

Jan Muszyński

PONOWNIE O PLASTYKACH

Minęło dziesięć lat od opublikowania przez Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej pracy na temat naszego miasta jako ośrodka kulturotwórczego (*Zielona Góra jako ośrodek kultury* pod redakcją Edwarda Hajduka, Zielona Góra 1987). Przedstawiony w poniższym szkicu materiał ukazujący środowisko zielonogórskich plastyków nawiązuje do artykułu mojego autorstwa, zamieszczonego w cytowanej pracy. Nie jest on jednakże powieleniem zawartych tam myśli ani też multiplikacją tamtych informacji. Nawiązując merytorycznie do tamtego tekstu, wzbogacono go o sądy i przemyślenia pracowników różnych urzędów profesjonalnie związanych z grupami twórczymi oraz instytucjami kultury w Zielonej Górze.

Od wielu lat istnieje zamiar napisania monografii o ruchu plastycznym na Środkowym Nadodrzu. Myśl ta powtarza się za każdym razem w związku z okrągłymi rocznicami: przybycia pierwszych osiedleńców-plastyków na teren województwa albo powstania pierwszych formalnych organizacji zrzeszających malarzy. Uwzględnia się także, poszukując daty granicznej, pierwsze znaczące wystawy poświadczające istnienie artystów w Zielonej Górze. Każda z tych rocznic zdaje się odpowiednim powodem do podjęcia takiego przedsięwzięcia, lecz jak na razie monografia pozostaje w sferze niezrealizowanych zamierzeń. W okresie od pojawienia się pracy *Zielona Góra jako ośrodek kultury* do dnia dzisiejszego nie ukazało się opracowanie, które mogłoby sprostać monograficznym aspiracjom.

W roku 1994 ukazał się druk zwarty *Plastyczne narracje*, który towarzyszył wystawie z okazji 40-lecia ZPAP w Zielonej Górze. Rozmowę o historii i dniu dzisiejszym zielonogórskiego środowiska przeprowadził w sierpniu 1994 r. Jan Muszyński. Zaznaczono na wstępie, że zielonogórskie Muzeum rok 1995 poświęca plastyce lubuskiej, że w roku 1995 minie pół wieku od przyjazdu pierwszych artystów do polskiej Zielonej Góry oraz czterdzieści lat od czasu, gdy plastycy zorganizowali swoje przedstawicielstwo w Związek Polskich Artystów Plastyków. Katalog wydany z tej okazji, a przede wszystkim „rozmowa” na temat sztuk plastycznych może stać się przyczynkiem do stale oczekiwanej realizacji monografii tego środowiska. Monografia to także sprawa ambicji, gdyż najbliższe środowiska takie opracowania posiadają.

Czasy pionierskie artystów, pierwszych przybyszów, i okres heroicznej walki plastyków o byt zostały już opisane. Proces organizacji został już zakończony. Wydano na ten temat wiele szkiców, opracowań przyczynkarskich, a informacje dotyczące wszelkich objawów życia znalazły się w dziesiątkach katalogów. Z okazji jubileuszowej wystawy, na której znalazło się 250 prac 92 autorów, postanowiono przeprowadzić „rozmowę” w zespole fachowców, którzy stykali się ze środowiskiem przez te dziesięciolecia z racji stanowisk służbowych. „Rozmowę” tę przeprowadzono także z potrzeby serca. Uporządkowana przez socjologa kultury „rozmowa” może stać się materiałem do badań nad funkcjonowaniem instytucji kultury w Zielonej Górze. Została ona sprowokowana w takiej formie, aby na temat środowiska plastyków wypowiedzieli się, niejako za plecami twórców, urzędnicy administrujący kulturą. Ich doświadczenie i wiedza wynika z codziennej praktyki zawodowej oraz z długoletnich przyjaźni, chociaż nie zawsze racje obu stron były łatwe do pogodzenia.

„Rozmowa” pozbawiona jest teoretycznych koncepcji z dziedziny kultury. Brak jej także metodologicznego uporządkowania przy podejmowaniu zbliżonych, aczkolwiek różnych spraw. Jest za to kopalnią wiedzy, poglądów, anegdot i refleksji nad życiem i twórczością zielonogórskich artystów. Podjęto także próbę oceny ich dokonań pod kątem wartości artystycznych oraz przynależności do różnych szkół przez wskazanie na uczelnie i pedagogów, u których studiowali. Z tego powodu wartość „rozmowy” zasługuje na uwagę, tym bardziej że jest to już w tej chwili ważny materiał źródłowy ze względu na dobór personalny rozmówców.

W zainicjowanej i przeprowadzonej przeze mnie „rozmowie” udział wzięli: Barbara Fijałkowska — długoletni dyrektor Wydziału Kultury i Sztuki Urzędu Wojewódzkiego, Leszek Kania — komisarz wystawy, kierownik Działu Sztuki Współczesnej, aktualnie zastępca dyrektora Muzeum, Stanisław Kowalski — historyk sztuki, długoletni Wojewódzki Konserwator Zabytków, Mieczysław Łapanowski — dyrektor Biura Wystaw Artystycznych, obecnie Wiceprezydent Miasta, Wiesław Myszkievicz — długoletni dyrektor Biura Wystaw Artystycznych, obecnie starszy kustosz Muzeum, Iwona Peryt-Gierasimczuk — historyk i krytyk sztuki, obecnie Wojewódzki Konserwator Zabytków, Józef Weber — długoletni dyrektor PP PSP, w czasie, kiedy prowadzona była „Rozmowa”, dyrektor ZPAP „Pro Arte” w Zielonej Górze. Konkluzją towarzyszącego jubileuszowi środowiska wydawnictwa jest ponowna i któraś z kolei sugestia opracowania monografii. „Jest jednak pytanie — o jaką monografię chodzi? Taką z życiorysami ożywionymi anegdotą i wykazem dzieł, czy oceniającą również dorobek twórczy? Na tę drugą wersję jeszcze chyba za wcześnie. Może na 50-lecie Związku?” (S. Kowalski, *Plastyczne narracje...*, s. 61). Siłą rzeczy materiał tu przedstawiony jest konsekwencją tego postulatu.

Trzeba przypomnieć, że Zielona Góra była małym prowincjonalnym miastem. Osadnicy, którzy przyjeżdżali do Zielonej Góry w 1945 roku, nie przypuszczali nawet, że za pięć lat miasto to zyska rangę stolicy województwa. Początki były trudne i dla wszystkich prawie jednakowe. Dzielili los osiedleńców na Ziemiach Zachodnich i Północnych. Tomy pamiętników napisano o niemal przysłowiowych walizkach, oczekiwaniu na rychły powrót na ojcowiznę i powolnym wtapianiu w nową przestrzenną rzeczywistość. Po pięćdziesięciu latach wyblakły trudności, zapomniano o spektakularnych działaniach liderów organizacyjnych środowiska, zatarła się prawie zupełnie pamięć o tym fakcie, że kiedyś miasto miało tylko siedem ulic w obrębie murów miejskich i rozbudowane w wielkiej skali przedmieście. Dzisiaj istnienie dwóch wyższych uczelni, Filharmonii, Teatru, Muzeum i jednej z najlepiej wyposażonych bibliotek wojewódzkich traktuje się jako rzecz normalną, jako proces, który dokonał się sam w sobie, a wygląd Zielonej Góry z jej Palmiarnią jako sprawę oczywistą. Pisać o środowisku plastycznym w naszym mieście to jednak myśleć o historii, o ciągu wydarzeń, o społeczności, która stworzyła „na surowym korzeniu” polską kulturę, naukę i cywilizację. To także refleksja o duchu tego miasta. Historia przeciwstawiła wielowiekową historię niemieckiego miasta ostatniemu pięćdziesięcioleciu z dramatyczną cezurą roku 1945. Zdolność ludzkiego ducha do kształtowania życia społecznego nawet w najtrudniejszych warunkach zezwoliła na zrośnięcie się odrębnej tradycji i kultury w jedną społeczność. Miasto jako terytorium pozwoliło połączyć rozległe odcinki czasowe w jedną wspólną przestrzeń ludzi współczesnej Europy.

Specyfiką Zielonej Góry jest jej położenie w niecce otoczonej łagodnymi wyniesieniami. W XVIII wieku miasto posiadało trzy przedmieścia, Górne, Dolne i Nowe. W roku 1800 wymieniano już sześć przedmieść związanych organicznie z miastem, a w 1981 roku nadano urzędowe nazwy szesnastu osiedlom tworzącym jeden organizm miejski. To wszystko razem to Zielona Góra. W średniowieczu budowano miasto zapewne tylko dla tysiąca z górą mieszczan. W czasach nowożytnych przekroczyło liczbę dwudziestu tysięcy. W połowie naszego wieku statystyki zbliżały się do stu tysięcy mieszkańców. Na progu trzeciego tysiąclecia zapewne przybędzie tylu, że stan przekroczy sto pięćdziesiąt tysięcy ludzi w miejscu, które nigdy nie liczyło się z takim awansem urbanistycznym. Ostatnio Instytut Zachodni wydał pozycję zbiorową, w której zamieszczono artykuł Profesora Władysława Korcza. Książka wyszła w kilka dni po Jego śmierci. Oto ostatni akapit z tego opracowania: „Myślę, że pielęgnując pamięć o dokonaniach niemieckich i szanując niemieckie dzieła o nieprzemijającej wartości, tak, żeby uniknąć jednostronnej oceny odległej niekiedy przeszłości, mamy jednocześnie prawo oczekiwać ze strony niemieckiej obiektywnego spojrzenia na polski dorobek kulturowy na Ziemiach Zachodnich i Północnych w minionym pięćdziesięcioleciu” (W. Korcz, *Schönaichianum — gimnazjum w Bytomiu Odrzańskim*, [w:] *Wokół niemiec-*

kiego dziedzictwa kulturowego na Ziemiach Zachodnich i Północnych, Instytut Zachodni 1997 s.116-126).

W nazwach ulic — jak mówią poeci — przegląda się czas. Prawdą jest, że nazwy oswiają z miejscem zamieszkania. Wojny i rewolucje kreują nowych bohaterów, obalają pomniki, popiełają miasta, przemieszczają lub likwidują całe narody, lecz są bezsilne wobec świadomości tradycji i historii.

Do Zielonej Góry wraz z przyjazdem pierwszych artystów malarzy przywędrowali ludzie nie tylko z akademickim wykształceniem, ale także z kulturalną tradycją z okresu międzywojennego i świadomością wyrządzonej krzywdy. Wojna to nie tylko dramatyczna przerwa w ich artystycznych życiorysach. Tutaj przyszło im kontynuować rozpoczęte w innych czasach dzieło. Trzeba także zaznaczyć, że ogólnie na terenach Ziem Odzyskanych malarze pracowali w gorszych warunkach aniżeli w wyzwolonej Polsce. Pozbawieni byli jakiegokolwiek zaplecza w postaci szkół artystycznych, nauczycieli akademickich, krytyków plastycznych, działali bez galerii i muzeów. Na stworzenie tej infrastruktury poświęcili swój czas ze szkodą dla dokonań artystycznych. To także były koszty, które trzeba wliczyć do rachunku ich osiągnięć.

Pierwsza grupa malarzy nie miała jednolitego wyrazu ideowego. Artyści kończyli różne szkoły i hołdowali różnym kierunkom. Ich kontakty zaowocowały powołaniem kabaretu „Zielony kot”, wspólnej pracowni, wręcz klubu dyskusyjnego, lecz twórczość ich pozostawała „osobną”. Poświadcza to zorganizowana w Gorzowie w 1947 roku pierwsza wystawa, w której uczestniczyło także dziesięciu nieprofesjonalistów. Zaprezentowano na niej 160 prac o bardzo zróżnicowanej kondycji artystycznej. Niewiele od tego odbiegali autodydakci, którzy już wcześniej uprawiali malarstwo z potrzeby serca.

Stefan Brunné, który osiedlił się w Sulęcinie, urodził się w 1905 r. w Petersburgu. Studiował w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie w pracowniach prof. prof. K. Tichego i F. S. Kowarskiego. Monochromatyczne akty i martwe natury poświadczały biegłość warsztatową i szacunek do późnej twórczości Cezanne'a.

Jan Korcz, urodzony w Samborze w roku 1905, studiował w Warszawie na Państwowym Wyższym Kursie Rysunku, w Szkole Sztuk Pięknych im. W. Gersona, w Prywatnej Szkole Sztuk Pięknych K. Krzyżanowskiego i w Państwowym Instytucie Rysunku i Prac Ręcznych. W 1945 roku osiadł w Gorzowie. W malarstwie nawiązywał do nurtu kolorystycznego.

Juliusz Majerski ur. w 1908 w Kałuszu pod Stanisławowem, studia skończył w roku 1932 w Szkole Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego w Poznaniu w pracowni prof. Wronieckiego. Początkowo był realistą. Późna abstrakcyjna grafika i rysunki pozwalają zaliczyć go do nurtu wręcz surrealistycznego. Fantazyjne rysunki piórkami o tematyce kosmicznej wykazują drobiazgowość i precyzję, których jednak ostateczny efekt nie mógł zadowolić artysty.

Wiesław Müldner-Nieckowski urodził się w 1915 r. w Zatorze. Studiował przed wojną w Akademii de la Grande Chaumiére w Paryżu i w Państwowej Szkole Sztuk Plastycznych w Poznaniu. W roku 1961 uzyskał dyplom na Wydziale Architektury Wnętrz. Jego malarstwo z końca lat czterdziestych nawiązuje do nurtu kolorystycznego, jest jednak wyciszone i stonowane. Rysunki piórkami zdradzają znajomość warsztatu, począwszy od Van Gogha po Matisse'a. W rzeźbie preferował tendencję realistyczną, w medalierstwie treści metaforyczne i symboliczne. W tej dziedzinie jest wybitnym nowatorem. Wielka postać, nie doceniana w sztuce polskiej.

Stefan Słocki urodził się w Uscieczku pod Zaleszczykami. Prywatnie uczył się do roku 1932 pod kierunkiem malarzy krakowskich S. Blondera i L. Lewickiego, następnie w Akademii

Sztuk Pięknych w Krakowie w pracowni grafiki u prof. Wojnarowskiego. Uprawiał abstrakcję geometryczną z pogranicza rzeźby i malarstwa, rysunki realistyczne i abstrakcyjne, a także planszowe malarstwo socrealistyczne. Podejmował także próby portretowe i udane metaforyczne tematy związane z muzyką.

Ziemowit Szuman urodził się w Gołuchowie w 1901 roku. Studiował prywatnie u prof. S. Kamockiego i w Academié de la Grande Chaumiére w Paryżu w latach 1927-1929 w pracowni A. E. Friesza. W malarstwie nawiązywał do fowizmu, polskiego koloryzmu i abstrakcji. W 1945 roku osiedlił się w Gorzowie. W 1956 zamieszkał w Szczecinie, gdzie zdobył uznanie jako wybitny pedagog i twórca kontynuujący międzywojenną koncepcję malarzy z tak zwanego Komitetu Paryskiego.

Włodzimierz Trofimow urodził się w 1894 roku w Petersburgu. Osiedlił się w 1945 roku w Lubsku. Studiował w Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu pod kierunkiem prof. prof. I. Riepina i W. Sierowa. Od 1922 roku członek Towarzystwa Artystów Poznańskich. Uprawiał sztukę realistyczną, zgodną z doktryną pieriedwiżników.

Działalność wyżej wymienionych malarzy jest już ostatecznie zamknięta. W powyższym zestawieniu pominięto kilka osób, jako że nie zachowała się ich twórczość albo nie odegrali znaczącej roli w życiu artystycznym i organizacyjnym grupy zielonogórskich plastyków, z którymi jest związany tak zwany pionierski okres.

W latach pięćdziesiątych przybyła potężna grupa stypendystów z Krakowa i Warszawy. Rozpoczął się nowy okres w życiu kolonii artystów. Ich efekty zostały dostrzeżone przez krytyków, początkowo w sensie negatywnym, był to bowiem czas „wdrażania” doktryny realizmu socjalistycznego, sztuki będącej „narodową w formie i socjalistyczną w treści”. W „rozmowie” (*Plastyczne narracje...*, s. 9) Leszek Kania o tym czasie mówi: „nie było na tym terenie plastyków [...] których twórczość w pełni odzwierciedlała główne ideologiczne przesłania sztuki tego czasu [...] Niewiele się zachowało u nas tych prac. Te, które mamy, mają raczej charakter otaczającej rzeczywistości. Często jedynie tytuły świadczą o czasie, w którym obrazy te powstawały. Zresztą czytając relacje z ówczesnych wystaw nagminnie można spotkać się z zarzutami recenzentów, którzy wytykali artystom brak zaangażowania politycznego i bezideowość”. Omówienia wystaw dostarczał „Gazecie” ówczesny dyrektor Muzeum Michał Kubaszewski i był to raczej głos lojalnego urzędnika, funkcjonariusza państwowego, aniżeli historyka sztuki czy krytyka.

„Zapotrzebowanie” na sztukę socrealistyczną było z góry zaplanowane. „Syn ubogiego szewca” Michał Sawicki, o czym doniosła „Gazeta”, sugerując opiekę nad twórcą, wykonał monumentalne dzieła 4 x 2 m do sali Komitetu Powiatowego PZPR w Zielonej Górze. Były to głowy czterech klasyków marksizmu-leninizmu, ze znaczka pocztowego. Popelniał także kopię obrazu Gierasimowa „Lenin na samotnej wyspie” oraz obraz-plakat „Chłop i robotnik” jako symbol sojuszu. Walery Kozłow z Nietkowic (ur. w 1890 roku w Kijowie), który w latach 1922-1927 studiował rzeźbę w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie pod kierunkiem prof. X. Dunikowskiego, „wyznał” redaktorce „Gazety Lubuskiej”, że pracuje nad cyklem obrazów „Spółdzielnia produkcyjna”, a powodem tego przedsięwzięcia „był referat wygłoszony przez

towarzysza Bieruta na VII Plenum KC PZPR". Ślad pozostał jedynie w „Gazecie”, gdyż dzieło raczej nie zostało rozpoczęte, nie zachował się bowiem jakikolwiek ślad.

W roku 1953 Klemens Felchnerowski (Klem) zamieścił w „Gazecie” omówienie wystawy poznańskiego artysty, które dzisiaj brzmi jak parodia krytyki „po linii i na bazie”:

[...] artysta przyjmuje jako jedynie słuszną — twórczą metodę realizmu socjalistycznego [...] odrzuca wszelkie formalistyczne i estetyzujące burżuazyjne teorie w dziedzinie malarstwa i rzeźby i wchodzi na odkrywczą drogę poznania i wyrażania świata i jego zjawisk społeczno-ekonomicznych i politycznych. Z dłutem i piórem w ręku przystępuje [...] do walki o realizację zadań naszego Planu 6-letniego, wolności ludów kolonialnych, do walki o pokój, [...] szuka tematów [...] w socjalistycznym budownictwie [...] w pracy robotnika i chłopca [...] rysuje największych ludzi naszej epoki, czerpie pełną garścią z historii rewolucyjnego ruchu w Polsce [...] na specjalne wyróżnienie oryginalnie ujęty portret Józefa Stalina [...] portrety studentów koreańskich oraz Ethel i Juliusza Rosenbergów [...] dobry rysunek chłopca średniorolnego, portrety Małgorzaty Fornalskiej i Jana Turlejskiego [...] szkic „Brygady przy martenie”, „Żądamy Pokoju”, „Na zebraniu gminnej rady narodowej” (J. Muszyński 1988, s. 25).

Klem Felchnerowski, magister sztuki, konserwator i malarz przede wszystkim, związany był początkowo z koloryzmem, następnie z ekspresjonizmem abstrakcyjnym, sztuką informel i technikami kompozycji automatycznej. Wyzwolił się od ograniczeń tasyzmu, monochromatyzmu, wzbogacił strukturę obrazu o materie spoza technik czysto malarskich, tkaniną, futrem, ziarnem. Kontrolował procesy wynikłe z doświadczeń fakturalnych i kolorystycznych. W roku 1972 sformułował własną koncepcję twórczej metody kontrolowanej podświadomości, którą określił jako kopoizm. Należy przypuszczać, iż owa cytowana recenzja była popisem „teoretyka marksizmu”, który w swojej pracy dał dowód absolutnego zlekceważenia tych „słuszných założeń”.

Zazwyczaj jednym tchem wymawia się obok Klema, człowieka pełnego fantazji, **Mariana Szpakowskiego** — wyciszonego i z najwyższą powagą traktującego twórczość absolwenta Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, animatora wielu przedsięwzięć artystycznych, współorganizatora „Złotego Grona” i grupy międzynarodowej „Krağ”. Zarówno „Złote Grono”, jak i wspomniana grupa doczekały się nie tylko literatury przedmiotu (aczkolwiek stale jeszcze w formie przyczynków), ale także uznania wśród krytyków metropolii warszawskiej, co w czasach realnego socjalizmu było równoznaczne z uznaniem przez władze (jeśli nie podejmowano tematu, znaczyło, że zjawisko artystyczne w ogóle nie istnieje). Imprezy „Złotego Grona” opracowane zostały także w pracy magisterskiej pod kierunkiem prof. Hieronima Szczegóły. Autorką była Danuta Cyganek, studentka WSP w Zielonej Górze, kustosz muzeum w Dziale Sztuki Współczesnej. Dariusz Stankiewicz, także pod kierunkiem prof. Szczegóły, podjął temat pracy magisterskiej związany z twórczością Klemensa Felchnerowskiego. Obie te prace są nadzwyczaj pozy-

tywnym przykładem wspólnego rozwiązywania przez uczelnie i muzealników problematyki związanej ze sztuką współczesną.

Stale jeszcze Zielona Góra nie dorobiła się krytyki artystycznej na miarę inicjatyw w tym zakresie naszego miasta. Od połowy lat pięćdziesiątych środowisko jako całość uzyskuje jednak szereg pozytywnych odnotowań w prasie centralnej: „Malarstwo abstrakcyjne artystów nadodrzańskich jest bogatsze i bardziej interesujące od malarstwa abstrakcyjnego Warszawy. Stanowi o tym siła ekspresji, dobry czytelny kolor, techniczne opanowanie warsztatu [...] to ciekawe poszukiwania artystów nad wypracowaniem swojej indywidualności i nowych, lepszych środków wyrazu artystycznego” (K. Gałczyńska, „Kurier Polski”, V 1959); „W Zielonej Górze znalazł siedzibę jeden z najważniejszych Oddziałów Związku Plastyków. Widziałem pokaz ich ostatnich prac i stwierdzić mogę bez przesady, że przeniesione do »Krzywego Koła« w Warszawie czy do krakowskich »Krzysztoforów« obrazy takich malarzy zielonogórskich, jak Szpakowski, Roszak i Felchnerowski, byłyby w godnym towarzystwie z pracami wybitnych nowatorów stołecznych i krakowskich” (J. Przyboś, „Argumenty” 17-24 XII 1961); „Szpakowski, Rojowski, Felchnerowski, Falkiewicz [...] uprawiają malarstwo w zdecydowany sposób eksperymentujące; łączy ich — zaryzykujemy to twierdzenie — pewne wspólne pojęcie romantyki koloru, gwałtownych i patetycznych zestawień formy — sprawy niezbyt jeszcze wyraźne, zarysowujące się dopiero” (A. Oseka, „Polska” 1964, nr 1).

Obok uwag dotyczących środowiska krytycy ogólnopolscy (Bożena Kowalska, Jerzy Madeyski, Andrzej Matynia, Jan Puget, Alfred Ligocki, Antoni Dzieduszycki, Maciej Gutowski, Adam Radajewski, Wojciech Krauze, Andrzej Skoczylas, Remigiusz Zborowski, Anka Ptaszkowska, Andrzej Haegenbarth, Zbigniew Makarewicz, Andrzej Krzysztof Waśkiewicz) poświęcili wiele przyjaznych słów i uznania, wyrażanych w licznych katalogach, które towarzyszyły indywidualnym wystawom organizowanym przez Biuro Wystaw Artystycznych i Muzeum w Zielonej Górze.

Aż do czasu kompromitacji polityki państwa ingerującej w podejmowanie tematów przez twórców, jak również w formę dzieł, artyści środowiska zielonogórskiego „są przykładem umiejętności obrony swych artystycznych poglądów”, uważa Wiesław Myszkiwicz (*Plastyczne narracje...*, s. 10). Potwierdzają to nie tylko wypowiedzi plastyków, ale przede wszystkim ich twórczość, która jest ostatecznym powodem do takich wniosków.

Nie można twierdzić, że socrealizm to degradacja kulturowa dla każdego artysty, gdyż zachowały się dzieła z tego okresu, które wytrzymały próbę czasu. Nie mamy jednak takiego przykładu pochodzącego z twórczych dokonań artysty związanego ze środowiskiem zielonogórskim. A przecież byli to stypendyści Ministerstwa Kultury i Sztuki i po to właśnie państwo ich wspomagało, aby realizowali politykę partii ogłoszoną przez Włodzimierza Sokorskiego w Szczecinie, na Ogólnopolskim Zjeździe Polskich Artystów

Plastyków w 1949 roku. Także impreza teoretyczno-wystawiennicza „Złote Grono” nie spełniła tego zadania, choć skutecznie przyczyniła się do odrzucenia sformułowania Józefa Cyrankiewicza, że Zielona Góra jest białą plamą na kulturalnej mapie naszego kraju. Jak to się działo i co było powodem, że przygotowywane partyjne scenariusze się nie sprawdzały? Wyjaśnianie tego problemu działalnością dysydentów staje się dziś już niewystarczające. Dlaczego właśnie artyści malarze potrafili wywalczyć tak istotny margines swobody od słynnego „Arsenału”, wystawy towarzyszącej Międzynarodowemu Zlotowi Młodzieży w roku 1955?

Legendę do tej ekspozycji dorobiono później, w założeniu miała pokazywać zaangażowanie młodych w walkę o pokój i życie w przodującym ustroju. Klemens Felchnerowski uczestniczył w komisji przyjmującej prace do wystawy. Jury polityczne przejrzało prace zakwalifikowane do pokazu, nie odrzucając jednak tych, które później okazały się niezwykle krytyczne w odniesieniu do systemu i kontrowersyjne artystycznie. Uczestniczył też w „Arsenale” obok Klema Felchnerowskiego Marian Szpakowski. Sądzę, że wyjaśnienia i próby powstające po czasie, niejako na zamówienie polityczne, niewiele mają wspólnego z prawdą.

Marian Szpakowski jest jak dotąd jedynym zielonogórskim artystą, którego nazwisko pojawia się w opracowaniach dotyczących powojennej sztuki polskiej. Mam na myśli książki: Janusza Boguckiego, Ireny Jakimowicz, Bożeny Kowalskiej, Andrzeja Olszewskiego i Aleksandra Wojciechowskiego. Jest jedynym naszym twórcą, którego prace znajdują się także w licznych zbiorach państwowych. Jego dzieła posiadają między innymi Muzea Narodowe w Warszawie, Krakowie, Poznaniu, Wrocławiu, Gdańsku [...] Stałe poszukiwał. Zaczynał od postimpresjonistycznych portretów, przeszczepił na grunt zielonogórski tasyzm, później przez kilka lat uprawiał monochromatyczne fakturalne malarstwo materii. Pokazywał te obrazy w miejscach, gdzie skupiała się czołówka plastycznej awangardy — w warszawskiej galerii „Krzywego Koła”, w poznańskiej „odNowa”. Osiągnął własny styl, był wyróżniany i nagradzany [...] A jednak w połowie lat sześćdziesiątych zdecydował się na radykalne odejście od dotychczasowego sposobu artykulacji, koncentrując się na poszukiwaniach konstruktywistycznych [...] [jako jedyny z taką konsekwencją realizujący ten zamysł — przypis J. M.]. W ascetycznej, geometrycznej formie potrafił przekazać dramat, dynamikę, ruch. Te cechy podkreślali krytycy Jerzy Madeyski, Barbara Majewska. Bożena Kowalska stawia go w rzędzie czołowych polskich twórców abstrakcji geometrycznej. Jego przedwczesne odejście było ogromną stratą. Wraz z Nim umarło „Złote Grono” — najważniejsza Jego inicjatywa (L. Kania, *Plastyczne narracje...*, s. 36).

Na śmierć „Złotego Grona” złożyły się ponadto, a może przede wszystkim wydarzenia natury politycznej. Miejscowe środowisko w ten sposób protestowało przeciwko polityce kulturalnej w kraju, a później, podczas stanu wojennego i po nim, reaktywowanie tej imprezy stało się niemożliwe. Przyznając słuszność tezie Leszka Kani, odnieść ją można do zaangażowania Szpakowskiego w organizację imprezy, troski o wyraźny kierunek merytoryczny i zapobiegliwości o referentów, krytyków i gości. On uratował od uwiądu „Złote Grono”. Środowisko częściowo podzielało pogląd, że służy ono krytyce ogólnopolskiej, uwiarygadnia „tolerancyjną politykę partii” i niewiele

wnosi (poza możliwością dyskusji) do spraw Zielonej Góry, tym bardziej że w części teoretycznej imprezy brało udział tylko kilku naszych malarzy. „Opozycja” lansowała także pogląd, że nie docenia się środowiska zielonogórskiego mimo ogromnego wysiłku finansowego i techniczno-organizacyjnego.

Lukę po „Złotym Gronie” ma wypełnić Biennale Sztuki Nowej, organizowane przez artystę malarza, adiunkta WSP Zenona Polusa z poparciem władz wojewódzkich, samorządowych, a przede wszystkim Instytutu Sztuki i Kultury Plastycznej Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Zielonej Górze. Ta impreza interesuje przeważnie młodszą generację, tych, którzy przybyli do naszego miasta na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. Biennale Sztuki Nowej poprzedziło zorganizowanie „Laboratorium Młodych” z udziałem artysty malarza i teoretyka Zbigniewa Szymaniaka. Obie imprezy należały do ważnych manifestacji ogólnopolskich. Kolejne edycje Biennale zapowiadają oprócz tradycyjnie pojmowanej sztuki ciekawe przedsięwzięcia z zakresu instalacji, performance; są poświadczeniem przemian, jakie dokonują się w polskiej plastyce. Warto zauważyć, że młodzi związani z Instytutem Sztuki i Kultury Plastycznej WSP mają poparcie pedagogów, głównie wywodzących się z Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu.

Podobnie, jak plastycy w drugiej połowie lat pięćdziesiątych wytyczali trakty wolności w sztuce, najmłodsze pokolenie, wśród którego jest kilku urodzonych zielonogórczyków, bez kompleksów prowincji wpisuje się spontanicznie we współczesne działania artystyczne. Z twórczości czerpie nie tylko satysfakcję, ale także radość życia.

Każde nowe, dręczące zjawisko zapisuję w swojej Kronice. W ten sposób jakby rozprawiam się z niepokojem, który dotyczy nowych, nie od razu pojętych i zrozumiałych zjawisk. Z okazji pierwszego Biennale Sztuki Nowej (21-23 XI 1985 r.) odnotowałem:

O ile nawet w przyszłości niewiele by pozostało po pierwszym Biennale, to nawet przez sam fakt, że impreza ta powstała w Zielonej Górze, zyskaliśmy pewną przydatną na przyszłość cezurę czasową, dotyczącą wydarzeń plastycznych w kraju. Młodzi artyści z wielu ośrodków zebrałi się, aby donośnym głosem oznajmić i zmanifestować brutalnie swoje istnienie.

Poszukiwanie własnego obszaru właśnie w tym widocznym i z całą premedytacją organizowanym rozdźwięku między nimi a pokoleniem starszych niejako akademików daje podstawy, aby zauważyć tę manifestację. Jej zasięg i liczebność, niezależnie od efektów artystycznych, nie pozwala przymknąć oczu na to wydarzenie. Innowacyjność nie zawsze była na miarę zamierzonego programu, a jej wyniki przywoływały dość często na pamięć wydarzenia, które w innych obszarach były udziałem dadaistów czy zrodzonych z części tego ruchu surrealistów. Rewolucyjność młodych, ich wyobraźnia, imaginacja, fantazja zapewne wynoszone są przez takie przymiotniki, jak dynamiczne i kreacyjne. Jerzy Ludwiński po występie programowo-oratorskim jednego z uczestników skomentował rzecz następująco: „Przypomina mi pan faceta, który w gorzelni zakłada konspiracyjną bimbrownię”.

Doniosłość Biennale zostanie zweryfikowana przez czas, a roli, jaką odgrywa Jerzy Ludwiński przy promowaniu nowych zjawisk w sztuce, nie sposób przecenić. Moje akceptacje zaś wywodzą się z dosyć konserwatywnego

muzealnego poglądu — widzę to, co wiem. Użyteczność takich odczuć przy dzisiejszym szaleństwie twórczym jest raczej słaba.

LITERATURA

- CZEJAREK K., Pamięci Müldnera-Nieckowskiego, „Życie Literackie” 1983, nr 4.
 FELCHNEROWSKI A., Malarstwo materii. Obrazy z lat 1955-1980
 —, Śpiewnik malarza, Zielona Góra 1989.
 JAKUBASZEK E., 10 lat ZPAP w Zielonej Górze. Zielona Góra 1954-1964, Zielona Góra 1964.
 —, 20 lat ZPAP w Zielonej Górze. Zielona Góra 1954-1974, Zielona Góra, 1974.
 KANIA L., Stefan Słocki. Malarstwo, katalog wystawy zorganizowanej w 70 rocznicę urodzin artysty, Zielona Góra 1981.
 MADEYSKI J., Klem Felchnerowski, malarstwo, Zielona Góra 1968.
 MUSZYŃSKI J., W dwudziestolecie Okręgu Związku Polskich Artystów Plastyków, „Nadodrze” 1974, nr 10.
 —, Plastycy, s.s. 62-65, Złote Grono, s.s. 139-143, [w:] Przemiany, perspektywy, Zielona Góra 1985.
 —, Profesjonalne środowisko plastyczne Zielonej Góry — ewolucja położenia społecznego, [w:] Zielona Góra jako ośrodek kultury, red. E. Hajduk, Zielona Góra 1987.
 —, Klem Felchnerowski, Zielona Góra 1988.
 PLASTYCZNE narracje. 40-lecie ZPAP w Zielonej Górze. Rozmowę o historii i dniu dzisiejszym zielonogórskiego środowiska przeprowadził w sierpniu 1994 r. Jan Muszyński, red. B. Fijałkowska, Zielona Góra 1994.
 SŁOCKI S., O czasach heroicznym, środowisku plastycznym, malarstwie, „Nadodrze” 1974, nr 10.

Jan Muszyński

WIEDER ÜBER BILDENDE KÜNSTLER

Zusammenfassung

Über den Rang von Zielona Góra (Grünberg) als ein Kulturzentrum entscheiden die Anwesenheit von solchen Kulturinstitutionen wie Theater, Philharmonie, Museum, Galerie u.ä. und die Kunstwerte der symbolischen Kulturkunstwerke (Musik, bildende Kunst, Literatur). In Zielona Góra (Grünberg) nahmen die Kunstgesellschaften eine Sonderstellung langsam ein. Zu derer Entstehung hat das Schaffen der bildenden Künstler, Musiker, Schriftsteller und Schauspieler beigetragen. Die Plastiker fanden die Unterstützung bei Museum Lubuskie, wo manche von ihnen ihre Kunstgalerien haben, sowie auch bei „Gazeta Lubuska“ („Lubuska-Zeitung“), die über die Ausstellungen der einzelnen Künstler, deren Erfolge und über solche Gruppentätigkeiten, wie „Der Goldene Groschen“ („Złoty Grosz“) informierte. Die in Zielona Góra angesiedelten Künstler nahmen und nehmen immer noch an der Verbreitung des Wissens von den bildenden Künsten teil, indem sie die Rolle der Lehrer ausüben. Ein gemeinsames Unternehmen der bildenden Künstler ist „Biennale Sztuki Nowej“ („Biennale der Neuen Kunst“). Die in Zielona Góra ansässigen Künstler haben ihre Anteilnahme an der Gründung der Studienrichtung für kunstbildende Erziehung an der Pädagogischen Hochschule in Zielona Góra. Manche von ihnen sind als akademische Lehrer an dieser Hochschule tätig. Selbst die Stadt gewinnt an Prestige dank den Künstlern und ihren Werken. Die Stadtbewohner können ihr Wissen über die bildenden Künste bereichern und die Jugendlichen können Malerei und kunstbildende Erziehung an der hiesigen Hochschule studieren.