

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Arte et Educatione X (2015)

ISSN 2081-3325

Bernadeta Stano

Artysta w fabryce. Misja galerii zakładowej na przykładzie nowohuckiej Galerii Rytm ZDK Hutny im. Lenina

Jedno z pierwszych skojarzeń wiążących dzisiaj kulturę i przemysł prowadzi do sylwetki designera – absolwenta wzornictwa przemysłowego lub grafiki, który w profesjonalny sposób wkracza ze swoimi talentami w zakresie konstruowania komunikacji wizualnej i promocji na teren nowoczesnego zakładu. Niniejszy szkic dotyczy jednak lat 50., 60. i 70. ubiegłego wieku, kiedy z usług tych przemysł korzystał w bardzo ograniczonym zakresie. Przyczyny bywały różne: niedostatek wykwalifikowanej kadry, niechęć kierownictwa, brak rynku, który stwarzałyby miejsce i potrzebę na usługi reklamowe. Mimo to plastyk – zarówno profesjonalista, absolwent akademii sztuk pięknych, jak i amator – był obecny na terenie fabryk, hut i kopalń na bardzo różne sposoby. Wiązało się to z głoszoną przez „działaczy od kultury” oraz popierających ich artystów i krytyków misją upowszechniania kultury, w tym oczywiście sztuk plastycznych, w środowisku robotniczym.

Na papierze

Przypomnijmy, co oznaczało upowszechnianie kultury, jak go rozumiano pół wieku temu. Stefan Szuman w latach 60. XX wieku stworzył koncepcję, odnoszącą się właśnie do obszaru kultury artystycznej, w której wprowadził trzy terminy: udośćniania, uprzystępniania oraz upowszechniania¹.

Rozwijając problematykę upowszechniania, Szuman postuluje wyróżnienie dwóch momentów w procesie *uobecnienia* wartości sztuki w świadomości odbior-

¹ S. Szuman, *O sztuce i wychowaniu estetycznym*, PZWS, Warszawa 1962, s. 15–16; 19–30. „Stefan Szuman, 11 maja 1946 r. został powołany na przewodniczącego Komitetu Organizacyjnego Państwowej Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Krakowie, a 1 października 1946 r. - mianowany pierwszym dyrektorem tej Uczelni. Kierował nią do 1948 r. Równocześnie, do roku 1951, prowadził wykłady z psychologii i wychowania estetycznego”, J. Wojtycza, *Rektorzy WSP/AP*, „Konspekt” 2006, nr 1, <http://www.ap.krakow.pl/konspekt/25/06-rektorzy-wsp-ap.html>.

ców. Pierwszy z nich nazywa udostępnieniem i odnosi go do sfery doznań wizualnych. Uprzysiężnianie w jego opinii opiera się głównie na wprowadzaniu w obręb psychicznej świadomości wzruszeń i przeżyć, na które odbiorca do tej pory nie był wrażliwy.

Praca „wychowawcy estetycznego” polega w tym przypadku na odkryciu i ujawnieniu przed niedoświadczonym odbiorcą świata artystycznej wyobraźni, tak aby ten mógł dostrzec, przeżyć i posiadać wartości, które mu się poprzez kulturę i sztukę prezentuje i oferuje.

Pojęcie udostępniania rozważane jest z punktu widzenia specyfiki rozpowszechniania wartości estetycznych, które warunkują konieczność przebywania w obecności dzieła sztuki lub zabytków kultury. Potrzebny jest do tego czas, nieograniczony – zarówno do pobieżnego zapoznania się z dziełem, jak i do poddania się działaniu przeżycia estetycznego. Szuman podkreśla znaczenie wrażliwości na sztukę, umiejętności „rozpatrywania się” w dziele i zdolności ulegania jego oddziaływaniu. Powinna ona umożliwić uchwycenie estetycznej istoty dzieła. „Udostępniając komuś dzieło sztuki – pisze Szuman – wychodzimy ze słusznego założenia, że nikt nie może poznać, doznać i przeżyć utworu sztuki nie wszedłszy w bezpośredni w nim kontakt”².

Uprzysiężnianie kultury/sztuki sprowadza Szuman do adekwatnego unaocznienia wartości artystycznych poprzez kogoś, co w praktyce oznacza rolę nauczyciela, przewodnika czy krytyka sztuki. Polega ono na udzieleniu komuś, kto tego jeszcze nie umie lub nie w pełni umie, skutecznej pomocy w odkrywaniu, poznawaniu i odczuwaniu estetycznych cech i wartości utworów artystycznych.

Pamiętać należy, że Stefan Szuman, tworząc swoją koncepcję, miał na uwadze głównie młodzież i dzieci. Wydaje się ona jednak być tak uniwersalna, że bez większych przeszkód można ją odnieść do środowiska proletariackiego. Echa koncepcji Szumana przebrzmiewają w typowych i w praktyce stosowanych schematach myślenia o upowszechnianiu sztuki w fabryce i dzielnicy przemysłowej, głoszonych na łamach peerelowskiej prasy.

Główne cele promowanej akcji upowszechniania to:

- dotrzeć do robotnika/ów, na peryferia, do miejsca, gdzie przebywa najdłużej,
- wychowywać go przez sztukę na obywatela uległego, bez stresów, myślącego pozytywnie,
- wytworzyć potrzebę otaczania się pięknem i tworzenia go w swoim otoczeniu, w końcu, na marginesie niejako:
- stworzyć realne szanse, by plastyk przetrwał w gospodarce socjalistycznej.

Misja upowszechniania bywała interpretowana na różne sposoby. Wśród teoretyków kultury po 1956 roku pojawiły się głosy, że jej wprowadzanie w życie musi polegać na uproszczeniach, pauperyzacji treści sztuki wysokiej, że trudną z gruntu rzeczy działalność człowieka, jaką jest sztuka, trzeba podać w wersji spłyconej i okrojonej. Szczególne problemy widziano w popularyzacji sztuki współczesnej.

² S. Szuman, *O sztuce...*, s. 19.

Krytyczne osądy publiczności podzielali piszący na łamach „Gazety Krakowskiej” Henryk Cyganik i Maria Szelingowska. Henryk Cyganik w artykule o znamienym dla tego toku myślenia tytule *Sztuka współczesna. „Jak ją ugryźć?”* ubolewał nad brakiem wiedzy o sztuce zwłaszcza w ośrodkach peryferyjnych, brakiem dostępu do oryginalnych dzieł, co prowadzi w konsekwencji do przeświadczenia, że najważniejsza w dziele jest ilustracyjność i dosłowność, a prace, które są wyrazem emocji czy wrażeń, nie przedstawiają większej wartości. Artystę posądzał o elitaryzm, snobizm, sztukę tworzoną dla niego samego i wąskiego grona kolegów³.

Artykuł w „Gazecie Krakowskiej” z 1961 roku rozpoczyna się następująco: „Otwarta w tych dniach w Solvay’owskim Domu Kultury, w Borku Fałęckim wystawa to... prawdziwy ewenement w dziedzinie upowszechniania kultury”⁴. Maria Szelingowska, pisząc sprawozdanie z tej akcji, wytyka brak związku wysokiej sztuki z odbiorcą i życiem codziennym. Wskazuje jednocześnie, że odpowiedzią na te mankamenty był pomysł przygotowania pięciu wystaw tematycznych o charakterze dydaktycznym, przybliżających plastykę, dotyczących m.in. historii stylów, kształtowania się form plastycznych w zakresie koloru, linii, bryły czy światła. Wystawom w Borku towarzyszyły pokazy filmów, odczyty i prelekcje. Cała akcja odbywała się pod hasłem: „Wstęp do wiedzy o sztuce” i prowadzona była pod patronatem Muzeum Narodowego w Krakowie. W opinii organizatorów – Marii i Janusza Boguckich, powinna ona pozbawić ludzi – robotników i młodzież – kompleksów dotyczących znajomości i rozumienia sfery kultury. Wystawy te miały charakter objazdowy, były skierowane do dzielnic peryferyjnych, jak Podgórze czy Pleszów. Nie prezentowano na nich oryginalnych dzieł, przygotowano specjalne reprodukcje na planszach. Do grudnia 1960 roku odbyły się trzy takie akcje oświatowe: w Krakowie, Krzeszowicach i w Chrzanowie⁵.

Wydaje się jednak, że ten sposób przemawiania do niewyedykowanego kulturalnie odbiorcy i ta argumentacja ustępowała w latach 70. innym, bardziej postępo-

³ H. Cyganik, *Sztuka współczesna. „Jak to ugryźć?”*, „Gazeta Krakowska” 1974, nr 111, s. 5.

⁴ M. Szelingowska, *Plastyka czy „abrakadabra”*, „Gazeta Krakowska” 1961, nr 55, s. 3.

⁵ M. Gutowski, *Akcja z przyszłością*, „Dziennik Polski” 1960, nr 292, s. 3. Akcja w Borku Fałęckim była kolejną odsłoną tego przedsięwzięcia. W kwietniowym numerze „Gazety Krakowskiej” z 1961 roku znajdujemy próbę posumowania tego przedsięwzięcia. Anonimowy sprawozdawca wylicza 10 punktów w peryferyjnych dzielnicach Krakowa, głównie w pobliżu albo na terenie należnym do krakowskich zakładów pracy lub zamieszkiwanym przez robotników, jak domy kultury (DK w Solvayu i w Pleszowie, Dom Kultury Huty im. Lenina), biblioteki (biblioteka dzielnicowa na Osiedlu A11), szkoły (V LO ul. Świerczewskiego) czy pomieszczenia klubowe (Kino „Związkowiec” należące o Zakładu Budowy Maszyn i Aparatury Szadkowskiego na Grzegórkach). Dwie akcje uznaje za nieudane i tu odpowiedzialnością obarcza lokalne środowiska i ich działaczy, pozostałe stawia jako przykład dobrego kierunku kursu pracy kulturalno-oświatowej, Podobna akcja miała miejsce w 1967 roku, tym razem w trasę ruszyło 7 zestawów reprodukcji dzieł sztuki rosyjskiej; trafiły one do ZDK, PDK, świetlic, Klubów Ruchu i Rolnika w całym województwie, zob.: wzm., „Gazeta Krakowska” 1967, nr 270, s. 7.

wym pomysłem na udostępnianie i uprzystępnianie sztuki. Andrzej Sawicki głosił pogląd, że są dwa kanały upowszechniania plastyki: poprzez działalność organizatorską, mającą na celu ułatwienie kontaktu z dziełami sztuki jak najszerszemu kręgowi społeczeństwa, oraz poprzez dostarczenie odbiorcy wiedzy o sztuce, co umożliwi mu kontakt z autentycznymi dziełami⁶. W innym artykule Sawicki przedstawił zakres tych korzyści: „Artysta – podobnie jak lekarz – poprzez swą sztukę może zapobiegać skutkom nadmiernych napięć i wstrząsów psychicznych, organizując otoczenie ludzkie, przeciwdziałając wyobcowaniu, przez humanizację świata, którego proporcje zachwiały nadmierny rozwój techniki”⁷.

Cennymi przemyśleniami dotyczącymi misji upowszechniania dzieli się też Stanisław Rodziński, który w artykułach zamieszczonych w „Tygodniku Powszechnym” uważnie przyglądał się plastyce od początku lat 70. „Ostatnie lata przyniosły nową formę zbliżenia obrazu, rzeźby czy grafiki do odbiorcy. Formą tą jest u p o w s z e c h n i a n i e” – pisze Rodziński. Oczywiście nie sposób tu zgodzić się z krytykiem, że nastąpiło to dopiero w latach 70., bo wiemy, że o konieczności krzewienia kultury wśród mas prasa codzienna pisała regularnie i od dawna, ale spójrzmy jak Rodziński definiuje misję upowszechniania:

Upowszechniać, a więc czynić coś powszechnym. [...] I oto powołane do tego instytucje zbierają się w sobie i sztuka zaczyna rozprzestrzeniać się w „teren”. Obrazy dochodzą wszędzie, są w klubach, kawiarniach, świetlicach. [...] Grafiki zapakowane w rulon wędrują niemal wszędzie. Dzieło sztuki zostało w ten sposób zaaplikowane odbiorcy, bez jego życzenia, przez tych, którzy uważają, „że plastyka uczy i wychowuje”.

Ta część wypowiedzi krytyka ma w sobie nutę ironii. On także, podobnie jak Sawicki, sprzeciwia się zamienianiu upowszechniania w wulgaryzację sztuki. Sugeruje: „Ten frontalny atak kultury plastycznej w teren musi jak każdy atak mieć dwie fazy: przygotowanie i atak właściwy na z góry upatrzone pozycje”. Co Rodziński chce przez to powiedzieć? Żeby nie lekceważyć odbiorcy i każdą prezentację, nawet w lokalnej świetlicy, starannie przygotowywać, nie dawać gorszych prac, wzbogacać je drukiem informacyjnym i żywym słowem: „Dzieło sztuki nie może być pokazywane na zasadzie ciągłej dekoracji wnętrza”⁸. Wiemy, że Rodziński miał rację. Dla działacza kulturalnego bez tzw. charyzmy, upowszechnianie polegało na mnożeniu kolejnych akcji, wykazywaniu się przed pracodawcą frekwencją.

Dowiezienie wystawy w tzw. teren czy ściąganie robotnika do galerii to tylko początek misji. Warto przywołać poglądy Stefana Pappa, który podobnie jak Stanisław Rodziński, czynnie realizował misję upowszechniania⁹. Odnoszą się one

⁶ A. Sawicki, *Drogi do popularyzacji sztuki*, „Gazeta Krakowska” 1970, nr 90, s. 3.

⁷ A. Sawicki, *Nie tylko sprawa pejzażu*, „Gazeta Krakowska” 1970, nr 165, s. 3.

⁸ S. Rodziński, *Upowszechniać, ale jak?*, „Tygodnik Powszechny” 1971, nr 23, s. 6.

⁹ Wśród wielu inicjatyw Stefan Papp była akcja pod hasłem: *Sztuka i praca – Wernisaż u Szadkowskiego z udziałem 17 artystów plastyków, 11 fotografów oraz około 1600 pra-*

bezpośrednio do metod uprzystępniania dzieła. Zauważył on mianowicie w 1961 roku, że malarstwo wiezie prym wśród upowszechnianych dziedzin sztuki¹⁰. Analizując dotychczasowe próby jego wprowadzania do współczesnego mieszkania i galerii postuluje, by wypróbować dwie nowe formy dotarcia do odbiorcy. Pierwszą z propozycji jest wydzielenie w przestrzeniach wystawienniczych osobnych, niewielkich pomieszczeń przeznaczonych do indywidualnego spotkania z kameralnymi dziełami sztuki, które nazywa *gabinetami kontemplacji*, i porównuje do galerii prywatnych. „Do takich komórek wchodziłoby się pojedynczo – pisze Papp – przebywając w nich tak długo jak tego wymaga percepcja oglądanych dzieł. Cisza, dobre światło, wygodny fotel, ewentualnie muzyka i czarna kawa, na pewno wytworzą atmosferę sprzyjającą nawiązywaniu kontaktu z dziełem”. Drugim pomysłem Pappa na udostępnienie dzieł jest otwieranie wypożyczalni prac plastycznych, oferujących „na wynos”, do domu obrazy, grafiki czy rzeźby, by móc z nimi obcować bez ograniczeń, co mogłoby skutkować zakupem owego „depozytowanego” dzieła od artysty¹¹.

Ciekawe recepty na poprawę jakości i skuteczności kontaktu odbiorcy ze sztuką powstawały najczęściej w związku z monumentalnymi i masowymi przedsięwzięciami wystawienniczymi, jak *Wystawa 15-lecia*, która zajęła prawie cały gmach Muzeum Narodowego w Warszawie, ale i po dorocznych salonach. Hanna Szczepańska nazwała tę pierwszą, nieco ironicznie, „muzeum współczesności”¹². Wygłosiła wówczas pogląd, że wystawa przez swoją skalę i chaotyczny układ nie nadaje się do upowszechnienia, nie ma szans na dotarcie do odbiorcy ani na drodze kontemplacji, ani zakupu. Proponowała, by rozdzielić zestaw i rozesłać do mniejszych ośrodków, zbudować pawilony z prefabrykatów na rynkach miast i oprowadzać po nich rodziny robotników. Do tych głosów można dołączyć krytyczne uwagi Tadeusza Chrzanowskiego, który miejsce nobliwych i zakamuflowanych w Krzysztoforach prac Grupy Krakowskiej widział w świetlicach i zakładowych domach kultury, a o krakowskich salonach pisał, że to *dopusty*¹³. Nawet dzisiaj trudno

owników z rodzinami i publiczności z miasta zorganizowane 9 maja 1975 roku na terenie krakowskich Zakładów Budowy Maszyn i Aparatury im. Szadkowskiego. Zob. „Sezon. Jednodniówka Krakowskiej Krytyki Plastycznej”, lipiec 1975; *Stefan Papp – rzeźby, grafiki, kolaże, rysunki /kat./*, Muzeum Historyczne Miasta Krakowa, Kraków 2002. W akcji uczestniczył m.in. Krzysztof Kiwerski, zob. B. Lutosławski, *W pracowniach krakowskich artystów. Krzysztof Kiwerski*, „Echo Krakowa” 1978, nr 29, s. 9.

¹⁰ S. Papp, *Sztuka na wynos*, „Tygodnik Powszechny” 1961, nr 20, s. 6.

¹¹ Postulaty te znalazły odbicie w akcji *Dzieła sztuki dla ludzi dobrej roboty*, którą Papp zainicjował w latach 70. przy współudziale Pracowni Sztuk Plastycznych PSP. W sklepie ZPAP ART przy ul. Floriańskiej odbywał się wybór i uroczyste przekazanie pracownikowi krakowskiego zakładu, m.in. Bonarki i Solwayu, pracy zakupionej od artysty współczesnego za fundusze zakładowe jako nagroda za szczególne osiągnięcia w pracy zawodowej. Akcja ta miała służyć ożywieniu rynku sztuki, ale i przekonaniu robotnika, że obcowanie z dziełem sztuki jest w zasięgu jego możliwości. Akcji patronował „Dziennik Polski”.

¹² H. Szczypińska, *O muzeum współczesności*, „Tygodnik Powszechny” 1962, nr 7, s. 8.

¹³ Uwagi dotyczą Wystawy Grupy Krakowskiej w 1962 r. w Krzysztoforach z okazji Dni Krakowa. Na przeszkodzie do realizacji tego pomysłu stały podobno niekameralne formaty

wskazać, które metody udostępniania sztuki są lepsze, nadal urzędują przecież salony związkowe, na które każdy członek ZPAP może się zgłosić i skutkuje to tym, że odbiorca zmuszony jest do gorliwej aktywności, pozbawiony momentów oglądu i zadumy, co rozprasza jego doświadczenie i czyni je powierzchownym. Z drugiej strony mała galeria, na uboczu, zamknięta w murach domu kultury czy uczelni, zaprasza tylko na epizodyczny wernisaż, który także nie sprzyja temu, by dzieło zakorzeniło się w umyśle¹⁴.

Krytyka starych metod upowszechniania i nowe propozycje wyjścia z kryzysu, czasami bardzo utopijne, towarzyszyły całkiem realnym i wymiernym akcjom w terenie. Przyjrzyjmy się kilku spośród nich w wybranych zakładach lub w obrębie przynależących do nich instytucji kultury.

W terenie

Odpowiedzialnością merytoryczną za realizację misji upowszechniania obarczono instytucje kultury, takie jak Biura Wystaw Artystycznych, Związek Polskich Artystów Plastyków, Muzeum Narodowe, Muzeum Historyczne, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Akademie Sztuk Pięknych, ale i mniejsze – domy kultury. Z punktu widzenia tego opracowania najważniejsze z tych ostatnich należały do większych zakładów produkcyjnych i były zlokalizowane w dzielnicach przemysłowych. Ponadto większość z tych większych instytucji dysponowała więcej niż jednym lokalem. Instytucje te z założenia wspierały się wzajemnie w działalności wystawienniczej. Wszystkie w swojej misji deklarowały potrzebę dotarcia do robotniczego odbiorcy. Dla przykładu, BWA z końcem lat 60. podaje, że współpracuje z Zakładowym Domem Kultury im. Huty W. Lenina, z Domem Kultury Krakowskich Zakładów Sodowych, Zakładowym Domem Kultury w Oświęcimiu i podobnym w tarnowskich Azotach¹⁵.

Oczywiście za misją upowszechniania stali konkretni ludzie; czasami byli to bardzo znani artyści okresu powojennego, którzy po wielekroć powtarzali wagę misji upowszechniania. Przytoczmy tu dla przykładu prezesa Zarządu Okręgowego ZPAP w Krakowie, prorektora krakowskiej ASP Antoniego Hajdeckiego, który w 1975 roku deklarował walkę z uprzedzeniami wobec nowych form obecności sztuki:

W przestrzeniach, gdzie ludzie spędzają całe swoje życie – niech będzie sztuka. I niech na co dzień ludzie z tą sztuką obcuje – stają się lepsi. [...] Spotkałem się z opiniami: obrazy w halach fabrycznych, plenery malarskie i rzeźbiarskie w zakładach pracy, na ulicach Krakowa małe galerie, do których każdego wchodzi, nawet przypadkowi ciekawscy [...] czy to nie jest dewaluacja sztuki? [...] Nie zgadzam się z takimi sądami – konkluduje Hajdecki – Prawdziwa sztuka wszędzie się sama

tych prac; T. Chrzanowski, *Z wystaw... nie tylko krakowskich*, „Tygodnik Powszechny” 1962, nr 25, s. 6; tenże, *Pochwała Grupy Krakowskiej*, „Tygodnik Powszechny” 1963, nr 22, s. 5.

¹⁴ Por. K. Wilkoszewska, *Sztuka jako rytm życia. Rekonstrukcja filozofii Johna Deweya*, Universitas, Kraków 2003, s. 67.

¹⁵ A. Sawicki, *Powszechność sztuki – rangą sztuki*, „Gazeta Krakowska” 1969, nr 308, s. 4.

obroni i nie da się zdewaluować. Przeciwnie. Będąc blisko człowieka, sprawi, że to kontakt artysty z odbiorcą zostanie nawiązany¹⁶.

Często jednak misję tę wypełniali mniej znani plastycy, amatorzy, poloniści czy działacze kulturalni. Teresa Będkowska używa nawet pojęcia *animator*, przedstawiając działalność Jerzego Marczyńskiego, organizatora krakowskich imprez kulturalnych dla studentów w latach 70. Dzisiaj ma to pojęcie oczywiście nieco inny wydźwięk¹⁷. Andrzej Sawicki w ten sposób pisał o kadrze popularyzatorów: „Popularyzator to przede wszystkim społecznik. Człowiek odczuwający potrzebę przekazywania swojej wiedzy i doświadczenia innym. [...] Ale popularyzowanie sztuki jest... sztuką”¹⁸. Wskazywał, że brak ośrodka w Polsce, w którym by ta kadra była profesjonalnie kształcona. W Krakowie i całym województwie za takie kursy zawodowe i seminaria był odpowiedzialny Krakowski Dom Kultury. Przygotowywał on tylko do prowadzenia świetlic i klubów, bycia instruktorem, np. amatorskich zespołów muzycznych albo tanecznych czy grup plastycznych, czyli pracy z wąską grupą osób. Sawicki zwraca uwagę, że takie przygotowanie nie pozwala dotrzeć do szerszej grupy odbiorców. Jednym z pomysłów poszerzających te możliwości domów kultury była propozycja zapraszania na prelekcje specjalistów różnych dziedzin. Innym – włączenie do tej działalności młodych nauczycieli wychowania plastycznego. W praktyce bardzo dobrze sprawdzali się w tej roli artyści profesjonaliści. Na teren krakowskich zakładów i zakładowych domów kultury trafiali m.in. wymienieni powyżej Stefan Papp czy Stanisław Rodziński. Warto też wspomnieć o zapraszanych od 1964 roku teoretykach, m.in. o Włodzimierzu Hodysie czy Andrzeju Pollo, głoszących prelekcje o sztuce dawnej i współczesnej w Zakładowym Domu Kultury Kombinat Metalurgicznego HiL w ramach np. Wieczorowego Studium Estetyki¹⁹.

W samych zakładach pracy na co dzień misja upowszechniania ciążyła na tzw. instruktorach k.o. – kaowcach, czyli pracownikach, którzy odpowiadali za działalność kulturalno-oświatową, nadzorowaną przez radę zakładową. Realizowano ją w świetlicy zakładowej lub poza murami zakładu, w domu kultury lub dzielnicowym klubie. Stanowisko kaowca nie cieszyło się poważaniem, było jedną z najgorzej opłacanych profesji. Wiązało się to nierzadko z brakiem odpowiednich kompetencji do pełnienia tej funkcji. Po 1956 roku sytuacja miała ulec poprawie, bo w nowohuckich instytucjach – w wyniku „nadprodukcji magistrów humanistyki”, którzy, jak notuje ówczesna prasa, „musieli zakosztować gorzkiego chleba z pracy k.o.”²⁰

¹⁶ A. Hajdecki, *Sztuka bliżej życia*, „Gazeta Krakowska” 1975, nr 223, s. 3.

¹⁷ T. Bętkowska, *Animator*, „Gazeta Krakowska” 1975, nr 36, s. 6.

¹⁸ A. Sawicki, *Droga do popularyzacji sztuki*, „Gazeta Krakowska” 1970, nr 90, s. 3.

¹⁹ b.s., *W zakładowym domu kultury*, „Głos Nowej Huty” 1964, nr 41, s. 6. W 1972 roku ZDK utworzone zostało też Koło Przyjaciół Sztuki, prowadzące podobną działalność, zob.: OKT, *Społeczny sens sztuki*, „Głos Nowej Huty” 1972, nr 48, s. 7.

²⁰ W. Pisarek, *Już nie „kaowiec” lecz prawdziwy działacz kulturalny*, „Głos Nowej Huty” 1957, nr 26, s. 4; por. J. Ż., *Ponad milion zł na pracę kulturalno-oświatową w Hucie im. Lenina*, „Głos Nowej Huty” 1958, nr 8, s. 3; J. K., *Od pierwszego spotkania kultur do artystycznej rzeźby*,

– pojawili się absolwenci filozofii. Był to też okres zamykania *czerwonych kącików* w hotelach robotniczych, spełniających podobne funkcje, oraz przenoszenia odpowiedzialnych za nie osób do domów kultury. W 1957 roku w Zakładowym Domu Kultury HiL wszyscy instruktorzy mieli wyższe wykształcenie, choć równocześnie wśród członków Rady Zakładowej pojawiły się głosy, że należy działalność kulturalno-oświatową zlikwidować, a fundusze rozdysponować wśród załogi Kombinatu. Jacek Żukowski, analizując sytuację w drugiej połowie lat 60. w kilku wybranych zakładach Krakowa i województwa, doszedł do wniosku, że w wielu przypadkach źle wydatkowano pieniądze, najczęściej na słaby repertuar kin i teatrów, wyjazdy prominentów, rzadko na działalność zespołów amatorskich, estetykę wnętrz fabrycznych czy wystawy, konkursy, np. dla amatorów plastyków²¹.

Jak zatem należało upowszechniać kulturę w środowisku robotniczym? Upowszechnianiu miały służyć między innymi tzw. akcje wystawowe, podobne do akcji Boguckich. Promowano wystawy w dzielnicach peryferyjnych i małych miastach, prześcigano się w podawaniu danych dotyczących frekwencji²². Dodajmy, że środowisko robotnicze nie było jedynym, choć z pewnością najważniejszym adresem działań upowszechniających. Co jakiś czas pojawiały się pomysły na transportowanie sztuki na wieś i do mniejszych miast, także w formie objazdowych wystaw, organizowanych przez instytucje kultury z większych ośrodków miejskich, do lokalnych świetlic i szkół²³. Miały to być często te same wystawy, które wędrowały po uprzemysłowionych szlakach, np. z Krakowa do Chrzanowa, Jaworzna czy Oświęcimia. Upowszechniano plastykę także wśród młodzieży szkół średnich, zwłaszcza dzielnic określanych mianem peryferyjnych²⁴.

Alternatywą dla nielicznych, przeładowanych, krakowskich galerii w śródmieściu miały być galerie zakładowe. Za cel stawiano im odpowiadanie na głoszoną między innymi przez Pappa i Rodzińskiego potrzebę bliskiego i częstego obcowania ze sztuką. Dziś bardzo trudno jest zrekonstruować działalność tych instytucji, bo nie istnieje żaden materiał dokumentujący ich istnienie. Pozostają nieliczne wzmianki prasowe, katalogi z wystaw i rozmowy z organizatorami²⁵.

„Głos Nowej Huty” 1958, nr 33, s. 4. O roli placówek kulturalno-oświatowych w środowiskach wielkoprzemysłowych zob.: O. Hutnicki, *Po Sejmiku w Nowej Hucie. Komu i jak mają służyć zakładowe domy kultury?* „Głos Nowej Huty” 1972, nr 44, s. 7.

²¹ J. Żukowski, *Kultura za grosik*, „Gazeta Krakowska” 1967, nr 9, s. 3.

²² J. Andrzejewska, *Dla kogo salony?*, „Gazeta Krakowska” 1964, nr 69, s. 5.

²³ T. Leśniak, *Z plastyką na wieś*, „Gazeta Krakowska” 1965, nr 4, s. 3; T. Leśniak, *Miary i wagi*, „Gazeta Krakowska” 1965, nr 7, s. 8. Doceniano także, wszelkie inicjatywy oddolne, środowiskowe, np. wystawy w starej kuźni w Mydlnikach pod Krakowem, m.in. grupy amatorów GART, *Galeria malarstwa w starej kuźni*, „Gazeta Krakowska” 1973, nr 159, s. 4.

²⁴ am., *Biuro Wystaw Artystycznych zapowiada dalsze wystawy w szkołach*, „Gazeta Krakowska” 1963, nr 215, s. 4; *Wystawa malarska w szkole*, „Gazeta Krakowska” 1963, nr 423, s. 3.

²⁵ Dom Kultury Krakowskich Zakładów Sodowych w maju 1970, zorganizował wystawę rzemiosła artystycznego. Recenzent o pseudonimie sep., w artykule *Rozkwit rze-*

Podstawowe funkcje galerii były dobrze znane organizatorom życia artystycznego okresu PRL-u. Andrzej Sawicki przypominał z początkiem lat 70., że misją galerii jest pogłębianie i utrwalanie wyników popularyzacji sztuki prowadzonej w terenie²⁶. Pisząc w ten sposób, miał na myśli galerie znajdujące się w *mieście*, co dla Krakowa oznaczało głównie okolice Rynku. Równie górnolotnie o galeriach wypowiedział się Leszek Walicki: „Popularyzowaniem dzieł sztuki zajmują się galerie. Informując o aktualnych wydarzeniach w środowiskach plastycznych – stanowią rodzaj pomostu łączącego twórczość, realizowaną w zamkniętej pracowni – z szerokim odbiorcą. Ta popularyzacja wymaga dziś fachowości, określonych badań i umiejętności organizowania wyobraźni odbiorcy”²⁷. W latach 70. coraz więcej rodzi się pomysłów dotyczących uprzystępniania i uatrakcyjniania propozycji lansowanych przez galerie. Niektóre z nich wyraźnie kierują się w stronę młodego odbiorcy, jak warszawska galeria działająca przy Teatrze Studio²⁸. W Krakowie także, obok znanych już od lat 50. Galerii Krzysztofora, Galerii Pryzmat, Galerii SPAF-u przy św. Anny 3, zaczynają pojawiać się propozycje adresowane do debiutujących artystów. Był to jednak rodzaj oferty, skierowanej niby do wszystkich, ale przede wszystkim do wyedukowanego pod względem estetycznym odbiorcy, mniej do robotnika. Kolejne więc przyczółki lokalizowano poza centrum, w nowo powstałych i powstających dzielnicach przemysłowych. I w tym kontekście pojawiają się w latach 60. te, tworzone najczęściej odgórnie, komórki, zwane galeriami zakładowymi.

Wysyp tego rodzaju placówek nastąpił w połowie lat 70., kiedy działacze od kultury rzucili hasło: „30 galerii zakładowych na 30-lecie”. Pierwszą z tej grupy na terenie Małopolski była galeria „Prodlewu” w Biurze Projektów Odlewniczych w Krakowie. W jej otwarciu uczestniczyli twórcy: Stanisław Płęskowski, Wincenty Kućma i Hieronim Kozłowski. Gospodarzy reprezentowali: dyrektor „Prodlewu” Mieczysław Kurzyło oraz inżynier Witold Szanda, który przyjął też na siebie funkcję *marszanda* – związaną z późniejszą sprzedażą prac²⁹. Od artystów kupiono przede wszystkim rzeźby i projekty medali. Planowano również, by reszta zakupów z kolejnych wystaw stworzyła podwaliny pod stałą ekspozycję galerii zakładowej. W wyniku plebiscytu robotników uzyskała ona nazwę „Forma”. Z głośników rad węzła zakładowego padały komunikaty o związkach sztuki rzeźbiarskiej z odlewnictwem. Kolejna propozycja tej galerii także wiązała się z rzeźbą. Ekspozycja prac rzeźbiarki Anny Praxmajer odbyła się wewnątrz i przed zakładem, a kształt jednej z jej kompozycji został wykorzystany jako znak firmowy. W odlewni „Prodlewu” wygospodarowano też przestrzeń do pracy dla innej rzeźbiarki krakowskiej – Genowefy Nowak, która zobowiązała się, że co drugą rzeźbę tu wykonaną odda zakładowi.

miosta artystycznego, „Gazeta Krakowska” 1970, nr 106, s. 3 szczególnie akcentuje osiągnięcia współczesnego rzemiosła.

²⁶ A. Sawicki, *Kariera Galerii*, „Gazeta Krakowska” 1970, nr 79, s. 5.

²⁷ L. Walicki, *Z pracowni do Galerii*, „Gazeta Krakowska” 1972, nr 191, s. 5.

²⁸ D. Orlik, *Otwarcie Galerii*, „Gazeta Krakowska” 1976, nr 7, s. 5.

²⁹ Wzm., „Gazeta Krakowska” 1974, nr 116, s. 6.

Dzięki odbitkom kserograficznym, wykonanym przez biuro, ulotki trafiły do innych przedsiębiorstw, które prowadziły podobne akcje.

Kolejną galerię zakładową urządzono w Stomilu, gdzie prezentowali na otwarciu swoje prace kolejno Stanisław Puchalski i Cecylia Ząbkowska. Dyrekcja dokonała zakupu dzieł z obu wystaw. O wyborze prac zdecydował plebiscyt wśród załogi i gości, podobnie jak w Krakowskich Zakładach Budowy Maszyn im. Szadkowskiego, gdzie wystawiał grafik Józef Lisowski. Tej wystawie towarzyszyło spotkanie ze Stanisławem Rodzińskim. Artysta i krytyk zaoferował się, że będzie pisywał teksty do ulotek promujących i tłumaczących założenia kolejnych pokazów. W grudniu 1974 roku do akcji przyłączyło się Miejskie Przedsiębiorstwo Komunikacyjne, które otwarło wystawę w swojej zajezdni³⁰. W 1977 roku czytamy o pierwszej wystawie pejzaży Zdzisława Jachimczyka w galerii „Gryf” w świetlicy Prasowych Zakładów Graficznych przy ul. Wielopole 1³¹.

Wymienione powyżej galerie działały na ogół na terenie zakładów, nieco inna sytuacja była w Nowej Hucie, gdzie obecność *obcych* na terenie strategicznego dla gospodarki i polityki Kombinatoru była bardzo ograniczona. Wystawy, które były urządzane na terenie poszczególnych wydziałów, były adresowane tylko do pracowników i obejmowały najczęściej prace amatorów hutników lub reprodukcje dzieł sztuki, plakatów czy fotografii³². Szczególnie te ostatnie zestawy zaliczyć można do hołubionej w okresie PRL-u propagandy wizualnej³³. Ważną postacią na tym polu był Zbigniew Pytel – artysta zatrudniony na stanowisku plastyka-konsultanta Ośrodka Informacji i Propagandy HiL, przez wiele lat odpowiedzialny za dekoracje w Kombinacie: plansze, szyldy, napisy, elementy wizualne na zewnątrz dyrekcyjnych budynków, dekoracje scenograficzne w Hali Hutnika i sali teatralnej, oprawę plastyczną wieców i pochodów³⁴. Podobną działalność uprawiał Józef Dynda, z wykształcenia grafik. Pracował w Klubie Międzynarodowej Prasy i Książki w Nowej Hucie nad oprawą plastyczną wystaw, dla dzielnic i zakładu projektował winiety

³⁰ K. Banachowska, *Galeria w śródmiejskiej zajezdni*, „Gazeta Krakowska” 1974, nr 263, s. 4. Autorka w artykule wymienia także inne zakłady, które zadeklarowały utworzenie takich galerii. Wspomina, że trzech artystów przygotowuje prace, by je pokazać w zakładach krakowskich.

³¹ aż., *Malarstwo Z. Jachimczyka*, „Echo Krakowa” 1977, nr 67, s. 5.

³² Ważną okazją do urządzania wystaw w kombinacie były odbywającą się od 1963 roku Olimpiady Kulturalnej HiL, zob.: *Echa Olimpiady kulturalnej HiL*, „Głos Nowej Huty” 1964, nr 16, s. 1.

³³ Artykuły na ten temat gościły w wielu numerach na pierwszej stronie nowohuckiej gazety. Dotyczyły najczęściej szyldów, gazetek ściennych i plakatów wieszanych w Kombinacie i na osiedlach, zob. m.in.: *Rola propagandy wizualnej*, „Głos Nowej Huty” 1966, nr 42, s. 1; *Propaganda wizualna w Gł. Mechaniku*, „Głos Nowej Huty” 1967, nr 31, s. 1; S. Stopa, *Propaganda wizualna – ale jaka?*, „Głos Nowej Huty” 1968, nr 15, s. 3.

³⁴ B., *Skromny i pracowity*, „Głos Nowej Huty” 1974, nr 10, s. 4; H. Bohdanowicz, *Artysta malarz*, „Głos Nowej Huty” 1978, nr 16, s. 3.

do „Głosu Nowej Huty”, plakaty, druki okolicznościowe i publikacje, np. „Katalog wyrobów Huty im. Lenina”³⁵.

Wróćmy jednak do potrzeb wystawienniczych środowiska nowohuckiego. Galeria o ambicjach pokazywania sztuki profesjonalnej musiała być usytuowana poza Kombinatem. Wybrano na ten cel Zakładowy Dom Kultury HiL na osiedlu Teatralnym przy ul. Majakowskiego 2. Do momentu utworzenia galerii ekspozycje sztuki współczesnej gościły w Salonie TPSP przy Alei Róż i w KMPiKu przy Placu Centralnym. Za pierwszą wystawę na terenie ZDK HiL należy uznać opisaną przez Janusza Boguckiego „Wystawę Malarstwa Współczesnego” w 1956 roku. Miała ona charakter sprzedażny i podobno – jak informował krytyk – cieszyła się dużym powodzeniem, głównie bibliotek i świetlic³⁶. Z inicjatywy Boguckiego odbyła się tam także wystawa warszawskiego Krzywego Koła³⁷. Obok wspomnianych wydarzeń Zakładowy Dom Kultury wspierał działalność teatrów lalkowych. Pod jego patronatem działał m.in. amatorski Teatr Lalek „Widzimisie”. Na jego potrzeby zaadaptowano lokal przy ulicy Demakowa 10. Pomysł i jego realizacja należały do grupy młodych artystów plastyków mieszkających wówczas w Nowej Hucie: Jerzego Wrońskiego, Juliana Jończyka, Danuty Urbanowicz oraz Lucyny Bernhard, Ewy Buczyńskiej, Walentego Gabrysiaka, Mariana Kruczka, Eugeniusza Muchy i Józefa Soból-Kruczka.

Podsumowując działalność ZDK HiL do połowy lat 60., należy stwierdzić, że obok ambitnych propozycji serwowano nowohuckiej społeczności dużo wystaw oświatowych i okolicznościowych, posiłkowano się na wielu pokazach reprodukcjami dzieł, a nie oryginałami³⁸.

Intensywna działalność Zakładowego Domu Kultury w zakresie współczesnej plastyki rozpoczyna się mniej więcej z końcem lat 60. W prasie krakowskiej pojawia się nazwa galerii „Rytm” oraz takie hasła, jak: „Plastycy Nowej Huty”; „Nowohuckie prezentacje”. To nagłówki cykli prasowych o artystach plastykach związanych z Nową Hutą³⁹. Dwie z nich – na 15-lecie i 20-lecie Nowej Huty – miały szczególnie rezonans w Krakowie.

Akcja została zapoczątkowana w lutym 1965 roku wystawą Mariana Kruczka. Jej organizatorami byli Anna Siatkowska – kierownik Działu Kultury DRN, Jan Żab-

³⁵ M. G., *W pracowniach nowohuckich artystów. Józef Dynda*, „Głos Nowej Huty” 1976, nr 25, s. 7.

³⁶ (bg), *Wystawa malarstwa współczesnego*, „Dziennik Polski” 30 V 1956, nr 128, s. 4.

³⁷ not., „Życie Literackie” 1959, nr 23, *Plastyka* 33, s. 6.

³⁸ Ten okres działalności galerii opisuje, choć z wieloma nieścisłościami i błędami, J. Moroń, *Prawie wszystko o galerii Rytm*, „Głos Nowej Huty” 1979, nr 15, s. 3.

³⁹ b.s., *Plastycy Nowej Huty prezentują swój dorobek*, „Głos Nowej Huty” 1964, nr 50, s. 7; J. Trzebiatowski, *Plastycy Nowej Huty zaprezentują wkrótce swój dorobek*, „Głos Nowej Huty” 1965, nr 4, s. 3. Pomysłodawcą nazwy był J. Trzebiatowski, choć oficjalnie zwrócono się do bywalców galerii, by w ankiecie zaproponowali nazwę galerii. Plakat galerii Rytm, który pojawił się na II edycji wystawy *Plastycy Nowej Huty* zaprojektowała M. Tokarczyk, zob. *Plastycy Nowej Huty. Maria Tokarczyk*, „Głos Nowej Huty” 1969, nr 37, s. 5.

nicki – Dyrektor Domu Kultury HiL i artysta-działacz społeczny Janusz Trzebiatowski, kurator także kolejnych wystaw⁴⁰. W hallu Domu Kultury HiL odbyło się w tym roku 21 wystaw, mniej więcej w odstępach dwutygodniowych, z przerwą w okresie letnim. Wystawom towarzyszyły spotkania z artystami i krytykami, przygotowywano katalogi i plakaty, począwszy od początku 1965 roku w kolejnych numerach „Głosu Nowej Huty” pojawiały się artykuły o wystawiających plastykach nowohuckich⁴¹. Organizowano oprowadzania dla załogi kombinatu i młodzieży dzielnicy. W podsumowaniach akcji można było przeczytać, że w ciągu dwunastu miesięcy galerię odwiedziło 90 tys. widzów⁴². Całość zwieńczyła wystawa zbiorowa w marcu 1966 roku, przeniesiona następnie do Pałacu Sztuki i obwieziona po kilku miastach wojewódzkich. W 1970 roku akcję powtórzono⁴³. Tym razem w roli organizatorów wystąpiła Dzielnicowa Rada Narodowa, Zakładowy Dom Kultury HiL, krakowskie BWA i redakcja „Głosu Nowej Huty”. Ukoronowaniem tych działań był dzień 5 grudnia 1970 roku, kiedy otwarto „Prezentacje '70”. Trzydziestu jeden artystów nowohuckich w kilku punktach Krakowa pokazało swoje prace. Wystawy odbywały się w galerii „Rytm”, w BWA, w fili TPSP w Nowej Hucie, gdzie pokazano zestaw prac przeznaczonych jako dar dla Domu Dziecka, oraz w Klubie MPiK w Nowej Hucie. Była to pierwsza wystawa stowarzyszenia twórczego „Grupa Nowa Huta”. Halina Bohdanowicz pisała, że najsilniejszym ogniwem tego przeglądu są artyści „zaangażowani”, ale pojęcie to rozumiała bardzo szeroko – od walki o pamięć Józefa Szajny, poprzez ekspresjonistyczny bunt kompozycji Witolda Urbanowicza, po szokujące grozą rzeźby Mariana Kruczka⁴⁴. W Dworku Jana Matejki rozdano medale zasłużonym działaczom i artystom⁴⁵. W roli organizatorów trzeciej edycji „Prezentacji”, powiązanej ze świętowaniem 25-lecia Nowej Huty i 30-lecia PRL, wystąpiły ponownie władze dzielnicy i kombinat, ponadto zarząd okręgu ZPAP w Krakowie, Stowarzyszenie Twórcze „Grupa Nowa Huta”, „Gazeta Krakowska” i TPSP – to w salonie tej instytucji gościli

⁴⁰ Trzebiatowski na terenie ZDK HiL prowadził w latach 1961–1972 Poradnię Urządzenia Wnętrz Mieszkalnych (b.g., *Zapraszamy do Poradni Wnętrz Mieszkalnych*, „Głos Nowej Huty” 1966, nr 48, s. 6.), a w latach 1971–1978 współpracował ze znajdującym się w sąsiedztwie ZDK Teatrem Ludowym, zob. *Pasje życia. Dokumentacja wielkiego jubileuszu Janusza Trzebiatowskiego*, red. F. Nawratil, Kraków 2007, s. 201–203. W latach 1970–1974 pełnił funkcję głównego plastyka dzielnicowego Nowej Huty. Jego sylwetka działacza i artysty medaliera przedstawiona została w cyklu *Plastycy Nowej Huty. Janusz Trzebiatowski*, „Głos Nowej Huty” 1970, nr 3, s. 6.

⁴¹ Od 1969 roku testy o artystach nowohuckich zaczyna publikować Maciej Gutowski.

⁴² S.P., *Dobry rok plastyki nowohuckiej*, „Tygodnik Powszechny” 1966, nr 20, s. 4.

⁴³ Zapowiedź nowej akcji zob.: J. Duszaniowicz, *Plastycy Nowej Huty*, „Głos Nowej Huty” 1969, nr 9, s. 2 i 4.

⁴⁴ H. Bohdanowicz, *Wielki dzień plastyków Nowej Huty*, „Tygodnik Powszechny” 1971, nr 2, s. 4.

⁴⁵ Fotoreportaż z tego wydarzenia zob.: DR, *Dzień Plastyki Środowiskowej*, „Głos Nowej Huty” 1970, nr 50, s. 3.

kolejne wystawy⁴⁶. Akcja wystawowa rozpoczęła się w październiku 1973 roku wystawą grafiki Zbigniewa Lutomskiego. Większości ekspozycji towarzyszyły prelekcje o sztuce współczesnej. Cykl kończyła w czerwcu 1974 roku wystawa zbiorowa także w Salonie TPSP przy Alei Róż, szczególnie świętowana w tzw. Dniu Plastyki Środowiskowej, kiedy zasłużonych obdarowywano medalami i pucharami⁴⁷.

Nie sposób w tym miejscu wymienić wszystkich uczestników „Prezentacji” i scharakteryzować ich twórczość. Niektórzy z nich mieli szansę pokazać swoje prace trzykrotnie, w kolejnych edycjach. Do takich należał wspomniany Marian Kruczek. Przytoczmy fragment komentarza do jego wystawy w 1970 roku, który może stanowić potwierdzenie, że oferta „Rytmu” wykraczała poza malarstwo sztalugowe, a sztuka budziła rezonans społeczny:

Zawieszane na kracie reliefy wyglądają b. dekoracyjnie, jak wspaniałe, bogate makaty. Środek Sali zajmują kompozycje przestrzenne, wykonane z cementu, gipsu, betonu jako spoiwa i różnych gotowych elementów „złomowo-śmietnikowych” jako części składowych. Są to łańcuchy, klamki, zawiasy, kłódki, kraty, szkło kolorowe, lampy, butelki, korale... Skomponowane całości mają w efekcie bogatą fakturę i kolorystykę obrazu. Ogólne wrażenie estetyczne jest zróżnicowane. Od romantycznego liryzmu po ironię i groteskę. Więcej jednak w tych stworach jest intymnego ciepła, choćby w opalizujących błyskach kolorowych szkiełek, w pieszczotliwych nawach – niż ponurej agresywności⁴⁸.

W 1973 roku po tych trzech dużych akcjach wystawowych z udziałem galerii „Rytm” Stanisław Rodziński w ten sposób opisywał jej charakter:

Jej działalność – nie zawsze zauważana przez Wielki Kraków – ostatnio zasługuje na szczególną uwagę. Można bez wahania powiedzieć, że jest to galeria, która dysponuje – dzięki mądrym kierownictwu Stanisława Primusa – „własną twarzą”, własnym profilem i klimatem. W zalewie wystaw, w tym ogromnym ruchu, w którym nieustannie zawieszanie i zdejmowanie setek obrazów w salach wystawowych zaczyna już przypominać nonsensowny balet majstrów samochodowych u Tatiego – odczuwa się brak myśli przewodniej, odczuwa się brak galerii, który by podjęły ryzyko lansowania ludzi, grup czy zjawisk [...]. Jest to więc linia wyrazista – kontynuuje malarz – zakładająca dydaktyczne narastanie problematyki plastycznej w dziele, jego funkcje społeczne, jego miejsce w codzienności człowieka żyjącego w konkretnie socjologicznym, jakim jest Nowa Huta. Można zatem zaryzykować

⁴⁶ Zapowiedź III cyklu zob.: H. Bohdanowicz, *Prezentacje jubileuszowe rozpoczyna grafika Lutomskiego*, „Głos Nowej Huty” 1973, nr 40, s. 7. TPSP było też organizatorem w 1961 roku Pierwszej Zbiorowej Wystawy Prac Artystów Plastyków Nowej Huty.

⁴⁷ H. Bohdanowicz, *Dzień Plastyki Środowiskowej*, „Głos Nowej Huty” 1974, nr 25, s. 10; *Z dnia plastyki nowohuckiej*, „Głos Nowej Huty” 1974, nr 26, s. 4. Z tej okazji Janusz Trzebiatowski przygotował medal „Prezentacje 1974”.

⁴⁸ J. Duszaniowicz, *Plastyki Nowej Huty. Marian Kruczek*, „Głos Nowej Huty” 1970, nr 19.

twierdzenie, że proces przyswajania nowej sztuki nowym ludziom i nowym środowiskom – gdy chodzi o plastykę – dopiero rozpoczęliśmy⁴⁹.

Te obszerne rozważania Rodzińskiego, poprzedzające recenzję z wystawy, wydają się być szczerze, choć wiadomo, że są równocześnie zgodne z pożądanym kierunkiem upowszechniania plastyki, lansowanym przez organy władzy.

Działalność galerii nie zakończyła się na tych akcjach. Gościły tam w drugiej połowie lat 70. także inne ekspozycje mniej lub bardziej znanych plastyków powiązanych na różne sposoby z dzielnicą. W latach 1978–1979 eksponowano prace stypendystów HiL, m.in. Wojciecha Krzywobłockiego, Walentego Gabrysiaka, Karola Muszkieta i Bogusława Gabrysia. Wystawiono także akwaforty Andrzeja Pietscha, obrazy Ludomira Ślendrańskiego, Kazimierza Masłowskiego, Joanny Sobór-Kruczek i Barbary Urbanik-Dyndy⁵⁰. Do „Rytmu” trafiły też z Katowic obrazy Piotra Dietricha⁵¹. Bardzo ciekawą inicjatywą galerii była wystawa towarzysząca IV Biennale Grafiki w Krakowie w 1972 roku. Pokazano wtedy nie tyle same prace, ile warsztat graficzny⁵². Od 1966 roku w galerii gościły wystawy artystów amatorów⁵³.

Recepcja sztuki w murach ZDK HiL przybierała formy zbliżone do tych, które postulowali wpływowi krytycy tamtego okresu. Galeria zlokalizowana była blisko adresatów sztuki, w samym centrum dzielnicy przemysłowej, w miejscu tętniącym innymi przejawami działalności kulturalnej. Prace prezentowane były w kameralnej sali, naprzeciw której znajdowała się kawiarnia. W 1972 roku w tej kawiarni otwarto drugi salon galerii „Rytm”. W jego oficjalnym programie można było przeczytać, że ma serwować „twórczość wymagającą większej kontemplacji, przemysleń, dłuższej obserwacji [...] „spełnione zostają idealne warunki prowadzenia dyskusji i to zarówno tej prywatnej – przy stoliku, jak i publicznej na spotkaniach z artystą i krytykami”⁵⁴. Hanna Bohdanowicz, zapoznawszy się tymi deklaracjami i pierwszymi ekspozycjami w kawiarnianym salonie, postulowała, żeby prace do kontemplacji

⁴⁹ S. Rodziński, *Piotr Dietrich. Malarz, któremu się nie śpieszy*, „Tygodnik Powszechny” 1973, nr 34, s. 6.

⁵⁰ aż., *Grafiki A. Pietscha*, „Echo Krakowa” 1976, nr 229, s. 3; *Malarstwo L. Ślendrańskiego*, „Echo Krakowa” 1977, nr 6, s. 3; aż., *Malarstwo K. Masłowskiego*, „Echo Krakowa” 1978, nr 214, s. 3; aż., *Malarstwo W. Gabrysiaka*, „Echo Krakowa” 1978, nr 273, s. 5; M. Wesołowski, *Obrazy metaforyczne*, „Echo Krakowa” 1978, nr 280, s. 3; aż., *Pejzaże i aplikacje J. Sobór-Kruczek*, „Echo Krakowa” 1979, nr 208, s. 5. B. Urbanik-Dynda szczególnie wpisała się w misję galerii, ponieważ pokazała cykl pejzaży przemysłowych: aż., *Z sal wystawowych*, „Echo Krakowa” 1980, nr 57, s. 5.

⁵¹ S. Rodziński, *Piotr Dietrich. Malarz...*

⁵² S. Rodziński, *O IV Biennale Grafiki – refleksje*, „Tygodnik Powszechny” 1972, nr 29, s. 6.

⁵³ O pierwszej tego rodzaju wystawie, filmowca pracującego w Amatorskim Klubie Filmowym ZDK HiL w Nowej Hucie, zob.: *Wystawa Jerzego Ridana w ZDK*, „Głos Nowej Huty” 1966, nr 15, s. 4. Od 1970 roku w kolejnych numerach „Głosu Nowej Huty” pojawiały się artykuły dotyczące amatorów nie tylko związanych z Kombinatem, ale i z innymi zakładami przemysłowymi Małopolski.

⁵⁴ Cyt. za.: H. Bohdanowicz, *W Galerii „Rytm”*, „Głos Nowej Huty” 1972, nr 16, s. 7.

zmieniać często, nawet co dwa dni, co bliskie było propozycjom Stefana Pappa dotyczącym udostępniania sztuki. Warto też wspomnieć, że ekspozycje plastyki w obu salonach „Rytmu”, a szczególnie wernisaże, nierzadko stanowiły równocześnie część wydarzeń adresowanych do miłośników muzyki czy poezji⁵⁵.

Z zakupów dokonanych przez Wydziały Kultury m. Krakowa i Dzielnicy z wystaw, szczególnie z trzech cykli „Prezentacji”, zgromadzono kolekcję obrazów galerii „Rytm”⁵⁶. Galeria zakończyła swoją działalność z końcem lat 70., ponieważ planowano w jej miejsce powołanie Muzeum Historii Kombinatu⁵⁷. Jej lokal przeznaczono na cele biblioteczne.

Działalności nowohuckiego Kombinatu na polu współpracy ze środowiskiem artystycznym trzeba by poświęcić nieco więcej miejsca. Władze zakładu wielokrotnie deklarowały współpracę nie tylko z plastykami, ale i z literatami czy muzykami, czego potwierdzeniem były liczne umowy, czasami w kooperacji z władzami dzielnicy. W sporządzaniu umów pomiędzy Kombinatem a artystami, których wybór zależał od poszczególnych związków branżowych, m.in. ZPAP, pośredniczył ZDK HiL. W jego lokalach odbywały się też wystawy poplenerowe⁵⁸.

Najczęstszą formą pomocy twórcom były stypendia. Tylko w okresie od 1974 do 1979 roku z takich stypendiów korzystało 30 artystów plastyków różnych profesji i różnych pokoleń⁵⁹. W 1985 roku, kiedy jak wiemy Kombinat borykał się z wieloma

⁵⁵ Dobrym przykładem są tu VI Dni Poezji (od 15 I do 5 II 1973 r.), którym towarzyszyła wystawa *Obraz człowieka*. Pokazano na niej rzeźby, obrazy, grafiki i rysunki 11 plastyków krakowskich, a katalog z poezją był ilustrowany ich pracami. Wernisaż Janusza Trzebiatowskiego w 1970 roku uświetnił recital piosenkarza Stanisława Florka, „Głos Nowej Huty” 1970, nr 3, s. 6. O IX Dniach Poezji zob.: H. Bohdanowicz, *W Galerii Rytm*, „Głos Nowej Huty” 1976, nr 6, s. 7.

⁵⁶ Niektóre prace trafiły do kolekcji jako darowizny artystów. Część kolekcji sprzedana została na aukcji na rzecz Fundacji Zdrowia Hutników. Obecnie prace wiszą na korytarzach, w gabinetach i w bibliotece Centrum Kultury im. C. K. Norwida (dawny ZDK HiL).

⁵⁷ Na podstawie relacji kierownika ZDK HiL Danuty Szymońskiej z dnia 15 III 2015 r.

⁵⁸ Nie należy też zapominać, że ZDK HiL dawał możliwość etatowego zarobkowania plastykom w ogniskach plastycznym i teatralnym dla hutników (od 1954). W latach 1956–1959 ognisko plastyczne prowadził Marian Kruczek, zob.: J. Duszaniowicz, *Plastycy Nowej Huty*. *Marian Kruczek*, „Głos Nowej Huty” 1970, nr 19, s. 5; bg, *Plastycy Nowej Huty*. *Eugeniusz Mucha*, „Głos Nowej Huty” 1966, nr 7, s. 6; *Plastycy Nowej Huty*. *Józefa Sobór-Kruczek*, „Głos Nowej Huty” 1969, nr 25, s. 5. Na terenie Nowej Huty w latach 50. (1955–1957) w Domu Kultury Związku Zawodowego Budowlanych pracował też Jerzy Panek: TZB, *Artysta i pedagog*, „Głos Nowej Huty” 1979, nr 27, s. 3.

⁵⁹ W 1979 roku w BWA w Krakowie odbyła się wystawa stypendystów Huty im. Lenina, zob.: J. Rubiś, *Hutnicy mecenasami artystów*, „Echo Krakowa” 1979, nr 99, s. 1. Od 1974 roku na łamach „Głosu Nowej Huty” publikowano cykl pt.: *W pracowniach stypendystów HiL*: L. Mikrut, *U artysty malarza Włodzimierza Kamińskiego*, „Głos Nowej Huty” 1974, nr 5, s. 7. Kamiński był współtwórcą porozumienia z Kombinatem. „Stypendium huty przyjąłem i wierzę – wyznaje Kamiński – że ten olbrzymi konglomerat techniki i ludzi zainspiruje mnie do nowej twórczości.... W kombinacie interesują mnie ludzie, ich odczucia, przeżycia w czasie ciężkiej, znoonej pracy... to ludzkie wnętrze, w całej jego złożoności i różnorodności pragnąłbym uchwycić i utrwalić, dużo sobie obiecuję po tych spotkaniach z hutnikami, chciałbym na

ekonomicznymi problemami, zawarto porozumienie z władzami ZPAP i podpisano umowę na kolejne 5 lat⁶⁰. HiL zadeklarowała wówczas plastynom 5 stypendiów na kwotę 12 tys. złotych miesięcznie. Stypendiści byli zobowiązani precyzyjnie określić swoje zamierzenia twórcze. Należały do nich m.in. prace projektowe architektów wnętrz. Ponadto podczas plenerów na terenie ośrodków wypoczynkowych Huty miały powstać prace plastyczne, którymi mógł dysponować fundator⁶¹. Mogły one dekorować budynki Huty, ale też być przedmiotem aukcji organizowanych na cele społeczne. Przedstawiono wówczas także pomysł zorganizowania wspomnianego wyżej Muzeum Historii Huty i liczono na udział tych plastyków w przedsięwzięciu. Z ich rad mieli korzystać hutnicy budujący swoje domy jednorodzinne, a artyści, w rewanżu, mieli otoczyć opieką amatorów ze środowiska hutniczego. Poza stypendiami Kombinat czasami angażował się w wykonywanie i montowanie rzeźb plenerowych i pomników w dzielnicy. Do takich należało żeliwne popiersie Lenina nad wejście do zakładu przygotowane na wydziałach: Projektowo-Konstrukcyjnym i Odlewni⁶². Dobrym przykładem tej współpracy jest także rzeźba „Wzlot” zlokalizowana pod nowohuckim zalewem, autorstwa krakowskiego rzeźbiarza Stanisława Małka, wykonana w Walcowni Drobnej i Drutu, przy udziale spawaczy⁶³.

Związki pomiędzy zakładami przemysłowymi i stowarzyszeniami, do których należeli plastycy, nie należały w okresie PRL-u do rzadkości. Już w 1962 roku postanowiono uregulować stosunki środowiska przemysłu ze środowiskiem artystów, zawierając umowę pomiędzy Centralną Radą Związków Zawodowych i Zarządem Głównym ZPAP⁶⁴. W celach umowy znalazły się postulaty przybliżenia ludziom pracy współczesnego polskiego malarstwa, rzeźby i grafiki. Mecenasem terenowym stawał się każdy zakład pracy, to on miał przewidzieć w funduszach rad

zasadzie wzajemności zaprosić kilku do siebie, aby zobaczyli pracę malarza”. Huta w 1973 roku zakupiła u niego dwie prace. Ze stypendium w roku 1973/74 korzystał też Wojciech Krzywobłocki. W okresie tym powstała seria monumentalnych grafik *Ziemia i Człowiek*. H. Bohdanowicz, *Plastycy Nowej Huty. Grafika Wojciecha Krzywobłockiego*, „Głos Nowej Huty” 1974, nr 6, s. 7. Grafiki te były rok później pokazywane w ramach Wernisażu u Szadkowskiego. O swoich zamierzeniach związanych ze stypendium wypowiada się też Bogusław Gabryś, zob.: L. Mikrut, *W pracowniach stypendystów HiL. Bogusław Gabryś*, „Głos Nowej Huty” 1974, nr 7, s. 6. Cykl rzeźb dedykowanych hutnikom pokazał artysta w galerii „Rytm” w 1979 roku: H. Bohdanowicz, *Bogusław Gabryś – hutnikom*, „Głos Nowej Huty” 1979, nr 12, s. 6.

⁶⁰ X., *Porozumienie Huty im. Lenina z plastykami*, „Echo Krakowa” 1985, nr 116, s. 1.

⁶¹ JD, *Plener plastyków w Rabie Niżnej zakończony*, „Głos Nowej Huty” 1973, nr 40, s. 2.

⁶² Popiersie projektował artysta amator, pracownik Kombinat – formiarz-rdeniarz Julian Kamiński.

⁶³ M. Gil, *Stal w ręku rzeźbiarza*, „Głos Nowej Huty” 1977, nr 22, s. 1.

⁶⁴ B. Kujawa, *Podróże po kulturze*, „Echo Krakowa” 1962, nr 214, s. 5. W środowisku warszawskim już w 1959 roku zawarto umowę pomiędzy WKZZ a ZPAP. W 1962 roku podano, że w Warszawie i woj. warszawskim od 1959 do 1962 było ok. 130 takich upowszechniających wystaw w zakładach. Akcja rozszerzyła się na inne ośrodki. „Gazeta Krakowska” donosi, że nie tylko rady zakładowe kupowały prace, ale też robotnicy: AR., *Robotnicy bliżej sztuki*, „Gazeta Krakowska” 1962, nr 217, s. 3.

zakładowych środki na organizację wystaw, zaproszenie prelegentów i zakup od artystów dzieł sztuki do dekoracji fabryki, świetlic, szkół przyfabrycznych, domów wczasowych. Podobne umowy zawierane były coraz częściej, także na niższych szczeblach⁶⁵. Np. w 1974 roku dyrektor PLSP w Krakowie Józef Kluza zawarł z dyrektorem elektrowni skawińskiej Henrykiem Kaczmarczykiem porozumienie, na mocy którego uczniowie liceum mogli uczestniczyć w plenerach na terenie zakładu – w zamian za to nauczyciele mieli upowszechniać wiedzę o sztuce wśród załogi. Prace plastyczne powstałe w wyniku plenerów miały ozdobić wnętrza przedsiębiorstwa oraz stać się – zamiast dyplomów – dodatkiem do nagród dla pracowników⁶⁶. Szkoła liczyła jednak na bardziej konkretny wymiar tej współpracy, czyli przyjęcie przez Elektrociepłownię funkcji zakładu opiekuńczego, zwłaszcza w latach 80., kiedy prowadzono remont placówki. Niestety zakład zaraz po otrzymaniu „Medalu Mecenasa Kultury” wycofał się z umowy. Zapewne to, co oferowała szkoła: prace swoich uczniów, dbanie o estetykę zakładu, wystawy na terenie zakładu i dekoracje okolicznościowe, wydało się dyrekcji zupełnie bezwartościowe⁶⁷. Interesującą umowę zawarto również pomiędzy Sekcją Rzeźby krakowskiego oddziału ZPAP a władzami Tarnowa na wykonanie, przy współudziale technologicznym i materiałowym tarnowskich zakładów, „6-ciu rzeźb plenerowych”⁶⁸. Warto też przyrzeć się umowom zawieranim pomiędzy władzami ZPAP a zarządami krakowskich dzielnic, w których zakłady pracy, motywowane wewnątrz przez rady zakładowe i komórki Podstawowej Organizacji Partyjnej, nie stanowiąc strony porozumienia, były brane pod uwagę jako potencjalna i najbardziej realna przestrzeń do realizacji planów. Do takich należała umowa zawarta w 1974 roku pomiędzy Zarządem Okręgu ZPAP a Urzędem Dzielnic Nowa Huta. Na jej mocy powstało kilka plenerowych rzeźb w dzielnicy, oddano artystom kolejne pracownie, ufundowane zostały z udziałem Kombinatu wspomniane stypendia⁶⁹. Podobna umowa została zawarta pomiędzy Urzędem Dzielnicowym Krowodrzy a Zarządem Okręgowym ZPAP w 1975 roku. Jej zakres był zbliżony. Plastycy mieli realizować akcję estetyzacji dzielnicy, a urzędnicy zaoferować miejsce do realizacji plenerów i galerie do ich ekspozycji. Plonem porozumienia była też akcja popularyzatorska „Sztuka dla Krowodrzy”, w ramach której plastycy zwiedzali zakłady pracy, spotykali się z pracownikami i mieszkańcami dzielnicy⁷⁰. Był jeszcze jeden element obecny w większości takich umów: wykonywanie prac o tematyce przemysłowej, a następnie nagrodzenie najlepszych z nich z puli nagród, stworzonej przez zakłady. Do akcji przystąpiło 40 zakładów, a akces zgłosiło 50 artystów.

⁶⁵ O znaczeniu umów zawieranych przez organizacje zrzeszające artystów z zakładami pracy zob.: zban. *Dobry klimat dla sztuki*, „Gazeta Krakowska” 1974, nr 255, s. 3.

⁶⁶ *Przemysł mecenasem sztuki*, „Gazeta Krakowska” 1974, nr 18, s. 4.

⁶⁷ J. Rubiś, *Komu są potrzebni?*, „Echo Krakowa” 1983, nr 120, s. 5.

⁶⁸ L. Dutka, *Przemysłowy Tarnów – mecenasem rozumny*, „Gazeta Krakowska” 1974, nr 56, s. 3.

⁶⁹ wzm., *Malarstwo z mistrzejowickich pracowni*, „Echo Krakowa” 1976, nr 22, s. 5.

⁷⁰ mh., *Plastycy Krowodrzy*, „Gazeta Krakowska” 1975, nr 220, s. 6.

Profesor Bronisław Gołębiowski tłumaczył na łamach „Gazety Krakowskiej” na początku lat 70., że tzw. kultura proletariacka to nowoczesna odmiana kultury ludowej⁷¹. Powołując się na obserwacje socjologa Ludwika Krzywickiego, głosił istnienie tzw. proletariatu oświeconego oraz wyłonienie się z niego inteligencji proletariackiej, ludzi sztuki, nauki i organizatorów społecznych, oddających wiernie dążenia i doświadczenia klasy robotniczej. Gołębiowski uważał, że aby kultura robotnicza mogła zaistnieć, musi dojść do spełnienia kilku warunków, m.in. zbliżenia pomiędzy pracownikiem fizycznym i umysłowym w całokształcie działań produkcyjnych i społecznych oraz przewyższenia różnic między kulturą a życiem społecznym. Utopia? Ale ktoś w nią wierzył, ktoś ją próbował wcielić w życie. Kolekcja galerii „Rytm”, choć uszczuplona w wyniku niewyjaśnionych okoliczności, nadal zdobi ściany Ośrodka Kultury im. C. K. Norwida w Nowej Hucie. Państwowa Szkoła Muzyczna mieszcząca się w tej dzielnicy posiada bogaty zestaw prac uznanych krakowskich artystów, o który walczył Janusz Trzebiatowski⁷². To oczywiście tylko przedmioty, dzieła, ślady po artefaktach, pamiątki, ale były też zauważalne i wymierne efekty społeczne tych, prowadzonych nierzadko „na siłę” i „zgodnie z wytycznymi”, akcji upowszechniających. Na studia artystyczne na krakowskie uczelnie przychodzili kolejni potomkowie pierwszego pokolenia artystów nowohuckich. Przez przestronne korytarze i olbrzymią galerię Nowohuckiego Centrum Kultury trudno się było precyzyjnie, kiedy oblegały je rzesze dzieci z opiekunami, oczekującymi na kolejne przedstawienie Festiwalu Teatrów dla Dzieci.

Bibliografia

- Kryptonim „Gigant”. *Dzieje nowohuckiego kombinatu w latach 1949–1958*, katalog, red. L. Sybiła, Muzeum Historyczne Miasta Krakowa, Kraków 2008.
- Kruczkowska Z., Stano B., *Artysta nauczycielem i animatorem kultury. Wybrane problemy kultury plastycznej XX i XXI wieku*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, Kraków 2013.
- Nowa przestrzeń. Modernizm w Nowej Hucie*, katalog, red. K. Jurewicz, Muzeum Historyczne Miasta Krakowa, Kraków 2012.
- Szuman S., *O sztuce i wychowaniu estetycznym*, PZWS, Warszawa 1962.
- Wilkoszewska K., *Sztuka jako rytm życia, Rekonstrukcja filozofii Johna Deweya*, Universitas, Kraków 2003.

⁷¹ B. Gołębiowski, *Kulturotwórcze dążenia klasy robotniczej*, „Gazeta Krakowska” 1972, nr 215, s. 1.

⁷² Kolekcja w Szkole Muzycznej powstała po „Prezentacjach 1974”, kiedy Wydziały Kultury rad narodowych Nowej Huty i Krakowa zakupiły 32 prace. Przekazano je w Dniu Plastyki Środowiskowej, kończącej ten cykl. Takich kolekcji było w Nowej Hucie więcej: w Klubie Nauczyciela na os. Kolorowym i w Szkole 1000-lecia na os. Teatralnym (obie nie istnieją).

Artist in a Factory. The Mission of the Factory Gallery on the Example of the Nowa Huta's Rytm ZDK Huty im. Lenina Gallery

Abstract

This outline is about the presence of artists and their works on the premises of factories and industrial sectors in the times of PPR. The author pays special attention to factory galleries, social agreements between the artist environment and the management of factories and the forms of industrial patronage over artistic culture. This phenomenon was connected to the mission, proclaimed by communist ideologists, cultural activists and artists and critics supporting them, of making art more commonly available, especially in making plastic art available for industrial environments. Despite the utopian aspect of many views of that times, the example of Nowa Huta confirms the efficiency and sense of the actions started then, though of course it does not justify the circumstances and methods of their implementation, which at best can be perceived as outdated.

Key words: team game, Nowa Huta, Polish People's Republic' artistic life, dissemination of art

Nota o autorze

Dr Bernadeta Stano, historyk sztuki, od 1998 roku związana z Wydziałem Sztuki Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie. Autorka książek: *Wystawy zapamiętane, wystawy zapomniane. Życie artystyczne Krakowa, Nowej Huty, Rzeszowa i Zakopanego w okresie Odwilży i Odwilż w Zakopanem. Salony Marcowe 1958–1960*; tekstów naukowych w pracach zbiorowych dotyczących życia artystycznego po II wojnie światowej oraz recenzji z wystaw.