

Na mapie Ziemi Zachodnich, obok wielkich ośrodków miejskich jak Wrocław czy Szczecin, interesującą, choć zaledwie marginalną rolę w kształtowaniu polskiej sztuki po 1945 r. odegrały ośrodki małe, leżące na odległych obszarach przygranicznych. W przeciwieństwie do zdewastowanej stolicy Dolnego Śląska, miasteczka usytuowane w Kotlinie Kłodzkiej, Jeleniogórskiej czy Kowarskiej zachowały swoją substancję architektoniczną i analogicznie, choć w mikroskali, przeszły proces niemal całkowitej wymiany mieszkańców. Bystrzyca Kłodzka czy Kamienna Góra to przykładowe miejsca powojennych plenerów organizowanych przez wrocławską PWSSP, a słynny Bukowiec – wieloletni azyl Józefa Gielniaka.

Jednym z malowniczych punktów nowego pogranicza było górnicze miasteczko Nowa Ruda (Neurode) w paśmie Gór Sowich, które kilkakrotnie pojawia się w perspektywie współczesnej historii sztuki, w zróżnicowanych i interesujących kontekstach. Wśród nich wymienia się zarówno krajobrazowe walory prowincjonalnej enklawy, jak i procesy geopolityczne oraz gospodarczy status miasta. Nowa Ruda, zajęta przez 59 Armię Radziecką (I Front Białoruski) 10 maja 1945 r., od zawsze była ośrodkiem sukienniczym, tkackim i górniczym, od XV w. należąc do klucza posiadłości rodziny Stillfriedów. Szczęśliwe przetrwanie całego układu urbanistycznego wraz z infrastrukturą kolejową (w praktycznie nienaruszonym stanie) zabezpieczyło jego potencjał ekonomiczny, stanowiący podstawę dla przyszłego rozwoju¹. To on wpłynął na strukturę powojennego osadnictwa i lokalny system edukacji, determinując zmiany socjologiczne. Mieszanka ludności z Polski centralnej, repatriantów z Kresów Wschodnich oraz polskich górników z Francji ukształtowała specyficzne – a w dalekiej perspektywie: endemiczne – społeczeństwo, przechodzące przez dziesięciolecia wyjątkowo

trudny proces integracji. W ciągu 30 lat przedwojenna Neurode o ponad 600-letniej historii² stopniowo przekształciła się w robotniczą Nową Rudę, niemal definitywnie odcinając się od wcześniejszej tradycji, a związaną ściśle z rytmem funkcjonowania PRL-u.

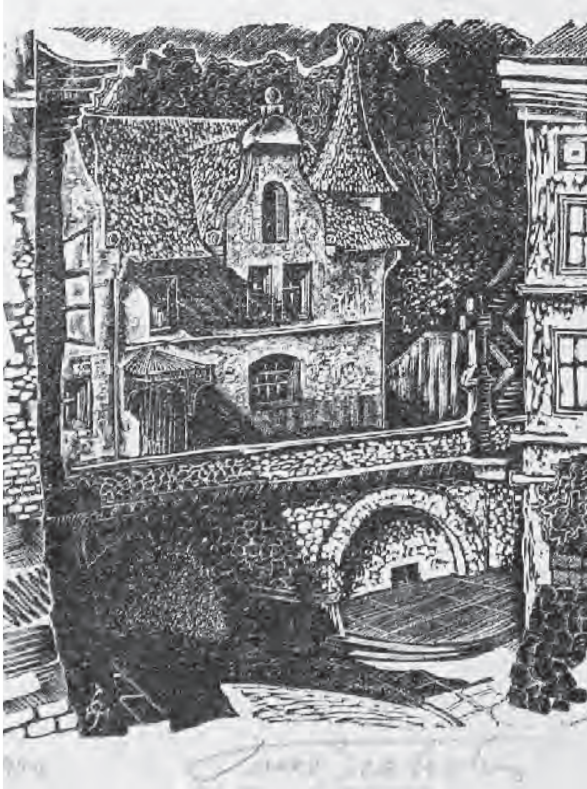
Tym uwarunkowaniom podlegało życie kulturalne miasta, rzadko zyskujące szerszą wykładnię, ale wzbogacone w latach 40. i 50. działalnością znanych artystów i historyków sztuki oraz nagłośnionymi szerzej wydarzeniami w pierwszej połowie lat 70. Formują się one w dwa odrębne akty uwydatniania się miasta na kulturalnej mapie PRL-u – ze względu na odmienne epoki, w jakich zaistniały, zróżnicowane pojmowanie i interpretację miejscowego *genius loci* oraz relację kwestii artystycznych wobec zastanych warunków ekonomicznych i politycznych.

Pierwszy z tych aktów kształtowany jest przez obecność w mieście w latach 1946–1947 artystów i teoretyków z Warszawy. Chodzi tu o określony krąg towarzyski obejmujący tamtejsze środowiska uniwersyteckie i muzealne oraz osoby praktykujące grafikę warsztatową. Jan Białostocki (1921–1988), Maria Hiszpańska (później Hiszpańska-Neumann – 1917–1980) i Andrzej Jakimowicz (1919–1992) to trzon grupy przebywającej co najmniej dwukrotnie na wakacyjnych wyjazdach w Nowej Rudzie, uzupełnianej obecnością Felicji Sarny (później Uniechowskiej), Jolanty Maurin (później Maurin-Białostockiej) oraz zajmującego się wówczas grafiką wybitnego rzeźbiarza Jerzego Jarnuszkiewicza.

Wymienione osoby łączyło przedwojenne wykształcenie, zawodowe zainteresowanie historią sztuki, przynależność do znanych grup („Ryt”) i pracowni artystycznych

¹ Zob. Zarys (b.d.).

² Jubileusz 600-lecia miasta obchodzono w roku 1937. Wydano wtedy monografię Josepha Wittiga, zob. Wittig (1937).



Il. 1 Jan Białostocki, *Nowa Ruda*, 1946; drzeworyt, papier, 9,9 × 8,5 cm. Fot. dzięki uprzejmości Domu Aukcyjnego Rempex; za: Rempex (2005: kat. nr 116)

(zwłaszcza Tadeusza Cieślewskiego syna³ oraz Stanisława Ostoi-Chrostowskiego), a także działalność graficzna w okresie okupacji i konspiracji, umożliwiającą przeżycie wojny⁴. Po jej zakończeniu projektowali oni wspólnie plakaty i katalogi dla Muzeum Narodowego w Warszawie oraz książki dla prywatnego Wydawnictwa „Łuk”⁵. Jak mówił autor *Sztuki*

³ Białostocki wspominał: „Zbieg okoliczności, jakaś znajomość skierowały mnie do Tadeusza Cieślewskiego, u którego przez rok przeszło pobierałem naukę techniki drzeworytu. To dało podstawy mojego wykształcenia artystycznego, stanowiło właściwie jego całość, bo nigdy więcej już się nie uczyłem. Można zresztą powiedzieć, że byłem i jestem w tej dziedzinie raczej samoukiem. Cieślewski był dla mnie raczej mistrzem niż nauczycielem, było to coś w rodzaju czeladnictwa u mistrza, tak jak to w dawnych czasach bywało, nie zaś systematycznie prowadzona nauka”, za: Z pracowni (1981: 2).

⁴ Białostocki był więźniem obozów koncentracyjnych w Grossrossen, Mathausen i Linz III, Hiszpańska zaś – Ravensbrück; Jakimowicz, członek AK, przeszedł przez obozy jenieckie Luckenwalde oraz Fürstenberg (Krs. Guben). Zob. Sieradzka (1993: 32).

⁵ Przykładami współpracy graficznej i typograficznej wymienionych artystów na potrzeby „Łuku” są takie wydawnictwa jak: *W żłobie leży* (1946) z drzeworytem Białostockiego na okładce; *Genealogia sarmatyzmu* T. Mańkowskiego (1947, proj. okładki Białostocki, drzeworyt Jarnuszkiewiczza za kartą tytułową) oraz *Kwiatki św. Franciszka* (1948), w oprac. Hiszpańskiej.

cenniejszej niż złoto, wskutek skomplikowanych powiązań znaleźli się na letnich wyjazdach w dolnośląskim miasteczku, tworząc – w zajęтым poniemieckim mieszkaniu – rodzaj artystycznego falansteru czy też „graficznego kołchozu”⁶. Według wspomnień Hiszpańskiej-Neumann wspólne „drzeworycenie” (w tym wykonywanie exlibrisów⁷ i kompozycji symbolicznych, jak *Serenada* [1946] i *Pijany Noe* [1947]) łączyło się z biesiadowaniem, pisaniem wierszy, a przede wszystkim eksplorowaniem małomiasteczkowych plenerów. Powstające tam liczne szkice były podstawą dla linorytów oraz drzeworytów – jako technik praktykowanych wcześniej i preferowanych przez członków plenerów⁸.

Nową, powojenną ikonografię Nowej Rudy inicjują prace Białostockiego, który owo „bezstylowe, choć malownicze miasteczko śląskie”⁹ – z XIX-wieczną zabudową ukształtowaną po pożarze 1884 r. i z dominującą w panoramie sylwetą neogotyckiego kościoła św. Mikołaja projektu Josepha Ebersa – transformował w ekspresjonistycznych wizjach, reinterpreterując zauważone tam relikty gotyckie, renesansowe oraz barokowe (il. 1). Jest to więc „ikonografia” zarówno nowa, jak i fantastyczna – wynik technicznych i stylistycznych permutacji rzeczywistości. Dzięki nim np. noworudzki neobarokowy pałac nie tylko ujawniał swój średniowieczny kościec, ale też stał się monumentalnym masywem brył ponad brzegiem rzeki.

Eksperymenty te mieszczą się w dłuższym ciągu doświadczeń graficznych Białostockiego¹⁰, lecz – jak wskazywała Irena Jakimowicz¹¹ – tworzą osobny epizod w pracy dojrzewającego artysty, a zarazem świadomego tej dziedziny historyka sztuki¹². Motywy noworudzkie to kilka „bardzo finezyjnych drzeworytniczych widoków [...] i dwa grubo

⁶ Z pracowni (1981: 7).

⁷ Przykładami prac współautorskich Białostockiego, Hiszpańskiej i Jakimowicza były *Życzenia* Michałowi Walickiemu (1946) i *Exlibris Michała Walickiego* (1947).

⁸ Zob. cytat: „drzeworyt można robić w każdych warunkach. Farba drukarska znajdowała się zawsze, klocki na początku okresu powojennego uzyskiwaliśmy od stolarzy, którzy pracowali dla Akademii Sztuk Pięknych”, za: Z pracowni (1981: 7).

⁹ Białostocki (1963: 6).

¹⁰ Białostocki był twórcą ok. 60 znanych prac graficznych. Wyróżnić tu należy pochodzące z Nowej Rudy, wykonane w latach 1946–1947, drzeworyty [zob. Z pracowni (1981, poz. 34–48)], prace współautorskie – wykonane z Marią Hiszpańską i Andrzejem Jakimowiczem [zob. Z pracowni (1981, poz. 54–57)], linoryty [zob. Z pracowni (1981, poz. 58–59)], a także rysunki [zob. Z pracowni (1981, poz. 66–73)].

¹¹ Jakimowicz (1991: 31–55).

¹² Zob. Białostocki (1957).



Il. 2 Maria Hiszpańska-Neumann, *Nowa Ruda*, 1952; drzeworyt, papier, ca 14 × 20 cm. Reprodukacja wg karty pocztowej (bez obiegu), wyd. Spółdzielczy Instytut Wydawniczy „Kraj” (Warszawa), 1952

cięte dekoracyjne linoryty¹³, w których dominuje formuła groteski architektonicznej. Co jednak charakterystyczne – przekształcając konkretne elementy miejskiego krajobrazu i odbiegając od powojennej rzeczywistości, autor nie skłonił się ku rodzajowości, łącząc raczej „ducha miejsca” z osobistymi sensami i walorami stylistycznymi tworzonych grafik.

Nieco inaczej te same motywy interpretowała bliska Białostockiemu, wysoko przezeń ceniona graficzka i ilustratorka¹⁴ – wspomniana Maria Hiszpańska¹⁵. Artystka w 1946 i 1947 r. wykonała na miejscu serie rysunków ołówkiem i tuszem oraz kilka grafik, a później, w latach 1952–1956, na ich podstawie ukończyła i odbiła cykle drzeworytów, które – jak pisał przyjaciel autorki – przemieniały Nową Rudę, w „piernikowe miasteczko z bajki” (il. 2)¹⁶. Seria widoków

miasta¹⁷ – zapowiadająca stylistykę słynnych serii graficznych Neumann, jak *Stara Warszawa* (1952) i *Sandomierz* (1951–1952)¹⁸ – stanowi przykład daleko posuniętej stylizacji widzianego, będącej również fundamentem formalnego i warsztatowego dialogu z pracami Białostockiego. Zestawiając np. ich bliźniacze prace ukazujące ul. Podjazdową z łukiem tzw. mostu Zamkowego oraz budynkiem przedwojennego Hotelu „Monopol”, w wersji Hiszpańskiej można zauważyć antynaturalistyczną organikę linii i form, ich przeskalowanie i monumentalizację, dążenie do ornamentalności, a jednocześnie dopowiedzenie kontekstu poprzez sztafaż figuralny i komentarz słowny.

Nowa Ruda tej autorki to (jak wnosił tytuł jednej z grafik) *miasteczko przedziwne*; graficzny fantazmat, wynik (zdaniem

¹³ Jakimowicz (1991: 54).

¹⁴ O ilustratorskiej działalności artystki zob. m.in: Manteuffel (2008: 39–43); Osiewała (2006: 103–120); Wincencjusz-Patyna (2008: 123–126).

¹⁵ Badacz opracował jej pierwszą monografię: Białostocki (1963).

¹⁶ Białostocki (1963: 6).

¹⁷ Seria czterech drzeworytów z Nowej Rudy (*Stare domy, Uliczka, Domy nad wodą, Nowa Ruda na Dolnym Śląsku*) została wydana w formie zestawu pocztówek w 1952 r. przez Spółdzielczy Instytut Wydawniczy „Kraj” (Warszawa).

¹⁸ Szerzej na temat drzeworytów Hiszpańskiej-Neumann, zob. Kowalska (1961: 23–26); Stopczyk (1962: 38–39).



Il. 3 Nowa Ruda, plener w 1946 r.; od lewej: Lena Kowalewicz, Władysław Strzemiński, Halina Ołomucka, N.N.
Fot. Tadeusz Sobolewski; za: *Porażeni* (2007: 16)

Białostockiego) charakterystycznej dla artystki apercpcji: rzutowania na rzeczywistość własnego widzenia świata i indywidualnej stylistyki¹⁹. Dlatego też noworudzkie wiadukty kolejowe i nadrzeczne XVIII-wieczne domy tkaczy są, a jednocześnie nie są konkretne. Ich wizerunki to rozfalowane, malownicze i ekspresyjne, zarazem zaś melancholijne wizje przenoszące dolnośląskie zakątki poza przestrzeń i czas, przynależne do określonej, tradycyjnej formacji sztuki. Przedstawienie, figuracja i silnie uwydatniony aspekt warsztatowy, a za nimi ekspresyjna deformacja – to dla Hiszpańskiej (spadkobierczyni sztuki zarówno Tadeusza Kulisiewicza, jak i Käthe Kollwitz) rudymenty: klasyczne podstawy, dalekie od rozpoczynających się w PRL-u poszukiwań nowoczesności lub pytań o wartości awangardowe. Paradoksalnie, *in situ* wydające się na wyciągnięcie ręki.

Po latach wybitny historyk sztuki miał bowiem świadomość²⁰, że w r. 1946 i 1947 (a także kolejnym) w Nowej Rudzie odbyły się plenery studentów łódzkiej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych, z Władysławem Strzemińskim na czele²¹. Ustanowiły one odrębny kontekst miejsca, a jako zdominowane obecnością twórcy unizmu, zapisały się mocno w praktyce

¹⁹ Białostocki (1963: 6).

²⁰ Z pracowni (1981: 7).

²¹ Zob. cytaty: „[1946] Podczas wakacji wyjechał z córką na I plener. Zorganizowany dla studentów WSSP, w górskiej miejscowości Nowa Ruda na Dolnym Śląsku. Był jednym z opiekunów grupy, obok profesorów – Romana Modzelewskiego i Stefana Wegnera. Powstały tam serie szkiców, akwarele i rysunki *Pejzaży górskich*, obserwowanych w czasie częstych wycieczek, w których uczestniczył, zachowując znakomitą sprawność fizyczną”, za: Karnicka (1993: 87); „[1947] Około 20 lipca wyjechał na drugi plener studencki, odbywający się ponownie w Nowej Rudzie [. . .]”, za: Karnicka (1993: 88).

artystycznej uczestniczących w nim pedagogów (Romana Modzelewskiego i Stefana Wegnera) oraz ich uczniów. Stąd pochodzi około 26 ołówkowych i akwarelowych szkiców *Pejzaży górskich* z drzewami i obłokami Strzemińskiego oraz studia przygotowawcze do tzw. obrazów solarystycznych z roku 1948²², które – malowane w plenerach otaczających miasto wzgórz i dyskutowane na miejscu – miały silny wpływ na powstające tu dzieła innych uczestników.

Pobyty łodzian w Nowej Rudzie wynikały z odmiennej logistyki niż w przypadku grupy Białostockiego. Związane z programem edukacyjnym kierowanej przez Strzemińskiego pracowni, zorganizowane były w dużym, samodzielnym domu²³, przeprowadzane na terenach wokół miasta i w trakcie licznych wycieczek, np. w Góry Stołowe (il. 3). Uczestniczyło w nich za każdym razem ponad kilkanaście osób – m.in. Stanisław Fijałkowski, Lech Kunka, Lena Kowalewicz, Stefan Krygier, Halina Olszewska i Bolesław Utkin²⁴ – które na Dolny Śląsk, *via* Wrocław, i z powrotem do Łodzi, dotarły wraz z transportami „pionierów”, szabrowników i żołnierzy. Towarzysząca ojcu Nika Strzemińska wspominała wręcz ekstremalne warunki tej podróży²⁵.

²² Zob. Władysław (1993: 197–198, poz. II 114 – II 130).

²³ Organizacją pobytu na miejscu zajmowali się Stefan Wegner i jego żona, Lucyna Wegnerowa: „Plener odbywał się w sporym, otoczonym płotem domu. Z tyłu jego parter sięgał wysokości dachów sąsiedniej ulicy. Na dole była jadalnia. [. . .] Na piętrze były dwa duże pokoje. Jeden zajmowały studentki, drugi studenci. W sali kobiecej, oprócz żelaznych łóżek i nocnych szafek, stało pianino, na którym, ku utrapieniu lokatorek, bębniłam »wlaż kotek na płotek«. Nas ulokowano początkowo w pokoju na parterze, gdzie już mieszkał profesor Roman Modzelewski. Później dostaliśmy małe pomieszczenie na piętrze, naprzeciwko sali mężczyzn”, za: Strzemińska (1991: 6).

²⁴ Skład osobowy wyjazdów objął w latach 1946–1948 ok. 20 osób. Do grup plenerowych należeli: Krystyna Burzanka, Teresa Faberkiewicz, Stanisław Fijałkowski, Zuzanna Jackowska, Włodzimierz Kliszko, Danuta Kulanka, Lech Kunka, Jadwiga Koreywo, Lena Kowalewicz, Aleksander Kromer, Roman Modzelewski, Bolesław Ołomucki, Halina Olszewska (Ołomucka), Zygmunt Ogrodowczyk, Hanna Orzechowska, Zofia i Tadeusz Sobolewscy, Antoni Starczewski, Bolesław Utkin, Stefan Wegner.

²⁵ Zob. cytaty: „Latem 1946 roku zorganizowano w Nowej Rudzie plener dla słuchaczy WSSP. Ojciec wraz ze mną dołączył po tygodniu. Jazda odbywała się w niemożliwych teraz do wyobrażenia warunkach. Mnóstwo ludzi ciągnęło wtedy »na zachód«, aby tam zamieszkać. Inni wędrowali, by bogacić się szabrem. Załoczonym do granic możliwości pociągiem dostaliśmy się do Wrocławia. Dalej podróżowaliśmy przegodną wojskową ciężarówką. Ojciec musiał wdrapać się na jej platformę, co nawet zdrowemu sprawiłoby niemałą trudność. Jakiś młody żołnierz przytrzymał mu wtedy szczudła, a dwaj inni pomagali. [. . .] Pierwszą noc spędziliśmy na ławce przed dworcem w Nowej Rudzie. Nikt po nas nie wyszedł, a czasy były tak niespokojne, że ojciec nie zaryzykował poszukiwań po ciemku”, za: Strzemińska (1991: 68); „Z pleneru wracaliśmy do Łodzi całą grupą. Podróż odbywała się

Miejsce i atmosfera spotkań były jednak na tyle inspirujące, że w *œuvre* Strzeмиńskiego okres noworudzki stał się ważnym i komplementarnym przejściem od wcześniejszej twórczości do fazy dojrzałej, znaczonej badaniami malarskich powidoków. Krygier pisał, że ciągłe, pulsujące, zsynchronizowane rytmy linii otaczających góry, wraz z formami chmur i drzew oraz połaciami pól i łąk, stworzyły nową, unistyczną całość²⁶. W tych syntetycznych, abstrakcyjnych pracach zgoła nierozpoznawalne są motywy miejscowe, lecz dzieła owe oddają – w skrajnie impresyjny sposób – przestrzeń widzianą z łąk na Górze św. Anny i ponad Wzgórzami Włodzickimi. Uproszczenie kształtów oraz celowe operowanie osiami poziomymi (studia chmur) i pionowymi (w studiach drzew)²⁷ ustanowiły podstawy minimalistycznych kompozycji, które – jak się wydaje – uzupełnione barwą rejestrowaną jako tkwiące pod powiekami światło, rozwinął Strzeмиński w latach 1948–1949 we wspomnianej już serii obrazów solarystycznych. Odchodząc w nich od „języka i kodów konstrukttywizmu – ku biologii, ekologii i egzystencji”, artysta znalazł, zdaniem Krygiera, „właściwą formę wyrazu dla przekazania swej wizji światła słonecznego”²⁸. Co istotne – bezpośredni ogląd dolnośląskiego pejzażu był zasadniczym warunkiem postrzegania natury „w sposób odkrywczy, z uwzględnieniem właściwości fizjologicznych oka ludzkiego”²⁹.

O tym, że teoria i praktyka widzenia były elementami noworudzkich wykładów, korekt i dyskusji, świadczą dzieła kolejnych artystów. Studia pejzażowe, a głównie dwa bliźniacze *Powidoki* Modzelewskiego (il. 4), sygnowane ze wskazaniem „Nowa Ruda 1946”, oraz kompozycja *Słońce II* (1946) tego samego autora to realizacje w zasadzie precedensowe, zdające się poprzedzać olejne *Powidoki* samego Strzeмиńskiego. Starannie zaaranżowane, dopracowywane w coraz nowszych wersjach układy form i kolorów są rejestracją procesów percepcyjnych oraz abstrakcyjną

towarowym wagonem z wyścieloną słomą podłogą. Spaliliśmy pokójem”, za: Strzeмиńska (1991: 69).

²⁶ Zob. cytata: „tam powstały cykle rysunków pejzaży górskich, w których rytmiczne linie ciągłe, pulsujące, zsynchronizowane, tworzyły unistyczną całość. W tych liniach potrafił zawrzeć góry, chmury, lasy, łąki i drzewa. [...] Po 38 latach, patrząc na te rysunki, wyobrażam je sobie jako cykle obrazów. Szkoda, że takie cykle nie powstały [...]”, za: Krygier (1985: 43).

²⁷ Zob. Ładnowska (1993: 31); Ładnowska (1985: 127–134).

²⁸ Krygier (1985: 46).

²⁹ Baranowicz (1984: 43).



Il. 4 Roman Modzelewski, *Powidoki*, 1946; ol. pł., 61 × 50 cm. Fot. dzięki uprzejmości Domu Aukcyjnego Desa Unicum; za: Desa (2015: kat. nr 31)

i chromatyczną esencją studiów plenerowych³⁰. Podobnie *Pejzaż z Nowej Rudy* (1949) Krygiera jest reminiscencją unistycznych z ducha kompozycji, w których ziemia, pasma gór, niebo i zdematerializowane formy tworzą logiczną mozaikę ząbających się i transparentnych plam. Analogiczną dążność do syntezy kształtów i fizjologiczną grę kolorystyczną dostrzec można także w późniejszych w pracach innych „porażonych słońcem” uczestników plenerów: Antoniego Starzewskiego (*Krajobraz*, 1949), Kunki (*Odbicie w wodzie*, 1950) czy Kowalewicza (*Słońce na fali*, 1956).

Charakter noworudzkich plenerów we wspomnieniach łodzian określały jednak nie tylko kwestie formalne i teoretyczne. W licznych fragmentach akcentowane są: entuzjazm, z jakim podchodzono do możliwości wspólnego przebywania i studiowania w naturze, oraz funkcja integracyjna i ogólna atmosfera spotkań w domu plenerowym a także poza nim – w mieście i na polach przesyconych światłem. Kluczową rolę wzajemnej bliskości i partnerskiego stosunku

³⁰ Te ważne dla Modzelewskiego obrazy przywoływane były kilkadziesiąt lat później na kilku wystawach, zob. Roman (1994). Dzieła plenerowe Modzelewskiego z czasu studiów – z Podhorców i Nowej Rudy – wchodziły także w skład planowanej wystawy *Kolor zamknięty w obrazach* [Galeria Adi-Art; zob. Tomczyk (2013)].

nauczycieli – zwłaszcza Strzeмиńskiego – do uczniów wielokrotnie podkreślał Fijałkowski, doceniając oszczędność i trafność korekt oraz praktyczne wprowadzenie w zasady widzenia impresjonistycznego³¹. Szacunek studentów budziła gotowość kalekiego Strzeмиńskiego do ekstremalnych nawet wspinaczek³² i dalekich wypraw w Karkonosze³³ oraz aktywność mobilizująca podopiecznych do urządzenia na miejscu w 1947 r. wystawy poplenerowej, anonowanej przez rozlepione w mieście plakaty.

A samo miasto? Kontrastowo – w przeciwieństwie do prac grafików warszawskich – nie stało się pretekstem samodzielnych studiów, jakby zgoła nie istniało. To znamienne: nieco zmitologizowany wymiar omawianych spotkań nie uwzględnia *urbis*, jakby powojenna Nowa Ruda znalazła się poza czasem i sztuką. Trudno zatem odtworzyć topografię pobytu łodzian oraz wszystkie marszruty, choć wystawy wspomnieniowe³⁴, odkrywane stopniowo archiwalia³⁵, a także film Andrzeja Wajdy o Strzeмиńskim, zatytułowany *Powidoki* (premiera 13 stycznia 2017 r.), przyczyniają się do rekonstrukcji, analizy i uplastycznienia tych wydarzeń. Z drugiej strony – wydaje się, że w samym mieście pamięć o wizytach Strzeмиńskiego, Wegnera czy Modzelewskiego niemal zaginęła.

W powojennej historii Nowej Rudy były to bowiem zaledwie drobne epizody, leżące na marginesach jej perypetii

³¹ Fijałkowski (1985: 24–26); Fijałkowski (1994: 64–72); por. Bomanowska (2010).

³² Zob. cyt.: „mimo trudności poruszania się w terenie górzystym przy pomocy kul, docierał do malujących studentów, zawsze ciekawy ich pracy, gotowy służyć radą. Szczególnie utkwilo mi w pamięci jedno zdarzenie. Wraz z przyjacielem, Lechem Kunką, wybraliśmy do malowania motyw w ciężko dostępnym głębokim jarze o stromych zboczach. Po pewnym czasie zjawił się Strzeмиński. Nie mogliśmy pojąć, jak mógł on znaleźć się w takim miejscu. Wyjaśnił, że użył bardzo prostego sposobu. Przyłożył szcudła do tułowia i stoczył się po zboczu. Po korekcie prac pomagaliśmy Strzeмиńskiemu wydostać się na górę”, za: Krygier (1985: 44).

³³ Zob. Strzeмиńska (1991: 68).

³⁴ Zob. Porażeni (2007); Leśniak (b.d.). Ostatnią prezentacją uwzględniającą plenery noworudzkie była wystawa *Szkolne lata. Początki ASP w Łodzi* (kuratorzy: Anna Saciuk-Gąsowska, Wojciech Leder, Muzeum Sztuki w Łodzi, 11 grudnia 2015 – 31 stycznia 2016 r.).

³⁵ Zob. cyt.: „później zainteresowałem się uczniami i współpracownikami Strzeмиńskiego: Modzelewskim, Starczewskim, Kunką, Krygierem. Ci artyści, działając w różnych mediach, tworzyli rzeczy podobne, to było działanie grupowe. Przy tej okazji udało mi się odkryć na prowincji album ze zdjęciami z pleneru szkolnego w Nowej Rudzie. Należało do kobiety, która była studentką Strzeмиńskiego w latach 40., a jej mąż robił zdjęcia aparatem Zorka. To detektywistyczne odkrycie zaowocowało publikacją nieznanych zdjęć Strzeмиńskiego”, za: Lewoc (2008).

gospodarczych, w tym stagnacji w zakresie górnictwa w latach 50. XX stulecia. Dopiero wyraźne ożywienie tego przemysłu (uzależnione od rozwoju szkolnictwa zawodowego i pozyskania do niego młodzieży wiejskiej z całej Kotliny Kłodzkiej) oraz włókiennictwa – w kolejnej dekadzie – spowodowało starania władz o wprowadzenie miasta w kontekst ogólnopolskiego życia kulturalnego. Jego uczestnikami mieli być reprezentanci pokolenia robotniczego urodzonego tutaj w latach 40. i 50. – rówieśnicy aktywnych na początku lat 70. studentów z dużych ośrodków uniwersyteckich. Idea partnerstwa tych dwu grup (czy raczej chęć zrównania kultury „plebejskiej” z „awangardową”³⁶) stała się podstawą polityczno-gospodarczego projektu Festiwalu Studentów Szkół Artystycznych odbywających się w Nowej Rudzie w latach 1971–1975³⁷. Stanowią one drugi – tym razem jawny – akt uczestnictwa miasta w życiu kulturalnym Ziemi Zachodnich.

Starania o Festiwal związane były z chęcią ożywienia powiatu³⁸, postępującą w ślad za gospodarczą *prosperity* regionu i planem rozbudowy nowoczesnej infrastruktury. Dzięki niemu w latach 1967–1970 wzniesiono duży kompleks kinowo-widowiskowy (Noworudzki Ośrodek Kultury, tzw. NOK), ozdobiony wielką mozaiką Władysława Popielarczyka, otwarty z typową socjalistyczną celebrą. . . sankcjonującą fakt pomyłkowej reorientacji obiektu o 90° w stosunku do wyjściowych planów. Przedsięwzięcie to umożliwiło nawiązanie współpracy pomiędzy Zarządem Głównym ZMS, Radą Naczelną ZSP a władzami noworudzkimi³⁹. W perspektywie ogólnopolskiej festiwale stały się zaś soczewką skupiającą obraz poszukiwań w artystycznych ośrodkach

³⁶ Założenia te, a zarazem sprzeczności ideologiczne, budziły wątpliwość wielu uczestników: „[n]ie bardzo rozumiem, kto ma być adresatem Festiwalu. Jeżeli tylko jego uczestnicy, to żaden cel nie zostanie w pełni osiągnięty. Chcemy spotkać się z opinią ludzi mniej z kulturą obytych, choć widzę w tym pewne niebezpieczeństwo. Każdy człowiek bowiem musi przejść pewne etapy konsumowania sztuki. Dawka, jaką proponuje program Festiwalu, może okazać się zbyt mocną [. . .]. Widz nienawykły do obcowania na co dzień ze sztuką potraktuje imprezę wyłącznie jako widowisko”, za: Notatnik (1971a: 8).

³⁷ W Nowej Rudzie odbyły się cztery edycje Festiwalu [w latach: 1971 i 1973–1975 – przyp. Z. R.]; ostatnia, z 1976 r., miała miejsce w Cieszynie.

³⁸ Zob. rozmowę z A. Cisałowakim, I Sekretarzem KP PZPR w Nowej Rudzie – Notatnik (1973: 5).

³⁹ Zob. Notatnik (1971a: 2–7), z tekstami wprowadzającymi A. Majkowskiego (Przewodniczącego Komitetu Organizacyjnego Festiwalu, Wiceprzewodniczący Zarządu Głównego ZMS), S. Cykora (Sekretarza Komitetu Powiatowego PZPR), J. Zaporowskiego (Wiceprzewodniczącego Zarządu Wojewódzkiego ZMS) oraz M. Kosińskiego (Wiceprzewodniczącego Rady Okręgowej ZSP we Wrocławiu).



Il. 5 Notatniki Festiwalowe, Nowa Ruda, 1971–1975

akademickich. Przygotowania do I FSSA, anonsowanego w pismach studenckich i organizowanego przez tzw. Komitetu Festiwalowe, objęły od końca 1970 r. 18 uczelni (akademii sztuk pięknych oraz państwowe wyższe szkoły: sztuk plastycznych, muzyczne, teatralne, filmowe i telewizyjne⁴⁰). Należy podkreślić, że inicjatorami obecności tam studentów z Warszawy i Łodzi byli też profesorowie wyższych uczelni artystycznych – w tym dawni uczestnicy plenerów z lat 40. (np. Jarnuszkiewicz, Fijałkowski czy Starczewski).

Centrum festiwalowe stanowił NOK (gdzie odbywały się pokazy plastyczne, sceniczne i filmowe), lecz idea integracji artystów, aktorów i muzyków, wraz z przypisaną jej formułą artystycznej wolności, objąć miała każdorazowo przestrzeń całego miasta i okres pięciu dni. W Rynku, szkołach⁴¹ i zakładach przemysłowych organizowano nocne spektakle teatralne i estradowe, a ponadto realizację licznych form „sztuki efemerycznej”: happeningi, performanse oraz interwencje, w tym tzw. ujawnianie miasta⁴². Ważnym elementem projektu były wydawane codziennie *Notatniki Festiwalowe*, zawierające bieżące informacje, manifesty i polemiki, jak również dokumentację działań konceptualnych (il. 5)⁴³. Rozgłos medialny miały zapewnić relacje w licznych

pismach⁴⁴, radiu i ogólnopolskiej telewizji, a reklamę – udział znanych artystów, krytyków czy dyrektorów instytucji (np. Oskara Hansena, Andrzeja Osęki czy Krzysztofa Stanisławskiego).

W takiej formule w Nowej Rudzie przez pięć lat licznie pojawiali się studenci: plastycy i artyści awangardowi (m.in. Przemysław Kwiek⁴⁵ i Zofia Kulik, członkowie łódzkich Warsztatów Formy Filmowej⁴⁶ oraz reprezentacja wrocławskiej Galerii Sztuki Najnowszej⁴⁷), muzycy (tradycyjni, bigbitowi i jazzowi⁴⁸, a także zajmujący się muzyką elektroniczną i konkretną⁴⁹), aktorzy, reżyserzy i filmowcy (np. Jerzy

⁴⁴ Informacje o Festiwalach ukazywały się w dolnośląskich dziennikach lokalnych oraz ogólnopolskich czasopismach, m.in. „Szpilkach”, „Studencie”, „Informatorach Kulturalnych”, „ITD”, „Jazzie”, „Kulturze”, „Przekroju” i „Odrze”.

⁴⁵ W trakcie Festiwalu Kwiek na różne sposoby realizował koncepcję twórczości filmowej nawiązującej w pewnym stopniu do idei „formy otwartej” Oskara Hansena, zakładającej obserwację sytuacji, a następnie dokonanie prowokacji i przyglądanie się skutkom; koncepcja ta obejmowała także, jak pisał Kwiek w 1973 r.: „zasadę pracy permanentnej”, „pracę artystyczną w zespole” oraz „metodę kontrolowanego przypadku”, zob. Goździewski (b.d.).

⁴⁶ Ważną realizacją był *Koncert na 400 gwizdków*: „W czasie gdy publiczność »koncertowała« [na gwizdkach], artyści z »Warsztatu« prowadzili na scenie i za kurtyną rozmaite działania (m.in. czytali anglojęzyczny przewodnik po Nowej Rudzie, wykonywali »mrucańdo« na wargach i dłoniach). Zdezorientowani widzowie włączyli się w końcu w akcję, wnosząc na scenę pojemnik na śmieci”, za: Zagroba (1973: 6).

⁴⁷ Reprezentantami uczelni wrocławskiej byli: Zdzisław Sosnowski, Jolanta Marcolla, Lech Mrozek, Dobrosław Bagiński, Janusz Haka, Anna i Roman Kuterowie, Piotr Błażejewski, zob. Markowska (2014: 23 i n.). Obok awangardystów na Festiwalach prezentowali się także przedstawiciele malarstwa, m.in. Andrzej Klimczak-Dobrzaniecki czy Wojciech Kaniowski.

⁴⁸ Np. kwartet Andrzeja Zubka z Katowic [zob. Brodowski (2002)] czy zespół Zbigniewa Piotrowskiego.

⁴⁹ Zob. Notatnik (1971c: 12).

⁴⁰ Zob. Kulik (b.d.).

⁴¹ Pokazy teatralne odbywały się także w sali gimnastycznej Liceum Ogólnokształcącego, a wystawy plastyczne (np. pokaz warszawskiej Grupy „Akwen” w 1971 r.) – w byłym kościele ewangelickim.

⁴² Zob. wezwanie do uczestników festiwalu, podpisane przez J. Czerniawskiego, Z. Kulig, B. Małyse, Jolantę Marcollę, Zdzisława Sosnowskiego, J. Wojciechowskiego i P. Kwieka: „przez ujawnianie rozumiemy wydobycie lokalnych cech architektury, ulicy, ludzi – cech zapomnianych w potocznym odczuciu lub zupełnie nowych, takich, jakie artysta narzuci przy pomocy różnych środków muzycznych, plastycznych i aktorskich”, za: Notatnik (1971b: 32).

⁴³ Jachimek (1973: 24).

Stuhr, Andrzej i Mikołaj Grabowski, Krzysztof Zanussi). „Metodologiczne” wsparcie ich działań zapewniało Festiwalowe Centrum Teoretyczne⁵⁰, gdzie odbywały się wykłady i prezentacje programowe (np. Antoniego Dzieduszyckiego⁵¹ i Zdzisława Sosnowskiego), prezentujących awangardowe nurty sztuki wrocławskiej oraz dyskusje prowadzone m.in. przez Stefana Morawskiego, Janusza Boguckiego, Jana Świdzińskiego⁵² i Jerzego Ludwińskiego. Zakres tych debat obejmował wszystkie nowe formy sztuki i antysztuki, a ponadto bieżące, spektakularne akcje. Niewątpliwie kultowymi wydarzeniami stały się: wjazd na stację PKP *Białej lokomotywy* Mariana Panka w 1973 r., wywieszenie w centrum miasta hasła „Lepsza Nowa Ruda niż Stara Blondynka” (1971) czy przeprowadzenie przez Bogdana Korczowskiego performansu *Biały rower* (1974) – z destrukcją symbolicznego „przedmiotu gotowego”. Działania performatywne stały się znakami firmowymi FSSA i pozwalały w czasie jego trwania sądzić, że jego wymiar jest znaczący, szczególnie dla „młodego nurtu kontestacyjnego”⁵³.

Zależność imprezy od czynników oficjalnych była jednak bezsporna i zaczęła się ujawniać przy okazji kolejnych edycji. Inicjalną, z 1971 r., zalewała fala entuzjazmu, więc w trakcie tego spotkania żywiołowo poszukiwano przewodniej formuły, która obrała kształt cokolwiek ludycznego „konceptualizmu”. Dojrzała i stonowana jej wersja skryzalizowała się dwa lata później, a II FSSA to najciekawsza i zintegrowana pięciodniowa odsłona wydarzenia – „wielka, wspaniała, niepowtarzalna [. . .] w małym prowincjonalnym miasteczku”⁵⁴. Wtedy właśnie Mikołaj Grabowski wystawił *Kurkę Wodną* Witkacego, na dworcu PKP dwutysięczny tłum oczekiwał na wjazd białego parowozu, Grupa „O₂” wzniosła na Rynku *Pomnik Ekologiczny*, Adam Krawczyk za sprawą multiplikacji czerwonego punktu nawiązał do akcji Zbigniewa Gostomskiego *Zaczyna się we Wrocławiu* (1970), a Wincenty

Dunikowski–Duniko przeprowadził powiązane akcje i wykłady pt. *Określić sztukę*⁵⁵.

Jednak już kolejny Festiwal, w r. 1974, był silnie uwarunkowany ideologicznie i łączył się z rocznicą 30-lecia PRL-u. Mimo licznych happeningów i akcji (np. *Objazdowej wystawy podrealizmu*), prezentacji eksperymentalnych form muzycznych czy ciekawych spektakli teatralnych (m.in. *Ślubu Witolda Gombrowicza*), sięgnięto też do formuły tradycyjnych pokazów – np. grafiki (*Wystawa plakatu politycznego*). Krytyka „wolnościowego” charakteru spotkań noworudzkich pojawiła się zarówno w oficjalnych dziennikach, jak i w *Notatniku Festiwalowym*, włożona w usta „zwykłych” mieszkańców miasta⁵⁶. Nie dziwi więc fakt, że obok wyeksponowanego w piśmie „Regulaminu” redaktorzy zamieścili dość zjadliwą karykaturę obrazującą nadrzędną rolę „władzy” i podrzędną – „petentów artystycznych”⁵⁷.

W 1975 r. nastąpiły kanonizacja i skostnienie formuły: prezentacje i dyskusje w Centrum Teoretycznym „stały się już właściwie tradycją”⁵⁸, towarzysząc spotkaniom oficjeli i wręczaniu Odznak im. Janka Krasickiego. W związku z tym Festiwal wyraźnie stracił na dynamice, a sami uczestnicy mówili o jego obumarciu, braku emocji czy wręcz o dekadencji⁵⁹. Próba reanimacji poprzez przeniesienie spotkania – w kolejnym roku – do Cieszyna była już tylko podzwonnym, a Nowa Ruda definitywnie wypadła z mozaiki PRL-owskich sympozjów.

Warto zauważyć, że koniec FSSA wynikał nie tylko ze zdecydowanego ograniczenia swobody artystycznej przez władze polityczne, lecz również ze zmiany statusu miasta, któremu w 1975 r. odebrano rangę ośrodka powiatowego. NOK funkcjonował w kolejnych latach, ale realizując standardowy, prowincjonalny program oświatowy i kulturalny. W konfrontacji z robotniczą i górniczą rzeczywistością – efemerydą i iluzją okazała się potrzeba życia sztuką. Dalsza historia Nowej Rudy znaczone jest zatem tragediami w kopalniach

⁵⁰ Dyskusje teoretyczne i wykłady odbywały się w klubie NOT przy ul. Strzeleckiej 4.

⁵¹ Dzieduszycki (1971: 23).

⁵² Wykład Świdzińskiego (podczas I FSSA) przebiegł w sposób niekonwencjonalny: członkowie Warsztatów Formy Filmowej wynieśli prelegenta z sali konferencyjnej.

⁵³ Sam Korczowski mówił: „[Festiwal] był rewelacyjną formą wypowiedzi dla całego tego nowego młodego nurtu kontestacyjnego, lista artystów biorących udział była imponująca. Poza młodymi było tam paru znakomitych doświadczonych artystów-teoretyków: jak Świdziński, Partum, Ludwiński. Tam było widać duży rozmach działań *performance*, wiele lat przed tym, co się dziś robi i jest modne”, za: Zaporowicz (b.d.).

⁵⁴ Notatnik (1973: 3).

⁵⁵ Gryglewicz (2014: 75).

⁵⁶ Wstęp ideologiczny A. Cybulskiego, pt. *Odpowiednie dać rzecz słowo* – zob. Notatnik (1974: 4–8). Przedrukowano w tym numerze także głosy krytyczne i ironiczne z „Gazety Robotniczej”, piętnujące „pseudosztukę i konceptualistów” (A. Bułat), natomiast B. Henkel (ze „Sztandaru Młodych”) notowała prześmiewcze głosy mieszkańców miasta.

⁵⁷ Notatnik (1974: 29).

⁵⁸ Notatnik (1975: 5).

⁵⁹ M. Panek pisał: „noworudzki Festiwal Studentów Szkół artystycznych z roku na rok obumiera [. . .] nie ma emocjonalnego, autentycznego zaangażowania obu stron [tj. artystów i mieszkańców – A. J.]”. Tu także artysta zamieścił – jako swoiste podzwonne! – *Regulamin cmentarza festiwalowego w Nowej Rudzie*, zob. Notatnik (1975: 3).

w 1976 i 1979 r. oraz strajkami i aresztowaniami w okresie stanu wojennego i całej dekady lat 80. ubiegłego stulecia. Ożywienie w mieście nastąpiło dopiero w 1989 r., a jego pierwszym skromnym wyrazem było – jak pamiętam – hasło wypisane pod łukiem mostu Zamkowego (rytowanym niegdyś przez Białostockiego i Hiszpańską-Neumann): „Tylko szynka jest rewolucyjna!”.

Jednak z perspektywy ponad 30 lat można stwierdzić, że Festiwale Studentów Szkół Artystycznych miały wartość przeżycia pokoleniowego – jako niecodzienny, surrealistyczny wtęret w prowincjonalną egzystencję; a *Biała lokomotywa* do dziś wywołuje nostalgię⁶⁰. Wydaje się wszakże, iż to już składowa nowego procesu. Niewątpliwie, od połowy lat 90. XX w. dokonuje się, zwłaszcza na polu literatury, restytucja noworudzkiej świadomości historycznej i lokalnej tożsamości. Przełomowa okazała się tu publikacja powieści Olgi Tokarczuk *Dom dzienny, dom nocny* (1998), a także popularyzacja poezji Karola Maliszewskiego. Przynależność do tego miejsca deklaruje otwarcie również wielu ludzi kultury, m.in. Edyta Geppert, Krzysztof Tyniec czy Robert Więckiewicz. Dziś więc tym bardziej na szczególną uwagę zasługują imprezy kulturalne restytuujące tradycję Festiwali z pierwszej połowy lat 70. XX w., takie jak odbywające się od 2011 r. Noworudzkie Bieguny Kultury⁶¹.

Bibliografia

- Baranowicz 1984 = Zofia Baranowicz (red.), *Władysław Strzemiński*, Arkady, Warszawa 1984.
- Białostocki 1957 = Jan Białostocki, *W pracowniach dawnych grafików*, Arkady, Warszawa 1957.
- Białostocki 1963 = Jan Białostocki, *Maria Hiszpańska-Neumann*, Arkady, Warszawa 1963.
- Bomanowska 2010 = Marzena Bomanowska, „Rozmowa z prof. Stanisławem Fijałkowskim”, *Wyborcza.pl Łódź*, 30 listopada 2010, http://lodz.wyborcza.pl/lodz/1,35135,8740042,Rozmowa_z_prof___Stanislawem_Fijalkowskim.html#ixzz3kYz7606j (data dostępu: 15 sierpnia 2015).
- Brodowski 2002 = Paweł Brodowski, „Andrzej Zubek: Kroki olbrzymia”, *Jazz Forum*, 6 (2002), za: <http://jazzforum.com.pl/main/artykul/andrzej-zubek-kroki-olbrzymia> (data dostępu: 1 lipca 2015).
- Desa 2015 = *Desa.pl*, Aukcja Sztuki Współczesnej z dn. 23 czerwca 2015, kat. nr 31, <http://www.desa.pl/pl/auctions/241/object/28071/roman-modzelewski-powidoki-1946-r> (data dostępu: 19 kwietnia 2015).
- Drozda 2013 = Teresa Drozda, „»Bieguny Kultury« – Nowa Ruda 2013”, *Strefapiosenki.pl*, 26 sierpnia 2013, http://www.strefapiosenki.pl/index.php?option=com_content&task=view&id=1007 (data dostępu: 15 lipca 2015).
- Goździewski b.d. = Marek Goździewski, „Twórczość Pawła Kwieka”, *Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski – Archiwum Polskiego Filmu Eksperymentalnego*, [b.d.], http://csw.art.pl/archfilm/kwiek_pawel.html (data dostępu: 18 września 2015).
- Gryglewicz 2014 = Tomasz Gryglewicz, „Problematyka przestrzeni w krakowskim środowisku artystycznym lat 70. XX wieku”, *Quart*, 34/4 (2014): 68–81.
- Jachimek 1973 = Janusz Jachimek, „Nowa Ruda jest centrum kulturalnym Polski”, *Notatnik Festiwalowy*, 3 (1973): 24.
- Jakimowicz 1991 = Irena Jakimowicz, „Z pracowni graficznej Jana Białostockiego”, *Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie*, 35 (1991).
- Karnicka 1994 = Zenobia Karnicka, „Kalendarium życia i twórczości”, w: *Władysław Strzemiński 1893–1952. W setną rocznicę urodzin*, red. Jadwiga Janik, Muzeum Sztuki, Łódź 1993.
- Korgo.tv 2010 = Korgo.tv, „Biała lokomotywa... zjawia to czy sen”, *Youtube.pl*, 22 października 2010, <http://www.youtube.com/watch?v=N-LC50AtX-8> (data dostępu: 6 stycznia 2016).
- Kowalska 1961 = Bożena Kowalska, „Marii Hiszpańskiej świat czerni i bieli”, *Przegląd Artystyczny*, 2 (1961): 24.
- Kulik b.d. = Zofia Kulik, „Kalendarium – lata 1971–1972”, *Kulikzofia.pl*, [b.d.], http://www.kulikzofia.pl/polski/ok1/ok1_kalendarium2.html (data dostępu: 1 lipca 2015).
- Leśniak b.d. = Anka Leśniak, „Studiując u Strzemińskiego”, *Lodz-art.eu*, [b.d.], http://www.lodz-art.eu/wydarzenia/strzeminski_blok_rec (data dostępu: 20 sierpnia 2015).
- Lewoc 2008 = Marek Lewoc, „Malowanie spod powiek. Rozmowa z Włodzimierzem Stelmasczykiem (Galeria Blok)”, *Wyborcza.pl Łódź*, 16 grudnia 2008, http://lodz.gazeta.pl/lodz/1,35135,6071048,Malowane_spod_powiek.html#ixzz3kFzFXWcg (data dostępu: 12 sierpnia 2015).
- Manteuffel 2008 = Elżbieta Manteuffel, „Ilustracje książkowe Marii Hiszpańskiej-Neumann”, *Artifex*, 10 (2008): 39–43.
- Markowska 2014 = Anna Markowska, „Trzeba przetrzeć tę szybę. Powikłane losy wrocławskiej Galerii Sztuki Najnowszej (1975–1980)

⁶⁰ Na temat tej akcji powstało wiele wypowiedzi i filmów, m.in.: *Biała lokomotywa... zjawia to czy sen* (2010, 10'53"), zob. Korgo.tv (2010). W filmie wykorzystano piosenkę pod tym samym tytułem, w wykonaniu Edwarda Stachury, według legendy zainspirowanego noworudzkiego happeningiem; zob. TP (2011).

⁶¹ Drozda (2013); Noworudzkie (b.d.).

- w Akademickim Centrum Kultury Pałacyk”, w: *Galeria Sztuki Najnowszej/The Recent Art Gallery*, red. Anna Markowska, Muzeum Współczesne, Wrocław 2014: 22–133.
- Notatnik 1971a = *Notatnik Festiwalowy*, 1 (1971).
- Notatnik 1971b = *Notatnik Festiwalowy*, 2 (1971).
- Notatnik 1971c = *Notatnik Festiwalowy*, 5 (1971).
- Notatnik 1973 = *Notatnik Festiwalowy*, 3 (1973).
- Notatnik 1975 = *Notatnik Festiwalowy*, 3 (1975).
- Noworudzkie b.d. = „Noworudzkie Biegunki Kultury – Informacja”, *Noworudzkie Biegunki Kultury*, [b.d.], <http://www.biegunkykultury.pl> (data dostępu: 6 stycznia 2016).
- Osiewała 2006 = Renata Osiewała, „Maria Hiszpańska-Neumann – artystka książki”, *Acta Universitatis Lodzianis*, 13 (2006): 103–121.
- Porażeni 2007 = *Porażeni słońcem. Artyści w kręgu Strzebińskiego: Stefan Wegner, Roman Modzelewski, Stanisław Fijałkowski, Stefan Krygier, Antoni Starczewski, Lech Kunka, Mieczysław Szadkowski, Lena Kowalewicz, Bolesław Utkin, Bolesław Hochlinger, Aleksander Kromer*, red. Włodzimierz Stelmaszczyk, Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzebińskiego, Galeria Blok, Łódź 2007.
- Rempex 2005 = *Rempex.pl*, Aukcja Upominkowa 2005, kat. nr 116, http://old.rempex.com.pl/?nodeid=102&_aph_glowna_tresc_cat_id=78&_aph_glowna_tresc_offset=112 (data dostępu: 12 kwietnia 2016).
- Roman 1994 = *Roman Modzelewski. Malarstwo*, Państwowa Galeria Sztuki, Galeria Willa, Łódź 1994.
- Sieradzka 1993 = Anna Sieradzka, „Skład Towarzystwa Naukowego Warszawskiego; (kadencja 1992–1994). Wspomnienia pośmiertne: Andrzej Jakimowicz (1919–1992)”, *Rocznik Towarzystwa Naukowego Warszawskiego*, 56 (1993): 31–34.
- Stopczyk 1962 = Stanisław K. Stopczyk, „Drzeworyty Marii Hiszpańskiej”, *Projekt*, 2 (1962).
- Strzebińska 1991 = Nika Strzebińska, *Miłość, sztuka i nienawiść. O Katarzynie Kobro i Władysławie Strzebińskim*, Scholar, Warszawa 1991.
- Tomczyk 2013 = Justyna Tomczyk, „Kolor zamknięty w obrazach”, *Kalejdoskop Kulturalny Reymont*, 30 sierpnia 2013, <http://www.e-kalejdoskop.pl/kolor-zamkniete-w-obrazach.aspx> (data dostępu: 10 sierpnia 2015).
- TP 2011 = TP, „Prawdopodobnie zainspirował Stachurę”, *Wyborcza.pl Częstochowa*, 4 listopada 2011, http://czestochowa.gazeta.pl/czestochowa/1,35270,10589597,Prawdopodobnie_zainspirowal_Stachure__WIDEO_.html (data dostępu: 4 listopada 2011).
- Wincencjusz-Patyna 2008 = Anita Wincencjusz-Patyna, *Stacja ilustracja. Polska ilustracja książkowa 1950–1980. Artystyczne kreacje i realizacje*, Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta, Wrocław 2008.
- Wittig 1937 = Joseph Wittig, *Chronik der Stadt Neurode*, Verlegt von der Stadt Neurode, Neurode 1937.
- Władysław 1993 = *Władysław Strzebiński 1893–1952. W setną rocznicę urodzin*, red. Jadwiga Janik, Muzeum Sztuki, Łódź 1993.
- Z pracowni 1981 = *Z pracowni graficznej Jana Białostockiego*, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Warszawa-Wrocław 1981.
- Zagroba 1973 = Bogdan Zagroba, „Koncert na 400 gwizdków, czyli egzorcyzmy nowej sztuki”, *Film*, 25 (1973): 6–7.
- Zagrodzki 1985 = Janusz Zagrodzki (red.), *Władysław Strzebiński. In memoriam*, PP Sztuka Polska, Łódź 1985.
- Zaporowicz b.d. = Piotr Zaporowicz, „Studium o Bogdanie Korczowskim. Część 3, ostatnia”, *Sztuk Puk*, [b.d.], http://sztukpuk.art.pl/assets/recenzje/forum/zaporowicz_studium02.htm (data dostępu: 5 lipca 2015).
- Zarys b.d. = „Zarys dziejów przemysłu w rejonie Nowej Rudy – górnictwo (po roku 1945)”, *Nowa Ruda – przewodnik historyczno-turystyczny*, [b.d.], http://nowaruda.org.pl/nowa-ruda_historia-przemyslu_gornictwo-po-1945.php (data dostępu: 7 listopada 2015).

Summary

Nowa Ruda on a cultural map of the People's Republic of Poland

In the so-called Recovered Territories, next to big cultural centres like Wrocław and Szczecin, an interesting role in creating Polish identity and art after 1945 was played by small centres in the border areas. In contrast to the devastated capital city of Lower Silesia, towns located in the Valleys of Kłodzko, Jelenia Góra, or Kowary has been able to retain their infrastructure and architectural substance almost completely undamaged. Bystrzyca Kłodzka and Kamienna Góra became ideal places for post-war open-air meetings organized by Wrocław PWSSP (the Higher School of Fine Arts). One of the most picturesque places in the new border area was Nowa Ruda (German: Neurode), a town situated in the Owl Mountains range. It has appeared in the contemporary history of art numerous times in diverse and fascinating contexts.

One of them is marked by the appearance in this town of artists, theoreticians and students of artistic universities in the years 1946–1952. The post-war iconography of Nowa Ruda was initiated by woodcuts and linocuts by Jan Białostocki. His visits to Nowa Ruda during the years 1946–1947 were connected with the arrival of other art historians and artists, including Andrzej Jakimowicz and Maria Hiszpańska-Neumann – a distinguished graphic designer and illustrator highly valued by Białostocki.

A different context was established by Władysław Strzemiński and his students from the Łódź PWSSP who held summer open-air meetings there in 1946–1947. It was in Nowa Ruda where the pencil and water-colour sketches of Strzemiński's Mountain landscapes were produced, as well as preparatory studies for the famous solaristic paintings from 1948. The significant role of those open-air meetings was emphasized, among others, by: Stanisław Fijałkowski, Roman Modzelewski and Stanisław Krygier.

An interesting period in the history of the city is the "avant-garde" decade of the 1970s. During the economic prosperity connected with the expansion of the mining industry in the years 1971–1975, Festivals of Students of Art Schools took place in Nowa Ruda. These events, held in the modern cinema-entertainment complex opened

in 1970, as well as in the public space, became a specific kind of lens which focused on erstwhile contemporary artistic pursuits. The founders of those events were professors of art universities and former participants in the open-air events of the 1940's – Jerzy Jarnuszkiewicz, Fijałkowski and Antoni Starczewski. Nowa Ruda festivals welcomed artists, musicians, actors and avant-garde artists (such as Przemysław Kwiek and Zofia Kulik), members of the Łódź Film Form Workshop, and also creators associated with the Wrocław Gallery of Recent Art. Presentations and lectures were delivered by Stefan Morawski, Janusz Bogucki, Jan Świdziński, Tadeusz Wiktor and Jerzy Ludwiński. A spectacular arrival of White locomotive by Marian Panek at the railway station in 1973 inscribed itself into the historical memory of the city.