
prof. dr hab. w zakresie kulturoznawstwa; literaturoznawczyni i teatrolożka; prezeska Fundacji Instytut Kultury Popularnej, zatrudniona w Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu (na Wydziale Edukacji Artystycznej i Kuratorstwu). Autorka artykułów i monografii książkowych poświęconych literaturze i teatrowi XX wieku oraz formom kultury popularnej, m.in.: *Zuzanna Ginczanka. Życie i twórczość* (1994), *Halina Poświatowska* (1994), *Teatr służebny polskiej emigracji. Z dziejów idei* (1999), *Złodzieje szczęścia, czyli Agnieszki Osieckiej sposób na życie* (2000), *Wyprzedaż teatru w ręce błazna i arlekina, czyli... o kabarecie* (2001), *W kabarecie* (2004), *W szarej sukience? Artystki i wokalistki w poszukiwaniu tożsamości* (2013), *Historia polskiego kabaretu* (2014), *Czy chce pan być powieszony w sympatycznym towarzystwie? Czyli poznańskie kabarety artystyczne w dwudziestoleciu międzywojennym* (2015), *Szoszana znaczy Niewinna. Wokół poezji i biografii Zuzanny Ginczanki* (2019), *Ginczanka. Nie upilnuje mnie nikt* (2020). Edytorka twórczości Zuzanny Ginczanki, Romana Tadeusza Wilkanowicza i Felicji Kruszewskiej. W 2015 r. wyróżniona przez minister kultury odznaką „Zasłużony dla Kultury Polskiej”. W 2016 i 2020 r. stypendystka Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w dziedzinie Literatura. W roku 2017 stypendystka Marszałka Województwa Wielkopolskiego w dziedzinie Kultura i ochrona dziedzictwa narodowego.

Sztuka kompromisów, czyli o pierwszej uczelni artystycznej w Poznaniu

Tło

Poznań początku XX wieku nie był miastem kojarzonym z artystyczną twórczością. Był zacofaną pruską prowincją, wschodnią fortecą niemieckiego państwa. Z przewagą konserwatywnie myślącego społeczeństwa, wykazującego silne tendencje separatystyczne¹. Utrzymywanie niskiego poziomu oświaty w prowincji poznańskiej było częścią konsekwentnie przez zaborcę realizowanej polityki germanizacyjnej. Mieczysław Jabczyński, nauczyciel, publicysta i historyk oświaty, omawiając w roku 1929 dorobek II Rzeczypospolitej w odniesieniu do szkolnictwa, pisał: „[...] najdobitniejszym objawem tej polityki pruskiej, polegającej na odmawianiu możliwości zaspokojenia potrzeb kulturalnych społeczeństwa polskiego w Wielkopolsce, był fakt nieutworzenia w Poznaniu żadnej wyższej uczelni. Poznańskie było jedyną prowincją pruską, pozbawioną jakiegokolwiek wyższej szkoły, uprawnionej do wydawania jakichkolwiek dyplomów uniwersyteckich. I w rzeczy samej pod tym względem antypolska polityka szkolna rządu pruskiego zbliżyła się bardzo znacznie do zamierzonego celu: w żadnej innej dzielnicy nie była ta warstwa ludności, która posiadała wykształcenie

» 1 Wśród poznańskiej społeczności dominowali robotnicy, na drugim miejscu znajdowało się drobnomieszczaństwo, dopiero na trzecim – inteligencja; na temat zależności pomiędzy składem ludnościowym Poznania i Wielkopolski a życiem kulturalnym regionu zob. B. Wysocka, *Kultura literacka Wielkopolski w latach 1919–1939*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 1990, s. 18 i n. Por. też: S. Kowal, *Struktura społeczna Wielkopolski w międzywojennym dwudziestoleciu, 1919–1939*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 1974; U. Cynalewska, *Sytuacja społeczno-ekonomiczna miast wielkopolskich w międzywojennym dwudziestoleciu, 1918–1939*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszaw-Poznań 1977; J. Żarnowski, *Społeczeństwo Drugiej Rzeczypospolitej*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1973. W cytatach uwspółcześniałam ortografię oraz fleksję, pozostałe formy pozostawiam bez zmian.

akademickie, w społeczeństwie polskim liczebnie tak słabo reprezentowaną, jak właśnie w dzielnicy pruskiej”².

Młodzi poznaniacy, którzy swoją przyszłość łączyli ze sztuką, wyjeżdżali na studia za granicę, głównie do Niemiec, wykształceni – nie mieli po co wracać do rodzinnego miasta, pozbawionego silnego środowiska artystycznego i wrażliwego odbiorcy. Poznańska (utożsamiana z niemiecką) gospodarność i skupienie na pomnażaniu dóbr doczesnych skutkowało zaniedbaniami w sferze życia duchowego i intelektualnego oraz rozwoju kultury. Utyskiwano, że zaprzepaszczeniu ulega dorobek wybitnych Wielkopolan, społeczników-pozytywistów. Pod koniec XIX stulecia publicyści warszawscy przypuścili atak na „poznańską ciemnotę”³, porównywano Wielkopolskę do rolniczo-pasterskiej starożytnej krainy Beocji, której mieszkańcy słynęli z nieuctwa, ospałości umysłowej i deficytów w zakresie rozwoju duchowego.

Oczywiście, w Poznaniu mieszkali albo pomieszkiwali artyści, którzy podejmowali próby ożywienia kulturalnego życia miasta. Integrowali się na początku XX stulecia pod szyldem Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych i Stowarzyszenia Artystów. Byli to w większości amatorzy albo absolwenci niemieckich szkół przemysłu artystycznego. „Charakteryzowali się niskim poziomem profesjonalnym i zachowawczą orientacją artystyczną, którą recenzenci poznańscy określali często jako »naturalistyczną« lub »impresjonistyczną«, stosując oba terminy wymiennie”⁴. Towarzystwo to tworzyli m.in.: Franciszek Zygart, Władysław Bracki, Jan Wroniecki, Roman Tadeusz Wilkanowicz, Lech Suchowiak, Stanisław Pawlak, Sylwester Mańczak, Jan Mroziński, Kazimiera Pajzderska, Marcin Rożek, Roger Sławski, Maria Wicherkiewiczowa, Michał Wywiórski, Stanisław Kubicki, Władysław Roguski, Stefan Czesław Sonnewend. Bardziej znani z cyganeryjnego życia, które wiedli między restauracją u Pokrywki przy ul. Wrocławskiej a Grand Cafe (nazywaną Grandką) przy placu Wilhelma (obecnie Wolności), gdzie od 1914 r. (aż do wybuchu II wojny światowej) mieścił się salon wystawienniczy Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych.

Problemem poznańskiego środowiska artystycznego był manifestowany ostentacyjnie separatyzm⁵. Nie chciano i nie lubiano tu przybyszów

» 2 M. Jabczyński, *Dziesięć lat szkoły polskiej w poznańskim okręgu szkolnym*, Poznań 1929, s. 33.

» 3 Zob. W. Molik, *Jak wyglądała „poznańska ciemnota”. Życie kulturalne w Poznaniu na przełomie XIX i XX wieku w opiniach publicystów warszawskich*, „Kronika Miasta Poznania” 2012, nr 1; *Etos Wielkopolan. Antologia tekstów o społeczeństwie Wielkopolski z drugiej połowy XIX i XX wieku*, wybór i oprac. W. Molik, Wyd. PTPN, Poznań 2005.

» 4 M. Bryl, *Grupa artystów plastyków „Świt” jako wielofunkcyjna instytucja życia artystycznego Poznania w latach 1921–1927*, „Artium Quaestiones” 1986, nr 3, s. 133.

» 5 Postawom separatystycznym sprzyjał status administracyjny Wielkopolski w II Rzeczypospolitej. Do kwietnia 1922 roku ziemie te posiadały autonomię: do lipca 1919

z innych dzielnic Polski ani ich „obcych”, „nowoczesnych” pomysłów oraz idei. Ta powszechna w niedużym wielkopolskim świątku kultury postawa miała spore znaczenie przy tworzeniu artystycznej uczelni w 1919 r. i w kolejnych latach jej funkcjonowania: utrudniała, czasem wręcz uniemożliwiała rekrutację wykładowców, wprowadzanie zachodnich (zwłaszcza niemieckich) rozwiązań organizacyjnych i estetycznych. Zanim przejdę do konkretnych przykładów związanych z narodzinami Zdobniczej, podam inny przykład szkodliwego zamykania się poznaniaków w kręgu własnych wygórowanych aspiracji i ambicji.

Oto u progu niepodległości, gdy pojawiła się szansa – za sprawą artystów z ekspresjonistycznej grupy Bunt, skupionej wokół „Zdroju” Jerzego Hulewicza – na zaistnienie miejscowej awangardy artystycznej, zaszczytowo jej przedstawiciele nie tylko niechętnymi komentarzami na forum publicznym, ale i restrykcjami administracyjnymi (wycofywaniem dzieł z wystaw sygnowanych przez twórców Buntu, przenoszeniem ekspozycji do innych niż obiecane pierwotnie lokali), co w początkach 1920 r. doprowadziło do rozpadu formacji.

Kolejnym przykładem podziału na my–oni było istnienie w Poznaniu lat 20. dwóch ugrupowań artystycznych: skupiającego miejscowych (związanych z Towarzystwem Przyjaciół Sztuk Pięknych) i gromadzącego „element napływowo” (grupa artystów Świt)⁶. Ten przykład wszakże – stanowi już część historii poznańskiej Państwowej Szkoły Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego.

Idea

Idea szkoły rzemiosł artystycznych pojawiła się w połowie XIX wieku w Anglii, gdzie w dynamicznie rozwijającej się produkcji przemysłowej

rządzone były przez Naczelną Radę Ludową w Poznaniu, następnie przez Ministerstwo byłej Dzielnicy Pruskiej. Wielkopolska miała własną granicę celną z województwami centralnymi, co zapobiegało przenikaniu niepokoju społecznego oraz inflacji pieniądza. Duże wpływy w regionie zachowały przez cały okres dwudziestolecia utworzone przed I wojną światową ugrupowania antyniemieckie i zachowawcze: endecja, chadecja oraz niesocjalistyczne związki zawodowe.

» 6 Grupa Świt powstała na przełomie lat 1920/1921, a w jej składzie znaleźli się wykładowcy związani z poznańską Państwową Szkołą Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego. Reprezentowali oni niezależnych, niechętnie przyjmowanych przez miejscowych artystów, zwłaszcza że zarówno personel, jak i studenci nowej uczelni podkreślali swoją prekursorską rolę na „pustyni kulturalnej”, jaką – według słów pierwszego rektora uczelni Fryderyka Pautscha – był Poznań. Towarzystwo Świt posiadało własny salon wystawienniczy w Ogrodzie Zoologicznym, w którym organizowało indywidualne i zbiorowe wystawy jego członków oraz twórców zamiejscowych. „Świtowcy”, mimo dzielących ich różnic, uchodzili za kontynuatorów awangardowych kierunków w sztuce XX wieku. Grupa istniała do roku 1927, a w jej składzie znaleźli się m.in.: Adam Ballen, Stanisław Jagmin, Karol Maszkowski, Bronisław Bartel, Wiktor Gosieniecki, Erwin Elster, Fryderyk Pautsch. Zob. więcej: M. Bryl, *Grupa artystów plastyków „Świt”... op. cit; idem, Grupa artystów plastyków „Świt”. Z dziejów kultury artystycznej międzywojennego Poznania*, Wyd. PTPN, Poznań 1992.

wyrobów rzemieślniczych pozbawionych cech artystycznych dostrzeżono rozejście dróg sztuki i rękodzieła. Ilustracją problemu była wystawa światowa zorganizowana w 1851 r. w Londynie (zwana Great Exhibition – Wielką Wystawą), której rozmach i postęp technologiczny nie był w stanie ukryć deficytów estetycznych produkcji. Powstanie szkół rzemiosł artystycznych w Wielkiej Brytanii było wspierane przez rozwijający się równoległe ruch Arts and Crafts i miało służyć integracji przemysłu ze światem sztuki. W 1902 r., w rozprawie pt. *Stilarchitektur und Baukunst (Sztuka stosowana i architektura*, wyd. polskie 1909), skomentował owe zmiany na Wyspach Brytyjskich Hermann Muthesius⁷, niemiecki architekt i teoretyk architektury: „Dopiero w połowie XIX wieku [...] spostrzeżono, że rzemiosło przestało być artystycznym, że nastąpił rozbrat sztuki i rękodzieła [...]. Wykazała to wystawa wszechświatowa, urządzona w Londynie w roku 1851. Zdawałoby się, że odkrycie to będzie straszne, tak straszne, jak bankructwo starej poważnej firmy lub diagnoza lekarska śmiertelnej choroby. Stwierdzono bowiem tak smutny stan rękodzieła, w jakim od czasów swego istnienia nie znajdowało się ono nigdy. Wypędzono je z raju owej naiwno-artystycznej egzystencji, jaką dotąd pędziło. Wraz z pierwiastkiem artystycznym straciło resztkę swej siły życiowej, staczając się do poziomu martwej produkcji mechanicznej. Odkrycia takie w rzeczywistości nie zaznaczają się jednak w tak jaskrawy sposób. Gdy zło zostaje wykryte przez jednostki, ogół wciąż je zapoznaje. Więc też i wynik wystawy wszechświatowej nie sprawił zbyt silnego wrażenia: nie spowodował przewrotu. Jednego tylko dokonano natychmiast. Oto zaczęto zakładać szkoły, i to w znacznej ilości. Celem ich było przywrócenie rzemiosłu na nowo charakteru artystycznego”⁸.

W latach 70. XIX wieku tzw. Kungsgewerbeschulen zaczęły powstawać w Niemczech, według wzorca zaproponowanego w pierwszej tego typu berlińskiej uczelni (założonej w roku 1868). Sama nazwa nawiązywała do sposobu organizacji nowo zakładanych muzeów – Kunstgewerbemuseen. „Proceder był bardzo prosty – pisał Muthesius – do rzemiosła dodawano »sztukę«, czyli to, co wówczas za sztukę uważano”⁹. Ale opinia architekta o pierwszych niemieckich szkołach artystycznych nie była pochlebna. Za sztukę bowiem uważano wówczas „dzieła ojców naszych” –

» 7 Hermann Muthesius (1861–1927) – niemiecki architekt reprezentujący wczesny modernizm, teoretyk architektury. W 1907 roku Muthesius wygłosił wykład, który wywołał skandal i stał się ważnym etapem dyskusji na temat sztuki stosowanej i przeszedł do historii dyscypliny jako manifest radykalnego poglądu w tej kwestii. Architekt skrytykował przesadne zdobnictwo drugiej połowy XIX wieku, czym naraził się fabrykantom i kupcom. Artyści i inżynierowie popierający Muthesiusa założyli stowarzyszenie Deutscher Werkbund, promujące nowe trendy w architekturze i sztuce użytkowej.

» 8 H. Muthesius, *Sztuka stosowana i architektura*, przekł. J. Warchałowski, Wydawnictwo Miejskiego Muzeum Techniczno-Przemysłowego, Kraków 2009, s. 3–4.

» 9 *Ibidem*, s. 4.

jak z ironią zauważył autor, czyli „zewnątrzne formy dawnych wyrobów rękodzielniczych”, które dopasowywano, odrysowywano i doczepiano do „odartych z artyzmu” przedmiotów użytkowych. Kształcono głównie tzw. Kunstgewerbezeichner – artystyczno-rzemieślniczych rysowników. „Taki osobnik – pisał dalej Muthesius – szczególny wytwór szkoły, rysował na papierze swoją »sztukę«, to znaczy kopiował stare wzory, a rękodzielnik naśladował je mechanicznie”¹⁰. Wyraźny stawał się wobec tego rozpad dotychczasowej jedności wytwórczości rzemieślniczej. „Podwójna robota, jaką teraz uprawiano, kładła zbyt wyraźnie swe piętno na wszystkich wyrobach. Składały się one po większej części: ze szkieletu, jako wyniku potrzeby i tradycji i z przyklepionych doń form zdobniczych, zapożyczonych ze skarbcza stylów historycznych”¹¹. Dalej architekt podawał przykłady tej działalności: przybory piśmiennicze ze staroniemieckim ornamentem, wiszące lampy gazowe z kanciasto-gotycką kowalszczyzną, staroniemieckie hafty, wyroby ze skóry wyprawianej i tzw. zestawy muszelkowe (Muschelgarnitur)¹².

Dopiero w połowie lat 90. XIX stulecia „nastąpiło ocknienie” – jak z satysfakcją relacjonował Muthesius. „Pierwsi przejrzeni artyści: zrozumieli, że wytworzony stan rzeczy dalej trwać nie może. Jeżeli bowiem ciągle powtarzanie minionych form było już samo przez się procederem wątpliwego gatunku, to stało się ono wprost poniżającym, gdy zmienna moda zaczęła gnać artystów od jednego stylu do drugiego. Wywołało to odrazę do stylów historycznych w ogólności”¹³. Wyjściem okazała się droga obrona znów przez artystów brytyjskich, którzy skierowali się ku ornamentyce z wykorzystaniem elementów roślinnych. „Nowe formy” i „stylizacja roślin” stały się podstawowymi hasłami nowo otwieranych szkół rzemiosła artystycznego w Niemczech, które były bezpośrednim wzorcem dla tych powoływanych do istnienia na ziemiach polskich. Proponuję zatem pozostawić Muthesiusa z jego niewątpliwie interesującymi rozważaniami na temat rozwoju idei zdobnictwa i rzemiosła artystycznego w Niemczech (które coraz bardziej stają się subiektywnym głosem na temat idei „czystego” rzemiosła, gdzie „artystyczność” jest jego niezbywalną cechą), a sięgnąć do tekstów programowych (albo mogących uchodzić za programowe), jakie napisali profesorowie poznańskiej uczelni. Trzy osobowości, trzy głosy w sprawie sztuki stosowanej i artystycznej edukacji. Co ważne – głosy formułowane z perspektywy pierwszych szkolnych doświadczeń, na podstawie własnych spostrzeżeń artystów i dydaktyków.

» 10 *Ibidem*, s. 4–5.

» 11 *Ibidem*, s. 5.

» 12 *Ibidem*, s. 5–6.

» 13 *Ibidem*, s. 6.

Po pierwsze – prof. Kazimierz Mayer, historyk sztuki i architekt, podczas wykładu inauguracyjnego w Państwowej Szkole Zdobniczej w październiku 1925 r., odciął się od tradycji niemieckiej: „Dla nas najważniejszym jest praktyczne zastosowanie sztuk plastycznych. Co do metody, to mówiąc do dusz polskich, nie mogą tonąć w oschłości niemieckiej”; „Cały Zachód Polski jest zalany do dzisiaj wstrętną tandetą niemiecką, a czasem i własną. Trzeba podjąć z nią walkę, trzeba naszym próbom konkurencji dopomóc do zwycięstwa. Nasza szkoła musi być w tej walce przednią strażą”¹⁴. Wskazał natomiast inspiracje własnego myślenia, na początek te spoza sztuk wizualnych, decydujące o idei wpisanej w działania projektowe, w przypadku konkretnych przykładów – nawet o ideologii. Po pierwsze zatem wymienił założenia Artura Gobineau, twórcy teorii rasizmu, po drugie – rosyjskiego pisarza Dymitrija Mereżkowskiego, prekursora tamtejszego symbolizmu, po trzecie – polskiego pisarza pozytywistę Kazimierza Chłędowskiego. Nie przypisuję wymienionym nazwiskom i stojącym za nimi przesłaniom szczególnej roli w kształtowaniu profilu poznańskiej szkoły, chodziło raczej Mayerowi o podkreślenie znaczenia indywidualnych fascynacji i wyborów decydujących o ostatecznym kształcie dzieła. Dlatego doceniał profesor naukę o stylach, którą wykladał adeptom sztuki. Postrzegając ją „jakby wielki słownik, obejmujący wszystkie środki, jakimi w ciągu wieków wypowiadali się wielcy artyści i szeregujący je w jeden łańcuch logiczny”, zachęcając jednocześnie: „Szukajcie w nim [słowniku stylów] potwierdzenia waszych ideałów i waszych umiłowań”¹⁵.

Najciekawsza w wypowiedzi Mayera wydaje się jego postawa historyczna, dystans wobec nowych prądów w europejskiej sztuce – to bowiem zdecydowało o tematyce jego wykładów dla pierwszych studenckich roczników poznańskiej Zdobniczej, w wielu przypadkach zatem – także o wyborach dokonywanych przez słuchaczy: „Jako historyk mam oświetlać zasady estetyczne ze stanowiska historycznego. To, co nam współczesne, nie da się ująć w obiektywną formę poglądu historycznego. Stąd dla was nauka, abyście nie zagubili się w labiryncie futurystów, kubistów, ekspresjonistów i formistów. Oczywiście, mają swój urok i Cezanne i Picasso, Matisse nie mniej jak Pechstein, Kokoschka i tylu innych, lecz korzyść lub szkoda, jaką ich wpływ przynosi, zawisła zawsze od tego, na jaki grunt padnie ich ziarno. A studiując starych mistrzów, przekonacie się, ile można z nich się nauczyć i prawie zawsze możecie być pewni korzyści. Powraca się też do nich, jak do dobrej książki, z którą trudno się rozłączyć, tęskni

» 14 K. Mayer, *Zdobnictwo a historia sztuki*, „Kurier Poznański” z 5 listopada 1925, za J. Mulczyński, *Poznańska Zdobnicza. Historia Państwowej Szkoły Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego w Poznaniu w latach 1919-1939*, Akademia Sztuk Pięknych, Poznań 2009, s. 695 (Aneks).

» 15 *Ibidem*.

się za nimi jak za dobrym przyjacielem. [...] Toteż rozpocznę wykłady od przedhistorycznej sztuki czasów zamierzchłych, a skończę na rokoku”¹⁶.

Najważniejszą programową wypowiedzią dotyczącą początków funkcjonowania poznańskiej uczelni był tekst Karola Maszkowskiego¹⁷ (malarza i scenografa, od 1925 r. dyrektora Zdobniczej) *Jak uprzemysłowić zdobnictwo* (1926).

Maszkowski wyłożył w nim własną ideę – źródła i cele – szkoły sztuki stosowanej. Nawiązywał przy tym do programów podobnych instytucji funkcjonujących w Niemczech, we Francji i w Anglii, podkreślając mocno rolę sztuki ludowej dla indywidualizacji rodzimych projektów. „Celem tych szkół – pisał rektor poznańskiej Zdobniczej – jest praca nad podniesieniem piękna i logiki wyrobów przemysłu artystycznego, które z jednej strony przez zanik gustu i poczucia estetycznego w warsztatach rękodzielniczych z początkiem drugiej połowy XIX w.; z drugiej strony przez szablonowość fabrycznej produkcji bardzo się obniżyły w stosunku do historycznych epok stylowych. Celem tych szkół jest uszlachetnić i upiększyć środowisko otaczające nas czy w domu, czy w biurach, czy w gmachach publicznych; nadać swoiste piętno czy naszym meblom, czy obiciom ścian, wyzyskać nieprzebrane źródła naszej twórczości artystycznej ludowej, nawiązać dzisiejszą twórczość z tradycjami dawnej naszej sztuki dworów i dworków szlacheckich, naszych przepięknych kościołów wiejskich, wprowadzić do mieszkań naszych na miejsce brzydkich dywanów, obcej fabrycznej tandety, polskie kilimy, dywany i gobeliny oparte o nasze swoiste wzory, wprowadzić wreszcie do naszych mieszkań szereg drobniejszych przedmiotów codziennej potrzeby jak np. zastawy stołowe o swoistym charakterze i dać wreszcie potrzebom współczesnego życia szereg koniecznych przedmiotów, które dotąd sprowadzamy z zagranicy”¹⁸.

Co ważne – Maszkowski opowiedział się za związaniem kształcenia artystycznego z produkcją masową, która była dla niego synonimem nowoczesności. Wyroby artystycznie wysmakowane, unikatowe, tym bardziej, ze względu na cenę, niedostępne dla szerszego odbiorcy, nie spełniały dotąd tych założeń. „Nie każdego nabywcę o wyrobionym poczuciu stać np. na serwis kosztujący tysiące złotych, a więc trzeba dać mu możliwość nabycia serwisu za dostępną dlań cenę, ale równocześnie zaspokoić jego wymagania artystyczne. To znaczy, że zadaniem sztuki stosowanej

» 16 *Ibidem*.

» 17 Karol Maszkowski, „Zyndram” (1868–1938) – malarz, witrażysta, projektant wnętrz i scenograf. Ukończył malarstwo w Monachium; pracował w Krakowie nad zaprojektowaną przez Jana Matejkę polichromią w Kościele Mariackim; opracował studium wystroju synagogi w Gwoźdźcu. Uzupełniał studia we Francji, pięć lat doskonalił umiejętności artystyczne podczas samotnego pobytu na Huculszczyźnie. Uczył meblarstwa w krakowskiej ASP. W latach 1925–1938 był dyrektorem pierwszej poznańskiej uczelni artystycznej.

» 18 K. Maszkowski, *Jak uprzemysłowić zdobnictwo?*, „Rzecz Piękna” 1928, nr 7–9, s. 64.

jest, tak się dostosować, aby przemysł fabryczny mógł przerabiać masowo indywidualne twórcze pomysły. Trzeba wejść w kontakt z fabrycznym przemysłem, a w ten sposób jego masowe wyroby uszlachetnić i co dalej, nacjonalnie go zindywidualizować¹⁹.

Dwie kwestie były w dalszym ciągu wywodu Maszkowskiego ważne: 1) perspektywy zatrudnienia absolwentów szkół artystyczno-zawodowych (obserwowano bowiem tendencję podejmowania pracy przez nich w innych zawodach); 2) konkurencyjność polskiego zdobnictwa użytkowego z wyrobami zagranicznymi.

Dla młodzieży naszej, która ukończyła szkołę zawodowo-artystyczną, powinno znaleźć się zapotrzebowanie dla jej umiejętności, nabytej w Szkole Sztuk Zdobniczych – pisał w odniesieniu do pierwszej kwestii dyrektor uczelni. – Wypuszczanie absolwentów ze szkół artystyczno-przemysłowych w ten sposób, że ich cały dorobek naukowy nie da im możliwości wymiany ich uzdolnienia i wykształcenia oraz kilkuletniej w Szkole pracy na zdobycie środków do życia, że ukończywszy te Szkoły, stają się często ofiarami filantropii ludzkiej lub ciężarem społeczeństwa, jest oparte na niedostatecznym zrozumieniu nieubłaganych warunków życia, warunków ekonomicznych i społecznych. Iluż to uczniów po przesiedzeniu przy wielkim wysiłku finansowym szeregu lat w tych szkołach chwyta się potem zupełnie innych zawodów, niemających nic wspólnego ani ze sztuką ani z przemysłem artystycznym, byle tylko zabezpieczyć sobie byt. Dlatego trzeba związać Szkoły nasze zawodowo-artystyczne z życiem rzeczywistym, z przemysłem. Trzeba młodzież kształcić praktycznie, szkolić ją do pracy takiej, która znajdzie zastosowanie w przemyśle, czy to na kierowników, projektantów w zakładach fabrycznych czy na tych rysowników, artystów rzemieślników, którzy w odpowiednich zakładach przemysłowych będą konieczni i potrzebni, lub, aby sami mogli sobie własne warsztaty zakładać²⁰.

Interesujące wydaje się w tym wątku wprowadzenie pojęcia pomocnika-wykonawcy. Maszkowski bowiem, podkreślając wagę dokonań takich twórców jak Stanisław Wyspiański, Jan Szczepkowski czy Józef Mehoffer dla rozślawienia polskiej sztuki na świecie, zwrócił uwagę na to, że wielcy twórcy potrzebują wsparcia, by ich pomysły mogły zostać „wykonane, przetransponowane z kartonu na ścianę, czy na witraż w szkle, czy w ogóle zrealizowane w materiale”. „Zadaniem tych pomocników-wykonawców – pisał Maszkowski – jest zrealizować karton kolorowy witrażowy w szkle

» 19 *Ibidem*, s. 65.

» 20 *Ibidem*, s. 66–68.

lub na murze wymalować postać ludzką i ornament; w drzewie lub w tynku wykonać fragment narysowany przez twórcę artystę z całą ścisłością i najdokładniejszą idyntyecznością. W innych społeczeństwach kulturalnych artyści twórcy mają takich pomocników wysoce uzdolnionych, doskonale wykształconych. [...] w Polsce artysta twórca wielkich dekoracji zmuszony jest sam niemal wszystko własnoręcznie wykonać lub przynajmniej do ostatniego momentu, do najdrobniejszego detalu musi czuwać nad zrealizowaniem swego dzieła, bo powierzając wykonanie naszym pomocnikom nie ma żadnej pewności, że wykonawca odda idyntyecznie to samo, co przedstawia karton lub najdokładniej narysowany na papierze detal. I to nie dotyczy tylko kartonu witrażysty lub modelu w mniejszej skali rzeźbiarza, ale tak samo tyczy się to architekta, który zmuszony jest każdy detal choćby najskromniejszego profilu w wielkości naturalnej rysować i stale czuwać nad wykonaniem każdego detalu. A zatem jest tu jeszcze jedno zadanie dla Szkół przemysłowo-artystycznych. Wykształcenie takich pomocników dla artystów-twórców²¹.

Drugi problem – konkurencyjności z zagranicą – widział Maszkowski jako brak przełożenia walorów estetycznych projektów realizowanych przez uczniów i absolwentów poznańskiej Szkoły na procesy masowej produkcji. Pisał: „sfery przemysłowe nie mają ani zainteresowania się całym tym wysiłkiem, ani chęci korzystania z twórczych wysiłków artystów, ani z oryginalności motywów zdobniczych rodzimych. Ale wina, jak powyżej powiedziano, leżała i w dotychczasowym kierunku Szkół artystyczno-przemysłowych. Na Wystawie paryskiej w 1925 r. artyści polscy odnieśli triumf artystyczny pierwszorzędny, 169 medali złotych i odznaczeń, ale to wszystko za wytwory unikatowe. Nie przedstawili światu możliwości produkcji masowej naszej sztuki stosowanej, dlatego polska Wystawa w Paryżu zakończyła się brakiem sukcesu finansowego, podczas gdy inne państwa otrzymały na podstawie wystawionych wyrobów ogromne zamówienia²².

Jako że tekst był swego rodzaju retrospektywą, w 1926 r. rektor poznańskiej uczelni z zadowoleniem odnotował fakt nawiązania współpracy poszczególnych szkolnych warsztatów z wielkopolskimi fabrykami: z zakładem ceramicznym Stanisława Mańczaka w Chodzieży i z zakładami tekstylnymi w Łodzi. W szerszej perspektywie chodziło o to, żeby każdy wydział szkoły był jednocześnie pedagogium („zajmuje się w ogóle rozwojem artystycznym swych wychowanków”) i laboratorium („gdzie na poje-

» 21 *Ibidem*, s. 68.

» 22 *Ibidem*, s. 70. Maszkowski wspomina o Międzynarodowej Wystawie Sztuki Dekoracyjnej i Wzornictwa w Paryżu w 1925 roku, która była przeglądem i podsumowaniem dorobku artystów awangardy początku wieku, głoszących użytkowość sztuki, była pokazem nowego stylu życia. Wśród nagrodzonych podczas wystawy polskich artystów byli m.in. Jan Szczepkowski, Zygmunt Kamiński i Zofia Stryjeńska.

dynczych obiektach przygotowuje się i wytwarza materiał dla wytwórczości masowej fabryk [...] te zaś fabryki staną się ich odbiorcami”).

Wreszcie – z promocją polskiej sztuki za granicą wiązała się promocja regionu. „Szkoła poznańska – pisał na zakończenie swojego tekstu Maszkowski – dla usprawiedliwienia racji swego istnienia, wzięła sobie za zadanie oparcie swych pomysłów zdobniczych o wzory ludowej sztuki regionalnej, przez wyzyskanie elementów zdobniczych sztuki ludowej Wielkopolski, Pomorza i Kaszubów. [...] ta dzielnica ma w swojej sztuce ludowej regionalne swoiste właściwości i czas ostatni, aby nimi się zając, zebrać je, przestudiować i przetworzyć dla możliwości wysoce artystycznej, aby ten dorobek kultury naszej dzielnicy złożyć do ogólnego skarbcza kultury Polski. To jedno! A teraz drugie. Dlaczegoż ta dzielnica, która ma odrębny swój krajobraz, która posiada inny charakter swej architektury historycznej nie ma mieć możliwości stworzenia sztuki o własnym indywidualnym wyrazie wynikającej ściśle ze swoistych warunków? Młodzież tak samo zdolna jak gdzie indziej w Polsce powinna mieć możliwość rozwijania się aż do ostatecznych rezultatów wykształcenia artystycznego w warunkach swojego otoczenia, i w warunkach plastycznego obrazu tutejszej przyrody. Niech każda ziemia wniesie zatem do skarbcza kultury naszej Ojczyzny swoiste, rdzenne wartości! Dlatego istnienie tej Uczelni w Poznaniu nie tylko jest rzeczą ważną, ale i konieczną. To też społeczeństwo tutejsze powinno zrozumieć, że ją popierać trzeba”²³.

Rozwinięciem i uzupełnieniem powyższej wypowiedzi jest pismo, jakie dyrektor Państwowej Szkoły Sztuk Zdobniczych wystosował do poznańskiego Magistratu w lutym 1926 r. Rozwinięciem – w kwestii ściśle współpracy artystycznej uczelni z wielkopolskim przemysłem. Uzupełnieniem – w kwestii wzięcia przez społeczeństwo odpowiedzialności za funkcjonowanie szkoły, czytaj: udział władz miejskich w finansowaniu szkolnictwa artystycznego²⁴.

Poznańska Zdobnicza

Trzeci głos rekonstruuje idee przyświecające powstaniu poznańskiej uczelni artystycznej połączony by ze wspomnieniem jej początków i należał do Bronisława Bartela (absolwenta krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, ucznia Teodora Axentowicza, Juliana Fałata i Ferdynanda Ruszczyca), który w tutejszej Zdobniczej był zatrudniony jako profesor prowadzący zajęcia z malarstwa dekoracyjnego, anatomii i studium aktu. Warto zapoznać się

» 23 *Ibidem*, s. 71.

» 24 Zob. K. Maszkowski, *Pismo dyrektora Państwowej Szkoły Sztuk Zdobniczych w Poznaniu do Świątecznego Magistratu St. Miasta Poznania z dnia 11 lutego 1926 r.*, Archiwum Państwowe w Poznaniu, Akta Miasta Poznania, 3270, k. 1–2. Przedruk, [w:] J. Mulczyński, *Poznańska Zdobnicza...*, op. cit., s. 696.

z jego refleksją, zwłaszcza że Bartel miał spory wpływ na edukację adeptów sztuki w Poznaniu – już po II wojnie światowej, w latach 1946–1951, był dyrektorem Liceum Sztuk Plastycznych w stolicy Wielkopolski. W 1959 roku wygłosił w Poznaniu referat pt. *Historia rozwoju szkolnictwa artystycznego w Wielkopolsce w okresie od 1919 do 1939 roku*. Z uwagi na temat niniejszego artykułu interesująca wydaje się pierwsza część wypowiedzi profesora. Bartel zatem rozpoczął swoje wspomnienia od przywołania jeszcze jednej inspiracji dla organizatorów szkolnictwa artystycznego w Drugiej Rzeczypospolitej – estetyki Johna Ruskina, który „propagował nawrót w sztuce do rzemiosła i produkcji artystycznych wyrobów użytku domowego”²⁵. Następnie wskazał na ścieranie się inspiracji niemieckich i francuskich, koncepcji „sztuki dekoracyjnej” i „sztuki czystej”. Znający dobrze różne środowiska tworzące szkoły artystyczne w Niepodległej, autor posługiwał się znaczącymi przykładami z owego – własnego – podwórka, także poznańskiego: „W zwalczaniu się tych dwóch poglądów polemika niekiedy przyjmowała nieistotne formy. Np. gdy kol. Jagmin pierwszy przystąpił do produkcji ceramiki artystycznej, to niektórzy z kolegów ro zgłosili, że rzucił sztukę i wziął się do rzemiosła”. I dalej: „Wspominam o tym incydencie dlatego, ażeby zilustrować, że pomimo nurtujących wśród artystów w owym czasie takich pojęć jak »sztuka czysta«, »sztuka dla sztuki«, »sztuka użytkowa« (której zresztą niektórzy nie chcieli uważać za sztukę); zwyciężyła ostatecznie na Zjazdach art. plastyków w Warszawie w roku 1919 teza, że szkoły artystyczne winny być organizowane na podstawie i w oparciu o warsztaty doświadczalne. I tak więc w myśl powyższej uchwały przystąpiono do organizowania takich właśnie zawodowych uczelni w Warszawie, Krakowie, we Lwowie i Poznaniu”²⁶.

Pierwszy Powszechny Zjazd Polskich Artystów Plastyków i Delegatów Rady Sztuki odbył się 6–10 marca 1919 roku²⁷. Poznań reprezentowali m.in.: Władysław Marcinkowski, Adam Ballenstedt, Dora Mukułowska, Władysław Glinkiewicz, Kazimierz Jasnoch, ks. Szczęsny Dettloff, Ireneusz Rajewski, Franciszek Zygart, Stanisław Witaszek, Henryk Jackowski, Kazimierz Ulatowski, Nikodem Pajzderski, Wiktor Gosieniecki, Marcin Rożek, Kazimierz Szmyt, Zofia Sieniawska, Stefan Cybichowski.

Obrazy toczyły się w sekcjach, a na temat idei połączenia działalności artystycznej z rozwojem przemysłu na poziomie kształcenia wyższego dyskutowano w sekcji piątej – Przemysłu Artystycznego. „Sprawa akademii sztuk pięknych wywołała zwłaszcza na plenarnym posiedzeniu Zjazdu bar-

» 25 B. Bartel, *Historia rozwoju szkolnictwa artystycznego w Wielkopolsce w okresie od 1919 do 1939 roku*, [w:] J. Mulczyński, *Poznańska Zdobnicza...*, op. cit., s. 712.

» 26 *Ibidem*.

» 27 Zob. *Pierwszy Zjazd Plastyków Polskich w Warszawie*, „Rzeczy Piękne” 1919, nr 2, s. 10 (red); „Tygodnik Ilustrowany” 1919, nr 11 z 15 marca, s. 174; J. Mulczyński, *Poznańska Zdobnicza...*, op. cit., s. 15 i n.

dzo ożywioną dyskusję – pisał sprawozdawca redakcji „Rzeczy Pięknych”. – Brak czasu nie pozwolił uzgodnić rozbieżne, nie tyle pod względem ideowym, jak pod względem formalnym, zapatrywania uczestników na to zagadnienie niewątpliwie ważne i skomplikowane, a skutkiem tego zapadła rezolucja zredagowana ogólnikowo i żądająca stworzenia akademii w miarę możliwości we wszystkich centrach kulturalnych kraju. Pomimo, że sama rezolucja nie daje żadnych wskazówek co do organizacji i artystycznych założeń, na jakich tego rodzaju uczelnie oprzeć się winny, to jednak dyskusja ujawniła silne tendencje reformatorskie u pojedynczych jednostek jako też u całych grup artystycznych. Reformy te zmierzały w ogólnej linii z jednej strony do zwalczania rutyny i urzędowego akademizmu, a z drugiej do nawiązania łączności pomiędzy sztuką, a rzemiosłem”²⁸.

Zjazd zakończył się ogólnymi stwierdzeniami, ale dawał zielone światło ideologom nowych pomysłów, a przede wszystkim urzędnikom, od których zależały warunki, w jakich przyszłe szkoły miały funkcjonować. W Poznaniu pomysł powstania szkoły poparła Narodowa Rada Ludowa, konkretnie działający w jej ramach Wydział Spraw Kościelnych i Oświaty na czele z Sylwestrem Dybczyńskim, kierownikiem Referatu Szkolnictwa Zawodowego w Ministerstwie byłej Dzielnicy Pruskiej. W kwietniu 1919 roku powołano komisję artystyczną, która opracowała szczegółowy program kształcenia Szkoły Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego w Poznaniu. W jej składzie znaleźli się m.in.: Kazimierz Ulatowski, Wiktor Gosieniecki, Jan Wroniecki, Marcin Rożek i Bronisław Preibisz. „Jaka to miała być szkoła – pisał Bartel – tytuł mówił sam za siebie. Ale ażeby taka szkoła mogła powstać, potrzeba było trzech rzeczy: odpowiedniego gmachu, odpowiednich wykładowców i instruktorów warsztatowych oraz budżetu. Tego wszystkiego nie było. Poza tym wkrótce okazało się, że doraznie zebrany zespół organizacyjny szkoły nie potrafił wyłonić spośród siebie dyrektora tak pomyślanej uczelni”²⁹.

W 1919 roku powierzono kierownictwo szkoły Fryderykowi Pautschowi³⁰, który miał doświadczenie pracy w podobnego typu uczelni, od roku 1912 bowiem był profesorem zwyczajnym rysunku i malarstwa dekoracyjnego w Akademii für Kunst und Kunstgewerbe we Wrocławiu. Pautsch otrzymał co prawda w 1918 roku propozycję etatu w szkole artystycznej w Dreźnie, ale ponieważ skłonny był działać na rzecz odradzającego się

» 28 *Pierwszy Zjazd...*, op. cit., s. 12.

» 29 B. Bartel, *Historia rozwoju szkolnictwa artystycznego...*, op. cit., s. 712.

» 30 Fryderyk Pautsch (1877–1950) – malarz reprezentujący młodopolski nurt folklorystyczno-ekspresjonistyczny. Ukończył malarstwo w krakowskiej ASP pod kierunkiem Leona Wyczółkowskiego. Pracował w tamtejszych czasopismach jako karykaturzysta, następnie we Lwowie i w Paryżu, od 1912 roku uczył malarstwa dekoracyjnego w szkole wrocławskiej. W latach 1919–1925 w Poznaniu był dyrektorem Poznańskiej Szkoły Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego oraz członkiem grupy Świt. Od 1925 roku był profesorem krakowskiej ASP (dwukrotnie jej rektorem).

szkolnictwa polskiego, zdecydował się przyjąć ofertę poznaniaków. Jednak ta nominacja nie zakończyła personalnych sporów (wpływających na organizację uczelni i jej program), o czym informował Bronisław Bartel: „Początkowo projektowano wydziały: malarstwa dekoracyjnego (z witrażarstwem), wydział grafiki użytkowej (z introligatorstwem), wydział ceramiki (z wzorcownią dla organizującego się przemysłu artystycznego), wydział rzeźby (z brązownictwem i złotnictwem), ślusarstwo (z kowalstwem art.), wydział tekstylny (z wzorcownią dla przemysłu tekstylnego), wydział arch. wnętrz (z meblarstwem), oraz wydział fotografii na potrzeby przemysłu i dziennikarstwa. Dla tak szeroko pomyślanego programu szkoły, jako pierwszych wykładowców zaangażowano kol. Gosienieckiego, Wronieckiego, Jagmina, Rożka, fotografa Preibisza i historyka sztuki Dettloffa. Zespół ten jednak nie potrafił uzgodnić swoich stanowisk w sprawie programu szkoły. Powstały na tym tle nieporozumienia, w wyniku których Ulatowski, Rożek, ks. Dettloff i Preibisz ze stanowisk swych ustąpili, i trzeba było poszukiwać innych kandydatów na ich miejsce”³¹.

Poszukiwanie nie było łatwe, zwłaszcza że niewielu było specjalistów w dziedzinie sztuki użytkowej, którzy podjęliby się edukacji młodego pokolenia. Sytuację pogarszała bliskość Szkoły Przemysłu Artystycznego w Bydgoszczy³², uczelni o zbliżonym profilu nauczania i podlegającej tym samym władzom oświatowym (Kazimierz Ulatowski był dyrektorem bydgoskiej szkoły w latach 1921–1923). Aż do roku 1923 (kiedy zdecydowano o likwidacji konkurencyjnej wobec poznańskiej placówki) funkcjonowały w niej wydziały: Stolarski, Architektoniczny i Dekoracyjny, Kowalstwa i Ślusarstwa Artystycznego, Snycerstwa, Rzeźby i Grafiki; a prócz tego oferowano kursy: kilimkarstwa, hafciarstwa, zabawkarstwa, koszykarstwa oraz modelowania w złocie i srebrze. Zatrudniano w Bydgoszczy szesnastu profesorów oraz instruktorów.

Zanim więc podjęta została decyzja o przeniesieniu warsztatów i urzędzeń technicznych z Bydgoszczy do Poznania oraz o zatrudnieniu w stolicy Wielkopolski części tamtejszych wykładowców, w pierwszych latach działalności uczelnia kierowana przez Fryderyka Pautscha składała się z następujących wydziałów: Malarstwa Dekoracyjnego (pod kierunkiem Wiktora Gosienieckiego), Grafiki Użytkowej i Introligatorstwa (pod kierunkiem Jana Wronieckiego), Ceramiki i Rzeźby (pod kierunkiem

» 31 B. Bartel, *Historia rozwoju szkolnictwa artystycznego...*, op. cit., s. 712.

» 32 W 1911 roku w Bydgoszczy zainaugurowano działalność Królewsko-Pruskiej Szkoły Rzemiosł i Przemysłu Artystycznego (Königliche Preussische Handwerker- und Kunstgewerbeschule) pod dyktando architekta niemieckiego Arno Koerniga. Kształcono wówczas młodzież na czterech kierunkach: architektury i przemysłu artystycznego, malarstwa dekoracyjnego i grafiki, rzeźbiarstwa, tkactwa i haftu artystycznego. Była to jedyna (do 1919 roku) szkoła artystyczna w Prowincji Poznańskiej. W 1916 roku zmieniono nazwę uczelni na Akademia Przemysłu Artystycznego (od 1920 roku z dodatkiem Państwową). W roku 1923 Akademię zlikwidowano, a na jej miejsce utworzono szkołę średnią o nazwie Państwowa Szkoła Przemysłowa.

Stanisława Jagmina; początkowo był to Wydział Rzeźby kierowany przez Marcina Rożka), Tekstylnego (pod kierunkiem Władysława Roguskiego). Wydział Fotografii Artystycznej (pod kierunkiem Bronisława Preibisza) nie został uruchomiony z powodu braku chętnych, choć sam Preibisz twierdził co innego – że odbywał zajęcia w swojej pracowni przy placu Wolności 11. Nie jest to zresztą jedyna niejasna sytuacja dotycząca uruchamiania dydaktyki w poznańskiej szkole. Po pierwsze – specjalizacje na konkretnych wydziałach wybierali studenci dopiero po zaliczeniu dwuletniego kursu podstawowego, czyli pierwszy uczelniany rocznik zapisywał się na konkretny wydział w roku akademickim 1921/1922. A od 1919 roku sporo się w kwestiach i programowych, i personalnych zmieniało. Modyfikowano koncepcje, ale też obrażano się i na siebie – profesorowie rezygnowali z pracy, a w ich miejsce zatrudniano innych fachowców³³. Pautsch nauczał „malarstwa czystego”, wprowadzono dodatkowe kursy: rysunkowy prowadził Erwin Elster, a zajęcia z geometrii wykreślnej i perspektywy – Alfred Beer. Podczas wakacji planowano studenckie praktyki w pracowni malarstwa dekoracyjnego lub kościelnego, ale także w wybranych zakładach przemysłu artystycznego. Zresztą zlecenia i propozycje współpracy ze strony fabryk, zakładów, stowarzyszeń napływały bardzo szybko i w sporej liczbie. Wśród pierwszych szkolnych projektów zrealizowanych we współpracy z wielkopolskim rzemiosłem były: etykieta artystyczna wykonana dla Fabryki Zapalek Braci Stabrowskich w Poznaniu; wzory kopert i piórników dla Fabryki Kopert, Zeszytów i Ksiąg Handlowych – Edward Kręglewski w Poznaniu; wzory na desenie obić meblowych dla manufaktury pluszowej Teodor Finster w Łodzi; wzór flakonu na wodę kolońską dla firmy Lakoma z Poznania; wzór etykiety dla Fabryki WYROBÓW Tytoniowych „Patria”³⁴.

Od samego początku planowania i istnienia uczelni władze Państwowej Szkoły Sztuki Zdobniczej w Poznaniu mierzyły się z kolejnymi problemami: niewielkim budżetem oraz brakiem pomieszczeń.

Jeśli chodzi o finansowanie szkoły, to w latach 1919–1921 z państwowej kasy otrzymywała ona rocznie 250 tys. marek (najmniej ze wszystkich poznańskich państwowych szkół zawodowych!). Było to zbyt mało, by zabezpieczyć niezbędne inwestycje urządzającej się dopiero instytucji edukacyjnej o specyficznym profilu. Monografista uczelni Jarosław Mulczyński pisze: „[...] potrzeby Szkoły Zdobniczej, zwłaszcza na początku, były ogromne. Brakowało różnego rodzaju maszyn i urządzeń, w tym pras litograficznych, warsztatów kilimkarskich, introligatorskich, warsztatów do zabawkarstwa, mebli, pieców i warsztatów ceramicznych”³⁵. Stąd zresztą ów przytoczony wyżej głos kolejnego dyrektora Zdobniczej Karola

» 33 Zob. J. Mulczyński, *Poznańska Zdobnicza...*, op. cit., s. 29 i n.

» 34 Za: *Ibidem*, s. 32.

» 35 J. Mulczyński, *Poznańska Zdobnicza...*, op. cit., s. 28.

Maszkowskiego, domagający się zwiększonego finansowania szkoły w imię społecznych ideałów.

Problem siedziby uczelni rozwiązano w 1919 roku tymczasowo. Magistrat Miasta Poznania na wniosek Naczelnej Rady Ludowej przyznał artystom najpierw jedno, a następnie sześć pomieszczeń w gmachu Państwowej Szkoły Budownictwa przy ul. Łąkowej 11. Nie były to warunki zadowalające wykładowców i studentów – część pomieszczeń znajdowała się w suterynie, gdzie nie sposób było uzyskać odpowiednie oświetlenie pracowni.

W tych niedoskonałych warunkach nastąpiło uroczyste otwarcie szkoły. Z lekkim opóźnieniem, bo 1 listopada 1919 roku. W „Dzienniku Poznańskim” z 22 października tego roku, tuż przed inauguracją pisało: „Ta nowo powstająca placówka sztuki, której brak dotkliwie dawał się w Poznaniu odczuwać, stanie się ogniskiem, skupiającym rozsiane w Wielkopolsce talenta artystyczne, dając im możliwość rozwoju pod tak wybitnym kierownictwem w środowisku rodzimym, zapobiegnie pielgrzymkom do szkół niemieckich, których wynaradawiający wpływ ujemnie zaciążył na niejednym wybitnym talencie polskim, oraz przyczyni się niewątpliwie w sposób nader wydajny do rozwoju kultury estetycznej w naszej dzielnicy”³⁶.

Mimo problemów, niedociągnięć i niezłatwionych wciąż spraw organizacyjnych i programowych oficjalne rozpoczęcie działalności szkoły było sukcesem władz miejskich i poznańskiego środowiska artystycznego. Które udowodniły nie tylko zdolność do mobilizacji własnych sił, ale też umiejętność pozyskiwania współpracowników i zaznaczania obecności sztuki w dziele odrodzenia Polski, w dyskusji nad jej przyszłym kształtem. Przełamywały osławiony poznański separatyzm w sposób być może najbardziej oczywisty – wysiłkiem artystów. ●

Izolda Kiec

● <https://orcid.org/0000-0001-7715-1550>