiwum Białostockiego Teatru Lalek)
161. *Detektyw lis prowadzi śledztwo*
reż. Joanna Piekarska, 1971
Białostocki Teatr Lalek
fot. Waldemar Grzegorzczak
(Archiwum Białostockiego Teatru Lalek)
162. *Detektyw lis prowadzi śledztwo*
reż. Joanna Piekarska, 1971
Białostocki Teatr Lalek
fot. Waldemar Grzegorzczak
(Archiwum Białostockiego Teatru Lalek)
163. *Detektyw lis prowadzi śledztwo*
reż. Joanna Piekarska, 1971
Białostocki Teatr Lalek
fot. Waldemar Grzegorzczak
(Archiwum Białostockiego Teatru Lalek)
164. *Chcę być duży*
reż. Joanna Piekarska, 1971
Białostocki Teatr Lalek
fot. niepodpisane
(Archiwum Białostockiego Teatru Lalek)
165. *Chcę być duży*
reż. Joanna Piekarska, 1971
Białostocki Teatr Lalek
fot. niepodpisane
(Archiwum Białostockiego Teatru Lalek)
166. *Kartoteka*
reż. Krzysztof Rau, 1972
Białostocki Teatr Lalek
fot. Roman Sienko
(Archiwum Białostockiego Teatru Lalek)
167. *Kartoteka*
reż. Krzysztof Rau, 1972
Białostocki Teatr Lalek
fot. Roman Sienko
(Archiwum Białostockiego Teatru Lalek)
168. *Kartoteka*
reż. Krzysztof Rau, 1972
Białostocki Teatr Lalek
fot. Roman Sienko
(Archiwum Białostockiego Teatru Lalek)
169. *Wesołe koguciki*
reż. Krzysztof Rau, 1972
- Białostocki Teatr Lalek
fot. Roman Sienko
(Archiwum Białostockiego Teatru Lalek)
170. *Wesołe koguciki*
reż. Krzysztof Rau, 1972
Białostocki Teatr Lalek
fot. Roman Sienko
(Archiwum Białostockiego Teatru Lalek)
171. *O Zwyrtałe muzykancie*
reż. Krzysztof Rau, 1973
Białostocki Teatr Lalek
fot. Roman Sienko
(Archiwum Białostockiego Teatru Lalek)
172. *O Zwyrtałe muzykancie*
reż. Krzysztof Rau, 1973
Białostocki Teatr Lalek
fot. Roman Sienko
(Archiwum Białostockiego Teatru Lalek)
173. *O strasliwym smoku i dzielnym szewczyku, prześlicznej królownie i królu Gwoździku*
reż. Krzysztof Rau, 1973
Białostocki Teatr Lalek
fot. Roman Sienko
(Archiwum Białostockiego Teatru Lalek)
174. *O strasliwym smoku i dzielnym szewczyku, prześlicznej królownie i królu Gwoździku*
reż. Krzysztof Rau, 1973
Białostocki Teatr Lalek
fot. Roman Sienko
(Archiwum Białostockiego Teatru Lalek)
175. *Niech żyje Punch!*
reż. Włodzimierz Felenczak, 1973
Białostocki Teatr Lalek
fot. niepodpisana
(Archiwum Białostockiego Teatru Lalek)
176. *Niech żyje Punch!*
reż. Włodzimierz Felenczak, 1973
Białostocki Teatr Lalek
fot. niepodpisana
(Archiwum Białostockiego Teatru Lalek)
177. *Niech żyje Punch!*
reż. Włodzimierz Felenczak, 1973
Białostocki Teatr Lalek
fot. niepodpisana
(Archiwum Białostockiego Teatru Lalek)
178. *Niech żyje Punch!*
reż. Włodzimierz Felenczak, 1973
Białostocki Teatr Lalek
fot. niepodpisana
(Archiwum Białostockiego Teatru Lalek)
179. *Tymoteusz wśród ptaków*
reż. Krzysztof Rau, 1976
Białostocki Teatr Lalek
fot. Roman Sienko
(Archiwum Białostockiego Teatru Lalek)

180. *Rumcajs*, reż. Krzysztof Rau, 1974
Białostocki Teatr Lalek
fot. Roman Sierko
(Archiwum Białostockiego Teatru Lalek)
181. *Rumcajs*, reż. Krzysztof Rau, 1974
Białostocki Teatr Lalek
fot. Roman Sierko
(Archiwum Białostockiego Teatru Lalek)
182. *Rumcajs*, reż. Krzysztof Rau, 1974
Białostocki Teatr Lalek
fot. Roman Sierko
(Archiwum Białostockiego Teatru Lalek)
183. *Król Admetus i królowa Alcesta*
reż. Krzysztof Rau, 1977
Białostocki Teatr Lalek
fot. Roman Sierko
(Archiwum Białostockiego Teatru Lalek)
184. *Smyk i Kwik*
reż. Jan Plewako, 1977
Białostocki Teatr Lalek
fot. Roman Sierko
(Archiwum Białostockiego Teatru Lalek)
185. *Smyk i Kwik*
reż. Jan Plewako, 1977
Białostocki Teatr Lalek
fot. Roman Sierko
(Archiwum Białostockiego Teatru Lalek)
186. *Zegar z kukłką*
reż. Tomasz Jaworski, 1977
Białostocki Teatr Lalek
fot. Roman Sierko
(Archiwum Białostockiego Teatru Lalek)
187. *Zegar z kukłką*
reż. Tomasz Jaworski, 1977
Białostocki Teatr Lalek
fot. Roman Sierko
(Archiwum Białostockiego Teatru Lalek)
188. *Zegar z kukłką*
reż. Tomasz Jaworski, 1977
Białostocki Teatr Lalek
fot. Roman Sierko
(Archiwum Białostockiego Teatru Lalek)
189. *Baśń o pięknej Parysadzcie*
reż. Krzysztof Rau, 1979
Białostocki Teatr Lalek
fot. Roman Sierko
(Archiwum Białostockiego Teatru Lalek)
190. *Baśń o pięknej Parysadzcie*
reż. Krzysztof Rau, 1979
Białostocki Teatr Lalek
fot. Roman Sierko
(Archiwum Białostockiego Teatru Lalek)
191. *Baśń o pięknej Parysadzcie*
reż. Krzysztof Rau, 1979
Białostocki Teatr Lalek
fot. Roman Sierko
(Archiwum Białostockiego Teatru Lalek)
192. *Baśń o pięknej Parysadzcie*
reż. Krzysztof Rau, 1979
Białostocki Teatr Lalek
fot. Roman Sierko
(Archiwum Białostockiego Teatru Lalek)
193. *Sześć małych pingwinów*
reż. Krzysztof Rau, 1978
Białostocki Teatr Lalek
fot. Roman Sierko
(Archiwum Białostockiego Teatru Lalek)
194. *Sześć małych pingwinów*
reż. Krzysztof Rau, 1978
Białostocki Teatr Lalek
fot. Roman Sierko
(Archiwum Białostockiego Teatru Lalek)
195. *Sześć małych pingwinów*
reż. Krzysztof Rau, 1978
Białostocki Teatr Lalek
fot. Roman Sierko
(Archiwum Białostockiego Teatru Lalek)
196. *Sześć małych pingwinów*
reż. Krzysztof Rau, 1978
Białostocki Teatr Lalek
fot. Roman Sierko
(Archiwum Białostockiego Teatru Lalek)
197. *Słownik*
reż. Tomasz Jaworski, 1979
Białostocki Teatr Lalek
fot. Roman Sierko
(Archiwum Białostockiego Teatru Lalek)
198. *Słownik*
reż. Tomasz Jaworski, 1979
Białostocki Teatr Lalek
fot. Roman Sierko
(Archiwum Białostockiego Teatru Lalek)
199. *Słownik*
reż. Tomasz Jaworski, 1979
Białostocki Teatr Lalek
fot. Roman Sierko
(Archiwum Białostockiego Teatru Lalek)
200. *Niespokojny duch*
reż. Waldemar Śmigasiewicz, 1981
Białostocki Teatr Lalek
fot. Roman Sierko
(Archiwum Białostockiego Teatru Lalek)
201. *Niespokojny duch*
reż. Waldemar Śmigasiewicz, 1981
Białostocki Teatr Lalek
fot. Roman Sierko
(Archiwum Białostockiego Teatru Lalek)
202. *Niespokojny duch*
reż. Waldemar Śmigasiewicz, 1981
Białostocki Teatr Lalek
fot. Roman Sierko
(Archiwum Białostockiego Teatru Lalek)

fot. Roman Sieńko
(Archiwum Białostockiego Teatru Lalek)

fot. Roman Sieńko
(Archiwum Białostockiego Teatru Lalek)

203. *Zimowa przygoda*
reż. Krzysztof Rau
1981 Białostocki Teatr Lalek
fot. Roman Sieńko
(Archiwum Białostockiego Teatru Lalek)

214. *Wagary*
reż. Bogusław Kierc, 1982
Białostocki Teatr Lalek
fot. Roman Sieńko
(Archiwum Białostockiego Teatru Lalek)

204. *Zimowa przygoda*
reż. Krzysztof Rau, 1981
Białostocki Teatr Lalek
fot. Roman Sieńko
(Archiwum Białostockiego Teatru Lalek)

215. *Nim zapieje trzeci kur*
reż. Krzysztof Rau, 1983
Białostocki Teatr Lalek
fot. Roman Sieńko
(Archiwum Białostockiego Teatru Lalek)

205. *Zimowa przygoda*
reż. Krzysztof Rau, 1981
Białostocki Teatr Lalek
fot. Roman Sieńko
(Archiwum Białostockiego Teatru Lalek)

216. *Nim zapieje trzeci kur*
reż. Krzysztof Rau, 1983
Białostocki Teatr Lalek
fot. Roman Sieńko
(Archiwum Białostockiego Teatru Lalek)

206. *Amor Divinus. Misterium staropolskie* (tryptyk)
reż. Tomasz Jaworski, 1982
Teatr im. Hansa Christiana Andersena w Lublinie
fot. z Archiwum Teatru im. Hansa Christiana Andersena
w Lublinie

217. *Nim zapieje trzeci kur*
reż. Krzysztof Rau, 1983
Białostocki Teatr Lalek
fot. Roman Sieńko
(Archiwum Białostockiego Teatru Lalek)

207. *Amor Divinus. Misterium staropolskie* (tryptyk)
reż. Tomasz Jaworski, 1982
Teatr im. Hansa Christiana Andersena w Lublinie
fot. z Archiwum Teatru im. Hansa Christiana Andersena
w Lublinie

218. *Nim zapieje trzeci kur*
reż. Krzysztof Rau, 1983
Białostocki Teatr Lalek
fot. Roman Sieńko
(Archiwum Białostockiego Teatru Lalek)

208. *Amor Divinus. Misterium staropolskie* (tryptyk)
reż. Tomasz Jaworski, 1982
Teatr im. Hansa Christiana Andersena w Lublinie
fot. z Archiwum Teatru im. Hansa Christiana Andersena
w Lublinie

219. *Mała księżniczka*
reż. Krzysztof Rau, 1985
Białostocki Teatr Lalek
fot. Roman Sieńko
(Archiwum Białostockiego Teatru Lalek)

209. *Amor Divinus. Misterium staropolskie* (tryptyk)
reż. Tomasz Jaworski, 1982
Teatr im. Hansa Christiana Andersena w Lublinie
fot. z Archiwum Teatru im. Hansa Christiana Andersena
w Lublinie

220. *Mała księżniczka*
reż. Krzysztof Rau, 1985
Białostocki Teatr Lalek
fot. Roman Sieńko
(Archiwum Białostockiego Teatru Lalek)

210. *Przypowieść o Jasiu, który szukał osła*
reż. Krzysztof Rau, 1982
Białostocki Teatr Lalek
fot. Roman Sieńko
(Archiwum Białostockiego Teatru Lalek)

221. *Trzy świnki, wilk i wakacje*
reż. Krzysztof Rau, 1984
Białostocki Teatr Lalek
fot. Roman Sieńko
(Archiwum Białostockiego Teatru Lalek)

211. *Przypowieść o Jasiu, który szukał osła*
reż. Krzysztof Rau, 1982
Białostocki Teatr Lalek
fot. Roman Sieńko
(Archiwum Białostockiego Teatru Lalek)

222. *Trzy świnki, wilk i wakacje*
reż. Krzysztof Rau, 1984
Białostocki Teatr Lalek
fot. Roman Sieńko
(Archiwum Białostockiego Teatru Lalek)

212. *Przypowieść o Jasiu, który szukał osła*
reż. Krzysztof Rau, 1982
Białostocki Teatr Lalek
fot. Roman Sieńko
(Archiwum Białostockiego Teatru Lalek)

223. *Woyzeck*, 1987
Białystok, Teatr Szkolny Wydziału Sztuki Łalkarskiej
Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej
im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie
fot. ze zbiorów Biblioteki Akademii Teatralnej
im. A. Zelwerowicza w Warszawie Filii w Białymstoku

213. *Wagary*
reż. Bogusław Kierc, 1982
Białostocki Teatr Lalek

224. *Woyzeck*, 1987
Białystok, Teatr Szkolny Wydziału Sztuki Łalkarskiej

- Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej
im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie
fot. ze zbiorów Biblioteki Akademii Teatralnej
im. A. Zelwerowicza w Warszawie Filii w Białymstoku
225. *Żołnierz i bieda*
reż. Ewa Tomaszewska, 1988
Białostocki Teatr Lalek
fot. Roman Sienko
(Archiwum Białostockiego Teatru Lalek)
226. *Żołnierz i bieda*
reż. Ewa Tomaszewska, 1988
Białostocki Teatr Lalek
fot. Roman Sienko
(Archiwum Białostockiego Teatru Lalek)
227. *Żołnierz i bieda*
reż. Ewa Tomaszewska, 1988
Białostocki Teatr Lalek
fot. Roman Sienko
(Archiwum Białostockiego Teatru Lalek)
228. *Żołnierz i bieda*
reż. Ewa Tomaszewska, 1988
Białostocki Teatr Lalek
fot. Roman Sienko
(Archiwum Białostockiego Teatru Lalek)
229. *Kabaret Dada*
reż. Wojciech Szlachowski, 1990
Białostocki Teatr Lalek
fot. niepodpisana
(Archiwum Białostockiego Teatru Lalek)
230. *Krzesiwo*
reż. Wojciech Kobjczyński, 1990
Białostocki Teatr Lalek
fot. niepodpisana
(Archiwum Białostockiego Teatru Lalek)
231. *Krzesiwo*
reż. Wojciech Kobjczyński, 1990
Białostocki Teatr Lalek
fot. niepodpisana
(Archiwum Białostockiego Teatru Lalek)
232. *Krzesiwo*
reż. Wojciech Kobjczyński, 1990
Białostocki Teatr Lalek
fot. niepodpisana
(Archiwum Białostockiego Teatru Lalek)
233. *Baśń o dwóch nieustraszonych rycerzach*
reż. Joanna Piekarska, 1992
Białostocki Teatr Lalek
fot. Roman Sienko
(Archiwum Białostockiego Teatru Lalek)
234. *Baśń o dwóch nieustraszonych rycerzach*
reż. Joanna Piekarska, 1992
Białostocki Teatr Lalek
fot. Roman Sienko
(Archiwum Białostockiego Teatru Lalek)
235. *Testament*
reż. Wojciech Kobjczyński, 1998
Białostocki Teatr Lalek
fot. niepodpisana
(Archiwum Białostockiego Teatru Lalek)
236. *Testament*
reż. Wojciech Kobjczyński, 1998
Białostocki Teatr Lalek
fot. niepodpisana
(Archiwum Białostockiego Teatru Lalek)
237. *Testament*
reż. Wojciech Kobjczyński, 1998
Białostocki Teatr Lalek
fot. niepodpisana
(Archiwum Białostockiego Teatru Lalek)
238. *Testament*
reż. Wojciech Kobjczyński, 1998
Białostocki Teatr Lalek
fot. niepodpisana
(Archiwum Białostockiego Teatru Lalek)
239. *Gilgamesz. Epos starożytnego dwurzecza*, 2000
Białystok, Teatr Szkolny Wydziału Sztuki Łąkarskiej
Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza
w Warszawie
fot. ze zbiorów Biblioteki Akademii Teatralnej
im. A. Zelwerowicza w Warszawie Filii w Białymstoku
240. *Gilgamesz. Epos starożytnego dwurzecza*, 2000,
Białystok, Teatr Szkolny Wydziału Sztuki Łąkarskiej
Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza
w Warszawie
fot. ze zbiorów Biblioteki Akademii Teatralnej
im. A. Zelwerowicza w Warszawie Filii w Białymstoku
241. *Wielkie dzięki*
reż. Mikołaj Andrejew, 2001
Białostocki Teatr Lalek
fot. Piotr Sawicki
(Archiwum Białostockiego Teatru Lalek)
242. *Wielkie dzięki*
reż. Mikołaj Andrejew, 2001
Białostocki Teatr Lalek
fot. Piotr Sawicki
(Archiwum Białostockiego Teatru Lalek)
243. *Wielkie dzięki*
reż. Mikołaj Andrejew, 2001
Białostocki Teatr Lalek
fot. Piotr Sawicki
(Archiwum Białostockiego Teatru Lalek)
244. *Krwawe gody*, 1999
Białystok, Teatr Szkolny Wydziału Sztuki Łąkarskiej
Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza
w Warszawie
fot. ze zbiorów Biblioteki Akademii Teatralnej
im. A. Zelwerowicza w Warszawie Filii w Białymstoku
245. *Krwawe gody*, 1999
Białystok, Teatr Szkolny Wydziału Sztuki Łąkarskiej
Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza

- w Warszawie
fot. ze zbiorów Biblioteki Akademii Teatralnej
im. A. Zelwerowicza w Warszawie Filii w Białymstoku
246. *Krwawe gody*, 1999
Białystok, Teatr Szkolny Wydziału Sztuki Łalkarskiej
Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza
w Warszawie
fot. ze zbiorów Biblioteki Akademii Teatralnej
im. A. Zelwerowicza w Warszawie Filii w Białymstoku
247. *Jak zdobyć korzec złota, czyli bezceństwa
Pana Klausa*
reż. Tomasz Jaworski, 2002
Białostocki Teatr Lalek
fot. Piotr Sawicki
(Archiwum Białostockiego Teatru Lalek)
248. *Jak zdobyć korzec złota, czyli bezceństwa
Pana Klausa*
reż. Tomasz Jaworski, 2002
Białostocki Teatr Lalek
fot. Piotr Sawicki
(Archiwum Białostockiego Teatru Lalek)
249. *Jak zdobyć korzec złota, czyli bezceństwa
Pana Klausa*
reż. Tomasz Jaworski, 2002
Białostocki Teatr Lalek
fot. Piotr Sawicki
(Archiwum Białostockiego Teatru Lalek)
250. *Pinokio*
reż. Wiesław Czołpiński, 2004
Białostocki Teatr Lalek
fot. Piotr Sawicki
(Archiwum Białostockiego Teatru Lalek)
251. *Pinokio*
reż. Wiesław Czołpiński, 2004
Białostocki Teatr Lalek
fot. Piotr Sawicki
(Archiwum Białostockiego Teatru Lalek)
252. *Pinokio*
reż. Wiesław Czołpiński, 2004
Białostocki Teatr Lalek
fot. Piotr Sawicki
(Archiwum Białostockiego Teatru Lalek)
253. *Zamek*
reż. Wojciech Kobrzyński, 2005
Białostocki Teatr Lalek
fot. Piotr Sawicki
(Archiwum Białostockiego Teatru Lalek)
254. *Zamek*
reż. Wojciech Kobrzyński, 2005
Białostocki Teatr Lalek
fot. Piotr Sawicki
(Archiwum Białostockiego Teatru Lalek)
255. *Pięcioksiąg Izaaka*
reż. Wojciech Kobrzyński, 2013
Białostocki Teatr Lalek
- fot. niepodpisana
(Archiwum Białostockiego Teatru Lalek)
256. *Pięcioksiąg Izaaka*
reż. Wojciech Kobrzyński, 2013
Białostocki Teatr Lalek
fot. niepodpisana
(Archiwum Białostockiego Teatru Lalek)
257. Dekoracja budynku X Liceum Ogólnokształcącego
w Białymstoku (fragment)
ul. Stołeczna 6
fot. Kamil Kopania
258. Dekoracja budynku X Liceum Ogólnokształcącego
w Białymstoku
ul. Stołeczna 6
fot. Kamil Kopania
259. Dekoracja domów przy Rynku Kościuszki 13
w Białymstoku
fot. Kamil Kopania
260. Dekoracja domów przy Rynku Kościuszki 13
w Białymstoku (fragment)
fot. Kamil Kopania
261. Dekoracja domów przy Rynku Kościuszki 13
w Białymstoku (fragment)
fot. Kamil Kopania
262. Dekoracja domów przy Rynku Kościuszki 13
w Białymstoku (fragment)
fot. Kamil Kopania
263. Projekt malowidła ściennego przeznaczonego
do wnętrza magazynu na ul. Węglowej 10, 2009
22 x 31,5 cm, własność autora
fot. Kamil Kopania
264. Pracownia Wiesława Jurkowskiego, 2010
fot. Kamil Kopania
265. Pracownia Wiesława Jurkowskiego, 2015
fot. Kamil Kopania
266. Pracownia Wiesława Jurkowskiego, 2010
fot. Kamil Kopania
267. Pracownia Wiesława Jurkowskiego, 2010
fot. Kamil Kopania
268. Pracownia Wiesława Jurkowskiego, 2010
fot. Kamil Kopania
269. Pracownia Wiesława Jurkowskiego, 2010
fot. Kamil Kopania
270. Wiesław Jurkowski w trakcie pracy
nad malowidłem ściennym w magazynie
przy ul. Węglowej 10, 2009
fot. Michał Strokowski

» GALERIA KORDEGARDA «

P O K A Z

MALARSTWA

I RYSUNKU

WIESŁAWA

JURKOWSKIEGO

21 I - 31 I 1972

Krakowskie Przedmieście 15/17 otwarta codziennie w godz.11-19

VII. KALENDARIUM

Wykaz skrótów:

ang. – angielski
Archiwum BTL – Archiwum Białostockiego Teatru Lalek
bez tyt. – bez tytułu
bibl. – bibliografia
Biblioteka AT – Biblioteka Akademii Teatralnej
im. A. Zelwerowicza w Warszawie Filii w Białymstoku
bio. – biografia
b m. i d – brak miejsca i daty
dok. – dokumentacja
fot. cz. b. – fotografie czarno-białe
fot. kol. – fotografie kolorowe
il. – ilustracje
inf. dodatkowe – informacje dodatkowe
kat. wyst. – katalog wystawy
mpis – maszynopis
muz. – muzyka
nie sygn. – nie sygnowany
oprac. muz. – opracowanie muzyczne
pol. – polski
PWST – Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna (Wydział Sztuki Lalkarskiej)
repr. – reprodukcja
reż. – reżyseria



Wiesław Jurkowski

ur. 4 V 1939, Oleszkowo (województwo podlaskie, powiat białostocki, gmina Czarna Białostocka)

EDUKACJA

1946-1953 – szkoła podstawowa w Czarnej Wsi Kościelnej (dyr. Antoni Waszkiel)

1953-1958 – Państwowe Liceum Technik Plastycznych w Białymstoku (dzisiejsze Państwowe Liceum Sztuk Plastycznych im. Artura Grottgera w Supraślu)

1958-1964 – Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych w Gdańsku (Wydział malarstwa, specjalizacja: malarstwo ścienne i grafika). Praca magisterska: „Kompozycja w malarstwie barokowym”. Dyplom z wyróżnieniem w pracowni prof. Stanisława Teisseyre’a (malarstwo) i prof. Zygmunta Karolaka (grafika).

DZIAŁALNOŚĆ ZAWODOWA

1964-1970 – Państwowe Liceum Technik Plastycznych w Supraślu. Nauczyciel

1970-2004 – Białostocki Teatr Lalek (do 1972 r. funkcjonujący pod nazwą Teatr Lalek „Świerszcz”). Scenograf

1974-obecnie – Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie Filia w Białymstoku (początkowo funkcjonująca jako Studium Aktorskie przy Białostockim Teatrze Lalek. Od roku akademickiego 1975/1976 do 1996 r. jako Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza, Wydział Sztuki Lalkarskiej w Białymstoku, po 1996 Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, Wydział Sztuki Lalkarskiej w Białymstoku. Od 2019 Filia w Białymstoku). Wykładowca. Prowadzenie zajęć „Historia sztuki” (1974/75) „Budowa lalek z elementami rzeźby i rysunku” (1975/76-obecnie), „Technika sceny”, „Technika sceny i współpraca ze scenografem”, „Techniki malarskie”.

NAGRODY I ODZNACZENIA

1964 – Nagroda Wydziału Kultury Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej

1966 – Nagroda Prezydium Miejskiej Rady Narodowej (MRN) w Białymstoku

1973 – Odznaka „Zasłużonego Białostoczczyźnie”

1975 – Srebrna odznaka „Zasłużonego Białostoczczyźnie”

1975 – Nagroda Prezesa Rady Ministrów za wybitne osiągnięcia w twórczości artystycznej dla dzieci i młodzieży oraz za rozpowszechnianie sztuki teatralnej (nagroda przyznana zespołowi tetaru w składzie: Jan Czauderna, Izabella Jerlecka, Halina Kołpak, Marek Kotkowski, Krystyna Matuszewska, Barbara Muszyńska, Eliza Piechowska, Joanna Piekarska, Bernadetta Rau, Krzysztof Rau)

[bibl.]

(gr), *Nagroda dla Teatru Lalek*, „Gazeta Białostocka”, 6-7-8 VI 1975]

1977 – Nagroda Przewodniczącego WRN i Wojewody Białostockiego za twórczość plastyczną i scenograficzną

[bibl.]

nie sygn., *Koń, który mówi*, „Gazeta Współczesna”, 22-23 X 1977

1985 – Nagroda Prezesa Rady Ministrów PRL za twórczość artystyczną dla dzieci i młodzieży – za wybitne osiągnięcia scenograficzne w teatrach lalkowych

[bibl.]

M. Waszkiel, *Dzieje teatru lalek w Polsce 1944-2000*, Warszawa 2012, s. 447

1995 – Złota odznaka „Zasłużonego Białostoczczyźnie”

2000 – Nagroda Artystyczna Prezydenta Miasta Białego-
stoku w dziedzinie tworzenia i upowszechniania kultury

za całokształt dokonań twórczych w dziedzinie plastyki i scenografii (do nagrody Wiesław Jurkowski został zgłoszony przez Galerię Arsenał w Białymstoku)

[bibl.]

JER, *Pięć tysięcy dla Jurkowskiego*, „Kurier Poranny”, 1 II 2001; JER, *Wzruszenie laureata*, „Kurier Poranny”, 5 III 2001; ka, *Jurkowski wyróżniony*, „Gazeta Współczesna”, 1 II 2001; ka, *Wzruszony laureat*, „Gazeta Współczesna”, 5 III 2001; MOŻ, *Laury dla Jurkowskiego*, „Gazeta Wyborcza. Białystok”, 3-4 III 2001; MOŻ, *Nie narzeka, robi swoje*, „Gazeta w Białymstoku”, dodatek lokalny do „Gazety Wyborczej”, 5 III 2001; J. Szerszunowicz, *Wystarcza mi wątpliwości* [rozmowa z Wiesławem Jurkowskim], „Kurier Poranny”, 5 II 2001; M. Żmijewska, *Scenograf sztukmistrz*, „Gazeta w Białymstoku”, dodatek lokalny do „Gazety Wyborczej”, 1 II 2001; M. Żmijewska, *Recepta? Ciężka praca. Rozmowa z Wiesławem Jurkowskim*, „Gazeta w Białymstoku”, dodatek lokalny do „Gazety Wyborczej”, 3-4 II 2001

2003 – Odznaka Zasłużonego Działacza Kultury, przyznana przez Ministra Kultury

2009 – srebrny medal Zasłużony Kulturze Gloria Artis, nadany przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego
[bibl.]

moż, *Jurkowski król*, „Gazeta Wyborcza. Białystok”,
10-11 XI 2009

ZAKUPY

- Biuro Wystaw Artystycznych w Białymstoku (obecnie w zbiorach Galerii Arsenał w Białymstoku)
- Muzeum Okręgowe w Białymstoku (obecnie w zbiorach Muzeum Podlaskiego w Białymstoku)
- Muzeum Przyrodniczo-Leśne w Białowieży (obecnie własność Urzędu Gminy Białowieża)
- Ministerstwo Kultury i Sztuki
- Muzeum Archeologiczne i Etnograficzne w Łodzi
- Muzeum Narodowe w Warszawie
- Wydział Kultury Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej w Białymstoku
- Prezydium Miejskiej Rady Narodowej w Białymstoku
- Muzeum Ruchu Rewolucyjnego w Białymstoku
- Galeria Sztuki Współczesnej w Warnie
- Państwowy Teatr Lalek w Warnie

WYSTAWY INDYWIDUALNE

II 1964

Białystok, Klub Siedmiu

Wiesław Jurkowski. Grafika

[bibl.]

(Hr.), *Grafika W. Jurkowskiego w „Klubie 7”*, *Gazeta Białostocka*, 4 II 1964; (Iza), *Zabawa w kolor i kształt*, „Kurier Poranny”, 27 VI 1995

1965

Białystok, Klub Międzynarodowej Prasy i Książki

Wiesław Jurkowski. Grafika

I poł. 1966

Białystok, Klub Międzynarodowej Prasy i Książki

Wiesław Jurkowski. Grafika

[bibl.]

nie sygn., *Sztuka, autentyzm i szczerść*, „Gazeta Białostocka”, 27 V 1966; nie sygn., bez tyt., „Kontrasty. Jednodniówka Białostockiego Towarzystwa Kultury”, czerwiec 1966, trzecia strona okładki (tam też całostronicowa reprodukcja jednej z prac)

12 IX-8 X 1967

Białystok, Muzeum Ruchu Rewolucyjnego

Wiesław Jurkowski. Malarstwo

[kat. wyst.]

Malarstwo Wiesława Jurkowskiego, Białystok, 1967 r., kat. wyst. w formie folderu, bio., dedykacja, 5 il.

[bibl.]

B.K., *Ciekawa zapowiedź*, „Przegląd Artystyczny”, nr 1, 1968; (k), *Kronika kulturalna*, „Gazeta Białostocka”, 16-17 IX 1967; L. Lebiezińska, *Malarstwo Wiesława Jurkowskiego*, „Gazeta Białostocka”, 13 X 1967; nie sygn., bez tyt., „Kamena”, 15 X 1967; nie sygn., bez tyt., „Kamena”, 15 XI 1967

[dok.]

Zaproszenie (Dział Dokumentacji Zachęty Narodowej Galerii Sztuki w Warszawie)

[inf. dodatkowe]

Wystawa poświęcona pamięci córki artysty, Moniki.

Wystawa obejmowała 23 obrazy olejne

Organizatorzy wystawy: Związek Polskich Artystów Plastyków, Biuro Wystaw Artystycznych w Białymstoku, Muzeum Ruchu Rewolucyjnego w Białymstoku

IV 1969

Białystok, Klub Międzynarodowej Prasy i Książki

Wiesław Jurkowski. Rysunek

[kat. wyst.]

Wiesław Jurkowski. Rysunek. Białystok, kwiecień 1969,

kat. wyst. w formie folderu-zaproszenia, bio., 3 il.

[dok.]

Plakat (Archiwum artysty)

[inf. dodatkowe]

Prezentacja obejmowała około 70 prac rysunkowych.

Organizatorzy wystawy: Związek Polskich Artystów Plastyków, Biuro Wystaw Artystycznych w Białymstoku, Klub Międzynarodowej Prasy i Książki

(1-6) X 1970

Warna (Bułgaria)

Wiesław Jurkowski. Grafika

[bibl.]

(Hel), *Sztuka białostocka w Bułgarii*, „Gazeta Białostocka”, 28 X 1970; (Hr), *Znacie? To posłuchajcie!*, „Kontrasty. Miesięcznik Społeczno-Kulturalny”, nr 11, 1970, s. 40; E. Hryniewicki, *Kronika kulturalna roku 1970*, „Kontrasty. Miesięcznik Społeczno-Kulturalny”, nr 1, 1971, s. 40; K. Orski, *Na linii Warna-Białystok*, „Kontrasty. Miesięcznik Społeczno-Kulturalny”, nr 5, 1970, s. 13; I. Przemyska, *Złoty Delfin*, „Kontrasty. Miesięcznik Społeczno-Kulturalny”, nr 12, 1970, s. 12-13; A. Świdzińska, *Przyjaźń owocująca*, „Gazeta Białostocka”, 3 VII 1971

VII 1971

Gdańsk, Gdańskie Towarzystwo Przyjaciół Sztuki

Wiesław Jurkowski

[kat. wyst.]

Wiesław Jurkowski, Tczew 1971, kat. wyst. w formie folderu z bio., zdjęciem artysty, spisem 16 prezentowanych prac, 2 il.

[bibl.]

(Hr), *Znacie? To posłuchajcie!*, „Kontrasty. Miesięcznik Społeczno-Kulturalny”, nr 8, 1971, s. 40

[inf. dodatkowe]

Organizator wystawy: Gdańskie Towarzystwo Przyjaciół Sztuki

21 I-31 I 1972

Warszawa, Galeria Kordegarda

Pokaz malarstwa i rysunku Wiesława Jurkowskiego

[kat. wyst.]

„Galeria Kordegarda” zaprasza na pokaz malarstwa i rysunku Wiesława Jurkowskiego, katalog wystawy w formie folderu-zaproszenia, z tekstem autorstwa Teresy Sowińskiej (także w wersji angielskiej), bio., zdjęciem artysty, 2 il.

[dok.]

Plakat (Archiwum artysty)

[bibl.]

(k), *O Galerii Kordegardy*, „Kontrasty. Miesięcznik Społeczno-Kulturalny”, nr 3, 1972, s. 37; A. Puchalski, *Historia Związku Polskich Artystów Plastyków w Białymstoku w latach 1944-1983*, Białystok 2017, s. 67

14 XII-31 XII 1972

Białystok, Klub Międzynarodowej Prasy i Książki

Wiesław Jurkowski. Malarstwo

[kat. wyst.]

Wiesław Jurkowski. Malarstwo – Białystok 1972, kat. wyst. w formie folderu, bio., 5 il.

[dok.]

Plakat (Archiwum artysty)

[bibl.]

W. Dąbrowski, *Kronika kulturalna roku 1972*, „Kontrasty. Miesięcznik Społeczno-Kulturalny”, nr 1, 1973, czwarta strona okładki; J. Hermanowicz, *Malarstwo W. Jurkowskiego*, „Gazeta Białostocka”, 27 XII 1972

[inf. dodatkowe]

Organizatorzy wystawy: Związek Polskich Artystów Plastyków, Klub Międzynarodowej Prasy i Książki, Biuro Wystaw Artystycznych w Białymstoku

1 IX 1978

Białystok, Dom Kultury Kolarza

Wiesław Jurkowski - grafika

[bibl.]

Nie sygn., *Kronika*, „Białostocki Informator Kulturalny”, nr 6, listopad 1978, s. 46

[inf. dodatkowe]

Na wystawie zaprezentowano sześć prac graficznych

15 XI - 3 XII 1978

Białystok

Wiesław Jurkowski

[kat. wyst.]

Wiesław Jurkowski, kat. wyst. w formie folderu, b. d. i m., tekst: J. Hermanowicz, bio., cztery czarno-białe reprodukcje prac malarskich (w formie samodzielnych wkładek)

[bibl.]

A. Puchalski, *Historia Związku Polskich Artystów Plastyków w Białymstoku w latach 1944-1983*, Białystok 2017, s. 85-86

[inf. dodatkowe]

Wystawa w ramach „I wystawy środowiskowej białostockiego okręgu ZPAP”

X 1982

Białystok, Biuro Wystaw Artystycznych „Arsenał”

Wiesław Jurkowski - malarstwo

[bibl.]

Białostocki sezon artystyczny 1981/82. Spektakle, wystawy, koncerty, b. d. i m., s. 19

27 III-20 IV 1987

Białystok, Biuro Wystaw Artystycznych „Arsenał”

Wiesław Jurkowski. Malarstwo

[kat. wyst.]

Wiesław Jurkowski. Malarstwo, Białystok b.d. [1987], tekst: F. Piątkowski, bez. tyt., lista 59 prezentowanych na wystawie prac, bio., 20 il.

[bibl.]

F. Piątkowski, *To była mistyfikacja*, „Kurier Podlaski”, 10-11-12 IV 1987; M. Waszkiel, *Dzieje teatru lalek w Polsce 1944-2000*, Warszawa 2012, s. 454; A. Zielińska, *Koń, kobieta i scena*, „Gazeta Współczesna”, 10 IV 1987

[dok.]

Zaproszenie (Archiwum Galerii Arsenał w Białymstoku)

V 1987

Białystok, Galeria „Art” (P.P. „Sztuka Polska”)

Wiesław Jurkowski. Malarstwo

[kat. wyst.]

Wiesław Jurkowski. Malarstwo, kat. wyst. w formie folderu, b m. i d., bio., 4 il.

7-21 XI 1989

Zambrów, Miejsko-Gminny Dom Kultury w Zambrowie

Wystawa malarstwa Wiesława Jurkowskiego

[dok.]

Ulotka do wystawy z bio. i spisem 13 prezentowanych prac (Archiwum artysty)

20 IX - 4 XI 1990

Białystok, Galeria BWA Arsenał

Wiesław Jurkowski. Akwarela

[kat. wyst.]

Wiesław Jurkowski. Akwarela, Biuro Wystaw Artystycznych, Białystok 1990, bio., 1 il.

[bibl.]

O. Pacewicz, *Pejzaż i koń udyszłony*, „Kurier Poranny”, 26-28 X 1990

[dok.]

Plakat (Archiwum Galerii Arsenał w Białymstoku)

30 VI - 28 VIII 1993

Białystok, Galeria Arsenał w Białymstoku

Wiesław Jurkowski. Malarstwo

Kurator: Monika Szewczyk

[kat. wyst.]

Wiesław Jurkowski. Malarstwo, Galeria Arsenał, Białystok 1993, tekst: M. Szewczyk, bio., spis prac, 4 il. (pocztówki z reprodukcjami: *Kobieta i koń*, 1978/1990, olej, płótno, 100 x 92 cm; bez tyt., 1988, olej, płótno, 100 x 130 cm; bez tyt., 1990, olej, płótno, 130 x 150 cm; *Spętany koń*, 1992, olej, płótno, 86 x 86 cm)

[bibl.]

Z. Ciesielski, *Galernik pracy i konsekwencji*, „Gazeta Współczesna”, 5 VII 1993; idem, *Kod z dzieciństwa. Rozmowa z artystą plastykiem Wiesławem Jurkowskim*, „Gazeta Współczesna”, 30 VII 1993; J.B., *Wymiar metafizyczny*, „Gazeta Współczesna”, 9 VII 1993; WYDMA, *Co u Mistrza na warsztacie?*, „Styk. Białostocki Informator Kulturalny”, grudzień 1992, s. 4-5

[dok.]

Zaproszenie; plakat (Archiwum Galerii Arsenał w Białymstoku)

14 X - 12 XI 1993

Białystok, Galeria Akcent

Wiesław Jurkowski. Malarstwo

[bibl.]

M. Ciszewska, *Jurkowski w Akcencie*, „Gazeta w Białymstoku”, dodatek lokalny do „Gazety Wyborczej”, 16-17 X 1993; gg, *Wiesław Jurkowski*, „Kurier Poranny”, 22 X 1993; (olp), *Scenograf i malarz*, „Kurier Poranny”, 14 X 1993; (olp), *Galeria ludzi teatru*, „Kurier Poranny”, 18 X 1993

[dok.]

Wiesław Jurkowski. Malarstwo, zaproszenie w formie folderu z bio. oraz spisem wystaw indywidualnych; 1 il. (Archiwum artysty)

21 VI - 22 VII 1995

Białystok, Galeria Akcent

Wiesław Jurkowski. Akwarele

[bibl.]

(Iza), *Zabawa w kolor i kształt*, „Kurier Poranny”, 27 VI 1995; A. Koziara, *Diabeł w galerii*, „Kurier Podlaski”, 17 VIII 1995; MN, *Diabły na sprzedaż*, „Gazeta Współczesna”, 17 VIII 1995; Olp, *Trochę teatru w galerii*, „Kurier Poranny”, 14-15 VIII 1995

[dok.]

Wiesław Jurkowski. Akwarele, zaproszenie w formie folderu z bio. oraz spisem wystaw indywidualnych; 2 il. (Archiwum artysty)

[inf. dodatkowe]

Wystawa akwarel uzupełniona została lalkami-figurami, które zagrały w przedstawieniu *O Borucie, co niebu i piekłu służył*, wystawionym przez Olsztyński Teatr Lalek (Katarzyna Ciężyńska, *O Borucie, co niebu i piekłu uciekł*, reż. Bożena Janik, muz. Bogusław Pasternak, choreogr. Bohdan Głuszczak; premiera: 9 X 1993)

3 XII 1999 – 11 I 2000

Białystok, Galeria Arsenał

Wiesław Jurkowski. Malarstwo i projekty scenograficzne

Kurator: Monika Szewczyk

[kat. wyst.]

Wiesław Jurkowski, Galeria Arsenał, Białystok 1999, tekst: M. Szewczyk, bio., 12 il.

[bibl.]

JER, *Spojrzenie w lustro i tapety z natury*, „Kurier Poranny”, 6 XII 1999; M. Żmijewska, *Straszne bajki*, „Gazeta w Białymstoku”, dodatek lokalny do „Gazety Wyborczej”, 4-5 XII 1999; M. Żmijewska, *Scenograf sztukmistrz*, „Gazeta w Białymstoku”, dodatek lokalny do „Gazety Wyborczej”, 1 II 2001

[dok.]

Zaproszenie na wystawę, zaproszenie na spotkanie rodzinne z Wiesławem Jurkowskim, które miało miejsce 19 XII 1999 roku (Archiwum Galerii Arsenał w Białymstoku)

4-30 IV 2001

Warszawa, Galeria Delfiny

Wiesław Jurkowski. Malarstwo

[dok.]

Zaproszenie z bio. (Archiwum artysty)

15 XII 2006-7 I 2007

Białystok, Galeria Arsenał

Wiesław Jurkowski. Malarstwo i drzeworyty

[kat. wyst.]

Wiesław Jurkowski. *Malarstwo i drzeworyty*, Białystok 2007, tekst: M. Szewczyk, bez tyt., bio., 16 il.

[bibl.]

J. Szerszunowicz, *Śmietanka w Arsenale*, „Kurier Poranny”, 30 XI 2006; M. Żmijewska, *Nasi znowu w Arsenale*, „Gazeta Wyborcza. Białystok”, 23-26 XII 2006

[dok.]

Zaproszenie (Archiwum Galerii Arsenał w Białymstoku)

7 XI – 3 XII 2009

Białystok, Białostocki Teatr Lalek

Wiesław Jurkowski. Projekty scenograficzne

[bibl.]

Monika Żmijewska, *Niepokój o spektakl mężczy (rozmowa z Wiesławem Jurkowskim)*, „Gazeta Wyborcza. Białystok”, 10-11 XI 2009

[dok.]

Zaproszenie na wernisaż; ulotka z reprodukcją jednego z projektów scenograficznych do spektaklu „Nim zapieje trzeci kur” oraz biogramem artysty (Archiwum BTL)

19 XI-12 XII 2010

Białystok, Galeria Arsenał

Wiesław Jurkowski. Siedemdziesiąt plus

Kurator: Kamil Kopania

[bibl.]

(ak), Wiesław Jurkowski i Andrzej Dworakowski w Arsenale, „Kurier Poranny”, 18 XI 2010; M. Żmijewska, *W Arsenale o latach wielu, i o jednym roku*, „Gazeta Wyborcza. Białystok”, 22 XI 2010

[dok.]

Zaproszenie, plakat, ulotka do wystawy z tekstem autorstwa Kamila Kopani oraz bio. artysty, kilkadziesiąt fot. w formie cyfrowej dokumentujących wystawę (Archiwum Galerii Arsenał w Białymstoku)

10 IX-X 2011

Białystok, Galeria BTL

Wiesław Jurkowski. Malarstwo

[bibl.]

AK, *Wiesław Jurkowski – malarstwo. Wystawa w BTL*, „Kurier Poranny”, 9 IX 2011

[dok.]

Zaproszenie-ulotka do wystawy z bio. artysty oraz reprodukcją obrazu olejnego (Archiwum BTL)

18 XII 2015-21 I 2016

Białystok, Galeria Arsenał

Wiesław Jurkowski. Forma i barwa – reinterpretacje

Kurator: Kamil Kopania

[bibl.]

A. Kopeć, *Galeria Arsenał w Białymstoku. Wystawa „Macham ręką” oraz „Forma i barwa. Reinterpretacje”*, „Kurier Poranny”, 20 XII 2015; S. Łajewska-Szypluk, *Porta Supraśl. Liceum Plastyczne im. Artura Grottgera*, Supraśl 2017, s. 116; M. Żmijewska, *Cielesność i barwa. Galeria Arsenał zaprasza na wernisaż*, „Gazeta Wyborcza. Białystok”, 17 XII 2015

[dok.]

Zaproszenie, plakat, ulotka do wystawy (pol. i ang.) z tekstem Kamila Kopani i bio. (Archiwum Galerii Arsenał w Białymstoku)

25 X 2019-1 XII 2019

Białystok, Galeria im. Sienkiewicza

Wiesław Jurkowski. Malarstwo

Kuratorka: Katarzyna Hryszko

[bibl.]

J. Doroszkiewicz, *Galeria Sienkiewicza. Wiesław Jurkowski prezentuje swoje malarstwo*, „Kurier Poranny”, 25 X 2019

[dok]

Zaproszenie, plakat, ulotka do wystawy z tekstem K. Kopani i bio. (Archiwum Galerii im. Sienkiewicza w Białymstoku)

WYSTAWY ZBIOROWE

V-VI 1963

Toruń, Dwór Artusa

I Ogólnopolska Wystawa Grafiki Studenckiej

Komisarz wystawy: Andrzej Szeles

[kat. wyst.]

I Ogólnopolska Wystawa Grafiki Studenckiej, Toruń 1963, spis osób, które objęły protektorat nad wystawą, spis osób będących w Komitecie honorowym oraz Komitecie organizacyjnym, spis prezentowanych na wystawie prac

[inf. dodatkowe]

Organizatorzy wystawy: Rada Uczelniana Zrzeszenia Studentów Polskich

XII 1964

Białystok

Wystawa Okręgu Związku Polskich Artystów Plastyków

[inf. dodatkowe]

Nagroda Wydziału Kultury Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej w Białymstoku

20 XI 1964-30 I 1965

Białystok, Muzeum Okręgowe

20 lat PRL w twórczości plastycznej

Komisarz: Sławomir Chudzik

[kat. wyst.]

J. W. Brzoza (red.), *20 lat PRL w twórczości plastycznej*, Białystok 1964, tekst: J. W. Brzoza, bez tyt., komitet organizacyjny wystawy, komisja kwalifikacyjna wystawy, bio., 1 il.

[bibl.]

J. Hościłowicz, *Refleksje z sali wystawowej*, „Gazeta Białostocka”, 12-13 XII 1964; (k), *Pięć rozmów o 20-leciu*, „Gazeta Białostocka”, 4-5 I 1964 (wywiad z Tadeuszem Bołozą); (L), *U plastyków nie ma sezonu ogórkowego*, „Gazeta Białostocka”, 6 VIII 1964; (k), *Otwarcie wystawy plastycznej*

20-lecia, „Gazeta Białostocka”, 24 XI 1964; (k), bez tyt., „Gazeta Białostocka”, 28-29 XI 1964; (k), *Kronika kulturalna*, „Gazeta Białostocka”, 19-20 XII 1964; (k), *Kronika kulturalna*, „Gazeta Białostocka”, 24-25 VII 1965; K. Mar., *Jubileuszowa wystawa*, „Gazeta Białostocka”, 20 XI 1964; (wm), bez tyt., „Gazeta Białostocka”, 18 XII 1964

[inf. dodatkowe]

Organizacja wystawy: Związek Polskich Artystów Plastyków, Biuro Wystaw Artystycznych, Wydział Kultury PWRN w Białymstoku, Muzeum Okręgowe w Białymstoku

Uczestnicy wystawy: Cecylia Ambrożej Chudzik, Agnieszka Artysiewicz, Tadeusz Bołoz, Józef Charyton, Sławomir Chudzik, Maria Jarosława Żabska, Robert Karat, Włodzimierz Karpieniuk, Jerzy Lengiewicz, Dorota Łabanowska, Jerzy Łabanowski, Izabela Marcjan, Bronisława Mytnik, Joanna Pawłowska, Paweł Pawluczuk, Danuta Przyłucka, Stefan Rybi, Antoni Szymaniuk, Stanisław Wakuliński, Aleksander Wels, Bronisław Wojniak, Jan Wołoczniw, Mikołaj Wołkowicki, Jerzy Zinkow, Antoni Żabski

XII 1965

Białystok, Muzeum Okręgowe w Białymstoku

XVIII Doroczna Wystawa Plastyki

Komisarz: Teresa Bejnerowicz-Kowiazo

[kat. wyst.]

XVIII Doroczna Wystawa Plastyki, Białystok 1965, tekst: sygn. nieczytelnie, bez tyt., bio., spis prac, 1 il.

[bibl.]

R. Cz. Jaskuła, *Komunikatywność w sztuce. Rozważania na tle dorocznej wystawy białostockiego okręgu ZPAP*, „Gazeta Białostocka”, 31 XII 1965-1-2 I 1966; (k), *Obrazy plastyków powiększają białostockie zbiory*, „Gazeta Białostocka”, 24-25-26 XII 1965

[inf. dodatkowe]

Organizacja wystawy: Związek Polskich Artystów Plastyków, Biuro Wystaw Artystycznych, Wydział Kultury PWRN w Białymstoku, Muzeum Okręgowe w Białymstoku

Uczestnicy wystawy: Agnieszka Artysiewicz, Emilia Bartoszek, Teresa Bejnarowicz, Tadeusz Bołoz, Placyda Bukowska, Józef Charyton, Aleksander Chomczyk, Cecylia Chudzik, Sławomir Chudzik, Józef Gniatkowski, Wiktor Gutkiewicz, Barbara Jurkowska, Jerzy Lengiewicz, Dorota Łabanowska, Jerzy Łabanowski, Izabela Marcjan, Jan Moczydłowski, Bronisława Mytnik, Danuta Przyłucka, Stefan Rybi, Wacława Serwan, Jadwiga Treblińska, Stanisław Wakuliński, Włodzimierz Wasilewicz, Aleksander Wels, Mikołaj Wołkowicki, Jerzy Zinkow, Antoni Żabski, Maria Żabska

11-30 V 1965

Warszawa, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych
„Zachęta”

**Wystawa grafiki i rzeźby
„20 lat Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej
w twórczości plastycznej”**

[kat. wyst.]

B. Mitschein, A. Potocka (red.), *Wystawa grafiki i rzeźby. 20 lat Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej w twórczości plastycznej*, Warszawa 1965, tekst: nie sygn., bez tyt., Komitet organizacyjny, Jury Wystawy Grafiki, Jury Wystawy Rzeźby, bio.

[bibl.]

(k), *Kronika kulturalna*, „Gazeta Białostocka”, 24-25 VII 1965;

[dok.]

Plakat (Dział Dokumentacji Zachęty Narodowej Galerii Sztuki)

[inf. dodatkowe]

Jurkowski zaprezentował na wystawie drzeworyt *W pracowni*, 1964, 36 x 55,5 cm.

Zakup Ministerstwa Kultury i Sztuki

Uczestnicy wystawy (część „Grafika”, w której prezentował prace Wiesław Jurkowski): Alojzy Balcerzak, Roman Banaszewski, Joanna Barańska-Bober, Jerzy Baszkowski, Anna Bąkowska-Has, Janina Biała, Krystyna Bieniek, Antoni Boratyński, Elżbieta Bors, Ryszard Bors, Zofia Broniek, Ewa Buczyńska, Franciszek Bunsch, Franciszek Burkiewicz, Stanisław Czesław Chludziński, Halina Chrostowska, Roman Chruściel, Stanisław Cieśla, Maria Fryderyka Czarnecka, Stefan Damski, Barbara Dega-Komitowska, Mieczysław Detyniecki, Wanda Ficowska, Walenty Gabrysiak, Jacek Gaj, Michał Gałkiewicz, Stanisław Gawron, Józef Gielniak, Irena Golińska, Magdalena Gomulicka, Jan Góra, Tadeusz Hajnrych, Zofia Hermanowicz, Tadeusz Jackowski, Teresa Jakubowska, Wojciech Jakubowski, Mieczysław Jurgielewicz, Jan Kabaciński, Zbigniew Kaja, Janina Kamińska, Mieczysława Włodzimiera Kamińska, Kazimierz Kandefer, Andrzej Kandziora, Janina Karczewska, Danuta Kern, Ludwik Kiczura, Danuta Knosała, Hanna Kohlmann-Maczubaska, Danuta Kołwzan-Nowicka, Zenon Kononowicz, Zofia Kopel-Szulc, Aleksander Kornijasz, Małgorzata Korolkowa, Leszek Kostecki, Izolda Kotlarczyk, Józef Kotlarczyk, Zygmunt Kotlarczyk, Bogna Krasnodębska-Gardowska, Janina Kraupe, Ryszard Krzywka, Włodzimierz Kunz, Irena Kuran-Bogucka, Lidia Kwiatkowska, Krzysztof Lachtara, Władysław Lam, Wiktor Zbigniew Langner, Danuta Leszczyńska-Kluza, Benon Liberski, Zbigniew Lutomski, Tadeusz Łapiński, Krystyna Łopuszyńska, Zbigniew Łoskot, Maria Łuszczkiewicz-Jastrzębska, Mieczysław Majewski, Danuta Makowska, Marian Malina, Bogusław Marschall, Janina Mendiya, Lucjan Mianowski, Krystyna Miodońska, Marek Mosiński, Zofia Mróz, Jerzy Napieracz, Walter Napieralski, Barbara Narębska-Dębska, Jan Nowak, Ryszard Nowakowski, Bronisław Zygfryd Nowicki, Emilia

Nożko-Paprocka, Marian Nyczka, Danuta Osadczy, Ryszard Osadczy, Ryszard Otręba, Józef Pakulski, Jerzy Panek, Halina Pawlikowska, Olga Peczenko-Srzednicka, Bolesław Penciak, Andrzej Pietsch, Franciszka Pięka, Edmund Piotrowicz, Romuald Płonka, Henryk Płóciennik, Maria Pokorska, Ludwik Poniewiera, Marian Puchalski, Nikodem Pułka, Aleksander Rak, Janina Rebrow-Berdak, Marian Rojewski, Eugeniusz Rosik, Leszek Różga, Tomasz Rudnicki, Halina Rymar, Roman Skowron, Kazimierz Sławiński, Beata Słuszkiewicz, Anna Socha-Jelonkowska, Konrad Srzednicki, Irena Stankiewicz, Paweł Steller, Czesław Studziński, Stefan Suberlak, Krystyna Szalewska, Hanna Szczypińska, Anna Szemborowicz, Stefan Szmidt, Adela Szwaja, Maria Szymańska, Ferdynand Szypuła, Ewa Śliwińska, Bronisław Józef Tomecki, Aleksander Turek, Ryszard Twardoch, Wacław Waśkowski, Maria Wąsowska, Mieczysław Wejman, Teresa Wierusz, Henryk Wilkowski, Cecylia Wiśniewska, Krystyna Wolewicz, Krystyna Wróblewska, Franciszek Wyleżuch, Elżbieta Zabielska, Józef Ząbkowski, Stanisław Żukowski.

Jury Wystawy grafiki: Konrad Srzednicki (przewodniczący), Stanisław K. Dawski, Władysław Lam, Józef Pakulski

Organizacja wystawy: Centralne Biuro Wystaw Artystycznych

V-VI 1965

Bielsko-Biała, Pawilon Plastików
(Pawilon Wystawowy ZPAP)

**3 Ogólnopolska Wystawa Malarstwa i Grafiki
Bielsko-Biała**

Komisariat wystawy: Zarząd Oddziału Bielsko-Biała Związku Polskich Artystów Plastików

[kat. wyst.]

3 Ogólnopolska Wystawa Malarstwa i Grafiki Bielsko-Biała 1965, Bielsko-Biała 1965, teksty: J. Lazarowa, *Wstęp*, B. Lubosz, *Wstęp*, komisja artystyczna, spis prac, bio. 2 il.

[bibl.]

K.MAR, *Niecodzienny debiut*, „Gazeta Białostocka”, 20-21 III 1965 (rozmowa z Wiesławem Jurkowskim)

[inf. dodatkowe]

Brązowe medale za malarstwo i grafikę

Organizatorzy wystawy: Związek Polskich Artystów Plastików Zarząd Oddziału Bielsko-Biała

Komisja artystyczna: Jan Dutkiewicz, Eugeniusz Geppert, Danuta Kołwzan-Nowicka, Jerzy Panek, Adam Stalony-Dobrzeński, Mieczysław Wejman, Andrzej Will

Uczestnicy wystawy: Marian Adamczyk, Ignacy Bieniek, Zdzisław Bik, Edward Biszorski, Eugeniusz Chmiel, Sławomir Chudzik, Tadeusz Chrzęszcz, Władysław Filipiak, Józef Fligier, Stanisław Gawron, Jan Grabowski, Mieczysław Hańderek, Mieczysław Herman, Maria Janowska-Karpińska, Andrzej Jedliczka, Kazimierz Kandefer, Zbigniew Karpiński, Piotr Kawecki, Juliusz Kłeczek, Andrzej Kołodziejek,

Kazimierz Kopczyński, Barbara Kostecka, Andrzej S. Kowalski, Zdzisław Kudła, Maciej Lachur, Zygmunt Lis, Tadeusz Łużyński, Stanisław Łazorek, Stanisław Łyszczarz, Danuta Mazuś-Strzelbicka, Edward Michalak, Jerzy Mikirowicz, Kazimierz Moskała, Edward Nadulski, Krystyna Owczarska, Norbert Paprotny, Jerzy Puciata, Ludwik Poniewiera, Marin Poźniak, Franciszek Prabucki, Jan Radkowski, Roman Starak, Władysław Szostak, Wanda Wereszczyńska, Edmund Witkowski, Elżbieta Wyrożemska, Józef Ząbkowski, Zenobiusz Zwolski, Antoni Zydrón, Andrzej Żywicki (malarstwo); Stanisław Baj, Krystyna Bieniek, Elżbieta Bors, Zofia Broniek, Ewa Buczyńska, Halina Chrostowska, Stefan Damski, Mieczysław Detyniecki, Maria Englisch, W. Gabrysiak, Jan Góra, Ryszard Grzybowski, Zofia Hermanowicz, Teresa Jakubowska, Wojciech Jakubowski, Danuta Osadczy, Ryszard Osadczy, Henryk Płóciennik, Maria Pokorska, Ludwik Poniewiera, Jerzy Rybarczyk, Roman Skowron, Roman Starak, Krystyna Szalewska, Władysław Szostak, Henryk Szulc, Ferdynand Szypuła, Ewa Śliwińska, Janina Tworek-Pierzgalska, Piotr Turnau, Maria Wąsowska, Mieczysław Wejman, Edmund Wieczorek, Józef Ząbkowski, Jan Zdarowicz, Zbigniew Kaja, Kazimierz Kandefer, Danuta Kołżan-Nowicka, Zofia Kopel-Szulc, Izolda Kotlarczyk, Józef Kotlarczyk, Zygmunt Kotlarczyk, Małgorzata Korolkowa, Leszek Kostecki, Władysław Kościelniak, Lidia Kwiatkowska, Lucjan Mianowski, Edward Michalak, Emilia Nóżko-Paprocka, Marian Nyczka (grafika)

1965

Sopot

Wystawa Malarstwa Młodych

[kat. wyst.]

Ogólnopolska Wystawa Młodego Malarstwa, Sopot, 1965: XVIII Festiwal Sztuk Plastycznych w Sopocie, Sopot 1965

1966

Kraków, Biuro Wystaw Artystycznych,
Pawilon wystawowy Plac Szczepański 3

I Międzynarodowe Biennale Grafiki Kraków 1966

[kat. wyst.]

J. Tyc, S. Krzysztofowicz, Z. Kurkowa, W. Szymański (komitet red.), *I Międzynarodowe Biennale Grafiki Kraków 1966*, Kraków 1966, komitet honorowy, komitet organizacyjny, zespół doradczy, lista państw, których przedstawiciele brali udział w Biennale, lista artystów biorących udział w Biennale, Jury, lista nagród, M. Wejman, *Wstęp*, tłum. fr., 1 il.

[inf. dodatkowe]

Organizator Biennale: Ministerstwo Kultury i Sztuki, Związek Polskich Artystów Plastyków, Prezydium Rady Narodowej M. Krakowa

Wystawa pod protektorem Józefa Cyrankiewicza, Prezesa Rady Ministrów Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej

Uczestnicy wystawy reprezentujący Polskę: Roman Banaszewski, Stefan Berdak, Antoni Boratyński, Stanisław Borysowski, Bernard Braun, Zofia Broniek, Maria Bronikowska, Ewa Buczyńska, Adam Bunsch, Franciszek Bunsch, Krystyna Bunsch-Gruchalska, Franciszek Burkiewicz, Joanna Casselius, Andrzej Chodorowski, Halina Chrostowska, Roman Chruściel, Stefan Damski, Maria Dawska, Stanisław Dawski, Grzegorz Dąbrowa, Barbara Dega-Komitowska, Mieczysław Detyniecki, Stefania Dretler-Flin, Wanda Ficowska, Stanisław Fijałkowski, Walenty Gabrysiak, Jacek Gaj, Janusz Gawłowski, Stefan Gawron, Józef Gielniak, Jan Góra, Ryszard Kuba Grzybowski, Mieczysław Hańderek, Tadeusz Jackowski, Teresa Jakubowska, Wojciech Jakubowski, Zenon Januszewski, Witold Jańczak, Andrzej Jeziorkowski, Mieczysław Jurgielewicz, Zbigniew Jeżo, Jadwiga Kaim-Otreba, Janina Kamińska, Andrzej Kańdziora, Stanisław Kluczykowski, Danuta Knosała, Hanna Kohlmann-Maczubaska, Danuta Kołżan-Nowicka, Zofia Kopel-Szulc, Aleksander Kornijasz, Izolda kotlarczyk, Józef Kotlarczyk, Zygmunt Kotlarczyk, Bogna Krasnodębska Gardowska, Janina Kraupe, Katarzyna Krzyżanowska, Włodzimierz Kunz, Krzysztofa Lachtara, Danuta Leszczyńska-Kluza, Zbigniew Lutomski, Maria Łuszczkiewicz-Jastrzębska, Mieczysław Majewski, Maciej Makarewicz, Marian Malina, Henryk Mądrawski, Lucjan Mianowski, Adam Młodzianowski, Zdzisław Muszyński, Jerzy Napieracz, Barbara Narębska-Dębska, Andrzej Nowacki, Jan Nowak, Marian Nyczka, Mściwoj Olewicz, Danuta Osadczy, Ryszard Osadczy, Ryszard Otręba, Józef Pakulski, Jerzy Panek, Olga Peczenko-Szrednicka, Ireneusz Pierzgalski, Andrzej Pietsch, Edmund Piotrowicz, Romuald Płonka, Henryk Płóciennik, Barbara Przedpeńska, Janusz Przybylski, Nikodem Pułka, Janina Rebrow-Berdak, Ryszard Reguliński, Eugeniusz Rosik, Leszek Rózga, Tomasz Rudnicki, Barbara Skąpska, Roman Skowron, Witold Skulicz, Stefan Słocki, Leszek Sobocki, Konrad Szrednicki, Roman Starak, Jan Stopczyński, Celina Styrylska-Taranczewska, Stefan Suberlak, Hanna Szczypińska, Marian Szpakowski, Henryk Szulc, Ferdynand Szypuła, Ewa Śliwińska, Ryszard Twardoch, Janina Tworek-Pierzgalska, Jacek Waltoś, Stanisław Wałach, Maria Wąsowska, Mieczysław Wejman, Teresa Wierusz, Henryk Wilkowski, Stanisław Wójtowicz, Krystyna Wróblewska, Małgorzata Wyka, Janusz Wysocki, Maria Zygmontowicz-Oleszko, Maria Żmigrodzka

XI-XII 1966

Bielsko-Biała, Pawilon Wystawowy
(Pawilon Wystawowy ZPAP)

IV Ogólnopolska Wystawa Malarstwa i Grafiki Bielsko-Biała

Komisarz: Jerzy Zitzman

[kat. wyst.]

IV Ogólnopolska Wystawa Malarstwa i Grafiki Bielsko-Biała 1966, Bielsko-Biała 1967, spis prac, 1 il.

[inf. dodatkowe]

Komisja artystyczna: Jan Dutkiewicz, Konrad Szrednicki, Mieczysław Wejman, Andrzej Will

Uczestnicy wystawy: Krystyna Bajońska, Olgierd Bierwiazczonek, Edward Biszorski, Sławomir Chudzik, Zygmunt Czyż, Maria Dawska, Zygfryd Dudzik, Józef Flieger, Eugeniusz Geppert, Jadwiga Głowacka, Zdzisław Głowacki, Jan Grabowski, Jerzy Grochocki, Mieczysław Hańderek, Tomasz Jaśkiewicz, Karol Józwiak, Zenon Kaczmarkiewicz, Kazimierz Kandefer, Kazimierz Kopczyński, Jerzy Kostka, Monika Krechowicz, Zdzisław Kudła, Lech Kunka, Zbigniew kurkowski, Michał Kwaśny, Jacek Leszczyński, Zygmunt Lis, Andrzej Łabiniec, Stanisław Łyszczarz, Wiesław Markowski, Jan Nowak, Marian Nyczka, Witold Pałka, Teresa Panasiuk, Eryk Pudełko, Leonard Pyszkowski, Marian Rak, Janusz Różycki, Stefan Rybi, Eugenia Skoczyńska-Sobocińska, Czesław Smoleński, Zdzisław Stanek, Roman Starak, Edward Strzyżewski, Jerzy Szarejko, Marian Szczerba, Maksymilian Szoc, Wanda Wereszczyńska, Janusz Wilden, Tadeusz Wolański, Marian Ziemiński, Jan Antoni Studencki (malarstwo); Roman Banaszewski, Kazimierz Baniecki, Stanisław Borysowski, Zofia Broniek, Franciszek Burkiewicz, Tadeusz Cichy, Eugeniusz Chmiel, Stanisław Dawski, Stefan Damski, Grzegorz Dąbrowa, Hugo Dolhain, Barbara Gawdzik-Brzozowska, Mieczysław Hańderek, Teresa Jakubowska, Zbigniew Kaja, Kazimierz Kandefer, Roman Kobierski, Wacław Kondek, Leszek Kostecki, Władysław Kościelniak, Izolda Kotlarczyk, Zbigniew Lutomski, Marian Malina, Lucjan Mianowski, Barbara Narębska-Dębska, Andrzej Nowacki, Jan Nowak, Zdzisław Nowak-Czarny, Marian Nyczka, Danuta Osadczy, Roman Osadczy, Roman Płonka, Henryk Płociennik, Bogdan Przybyliński, Maria Pokorska, Roman Skowron, Witold Skulicz, Aleksander Spyra, Konrad Szrednicki, Roman Starak, Eugenia Skoczyńska-Sobocińska, Stefan Suberlak, Krystyna Szalewska, Ewa Śliwińska, Ryszard Świątek, Konstanty Teodorowicz, Piotr Turnau, Jan Wałach, Maria Wąsowska, Mieczysław Wejman, Zbigniew Więckowski (grafika)

XII 1966-11 I 1967

Białystok, Muzeum Okręgowe

II Plener Białowiecki - wystawa poplenerowa

Komisarz pleneru: Mikołaj Wołkowycki

[bibl.]

R. Cz. Jaskuła, *Niespokojne przemiany*, „Gazeta Białostocka”, 20 I 1967; (k), *Kronika kulturalna*, „Gazeta Białostocka”, 8-9 I 1966; (k), *Kronika kulturalna*, „Gazeta Białostocka”, 21-22 I 1967

[dok.]

Folder towarzyszący plenerowi *2 Ogólnopolski Plener Białowiecki „Spotkania i Eksperymenty 66”*, Białystok 1966, tekst: E. Cz. Jaskuła, *Od organizatorów*, program, założenia organizatorów, informacje organizacyjne, komitet organizacyjny, mapa Białowieży i okolic, 4 fot. krajoznawcze

(Archiwum Artysty)

[inf. dodatkowe]

Organizatorzy pleneru: Związek Polskich Artystów Plastyków Okręg w Białymstoku

Wystawa poplenerowa w Białowieży: 30 IX 1966

21 XII 1966 – 20 II 1967 (trwała dłużej)

Białystok

XIX Doroczna Wystawa Plastyki

[kat. wyst.]

XIX Doroczna Wystawa Plastyki. Malarstwo – grafika – rzeźba – tkanina, Białystok 1967, tekst: R. Cz. Jaskuła, bez tyt., bio., spis prac., 1 il.

Komisarz: Izabela Marcjan

[bibl.]

(f), *Wystawa plastyki w 4 miastach*, „Gazeta Białostocka”, 9 II 1967; E. Garztecka, *Impresje z białostockiej wystawy okręgowej*, „Gazeta Białostocka”, 10 II 1967; (k), *Kronika kulturalna*, „Gazeta Białostocka”, 7-8 I 1967

[inf. dodatkowe]

Organizatorzy wystawy: Związek Polskich Artystów Plastyków w Białymstoku, Biuro Wystaw Artystycznych w Białymstoku

Komisja Kwalifikacyjna wystawy: Tadeusz Bołoz, Cecylia Ambrożej Chudzik, Dorota Łabanowska, Mikołaj Wołkowycki

Wystawa była również prezentowana w Elku, Siemiatyczach, Sokółce, Wysokiem Mazowieckiem

1967

Wystawa Czterech Województw (Lublin, Rzeszów, Białystok, Kielce)

IV 1967

Białystok, Państwowy Teatr Dramatyczny
im. Aleksandra Węgierki

Białostocka plastyka

[bibl.]

nie sygn., *Białostocka plastyka*, „Gazeta Białostocka”, 1-2 IV 1967

[inf. dodatkowe]

Wystawa z okazji sesji WRN poświęconej kulturze na Białostocczyźnie

Na wystawie zaprezentowano prace 26 artystów

1967

Gdańsk, Salon Gdańskiego Towarzystwa Przyjaciół Sztuki

Człowiek i praca w PRL

[inf. dodatkowe]

Wyróżnienie w konkursie „Człowiek i Praca w PRL”

27 XI- XII 1967

Białystok, Klub Międzynarodowej Prasy i Książki

III Ogólnopolski Plener Białowieski – wystawa malarstwa

Komisarz: W. Hryniewicz

[kat. wyst.]

III Ogólnopolski Plener Białowieski, Białystok 1967, teksty: B. Kowalska, bez tyt., medale i dyplomy przyznane w II Ogólnopolskim Plenerze Białowieskim 1966 r., wykaz uczestników i organizatorów pleneru, organizatorzy wystawy, bio., 1 il.

[bibl.]

(k), *Kronika kulturalna*, „Gazeta Białostocka”, 2-3 IX 1967; (k), *Plener malarski w Białowieży*, „Gazeta Białostocka”, 7 IX 1967; (k), *Białowieski plener*, „Gazeta Białostocka”, 27 IX 1967; (k), *Białowieskie spotkania*, „Gazeta Białostocka”, 30 IX-1 X 1967; (k), *Kronika kulturalna*, „Gazeta Białostocka”, 2-3 XII 1967; (k), *Kronika kulturalna*, „Gazeta Białostocka”, 16-17 XII 1967; J. Ładnowska, *Dialog z naturą*, „Kontrasty. Jednodniówka Społeczno-Kulturalna”, styczeń 1968, s. 20-21; nie sygn., *Białowieskie refleksje*, „Kontrasty. Jednodniówka Społeczno-Kulturalna”, styczeń 1968, s. 19

[dok.]

Zaproszenie z listą uczestników wystawy (Archiwum Galerii Arsenal w Białymstoku)

[inf. dodatkowe]

Organizatorzy wystawy: Związek Polskich Artystów Plastyków Okręg w Białymstoku, Biuro Wystaw Artystycznych w Białymstoku, Muzeum Okręgowe

Uczestnicy wystawy: Teresa Bejnarowicz, Placyda Bukowska, Halina Ciesielska-Brzeska, Aleksander Chomczyk, Helena Rudzka-Cybisowa, Jan Cybis, Jerzy Gnatowski, Jan Góra, Czesław Ryszard Jaskuła, Jerzy Kurkowski, Dorota Łabanowska, Jerzy Łabanowski, Józef Łotowski, Henryk Oszczakiewicz, Jerzy Panek, Bogdan Przybyliński, Krystyna Strupińska, Szymon Szumiński, Maria Szymańska, Antoni Szymaniuk, Władysław Wagner, Jerzy Zinkow, Antoni Żabski

11-31 V 1967

Warszawa, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych „Zachęta”

Ogólnopolska Wystawa Grafiki Książkowej

Komisarz: Zbigniew Rychlicki

[kat. wyst.]

A. Potocka (red.), *Ogólnopolska Wystawa Grafiki Książkowej*, Łódź b. d., teksty: W. Majchrzak, bez tyt., R. Tomaszewski, bez tyt., nagrody, Komisja kwalifikacyjna, sąd konkursowy, spis prac

[dok.]

Zaproszenie, plakat, maszynopisy związane z organizacją wystawy (Dział Dokumentacji Zachęty Narodowej Galerii Sztuki)

[inf. dodatkowe]

Uczestnicy wystawy: Bohdan Bocianowski, Antoni Boratyński, Bogusław Brandt, Janina Brosz-Włodarska, Janusz Bruchnalski, Bohdan Butenko, Michał Bylina, Witold Chomicz, Hanna Czajkowska, Zofia Darowska, Andrzej Darowski, Barbara Dutkowska, Krystyna Dworak, Ewa Frysztak, Mateusz Gawryś, Halina Janusz Grabiański, Gutsche-Siewierska, Andrzej Heidrich, Jerzy Heinze, Irena Janczewska, Leonia Janecka, Natalia Jarczewska, Jerzy Jaworowski, Alina Kalczyńska, Julitta Karwowska, Stanisław Kaźmierczyk, Romuald Klaybor, Zbigniew Klimczyk, Szymon Kobyliński, Janina Konarska, Danuta Konwicka, Mieczysław Kościelniak, Hanna Krajnik, Janina Królikowska, Janina Krzemieńska, Irena Kuczborska, Maria Łuszczkiewicz-Jastrzębska, Ludwik Maciąg, Maria Mackiewicz, Wiesław Majchrzak, Jan Młodożeniec, Adam Młodzianowski, Elżbieta Murawska, Elżbieta i Marian Murawscy, Mieczysław Piotrowski, Roman Prokulewicz, Krzysztof Racinowski, Bożena Rogowska, Stanisław Rozwadowski, Zbigniew Rychlicki, Stefan Rzepecki, Zofia Sadowska, Ewa Salamon, Olga Siemaszkowa, Jerzy Srokowski, Janusz Stanny, Danuta Staszewska, Aleksander Stefanowski, Andrzej Strumiłło, Wiesława Studencka-Grosset, Maria Tokarczyk, Bożena Truchanowska-Majchrzak, Jadwiga Umińska, Antoni Uniechowski, Leon Urbański, Maria Uszacka, Władysław Vetesco, Teresa Wilbik, Józef Wilkoń, Helena Winogradow-Matuszewska, Krystyna Witkowska, Zdzisław Witwicki, Ignacy Witz, Halina Zakrzewska-Zaleska, Wojciech Zamecznik, Maria Żaboklicka-Budzychowa,

Organizatorzy wystawy: Związek Polskich Artystów Plastyków, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych

Komisja kwalifikacyjna: Adam Młodzianowski (przewodniczący), Olga Siemaszkowa (zastępca Przewodniczącego), Zofia Darowska, Antoni Łyżwański, Wiesław Majchrzak, Janusz Stanny, Leon Urbański, Wojciech Wilski, Stanisław Zamecznik

Sąd konkursowy: Konrad Srzednicki (Przewodniczący), Stefan Bernaciński, Stanisław Dawski, Stanisław Fijałkowski, Tadeusz Gronowski, Gustaw Majewski, Andrzej Rudziński, Roman Tomaszewski, Wojciech Wilski

15 VI-28 VII 1968

Sopot, Biuro Wystaw Artystycznych

Ogólnopolska wystawa młodego malarstwa, rzeźby i grafiki

Komisarze: Jan Góra, Zygmunt Szymczak

[kat. wyst.]

Ogólnopolska wystawa młodego malarstwa, rzeźby i grafiki, b m. i d., tekst: B. Kowalska, bez tyt., indeks autorów, spis prac, podziękowania, bio., 1 il.

[bibl.]

(k), *Kronika kulturalna roku 1968*, „Kontrasty. Miesięcznik Społeczno-Kulturalny”, nr 1, 1969, s. 32

[inf. dodatkowe]

Nagroda Prezesa Wojewódzkiej Rady Narodowej w Gdańsku

Wystawa w ramach XXI Festiwalu Sztuk Plastycznych w Sopocie

Organizacja wystawy: Biuro Wystaw Artystycznych Sopot

Uczestnicy wystawy (część malarska, w której prezentowane były obrazy Wiesława Jurkowskiego): Jacek Baszkowski, Andrzej Bereziański, Maciej Bieniasz, Adam Błażejowski, Bogdan Bogustawski, Józef Burlewicz, Henryk Bzdok, Krzysztof Cander, Sławomir Chudzik, Witold Cichacz, Zygmunt Czyż, Piotr Dietrich, Maciej Dzendzel, Feliks Falk, Wojciech Freudenreich, Eugeniusz Gabryelski, Jan Gawron, Józef gazda, Ryszard Gieryszewski, Zbysław Grzywacz, Jerzy Gurda, Adam Haras, Mieczysław Herman, Katarzyna Karpińska, Aleksander Kaźmierczak, Wojciech klucznik, Henryk Komowski, Wojciech Korytowski, Zbigniew Kurkowski, Ryszard Lis, Andrzej Łukaszewski, Wiesław Markowski, Stanisław Masiak, Henryk Mądrowski, Maciej Modzelewski, Jerzy Nowakowski, Emil polit, Irena Popiołek, Julian Raczek, Stanisław Rodziński, Leon Romanow, Tadeusz Rupiewicz, Allan Rzepka, Marek Sapetto, Alicja Stoksik, Adam Styka, Jan Świtka, Wiesław Szamborski, Andrzej Szonert, Leszek Walicki, Krystyna Wiejak, Ryszard Wieteci, Wiesław Wojczulanis, Piotr Zajęcki, Mira Zelechower-Aleksun

IV 1968

Białystok

XX - Okręgowa Wystawa Plastyki

[kat. wyst.]

XX - Okręgowa Wystawa Plastyki. Malarstwo. Rzeźba. Grafika, b.m. [Białystok] 1968, tekst: I. W. Łukaszewicz, bez tyt., bio., 1 il.

[inf. dodatkowe]

Uczestnicy wystawy: Aglaja Artysiewicz, Tadeusz Bołoz, Placyda Bukowska, Józef Charyton, Cecylia Ambrożej Chudzik, Sławomir Chudzik, Aleksander Chomczyk, Tadeusz Gail, Irena Krzywińska, Robert Karat, Józef Łotowski, Irena Musielak, Bronisława Mytnik, Jan Moczydłowski, Joanna Pawłowska, Danuta Przyłucka, Antoni Szymaniuk, Jan Wołczniew, Jerzy Zinkow, Stanisław Wakuliński, Czesław Wojciechowski, Izabela Marcjan

Organizatorzy wystawy: Związek Polskich Artystów Plastyków - Okręg w Białymstoku, Biuro Wystaw Artystycznych w Białymstoku, Muzeum Ruchu Rewolucyjnego w Białymstoku

11 V-23 VI 1968

Białystok, Muzeum Ruchu Rewolucyjnego w Białymstoku

25 lat Ludowego Wojska Polskiego

[kat. wyst.]

25 lat Ludowego Wojska Polskiego, Białystok 1968, tekst:

I. W. Łukaszewicz, *Zamiast wstępu*, bio. spis prac, 1 il.

[bibl.]

(dal), *Przed 25 rocznicą powstania Ludowego Wojska Polskiego*, „Gazeta Białostocka”, 17 IV 1968; (h), *Spotkanie z białostockimi plastykami*, „Gazeta Białostocka”, 29 I 1968; (h), *Dar białostockiego plastyka dla Podlaskiej Jednostki WOW*, „Gazeta Białostocka”, 6 II 1968; (h), *Współpraca wojska z plastykami*, „Gazeta Białostocka”, 10-11 II 1968; (k), *Kronika kulturalna roku 1968*, „Kontrasty. Miesięcznik Społeczno-Kulturalny”, nr 1, 1969, s. 32 i czwarta strona okładki; J. Ładnowska, *Wojsko polskie w malarstwie, rysunku i rzeźbie*, „Kontrasty. Kwartalnik Społeczno-Kulturalny”, nr 3, 1968, s. 17; H. Pilipiuk, *Salut białostockiej plastyki*, „Gazeta Białostocka”, 13 V 1968

[inf. dodatkowe]

Organizatorzy wystawy: Związek Polskich Artystów Plastyków, Białostocka Jednostka WOW, Biuro Wystaw Artystycznych, Muzeum Ruchu Rewolucyjnego w Białymstoku

Uczestnicy wystawy: Sławomir Chudzik, Ryszard Kuzyszyn, Dorota Łabanowska, Jan Moczydłowski, Stefan Rybi, Stanisław Wakuliński, Jerzy Zinkow, Antoni Żabski,

8 XI-XII 1968

Białystok, Muzeum Okręgowe

IV Ogólnopolski Plener Białowieski

Komisarz: Mikołaj Wołkowycy

[kat. wyst.]

N. Zdanuk, J. Zinkow (oprac.), *Białowieża 68*, Białystok b.d., tekst: I. J. Kamiński, *Wstęp*, słowo wstępne Zarządu Białostockiego Towarzystwa Kultury, lista osób, które otrzymały medale i dyplomy w czasie plenerów białowieskich w 1966 i 1967 roku, lista uczestników IV Ogólnopolskiego Pleneru Białowieskiego, 1 fot. dokumentująca plener, bio., 1 il.

[bibl.]

(Ag), *Rozpoczyna się IV Plener Białowieski*, „Gazeta Białostocka”, 15 VIII 1968; (Ag), bez tyt., „Gazeta Białostocka”, 17-18 VIII 1968; (Ag), *Plener białowieski dobiegł końca*, „Gazeta Białostocka”, 14-15 IX 1968; CAF-Sieńko, fotografia z komentarzem, „Gazeta Białostocka”, 28-29 IX 1968; E. Hryniewicki *Kronika kulturalna roku 1969*, „Kontrasty. Miesięcznik Społeczno-Kulturalny”, nr 1, 1970, s. 40 i czwarta strona okładki; (k), *Znacie to posłuchajcie*, „Kontrasty. Kwartalnik Społeczno-Kulturalny”, nr 2, 1968, s. 45; (k), *Znacie to posłuchajcie*, „Kontrasty. Kwartalnik Społeczno-Kulturalny”, nr 4, 1968, s. 48; (k), *Kronika kulturalna roku 1968*, „Kontrasty. Miesięcznik Społeczno-Kulturalny”, nr 1, 1969, s. 32, 40; K. Mar., *Białowieskie spotkanie*, „Gazeta Białostocka”, 13-15 IV 1968; J. Ładnowska, *Pokorni czy wizjonerzy?*, „Kontrasty. Miesięcznik Społeczno-Kulturalny”, nr 8, 1969, s. 14-15 i czwarta strona okładki; J. Łotowski, *Puszcza Białowieska i... malarze*, „Kontrasty. Miesięcznik Społeczno-Kulturalny”,

nr 1, 1969, s. 16; A. Świdzińska, *Plener białowieski trwa*, „Gazeta Białostocka”, 7-8 IX 1968; J. Zinkow, *Białowieski plener*, „Kontrasty. Kwartalnik Społeczno-Kulturalny”, nr 3, 1968, s. 8-9; J. Zinkow, *Ziemia. Ludzie. Środowisko*, „Kontrasty. Magazyn Społeczno-Kulturalny”, nr 8, 1970, s. 13 [dok.]

Katalog przedplenerowy 4 *Ogólnopolski Plener Białowieski* 68, b. m. i d., organizatorzy pleneru, komitet plenerowy, tekst: Zygmunt Ciesielski, bez tyt., listy uczestników plenerów białowieskich z lat: 1965, 1966, 1967, lista osób, którym przyznano okolicznościowe medale w latach poprzedzających, program 4 *Ogólnopolskiego Pleneru Białowieskiego* 68, informacje organizacyjne, 15 fot. dokumentujących poprzednie plenery

Zaproszenie na otwarcie wystawy (w archiwum artysty)

[inf. dodatkowe]

Medal za całość prac

Organizatorzy wystawy: Związek Polskich Artystów Plastyków, Muzeum Okręgowe w Białymstoku, Biuro Wystaw Artystycznych w Białymstoku

Uczestnicy wystawy: Maria Anto, Wiktor Apro, Aleksander Chomczyk, Walenty Gabrysiak, Jan Góra, Marie-Genevieve Hawel, Janina Karczewska, Aleksander Kozyrski, Adolis Krysztopajtis, Jerzy Lengiewicz, Dorota Łabanowska, Jerzy Łabanowski, Włodzimierz Łajming, Izabela Marcjan, Irena Musielak, Henryk Osicki, Kazimierz Ostrowski, Henryk Oszczakiewicz, Jerzy Panek, Margeret Plesner, Mieczysław Romańczuk, Allan Rzepka, Stefan Rybi, Marek Sapetto, Wacław Serwan, Jacek Siennicki, Jerzy Skrebec, Petras Stauskas, Wiesław Szamborski, Antoni Szymaniuk, Maria Szymańska, Aleksander Wels, Jerzy Zinkow, Józefina Zopoth-Koziatko, Antoni Żabski

1968

Wrocław, Muzeum Miasta Wrocławia

2 triennale rysunku

[kat. wyst.]

2 triennale rysunku, Wrocław 1968, tekst: J. Bogucki, *Wstęp*, komitet organizacyjny, Jury wystawy, spis eksponowanych prac, il.

[bibl.]

(k), *Kronika kulturalna roku 1968*, „Kontrasty. Miesięcznik Społeczno-Kulturalny”, nr 1, 1969, s. 32

[inf. dodatkowe]

Wiesław Jurkowski zaprezentował pracę *Mit grecki II*, 1967, rysunek tuszem na papierze, 49 x 62 cm

Wyróżnienie Ministra Kultury i Sztuki

Organizatorzy wystawy: Związek Polskich Artystów Plastyków we Wrocławiu, Wrocławski Oddział Biura Wystaw Artystycznych

Jury wystawy: Konrad Szrednicki (przewodniczący),

Franciszek Burkiewicz, Halina Chrostowska, Stanisław Dawski, Franciszek Duszenko, Stefan Gierowski, Józef Hałas, Jan tarasin, Andrzej Wil (członkowie Jury)

Uczestnicy wystawy: Jan Aleksy, Jan Anisierowicz, Barbara Argasińska-Łozińska, Halina Bajońska, Zygmunt Baranek, Joanna Barańska-Bober, Janusz Bartkiewicz, Wojciech Barylski, Zofia Belko, Jan Berdyszak, Lucyna Bernhardt, Janusz Bersz, Jerzy Błaszowski, Barbara Bieniulis-Strynkiewicz, Edward Biszorski, Piotr Bogusławski, Marian Bogusz, Antoni Boratyński, Mojżesz Boruszek, Zofia Broniek, Maksymilian Brożek, Ewa Buczyńska, Irena Budasz, Adam Bunsch, Franciszek Burkiewicz, Stanisław Chlebowski, Eugeniusz Chmiel, Halina Chrostowska, Antoni Chrzanowski, Zdzisław Chudy, Jan Chwierut, Stanisław Cuchra-Cukrowski, Dobrosław Czajka, Witold Damasiewicz, Andrzej Damiński, Stefan Damski, Mieczysław Detyniecki, Zofia Dębowska-Tarasin, Piotr Dietrich, Stefania Dretler-Flin, Jan Drozd, Roman Drzewicki, Jan Dutkiewicz, Franciszek Dziadek, Jadwiga Eichlerowa, Henryk Fajhauer, Feliks Falk, Stanisław Fijałkowski, Krystyna Filipowska, Aleksander Fleischer, Walenty Gabrysiak, Ryszard Gachowski, Władysław Garnik, Barbara Gawdzik, Stanisław Gawron, Ryszard Gieryszewski, Jolanta Godynicka-Smoleńska, Zygmunt Gromadziński, Krystyna Gruchalska, Zenon Gryśka, Janusz Grzonkowski, Ryszard Kuba-Grzybowski, Zbysław Grzywacz, Witold Gyurkowich, Edward Habdas, Antoni Hajdecki, Janusz Halicki, Józef Hałas, Danuta Hankus-Rogińska, Fryderyk Hayder, Adam Hoffman, Władysław Hoffman, Kazimierz Holler, Jan Hrynkowski, Elżbieta Jach, Eleonora Jagaciak-Baryłko, Adolf Jakubowicz, Jan Janczak, Jacek Janicki, Teresa Janota, Konrad Jarodzki, Piotr Jarża, Zbysław Jaskierski, Kazimierz Jasiński-Szela, Andrzej Jeziorowski, Michał Jędrzejewski, Julian Jędrzejewski, Michał Józefowicz, Tomasz Jura, Leszek Kaćma, Józef Kaliszan, Kazimierz Kandefer, Janusz Karwacki, Lidia Kawulok-Lis, Ludwik Kiczura, Ewa Kierska, Wiesław Klimczewski, Wojciech Klucznik, Juliusz Kłeczek, Roman Kobierski, Marian Stanisław Kochman, Jan Kondratowicz, Zenon Kononowicz, Zofia Kopel-Szulc, Mieczysława Kosińska, Barbara Kostecka, Bogdan Kostrzyński, Jerzy Kotarba, Izolda Kotlarczyk, Józef Kotlarczyk, Zygmunt Kotlarczyk, Jerzy Koziół, Krystyna Kozłowska, Janina Kraupe, Jerzy Krechowicz, Monika Krechowicz, Marta Kremer, Zygmunt Król, Wiesław Kruczkowski, Teodor Krupiński, Wojciech Krzywobłodziński, Zofia Kubacka, Bogusław Kudelski, Jan Kulikowski, Irena Kuran-Bogucka, Bronisław Kurdziel, Andrzej Lachowicz, Krzysztof Lachta, Władysław Lam, Ryszard Ledwos, Irena Lenartowicz, Jadwiga Lesiecka, Jadwiga Leśkiewicz, Bogna Lisowska, Józef Lisowski, Stanisław Łabęcki, Zbysław Łoskot, Ryszard Łuczyński, Józef Łukomski, Marian Malina, Józef Marek, Maria Markowska, Wiesław Markowski, Stanisław Masiak, Alfons Mazurkiewicz, Henryk Mądrowski, Zofia Medwedzka, Helena Michałowska, Sławomir Mielezko, Maciej Milewski, Jan Młodożeniec, Henryk Morel, Stanisław Mrowiński,

Zdzisław Muszyński, Walter Napieralski, Paweł Niedzielski, Andrzej Niekraś, Andrzej Nowacki, Andrzej Nowak, Jerzy Nowakowski, Bronisław Zygfryd Nowicki, Jerzy Nowosielski, Roman Nyga, Maria Okołów-Podhorska, Mściwoj Olewicz, Jerzy Olkiewicz, Ryszard Osadczy, Kazimierz Ostrowski, Józef Pakulski, Witold Pałka, Teresa Panasiuk, Wiesława Paweńska, Halina Pawlikowska, Ireneusz Pierzgalski, Edmund Piotrowicz, Janina Piskorska-Piela, Tadeusz Piskorski, Henryk Płóciennik, Krystyna Początek-Wiejak, Władysław Początek, Zbigniew Podciechowski, Małgorzata Podoska-Ząbecka, Bogumił Podstolski, Kazimierz Pomagalski, Władysław Popielarczyk, Marian Poznański, Roman Prokulewicz, Ewa Pruska, Bogdan Przybyliński, Janusz Przybylski, Kazimierz Rajkowski, Zbigniew Ralicki, Janina Rebrov-Berdak, Ryszard Reguliński, Stanisław Rodziński, Alina Rogalska-Kaćma, Łukasz Rogiński, Stanisław Rolicz, Leon Romanow, Erna Rosenstein, Roman Rosyk, Leszek Różga, Hieronim Różański, Halina Różewicz-Książkiewicz, Wiesław Röhrenschet, Tomasz Rudnicki, Jerzy Rybczyński, Czesław Rzepiński, Allan Rzepka, Tadeusz Sadowski, Hieronim Skurpski, Mirosław Smerek, Adam Smolana, Zdzisław Stanek, Jadwiga Stawowczyk-Kuzemczak, Henryk Strumiłło, Ryszard Stryjec, Jadwiga Suchecka-Dyląg, Kamila Szalewicz, Krystyna Szalewska, Andrzej Szeles, Anna Szpakowska-Kujawska, Barbara Szubińska, Henryk Szulc, Janina Śpiewak-Stryjec, Jan Świtka, Stanisław Töpfer, Małgorzata Turnau, Piotr Turnau, Marian Turwid, Janina Tworek-Pierzgalska, Jan Tyniec, Jerzy Tymcik, Witold Urbanowicz, Jacek Waltoś, Stanisław Wałach, Maria Wąsowska, Jerzy Werszler, Stanisław Westfalewicz, Czesław Wiącek, Norbert Wieschalla, Ryszard Wieteki, Maria Wilkońska, Andrzej Will, Ignacy Witz, Dorota Genowefa Wlazlak, Andrzej Wojciechowski, Bronisław Wolanin, Tadeusz Wolański, Eugeniusz Wójcik, Krystyna Wójcik, Stanisław Wójcik, Władysław Wróblewski, Wojciech Wybieralski, Janusz Wysocki, Jerzy Zabłocki, Piotr Zajęcki, Ryszard Zamorski, Teodor Zawadzki, Barbara Zbrożyna, Alfred Zemlok, Antoni Zydróń, Mira Żelechower-Aleksion

II-III 1969

Białystok, foyer Państwowego Teatru Dramatycznego im. A. Węgierki

Chomczyk, Chudzik, Gutkiewicz, Jurkowska, Jurkowski, Wakuliński (Wystawa Grupy „Zbrojownia”)

Komisarz wystawy: Aleksander Chomczyk

[kat. wyst.]

Chomczyk, Chudzik, Gutkiewicz, Jurkowska, Jurkowski, Wakuliński, Białystok 1969, bio., zdjęcie zbiorowe artystów tworzących grupę „Zbrojownia”, dedykacja, motto (Nicolas Poussin), 2 il.

[dok.]

Plakat (Archiwum artysty)

[bibl.]

Hr, *Znacie? To posłuchajcie!*, „Kontrasty. Miesięcznik Społeczno-Kulturalny”, nr 4, 1971, s. 40

[inf. dodatkowe]

Wystawa dedykowana „Zbrojowni”. Zgodnie z treścią dedykacji w katalogu: „*Zbrojowni*”, której *wykształcenie artystyczne zawdzięczamy, grupa „Zbrojownia”*

Wystawa zorganizowana przez: Związek Polskich Artystów Plastyków, Państwowy Teatr Dramatyczny im. A. Węgierki, Biuro Wystaw Artystycznych w Białymstoku

10 V 1969

Białystok, Muzeum Ruchu Rewolucyjnego w Białymstoku

XXI Okręgowa Wystawa Plastyki

Komisarz: Jerzy Lengiewicz

[kat. wyst.]

Wystawa - malarstwo, rzeźba, grafika, tkanina. XXI Okręgowa Wystawa Plastyki, Białystok 1969, tekst: I. J. Kamiński, *Wstęp*, bio., spis wystawionych prac, 2 il.

[bibl.]

(a), *Wystawa*, „Gazeta Białostocka”, 9 V 1969; H. Wilk, *25 lat białostockiej plastyki*, „Gazeta Białostocka”, 16 V 1969

[dok.]

Zaproszenie z tekstem J. Łotowskiego na temat historii białostockiego Okręgu Związku Polskich Artystów Plastyków (Archiwum Galerii Arsenal w Białymstoku)

[inf. dodatkowe]

Wystawa z okazji 25-lecia Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej

Organizatorzy wystawy: Związek Polskich Artystów Plastyków, Muzeum Ruchu Rewolucyjnego w Białymstoku, Biuro Wystaw Artystycznych w Białymstoku

Komisja kwalifikacyjna: Sławomir Chudzik, Dorota Łabanowska, Józef Łotowski, Wiesław Jurkowski, Izabela Marcjan, Stanisław Wakuliński, Jerzy Zinkow

Uczestnicy wystawy: Teresa Bejnarowicz-Kowiazio, Tadeusz Bołoz, Placyda Bukowska, Józef Charyton, Sławomir Chudzik, Wiktor Gutkiewicz, Maria Jarosławska-Żabska, Robert Karat, Irena Krzywińska, Józef Łotowski, Jan Moczydłowski, Irena Musielak, Danuta Przyłucka, Stefan Rybi, Marian Stelmasik, Antoni Szymaniuk, Jadwiga Treblińska, Bronisław Tyl, Stanisław Wakuliński, Aleksander Wels, Bronisława Wojniak, Jan Wołoczniw, Jerzy Zinkow, Antoni Żabski

18 VII-10 VIII 1969

Warszawa, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych „Zachęta”

Człowiek i praca w Polsce Ludowej. Wystawa pokonkursowa - malarstwo, rzeźba, grafika

Komisarz wystawy: Bronisława Wilmowska

[kat. wyst.]

B. Mitschein, H. Zacharewicz (red.), *Człowiek i praca w Polsce Ludowej. Wystawa pokonkursowa – malarstwo, rzeźba, grafika*, Warszawa 1969, tekst: W. Adamski, bez tyt., Sąd Konkursowy i Komisja Kwalifikacyjna wystawy, prace nagrodzone i wyróżnione oraz prace zakwalifikowane na wystawę (oddzielnie dla malarstwa, rzeźby i grafiki), 8 fot. okolicznościowych, il.

[dok.]

Zaproszenie, folder *XXV PRL* z listą nagród przyznanych w konkursie „Człowiek i praca w Polsce Ludowej w malarstwie, rzeźbie i grafice, ogłoszony z okazji 25-lecia PRL przez Centralną Radę Związków Zawodowych, Ministerstwo Kultury i Sztuki, Zarząd Główny Związku Polskich Artystów Plastyków” (Dział Dokumentacji Zachęty Narodowej Galerii Sztuki)

[inf. dodatkowe]

Na wystawie artysta prezentował pracę graficzną. Do sekcji grafiki zostali również zakwalifikowani: Ewa Brachel-Goleń, Franciszek Bunsch, Franciszek Burkiewicz, Krystyna Cękańska, Halina Chrostowska, Władysław Czystoczkoń, Stefan Damski, Iza Delekt-Wicińska, Wanda Ficowska, Krystyna Filipowska, Ludwik Golec, Magdalena Gomulicka, Krystyna Gruchalska, Krystyna Kacprzyk-Boruta, Janina Kamińska, Kazimierz Kandefer, Danuta Kern, Kazimierz Kędzia, Marian Kochman, Grzegorz Koterski, Janina Kraupe-Swiderska, Janina Królikowska, Teodor Krupski, Zenon Kubiak, Aleksander Kwiatkowski, Jan Leśniak, Krystyna Liberska, Benon Liberski, Carlos Llas Ribes, Marian Malina, Renata Maniera, Maria Markowska, Zofia Mróz, Zdzisław Muszyński, Andrzej Niekrasz, Danuta Osadczy, Ryszard Osadczy, Jan Owsiewski, Andrzej Pietsch, Henryk Płociennik, Bogdan Przybyliński, Halina Różewicz-Książkiewicz, Tomasz Rudnicki, Jan Ryzyszczak, Wawrzyniec Samp, Marek Sapetto, Józef Siejna, Roman Skowron, Aleksander Spyra, Roman Starak, Ryszard Stryjec, Czesław Studziński, Roman Szałas, Jerzy Sztuka, Janina Śpiewak-Stryjec, Maria Wąsowska, Czesław Wiącek, Jolanta Zdrzałik, Stanisław Żukowski

X 1969

Bielsko-Biała, Pawilon Wystawowy ZPAP

Bielska Jesień 1969. VII Ogólnopolska wystawa malarstwa

Komisarz: Ignacy Bieniek

[kat. wyst.]

Z. Kowalik (red.), *Bielska Jesień 1969. VII Ogólnopolska wystawa malarstwa*, Bielsko-Biała 1969, tekst: J. Madeyski, *Słowo wstępne*, Jury wystawy, Komitet organizacyjny, nagrody, spis prac

[inf. dodatkowe]

Uczestnicy wystawy: Irena Acedańska, Zdzisław Adamski,

Wiktor Apro, Jacek Arabski, Krystyna Bajońska, Ignacy Bieniek, Olgierd Bierwiazzonek, Elżbieta Bińczak, Edward Biszorski, Stanisław Bojko, Krystyna Cękańska, Eugeniusz Chmiel, Jan Chwierut, Tadeusz Cichy, Anna Cyronek, Zygmunt Czyż, Witold Damasiewicz, Kazimierz Drejas, Zygfryd Dudzik, Józef Flieger, Urszula Filek, Wiesław Garboliński, Jan Gawron, Grupa „Beskid”, Eugeniusz Gerlach, Jan Grabowski, Lidia Grzegorzczak, Edward Habdas, Janina habdas, Krystyna Habura-Dymek, Romana Hałat, Mieczysław Hańderek, Grażyna Harmacińska-Nyczka, Krystyna Hoder, Henryk Holecki, Mieczysław Hoffman, Jadwiga Hoffman, Ryszard hunger, Tadeusz Huszcza, Jan Janczak, Tadeusz Kalinowski, Kazimierz Kandefer, Ligia Kawulok-Lis, Ewa Kleindienst-Zabłocka, Zenon Kononowicz, Kazimierz Kopczyński, Hieronim Kozłowski, Jerzy Koziełło, Zygmunt Krowicki, Teodor Krupski, Stanisław Krzysztalowski, Stanisław Kucia, Teresa Kudukis, Lech Kunka, Zbigniew Kurkowski, A. Kurzawski, Adam Kuśnierz, Michał Kwaśny, Irena Langer, Krystyna Laskowska, Jacek Leszczyński, Benon Liberski, Tadeusz Łakomski, Stanisław Łazorek, Krystyna Łoboda, Zbigniew Łopata, Renata Maniera, Maria Markowska, Stanisław Mazuś, Stanisław Mrowiec, J. Mularczyk, Zdzisław Muszyński, Janina Nazarkiewicz, Anna Nowak-Tarnowska, Roman Nowotarski, Roman Nyga, Wiesław Obrzydowski, Zbigniew Paluszak, Franciszek Pacholski, Wiesława Pawelska, Andrzej Jan Piwarski, Urszula Plewka-Schmidt, Zenon Pokrywczynski, Ludwik Poniewiera, Marian Poźniak, Eryk Pudełko, Marian Rak, Stanisław Rodziński, Kazimierz Rojowski, Ewa Rouba-Zuber, Leon Romanow, Józef Siejna, Aleksandra Sieńkowska, Teresa Simińska-Usarewicz, Wanda Skibowa, Wiktor Śliwiński, Józef Sopiński, Stefan Sokołowski, Zofia Stawowiak, Irena Anna Stawińska, Stefan Stankiewicz, Roman Starak, Henryk Strumiłło, Maria Swoboda-Mazuś, Roman Szczerzyński, Bolesław Szulc, Andrzej Szumigaj, Roma Szymańska-Płęskowska, Danuta Strzelbicka-Mazuś, Genowefa Targosz, Irena Trzetrzewińska, Janusz Trzebiatowski, Maria Uśpieńska, Ewa Wąsikiewicz-Wolnicka, Janina Wiciejewska-Pochopień, Ryszard Wieteci, Kazimierz Wilczyński, Alina Wójcik-Leśniak, Elżbieta Wyrozęmska, Antoni Zydrón, Jan Zipper, Mira Żelechower-Aleksion, Zenobiusz Zwoliński

Jury: Alfred Lenica, Józef Kluza, Olgierd Bierwiazzonek, Józef Hałas, Zygmunt Lis, Marian Szpakowski, Jan Grabowski

11 X-2 XI 1969

Juvisy-sur-Orge (Francja), Salle Jean Lurçat

X^e Salon International „Paris-Sud” 1969 a Juvisy

Komisarze salonu: Henri Landry, Lucie Rivel, Gaston Rocher
[kat. wyst.]

Kat. wyst. w formie folderu: *Juvisy 10^{eme} salon international, 11 oct. 2 nov. 1969*, Paris 1969, teksty: G. Dornand, *Libre opinion*, lista organizatorów, osób zasiadających w Jury oraz komisarzy Salonu, lista uczestników, reklamy

[bibl.]

E. Hryniewicz *Kronika kulturalna roku 1969*, „Kontrasty. Miesięcznik Społeczno-Kulturalny”, nr 1, 1970, s. 40; (k), *Znacie? To posłuchajcie!*, „Kontrasty. Miesięcznik Społeczno-Kulturalny”, nr 10, 1969, s. 40; A. Puchalski, *Historia Związku Polskich Artystów Plastyków w Białymstoku w latach 1944-1983*, Białystok 2017, s. 62

[inf. dodatkowe]

Złoty medal w składzie grupy malarzy polskich

Jury: Georges Cheyssial, Raymond Martin, Daniel Octobre, Trevedy, Jean Lulien O, Montane, Claude Roederer, Jean Marzelle, René Andrei, Guy Dornand, Maximilien Gauthier, R. Vrinant, Louis Lamarque, Lucie Rivel, Xavier de la maduere, Henri Landry C

Na Salonie Polskę reprezentowali: Stanisław Dawski, Anna Gliboczevska, Wiesław Jurkowski, Zbigniew Langer, Jerzy Lengiewicz, Jerzy Łabanowski, Dorota Łabanowska, Barbara Narębska Dębska, Bożena Piewińska, Natalia Piontek, Leszek Różga, Stefan Rybi, Krystyna Skupin, Konrad Szrednicki, [?] Stańczyk-Sadowska, Zbigniew Toskot, Janina Trawińska, Mikołaj Wołkowycy

X-XI 1969

Rzeszów, Dom Sztuki

II Ogólnopolska Wystawa Młodego Malarstwa

[kat. wyst.]

2 Ogólnopolska Wystawa Młodego Malarstwa, Rzeszów 1970, skład Jury, bio. 1 il.

[dok.]

Plakat (Archiwum artysty)

[inf. dodatkowe]

Organizatorzy wystawy: Ministerstwo Kultury i Sztuki, Zarząd Główny Związku Polskich Artystów Plastyków w Warszawie, Zarząd Okręgu Związku Polskich Artystów Plastyków w Rzeszowie, Biuro Wystaw Artystycznych w Rzeszowie

Jury: Jacek Sempoliński (przewodniczący), Jan Berdyszak, Maciej Bieniasz, Barbara Jonscher, Edward Kieferling, Andrzej Możejko, Jerzy Majewski (członkowie)

Uczestnicy wystawy: Andrzej Bereziański, Jerzy Biniec, Sławomir Chudzik, Barbara Cuper, Juliusz Jerzy Czajkowski, Zygmunt Czyż, Jerzy Derkowski, Włodzimierz Dawidowicz, Urszula Filek, Jadwiga Garda, Teresa Gawrysiak, Eugeniusz Gerlach, Ryszard Gieryszewski, Edward Habdas, Jerzy Handermader, Julian Henisz, Zdzisław Horodecki, Jolanta Jakima-Zerek, Witold Justyna, Andrzej Marian Kamiński, Andrzej Kołpanowicz, Barbara Kozłowska, Jerzy Kudukis, Adam Kuśnierz, Krzysztof Lachtara, Stanisław Łabęcki, Stanisław Łazorek, Zbigniew Łopata, Andrzej Franciszek Łukaszewski, Bogumił Łukaszewski, Krzysztof Mańczyński, Wiesław Markowski, Stanisław Masiak, Maciej Milewski, Maciej Modzelewski, Zofia Maria Moralska, Zbigniew Moralski, Czesława Motylewicz, Gabriela Nawrot, Andrzej

Nawrot, Paweł Włodzimierz Niedzielski, Jerzy Nowakowski, Barbara Olszyńska, Janusz Orbitowski, Jan Pamuła, Teresa Panasiuk, Stefan Piekutowski, Telemach Pilicides, Jan Podfigurny, Kazimierz pomagalski, Marek Porębowicz, Wojciech Poleszczak, Emil Polit, Jan Popek, Jan Rzechak, Marek Sapetto, Marianna Sierocińska, Eugeniusz Smoliski, Anna Sturmińska, Wiesław Szamborski, Andrzej Władysław Szonert, Andrzej Szumigaj, Feliks Szyszko, Tadeusz Śliwiński, Jan Świtka, Jerzy Terliński, Ewa Tyc, Leszek Walicki, Zbigniew Warpechowski, Krzysztof Wejman, Maria Węgiel, Ryszard Witecki, Norbert Witek, Bernard Wójcik, Krzysztof Zarębski

19 XI 1969-28 I 1970

Białystok, Muzeum Okręgowe oraz Klub „Siedmiu”

5 Ogólnopolski Plener Białowieski - wystawa malarstwa

Komisarz: Jerzy Zinkow

[kat. wyst.]

5 Ogólnopolski Plener Białowieski - wystawa malarstwa, Białystok 1970, tekst: T. Gajl, *Wstęp*, lista uczestników V Ogólnopolskiego Pleneru Białowieskiego - „Człowiek a przyroda” - Białowieża 1969, organizatorzy pleneru, lista osób, które otrzymały medale za osiągnięcia twórcze na plenerach białowieskich w roku 1968 i 1969, bio. artystów, spis wystawianych prac, il.

[bibl.]

(Ag), *V Plener w Białowieży zakończony*, „Gazeta Białostocka”, 20-21 IX 1969; D.Ł., *Białowieża - 69*, „Kontrasty. Miesięcznik Społeczno-Kulturalny”, nr 11, 1969, s. 22-23 i czwarta strona okładki; (Hel), *Ostatnie dni wystawy poplenerowej*, „Gazeta Białostocka”, 8 I 1970; E. Hryniewicz *Kronika kulturalna roku 1969*, „Kontrasty. Miesięcznik Społeczno-Kulturalny”, nr 1, 1970, s. 40 i czwarta strona okładki; (k), *Znacie? To posłuchajcie!*, „Kontrasty. Miesięcznik Społeczno-Kulturalny”, nr 6, 1969, s. 40; (k), *Znacie? To posłuchajcie!*, „Kontrasty. Miesięcznik Społeczno-Kulturalny”, nr 12, 1969, s. 40; H. Wilk, *V plener malarski w Białowieży*, „Gazeta Białostocka”, 23-24 VIII 1969

[dok.]

Folder towarzyszący plenerowi: *Człowiek a przyroda - Białowieża 69*, Białystok 1969, tekst: Z. Ciesielski, lista organizatorów pleneru, 3 fot. z poprzednich plenerów białowieskich, program pleneru, informacje organizacyjne

[inf. dodatkowe]

Organizatorzy wystawy: Związek Polskich Artystów Plastyków, Biuro Wystaw Artystycznych w Białymstoku, Muzeum Okręgowe w Białymstoku

Uczestnicy wystawy: Maria Anto, Barbara Argasińska, Teresa Bejnerowicz, Placyda Bukowska, Istwan Csik, Aleksander Chomczyk, Zygmunt Gromadziński, Stanisław Fijałkowski, Jan Góra, Wiktor Gajda, Marie-Genevieve Havel, Riziuc Ismet, Danute Kondrotaite, Bogdan Kraśniewski, Adolis

Krisztopajtis, Jerzy Lengiewicz, Jerzy Łabanowski, Dorota Łabanowska, Włodzimierz Łajming, Irena Musielak, Wiesław Markowski, Sigitas Nenorta, Jerzy Nogaj, Waleria Ostrauskienie, Henryk Osicki, Danuta Przyłucka, Mieczysław Romańczuk, Stefan Rybi, Aleksandra Sienkowska, Guyla Sugar, Marek Sapetto, Aleksander Wels, Janina Wróblewska, Jerzy Zinkow, Józefina Zopoth, Antoni Szymaniuk, Wiesław Szamborski, Janina Żemojtel

Wiesław Jurkowski projektantem katalogu wystawy poplenerowej

1970

Kraków

III Międzynarodowe Biennale Grafiki

[kat. wyst.]

III Międzynarodowe Biennale Grafiki Kraków 1970, Kraków 1970, 254 s., ponad 600 il.

[inf. dodatkowe]

Wiesław Jurkowski zaprezentował na Biennale drzeworyt *Chłop i koń*, reprodukowany w katalogu na stronie 134

W Biennale udział brało 518 artystów, szczegółowa lista w katalogu *III Międzynarodowe Biennale...*

27 XI-15 XII 1970

Mostar (Jugosławia), Radnički Univerzitet Mostar

3 izložba kolonije počitelj Mostar '70

[kat. wyst.]

M. Zaimović, H. Balić, H. Kulenović (red.), *3 izložba kolonije počitelj Mostar '70*, b. m. i d., tekst: S. Šinik, bez tyt., H. Kulenović, bez tyt., spis prac, 1 il.

[bibl.]

(hr), *Znacie? To poslušajcie!*, „Kontrasty. Miesięcznik Społeczno-Kulturalny”, nr 9, 1970, s. 40; (Hr), *Znacie? To poslušajcie!*, „Kontrasty. Miesięcznik Społeczno-Kulturalny”, nr 5, 1971, s. 40; E. Hryniewicki, *Kronika kulturalna roku 1970*, „Kontrasty. Miesięcznik Społeczno-Kulturalny”, nr 1, 1971, s. 27

[inf. dodatkowe]

Organizacja wystawy: Umiejetničke Kolonije Počitelj

Jury: Smiljaka Šinik, Afran Hozić, Sida Marjanović, Muhamed Karamehmedović, Skender Kulenović

Uczestnicy wystawy: Borislav Aleksić, Fehim-Feda Avdić, Zora Babić, Husko Balić, Armido Dela Bartola, Mersad Berber, Milena Čubraković, Dušan Curković, Mensur Dervišević, Živko Dak, Šemsa Dulizarević, Zuko Džumhur, Mevludin Ekmečić, Tahir Emra, Ines Fedrić, Nikola Graovac, Zdenka Golob, Seid Hasanefendić, Nusret Hrvanović, Boško Karanović, Ahmed Karić, Marsel Kirnoaga, Hakija Kulenović, Włodzimierz Kunc, Dorota Łabanowska, Ragib Lubovac, Vladimir Makuc, Ljubomir Milojević, Tereza Montiel, Milivoj Nikolajević, Jusa Nikšić, Abe Nobuja, France Peršin, Mustafa

Pezo, Nada Pivac, Duro Pulitika, Vlado Puljić, Zvonimir Požar, Boro Rakić, Afan Ramić, Jean-Clode Rejnał, Stefan Rybi, Ismet Rizvić, Kamilo Ružićka, Boso, Samardžić, Tinca Stegovec, Mladen Srbinović, Mladen Soldo, Branko Subotić, Leonid Šejka, Helena Šipek, Ive Šubic, Halil Tikveša, Šandor Torok, Djulio Turći, Vladimir Vojnović, Mustafa Voljevica, C. Zabrowska, Mehmed Zaimović, Karel Zelenko

9 VIII- 16 X 1970

Białystok, Muzeum Okręgowe

XXII Okręgowa Wystawa Plastyki - malarstwo, grafika, rzeźba, tkanina

Komisarz: Aleksander Chomczyk

[kat. wyst.]

Malarstwo, grafika, rzeźba, tkanina, Białystok 1970, tekst: E. Jastrzębska, *Wstęp*, komisja kwalifikacyjna, bio., il.

[bibl.]

(a), *XXII Okręgowa Wystawa Plastyki*, 10 VIII 1970; R. Kraško, *W samym środku „Ogórków”*, „Gazeta Białostocka”, 22 VIII 1970

[dok.]

Zaproszenie (Archiwum Galerii Arsenal w Białymstoku)

[inf. dodatkowe]

Organizatorzy wystawy: Biuro Wystaw Artystycznych w Białymstoku, Związek Polskich Artystów Plastyków, Muzeum Okręgowe w Białymstoku

Uczestnicy wystawy: Agałaja Artysiewicz, Józef Charyton, Aleksander Chomczyk, Sławomir Chudzik, Robert Karat, Irena Krzywińska, Tadeusz Kuduk, Dorota Łabanowska, Józef Łotowski, Bronisława Mytnik, Stefan Rybi, Antoni Szymaniuk, Wiktoria Tołłoczko-Tur, Jadwiga Treblińska, Aleksander Wels, Jan Wołoczniw, Jerzy Zinkow, Maria Jarosławska-Żabska, Antoni Żabski, Jerzy Grygorczuk, Stanisław Wakuliński, Wiesław Jurkowski, Jerzy Swoiński, Krzysztof Tur, Bronisław Wojniak

1970

Łódź

Wystawa pokonkursowa na obraz sztalugowy

[bibl.]

A. Puchalski, *Historia Związku Polskich Artystów Plastyków w Białymstoku w latach 1944-1983*, Białystok 2017, s. 67

[inf. dodatkowe]

Wyróżnienie honorowe

14 XII 1970-24 I 1971

Białystok, Muzeum Okręgowe

6 Międzynarodowy Plener Białowiecki

Komisarz: Jerzy Łabanowski

[kat. wyst.]

6 Międzynarodowy Plener Białowiecki, Białystok 1971, tekst: Wiesława Wierzchowska, bez tyt., lista osób, które otrzymały medale w VI Ogólnopolskim Plenerze Białowieckim, lista organizatorów pleneru oraz wystawy poplenerowej, bio., spis wystawianych prac, il.

[bibl.]

(a), *Wystawa dorobku VI Pleneru Malarstwa w Białowieży*, „Gazeta Białostocka”, 16 XII 1970; CAF-Sieńko, zdjęcie z komentarzem, „Gazeta Białostocka”, 26 VIII 1970; (er), *Plener Białowiecki 70*, „Gazeta Białostocka”, 12 VIII 1970; E. Hryniewicki, *Kronika kulturalna roku 1970*, „Kontrasty. Miesięcznik Społeczno-Kulturalny”, nr 1, 1971, s. 42; R. Sienko (fot.), *Malarze w Białowieży*, „Gazeta Białostocka”, 29 VIII 1970; W. Wierzchowska, *Dwa plenery*, „Kontrasty. Miesięcznik Społeczno-Kulturalny”, nr 11, 1970, s. 8-9; J. Zinkow, *Ziemia. Ludzie. Środowisko*, „Kontrasty. Magazyn Społeczno-Kulturalny”, nr 8, 1970, s. 13 i czwarta strona okładki

[dok.]

Folder przedplenerowy: 6 Ogólnopolski Plener Białowiecki 70. *Ziemia – Ludzie – Środowisko. Poświęcony 200-letniej rocznicy urodzin Ludwika van Beethovena*, Białystok 1970, tekst: organizatorzy, VI Ogólnopolski Plener Białowiecki 1970 – *Ziemia, Ludzie, Środowisko*, lista osób, które otrzymały nagrody w czasie poprzednich plenerów, program pleneru, informacje, 1 fot. dokumentująca jeden z poprzednich plenerów

[inf. dodatkowe]

Organizatorzy wystawy: Związek Polskich Artystów Plastyków, Biuro Wystaw Artystycznych w Białymstoku

Uczestnicy wystawy: Przemysław Brykański, Aleksander Chomczyk, Sławomir Chudzik, Krystyna Dąbrowska-Borysowska, Danuta Dudek Błęszyńska, Jan Dutkiewicz, Anna Gapińska, Zbigniew Grzybowski, Hrvanović Nusret, Barbara Joncher, Robert Karat, Gogdan Kraśniewski, Wiktor Kryłow, Ryszard Kuzyszyn, Zbigniew Kurkowski, Adam Kurtz, Jerzy Lengiewicz, Dorota Łabanowska, Jerzy Łabanowski, Andrzej Łukaszewski, Stanisław Marciniec, Wiesław Markowski, Irena Musielak, Martinaitis Gytis, Teresa Nowelska, Jerzy Nogaj, Jerzy Puciata, Andrzej Samulowski, Aleksandra Sięnkowska, Anna Szpakowska-Kujawska, Barbara Szubińska, Antoni Szymaniuk, Jan Tarasin, Anna Trojanowska-Kaczmarek, Carl Westensburger, Piotr Wróblewski, Jerzy Zinkow, Vaitekunas Povilas-Richardas

12 IX 1970 – wystawa poplenerowa w Białowieży

III 1971

Białystok, foyer Teatru im. Aleksandra Węgierki

Wystawa malarstwa i rzeźby. Józef Charyton, Aleksander Chomczyk, Janusz Debis, Jerzy Grygorczuk, Wiktor Gutkiewicz, Wiesław Jurkowski, Stanisław Wakuliński,

Wojciech Załęski.

(2 wystawa plastyki „Zbrojownia”)

[kat. wyst.]

A. Chomczyk (oprac.), Józef Charyton, Janusz Debis, Jerzy Grygorczuk, Wiktor Gutkiewicz, Wiesław Jurkowski, Stanisław Wakuliński, Wojciech Załęski. 2 wystawa plastyki „Zbrojownia”, marzec 1971 Białystok, Białystok b. d., bio., il.

[bibl.]

E. Hryniewicki, *Kronika kulturalna roku 1971*, „Kontrasty. Miesięcznik Społeczno-Kulturalny”, nr 1, 1972, s. 26

[dok.]

Zaproszenie (Archiwum Galerii Arsenał w Białymstoku); plakat (Archiwum artysty)

[inf. dodatkowe]

Organizatorzy wystawy: Związek Polskich Artystów Plastyków, Państwowy teatr Dramatyczny im. Aleksandra Węgierki, Biuro Wystaw Artystycznych w Białymstoku

5-30 IV 1971

Białystok, Klub Międzynarodowej Prasy i Książki

Trzy wizje – wystawa malarstwa. Łabanowska. Rybi. Jurkowski.

[bibl.]

(Hr), *Znacie? To posłuchajcie!*, „Kontrasty. Miesięcznik Społeczno-Kulturalny”, nr 5, 1971, s. 40; E. Hryniewicki, *Kronika kulturalna roku 1971*, „Kontrasty. Miesięcznik Społeczno-Kulturalny”, nr 1, 1972, s. 26

[dok.]

Zaproszenie (Dział Dokumentacji Zachęty Narodowej Galerii Sztuki w Warszawie); plakat (Archiwum artysty)

[inf. dodatkowe]

Uczestnicy wystawy: Dorota Łabanowska, Stefan Rybi

Organizatorzy wystawy: Związek Polskich Artystów Plastyków, Międzynarodowy Klub Prasy i Książki, Biuro Wystaw Artystycznych w Białymstoku

V 1971

Białystok, Klub Międzynarodowej Prasy i Książki

Wystawa Grafiki Wydawniczej

Komisarz: Sławomir Turyński

[kat. wyst.]

Wystawa Grafiki Wydawniczej, Białystok 1971, tekst: T. Gajl, bez tyt., bio., il.

[inf. dodatkowe]

Wiesław Jurkowski zaprezentował plakat *IV Spotkania Teatrów Lalek Polski Wschodniej*, Białystok, maj 1967

Organizatorzy wystawy: Związek Polskich Artystów Plastyków, Biuro Wystaw Artystycznych w Białymstoku, Pracownia Sztuk Plastycznych w Białymstoku

Uczestnicy wystawy: Teresa Bejnerowicz, Jerzy Brzoza, Aleksander Chomczyk, Sławomir Chudzik, Tadeusz Gajl, Wiesław Jurkowski, Jerzy Lengiewicz, Dorota Łabanowska, Jerzy Łabanowski, Izabela Marcjan, Lidia Olszewska, Henryk Osicki, Stefan Rybi, Maksymilian Snoch, Antoni Szymaniuk, Krzysztof Tur, Mikołaj Wołkowycy, Antoni Żabski

15 VII-4 VIII 1971

Warszawa, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych
„Zachęta”

**Ogólnopolska wystawa malarstwa, rzeźby i grafiki
„Portret człowieka”**

komisarz: Andrzej Skoczylas

[kat. wyst.]

Katalog w formie składanego, wielkoformatowego plakatu: *Ogólnopolska wystawa malarstwa, rzeźby i grafiki „Portret człowieka”*, Warszawa 1971, komisja kwalifikacyjna, rozmowa Wiesławy Wierzchowskiej z Andrzejem Skoczylasem, spis prezentowanych prac

[bibl.]

(Hr), *Znacie? To posłuchajcie!*, „Kontrasty. Miesięcznik Społeczno-Kulturalny”, nr 8, 1971, s. 40

[dok.]

Zaproszenie (Dział Dokumentacji Zachęty Narodowej Galerii Sztuki)

[inf. dodatkowe]

Wiesław Jurkowski zaprezentował prace *Chłop i umierający koń*, 1969, linoryt oraz *Kompozycję z głowami*, 1970, linoryt
Wiesławowi Jurkowskiemu został przyznany złoty medal

Organizatorzy: Ministerstwo Kultury i Sztuki, Związek Polskich Artystów Plastyków

1972

Bielsko-Biała, Pawilon Wystawowy ZPAP

Bielska Jesień 1972. X Ogólnopolska Wystawa Malarstwa

Komisarz: Władysław Szostak

[kat. wyst.]

J. Franciszczok (red.), *Bielska Jesień 1972. X Ogólnopolska Wystawa Malarstwa*, b m. i d., tekst: E. Zaczyk, bez tyt., Jury wystawy, komitet organizacyjny, 5 wierszy Mieczysława Stanclika, spis prac, il.

[inf. dodatkowe]

Uczestnicy wystawy: Zdzisław Adamski, Wiktor Apro, Andrzej Marian Bartczak, Andrzej Beuerman, Alfred Biedrawa, Ignacy Bieniek, Elżbieta Bińczak-Hańderek, Edward Biszorski, Urszula Broll-Urbanowicz, Waldemar Byrger, Krzysztof Cander, Leon Chęć, Danuta Ciara, Witold Ciechanowicz, Zbigniew Czajkowski, Maria Dalebora, Włodzimierz Dawidowicz, Mikołaj Dawidziuk, Hanna Dobrut,

Tadeusz Dorota, Jerzy Duda-Gracz, Zygfryd Dudzik, Andrzej Dyakowski, Antoni Fałat, Klem Felchnerowski, Tadeusz Gall, Wiesław Garboliński, Anna Gapińska, Monika Gawińska-Czyż, Jan Gawron, Eugeniusz Gerlach, Andrzej Gieraga, Jan Grabowski, Robert Groma, Barbara Guzik-Olszyńska, Krystyna Hoder, Jadwiga Hoffmanowa, Mieczysław Hoffman, Jolanta Jakima-Zerek, Piotr Jarża, Kazimierz Kandefer, Włodzimierz Karcz, Marian Kępiński, Zbigniew Kielbasa, Waclaw Kondek, Kazimierz Kopczyński, Zenon Korytowski, Paweł Kromholz, Małgorzata Kudła, Zbigniew Kurkowski, Irena Kuźdowicz, Michał Kwaśny, Leszek Kwaśny, Lidia Kwiatkowska, Jacek Leszczyński, Ryszard Lis, Zbysław Maciejewski, Eugeniusz Małkowski, Stanisław Mazuś, Jan Maternicki, Tadeusz Max, Eugeniusz Mołski, Kazimierz Moskała, Stanisław Mrowiec, Jerzy Tadeusz Mróz, Jan Nowak, Teresa Nowelska, Bolesław Nowicki, Roman Nowotarski, Mieczysław Olszewski, Andrzej Jan Piwarski, Henryk Płóciennik, Ludwik Poniewiera, Zenon Pokrywczyński, Jerzy Przybył, Eryk Pudełko, Andrzej Purtyl, Marian Rak, Lech Ratajczyk, Janina Rodzoń, Ewa Rouba-Zuber, Tadeusz Rupiewicz, Andrzej Adam Sadowski, Andrzej Samulowski, Halina Schiwujowa, Bogdan Skopiński, Jadwiga Smykowska, Józef Sopiński, Stefan Stankiewicz, Henryk Strumiłło, Marian Szczerba, Genowefa Targosz, Helena Tchórzewska, Paweł Trybalski, Andrzej Tryzno, Janusz Trzebiatowski, Andrzej Urbanowicz, Stanisław Wacht, Henryk Waniek, Ewa Wąsikiewicz, -Wolnicka, Kazimierz Wilczyński, Norbert Witek, Alina Wójcik-Leśniak, Marian Wołczuk, Leszek Woźnicki, Bogdan Wręczycki, Helena Zadrejko

Organizatorzy: Ministerstwo Kultury i Sztuki, Związek Polskich Artystów Plastyków Oddział w Bielsku-Białej, Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej – Wydział Kultury, Biuro Wystaw Artystycznych w Katowicach

Jury: Rafał Pomorski, Barbara Brandt, Krzysztof Bucki, Stanisław Gawron, Krzysztof Jackowski, Franciszek Rys, Andrzej Will

18 XII 1972-15 I 1973

Białystok, Muzeum Okręgowe w Białymstoku

VII Ogólnopolski Plener Białowiecki - wystawa malarstwa

Komisarz: Sławomir Chudzik

[kat. wyst.]

VII Ogólnopolski Plener Malarski Białowieża 71, Białystok 1972, teksty: T. Sowińska, lista uczestników pleneru, bio., il.

[bibl.]

(Ag), bez tyt., „Gazeta Białostocka”, 4 X 1971; (Ag), bez tyt., „Gazeta Białostocka”, 16 X 1971; (Ag), *Wystawa malarstwa z białowieckiego pleneru*, „Gazeta Białostocka”, 6 I 1973; W. Dąbrowski, *Kronika kulturalna roku 1972*, „Kontrasty. Miesięcznik Społeczno-Kulturalny”, nr 1, 1973, czwarta strona okładki; J. Hermanowicz, *Wystawa malarstwa z VII*

pleneru białowieskiego, „Gazeta Białostocka”, 31 XII 1972-1 I 1973; (Hr, *Znacie? To posłuchajcie!*, „Kontrasty. Miesięcznik Społeczno-Kulturalny”, nr 11, 1971, s. 22, czwarta strona okładki; W. Kazanecki, *Gdy odjadą, znowu będzie smutno...*, „Kontrasty. Miesięcznik Społeczno-Kulturalny”, nr 11, 1971, s. 12; Roś (fot.), „Gazeta Białostocka”, 30 IX 1971; A. Świdzińska, „Złoty” plener, „Gazeta Białostocka”, 9 X 1971 [inf. dodatkowe]

Organizatorzy wystawy: Muzeum Okręgowe w Białymstoku, Związek Polskich Artystów Plastyków, Biuro Wystaw Artystycznych

Uczestnicy wystawy: Halina Bajońska, Siegfried Besser, Lija Bumane, Janusz Debis, Józef Durczak, Tadeusz Gajl, Renata Grabarz, Gottfried Höfer, Rira Inoue, Wiesław Jurkowski, Miłada Kalikauskienė, Andrzej Kołodziejek, Lech Kostecki, Tadeusz Kuduk, Lech Kunka, Zygmunt Lis, Barbara Lis-Romańczuk, Jerzy Łabanowski, Takeo Maruyama, Stanisław Masiak, Antanas Mikalauskas, Irena Musielak, Henryk Mądrawski, Zdzisław Nowak, Teresa Nowelska, Maria Okołów-Podhorska, Henryk Osicki, Kazimierz Ostrowski, Teresa Panasiuk, Danuta Przyłucka, Jerzy Puciata, Stefan Rybi, Masayoshi Sasaki, Zbigniew Siostrzeńciewicz, Maya Świeżawska, Józef Szyller, Sławomir Turyński, Aleksander Wels, Anna Wyrwisz, Juliusz Woźniak, Krystyna Zima-Celewicz, Jerzy Zinkow

1972/1973

Toruń, Muzeum Okręgowe

Kopernik – Kosmos. Ogólnopolska Wystawa Malarstwa

Komisarz wystawy: Eugenia Algusiewicz

[kat. wyst.]

J. Myślińska, H. Załęska (oprac.), T. Zakrzewski (wstęp), *Kopernik – Kosmos. Ogólnopolska Wystawa Malarstwa*, Toruń 1972-73, bio., il.

[inf. dodatkowe]

Uczestnicy wystawy: Eugenia Algusiewicz, Irena Aneri-Weissowa, Jan Berdyszak, Andrzej Beuerman, Alfred Biedrawa, Halina Bielczyk, Piotr Bogusławski, Bernard Braun, Krzysztof Bucki, Włodzimierz Buczek, Ewa Buczyńska, Waldemar Byrger, Krzysztof Cander, Sławomir Chudzik, Tadeusz Ciechy, Adam Czaplic-Pohorecki, Barbara Czerniejewska, Maria Dalebora, Witold Damasiewicz, Zbigniew Dębsi, Zygfryd Dudzik, Halina Eysymont, Janusz Eysymont, Walenty Gabrysiak, Wiesław Garboliński, Eugeniusz Gerlach, Jan Góra, Jerzy Gurda, Anna Güntner, Krystyna Habura, Adam Hoffman, Alina Ignatowska-Kowalów, Aleksandra Jachtoma, Władysław Jackiewicz, Konrad Jarodzki, Jerzy Jękot, Barbara Jonscher, Katarzyna Karpińska, Kazimierz Kędzia, Edward Kieferling, Bronisław Kierzkowski, Andrzej Kołodziejek, Andrzej Konwerski, Zygmunt Kotłarczyk, Hieronim Kozłowski, Stanisław Lackowski, Paweł Lasik, Benon Liberski, Jan Lis, Zygmunt Lis, Eugeniusz Małkowski, Wiesław Markowski, Henryk

Mądrawski, Eugeniusz Molski, Jerzy Mróz, Eugeniusz Mucha, Brunon Nagrodzki, Łukasz Niewisiewicz, Andrzej Nowacki, Zdzisław Nowak-Rudy, Gabriela Obremba, Lech Okołów, Kazimierz Ostrowski, Zdzisław Pabisiak, Zbigniew Paluszak, Wanda Peklikowska-Winnicka, Zbigniew Panasiuk, Krystyna Pawłowska-Biernacka, Radwan Pąkowski, Bronisław Pietruszkiewicz, Telemachos Pilicides, Jan Popek, Janusz Przybyłski, Jerzy Przybył, Stanisław Puchalik, Jerzy Puciata, Andrzej Putrym, Henryk Rachwański, Julian Raczko, Leszek Różga, Eugenia Różańska, Jan Rylke, Halina Schiwujowa, Józef Skrobiński, Zdzisław Stanek, Jan Stebnowski, Barbara Steyer, Anna Strumińska, Barbara Szajdzińska-Krawczyk, Wiesław Szamborski, Marian Szczerba, Anna Szpakowska-Kujawska, Bolesław Szpecht, Jan Świdorski, Jan Tarasin, Helena Tchórzewska, Jerzy Tchórzewski, Alfred Terlecki, Juliusz Tokarski, Bolesław Utkin, Stanisław Wacht, Marian Warzecha, Danuta Waberska, Lubos Werner, Mieczysław Wiśniewski, Mikołaj Wołkowycy, Henryk Wójcik, Andrzej Ziębliński, Jerzy Zinkow, Maria Żaboklicka-Budzychowa, Stanisław Żółtowski

Organizatorzy wystawy: Ministerstwo Kultury i Sztuki, Związek polskich Artystów Plastyków, Muzeum Okręgowe w Toruniu

Przewodniczący Jury: Stefan Gierowski

Zakup Ministerstwa Kultury i Sztuki

XII 1972-I 1973

Lublin, Galeria BWA

Malarstwo 4 województw – Białystok, Kielce, Lublin, Rzeszów

I. J. Kamiński (red.), *4 województwa*, Lublin 1973, tekst: I. J. Kamiński, bez tyt., spis artystów biorących udział w wystawie, bio., 1 il.

[inf. dodatkowe]

Organizatorzy wystawy: Związek Polskich Artystów Plastyków, Biuro Wystaw Artystycznych

Uczestnicy wystawy: Alicja Chorociej, Sławomir Chudzik, Janusz Debis, Jerzy Lengiewicz, Irena Musielak, Stefan Rybi, Aleksander Wels, Mikołaj Wołkowycy, Antoni Żabski (Białystok), Antoni Bielecki, Bolesław Cetner, Andrzej Grabiwoda, Krzysztof Jackowski, Zbigniew Kurkowski, Zbigniew Moralski, Henryk Papierniak, Leszek Woźnicki (Kielce), Władysław Filipiak, Juliusz Kłęczek, Andrzej Kołodziejek, Ryszard Lis, Edward Nadulski, Brunon Nagrodzki, Jan Popek, Marian Stelmasik, Anna Strumińska, Jan Ziemiński (Lublin), Maria Cichorzewska-Drabik, Franciszek Frączek, Jolanta Jakima-Zerek, Edward Kieferling, Zbigniew Krygowski, Kazimierz Kwiatkowski, Helena Niemczak-Majewska, Jan Maternicki, Renata Niemirska-Pisarek, Zdzisław Ostrowski, Janina Ożóg-Czarnowska, Helena Pisula, Jerzy Szymański, Wiktor Śliwiński, Tadeusz Marian Turkowski, Irena Wojnicka-Markielowska, Marian Ziemiński (Rzeszów)

1973

Zielona Góra

Sygnat... Współczesne poszukiwania realistyczne – hiperrealizm. Wystawa w ramach VI Złotego Grona Zielona Góra 1973.

Komisarz: Adam Bagiński

[kat. wyst.]

W. Myszkiewicz (red.), *VI Złote Grono Zielona Góra 1973*, Zielona Góra 1974, lista organizatorów, komitet organizacyjny, wstęp Janusza Kaczmarek, założenia programowe, Jury VI Złotego Grona 1973, Protokół obrad Jury VI Złotego Grona 1973, bio. il.

[inf. dodatkowe]

Uczestnicy wystawy: Henryk Cendrowski, Wiesław Jurkowski, Anna Korybut-Daszkiewicz, Włodzimierz Kotkowski, Brunon Nagrodzki, Mściwoj Olewicz, Jan Popek, Stefan Stankiewicz, Jacek Stokłosa + Monika Piotrowicz-Stokłosa, Jerzy Szymański, Henryk Wanek, Helena Zadrejko, Mira Żelechower-Aleksiun

Organizatorzy: Ministerstwo Kultury i Sztuki, Związek Polskich Artystów Plastyków Zarząd Główny, Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej w Zielonej Górze Wydział Kultury, Prezydium Miejskiej Rady Narodowej w Zielonej Górze Wydział Kultury, Muzeum Ziemi Lubuskiej, Zielonogórskie Wydawnictwo Prasowe, Towarzystwo Przyjaciół Zielonej Góry, Biuro Wystaw Artystycznych, Związek Polskich Artystów Plastyków Zarząd Okręgu w Zielonej Górze

1973

Katowice

5 Biennale Plakatu Polskiego

Komisarz: Jerzy Sajdak

[kat. wyst.]

J. Dalek (oprac.), *5 Biennale Plakatu Polskiego. Katowice, październik 1973*, Katowice b. d., protektorat, organizatorzy, Komitet organizacyjny, Regulamin V Biennale Plakatu Polskiego w Katowicach, nagrody, Jury, Nagrody i wyróżnienia, Nagrody fundowane, Nagrody w konkursie na plakat V BPP, wstęp (Zdzisław Schubert), bio. artystów i reprodukcje prac

[inf. dodatkowe]

W Biennale brało udział kilkuset uczestników

Wiesław Jurkowski zaprezentował plakat do *Kartoteki*, wystawianej w 1972 roku na scenie Białostockiego Teatru Lalek

Protektorat: Egzekutywa Komitetu Wojewódzkiego Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej w Katowicach, Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej w Katowicach

Organizatorzy: Zarząd Główny Związku Polskich Artystów Plastyków w Warszawie, Zarząd Okręgu Związku Polskich

Artystów Plastyków w Katowicach, Wydział Kultury Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej

Komitet organizacyjny: Tadeusz Grabowski (przewodniczący)

Jury: Ryszard Stanisławski (przewodniczący), Jerzy Dłubak, Roman Duszek, Andrzej S. Kowalski, Adam Kudła, Jerzy Ludwiński, Eugeniusz Markowski, Mieczysław Ptaśnik, Jerzy Waśniewski, Jerzy Zabłocki

24 II-17 III 1973

Białystok, Muzeum Okręgowe

8 Spotkania Malarskie. I Międzynarodowy Plener Białowiecki-72

Komisarz: Jerzy Lengiewicz

[kat. wyst.]

Białowieża-72, Białystok 1973, tekst: J. Pamuła, bez tyt., lista uczestników I Międzynarodowego Pleneru malarskiego Białowieża-72, bio., il.

[bibl.]

(Ag), bez tyt., „Gazeta Białostocka”, 30 IX 1972; W. Daczyński, *W obronie obrazu*, „Kontrasty. Miesięcznik Społeczno-Kulturalny”, nr 9, 1972, s. 14-15; (er), *Plon VII Pleneru Białowieckiego*, „Gazeta Białostocka”, 23 II 1973; J. Hermanowicz, *Białowieckie konfrontacje*, „Kontrasty. Miesięcznik Społeczno-Kulturalny”, nr 11, 1972, s. 16-17 i czwarta strona okładki; J. Hermanowicz, *Obrona obrazu*. *Wystawa malarstwa z VIII Międzynarodowego Pleneru Białowieckiego*, „Gazeta Białostocka”, 24 II 1973; J. Komaszewski, *O Plenerze Białowieckim raz jeszcze*, „Gazeta Białostocka”, 17 III 1973; A. Świdzińska, *Malarze w Białowieży*, „Gazeta Białostocka”, 1 X 1972; A. Świdzińska, *Najbliższe wystawy w naszych muzeach*, „Gazeta Białostocka”, 20 I 1973

[inf. dodatkowe]

Organizatorzy wystawy: Związek Polskich Artystów Plastyków, Biuro Wystaw Artystycznych w Białymstoku, Muzeum Okręgowe w Białymstoku

Uczestnicy wystawy: Natalia Babicz-Bereźnicka, Kiejstut Bereźnicki, Alicja Chorociej Makarewicz, Zygmunt Czyż, Sławomir Chudzik, Igor Delmas, Janusz Debis, Laima Drazdauskaite, Tadeusz Dominik, Wiesław Garboliński, Dawid Giles, Rira Inoue, Marta John, Jerzy Kołacz, Anna Korybut-Daszkiewicz, Anna Lisiewicz-Grundland, Jerzy Lengiewicz, Jerzy Łabanowski, Risto Mijakowski, Marko Monew, Lucjan Mianowski, Lech Okołów, Jan Pamuła, Aldona Pociute-Juszkawicziene, Alicja Stoksik, Antoni Szymaniuk, Aleksander Wels, Janina Wiciejewska Pochopień, Mikołaj Wołkowycy, Jerzy Zinkow, Antoni Żabski

21 V-10 VI 1973

Warszawa, Galeria Sztuki Współczesnej (Staromiejski Dom Kultury)

Poplenerowa wystawa malarstwa Białowieża 1965-72

[dok.]

Plakat (Archiwum artysty)

[bibl.]

J. Hermanowicz, „Białowieża 1965-72” w *Galerii Współczesnej*, „Gazeta Białostocka”, 26 V 1973

IX 1973

Białystok, Biuro Wystaw Artystycznych w Białymstoku (Salon Wystawowy na ul. Dąbrowskiego)

Obraz 73. Wystawa malarzy białostockich

Komisarz: Mikołaj Wołkowycki

[kat. wyst.]

Obraz 73. Wystawa białostockich malarzy, Białystok 1973, wstęp (nie sygn.), bio. z krótką charakterystyką twórczości, il.

[dok.]

Plakat (Archiwum artysty)

[inf. dodatkowe]

Uczestnicy wystawy: Alicja Chorociej, Sławomir Chudzik, Janusz Debis, Jerzy Lengiewicz, Irena Musielak, Stefan Rybi, Aleksander Wels, Mikołaj Wołkowycki, Antoni Żabski

Organizatorzy wystawy: Związek Polskich Artystów Plastyków, Biuro Wystaw Artystycznych w Białymstoku

X-XI 1973

Białystok, Pawilon Wystawowy, ul. Dąbrowskiego

Wystawa XX lat Teatru Lalek w Białymstoku. Scenografia, plakat, dokument

[kat. wyst.]

Wystawa XX lat Teatru Lalek w Białymstoku. Scenografia, plakat, dokument, Białystok 1973, tekst: K.K., bez tyt., fotografie z informacjami na temat przedstawień Białostockiego Teatru Lalek, w tym związanych z osobą Wiesława Jurkowskiego: 5

[bibl.]

(Ag), *Kalejdoskop*, „Gazeta Białostocka”, 3 XI 1973

[inf. dodatkowe]

Organizatorzy wystawy: Muzeum okręgowe w Białymstoku, Biuro Wystaw Artystycznych w Białymstoku, Państwowy teatr Lalek w Białymstoku

II 1974

Warszawa, Galeria Sztuki na MDM

Wystawa białostockich twórców

[bibl.]

J. Niczyporowicz, *Kronika 1974*, „Kontrasty. Miesięcznik Społeczno-Kulturalny”, nr 1, 1975, s. 32; (reg), *Książka-fotografia-plastyka*, „Gazeta Białostocka”, 28 II 1974

[inf. dodatkowe]

Uczestnicy wystawy: Jerzy Lengiewicz, Izabela Marcjan, Stefan Rybi, Albin Sokołowski, Aleksander Wels, Mikołaj Wołkowycki

14 V-12 VI 1974

Białystok, Biuro Wystaw Artystycznych w Białymstoku (Pawilony Wystawowe BWA na ul. Dąbrowskiego)

IX Spotkania Malarskie.

II Międzynarodowy Plener Białowieża 1973

Komisarz: Jerzy Hermanowicz

[kat. wyst.]

Białowieża 73, Białystok 1974, tekst: H. Prokopowicz-Lipniecka, *W obronie obrazu*, uczestnicy IX Pleneru Malarskiego – Białowieża 73, bio., il.

[bibl.]

ank, *Malarze w Białowieży*, „Gazeta Białostocka”, 14-15 II 1976; K. Derkowski, *Imprezy 1973 r.*, „Kontrasty. Miesięcznik Społeczno-Kulturalny”, nr 1, 1973, s. 32; (HeK), *Rozpoczął się białowiecki plener malarski*, „Gazeta Białostocka”, 28 IX 1973; Kaz, *Dzieła stworzone w puszczy*, „Gazeta Białostocka”, 29 X 1973; (reg), „Białowieża 73” w *Klubie Handlowców*, „Gazeta Białostocka”, 5 II 1974

[inf. dodatkowe]

Uczestnicy wystawy: Krzysztof Bucki, Józef Charyton, Alicja Chorociej-Makarewicz, Tadeusz Ciesiulewicz, Halina Eysymont, Józef Fedora, Krystyna Habura, Małgorzata Iwanowska, Oswaldas Jablonskis, Konrad Jarodzki, Karina Kaaila, Anna Korybut-Daszkiewicz, Lech Kunka, Jadwiga Lesiecka, Irena Musielak, Teresa Nowelska, Lech Okołow, Janina Pol, Leon Romanow, Bolesław Stan. Szpecht, Antoni Szymaniuk, Bronisław Tyl, Aleksander Wels, Valeria Zalensiene, Jerzy Zinkow

Organizatorzy wystawy: Związek Polskich Artystów Plastyków, Biuro Wystaw Artystycznych w Białymstoku

W lutym 1974 roku zorganizowano pokaz prac z pleneru w Domu Handlowców „Hermes” na Rynku Kościuszki w Białymstoku

24 VI-31 VII 1974

Meiningen (Niemiecka Republika Demokratyczna), Staatlichen Museen Meiningen

Ausstellung aus dem Partnerbezirk Białystok, VR Polen. Malerei, Teppiche, Fotografie

Komisarz: Mikołaj Wołkowycki

[kat. wyst.]

Kat. wyst. w formie powielanego, zszytego maszynopisu: *Ausstellung aus dem Partnerbezirk Białystok, VR Polen*,

in den Staatlichen Museen Meiningen vom 24.6.1974 – 31.7.1974. Malerei, Teppiche, Fotografie, teksty: nie sygn., *Einleitung*, B. Kiستنis-Studzińska, *Doppelkettenteppische aus dem Gebiet von Podlaska*, bio., nie sygn. krótka charakterystyka twórczości (kat. wyst. w archiwum artysty)

[inf. dodatkowe]

Organizatorzy wystawy: Związek Polskich Artystów Plastyków, Biuro Wystaw Artystycznych w Białymstoku

Uczestnicy wystawy: Józef Charyton, Alicja Chorociej, Sławomir Chudzik, Janusz Debis, Jerzy Lengiewicz, Irena Musielak, Stefan Rybi, Aleksander Wels, Mikołaj Wołkowycki, Jerzy Zinkow, Henryk Rogoziński

16 IX-6 X 1974

Ciechanowiec, Muzeum Rolnictwa im. A. Kluka

Ciechanowiec. Plener malarski bułgarsko-polski

Komisarz: Sławomir Chudzik

[kat. wyst.]

W. Wierchowska (red.), *Ciechanowiec. Plener malarski bułgarsko-polski*, b. m. 1975, tekst: W. Wierchowska, bez tyt., 16 fot. okolicznościowych, bio., 1 il. (katalog w polsko-bułgarskiej wersji językowej)

[bibl.]

A. Puchalski, *Historia Związku Polskich Artystów Plastyków w Białymstoku w latach 1944-1983*, Białystok 2017, s. 281

[inf. dodatkowe]

Organizatorzy pleneru i wystawy: Związek Bułgarskich Artystów Plastyków, Związek Polskich Artystów Plastyków, Ministerstwo Kultury i Sztuki PRL, Muzeum Rolnictwa im. K. Kluka w Ciechanowcu

Uczestnicy wystawy: Sławomir Chudzik, Georgi Andreew, Błagoj Iwanow, Sławka Denewa, Violetta Masłarowa, Juliusz Narzyński, Mieczysław Romańczuk, Lubomir Samardżijew, Jan Sołdecki, Elica Todorowa

15 IV 1976

Białystok, Biuro Wystaw Artystycznych w Białymstoku

Wystawa Malarstwa XI Międzynarodowego Pleneru Malarskiego Białowieża 75/76

Komisarz: Sławomir Chudzik

[kat. wyst.]

W obronie obrazu, Białystok b.d., lista uczestników XI Międzynarodowego Pleneru Malarskiego Białowieża 75/76, 1 fot. dokumentująca plener, 1 fot. dokumentująca wystawę w BWA, bio., il.

[bibl.]

(ank), *Plener w Białowieży*, „Gazeta Białostocka”, 31 V-1 VI 1975; A. Koziara, *Heroiczny jeleń*, „Kontrasty. Miesięcznik Społeczno-Kulturalny”, nr 6, 1976, s. 51-52

[inf. dodatkowe]

Organizatorzy wystawy: Związek Polskich Artystów Plastyków, Biuro Wystaw Artystycznych w Białymstoku

Uczestnicy wystawy: Maria Anto, Józef Stanisław Broszkiewicz, Przemysław Brykański, Alicja Chorociej, Sławomir Chudzik, Witold Damasiewicz, Janusz Debis, Jan Dobkowski, Antoni Fałat, Walenty Gabrysiak, Tadeusz Gajl, Joachim Hükal, Robert Karat, Jerzy Lengiewicz, Harry Lüttger, Andrzej Łukaszewski, Wolfgang Maertz, Lucjan Mianowski, Martine Mougin, Lech Okołów, Jerzy Panek, Andrzej Skoczylas, Barbara Szubińska, Danuta Weberska, Aleksander Wels, Mikołaj Wołkowycki, Helena Zadrejko, Jan Ziemiński, Jerzy Zinkow

14 V-VI 1977

Białystok, Galeria Sztuki Współczesnej

Wystawa malarstwa XII Międzynarodowego Pleneru „Białowieża 76-77”

Komisarz: Sławomir Chudzik

[kat. wyst.]

Białowieża 1976/77, Białystok 1977, tekst: Jerzy Hermanowicz, bez tyt., uczestnicy XII Międzynarodowego Pleneru Malarskiego Białowieża 1976/77, bio., il.

[bibl.]

R. Siemko, *Plener pod znakiem wiosny*, „Gazeta Współczesna”, 19-20 III 1977

[inf. dodatkowe]

Organizatorzy wystawy: Związek Polskich Artystów Plastyków, Biuro Wystaw Artystycznych, Galeria Sztuki Współczesnej w Białymstoku

Uczestnicy wystawy: Maria Anto, Jordi Arko, Felicja Chachaj, Alicja Chorociej, Sławomir Chudzik, Jan Dasewicz, Ziebart Dietrich, Björn Fernlo, Manfred Hausman, Robert Karat, Hanna Koralewicz, Henryk Kozakiewicz, Jerzy Lengiewicz, Tadeusz Markiewicz, Lech Okołów, Wojciech Rutkowski, Stefan Rybi, Jarosław Sindelar, Romualdas Stankiewicz, Barbara Stępniewska-Patzer, Zdenek Svetlik, Geza Szily, Zbigniew Waszczeniuk, Aleksander Wels, Mikołaj Wołkowycki, Jerzy Jurry Zieliński

12-16 VI 1977

Białystok, Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna w Warszawie, Wydział Sztuki Łalkarskiej w Białymstoku

Wystawa prac scenograficznych

[bibl.]

(D.G.), *Festiwal łalkarzy coraz bliżej*, „Gazeta Współczesna”, 23 II 1977

[inf. dodatkowe]

Wystawa prac scenograficznych prezentowana w trakcie Festiwalu Łalkarzy

Na wystawie prezentowano prace Jana Berdyszaka, Kazimierza Mikulskiego, Lidii Skarżyńskiej, Jerzego Skarżyńskiego

IX 1978

Zakopane, Galeria Biura Wystaw Artystycznych

400 dzieł na 400-lecie Zakopanego

Komisarz: Józef Kulon

[kat. wyst.]

Wystawa ogólnopolska 400 dzieł na 400-lecie Zakopanego, Zakopane 1978

[inf. dodatkowe]

Organizatorzy wystawy: Związek Polskich Artystów Plastyków Okręg w Zakopanem, Biuro Wystaw Artystycznych w Nowym Sączu Galeria w Zakopanem

Uczestnicy wystawy (część malarska): Marianna Belec Kuskowska, Janusz Bielski, Danuta Boguszewska Chlebowska, Tadeusz Brzozowski, Eugeniusz Chmiel, Tadeusz Cichy, Ewa Cofalik Dobosz, Ewa Fajkosz, Jerzy Grabowski, Zbigniew Grzybowski, Barbara Jabłońska Stefanik, Juliusz Joniak, Paweł Karasek, Jam Karczewski, Maria Kernicka, Wiesław Klimczewski, Zdzisław Kłosiński, Rudolf Krzyżak, Maria Kukulska, Włodzimierz Kuntz, Stanisław Kuskowski, Józef Mularczyk, Piotr Muratwa, Juliusz Narzyński, Zenon Pokrywczyński, Guide Reck, Krzysztof Szczerba, Mieczysław Szczepny, Elżbieta Szotomiak, Helena Tchórzewska, Stanisław Teisseyre, Maria Veltuzen, Józefa Wnukowa, Henryk Wójcik, Józef Lucjan Ząbokowski

17 XI-3 XII 1978

Białystok, Biuro Wystaw Artystycznych „Arsenał”

**I Wystawa Środowiskowa
Białostockiego Okręgu ZPAP**

[kat. wyst.]

Katalog w formie 7 oddzielnych folderów (1 z ogólnymi informacjami o wystawie, 6 dla każdego z artystów biorących udział w wystawie) *I Wystawa Środowiskowa Białostockiego Okręgu ZPAP*, b. m. i d. Folder Wiesława Jurkowskiego: tekst: J. Hermanowicz, bez tyt., bio., 4 il.

[bibl.]

A. Koziara, *Sezon w ramach*, „Białostocki Informator Kulturalny”, nr 7-8(14-15), lipiec-sierpień 1979, s. 12-15; A. Koziara, *Przekrój poprzeczny*, „Gazeta Współczesna”, 18-19 XI 1978

[inf. dodatkowe]

Organizatorzy wystawy: Wydział Kultury i Sztuki Urzędu Wojewódzkiego, Wydział Kultury i Sztuki Urzędu Miejskiego, Zarząd Okręgu Związku Polskich Artystów Plastyków, Biuro Wystaw Artystycznych w Białymstoku

Uczestnicy wystawy: Jerzy Grygorczuk, Izabela Marcjan, Wacława Serwan, Albin Sokołowski, Mikołaj Wołkowycki

1979

Sambor (Jugosławia), Gradski Muzej Sombor

Likovno stvaralaštvo okruga Bialostock

Komisarz: Mikołaj Wołkowycki

Asystent komisarza: Władysław Sekunda

[kat. wyst.]

Likovno stvaralaštvo okruga Bialostock. Jerzy Grigorczuk, Wiesław Jurkowski, Izabela Marcjan, Wacława Serwan, Albin Sokołowski, Mikołaj Wołkowycki, Sombor 1979, bio., spis prac, il.

[inf. dodatkowe]

Organizatorzy wystawy: Samoupravna interesna zajednica za kulturu opštine Sombor, Związek Polskich Artystów Plastyków Okręg w Białymstoku, Wydział Kultury Urzędu Wojewódzkiego w Białymstoku

Uczestnicy wystawy: Jerzy Grygorczuk, Wiesław Jurkowski, Izabela Marcjan, Wacława Sekwan, Albin Sokołowski, Mikołaj Wołkowycki

12 III 1979

Białystok, VI Liceum Ogólnokształcące im. Zygmunta Augusta

Wystawa Malarstwa Współczesnego

[bibl.]

(D.G.), *Szkolna galeria malarstwa*, „Gazeta Współczesna”, 12 III 1979

[inf. dodatkowe]

Wystawa inauguracyjna szkolną galerię malarstwa współczesnego. Uczestnicy wystawy: Aleksander Chomczyk, Sławomir Chudzik, Robert Karat, Jerzy Lengiewicz, Stefan Rybi, Antoni Szymaniuk, Mikołaj Wołkowycki, Jerzy Zinkow

21 XI - XII 1980

Białystok, Galeria Sztuki Współczesnej

XV Ogólnopolski Plener Malarski Białowieża-80

Komisarz: Anatol Korzuń

[kat. wyst.]

Białowieża-80, Białystok 1981, organizatorzy pleneru, uczestnicy pleneru, il.

[bibl.]

nie sygn., *Kronika*, „Białostocki Informator Kulturalny”, nr 1(32), styczeń 1981, s. 33; (ank), *„Szał” w Białowieży*, „Gazeta Współczesna”, 5 XI 1980; A. Koziara, *Niewielki szal wypchanego żubra*, „Gazeta Współczesna”, 6-7 XII 1980; A. Koziara, *Czekanie na Picassa*, „Zdarzenia. Białostocki Informator Kulturalny”, nr 7-8(38-39), lipiec-sierpień 1981, s. 50-52

[inf. dodatkowe]

Organizatorzy wystawy: Biuro Wystaw Artystycznych w Białymstoku, Związek Polskich Artystów Plastyków

Uczestnicy wystawy: Michał Awdziejczyk, Maria Anto, Stefan Buban, Waldemar Byrger, Alicja Chorociej, Eugeniusz Chmiel, Sławomir Chudzik, Janusz Debis, Ryszard Dudek, Halina Eysymont, Barbara Jonscher, Robert Karat, Anatol Korzuń, Jerzy Lengiewicz, Grzegorz Moryciński, Lech Okołów, Milija Pavicevic, Janina Sawicka, Janina Skolik-Kędziora, Antoni Szymaniuk, Wiktoria Tołłoczko-Tur, Mikołaj Wołkowycki, Helena Zadrejko

1980

Budapeszt (Węgry)

**Wystawa Malarstwa Polskiego
ze zbiorów BWA w Białymstoku**

Komisarze wystawy: Wiesław Jurkowski i Mikołaj Wołkowycki

[bibl.]

(f), bez tyt., „Gazeta Współczesna”, 17-18 V 1980

[inf. dodatkowe]

Na wystawę składało się trzydzieści obrazów ze zbiorów Galerii Sztuki Współczesnej w Białymstoku

X 1981

Białystok, Galeria Sztuki Współczesnej Muzeum Okręgowego

Malarstwo XVI Pleneru Białowieskiego

[kat. wyst.]

Białowieża-81, Białystok b. d., organizatorzy pleneru, uczestnicy pleneru, 6 fot. dokumentujących plener, bio., il.

[dok.]

Plakat (Archiwum Galerii Arsenał w Białymstoku)

[bibl.]

A.K., *Milcząca Muza*, „Gazeta Współczesna”, 29-31 I 1982

[inf. dodatkowe]

Organizatorzy wystawy: Związek Polskich Artystów Plastyków w Białymstoku, Biuro Wystaw Artystycznych w Białymstoku

Uczestnicy wystawy: Stanisław Bekasenas, Alicja Chorociej, Małgorzata Florczykowska, Aleksandra Ibek, Wiesław Jurkowski, Ryszard Lis, Danuta Makowska, Irena Musielak, Władysław Pietruk, Mieczysław Romańczuk, Antoni Szymaniuk, Wiktoria Tołłoczko-Tur, Jerzy Zinkow

11 XI-XII 1982

Białystok, Biuro Wystaw Artystycznych „Arsenał”

**Malarstwo XVII Ogólnopolskiego Pleneru
Białowieskiego**

[kat. wyst.]

Białowieża 82, Białystok b. d., organizatorzy pleneru, lista uczestników, bio., il.

[bibl.]

A. Koziara, *Siedemnasty białowieski*, „Gazeta Współczesna”, 2 XII 1982; nie sygn., *Białowieski plener*, „Gazeta Współczesna”, 8 X 1982

[dok.]

Plakat (Archiwum Galerii Arsenał w Białymstoku)

[inf. dodatkowe]

Uczestnicy wystawy: Alicja Chorociej, Janusz Debis, Aleksandra Ibek, Robert Karat, Anatol Korzuń, Zbigniew Kurkowski, Krzysztof Kurzątkowski, Ryszard Lech, Jerzy Lengiewicz, Eugeniusz Geno Małkowski, Irena Musielak, Barbara Stępniewska-Patzer, Alicja Stoksik, Wiktoria Tołłoczko-Tur, Mikołaj Wołkowycki, Jerzy Zinkow

X 1983

Białystok, Biuro Wystaw Artystycznych

**Wystawa Scenografii Białostockiego Teatru Lalek
1953-1983**

[kat. wyst.]

Wystawa Scenografii Białostockiego Teatru Lalek 1953-1983, Białystok 1983, motto: Rene Allio, spis i zdjęcia wybranych przedstawień Białostockiego Teatru Lalek, reprodukcje wybranych projektów scenograficznych, bio., 25 il. dokumentujących twórczość Wiesława Jurkowskiego

[bibl.]

ank, *Lalki w Biurze Wystaw*, „Kurier Podlaski”, 3 X 1983; A. Koziara, *Urok kukły*, „Kurier Podlaski”, 19 X 1983

[inf. dodatkowe]

Organizatorzy wystawy: Biuro Wystaw Artystycznych w Białymstoku, Białostocki Teatr Lalek

Uczestnicy wystawy: Ryszard Kuzyszyn, Ngo Quingh Giao, Adam Kilian, Wanda Fik-Pałkowska, Krzysztof Gąsowski, Dorota Łabanowska, Irena Pikiel, Rajmund Strzelecki

VII- X 1984

Białystok, Muzeum Okręgowe

**Malarstwo współczesne - twórczość plastyków
białostockich w 40-leciu PRL**

[bibl.]

(m-i), *Twórczość białostockich plastyków*, „Gazeta Współczesna”, 20 VII 1984

[inf. dodatkowe]

Uczestnicy wystawy: Tadeusz Bołoz, Józef Charyton, Cecylia Chudzik, Sławomir Chudzik, Wiktor Gutkiewicz, Jerzy Lengiewicz, Dorota Łabanowska, Jerzy Łabanowski, Stefan Rybi, Bronisław Tyl, Włodzimierz Wasilewicz, Aleksander Wels, Mikołaj Wołkowycki, Jan Wołoczniw, Jerzy Zinkow

3 XI-1 XII 1984

Białystok, Biuro Wystaw Artystycznych

Wystawa malarstwa scenografów teatrów lalek

[bibl.]

(kp), *Malarstwo scenografów*, „Gazeta Współczesna”, 7 XI 1984; A. Koziara, *Opera marionetek*, „Kurier Podlaski”, 2-4 XI 1983

[inf. dodatkowe]

Wystawa towarzysząca Ogólnopolskim Spotkaniom Teatrów Lalek w Białymstoku, 3-12 XI 1984

Uczestnicy wystawy: Mieczysław Antusiewicz, E. Dobrzańska; Stanisław Fijałkowski; Adam Kilian; Weronika Naszarowska

12 IV-2 V 1985

Białystok, Biuro Wystaw Artystycznych

Wystawa 40lecia LSP w Supraślu

Komisarze: Grzegorz Łoś, Andrzej Onchimowicz

[kat. wyst.]

Wystawa 40lecia LSP w Supraślu, Białystok 1985, teksty: B. Wojniak i S. Szypluk, bez tyt., G. Łoś, A. Onchimowicz, bez tyt., wykaz absolwentów Liceum Sztuk Plastycznych w Supraślu, wykaz nauczycieli LSP w 40-lecie, 2 fot. dokumentujące działalność LSP w Supraślu, bio., spis prezentowanych prac, il.

[bibl.]

A. Koziara, *Piknik na czterdziestolecie*, „Kurier Podlaski”, 26-28 IV 1985; A. Onchimowicz, G. Łoś, *Piknik na czterdziestolecie (polemika)*, „Kurier Podlaski”, 10-12 V 1985

[dok.]

List z podziękowaniami dla Wiesława Jurkowskiego za udział w wystawie, sygnowany przez komisarzy wystawy i Dyrektora LSP w Supraślu, nie dat. (Archiwum artysty)

[inf. dodatkowe]

Organizatorzy wystawy: Liceum Sztuk Plastycznych w Supraślu, Biuro Wystaw Artystycznych w Białymstoku, Wydział Kultury i Sztuki Urzędu Wojewódzkiego w Białymstoku

Uczestnicy wystawy: Marek Andała, Waleria Bogucka, Tadeusz Bołoz, Marek Chomczyk, Alicja Chorociej, Teresa Czajkowska, Janusz Debis, Stanisława Obrzeniecka-Żyłkowska, Wiesław Dojlidko, Andrzej Dworakowski, Józef Gniatkowski, Leszek Goliński, Kazimierz Gomułka, Teresa Gorlewska, Jerzy Grygorczuk, Dorota Grynczel, Jan Gryka, Aleksander Grzybek, Wiktor Gutkiewicz, Joanna Hasior, Barbara Jurkowska, Władysław Kapuściński, Grzegorz Klimowicz, Zbigniew Korolczuk, Alicja Kuśmierczyk-Mankiewicz, Teresa Kotkowska-Rzepecka, Grzegorz Łoś, Józef Łotowski, Mikołaj Malesza, Małgorzata Malinowska, Bogdan Marszeniuk, Marek Matłowski, Irena Musielak, Krystyna Nalewajko, Lidia Oleśniewicz, Taida Olizarowicz, Halina Onichimiuk, Andrzej Onchimowicz, Wiesław Osewski, Henryk Pacanowski,

Zdzisław Parczyński, Roman Poziemski, Waldemar Regucki, Maria Sakowicz-Kraszewska, Maria Sawicka-Biczysk, Lech Skrzos, Dariusz Sobociński, Krzysztof Sołowiej, Maria Strupińska-Zawadzka, Jadwiga Szczukowska Załęska, Lucyna Śliwonik, Tomasz Świerbutowicz, Leon Tarasewicz, Wiktoria Tołoczko-Tur, Stanisław Trzeszczkowski, Aleksander Wels, Bronisław Wojniak, Maria Worotyńska, Walenty Wróblewski, Stefan Wyszkowski, Wojciech Załęski, Henryka Zaremba, Jerzy Zinkow

X 1985

Białystok, Biuro Wystaw Artystycznych w Białymstoku

XX ogólnopolski plener malarski Białowieża 85

[kat. wyst.]

Białowieża '85, Białystok 1985, tekst: Jerzy Hermanowicz: *XX ogólnopolski plener malarski Białowieża 85*, lista uczestników pleneru, bio., il.

[bibl.]

L. Chalecka-Połocka, *Z intensywności barw, z doskonałości tła*, „Gazeta Współczesna”, 18 X 1985; L. Chalecka-Połocka, *Wizje bardzo osobiste*, „Gazeta Współczesna”, 31 X-1-2-3 XI 1985; (r), *Obrazy z białowieskiego pleneru*, „Kurier Podlaski”, 7 IV 1986

[inf. dodatkowe]

Organizator wystawy: Biuro Wystaw Artystycznych w Białymstoku

Uczestnicy wystawy: Olgierd Bierwiazzonek, Alicja Chorociej, Janusz Debis, Robert Karat, Jan Karczewski, Witold Kołban, Anatol Korzuń, Maria Sakowicz-Kraszewska, Jerzy Lengiewicz, Mieczysław Majewski, Eugeniusz Geno Małkowski, Stanisław Mazuś, Maciej Milewski, Lech Okołów, Radosław Pąkowski, Andrzej Skoczyła, Helena Tchórzewska, Brigida Boettcher, Wolfgang Boettcher, Dinh Tong Klang, Luu Cong Nhan

1986

Bielsko-Biała

Scenografowie polskich teatrów lalek

1987

Białystok, Biuro Wystaw Artystycznych „Arsenał”

XXII Ogólnopolski Plener Malarski Białowieża '87

[kat. wyst.]

Kat. wyst. w formie folderu: *XXII Ogólnopolski Plener Malarski Białowieża '87*, b. m. i d., spis uczestników, zdjęcia uczestników, 1 il.

[bibl.]

A. Koziara, *Babie lato*, „Kurier Podlaski”, 11-13 XII 1987; M. Szewczyk, *Nic nie robią tylko malują*, „Kurier Podlaski”, 30 X-1 XI 1987

[dok.]

Plakat (Archiwum Galerii Arsenał w Białymstoku)

[inf. dodatkowe]

Organizator wystawy: BWA Białystok

Uczestnicy wystawy: Georgi Andreev, Adam Bagiński, Teresa Bejnarowicz, Alicja Chorociej, Tadeusz Ciesiulewicz, Elżbieta Dmowska-Sawczuk, Władimir Pietrowicz Gołub, Iwajło Goranow, Ryszard Kuzyszyn, Robert Karat, Anatol Korzun, Jerzy Lengiewicz, Mieczysław Majewski, Elżbieta Monika Małkowska, Radwan Pąkowski, Longin Pionkowski, Barbara Stępniewska-Patzer, Mieczysław Romańczuk, Georgi Jordanow Stojnew, Andrzej Szklarczyk, Antoni Szymaniuk, Wiktoria Tur, Pauksté Vygantas

7-31 XII 1988

Białystok, Biuro Wystaw Artystycznych „Arsenał”

Poplenerowa Wystawa Malarstwa XXIII Międzynarodowy Plener Malarstwa Białowieża '88

[kat. wyst.]

Folder z pocztówkami (reprodukcje prac artystów) i spisem uczestników wystawy: *Białowieża '88. XXIII Międzynarodowy Plener Malarski*, Białystok 1988, il.

[dok.]

Zaproszenie, plakat (Archiwum Galerii Arsenał w Białymstoku)

[inf. dodatkowe]

Uczestnicy wystawy: Teresa Bejnarowicz, Alicja Chorociej, Tadeusz Ciesiulewicz, Witautas Eigirdas, Antoni Fałat, Anna Gwiazda, Robert Karat, Nedelczo Kuczkow, Ryszard Kuzyszyn, Tadeusz Nieścier, Marcin Niziurski, Andrzej Onchimowicz, Siergiej Osopryłko, Andrzej Skoczylas, Wiktoria Tołłoczko-Tur, Sławek Zachariański

II tydzień maja 1989

Białystok, Biuro Wystaw Artystycznych „Arsenał”

Wystawa plastyków białostockich

Komisarz: Monika Szewczyk

[bibl.]

A. N. Mineyko, *Sztuka skuteczna*, „Kurier Podlaski”, 22 V 1989

[inf. dodatkowe]

Wystawa robocza, nieujęta w planie wystaw na rok 1989, przeznaczona dla krytyków i menedżerów zaproszonych na „Giełdę Sztuki”, wydarzenie o charakterze komercyjnym.

Uczestnicy wystawy: Tadeusz Bołoz, Alicja Chorociej, Sławomir Chudzik, Janusz Debis, Andrzej Dworakowski, Dymitr Grozdev, Jerzy Grygorczuk, Lech Hajdamowicz, Robert Karat, Izabela Marcjan, Pola Orzechowicz, Krystyna Rekosz, Henryk Rogoziński, Zdzisław Rynkiewicz, Piotr Sawicki, Leon Tarasiewicz, Wiktor Wołkow, Stefan Wyszowski, Wojciech Załęski

15 XII 1989 – I 1990

Białystok, Biuro Wystaw Artystycznych „Arsenał”

DOM

Komisarz: Monika Szewczyk

[kat. wyst.]

kat. wyst. w formie powielanego druku-gazetki w nakładzie 1000 egz., sprzedawanego w trakcie trwania wystawy: *Dom*, 15 XII 1989, teksty: wywiad Andrzeja Koziary z Moniką Szewczyk, fragmenty tekstów Sergiusza Awincewa, Jolanty Brach-Czajny, Ewy Cywińskiej, Ryszarda Grzyba, Pawła Kozłowskiego, Ryszarda Woźniaka, Wojciecha Załęskiego, fragment poematu Elżbiety Kozłowskiej-Swiątkowskiej, wstęp-zaproszenie na wystawę, lista sponsorów (Archiwum Galerii Arsenał w Białymstoku)

[dok.]

Zaproszenie, plakat (Archiwum Galerii Arsenał w Białymstoku)

[inf. dodatkowe]

Uczestnicy wystawy: Mirosław Bałka, Przemysław Brykalski, Sławomir Chudzik, Teresa Czajkowska, Andrzej Dworakowski, Mirosław Filonik, Ryszard Grzyb, Lech Hajdamowicz, Marek Kijewski, Paweł Kowalewski, Jarosław Modzelewski, Małgorzata Niedzielko, Marzanna Olszewska-Bałka, Włodzimierz Pawlak, Marek Sobczyk, Leon Tarasiewicz, Waldemar Umiastowski, Szymon Urbański, Ryszard Woźniak

XI-XII 1990

Białystok, Muzeum Okręgowe

Związek Polskich Artystów Plastyków 1983-1990. Malarstwo-Grafika-Rysunek

[kat. wyst.]

Związek Polskich Artystów Plastyków 1983-1990. Malarstwo-Grafika-Rysunek. Muzeum Okręgowe w Białymstoku, listopad, grudzień 1990, b. d. i m., tekst: Krzysztof Tur, spis prac

[inf. dodatkowe]

Organizatorzy wystawy: Ministerstwo Kultury i Sztuki, Muzeum Okręgowe w Białymstoku, Związek Polskich Artystów Plastyków w Białymstoku

Uczestnicy wystawy: Georgi Andreev, Agaja Artysiewicz, Teresa Bejnarowicz, Roman Borawski, Aleksander Chomczyk, Alicja Chorociej, Janusz Debis, Wiesław Dojlidko, Andrzej Dworakowski, Aleksander Grzybek, Wiktor Gutkiewicz, Irena Iwaszczuk, Elżbieta Just, Robert Karat, Maria Kraszewska, Irena Krzywińska, Jerzy Lengiewicz, Dorota Łabanowska, Jerzy Łabanowski, Grzegorz Łoś, Bogdan Marszeniuk, Mieczysław Mazur, Andrzej Muszyński, Apolonia Orzechowicz, Henryk Osicki, Danuta Przyłucka, Stefan Rybi, Iwona Sielska-Deptuła, Albin Sokołowski, Krzysztof Stawecki, Ewa Świdzińska, Zbigniew Świdziński,

Antoni Szymaniuk, Wiktoria Tołłoczko-Tur, Jadwiga Treblińska, Krzysztof Tur, Włodzimierz Tyc, Jerzy Uszko, Beata Wasilewicz-Szewko, Bronisław Wojniak, Mikołaj Wołkowycki, Jadwiga Szczukowska-Załęska, Wojciech Załęski, Krystyna Zawadzka, Józef Zdziech

14 I-13 II 1994

Białystok, Galeria Arsenal

II Wystawa Środowiskowa ZPAP. Białystok - Łomża - Suwałki

Kurator: Dymitr Grozdew

[bibl.]

mar, *Wszyscy razem*, „Kurier Poranny”, 17 I 1994; Z. Michałowska, *Bez kompleksu zaścianka*, *Gazeta w Białymstoku*, lokalny dodatek do „Gazety Wyborczej”, 20 I 1994; Zorro, *Krytyk pod ścianą*, „Kurier Podlaski”, 11-13 II 1994

[dok.]

Zaproszenie, plakat (Archiwum Galerii Arsenal w Białymstoku)

24 VI-3 IX 1995

Białystok, Galeria Arsenal

50-lecie Państwowego Liceum Sztuk Plastycznych w Supraślu

[bibl.]

Iza, *Uczta dla miłośników sztuki*, „Kurier Poranny”, 26 VI 1995; jaw, *Prezentacje absolwentów*, „Gazeta Współczesna”, 27 VI 1995; A. Koziara, *Czwarta dwadzieścia jeden*, „Kurier Podlaski”, 11 VIII 1995; A. Koziara, *Z ulicy na rynek*, „Kurier Podlaski”, 16 VIII 1995; T. Wiśniewski, *Inna pokoleniowa rodzina*, „Kurier Poranny”, 7-8-9 IV 1995; I. Zawadecka, *Białystok malarstwem stoi?*, „Kurier Poranny”, 21 XII 1995

[inf. dodatkowe]

Uczestnicy wystawy: Stanisław Andrzejewski, Sławomir Chudzik, Jan Debis, Krzysztof Gąsowski, Jan Gryka, Dorota Grynczel, Małgorzata Niedzielko, Jerzy Pawluczuk, Leon Tarasewicz, Wiesław Wałkuski, Jerzy Zinkow

XI-XII 1995

Białystok, Muzeum Okręgowe

Obraz

[kat. wyst.]

Obraz, Białystok 1995, tekst: E. Karpowicz, bez tyt., D. Wróblewska, *Obraz i obrazy*, bio., il.

[bibl.]

Iza, *Obraz malarstwa*, „Kurier Poranny”, 21 XI 1995; I. Zawadecka, *Białystok malarstwem stoi?*, „Kurier Poranny”, 21 XII 1995

[inf. dodatkowe]

Uczestnicy wystawy: Alicja Chorociej, Janusz Debis, Andrzej Dworakowski, Mikołaj Wołkowycki

Organizatorzy: Muzeum Okręgowe w Białymstoku; Wydział Kultury, Sportu i Turystyki Urzędu Wojewódzkiego w Białymstoku

20 VI-30 IX 1996

Budapeszt (Węgry), Instytut Polski w Budapeszcie

Świat polskiej szopki. Polska scenografia lalkowa po 1956

Kurator: Agnieszka Koecher-Hensel, Andrzej Łabiniec, Wojciech Wieczorkiewicz

[bibl.]

(f), *Świat polskiej szopki*, „Filia. Miesięcznik Społeczno-Kulturalny”, nr 32, 1997, s. 11; H. Jurkowski, *Złoty wiek*, „Teatr”, 11, 1996, s. 44-46; M. Nieckikowska, *W poszukiwaniu tożsamości*, „Teatr Lalek”, 2, 1996, s. 38-40; nie sygn., bez tyt., „Animator. Biuletyn Polunima”, nr 3(4), 1996, s. 3

[inf. dodatkowe]

Na wystawie zaprezentowano ok. 250 lalek i projektów 38 artystów

Wystawa towarzysząca XVII Kongresowi UNIMA

10 IX-30 X 1996

Szczecin, Zamek Książąt Pomorskich

XVI Festiwal Polskiego Malarstwa Współczesnego

Komisarze: Barbara Warzeńska, Jan Szewczyk, Ryszard Kiełtyka

[kat. wyst.]

16. *Festiwal Polskiego Malarstwa Współczesnego Szczecin, 10 września - 30 października 1996*, red. B. Warzeńska, Jan Szewczyk, Szczecin 1996

[inf. dodatkowe]

Do udziału w Festiwalu zakwalifikowano 214 prac 100 artystów. Organizatorzy zaprosili, poza konkursem, 21 artystów, którzy przedstawili 52 prace

Organizatorzy: Związek Polskich Artystów Plastyków, Szczecin

marzec 1997

Białystok, Mała Galeria Białostockiego Ośrodka Kultury - Kawiarnia Fama

Grafika ze zbiorów Galerii Arsenal. Jerzy Kalina, Zbigniew Lutomski, Wiesław Jurkowski, Andrzej Dworakowski, Jacek Sroka, Krzysztof Wieczorek, Jerzy Panek, Stanisław Fijałkowski, Lech Hajdamowicz, Teresa Czajkowska, Henryk Płóciennik, Aleksander Chomczyk

[bibl.]

aia, *Krowa z Nowogroda*, „Gazeta Współczesna”, 13 III 1997; czar, *Grafika z kolekcji*, „Gazeta w Białymstoku”, dodatek lokalny do „Gazety Wyborczej”, 14 III 1997; moż, *Codziennosc i alegoria*, „Kurier Podlaski”, 18 III 1997; olp, „*Fragment kolekcji*” w *Famie*, „Kurier Poranny”, 10 III 1997; olp, *Graficznie i komputerowo*, „Kurier Poranny”, 18 III 1997

[inf. dodatkowe]

Wystawa zorganizowana przez Galerię Arsenał w Białymstoku. Otwarcie wystawy: 11 III 1997

III 1997

Bielsko-Biała, Galeria Bielska BWA

Scenografia polskiego teatru lalek

Komisarz: A. Koecher-Hensel

[bibl.]

A. Koecher-Hensel, *Świat polskiej szopki*, „Informator Kulturalny Województwa Bielskiego”, marzec 1997, s. 17-19. M. Waszkiel, *Dzieje teatru lalek w Polsce 1944-2000*, Warszawa 2012, s. 504

[inf. dodatkowe]

Wystawa zorganizowana przez Polski Ośrodek Lalkarski POLUNIMA

Wystawa przeniesiona do Muzeum Lalkarstwa w Chrudimiu (Czechy)

13-18 X 1997

Opole

Wystawa scenografii Wiesława Jurkowskiego, Jadwigi Mydlarskiej-Kowal, Mikołaja Maleszy, Joanny Braun i Jana Berdyszaka

[bibl.]

A. Koecher-Hensel, *Scenograf proponuje*, „Teatr Lalek”, 2, 1997, s. 21-23

[inf. dodatkowe]

Wystawa w ramach XVIII Ogólnopolskiego Festiwalu Teatrów Lalek w Opolu

1997

Warszawa, Galeria ZPAP

Warszawski Miesiąc Malarstwa

[kat. wyst.]

Warszawski miesiąc malarstwa, Warszawa 1997

16 I-8 II 1998

Białystok, Galeria Arsenał w Białymstoku

Biały Salon Sztuk Pięknych.

Białystok – Łomża – Suwałki

Kurator: Albin Sokołowski

[kat. wyst.]

T. Gajl (red.), *Biały Salon Sztuk Pięknych 1998*, Białystok b. d., teksty: wstęp prezesa Białostockiego Okręgu Związku Polskich Artystów Plastyków, art. plast. mgr Krzysztofa Staweckiego, bio., il.

[bibl.]

jaw., *Po konkursie – do galerii*, „Gazeta Współczesna”, 15 X 1997; jaw, *Sztuka piękna i użytkowa*, „Gazeta Współczesna”, 14 I 1998; MK, *Region artystów*, „Gazeta Współczesna”, 23 II 1998; moż, *Witryna artystów*, „Kurier Podlaski”, 15 X 1997; moż, *Witryna artystów*, „Kurier Podlaski”, 16 I 1998; moż, *Salon sztuk*, „Kurier Podlaski”, 19 I 1998; olp, *Wschodni salon sztuk pięknych*, „Kurier Poranny”, 21 X 1997; olp, *Podwójny zwycięzca*, „Kurier Poranny”, 9 II 1998; O. Pacewicz, *Wielki obraz regionalnej plastyki*, „Kurier Poranny”, 19 I 1998; C. Polak, *Izmy i oryginały*, „Gazeta w Białymstoku”, dodatek lokalny do „Gazety Wyborczej”, 19 I 1998; J. Werpachowska, *Wystawa wszech czasów*, „Gazeta Współczesna”, 19 I 1998; M. Żmijewska, *Bogato w Arsenale*, „Kurier Podlaski” 29 I-1 II 1998

[dok.]

Zaproszenie; list w sprawie warunków uczestnictwa i kwalifikacji prac sygnowany przez Albina Sokołowskiego i Monikę Szewczyk (Archiwum Galerii Arsenał w Białymstoku)

[inf. dodatkowe]

Uczestnicy wystawy: Bejnarowicz-Kowiazo, Marek Białkowski, Wiesław Z. Bogusławski, Marek Chomczyk, Alicja Chorociej, Janusz Debis, Andrzej Dworakowski, Maria Dżugała-Sobocińska, Tadeusz Gajl, Krzysztof Gąsowski, Kazimierz Gomułka, Krzysztof Jakubowski, Janina Jezierska, Władysław Kapuściński, Przemysław Karwowski, Krzysztof Konieczek, Irena Krzywińska, Tomasz M. Kukawski, Jerzy Lengiewicz, Irena Lisiewicz, Dorota Łabanowska, Jerzy Łabanowski, Grzegorz Łoś, Izabela Marcjan, Barbara Marks-Kapuścińska, Mieczysław Mazur, Elżbieta Michelis, Andrzej Muszyński, Bronisława Mytnik, Jerzy Pawluczuk, Jarosław Perszko, Waldemar Regucki, Iwona Sielska, Marek Sobczak, Dariusz Sobociński, Albin Sokołowski, Krzysztof Stawecki, Zbigniew Świdziński, Wiktoria Tołłoczko-Tur, Włodzimierz Witalis Tyc, Jadwiga Trelińska, Stanisław Wakuliński, Beata Wasilewicz, Józef Wojciechowski, Renata Wojnarowicz, Józef Zdziech, Jan Wakuliński.

Wystawa prezentowana również w Muzeum Okręgowym – Galerii Sztuki Współczesnej w Łomży oraz Galerii „Chłodna 20” w Suwałkach

17 IV – [?] 1998

Supraśl, Państwowe Liceum Sztuk Plastycznych im. Artura Grottgera (Pałac Buchholtzów)

Salon „Uroczysko ‘98”

Komisarz Salonu „Uroczysko ‘98”: Grzegorz Łoś

[kat. wyst.]

Salon '98, b. d. i m., teksty: G. Łoś, *Salon, Galeria „Uroczysko”, bio., il.*

[dok.]

Zaproszenie (Archiwum artysty)

[inf. dodatkowe]

W Salonie Uroczysko '98, oprócz Wiesława Jurkowskiego, udział wzięli: Stanisław Andrzejewski, Alicja Chorociej, Janusz Debis, Wiktor Gutkiewicz, Władysław Kapuściński, Lesław Pilcicki, Zbigniew Korolczuk, Grzegorz Łoś, Andrzej Onchimowicz, Andrzej Strumiłło, Jadwiga Szczukowska-Załęska, Jadwiga Treblińska, Stanisław Wakuliński, Mateusz Wolfram

VI 1998

Białystok, Galeria ZPAP „Marszand”

Sztuka sakralna. Architektura, grafika, malarstwo

Komisarz wystawy: Jan Korotkiewicz

[kat. wyst.]

Sztuka sakralna. Architektura, grafika, malarstwo, Białystok 1998, bio., il.

[inf. dodatkowe]

W wystawie udział wzięli: Georgi Andreev, Agnieszka Andrzejczak, Teresa Bejnarowicz-Kowiazo, Krystyna Drewnowska, Dymitr Grozdew, Janina Jezierska, Jan Kabac, Krystyna Kakareko, Hieronim Kiezik, Krzysztof Koniczek, Irena Krzywińska, Jerzy Lengiewicz, Irena Lisiewicz, Dorota Łabanowska, Maria Małofiejew-Stawecka, Mieczysław Mazur, Bronisława Mytnik, Andrzej Nowakowski, Kinga Paweńska, Jarosław Perszko, Andrzej Wiesław Poraszko, Stefan Rybi, Jadwiga Treblińska, Włodzimierz Witalis Tyc, Jerzy Uścińowicz, Józef Wojciechowski, Krystyna Zawadzka, Józef Zdziech, Jerzy Zgliczyński

Organizatorzy wystawy: Związek Polskich Artystów Plastyków – Zarząd Okręgu w Białymstoku, Stowarzyszenie Architektów Polskich – Zarząd Oddziału w Białymstoku, Wydział Oświaty, Kultury i Sportu Urzędu Miejskiego w Białymstoku

VI 1999

Supraśl, pomieszczenia Zespołu Szkół Mechanizacji Rolnictwa

Salon Uroczysko '99

Komisarz Salonu Uroczysko '99: Grzegorz Łoś

[kat. wyst.]

Salon '99, Białystok b. d. [1999], teksty: G. Łoś, *Salon Uroczysko '99*, J. Binkowski, bez tyt., bio., il.

[bibl.]

K. Konecka, *Pod okiem wilka*, „Dzień dobry Białystok”, dodatek do „Gazety Współczesnej”, 1 VI 1999; M. Zemło, *Wokół tradycji – uroczyskowe impresje*, „Kartki”, 19,

1999, s. 17-20

[inf. dodatkowe]

Wystawa w ramach IV Spotkań z Naturą i Sztuką Uroczysko '99

W Salonie Uroczysko '99 udział wzięli: Vreny Brand-Peier, Marek Chomczyk, Janusz Debis, Wiesław Dojlidko, Adrian Hordoba, Nieformalna Grupa Plasteum (Marek Andała, Zbigniew Korolczuk, Przemysław Karwowski, Waldemar Regucki, Zbigniew Wasiluk), Ryszard Przestrzelski, Skand 21 (Adam Hryniewicki, Adam Jezierski, Grzegorz Nowiński, Paweł Palikot, Grzegorz Radziejewicz, Marcin Sobociński, Maciek Szupica, Konrad Waraksa)

XII 1999 – I 2000

Białystok, Galeria Marszand

A jednak obraz... Wystawa Klubu Malarzy ZPAP Okręg Białystok

Komisarz wystawy: Krzysztof Koniczek

[kat. wyst.]

A jednak obraz... Wystawa Klubu Malarzy ZPAP Okręg Białystok, Libra s.c. Wydawnictwo i Drukarnia PPHU, Białystok b.d., bio., il.

[inf. dodatkowe]

W wystawie udział wzięli: Teresa Adamowska, Teresa Bejnarowicz-Kowiazo, Ewa Boreczko-Siemieniuk, Marek Chomczyk, Krzysztof Koniczek, Maria Sakowicz-Kraszewska, Jerzy Tadeusz Lengiewicz, Andrzej Muszyński, Henryk Osicki, Stefan Rybi, Iwona Sielska, Wiktoria Tołłoczko-Tur, Włodzimierz Witalis Tyc, Józef Wojciechowski, Urszula Zawadzka-Wyrzykowska, Józef Zdziech

17 XI – 31 XIII 2000

Białystok, Galeria ZPAP „Marszand”

Teresa Bejnarowicz-Kowiazo, Magdalena Chodorowska, Marek Chomczyk, Wiesław Jurkowski, Krzysztof Koniczek, Agnieszka Kubasik, Bronisława Mytnik, Andrzej Muszyński, Jarosław Perszko, Stefan Rybi, Wiktoria Tołłoczko-Tur, Jadwiga Treblińska, Józef Zdziech

[kat. wyst.]

Marszand 2000. Katalog wystaw członków Związku Polskich Artystów Plastyków Okręgu Białostockiego, prezentowanych w Galerii ZPAP „MARSZAND” w roku 2000, Białystok, Rynek Kościuszki 17, Białystok 2000, bio., il.

15 XII 2000 – 14 I 2001

Białystok, Galeria Arsenał

Tych lat nie odda nikt. Zbiory z lat 1960-1985

[bibl.]

JER, *Rodzinne spotkanie w „Arsenale”*, „Kurier Poranny”; M.

Żmijewska, *Tajemnica gęsi*, „Gazeta w Białymstoku”, dodatek lokalny do „Gazety Wyborczej”, 28 XII 2000

[dok.]

Zaproszenie

[inf. dodatkowe]

Uczestnicy wystawy: Georgi Andreev, Alicja Chorociej, Sławomir Chudzik, Janusz Debis, Tadeusz Gajl, Aleksander Kozyrski, Jerzy Lengiewicz, Dorota Łabanowska, Jerzy Łabanowski, Izabela Marcjan, Irena Musielak, Stefan Rybi, Antoni Szymaniuk, Mikołaj Wołkowycki, Jerzy Zinkow

2001

Lublin

Wschodni Salon Sztuki - Grafika

22 XI – 26 XII 2001

Białystok, Galeria Arsenał

Biały Salon Sztuk Pięknych. Triennale 2001. Białystok – Łomża – Suwałki

Kurator: Agnieszka Jezierska

[kat. wyst.]

Biały Salon Sztuk Pięknych. Białystok – Łomża – Suwałki 2001, Związek Polskich Artystów Plastyków, Białystok b. m. i. d., wstęp: Mieczysław Mazur, bio., 1 il.

[bibl.]

JER, *Salon z pewnością towarzyski*, „Kurier Poranny”, 26 XI 2001; ka, *Salon podlaskich plastyków*, „Gazeta Współczesna”, 30 XI – 2 XII 2001; M. Żmijewska, *Kogut, gęba, Wenus 2000*, „Gazeta w Białymstoku”, dodatek lokalny do „Gazety Wyborczej”, 28 XI 2001

[dok.]

Zaproszenie

[inf. dodatkowe]

Wystawa prezentowana także w Galerii Bonar w Łomży i Galerii Chłodna 20 w Suwałkach

Uczestnicy wystawy: Teresa Adamowska, Roman Borawski, Magdalena Chodorowska, Marek Chomczyk, Lena Dąbrowska, Zofia Dembińska, Andrzej Dworakowski, Janina Jezierska, Agnieszka Jezierska, Barbara Kapuścińska, Przemysław Karwowski, Krzysztof Koniczek, Irena Krzywińska, Tomasz M. Kukawski, Irena Lisiewicz, Dorota Łabanowska, Mieczysław Mazur, Andrzej Muszyński, Bronisława Mytnik, Władysław Niewęglowski, Zdzisław Parczyński, Jarosław Perszko, Anna Podworska, Stefan Rybi, Wiktoria Tołłoczko-Tur, Włodzimierz Tyc, Jerzy Uszko, Jan Wakuliński, Stanisław Wakuliński, Beata Wasilewicz-Szewko, Józef Wojciechowski, Justyna Worowska, Urszula Zawadzka-Wyrzykowska, Józef Zdziech

20 VI – 24 VIII 2003

Białystok, Galeria Arsenał w Białymstoku

W teatrze i obok teatru. Wystawa artystów związanych z Białostockim Teatrem Lalek

Kurator: Wiesław Jurkowski

[kat. wyst.]

W teatrze i obok teatru, Galeria Arsenał, Białystok 2003, tekst: Henryk Jurkowski, fragment artykułu *Plastycy w polskim teatrze lalek*, „Teatr Lalek”, nr 1-2 (49-50), 1995, bio., 11 il.

[bibl.]

K. Kopania, *Między malarstwem a teatrem*. Wiesław Jurkowski, „Kultura”, czerwiec/lipiec 2003, s. 14-15; MOŻ, *W teatrze i obok teatru*, „Gazeta Wyborcza. Białystok”, 4 VII 2003; Monika Żmijewska, *Anioły i demony jak w spektaklu*, „Gazeta Wyborcza. Białystok”, 1 VII 2003

[dok.]

Zaproszenie

[inf. dodatkowe]

Wystawa z okazji 50-lecia Białostockiego Teatru Lalek, zorganizowana w ramach Dni Miasta Białegostoku

Uczestnicy wystawy: Cecylia Ambrożej-Chudzik, Sławomir Chudzik, Andrzej Dworakowski, Krzysztof Gąsowski, Ryszard Kuzyszyn, Jerzy Lengiewicz, Dorota Łabanowska, Jerzy Łabanowski, Mikołaj Malesza, Jerzy Zinkow

22 V-6 VI 2005

Supraśl, Galeria na Poddaszu, Zespół Szkół Mechanizacji Rolnictwa

Wystawa z okazji 60-lecia Liceum Plastycznego im. Artura Grottgera w Supraślu

[kat. wyst.]

X Salon 1996 – 2005, Supraśl 2005 [Historia istnienia 10 lat „Salonu Uroczysko” wraz z dokumentacją wybranych dzieł prezentowanych w ramach wystaw Uroczyska]

[inf. dodatkowe]

Wystawa w ramach X Spotkań z Naturą i Sztuką

2005

Łódź, Teatr „Pinokio”

Wystawa Plastyki Teatralnej

2006

19 VI-10 XI 2006

Warszawa, Muzeum Etnograficzne

Baśniowy świat Andersena – wystawa scenografii

[bibl.]

L. Skalska-Mieczek, *Baśniowy świat Andersena*, „Pasma – Metro Tygodnik dla Ciebie”, 27 IX 2006; B. J. Przedpelska,

Świat baśni, Tygodnik Polski", 5 VII 2006; K. Żelazowski, *Baśniowy świat Andersena*, <https://wiadomosci.wp.pl/basniowy-swiat-andersena-6036749276918401a>, 28 VII 2006 [dostęp: 25 IX 2019]; PAP, Warszawa. „Bajkowy świat Andersena” w Muzeum Etnograficznym, 20 VI 2006 [<http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/27033,druk.html>], dostęp: 20 IX 2019]

[dok.]

Zaproszenie; plakat; ulotka z opisem wystawy, scenariusz wystawy (Archiwum Państwowego Muzeum Etnograficznego w Warszawie)

[inf. dodatkowe]

Na wystawie prezentowano prace m.in. Joanny Braun, Andrzeja Łabinię, Jadwigi Mydlarskiej-Kowal, Przemysław Karwowskiego, Leokadii Serafinowicz, Rajmunda Strzeleckiego

2007

Szczecin, Galeria Gotycka Zamku Książąt Pomorskich

Czarodziejski świat dziecięcych wspomnień

2008

Białystok, Hala Wydziału Architektury Politechniki Białostockiej

Mistrzowie Technik Graficznych

[kat. wyst.]

Graficzny Białystok 2008, Białystok b.d., bio., 29 il.

[bibl.]

M. Jasińska, *Graficzny Białystok 2008*, „Kurier Poranny”, 9 XII 2008; moż., *Graficzny Białystok*, „Gazeta Wyborcza. Białystok”, 15 XII 2008

[inf. dodatkowe]

Wystawa w ramach II edycji projektu „Graficzny Białystok 2008”

Uczestnicy wystawy: Agnieszka Cieślińska-Kawecka, Ryszard Gieryszewski, Włodzimierz Kotkowski, Grzegorz Mazurek, Henryk Ożóg, Mirosław Pawłowski, Przemysław Runo, Krzysztof Szymanowicz, Andrzej Węclawski, Marek Zajko

20-26 V 2012 [1.], 28 V – 9 VI 2012 [2.], 11-24 VI 2012 [3.], 1-30 VII 2012 [4.], 1-30 VIII 2012 [5.], 4-9 IX 2012 [6.]

[1.] Otvoreni univerzitet Subotica, Republika Srbija

[2.] Pozorište mladih, Novi Sad, Republika Srbija

[3.] Ustanova kulture Palilula, Beograd, Republika Srbija

[4.] Narodni muzej Slovenije, Ljubljana, Republika Slovenija

[5.] Vetrinjski dvorec v Mariboru, Republika Slovenija

[6.] 45. Međunarodni festival kazališta lutaka PIF, Galerija Forum, Zagreb, Republika Hrvatska

Poljske pozorišne lutke / Poljske kazališne lutje / Poljske gledališke lutke / Polish Theatrical Puppets

Kurator: Honorata Sych

[kat. wyst.]

Poljske pozorišne lutke / Poljske kazališne lutje / Poljske gledališke lutke / Polish Theatrical Puppets, kat. wyst. w formie folderu, tekst: Honorata Sych, 6 il.

[inf. dodatkowe]

Organizatorzy: Otvoreni univerzitet Subotica, Mini teater Ljubljana, Međunarodni centar za usluge u kulturi Zagreb, Muzeum Etnograficzne i Archeologiczne w Łodzi

10 XI 2011 – 8 I 2012

Białystok, Galeria Arsenal w Białymstoku (Stara Elektrownia)

Świadome zgody. Prace z kolekcji BWA Białystok, Galerii Arsenal, Podlaskiej Zachęty

Kuratorzy: Daniel Rumiancew, Joanna Zielińska

[bibl.]

J. Zielińska, *Świadome zgody w Białymstoku*, „Esensja. Magazyn kultury popularnej”, 12 XI 2012, <https://esensja.pl/varia/galeria/tekst.html?id=12975> [dostęp: 1 X 2019]

[dok.]

Zaproszenie, plakat, ulotka do wystawy z tekstem (pol. i ang.) współautorstwa Daniela Rumiancewa i Joanny Zielińskiej oraz planem wystawy z wykazem artystów biorących w niej udział (Archiwum Galerii Arsenal w Białymstoku)

[inf. dodatkowe]

Artyści, których prace prezentowano na wystawie: Maria Anto, Zofia Artymowska, Roman Artymowski, Wojciech Bąkowski, Teresa Bejnarowicz, Jan Berdyszak, Kiejstut Bereźnicki, Piotr Bogusławski, Stanisław Boryowski, Artur Brunsz, Jerzy Budziszewski, Rafał Bujnowski, Jiří Černický, Aleksander Chomczyk, Jan Chwałczyk, Tadeusz Ciesiulewicz, Teresa Czajkowska, Oskar Dawicki, Janusz Debis, Eugeniusz Delekt, Igor Delmas, Andrzej Dłużniewski, Jan Dobkowski, Tadeusz Dominik, Kazimierz Drejas, Jerzy Duda-Gracz, Andrzej Dworakowski, Edward Dwurnik, Janusz Eysymont, Antoni Fałat, Stanisław Fijałkowski, Stefan Gierowski, Wanda Gołkowska, Maurycy Gomulicki, Jerzy Grabowski, Ryszard Grzyb, Izabela Gustowska, Lech Hajdamowicz, Ryszard Hunger, Aleksandra Jachtoma, Władysław Jackiewicz, Teresa Jakubowska, Konrad Jarodzki, Zdzisław Jurkiewicz, Andrzej Kalina, Wojciech Kaliński, Jerzy Kałucki, Janina Karczewska, Teresa Klink, Eugeniusz Knil, Andrzej Konwerski, Anatol Korzun, Zygmunt Kotlarczyk, Aleksander Kozyrski, Lech Kunka, Maciej Kurak, Krzysztof Kurzątkowski, Jerzy Lengiewicz, Alfred Lenica, Barbara Leszczyńska-Kluza, Norman Leto, Benon Liberski, Zbigniew Lutomski, Jerzy Łabanowski, Włodzimierz Łajming, Andrzej Łubowski, Bogumił Łukaszewski, Józef Łukomski, Zbigniew Makowski, Izabela Marcjan, Adam Marczyński, Eugeniusz Markowski,

Wiesław Markowski, Takeo Marujama, Alfons Mazurkiewicz, Stanisław Mazurkiewicz, Jerzy Mazuś, Henryk Mądrowski, Lucjan Mianowski, Maria Michałowska, Risto Mijałkowski, Teresa Miszkina, Anna Mizeracka, Anna Molska, Marko Monew, Tomasz Mróz, Irena Musielak, Juliusz Narzyński, Andrzej Nowacki, Jerzy Nowosielski, Lech Okołów, Janusz Orbitowski, Kazimierz Ostrowski, Jerzy Panek, Henryk Płóciennik, Agnieszka Polska, Janusz Przybylski, Julian Raczek, Józef Robakowski, Erna Rosenstein, Leszek Różga, Jacek Rybczyński, Jacek Rykała, Allan Rzepka, Andrzej Sadowski, Jadwiga Sawicka, Jacek Sempoliński, Grupa Sędzia Główny, Jacek Sienicki, Łukasz Skąpski, Ryszard Skupin, Mikołaj Smoczyński, Irena Snarska, Kajetan Sosnowski, Jacek Sroka, Aleksandar Stankowski, Henryk Stażewski, Jonasz Stern, Adam Styka, Paweł Susid, Zdeněk Světlík, Barbara Szajdzińska-Krawczyk, Józef Szajna, Wiesław Szamborski, Marian Szpakowski, Antoni Szymaniuk, Jan Świtka, Jan Tarasin, Jan Trojan, Andrzej Tryzno, Danuta Waberska, Władysław Wagner, Zbigniew Warpechowski, Marek Wasilewski, Krzysztof Wawrzyniak, Mieczysław Wejman, Aleksander Wels, Czesław Wiącek, Krzysztof Wieczorek, Józef Wilkoń, Mieczysław Wiśniewski, Krzysztof Wodiczko, Mikołaj Wołkowycki, Adam Wsiołkowski, Helena Zadrejko, Jacek Zieliński, Jerzy Jurry Zieliński, Jan Ziemiński, Rajmund Ziemiński, Jerzy Zinkow, Artur Żmijewski, Piotr Żyliński

10 I 2014-6 II 2014

Białystok, Galeria Arsenal

**Materialność i wartość dzieła sztuki. Prace z kolekcji
BWA w Białymstoku zgromadzone w latach 1965-1990**

Kurator: Michał Jachuła (współpraca: Laura Jaszowska)

[bibl.]

AK, *Galeria Arsenal. Wystawa „Materialność i wartość dzieła sztuki”*, „Kurier Poranny”, 9 I 2014; K. Kopania, *Mniej znana kolekcja, nowe perspektywy*, „Magazyn O.pl”, 28 I 2014, <http://magazyn.o.pl/2014/kamil-kopania-mniej-znana-kolekcja-nowe-perspektywy> [dostęp: 19 IX 2019]; M. Żmijewska, *Galeria Arsenal wierzy magazyny. Czwierć wieku BWA na wystawie*, „Gazeta Wyborcza. Białystok”, 9 I 2014; M. Żmijewska, *Dwurnik wart niecałe 2 zł? Absurdy biurokracji i niuanse świata sztuki*, „Gazeta Wyborcza. Białystok”, 12 I 2014 [dok.]

Zaproszenie, plakat, ulotki z tekstami (pol. i ang.) Michała Jachuły i Laury Jaszowskiej (Archiwum Galerii Arsenal w Białymstoku)

[inf. dodatkowe]

Artyści, których prace prezentowano na wystawie: Jan Jaromir Aleksy, Margareta Anderson, M. Novak Andras, Georgi Andreev, Maria Antoszkiewicz (Anto), Wiktor Apro, Barbara Argasińska-Łozińska, Jordi Arko, Zofia Artymowska, Roman Artymowski, Teresa Bejnerowicz, Jan Berdyszak, Kiejstut Bereżnicki, Siegfried Besser, Olgierd

Bierwiaczonek, Zdzisław Bik, Mirosław Bilacz, Ignacy Bogdanowicz, Piotr Bogusławski, Stanisław Borysowski, Artur Brunsz, Krystyna Brzechwa, Jerzy Brzozowski, Stefan Buban, Krzysztof Bucki, Jerzy Budziszewski, Placyda Bukowska, L. Bumane, Bożena Cajdler-Gruszkiewicz, Józef Charyton, Aleksander Chira, Andrzej Chodorowski, Aleksander Chomczyk, Alicja Chorociej, Sławomir Chudzik, Jan Chwałczyk, Danuta Ciara, Tadeusz Ciesiulewicz, Halina Cieślińska-Brzeska, Teresa Czajkowska, Marian Czapla, Włodzimierz Czyż, Zygmunt Czyż, Janusz Debis, Eugeniusz Delekt, Igor Delmas, Andrzej Dłużniewski, Jan Dobkowski, Dobrovitz, Tadeusz Dominik, Kazimierz Drejas, Jerzy Duda-Gracz, Jan Dutkiewicz, Andrzej Dworakowski, Edward Dwurnik, Janusz Eysymont, Antoni Fałat, B. Farrsko, Stanisław Fijałkowski, Jadwiga Filipiak, Władysław Filipiak, Eugeniusz Gabryleski, Walenty Gabrysiak, Tadeusz Gajl, Wiesław Garboliński, Bolesław Gasiński, Dima Genow, Szily Géza, Krzysztof Gierałowski, Stefan Gierowski, Dawid Giles, Józef Gniatkowski, Bronisław Gniazdowski, Wanda Gołkowska, Juan Gomila, Kazimierz Gomułka, Maja Gorowa, Magdalena Maria Gozdek, Jan Góra, Stanisław Górecki, Jerzy Grabowski, Dymitr Grozdew, Aleksander Grzybek, Zbigniew Grzybowski, Izabella Gustowska, Fabian Gyongres, Lech Hajdamowicz, Józef Hałas, Janusz Hańkowski, Hausmann, Marie G. Havel, Krystyna Hierowska, Gunter Hofmann, Otto Hoffmann, Joachim Hukał, Ryszard Hunger, Aleksandra Ibek, Lira Inoue, Danuta Iwanicka-Oleńska, Mikołaj Izwarin, Osvaldas Jablonskis, Aleksandra Jachtoma, Władysław Jackiewicz, Teresa Jakubowska, Konrad Jarodski, Zbigniew Jaskierski, Ryszard Jaskuła, Barbara Jonscher, Zdzisław Jurkiewicz, Elżbieta Just, Kaila Kaaila, Wiktor Kabac, Janusz Kaczmarek, Andrzej Kalina, Witold Kaliński, Jerzy Kałucki, Robert Karat, Janina Karczewska, Danuta Kern, Marian Kępiński, Jarosław Kirylenko, Krzysztof Kiwerski, Teresa Klink, Jaroslav Knil, Jerzy Kołacz, Andrzej Konwerski, Janusz Korcz, Anna Korybut-Daszkiewicz, Anatol Korzun, Izolda Kotlarczyk, Zygmunt Kotlarczyk, Henryk Kozakiewicz, Aleksander Kozyński, Vytautas Krasauskas, Bogdan Kraśniewski, Adolis Krištopaitis, Ludwik Kronik, Zbigniew Zenon Kruszkowski, Izabella Kulczyńska, Lech Kunka, Zbigniew Kurkowski, Krzysztof Kurzątkowski, Stanisław Kuskowski, Ryszard Kuzyszyn, Adam Kwaśny, Grzegorz Kwieciński, Irena Krzywińska, Hugon Lasecki, Katarzyna Latało, Ryszard Lech, Jerzy Lengiewicz, Alfred Lenica, Danuta Leszczyńska-Kluza, Anna Lewandowska, Krystyna Liberska, Benon Liberski, Ryszard Lis, Zbigniew Lutomski, Harry Lütgerr, Dorota Łabanowska, Jerzy Łabanowski, Włodzimierz Łajming, Józef Łotowski, Andrzej Łubowski, Andrzej Łukaszewski, Bogumił Łukaszewski, Józef Łukomski, Wolfgang Maertz, Danuta Makowska, Zbigniew Makowski, Mikołaj Malesza, Jerzy Malinowski, Eugeniusz „Geno” Małkowski, Izabela Marcjan, Adam Marczyński, Grażyna Markowska, Eugeniusz Markowski, Wiesław Markowski, Antonas Martinaitis, Takeya Maruyama, Alfons Mazurkiewicz, Jerzy Mazuś, Henryk Mądrowski, Lucjan Mianowski, Maria Michałowska, Risto Mijałkowski, Kumpyte

Milite, Teresa Miszkina, Anna Mizeracka-Zielińska, Adam Młodzianowski, Marko Monev, Martine Mongin, Stanisław Morzuś, Irena Musielak, Grzegorz Napierała, Julian Narzyński, Marcin Niziurski, Andrzej Nowacki, Bronisław Zygfryd Nowicki, Jerzy Nowosielski, Lech Okołów, Ritva Oksanen, Janusz Orbitowski, Wiesław Osewski, Henryk Osicki, Valerija Ostrauskienė, Jerzy Ostrogórski, Kazimierz Ostrowski, Henryk Oszczakiewicz, Jerzy Panek, Aleksander Pantalejew, Amiran R. Parkosadze, Milija Pavičević, Radwan Pąkowski, Władysław Pietruk, Janusz Piotrowski, Margaret Plesner, Henryk Płociennik, Bogdan Przybyliński, Janusz Przybylski, Danuta Przyłucka, Julian Raczko, Jan Radkowski, Małgorzata Radziszewska, Doris Reiter, Krystyna Rekosz, Józef Robakowski, Diana Roberts, Stanisław Rodziński, Henryk Rogoziński, Mieczysław Romańczuk, Erna Rosenstein, Leszek Rózga, Jacek Rybczyński, Stefan Rybi, Jacek Rykała, Jan Rylke, Allan Rzepka, Wojciech Sadley, Andrzej Sadowski, Maria Sakowicz-Kraszewska, Marek Sapetto, Masaiohi Sasaki, Wincenty Sawicki, Werner Schwartz, Wacława Serwan, Tadeusz Michał Siara, Jacek Sienicki, Danuta Sienkiewicz, Aleksandra Sienkowska, Jaroslav Sindelar, Janusz Skiba, Jan Juliusz Skibski, Andrzej Skoczylas, Jerzy Skrebek, Ryszard Skupin, Irena Snarska, Kazimierz Snednicki, Maksymilian Snoch, Anna Sokołowska, Kajetan Sosnowski, Jacek Sroka, Konrad Srzednicki, Romualdas Stankievicius, Petras Stankas, Maksymilian Starzec, Henryk Stażewski, Jonasz Stern, Barbara Stępniewska-Patzer, Alicja Stoksik, Adam Styka, Barbara Szajdzińska-Krawczyk, Józef Szajna, Wiesław Szamborski, Wiesław Szamocki, Piotr Szpakowicz, Anna Szpakowska-Kujawska, Marian Szpakowski, Bolesław Szpecht, Grzegorz Sztabiński, Maria Sztajerwald, Julian Szukielowicz, Szymon Szumiński, Zdeněk Světlík, Antoni Szymaniuk, Maria Szymańska, Kazimierz Śramkiewicz, Jan Świdorski, Jan Świtka Alfredas Šatas, Jan Tarasin, Helena Tchórzewska, Wiktoria Tołłoczko-Tur, Jan Trojan, Andrzej Tryzno, Czesław Tumielewicz, Krzysztof Tur, Bronisław Tyl, Maria Wiesława Tylek, Szałwa Urakiewicz-Szanidze, Eberhard Uss, Ricardas Vaitekunas, Alfonsas Vilpišauskas, Danuta Waberska, Władysław Wagner, Włodzimierz Wasilewicz, Zbigniew Waszczeniuk, Krzysztof Wawrzyniak, Mieczysław Wejman, Aleksander Wels, Janina Węgrzynowska, Czesław Wiącek, Krzysztof Wieczorek, Józef Wilkoń, Ryszard Winiarski, Mieczysław Wiśniewski, Stanisław Wiśniewski, Mikołaj Wołkowicki, Jan Wołoczniw, Adam Wsiołkowski, Jerzy Zabłocki, Helena Zadrejko, Lucjan Zamel, Krystyna Zawadzka, Józef Ząbkowski, Józef Zdziech, Dietrich Ziebart, Jacek Krzysztof Zieliński, Ryszard Jerzy Zieliński (Jurry), Jan Ziemiński, Rajmund Ziemiński, Jerzy Zinkow, Józefina Zopoth, Antoni Zydrón, Maria Żabska, Antoni Żabski, Janina Żemojtel

19 V – 15 VIII 2017

Białystok, Muzeum Rzeźby Alfonsa Karnego

Sztuka w cieniu PRL-u

[inf. dodatkowe]

Na wystawie znalazły się prace pochodzące ze zbiorów Muzeum Podlaskiego w Białymstoku, m.in. Józefa Gniatkowskiego, Jana Lebensteina, Jerzego Lengiewicza, Alfreda Lenicy, Stefana Rybiego, Wiesława Szamborskiego, Antoniego Szymaniuka, Jerzego Tchórzewskiego, Aleksandra Welsa

19 X 2018 – 13 I 2019

Białystok, Muzeum Podlaskie w Białymstoku

Zdumiewający Białystok.

Malarstwo w latach 60-70 XX wieku

Kurator: Cezary Szymaniuk

[bibl.]

J. Doroszkiewicz, *Muzeum Podlaskie. Zdumiewający Białystok! Malarstwo w latach 60. – 70. XX wieku*, „Kurier Poranny”, 19 X 2018; J. Doroszkiewicz, *Zdumiewające płótna w Ratuszu*, „Kurier Poranny” – dodatek „Magnez”, 29 XI 2018 [dok.]

Plakat, ulotka z nie sygn. tekstem bez tyt. (Archiwum Muzeum Podlaskiego w Białymstoku)

[inf. dodatkowe]

Na wystawie prezentowano prace m.in. Marii Anto, Alicji Chorociej, Aleksandra Chomczyka, Sławomira Chudzika, Janusza Debisa, Tadeusza Dominika, Józefa Gniatkowskiego, Jolanta Jakima-Zerek, Roberta Karata, Mikołaja Kochanowskiego, Aleksandra Kozyrskiego, Jerzego Lengiewicza, Alfreda Lenicy, Doroty i Jerzego Łabanowskich, Jadwigi Maziarskiej, Grzegorza Morycińskiego, Lecha Okołowa, Jerzego Panka, Stefana Rybiego, Marka Sapeto, Jacka Sienickiego, Jerzego Skarżyńskiego, Wiesława Szamborskiego, Antoniego Szymaniuka, Jana Tarasina, Aleksandra Welsa, Ryszarda Winiarskiego, Mikołaja Wołkowickiego, Rajmunda Ziemińskiego

24 I – 7 IV 2019

Białystok, Muzeum Rzeźby Alfonsa Karnego

Kompleksja lalki

Kurator: Beata Janowicz

[bibl.]

(DOR), *Muzeum Rzeźby Alfonsa Karnego. Kompleksja lalki – wernisaż*, „Kurier Poranny”, 24 I 2019; M. Żmijewska, *Tajemnice teatralnych magazynów. Lalki wyszły na wystawę*, „Gazeta Wyborcza. Białystok”, 24 I 2019

[inf. dodatkowe]

Na wystawie prezentowano lalki autorstwa m.in. Andrzeja Dworakowskiego, Adama Kiliana, Edwarda Lutczyna, i innych.

19 III – 30 VI 2019

Warszawa, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki

Lalki: teatr, film, polityka

Kuratorka: Joanna Kordjak (współpraca merytoryczna: Kamil Kopania)

[kat. wyst.]

J. Kordjak, K. Kopania (red.), *Lalki: teatr, film, polityka*, kat. wyst., Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa, 19 marca – 23 czerwca 2019, Warszawa 2019 [wersja angielska katalogu: J. Kordjak, K. Kopania (eds.), *Puppets: Theatre, Film, Politics*, exhib. cat., Zachęta – National Gallery of Art, Warsaw, 19 March – 23 June 2019, Warsaw 2019]

[bibl.]

K. Kasjanowicz, *Nie taka niewinna lalka*, „Gazeta Polska Codziennie”, 20 III 2019; P. Kosiewski, *Lalkowy świat*, „Tygodnik Powszechny”, nr 15 (3640), 14.04.2019, s. 86-88; M. Obarska, *Gabinet osobliwości*, „Lalki: teatr, film, polityka” w *Zachęcie*, www.culture.pl, 21 III 2019, <https://culture.pl/pl/artykul/gabinet-osobliwosci-lalki-teatr-film-polityka-w-zachecie> [dostęp: 21.03.2019]; A. Pyzik, *Lalki: teatr, film, polityka*, „Szum”, nr 26, 2019, s. 161-163; J. Ruszczyk, *Wietrzeń lalek*, „Newsweek Polska”; nr 14, 31 III 2019; P. Sarzyński, *Galeria lalek*, „Polityka”, nr 13 (3204), 27.03-2.04. 2019, s. 73; S. Szablowski, *Czy lalki lubią banany? Czyli spotkanie z zombie*; <https://przekroj.pl/kultura/czy-lalki-lubia-banany-stach-szablowski> [dostęp: 04.05.2019]; M. Waszkiel, *Lalki w Zachęcie*; 26 III 2019, www.marekwaszkiel.pl, <http://www.marekwaszkiel.pl/2019/03/26/lalki-w-zachecie/> i <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/lalki-w-zachecie.html> [dostęp: 27 IX 2019]; M. Weychert, „Mam sznurki na rękach jak z banialuki kukielka”, „Czas Kultury”, 2 V 2019; <http://czaskultury.pl/czytanki/mam-sznurki-na-rekach-jak-z-banialuki-kukielka/> [dostęp: 02.05.2019]

[dok.]

Plakaty w kilku wersjach, ulotki towarzyszące wystawie z tekstem Joanny Kordjak oraz opisami prac (Dział Dokumentacji Zachęty Narodowej Galerii Sztuki)

[inf. dodatkowe]

Artyści, których prace prezentowano na wystawie: Jan Berdyszak, Ali Bunsch, Jan Dorman, Stanisław Fijałkowski, Zofia Gutkowska-Nowosielska, Maria Jarema, Tadeusz Kantor, Adam Kilian, Jerzy Kolecki, Jerzy Kotowski, Jerzy Krawczyk, Lech Kunka, Jadwiga Maziarska, Kazimierz Mikulski, Witold Miller, Lidia Minticz, Helena Naksianowicz, Jerzy Nowosielski, Andrzej Pawłowski, Janina Petry-Przybylska, Piotr Sawicki, Leokadia Serafinowicz, Jerzy Skarżyński, Zofia Stanisławska-Howurkowa, Maciej Szańkowski, Marian Stańczak, Franciszka Themerson, Ewa Totwen, Olga Totwen, Zenon Wasilewski, Henryk Wiciński, Jerzy Zaruba, Jerzy Zitzman

PRACE SCENOGRAFICZNE

25 V 1970

Białystok, Białostocki Teatr Lalek

Królewski statek – Józef Ratajczak

Reż.: Krzysztof Rau

Muz.: Zbigniew Penhersi

Choreogr.: Edward Dobraczyński

[bibl.]

K. Kostaszuk, *Królewski statek*, „Teatr Lalek”, nr 4, 1970, s. 46-47; A. Michałowska (oprac.), *Wiesław Jurkowski. Dokumentacja działalności*, seria: „Lalkarze – materiały do biografii” pod redakcją Marka Waszkiela, Białystok 2009, s. 55-56; nie sygn., *Królewski statek*, „Gazeta Białostocka”, 26 XI 1971; I. Mazur-Tymburska, Jurkowski, Białystok 2011, s. 10; H. Pipiliuk, *Dla dorosłych i dla dzieci*, „Gazeta Białostocka”, 19 IV 1970; K. Rau, *Autolustracja*, Łomża 2009, s. 98

[dok.]

Program: informacje o spektaklu, obsada i lista osób zaangażowanych w jego powstanie, krótki nie sygn. tekst o przedstawieniu; plakat, egzemplarz sztuki (mpis); 18 fotografii autorstwa Waldemara Grzegorzcyka (Archiwum BTL)

[inf. dodatkowe]

Polska prapremiera sztuki

Nagroda Centralna za spektakl i nagroda reżyserska w Ogólnopolskim Konkursie „Bliżej Teatru”, 1970

20 XII 1970

Białystok, Białostocki Teatr Lalek

Zakłęty Rumak – Bolesław Leśmian

Adapt.: Zbigniew Kopalko

Reż.: Krzysztof Rau

Muz.: Bogumił Pasternak

[bibl.]

(Ag), *Pracowite lato Teatru Lalek*, „Gazeta Białostocka”, 16 VII 1971; (er), *Dla dzieci i dorosłych. Nowy sezon w Teatrze Lalek*, „Gazeta Białostocka”, 16 VIII 1970; (h), bez tyt., „Gazeta Białostocka”, 20 XII 1970; (Hr), *Znacie? To posłuchajcie!*, „Kontrasty. Miesięcznik Społeczno-Kulturalny”, nr 8, 1971, s. 40; I. Mazur-Tymburska, *Jurkowski*, Białystok 2011, s. 10; nie sygn., *Teatr Lalek zaprasza*, „Gazeta Białostocka”, 28 III 1971

[dok.]

Program: informacje o spektaklu, obsada i lista osób zaangażowanych w jego powstanie, krótki nie sygn. tekst o przedstawieniu; egzemplarz sztuki (mpis); plakat; 14 fotografii autorstwa Waldemara Gzregorczyka (Archiwum BTL)

[inf. dodatkowe]

W czasie trwania III Ogólnopolskiego Festiwalu Kulturalnego

Młodzieży Esperanckiej w Białymstoku (17-21 VII 1971) spektakl grany był w języku esperanto (tłum. sztuki na esperanto: Henryk Kaszkowiak)

Na Ogólnopolskim Konkursie Bliżej Teatru spektakl nagrodzono w dwóch kategoriach: 1. Nagroda Centralna za spektakl, 2. nagroda indywidualna za reżyserię

7 IV 1971

Białystok, Białostocki Teatr Lalek

Detektyw lis prowadzi śledztwo - Gyula Urbán

Przekład z języka węgierskiego: Zuzanna i Franciszek Pugetowie

Reż.: Joanna Piekarska

Muz.: Bogumił Pasternak

[bibl.]

(Ag), *Pracowite lato Teatru Lalek*, „Gazeta Białostocka”, 16 VII 1971; (er), *Dla dzieci i dorosłych. Nowy sezon w Teatrze Lalek*, „Gazeta Białostocka”, 16 VIII 1970; (er), *W teatrze lalek – „kryminal”*, „Gazeta Białostocka”, 7 V 1971; E. Hryniewicz, *Kronika kulturalna roku 1971*, „Kontrasty. Miesięcznik Społeczno-Kulturalny”, nr 1, 1972, s. 26; nie sygn., *Teatr Lalek zaprasza*, „Gazeta Białostocka”, 9 IV 1971; M. Waszkiel, *Dzieje teatru lalek w Polsce 1944-2000*, Warszawa 2012, s. 390

[dok.]

Program: informacje o spektaklu, obsada i lista osób zaangażowanych w jego powstanie, krótki nie sygn. tekst o konkursie dla dzieci związanym ze spektaklem; egzemplarz sztuki (mpis); 73 fotografie autorstwa Waldemara Gzegorczyka (Archiwum BTL)

[inf. dodatkowe]

Spektakl był prezentowany na VI Spotkaniach Teatrów Lalkowych Polski Wschodniej w Lublinie (1971) oraz II Międzynarodowym Festiwalu Kultury Młodzieży Esperanckiej w Białymstoku (1972)

10 VII 1971

Białystok, Białostocki Teatr Lalek

Siała baba mak - Krystyna Miłobędzka

Reż.: Andrzej Karolak

Muz.: Jerzy Milian

[bibl.]

(Ag), *„Siała baba mak”*, „Gazeta Białostocka”, 9 VII 1971; (Ag), *Pracowite lato Teatru Lalek*, „Gazeta Białostocka”, 16 VII 1971; (Hr), *Znacie? To posłuchajcie!*, „Kontrasty. Miesięcznik Społeczno-Kulturalny”, nr 8, 1971, s. 40; nie sygn., *Teatr najmłodszych*, „Gazeta Białostocka”, 17 II 1972

[dok.]

Egzemplarz sztuki (mpis); plakat w formie rozkładanej, papierowej czapeczki; 11 fotografii autorstwa Piotra Sawickiego (Archiwum BTL)

6 IX 1971

Bułgaria, Warna, Teatr Lalek w Warnie

Komedia Pietruszki - Jan Ośnica [Leon Moszczyński]

Przekład na język bułgarski: Peter Loczew

Reż.: Krzysztof Rau

Muz.: Luba Semirdżewa

[bibl.]

(Ag), *Współpraca teatrów lalek trwa*, „Gazeta Białostocka”, 26 IV 1971; (Hr), *Znacie? To posłuchajcie!*, „Kontrasty. Miesięcznik Społeczno-Kulturalny”, nr 6, 1971, s. 40; E. Hryniewicz, *Kronika kulturalna roku 1971*, „Kontrasty. Miesięcznik Społeczno-Kulturalny”, nr 1, 1972, s. 40; K. Orski, *Na linii Warna-Białystok*, „Kontrasty. Miesięcznik Społeczno-Kulturalny”, nr 5, 1970, s. 13; I. Przemyska, *Złoty Delfin*, „Kontrasty. Miesięcznik Społeczno-Kulturalny”, nr 12, 1970, s. 12-13; I. Przemyska, *Dwie premiery*, „Kontrasty. Miesięcznik Społeczno-Kulturalny”, nr 9, 1971, s. 25; A. Świdzińska, *Przyjaźń owocująca*, „Gazeta Białostocka”, 3 VII 1971; J. Todorow, *„Komedia Pietruszki” na warniejskiej scenie*, „Kontrasty. Miesięcznik Społeczno-Kulturalny”, nr 11, 1971, s. 16

31 XII 1971

Białystok, Białostocki Teatr Lalek

Chcę być duży - Gienadij Cyfierow, Henryk Sappir

Przekład z języka rosyjskiego: Konrad Śmiałowski

Reż.: Joanna Piekarska

Muz.: Leszek Żukowski

[bibl.]

I. Mazur-Tymburska, *Jurkowski*, Białystok 2011, s. 14-15

[dok.]

Program: informacje o spektaklu, obsada i lista osób zaangażowanych w jego powstanie, *Piosenka kotka* z zapisem nutowym; egzemplarz sztuki (mpis); 17 fotografii niepodpisanych (Archiwum BTL)

26 II 1972

Białystok, Białostocki Teatr Lalek

Kartoteka - Tadeusz Różewicz

Reż.: Krzysztof Rau

Muz.: Zbigniew Penhersi

[bibl.]

W. Dąbrowski, *Krzysztof Rau*, „Kontrasty. Miesięcznik Społeczno-Kulturalny”, nr 6, 1972, s. 31; W. Dąbrowski, *Kronika kulturalna roku 1972*, „Kontrasty. Miesięcznik Społeczno-Kulturalny”, nr 1, 1973, s. 12; (er), *Teatry zapraszają*, „Gazeta Białostocka”, 24 III 1972; (er), *Ostatnie przedstawienie „Kartoteki”*, „Gazeta Białostocka”, 3 V 1972; (er), *Jubileuszowy przegląd sztuk i teatrów*, „Gazeta Białostocka”, 16 X 1973; (er), *„Kartoteka” z udziałem H.*

Dłuzińskiego, „Gazeta Białostocka”, 25 X 1973; (er), *Recital Henryka Dłuzińskiego*, „Gazeta Białostocka”, 9 XI 1973; B. Frankowska, *Widnokreśli białostockiego teatru*, „Gazeta Białostocka”, 17 XI 1973; B. Frankowska, *Dramat dnia wczorajszego*, „Gazeta Białostocka”, 29 XII 1973; B. Frankowska, *Scena dla dorosłych w BTL*, w: J. Malinowski (koncepcja), *Nasz BTL. Scena dla dorosłych*, Białystok 2019, s. 8; S. Gębala, *Teatr Różewicza*, Wrocław 1978, s. 51-52; H. Jurkowski, *Dzieje teatru lalek. Od wielkiej reformy do współczesności*, Warszawa 1984, s. 192; W. Kazanecki, *Odnova sztuki lalkowej*, „Kontrasty. Miesięcznik Społeczno-Kulturalny”, nr 8, 1972, s. 14; K. Kopania, *Między malarstwem a teatrem*. Wiesław Jurkowski, „Kultura”, czerwiec/lipiec 2003, s. 14-15; K. Kopania, *Wiesława Jurkowskiego 'Czterej Jeźdźcy Apokalipsy'*, w: K. Kopania (red.), *Czas apokalipsy. Koniec dziejów w kulturze od późnego średniowiecza do współczesności*, Warszawa 2012, s. 215-216; K. Kopania, *Lalki mogą więcej, lalki żyją dłużej*, w: J. Kordjak, K. Kopania (red.), *Lalki: teatr, film, polityka*, kat. wyst., Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa, 19 marca – 23 czerwca 2019, Warszawa 2019, s. 35; L. Kozień, *Krzysztof Rau. Dokumentacja działalności*, seria: „Lalkarze – materiały do biografii” pod red. Marka Waszkiela, Łódź 1999, s. 62-63; R. Kraśko, *Kartoteka*, „Gazeta Białostocka”, 24 II 1972; R. Kraśko, *Henryk Dłuziński wśród pałub*, „Gazeta Białostocka”, 11 III 1972; R. Kraśko, *Ludziom teatru w dniu ich święta*, „Gazeta Białostocka”, 25 III 1972; R. Kraśko, *Dla widzów od lat trzech do... stu*, „Gazeta Białostocka”, 17 X 1973; I. Mazur-Tymburska, *Jurkowski*, Białystok 2011, s. 15; A. Michałowska (oprac.), *Wiesław Jurkowski. Dokumentacja działalności*, seria: „Lalkarze – materiały do biografii” pod redakcją Marka Waszkiela, Białystok 2009, s. 58-60; A. Michałowska (oprac.), *Wiesław Jurkowski. Dokumentacja działalności*, seria: „Lalkarze – materiały do biografii” pod redakcją Marka Waszkiela, Białystok 2009, s. 58-60; L. Piotrowski, *Bohater wśród lalek*, „Teatr”, nr 4, 1972; I. Przemyska, *Dwie premiery*, „Kontrasty. Miesięcznik Społeczno-Kulturalny”, nr 9, 1971, s. 25; J. Puget, *Kartoteka*, „Kontrasty. Miesięcznik Społeczno-Kulturalny”, nr 4, 1972, s. [przedruk w: M. Waszkiel, L. Kozień (red.), *100 przedstawień teatru lalek. Antologia recenzji, 1945-1996*, Łódź 1996, s. 143-146]; K. Rau, *Autolustracja*, Łomża 2009, s. 42-45; K. Suszczyński, *Teatr lalek dla dorosłych w powojennej Polsce*, w: J. Kordjak, K. Kopania (red.), *Lalki: teatr, film, polityka*, kat. wyst., Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa, 19 marca – 23 czerwca 2019, Warszawa 2019, s. 53-54; M. Waszkiel, *Dzieje teatru lalek w Polsce 1944-2000*, Warszawa 2012, s. 61, 167, 391; (wd), *Znacie? To posłuchajcie!*, „Kontrasty. Miesięcznik Społeczno-Kulturalny”, nr 7, 1972, s. 40

[dok.]

Program: fragmenty *Kartoteki* oraz *Spadania*, wyimki z tekstów poświęconych *Kartotece*, z „Dialogu” oraz „Spojrzeń”; Egzemplarz sztuki (mpis); plakat; 11 fotografii autorstwa Romana Sieńko (Archiwum BTL)

[inf. dodatkowe]

Spektakl prezentowany na V Międzynarodowym Festiwalu Teatrów Lalek w Bielsku-Białej

7 VII 1972

Białystok, Białostocki Teatr Lalek

Tymoteusz Rymcimci – Jan Wilkowski

Reż.: Krzysztof Rau

Melodie piosenek: Stanisław Prószyński

Aranżacja: Jerzy Maksymiuk

[bibl.]

(Ag), *Wybieram spektakl roku*, „Gazeta Białostocka”, 12-13 IV 1975; W. Dąbrowski, *Kronika kulturalna roku 1972*, „Kontrasty. Miesięcznik Społeczno-Kulturalny”, nr 1, 1973, czwarta i piąta strona okładki; (er), *Białostocki Teatr Lalek w TV*, „Gazeta Białostocka”, 3 I 1973; (er), *Białostockie lalki w TV*, „Gazeta Białostocka”, 5 I 1973; (er), *Aktorzy-lalkarze dzieciom budowlanych*, „Gazeta Białostocka”, 18 II 1973; A. Koziała (oprac.), *Wydarzenia „Gazeta Współczesna”*, 14-15-16 XII 1979; R. Kraśko, *Marzymy o teatrze dla wszystkich. Rozmowa z Krzysztofem Rau – dyrektorem Teatru Lalek w Białymstoku*, „Gazeta Białostocka”, 16 IV 1973; R. Kraśko, *Czarodziejskie lalki*, „Gazeta Białostocka”, 23 V 1973; (M.K.), *Białostocki Teatr Lalek laureatem festiwalu TV*, „Gazeta Białostocka”, 20 I 1973; R. Kraśko, *Bezdomny jubilat*, „Gazeta Białostocka”, 25 II 1973; T. Mujić, bez tyt., *„Telegram”* [Zagrzeb], 12 XI 1972; nie sygn., bez tyt., *„Gazeta Współczesna”*, 14 V 1976; M. Waszkiel, *Dzieje teatru lalek w Polsce 1944-2000*, Warszawa 2012, s. 396; (wd), *Kronika kulturalna*, „Kontrasty. Miesięcznik Społeczno-Kulturalny”, nr 6, 1973, s. 39; E. Zaleska, *Po II Festiwalu Widowisk Lalkowych*, „Radio i Telewizja”, nr 4, 21 I 1973

[dok.]

Plakat; tłumaczenie na polski recenzji: T. Mujić, bez tyt., *„Telegram”* [Zagrzeb], 12 XI 1972 (Archiwum BTL)

[inf. dodatkowe]

Nagranie telewizyjne dla I programu TVP, emisja 5 I 1973

II nagroda na II Telewizyjnym Festiwalu Teatrów Lalkowych, 1973

Wyróżnienia aktorskie dla Barbary Muszyńskiej i Dezyderiusza Gałęckiego oraz dyplom honorowy dla Doroty Wiszowatej na II Telewizyjnym Festiwalu Teatrów Lalkowych, 1973

Spektakl był prezentowany na Międzynarodowym Festiwalu Teatrów Lalek w Zagrzebiu, Jugosławia, 1972

21 IX 1972

Białystok, Białostocki Teatr Lalek

Wesołe Koguciki – Atanas Moczurow

Przekład z języka rosyjskiego: Ryszard Goszczyński

Reż.: Krzysztof Rau

Muz.: Jerzy Maksymiuk

[bibl.]

W. Dąbrowski, *Kronika kulturalna roku 1972*, „Kontrasty. Miesięcznik Społeczno-Kulturalny”, nr 1, 1973, czwarta strona okładki; (er), *Dla dzieci i dorosłych. Nowy sezon w Teatrze Lalek*, „Gazeta Białostocka”, 16 VIII 1970; (er), *Białostoccy lalkarze na festiwalach w Zagrzebiu i Warnie*, „Gazeta Białostocka”, 17 VIII 1972; (er), *Dla najmłodszych widzów „Wesołe koguciki”*, „Gazeta Białostocka”, 22 IX 1972; (er), bez tyt., „Gazeta Białostocka”, 30 III 1973; B. Frankowska, *Białostocki Teatr Lalek nad Bałtykiem*, „Gazeta Współczesna”, 29 XI 1978; R. Kraśko, *Marzymy o teatrze dla wszystkich. Rozmowa z Krzysztofem Rau – dyrektorem Teatru Lalek w Białymstoku*, „Gazeta Białostocka”, 16 IV 1973; I. Mazur-Tymburska, *Jurkowski*, Białystok 2011, s. 11; A. Michałowska (oprac.), *Wiesław Jurkowski. Dokumentacja działalności*, seria: „Lalkarze – materiały do biografii” pod redakcją Marka Waszkiela, Białystok 2009, s. 60; (M.K.), *Białostocki Teatr Lalek laureatem festiwalu TV*, „Gazeta Białostocka”, 20 I 1973; I. Przemyska, *Dwie premiery*, „Kontrasty. Miesięcznik Społeczno-Kulturalny”, nr 9, 1971, s. 25; K. Rau, *Autolustracja*, Łomża 2009, s. 101-102; M. Wszakiel, „Złoty Delfin” dla białostockich lalkarzy, „Gazeta Współczesna”, 14-15 X 1978; H. Wierciecka, *Złoty Delfin w Warnie*, „Kontrasty. Miesięcznik Społeczno-Kulturalny”, nr 9, 1972, s. 13

Program (informacje o spektaklu, obsada i lista osób zaangażowanych w jego powstanie, krótki nie sygn. tekst informacyjny o spektaklu); egzemplarz sztuki; 10 fotografii autorstwa Romana Sieńko (Archiwum BTL)

[inf. dodatkowe]

Prapremiera polska

I nagroda i Złoty Medal za realizację sztuki na Międzynarodowym Festiwalu Bułgarskich Sztuk Lalkowych w Warnie, Bułgaria 1972

Nagroda Centralna za spektakl w Ogólnopolskim Konkursie „Bliżej Teatru”, 1972

28 IX 1972

Białystok, Białostocki Teatr Lalek

Tymoteo Rymcimci – Jan Wilkowski

Przekład na język esperanto: Lech Piotrowski

Reż.: Krzysztof Rau

Melodie piosenek: Stanisław Prószyński

Aranżacja: Jerzy Maksymiuk

[bibl.]

(er), „Tymoteusz Rymcimci” w języku esperanto, „Gazeta Białostocka”, 24 IX 1972; (wd), *Znacie? To posłuchajcie!*, „Kontrasty. Miesięcznik Społeczno-Kulturalny”, nr 11, 1972, s. 40

[dok.]

Dwa egzemplarze sztuki (Archiwum BTL)

10 II 1973

Białystok, Białostocki Teatr Lalek

Niech żyje Punch! – Anonim

Przekład z języka angielskiego: Grzegorz Sinko

Scenariusz i reż.: Włodzimierz Felenczak

Muz.: Jerzy Derfel

[bibl.]

(ag), *Tylko dla dorosłych*, „Gazeta Białostocka”, 10 III 1974; (Ag), *„Wybieram spektakl roku”*, „Gazeta Białostocka”, 12-13 IV 1975; (er), *„Niech żyje Punch!”*, „Gazeta Białostocka”, 1 II 1973; (er), *Po raz pierwszy na polskiej scenie*, „Gazeta Białostocka”, 9 II 1973; (er), *Białostocki Teatr Lalek w Warszawie i woj. Warszawskim*, „Gazeta Białostocka”, 12 II 1974; (f), *Teatr lalek w telewizyjnym festiwalu*, „Gazeta Białostocka”, 15 XI 1974; F.H.P., *Kto wypędził Puncha?*, „Gazeta Białostocka”, 26 X 1974; FHP, *Test na inteligencję*, „Gazeta Białostocka”, 16 XI 1974; B. Frankowska, *Punch w Białymstoku*, „Przekrój”, 1 IV 1973; B. Frankowska, *Egzamin po 5 semestrach*, „Gazeta Współczesna”, 28-29 II 1976; B. Frankowska, *I ze czernasie ma lat moje serce*, w: *Włodzimierz Felenczak. 40 lat w teatrze*, Lublin 2004, s. 29; B. Frankowska, *Teatr tej małej planety*, w: *Włodzimierz Felenczak. 40 lat w teatrze*, Lublin 2004, s. 21; B. Frankowska, *Scena dla dorosłych w BTL*, w: J. Malinowski (koncepcja), *Nasz BTL. Scena dla dorosłych*, Białystok 2019, s. 8; A. Hausbrandt, *Starszy Pan w teatrze okrucieństwa*, „Express Wieczorny”, 6 III 1974; B. Jankowska, *Wędrowny sztukmistrz teatru*, w: *Włodzimierz Felenczak. 40 lat w teatrze*, Lublin 2004, s. 23; H. Jurkowski, *Moje pokolenie*, Łódź 2006, s. 312; K.K., *Niech żyje Punch!*, „Gazeta Białostocka”, 10 II 1973; M. Komorowska, *Okrutny Mr Punch*, „Teatr”, nr 6, 1973; K. Kopania, *Między malarstwem a teatrem*. *Wiesław Jurkowski*, „Kultura”, czerwiec/lipiec 2003, s. 14-15; K. Kopania, *Wiesława Jurkowskiego ‘Czterej Jeźdźcy Apokalipsy’*, w: K. Kopania (red.), *Czas apokalipsy. Koniec dziejów w kulturze od późnego średniowiecza do współczesności*, Warszawa 2012, s. 215; R. Kraśko, *Bezdomny jubilat*, „Gazeta Białostocka”, 25 II 1973; R. Kraśko, *Marzymy o teatrze dla wszystkich. Rozmowa z Krzysztofem Rau – dyrektorem Teatru Lalek w Białymstoku*, „Gazeta Białostocka”, 16 IV 1973; R. Kraśko, *Dla widzów od lat trzech do... stu*, „Gazeta Białostocka”, 17 X 1973; Z. Kwiecińska, *Niech żyje Punch!*, „Trybuna Ludu”, 14 II 1973; Z. Kwiecińska, *Sukcesy, mimo kłopotów*, „Trybuna Ludu”, 27 II 1974; I. Mazur-Tymburska, *Jurkowski*, Białystok 2011, s. 14; A. Michałowska (oprac.), *Wiesław Jurkowski. Dokumentacja działalności*, seria: „Lalkarze – materiały do biografii” pod redakcją Marka Waszkiela, Białystok 2009, s. 61-63; nie sygn., *Kalejdoskop*, „Gazeta Białostocka”, 16 II 1974; K. Rau, *Punch wraca na scenę*, „Gazeta Białostocka”, 9 XI 1974; K. Rau, *Autolustracja*, Łomża 2009, s. 44-45; M. Wszakiel, *Dzieje teatru lalek w Polsce 1944-2000*, Warszawa 2012, s. 167, 397; A. Wróblewski, *Sędzia okrutny, ale sprawiedliwy*, „Argumenty”, 17 III 1974 [przedruk w: *Białostocki Teatr Lalek 1953-1983*, Białystok 1985;

M. Waszkiel, L. Kozień (red.), *100 przedstawień teatru lalek. Antologia recenzji, 1945-1996*, Łódź 1998, s. 154-155]

[dok.]

Program (oprac. Włodzimierz Fełenczak): wykaz osób zaangażowanych w powstanie przedstawienia, cztery krótkie cytaty-wypowiedzi (Henryk Jurkowski, Arnold Racek, Pavel Vasiček, Jindrich Veselý), fragmenty „Podróży Guliwera” Jonathana Swifta, rysunki Zuzanny Rechowicz i Andrzej Piątkowskiego; ulotka *Lista niechybnych wskazań dla tych, którzy chcą osiągnąć wielkość* (H. Fielding w tłum. Jana Rusieckiego) egzemplarz sztuki; plakat; K.K., *Opisanie widowiska „Niech żyje Punch”*, mpis 6 s.; 30 fot. cz. b. (Archiwum BTL)

[inf. dodatkowe]

Prapremiera polska

Spektakl prezentowany w czasie Panoramy Trzydziestolecia w Warszawie, 1974

8 IX 1973

Bulgaria, Warna, Teatr Lalek w Warnie

Tymoteusz Rymcimci

- Jan Wilkowski

Reż.: Krzysztof Rau

Melodie piosenek: Stanisław Prószyński

Aranżacja: Jerzy Maksymiuk

[bibl.]

K, *Nasi w Berlinie*, „Kontrasty. Miesięcznik Społeczno-Kulturalny”, nr 5, 1976, s. 63

7 X 1973

Białystok, Białostocki Teatr Lalek

O Zwyrtałe muzykancie - Jan Wilkowski (wg Kazimierza Przerwy-Tetmajera)

Reż.: Krzysztof Rau

Muz.: Zbigniew Penhersi

[bibl.]

(er), *Białostocki Teatr Lalek w Opolu*, „Gazeta Białostocka”, 18 XI 1973; B. Frankowska, *Jak się teatr dostał do nieba i jak go z nieba wygnali na białostocką ziemię*, „Gazeta Białostocka”, 14 XII 1973; I. Mazur-Tymburska, *Jurkowski*, Białystok 2011, s. 11

[dok.]

Program: informacje o spektaklu, obsada i lista osób zaangażowanych w jego powstanie, tekst *Zwyrtałowa gra* autorstwa Klemensa Krzyżagórskiego, zestawienie „O Zwyrtałe muzykancie” na scenach lalkowych, 8 repr. cz. b. projektów scenograficznych W. Jurkowskiego; egzemplarz sztuki; 52 fotografie cz. b. autorstwa Romana Sienko (Archiwum BTL)

[inf. dodatkowe]

Spektakl zrealizowany z okazji jubileuszu 20-lecia Białostockiego Teatru Lalek

Przedstawienie prezentowane na VI Ogólnopolskim Festiwalu Teatrów Lalek, Opole 1973

29 XII 1973

Białystok, Białostocki Teatr Lalek

O straszliwym smoku i dzielnym szewczyku, prześlicznej królownie i królu Gwoździku - Maria Kownacka

Reż.: Krzysztof Rau

Muz.: Leszek Żuchowski

[bibl.]

(ag), *Kalejdoskop*, „Gazeta Białostocka”, 9 II 1974; (Ag), „Wybieram spektakl roku”, „Gazeta Białostocka”, 12-13 IV 1975; (Ag), *Nasze propozycje - w teatrze lalek*, „Gazeta Białostocka”, 25-26-27 IV 1975; (er), *Białostocki Teatr Lalek w Warszawie i woj. Warszawskim*, „Gazeta Białostocka”, 12 II 1974; W. Domański, *Teatry lalek w festiwalowym zwierciadle*, „Gazeta Białostocka”, 22 VI 1974; F.P., *Propozycje Teatru Lalek*, „Gazeta Białostocka”, 12 V 1974; B. Frankowska, *O dzielnym szewczyku i prześlicznym teatryku*, „Gazeta Białostocka”, 2 III 1974; B. Frankowska, *Egzamin po 5 semestrach*, „Gazeta Współczesna”, 28-29 II 1976; B. Henkel, bez tyt., „Sztandar Młodych”, 23-24 II 1974; (jar), „Baśń o straszliwym smoku... w Berlinie”, „Gazeta Współczesna”, 13-14 III 1976; I. Mazur-Tymburska, *Jurkowski*, Białystok 2011, s. 13; A. Michałowska (oprac.), *Wiesław Jurkowski. Dokumentacja działalności*, seria: „Lalkarze - materiały do biografii” pod redakcją Marka Waszkiela, Białystok 2009, s. 61; nie sygn., *Kalejdoskop*, „Gazeta Białostocka”, 16 II 1974; J. Niczyporowicz, *Kronika 1974*, „Kontrasty. Miesięcznik Społeczno-Kulturalny”, nr 1, 1975, s. 31; nie sygn., *Wybitne sceniczne osiągnięcie pokonało bariery językowe*, „Erlangen Tageblatt” nr 262, 15 XI 1976; nie sygn., bez tyt., „Kontrasty. Miesięcznik Społeczno-Kulturalny”, nr 3, 1976, s. 60; (p), *Teatr Lalek po sukcesach w Berlinie*, „Gazeta Współczesna”, 27-28 III 1976; K. Rau, *Autolustracja*, Łomża 2009, s. 107-110; (wad), *Spektakle Teatru Lalek*, „Gazeta Współczesna”, 16-17 X 1976

[dok.]

Program: informacje o spektaklu, obsada i lista osób zaangażowanych w jego powstanie, krótki nie sygn. tekst o spektaklu; Program w języku niemieckim: informacje o spektaklu, obsada i lista osób zaangażowanych w jego powstanie, omówienie olejnych aktów przedstawienia, krótki tekst na temat historii Państwowego Teatru Lalek w Białymstoku; egzemplarz sztuki; plakat; niemiecka ulotka w formie fotografii (fot. Piotr Sawicki); 26 fot. cz. b. autorstwa Romana Sienko (Archiwum BTL)

[inf. dodatkowe]

Spektakl prezentowany na:

- VI Międzynarodowym Festiwalu Teatrów Lalek,

Bielsko-Biała 1974

- Panoramy Trzydziestolecia, Warszawa 1974
- IV Telewizyjnym Festiwalu Widowisk Lalkowych dla Dzieci (I nagroda aktorska dla Tomasza Brzezińskiego), 1975
- Dni Kultury Polskiej, Berlin (NRD), 1976
- Dni Kultury Polskiej, Erlangen, Herzogonaurach (RFN), 1976
- Dni Polskie, Trypolis, Misurata (Libia), 1979

10 V 1974

Białystok, Białostocki Teatr Lalek

Don Žan - Anonim

Przekład z języka czeskiego: Jadwiga Bułakowska, Krystyna Wnukowa

Reż.: Tomasz Jaworski

Muz.: Mirosław Racewicz

[bibl.]

(Ag), „Wybieram spektakl roku”, „Gazeta Białostocka”, 12-13 IV 1975; F.P., *Propozycje Teatru Lalek*, „Gazeta Białostocka”, 12 V 1974; B. Frankowska, *Kaszparek*, „Gazeta Białostocka”, 25 V 1974; B. Frankowska, *Egzamin po 5 semestrach*, „Gazeta Współczesna”, 28-29 II 1976

[dok.]

7 fot. cz. b. niepodpisanych (Archiwum BTL)

[inf. dodatkowe]

Prapremiera polska

29 XII 1974

Białystok, Białostocki Teatr Lalek

Rumcajs - Ernest Bryll, Katarzyna Gaertner

Reż.: Krzysztof Rau (przy współpracy z Ireną Dragan)

Muz.: Katarzyna Gaertner

[bibl.]

(Ag), *Teatr lalek*, „Gazeta Białostocka”, 1-2 III 1975; J. Niczyporowicz, *Diariusz*, „Kontrasty. Miesięcznik Społeczno-Kulturalny”, nr 4, 1975, s. 64; nie sygn., „*Rumcajs*” w *Białymstoku*, „Gazeta Współczesna”, 27-28 XII 1975; (sak), *Teatr Lalek*, „Gazeta Współczesna”, 29-30-31 VIII 1975; B. Frankowska, *Miłością silnym, rozumnym szale*, „Gazeta Białostocka”, 21-23 II 1975; B. Frankowska, *Egzamin po 5 semestrach*, „Gazeta Współczesna”, 28-29 II 1976

[dok.]

Program w formie dwustronnego plakatu z: informacjami o spektaklu, obsadą i listą osób zaangażowanych w jego powstanie, tekst piosenki *Śpiewaj razem z nami*; egzemplarz sztuki; 86 fot. cz. b., nieliczne podpisane Roman Sienko (Archiwum BTL)

[inf. dodatkowe]

Przedstawienie roku 1975 w plebiscycie białostockiej publiczności

28 V 1975

Białystok, Białostocki Teatr Lalek

Kiedy rozkwitnie stokrotka - Rada Moskowa

Przekład z języka rosyjskiego: Weselin Dosew

Teksty piosenek: Bogusław Pezowicz

Reż.: Irena Dragan

Muz.: Leszek Żuchowski

[bibl.]

(sak), *Teatr Lalek*, „Gazeta Współczesna”, 29-30-31 VIII 1975

[dok.]

Program: informacje o spektaklu, obsada i lista osób zaangażowanych w jego powstanie, wycinanka dla dzieci; egzemplarz sztuki (Archiwum BTL)

15 XI 1975

Białystok, Białostocki Teatr Lalek

Czarodziejskie skrzypce - Franz Pocci

Przekład z języka niemieckiego: Jan Ośnica [Leon Moszczyński]

Adaptacja i reż.: Krzysztof Rau

Muz.: Jerzy Derfel

[bibl.]

I. Mazur-Tymburska, *Jurkowski*, Białystok 2011, s. 13; nie sygn., *Diariusz*, „Kontrasty. Miesięcznik Społeczno-Kulturalny”, nr 1, 1976, s. 62

[dok.]

Program: informacje o spektaklu, obsada i lista osób zaangażowanych w jego powstanie, Jan Ośnica *Jak mi się gawędziło z Poccim*, Henryk Jurkowski *Kasperle* (przedruk fragmentu z *Dziejów teatru lalek* H. Jurkowskiego), informacje o repertuarze z dwiema fot. cz. b. (Archiwum BTL)

30 XII 1975

Białystok, Białostocki Teatr Lalek

Tymoteusz Rymcimci - Jan Wilkowski

Reż.: Krzysztof Rau

Muz.: Stanisław Prószyński

Aranżacja: Jerzy Maksymiuk

[bibl.]

M. Waszkiel, *Niedźwiedź dzieckiem podszyty*, „Kontrasty. Miesięcznik Społeczno-Kulturalny”, nr 2, 1976, s. 61

[dok.]

Egzemplarz sztuki; 9 fot. cz. b. autorstwa Romana Sienko (Archiwum BTL)

18 IX 1976

Białystok, Białostocki Teatr Lalek

Tymoteusz wśród ptaków – Jan Wilkowski

Reż.: Krzysztof Rau

Muz.: Sławomir Czarnecki

[bibl.]

(p), *Dalszy ciąg przygód misia Tymoteusza*, „Gazeta Współczesna”, 16 IX 1976

[dok.]

Program: informacje o spektaklu, obsada i lista osób zaangażowanych w jego powstanie, Julian Tuwim *Ptak*; egzemplarz sztuki; 34 fot. cz. b. autorstwa Romana Sieńko (Archiwum BTL)

2 X 1976

Białystok, Białostocki Teatr Lalek

Niech żyje Punch! – Anonim

Przekład z języka angielskiego: Grzegorz Sinko

Scen. i reż.: Włodzimierz Felenczak

Muz.: Jerzy Derfel

[bibl.]

D.G., *Zza parawanu*, „Gazeta Współczesna”, 26-27 III 1977; B. Frankowska, *Teatr tej małej planety*, w: Włodzimierz Felenczak. *40 lat w teatrze*, Lublin 2004, s. 21; B. Frankowska, *I ze czternaście ma lat moje serce*, w: Włodzimierz Felenczak. *40 lat w teatrze*, Lublin 2004, s. 29; A. Michałowska (oprac.), *Wiesław Jurkowski. Dokumentacja działalności*, seria: „Lalkarze – materiały do biografii” pod redakcją Marka Waszkiela, Białystok 2009, s. 62; nie sygn., *Punch żyje!*, „Gazeta Współczesna”, 1-2-3 X 1976; nie sygn., *Kronika*, „Kontrasty. Miesięcznik Społeczno-Kulturalny”, nr 12, 1976, s. 63; (p), bez tyt., „Gazeta Współczesna”, 11-12 XII 1976; (wad), *Spektakle Teatru Lalek*, „Gazeta Współczesna”, 16-17 X 1976

[dok.]

Program w języku niemieckim: informacje o spektaklu, obsada i lista osób zaangażowanych w jego powstanie, opis spektaklu i fragment tekstu, krótka informacja na temat Państwowego Teatru Lalek w Białymstoku, 6 fot. w sepia; plakat (Archiwum BTL)

28 IV 1977

Białystok, Białostocki Teatr Lalek

Król Admetus i królowa Alcesta – Anonim

Przekład z języka czeskiego: Jadwiga Bułakowska, Krystyna Wnukowa

Reż.: Krzysztof Rau

Asystent reż.: Marek Waszkiel

Muz.: Zbigniew Penhersi

[bibl.]

L. Chalecka-Połocka, J. Kwasowski, *Urodzajny rok*, „Gazeta Współczesna”, 31 XII 1977-1 I 1978; (D.G.), *Lalkarze na Międzynarodowy Dzień Teatru*, „Gazeta Współczesna”, 29 III 1978; B. Frankowska, *Mitologia i lalki*, „Gazeta Współczesna”, 21-22 V 1977; nie sygn., *Z „Gazetą” do Teatru Lalek*, „Gazeta Współczesna”, 17 VIII 1977; nie sygn., *Marionetki zapraszają*, „Gazeta Współczesna”, 11-12 III 1978; (sak), *Lalki po urlopie*, „Gazeta Współczesna”, 5-6-7 VIII 1977

[dok.]

Program: informacje o spektaklu, obsada i lista osób zaangażowanych w jego powstanie, nie sygn.; tekst na temat spektaklu; egzemplarz sztuki; 27 fot. cz. b. autorstwa Romana Sieńko (Archiwum BTL)

5 XI 1977

Białystok, Białostocki Teatr Lalek

Smyk i Kwik – Ján Kákoš (wg J. C. Hronskiego)

Przekład z języka słowackiego: Barbara Benke, Zofia Szczygielska

Teksty piosenek: Lucyna Legut

Reż.: Jan Plewako

Muz.: Janusz Papaj

Układy taneczne: Edward Dobraczyński

[bibl.]

ANM, *Smyk i Kwik*, „Białostocki Informator Kulturalny”, nr 3, sierpień 1978, s. 8-9

[dok.]

Ulotka w formie kartki maszynopisu A4 z obsadą oraz listą osób zaangażowanych w powstanie przedstawienia, nie sygn. tekst na temat tekstu sztuki; egzemplarz sztuki; 16 fot. cz. b. autorstwa Romana Sieńko (Archiwum BTL)

30 XII 1977

Białystok, Białostocki Teatr Lalek

Zegar z kukułką – Zofia Prokofiewa

Przekład z języka rosyjskiego: Tomasz Jaworski

Reż.: Tomasz Jaworski

Muz.: Jerzy Derfel

[bibl.]

(D.G.), *Lalkarze na Międzynarodowy Dzień Teatru*, „Gazeta Współczesna”, 29 III 1978; I. Mazur-Tymburska, *Jurkowski*, Białystok 2011, s. 14; H. i M. Waszkiel, *Między Warną a Algierem. Sezon 1978/79 w Białostockim Teatrze Lalek*, „Białostocki Informator Kulturalny”, nr 7-8(14-15), lipiec-sierpień 1979, s. 27

[dok.]

Program: informacje o spektaklu, obsada i lista osób zaangażowanych w jego powstanie; egzemplarz sztuki; 40 fot. cz. b. autorstwa Romana Sieńko (Archiwum BTL)

[inf. dodatkowe]

Polska prapremiera sztuki

14 V 1978

Białystok, Białostocki Teatr Lalek

Sześć małych pingwinów (*Šestte Pingvinčeta*) – Boris Apriłow

Przekład z języka bułgarskiego: Henryk Jurkowski

Reżyseria: Krzysztof Rau

Muzyka: Jerzy Derfel

[bibl.]

(ank), „Sześć małych pingwinów”, „Gazeta Współczesna”, 13-14 V 1978; (D.G.), *Białostoccy lalkarze w TV*, „Gazeta Współczesna”, 11-12 VIII 1979; K. Czerwonkova, *Złoty Delfin '78*, „Narodna Kultura” [Sofia], XI 1978; B. Frankowska, *Białostocki Teatr Lalek nad Bałtykiem*, „Gazeta Współczesna”, 29 XI 1978; J. Jurczyk, *Polscy lalkarze i bułgarska dramaturgia*, „Głos Szczeciński”, 28 XII 1978; K.K., *Nieobecność ryby*, „Kontrasty. Miesięcznik Społeczno-Kulturalny”, nr 1, 1979; M. Kowalski, *Bułgarska sztuka lalkowa*, „Czas”, 10 XII 1978; A. Koziaara, *Smok w rezerwie*, „Gazeta Współczesna”, 7-8-9 VII 1978; I. Mazur-Tymburska, *Jurkowski*, Białystok 2011, s. 15; A. N. Mineyko, *Ożywić fokę, zagrać wieloryba*, „Białostocki Informator Kulturalny”, nr 1, czerwiec 1978, s. 3-5; A. Koziaara (oprac.), *Wydarzenia*, „Gazeta Współczesna”, 14-15-16 XII 1979; A. N. Mineyko, *Między wyjazdami (rozmowa z Krzysztofem Rauem)*, „Białostocki Informator Kulturalny”, nr 7, grudzień 1978, s. 7-11; M.M., *Złoty Delfin z Warny dla Białostockiego Teatru Lalek*, „Express Wieczorny”, 26 X 1978; nie sygn., *Kronika*, „Białostocki Informator Kulturalny”, nr 7, grudzień 1978, s. 47-48; nie sygn., *Kronika. Październik 78*, „Kontrasty. Miesięcznik Społeczno-Kulturalny”, nr 12, 1978, s. 60; nie sygn. *Z polsko-bułgarskiej kroniki teatralnej*, „Teatr”, nr 23, 1978; T. Ogrodzińska, *Między dosłownością a metaforą*, „Scena”, nr 4, 1979, s. 31; M. Popowa, *Lalki tańczą nad morzem*, „Paraleli”, 26 X – 1 XI 1978; M. Waszkiel, *Złoty Delfin dla białostockich lalkarzy*, „Gazeta Współczesna”, 14-15 X 1978; M. Waszkiel, *Lalkowy festiwal w Warnie*, „Scena”, nr 2, 1979; H. i M. Waszkiel, *Między Warną a Algierem. Sezon 1978/79 w Białostockim Teatrze Lalek*, „Białostocki Informator Kulturalny”, nr 7-8(14-15), lipiec-sierpień 1979, s. 25

[dok.]

Egzemplarz sztuki; dwustronny plakat autorstwa Wiesława Jurkowskiego z obsadą i lista osób zaangażowanych w powstanie przedstawienia; 2 pocztówki kol. z fotografiami z przedstawienia, autorstwa Romana Sienko (wyd. KAW); 40 fot. cz. b. autorstwa Romana Sienko (Archiwum BTL)

[inf. dodatkowe]

Grand Prix za spektakl, nagroda za reżyserię, I nagroda za scenografię, nagroda za muzykę, trzy nagrody aktorskie

na III Międzynarodowym Festiwalu Bułgarskich Sztuk Lalkowych w Warnie, Bułgaria, 1978

Sztuka prezentowana na Ogólnopolskim Przeglądzie Bułgarskich Sztuk Lalkowych w Szczecinie, 7 XI – 12 XI 1978

Nagranie telewizyjne

31 X 1978

Olsztyn, Olsztyński Teatr Lalek

Baśń o pięknej Parysadzcie – Bolesław Leśmian

Adaptacja: Natalia Gołębska

Reż.: Edward Dobraczyński

Muz.: Andrzej Biezan

Choreografia: Edward Dobraczyński

[dok.]

Plakat (Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego); Folder z informacjami o sztuce i nie sygn. krótkim tekstem poświęconym „Baśni o pięknej Parysadzcie” [Archiwum Olsztyńskiego Teatru Lalek]; Folder z informacjami o sztuce, wydrukowany przy okazji wznowienia przedstawienia w sezonie 1987-1988 (Archiwum Olsztyńskiego Teatru Lalek)

[inf. dodatkowe]

III nagroda za scenografię na IX Ogólnopolskim Festiwalu Teatrów Lalek w Opolu, 1979

11 XI 1978

Rabka, Państwowy Teatr Lalek „Rabcio”

Zimowa przygoda – Krzysztof Rau

Reż.: Joanna Piekarska

Muz.: Franciszek Wasilkowski

[dok.]

Plakat autorstwa Jerzego Koleckiego (Archiwum artysty)

16 III 1978

Białystok, Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza, Wydział Sztuki Lalkarskiej w Białymstoku

Szewczyk Dratewka – Maria Kownacka

Reż.: Krzysztof Rau

[bibl.]

nie sygn., *Kronika. Marzec 1978*, „Kontrasty. Miesięcznik Społeczno-Kulturalny”, nr 5, 1978, s. 61; F. Piątkowski, *Białostoccy magistranci grają „Pastorałkę”*, „Kontrasty. Miesięcznik Społeczno-Kulturalny”, nr 9, 1978, s. 62-63; M. Waszkiel, *Dzieje teatru lalek w Polsce 1944-2000*, Warszawa 2012, s. 421

[inf. dodatkowe]

Spektakl dyplomowy studentów IV roku Wydziału Sztuki Lalkarskiej PWST

28 II 1979

Białystok, Białostocki Teatr Lalek

Wojna o echo - Vlasta Pospíšilova

Przekład z języka czeskiego: Jan Puget

Reż.: Tomasz Jaworski

Muz.: Jerzy Derfel

[bibl.]

A. N. Mineyko, *Między wyjazdami (rozmowa z Krzysztofem Rauem)*, „Białostocki Informator Kulturalny”, nr 7, grudzień 1978, s. 10; ANM, *Wojna o Echo*, „Białostocki Informator Kulturalny”, nr 3(10), marzec 1979, s. 10-11; H. i M. Waszkiel, *Między Warną a Algierem. Sezon 1978/79 w Białostockim Teatrze Lalek*, „Białostocki Informator Kulturalny”, nr 7-8 (14-15), lipiec-sierpień 1979, s. 24-31

[dok.]

Dwustronny plakat z obsadą i lista osób zaangażowanych w powstanie przedstawienia; egzemplarz sztuki (Archiwum BTL)

7 IV 1979

Białystok, Białostocki Teatr Lalek

Baśń o pięknej Parysady - Bolesław Leśmian

Adapt.: Natalia Gołębska

Reż.: Krzysztof Rau

Muz.: Zbigniew Penhersi

[bibl.]

ANM, *Wrzesień w lalkach*, „Białostocki Informator Kulturalny”, nr 9(16), wrzesień 1979, s. 10; S. Henczelowa, *Bajka w bajce*, „Kontrasty”, Trzy nr 5, 1979, s. 61; I. Mazur-Tymburska, *Jurkowski*, Białystok 2011, s. 10; A. N. Mineyko, *Między wyjazdami (rozmowa z Krzysztofem Rauem)*, „Białostocki Informator Kulturalny”, nr 7, grudzień 1978, s. 10; A. N. Mineyko, *Lalki i dekoracje, czyli „Parysada” za kulisami*, „Białostocki Informator Kulturalny”, nr 4(11), kwiecień 1979, s. 8-11; A. N. Mineyko, *Na nowej scenie*, „Białostocki Informator Kulturalny”, nr 11(18), listopad 1979, s. 9-10; H. i M. Waszkiel, *Między Warną a Algierem. Sezon 1978/79 w Białostockim Teatrze Lalek*, „Białostocki Informator Kulturalny”, nr 7-8(14-15), lipiec-sierpień 1979, s. 24-31

[dok.]

Egzemplarz sztuki; dwustronny plakat z obsadą i lista osób zaangażowanych w powstanie przedstawienia; 43 fot. cz. b. autorstwa Romana Sienko (Archiwum BTL)

16 IV 1979

Widowisko telewizyjne, emisja w programie I TVP

Baśnie mojego dzieciństwa

- wg Hansa Christiana Andersena

Scenariusz: Jan Wilkowski

Reż.: Krzysztof Rau

Reż. telewizyjna: Barbara Borys-Damięcka

Scenografia: Tatiana Kwiatkowska

Dekoracje lalki: Wiesław Jurkowski

Oprac. muzyczne: Andrzej Fronczak

26 IV 1979

Białystok, Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna

im. Aleksandra Zelwerowicza, Wydział Sztuki Lalkarskiej w Białymstoku

Don Žan - Anonim

Reż.: Tomasz Jaworski

[bibl.]

(ank), *Dyplomowane lalki*, „Gazeta Współczesna”, 25 IV 1979

[inf. dodatkowe]

Spektakl dyplomowy studentów IV roku

19 V 1979

Białystok, Białostocki Teatr Lalek

O straszliwym smoku i dzielnym szewczyku, przesłicznej królownie i królu Gwoździku - Maria Kownacka

Reż.: Krzysztof Rau

Muz.: Leszek Żuchowski

[bibl.]

(ank), *Kownacka i Bryll, wkrótce nowe premiery*, „Gazeta Współczesna”, 16 I 1980; (D.G.), *Z teatru lalek*, „Gazeta Współczesna”, 1-2-3 VI 1979; nie sygn., *Kronika*, „Białostocki Informator Kulturalny”, 9(16), wrzesień 1979, s. 44; nie sygn., *Kronika*, „Białostocki Informator Kulturalny”, nr 6(37), 1981, s. 46; A. N. Mineyko, *Na nowej scenie*, „Białostocki Informator Kulturalny”, nr 11(18), listopad 1979, s. 9-10; A. N. Mineyko, *Na nowej scenie*, „Białostocki Informator Kulturalny”, nr 7-8(26-27), lipiec-sierpień 1980, s. 13-15; H. i M. Waszkiel, *Między Warną a Algierem. Sezon 1978/79 w Białostockim Teatrze Lalek*, „Białostocki Informator Kulturalny”, nr 7-8 (14-15), lipiec-sierpień 1979, s. 24-31

[dok.]

Egzemplarz sztuki; program: obsada i lista osób zaangażowanych w powstanie przedstawienia, tekst *Od teatru*, podpisany „Zespół Białostockiego Teatru Lalek”; pocztówka kol. (wyd. KAW) z fot. autorstwa Romana Sienko (Archiwum BTL)

[inf. dodatkowe]

Laureat plebiscytu na najciekawsze przedstawienie 1980 r.

Nagranie telewizyjne (emisja: 8 IV 1984 w programie I TVP).

17 VI 1979

Wałbrzych, Państwowy Teatr Lalek w Wałbrzychu

Car Maksymilian - Aleksy Remizow

Przekład z języka rosyjskiego: Seweryn Pollak

Reż.: Wojciech Kobrzyński

Muz.: Jerzy Filc

[bibl.]

H. Jurkowski, *Dzieje teatru lalek. Od wielkiej reformy do współczesności*, Warszawa 1984, s. 188; I. Mazur-Tymburska, *Jurkowski*, Białystok 2011, s. 11; A. Michałowska (oprac.), *Wiesław Jurkowski. Dokumentacja działalności*, seria: „Lalkarze – materiały do biografii” pod redakcją Marka Waszkiela, Białystok 2009, s. 69

[dok.]

Afisz; program z fragmentem tekstu Seweryna Pollaka, przedrukowanym z „Dialogu”, nr 4, 1971 (Archiwum Teatru Lalki i Aktora w Wałbrzychu)

1 IX 1979

Wałbrzych, Państwowy Teatr Lalek w Wałbrzychu

Don Žan – Anonim

Reż.: Tomasz Jaworski

Muz.: Mirosław Rarewicz

[dok.]

Afisz (Archiwum Teatru Lalki i Aktora w Wałbrzychu)

16 XII 1979

Białystok, Białostocki Teatr Lalek

Słowik – Ernest Bryll

Reż.: Tomasz Jaworski

Muz.: Leszek Żuchowski

[bibl.]

(ank), *Kownacka i Bryll, wkrótce nowe premiery*, „Gazeta Współczesna”, 16 I 1980; ANM, *Otwarcie Państwowego Teatru Lalek w Białymstoku*, „Białostocki Informator Kulturalny”, nr 1(20), styczeń 1980, s. 7-9; (D.G.), *Z teatru lalek*, „Gazeta Współczesna”, 1-2-3 VI 1979; T. Gail, *Władza i piękno*, „Kontrasty. Miesięcznik Społeczno-Kulturalny”, nr 2, 1980, s. 63; A. Koziara, *Teatr robią ludzie. Rozmowa z doc. Krzysztofem Rauem, prodziekanem Wydziału Lalkarskiego PWST, dyrektorem Teatru Lalek*, „Gazeta Współczesna”, 14-15-16 XII 1979; I. Mazur-Tymburska, *Jurkowski*, Białystok 2011, s. 15; A. N. Mineyko, *Na nowej scenie*, „Białostocki Informator Kulturalny”, nr 11(18), listopad 1979, s. 9-10; A. N. Mineyko, *Baśniowym bohaterom i widzom...*, „Białostocki Informator Kulturalny”, nr 12(19), grudzień 1979, s. 5; nie sygn., *Kronika*, „Białostocki Informator Kulturalny”, nr 2(21), luty 1980, s. 50; nie sygn., *Kronika. Grudzień 1979*, „Kontrasty. Miesięcznik Społeczno-Kulturalny”, nr 2, 1980, s. 61; A. N. Mineyko, *Na nowej scenie*, „Białostocki Informator Kulturalny”, nr 7-8(26-27), lipiec-sierpień 1980, s. 13-15; A. W. Pawluczuk, *Od izby do teatru*, „Kontrasty. Miesięcznik Społeczno-Kulturalny”, nr 2, 1980, s. 62; F. Piątkowski, *Półmetek w Teatrze oraz kilka aluzji*, „Gazeta Współczesna”, 12-13 IV 1980; F. Piątkowski, *Lepszy ptaszek czyli „Słowik”*,

„Gazeta Współczesna”, 18-19-20 IV 1980

[dok.]

Program: obsada i lista osób zaangażowanych w powstanie przedstawienia, Tomasz Jaworki *Od reżysera*, Ernest Bryll *Od autora*, Zespół Białostockiego Teatru Lalek, *Od teatru*; Egzemplarz sztuki; 72 fot. cz. b. autorstwa Romana Sienko (Archiwum BTL)

13 IX 1980

Białystok, Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza, Wydział Sztuki Lalkarskiej w Białymstoku

Program estradowy absolwentów II roku Wydziału Lalkarskiego PWST

Opieka pedagogiczna i reżyserska: Krzysztof Rau

[bibl.]

(f), *Zaproszenie do Paryża*, „Gazeta Współczesna”, 6-7 IX 1980

[inf. dodatkowe]

Program prezentowany 13 i 14 września 1980 r. w Paryżu, w czasie święta „L’Humanite”

1980

Białystok, Białostocki Teatr Lalek

Król Mięsopest – Jarosław Marek Rymkiewicz

Reż.: Tomasz Jaworski

Muz.: Leszek Żuchowski

[bibl.]

(ank), *Teatr Lalek zaprasza*, „Gazeta Współczesna”, 8 X 1980; I. Mazur-Tymburska, *Jurkowski*, Białystok 2011, s. 16

[inf. dodatkowe]

Przedstawienie nie doszło do skutku. Wiesław Jurkowski stworzył projekty scenograficzne, na podstawie których zdążono wykonać lalki.

12 I 1981

Białystok, Białostocki Teatr Lalek

Niespokojny duch – Waldemar Śmigasiewicz

Reż.: Waldemar Śmigasiewicz

Muz.: Jerzy Derfel

[bibl.]

M. Abramowicz, *Niekorzystny dla młodych*, „Zdarzenia. Białostocki Informator Kulturalny”, nr 7-8(38-39), lipiec-sierpień 1981, s. 29-33; (CH), *Wybieramy najpopularniejszy spektakl teatralny 1981 r.*, „Gazeta Współczesna”, 22 II 1982; A. N. Mineyko, *Trzy grudniowe premiery*, „Białostocki Informator Kulturalny”, nr 12(31), grudzień 1980, s. 36; A. N. Mineyko, *Starzy i młodzi*, „Białostocki Informator Kulturalny”, nr 3, 1981

[dok.]

Program: obsad i lista osób zaangażowanych w powstanie przedstawienia, nie sygn. tekst bez tyt.; zaproszenie; plakat; egzemplarz sztuki; 33 fot. cz. b. autorstwa Romana Sierńko (Archiwum BTL)

[inf. dodatkowe]

Prapremiera polska

20 V 1981

Rabka, Państwowy Teatr Lalek „Rabcio”

Koziołek Matołek - Kornel Makuszyński

Reż.: Joanna Piekarska

Muz.: Franciszek Wasilkowski

[dok.]

Plakat autorstwa Jerzego Koleckiego (Archiwum artysty)

24 V 1981

Białystok, Białostocki Teatr Lalek

Kram z naszymi lalkami

Scenariusz: Krzysztof Rau

Teksty piosenek: Agnieszka Osiecka

Reż.: Krzysztof Rau

Muz.: Jerzy Derfel, Jerzy Maksymiuk

[bibl.]

M. Abramowicz, *Niekorzystny dla młodych*, „Zdarzenia. Białostocki Informator Kulturalny”, nr 7-8(38-39), lipiec-sierpień 1981, s. 29-33; anam, *Kram z naszymi lalkami*, „Białostocki Informator Kulturalny”, nr 5(36), maj 1981, s. 25; (CH), *Wybieramy najpopularniejszy spektakl teatralny 1981 r.*, „Gazeta Współczesna”, 22 II 1982; L. Chalecka-Połocka, *Zastąpić dziecku inne radości. „GW” rozmawia z dyrektorem Teatru Lalek w Białymstoku - Krzysztofem Rauem*, „Gazeta Współczesna”, 25-26-27 IX 1981; nie sygn., *„Kram z naszymi lalkami”*, „Gazeta Współczesna”, 14-15-16 VIII 1981; nie sygn., *Kronika*, „Zdarzenia. Białostocki Informator Kulturalny”, nr 10(41), październik 1981, s. 47; (olp), *Wybieramy najpopularniejszy spektakl teatralny 1981 roku*, „Gazeta Współczesna”, 9 III 1982

[dok.]

Plakat autorstw M. Florczykowskiej; 23 fot. cz. b. autorstwa Romana Sierńko (Archiwum BTL)

[inf. dodatkowe]

Prapremiera sztuki

Przedstawienie prezentowane na IV Międzynarodowym Festiwalu Bułgarskich Sztuk Lakowych, Warna, Bułgaria, 1981

20 IX 1981

Białystok, Białostocki Teatr Lalek

Zimowa przygoda - Krzysztof Rau

Reż.: Krzysztof Rau

Muz.: Jerzy Derfel

[bibl.]

L. Chalecka-Połocka, *Zastąpić dziecku inne radości. „GW” rozmawia z dyrektorem Teatru Lalek w Białymstoku - Krzysztofem Rauem*, „Gazeta Współczesna”, 25-26-27 IX 1981; (CH), *Wybieramy najpopularniejszy spektakl teatralny 1981 r.*, „Gazeta Współczesna”, 22 II 1982; A. Koziara, *Muzykalny bałwan*, „Gazeta Współczesna”, 29-30-31 I 1982; nie sygn., *Pierwsze w sezonie*, „Gazeta Współczesna”, 18-19-20 IX 1981; O. Pacewicz, *Nie tylko powtórki*, „Gazeta Współczesna”, 3 II 1982

[dok.]

Ulotka reklamowa zaprojektowana przez M. Florczykowską, z obsadą i innymi osobami zaangażowanymi w powstanie przedstawienia; plakat autorstwa M. Florczykowskiej; egzemplarz sztuki; 48 fot. cz. b. autorstwa Romana Sierńko (Archiwum BTL)

19 II 1982

Lublin, Teatr Lalki i Aktora im. Hansa Christiana Andersena

Amor Divinus. Misterium staropolskie (tryptyk) - Anonim

Oprac. tekstu: Mieczysław Kotlarczyk

Reż.: Tomasz Jaworski

Muz.: Sławomir Czarnecki

[bibl.]

J. Jasiński, *Stara polszczyzna wskrzeszona*, „Sztandar Ludu”, 31 III 1989 [przedruk w: M. Waszkiel, L. Kozień (red.), *100 przedstawień teatru lalek. Antologia recenzji, 1945-1996*, Łódź 1998, s. 182-184]; A. Z. Makowiecki, *Misterium zlaicyzowane*, „Teatr Lalek”, 5, 1982, s. 8; I. Mazur-Tymburska, *Jurkowski*, Białystok 2011, s. 12; A. Michałowska (oprac.), *Wiesław Jurkowski. Dokumentacja działalności*, seria: „Lalkarze - materiały do biografii” pod redakcją Marka Waszkiela, Białystok 2009, s. 69; W. Mazurkiewicz, *Inszenizacje staropolskie w PTL i A w Lublinie (Tryptyk Staropolski, Amor Divinus, Opatrzności Boskiej Dzieło)*, praca magisterska napisana pod kierunkiem doc. dr Bożeny Frankowskiej w roku akademickim 1987/1988, Biblioteka AT, M-147; F. Piątkowski, *Dramat w lirycznej poświacie*, *Sztandar Ludu*, 2-3-4 IV 1982; M. Waszkiel, *Dzieje teatru lalek w Polsce 1944-2000*, Warszawa 2012, s. 433, 467

[dok.]

Program spektaklu (red. Jadwiga Leonkiewicz, projekt okładki Wiesław Jurkowski): tekst Juliusza Lewańskiego *O misteriach*; tekst Ireny Sławińskiej *Dramat staropolski na współczesnej scenie*; tekst Henryka Jurkowskiego

Misterium na scenie lalkowej; krótkie fragmenty tekstów Kazimierza Dejmka (z: *O teatrze narodowym*, „Dialog”, nr 4, 1976) i Leona Schillera (fragment listu do Edwarda Gordona Craiga oraz komentarzy reżyserskich do *Pastorałki*); lista osób zaangażowanych w powstanie przedstawienia; plakat autorstwa Wiesława Jurkowskiego; afisz; tekst spektaklu; partytura; 4 fot. cz. b.; 15 projektów scenograficznych Wiesława Jurkowskiego [Archiwum Teatru im. Hansa Christiana Andersena w Lublinie]

19 III 1982

Białystok, Białostocki Teatr Lalek

Przypowieść o Jasiu, który szukał osła - Edmund Wojnarowski

Reż.: Krzysztof Rau

Muz.: Sławomir Czarnecki

Przygotowanie muzyczne zespołu: Bernadetta Rau

Przygotowanie sprawnościowe zespołu: Stanisław Moczul

[bibl.]

B. Frankowska, *Niech żyje wolna pacyna*, „Tygodnik Kulturalny”, 1 VIII 1982; (j.r.), *Dla dzieci i dorosłych*, „Nowości – Dziennik Toruński”, 11-13 VI 1982; (kid), *Białostocki Teatr Lalek w Zielonej Górze*, „Gazeta Lubuska”, 4-6 VI 1982; A. Koziara, *W pogoni za osłem*, „Gazeta Współczesna”, 4-5-6 VI 1982; nie sygn., *Do Torunia i Zielonej Góry*, „Gazeta Współczesna”, 2 VI 1982; nie sygn., *Wybieramy najpopularniejszy spektakl teatralny 1982*, „Gazeta Współczesna”, 18 II 198; (olp), *Prapremiera w Teatrze Lalek*, „Gazeta Współczesna”, 18 III 1982; (olp), *W Teatrze Lalek...*, „Gazeta Współczesna”, 1 VII 1982; (olp), *Wybieramy najpopularniejszy spektakl teatralny 1982*, „Gazeta Współczesna”, 2 III 1983; (olp), *Wybieramy najpopularniejszy spektakl teatralny 1982*, „Gazeta Współczesna”, 14 III 1983; (olp), *Trzydziestoletni Białostocki Teatr Lalek*, „Gazeta Współczesna”, 8-9 X 1983; (olp), *„Przypowieść o Jasiu...” schodzi ze sceny*, „Gazeta Współczesna”, 10 XI 1983; O. Pacewicz, *Od premiery do premiery*, „Gazeta Współczesna”, 26-27-28 III 1982; O. Pacewicz, *Wielkie miłości Bolka i Lolka*, „Gazeta Współczesna”, 27 III 1984; O. Pacewicz, *Gdzie jest duch?*, „Gazeta Współczesna”, 23-25 IV 1982

[dok.]

Program: informacje o spektaklu, obsada i lista osób zaangażowanych w jego powstanie, nie sygn. tekst bez tyt.; zaproszenie; egzemplarz sztuki; 91 fot. cz. b. autorstwa Romana Sienko (Archiwum BTL)

[inf. dodatkowe]

Prapremiera sztuki

III nagroda na Ogólnopolskim Konkursie na Sztukę dla Teatru Lalek, 1981

Przedstawienie 1982 roku wybrane w plebiscycie białostockiej publiczności

Spektakl prezentowany na XIV Festiwalu Teatrów Lalkowych Polski Północnej w Toruniu, 1982

14 VIII 1982

Białystok, Białostocki Teatr Lalek

Wagary - Bogusław Kierc

Reż.: Bogusław Kierc

Muz.: Zbigniew Karnecki

[bibl.]

A. Koziara, *Goła do łokcia*, „Gazeta Współczesna”, 3-4-5 IX 1982; I. Mazur-Tymburska, *Jurkowski*, Białystok 2011, s. 14; nie sygn., *Wybieramy najpopularniejszy spektakl teatralny 1982*, „Gazeta Współczesna”, 18 II 198; (olp), *Wybieramy najpopularniejszy spektakl teatralny 1982*, „Gazeta Współczesna”, 4 III 1983; (olp), *Wybieramy najpopularniejszy spektakl teatralny 1982*, „Gazeta Współczesna”, 14 III 1983; K. Rau, *Autolustracja*, Łomża 2009, s. 150

[dok.]

Program: informacje o spektaklu, obsada i lista osób zaangażowanych w jego powstanie, B. Kierc, bez tyt.; egzemplarz sztuki; 45 fot. cz. b. autorstwa Romana Sienko (Archiwum BTL)

[inf. dodatkowe]

Prapremiera sztuki

Sztuka wyróżniona nagrodą specjalną za wybitne wartości literackie na IV Ogólnopolskim Konkursie na Sztukę Lalkową dla Dzieci i Młodzieży, 1983

20 III 1983

Białystok, Białostocki Teatr Lalek

Nim zapieje trzeci kur (Do trzeticz pietuchow) - Wasilij Szukszyn

Przekł.: Aleksander Bogdański

Adaptacja: Krzysztof Rau

Reż.: Krzysztof Rau

Muz.: Sławomir Czarnecki

Choreografia: Wiesław Dąbrowski

Asystent reżysera: Wojciech Szelachowski

[bibl.]

(bis), *„Nim zapieje trzeci kur”*, „Gazeta Współczesna”, 9-10 XI 1985; L. Chalecka-Połocka, *Zastąpić dziecku inne radości. „GW” rozmawia z dyrektorem Teatru Lalek w Białymstoku - Krzysztofem Rauem*, „Gazeta Współczesna”, 25-26-27 IX 1981; M. Binkowska, *Próba zapisu inscenizacji „Nim zapieje trzeci kur” według Wasilija Szukszyna w inscenizacji Krzysztofa Raua*, praca magisterska napisana pod kierunkiem dr Bożeny Frankowskiej w roku akademickim 1986/1987, Biblioteka AT, M-127; W. Dąbrowski, *Twórcy potrzebują mecenatu*, „Gazeta Współczesna”, 27 VI 1984; B. Frankowska, *W teatrze Krzysztofa Raua*, „Kontrasty

Miesięcznik Społeczno-Kulturalny", nr 10, 1983, s. 45-46; B. Frankowska, *Lalki w Białymstoku*, „Kontrasty. Miesięcznik Społeczno-Kulturalny", nr 12, 1984, s. 36-38; P. Galara, *Lalka i człowiek*, „Tak i nie", nr 27, 1988; K. Głomb, *Kto pokocha Pietruszkę?*, „Gazeta Krakowska", 15 XII 1985; E. Grygo, *Pytania o jakość życia*, „Gazeta Współczesna", 2-3-4 IV 1983; (jk), *Nowy sezon kulturalny*, „Kontrasty. Miesięcznik Społeczno-Kulturalny", nr 12, 1983, s. 46; H. Jurkowski, *Na huśtawce*, „Teatr Lalek", 4, 1985, s. 6; (kon), *Łabędzi śpiew „Kura”...*, „Gazeta Współczesna", 14-15 XII 1985; K. Kopania, *Wiesława Jurkowskiego 'Czterej Jeźdźcy Apokalipsy'*, w: K. Kopania (red.), *Czas apokalipsy. Koniec dziejów w kulturze od późnego średniowiecza do współczesności*, Warszawa 2012, s. 215; A. Koziaara, *Czuć Rosjaninem*, „Kurier Podlaski", 15-17 VII 1983; A. Koziaara, *Niepokoje*, „Kurier Podlaski", 20 X 1983; A. Koziaara, *Opera marionetek*, „Kurier Podlaski", 2-4 XI 1983; A. Koziaara, *Porozmawiajmy o Szukszynie. Rozmowa z Krzysztofem Rauem*, „Kurier Podlaski", 4-6 V 1984; (kp), *Po prostu jestem malarzem*, „Gazeta Współczesna", 22 VI 1983; L. Kozień, *Krzysztof Rau. Dokumentacja działalności*, seria: „Lalkarze – materiały do biografii" pod red. Marka Waszkiela, Łódź 1999, s. 63-64; J. Kwieciński, *Udany start*, „Głos Robotniczy", 21 XI 1985; (LH), *O polskim Festiwalu Sztuk Rosyjskich i Radzieckich*, „Express Ilustrowany", nr 220, 1985; (m-i), *Szuskzyn... w Teatrze Lalek*, „Gazeta Współczesna", 1-2 IX 1984; E. Maciejewska, *Teatr bez granic*, „Kultura", nr 27, 1986; I. Mazur-Tymburska, *Jurkowski*, Białystok 2011, s. 11-12; (m-i), *Lalki dla dorosłych*, „Gazeta Współczesna", 13 IX 1984; nie sygn., *Gościnnie w stolicy*, „Express Wieczorny", 15 XI 1983; nie sygn., bez tyt., „Gazeta Współczesna", 29 XI 1985; (olp), *Szuskzyn w Teatrze Lalek*, „Gazeta Współczesna", 18 III 1983; (olp), *„Nim zapieje trzeci kur..."*, „Gazeta Współczesna", 20 V 1983; (olp), *Trzydziestoletni Białostocki Teatr Lalek*, „Gazeta Współczesna", 8-9 X 1983; (olp), *Wybieramy najpopularniejszy spektakl teatralny*, „Gazeta Współczesna", 14 II 1984; (olp), *Wybieramy spektakl 1983 roku*, „Gazeta Współczesna", 23 II 1984; (olp), *Wybieramy najpopularniejszy spektakl teatralny 1983 roku*, „Gazeta Współczesna", 28 II 1984; (olp), *Wybieramy najpopularniejszy spektakl teatralny 1983 roku*, „Gazeta Współczesna", 5 III 1984; (olp), *Z liczydłami u muzyków i lalkarzy*, „Gazeta Współczesna", 3 I 1985; (olp), *Jaki będzie przebój teatralny roku?*, „Gazeta Współczesna", 9-10 II 1985; (pa), *Białostockie lalki grają Szuskzyna*, „Życie Warszawy", 18 XI 1983; O. Pacewicz, *Wybieramy najpopularniejszy spektakl teatralny 1983 roku*, „Gazeta Współczesna", 8 II 1984; O. Pacewicz, *Pierwsze wcielenia*, „Gazeta Współczesna", 5 XI 1984; O. Pacewicz, *Białostockie lalki nad Adriatykiem*, „Gazeta Współczesna", 30 IX 1985; K. Rau, *Autolustracja*, Łomża 2009, s. 132-140; J. Strzemżalski, *Pacynki Szuskzyna*, „Tygodnik Demokratyczny", 18 XII 1983; A. Szaraniec, *Szuskzyn w lalkach*, „Teatr", nr 8, 1983; P. Tomaszuk, *Potrzeba moralitetu*, „Kontrasty. Miesięcznik Społeczno-Kulturalny", nr 3, 1984, s. 45-46; M. Waszkiel, *Nim zapieje trzeci kur*, „Teatr Lalek", nr 4, 1983, s. 13-15 [przedruk w: M. Waszkiel, L. Kozień (red.), *100 przedstawień teatru lalek. Antologia*

recenzji, 1945-1996, Łódź 1998, s. 201-204]; M. Waszkiel, *Bielsko-Biała '86 pod znakiem polskiego lalkarstwa*, „Teatr Lalek", nr 1, 1986, s. 11-13; M. Waszkiel, *Dzieje teatru lalek w Polsce 1944-2000*, Warszawa 2012, s. 170, 437, 445, 450; B. Zagórska, *Bajka dla dorosłych*, „Trybuna Ludu", 7 XII 1983; I. Zarowcewa, *Cudowny świat lalek*, „Sovietskaja Kultura", 29 X 1983; I. Zarowcewa, *Cudowny świat lalek*, „Kurier Podlaski", 23-26 XII 1983; I. Zarowcewa, *Festiwal różnorodny i bogaty*, „Głos Robotniczy", 2 XII 1985

[dok.]

Program: informacje o spektaklu, obsada i lista osób zaangażowanych w jego powstanie, fragment książki Edwarda Ptaka *Wasilij Szuskzyn* (Warszawa 1981), fragmenty tekstów i wypowiedzi Wasilija Szuskzyna (*Wasilij Szuskzyn o prawdzie w sztuce*, *List Wasilija Szuskzyna do siostry Natalii*, krótka maksyma bez tyt.), reprodukcje czterech projektów scenograficznych Wiesława Jurkowskiego; zaproszenie; plakat autorstwa Wiesława Jurkowskiego; 45 fot. cz. b. autorstwa Romana Sienko, przedstawiających projekty scenograficzne do spektaklu; 85 fot. cz. b. autorstwa Romana Sienko (Archiwum BTL)

[inf. dodatkowe]

Polska prapremiera sztuki

Nagranie telewizyjne dla Ośrodka TVP w Gdańsku, 1985 (zatrzymane przez cenzurę)

Nagroda publiczności w plebiscycie na najpopularniejszy spektakl scen białostockich w 1983 roku.

Nagroda Twórcza Wojewody Białostockiego za realizację sztuki dla Krzysztofa Raua, 1984

Nagroda Prezesa Rady Ministrów przyznana za wybitne osiągnięcia w twórczości dla dzieci i młodzieży, w szczególności za *Nim zapieje trzeci kur*, dla Krzysztofa Raua

Nagroda Prezesa Rady Ministrów za całokształt twórczości aktorskiej w dziedzinie teatru lalek przyznana Krystynie Matuszewskiej

Spektakl prezentowany na I Ogólnopolskich Spotkaniach Teatrów Lalek, Białystok 1984

Spektakl prezentowany na Ogólnopolskim Festiwalu Sztuk Rosyjskich i Radzieckich w Łodzi, 1985

Spektakl prezentowany na XII Międzynarodowym Festiwalu Teatrów Lalek w Bielsku-Białej

27 III 1983

Gdańsk, Teatr Lalki i Aktora „Miniatura"

Car Maksymilian – Aleksy Remizow

Przekład z języka rosyjskiego: Seweryn Pollak

Reż.: Wojciech Kобрzyński

Muzyka: J. Filc

16 IV 1983

Białystok, Białostocki Teatr Lalek

**O straszliwym smoku i dzielnym szewczyku,
prześlicznej królowie i królu Gwoździku
- Maria Kownacka**

Reż.: Krzysztof Rau

Muz.: Leszek Żuchowski

[bibl.]

(baj), *Białostocki spektakl dla dzieci w TV*, „Gazeta Współczesna”, 30 I 1985; B. Frankowska, *W teatrze Krzysztofa Raua*, „Kontrasty. Miesięcznik Społeczno-Kulturalny”, nr 10, 1983, s. 45-46; B. Frankowska, *Janko lalkarz*, „Kontrasty. Miesięcznik Społeczno-Kulturalny”, nr 2, 1984, s. 47; (olp), *Trzydziestoletni Białostocki Teatr Lalek*, „Gazeta Współczesna”, 8-9 X 1983; (olp), *Wybieramy najpopularniejszy spektakl teatralny*, „Gazeta Współczesna”, 14 II 1984; (olp), *Wybieramy najpopularniejszy spektakl teatralny 1983 roku*, „Gazeta Współczesna”, 28 II 1984; (olp), *Wybieramy najpopularniejszy spektakl teatralny 1983 roku*, „Gazeta Współczesna”, 5 III 1984; O. Pacewicz, *Wybieramy najpopularniejszy spektakl teatralny 1983 roku*, „Gazeta Współczesna”, 8 II 1984

[dok.]

Program: informacje o spektaklu, obsada i lista osób zaangażowanych w jego powstanie, nie sygn., krótki tekst o spektaklu; zaproszenie; egzemplarz sztuki (Archiwum BTL)

[inf. dodatkowe]

Spektakl wyemitowany na antenie TV Kraków, 1984 oraz 1 II 1985 r.

26 VIII 1983

Białystok, Białostocki Teatr Lalek

Bajki La Fontaine’a - Jean de La Fontaine

Przekład z języka francuskiego Adam Mickiewicz (część I i II), Ignacy Krasicki (część III)

Reż.: Aleksander Antończak (PWST), Alicja Giżewska (PWST), Grzegorz Kwieciński (PWST) – pod opieką pedagogiczną i reżyserską Krzysztofa Raua

Oprac. muzyczne: Bernadetta Rau

[bibl.]

(kp), *Po prostu jestem malarzem*, „Gazeta Współczesna”, 22 VI 1983

[dok.]

Egzemplarz sztuki (Archiwum BTL)

2 IX 1983

Warszawa, Teatr Baj

O Kasi, co gąski zgubiła - Maria Kownacka

Reż.: Tomasz Jaworski

Oprac. muzyczne: Sławomir Czarnecki

[bibl.]

J. Komorowski, *O Kasi, co gąski zgubiła*, „Teatr Lalek”, 4, 1983, s. 15-16; K. Suszczyński, *Kalendarium Teatru Baj*, w: M. Waszkiel (przy współpracy A. Kaszuby), *Baj wśród dzieci. 85 lat najstarszego teatru lalek w Polsce*, Warszawa 2014, s. 229

23 II 1984

Białystok, Białostocki Teatr Lalek

Arlekin i inni....

Reż.: Jerzy Binkowski (PWST), Jerzy Muszyński (PWST), Konstanty Rożek (PWST), Tadeusz Wierzbicki (PWST) – pod opieką pedagogiczną i reżyserską Krzysztofa Raua

Oprac. muzyczne: Bernadetta Rau

[dok.]

Zaproszenie, afisz (Archiwum BTL)

[bibl.]

L. Chalecka-Połocka, *Białostockie sezony*, „Gazeta Współczesna”, 1 VII 1983; (olp), *Z liczydłami u muzyków i lalkarzy*, „Gazeta Współczesna”, 3 I 1985; (olp), *Jaki będzie przebieg teatralny roku?*, „Gazeta Współczesna”, 9-10 II 1985; (olp), *Pierwsze prezentacje*, „Gazeta Współczesna”, 12 II 1985

[inf. dodatkowe]

Spektakl przygotowany przez studentów reżyserii PWST

16 IX 1984

Białystok, Białostocki Teatr Lalek

Trzy świnki, wilk i wakacje - Stanisław Pytliński

Reż.: Krzysztof Rau

Muz.: Jerzy Derfel

[bibl.]

(kp), *Kolejny sezon w Teatrze Lalek*, „Gazeta Współczesna”, 13 IX 1984; (olp), *Z liczydłami u muzyków i lalkarzy*, „Gazeta Współczesna”, 3 I 1985; (olp), *Jaki będzie przebieg teatralny roku?*, „Gazeta Współczesna”, 9-10 II 1985; (olp), *Złamano pieczęć na kopertach*, „Gazeta Współczesna”, 14 II 1985

[dok.]

Egzemplarz sztuki; program: informacje o spektaklu, obsada i lista osób zaangażowanych w jego powstanie; plakat; zaproszenie; 59 fot. cz. b. autorstwa Romana Sierko

[inf. dodatkowe]

Sztuka nagrodzona II nagrodą na Ogólnopolskim Konkursie na sztukę Lalkową dla dzieci w 1983 r.

30 I 1985

Białystok, Białostocki Teatr Lalek

Mała księżniczka - Ksenia Stojanović

Tłumaczenie: Halina Kalita

Reż.: Krzysztof Rau

Wybór muzyki: Krzysztof Rau, Bohdan Rau

Asystenci reżysera: Alina Skiepmo-Gielniewska, Jerzy Binkowski (PWST)

[bibl.]

(bis), *Mała księżniczka*, „Gazeta Współczesna”, 31 I 1985; (bis), *Mała Księżniczka*, „Gazeta Współczesna”, 29 VIII 1985; (bis), bez tyt., „Gazeta Współczesna”, 31 VIII-1 IX 1985; O. Pacewicz, *Białostockie lalki nad Adriatykiem*, „Gazeta Współczesna”, 30 IX 1985; M. Waszkiel, *Teatr Szymka*, „Gazeta Współczesna”, 15 II 1985

[dok.]

Egzemplarz sztuki; program: informacje o spektaklu, obsada i lista osób zaangażowanych w jego powstanie; plakt; 59 fot. cz. b. autorstwa Romana Sienko

[inf. dodatkowe]

Nagranie dla Jugosłowiańskiej telewizji, 1985

Spektakl prezentowany na IV Biennale Jugosłowiańskiego Teatru, Bugojno, Jugosławia

VI 1985

Białystok, Teatr Szkolny Wydziału Sztuki Lalkarskiej Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie

O Kasi, co gąski zgubiła - Maria Kownacka

Reż.: Tomasz Jaworski

[bibl.]

(az), *Dla dzieci i dorosłych*, „Gazeta Współczesna”, 19 VI 1985; (kp), *Alicja i Wielki Iwan... po dyplomie*, „Gazeta Współczesna”, 28 VI 1985

[inf. dodatkowe]

Spektakl dyplomowy studentów IV roku białostockiego wydziału Sztuki Lalkarskiej Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie (kierunek aktorski)

1985/1986

Białystok, Białostocki Teatr Lalek

Pantaleon i wizytantki - Mario Vargass Llosa

Adaptacja: Tadeusz Słobodzień

Reż.: Krzysztof Rau

[bibl.]

I. Mazur-Tymburska, *Jurkowski*, Białystok 2011, s. 16; K. Rau, *Autolustracja*, Łomża 2009, s. 151

[inf. dodatkowe]

Premierę zaplanowano na sezon 1985/1986. Do premiery nie doszło, prace nad spektaklem zostały przerwane na etapie prób. Wiesław Jurkowski wykonał na potrzeby przedstawienia projekty scenograficzne (zachowane, własność autora).

10 VI 1986

Lublin, Teatr Lalki i Aktora im. Hansa Christiana Andersena

Słowik - Ernest Bryll

Reż.: Tomasz Jaworski

Oprac. muz.: Teresa Ostaszewska

[dok.]

Plakat; egzemplarz sztuki; 7 fot. cz. b.; 15 projektów scenograficznych Wiesława Jurkowskiego (Archiwum Teatru im. Hansa Christiana Andersena w Lublinie)

19 VII 1986

Białystok, Białostocki Teatr Lalek

Pułapka - Tadeusz Słobodzień

Reż.: Zbigniew Głowacki (PWST), opieka pedagogiczna - Jan Wilkowski

Muz.: Janusz Stokłosa

[bibl.]

nie sygn., „*Pułapka*”, „Kurier Podlaski”, 19-22 VII 1986

12 IV 1987

Białystok, Teatr Szkolny Wydziału Sztuki Lalkarskiej Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie

Woyzeck - Georg Büchner

[dok.]

22 zdjęcia cz. b. (Biblioteka AT)

[inf. dodatkowe]

Egzamin studentów III roku Wydziału Sztuki Lalkarskiej Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie

13 V 1988

Łódź, Teatr Lalek „Pinokio”

O Kasi, co gąski zgubiła - Maria Kownacka

Reż.: Tomasz Jaworski

Muz.: Sławomir Czarnecki

[bibl.]

L. Hoszowska, *Na góralską nutę*, „Express Ilustrowany”, nr 107, 1988; (kp), *Po prostu jestem malarzem*, „Gazeta Współczesna”, 22 VI 1983; J. Kwieciński, *Zalety prostoty*, „Głos Robotniczy”, nr 116, 1988; I. Mazur-Tymburska, *Jurkowski*, Białystok 2011, s. 11; E. Siepietowska, *Repertuar Pinokia w latach 1945-1990*, w: A. Polakowski, M. Waszkiel (red.), *Łódzkie sceny lalkowe*, Łódź 1992, s. 248

18 XII 1988

Białystok, Białostocki Teatr Lalek

Żołnierz i bieda - Samuel Marszak

Przekład z języka rosyjskiego: Henryk Jurkowski

Reż.: Ewa Tomaszewska (PWST), opieka pedagogiczna - Krzysztof Rau

Muz.: Leszek Żuchowski

[bibl.]

I. Mazur-Tymburska, *Jurkowski*, Białystok 2011, s. 14; O. Pacewicz, *Dwa razy premiera*, „Gazeta Współczesna”, 20 I 1989; R. Sierko, *Dwie premiery*, „Kurier Podlaski”, 12 I 1989; M. Waszkiel, *W teatrze lalek: Marszak i Mrozek*, „Teatr”, nr 6, s. 17-18.

[dok.]

Egzemplarz sztuki; zaproszenie; 35 fot. cz. b. autorstwa Romana Sierko (Archiwum BTL)

5 III 1989

Lublin, Teatr Lalki i Aktora im. Hansa Christiana Andersena

Amor Divinus - Anonim

Oprac. tekstu: Mieczysław Kotlarczyk

Reż.: Tomasz Jaworski

Muz.: Sławomir Czarnecki

[bibl.]

(ba), „Amor Divinus” w lalkach, „Sztandar Ludu”, 2 III 1989; (fi), *Miłość niebiańska los człowieka*, „Kurier Lubelski”, 20 III 1989; J. Jasiński, *Stara polszczyzna wskrzeszona*, „Sztandar Ludu”, 31 III 1989

9 III 1989

Ukraina, Kijów, Miejski Teatr Lalek w Kijowie

Szewc Dratewka - Maria Kownacka

Reż.: Krzysztof Rau

Muz.: Leszek Żuchowski

[bibl.]

A. Michałowska (oprac.), *Wiesław Jurkowski. Dokumentacja działalności*, seria: „Lalkarze - materiały do biografii” pod redakcją Marka Waszkiela, Białystok 2009, s. 70

6 I 1990

Białystok, Białostocki Teatr Lalek

**O straszliwym smoku i dzielnym szewczyku, prześliz-
nej królowie i królu Gwoźdźniku - Maria Kownacka**

Reż.: Krzysztof Rau

Muz.: Leszek Żuchowski

[bibl.]

O. Pacewicz, *Niech żyją butyl!*, „Kurier Poranny”, 15 I 1990

[dok.]

Egzemplarz sztuki; plakat (Archiwum BTL)

26 V 1990

Białystok, Białostocki Teatr Lalek

Kabaret Dada

Scenariusz: Wojciech Szelachowski

Reż.: Wojciech Szelachowski

Asystent reżysera: Piotr Damulewicz

Oprac. muzyczne: Krzysztof Dzierma

[bibl.]

T. Burzyński, *Dada wieńczy dzieło*, „Gazeta Robotnicza”, 25 XI 1992; B. Frankowska, *Scena dla dorosłych w BTL*, w: J. Malinowski (koncepcja), *Nasz BTL. Scena dla dorosłych*, Białystok 2019, s. 9; K. Konecka, *Szelachowski Dada*, „Gazeta Współczesna”, 15-17 VI 1990; A. Kozia, *Siedmiu śmiesznych*, „Kurier Podlaski”, 24-26 IV 1992; M. Kruczkiewicz, *Pożegnanie z lalkami*, „Nowości”, 17 X 1994; W. Majcherek, *Adios ogródki*, „Express Wieczorny”, 24 IX 1997; W. Majcherek, *Siedmiu śmiesznych facetów*, „Ekspres Wieczorny”, 17 XI 1997; P. Michałowski, *Mała forma jako pretekst*, „Odra”, nr 9, 1991, s. 109-110; nie sygn., *Werdykt Jury XVI Wyróstka*, „Gazeta Festiwalowa”, 22-23 XI 1992; olp, *Widz płacze ze śmiechu*, „Kurier Poranny”, 13-15 XII 1991; olp, *Kabaret Dada - sztuka sukcesu*, „Kurier Poranny”, 30 XI 1992; O. Pacewicz, *No gdzie ten skandal?*, „Kurier Poranny”, 28 V 1990; J. Szerszunowicz, *Kabaret Dada, czyli metafora BTL-u*, „Kurier Poranny”, 16 X 1997; I. K. Szmidt, *Teatry tanie i na czasie*, „Scena”, nr 7-8, 1991, s. 4-5, 13; M. Waszkiel, *Dzieje teatru lalek w Polsce 1944-2000*, Warszawa 2012, s. 468

[dok.]

Program (w formie odbitki xero, proj. Andrzej Dworakowski): informacje o spektaklu, obsada i lista osób zaangażowanych w jego powstanie; egzemplarz sztuki; zaproszenie; gazetka festiwalowa XVI Wrocławskich Spotkaniach Teatrów Jednego Aktora i Małych Form Teatralnych „Stoń Trąbalski”, nr 3, 22-23 XI 1992 z informacją o przyznaniu „Kabaretowi Dada” nagrody publiczności; 70 fot. cz. b. niepodpisanych [inf. dodatkowe]

Nagroda publiczności w plebiscycie na najpopularniejszy spektakl scen białostockich w 1990 roku

Spektakl prezentowany na XVI Ogólnopolskim Festiwalu Teatrów Lalek, Opole 1991

Nagroda zespołowa na XXVI Ogólnopolskim Przeglądzie Teatrów Małych Form Kontrapunkt w Szczecinie

Spektakl prezentowany na XIV Bydgoskich Spotkaniach Teatralnych

Spektakl prezentowany na Białostockiej Wiosnie Teatralnej, Grodno, Białoruś

Grand Prix im. Lidii Zamkow i Leszka Herdegena na XVI Wrocławskich Spotkaniach Teatrów Jednego Aktora i Małych Form Teatralnych, Wrocław 1992

Nagroda Twórcza Wojewody Białostockiego przyznana

Wojciechowi Szelachowskiemu za realizację spektaklu, 1992

Spektakl prezentowany na festiwalu Teatr Najlepszy, Poznań 1994

Spektakl prezentowany na I Toruńskich Spotkaniach Teatrów Łalkowych, Toruń, 1994

Wyróżnienie specjalne dla wykonawców za każdą minutę gry aktorskiej w ogródku na VI Konkursie Teatrów Ogródkowych, Warszawa, 1997

16 XI 1990

Białystok, Białostocki Teatr Lalek

Krzesiwo – Hans Christian Andersen

Adaptacja: Wojciech Kобрzyński (dialogi powstały z udziałem zespołu aktorskiego)

Reż.: Wojciech Kобрzyński

Asystent reżysera: Bożena Janik (PWST)

Muz.: Marek Jaszczak

[bibl.]

K.B., *Białystok, Białostocki Teatr Lalek, Krzesiwo*, „Goniec Teatralny”, 26 XI 1990; I. Mazur-Tymburska, *Jurkowski*, Białystok 2011, s. 13; A. Michałowska (oprac.), *Wiesław Jurkowski. Dokumentacja działalności*, seria: „Łalkarze – materiały do biografii” pod redakcją Marka Waszkiela, Białystok 2009, s. 66-67; O. Pacewicz, *Przeciętniak na tronie*, „Kurier Poranny”, 19 XI 1990; A. Ponowa, *Kot imieniem Karol*, „Kurier Podlaski”, 9-11 XI 1990; J. Szczupał, *Smutny moralitet*, „Trybuna Opolska”, 23 X 1991

[dok.]

Program: informacje o spektaklu, obsada i lista osób zaangażowanych w jego powstanie; Egzemplarz sztuki; plakat; zaproszenie; 1 fot. cz. b. autorstwa Romana Sienko; 5 fot. kol. Niepodpisanych (Archiwum BTL)

[inf. dodatkowe]

Nagroda Twórcza Wojewody Białostockiego przyznana Wojciechowi Kобрzyńskiemu za reżyserię i Wiesławowi Jurkowskiemu za scenografię, 1990

II nagroda za scenografię na XV Ogólnopolskim Festiwalu Teatrów Lalek w Opolu, 1991

Spektakl prezentowany w ramach Dni Kultury Białostocczyzny na Grodzieńszczyźnie, 1991

4 I 1992

Białystok, Białostocki Teatr Lalek

Spotkania przy choince

Scenariusz: Wojciech Kобрzyński

Reż.: Wojciech Kобрzyński

Oprac. muzyczne: Krzysztof Dzierma

[bibl.]

Nie sygn., *Spotkania przy choince*, „Gazeta Współczesna”, 2 I 1992

4 IV 1992

Białystok, Teatr Szkolny Wydziału Sztuki Łalkarskiej Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie

Kuglarz, czyli dawno temu w żydowskim miasteczku – wg Strażnika Nocy Pawła Voglera

Teksty piosenek: Jerzy Ficowski

Muz.: Jacek Stankiewicz

[bibl.]

(azb), *Kuglarz, maski i dzieci*, „Kurier Podlaski”, 10-12 IV 1992; (azb), *Dopomogą Małgosi...*, „Gazeta Tygodniowa”, nr 2, 26 IV 1992; J. Binkowski, *Nijaki Kuglarz*, „Styk. Białostocki Informator Kulturalny”, nr 3, maj 1992, s. 30-31; A. Brzeziński, *Kuglarz nakłada maskę*, „Gazeta Tygodniowa”, nr 1, 19 IV 1992; R. Pawłowski, *Nie smućcie się, to tylko teatr*, „Kurier Poranny”, 13 IV 1992

[dok.]

Program, ulotka informacyjna, maszynopis z planowanymi datami spektakli oraz informacją o zakwalifikowaniu przez Dziekana Wydziału Łalkarskiego PWST, prof. Wojciecha Kобрzyńskiego przedstawienia do prezentacji (Biblioteka AT)

[inf. dodatkowe]

Egzamin studentów III roku Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, Wydział Sztuki Łalkarskiej w Białymstoku (z przedmiotu „Gra aktora w masce”, pod kierunkiem prof. Bogdana Głuszcza; współpraca pedagogiczna: Julita Cichonka)

6 VI 1992

Białystok, Białostocki Teatr Lalek

Baśń o dwóch nieustraszonych rycerzach – Jan Ośnica [Leon Moszczyński]

Oprac. tekstu: Joanna Piekarska

Reż.: Joanna Piekarska

Asystent reżysera: Alicja Butkiewicz

Muz.: Sławomir Czarnecki

[bibl.]

Z. Brzeziński, *Premiery i inne teatralne wydarzenia. Jaki będzie nowy sezon Białostockiego Teatru Lalek mówi dyrektor tej sceny, reżyser Wojciech Kобрzyński*, „Styk. Białostocki Informator Kulturalny”, 7/6, wrzesień 1992, s. 35-36; B. Hirsch, *Zemsta Ośnicy*, „Gazeta Współczesna”, 17-21 VI 1992; I. Mazur-Tymburska, *Jurkowski*, Białystok 2011, s. 13; O. Pacewicz, *Komiks morduje klasykę*, „Kurier Poranny”, 12-14 II 1992; K. Sądecki, *Precyzyjne baśni wcielenie*, „Styk. Białostocki Informator Kulturalny”, 5-6/5, lipiec-sierpień 1992, s. 50-51

[dok.]

Program (w formie odbitki xero): informacje o spektaklu, obsada i lista osób zaangażowanych w jego powstanie, reprodukcje projektów scenograficznych; egzemplarz sztuki;

plakat (Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego);
zaproszenie; ulotka z repertuarem BTL; 9 fot. cz. b. autorstwa
Romana Sienko

[inf. dodatkowe]

Nagroda za scenografię, przyznana w plebiscycie białostoc-
kiej publiczności na najpopularniejszy spektakl 1993 roku.

20 XII 1992

Białystok, Białostocki Teatr Lalek

Niech żyje Św. Mikołaj

Scenariusz: Wojciech Kobrzyński

Reż.: Wojciech Kobrzyński

Muz.: Krzysztof Dzierma

[dok.]

4 fot. kol. niepodpisane; 20 fot. cz. b. autorstwa Romana
Sienko

7 V 1993

Teatr 3/4 Zusno

**O wawelskiej królownie, wawelskim smoku
i szewczyku – Maria Kownacka**

Reż.: Krzysztof Rau

Muz.: Leszek Żuchowski

[bibl.]

K. Sądecki, *Teatr Trzy Czwarte*, „Styk. Białostocki Informator
Kulturalny”, 8/7, październik 1992, s. 39-41

9 X 1993

Olsztyn, Olsztyński Teatr Lalek

O Borucie, co niebu i piekłu uciekł – Katarzyna Ciążyńska

Reż.: Bożena Janik

Muz.: Bogumił Pasternak

Choreografia: Bohdan Głuszcak

[bibl.]

I. Mazur-Tymburska, *Jurkowski*, Białystok 2011, s. 11, 13; M.
Sokołowski, *O zbuntowanym Borucie* (miejsce publikacji
nieustalone. Niepodpisany wycinek prasowy w Archiwum
Olsztyńskiego Teatru Lalek)

[dok.]

Plakat; Folder z repertuarem Olsztyńskiego Teatru Lalek
i dłuższym opisem (nie sygn.) spektaklu *O Borucie...* (Archi-
wum Olsztyńskiego Teatru Lalek)

5 XII 1993

Gdańsk, Teatr Lalki i Aktora „Miniatura”

Niech żyje Św. Mikołaj

Scenariusz: Wojciech Kobrzyński

Reż.: Wojciech Kobrzyński

Muz.: Krzysztof Dzierma

5 III 1994

Olsztyn, Olsztyński Teatr Lalek

**Baśń o dwóch nieustraszonych rycerzach – Jan Ośnica
[Leon Moszczyński]**

Oprac. tekstu: Joanna Piekarska

Reż.: Paweł S. Szymański

Muz.: Sławomir Czarnecki

[bibl.]

T. Szyłłejko, *Sztampa potężna i nieśmiertelna* (miejsce publi-
kacji nieustalone. Niepodpisany wycinek prasowy w Archi-
wum Olsztyńskiego Teatru Lalek)

2 X 1994

Białystok, Białostocki Teatr Lalek

Wojna o echo – Vlasta Pospíšilova

Przekład z języka czeskiego: Jan Puget

Teksty piosenek: Jarosław Gmitrzk

Reż.: Barbara Muszyńska

Muz.: Krzysztof Dzierma

[bibl.]

L. Bardijewska, *W królestwie poduszek*, „Gazeta Wyborcza”,
6 IV 1995 [wydanie warszawskie]; K. Konecka, *Rycerze w
falbankach*, „Gazeta Współczesna”, 10 X 1994; M. Łaszkie-
wicz, *Wojna na poduszkach*, „Kurier Lubelski”, 23 XI 1995;
J. Szerszunowicz, *O przebiegłej królownie*, „Kurier Poranny”,
8 X 1994

[dok.]

Egzemplarz sztuki; 9 fot. kol. niepodpisanych (Archiwum
BTL)

[inf. dodatkowe]

Wyróżnienie aktorskie dla Sylwii Janowicz-Dobrowolskiej na
II Toruńskich Spotkaniach Teatrów Lalek, 1995

10 XII 1994

Olsztyn, Olsztyński Teatr Lalek

Krzesiwo – Hans Christian Andersen

Adaptacja: Wojciech Kobrzyński

Reż.: Wojciech Kobrzyński, Wiesław Czołpiński

Muz.: Marek Jaszcak

6 I 1995

Białystok, Białostocki Teatr Lalek

Kołęda strażaka

Scenariusz: Wojciech Kobrzyński

Reż.: Wojciech Kobrzyński

Muz.: Krzysztof Dzierma

[bibl.]

(Jer), *Strażak niedowiarek*, „Kurier Poranny”, 9 I 1995; (kon), „*Kolęda strażaka i „Biesiada z Mikołajem”*”, „Gazeta Współczesna”, 10 I 1995; (kon), *Wszystko po strażaku*, „Gazeta Współczesna”, II 1995; Z. Michałowska, *O Mikołaju, strażaku i kolędach*, „Gazeta w Białymstoku”, dodatek lokalny do „Gazety Wyborczej”, 12 I 1995

10 III 1995

Białystok, Białostocki Teatr Lalek

Niech żyje Punch! – Anonim

Przekład z języka angielskiego: Grzegorz Sinko

Scenariusz: Włodzimierz Felenczak

Reż.: Włodzimierz Felenczak, Wojciech Szlachowski

Muz.: Jerzy Derfel

Aranżacja: Marek Kulikowski

[bibl.]

DOW, *Niezwyknięty Punch!*, „Gazeta Wyborcza”, 9 IX 1996; B. Frankowska, *Teatr tej małej planety*, w: Włodzimierz Felenczak, *40 lat w teatrze*, Lublin 2004, s. 21; B. Frankowska, *I ze czernąsca ma lat moje serce*, w: Włodzimierz Felenczak, *40 lat w teatrze*, Lublin 2004, s. 29; B. Frankowska, *Scena dla dorosłych w BTL*, w: J. Malinowski (konceptja), *Nasz BTL. Scena dla dorosłych*, Białystok 2019, s. 8; Z. Frąckiewicz, *Przyszedł Punch do Wrocławia*, „Słowo Polskie”, 24 XI 1997; Jer, *Umarł król niech żyje Punch!*, „Kurier Poranny”, 9 III 1995; JER, *Nagrody i pech*, „Kurier Poranny”, 23 X 1995; JER, *Punch zwycięzca*, „Kurier Poranny”, 25 VII 1996; JER, *Punch rusza w trasę*, „Kurier Poranny”, 14 X 1997; H. Jurkowski, *Metamorfozy teatru lalek w XX wieku*, Warszawa 2002, s. 125; H. Jurkowski, *Moje pokolenie*, Łódź 2006, s. 312; kb, *Nagród w bród*, „Gazeta Robotnicza” [Wrocław], 27 XI 1997; kon, *Nagrody dla Teatru 3/4, BTL i Wierszalina*, „Gazeta Współczesna”, 23 X 1995; K. Konecka, *Punch jest u nas*, „Gazeta Współczesna”, 13 III 1995; K. Konecka, *Złoty Piernik dla BTL*, „Gazeta Współczesna”, 14 X 1997; A. Koziara, *Punch, cholera jasna...*, „Kurier Podlaski”, 18-19 III 1995; M. Kruczkiewicz, *Diabeł diabeł kijem baseballowym* [miejsce publikacji nieustalone. Niepodpisany wycinek prasowy w Archiwum BTL]; K. Kucharski, *Pilem z mordercą*, „Gazeta Robotnicza”, 22-23 XI 1997; K. Kucharski, *... i cały ten Punch*, „Przymrużonym oczkiem”, 23 XI 1997; K. Kucharski, *Niech żyje Punch*, „Przymrużonym oczkiem”, 23 XI 1997; K. Kucharski, *Pancz, czyli angielski cham*, „Przymrużonym oczkiem”, 23 XI 1997; K. Kucharski, *Niech żyje śmiech!*, „Gazeta Robotnicza”, 24 XI 1997; K. Kucharski, *W Montowni siła*, „Gazeta Robotnicza”, 27 XI 1997; O. Kulczycka, *Zabić diabła!*, „Wiadomości kulturalne”, 17, 1995, s. 18; A. Michałowska (oprac.), *Wiesław Jurkowski. Dokumentacja działalności*, seria: „Lalkarze – materiały do biografii”

pod redakcją Marka Waszkiela, Białystok 2009, s. 62; P. Olędzki, *Świat jest farsą*, „Gazeta Wyborcza”, 14 III 1995; J. Sieradzki, *Notatki laika*, „Teatr Lalek”, nr 3-4, 1995, s. 4-5; M. Waszkiel, *Dzieje teatru lalek w Polsce 1944-2000*, Warszawa 2012, s. 493, 506; woj., *Szelmostwa nagrodzone*, „Wieczór Wrocławia”, 27 XI 1997

[dok.]

Program (w formie odbitki xero): informacje o spektaklu, obsada i lista osób zaangażowanych w jego powstanie, *Lista niechybnych wskazań dla tych, którzy chcą osiągnąć wielkość*; Folder w formie odbitki kserograficznej z wybranymi materiałami prasowymi dotyczącymi spektaklu; Program w języku francuskim: informacje o spektaklu, obsada i lista osób zaangażowanych w jego powstanie, tłumaczenia wybranych recenzji spektaklu, lista nagród, krótka historia BTL; Program w języku francuskim: informacje o spektaklu, obsada i lista osób zaangażowanych w jego powstanie; Ulotka i niewielki plakat w wersji angielskiej; 17 fot. cz. b. niepodpisanych; 1 fot. cz. b. autorstwa Grzegorza Dąbrowskiego; 4 fot. cz. b. autorstwa Piotra Niemczynowicza; 29 fot. kol. autorstwa Piotra Sawickiego; 9 fot. cz. b. autorstwa Rafała Józwickiego (Archiwum BTL)

[inf. dodatkowe]

Spektakl odgrywany w wielu miejscach w Polsce i poza jej granicami, w ramach różnych wydarzeń kulturalnych i festiwali:

Dni Brytyjskie w Polsce, 1995

Tydzień BTL, Bańska-Bystrzyca, Słowacja 1995

I Spotkania Teatralne „Lalki w Lublinie”, Lublin 1995

XVII Ogólnopolski Festiwal Teatrów Lalek, Opole 1995 (wyróżnienie za aranżacje muzyczne dla Marka Kulikowskiego; III nagroda aktorska – Ryszard Doliński za rolę Puncha)

Gościnne występy w Teatrze Małym na zaproszenie impresariatu Teatru Narodowego, Warszawa 1996

V Festiwal Teatrów Ogródkowych, Warszawa 1996 (nagroda główna Wielka Ogródkowa; I nagroda za rolę pierwszoplanową dla Ryszarda Dolińskiego; I nagroda za rolę drugoplanową dla Andrzeja Bei Zaborskiego)

XXXII Ogólnopolski Przegląd Teatrów Małych Form Kontrapunkt, Szczecin (Nagroda Burmistrza Miasta i Gminy Gryfice zespołowi aktorskiemu i reżyserowi za realizację spektaklu; Nagroda Wojewody Szczecińskiego za realizację spektaklu; nagroda Towarzystwa Przyjaciół Szczecina za wybitną kreację aktorską dla Ryszarda Dolińskiego)

Grand Prix „Złoty Piernik Torunia” za spektakl i nagroda za najwybitniejszą kreację aktorską dla Ryszarda Dolińskiego na IV Toruńskich Spotkaniach Teatrów Lalek, 1997

VII Międzynarodowy Festiwal Teatralny „Zderzenia” w Kłodzku, 1997

XXI Wrocławskie Spotkania Teatrów Jednego Aktora i Małych Form Teatralnych – nagroda Ośrodka Kultury i Sztuki we

Wrocławiu, 1997

Międzynarodowy Festiwal Teatralny Malta, Poznań, 1998

Letni Ogród Teatralny, Katowice, 1999

Ośrodek Działań Artystycznych Forum Fabricum, Łódź, 2000

XII Międzynarodowy Festiwal Teatrów Krajów Nadbałtyckich, Kowno, 2003

„Polska Jesień Kulturalna”, Grodno, 2003

Tournée po Francji (14 spektakli), 2004

XI Międzynarodowy Festiwal „Biała Wieża”, Brześć, Białoruś 2006 (nagroda aktorska – Ryszard Doliński)

Międzynarodowy Festiwal Sztuk Kameralnych, Mitiszcze koło Moskwy, 2006

12 III 1995

Gdańsk, Teatr Lalki i Aktora „Miniatura”

Miecz – Maciej i Wojciech Szlachowscy

Reż.: Tomasz Jaworski

Muz.: Jerzy Stachurski

Współpraca choreograficzna: Marcel Żędzianowski

[bibl.]

I. Mazur-Tymburska, *Jurkowski*, Białystok 2011, s. 12

1995

Monachomachia – wg Ignacego Krasieńskiego

Reż. i inscenizacja: Wojciech Kobjiński

[bibl.]

I. Mazur-Tymburska, *Jurkowski*, Białystok 2011, s. 16

[inf. dodatkowe]

Przedstawienie nie doszło do skutku. Zachowały się projekty scenograficzne wykonane na jego potrzeby

19 IV 1996

Białystok, Teatr Szkolny Wydziału Sztuki Łaskarskiej Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza w Warszawie

„Murzyni”. Groteska w II aktach wg sztuki Jeana Geneta

Reżyseria i adaptacja: Bohdan Głuszcak

[dok.]

Program; 10 zdjęć kol. (Biblioteka AT)

[inf. dodatkowe]

Przedstawienie warsztatowe studentów III roku z przedmiotu „Gra aktora w masce”

23 II 1997

Białystok, Teatr Szkolny Wydziału Sztuki Łaskarskiej Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza w Warszawie

Przypowieść o Maryji

Scenariusz: Bohdan Głuszcak

[bibl.]

CZAR, *Przypowieść w maskach*, „Gazeta w Białymstoku”, dodatek lokalny do „Gazety Wyborczej”, 4 III 1997; (Jer), *Przypowieść o Maryji*, „Kurier Poranny”, 25 II 1997; I. Mazur-Tymburska, *Jurkowski*, Białystok 2011, s. 16; (moż), *Spektakl w maskach*, „Kurier Podlaski”, 25 II 1997; D. Naumczyk, *Niebo jest w stajence*, „Gazeta Współczesna”, 25 II 1997

[dok.]

Program (Biblioteka AT)

[inf. dodatkowe]

Egzamin studentów III roku Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, Wydział Sztuki Łaskarskiej w Białymstoku (z przedmiotu „Gra aktora w masce”, pod kierunkiem prof. Bogdana Głuszcza)

7 III 1998

Białystok, Teatr Szkolny Wydziału Sztuki Łaskarskiej Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza w Warszawie

Woyzeck – Georg Büchner

Maski: Sylwin Mydlak

Muz.: fragmenty utworów Czesława Niemena

[dok.]

Program, statystyka liczby widzów na poszczególnych spektaklach (Biblioteka AT)

[inf. dodatkowe]

Egzamin studentów III roku Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, Wydział Sztuki Łaskarskiej w Białymstoku (z przedmiotu „Gra aktora w masce”, pod kierunkiem prof. Bogdana Głuszcza)

23 V 1998

Białystok, Białostocki Teatr Lalek

Testament – wg Wielkiego Testamentu Franciszka Villona

Przekład z języka francuskiego: Tadeusz Boy-Żeleński

Scenariusz: Wojciech Kobjiński

Reż.: Wojciech Kobjiński

Muz.: Krzysztof Dzierma

[bibl.]

J. Dojlidko, „Testament”. *Próba opisu spektaklu*, praca magisterska napisana pod kierunkiem dr. Marka Waszkiela w roku akademickim 1999/2000, Biblioteka AT, M-266; B. Frankowska, *Scena dla dorosłych w BTL*, w: J. Malinowski (konceptcja), *Nasz BTL. Scena dla dorosłych*, Białystok 2019, s. 10; K. Konecka, *Ten awanturnik Villon*, „Gazeta Współczesna”, 26 V 1998; A. Koziara, *Rozśpiewany „Testament”*, *Kurier Podlaski*, 28 V 1998; M. Kruczkiewicz, *Widz na scenie, kot w domu*, „Nowiny”, X 1998; I. Mazur-Tymburska, *Jurkowski*, Białystok 2011, s. 13; A. Michałowska (oprac.), *Wiesław Jurkowski. Dokumentacja działalności*,

seria: „Lalkarze – materiały do biografii” pod redakcją Marka Waszkiela, Białystok 2009, s. 67-68; C. Polak, *Sowizdrzał drugiego tysiąclecia*, „Gazeta w Białymstoku”, dodatek lokalny do „Gazety Wyborczej”, 18 V 1998; J. Szerszunowicz, *Teatr dramatyczny w teatrze lalek*, „Kurier Poranny”, 26 V 1998; M. Żmijewska, *Testament awanturnika*, „Kurier Podlaski”, 25 V 1998

[dok.]

Program (w formie odbitki xero): informacje o spektaklu, obsada i lista osób zaangażowanych w jego powstanie, inf. biograficzne o Francoisie Villonie, *W stylu Villona* Stanisława Grochowiaka; Ulotka: informacje o spektaklu, obsada i lista osób zaangażowanych w jego powstanie, fot. cz. b.; egzemplarz sztuki; 5 fot. kol. niepodpisanych; 20 fot. cz. b. niepodpisanych; 5 fot. cz. b. z prób niepodpisanych; zapis multimedialny (Archiwum BTL)

[inf. dodatkowe]

V Toruńskie Spotkania Teatrów Lalek, Toruń, 1998) Honorowe wyróżnienie aktorskie dla Sylwii Janowicz-Dobrowolskiej)

XXXIV Ogólnopolski Przegląd Teatrów Małych Form Kontrapunkt, Szczecin, 1999

8 I 1999

Białystok, Białostocki Teatr Lalek

Pójdźmy wszyscy do stajenki

Scenariusz: Wojciech Kобрzyński (wg *Pastorłaki* Leona Schillera)

Reż.: Wojciech Kобрzyński

Scenografia: Rajmund Strzelecki

Kostiumy: Wiesław Jurkowski

Oprac. muzyczne: Paweł S. Szymański

[bibl.]

C. Polak, *Wodewil wypłuty*, „Gazeta w Białymstoku”, dodatek lokalny do „Gazety Wyborczej”, 12 I 1999; J. Szerszunowicz, *Do Betlejem przez Cieluszkę*, „Kurier Poranny”, 11 I 1999

[dok.]

Egzemplarz sztuki; zaproszenie (z błędną datą roczną); zapis multimedialny; 15 fot. cz. b. niesygnowanych (Archiwum BTL)

30 III 1999

Białystok, Teatr Szkolny

Wydziału Sztuki Lalkarskiej Akademii Teatralnej

im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie

Krwawe gody – Federico Garcia Lorca

Oprac. muz.: Grażyna Kozłowska

[bibl.]

I. Mazur-Tymburska, *Jurkowski*, Białystok 2011, s. 16; C. Polak, *Trzeba krwi*, „Gazeta w Białymstoku”, dodatek lokalny do

„Gazety Wyborczej”, 6 IV 1999; (towot), *Krwawa premiera*, „Gazeta Współczesna”, 1 IV 1999

[dok.]

Program, 5 zdjęć kol. nie sygn. (Biblioteka AT)

[inf. dodatkowe]

Egzamin studentów III roku Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, Wydziału Sztuki Lalkarskiej w Białymstoku (z przedmiotu „Gra aktora w masce”, pod kierunkiem prof. Bogdana Głuszcza; asystent: Grażyna Kozłowska)

14 IV 2000

Białystok, Białostocki Teatr Lalek

Tymoteusz wśród ptaków – Jan Wilkowski

Teksty piosenek: Wojciech Szlachowski

Reż.: Andrzej Bęba Zaborski

Muz.: Romuald Kozakiewicz

[bibl.]

JER, *Niedźwiedź jajo wysiedział!*, „Kurier Poranny”, 12 IV 2000; nie sygn., *W BTL-u wysiadują kukułcze jajo*, „Kurier Poranny”, 13-16 IV 2000; J. Szerszunowicz, *Spektakl za jeden uśmiech* [rozmowa z Andrzejem Zaborskim], „Kurier Poranny”, 13-16 IV 2000; J. Szerszunowicz, *Genialna kura pani Alicji*, „Kurier Poranny”, 19 IV 2000; M. Żmijewska, *I dla wnuczka, i dla dziadka*, „Gazeta w Białymstoku”, dodatek lokalny do „Gazety Wyborczej”, 18 IV 2000

[dok.]

Program (w formie odbitki xero): informacje o spektaklu, obsada i lista osób zaangażowanych w jego powstanie, nie sygn., bez tyt., krótki tekst o *Tymoteuszu wśród ptaków* Jana Wilkowskiego; egzemplarz sztuki; zapis multimedialny; plakat (Archiwum BTL)

9 X 2000

Białystok, Teatr Szkolny Wydziału Sztuki Lalkarskiej

Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w

Warszawie

Gilgamesz. Epos starożytnego dwurzecza

(*Gilgamesz. Epos babiloński i asyryjski ze szczątków odczytany i uzupełniony także pieśniami szumerskimi przez Roberta Stillera w adaptacji Vojo Stankovskiego z fragmentami poematu „Gilgamesz” Jerzego Żuławskiego*)

Muz.: Augustyn Bloch

[bibl.]

I. Mazur-Tymburska, *Jurkowski*, Białystok 2011, s. 16; A. Michałowska (oprac.), *Wiesław Jurkowski. Dokumentacja działalności*, seria: „Lalkarze – materiały do biografii” pod redakcją Marka Waszkiela, Białystok 2009, s. 63; moż., *Gilgamesz w masce*, „Gazeta w Białymstoku”, dodatek lokalny do „Gazety Wyborczej”, 14-15 X 2000; M. Żmijewska,

Przeminiesz człowiecze..., „Gazeta w Białymstoku”, dodatek lokalny do „Gazety Wyborczej”, 14-15 X 2000

[dok.]

Program, wydruk z podstawowymi informacjami o przedstawieniu i datami spektakli, 7 zdjęć kol. nie sygn. (Biblioteka AT)

[inf. dodatkowe]

Egzamin studentów III roku Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, Wydziału Sztuki Lalkarskiej w Białymstoku (z przedmiotu „Gra aktora w masce”, pod kierunkiem prof. Bogdana Głuszcza; asystent: Marek Ciunel)

7 XII 2001

Białystok, Białostocki Teatr Lalek

Wielkie dzięki - Anatol Wierciński

Przekład z języka białoruskiego: Adam Dzierma

Reż.: Mikołaj Andrejew (Białoruś)

Muz.: Siergiej Bieltiukow (Białoruś)

[bibl.]

(JER), *Wielkie dzięki*, „Kurier Poranny”, 10 XII 2001; A. Mierzyńska, *Bajka dla najmłodszych*, „Gazeta Współczesna”, 10 XII 2001; J. Szerszunowicz, *Miły powrót do lalek*, „Kurier Poranny”, 11 XII 2001

[dok.]

Program (w formie odbitki xero): informacje o spektaklu, obsada i lista osób zaangażowanych w jego powstanie, fragment recenzji prasowej J. Szerszunowicza; egzemplarz sztuki; plakat; zapis multimedialny; 22 fot. kol. autorstwa Piotra Sawickiego (Archiwum BTL)

[inf. dodatkowe]

Prapremiera polska

20 IV 2002

Białystok, Teatr Szkolny

Wydziału Sztuki Lalkarskiej Akademii Teatralnej

im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie

Męczeństwo i śmierć Jean Paul Marata przedstawione przez zespół aktorski przytułku w Charenton pod kierownictwem pana de Sade - Peter Weiss

Adaptacja i inscenizacja: Bohdan Głuszcza (asystent: Ireneusz Maciejewski)

Przekład z języka niemieckiego: Andrzej Wirth

Muz.: Bogna Sokołowska

[dok.]

Program (Biblioteka AT)

[inf. dodatkowe]

Egzamin studentów III roku Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, Wydziału Sztuki Lalkarskiej w Białymstoku (z przedmiotu „Gra aktora w masce”, pod kierunkiem prof. Bogdana Głuszcza)

8 IX 2002

Białystok, Białostocki Teatr Lalek

Jak zdobyć korzec złota, czyli bezeceństwa Pana Klausa - Waldemar Żyszkiewicz (na podstawie baśni Hansa Christiana Andersena)

Reż.: Tomasz Jaworski

Muz.: Krzysztof Dzierma

[bibl.]

I. Mazur-Tymburska, *Jurkowski*, Białystok 2011, s. 14; MOŻ, *Scenograf nadzwyczajny*, „Gazeta Wyborcza. Białystok”, 23 IV 2003; (pch), *Bezeceństwa w teatrze*, „Gazeta Współczesna”, 10 IX 2002; J. Szerszunowicz, *Jatka na motywach baśni*, „Kurier Poranny”, 11 IX 2002; M. Waszkiel, *Jak zdobyć korzec złota / How to Win a Bushel of Gold*, „Teatr Lalek”, nr 4 (71), 2002, s. 43; M. Żmijewska, *Kłopoty z Klausem. Rozmowa z reżyserem Tomaszem Jaworskim*, „Gazeta Wyborcza. Białystok”, 6 IX 2002; M. Żmijewska, *Komplikacje pana Klausa*, „Gazeta Wyborcza. Białystok”, 10 IX 2002

[dok.]

Program (w formie odbitki xero): informacje o spektaklu, obsada i lista osób zaangażowanych w jego powstanie, nie sygn. bez tyt. tekst na temat spektaklu; plakat; egzemplarz sztuki; zapis multimedialny; 23 fot. kol. autorstwa Piotra Sawickiego (Archiwum BTL)

[inf. dodatkowe]

Nagroda za scenografię „Nadzwyczajny Andersen” (Wiesław Jurkowski) oraz nagroda specjalna za twórczą adaptację baśni Andersena (Waldemar Żyszkiewicz) na Festiwalu Widowisk dla Dzieci „Na ziarnku Grochu” w Krakowie, 2003

18 III 2004

Białystok, Teatr Szkolny

Wydziału Sztuki Lalkarskiej Akademii Teatralnej

im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie

Wędrówki Fausta

Scenariusz: Bohdan Głuszcza, na podstawie dramatów J. W. Goethe’go, C. Marlowe’a, J. S. Sita

Muz.: Czesław Niemen, Krzysztof Dzierma

[bibl.]

I. Mazur-Tymburska, *Jurkowski*, Białystok 2011, s. 16

[dok.]

Program (Biblioteka AT)

[inf. dodatkowe]

Egzamin studentów III roku Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, Wydziału Sztuki Lalkarskiej w Białymstoku (z przedmiotu „Gra aktora w masce”, pod kierunkiem prof. Bogdana Głuszcza)

3 IV 2004

Białystok, Białostocki Teatr Lalek

Pinokio - wg inscenizacji Josefa Krofty

Przekład z języka czeskiego: Halina Sikorova

Reż.: Wiesław Czołpiński

Muz.: Piotr Nazaruk

[bibl.]

A. Danilewicz, *Pinokia nauki i nauczki*, „Gazeta Współczesna”, 5 IV 2004; I. Mazur-Tymburska, *Jurkowski*, Białystok 2011, s. 14; J. Szerszunowicz, *Pryncypał, pajac i trupa*, „Kurier Poranny”, 4 IV 2004; M. Żmijewska, *Pinokio naiwny*, „Gazeta Wyborcza. Białystok”, 5 IV 2004

[dok.]

Program (w formie odbitki xero): informacje o spektaklu, obsada i lista osób zaangażowanych w jego powstanie, biogramy Wiesława Czołpińskiego, Josefa Krofty, Carlo Collodiego, informacje o bohaterze spektaklu, fragment tekstu H. I. Rogackiego *Kształt Pinokia w cudownym świecie Krofty* („Teatr Lalek”, 3, 1992); egzemplarz sztuki; zapis multimedialny; 22 fot. kol. autorstwa Piotra Sawickiego

[inf. dodatkow]

Spektakl prezentowany gościnnie w Teatrze Małym w Warszawie na zaproszenie sceny impresaryjnej Teatru Narodowego

25 II 2005

Białystok, Teatr Szkolny Wydziału Sztuki Lalkarskiej Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie

Siódma pieczęć – Ingmar Bergman

Muz.: Henryk Mikołaj Górecki, Ennio Morricone

[dok.]

Program (Biblioteka AT)

[inf. dodatkowe]

Egzamin studentów III roku Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, Wydziału Sztuki Lalkarskiej w Białymstoku (z przedmiotu „Gra aktora w masce”, pod kierunkiem prof. Bogdana Głuszcza; asystent: Marek Ciunel)

16 IV 2005

Białystok, Białostocki Teatr Lalek

Zamek – Franz Kafka

Adaptacja: Max Brod

Przekład z języka niemieckiego: Andrzej Wirth, Marceli Ranicki

Scenariusz: Wojciech Kobrzyński

Reż.: Wojciech Kobrzyński

Asystent reżysera: Ireneusz Maciejewski

Muz.: Tadeusz Woźniak

[bibl.]

(ada), *Zdobywając zamek*, „Gazeta Współczesna”, 15 IV

2005; (ada), *Klapy i klaps(y)*, „Gazeta Współczesna”, 22-24 IV 2005; I. Mazur-Tymburska, *Jurkowski*, Białystok 2011, s. 15; A. Michałowska (oprac.), *Wiesław Jurkowski. Dokumentacja działalności*, seria: „Lalkarze – materiały do biografii” pod redakcją Marka Waszkiela, Białystok 2009, s. 68; U. Suchocka, „Zamek” w BTL, www.szukamypolski.com (dostęp: 20 V 2005, wydruk w archiwum BTL); J. Szerszunowicz, *Zamek w lalkach*, „Kurier Poranny”, 20 IV 2005; M. Żmijewska, *Pan K. nie dotarł*, „Gazeta Wyborcza. Białystok”, 20 IV 2005

[dok.]

Program (w formie odbitki xero): informacje o spektaklu, obsada i lista osób zaangażowanych w jego powstanie, wypowiedzi pisarzy, myślicieli itp. na temat Franza Kafki, A. Dzierma, *O powieści Kafki*, nekrolog Franza Kafki napisany przez Milenę Jasenską w przekł. L. Engelkinga (za: „Literatura naświecie”, 2, 1987); folder reklamowy BTL-u *Nie zawsze dla dzieci...*, z wykorzystaniem zdjęć ze spektaklu (2 wersje); egzemplarz sztuki; plakat; zapis multimedialny; 39 fot. cz. b. autorstwa Piotra Sawickiego (Archiwum BTL)

28 X 2005

Białystok, Białostocki Teatr Lalek

Szopka polska

Scenariusz: Dagmara Sowa, Paweł Chomczyk

Reż.: Dagmara Sowa, Paweł Chomczyk

Projekty lalek: Wiesław Jurkowski

[bibl.]

MOŻ, *Białystok. Szopka i duchy w BTL-u*, „Gazeta Wyborcza. Białystok”, 20 XII 2006; M. Żmijewska, *Pochwała prostoty*, „Gazeta Wyborcza. Białystok”, 24 I 2007

[inf. dodatkowe]

Przedstawienie na podstawie tekstów i opracowań J. Krupskiego, J. Cierniaka i J. Lewańskiego przygotowane przez Dagmarę Sowę i Pawła Chomczyka pod auspicjami Stowarzyszenia Promocji Artystycznej w Białymstoku

13 IV 2007

Białystok, Teatr Szkolny Wydziału Sztuki Lalkarskiej Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza w Warszawie

Dyl Sowizdrzał – Grigorij Gorin

Przekład z języka rosyjskiego: Janina i Grzegorz Fedorowscy

Reż.: Tomasz Jaworski

Muz.: Jerzy Stachurski

[bibl.]

I. Mazur-Tymburska, *Jurkowski*, Białystok 2011, s. 16; M. Żmijewska, *Dyl kuglarz i jego kompania*, „Gazeta Wyborcza. Białystok”, 21 IV 2007

Sezon 2007/2008

Białystok, Teatr Szkolny

Wydziału Sztuki Łalkarskiej Akademii Teatralnej

im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie

Bankiet – na motywach opowiadania Witolda Gombrowicza

Oprac. plastyczne: Halina Zalewska-Słobodzianek

Maski: Wiesław Jurkowski, Andrzej Markowicz, Sylwin

Mydlak, Halina Zalewska-Słobodzianek

Muz.: Czesław Niemen

[dok.]

Program, 3 zdjęcia kol. nie sygn. (Biblioteka AT)

[inf. dodatkowe]

Egzamin studentów III roku Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, Wydziału Sztuki Łalkarskiej w Białymstoku (z przedmiotu „Gra aktora w masce”, pod kierunkiem prof. Bogdana Głuszcza)

11 X 2008

Kraków, Teatr Lalki, Maski i Aktora „Groteska” w Krakowie

Kot w butach – Robert Jarosz, na podstawie sztuki Charles’a Perrault

Teksty piosenek: Malina Prześluga

Reż.: Robert Jarosz

Muz.: Piotr Klimek

Choreografia: Kazimierz Knol

[bibl.]

M. Foks, *W nieuchwytniej konwencji*, „Teatr”, nr 1, 2009; P. Głowacki, *Oko w pępku*, „Dziennik Polski”, 13 X 2008; I. Mazur-Tymburska, *Jurkowski*, Białystok 2011, s. 14; H. Michalak, *Żeby chociaż denerwował...*, „Nowa Siła Krytyczna”, 5 XI 2008 (Polski Wortal Teatralny www.e-teatr.pl); J. Weryńska, *Kocie harce*, „Gazeta Krakowska”, 13 X 2008

[dok.]

Plakat (Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego)

27 IV 2013

Białystok, Białostocki Teatr Lalek

Pięcioksiąg Izaaka – Angel Wagenstein

Przekład z bułgarskiego: Kamelia Mincheva-Gospodarek

Adaptacja i reż.: Wojciech Kобрzyński (asystent reż.: Bernarda Bielenia)

Muz.: Krzysztof Dzierma

[bibl.]

(AK), *Życie po prostu trzeba przeżyć. Niezależnie od tego, co przynosi nam los*, „Kurier Poranny”, 6 V 2013; B. Frankowska, *Scena dla dorosłych w BTL*, w: J. Malinowski (koncepcja), *Nasz BTL. Scena dla dorosłych*, Białystok 2019, s. 11; U. Krutul, *Pięcioksiąg obowiązkowy*, „Gazeta Współczesna”,

29 IV 2013; M. Żmijewska, *Czy jakiś Żyd podczas wojny żył w obozie lepiej niż ja? Pięcioksiąg Izaaka*, „Gazeta Wyborcza. Białystok”, 6 V 2013

PRACE W PRZESTRZENI MIASTA

Dekoracja domów przy Rynku Kościuszki 13

[bibl.]

L. Chalecka-Połocka, *Plastyk na rusztowaniu*, „Gazeta Białostocka”, 14 VII 1974; *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, Seria Nowa, t. XII, z. 2, *Miasto Białystok*, opr. autorskie: K. Kolendo-Korczak, Z. Michalczyk, A. Oleńska, D. Piramidowicz, K. Uchowicz, M. Zgliński, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2015, s. 11; A. Kłopotowski, *Sgraffitowa psychologia*, „Gazeta Wyborcza. Białystok”, 29 VI 2010; A. Kłopotowski, *Ze ścian do rejestru zabytków*, „Gazeta Wyborcza. Białystok”, 30 XII 2011; J. Szerszunowicz, *Wystarcza mi wątpliwości* [rozmowa z Wiesławem Jurkowskim], „Kurier Poranny”, 5 II 2001

Dekoracja sgraffitowa budynku I Liceum Ogólnokształcącego w Białymstoku, ul. Brukowa 2

(zniszczona w 2008 r.)

[bibl.]

(jm), *Czy zdażę przed pierwszym dzwonkiem?*, „Gazeta Współczesna”, 16 VIII 1976; A. Kłopotowski, *Sztuka pod styropianem*, „Gazeta Wyborcza. Białystok”, 2-3 II 2008; A. Kłopotowski, *Jak i czym się robi sgraffita*, „Gazeta Wyborcza. Białystok”, 7 II 2008; J. Szerszunowicz, *Wystarcza mi wątpliwości* [rozmowa z Wiesławem Jurkowskim], „Kurier Poranny”, 5 II 2001

Dekoracja budynku X Liceum Ogólnokształcącego w Białymstoku, ul. Stołeczna 6

[bibl.]

Katalog Zabytków Sztuki w Polsce, Seria Nowa, t. XII, z. 2, *Miasto Białystok*, opr. autorskie: K. Kolendo-Korczak, Z. Michalczyk, A. Oleńska, D. Piramidowicz, K. Uchowicz, M. Zgliński, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2015, s. 214; A. Kłopotowski, *Sztuka pod styropianem*, „Gazeta Wyborcza. Białystok”, 2-3 II 2008; A. Kłopotowski, *Jak i czym się robi sgraffita*, „Gazeta Wyborcza. Białystok”, 7 II 2008; A. Kłopotowski, *Ze ścian do rejestru zabytków*, „Gazeta Wyborcza. Białystok”, 30 XII 2011

MOZAIKI PŁYWALNI PRZY UL. WŁÓKIENNICZEJ 4

Projekt Sławomira Chudzika (inf. od Wiesława Jurkowskiego), wykonanie Sławomir Chudzik i Wiesław Jurkowski

[bibl.]

M. Iwańczuk, *Białostoczanie otrzymają nową krytą pływalnię*, „Gazeta Białostocka”, 5 VII 1973; nie sygn., *Mozaika na pływalni*, „Gazeta Białostocka”, 8 IV 1973

OPRACOWANIA GRAFICZNE KATALOGÓW WYSTAW

5 Ogólnopolski Plener Białowieski – wystawa malarstwa, Białystok 1970

Kazimierz Ostrowski – wystawa malarstwa, Klub MPiK, Białystok, marzec 1972, Białystok 1972

Zygmunt Kotlarczyk. *Grafika*, Salon Wystawowy BWA, Białystok, luty 1976, Białystok 1976

Malarstwo Jerzego Nowosielskiego. Okręg Krakowski, listopad 1976, Salon Wystawowy BWA, Białystok 1976

Wystawa malarstwa Zbyluta Grzywacza. Okręg Krakowski, wrzesień 1976 r., Salon Wystawowy BWA, Białystok 1976

Irena Krzywińska, Salon Wystawowy BWA Białystok, marzec 1978, Białystok 1978

PLAKATY

IV Spotkania Teatrów Lalek Polski Wschodniej, Białystok, maj 1967

Tymoteusz Rymcimci, plakat do spektaklu Białostockiego Teatru Lalek, 1972

Tadeusz Różewicz, Kartoteka, plakat do spektaklu Białostockiego Teatru Lalek, 1972

Kazimierz Ostrowski – wystawa malarstwa, Białystok, marzec 1972, Klub Międzynarodowej Prasy i Książki

Ogólnopolski Konkurs Solistów Teatru Lalek, Białystok 1972

II Ogólnopolski Konkurs Solistów Teatru Lalek, Białystok 1973

Rumcajs, plakat do spektaklu Białostockiego Teatru Lalek, 1974

Zygmunt Kotlarczyk. Grafika, Salon Wystawowy BWA Białystok 1975

Malarstwo Jerzego Nowosielskiego. Okręg Krakowski, listopad 1976, Salon Wystawowy BWA Białystok

Wystawa malarstwa Zbyluta Grzywacza. Okręg Krakowski,

wrzesień 1976 r., Salon Wystawowy BWA Białystok

Sześć małych pingwinów, plakat do spektaklu Białostockiego Teatru Lalek, 1978

Festiwal Lalkarzy, Białystok 1977

Kobieta w Rzeźbie, marzec – 1977, Salon Wystawowy BWA Białystok

Jan Pamuła. Malarstwo, Salon Wystawowy BWA Białystok, luty 1977

Jan Popek. Gwasze, Salon Wystawowy BWA Białystok, kwiecień 1977

Malarstwo i rysunek Stanisława Skolimowskiego, Salon Wystawowy BWA Białystok, maj 1977

Grafika Stefana Suberlaka, Salon Wystawowy BWA Białystok, czerwiec 1977

Irena Krzywińska, Salon Wystawowy BWA Białystok, marzec 1978

Rzeźba XIII Pleneru Hajnowskiego, wrzesień 1979, Galeria Sztuki Współczesnej

Malarstwo XIV Pleneru Białowieskiego, Salon Wystawowy BWA „Arsenał” w Białymstoku, listopad 1979

Amor Divinus (Tryptyk Staropolski), plakat do spektaklu Państwowego Teatru Lalki i Aktora im. H. CH. Andersena w Lublinie, 1982

Nim zapieje trzeci kur, plakat do spektaklu Białostockiego Teatru Lalek 1983

ZAPROSZENIA

Malarstwo Jerzego Nowosielskiego. Okręg Krakowski, listopad 1976, Salon Wystawowy BWA, Białystok 1976

Wystawa malarstwa Zbyluta Grzywacza. Okręg Krakowski, wrzesień 1976 r., Salon Wystawowy BWA, Białystok 1976

REPRODUKCJE PRAC W CZASOPISMACH

– „Kontrasty. Jednodniówka Społeczno-Kulturalna”, wrzesień 1965, s. 10, 13, 16, 17 (grafiki)

[zob. też: (k), *Białostockie „Kontrasty” w kioskach „Ruch”, „Gazeta Białostocka”, 18 I 1966]*

– „Kontrasty. Jednodniówka Białostockiego Towarzystwa Kultury”, marzec 1967, czwarta strona okładki (grafika)

– „Kontrasty. Kwartalnik Społeczno-Kulturalny”, nr 2, 1968, czwarta strona okładki (obraz olejny)

– „Kontrasty. Kwartalnik Społeczno-Kulturalny”, nr 3, 1968, s. 41 (obraz olejny)

ZWIĄZEK POLSKICH
ARTYSTÓW PLASTYKÓW
PAŃSTWOWY TEATR DRAMATYCZNY
im. A. WĘGIERKI
BIURO WYSTAW ARTYSTYCZNYCH
W BIAŁYMSTOKU

J. CHARYTON
A. CHOMCZYK
J. DEBIS
J. GRYGORCZUK
W. GUTKIEWICZ
W. JURKOWSKI
S. WAKULIŃSKI
W. ZAŁĘSKI

WYSTAWA MALARSTWA i RZEŹBY

1971
MARZEC

WYSTAWA CZYNNA CODZIENNIE
W FOYER TEATRU W GODZ. 17-21
BIAŁYSTOK, ELEKTRYCZNA 12

Chomczyk
Chudzik
Gutkiewicz
Jurkowska
Jurkowski
Wakuliński

Związek Polskich Artystów Plastyków
Biuro Wysłów Artystycznych
Państwowy Teatr im. A. Węgierki
w Białymstoku
LUTY 1969

TRZY WIZJE

ZWIĄZEK
POLSKICH
ARTYSTÓW
PLASTYKÓW

KLUB
MIĘDZYNARODOWEJ
PRASY I KSIĄŻKI

BIURO
WYSTAW
ARTYSTYCZNYCH
W BIAŁYMSTOKU

KWIECIEŃ 1971

WYSTAWA MALARSTWA ŁABANOWSKA RYBI JURKOWSKI

WYSTAWA CZYNNA CODZIENNIE W GODZINACH 10-22 W KLUBIE M. P. I K.
W BIAŁYMSTOKU UL. SIENKIEWICZA 3

1971 1000 1000 1000 1000 1000

ZWIĄZEK POLSKICH ARTYSTÓW PLASTYKÓW, BIURO WYSTAW ARTYSTYCZNYCH

WYSTAWA MALARZY BIAŁOSTOCKICH

OBRAZ 73/3

Salon BWA, Białystok, ul. Dąbrowskiego
Wystawa czynna w godzinach
Wrzesień 1973 r.

ZWIĄZEK POLSKICH
ARTYSTÓW PLASTYKÓW
KLUB MIĘDZYNARODOWEJ
PRASY I KSIĄŻKI
BIURO WYSTAW
ARTYSTYCZNYCH
W BIAŁYMSTOKU
GRUDZIEŃ 1972
WYSTAWA MALARSTWA

WIESŁAWA JURKOWSKIEGO

WYSTAWA CZYNNA CODZIENNIE W GODZINACH OD 10.00 DO 22.00 BIAŁYSTOK, ULICA SIENKIEWICZA 3, KMPIK

ZWIĄZEK POLSKICH ARTYSTÓW PLASTYKÓW
BIURO WYSTAW ARTYSTYCZNYCH
KLUB MIĘDZYNARODOWEJ PRASY I KSIĄŻKI
W BIAŁYMSTOKU

WIESŁAW JURKOWSKI RYSUNEK

KWIECIEŃ 1969

CZYTELNIA KLUBU
MPIK W BIAŁYMSTOKU



WYSTAWA CZYNNA W GODZ. 10-22
Sobota 1/11/69

