

## GRUPA JANOWSKA

Celem artykułu jest przybliżenie sylwetek przedstawicieli górnośląskiej plastyki nieprofesjonalnej poprzez konfrontację obrazu ich twórczości kreowanego na łamach niedzielnego wydania *Trybuny Robotniczej* w latach 1956-1980 oraz w pozapartyjnych źródłach z tego zakresu. Tłem dla przeprowadzonej analizy jest ogólna sytuacja społeczno-polityczna kraju i regionu górnośląskiego, a także system działań propagandowych, przedmiotem którego uczyniono kulturę.

Górnośląski plastyczny ruch amatorski był zjawiskiem szczególnie eksponowanym w prasie partyjnej. Śląsk i Zagłębie stanowiły silny ośrodek plastycznego ruchu amatorskiego kraju. Masowość tego zjawiska wyjaśniano długą tradycją klasy robotniczej, która funkcjonowała w tym regionie, jej wysokim poziomem cywilizacyjnym i bogactwem lokalnej kultury<sup>1</sup>. W 1974 roku na Śląsku funkcjonowało sto sześćdziesiąt zarejestrowanych „zespołów malujących”<sup>2</sup>. Najaktywniejszą i najbardziej eksponowaną w tym zakresie grupą zawodową byli górnicy, którzy zrzeszani w zakładowych klubach plastycznych, mieli możliwość rozwijania swoich artystycznych pasji, poczucia estetyki oraz poznania technicznych zagadnień związanych ze sztuką, pod kierunkiem zawodowych artystów zatrudnionych przez zakłady pracy<sup>3</sup>. Twórczość nieprofesjonalną przedstawiano wówczas w mediach jako kanał upowszechniania i promowania sztuki w kręgach robotniczych<sup>4</sup>.

Wśród artykułów opublikowanych na łamach dziennika w latach 1956-1980 a dotyczących zakładowych zespołów plastycznych zdecydowanie dominują komunikaty związane z grupą artystów działających przy kopalni „Wieczorek”. Tzw. „Grupa Janowska” została powołana do istnienia w 1946 roku przez Ottona Klimczoka, ale dopiero w latach sześćdziesiątych rozwinęła się jako zespół zrzeszony z Zakładowym Domem Kultury kopalni. Działała wówczas bardzo prężnie, a w jej ramach rozwijały się osobowości, które zyskały nieprzeciętną sławę o zasięgu międzynarodowym w zakresie plastyki nieprofesjonalnej – Teofil Ociepka, Paweł Wróbel, Ewald Gawlik, a także Erwin Sówka<sup>5</sup>. Członkowie Grupy

---

<sup>1</sup> I. T. Sławińska, *Robotnicze związki ze sztuką*, „Trybuna Robotnicza” 1974, nr 70, s. 6-7.

<sup>2</sup> Tamże.

<sup>3</sup> M. Podolska, *Plastyka amatorska, Po wielkiej rewii*, „Trybuna Robotnicza” 1961, nr 6, s. 7.

<sup>4</sup> I. T. Sławińska, dz. cyt., s. 6-7.

<sup>5</sup> *Grupa Janowska* [dok. elektr.] <http://mdk.katowice.pl/grupa-janowska#> [odczyt: 11.07.2014]

Janowskiej pracowali pod kierunkiem plastyka – absolwenta katowickiej ASP - Zygmunta Lisa<sup>6</sup>.

Komunikaty prasowe dotyczące innych niż Janowska zakładowych grup plastycznych pojawiały się na łamach *Magazynu Niedziela*, ale zdecydowanie ustępowały, stanowiącym 70% ogółu informacji z tej dziedziny, artykułom, notatkom i innym gatunkom prasowym, za pośrednictwem których informowano o działalności i programie Klubu Górniczego kopalni „Wieczorek”. Liczba komunikatów prasowych poświęconych zespołowi bądź poszczególnym jego członkom znacznie przewyższała liczbę informacji dotyczących jakichkolwiek innych grup artystycznych, także tych zrzeszających artystów profesjonalnych. W kontekście działalności Grupy Janowskiej wielokrotnie podkreślano rolę mecenatu Związku Górników oraz państwa, które umożliwiły rozwój amatorskiego ruchu plastycznego w przykopalnianym Domu Kultury<sup>7</sup>.

Jako charakterystyczną cechą prac plastycznych górników, którzy realizowali swoje artystyczne pasje wskazywano niemal dziecięcą szczerość, która objawiała się między innymi poprzez jaskrawość kolorystyki. Zależność tę tłumaczono wielokrotnie potrzebą kompensacji godzin spędzonych w pozbawionych światła podziemiach kopalń<sup>8</sup>. W analizowanym okresie na łamach *Trybuny Robotniczej* wspomniano o minionym dyktacie realizmu socjalistycznego, w związku z którym artystom nieprofesjonalnym narzucano tematykę patriotyczną, batalistyczną i polityczną, a tym samym ograniczano artystyczne wyobrażenia plastyków. Jako jedyne z grona malarzy-amatorów, który oparł się manipulacjom władz kilkakrotnie wskazywano T e o f i l a O c i e p k ę, który niezmiennie, przez cały okres swojej działalności twórczej, wykazywał zainteresowanie fantastycznymi scenami i postaciami<sup>9</sup>.

T. Ociepka pracował jako maszynista turbinowni kopalni „Wieczorek”<sup>10</sup>. Po wojnie został zauważony przez etnografa Józefa Ligęzę oraz Marię Żywirską działającą z ramienia Zarządu Głównego Związku Zawodowego Górników. Promowaniem artysty w artystycznych kręgach kraju, określonych na łamach dziennika jako „warszawska bohema”, w których T. Ociepka, jako prosty robotnik, miał nie czuć się swobodnie, zajmowała się Izabela Czajka – „barwna

<sup>6</sup> M. Podolska, *Brawo plastycy z Wieczorka*, „Trybuna Robotnicza” 1956, nr 78, s. 4; Taż, *Konkurencja starych mistrzów*, „Trybuna Robotnicza”, 1958, nr 282, s. 7.

<sup>7</sup> Taż, *Sami nie wiecie co posiadacie*, „Trybuna Robotnicza” 1960, nr 288, s. 7; Taż, *Wspominając Mistrza Ociepkę. Spacer po rajszych ogrodach*, „Trybuna Robotnicza” 1978, nr 23 s. 7.

<sup>8</sup> Taż, *Brawo plastycy...*, dz. cyt., s. 4; Taż, *Sami nie...*, dz. cyt., s. 7.

<sup>9</sup> Taż, *Brawo plastycy...*, dz. cyt., s. 4; Taż, *Wojciech-Teofil-Paweł. Ludzie ze srogim fiołem*, „Trybuna Robotnicza” 1957, nr 282, s. 7.

<sup>10</sup> *Kronika kulturalna. 83 urodziny Mistrza Ociepki*, „Trybuna Robotnicza” 1974, nr 105, s. 7.

postać artystycznej cyganerii”<sup>11</sup>. Pierwszymi nabywcami obrazów późniejszego mistrza byli Julian Tuwim – kolekcjoner eksponatów sztuki ludowej oraz Ministerstwo Kultury i Sztuki, co było istotną nobilitacją artysty<sup>12</sup>. Tematyka prac T. Ociepki wywoływała skrajne opinie, artysta zapelniał swoje płótna postaciami z regionalnych baśni i legend, a także pozaziemskimi stworami i roślinnością<sup>13</sup>. W ostatnich latach życia, które spędził w Bydgoszczy, zainteresował się nowoczesną techniką<sup>14</sup>. Roboty i elektronika miały symbolizować współczesną cywilizację<sup>15</sup>. Jego malarstwo dalekie było od typowych wytworów malarzy amatorów. Specyficzna twórczość T. Ociepki zapewniła mu wyjątkową popularność oraz miano mistrza prymitywizmu oraz sztuki ludowej. Przejawem jego nieprzeciętnej, jak na malarza „naiwnego”, pozycji w górnośląskim środowisku artystycznym było uczestnictwo w wystawie łączącej jego malarstwo z fotografią Anny Chojeckiej oraz grafiką Stefana Suberlaka – cenionych śląskich artystów zawodowych<sup>16</sup>. T. Ociepka w latach, w których rozgłos sprawił, że jego prace eksponowano w europejskich galeriach, zrezygnował z uczestnictwa w tradycyjnych corocznych wystawach zbiorowych artystów z Janowa, co, w opinii redakcji, stanowiło rezultat odniesionego sukcesu i znamionowało bezkompromisową dążność do indywidualnych powodzeń na gruncie artystycznym, a także rezygnację z idei towarzyszących twórczości „naiwnej”<sup>17</sup>. Na łamach niedzielnego wydania *Trybuny Robotniczej* informowano również o niekorzystnych relacjach, jakie panowały w kręgu malarzy-amatorów kopalni „Wieczerek”, a przede wszystkim niezdrowej rywalizacji między członkami grupy<sup>18</sup>. Dodatkowo T. Ociepkę charakteryzowano jako samotnika, obiekt zazdrości, który nie odczuwał potrzeby utrzymywania stosunków koleżeńskich z pozostałymi plastykami zrzeszonymi w „Grupie Janowskiej”<sup>19</sup>. Opiniom o stanowisku malarza wobec środowiska, w którym rozwinął swoje artystyczne pasje, towarzyszyły komentarze dotyczące metafizycznych inspiracji artysty. Na łamach *Trybuny Robotniczej* wypowiediano się w sposób pejoratywny o „szerokich metafizycznych kontaktach”<sup>20</sup>, „pewnych

<sup>11</sup> M. Podolska, *Wspominając Mistrza...*, dz. cyt., s. 7.

<sup>12</sup> Tamże.

<sup>13</sup> Taż, *Sami nie...*, dz. cyt., s. 7; Taż, *Przystań malarzy niedzielnych*, „Trybuna Robotnicza” 1964, nr 181, s. 5.

<sup>14</sup> *Kronika kulturalna. Roboty Mistrza Ociepki*, „Trybuna Robotnicza” 1974, nr 22, s. 6.; *Kronika kulturalna. Fascynacja Mistrza Ociepki*, „Trybuna Robotnicza” 1978, nr 5, s. 7; M. Podolska, *Wspominając Mistrza...*, dz. cyt., s. 7.

<sup>15</sup> M. Podolska, *Wspominając Mistrza...*, dz. cyt., s. 7.

<sup>16</sup> *Niezwykłe trio*, „Trybuna Robotnicza” 1966, nr 36, s. 5.

<sup>17</sup> M. Podolska, *Ilu twórców tyle spojrzeń*, „Trybuna Robotnicza” 1965, nr 288, s. 5.

<sup>18</sup> Taż, *Przystań malarzy...*, dz. cyt., s. 5.

<sup>19</sup> Taż, *Wspominając Mistrza...*, dz. cyt., s. 7; Taż, *Wojciech-Teofil-Paweł...*, dz. cyt., s. 7.

<sup>20</sup> Taż, *Przystań malarzy...*, dz. cyt., s. 5.

metapsychicznych kontaktach z innymi planetami”<sup>21</sup> oraz decyzjach, jakie podejmował pod wpływem „telepatycznych sygnałów” wysyłanych przez los<sup>22</sup>. Jedynie w artykule upamiętniającym dokonania artysty opublikowanym po jego śmierci w 1978 roku wspomniano o studiach nad astrologią, okultyzmem, czarną magią i telepatią, jakie prowadził a które stanowiły przyczynek do jego artystycznych rozważań<sup>23</sup>. Stopień przychylności redakcji wobec T. Ociepki ewoluował na przestrzeni badanego okresu od całkowitego, na początku jego drogi twórczej, poprzez niski, odnoszący się do artysty znajdującego się u szczytu swojej kariery artystycznej, do wysokiego, wynikającego z podsumowania działalności malarza prowadzącego do ostatecznych konkluzji. We wspomnianym wyżej artykule upamiętniającym twórczość T. Ociepki określono go jako „malarza zaliczanego do najwybitniejszych europejskich malarzy prymitywistów”<sup>24</sup>. Obraz T. Ociepki wykreowany na łamach *Trybuny Robotniczej* jest pozbawiony wszelkich barwnych, nieprzeciętnych aspektów jego biografii i twórczości, sprowadzony do schematu materialistycznych idei ustroju socjalistycznego. O okultystycznych podstawach jego malarstwa wspomniano jedynie w kontekście umniejszającym ich znaczenie, podczas gdy koncepcje metafizyczne, którymi kierował się T. Ociepka stanowiły główną motywację podjęcia przez niego działalności malarskiej<sup>25</sup>. T. Ociepka zetknął się z okultyzmem podczas I wojny światowej – jako żołnierz cesarskiej armii niemieckiej. Traktat okultystyczny *Siedemdziesiąt dwa imiona boże*<sup>26</sup> zaważył na jego sposobie pojmowania rzeczywistości i całkowicie zdeterminował jego późniejszą działalność<sup>27</sup>. Po wojnie nawiązał kontakt korespondencyjny ze szwajcarskim okultystą Filipem Hohmannem i zaczął gromadzić księgozbiór w całości poświęcony rozważaniom metafizycznym i okultystycznym, który stanowił teoretyczną podstawę

<sup>21</sup> Taż, *Ilu twórców...*, dz. cyt., s. 5.

<sup>22</sup> Taż, *Wspominając Mistrza...*, dz. cyt., s. 7.

<sup>23</sup> Tamże.

<sup>24</sup> Tamże.

<sup>25</sup> S.A. Wisłocki, *Teofil Ociepka – postać mityczna*, [w:] S.A. Wisłocki, *Mistrz Teofil Ociepka. Między władzą a prawdą*, Katowice 2010, s. 68; M. Fiderkiewicz, *Metafizycy, wizjonerzy i „naiwni realiści”*, [w:] M. Fiderkiewicz, *Śląscy pariasi pędzla i dłuta (1945-1993)*, Katowice 1994, s. 29-35.

<sup>26</sup> *Oedipus Aegyptiacus* (pol. *Siedemdziesiąt dwa imiona boże*) 1652-54 – rozległe opracowanie z zakresu egiptologii i religii porównawczej autorstwa Athanasiusa Kirchera, który w swoim tekście wysuwał argumenty między innymi na potwierdzenie tezy, według której język starożytnych Egipcjan jest zbiorem okultystycznych symboli, których nie mogą wyrazić słowa, a jedynie znaki, postacie i liczby; *Athanasius Kircher* [dok. elektr.] [http://www.bibliotecauniversitaria.ge.it/opencms/opencms/documenti/UetP/7\\_CONTESTO\\_TEOLOGICO\\_FIL\\_OSOFICO/Kircher.pdf](http://www.bibliotecauniversitaria.ge.it/opencms/opencms/documenti/UetP/7_CONTESTO_TEOLOGICO_FIL_OSOFICO/Kircher.pdf) [odczyt: 15.07.2014]

<sup>27</sup> M. Fiderkiewicz, *Metafizycy, wizjonerzy...*, dz. cyt., s. 29.

nauczania tych dziedzin w środowisku lokalnym<sup>28</sup>. To właśnie wspomniany F. Hohmann, duchowy przewodnik T. Ociepki po arkanach wiedzy okultystycznej, któremu zawierzył w sposób bezkrytyczny, uświadomił mu potrzebę wyrażania wyższych prawd za pośrednictwem malarstwa. Jedność prawdy z estetyką miała bowiem stanowić pierwiastek Boży, a rozwijanie poczucia piękna – kolejny etap na drodze do doskonalenia swojej duchowości<sup>29</sup>. Stąd też obrazy T. Ociepki często stanowią ilustrację do traktatów okultystycznych opisujących życie na Saturnie<sup>30</sup>, pełnią funkcję moralizatorską popartą symboliką barw oraz szeregiem motywów zaczerpniętych z wykładni okultyzmu<sup>31</sup>. T. Ociepka korzystał także z sugestii pochodzących od promotorów swojej twórczości. J. Ligęza oraz M. Żywirska, w celu uniknięcia ataków o zabarwieniu ideologicznym, zaproponowali mu tematykę bazującą na lokalnych baśniach i legendach śląskich, akceptowaną w oficjalnych kręgach jako przejaw ludowego folkloru<sup>32</sup>. Natomiast I. Czajka-Stachowicz uświadamiając sobie potencjał T. Ociepki jako malarza-amatora pokroju Celnika Rousseau, skłaniała go do wykorzystywania w swoich przekazach malarskich podobnych środków artystycznego wyrazu – stąd motywy dżungli, interpretowany jako świadome naśladownictwo francuskiego mistrza sztuki amatorskiej<sup>33</sup>. Sam T. Ociepka stosował te rozwiązania jako kolejne środki przekazu treści metafizycznych skutecznie oddziałujące na szeroką grupę odbiorców<sup>34</sup>. T. Ociepka należał do „Grupy Janowskiej” w latach 1949-1959<sup>35</sup>. Relacje prasowe dotyczące nieporozumień zaistniałych pomiędzy członkami zrzeszenia znalazły swoje odbicie we współczesnej literaturze przedmiotu. Już pierwsza wystawa plastyki nieprofesjonalnej, na której T. Ociepka zdobył pierwszą nagrodę, wywołała falę donosów na artystę ze strony innych pasjonatów sztuki, w których zwracano uwagę na jego brak akceptacji dla materialistycznych podstaw funkcjonowania społeczeństwa<sup>36</sup>. W późniejszych latach I. Czajka, która jako porucznik UB zajmowała znaczącą pozycję w ówczesnym systemie społeczno-politycznym, umożliwiła T.

<sup>28</sup> S.A. Wisłocki, *W magicznym kręgu subkultury Janowa*, [w:] S.A. Wisłocki, *Mistrz Teofil...*, dz. cyt., s. 30-31.

<sup>29</sup> Tenże, *Realizm magiczny Teofila Ociepki. Źródła i inspiracje*, [w:] S.A. Wisłocki, *Janowscy „kapłani wiedzy tajemnej”: okultyści, wizjonerzy i mistrzowie małej ojczyzny*, Katowice 2007, s. 204-206.

<sup>30</sup> M. Fiderkiewicz, *Metafizycy, wizjonerzy...*, dz. cyt., s. 30-31.

<sup>31</sup> S.A. Wisłocki, *W magicznym...*, dz. cyt., s. 38-39.

<sup>32</sup> Tenże, *Realizm magiczny...*, dz. cyt., s. 216-217.

<sup>33</sup> Tamże, s. 195-197.

<sup>34</sup> Tamże, s. 216.

<sup>35</sup> Tenże, *Mit, magia, manipulacja i orbis interior. Śląska sztuka nieelitarna*, Katowice 2008, s. 31.

<sup>36</sup> Tenże, *Teofil Ociepka – postać...*, dz. cyt., s. 68-69.

Ociepce tworzenie poza schematami narzuconymi sztuce robotniczej<sup>37</sup>. W „Grupie Janowskiej” pojawiały się także konflikty na innych płaszczyznach. Jedyny uczeń T. Ociepki jednocześnie zrzeszony w grupie malarzy–amatorów – Bolesław Skulik, nie w pełni akceptował opinie o wyższości wtajemniczenia swojego nauczyciela. Poddawał krytyce jego kontakty z F. Hohmannem, w dużej mierze oparte na zależności finansowej, a także inne działania T. Ociepki na gruncie doskonalenia swojej duchowości<sup>38</sup>, a po jego wyjeździe do Bydgoszczy starał się przejąć funkcję głosiciela prawd Bożych – jego podopiecznym był przez pewien czas Erwin Sówka<sup>39</sup>.

P a w e ł W r ó b e ł odniósł sukces jako przedstawiciel sztuki „naiwnej”, twórca charakterystyczny dla tej grupy artystów. Swoje prace prezentował w największych polskich środowiskach artystycznych. W 1974 roku jego prace eksponowano równolegle na trzech warszawskich zbiorowych wystawach<sup>40</sup>. Zgodnie z wizerunkiem kreowanym na łamach *Trybuny Robotniczej*, sztuki plastyczne były jego pasją od najmłodszych lat, jednak trudna sytuacja bytowa nie pozwalała na rozwijanie artystycznych umiejętności. Do dwudziestego drugiego roku życia parał się pracami dorywczymi, często jedyne źródło jego dochodu stanowił zasiłek dla bezrobotnych. Dopiero po wojnie, dzięki warunkom, jakie stworzył Związek Górników, zyskał możliwość powrotu do swoich plastycznych zamiłowań i poszerzenia swoich horyzontów. Niski poziom wykształcenia typowy dla prostego górnika potęgował jedynie głód wiedzy na temat technik malarskich i historii sztuki<sup>41</sup>. Na przestrzeni analizowanego okresu na łamach niedzielnego wydania *Trybuny Robotniczej* nie publikowano wyczerpujących opracowań poświęconych życiu i twórczości P. Wróbla. Informacje na jego temat ograniczały się do przywołanych powyżej uwag dotyczących niekorzystnej sytuacji finansowej, w jakiej znajdował się do czasu wprowadzenia w Polsce ustroju socjalistycznego. Zainteresowanie jego osobą przypadło bowiem na okres wcześniejszy, kiedy sylwetka malarza-prymitywisty pełniła funkcje czysto propagandowe. P. Wróbel „w czasie II wojny światowej walczył w kampanii wrześniowej, kontuzjowany pod Przemyślem dostał się do niewoli niemieckiej, z której uciekł, pod groźbą wyrzucenia z pracy w kopalni podpisał volkslistę III kategorii. Pod koniec wojny wcielony do Wehrmachtu przekradł się z kilkoma

<sup>37</sup> Tenże, *W surrealistycznym kręgu warszawskiej bohemy powojennej, czyli chocholi taniec na czerwonym wulkanie*, [w:] S.A. Wisłocki, *Mistrz Teofil...*, dz. cyt. s. 45-54.

<sup>38</sup> Tenże, *W magicznym...*, dz. cyt., s. 32.

<sup>39</sup> M. Fiderkiewicz, *Metafizycy, wizjonerzy...*, dz. cyt., s. 35.

<sup>40</sup> *Kronika kulturalna. O Pawle Wróblu* „Trybuna Robotnicza” 1974, nr 274, s. 7.

<sup>41</sup> M. Podolska, *Wojciech-Teofil-Paweł...*, dz. cyt., s. 7.

kolegami przez linię frontu do armii sowieckiej, skąd zesłano go do łagru na Kamczatkę<sup>42</sup>. Po powrocie z łagru został zmuszony do zastosowania się do instrukcji otrzymanych od Komitetu Zakładowego PPR, a później PZPR, które dokładnie określały sposób, w jaki P. Wróbel miał tworzyć rysunki satyryczne oraz zakładowe gazetki<sup>43</sup>. W kolejnych etapach „misji propagandowej” P. Wróbel został robotniczym komentatorem życia społecznego na łamach *Trybuny Robotniczej*, stanowiąc przykład wysokiej świadomości klasy robotniczej<sup>44</sup>. Także jego twórczość – proste, typowe dla sztuki ludowej metody wyrazu artystycznego opiewające codzienne życie regionu – odpowiadała oczekiwaniom oficjalnych przedstawicieli kultury. P. Wróbel został zwolniony z falsyfikacji swoich postaw i zainteresowań po 1956 roku<sup>45</sup>. Pod koniec lat sześćdziesiątych, artysta inspirowany malarstwem Pietera Breugla i fowizmem, stopniowo zrezygnował z realistycznych przedstawień, naturalnej kolorystyki i światłocienia na rzecz uproszczonych form, potęgowanych malarskimi efektami dynamiki i przestrzenności<sup>46</sup>.

Z kolei E w a l d G a w l i k, którego twórczość cechowała nieprzeciętna kultura malarska, wyłamywał się z konwencji sztuki „naiwnej”. W swoich pracach stosował symbolikę, głębokie literackie treści, w sposób świadomy nawiązywał do sztuki wielkich mistrzów malarstwa europejskiego, umiejętnie operował techniką malarską dla uzyskania określonego efektu<sup>47</sup>. Przed wojną pobierał bowiem prywatne lekcje malarstwa po kierunku P. Stellera, uczęszczał do prywatnej szkoły rysunku i malarstwa założonej przez Józefa Mroszczaka i Jerzego Langerę, a także rozpoczął studia w drezdeńskiej ASP. Kolejnym etapem jego artystycznej edukacji były dyskusje i spotkania z artystami profesjonalnymi, które organizowano w Domu Kultury kopalni „Wieczorek”. Zaklasyfikowany do grupy malarzy niedzielnych, jako artysta wyróżniający się na tle nieprofesjonalnych pasjonatów malarstwa, został zauważony dopiero po indywidualnej ekspozycji swoich prac w 1978 roku, kiedy otrzymał propozycję wstąpienia do katowickiego oddziału ZPAP, z której jednak nie skorzystał. Wystąpił natomiast z grupy janowskich plastyków-amatorów, wśród których narastały kłótnie i konflikty. Podstawą jego twórczości były rozważania natury filozoficznej, stanowiące rezultat poczucia alienacji, z którym zmagał się w swoim środowisku. Przedmiotem jego malarstwa były pejzaż śląski, sceny rodzajowe, martwe natury i portrety,

<sup>42</sup> M. Fiderkiewicz, *Biogramy śląskich plastyków sztuki pogranicza*, Katowice 2005, s. 51.

<sup>43</sup> S.A. Wisłocki, *Mit, magia...*, dz. cyt., s. 35.

<sup>44</sup> M. Fiderkiewicz, *Biogramy śląskich...*, dz. cyt., s. 51-52.

<sup>45</sup> Tamże, *Metafizycy, wizjonerzy...*, dz. cyt., s. 37.

<sup>46</sup> S.A. Wisłocki, *Paweł Wróbel – mistyfikacje i fakty* „Opcje” 1996, nr 3/14, s. 94-98.

<sup>47</sup> M. Podolska, *Przystań malarzy...*, dz. cyt., s. 5.

które obrazowały codzienne życie regionu<sup>48</sup>. Trudna sytuacja E. Gawlika – malarza nieklasyfikowanego do żadnej z grup pojęciowych odnoszących się do poziomu wykształcenia artystycznego, była bezpośrednim rezultatem sytuacji politycznej, z którą zetknął się jako jeden z wielu mieszkańców Górnego Śląska. Każda z podjętych przez niego prób kontynuacji edukacji artystycznej została uniemożliwiona przez okoliczności historyczno-polityczne. Działania zmierzające do podjęcia studiów w ASP w Krakowie, przerwał wybuch II wojny światowej oraz delegacja do przymusowych robót w Niemczech. Po zwolnieniu z robót, które udało się E. Gawlikowi uzyskać za pośrednictwem ojca, podjął naukę w drezdeńskiej ASP, którą, po kilku miesiącach, przerwało powołanie do Wehrmachtu i oddelegowanie do placówki wartowniczej w Laponii, gdzie spędził trzy lata. W sytuacji, w której armia niemiecka chyliła się ku upadkowi, wysłano go na front wschodni, gdzie został ranny pod Smoleńskiem. Następnie dostał się do niewoli alianckiej, z której zwolniono go jako przymusowo włączonego do Wehrmachtu. W momencie zakończenia wojny rozpoczęła się jego tułaczka do kraju, do którego dotarł w 1947 roku. Kolejna – ostatnia już – próba powrotu do przerwanej edukacji została zniweczona przez agentów UB, którzy zmusili E. Gawlika, jako jednostkę niepewną politycznie, do podpisania oświadczenia o dożywotnim zaprzestaniu dalszej edukacji i podejmowaniu wyłącznie fizycznej pracy zarobkowej<sup>49</sup>. Kiedy udało mu się zdobyć zatrudnienie w dzisiejszej kopalni „Wieczorek”, odkrył działającą już wówczas grupę malarzy-amatorów, do której przystąpił z wielkim entuzjazmem. Nie przystosował się jednak do wymagań „naiwnego socrealizmu”, wobec czego twórczość jego traktowano marginalnie<sup>50</sup>. W swoich pracach opiewał lokalną kulturę wypieraną w rezultacie szerokiego zastosowania polityki propagandowej. Przez cały okres swojej działalności malarskiej był wierny tematyce związanej z rodzinnymi Nikiszowcem i Giszowcem, dokumentując, a także idealizując codzienne życie regionu, które pamiętał z lat dzieciństwa<sup>51</sup>. Jego niewątpliwy talent doceniono wiele lat później, jednak nie pozwoliło to na wyzbycie się lęku przed szykanami ze strony ówczesnych lokalnych władz. Obawy E. Gawlika zadecydowały o odrzuceniu propozycji przystąpienia do ZPAP i znalazły potwierdzenie po kilku wystawach zorganizowanych przez S.A. Wisłockiego. Ekspozycje przybliżyły postać artysty szerszemu gronu odbiorców i spotkały się z pozytywnymi recenzjami krytyki, ale lokalne władze podjęły wówczas działania o charakterze manipulacyjnym, wyrażając pozorną

<sup>48</sup> S.A. Wisłocki, *Własną drogą*, „Trybuna Robotnicza” 1980, nr 66, s. 7.

<sup>49</sup> Tenże, *Ewald Gawlik. Mistrz Małej Ojczyzny*, [w:] S.A. Wisłocki, *Janowscy „kapłani...”, dz. cyt.*, s. 165-169; Tenże, *Mit, magia...*, dz. cyt., s. 38-39; M. Fiderkiewicz, *Biogramy śląskich...*, dz. cyt., s. 14.

<sup>50</sup> S.A. Wisłocki, *Ewald Gawlik...*, dz. cyt., s. 169-170.

<sup>51</sup> Tamże, s. 176-182; M. Fiderkiewicz, *Metafizycy, wizjonerzy...*, dz. cyt., s. 39.

aprobatę dla wytworów E. Gawlika, zachęcając go jednak do rezygnacji z ekspozycji prac w ważniejszych ośrodkach artystycznych kraju na rzecz lokalnego środowiska, w którym miał zostać przyjęty i otoczony opieką. W tym czasie rozpadowi uległy jego relacje w pozostałymi członkami Grupy Janowskiej, w rezultacie czego zdecydował się na wystąpienie z Grupy. Wszelkie działania osób trzecich zmierzające do promowania twórczości E. Gawlika spotykały się z dezaprobatą władz i były wykorzeniane. Artysta bowiem w mniemaniu ich przedstawicieli nadal funkcjonował jako postać o niepewnej przeszłości politycznej. Pewne wsparcie uzyskał dopiero z końcem lat osiemdziesiątych ze strony ówczesnego dyrektora kopalni „Staszic” – Z. Sendera oraz innych miłośników lokalnych tradycji, które niezmiennie stanowiły przedmiot zainteresowania artysty<sup>52</sup>. Sylwetkę twórcy kreowaną na łamach *Trybuny Robotniczej* w sposób obiektywny przybliżył czytelnikom Seweryn A. Wisłocki, który pomijając charakterystykę artysty wynikającą z aspektów biograficznych, przedstawił jednak sedno jego twórczości, odnosząc się do formy oraz treści prac dominujących w jego dorobku malarskim<sup>53</sup>.

Wysoki poziom reprezentowały także prace E r w i n a S ó w k i, o którym wspomniano jednak tylko sporadycznie, przy okazji omawiania działalności Grupy Janowskiej oraz w krótkiej notatce prasowej informującej o I nagrodzie, jaką przyznało mu jury Konkursu plastyki nieprofesjonalnej „Barwy Przyjaźni” w 1978 roku<sup>54</sup>. Współcześnie E. Sówka stanowi przedmiot wielu opracowań, zarówno traktujących także o innych znanych członkach Grupy Janowskiej, jak i indywidualnie rozpatrujących aspekty jego twórczości. E. Sówka spędził wojnę w Niemczech, gdzie jego rodzice pracowali przymusowo. Po powrocie podjął pracę w kopalnianej elektrowni jednocześnie uczęszczając na dwuletni kurs zorganizowany przez Dom Kultury w Katowicach, który w założeniu miał przygotowywać do pełnienia funkcji plastyka zakładowego i realizacji celów propagandy politycznej. E. Sówka podjął taką pracę w kopalni „Wieczorek”, ale zrezygnował z niej w niedługim czasie. W 1955 roku, namówiony przez E. Gawlika, wstąpił w szeregi członków „Grupy Janowskiej”. Pod wpływem wspomnianego już B. Skulika, zainteresował się tajnikami wiedzy okultystycznej<sup>55</sup>. Tematyka jego prac, często nierozumiana przez lokalnych odbiorców sztuki, łączy fascynację kulturami starożytnego Wschodu z elementami charakterystycznymi dla otoczenia, w jakim

<sup>52</sup> Tamże, s. 171-176.

<sup>53</sup> S.A. Wisłocki, *Własną drogą*, „Trybuna Robotnicza” 1980, nr 66, s. 7.

<sup>54</sup> M. Podolska, *Ilu twórców...*, dz. cyt., s. 5; *Kronika kulturalna*. „Barwy przyjaźni”, „Trybuna Robotnicza” 1978, nr 269, s. 6.

<sup>55</sup> S.A. Wisłocki, *Erwin Sówka. Duchowy spadkobierca nauk Teofila Ociepki*, [w:] S.A. Wisłocki, *Janowscy „kapłani”...*, dz. cyt., s. 82-88; M. Fiderkiewicz, *Biogramy śląskich...*, dz. cyt., s. 44.

żył. Przedmioty kultu wierzeń wschodnich, którymi posługiwał się E. Sówka w swoich poszukiwaniach artystycznych, stanowiły między innymi pretekst do wykonania kobiecego aktu, który pozbawiony tego kontekstu mógłby nie zostać zaakceptowany w lokalnym środowisku o głęboko zakorzenionej religijności. Kobiety bowiem stanowiły dla niego punkt odniesienia i artystyczną inspirację<sup>56</sup>. M. Fiderkiewicz wyodrębniła cztery podstawowe grupy tematyczne, w obrębie których mieści się twórczość E. Sówki<sup>57</sup>.

Pierwsza z nich dotyczy Nikiszowca i szerzej Śląska – jako „małej Ojczyzny”, np. z wizerunkami św. Barbary i rodzin górniczych. Drugą grupę tematyczną tworzą obrazy związane z kulturami starożytnego Wschodu. Kolejną – cykl prac ukazujących zło i bezsens cywilizacji technicznej. Obrazy – moralitety to grupa czwarta, symboliczne przetworzenie tematów inspirowanych Apokalipsą<sup>58</sup>.

Właśnie przedstawienie rozwoju technicznego jako aspektu współczesnej cywilizacji zagrażającego człowiekowi, nieodpowiadające socjalistycznemu materializmowi, było jedną z przyczyn pobłażliwego traktowania E. Sówki – jako ekscentryka, którego wizje nie są warte dyskusji<sup>59</sup>.

Analiza porównawcza materiału źródłowego oraz pozaprasowych publikacji poświęconych górnos Śląskiemu środowisku artystycznemu pozwoliła na wyodrębnienie pewnych różnic między obrazem kreowanym na łamach niedzielnego wydania *Trybuny Robotniczej* a rzeczywistością. Opracowania S. A. Wisłockiego przybliżają metody zabiegów manipulacyjnych w tym zakresie i stanowią wyraźne potwierdzenie zaobserwowanych prawidłowości, dodatkowo objaśniając proces prowadzonych działań mistyfikacyjnych. Tego rodzaju zabiegów w obszarze sztuk plastycznych dokonywano w sposób nie budzący wątpliwości przede wszystkim na materiale, jakim były biografie i inspiracje artystyczne przedstawicieli sztuki nieelitarniej. Przy czym region górnos Śląski był głównym ośrodkiem propagandowym w tym zakresie. Sztukę nieelitarną kształtowano z zewnątrz również poprzez mniej lub bardziej bezpośrednio narzucaną tematykę. O bezkompromisowości i zuchwałości oddziaływań propagandowych w tym zakresie świadczy dyrektywa władz centralnych nakazująca podejmowanie działań zmierzających do przebudowy świadomości społecznej mieszkańców regionu górnos Śląskiego przy wykorzystaniu szeregu czynników, w tym

<sup>56</sup> S.A. Wisłocki, *Erwin Sówka...*, dz. cyt., s. 91-97.

<sup>57</sup> M. Fiderkiewicz, *Biogramy śląskich...*, dz. cyt., s. 45; Taż, *Metafizycy, wizjonerzy...*, dz. cyt., s. 41-43.

<sup>58</sup> Taż, *Biogramy śląskich...*, dz. cyt., s. 45.

<sup>59</sup> S.A. Wisłocki, *Erwin Sówka...*, dz. cyt., s. 102.

amatorskiego ruchu plastycznego<sup>60</sup>. Jednoznaczłą postawę w tej kwestii bezpośrednio zakomunikował W. Sokorski, który w publikacji *Sztuka w walce o socjalizm* wzywa do wykorzystania bogactwa sztuki ludowej poprzez „świadome kształtowanie, a nawet reżyserię w treści, jak i w formie” jej „żywego tworzywa”<sup>61</sup>.

Etapem wstępnym w budowie narzędzia propagandowego w ramach sztuki amatorskiej było wyodrębnienie reprezentanta lokalnego ruchu amatorskiego, który w rezultacie licznych zabiegów miał stanowić przykład uświadomionego ideologicznie, identyfikującego się z obowiązującym systemem, przedstawiciela klasy robotniczej, który wyraża swoje przekonania za pośrednictwem sztuki. Dla zachowania wiarygodności mistyfikacji modyfikowano i w zmienionej formie rozpowszechniano, biografię twórcy. Pozbawiano ją wszelkich niechlubnych z punktu widzenia ustroju socjalistycznego epizodów, uzupełniano natomiast o motywy świadczące o poparciu dla rozwoju ideologii marksistowskiej. Zgodę na falsyfikację wizerunku ze strony poddanego jej twórcy wymuszano groźbami zwolnienia bądź oddelegowania do mniej płatnej pracy w gorszych warunkach. Obawa przed represjami tego rodzaju była także motywem podporządkowywania się do ścisłych wytycznych dotyczących tematyki twórczości plastycznej. Według kryteriów realizmu socjalistycznego, który stale obowiązywał artystów-amatorów tworzących w ówczesnych realiach politycznych, wytwory ich artystycznej działalności powinny być pozbawione wszelkich elementów o proveniencji duchowej – odniesień do religii katolickiej, mistycyzmu i metafizyki. Powinny natomiast poruszać kwestie życia codziennego dzielnic robotniczych i zakładów pracy, opiewać postęp i przemiany zachodzące w rezultacie wdrożenia polityki ustrojowej kraju. Ponadto artystom amatorom zlecano wykonywanie zakładowych gazetek ściennych, malowanie portretów lokalnych liderów partyjnych, zwłaszcza w związku z ważnymi, obchodzonymi rokrocznie świętami narodowymi. Całość stworzonego wizerunku potwierdzać miały opinie specjalistów dziedzinowych z zakresu etnologii i socjologii<sup>62</sup>. Miała bowiem wówczas miejsce równoległa mistyfikacja na dwóch poziomach – masowym, dokonywana za pośrednictwem środków masowego przekazu oraz naukowym<sup>63</sup>. Dochodziło do sytuacji paradoksalnych: „etnograf poprzez konkursy, osobiste kontakty sam podpowiada twórcy tematy i sposób ich potraktowania, a przez biografię i inne teksty podsuwa odbiorcy

---

<sup>60</sup> Tenże, *Mit, magia...*, dz. cyt., s.19.

<sup>61</sup> W. Sokorski, *Sztuka w walce o socjalizm*, Kraków 1950, s. 90-95.

<sup>62</sup> Tamże, s. 123-125.

<sup>63</sup> Tamże, s. 126.

interpretację tak zaistniałej „sztuki ludowej” czy nieprofesjonalnej, a potem na samym końcu, próbuje takimiż samymi metodami tę „rzeczywistość” badać”<sup>64</sup>.

Organizacja ruchu amatorskiego na Śląsku została zainaugurowana w 1946 roku wystawą, której celem było poznanie liczby artystów nieprofesjonalnych działających w regionie oraz poziomu artystycznego prezentowanych prac. Kolejnym etapem wdrażania systemu propagandowego w tym obszarze było zaoferowanie im sieci kursów, które odbywały się pod kierownictwem profesjonalnych artystów i przygotowywały amatorów do pełnienia funkcji artystów zakładowych pracowni propagandy wizualnej<sup>65</sup>. Od 1956 roku stopniowo wprowadzano system konkursów tematycznych, który w nieco mniej bezpośredni sposób niż w latach poprzednich, umożliwiał kształtowanie twórczości amatorskiej na poziomie poruszanej w niej problematyki<sup>66</sup>. Tego rodzaju konkursy, jako „jeden z najważniejszych stymulatorów propagandy” przyczyniał się do tworzenia specyficznych relacji pomiędzy organizatorami, którzy działali z ramienia lokalnej władzy, oraz robotnikami, opartej w dużej mierze na pozornym wsparciu dla idei kompensacyjnej działalności artystycznej<sup>67</sup>.

Artystą poddanym konsekwentnie realizowanym zabiegom mistyfikacyjnym był P. Wróbel kreowany na prostego, acz szczerego ideowca<sup>68</sup>. Jego skomplikowany życiorys został uproszczony, a malarz miał tworzyć według narzuconego schematu dla zadośćuczynienia za swoją przeszłość. Raz w miesiącu przygotowywał satyryczne „beczki z bumelantami” drwiące z zachodniego stylu życia, za każdym razem otrzymując temat do opracowania. Prace te były prezentowane jako efekt inwencji samego P. Wróbla. Po pewnym czasie malarz otrzymał funkcję korespondenta prasowego – jego rysunki publikowano na łamach *Trybuny Robotniczej*. W mediach partyjnych rozpowszechniano przypisywane mu wypowiedzi o zabarwieniu ideologicznym. Świadomość polityczna jaką mu przypisywano wymagała modyfikacji jego biografii w obszarze edukacji – jego wykształcenie uzupełniono o kolejne cztery klasy szkoły podstawowej<sup>69</sup>.

Szeroko fałszowana była także proveniencja twórczości i życiorys T. Ociepki. Przede wszystkim stosowano odmienne metody manipulacji wobec odbiorcy zagranicznego a opinii publicznej w kraju. Promocją twórczości T. Ociepki w krajach spoza kręgu socjalistycznego

<sup>64</sup> Tamże, s. 123.

<sup>65</sup> S.A. Wisłocki, *Mit, magia...*, dz. cyt., s. 19.

<sup>66</sup> Tenże, *Socjotechniczne zabiegi mistyfikacyjne w obrębie twórczości amatorskiej PRL – na wybranych przykładach śląskich*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 1994, nr 1-2, s. 127.

<sup>67</sup> Tamże, s. 123.

<sup>68</sup> Tenże, *Paweł Wróbel – mistyfikacje i fakty*, „Opcje” 1996, nr 3/14, s. 94-98.

<sup>69</sup> Tenże, *Socjotechniczne zabiegi...*, dz. cyt., s. 125.

zajmowała się I. Czajka-Stachowicz. Ezoteryczne i metafizyczne inspiracje, jakie powodowały jego malarstwem stanowiły tam istotny atut i budziły zainteresowanie wśród krytyków. Natomiast jej działalność w tym zakresie starannie pomijano w mediach krajowych<sup>70</sup>, gdzie kreowano zupełnie inny obraz twórcy. Dla społeczności lokalnej przeznaczono publikację Andrzeja Banacha, która odpowiadała propagandowym schematom. T. Ociepkę przedstawiono jako prostego górnika, który stara się, niezupełnie świadomie i adekwatnie do jego umiejętności, naśladować pewne koncepcje. Całkowicie zanegowano relacje między ezoterycznymi przekonaniem T. Ociepki a jego działalnością artystyczną – tematykę jego malarskich przedstawień tłumaczono bujną wyobraźnią artysty<sup>71</sup>. W prasie partyjnej wypaczano jego słowa, przypisywano mu wypowiedzi mające świadczyć o tęsknocie za światłem, jaką odczuwa podczas pracy w kopalni, a która stanowi przyczynek do jego twórczości. W wypowiedziach tych T. Ociepka miał podkreślać swoją wdzięczność dla władzy ludowej za umożliwienie twórczej pracy oraz wypromowanie jego działalności. Dodatkowo wskazywano na postępy T. Ociepki na drodze do realizmu<sup>72</sup>. Nieprawdziwa była także tak pozornie nieistotna informacja, jak stanowisko, jakie obejmował w kopalni „Wieczorek” – T. Ociepka był bowiem maszynistą wyciągów w kopalni<sup>73</sup>. Dodatkowy zakaz zakupu dzieł malarza przez lokalne muzea skutkuje do dnia dzisiejszego tylko pojedynczymi, zakupionymi już po zmianach systemowych, obrazami artysty znajdującymi się w posiadaniu śląskich muzeów<sup>74</sup>.

Działalność propagandowa lokalnych władz w obszarze sztuki nieelitarniej, mimo sprawnej organizacji i zaangażowania ze strony licznych instytucji, nie odniosła jednoznacznego sukcesu. Zbieg okoliczności pozwolił artyście, który w wyjątkowy sposób wychodził poza ramy schematu przygotowanego dla amatorskiego ruchu plastycznego – T. Ociepce, na twórczość o okultystycznej, ezoterycznej proveniencji, dla której inspiracje stanowiły także sugestie osób związanych z systemem propagandowym bądź z ustrojem socjalistycznym w ogóle. Ponadto, wielu przedstawicieli amatorskiego ruchu plastycznego tworzyło w dwóch równoległych nurtach – oficjalnym i prywatnym lub starało się nadpisać pewną symbolikę o metafizycznym pochodzeniu w prace konkursowe<sup>75</sup>. Tego rodzaju sposoby radzenia sobie z

<sup>70</sup> Tenże, *Falsyfikacja Teofila Ociepki i jego malarstwa. Konteksty ideologiczno-manipulacyjne*, [w:] S.A. Wislocki, *Mistrz Teofil...*, dz. cyt., s. 53.

<sup>71</sup> Tamże, s. 58-60.

<sup>72</sup> Tamże, s. 56-57; Tenże, *Socjotechniczne zabiegi...*, dz. cyt., s. 125-126.

<sup>73</sup> Tamże, s. 125-126.

<sup>74</sup> Tenże, *Mit, magia...*, dz. cyt., s. 20.

<sup>75</sup> Tamże, s. 19-21.

urzędowymi wytycznymi świadczą o wewnętrznej potrzebie tworzenia u wielu z grupy artystów-amatorów, której nie były w stanie zaspokoić narzucone formy i problemy.

Grupa Janowska funkcjonowała w określonej sytuacji społeczno-politycznej. Jej przedstawiciele oraz ich twórczość były poddawane zabiegom mistyfikacyjnym odpowiadającym wzorcom ustrojowym. Analiza zawartości niedzielного wydania *Trybuny Robotniczej* pod kątem działalności górnośląskiego środowiska artystycznego oraz porównanie uzyskanego obrazu z pozaprasowymi publikacjami z tego zakresu pozwoliła na wyciągnięcie pewnych wniosków dotyczących metod selekcji oraz manipulacji faktami stosowanych na łamach dziennika na przestrzeni analizowanego okresu, a także konkluzji odnoszących się do ogólnej sytuacji tego środowiska w obliczu, dominującej na wielu obszarach kultury, działalności propagandowej, której strategię realizowano konsekwentnie z ramienia ówczesnych władz lokalnych i krajowych.

Porównanie dwóch okresów politycznej historii PRL, jakie umożliwiła analiza materiału mieszczącego się w zasięgu chronologicznym pracy nie skutkowało wyodrębnieniem znaczących różnic w działalności propagandowej w obszarze kultury i sztuki. Zarówno podczas sprawowania najważniejszej funkcji państwowej przez Wiesława Gomułkę, jak i wówczas, gdy funkcję tę pełnił Edward Gierek, stosowano podobne metody propagowania ideologii za pośrednictwem mediów masowych. Dopuszczalna jest jedynie opinia o wpływie sytuacji politycznej kraju na zainteresowanie sztuką w ogóle. W latach poprzedzających zmiany personalne na najwyższych stanowiskach systemu partyjnego oraz latach następujących bezpośrednio po tych zmianach, zainteresowanie plastyką drastycznie spada. Zjawisko to mogło wiązać się z niestabilną sytuacją polityczną kraju, skłaniającą do skupienia się na innej niż kulturalna problematyce. W tym kontekście znamienne jest jednak całkowite zignorowanie w tych latach, organizowanego w Katowicach, Biennale Plakatu o zasięgu ogólnokrajowym. Wcześniejsza odsłona tej imprezy była szeroko komentowana na łamach *Trybuny Robotniczej*, natomiast po zmianach, jakie zaszły w składzie ekipy rządzącej w 1970 roku, nigdy nie cieszyła się już takim zainteresowaniem. Mógł to być wyraz niechęci do przedsięwzięć zainaugurowanych z inicjatywy poprzedniego rządu, ale prawdopodobna jest również utrata zainteresowania imprezą o ugruntowanym statusie, której organizacja była oparta na doświadczeniach z lat wcześniejszych. Także poszczególni artyści stanowili przedmiot uwagi redakcji jedynie w pierwszym lub drugim okresie, ale taka sytuacja mogła stanowić odzwierciedlenie rzeczywistej aktywności twórców. Istotne zmiany stanowiska władz wobec sztuki zaszły natomiast po 1956 roku, kiedy w znacznym stopniu zniesiono

obostrzenia i ścisłe wytyczne dotyczące twórczości narzucane w myśl realizmu socjalistycznego artystom wszystkich dziedzin sztuki. O przekształceniach, jakie miały wówczas miejsce, wspomniano wielokrotnie w tekstach z zakresu plastyki publikowanych na łamach *Trybuny Robotniczej* w drugiej połowie lat pięćdziesiątych. Przy czym dokładna analiza przemian, jakie zachodziły w tym okresie wykroczyłaby poza zasięg chronologiczny pracy ze względu na brak możliwości porównania sytuacji sprzed przełomu i po jego zejściu.

Podsumowując analizę materiału źródłowego oraz powstałe na jej bazie opracowanie przedmiotu badań możliwa jest charakterystyka twórczości artystów lokalnych, która spełniając kryteria tematyczne i formalne była promowana na łamach *Trybuny Robotniczej*. W ramach narzuconego schematu mieściły się przede wszystkim sztuka użytkowa, a także przedstawienia krajobrazu przemysłowego oraz wiejskiego wiążącego się z tradycyjną ludowością. Najczęściej stosowanymi, w kontekście pozytywnej oceny, pojęciami były: przejrzystość, komunikatywność i czytelność, natomiast do wszelkich dzieł pozbawionych przedstawień figuratywnych, zwłaszcza szeroko pojętej abstrakcji, zniechęcano poprzez bezpośrednią bądź zawoalowaną krytykę, często zawierającą sugestie dotyczące wykorzystania znajomości technik plastycznych w sposób zgodny z obowiązującymi kryteriami ustrojowymi. Ogólnym założeniem promocji lokalnej sztuki było podkreślenie za jej pośrednictwem przemysłowego charakteru regionu górnośląskiego. Korzystano przy tym z możliwości dostosowania rzeczywistości do potrzeb ideologicznego przekazu. Ustrukturyzowanym zabiegom manipulacyjnym i falsyfikacyjnym poddawano przede wszystkim ruch amatorski, ale w obszarze sztuki profesjonalnej stosowano podobne metody, na przykład zatajano życiorysy artystów lub przypisywano dziełom znaczenia niezakładane, a często nieakceptowane przez samego artystę. Propaganda dotyczyła także promowania określonych tendencji oraz kierunków rozwoju sztuki. Jej elementem było z pewnością konsekwentne przedstawianie plakatu politycznego jako dominującego aspektu górnośląskiej sztuki użytkowej, a także stałe podkreślanie roli humanizacji miejsc pracy i estetyzacji miast. Pojęcia te, stosowane niezmiennie przez cały okres promocji tych tendencji, zastosowano również w komentarzach dotyczących zmian programowych śląskiej wyższej uczelni artystycznej, mimo że tamtejsza terminologia posługiwała się wyrażeniami o nieco odmiennym zakresie semantycznym. Podkreślanie użytkowego charakteru górnośląskiej edukacji artystycznej nie zostało jednak poparte rzeczywistymi przykładami działalności ASP z tego zakresu. Pominięto bowiem kwestię współpracy uczelni z instytucjami specjalizującymi się w użytkowym wykorzystaniu technik plastycznych oraz znanymi

zakładami pracy. Świadczy to o brakach w procesie pozyskiwania informacji i jedynie połowicznym zainteresowaniu aktywnością pracowników dydaktycznych i studentów głównego ośrodka kształcenia plastycznego regionu górnośląskiego.

W opublikowanych współcześnie źródłach informacji dotyczących śląskiego środowiska artystycznego tego okresu tendencje i kierunki eksponowane na łamach *Trybuny Robotniczej* zajmują marginalne miejsce. Również brak informacji o artystach wielokrotnie przywoływanych w tekstach prasowych może świadczyć o tym, że ich popularność kreowano w ramach systemu propagandowego. Działalność propagandowa w obszarze kultury prowadzona na łamach *Trybuny Robotniczej* funkcjonowała bowiem według określonego wzorca poprzez promocję kierunków i wytworów sztuki odpowiadających polityce kulturalnej ustroju socjalistycznego oraz przedstawianie istniejących w sztuce tendencji naświetlając pozytywne, z punktu widzenia systemu propagandowego, ich aspekty, ignorując natomiast elementy niereprezentujące wartości ideologicznych. Niemniej jednak nie można wykluczyć pewnej zgodności obrazu śląskiego środowiska artystycznego ukształtowanego poprzez teksty publikowane na łamach *Trybuny Robotniczej* z rzeczywistą działalnością śląskich artystów-plastyków.

## STRESZCZENIE

Praca poświęcona jest metodom promowania sztuki na łamach prasy partyjnej oraz zagadnieniu cenzury obejmującej tę dziedzinę. Celem pracy jest ustalenie wpływu propagandy i sytuacji politycznej na obraz śląskiego środowiska plastycznego kreowanego w mediach. Zastosowano metodę analizy zawartości prasy pod kątem informacji dotyczących sztuki Górnego Śląska opublikowanych na łamach *Trybuny Robotniczej* w latach 1956–1980. W rezultacie możliwa była konfrontacja informacji opublikowanych na łamach dziennika ze współczesnymi opracowaniami z tego zakresu oraz wyodrębnienie ewentualnych nieścisłości i przekłamań, a także ustalenie poziomu zainteresowania władz partyjnych sztukami plastycznymi w obliczu ówczesnie aktualnych przemian politycznych. Przeprowadzone analizy wykazały, że za pośrednictwem prasy partyjnej manipulowano faktami poprzez kreowanie obrazu twórców i środowiska artystycznego zgodnego z założeniami socjalistycznego systemu propagandowego, a także poprzez wartościowanie działań i wytworów górnośląskich plastyków. Niemniej jednak prasa partyjna stanowiła medium, które przyczyniało się do promocji lokalnej sztuki.