

MUZEUM UNIwersYTETAMI KULTURY

# INFORMATOR

**MUZEUM W GRUDZIĄDZU**

Rok V Nr 11-12 (53-54)

listopad-grudzień 1964

*Muzeum w Grudziądzu jest otwarte: we wtorki, środy, czwartki i piątki w godz. 10,00—18,00, w soboty w godz. 10,00—15,00, w niedziele i święta w godz. 10,00—14,00. W poniedziałki i dni poświęczone Muzeum jest zamknięte. We wtorki wstęp bezpłatny. W pozostałe dni opłata wynosi: 1 zł, ulgowa 0,50 zł, a dla grup powyżej 10 osób — 0,25 zł od osoby.*



*Widok na salę obrad Ogólnopolskiej Sesji Naukowej poświęconej niektórym problemom współczesnej plastyki; zgromadziła ona w grudziądzkim Muzeum wielu uczestników z całego kraju; patrz „Materiały (...)” str. 152*

## wystawy stałe

- \* PRADZIEJE ZIEMI CHEŁMIŃSKIEJ
- \* HISTORIA GRUDZIĄDZA
- \* MALARSTWO POLSKIE PRZEŁOMU XIX i XX WIEKU

- \* GALERIA WSPÓLCZESNEGO MALARSTWA POMORSKIEGO

## wystawy czasowe

SZTUKA ZIEMI BYDGOSKIEJ 1945—1964. Wielka ekspozycja ze zbiorów Muzeum w Grudziądzu, urządzona w ramach obchodów XX-lecia Polski Ludowej. Składają się na nią trzy wystawy: Galeria Współczesnego Malarstwa Pomorskiego (wzbogacona o nowe nabytki), Współczesna Grafika Artystyczna, Rzeźba Współczesna. Ekspozycja liczy ogółem 273 prace 65 artystów z województwa bydgoskiego, w tym: 157 obrazów olejnych 50 autorów (St. Borysowski — 15 prac, T. Niesiołowski — 12, B. Jamontt, Z. Kotlarczyk, S. Wojciechowski, K. Dąbrowiecka, M. Wiśniewski, I. Kuźdowicz — po 6 prac, Z. Nowak-Czarny, J. Kotlarczyk, W. Janowski — po 5 prac, B. Steyer, St. Łuczak, B. Zacharek, W. Wasik, W. Czuryło, J. Stępień — po 4 prace, I. Kotlarczyk, T. Małachowski, J. Drzewiecki, T. Mokrzycki, K. Czuryło, F. Kossowska — po 3 prace, H. Gilas, H. Czaman, W. Niedzielski, A. Grabarz, E. Wadowski, J.

Witt, S. Górski, K. Rafiński, S. Kościelcki, J. Feldman — po 2 prace, W. Krężel, L. Zamel, J. Szkaradek, K. Cander, M. Szczęsny, T. Nowak, A. Gwiazdowska, H. i W. Frydrychowice, M. Czyżewski, B. Gęstwicki, M. Turwid, H. Królikowska, W. Zacholski, J. Biedowicz, Z. Kulikowski i T. Tarkowski — po 1 pracy); 78 grafik 21 autorów (Z. Kotlarczyk — 7 prac, St. Borysowski, B. Jamontt, E. Kuczyński, St. Brzęczkowski — po 6 prac, T. Niesiołowski, R. Krzywka — po 5 prac, Z. Nowicki, J. Kotlarczyk, B. Narębska-Dębska, T. Jakubowska, St. Łuczak, H. Czaman — po 4 prace, A. Nowogródzka-Wadowska, M. Pokorska, M. Wąsowska, I. Kotlarczyk, C. Wiśniewska — po 2 prace, J. Drzewiecki, T. Nowak, L. Płoszay — po 1 pracy); oraz 38 rzeźb 4 autorów (T. Godziszewski, H. Brzuszkiewicz — po 12 prac, W. Marciniak — 10, A. Lemański — 4 prace). Wystawę udostępniono zwiedzającym w dniu 17 lipca 1964 r.

## WYSTAWY RUCHOME

WYSTAWA W CHEŁMNIE. W związku z uroczystościami 600-lecia UJ i Akademii Chełmińskiej czynna była w Lice-

um Ogólnokształcącym im. Mikołaja Kopernika w Chełmnie wystawa ze zbiorów grudziądzkiej Galerii Współczesnego



Malarstwa Pomorskiego. Czołoc — dostę-  
pna zwiedzającym w okresie od 19 wrze-  
śnia do 1 grudnia br. — składała się  
z 26 prac, w tym 12 obrazów olejnych i  
14 grafik. Autorami prac byli współcześ-  
ni artyści-plasty z naszego wojewódz-  
twa.

**ROSYJSKIE MALARSTWO PEJZA-  
ŻOWE W REPRODUKCJI.** Wystawa 8 re-  
produkcji rosyjskiego malarstwa pejza-  
żowego, dostępna zwiedzającym w Wiej-  
skim Domu Kultury w Stronnie, pow.  
Bydgoszcz, w okresie od 6 lipca do  
10 grudnia 1964 r. Wśród wystawionych  
reprodukcji znajdowały się prace m. in.:  
W. A. Sierowa, K. P. Briułowa, W. G.  
Pierowa.

**REPRODUKCJE MALARSTWA RO-  
SYJSKIEGO.** Pokaz 5 portretów w repro-  
dukcji z cyklu „Reprodukcje malarstwa  
rosyjskiego i radzieckiego”, udostępnio-  
ny ze zbiorów grudziądzkiego Muzeum  
w Szkole Podstawowej w Dusocinie, pow.  
Grudziądz, w okresie od 23 września do  
11 grudnia 1964 r.

**WYROBY CECHOWE Z METALU.**  
Pokaz charakterystycznych przedmiotów  
codziennego użytku, wykonanych z cyny,  
brązu, miedzi i żelaza, zorganizowany w  
Klubie Szpitala przy ul. Swierczewskie-  
go 57 w Grudziądzu. Zestaw eksponatów  
ze zbiorów grudziądzkiego Muzeum, skła-  
dający się m. in. z dzbanków, puchar-  
ków, lichtarzy, zamków, był dostępny  
dla zwiedzających w okresie od 28 wrze-  
śnia do 30 listopada 1964 r.

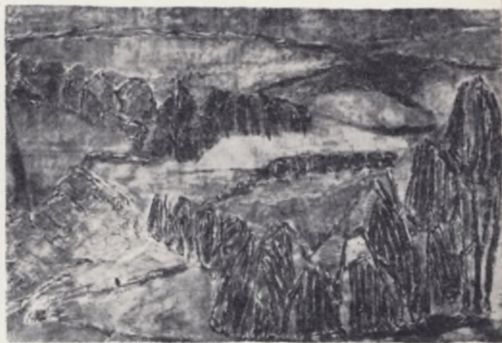
Zdzisław Nowak-Czarny — „Baletnica”  
(olej)



**REPRODUKCJE MALARSTWA RO-  
SYJSKIEGO.** Wystawa 12 reprodukcji  
malarstwa rodzajowego, czynna w Wiej-  
skim Domu Kultury w Dusocinie, pow.  
Grudziądz, w okresie od 24 października  
do 11 grudnia br. Wśród wystawionych  
znajdowały się m. in. prace: W. Rogatki-  
na, I. Riepina, W. Wasniecowa, N. Jaro-  
szenki.

**ROSYJSKIE MALARSTWO RODZA-  
JOWE.** Wystawa 12 reprodukcji rosyjskie-  
go malarstwa rodzajowego — z cyklu  
„Reprodukcje malarstwa rosyjskiego i ra-  
dzieckiego” ze zbiorów grudziądzkiego  
Muzeum — urządzona w Międzyzakłado-  
wym Klubie Związków Zawodowych Pra-  
cowników Przemysłu Spożywczego i Cu-  
krowniczego w Grudziądzu w dniu 22  
grudnia 1964 r. Wśród wystawionych  
znajdują się reprodukcje prac m. in.:  
Archipowa, Makowskiego, Borowikow-  
skiego, Igansona.

**MALARSTWO I GRAFIKA ARTY-  
STÓW WOJ. BYDGOSKIEGO W KWID-  
ZYNIE.** Ekspozycja 27 prac malarskich  
i graficznych artystów naszego woje-  
wództwa uruchomiona w dniu 1 grudnia  
1964 r. w Muzeum na Zamku w Kwidzynie.  
Wszystkie dzieła, wśród których  
znajdują się m. in. prace: T. Niesiolow-  
skiego, St. Borysowskiego, Z. i J. Kotlar-  
czyków, S. Wojciechowskiego, I. Kuźdo-  
wicz, Z. Kubiaka, C. Wiśniewskiej, M.  
Wąsowskiej, H. Czamana, pochodzą ze  
zbiorów grudziądzkiego Muzeum.



Krystyna Dąbrowiecka — „Pejzaż” (olej)

INDYWIDUALNI ODBIORCY WYSTAWY  
SZTUKA ZIEMI BYDGOSKIEJ 1945—1964  
ORAZ ICH OPINIE  
(REKONESANS BADAWCZY)

ZAŁOŻENIA, ORGANIZACJA  
I PRZEBIEG BADAŃ

Jak wiadomo, tego rodzaju prace badawcze realizowane są raczej sporadycznie. W Państwowym Muzeum w Grudziądzu podjęto je po raz pierwszy. Wydaje się, że ta sporadyczność tłumaczy się trudnościami, jakie w ogóle rodzi wszelkie sondowanie opinii, a które potęgują się zwłaszcza w przypadku próby uchwycenia stosunku pewnej szerszej zbiorowości do zjawisk złożonych i trudnych. Sztuka współczesna do takich zjawisk należy niewątpliwie. Z tych trudności zdawaliśmy sobie sprawę w całej pełni. To tłumaczy fakt, że badania zostały przeprowadzone z dużą ostrożnością i miały raczej charakter rekonesansu, niż analizy wszechstronnej — zgodnie zresztą z założonym z góry celem. W związku z tym i wnioski, które w opracowaniu stawiamy mają walor hipotez roboczych, a nie uogólnień sensu stricto naukowych. Mimo te ograniczenia uzyskany materiał — chociaż daleki od pełnej reprezentatywności — wydaje się być nader ciekawy i spełnia, jak sądzę, niewygórowane życzenia organizatorów, które można by ująć w następującym zdaniu: lepiej wiedzieć co nieco, niż nie wiedzieć nic. A jest to już pewien krok naprzód, do tej pory wiedzieliśmy bowiem na założony temat dużo mniej.

Wystawa pod nazwą „SZTUKA ZIEMI BYDGOSKIEJ” była niewątpliwie w życiu kulturalnym Grudziądza poważnym wydarzeniem. Dowodzi tego duża ilość zwiedzających — indywidualnie i zbiorowo. Ten właśnie moment skłaniał

do wysondowania opinii dotyczących zgromadzonych prac oraz wystawiających artystów.

Jednak organizując badania musieliśmy się liczyć z kilkoma trudnościami, które kolejno zbierzemy:

- 1) że zwiedzający nie są obcy z żadną techniką badawczą i w związku z tym należy się liczyć z poważnymi oporami;



Joanna Witt — „Barbara” (olej)



- 2) że zwiedzanie i przeżywanie wystawy jest sprawą raczej indywidualno-intymną i z tej racji być może nie każdy zechce swój sposób widzenia ujawnić;
- 3) że przynajmniej niektórzy zwiedzający będą skrępowani swoją niekompetencją i pod wpływem tych obaw uchyla się od odpowiedzi;
- 4) że przynajmniej niektórzy być może zlekceważą sobie powagę badań i nawet gdyby mieli coś ciekawego do powiedzenia, nie poprą naszej inicjatywy;
- 5) że przynajmniej niektórzy być może zawiodą się na wystawie, nie zechcą jednak podzielić się swoją negatywną oceną, zakładając, że nie będzie powszechna, ani zgodna z intencjami organizatorów.

Te trudności uważaliśmy za wskazane uwzględnić. One też narzuciły samą technikę badawczą (ograniczenie się do badań ankietowych) oraz sposób opracowania kwestionariusza, a także samą organizację badań.

Rzecz jasna trudności te zadecydowały również o przyjętym zakresie problemowym: nie pozwalały mianowicie na postawienie zadań zbyt wygórowanych. Ogólnie biorąc, chodziło nam o zorientowanie się w następujących kwestiach:

- 1) Ile osób w ogóle odwiedziło wystawę indywidualnie w czasie trwania badań;
- 2) Ile osób wzięło udział w badaniach;
- 3) Kto wzięło udział w badaniach;
- 4) Kto się uchylił od badań;
- 5) Które z wystawionych prac zyskały największą aprobatę w gronie naszych respondentów.

#### A OTO WZÓR ROZPROWADZONEJ ANKIETY:

Szanowna(y) Pani(e)!

Dyrekcja Muzeum proponuje Pani(u) wypełnienie niniejszej ankiety (po uprzednim zapoznaniu się z wszystkimi pytaniami) i złożenie jej do specjalnej skrzynki umieszczonej przy wejściu. Gdyby jednak propozycja nasza Pani(u) nie odpowiadała, prosimy o odpowiedź przynajmniej na 5 pierwszych pytań. Absolutną dyskrecję zapewnia fakt, że nasza ankieta jest ANONIMOWA, a więc nie należy jej podpisywać.

Cel niniejszej ankiety jest poważny: pragniemy bowiem poprzez odbiorcę wystawy ustalić jej rzeczywistą wartość. Oczekujemy też, że te badania ułatwią nam dalszą pracę nad upowszechnianiem sztuki. Te cele usprawiedliwiają naszą prośbę o maksymalną szczerłość wypowiedzi.

Z góry serdecznie dziękujemy!

(Z przyczyn technicznych pytania ankiety opublikowane są na stronie następnej).

Odpowiedź na pierwszą i czwartą kwestię miała zapewnić zawarta we wprowadzeniu prośba o wypełnienie przynajmniej pytań dotyczących cech socjograficznych (a więc 1—5). Zakładaliśmy wstępnie, że wszyscy włączą się do badań przynajmniej w tym zakresie. Z tej to racji ten typ pytań uważaliśmy za wskazany umieścić na początku. (O pewnych odstępstwach od przyjętych zasad będzie jeszcze mowa niżej).

Wiedzę na temat „kto wziął udział w badaniach” miała zapewnić większość postawionych pytań, wyjąwszy oczywiście oba ostatnie (13 i 14) oraz pytanie 10-te. (Wymowna byłaby rzecz jasna zarówno odpowiedź pozytywna jak i negatywna).

Jak widać staraliśmy się opracować ankietę w sposób możliwie najprostszy. Wyraźna jest przewaga pytań ilości-

Zygmunt Kotlarczyk — „Pingwiny” (olej)







wych, zamkniętych. Tylko trzy z całego zestawu są pytaniami jakościowymi, otwartymi (10, 13, 14) — jako że sondują opinie. Świadomie nie kategoryzowaliśmy wariantów możliwych odpowiedzi w obawie, aby niczego nie sugerować. Pytania 7 i 9 były pytaniami kontrolnymi w stosunku do pytań 6 i 8.

W pełni usprawiedliwiona jest przyjęta zasada anonimowości odpowiedzi. Pragnęliśmy uzyskać maksymalność szczerości. Było to szczególnie ważne w świetle wymienionych wyżej trudności przewidywanych co do poparcia badań przez zwiedzających. Te względy przemawiały także za przyjęciem zasady całkowitej dobrowolności udziału w przeprowadzanej ankietyzacji. Wreszcie obawa przed nadmierną zbiorową sugestią przemówiła za tym, aby ograniczyć zakres badań do osób zwiedzających wystawę indywidualnie. (Jak się zresztą okazało, w czasie badań grupowo zwiedzały wystawę wyłącznie wycieczki szkolne).

Z kolei wypada zwrócić uwagę na pewne wprowadzone odstępstwa od przyjętych zasad. Weszły one w życie już po wydrukowaniu kwestionariuszy i po przyjęciu oraz ogłoszeniu (w prasie) terminu badań — wyznaczonego na okres od 2—17 listopada 1964 roku.

Przed wszystkim odstąpiliśmy od postulatu wypełniania przez wszystkich indywidualnie zwiedzających przynajmniej odczytanych 5-ciu pytań dotyczących cech socjograficznych. Pełna realizacja tego postulatu wydawała się bowiem i nierealna i częściowo niezgodna z zasadą całkowitej dobrowolności. Tym samym wszakże niewątpliwie dość dotkliwie zubożona została nasza wiedza i to w zakresie bardzo istotnym. Zwłaszcza, że na ogólną liczbę 634 osób zwiedzających wystawę indywidualnie, udział w badaniach wzięło jedynie 160 zwiedzających, co stanowi ok. 27% całości. Tę cyfrę osiągnięto ponadto dzięki uwzględnieniu także materiałów pochodzących od respondentów młodocianych, a także dzieci. (A więc zwiedzających w wieku poniżej lat 18-tu), do których ankiet nie była raczej przystosowana. Jeżeli wyłączymy tych nieprzewidywanych uczestników badań, to procent odpowiedzi uzyskanych od osób dorosłych bardzo poważnie zmaleje. Odpowie-

dzi takich mieliśmy bowiem 63, co stanowi 10% ogółu zwiedzających indywidualnie. Jest to też niepełne 40% w stosunku do ogółu uczestników badań.

Jednak objęcie opracowaniem wiedzy udzielonych przez dzieci i młodzież wydawało się celowe i to z następujących racji:

- 1) uzyskany materiał był stosunkowo obfity;
- 2) opinie tych kategorii zwiedzających wydawały się być interesujące;
- 3) ujawniła się możliwość dokonania pewnych porównań czy zestawień.

A zatem wyeliminowanie tego materiału groziłoby zupełnie niepotrzebnym zubożeniem i tak już skromnego zasięgu badań.

I wreszcie kilka informacji na temat samej organizacji badań. Wyjdźmy od personelu pomocniczego. Miał on czuwać nad prawidłowym tokiem procesu i został w związku z tym dokładnie pouczony o przyjętych zasadach. Kwestionariusze ankiet wręczano wyłącznie osobom zwiedzającym indywidualnie. Otrzymywały je one przy wejściu. Było to założenie celowe: chodziło bowiem o to, aby przystępowano do odbioru wystawy z pewnym już nastawieniem, ze zwiększoną uwagą. Dla zapewnienia maksymalnej wygody ustawiono kilka stolików, przy których swobodnie, bez wyczekiwania, można było dokonać zapisu. Ponieważ wypadało się liczyć także z faktem, że prawdopodobnie nie wszyscy będą posiadali własne przybory do pisania, przeto na każdym stoliku znajdował się długopis. Ustawiono też kilka zapieczętowanych urn, do których wypełniający składali swoje ankietę. Personel pomocniczy obarczono ponadto zadaniem roztoczenia opieki nad technicznie sprawnym przebiegiem badań. Zaliczymy tu wskazywanie stolików, urn, przekazywanie kwestionariuszy zastępczych w przypadku, gdy osoba wypełniająca — z takich czy innych racji — życzyła sobie wymiany itp. czynności.

Organizatorzy poprosili również personel pomocniczy, aby zechciał zwracać uwagę na argumenty zwiedzających, którzy odmawiali przyjęcia kwestionariusza. Jak się okazuje, uzasadnienia te, jeżeli je w ogóle udzielano, były raczej typowe:

„Nie będę wypełniał, bo się na tym nie znam”, albo „Nie lubię wypełniania ankiet”. Argumenty te wydają się być wiarogodne i nie ma podstaw, aby nie ufać informatorom. Zresztą niżej podpisany także doczekał się kilku tego rodzaju odpowiedzi, a więc w pewnym sensie informacje te zostały sprawdzone.

#### PREZENTACJA MATERIAŁU BADAWCZEGO

Trwające od 2—17 listopada 1961 roku badania przyniosły w rezultacie 171 odpowiedzi. Selekcja uzyskanego materiału zmusiła do wyłączenia z analizy 11 ankiet. Były to materiały albo nazbyt dokładnie niepełne, albo też wypełnione niepoważnie.

Tak więc opracowaniu poddanych zostało 160 wypowiedzi. Całość zebranego materiału podzieliliśmy na grupy wg kategorii wieku, zakładając możliwość wystąpienia pewnych istotnych różnic w wypowiedziach. Wszakże w tych ramach wydawało się słuszne wyodrębnić grupy respondentów, będących aktualnymi słuchaczami zorganizowanego we wrześniu 1961 przez Muzeum w Grudziądzu tzw. Studium Wychowania Estetycznego. Osoby te można było bowiem uznać za nieco lepiej przygotowane do odbioru tej bądź co bądź trudnej wystawy.

Uchwycenie ewentualnych różnic — zwłaszcza w zakresie opinii i wyboru wystawionych prac — mogło być ze wszech miar interesujące. Samo wydzielenie ma-



Koźma Czuryło — „Wieczór w parku”  
(olej)

teriałów umożliwił fakt, że słuchacze Studium otrzymywali kwestionariusze specjalnie oznakowane.

A oto tabela informująca o podziale naszych respondentów na grupy wg kategorii wieku z wyróżnieniem słuchaczy Studium. Tabela uwzględnia także ilość odpowiedzi uzyskanych w poszczególnych kategoriach. W tym miejscu zwracamy uwagę czytelnika, że odtąd we wszystkich następnych tabelach gwoli uproszczenia posługiwać się będziemy wyłączenie symboliką cyfrową (od 1—6) na oznaczenie poszczególnych wyróżnionych kategorii.

Tabela I

#### PODZIAŁ RESPONDENTÓW NA KATEGORIE

		ilość odpowiedzi	wskaźnik procentowy
I. Słuchacze studium	1) młodszy do lat 30	32	20%
	2) starsi od lat 31	9	5,6%
II. Zwiedzający przygodni	3) młodszy od lat 18—30	16	10%
	4) starsi od lat 31	6	3,8%
III. Zwiedzający przygodni	5) młodzież od lat 14—17	48	30%
IV. Zwiedzający przygodni	6) dzieci do lat 13	49	30,6%
Ogółem:		160	100%



Zdecydowaną przewagę w grupie uczestników naszych badań zdobyli zwiędzający poniżej lat 18-tu. Wprawdzie młodzież jest — jak mnie informowano — częstym gościem grudziądzkiego Muzeum i wdzięcznym odbiorcą gromadzonych tam wystaw, jednak dość nieoczekiwany wydaje się liczny jej udział w ankietyzacji. Tłumaczy się to zapewne tym, że młodzież ma mniej wewnętrznych oporów. Ponadto czuła się zapewne usatysfakcjonowana możliwością uczestnictwa w akcji, a także faktem, że wypowiedzi jej zostaną potraktowane poważnie. W grupie tej (6) zdarzył się też tylko jeden wypadek zlekceważenia badań.

Stosunkowo liczny był także udział słuchaczy Studium — ok. 50% całego grona. Zostali oni jednak przy okazji jednego z wykładów wyraźnie zaproszeni. A więc mieliśmy tu zapewne przypadek pewnego wewnętrznego zobowiązania. Oczywiście fakt ten bynajmniej nie umniejsza wartości uzyskanych z tej grupy materiałów (kategoria 1 i 2).

Najslabiej są reprezentowani z grupy 2-giej (kategoria 3, 4), a więc ci, na których wyjściowo najbardziej liczyliśmy. Równocześnie fakt ten stanowi niejako potwierdzenie naszych obaw co do groźby wystąpienia trudności, które ewentualnie ograniczą zasięg prowadzonych badań.

Charakterystycznym momentem, jak ujawnia tabela (I), jest słabnięcie aktywności w kategoriach starszych zwiędza-

jących. Wprawdzie trudno ustalić, jak kształtuje się ilościowy stosunek tych uczestników badań do ogółu indywidualnie zwiędzających, to jednak pewne podstawy do takiego sądu można zaczerpnąć



Irena Kuźdowicz — „Bożek” (olej)

Tabela II

PLEĆ

Symbol cyfrowy kategorii	Ogół	Kobiety	% w stosunku do ogółu	Mężczyźni	% w stosunku do ogółu
I.	1	32	47%	17	53%
	2	9	78%	2	22%
II.	3	16	19%	13	81%
	4	6	17%	5	83%
III. 5	48	21	43%	27	57%
IV. 6	49	28	57%	21	43%
Ogółem	160	75	47%	85	53%

z grupy słuchaczy Studium. Jak mnie informowano, i tam przewagę mają uczestnicy młodszy. Ponadto tabela nasza wykazuje, że i w ankiecie wypowiadali się oni znacznie chętniej.

Tabela II przynosi podział respondentów wg płci. Chodziło o uchwycenie ewentualnej zależności między płcią a liczbowym wskaźnikiem uczestnictwa w badaniach.

Oczywiście wyprowadzanie zbyt daleko idących wniosków byłoby ryzykowne. Możemy je jednak wydobyc, ograniczając ich ważność do przypadku naszych konkretnych badań. Otóż jak ujawnia tabela (II) ogólnie pewną przewagę uzyskali mężczyźni. Natomiast zdecydowana ich wyższość liczbowa wystąpiła w kategoriach 3 i 4. Z kolei druga kategoria charakteryzuje się znaczną większością kobiet. Grupy młodzieżowe są mniej więcej wyrównane. Z tych konkretnych faktów możemy wywnioskować tylko tyle, że kobiety z tych kategorii mniej chętnie się wypowiadały. (Nie wiadomo natomiast jak wysoki był ich procent w ilości wszystkich zwiedzających Muzeum w czasie trwania badań). Przewaga kobiet w kategorii 2-giej ma cechy pewnej prawidłowości. O ile bowiem wśród młodszych słuchaczy Studium występuje raczej równowaga pod względem uczestnictwa w badaniach między płcią męską i żeńską, o tyle grupa starsza charakteryzuje się wyraźną przewagą kobiet. Jest to, o ile mi wiadomo, zjawisko dość typowe: niewiasty od pewnego wieku zazwyczaj zdradzają żywsze zainteresowanie

dla treści bardziej wysublimowanych, do których rzecz jasna należą również sztuki plastyczne. Występuje to przeważnie u kobiet przynajmniej średnio wykształconych.

Ale o wykształceniu uczestników naszych badań poinformuje szczegółowiej następująca z kolei tabela.

Ze zrozumiałych przyczyn nie uwzględnialiśmy tutaj uczestników młodocianych. (Wiadomo, że w tych kategoriach wykształcenie może być w najlepszym wypadku niepełne średnie). Z tabeli odczytać można znaczną przewagę respondentów o wykształceniu wyższym niż podstawowe. Niestety, nie możemy i tutaj ustalić o ile przewaga ta utrzymuje się także w ogólnej liczbie zwiedzających. Jest to jednak wysoce prawdopodobne — chociaż zapewne nie w tak drastycznym rozmiarze. Sądzę bowiem, że udział w ankietyzacji mógł w przypadku tej grupy zwiedzających wzbuć o wiele więcej oporów. Pozostałe wskaźniki tabeli mają raczej wymowę wyłącznie informacyjną i nie wymagają bliższego komentarza.

Tabela IV orientuje nas w rozkładzie zamieszkania poszczególnych grup respondentów. Zrozumiała jest przewaga mieszkańców Grudziądza — ponad wszelką wątpliwość zbieżna z wskaźnikiem ogólnej liczby zwiedzających. Rzecz charakterystyczna, że większość respondentów z „innych miast” zamieszkuje — jak dowodzą materiały — duże ośrodki miejskie (Gdańsk, Bydgoszcz, Szczecin itp.). Ponadto każdy z nich legitymuje się wy-

Tabela III

WYKSZTAŁCENIE

Symbol cyfrowy kategorii	Ogół	Liczba osób z wykształceniem:			
		podstawowym	średnim	wyższym	
I.	1	32	1	25	6
	2	9	2	7	—
II.	3	16	5	11	—
	4	6	—	2	4
Ogółem:	63	8	45	10	
63=100%	x	18,7%	71,4%	15,9%	



## MIEJSCE ZAMIESZKANIA

Symbol cyfrowy kategorii	Ogół	Mieszkańcy		
		Grudziądzka	innego miasta	wsi
I.	1	32	32	—
	2	9	9	—
II.	3	16	11	4
	4	6	3	2
III.	5	48	35	4
IV.	6	49	47	—
Ogółem	160	137	10	13
	100%	86%	6%	8%

Tabela V

## UCZESTNICTWO W MUZEACH

Symbol cyfrowy kategorii	Ogół	Bywali w mu- zeach	% w stos. do ogółu	Wska- zują muzea, które odwie- dzili	% w stos. do ogółu	Bywali już w mu- zeum gru- dziąd- zkim	% w stos. do ogółu	Wymie- niają wysta- wy	% w stos. do ogółu	
										I.
	2	9	9	100%	9	100%	7	78%	5	56%
II.	3	16	16	100%	14	88%	9	56%	7	44%
	4	6	6	100%	6	100%	4	67%	4	67%
III.	5	48	31	65%	28	58%	35	73%	22	46%
IV.	6	49	14	29%	13	27%	36	63%	9	18%
Ogółem	160	108	68%	102	64%	115	66%	68	43%	

kształceniem przynajmniej średnim. W grupie „mieszkańcy wsi” na uwagę zasługuje fakt, że respondenci z kategorii 3 i 4-tej reprezentują inteligencję wiejską (nauczyciele). Udziału rolników w badaniach — nie zanotowaliśmy.

Zebrane materiały pozwoliły nam także na zorientowanie się, jakie zawody reprezentują uczestnicy badań. Ujęcie tabelaryczne nie było jednak możliwe, gdyż nie wszyscy respondenci bliżej swój zawód określali. Zdarzały się niewiele mówiące zapisy, jak: „pracownik umy-

słowy”, lub „pracownik fizyczny”. W tej sytuacji trzeba nam było ograniczyć się jedynie do wydobycia liczby PRACOWNIKÓW FIZYCZNYCH, zaliczając tu rzecz jasna i te przypadki, kiedy podany w ankiecie zawód można było zaliczyć do tej właśnie kategorii. Przynależność tę odkryliśmy w 6-ciu wypadkach (bez uwzględnienia kategorii młodzieżowej). Cyfra ta stanowi około 9,5% całości, biorąc jako podstawę odniesienia ogół uczestników dorosłych, czyli 63 osoby.

Tyle informacji co do ustalonych na podstawie materiałów cech socjograficznych naszych respondentów. Następne tabele poinformują nas z kolei o stopniu ich kulturalnej aktywności — w tym przypadku: w zakresie zainteresowania muzeami.

Przede wszystkim uderza fakt, że wszyscy dorosli uczestnicy badań są zgodnie z zapisem bywalcami muzeów. Tyczy to również sporego procentu młodzieży, a nawet dzieci. Występująca w tych kategoriach zniżka jest faktem zrozumiałym. Wskaźniki dorosłych znajdują swoje pełne potwierdzenie (z wyjątkiem pewnego odstępstwa w kategorii 3-ciej) w pytaniu kontrolnym: respondenci wymieniają poznane przez siebie muzea.

Wysoki wskaźnik notujemy także w rubryce orientującej nas w nasileniu kontaktów z Muzeum grudziądzkim. W kategoriach dorosłych wskaźniki są wprawdzie niższe, ale za to występuje zwyżka w kategoriach młodzieżowych (niewątpliwie zasługa wycieczek organizowanych przez szkoły).

Tutaj pytanie kontrolne trochę nam obniża wskaźniki i być może urealnia je, chociaż trudno o pewność całkowitą. W przypadku kategorii młodzieżowych obniżka ta (bardzo znaczna u dzieci) może być zresztą usprawiedliwiona trudnościami w przypomnieniu sobie obejrzanych wystaw (a ściślej: ich tytułów).

Tak więc weszliśmy już na dobre do Muzeum grudziądzkiego. Zapoznajmy się teraz z następną tabelą, która orientuje nas w uzyskanych odpowiedziach na 10-te pytanie ankiety: „którą z obejrzanych wystaw ocenia Pan(i) najlepiej?”.

Liczba osób oceniających jest raczej niewielka (25% ogółu). Jedynie kategoria 1-sza przynosi dość wysoki wskaźnik wypowiedzi (47%). To pytanie ankiety było już prawdopodobnie nazbyt kłopotliwe: wymagało podjęcia bądź co bądź trudnej decyzji.

Przyjrzyjmy się danym, które uzyskaliśmy. W ramach tych skromnych cyfrowo wyników „Sztuka Ziemi Bydgoskiej” uzyskała znaczną przewagę. Wszakże głównie dzięki dużej stosunkowo ilości głosów pochodzących z kategorii 1-szej, a więc niejako najdojrzalszej do percepcji sztuki artystycznie bardziej złożonej. Głosy z kategorii 5 i 6-tej wypadają chyba potraktować z dużą rezerwą. Poważną pozycję zajęło także malarstwo radzieckie. Rzecz przy tym szczególna, że właściwie także dzięki głosom uzyskanym z tych samych kategorii respondentów. Pozycja ta wydaje się być w pełni usprawiedliwiona wobec faktu, że wystawa Malarstwa Radzieckiego składała się z dzieł łatwo dostępnych, czytelnych. A wielu respondentów szczególnie mocno w swych wypowiedziach akcentowało właśnie te walory sztuki.

Tabela VI

WYRÓŻNIENIE WYSTAW

Symbol cyfrowy kategorii	Ogół	Liczba osób wyróżniających	% w stosunku do ogółu	Wyróżniane wystawy		
				Sztuka Ziemi Bydgoskiej	Malarstwo radzieckie	Malarstwo polskie XIX w.
I. 1	32	15	47%	10	4	1
2	9	2	22%	1	—	1
3	16	4	25%	3	—	1
II. 4	6	—	0%	—	—	—
III. 5	48	4	8%	6	8	—
IV. 6	49	5	10%	3	2	—
Ogółem:	160	40	x	23	14	3
	100%	25%	40=100%	58%	34%	8%



„Sztuka Ziemi Bydgoskiej” była przy okazji badań odwiedzana przez dość pokąską grupę respondentów po raz przynajmniej wtóry (50%). Zebrane z tego zakresu materiały pozwoliły zbudować następującą tabelę:

czej należy za wysokie i świadczące w sumie o dużym zainteresowaniu wystawą. Trochę zaskakuje wskaźnik w kategorii 6-tej. Wiadomo jednak skądinąd, że dzieci chętnie zaglądają do muzeum w Grudziądzu — zwłaszcza w dni wolne

Tabela VII  
ZWIEDZAJĄCY WYSTAWĘ „SZTUKA ZIEMI BYDGOSKIEJ”  
NIE PO RAZ PIERWSZY

Symbol cyfrowy kategorii	Ogół	Ilość części zwiedzających	% w stosunku do ogółu
I.	1	32	75%
	2	9	44%
II.	3	16	25%
	4	6	33%
III.	5	48	35%
IV.	6	49	59%
Ogółem		160	x
		100%	50%

Najwyższy wskaźnik zanotowaliśmy więc w kategorii 1-szej. Można przyjąć, że młodzi uczestnicy są żywiej zainteresowani sztuką współczesną. Ale i wskaźniki w pozostałych kategoriach uznać ra-

od opłaty za wstęp. Cyfra ta więc może uchodzić za wiarogodną.

Bardzo nas ciekawiły rezultaty odpowiedzi na 12-te pytanie ankiety („który rodzaj sztuki odpowiada Panu(i) najbar-

Tabela VIII  
WYRÓŻNIANIE RODZAJÓW SZTUK

Symbol cyfrowy kategorii	Ogół	Wybór zdecydowany			Razem	% w stosunku do ogółu	Nie-zdecydowani	% w stosunku do ogółu	W ogóle nie wyróżniali	% w stosunku do ogółu	
		Malarstwo	Grafika	Rzeźba							
I.	1	32	11	5	5	21	65%	6	19%	5	16%
	2	9	7	—	—	7	78%	—	0%	2	22%
II.	3	16	7	3	3	13	81%	2	13%	1	6%
	4	6	1	—	1	2	33%	—	0%	4	67%
III.	5	48	25	6	5	36	75%	7	15%	5	10%
IV.	6	49	13	4	4	21	43%	13	27%	15	36%
Ogółem		160	64	18	18	100	x	28	x	32	x
		100%	40%	11%	11%	x	x	18%	x	20%	x
					62%						

dzień"). Uzyskane rezultaty ilustruje nam tabela następująca.

Z góry zakładaliśmy, że wybór będzie trudny: znów sprawa podjęcia decyzji. W ogóle od wyboru uchyliło się 20% respondentów. Niezdecydowanych, to znaczy takich, którzy wymienili dwa rodzaje sztuki — było 28% (niektórzy wyróżniali wszystkie rodzaje, ale siłą rzeczy nie była to odpowiedź na postawione pytanie). Tak więc bez wahania za jakimś jednym rodzajem sztuki opowiedzieli się pozostali respondenci, których liczba stanowi 62%.

Zainteresujemy się nieco bliżej tym, co ma walor nie tylko informacyjny. Mam na myśli rubryki obejmujące wybór zdecydowany. Potwierdziły one przypuszczenie, że malarstwo uzyska prymat. W naszym przypadku jest on cyfrowo wysoki. A wypada dla uściślenia dodać, że wśród wypowiedzi „niezdecydowanych” malarstwo także często się pojawia. Stąd wniosek, że wskaźnik 40% można byłoby odważnie podwyższyć.

Ale niebagatelne są również pozycje grafiki i rzeźby. Świadczą one o poważnym zainteresowaniu i tymi rodzajami twórczości plastycznej.

O ile dokonanie wyboru było jeszcze zadaniem stosunkowo łatwym i przyniosło łącznie 80% wypowiedzi, o tyle już jego uzasadnienie nasuwało respondentom znacznie więcej kłopotów. Poniższa tabela zestawia dla przejrzystości cyfrowe

wskaźniki wyboru wraz z cyfrowymi wskaźnikami uzasadnień.

A więc już tylko 33% respondentów (w stosunku do ogółu) uzasadniło swój wybór określonego rodzaju sztuki. (W stosunku do liczby osób, które w ogóle podjęły decyzję, a więc w stosunku do liczby 128 wskaźnik wynosi około 41% — informujemy o tym dodatkowo, poza tabelą).

Uderza zwłaszcza wysoka wstrzeźliwość respondentów z kategorii 1-szej. Przy znacznej zresztą dysproporcji w zestawieniu z pokrewną jej drugą kategorią. Nadspodziewanie wysoki wskaźnik mamy natomiast w kategoriach 3 i 4-tej. To samo rzecz można o obu ostatnich, obejmujących jak wiemy, uczestników najmłodszych. Warto więc przyrzeć się nieco bliżej przekazanej w materiałach treści motywacji.

Bardzo zróżnicowane pod względem słownych sformułowań wypowiedzi ująć można w następujący szereg na podstawie zbieżności treściowej. Szereg układamy wg częstotliwości występowania poszczególnych typów wypowiedzi. Jest on przy tym z grubsza biorąc właściwy dla wszystkich wyróżnionych przez nas kategorii respondentów:

- 1) Wybieram, bo najbardziej do mnie przemawia
- 2) Wybieram, bo najbardziej komunikatywna

Tabela IX

Wybór i uzasadnienie

Symbol cyfrowy kategorii	Ogół	Wybór			Uzasadnienie wyboru	% w stos. do łącznej liczby wybierających	
		zdecydowani	niezdecydowani	łącznie			
I.	1	32	21	6	27	7	29
	2	9	7	—	7	5	71
II.	3	16	13	2	5	9	60
	4	6	2	—	2	2	100
III.	5	48	36	7	43	17	40
IV.	6	49	21	13	34	12	35
Ogółem		160	100	28	128	52	41
		100	62%	18%	80%	33%	x



Tadeusz Małachowski — „Bitwa” (olej)

- 3) Wybieram, bo mnie szczególnie interesuje
- 4) Wybieram, bo jest rodzajem najtrudniejszym
- 5) Wybieram, bo najpełniej oddaje przeżycia twórcy
- 6) Wybieram, bo sam ten rodzaj sztuki uprawiam
- 7) Wybieram, bo jest najambitniejsza.

Dodajmy, że w przypadku malarstwa wielu respondentów podkreśla walor i urok barwy. Trzeba ponadto podkreślić, iż wydobyte tu kategorie bardzo często u różnych osób występują w najrozmaitszych konfiguracjach, a więc składają się na cały zespół uzasadnień.

Kategoria 1-sza występuje najpowszechniej (zwłaszcza u dzieci i młodzieży, a także u osób mniej sprawnych w ocenianiu) i chociaż mówi wiele, gdyż w jakimś stopniu wyraża trudną do wypowiedzenia intymność, to jednak jako nadzbyt osobista słabo nas wprowadza w konkretne uzasadnienie. Tej mglistości nie mają już wszystkie pozostałe kategorie. Najbardziej zdumiewa druga z kolei: prawdopodobnie wypowiadając taką opinię, respondenci mieli na uwadze tę część wystawy (i odpowiednio: reprezen-

tacji danego rodzaju faworyzowanej przez nich sztuki), którą uznali za najbardziej sobie dostępną.

Bardzo wyraziste są motywacje ujęte w naszym szeregu w pozycji 3 i 6-tej. Duże pokrewieństwo wykazują pozycje 4 i 7-ma, chociaż nie zawsze można rozstrzygnąć, czy respondent w danym określeniu zawarł myśl, że chodzi raczej o wykonawstwo, a więc samą technikę tworzenia, czy też, że pragnie zaakcentować złożoność treściową wyróżnionego przezeń rodzaju sztuki. Prawdopodobnie jednak akcenty rozkładały się w obu kierunkach.

Typ 5-ty motywacji zajmuje w zbudowanym szeregu miejsce o tyle wyjątkowe, że — w przeciwieństwie do pozostałych — ani nie akcentuje subiektywnych doznań respondenta, ani też nie skupia się na obiektach, lecz zwraca uwagę na samego twórcę — oczywiście zobiektywizowanego niejako w swoich dziełach.

Jak więc widać — aczkolwiek próby uzasadnień nie były zbyt liczne — przyniosły w efekcie dosyć ciekawy i zróżnicowany materiał.

Przejdźmy z kolei do przedstawienia wyników uzyskanych na pytania 13 i 14 ankiety, których ranga w ramach niniejszego opracowania jest szczególnie doniosła, jako że wprowadza nas bliżej w ocenę dzieł zgromadzonych na wystawie „Sztuki Ziemi Bydgoskiej”.

Wyjdźmy od kilku informacji wstępnych. Interesująca nas wystawa zgromadziła dorobek twórczy 165 artystów, którzy udostępniili łącznie 273 prace. W liczbie tej znalazło się 157 obrazów olejnych 50 autorów, 78 grafik 21 autorów (10 z nich wystawia również prace olejne) i 38 rzeźb 4 autorów.

Nasi respondenci — z nieznacznymi jedynie wyjątkami — ustosunkowywali się do pytania 13 i wyróżniali najbardziej trafiające do nich prace. Zdecydowana większość zgodnie z naszym życzeniem wyróżniła 3 pozycje. Ale zdarzały się wypadki, że ograniczano się do wyróżniania tylko jednej bądź dwóch. Dwaj respondenci wyróżnili nawet więcej prac niż zaproponowaliśmy.

Zakres dokonanych wyróżnień ilustruje poniższa tabela:



## ZAKRES WYRÓZNIEN AUTORÓW I PRAC

Liczba autorów wystawiających	Liczba autorów wyróżnionych	Stosunek procentowy	Liczba eksponowanych prac	Liczba wyróżnionych prac	Stosunek procentowy
65	48	74%	273	134	49%

Mamy tu przejrzysty, bardzo ogólny rzut oka na skalę wyboru, dokonanego przez uczestników badań. Sądzę, że uzyskane wskaźniki można uznać za wysokie, uwzględnivszy ilość odpowiedzi. Następna tabela zorientuje nas ogólnie w skali wyboru autorów rozstawionych już we-

dług reprezentowanych przez nich rodzajów twórczości:

I tu jak sądę uzyskane wskaźniki można uważać za wysokie. Oczywiście komentując tabelę XI wypada uwzględnić fakt, że w tym przypadku istotną rolę odgrywa łączna ilość autorów wysta-

Tabela XI

## SKALA WYBORU AUTORÓW WEDŁUG RODZAJÓW TWÓRCZOŚCI

Rodzaje twórczości	Liczba autorów wystawiających	Liczba autorów wyróżnionych	Stosunek procentowy
malarze	50	36	72%
graficy	21*	14	66%
rzeźbiarze	4	4	100%
ogółem	75	54	x

Uwaga: W rubryce drugiej (poziomo) mieszczą się także autorzy wymienieni w grupie malarskiej, którzy wystawiają również grafiki. Tym się tłumaczy różnica cyfr zbiorczych w stosunku do wyników tabeli poprzedniej (X).

Tabela XII

## ZAKRES WYRÓZNIEN W OBRĘBIE RODZAJÓW SZTUKI

Malarstwo			Grafika			Rzeźba		
Liczba prac eksponowanych	Liczba prac wyróżnionych	Stos. procentowy	Liczba prac eksponowanych	Liczba prac wyróżnionych	Stos. procentowy	Liczba prac eksponowanych	Liczba prac wyróżnionych	Stos. procentowy
157	71	45%	78	37	47%	38	26	68%

Tabela XIII

## LICZBA RESPONDENTÓW A PROCENT WYRÓZNIEN

	Ilość respondentów	Ilość wyróżnień	Stosunek procentowy
Malarstwo	160	71	44%
Grafika	160	37	23%
Rzeźba	160	26	16%

wiających w poszczególnych rodzajach artystycznych. Największa możliwość wyboru istniała w kategorii malarzy, a zatem wskaźnik wyboru, chociaż procentowo niższy od kategorii rzeźbiarzy, jest de facto znacznie wyższy. I odwrotnie: idealnie wysoki wskaźnik wyboru w kategorii rzeźbiarzy jest w gruncie rzeczy niski, jeżeli wziąć pod uwagę małą ilość autorów. Zbiorcze ujęcie stosunku między ilością prac ekspozycyjnych a ilością prac wyróżnionych i to z uwzględnieniem podziału na rodzaje twórczości zawiera tabela XII.

Do tabeli tej dorzucimy tylko tyle, że podobnie jak w przypadku poprzedniej wypada uzyskać wskaźniki zrelatywizować, biorąc pod uwagę fakt występowania znacznych różnic w ilości ekspozycji z poszczególnych kategorii twórczości, a co za tym idzie — znacznych różnic w skali możliwości wyboru.

Z kolei wypada zestawić ilość wyróżnień z ogólną ilością respondentów. Otrzymamy dzięki temu wskaźnik informujący nas o nasileniu wyboru w poszczególnych rodzajach sztuki (tabela XIII).

Jak widać znaczną przewagę nad pozostałymi rodzajami uzyskało malarstwo — co jest chyba zjawiskiem typowym: ten rodzaj sztuki plastycznej cieszy się największą popularnością.

Szczegółową skalę wyróżnień w zakresie autorów i prac w poszczególnych kategoriach twórczości zobrazuje nam tabela XIV. Zawarte w niej dane cyfrowe są adekwatnym odbiciem wszystkich zarejestrowanych w materiałach wyróżnień i to wyjaśnia nam występujące tu i ówdzie fakty wkraczania nawet poza łączną w danej kategorii ilość respondentów. Chodziło bowiem o uchwycenie całkowitej, rzeczywistej skali wyboru.

Sąsiednia tabela pokazuje nam w sposób szczegółowy zasięg wyborczości w poszczególnych kategoriach respondentów, dając tym samym rzeczywisty, uchwycony w badaniach zakres upodobań, stopień zróżnicowania gustów i indywidualizowania ocen. Oczywiście stale w wymiarze ściśle ilościowym. Przypominam, że wskaźniki procentowe uzyskano dzięki odniesieniu liczby wyboru do liczby respondentów danej kategorii. Widać dość

Tabela XIV

PEŁNY ZAKRES WYRÓZNIEN W POSZCZEGÓLNYCH KATEGORIACH RESPONDENTÓW

Symb. cyfr. kategorii	Malarstwo			Grafika			Rzeźba			Łącznie		Ilość respondentów	
	1.	2.	%	1.	2.	%	1.	2.	%	1.	2.		
													1.
1.	33	103	21	66	18	56	5	16	19	6	57	29	32
2.	16	178	10	111	4	44	2	22	11	1	21	13	9
3.	16	100	13	81	6	38	4	25	63	10	32	21	16
4.	10	166	6	100	2	33	2	33	116	7	19	12	6
5.	37	77	22	46	16	33	10	21	27	13	66	35	48
6.	29	59	17	34	12	24	6	12	23	11	52	26	49

Uwaga: 1 = całkowita skala wyboru dzieł tytułów

2 = całkowita skala wyboru autorów

wyraźnie jak kurczy się zakres wyboru w kategoriach 5 i 6, a więc obejmujących najmłodszych uczestników badań. Występuje tu najwidoczniej większa wspólnota upodobań. Przy tym, jak wykazują materiały, dzieci i młodzież najczęściej jako kryterium wyboru podkreślają temat, zaś w dalsze kolejności — kolor. (Obok, rzecz jasna, innych także uzasadnień).

To zwięzanie się skali wybiorczości wyraźniej nam przedstawi tabela XV, która zbiera łączną w poszczególnych kategoriach respondentów ilość wyróżnień i autorów i dziel:

i 4 wskaźnik rzeźby jest znacznie wyższy — nasza linia załamuje się i biegnie w górę. Oczywiście to odstępstwo od „prawidłowości” możemy tylko stwierdzić jako fakt dany nam w wyniku analizy zebranych materiałów: wyjaśnić go raczej niepodobna.

Jeszcze kilka słów o uzasadnieniu wyboru (a więc pytanie 14 ankiety). Zauważmy na wstępie, że około 26% (42 osoby) uczestników badań nie uzasadniało swojego wyboru. Zdarza się to we wszystkich kategoriach respondentów z pełną wyraźną zwyżką w 5 i 6. Ale w ogó-

Tabela XV

OGÓLNA SKALA WYRÓŻNIEŃ

Symbol cyfrowy kategorii	Ilość respondentów	1	%	2	%
1.	32	57	178%	29	90%
2.	9	21	233%	13	144%
3.	16	32	200%	21	131%
4.	6	19	316%	12	200%
5.	48	66	137%	35	73%
6.	49	52	106%	26	53%

Uwaga: Symbolika cyfrowa jak w tabeli XIV.

Największą skalę wyróżnień — i to w zakresie wystawionych prac, jak i wystawiających autorów — odnajdujemy w 4 kategorii respondentów. W kategorii 1 wskaźniki są stosunkowo niższe. Tłumaczy się to tym, że ci respondenci częściej niż respondenci z kategorii pozostałych (wyjąwszy oczywiście grupę młodzieżową) wyróżniali prace jednego ulubionego plastyka. Częściej także występuje u nich zbieżność upodobań. Wybitnie dużą obniżkę skali wybiorczości w kategoriach dzieci i młodzieży staraliśmy się wyjaśnić wyżej — przyjmując, że jest to objaw raczej typowy i zrozumiały.

A teraz wróćmy jeszcze do tabeli XIV. Obejrzymy ją z punktu widzenia skali wyróżnień w poszczególnych rodzajach sztuki. Uzyskany obraz jest bardzo dokładny i potwierdza znaczny prymat malarstwa. W kategoriach respondentów 1, 2, 5, 6, wyraźna jest stopniowa obniżka, biegnąca w następującej kolejności: malarstwo, grafika, rzeźba. W kategoriach 3

le w grupie młodzieżowej duży procent wypowiada się na ten temat. A jest to tym bardziej znamienne jeśli uwzględnić fakt, że grupy te są najliczniejsze.

Występuje znaczne pokrewieństwo treści uzasadnień udzielonych w pytaniu 14 do tych, które występowały już poprzednio (pyt. 12). Można by je więc także ułożyć w szereg kategorii o identycznej kolejności określającej stopień występowania. Nie ma więc potrzeby dokładnego ich referowania.

Ale są jednak pewne dodatkowe kategorie, mianowicie:

1. tematyka wyróżnionej pracy
2. oryginalność tematyki
3. oryginalność ujęcia
4. barwność (w przypadku malarstwa)

Oczywiście te próby ukonkretnienia uzasadnień są zupełnie zrozumiałe. Równie zrozumiałym jest fakt, że i tu mamy najczęściej całe zestawy uzasadnień rozmaitej treści.



Jeśli chodzi o wybór w ramach poszczególnych rodzajów sztuki, to zanotowaliśmy wypadki wyróżniania prac pochodzących z wszystkich trzech występujących rodzajów. Były one jednak stosunkowo rzadkie. Znacznie częściej zdarzały się wyróżnienia z dwóch rodzajów, przy tym zazwyczaj łączone z malarstwem (choć nie brakowało także powiązań typu: grafika-rzeźba). W przypadkach wyróżnień wyłącznie jednorodzących przeważało wyraźnie wskazanie na prace artystów-malarzy. A zatem i ta wybiórczość pokrywa się w wynikach z tą, którą analizowaliśmy poprzednio w związku z pytaniem 10 (por. tabelę VIII).

Wymieńmy teraz autorów, których prace nie były w ogóle w naszych materiałach wyróżnione. Nie tyczy to oczywiście rzeźbiarzy: jak wiemy wybór był w tej kategorii całkowity. Z pozostałych dwóch kategorii nie wymieniono 13 malarzy i 3 grafików. Rzecz jasna i tu znów wypada podkreślić, że znacznie łatwiej mogło się to zdarzyć w dziedzinach licznie reprezentowanych.

A oto nazwiska:

**MALARZE** M. Wiśniewski

I. Kuźdowicz  
T. Małachowski  
J. Drzewiecki  
F. Kossowska  
K. Rafiński  
L. Zamel  
M. Szczęsny  
W. Frydrych  
H. Królikowska  
W. Zacholski  
J. Biedowicz  
T. Tarkowski

**GRAFICY** A. Nowogródzka-Wadowska

M. Pokorska  
L. Płoszay

Rzecz jasna, jako nie specjalista, nie mogę podejmować próby uzasadnienia tego faktu racjami estetycznymi. Rejestruję jednak ten fakt dla potrzeb ewentualnej tego typu próby analizy. Jakaś wykładnia pozaartystyczna mogłaby rzecz wytłumaczyć po prostu możliwością **NIEZAUWAŻENIA** (co jest zwłaszcza możliwe w przypadku, gdy artysta nie wystawia większej ilości prac). Trudne

by to jednak było w odniesieniu np. do pierwszej piątki wymienionych wyżej artystów (zwłaszcza dwóch pierwszych nazwisk). Wystawiali oni przynajmniej trzy swoje prace. Rzecz jasna **NIEWYRÓŻNIENIE** żadnej pracy danego autora w ankiecie nie jest bynajmniej równoznaczne z **NIEZAUWAŻENIEM**, czy **NIEPODOBANIEM SIĘ NIKOMU**. W ankiecie proszono jedynie o wyróżnienie **TRZECH PRAC!** Wydaje się, że wszelka próba wyjaśnień winna uwzględnić m. in. rozmieszczenie tych prac: czy np. znajdowały się one przy końcu wystawy (a więc sprawa zmęczenia), czy też np. umieszczone były w sąsiedztwie nazwisk znanych i wybitnych (a więc zwiększona konkurencyjność, sugestia znanego artysty) itp.

Teraz ukażemy artystów, którzy w naszych badaniach uzyskali najpoważniejsze uznanie respondentów. Kryterium wyboru stanowi udział wyróżnień w trzech przynajmniej kategoriach uczestników badań. (Nawet jeżeli dany artysta został przynajmniej raz wymieniony). Ponadto informujemy o ilości wyróżnionych prac i wskaźnik ten kontrastujemy z ilością prac wystawianych (tabela XVI).

A więc mamy w tej chwili zestawienie, które daje już podstawy do pewnej analizy jakościowej. Ci autorzy uzyskali wśród naszych respondentów największą popularność. Sporo tu nazwisk znanych i uznanych. Zdarzają się także wypadki wyróżnienia wszystkich wystawionych prac danego plastyka; zdarza się też wybór jakiejś jednej tylko pracy i to w kilku kategoriach. Celowo przyjęliśmy kryterium doboru do powyższego zestawienia dzieł wyłącznie wyróżnionych w 3 przynajmniej kategoriach respondentów. Tym samym zagwarantowaliśmy sobie pełen obraz popularności.

Następne zestawienie ukaże nam tę popularność od strony wyróżnionych dzieł. Kryterium doboru materiałów jest następujące: przynajmniej trzykrotne wyróżnienie. Cyfry pokazują kategorie respondentów, w których wybór został dokonany, a także informują o częstotliwości wyboru w ramach danej kategorii. (tabela XVII).

**UWAGA:** Cyfra arabska oznacza kategorię respondentów.

Nazwisko artysty	Kategorie						Ilość prac	
	1.	2.	3.	4.	5.	6.	wyróżnionych	wystawianych
1. Borysowski S.	x	x	x	x	x	x	5	15
2. Dąbrowiecka K.	x		x	x	x	x	2	6
3. Gilas H.		x		x	x		2	2
4. Gwiazdowska A.	x				x	x	1	1
5. Jamontt B.	x	x		x	x	x	3	6
6. Kościelecki S.	x	x				x	1	2
7. Kotlarczyk J.	x	x	x		x	x	3	5
8. Krężel W.				x	x	x	1	1
9. Łuczak S.	x	x			x	x	4	4
10. Niedzielski W.				x	x	x	2	2
11. Niesiołowski T.	x	x	x		x	x	7	12
12. Nowak Zdz.	x			x	x	x	4	5
13. Stępień J.	x	x	x	x	x	x	4	4
14. Witt J.	x		x		x		2	2
15. Zacharek B.		x		x	x	x	4	4
<b>GRAFICY</b>								
1. Jakubowska T.	x	x			x		4	4
2. Jamontt B.	x	x		x	x		3	6
3. Kuczyński E.	x			x	x	x	6	6
4. Niesiołowski T.	x			x	x	x	3	5
5. Wiśniewska C.					x	x	1	2
<b>RZEźBIARZE</b>								
1. Brzuszkiewicz H.	x		x	x	x	x	6	12
2. Godziszewski T.	x	x	x	x	x	x	8	12
3. Marciniak W.	x		x	x	x	x	10	10



Barbara Steyer — „Złota” (olej)

A więc mamy już absolutnie czytelną skalę upodobań najpowszechniejszych. Uwagę zwraca zwłaszcza wybór tematów raczej bliższych i wyraźnie kojarzonych. Na uwagę zasługuje też fakt, że większość z przedstawionych tu prac jest niedwuznacznie czytelną, łatwą w odbiorze, a ich twórcy reprezentują raczej (przynajmniej w tych konkretnych, wyróżnionych pracach) realistyczną konwencję twórczą — o rozmaitym zresztą stopniu wierności w odtwarzaniu świata. Wszakże stopień ten jest na tyle umiarkowany, że dzieło może trafić do szerszego odbiorcy.

Są to zresztą uwagi marginesowe bezpretensjonalne. Poważną, kompetentną o-

Lp. autora	Lp. pracy	Nazwisko
1.	1.	Borysowski S.
	2.	"
	3.	"
2.	4.	Cander K.
3.	5.	Czuryło W.
4.	6.	Dąbrowiecka K.
	7.	"
5.	8.	Jamontt B.
6.	9.	Krężel W.
7.	10.	Łuczak S.
8.	11.	"
	12.	Niedzielski W.
	13.	Nowak Z.
10.	14.	Stępień J.
	15.	"
	16.	"
11.	17.	"
	18.	Zacharek B.
	19.	"
	20.	"

#### GRAFICY

1.	1.	Czaman H.
2.	2.	Jakubowska T.
3.	3.	Kuczyński E.
	4.	"
	5.	"
4.	6.	"
	7.	Łuczak S.
5.	8.	Narębska B.
6.	9.	Nowicki Z.
7.	10.	Wiśniewska C.



Tabela XVII

Tytuł pracy	Kategorie					
	1.	2.	3.	4.	5.	6.
Architektura gotycka		1	2		2	
Zbiór Inu				1	3	3
Manifestacja				1	4	3
Martwa natura z szachownicą					4	
Pejzaż z nad Wisły	3					
Zamyślona	1		1		1	
Młodzi	1		1	1		1
Martwa Wisła w Toruniu	3					
Ulica						3
Młody malarz	1	2			3	10
Iodzie na Gopie		1			3	8
Racibórz					7	9
Krwawa niedziela	2			1	4	
Wisła pod Włocławkiem	1	1	1	1	3	1
Rekonesans	1				4	2
Stud'um konia		1			4	5
Młócka					1	4
Martwa natura z kwiatami				2	2	1
Pejzaż toruński				1	3	1
Martwa natura				2	2	1
Stary wiatrak na Kujawach						3
Poczekalnia	2				1	
Leśna puszcza	5				1	
Drzewa nad wodą	1				3	2
Toruń				1	1	5
Topole				1	1	3
Przedmieście	1					3
Paryż					3	
Wenecja bydgoska	2			2		
Ratusz w Morażu	2				1	1

cenę pozostawmy specjalistom. A wydaje się, że przedstawiony materiał byłby dość wdzięczny dla tego rodzaju fachowej, pogłębionej już analizy.

My chcemy zwrócić jeszcze tylko uwagę na fakt występowania niekiedy również zjawiska pewnej niejako wyłączoneści określonych plastyków oraz ich dzieł w ramach jednej tylko, czy najwyższej dwóch kategorii. Zwłaszcza często (choć bynajmniej nie wyłącznie) zdarza się to w kategoriach 5 i 6. Na tej podstawie rzecz by można, że istnieje jakaś skala tematów wybitnie młodzieżowych. Tak samo i jacyś „młodzieżowi” plastycy. (Podobnie zresztą jak to występuje w literaturze).

### WNIOSKI KOŃCOWE

Na tym wypada nasze opracowanie zamknąć. Wszelkie dalsze analizy byłyby już ryzykowne wobec braku pełnej podstawy w zebranych materiale.

Wyniki naszych badań nie dostarczyły rzecz jasna podstaw do jakichś bardzo rozległych uogólnień. Tak jak zresztą przewidywaliśmy. Nie pozwalał na to ani zakres uzyskanych materiałów, ani też niemożność przeprowadzenia analizy porównawczej z wynikami pochodzącymi z badań nad problematyką pokrewną. Nasze badania nie przyniosły też na tyle rewelacyjnych rezultatów, aby mogły one obalić pewne przynajmniej przypuszczenia. Ale w tym miejscu właśnie ujawnia się ich zasadnicza rola. Nawet jeżeli tylko potwierdzają pewne opinie intuicyjne, nie dość mocno ugruntowane w uchwytnym empirycznie materiale, bowiem zyskaliśmy pewne przynajmniej potwierdzenie — jakiś krok w kierunku nieco większej ścisłości: tak jest naprawdę, jak przypuszczaliśmy. A zatem tym samym wiemy nieco PEWNIJ — dzięki temu wstępnemu sondażowi, dzięki uzyskanym wskaźnikom ilościowym.

Znaczenie badań jest też bardzo istotne z uwagi na to, że uzyskane wyniki będą mogły stanowić w przyszłości pewien punkt odniesienia dla wszystkich następnych tego rodzaju prób. Będzie można porównywać uzyskane tutaj wskaźniki z nowymi; ulepszać i wzbogacać technikę badawczą oraz organizację ba-

Lp. autora	Lp. pracy	Nazwisko	Tytuł pracy	Kategorie					
				1.	2.	3.	4.	5.	6.
<b>RZEŹBIARZE</b>									
1.	1.	Erzuskiewicz H.	Argonauci	1	1	1	1	3	8
2.	2.	Godziszewski T.	Marysia	2	1	2	1	2	1
3.	3.	"	Rzeźbiarka						3
4.	4.	"	Murarz				1	2	3
5.	5.	"	Górnik				1	1	3
6.	6.	Marciniak	Centaur				1	3	1
7.	7.	"	Głowa IV			1	1	1	1
8.	8.	"	Champion			1		1	1
9.	9.	"	Tofis					2	3

dań, ważyć się na coraz trudniejszą problematykę, a więc na bardziej już wszechstronne sondowanie opinii, która w obecnych badaniach zaznaczyła się z konieczności w swej postaci zaledwie załączkowej. W przyszłości wypadnie zapewne wykroczyć poza badania wyłącznie ankietowe i sięgnąć do metod wywiadu i obserwacji. A to są już badania znacznie trudniejsze, kosztowniejsze i długofalowe. Ale też w zamian przynieść mogą — przy poprawnej organizacji — zarówno znacznie pewniejsze materiały, jak i znacznie wiarogodniejsze wyniki. I oczywiście poważniejsze podstawy do uogólnień.

Nasz sondaż potwierdził przede wszystkim myśl o potrzebie tego rodzaju badań również chociażby dlatego, że występuje jeszcze na ogół jakiś lęk przed wypowiedzianiem się — nawet gdy organizatorzy gwarantują absolutną dyskrecję, czy nawet anonimowość. Nasze badania dowiodły tego aż nadto wymownie. Udział zwiedzających w badaniach był stanowczo zbyt mały.

Z drugiej strony wiadomo, że opinie szerokiego ogółu są niezmiernie potrzebne i to z wielu względów, o których tu nie wypada pisać, jako że są aż nadto dobrze znane. Najważniejsza jest wszakże wiedza o tym, kto — w tym konkretnym

przypadku — jest stałym bywalcem muzeum i jak ocenia działalność tej instytucji. A wiedzy tej powinniśmy używać przede wszystkim ów bywalec.

W wyniku naszych badań potwierdziło się przypuszczenie, że wśród bywalców muzeum największy procent stanowią zwiedzający z wykształceniem wyższym niż średnie. A zatem jakiś stopień wykształcenia jest niezbędny, aby rozsmakować w tym rodzaju aktywności kulturalnej. Ponadto wydaje się prawdopodobne, że istnieje także pewien typ miłośnika muzeów (jak np. miłośnik książki itp.). Jest to dla wielu jakieś pożyteczne hobby. Widać też wyraźnie pozytywny wpływ szkoły, która poprzez organizowanie wycieczek wyraźnie uczy smakować w zbiorach, kształtuje dobre nawyki i powiększa liczbę przyszłych zwiedzających. Tę rolę szkoły widać wyraźnie w naszych badaniach: dowodzi tego duża ilość zwiedzającej młodzieży i dzieci (podkreślam: zwiedzającej indywidualnie).

We wszelkich innych kwestiach, które wydają się być interesujące, wypada odesłać Czytelnika do samego opracowania — bowiem szczegóły te nie mogą, jak podkreślaliśmy — stanowić już w tej chwili podstawy do uogólnień.

MIECZYSLAW PIECZYŃSKI



# MATERIAŁY OGÓLNOPOLSKIEJ SESJI NAUKOWEJ

POŚWIĘCONEJ NIEKTÓRYM  
PROBLEMOM PLASTYKI



*Sale ekspozycyjne były dla uczestników Sesji najlepszym miejscem odpoczynku i odprężenia w czasie przerw między intensywnymi obradami.*

# P R Z E D S Ł O W I E

W dniu 15 października 1964 r. w Państwowym Muzeum w Grudziądzu odbyła się ogólnopolska sesja naukowa poświęcona niektórym problemom współczesnej plastyki, zwołana przez grudziądzkie Muzeum z okazji wystawy pn. „Sztuka Ziemi Bydgoskiej 1945—1964”.

Oddajemy w związku z tym do rąk PT Czytelników obecny, podwójny numer „Informatora”, który zawiera pełną dokumentację referatów i głosów dyskusyjnych wygłoszonych na Sesji. Jedyne odstępstwo to wyłączenie referatu mgra Zbigniewa Czernskiego pt. „Sztuka Ziemi Bydgoskiej w świetle wystawy”, bowiem na łamach „Informatora” (za miesiąc lipiec i sierpień br.) opublikował on już artykuł poświęcony temu samemu zagadnieniu. Zainteresowanych tym tematem Czytelników odsyłamy do wspomnianego numeru „Informatora”, który zresztą stanowi integralną część rocznika 1964.

Przebieg prac Sesji przedstawiał się następująco:

## I

### PRZEMÓWIENIA INAUGURACYJNE

Otwarcie Sesji: mgr Franciszek Feńorowicz, Sekretarz Komitetu Wojewódzkiego PZPR . . .	159—161
Przewodnictwo obrad: prof. dr Ksawery Piwocki, członek Polskiej Akademii Nauk . . . . .	161

## II

### REFERATY

Mgr Zbigniew Czernski: „Sztuka Ziemi Bydgoskiej w świetle wystawy” (patrz: „Informator Mu-	
--	--

zeum w Grudziądzu”, rok V, nr 7—8 (49—50), lipiec—sierpień 1964 . . .	74—102
Dr Aleksander Wojciechowski: „Kierunki, prądy i tendencje we współczesnej sztuce polskiej”	162—177
Mgr Janusz Bogucki: „Centrala artystyczne a twórczość plastyczna w ośrodkach peryferyjnych” . . . . .	178—186
Dr Aleksander Wallis: „Artysta-plastyk, jego zawód i środowisko w aspekcie badań socjologicznych” . . . . .	187—195

## III

### DYSKUSJA

Art. mal. Helena Krajevska (naczelný redaktor „Przeglądu Artystycznego”, Warszawa) . . . . .	196—199
Art. mal. Jerzy Puciata (sekretarz Zarządu Okręgu Związku Polskich Artystów Plastyków, Bydgoszcz) . . . . .	199—200
Art. graf. Barbara Narębska-Dębska (asystent Wydziału Sztuk Pięknych UMK, Toruń) . . . . .	200—201
Mgr Jerzy Frycz (adiunkt Wydziału Sztuk Pięknych UMK, Toruń) . . . . .	201—203
Mgr Kazimierz Parfianowicz (Muzeum w Legnicy) . . . . .	203—204
Mgr Janusz Bogucki (współpracownik Centralnej Poradni Amatorskiego Ruchu Artystycznego Ministerstwa Kultury i Sztuki, Warszawa) . . . . .	204
Dr Aleksander Wojciechowski (Państwowy Instytut Sztuki, Warszawa) . . . . .	205—206
Mgr Zbigniew Czernski (dyrektor Muzeum w Grudziądzu) . . . . .	206—207

	Str.
Marceli Bacciarelli (recen- zent plastyczny „Gazety Pomorskiej”, Bydgoszcz)	207—208
Art. mal. Zdzisław Nowak (wiceprezes Zarządu Okręgu Związku Pol- skich Artystów Plasty- ków, Bydgoszcz) . . . . .	208—209
Dr Aleksander Wallis (In- stytut Filozofii i Socjo- logii PAN, Warszawa) . . . . .	209
Art. plastyk Józef Makow- ski (członek Towarzyst- wa Przyjaciół Sztuki, Bydgoszcz) . . . . .	209—210

#### IV

### PODSUMOWANIE WYNIKÓW SESJI

Prof. dr Ksawery Piwocki,  
członek PAN . . . . . 210—214

\* \* \*

*Sekretarz KW PZPR w Bydgoszczy —  
tow. mgr Franciszek Fedorowicz odbył  
w przerwach między obradami kilka roz-  
mów, a m. in. z przedstawicielem Lubus-  
kiego Towarzystwa Kultury z Zielonej  
Góry — Józefem Markiewiczem.*



W pracach Sesji uczestniczyło — według listy obecności — około 100 osób z całego kraju. Szczególnie licznie reprezentowani byli przedstawiciele środowisk artystycznych, historycy sztuki, działacze towarzystw przyjaciół sztuk pięknych i towarzystw regionalnych oraz krytycy artystyczni i muzeolodzy m. in. z Łodzi, Poznania, Warszawy, Rzeszowa, Wrocławia, Legnicy, Kamiennej Góry, Koszalina, Szczecinka, Zielonej Góry, Krasnegostawu, Torunia i Bydgoszczy.

Grudziądzkie sympozjum spotkało się z dużym rezonansem wśród zainteresowanych władz i instytucji. Dawano temu wyraz także w licznych depezbach i listach, nadesłanych do dyrekcji Muzeum w Grudziądzu. Obszerne pismo wpłynęło m. in. od posła Aleksandra Schmidta, Przewodniczącego Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej w Bydgoszczy, w którym przesłał w imieniu Prezydium WRN i własnym gratulacje za zorganizowanie Sesji oraz pozdrowienia dla jej uczestników. Nagły i nieprzewidziany wyjazd do Budapesztu uniemożliwił przybycie na Sesję mgrowi Mieczysławowi Ptaśnikowi — dyrektorowi Zarządu Muzeów i Ochrony Zabytków Ministerstwa Kultury i Sztuki, który nadesłał depezę z gorącymi życzeniami owocnych obrad. Podobny telegram otrzymano również od kierownictwa Muzeum w Radomiu. Wysokie uznanie dla dyrekcji i pracowników grudziądzkiego Muzeum za ekspansywną działalność i podejmowanie nowych inicjatyw wyraziła w swoim piśmie prof. dr Antonina Halicka, dyrektor Muzeum Ziemi (PAN) w Warszawie. Przesłała ona także serdeczne życzenia uczestnikom Sesji. Wśród licznej korespondencji, którą otrzymali gospodarze sympozjum, znajduje się m. in. list od Anny Becker, odpowiedzialnego redaktora „Neue Museumskunde” z Berlina (muzeologicznego kwartalnika, wydawanego przez Ministerstwo Kultury NRD), której w przybyciu do





*Najliczniej na sesji reprezentowani byli artyści-plastycy i muzeolodzy; na zdjęciu: artysta-plastyk Mieczysław Wiśniewski dyskutuje z kustoszem działu sztuki Muzeum w Toruniu — mgr Haliną Załęską.*

Grudziądza przeszkodziły jedynie formalności paszportowe. Przytoczone powyżej niektóre tylko przykłady dowodzą jeszcze raz dużego zainteresowania z jakim spotkała się problematyka Sesji.

\*  
\*     \*

Współczesna sztuka polska na przestrzeni ostatniego dwudziestolecia ma do zanotowania wielkie i niezaprzeczone osiągnięcia, które przyniosły jej duży rozgłos w kraju i poza jego granicami. Z przykrością trzeba jednak stwierdzić, że pisze się na ten temat stanowczo zbyt mało, a wielostronna wymiana poglądów, ocen wartościujących i próby dyskusji o tych zagadnieniach, są niepokojąco ane-

miczne. Częściej natomiast mówi się u nas o skądinąd nie mniej ważnych formach i metodach upowszechnienia plastyki. Problematyka z tego kręgu była w ostatnich latach przedmiotem kilku narad i konferencji. Istotne zaś problemy współczesnej sztuki polskiej w zbyt małym stopniu były publicznie podejmowane; jedyny chyba tutaj wyjątek stanowią wewnętrzno-organizacyjne zebrania i zjazdy Związku Polskich Artystów Plastyków. Ważną rolę w tym zakresie ma do spełnienia również polskie muzealnictwo. Zresztą coraz więcej muzeów gromadzi, naukowo opracowuje i udostępnia zwiedzającym współczesną sztukę. Stąd też grudziądzką Sesję naukową możemy potraktować jako próbę pierwszego kroku w tej dziedzinie.

W związku z tym warto zapewne podkreślić, że przyczynkiem do zorganizowania Sesji stała się wystawa pn. „Sztuka Ziemi Bydgoskiej 1945—1964”. Ekspozycja ta może być dowodem kontynuacji wysiłków grudziądzkiego Muzeum w zakresie stworzenia dokumentacji dorobku śródowiska plastycznego naszego regionu, powstałego w okresie powojennym. Jej zaczątkiem było utworzenie w krótkim stosunkowo czasie, tj. od listopada 1960 r. do kwietnia 1961 r. pierwszej w województwie bydgoskim stałej „Galerii Współczesnego Malarstwa Pomorskiego”. Organizatorzy tego przedsięwzięcia — którymi podówczas były dyrekcja Muzeum w Grudziądzu i redakcja „Spojrzeń” (dodatek kulturalny „Gazety Pomorskiej” w Bydgoszczy) — postarali się je wesprzeć od samego początku szerokim rozmachem inicjatywy społecznej. Dzisiaj, po upływie zaledwie trzech lat, można stwierdzić, że Galeria w poważnym stopniu wzbogaciła się o nowe nabytki i liczy już ponad 300 obrazów.

Obecnie prezentowana wystawa pn. „Sztuka Ziemi Bydgoskiej 1945—1964” jest świadectwem nie tylko dalszego rozwoju wspomnianej Galerii, lecz również ewolucji jej dotychczasowego profilu i programu. Albowiem teraz składają się na nią rezultaty artystyczne plastyków naszego regionu nie tylko z dziedziny malarstwa olejnego ale również grafiki artystycznej i rzeźby kameralnej. Ekspozycja liczy ogółem 273 prace 65 artystów, w tym znajduje się 157 obrazów olejnych 50 autorów, 78 grafik 21 autorów, 58 rzeźb 4 autorów.

Rozmiar, charakter i wielkość wystawy stworzyły możliwość uzyskania pełnego obrazu osiągnięć plastyki województwa bydgoskiego. Obrazu, który zilustrowałaby poprzez eksponowane prace plastyków i ich twórczość w okresie bieżącego dwudziestolecia. Stąd też starano się pokazać prace najlepsze

i najwartościowsze, które w ostatecznym wyniku decydują o ważkim udziale sztuki ziemi bydgoskiej w rozwoju współczesnej sztuki polskiej. A zatem ekspozycja obejmuje kompleksowo najważniejsze tendencje, kierunki, prądy i formy naszej plastyki. Na skutek tego niektóre zjawiska i problemy dotąd nie dostrzegane i rozproszone w czasie i przestrzeni mogły się spotkać obok siebie. Dlatego w konsekwencji tej wystawy oraz jej dalszego rozwoju powstała okazja do niejednego jeszcze przewartościowania dorobku artystów województwa bydgoskiego.



*Przerwy w obradach pozwoliły wielu uczestnikom na dokonanie wymiany poglądów; na zdjęciu od lewej: mgr Janusz Bogucki i artysta-plastyk Barbara Narębska-Dębska rozmawiają z jednym z organizatorów koszalińskiego „pleneru” mgr Melanią Grudniewską.*





Związki Zawodowe wykazują w ostatnich latach coraz większe zainteresowanie współczesną plastyką. Dowodem tego może być m. in. obecność na Sesji sekretarza WKZZ w Bydgoszczy — mgr Zofii Pietrzak (na zdjęciu pierwsza z prawej)

Oczywiście w tej sytuacji wystawa oraz referat pt. „Sztuka Ziemi Bydgoskiej w świetle wystawy” były swego rodzaju wprowadzeniem do dalszych rozważań Sesji. Albowiem sztuka ziemi bydgoskiej nie jest oderwana dzisiaj od problemów ogólnopolskich, gdyż powstająca tutaj plastyka uprawiana jest w integralnej łączności z tym wszystkim, co aktualne jest w tej dziedzinie życia społecznego w całym kraju. Dlatego przy udziale wszystkich przybyłych z całego kraju uczestników tego sympozjum, a szczególnie przy pomocy prof. dra Ksawerego Piwockiego i autorów pozostałych referatów tj. dra Aleksandra Wojciechowskiego, mgra Janusza Boguckiego, dra Aleksandra Wallisa można było podjąć trud omówienia i przedyskutowania kilku zagadnień znacznie szerszych, wybiegających swym znaczeniem poza lokalne granice województwa bydgoskiego, a jednocześnie istotnych dla dalszego rozwoju plastyki ziemi bydgoskiej. Tym problemom, o znaczeniu dla całego kraju, poświęcono na Sesji gros czasu i naj-

więcej uwagi. Te intencje organizatorów podkreślono dostatecznie w tematyce i w programie Sesji.

Dzięki temu traktować możemy grudziądzkie „spotkanie” jako sympozjum robocze, w wyniku którego — być może — osiągnęliśmy pewien postęp w zakresie dokonania pewnych wspólnych, nie budzących sprzeciwu ustaleń, a zapewne wiele innych spraw pozostanie nadal w sferze problemów dyskusyjnych, czy też postulatów oczekujących swego rozstrzygnięcia lub realizacji (jak np. postulat utworzenia muzeum sztuki współczesnej).

Sesja spełniła oczekiwane nadzieje jej inicjatorów i organizatorów. Potwierdziła ona m. in. celowość, wysoką społeczną wartość i użyteczność tego typu spotkań. Dowód takiemu przekonaniu dał również prof. dr Ksawery Piwocki, który w wywiadzie\*<sup>1</sup> udzielonym red. Reginie Adamczak dla bydgoskiej rozgłośni „Polskiego Radia” stwierdził:

„Tego rodzaju kollokwia czy seminaria — jak teraz modnie te rzeczy nazywać — są niezmiernie

*1 Grudziądz był na sesji reprezentowany, a m. in. przez p. Władysława Staruszkiewicza i artystę-plastyka Krzysztofa Candra.*





pożyteczne dlatego, że mniejsze środowiska, bardziej oddalone od centrów, że tak powiem oficjalnych, na pewno łakną zetknięcia się z myślą szczególnie teoretyków sztuki, wypracowaną siłą rzeczy w tych środowiskach większych. Bezpośrednie, żywe zetknięcie się z ludźmi żywymi daje działaczom czy artystom także i tych mniejszych środowisk ogromną szansę do przemyśleń i do zmian. Sesja była bardzo dobrze przemyślana jeśli chodzi o jej program. Tak się złożyło, że w programie tej sesji głównie są omawiane zagadnienia socjologii sztuki. Być może, że pominięto — a może i słusznie — zagadnienia samej postawy artysty wobec dzisiejszej rzeczywistości, co nie jest identyczne z zagadnieniem kierunków artystycznych.

Zdaje mi się, że należy ocenić wszystkie referaty jako stojące

*Nad sprawnym przebiegiem obrad czuwał prof. dr Ksawery Piwocki (od lewej, którego widzimy podczas rozmowy z dyrektorem Państwowego Muzeum w Grudziądzu — mgrem Zbigniewem Czerskim (w środku) i prof. Stanisławem Borysowskim.*



*Sekretarz KW PZPR w Bydgoszczy — mgr Franciszek Fedorowicz — z dużym zainteresowaniem i uwagą zapoznał się z wystawami czynnymi aktualnie w grudziądzkim Muzeum. Widzimy go na zdjęciu w towarzystwie (od prawej) mgra Zbigniewa Czerskiego — dyrektora Muzeum w Grudziądzu i mgra Czesława Kościechy — z-cy kierownika Wydziału Propagandy KW PZPR w Bydgoszczy.*

na bardzo wysokim poziomie, a równocześnie referat dyrektora Czerskiego umożliwił także tym, którzy przybyli z zewnątrz Grudziądzka zorientowanie się w zagadnieniach już samego środowiska, co dla ogólnego obrazu kultury plastycznej w Polsce nie jest bez dłuższego znaczenia".

Pracami Sesji objęte zostały tylko niektóre zagadnienia współczesnej plastyki jak m. in. próby dokonania rekapitulacji osiągnięć współczesnej sztuki polskiej i sztuki ziemi byd-

goskiej, powstałych w okresie ostatniego dwudziestolecia. Stąd też w ramach tego zagadnienia trzeba było nawiązać do historii środowisk artystycznych, kierunków artystycznych, szkolnictwa artystycznego, ruchu wystawienniczego, a więc do problematyki szczególnie bliskiej socjologii sztuki. W tematyce Sesji usiłowano w związku z tym wyeksponować wciąż aktualny problem „centrów artystycznych a twórczości plastycznej w ośrodkach peryferyjnych”, co miało ukazać sytuację w jakiej sztuka się rozwija i postępujące w tej dziedzinie zmiany. Również szczególne miejsce przypadło w toku realizacji programu Sesji omówieniu pewnych aspektów współczesnej sytuacji zawodowej artystów-plastyków w Polsce.

Jak wynika z tego, jednodniowe sympozjum grudziądzkie zgodnie z jego koncepcją programową, skoncentrowało swoją uwagę tylko na zagadnieniach wybranych z góry. Takie założenie musiało wyeliminować inną, być może nie mniej ważną problematykę, którą zamierzamy jednak podjąć na następnych sesjach. Inicjatorzy i organizatorzy Sesji zamierzają bowiem włączyć ją do kalendarza swoich stałych, corocznych imprez.

Do zagadnień poruszonych w referatach i głosach dyskusyjnych Sesji będziemy zapewne jeszcze



Wystawa pn. „Sztuka Ziemi Bydgoskiej 1945—1964” spotkała się z dużym zainteresowaniem. Stała się ona bowiem przyczynkiem do zorganizowania sesji.

wielokrotnie powracać. Albowiem dorobek Sesji, odzwierciedlający dotychczasowy etap naszych badań nad współczesną sztuką na pewno będzie jeszcze opracowywany przez liczne ośrodki twórcze i naukowo-badawcze.

Stąd też chciałbym dać wyraz przekonaniu, iż również tym celom sprzyjać będzie opublikowanie poniższych materiałów.

ZBIGNIEW CZERSKI

## PRZEMÓWIENIA INAUGURACYJNE

FRANCISZEK FEDOROWICZ

Drodzy i Szanowni Goście!

W imieniu Komitetu Wojewódzkiego Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej w Bydgoszczy oraz

partyjnych i administracyjnych władz witam serdecznie uczestników Pierwszej Ogólnopolskiej Sesji Naukowej poświęconej problemom

*\*) wywiad ten był transmitowany w programie II „Polskiego Radia” w odcinku lokalnym rozgłośni bydgoskiej — jako fragment audycji pt. „Kwadrans o kulturze” w dniu 17. X. 1964 r., godz. 18.00—18.15. Ponadto opublikowany został w artykule zatytułowanym „Sesja naukowa poświęcona plastyce”, który ukazał się 24. X. 1964 r. na łamach „Ilustrowanego Kuriera Polskiego”, nr 253/6150/, rok XX.*





współczesnej plastyki. Szczególnie gorąco witam znajdujących się na sali przedstawicieli z całego kraju, a wśród nich artystów-plastyków, historyków, działaczy towarzystw przyjaciół sztuk pięknych i towarzystw regionalnych, krytyków artystycznych oraz muzeologów.

Z perspektywy minionych 20 lat Polski Ludowej stwierdzić można, że artyści-plastycy wnieśli poważny wkład w rozwój socjalistycznej świadomości naszego narodu. Plastyka polska notuje dziś olbrzymi awans, jeżeli chodzi o jej emanację i zasięg oddziaływania, w tym również poza granice naszego kraju. Jeszcze nigdy w dziejach naszego narodu — malarze, graficy, rzeźbiarze, czy też artyści dyscyplin bezpośrednio użytkowych w dziedzinie plakatu, ilustracji, tkaniny, ceramiki, projektanci przemysłowi — nie stanowili tak silnego czynnika zarówno propagandy kultury polskiej jak i w pełni równorzędnego partnera w dyskusji artystycznej, prowadzonej zresztą nie przy pomocy słów ale za pośrednictwem dzieł. Jeszcze nigdy sztuka polska i artyści polscy nie uczestniczyli w tak wielkiej liczbie wystaw międzynarodowych i nigdy





dotąd z tych konferencji nie wychodzili z tak doniosłymi sukcesami. Nigdy upowszechnienie sztuki w naszym kraju nie było tak jak obecnie rozbudowane, nie mieliśmy tylu wystaw, galerii i muzeów, tylu prężnych, twórczych i dynamicznych środowisk artystycznych.

Rezultaty te były możliwe do osiągnięcia, m. in. dzięki stworzeniu w sztuce, w twórczości klimatu sprzyjającego poszukiwaniom, których nie krępują obecnie żadne dogmaty i przepisy. Jeżeli partia wysuwa pod adresem artystów-plastyków jakieś konkretne postulaty, to dotyczą one głównie natury społecznej, nigdy zaś — formalnej, warsztatowej.

Partia nasza jest świadoma tego, że rozwój współczesnej cywilizacji wymaga o wiele większego aniżeli dotychczas udziału plastyka w kształtowaniu wielorakich aspektów życia. Dotyczy to szczególnie produkcji przemysłowej, gdzie plastyk ma spełniać rolę nie tylko upiększacza produktów, ale na równi z konstruktorem i technologiem

winien być współtwórcą wyrobów. Tyczy się to również urbanistyki i architektury, pozbawionych dotąd poważniejszego udziału artysty, który przecież naszym miastom i osiedlom, naszym szkołom, szpitalom, naszym zakładom przemysłowym i miejscom wypoczynku — nadać może również emocjonalne cechy i do wartości użytkowych dołączyć wartości natury estetycznej. Podkreślić chciałbym jeszcze jeden fakt, że plastyk współpracujący z budowniczymi naszych zakładów produkcyjnych, naszych tras komunikacyjnych itp. jest również rzecznikiem bezpieczeństwa, profilaktyki społecznej, zdrowia psychicznego i fizycznego.

Kończąc pragnę dać wyraz przekonaniu, że obecna sesja wniesie między innymi i w tej dziedzinie własny wkład. Życzę wszystkim uczestnikom pomyślnych i owocnych obrad.

Sesję uważam za otwartą i proszą prof. dra Ksawerego Piwockiego o przejęcie przewodnictwa sesji.

## KSAWERY PIWOCKI

Dziękuję za zaszczyt, który mnie spotkał, tym sympatyczniejszy, że w ostatnich latach daje się obserwować ogromny ruch, jeżeli chodzi o troskę nad rozwojem plastyki w Polsce Ludowej. Monopolizowany dotąd niemal wyłącznie przez największe środki kulturalne kraju, jak Warszawa czy Kraków, dziś — co właśnie rodzi optymizm — rozlewa się szeroko docierając do miast, stojących dotąd zupełnie na uboczu. Dowodzą tego coraz liczniejsze wystawy plastyków współczesnych, a także choćby ta nasza narada w Grudziądzu, poświęcona zagadnieniom plastyki dzisiejszej. Otwarcie sesji przez ob. Fedorowicza, sekretarza KW PZPR, za co mu

serdecznie dziękuję, jest dowodem, że nasze władze państwowe i partyjne optymizm ten podzielają.



# REFERATY\*)

ALEKSANDER WOJCIECHOWSKI

## KIERUNKI, PRĄDY I TENDENCJE WE WSPÓŁCZESNEJ SZTUCE POLSKIEJ

(PLASTYKA W DWUDZIESTOLECIU)

**I** Mówiąc o sztuce obecnego 20-lecia trzeba sobie należy sprawę, iż termin ten jest dla nas w znacznie większym stopniu określeniem uczuciowym niż naukowym (historycznym). Nie ma w sztuce procesów wyraźnie zamkniętych, nie ma rygorystycznych podziałów — istnieje natomiast ciągłość i płynność zjawisk. Prace powstałe bezpośrednio po wyzwoleniu były w poważnej mierze kontynuacją poszukiwań prowadzonych jeszcze w okresie międzywojennym (np. „kapiści”) lub w latach okupacji (np. młoda awangardowa plastyka krakowska). Tej miary nowatorzy jak np. Strzeмиński, Syrkus, Włodarski, Stażewski, Jaremińska, Stern i in. — wkraczali w nasze dwudziestolecie już ze sprecyzowanym uprzednio programem, będącym kontynuacją przedwojennego „Błoku”, „Praesensu”, „Grupy Krakowskiej”, łódzkiej grupy „A. R.” czy lwowskiego „Artzsu”. To samo powiedzieć można o najliczniejszym i najbardziej wpływowym w latach 1944—1949 gronie malarzy reprezentujących polską linię „koloryzmu”: Cybis, Eibisch, Pronaszko, Nacht-Samborski,



\*) Zainteresowanych referatem mgr Zbigniewa Czernskiego pt. „Sztuka Ziemi Bydgoskiej w świetle wystawy” odsyłamy ponownie do „Informatora” nr 7—8 (49—50) za miesiące lipiec i sierpień 1964 r. str. 74—102. (Redakcja).

Rzepiński, Rudzka-Cybisowa, Taranczewski... Wreszcie i główni reprezentanci realizmu — w malarstwie: Kowarski; w rzeźbie: Dunikowski; w grafice: Kulisiewicz — byli artystami o całkowicie już ukształtowanej osobowości twórczej. Tak więc dolna granica dzieł plastyki 20-lecia Polski Ludowej jest linią umowną, dotyczącą w większej mierze historii środowisk, szkolnictwa artystycznego, ruchu wystawienniczego — a więc w pierwszym rzędzie socjologii sztuki — niż samej twórczości artystycznej.

Podobnie wygląda sytuacja z granicą górną. Rok obecny jest rokiem jubileuszowym, a więc znów określeniem etapu natury uczuciowej, a nie naukowo-rzeczowej. Powstające obecnie dzieła sztuki, związane wprawdzie silnie z aktualną sytuacją, wybiegają już jednak — w swych szczytowych osiągnięciach — daleko w przyszłość. Wyobraźnia artysty obala dokonane przez historyka skrupulatne podziały. Tak było zresztą zawsze. Impresjonizm rodził się w dziełach Leonarda, w obrazach XVII-wiecznych malarzy holenderskich, w pejzażach romantyków angielskich. Surrealizm wyczerpał z groteski Boscha. Ekspresjonizm czerpał swe doświadczenia z rzeźby średniowiecznej. Kubizm sięgał do sztuki ludów prymitywnych, której rodowód ginie w mrokach zamierchłej przeszłości. Przypominam te ogólnie znane fakty, abyśmy tym silniej zdącać sobie mogli sprawę z umowności wszelkich linii demarkacyjnych, a więc i tych, między którymi umieszczamy plastykę naszego 20-lecia.

Mimo zgłoszonych tu zastrzeżeń można podjąć próbę określenia specyficznych cech plastyki polskiej ostatniego okresu. Jej głęboka ideeowość, żarliwość z jaką usiłuje analizować świat wewnętrznych przeżyć człowieka, zastąpienie doktryn estetycznych: programami światopoglądowymi, odwaga w obnażaniu skomplikowanych konfliktów współczesnego życia, a więc wszystkie te cechy, które najogólniej określić można słowem z angażowanie — stanowią na naszym terenie zjawisko nowe, lub (ściślej mówiąc) zjawisko występujące w nowym, niespotykanym dotychczas nasileniu.

Wydaje mi się, iż główne kontrowersje, występujące nadal sporadycznie mię-



Jan Cybis — „Martwa natura z czerwonym dzbanem” (olej)

dzy twórcą a odbiorcą — wynikają właśnie z niezrozumienia podstawowych założeń plastyki dzisiejszej, założeń będących konsekwencją przyjęcia postawy zaangażowanej. Podczas gdy wychowany na tradycyjnych wzorach widz pragnie, by sztuka była nadal ową „sztuką piękną”, by była malarskim komentarzem do życia — dla współczesnego artysty jest ona s a m y m ż y c i e m.

2. Jak w każdym okresie historycznym, tak i w ostatnim 20-leciu, plastyka nasza przeżywała momenty wzlotów i upadków. Stwierdzenie niezbyt odkrywcze, lecz niezbędne w tym miejscu, bym nie został posądzony o świadome niedostrzeżenie stron ciemnych w chwili, gdy jasnymi barwami kreślę mój bilans optymistyczny. Obciążała ona swe konto wieloma pozycjami wpisanymi na straty. Wzbogacała jeszcze liczniejszymi świadectwami odnoszonych sukcesów. Uznanie za sukcesy oraz odpowiedzialność za błędy — wypadaloby podzielić (w różnym stopniu) między twórców, działaczy, organizatorów życia artystycznego, krytykę, odbiorców.



Aby uchwycić wszystkie te zjawiska w ich właściwych proporcjach i wzajemnych powiązaniach, należałoby poświęcić temu zagadnieniu obszernie studium. Dopiero wówczas, po przeprowadzeniu wnikliwej analizy, wiedzielibyśmy dokładnie który z partnerów, uczestniczących w wielkiej grze zwanej sztuką współczesną, posiada najwięcej pozycji wpisanych do rubryki oznaczonej słowami MA, lub do rubryki — WINIEN. Brak nam do tego odpowiedniego dystansu; zbyt głęboko



Eugeniusz Eibisch — „Rudowłosa” (olej)

jeszcze tkwimy w samym procesie rozwoju dzisiejszej plastyki — by prawidłowo określić jego poszczególne stadia; zbyt silnie zaangażowani jesteśmy w walkę o nowe treści naszej współczesności — by bez zacierzwienia, bez osobistych uprzedzeń, wydać na trzeźwo bezstronną opinię. Oceny takiej dokonają przyszłe generacje krytyków, dla których nasza dzisiejsza współczesność będzie już tylko jedną z kart historii.

3 Ograniczam moją wypowiedź na temat plastyki 20-lecia do charakterystyki kilku kluczowych pozycji z rubryki MA. Nie znaczy to, bym zapomniał o istnieniu tej drugiej kolumny, rejestrującej straty. Ponieważ jednak wielokrotnie, z różnych okazji, zestawiałem bilans rubryki WINIEN, więc dziś postanowiłem zająć się buchalterią czystych zysków. Z chwilą gdy w ostatnich latach zdołaliśmy zrealizować setki nowoczesnych osiedli mieszkaniowych, gdy kraj przecinają prowadzone z rozmachem wielkie arterie komunikacyjne, gdy cieszy nas funkcjonalne budownictwo przemysłowe, architektura warszawskiego „super-samu” lub Dworca Śródmieście — czy warto raz jeszcze roztrząsać problem MDM? Gdy zrozumieliśmy, iż tzw. „nowoczesność” plastyki jest w pierwszym rzędzie wynikiem ścisłego współdziałania architektury, rzeźby i malarstwa; gdy plastyka telewizyjna, filmowa, plastyka związana z przemysłem i handlem, gdy wreszcie grafika książkowa, plakat, wystawiennictwo, dekoracja witryn sklepowych... stały się prawdziwą sztuką masową dnia codziennego — czy jest sens raz jeszcze wracać do dyskusji na temat „przegadanych” obrazków ilustrujących okres bezkrytycznego optymizmu? Trudno niefrasobliwie wykreślić je z pamięci, lecz problem ten został raz na zawsze przesądzony w momencie, gdy zdecydowaliśmy się przyznać w dziele sztuki pierwszeństwo wartościom plastycznym i ideowym — przed wszelką opisowością, anegdotą, naturalistyczną fotografią rzeczywistości.

Założyłem z góry, iż poprzestanę na analizie samych pozytywów. W związku z tym jedno zastrzeżenie: nie muszę chyba szczegółowo udowadniać, iż pozytywwy te osiągnęła plastyka nasza nie tylko dzięki poparciu polityki kulturalnej, instytucji społecznych czy krasy, nie tylko przy radosnym aplauzie odbiorców. Jakże często zwyciężała nowatorska myśl bezkompromisowych twórców — na przekór opinii oficjalnego mecenatu, na przekór zachowawczym gustom dużej części krytyki, na przekór tradycyjnym upodobaniom wielu odbiorców.



Tymon Niesiotowski — „Dwie głowy”  
(olej)

4. Pierwsza generacja malarzy, kończąca studia w Polsce Ludowej, liczy obecnie ok. 40 lat. Jeśli do tego dodamy artystów rozpoczynających samodzielnie działalność w okresie wojny, lecz ostatecznie ukształtowanych dopiero po wyzwoleniu (Brzozowski, Kantor) — wówczas uświadomimy sobie, iż nawet obecne średnie pokolenie rozwijało się już w nowych warunkach polityczno-społecznych. Nie oni jedni kształtowali oblicze naszego malarstwa. Drugim zasadniczym czynnikiem była wielka grupa „kapistów” (tzw. „kolorystów”). Młodzi, z natury bardziej dynamiczni, przeżywali swą wielką przygodę w zetknięciu z nowymi prądami plastyki europejskiej (Gierowski, Tchórzewski, Lebenstein, Ziemiński, Kujawski, Dominik, Kobzdej, Bogusz, Makowski, Beksiniński, Rudowicz i in.). Starsi, bogaci w wieloletnie doświadczenia, wyczerpani na działanie płamy barwnej, obdarzeni wielką kulturą malarską (Cybis, Nacht-Samborski, Eibisch, Taranczewski, Potworowski i in.), mogli służyć pomocą w opanowaniu rzemiosła. Te dwie, w zasadzie opozycyjne grupy, uzupełniały się nawzajem — mimo pozornych, czy też chwilami rzeczywistych konfliktów.

Trzecim partnerem byli realisci. W ich wypadku zwróć uwagę na szczytowe osiągnięcia tego kierunku, za jakie uważam — z artystów starszej generacji twórczość Kowarskiego; z młodszej — Strumiły, Panasa, Oberländera. W wypadku Kowarskiego mamy do czynienia z talentem, przerastającym — w moim mniemaniu — ustalone autorytety realistów zachodnio-europejskich, takich jak np. Renato Guttuso.

Dla pełniejszego rozeznania w układzie sił wymienić należy artystów nawiązujących (w różnej zresztą formie) do twórczości prymitywnej lub do folkloru miejskiego (Nowosielski, Panas, Spychalski, Antoszkiewicz i in.), do surrealizmu (Mikulski, Skarżyński, Szulc) oraz zwolenników sztuki abstrakcyjnej z nestorem tego kierunku Stażewskim i tak wybitnymi malarzami jak Jaremińska czy Strzeмиński.

5. Przegląd ten, przeprowadzony w najbardziej lapidarnej formie, uzupełnić należy kilkoma przykładami, obrazującymi najczęściej spotykane postawy. Zaczne od sztuki wrażliwej, sensualistycznej, przekazującej doznania płynące z kontemplacji natury. Nasza odmiana post-impresjonizmu, reprezentowana przez artystów starszego pokolenia, wywarła silny

Stanisław Borysowski — „Zbiór lnu”  
(olej)





wpływ na rozwój całej powojennej plastyki polskiej. Pominę w tym miejscu ogólnie znany problem samej twórczości „kapistów”, przechodząc do określenia ich roli w formowaniu się dzisiejszej plastyki średniego i młodego pokolenia. Już w roku 1945, z okazji krakowskiej wystawy Młodej Plastyki, jej organizatorzy opublikowali następujące oświadczenie: „Grupa nasza ma ambicję przezwy- cieżenia schyłkowego postimpresjoni- zmu...” Praktyka różniła się jednak znacznie od deklaracji. W tym czasie od- należę bowiem można wpływ postimpres- jonizmu w pracach Kantora, zaś jeszcze wyraźniej występował on u Brzozowskie- go. Wśród starszej generacji naszej awan- gardy — u Jaremiarki i Sterna. Protes- tując przeciwko supremacji tzw. „kolo- ryzmu”, czerpano właśnie z tego źródła bogatą wiedzę malarską. Tak będzie i w następnym okresie — a nawet i wówczas, gdy pojawiać się zaczęły prace naszej naj- młodszej generacji (po 1956 roku). Szkoła krakowska wychowała tak świetnych ko- lorystów jak Tarasin, Gierowski, Rudo- wicz, Beksiński — szkoła warszawska Le- bensteina, Dominika, Tymoszewskiego, Ziemskiego. Wszyscy oni mieli podobny start, studiując u profesorów-kapistów, zbliżone zamiłowania, równie głęboką wiedzę warsztatową. Dopiero po kilku la- tach rozchodzą się zdecydowanie ich dro- gi. Nadal jednak pozostaje pewna cecha wspólna: rozbudzona wrażliwość kolorys- tyczna. Nie wystarcza ona na długo. Dla- tego Lebensfein ulega pokusie „biolo- gizmu”, dlatego Dominik staje się coraz bardziej wyczulony na efekty malarskie- go gestu, dlatego Ziemiński podejmuje pro- blematykę metaforycznego pejzażu. Nie wystarcza również Tymoszewskiemu. Zaczyna zwracać coraz większą uwagę na malarską materię.

Równocześnie z koloryzmem pojawia się w powojennej plastyce polskiej — począwszy od 1945 roku — drugi czynnik: nurt specyficznej odmiany ekspresyjnego „figuratywizmu”. Posiada on swoje przy- pływy i odpływy. W niektórych momen- tach zaznacza się wyraźnie, po pewnym czasie niknie, by znów po kilku latach zaakcentować nieoczekiwanie swą obec- ność.

Należą tu zarówno „Obrazy metafo- ryczne” Kantora (1953-4) jak i wczesne prace Brzozowskiego („Łazarz”, „Skakan- ka”, 1943); cykle monotypii M. Jaremiarki („Głowy”, „Wyrazy”, 1951-2) i manekiny J. Sterna („Trwanie”, 1948); struktury J. Tchórzewskiego („Postać z płoną- cą głową”, 1957) czy też „Figury rozpięte” J. Lebensteina lub „Ptak” R. Ziemskiego. W malarstwie wszystkich niemal wymie- nionych tu artystów okres dynamiczne- go „figuratywizmu” był przemijającym epizodem. Istnieli natomiast trzej malar- zrze, dla których stanowią on sens całej niemal pracy twórczej: W. Cwenarski, A. Wróblewski, Z. Tymoszewski.



Bronisław Jamontt — „Stary wiatrak”  
(olej)

Mimo wyraźnych różnic formalnych, mimo stosowania odrębnych metod war- sztatowych, a także mimo widocznej róż- nicy w stopniu opanowania malarskiego rzemiosła, łączy trzech wymienionych uprzednio artystów wspólna dążność do zobrazowania sytuacji współczesnego człowieka, pokazanego w najbardziej dra- matycznych momentach życia. Malując swój słynny obraz „Koń” obdziera go Ty- moszewski ze skóry, obnaża żebra. „Koń” jest jak anatomiczny preparat, a jedno- cześnie robi wrażenie istoty żywej — chciałoby się powiedzieć — boleśnie ży- wej. Wróblewski w swym „Koniu”, w



poćwiartowanych „Rybach”, w nieco podobnie spreparowanej „Ręce” uzyskał efekt skrajnie przeciwny, pokazując zjawiska — boleśnie martwe.

Zbliżone tendencje dochodzą do głosu w wielu obrazach Brzozowskiego nie tylko w ich formie czy strukturze, lecz również w efektach kolorystycznych. W samym nateżeniu koloru, w jego nagłych wybuchach i nagłym gaśnięciu — zawarta jest emocja. Odczuwamy ją w spięciach między zimnymi i ciepłymi tonami. Między powierzchnią gładką, lśniącą, pokrytą równomiernie farbą — a partiami malowanymi grubo, niemal brutalnie. W rozżarzeniu do maksimum plamy barwnej i jej nieoczekiwanym przygaszeniu. Powstają zgrzyty, kontrasty. Brzozowski uderza bowiem równocześnie w strunę

dźwięcząca czysto i fałszywie. Wzmaga napięcie. Pogłębia wewnętrzne rozdarcie swych kompozycji. Potęguje ich dramatyczność.

Omówione poprzednio tendencje dotyczą plastyki sugestywnych form, która operuje również sugestywnym kołorem — w dążeniu do stałego potęgowania emocji, do akcentowania pierwiastka uczuciowego. W zjawisku tym dostrzec można dramatyczny gest samoobrony przeciwko dehumanizacji człowieka, żyjącego w epoce elektronowych automatów. Tak więc kierunek malarski nie poprzestaje na artystycznym programie. Otrzymuje zabarwienie światopoglądowe. Operuje konkretną treścią.

Zestawiając rejestr tematów, dotyczących plastyki 20-lecia, zwrócić należy



Xawery Dunikowski — Projekty pomników



Wacław Taranczewski — „Martwa natura” (olej)

jeszcze uwagę na dwa przeciwstawne pojęcia: analiza form świata zewnętrznego oraz — introspekcja. Oba określają kierunek spojrzenia. W pierwszym jednak wypadku wzrok spoczywa na przedmiocie, bada i ocenia otaczające artystę zjawiska — w drugim, jak to poetycko nazwał jeden z angielskich rzeźbiarzy, otwiera się powieka „wewnętrznego oka”. Wydaje mi się, że ocena własnych doznań psychicznych jako pierwsze stadium procesu poznawania świata — stanowi ważny element przyspieszający rozwój powojennej plastyki polskiej. Okresowo interesował się tym problemem i Lebenstein, i Kobzdej, i Brzozowski, i Kantor. Mówiąc o tych zjawiskach nie należy obawiać się posądzenia o psychologizm, jeśli w ostatecznym efekcie służy on do lepszego zrozumienia i zinterpretowania rzeczywistości.

6. W początkach XX wieku sztuka niefiguratywna objawiała się nam:

— jako wyraz wewnętrznych przeżyć malarza, odzwierciedlających jego emocjonalno-psychiczne doznania. (W. Kandinsky: linia abstrakcyjnego ekspresjonizmu);

— jako wyraz logiki kompozycyjnej, opartej na matematycznej ścisłości i na harmonii kontrastów (Van Doesburg i Piet Mondrian; linia architektonicznego funkcjonalizmu i abstrakcyjnego geometryzmu).

Wymienione tu główne nurty sztuki nieprzedstawieniowej początków XX wieku miały na celu uniezależnienie obrazu namalowanego od obrazu natury. Za punkt wyjścia przyjęto albo „das Geistige in der Kunst”, albo — w wypadku suprematyzmu i neoplastycyzmu — ścisłe związanie plastyki z nowoczesną techniką, architekturą, matematyką, geometrią. Przy takim nastawieniu pełne pokrycie znajdowało powiedzenie Malewicza: „Umysł ludzki stale przewyżcza naturę”.

Mimo istotnych różnic, występujących między obozem holdującym sztuce abstrakcyjno-emocjonalnej a zwolennikami kierunku intelektualnego — oba odłamy plastyki anty-iluzjonistycznej początków naszego stulecia głosiły solidarnie zwycięstwo „ducha” nad materią. Ten swoisty spirytualizm był przejawem wiary w utajone moce, drzemające w człowieku i w naturze. Nie ma większego znaczenia fakt, że dla jednych moce te były po prostu linearnie prowadzonymi wektorami sił, a więc niemal dosłowną geometrią, dla drugich zaś nieokreśloną bliżej dynamiką, wyrażoną chaosem agresywnych plam barwnych. Decydowała obowiązująca powszechnie zasada sformułowana przez Mondriana: sztuka ma tylko sens, gdy wyraża niematerialność.

Dla holenderskiej grupy „De Stijl”, dla rosyjskich „suprematystów”, dla niemieckich artystów „Bauhausu”, a nawet dla późniejszych francuskich zwolenników „puryzmu” — malarstwo było głównie sprawą konstruowania rzeczywistości. Strzeżński określał natomiast sztukę przede wszystkim jako problem widzenia świata. Widzenie rzeczywistości było — jego zdaniem — wynikiem historycznie uwarunkowanej, odmiennej dla każdego etapu cywilizacji, świadomości wzrokowej: „Zalóżmy określony typ świadomości wzrokowej — a będziemy mieli określony typ plastyki”.



Słowa te określają, w najbardziej lapidarny sposób, zasadniczą różnicę między polską a zachodnio-europejską linią sztuki abstrakcyjnej. Wielu naszych plastyków wyciągnęło wnioski z nauk Strzebińskiego. Wymienić tu można przykładowo nazwiska: Wegner, Bogusz, Kierzkowski, Gierowski. Oddziaływał na nich również silnie wpływ indywidualności

go, rysunku dziecka i wielu pokrewnych gatunków twórczości instynktownej.

Jednoczy je kult przedmiotu, subiektywizm widzenia świata i spontaniczność przekazywania wrażeń. Łączy je również całkowita bezbronność wobec życia, będąca pozostałością romantyzmu. Artysta nie „ostania się” żadnym dogmatem, nie korzysta z arsenalu środków jakich dostarczyć mu może przyjęta z góry estetyka. I wreszcie dalsza cecha, którą na przykładzie Utrilla sformułował F. Jourdain: malarz ten „odważył się nie mówić nic ponad to — co miał do powiedzenia”. Miał więc odwagę być skromnym.

Jak na tym tle przedstawia się dzisiejsze malarstwo polskie? Mamy autentycznych twórców ludowych, mamy samouków, mamy wreszcie artystów profesjonalnych, którzy zdecydowali się, by „nie mówić nic ponad to — co mają do powiedzenia” (w malarstwie: Spychalski, Nowosielski, Panas, Antoszkiewicz i in., w rzeźbie: Kulon, w ceramice: Kenar i in.). Ale nie na nich kończy się to złożone zagadnienie. Oddziaływać zaczyna na łące środowisko artystyczne równocześnie kilka nurtów sztuki prymitywnej. Z jednej strony będą to tradycje ludowe (polska grafika regionalna a twórczość drzeworytnicza Jerzego Panka; sztuka peryferii, jarmarcznych dekoracji i nieporadnych szyldów a malarstwo Marka Włodarskiego itd.); z drugiej obserwujemy wpływ produkcji prowincjonalnych zakładów fotograficznych. Mamy wreszcie do czynienia z zachwytem dla folkloru miejskiego, dla poezji odrapanych murów. Para narzeczonych, upozowana z na-

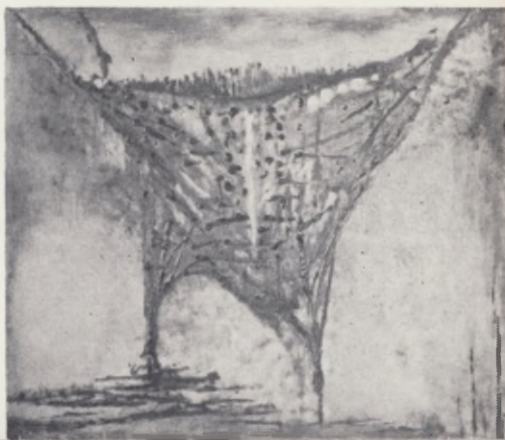
Tadeusz Kulsiśiewicz — „Karuzela” z cyklu „Meksyk” (rysunek tuszem)

Henryka Stażewskiego, artysty niestrudzonego w podejmowaniu stale nowych, odkrywczych poszukiwań.

Jeśli poprzednio omówiony kierunek, najogólniej mówiąc, uprawia sztukę o przewadze pierwiastka emocjonalnego — to w tym wypadku mamy do czynienia z plastyką rozwijającą się na podłożu racjonalnym, intelektualnym.

7 Sprawy prymitywu — przy których z kolei pragnę zatrzymać się przez chwilę — mimo pozornej jasności należą do kategorii problemów-pułapek. Na pozór znane i oczywiste, wymykają się one nagle kontroli krytyka. Staje on bezradny wobec zjawiska, które rozrasta się żywiołowo, jest nieograniczone w swych rozmiarach, wkraczając jednocześnie do różnych, a nawet skrajnie przeciwnych, nurtów. Tak przedstawia się zagadnienie realizmu magicznego, malarstwa naiwne-

Rajmund Ziemiński — „Pejzaż” (olej)







Tadeusz Dominik — „Kompozycja” (olej)

inwną gracją, z nieodłącznym bukietem w rękę, pokazana przez A. Wróblewskiego, jest niemal żywcem przeniesiona z jakiegoś zdjęcia ulicznego fotografa. Pejzaż małego miasteczka z autobusem, malowany przez Mianowskiego w okresie krakowskiej Wystawy Młodej Plastyki, utrzymany jest w stylu dekoracji jarmarcznych. Tworząc dramatyczną grupę strajkujących, dzieło o wyraźnej dominancie tendencji realistycznych, posługiwał się A. Strumiłło prymitywizującą formą. Erotyczne treści pierwszych prac J. Tchórzewskiego otrzymują oprawę przywodzącą na myśl świat dziecińczych baśni. Zaryzykowałbym nawet twierdzenie, że surrealistyczna nieco groteska prac Brzozowskiego z lat 1946—1948 wiąże się w jakimś miejscu z rubasznym humorem ludowym. Tych kilka przykładów nie wyczerpuje nawet w małym stopniu listy nazwisk, jakie można by cytować w związku z problemem upraszczania czy nawet barbaryzowania formy. Śledząc we współczesnej plastyce polskiej rozwój tendencji prymitywnych, badając nasilenie pierwiastka określanego jako „naiwne” widzenie świata — lepiej będziemy mogli zrozumieć dzisiejsze malarstwo, które jakże często wydaje się nam — w niektórych przejawach — importem obcych idei, podczas gdy w istocie wywodzi się z autentycznych rodzimych źródeł.

Pokazałem tylko drobny fragment o-wielobarwnej mozaiki, jaką tworzy polskie malarstwo ostatniego 20-lecia. Oddziałują tu wzajemnie na siebie tendencje „kolorystyczne”, realistyczne, a-figuratywne. Mamy do czynienia z twórczością dynamiczną i sztuką opartą na konstrukcji statycznej. Widzimy krzyżujące się nawzajem wpływy malarstwa intelektualnego i emocjonalnego. Pojawia się także „malarstwo gestu”, malarstwo



Z wystawy rzeźb Zofii Woźnej — Warszawa 1964

„biologiczne”, operujące nowym pojęciem niemal żywej materii obrazu. Wyodrębnić można również dzieła traktujące głównie o zjawiskach świata zewnętrznego, oraz prace w których kierunek spojrzenia określa zasada „introspekcji”. Odnotować wreszcie należy udział surrealizmu i sztuki naiwnej.

Bogactwo różnorodnych postaw, kierunków i tendencji upoważnia nas do stwierdzenia, iż w dziejach współczesnej sztuki polskiej, od schyłku XIX wieku do chwili obecnej, żaden jej rozdział nie był tak pełen spięć i konfliktów, żaden nie przyniósł tylu osiągnięć, żaden nie był tak przepelniony twórczym fermentem — jak właśnie 20-lecie Polski Ludowej. Korekty, uściślające te twierdzenie, nie wpłyną chyba na zmianę zasadniczego obrazu. Jeśli nawet etap 1950—1954 nie zasługuje na taką ocenę, jeśli sytuacja ostatnich dwóch lat zaczyna budzić słuszne obawy i zastrzeżenia — to jednak w sumie 20-lecie jest okresem wyraźnego wzrostu, okrzepnięcia naszego malarstwa, jest wreszcie epoką, która stworzyć potrafiła szeroką bazę dla jego dalszego rozwoju.

9. Rytm rozwojowy sztuki naszej w ostatnim 20-leciu regulowało tempo odbudowy kraju. Plastyki włączają się do wielkich prac związanych z dźwigniem z gruzów Warszawy, Gdańska, Wrocławia, restauracją starego miasta w Lublinie, z remontem zabytkowych budowli Poznania, a wreszcie z powstaniem nowych organizmów miejskich (Nowa Huta, Nowe Tychy i in.).

Dalszy zasadniczy element mobilizujący sztukę — to ciągły postęp techniczny, szybki rozwój przemysłu, czynna pomoc artysty w pomnażaniu naszego potencjału gospodarczego.

Nie chciałbym upraszczać tych złożonych problemów, sprowadzając je do bezpośrednich powiązań, czy też wyłącznie do funkcji służebnej, jaką w istocie wykonywała także plastyka. Prócz wzornictwa przemysłowego, prócz projektów obudowy maszyn czy formy narzędzi, prócz koloryzacji wnętrza fabryk, istniały jeszcze związki pośrednie: wynalazczość techniczna rozbudzała wyobraźnię artysty. Nowe widzenie czasu-przestrzeni stało się wspólną domeną naukowca i rzeźbiarza. Mikroskop elektronowy odkrywał nie znane światy przed badaczem struktury metalu, przed biologiem i przed — malarzem.

Około 1789 roku malarz angielski J. Russel wpatrywał się przez teleskop ob-



Aleksander Krczdej — „Stromy” (olej)

serwatorium w Greenwich w tarczę księżycy. Wynikiem obserwacji był pierwszy chyba w dziejach malarstwa pejzaż kosmiczny, oparty o zdobycze nowoczesnej techniki.

W roku 1906 pisarz i malarz A. Kubin pochylił się nad mikroskopem. Zainteresowania jego prowadziły do powstania prac, będących wizerunkiem mikrokosmosu.

W obu wypadkach chodziło o odkrycie rzeczywistej, a jednak całkowicie odmiennej od przyjętego powszechnie wyobrażenia, wizji natury. Malewicz mógł mówić tylko o „intuicji kosmicznej”. Dziś posiadamy konkretną wiedzę o wszechświecie, wykorzystywaną przez niektóre ugrupowania sztuki a-figuratyw-



nej. Do badań tych, które pokazują najmniejszy i największy wycinek rzeczywistości, które analizują zjawiska mikro i makrokosmosu, włączyła się plastyka polska, rozpoczynając ciekawe eksperymenty, polegające na próbach nowego określenia malarskiej przestrzeni.

Dalszym wyrazem związków sztuki z odkrywczą myślą naukowo-techniczną jest operowanie materiałami i narzędziami odbiegającymi całkowicie od tradycyjnego pojęcia „warsztatu”. Powstają obrazy pokrywane płytami blachy (Marczyński), „malowane” mieszkankami kleju i gipsu, inkrustowane taśmami metalu (Kierzkowski), rodzą się rzeźby z plastiku, konstrukcje montowane z fragmentów maszyn, odlewane z betonu mieszanego z opiłkami (Szapocznikow), modelowane przy pomocy aparatu służącego do szwejsowania żelaza (Jarnuszkiewicz). Każdy przedmiot codziennego użytku może stać się malarskim i rzeźbiarskim tworzywem. W. Hasiór przekonał nas, że nawet ze szmat, łańcuchów, sznurka, szpilek do kapelusza — artysta jest w stanie wyzarować kompozycję o niezwykle sugestywnej wymowie.

W roku 1914 Marcel Duchamp, zwiędzając z Brancusim otwarty w Paryżu „Salon de l'Aviation”, wykrzyknął na widok śmigieł:

— Koniec z malarstwem! Któż wykona lepiej te propelery?!

Przyszłość pokazała, że współczesna technika, zamiast przytłaczać sztukę precyzją i odwagą w modelowaniu nowoczesnych form, stała się dodatkowym czynnikiem pobudzającym wyobraźnię artysty.

**10.** Postulat upowszechnienia plastyki, stanowiący podstawę całej polityki kulturalnej w Polsce Ludowej, posiada obecnie inną zupełnie wymowę niż przed dziesięć czy piętnaście laty. Początkowo chodziło głównie o popularyzację dzieła unikalnego drogą wystaw, odczytów, reprodukcji. Rzeźba kameralna i malarstwo sztalugowe, a więc pracę o ograniczonym zasięgu oddziaływania, nie mogły — przy największym nawet wysiłku ze strony działaczy kulturalnych — kształtować plastyczną formę przedmio-

tów naszego otoczenia. Dziś wiemy, że jeden plakat wywieszony w ruchliwym punkcie dużego miasta posiada szersze oddziaływanie niż ekspozycja muzealna, którą zwiedzi nawet kilka tysięcy ludzi. Wiemy także, że wszelkie akcje wystawowe i wydawnicze, jakkolwiek niezwykle cenne, zbliżające odbiorcę do dzieła sztuki, są jednak marginesowym zagadnieniem w porównaniu do tych możliwości popularyzacyjnych, jakie daje nam architektura, przemysł, poligrafia oraz „sztuka ulicy”: plakat, neon, witryna sklepowa, dekoracja okolicznościowa, stoisko na kiermaszu...

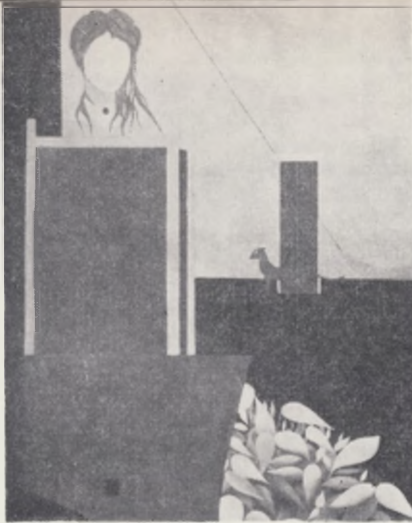
Nasza grafika wystawiennicza oraz architektura pawilonów zyskały przodującą pozycję na rynku międzynarodowym. W tym zakresie nie tylko dorównaliśmy krajom najbardziej zaawansowanym w nowoczesnych formach reklamy handlowej, lecz poszczyczyć się możemy szeregiem oryginalnych, własnych osiągnięć. Stoiska polskie na międzynarodowych targach w Kairze, Izmirze, Damaszku, w Paryżu, w Indiach — zjednywały nabywców dla naszej produkcji przemysłowej, a także wzbudzały głębokie uznanie dla osiągnięć polskiej grafiki użytkowej.

To samo powiedzieć można o plakacie. Właśnie zagranicą pierwsza spostrzegła zjawisko, które nam samym trudno było należycie ocenić: Polska posiada

Mieczysław Wiśniewski — „Martwa natura z jabłkami” (olej)







Kazimierz Mikulski — „Przed spektak-  
lelem” (olej)

własną „szkołą” plakatu. Trepkowski, Tomaszewski, Mroszczak, Lenica, Pałka, Kaja, Fangor, Swiży, Cieślewicz, Młodziejec... stali się współtwórcami sukcesu na miarę europejską. Również w zakresie grafiki książkowej posiadamy osiągnięcia, jakimi dotychczas nie mogła się poszczycić plastyka polska. Szczególnie ostatnie lata przyniosły na tym odcinku wiele interesujących propozycji, składanych także przez artystów młodego pokolenia. Niestety, dużo do życzenia pozostawia tu sama poligrafia. Gatunek papieru, jakość klisz i farby drukarskiej, nadmierne zużycie czcionek i wiele innych czynników technicznych jakże często niweczy wysiłki artystów.

Grafika artystyczna nie dała się zdystansować przez pokrewną sobie dziedzinę „użytkową”. Wyżyła się przesadnego „kultu warsztatu”, polegającego na rygorystycznym przestrzeganiu właściwości danej techniki. Śmiało sięgnęła także po efekty kolorystyczne, przekraczając barierę dzielącą ją od malarstwa. Jak dalece sami twórcy zdawali sobie sprawę z niebezpieczeństwa warsztatowej rutyny — świadczą słowa Tarasina wypowiedziane w 1959 roku, słowa artysty, który sam

należy do grona nowatorów, walczących przeciwko tradycyjnym przyzwyczajeniom: „Warsztat, tak fascynujący, przypominający czasami bardziej magię niż rzemiosło, przysilania sobą często zasadniczy powód artystycznej troski. Powstają małosłowne, profesjonalne kryteria, terminy, kategorie myślenia i odczuwania. Stała obawa, aby w wieloetapowym procesie powstawania grafiki nie popełnić morderstwa na ożywionych płytach, kamieniach i drewnianych klockach, wytwarza cały szereg nawyków, kompleksów, odruchów myślenia. Wielkoduszna troska rutynizuje się”.

Walka z rutyną, z przesadnym kultem warsztatu, stanowiła jedno z centralnych zagadnień dzisiejszej grafiki polskiej. Zwycięską ręką wyszło z niej wielu artystów. W pracach ich zaskakuje różnorodność widzenia rzeczywistości, odmienność rozwiązań technicznych, szeroka skala zainteresowań treściowych i formalnych. Daje się tu zauważyć zarówno wpływ sztuki ludowej oraz tradycyjnego drzeworytu, oddziaływanie sztuki opartej na kaligraficznym „znaku”, czy też stosowanie form rozluźnionych, płynnych, z pogranicza rysunku i malarstwa. Liczne nagrody na międzynarodowych wystawach potwierdzają słuszność tezy mówiącej o żywotności, a nawet ekspansywności naszej grafiki — reprezentowanej w ostatnim 20-leciu m. in. takimi nazwiskami jak: Dominik, Chrostowska, Gielniak, Haska, Malina, Mianowski, Piotrowicz, Panek, Narębska-Dębska, Suberlak, Stankiewicz, Tarasin, Wójtowicz...

W dziełach tego ostatniego wyczuwamy dramatyzm formy. Drzeworyt „Walka ptaków”, to zmagania bieli i czerni; w „Pejzażu włoskim” i w „Kataryniarzu” odczuwamy nerwowość postrzępionych konturów. Przeciwnieństwem tych wyrafinowanych prac są drzeworyty Jerzego Panka. Odnajdujemy w nich reminiscencje ludowych tkanin drukowanych, spotykamy ten typ dekoracyjności, który cechował stare „koltryny”. Postacie, cięte ostrą kreską, sunące w tanecznych lansadach, posiadają uproszczoną, prymitywizującą nieco budowę. Podając trzeci przykład, wskazujący na różnorodność poszukiwań naszej grafiki, odwołać się

pragnę do twórczości Józefa Gielniaka. Na styl jego składa się szereg indywidualnych zdobyczy technicznych z zakresu linorytu, następnie harmonijne zespolenie form przedmiotowych i abstrakcyjnych, zespolenie treści dosłownych i treści aluzyjnych, a wreszcie bogactwo efektów świetlnych. Podporządkowane są one naczelnej zasadzie, polegającej na stałym odwoływaniu się do wyobraźni odbiorcy, na równoczesnym pokazywaniu zjawisk rzeczywistych oraz prowokowaniu wizji halucynacyjnej. Prace Gielniaka, a szczególnie te, w których motywem przewodnim są kompozycje architektoniczne (głównie „Sanatoria”), urzekają w pierwszej chwili czarem lirycznego nastroju. Jest to jednak złudna sielanka, oparta na pozornej swobodzie w odbieraniu estetycznych doznań. W istocie spojrzenie tonie w „sympkłej” powierzchni obrazu, pogrąża się w mgławicy wibrujących punktów, jest wciągane do wnętrza jak przedmiot rzucony na ruchome piaski. Widz czuje się nagle istotą wplątaną w pajęczynę tysięcy drobnych nitek, stanowiących

kompozycyjną „osnowę” linorytów Gielniaka.

Zwracałem uwagę na kolorystyczne zamiłowania grafików. Istnieją także procesy przebiegające w przeciwnym kierunku. Wielu malarzy, pracując ubocznie w takich technikach jak monotypia czy dekalkomania, podejmuje problematykę bliską grafice (Stern, Marczyński, Jaremnianka, Kantor, Tchórzewski). Tak więc rygorystyczne niegdyś podziały między tymi dyscyplinami plastyki zacierają się również dzięki inicjatywie samych malarzy.

**II.** Jeśli spotykamy się czasem z opinią głoszącą, iż Dunikowski stworzył współczesną rzeźbę polską z niczego, to w powiedzeniu tym trudno dopatrywać się zbytnej przesady, chociaż można by je skorygować wysunięciem kilku jeszcze poważnych pozycji. W okresie międzywojennym rozszerza się grono uzdolnionych rzeźbiarzy. Nadrabiamy stopniowo zaległości. Nawiązujemy kontakty z awangardową sztuką zachodnio-europejską. Zaczynamy wychodzić z impasu. Brakło jednak czasu, aby w pełni wykorzystać zdobyte doświadczenia. Powstałe wówczas prace stanowiły ciekawe, niekiedy wręcz wybitne — lecz indywidualne, samotnicze najczęściej poszukiwania. Może tym tłumaczyć należy fakt, że po wojnie były one tylko w małym stopniu kontynuowane. Wydaje mi się, iż dla rzeźby rok 1939 stanowi dość wyraźną cesurę.

Dziś rzeźba nasza zyskała rangę równorzędną malarstwu i grafice. Zasięgiem swoim obejmuje kierunki o przewadze czynników figuralnych czy wręcz realistycznych, do których należą prace Woźnej, Bandury, Smolany, Wiśniewskiego. Należą tu również dzieła o dominancie form ekspresyjnych, pochodzące z pracowni Gosławskiego czy Szapocznikow. Ta ostatnia podejmuje także próbę konfrontacji doświadczeń rzeźbiarskich ze zdobyczami dzisiejszego malarstwa. Nie oznacza to zatarcia specyficznych cech konstrukcji przestrzennych, czy wprowadzenia obcych elementów do dzieł opartych głównie na działaniu tektoniki brył — lecz jest wynikiem podobnego jak w malarstwie podejścia do samego procesu po-

Jerzy Panek — „Obłąkana” (drzeworyt)





wstawania rzeźby. Kompozycja trójwymiarowa rozwijać się może podobnie jak krystalizuje się, narasta, tężeje spontanicznie rozmalowana powierzchnia płótna. Szapocznikow pragnie na gorąco kształtować to, co dla malarstwa stanowi tkanę współczesnego obrazu, a co stać się również może „mięszem” rzeźby: żywą, pulsującą materię. Cement plastyczny, którym posługuje się ostatnio, pozwala na takie właśnie traktowanie formy. Przekazuje kształt pierwotny, surowy, naturalny. Dokumentuje każdy niemal ruch ręki artysty. Przeciwnieństwo tej metody twórczej stanowi statyka dzieł Magdaleny Więcek. Masywne bloki kamienne i kłody drzewa, ciężkie formy odlane w brązie — zdają się być wrosnięte w ziemię. Zastygłe w bezruchu. Są monumentalne nawet wówczas, gdy zamiar artystki zrealizowany został w rzeźbie o drobnej skali. Do sztuki uproszczonej, syntetycznej, należy twórczość Łodziany. Eksperymenty zmierzające do geometryzacji formy podejmuje Jarnuszkiewicz. Sieklucki rozbija zwartość brył, wtlacza w nie gwoździe, które ożywiają, niepokoją, a niekiedy rytmizują powierzchnię rzeźby. Zdyscyplinowane, architektoniczne kompozycje stały się domeną poszukiwań Ślesieńskiej. Kulon, uczeń A. Kenara, w swych monumentalnych i surowych dziełach, nawiązuje do tradycji rzeźby ludowej, którą przekłada na lakoniczny język sztuki współczesnej. Przykłady te, które w małym nawet stopniu nie wyczerpują zagadnienia (poza moją ewidencją pozostały przecież takie nazwiska jak Wnuk, Strynkiewicz, Gosławski, Słonina, Zemla, Chromy, Zbrożyna i in.) świadczą o różnorodności postaw reprezentowanych przez dzisiejszą rzeźbę polską. Jej obecny poziom jest chyba wystarczającym powodem do optymistycznej prognozy na najbliższą przyszłość. Zaskakuje jedynie dysproporcja między wysokim poziomem rzeźby kameralnej, a przeciętnością znacznej części realizacji pomnikowych. W tym wypadku należy jednak rozgrzeszyć samych artystów, którzy niewiele mają do powiedzenia w momencie oceny projektów — wyręczają ich komitety społeczne, składające się z ludzi mało przygotowanych do podejmowania tego rodzaju decyzji.



Magdalena Więcek — „Kompozycja”  
(gips)

12. Uwagi moje nie obejmują chronologii logicznego przeglądu dzieł plastyki ostatniego 20-lecia. Stanowią jedynie wybór problemów, które wydawały mi się bardziej typowe dla sztuki naszej tego okresu. Do nich należy także zagadnienie „topografii” artystycznej. Pragnąłbym je przynajmniej zasygnalizować. Fakt powstawania nowych centrów życia artystycznego — czy też znaczna rozbudowa istniejących już przed wojną — jest zasadniczo domeną badań socjologii sztuki. W tym wypadku jednak zjawiska socjologiczne zaczynają z kolei oddziaływać na samą twórczość. Nie wystarczy przecież stwierdzić, że np. w Łodzi, w Gdańsku, we Wrocławiu, w Toruniu, Grudziądzu i Bydgoszczy, w Lublinie i w Zakopanem powstały preżne skupiska artystyczne. Każde z nich posiada przecież swe odrębne oblicze, każde wnosi swój indywidualny wkład do ogólnego dorobku sztuki polskiej. Łódź odnotować może na swym koncie osiągnięcia we wzornictwie przemysłowym, Gdańsk i Sopot odegrały szczególną rolę w rozwoju tkaniny dekoracyjnej, w pewnym okresie Wrocław przodował w dziedzinie cerami-



Ki, życie artystyczne Zakopanego koncentruje się wokół tamtejszej szkoły przemysłu artystycznego itd. Niezależnie od tego ośrodki te podejmowały ogólną problematykę plastyki współczesnej, wzbogacając ją wieloma cennymi zdobyczami. Decentralizacja, odpowiednio wykorzystana, mogłaby w przyszłości wpłynąć na przyspieszenie rytmu rozwojowego plastyki. Mówiąc o odpowiednim wykorzystaniu możliwości poszczególnych środowisk mam przede wszystkim na myśli znacznie szerszą niż dotychczas wymianę doświadczeń. O żywotności środowiska świadczy bowiem nie tylko ilość i poziom powstałych tam prac, lecz także udział w dyskusji prowadzonej między poszczególnymi ogniskami życia artystycznego.

Mówiłem dotychczas o problemach sprawdzalnych, które w każdej chwili poddać można analizie i ocenie. Na zakończenie zwrócić pragnę uwagę na zjawisko istniejące wprawdzie konkretnie — lecz niewymierne, nieuchwytnie, należące do sfery uczuć. Mam na myśli prześladowającą nas od dziesiątków lat „kompleks prowincji”. Przecież najwięksi nawet nasi artyści, tacy jak Stanisławski czy Wyspiański, jak Stewiński czy Makowski, jak Pankiewicz czy Podkowiński, jak Marcusis czy Adler, jak wrzeszcze wszyscy „kapiści” — wyjeżdżali na Zachód uczyć się malarstwa. Przywozili stamtąd impresjonizm, symbolizm, kubizm, futuryzm, monachijskie szare sosy i rozjaśnioną paletę francuską.

Wydaje mi się, że wielką zasługą naszej plastyki ostatnich lat jest właśnie przełamanie (czy też, mówiąc oględnie, ograniczenie) kompleksu prowincji. Kuliewicz, Lebenstein, Kobzdej, Tomaszewski, Lenica, Gielniak, Panek, Wójtowicz i wielu innych zdobywali za granicą nagrody jako artyści całkowie (lub — niemal całkowie) ukształtowani w kraju. Jeśli uważamy słusznie, że podstawowym warunkiem rozwoju naszej sztuki jest jak najszersza konfrontacja jej zdobyczy z dorobkiem światowym, jeśli pragniemy w znacznie szerszym nawet zakresie niż dotychczas uczestniczyć w wielkich wystawach międzynarodowych — to udział nasz zgłaszamy na zasadzie równorzędno-

ści. Nie chcę być posądzony o narodową megalomanię. Widzę różnice dzielące Warszawę od Londynu czy Nowego Yorku. Nie sposób jednak stawić znaku równości między ośrodkiem mniejszym, a ośrodkiem prowincjonalnym. Imponuje nam rozmach środowiska paryskiego, lecz z wyjątkiem nielicznej na szczęście garstki „nowinkarzy” większość artystów szuka tam głównie potwierdzenia celowości obranych przez siebie dróg, a nie gotowych wzorów, owych recept na „nowoczesność”.

Przełamanie „kompleksu prowincji” otwiera przed plastyką naszą szerokie perspektywy jej dalszego rozwoju, dając jednoznaczny odpowiedź na postawione przed stu laty pytanie: sztuka w Polsce — czy sztuka Polska?

13. Na zakończenie kilka słów dotyczących najmłodszej generacji. Wprawdzie w tym miejscu można by sobie ten problem darować, gdyż nie wiąże się on ściśle z tematem, lecz trudno mi oprzeć się pokusie, aby raz jeszcze przypomnieć o palących sprawach. Wykorzystuję każdą okazję, by do zdudzenia powtarzać moje „ceterum censeo...”

Ceterum censeo... o problemach plastyki młodej i najmłodszej wiemy zbyt mało. Z tego wynika, że i nasze spojrzenie perspektywiczne, które towarzyszyć powinno ocenie aktualnej sytuacji, może być tylko mniej lub bardziej udaną improwizacją.

Pokolenie rozpoczynające samodzielną pracę twórczą w latach okupacji i w pierwszym okresie po wyzwoleniu, staczać musiało ciężkie boje o pozycję sztuki awangardowej. Była to akcja i trudna i porywająca zarazem. Odkrywać nowe światy, i to odkrywać w czasie samodzielnych wędrówek po nieznanym szlakach — to przecież wielka odpowiedzialność, ale i wielka satysfakcja. Przypadła ona w udziale plastykom, którzy swój kilkuletni dorobek podsumowali w czasie I Wystawy Sztuki Nowoczesnej.

Pokolenie startujące około 1955 roku znalazło się w innej sytuacji. Nie miało ono nic do stracenia — a wszystko do

zdobycia. Mogło sobie pozwolić na pokazanie szeregu „drapieżnych” obrazów. Stanowiły one reakcje przeciwko sztuce schematycznej. Każde odejście od schematu, nawet kosztem częściowego zaprzeczenia wartości malarskich, przyjmowaliśmy wówczas entuzjastycznie, zdając sobie sprawę, iż znaczenie tej wielkiej manifestacji — jaką był m. in. „Arsenal” — polega właśnie na odwadze ryzykownego ataku.

Pokolenie następne, a więc dzisiejszych „trzydziestolatków”, żyje dziś w epoce pokojowej „pracy od podstaw”. Brak mu powodów do ideowo-artystycznej insurekcji. Takie nazwy jak „Krzyżstofory”, „Arsenal”, „Krzywe Koło”, „Wystawy Sztuki Nowoczesnej”, „Konfrontacje”, „Salony Marcowe...” są dla niego już tylko określeniami historycznych wydarzeń. A z historią trudno dyskutować. Przytłacza swą wielkością. Tym tłumaczyć należy fakt, iż młodzież dzisiejsza jest bardziej wstrzemięźliwa i przezorna. Na śmiały gest może sobie pozwolić jedynie wówczas, gdy jest on poparty głęboką znajomością malarskiego rzemiosła. Dlatego też i każdy debiut, o ile ma być debiutem udanym, musi być również poparty konkretnymi osiągnięciami. W mniejszej cenie są same manifestacje — w znacznie wyższej: realizacje.

Pokolenia powojennej awangardy krakowskiej, warszawskiej i łódzkiej oraz późniejszych „arsenałowców” zdobywały niemal dziewicze tereny. Budowały drogi wiodące do twórczości przedmiotowej i a-figuratywnej; do malarstwa spontanicznego i do abstrakcji geometrycznej; do nowej ekspresji i do nowego „biologizmu”; do sztuki metaforycznej i do sztuki opartej na dosłowności pokazanego przedmiotu; do prymitywu i do realizmu.

Pokolenie dzisiejsze korzysta z przywileju podróżowania po prostych i szerokich szlakach. Ale jakże jest krepowane drogowskazami. Jakże często, za nieprzestrzeganie znaków, płaci wysokie mandaty. Najwyższe — to osamotnienie, zdanie tylko na własne siły w momencie stawiania pierwszych kroków. Dlatego — aby kroki te nie były dreptaniem w miej-

scu — problem młodego pokolenia stanąć powinien w centrum zainteresowań działaczy kulturalnych oraz krytyki. Troska o dzień jutrzejszy powinna towarzyszyć — moim zdaniem — wszelkim rozważaniom na temat sztuki dnia dzisiejszego; sztuki, która z jednej strony wiąże się silnie z aktualną rzeczywistością, z drugiej zaś nieustannie prowokuje przyszłość.

Artur Nacht-Samborski — „Martwa natura niebieska” (olej)



## CENTRA ARTYSTYCZNE A TWÓRCZOŚĆ PLASTYCZNA W OŚRODKACH PERYFERYJNYCH



Proszę Państwa, w obu poprzednich referatach mowa była przede wszystkim o sztuce tj. o artystach, ich dziełach oraz o kierunkach artystycznych. Ja o sztuce mówić będę raczej niewiele, więcej zaś o sytuacji, w której sztuka się rozwija i o zmianach tej sytuacji.

W tytule referatu, który podjąłem się przygotować, wymienione są duże centra artystyczne oraz ośrodki peryferyjne. Z samego więc brzmienia tytułu wynika, że mówić tu wypadnie o stosunku wzajemnym owych centrów czyli dużych

ośrodków do ośrodków ubocznych, małych i nawzajem: małych do dużych. Za-uważmy od razu, że sprawa ta należy do tradycyjnie już obolałych, drażliwych problemów naszego życia społeczno-kulturalnego. Drażliwość ta uwydatnia się zwłaszcza w brzmieniu współczesnych słów prowincja, prowincjonalny. Otóż tytuł mego referatu mógłby brzmieć: o zanikaniu prowincjonalności. Mówić więc będę o prowincjonalności kulturalnej jako zjawisku, które w moim rozumieniu skazane jest na pewnego rodzaju uwiad. Nie jest to oczywiście uwiad samoczynny i nieodwołalny, ani żaden bezpłatny dar losu, lecz po prostu pewna koniunktura dziejowa, z którą można skutecznie współdziałać i którą można ponaglić.

Mówiąc o prowincjonalizmie kulturalnym trzeba się też zastrzec, że określenie to nie dotyczy jakiegoś zjawiska ponadhistorycznego; skład czynników wiążących i oddalających od siebie środowiska różnej aktywności twórczej i różnego rozmiaru — podlega zmianom nieustannym, a przeto prowincja i prowincjonalizm (rozumiany jako pewien stan świadomości społeczno-środowiskowej) — to pojęcia zyskujące sens bardzo różny w różnych okresach historii.

By zachować stosowną ostrożność w swych przewidywaniach, dodać więc wolę i to, że prawdopodobieństwo uwiadu prowincjonalizmu kulturalnego właściwego naszym czasom „nie wyłącza wcale możliwości stopniowego narastania zupełnie innej nieznannej postaci prowincjonalizmu na podłożu nowych formuła-



cych się dopiero stosunków społecznych. Nie wybiegając więc w przyszłość zbyt odległą spróbujmy raczej rozważyć los prawdopodobny dzisiejszego prowincjonalizmu w oparciu o perspektywy czasu przeszłego.

Przydatne do tych rozważań może być uprzytomnienie sobie, że w historycznym kształtowaniu się sztuki wyróżnić można już dzisiaj trzy zasadniczo odmienne formacje, z których dwie zdawna już znamy, a próg trzeciej — jak sądzę — przekroczyliśmy w ostatnich latach. Formacje te określić by można najzwyczajniej następująco:

pi e r w s z a, która trwała bardzo długo (bo aż po wiek XIX) tworzyła następujące po sobie tzw. style historyczne, d r u g a, która trwała bardzo krótko (bo około półtora stulecia) tworzyła kolejne tzw. kierunki artystyczne, wreszcie t r z e c i a otwierająca się dziś, którą można określić jako rozszerzającą się sferę wielu zmiennych i równoczesnych możliwości.

Każda z tych trzech formacji dziejów sztuki wydaje się wiązać z odmiennym etapem ogólnego rozwoju społeczeństw i kultur. I każdej z tych formacji odpowiada inny układ stosunków między wielkimi ośrodkami kultury i ośrodkami małymi o skromniejszej mocy kulturotwórczej. Formacja pierwsza obejmuje te rozdziały dziejów, które mimo głębokich różnic łączy zdolność do kształtowania długowiecznych stylów życia i sztuki. Zdolność ta wynikała z dwóch zwłaszcza właściwości bytowania ówczesnych społeczeństw. Jedna z nich to powolność rozwoju, druga to oparcie życia zbiorowego na trwałym systemie zamkniętych kręgów społecznych i środowiskowych. Los człowieka urodzonego w określonym kręgu klasy, narodowości, rodu czy miasta — zdefiniowany był porządkiem pojęć i autorytetów, który zdawał się być odwieczny i nienaruszalny z uwagi na niezmienną i powolność jego przemian. Obejmujący zaś życie wielu pokoleń układ pojęć i autorytetów mógł się rozrastać wszechstronnie i precyzyjnie,



Tadeusz Siewclucki — „Kompozycja —  
Gimnastyka” (gips)

podporządkowując sobie myśl, wyobrażenie, obyczaj wszystkich ludzi danego kręgu kulturowego, wdrażając w ich psychikę tę samą wizję ich odwiecznego, rodzimego świata.

Dla tematu rozważanego to właśnie jest istotne: obecność żywotna tej samej wizji świata i losu ludzkiego w świadomości zarówno małych jak wielkich środowisk społecznych. Rzecz zresztą ogólnie znana i łatwo tę prawidłowość sprawdzić na pierwszym z brzegu praktycznym przykładzie. Gdy się np. porównuje dzieła gotyckie wielkiej klasy pochodzące z głównych centrów kultury europejskiego średniowiecza z analogicznymi obiektami o rodowodzie prowincjonalnym — można się zwykle przekonać, że w drugim wy-

padku robota jest skromniejsza, ale jasne jest przede wszystkim, że opiera się ona na tym samym systemie wyobrażeń, który ujawnia się w pracach mistrzów najbardziej „centralnych”.

Opisany stan rzeczy ulega w czasach nowożytnych pewnym przesunięciom wewnętrznym przygotowującym niepostrzeżenie zasadniczą zmianę sytuacji, którą stwierdzić można w drugim z wymienionych tu trzech okresów rozwojowych, obejmującym stulecie minione i przeszło połowę bieżącego.

Następuje wówczas i wzrasta się szybko owo nagłe przyśpieszenie historii, skojarzone z postępowami myśli sceptycznej, zajętej pilnym nicowaniem całego dziedzictwa ideałów, na których opierała się powszechność i długowieczność wizji świata w kulturach starożytnych, w średniowieczu, odrodzeniu. Myśl wątpiąca nicowała więc dziedziczne idee, towarzyszące zaś im tradycyjne formy artystyczne nicowali twórcy kolejno po sobie powstających kierunków nowej sztuki. Był to rzec można wykonany przez następujące po sobie generacje awangardy demontaż utrwalonego w złoach tradycji obrazu świata. Ten rewolucyjny proces odbywa się głównie w dużych ośrodkach życia umysłowego, wśród przodujących wykształceniem i sprawnością umysłową warstw społecznych. Tak oto kręgi dotąd zamknięte, przede wszystkim kręgi wielkomięjskiej kultury — rozwierają się. Nie przyświeca im już jeden nieruchomy model rzeczywistości, lecz raczej przepływa przez nie strumień wyobrażeń o rzeczywistości zmiennej i wielorakiej. Tak powstaje nurt myśli i wyobraźni odkrywczo-analitycznej, który przenika i spokrewnia ze sobą główne centra kultury i twórczości artystycznej współczesnego świata.

Jest to wszakże w znacznej mierze nurt elitarny. Tylko poszczególne jego wątki wnikaą w rozległą strefę życia peryferyjnego miast, miasteczek, wsi. Nie tylko w wielu małych miejscowościach, ale i w ludnych dzielnicach naukowo-artystycznych metropolii większość ludzi żyje jeszcze w przekonaniu, że aktualny

i realny jest stary obraz świata, a o nowym albo po prostu nic nie wiedzą, albo sądzą, że to tylko dziwactwa pięknoduchów i obraza boska.

W przeciwieństwie więc do występującej poprzednio zasadniczej zgodności w ogólnym sposobie pojmowania i wyobrażania świata w głównych i w ubocznych ośrodkach kultury — pojawia się teraz szybko wzrastająca dysproporcja w tym względzie między „centrami” i „peryferiami”.

Schematycznie rzecz ujmując, społeczności małomiasteczkowe, wiejskie, a w znacznej mierze również mieszkańcy wielkomięjskich dzielnic peryferyjnych — wykazują skłonność zachowawczą tj. skłonność do życia w tradycyjnych kręgach zamkniętych, w których stosunki międzyludzkie regulowane są w oparciu o wykształcony w poprzednim okresie układ pojęć, obyczajów i wyobrażeń. Oczywiście rewolucyjne procesy społeczno-gospodarcze i polityczne XIX—XX stulecia w dużym stopniu tę skłonność do konserwowania peryferyjnych kręgów zamkniętych naruszają. W rezultacie jednak naruszone czy nawet zrewolucjonizowane zostają głównie postawy ludzi wobec spraw ekonomicznych i politycznych, podczas gdy w zakresie kultury i obyczaju bieg przemian jest nieporównanie powolniejszy, w wielu strefach czasu i miejsca prawie niedostrzegalny. Podczas gdy ośrodki peryferyjne żyją jeszcze w znacznym stopniu życiem kręgów zamkniętych, kultuwując starodawne statyczne wyobrażenia rzeczywistości — wielkomięjskie centra kultury stają się kręgami otwartymi, przez które przebiega niestanny nurt informacji z innych, podobnych kręgów, zasilający wyobrażenie rzeczywistości ruchome, „dialektyczne”.

Ta rewolucja wyobraźni, dziejąca się ze wzrastającą gwałtownie prędkością w powiązanych ze sobą wielkich ośrodkach kultury światowej, uformowała w ciągu kilku pokoleń wizję rzeczywistości tak dalece inną od tradycyjnej, tak radykalnie wybiegającą w czas przyszły — że dla ludzi żyjących po staremu w kręgach zamkniętych jest ona zupełnie nie do

przyjęcia. Jest dla nich przy tym nieznosna i gorsząca z dwóch co najmniej powodów. Po pierwsze podważa ona i ośmiesza sposoby obrazowania afirmujące solidną egzystencję minionego świata tak miłą ludziom konserwatywnym, którzy tylko w jej obrębie czują się swojsko i bezpiecznie. Po wtóre mowa nowej sztuki obraża ich dobre samopoczucie i gust, ponieważ jej znaków nie rozumieją, a nieznaną dotąd sposób organizowania form, będąc dla nich nieczytelny — czyni wrażenie braku wszelkiej organizacji, wrażenie agresywnej szpetoty.

Opis powyższy ma oczywiście tylko wartość szablonu pomocnego w ocenie konkretnych zjawisk. W rzeczywistości bowiem ośrodki kultury trudno by podzielić na dwie tylko grupy: centralne, zdecydowanie otwarte i peryferyjne, o charakterze zamkniętym. Między tymi dwoma biegunami istnieje oczywiście wiele form pośrednich. Poza tym bardziej otwarty lub bardziej zamknięty charakter kultury środowisk zmienia się w czasie, poprzez etapy intensywnego rozwoju, wahań i cofnięć, wykazując tendencję zasadniczą współczesnych społeczeństw do przetwarzania dawnego systemu zhierarchizowanych (tj. trwale ustopniowanych w swej ważności i zależnościach wzajemnych) kręgów zamkniętych w nowy system kręgów otwartych, których funkcja i znaczenie w całości życia społecznego ulega ciągłym fluktuacjom, tyleż zależnym od ruchu historycznych koniunktur, co od mocy lokalnych inicjatyw. Tak zobrazować można tło ogólne krótkich lecz niezwykle intensywnych dziejów omawianej tu drugiej formacji. Na tym tle właśnie rysują się w pełnej ostrości dramaty prowincjonalne, dręczące ambicje małych miast, wiejskich osiedli, a także całych narodów i krajów, które w wyniku przyśpieszonego działania historii zostały wyprzedzone i — co więcej — poczuły się wyprzedzone przez inne środowiska. Z poczuciem, że się zostało wyprzedzonym rodzą się typowe dla środowisk prowincjonalnych tej formacji kompleksy. Zasadnicze kompleksy prowincji — podobnie jak w analogicznej

sferze psychologii indywidualnej — są dwa: w skali współzycia między narodami będzie to kompleks cudzoziemszczyzny i kompleks swojszczyzny, dwie dolegliwości, tak dobrze znane nam z historii ojczystej, tak na pozór sprzeczne, a przecież towarzyszące sobie w sposób nieunikniony jak dwa profile jednej twarzy. Zależnie od sytuacji i samopoczucia skompleksowana prowincjonalnie społeczność ukazuje światu raz lewy swój profil, raz prawy. To lewym profilem to prawnym pozuje przed lustrem sztuki (kiedyś dopiero, gdy nagle się okaże, że nasz kraj rodzimy nie jest już prowincją, lecz



Stefan Wojciechowski — „Portret studentki” (olej)



miejszem samoistnym, wśród innych miejsc świata — będzie najprościej spojrzeć światu i własnemu odbiciu w twarz).

Rezygnując z dalszego rozwijania sformułowań metaforycznych — określimy jeszcze w sposób konkretniejszy funkcję cudzoziemszczyzny i swojszczyzny w przekształcaniu się kultury dotkniętej niedolą prowincjonalności. Społeczność, która czuje że została wyprzedzona, ma szanse odzyskać miejsce wybitne wśród innych „wiodących” środowisk jeśli nie padnie ofiarą kompleksów prowincji, lecz wywiedzie z doświadczeń własnych własne rozwiązanie problemów pasjonujących świat współczesny. Gdy jednak tych doświadczeń własnych nie staje, nie ma też i z czego zbudować owych niezależnych rozwiązań. Wówczas zaczyna się owo doganianie w trybie zapożyczeń i naśladownictwa, tęskne wypatrywanie zagranicznych nowości i gorliwe współzawodnictwo w tym, kto wcześniej ostatnią atrakcję sezonu wypatrzy u sąsiadów i rodakom zademonstruje. Tego rodzaju kult cudzoziemszczyzny, choć w pewnym stopniu nieunikniony i często cenny jako droga odnowienia tradycji własnej — tworzy jednak sztukę w pewnej mierze wtórna, ustającą raz po raz w rozwoju gdy tylko spóźni się następna porcja importowanych inspiracji. Rzeczą w takim położeniu dręczącą ambicję prawdziwych twórców jest ich zależność od toku pracy cudzej, niemożność kształtowania dzieła przede wszystkim z wątku własnych przeżyć.

Ta niezdolność sztuki rodzimego środowiska do rozwijania się przede wszystkim z własnego wątku jest jedną z podstawowych właściwości prowincjonalizmu. Kultywowanie swojszczyzny to drugie równoległe stosowane remedium na omawianą niezdolność. O ile system zapożyczeń i doganianie wyprzedzającej nas sztuki sąsiadów pozwala krzepić się złudzeniem, że i my hodujemy już u siebie takie same piękności nowatorskie jak te, które przynoszą sławę miastu X — o tyle pilne uprawianie swojszczyzny t.j. tradycjonalizm tematyczny i formalny poczesa inną iluzją: że mamy w domu sztukę własną i żadnych obcych wzorów

nam nie potrzeba (jest to w omawianym okresie iluzja naiwna: za swojskie czy też „narodowe” przyjmuje się styl czy kierunek powszechnie panujący i naśladowany w kręgach prowincjonalnych wczoraj, podczas gdy kierunki aktualnie żywotne w centrach kultury potępia się jako beznamiętną i przemijającą zagraniczną modę). To uznawanie wczorajszego za rodzime, a współczesnego za obce — jest bardzo typowym sposobem obrony kręgów zachowawczych zepchniętych w byt prowincjonalny przed ich stopniowym „otwieraniem się”. W skrajnych przypadkach postawa taka nabiera cech zaściankowego zadufania i obskurantyzmu.

Tyle o drugiej formacji. Wydaje mi się nie bezasadną hipoteza, że formacja, której krótkie i burzliwe trwanie wyróżnia ją bardzo z całości dziejów — stanowi strefę czasową, w której dokonała się seria niezwykle radykalnych przemian zamykających jeden ogromny obszar historii i otwierających obszar następny, który być może okaże się nie mniej obszerny. Istotne dla prowadzonych rozważań jest to, że m. in. ze stanu aktualnego światowej sztuki wnieść można o wyczerpaniu się owej serii radykalnych przemian, będących główną treścią formacji drugiej, a przeto o wkroczeniu w obręb następnej formacji określonej na wstępie jako trzecia.

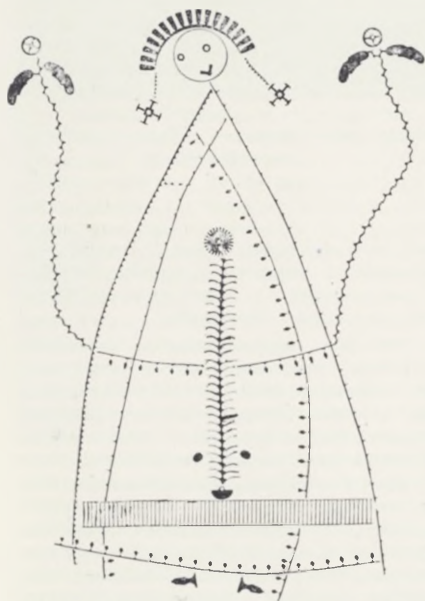
Ponieważ żyjemy w jej zasięgu za ledwie chyba od paru lat — nie czas jeszcze na ściślejsze definicje i opisy. W związku z tematem naszym zwrócę tylko uwagę na trzy sprawy charakterystyczne dla początków tego nowego etapu:

— w ewolucji życia społeczno-politycznego i obyczajowego wyraźnie nasila się przewaga kręgów otwartych nad zamkniętymi (które na wszystkich kontynentach tracą swoją szczelność),

— wielki przewrót w dziedzinie informacji staje się zjawiskiem powszechnym, wnika w najbardziej odosobnione zakątki,

— zamknął się w sztuce cykl kierunków służących „demontażowi” wczorajszej wizji rzeczywistości i przyspo-

sobieniu wyobraźni oraz języka form artystycznych do nowej ruchomej i zmiennej struktury ludzkiego świata. Nieustający wyścig nowatorstwa tak znamienny dla ostatniego półwiecza należy już w pewnym stopniu do historii. Sztuka przeobraża się mniej gorączkowo i rzec można nie wzdłuż jednej linii. Tak to z daleka wygląda, jakby ścigający się na drodze zawodnicy dopadli miejsca gdzie droga się kończy i przechodzi w rozległy obszar: wyścig się rozpręga, każdy szuka kierunku własnego w tym nieznanym jeszcze obszarze.



Marian Kruczek — „Wiośniana” (technika metalowa)

Nie trzeba — jak sądzę — uzasadniać dokładnie związków zachodzących między tymi trzema zjawiskami oraz wpływu ich na problem prowincjonalności kulturalnej. Przewaga kręgów otwartych, rosnący powszechny nurt informacji oraz

wygaśnięcie etapu „wyścigów” w rozwoju nowej sztuki — to w sumie nie tylko powściąga dalszy wzrost dysproporcji narosłych między centrami i peryferiami w okresie poprzednim, ale także stwarza warunki likwidowania tych dysproporcji. Tak przedstawia się koniunktura „wiądu prowincji”, o której mowa była na początku referatu.

Ze uwiad stopniowy „prowincji” i prowincjonalności kulturalnej jest nie tylko uzasadnionym konstatacją dziejowych koniunktur prawdziwych, ale po prostu prawdą łatwą do zauważenia w bieżącej rzeczywistości — nie trudno stwierdzić na przykładzie naszego kraju jako całości oraz na przykładach licznych polskich miast i miasteczek.

Pozwolę sobie przytoczyć fragment własnej wypowiedzi, dotyczący sytuacji Polski jako ośrodka twórczości artystycznej w układzie europejskim i światowym. Oto ów fragment zawierający na wstępie krótkie rozważanie retrospektywne:

„Kompleksy swojszczyzny i cudzoziemsczczyzny dolegają nam od wielu pokoleń. Między egzaltacją wobec tego, co rodzime i batwochwałstwem dla zagraniczości — raz po raz zachwiewała się równowaga i w życiu i w sztuce. Dzieje malarstwa polskiego w XIX—XX wieku są wiernym pamiętnikiem tych kolejnych zachwiania i przywróceń równowagi. Każda generacja musiała wymykać się spod uroku patriotyczno-prowincjonalnych tradycjonalizmów do Rzymu, Monachium czy Paryża, aby tam dogoniwszy ogólnoeuropejski rozwój wyobraźni — ostatnie jego słowo kojarzyć z jakimś wyjątkowym polskim posłannictwem. Czas międzywojenny nie zdołał uziemić tych powikłanych sprzeczności. Zbyt wielka była rozbieżność między wygórowanymi marzeniami o odzyskanej swobodzie, a ubogą prowincjonalną egzystencją kraju, wolnego wprawdzie, lecz żyjącego na uboczu ówczesnych głównych dróg polityki i kultury. Tę uboczość położenia zmieniło dopiero wejście naszego kraju w sferę skutków i oddziaływań rewolucji proletariatu. Przesunięcie granic ze wschodu na zachód Europy, a orientacji politycznej z Zachodu na Wschód, indu-

strializacja, przemiany gospodarki wiejskiej, przemieszczanie się wielkich mas ludności, rujnujące stary porządek śród-wiskowo-obyczajowy, a ponadto znalezienie się Polski na linii wielkich napięć pomiędzy dwoma głównymi systemami władzy i posiadania — to wszystko złożyło się na los nowy, raczej trudny lecz dający szansę wydobycia psychiki narodu spod uroku wspomnianych złudzeń i kompleksów. Jeżeli urok ten został w życiu skutecznie odczyniony — to i sztuka tak na uroki wrażliwa powinna ujawniać wzmożoną swą niezależność od ciśnienia wczorajszych uczuleń i urojeń. Wiele przyczyn złożyło się na to, że ów malarzski wskaźnik niepodległości wzrósł niebywale od roku 1914, że zwłaszcza w latach ostatnich mówić tu wolno o wielkim skoku jakościowym. Przyczyny generalne wymienić można trzy. Pierwsza to wyżej określona ogólna zmiana położenia naszego w świecie, dzięki której anachroniczny już patriotyzm cierpiętniczo-marzycielski można było zamienić na bardziej realistyczną miłość ojczyzny. Drugą przyczyną to fakt, że ta miłość z dziedziny marzeń ściągnięta na ziemię, hartowana była ciśnieniem i temperaturą dramatów moralno-politycznych, które będąc nasze, domowe, były równocześnie węzłowymi dramatami współczesnego świata. I trzecia przyczyna: malarstwo krajów Zachodu (szerzej: ich przodownictwo w rozwoju plastycznej wyobraźni) — znalazło się ostatnimi laty w dość głębokim kryzysie. Źródła życia epoki zasilające sztukę budzą się w głębi naszej ziemi, słabnąc tam gdzie były dotąd liczne i silne.

Wstrzymując się od wszelkich kalkulacji na temat dalszego biegu tych przemian, stwierdzić można bez zarzeczności, że w wyniku wspomnianych (a także i innych) okoliczności — Polacy zaczynają dziś robić współczesną sztukę światową z własnej tutejszej materii życia. Jeżdżą — i owszem — nadal do Paryża, Wenecji, New Yorku, ale zwyczajnie dla wiedzy, a nie po żurnale. Punkt odniesienia, skala wartości i racja powstawania malarstwa polskiego są dziś współczesne i uniwersalne. Przystajemy ich jednak szukać w odległych stronach. Są bowiem u nas nad Wisłą. (Podobnie



Adam Marczyński — „Zona rybaka”  
(monotypia)

nad rzekami Francji lub w Niderlandach odnajdowali przez wiele pokoleń tamtejsi malarze raczej i miary swej sztuki — jak się okazało światowej.)”

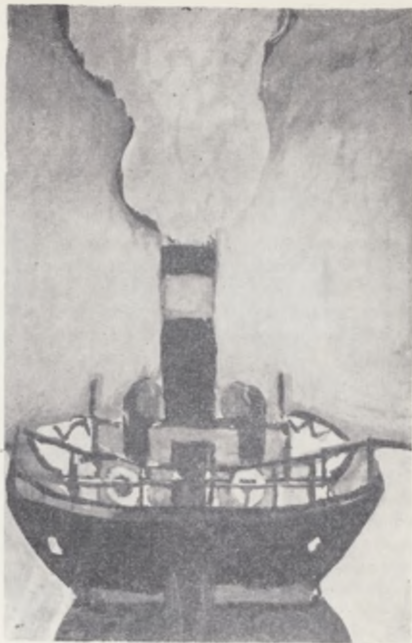
Nie jest przypadkiem, że powyższe rozważania stanowią fragment wypowiedzi ułożonej w związku z poważnym pokazem współczesnego malarstwa polskiego urządzonym w jednym z miast wojewódzkich naszych ziem zachodnich.

Jeśli Polska jako odrębne środowisko twórczości zyskuje dziś pozycję międzynarodową — jest to również wynikiem przemian wewnętrznych tego środowiska, przemian obejmujących nie tylko elitę czy też „czołówkę” działającą w Warszawie czy Krakowie, ale również tak charakterystyczny dla lat ostatnich wzrost aktywności środowisk mniejszych, do niedawna prowincjonalnych. Ta aktywizacja ośrodków dotychczas prowincjonalnych wydaje się niezmiernie ważnym zjawiskiem; nosi ono wszelkie cechy autentycznej społecznej inicjatywy, jest świadectwem ambicji, pasji i pomysłowości odrębnej w każdym konkretnym przypadku. Jest również wyrazem prze-



zwycięzania przez środowiska małe łęków i kompleksów, o których tyle tu było mowy. Okazuje się, że od paru już lat szybko dojrzewają i krzepną w miastach dotąd wątłych kulturalnie kręgi ludzi wykształconych i myślących w sposób wcale nie prowincjonalny, lecz tak samo jak ich koledzy i znajomi z miast większych. Fakt ten jest następstwem i omawianych tu koniunktur ogólnych i przemian jakie zaszły u nas po wojnie w zakresie kształcenia i zatrudnienia (oraz osiedlania się) tzw. inteligencji — a także różnych zabiegów polityki kulturalnej ubiegłego dwudziestolecia. Wydaje się jednak, że wszystkie te racje nie tłumaczą w pełni zjawiska, że nie tylko ambitne i oświecone „peryferie” garną się do stolicy i paru innych „centralnych” środowisk, ale również i „centralna” elita artystyczno-intelektualna odnajduje w poźyciu z żywotnymi ośrodkami dawnej „prowincji” jakąś wartość szczególnie dla siebie atrakcyjną. Zanika wyraźnie tradycyjne poczucie dystansu dzielącego ludzi kultury z małych i z wielkich ośrodków. Ich szanse stopniowo wyrównują się: ważne dla sztuki zdarzenia dzieją się dziś nie tylko w dużych miastach, ale i w mniejszych. I faktem jest, że w ostatnich latach pewnemu spadkowi intensywności życia artystycznego dużych miast towarzyszy wzrastająca liczba śmiałych i ciekawych inicjatyw podejmowanych w mniejszych miastach, wojewódzkich czy powiatowych. Jest to już dzisiaj ruch wybitny, który obejmując dziedziny plastyki, literatury, filmu, teatru — zmierza do nasycenia pierwszej jakości wartościami artystycznymi regionów kraju dotychczas słabszych kulturalnie. Wymieńmy dla przykładu kilka takich ciekawszych inicjatyw związanych z twórczością i kulturą plastyczną.

W Zielonej Górze organizowane są w okresie tamtejszych tradycyjnych obchodów winobrania Sympozja ogólnopolskie, w których uczestniczą zarówno wybitni twórcy, jak teoretycy sztuki z różnych środowisk Polski: centralnych i nie centralnych. W symposium, którego tematem są aktualnie dyskutowane zagadnienia sztuki współczesnej, malarze uczestniczą nie tylko słowem, ale i wypowiedzi



Marek Włodarski — „Okręt” (olej)

dzią plastyczną, każdy z nich bowiem przywozi ze sobą jeden swój obraz z najnowszego dorobku. Zarówno więc ten pokaz jak obrady odbywające się pod znakiem Złotego Grona — skupia grono ludzi nadających znaczenie ogólnopolskie tej imprezie o charakterze i smaku szczerze regionalnym.

Innego typu przedsięwzięcie odbywa się co roku w Szczecinie. Są to duże wystawy współczesnego malarstwa polskiego, dające szeroki przegląd wszystkich jego żywotnych prądów i wszystkich ciekawszych środowisk.

Pomysł najbardziej bodaj niebanalny zrealizowało środowisko artystów i działaczy koszalińskich. Dwukrotnie już urządany doroczny PLENER KOSZAŁIŃSKI o charakterze ogólnopolskim, a po części międzynarodowym, odbywa się w miejscowości Osieki nad jeziorem Jamno. W imprezie bierze udział około

30 uczestników: są to w większości wybitni przedstawiciele najpoważniejszych ośrodków sztuki nowoczesnej, a ponadto malarze z regionu koszalińskiego — jak się okazało interesujący i rzetelni artyści. W pierwszym PLENERZE brali też udział plastycy z Węgier i Czechosłowacji, w drugim zaproszono do uczestnictwa teoretyków sztuki oraz przedstawicieli kilku dyscyplin naukowych (biologia, cybernetyka, socjologia). Założeniem organizacyjnym jest wykonanie przez zaproszonych artystów przynajmniej po jednej pracy. Prace powstałe w Osiekach przechodzą na własność organizatorów i przeznaczone zostają do tworzonej w Koszalinie galerii sztuki współczesnej. Dalszym założeniem programowym jest prowadzona przy Plenerze praca społeczna, popularyzatorska (spotkania uczestników pleneru z publicznością w terenie, odwieziny grup wycieczkowych w Osiekach połączone z oglądaniem pracowni malarzskich oraz specjalnych wystaw dydaktycznych).

Niebanalne powiązanie problematyki artystycznej z nauką i zajęć kręgu elitarnego z działaniami społeczno-kulturalnymi, a także żywy i poważny udział malarzy i intelektualistów koszalińskich obok ich kolegów z większych miast — to ważne i nowe cechy omawianego zdarzenia. Dowodzi ono, że twórcza inicjatywa kulturalna o znaczeniu ogólnopolskim przestaje dziś być monopolem środowisk wielkomiejskich, a stosowanie tzw. taryfy ulgowej wobec twórców żyjących w miastach mniejszych — jest już dziś w znacznej mierze nieużytecznym przeżytkiem.

Sądzę, że sesja dzisiejsza odbywająca się w Grudziądzu w związku z powstałą

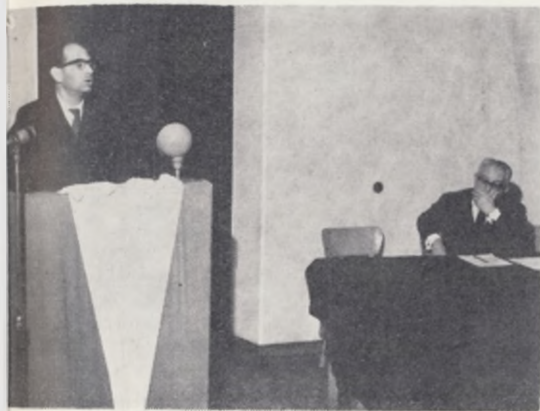
tu ostatnimi laty galerią plastyki pomorskiej — jest jednym jeszcze potwierdzeniem prawdziwości tych wniosków.

Zagęszczenie się faktów takich, jakie tu omówiłem przykładowo jest wyrazem bardzo głębokich przekształceń struktury społecznej naszego życia kulturalnego. Skłonny jestem dostrzegać w tym zapoczątkowanym dopiero procesie ważne znamiona rewolucji społecznej w sztuce. Żywiół sztuki bowiem ma źródła swoje nie tylko w psychice i sprawności poszczególnych ludzi utalentowanych, ale także w zjawisku, które nazwać by można magnetyzmem społecznym. Każdy twórca, nawet ten, który programowo trwa w samotnictwie — podlega temu magnetyzmowi. Promieniowanie psychiczne środowiska intensywne lub skąpe, żywe lub ospałe — to współczynnik wielkiej doniosłości dla skutku usiłowań artystycznych. I bez względu na słowne (często przekorne) w tym względzie deklaracje — nie ma malarza, poety, kompozytora, który działać mógłby w społecznej próżni, którego duchowa żywotność otoczenia nie wzbogaca, a jałowość nie ubezwładnia.

Instynkt twórczości, instynkt sztuki skłania ludzi tworzących do odwracania się od obszarów wyjałowionych życia społecznego ku nowym obszarom niewyczerpanego jeszcze magnetyzmu. Omówione tu przemieszczanie się cennych inicjatyw z inteligencko-wielkomiejskiego gruntu ku strefom dotąd peryferyjnym, jest — jak sądzę — przejawem dobrym tego instynktu. Z gleby wyjałowionej zbyt długą eksploatacją żywa sztuka przesuwana się stopniowo tam, gdzie moc psychicznego magnetyzmu jest świeża, bogata, prawdziwa.

# ARTYSTA-PLASTYK, JEGO ZAWÓD I ŚRODOWISKO W ASPEKTCIE BADAŃ SOCJOLOGICZNYCH

(ARTYŚCI — PLASTYCY W POLSCE LUDOWEJ)



Zawód plastyka związany w średniowieczu z ustrojem cechowym, a w czasach renesansu i baroku z dworem królewskim lub magnackim, stał się w okresie kapitalizmu tak zwany wolnym zawodem. Oznaczało to, że artyści nie byli związani w sposób formalny i urzędowy z żadną instytucją. Takim też zawód plastyka był u progu obecnego dwudziestolecia, a i dziś zaliczany bywa do wolnych zawodów.

W Polsce Ludowej zawód plastyka przeszedł wiele gruntownych przeobrażeń. Trzeba jednak od razu podkreślić, że proces tworzenia się nowej struktury omawianego zawodu, rozwój instytucji związanych z życiem plastyki, relacje artystów z nowym społeczeństwem —

wszystko to jest jeszcze w trakcie stania się. Dwadzieścia lat, to dla kształtowania się zawodu w nowej społecznej sytuacji okres bardzo krótki. Nawet jeżeli w tym okresie zaszło wiele zmian.

Trudno w paru słowach dotknąć wszystkich aspektów współczesnej sytuacji zawodowej malarzy, rzeźbiarzy i grafików. Zwrócimy przeto uwagę na sprawy wybrane, które pomogą nam zrozumieć główne linie przemian.

Zacznijmy od kilku spraw najprostszych, jak liczebny wzrost zbiorowości zawodowej, geografia ośrodków artystycznych czy rozwój specjalizacji plastycznych.

W r. 1945 Związek Polskich Artystów Plastyków liczył tysiąc dwustu członków. W r. 1950 przekroczył liczbę dwóch, w r. 1958 — czterech, a w roku 1963 przekroczył liczbę pięciu tysięcy członków. Udział w tym wzroście poszczególnych specjalizacyjnych sekcji, na jakie dzieli się Związek nie był jednakowy. Tak np. między r. 1954 a 1958 liczba artystów należących do sekcji Malarstwa wzrosła o prawie jedną czwartą, gdy tymczasem liczba plastyków zaliczanych do sekcji Architektury Wnętrz i Sztuki Dekoracyjnej podwoiła się. Innymi słowy sekcja AWiSD rozwijała się w tym czasie czterokrotnie szybciej od sekcji Malarstwa. Ostatnia jest nadal najliczniejszą spośród sześciu sekcji ZPAP i liczy niemal połowę członków Związku. Proporcje te będą się jednak stale zmieniać na korzyść sekcji AWiSD. Rozwój gospodarczy i kulturalny kraju powoduje w chwili obecnej o wiele większe zapotrzebowanie na



projektantów sztuki zwanej niezbyt szczęśliwie użytkową, aniżeli na twórców obrazów i rzeźb. Jednocześnie w opinii społecznej, jak i w samym życiu artystycznym dokonano się równouprawnienie obu skrzydeł plastyki. Wystawy, artykuły, nagrody, nawet specjalne piśma poświęcone sztuce użytkowej są już dzisiaj liczne, a ranga plastyka-projektanta jest wysoka. Zanika pojęcie „sztuki czystej” jako wyższej od „sztuki użytkowej”.

Jesteśmy świadkami zarówno zwielokrotnienia szeregów artystycznych, jak i powstania wewnątrz omawianej grupy zawodowej nowego układu sił między dyscyplinami.

Równoległe do kształtowania się nowej struktury zbiorowości plastyków występuje inne zjawisko odnoszące się również do zagadnienia specjalizacji.

Matejko był, jak wiadomo, malarzem historycznym, Juliusz Kossak — batalistą, zaś Jan Stanisławski — pejzażyście. W „Słowniku Malarzów Polskich” Rastawieckiego z połowy ubiegłego stulecia znajdziemy również takie określenia, jak



Tadeusz Kulisiewicz — „Taniec” z cyklu „Meksyk” (rys. tuszem lawowanym)

rytownik, portrecista, miniaturzysta. Wszystkie te specjalizacje składały się na pojęcie ogólniejsze, na pojęcie artysty. Tak wyraźny podział na specjalizacje należy już do przeszłości. Plakacista lub drzeworytnik przedstawi się nam dzisiaj, jako grafik lub jeszcze ogólniej — jako plastyk. To określenie — plastyk lub artysta-plastyk zdobyło sobie prawo obywatelstwa dopiero w okresie powojennym. Przed wojną używane było w tak ograniczonym zakresie, że nie notowały go słowniki języka polskiego z tamtych lat. Dzisiaj używane jest powszechnie jako pojęcie najogólniejsze i najbardziej reprezentacyjne. Wynika to z pewnego procesu przebiegającego wewnątrz rozpatrywanego zawodu. Z jednej strony wśród ludzi czynnych na polu sztuk pięknych mamy nawrót do wszechstronności zawodowej. Nie tylko spotykamy drzeworytników, którzy jednocześnie rysują ilustracje i tworzą plakaty, lecz notujemy coraz większą liczbę malarzy zaangażowanych w projektowanie wnętrz, rzeźbiarzy, którzy chwytają za pędzel czy wreszcie artystów uprawiających jednocześnie i malarstwo, i grafikę, i rzeźbę. Przekraczanie granic jednej specjalizacji jest dziś zjawiskiem coraz częstszym. Obok artystów koncentrujących się wyłącznie na malarstwie lub rzeźbie mamy również takich, którzy łączą kilka dyscyplin plastycznych jednocześnie lub też w miarę swego rozwoju próbują sił w coraz to nowych dziedzinach. Czasami jest to wywołane zapotrzebowaniem społecznym, czasami znów wynika z temperamentu artystycznego danego twórcy. Jest też przyczyna trzecia, którą jest rozwój sztuki współczesnej. Przyniosła ona problemy, które artyści próbują rozwiązać wypowiadając się w różnych dyscyplinach plastycznych i w rozmaitych materiałach. W cytowanych nazwach dawnych specjalizacji plastycznych uwaga była zwrócona przede wszystkim na technikę i rodzaj wykonywanej pracy. W obecnej nazwie „artysta-plastyk” podkreślony jest przede wszystkim twórczy charakter wykonywanej czynności zawodowej. W ten sposób ewolucja stanowiska społecznego artysty została zaakceptowana i utrwalona w mowie potocznej.

W ciągu ostatnich lat zaczyna się w naszym języku uciierać nowy termin „plastyk przemysłowy”, który ma swój odpowiednik w angielskim terminie „designer”. Chodzi tu o zupełnie nową dziedzinę działalności plastyka — o projektowanie dla przemysłu. Nie tylko formy aparatów telefonicznych i aut, lecz także chłopskie narzędzia stają się przedmiotem twórczości plastycznej. Jest to dziedzina rozległa, w której artyści (mimo dotychczasowych osiągnięć) stawiają dopiero pierwsze kroki. Rozwój jej pociąga za sobą zmiany w tradycyjnym podziale sztuk plastycznych, co przejawia się m. in. w omawianym przez nas nierównym rozwoju poszczególnych sekcji ZPAP.

Obecna geografia ośrodków plastycznych kształtuje się wyraźnie zarówno pod wpływem historii kulturalnej Polski w wieku XIX, jak i przeobrażeń związanych z okresem ostatnim. Ośrodkiem najliczniejszym i najpotężniejszym jest Warszawa, zrzeszająca prawie dwie piąte ogółu plastyków. Po niej idzie Kraków, który liczy jedną piątą omawianej zbiorowości. Choć o połowę mniej liczny, krakowski ośrodek liczbą nowych talentów, i wystaw o ogólnopolskim rezonansie, jak i liczbą nowych kierunków i inicjatyw plastycznych z powodzeniem rywalizuje ze stolicą. Przejawia się w tym zarówno siła tradycji artystycznych miasta, jak i działalność drugiej w kraju Akademii Sztuk Pięknych. Pięć dalszych, średniej wielkości ośrodków, a mianowicie Łódzki, Gdański, Katowicki, Wrocławski i Poznański (łącznie niecała jedna trzecia ogółu artystów), jako ogniska o znaczeniu ogólnokrajowym pojawiły się na mapie kraju na dobrą sprawę dopiero po ostatniej wojnie. W okresie dwudziestolecia międzywojennego działały w Łodzi czy Poznaniu pojedyncze wybitne jednostki (np. Strzebiński, Taranczewski), lecz jako ośrodki plastyczne w skali krajowej miasta te się nie liczyły. Mamy następnie ponad dwadzieścia mniejszych okręgów i oddziałów Związku, które w większości rozwinęły się w ciągu ostatnich dziesięciu lat. Niektóre z nich np. Zakopane czy Toruń dzięki uczielniom plastycznym znaczeniem swym wybiegły daleko poza własne rogatki.



Tadeusz Brzozowski — „Skakanka” (olej)

Wzrost ilościowy Związku sprzyja — teoretycznie rzecz biorąc — dekoncentracji artystów. Przeciwdziała temu z kolei atrakcyjność obu głównych ośrodków plastycznych, a zwłaszcza gwałtowna rozbudowa — nie tylko przestrzenna i ludnościowa, lecz także instytucjonalna — stolicy. W rezultacie mamy do czynienia z dwoma równoległymi procesami: część artystów trafia kolejno do coraz większych ośrodków by osiąść na końcu w Warszawie, część zaś po ukończeniu studiów zasila ośrodki średnie i małe. W toku tych procesów odbywa się również selekcja talentów, przy czym stolica dąży do zagarnięcia jednostek najbardziej utalentowanych, które pojawiły się i dojrzały w innych miastach. Jak wiadomo podobne procesy zachodzą również w innych zawodach artystycznych (i nie tylko artystycznych). Stale trwa nierówna konkurencja między stolicą, a ośrodkami regionalnymi. Dzisiaj żaden z ośrodków nie jest w stanie zagrozić pozycji Warszawy, lecz jednocześnie nie sposób



wyobrazić sobie naszego życia artystycznego w oparciu tylko o stolicę. Istniejąca obecnie sieć ośrodków plastycznych, zwłaszcza waga wielu ośrodków wojewódzkich, a nawet i powiatowych bardziej sprzyja — jeżeli wolno porównać — równomiernemu rozwojowi kulturalnemu kraju niż np. geografia ośrodków literackich. Tendencje rozwoju regionalnych centrów i ośrodków kulturalnych są dziś silniejsze niż kiedykolwiek. Na tej fali będzie również wzrastać znaczenie pozawarszawskich skupisk artystycznych.

Przedstawiony rozwój ilościowy i przestrzenny ośrodków plastycznych jest wynikiem socjalistycznej polityki kulturalnej państwa. Szczególnie doniosłe znaczenie miało powołanie u progu naszego dwudziestolecia sieci wyższych i średnich szkół plastycznych, obejmujących swym zasięgiem niemal cały kraj. W pierwszych latach odbudowy i stabilizacji stały się one oparciem dla wielu artystów, dzięki czemu przyczyniły się do o wiele większej decentralizacji środowiska plastycznego, niż to miało miejsce przed wojną. Działalność tych szkół stała się podstawą dla szybkiego rozwoju zbiorowości zawodowej. W przeciwnym razie do sytuacji, jaka jest np. we Francji, większość naszych najlepszych artystów pracuje w szkolnictwie plastycznym. Dzięki temu uczelnie obok funkcji pedagogicznych pełnią doniosłą rolę także jako ośrodki instytucjonalne życia artystycznego.

W latach 1950-ych powołano do życia specjalne instytucje plastyczne, jak CBWA czy PSP, które swą aktywnością obejmują wszystkie miasta wojewódzkie i niektóre miasta powiatowe. Domy wydawnicze, zwłaszcza wydawnictwa książek ilustrowanych, wydawnictwa prac graficznych i plakatów stanowią dalszą grupę instytucji powiązanych z rozwojem plastyki. Własny wkład do rozwoju życia artystycznego posiada sieć muzeów, przy czym niektóre placówki muzealne organizują własne galerie sztuki współczesnej. Tak więc realizując koncepcję kultury socjalistycznej stworzony został cały kompleks instytucji służących pośrednio i bezpośrednio obiegowi żywej sztuki w społeczeństwie. Dużo by trzeba

mówić o osiągnięciach jakie w oparciu o te możliwości są dziełem sztuk plastycznych w naszym kraju. Ograniczę się przeto do paru przykładów. W najlepszych latach przedwojennych ilość wystaw w całym kraju wynosiła około 150, z tego znaczna część przypadała na stolicę. Dzisiaj roczna liczba wystaw sięga dziewięciuset, z tego w Warszawie odbywa się tylko jedna ósma, lub nawet jedna dziesiąta. Większość lokali wystawowych była przed wojną bez porównania mniejsza niż jest obecnie. Największe zmiany dotyczą jednak frekwencji, która wzrosła więcej niż dziesięciokrotnie.

Szeroki i dynamiczny rozwój życia artystycznego odbywał się w warunkach dla wielu artystów trudnych. Problem odbiorczości dzieł sztuki i mecenatu artystycznego rozwiązany został połowicznie, a rozwojowi plastyki i jej kolejnym sukcesom towarzyszą rozmaite, ostre konflikty między artystami a publicznością, między artystami a krytyką i inne. Ten paradoksalny fakt ma swoje proste wytłumaczenie. Życie sztuk plastycznych w naszym kraju nie opiera się na zasadach dochodowości. Gdyby tak było, to przy obecnym zapotrzebowaniu rynku na malarstwo lub rzeźbę dyscypliny te znalazłyby się w stanie wegetacji. W budżecie skarbu państwa przeznaczają się, jak wiadomo, określone sumy na potrzeby plastyki, które łożone są na wystawy, zakupy, stypendia, nagrody etc. Są to wydatki ponoszone w imię kultury socjalistycznej, w której rozwój i upowszechnienie sztuk plastycznych uznany jest za niezbędny element rozwoju całego społeczeństwa. Wydatki te zapewniły rozwój życia artystycznego, nie mogły jednak usunąć licznych trudności materialnych zbiorowości plastyków.

Problem odbiorczości dzieł sztuki jest zbyt obszerny by go tu przedstawić. Parę słów chciałbym natomiast dodać nie tyle o dochodach, co o źródłach dochodów artystów-plastyków. Stanowią oni zawód, w którym dochody poszczególnych członków układają się w sposób nierównomierny, a rozpiętość między dochodami jest bardzo silna. Do tego wielu, jeżeli



nie większość opiera swój budżet na kilku źródłach, przy czym są źródła główne i poboczne, stałe i dorywcze, sezonowe i przypadkowe. Grupę najbardziej ustabilizowaną stanowią ci, którzy posiadają pracę etatową. Jest to grupa pokaźna, licząca około 40% całej zbiorowości. Wśród niej z kolei najliczniejsi są pedagodzy zatrudnieni w średnim i wyższym szkolnictwie plastycznym. Znaczną część dochodów stanowią dla większości artystów prace związane z poplatnymi rodzajami plastyki — z ilustracją, plakatem konserwacją obrazów, ściennym malarstwem religijnym. Pewna część artystów, zwłaszcza młodego pokolenia, korzysta w sposób mniej lub bardziej systematyczny ze stypendiów Min. Kultury. Część i to dość znaczna korzysta z niezbyt intensywnych zakupów ministerialnych na wystawach. Wreszcie pewien procent artystów zajmuje się pracą chałupniczą, związaną z rękodziełem artystycznym lub pół artystycznym. Jak widać obraz dochodów plastyka jest nie tylko skomplikowany, lecz także zmienny w zależności od sezonu, mody i takich czy innych pociągnięć polityki kulturalnej.

Owa huśtawka dochodów u pewnej części artystów ma swoje konsekwencje w postaci silnego poczucia braku stabilizacji materialnej. Nie trzeba dowodzić, że nie poprawia to samopoczucia artystów.

To co stanowi zasadniczy dla omawianego zawodu problem, to przede wszystkim społeczna sytuacja sztuki współczesnej. Problem ten powoduje liczne konflikty między artystami a społeczeństwem.

Antoni Wróblewski — „Kolejka trwa”  
(olej)



Konflikt artystów z odbiorcami sztuki jest konfliktem bardzo dawnym, konflikt artystów z szeroką publicznością pojawia się dopiero w ubiegłym stuleciu, a w naszym kraju w ostatniej jego ćwierci. Początkowo konflikt ten był odczuwany boleśnie tylko przez samych artystów. Później stał się troską także dla krytyki, a obecnie stanowi częsty przedmiot rozważań teoretyków kultury. Najpóźniej niepokój udzielił się publiczności, która najpierw odrzucała niepojętą dla niej sztukę współczesną (dla warszawskich mieszczan z lat 1920 malarze z ugrupowania „Rytm” reprezentowali sztukę „bolszewicką”), by obecnie coraz natarczywiej dopytywać się o jej znaczenie.

Konflikt artystów z publicznością przebiega w kilku płaszczyznach. Przede wszystkim w płaszczyźnie ekonomicznej — obecna szeroka publiczność nie kupuje dzieł plastyki w takim stopniu by mogło to zapewnić byt artystom. Po drugie zainteresowanie dla plastyki, nawet jeżeli w stosunku do czasów przedwojennych znacznie wzrosło, nie może się równać z zainteresowaniem społeczeństwa dla literatury, filmu czy zawodów sportowych. Malarstwo i grafika miały nie tak jeszcze dawno o wiele większy udział w ogólnym rozwoju kulturalnym i twórcy klasycznych dyscyplin plastycznych czują się nieraz zdetronizowani przez film czy telewizję. Wreszcie publiczność, która odwiedza wystawy w znacznej swej części nie pojmuje nowych kierunków w plastyce. Nieraz widzowie przekonani są, że wystawcy z nich zakpili (nikt nie lubi „nie rozumieć”) i dają temu wyraz m. in. w tak zwanych „Złotych księgach” wklładanych w salach wystawowych. Oddziałuje to z kolei na artystów. Wiedzą oni, że tego rodzaju nieporozumienia i konflikty znalazł już pokolenie Aleksandra Gieryskiego (i wszystkie następne), a wielu z nich pamięta awantury na przedwojennych salonach przed obrazami, które wiszą dzisiaj w Muzeum Narodowym i są powszechnie podziwiane. Stąd nieraz demonstracyjne lekceważenie opinii widzów jako opinii profanów. Jednocześnie — wbrew tym demonstracjom — artyści w swej zdecydowanej większości łakną

uznania i popularności również wśród tej szerokiej publiczności. Ponieważ jednak o wiele częściej udziałem artystów jest w tej dziedzinie zawód, aniżeli moralna satysfakcja — dominuje wśród nich krytyczny stosunek niemal do każdej publiczności. Tutaj należy szukać wytłumaczenia dlaczego wśród artystów tak trwałe są ujemne stereotypy odbiorców sztuki, jak również tym tłumaczyć się łatwość z jaką kolportowane są wśród nich wiadomości o wszelkich często nawet drobnych i marginesowych konfliktach z publicznością. Ten zespół opinii i postaw nie ułatwia oczywiście bezpośredniego kontaktu między artystą a widzem. Omawiane zagadnienie jest bardziej skomplikowane niż to mogłem tutaj przedstawić. To jednak co zostało powiedziane ułatwi nam zrozumienie drugiego konfliktu, o wiele bardziej zajadłego, w jaki często są zaangażowani plastycy.

Temat „artyści i krytyka” należy również do tematów dawnych, a od chwili publikowania przez prasę krytyk plastycznych jesteśmy w posiadaniu niezliczonych dowodów zachodzących tutaj konfliktów. O ich dawności świadczą m. in. przekazy plastyczne. Znamy np. rysunek Breughla przedstawiający malarza przed sztalugami, któremu przez ramię zagląda ciekawie tępy krytyk. To co współcześni malarze sądzą o krytykach w wielu przypadkach nie odbiega od opinii starego Breughla.

Współczesna krytyka pełni kilka różnych i nieraz wykluczających się funkcji społecznych. Krytyk może popularyzować sztukę wśród ludzi mało z nią obytych, jak również może być wyrazicielem gustów określonej klasy społecznej lub określonej grupy odbiorców. Może prowadzić polemikę z artystami utożsamiając swój głos z opinią społeczną i może polemizować z utartymi poglądami widzów utożsamiając swój punkt widzenia z poglądami samych artystów. W naszych czasach może stać się również wyrazicielem oficjalnej polityki kulturalnej. W każdym z tych przypadków krytyka posługuje się innym językiem, w inny spo-

sób przeprowadza swe dowody i zwraca się do innego czytelnika. Z punktu widzenia artystów ważne są trzy funkcje pełnione przez krytykę — reklama ich dzieł, dokumentacja ich twórczości i wreszcie taka analiza omawianych prac, która by mogła mieć wpływ na ich dalszą twórczość. Z różnych względów nie jest łatwo zadowolić te oczekiwania (a zwłaszcza nie jest łatwo je łączyć), szczególnie zaś trudny jest do spełnienia postulat ostatni. Większość artystów twierdzi, że nie spotkało nigdy krytyka, który by im pomógł swym pisarstwem. Są to jednak oświadczenia programowe, wypowiedziane przeciwko krytyce, a więc zabarwione dużą dozą stronniczości. W ciągu całego powojennego okresu krytyka plastyczna była wielokrotnie kozłem ofiarnym dla artystów. Na jej karb kładziono większość plag, jakie spadały na artystów, takich jak obojętność publiczności czy błędy polityki kulturalnej. Trzeba podkreślić dużą solidarność artystów w tych atakach. W chwili obecnego konfliktu ten ma raczej charakter pozorny.

Stosunek artystów do krytyki artystycznej należy odróżnić od ich stosunku do prasy w ogóle. W ostatnich paru dziesięcioleciach jesteśmy świadkami powstania nowej, można powiedzieć trzeciej siły, która stanęła między artystami a publicznością. Jest nią olbrzymi aparat pośredniczący, aparat środków komunikowania. O plastycie donosi nam dzisiaj zarówno prasa tygodniowa, jak i codzienna, zarówno artykuły, jak i reportaże fotograficzne, zarówno prasa, jak i radio, film, telewizja. Ludzie, którzy wprawiają w ruch ten aparat są zarówno odbiorcami sztuki, jak i specjalistami o sporym doświadczeniu artystycznym. Nie można ich w żaden sposób lekceważyć — oni bowiem w dużej mierze decydują o tym, jakie dzieła i jacy artyści będą przedstawiani milionowemu odbiorcy prasy i telewizji. Aparat ten występuje wobec artystów w imieniu publiczności i wobec publiczności w imieniu artystów, lecz nawinością byłoby sądzić, że jego rola jest tutaj czysto mechaniczna. W rzeczywistości jest wprost przeciwnie. Ze względu na swe fachowe kompetencje i na możli-



wość bezpośrednich decyzji stał się on autonomiczną siłą kulturalną, która oddziałuje zarówno na środowisko artystów, jak i na publiczność. Dla artystów jest to siła społeczna, z którą nie mogą się nie liczyć. Tak więc krytyk nie zawsze szanowany za swe własne opinie o sztuce może nabrać w oczach tych samych artystów znaczenia jako przedstawiciel tej czy innej redakcji.

Obok publiczności, krytyki i aparatu, który nazwaliśmy pośredniczącym, artyści mają do czynienia z polityką kulturalną państwa. Polityka ta składa się z wielu elementów i byłoby rzeczą niesłuszną ograniczać jej przejawy do bieżących pociągnięć Ministerstwa Kultury. Poprzednio do długofalowych przejawów polityki kulturalnej zaliczyliśmy rozwój szkolnictwa artystycznego, działalność CBWA, DESY, muzeów, wydawnictw etc. Obok tego mamy przejawy polityki bieżącej w postaci określonego kształtowania ruchu wystawowego, takich czy innych zakupów, takich czy innych nagród, konkursów, monumentalnych realizacji. Polityka długofalowa umożliwiła dynamiczny rozwój omawianej grupy zawodowej, umożliwiła rozwój nowych dziedzin sztuki i rozkwit dyscyplin tradycyjnych. Jednocześnie polityka bieżąca, która znajduje się przede wszystkim w gestii Ministerstwa Kultury wchodzi nieraz w konflikt z poszczególnymi odłamami środowiska artystycznego. Wynika to z wielu przyczyn, poczynając od trudności obiektywnych (np. ograniczone fundusze i znacznie większe potrzeby artystów), a kończąc na kłopotach wynikających z błędnych koncepcji lub z niedostosowania maszyny biurokratycznej do pełnienia roli mecenasa sztuki. Ograniczę się do drobnego przykładu. Przez szereg lat w Warszawie był zwyczaj, że malarz, który urządził swą wystawę indywidualną ma prawo do zakupu jednej pracy ze strony Ministerstwa. Zwyczaj ten był przestrzegany. By jednak obraz mógł być zakupiony Ministerstwo wymagało od artysty złożenia podania o zakup. Każdy kto zetknął się ze środowiskiem artystycznym zdaje sobie sprawę jak poniżający charakter miało



Jan Stepien — „Studium konia” (olej)

to drobne i w gruncie rzeczy zupełnie formalne wymaganie. W poczuciu artystów ten pojedynczy zakup był wynagrodzeniem jeżeli nie zwrotem kosztów za wystawę, która dochodów nie przynosi. Składając owo podanie stawiali się w sytuacji osób, które proszą wysoki urząd o to by raczył ich dojrzeć, ocenić i wspomóc. Było to wymaganie sprzeczne z obyczajami i godnością zawodową artystów. Tego rodzaju mniejsze i większe zgrzyty psują wiele krwi artystom i przesłaniają nieraz sprawy istotne.

Polityka kulturalna jest działalnością zbyt obszerną by ją tu opisywać i analizować. Ograniczając się do uwag powyższych chciałbym uwydatnić trzy sprawy.

Po pierwsze — sytuację zawodu wyznaczającą przede wszystkim powołane przez państwo instytucje, które kształcą artystów, dają im zatrudnienie i zajmują się eksponowaniem oraz popularyzowaniem ich prac. Tradycyjne cechy zawodu artysty, jako wolnego zawodu w wielu swych istotnych rysach zanikają. Artysty są dziś np. w wysokim stopniu zawodowo zetatyzowani. Po drugie — polityka kulturalna państwa zarówno w swej działalności finansującej sztukę jak i wyznaczającej pewne postulaty ściśle



artystyczne jest niezależna od opinii publicznej. Biorąc pod uwagę przeciętny poziom kultury plastycznej w naszym społeczeństwie stan ten należy uznać za zaletę, a nie za wadę. Po trzecie cały szereg ministerialnych poczynań, które w swych założeniach są słuszne i potrzebne, z chwilą ich realizacji nie przynoszą takich społecznych i artystycznych rezultatów, jakich początkowo oczekiwano. Sytuacje takie wynikają z nieliczenia się z aktualnym rozwojem sztuki i aktualnymi dążeniami środowiska artystycznego. Ujmując rzecz najogólniej można powiedzieć, że Min. Kultury wspomaga sztukę finansowo nie osiągając przy tym moralnych i artystycznych efektów, które są udziałem mecenasów o wiele mniej zasobnych, lecz umiejących znaleźć z artystami płaszczyznę społeczno-artystycznego porozumienia.

Charakterystyka nasza byłaby niepełna bez paru słów o problemach środowiska artystycznego. Nie jest ono identyczne ze zbiorowością zawodową. O ile zbiorowość zawodowa obejmuje ogół artystów, to do środowiska artystycznego zaliczamy zwykle część najaktywniejszą, skupioną wokół uczelni artystycznych, redakcji, galerii wystawowych itp. Środowisko jest — tak zwaną w socjologii — grupą nieformalną, to znaczy, że między jej członkami nie ma żadnych organizacyjnych więzi, ani też żadnych ustalonych z góry hierarchii czy zależności. Nie znaczy to, że środowisko stanowi sypki zbiór jednostek. Istnieją w nim więzi i zależności, które kształtują się dzięki osobistym kontaktom, w wyniku współdziałania lub współpracy artystycznej. Środowisko rozpada się na odłamy i grupy, które kształtują się w zależności od istniejących prądów artystycznych, od panujących tradycji czy też powiązań generacyjnych. Lecz czynnikiem najważniejszym jest wspólnota ideowo-artystyczna. Ona przede wszystkim decyduje o powstaniu i trwałości różnych grup. Posiadają one przy tym swych przywódców. W roli tej występują zwykle plastycy bądź o wybitnych osiągnięciach, bądź o wybitnych zdolnościach twórczych, którzy posiadają jednocześnie umiejętność

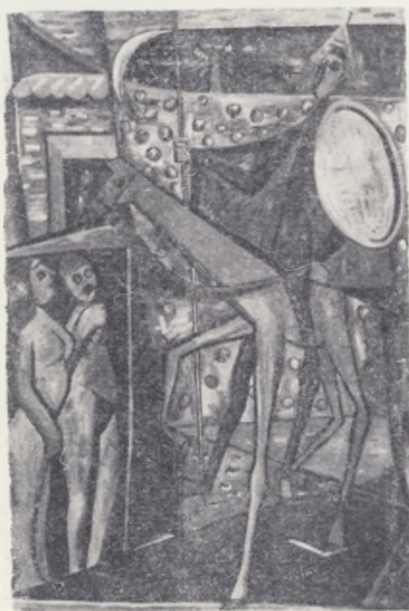
oddziaływania na otoczenie. Dzięki autoritetowi, jakim cieszą się w swych grupach wywierają oni wpływ na opinie i postawy całego środowiska.

Wiadomo powszechnie, że grupy i grupki, na jakie rozpada się środowisko są sobie przeciwstawne. Często zwalczają się one na najrozmaitszych płaszczyznach. Życie artystyczne jest dzięki temu nie tylko barwne, lecz i dramatyczne. W tych walkach mamy do czynienia zarówno ze sprawami ideowo-artystycznymi, jak i ze zwykłą prywatą. Zupełnie oddzielił oba elementy zresztą nie sposób. Na osobach postronnych walki te czynią zawsze jak najgorsze wrażenie. Leon Chwistek — matematyk i malarz w jednej osobie, człowiek znający ludzi sztuki napisał o środowisku przedwojennym słowa następujące — „Znam bardzo inteligentnego znawcę i mecenasa sztuki, który powiedział mi, że pomimo najszczerzej chęci nie może zorientować się w chaosie wzajemnych napaści i walk toczonych przez artystów i że ostatecznie ma wątpliwości, czy to wszystko nie jest jedną wielką plagą. Moim zdaniem ma rację najzupełniejszą”. Nie będziemy się tutaj zastanawiać na ile słowa te są nadal aktualne. Wydaje mi się, że zarówno nie należy zamykać oczu na te poczynania środowiska, które są sprzeczne z naszym poczuciem moralnym, jak i nie wolno nie dostrzegać jego funkcji konstrukcyjnych.

Środowisko plastyczne pełni istotną rolę w rozwoju sztuki poprzez wymianę i konfrontację opinii, poprzez stałe oceny bieżących wydarzeń artystycznych, poprzez nieustające dyskusje o konkretnych zjawiskach i dziełach plastycznych. Dzięki temu opinia środowiska jest dla artystów głównym punktem odniesienia w ich pracy zawodowej. Gdyby plastyka spotykała się z szerszym rezonansem ze strony publiczności, a krytyka plastyczna zajmowała tyle miejsca, co artykuły o sporcie wówczas omawiana rola środowiska byłaby zapewne mniejsza. Jednak w sytuacji obecnej, w obliczu pełnej lub częściowej samotności społecznej wielu twórców sztuki, własne środowisko jest

ich głównym odbiorcą, jak również głównym kręgiem, w którym będą szukać prestiżu i uznania.

Środowisko stanowi swego rodzaju permanentną giełdę notowań, na której stale ocenia się i weryfikuje wartość prac i pozycję poszczególnych artystów. Powstaje w ten sposób określona hierarchia wartości i uznania plastyków. Ma to zarówno swe znaczenie moralne, jak i praktyczne. Każdy pragnie „liczyć się” we własnym środowisku zawodowym. Każdy oczekuje przy tym, że przyznane mu będzie nie jakiegokolwiek, lecz zupełnie określone miejsce w hierarchii towarzysko-artystycznej, proporcjonalne do jego zdolności i osiągnięć. Jednocześnie wspomniana hierarchia nabiera praktycznego sensu przy ustalaniu składów jury, komisji artystycznych itp.



Wacław Jankowski — „Don Kichot i Dulcynee” (olej)

Środowisko dzięki swej aktywności wywiera wpływ na ruch wystawowy oraz inne przejawy bieżącej polityki kulturalnej.

Przychylna opinia środowiska może wydatnie pomagać publicznej karierze artysty, a opinia wroga może ją znakomicie utrudnić.

Funkcje środowiska są wielorakie i nie staramy się tutaj o ich pełne wyczerpanie. Dodajmy, że sprawuje ono sporą kontrolę nad swoimi członkami. Nie jest to oczywiście kontrola organizacyjna, lecz tylko wpływ opinii. Potrafi być ona jednak bardzo skuteczna.

Jak wynika z powyższych bardzo skrótowych uwag, sytuacja społeczna artysty-plastyka składa się z wielu elementów. Odbiorcy sztuki i aparat pośredniczący, instytucje plastyczne i polityka kulturalna, sytuacja materialna w społeczeństwie i sytuacja moralna we własnym środowisku — wszystko to nie da się ująć w jedną formułę. Mamy niewątpliwie do czynienia z wielkim rozwojem zawodu — notujemy niemal pięciokrotny wzrost liczby plastyków w ciągu dwudziestu lat, pojawiło się kilka generacji artystów znanych nie tylko w kraju, lecz również daleko poza naszymi granicami. Życie artystyczne mierzone liczbą wystaw krajowych i zagranicznych, liczbą konkursów, realizacją prac monumentalnych, obecnością w naszym życiu codziennym plakatu, grafiki i sztuki wystawowej, wpływem na scenografię itd. itd. jest zjawiskiem bogatym, bujnym i stale rozwijającym się. Życie artystyczne mierzone trudnościami ekonomicznymi i moralnymi plastyków świadczy zarówno o wysiłkach omawianego zawodu, jak i o tym, że z wieloma problemami nie potrafimy się jeszcze w pełni uporać. Przyszłość zawodu artysty-plastyka w naszym kraju ugruntowana jest wspomnianymi osiągnięciami. Zdajemy sobie jednocześnie sprawę, że jeszcze wiele lat wysiłków i walk potrzeba by nastąpiła pełna integracja artysty i jego sztuki ze społeczeństwem.

# D Y S K U S J A

HELENA KRAJEWSKA

Proszę Kolegów!

Mój głos w dyskusji będzie prawdopodobnie bardziej chaotyczny, niż przygotowane i wygłoszone tu referaty. Proszę mi to darować. Chcę ustosunkować się do referatu Kol. Wojciechowskiego, który moim zdaniem był najbardziej dyskusyjny. Autor zastrzegł się na wstępie, że ze względów technicznych będzie to galop przez sztukę dwudziestolecia, niemniej był to galop „w euglach” — nacelowany w określonym kierunku.

Wybrałam kilka tez, z którymi chciałabym polemizować, zwłaszcza że jesteśmy na konferencji naukowej. Nie jestem naukowcem, ale już wstępne słowa referenta, że „dla artysty sztuka jest życiem, dla odbiorcy — upiększeniem życia” wydają się dalekie od obiektywnego stwierdzenia. Bywa przecie, że artysta się bawi, a odbiorca traktuje go na serio...

Referat miał ograniczyć się do pozytywów w sztuce dwudziestolecia, do „rubryki czystych zysków”, z której wyeliminowany został okres 1950—54. Brałam czynny udział w sztuce tego okresu i niejedno chciałabym z niego ocalić. Ale nie o tym będę mówić.

Jestem jak najbardziej przeciw-  
na administrowaniu twórcami, nie  
tędy wiedzie droga do sztuki za-  
angażowanej, która może być jedy-  
nie wynikiem ideowej postawy  
artysty. Zgadzam się z tym, że ad-  
ministrowanie twórczością w okre-  
sie 1950—54 w dużym stopniu wpły-  
wało hamująco na rozwój naszej  
sztuki.

Chciałabym równocześnie odciąć  
się od administrowania twórczością



Jerzy Nowosielski — „Pejzaż” (olej)

w następnym okresie, który zaczął  
się od wystawy w Arsenale. Wystawa  
ta była szczerą manifestacją  
protestu ideowo zaangażowanych  
artystów przeciw schematom, hamu-  
jącym kryteriom wartościowania  
sztuki. Jednakże zdumiewająco  
szybko doszło do zawężenia kryte-  
riów w odwrotnym kierunku: do  
dyskryminacji sztuki przedstawia-  
jącej i zaangażowanej. Dominanta  
abstrakcjonizmu przez długie lata  
utrzymywała się dzięki poparciu  
administracji polityki kulturalnej  
i zmonopolizowanej publicystyki  
plastycznej. W tym okresie z kolei  
bardzo czynny udział brał Kol. Woj-  
ciechowski.



Celowo wybijam te dwa bieguny polityki kulturalnej nie po to, żeby wykopać przepaść między nimi, ale po to, żeby wyjawiać obiektywne przesady do dyskusji, żeby pokazać rozpiętość retrospekcji dwudziestolecia i możliwość wyciągnięcia prawidłowych wniosków na przyszłość. Uważam, że każdy nurt artystyczny zawiera pewne pozytywy. Dobro i zło ścierają się w każdym pojedynczym dziele sztuki, a cóż dopiero w całych nurtach i kierunkach.

Referat zaczyna się od stwierdzenia, że sztuka iluzyjna skończyła się, że jest już dziś poza dyskusją. Czy w naszych czasach, kiedy ożywają kultury martwe przez dziesiątki tysięcy lat, gdy środki przekazu otwierają artystom dostęp do najbardziej odległych wyobrażeń plastycznych, można odsądzać od sztuki jakąkolwiek formę przedstawiania?

Według opinii Kol. Wojciechowskiego „czystym zyskiem” sztuki polskiej dwudziestolecia jest przede wszystkim abstrakcjonizm, i to na wskroś oryginalny. Na jego marginesie autor plasuje prymitywizm i symboliczny pomnik Kowarskiego. Zdaniem prelegenta nasi abstrakcjonści dali się poznać na Zachodzie jako **oryginalni** całkowicie ukształtowani artyści i spotkali się dzięki temu z wielkim uznaniem.

Jest to ocena nieścista. Wystarczy przypomnieć masowy napływ nowości plastycznych z Zachodu po upadku Arsenau. Tym się inspirowali nasi młodzi artyści, którzy dali się poznać na Zachodzie jako „całkowicie ukształtowani” i „oryginalni”. Nie jest też obojętną sprawą koniunktury politycznej, zapewniającej sukces na kapitalistycznym rynku określonej orientacji plastycznej. Mam na myśli nadzieje pewnych polityków na Zachodzie wygrania naszego Października dla celów sprzecznym z budownictwem socjalizmu. Dopingowanie abstrak-

cjonizmu w Polsce w tym czasie nie jest równoznaczne z „czystym zyskiem” naszej sztuki. Nie ludźmy się, że chodziło o bezinteresowne lansowanie autentycznych talentów. Gdy Restany stwierdza, że sukces „szkoły polskiej” na Zachodzie był dziełem św. Mikołaja, stosującego do niej taryfę ulgową i że przestała być atrakcją, ponieważ polska „odwilż” przestała być sensacją polityczną — przemawia przez niego cynizm polityczny i pogarda dla młodych talentów polskich.

Dlaczego mówię o wątpliwej karierze polskiego abstrakcjonizmu?

Wszyscy mamy ambicję, aby nasza sztuka zdobyła samodzielną pozycję światową. Ale przede wszystkim musimy zdobyć się na oddzielenie wartości autentycznych od koniunkturalnych, skończyć z kompleksem prowincji, z nasłuchiwaniami, co o nas powiedzą bogaci krewni.

Chcę mówić o dwóch pokoleniach twórców, które niejasno były ocenione w wykładzie.

Bunt Arsenaułców spalił na panewce, większość tego pokolenia zweeksłowała na modernizm zachodnioeuropejski. Nie wiem na czym ma polegać „zaangażowanie” ich sztuki, jak tego chce Kol. Wojciechowski. Osobiście jestem odmiennego zdania.

Owoce tego „zaangażowania” jest właśnie pokolenie 30-latków, o którym Kol. Wojciechowski mówi, że korzysta z dokonanej już rewolucji plastycznej i właściwie nie ma dziś o co walczyć poza doskonałaniem warsztatu. Jest co najmniej niepokojące stwierdzenie, że młodzi artyści nie mają żadnych problemów poza warsztatowymi. Pokolenie 30-latków, ogólnie biorąc, skrupowane jest ciasnymi rygorami estetycznymi, które wpajano w młodzież artystyczną w okresie jej kształtowania się. Do dziś nie waży się ona przeciwstawić się oficjalnym normom krytyki plastycznej, lansu-

jącej abstrakcjonizm, a dyskryminującej sztukę przedstawiającą i zaangażowaną. Zrobiono wszystko, aby zniechęcić do pokolenie do zaangażowania się w istotne problemy naszego życia. Nie wierzę zresztą, aby prawdziwi artyści mogli długo wytrzymać w odosobnieniu.

Chciałabym dodać jeszcze w związku z referatem, że moim zdaniem należy poddać rewizji zaszerzowanie abstrakcjonizmu, jako jednej z kolejnych orientacji artystycznych. Jest to niewątpliwie nowoczesna formuła plastyczna, otwierająca ogromne możliwości wizualnego oddziaływania. Geometryczna abstrakcja Mondriana — niezależnie od jego subiektywnej motywacji — była obiektywnie odkryciem nowych form wizualnych, jakie podpowiadała nowoczesna cywilizacja techniczna, odkryciem nieprzebranych możliwości interwencji plastycznej w stylu życia współczesnego człowieka. Wydaje się, że zacieranie granic między tą dziedziną wizualnego oddziaływania a sztuką, którą mierzy się głębią indywidualnego przeżycia, indywidualnej wypowiedzi — wprowadza zamęt do obydwu dziedzin. Sądzę, że właśnie to błędne uplasowanie abstrakcjonizmu w kategoriach sztuki wyrażającej doprowadziło do kryzysu teorii i krytykę artystyczną. Objawem tego m. in. jest zalew subiektywistycznych komentarzy literackich, implikujących informelom kosmiczne wizje i metafizyczne idee.

Pozwolę sobie na poparcie moich poglądów zacytować kilka wyjątków z wypowiedzi artystów i teoretyków sztuki w lipcowej ankiecie „Les Lettres Françaises” i z artykułu Paolo Rizzi w „II Gazzettino” z 20. 6. 1964.

Mówi Alberto Giacometti, laureat głównej nagrody weneckiej Biennale 1962: „Dziedziny sztuki trzeba koniecznie rozgraniczać. Waza nawet najpiękniejsza nie jest rzeźbą: jest przedmiotem. To inna dziedzina. Dzban jest dzbanem. Ale jeśli

sprowadza się malarstwo do reprezentowania tylko malarstwa — zginie ono prędzej czy później. Duchamp eksponując krzesło miał przekonanie, że wykonał dzieło sztuki... I wszyscy ci, którzy robią ceramikę dopatrują się w swoim dziele artystycznych osiągnięć, nie uprawiają sztuki, po prostu przechodzą z jednej dziedziny do drugiej... Oczywiście sztuka nowoczesna poprzez plakat i architekturę barów i kawiarni wkracza do publicznego życia. Nie ulega wątpliwości, że cała sztuka wpływa tak czy inaczej na oblicze współczesności. Czy będzie to sztuka dobra, czy mierna... Śmigło samolotu, jeśli ma funkcjonować, musi być doskonałe, szklanka do wina nie śmie być wyszczerbiona, jeśli ma się nadawać do użytku. Przeciwnie, dzieło sztuki jest zawsze tylko ułamkową wizją zewnętrznego świata i to bardzo wątpliwa.

Jerzy Tchórzewski — „Ptaki”



W malarstwie, rzeźbie, czy w poezji nie może być doskonałości. Dzięki temu właśnie są ciekawe, namiętne i gwałtowne... biały konik z etykiетки na whisky White Horse jest bardziej potrzebny niż dzieła wielkich artystów...

Paolo Rizzi: „Wydaje się, że sztukę sprowadzono do roli plakatu, czy projektu przemysłowego, które podlegają prawom obsolescencji, muszą nieustannie odnawiać się w myśl teorii komunikacji. Gdy jakaś struktura formalna starzeje się, zużywa, usiłuje się zastąpić ją inną, zawierającą nowe znaki informacyjne i estetyczne, pozwalające lansować ją do powszechnego użytku. Podobnie jak projektanci samochodów, jak graficy użytkowi, artyści sondują chłonność rynku, badają jej kierunek i produkują obraz lub rzeźbę, jakich rynek oczekuje. Produkcja artystyczna nie rozwija się zatem zgodnie z tradycyjnym procesem inspiracji, emocji lirycznej, wylewu uczucia — lecz drogą chłodnej kalkulacji. Biennale ukazuje to wszystko z nieubłaganą oczywistością. W atmosferze wolności rynkowej, jaka u nas panuje, przewagę ma ten, kto le-

piej potrafi wykorzystać system wolnej konkurencji. ...Zadaniem krytyki, bardziej niż kiedyindziej, powinno być odsiewanie ziarna od plew, jakościowe różnicowanie produkcji artystycznej. Lecz krytyka — co najmniej jej większość — uwięzła w sieci handlowych interesów. ...Dzisiejsza krytyka jest zatem przeważnie krytyką stwierdzającą fakty, biorącą udział w zdarzeniach bezkrytycznie.

...Jesteśmy o krok od reklamówek prasowych, z tym, że ta działalność artystyczna nie krępowana bezpośrednią użytecznością lubuje się w irracjonalizmie. Normą sztuki jest paradoks i absurd. Dochodzi się do odciskania (dosłownie) człowieka na płótnie, zbierania afiszów zrywanych z murów ulicznych, do konstruowania robotów i mechanizmów, wstawiania w obraz fotograficznych powiększeń fragmentów Michała Anioła, kopiowania ilustracji z traktatu o fizyce, przyklejania dolarów do płótna itd. Panuje dadaizm, lecz w mocno rozwodnionym duchu, jako uczesna moda dla zdeprawowanych chłopców, pławiących się w ekshibicjonizmie”.

## JERZY PUCIATA

Chcę poruszyć — korzystając z obecności licznych gości z całego kraju — kilka bolączek absorbujących środowisko bydgoskie.

Na licznych zjazdach i konferencjach roztrząsa się rolę plastyków i ich rangę w społeczeństwie. W rzeczywistości natomiast ranga artystów plastyków jest jeszcze znikoma. Na powyższe podam prosty przykład jak ludzie ustosunkowują się do artysty plastyka: jeżeli kolega robi projekt w jakimś zakładzie mówią do niego per „panie plastyk”, z chwilą gdy weź-

mie do ręki linijkę do pomiarów mówią per „panie inżynierze”, ponieważ rangą wyższą jest inżynier.

W ostatnich latach rozwinął się ruch plastyczny i sprawy kulturotwórcze, istnieje w tej dziedzinie pomoc państwa, ale nie zawsze właściwa. Obserwujemy to na podstawie licznych akcji na terenie województwa lub całego kraju. Jeżeli na przykład ogłasza się jakiś konkurs, to często spotyka się takie zwroty: „nagrody w takiej a takiej wysokości”, „prace stają się własnością galerii lub instytu-



cji". A zatem nie jest to nagroda za pracę tylko jakiś przetarg na dzieła plastyczne. Jeżeli bowiem np. III nagroda za malarstwo wynosi 2.000 zł to suma ta jest nawet niższa od ceny tego obrazu.

Dużo mówi się o włączaniu się plastyków do licznych akcji. Wygląda to tak, że plastycy ofiarowują 2-3 prace, a za to kupuje się od nich w ciągu roku 1-2 prace za 2.000 lub 3.000 zł. Jest to dla malarzy przykra sprawa, chcąc bowiem twórczo pracować trzeba mieć z czego żyć. Jeżeli pracuje się zawodowo, na etacie, ponadto jeżeli się ma rodzinę — nie ma czasu na pracę twórczą. Stąd duża część plastyków pozostaje bez możliwości rozwojowych, wypływa stąd tzw. wtórny analfabetyzm. Z powyższego wynika więc wniosek, że powinniśmy domagać się większej opieki.

W tym względzie warto przytoczyć przykłady z Niemieckiej Republiki Demokratycznej, gdzie sprawy te rozwiązano w ten sposób, iż stypendia oraz pracownie fundują plastynom zakłady pracy. A właśnie problem pracowni stanowi u nas wielką bolączkę. W NRD lepiej szerzy się kulturę plastyczną. Przez bytność plastyka na terenie zakładu pracy, gdzie ma urzędzoną pracownię, przez stałe stykanie się plastyka z innymi pracownikami tego zakładu pracy i dzięki szansie kontaktu tych ludzi z artystą, tworzy się u tych ludzi nawyk chęci tego kontaktu i rodzi się pożądanie kultury i chęć posiadania na własność dzieł sztuki.

U nas sprawa ta, niestety, nie wygląda najlepiej. Wprawdzie istnieje uchwała Centralnej Rady Związków Zawodowych i Związku Polskich Artystów Plastyków, w świetle której CRZZ jest głównym mecenasem Związku Plastyków, ale jest to tylko na papierze. Uchwała ukazała

się, ale na tym się skończyło. W naszym województwie chcieliśmy mieć kontakt z większymi zakładami pracy lub fabrykami, ale tu nawet są trudności z otrzymaniem etatu plastyka na terenie zakładu pracy.

Bardzo cenną jest akcja Kujawsko-Pomorskiego Towarzystwa Kulturalnego odnośnie zapoznawania ludzi na wsiach z wystawami. To jednak też wymaga uporządkowania, ponieważ tym ludziom, zwiedzającym wystawę bez żadnego objaśnienia, wystawa niewiele daje, tyle tylko, że ludzie ci ewentualnie zaczną myśleć na ten temat i pewne rzeczy sobie przyswoją. Wydaje się, że trzeba urządzić na wsiach prelekcje i metodycznie sprawy te uporządkować.

Bardzo ważną rzeczą dla naszego środowiska jest sprawa wystaw. Jak wiadomo, Bydgoszcz była bardzo zacofanym ośrodkiem plastycznym. Obecnie jest już lepiej, ale stale odczuwa się brak wysokiej rangi salonu wystawowego. W tej chwili istnieje życiowa możliwość stworzenia muzeum wielodziałowego w bydgoskich spichrzach, które w tych celach zaadaptowano. Ale obecnie wyniknął spór o przyszłego użytkownika i przeznaczenie spichrzy. Muzeum bydgoskie chce tam zrobić muzeum archeologii i historii. Ta koncepcja nie wydaje się szczęśliwa; muzeum wielodziałowe natomiast mogłoby spełniać lepszą rolę, bo również organizować ciekawe wystawy plastyki, które można by sprowadzać także z zagranicy.

Za dwa lata, dzięki Filharmonii Pomorskiej, ma być zorganizowany w Bydgoszczy ogólnoeuropejski festiwal muzyki słowiańskiej, wydaje się więc słuszne urządzenie także w Bydgoszczy muzeum wielodziałowego i utworzenie w ten sposób równie wielkiego ośrodka kultury plastycznej.

## BARBARA NAREBSKA-DEBSKA

Uderzył mnie głos przedmówcy — ni z Warszawy, w którym słyszeliśmy przykłady opinii prasy fran-

cuskiej, jakoby polską plastyką przestano się zagranicą interesować. Podam dowody, że nie przestano się



Magdalena Więcek — „Protest”

interesować: otóż Szwecja zwróciła się o 5 zestawów grafiki polskiej celem ekspozycji w miastach i miasteczkach, dalej — III Biennale krakowskie zostało zaproszone do Holandii, Szwajcarii i NRF. To jest bez precedensu i takiego zainteresowania jeszcze polską grafiką nie było.

Dr Wallis mówił o braku mecenatu społecznego i braku prywatnego odbiorcy. Związek Plastyków w Krakowie nawiązał kontakt z ORS-em i będzie poprzez ORS sprzedawał dzieła sztuki.

Odnosnie dyskusji na temat wystaw w zakładach pracy i zakupów z tych wystaw — co się nie udaje w naszym województwie — podam, że w Warszawie zakłady pracy z funduszu zakładowego pewien procent przeznaczają na zakupy. 3000 do 4000 zł z tego otrzymuje autor wystawy.

W referacie mgra Czerskiego, omawiającym dorobek plastyków naszego województwa, nie należało pominąć realizacji wnętrza filharmonii, którego twórcy otrzymali nagrodę państwową i powszechne uznanie.

Jeżeli chodzi o grafikę, która jest na ekspozowanej tu wystawie, informuję, że są to prace stare, które były wypożyczone dla muzeum kilka lat temu w innym celu — byłoby z wielkim pożytkiem dla autorów i wystawy, żeby tam były nasze nowe prace\*).

## JERZY FRYCZ

Kol. Krajewska poruszyła sprawę, która jest bolączką polityki kulturalnej w Polsce, jest także

w pewnym sensie bolączką w ogóle naszej kultury i to chyba nie tylko ostatniego dwudziestolecia. To

---

\*) Powyższa informacja wymaga uściślenia. Faktycznie sprawa ta przedstawia się następująco: w połowie 1962 r. grudziądzkie Muzeum uzyskało od 11 toruńskich artystów-grafików około 100 prac w postaci depozytu. Z tego zestawu Muzeum przygotowało wystawę, którą po ekspozowaniu w Grudziądzu udostępniono publiczności francuskiej pn. „Toruńska Grafika Artystyczna” (Lunéville, Montluçon, Dijon — 1962, Uzes, Montpellier, Lyon — 1963). Wystawę tę spotkało w roku 1963 zaszczytne wyróżnienie w postaci zaproszenia jej do udziału i reprezentowania barw Polski na „Europejskiej Wystawie Sztuki Współczesnej” w Lyonie. Warto w związku z tym przypomnieć, że musiał to być zestaw prac w pełni reprezentatywny dla toruńskich grafików, z czym zresztą zgadzali się również m. in. autorzy prac.

W obecnie ekspozowanej wystawie pn. „Sztuka Ziemi Bydgoskiej 1945—1964” uczestniczy tylko bardzo znikoma ilość prac pochodzących z zestawu zaprezen-

jest kwestia przerzucania się z jednej skrajności w drugą. W twórczości jest to kwestia łapania nowinek, nie wynikających z własnych, autentycznych przeżyć.

Wszyscy będziemy chyba stali na stanowisku, że konieczny jest wielokierunkowy rozwój sztuki i kultury, że nie ma jednej recepty na uprawianie sztuki, że ważną jest sprawą istnienie różnych kierunków artystycznych, bo właśnie na drodze konfrontacji różnych dróg i poszukiwań dokonuje się rozwój sztuki. Sztuka humanistyczna musi być tak bogata, jak bogaty jest człowiek. Kultura polega na kontynuacji, na ciągłym dodawaniu do starych wartości, wartości nowych.

Była tu mowa o tym, że wysokie oceny sztuki polskiej na zachodzie wynikały z politycznych spekulacji. Jeśli nawet tak było, jeśli stały za nimi brudne intencje, to czy oceny te przynosiły nam szkodę? Czy nie przynosiły Polsce, właśnie Polsce Ludowej wzrostu autorytetu? Czy nasza twórczość artystyczna, mimo wszystko, na tym nie zyskała?

Wydaje mi się, że ciągle jeszcze, tak jak to było przed wojną, — własnych osiągnięć nie potrafimy ocenić ani sprzedać. Twórczość Szymanowskiego, czy Witkacego nie była przed wojną znana poza naszymi granicami. Ta sytuacja, jaka się w ostatnich latach wytworzyła, daje obecnie te możliwości. Konfrontacja postaw artystycznych w kraju, zainteresowanie sztuką

polską za granicą pozwala nam wyjść z zaścianka, w którym przed wojną siedzieliśmy i jeszcze trochę siedzimy.

Walor uniwersalny miały zaw sze i mają także dziś nowe odkryw cze propozycje i jest naturalne, że one, a nie wartości już uznane, będą zainteresowanie. Tymczasem pokazując naszą sztukę za granicą, ciągle jeszcze mamy tendencje do eksponowania tego, co zostało uznane wczoraj albo przedwczoraj, podczas gdy inni pokazują rzeczy tworzone dziś z myślą o jutrze.

W przeglądzie kierunków współczesnej sztuki polskiej Dra Wojciechowskiego brakowało mi informacji o poszukiwaniach plastyki ruchomej, o „zdarzeniach” itp.



Adam Młodzianowski — „Bogi i bożki”  
(drzeworyt)

wanego przez grudziądzkie Muzeum w latach 1962—1963 we Francji. Jednym z takich nielicznych wyjątków są cztery prace pani Barbary Narębskiej-Dębskiej. Jak widać z tego zarzut postawiony przez dyskutantkę w żadnym wypadku nie może być generalizowany i stąd musimy uznać go za bezpodstawny.

Rozszerzając informację podajemy, że między dwiema omawianymi tu wystawami zachodzą poważne różnice ilościowe. We Francji eksponowano prace tylko 11 toruńskich grafików, natomiast na obecnej wystawie mamy grafikę aż 21 artystów z całego województwa bydgoskiego. Wreszcie trzeba dodać, że wystawa „Sztuka Ziemi Bydgoskiej” jest typową ekspozycją retrospektywną, a zatem jej zadaniem nie może być ukazanie tylko nowych prac. Oczywiście nie oznacza to, że nowe prace zostały tutaj pominięte. Jednakże zadaniem autorów wystawy było pokazanie przede wszystkim przykładów twórczości z lat 1945—1964. (Redakcja „Informatara”).



Tego typu spektakle są od 1961 r. prowadzone przez grupę „Galeria” w Gdańsku, nie zostały jednak odnotowane przez oficjalną krytykę artystyczną u nas, ponieważ... wyprzedziły Biennale paryskie i większe zainteresowanie krytyki francuskiej dla tego typu eksperymentów. W Gdańsku eksperymenty te wyrosły z własnej autentycznej potrzeby w młodym i prężnym środowisku. Chciałbym jeszcze nawiązać do tego, co mówił kol. Puciata w sprawie przeznaczania śpichrzy na muzeum sztuki nowoczesnej w Bydgoszczy.

Użycie przez Muzeum im. Wyczółkowskiego śpichrzy na dział archeologiczny czy inne ekspozycje ułatwi może eksponowanie malarstwa w gmachu Muzeum. W każdym razie Muzeum powinno mieć możliwości rozwoju, by zdobyć rangę właściwą ambicjom miasta.

Trzeba powiedzieć, że fryderycjańskie śpichrze z muru pruskiego, wybudowane ok. 1800 r., mimo swoich walorów krajobrazowych na muzeum sztuki współczesnej się nie nadają. Sztuka współczesna wymaga światła i przestrzeni, może bardziej nadaje się na jej ekspozycję główny budynek, ale raczej trzeba by zbudować nowy gmach.

Nie ulega wątpliwości i to jest sukcesem całego naszego środowiska artystycznego, że Muzeum w Toruniu, będąc zapleczem dla kształcenia kadr młodych plastyków na Wydziale Sztuk Pięknych UMK, jak i Muzeum w Bydgoszczy, mają dziś znacznie lepsze perspektywy rozwoju. Także dalej powinny się rozwijać muzea w mniejszych miastach, m. in. w Grudziądzu, którego galeria jest bardzo ciekawa i dobra.

## KAZIMIERZ PARFIANOWICZ

Państwo pozwolą, że mój głos w dyskusji rozpocznę anegdotką z „II Cortegiano”. Odnosi się ona bodajże do Michała Anioła: Otóż pewnego razu jeden z niechętnie ustosunkowanych do artysty kardynałów, będąc w jego pracowni, zwrócił się do mistrza ze złośliwym uśmiechem:

— Coś św. Piotr jest trochę zbyt czerwony. — A tak, Monsignore, bo św. Piotr wstydził się, iż ma takich następców na ziemi. —

Obok komizmu sytuacyjnego anegdotka ta nadała dziełu sztuki wymowę zapewne niezapomnianą dla owego kardynała, wymowę zresztą nie zawartą w treści tego dzieła.

Zdaje się, iż można prawie zawsze znaleźć wytłumaczenie funkcji dzieła sztuki, jego wyrazu społecznego i artystycznego.

Państwo pozwolą, że na marginesie referatu Pana Mgr Zbigniewa Czerskiego zahaczę o zagadnienia relacji krytyk — twórca; będzie to więc jeszcze o nie-

śmiertelnej, budzącej tyle kontrowersji, metodzie badań nad sztuką.

Słyszałem tu wiele nazwisk, tytuły obrazów; mówiono dużo o kolorze, o plamie, o kresce. Nie widziałem za tym twórców. Obrazy, kolory, technika przestroniły osobowość artystów.

Gdzie oni są?

Ludzie odejdą, obrazy pozostaną. Im dalej w czas, tym trudniej odnaleźć bodźce determinujące tematykę i formę dzieła sztuki. Już inni będą widzieli w przyszłości formę; nie będzie już człowieka, który to robił (a im później, tym gorzej, tym łatwiej zapomnieć). Przecież katalogowe spisy nazwisk nie wystarczą. Dzieło sztuki jest dokumentem — rejestracją — odtworzeniem subiektywnych stanów twórcy.

Dzieło sztuki jest dokumentem epoki widzianej oczyma jednostki.

Szukajmy jego źródeł.

Rzeźba. Cytuję z referatu pana Czerskiego, zdaje się, że dokładnie: „Ostatnio

dokonywane jest uproszczenie wyników bezpośrednio z materiału" (koniec cytatu).

Czy to nie uwłacza twórcom?

Kto więc kształtuje kogo?

Jest chyba odwrotnie. Autor stwierdza to ostatecznie, w efekcie zaprzeczając swoim poprzednim wywodom. Czyż nie uwłaczające dla twórców są zdania sprowadzające ich do plamy i kreski?

Panowie Artyści! I wy zgadzacie się na to?

Ostatecznie sprowadzamy nasze spostrzeżenia do tego, jaką metodą należy prowadzić badania nad sztuką współczesną i w ogóle nad sztuką; tu znów wypłyne konflikt między dawcą a odbiorcą, a właściwie między dawcą a uważającym się za istotę stojącą ponad nimi — krytykiem sztuki.

I jeszcze — uwaga do referatu Pana Doktora Wojciechowskiego odnośnie rzeczy pomnikowej („słabsza od kameralnej”). Jakże się tego przyczyny? Do uwagi Autora, że stan ten spowodowany jest brakiem kwalifikacji społecznych komitetów oceniających, pragnę dorzucić moją. Sądzę, iż istnieje rozbieżność między programem zamówienia (wymogi: realizm, funkcjonalizm społeczny, zaangażowanie, a więc to wszystko, o czym ostatnio tak dużo się mówi) — postawa narzu-

cona, a własnym, bardziej niezależnie idącym, bardziej indywidualnym, subtelny i subiektywnym, a więc samodzielnym studium artystów. (Różnica między dziełem na zamówienie — jak zawsze gust fundatora, narzucona przez niego forma, determinująca postawę artysty, a dziełem dla siebie — szczerem, bezpośrednim i w pełni przeżyтым).

Różnica między waszą twórczością a dziełem na zamówienie to odbicie gustu zamawiającego; i za takie dzieła możecie się nie wstydzicie!

Istnieje przeto problem drogowskizów i tego, co nazywa się samotnością twórców.

A przecież chyba tak bardzo samotni nie jesteście?

Przy okazji i na zakończenie „zaczepię” jeszcze Pana Mgr Boguckiego: „Małpowanie zagranicy w XIX w.” — „Małpowanie” — bezmyślne powtarzanie i naśladowanie. Jeśli tak mechanicznie ocenimy przeszłość, to również ocenimy tak siebie i krytyków i w ten sposób będziemy mogli, nie wiem czy właściwie, określić prawa konwencjonalne rządzące sztuką w dziewiętnastowiecznej Polsce i Europie, a nadal w świecie; i tym samym: czy na określenie zjawisk artystycznych możemy używać terminu, którego użył Autor?

## JANUSZ BOGUCKI

Przyznaję, że użyta przeze mnie definicja bezmyślnego przedrzeźniania nowych form w sztuce nie jest wykwiwna, ani też ściśle naukowa, posiada jednak zaletę określenia realistycznego. Posłużyłem się nią omawiając różne stopnie i odmiany naśladowczego oraz samodzielnego stosunku naszych środowisk twórczych do nowych prądów sztuki światowej. Chyba z referatu mego jasno wynika pogląd, że postawa samodzielna zy-

skuje stopniowo wyraźną przewagę nad postawą naśladowczą, zwłaszcza zaś nad taką jej odmianą niewybredną, którą godzi się nazwać małpowaniem.

Dla satysfakcji mego przedmówcy, któremu ten czasownik wydał się tak niestosowny — dodam, że znalazł się on jedynie w wersji mówionej referatu, natomiast — o ile pamiętam — nie występuje w tekście przygotowanym do publikacji.

Byłoby rzeczą nieco dziwną, gdyby pani Helena Krajewska z Warszawy i Aleksander Wojciechowski z Warszawy — po to przyjeżdżali do Grudziądza, aby dopiero tu, na „neutralnym” terenie, prowadzić z sobą ideowo-artystyczne spory. Mamy ku temu wystarczającą ilość okazji w Warszawie. Dlatego nie będę dyskutował z moim adwersantem, poprzestając jedynie na zgłoszeniu kilku sprostowań.

Zarzucano mi, iż w referacie mym w ogóle nie dostrzegłem zjawisk powstałych w okresie 1949—1954. Jak wynika z toku mej wypowiedzi, nie dawałem żadnego przekroju historycznego i nie traktowałem osobno ani etapu wcześniejszego, ani też okresu 1955—1964. Zajmowałem się kierunkami i postawami, rezygnując z chronologicznego przeglądu dziejów plastyki polskiej ostatniego 20-lecia.

Drugi zarzut, to rzekome pominięcie plastyki, określonej przez panią Krajewską (o ile dobrze usłyszałem) mianem „iluzjonizmu”. Terminu tego w ogóle nie rozumiem, ale o ile mogę się domyślać, miała ona na myśli plastykę przedstawieniową lub realistyczną. Szkoda, że tego ostatniego terminu nie użyła w tym miejscu, gdyż ułatwiłoby to nam dyskusję. W pierwszym wypadku, gdy chodzi w ogóle o plastykę figuratywną, poświęciłem temu zagadnieniu co najmniej 80% mego referatu. Bardzo wyraźnie mówiłem o tych zjawiskach oceniając rolę polskiego „koloryzmu” („kapizmu”), czy też charakteryzując powojenne tendencje figuratywne. W moim pojęciu tzw. „abstrakcja” reprezentowana jest w

polskiej plastyce powojennej wyłącznie przez tego rodzaju zjawiska jak twórczość Strzebińskiego, Staszewskiego, Sterna i Jaremiarki oraz ich pochodne, widoczne w plastyce młodszej generacji. Gdy chodzi o realizm pragnę zwrócić uwagę, iż bardzo wyraźnie określiłem jego rolę i osiągnięcia, z tym, iż różniemy się znacznie z panią Krajewską w typowaniu nazwisk jego głównych reprezentantów. Dla mnie (o czym mówiłem w referacie) są to tacy artyści jak np. Dunikowski, Kowarski, Kulisiewicz, zaś z młodszego pokolenia Strumiłło, Cwernarski, Wróblewski i in. Domyślam się, iż pani Krajewska byłaby skłonna znacznie powiększyć tę listę. Gdybym poszedł za jej sugestią, wówczas odstąpić bym musiał od naczelnej zasady mego referatu, polegającej na omawianiu samych pozytywnów polskiej plastyki ostatniego 20-lecia. Zjawiska te nie mieszczą się w mój „bilansie optymistycznym”, chociaż niewątpliwie mój zestaw nazwisk był (ze względu na czas trwania referatu) nieco zawężony. Nie zmieniając mej koncepcji mógłbym go rozszerzyć analizą twórczości Panasa, Maliny, A. Rudzińskiego, Bandury, Wiśniewskiego, Smolany — chociaż nie jestem pewien, czy tego rodzaju korekta dałaby wystarczającą satysfakcję memu oponentowi.

Nie zrozumiiałem dokładnie zarzutów dotyczących mej jednostronności widzenia sztuki. Mogę się tylko domyślać ich sensu. Wynika to także z faktu, iż zostałem przez panią Krajewską przedstawiony jako jeden z czołowych reprezentantów obozu „awangardy”.

\*) Dyskutant przy autoryzowaniu tekstu skrócił swoją wypowiedź, opuszczając początek dotyczący rzeźby pomnikowej oraz fragment, w którym dyskutował na temat „Arsenatu”, uznał bowiem cbie te sprawy za mało istotne (Redakcja „Informatora”).



Opinia — w mym przekonaniu — niezwykle zaszczytna; nie ja mogę ocenić, na ile na nią zasłużyłem. Ponieważ akurat ten fragment wystąpienia pani Krajewskiej, w ferworze dyskusji, nie został przez nią dokładnie sprecyzowany, mogę więc tylko złożyć ogólne oświadczenie: Nigdy nie dzieliłem sztuki na abstrakcyjną (tę dobrą) i figuratywną (tę złą). Świadczą o tym także moje osobiste zainteresowania, że przypomniałem teksty (stanowiące kluczowe pozycje w mym dorobku krytyka) dotyczące twórczości Wróblewskiego, Tymoszewskiego, Włodarskiego, Brzozowskiego (z wczesnego, a więc „figuratywnego” okresu), Lebensteina i in. Nigdy sztukę abstrakcyjną nie uważałem za jedyne (czy nawet głównego) wyraziciela „nowoczesności”. Podkreślałem stale, iż walka toczy się zawsze między sztuką zaangażowaną — a plastyką będącą biernym obserwatorem rzeczywistości; między sztuką ideową — a twórczością sprowadzającą wszystko do estetycznych kanałów; między tym, co w naszej plastyce jest wyrazem nowatorstwa — a tym co stanowi jedynie przejaw płytkiego „nowinkarstwa”. Wymienione tu negatywy i pozytywy przypisać można zarówno dzisiejszej plastyce „przedstawieniowej” jak i afiguratywnej. To, że jednocześnie odrzucałem zawsze twórczość opartą na estetycznym schemacie, że występowałem przeciwko weryzmowi — nie jest chyba najcięższym grzechem jaki popełnić może krytyka?

Spotkałem się z zarzutem, iż zbyt silnie akceptuję prestiż sztuki

polskiej za granicami, a szczególnie na Zachodzie. Pani Krajewska usiłuje sugerować, iż pochlebne recenzje, wysoka ocena naszych prac, wiele zakupów, a także liczne nagrody na międzynarodowych wystawach, są wyrazem tendencji politycznych, zmierzających do rozbięcia jedności polityki kulturalnej krajów naszego obozu. Na poparcie swej tezy cytuje ona wypowiedź krytyka francuskiego. Postać dość znana i właśnie dlatego, że wiemy o niej niejedno stwierdzić można, iż opinia jego nie jest dla nas żadnym zaskoczeniem. Uważam za rzecz niebezpieczną powoływanie się na tego rodzaju „autorytety”.

W ostatnim 20-leciu plastyka polska zdobyła w oczach Zachodu tak wysoką rangę, jakiej nie posiadała w żadnym z poprzednich okresów. Czemu doszukiwać się w tym ciemnych machinacji, zamiast cieszyć się sukcesem, i to sukcesem niewątpliwym? Czemu stawiać pod znakiem zapytania czystość intencji i czystość działania artystów cieszących się w Polsce wysokim autorytetem? Tym bardziej, iż na poparcie mej tezy posiadam konkretne dowody, zaś mój adwersant operuje jedynie — domysłami i jednym cytatem! Wydaje mi się, iż np. tej klasy graficy (a wymieniam przykładowo zaledwie kilku z wielkiego grona naszych laureatów, do którego należą także liczni malarze i rzeźbiarze) co A. Rudziński, Wójtowicz, Kulisiewicz, Tomaszewski, otrzymali nagrody po prostu dlatego, że jednak umieją — rysować.

## ZBIGNIEW CZERSKI

Odpowiem panu Parfianowiczowi w podobny sposób jak mój szanowny przedmówca — kol. Bogucki: krótko i bez zajmowania miejsca przy mównicy.

Przypuszczam, że w najlepszym przypadku zaistniała tu pewna pomyłka. Program sesji pozbawiony był bowiem ambicji uwzględnienia możliwie wszystkich

problemów dotyczących współczesnej sztuki. Dlatego też organizatorzy tego jednodniowego sympozjum musieli dokończyć wyboru tematyki, która pominęła m. in. skądinąd tak istotne zagadnienie jakim jest metodologia badań nad sztuką. Ale przyjęte przez nas założenie zostało przecież wyraźnie określone tak w profilu jak i w programie sesji. I to chyba nie budzi żadnych wątpliwości. Stąd wydaje mi się, że nie można czynić autorom referatów z tego tytułu zarzutu, gdyż byli oni zwolnieni od obowiązku omówienia aktualnych metod badawczych nad sztuką współczesną.

Takich ambicji również i ja nie miałem. Zamierzałem jedynie przedstawić Państwu kilka skromnych moich uwag, jakie nasunęły mi się na tle wystawy „Sztuka Ziemi Bydgoskiej”. Natomiast stwierdzić muszę, że pan Parfianowicz przede wszystkim sam nie najlepszą metodą badawczą nam zaprezentował, gdyż posłużył się on wyimaginowa-

wanymi cytatami wybranymi jakoby m. in. z mojego referatu. Muszę przeciwko temu stanowczo zaprotestować. Nie ferowałem tu pewnych „wyroków” o naszych rzeźbiarzach np. w rodzaju: „ostatnio dokonuje się pewnych uproszczeń wynikających bezpośrednio z materiału”. Ponadto nie sprowadziłem twórczości żadnego z malarzy do problemu „plamy i kreski”. Na te zarzuty mam tylko jedną odpowiedź: odsyłam pana Parfianowicza do tekstu mojego referatu.

Jeszcze jedna uwaga rysuje mi się na marginesie wypowiedzi mojego Szanownego Oponenta. Sądzę, że na nadmiar dowcipów nie możemy dotąd narzekać. Taka „kłęska urodzajów” na pewno nam jeszcze nie grozi. Ale rodzi się tutaj zasadnicza wątpliwość czy właśnie ta „metoda” jest w tym przypadku najlepsza? I dlatego chciałbym zauważyć, że również w tym wypadku nie może mieć zastosowania stare powiedzenie: „cel uświęca środki”.

## MARCELI BACCIARELLI

Tadeusz Brzozowski — „Stróż” (olej)



Wypowiedzi adiunkta Frycza i kolegi Puciaty sprowadziły dyskusję na regionalne tory. Ja chcę się od tego odżegnać.

Nie jestem zainteresowany w tej chwili, gdzie takie muzeum ma powstać, chodzi o to, aby na naszym terenie. Trzeba jasno stwierdzić, że Bydgoszcz chce stworzyć nie jakieś tam muzeum, a muzeum sztuki współczesnej. Dlatego walczymy o Bydgoszcz, bo nasze miasto ma ku temu warunki i pierwsze podjęło taką akcję.

Z niedawno odbytej na łamach „Współczesności” dyskusji o muzeum sztuki współczesnej jasno wynika, że takie muzeum jest koniecznością i że w miarę upływu czasu sytuacja jest coraz gorsza.

Prawie wszyscy dyskutanci byli zgodni co do tego, że najodpowiedniejszym miejscem dla takiego muzeum byłaby Warszawa, Kraków i ewentualnie Łódź. Ale byli oni zgodni również co do tego, że w tych ośrodkach nie ma w tej chwili możliwości utworzenia takiego muzeum. Profesor Estreicher w liście przysłanym do Bydgoszczy oficjalnie stwierdził, że taka inicjatywa się w Krakowie nie udała i w najbliższym czasie nie ma szans realizacji. Muzeum sztuki współczesnej to złote jabłko, po które mogą sięgnąć wszystkie ośrodki z inicjatywą. Bydgoszcz ma szansę, bo ma spichrz. Profesor Kobzdej, otwierający dyskusję,\*) stwierdził, że trzeba zacząć działać w salach już istniejących, które staną się po-

ligonem doświadczalnym. Okres doświadczeń jest konieczny ze względu na nowatorski charakter akcji.

Chciałbym zaproponować, korzystając z okazji, że na sali znajduje się fachowe, ogólnopolskie grono, abyśmy przedyskutowali ten problem nie w formie: jak zorganizować muzeum, bo sprawy organizacyjne dotyczyć będą przecież władz wojewódzkich, ale w formie przekazania nam swoich doświadczeń czy uwag. Byłoby to bardzo cenne na płaszczyźnie nie organizacyjnej, o czym już mówiłem, lecz merytorycznej. Nie chodzi o to czy w spichrzach czy gdzieindziej, ale o przekazanie nam uwag natury ogólnej, jak sobie każdy wyobraża muzeum sztuki współczesnej.

## ZDZISŁAW NOWAK

Dyskusję potraktuję krótko. Panowie dr dr Wojciechowski i Wallis mówili, że nie mamy odbiorców, chyba tylko prywatnych. Mówię z punktu widzenia malarza, że nie jest tak tragicznie. W 1958 r. skończyłem studia a już w 1959 r. sprzedałem swoje pierwsze dzieło i to w ciągu, a z reszty było jeszcze na kufelkach piwa i papierosy. Przypominam „Dr Faustusa” Manna, który chciał podsumować ostatnią epokę twórczości literackiej w Europie. Nie cytując tych zdań, postaram się je w przybliżeniu wiernie odtworzyć, przynajmniej w zakresie intencji. Otóż: „dzieła straciły odbiorcę — to jest pewne. Czy dlatego, że przemysł czyni tak wielkie postępy — tego nie wiem; czy stara się zyskać odbiorcę — nie wiem; czy go zyska — też nie wiem, a tylko wiem, że dzieło jest tylko nim w chwili tworzenia”. To jest moja wstawka. My zdajemy sobie sprawę z tego, że teraz możemy liczyć

tylko na mecenasa państwowego. Ten wyżej wspomniany kolejarz jest sprzymierzeńcem, ponieważ zawiesi ten obraz w domu. Ale przecież jest wielu przeciwnych, którzy ani nie kupią ani nie powieszają takiego dzieła.

Chcemy być działaczami kultury. Zauważyłem, że województwu bydgoskiemu grozi straszna rzecz, mianowicie stworzenie 50 galerii 1000-lecia, po to, by dany działacz kultury mógł sobie zawiesić na pierś jeszcze jeden medal. Mówię tak dlatego, że ludzie ci nie są przygotowani do tych rzeczy, ci ludzie nie są mecenasami sztuki, ale zaczynają wyłudzać od nas obrazy. Malarz, jeżeli nie zagłuszył sumienia malarza, da na taką akcję dobry obraz, a jeżeli zagłuszył swoje sumienie, to jakie dzieła trafią do tych galerii 1000-lecia? To jest zła robota, bo czego to nauczy młodzież i dzieci?

Typ działacza kulturalnego to przysłowiowy człowiek, który wychodzi zza

\*) we „Współczesności”, 13—27. V. 1964 nr 162 (Redakcja „Informatora”).



pieca. Często spotykamy się dziś z administrowaniem sztuki przez związki. Ja mam szczęście być w zarządzie i otrzymawszy pismo z Departamentu Plastyki byłem przerażony. Tam pisze się mianowicie, że trzeba zaplanować budżet na przyszły rok oraz akcje artystyczne na rok przyszły, trzeba jednak mocno uargumentować, obłożyć „literaturą” daną ak-

cję, aby otrzymać fundusze. Jeżeli bowiem tylko powiemy, że chcemy zrobić wystawę, to pieniędzy nie otrzymamy. Największym wrogiem naszym to to, że do plastyków zaczyna pukać administrator sztuki, który czy to jako kolejarz czy ktoś inny, będzie od nas wyludzał dzieła sztuki. W związku z tym apeluję o to, aby się nie dać.

## ALEKSANDER WALLIS

Chcę parę słów powiedzieć o sprawie dotyczącej ogólnopolskiego muzeum sztuki współczesnej, o sprawie, która wzbudziła tyle emocji i kontrowersji.

Prędzej czy później takie muzeum powstanie i prawdopodobnie nie w Bydgoszczy, ani w Toruniu, ale w Warszawie lub w Krakowie.

Nie mówię tego, by kogokolwiek martwić, ale po to, byśmy mówili o tych sprawach w sposób bardziej realny. Gdyby np. Toruń chciał zorganizować muzeum grafiki i to o zasięgu krajowym, to taki projekt wydaje mi się znacznie bliższy realizacji. Jeżeli jednak chodzi o wielotorowe i wielokierunkowe w swych funkcjach muzeum sztuki współczesnej, zlokalizowane w jednym z miast woj. bydgoskiego, to szkoda o tym mówić.

Jestem zatem za projektami skromniejszymi, lecz bliższymi urzęchwistnieniu.



Konrad Szrednicki — „Konie i koniki”  
(litografia)

## JÓZEF MAKOWSKI

Przedmówca — Ob. Nowak z ZPAP — zmusił mnie do tego „wyjścia z za pieca”... Reprezentuję właśnie to Towarzystwo, które organizuje wspomniane galerie dla szkół Tysiąclecia. Ob. Nowak był jednym z wielu, którzy oddali za darmo swoje obrazy na ten cel.

Towarzystwo podjęło teraz akcję „wyludzenia” pieniędzy od różnych zakładów pracy na zakup obrazów dla szkół Tysiąclecia. Sumy nie są imponujące, podobnie jak i nie imponujące są galerijki, których rola popularyzacji dzieł sztuki w szkołach jest jednak impo-

nująca, a więc to nie tylko robota administracyjna dla orderów. Włączyli się do niej ci plastycy, którym do zaszczytnego tytułu twórcy dodać należy nie mniej zaszczytny tytuł działacza społecznego. Mo-

że sami plastycy te medale dostaną. Jeżeli mówiono o 50-ciu galeriach, to nie o plastyce niestety, a o fotografice. Ruina zatem plastykom nie grozi, medale — owszem, tak.

## PODSUMOWANIE WYNIKÓW SESJI

KSAWERY PIWOCKI

Nie jestem w bardzo szczęśliwej sytuacji zamykając i podsumowując nasze obrady, ponieważ nie miałem możliwości poznać referatów przed ich wygłoszeniem. Siłą rzeczy więc mogą być w mej wypowiedzi poważne luki, dotyczące poruszonych zagadnień. Wypowiedź moja więc będzie na pewno dość powierzchowna.

W każdym razie na wstępie trzeba stwierdzić, że sesja była bardzo dobrze przemyślana i zorganizowana. Po sumarycznym zapoznaniu nas z osiągnięciami artystów miejscowych województwa bydgoskiego — otrzymaliśmy omówienie syntetyczne rozwoju sztuki polskiej ostatniego dwudziestolecia, jako tło dla wspomnianych osiągnięć miejscowych oraz omówienie bazy socjologicznej rozwoju sztuki, tak odmiennej od dawnej, od czasu polskiej rewolucji.

W sumie wszystkie wygłoszone tutaj referaty pozwoliły nam w skrócie, ale wnikliwie objąć całość zagadnień plastyki polskiej dwudziestolecia wraz ze szczególnym zwróceniem uwagi na rolę mniejszych ośrodków, co w obradach tego rodzaju wydaje mi się pewnym, bardzo szczęśliwym novum. Nie będę charakteryzował kolejno wszystkich referatów, zrobili to już w dużej mierze dyskutanci. Mówiły

nam one o dwóch stronach wszelkich badań sztuki, o stronie socjologicznej i o rozwoju języka plastycznego, o rozwoju form artystycznych i zmieniających się w dwudziestolecie sposobów ekspresji. Kol. Parfianowicz nieco mnie ubiegł w swej wypowiedzi, bo i ja chciałem zwrócić uwagę, że w referatach brakowało trzeciej możliwości podejścia do problemów sztuki: to jest wyjścia od samego artysty, jego osobistej reakcji na rzeczywistość, która go otacza. Czym innym bowiem jest ustalenie obiektywnych warunków, jakie dla sztuki stwarza jego otoczenie socjalne, a czym innym jest jego reakcja i idący za nią wyraz jego twórczości. Rejestracja kierunków formalnych może być jeno wstępem do ich interpretacji, jako wyrazu postaw artystycznych, uwarunkowanych wspomnianą reakcją twórców.

Zagadnienie jest oczywiście trudne, gdy chce się dawać z konieczności charakterystyki zbiorcze. Muszę ograniczyć się tylko do kilku uwag, oczywiście na marginesie czołowych referatów sesji.

Po pierwsze: brak omówienia sztuki współczesnej od strony artysty, jego życia osobistego, jego osobistej postawy i jego indywidualnych możliwości — spowodował



pewne może nieścisłości w referacie kol. Boguckiego. Mówił on, że jednym z owoców prowincjonalizmu w sztuce XIX w., była sztuka naiwna, sztuka „Peintres naïfs”. To chyba nieporozumienie. Jakże często widzieliśmy w Paryżu a widzimy jeszcze w innych wielkich metropoliach, istnienie sztuki naiwnej obok najbardziej intelektualnej i profesjonalnej, obok akademii, szkół artystycznych i wydawnictw szerzących wiedzę o sztuce współczesnej. Sądzę więc, że sztuka naiwna nie jest produktem żadnego prowincjonalizmu, ale korzenie jej tkwią w samym artyście, wyrasta ona z jego postawy psychicznej i pewnych „zahamowań”, które oczywiście mogłyby być badane zarówno od strony psychologicznej, jak socjologicznej.

Drugą sprawą i to chyba o wiele ważniejszą, jest zagadnienie oceny możliwości dalszego rozwoju sztuki w Polsce i jej bazy socjalnej, co dla mnie nie przedstawia się tak optymistycznie, jakby to wynikało z referatów. Słyszeliśmy na przykład od socjologa, że następuje powolna etatyzacja artystów, że już podobno 40% artystów jest na stałych etatach, że mają to „nic, ale pewne”, tę pociechę biurokratyczną. Zawód artysty, jako „wolny”, zdaniem dr Wallisa powoli zanika. Nie jest to dla mnie zapewnienie zbyt radosne, ale — co ważniejsze — nie wydaje mi się w pełni przekonujące. Jestem przekonany, że rosnącej wciąż ilości artystów nie zdołamy zapewnić tego „nic” etatowego, że możliwości będą tutaj zawsze, czy długi czas jeszcze, mocno ograniczone. A to stwarza dla młodych artystów stan stałego zagrożenia, stan niepewności, gdy rynek artystyczny — poza mecenate państwowym właściwie przecież nie istnieje. Stan ten odbija się — jak myślę — na samym wyrazie ich sztuki, która staje się świadomie lub nieświadomie sui generis protestem, staje się wyrazem wyosobnienia i swoistej alie-



Alina Szapocznikow — „Maria Magdalena”

nacji. Rzecz ta nie dotyczy zresztą tylko Polski czy innych krajów naszego obozu. Odwrotnie, jest charakterystyczna dla całego szeregu ostatnich generacji twórców. Tendencje do wybuchowych i skrajnych kierunków artystycznych, do „sztuki-krzyku” są — jak mi się



wyduje — właśnie spowodowane tą rozpaczliwą alienacją: rzeczywistość współczesnej sztuki odbija w ten sposób jak najbardziej realnie i „realistycznie” sytuację współczesnego artysty. Wchodząc do pracowni artyści, czujemy się często jak w celi zakonnika czy czarodzieja, albo w miejscu, gdzie odprawia się tajemnicze czarne msze, gdzie w sposób wyrefinowany i często wstrząsający tworzy się świat własny, będący ekstraktem wspomnianej alienacji. Byłoby rzeczą pożyteczną, by zarówno sami twórcy, jak i ich „opiekunowie” przemyśleli ten aspekt sprawy.

Zjawisko to jest powszechniejsze niż nasz kraj, nie jest więc winą naszego ustroju, ani naszego systemu planowania, choć na pewno w dziedzinie kultury bardzo jeszcze nieudolnego. Na zachodzie dzisiaj

Bogna Krasnopędska-Gardowska — „Słepo ptaki” (drzeworyt)



istnieje oczywiście jeszcze prywatny odbiorca, w procencie większym, niż „ci kolejarze”, o których mówiono w dyskusji. Istnieją jeszcze liczni marszandzi, ale coraz wyraźniej przestawiają się nie na prywatnych odbiorców, ale na agentów wielkich muzeów sztuki współczesnej i fundacji z nimi związanych. One to właściwie dyktują popyt i decydują o rynku światowym sztuki, o powodzeniu poszczególnych artystów. Czy to jest dobrze czy źle — nie wiem. Faktem jest jednak, że nie rynek prywatny, ale w takim czy innym sensie publiczny dyktuje ceny zakupów i rządzi rynkiem artystycznym. Wydaje mi się też, że fakt ten sprzyja dodatkowo alienacji artystów, gdy już nie gusta prywatnych nabywców, ale jakby koncerty fundacyjne — obejmują protektorat nad sztuką i dyktują swoje postulaty. Można by mówić o tym jeszcze wiele — dla naszych stosunków wydaje mi się najważniejsze zwrócenie uwagi na sprawy muzeów sztuki współczesnej.

Powstawały one i powstają wciąż na świecie, jak grzyby po deszczu. U nas mówi się od dawna o konieczności utworzenia takiego muzeum centralnego, a to tym bardziej, że na skutek przyczyn, o których tutaj wspomniałem, właściwie każdy malarz czy rzeźbiarz tworzy z myślą o salach muzealnych. Ale właśnie czy ma myśleć o salach jednego, centralnego muzeum tego typu? Mam inne zapatrywanie na ten, tak ważny temat, niż o tym była mowa na sesji i w jej kuluarach. Wydaje mi się mianowicie, że byłoby rzeczą wręcz niepożądaną tworzenie jednego muzeum sztuki współczesnej, obojętne czy w Warszawie, w Krakowie, w Bydgoszczy czy Grudziądzu. Boję się bowiem, że wszelka komasacja funduszy państwowych na ten cel byłaby niebezpieczna zarówno dla wolnej gry poszczególnych kierunków artystycznych, a także dla sztuki tworzonej w różnych ośrodkach. Byłoby w moim rozumieniu zdro-

wiej i bezpieczniej, gdyby w każdym potencjalnym ośrodku kulturalnym i jego muzeum powstawały galerie sztuki współczesnej, czyli gdybyśmy te fundusze przeznaczyci na różne ośrodki i gdyby kierownicy tych muzeów mieli tego rodzaju środki do dyspozycji. Szłoby to po linii referatu kol. Boguckiego i jego postulatu dynamizacji mniejszych ośrodków poza stałecznymi, gdzie powstawałyby galerie sztuki niekoniecznie tylko regionalnej, ale zakupywane nie tylko z środków centralnych.

Jeszcze kilka uwag na temat dyskusji. Kol. Krajewska cytowała słowa Piotra Restany na temat ulgowej taryfy, dzięki której polscy artyści robili karierę za granicą po roku 1956. Trzeba jednak powiedzieć, że ten pan nie jest, nie może być i nawet nie powinien być żadnym autorytetem — jest bowiem zaangażowany w pewnej robocie wokół galerii swojej własnej żony, a jego niechęć do Polaków ma charakter czysto osobisty. Pozostawmy więc jego wypowiedzi na boku. Natomiast nie ulega dla mnie wątpliwości, że sukcesy polskich artystów za granicą — choć być może rozdmuchiwane niekiedy przez jakieś czynniki polityczne czy propagandowe — mają jednak podkład zupełnie obiektywny. Takiej passy jeszcze sztuka polska nie miała nigdy i przypisywanie tego „ciemnym siłom” jest niesprawiedliwością. Sukcesy są z reguły dziełem samych twórców i gdyby ich dzieła nie miały dostatecznego poziomu — żadni szatani (łącznie z p. Restany) nic by nie pomogli. Wiem z własnej obserwacji jakim zainteresowaniem niekłamanym cieszy się nasza sztuka w Moskwie i Leningradzie, a trudno przypuszczać, że mamy tam, z wiadomych przyczyn, taryfę ulgową. Waga naszej sztuki i jej znaczenie na „międzynarodowym rynku sztuki” wynika wcale nie z „świadczeń dla ubogich krewnych” lecz z jej rzeczywistej samostoiwości, a której przyczyną są



Stefan Gierowski — „Obraz XLII” (olej)

szczególne warunki twórczości w naszym kraju, przy czym brak zainteresowania artystów od strony materialnej i brak nacisku „rynku” — stwarza właśnie wyjątkowe sytuacje, odbijające się na wymowie dzieł polskich artystów, ich pełnej najczęściej autentyczności. Tę ostatnią właśnie widzą i cenią najbardziej ludzie na zachodzie, a nie czynią tego na złość Moskwie.

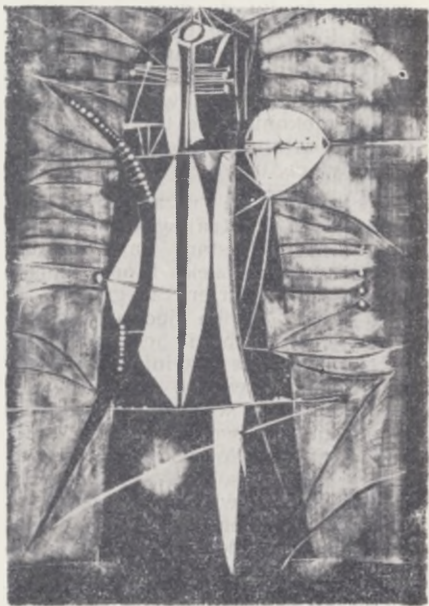
I wreszcie trzecia sprawa: zagadnienie zanikania pojęcia prowincji, o czym mówił kol. Bogucki. Na pewno dzisiejszy system przyspieszonej komunikacji niszczy prowincjalizm. Po powrocie z Biennale weneckiego chodziłem trochę po pracowniach — chcąc przekazać naszym artystom trochę nowych wieści i spostrzeżeń. Okazało się, że nasi artyści nawet na t. zw. dość głębokiej prowincji wszystko już



wiedzą, znają nazwiska, orientują się wcale nieźle w prądach najnowszych. Informacja jest tak znakomita, że artysta może brać udział w życiu światowej sztuki siedząc w małym nawet stosunkowo ośrodku, z tym jednakże zastrzeżeniem, że nie powinien być jednak całkiem samotny, bo — jak to słusznie wywiódł dr Wallis — jedyną realną możliwością oceny pracy artysty jest środowisko samych artystów. Nie pomogą tu krytycy, których naprawdę w Polsce jest chyba nie więcej niż 8—10. Nasze codzienne gazety nie piszą niczego o sztuce, nie umieszczają — poza małymi wyjątkami — recenzji z wystaw, a do artykułów o sztuce nie angażują żadnych fachowców, zadawalając się siłami „etatowymi”. Natomiast jedyną bazą dla działalności artysty, na której może się oprzeć i nabrać przekonania o własnej wartości, jest środowisko plastyczne. Umożliwianie tworzenia się takich ośrodków jest w naszych warunkach najlepszą formą mecenatu, winno być więc szczególną troską władz wszelkich stopni w całym kraju, jeśli zamierzają rozwijać sztukę polską.

Bardzo dziękuję i zamykam zebranie, które — jak dowiodła dyskusja — było bardzo potrzebne i przyniosło nie tylko kolegom z województwa bydgoskiego, ale tak-

że i tym, którzy przybyli z daleka, sporo możliwości do zastanowienia się i materiału do przemyśleń, do zastanowienia się nad tym, jak to właściwie jest z naszą sztuką i co zrobić, by było lepiej.



Aleksander Kornijasz — „Noc” (drzeworyt)

ZBIGNIEW CZERSKI

## BIBLIOGRAFIA

### DOTYCZĄCA SZTUKI ZIEMI BYDGOSKIEJ 1945—1964

Opracowania rzeczowych zestawień publikacji poświęconych sztuce mają w Polsce już pewną tradycję. Wystarczy powołać się tutaj na przykład Heleny Lipskiej i jej bogatego dorobku w tej

dziedzinie za lata 1919—1930 i 1938. Dużymi rezultatami w zakresie opracowania centralnej dokumentacji, a więc i bibliografii odnoszącej się do dorobku sztuki polskiej ostatniego dwudziestolecia szczyca



się przede wszystkim dwie placówki: Państwowy Instytut Sztuki i Centralne Biuro Wystaw Artystycznych w Warszawie. Jednakże ich opracowania koncentrują się głównie na zasadniczych i raczej węzłowych problemach współczesnej sztuki. Oczywiście w takiej sytuacji punkt ważkości obejmuje tzw. centra artystyczne, a usuwa na dalszy plan rozwój i osiągnięcia ośrodków regionalnych. Ponadto należy podkreślić, że znaczenie tych zagadnień jest u nas jeszcze nie dośyć doceniane, zwłaszcza w ośrodkach peryferyjnych. Konieczność podjęcia tego zadania wydaje się szczególnie pilna, zwłaszcza jeśli weźmie się pod uwagę coraz intensywniejszy w naszym kraju rozwój życia artystycznego, coraz większą ilość wystaw w terenie i coraz większe ich rozproszenie, coraz większą ilość organizatorów działalności ekspozycyjnej i wydawniczej.

Niniejsza część bibliografii jest więc pierwszą próbą rzeczowego zestawienia

podstawowych publikacji o sztuce naszego regionu i pomyślana została jako swego rodzaju uzupełnienie artykułu (niżej podpisanego) pt. „Sztuka Ziemi Bydgoskiej 1915—1961”. Z tych względów opracowanie to nie może wyczerpać całości zagadnienia, gdyż dopiero w jego drugiej części planuje się uwzględnić m. in. skądinąd tak bardzo istotne katalogi wystaw indywidualnych, drobne nawet komunikaty i wiadomości prasowe, recenzje o poszczególnych wystawach itp. materiały.

Bibliografia ta posiada układ alfabetyczny. Jej pierwsza część została podzielona na sześć działów, które obejmują: katalogi wystaw retrospektywnych (poz. 1—12), katalogi wystaw tematycznych (poz. 13—19), katalogi wystaw zbiorowych i dorocznych (poz. 20—34), katalogi wystaw grup artystycznych (poz. 35—46), uczelnie artystyczne (poz. 47—50), opracowanie historyczne, artykuły i materiały (poz. 51—83).

## Część pierwsza

### I. KATALOGI WYSTAW RETROSPEKTYWNYCH

1. BORUCKA - NOWICKA AURELIA: Galeria Malarstwa XX-lecia PRL. Bydgoszcz 1964. Wyd. Muzeum im. L. Wyczółkowskiego w Bydgoszczy.

2. CZERSKI ZBIGNIEW: Galeria Współczesnego Malarstwa Pomorskiego. Przedmowa: Aleksander Schmidt. Wstęp: Dariusz Czaplicki. Grudziądz 1961. Wyd. Państwowe Muzeum w Grudziądzu.

3. CZERSKI ZBIGNIEW: Galerie de la Peinture Poméranienne Contemporaine. Przedmowa: Aleksander Schmidt. Grudziądz 1963. Wyd.: Państwowe Muzeum w Grudziądzu.

4. CZERSKI ZBIGNIEW: Polnische Malerei der Gegenwart aus der Wojewodschaft Bydgoszcz. Besitz des Staatlichen Museums Grudziądz. Przedmowa: Aleksander Schmidt. Stralsund 1962. Wyd. Kulturhistorisches Museum Stralsund.

5. CZERSKI ZBIGNIEW: Wystawa Toruńskiej Grafiki Artystycznej. Grudziądz 1962. Wyd.: Państwowe Muzeum w Grudziądzu.

6. [DZIESIĘĆ] X lat grafiki i rysunku. Wstęp: Józef Nyka. Toruń 1955. Wyd.: Muzeum Pomorskie w Toruniu.

7. EXPOSITION Européenne d'Art Contemporain. Graphique Artistique de la Ville de Toruń — Musée de Grudziądz Pologne. Lyon 18 juin [czerwiec] au 11 juillet [lipca] 1963. Wyd.: Groupe Confrontation à Lyon.

8. GALERIA Plastyki Pomorskiej — Malarstwo, Grafika, Rzeźba — urządzona z okazji X rocznicy wyzwolenia Bydgoszczy. Wstęp: Aurelia Borucka-Nowicka. Bydgoszcz 1955. Wyd.: Muzeum im. L. Wyczółkowskiego w Bydgoszczy.

9. **JULGA KAZIMIERZ**: XX lat plastyki w województwie bydgoskim. Bydgoszcz 1964. Wyd.: KPTK, ZPAP i BWA w Bydgoszczy.

10. **PLASTYKA Pomorska 1945—1954**. Wstęp: Józef Nyka. Bydgoszcz 1954. Wyd.: CBWA Oddział w Bydgoszczy i ZPAP Okręg Pomorski.

11. **POLSKIE Dzieło Plastyczne w XV-lecie PRL** — wystawa grafiki artystycznej i rysunku (III Ogólnopolska Wystawa Grafiki Artystycznej i Rysunku). Wstęp: Irena Jakimowicz. Przedślo-

wie: BK. Warszawa 1961—1962. Wyd.: Ministerstwo Kultury i Sztuki, ZPAP, CBWA.

12. **POLSKIE Dzieło Plastyczne w XV-lecie PRL** — wystawa malarstwa. Wstęp: Ksawery Piwocki. Warszawa 1961—1962. Wyd.: Ministerstwo Kultury i Sztuki, ZPAP.

13. **POLSKIE Dzieło Plastyczne w XV-lecie PRL** — wystawa rzeźby. Wstęp: Ksawery Piwocki. Warszawa 1961—1962. Wyd.: Ministerstwo Kultury i Sztuki ZPAP.

## II. KATALOGI WYSTAW TEMATYCZNYCH

14. **BYDGOSZCZ** w plastyce i fotografice. Wstęp Marian Turwid. Bydgoszcz 1960. Wyd.: Prez. MRN w Bydgoszczy, CBWA, ZPAP i ZPAF.

15. **DZWONIARKÓWNA MARIA**: Polskie malarstwo pejzażowe XIX i XX w. w Galerii Muzeum w Toruniu. Toruń 1955. Wyd.: Muzeum w Toruniu.

16. **GAŚTOROWSKA MARIA**: Malarstwo polskie XIX i XX w. Przedmowa: Jerzy Remer. Toruń 1952. Wyd.: Muzeum Pomorskie w Toruniu.

17. **KUCIELSKA ZOFIA, WOJAK SŁAWOMIR**: Katalog — przewodnik po wystawie malarstwa polskiego przełomu

XIX i XX wieku. Wstęp: Zbigniew Czerński. Grudziądz 1961. Wyd.: Państwowe Muzeum w Grudziądzu.

18. **PIĘKNO Ziemi Bydgoskiej** w plastyce. Wstęp: Kazimierz Maludziński. Bydgoszcz 1964. Wyd.: Towarzystwo Przyjaciół Sztuki, ZPAP, Muzeum im. L. Wyczółkowskiego.

19. **POMORZE** w pracy i walce o pokój — wystawa prac członków Okręgu Pomorskiego ZPAP. Bydgoszcz 1951. Wyd.: CBWA Oddział w Bydgoszczy.

20. **ZIEMIA Bydgoska** w plastyce. Bydgoszcz 1959. Wyd.: Towarzystwo Przyjaciół Sztuki i CBWA w Bydgoszczy.

## III. KATALOGI WYSTAW ZBIOROWYCH I DOROCZNYCH

21. **BYDGOSKI Okręg ZPAP**. Malarstwo, grafika, rysunek. Olsztyn 1960. Wyd.: CBWA Oddział w Olsztynie.

22. **[CZTERNASTA] XIV-ta Wystawa Okręgu Bydgoskiego ZPAP**. Wstęp: Kazimierz Julga. Bydgoszcz 1962. Wyd.: BWA w Bydgoszczy.

23. **DOROCZNA Wystawa Okręgu Bydgoskiego**. Wstęp: Józef Nyka. Bydgoszcz 1952. Wyd.: CBWA Oddział w Bydgoszczy.

24. **DOROCZNA** wystawa prac członków Okręgu Pomorskiego Związku Polskich Artystów Plastyków. Wstęp: Marian Turwid. Bydgoszcz 1949. Wyd.: CBWA Delegatura w Bydgoszczy.

25. DOROCZNA wystawa prac członków Okręgu Pomorskiego ZPAP. Bydgoszcz 1961. Wyd.: CBWA Oddział w Bydgoszczy.

26. [DWUNASTA] XII wystawa Okręgu Pomorskiego ZPAP. Bydgoszcz—Toruń 1957—1958. Wyd.: CBWA Oddział w Bydgoszczy.

27. [DZIESIĄTA] X wystawa Okręgu Pomorskiego ZPAP. Bydgoszcz—Toruń 1955—1956. Wyd.: CBWA Oddział w Bydgoszczy.

28. [JEDENASTA] XI-ta wystawa Okręgu Pomorskiego ZPAP. Wstęp: Zdzisław Polsakiewicz. Bydgoszcz—Toruń 1956—1957. Wyd.: CBWA Oddział w Bydgoszczy.

29. KATALOG Wystawy 29.VII.—15.VIII.1945. Toruń 1945. Wyd.: Związek Artystów Plastyków w Toruniu.

30. RYSUNKI — Akwarele — Grafika. Bydgoszcz 1948. Wyd.: ZPAP Okręg Pomorski.

31. WYSTAWA Grafiki i Rysunku Okręgu Bydgoskiego. Wstęp: Jerzy Frycz. Toruń 1956. Wyd.: ZPAP i CBWA Oddział w Bydgoszczy.

32. WYSTAWA grafiki toruńskiej. Kraków 1958. Wyd.: CBWA.

33. WYSTAWA Okręgu Pomorskiego ZPAP. Wstęp: Marian Turwid. Poznań 1948. Wyd.: ZPAP.

34. WYSTAWA plastyków toruńskich. Warszawa 1963. Wyd.: Prez. MRN w Toruniu, BWA w Bydgoszczy, Galeria Sztuki MDM w Warszawie.

35. WYSTAWA prac Związku Plastyków Okręgu Bydgoskiego w ramach uroczystości jubileuszowych 600-lecia miasta Bydgoszczy. Wstęp: Marian Turwid. Bydgoszcz 1946. Wyd.: Komitetu.

#### IV. KATALOGI WYSTAW GRUP ARTYSTYCZNYCH

36. [CZWARTA] IV-ta wystawa Grupy Toruńskiej. Toruń — Bydgoszcz 1961. Wyd.: CBWA.

37. [PIĄTA] V Wystawa Grupy Toruńskiej. Wstęp: Jerzy Frycz. Toruń 1962. Wyd.: BWA w Toruniu.

38. RYSUNEK — Grafika — Ceramika. Wstęp: Henryka Królikowska. Włocławek 1960. Wyd.: Grupa Kujawska ZPAP we Włocławku, CBWA w Bydgoszczy, Muzeum Kujawskie we Włocławku.

39. WYSTAWA Grupy Czterech Młodych Plastyków Toruńskich. Bydgoszcz 1957. Wyd.: CBWA Oddział w Bydgoszczy.

40. WYSTAWA Grupy Toruńskiej. Toruń. 1958. Wyd.: CBWA w Toruniu.

41. WYSTAWA Grupy Toruńskiej. Olsztyn 1959. Wyd.: CBWA.

42. WYSTAWA Grupy Toruńskiej. Wstęp: Stefan Narębski. Toruń 1959. Wyd.: CBWA.

43. WYSTAWA prac Grupy Kujawskiej. Włocławek 1952. Wyd.: Muzeum Kujawskie we Włocławku.

44. WYSTAWA prac Grupy Kujawskiej Związku Polskich Artystów Plastyków, urządzona ze zbiorów Muzeum Kujawskiego w Domu Kultury Włocławskich Zakładów Celulozowo-Papierniczych. Włocławek 1961.

45. WYSTAWA retrospektywna — malarstwo włocławskiej Grupy Kujawskiej. Wstęp: Henryka Królikowska. Włocławek 1959. Wyd.: Muzeum Kujawskie we Włocławku, Komitet Obchodu XV-lecia Polski Ludowej.

46. WYSTAWA w Muzeum Kujawskim we Włocławku — Malarstwo, Rysunek, Grafika. Włocławek 1956. Wyd.: CBWA Oddział w Bydgoszczy, ZPAP Grupa Kujawska, Muzeum Kujawskie we Włocławku.

47. WYSTAWA w Muzeum Kujawskim we Włocławku — Malarstwo, Grafika, Rysunek, Ceramika. Wstęp: Henryka Królikowska. Włocławek 1958. Wyd.: ZPAP Grupa Kujawska we Włocławku, CBWA Oddział w Bydgoszczy, Muzeum Kujawskie we Włocławku.



## V. SZKOŁY ARTYSTYCZNE

48. NARĘBSKI STEFAN: Wydział Sztuk Pięknych. W: Uniwersytet Mikołaja Kopernika 1954—1955 s. 274—304. Warszawa 1957. Państwowe Wydawnictwo Naukowe.

49. PIETRAS KAZIMIERZ: Szkoły artystyczne. W: Bydgoszcz — historia, kultura, życie gospodarcze s. 236—241. Gdynia 1959. Wydawnictwo Morskie.

50. WYSTAWA dorobku X-lecia Wydziału Sztuk Pięknych UMK w Toruniu. Wstęp: Stefan Narębski. Bydgoszcz 1955. Wyd. CBWA Bydgoszcz.

51. WYSTAWA młodych absolwentów Państwowego Liceum Technik Plastycznych w Bydgoszczy z lat 1950—1956. Wstęp: Marian Turwid. Bydgoszcz 1957. Wyd.: CBWA Oddział w Bydgoszczy.

## VI. OPRACOWANIA HISTORYCZNE, ARTYKUŁY I MATERIAŁY

52. BACCIARELLI MARCELI: Ambicje i efekty. Gazeta Pomorska R. 17: 19—20.IX.1964 nr 223 (5006) [w dodatku kulturalnym „Spojrzenia”]. Bydgoszcz 1964. Pomorskie Wydawnictwo Prasowe RSW „Prasa”.

53. BACCIARELLI MARCELI: Dwudziestolecie i dwa scenariusze. Gazeta Pomorska R. 17: 15—16.VIII. 1964 nr 153 (4976) [w dodatku kulturalnym „Spojrzenia”]. Bydgoszcz 1964. Pomorskie Wydawnictwo Prasowe RSW „Prasa”.

54. BACCIARELLI MARCELI: To jest naprawdę ostatnia szansa. Gazeta Pomorska R. 17: 10—11.X.1964 nr 241 (5024) [w dodatku kulturalnym „Spojrzenia”]. Bydgoszcz 1964. Pomorskie Wydawnictwo Prasowe RSW „Prasa”.

55. BORUCKI KAZIMIERZ: Muzeum im. Leona Wyczółkowskiego. W: Bydgoszcz — historia, kultura, życie gospodarcze s. 295—305. Gdynia 1959. Wydawnictwo Morskie.

56. CZERSKI ZBIGNIEW: Galeria Współczesnego Malarstwa Pomorskiego. Fakty i myśli R. 5: 16—30.XI.1962 nr 22 (82) [w dodatku literackim „Wiatraki”]. Bydgoszcz 1962. Pomorskie Wydawnictwo Prasowe RSW „Prasa”.

57. CZERSKI ZBIGNIEW: Galeria Współczesnego Malarstwa Pomorskiego w oczach niemieckich przyjaciół. Infor-

mator Muzeum w Grudziądzu R. 3: czerwiec—sierpień 1962 nr 6—8 (24—26) s. 2—6. Wyd.: Państwowe Muzeum w Grudziądzu, a także: Gazeta Pomorska R. 15: 22—23.IX.1962 nr 226 (4393) [w dodatku kulturalnym „Spojrzenia”]. Bydgoszcz 1962. Pomorskie Wydawnictwo Prasowe RSW „Prasa”.

58. CZERSKI ZBIGNIEW: O potrzebie muzeum współczesnej sztuki polskiej. Fakty i Myśli R. 7: 1—15.II.1964 nr 3 (127) [w dodatku literackim „Wiatraki”]. Bydgoszcz 1964. Pomorskie Wydawnictwo Prasowe RSW „Prasa”.

59. CZERSKI ZBIGNIEW: Pilny postulat muzealnictwa doczeka się realizacji. Informator Muzeum w Grudziądzu R. 4: wrzesień 1963 nr 9 (39) s. 3—9. Wyd.: Państwowe Muzeum w Grudziądzu.

60. CZERSKI ZBIGNIEW: Polnische Museen — Universitäten der Kultur. Neue Museumskunde R. 7: z. 1 s. 37—47. Berlin 1964. Wyd.: VEB Deutscher Verlag der Wissenschaften.

61. CZERSKI ZBIGNIEW: Prasa francuska o Galerii Współczesnego Malarstwa Pomorskiego. Informator Muzeum w Grudziądzu R. 4: grudzień 1963 nr 12 (42) s. 4—11. Wyd.: Państwowe Muzeum w Grudziądzu; a także: Gazeta Pomorska R. 17: 4—5.I.1964 nr 3 (4786) [w dodatku kulturalnym „Spojrzenia”]. Bydgoszcz 1964. Po-

morskie Wydawnictwo Prasowe RSW „Prasa”.

62. CZERSKI ZBIGNIEW : Program Muzeum Sztuki Polski Ludowej w Bydgoszczy. [I. Problem koncepcji. II. Uzasadnienie przyjętej koncepcji. III. Kontury programu. IV. Warunki realizacji. V. Wstępne etapy organizacji oraz aspekty towarzyszące. VI. Ogólnopolskie i lokalne znaczenie muzeum. VII. Przepisy. VIII. Aneksy: a) notatka służbowa, b) projekt statutu muzeum]. Maszynopis. Bydgoszcz 1963.

63. CZERSKI ZBIGNIEW : Sztuka Ziemi Bydgoskiej 1945—1964. Informator Muzeum w Grudziądzu R. 5: lipiec—sierpień 1964, Nr 7—8 (49—50) s. 74—102. Wyd.: Państwowe Muzeum w Grudziądzu.

64. CZERSKI ZBIGNIEW : Wojaże to-ruńskiej grafiki. Gazeta Pomorska R. 16: 24—25.VIII.1963 nr 200 (4676) [w dodatku kulturalnym „Spojrzenia”]. Bydgoszcz 1963. Pomorskie Wydawnictwo Prasowe RSW „Prasa”.

65. FELCZAK ZYGMUNT : Sztuka w służbie narodu. Na otwarcie Pomorskiego Domu Sztuki w Bydgoszczy. Arkona R. 1: 1945/46 Nr 6—7 s. 1.

66. JUŁGA KAZIMIERZ : Galeria Współczesnego Malarstwa Pomorskiego. Ilustrowany Kurier Polski R. 18: 6—7.V. 1962 nr 107 (5388) [w dodatku „Literatura, Plastyka Teatr, Muzyka”]. Bydgoszcz 1962. Wydawnictwo „Epoka”.

67. JUŁGA KAZIMIERZ : O plastyce i nieściśłościach. Gazeta Pomorska R. 17: 1964 nr 217 (5000) [w dodatku kulturalnym „Spojrzenia”]. Bydgoszcz 1964. Pomorskie Wydawnictwo Prasowe RSW „Prasa”.

68. KRYGIER EUGENIUSZ : Stan muzealnictwa pomorskiego. Arkona R. 1: 1945/46 nr 4 s. 6—7. Bydgoszcz 1945. Wyd.: Zespół „Arkony” w Bydgoszczy.

69. MAKOWIECKA HANNA : Dział Grafiki. Rocznik Muzeum w Toruniu t. 1 z. 2 s. 52—61. Toruń 1962. Wyd.: Muzeum w Toruniu.

70. MAKOWIECKA HANNA : Gabinet Rycin. Informator Muzeum w Toruniu s. 68—73. Toruń 1964. Wyd.: Muzeum w Toruniu.

71. MATERIAŁY Ogólnopolskiej sesji naukowej [w Grudziądzu], poświęcone

niektórym problemom plastyki [zorganizowanej z okazji wystawy „Sztuka Ziemi Bydgoskiej 1945—1964”]. Przemówienia inauguracyjne. Referaty. Dyskusja. Podsumowanie wyników sesji. Informator Muzeum w Grudziądzu R. 5: listopad—grudzień 1964 nr 11-12 (53-54) s. 152—214. Wyd.: Państwowe Muzeum w Grudziądzu.

72. MĘCZYKOWSKI ROMAN : Wędrująca Galeria. Głos Pracy. 15—16.VI.1963 nr 141 (3E58). Warszawa 1963. Wydawnictwo Związkowe.

73. PIECZYŃSKI MIECZYŚLAW : Nowa pozycja wydawnicza muzeum w Grudziądzu. Gazeta Pomorska R. 16: 14—15. IX.1963 nr 218 (4694) [w dodatku kulturalnym „Spojrzenia”]. Bydgoszcz 1963. Pomorskie Wydawnictwo Prasowe RSW „Prasa”.

74. PIECZYŃSKI MIECZYŚLAW : Sztuka Ziemi Bydgoskiej 1945—1964. Gazeta Pomorska R. 17: 25—26.VII.1964 nr 175 (4958) [w dodatku kulturalnym „Spojrzenia”]. Bydgoszcz 1964. Pomorskie Wydawnictwo Prasowe RSW „Prasa”.

75. RIECK KAETHE : Ueber den Austausch von Kunstausstellungen zwischen dem Staatlichen Museum in Grudziądzu (Volksrepublik Polen) und dem Kulturhistorischen Museum in Stralsund. Neue Museumskunde R. 6: 1963 z. 1 s. 41—47. Berlin 1963. Wyd.: VEB Deutscher Verlag der Wissenschaften.

76. ROMPSKI JAN : Muzea regionalne województwa bydgoskiego (1945—1960). Rocznik Muzeum w Toruniu t. 1 z. 2 s. 162—190. Toruń 1962. Wyd.: Muzeum w Toruniu.

77. SIKORSKA-NOWACKA BOŻENA : Pilny postulat muzealnictwa doczeka się realizacji. Informator Muzeum w Grudziądzu R. 5: wrzesień—październik 1964 nr 9—10 (51—52) s. 113—119. Wyd.: Państwowe Muzeum w Grudziądzu.

78. TURWID MARIAN : Narodziny śródowiska. Arkona R. 1: 1945/46 nr 6—7 s. 2—3.

79. TURWID MARIAN : Plastyka. W: Bydgoszcz — historia, kultura, życie gospodarcze s. 324—341. Gdynia 1959. Wydawnictwo Morskie.

80. TURWID MARIAN : Pomorze lądowe. (Geografia kulturalna roku 1947—1948). Twórczość R. 4. 1948 z. 10 s. 86—95.

81. TURWID MARIAN : Rok pracy kulturalnej na Pomorzu. Twórczość R. 5: 1949 z. 9 s. 70—76.

82. WANDOWSKI HENRYK : Komu Galerię... Gazeta Pomorska R. 14: 25—26.II.1961 nr 48 (3907) [w dodatku kulturalnym „Spojrzenia”]. Bydgoszcz 1961. Pomorska Wydawnictwo Prasowe RSW „Prasa”.

83. ZAŁĘSKA HALINA : Dział sztuki. Rocznik Muzeum w Toruniu t. 1 z. 2 s. 9—51. Toruń 1962. Wyd.: Muzeum w Toruniu.

84. ZAŁĘSKA HALINA : Malarstwo — rzeźba od XVI—XX w. Informator Muzeum w Toruniu s. 49—56. Toruń 1964. Wyd.: Muzeum w Toruniu.

## Z NASZEGO MUZEUM



**H**armonogram zajęć dla słuchaczy Studium Wychowania Estetycznego przy naszym Muzeum — o którego otwarciu pisaliśmy w poprzednim numerze „Informatora” — przedstawiał się w czwartym kwartale bieżącego roku następująco:

6. X. — dr Franciszek Indan: „Charakterystyka postawy estetycznej — jej zasadnicze elementy” (76 słuchaczy)
13. X. — dr Franciszek Indan: „Wybrane elementy z dziejów estetyki” (74 słuchaczy)
20. X. — mgr Mieczysław Pieczyński: „Węzłowe zagadnienia socjologii sztuki” (71 słuchaczy)
27. X. — dr Czesław Niedzielski: „Nauka o literaturze a krytyka literacka” (68 słuchaczy)
3. XI. — dr Czesław Niedzielski: „Obraz a dzieło literackie — dobór lektury dzieł” (62 słuchaczy)
10. XI. — dr Czesław Niedzielski: „Charakterystyka współczesnej literatury (część I)” (56 słuchaczy)
17. XI. — dr Czesław Niedzielski: „Charakterystyka współczesnej literatury (część II)” (59 słuchaczy)
24. XI. — dr Zygmunt Kruszelnicki: „Prawdziwość w dziele sztuki” (43 słuchaczy)
1. XII. — mgr Halina Mikułowska: „Obraz a dzieło literackie” (61 słuchaczy)
8. XII. — mgr Halina Mikułowska: „Wartość artystyczna a wartość estetyczna dzieła sztuki” (53 słuchaczy)
15. XII. — mgr Halina Mikułowska: „Charakterystyka głównych kierunków współczesnej grafiki i rzeźby” (56 słuchaczy)

**D**la słuchaczy Studium Wychowania Estetycznego został wydrukowany specjalny indeks, zawierający — poza danymi personalnymi i fotografią słuchacza — spis wykładów, wykładawców, daty zajęć, podpisy wykładawców oraz zaświadczenia o ukończeniu Studium i zdaniem egzaminie. Wydawnictwo to spotkało się z uznaniem wielu muzeologów, którzy wyrażają je w licznych listach nadchodzących pod adresem naszego Muzeum. Ostatnio wpłynął list od prof. dra Stanisława Lorentza, dyrektora Muzeum Narodowego w Warszawie, w którym m. in. czytamy: „Uprzejmie dziękuję za bardzo ciekawe materiały dotyczące działalności Muzeum w Grudziądzu w ramach akcji „Muzea — Uniwersytetami Kultury”.

**W** dniu 21 listopada br. w grudziądzkim Klubie ZMS „Arabeska” zorganizowano dla słuchaczy Studium Wychowania Estetycznego wieczorek zapoznawczy, w którym uczestniczyło około 60 osób.



**W** naszym Muzeum, przy makiecie starego miasta, odbył się w dniu 10 listopada br. egzamin kandydatów na społecznych przewodników po Grudziądzu. Ukończyli oni 6-tygodniowy kurs, kierowany przez adiunkta Muzeum Józefa Blachnio, a obejmujący m. in. wykłady z geografii, historii, historii sztuki. Wykładowcami byli specjaliści z Bydgoszczy i Grudziądza. Czteroosobowa komisja przeprowadziła egzamin praktyczny i teoretyczny, w wyniku którego postanowiła wystąpić z wnioskiem do Wojewódzkiego Komitetu Kultury Fizycznej i Turystyki w Bydgoszczy o przyznanie państwowych uprawnień przewodnika miejskiego w klasie III następującym kandydatom: Piotrowi Gusiewowi, Tadeuszowi Nowakowi, Józefowi Kudle i Wiesławowi Blachnio.

**N**a ogłoszony przez nasze Muzeum konkurs pn. „Wystawa „Sztuka Ziemi Bydgoskiej 1945—1964” w rysunkach dzieci i młodzieży” wpłynęły ogółem 103 prace. Jury konkursu, w skład którego wchodził: Edmund Szafranski — kierownik Wydziału Kultury Prezydium MRN, Władysław Łatuszyński — redaktor „Gazety Pomorskiej”, art. mal. Bolesław Zacharek — Kustosz Muzeum i mgr Bożena Sikorska-Nowacka — st. asystent Muzeum, na posiedzeniu w dniu 14 grudnia br., po wnikliwym przeglądzie i kilku selekcjach prac, postanowiło przyznać następujące nagrody i wyróżnienia:

a) w zakresie szkół średnich:

- 1) nie przyznawać pierwszej nagrody,
- 2) DRUGĄ NAGRODĘ — 200 zł — przyznać ZENONOWI ANISZEWSKIEMU z kl. X Liceum Ogólnokształcącego II w Grudziądzu,
- 3) TRZECIĄ NAGRODĘ — 100 zł — przyznać MARIH HORDYŃSKIEJ z kl. X z Liceum Ogólnokształcącego I w Grudziądzu.

b) w zakresie szkół podstawowych:

- 1) PIERWSZĄ NAGRODĘ — 200 zł — przyznać KRYSZYŃCIE PERNAK, lat 10, z kółka plastycznego przy GKO w Grudziądzu,
- 2) DRUGĄ NAGRODĘ — 150 zł — przyznać MARZENIE BRAC, lat 6, z kółka plastycznego przy GKO w Grudziądzu,
- 3) oraz TRZY RÓWNORZĘDNE TRZECIE NAGRODY, po 50 zł każda, następującym uczennicom: ANNIE SABAT, lat 10, HANNIE URBAŃSKIEJ, lat 10 i BERNADECIE GRABSKIEJ, lat 8 — wszystkie z kółka plastycznego przy GKO w Grudziądzu.

c) wyróżnienia książkowe:

BOGDANOWI ANISZEWSKIEMU z kl. I b Technikum Mechanicznego w Grudziądzu, WŁODZIMIERZOWI WAWRZYŃIAKOWI z kl. I d Technikum Mechanicznego w Grudziądzu, EUGENIUSZOWI TROJANOWSKIEMU z kl. VII Szkoły Podstawowej nr 3 w Grudziądzu, JERZEMU PRZYBYLSKIEMU i RYSZARDOWI JENDRASZKOWI z kl. VI Szkoły Podstawowej nr 3 w Grudziądzu.

Ponadto komisja konkursowa postanowiła opublikować kilka z nagrodzonych i wyróżnionych prac na łamach „Gazety Pomorskiej”.

Uroczystość wręczenia nagród i wyróżnień odbyła się w gmachu Muzeum dnia 19 grudnia 1964 r. z udziałem wszystkich zainteresowanych. (bos)

## Z ŻYCIA KPTK

**W** dniu 23 listopada br. odbyło się w klubie Szpitala przy ul. Świerczewskiego 57 w Grudziądzu zebranie Zarządu Oddziału KPTK, poświęcone omówieniu ramowych planów pracy poszczególnych sekcji na rok przyszły.

**S**ekcja muzyczna Oddziału zorganizowała w grudniu br. dwie imprezy, a mianowicie: 14 grudnia w auli Szkoły

Muzycznej recital fortepianowy laureata VI Międzynarodowego Konkursu Chopinowskiego — Jerzego Godziszewskiego (w programie recitalu znalazły się m. in. utwory Bacha, Liszta, Chopina); 20 grudnia w Klubie Szpitala przy ul. Świerczewskiego koncert Zespołu Muzyki Dawnej Filharmonii Pomorskiej pod dyrekcją Stanisława Gałońskiego, zatytułowany „Bach wiecznie żywy”. (now.)

# NOWE DARY

W okresie od stycznia do końca listopada 1964 r. Muzeum w Grudziądzu pozyskało bezpłatnie następujące eksponaty (podajemy nazwiska ofiarodawców i złożone dary):

**WYDZIAŁ KULTURY PREZYDIUM MRN** w Grudziądzu — 25 fotografii zabytków powiatu grudziądzkiego; fotokopię listu Tadeusza Kaube z dnia 19. I. 1942 r. napisanego do matki z więzienia w Poznaniu; fotokopię dekretu o organizacji wojskowej i administracji państwowej z 17 lipca 1945 r.

Uczeń **JANUSZ WISNIEWSKI**, kl. V Szkoły Podstawowej nr 7 w Grudziądzu — trojak Zygmunta III Wazy, znaleziony luźno na Górze Zamkowej.

Ob. **LUBOMIR KARBOWSKI**, b. myśliwy, zamieszkały obecnie we Wrocławiu — rogi тура wraz z górną częścią czaszki, znalezione w 1936 r. w torfowisku leśnym nad rzeką Wel pod Lidzbarkiem.

Uczeń **ANDRZEJ URBAN**, kl. VIa Szkoły Podstawowej nr 2 w Grudziądzu — dwie siekiery kamienne, przypuszczalnie z okresu neolitu, znalezione luźno w Rogóźnie-Zamku, na terenie gospodarstwa Ob. Sucharzewskiego.

Uczeń **WALERIAN MROZ**, kl. VIb Szkoły Podstawowej nr 7 w Grudziądzu — bagnet niemiecki z okresu II wojny światowej.

Ob. **ANTONI OSTROWSKI**, zamieszkały we wsi Wysoka, pow. Gorzów Wlkp. — karafkę szklaną, ręcznie malowaną, w ozdobnej oprawie metalowej, z około poł. XIX w.

Ob. **BOLESŁAW ŁYSKAWA** z Grudziądza — deskę ze ściany szczytowej rozebranej chaty w Dragaczu z 1797 r.

Ob. **BERNARD WELSAND**, zamieszkały w Jabłonowie — dwa starodruki: uniwersał zwołujący Sejm w 1809 r. oraz odezwę Departamentu Bydgoskiego z 1807 r., a ponadto: 8 różnych monet z XIV—XIX w., w tym jeden solidus krzyżacki, grosz koronny Jana Kazimierza z 1660 r. i dwugroszówkę polską z 1767 r.

Ob. **JAN KERNSTEIN** z Grudziądza — trzy rysunki zabytków archeologicznych i dwie fotografie zabytków Grudziądza, wykonane w latach 1919 i 1920.

Ob. **WACŁAW KRYSZYM** z Grudziądza — żelazo na lisy; medal „Siły Zbrojne w Służbie Ojczyzny”; pugilares ze strzykawką lekarską z XIX w.

Ob. **MARIA ZAK**, zamieszkała w Białymborze, pow. Grudziądz — cierlicę do łamania lnu; szczotkę do czesania wytrzebanego włókna (współcześnie używane) oraz ul zw. koszka, pleciony ze słomy i lyka techniką spiralną, wykonany dla własnego użytku.

Ob. **ANTONI LASKOWSKI**, rolnik ze wsi Białybór — żelazne ozdobne okucie zamka z I poł. XIX w.

Ob. **ALBIN NOWICKI**, b. wieloletni mieszkaniec Grudziądza, obecnie zamieszkały w Rynie, pow. Giżycko — przekazał w imieniu swojej rodziny cenny dar w postaci bogatego księgozbioru oraz obraz olejny (scena batalistyczna) z około II poł. XIX w.)

<sup>1)</sup> Szczegółowe dane o tym darze znajdują się w poprzednim numerze „Informatora” str. 124—125.

Art. mal. KRZYSZTOF CANDER z Grudziądza — obraz olejny „Martwa natura z szachownicą”.

Uczeń JERZY MASLANKA, kl. Ib Technikum Mechanicznego w Grudziądzu, zamieszkały we wsi Wielkie Łunawy, pow. Chełmno — monetę miedzianą Adolfa Gustawa.

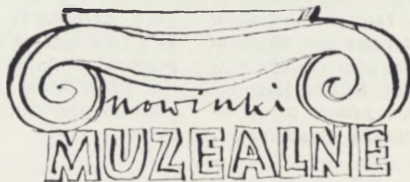
Uczeń ZDZISŁAW MUS, kl. VI Szkoły Podstawowej nr 6 w Grudziądzu — medal bity w brązie, wydany przez Izbę Przemysłowo-Handlową w Grudziądzu w okresie międzywojennym.

Ob. FRANCISZEK MAŁEK, zamieszkały w Szembruku, pow. Grudziądz — pięciokopiejkę miedzianą z 1790 r.

Uczeń JERZY ŁUŻYŃSKI, kl. V Szkoły Podstawowej nr 8 w Grudziądzu — krzyż brązowy za Monte Cassino, maj 1944, Nr 10—505, znalezionej na terenie starego miasta w Grudziądzu.

Dyrekcja Muzeum w Grudziądzu składa tą drogą wszystkim Ofiarodawcom wyrazy serdecznego podziękowania.

JOZEF BŁACHNIO



**POLSKA GRAFIKA W SZWECJI.** Dużym powodzeniem cieszyła się w Malmö (Szwecja) wystawa polskiej grafiki i wyrobów ludowych. Wystawa, którą obejrzało ogółem ponad 7.000 osób, połączona była ze sprzedażą eksponatów. Prezes Związków Muzeów w Malmö dyr. K. Karlsson podkreślił, że wystawa polskiej grafiki jest jedną z najciekawszych ekspozycji urządzonych w tym mieście na przestrzeni ostatnich lat.

**ZAGRANICZNY SUKCES POLSKIEGO FOTOGRAFIKA.** Duży sukces na Międzynarodowej Wystawie Fotograficznej w Brukseli odniósł młody polski fotografik Marian Gadzalski, który został nagrodzony złotym medalem za pracę pn. „Pociąg”. M. Gadzalski wyróżniony został także medalem na VIII Międzynarodowym Salonie Fotografiki w Hiszpanii za pracę pn. „Pogorzelnicy”.

**RZEZBA PICASSA DLA SZWECJI.** Kristinehamn — miasto szwedzkie nad brzegami jeziora Vaernern — otrzymało w darze od Picassa monumentalną rzeźbę w formie słupa z wyrzeźbionym na nim bożkiem i trzema abstrakcyjnymi „skrzydłami”. Jest to pierwsze miasto w Szwecji, które posiada monumentalną rzeźbę Picassa.





**TWÓRCZOŚĆ LUDOWA W ŁOWICKIEM.** W salach Muzeum Narodowego Oddział w Łowiczu czynna była interesująca ekspozycja pn. „Twórczość ludowa w łowickiem w okresie XX-lecia Polski Ludowej”. Organizatorami wystawy byli: Wydział Kultury Prezydium WRN w Łodzi, Prezydium PRN w Łowiczu, Spółdzielnia „Sztuka Łowicka” i Muzeum Narodowe Oddział w Łowiczu.

**POLSKA LUDOWA W FOTOGRAFII ARTYSTYCZNEJ.** W ramach obchodów XX-lecia PRL otwarta została w Muzeum w Częstochowie, przy współpracy Muzeum Historii Polskiego Ruchu Rewolucyjnego w Warszawie, wystawa pt. „Polska Ludowa w fotografii artystycznej.

## Z POMORZA

**SZTUKA LUDOWA WOJEWÓDZTWA BYDGOSKIEGO.** Pod takim tytułem otwarte w salonach wystawowych bydgoskich spichrzy wystawę obrazującą w sposób retrospektywny samorodną twórczość ludową naszego województwa. Składały się na nią: bogata kolekcja starych mebli, drobny sprzęt gospodarski, rzemiosło artystyczne, rzeźba ludowa, wyroby ze słomy, ceramika, tkactwo, a także materiały statystyczne i informacyjne, zaznajamiające zwiedzających z rozwojem sztuki ludowej, ewidencją cie-

**POKAZ ZBIORÓW MUZEUM W ELBLĄGU.** W połowie listopada br. udostępniono pokazującym Muzeum w Elblągu pokaz zbiorów, na który złożyły się: ikonografia miasta Elbląga, rzemiosło artystyczne i militaria.

**KULTURA MIESZCZAŃSTWA POLSKIEGO W XVII i XVIII WIEKU.** To tytuł wystawy otwartej w Muzeum w Jarosławiu przy współpracy Muzeum Narodowego w Krakowie. Uroczystość otwarcia ciekawej ekspozycji połączona była z koncertem dawnej muzyki polskiej w wykonaniu uczniów Państwowej Szkoły Muzycznej w Jarosławiu i Przemyślu.

**OGÓLNOPOLSKIE SYMPOZJUM MUZEOLOGICZNE.** W dniach 24—25 listopada 1964 r. obradowało w Muzeum Okręgowym w Toruniu ogólnopolskie sympozjum muzeologiczne, zorganizowane przez Zarząd Muzeów i Ochrony Zabytków Ministerstwa Kultury i Sztuki, a poświęcone dorobkowi naukowemu muzealnictwa polskiego w XX-leciu PRL. Po sympozjum, w dniu 26 listopada br., odbyła się uroczystość otwarcia Uniwersytetu Kultury przy Muzeum Okręgowym w Toruniu.

kawszych zabytków itp. Organizatorami wystawy byli: Ministerstwo Kultury i Sztuki, Kujawsko-Pomorskie Towarzystwo Kulturalne, Wydział Kultury PWRN w Bydgoszczy i Muzeum Etnograficzne w Toruniu.

**MARTWE NATURY ZDZISŁAWA NOWAKA.** Towarzystwo Przyjaciół Sztuki i ZPAP w Bydgoszczy zorganizowali w Małym Salonie Sztuki wystawę martwych natur młodego artysty-plastyka z Bydgoszczy — Zdzisława Nowaka, absolwenta ASP w Warszawie.

**RYUNKI TEATRALNE BARBARY JONSCHER.** W salach Biura Wystaw Artystycznych w Bydgoszczy czynna była interesująca wystawa rysunków teatralnych Barbary Jonscher, zorganizowana przez Kujawsko-Pomorskie Towarzystwo Kulturalne i Biuro Wystaw Artystycznych w Bydgoszczy.

**TWÓRCZOŚĆ STEFANA KOŚCIELECKIEGO I LUCJANA ZAMELA.** W salonach wystawowych BWA w Bydgoszczy udostępniono zwiedzającym wystawę twórczości dwóch młodych artystów toruńskich, absolwentów Wydziału Sztuk Pięknych UMK — Stefana Kościeleckiego,

który zaprezentował swoje malarstwo i Lucjana Zameła, który pokazał swą twórczość malarską i rysunkową. Wystawę zorganizowali: Związek Polskich Artystów Plastyków i Biuro Wystaw Artystycznych w Bydgoszczy.

**PLAKATY POLSKICH FILMÓW.** Muzeum Kujawskie we Włocławku zorganizowało wystawę plakatów polskich filmów z XX-lecia PRL. Znajdują się na niej najcenniejsze pozycje polskiego plakatu, niejednokrotnie nagradzane i wyróżniane. Wystawa, wzbudzająca duże zainteresowanie, czynna była od połowy listopada do połowy grudnia 1961 r.

(bos)

## WYDAWNICTWA *modernane*

- Acquerelli di Giacinto Gigante**, Napoli 1955 (dar Museo di S. Martino, Napoli).  
**Ausstellung des Verbandes Bildender Künstler Deutschlands Bezirk Rostock**, Rostock 1963 (dar Kulturhistorisches Museum, Stralsund).  
**Bolletino dei Musei Civici Veneziani**, 1960, N. 3—4, Annata V, Venezia 1960 (dar mgra Zbigniewa Czerskiego).  
**Bolletino del Museo Civico di Padova**, 1961, N. 1, Annata L, Padova 1962 (dar Museo Civico di Padova).  
**Bolletino del Museo Civico di Padova**, 1961, N. 2, Annata L, Padova 1963 (dar j. w.).  
**Il "Dono" di Carlo Grassi al Comune di Milano in Memoria del Figlio Gino**, Milano 1962 (dar Comune di Milano).  
**Jan Slaviček**, **Ausstellungs-Katalog**, Berlin 1963 (dar mgra Zbigniewa Czerskiego).  
**La Donazione Alfonso Marino**, Napoli 1957 (dar Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte).  
**La Sala Toma**, Napoli 1962 (dar j. w.).  
**L'incisione Polacca Contemporanea**, Venezia 1962 (dar mgra Zbigniewa Czerskiego).  
**Materialy Starożytny**, tom IX, Wrocław 1963, Ossolineum (dar Państwowego Muzeum Archeologicznego w Warszawie).  
**Molajoli Bruno — Il Museo principe diego Aragona Pignatelli Cortes**, Napoli 1962 (dar Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte).  
**Mostra dell'Antica maiolica Abruzzese Catalogo**, Napoli 1955 (dar Soprintendenza alle Gallerie e alle Opere d'Arte della Campania, Napoli).  
**Mostra di Bozzetti Napoletani del'600 e'700**, Napoli 1947 (dar Museo di S. Martino, Napoli).  
**Mostra di disegni di Tadeusz Kulisiewicz**, Venezia 1961 (dar mgra Zbigniewa Czerskiego).

**Neue Museumskunde**, Jahrgang 6, Heft 1, 1963, Leipzig 1963 (dar Kaethe Rieck, Kulturhistorisches Museum — Stralsund).

**Per i Monumenti d'arte danneggiati dalla Guerra Nella Campania**, Napoli 1944 (dar Soprintendenza alle Gallerie e alle Opere d'Arte della Campania, Napoli).

**Picasso, gravures 1924—1962**, Lunéville 1963 (dar mgra Zbigniewa Czerskiego).

**Quintavalle Augusta Ghidiglia — La Galleria Nazionale di Parma**, Parma 1960 (dar Soprintendenza alle Gallerie e alle Opere d'arte Medioevali e Moderne per le provincie di Parma e Piacenza).

**Rassegna mensile di disegni delle Raccolte del Museo di S. Martino**, Napoli 1953 (dar j. w.).

**XXXII Wystawa Ogólnopolskiej Grupy Artystów Plastików „Zachęta”**, Warszawa 1963 (dar art. mal. Szczepana Skorupki).

**Vienne Gabrielle — Kupka**, Paris 1958 (dar Musée National d'Art Moderne, Paris).

**Wiadomości Archeologiczne**, tom XXIX, z. 3, Warszawa 1963 (dar Państwowego Muzeum Archeologicznego w Warszawie).

**Wystawa rzeźby i malarstwa Zofii Woźnej**, Warszawa 1963 (dar CBWA w Warszawie).

**Wystawa włoskiego wzornictwa przemysłowego**, Warszawa 1963 (dar CBWA w Warszawie).

**Wystawa w stulecie Powstania Styczniowego 1863—1963**, Warszawa 1963 (dar Muzeum Historycznego m. st. Warszawy).

**Zabytki województwa bydgoskiego w akwariach i drzeworytach Jerzego Gnatowskiego (folder)**, Bydgoszcz 1963 (dar KPTK w Bydgoszczy).

**Z pradziejów regionu częstochowskiego, Materiały Pierwszej Konferencji Archeologicznej**, Częstochowa 1962 (dar Muzeum w Częstochowie).



---

Redaguje Kolegium w składzie: Zbigniew Czerski (przewodniczący), Bożena Sikorska-Nowacka (sekretarz), Józef Błachnio, Marian Tuszyński, Bolesław Zacharek (członkowie).

Wydawca: Muzeum w Grudziądzu, ul. Wodna 3/5, tel. 31-39.

Nakład 700 egzemplarzy

---