

Joanna Filipczyk

ORCID 0000-0002-9117-4203

Galeria Sztuki Współczesnej w Opolu

Od „ożywczego wstrząsu” do „bezmysłnego fabrykowania widoczków” – o plenerach w Paczkowie w okresie PRL-u

W 1967 r. po raz pierwszy zorganizowano na terenie województwa opolskiego plener malarski przeznaczony dla członków Związku Polskich Artystów Plastyków (ZPAP). Tradycja ta z krótką przerwą trwała do 1979 r. Na tym roku zamyka się historia paczkowskich plenerów w okresie PRL-u, po czasie zostanie dopisany kolejny jej rozdział, obejmujący plenery organizowane w nowej sytuacji ustrojowej po 1989 r. Paczków, jak się wydaje, stał się wśród opolskich artystów synonimem pleneru i wciąż pozostaje miejscem, o którym się myśli, organizując tego rodzaju aktywności.

W niniejszym tekście chciałabym się skupić wyłącznie na owych pionierskich plenerach okresu PRL-u, które pozostają bardzo charakterystyczną imprezą swoich czasów. Informacje dotyczące tego zjawiska są rozproszone i ulotne. Moim głównym źródłem wiedzy pozostają dokumenty opolskiego okręgu Związku Polskich Artystów Plastyków zgromadzone w Archiwum Państwowym w Opolu oraz doniesienia lokalnej prasy. Korzystałam też z większej części, lecz nie wszystkich, katalogów wystaw poplenerowych, żadna bowiem z publicznych instytucji nie posiada kompletu tych wydawanych w niskich nakładach, ze wszystkimi mankamentami ówczesnej poligrafii, ulotnych druków. Nie żyje już większość uczestników pierwszych paczkowskich plenerów, jednak z wieloma z nich udało mi się porozmawiać w ciągu minionych dwudziestu lat. W zapisach tych rozmów odnajduję okruchy informacji o paczkowskich spotkaniach. Materialne plony paczkowskich plenerów są mocno rozproszone – największy zbiór obrazów plenerowych można znaleźć w Galerii Sztuki Współczesnej w Opolu, kilka trafiło do zbiorów Muzeum Śląska Opolskiego, w którym przechowywany jest także nieopracowany zbiór fotografii z plenerów z lat 1971–1979.

Pod koniec lat sześćdziesiątych XX w. opolskie środowisko plastyczne wkraczało w okres samodzielności. W miejsce powstałego w grudniu 1954 r. maleńkiego Oddziału Opolskiego Związku Polskich Artystów Plastyków, liczącego zaledwie kilkunastu członków i formalnie będącego częścią organizacji katowickiej, od 1963 r. w Opolu działał pełnoprawny Okręg Opolski ZPAP – jeden z kilkunastu tworzących ogólnopolską strukturę. Okręg liczył już wówczas kilkudziesięciu członków, w większości mężczyzn.

Nieliczne artystki były obecne w stowarzyszeniu. W dokumentach z tego czasu wciąż znajdujemy wyłącznie sformułowanie „koledzy”. Spośród wszystkich osób zrzeszonych w opolskim związku niemal połowę stanowili malarze, w większości absolwenci Wydziału Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, których studia przypadły na okres od późnych lat czterdziestych do wczesnych sześćdziesiątych XX w. Byli to między innymi: Aloiza Zacharska (1926–2020, dyplom 1954), Franciszek Pikula (1922–1993, dyplom 1955), Marian Szczerba (ur. 1929, dyplom 1955), Jerzy Beski (ur. 1930, absolutorium 1954, dyplom 1957), Zenon Henryk Rachfalski (1932–1987, absolutorium 1957), Wincenty Maszkowski (1932–2023, dyplom 1959), Krzysztof Bucki (1936–1983, dyplom 1959), Jan Szczyrba (1934–1997, dyplom 1959), Bogumił Buczyński (1933–1988, dyplom 1960), Ruta Molin (1937–2005, dyplom 1962). Zwracam uwagę na tę liczną krakowską reprezentację, ponieważ to ona przede wszystkim decydowała o kierunkach działania opolskiego środowiska. Trudno nie zauważyć, że w modelu kształcenia malarek i malarzy w krakowskiej akademii tamtego czasu plener był niezbędnym elementem. W bezdyskusyjną wartość pleneru wierzyli także nieliczni wówczas w opolskim związku malarze starszego pokolenia: Bronisław Gniazdowski (1901–1990), przedwojenny uczeń Tadeusza Pruszkowskiego – niestrudzonego organizatora studenckich plenerów, Józef Szyller (1900–1978) czy Władysław Początek (1910–1988), wykształcony w Poznaniu i doskonalący później swe umiejętności w Krakowie pod okiem Fryderyka Pautscha.

Nic więc dziwnego, że w 1967 r. przy wyznaczaniu nowych kierunków działalności opolskiego środowiska postanowiono zorganizować własny plener. Najpewniej rozmowy toczyły się wcześniej, ale pierwsze ślady odnajdujemy w dokumentach związkowych z wiosny 1967 r. Na zebraniu zarządu okręgu, któremu przewodniczył prezes Tadeusz Max, 21 marca 1967 r. po raz pierwszy jest mowa o plenerze, a jego organizację proponuje się „kol. Rachfalskiemu, Zbiegieniemu i Grabowskiemu” (ZPAP 1965–67: 112). Na kolejnym zebraniu 3 kwietnia 1967 r. wskazano, że zarząd się stara o pieniądze na plener w Zarządzie Głównym ZPAP i typuje wstępnie miejsce Paczków. Przewidywano imprezę przeznaczoną głównie dla członków okręgu opolskiego, nie wykluczano jednak z udziału osób z innych okręgów, proponowano także zaproszenie krytyka sztuki (ZPAP 1965–67: 115).

Oprócz Paczkowa rozważano inne lokalizacje dla pleneru – pod uwagę brano pobliski Otmuchów oraz miejscowości położone niedaleko za granicą województwa: Złoty Stok, Duszniki, Kłodzko (ZPAP, 1965–67: 135). Wszystkie te lokalizacje, nieodległe zresztą od siebie, charakteryzowały się krajobrazowymi walorami zabytkowych centrów i podgórskiego pejzażu w tle.

Ostatecznie najprawdopodobniej przesądziły możliwości logistyczne. Wybór padł na Paczków, kilkutyśięczne miasteczko w powiecie nyskim, ze względu na znakomicie zachowany średniowieczny system murów miejskich, zwany często polskim Carcassonne. Na zebraniu 26 czerwca 1967 r. powołano Zenona Henryka Rachfalskiego na komisarza pleneru, a do jego zadań należało: „znalezienie *locum* dla 15 plastyków, punktu wyżywienia, zabezpieczenie środków transportu, zakup materiałów, nadzór nad wystawą poplenerową”. Komisarz był też zobowiązany zawiadomić o terminie ogłoszeń, miejscu i terminie pleneru (ZPAP, 1965–67: 134–135).

Pierwszy plener w Paczkowie trwał od 8 do 28 sierpnia 1967 r. i uczestniczyło w nim trzynastu artystów – członków opolskiego okręgu ZPAP: Antoni Ganczarski, Piotr Grabowski, Jakub Janczyński, Antoni Marcolla, Wincenty Maszkowski, Maciej Nowak, Franciszek Pikuła, Władysław Poczatek, Zenon Henryk Rachfalski, Edward Skoczek, Marian Szczerba, Krystyna Wiejak, Aloiza Zacharska (PWRN 1967–68: 1–5).

Organizację tego przedsięwzięcia umożliwiła dotacja Ministerstwa Kultury i Sztuki. Kwota tej pierwszej dotacji wydaje się stosunkowo wysoka – wynosiła 64 000 zł. Było to zresztą najwyższe z dofinansowań, jakie uzyskał paczkowski plener. Historia kolejnych plenerów jest jednocześnie historią rozpaczliwego poszukiwania źródeł finansowania (dofinansowania zewnętrzne podczas kolejnych plenerów już nigdy nie przekroczyły tej sumy), ścinania kosztów i poszukiwania sponsorów oraz przyjaznych podmiotów mogących zaoferować wsparcie w formie usług lub materiałów.

Dla oszacowania wartości nabywczej kwoty z 1967 r. podajmy, że według informacji z Zakładu Ubezpieczeń Społecznych przeciętne miesięczne wynagrodzenie w tymże roku wynosiło 2 016 zł (ZUS). Z rozliczenia dotacji, przygotowanego dla MKiS, dowiadujemy się, w jaki sposób były dysponowane środki. Znaczną część sumy przeznaczoną przez ministerstwo na plener pochłonęło wyżywienie i zakwaterowanie uczestników (17 696,70 zł). Niemal 15 000 zł wydatkowano na zakup materiałów malarskich – uczestnikom zapewniano blejtramy, płótno, farby, pędzle i inne niezbędne materiały. Koszty organizacyjne wyniosły przeszło 5 000 zł, wliczono tu między innymi wynagrodzenie komisarza (2 000 zł), przewozy materiałów i delegacje niezbędne w trakcie przygotowań pleneru. Pozostałe środki, około 25 000 zł, rozdysponowano na organizację wystawy poplenerowej. W tym dziale największym wydatkiem był druk katalogu, opłacono także honorarium autora identyfikacji wizualnej oraz autora wstępu do katalogu (PWRN 1967–68: 6–7).

Powodzenie organizacji pleneru w 1967 r. i pochlebne opinie o jego rezultatach, o czym wspomnę jeszcze w dalszej części artykułu, zachęciły organizatorów do pracy nad stałą formułą. Kolejna impreza została przewidziana w Paczkowie na następny rok. Niestety dużo trudniejsze były już warunki finansowe. Na zebraniu zarządu prezes Max informował, że „zachodzi konieczność zredukowania pozycji kosztowych o koszt katalogu, plakatu i wystawy”, oraz „należy wysłać pismo do Zarządu Głównego informujące o potrzebie i znaczeniu pleneru dla Opolszczyzny” (ZPAP 1968–69: 6). Równolegle proponowano organizację pleneru w innej miejscowości. Dowiadujemy się także, że „wielu kolegów z innych okręgów wyraża chęć pełnodpłatnego udziału w plenerze paczkowskim” (ZPAP 1968–69: 6). Ostatecznie w czerwcu 1968 r. opolski okręg ZPAP został poinformowany o przyznaniu dotacji na organizację pleneru w Paczkowie w wysokości 40 000 zł. W związku z faktem, że było to ponad trzecią część mniej, niż wyniosły koszty poprzedniego pleneru, „zebrani uchwalili, poczynienie oszczędności, aby można było odpowiednio wygospodarować potrzebne fundusze w granicach przyznanej kwoty” (ZPAP 1968–69: 42). Dopiero w czerwcu ruszyły prace organizacyjne dotyczące imprezy, której rozpoczęcie przewidziano wstępnie na połowę lipca.

Równolegle poszukiwano lokalizacji, w których będzie można skorzystać ze wsparcia miejscowych władz. Na przykład „Zakłady Koksochemiczne w Zdziechowicach zadeklarowały organizację pleneru dla 15 osób, którym zapewnią wyżywienie i mieszkania”

(ZPAP 1968: nlb.). Przychylność opolscy plastycy znaleźli także w Górze Św. Anny, gdzie w 1968 r. został zorganizowany drugi obok paczkowskiego plener, bardziej kameralny, bo obliczony z początku tylko na sześciu uczestników (ZPAP 1968–69: 44). Ostatecznie w plenerze tym wzięło udział dziesięć osób, a koszt pokryła Gminna Spółdzielnia Strzelce Opolskie oraz zakład w Zdzeszowicach. Plener uznano za bardzo udany, przede wszystkim ze względu na doskonałe warunki pracy i podkreślono „potrzebę utrzymania go” (ZPAP 1968–69: 54).

Drugi paczkowski plener w 1968 r. ponownie był imprezą skierowaną wyłącznie do opolskich twórców. Uczestniczyło w nim łącznie piętnaście osób – dziewięć drugi raz, sześć pierwszy raz. W ciągu pleneru doszło do incydentu wykluczenia jednego z uczestników za „pijaństwo i awanturnictwo” (ZPAP 1968–69: 51). W historii paczkowskich plenerów była to jednak wyjątkowa sytuacja, a znakomita atmosfera wszystkich spotkań stała się wręcz legendarna. W pamięci uczestników pierwszych plenerów zapisały się charakterystyczne postaci i sytuacje. Aloiza Zacharska wspominała:

Z pierwszymi plenerowymi wspomnieniami łączą się postacie „dwóch starszych panów” – Józefa Szyllera i Bronisława Gniazdowskiego, którzy należeli w swej młodości do „Bractwa Św. Łukasza”. Równi wiekiem, różnili się wszystkim: twórczością, usposobieniem, rodzajem dowcipów. Przekomarzając się, nie szczędzili sobie zabawnych złośliwości. Z Bronisławem Gniazdowskim łączyły się „anegdoty z życia wzięte”. Zachłanny na wszystko, co się wiązało z malowaniem, woził ze sobą płótna, mimo że wszystkie materiały czekały na nas, przygotowane przez komisarzy pleneru. Przyczepiał je na sposób jemu tylko wiadomy do roweru. Rower to jego wehikuł, na którym wędrował wszędzie. Mieszkając w Kluczborku, jeździł nim na zebrania do Opola, do Warszawy (!) i oczywiście na plenery (Zacharska, za: Filipczyk, 2004d).

Po realizacji drugiej edycji pleneru w Paczkowie mocno akcentowano potrzebę skupienia się na dofinansowaniu przez MKiS dla tej imprezy, jako najistotniejszej dla środowiska. Komisarz pleneru – Zenon Henryk Rachfalski podniósł także jako pierwszy kwestię wymiany uczestników pleneru z innymi okręgami ZPAP, przywołując Rzeszów, w którym zresztą – jako artysta czynny krótko po studiach w tym mieście – posiadał dobre kontakty (ZPAP 1968–69: 66). Nieśmiało zaczęto też rozważać wymianę kontaktów z zagranicą (oczywiście wyłącznie w ramach krajów tzw. demokracji ludowej), jednak w pierwszej kolejności proponowano organizować wymienne wystawy, później dopiero plenery (ZPAP 1968: 66). Podczas jednej z dyskusji padła także propozycja udziału w plenerach literatów (ZPAP 1969: 23). Współgrało to zresztą z innymi podejmowanymi w tym okresie próbami zbliżenia środowiska literackiego i plastycznego, owocującymi kilkoma wspólnymi wystąpieniami. Takiemu zbliżeniu bez wątpienia sprzyjały kameralne rozmiary obu środowisk i Klub Związków Twórczych. Ostatecznie idea ta nie rozwinęła się zbyt mocno. Tylko raz na plener zaproszono jako uczestnika polskiego poetę Jana Goczoła, który dwukrotnie był autorem wstępu do katalogu poplenerowej wystawy.

W kolejnych latach plenery organizowano w różnych miejscowościach. Brano pod uwagę przede wszystkim możliwość wsparcia organizacji imprezy. Zrealizowane

dwa plenery paczkowskie wpłynęły jednak na fakt, że nazwa „Paczków” przylgnęła do wakacyjnych spotkań malarskich na wolnym powietrzu. W 1969 r. w dokumentach związkowych czytamy na przykład o organizacji pleneru „paczkowskiego” w Głogówku [sic!]. Pokrycie jego kosztów, w tym noclegi w hotelu PTTK w cenie 15 zł za łóżko, zadeklarowała tamtejsza Miejska Rada Narodowa (ZPAP 1969: 44–45).

Zapisy w protokołach zebrań zarządu okręgu ZPAP są dość niejasne, wydaje się jednak, że w latach 1969–1970, pomimo podejmowanych prób, nie udało się sfinalizować starań o organizację pleneru w Paczkowie. Może o tym świadczyć brak jakichkolwiek wzmianek w lokalnym dzienniku o plenerze w Paczkowie w latach 1969 i 1970, zwłaszcza że wcześniej (i później) plenery te zawsze były relacjonowane przez „Trybunę Opolską”. W 1969 r. pojawił się za to artykuł o plenerze w Głogówku (TO 1969: 3), a w 1970 r. gazeta zrelacjonowała wydarzenie z Góry św. Anny (Konieczna, 1970: 4). Organizację tych dwóch plenerów, w ciągłości w stosunku do dwóch pierwszych imprez paczkowskich, potwierdzają dokumenty ZPAP – w sprawozdaniu zarządu za okres 13.12.1969–1.03.1971 czytamy:

[...] coroczny Okręgowy Plener Malarski z fundacji Ministerstwa Kultury i Sztuki, organizowany 67, 68, 69, przekształcił się w roku 1970 w plener ogólnopolski [...] Plener [ten] został umiejscowiony w Górze św. Anny (ZPAP 1971: 4).

Po dwuletniej przerwie, w czasie której rozszerzono formułę i przekształcono plener w imprezę ogólnopolską, w 1971 r. impreza powróciła do Paczkowa. Wyraźnie akcentowano, że miał to być plener o charakterze wymiennym, „co gwarantować ma udział naszych Kolegów w innych plenerach ogólnopolskich” (ZPAP 1971: 4). Motywy decyzji o rozszerzeniu formuły pleneru z regionalnej na ogólnopolską były dość czytelne. Jak pisała Romana Konieczna, powtarzając zapewne zasłyszane w środowisku argumenty:

[...] plener okręgowy nie miał perspektyw. Wkrótce mogło po prostu zabraknąć chętnych do udziału. Bo czy jest sens dusić się we własnym sosie [...]? I jak długo można powiększać kolekcję wizerunków ciągle tej samej miejscowości? (Konieczna, 1973: 31).

Decyzja rozszerzenia pleneru była tłumaczona potrzebą wymiany poglądów i doświadczeń, przy czym uczestnicy mieli całkowitą swobodę w wyborze tematów i formy. „Každy może malować, co i jak chce” (Konieczna, 1973: 31).

Z ogólnopolskich plenerowych wymian artystów korzystali też opolanie. Na przykład Krzysztof Bucki, jeden z aktywniejszych i bardziej rozpoznawalnych opolskich malarzy, który „swego czasu zaproszony został na słynny już międzynarodowy plener w Osiekach”, w 1970 r. „wyjechał do województwa szczecińskiego”, Władysław Początek uczestniczył w plenerze nad Soliną, a Barbara Żelawska – w Zagłębiu (Markusz, 1970: 4).

W sprawozdaniu ustępującego zarządu ZPAP wiosną 1971 r. przewidywano już organizację pleneru „Paczków '71”. Znajdujemy tam także deklarację programową, że zostaną podjęte starania, aby plener ten był

[...] miejscem spotkań twórców o różnych orientacjach estetycznych, by razem z zaproszonymi krytykami i teoretykami sztuki mogły odbywać się twórcze dyskusje oraz aby jego organizacja była lepsza niż w latach ubiegłych (ZPAP 1971: nlb., s. 4 dokumentu „Sprawozdanie ZO ZPAP w Opolu za okres 13.12.1969–1.03.1971”).

Niestety na skutek ciągłych oszczędności nigdy nie doszło do oficjalnego zaproszenia krytyków i teoretyków sztuki na plener w Paczkowie. Znacząco się zwiększył natomiast stan osobowy opolskiego środowiska artystycznego. W 1971 r. było już siedemdziesiąt jeden członków, w tym trzydzieści sześć malarek i malarzy (ZPAP 1971: nlb., s. 2 dokumentu „Problemy rozwoju plastyki na Ziemi Opolskiej”). To oni byli potencjalnymi uczestnikami zarówno plenerów w Paczkowie, jak i organizowanych w Polsce innych tego typu imprez, na które mogli pojechać w ramach wymiany.

Kompletowanie osób uczestniczących w plenerze było pewnym procesem. Prześledźmy go na podstawie zapisów z kolejnych protokołów posiedzeń zarządu opolskiego ZPAP w toku przygotowań do pleneru „Paczków ’72”. Po decyzji o organizacji pleneru zestawiano oddzielnie listę uczestników opolskich, oddzielnie zaś zaproszonych z Polski. W przypadku tej drugiej grupy

[...] ustalono, że zaproszenia wysyłane będą imiennie z uwagą, że w razie niemożności uczestniczenia kolegi zaproszonego, należy prosić zarząd o wytypowanie innego kolegi. Obowiązkiem uczestników pleneru będzie przywiezienie 2 prac reprezentatywnych dla ich twórczości. Ze strony organizatorów zapewnia się krosna malarskie, płótno, farby oraz zakwaterowanie i wyżywienie (ZPAP 1971–72: 143–144).

Na uczestników z innych okręgów czekało dziesięć miejsc, na które w pierwszej kolejności mieli zostać zaproszeni: Eugeniusz Mucha i Marian Nyczka z okręgu krakowskiego, Ryszard Lech z Koszalina, Krzysztof Cander z Bydgoszczy, Mikołaj Wołkowycki z Białegostoku, Wiesław Markowski i Kazimierz Ostrowski z Gdańska, Zdzisław Ostrowski i Janina Ożóg-Czarnowska z Rzeszowa oraz Franciszek Burkiewicz z Poznania (ZPAP 1971–72: 143–144).

Wydaje się, że te pierwsze kandydatury były zgłaszane drogą indywidualnych znajomości z artystami innych okręgów, zarówno z czasów studenckich (to na pewno przypadek znajomości Jerzego Beskiego z Eugeniuszem Muchą), jak i z działalności związkowej. Być może próbowano zapraszać osoby, których propozycje artystyczne należały do uznanych i docenianych. Tu dobrym przykładem mogłaby być kandydatura Wiesława Markowskiego (1938–1978) z Gdańska, którego indywidualne wystawy pokazywano w tym czasie w Galerii „Krzywego Koła” i w Kordegardzie (Culture.pl). Niewykluczone też, że starano się dotrzeć do osób mających wpływ na organizację wystaw i plenerów w Polsce, na przykład Mikołaja Wołkowyckiego (1925–2011) – twórcy i wieloletniego dyrektora białostockiego BWA (Encyklopedia Puszczy Białowieskiej). W ciągu miesiąca z wymienionych osób swój udział potwierdzili jedynie Franciszek Burkiewicz z okręgu poznańskiego i Zdzisław Ostrowski z okręgu rzeszowskiego, z którego wytypowano drugą uczestniczkę Jolantę Jakimę-Zerek. Okręg gdański nadesłał zastępcze kandydatury Czesława Tumilewicza i Wiesława Borkowskiego,

a białoostocki – Aleksandra Welsa. „Do okręgów Koszalin, Kraków i Bydgoszcz należy wysłać telegram z prośbą o zgłoszenie do końca miesiąca” – czytamy w protokole z 23.06.1972 r. (ZPAP 1971–72: 155–156). Jak wynika z katalogu wystawy poplenerowej (*Wystawa poplenerowa Paczków 72... 7–46*), ostatecznie okręg krakowski reprezentował zaproszony wstępnie Eugeniusz Mucha oraz dodatkowo – Witold Damasiewicz, okręg koszaliński – widniejący na pierwotnej liście gości Ryszard Lech, a okręg bydgoski – Danuta Ciara. Zamiast Wiesława Borkowskiego drugim reprezentantem okręgu gdańskiego został ostatecznie Bogdan Bogusławski. W plenerze nie uczestniczył zgłoszony przez okręg rzeszowski i wstępnie potwierdzający swój udział Zdzisław Ostrowski.

Rekrutację w środowisku opolskim prowadzono drogą zgłoszeń. Na plener „Paczków ‘72” zgłosiło się aż czternaście osób: Edward Skoczek, Jolanta Dorszewska, Zdzisław Jarząbek, Jerzy Beski, Tadeusz Max, Bronisław Gniazdowski, Irena Grabowska, Piotr Grabowski, Krystyna Wiejak, Ryszard Kowal, Zofia Górską-Zawistą, Marian Zawistą, Adam Zbiegieni i Edward Jurzyca. Ten ostatni od razu został odrzucony ze względu na zgłoszenie się po terminie, nadal jednak liczba chętnych przekraczała planowane dziesięć osób. W związku z tym Edwardowi Skoczkowi i Ryszardowi Kowalowi proponowano udział w innych (wymennych) plenerach, zasugerowano, aby także „kol. Gniazdowskiemu zaproponować inny plener, zostanie wtedy 1 osoba w rezerwie na 10 miejsc dla naszego okręgu” (ZPAP 1971–72: 151, 155–156). Do liczby dziesięciu miejsc dla malarzy nie wliczano komisarza pleneru Adama Zbiegieniego, który sam podkreślał: „na pierwszych plenerach malowałem, później przestałem, bo musiałem wkładać energię w organizację i szukanie pieniędzy” (Zbiegieni, za: Filipczyk, 2004f). Niemal w ostatniej chwili chęć udziału w plenerze wyraził Władysław Początek – zasłużony pierwszy prezes kilku kadencji i aktywny działacz klubu związków twórczych, dlatego „został wpisany na listę jako przedstawiciel K[lubu] Z[wiązków] T[wórczych] czynnie współpracującego z Okręgiem” (ZPAP 1971–72: 151, 159–160). Być może zgłoszenie to miało związek z wycofaniem się Krystyny Wiejak (córkę Władysława Początki) z listy opolskiej, która ostatecznie nie uczestniczyła w plenerze. W skład uczestników pleneru „Paczków ‘72” weszło dziewięć osób ze środowiska opolskiego oraz Adam Zbiegieni jako komisarz, a kolejne dziewięć osób pochodziło spoza regionu. W tym samym roku znajdujemy informację dotyczącą próby rozszerzenia planu poza granicę. Na jednym z zebrań prezes Jerzy Beski zauważa, że „nie dostaliśmy zgody na przyjęcie gości z zagranicy na nasz plener”. Jest zdania, aby „zrezygnować w tym roku z zapraszania tych gości” (ZPAP 1971–72: 151). Podobne procedury ustalania składu plenerów były powtarzane w kolejnych latach.

W 1973 r. nastąpiła zmiana formuły i po raz pierwszy paczkowski plener był organizowany w składzie międzynarodowym. Był to drugi krok po dokonanych trzy lata wcześniej rozszerzeniu pleneru do rozmiarów ogólnopolskich. W tym przypadku ustalano tylko, do jakich środowisk i w jakiej liczbie zostaną wysłane zaproszenia. Wybór konkretnych osób spoczywał na organizacjach odpowiadających za delegowanie uczestników. W PRL-u następował właśnie okres względnej stabilizacji i większego otwarcia się na współpracę zagraniczną, którą polscy artyści nawiązywali zazwyczaj na własną rękę, pomijając oficjalne struktury władzy. Jerzy Beski twierdził wręcz, że „Paczków to był jedyny w Polsce plener międzynarodowy, który nie był

kontrolowany przez Zarząd Główny. To był plener zorganizowany i prowadzony całkowicie tu, na dole” (Beski, za: Filipczyk, 2004a). W aktach opolskiego ZPAP dotyczących współpracy międzynarodowej w latach 1974–1976 zachował się zresztą telegram z Zarządu Głównego o treści:

W związku z powtarzającymi się przypadkami prowadzenia przez zarządy okręgów ZPAP bezpośredniej współpracy z zagranicą Prezydium ZG ZPAP przypomina, że współpraca tak winna odbywać się w porozumieniu z Zarząd Głównym ponieważ Ministerstwo Kultury i Sztuki wymaga opiniowania wszelkich inicjatyw zarządów okręgów. Ze względu na brak informacji Zarząd Główny nie jest w stanie wydać swojej opinii, co rozumiane jest przez MKiS jako opinia negatywna (ZPAP 1974–76: nlb.).

Wyjątkami były Poczdam w NRD i Białgorod w ZSRR, partnerskie miasta Opola, z którymi współpraca była organizowana po linii oficjalnej. Wydaje się, że była to jedyna możliwość nawiązania współpracy z artystami z tych krajów z surowszym reżimem.

Ze sprawozdania za lata 1974–1977, na które przypadł czas najintensywniejszych kontaktów zagranicznych, dowiadujemy się, że okręg opolski utrzymywał kontakty z Polskim Związkiem Kulturalno-Oświatowym, działającym na Zaolziu w ówczesnej Czechosłowacji, a w okresie sprawozdawczym sfinalizował umowy o współpracy z miastami: Pecz na Węgrzech, Płowdiw w Bułgarii i Subotica w Jugosławii. Dość niezwykle wydaje się nawiązanie w latach siedemdziesiątych XX w. kontaktów ze środowiskiem artystycznym spoza krajów bloku wschodniego – Lahti w Finlandii (ZPAP, 1977: nlb., s. 10 sprawozdania).

W 1973 r. organizowano pierwszy plener z udziałem gości zagranicznych i postanowiono wysłać zaproszenia „na zasadach rewanżu”, po jednej osobie, do Poczdamu, Czeskiego Cieszyna, na Węgry, do Rumunii i do Jugosławii (ZPAP 1971–72: 182). W późniejszych latach starano się rozszerzać krąg międzynarodowych kontaktów. W 1975 r. po raz pierwszy wystosowano zaproszenie do Białgorodu. Miało to na tyle duże znaczenie polityczne, że lokalny dziennik opublikował oddzielny wywiad z radzieckim uczestnikiem pleneru – zawierający pochwałę malarstwa realistycznego i podkreślający, że zadaniem artystów jest „odzwierciedlać życie” – co było jedynym takim przypadkiem w peerelowskiej historii paczkowskich plenerów (Szczurek, 1975: 4). Jeden z opolskich artystów, aktywny uczestnik pierwszych plenerów, komentował po latach:

Gościliśmy często kolegów z NRD, Węgier, Jugosławii, Czechosłowacji, nawet z ZSRR. Wymiana kulturalna z ośrodkami z ZSRR miała jednak inny charakter. Raz przysłali kolegę na plener, bo ich władza zrozumiała, że to chodzi o plenum – dlatego tylko dali mu paszport i pozwolili wyjechać (Grabowski, za: Filipczyk, 2004c).

Plener w Paczkowie od początku był pomyślany jako spotkanie trzytygodniowe. Odbywał się w miesiącach wakacyjnych, na początku w sierpniu, a w późniejszych latach dbano coraz bardziej, aby daty pleneru wpisywały się – najlepiej uroczystym rozpoczęciem lub zakończeniem – w obchody przypadającego na 22 lipca święta odrodzenia Polski, najważniejszej uroczystości państwowej okresu PRL-u.

Długość pleneru nie była bez znaczenia. Jak podnoszono na jednym z zebrań:

[...] na plenerach krótkich, np. 10-dniowych, nie można prac wykończyć, trzeba je dopracowywać w pracowniach. Nie można po tych plenerach zorganizować wystaw, a jeśli takie organizuje się, to prace są czasem niedopracowane (ZPAP, 1969: 41).

W pierwszych latach plener był także okazją do wypoczynku artystów, którzy nierzadko przyjeżdżali z rodzinami. W takich okolicznościach powstały obrazy *Joasia w Paczkowie* Krzysztofa Buckiego, dziś w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie (Zienkiewicz, 1984: 12), czy *Agatka w Paczkowie* Wincentego Maszkowskiego (Konieczna, 1968: 4). Oba przedstawiają nieżyjące już dziś córki malarzy: Joannę Bucką (1962–1972) i Agatę Maszkowską (1963–2023).

Każdego roku największym wyzwaniem było znalezienie noclegów na trzy tygodnie dla grupy z początku kilkunastu, a później przeszło dwudziestu osób. Wykorzystywano rozmaite możliwości. „Pierwszy plener w Paczkowie był w szkole, następne były w bursie. Staraliśmy się, żeby przejąć ten budynek i zrobić w Paczkowie stałą bazę plenerową” – wspominał po latach Jerzy Beski (za: Filipczyk, 2004a). O warunkach – nie tylko noclegowych – w szkole czytamy w opolskiej prasie:

Za pokoje sypialne, a jednocześnie pracownie malarskie służą klasy szkolne. Plastycy rezydują bowiem w tym roku w budynku Liceum Ogólnokształcącego. Kierownictwo szkoły oddało im do dyspozycji nawet pokój nauczycielski z telewizorem. Odbывают się tu zebrania uczestników pleneru, a wieczorem – seanse telewizyjne. Łóżek i pościeli jest więcej niż potrzeba. Oto, żeby artyści z Opola mieli na czym spać, zatroszczyła się dyrekcja Techniku Ekonomicznego (Konieczna, 1968: 4).

Wciąż poszukiwano nowych miejsc i nowych możliwości. „*Locum* artyści otrzymali w tym roku znakomite” – donosiła w 1972 r. „Trybuna Opolska” piórem Romany Koniecznej.

Rezydują w obszernym, rzeczywiście wyglądającym jak mały pałac, budynku na wzgórzu, z którego roztacza się widok na pasmo Sudetów. Dawniej był to dom wypoczynkowy FWP. Od roku jest domem dzieci, którymi opiekuje się państwo. Stali mieszkańcy „pałacyku” przebywają teraz na wakacjach (Konieczna, 1972: 4).

Ten sam „pałacyk” cztery lata później jest już opisywany jako miejsce noclegu o „niezbyt komfortowych warunkach”, w którym zauważalny jest „niedostatek wygód (kilkuosobowe pokoje, brak wody na wyższych kondygnacjach, WC tylko w podziemiach budynku)”. Co ciekawe, autorka tekstu pisze o tych niewygodach dopiero w kontekście gości zagranicznych, którzy nie narzekają na te mankamenty, bo „rekompensują je uroki Paczkowa i znakomita, koleżeńska atmosfera, jaka wytworzyła się na plenerze od pierwszej chwili” (Konieczna, 1976b: 5).

Chyba we wszystkich wspomnieniach znajdziemy informacje o znakomitej atmosferze plenerów. „Trzeba oddać sprawiedliwość Adasiowi Zbiegieniemu, że miał wielką

zdolność towarzyskiego egzystowania, tworzenia klimatu, świetny organizator” – mówił Jerzy Beski (za: Filipczyk, 2004a). Bardzo podobnie pamiętał to Marian Zawisła: „Na plenerze w Paczkowie atmosfera zawsze była bardzo miła. Najlepsze było to, że plener integrował się już w pierwszy wieczór – to było zasługą Adama Zbiegieniego, on miał takie zdolności towarzyskie” (za: Filipczyk, 2004e). Adam Zbiegieni, organizujący plenery niemal do śmierci (2018), podsumowywał skromnie:

Chyba miałem takie predyspozycje. [...] Zawsze znalazłem jakieś dojście do dyrektorów. Spotykałem się z nimi, zaprzyjaźniałem się. Starłem się stwarzać klimaty przyjazne i koleżeńskie – jestem takim ojcem i matką na tych plenerach (Zbiegieni, za: Filipczyk, 2004f).

Już na pierwszym plenerze wykształciła się pewna kontynuowana w późniejszych latach formuła podsumowywania wyjazdu poplenerową wystawą, a w zasadzie dwoma wystawami – szybkim roboczym przeglądem prac na koniec pleneru w Paczkowie i znacznie bardziej staranną wystawą poplenerową w stolicy województwa, opatrzoną katalogiem i przygotowywaną we współpracy z opolskim Biurem Wystaw Artystycznych. Z zachowanych katalogów wynika, że w ostatnim okresie paczkowskich plenerów, w latach 1978 i 1979, po prezentacji w Opolu wystawa poplenerowa odwiedzała jeszcze inne ośrodki na terenie województwa opolskiego: Ośrodek Kultury Miasta i Gminy Prudnik, Zakładowy Dom Kultury „Chemik” Zakładów Azotowych „Kędzierzyn” w Kędzierzynie-Koźlu oraz Zakładowy Dom Kultury „Lech” Zakładów Chemicznych „Błachownia” w Kędzierzynie-Koźlu (*Paczków 78. Wystawa poplenerowa...; Wystawa poplenerowa Paczków 79...*). Z perspektywy czasu wiemy, że zabiegano już w ten sposób o hojnego mecenasa wśród kędzierzyńskich zakładów, co ostatecznie spowodowało przeniesienie na stałe plenerów z Paczkowa do Kędzierzyna-Koźla.

Pierwszy w historii plenerów paczkowskich poplenerowy pokaz odbył się 27 sierpnia 1967 r. w ratuszu w Paczkowie – pokazano na nim sześćdziesiąt sześć ze stu dzieł i pięćdziesiąt pięć powstałych na plenerze (PWRN, 1967: 1). O tym, że nie do końca było wiadomo, jak będzie wyglądać ta bardzo robocza wystawa, dowiadujemy się z prasy: „Gdy więc deszcz, a później chmurne niebo przeszkodziły artystom w ich pragnieniu, aby płótna rozmieszczone zostały na murach obronnych – zawiesili je w foyer i mrocznej sali ratusza” (Opolski, 1967b: 4).

Z plenerowego sprawozdania, sporządzonego na potrzeby rozliczenia, wynika także, że pokazano te same obrazy w opolskim salonie BWA przy ul. Ozimskiej 10. Wystawa miała miejsce jesienią 1967 r. i – jeśli wierzyć doniesieniom prasowym – cieszyła się sporym powodzeniem.

Poplenerowa wystawa pejzażu paczkowskiego wzbudziła duże zainteresowanie. Przez salon wystawowy BWA w Opolu, który jest miejscem jej ekspozycji, przewija się dzień po dniu około stu osób, co w naszych warunkach oznacza bardzo dobrą frekwencję. Szkoda, że do tej pory nie wydrukowano katalogu eksponowanych prac, o który dopytuje się bardzo wielu zwiedzających (Konieczna, 1967b: 4).

„Trybuna Opolska” bardzo mocno wspierała organizację pierwszych plenerów, dziś powiedzielibyśmy, że objęła je patronatem medialnym. Pod tym patronatem znalazły się nie tylko plener i poplenerowa wystawa w BWA, ale także działanie dziennikarzy i artystów najmocniej skierowane do „przeciętnego mieszkańca” – kiermasz obrazów pod arkadami opolskiego ratusza. Wśród obrazów oferowanych do sprzedaży było także wiele tych, które powstały w Paczkowie. Zaproponowano nawet slogan reklamowy: „W każdym domu dobry obraz” (ZPAP 1965–67: 147). Pierwszy kiermasz odbywał się od 17 do 24 września 1967 r., a jego zakończenie połączono z wernisażem wystawy poplenerowej, przy czym „plastycy którzy sprzedali obrazy dadzą 2% na koszty wernisażu” (ZPAP 1965–67: 149). O ile kiermasz był imprezą masową, o tyle – co ciekawe – wernisaż wystawy miał zgromadzić starannie wyselekcjonowaną publiczność: „zapraszamy tylko osoby specjalnie wybrane (KW – KMPZPR, PWRN, PMRN) [Komitet Wojewódzki – Komitet Miejski Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej, Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej, Prezydium Miejskiej Rady Narodowej – J. F.]” (ZPAP 1965–67: 149) – czytamy w dokumentach ZPAP. Głównym bowiem celem spotkania wernisażowego była konieczność podziękowania władzom. Opolscy artyści musieli być bardzo zadowoleni ze współpracy z lokalną „Trybuną Opolską” (TO), skoro na spotkaniu zarządu „zebrani uchwalili, aby red. Koniecznej i naczelnemu redaktorowi TO Wirskiemu wręczyć wiązanek kwiatów” (ZPAP 1965–67: 149).

Z czasem do dwóch pokazów podsumowujących plener – kończącego w Paczkowie i podsumowującego w opolskim BWA – doszedł jeszcze trzeci, otwierający plenerowe spotkania. Kiedy plener wykroczył poza ramy środowiska opolskiego, w zaproszeniach kierowanych do gości zaczęła się pojawiać prośba o przywiezienie ze sobą na plener gotowych obrazów jako „wizytówki” danej osoby. Przeglądem tych prac rozpoczynano plener. „Obowiązkiem uczestników pleneru będzie przywiezienie 2 prac reprezentatywnych dla ich twórczości” – czytamy w protokole zebrania zarządu opolskiego ZPAP z maja 1972 r. (ZPAP 1971–72: 143). W prasowej relacji z pleneru w 1972 r. Romana Konieczna odnotowała:

[...] jest to już po raz drugi plener ogólnopolski. Pierwszy natomiast raz uczestnicy paczkowskiego pleneru przywieźli ze sobą swoje artystyczne wizytówki. Ich pobyt w śląskim Carcassonne zainaugurowała wystawa w reprezentacyjnej sali zabytkowego ratusza, na której każdy z artystów (z nielicznymi wyjątkami!) przedstawił po dwie prace, orientujące w kierunku jego twórczych zainteresowań, uprawianym stylu malarstwa lub grafiki, stosowanych technikach oraz umiejętnościach warsztatowych (Konieczna, 1972: 4).

Dziennikarka postulowała nawet, aby biorąc pod uwagę różnorodność tematyczną i formalną prezentowanych prac, tę wystawę także prezentować w Opolu. Ten element programu został na stałe włączony do działań plenerowych. „Trybuna Opolska” z 1976 r. przynosi szczegółowy opis działań rozpoczynających plener i wymienia najważniejszych gości. Warto przytoczyć ten opis swoistej ceremonii, bardzo charakterystycznej dla czasów rządu Edwarda Gierka, a więc lat siedemdziesiątych XX w., sporządzony także w języku epoki:

Plener Paczków-76 rozpoczął się tradycyjną wystawą przywiezionych przez uczestników obrazów-wizytówek oraz zapoznawczym wernisażem z udziałem przedstawicieli miejscowych władz i zakładów pracy, a także gości z Opola. Wzajemnej prezentacji dokonał, pełniący funkcję komisarza pleneru, prezes Zarządu Okręgu Związku Polskich Artystów Plastyków w Opolu – Adam Zbiegieni. Serdecznie powitali twórców w gościnnych murach paczkowa sekretarz KM-G PZPR [Komitet Miejsko-Gminny Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej – J. F.] Alicja Kamińska i naczelnik miasta i gminy – Tadeusz Jurek. Przyjemnego pobytu, weny twórczej i zaowocowania pleneru licznymi udanymi dziełami malarskimi życzył artystom dyrektor Wydziału Kultury i Sztuki Urzędu Wojewódzkiego w Opolu – Eugeniusz Broczkowski (Koniczna, 1976a: 2).

Najważniejszą z wymienionych ekspozycji była oczywiście tradycyjna wystawa poplenerowa w Biurze Wystaw Artystycznych w Opolu.

Ogółem w Opolu odbyło się dziesięć takich wystaw – wzmiankowana pierwsza w 1967 r., a potem dziewięć kolejnych, począwszy od pleneru „Paczków '71”, kończąc na ostatnim paczkowskim plenerze zorganizowanym w 1979 r. Pierwsze organizowano w salonie wystawowym przy ulicy Ozimskiej 10, a pięć ostatnich zorganizowano już w nowych pomieszczeniach BWA – tzw. Galerii Sztuki Współczesnej BWA przy ówczesnym placu Lenina (dziś – plac Teatralny, siedziba Galerii Sztuki Współczesnej w Opolu). Starano się, aby pokazy były opatrzone katalogami, choć z doniesień prasowych wiemy, że nie zawsze trafiały one na czas. Z niektórych wystaw zachowały się dokumentacje fotograficzne, przechowywane między innymi w Galerii Sztuki Współczesnej w Opolu.



Fot. 1. Budynek BWA w Opolu z banerem poplenerowej wystawy „Paczków '71”; fot. nieokr., archiwum GSW w Opolu

Pierwsza poplenerowa wystawa została doskonale przyjęta nie tylko przez publiczność, ale także przez krytykę. Alfred Ligocki pisał wręcz o „ożywczym wstrząsie”, określił jego rezultat jako „śląd wielkiej przygody artystycznej malarzy i grafików, którzy przebyli wcale niełatwą konfrontację z nieskończoną mnogością braw i kształtów natury” (Ligocki, 1967: 3). Za najmniej interesujące uznał „wierne notowanie wyglądków przeważnie w manierze impresjonistycznej” pokazane między innymi przez Edwarda Skoczka i Jakuba Janczyńskiego; chwalił pomysłowość tych, którzy – jak Franciszek Pikula – „próbowali na gorąco” bardziej samodzielnie podporządkować swemu procesowi kształtowanie atakujących ich wzrok i wyobraźnię strumieni barw, kształtów i linii. Wyróżniał także inną reakcję, jaką było przekształcanie form natury w ekspresjonistyczny, niespokojny układ nieco chaotycznych plam barwnych (Maciej Nowak). Z najwyższą oceną Alfreda Ligockiego spotkały się jednak prace dwojga artystów, którzy zdołali wpisać ożywczy powiew płynący z zetknięcia z naturą w swój ugruntowany malarski system. Aloiza Zacharska „z olimpijskim spokojem [...] potrafiła organicznie włączyć wyglądy natury w od dawna skryształizowany układ metafor i znaków malarskich o subtelnym kolorze”, a Piotr Grabowski „z rozwagą ujął wielokształtność motywu w wypróbowany rytmiczny układ lekko zgeometryzowanych form o pięknym akordzie barwnym” (Ligocki, 1967: 3).

W recenzji Alfreda Ligockiego wybrzmiewa też mocno głos w niezwykle zasadnej dyskusji streszczającej się w pytaniu: czy plener w latach sześćdziesiątych XX w., kilkadziesiąt lat po wystąpieniu impresjonistów i eksplozji ruchu plenerowego, jest nadal aktualną metodą twórczą? Jak podnosił krytyk, „obecnie dochodzi nawet do tego, że niektórzy teoretycy plastyki jak np. Mieczysław Porębski uważają, że wyglądy natury przestały inspirować artystów” (Ligocki, 1967: 3). Podobny ton, ujęty w formie poetyckiego reportażu, odnajdujemy w relacji z pierwszej poplenerowej wystawy, tej konstruowanej „na gorąco” w Paczkowie: „czyha na nich, przyjezdnych artystów, bezdźwięczne echo napomnień z korytarzy wiodących do galerii obrazów najmłodniejszych: »Słuchajcie, kto dziś maluje pejzaż? Kto dziś chce malować miasto?«” (Opolski, 1967a: 4).

Alfred Ligocki pozostawał absolutnym zwolennikiem metody plenerowej, pisząc: „Wciąż jeszcze »powrót do natury« stanowi dla twórczości artystów współczesnych znakomity zastrzyk wzmacniający” (Ligocki, 1967: 3). Po kilku latach paczkowskich plenerów stanowczo twierdził, że „plenery mogą pomóc artyście w przypomnieniu sobie, że odwieczne źródło bodźców i inspiracji, jakim jest natura, a zwłaszcza żywa przyroda jeszcze nie straciła swego znaczenia” (*Wystawa poplenerowa Paczków 72... 5*). Kwestię tę podnosił także we wstępie do katalogu wystawy w 1967 r. Jan Goczoł:

[...] był to akt odwagi – od co najmniej pięćdziesięciu lat, od zejścia z głównej areny impresjonistów miejscem zasadniczej pracy twórczej artysty plastyka stało się atelier (powiedzmy: pokoik na poddaszu): prace w plenerze traktuje się marginesowo i... racjonalistycznie – jako ćwiczenie, także jako wypoczynek (*Poplenerowa wystawa malarstwa Paczków 74... 2*).

Zacytował swoje słowa po siedmiu latach, kiedy opatrywał wstępem katalog wystawy poplenerowej „Paczków '74”, a w trwałości pleneru paczkowskiego upatrywał potwierdzenia słuszności jego formuły.

O ile konstatacja Alfreda Ligockiego dotyczyła wyłącznie artystycznych rezultatów pleneru, o tyle Jan Goczoł kreślił wizerunek „ imprezy o walorach zarówno artystycznych, wewnątrzśrodowiskowych, jak i kulturotwórczych, społecznych” (*Poplenerowa*



Fot. 2. Widok ogólny wystawy poplenerowej „Paczków '74”, BWA w Opolu, fot. nieokr., archiwum GSW w Opolu

wystawa malarstwa Paczków 74... 2). Dochodzimy tu do kwestii oceny zjawiska pleneru paczkowskiego i to zarówno z pozycji artystycznych, jak i pozaartystycznych. Wydaje się, że z czasem znacząco zaczęły przeważać te drugie argumenty, zarzucono raczej dyskusję o celowości plenerów, uznając chyba *a priori* konieczność ich istnienia, sporadyczne są też rozważania o poziomie artystycznym plenerowych prac. Wyjątkiem jest tu uwaga Romany Koniecznej, najwytrwalej relacjonującej kolejne edycje pleneru, wskazującej na obsady plenerów:

[...] oczekiwania [...] spełniłyby się w większym stopniu, gdyby do Paczkowa zechciało przyjeżdżać więcej twórców wybitnych [...] A od udziału prominentów polskiej plastyki zależy ranga paczkowskich spotkań oraz – w dalszej konsekwencji – artystyczny plon plenerów (Konieczna, 1973: 31).

Autorka, pisząc o „bardzo nielicznych wyjątkach”, miała zapewne na myśli udział Jerzego Panka w plenerze „Paczków '71”.



Fot. 3. Plakat wystawy poplenerowej „Paczków '74”, proj. Maciej Nowak; archiwum GSW w Opolu

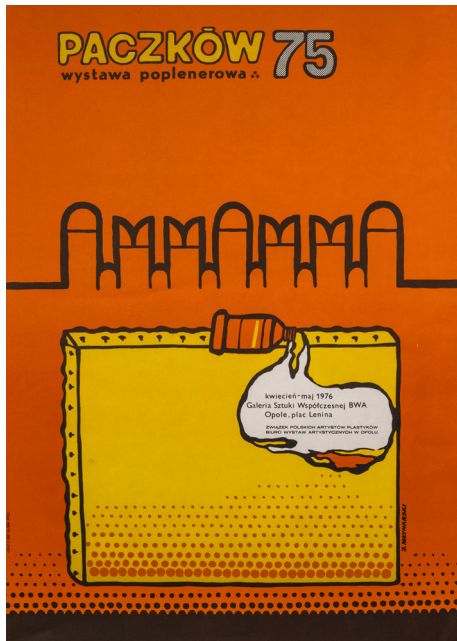
Komentujący korzyści wynikające z plenerów paczkowskich zazwyczaj przyglądali się dwóm obszarom: oddziaływaniu na środowisko artystów oraz na miasto i jego mieszkańców. Te pierwsze streszczał Alfred Ligocki, doceniał

[...] wyrwanie artysty z samotności i umożliwienie mu indywidualnej wprawdzie, ale jednocześnie grupowej pracy w gronie innych plastyków, co stwarza możliwość wymiany doświadczeń i konfrontacji postaw i koncepcji (*Wystawa poplenerowa Paczków 72... 5*).

Kwestia druga jest nieco bardziej złożona – pisano o dobrym wpływie plenerów na samo miasto, jego ożywienie i poprawę estetyki i zauważano walor edukacji wizualnej mieszkanki i mieszkańców Paczkowa. W 1967 r. dziennikarz „Trybuny Opolskiej” napisał, że oglądający wystawę

Nie wiedzieli, co w chwilach obcowania z dziesiątkami obrazów, ze swoim miastem na 66 płótnach utrwalonym, wyrazić najpierw [...] podziw dla pracy malarza, zachwyt nad rozpiętością barw, swoje rozpoznanie motywów (Opolski, 1967b: 4).

Zanotował, że zadawano wiele prostych pytań, na przykład: „dlaczego ulice poplenerowe są białe?”. On sam „pierwsze spotkanie z miastem przetworzonym malarsko” postrzegał jako wielką szansę na rozbudzenie wrażliwości „zwykłych ludzi” na sztukę. Siedem lat później Jan Goczoł zwracał uwagę na oba aspekty tego zagadnienia. Pisał:



Fot. 4. Plakat wystawy poplenerowej „Paczków '75”, proj. Janusz Młynarski; archiwum GSW w Opolu



Fot. 5. Plakat wystawy poplenerowej „Paczków '76”; proj. Janusz Młynarski, archiwum GSW w Opolu

[...] znaczące stały się te doroczne konfrontacje malarskie dla samego Paczkowa. Mieszkańcy Paczkowa, którzy na dorocznych, kończących każdy plener wystawach, jako pierwsi oglądają najnowsze malarskie *paczkoviana*, zdobyli w ciągu tych siedmiu lat niemałą edukację plastyczną. „Oswoili się” z tym, jeszcze nie tak bardzo dawno temu, tak bardzo „niezrozumiałym” malarstwem współczesnym (*Poplenerowa wystawa malarstwa Paczków 74... 1*).

Jan Goczoł wskazywał także, że samo miasteczko na tym zyskało, ponieważ odmalowano fasady kamienic rynkowych i rozrosła się kolekcja darowanych obrazów.

Plenery w Paczkowie w okresie PRL-u zorganizowano aż jedenaście razy. Pod koniec lat siedemdziesiątych XX w. formuła wydawała się wyczerpywać. W omówieniu wystawy poplenerowej „Paczków '79”, jak się potem okazało ostatejniej, Krystyna Zienkiewicz pisała, że „założenia pleneru paczkowskiego są właściwie żadne”, a jego rezultat „sprowadza się do dość beźmyślnego fabrykowania widoczków z bliższej lub dalszej okolicy” (Zienkiewicz, 1979: 4). Nie bez znaczenia pozostawał fakt, że na horyzoncie widniał już potencjalny mecenas – zakłady w Kędzierzynie-Koźlu, i to tam w 1980 r. przeniesiono plenery.

Przez kolejne edycje paczkowskie w latach 1967–1979 przewinęło się z pewnością ponad sto artystek i artystów (spis uczestników zamieściłam na końcu artykułu). Jeśli przyjmujemy, że każdego roku powstawało co najmniej sto (a raczej więcej) obrazów, to łatwo policzyć, że plonem paczkowskich spotkań było dobrze ponad tysiąc prac – przede wszystkim obrazów olejnych, ale także grafik. Jak już wspomniałam na wstępie, największy zwarty zbiór tych prac zachował się w zbiorach Galerii Sztuki Współczesnej w Opolu. Są to trzydzieści cztery prace, łącznie dwadziestu czterech artystek i artystów, w większości związanych ze środowiskiem opolskim. Pomimo dość licznego udziału w plenerach osób z innych regionów Polski, a także z zagranicy, w zbiorach GSW znajdują się prace zaledwie sześciu polskich artystów spoza Opolszczyzny i tylko jedna praca artysty z Węgier. Pojedyncze prace są zachowane w Muzeum Śląska Opolskiego w Opolu i w Muzeum Narodowym w Krakowie.

Już od pierwszego pleneru obrazy, które powstały, były kupowane przez organy i instytucje państwowe, służyły także do bezgotówkowego rozliczania wszelkich świadczeń związanych z organizacją imprezy. Opis tego obrotu po pierwszym plenerze przynosiła „Trybuna Opolska”, określiła go jako „trwały ślad po pięknej i – jak się okazało – pożytecznej imprezie” (Konieczna, 1967a: 4). Dowiadujemy się między innymi, że sześć obrazów z przeznaczeniem do wnętrza nowobudowanego doku kultury zakupiła paczkowska Miejska Rada Narodowa, a do Liceum Ogólnokształcącego przekazano w darze pięć obrazów o wartości 16 000 zł (Konieczna, 1967a: 4).

Na koniec warto zasygnalizować istnienie dokumentacji fotograficznej plenerów. Wspomniany na wstępie zespół zachowany w Muzeum Śląska Opolskiego, składający się z około stu pięćdziesięciu zdjęć, wymagałby żmudnego opracowania, przekraczającego ramy czasowe przeznaczone na powstanie niniejszego tekstu. Zdjęcia w większości nie są opisane, trudno więc przyporządkować je do konkretnego roku, nierozpoznanych pozostaje także wielu uczestników (dotyczy to zwłaszcza uczestników spoza regionu opolskiego). Wiadomo na pewno, że w dwóch ostatnich plenerach – w latach 1978

i 1979 – jako gość uczestniczył Fryderyk Kremser, opolski fotografik, członek Związku Polskich Artystów Fotografików. Fragment opisywanego zbioru to dokumentacja jego autorstwa, wykorzystana także częściowo w katalogach wystaw poplenerowych (portrety uczestników pleneru w latach 1978 i 1979 oraz dodatkowo reprodukcje prac w 1979 r.). Z pewnością dokumentacja wykonana przez Fryderyka Kremsera była obszerniejsza, niestety cała spuścizna zmarłego w 1995 r. fotografa, przechowywana w jego pracowni, została zniszczona w powodzi, która dotknęła Opole w 1997 r.

Pewną szczególną spuścizną po paczkowskich plenerach jest Dom Plastyka, obecnie część Ośrodka Kultury i Rekreacji w Paczkowie, mieszczący ognisko plastyczne (ZSiPAN). O początkowych planach związanych z tym budynkiem i jego zamierzonej pierwotnej funkcji czytamy w dokumencie sprzed przeszło pół wieku:

W stanie zaawansowanym są projekty przebudowy zabytkowej kamieniczki w Paczkowie na Dom Pracy Twórczej. Zarząd Główny ZPAP przyrzekł wyasygnować fundusze na urządzenie 9 pokoi – pracowni, które będą do dyspozycji całego Związku, nie obciążając go jednocześnie kosztami administracyjnymi (ZPAP 1971: nlb., s. 4 dokumentu „Problemy rozwoju plastyki na Ziemi Opolskiej”).

Opowiadająca o nowych rozdziałach historii paczkowskiego pleneru Jolanta Czerniak, wtedy prezeska Opolskiego Okręgu ZPAP, podkreślała zasługi ówczesnego gospodarza tej placówki, ale jej słowa są także świadectwem długiego trwania paczkowskich plenerów w pamięci opolskiego środowiska artystycznego. W 2004 r. mówiła:

Nowy plener w Paczkowie [2001 rok – J. F.] był inicjatywą Rysia Ziółkowskiego, który szefuje „Domowi Plastyka” w Paczkowie. Starał się od wielu lat, żeby reaktywować słynny paczkowski plener, znany zresztą do tej pory w całej Polsce. Miło słyszeć wśród kolegów, że sława tego pleneru do dziś żyje (Czerniak, za: Filipczyk, 2004b).

Bibliografia

- Culture.pl. <https://culture.pl/pl/tworca/wieslaw-markowski> (dostęp: 26.04.2024).
- Encyklopedia Puszczy Białowieskiej. <https://www.encyklopedia.puszcza-bialowieska.eu/index.php?dzial=haslo&id=900> (dostęp: 26.04.2024).
- Filipczyk, J. (2004a). Rozmowa z Jerzym Beskim. Nagranie w posiadaniu autorki.
- Filipczyk, J. (2004b). Rozmowa z Jolantą Czerniak. Nagranie w posiadaniu autorki.
- Filipczyk, J. (2004c). Rozmowa z Piotrem Grabowskim. Nagranie w posiadaniu autorki.
- Filipczyk, J. (2004d). Rozmowa z Aloizą Zacharską-Marcollą. Nagranie w posiadaniu autorki.
- Filipczyk, J. (2004e). Rozmowa z Marianem Zawisłą. Nagranie w posiadaniu autorki.
- Filipczyk, J. (2004f). Rozmowa z Adamem Zbiegienim. Nagranie w posiadaniu autorki.
- Konieczna, R. (1967a). Pokłosie paczkowskiego pleneru. *Trybuna Opolska*, 218: 4.
- Konieczna, R. (1967b). Ruch w salonie BWA. *Trybuna Opolska*, 239: 4.
- Konieczna, R. (1968). Deszczowy plener. *Trybuna Opolska*, 211: 4.
- Konieczna, R. (1970). Plener malarski na Górze św. Anny. *Trybuna Opolska*, 210: 4.

- Konieczna, R. (1972). Malarski Paczków. *Trybuna Opolska*, 221: 1, 4, 7.
- Konieczna, R. (1973). Malarski Paczków '73. *Opole*, 9: 31.
- Konieczna, R. (1976a). „Paczków-76”. *Trybuna Odrzańska*, 151: 2.
- Konieczna, R. (1976b). Paczkowska paleta. *Trybuna Odrzańska*, 16: 5.
- Ligocki, A. (1967). O pewnej niezwykłej wystawie. *Trybuna Opolska*, 249: 3.
- Markusz, J. (1970). Plenery plastyków. *Trybuna Opolska*, 224: 4.
- Opolski, J. (1967a). Paczków na płótnie. *Trybuna Opolska*, 197: 4.
- Opolski, J. (1967b). Powrót z Paczkowa. Plener '67. *Trybuna Opolska*, 209: 4.
- Paczków 76, wystawa poplenerowa, grudzień 1976. Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Opole, pl. Lenina (katalog wystawy).
- Paczków 77, wystawa poplenerowa, listopad 1977. Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Opole, pl. Lenina (katalog wystawy).
- Paczków 78. Wystawa poplenerowa listopad–grudzień 1978. Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Opole, pl. Lenina (katalog wystawy).
- Poplenerowa wystawa malarstwa Paczków 74, kwiecień–maj 1975. Salon BWA, Opole, ul. Ozimska 10 (katalog wystawy).
- PWRN 1967–68. Archiwum Państwowe w Opolu, zespół 224 Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej w Opolu, sygn. 2572 Sprawozdania z przebiegu plenerów Paczkowie (1967–1968).
- Szczurek, M. (1975). Bardzo lubię słońce. Rozmowa z artystą radzieckim Aleksandrem Pawłowiczem Mamontowem – uczestnikiem pleneru malarskiego w Paczkowie (rozmawia Marian Szczurek). *Trybuna Odrzańska*, 167: 4.
- TO (1969). Pracowity plener. Głogówek na płótnach polskich malarzy. Rafał Urban częstym gościem plastyków. *Trybuna Opolska*, 198: 3.
- Wystawa poplenerowa Paczków 72, kwiecień–maj 1972 [błędna data, powinno być 1973]. Salon BWA, Opole, ul. Ozimska 10 (katalog wystawy).
- Wystawa poplenerowa Paczków 75, kwiecień–maj 1976. Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Opole, pl. Lenina (katalog wystawy).
- Wystawa poplenerowa Paczków 79, listopad 1979. Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Opole, pl. Lenina (katalog wystawy).
- Zienkiewicz, K. (1979). „Paczków-79”. Bez idei. *Trybuna Odrzańska*, 260: 4.
- Zienkiewicz, K. (1984). Galeria Czterdziestolecia „Przekroju”. Krzysztof Bucki, „Joasia w Paczkowie”. *Przekrój*, 2061: 12.
- ZPAP 1965–67. Archiwum Państwowe w Opolu, zespół 623 Związek Polskich Artystów Plastyków Zarząd Okręgu Opole, sygn. 13 Protokoły posiedzeń Zarządu Okręgu 1965–1967.
- ZPAP 1968. Archiwum Państwowe w Opolu, zespół 623 Związek Polskich Artystów Plastyków Zarząd Okręgu Opole, sygn. 14 Protokoły posiedzeń Zarządu Okręgu 1968.
- ZPAP 1969. Archiwum Państwowe w Opolu, zespół 623 Związek Polskich Artystów Plastyków Zarząd Okręgu Opole, sygn. 15 Protokoły posiedzeń Zarządu Okręgu 1969.
- ZPAP 1968–69. Archiwum Państwowe w Opolu, zespół 623 Związek Polskich Artystów Plastyków Zarząd Okręgu Opole, sygn. 16 Protokoły posiedzeń Zarządu Okręgu 1968–69.
- ZPAP 1971. Archiwum Państwowe w Opolu, zespół 623. Związek Polskich Artystów Plastyków Zarząd Okręgu Opole, sygn. 19 Protokoły posiedzeń Zarządu Okręgu 1971.
- ZPAP 1971–72. Archiwum Państwowe w Opolu, zespół 623 Związek Polskich Artystów Plastyków Zarząd Okręgu Opole, sygn. 21 Protokoły posiedzeń Zarządu Okręgu 1971–1972.

ZPAP 1974–76. Archiwum Państwowe w Opolu, zespół 623 *Związek Polskich Artystów Plastyków Zarząd Okręgu Opole*, sygn. 86 *Współpraca z zagranicą – plany współpracy, wykazy prac na wystawy, porozumienia o współpracy, korespondencja* [1974–1976].

ZPAP 1977. Archiwum Państwowe w Opolu, zespół 623 *Związek Polskich Artystów Plastyków Zarząd Okręgu Opole*, sygn. 25 *Protokoły walnych zebrań 1977*.

ZSiPAN. <http://www.zsipart.nysa.pl/kontakt-1.html> (dostęp: 30.04.2024).

ZUS. <https://www.zus.pl/baza-wiedzy/skladki-wskazniki-odsetki/wskazniki/przecietne-wynagrodzenie-w-latach> (dostęp: 26.04.2024).

Składy osobowe plenerów w Paczkowie:

1967

1. Antoni Ganczarski
2. Piotr Grabowski
3. Jakub Janczyński
4. Antoni Marcolla
5. Wincenty Maszkowski
6. Maciej Nowak
7. Franciszek Pikuła
8. Władysław Początek
9. Zenon Henryk Rachfalski – komisarz pleneru
10. Edward Skoczek
11. Marian Szczerba
12. Krystyna Wiejak
13. Aloiza Zacharska

1968

1. Jerzy Beski
2. Krzysztof Bucki
3. Piotr Grabowski
4. Jakub Janczyński
5. Antoni Marcolla
6. Wincenty Maszkowski
7. Tadeusz Max
8. Maciej Nowak
9. Władysław Początek
10. Zenon Henryk Rachfalski – komisarz pleneru
11. Marian Szczerba
12. Józef Szyller
13. Krystyna Wiejak
14. Anna Wyrwisz
15. Aloiza Zacharska

1971

1. Zdzisław Chudy
2. Janusz Debis (Białystok)
3. Anna Murman (Rzeszów)
4. Łukasz Niewisiewicz (Szczecin)
5. Bronisław Zygfryd Nowicki (Bydgoszcz)
6. Jerzy Panek (Kraków)
7. Aleksandra Pawłowska
8. Zenon Henryk Rachfalski
9. Zofia Rybiańska (Bydgoszcz)
10. Edward Skoczek
11. Ziemowit Szuman (Szczecin)
12. Arkadiusz Walocho (Zakopane)
13. Stanisław Witowski (Rzeszów)
14. Adam Zbiegieni – komisarz pleneru

1972

1. Jerzy Beski
2. Bogdan Bogusławski (Gdańsk)
3. Franciszek Burkiewicz (Poznań)
4. Danuta Ciara (Bydgoszcz)
5. Witold Damasiewicz (Kraków)
6. Jolanta Dorszewska
7. Zofia Górńska-Zawisła
8. Irena Grabowska
9. Piotr Grabowski
10. Jolanta Jakima-Zerek (Rzeszów)
11. Zdzisław Jarząbek
12. Ryszard Lech (Koszalin)
13. Tadeusz Max
14. Eugeniusz Mucha (Kraków)
15. Władysław Początek
16. Czesław Tumielewicz (Gdańsk)
17. Aleksander Wels (Białystok)
18. Marian Zawisła
19. Adam Zbiegieni – komisarz pleneru

1973

- 1.–9. Członkowie OO ZPAP w Opolu – nazwiska nieustalone
- 10.–11. Członkowie OO ZPAP Rzeszów – nazwiska nieustalone
12. Zyhdi Çakolii (Peć Kosowo, Jugosławia)
13. Bronisław Firla (Sucha Góra, Czechosłowacja)
14. Milena Niceva (Belgrad, Jugosławia)

15. Gottfried Hoffer (Poczdám, NRD)
16. Irena Pilaszanovich (Pecz, Węgry)
17. Peter Rohr (Poczdám, NRD)
18. Helena Tchórzewska (Łódź)
19. Adam Zbiegieni – komisarz pleneru

1974

1. Gabor Bérceś (Pecz, Węgry)
2. Hans Biedermann (Rathenow, NRD)
3. Zdzisław Chudy
4. Józef Drong (Czeski Cieszyn, Czechosłowacja)
5. Ryszard Dudek (Rzeszów)
6. Wyłko Gaidarow (Smolan, Bułgaria)
7. Bronisław Gniazdowski
8. Klara Hartmann (Pecz, Węgry)
9. Maria Horbaczewska (Łódź)
10. Paweł Lasik (Warszawa)
11. Wolfgang Liebert (Poczdám, NRD)
12. Tadeusz Max
13. Aleksandra Pawłowska
14. Zygbert Porada
15. Leonard Pyszkowski (Inowrocław)
16. Edward Skoczek
17. Elżbieta Szołomiak
18. Zofia Szuster (Kowary)
19. Antas Zgalewski (Płowdiw, Bułgaria)
20. Adam Zbiegieni – komisarz pleneru

1975

1. Gabor Bérceś (Pecz, Węgry)
2. Tadeusz Berger (Orlova, Czechosłowacja)
3. Stanisław Białogłowicz
4. János Erdős (Pecz, Węgry)
5. Bronisław Gniazdowski
6. Klara Hartmann-Baraknoyi (Pecz, Węgry)
7. Stanisław Kucia (Rzeszów)
8. Liliana Kuźdowicz (Bydgoszcz)
9. Walter Lauche (Treuenbrietzen, NRD)
10. Bogumił Łukaszewicz (Łódź)
11. Aleksander Mamontow (Biełgorod, ZSRR)
12. Jan Maternicki (Rzeszów)
13. Zygmunt Mierzwiński
14. Michał Minkow-Michow (Płowdiw, Bułgaria)
15. Wiesław Obrzydowski (Kraków)

16. Herbert Sander (Poczdam, NRD)
17. Elżbieta Szołomiak
18. Zofia Szuster (Jelenia Góra)
19. Danuta Więckowska (Bydgoszcz)
20. Adam Zbiegieni – komisarz pleneru

1976

1. Stanisław Białogłowicz
2. Marian Chmielecki
3. Bronisław Firla (Sucha Góra, Czechosłowacja)
4. Franciszek Frączek (Łańcut)
5. Mladen Garden (Płowdiw, Bułgaria)
6. Janusz Iwaniuk (Łódź)
7. Hilary Gwizdała (Zielona Góra)
8. Sandor Kelle (Pecz, Węgry)
9. Krzysztof Lachtara (Rzeszów)
10. Gustaw Nowak (Trzyniec, Czechosłowacja)
11. Aleksandra Pawłowska
12. Maria Podgórska (Bydgoszcz)
13. Milan Poznovija (Subotica, Jugosławia)
14. Razija Vila-Poznovija (Subotica, Jugosławia)
15. Jan Rzeźniczek
16. Bela Simon (Pecz, Węgry)
17. Wiesław Śniadecki (Łódź)
18. Wolfgang Thiel (Poczdam, NRD)
19. Günter Werbter (Brandenburg, NRD)
20. Anna Wyrwisz
21. Adam Zbiegieni – komisarz pleneru

1977

1. Waclaw Bąk (Krosno)
2. Gabor Bérces (Pecz, Węgry)
3. Zdzisław Chudy
4. Teresa Drózdź-Muszyńska
5. Agata Dudaś (Palić, Jugosławia)
6. Antal Dudaś (Palić, Jugosławia)
7. Grigorij Gritczin (Biełgorod, ZSRR)
8. Vladislav Jaluvka (Ołomuniec, Czechosłowacja)
9. Andrzej Kuhn (Freiston Shore, Anglia)
10. Liliana Kuźdowicz (Bydgoszcz)
11. Ryszard Ledwos (Nowa Huta)
12. Witold Lubiniecki (Słupsk)
13. Arpad Márton (Miercurea-Ciuc, Rumunia)
14. Spas Neschowski (Nowo Żelezare, Bułgaria)

15. Manfred Nitschke (Poczdám, NRD)
16. Maria Późzięc-Niedźwiedz (Jarosław)
17. Tadasz Ramik (Hawierzów, Czechosłowacja)
18. Stefan Słocki (Zielona Góra)
19. Elźbieta Szczebłewska (Łódź)
20. Bronislav Televski (Bitola, Jugosławia)
21. Fernec Trischler (Pecz, Węgry)
22. Ursula Wendorff-Weidt (Rangsdorf, NRD)
23. Anna Wyrwisz
24. Adam Zbiegieni – komisarz pleneru

1978

1. Teresa Salamonik-Biernacka
2. Lech Biernacki
3. Wiktor Blinow (Biełgorod, ZSRR)
4. Mirosława Ostrowska-Błażucka
5. Josif Bobienczik (Biełgorod, ZSRR)
6. Bożena Cajdler-Gruszkiewicz (Zielona Góra)
7. Zbigniew Krygiel
8. Liliana Kuźdowicz (Bydgoszcz)
9. Halina Lerman (Katowice)
10. Ivan Lubenow (Asenowgrad, Bułgaria)
11. Witold Lubiniecki (Słupsk)
12. Tadeusz Łukasiewicz (Kraków)
13. Zdrawko Mandić (Zrenjanin, Jugosławia)
14. Andràs Márkos (Patinoar, Rumunia)
15. Maria Późzięc-Niedźwiedz (Jarosław)
16. Oskar Pawlas (Hawierzów, Czechosłowacja)
17. Klaus Schulze (Poczdám, NRD)
18. Dieter Schumann (Poczdám, NRD)
19. Slobodanka Šobota (Pancevo, Jugosławia)
20. Mieczysław Szczęśny (Bydgoszcz)
21. Jolanta Tacakiewicz
22. Zdzisław Walter (Łódź)
23. Eugeniusz Wierzbicki (Poznań)
24. Feliks Worsztynowicz (Rzeszów)
25. Gościnnie: Fryderyk Kremser (fotograf)
26. Adam Zbiegieni – komisarz pleneru

1979

1. Marian Chmielecki
2. Deczko Panczew Deczew (Płowdiw, Bułgaria)
3. Józef Drong (Czeski Cieszyn, Czechosłowacja)
4. Wanda Fajferek (Kraków)

5. Bronisław Gniazdowski
6. Brigitte Groszer (Grabow, NRD)
7. Kazimierz Kędzia (Łódź)
8. Laszló Kiss (Węgry)
9. Veikko Kopponen (Kuopio, Finlandia)
10. Bolesław Kowalski (Gorzów Wielkopolski)
11. Władimir N. Kutjawin (Biełgorod, ZSRR)
12. Halina Lerman (Katowice)
13. Jan Maternicki (Rzeszów)
14. Ireneusz Olszewski (Łódź)
15. Zdzisław Ostrowski (Rzeszów)
16. Władysław Początek
17. Jolanta Tacakiewicz
18. Janina Walas (Gliwice)
19. Weronika Wagner (Berlin, NRD)
20. Anna Wyrwisz
21. Branislav Vukekovič (Novi Sad, Jugosławia)
22. Małgorzata Żak-Iszoro (Gdańsk)
23. Gościnnie: Fryderyk Kremser (fotograf)
24. Adam Zbiegieni – komisarz pleneru

Od „ożywczego wstrząsu” do „bezmyślnego fabrykowania widoczaków” – o plenerach w Paczkowie w okresie PRL-u

Abstrakt:

Artykuł poświęcony jest omówieniu plenerów organizowanych w Paczkowie (woj. opolskie) przez Okręg Opolski Związku Polskich Artystów Plastyków w latach 1967–1979. Tekst oparty przede wszystkim na doniesieniach prasowych, materiałach archiwalnych, częściowo także na zebranych w przeszłości relacjach świadków dotyczących opolskiego środowiska pokazuje ewolucję plenerów od wydarzenia lokalnego do spotkań międzynarodowych. Skupia się głównie na kwestiach pozaartystycznych – organizacji, finansowaniu, warunkach bytowych, relacji z mediami i władzą. Pokazuje paczkowskie plenery jako charakterystyczną imprezę swoich czasów.

Słowa kluczowe: Okręg Opolski Związku Polskich Artystów Plastyków ZPAP, plener malarski, Paczków, wystawy malarstwa, malarstwo polskie, sztuka w PRL-u

From ‘revitalising shock’ to ‘mindless fabrication of views’ – about plein-air events in Paczków during the times of the Polish People’s Republic

Abstract:

The article discusses plein-air events organised in Paczków (Opole Voivodeship) by the Opole Region of the Association of Polish Artists in the years 1967–1979. The text, based primarily on press reports and archival materials, as well as on witness accounts of the Opole milieu collected in the past, traces the evolution of the plein-air events from a local event to international gatherings. It focuses mainly on non-artistic issues – organisation, financing, living conditions,

and relations with the media and the authorities. It shows the plein-air meetings of Paczków as a characteristic event of its time.

Keywords: Opole District of the Association of Polish Artists and Designers (ZPAP), plein-air painting, painting exhibitions, Polish painting, art in the Polish People's Republic

Joanna Filipczyk – absolwentka historii sztuki na Uniwersytecie Wrocławskim oraz studiów podyplomowych na kierunku menadżer kultury na Uniwersytecie Ekonomicznym w Katowicach; doktorka nauk humanistycznych w zakresie nauk o sztuce. W latach 1994–2020 pracowała w Dziale Sztuki Muzeum Śląska Opolskiego, od 1995 r. była jego kierowniczką. W latach 1999–2020 kształtowała działalność wystawienniczą Galerii Muzeum Śląska Opolskiego oraz stałych i czasowych ekspozycji Muzeum Śląska Opolskiego z zakresu sztuki. Jej zainteresowania badawcze skupiają się głównie wokół powojennej sztuki polskiej, ze szczególnym uwzględnieniem środowiska opolskiego. W 2015 r. wydała książkę *Sztuka na peryferiach. Opolskie środowisko plastyczne 1945–1983*. Od 2020 r. jest dyrektorką Galerii Sztuki Współczesnej w Opolu.

Aleksandra Wańczyk

ORCID 0000-0002-3234-6351

Muzeum Ziemi Bieckiej

Spuścizna plenerów malarskich w kontekście magazynowania zasobów muzealnych na przykładzie Muzeum Ziemi Bieckiej

Plenery malarskie od dekad cieszą się uznaniem zarówno amatorów, jak i profesjonalistów w dziedzinie sztuk plastycznych. Malownicza – dosłownie i w przenośni – przyroda staje się podwaliną twórczości, najchętniej omawianą przez analizę krytyczną i interpretację gotowych już dzieł. W ślad za Seneką, który uznał **wszelką sztukę za naśladownictwo natury**, można uznać, że taka forma artystycznego wyrazu jest spójna z uwydatnianiem walorów krajobrazowych. Warto się pochylić nad kwestiami technicznymi, a zwłaszcza magazynowaniem zasobów, które rzadko kiedy stanowi czynnik determinujący atrakcyjność dzieła, jest jednak elementem niezbędnym w procesie upowszechniania dzieł sztuki.

W zasobach Muzeum Ziemi Bieckiej w Bieczu znajdują się liczne prace plastyczne będące pokłosiem plenerów malarskich z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX w. Obecnie Biecz i okoliczne miejscowości są wybierane zarówno przez początkujących twórców, jak i lokalną społeczność czy nauczycieli podnoszących swoje kwalifikacje zawodowe. Nie ma jednak mowy o włączaniu ich prac do zbiorów muzealnych.

Ewidencja zbiorów w Muzeum Ziemi Bieckiej – zarys zagadnienia

W ustawie o muzeach z 21 listopada 1996 r. przeczytamy o roli, jaką odgrywają te placówki, między innymi: sprawują ochronę nad dobrami kultury, krzewią wartości historyczne i artystyczne, upowszechniają treści w naukowych opracowaniach (Dz. U. 1997 nr 5 poz. 24). Niewątpliwie konieczność rzetelnego rejestrowania obiektów muzealnych jest czynnikiem, dzięki któremu praca związana z upowszechnianiem i ochroną zasobów jest spójna i schematyczna.

Wdrożenie inwentarza muzealiów opiera się na kilku zasadach, wśród nich niezbywalne i nadrzędne jest prowadzenie księgi inwentarzowej. Jej wypełnianie powierza się najczęściej opiekunom działów muzealnych, którzy są zobligowani do wprowadzania

danych o obiektach na podstawie zweryfikowanych informacji zawierających przede wszystkim nadany numer identyfikacyjny, proveniencję i status prawny przysługującego muzealium. Oprócz tego należy uwzględnić takie informacje, jak: dane autora lub wytwórcy, czas i miejsce powstania, materiał i technikę wykonania, cechy charakterystyczne, masę i wymiary obiektu oraz wszelkie detale, które są możliwe do wykazania po uprzedniej analizie i kwerendzie źródłowej.

Przed dokonaniem wpisu do księgi inwentarzowej pracownik musi sporządzić protokół przyjęcia, który potwierdzi wolę przekazania przedmiotu lub wskaże na czynniki sprzyjające włączeniu go w zasoby muzeum. Należy nadmienić, że ewidencja muzealiów nie odbywa się wyłącznie na podstawie księgi inwentarzowej, równolegle bowiem prowadzi się karty inwentarzowe, w których jest miejsce na rozwinięcie pozyskanych w toku opracowania informacji. Ich forma jest zoptymalizowana do potrzeb jednostki i umożliwia zawarcie dodatkowych parametrów, między innymi dokumentacji fotograficznej i historii obiektu, oraz elementów typowych dla określonej podgrupy, na przykład: dodatkowe miejsce na opis awersu i rewersu monety. Niezależnie od specyfiki zabytku ustawowy czas wpisu muzealium do księgi inwentarzowej wynosi 60 dni i jednostka jest zobowiązana do utrzymania tego reżimu czasowego i zapisu ewidencyjnego w czytelnej i trwałej formie.

Innymi dokumentami zawierającymi wykaz posiadanych obiektów są: księgi depozytów, dokumentacja archeologiczno-badawcza, księga ruchu muzealiów, księgi pomocnicze oraz księga wpływów, będąca rejestrem wszystkich obiektów przed ich finalnym sklasyfikowaniem. Mimo mnogości form ewidencji wymiar aplikacyjny pracy muzealnej w tym zakresie jest narażony na ryzyko wielu niedopatrzeń, głównie nierzetelnego oszacowania wartości przedmiotu, opartego na przyjętych uprzednio kryteriach wartościujących, będącego czynnikiem determinującym pozyskanie i rozbudowę zbiorów względem całościowego funkcjonowania muzeum. Jednocześnie należy zaznaczyć, że pojęcie wartościowania regionalistów nadal jest kwestią dyskusyjną zarówno ze względu na ich niejednorodny charakter, jak i ryzyko wystąpienia tendencji mitotwórczych, czyli chęci przedstawienia regionalnych wytworów jako dzieł ponadprzeciętnych i wybitnych, bez krytycznego określenia ich realnej wartości w szerszym kontekście. W przypadku Muzeum Ziemi Bieckiej nacisk położono na rozbudowanie głównej kolekcji o obiekty z zakresu:

- historii i ikonografii miasta;
- etnografii i instrumentów muzycznych;
- aptekarstwa;
- sztuki, ze szczególnym uwzględnieniem rzemiosła cechowego oraz rzeźby i malarstwa do XIX w.

Ponadto statut jednostki uwzględnia gromadzenie materiału archeologicznego z Biecza, ziem bieckich i obszarów kulturowo z nim związanych oraz woluminów obejmujących bibliografię dziedziczną i regionalną (Statut Muzeum Ziemi Bieckiej..., 2013). Każdorazowo zakup czy przekazanie obiektu do Muzeum Ziemi Bieckiej wiąże się ze zwołaniem komisji, w skład której wchodzi opiekunowie poszczególnych działów oraz dyrektor, którzy w toku szczegółowej analizy podejmują decyzję o zaniechaniu lub akceptacji włączenia w zasób nowego elementu.

Sztuka dla sztuki

Ewidencjonowanie obiektów jest jedynie ujęciem formalnym liczebnego stanu rzeczy, którego gromadzenie i magazynowanie pociąga za sobą dodatkowe uwarunkowania prawne. Muzeum Ziemi Bieckiej dysponuje magazynami w swoich trzech obiektach, jednak ze względu na silnie zróżnicowaną specyfikę zbiorów nie jest możliwe wyczerpujące wyodrębnienie przestrzeni odpowiadających konkretnym zakresom tematycznym działów. Choć na przestrzeni lat udało się wypracować ogólny wzorzec przechowywania i selekcjonowania obiektów zgodny z zachowaniem odpowiedniego mikroklimatu w magazynie, to swoistą przeszkodą są obrazy i studia malarskie z plenerów, których liczebność w znacznym stopniu wpływa na komfort prac. Jednocześnie pojawia się problem, co zrobić z taką ogromną ilością prac, których wartość nie może być traktowana równorzędnie z obrazami takich twórców, jak Anna Srocanka, Helena i Juliusz Krajewscy czy Tadeusz Rybkowski – artystami o znaczących dokonaniach na arenie ogólnopolskiej. Wątpliwe są wszelkie obrazy, które w inwentarzu widnieją jako obiekty „przekazane po plenerze”, bez uściślenia autorstwa oraz daty powstania, nierzadko stanowiące jedynie studium lub podmalunek ostatecznej pracy. Wszystkie jednak zostały pierwotnie sklasyfikowane jako obrazy przedstawiające wizerunek Biecza lub powstałe w Bieczu, co uznano za wystarczający powód do ich zarejestrowania w głównej księdze inwentarzowej. Jak mówi ustawa o muzeach, minister właściwy do spraw kultury i ochrony dziedzictwa narodowego na wniosek dyrektora muzeum państwowego lub samorządowego wydaje pozwolenie na skreślenie muzealium z inwentarza w razie zmiany statusu prawnego lub błędu w zapisie (Dz. U. 2022, poz. 385). Innymi słowy, ingerencja w zapisy rejestrowe nie jest możliwa bez proceduralnego procesu i nie jest tożsama z wykreśleniem obiektu z rejestru. Włączenie elementu do kolekcji powinno się opierać wyłącznie na najwyższych standardach opiniowania i skrupulatnie dobranym kluczu klasyfikacyjnym. Ten z kolei może z czasem ulegać zubożeniu w kontekście całkowitego funkcjonowania muzeum i jego rozwoju, a zwłaszcza zmian organizacyjnych i wprowadzenia nowego statutu jednostki – dlatego też zasadne byłoby prowadzenie wiodącego inwentarza pomocniczego, dedykowanego obiektom, które nie spełniają założonych kryteriów, a stanowią jedynie kolejny numer porządkowy dla ogółu. Celem zabezpieczenia i ochrony zarówno prac poplenerowych, jak i pozostałych dzieł malarskich o udokumentowanej historii i randze, w toku prac inwentaryzacyjnych Muzeum Ziemi Bieckiej wyodrębniono księgę pomocniczą pod roboczym tytułem „Galeria malarstwa bieckiego”, której zdigitalizowana formuła ma na celu powtórne wykazanie wartości pracy w odniesieniu do kontekstu regionalnego i wartości artystycznej. Współcześnie określenie tych parametrów jest o wiele bardziej rzetelne i pozwala na wskazanie dodatkowych czynników identyfikujących znaczenie obiektu regionalnego (np. kontekst historyczny), co ostatecznie może doprowadzić do całkowitej reinwentaryzacji dotychczasowych zasobów. Wykaz ten został opracowany zgodnie z aktualnymi przepisami w zakresie ochrony zabytków, jednak nadal jest wyłącznie spisem kilkudziesięciu obrazów przedstawiających Biecz w interpretacji zarówno malarzy akademickich, jak i amatorów sztuki plastycznej. Nie chodzi wyłącznie o konieczność zebrania prac dla celów naukowo-popularyzatorskich. Powstanie takiej

księgi pomocniczej jest jednym ze sposobów na zminimalizowanie ryzyka potencjalnego zniszczenia czy kradzieży muzealiów, wobec czego należy zastosować odpowiednie kroki prawne (Jakubowski, 2015: 110). Zespół muzealników uznał, że wprowadzenie odrębnego klucza pomoże w lepszej organizacji magazynu i ułatwi selektywną pracę nad wyborem dzieł w świetle planowanych wystaw czy wypożyczeń. Nie można bowiem dopuścić do sytuacji, w której wskutek zaniedbań administracyjnych nie uda się wskazać obiektu wyróżniającego się pod względem artystycznym, a może zaistnieć taka sytuacja, jeśli weźmiemy pod uwagę aktualny stan rzeczy zawarty w księdze inwentarzowej.

Estyma i estetyka – co dalej?

Plenery malarskie nadal cieszą się uznaniem w Bieczu i okolicach, jednak ich spuścizna nie ma już odzwierciedlenia w zbiorze Działu Artystyczno-Historycznego, jak miało to miejsce kilkadziesiąt lat temu. Rodzi się zatem zasadnicze pytanie – dlaczego dawniej włączano te elementy do głównej kolekcji muzeum na równi z obiektami o znacznie większej wartości dla istoty funkcjonowania muzeum? Odpowiedzią może być tendencja do szukania we wszystkim dawnych tradycji i rozbudowa pod tym kątem zbiorów w instytucjach regionalnych. Nierzadko nakazywały one gromadzenie wszystkiego, co w jakimkolwiek stopniu wiązało się z historią lokalną, wskutek czego muzea przypominały formą organizacyjną izby pamięci, pozbawione usystematyzowanego charakteru działania. W Muzeum Ziemi Bieckiej wprowadzono inwentarz bez wdrożenia klucza wartościującego rangę obiektów, stawiano na wykazanie ilości przedmiotów związanych z Bieczem. Z biegiem lat udało się wypracować spójny model wypełniania ustawowych przymiotów muzealnych, jednak zakres zbiorów z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX w. nie może zostać zbagatelizowany czy unieważniony, ponieważ przyjęto nowe wzorce. Innym przypuszczalnym powodem mogła być chęć uwydatnienia walorów turystycznych Biecza w popularyzacji sztuki, przy jednoczesnym wypełnieniu założeń zawartych w misji jednostki, która zakładała gromadzenie obrazów i wytworów artystycznych związanych z historyczną ziemią biecką, co jest poniekąd sprzeczne ze Statutem skupiającym uwagę na malarstwie do XIX w. W zbiorach muzeum znajduje się najwięcej poplenerowych obrazów uczniów Państwowego Liceum Sztuk Plastycznych im. Stanisława Wyspiańskiego w Jarosławiu (PLSP), można zatem zaryzykować stwierdzenie, że liczone na to, że ich wartość z czasem będzie możliwa to oszacowania w innych kategoriach niż kulturowa. Obecnie muzealnicy muszą przeprowadzić pełną reorganizację ksiąg inwentarzowych i to nie tylko w obrębie Działu Artystyczno-Historycznego, choć pojawiają się pojedyncze dzieła absolwentów jarosławskiej szkoły, których znaczenie można już rozważać w kontekście artystycznym, szczególnie obraz Wojciecha Ryłko *Biecz – wieża ratuszowa*.

Ryłko urodził się w Przeworsku, a po ukończeniu edukacji w jarosławskim PLSP rozpoczął studia malarskie na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie w pracowni profesora Jana Szancenbacha. Przez większość życia pracował jako pedagog w Liceum Plastycznym w Kielcach, był także zaangażowany w powstanie istniejącego do dziś Biura Wystaw Artystycznych w Ostrowcu Świętokrzyskim. Jego styl wyróżniały uproszczone geometryczne formy i barwne intensywne plamy, a najbardziej



Fot. 1. Wojciech Ryłko, *Biecz – wieża ratuszowa*, 1971, 92 x 63 cm – archiwum cyfrowe Muzeum Ziemi Bieckiej

rozpoznawalnym cyklem prac jest seria kocich portretów. Artysta zmarł w 2015 r., a jego twórczość jest uznawana w kręgach malarskich za wszechstronne, nieco buntownicze ukazanie rzeczywistości dnia codziennego.

Przedstawienie wieży ratuszowej z 1971 r., przechowywane dziś w magazynie Muzeum¹, zostało namalowane w konwencji koloryzmu z zastosowaniem ciepłej palety barw. Jest ono przykładem świadomości stosowania narzędzi malarskich, którą Ryłko wykorzystywał dekadę później podczas swoich autorskich zajęć prowadzonych w ostrowieckim Państwowym Ognisku Plastycznym. Mowa tu zatem o zaczynie profesjonalnej twórczości, sfinalizowanej niedługo potem pod okiem eksperta w warunkach akademickich. Czy na tym jednostkowym przykładzie można mówić o zasadności klasyfikacji prac poplenerowych na równi ze starodrukami, malarstwem średniowiecznym i rzeźbą gotycką? To pytanie najpewniej pozostanie bez odpowiedzi, ale ukazuje pośrednio specyfikę działania muzeum o charakterze regionalnym.

Bibliografia

- Jakubowski, O. (2015). Działania instytucji po wykryciu utraty, uszkodzenia lub zniszczenia rzeczy ze zbiorów muzealnych. W: *ABC Dokumentacja organizacyjno-ochronna w muzeach i wybrane przepisy prawa* 110–114. Szkolenia Narodowego Instytutu Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów, 5. Warszawa: AKCES. https://www.nim.gov.pl/files/publications/20/ABC_dokumentacji.pdf. (dostęp: 22.10.2024).
- Matassa, F. (2015). *Organizacja wystaw. Podręcznik dla muzeów, bibliotek i archiwów*, tł. S. Jaszczyńska. Kraków: Universitas.
- projektor. Kielecki Magazyn Kulturalny*. 2015, 9–10. Kielce: Stowarzyszenie Twórcze „ZENIT”.

¹ Obraz został подарowany Muzeum Ziemi Bieckiej przez Franciszka Głowackiego, byłego sekretarza Miejskiej Rady Narodowej w Bieczu, który zapewne otrzymał go w celu ekspozycji w ogólnodostępnej przestrzeni. Stan obrazu nie pozwala na jego wiodącą ekspozycję – płótno zostało uszkodzone mechanicznie, widoczne są skręcenia krosien, pęknięcia i odspojenia warstwy malarskiej od podobrazia.

- Rozporządzenie Ministra Kultury z dnia 30 sierpnia 2004 r. w sprawie zakresu, form i sposobu ewidencjonowania zabytków w muzeach, Dz. U. 2004 nr 202 poz. 2073. <https://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/DocDetails.xsp?id=wdu20042022073>. (dostęp: 22.10.2024).
- Statut Muzeum Ziemi Bieckiej, Załącznik do Uchwały nr XXVII/358/2013 Rady Miejskiej w Bieczu z dnia 25 lutego 2013 roku. <https://muzeumbiecz.pl/pl/8090/0/statut-muzeum-ziemi-bieckiej-skan-.html>. (dostęp: 22.10.2024).
- Ustawa z dnia 21 listopada 1996 roku o muzeach, Dz. U. 1997 nr 5 poz. 24. <https://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/DocDetails.xsp?id=wdu19970050024>. (dostęp: 22.10.2024).
- Obwieszczenie Marszałka Sejmu Rzeczypospolitej Polskiej z dnia 9 lutego 2022 r. w sprawie ogłoszenia jednolitego tekstu ustawy o muzeach. Dz. U. 2022 poz. 385. <https://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/DocDetails.xsp?id=WDU20220000385>. (dostęp: 22.10.2024).
- Ustawa z dnia 23 lipca 2003 roku o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami, Dz. U. 2003 nr 162 poz. 1568. <https://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/DocDetails.xsp?id=wdu20031621568>. (dostęp: 22.10.2024).

Spuścizna plenerów malarskich w kontekście magazynowania zasobów muzealnych na przykładzie Muzeum Ziemi Bieckiej

Abstrakt:

W latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX w. w Bieczu realizowano liczne plenery malarskie i przedsięwzięcia artystyczne związane z popularyzacją szeroko pojmowanej sztuki. Muzeum Regionalne w Bieczu zgromadziło wówczas wiele prac plastycznych, stanowiących dziś integralny element zasadniczych zasobów muzealnych wpisanych do ksiąg inwentarzowych. Nasuwa się pytanie, czy taki stan rzeczy nie umniejsza estymy jednostki i nie koliduje z rzetelną realizacją misji muzealnej, ze szczególnym uwzględnieniem optymalnych warunków magazynowania obiektów i ich klasyfikacji według określonych kryteriów.

Słowa kluczowe: muzeum regionalne, plenery malarskie, magazynowanie zbiorów, zarządzanie muzealiami, klasyfikacja obiektów muzealnych

The legacy of plein-air painting in the context of museum storage on the example of the Museum of the Land of Biecz

Abstract:

In the 1970s and 1980s of the 20th century, Biecz carried out numerous outdoor paintings and other artistic activities related to the popularization of art. As a result, the Regional Museum in Biecz gathered numerous works of art, which now constitute a fundamental part of its collection and are recorded in the inventory books. This raises the question of whether this state of affairs diminishes the museum's esteem and distorts its legally defined classification system.

Keywords: regional museum, painting outdoors, storage of collections, management of museums, classification of museum objects

Aleksandra Wańczyk – magister muzeologii, adiunkt w Muzeum Ziemi Bieckiej, doktorantka Uniwersytetu Ignatianum w Krakowie w dyscyplinie: nauki o kulturze i religii. Zainteresowania badawcze kieruje w stronę edukacji włączającej w sektorze kultury. W ramach pracy doktorskiej realizuje autorski temat: *Muzeum jako „trzecie miejsce” osób wykluczonych społecznie.*